

**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst», Tallinn

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kirme, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik, Inge Teder, Kalju Uiibo, Tõnis Vint.

Kujundaja Jaan Klõšeiko

Kaane kujundus: Tõnis Vint

Hilja Läti	
Loodus kui kunstniku eneseväljenduse meedium	1
Vladimir Jevsejev	
Nõukogude Eesti kunst Leningradis	8
Sirje Helme	
Vilniuse IV maali triennaal	12
Alfonsas Andriuškevičius	
Deromantiseerimine või uus romantilisus	20
Evi Pihlak	
Kummaline on maailm meie ümber	26
Jaak Olep	
Jaak Soansi skulptuurid	34
Tartu kunstnike näitus Tallinnas	40
Milvi Alas	
Klaasikunstnik ja tootmisbaas	44
Villem Raam	
Vanema kunsti uuematest leidudest	48
Illimar Pauli graafika	54
Resümee	56

Kirjastus «Kunst», 200001 Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veike-
saar. Korrektor D. Aas.

ИБ № 153.

Laduda antud 20. 09. 79. Trükkida antud 4. 03. 80. MB-01985. Kriidipaber 60×90/8. Novogazetnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoog-
naid 7,0. Arvestuspoognaid 9,3. Trüki-
arv 2000. Tellimise nr. 4343. Trükikoda
«Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Кунст» («Искусство») 56/1 1980. Альма-
нах на эстонском языке. Оформление
Я. Клышейко. Печатных листов 7,0. За-
каз № 4343. Тираж 2000 экз. Типогра-
фия «Коммунист», 200001 Таллин, ул.
Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001,
Таллин, ул. Лай, 34.

К 705000—003 1—80
М 905(16)—80

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1979.

Hind rbl. 1.70

REPLAR

LOODUS KUI KUNSTNIKU ENESEVÄLJENDUSE MEEDIUM

HILJA LÄTI

1 2





Günther Reindorff oli väga mitmekülgne kunstnik. Peterburi Stieglitzi kunstikool andis talle tarbegraafilise erihariduse. Töö Moskva ja Leningradi trükikodades koolitas temast rahatahtede ja markide spetsialisti. Graafika väikevormide loomisel ei ole G. Reindorffil eesti kunstis võrdset. Aastakümneid pidas ta pedagoogi ametit. Paljude loomingutahkude ja tegevusalade juures kuulus G. Reindorffi eriline kutsumus maastikukunstile. Juba loomu poolest oli talle kaasa antud sügav kiindumus looduse vastu. Stieglitzi kool oma eluvõõra ajaloolistest stiilidest lähtuva õppemeetodiga ei pidanud vajalikuks ega soodustanud kuidagi natuuri tundmaõppimist. Vastukaaluna rangele õppesüsteemile armastas G. Reindorff iseseisvalt looduses joonistada. Neeva kaldapealsed ja linnalähedased kohad olid ta armastatud joonistamispaigad. Varakult hakkas kuju võtma ja süvenes aastatega salasoo vaba loominguga järele. Loodusega lähen-das teda mitte üksnes psühholoogilis-estee-tiline huvi, vaid ka entomoloogilised har-rastused ja kalapüügikirg. Viibimine loo-duses igasuguse ilmaga nii hommikul kui õhtul tähendas avastada seal ikka uusi meeleolunüansse, looduse ilu varjundeid. Suvekuud Tallinnas möödusid linnas ja selle ümbruses joonistades, sageli matkati kaugemalegi. Viimastel kursustel ulatusid matkad Soomeni välja. Suvetööd Soome motiividel soodustasid talle kooli lõpeta-misel välisstipendiumi määramist. Aja-vahemikus 1915—1919 veetis kunstnik suveti kogu vaba aja etüüde valmistades Pavlovskis. Eriti huvitas teda looduse seisundite jälgimine. Olles haaratud õhtustest meeleoludest, vaimustas teda päikeseloojak viimaste kiirtega metsaser-vas ja pilvekoonlail ning türkiissinised helendavad kaugused. Loojaku polarisat-sioon, valguse ja varjude kontrastid peit-sid endas noore kunstniku jaoks seleta-mat salapärasust, mis häälestas teda romantiliselt. Tähenduseta ei olnud ka maastiku võlu. Unustamatuks jäid Peter-buri valged ööd.

Kui vaadelda G. Reindorffi säilinud etüüde, paistab silma huvi kindlate motiivide vastu. Algusest peale on teda looduses köitnud esmajoones puud ja metsad. Puid joonistas kunstnik alati suure üksik-asjalikkusega, tuues esile nende anatoomia ja liigiomadused. Inimeste kätetööst meeldisid eriti vanad majad, paadid, etno-graafilised esemed. Neis joonistustes ära-tab tähelepanu väga asjalik lähenemine kujutatavale, püüd tabada selgust ja loo-gilisust ehituste struktuuriliste omaduste tundmaõppimisel. Selline teaduslik lähe-nemine loodusele kippus ajuti isegi var-jutama kunstilist tunnetust. Kuid sügav armastus looduse vastu ja loominguline kutsumus osutusid tugevamaks. Ometi jäi alatiseks püsima soov põhjalikult süve-neda puuliikide, kivide ja vanade ehituste iseloomuomadustesse. Oma lemmikmotiividest ei suutnud ta kunagi ükskõikselt mööda minna.

Etüüdid looduses olid kunstnikule täht-saks professionaalsete oskuste kooliks.

Varasemates visandites on veel tugevalt tunda Stieglitzi kooli ranget, kuivavõitu joonistamislaadi, mis meenutab suuresti sulejoonistust. Kuid pidev töö arendas visionaarsete muljete kiire jäädvustamise võimet, ehkki selline iseseisev töö «koo-li» traditsiooni puudumisel oli väga aega-nõudev. Oma stiili leidmine tähendas aastepikkusi otsinguid. Tänu sellele kujunes välja täiesti omalaadne suhtumine loodusesse. Looming tähendas aga G. Rein-dorffile eelkõige maastikukompositsiooni loomist. Loodus oli kunstnikule eneseväl-jendamise meediumiks. G. Reindorffi suhtumist maastikukunsti mõjutasid kahtle-mata vene meistrid. Vene maastikukool omistas tööle etüüdidega suurt tähtsust. Hinnatud maalipedagoog A. Kuindži nõu-dis oma õpilastelt tähelepanelikku tööd looduses, detailset motiivi läbitöötamist. Etüüd tuli teostada nii, et jääks meelde, sööbiks mällu. Maastikukompositsiooni oli vaja maalida peast, teadmiste-vaatluste alusel. Maal pidi tulema «seestpoolt». Vene kaasaegseid ja minevikukunstnikke tundis G. Reindorff väga hästi. Ta armas-tas I. Levitani, V. Serovi, meeldisid A. Rõ-lov, S. Žukovski, L. Turžanski, P. Petro-vitševi jt. Teda vaimustas vene maastikumeistrite emotsionaalsus, hingestatud kunst. Mitte analüütiline, vaid tunnetel baseeruv kunst oli G. Reindorffi loominguga üks peamisi printsiipe, mida ta hiljem oma teoreetilistes kirjutistes ka rõhutas. Kunstiteos pidi põhinema kunstniku süga-val ja tugeval elamusel. Et G. Reindorffil oli varakult oma kunstitööde, kõneleb oma-laadne seik. Kord valgel suveööl Peter-burist laevaga Tallinna sõites oli teda rabanud ebataoline vaatepilt. Laev möö-dus aeglaselt Soome lahe kaljusaartest, mis lummasid kunstnikku oma iluga. «Seal see on!» — see, mida oli alateadli-kult igatsenud. Selles loodusmotiivis nägi ta äkki nagu ennast teises vormis avatuna. Järgides nägemust tuli G. Reindorff 1926. aastal loomingulise sihiga Suur- ja Tütarsaarele. Siin veedetud aega pidas kunstnik oma loomingulise tegevuse üheks õnnelikumaks perioodiks. Palavikulise energiaga töötades valmis saartel üle 60 sisuka joonistuse ja 16 pastelli. Originaalis ei ole midagi alles jäänud Suursaarelt, ent just selle saare suurejooneline loodus mõjus talle erilise jõuga. (Mäles-tused Suursaarelt realiseeruvad hiljem «Finlandias».) Säilinud joonistused pärinevad Tütarsaarelt ja on peaaegu erandi-tult laevaehituse teemal. Laevaehitus omandab lausa sümboolse tähenduse. Selle ürgse maastiku foonil seostus laevaehitus muistsete meresõitjatega. Siin võiks näha nagu G. Reindorffi kontakti rahvusroman-tikutega, kes armastasid viikingite laeva-motiivi. G. Reindorffil kandub laeva kaul-nikujuline vorm ja siluett joonistusest joonistusse. Endine sulejoonistuslik detai-licherohke laad on asendunud üksikasju allutava julgelt mahlaka kontuurjoonega. Joonistusse on tulnud heletumeduse vahe-korrad. Värvilises kompositsioonis «Tü-tarsaarel» on kõrgele silmapiiri kohale tõstetud laev heleda taeva foonil müstili-

selt võimas. Ehitusvaiade ja kändude joonterütm rõhutab veelgi laeva suurejoo-nelist tähenduslikkust. Romantiline kolo-riit, rajatud mürkrohelistele ja hõõguv-pruunikate toonide ja jäiselt siniste kon-tuuride kontrastile, annab loodusele ma-jesteetliku värvingu. Põhjamaine ürgloo-dus, jõuline ja heroiline ühtaegu, oli G. Reindorffile üks sügavamaid inspirat-siooniallikaid. Selles avalduks nagu näh-tud tööde, mille kilde ta kogu elu kokku kogus, et saavutada Tõde. G. Reindorffi etüüdide motiivid on ajuti muutunud vä-gagi kitsapiiriliseks, kuid ikka enam ja enam näib ta süübitavat loodusesse. Ta ei suuda end lahti kiskuda puutüvede ja kändude vaatlusest ja nende imetlemisest. Ena-masti on need vanad ja kõdunenud, kro-beline koor ja oksatüükad kõnelevad läbi-elatust. Vitaalne ja elujõuline puu alistub lõpuks, muutub tõntsiks ja hääbub nagu inimelugi. Toimub looduseski alaline võit-lus, pidev muutumine ja uuenemine. Vana känd kannaks nagu kunstniku jaoks filo-soofilisi mõttekäike. Ent selle keerukas vorm on esteetiliselt väga mõjuv. Sõe-joonistuses «Kuusekänd» (1938) on kunstni-kule omase vormiutreerituse juures saa-vutatud jõuline kontrast ja toonivahekor-dade rikkus, mis annab kujutatavale suure veenvuse. Kunstnik on kontsentreerunud looduse olemusele ja saavutanud väljen-duse teravuse.

Kui ofordis «Hommik metsas» (1942) on teemaks metsa rahu varahommikusel udus, siis ärevrahatu «Tuuleiil» (linool, 1943) on meeleolul otse vastandlik. Kurjaende-line saatuslikkus ongi mitmete järgnevate kompositsioonide põhiideeks. Selleks mõ-jus kaasa sõjasündmusi valuliselt läbi-elava kunstniku hingeseisund. Vaataja jaoks on metsa läbiv tuul, puude võpatus ja erutav sahin peaaegu füüsiliselt tajutav. Nii neis kui järgnevates lehtedes on kunstnik kasutanud suure väljendusliku kaasmõjuga graafilisi tehnikaid. G. Rein-dorff oli kunstnik, kes graafilisi tehnikaid täiuslikult valdas ja nende väljenduslikke võimalusi oma ideede realiseerimisel kasutada oskas. Meisterlik on tal raske ja aeganõudev metsotintotehnika.

Metsotintot on G. Reindorff rakendanud lehtedes «Õhtu Vormsi saarel» ja «Võr-gukuurid» (mõlemad 1943) ning «Õhtune maastik» (1944). Nn. must maneer sobib suurepäraselt maastikule laskuva pime-duse edasiandmiseks. Rikkalik mustvalge gradatsioon võimaldas kunstnikul saavu-tada kõige peenemaid üleminekuid, nii et maastik on muudetud ruumiliselt süga-vaks, esemed ja objektid plastiliseks ning pimedus lausa kombatavaks. Lehes «Õhtu Vormsi saarel» mõjuvad saare võrdkuju-na tuulikute tontlikud siluetid. Mõõdulelt miniatuurses lehes «Õhtune maastik» on kompositsiooni organiseeriv komponent eelkõige taevas. Ehavalguse peegeldus pilvedel loob äreva liikumise tunde, mida toetavad puude kummardunud siluetid. Rahutult pilvine taevas on peamine emot-sionaalne element ka kompositsioonides «Õö saabudes» (grafiit, 1955) ja «Äike läheneb» (1959). Taevas on sageli olnud



4



5



6

1. Günther Reindorff. Ohtune maastik. Metsotinto. 1944.

2. Günther Reindorff. Rannal. Itaalia pliats, süsi. 1947.

3. Günther Reindorff. Sibeliuse «Finlandia». Itaalia pliats, press-süsi. 1962.

4. Günther Reindorff. Mere avarused. Mälestus Muhumaalt. Itaalia pliats, press-süsi. 1974.

5. Günther Reindorff. Kustuv päev. Mälestus Urvastest. Itaalia pliats, press-süsi. 1974.

6. Günther Reindorff. Öö saabudes. Grafiit. 1955.

7. Günther Reindorff. Ohtu järve kohal. Grafiit. 1955–1956.

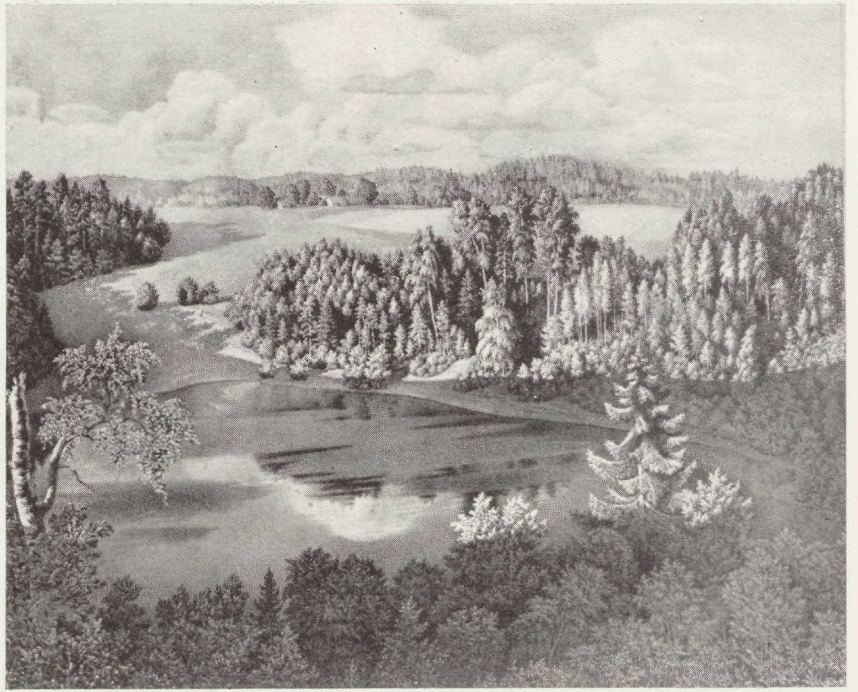
8. Günther Reindorff. Kevad Võrumaal. Itaalia pliats. 1965.

9. Günther Reindorff. Ohtu Harju rannal. Süsi, itaalia pliats. 1947.

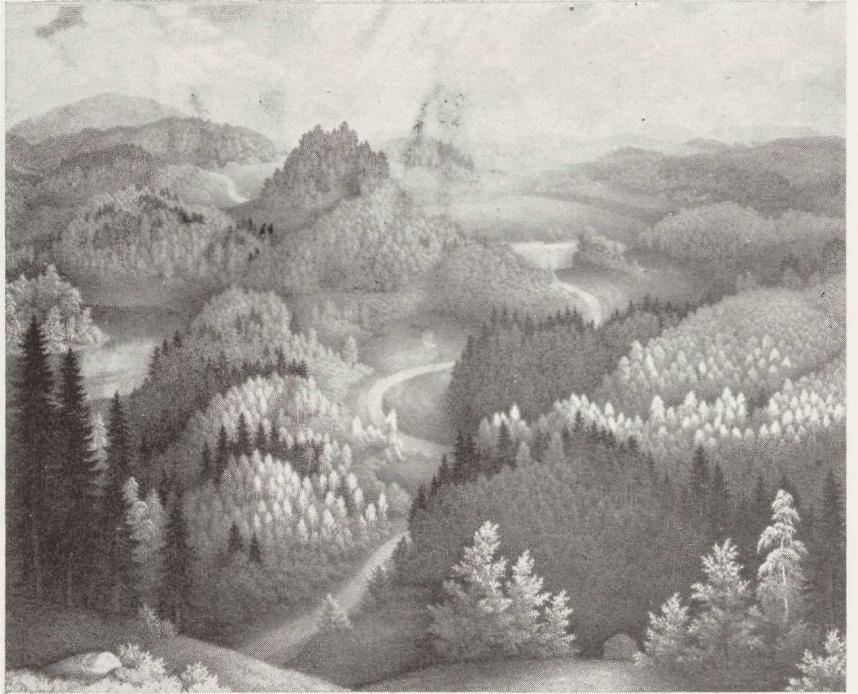
10. Günther Reindorff. Murdunud kuusk. Grafiit. 1935.

11. Günther Reindorff. Etüüd põllulilledest. Grafiit. 1920.

7

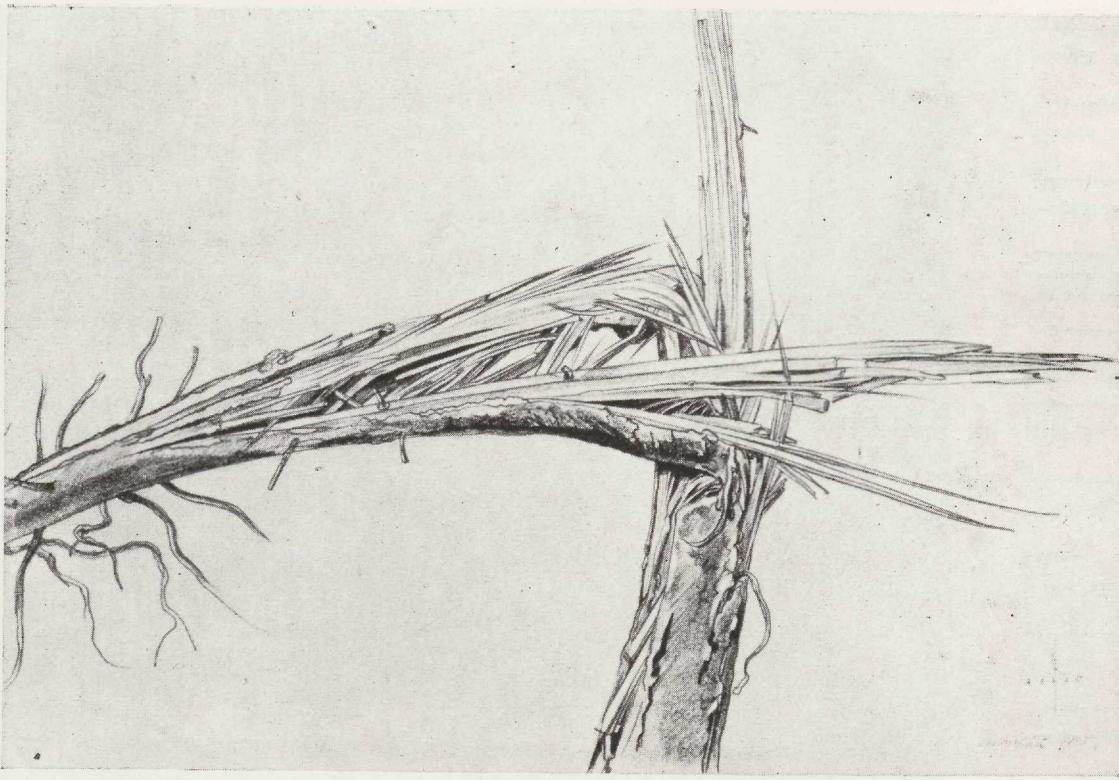


8



9





kunstnikule meediumiks. Selle stihiase süvenes ta juba nooruses. Viimatinimetatud joonistuses on sümbolse tähendusega ka lagunenu tuuliku skelett. Kord uhke ja iseteadev («Õhtu Vormsi saarel»), on tuulikki aastate möödudes alla jäänud ning kõigub üksiku mahajäetud ahervaremena põlluservas.

Ent maastikukompositsioonide sarjas «Eesti maastik» (1974) sirutavad vanad haralised männid kartmatult oma vägevaid oksid meretuultele ja tormidele vastu. Arvukatest etüüdidest tuntud puuhiiglaste on nii iseloomulikud Põhjarannikule. Nagu mänd oli Põhjaranniku sümbol, sümboliseeris tamm Lõuna-Eesti rikkalikku loodust, kadakas aga Saaremaad. Ja alati on nad ideaalsed oma liigis. Üks mõjukamaid ja monumentaalsemaid töid sarjast «Eesti maastik» on «Rannal». Võimsate elujõuliste rannamändide keskel moodustab peamotiivi vana pehkinud puutüvi kui kaugete aegade vägilaste kehasus. Selle igivana kännu kandis kunstnik joonistusse 1920. aastate algusest säilinud etüüdi järgi. Tööst «Rannal» õhkub heroilist romantilisust, mis kunstnikku ajuti nii haaras. Sarja teises joonistuses, «Männid rannal», rõhutavad puude kõrgust ja suurst madalad onnid nende varjus. Kunstnik on viidanud soodsale mõjule, mida nimetatud maastikusarja loomisel talle avaldas komandeering Armeeniasse. Sealne kaljumaastik meenutas elavalt ta nooruse Suursaart, kohalik loodus sisendas eepilisust ja monumentaalsust. Assotsiatsioonid innustasid uuesti tööle, see periood oli G. Reindorffi lausa plahvatuslik. Armeenias töötas kunstnik otse natuuris. Loomingulist elevust ja hoogu jätkus ka järgmisel aastal kodumaastikuga töötades. Eestimaa põlised metsamassiivid said peamiseks komponendiks ka G. Reindorffi illustatsioonides Fr. R. Kreutzwaldi «Eesti rahva ennemuistsetele juttudele» ja A. Puškini «Muinasjuttudele». Muinasjutud äratasid kunstniku fantaasia, ta illustatsioonid on tulvil romantilist fantastikat. Maastikku hingestavad kummalised olevused, arhailised loomad, talupoeglikud ehitused, etnograafilised esemed. Äärmise osavusega musta negroga teostatud ja pruuni värviga täiendatud joonistused on meisterlikud, nad on tippsaavutus meie raamatugraafikas. Vene kunsti ja kultuuri suurepärase tundjana suutis G. Reindorff ka Puškini muinasjuttude illustatsioonides ühendada loodusliku tausta muinasjutuliste tegelaste, etnograafiliste esemete ja rahvusliku ornamentikaga.

Aasta 1955 tähistab uue tiheda loomingu- lise perioodi algust. Vabastanud end jälle mõneks ajaks õppetööst, siirdus kunstnik juba varakevadel Rõugesse, et olla omavahel loodusega. Kaunis Lõuna-Eesti oli G. Reindorffi kutsunud juba varasest noorusest peale. Kuigi Rõuges kütkestasid kunstnikku looduse lüürilised meeolud, eelistas ta kompositsioonides sügavamaid, erutavamaid tundeid ja elamusi. Lehes «Palavad augustipäevad» on selleks üle maastiku laotuv päikeseleitsak. Loodus näib tuline ja hõõguv, puude-põõsaste

varjud aga kaitsvad ja usaldatavad. Kompositsioonis «Õhtu järve kohal» (1955—1956) on kunstnik taas tulnud päikeseloojaku kujutamise juurde. Püüdu läheneda vabalt, vahetult ja emotsionaalselt loodusele ja motiivi hingestamisele on ka järgmistel suvedel Saaremaal valminud joonistustes-etüüdid. Ometi on Saaremaa- aine line kompositsioon «Äike läheneb» tulvil loodusjõudude dünaamikat ja dra- maatilist. Kunstniku elu ja loomingu viimane kümme möödus suurel määral ta Põhjaranniku suvekodus. Põlispuud, kivi- vine rannik on jäädvustatud ka etüüdid. Nüüd pühendas ta oma suure maastiku- kompositsioonid mälestustele. Enam ei kutsu niivõrd uued muljed ja elamused, kuivõrd pildid üleelatud, mällu sööbinud mälestused. Unustamatuks oli jäänud Suursaar, mis tundus nagu särava teetähi- sena pikal loomingulisel teel ja mille kiir- gus ei olnud kunagi kustunud. Pikaajalise töö tulemusena valmiski 1962. aastal suu- remõõtmeline kompositsioon, mis oli esi- algselt mõeldud nimetuse all «Mälestusi Suursaarilt». Lõplikult nimetas kunstnik lehe «Sibeliuse «Finlandiaks»», sest kunstnikule väljendas Sibeliuse muusika täiuslikult muljeid Soome lahe kaljusaarte majesteetlikust loodusest. Ta tahtis sama ideed edasi anda oma kunstiga. Tundub, nagu oleks vana kunstnik uuesti suutnud eneses esile kutsuda kord üleelatud emot- sionaalse pinget ja nooruse romantilise tunnetetulva. Monumentaalne maastiku- kompositsioon on teostatud suure meister- likkusega ning üksikasjalise viimistlusega. G. Reindorffi loomingus on «Sibeliuse «Finlandia»» üks tippsaavutusi. 1968. a. valmis G. Reindorffil maastikukompost- sioon «Paadid Viru rannas», 1974. aasta- arvu kannavad aga lehed «Kustuv päev» ja «Mere avarused. Mälestused Muhumaast». Viimased tööd valmisid kunstniku 85. sü- n- nipäevale pühendatud näituseks ja olid määratud jääma viimasteks ta pikal loo- minguteel. «Mere avarused» on jällegi elavate mälestuste vili. Merekäär impo- santse astmelise pankrannikuga oli jää- nud meelde omapärase looduse imena. Kivi kaunis muster, mille olid volinud mereveed, elustus kunstniku pliiatsi all. Joonistus on tavalisel paberil, nähtavasti polnudki esialgu tõsisemat kavatsust suu- remaks kompositsiooniks. Ent mälestused rullusid esile, mõte järgnes mõttele ja nagu alati joonistas kunstnik ennastunus- tavalt ja talle omase loomingulise põle- misega. Ülevaks ja suurejooneliseks on G. Reindorff loonud selles lehes oma põh- jamaise kodumaa looduse. Joonistus «Kus- tuv päev» ongi nagu sümbol maastiku- meistri enese biograafias.

NÕUKOGUDE EESTI KUNST LENINGRADIS



1979. aasta jaanuaris-veebruaris oli Leningradi Kesknäitustesaalis avatud näitus «Nõukogude Eesti kunst», mis leningradlastele oli esmakordseks võimaluseks nii põhjalikult oma naabermaa kunstiga tutvuda. Kesknäitustesaali suurus võimaldas kujundada ekspositsiooni, millele võrdset — 150 autorit ligi 1500 tööga — ei ole olnud seni ei Eestis ega väljaspool. Seepärast tekitas näitus kahekordset huvi, nii leningradlaste kui eesti kunstnike ja kunstihuviliste seas, kellel avanes nüüd võimalus hinnata läbikäidud teed, üldistada kogutud materjali. Näituse organiseerisid ENSV Kultuuriministeerium ja Kunstnike Liit, kusjuures sellel oli retrospektiivne iseloom — välja pandud tööd esindasid põhiliselt viimase 10—15 aasta loomingu. Selline valikupõhimõte võimaldas jälgida eesti kunsti tema arengus ning määras ühtlasi näituse kõrge taseme. Ekspositsioon tutvustas vaatajat eesti kunsti tänase päevaga, tõi välja olulised arenguliinid, lubas võrrelda mitmeid jooni, mis on võrdsel määral iseloomulikud nii Eesti NSV kui Vene Föderatsiooni kunstile.

Loomingulised kontaktid Leningradi ja eesti kunstnike vahel on muutunud traditsiooniliseks. Leningradi kunstihuvilised jälgivad huvi ja tähelepanuga naabrite ja sõprade arengut, vahetatakse näitusi, kunstialastes ajakirjades suureneb eesti kunstnike tutvustavate kirjutiste arv. Tuleb märkida, et kõnealune näitus purustas mitmes mõttes tavakohase ettekujutuse eesti kunstist, selle žanride ja alaliikide vahekorra. Siiani tunti ja armastati peamiselt eesti dekoratiiv-tarbekunsti, kõige vähem vast graafikat. Näitus suunas aga tähelepanu nooremale eesti maalikunstile, pani uuesti nägema ja ümber hindama skulptuuri.

Eesti rahvusliku professionaalse kunsti arengulugu on suhteliselt lühike. Eesti nõukogude kunst on veelgi noorem, kuid ta on kiiresti lülitunud paljurahvuselise nõukogude kultuuri dialektilisse kujunemisprotsessi. Seepärast oli õigustatud ka vanema põlve meistrite — Adamson-Ericu, E. Kitse, L. Mikko, A. Starkofi tööde lülitamine ekspositsiooni. Sest nimelt need, aga samuti E. Okas, V. Tolli, M. Adamson löid aluse rahvuslikule traditsioonile, nende töö kindlustas ka noorema kaasaegse eesti kunsti arengu ja edu. Samas näitas väljapanek, et praegu annavad eesti kujutavas ja dekoratiiv-tarbekunstis tooni meistrid, kes kunstielu lülitusid suhteliselt hiljuti — 60. aastate keskpaiku. See lubab rääkida eesti kunstist mitte ainult kui ajalisel, vaid ka kui loominguliselt noorest kunstist. Just noorus määras näituse paljud iseloomulikud jooned loomingu elulisuse, otsingute julguse, vastuvõtlikkuse kõigele uuele.

Eesti kunstile alusepanijate tööde võrdlus noorte loomingu näitab keeruliste sisetaste seoste olemasolu, mis ei põhine niivõrd sarnasusel kuivõrd vastandamisel, eitusel. Kuid selline on juba kord ajaloolise protsessi loogika, et noored, kohati endale sellest isegi aru andmata, ehitavad uue

kunsti hoone siiski rahvusliku koolkonna parimaid saavutusi kasutades. Huvi inimese, tema hingeelu, ideaalide vastu, püüe leida rahva elu pealispinna alt oma teemad ja kangelased, ning tõeline, kõrge professionaalsus ühendavad eesti kunstnike erinevaid põlvkondi. Ja kui Adamson-Ericu või E. Kitse töödes väljendusid need omadused küllalt traditsioonilises vormis, siis nende kaasaegsed L. Mikko ja A. Starkopf lahendasid oma aega ennetades juba 1950. aastatel probleeme, mis muutusid eluliseks kümnend aastat hiljem — olgu need siis monumentaalsuse otsingud, maalikunsti ja arhitektuuri sünteesi probleemid või skulptuuri ja loodusliku keskkonna vastastikuse mõjutuse küsimused. Samasugune püüd tulevikku, tugev kaasaajatumetus on omane ka tänapäeva eesti kunsti parematele esindajatele.

E. Okase loomingu võlub uute aspektide otsimine ümbritseva elu kujutamisel, uute väljendusvahendite kasutamine. Leningradlaste hulgas tekitas erilist huvi maal «Kunstnik ja linn» — mõtisklus kunstniku kohast elus, kunsti rollist meie keerulises ja vastuolulises maailmas. Eesti kunstnikke iseloomustab oskus lahendada suuri, ideeliselt olulisi teemasid tagasihoidlike, nappide vahenditega, välise dekoratiivsuse, liigse pateetika ja teatraalsuse. Eriti selgelt demonstreerisid seda näitusel välja pandud skulptuurid. Vormi üldistatud, sisemine konstruktiivsus, kompositsioonilise lahenduse lihtsus, oskus materjalide eripära kasutada on andnud keerulisi, kõrge kodanikutundega loodud taieseid. A. Eskeli grupp «Merel», O. Männi kompositsioon «Monumentaalspropaganda» tõusevad poeetilise metafoori tasemele, võttes endale mingil määral monumentaalskulptuuri funktsioonid.

Terav publitsistlikkus, kujundlike sümbolite kasutamine on iseloomulik paljudele graafikutele — A. Keerendile, I. Tornile, A. Kütile. Sama omane on püüd uutmoodi lahendada uusi teemasid ka paljudele «keskmise» põlvkonna maalijatele, eriti E. Põldroosile. Ta kasutab julgelt kaasaegseid kujundlikke võtteid, mis ilmselt on mõjustatud fotograafias ja filmikunstist selle montaaživõtete ja kompositsiooni juhuslikkusega. N. Kormašovi töid eristab väljendusvahendite lakoonilisus, plastilise interpretatsiooni iseseisvus. Tema maalide väline lihtsus ja loomulikkus aitavad avada sügavat ja keerulist sisu. Oma loodusteemalistes töödes jõuab kunstnik suure üldistuseni («Põld», «Roheline kevad»), mõtiskleb inimese kohast elus («Lein»). Nendel töödel on sümboli tähendus, kuigi meister näib kasutatavat ainult traditsioonilisi vahendeid. O. Subbi tööd veetlevad oma elutaju värskuse, peene poeetilisusega. Inimese ja teda ümbritseva looduse ühtsus, looduse, mis pole ei foon ega isegi mitte keskkond, kuhu kunstnik oma modelleid paigutanud on, vaid võrdväärne «tegelane», kajastab autori maailmatunnetust. Kuid samal ajal ei välista looduse ilu ülistamine tema tööde sisulist külge, paljudes töödes on tunda varjatud dramatismi ja tundepinget.

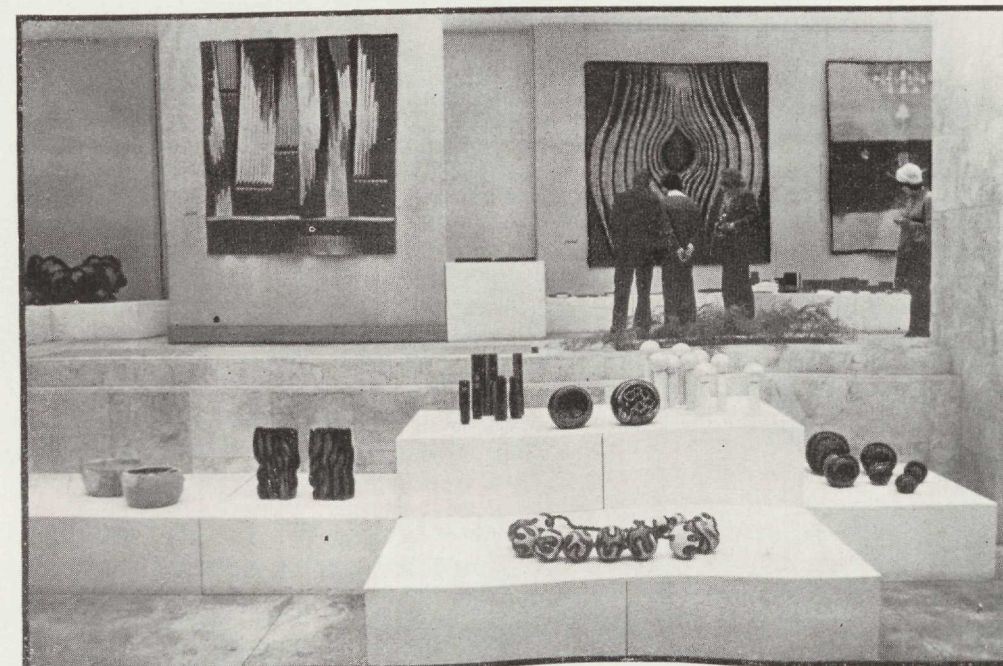
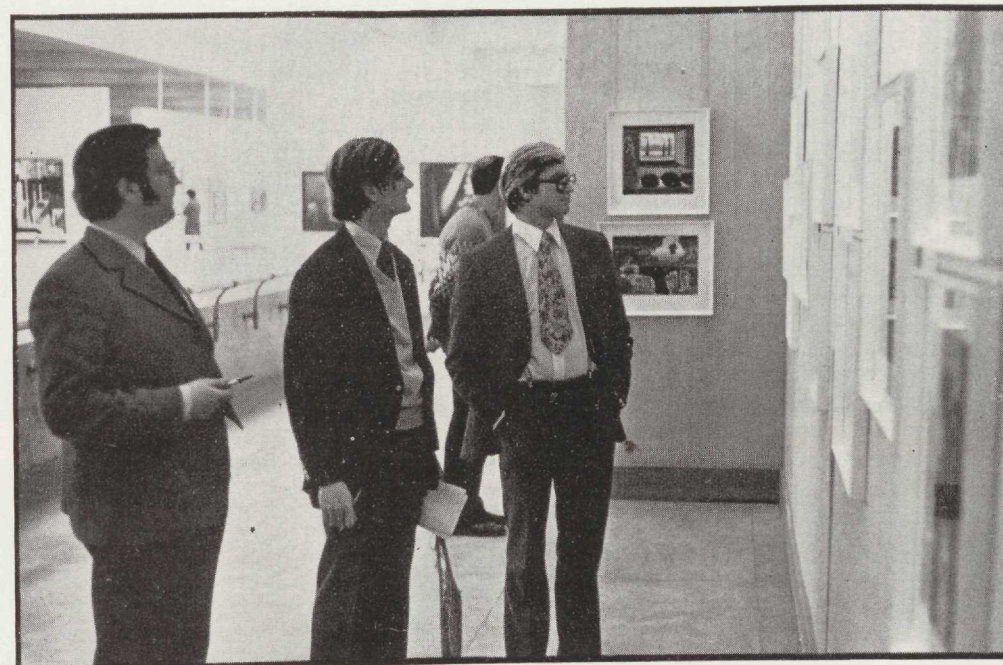
60. aastate põlvkond on määranud need muutused, mis eesti kunstis viimase 10 aasta jooksul toimunud on. Emotsionaalsus, värvi osatähtsuse rõhutamine, huvi elu kõige mitmekülgsemate avalduste vastu — O. Marani klassikalisele rangetest natüürmortidest E. Põldroosi publitsistlike maalideni — äratasid üldist tähelepanu, panid endast rääkima kui uuest nähtusest nõukogude kunstis. Täna on eesti kunsti jõudnud uus põlvkond, kellel on oma huvid, oma maailm, oma ettekujutus maalikunsti võimalustest ja ülesannetest. Elunähtuste emotsionaalse tajumise asemel on astunud ratsionalism, püüd asjademaailma analüütilise liigendamise poole. Eriti omased on need jooned J. Arraku, A. Toltsi ja A. Keskküla maalidele, kuigi J. Arraku maali «Autoportreede vestlus» vaesestab võtete kordus. Andeka noore kunstniku A. Toltsi viimastes maalides domineerib ümbritseva asjademaailma plastiline väljendamine, selle koosolu ja vastastikuste mõjustuste uurimine. A. Keskküla on kahtlemata eesti noorema maalikunsti huvitavamaid esindajaid. Teda võluvad kunstliku ja loomuliku, suure ja väikese kontrastid. «Natüürmort linnavaatega» ja «Ateljee» ei paista silma mitte ainult kõrge tehnilise meisterlikkuse poolest, oskuse poolest organiseerida lõuendi tasapinda, vaid ka oma vaimusega, kujundite sisulisusega. Autori teisi esitatud maale — «Põhja-Eesti maastik», «Kreeka motiiv» eristab ratsionalism, mõningane vormijäikus ja mõtteline sirgjoonelisus. Hüljanud illustratiivse deklaratiivsuse, mis oli omane mõnedele vanema põlvkonna kunstnikele, jõudsid noored omamoodi selle juurde tagasi, kuigi teistsuguses kvaliteedis. Kuid šifreerituna, «mitmetähenduslikku lõpuniütlematuse» süsteemi viiduna on see oma olemuse siiski säilitanud.

Näitus tõestas, et kaasaegses eesti kunstis on kunstiline kujund märgatavalt keerulisemaks muutunud. Samas on paljud meistrid (J. Palm, V. Ohakas) viimastel aastatel emotsionaalselt ja isegi poeetiliselt maalilaadilt liikunud formaalsema ja sisuliselt ratsionaalsema väljenduskeele poole. Püüd kajastada igavesi kosmilisi teemasid, millel puuduvad adekvaatsed väljendusvahendid kujutavas kunstis, viib ajuti spekulatiivse skematismini. Taju vahenditus on neis teis asendatud kujundite keerulise struktuursusega, mis nõuab mitte niivõrd emotsionaalset kaasaelamist kui võrd intellektuaalset mõistmist. Analüütilised tendentsid eesti kunstis on nähtavasti arengu seaduspärane etapp, millele järgneb loodetavasti emotsionaalse ja ratsionaalse kogemuse sünteesi periood. Olen teadlikult üksikasjalikumalt peatunud näituse maaliosakonnal, sest just nimelt siin tulevad eriti teravalt ilmsiks kaasaegse eesti kunsti arengu seaduspärasused. Maalikunst äratas suuremat huvi ka vaatajates. Näitus «Nõukogude Eesti kunst» kujunes Leningradi kunstielus tähelepanuväärseks sündmuseks, viie nädala jooksul külastas näitust 40 000 inimest, peaaegu kõigis Leningradi ajalehte-

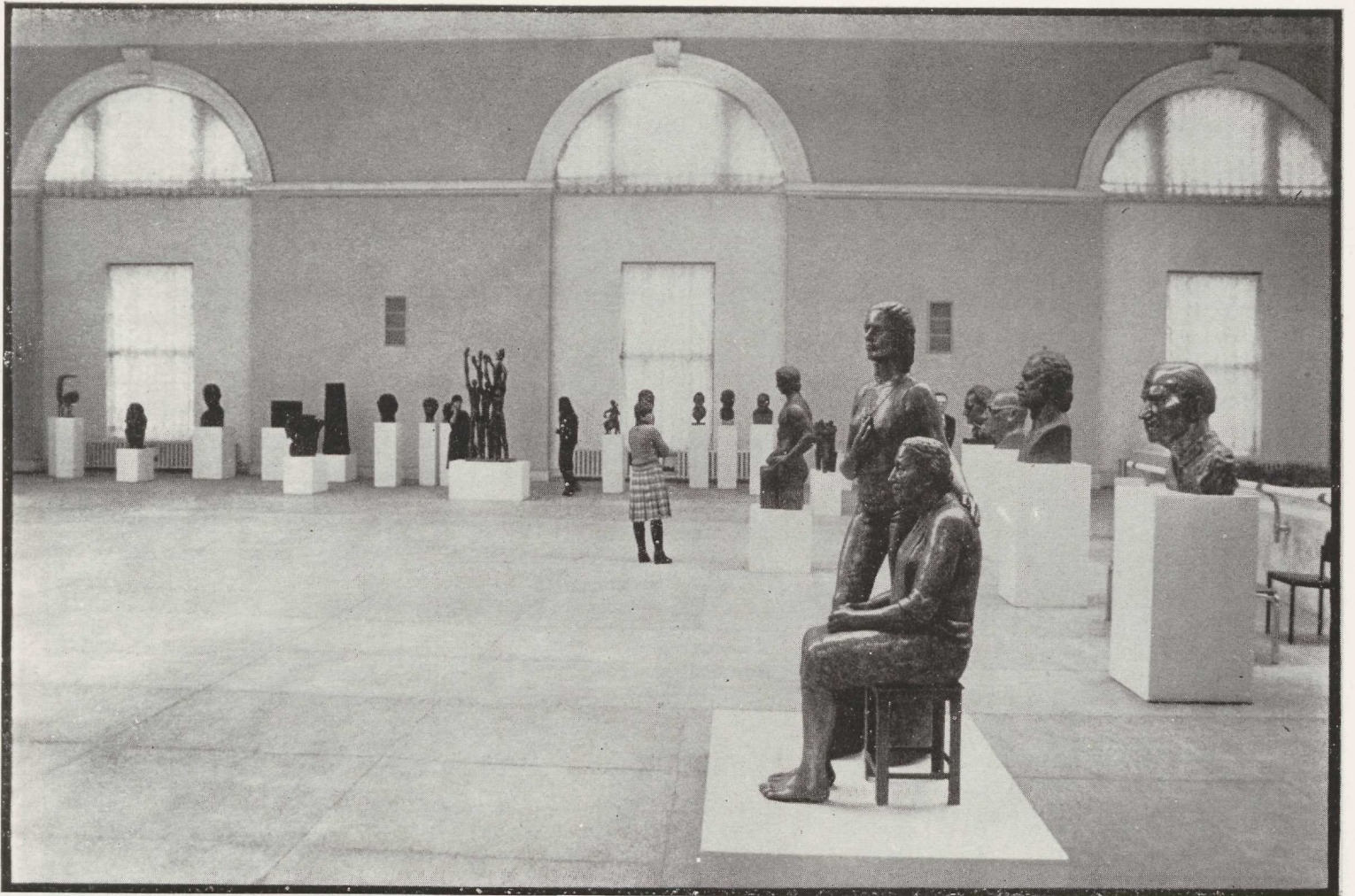
des ilmusid näituse vastukajad, sellele oli pühendatud ka spetsiaalne saade teleprogrammis «Näitusesaalides». Kriitika, kunstnikud ja reavaatajad märkisid kõrget professionalismi, otsingute julgust, kunstnikuindividuaalsuste mitmekülgust ja samas kogu ekspositsiooni terviklikkust.

On loomulik, et nii näitus tervikuna kui üksikud eksponeeritud teosed kutsusid esile vaidlusi ja vastuhääli. Ühed võtsid ilma kriitikata vastu kõik ning soovitasid leningradlastele eestlastelt õppida, teised süüdistasid eesti kolleege formalismis, traditsioonide mittehindamises, külmuses, headuse ja inimlikkuse puudumises. Praegu, mitu kuud pärast näituse sulgemist, kui kired on vaibunud, muljed kinnistunud, võib anda objektiivse hinnangu näituse tähtsusele Leningradi kunstielus. Selle näitusega avas Kesknäitustesaal Nõukogude Liidu moodustamise 60. aastapäevale pühendatud liiduvabariikide kunsti tutvustavate näituste seeria. Väljapanek andis ereda pildi eesti kaasaegsest kunstist, tutvustas selle paremaid saavutusi ja arengu põhijooni. Näituse põhjal võisime veenduda, et eesti kunst kogu oma eripärasuses areneb samu radu pidi, mis kogu nõukogude kunst. Võis täheldada ka eesti ja Leningradi kunstile ühiseid jooni. Graafikas on näiteks märgata kasvavat vastuolu tehnilise ja kujundliku külje vahel, professionaalsete ülesannete lahendamisel saab tihti kannatada kunstilise kujundi sügavus ja terviklikkus. Ühiseid jooni on ka eesti ja Leningradi tarbekunstnike töödes, nimetada võiks püüdu suurendada tarbeseme kujundlikkust, omapärast «säidkunstilikkust», mida saavutatakse erinevate vahenditega. Leningradi tarbekunstnikud lisavad tihtipeale oma töösse kujutavaid elemente, eestlaste rõhutavad vormi enda väljendusrikkust, materjali omadusi. See kinnitab veel kord, et Nõukogude Eesti kunst pole suletud, kohalik nähtus. Oma rahvuslikele traditsioonidele toetudes lahendavad nõukogude kunstnikud ühiseid tänapäeva ideelis-kunstilisi probleeme, neid ühendavad ühised ideaalid ja püüdlused.

Vladimir Jevsejev,
Leningradi Kesknäitustesaali direktor



12	14	17
	15	
13	16	18

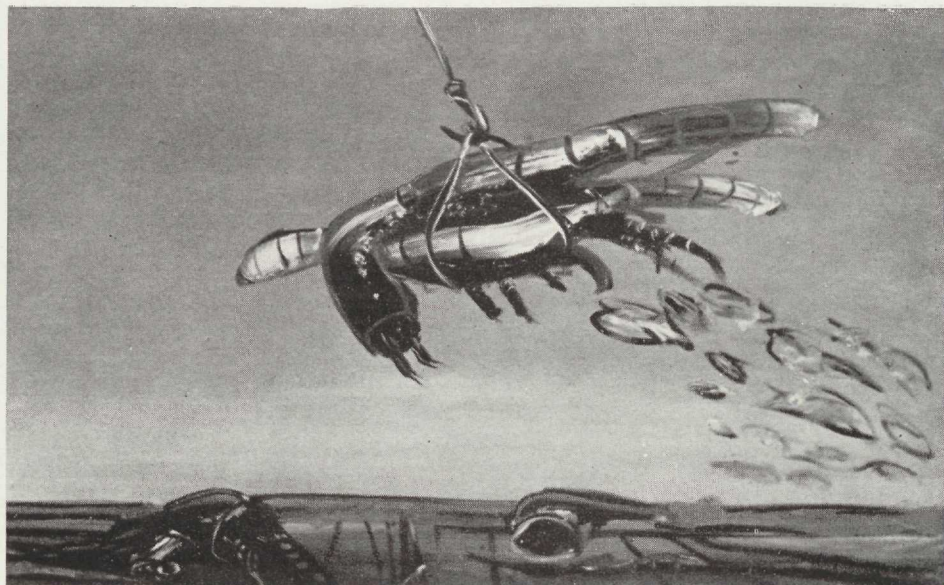




Rahvusvahelises kunstielus on suurtel regulaarsetel üritustel, biennaalidel, triennaalidel jne. kanda oma kindel osa. Erinevatele sisulistele suunilustele vaatamata on see näitusevorm küllaltki hea moodus nii erinevate maade kunsti võrdlemiseks kui kunsti propageerimiseks, sest tavaliselt kaasnevad selliste üritustega suurenenud tähelepanu ja reklaam. Samas on iga sellise suurürituse korraldajad huvitatud oma iseloomuliku aktsendi andmisest näitusele. Meiegi graafikatriennaalide puhul on selline küsimus üles kerkinud (vt. J. Hain, Tallinn IV Graafikatriennaal, «Kunst», 54/4, 1978). Tavalise soliidse esindusnäituse otstarbekuses triennaalinäitusena kahtles ka E. Pihlak («Neljäntäht korda Vilniuses», «Sirp ja Vasar», nr. 22, 1978). Sest sisuliselt on Vilniuse maalitriennaal ju esindusnäitus ja seda täiesti loomulikel põhjustel: et ühe maa kunsti mujal küllalt pealiskaudselt tuntake, leitakse kõige otstarbekamaks triennaalile saata võimalikult hea kunst, ükskõik milliseid tendentse ta siis kannaks. Selleks korraldatakse konkurss (Eestis kujunes triennaalieleme konkursinäitus üheks hooaja põnevamaks), valitakse välja parimad, tunnistades nad seega kolme aasta löikes esinduskunstnikeks. Sellise suure näituse eesmärgiks on peale oma maa kunsti tutvustamise ka (kas või eba-programmiliselt) oma kunstiideaalide propageerimine, sest mingil moel saab ju iga kolme maa kunsti kohta üldistavaid ja eristavaid termineid kasutada, kuigi nad iga üksiku kunstniku suhtes paratamatult piisavalt ebaadekvaatsed on. Ja võib-olla peaks tööpooldest siis ekspositsioonikorralduses rohkem rõhutama neid aspekte, mis momendil meie kunstis tunduvad aktuaalsed olevat ja mis oma erinevuses võiksid huvi pakkuda ka teistele osavõtjatele maadele? Loomulikult on sellise valiku tegemine küllalt komplitseeritud, kui üldse ongi momendil võimalik kokku leppida küsimuses, millised aktuaalsed jooned eesti kunstis vääriskid tutvustamist väljaspool.

Vilniuse triennaal on peamiselt regionaalne üritus ja sellepärast pole erilist mõtet hakata kramplikult otsima neid jooni, mis osavõtjate maade kunsti ühendaksid: eeldatavasti on nad nagunii olemas, kuigi mitte sel määral, nagu võiks ajalooliselt arengult lähedase piirkonna puhul arvata. Pigem on lihtsam leida omavahelisi erinevusi, mis väljenduvad nii erinevate väärtuste rõhutamises maalisis, erinevate stiililiste sümpaatiate valikus, erinevas ainevalikus ja lõpuks ka selles, millise tähtsuse kunstnikud üldse arvavad kunsti loominguul kogu sotsiaalses süsteemis olevat. Nii on Leedu ekspositsioonis teistest enam tunda rahvusliku maalikultuuri järjepidevust, Läti väljapanek demonstreeris üheaegselt mitut üsna erinevat tendentsi ja eesti kunst rõhutas iga kunstniku suveräänsust. Põhimõtteliselt oli aga iga maa poolt väljas esinduskunst, valitud võimalikult mitmekesiselt, sajandi alguse moodoolude mõjutustest hüperrealismini välja. Leedu kunstis toimub kõige suurem konf-

likt nähtavasti teemavaliku ümber. Traditsioonilisele leedu kunstile on omane emotsionaalsus, mille kõige olulisemateks väljendajateks on värvi ja vormi ekspressiivsus. Selles suhtumises on palju sisetust jõudu ja veendumust. Ning keskpunkt, mille ümber kõik väärtused, nii maalilised kui sisulised keerlevad, on kunstniku isiksus ja seda ju ekspressionistide laadis, sest väärtuslikuks saab motiiv vaid sedavõrd, kui võrd kunstnik on seda ära näinud ja oma sisetunde järgi seadnud. Seda näitab kas või portreede, natüürmortide ja maastiku suur rohkus. On ju selge, et nii üks, teine kui kolmas žanr võimaldavad maksimaalselt ära kasutada oskusi ja tahtmist maailma subjektiivselt, omaenele natuuri järgi hinnata, välistades seejuures kindlamapiiriliste eetiliste kontseptsioonide sissetoomise. Nii lööb leedu maalisis tugevasti läbi kunstniku kui erilise isiksuse kontseptsioon, juba möödunud sajandil moodi läinud seisukoht kunstnikust kui erilisest filtrist. Lisaks jäi triennaali põhjal mulje, et kui tegu pole portree või kindla temaatilise kompositsiooniga, tegeleb enamik kunstnikest maalilike legendide loomisega. Mingit reaalselt katet sellistel maalidel ju pole. Inimesed ei asetu kunagi nii sümboolsetesse poosidesse, kevad ei tule kunagi kauni tütarlapse näol, suvevaheaeg pole alati tingimata nostalgiline idüll jne. jne. Selles mõttes tuleb leedu maalisis rääkides silmas pidada pigem sümboolsuselembelistsust, iseenesest heatahtlikku ja optimistlikku, kui realismi. (Siinkohal võiks meenutada G. Coubert' sõnu 1855. aastast, mis väga lihtsalt, kuid üsna täpselt võtavad kokku realismi olemuse: «Olla oma ajastu kommete, ideede ja ilmingute vahendajaks, ... ühesõnaga, luua elavat kunsti, see on mu eesmärk.») Tööpooldest, sellist igavikulisusele pürgivat maailma, nagu leedu maal meile tihti peale pakub, tegelikult ju ei ole. Ta eksisteerib vaid siis, kui kunstnik ta lõuendile kontsentreerib, ümbritsevast maailmast välja valib ja sünteesib. Muidugi ei maksa oodatagi olustikurealismist sealt, kus pole sellist taotlustki. Seda eriti, kui nii oluline rõhk on maalilistel väljendusvahenditel, värvil, värvide omavahelistel pingetel ja kui leedu maalisis valitsevad uuenduslikud tendentsid kõiki neid väärtusi vägagi hindavad. Ometi tuntake aga nähtavasti puudust kunstnikupoolsest hinnangulisest suhtumisest ümbritsevasse, tänapäevasesse maailma ja see seabki leedu uuendusliku maali määravaks teemavaliku ja selle interpreteerimise. Meil, kes me oleme harjunud sellega, et noore maaliga käis kaasas nii teema kui maalimismaneeeri muutus, oli sellist kokkusobitamist algul isegi pisut võõrastav jälgida, kuid peab tunnistama, et selline uute ideede ja ilmingute toomine kunsti piisavalt ebaradikaalselt ja järelemõttelikult võib aastate pärast leedu rahvusliku kultuuri järjepidevusele kasuks tulla. Siinkohal võib ühe iseloomuliku näitena tuua K. Dereškevičiuse loomingu. A. Kurase maalid on kahtlemata äärmuslikumad,



20 23 24
 21
 22 25 26

19. Enn Põldroos. Hüpe. 1978.

20. Algimantas Kuras. Territooriumi koristamine. Õli. 1978.

21. Antanas Gudaitis. Laua ääres III. Õli. 1977.

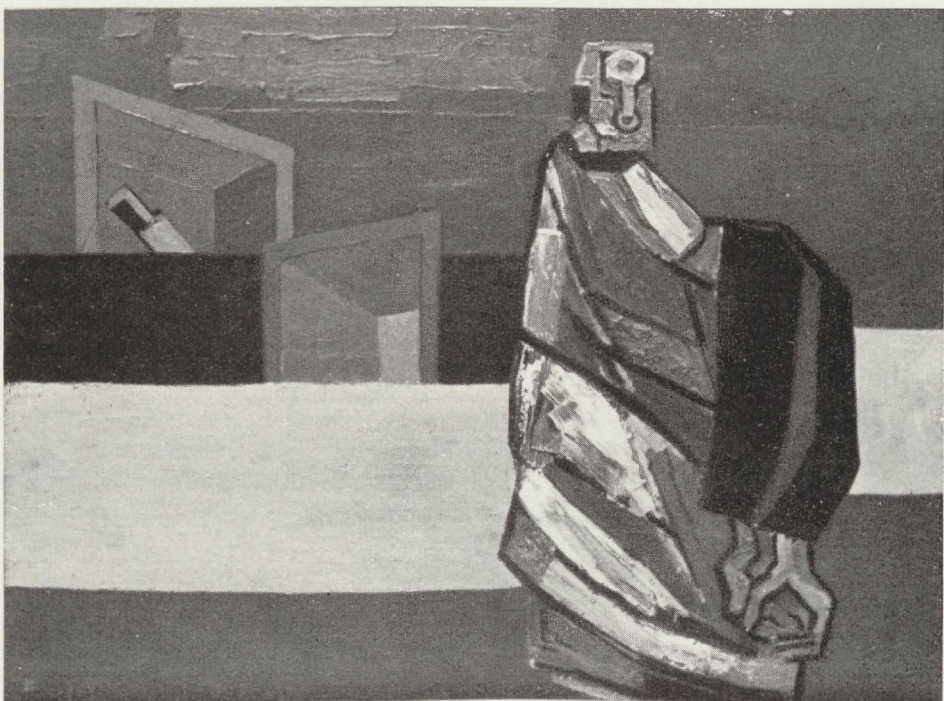
22. Vincas Kisarauskas. Pime Oidipus. Õli. 1977–1978.

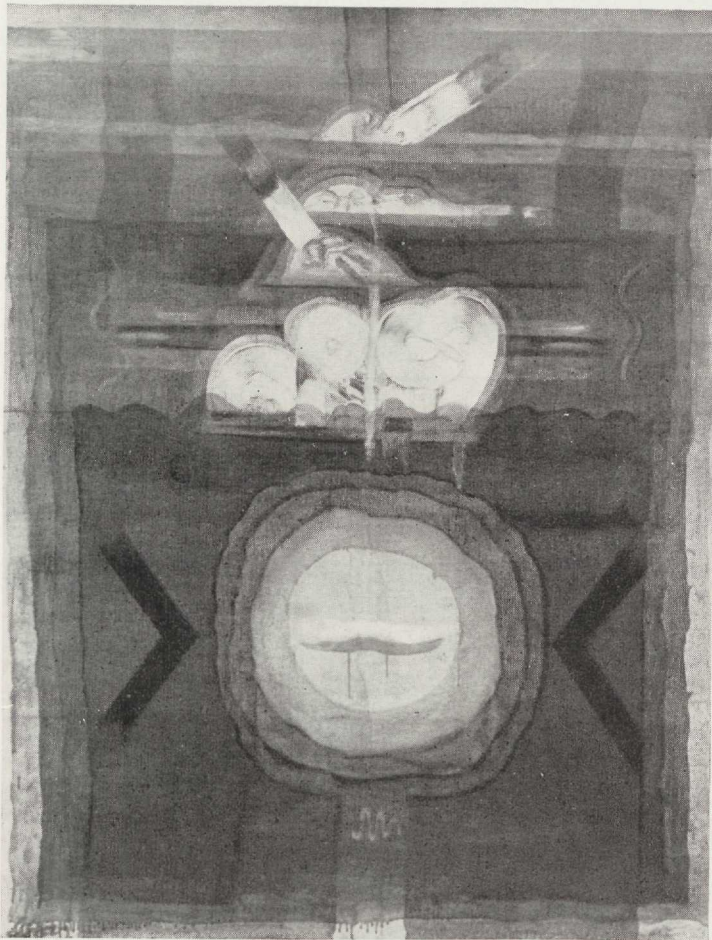
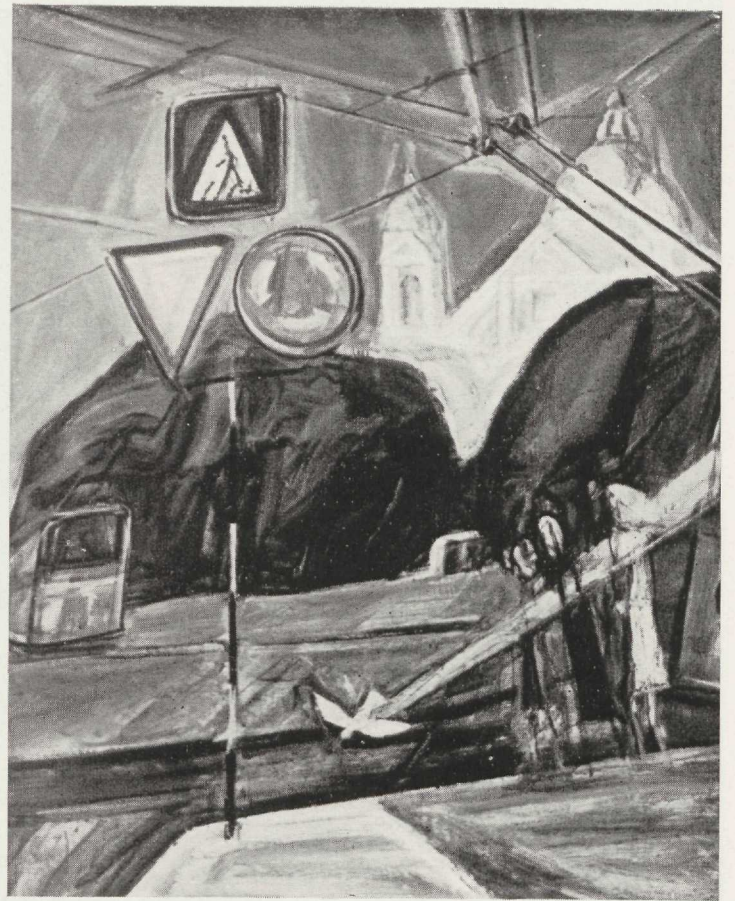
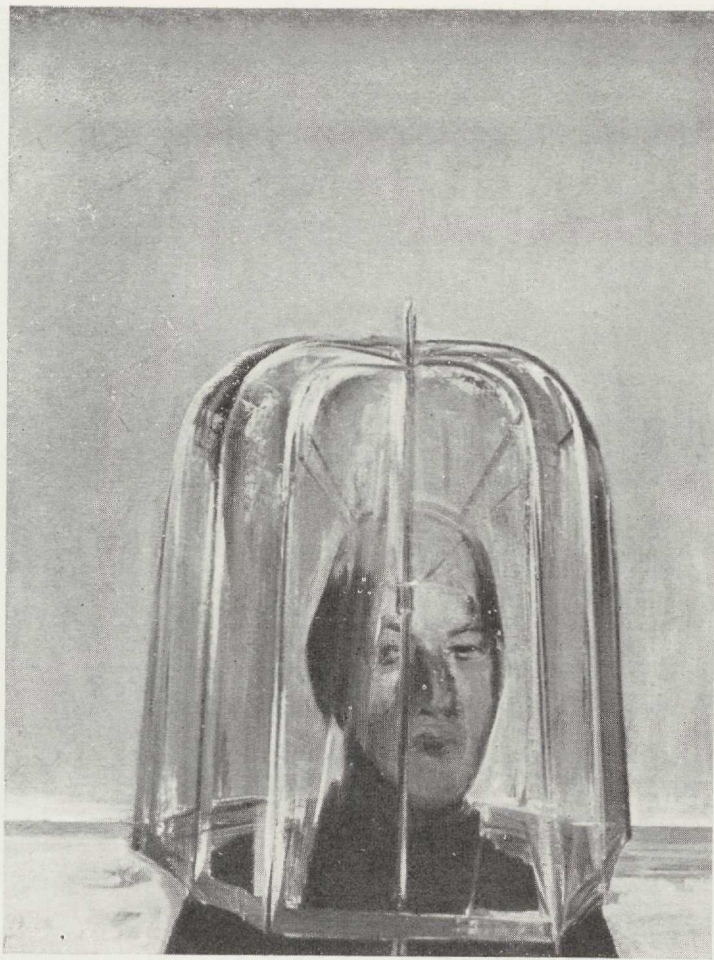
23. Kostas Dereškevičius. Naine vihmavarjuga. Õli. 1977.

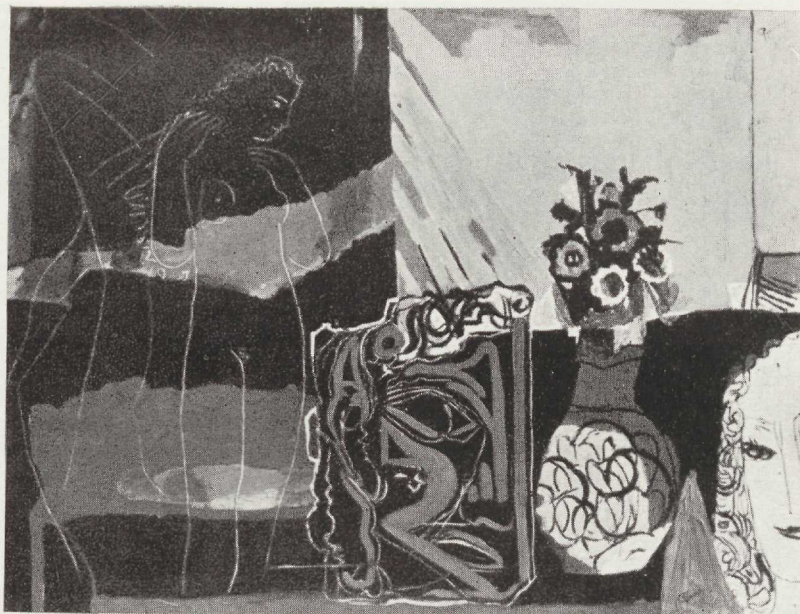
24. Arvydas Saltenis. Linnavaade liiklusemärgidega. Õli. 1977–1978.

25. Linas Katinas. Aas. Õli 1977.

26. Algimantas Svegzda. Tool. Tempera, õli. 1977.







27 30
 28
 29 31 32

27. Rudolfs Pinnis. *Kunstniku ateljees*. Ēli. 1978.

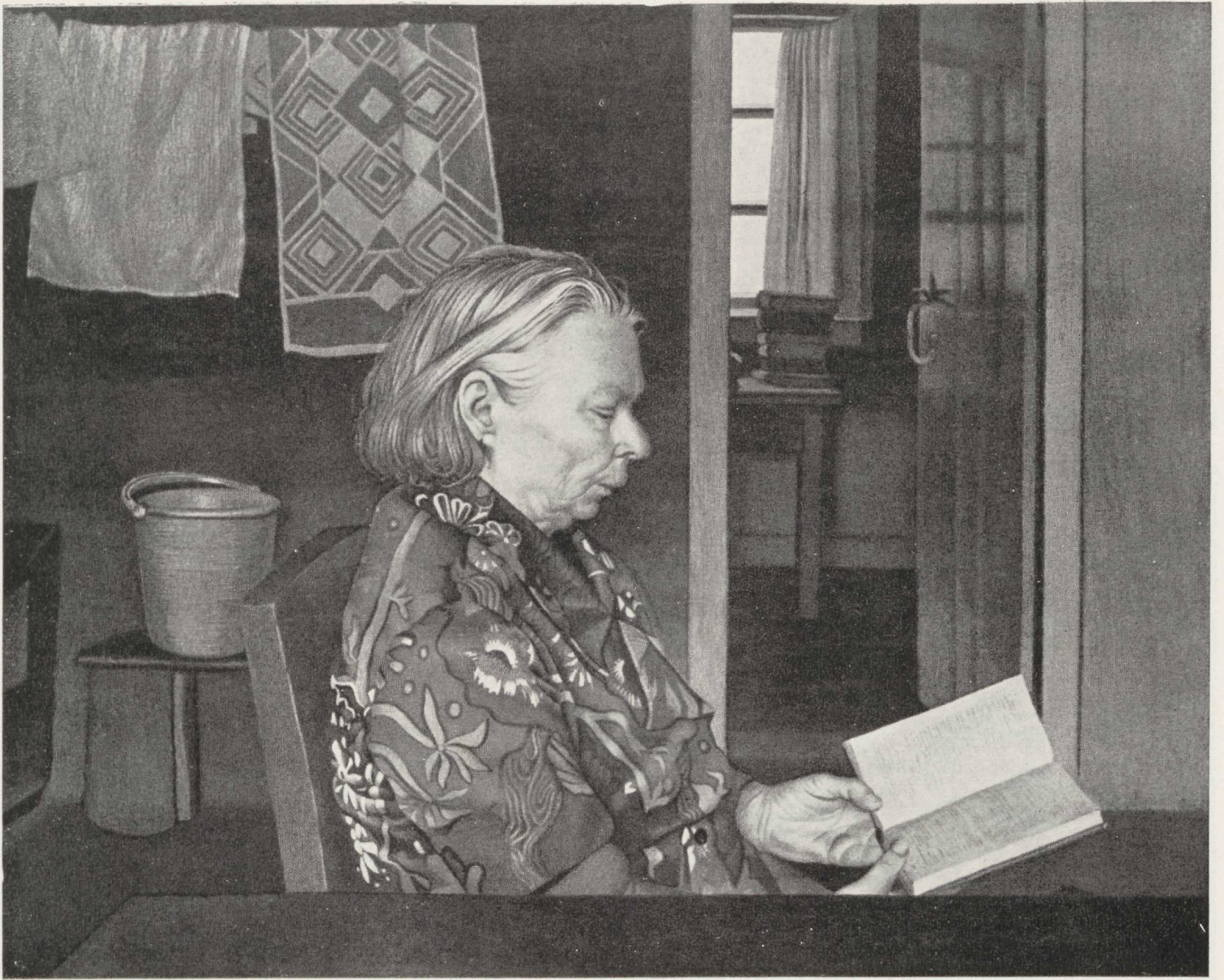
28. Maija Tabaka. *Juhtum*. Ēli. 1975.

29. Silvia Meškuone. *September Subatas*. Ēli. 1976.

30. Miervaldis Puolis. *Olustik*. Tempera. 1977.

31. Ojars Abols. *Torustik*. III osa triptihonist «Protsessid Maal». Segatehnika. 1978.

32. Džemma Skulme. *Kariātiidid II*. Ēli. 1978.



kuigi ka tema, pöörates kogu tähelepanu objektidele ja situatsioonidele, mida ainult 20. sajand on kaasa saanud tuua, jälgib üsna hoolikalt oma maalitehnilist ekspressiooni. Nimetatud suunas lähevad veel mitmed leedu maalijad. Erandina torakasid triennaalil silma A. Svegžda tööd, kus väga ilmselt on võetud suund nii teistlaadsele objektivalikule kui maalimismaneerile ja ka värvivalikule. Nii on leedu maal kõrvaltvaatajale terviklik nähtus, omaenda traditsioone hindav ja arendav. Läti maali ekspositsioon oli oma taotluste poolest palju rabeledam. Raske on leida siin mingit kindlat järjepidevust, mis kannaks liini näiteks R. Pinnisest (sünd. 1902) M. Puoliseni (sünd. 1948). Lätlaste puhul ei saa öelda, et värv on kõikehõlmav, pigem võiks rääkida värvikirevusest, kuigi jälle mitte üldistavalt. L. Maurinise ja I. Muizulise allegoorilisuse vastu on näiteks E. Grube või I. Celmina sissepoole suunatud emotsionaalsusega tõsised rahulikud maalid. Omaette seisavad J. Zvirbulise kõikvõimalikest vihjetest ülekoormatud tööd. Ei saa rääkida ka ühestki kindlapiirilise stülistisest sümpaatiast, mis enamikku maalijaist mõjutaks. Vihjeid võib Picassost hüperrealismini välja näha, kuigi Puolis, kelle puhul otsest hüperrealismi mõjutusest võiks rääkida, on omalt poolt lisanud teatud lavastuslikkuse ning küllalt lakoonilise kompositsiooni, mis oma lihtsuses ei vasta päriselt sellele fotosilma efektile, mida nimetatud suund oma viisil usadab ja absolutiseerib. Kui Puolis, Pinnis ja Tabaka kui äärmused kolmes suunas välja jätta, siis võiks rääkida läti maalist kui korralikust akadeemilise kooli läbi teinud nähtusest, kus iga kunstnik püüab leida maalimiseks oma põhjuse, oma teema ja oma näo. Kohati lähenetakse nõukogude kunstis küllalt levinud dekoratiivsele allegooriale, kord meenuvad Riia Kunstnike Rühma omaaegsed taotlused. Võib-olla on siin oma osa olnud Riial kui küllalt internatsionaalsel linnal? Mis puutub läti kõige atraktiivsemasse maalijasse, Maija Tabakasse, siis tema maalid elustasid kahtlemata väga läti ekspositsiooni. Tabaka paistab olevat küllalt osav dramaturg, taipamaks, et ükski väline sündmus, olgu ta nii draamatiline kui tahes, ei kaalu tänapäeval üles vihjeid irratsionaalsusele, teatud laadi salapärasusele, mida omakorda ei saa liiga tõsiselt võtta jne., jne. Tabaka maalid on silmapaistvad tööd, kuigi neis on liiga palju väsitavat efekti. Ja kohati tundub, et mingid niidid on kunstniku sellelaadseid töid ühendamas akadeemilise «Pompeji viimase päevaga», neid eristab vaid tehniline käsitlus ja kunstniku hoiak kujutatava suhtes, kuid üldine kiindumus suurejoonelistef efektsete jutustuste vastu on ühine. Tabaka kõrval olid küllalt tähelepanuväärsed ka M. Puolise tööd ja kuigi on kolme pildi põhjal midagi kindlamat raske järeldada, arvan ma, et see rahulik ja hoolikas suhtumine kujutatavasse materjali võiks kogu läti maalile mingil moel kasuks tulla, sest see mõjus üsna puhastavalt rabeleva allegoorilisuse kõr-

val, mis triennaalivaliku põhjal paistis tendentsina üsna tugev olevat.

Kui nüüd võrrelda Eesti ekspositsiooni Leedu ja Läti omaga, siis on vahe tõepoolest tuntuvalt, kuid ka mitte nii suur, nagu esialgu paistab. Erineva aktsendi loovad ju põhiliselt kolm autorit — Arrak, Keskküla ja Leis ja seda just vahendite poolest, mida nad eesmärgi taotlemisel kasutavad (pean silmas nii tehnilisi võtteid kui ka kujundite modifikatsiooni). Ei saa ju päris tõsiselt rääkida, et eesti maal tervikuna on sotsiaalsem kui Lätis või Leedus, või tehniliselt teostuselt efektssem, sest viimane sõltub juba erinevatest arusaamadest. Ja ometi eristavad eesti maali mõned iseloomulikud jooned, mis muudavad ta valdavamalt kaasaegsemaks ja internatsionaalsemate kunstiprobleemidega rohkem haakuvaks kui naabermaades. Kõigepealt iseloomustab seda juba pikemat aega püü vabaneda akadeemilise maali kaanonitest ja sellega kaasnevast kunstikontseptsioonist. Tõsi küll, me ei saa mingist õigest akadeemilisest traditsioonist Eestis üldse rääkida, ometi on sellesse piskussegi küllaldase umbusuga suhtunud.

Kui läti ja leedu kunstis on kaasaegne kunst tähendanud eelkõige uut sisu ja vahest ka väikest kokeeterimist vormiga, siis eesti kunsti puhul võib uute sisuliste aktsentide kõrval täheldada eelkõige uusi vormilisi otsinguid, tõsi küll, mitte liiga radikaalseid, uusi kompositsioonilisi lahendusi, teistlaadi värvivalikut, vabamat arusaamist ruumikäsitlusest, plaanide nihkumist, maali lõpu ja alguse suhtelisust. Mis puutub meie maali väljenduslikku külge, siis on ju üldiselt teada eesti kunstnike vastumeelsus dramaatiliste efektide ja liigse sümboolika vastu. Ja tõepoolest, meil on allegoorilisuse asemel vihjed, üsna täpsed ja teravad, mis kunstilises käsitluses avalduvad kas mingi vajaliku ja iseloomuliku detaili näol või teatud ebatavalise meeoleolu loomise teel, mida just maastikumaalide puhul on kasutatud. Vaba, kõikide meeltega haaratava loodusmulje asemel on kaasaegne loodusmaal tihti peale surutud, teatud irratsionaalse pingega, kusjuures maali kontseptsioon on kahtlemata mitmeplaanilisem kui vahe-loodusmulje, vihjavam kuni ühiskondlike probleemideni välja, väljendudes kas teatud liiki agressiivsuses, nostalgilisuses või rõhutatud estetismis. Kuna aga meie maalil üldreeglina puudub jutlustav iseloom, siis on see ka meie maalile mingil moel nõrkuseks, sest need nn. vihjed, olgu nad siis vähem või rohkem delikaatsed, omavad tähendust vaid kindlas ajastulises kontekstis ning analoogilistest probleemidest haaratud -vaatajaskonnale. Kuid sel laadil on ka oma eelised — meie kunst püüab olla objektiivsem ja selles mõttes ennasületavam ümbritseva maailma suhtes. Kuid uutest seisukohtadest, võtetest, värvikombinatsioonidest suudab iga hea kunstnik valida ise talle sealt vajaliku.

33 36

34 37

35 38

33. Olev Subbi. Akt avaras ruumis. Masoniit, tempera. 1975.

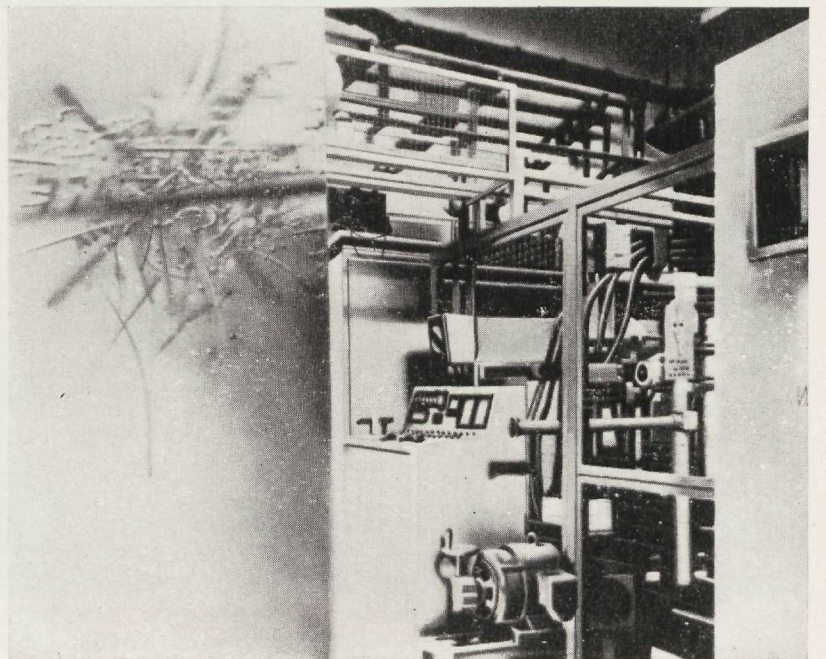
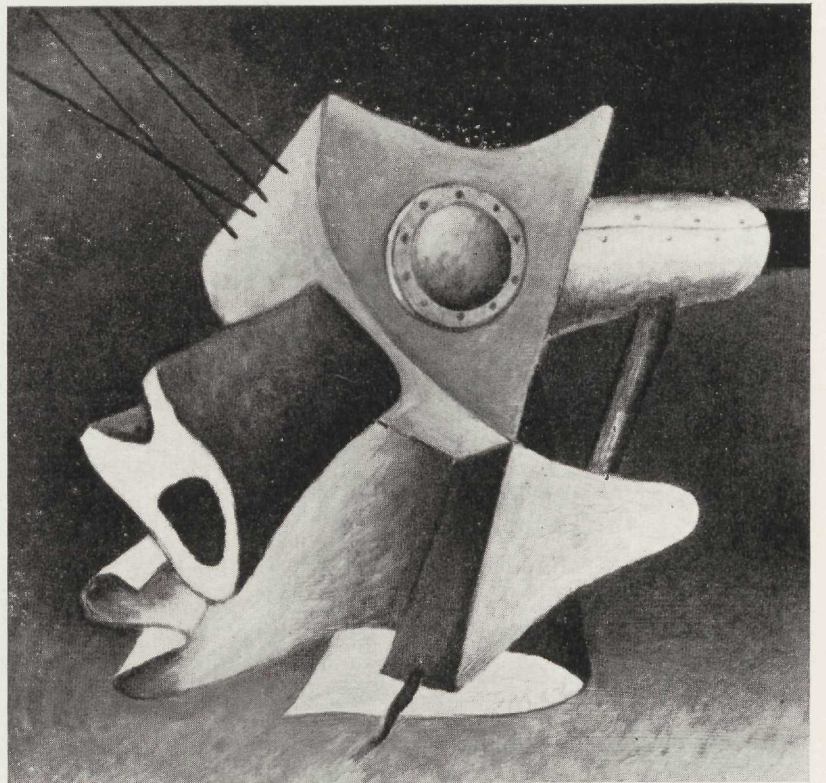
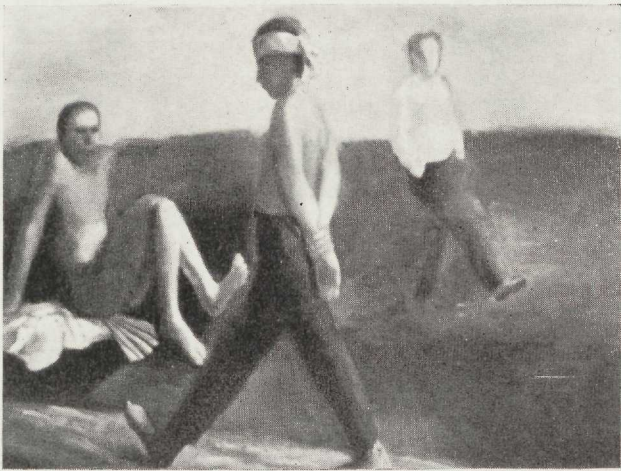
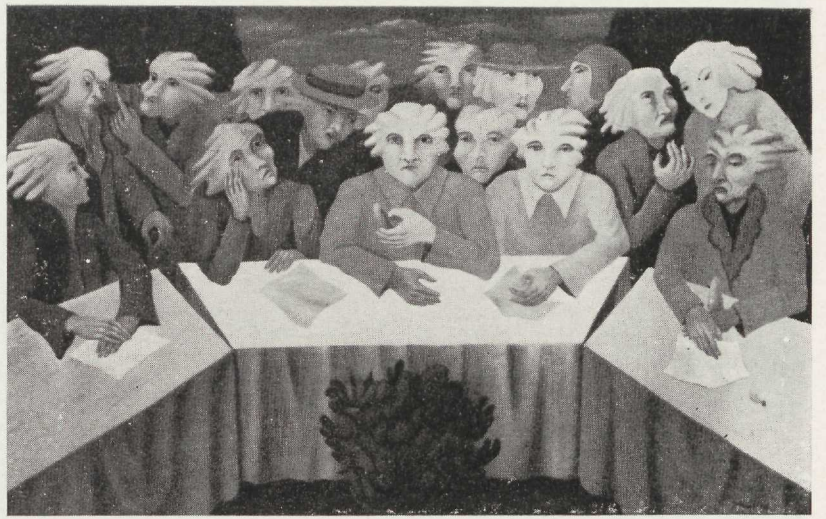
34. Peeter Mudist. Kevad Parnassil. Öli. 1978.

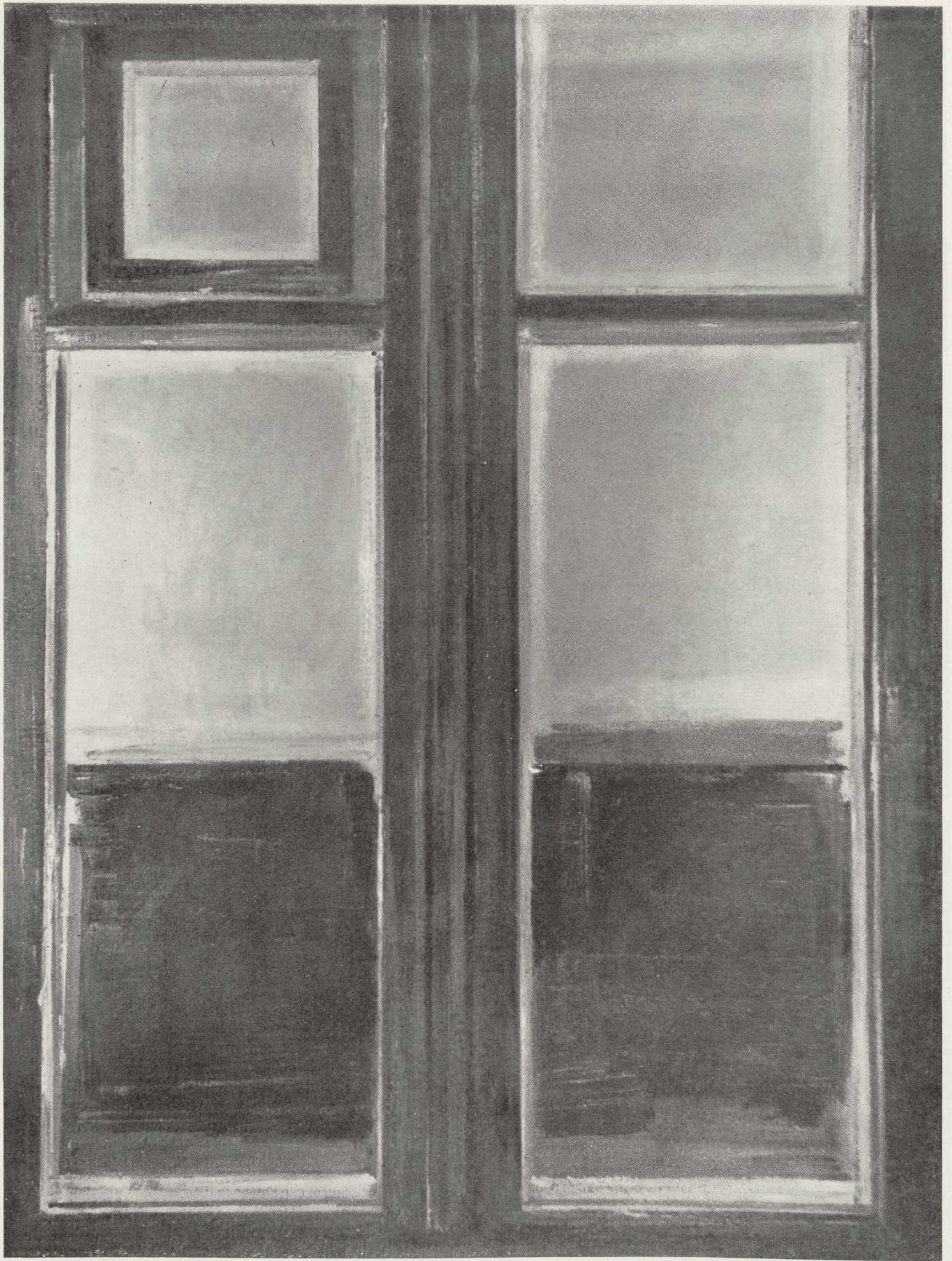
35. Evald Okas. Maria Okas. Öli. 1975.

36. Jüri Arrak. Vestlus looduskaitse teemal. Öli. 1976.

37. Ilmar Malin. Väike agregaat. Öli. 1977.

38. Ando Keskküla. Tööstusinterjöö. Öli. 1977.





DEROMANTISEERIMINE VÕI UUS ROMANTILISUS

ALFONSAS ANDRIUŠKEVIČIUS

Vilnius

Natüürmort ja maastikumaal on leedu maalikunstis alati tähtsal kohal olnud. Seepärast peegelduvad nendes žanrites toimunud nihked ka maalil tervikuna. Käesolevas artiklis ei hakata analüüsima natüürmordi ja maastikumaali hetkeseisu leedu kunstis (oma tähenduse on nad seal säilitanud), määratlema neile maalikunsti liikidele omaseid jooni. Seekord on seatud ülesanne pisut teistsugune: iseloomustada nende žanrite põhjal leedu kunstis üsna märgatavat tendentsi, mida tinglikult võib nimetada deromantiseerimiseks ja mille kõige iseloomulikud esindajad on neli suhteliselt noort kunstnikku: **Kostas Dereškevičius** (s. 1937), **Algimantas Kuras** (s. 1940), **Algimantas Švegžda** (s. 1941) ja **Arvydas Šaltenis** (s. 1944). Nad ei ole küll ainsad, kuid tundub siiski, et praegu kõige eredamad selle suuna esindajad, lisaks omavahel ka sõbrad. Kuid selleks, et leida kinnitust väitele, nagu toimuks natüürmordis ja maastikumaalis (ning arvestades nende olulist osa leedu maalil, siis järelikult kogu kunsti-protsessis) deromantiseerimine, oleks vist õigem algul näidata, mil moel need žanrid on allutatud romantiseerimisele. Selleks oleks otstarbekas jälgida nelja pisut vanemasse põlvkonda kuuluva leedu kunstniku loomingut (neli on neljale vastandatud rohkem belletristilistel kaalutlustel, mitte seepärast, et viimatinimetatud suuna esindajaid ainult neli oleks). Need on **Jonas Svažas** (1927—1976), **Jonas Ceponis** (s. 1926), **Aloyzas Stasiulevičius** (s. 1931) ja **Leonardas Tuleikis** (s. 1939). Selle grupi noorim esindaja on ainult natuke noorem teise grupi vanimast esindajast, kuid teadagi ei määra veel vanus kuulumist ühte või teise põlvkonda. Nii ühe kui teise grupi liikmete loominguline erinevus omavahel grupisiselt on küllalt suur nii väljendusvahendite valiku, pildi psühholoogilise atmosfääri kui ka muus osas. Kuid ometi on mõlemal nelikul see miski ühine, mis lubab neid omavahel vastandada. Selleks läbivaks jooneks on nende loomingus valdav motiivistik ja selle kunstiline interpretatsioon. Nii J. Svažas, J. Ceponis, A. Stasiulevičius kui L. Tuleikis olid 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse noorema põlvkonna väljapaistvamad meistrid natüürmordis ja maastikumaalis. Vaatamata mitmetele eripärasustele oli kogu nende loomingule omane tugev annus romantilisust. Muuseas, termin romantiline ei ole tänapäeva kunstiajaloolaste ja kriitikute poolt eriti täpselt määratletud ning tema piirid on üsnagi avarad. Ka selles artiklis ei hakata selle üle põhjalikumalt arutlema. Täpsemalt vaid niipalju, et allkirjutanu arusaamist mööda ei ole romantilisus ühene (kuigi lähedane) terminiga romantism, mis tähendab üht kindlat suunda

minevikukunstis, ja et teda tingimata iseloomustab vastumeelsus argipäevase ees, nähtuste, meeolude jne. tuntav idealiseerimine. Romantilisus nelja eespool nimetatud kunstniku loomingus väljendub eelkõige motiivi põnevustamises. Hoolimata sellest, et põhiliselt on maalideks ainet andnud kohalik motiivistik, tundub see nende töödes täiesti ebatavalisena. Ebatavalisuse mulje on saavutatud erinevate vahenditega. J. Svažas rõhutab näiteks silueti, ta armastab puude, sildade, ehitiste üldistatud kontuure; J. Ceponis eelistab leedu loodusele võrraid eredaid värve, täpsemalt määratlemata ruumi oma objektidele; A. Stasiulevičius saavutab linnamajade geometriseeritud vormide rütmilise mänguga erilise optilise «vilkumise» jne. Lisaks sellele on nende kunstnike pildidel objektid nähtud nagu kaugelt, otsekui kaleidoskoobi teisest otsast. Teine joon, mis lubab rääkida romantilisusest J. Svažase, J. Ceponise, A. Stasiulevičiuse ja L. Tuleikise loomingus, on motiivi õilistamine. Nagu põnevustamise puhul, nii saavutatakse ka see iga kunstniku puhul erinevate vahenditega ning annab ka erineva efekti. J. Svažasel on see «intelligentne» pöördumine tööstusobjektide poole, A. Stasiulevičiusel vanalinnas stiliseerimine, L. Tuleikisel pisut teatraalne maneer nõude, puuviljade, taimede kujutamisel. Kokkuvõttes on objektid nende pildidel korralikud, vahel liigagi puhastatud ja kaunistatud. See puhastatus näitab ka muuseas, et kõnealused kunstnikud järgivad mingil moel üldiselt omaksvõetud ilumõistet. Selline arusaam ei sega aga loomulikult suurepärase kunstiteoste loomist, kuigi on olemas võimalus, et ebaõnnestumise korral valmib töö, mille «ilus» pind rõõmustab ainult väikekodanlase silma. Selle neliku pilte vaadates jääb üldmuljeks igatsus millegi kauge, määrateldamatu, mitte päris reaalse järele. See on nagu nostalgia tõelise ilu ja õilsa elu järele, mis aga neist nii ajas kui ruumis väga kaugel on. Selline määratlus annab muuseas ka võimaluse hinnata nende eetilisi taotlusi (mitte tingimata reaalseid, vaid võib-olla ainult pildides avalduvaid) kui üldtunnustatud, kus headus ja õilsus seostatakse «kultuursuse», seaduspärase, korralikkusega. Oluliselt teistsugune suhtumine avaneb vaatajale K. Dereškevičiuse, A. Kurase, A. Švegžda ja A. Šaltenise tööde puhul. Siin on tegu hoopis romantilisusele vastupidise nähtusega. Jälgigem kas või motiivi põnevustamist. Selle neliku loomingus (kuigi mitte kõigil võrdselt) on vastupidine püüd: rõhutatud argipäevsus, kujutatud objektide tundetus (traditsioonilise suhtumise puhul). Juba objektide

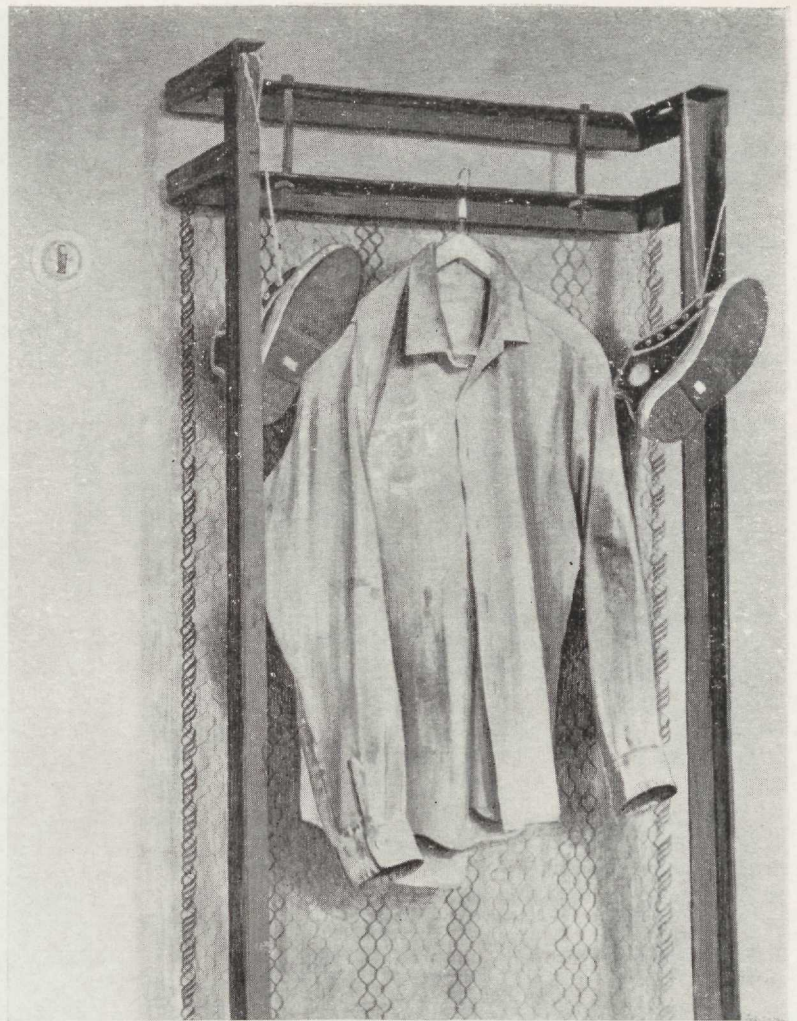
valik ise ei ole kuigi eksootikalembeline, sest tõenäoliselt on palju raskem (kuigi mitte päris võimatu) põnevustada vabrikumärgiga alumiiniumtooli kui sillasilueti, gaasiballooni kui puuoksna muluse lehega, liiklusmärki kui künklikku maastikku jne. Kuid oluline pole seejuures ainult objektide valik, väga tähtis on näiteks suur plaan, sest suures plaanis maalitud esemed, mis asuvad nagu otse vaataja käeulatuses, kaotavad enamiku oma salapärasest ja ebatavalisusest. Siinkohal võiks lisada, et mõned deromantiseerijatest (näiteks A. Kuras) armastavad üldse kujutada üksnes detaili, näiteks osa hoonest, mehhanismist või mõnest muust objektist, tuues selle vaataja silmadele küllalt lähedale. Kuid veelgi olulisem kui põnevustamise puudumine, tundub olevat see, et nende loomingus puudub püü motiivi «kultuurseks» muuta, korralikuks maalida. Sageli kujutavad nad esemeid, mida aastasadu on peetud (ja tundub, et mõnede teadvuses elab see ettekujutus edasi) kunstniku pintslile ebaväeriliseks. Toogem näiteks kas või prügihunniku A. Kurase lõuendilt, A. Švegžda maalitud kartongitükid ja juhtmed toolil, K. Dereškevičiuse hakklihamasina jne. Sama oluline on, et need objektid esitatakse vaatajale koos «naha ja karvade» ja, et neid ei puhastata roostest, mustusest, õlist, vaid et maalilisust otsitakse just faktuuri vulgaarsuses ja «ebameeldivates» toonides (seda võib eriti öelda A. Kurase ja A. Šaltenise puhul). Tuues sel kombel maalikunsti uusi objekte ja interpreteerides vanu, laiendavad K. Dereškevičius, A. Kuras, A. Švegžda ja A. Šaltenis mitte ainult maalilisuse, vaid kogu kunstiloomingu valdkonda. Nende looming annab vaatajale võimaluse hinnata kujutatud objekte või nende omadusi esteetilisest seisukohast nii, nagu pole veel harjutud hindama. Seejuures võivad vaatajal tulla uued mõtted ja tunded, tekkida teised, ennekogematud seosed. Kuid selge on ka, et arusaamad esteetilisusest, lüsti ja tema avaldumisvormidest on palju vähem üldtunnustatud kui eelmisel nelikul. Siinkohal tuleks ka lisada, et erinev ilumõistmine on mingil moel kindlasti seotud ka nende kunstnike erineva ellusuhtumisega. Sest otsida ja leida ilu prügihunnikust tähendab tunnustada, et ilu võib peituda kõiges, ka kõige armetumates, igapäevasesmates, isegi eemaletõukavates nähtustes ja esemetes. Lisaks sellele nõuavad otsingud sellistes sfäärides kunstnikult teatud vaprust, arvestades kokkupõrkevõimalusi teiselaadiliste otsingute vastu meeletatud vaatajaga, aga samuti ka sellistes küsimustes väga ettevaatliku «kunstipoliitika».

Püü tuua kunstisfääri ja hinnata esteetilisest küljest positiivselt nähtusi ja ob-

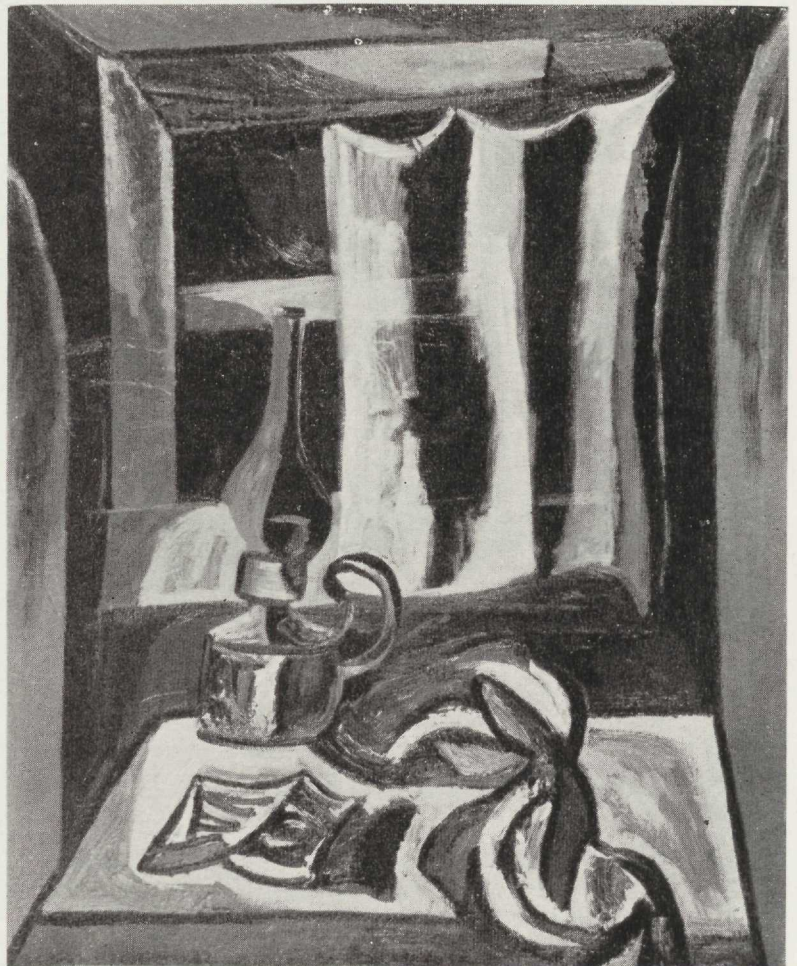
jekte, mis meile tavalistes tingimustes eemaletõukavalt mõjuvad, ei tulnud leedu maali siiski alles nimetatud nelikuga. Et ajas mitte liiga tagasi minna, tuleks meenutada kaht kunstnikku, kes juba omal ajal tallasid seda teed. Need on **Vincas Kisarauskas** (s. 1934) ja **Valentinas Antanavičius** (s. 1936). Mõlemad kunstnikud (teine nimetatuist on vähemalt pooled oma teostest loonud assamblaži tehnikas) ärritavad juba teist aastakümnet väikekodanlase silma kunsti otsimisega «mitte sealt, kust teda leida võiks». Kuid et nii Kisarauskas kui Antanavičius, kes on põhiliselt ekspressionistliku liini jätkajad, moonutavad tavaliselt tugevasti natuuri ja tuginevad pigem oma fantaasiale kui ümbritseva maailma reaaliaatele, siis pole tõenäoliselt kõige otstarbekam rääkida nendest seoses uute objektide toomisega maalikunsti. Sest deromantiseerijate nelik teeb oma panuse just konkreetsele esemele (kuigi ka nende loomingus on eseme kujutamine küllaltki erinev — A. Kurase teinekord vaevu äratuntavatest objektidest A. Svegžda naturalismini), ja just see lubabki nende poolt kasutatud motiivide ja interpretatsiooni kaudu näha leedu maalis siiski uut tendentsi. Kuigi, nagu eespool juba öeldud, on ka nemad tegelikult väga erinevad kunstnikud. Kui iseloomustada nende loomingut kas või selles väljenduvast maailmatunnetusest lähtudes, siis A. Kurasele on omane kohati agressiivne dramatism, mis aeg-ajalt kaldub elegeilisusse, A. Saltenisele irooniline dramatism, K. Dereškevičiusele pisut sentimentaalne iroonia ja A. Svegždale ratsionalism, milles ei puudu aga ka pisut müstikat. Jälgides nende maalimaneeri, näeme, et A. Kurast ja A. Saltenist iseloomustab mitmete leedu kaasagsetele maalijatele omane ekspressiivne, kohati eskiislik käekiri, A. Svegždat hoolikus ja täpsus, K. Dereškevičiusi mõõdukus, mis armastab küll täpset, kuid üldistatud joont, mitte liiga vaba, kuid ka liigse ettevaatseta pintsli tõmmet. Värvide kasutamises võib Saltenist, Kurast ja Dereškevičiusi pidada leedu maalikooli traditsioonide jätkajateks, koloristideks, kes otsivad harmoonilisi kooskõlasid mitte liiga erdatest naturaalsest toonidest, samal ajal kui Svegžda kasutab leedu vaataja jaoks üsna harjumatuid keemilisi värviühendeid.

Neid märkmeid lõpetades tuleb taas tagasi tulla termini «romantilisus» juurde. Arvestades, kui laia tähendust ta tänapäeval omab, peaks olema võimalik ka nelja deromantisti loomingut sama termini alla viia. On ju ka sellelaadset loomingut mingi annus igatsust, tundeid ja püüdlusi, mis alati otseselt ei seostu «alasti» argipäevasusega. Kuid hakates nüüd tõestama vastupidist artikli alguses toodud väitele (mis kunstist rääkides nii võimatu polegi) ja kinnitada, et K. Dereškevičius, A. Kuras, A. Svegžda ja A. Saltenis on romantikud, siis on nad seda igatahes täiesti uues tähenduses.

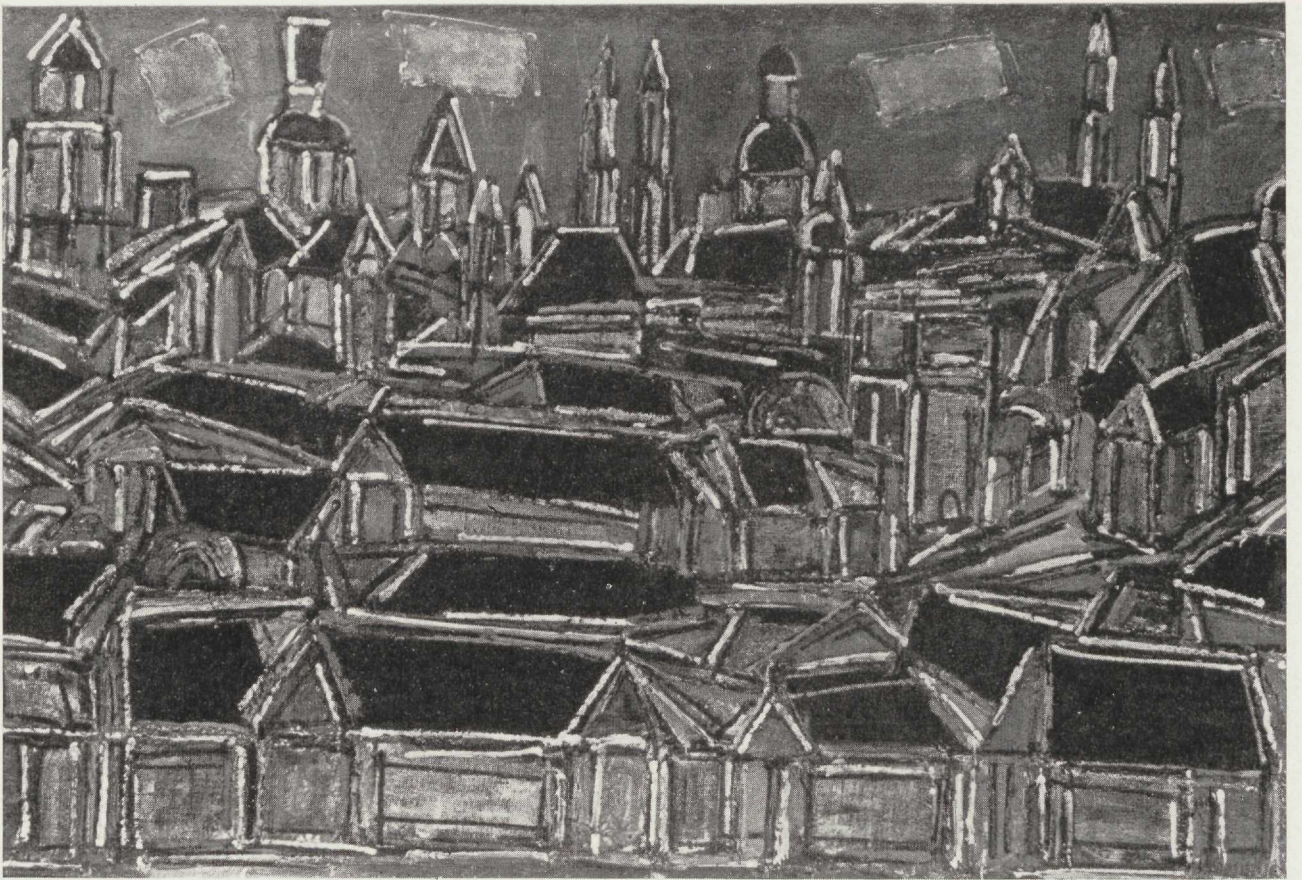
40



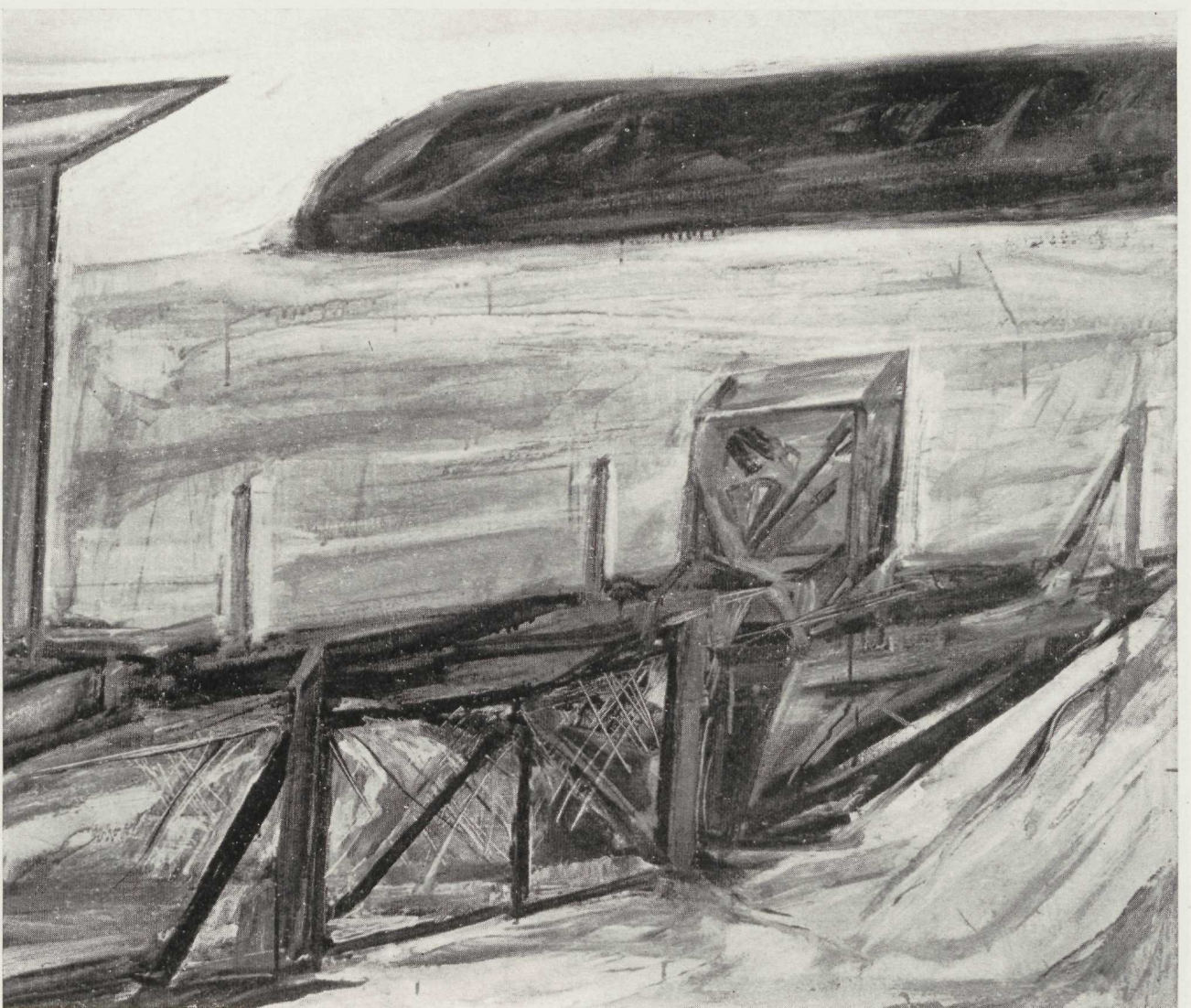
41

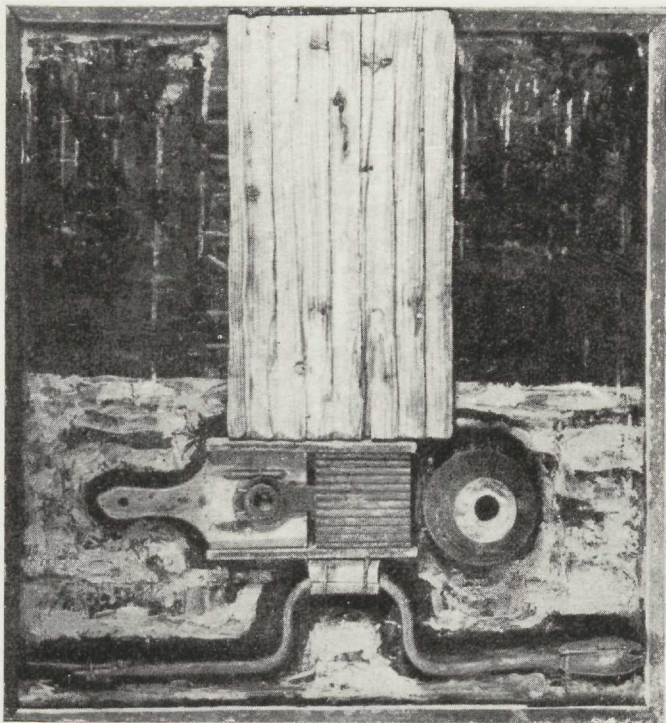


43

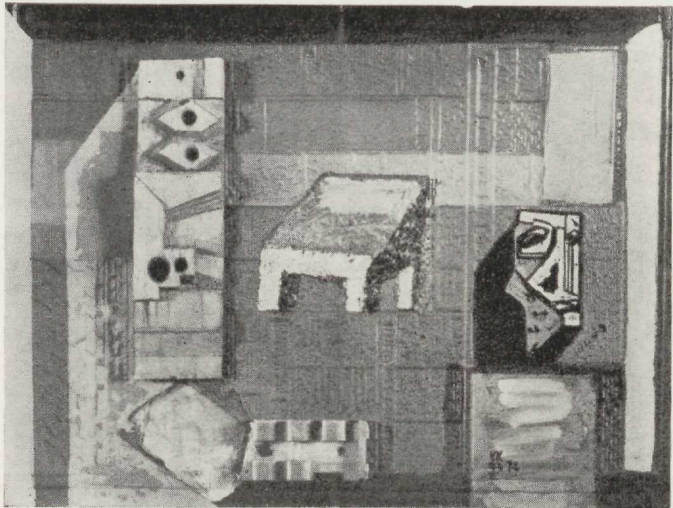


42

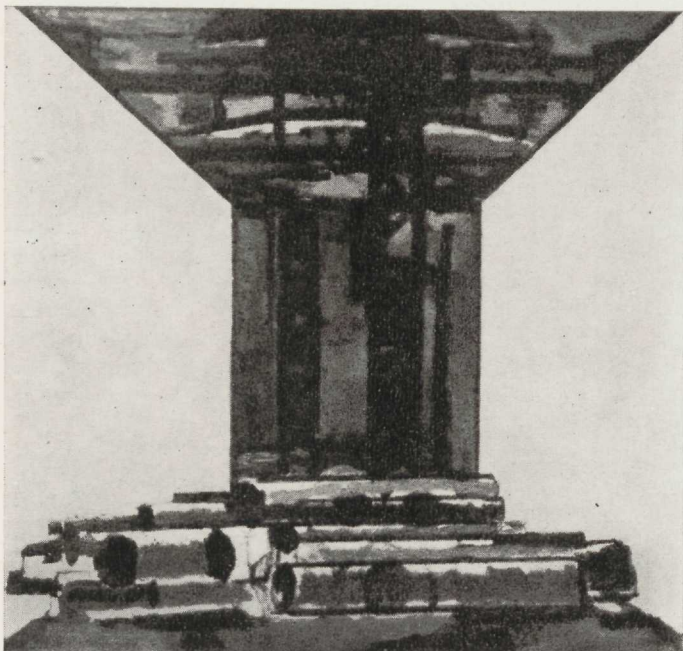




44



45



46

39. Kostas Dereškevičius. Aken. Oli. 1978.

40. Algimantas Švegžda. Juhuslikud esemed. Tempera. 1977.

41. Leonardas Tuleikis. 1947. a. vaikelu. Oli. 1973.

42. Aloyzas Stasiulevičius. Vana linn. Sünteetiline tempera, kollaaž. 1970.

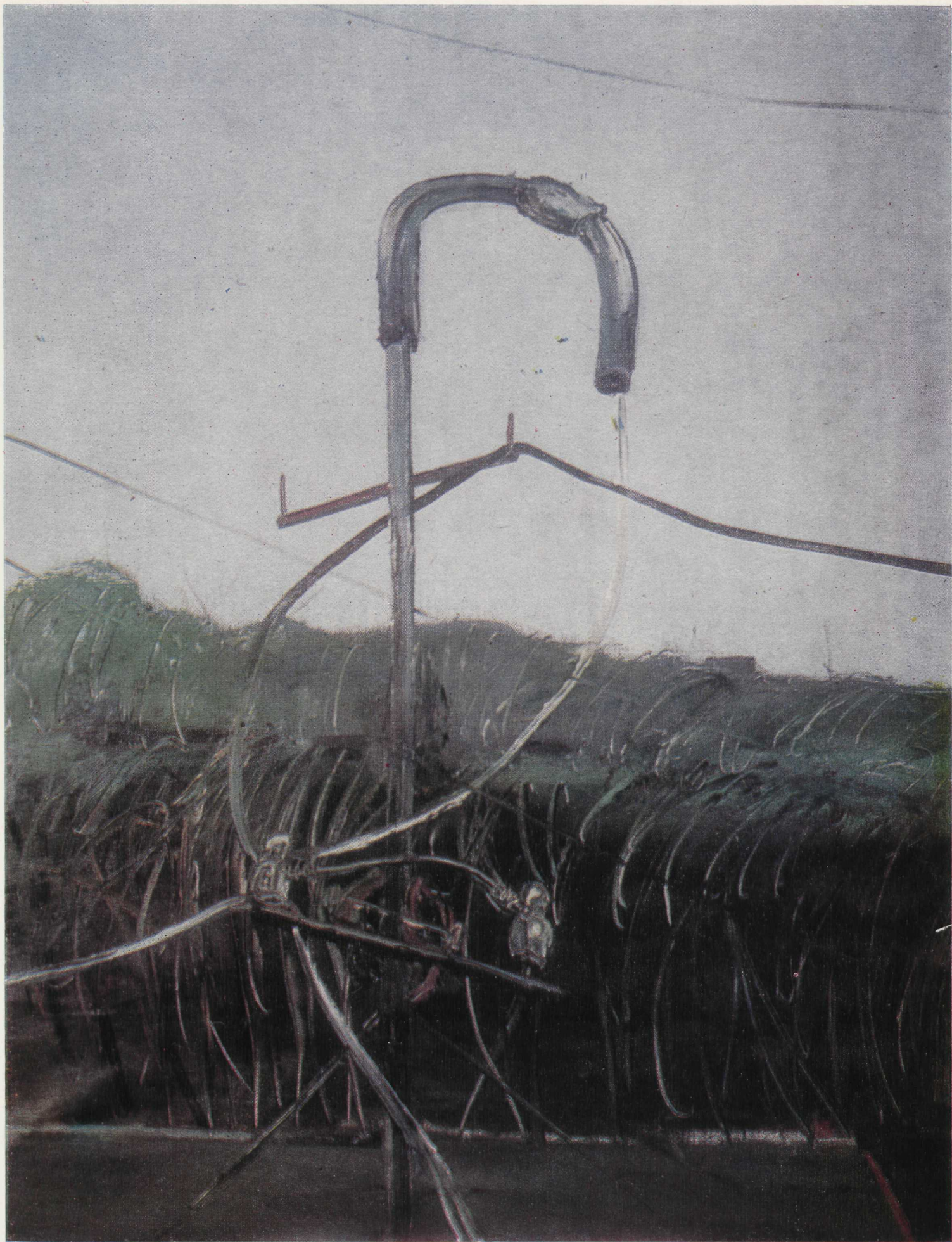
43. Arvydas Saltenis. Maastik. Oli. 1978.

44. Valentinas Antanavičius. Kompositsioon. Oli. 1976.

45. Vincas Kisarauskas. Kaks nägu ruumis. Oli, assamblaaž. 1977–1978.

46. Jonas Svažas. Ehitusel. Oli. 1972.

47. Algimantas Kuras. Elektriujtmed. Oli 1978.





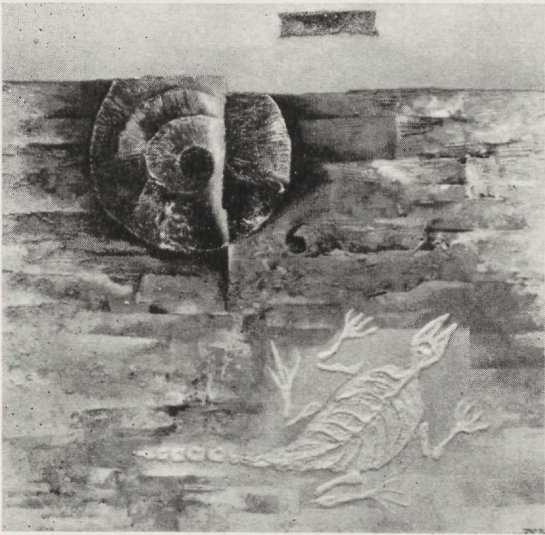
Jüri Palm (sünd. 1937) on meie praeguse maalis mõneti erandlik üksikulgeja. Samaaegselt on tema looming siiski tihedalt seotud nüüdismaali põhiprobleemidega. Ta ei ole lihtsalt kaasamineja, vaid üks meie tänapäeva kunsti suunajaid ja arengu kandjaid.

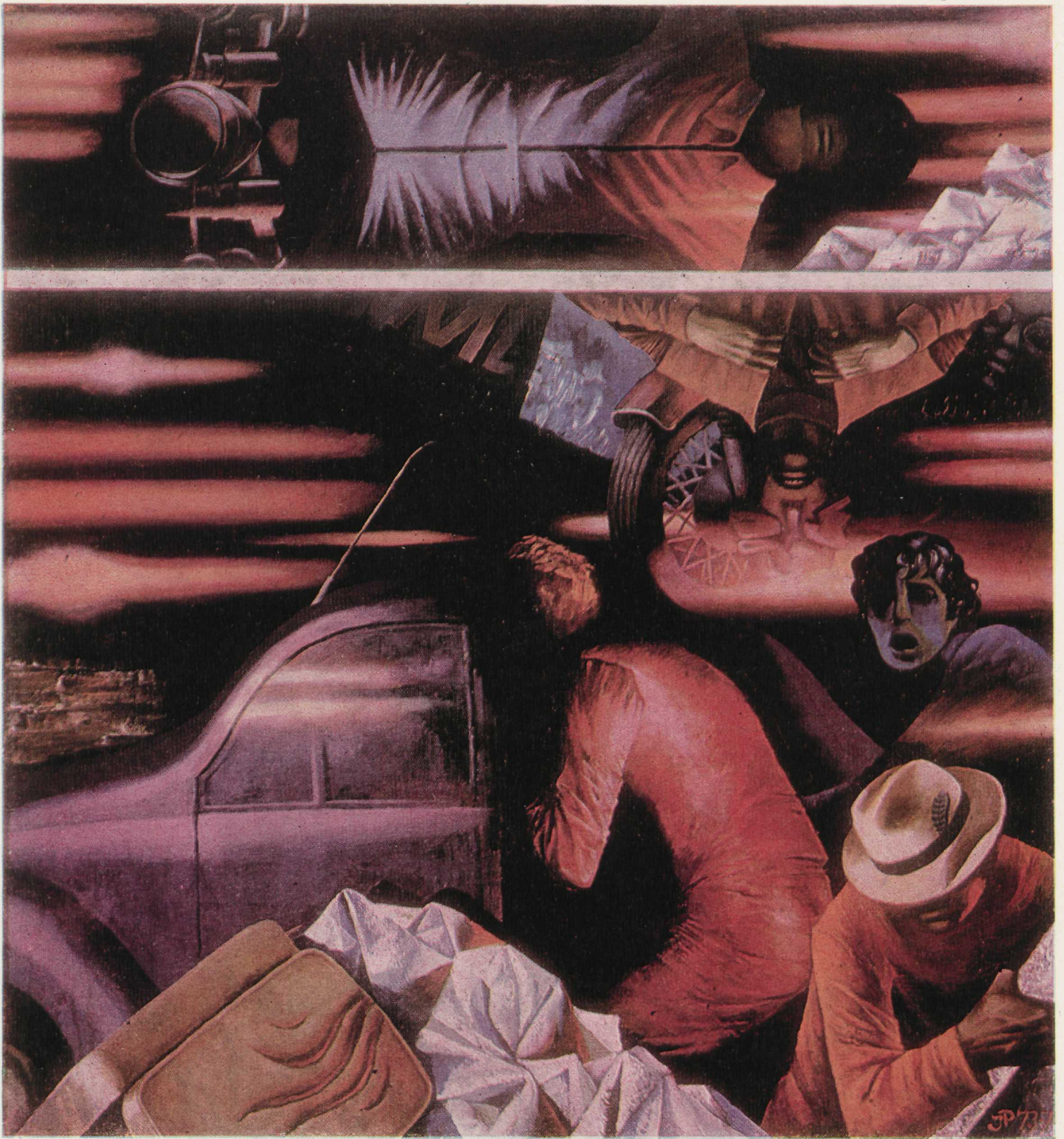
Tema üksiolek kunstis tuleneb nii loomupärasest naturist kui ka situatsioonist, milles ta oma maalijateed alustas. Lõpetanud Kunstiinstituudi 1963. aastal graafikuna, hakkas Palm maalijana järjekindlalt esinema sama aastakümne lõpul, jäädes kahe lainena tõusnud kunstnikegrupi vahele. Eelnev rühmitus, millele ilmet andsid E. Põldroos ja N. Kormašov, oli juba kujunenud ja oma teed läinud. Kuid sellele järgneva grupi ANK-i kunstnikud, sealhulgas maalijad nagu M. Leis ja K. Kaasik, olid temast veidi nooremad. Pealegi olid selle grupi taotlused tema kunstnikutemperamendi jaoks liiga subtiilsed ja haprad. Aga Peeter Ulas, kellega Jüri Palmil kunstilise tunnetuse pinnal oleks võinud olla vast mõningaid kokkupuuteid, sukeldus sel ajal jäägitult graafikasse ning sidus oma loomingu selle kunstiliigi spetsiifiliste probleemidega. Nii ei olegi siis Jüri Palm kunagi seotud olnud mingite grupitaotlustega. Ta on oma kunstnikutee rajanud puhtalt iseenda kutsumusele ja intuitsioonile. Nagu peaaegu kõigi meie praeguste maalijate puhul, nii on ka Jüri Palmil selle oma tee leidmine olnud siiski mingil määral seotud kaasaegsete internatsionaalsete kunstivoolude mõjutustega. Kuid kõik seegi on toimunud kuidagi omalaadselt, reeglitest mõnevõrra kõrvale kaldudes. Tingituna tugevast isikupärasest tunnetusviisist on mõnegi voolu formaalselt äratuntavad tunnuselemendid rakenduse leidnud sootuks uutes seostes, mille tulemusena kunstiline lõppresultaat ei ole lihtsalt eeskujusid matkiv või varieeriv, vaid eelkõige vastukaja isiklikult kogetule ja läbielatulule.

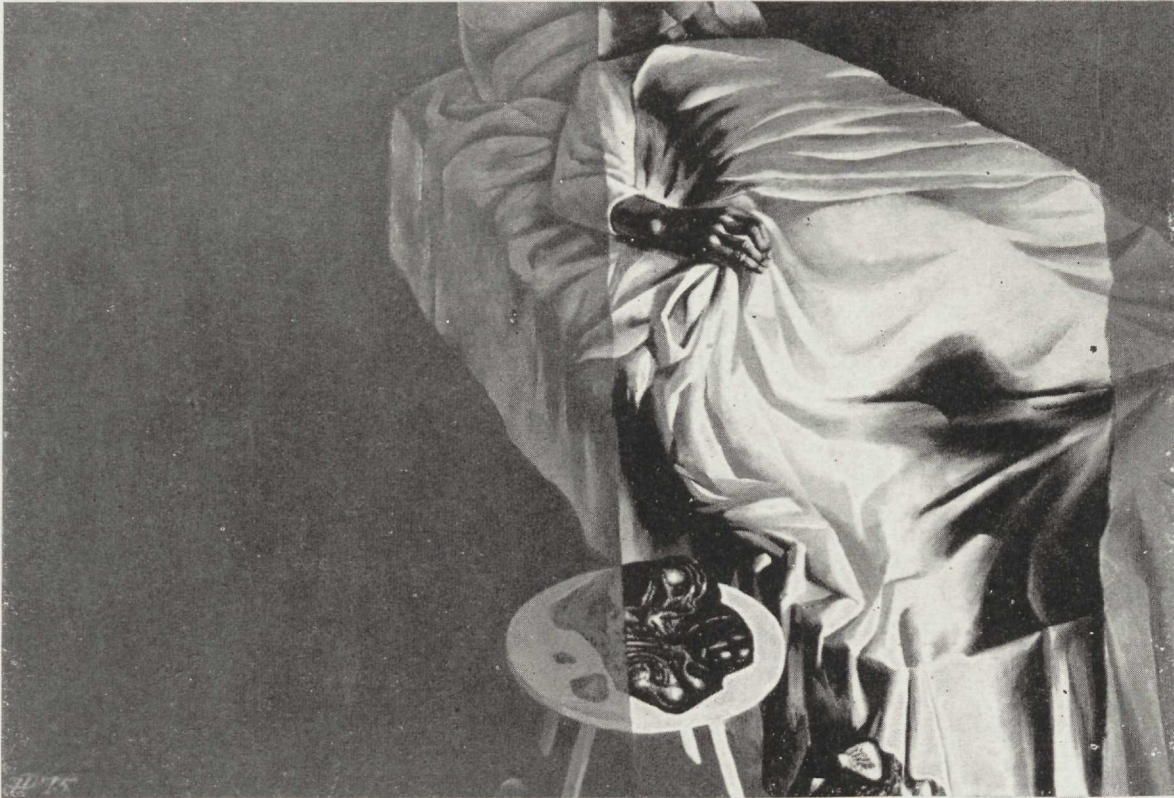
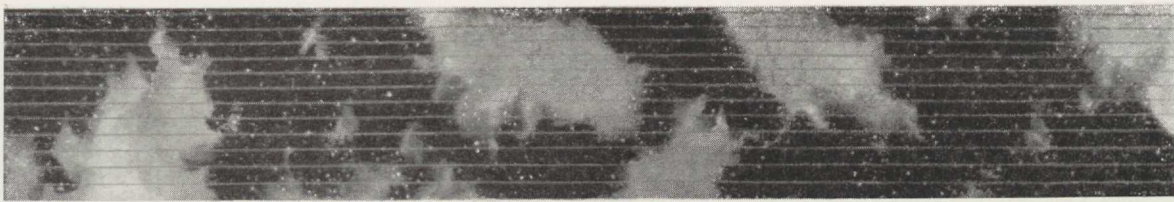
Lähtekohaks Jüri Palmi maaliloomingule oli meie 1960-ndate aastate keskpaiga kunstitaust. Lähemalt puudutasid teda tol ajal meie maalikunstis ilmne hakanud sürrealistlikud elemendid. Nagu mõnegi teise kunstniku puhul, näib ka tema juures teatav inspireerija osa Ülo Soosteril olevat. Eriti paelus Jüri Palmi esimese maalitsükli valmimise ajal kauguse motiiv, assotsiatsioonid esile manavad esemed, looduse ürgsuse taju. Seda on näha maalidest «Nokturn» (1967), «Unustatud asjad» (1968), «Õhtune interjäär», «Ultima Thule» (mõlemad 1969), «Väike õhtumuusika», «Fossil» (mõlemad 1970). Mis neid töid selgelt teiste maalijate loomingu eraldas, oli silmatorkav värvijõud, eredate toonide omapärane sulatamine sügavateks varjukontrastideks. Isegi tavalised natüürmordilikud motiivid muutusid sellest salapäraseks, oma tumedates sügavustes midagi varjavateks. Neis peitus ka teatav romantiline tõlgendusvõimalus.

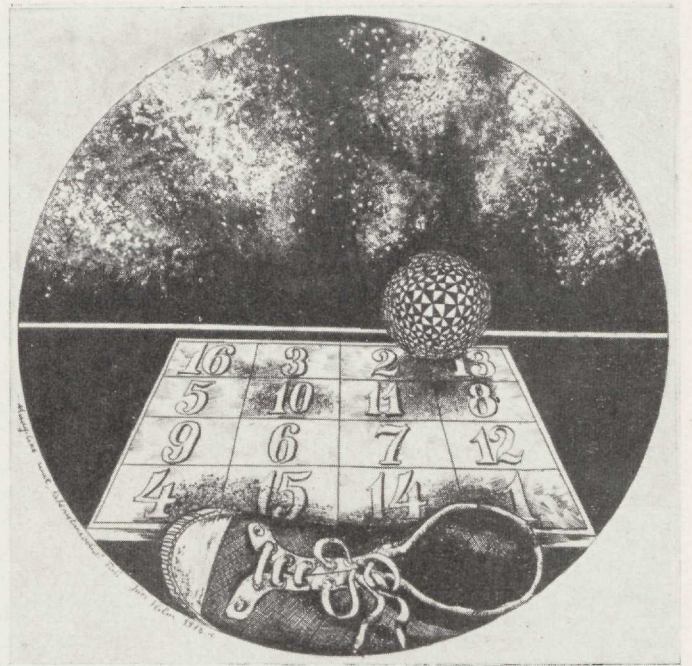
1970-ndate aastate alguses võis Jüri Palmi loomingus jälgida pöördumist kaasajale

oluliste teemade poole. Tema maalides hakkab tähtsat osa etendama inimene. Peagi kujuneb Jüri Palmist meie maalis üks juhtivaid figuraalkompositsiooni viljelejaid. Uut temaatilist pööret peegeldavad maalid «Ansambel», «Naised rõdul» (mõlemad 1971). 1972. aastast lisanduvad neile tööd «Aovalgel» ja «Mooruspuusalu». Nimetatud maalid moodustavad kunstniku loomingus ühe tundlikuma ja helgema lehekülje. Neis on jäänud püsima eelnevate maalide salapärane ruumitaju, muutlikud valguskontrastid, intensiivne värvijõud, mis kokku moodustavad inimese ümber erutava atmosfääri. Tegelikult muutub kohati kujutuslikuks, puudutades inimese sügavamaid tundeikihte. Nende tööde täpsemad tundeseisundid on raskelt defineeritavad, võiks vaid öelda, et autor püüab tabada midagi vaid kaudselt aimatavat, igatsuslikku, argipäevast välja viivat, elevust tekitavat. Ehkki oma tunde koelt kohati haprad, ei välista see ometi nende maalide teostuslaadi jõulist temperamenti. Kujudid on kompaktsed ja selged, maalimaneer energiline. Jüri Palm oli selleks ajaks saavutanud meie maalis arvestatava koha, oli leidnud oma teemad ja väljenduslaadi. Kui 1970-ndate aastate algupoolel üks või teine kunstnik hakkas oma töödes aegajalt kasutama popkunsti elemente, oleks võinud eeldada, et sellelaadsed mõjutused Jüri Palmi tugeva emotsionaalse tunde koega loomingut ei puuduta. Kuid paraku ei olnud see nii. Maalija ei jäänud püsima saavutatu juurde ja mitmed uued jooned, mis nüüd ta teostesse ilmusid, näisid juhatavat just popkunsti poole. Mõjutused avaldusid üsna mitmes plaanis, kõigepealt tööde temaatikas ja motiivides. Juba eelnevate teoste inimesega seotud temaatika oli kunstniku ajatutest kaugustest toonud lähemale konkreetsele ajatajule. Edasi süvenes see protsess veelgi. Koos inimesega hakkas kunstnikku üha enam köitma ka miljööline konkreetsus, kosmiliste mõtete kõrvale ilmus tänapäeva esemelik maailm, esmajoones linliku tsivilisatsiooni tunnused, esemed, mis on aidanud tänapäeva inimese olustikku vormida ja omal kombel mõjutanud ka tema käitumist ning ellusuhtumist. Otsides tänapäeva tsivilisatsiooni tüüpiliste defineerimiseks kunstilisi vahendeid, jõuabki maalija popkunsti läteteni. Ühtlasi on Jüri Palm meie kunstis üks esimesi autoreid, kes pidas maalile sobivaks aineks autode, mootorite, telefonide jne. kujutamist («Tulede vool», 1973—74; «Figuur telefoniga», 1975; «Motoantropos», 1976). Meie maali klassikaliste järelimpressionistlike traditsioonide taustal, mis pidas eelistatavaks aineks looduse ja inimese kujutamist, oli taolisel temaatilisel kallakul eriti silmatorkavalt traditsioone murdev väärtus. Samas suunas ja umbes samal ajal liikus ka R. Tammiku, A. Keskküla, A. Toltsi looming. Kuid võib-olla just nende kunstnikuga kõrvutades on eriti selgelt näha, kui võrd Jüri Palm ka mingeid üldisemaid ajastu või konkreetse kunstivoolu mõjutusi vastu võttes iseendaks jääb.

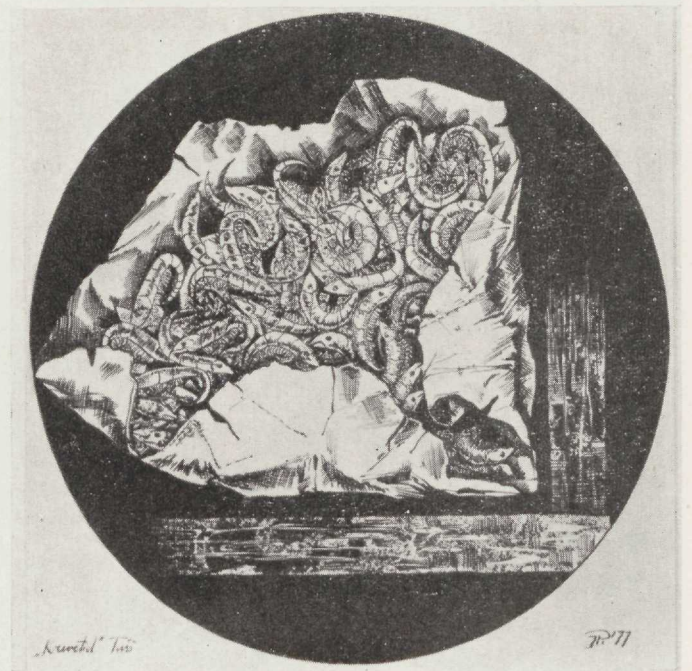
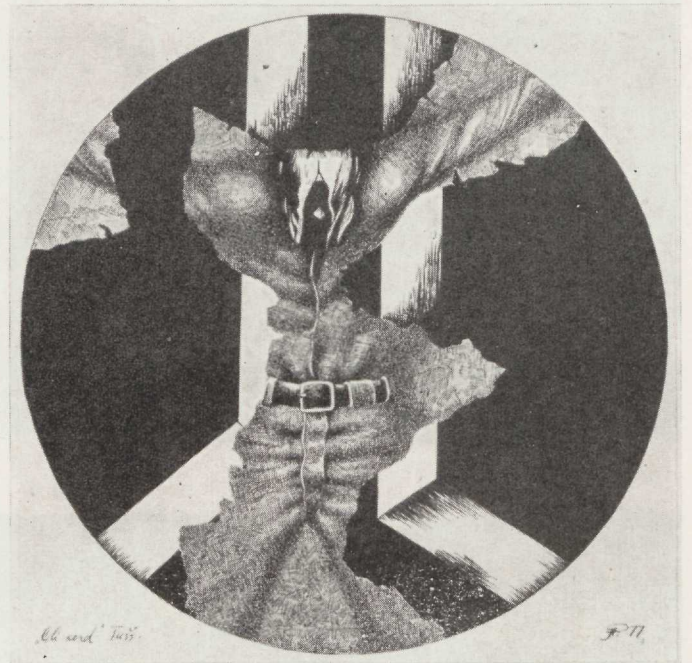


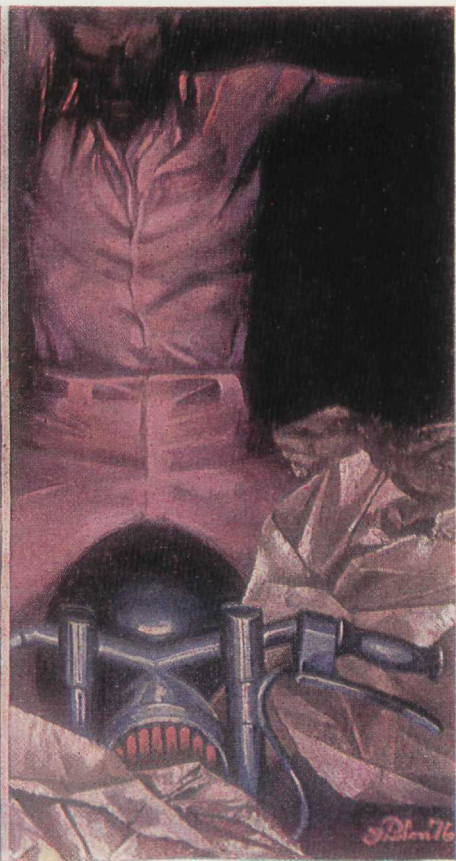
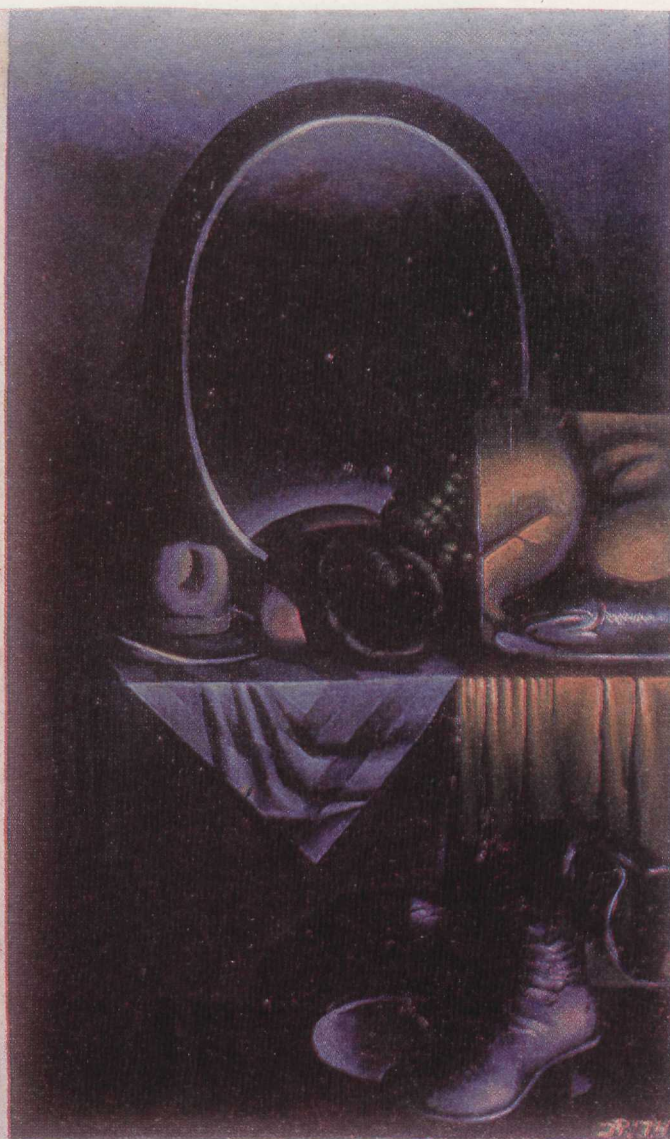






55 57 59
 60
 56 58 61





Üheks Jüri Palmi kunstilist isikupära kandvaks jooneks on muu hulgas ka küllaltki suur annus subjektiivsust, mis seostub juba varem korduvalt mainitud emotsionaalse pingestatusega. Popkunsti või isegi hüperrealismi elemente kasutades välistab ta ometi neile kunstivooludele üldiselt omase konstateerivuse. Nii ei piirdu ta ka oma temaatilise kallakuga maalides mitte üksnes ajastu tunnuse defineerimisega, vaid väljendab samaaegselt küllalt selgelt omapoolset suhtumist kujutatavasse ainesse.

Nagu paljud kaasaegsed, nii mõtiskleb ka Jüri Palm kiiresti ümberkujunenud ja tehnikseerunud keskkonna mõjust inimpsüühikale ja üldse inimsuhetest. Ta näib aimavat mõnegi nähtuse tuumas peituvat isiksuse vaesumise ja labastumise ohtu. Kõige drastilisemalt väljenduvad taolised mõtted maalil «Elufragment» (1973). See on otsekui mingi virvarr meie tormaka tsivilisatsiooni põgusatest ja pealiskaudsetest hüvedest, mis endast pettumuse ja tühjustunde järele jätavad. Kitarripõhjalt vastu vaatav lõvinägu on täis nukrust ning elegantsete naisesäärivate kõrvale langevad rebenenud paberitükid. Need on motiivid, mis kunstniku maalidel rohkem kui üks kord esinevad. Veelgi nukram on lõvi maalil «Ühe looma nostalgia» (1973). Nagu sajandi alguskümnete maalidel kogu elu komöödiaks pööravad Arlekiin ja Pierrot olid sageli autori enda võrdkujudeks, nii võib ka selle taltsaks sunnitud metsloomana näos leida sügavat isiklikku tunnet.

Pettumus ja muserdatus otsivad väljendust teiselgi kujul. Jäigad draperiid, tühjalt kokkuvajunud pall, elutult kägaras säarikud, mahajäetud kaabu või kandekott kusagil esikunurgas — kõik need esemed omandavad teatavas mõttes sümboolse tähenduse. Mitmetähenduslikkust rõhutada kujutab kunstnik täpselt sama motiivi kõrvuti läbi valguse ja varju («Natüürmort päeval ja öösel», 1974). Kuid kohati kasvab neist tunnetest välja taas mingi helgem ja igatsuslikum motiiv («Akt muustrilisel foonil», 1974; «Interjäär suure õiega», 1976).

Kõige sügavamalt ja tõsisemalt on kunstnik inimliku olemise probleemi püüdnud haarata teostes «Kangelassurm» (1975) ja «Nekroloog kodanik N. surma puhul» (1975). Nagu kunagi oma varasemates töödes, haarab Palm taas kosmilisi ja igavikulisi plaane. Kuid nüüd teeb ta seda mingil uuel, sügavamalt läbitunnetatud tasemel. Sealjuures ei karda kunstnik teemade dramaatilisust. Paatos, suur žest, järsud tudekontrastid, mida eesti kunstile üldiselt võõraks on peetud, mõjuvad Jüri Palmi töödes orgaaniliselt ja kunstiliselt veenvalt.

Koos kujutatava aine muutumisega on teisenenud ka teoste vormiline külg. Varasemates maalides oli kogu kompositsioon organiseeritud rütmiliselt mõttelise kesktelje või keskpunkti ümber. Hilisemates töödes jagatakse pildipind tihti lõikejoontega erinevateks tsoonideks, endised kompaktselt kokkusurutud kujundid muutuvad

fragmentaarsemaks ning antakse sellises lähivaates, et pildi serv osa vormist ära lõikab ja kujutus väljaspool raami jätkuvat näib. Umbes analoogilisi võtteid taolise ajalehtede sarjapilte meenutava kompositsioonilahendusega kasutasid alates 1960-ndatest aastatest mitmed ameerika maalijad, saavutades sel teel maalil uudet frontaalsust ja dünaamikataju (R. Lichtenstein, J. Rosenquist). Umbes sama eesmärki teenivad need vormilahendused ka Jüri Palmi maalides. Veidi ameerikalikult mõjub ka tema graafiliste elementide rakendamine mitmesuguste triibuliste pindade ja muustriliste foonide näol. Kuid teisalt olgu lisatud, et graafikuna tegutsenud kunstnikule ei saa graafiline element ka maalil võõraks jääda. Selle alge isikupärasest lähedusest räägib veelgi selgemalt 1977—1978 valminud tušijoonistuste sari puuviljadest, mis mõjuvad omalaadsete natüürmortidena. Kuid nagu maalides «Suur vaikelu» I ja II (1976) on tajutavad elu olemuslikud küljed, nii sisaldavad ka need joonistused silmatorkavalt tugevat emotsionaalset laengut ning väljendavad endas pingelist ja rahutut elutunnet. Tundlikkus, võime endasse vastu võtta nii rõõmsalt kaunist kui ka sügavalt dramaatilist, anda seda vaatajale edasi kunstiliselt lausa agressiivse väljendusjõuga, sundida teda mõtlema elu igavikuliselt suurtele ja igapäevaselt tavalistele seostele — need ongi Jüri Palmi loomingu põhilised omadused, milles on ajastu seaduspärasusi ja isikupärast kordumatust.

48. Jüri Palm. Hääl varjust. Õli. 1975.

49. Jüri Palm. Kompositsioon. Õli. 1969.

50. Jüri Palm. Fossiil. Õli. 1970.

51. Jüri Palm. Nokturn. Õli. 1969.

52. Jüri Palm. Mooruspusalu. Õli. 1972.

53. Jüri Palm. Elufragment. Õli. 1973.

54. Jüri Palm. Tulede vool. Õli. 1973—1974.

55. Jüri Palm. Nekroloog kodanik N. surma puhul. Õli. 1975.

56. Jüri Palm. Pööriöö interjäär. Õli. 1976—1977.

57. Jüri Palm. Suur vaikelu I. Õli. 1976.

58. Jüri Palm. Suur vaikelu II. Õli. 1976.

59. Jüri Palm. Maagiline ruut, tähemelanhoolia. Tušš. 1978.

60. Jüri Palm. Oli kord. Tušš. 1977.

61. Jüri Palm. Krevetid. Tušš. 1977.

62. Jüri Palm. Natüürmort päeval ja öösel. Õli. 1974.

63. Jüri Palm. Motoantropos. Õli. 1976.



Jaak Soansi loomingust rääkides tuleb kõigepealt vaadelda eesti skulptuuri ainevalda ja probleemistikku 1960. aastate teisel poolel, s. o. ajal, mil Soans meie kujuriteperes kaasarääkijaks muutus. Ühegi kunstniku täit tähendust ei saa tuletda ainult temast endast — tema tähtsuse, tema väärtuse määrab suhe teistesse kunstnikesse. Iseäranis kehtib see nende kunstnike kohta, kes on oma kunstiala väljenduspiire avardanud — võitnud juurde uusi ainevaldkondi või leidnud vormi, mis tuttava uut moodsi kõlama paneb. Jaak Soans kuulub sarnaste kunstnike kilda.

Teiste kunstialadega võrreldes on eesti skulptuur alati paistnud silma oma alalhoidlikkusega. Sellega pole tahetud seada kahtluse alla meie skulptuuri esteetilisi väärtusi, vaid toonitada käsitletava ainevalla kitsust ja probleemist vormis. Eesti kujurid, ka suurimad neist, interpreteerisid oma ande ja erialase võimekuse piirides traditsioonilisi ainevaldkondi ja vormitaotlusi, püüdmata avardada oma kunstiala piire. J. Raudsepa ja H. Olvi katsetused kubistliku ja konstruktivistliku raidkunstis vallas kahekümnendatel aastatel ei muutnud siin palju. Kahekümnend sajand aga ei ole lisanud kunsti mitte ainult uusi voole, vaid oluliselt avardanud ka kunsti, sealhulgas skulptuuri käsitusvalda ja väljendusvahendeid. Selline alalhoidlik situatsioon kestis eesti skulptuuris kuni kuuekümnendate aastate lõpuni, kusjuures kuuekümnendad aastad, nii viljakad eesti maalil ja graafikas, tähistasid eesti skulptuuris äärmist madalseisu. Ent midagi ei ole maailmas igavene, isegi mitte allakäik. Esiteks teeb sügav langus esialgse tõusu jälle hõlpsaks, teiseks oli eesti kunstipilt kuuekümnendate aastate lõpuks niivõrd teisenenud, et raidkunstis alaareng muutis ta kontrastseks mitte ainult maailma skulptuuritaseme suhtes (seda oli ta juba ammu), vaid ka eesti kunstikultuuri kui terviku seisukohalt. Ja nagu ikka kriitilistel aegadel, kujunes ka nüüd eesti raidkunstis tubli uuendusmeelne tuumik, kes asus mahajäämust vähendada. Edgar Viies eelkõige, seejärel aga Riho Kuld, Matti Varik, Olav Männi jt. tegid palju selleks, et viia skulptuuri vormiprobleemid aastakümne tasemele. Eelkõige väärib esiletõstmist kujuri tunnistamine täisväärtuslikuks loojaks. Arusaam, et skulptor võib kujutada nii looduslikke objekte kui ka luua midagi sootuks uut — modelleerida iseseisev plastiline objekt — kujunes Eesti oludes, kus kujuris oli ikka nähtud pigem kujutegijat kui kunstnikku, tõeliselt pöördeliseks. Too töö vormi kallal, mida eelpoolnimetatud kujurid tegid, oli aga niivõrd ulatuslik, et jättis vaeslapse ossa teised väljendusvõimalused. Hea, väljendusliku vormi nimel ohverdati nii laiem emotsionaalne kui ka sotsiaalne kontekst. Ilmselt oli see tollel ajal, tolles skulptuurisituatsioonis paratamatu; alati tuleb ühed võimalused teiste eest ohverdada, et midagi saavutada. Aga alati tuleb küsida ka seda, kas me ei ole ohtra ohverdamise eest liiga vähe saanud. Järgmine

kujuritepõlvkond — Ülo Õun, Jaak Soans, Mare Mikof, Aime Kuulbusch jt., kes omandasid kõiki eelmise põlvkonna saavutused juba valmistõdedena, oli seisukohal, et ohverdamisega on mindud liiale. Nad leidsid, et olgu vorm ükskõik kui kena ja materjalipärane, väljaspool sisulisi taotlusi puudub tal mõte. Just vormi allutamine sisulise taotluse teenistusse iseloomustabki uut, praegu eesti raidkunstis tooni andvat põlvkonda.

Erinevalt vanematest kolleegidest, kes oma vormiotsingute areeniks olid valinud kompositsioonilise taide, hakkas uus kujurite põlvkond taas tõsimeelselt huvituma skulptuurportreest. Taas süüviti üksikisiku ilme ja karakteri kordumatutesse, eelistati üksikut üldisele. Ainult mitte Soans! Soansi kunstnikutemperament pole pillav, luuleline, vahetust nägemismuljest või sisetundest süttiv. Tema poolt kogutu muutub kunstiks alles taltumuse astmel, intellekti poolt korrastatuna. Selline kunst kaldub üldistustesse. Ka Soansi loomingus ei ole kohta haprail unelemistel ega karakteri subjektiivsuse üldistamisel: tema käe alt on seni tulnud vaid kompositsioon ja monumente. Sellisena on Soans enam kui teised ta eakaaslased seotud eelmise põlvkonna (ka aastakümne) kunstitaotlustega. Kuid see on ainult üheks tahuks Soansi kunstnikupalges, teine, tema isikupära vast eredamaltki toonitav tahk seob teda tihedalt värskemate suundumistega meie kunstis. Nagu juba öeldud, peab see kujuritepõlvkond, kuhu Soanski kuulub, vormi ainult vahendiks millegi olemusliku väljendamisel. Soansi jaoks on tolleks olemuslikuks meie sotsiaalne kliima, mille teadvustajana me teda tunneme. Soans süttib aktuaalseist aateist, tema südame-tunnistus on kollektiivset laadi, ja see ei lase tal sulguda oma maailmapildi kammitsaisse. Nii muutub mõistetavaks seegi, miks teda ei huvita inimene üldises — nii bioloogilises kui jumalikus — tähenduses, vaid konkreetse ajalises ja ühiskondlikus kontekstis. Tema huvid on nüüdisajas ja kindlasti ka homses. Inimene kui tehnika looja ja ohver, lahutamatu enda loodud ühiskondlikest suhetest ja teadmistest — see on Soansi säidkunsti läbiv teema. Konkreetsete taiste nimetused nagu «Kroonitu» (1970), «Info» (1971), «Tsilisatsioonid» (1972), «Hobujõud» (1973), «Ajastud» (1974), «Tundmatu» (1976), «Purustatud sarkofaag» (1978) jt. ainult konkretiseerivad üksiktaiste käsitlusainet, kuid ei varjuta peamist. Kõikidele neile teostele on omane kaasaegse maailma ja selle eripära avamine. Kui mõnegi teise meie kujuri loomingus võiks põhimõtteliselt (väliseid moevirvendusi vormis ignoreerides) paigutada ükskõik millisesse aega, siis Soansi loomingut ajaliselt tagasi mõelda on võimatu, sedavõrd on ta kinni meie ajas. Kunstnik on proovinud oma kätt ka monumentaal-kunstis. Mitte iga kujur ei passi monumente looma, peale skulptorivõimete läheb siin vaja veel mitmeid teisigi omadusi. Soansil näib neid jätkuvat. Terav ühiskondlik närv ja intellekt ühes kalduvu-

sega näha kõigis üldist, võime eraldada olulist tühjast-tähjast ning püsiväärtusi juhuslike seikade merest aitasid Soansi kiiresti tõusta meie monumentaalkunstnike juhtgruppi. A. Jakobsoni monument Pärnus (1973), monument Suures Isamaasõjas hukkunud kaluritele Haabneemes (1976) ning A. H. Tammsaare monument Tallinas (1978) on taised, mis määravad eesti monumentaalkunsti taseme seitsmekümnendatel aastatel. Eriti tõstaksin esile «Pronkslainet» Haabneemes, mis oma arhitektuurse lahenduse nõrkusele vaatamata on uueks sõnaks meie monumentaalkunsti praktikas. Nii avarat vaimu kandvat plastikat pole eesti monumentaalkunst enne kohanud.

Kui nüüd vaadelda, milliste väljendusvahenditega Soans oma mõtteid kunstiks muudab, siis ei saa jätta märkamata, millise tähtsuse ta oma kujundisüsteemis annab ruumile. Tema vormitunnetus on hea, modelleerimise täpne, ent sundimatu, ainult head saab öelda tema kompositsioonimeele kohta. Kuid ometi näib see kõik Soansi kunstis teisejärgulisena. Ruumi on kujur tõstnud oma kunstis dominandiks, ning ruum annabki tema taisele nende erilaadse võlu. Siin on Soans olnud teerajajaks: ühena esimestest meie skulptuuris tõstis ta ruumi iseseisva väljendusvahendi tasandile, ning on rakendanud seda järjekindlalt ja veendunult. Soans on oma ruumikompositsiooni armunud ning ei väsi seda demonstreerimast. Pea kõigis tema taises on tegu erinevate masside vastasmõjuga ruumis, piiritletud ruumi aheldatud massi vastusurvega, omaruumi avanemisega avarusse. Kuid teisiti olekski tal võimatu oma mõttelist plaani skulptuuris väljendada. Soans ei loo iidoleid, vaid lavastab situatsioone oma mõttemängude kehastamiseks — aga mida tähendab lavastus ilma lava ja ruumita? Ruumi mõju vormile ja vastupidi — see määrab tema kunsti mõju.

Ka kujuri suurtaie paistab silma ruumilahenduslike taotluste poolest. Kui Soansi töid võrrelda teiste meil Eestis viimaste aastakümnete jooksul püstitatud monumentaalteostega, siis, vaatamata üksikteoste sisulisele erinevusele võib nende kõigi puhul nentida suurt sobivust ümbritseva arhitektuurse miljööga. See on lausa vastandlik meil juba pikemat aega käibiva põhimõttega, et raidkunsti võib seostada küll loodusega (mille puudumisel on mõne monumendi lähiümbrus muudetud «rohelisteks nurgakeseks»), mitte aga linnaliku keskkonnaga laiemalt; sõltuvalt kujuri temperamendist ja võimalustest on seda sfääri püütud kas ülekarjuda, või, mis tavalisem, teha nägu, et seda pole olemas. «Arvaku kunstnik endast nii hästi kui soovib, linna ignoreerida ei saa ka tema,» on Jaak Soans selle kohta öelnud. «Kujur kas kohaneb linnaga kõigis tema muutumistes, või jääb talle jalgu.» Seega näeme, et ta kunsti urbanism — seda on Soansi plastika kindlasti — ei ole intuiitiivne, kujuri heast ruumi- ja mastaabitunnetusest tulenev, vaid sihiteadlik, lausa programmiline. Ühena vähestest eesti

kunstnikest on ta viljelnud ka industriaalset skulptuuri («Konstruktsioon 16»), mis lausa mõeldud tööstusliku arhitektuuriga sobima. Kuid just seetõttu, et Soans oma taise seost keskkonnaga nii täpselt arvestab, paljastuvadki tema loodud monumentide juures arhitektuurse lahenduse puudused nii ilmekalt. Mis siin salata, nii mõnegi Soansi loodud mälestussamba (A. Jakobsoni monument Pärnus, «Pronkslainet» Haabneemes) arhitektuurne planeering on jõuetu, ei toeta monumendi plastikat. Milline vastulöökk Soansile, kes ise alati arhitektuuri ees pieteeti on tundnud! Tuleb veel kord tõdeda, et monumentaalkunst on kollektiivne kunstiala, kus terviklike tulemusteni võib jõuda ainult kujuri, arhitekti ning tellija ladusa koostöö ja ühiste taotluste kaudu. Kui seda ei ole, jääb mingi osa monumendist ikka võõrandatuks teose üldideest, lõhub tema kunstilise tervikkuse.

Kui nüüd püüda hinnata Soansi panust eesti skulptuuri ja eesti kunsti tervikuna, siis tuleb tõdeda, et see on lühikesele teotsemisajale vaatamata tähelepanuväärselt suur. Tänu temale on avardunud eesti skulptuuri käsitlusvaldused ning täiustunud vormikultuur. See, mida Soans teeb temaatilise skulptuuri vallas, on sootuks erinev senitehtust. Enne Soansi oli eesti temaatiline skulptuur kinni maailma nähtavuses. Kõik, mis jäi füüsilise nähtavuse varju, oli temaatilisele skulptuurile sama kättesaamatu kui lumeinimene otsijale. Sügav kuristik lahutas vormiotsinguid ja ühiskondlikke probleeme, mida ei juletud seostada nüüdisaegse vormitundega. Soans rajas silla üle kuristiku ning andis visuaalse kuju sisukatele mõtteseostele. Ja kuigi pilku maailma peale seades koged, et Soans ei ole esimene, kes sellistele probleemidele on kujuri seisukohalt lähenenud, on tal meie tarvis ometigi avastaja tähendus. Teada, et ka kusagil mujal on sarnaselt mõeldud või tehtud, ei tähenda palju: kunsti ei saa valutult teise keskkonda üle kanda. Iga rahvas peab selle uuesti läbi tunnetama, enda näo järgi vormima. Alles siis, kui me mitte ainult ei tea, vaid ka selliseid küsimuseasetusi visuaalselt kogeme, keskkonnaga seostame ning läbi oma enda elusituatsiooni tajume, saab üks tahk nüüdis-skulptuurist ka meile omaseks. See on olnud Soansi roll.

64. Jaak Soans. A. H. Tammsaare monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1978. Arh. Rein Luup.

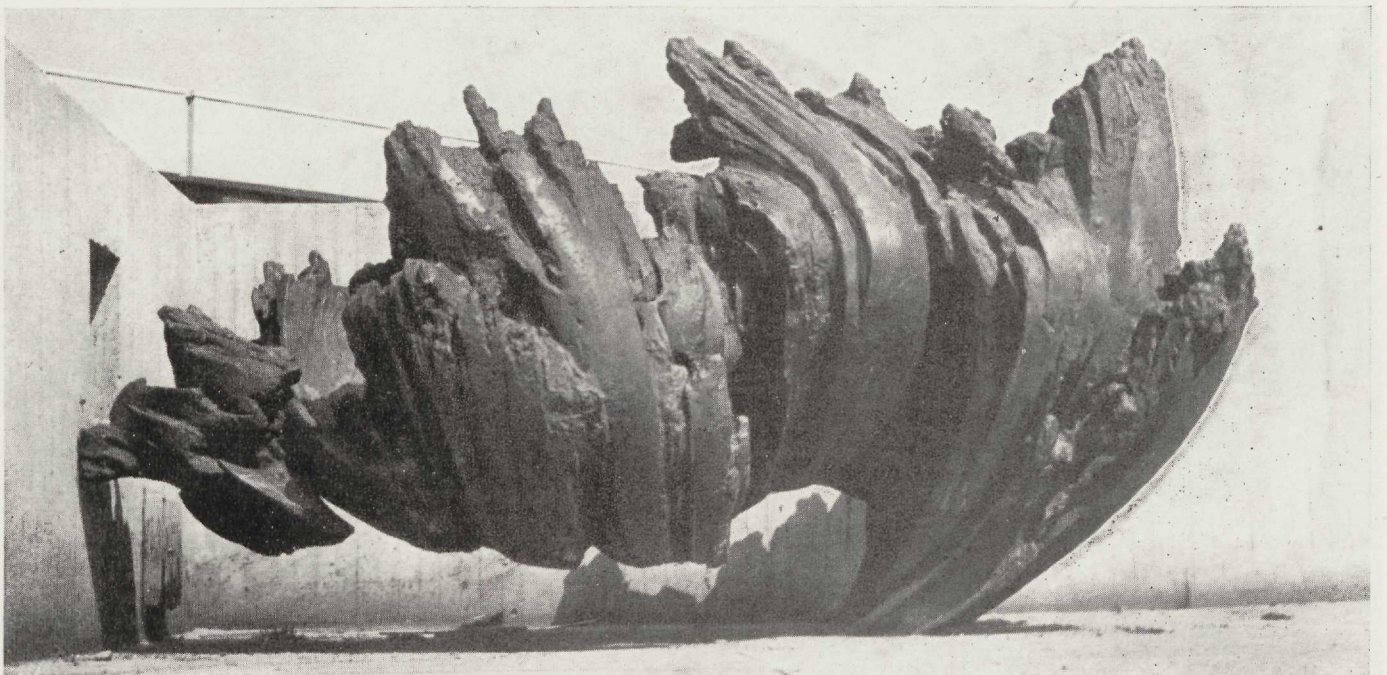
65. Jaak Soans. A. Jakobsoni monument Pärnus. Graniit. 1973. Arh. Udo Ivask.

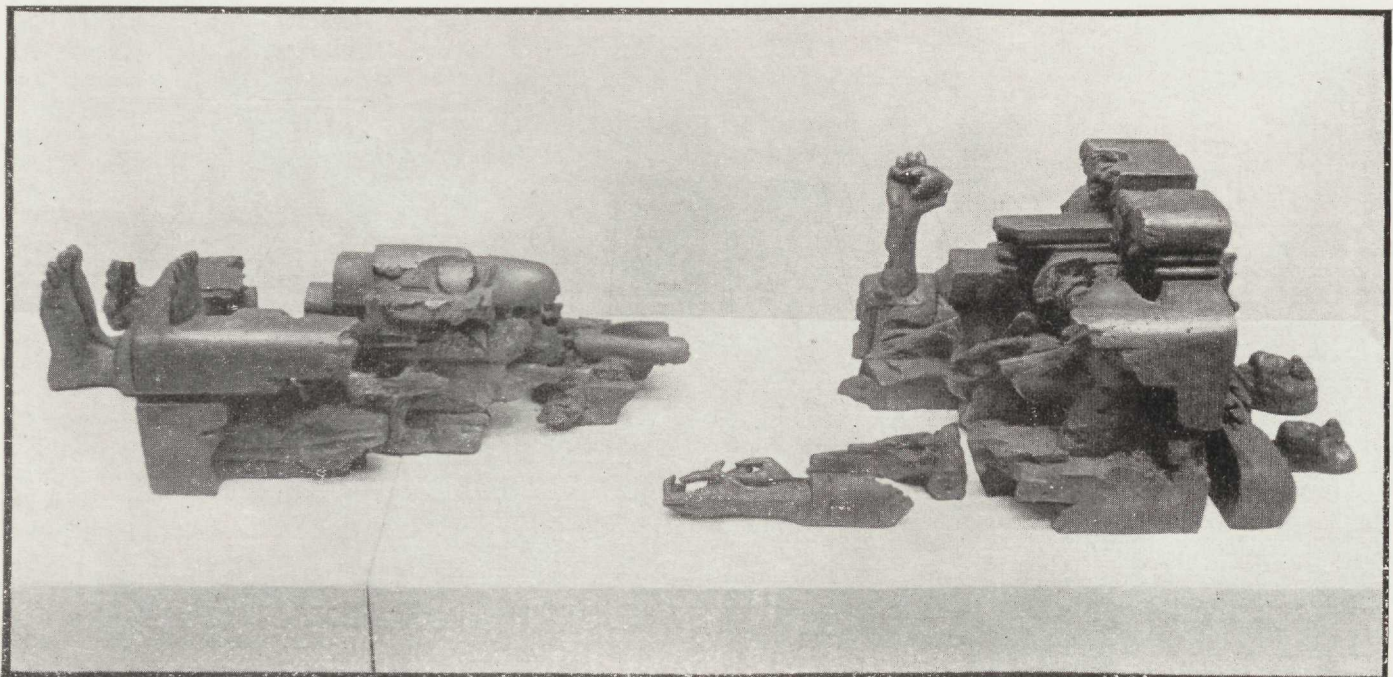
66. Suures Isamaasõjas hukkunud kalurite monument S. M. Kirovi nim. näidiskalurikolhoosis. Pronks. 1976. Arh. Rein Veeber.

67. Jaak Soans. Ajastud. Samott. 1974.

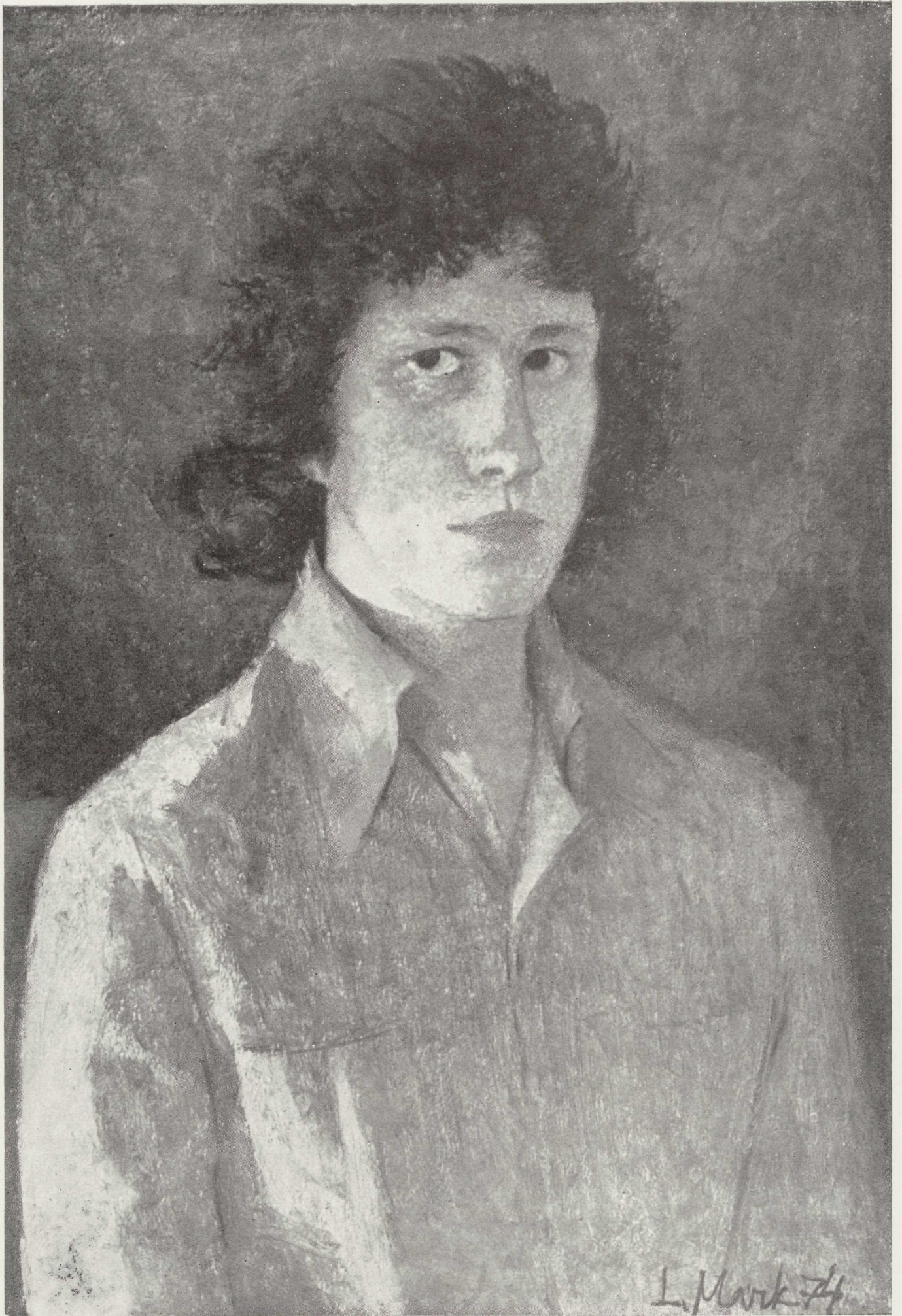
68. Jaak Soans. Purustatud sarkofaag. Pronks. 1978.

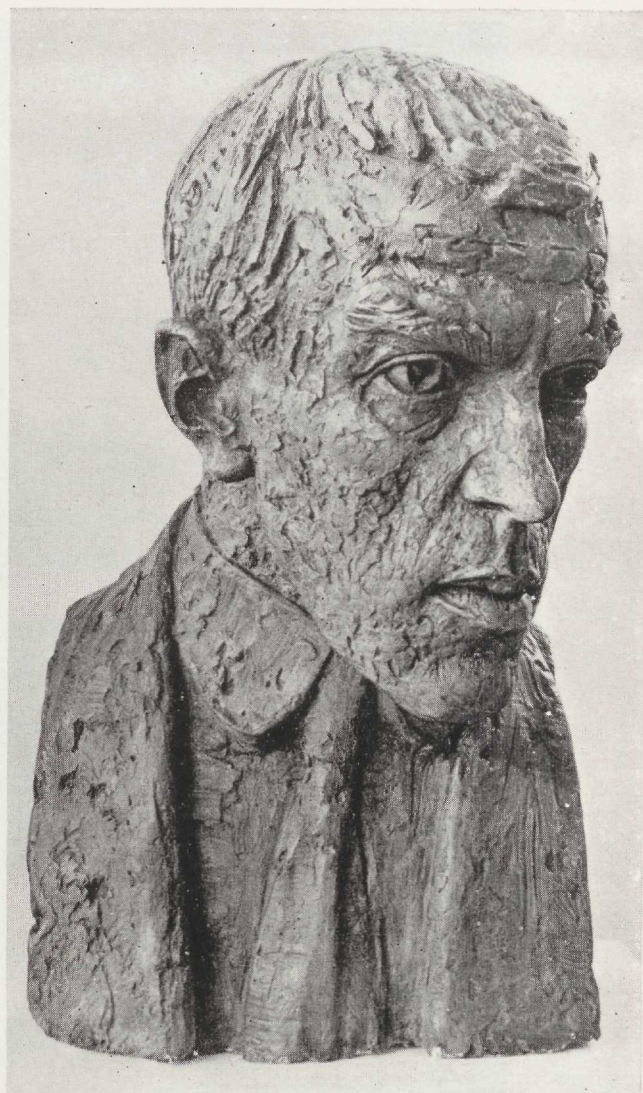
69. Jaak Soans. Vari. Pronks. 1977.

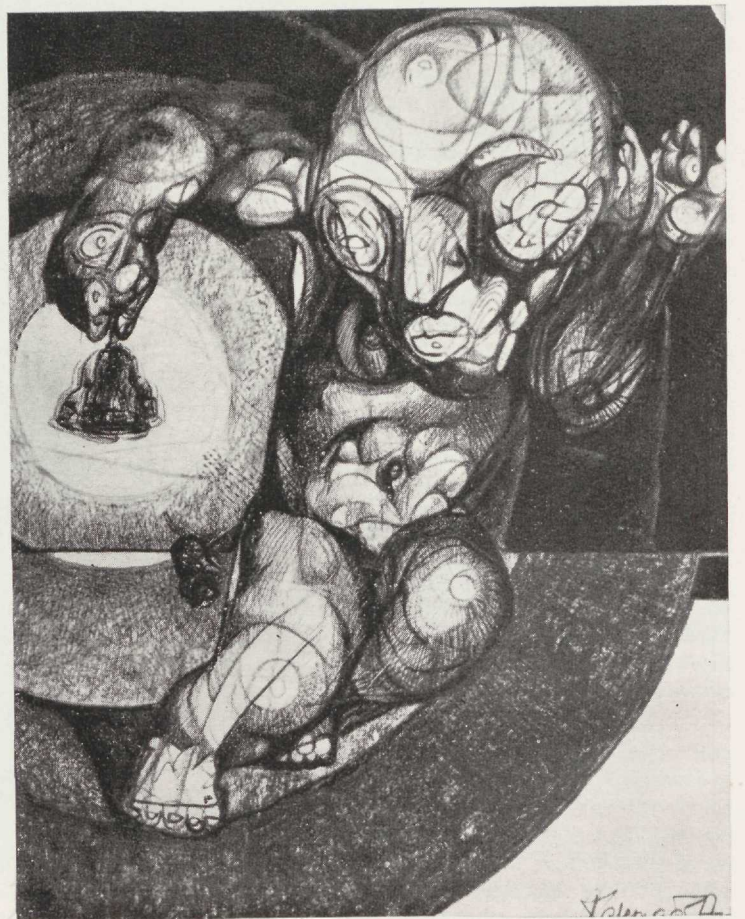












KLAASIKUNSTNIK JA TOOTMISBAAS



Klaasikunsti nagu kogu tarbekunsti eesmärgiks on elukeskkonna emotsionaalne-estetiiline rikastamine. Teoreetiliselt ongi klaasikunstnike tegevussfäär ütlemlata avar — igapäevaste tarbenõude, unikaalsete serviiside ja teiste klaasehistõude kavandamisest-teostamisest kuni monumentaalsete vitraažide kujundamiseni välja. Ent selleks on vaja teostusbaasi. Sest on ju klaasikunst üks vähestest tarbekunstiharudest, kus ilma selleks spetsiaalselt sisustatud tehnilis-materiaalse baasita ja erialase kaadrita pole võimalik ühtki loomingulist ideed materialiseerida. Antud põhjustel piirdubki meie klaasikunstnike enamiku tegevus toodangu kujundamisega tehastes või tööde loomisega näituste tarbeks. Ja ka viimane saab teoks üksnes siis, kui avaneb võimalus oma kavandeid materialiseerida kusagil klaasitehases või klaasi eksperimentaalbaasis Lvovis. Suuremad võimalused on mõistagi olnud neil, kes lühemat või pikemat aega on töötanud ühe või teise klaasitehase kunstnikena (H. Põld, L. Jürgen Leningradi Kunstilise Klaasi Tehases, S. Raudvee, K. Vaks Valgevene NSV klaasitehases «Neman», H. Kõrge, M. Maasikas, P. Ojamaa, E. Mäelt «Tarbeklaasis», E. Jõgi Kalinini oblastis asuvas klaasitehases «Krasnõi Mai» jne.). Sest loob ju iga tehase administratsioon soodsaid tingimusi meistritele, kes nende firmale nii kodumaistel kui ka välisnäitustel au ja kuulsust toovad. Nii on valminud meie kunstnikel suur arv pidulikult suursuguseid serviise ja üksikesemeid nii õrnõukesest klaasist kui ka säravast kristallist, dekooritud kõikvõimalikes külmtöötlemise tehnikates. Enamik klaasikunsti meistritöödest jäävad muuseumide ehteks, sest raske oleks neist paljusid lülitada meie igapäevasesse tarbimisseemi tarbeesemetena (ka siis, kui need oleksid teostatud suuremas tiraažis), sedavõrd mittetarbitavad on need oma ilus, hapruses, isegi ebamaisuses.

Mainitute kõrval esineb meie tänases klaasehistõos ka palju unikaalseid tarbitavaid vorme, mis sulavad orgaaniliselt meie elukeskkonda, seda visuaalselt-estetiiliselt rikastades. Üheks meistriks, kelle looming tervikuna näib teenivat just seda õilsat eesmärki, on Eha Jõgi. Ta kuulub nende klaasikunstnike hulka, keda kutsumus töötada oma erialal viis tehasesse väljaspool vabariigi piire. Viis aastat (1969—1974) töötas ta klaasitehases «Krasnõi Mai», luues nii kavandeid toodangu tarbeks kui ka unikaalseid vorme. Ja kuigi oleme mõnel määral tuttavad tema loominguga personaalnäituste kaudu (1973, 1977), andis kunstniku taotlustest ning nende realiseerimisest täielikuma pildi tema tööruum «Krasnõi Mais» 1974. aasta kevadel (pool aastat enne tema naasmist Tallinna).

Ateljees paiknev maast laeni ulatuv kappriiri oli pilgeni täis kõikvõimalikes värvitoonides klaasist vormitud-modelleeritud pokaale, vaase, kausse, aluseid, taldrikuid, karahvine, klaase, küünlajalgu ja mitmesuguseid dekoratiivvorme. Neid jätkus kavandipaberitest täidetud töölauale

ja põrandalegi — osa lõplikult viimistlemata, osa valmiskujul ootamas järjekordest näitust või kunstinõukogu (nagu kohapeal kuulsin, polnud tal 36-st kunstinõukogule esitatud tööst ühtki tagasi lükatud). Näitustel varem eksponeeritud töid seal aga ei leidunud, sest neil oli juba omanik mõne riikliku kogu (sealhulgas VNFSV ja ENSV Kunstifond, ENSV Riiklik Kunstimuseum, Kalinini oblasti pildigalerii) või eraisiku näol. Mõistagi leidus nende sadadesse ulatuvate klaasehistõude seas nii kunstilisi õnnestumisi (kunstilise idee, selle realiseerimise täpsuse ning klaasimassi puhtuse ja tehnilise teostuse eksaktsuse mõttes) kui ka äpardumisi. Selles osas ei erinenud Eha Jõgi ateljee üksikõik millise teise klaasikunstniku ateljeest sealsamas tehases või mujal. Sest sõltub ju klaasikunstniku töö õnnestumine väga paljudest komponentidest (peale kavandi veel klaasimassi kvaliteet ja värvus, karastamise režiim, klaasipuhaja oskus ja mõnigi kord ka viimase harjumused ja mugavus mõistmaks kunstniku ideed, taotlusi jne.). Seega märkimisväärses osas tehnoloogilisest baasist ja teostajate kaadrist, millela ometigi ei eksisteerigi klaasehistõõ.

Eha Jõgi loomingus domineerib värviline klaas, ka sulfitiga koos töödelduna. Sama võis öelda enamiku «Krasnõi Mai» kunstnike kohta. Põhjustas seda ju tehase mõningane spetsialiseerumine värvilise klaasi tootmisele, tehase vana traditsiooni, kuulsa punase ja sulfitklaasi keetmise jätkamine. Meenutame siinkohal, et ka Kremli punased tähed on valmistatud «Krasnõi Mais». Klaasisegude värvusteskaala oli tehases tõepoolest rikkalik, haarates sinist, punast, kollast, rohelist jt. värvusi kõikvõimalikes gradatsioonides õrnõhulistest toonidest säravtumedateni välja.

Tehnikatest eelistas E. Jõgi põhiliselt kuumtöötlust, pöörates küllaltki palju tähelepanu tehnoloogilistele probleemidele. Nagu teada, saab kuumtöötlustes oma loomingulist palangut realiseerida kõikvõimalikus vormidemängus ja värvidekülluses. Piiride seadmine oma fantaasiale on siin nagu kunstis üldse looja ande, maitse ja sisetunde küsimus. Alati on võimalik üle ja alla pakkuda ning alati on võimalus leida täiuslikkusele lähenev harmoonia üksikute kujunduselementide vahel. Tehase «Krasnõi Mai» ateljeedes võis näha nii üht kui teist — fantaasiaküllaseid pompoosseid vorme kui ka üllalt lihtsaid kujundusi. Just viimased köitsid pilku Eha Jõgi ateljees. Lihtne kujunduslaad näib täielikult vastavalt ka tema kunstikreedole: «Tarbekunstis eelistan mõdukust esemete tarbelise funktsiooni ja interjööri sünteesi nimel, mis ei välista aga tunnetusliku momendi sissetoomist. Seejuures peab töösse suhtumine olema aus, kantud rohkem sisetundest kui mehaanilisest moejoone järgimisest. Tuleb teha tööd, otsida ja katsetada, teha ka tühjal lõppevaid eksperimente. Selle tulemusel võib ühel päeval saavutada selle, mis on vastavuses taotlustega. Täiesti vastuvõtmatu on aga liiga palju «ilu» ühes esemes.» Juba vahetult pärast Eesti NSV Riikliku

Kunstiinstituudi lõpetamist (1967) valminud töödes (küünlajalad, piimklaas, kuumtöötlus) avaldub Eha Jõgi loominguline eripära — teatav naiselik õrnus vormikujunduses, diskreetsus detailides, sõnuleletamatu inimlik soojus. Need jooned domineerivad tänaseni kunstniku loomingus — nii disainilikes vormides tööstustoodangu tarbeks kui ka unikaalsetes kujundustes. Nagu enamik maestro Maks Roosma õpilasi, tunneb E. Jõgi suurepäraselt klaasi omadusi-võimalusi, omab head proportsiooni- ja ansamblitunnet. Seepärast ei tohi ükski detail, ükski kujunduselement kahjustada ta töödes klaasi kui materjali eripära, selle läbipaistvust ja puhast värvisära. Erilist taktitunnet vormikujunduses nõuab seejuures värviline klaas, mis sageli üksnes oma värvusega mõjub küllaltki intensiivselt. Allakirjutanu arvates omab Eha Jõgi seda taktitunnet piisavalt.

Eha Jõgi loomingu aktivasse tuleb siinkohal arvata rida värvilisest ja sulfitklaasist hästi proportsioneeritud pokaale, mille kupa ja kabjaosa ühendavat pungist katab diskreetselt säravkristallist dekoor kuumtöötlustes. Toredaks leiuks võib pidada ka 1974. a. kevadel loodud keskaegset ristikujust vappi meenutava ristlõikega vaasi ja aluse komplekti, millele emotsionaalse laengu annab mitut värvu klaasimassi julgelt hoogne ja peen rakendamine. Mainitud komplekt oli loogiliseks jätkuks eelmisel aastal loodud pehmele sissemodelleeritud servadega klaasvormidele («Punane vaas», kuumtöötlus).

Nagu märgitud, väldib autor üldiselt iga üldvormi ja materjali täiuslikkust lõhkuvat detaili vormikujunduses. Tänu sellele on kunstnik leidnud ülimalt disainiliku lahenduse tema poolt loodud sulfitklaasiga töödeldud majapidamisnõudele jt. tööstuslikult toodetavatele vormidele. Ent ka siin ei muutu kunstniku loomelaad järgalt tööstuslikuks, vaid iga teos säilitab inimkäte juuresoleku tunde.

Ja kuigi E. Jõgi loomingu eripära avaldus juba enne tema tehasesse siirdumist, omandas see tänase ilme siiski «Krasnõi Mais» töötades. Sest on ju klaasehistõõ eriliselt sõltuv tootmisbaasist ja selle eripärast, samuti tootmiskollektiivist. Seepärast peab kunstnik ise igale klaasikunstnikule otse hädavajalikuks tehases töötamise praktikat. Ta põhjendab seda järgmiselt: «Klaasikunstniku töö on küllalt kollektiivne looming ja klaasikunstnik ilma tugevate teadmisteta klaasi tehnoloogia jt. mehaaniliste töövõtete valdkonnas on nagu dirigent, kes juhatab koori või orkestrit ilma nooditeksti tundmata. Ja mida rohkem on kogemusi kõikvõimalike klaasitehnikate valdkonnas, seda vabamalt valdab kunstnik materjali. Igasugune teostuslik eksimus moonutab aga looja toredat taht.»

Mõistagi arendas töötamine küllalt erinevatest kunstnikunatuuridest koosnevas loomingulises kollektiivis ka iseseisvat mõtlemist ning kindlate veendumuste väljakujunemist. Töötas ju tehases «Krasnõi Mai» seitse tugevalt individuaalse käekirjaga kunstnikku, kelle loomingulised tõekspidamised paljuski erinesid meie

kunstiinstituudis valitsevast loomelaadist. See on täheldatav eriti vene rahvuslikke tavasid järgivais unikaalseis skulpturaalseis teoseis. Mainitud suuna kõrval esines ka internatsionaalseid disainilikke lähene-misviise. Eriti kõrgelt hindas Eha Jõgi tehase kunstniku Vladimir Hrolovi süga-valt läbitunnetatud loomingut, mis meie vaataja maitsele võib tunduda harjumatu-na, kuid mis köidab oma monumentaalsu-sega, materjalitaju ja huvitavate tehnoloogiliste lahendustega. Näiteid võiks tuua veel teisigi. Seega arendas töötamine väga erinevate töökspidamistega isiksuste kollektiivis veel üht omadust — oskust siiralt hinnata ja mõista ka teiste taotlusi.

1974. aasta lõpust töötab E. Jõgi taas Tallinnas, kuid klaasikunstiga tegelemine on sellest ajast jäänud meeldivaks hobiks. Nelja aasta jooksul on kolmel korral avanenud võimalus töötamiseks klaasitehases! Mõistagi on seda ülimalt vähe järjepidevaks arenguks, sest nädalat-paar, mis kunstnik saab töötada eksperimentaalbaasis, on liialt napp selleks, et kohameda momendi võimalustega ning tõmmata oma taotlustega kaasa puhujaid. Nii võivad hetkel klaasimassi omadused (kas kiiresti sulav või kauem töödeldav jne.) põhjustada olukordi, kus kavandatud ideid ei saagi materialiseerida ning momendi võimalustest lähtudes tuleb kiiresti luua uued kavandid. Ent nagu teistelgi meie vabariigis töötavatel vabakutselistel klaasikunstnikel, kes oma ideede teostusbaasina kasutavad Lvovi eksperimentaalbaasi, on ka E. Jõgil jätkunud jõudu ja visadust oma erialal töötamiseks ja oma töökspidamiste järgimiseks. Nii on kunstniku looming jäänud tänaseni konkreetset elukeskonda ja ruumi arvestavaks — seda nii õnesvormides kui ka konkursitööna valminud vitraažikavandeis Niguliste kirikule (1978, millele omistati ergutuspreemia). Nii tema kui kõik klaasikunstnike kolleegid on täis lootust, et ükskord valmib ka meie vabariigis eksperimentaalbaas klaasikunsti viljelemiseks. Selle eest oleksid tänulikud nii klaasikunstnikud kui ka kunstipublik, oleks tänulik riik, kelle kulutused erihariduse peale ka selles valdkonnas hakkaksid senisest rikkalikumat vilja kandma, sest tööpõllu saaksid tänaste aktiivsete klaasikunstnike kõrval ka need, kel seni on puudunud baas oma kaunite ideede realiseerimiseks.

MILVI ALAS

81. Eha-Pilvi Jõgi. Künjalajalad. Kuumtöötlus. 1978.

82. Eha-Pilvi Jõgi. Vaasid «Sillerdus». Kuumtöötlus, segatehnika. 1978.

83. Eha-Pilvi Jõgi. Komplekt «Neliksiir». Kuumtöötlus. 1976.

84. Eha-Pilvi Jõgi. Komplekt «Kuprad». Kuumtöötlus. 1978.

85. Eha-Pilvi Jõgi. Vaas «Tardumine». Kuumtöötlus. 1978.

82



83



84





VANEMA KUNSTI UUEMATEST LEIDUDEST

VILLEM RAAM

86 87



Uute kunstileidude lisandumine Eesti vanemasse kunstipärandisse ei ole sõjajärgsetel aastakümnetel piirdunud üksnes esiajaloolise arheoloogiamaterjaliga ja arhitektuurimälestistel tabatud arvukate ootamatustega. Rikastunud on märkimisväärselt ka feodalismiajastu vanemate perioodide kujutava ja tarbekunsti mineviku esindus, aidates mõnigi kord unustada Teises maailmasõjas hukkunud taidearete ahastavat hulka. Päevavalgele on tulnud kõrge väärtusega teoseid või nende katkendeid, millest varem polnud vähematki informatsiooni või millest vaid hämuselt midagi aimati. Kahjuks on enamik neist uudistest jäänud laiemale huviliste ringile vähetuntuks, kaotanud uustulnuka erutava värskuse ning hakanud vajuma uuesti unustusehõlma.

Esimeseks ning siiani oma mõjult ületamatuks jäänud üllatuseks olid sõjajärgsel perioodil Tartu Jaani kiriku varemete interjööri paljandunud terrakotaskulptuurid, nende arvukus ja hämmastav kunstiline mõjukus. Nagu sajandite lummusest tulid seni suletuna seisnud pseudotrifooriumi orvade nähtavale prantsuslikust moehoovusest ja minnesingerite rafineeritusest kantud elusuuruste figuride pidulik rida, maailma vist suurim terrakotakompositsioon Kõlgata teemal, konsoolinäing talumiplastika ja loendamatud skulptuurpead. Soengute ja peakatete mitmesugused moejooned osutavad ajalisel võrdlemisi pikale perioodile — XIV sajandi II ja III veerandile (kiriku rajamine algas nähtavasti juba sajandi alguskümnenditel). Kokkuvarisenud põhjapoolse kõrgseina skulptuurigaleriist (tegemist on tõesti galeriiga, ehituskehandiga ühtseks kunstitervikuks komponeeritud monumentaalplastika üliomapärase galeriiga!) langes suur osa 1950. aastate keskpaiku tänaseni väljaselgitamata kunstiröövi ohvriks. Restaatorid ja uurijad on tolle imekirikuga aeg-ajalt mõndagi vaeva näinud, kuid ometi seisab poolenisti tellinguis müüristik juba neljandat aastakümnet ilma katuse ja kindlustamata vundamentidega luitunud puitplangu varjus. Quousque tandem?

1970. aastate algul satuti teisele märkimisväärsle üllatusteringile, ulatuselt küll tagasihoidlikumale kui Tartu Jaani kiriku interjööri terrakotaplastika, kuid siiski vaieldamatult rahvusvahelise kõlaga kunstileidudele — keskaegsetele seinamaalingufragmentidele, kunstilligile, mis kunagi meilgi oli tavaline, kuid nüüd kuulub üliharuldaste hulka. Restaatorid, kes Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni organiseerimisel olid päästmas täielikus hukkumisohus olevaid seinamaalinguid Muhu kirikus (kirik, kus osa maalinguid oli avatud juba 1914. a., seisis pärast sõda üle kümne aasta katuse alla), leidsid ka Valjala kirikust hilisemate lubjakihtide alt kõrgetasemeliste maalingute ulatuslikke katkendeid. Pärinedes tõenäoliselt XIII sajandi keskpaigast või järgnevast veerandist, on nad selle maaliliigi vanimateks figuraalsete kujutistega näideteks Eestis. Üheaegselt

Valjalaga puhastati lubjakattest ka Kaarma kirikus keskaegsete seinamaalingute seni tundmatuid fragmente, millest vähemalt osa (suur illusoorne ümaraken koori põhjaseinal ning idaseina kolmikakent raamistav väänlamotiiv) kuulub hiljemalt XIII sajandi III veerandisse. Varem tundmatuid maalingumotiive paljandus ka Muhu kirikus. Kõik kõnesolevad seinamaalingud on omavahel täiesti erinevad, viidates tähelepanuväärsetele kontaktidele Saksa ja Skandinaavia vastavate kunstringidega. Al secco'ga sarnaneva menetluse tõttu on kõnesolevad fragmendid tehniliselt ülitundlikud, nõudes säilitamisel ranget kliimarežiimi ja asjatundlike konservatorite regulaarset järelevalvet. On aga need üldtuntud nõudmised mainitud kirikuis (kaasa arvatud Karja ja Ridala kirik, kus maalingufragmendid conserveeriti juba 1920. aastatel) vajalikul määral garanteeritud? Väga murelik küsimus... Eespool kirjeldatud teosed on lahutamatu seotud arhitektuuriga. Tõenäoliselt võiks neid lubjakihtide alt leida mitmes muuski kirikus. Kuid praktiliselt võimatu või vähemalt ülierandlik on sama suurest ajakaugusest — roomaanika lõpupäevilt, gootikast või renessansi koidikult — leida teoseid tahvelmaali, vabaskulptuuri või tarbekunsti valdkonnast. Selliste unikaalsete leidude hulka kuuluvad siiski ulatuslikud maalingufragmendid, mis mõned aastad tagasi leiti Kaarma kiriku vana altarikapi tiibustelt. Neljaosalisest tsüklist on eriti kolmel tiivaküljel säilinud ulatuslikke maalipindu. Aastal 1547 kirikule kingitud altari tiibuste maalingud olid 1791. aastaks niivõrd halvas seisukorras, et kaeti liimja lubivärviga tihedalt üle, mis põhjustaski hiljem arvamusel kunagiste maalingute täielikust hävimisest. Seni on kõnesolevat altarit tuntud peamiselt rikkaliku puuskulptuuri tõttu, millest põhiosa kuulub nn. viimse kohtupäeva temaatikasse ja mis 1884. a. paigutati uue altariseina kompositsiooni. Altari keskosa moodustanud kapis ehk korpuses paiknes enne 1791. aastal toimunud rekonstrueerimist suur iseseisev reljeef Maarja kroonimise teemal. Viimane pärineb seni tundmatuks jäänud vanemast XV sajandi lõpul valminud altarist ja seoti viimset kohtupäeva kujutava altariga alles 1547. aastal. Altar ise viidi möödunud sajandi lõpul Kuressaarde (nüüdsesse Kingisseppa) ja paigutati pärast ebaõnnestunud restaureerimist piiskopilinnuse kabelisse. Tiibustel taasavatud maalingud, mis pärinevad tõenäoliselt XVI sajandi teisest veerandist ja kuuluvad Lucas Cranachile lähedasse koolkonda, võib-olla Lüübekis töötanud Hans Kemmerile, on praegu conserveerimisel Riiklikus Ermitaažis. Neil on kujutatud nn. püha perekond ja motiive Kristuse kannatusloost. Siinses kunstipärandis kuuluvad nad lõppeva gootika ja algava renessansi väheste tahvelmaali esindajate hulka.

Kõige rikkalikum on uute leidude poolest olnud tarbekunst, ja mitte ainult etnograafia ja muinasarheoloogia valdkonnas ning uuemates kunstiperioodides, vaid ka

gootikas, mis on üldiselt oma leiuahtruselt tuntud. Leiumaterjali põhiosa on andnud mitmesugused keskaegsete arhitektuuri-mälestiste väljakaevamised. Meenutan neist ainult kahte: kaevamisi Pirita kloostri varemetes ja suhteliselt leikasinaks jäänud arheoloogilisi väliuurimisi Tallinas Vanal turul 1977. aasta sügisel. Pirita vägagi arvukate ning mitmekesiste leidude hulgas äratasid tõsisemat kunstiajaloolist tähelepanu kahe keraamilise paljundusvormi fragmendid (ühest matriitsist kahjuks vaid mõne sentimeetri suurune kild). Mõlemad sõrja kujuga plaadid esindavad harva leiduva vormi-meisterlikkuse ning stiilpuhtusega kujundatud miniatuurplastikat, mille sünni- ning levimiskeskused asusid XV sajandi algusveerandil Kesk-Reinimaa piirkonnas Lõuna-Saksamaal. Neid kasutati reljeefsete mesikookide, vahakujutiste, martsipani valamistamisega. Analoogilisi vaimuliku sisuga paljundusvorme (elupuu motiiv krutsifiksi, Joosepi, Maarja ja apostlitega) vajasid eriti kloostrid, valmistamaks palverändurite poolt nõutavaid devotsionaaliaid. Piritale toodi äsjaleitud vormiplaadid stiil kriitilistel võrdlusandmeil arvatavasti veel enne kloostrikiriku pühitsemist 1436. aastal.⁴

Äärmiselt tähelepanuväärseks osutusid kaks 1978. a. hilissuvel Piritalt nunnadeklaasuuri sisehoovi idaküljelt leitud birgitta kloostriordu sõrmust. Need olid peidetud kultuurikihi all olevasse looduslikku liiva.² Väieldamatult birgitta nunnadele kuulunud keskaegseid sõrmuseid teati 1956. aastal vaid kolm. Üks on pärit emakloostrist Vadstenas, teine Maribo kloostrist Taanis ja kolmas Piritalt, mis 1935. a. leiti nunnadeklaasuuri idaosas, kuid läks Saksa okupatsiooni päevil Tallinna Linnamuuseumist kaduma.³ Seda sõrmust on nimetatud ainukeseks mainimisväärses keskaegses ehteks Eesti kunstipärandis.⁴ Ja nüüd ühtäkki kaks uut ning mitte vähem kaunist!

Suurem leitud sõrmustest on läbimõõduga 20 mm, kullaprooviga 750 ja kaalub 11,95 gr. Sirge sise- ja konveksse välisküljega profiilile lisandub silmapaistvalt suur rõhutatult esiletõudud ümarilp (läbimõõt 9 mm), mis toetub süvarihvringile ning on mõlemalt küljelt kahe kuulikesega flankeeritud. Sügavalt raamistatud kilp ja sõrmusering on eraldi valatud. Ühtseks tervikuks seob neid tihedalt liigendatud karniisitaoline astang, mis rist-suunas kolmeti polügonaalseteks murtuna moodustab omakorda tehniliselt iseseisva osa. Pärinedes gootipärasest arhitektuurist, on astang kohati arkaadi meenutavalt ažuurne, aheneb kilbist eemaldudes ja lõpeb kolme lamedalt konsoolja lehekesega. Muud kaunistused puuduvad.

Eriti tähelepanuväärne on vaadeldava sõrmuse kilp, mille ümarvöödilise ringraamistus meenutab miniatuurset sambabaasi. Tolle «baasi» sügavasse põhja on kinnitatud iseseisva osana õhuke kuldplekk kolme filigraanselt töödeldud figuuriga Kolgata loost: keskel Kristus ristil, vasakul Neitsi Maarja ja paremal evangelist Jo-

hannes (kõik kergelt kulunud). Stiiliaren-guliselt on huvitav märkida, et Kristuse niuderätik on laiades voltides põlvedeni ulatuv, Johannese käed on rinnale kokku pandud, pea kergelt paremale kaldu ja rõivavoldid ühtlaselt sirged. Maarja pea on kapuutsitaolise räti varjus, mille otsad on käsivarte alla tõmmatud. Kirjeldatud kujul on sõrmus ehedalt gootipärane, viidates XV sajandi algupoolele. Gootikale omase arhitektuurse liigenduse ja figuuri-stiili pehme paindlikkuse ees on bütsantsi kunstile ja ka romaanikale omane kompo-neerimislaadi jäikus taandunud. Samas püsivad aga visalt vanad üksikmotiivid, nagu kilp ja kuulikesed, mida Bütsants ja Lähis-Ida tundsid juba VI sajandil, inspi-reerides nende levikut ka kaugemal lää-nes. Näiteks leidub Budapesti Rahvus-muuseumis analoogiliste motiividega sõr-mus XII sajandist.⁵ Ilmselt peeti bütsantsi-pärasust arhailiselt väärikaks paiguti ka veel birgitta ordu õitseajal XV sajandi algupoolel, kuigi ordusõrmusena oli tollal nähtavasti käibel ka märksa «moodsa-maid». Riiklikus Ajaloomuuseumis Stok-holmis on Pirita emakloostri Vadstena vit-riinis eksponeeritud kolm erinevat sõr-must, millest üks sarnaneb täiesti meie sõrmusega (puuduvad vaid kuulikesed!), teine krutsifiksiga sõrmus on silindriliselt ümar ning kilbita ja kolmas esindab polü-gonaalset tüüpi (krutsifiksigrupp on asen-datud muude figuuridega ning teise te-maatikaga; võimalik, et see kuulus preest-rile). Piritalt 1978. a. suvel leitud väik-sem ja tõenäoliselt noorem sõrmus on leiu-kaaslasega tehniliselt teostuselt ja üld-kujult igati sarnane, kuid dekoorilt märksa rikkam ning jutustavam. Ta on läbimõõ-duga 19,5 mm, kullaprooviga 958 ja kaa-lub 10,62 gr. Jutustavat laadi kujundus-motiividena on lisandunud nn. kannatus-esemed, millest osa paikneb reljeefse-na sõrmuse välisküljelt, kuid enamik on suh-teliselt abitult graveeritud sõrmuse sise-küljele.⁶ Kannatusesemed ei viita ainult krutsifiksile ning sellega seotud passioo-nile, vaid mõneti ka iseseisvatele müstilis-sümbolsetele kujutelmadele, mis birgitta kloostriordule eriti omased olid. Esemete-rida siseküljel algab vasakult vasaraga ja jätkub siis okaskroomi skemaatilise kaju-tisega. Rea teises otsas on suured pihid ja nende kõrval lühikese varre ja tugeva lähtesõlmega kuueharuline piits. Kirjelda-tud esemete vahele on paigutatud kaks vastassuunalist piigipaari, mille ahene-vad varreotsad ühinevad tihedaks neljati põimitud sõlmeks. Võib-olla nähti piikide sümbolises olemuses maailma vertikaal-telge, mis ulatus põrgu sügavusest taeva-liku kõrguseni⁷ ning viitas sellisena assot-siatiivsele seosele Kristuse surma ning ülestõusmisega. Samasse suunda osutavad ka sõlme sümbolivarjundid, hõlmates mõis-teid nagu lõpmatus ja igavik, maagiline kaitsja ja maagiline ühtekuuluvus kaits-jaga.⁸ Sõrmuse väliskülje motiivid on sisekülje sümbolikaga analoogilised. Need osutavad passioonile, tähistades selle algust ja lõppu. Välisküljel on risti-lõõmist meenutava sisekülje vasara kohal

88 89

90 91

92

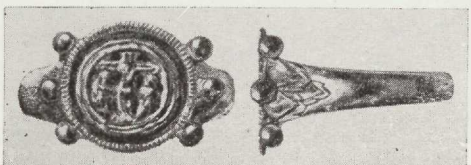
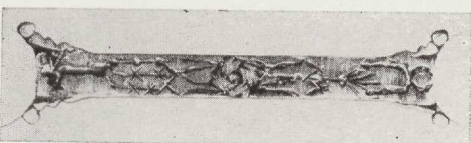
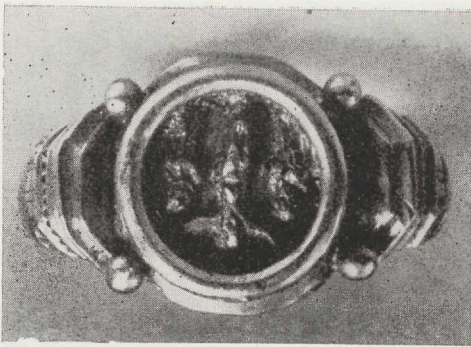
88. Seinamaal Valjala kirikus.

89. Kaarma kiriku altarikapi tiibuste maaling.

90. Sõrjas paljundusplaat Piritalt.

91. Kaarma kiriku illusoorne ümaraken.

92. Piritalt leitud paljundusplaadi jäljend.



nn. piitsutamissammas, mis sisuliselt on seotud eespool kirjeldatud piitsaga. Samba 8-ga sarnanev sidumisnööri põiming osutab jällegi lõpmatusele,⁹ meenutades kujult muide tähelepandava täpsusega analoogilist sidumisnööri Strängnäsi toomkiriku ristimiskabeli altarikapi maalingul nn. Gregoriuse messist.¹⁰ Võimalik, et mõlema valmistaja ei erine märgatavalt ja et Pirita vaadeldav sõrmus pärineb nagu mainitud altargi ligikaudu aastast 1500, s. o. umbkaudu pool sajandit hilisemast ajast kui esimesena vaadeldud Pirita sõrmus.

Kõik Pirita sõrmused on leitud nunnade-klausuurist peiteleidudena ja kuulusid järelkult nunnadele. Seda on oluline teada, sest krutsifiksiigrupp ja ka kannatusesemed üksi veel ei tõesta sõrmuse kuuluvust birgitta nunnale. Analoogiliste motiividega, eriti aga Kolgata grupiga sõrmuseid kasutati keskajal väga laialdaselt,¹¹ kuid birgitta ordule olid nad eriti iseloomulikud. Birgitta müstiliste ilmutuste kohaselt kihlati kõik kloostrisse astunud naised Kristuse pruutideks. Vastuvõturituaali kuulus esimesena sõrmuse pühitsemine, kus sõrmust nimetati otseselt «pruudimärgiks».¹² Esitatust on küllalt selge, et Pirita sõrmused vaevast kuulusid preestritele või täitsid pitserisõrmuse ülesandeid nagu varem kohati on arvatud.¹³ Surma puhul nunnale sõrmust kaasa ei antud, mida omalt poolt kinnitasid ka vastavad proovikaevamised Pirital. Põhjuseks oli ilmselt sõrmuse suur rahaline väärtus. Pärast luterlikku reformatsiooni, mil nunnade olukord ka emakloostri majanduslikult halvemaks muutus, päästeti end sageli sõrmuse müümisega. Sõrmuse eest võis saada 10 kuni 20 marka, mille tegelik väärtus vastas ühe hobuse või ühe paari härgade hinnale.¹⁴ Autori kasutuses oleva materjali kasinuse tõttu jääb kindlamalt lahendamata sõrmuste meistrite-kullaseppade päritolu küsimus. A. Tuulse pidas võimalikuks, et 1935. a. leitud sõrmuse valmistajaks oli kohalik peensepp.¹⁵ Pole võimatu, et ka 1978. a. saadud sõrmused pärinevad Tallinna XV sajandi kullaseppade töölaualt. Peamiseks tõendiks öeldule on väikeste ehiskuulikeste olemasolu kõikidel Piritalt seni leitud sõrmustel. Praeguse informatsiooni kohaselt on kuulikestega sõrmuseid, mille kilbil on krutsifiksiigrupp ja mis üldkujult vastavad Pirita sõrmustele, teada vaid kaks — üks neist asub Rootsi Riiklikus Ajaloomuuseumis ja teine kuulus nüüd juba lahkunud birgitta kunsti uurijale prof. A. Lindblomile.

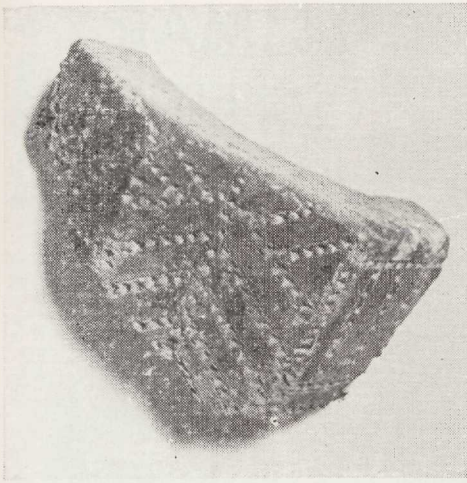
Tallinna Vana turu väliuurimuslikel kaevamistel leidis arheoloog Kaupo Teemant hiljemalt XIV sajandi algupoolelt pärineva kaevu täiteprahist esimesel hetkel selgusetuks jäänud funktsiooniga keraamilise eseme katkendi. Lähemal analüüsimisel selgus, et vaadeldav fragment kuulub ilmselt keskajast pärinevale lambile. Väliskujult on ta olnud mõneti ebaühtlaselt kaheksatahuline, kuid seestpoolt silindriliselt ümar. Lambi põhi, millest on säilinud vaevast sentimeetrikõrgune ja

ca 4,5 cm pikkune murdunud äär, oli viimase järgi otsustades lamedalt nõgus. Põhja väline osa on täielikult hävinenud ja rekonstrueeritav vaid oletamisi. Ilmselt oli see horisontaalne, kuna lambi küljed on rangelt vertikaalsed ega osuta allapoole aheneva profiili võimalusele, kuigi see keskaegsele ripplampidele oli üldiselt iseloomulik. Mainitud tähelepandavast võib järeldada, et Vanalt turult leitud lamp oli mõeldud kasutamiseks stabiilsel alusel — laual, konsoolil, nišis või mõnel muul horisontaalsel pinnal.

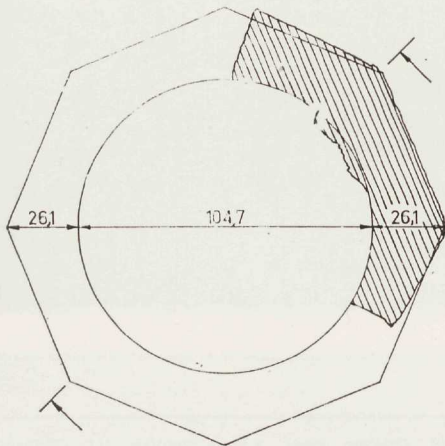
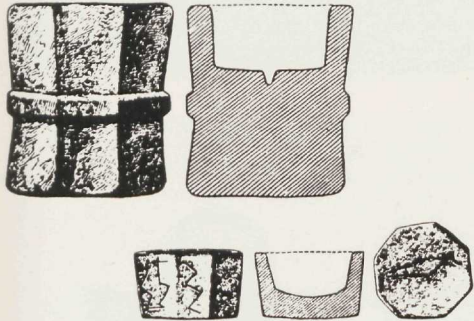
Leitud lambikatkendist tuletatud rekonstruktsioon lubas arvata, et ka lambitaolisi väikevorme ei valmistatud keskajal huupi, vormi ning selle mõõtmeid juhuslikult valides, vaid analoogiliselt arhitektuurile käibel olevat mõõtühikut ning traditsioonilisi proportsioonireegleid arvestades. Üksikud hälbed valminud esemete tektoonilises ülesehituses ainult kinnitavad seost sajandeid juurdunud komponeerimistavadega. Tõdeme seda ka kõnesoleva lambi juures, kuigi see tänu savimaterjalile on kergelt viltu tõmbunud ja ka algmõõtmel osaliselt muutunud. Nähtavasti on lambi meister kasutanud reini jalga (ca 31,4 cm), mis oli Tallinnas keskajal üldiselt kasutusel. Esitatud oletust kinnitab rekonstruktsioonikatse, milles diagonaali pikkuseks kujuneb võrdlemisi täpselt 15,7 cm ehk 1/2 reini jalga; 1/6 diagonaalist vastab külje paksusele lambi nurkade kohal (ca 2,6 cm), 4/6 aga lambi sisemisele läbimõõdule ja 2/6 siseseina vertikaalsele kõrguslõigule (ca 5,23 cm). Üldkõrgus on valitud suvaliselt, kuid siiski nii, et ta võrduks lambi laiusega ning võimaldaks kuubilise üldkuju loomist. Kõrge ning ühtlasi ka raske alumine osa aitas valgustavat leeki hoida võimalikult kõrgel ning muutis lambi kindlamini paigalpäsimaks.

Leitud lambifragmendi juures moodustavad eriti huvitava osa väliskülje kaunistused. Need on konsekventselt geomeetrised ja igal säilinud tahul erineva mustri-süsteemiga. See on saviisse joonistatud enne põletamist. Noataolise esemega on mustrijooned umbes 3 mm laiuste rööbikutena lambi külgedele tõmmatud ja need rööbikud siis pulgaotsaga vajutades kolmnurksete lohukestega täidetud. Lohukestega rööbikjoonte kaugus üksteisest on ca 7 cm, moodustades kas keskteljest hargneva kalasabamustri, kahe rõhtjoone vahele paigutatud püströöbikutest aiataolise rea või hoopiski radiaalselt suunatud ristlemismängu. Kaunistused on saviisse vajutatud vaba käega, nagu improviseerides juba ammutuntud motiividega. Täiesti puuduvad sakraalsed motiivid, mis lubab oletada lambi kunagist kuuluvust mõnele kaupmehele, käsitöölisele või Vana turu naabruses asuvale raekojale. Lambi pikaajalisele kasutamisele näib osutavat sisemise külje ülaosas sügavale tunginud tahumline, mis allosas peaaegu puudub. Tahumumise põhjustas pealt lahtise lambi õli-leek.

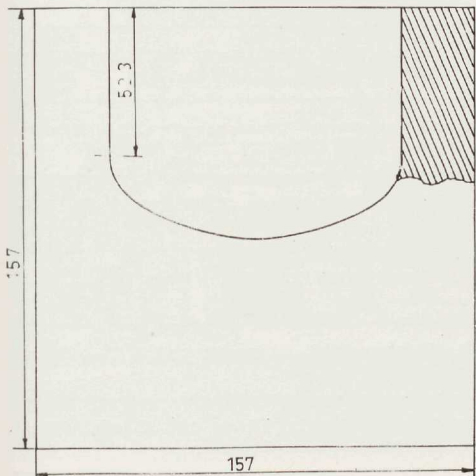
Leituga analoogiline lambitüüp oli keskajal üldiselt tuntud. Tuntud oli ka geo-



metriseeritud üldkuju, peamiselt gooti stiili perioodil.¹⁶ Eriti sarnased Tallinnast leitud lambiga on kaks keskaegset lampi, mis kuuluvad Londoni Guidhall Museum'ile. Mõlemad on seest ümarad, välisküljelt polügonaalsed, kusjuures ühel neist on isegi geomeetriline muster külgtahkudel.¹⁷ Maalis ja skulptuuris leiduvat ikonograafilist materjali arvestades oli ümara vormiga lambitüüp gootikas mitte vähem tuntud kui nurgeline. Näiteks on Magdeburgi toomkiriku üldtuntud Paradiisiportaali palestikufiguuridel — nn. tarkadel ja rumalatel neitsidel käes ümarakujulised lambid. Skulptuurid pärinevad teatavasti 1240-ndatest aastatest.



- 93
- 94
- 95
- 96 99
- 97 100
- 98 101



93.—94. Piritalt 1978. a. leitud suurem nunnasõrmus.

95.—96. Piritalt 1978. a. leitud väiksem nunnasõrmus.

97. Joonis Piritalt 1978. a. leitud väiksema sõrmuse sisekülje graveeringust.

98. Piritalt 1936. a. leitud sõrmus, mis Saksa okupatsiooni päevil Tallinna Linnamuuseumist kaduma läks.

99. Oletatav lambifragment.

100. Keskaegne lamp Londoni muuseumist.

101. Rekonstruktsioon leitud lambifragmenti põhjal.

¹ Matriitside kohta on ilmumas eri kirjutis, mille tõttu siin on üksikasjalikumast vaatlusest loobutud.

² Sõrmuste leidjateks olid kaevamistöodes osalenud Güstrow' Pedagoogilise Instituudi üliõpilasmalevlased (SDV), kellele siinkohal avaldame veel kord siirast ning sõbralikku tänu.

³ Foto ja kirjeldus sõrmusest on esmakordselt publitseeritud kirjutises **A. Tuulse**, Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pirita im Sommer 1936. — Opetatud Eesti Seltsi Aastaraamat 1936. Tartu, 1938, lk. 55—56. Sõrmus kaalus 14,75 gr ja oli läbimõeldult 21 mm. **A. Lindblom**, Birgittiner-lingen. Ur: Östergötlands och Linköpings stads museum, Meddelanden 1956—1957, lk. 36, ill. 6. Oletamisi on birgitta ordule krutsifiksigrupiga sõrmuseid A. Lindblomi järgi omistatud 14, kuid kolm neist pole ilmselt keskaegsed (lk. 36).

⁴ **E. Vende**, Väärismetallitööd Eestis 15.—19. sajandil. Tallinn 1967, lk. 44.

⁵ **M. Rosenberg**, Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen. — Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1918, lk. 10, Fig. 23—25. Keskaegsete sõrmuste kohta üldse vt. Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid. Bd. IV. Malmö 1959, v. 265—268.

⁶ Kannatusesemete kohta vt. Lexikon der Kunst in vier Bänden. Band II. Leipzig, 1971, lk. 893.

⁷ **J. E. Girtlot**, A Dictionary of Symbols. New York, 1962, lk. 168—169; vrd. ka lk. 208—211.

⁸ **J. E. Girtlot**, tsit. teos. lk. 164—165.

⁹ Lexikon der Kunst in vier Bänden. Band III. Leipzig, 1975, lk. 758; **J. E. Girtlot**, tsit. teos, lk. 164—165; vrd. ka lk. 282—283.

¹⁰ **A. Anderson, R. A. Urnerbäck**, Strängnäs domkyrka, II:2 Inredning. Uppsala 1978, lk. 95, fig. 107.

¹¹ **P. Nørlund**, Nye Fund paa Lolland og Falster. — Lolland-Falsters historiske Samfunds Aarboeg for MCMXXXIV. Nykøbing, 1933, lk. 1—2.

¹² Den Heliga Birgitta och Vadstena. — Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien'i väljaanne samateemalise näitusega seoses Rootsi Riiklikus Ajaloomuuseumis 27. 11. 1970 — 17. 11. 1971. Stockholm, 1970, lk. 10—11. Sõrmuse pühitsemise tekst on järgmine: «Kõikvõimas igavene Jumal, kes sa oma kannatuses ja halastuses oled endale kinnitanud uue pruudi, õnnista seda sõrmust, et sinu teenijatar võiks nii nagu ta kannab oma sõrmes välist pruudimärki, pälvida oma sisimas sinu usku ja armastust.» Vt. **T. Nyberg**, Analyse der Klosterregel der Hl. Birgitta. — Festschrift Altomünster 1973. Herausgegeben von Toni Grad. Aichach, 1973, lk. 25—26.

¹³ **A. Tuulse**, tsit. teos, lk. 56; **E. Vende**, tsit. teos, lk. 44.

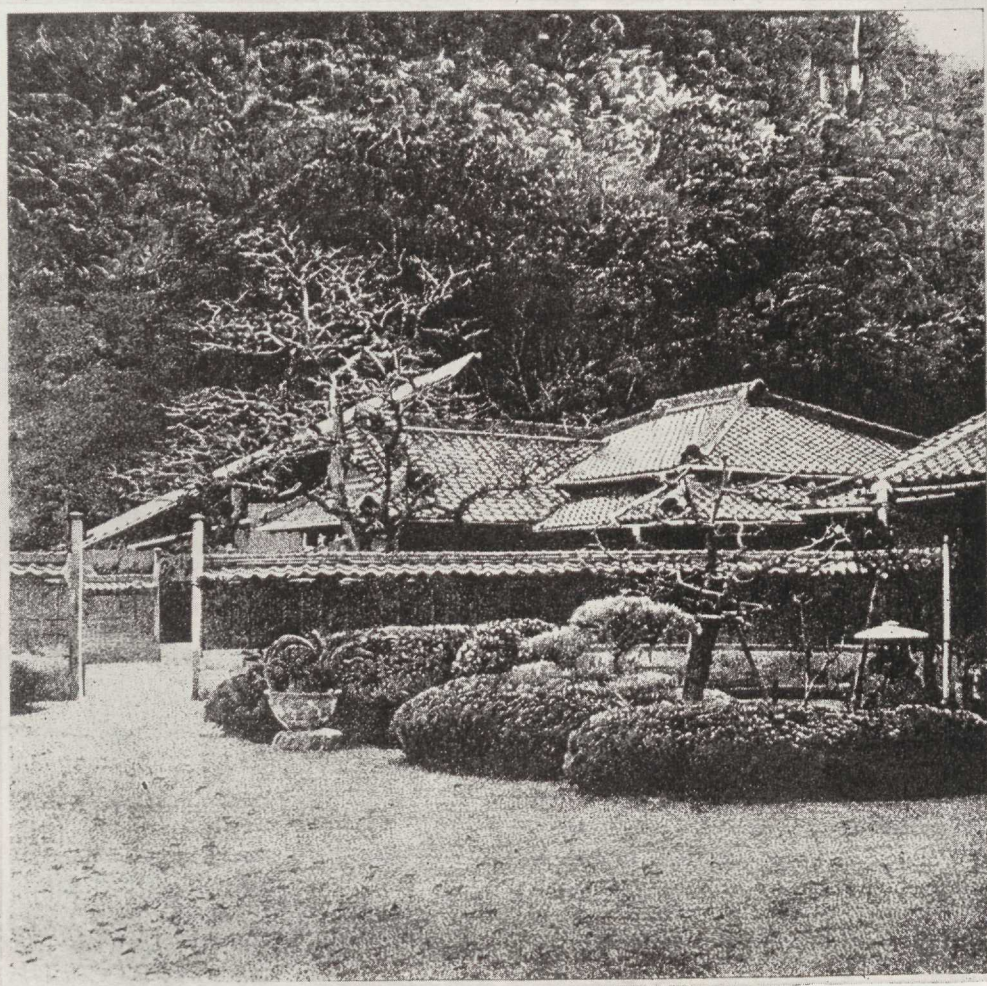
¹⁴ **A. Lindblom**, tsit. teos, lk. 35.

¹⁵ **A. Tuulse**, tsit. teos, lk. 56, viide 4.

¹⁶ Lexikon der Kunst in vier Bänden. Band II. Leipzig 1971, lk. 917, m/sõna «Leuchten, Beleuchtungskörper».

¹⁷ London Museum. Medieval Catalogue. London, 1940, lk. 174—176, fig. 53:3,4.

ILLIMAR
PAUL
ÜHE
REISI
PILDID



102	104	107
	105	108
103	106	109

102. Illimar Paul. Linnamaastik III (Kagoshima). Tušš. 1978.

103. Illimar Paul. Park II (Kagoshima). Tušš. 1978–1979.

104. Illimar Paul. Linnamaastik V (Kagoshima). Tušš. 1978–1979.

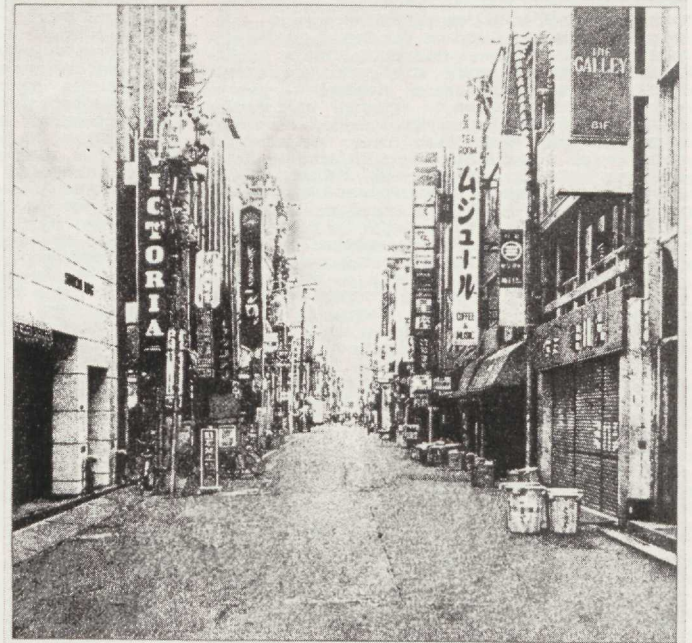
105. Illimar Paul. Linnamaastik IX (Hiroshima). Tušš. 1978–1979.

106. Illimar Paul. Tänav I (Kioto). Tušš. 1978–1979.

107. Illimar Paul. Tramm (Kagoshima). Tušš. 1978.

108. Illimar Paul. Linnamaastik II (Tokio). Tušš. 1978.

109. Illimar Paul. Tänav II (Kioto). Tušš. 1978–1979.



ХИЛЬЯ ЛЯТИ. ПРИРОДА — МЕДИУМ САМОВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА. Гюнтер Рейндорф (1889—1974) — художник необычайно разносторонний, испробовавший свои силы в различных областях творчества, но особую любовь питал он к природе. Еще в студенческие годы его привлекали к себе пейзажные этюды, особенно деревья, леса, а также старинные постройки и этнографические предметы. Творчество для Рейндорфа в первую очередь заключалось в создании пейзажных композиций. Отношение его к искусству пейзажа сложилось под воздействием русских художников, в которых Рейндорф восхищался эмоциональностью, одухотворенностью. Большую роль сыграло в его творчестве время, проведенное на островах Суурсаари и Тютарсаари (1926 год). Северная природа навсегда осталась для него одним из самых глубоких источников вдохновения. Родная природа вдохновляла художника и при создании иллюстраций к сказкам. Последние десять лет своей жизни Рейндорф провел в своем доме на северном побережье, в основном доверяясь воспоминаниям, нежели живым впечатлениям. В 1962 году была закончена «Финляндия» Сибелиуса — одна из вершин творчества Рейндорфа. Последние работы художник создал к выставке, посвященной его 85-летию. (стр. 1—7)

ВЛАДИМИР ЕВСЕЕВ. ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ В ЛЕНИНГРАДЕ. В январе—феврале 1979 года в Ленинграде в Центральном выставочном зале экспонировалась выставка «Искусство Советской Эстонии» — самая представительная из тех, что демонстрировались. Эстонское искусство было представлено на выставке 1500 работами почти 150 авторов. Отобранные работы — это в основном созданные в течение последних 10—15 лет произведения, это позволило показать эстонское искусство в его развитии и определило высокий уровень выставки. Если до сих пор ленинградской публике было в основном известно декоративно-прикладное искусство Эстонии, то настоящая выставка привлекла внимание к живописи и скульптуре художников младшего поколения. В целях ознакомления с развитием эстонского искусства оправдано и включение в экспозицию работ некоторых мастеров старшего поколения — Адамсон-Эрика, Э. Кйтса, Л. Микко, А. Старкофа — ведь именно они, а также Э. Окас, В. Толли, М. Адамсон заложили основы национальных традиций. В настоящее время в эстонском искусстве тон задают мастера, включившиеся в художественную жизнь в середине 1960-х годов, и относительно творческая молодость искусства определяет многие характерные его черты — жизненность творчества, смелость поисков, восприимчивость ко всему новому. Социальная активность, стремление по-новому решать новые темы характерны и для многих художников «среднего поколения» — Э. Пылдроса, Н. Кормашова и др. Работы О. Субби пленяют свежестью и тонкой поэтичностью. Сегодня в эстонское искусство пришло новое поколение, у него свой мир, свое представление о живописи, ее возможностях и задачах. На смену эмоциональности пришел рационализм. Особенно характерны эти черты для А. Тольтса и А. Кескюла — одного из интереснейших представителей молодого поколения эстонских художников. Именно в живописи особенно ярко проявляются закономерности развития современного эстонского искусства. Живопись привлекала и особое внимание зрителей. Характерно, что выставка вызвала споры и противоречивые мнения, но уже можно сказать — она дала яркую и достаточно полную картину современного эстонского искусства, которое при всем своем своеобразии развивается по тем же законам, что и все советское искусство (с. 8—11)

СИРЬЕ ХЕЛМЕ. IV ВИЛЬНОСКОЕ ТРИЕННАЛЕ ЖИВОПИСИ. Весной 1978 года в Вильносе состоялось IV триеннале живописи прибалтийских республик. Такие крупные обзорные выставки имеют, несомненно, свои преимущества, так как они уделяют равное внимание и творчеству художников старшего поколения и новейшим тенденциям. Для литовской живописи наиболее свойственны преемственность традиций, серьезный интерес к пластике цвета и формы, высокая оценка художника как интерпретатора. Новые тенденции в литовской живописи в первую очередь проявляются в содержании, в выборе темы, все большее распространение получает изображение предельно будничных, считающихся обычно недостойными кисти, объектов, причем они получают новую эстетическую оценку. В латышской живописи куда больше различных устремлений, но самым сильным кажется стремление к определенной декоративности и аллегоричности. Из числа представленных работ привлекают внимание эффектные полотна М. Табаки и картины М. Пуолиса, инспирированные гиперреализ-

мом. С приятными, углубленно-эмоциональными работами выступили Э. Грубе и И. Целминя. Эстонская живопись испытывает большой интерес к обновлению техники живописи, увязывая его с современным восприятием мира. (с. 12—19)

АЛЬФОНСАС АНДРОШКЯВИЧЮС. ДЕРОМАНТИЗАЦИЯ ИЛИ НОВАЯ РОМАНТИЧНОСТЬ? В последнее время в литовской живописи наметилась тенденция, которую можно условно назвать деромантической. Это направление наиболее ярко проявилось в работах Костаса Дерешкявичюса Альгимантаса Швөгжда, Альгимантаса Кураса и Арвидаса Шальтяниса. В противовес им можно рассмотреть творчество четырех представителей так называемого романтизирующего направления — Ионаса Шважаса, Ионаса Чепониса, Алоизаса Стасюлявичюса и Леонардаса Тулейкиса, для произведений которых характерны своего рода экзотизация и облагораживание мотива. Общее впечатление от работ этой четверки — тоска по чуждому, далекому, неясному, не совсем реальному. Совершенно иное чувство возникает при рассматривании полотен К. Дерешкявичюса, А. Кураса, А. Швөгжда и А. Шальтяниса. В их произведениях бросается в глаза подчеркнутая обыденность, повседневность изображаемого. Эти художники нередко ищут живописные в «вульгарных» фактурах, «непривлекательных» тонах. Такое введение в живопись сравнительно новых объектов и попытка дать им с позиций живописи положительную оценку — следствие иных эстетических понятий названных художников. (с. 20—25)

ЭВИ ПИХЛАК. ЭТОТ СТРАННЫЙ МИР. ОКРУЖАЮЩИЙ НАС. Юри Пальма (род. в 1937 г.) можно считать в эстонской живописи одиночкой. Это объясняется и натурой самого художника и той обстановкой, при которой он начинал свой путь в искусстве. Ю. Пальма оказался как бы между двумя группами художников (Э. Пылдрос и Н. Кормашов и живописцы АНК). И хотя творчество Ю. Пальма теснейшим образом связано с основными проблемами современной живописи, оно тем не менее глубоко индивидуально. В начале 1960-х годов его творчество подверглось сюрреалистическим веяниям, помимо того, для его работ того периода характерны броские краски, цветовые контрасты, удивительное чувство пространства. В начале 1970-х годов художник обращается к важнейшим темам современности, причем на первый план выдвигается тема человека. Художник начинает привлекать бытовую конкретность, сегодняшний вещный мир, городская цивилизация, причем он не ограничивается констатацией явлений, но и достаточно четко выражает к ним свое отношение. Пафос, резкие перепады чувств, драматизм, вообще-то чуждые эстонскому искусству, в произведениях Ю. Пальма художественно вполне убедительны. Чуткость, способность передать и прекрасное и глубоко драматичное, заставить зрителя задуматься о многообразии жизненных связей — все это свойственно творчеству Ю. Пальма. (с. 26—33)

ЯК ОЛЕП. НА ПОРОГЕ ЗРЕЛОСТИ. Один из интереснейших представителей современного эстонского искусства — скульптор Як Соанс. Это разносторонний художник, причем самые значительные его достижения относятся к области монументального искусства. Так, им созданы памятник писателю Аугусту Якобсону в Пярну, установленный в Хаабнеме памятник рыбакам, погибшим в Великой Отечественной войне, — «Бронзовая волна», памятник писателю Антону Таммсааре и режиссеру Вольдемару Пансо в Таллине. Для монументальных произведений Соанса характерны классически четкая архитектура, изобретательная пространственная композиция и простая, но богатая нюансами модельерка. Не меньший интерес представляет и творчество художника в области свободной пластики, однако из-за работы над крупными монументальными произведениями до сих пор оно носило случайный характер. В этом жанре Соанс отличает прежде всего интересные поиски в области формы. Свободную скульптуру Соанса при всей ее самостоятельности можно также рассматривать как подготовительный этап работы над масштабными монументальными и декоративными произведениями. Несмотря на множество серьезных работ, на свое значение в области современной эстонской скульптуры, Соанс еще молодой художник, чьи творческие поиски еще не закончены, чей творческий почерк еще только находится в стадии становления — годы его расцвета, надо полагать, только впереди (с. 34—39)

ВЫСТАВКА ТАРТУСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ТАЛЛИНЕ. 1978. (с. 40—43)

МИЛЬВИ АЛАС. ХУДОЖНИК ПО СТЕКЛУ И ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ БАЗА. Художественная обработка стекла — одна из тех областей искусства, где художник не в состоянии воплотить в материале свои замыслы без специально оснащенной базы и кадров, имеющих специальную подготовку. Поскольку в Эстонии такой базы нет, наши художники

могут материализовать свои замыслы лишь на стекольных заводах братских республик или в экспериментальной базе во Львове. Большими возможностями располагают те, кто работает или работает художником на каком-либо стекольном заводе. В 1969—1974 годах на заводе «Красный Май» (Калининградская область) работала художником по стеклу Эха Йльги. В творчестве этой художницы преобладает цветное стекло, из техник она предпочитает горячую обработку. Она предпочитает сдержанные формы, избегает деталей, нарушающих целостность формы. Художница считает работу на заводе очень важной, потому что художник по стеклу должен быть знатоком технологии обработки стекла. Начиная с 1974 года Э. Йльги вновь вернулась в Таллин. За четыре года ей лишь трижды удалось поработать на стекольном заводе, что, конечно, недостаточно. Отсутствие базы — проблема, касающаяся не только ее, но и всех наших художников по стеклу. (с. 44—47)

ВИЛЛЕМ РААМ. НАХОДКИ ПРЕДМЕТОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА. За последние годы сокровищница эстонской старины пополнилась находками произведений изобразительного и прикладного искусства эпохи феодализма. Первым большим сюрпризом были обнаруженные в развалинах таргуской Яновской церкви неизвестные до сих пор скульптуры из терракоты. Они располагались по всем внутренним стенам и пилястрам. Всего их насчитывалось несколько сот. Среди них была и композиция из трех фигур «Голгофа» — самая большая из известных в мире терракотовых композиций в этом жанре. Скульптуры эти, по всей видимости, выполнены во второй, третьей четверти XIV века. В начале 1970-х годов были обнаружены значительные фрагменты стеновых росписей (al secco) на хорах Мухуской церкви, где первые росписи были открыты еще в 1914 году. На неизвестные до тех пор фрагменты настенных росписей исследователи натолкнулись и в Вальяаской и Каармаской церквях (о. Сааремаа). Эти росписи относятся, вероятно, к середине XIII века. Названные росписи свидетельствуют о различных контактах с художественными кругами Германии и Скандинавии. К числу уникальных находок можно отнести и обширные фрагменты росписей, которые, очевидно, относятся ко второй четверти XVI века и принадлежат мастеру, близкому к Луке Крауху (возможно, Хансу Кеммеру). В результате раскопок в развалинах монастыря св. Биргитты и на площади Вана Тург в Таллине пополнилось собрание предметов старинного прикладного искусства. С точки зрения истории искусства особый интерес представляют фрагменты двух керамических форм. Формы, применявшиеся в основном для изготовления медовых приников, завезены в Таллин из земель, расположенных по среднему течению Рейна, похоже, еще до освящения монастыря в Спирита (1436). Они представляют собой стилизованную и мастерски выполненную миниатюрную пластику. На этих же раскопках большое внимание привлекли и два кольца монашеского ордена св. Биргитты, относящихся, скорее всего, к XV — началу XVI века. На печатке золотых перстней изображены три филигранно выполненные фигуры на темы Голгофы. На меньшее кольцо, относящееся к более позднему времени, на внутренней стороне выгравированы символы страданий Христа, они же изображены рельефно и на внешней стороне кольца. В ходе раскопок на Вана Тург в Таллине найден фрагмент керамической лампы с геометрическим украшением. Эта находка относится к XIV либо XV веку. (с. 48—53)

ГРАФИКА ИЛЛИМАРА ПАУЛЯ. (с. 54)

Hilja Läti. Nature — an Artist's Medium of Self-expression. Günther Reindorff (1889—1974) was a very versatile artist who dealt with many subjects, but his special affection belonged to nature. He liked to sketch landscapes already in his student's years, and was specially enchanted by trees, woods, as well as by old houses and ethnographical subjects. For him, creative work meant making landscape compositions above all. Reindorff's attitude to landscape painting was influenced by Russian artists; he was inspired by their emotional, animated art. The time spent on the islands Suursaari and Tütarasaari (in the Gulf of Finland) in 1926 turned out to be essential in the artist's work. Northern nature remained one of the deepest sources of inspiration throughout Reindorff's life, providing him with motifs for his fairy-tale illustrations, as well. The artist spent the last ten years of his life in his summer-home on the northern coast, dedicating himself more to conveying his memories than to depicting immediate impressions. In 1962, he accomplished "Sibelius' Finlandia", one of the highest achievements in his creative work. The artist's last works were made for the exhibition dedicated to his 85th birthday. (pp. 1—7)

Vladimir Yevseyev. Soviet Estonian Art in Leningrad. In January/February 1979, there took place in the Leningrad Central Exhibition Hall, the exhibition "Soviet Estonian Art", up to the present time the most exhaustive exhibition introducing Estonian art. 150 authors displayed about 1,500 works. The selected works represented mainly the production of the recent 10—15 years, thus enabling to get an insight into Estonian art in its development and to state the high level of the exhibition. Whereas until now the Leningrad art public at large was mainly acquainted with Estonian decorative applied art, then the present exhibition drew main attention to contemporary achievements in painting and sculpture. In order to show the evolution of Estonian art, the display of the works by artists of the older generation, such as Adamson-Eric, E. Kits, L. Mikko, A. Starkopf, was fully justified, since they as well as E. Okas, V. Tolli and M. Adamson have laid the foundation to a national tradition. At present, the main role in Estonian art is enacted in the mid-sixties; the relative youth of their art determines a number of characteristic features — the vitality of their creative work, the boldness of searchings, the receptivity to everything of a novel nature. The social activity and the endeavour to convey new themes in a novel manner are typical traits of a number of artists of the so-called intermediate generation, such as E. Pöldroos, N. Kormashov and others. The works of O. Subbi fascinate with their freshness and subtle poetry. Today there is a new generation that has arrived in Estonian art, the generation that has its own world, its own idea of painting, its possibilities and tasks. Those features are especially typical of A. Tolts and A. Keskküla, who belong to the most outstanding representatives of the younger generation. It is painting in which the regularities of the evolution of contemporary Estonian art are revealed most strikingly, and painting aroused the greatest interest of the spectators. It is natural that the exhibition evoked arguments and contradictory opinions, but nevertheless one can state that the display gave a vivid and quite a complete picture of contemporary Estonian art which, on the whole, has been developing along the same lines as Soviet art in general. (pp. 8—11)

Sirje Helme. The Vilnius 4th Painting Triennial. In the spring of 1978 the painting triennial of the Soviet Baltic republics took place in Vilnius for the fourth time. Such a great retrospective exhibition has its own advantages; at the same time, it has become a representative display where an equal emphasis is placed both on the art of the older generation as well as novel tendencies pursued by the younger artists. Lithuanian painting is characterized by a consistency of traditions, a serious interest in the plastic properties of colour and form, and a regard for the artist as an interpreter. The new tendencies in Lithuanian painting find and expression, first of all, in the contents and in the choice of subjects. One may observe an increasing use, in painting, of such objects that were up to now regarded not worthy of painting, which, however, are now presented in a new aesthetical aspect. In Latvian painting one can find more different pursuits, one of the strongest tendencies being a striving for decorativeness and allegory. The most striking Latvian displays were the impressive canvases by M. Tabaka and M. Puolis' paintings that showed hyperrealis-

tic influences. Pleasant, emotional canvases were exhibited by E. Grube and I. Celmina. Estonian painting is remarkable by the new technical methods and contemporary problems. (pp. 12—19)

Alfonas Andriuskevičius. Deromantization or a New Romanticism? In contemporary Lithuanian painting, one can observe a tendency that could be conventionally called deromantization. The most characteristic representatives of that trend are Kostas Dereškevičius, Algimantas Kuras, Algimantas Svežda and Arvydas Saltenis. For comparison, let us first have a look at the works of four artists of the so-called romantizing trend — Jonas Svažas, Jonas Ceponis, Aloyzas Stasulevičius and Leonardas Tuleikis, whose trait in common is a striving for making their motifs more thrilling and noble. The general impression of their works is a craving for something distant, undefined and not quite real. The attitude is essentially different in the paintings of K. Dereškevičius, A. Kuras, A. Svežda and A. Saltenis. The objects are unexotic and their choice is emphatically restricted to such ones that are used everyday. Those artists like to depict details to bring them close to the eye of the spectator. The picturesqueness is often sought in vulgar textures and in "unpleasant" tones of colour. Such an introduction of new objects and an estimate them positively from the standpoint of painting proceeds from a different aesthetical concept and even from a different attitude to life of the above-named artists. (pp. 20—25)

Evi Pihlak. Strange is the World Surrounding Us. Jüri Palm (b. 1937) can be considered a unique phenomenon in Estonian painting. His uniqueness comes from both the artist's nature as well as the situation when he started as a painter. J. Palm remained between two emerging groups of artists (E. Pöldroos and N. Kormashov and painters of ANK-group). Although J. Palm's production is closely connected with the main problems of contemporary painting, it is still strongly individual. At the beginning of the 1960s his works were influenced by surrealism; in addition, the paintings of that period are characterized by forceful colours, colour contrasts and by a mysterious perception of space. At the beginning of the 1970s, the artist turns to subject important in the modern world, among which man becomes the most important subject. The artist is fascinated by the concreteness of the surroundings, the contemporary world of things, and urban civilization; however, he does not confine himself to the mere stating of phenomena but expresses quite clearly his own attitude. Pathos, abrupt contrasts of feelings, dramatism, that are generally alien to Estonian art are convincingly conveyed in the works of J. Palm. Sensitiveness, ability of rendering both beautiful and deeply dramatic subjects, make the spectator think about the several implied connections — all that characterizes the art of J. Palm. (pp. 26—33)

Jaak Olep. On the Threshold of a Mature Period in the Creative Work. Jaak Soans is one of the most interesting representatives of Estonian contemporary art, whose finest achievements belong to the field of monumental sculpture. He has executed the monument of the Estonian writer August Jakobson in Pärnu, the memorial "Bronze Wave" at Haabneeme, near Tallinn dedicated to the fishermen who lost their lives in the Great Patriotic War, the monument to the Estonian writer Anton Hansen Tammsaare in Tallinn and the memorial relief to actor and producer Voldemar Panso in Tallinn. Classically clear architectonics, ingenious spatial composition and simple modelling rich in nuances are the outstanding traits of those sculptures. The J. Soans' works in the field of decorative-monumental sculpture are no less interesting, only due to his intense work on big monumental form they bear a more casual character. They are above all striking by interesting searchings for form, and, without denying their independent significance, one can regard them as a preparative stage for the big monumental and decorative sculptures. Regardless of the artist's prolific production, its meaning in the general aspect of Estonian sculpture, and the acknowledgement gained, Soans is still a young master whose creative endeavours have not come to an end and whose individual manner has not yet reached its culmination; obviously, J. Soans' creative prime is still to come. (pp. 34—39)

Exhibition of Tartu Artists in Tallinn, 1978. (pp. 40—43)

Milvi Alas. The Glass Artist and the Production Base. The glass art is one of the spheres of art in which the artist cannot carry out his designs without a specially equipped material base and a special staff. Whereas there is no such base in Estonia, the

artists can utilize the possibility of executing their designs in material either at the glass factories of neighbour republics or at the experimental base in Lvov. Those masters who have worked or are working as artists at a glass factory have greater possibilities, in this respect. In the years of 1969—1974 Eha Jögi worked as an artist at the Glass Factory "Krasnyi May" of Kalinin Region. In her work, coloured glass predominates, heat process technique being her favourite. The artist prefers simple, moderate forms, avoiding details that might spoil the general effect. The artist herself considers the period of working at the factory very important because a glass designer has to get familiar with all details of technology. Since 1974 the artist has been working independently in Tallinn and has had an opportunity to work at a glass factory on three occasions in four years, which is of course very little. And the lack of a production base is a problem not only for E. Jögi, but it is the concern of all the glass artists and of the entire Estonian art, as well. (pp. 44—47)

Villem Raam. Finds of Art Objects from the Middle Ages. The post-war years have brought an addition to the Estonian heirloom of art items, representing both figurative and applied art of the early feudal period. The first great surprise was the discovery in the ruins of St. John's church in Tartu, of a number of terracotta figures, about the existence of which there had been no previous information. They used to be placed on all interior walls and pillars, the total amounting to several hundred. One of them, the Calvary group, represents one of the biggest terracotta compositions of that kind throughout the world. The manner of execution points to the 3rd and 4th quarters of the 14th century. At the beginning of the 1970s, new fragments of interesting *al secco* paintings were discovered in the choir of the church on Muhu Island, where the first paintings had been found already in 1914. Fragments of murals unknown previously were also found in the churches of Valjala and Kaarma (both Saaremaa Island), probably dating from mid-13th century. The unique finds also include extensive fragments of paintings on the wings of the old shrine-altar of Kaarma church, obviously representatives of an art school closely related to that of Lucas Cranach (possibly a work of Hans Kemmer), from the 2nd quarter of the 16th century. Mainly thanks to the field researches at excavations in the Bridgettine Convent and in the Old Market Neck of Tallinn, our treasury of early applied art has been likewise enriched. Of particular interest are fragments of two ceramic moulds, used mainly for making honey-cakes, and evidently brought to Tallinn from the areas on the middle course of the Rhine already before the inauguration of the Convent (1436). Of elaborate workmanship, they are fine specimens of miniature plastics of that period. At the same excavations, particular attention was attracted by two gold finger-rings of Bridgettine nuns, evidently from the 15th and the beginning of the 16th century. The shield on the rings conveys a finely elaborated Calvary group (of three figures). The smaller and simultaneously younger ring shows, in addition, attributes of Christ's passion, which are engraved on the inner side of the ring and conveyed in relief on exterior. The fragment of a polygonal ceramical lantern found in the Old Market dates probably from the 14th or 15th century. (pp. 48—53)

Graphics by Ilmar Paul (pp. 54—55)

