

Kunst
3 · 1969

SISUKORD

Ilmar Torn	
Meie kunstist täna	1
Eesti metallehistööst täna ja eile (Vestlus Tõnu Lauguga metallikunsti näitusel)	14
Lehekülgi Valli Lember-Bogatkina Kesk- Aasia matkapäevikust	24
Inge Teder	
Esimene eesti kunsti muuseum 50-ne aastane	27
Irina Solomõkova	
Salome Trei looming	32
Samuil Konenkov, Nikolai Nikulín	
Marten de Vosi «Kaana pulm»	41
Voldemar Vaga	
Karl August Senff	49
Niina Raid	
Kunstimuljeid Poolast (Varssav—Gdańsk—Poznan)	57

KUNST 3 · 1969



KIRJASTUS «KUNST»



1. V. Lember-Bogatkina. Samarkandi vaače Akvamonotüüpia 1969.

Kunst

3 · (35) · 1969

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

MEIE TÄNANE KUNST*

Ilmar Torn

ENSV Kunstnike Liidu juhatuse
esimees

Kaks aastat on möödunud meie eelmisest, XIII kongressist. Kaks aastat ei ole inimelus, veel rohkem aga kunstis, mainimisväärt ajaühik, nii oleme harjunud seda võtma. Ja võib-olla tundus see viis-kuus aastat tagasi tõesti nii. Ent — vaadakem vaid hoolikamalt enda ümber! Üks uus avastus teaduses ja tehnikas järgneb teisele pöörases tempos. On jäänud teha kukesamm inimese astumisel kuu pinnale. Maailmas elab kümneid inimesi siirdatud südamega. Gloobusele tekib ridamisi uusi seisvaid riike. Ning kunstis — globaalses ulatuses läks looja abstraktse kunsti kuu, on sündimas uus figuratiivne kunst. Toimus üleliiduline III kunstnike kongress, kus meile anti Nõukogude riigi kõrgeim autasu — Lenini orden. Tallinna skulptorid keevitasid kokku mitu tonni vanarauda, nii et sädemed lendavad ringi veel tänaseni. Meie näitust «Vorm ja ruum» külastas 34 009 vaatajat.

Niisugune on kaasaeg, suur ja huvitav tänapäev, kus meil on õnn elada ja töötada maailma eesrindlikumas süsteemis — suures Nõukogude riigis. Meie, nõukogude kunstnikud, teame oma kohta ja ülesandeid selles süsteemis. See on eelistatud koht — oma tegudega oleme seda õigustanud. Ja et seda edaspidigi õigustada, tuleb meil sammu pidada eluga, pakkuda uue ajastu, uue ühiskonna ja uue inimese väärilist kunsti. Samal ajal ei tohi me unustada oma kohta ideelise rinde eesliinil maailmas praegu käimasoleva terava ideoloogilise võitluse taustal. Meile vaenulik ideoloogia püüab kasutada iga võimalust, et tungida meie teadvuse kõigisse sfääridesse, et end igati maksuma panna. On inimesi, kes on selle ideoloogia suhtes vastuvõtlikud lihtsalt sellepärast, et see neile meeldib. Kuid neid on vähe ja mitte siit ei tulene peamine oht. Mulle tundub, et tunduvalt suurem oht tuleneb teatavast harjumusest mõelda postulaatides ja surnud skeemides. Sellise mõtlemisviisi puhul haaratakse ainult nähtuse välised kontuurid, ainult vorm, ning loobutakse mõtlemast tema olemuse üle. Selline dogmaatiline mõtlemislaad eeldab oma olemuselt ebakriitilist suhtumist. Ühe kunstidogma, ühe skeemi purunemine loob lausa ideaalse pinna uute skeemide, sealhulgas meile võõraste ideoloogiliste nähtuste ja kontseptsioonide juurdumiseks. Nii akademistlik tardumus kui ka kõrgendatud vastuvõtlikkus võõrastele mõjudele võivad olla esile kutsutud ühest ja samast psühholoogilisest seisundist, teatavast ebakriitilisest mõtlemistüübist.

Seetõttu on meie ideoloogilises töös üheks tähtsamaks ülesandeks loominguliselt mõtlemisvõimelise, juurdleva vaimuga kunstniku kasvatamine. Meie ideoloogia on oma olemuselt loov. Mõtte aktiivsus, see on tema üheks oluliseks eeltingimuseks. Otsiv mõistus, mis tugineb marksistlikule maailmakäsitusele, on parimaks garantiiks ideoloogiliste väärmõjude vastu.

V. I. Lenini teoreetiline pärand, eriti tema õpetus kahest kultuurist on selleks ideeliseks suunanäitajaks, mis võimaldab meil orienteeruda kaasaegse maailma filosoofilise mõtte arengu keerukates nähtustes ja ideede võitluses; aitab meil orien-

* Aruanne ENSV KL XIV kongressile 29. mail 1969. (Kärbetega.)



2. N. Kormašov. Söömaaeg. Oli. 1968.

3. O. Subbi. Grupiportree. Tempera, õli. 1968.

2

teeruda ka meie oma kultuuri hindamisel ja suunamisel. Lenini õpetuse kahest kultuurist omaaegne vulgaarne, primitivistlik tõlgendamine on asendunud teaduslikuga, ehkki paraku esineb jälgi ka tollest eelmisest. Sisuline lähenemine, diferentseeritud lahtimõtestamine võimaldab meil mõista ja esitada kultuurinähtuse või kunstiteose olemust, ideoloogilist kontseptsiooni tema kunstilisest keelest ja väljenduslaadist, mis omavad kumbki omaette väärtuse. Meile peab olema selge, et peamine ei ole mitte kunstiteose formaalne struktuur, sest see võib olla nii progressi kui ka reaktsiooni teenistuses, vaid tema ideeline suunitlus.

Meie tänapäeva kunstiloomingu sisemine mehhanism kõigi oma salapärase vedrude, mõnikord sobimatute hammasrataste, ehtsate ning sünteetiliste kividega on muutunud õige komplitseerituks. Kõiges selles orienteerumine, sünteetiliste kalliskivide eraldamine ehtsatest, ei ole kerge. Põhjuseid on siin mitmesuguseid. Voldemar Panso esitas neid terve rea. Tahaks neist omalt poolt rõhutada eriti kolme: distantsi puudumine, informatsiooni katkendlikkus, eklektiline mõtlemine.

Oeldakse, et «pole olemas valmis tõe kunstis, ei kunstniku ega vaataja valduses, tõe, mis oleks standardiks kunstiteose hindamisel». — Selles lauses peitub suur tõetera. Ainus, mis aitab meid hindamisel, on siiski aeg. Kuid aega on vähe. Andmata ajalast distantsi, nõuab elu meilt oma loomingu hindamist. Ja me peame seda tegema, et mitte kaotada orienteerumist, et mitte surra soojussurma termodünaamika teisest seadusest tulenevas korralageduses, nagu ütleb Gustav Naan, et eraldada loomingut kunsti tegemisest.

Üks ilmsemaid tendentse meie tänase päeva kunsti komplitseeritud kompleksis on suund elu filosoofilisele tunnetamisele, intellektuaalsusele. Teaduse võidukäik annab impulsse kunstile, kunst otsib kontakti teadusega. Kunstipraktikasse ja -teooriasse on hakanud sisse tungima küberneetilised meetodid. See on haaranud eriti meie kunstnike noorema põlvkonna.





4

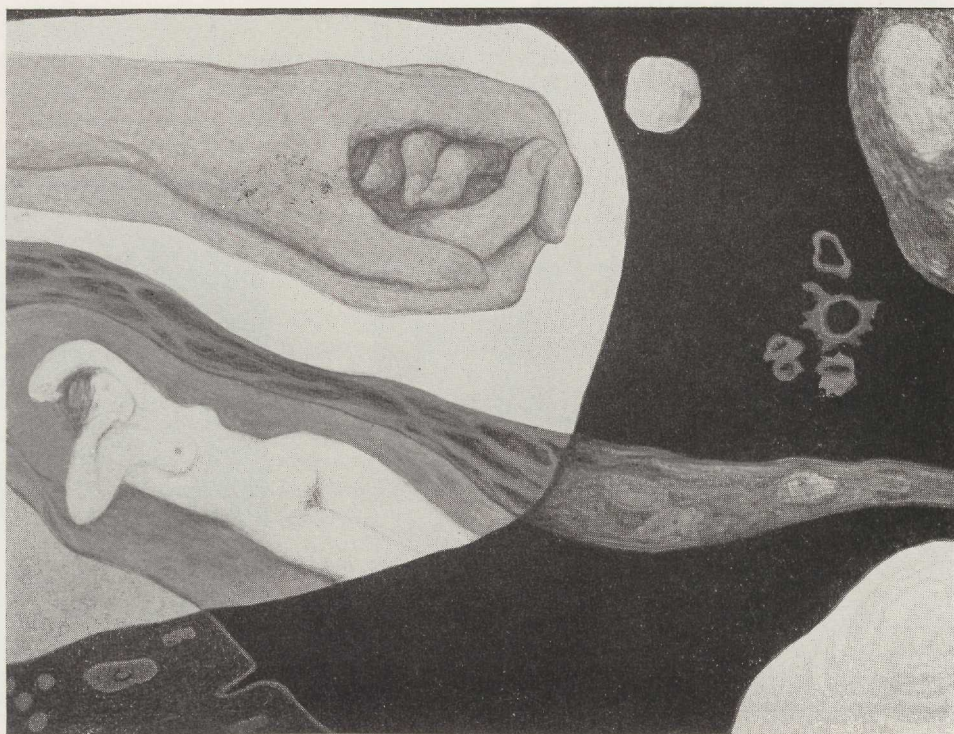
Kas on selles halba, kui kunstniku pintsli juhivad mõistus, mitte spontaanne inspiratsioon? Kui pildi taga on autori filosoofilised mõtisklused, kunstniku mõtted sellest, mida tavaline inimene ümbritsevas tegelikkuses võib-olla ei märka? Kui pildi pinnal on reaalsest esemetest lähtuvad kunstilised kujundid mõnikord võib-olla vägagi tinglikes või assotsiatiivsetes seostes. Halb on siis, kui sügavate mõtiskluste asemel on elukauged, ähmased ja konstrueeritud, ainult autorile teadaolevad mõttekäigud. Või kui need on vaid näilised, mõeldud tegelikult tühja tagamaa maskeerimiseks. Kui pildil olevad kujundid on pliiatsist välja imetud, suvaliselt kombineeritud, ja ei kutsu normaalse mõistuses esile ei emotsioone ega assotsiatsioone. Ja kui sellistel puhkudel on pildile pandud veel ülisügavamõtteline või pretensioonikas nimetus. Nii mõnigi kord oleme kunstinõukogudes ja žüriides andnud kukalt kratsides selliste teostele õnnistuse kaasa, kartes tunnustada, et me neid ei mõista, kartes näida lollidena, ja hinnates neid teoseid puht vormivõtete õnnestumise seisukohalt. Ja kui sageli on sama teinud meie kunstikriitika.

4. N. Guli. Rannal. Õli. 1969.

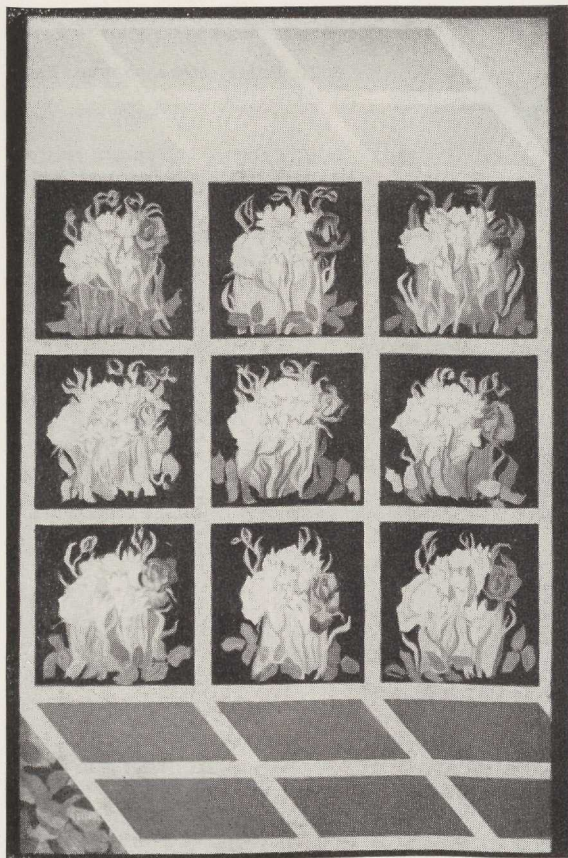
5. I. Malin. Noorus. Õli. 1968.

6. M. Leis. Triiphoone. Tempera, Õli. 1968.

7. E. Põldroos. Söömaaeg. Tempera, Õli. 1969.



5



5

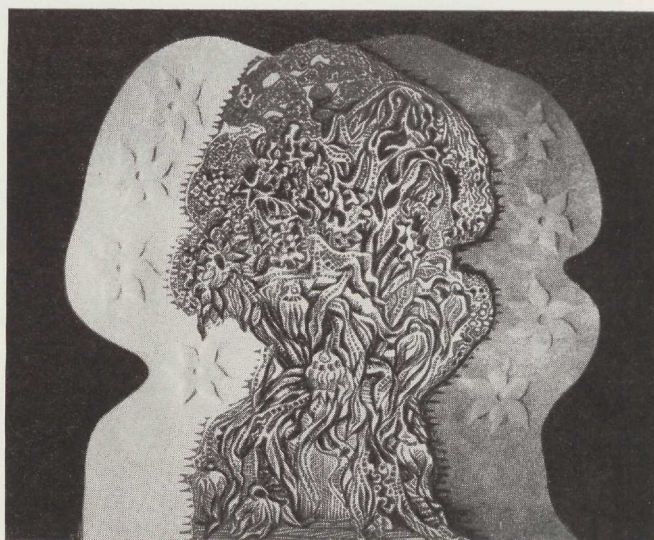


7

6

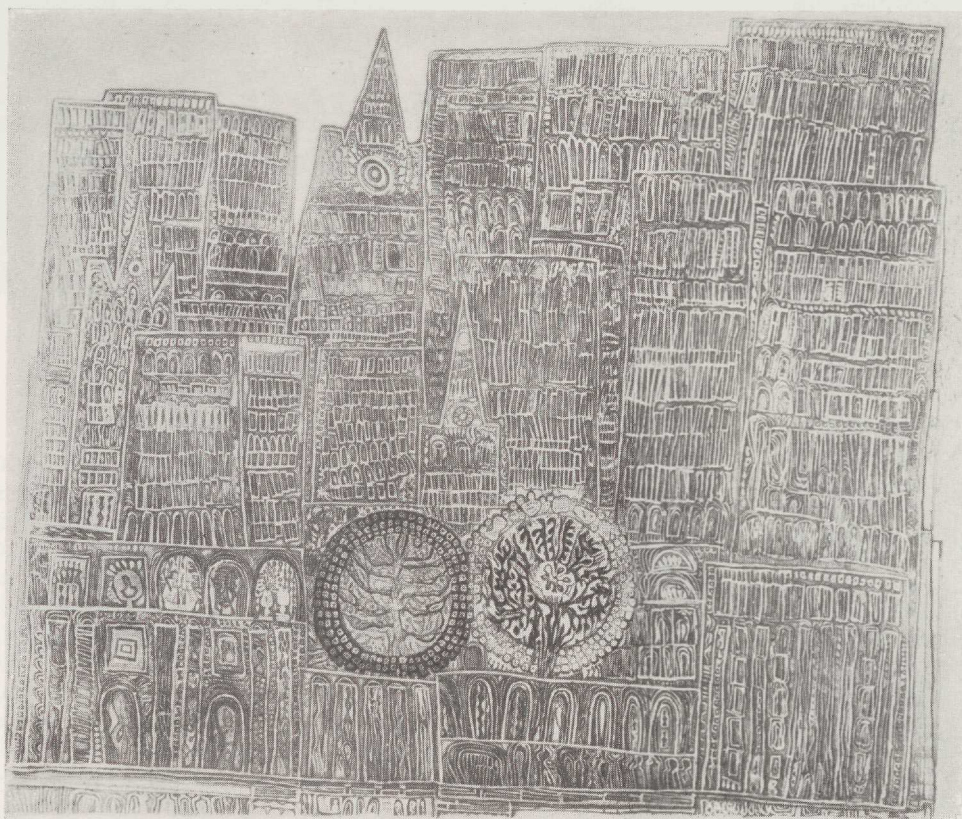


8



9

10



8. H. Roode. Mehe portree. Tempera. 1968.

9. H. Eelma. Möödunud aastane bukett. Linoollõige. 1969.

10. V. Tolli. Keskusi. Söövitus. 1969.

Kunst on oma olemuselt kommunikatiivne. Kui kunstiteos selle omaduse mine-
tab, minetab ta ka oma funktsiooni. On olemas piir kunstniku subjektiivse tunnetus-
ja mõtlemislaadi ning subjektivismi vahel, individuaalse ja individualistliku psühho-
loogia vahel. Seda piiri peame oskama määrata.

Teaduslik meetod peab loomingu protsessi ja selle tulemuste hindamisel peami-
seks teguriks emotsionaalsust. Ilma emotsioonita ei ole kunsti. Ja emotsioone ei paku
paljas leidlik konstruktsioon või värv või faktuur — selleks on vaja midagi enamasti.
Ja just sellest, mida ei saa välja imeda pintsli varrest, vaid mis tuleb kusagilt
kunstniku sisemast, jääb meil mõnikord vajaka.

Kui me oma eelmisel kongressil märkisime meie kunstiloomingu ühe iseloomu-
liku joonena otsinguid väljendusvahendite arsenalis rikastamiseks, intensiivset tege-
lemist puhttehniliste probleemidega, siis nüüd võiks öelda, et see protsess on jätku-
nud ja saavutanud uue kvaliteedi, mida võiks nimetada esteetilise koe kultuuriks.
Eriti on see protsess märgatav graafikas ja tarbekunstis. Eelduseks on kõige mitme-
kesisemate tehnikate vaba valdamine ning nende edasine kombineerimine ning
täiustamine. Lõppresultaadiks on materjalide maksimaalne väljenduslikkus, kõrge
maitseline kultuur, filigraanne töötlus, eriline manuaalse viimistluse võlu. Kuid ka
see asi on kahe otsaga. On kahju, kui väljendusvahendite kultuur muutub kulturis-
miks või kultuseks, rafineeritus — rafinaadiks. Tundub, et see oht on meil olemas.

Kunstniku looming on lakkamatu kahevõitlus materjaliga. Niipea kui kunstnik
on materjalist üle, muutub see tema käes abinõuks mõtete, tunnete ja fantaasia vabal
väljendamisel. Meil on paljude juures tunda seda üleolekut materjalist, kuid ei ole
näha võimast fantaasialendu, vähe on sügavaid ja erutavaid mõtteid elunähtuste üle,
suuri eepilisi üldistusi, käesoleva suure aja tunnetust.

Mulle tundub, et siin on tegemist nii kunstnike mõttestampidega kui ka eespool
nimetatud kulturismiga. Sisulised otsingud ei tule veel järele vormiotsingutele. Ehkki
viimastel aastatel on meie kunstnikud, eriti maalijad ja graafikud üha rohkem
süvenenud sisuliste probleemide kallal juurdlemisel, püüdes leida uusi teid elu-
nähtuste lahtimõtestamisel läbi oma kunstnikuprisma, on kõige selle juures sageli
märgata mõtlemist teatavate skeemide või mudelite järgi, mis küll tunduvad erine-
vad omaaegsetest, kuid siiski kujutavad endast stampi. Püüd filosoofiliste tõlgenduste
ja üldistuste poole viib sageli selleni, et ümbritsev tegelikkus annab vaid algtoke
ja kunstnik pöörab peatähelepanu pildi organiseerimise probleemidele. Tundub, et
mõnikord on kõiges selles vähe tõeliselt süvenenud ja aktiivset suhtumist.

Meie kunstielu ja -loomingu mitmekesisustumise ja komplitseerumise taustal on
üles kerkinud küsimus omanäolisusest, rahvuslikust eripärast, sellest, mis eraldab või
ühendab meid teiste liiduvabariikide kunstiga. Võib öelda, et meie kunsti oma nägu
on kindlalt välja kujunenud. Tema näjoontest on praegu selgelt eraldatavad oma-
pärane mõtlik pilk, mõtestatus reaalsuse tõlgendamisel, mingi tagasihoidlikkus või
tunnete sordiini all hoidmine, arenenud esteetiline maitse.

Taoline kujunemisprotsess on käimas kogu Nõukogudemaa paljurahvuselises
kunstis. Püüdes vaadata lähemasse tulevikku, võib selgelt näha sümptoomi suurest tõu-
sulainest, mis töötab raskuspunktide tunduvat ümberhikumist globaalses ulatuses.

Kuid siiski — kas ei ole me oma vabariigi kunstis võib-olla liialt sulgunud oma
kitsasse ringi? Informatsioonipuudus, vähesed võimalused oma kunsti kõrvutamiseks
teistega, on tekitanud provintsialismiohu. Mõnikord tekib omas mahlas smoorimise
tunne, kus kõik — nii kunstnikud kui kriitikud kiidavad üksteist, sageli superla-
tiivides, nägemata ja teadmata, mis sünnib väljaspool Maarjamaad. Kas pole see nii
meie tarbekunstis, kus rahvusliku omapära küsimus on vast kõige vaieldavam?

Siit tuleneb probleem võõrastest mõjudest meie kunstis — taolisi etteheiteid on
vahest kuulda olnud. See on omaette küsimus, millel ma pikemalt peatuma ei
hakka — seda teeb Enn Põldroos oma ettekandes. Ütleksin vaid niipalju, et vastu
võtta võõraid mõjutusi ja neid oma näo järgi endas ümber sulatada, sellega oma
näjooni rikastades, ei ole patt; patt on aga laenamine. Mis salata, sedagi on mõni-
kord meie kunstis tehtud. Õnneks siiski vaid mõnikord.

Meie kunstielu mitmekesisustumine on muutnud keerukamaks ka publiku. Publiku
erinev reageering, vastakad hinnangud ühele ja samale kunstiteosele on loomulik
nähtus, sest kunstiteose tajumine ja hindamine on sügavalt individuaalne. Isegi

sõnalist informatsiooni võib erinevalt mõista, mis siis veel rääkida kujutavast kunstist. Kunst ise sünnitab temast arusaaja, tekitab huvi, kujundab maitse. Kunstnik peab alati publiku ees, mitte järel sammuma. Teatavatel etappidel võib see distants olla eriti suur. Siit ka vastuolud kunstniku ja vaataja vahel, mis on alati olnud ja on ka meil. Ainult et meil on nende vastuolude lahendamiseks oma tee — see on rahva esteetiline kasvatamine kui riiklik probleem, kui poliitiline probleem, mis on fikseeritud ka meie partei programmis. See töö peab algama juba noore inimese kasvatamisel ja kujundamisel kooliõppingis. Et meil see asi paraku logiseb, on ammu teadaolev fakt, mida uuesti üle rääkima ei tahaks hakata. Paneb siiski imestama, et meie haridusorganid, kes koostavad õppeprogramme, pole siiani veel jõudnud äratundmisele, et ilma humanitaarteaduste ja kunstide õpetamisele suuremat rõhku panemata on meil raske kasvatada kultuurseid noori inimesi. Ometi nõuab seda meie ühiskonna praegune arenguetaap, seda nõuab meie tulevik.

Suhtumises kunsti, selle tunnetamises vaataja poolt võib eristada kahte kategooriat: asjaarmastajalik ja teaduslik suhtumine. Viimane eeldab kunstiprobleemide ja -spetsiifika korralikku tundmist, teatavat sellealast ettevalmistust. Selle poole me peamegi püüdma. Asjaarmastajalik suhtumine lähtub otsuste tegemisel põhimõtetest — mulle meeldib, ei meeldi. Kunstiteose tunnetamisel on peamiseks äratundmise rõõm. Inimene näeb pildil eeskätt seda, mida ta tahab näha, aga see on võrdlemisi ligikaudne sellele, mida kunstnik ütelda tahtis. Kuid see ei tähenda, et kunstiteose mõistmisel ja hindamisel vaataja poolt poleks mingeid kõige üldisemaidki raame. Võiks eristada järgmised tegurid, mis määravad publiku huvi ühe või teise kunstiteose vastu. Need on: suurim emotsionaalsus, vormi mõõdukas ebatavalisus, informatsiooni hulk ja uudsus, sisu tõepärasus, ideede kooskõla. Muidugi, kõigil neil faktoreil on erinevates olukordades erinevatele inimestele erinev tähendus. Et neid määrata, on vaja sotsioloogilisi arvestusi. Kui meie vabariigis on astunud esimesi samme sel alal raamatu- ja ajalehelugeja, kino- või teatrikülastaja suhtes, siis kunstinäituste publiku uurimiseks on tehtud vähe — paar katset Teaduste Akadeemia kunstiajaloo sektori poolt. Kes on meie publik, seda me üldiselt teame. See näitusekülastajate arv kuskil 700 000—800 000 ümber, millega me oma statistikas opereerime, koosneb ju enamikus korduvatest külastajatest, tõelistest kunstihuvilistest. Kuid kunsti loojate ja tarbijate vaheliste suhete paremaks reguleerimiseks, kunsti arengu suundade teaduslikult põhjendatud prognoosimiseks on vaja neid uurimusi teha laiemalt ja kõrgemal tasemel. Meid huvitavad vastused sellistele keerulistele küsimustele, nagu kunsti ideoloogiline efekt, massiline esteetiline teadvus, kunstimaitse jne. Need on vajalikud meile, et paremini täita oma ülesandeid rahva esteetilisel ja ideoloogilisel kasvatamisel.

Ilma teaduslikel uurimustel põhinevate otsusteta võib öelda, et praegu ei näi publiku ja kunsti suhetes midagi viltu olevat. Seda tõendab näitusekülastajate arvu pidev kasv, pidev huvi tõus kunsti vastu. Tundub, et oma praeguste ekspositsioonide mitmekesisusega pakume publikule enam-vähem parajates doosides nii emotsioone kui ka ajude gümnaastikat, nii intrigeerivat kui ka selget silmarõõmu ja puhkust.

Kõigest eelmainitust tulenevad ka uued, kõrgendatud nõuded kunstipropaganda suhtes. Meie ise ei ole nähtavasti seda küsimust seni veel hästi läbi mõelnud ja suutnud midagi konkreetset ette võtta.

Ülemaailmses informatsiooniuputuses tunneme kunstiinformatsiooni alal ilmselt nälga. Rääkimata sellest, et meie ise, kunstnikud, ei tea kuigivõrd palju, mida uut ja huvitavat toimub meie maa ja kogu maailma kunstielus; veelgi vähem teavad sellest laiad kunstihuviliste ringkonnad. See on ajakirjanduse, raadio ja televisiooni võlg meie ees. Meie võlg nende ees on aga see, et me ise ei kasuta rohkem nende tribüüni oma loomingu ja kaasaja kunstiküsimuste propageerimiseks. Eraldi tahaks aga rääkida kunstipropaganda võimalustest televisioonis. On ju televisioon selleks ideaalne vahend. Kuid viimasel ajal on kunstile eraldatud aeg televisioonis langenud miinimumini. Hästi mõeldud ja algatatud saatesari «Seesam, seesam, avane» langes ära pärast mõningaid vaieldavaid vigu ja väärarvamusi ühes saates. Telestudiodo juhtkond poleks tohtinud sellest ära kohkuda, vaid pidanuks järgnevatel saadetes need vaieldavused selgeks vaidlema, tuues sisse julge arvamuste vahetamise ja vastandamise. Võib-olla oleks niimoodi sellest «seesamist» välja kasvanud midagi

11. O. Soans. Assotsiatsioonid.
Sõovitus. 1969.

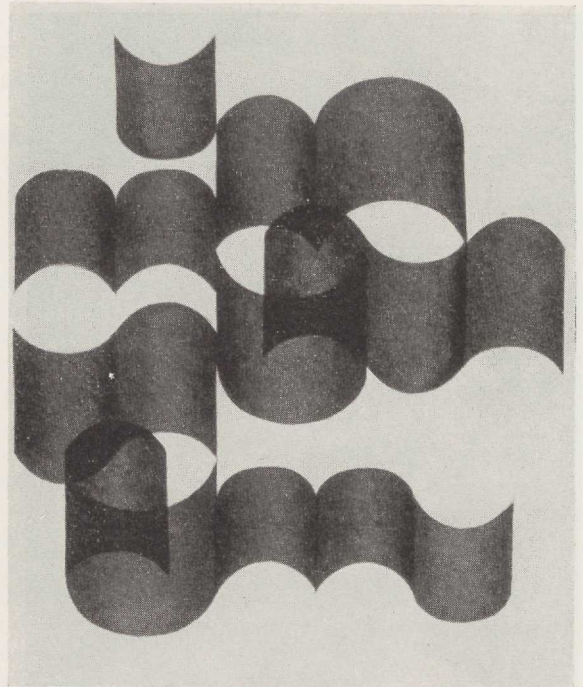
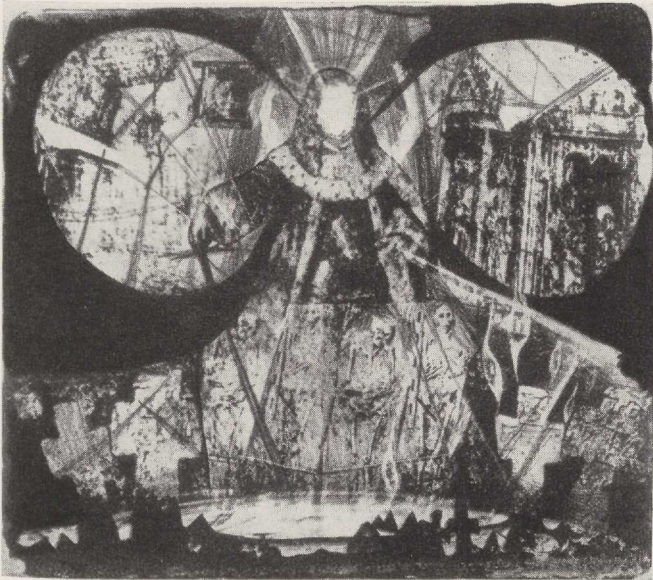
12

12. A. Keerend. Vormid IV. Li-
noollõige. 1969.

13. E. Ootsing. Kaevul. Linoollõi-
ge. 1969.

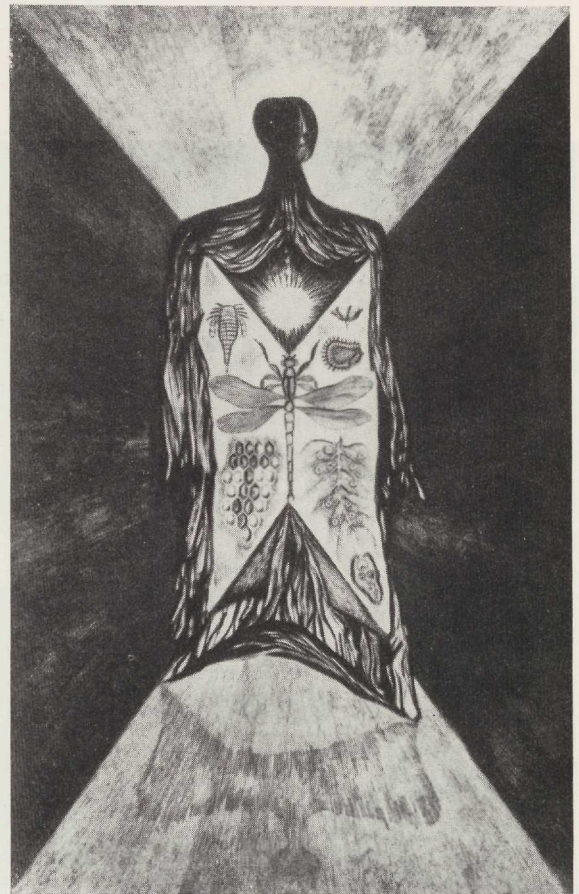
14. H. Laretei. Loodusearmastaja,
Kuivnõel. 1969.

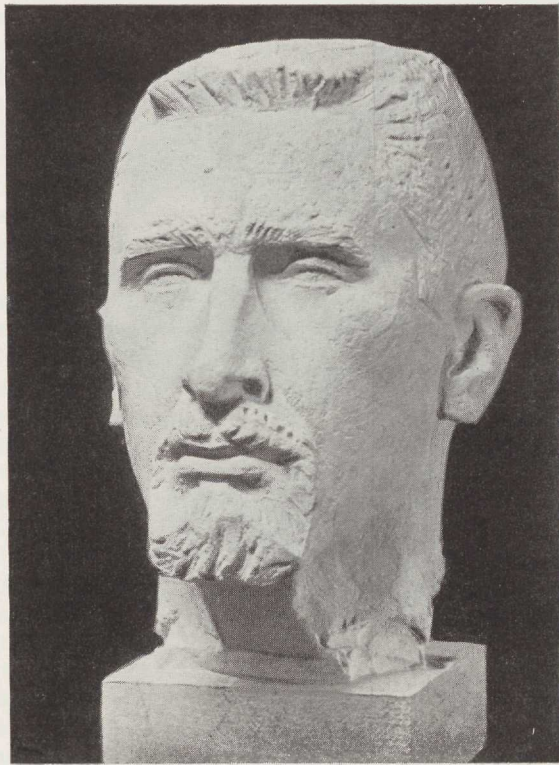
11



14

13

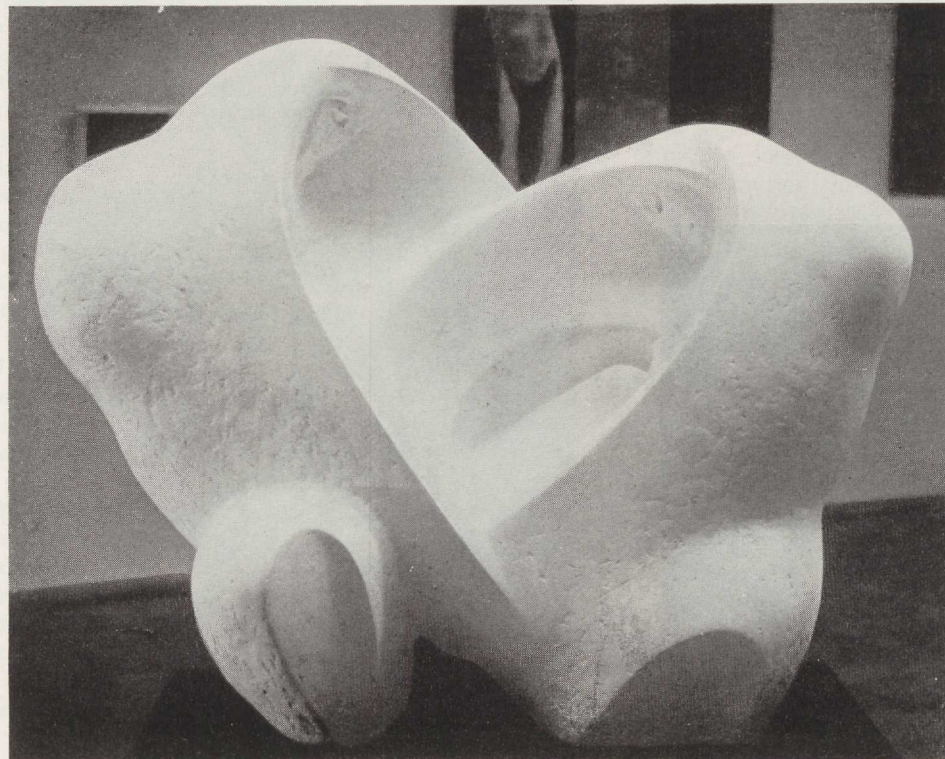




15

15. Z. Hmelnitski. *Kunstnik*
H. Valk. Kips. 1968.

16. M. Varik. *Perekond*. Kips.
1968.



16

TV-diskussiooniklubi taolist kaasaja kunsti küsimustes. Me loodame, et televisioon leiab tulevikus siiski rohkem ruumi kujutavale ja tarbekunstile.

Paremat ja rohkemat ootame ka oma kunstiteadlastelt ja kriitikutelt. Paljud huvitavad protsessid ja nähtused meie praeguses kunstielus ei ole leidnud tarka analüüsi kriitikalt, paljud teoreetilised probleemid ootavad läbitöötamist. Loodame sellest lähemalt kuulda kongressi vastavas ettekandes.

Meie kunstis on toimunud põlvkondade vahetus. See protsess kulges oma loomulikku rada viimase kolme-nelja aasta jooksul ja on nüüd nagu stabiliseerunud. Loomingulistest probleemidest, mis see endaga kaasa tõi, oli eespool juba juttu. Praegu annab noorem põlvkond meie kunsti üldpildis tuntavalt tooni, lööb energiliselt kaasa liidu juhatuses ja on hõivanud juhtiva koha loominguliste sektsioonide büroodes sektsioonisisese töö korraldamisel.

Kuid meie Kunstiinstituudist tuleb peale üha uusi noori. Ideoloogiline ja organisatsiooniline töö nendega on muutunud üha aktuaalsemaks. See on meie mure, et need noored kunstile kaotsi ei läheks, et nad siin endale koha leiaks, et neid kaasa tõmmataks liidu töösse. Me oleme neile avanud ukсед: kes kaasa tahab lüüa, olge lahked. Kohtleme neid peaaegu võrdselt liidu liikmetega — oleme neile võimaldanud loomingulist ja materiaalist abi, andnud eksponeerimise võimalusi, õnnestumiste korral on nad saanud riiklikke tellimusi ja oste. Kuid teha on veel palju, eriti nende kujunemise suunamisel, nende ideelisel kasvatamisel. See on keerukas ja diskreetne ülesanne, mis nõuab tarka lahendamist.

Me ootame huviga üleliidulise põhimääruse ilmumist töö kohta noorte kunstnikega, mille kallal vastavalt III üleliidulise kongressi otsustele praegu töötatakse. Kuid meile tundub, et selles juhendis ei tohiks ette näha noorte kunstnike koondise või muu taolise organi loomist, et parim lahendus oleks noorte kaasatõmbamine liidu sektsioonide töösse kõrvuti vanemate kolleegidega. Seda näitavad ka meie kogemused.

Meie tähelepanu keskpunkti on kerkinud seni veidi kõrval seisnud küsimus — kunstilise algme tungimine meie igapäevasesse ellu. See on terve probleemide kompleks, mis hõlmab nii ruumikujundust, tööstuskunsti kui ka tarbekunsti, neid alasid, mis peavad kujundama ja esteetiliselt sisustama meie elu-olu nii kodus kui ka tööl. Elu pakub nendel aladel järjest laiemat tööpõldu. Kui aastat paar tagasi tegime nende probleemide ümber peamiselt sõnu, siis nüüd on aeg asuda konkreetsete tegude juurde. Meie ruumikujunduse kunstnike pere, kellest moodustasime hiljuti omaette loomingulise sektsiooni, nõuab sellealase tegevuse ümberkorraldamist. Värske sektsiooni esimene üritus — hiljutine näitus «Vorm ja ruum», esimene sellealane katse Nõukogude Liidus, tõendas, et ruumikujundajatel on ideid ja loomingulist potentsiaali. Aeg on küps moodustada iseseisev kujunduskeskus, mis korraidaks kogu sellealast tegevust vabariigis ja täidaks senisest kõrgemal tasemel ruumikujunduse ülesandeid ja tellimusi. Esimesed sammud selleks on astatud.

Järjest rohkem tähelepanu pööratakse meil laiatarbetoodete kujundamisele ja pakendikultuurile. Kuigi kunstnikud on leidnud tee tööstusesse, ei ole tööstuskunsti areng rahuldav. Meie tööstustoodangu kujundamisel on veel suuri reserve, vabariigi tööstus ei kasuta kaugeltki kõiki meie olemasolevaid loomingulisi võimsusi. Hoogsalt suureneb kaubandusgraafika maht, kuid selles protsessis kipub kahjuks mõnigi asi viltu minema, esineb rohkesti kunstilist praaki. Kunstnike Liit ei tohi nende küsimuste lahendamisest kõrvale jääda. Liidu tarbegräafika sektor ongi asjasse aktiivselt sekkunud.

Meie tarbekunst on endale teinud nime nii kodu- kui ka välismaal. Kauneid tarbekunstiesemeid võime aga imetleda ainult unikaalidena näitustel. Mõned üksikud, mis neist tootmisse lähevad, tulevad sealt välja kahvatute varjudena originaaliga võrreldes. Olukorra muutmine on ülimalt aktuaalne ja ei kannata edasilükkamist. Suurendada tarbekunstiesemete autoritiraaze — see on üks mõeldav vorm üleminekul unikaalesemelt massitoodangule. See eeldab aga Kunstifondi ja Kunstitoodete Kombinaadi töö paindlikumaks muutmist, loovatele tarbekunstnikele soodsate võimaluste loomist töötamiseks ja katsetamiseks.

Meie ette on kerkinud vana ja paljuräägitud monumentaal-dekoratiivkunsti probleem uuest aspektist. Kui siiani kaebasime sotsiaalsete tellimuste puuduse üle, siis nüüd on monumentaalskulptuuris pais valla pääsenud ja ähvardab hoopis töö-

käte ja -baaside puudus. Samal ajal aga ei liigu monumentaal-dekoratiivmaali küsimused paigast. Need probleemid vajavad ka teoreetilist läbitöötamist. Esimene samm selles suunas oli kuu aega tagasi korraldatud vastav konverents, mis loodetavasti pani ka arhitektide mõtted liikuma.

Püüdes nüüd nende nähtuste ja probleemide taustal teha kokkuvõtet meie tööst kongressidevahelisel perioodil ja anda sellele mingi hinnang (niipalju kui see on võimalik küllaldase ajalise distantsi puudumise tõttu), võib öelda, et meie tegevus oli väga intensiivne, et meie kunst on põhiliselt õigel teel, et kahe aastaga ilmnis selles vaieldamatu kasv.

Kasv oli nii kvalitatiivne kui ka kvantitatiivne. Esimese tõestuseks võiksid olla kolm vabariiklikku näitust — Suure Oktoobri 50. aastapäeva juubelinäitus 1967. a., komsomoli 50-ndale aastapäevale pühendatud näitus ja vabariiklik tarbekunstinäitus 1968. a. Nii oma temaatilise kaalu kui ka professionaalse meisterlikkuse poolest olid need tähelepanuväärsed ja tõendasid ühtlasi, et meie kauaaegne valulaps, temaatiline pilt, on üle saamas kriisiperioodist ja astunud uude etappi, mida iseloomustab sügavam elutunnetus ja tegelikkuse kunstnikupoolne ümbermõtestatus.

Kasvu teist aspekti iseloomustab ilmekalt meie näitustegevus. Lähemad andmed selle kohta on trükitud meie brošüüris, mis teil kõigil on käes. Juhin teie tähelepanu sellele, et seal on kirjas vaid need näitused, mis olid organiseeritud Kunstnike Liidu ja Kunstifondi poolt või siis kahasse Kultuuriministeeriumiga. Märkitud ei ole aga need arvukad näitused, mida korraldas Kultuuriministeerium ja tema allasutused — Tallinna ja Tartu Kunstimuseum. Neist andmeist selgub, et näitustegevus on meil muutunud mitmekesisemaks ja diferentseeritumaks. Väga heaks tavaks on muutunud väiksemad grupi- või personaalnäitused Kunstisalongis ja muuseumides. Tundub, et oleme antud tingimustes saavutanud siin lae, välja arvatud rändnäitused vabariigi rajoonides ja võib-olla ka näituste temaatikas.

Meie kunstnike kollektiivi mõtted ja teod on praegu pühendatud eelseisvale suur-sündmusele meie kui ka kogu progressiivse maailma elus — Nõukogude riigi ja kommunistliku partei rajaja Vladimir Iljitš Lenini 100-nda sünniaastapäeva tähistamisele. Ettevalmistused selleks — eeskätt vabariiklikuks ja üleliiduliseks juubelinäituseks käivad juba ligi aasta. Ühtegi näitust varem ei ole me nii hoolikalt ette valmistanud. Konkursid kujutavas kunstis ja plakati alal õnnestusid hästi. Kunstnike enamikul on juubelinäituseks kavas ja teoksil tõsised tööd — temaatilised teosed meie rahva võitluslikust minevikust ja töökast tänapäevast, Lenini ideede ellurakendamisest. Üle 180 neist kavatsustest on saanud riiklikud lepingud ja tellimused. Neist üle 20 teose kujutavad Leninit kas portreelises lahenduses, seoses tema elu ja tegevusega, või sümbolsetes kompositsioonides. Kaasa löövad kõik meie nimekamad kunstnikud. Praegused näitajad annavad igatahes alust optimismiks.

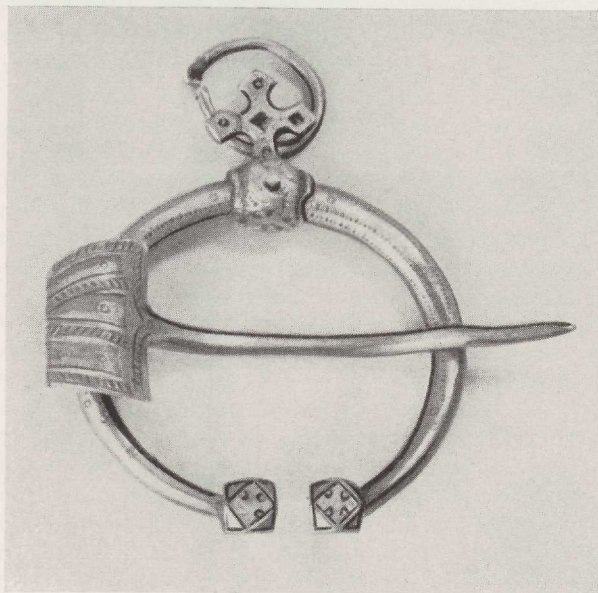
Lenini aasta esitab meile kõrgendatud nõudmisi loomingus, on ühtlasi nagu eksami, proovikiviks senitehtu kohta, võimaldab meil paremini näha plusse ja miinuseid oma töös, nii mõndagi ümber hinnata ja teisest aspektist vaagida. Meile on see vastutusrikas aasta juba alanud, resultaadid eeloleva aasta alguses peavad näitama, millega läheme edasi oma kunsti lähemasse tulevikku.

Lähtudes oma loomingus sotsialistliku realismi meetodi kõige avaramast mõistmisest, on meie kunstnikud püüdnud oma loomingus edasi anda meie tegelikkuse kõige mitmekesisemaid aspekte. Kujutades reaalsust mitte passiivselt kirjeldavalt, vaid aktiivselt, väljendades sealjuures oma suhtumist tegelikkusse, seda läbi oma individuaalse prisma lahti mõtestades, on meie kunstnikud kutsunud vaatajat üles kontrollima oma maailmanägemist, kutsunud teda koos endaga nägema ja mõistma natuke rohkem, nägema ilu ka kõige lihtsamates ja igapäevasemates asjades, rikastama end moraalselt ja esteetiliselt. Iga kunstnik on püüdnud seda teha oma võimete kohaselt, oma ütlemisviisiga, oma väljenduslaadiga.

Ergutada kunstniku sellist suhtumist oma töösse, aidata tal välja kujundada oma isikupärast, samal ajal aktiivset kontseptsiooni, nõuda temalt kohusetunnet ja teadlikkust oma ülesannetest meie ühiskonnas — need printsiibid on olnud Kunstnike Liidu senise juhatuse poliitika üheks koostisosaks. Samal ajal on juhatuse koos liidu kogu arvuka perega pidanud oma esmaseks ülesandeks teenida oma rahvast, kaasa aidata meie uue ühiskonna ülesehitamisele.



17. E. ja K. Reitel. K. Raua monument. Graniit. 1968.



18



19

Kunstimuuseumide algatused ühe või teise kunstiliigi tutvustamiseks sajandite lõikes ülevaatenäituste kaudu on kunstipubliku ette toonud huvitavaid lehekülgi meie kunstipärandist. Nii kujunes omaette sündmuseks 1969. aasta kevad-suvel avatud eesti metallikunsti näitus Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis, millest vanem osa eksponeeriti hiljem ka Tartus.

Kuigi metallikunst on üks vanemaid meie territooriumil viljeldud kunstiliike, oli selle tutvustamine antud ulatuses esmakordne. Tarbekunsti aastanäitustel võime pidevalt jälgida kasvava ja areneva metallehistöö meistrite pere mitmekesisist loomingu. Varasemad meistritööd on aga hajali kogu vabariigi ulatuses — muuseumides, kirikutes, erakätes — ja on seepärast meie laiemale vaatajaskonnale tundmatud. Nii mõnigi unikaalne teos on tee leidnud ka väljaspoole vabariigi piire.

Kõne all olevale näitusele püüti koondada võimalikult ülevaatlik kogu säilinud metallitöödest ja seetõttu võis selle alusel saada ülevaate meie arheoloogilisest ja etnograafilisest metallitööst, hõbeseppade tööst ja jälgida eesti rahvusliku koolkonna kujunemisteed ja arengut tänase päevani.

Tehes põgusa ringkäigu mööda näitusesaale metallikunstnik Tõnu Lauguga, kerivad keelele mitmed meie metallikunsti puutuvad küsimused.

K ü s i m u s: Millised on Teie arvates eesti metallehistöö praeguse seisuga iseloomulikud jooned ning mida peate meie metallikunsti tugevamaks küljeks?

V a s t u s: «Eesti metallehistööd iseloomustab praegu üllatav arenguvõimelisus, arvukas noorte juurdekasv ning nende eneseleidmine metallikunstis. Kui kümmekond aastat tagasi viljelesid metallikunsti arvestatavate jõududena vaid neli-viis kunstnikku, siis nüüd on nende arv tunduvalt suurenenud. Ent mõeldamatu oleks tänapäeva metallikunstnike loominguiline aktiivsus ja suhteliselt kiire eneseleidmine

EESTI METALL-
EHISTÖÖST TÄNA
JA EILE

18. Rinnanõel. Arheoloogiline leid.
19. Hõbekann XVII saj.
20. Tinakann XVII saj.
21. Karikas. Hõbe. XV saj.
22. Peeker. Hõbe, osaliselt kullatud. XVI saj.

ilma tugevate kunstnikuisiksuste (E. Kurrel, Adamson-Eric, H. Raud-Pihelga, S. Raunam, E. Reemets, M. Rääk, J. Vahtramäe jt.) olemasoluta ja eeskujuta. Viimased on stabiilsemad jõud meie metallehistöös. Nii iseloomustab meie metallikunsti paari aastakümne vältel üldiselt loomulik areng. Kahtlemata võiksid tulemused olla veelgi mitmekesisemad — nii tehnikatelt, mõõtmetelt kui sisukuselt —, kui metall-ehistöö arengut ei pidurdaks tehnilise baasi nõrkus. Nii võiks näiteks Lilian Linnaksi poolt viljeldav dekoratiivne suund (dekoratiivsed emailitud plaadid) edasiarendamist leida, kui vaid leiduks suuremamõõtmelisi ahje emaili põletamiseks. Sama kehtib Elgi Reemetsa kohta, kes tehnilistel põhjustel saab teostada vaid väikesi plaadikesi. Tehnilistel, organisatsioonilistel ja bürokraatlikel põhjustel puudub meie tänapäeva metallehistöös kahjuks kullassepa- ja tinakunst, mis tunduvalt ahendab praegust metallikunsti arengut.

Eesti tänapäeva metallikunsti tugevamaks küljeks ja tagamaaks on niisiis arvukate omanäoliste loomisvõimeliste taidurite olemasolu. Ja see on loonud võimaluse meie metallikunsti nii mitmepalgeliseks väljakujunemiseks. Seejuures kinnitab näitus, et enamikul kunstnikest pole nende loomingulised reservid kaugeltki veel ammendatud.»

K ü s i m u s: Kellel on Teie arvates suuremad teened eesti metallehistöö tänase palge väljakujunemises?

V a s t u s: «Siin kuulub muidugi erikoht Ede Kurrelile, kes on meie professionaalse metallehistöö pioneeriks ja olnud enamiku selle ala kunstnike õppejõuks. Kurrel on metalli ja vääriskivide suurepärase tundja, ainulaadne on ta väikevormides. Eesti metallehistöö tänane pale, selle mitmekesisustumine, areng sügavuti ja laiuti poleks muidugi mõeldav, nagu ka eespool märgitud, isikupäraste meistrite olemasoluta. Nii on vanameister Adamson-Ericu üle kolme aastakümne kestnud isikupärase stiili viljelemine jätnud märgatava jälje meie metallikunsti. Eeskuju vääriv on olnud Salme Raunami hoogne tegevus metallehistöö piiride ja võimaluste avardamisel. Omaette peatüki moodustab H. Raud-Pihelga tagasihoidlik, ealeski mitte intrigeeriv looming, mis on alati peen, sisukas ning kõrge viimistlusastmega, seda nii ehetes, plaatides kui õõnesvormides.

Kümmekond aastat on eesti metallehistöö palet tõsiselt rikastanud Haivi Raadik, kes pidevalt üllatab oma leidmistega nii vormides kui ehetes. Väga paeluvad tema

20

21

22





23

23. Monstrants. Kullatud hõbe vääriskivide ja emailiga. H. Rysenbergi töö. 1474. Riiklik Ermiteaž. Leningrad.

24. Kaelaripats. Kopfi töökoda.

25. Adamson-Eric. Vasest laelamp 1937.



24



25

viimased ehted sulatustehnikas. Kahjuks on ta vähe viljelnud seni hästi õnnestunud õonesvorme.

Nimetatuile tuleb juurde arvata lühema loominguilise staažiga meistreid, kellela täna ei kujutaks enam ette üht meie võluvamat kunstiliiki.»

Toome siinjuures lühimärkused, millega küsitletav iseloomustas selle toreda ekspositsiooni üksikuid meistreid.

«Noortest on potentsiaalsemad Haivi Raadik, Laine Sinivee, Nora Raba, Heljo Tassa, Jüri Arrak.

Ülo Sepp, kelle loominguus veel aasta tagasi esines teatav eklektiline joon, on ennast leidnud. Oma peeglites on Ü. Sepp leidnud ilusa võimaluse sepise toomiseks toa seinale. Ka peekrites ja küünlajalgades esineb tore vormi- ja materjalitunne ning mehine noot. Viimane on ilmselt rikastav joon meie üldiselt feminiinse iseloomuga metallehistöös.

Nora Raba tööd kõnelevad vitaalsusest ja monumentaalsuse taotlusest.

Jüri Arrak on toonud meie metallikunsti joone pinget.

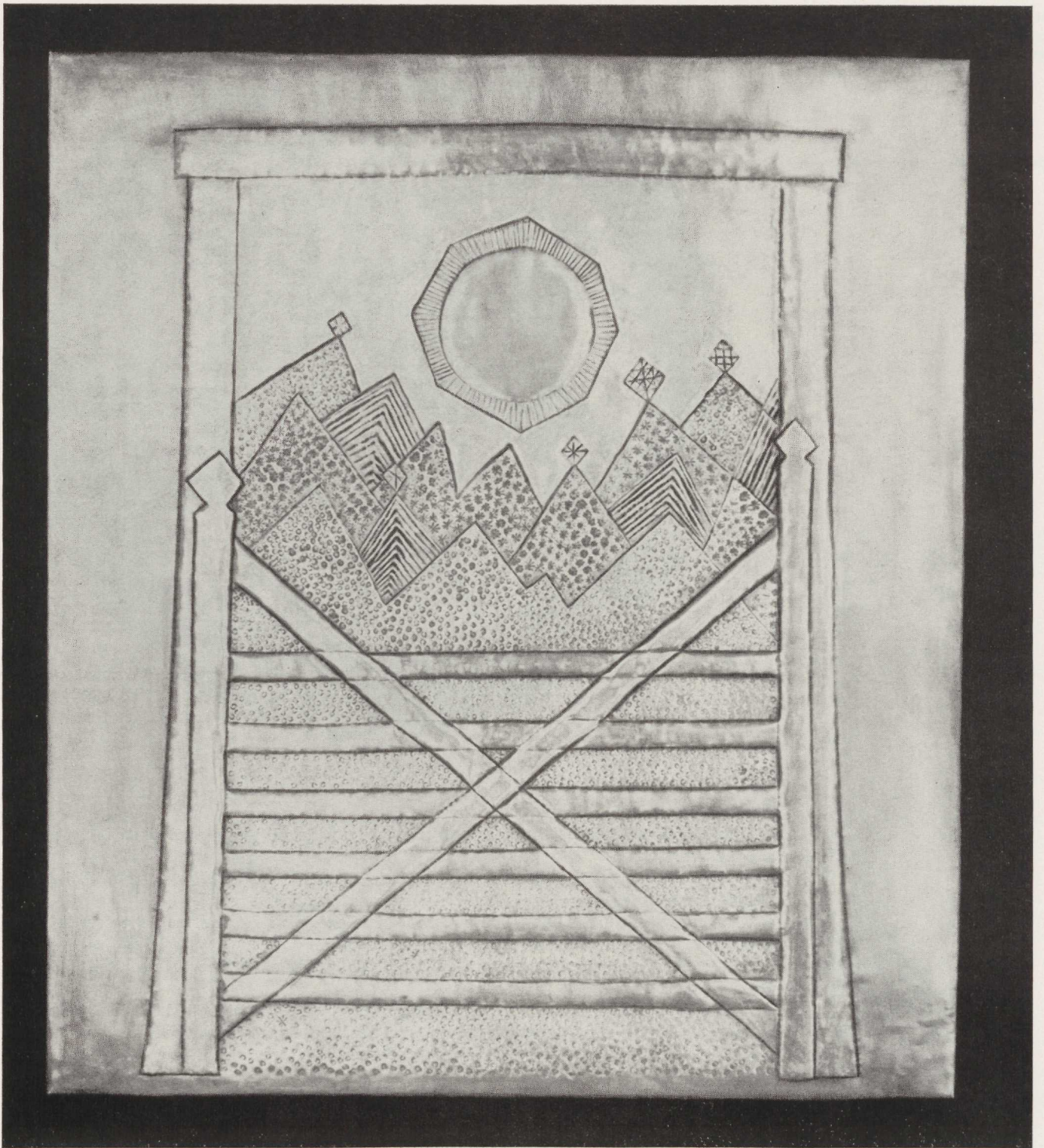
Maire Morgeni tööd on väljapaistvad oma dekoratiivsuses.

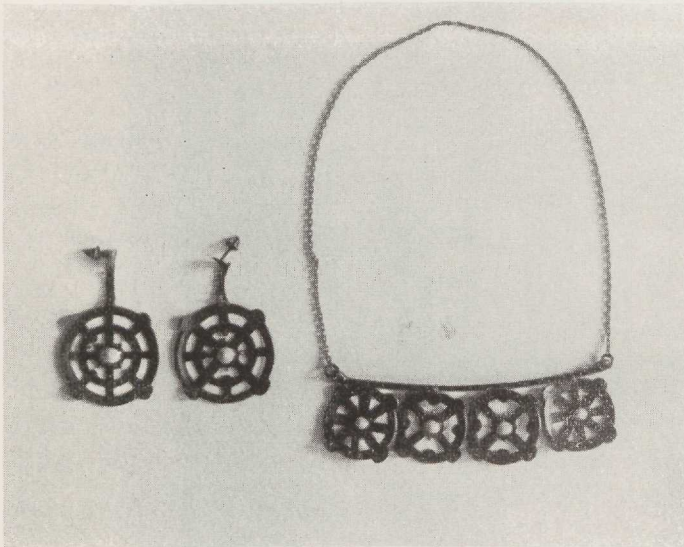
Aino Kapsta ja Ive-Maria Ruus on lühikese ajaga saavutanud tugeva isikupära.

Oie Kütt on viimasel ajal teinud suure sammu edasi, tuues ehete kividega külma ranguse sisse elu ja soojuse.

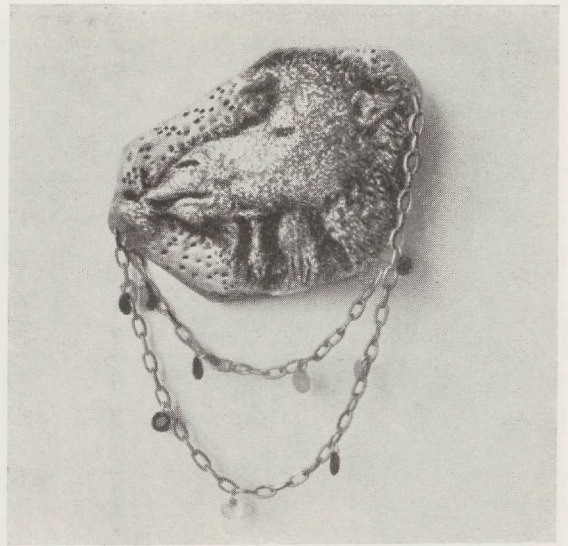
Heinrich Valk on omapärane metallikunstnik medalites ja märkides.

Vanameister Albert Hansenil on tugev potentsiaal vähemates esemetes.





27



28

26. H. Raud-Pihelga. Seinaplaat «Värv». Vask, söövitus. 1969.

27. E. Kurrel. Ehted. Hõbe türkii-
sidega.

28. M. Rääk. Rinnaehe. Hõbe, koh-
rutus.

29. L. Kuldkepp. Dekoratiivsed
vormid. Vask. 1967.



29



30. E. Reemets. Seinaplaat «Vana-
ema nõudekapp». Vask, email.
1969.

31. S. Raunam. Kannud. Vask.

L. Kuldkepp esineb vähemarvuka väljapanekuga, kuid iga tema üksikeseme vorm on põhjalikult läbi töötatud.

Tiiu Aru näitab intiimsemat laadi plaatides head loomevõimet.

Lilian Linnaksi dekoratiivsed plaadid emailiga on edasiarendamist väärivad.»

Tundub, et meie kaasaja metallikunstnikel on ees avar ja paeluv tegevusväli. Külmet metall saab soojuse ja elu õrnpeenes filigraanis ja mehises sepises. Kord on sulatustehnika aidanud vormida kunstniku mõtet, kord tundlik taand või graveering andnud metallile poeetilise elu. Vastavalt eesmärgile ja kunstnikupoolsele taotlusele rikastavad metalli kord vääriskivid, maakivikesed, email või söövitus. Ja kui kümme-kond aastat tagasi domineerisid meie metallitöös peamiselt ehted, siis praegu võib siin kohata kõikvõimalikke vorme mitmekesistes tehnikates. Inimest kaunistavast esemest on metallikunst jõudnud arvestatavaks interjööri elemendiks.

Ent kuna näitus ei haaranud vaid tänapäeva metallitööd, kerkis üles ka rida teisi küsimusi. Üheks valusaks probleemiks näikse olevat ekspositsiooni-pinna vähesus, mistõttu palju huvitavat jäi vaataja silma eest varjule fondidesse. Ka antud materjalid olid liialt tihedalt väikesele pinnale kokku surutud. Ja taas teeb Tõnu Laugule muret alalise ekspositsiooni puudumine, tarbekunstimuuseumi puudumine. Sest kaheldamatult aitaksid pidevalt silme ees seisvad sajandite väärtteosed anda eeskujuga oma vormide arengu ja mitmekülgusega ning eksaktse viimistlusega.

Nüüd, tagasi pöördudes vanema metalli juurde, kerkib küsimus, kuidas hindab kaasvestleja, kes tunneb erilist huvi möödunud sajandite metallikunsti vastu, meie territooriumil säilitatavaid esemeid sama aja rahvusvahelise tasemega võrreldes.

Vastus: «Tingituna majanduslike võimaluste piiratusest, ei saadud meie aladel viljeldud metallitööstes, samuti tellitud esemetes taotledagi seda luksuslikkust, dekoratiivset nikerdusküllust ja peenust, mis valitsesid XV—XVIII sajandi metallitööde paremikus (seda eriti majanduslikult kõrgel järjel seisvates maades). Ka kõiki teh-

31





32. Ü. Sepp. Peekrid. Sepis. 1969.

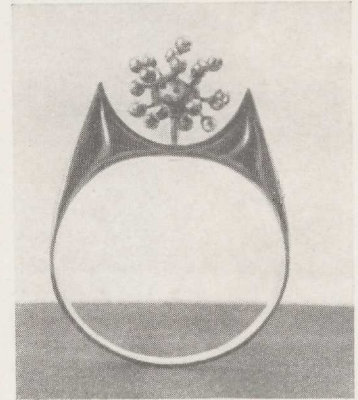
33. H. Raadik. Ehted. Hõbe, kullatud, sulatus. 1969.

34. M. Morgen. Sõrmus. Hõbe. 1969.

32

33

34



nilisi võtteid ei saadud või ei tahetudki siin kasutada. Paljud meistrid tulid Eestisse väljastpoolt. Aegade jooksul on üles sulatatud või meie territooriumilt välja veetud palju vana ja kaunist metallehistööd, millest meil ei ole mingisugust ülevaadet. Võrreldes säilinut lääne šedöövritega tundub, et meie metall oli vaid kaasamängiv element rahvusvahelises metallehistöös, välja arvatud etnograafiline materjal, mis oma rahvusliku eripäraga on omaette peatükk. Ent säilinudki metalli positiivseks jooneks tuleb pidada konstruktsiooni loogilisust, vormi äärmist läbimõeldust ja haruldasi proportsioone, mis mõnetigi korvab lääne metallis esinevaid ülirikkalikke detaile, nikerdusi ning kullahiilgust. Ning see läbimõeldud ja harmooniline vorm iseloomustab meie metallikunsti suures osas kuni tänaseni. Vast erandi moodustavad käesoleva sajandi alguse näited kuni 30-ndate aastateni (kahjuks on küll sellest ajast metallitöid vähe säilinud). Ilmselt ei kujuta metallikunsti mõõnaperiood sel ajal erandit teiste tarbekunstialadega võrreldes. Valitses ju tol ajal eklektika ruumikujunduses tervikuna. Ja metallis, kui ühes interjööri elemendis, andis ennast samuti tunda allumine tellija maitsele, mis lõppkokkuvõttes viis eklektikani. Viimasest ja saksa väikekodanliku maitse halvavatest mõjudest hakkas eesti metallehistöö üle saama 30-ndatel aastatel. Ja seda tänu Adamson-Ericu julgele isikupärale, P. Tammeraiu rahvusliku stiili otsinguile (viimase tegevus oli esialgu küll perfektne kuid isikupäratu), Ede Kurreli järjekindlale tööle metallikunsti viljelemisel ja kohalike kullasseppade tegevusele (viimaste tooteid on kahjuks väga vähe säilinud).»

Nii pani Riigi Kunsttööstuskoolis sajandi kolmandal aastakümnel Klara Zeidleri rajatud metallikunsti osakond (õpiti filigraani, emailimaali jm.), kus said erihariduse E. Kurrel, P. Tammeraid jt., ja üksikud entusiastid nagu Adamson-Eric aluse eesti rahvusliku metallehistöö arengule. Sellest ajast tänaseni on metallehistöö arengus toimunud nii tõuse kui mõõnu, kord on side etnograafilise algmega suurem, kord väiksem, kord kaasaegsuse taotlus ilmsem, kord vähem märgatav. Nii on arenenud ja täiustunud meie professionaalne metallikunst ning jõudnud tänapäevaks rahvusvaheliselt tunnustatud tasemele.

Vestluse pani kirja Milvi Alas



LEHEKÜLGI
VALLI LEMBER-
BOGATKINA
KESK-AASIA
MATKAPLOKIST

35

36



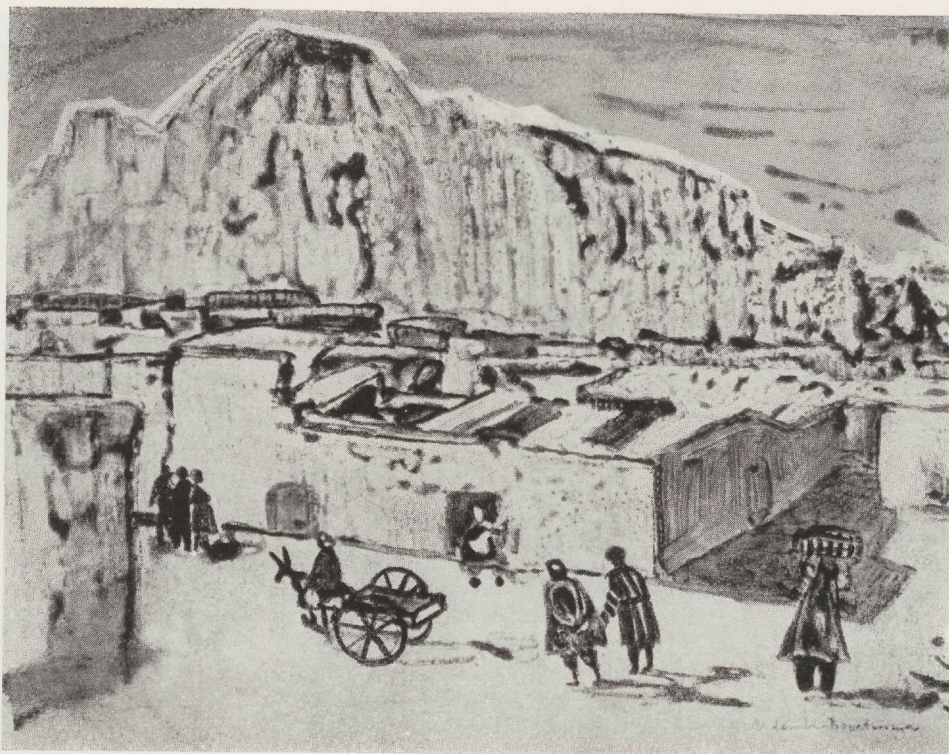
35. V. Lember-Bogatkina. Naised. Sarjast «Buhhaara». Akvamontüüpia. 1968.

36. V. Lember-Bogatkina. Tšaihana Registanil. Sarjast «Samar-kand». Akvamontüüpia. 1969.

37. V. Lember-Bogatkina. Vaade Buhhaarast. Akvamontüüpia. 1969.

38. V. Lember-Bogatkina. Valvur tööstusväravas. Akvamontüüpia. 1969.

39. V. Lember-Bogatkina. Tänav Buhhaaras. Pliiatsivisand. 1968.

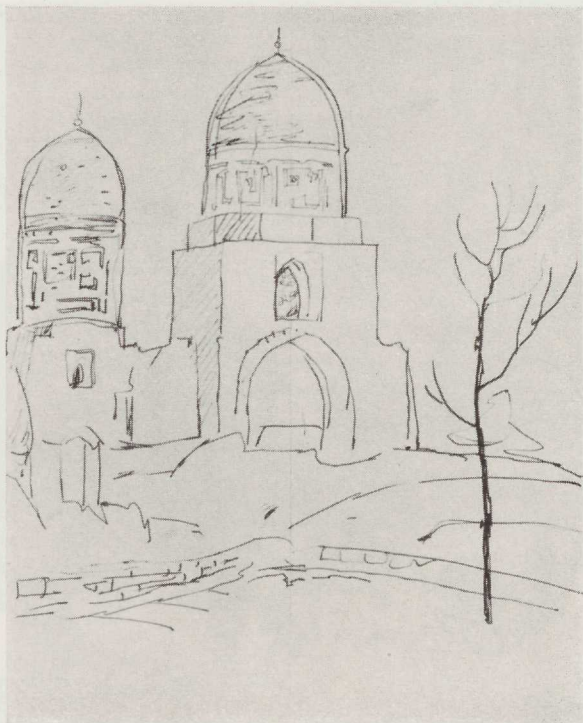


38

37

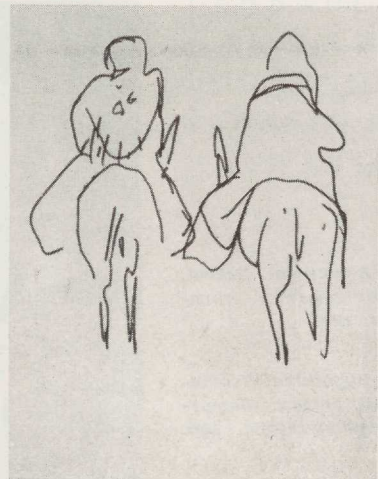
39





40

42



41

43



40. V. Lember-Bogatkina. Sah
Zinda Samarkandis. Pliiatst
sand. 1968.

41. V. Lember-Bogatkina. Pliiatst
visand matkaplokist. 1968.

42. V. Lember-Bogatkina. Van
armeenlanna Samarkandist
Akvamonotüüpia. 1969.

43. V. Lember-Bogatkina. Pliiatst
visand matkaplokist. 1968.



44. Kadrioru loss. Kunstimuseum töötas siin aastail 1921—1929. Taas alustas muuseum lossis tööd 1946. a.

ESIMENE EESTI KUNSTI MUUSEUM 50-ne AASTANE

Inge Teder

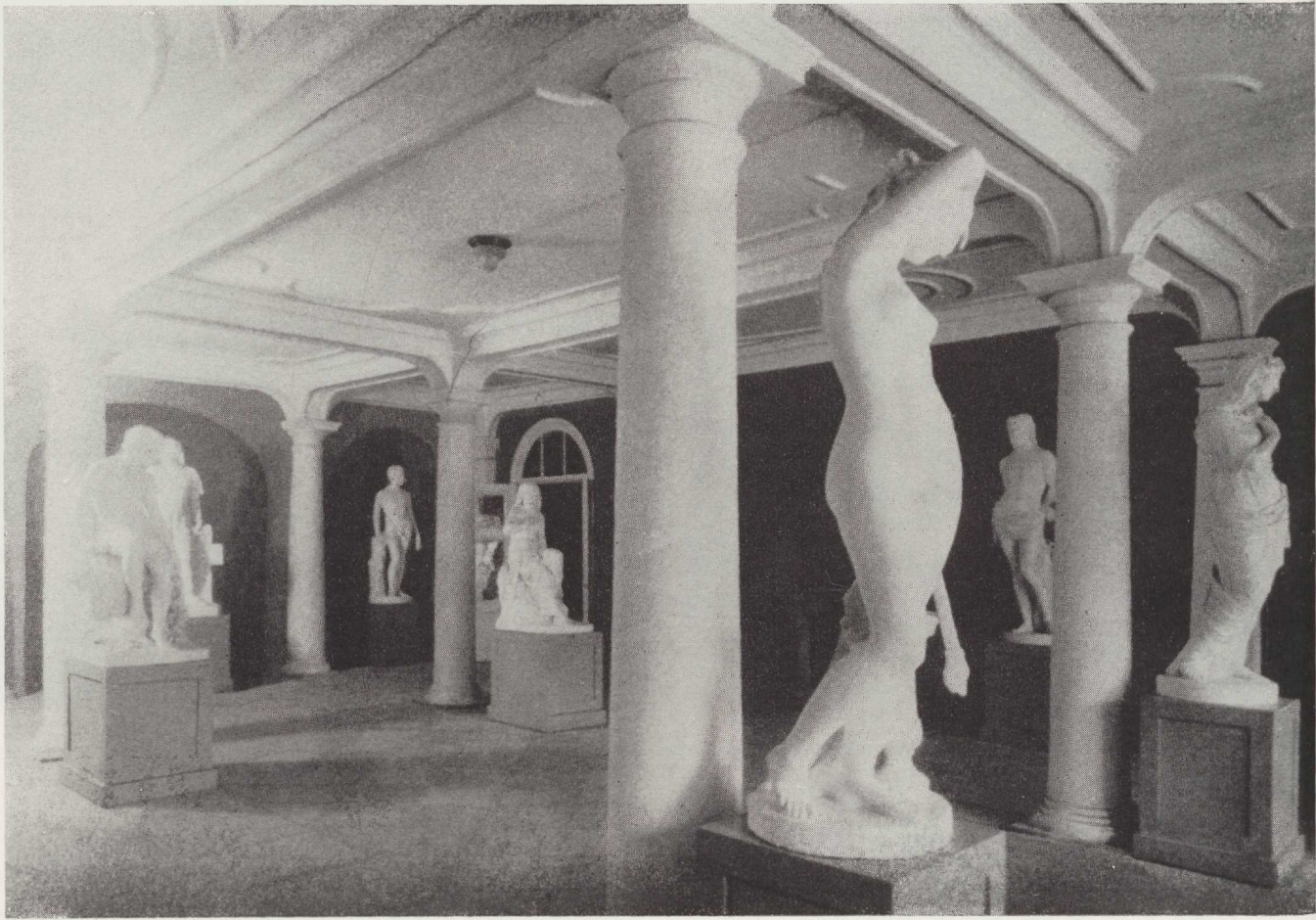
Niisiis — esimene eesti kunsti muuseum on viiskümmend aastat vanaks saanud. See pidi olema erutav hetk, kui 1919. a. 17. novembrikuu päeval otsustas grupp ärksaid eesti mehi, et Tallinnas peab hakkama tööle oma muuseum ning fikseerisid selle vajaliku dokumentatsiooniga. Tõsi, algul osutati siingi küllalt suurt tähelepanu rahva vanavara korjamisele. Selle kõrval hakati aga talletama kõiki ainelise kultuuri väärtusi, eeskätt aga eesti kunstnike teoseid. 1921. a. avati muuseumi esimene ekspositsioon Kadrioru lossis. 1928. a. oli muuseum lõplikult välja kujunenud kujutava ja tarbekunsti muuseumiks.

Tööd on siin tehtud juba mitu inimpõlve. Tallinna Kunstimuseumi loomise mõtte algatajate seas oli Ants Laikmaa. Muuseumi hälli juures seisis meie kunsti korüfee Kristjan Raud. Juba tollal sõnastas ta idee muuseumist kui rahvavalgustuslikust kohast, kui rahva harimise paigast. Muuseumi varade kaudu saagu rahvas tundma oma vaimujõudu ja hingeilu. Kui tänapäevaselt see kõlab.

Kuid pole olnud palju rahvaid, kelle kunsti varaait on saanud aja tujudelt nii palju sakutada. Meenutagem maailma kultuuriajaloo pretседenditult juhtumit, mil Kadrioru lossis töötav muuseum tõsteti tänavale, kuna lossis hakkas kodanlik valitsus Rootsi kuningat vastu võtma. Ajutine peavari leiti Narva mnt. Lindeni kõrtsis ja hakati raha koguma uue muuseumihoone tarbeks.

1940. a. juunipööre tõi muuseumi ellu suured muutused. Esmakordselt oma eksisteerimisaja jooksul oli muuseum riikliku plaani alusel majanduslikult kindlustatud. Kavandati uue hoone ehitamist, täiendati uute kunstiteostega fonde.

Sõda. Kõik, mida ei jõutud varjendada maale, hävis 1944. a. sõjatulekahjus. Hävis kaunist mööblit, kogu eesti tarbekunsti kogu, hävis eesti skulptuuriteoseid jne. Muuseum oli varemeis.



45

46





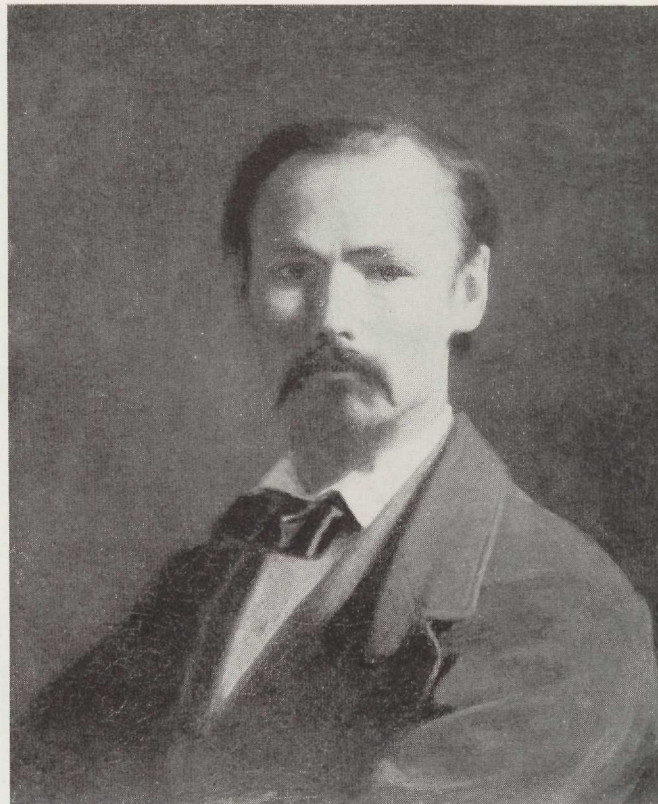
45. Muuseumi vestibüül 1929. aastal.

46. K. Raud. Linnuse rajamine. Süsi. Osteti muuseumile 1936.a.

47. Keskaegse kunsti ekspositsioon tänapäeval.



48



49

Pärast Tallinna vabastamist 1944. a. sügisel alustas nüüd juba Tallinna Riiklik Kunstimuuseum taas oma tööd. Muuseum sai tagasi oma esialgse kodu — Kadrioru lossi, mis avas oma ukseid 1946. a. Kristjan Raua mälestusnäitusega.

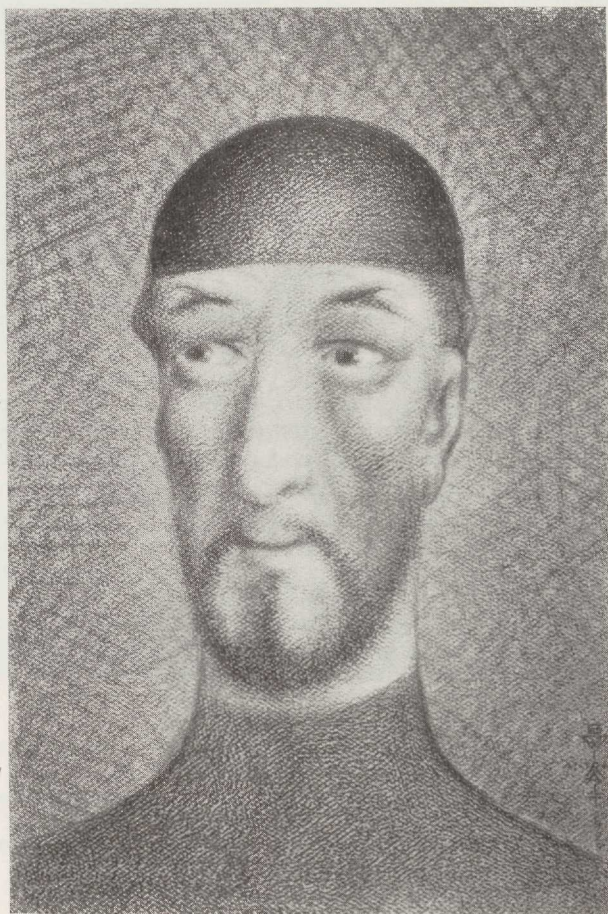
Ligi kolm aastakümnet tööd nõukogude korra tingimuses on muutnud Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi vabariigi suurimaks kunstikoguks. Siia on koondatud Lääne-Euroopa kunsti teoseid, mis äratavad paljude erinevate maade kunstiuurijate tähelepanu. Muuseumil on huvitav vene kunsti kogu ja tal on ainulaadne koht eesti kunsti säilitamisel. Muuseumi kogude arv ulatub tänaseks päevaks kahekümne tuhandeni.

Nõukogude korra tingimuses on muuseum kujunenud üheks kunstiteadusliku töö keskuseks. Kõrvuti museoloogilise tööga lahendatakse siin uurimuslikke probleeme. Pingsas näitusealases tegevuses töötatakse teaduslikult läbi paljud tähtsad, vahel aga vähetuntud leheküljed eesti kunsti arengus.

Tallinna Riiklikku Kunstimuuseumi on koondunud vabariigi kunsti-propaganda üks suuremaid keskusi. Laialdane kuulajate võrk muuseumi statsionaarses lektoriu-mis saab just sageli siit vastuse probleemidele, mida teised auditooriumid ei paku. Tallinna Kunstimuuseumi näitusi Kadrioru lossis on käesoleval muuseumi juubeli aastal külastanud ligi 100-tuhat inimest. Muuseumi rändnäitused koos selgitavate vestluste ja loengutega on jõudnud Saaremaale, Hiiumaale ja kaugele Ruhnu saarele, nagu nad on saanud omaseks Eesti teisteski paikades. Mitmekesistunud on muuseumi töövormid teiste kultuuriasutustega. Olla kaasaja erutavate kultuurisündmuste sõlm-punktiks, sammuda ajaga ühte sammu — see on meie eesmärgiks. See nõuab aga oma teostajatelt teadmisi, oskusi, kultuuri, entusiasmi ja töörõõmu. Me leiame neid muuseumist alati ja vast see aitabki teha vanad asjad ja kaugete aegade kunstiteosed meile elavaks, nooreks, igavesti jäävaks.



50



51

48. A. Laikmaa. Autoportree. Pastell. 1902. Teos omandati muuseumile 1921. a.

49. J. Köler. Autoportree. Oli. 1859. Teos omandati muuseumile 1923. a.

50. G. Reindorff. Finlandia. Süsi, pliiats. 1962. Kuulub muuseumile 1962. aastast.

51. E. Wiiralt. Mees sinise mütsiga. Värv. kriit. 1929. Teos kuulub V. Kohvi valduses olnud E. Wiiralti etüüdide ja visandite kogusse (50 teost), mille 1968. a. ostis muuseumile ENSV Kultuuriministeeriumi ekspertiiskomisjon.

Salome Trei gravüürid tähistasid E. Wiiralti, A. Bachi, A. Laigo, H. Mugasto ja A. Veeberi tööde kõrval kulminatsiooni eesti graafikas 1930-ndail aastail. Tema üksikud tööd on viimaste aastakümnete vältel esindanud eesti graafikat arvukatel näitustel kodumaal, Nõukogude Liidu vennasvabariikides, samuti välismaal korraldatud esindusnäitustel. Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis korraldatud Salome Trei näitus andis aga esmakordse ülevaate selle andeka kunstniku loomingust.¹

Salome Trei sündis 1905. a. Kuressaares, kus möödus tulevase kunstniku lapsepõlv. Isa oli algul kooliõpetaja, siis kaupmees. Salome Trei õpingukaaslased «Pallasest» meenutavad, et perekond oli väga töökas ja range. Ümber maja oli suur aed marja-põõsaste ja viljapuudega, kus kõik perekonnaliikmed pidid kaasa töötama. Eriti range ja nõudlik oli isa. Peres armastati muusikat, kõik õed mängisid hästi klaverit, üks õdedest õppis orelikunstnikuks.² Ka edaspidi saatis muusika S. Treid tema eluteel, avaldades tunduvat mõju tema kunstile. Eriti armastas ta J. S. Bachi ja L. v. Beethovenit.

Saare maakonna gümnaasiumis, kus S. Trei õppis, töötas 1920.—1930-ndail aastail joonistusõpetajana Alma Klauren, kes omal ajal oli lõpetanud Peterburis Stieglitzi kunstikooli. Tema juhitud kunstiringist on erinevatel aegadel tulnud Erik Haamer, Salome Trei, Ilmar Torn jt. Lõpetanud 1924. a. gümnaasiumi, siirdus S. Trei alles pärast mõningaid kahtlusi, A. Klaureni tungival soovitusel, Riigi Kunsttööstuskooli, kus õppis graafika, kivitruki ja trükitöö osakonnas (1929—1934) G. Reindorffi juhendamisel. Nahkehistööd õppis ta A. Reindorffi (end. Melsi) juures. Salome Trei osavõtt raamatukaante kujundamise võistlustest tõi talle preemiaid: «Tohverit kalendri» kujundamise eest sai ta I preemia; RaKÜ poolt korraldatud kaubandusgraafilisel võistlusel premeeriti teda samuti.³ Kooli lõpetamisel 1934. a. anti talle rakendus-kunstniku diplom kiitusega.

Salome Treid peab prof. G. Reindorff üheks oma parimaks õpilaseks. «Juhtisin tarbograafikat. S. Treiga pidin tegema suure erandi, talle ei istunud tarbograafika, ta tegi kompositsiooni. S. Trei oli hea joonistaja ja absoluutne realist. Mäletan tema tonaalselt viimistletud pliiatsijoonistusi-illustratsioone A. H. Tammsaare «Tõde ja õigusele», mis sõjapäevil kaduma läksid. Ta oli psühholoogiliselt hästi tabanud Tammsaare tüüpe. Pearu ja Andres, kõrtsistseen, Krööt notsudega... fenomenaalselt ekspressiivne oli stseen, kus Pearu hobusega läbi värava kihutab. Teiste katsetused neil aastail Kunsttööstuskoolis ei tule lähedale sellele».⁴

S. Trei varajastes, Kunsttööstuskooli aegsetes töodes on tunda eeldusi originaalse kunstniku-isiksuse väljakujunemiseks, eelkõige teravat tähelepanelikkust ja kindlat, nõtket joonistust. Tema stuudiumi-töodes, natuurijoonistustes, samuti värvipliiatsieskiisides «enda jaoks» on igal pool näha kunstniku visadust ja järjekindlust, kusjuures sageli on õnnestunud säilitada mulje vahetat värskust, loodusetunnetust. Eriti tähelepanuvääriv on kavand kompositsioonile «Pulm»⁵ (pliiats, 1933). Rahvatantsu rütmis liikuvate paarisfiguuride omapäraseks jooneks on figuuride välise väljendusrikkuse kõrval ka tantsivate meeste ja naiste nägude ilmestatus eriskum-

¹ Salome Trei gravüüride näitus oli avatud Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis 18. augustist kuni 21. septembrini 1969. a.

² Vestlus prof. E. Roosiga 2. septembril 1969. Käsikiri lk. 1.

³ Vt. «Rakenduskunst» N 1, MCMXXXIII, lk. 35.

⁴ Vestlus NSVL rahvakunstniku prof. G. Reindorffiga Tallinnas 20. IX 1969. a. Käsikiri, lk. 1—5.

⁵ «Pulm» (figuraalkompositsioon, koloreeritud värviliste pliiatsitega) on reprodutseeritud albumis «Rakenduskunst» Nr. 1., MCMXXXIII, lk. 26. Kavand (pliiatsijoonistus) P. ja H. Aaviku kogus.



52. S. Trei. Õine sõit. Metsotinto.
1933—1934.

53. S. Trei. Baleriin (ka «Bajadeer»).
Kuivnõel. 1937.

54. S. Trei. Natüürmort. Akvatin-
ta. 1938.

52



53



54

maliste tundevarjunditega. Tavaliselt endassetõmbunud noor kunstnik on väljendanud end siin vabalt ja temperamentselt.

Juba Kunsttööstuskoolis köitsid S. Treid mitmekesiste väljendusvõimalustega graafilised tehnikad.⁶ Eriti huvitas teda vaevanõudev metsotinto tehnika, mis andis häid võimalusi maaliliste, varjundirikkalt lahendatud pindade katmiseks, valguseprobleemiga seostatud mitmete loodusemeeleolude edasiandmiseks, valguse-varju mänguks. Omapäraselt on lahendatud «Õine sõit» (metsotinto, 1933—1934) — hobused saaniga öises lumetuisus, kus hilistele sõitjatele heidab rahutut valgust üksik tormilatern. Helendavad täpid sügavsametises faktuuris annavad hästi edasi ööpimedust, lund, saani liikumist. Huvi metsotinto vastu jätkub ka «Pallases», kus valmib veel kaks noktürni («Hoov», 1936 ja «Talv», 1937).

1934. a. astus ta «Pallasesse», et sealses loomingulises õhkkonnas jätkata õpinguid ning pidevais kokkupuuteis teiste kunstiõpilastega ja õpetajatega leida end kunstnikuna. Ta on siiski veel nagu poolel teel, kahtluste kütkes ja endas kinni. Omandanud hea joonistusliku aluse ja mitmeid oskusi, jäi tema ettevalmistus Kunsttööstuskoolis siiski kitsaks. Ta püüab vabaloomingu ja kompositsiooni poole.

Tetähiseks sel ajal oli Eduard Wiiralt mitmekülgne looming, mis oli saavutanud küpsuse; samuti A. Laigo, H. Mugasto, A. Bachi otsingud, mis tõstsid graafika kõigi alade esteetilist taset, kusjuures sisuline tõsidus seostus pidevalt kasvava meisterlikkusega gravüüritehnikates. «Pallase» õpingukaaslased meenutavad, et ta kaldus algul stiliseerima, oli kinni detailis, ei näinud suurt vormi, kompositsioonides puudus terviklikkus.⁷ Tema õpingukaaslasteks «Pallases» olid E. Mätik, A. Veeber, E. Rüga, R. Kaljo, O. Kangilaski jt., sõprus sidus teda L. Laasi, M. Räägu, E. Roosiga, P. Aavikuga. Treil oli õnne õpetajatega: algul töötas ta «Pallases» A. Vabbe juhendamisel, hiljem H. Mugasto ja A. Laigo juures. A. Vabbe pööras erilist tähelepanu loomingulise individuaalsuse kujundamisele. Ta innustas oma õpilasi töötama sügavtrükitehnikates. Aino Bach meenutab: «Vabbe õhutas õpilasi mitte kartma plaati, ta ütles, et peab lahti saama hirmust plaadi ees, nõudis joonistamist otse plaadile, ilma esialgse kavandita. Ta hindas õpilases iseseisvat lähenemist modellile, algul võis ka joonistamises vigu olla. Vabbe koolkond nõudis eneseleidmist. Sageli ütles ta: «Tehke tundega», selleks oli vaja saavutada teatud emotsionaalset seisundit, iga modell tekitas isesugust meeleolu, resonantsi. Vabbe oskas igas õpilases, tulevases kunstnikus leida seda, mis temas oli kõige väärtuslikumat, oli hea pedagoog ja psühholoog.»⁸

1930-ndate aastate keskel hakkas «Pallases» kõrvuti mehise toonigravüüriga, milles H. Mugasto ja A. Laigo olid saavutanud vaieldamatu kõrgtaseme, ning rajanud koolkonna (E. Mätik, E. Rüga, R. Kaljo, B. Lukats, E. Pehap, E. Kollom jt.), kujunema A. Bachi, A. Veeberi ja S. Trei loomingus uus kujunduslik stiil, millele esteetilise väljenduslikkuse aluseks olid sügavtrükitehnikad. Otsiti teid sellise gravüüri poole, milles oleks ühendatud graafilise joone väljendusrikkus ja varjundirohke maalilisus, et selle kaudu edasi anda lüürilist ja romantilist elutunnetust, oma suhtumist ümbritsevasse ellu, inimestesse ja loodusesse. Erilist huvi tunti «Pallases» valguseprobleemide vastu, mis haaras ka graafikuid. Portree-gravüüris püüti edasi anda erinevaid psühholoogilisi seisundeid. Esimese sammu oli astunud Aino Bach, kes enda jaoks oli avastanud akvatinta võlud ning see andis gravüürile uue suuna. Neil aastail töötas kõigis graafilistes tehnikates E. Wiiralt, eelistades kuivnõela ja oforti. Tema eeskuju innustas ja julgustas noori kunstnikke nende otsingutes.

Kui A. Bach oli leidnud end akvatintas, siis S. Trei ande omapärale vastas kõige enam kuivnõel. Just selles tehnikas teostas ta oma kõige originaalsemad tööd. Teda

⁶ S. Treiga ühel ajal õppisid Kunsttööstuskoolis E. Bagh, E. Zapp, E. Salu, V. Jõeste, mõned aastad varem astusid Kunsttööstuskooli Mari Rääk, Aino Alamaa (end. Preitoff), Mari Simulson, kes olid tihedas kontaktis S. Treiga. 1930-ndate aastate algul proovisid õpilased oma jõudu ka sügavtrükitehnikates — kuivnõelas, akvatintas, metsotintos ja küllaltki heade tulemustega. Seda kinnitavad ka mõned prof. G. Reindorffi valduses olevad gravüürid, nagu E. Zappi «Petseri klooster» (akvatinta, 1931) jt., sama kunstnik tegi ka metsotinto-tehnikas «Rocca-al-Mare vaate», puugravüüris töötasid edukalt F. Tomingas, P. Reig, kuivnõelas ja litograafias E. Salu, E. Punga-Bette jt.

⁷ Vestlus P. Aavikuga 26. VIII 1969 ja E. Roosiga 2. IX 1969.

⁸ Vestlus A. Bachiga 23. III 1969. Käsikiri, lk. 5, 7.

55. S. Trei. Naised. Kuivnõel.
1938.

56. S. Trei. Jõemaastik. Kuiv-
nõel. 1939.



55

56



veetleb kuivnõelaga saavutatav peen ja täpne joon, viirutuse nüansirikkus. Kuid esimestes katsetustes ei õnnestu tal veel saavutada seda, mida ta tahab väljendada, pinnad on veel graafiliselt töötlemata, puudub arhitektooniline kompaktsus. 1937. a. loob ta mitmeid portreid («Mustlaspoiss», kuivnõel, 1937, «Mehe portree», kuivnõel, 1937, «Vanamees läkilätkis», kuivnõel, 1937, «Tütarlapse portree», kuivnõel, 1937 jt.), püüdes sealjuures tabada mitte niivõrd modelli välist kuivõrd seesmist karaktere-
sust, rõhutades silmi, suujoont, peahoiakut.

«Baleriini» (kuivnõel, 1937) vihmviirutuses ja valgusesäras, «Iiriste» (kuivnõel, 1933) sädelevas faktuuris, kus nõel on vaevu-vaevu plaati puudutanud, aga ka pehme tonaalsusega litograafiates («Vanamees piibuga», 1938, «Põlvitav akt», 1938, «Mustlaspoiss» 1937) püüab kunstnik ühendada joone väljenduslikkust maalilisusega. Alates õrnast «pianost» ja kulmineerudes kõlava «crescendona», laulab joon oma meloodiat. Kord õrn ja habras, kord sametiselt pehme, modelleerib ta vormi, loob varjundi-
rikka viirutusega üleminekutoone, püüab vibreerivat päikesevalgust ja annab edasi figuride ja esemete plastilisust valgusküllases ja õhulises atmosfääris.

S. Trei oli tundliku ja hella hingelaadiga inimene, enese suhtes aga väga nõudlik ja karm. Ta kahtles sageli oma töö tulemustes, ei esitanud töid üldnäitustele enne, kui tema sõbrad ja kaasõpilased teda esinemise vajalikkuses suutsid veenda. Tema seesmistest heitlustest kõneleb kujukalt ühe tema kaasõpilase ja sõbra kiri: «Hea, et Sa kirjutasid, et «Pallas» on vist minevik. Ta peab olema Sulle ikkagi olevik ja tulevik. Sinus on veel nii palju, mida enesest võid välja tuua... Usu, Sinus on juba suur inimene, ainult Sulle on Sinu enda poolt seatud liiga kitsad raamid Sinu südamele... See kõik ei tähenda ju distsipliinipuudust ja lovevust, kui end alalise pingele vahel vabastad. Kramplik hoiak väsitab ju. Ja Tartu lähed Sa kindlasti...»⁹

S. Trei teemade ja kujude ring laieneb märgatavalt 1938.—1939. a-il. Eriti süvenenult töötab ta portree ja komplitseeritud figuraalkompositsiooni alal, seades endale järjest tõsisemaid ülesandeid. Kõige peenemates tonaalsetes üleminekuastmetes, haruldase kompositsioonilise kompaktsuse ja dekoratiivsusega on lahendatud «Natüürmort» (akvatinta, 1938), milles joone väljendusrikkus ja pindade maaliline pehmus sulavad kokku ühtseks tervikuks. Rahutut eksperimenteerimise vaimu on puusügavtrükkis teostatud «Aktis vaasiga» (1939), mis üllatab graafilise mitmeplaanilisusega, naisekeha tajutava plastika ja liikuvusega. Portreedes kasutab ta kõige maalilisemaid lahendusi võimaldavat üldistavat söövitust, ühendades akvatinta metsotintoga («Mustlaspoiss», 1937—1938), aga ka akvatintat ja kuivnõela («Mehe portree», 1938). Ta kadreerib julgelt, annab kujutuse suureplaaniliselt, jättes kõrvale kõik ebavajaliku, ning toob kujutatava olemuse vaatajale hästi lähedale. Inimesed tema gravüürides on antud emotsionaalse keskendatuse ja endassesuletuse hetkel, nad on omaette ja oma mõtiskluste maailmas.

Salome Trei ääretu nõudlikkus oma tööde suhtes oli üheks põhjuseks, miks kunstnik, kes kõik «Pallase» aastad oli töötanud täie pingega, ei esinenud kunsti üldnäitustel enne kui kunstikool oli läbi.

1939. a. lõpetas «Pallase» tugev lend: Lepo Mikko, Elmar Kits, Linda Siimu maali alal, Ella Mätik, Erich Pehap, Ets Rüga ja Salome Trei graafika alal ning Enn Roos ja Endel Kübarsepp skulptuuri alal. Salome Trei debüüti saatis vaieldamatu tunnus-
tus. Kunstipubliku ja kriitika ette oli astunud väljakujunenud kunstnik, kes ütles uue sõna kunstis. Lõpetajate näitust retsenseerinud Villem Raami artiklis on tunda avastajarõõmu, kui ta kirjutab: «Kunstiküpsemaks lõpetajaks graafika alal on kindlasti Salome Trei... Kontsentreeritumalt väljenduvad Trei isikupärased omadused kuivnõelas, siin on seda graafika-hõngulist pehmust ja vatist maalilisust, kus lõpliku-
kult ei kao ka joon ja mida üldiselt organiseerib tugev kompositsiooniline arusaamine. Seda ei leia me mitte ainult figuraalsetes rühmades, vaid ka suuremõõtelistes maastikkudes, kus ilmneb Trei tugev romantiline erijoon, viies oma motiivi lähedale heroilise maastiku tundetoonile.»¹⁰

⁹ Kiri S. Treile H. Aaviku valduses (dateerimata /1937/, signeerimata).

¹⁰ V. Raam, K. K. «Pallase» lõpetajate tööde näitus. «Postimees», 15. X 1939. Sama näituse kohta vt. ««Pallase» lõpetajate näitus kestab». «Postimees», 10. X 1939. Näitust külastas esimese nädala jooksul 1562 inimest. «Ostusid tehti kõigilt lõpetajailt. Salome Trei'lt on ostetud 7 gravüüri, millest ühe maastiku omandas Soome haridusminister U. Hannula».

Kunstniku kaasaegne V. Raam tajus S. Trei maastikes romantilist ja heroilist tundetooni. Kasutades graafilise paleti rikkusi, on S. Trei oma maastikukompositsioonidesse, nagu «Jõemaastik» (kuivnõel, 1939) ja «Tartu aiad» (kuivnõel, 1939) pannud oma kõige ülevamaid tundeid. Need on polüfoonilised maastikupildid, kus avaldub Trei maailmatunnetusele omane musikaalsus. Nende mitmetähenduslikus kujundi-keeles on kodumaa looduse ülevat ja monumentaalset interpreteerimist, sügavalt intiimset loodusetunnetust. Midagi pühalikku ja pidulikku on «Jõemaastikus», kus nõtkes, sügavusse suunduv jõespiraal vaheldub esiplaani puude rütmiga, mis kõlavad akordidena. Sügavusest helgib vastu päikesepaiste, milles nagu hajuvad, muutuvad läbipaistvaks jõekaldad ja õrnad, väikesed puud.¹¹

Graafilises plenäaris on esteetiliselt hiilgavalt lahendatud valguse- ja õhuperspektiivi probleemid, on saavutatud paindlik süntees kindla, nõtkes joone ja õrna ažuurse viirutuse väljendusvõimaluste vahel. Kõike seda saavutab kunstnik peenelt ja mitmetahuliselt kasutatud kuivnõelatehnikaga, milles oli ühendatud graveeringu selgus, kargus ning söövituse pehme hajuvus.

Monumentaalse ja lüürilise algme põimumine on samuti iseloomulik vaselõikele «Tulijad» (1939), mille kujundlik-emotsionaalses tonaalsuses on lähedust E. Haameri ja K. Liimandi perekonda kujutatavate kompositsioonidega. Loov lähtumine klassikalisest kompositsioonist, žanriliste, teisejärguliste momentide hülgamine annab «Tulijatele» sügavalt isikliku, aga ka üldinimliku allteksti.

1940. a. asus S. Trei Tallinna. «Sadama ümbrus» (kuivnõel, 1940) on nagu sissejuhatuseks Tallinna panoraamsete vaadete tsükliks, mille kallal kunstnik töötas 1940.—1943. a-il. See on lahendatud hoopis erinevas laadis. Filigraanselt on läbi töötatud mitmed iseloomulikud detailid, katuste ja lume faktuur, sompus atmosfäär, oskuslikult on tonaalsete vahelkorradega antud kaugvaade sadamale. Rõõmsamat tundetooni on kevadises «Tallinna vaates Olevistega» (kuivnõel, 1940).

1930-ndate aastate lõpul kristalliseerus S. Trei loomingus täiesti originaalne, mõnevõrra ka kogu selle etapi graafikat iseloomustav kunstiline meetod. Kunstnik lähtus reaalsusest — loodusest või konkreetse inimese omapärast, kuid ei rahuldunud iialgi vahetu mulje fikseerimisega. Ta ei rekonstrueeri, vaid püüab süveneda kujutatavasse, välja selgitada ja edasi arendada selle olemuslikku ja esteetiliselt väljendusrikkust. Tema portreedes on napi iseloomustuse taga varjus inimese hing. Peenelt ja rikkalikult läbi töötades graafilist kangast, ühendab ta meisterlikult detaili täpsuse kompositsiooni üldistava ja tervikliku lahendusega.

S. Trei tööde oluliseks komponendiks on tagasihoitud lüürilisus, kunstniku poeetiline tundelaad, mis põimub terava ajatajuga, mõjutades tugevalt gravüüride kunstilis-emotsionaalset tonaalsust. Iga teema, objekti ja modelli jaoks leiab Trei erilise stili ja kunstilis-tehnilise lahenduse.

1930-ndate aastate looming näitab, et kunstnik ei olnud rahulik pealtvaataja, vaid aktiivne kõige ümbritseva suhtes, ehkki sügavamad sotsiaalsed-dramaatilised ja žanrilised probleemid ei olnud talle lähedased.

Esimese nõukogude aasta (1940—1941) sündmused tõid uusi ülesandeid ka Salome Treile. Kõige paremini õnnestusid tal sellised tööd, mis olid lähedased tema kunstniku-natuurile ja kooskõlas tema hingelaadiga. Ta tegi kavandi suuremale tellimustööle «Lasteaed». Ehkki töö ise jäi teostamata, viitab hoogsale ringliikumisele ülesehitatud kompositsioonikavand huvitavale kavatsusele, mille humoristlik ja lõbus alatoon on S. Trei loomingus esmakordne. 1940. a. oli kavas ka M. Kalinini portree valmistamine kahevärvilise litograafiana, mis jäi aga teostamata.¹²

Vastasutatud kirjastuse «Pedagoogiline kirjandus», mille kunstiliseks toimetajaks oli M. Laarman, tellimusel valmis 7 kuivnõelatehnikas gravüüri — illustratsiooni Fr. R. Faehlmanni «Müüdilistele muistenditele» (1941). Neis on helget muinasjutulisust ja naiivset luulelisust, nad on teostatud pehmelt sulavates üleminekutoonides,

¹¹ Kunstniku suhtumist loodusesse iseloomustab hästi üks mõte E. Roosi kirjast S. Treile: «Võib olla on see õige, kui arvan, et Sa maad, üldse loodust — kõike seda, mida «käega teha ei saa» hindad kõige enamaks.» E. Roosi kiri S. Treile H. Aaviku valduses. (Dateerimata.)

¹² Riigi Trükikoja tellimiskiri 18. septembrist 1940. a. S. Treile säilib H. Aaviku valduses.



57



58



59

57. S. Trei. Tallinna vaade Olevis-
tega. Kuivnõel. 1940.

58. S. Trei. Rein. Kuivnõel. 1942.

59. S. Trei. Üleni lapsed Laine ja
Salme. Pliiats. 1942.

60. S. Trei. Pere lauas. Kuivnõel.
1943.



teravselgelt lõikuvate joontega, õhu- ja valguseküllases käsitluses. Samal aastal valmisid veel illustratsioonid G. Gori teosele «Suured Siberi kuusemetsad» (1941).

Suure Isamaasõja puhkemine 1941. a. suvel tõi rahutust ja ärevust. Sõjategevusele vaatamata jätkab Salome Trei oma tööd. 2. augustil 1941. a. vaenlase poolt sissepiiratud Tallinnas ilmunud «Sirbi ja Vasara» numbris leiame kodumaa kaitsjatele pühendatud mineviku-ainelises kirjutises «Sõjaorg» S. Trei illustratsiooni, maaliliselt lahendatud maastikumpositsiooni figuridega.¹³

Rusuvate okupatsiooniaastate meeleolu on tunda Tallinna suuremõõtmelistes panoraamsetes vaadetes «Tallinn talvel» (kuivnõel, 1941), «Vaade aknast» (kuivnõel, 1942), kus vaikselt jäänud linna härratanud tänavail laiutavad saksa sõjaväelased. Nende gravüüride mitmekihilise struktuuri on kätketud mõtteid ja tõdesid, mis avanevad alles tähelepanelikumal vaatlemisel. Üksildase unistajana oma ateljee aknal, süvenenuna oma loominguprobleemidesse, on S. Trei samaaegselt tunnistajaks oma ajale. Tema kunst muutub veelgi vahetumaks ja konkreetsemaks. Kuivnõela peenesse, filigransesse mustrisse on põimitud iseloomulikke ajamärke, gravüüri tonaalsus loob mulje jäise kangastusena tardunud ajast. Gravüüris «Kevad 1942» (kuivnõel, 1942) on varemtesse jäänud sadama vaates tunda tühjust ja kõledust.

¹³ Valev Uibopuu, Sõjaorg. «Sirp ja Vasar», 2. VIII 1941.

1941. a. lõpul külastas Salome Treid ootamatult Eduard Wiiralt,¹⁴ teatades, et aasta lõpul kavatsetakse korraldada Tartus E. Wiiralti ja J. Grünbergi teoste näitus, paludes ka Salome Treid sellest osa võtta. Vaatamata okupatsioonija survele sai näitus teoks. Salome Trei kohta märgib V. Erm, et «julgus käia iseseisvat otsinguterada ja nooruse temperamendile omane lopsakas graafiline väljenduskõne annavad ta töödele juba praegu palju sharmi.»¹⁵ Kriitik rõhutab eriti S. Trei oskust edasi anda põhjamaise talve omapärasust, sompust atmosfääri.

1942.—1943. a-il elab kunstnik tagasiõmbunud Harjumaal Kernu vallas Kõpu talus. Siin, naabertalus Haibal sai ta inspiratsioonile «Pere lauas» (kuivnõel, 1943). Maa-üksinduses, kuid pidevas kontaktis talurahvaliku ja patriarhaalse keskkonnaga, ümbritsetuna perekondlikust tähelepanust, inimlikust soojusest, kontsentreerub ta lihtsatel inimestel, nende igapäevasel elul maailmas, milles möllab halastamatu sõda. Puhkehetkil köidavad teda lapsed, keda ta jäädvustab vaikesetes mängudes või unistavais mõtteis («Lapsed», kuivnõel, 1942, «Ülenu lapsed», kaks varianti, pliiaatsijoonistused, 1942).

Jälle ilmub tema loomingusse väljendusrikkas, ilus joon, et edasi anda lapse hinge ilu ja puhtust. Kunstnik tuleb tagasi portree juurde. Virtuosooslikkus, millega kunstnik valitseb kuivnõelatehnikat, õhuline kergus, seostatuna modelli psüühilise omapära diskreetse esiletoomisega, hingestatud hellus ja õrnus tõstavad Lidia Maaseri (1942—1943) ja Reinu (1942) portreed, aga ka «Metsa Juku» (akvatinta, 1942—1943) esile kogu eesti graafika taustal. Valmivad mitmed kaunid, eeleegilise alatooniga lilli kujutavad graviüürid («Lilled», akvatinta, 1942 ja «Metsnelgid», kuivnõel, 1942).

Haibaga on seotud S. Trei kõige tähendusrikkama teose «Pere lauas» (kuivnõel, 1943) süünd. Kunstnik on tulnud taas tagasi perekonna teema juurde, kuid erinevalt «Tulijate» üldistatusest kujutab ta perekonda nüüd karakterite viimistluses ja detailirohkuses, mis veelgi tugevdab stseeni poeetilist ja elulist väljendusrikkust. Graviüür on teostatud virtuosooslikult ja vabalt, pingelises kontsentreerumises, mõtte ja kujundite suurejoonelises lihtsuses. Graviüüri tundelõimes põimuvad mõtted nukrast söömaajast ja perekondliku soojuse kokkuliitvast jõust, alltekstis on tunda kunstniku austavat suhtumist eluraskusi kandvatesse tööinimestesse. Väljendusrikkaks komponendiks on kuivnõela peenimad üleminekutoonid ja kontrastid, aga ka lehe valge pind.

See oli üks viimastest kodumaal tehtud töödest. 1944. a. kevadel haigestus kunstnik raskesti. Juba pikemat aega tervist ruineerinud kurguhaigus toob kaasa raske reumahoo ning vältimatuks saab aastaid edasilükatud operatsioon. Kuressaare haiglas operatsiooni oodates jääb aga haige kunstnik taganevate Saksa vägede võimusesse ja viiakse ära Saksamaale.

Tema hilisemast saatusest on vähe teada. Aastad möödusid põgenikelaagris Augsburgi lähedal Lääne-Saksamaal. Kunstnik kavatses asuda Pariisi, kuid see ei õnnestunud majanduslike raskuste tõttu. Tema saatusele heidab valgust üks kiri 1950-ndate aastate algusest: «USA, kuhu ta reisis, oli küll sõjaliselt rahulik, kuid seal ei tuntud huvi kunstile. Küll aga dollaritele, siis ta kannatas majandusliselt ja ta pidi ennast hakkama toitma vabriku õmblustööga. Tal tuli iga päev sõita pikka teed rongiga end väsitavalt... nüüd on pettumus elust, sest ta ilus idee on roobastelt libisenud ja seda mitte tema korratu elu läbi. Ta on kõigiti olnud püüdlik-hoolas. Pettumus on talle nüüd palju mõjunud... Arvan, et ta oleks võinud jääda koju N. Eesti, kus tal oleks tööd omal alal küllalt olnud, sellest lugupeetavalt...»¹⁶

Salome Trei elab praegugi New Yorgis, kuid tema elu ja loomingu kohta puuduvad lähemad andmed.

Tallinna Riiklikus Kunstmuuseumis toimunud Salome Trei esimene näitus tõendas, et tema looming on kaalukaks lüliks eesti graafikas, millest ükski uuriija mööda minna ei saa. Ehkki meid eraldab tema loomingust juba ligi kolm aastakümnet, mõjub ta kunst värskele ja erutavale, olles tugevalt seotud oma ajaga. Tema kunstotsingutel ja saavutustel sügavtrüki alal on suur tähtsus, sama tähtis on tema looming sügavalt inimlik sisu.

¹⁴ H. Aaviku mälestused.

¹⁵ V. Erm, Kolme graafiku kunstinäitus Kunstikooli «Pallas» ruumides. «Postimees», 22. XII 1941.

¹⁶ Kiri H. Aaviku omanduses (dateerimata, signeerimata).

MARTEN DE VOSI
«KAANA PULM»

Nikolai Nikulin,
Samuil Konenkov

1956. aastal võttis Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ekspeditsioon, kes tegeleb kunstiteoste ülesleidmise ja registreerimisega, Rapla rajooni Vana-Vigala asunduses arvele maali «Kaana pulm»¹ Vaatamata väga halvale seisundile, ei tekkinud maali kõrges kunstiväärtuses kahtlusi. Stiililised tunnused kõnelesid aga maali kuuluvusest XVI sajandi Madalmaade koolkonda.

Maali autorit õnnestus välja selgitada ilma erilise raskuseta². Selleks osutus XVI sajandi lõpul tegutsenud Antwerpeni kunstnik Marten de Vos, kes maalits 1596.—1597. aastatel linna Veinikaupmeeste Gildi tellimisel Antwerpeni Jumalaema katedraalile analoogilise «Kaana pulma» kujutava maali³. Süžee — episood evangeeliumi legendist, kus Kristus muudab vee veiniks — oli kunstnikule arvatavasti antud tellija poolt, kuna see vastas nende tegevusalale. Maal asub praeguseni Antwerpeni katedraalis ning kuulub Marten de Vosi parimate teoste hulka.

Mõlemad «Kaana pulma» variandid on teineteisele väga sarnased. Erinevused nende vahel on üsna ebaolulised. Antwerpeni maal kujutab endast vertikaalsuunalist riskülikut, meie omal on aga formaat horisontaalne. Peale selle puuduvad meie maalil kolme muusiku figuurid, mis Antwerpeni maalil paiknevad paremal pool ülal. Ülejäänud osas võib täheldada mõlema teose täielikku ühtelangevust: ühed ja samad on kujutatavad tegelased, samased on detailid, väga ligilähedane on värviülesehitus ning maalimismaneer.

«Kaana pulma» meie variandi puhastamise ajal õnnestus paremal ülal ukse kohal avastada originaaldaatum, mille kaks viimast numbrit ei ole päris selgesti loetavad. Infrapunaste kiirte ja binokulaarluubi abil uurimine ning numbrite võrdlemine teiste Marten de Vosi⁴ maalide daatumitega lubab päris kindlalt lugeda aastaarvuks 1597.

Tähendab, mõlemad maalid on maalitud peaaegu ühel ajal. Millistel asjaoludel valmis aga meie variant ja kuidas see sattus Baltimaadele, on selgusetu. Selles osas võib ainult teha mõningaid oletusi. On teada, et Baltimaade ja Madalmaade linnade vahel olid juba XV, eriti aga XVI sajandil tihedad kaubanduslikud ja kultuurilised sidemed. Eestimaalt telliti Brüggest ja Antwerpenist kunstiteoseid. Nii toodi Tallinna suurepärase altar, mille teostas Mustpeade Vennaskonna tellimisel anonüümne Brügge meister, nn. Püha Lucia legendi meister (praegu ENSV Riiklikus Kunstimuseumis Kadriorus). Nii jõudsid siia paljud teisele väga väärtuslikud maalid, mis praegu ehivad Tallinna ning teiste linnade kirikuid ja muuseume. Enamikul puhkudel on

¹ Oli, 178×231 sm, maalitud õhukesele kahest osast koosnevale linasest lõuendile, millest mõlema laius on mitte alla 125 sm. Vertikaalne õmblus kulgeb teose keskel. ENSV Kultuuriministeeriumi ekspeditsiooni juhtis Mai Lumiste.

² I. Ojalo avaldas oletuse Marten de Vosi autorluse kohta. Vt. I. Ojalo, Vigala maali saladus selgitati. «Sirp ja Vasar» 18. I 1957. Teisele seisukohale jäi F. Matt. Vt. F. Matt, Vigala maali meistri otsingul. «Kunst» 1, 1960. lk. 79—84.

³ Oli, tamm, mөөtmed ei ole avaldatud. Foto asub: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 'S-Gravenhage, L No 8618. V. A. Dirksen. Die Gemälde des Martin de Vos. Parchim, 1914, lk. 81—84, 105, No 2;

M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens... München, 1881, lk. 103.

⁴ Ara toodud artiklis Marten de Vos. A. von Wurzbach. Niederländisches Künstler Lexikon. II 1910, lk. 820—821. Vaata näiteks numbrite «6» ja «9» maalinguid Katedraali altaril ja daatumit meie maalil.



61. «Kaana pulm» Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis.

62. M. de Vos. Kaana pulm. Antwerpeni Jumalaema kirikus.

61



62

tegu töödega, mis olid teostatud suurtes maalitöökodades, kus valmistati toodangut mitte ainult Madalmaade tarvis vaid ka ekspordiks. XVI sajandi lõpul oli Antverpenis kõige suurem seda laadi töökoda Marten de Vosil.

Marten de Vos sündis 1531. või 1532. aastal, õppis Franz Florise ja oma isa Pieter de Vosi juures. Noorukina sõitis ta Itaaliasse, kus oli Veneetsia suure maali ja Jacopo Tintoretto õpilaseks ja sõbraks. Viimase mõju ilmneb selgelt Vosi loomingus, osaliselt ka maalil «Kaana pulm». Pöördunud kodumaale tagasi, sai Vos Madalmaade maalikunstis itaaliapärase suuna peaesindajaks. 1572. aastal asus ta Antverpeni maalijate gildi — Püha Luuka Gildi etteotsa ja sai selle dekaaniks. Kasutades ära oma seisundit, haaras ta oma kätte tulusamad tellimused. Õpilaste ja abiliste kaasabil lõi ta tohutu hulga maale. Ta oli Antverpeni kõige viljakam meister, tema töökoja organisatsioon jõudis aga teataval määral ette XVII sajandil töötanud P. P. Rubensi ateljee sisemisest korraldusest. Suur hulk teoseid, eriti aga Vosi joonistuste järgi tehtud gravüürid, olid määratud teistesse maadesse väljavedamiseks. Kas ei võinud juhtuda nii, et Madalmaid külastanud või seal elanud Eestimaa kaupmehed, kes kahtlematult hästi teadsid Vosi, tellisid temalt kiirelt valminud silmapaistva maali «Kaana pulm» korduseksemplari? Et hõlbustada kauget transporti, oli teine variant maalitud lõuendile, mitte aga tammelauale, nagu tavaliselt. Muudetud formaat aga vastas arvatavasti selle seina mõõtmetele, kuhu maal oli ette nähtud.

Teise variandi teostamisel võttis alati tellimustega rängalt ülekoormatud Marten de Vos kahtlematult abiks õpilased. Formaadi muutmine on teostatud puhtmehaaniliselt. Seda kinnitavad mõlema maali kompositsioonilised iseärasused. Kui Antverpeni maalil ilmneb figuuride ja ruumi täpne ning läbimõeldud korrelatsioon, siis meie maalil on kompositsiooni loogika rikutud: eelmise maali figuurid on vastavalt maali uuele formaadile lihtsalt paigalt nihutatud ning ei seostu nüüd alati omavahel ja ei ole ka kooskõlas ruumiga. Selles osas torkavad silma mõned pisiasjad: veinijuga, mis voolab välja esiplaanil asuva teenri käes olevast kannust, on liiga pikaks venitatud, laua joonistuses on perspektiivi rikutud jne.

Marten de Vosi õpilaste kaastöö «Kaana pulma» meie variandi maalimisel ei vähenda aga sugugi selle mälestise kunstiväärtust. Meistri ja abiliste koostöötamise võite oli XVI ja XVII sajandile eriti tüüpiline. Paljud Marten de Vosi, Franz Florise, eriti aga Peter Paul Rubensi ja Anthonis van Dycki jt. kuulsad teosed on loodud just sel meetodil.

Vana-Vigala «Kaana pulm» oli ülesleidmise ajal väga halvas olukorras. Minevikus on maali mitu korda restaureeritud. Eriti olulisteks osutusid kaks restaureerimist: 1957. aastal Tallinnas⁵ ja 1968.—1969. aastatel Leningradis Ermitaažis. Viimase restaureerimise käigus, kus maal sõna täies mõttes toodi uuesti päevavalgele, kerkisid üles tõsised, üldse restaureerimistõesse puutuvad põhimõttelised probleemid. Nende tööde kogemustel on seetõttu suur tähtsus ning neil tahaks põhjalikumalt peatuda.

Maal jõudis Ermitaaži restaureerimistöökotta mustununa, pragunenuna, paljude murdekohtade ning rebenditega lõuendis. Selle esi- ja tagaküljel leidis palju hallituse koldeid, arvukalt kõvakstõmbunud, 3—4 sm kõrguseid vöötidena kulgevaid vertikaalsuunalisi kortse, mis on tekkinud autorilõuendi ja dubleeriva lõuendi halvast kokkukleepumisest. Hallitus oli tunginud läbi värvikihi ja krundi krakelüüri. Maali servades oli lõuend paljudes kohtades puudulik ning naelaaukudega.

Autorilõuend oli varasema restaureerimise ajal dubleeritud, s. t. maal oli tugevdamise eesmärgil liimitud vaha-vaigu pasta abil uuele lõuendile.⁶ Kuid antud pasta ei olnud sobiv kasutamiseks liimikrundiga maali juures. Liimikrundile maalitud maali restaureerimisel tuleb kasutada läbipaistva ja elaste taaslahustuva liimi veelahust. See võimaldab maali ja krundi kergesti tugevdada, kõrvaldada lõuendi deformatsioone ja vanu deformeerunud rebendeid venitada või sirgeks tõmmata. Seejuures krundi toon ning järelikult ka maali koloriit ei muutu. Kalaliimi veelahusele dubleeritud maali võib transportida rullituna völliile, mida aga vaha-vaigu pasta ei võimalda. Nii vaik kui ka vaha ei pehmenda kuivanud liimikrundi, ei võimalda selle

⁵ Restaureeris I. Ojalo.

⁶ Analüüs Ermitaaži keemialaboratooriumis näitas, et pasta koosnes vaha ja kampoli segust.



63. Detail «Kaana pulmast» Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis.



64. Detail «Kaana pulmast» Antverpeni Jumalaema kirikus.

paisumist ja pindalalt suurendamist, selleks et ära mahutada maali ja krundi küljest lahti tulnud tükikesi nende endistele kohtadele, mis krundi ja lõuendi liigse kuivamise ja kokkutõmbumise tagajärjel on mõõtmelalt vähenenud.

«Kaana pulma» lõuendi dubleerimiseks vaha-vaigu menetluse kasutamine viis negatiivsetele tulemustele. Lõuend jäigastus ja kaotas painduvuse. Maal osutus peidetuks paksu määrduvad pasta kihi alla. Originaallõuendi ja dubleeriva lõuendi vahel oli sideaine ebahühtlane, mille põhjustas arvatavasti massi halb segamine või siis teistkordne katmine teise koostisega pastaga. Maali alumises osas oli pasta kokku kogunenud paksu, musta, mittekuivanud sitke ja kleepuva massi taoliseks, keskosas moodustas aga kõvema kihi. Rebendite kohtadel polnud lõuendi ääred korralikult paigaldatud, sest liimiga segatud vaha-vaigu pastaga immutatud niidid ei andnud vajalikule kohale venitamiseks järele. Üks rebendeid, mis asus apostli pea kohas, moonutas tugevasti tema näojooni.

Restaureerimine toimus alljärgneval viisil. Pärast hallituse kõrvaldamist ja lõuendite desinfitseerimist kleebiti kalaliimi (1 osa kuiva liimi + 2 osa mett) abil maalile suitsupaber. Servadele liimiti täiendavalt paberiribad, millede abil pildipinnaga allapoole lauale asetatud maal sirgeks pingutati, selleks et dublaažlõuendit eemaldada. Viimane eemaldus koos sellele kinnitunud vaha-vaigu pasta osaga suuremate raskusteta.

Vaha-vaigu pasta eemaldamine toimus spetsiaalselt selleks valmistatud, ümardatud servadega peitlile sarnaneva instrumendi abil. Pastat järk-järgult õhukeste kihtidena maha kaapides kuni lõuendi niitideni välja, õnnestus puhastada kogu maali tagakülge. Selle töö käigus eemaldati mitu kilo vaha-vaigu pastat, mille järel lõuend muutus kohe elastseks.

Seejärel pöörati maal ümber ning vabastati maali tugevdanud suitsupaberist. Vaha-vaigu mustuse eemaldamine maali esiküljelt toimus triklooretüleeni abil, mis omakorda valiti pärast arvukaid eelnevaid eksperimente. Töötada tuli tugeva külventilatsiooni juures, kuna triklooretüleen on väga mürgine ning samaaegselt oli vajalik preparaadi kiire aurumine, selleks et vedeldunud pasta ei tungiks lõuendi sisse.

Maali esiküljelt eemaldati vaha mass kahe võtte abil: algul eemaldati suures laastus selle peamine kiht, seejärel aga järelejäänud pasta õhuke kile. Niisugune järkjärguline töötlus valiti selleks, et võimalikult hoolikalt puhastada pastast mitte ainult maali pealispind vaid ka krundi krakelüür. Pidev kontrollimine binokulaarluubi ja ultraviolettkiirte abil näitas, et töö käigus ei riivatud lakikihti ega maali. Isegi toonimine, mis oli teostatud mitmete varasemate restaureerimiste ajal, jäi puutumatuks püsima.

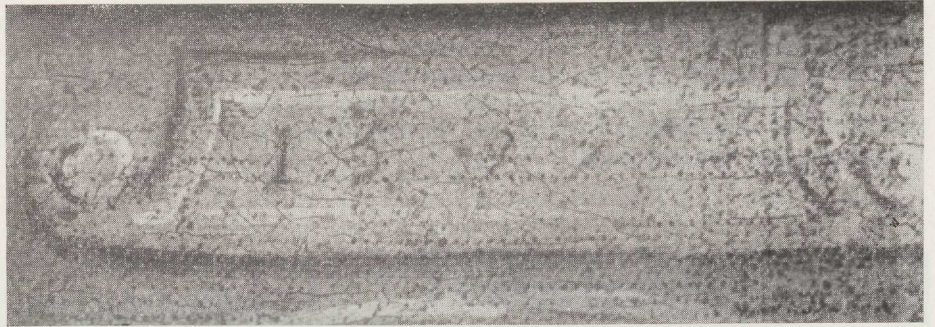
Pärast mustusest puhastamist kalaliimiga ja meega, tugevdati maali, pealispinnale liimiti aga paberossipaber. Siis pöörati lõuend uuesti ümber, puhastati veel kord hoolega vaha-vaigu pastast, taandati rebendite kohalt deformatsioonid, kaeti uuesti liimiga, pressiti ning valmistati ette dubleerimiseks.

Dublaažlõuend (kahekordse sidusega niinimetatud «maalimis lõuend», artikkel Nr. 09132, laius 212 sm, GOST, OST, BTYP — 135-57) pingutati ajutisele alusraamile, kaeti kalaliimi ja mett sisaldava lahusega. Seejärel lõuendid liimiti kokku ning mõne aja pärast triigiti kuuma triikrauaga üle. Ajutiselt alusraamilt lahti lõigatuna ning pingutatuna alalisele männipuust kiilraamile, teostati maali juures Pettenkoferi meetodil kattelaki regeneratsioon.

Hiljem kõrvaldati päris harilikul viisil (piirituse ja tärpentini seguga, skalpelli ja tampoone kasutades) tooni ning värvi muutnud maalingud, samuti tumenenud kattelaki kiht. Laki kõrvaldamist kontrolliti tumeda sinise filtriga kvartslambi abil. Töö käigus säilitati vana, väga vastupidava ning kergelt kollasega toonitatud laki õhukene kiht. Mõningad ebaolulised vanad, maali üldse mitte muutvad restaureerivad ülemaalingud jäeti kõrvaldamata.

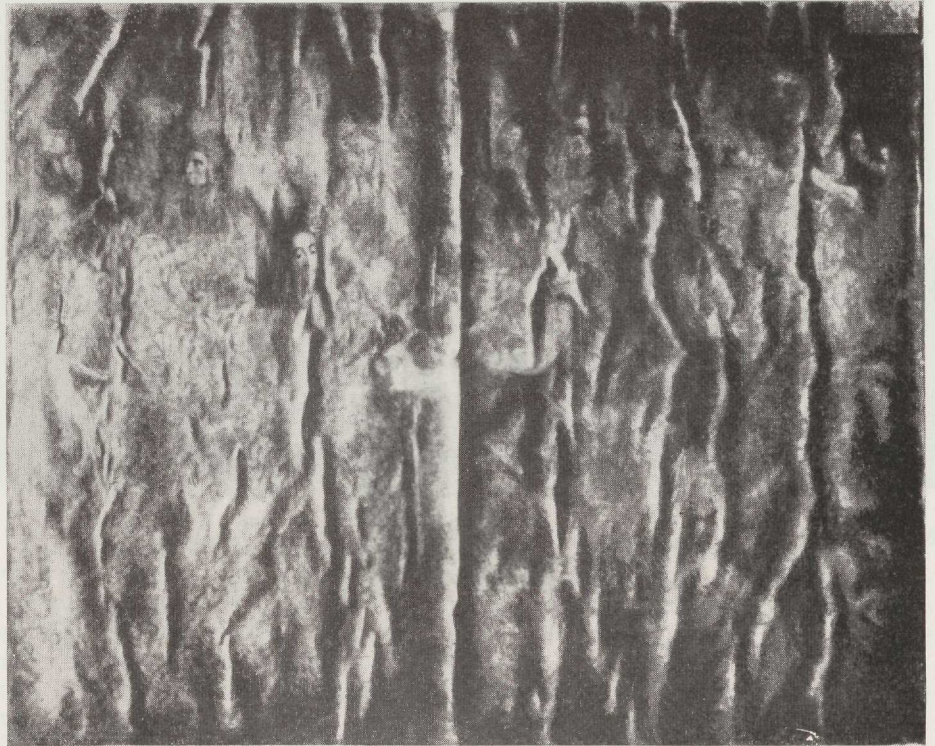
Maarja sinise rüü kujutisel olid heledad hallid plekid, mis, nii nagu näitas analüüs, olid tekkinud ultramariini muutumisest. Värv kaotanud ultramariini parandada või taastada ei olnud võimalik. Sellepärast laseeriti muutunud kohad prantsuse firma «Lefranc» ultramariiniga. Kahjustused pahteldati kahjustuste äärtel kriidipahtliga (kriit ja liim). Samas ulatuses toimus ka kahjustuste toonimine. Kollane värvus, mis

65. Tallinna «Kaana pulma» signatuuri detail 1969. a. juunis.



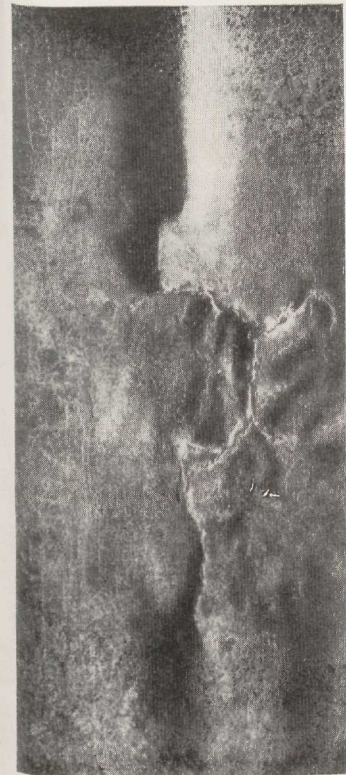
65

66. Tallinna «Kaana pulma» detail enne restaureerimist 1968. a. augustis.



67

67. Tallinna «Kaana pulma» üldvaade enne restaureerimist 1968. a. augustis.



66

oli levinud kogu maali ulatuses, osutus analüüsi põhjal seatinaoksüüdiks (massikoo). Ülejäänud värvid olid tavalised: umbra, ooker, luumust jne.

Lõpuks kaeti maal väga õhukese mastikslaki kihiga.

Restaureerimise resultaat ületas oodatu. Kõikides oma värvides uuesti särama löönud maal on väärtuslikuks täienduseks Tallinna ENSV Riikliku Kunstimuseumi vanade maalide kollektsioonile.



68. Tallinna «Kaana pulma» üldvaade mastiksi-kihi kõrvaldamise protsessis 1968. a. augustis.

1970. aasta 12. märtsil möödus kakssada aastat silmapaistva Tartu kunstniku Karl August Senffi sünnist. Selle meistri osatähtsus meie maa kunsti arengus on üsna suur, mistõttu pole ülearune heita pilk tema loomingule ja tema tegutsemisele kunsti-pedagoogina.

Tartu ülikooli asutamisel otsustati kutsuda ülikooli teenistusse ka joonistusõpetaja. Pika otsimise järel õnnestus kuratooriumil leida sobiv õpetaja K. A. Senffi näol, kes 1803. aastal sõitiski Tartu. Senff sündis Saksimaal Kreypaus Merseburgi lähedal. Ta õppis alguses Leipzgis, hiljem Dresdeni kunstiakadeemias. On teada, et ta viljeles noil aastail innukalt joonistust ja graafikat, aga tema töödest enne Tartu asumist on meile reproduktsioonide põhjal teada ainult üks väheütlev joonistus ja tähtsusetu gravüür.

Tartus alustas Senff innukat tegutsemist õpetajana ja loovkunstnikuna. Õppetöö toimus nn. vana ülikooli hoones — majas Nõukogude väljakul nr. 6, kus Senffi kasutada oli alguses kaks, alates 1818. aastast aga kolm ruumi. Ühes 1810. a. dokumendis esinevad need ruumid esmakordselt nimetuse all «Joonistusasutus» («Zeichnungsanstalt», hiljem «Zeichenanstalt»). Alates aastast 1809 hakati joonistusasutusele eraldama summasid maalide, joonistuste, gravüüride ja kipskoopiate muretsemiseks, mis pidid olema eeskujuks õpilastele. Olgu tähendatud, et see polnud ainuke kunstikogu ülikooli juures, sest juba 1803. aastal rajati ülikooli kunstimuseum, mille kauaaegseks direktoriks oli professor J. K. S. Morgenstern.

Andmed joonistusõpetuse korraldamise ja õpilaste arvu kohta on lünklikud. Avalikke joonistustunde oli nädalas kaks — laupäeviti kella 14—16. Selle kõrval toimus ka eraviisiline õpetus. Õpilaste arv nii avalikes kui ka eratundides oli nähtavasti väga kõikov. 1817. ja 1822. aastal oli avalikest õppetundidest osa võtta soovijaid rohkem kui ruum mahutas; 1821. aastal oli neid 12. 1821. aastal on eratundidest osavõtjaid 2. 1822. aasta loengute nimestikust leidub teade, et Senff õpetab eraviisiliselt esmaspäeval ja neljapäeval kella 14—16, 1823. aastal ei tulnud aga eratundide andmisest midagi välja.

Senff õpetas joonistamist ja graafilisi tehnikaid, mida ta ise väga hästi valdas. 1824. aasta aruandest nähtub, et kord nädalas andis ta eraviisiliselt õpetust ka õli-maalis.

Senffi kui loovkunstniku üldiseks iseloomustuseks võib öelda, et ta oli andekas, kuid mitte produktiivne meister. Tema toodang on väga väike. Seda võib jagada kahte ossa: originaalteosed ja teiste kunstnike tööde reproduktsioonid. Pearõhk tema loomingus langeb graafikale. Senff viljeles vaselõiget, punktiirmaneeri, pliatsimaneeri, akvatintat ja on andnud ka mõned kivitrukised. Ta on loonud ka pastelle, seepiajoonistusi, guašše ja akvarelle. Õlimaaliga tegeles ta nähtavasti väga vähe.

Kunstniku asumisega Tartu algas ka tema loomingus uus, küps periood. Ta tegeles siin peamiselt portreekunstiga. Vanim meile tuttavatest originaalsetest graafilistest portreedest on siseminister Kozodavlevi ovaalne portree punktiirmaneeris (1813). Gravüüri valmistas ta oma pastelli järgi. Punktiirmaneeri rakendas ta ka G. Collinsi portree graveerimisel aastal 1814.

1813. aasta alguses komandeeriti Senff Dessause. Seal viibis tollal feldmarsall krahv Wittgenstein, kes peale Kutuzovi haigestumist oli nimetatud vene vägede ülemjuhatajaks sõjas Napoleoni vastu. Senffile oli tehtud ülesandeks joonistada Wittgen-



69

steini portree ja valmistada sellest gravüür. Senff joonistas feldmarssali pastellportree, mille alusel ta 1815. a. graveeris plaadi segatehnikas, rakendades punktiir- ja kriidimaneeri kõrvuti vaselõikega. See on mõõtmelt suurim Senffi graafilistest portreedest. Kunstnik püüdis Wittgensteini kujutada elavas, dünaamilises hoiakus — julgena ja temperamentsena. Pisut muudetud kujul (juuste osas) tegi Senff 1816. aastal veel teise gravüüri Wittgensteinist punktiirmaneeris.

Juba 1810. aastal oli Senff joonistanud kindralsuperintendent J. G. Sonntagi pastellportree. Aastal 1815 valmistas ta selle alusel ovaalse lehe punktiirmaneeris, samast aastast pärinevad ka Liivi-, Kura- ning Eestimaa kindralkubeneri markii F. Paulucci pastellportree ja gravüür punktiirmaneeris.

69. K. A. Senff. F. Paulucci
portree. Punktiirmaneer. 1815.

70. K. A. Senff. M. B. Barclay de
Tolly portree. Punktiirmaneer.
1816.



70

Järgneval aastal (1816) joonistas Senff feldmarssal M. B. Barclay de Tolly portree ja tegi selle järgi ka punktiirmaneeris gravüüri. See on õnnestunumaid Senffi teoseid ning on ühtlasi ka kõige populaarsem. Seda kasutas tuntud inglise maalikunstnik George Dawe (1781—1829) Barclay de Tolly täisfiguurilise portree maalimisel Talvepalee Sõjagalerii jaoks 1829. aastal. Dawe portree omakorda on oletatavasti eeskujuks olnud V. I. Demut-Malinovskile Barclay de Tolly monumendi loomisel Tartu jaoks. 1818. aastal kinkis keiser Aleksander I Senffile Barclay de Tolly portree eest briljantsõrmuse.

Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis säilib veel kaks väikest punktiirmaneeris meheportreed, ent pole teada, keda nad kujutavad, millal nad on valminud ja kas nad on originaalid või reprodutsioonid.

Senff katsetas ka litograafiaga. 1823. aastal valmistas ta selles tehnikas portree usuteaduse professor L. Ewersist ja arstiteaduse professor J. Fr. von Erdmannist. Neist on meile tuttav ainult viimane. Kuna Tartus polnud litograafia trükikoda, trükiti see Peterburis, kuhu Senff selleks puhuks 1823. aasta suvel sõitis. Siin valmis tal veel ühe tundmatu noormehe portree kivitrükis.

Senffi meisterlikkus ilmneb ka tema pastelljoonistustes, guaššides, akvarellides ja seepiates. Tema guaššidest on meile tuttav väike ovaalne C. E. Bergi portree (1805). Kahjuks pole säilinud need pastellid ja joonistused, mille järgi ta graveeris Kozodavlevi, Wittgensteini, Sonntagi, Paulucci ja Barclay de Tolly portreed. Poznani muuseumis säilis 1944. aastani noore daami pastellportree, mis on tuttav ainult ülevõtte järgi. 1831. aastast pärineb ülikooli majandusteaduse ja arhitektuuri professori J. W. Krause abikaasa portree akvarellis. Pastellmaal, mis kujutab praost J. Fr. Schillingit (1833), on tuttav ainult reproduktiooni kaudu.

Senffi kui portretisti parimad meistriteosed on kaks pastelltehnikas loodud naisportreed, mis säilivad Läti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis Riias. Pole teada, keda nad kujutavad ja millal nad on loodud. Need teosed näitavad, et Senff valdas virtuooslikult pastelltehnikat ja oskas meisterlikult ära kasutada kõiki selle tehnika spetsiifilisi võimalusi. Kunstnik on suutnud neis avada ka kujutatavate isikute sise-mise mina.

Teiste meistrite poolt valmistatud litograafiate kaudu on meile tuttavad veel mõned Senffi loodud portreed. Siia kuulub Tartu gümnaasiumi saksa keele õpetaja K. Th. Herrmanni portree, mille litografeeris C. Hermann. Ei teose loomise ega litografeerimise aasta pole teada. Senffi joonistatud on ka Tartu ülikooli majanduse ja tehnoloogia professori J. Fr. L. Schmalzi portree aastast 1832. Selle litografeeris Senffi õpilane E. D. Schabert, kes oli juba 1820. aastal rajanud Jelgavas litograafia trükikoja.

Senffi meisterlik graafiliste tehnikate valdamine ilmneb ka tema poolt loodud teiste kunstnike teoste reproduktioonides. Aastal 1804 graveeris ta A. R. Mengsi maali järgi punktiirmaneeris kuulsa kunstiteadlase J. J. Winckelmanni portree. 1809. aastal valmis teine punktiirmaneeris leht — tuntud riigitegelase J. von Sieversi ovaalne portree austria kunstniku J. Grassi maali järgi. Nii selle kui Winckelmanni portree loomisel pidi ta ilmselt kasutama teiste kunstnike loodud gravüüre — Mengsi ja Grassi maalide originaalid polnud talle ju Tartus kättesaadavad. Samas tehnikas on graveeritud W. D. von Budbergi väike ovaalne portree. Ka siin oli kunstnikul aluseks kellegi teise meistri maal, sest Budberg oli surnud 1784. Senffi loodud on veel ühe teise Budbergide perekonnaliikme portreegravüür, mille kohta aga puuduvad lähemad andmed. Ch. Vernet maali järgi graveeris Senff orientalisti O. Fr. von Richteri portree.

Senffi reproduktioonidest väärib erilist esiletõstmist I. P. Martose büsti järgi 1816. a. pliiatsimaneeris graveeritud A. C. Lehrbergi portree.

Väga tulemusrikkalt viljeles Senff ka maastikukunsti. Tema vähestest originaalsetest maastikupiltidest on suurim ja populaarseim vasegravüür Tartu vaatega a. 1803. Ofordis on a. 1815 teostatud väike maastikupilt «Mõisakool Raunas». On säilinud ka rida tuši- ja seepiajoonistusi, millest osa kujutab Tartu lähemat ja kaugemat ümbrust. Senff reprodutseeris ka teiste poolt loodud maastikupilte. Eriti peaks esile tõstma tema sõbra, asjaarmastaja M. Ulprechti joonistuste järgi graveeritud maastikupilte, mis kujutavad Riia ümbrust.

Tuntud on ka reproduktioonid, mis Senff valmistas teiste meistrite jooniste järgi kirjanduslike ja teaduslike teoste illustreerimiseks. Mainimist väärivad esmajoones Tartu ülikooli hoonete gravüürid 1827. aastal ülikooli juubeli puhul väljaantud pildialbumis.

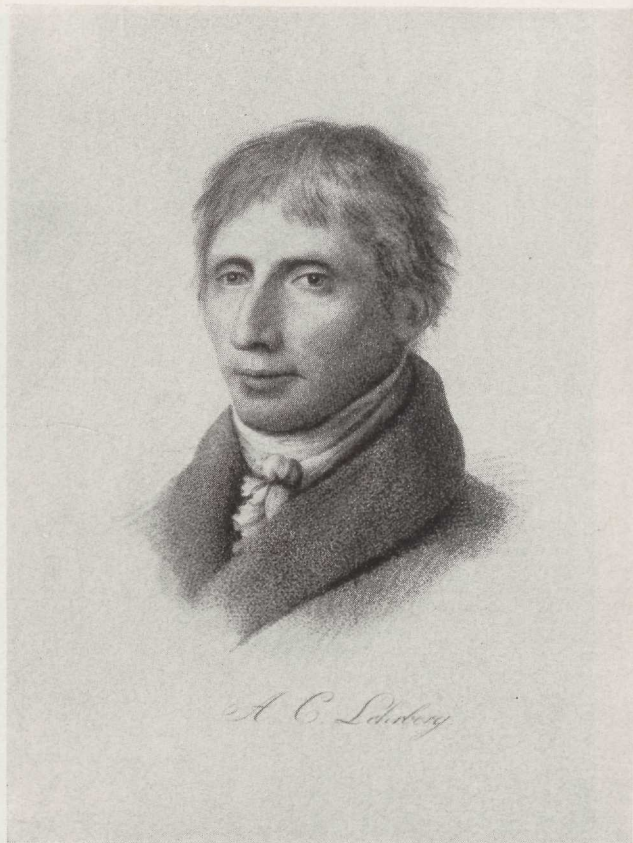
Koolikomisjoni ülesandel joonistas Senff näidised, mis anti välja seitsmes vihikus, kokku 69 lehel. Sellised näidisjoonised olid tollal aluseks joonistamise õpetamisel keskkoolides. Vihikud sisaldasid geomeetrilisi kujundeid, igapäevaseid lihtsaid motiive ja esemeid, lillede, puude ja kaljude joonistusi ning maastikupilte. Komisjoni ülesandel joonistas Senff veel 50 tahvlit geomeetrilise joonestamise õpiku jaoks.

Senffi elust ja tööst rääkides peab juhtima tähelepanu tema osavõtule seltskondlikust elust. Oluline on märkida, et ta võttis osa esimese kunstinäituse korraldami-





72



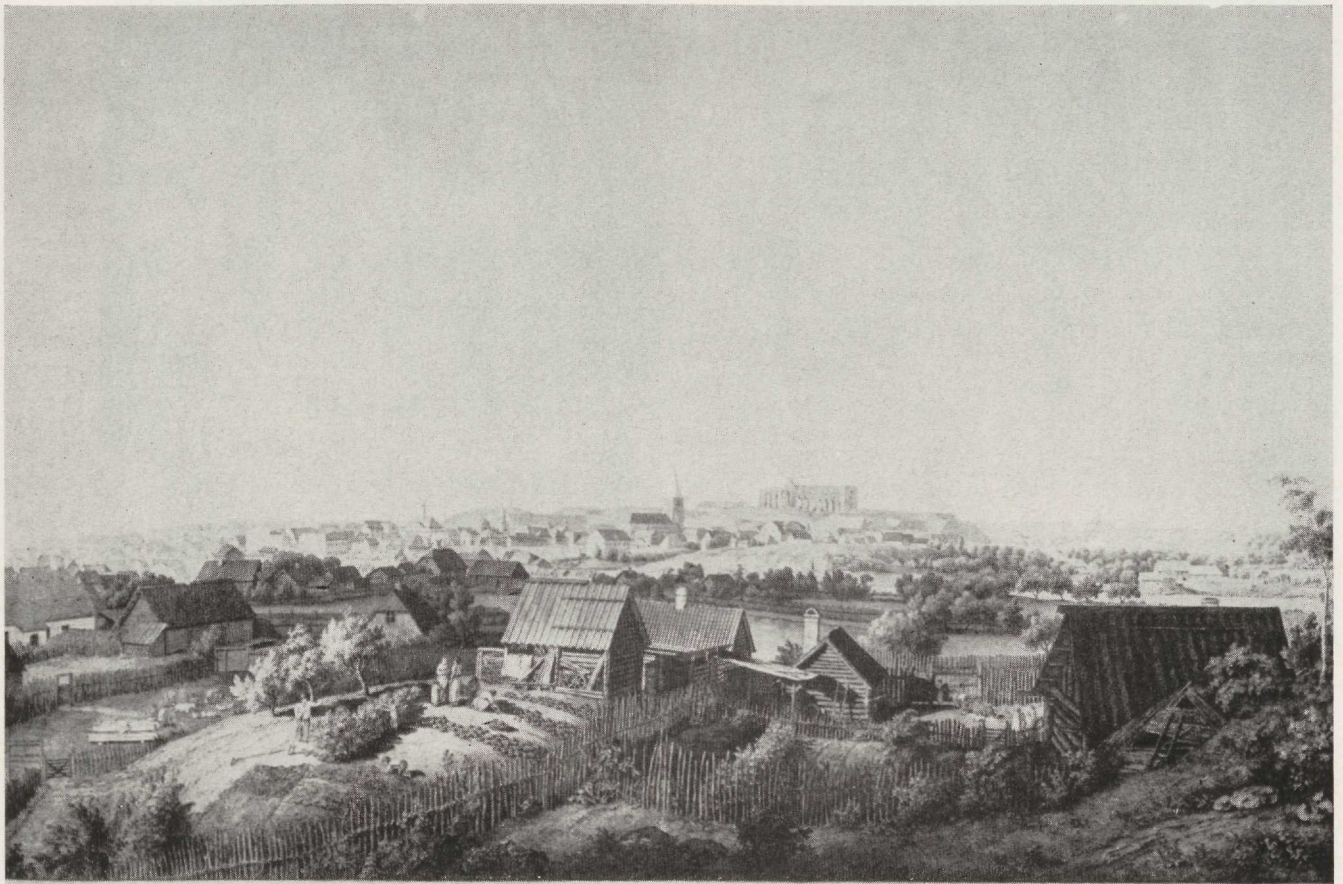
73

sest 1835. aastal. Sel näitusel, mille sissetulek pidi minema 1834. aasta viljaikalduse all kannatanud talupoegade toetamiseks, eksponeeriti välismaa meistrite tööde kõrval ka mõned Tartu kunstnike Senffi, A. M. Hageni ja L. von Maydelli tööd. Näituse kutse graveeris Senff L. von Maydelli joonise järgi.

Nii Senffi loomingut kui ka tema tööd pedagoogina hinnati kõrgelt. 1818. aastal kinnitati ta erakorraliseks professoriks, kellena ta töötas kuni oma surmani 14. jaanuaril 1838.

Senff õppis Saksamaal ajal, mil klassitsism oli üldiselt levinud. Seetõttu sai ta oma hariduse selles vaimus. Saksamaareis 1813. aastal ja sõit Peterburi aastal 1823 muidugi süvendasid tema kiindumust klassitsistlikku ideaali. Tema küpse loomingu periood langeb täpselt kokku kõrgklassitsismi domineerimise ja õitsengu ajaga. Seejärel on loomulik, et tema loomingus valitseb klassitsism. Kõike seda, mis on iseloomulik klassitsistlikule kunstile, näeme Senffi töödes: idealiseerimist, ilusa joone, selguse, rahu ja plastilisuse taotlust, lihtsustamist, abstraktsiooni, isegi teatud skematismi (mis eriti maastikujoonistes esile tuleb). See ei tähenda, et ta alati eluvõõras oleks. Meie ei tunne tema modelle, kuid näib, et ta nende välise karakteriseerimise osas on väga meisterlik. Oma paremates portreedes suutis ta kaunis veenvalt näidata ka portreeteritavate sisemist olemust. Öeldu kehtib esmajoonel J. Fr. Schillingi ja kahe Riia muuseumis säiliva naisportree kohta. Neis näib kunstnik ka kõige rohkem kaugenenud olevat klassitsismile omasest idealiseerimisest ja näib nagu lähenevat tärgava realismi käsitlusele.

Klassitsistlik skematism ja eluvõõras laad on väga ilmne Senffi maastikupiltides. Nii originaalid kui ka reprodutseerimiseks valitud tööd iseloomustavad selgesti Senffi



DIE STADT DORPAT

74

72. K. A. Senff. W. D. von Budbergi portree. Punktiirmaneer. 1812.

73. K. A. Senff. A. C. Lehrbergi portree. Pliiatsimaneer. 1816.

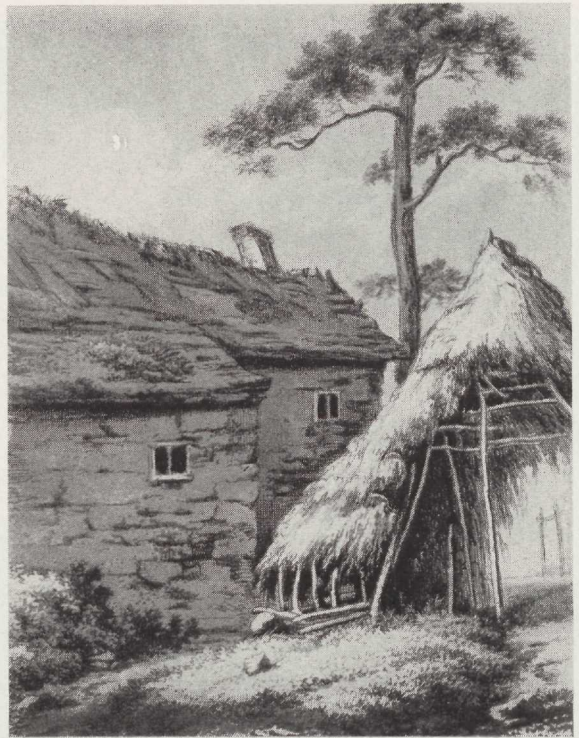
74. K. A. Senff. Tartu vaade. Vasegravüür. 1803.

75. K. A. Senff. Mõisakool Raunas. Ofort. 1815.



Die Hofschule zu Raunas

75



76

77

maitse orientatsiooni ja tema arusaamasid maastikukunsti osas. Tema «Mõisakool Raunas» on konstrueeritud klassitsistlikus maastikumaalis Claude Lorraini ajast saadik valitsenud skeemi järgi: esiplaan tume, paremal ja vasakul kulissitaolised puudegrupid, mille vahelt avaneb vaade kaugele valgustatud keskosale. Senffi paremas peisaažis — Tartu vaates a. 1803 ei tule need jooned nii selgesti esile; kunstnik on püüdnud siin väga tõetruult fikseerida Tartu panoraami selle väiksemategi üksikasjadega. Üldse paelub Senffi paremates teostes nende erakordselt peen läbitöötatus.

Eriti väärib märkimist Senffi töö pedagoogina. Tema juures on kunstilise eelhariduse saanud mitmed tuntud balti kunstnikud (A. P. Klara, A. Fr. Schuch, A. J. Klünder, L. von Maydell, A. M. Hagen, W. Fr. Krüger, A. G. W. Pezold, Fr. S. Stern, J. L. Eggink, G. W. von Reutern, A. G. ja E. G. Bosse, J. H. Iversen, A. Löwis of Menar, K. J. R. Minckelde, E. D. Schabert, E. H. Schlichting jt.). Tema venelasist õpilased olid A. D. Hripkov ja luuletaja V. A. Žukovski. Senffi enda gravüürid ja pastellid kuuluvad aga balti kunsti parimate, püsiva väärtusega teoste hulka.

76. K. A. Senff. Näidisjoonistus.

77. K. A. Senff. Näidisjoonistus.



78. Varssavi kesklinn.

KUNSTIMULJEID POOLAST

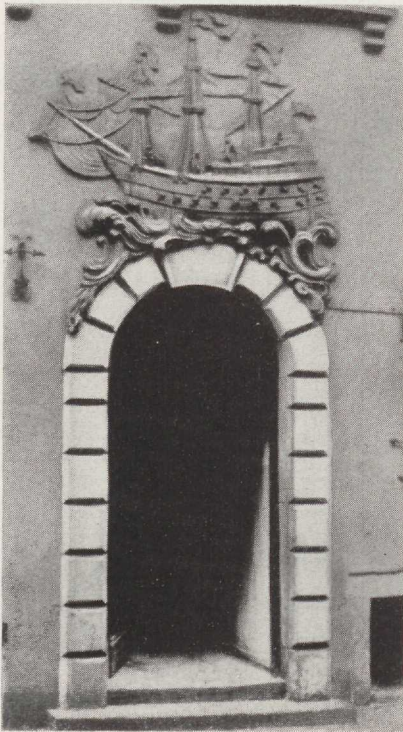
Varssav—Gdańsk—
Poznan

Niina Raid

Peaaegu kõik selle, mille ränk Teine maailmasõda Poolas purustas, on poolakad 25 aasta jooksul oma rahvale, ent ühtlasi ka Euroopa kultuurile tagasi andnud. 1939.—1944. aastani kolm korda purustatud Varssavi varemteväljade esmased nägijad ei lootnud sellest enam pealinna. Kuid nüüd, nagu poolakad ise ütlevad, on saanud teoks kaheksas maailmaime: linn on fööniksina tõusnud tuhande. Uute elamurajoonide kõrval on täpselt endisel kujul kvartalite kaupa taastatud eluhooneid, ajaloolisi ehitisi, stiilseid kirikuid. Läbisõitjail ei teki kahtlustki nende «ehtsuses», sest arhitektuur kannab möödunud sajandite palgejooni. On ülespürgivat, avarat ja inimeses kääbusetunnet tekitavat gootikat, harmooniliselt tasakaalukat renessanssi, rahutu baroki eenduvaid topeletsambaid rikkalike skulptuurkaunistustega ning klassitsismi korrapärasat geomeetrilist, ranget ja külma rahu. Alles interjöörides jõuad veendumusele, et seal varem polnudki nii moodsaid siseruume, värskeks restaureeritud maale, voolujoonelisi pihitoole või tühje kabelinišše. Nii on Varssavi kesklinna esinduslikumas teatris «Teatr Narodowy», mis valmis lõplikult alles 1965. aastal, säilitatud klassitsistlik välimus. Sisekujunduses on aga silmas peetud kõiki moodsa interjööri mugavuse ning ilu nõudeid.

Poolamaal võib tutvuda viimase seitsme sajandi arhitektuuristiilidega, mille mälestusmärke on pieteedirikkalt püütud säilitada või võimalikult täpselt taastada. Raidkunstiteosed portaalide kohal ja fassaadidel võluvad pilku kõikjal. Linnade üldpildis äratav jätkuvat imetlust metallsepis — seda nii pealinna Stare ja Nowe Miasto ajaloolistes osades, Gdański (end. Danzig) ainulaadses vanalinnas kui ka õhtuti arvukais neoontuledes särava Poznani tänavail. Gdański erakordselt ühtsete hooneteansamblite juures on arvestatud iga pisiasjagi. Näiteks on seal majaseintel kivist välja raiutud ilustustega ääristatud tänavanimed. Rohkesti on vanu metallist tuulelippe, nende hulgas mitmeid küllaltki keeruka kompositsiooniga, nagu Püha Jüri lohet tapmas. Kui neile lisada Gdański gooti stiilis raekoja juurest algava väljaku ehitiste skulptuuride ja maalingutega rikkalikult kaunistatud fassaadid, ei ärata imetust turistide vaimustuse järsk tõus.

Paljudes Poola linnades on traditsioonipärase vanade siltide eelisvormiks sümbolised metallist kujundid — lohed, öökullid või karika ümber väänlev madu —



79



80

79. Varssavi vanalinna portaal.

80. Gdański vanalinn.

mida ümbritsevad kõikvõimalike ornamentidega sepised. Rikkalikult kaunistatud rippildid on Varssavi sajanditevanusel lokaalil «Pod Krokodylem» — «Krokodilli all», Gdański kohvik-sööklal «Pod Wieża» — «Torni all» ja paljudel teistel. Pitsilise sepisega ümbritsetud varraste küljes kõikuvad uhked sepissildid annavad koos mitmekujuliste majalaternatega kitsaile vanalinna tänavaile romantilist mineviku-hõngu. Poznanis kannavad kõhukatesse tünnidesse torgatud kepid liputaolist metall-plaati, millele maalitud lihtsa karika, kannu või vaadi motiiv ei vajagi sõnalist selgitust. Huvitav ning eripärane on sepise rohke rakendamine Gdański keskaegsete majade ees, mille podeste eraldavad kas kivist külgeseinad skulptuurkaunistusega või sepistatud käsitoid. Viimased keerduvad kõnnitee kohal nõtkes arabesksusega spiraaliks, toetudes tohutuile kivikeradele. Väravate, uste ja akende sepistatud võred on kord uuema, kord ajaloolisema iseloomuga, kuid pakuvad alati kivihoonete lihtsale rangusele meeldivat vaheldust.

Mitte alati pole suudetud (või tahetudki) ehitiste sisemust säilitada või taastada samal meelipetval määral nagu välimust. Eriti kehtib see Varssavi 800 kiriku sadade altarite, epitaafide, krutsifikside, altarimaalide, pingistike, pihitoolide, külgeinte kabelite ning palju muu katoliku liturgia juurde kuuluva kohta. Ja nii võib juhtuda, et külluslikus kullas kiiskava, skulptuurist, maalist ja lilledest rikka barokkstiilis kabeli kõrval asub äkki valgekslubjatud, esimesel hetkel ootamatult tühjana tunduv nišš. Pilku allapoole libistades näed, et otse sinu ees istub käsipõsakil, küünarnukke põlvedele toetav, sügavasse mõttesse vajunud kivist Kristus, rohmakas traat keeratud nimbuseks pea ümber. Selle naabruses paikneb kaasaegselt kaine küünlajalg ja metallsõrestik, millesse on komponeeritud metallkirjad ja -madonna lapsega. Lausa põrandal aga tahvel lakoonilise teatega: «2214-le . . . , kes andsid oma elu . . . Poola eest 1939—1943». Lubjatud sein, kivi ja metalli külma kõledust mahendab põrandavaasis punav ikebana — jaapanipärane kimp põõsaokstest ja lilledest. Siin on sõlmunud üldinimlikuks mälestusmärgiks minevik ja olevik, Ida ja Lääs. Ning seda ei näe vaid Gdański tohtus Maarja kirikus, ühes Euroopa kümnest suuremast, mis mahutab 25 000 inimest, vaid ka Varssavis ja mujal.

Poolamaal toimuva taastamise tohutu ulatuse tõttu pole hinnalisi materjale kõikjale jätkunud. Nii on osaliselt säilinud gooti kiriku kooriruumis Poznanis noore kunstniku poolt loodud freskod ja akende klaasmaalid. Sealsamas on vanade, puule maalitud ikoonide stiilis kujutatud madonnat lapsega. Näod pruunid nagu küünla-leegist mustunud, kuid traditsioonilise kuldpleki asemel ümbritseb neid — kuldkollane õlg (!). Alusele mitutpidi kleebitud kõrred säravad küütlevalt ning neile on kalliskivideks ja pärliteks kinnitatud kõige tavalisemad ülelakitud oad, herved, tatra-terad, kõrvitsa- ja kurgiseemned ning poolikud tammeterad. Siin vaid imetle poola-kate julgust ning leidlikkust materjalide kasutamisel, ühtlasi ka traditsioonide vääramatut jõudu. Telliskiviseinal asendab vaskse ribaga kujundatud piirjoon skulptuurkrutsifiksi, mille rippuja kannatused sümboliseerivad poola rahva omi. Ja rahvas meenutab oma langenuid kõikjal.

Varssavis on kõikvõimalikes kohtades — majade välisseintel, väljakuil, parkides, kirikutes ning ametiasutustes — rohkeid mälestustahvleid niihästi üksikisikutele, mõnele, paarikümnele, kümnetele ja sadadele tuhandetele Teise maailmasõja ohvritele. Sealse restaureerimistöökoha hoone eesruumis on poeet K. Kamil Baczyński'le (1921—1944) pühendatud kivitahvli kõrval ka müürileht tema portreega ja lühiüle-vaade 23-aastaselt hukkunu elust ja loomingust. Rohked monumendid partisanidele, geto kangelastele, tundmatule sõdurile jpt. annavad tunnistust poolakate oskusest ühendada oma sügavat pieteeditunnet välise esinduslikkusega. Rahvusteatrivi väljakul asuv monument, M. Konieczny loodud pronksist «Varssavi Nike» mõjub oma tõrmisselt jõulises liikumises ning sõnulsetamatus ürgsuses pigem kättemaksu- kui võidujumalannana.

Poolakad leidsid võimaluse ega pidanud paljuku suurejoonelise taastamise kõrval anda terveit 20 miljonit zlotti kullas Westerplatte poolsaare 22 m kõrguse ja 415 tonni kaaluva kivimonumendi püstitamiseks. Langenute austamiseks juurutatakse seal uusi pärimusi: sissesõidul sadamasse saluteerivad monumendist möödumisel kõikide riikide laevad ja sinna toovad vastabiellunud oma pulmalilled kimbud. M e m e n t o!

Enne sõda loodud ausambad on Varssavis taastatud endisel kujul. Szymanowski «Chopin» istub pargis rooside keskel, vanas südalinnas kõrgub C. Tencalli ja C. Molli kuningas Sigismund III kolonn, taani skulptor B. Thorwaldseni mõtlik «Kopernik» asetseb kahe tänava ühtimiskohal.

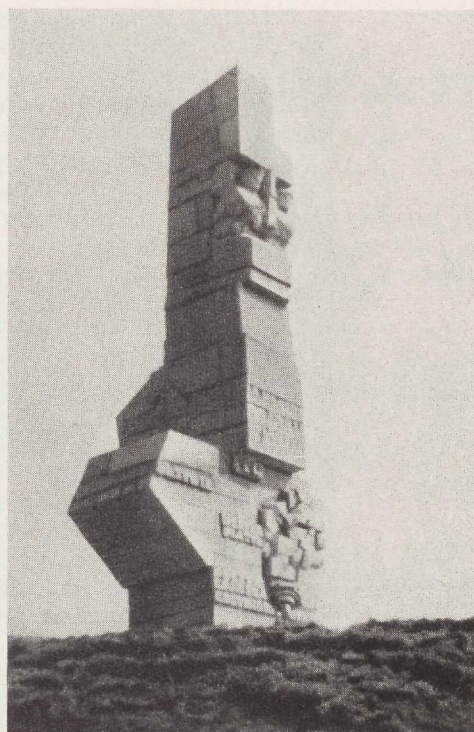
Ränga sõja elas Varssavis üle vaid kaks skulptuuri: linna sümbol, Visla jõe sillal asuv «Sirena» ja A. Pruszyński risti kandev Kristus, mis jäi Püha Risti kiriku rusude alla selle õhkimisel pärast Varssavi ülestõusu allasurumist 1944. a. sügisel. Püha Risti kirik asub kesklinnas Krakowskie Przedmieście tänava ääres ja selles on F. Chopini, W. Reymonti ja J. Sobieski südamed ning paljude suurmeeste epitaafid (Slowacki, Prus, Kraszewski). O. Utt oma raamatus «Poola, tuhandeaastane nooruk» (1964) märgib, et Chopinile on kiriku ühel sambal ainult tavalisel kirjaga. Nüüd on seal juba taastatud itaallase L. Marconi rikkalik marmorist epitaaf Chopini büstiga keskel.

Üldse jätkub taastamistöö kõikjal ning pidevalt. Hinnatakse väärilt ka neid, kes on pühendunud mineviku kuulsate mälestusmärkide täpsele ülesehitamisele. Nii on «Varssavi pärli», ajaloolise Lazienki lossi ühes ruumis nägus fotonäitus sellest Krakowi Waweliga võistlevast ehitisest enne ja pärast restaureerimist. Aukohal on peaarhitekt Jan Dąbrowski ning K. Petera suured portreevõtted. Lazienki lossi ehitati mitmes järgus, põhiosa pärines 1784.—1793. aastast itaallaselt D. Merlinilt. Nagu kõikides Poola muuseumides, tuleb ka sinna sisenedes tömmata kingadele viltpõhjälised tuhvliid, et külastajad ei rikuks hinnalisi põrandaid (kuld-valge puuintarsia!). Lossikese kahel korrusel äratavad imetlust vanad mööbliesemed, gobeläänid, kellad, maaligalerii, antiikskulptuurid. Eriti paeluvaks osaks lossis on idamaade keraamika ning hollandi 17. ja 18. sajandi sini-valgetest unikaalsetest kahhelkividest vannituba. Tänu maalija Belotto-Canaletto ülitäpsetele 18. sajandi Varssavi vaadetele, millest Rahvusmuuseumis on väljas ligi paarkümmend, oli tänapäeval võimalik täpselt taastada mitmeid ajaloolisi ehitisi. Lazienki lähedal pargis on algsena säilinud klassitsistlikus stiilis Belvedere loss (arh. J. Kubicki, 1822. a.).

Kunstikultuuriliselt seisukohalt on Poolas eriline tähtsus Wilanówi lossil, mille asutas kuningas Jan III Sobieski, Euroopa vabastaja türklaste sissetungiohust,



81



82

Wilanówis avati juba 1805. a. riigi esimene avalik muuseum. Lossi pika ehitusaja kestel töötasid seal kuulsad itaalia ja saksa arhitektid A. Locci (1677—1686), J. Deybel (18. saj. I p.) ja S. G. Zug (19. saj.). Sinna rajati ka suurepärase inglise-hiina park ja itaalia barokkaed kogupindalaga 42 ha. Saksa okupatsiooni ajal kanti ära väärtuslikud objektid, rüüstati kogu ansambel. Valitsuse otsuse kohaselt alustati 1955. a. lossi konserveerimist ja restaureerimist, mis lõpetati 10 a. jooksul. Kaasaegne muuseumisisustus — kütte- ja valgustuskehad, telefonid, alarmseadeldised jne. — on lisatud ajaloolisele interjöörile väga tagasihoidlikult, et see ei segaks ehituse arhitektuuri iseloomu.

Wilanówi välisvaade köidab oma vaheldusrikkusega — tornide, sammaste, balustraadide, nišside, rikkaliku skulptuur- (meistrid Schlüter, Schwaner), reljeef- ja mosaiikkaunistustega. Vanimad ruumid asuvad lossi keskosas. Poola 16.—18. saj. portreedegaleriis esindavad kohalikke omapära nn. Sarmaatia ehk kirstuportreed, mis on kuus- või viisnurksed, vastavalt kirstu otsalaua kujule. Raske on loetleda Wilanówi rohkeid kunstiväärtusi. Erilist huvi pakuvad hinnalised etruski vaasid, Delfti ja Limoges'i portselan, fajansi kabinet 17. sajandi hollandi kahlitega, 17. sajandi poola gobeläänid, miniatuuride kabinet, Punase ruumi kaks natüürmorti F. Tammelt (?), samuti kuninganna magamistoa stiilne mööbel prantslasest-mööbli-meistrilt A. Boule'ilt, hiina kabinet ja karraara marmorist ning stukktöödega kaunistatud palee kabel. Silma torkab ka poola klassitsismiperioodi eripärane glaseeritud (pruun-valgete träpsudega) ahi reljeefide ja lõvipeadega, tipul urn.

Wilanówi lossi kõrval, suurte klaasakendega endises oranžeriis on poola 20. sajandi skulptuuri galerii. Seal eksponeeritakse peamiselt viimase aastakümne töid. Loed nimetusi: «Prometheus getost», «Ülestõus» (A. Procki), «Varssavi ülestõusnutele» (St. Slonin), «Vang» (G. Pecnh). Nende kõrval esineb ka antiikainelisi, nagu «Nike», «Niobe» ja «Narcissos». On kompositsioone, üksikfiguure ja portreid. Mitmete teoste puhul veendud, et antiikse nimetuse andmisega on kunstnik soovinud avardada



81. M. Konieczny. Varssavi Nike.
1964.

82. Westerplatte monument.

83. Gdańsk.

84. Näide Wilanówi skulptuuri-
galeriist.

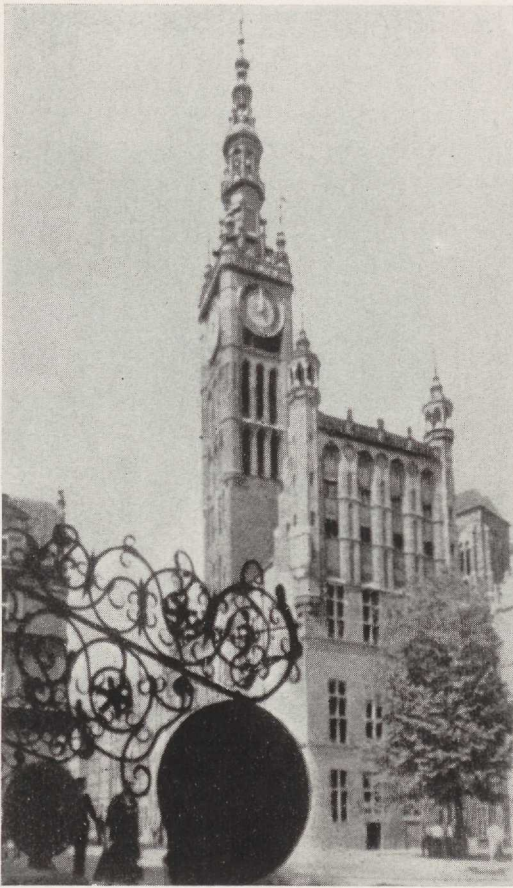
83

84

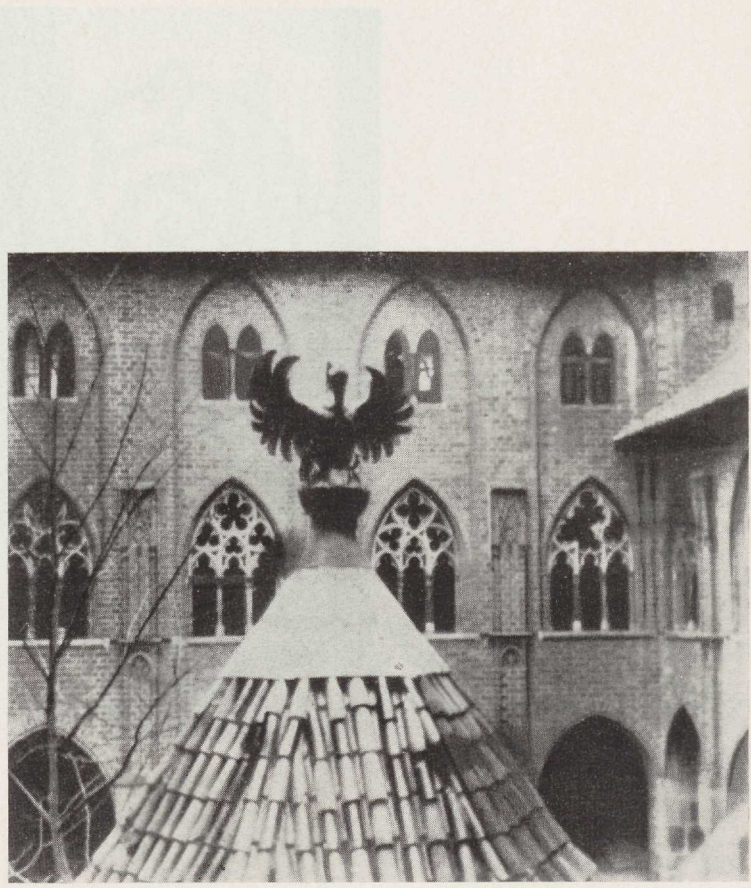
nende kaasaegset sisu. Ja näib, et klassikalist kultuuri kui üldhariduse orgaanilist osa Poolas tuntakse.

Traditsiooniliste materjalide — kivi, puu, pronks, savid — kasutamise kõrval esineb töid, mis kombineerivad tehnikates ja materjalides. Võib kohata puulaudu paljude otse ja küljetsi sisselöödud naeltega, («Siluetid», autor T. Sieklucki, sünd. 1925), ready-made laadis töid valmiskujundeist, kus on ühendatud puu, plekk, nukukäed ja -jalad, kellarattad ja -ketid (V. Hasior, «Ikoon»). Kasutatakse ka plekk-kaste (Jarnuszkiewicz, «Aknad VI»), kipsi koos klaasiga (T. Brzoskiewicz, «Prometheus getost») ja sakilise piirjoonega plekktahtleid (St. Slonin, «Varssavi ülestõusnutele», inglikuju). Esitatu annab tunnistust väga mitmekesistest ja erisuunalistest uute väljendusvahendite otsingutest. Osa skulptuure on paigutatud galeriid ümbritsevasse parki. Nendest kivikujudest meenutavad mõned viiest tohutust maakivist laotud monumenti Gdynia sadamas.

Kui lisada nähtud skulptuurile mitmekesiseid maale, graafikat ning plakateid näitustel, hakkab kujunema pilt poola omapärasest tänapäeva kunstist. Plakat on üldiselt väga lihtsa ja selge ülesehitusega, komponeeritud sümboolsetest kujunditest ning on valdavalt kas rahvusvärvide (valge-punane) või poola kulliga märgistatud. Ka eksponeerimisviis on väga huvitav. Nii esitati plakateid Poznanis näiteks kärgkonstruktsioonilisest laest rippuvana. Graafika on oma üldilmelt hele, iseloomulik on paljude erinevate tehnikate kasutamine. Sisuliselt domineerivad väga aktuaalsed kaasaegsed probleemid, nende hulgas ka sõda Vietnamis. Üldnimilike teemade käsitlemisel mõjuvad eriti meeldivalt läbimõeldult peen psühholoogiline põhikude ning hästi valitud värvitoonide kooskõlad, kusjuures peaojekt esineb sageli mitmetel lehtedel nagu ajalises korduses (J. Drażkiewicz). Maalikunstis on vahet ehk kõige rohkem märgata abstraktse võimutsemist. Kuid nähtu puhul on see (kas juhtumisi?) seotud kunstniku isikupärase toonirikka koloriidiga ning loodusvorme meenutavate kujunditega (K. Rojowski, A. Kobzdey). Viljeldakse ka anatoomilist teemat



85



86

(A. St. Możejko) ja futurismitaoliselt liikumist rõhutavat (R. Pakowski) käsitluslaadi. Viimase puhul on maaliline külg taandunud, domineerib must. Możejko ja Pakowski esinesid Varssavis ühisel näitusel, ühe kataloogiga, analoogiliselt Vetemaa — Rummo kahelt poolt algavale luuletuskogule. Kataloogi pealkiri «Formy Czasu» — «Aja vormid» — juhib mõttele, millest kunstnikud oma loomingus lähtusid.

Poola kunsti elu on rikas ning probleemikas. Ka kunsti müügisalongides näeb väga eriilmelisi töid. Populaarne näib olevat puunikerdu. «Vanu», tumedaid (põletatud või peitsitud), erinevas suuruses puukujusid müüakse pea kõigis kunstiaardes. Poznanis paelusid Jadwiga Łączyńska figuurid. Seal on kombeks vaateaknale panna koos teostega ka autori nimi ja eseme hind. Need skulptuurid on oma rõhutatud eakusest hoolimata eriti kaasaegsed ja lähedased. Väga moes on ka miniatuurmaal medaljonil — kujutatakse mõne Euroopa kuulsat maalija teost või selle osa. Medaljoni kandes võib igäiks näidata poolehoidu teatud maa või üksikmeistri kunstiloomingule. Veelgi laiemalt on levinud omapäraseid vasesst painutatud ja joodetud kaelaskantavad ehted, mida muide Poznani erapoodides sepi stati otse ostja silma all.

Poola on rikas ka Euroopa kujutava kunsti teostelt. Mitmete linnade muuseume ei saa kaugeltki võrrelda Ermitaaži kogudega, kuid paljud neist sisaldavad oivalisi meistriteoseid. Gdański elanikud võivad õigusega olla uhked oma muuseumi 14. ja 15. sajandil loodud värvilistele puuskulptuuridele («Madonna lapsega», J. v. Matteni apostlitegrupp, «Piéta», «Kuldmantlis Maarja» jpt.). Oma inimlikkusega ning ehtsa siirusega on nad sügavat elamust pakkuvad tõelised kunstiaarded. Maalikunsti šedöövriks on seal Hans Memlingi (sünd. 1435) kolmeosaline altarimaal «Viimne

85. Gdański raekoda. XIV—XV saj.

86. Siseõue kaevu katus Malborkis.

kohus». Hästi on esindatud madalmaalased (P. Brueghel ja van Dyck) ning Poola enda 19. saj. maalikunst. Poznani avaras muuseumihoones paeluvad aga vanad hollandi meistrid — Terborch jt. Varssavi esinduslik, tohutult suur «Museum Narodowe» üllatab eelkõige egiptuse ja antiikkunsti haruldaste esemetega. Rahvusvahelistest sidemetest tunnistavad Louvre'ist deponeeritud egiptuse skulptuurid. Watteau oiuline naisfiguur looduses ja itaalia eelrenessansi südamlike meistrite maalid jätvad sellest paljusid Euroopa maid tutvustavast kunstikogust tugeva mulje. Seal on ka rohkesti poola ajaloolist maali — näiteks J. Matejko 40 suureformaadilist tööd läinud sajandile omases teatraalses esituslaadis. Gdański maaliija Jerzy (tegutses 1531—1534) naiivse jutustavusega lünettmaal «Diana ja Aktaion» jääb meelde kui antiigi tõlgendamise omaaegne näidis. Ei saa ükskõikselt mööduda ka õhkjahutitest, mis asetsevad päikesest ülekuumutatud saalides, levitades meeldivat kargust nii küllastajate kui ka kunstiteoste heaoluks. Peale püsiva ekspositsiooni on seal vahetatavate erinäituste jaoks terve hoonetiib üle paarikümne ruumiga. Meie külaskäigu ajal oli seal esitatud mitmekülgse kunstniku W. Wąsowiczi (1891—1942) elutöö — maal, joonised, graafika ja maalitud portselan.

Poola-reisi sügavamatele kunstielamustele tagasi mõeldes langeb kaalukauss vististi arhitektuuri poolele. Selles imponeerivad võimsad uusehitised, tasakaal ning vaheldusrikkus nende proportsioonides, head materjalid, suurejoonelised sisekujundused (R. Sznajder ja W. Wierzbicki Gdański nakkushaigla). Kuid sügavalt mõjus ka vana Gdańsk oma ajaloolisel kujul. Tema eeslinna Oliwa ülivana gooti katedraal (1182. a.) jätab paljud teised täht- ning võrkvõlvidega interjöörid tagaplaanile. Rikas sisustus pärineb neljast viimasest sajandist, tohtu orel — Poolas suuruselt neljas — valmis 1785. aastal. Võimsat kogumuljet süvendas iga päev teatud tundidel antav orelikontsert, mis pakkus elamusi ka silmale: nimelt hakkasid kõrgete toonide kasutamisel orelivilede kohal olevad kujud liikuma ning nende käes olevad kellukesed helisema. Gdański Elisabeti kiriku seinamaalid ning õrnheledates tconides klaasakrad ja Nikolai kiriku rikkalik kuld-valge barokne sisustus punase tellisega servatud võlvide all kuuluvad unikaalsete mälestiste hulka. Gooti stiilis Maarja kiriku (ehitatud 1400—1502) tohtu võimsus ning kõrgus ja ligi 600 aastat vana tellistest vesiveski soliidsus jäävad samuti unustamatute muljete esiritta. Neile lisandub Gdańskist 50 km eemal olev võimas ja suurejooneline Malborki (end. Marienburgi) linnus, millest pooleteisetunnisel ringkäigul on võimalik imetleda ainult väikest osa. Linnus sai sõjas kannatada, kuid restaureerimisjoon on hästi nähtav tooni võrra heledamate uute telliste kasutamise tõttu. Poola keskaegset elu kujutavates filmides esineb tingimata võtteid Malborkist, omaaegse ordu kõrgmeistri residentslinnusest, mis on saksa gootika tellisarhitektuuri tippsaavutis. Selle arvukatest ruumidest on veetlevaimad lossi täht- ja lehvikvõlvidega esindusruumid (14. saj. II p.). Hämmastab nende erakordselt hea akustika, avar ruumimõju, raiddetailide — kivist raiutud aknaraamistus, sambakapiteelid — täpsus ja peenus. Ülestõmmatavate sildade ja allalastavate väravate taga asuvas siseõues on suur rataskaev, mille katusel paikneb sümboolne skulptuurigrupp: pelikan oma rinna verega poegi toitmas.

Ennastohverdava emaarmastuse iidne sümbol juhiv mõtted uuesti sellele, mis Poolamaal üha imetlust äratav. See on siiras, sügav armastus ja austus oma ajaloolise mineviku, lugematute inimpõlvade poolt pärandatud kultuuriväärtuste vastu.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Ильмар Торн О нашем искусстве сегодня	1
Обработка металла Эстонии сегодня и вчера (Беседа с Тьну Лауком на выставке металла)	14
Листки из дневника путешествий Валли Лембер-Богаткиной по Средней Азии	24
Инге Тедер Первому эстонскому художественному музею 50 лет	27
Ирина Соломыкова Творчество Саломе Трей	32
Самуил Коненков, Николай Никулин Мартен де Вос «Брак в Кане Галилейской»	41
Вольдемар Вага К. А. Зенфф	49
Нина Райд Художественные впечатления о Польше (Варшава—Гданьск—Познань)	57

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, H. Eelma, M. Eller, L. Gens, K. Kirme, O. Männi, E. Põldroos, E. Ratnik, J. Seilenthal ja I. Teder. Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja V. Ansip. Korrektor M. Klaassen, Ladumisele antud 5. I 1970. Trükkimisele antud 16. III 1970. Trükiarv 2000. Paber 54×84/8. Trükipoognaid 8,0 + 1 kleebist. Tingtrükipoognaid 6,72. Arvestuspoognaid 5,75. MB-01288. Tellimise nr. 14. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Kriidipaber — Korjukova Tehniliste Paberite Vabrik.

Hind 95 kop.

«Кунст» («Искусство») 3, (35) 1969. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 8,0+1 вкл. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Заказ № 14. Тираж 2000 экз.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. В. Лембер-Богаткина. Вид из Самарканда.
2. Н. Кормашов. Трапеза.
3. О. Субби. Групповой портрет.
4. Н. Гули. На берегу.
5. И. Малин. Юнсть.
6. М. Лейс. Оранжерея.
7. Э. Пыльдроос. Трапеза.
8. Х. Рооде. Портрет мужчины.
9. Х. Ээльма. Прошлогодний букет.
10. В. Толли. Лето.
11. О. Соанс. Ассоциации.
12. А. Кээрэнд. Формы IV.
13. Э. Оотсинг. У колодца.
14. Х. Ларетей. Любитель природы.
15. З. Хмельницкий. Художник Х. Валк.
16. М. Варик. Семья.
17. Э. и К. Рейтель. Памятник К. Рауду.
18. Брошь.
19. Серебряный кувшин.
20. Оловянный кувшин.
21. Кубок.
22. Кубок.
23. Дарохранильница.
24. Ожерелье. Мастерская Копфа.
25. Адамсон-Эрик. Медный абажур.
26. Х. Рауд-Пихельга. Декоративная плитка «Сказочные ворота».
27. Э. Куррель. Украшения.
28. М. Рьяк. Брошь.
29. Л. Кулдкеп. Декоративные формы.
30. Э. Рээметс. Декоративная плитка.
31. С. Раунам. Кувшины.
32. Ю. Сепп. Чаши.
33. Х. Раадик. Украшения.
34. М. Морган. Кольцо.
- 35.—43. В. Лембер-Богаткина. «Женщины», «Чайхана в Регистане», «Вид Бухары», «Сторож», «Улица в Бухаре», «Шах и Зинда в Самарканде», «Набросок», «Старая армянка из Самарканда», «Набросок».
44. Дворец Кадриорг. Художественный музей с 1921—1929 и с 1946 года.
45. Вестибюль музея в 1929 году.
46. К. Рауд. Стройка городища.
47. Зал средневекового искусства в наши дни.
48. А. Лайкмаа. Автопортрет.
49. И. Кёлер. Автопортрет.
50. Г. Рейндорф. Финляндия.
51. Э. Вийральт. Мужчина в синей шляпе.
- 52.—60. С. Трей. Ночная поездка. Балерина («Баядерка»). Натюрморт. Женщины. Речной пейзаж. Вид Таллина с церковью Олевисте. Рейн. Лайне и Сальме. Семья за столом.
61. «Брак в Кане Галилейской» в Таллинском Государственном художественном музее.
62. М. де Вос. «Брак в Кане Галилейской» в церкви Богоматери в Антверпене.
63. Деталь «Брака в Кане Галилейской» в Таллинском Гос. художественном музее.
64. Деталь «Брака в Кане Галилейской» церкви Богоматери в Антверпене.
65. Деталь сигнатуры Таллинского «Брака в Кане Галилейской» в июне 1969 г.
66. Общий вид Таллинского «Брака в Кане Галилейской» до реставрации в августе 1968 г.
67. Деталь Таллинского «Брака в Кане Галилейской» до реставрации в августе 1968 г.
68. Общий вид Таллинского «Брака в Кане Галилейской» в процессе реставрации.
- 69.—77. К. А. Зенфф. Ф. Паулуччи. М. В. Барклай де Толли. Женский портрет. В. Д. вон Будберг. А. К. Лерберг. Вид Тарту в 1803 г. Школа в Рауна. Рисунки.
78. Центр Варшавы.
79. Портал в старой Варшаве.
80. Старый Гданьск.
81. Монумент Вестерплатте.
82. М. Кониный. Варшавская Нике. 1964.
83. Гданьск.
84. Скульптурная галерея Виланова.
85. Крышка колодца внутреннего двора в Мальборке.
86. Рагуша Гданьска.

