

3 · 1970 Kunst

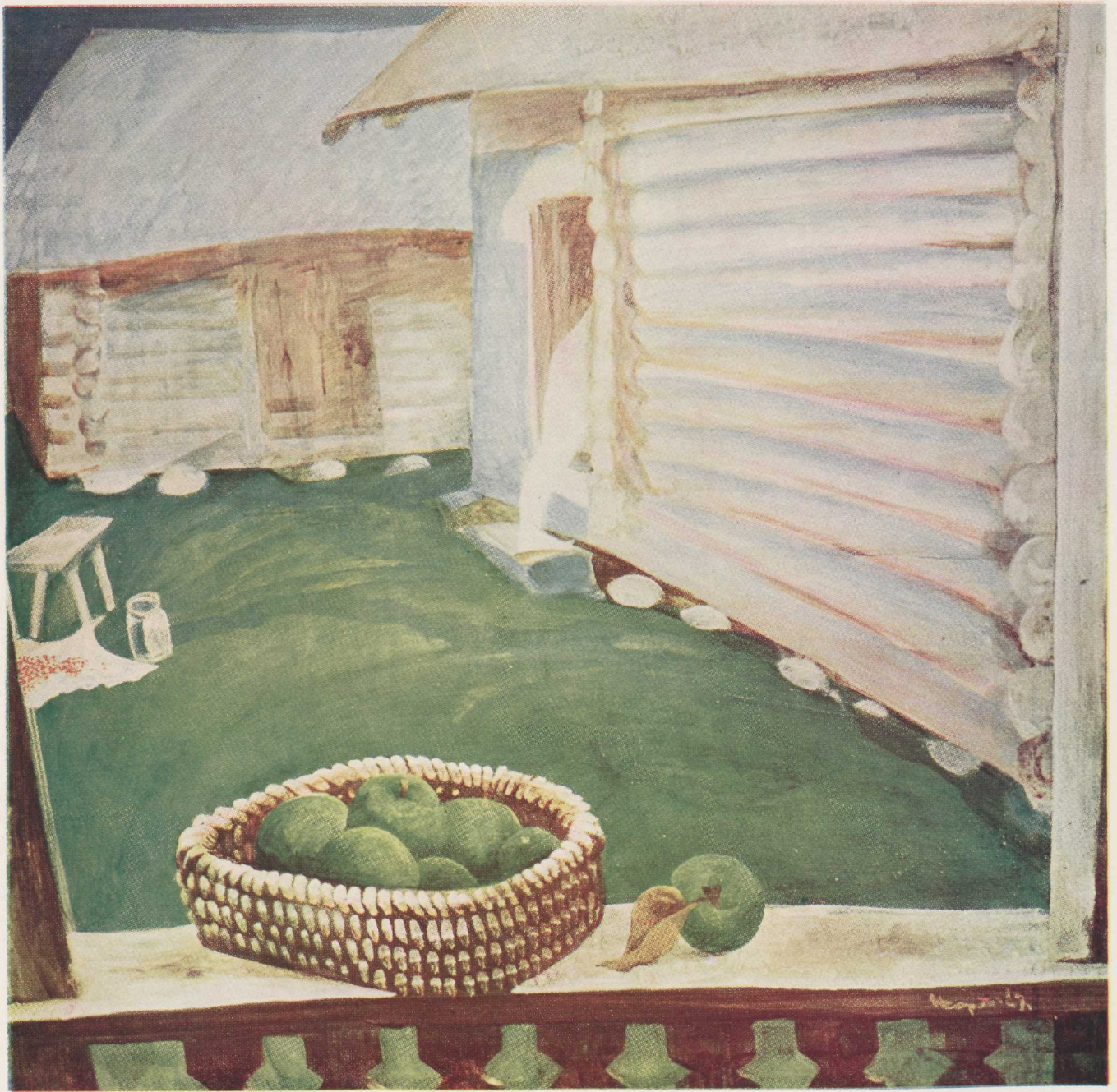
SISUKORD

Jüri Keevallik Plakat — tänava ehe	1
Töid 1970. a. näitustelt Tal- linna Kunstihoones	8
Milvi Alas Kõrgperioodist skulptor Voldemar Mel- liku loomingus	14
Evi Pihlak Aleksander Tassa kunstnikuna	23
Ene Asu-Õunas Irakli Otšiauri gruusia metallikunsti taustal.	36
Linda Anting Külmrelvi ENSV Riikliku Ajaloomuu- seumi kogudest	43
Varia M. Eller Esimene külaliskujur Soomest — Armas Hutri	49
T. Kangilaski Simo Hannula graafikast	50
V. Vaga E. M. Ulprecht	52
A. Kartna Ühest reisist lõuna poole	54
Lisa: 1966.—1970. a. almanahhides ilmunud reproduktsoonide koondnimestik.	
Esikaanel: M. Mägi. Dekoratiivne vorm «Muinas- jutt». Sulatus. 1970.	

KUNST 3 · 1970



KIRJASTUS «KUNST»



N. Kormašov, Taluđu. Tempera, 1969.

Kunst

3 · (38) · 1970

KUJUTAVA JA
TARBEKUNSTI
ALMANAHH

PLAKAT —
TÄNAVA EHE

Jüri Keevallik

Senistel andmetel löi esimese eesti kunstilise plakati Nikolai Triik 1910. aastal «Noor-Eesti» kunstinäitusele linoollõikes. Arvestades, et järgnenud 60 aasta jooksul on plakateid järjest rohkem valmistatud, võib imestadagi tänavuse vabariikliku plakatinäituse järjekorranumbri üle: alles kolmas! Küllap on meilgi plakateid kunstide seas kaua vaeslapseks peetud ja ainult tarbeeseme kriteeriumidega mõõdetud. Sellal kui teiste kunstide tooted uhkeldasid näitustel, muuseumides, asutustes ja korterites üldise imetluse objektina, lipendasid plakatid tuules ja ligunesid vihmas kuulutustulpadel, plankudel, ja müüridel. Esialgselt vähenõudliku ja üürikese elueaga tekstiga trükipildikese juures, mille ainsaks ülesandeks oli teadete ja hüüdlause edasiandmine, on aastate jooksul ikka enam taotletud esteetilist mõjukust, kunstilist väljendusrikkust. Järjest rohkem on tekkinud plakateid, mis ei allu aegumis- ja makulatuuristumisseadusele. Kaotanud päevakajalisuse — see võib plakatiga juhtuda üheainsa päeva jooksul —, annab esteetiline nauditavus plakatile edasise olemisõigustuse. Seetõttu saab plakati argipäevase tänavaelu kõrval võimalikuks ka pidulik näituseelu.

Võiks arvata, et näitusesaali tuuakse tõmmised parimatest plakatitest-veteranidest, mis truus tänavateenistuses on räbalaks kulunud. Kahjuks on vastavus ainult osaline. Mõnestki kaunist kavandist on trükkimisel saanud ähmase faktuuri ja ebameeldivate värvidega plakat ning pettunud kunstnik esitab näitusele rikutud trükise asemel kavandi. Oleks siin tegemist üksikjuhtudega, ei vääriks see tähelepanu. Kuid vähemalt poole näituse mahust moodustasid ateljeest toodud kavandid, mida ei taheta (pole plaanis) või ei suudeta (trükitehniliste raskuste tõttu) trükkida. Eksponeentide suhe — 1 plakat, 1 kavand — väljendab teravaid «kääre» plakatistide loomissuutelisuse ning polügraafia realiseerimisvõimaluste vahel. Sageli annab trükikoda kavandi voorustest edasi ainult osakese. Nii juhtubki, et polügraafia kärbib pidevalt plakatistide tiibu ning tänavapildis on vaid vähe-ed plakatid linna kaunistuseks. «Käärde» püsijäämisel tekib oht, et plakat hakkab muutuma demokraatlikust massikunstist unikaalseks näitusekunstiks. Trükitaseme mahajäämuse tõttu pakuvad kunstnikud näitustel revanši kavanditega. Ent plakat, mis eksisteerib ühesainsas eksemplaris, on ühiskondlikust vaatevinklist nonsens.

III plakatinäitus tõendas, et vaatamata olude sagedasele ebasisolusele, ollakse praegu loovjõudude arvukuse ja isikupärasuse poolest rikkamad kui kunagi varem. Kogenud vanameistrite ja staažikate tegijate kõrvale on astunud hulk andekaid noori. Generatsioonide vahetus, uue põlvkonna läbimurre (mis mitmetes kunstiliikides ammuigi toimus) on tekitanud värsketest ideedest osoneeritud õhkkonna. Ideid sünnib isegi rohkem, kui realiseerida jõutakse. Edasimineku peamiseks põhjuseks on otsiva vaimu ülekaal plakatitsunftis. Muidugi, esineb ka konservatiive, kelle tööd võiksid kanda aastaarve 1950—1960, kuid enamik plakatistide pöördub vaataja poole kaasaegses kunstiliste kujundite ja sümbolite keeles. Ka teiste erialade kunstnikke — maalijaid, graafikuid, sisearhitekte — sekkub plakati probleemidesse. Tundmata



1

kõiki plakatikunsti mängureegleid, esineb «isehakanute»-plakatistide töödes sageli eksimusi plakatipäraseks peetu vastu. Ja võib-olla just seepärast tunnetame neis uusi perspektiive plakatikunstile.

Plakatistid-professionaalid on vilkad leidma eeskujusid mitte ainult internatsionaalsest plakatist, vaid ka ajaliselt ja ruumiliselt piiramatust üldisest kunstikogumist. Plakatite stiilis kohtab seoseid disaini ja moodsa arhitektuuri geomeetrilis-funktsionalistlike vormidega, op-kunstile iseloomulikke rütmimänge, pop-kunsti vaimus kollaaže, neouugendlikke joonepõiminguid, sürrealistlikku kujundite vastandamist, eesti rahvakunsti eelivärve ning ornamendifragmente. Ei puudu isegi naivismi, rumeenia klaasimaali, vene ikooni ning orientaalise ornamentika vastupeegeldused. Ülekaalus on graafilis-joonistuslik, fotolik või kalligraafiline kujund; vaid üksikjuhitudel on kaasa mindud lopsakalt maalilise suunaga (küllap trükkimise keerukuse tõttu).

Mõjutused ja laenud, mida praeguses eesti plakatikunstis võib tajuda, moodustavad kireva konglomeraadi, milles on raske eraldada harjutuslikku tõeliselt oma-seks saanust. Kiirus ja ägedus, millega teiste plakatimaade kogemusi läbi vaadatakse, loob soodsad tingimused rahvusliku koolkonna kujunemiseks. Praegu on meil

I. A. Saldre. Plakat «Lenin. 1870—1970». Originaal. 1969.

ju häid plakatiste ja oivalisi plakateid, kuid kindlate stiililiste omadustega ühendatud eesti plakatikoolist on veel vara rääkida.

Võrreldes teemasid, mida plakatistid kasutavad, ilmneb ühiskondlik-poliitilise plakati eelisareng. Kõige arvukamalt on «punase kalendri» tähtpäevadele pühendatud töid. Sageli korduvad teemad: 22. veebruar, 8. märts, 22. aprill, 1. mai, 9. mai, 1. juuni, 7. november, 5. detsember, 31. detsember, rahu, valimised. NSV Liidus ja sotsialismimaades on välja kujunenud ka meil kehtiv kindel kujundite ja sümbolite valik poliitilises plakatis. Lehest lehte korduvad maakera-maja, maakera-õis, neli rassi esindajad, ahelate purustamine, rusikas käed, igavene tuli, sirp ja vasar, punane lipp, viisnurk, «Aurora», valge tuvi, ehituskraana ja kellu, loorberioks. Mõjuka poliitilise plakati loomine nõuab kunstnikult suurt leidlikkust, sest levinumatel teemadel on loodud juba sadu plakateid. Kui plakat on liialt tuttavlik, meenutab varemnähtuid, jääb vaataja külmaks. Väga subjektiivse lähenemise puhul satub aga ohtu poliitilise plakati obligatoorne selgus ja üldmõistetavus. Vaid sel juhul, kui plakat sisaldab uudsemomendi, üllatab värske elamuslikkuse või välise lahenduse efektsusega, köidab ta vaatajat.

Poliitilise plakati esituslaadi selgus, napolisõnaline löövus ja ümberkehastumisvõime on kõige ulatuslikumalt välja arenenud Alfred Saldrel. Vastavalt vajadusele võib ta olla ekspressiivselt paatoslik («Olge te neetud!»), monumentaalselt suursugune (kirjastuskomitee premeeritud «Lenin 1870—1970»), lüüriline («8. märts»), tõredalt agressiivne ja samas muhedalt naerata.

Üldkasutatavate sümbolite vaimuka kasutamisoskusega paistsid silma Aili Vint ja Kaisa Puustak, uustulnukad plakati alal. Sirbi ja vasara korduvast motiivist suutis Aili Vint moodustada köitvalt kauni kompositsiooni, mille värviuili ei jää alla Aili Vindi maalidele. K. Puustaku «Eesti NSV 30» elurõõmus lillesülem on ühtaegu moodne ning arhailine: õite kujus võib aimata rahvakunsti lillornamendi edasiarendust, toonides domineerivad potisinine ja muhu roosa. Rahvuslikke ornamente on meie plakatitel sageli harrastatud graatsilise, ent verevaese lisandina. Külluslik vitaalsus ning traditsioonide katkematuse väljendus, mida sisaldab Kaisa Puustaku plakat, on soojaks soovituseks rahvakunsti ainete ja vormide taaselustamiseks.

Aarne Mesikäpp on üks järjekindlamaid fotograafia austajaid. Fotot kasutades õnnestub tal anda sellele sümboolne kõla («Au võitjaile, au langenuile»).

Eesti NSV Riikliku Kirjastuskomitee poolt V. I. Lenini juubelisünnipäevaks korraldatud plakatikonkurss näitas mitme plakati omapärast lähenemispüüdu fotograafiale. Enamik osavõtnuid kasutas tõetruuduse ja veenvuse nimel peamise kompositsioonielemendina vanade dokumentaalfotode järgi tehtud tüsijoonistusi; pintslükiri pandi matkima vana, ebaühtlase ja teralise foto faktuuri (E. Palmiste, R. Pangsepp, J. Nikkarinen).

Fotokollaaži leidlikku kasutamist poliitplakatis ilmutasid V. Jeršov, A. Vint, V. Smirnov ja P. Tšobitko. Kahe viimase sõja õudusi meenutav «Me ei unusta, me ei andesta» oli äärmuseni viidud ekspressiivsuse kõige iseloomulikumaks näiteks ekspositsioonis. Aastat viisteist tagasi olid taolised, naturalistlike üksikasjadega plakatid levinud, kaasaegsed plakatistid säästavad üldiselt vaataja närve jubedatest vaatepiltidest. Ka meie autorid eelistavad tagasihoidlikku tundeväljendust negatiivsete afektide esilekutsumisele.

Häirivamateks momentideks poliitilises plakatis on ajutine mõttelaiskus, varemõeldu kordamine, trafaretsus ja hurraapatriootiline õõnes poos. Väga vähe leitakse ainet sündmusrikkast maailmast väljaspool Nõukogude Liitu. Sõjalised kokkupõrked Vietnamis ja Siinail, vabaduse rõhumine Kreekas — sellega piirubki välismaine temaatika meie plakatis.

Elujõudu koguvad uued teemad ühiskondlikus plakatis: ohutustehnika, hügieen ja tervishoid, alkoholism, ohutu liiklemine, looduskaitse. Kunstipäraseid plakateid nimetatud teemadel oli näitusel parasjagu piisavalt. Oma kasvatuslikku ja agiteerivat osa ühiskonnas need plakatid vaevalt veel suudavad täita — selleks on neid liialt vähe. Kui ühiskond veendub, et liiklemisalasest, looduskaitsest ja alkoholismivastasest plakatist on talle kasu, suureneb ka sotsiaalne ning ametkondlik nõudmine ja tellimuste arv. Kasvav nõue esteetiliselt mõtestatud keskkonna järele soodustab omalt poolt uute plakatiliikide pealekasvu.

Ühiskondlik-poliitilise plakatiga tasavägiselt areneb kultuuriplakat. Soliidsuse, maitsekuse ja tõsiduse kõrval, mis meie plakati üldiselt iseloomustab, on kultuuriplakat võrreldes teistega eriti vastuvõtlik novaatorluse ja eksperimenteerimislusti suhtes. Teemade kordumatus, võimalus absoluutselt subjektiivseks autoripoolseks lähenemiseks, naljatamiseks ja vembutamisekski toidavad sundimatuse ja vabameelsuse õhkkonda kirev-lõbusas näituse-, teatri-, kontserdi- ja kinoplakati maailmas.

Kahe kõige äärmuslikuma suunana võiks — natuke utreerides — märgistada anonüüm-tehnistsitlikku kallakut ning spontaanse artistlikkuse taotlejaid. Esimese suuna esindajate looming sarnaneb geomeetriaõpiku või laste mänguklotsidega, koosnedes ristkülikutest, tahukatest, silindritest ja prismadest — kosmopoliitilise karparchitaktuuri ning ülilihtsa disaini vormidest. Kui kunstnik-tehnistsit kasutab plakatil fotot, liidab ta sellele laokirjas šrifti, igati vältides mingisugustki isikupära. Leidub mitmeid teemasid, millele taoline laad sobib (V. Sinjukajev «Dekoratiivkunsti näitus», V. Smirnov — P. Tšobitko «Arhitektuurinäitus», A. Saldre «Poola plakat»).

Näiliselt on «geomeetritele» lähedane ka Tõnis Vindi kunstnikupale — tema lakooniline laad. Ent kahte ristkülikut ning kolme ristküliku suudab ta paigutada sellistesse rafineeritud rütmidesse, et ka joonlauaga tõmmatud jooned reedavad käe isikupära.

Teise suuna esindajad ei huvitu tulevase plakati temast. See on neile vaid ajend oma bravuurse joonistusliku või maalilise individuaalsuse väljendamiseks. Lopsakas, tõkestamatu fantaasiamäng loob mässulise vastukaalu industriaalsele esemete ja ajude standardiseerimisele (E. Palmiste «Graafika ja maal», «Kevadnäitus», A. Vindi «Tulilind», E. Okase «Kunstinäitus»). Viimaste töid on trükitud raske, mõnikord võimatu reprodutseerida: nüansside, värvivarjundite ja faktuuri hämustamisega kaotavad nad kõik.

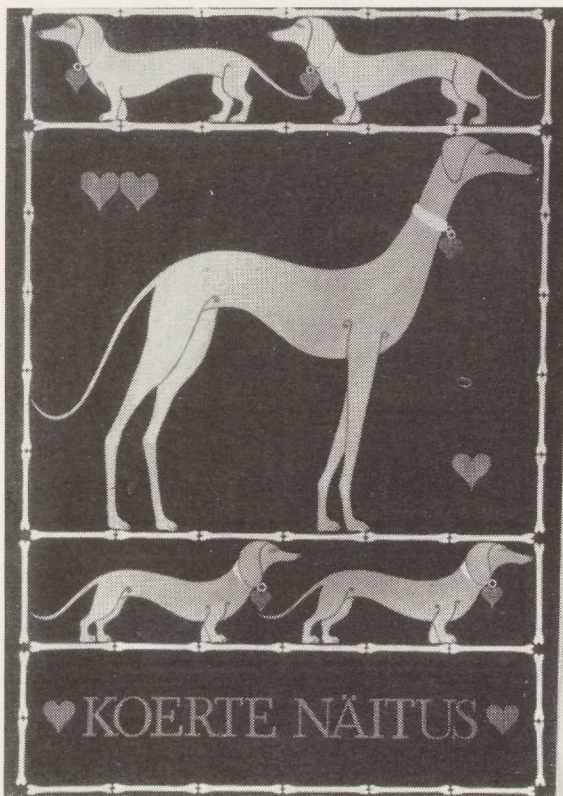
Paljudel plakartistidel puuduvad igas olukorras kasutatavad stampvõtted. Sõltuvalt temast on nad suutelised sisse elama erinevatesse koloriidi-, stilisatsiooni- ja šriftikooskõladesse. Vaadelgem A. Saldre, H. Kersna, A. Mesikäpa, R. Koigi, A. Vindi, A. Säde, V. Smirnovi, P. Tšobitko korduvaid ümberkehastumisi ühest laadist teise! Selle kameeleonliku küütlejuse peamiseks põhjuseks on meie plakatile optimistliku horoskoobi koostamise tahe. Olgu plakatit tarvis tööstuskunsti näitusele, «Fausti» etendusele või kirgiisi rahvakunsti näitusele — fantaasiast puudust ei tule. Palju-töötavate uustulnukate seas olgu veel märgitud maitsekas Mare Vint, reljeefset kollaaži juurutav Jüri Arrak, võluvalt naiivne Maie Mikof. Huvi kirjaplakati vastu, mida siiani on viljelnud peamiselt Paul Luhtein, Villu Toots ja Endel Palmiste, näib noorimast põlvkonnast tundvat vaid Virve Albri.

Erilist esiletõstmist vajab teatrikunstnik Meeri Säde. «Vanemuise» teatriplakate stiiliühtse tsükli puhul on imeksandav, et kõik nad on trükitud, pealegi hästi trükitud.

Rahutust tekitab kunstilise spordiplakati vähesus (näitusel 3 Smirnovi-Tšobitko plakati, 1 Sampult, Püssilt, Kersnalt, Fuksilt). Spordijuhid on ilmselt täiesti rahul seniste pretensioonitute laokirjas müürilehtedega. Ometi võiks püüda jalgpalli-, poksi-, jne. spordihuvilistele õpetada kaunilt kujundatud plakati vahendusel ka esteetika algmeid. Plakati tänapäevaste funktsioonide seas ju tõstetakse esile, et plakat on väga paljudele inimestele esimeseks kokkupuuteks «suure kunsti» koloriidi-, sümboli- ja tinglikkusetõdedega. Sageli kunsti suhtes ükskõiksete spordisõprade arvukust silmas pidades oleks spordiplakati forsseeritum arendamine tõhusaks lisaks esteetilises kasvatuses.

Esimesed pääsukesed ennustavad turismitiplakati peatset teket. Kindlasti saavad selles olema omal kohal rõõmsameelselt dekoratiivsed, tinglikud lehed, nagu A. Vindi ja A. Säde tööd Pärnu plaaživõludest. Turismitiplakati loomiseks tuleb siiski märksa suuremal määral leida koostöövõimalusi fotograafiaga: hea foto plakatil ajaloolisest objektist või kaasaegsest vaatamisväärsusest on siiski märksa kaalukamaks visiitkaardiks kui tinglik värviplekk. Foto alahindamisest tulenes M. Fuksi katse anda Tallinna raekoja torni ja Suure Rannavärava reljeefi edasi akvarellis. Milleks, kui foto on objektiivsem, kiirem ja trükitavam?

Tõnis Laanemaa «Tallinn 1154», mis meenutab Olev Soansi vanade linnavaadete

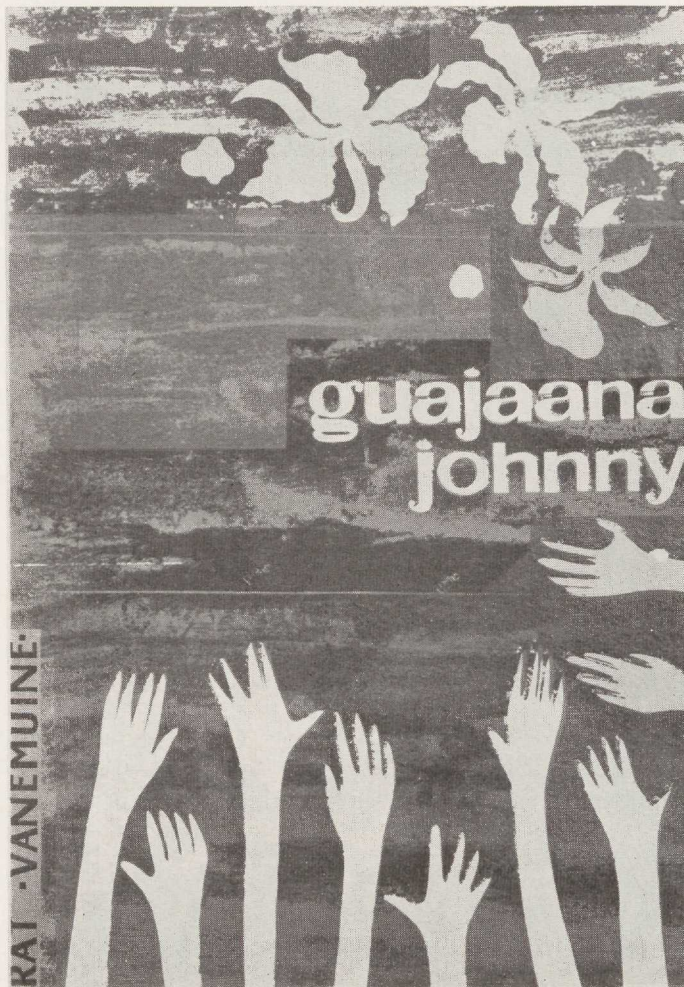


2

2. M. Mikof. Plakat «Koerte näitus». Originaal. 1970.

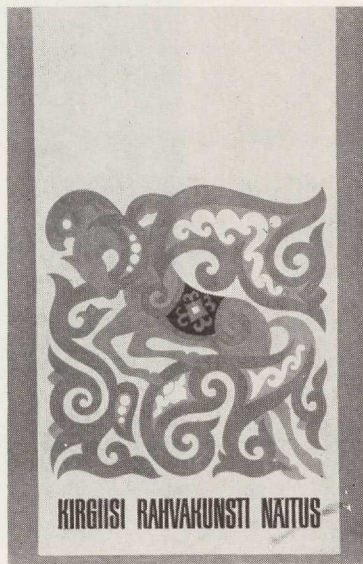
3. M. Säre. Teatriplakat «Guajana Johnny». Trükk. 1969.

4. K. Puustak. Plakat «Kirgiisi rahvakunsti näitus». Originaal. 1970.



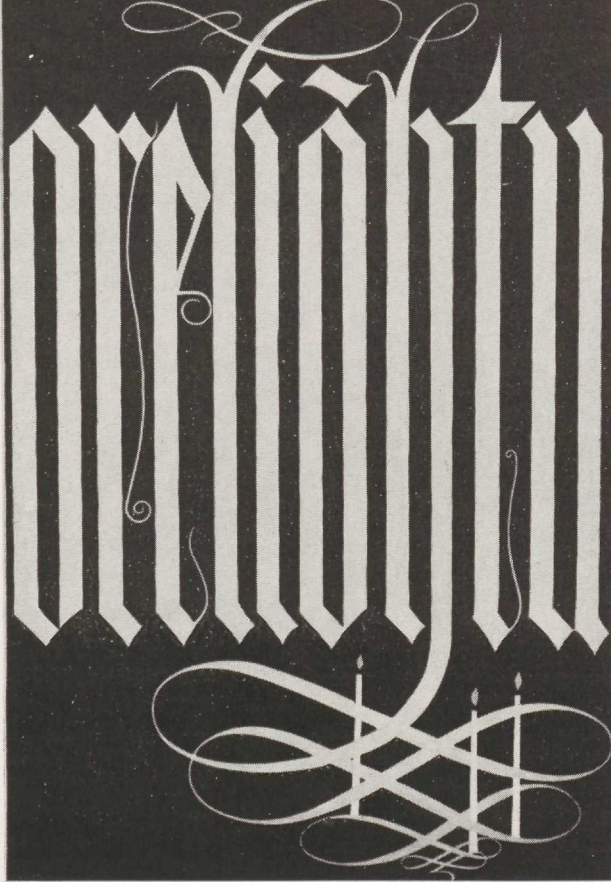
4

3

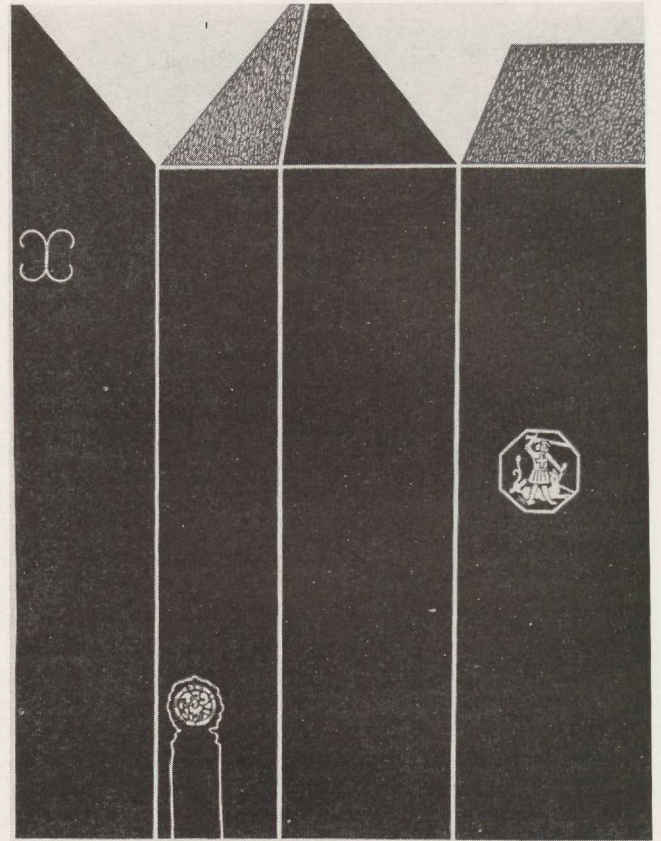


5

EESTI NSV RIIGLIK FILHARMONIA TALLINNA TOOMKIRI



5



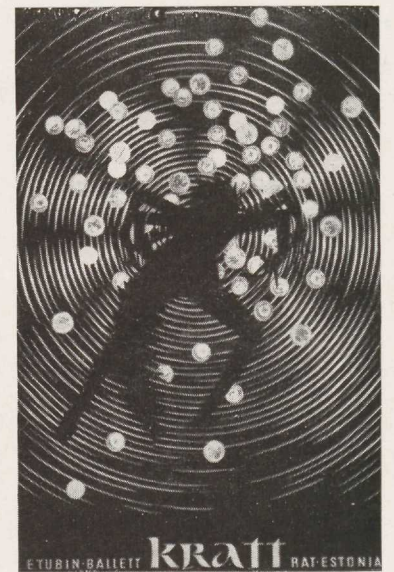
EESTI EHITUSMÄLESTISED

6



TANTSUTURNIIR

7



ETUBIN-BALLETT KRATT RAI-ESTONIA

8

stilisatsioone, äratas allakirjutanus ühe soovunelma. Miks puudub meil täiesti vanale kunstile tuginev arhaiseeriv-romantiline suund, mis püüaks e'ustada muistsete aegade hõngu? Eesti ajalugu meie plakatil ei ulatu naljalt üle saja aasta tagasi, justkui leidis maailma loomine aset alles 1870. aasta paiku. Vanim, mida üksikud plakartistid mäletavad, on põhiliselt seotud sajandivahetuse eesti rahvariietega. Kuid talupoja-kunstis oli ka muud ning kõige hiilgavam osa minevikukunstist arenes meil siiski linnades. (Muide, talupojamineviku austamisest hoolimata puudub siiani väärikas plakat isegi vabaõhumuuseumil, muust rääkimata.)

Mitte ühtki motiivi eelmiste sajandite kunstist eesti linnade, mõisate ja külade vaadetega pole siiani plakatis ära kasutatud. Lausa kutsuvad end plakatil reprodutseerima Meriani ja Goeteerise Tallinna-gravüürid XVII sajandist, linnamaalingud Tallinna privileegide laekal, arvukas XIX sajandi vaategraafika, sajad kunsti- ja ehitismälestised vabariigis. Milline menu võiks olla sellistel — olgu must-valges või värvitruukis — plakatil külaliste ja omainimeste seas! Vaadake, millised järjekorrad tekivad «Uku» esemete, kaubamajas isegi maitsetute «Vana Tooma» laternaimitatsioonide järele — oleks vaid pseudoajaloolist hõngu... Meie päevil, mil järjest enam mõeldakse põlvkondade järjekestvusele ning tuntakse uhkust minevikutraditsioonidest, oleksid menukad need plakartistid, kes suudaksid oma lehtede elustada keskaegse ja Peetri-eelse Eesti elu ja kombestikku. Plakatisarjad endis-aegsetest käsitöölisest, kaupmeestest, aadlist, kooli- ja vaimuelust, lõbustustest ja spordist suudaksid rahuldada nii tunnetusjanu, silmarõõmu- ja eksootikatarvet.

Ent on liigne kõike korruga soovides sündmuste loomulikkude arengut ennetada — see võiks asjatult kahandada meie rõõmu tänastest kordaminekutest. Ärgem unustagem, et plakatiloominguga tegelevaid kunstnikke on meil viiekümne ringis ning paljugi nende töös sõltub ametkondlike tellimuste olemasolust. Viimased aga ei tarvitse alati ühte langeda sotsiaalse tellimusega.

Plakati temaatiline haare praegusel hetkel tunnistab tellijate vähesust, seega esteetilise kultuuri lünklikkust vabariigis. Mitmed eluliselt vajalikud plakatiiliidid on seetõttu alles embrüonaalses seisundis.

Kuid mis kõige olulisem — värske vere juurdevool ning kunstnike loominguline aktiivsus on meie plakati kunstiaset viimastel aastatel järsult edasi viinud ning saab veelgi viima. Päevamurede ja probleemide rohkus on aga loomingu paratamatuks kaaslaseks.

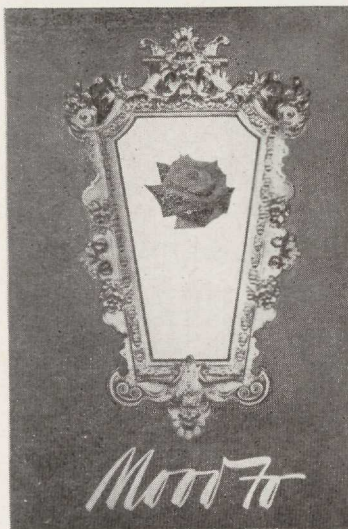
5. V. Albri. Plakat «Oreliõhtu». Originaal. 1969.

6. T. Vint. Plakat «Eesti ehitismälestised». Originaal. 1970.

7. A. Vint. Plakat «Tantsuturniir». Originaal. 1970.

8. A. Vint. Teatriplakat «Kratt». Originaal. 1967.

9. A. Saldre. Plakat «Mood 70». Originaal. 1969.





TÖID
 1970. AASTA
 NÄITUSTELT
 TALLINNA
 KUNSTIHOONES

10. N. Guli. Regina. Õli. 1969.

11. H. Roode. Vaikelu. Õli. 1970.

12. M. Vint. Ritsikad. Tušš. 1969.

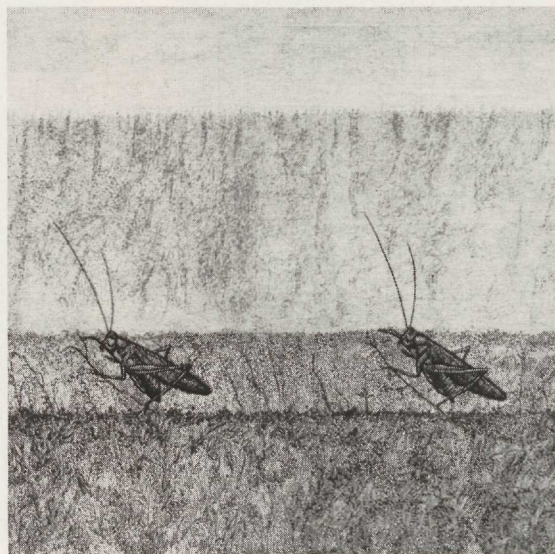
13. H. Eelma. Kodumaa II. Linool-
 lõige. 1970.

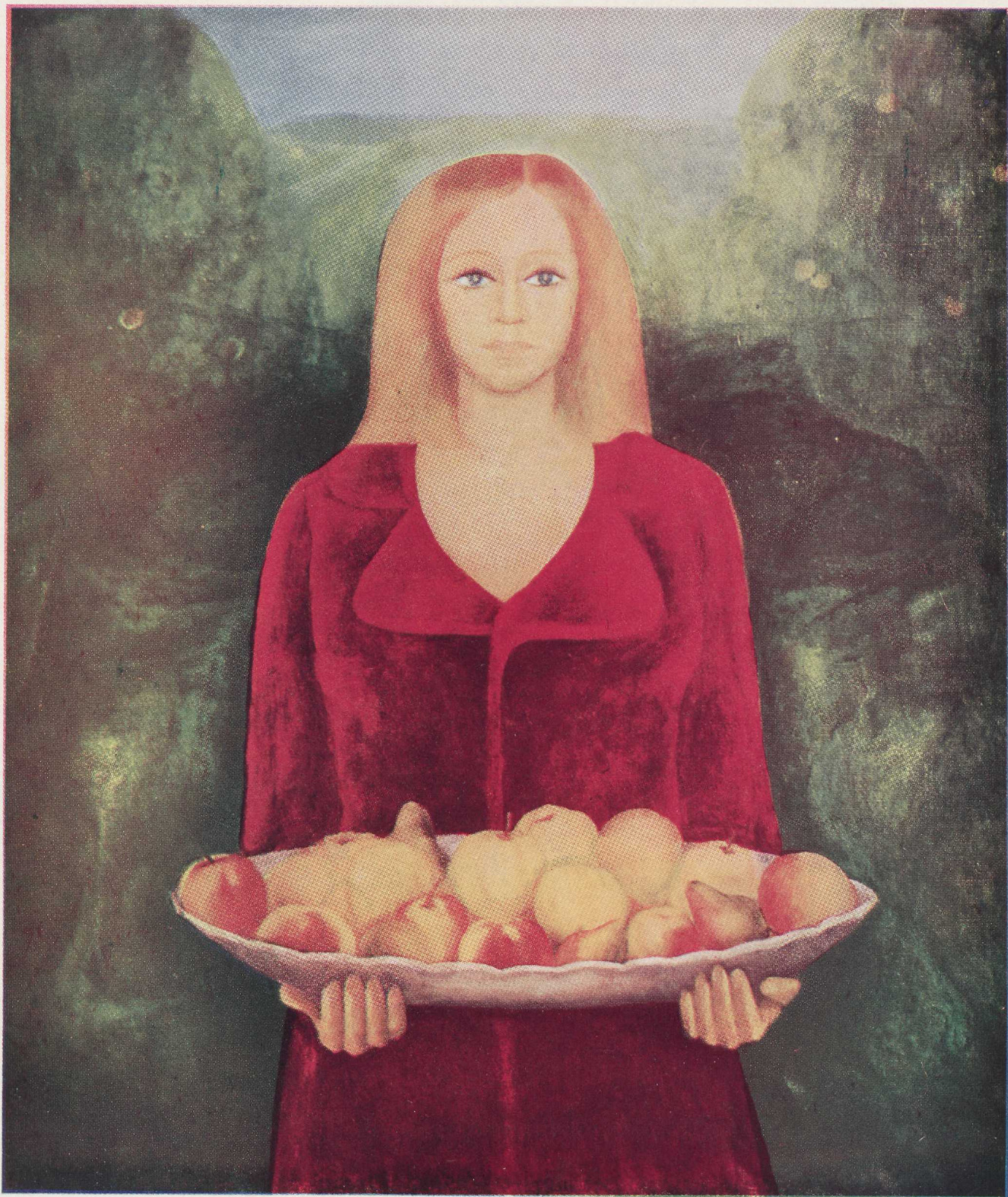
14. A. Keerend. Allegooriline võit-
 lus. Värviline linool. 1970.

10

11

12





T. Pallo. Sügisviljad. Õli. 1970.



14

13





15. V. Tolli. *Võõras linn (Cavitat)*.
Sügavtrükk. 1970.

16. E. Johannes. *Seinaplaat «Viiv. Kaja. Peegeldus»*. Alumiinium,
valatud. 1970.

17. L. Tolli. *Vanne*. Kips. 1969.

18. J. Soans. *Kroonitu*. Kips. 1970.

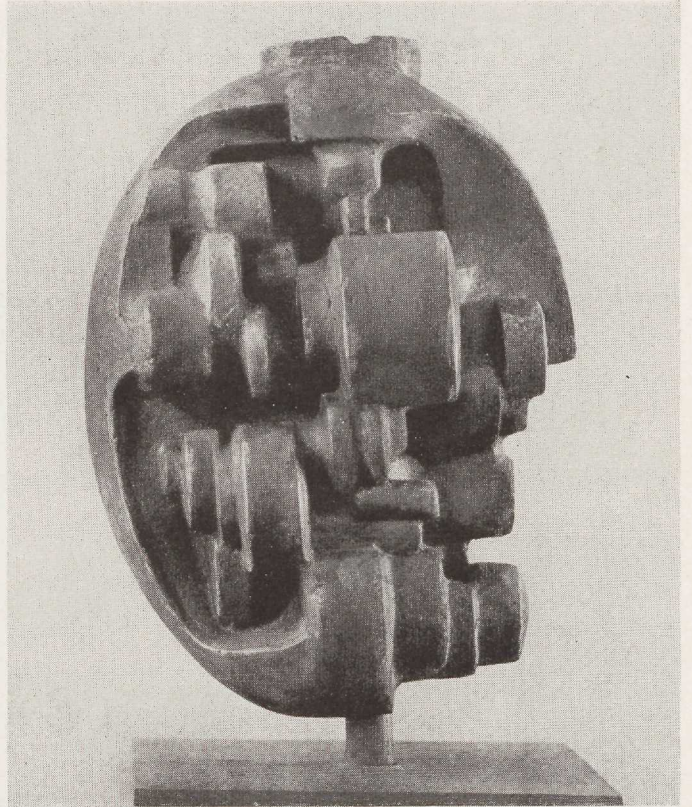
19. M. Mägi. *Dekoratiivne vorm*.
Sulatus. 1969.

15

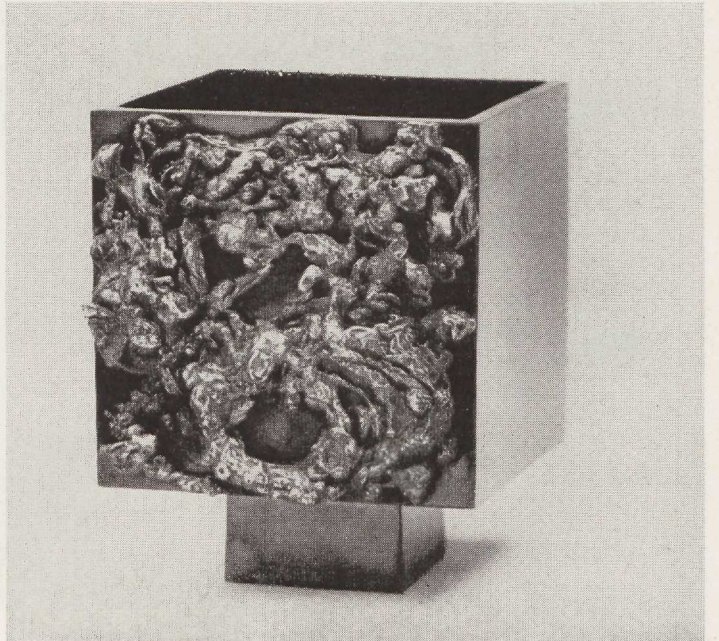
16



17

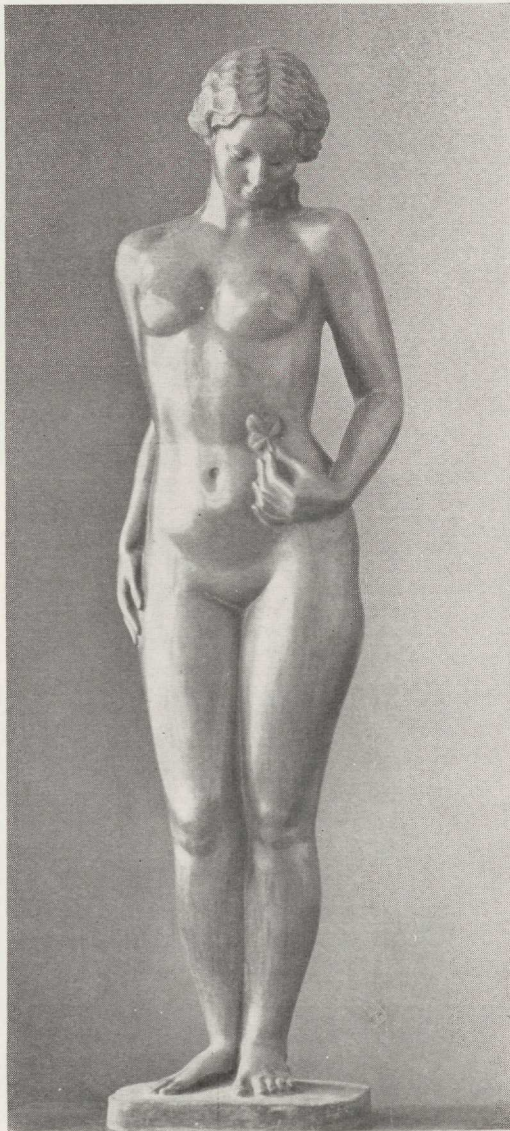


18

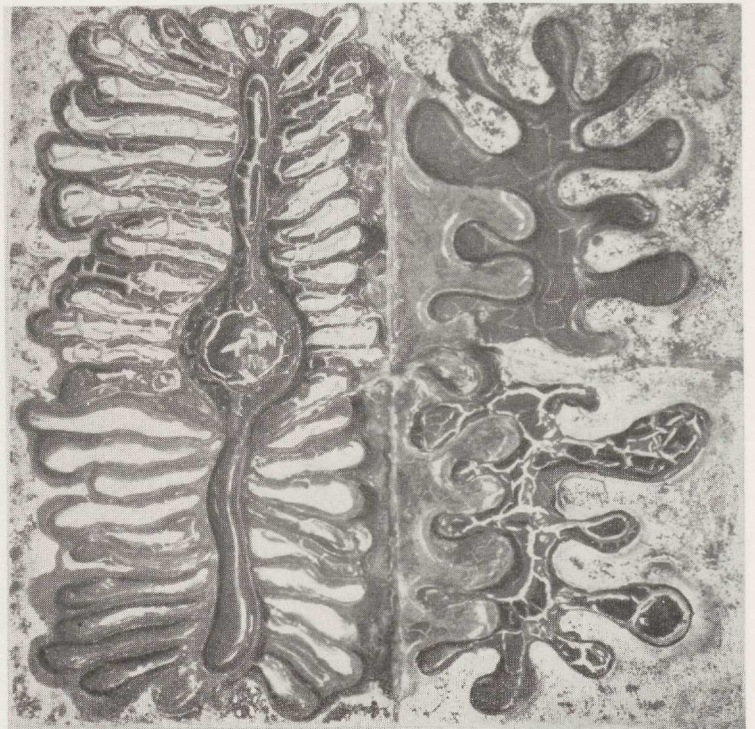


19

20



21



22



23

20. E. Kolk. Veenus Pronks. 1970.

21. A. Ivask. Vaasid «Tuulepea»
ja «Pea». Madalkuumus. 1970.

22. A. Keek. Dekoratiivne plaat
«Vihm». Email, glasuripealse-
te värvidega. 1970.

23. Ü. Braun. Kaelaehed «Kelluke-
sed». Klaas, emailitud. 1970.

24. M. Varik. Kevad. Kips. 1970.



24

Milvi Alas

Käesoleva sajandi 20.—30-ndail aastail valitses eesti skulptuuris n.-ö. kõrg-
 hooaeg. Sellist taset pole eesti plastikakunstis tervikuna saavutatud ei enne ega
 pärast neid aastakümneid. Sellel ajavahemikul (vaid Jaan Koort alustas oma tähe-
 lendu mõni aeg varem) olid oma hiilgevormis ja kinnistasid oma nime eesti kunsti
 ajalukku Jaan Koort, Anton Starkopf, Voldemar Mellik, Ferdi Sannamees, Juhan
 Raudsepp ning järgmise põlvkonna esindajaist Martin Saks, Ernst Jõesaar, Endel
 Kübarsepp ja Linda Sõber. Esimese viisiku esindajaist peale V. Melliku (1887—1949)
 oleme almanahhi veergudelt üht-teist lugenud. Seepärast peatume nüüd lühi-
 dalt V. Melliku loomingul ajavahemikust 1926—1935, kuna just neil aastail val-
 minud teostel on määrav kaal hinnangu andmisel tema osale meie plastikakunstis.

Alustanud oma loomisteed vast sajandi teise aastakümne lõpul Petrogradis, lülitus
 ta 1920. a. Tartu kunstiliku tunnustatud meistrina. Ja seda esialgu tänu akadeemi-
 lisele haridusele Peterburi kunstikoolides. Niisiis tugev kool, ent ilma kindlate kunsti-
 kreedodeta. Ja esimesed viis loomeaastat möödusidki eneseleidmise ja kunstiliste
 taotluste selginemise tähe all.

Aastaks 1925 oli Voldemar Mellik jõudu proovinud pea kõigis skulptuurizänreis.
 Ka materjalidest oli ta rakendanud vastavalt seatud ülesandele küll graniiti, pronksi,
 betooni, Saaremaa marmorit ja puud. Tema tööde arvel oli lausunud kiidusõnu ja
 mõnigi kord olid teda salvanud mürgised kriitikanooled. Ent ta töötas edasi oma
 kogemustes ja töös kasvanud tõekspidamiste tähe all. Aastatega kujunesid tema loo-
 mingus välja juhtžanrid ja ka lemmikmaterjalid nende teostamiseks. Nii muutusid
 peagi ainuvalitsevateks portree- ja figuuriplastika, milles Melliku skulptorianne lõi
 kõlama täiel häälel. Materjalidest hakkas domineerima graniit, vaid üksikjuhtudel
 eksis neil aastail raske raidmaterjali hulka mõni pronksivalu.

Rikkalike praktiliste kogemuste tõttu monumentide valmistamisel kui ka väik-
 semamõõdulises vabaplastikas, tunnetas Mellik käsitletaval ajajärgul suurepära-
 selt plastilist vormi ning valitses täielikult erinevaid skulptuurimaterjale. Tehnilist
 laadi takistused olid seega ületatud ning kujur võis oma peatähelepanu pöörata puht
 loovale kunstilisele interpretatsioonile. Kuigi Voldemar Mellik oli siiani loonud skulp-
 tuure küllaltki erinevas käsitluslaadis, mõnetigi eeskujusid võtnud möödunud aegade
 (gooti, renessansi, klassitsismi) ja ka kaasaja (saksa ekspressionismi) plastikameist-
 rite töödest, kulges tema loominguline tegevus tervikuna ometi loogilist arengujoont
 mööda. Ning tagasivaates tunduvad isegi otsingud ühes ja teises suunas otse häda-
 vajalikuna Melliku skulptoriisiku kujunemisel. Gooti ja renessansskunsti eeskujude
 mõjul rikastus Melliku küllaltki asjaliku ilmega looming sisemise hingestatusega.
 Klassitsistlike teoste mõjul hakkas ta suuremat tähelepanu pöörama silueti ja kon-
 tuurjoone klassikalisele selgusele ja ilule. Saksa ekspressionismist õppis ta kasutama
 joone ja vormi kõnekust ning väljendusjõudu. Ja kuigi me oleme Mellikule ette-
 heiteid teinud tema eksirännakute pärast kunstistiilides, peame ometi tunnistama
 nende viljastavat mõju kogu tema edasisele tegevusele — sest ei eksisteeri ju Mel-
 liku looming ilma eelmainitud komponentideta. Neile lisandub vaid nõrku mõjutusi
 tervikuks liitva komponendina tugev realistlik kool.

1925.—1926. aastaks oli Melliku käsitluslaad stabiliseerunud. Avaramaid loomisvõi-
 malusi pakkuvad suuremad tellimused ja ostud andsid nüüd võimaluse pedagoogilise
 töö kõrval pühenduda peamiselt vabaplastika viljelemisele. Küll töötas ta veel varem
 kavandatud monumentide teostamisel töö juhendajana ja lõi üksikud uued monu-
 mendid, ent see kujunes ta skulptoritöös juba teisejärguliseks. Peatähelepanu pööras
 ta nüüd portree- ja figuuriplastikale, mis alal lõi ka oma püsiva väärtusega teosed
 eesti kunstis.

1926. aastal esines V. Mellik neljal näitusel, esitades seitse uut teost portree- ja

25. V. Mellik. Poiss kassidega.
Graniit. 1928

26. V. Mellik. Kalamees Karepalt.
Must graniit. 1931.

25



26



27

figuuriplastika alalt. Neist üheks oli helilooja R. Tobiase portree, mõeldud Tallinna Konservatooriumile. Oma tõlgenduselt ja kunstiliselt teostuselt oli Rudolf Tobiase portree võrreldes Melliku senise portreeloominguga sammuks edasi. Kunstniku vormikäsitus on muutunud tundlikumaks ja paindlikumaks. Senisest suuremat tähelepanu on Mellik selles töös pööranud portreeteeritava karakteri tabamisele ja edasiandmisele, mida ta saavutas portree kindla ülesehituse ja näovormide jõulise modelleerimisega. Kogu teoses valitseb mingi sõnuseletamatu pingeline, mis kandub energilisest lõuast, kokkusurutud huultest üle teravavormilise nina mõtlikule silmade- ja otsmikupartiile. Puhtplastiliste vahenditega on selles suurepäraselt tabatud helilooja sisemine keskendumine ja vaimne pingeline. Võrdse meisterlikkuse ja hea stiilitundega on lahendatud büstiosa, mis haarab poole kogu teose kõrgusest.

Saavutuseks V. Melliku senises loominguks oli 1926. aastal valminud palisandripuust «Naisfiguur». See teos alustab uut peatükki skulptori loominguks, mis saavutab kulminatsiooni 20. aastate lõpul ja 30. aastate algul teostatud töödes. Kodumaal veedetud kaheksa aasta jooksul polnud Voldemar Mellik ühelgi korral esinenud avalikkuse ees naisaktiga. Ilmselt puudusid tal nii võimalused kui ka aeg aktiivse loovuse viljelemiseks. Pidev studium enesetäiendamise otstarbel säilitas skulp-

27. V. Mellik. *Naerva poisi pea*.
Must graniit, 1928.

28. V. Mellik. *Melanhoolia*. Gra-
niit, 1920.

toril küll kontakti natuuriga, ei andnud aga kogemusi akti loovaks interpreteerimiseks ja materjalis teostamiseks. Ja see andis end esialgu valusasti tunda. Tema esimeses avalikkusele esitatud «Naisfiguuris», milles võib tunda väga kaugeid mõjutusi Maillol'i aktidest, mõjub kompositsioon eestvaates (käte ja jalgade hoiak) otsituna, kunstiliselt põhjendamatu. Ka stiilipuhtuse seisukohalt esineb ebakõla suurema üldistusega antud pea-osa ja detailsemas vormikõnes lahendatud figuuri vahel. Hilisemates figuurides vabanes Mellik selles teoses esinevaist kontuuride selgust ja ilu lõhkuvaist elementidest (rasvakoe ja muskulte rõhutatud modelleering puusa, kaela- ja rinnapartiis, samuti jalgadel ja kätel). Ka pööras ta hiljem suuremat tähelepanu figuuri kunstilisele üldmõttele ümarplastilisest aspektist.

1926. aastal sai V. Melliku looming esmakordselt tunnustuse osaliseks ka väljaspool kodumaa piire, esimese eesti kunsti välisnäituse raames Riias, kus Melliku töödest oli eksponeeritud kolm — «Eva» (graniit, 1921), R. Tobiase portree (pronks, 1926) ja «Põisi pea» (pronks, 1926).

Paralleelselt portreede ja figuuride loomisega töötas Mellik järgnevatel aastail ka üksikute hauasammaste ja mälestustahvlite kavandamisel ja teostamisel. Kunstiliselt mõjuvamad on Dr. A. Rauberi hauasammas (1926) ja Dr. A. Eisenschmidt



hauasammas (1929). Mõlemad hauasambad on raiutud graniidist. A. Rauberi hauasammas koosneb heade proportsioonidega püstjast graniitplokist ja sellele asetatud pronksist portree-reljeefist, mis haarab oma selge vormi ja kaunijooneliste kontuuridega. Eelmisest suurejoonelisem on A. Eisenschmidti hauasammas. Hauasamba peaosa moodustab üksikutest graniitblokkidest kujundatud foon portreebüstile, mille keskosa on kaunistatud kahe reljeefiga ja portreebüstiga (kõik pronksis). Mõjuvad on graniitseina mõlemale servale paigutatud «Kündja» madalreljeefid, mis väärivad esiletõstmist kui esimesed tõsisemad temaatilised lahendused Melliku loomingus.

1927. ja 1928. a. jätkus Melliku pingeline tegevus portree- ja figuuriplastika alal. Esialgu langes ta töös pearõhk portreele. 1927. aastal raius ta graniiti 1925. a. modelleeritud Fr. Kuhlbari portree. Fr. Kuhlbari karakterse portreega graniidis lõi Mellik oma portreekunstis ühe ilmekama teose, mis on kõrge hinnangu pälvinud ka väljaspool kodumaa piire. Nii märkis soome kunstikriitik E. Richter 1929. aastal Fr. Kuhlbari portreed kui V. Melliku parimat teost. Head graniidi käsitlemise oskust rõhutas sama teose puhul O. Okkonen. 1935. aastal eksponeeriti «Fr. Kuhlbari portree» Nõukogude Liidus korraldatud näitusel «Eesti tänapäeva kunst». Nõukogude kunsti- ja kultuuritegelased hindasid kõrgelt eesti skulptorite, nende hulgas ka V. Melliku loomingut. Kunstiteadlane B. Nikolajev peab seejuures märkimisväärseimaks «kirjanik Fr. Kuhlbari karakterset büsti.»

1928. aastal valmis V. Mellikul teine tema portreekunstis šedöövrite hulka kuuluv teos — poja Antsu pea graniidis — «Naerva poisi pea». Teos eksponeeriti esmakordselt Helsingis eesti kunsti näituse raames, kus ta sai ka esimese tunnustava kriitika osaliseks. Ja seda ka põhjusega. On ju väikelapse pehmete näovormidega pead tunduvalt raskem modelleerida kui eaka inimese oma, kelle pea ja näo konstruktsioon on loetavam ja selgem. Ent tänu oma tugevatele tehnilistele oskustele ja kogemustele suutis Mellik raiuda graniiti lapse näo pehmuse ja sujuvuse, luua naerust pakatava lapse kuju, kus lapselikud näovormid tuginevad kindlal konstruktsioonil. Valguse-varju refleksid graniidi pinnal annavad näole köitva elavuse. Selles teoses arendas skulptor edasi seda käsituslaadi, mis esines Rudolf Tobiase portrees. Modelleering on muutunud siin aga vabamaks, vorm kokkusurutumaks ja rahulikumaks. Maksimaalselt lööb seejuures kõlama lapses tulvav elurõõm, teda haaranud sisemine pinge. Ja nimelt selles osas erineb poja Antsu pea enamikest Melliku antud ajajärgu töödest, kus valitseb väline tagasihoidus, klassikalisse vormi kammitsatud tunde- pinge. Ent ka see töö annab tunnistust kujuri arengust suurema üldistuse, detailide minimaalsema ja valituma rakendamise suunas. Graniitmaterjali töötlus on teoses suurepärase. Oskuslikult on kasutatud kontrastimõju lihvitud peaosa ja töötlemata aluse vahel.

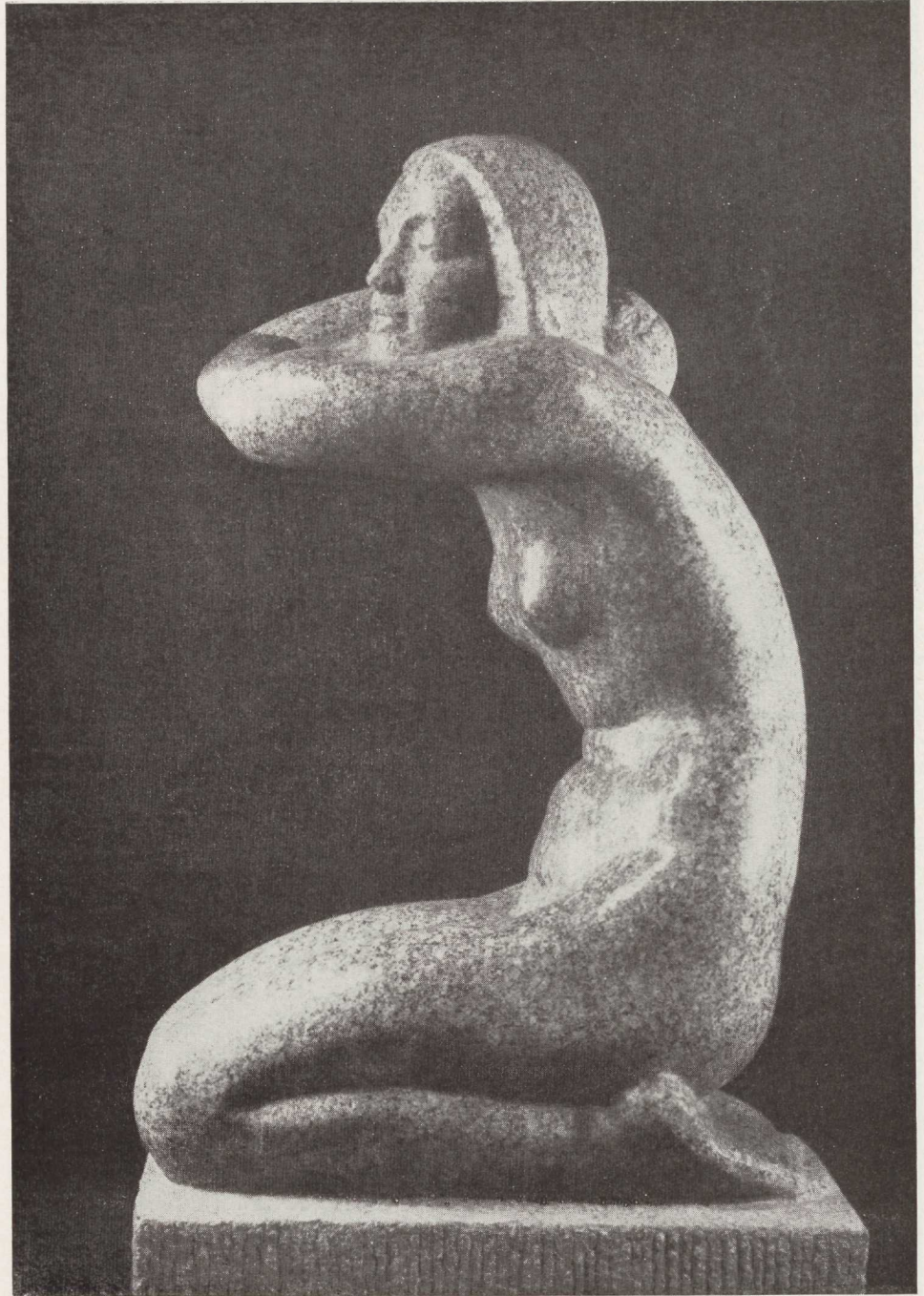
Samal, 1928. aastal valmis Mellikul ka punasest graniidist lapsefiguur «Poiss kassidega».

Kui «Naerva poisi pea» kunstilise õnnestumise tingis portreeteeritava momendi- meeoleolu suurepärase tabamine modelleerimisel, siis teoses «Poiss kassidega» taotles autor juba algusest peale mõnetigi erinevat eesmärki. Määravaks kujunes siin kahe plastilise keha koosliikumise esitamine, koos tüübi loomise ja dekoratiivse üldmõju taotlusega. Taas mängib Mellikul tähtsat osa rütmikas kontuurjoon, loetav siluett. Seejuures on skulptor säilitanud lapsekeha elulise pehmuse ja vetruvuse, jäädvustanud poisikese veidi kohmaka, sõnuseletamatu kiindumuse loomadesse.

Veidi erandlikuks nende aastate loomingus jääb 1930. aastal Tartu Eesti Arstide Seltsi ja Eesti Kirjanduse Seltsi tellimustööna valminud F. R. Faehlmanni mälestus- sammas, mis püstitati Tartus Toomemäele Vana Anatoomikumini ette. Kui Mellik aasta-aastalt eemaldus oma käsituslaadis klassitsistlikest eeskujudest, siis siin on valitsevaks ampiir, seda nii üldlahenduses kui vormikõnes. Seda põhjustas Toome- mäe arhitektuuri ansambli klassitsistlik taust, millega Melliku ansambel on suure- pärases stiililises kooskõlas. Märkimisväärne on kogu monumendi äärmine stiili- puhtus ja meisterlik teostus. Seejuures tuleb arvestada, et skulptoril oli minimaal- selt kasutada ikonograafilist materjali Faehlmannist.

1930. aastal algas üks kauneim peatükk Melliku tegevuses, mis kestis kuni 1935. aastani — tema siirdumiseni Tallinna. Sellest ajajärgust pärineb osa Melliku šedööv- reid, mis püsivad aukohal meie skulptuurivaramus.

29. V. Mellik. *Ärkamine. Graniit.*
1934.





30. V. Mellik. *Puhkav naine*. Must graniit. 1931.

Nimetagem seda aega tinglikult Karepa perioodiks. Nimelt veetis ta oma suvepuhkust ajavahemikul 1930—1934 Eesti põhjaranniku ühes maalilisemas paigas — Karepal. Ja puhkuseaega langeski Melliku peamine loominguline tegevus neil aastail. Miljöö töötamiseks oli igati soodne. Suvituspaiaks oli Selja jõe kaldal asuv kalur Sagritsa kodu. Pererahva üks poegadest, Richard Sagrits, oli tudeng Tallinnas Riigi Kunsttööstuskoolis ja tundis seetõttu erakordset huvi Melliku tegevuse vastu. Samas rannas suvitasid neil aastail ka pallaslane Nikolai Triik ja kirjanik Gustav Suits, kellega oli pidevalt kokkupuuteid. Igati soodustas töötamist siiras, intriigidevaba õhkkond, puhkuseks ideaalne erakordselt maaliline loodus koos karge merega.

Et Mellik plaanis puhkuseaega viljaka tööperioodi, kinnitab asjaolu, et puhkusele võttis ta kaasa kõik skulptoritööks vajalikud tööriistad, samuti modelli ja abitöölise. Tulemused ei lasknud end kaua oodata — seda nii portree- kui figuuriplastikas.

Tihe kontakt ümbruskonna kalurite ja suvitajatega suurendas Melliku huvi põhjamaise tüübi loomise vastu. Ta lõi rida portreid tuttavatest ja kohalikest kaluritest. Kuigi suurem osa töid, mis olid teostatud kipsis, on aja jooksul kaduma läinud, võib neil aastail valminud portreedest saada ülevaate säilinud teoste «Kalamees Karepalt» (graniit, 1931), «L. Sagritsa portree» (kips, 1933) ja «Skandinaavlane» (modelleeritud 1931; graniit, 1933) järgi.

Mehiselt enesekindla, sitke ja tööka kaluri tüübi lõi Mellik teosega «Kalamees Karepalt» (ka «Kaluri pea»). Viimase materjaliks kasutas skulptor Selja jõe põhjast leitud graniidi eriliiki, dioriiti (samast materjalist on raiutud ka samal aastal loodud «Puhkav naine»). Kalurile omast sihikindlust rõhutab siin üldistatud vormikäsitlus ja lakooniline, kergelt stiliseeritud kontuurjoon. «L. Sagritsa portree» on poeetilisem teos Melliku teadaolevast portreeloomingust. Põhjamaise naise rangus ja töökus on ühendatud siin emaliku õrnuse ja murelikkusega. Tundlik vormikäsitluse detailides, ühendatuna range lakoonilise kontuurjoonega, annavad sellele teosele kunstiliselt tervikliku kogumõju.

Inspireerituna põhjamaisest kargest loodusest ja kalurikülas valitsevast tervest õhkkonnast alustab V. Mellik tööd ürgse põhjamaalase tüübi loomise kallal. Modellina kasutas ta Karepal suvitavat rootslast Snellmanni. Kevade kunstinäitusele 1933. a. esitaski Mellik Snellmanni portree lihvitud graniiti viiduna nimetuse all «Vana tõug» (esinevad ka nimetuse all «Skandinaavlane»).

Oma lihtsuselt ja formaadilt on see üks omalaadsemaid töid Melliku loomingus. Pea, mis kasvab välja stukitud graniitalusest, on ülimalt lakooniline ja monumentaalne. Silmade ja nina modelleering meenutab mõneti egiptuse plastikat. Ei mingit poosi ega erilist miimikat. Ent oma suuruse (kõrgus koos alusega 86 sm) ja lihtsusega mõjub ta üllalt suursugusena ja samaaegselt ürgsena. Siin võib täheldada mõningast lahtiütlemist tema senistes töodes domineerinud iluprintsiipidest.

Sellist taset, nagu peades «Kalamees Karepalt» ja «Vana tõug», ei saavuta skulptor aga oma selle perioodi ofitsiaalsemas ja kuivemas laadis teostatud portreedes (F. R. Faehlmann, pronks, 1931; K. E. Sööt, graniit, 1932; J. Hurt, marmor, 1934; prokurör A. Mägi — kips, 1934 jt.).

Kui Mellik 20-ndail aastail kuni aastakümnete vahetuseni lõi vaid ühe naisfiguuri, millest oli eespool juttu, ning figuuri «Poiss kassidega», siis järgneva viie aasta vältel valmis skulptori käe all kuus kunstiliselt kõrgetasemelist graniidist figuuri («Mõttes» ja «Hommik» — mõlemad 1929; «Ekstaas» ja «Puhkav naine» (ka «Õhtu» ja «Naisfiguur») — mõlemad 1931; «Melanhoolia» — 1933; «Ärkamine» (ka «Palvetaja»). Neist esimeste teoste («Mõttes», «Hommik» — lihvimata graniidist) vormikõne puhul võib veel rääkida teatavast sõltuvusest mõningatest (esimeses teoses nn. schneppi rühma meistrite ja teises — A. Starkopfi) loomingulistest eeskujudest. Sellele on lisandunud poeetilisema üldmõju taotlus, mille saavutamiseks on Mellik rakendanud nii teoste kompositsioonilise ülesehituse kui vormikõne. Suuremat tähelepanu kui varem on ta neis pööranud kontuurjoone graatsiale ja ilule. Selgemalt ilmneb see teose juures «Hommik».

Melliku kunstiküpsamad ja kaunimad naisfiguurid («Puhkav naine», «Ekstaas», «Ärkamine») valmisid aga nn. Karepa-perioodil. Neis teostes on Mellik oma senised paremad taotlused ja kogemused kokku liitnud omapäraseks kunstiliseks tervikuks. Inimkeha täiuslikult kaunite vormide kaudu annab ta neis edasi erinevaid, mitme-

kesiseid meeleolusid. Üldmõju kasuks on skulptor loobunud siin üksikvormide rõhutamist. Suur üldistatud vorm ja kaunis siluett on peamised väljendusvahendid, mida kunstnik rakendab võetud ülesande teenistusse. Kõigi nimetatud teoste puhul peab märkima positiivse küljena asjaolu, et nad on kunstiliselt samavõrdselt lahendatud igast vaatenurgast võetuna. Kui näiteks 1926. a. valminud «Naisfiguur» oli põhiliselt vaadeldav ja nauditav vaid frontaalvaates, siis nimetatud teostel selja- ja külgvaated täiendavad frontaalvaates saadud üldmõju.

Suuremate kunstiliste üldistusteni jõudis Mellik teostega «Puhkav naine» ja «Eks- taas». Esimeses andis Mellik edasi väsimuse ja roidumuse meeleolu figuuri kergelt lõtvunud hoiaku ja nõrgema sisemise pinge abil. Sealjuures paelub figuuri range ülesehitus ja kaunis siluett. Kunstiliselt mõjuvam on teos profiilis, kus kergelt stiliseeriv kontuurjoon ja vormide rütm ning loogika annavad teosele tervikliku poeetilise üldilme.

Kui «Puhkav naine» oma vormide rütmi ja loogikaga sunnib vaatajat paratamatult jälgima figuuri kehavormide plastilist arengut, siis «Ekstaasi» puhul on domineeriv ja ainuvalitsev kogumõju. Äärmine keskendatus ja sisemine pinge on edasi antud rangelt kokkusurutud plastilises vormis. Kuigi pinge areng ja liikumistung on tähelepanelikul vaatlemisel jälgitav kogu figuuri ulatuses, ei mõju see segavalt ega pealesuruvalt. Selle teosega on Mellik loonud lakoonilise ja üldistatud vormi abil oma haaravama kunstiteose.

Viimasena Melliku figuuridest käsitletaval perioodil võib mainida 1934. a. poleeritud graniidist valminud akti «Ärkamine» (ka «Palvetaja»). Teos omandati Riia Linnamuuseumi poolt 1937. a. Riias toimunud eesti kunstinäituse järel. Pärast teose eksponeerimist 1956. a. Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kunstinäitusel Moskvas anti töö üle Tallinna Riikliku Kunstimuseumile.

Põhilaadilt on teos lähedane 1931. a. valminud «Puhkava naise» figuurile, kusjuures ei saa muidugi rääkida enda kordamisest. Käte hoiak põhjustab sisemise pinge kogu figuuri ulatuses, mis loob värskuse ja reipuse meeleolu.

Voldemar Mellik on üks väheraid skulptoreid eesti uusaegses plastikas, kes nii arvukalt on loonud aktiskulptuure. Ja seda just oma tegevuse kõrgperioodil, ajavahemikul 1926—1935. Teda on ületanud selles osas vaid vanameister Anton Starkopf, kelle aktiplastika moodustab omaette peatüki eesti kunstis. Ja kui rääkida šedöövritest meie figuuriplastikas, ei saa J. Koorti ja A. Starkopfi tööde kõrval mööda minna Melliku naisaktidest («Puhkav naine», «Ärkamine», «Ekstaas»). A. Starkopfi meeleliselt mõjuvate naisfiguuride kõrval, kus volüümsete vormide rütm pole kaugelki allutatud klassikalise ilu põhimõtetele, mõjuvad Melliku aktid vast liiga ilusatena. Ent viimaste veetlus seisneb nende karges poeetilisuses, kontuurjoone voolavuses ja kammitsetud plastilises liikuvuses. Nagu Melliku paremates portreedes, nii ühinevad ka figuurides staatiline püsivustunne tagasihoitud liikumistungiga.

ALEKSANDER
TASSA
KUNSTNIKUNA

Evi Pihlak

Aleksander Tassa on meie kunstiajalukku jäänud püsima eelkõige laialdaste huvidega isiksusena, kelle tegevusest otsene kunstilooming moodustab vaid ühe murdosa. Oma entusiastliku andumusega ühekorraga mitmele muusale esindab ta noor-eestlaste ringkonnast võrsunud kunstiinimese tüüpi küllaltki iseloomulikust küljest. Kui väljend «muusade teenimine» endas mingit otsest sõnasõnalist tähendust sisaldab, siis on see kindlasti paika pidav just Aleksander Tassa puhul. Tema kunstisse suhtumises on üllatavalt palju omakasupüüdmatut vaimustumisvõimet, tahet üldisele kunstielu arengule lihtsalt kaasa aidata. Tassa romantilises «tuuletallamises» on mingit ergutavat kontrasti tema hilisemate aegade tunduvalt ratsionaalsemale loominguiliste eesmärkide püstitamisele.

Sellest tingituna on Aleksander Tassa töödes ja tegemistes palju kaootilist, palju on jäänud lõpule viimata, rohkem on kavatsusi kui resultaate. Paljud tema teosed on kaduma läinud, mööda maailma lihtsalt laiali pillatud, ja kusagil pole fikseeritud, mida ta kunstnikuna õieti korda saatis. Praegu pole seda materjali nappuse tõttu enam võimalik teha. Süstemaatilise ülevaate asemel saab anda Tassa tegevusest kunstnikuna vaid hapraid fragmente, mis enamikus on kokku korjatud varem teiste kunstnike kohta ilmunud monograafiatest, mälestustest, kirjavahetustest. Otsest Tassa endaga seotud algmaterjali on väga vähe. Ulatuslik Aleksander Tassa fond ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumis valgustab küll mitmekülgset tema isikut, kuid Tassa kui loovkunstniku kohta on seal vähe andmeid.¹ Küllaltki napp on samuti A. Tassa teoste hulk Tallinna ja Tartu Riiklikes Kunstimuuseumides. Tööde enamik kuulub praegu kunstniku abikaasale V. Tassale.

Oma esimesed arglikud sammud kujutava kunsti suunas tegi A. Tassa 1897. aastal Tartus Rudolf zur Mühleni joonistuskursustel saksa Käsitöölise Seltsi juures.² Arvestades Tassa ainult üks aasta kestnud õppeaega ja kursuste küllaltki piiratud programmi (õppetöö toimus sel ajal 6 korda nädalas à 2 tundi), ei saanud otsene kasu neist olla kuigi suur. Pealegi õpiti kursustel ainult joonistamist ja tehnilist joonestamist, maalimine kui tulevastele käsitöölisele mittevajalik ala oli peagu täiesti kõrvale jäänud. Ometi said nendelt kuivalt käsitööliselt joonistuskursustelt esimest ergutust mitmed eesti kunstnikud. Samadel kursustel õppisid ka Mart Pukits, Jaan Koort ja Konrad Mägi, kellega Tassal olid tekkinud lähemad kontaktid juba Linnakoolis õppides. Nende kunstijanuliste noormeestega sidusid Tassat pikemaks ajaks ühised huvid. J. Koorti ja K. Mäe Peterburi siirdudes valis ka A. Tassa mõni aeg hiljem sama tee. 1904. aastal astus ta sõprade eeskujul Stieglitzi kunstikooli.³ Tema õppeaeg selles koolis kujunes õige lühikeseks, sest juba 1905. aasta märtsis kustutati ta koos K. Mäe, J. Koorti ja N. Triigiga õpilaste nimekirjast õppetöö boikoteerimise ja õpilaste revolutsioonilistest rahutustest osavõtmise tõttu.⁴

Mõningad 1904. aastast säilinud joonistused, mis kujutavad vastavalt Stieglitzi programmile peamiselt kipsist akantusornamente, näitavad tulevase kunstniku võimeid veel üsna väljakujunemata küljest.

Märkimisväärselt ei arenenud Aleksander Tassa oskused edasi ka Ants Laikmaa ateljees, kus ta koos Triigiga 1905. aasta sügisest kuni 1906. aasta alguseni õpinguid jätkas.⁵ Selleaegsed tööd — peamiselt pastellitehnikas portreejoonistused — on teostatud Laikmaad järele aimavas laadis ja nende tase on ebakindel.

¹ Leo Anvelt, Aleksander Tassa fondist. Paar sammukest eesti kirjanduse uurimise teed IV. Tallinn 1969, lk. 187–202.

² Joonistuskursuste õpilaste päevik. ENSV Riiklik Ajaloo Keskarhiiv, f. 1873, n. 2, t. 171, l. 18–22.

³ Riiklik Ajaloo Keskarhiiv Leningradis, f. 790, n. 1, t. 127, õpilaste personaalkaardid.

⁴ Riiklik Ajaloo Keskarhiiv Leningradis, f. 790, n. 1, t. 105.

⁵ A. Vaga, Ants Laikmaa. Tallinn 1938, lk. 27.

1906. aasta talvel oli Tassa taas Peterburis ja jätkas õpinguid J. Goldblatti kursustel.⁶ Tõenäoliselt õppis ta seal koos Konrad Mäega, kelle seltsis ta hiljem ka Soome siirdus. Mägi andis oma mälestustes kursustele kõigiti positiivse hinnangu ning omistas sealsele lühikesele õppeajale eriti tähtsa osa oma joonistusoskuse kujunemises.⁷ Sama võiks lugeda paikapidavaks ka Tassa kohta, ehkki tema õpingutest mainitud ateljees midagi lähemat pole teada. Siiski näib, et 1906. aastast pärinev sõejoonistus, mis kujutab Michelangelo «Kükitavat poisikest» Ermitaažist, on valminud just Goldblatti ateljees õppimise ajal. Eelnevate õpilastöödega kõrvutades on see joonistus igatahes ülesehituslikult kindlam ja oskuslikum. 1906. aastasse kuuluvad ka mõnigad satiirilise sisuga joonistused, mis on trükitud omaaegsetes pilkelehtedes nagu «Tapper» nr. 4, «Edasi» II. Kuid analoogiliselt Laikmaa ateljeele jäid ka Goldblatti kursused vaid lühikeseks vaheetapiks kunstniku keerukas õppereiside käigus, mille lõppeesmärgiks olid Lääne-Euroopa suuremad kunstikeskused.

Juba 1906. aasta mais sõitiski Tassa koos Mäega edasi Helsingisse.⁸ Liitudes Nikolai Triigiga, veedeti esialgu lõbus suvi Ahvenamaal. Kuna Triik ja Mägi püüdsid jäädvustada saarestiku maalilist loodust, siis tegi tõenäoliselt seal maastikumaaliga algust ka Aleksander Tassa. Ühtlasi viitab Tuglas juba sellest ajast tema taimede stuudiumile ja sõnajala stilisatsioonidele.⁹

Sügiseks oli Tassal kavandatud õpingute jätkamine Ateneumi kunstikoolis. Rahapuuduse tõttu jäi see esialgu teostamata. Süstemaatiliste kunstiõpingute asemel asusid Mägi ja Tassa hoopis Soome Kirjanduse Seltsi tarbeks Hurda rahvaluule kogu ümber kirjutama.¹⁰ Kuna Mäe monograafias märgitakse, et tema nimi ainsa eestlasena figureeris Ateneumi matrikel-nimestikus, siis võib arvata, et Tassal ka hiljem seal õppimisest midagi välja ei tulnud, ehkki ta seda nii kindlalt kavatses.¹¹ Määravamad kui otsesed kunstiõpingud olid Helsingi perioodil Tassa kokkupuuted kaasaegse Soome kunstiga, sealhulgas Gallén-Kallela rahvusliku suunilusega. Nagu teistelegi eestlastele oli soome kunst ka Tassale läveks, mille kaudu astuti Euroopa moodsa kunsti maailma. Ühtlasi aitas see varane Soomes viibimine kinditada esimesi niite, mis meie sajandi alguse kunsti sidusid Põhjamaadele iseloomuliku romantilise elutundega.

Tassa mitmekülgetele kultuurihuvidele Helsingis vihjab ka Fr. Tuglas, kirjutades tema kohta: «Nagu hiljem, nii oli ta ka siis ikka innustunud ja hinnatav asjatundja tuhandel alal, püstipäine esteetiline maailmavallutaja, viimaseid iluromantikuid — keset seda võrdlemisi ebaesteetilist ning ebaromantilist maailma.»¹²

Tassa helsingiaegsetest töödest pole säilinud peagu midagi. On teada ainult väike roheline glasuuriga keraamiline vaas, mille põhjal on signatuur: «A T Helsingfors 07». Ka too üksik katsetus tarbekunsti valdkonnast kinnitab Tassa huvide mitmesuunalisust.

1907. aasta sügisel lahkus Tassa Helsingist ja asus koos Mäega teele Pariisi poole. Kohale jõuti septembri lõpu paiku.¹³ Jäädes sinna kuni 1913. aastani, oli Tassa eesti kunstnikest üks pikemaajalisi Pariisis viibijaid. Mis puutub tema konkreetsetesse õpingutesse seal, siis mainitakse sellega seoses Wittti eraakadeemiat, E. Anglada-Camarosa ja K. van Dongeni ateljeesid.¹⁴ Ometi jääb küllaltki segaseks, kui palju

⁶ Bernhard Linde, Aleksander Tassa 50-aastase sünnipäeva puhul. «Looming» 1932, nr. 6, lk. 731. (Edaspidi Linde.)

⁷ Rud. Paris, Konrad Mägi. Tartu 1932, lk. 57–59. (Edaspidi Paris.)

⁸ Paris, lk. 59, 61.

⁹ Friedebert Tuglas, Valik kriitilisi töid. Tallinn 1959, lk. 473.

¹⁰ Friedebert Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk. 293; A. Tassa kiri Ahvenamaalt J. Aavikule 13. VI 1906. Erakogu.

¹¹ Eelmainitud kiri; Paris, lk. 68.

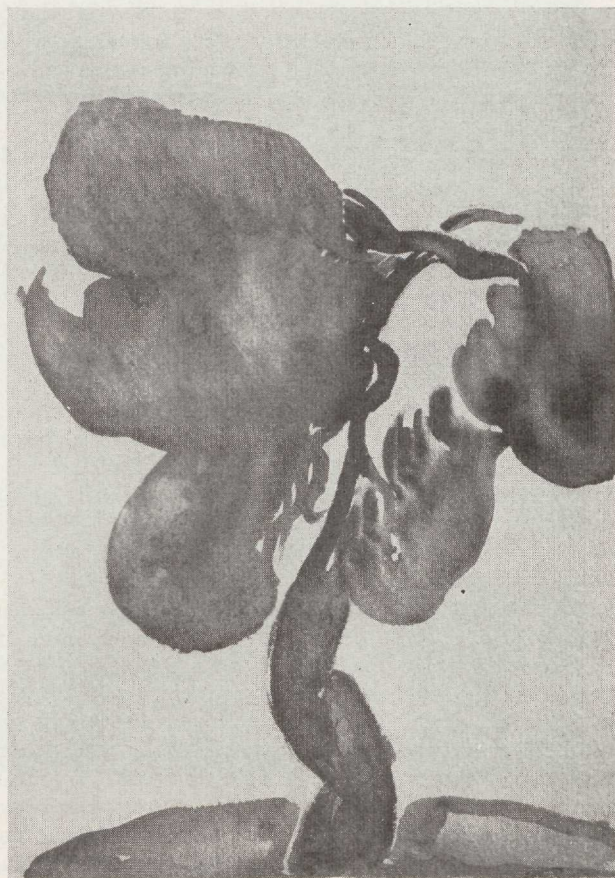
¹² Friedebert Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk. 293. Mainitud mälestuslõik sisaldab endas siiski teatavat vastuolu ning kuulub võib-olla hilisemasse aega, kuna A. Tassa mälestuste kohaselt nende tutvus Tuglasega sai alguse alles Pariisis. Vt. Aleksander Tassa, Mälestusi. Fr. Tuglase 50. a. sünnipäeva puhul. «Looming» 1936, nr. 3, lk. 298.

¹³ Paris, lk. 73–74.

¹⁴ Julius Genss, Eesti kunsti materjale III osa. Kunstnike leksikon S–U. Käsikiri. Tallinn 1948, lk. 374–375; Eesti Biograafiline Leksikon. Tartu 1926–1929, lk. 512; Linde, lk. 732.

31. A. Tassa. Mänd. Akvarell. 1913.

32. A. Tassa. Norra maastik. Oli.
1908.



31



32

ta tegelikult ühes või teises ateljees töötas, mis ajal see täpselt oli ja mida ta seal õieti omandas. Võiks vaid oletada, et pikemat aega Pariisis tegutsenud saksa maastikumaalija Heinz Witte-Lenoir oma impressionismile läheneva laadiga siiski mingil määral suunas Tassa kui maastikumaalija kujunemist. Kuid vaevalt saab seda Tassa kujunemise puhul pidada otsustavaks. Mis puutub küllaltki tuntud hispaania kunstnikku Ermengildo Anglada-Camarosasse, kes oli Pariisi Sügissalongi liige, tantsu- ja teatristseenide maalija ning portretist, siis tema ateljees õppimise paneb Tassa ise oma hilisemates märkmetes mõnevõrra küsimärgi alla.¹⁵ Ka jääb selle kunstniku aineriing Tassale võõraks. Midagi lähemat pole samuti teada van Dongeni ateljees õppimise kohta. On üldse küsitav, kuivõrd tahtlik ja eesmärgikindel oli nimetatud ateljeede valik. Õpingud seal võisid olla väga lühiajalised ja mõjutatud küllaltki juhuslikest teguritest. Vahetutest õpingutest mitmeti määravam oli kindlasti Pariisi kui Euroopa kunstisentrumi keskkonna mõju. See ei tähendanud kokkupuutumist mitte ainult prantsuse kunstiga, vaid kaasaegse kunsti probleematikaga palju laiemas ulatuses. Pealegi ei jäänud Tassa Pariisi pidevalt paigale.

Juba 1908. aasta suvel viibisid mitmed eesti kunstnikud Norras ja sinna siirdus ka Tassa. Lahkudes 1908. aasta mais Pariisist, oli ta reisikaaslaseks jällegi Konrad Mägi. Nende tee Oslosse viis üle Brüsseli ja Kopenhaageni, kus edasise reisiraha puudumise tõttu toimus pikem peatus. Oslosse jõuti päralt alles juuli keskpaiku. Oslosse jäi Tassa septembri lõpuni, millal sõitis tagasi Pariisi. Norras veedetud aega kasutas ta peamiselt Oslo ümbruse maalimiseks, kus ta sageli ühest ja samast paigast terve seeria etüüde visandas. Kaugemale mägedesse sõitu takistas jällegi rahu puudus.¹⁶

Mõningad norra maastikud on ka säilinud. Need on väikeseformaadilised papile maalitud tööd, mis kujutavad peamiselt künklikku pinnareljeefi metsatukkade ja punaste majadega. Värv on aluspinnale kaetud pastoosselt. Sageli näib olevat kasutatud kitsast spahtliotsa, millega pintsli tõmbed on lamedaks silutud. Nii on saadud tihe, kompaktne värvikiht omapärase spahtlifaktuuriga. Kompaktsuse poole kaldub samuti vormikäsitus. Kujutatav on jaotatud pindadeks, mille piirjoontes domineerib sujuvalt voolav rütm. Kõige värvikamalt maalitud osaks on taevas punaste, lillade ja kollaste pilvetriipudega. Maapinna ja puude rohelusele on samal ajal antud halli või ookruga pehmendatud varjund. Esimesel hetkel võiks neid etüüde pidada kaudselt sugulaslikeks K. Mäe varaste norra maastikega. Siiski pöörab Tassa vähem tähelepanu kui Mägi impressionistlikule õhu- ja valgusmulje edasiandmisele, ehkki ka tema imetles norra «puhast, värvirikast õhku».¹⁷ Tassa etüüdidel sinavad mäed ja tumedad metsatriibud hõõguva taeva all siiski raskepärasemalt, varjates endas mingit romantilist aimust.

Nende esimeste norra maastikega esines kunstnik järgmisel aastal ka kodumaal II Eesti kunstinäitusel.¹⁸ Norra maastiku ainetel on kujundatud samuti 1909. aastal ilmunud «Noor-Eesti» III albumi päisliistud, mis kujutavad stiliseeritud lainemotiive või mägesid tähtede ja kuuga taeva foonil. Tööd on teostatud tušijoonistustena. Ornamentaalses stilisatsioonis domineerib voogav viirutus või väikseid ümaraid merekive meenutav pinnatäide. Ehkki vinjettide puhul on tegu ornamentaalse lahendusega, võiks ka sedapuhku rääkida looduspõlvide omalaadsest kergelt müstilise varjundiga emotsionaalsest mõjust.

Pöördunud tagasi Pariisi, vaheldus otsene õppetöö ja kunstialane tegevus sagedaste näituste külastamise ja põhjaliku muuseumidega tutvumisega. Sama tegid kindlasti ka teised kunstiõpilased Pariisis, kuid Tassa jaoks ei olnud see kõrvaltegevus ateljeetööst vabal ajal, pigem kujunes sellest üks tema peamisi huvialasid. Rääkides näiteks Helsingisse Johannes Aavikule adresseeritud kirjades Pariisi kõrval Norrast ja läbisõidust Brüsselist, Kopenhaagenist ning saksa linnadest, ei säästa

¹⁵ A. Tassa käsikirjaline märged Rud. Parise Konrad Mäe monograafia 118. lehekülje veerul. Raamat V. Tassa valduses Tallinnas.

¹⁶ Paris, lk. 82–83, 88, 90, 92, 97; Friedebert Tuglas, Valitud kriitilisi töid. Tallinn 1959, lk. 474; A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 18. I 1909. Erakogu.

¹⁷ Eelmainitud kiri.

¹⁸ Tartu Riiklikus Kunstimuseumis säilitataval maalil 862 M on pöördel tekst: A TASA II EESTI KUNSTINÄITUS.



ta vaeva teel nähtud muuseumide ja arhitektuuri kirjeldamisel. Kohati teeb ta seda üllatava üksikasjalikkusega, milles on tunda lausa kunstiajaloolist kirge.¹⁹

Püüdes nende kirjade kaudu jälgida Tassa isiklikku kunstimaitset, pole raske märgata, et eriti köitis teda keskaegne kirikuarhitektuur. Notre-Dame'i ja Sainte-Chapelle'i külastamine kujunesid talle Pariisis üheks esimeseks suuremaks kunstielamuseks. Ka Tassa kunstiajaloolistes huvides on tunda romantilist maitseuunda. Erutavat tundeelamust otsis ta samuti kaasaegsest kunstist. Uuematest kunstnikest paelusid ta tähelepanu sümbolistliku kallakuga sakslased A. Böcklin ja Max Klinger ning prantsuse sümbolismi esindaja G. Moreau. «Arvan: saksa kultuur on Böcklini, Wagneri näol kõige kõrgema järjeni tõusnud. Kuid Prantsuse kulturi esitlejaks peale muude tuleb tõesti Gustave Moreau lugeda,» kirjutab ta oma lemmik-kunstnike kohta.²⁰ Impressionismi esindaja C. Monet leiab samas kirjavahetuses vaid põgusat äramärkimist. Ootamatu on Tassa küllaltki kriitiline suhtumine soome kunsti, mille põhisuunad oleksid pidanud talle tegelikult mõistetavad ja lähedased olema. Ilmselt pidas ta värske pariislasena Soomet siiski provintsiks ja sellest tulenes ka tauniv hoiak. Nii heidab Tassa Halonenile ette sügavuse puudust, mida on püütud stilisatsiooniga maskeerida. Galléni nimetab ta lihtsalt rikka fantaasiaga illustraatoriks, kelles on vähe «loojat ning värvi muusika otsijat». Enam kui Galléni arvab ta põhjamaist stiili leidvat norra kunstnikus G. Munthes. Sama seisukoht näib iseloomulik olevat peagu kõigile noor-eeesti ringkonna kunstnikele, kes soomlaste loomingust küllaltki pealiskaudselt mööda läksid ja peajasjalikult norra kunstile orienteerusid. Tassa silmis väärus soome kunstnikest tunnustust vaid Y. Favén, kui hea tehnika valdaja ning K. Enckell. «Kui ma Enckelli pääle mõtlen,

¹⁹ A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 18. I 1909. Erakogu.

²⁰ A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 29. I 1909. Erakogu.



34

siis kujuneb mulle valge õrn nərbuma lõõnud lill vaimusilmade ette,» ütleb Tassa oma kirjas.²¹

Viimased read iseloomustavad hästi Tassa eeleegilist maitseuunda. Nagu iseene-
sest aitasid sellelaadseid tundeid õhutada ka tema muusikaharrastused. Juba
Peterburi ajast, kui ta vend Rudolf Tassa viiulit õppis, oli muusika jäänud talle
lähedaseks. Pariisist saadetud kirjades on muusikast kohati rohkem juttu kui
kunstist. Vahel pühendas ta sellele koguni niipalju tähelepanu, et aeg maalimiseks
napiks jäi. Siin oleks kohane lisada, et viiulimänguga tegelesid ka Konrad Mägi ja
Jaan Koort. Muusikalised meeleolud vastasid teataval määral enamiku noor-eest-
lastest kunstnike varasema loomingu unistav-romantilistele meeleoludele.

A. Tassa toleaegseid tähelepanekuid ja mõtisklusi kunstist valgustab ka «Posti-
mehes» ilmunud artikkel «Eesti kunstnikud Pariisi näitusel ja veel paar sõna Eesti
kunstnikkude elust.»²² Jaan Koorti ja Nikolai Triigi väljapanekute analüüsimise
kõrval puudutas ta mitmeid omaaja kunsti aktuaalseid probleeme, sealhulgas ka
kunsti rahvuslikkuse küsimust. Tassa mõtte kohaselt peaks eesti kunst arenema
maailmakunsti ühe haruna. Olles moodsa kunsti arenguga küll tihedas kontaktis,
peab lõppeesmärgiks jääma siiski iseenda leidmine, rahvuslikult omapärase kunsti
loomine.

See oli oma aja kohta küllaltki levinud seisukoht ja Tassa ei lisanud siin midagi
põhimõtteliselt uut. Tunduvalt isikupärasemalt ja hoogsamalt näivad Tassa mõtted
vallanduvat kunstniku isikust, tema loomingu ja selle mõjust rääkides. Nimetades
kunstitööd hääleta elavaks sõnaks, mis inimese hingega juttu ajab, ning kujutades,

²¹ Eelmainitud kiri.

²² AT, Eesti kunstnikud Pariisi näitusel ja veel paar sõna Eesti kunstnikkude elust. «Posti-
mehes», 1909. 16. I ja 19. I.

kuidas kunstniku hing loomingu hetkel oma laiad tiivad nagu lind ääretusesse lahti lööb ja igavest tuld luuleilmast alla toob, tunneme jällegi ära Tassa kui tõelise romantiku, kui möödunud sajandi lõpu sümbolismi esteetika austaja.

Kunst on Tassa silmis alati midagi ülevat, vaimsel peent, millest vaid süvenedes, asjasse kogu tõsidusega tungides võib osa saada. Ühes kirjas küsib ta koguni skeptiliselt: «Kas kunagi tõsised, sügavad kunstitööd laiemale ringkonnale tuttavad on olnud? — — — Soomes nägin, ja siin ka, Bethoveni tööde ettekandmise ajal kuulajaid magama, — — — ehk palju Böcklini töösidki õieti hinnata suudetakse. Kunst peab intimitik olema, seda saab ainult peene vaimuga kunstnik luua ja et aru saada, peab sellesama vaimujärjeni tõusma.»²³

Lisades siia veel kirjaread, milles Tassa ütleb, et ta võimalikult vähe püüab tegeliku eluga kokku puutuda ja peasjalikult püüab süveneda vaid oma ideedesse ja mõtetesse,²⁴ võiks kõigest sellest välja lugeda sajandivahetusele nii omast «ainult valituile määratud» kunstiideaali jälgimist. Osalt võib-olla ongi Tassa mõtteavaldustes rohkem esteetilist elukaugust kui tema kaaskunstnike puhul, kuid samaaegselt kõlab sellest läbi protest vaimse piiratud ja ainult materiaalselt kasu taotlevate kodanlike kihtide vastu, kellega uuendusliku kunsti esindajad juba alates Gaudiinist opositsioonis olid. Arvestades eesti kunstnike kõrvaletõrjutud ühiskondlikku positsiooni kodumaal, on nende paiguti ilmnev skeptitsism kunsti üldrahvaliku leviku suhtes tol ajal seda arusaadavam. Et kunsti suudavad mõista vaid vähesed — sellest ei räägita kui ideaalist, pigem on see resigneerunud kibestumisega välja öeldud tõde.

Kokkuvõttes võiks Tassa poolt kirjapandu põhjal öelda, et kõige lähedasem tolleaegsetest Euroopa kunstinähtustest oli talle sümbolism oma järeelmõjudega ja nende suundadega, mis olid väljenduse leidnud juugendliku stiilitunde piirides. Ometi ei kujunenud Tassast oma lemmikkunstnike Böcklini, Moreau või Klimti otsesest jälgendajat. Kuigi Tassa loodusetajus on müstilisi elemente, kus kunstniku fantaasia tegelikkust ümber kujundab, on talle täiesti võõrad juugendliku sümbolismi erootika ja surmakultuse hääbuvad meeolud. Nagu teisi Pariisis olnud eesti kunstnikke ei haara Tassat meelelist naudingut ja rafineeritud sensuaalsust taotleval kunst. Tema tundemaailm ja elamused seostuvad esmajoones loodusega.

Kui ta 1909. aasta mais Šveitsi sõitis, köitis teda seal samuti maastik.²⁵ Sama aasta sügisel II Eesti kunstinäitusele saadetavate tööde hulgas oli koos varasemate norra maastikega ka üks «Helveetsia maastik». Ehkki me nimetatud töö kohta midagi lähemat ei tea, iseloomustab see vähemalt Tassa loomingut temaatilisest küljest. Esinemine kunstinäitusel, kus eesti publik õieti esimest korda oma kodumaal tutvus uuemate kunstitaotlustega, lülitab Tassa nagu endastmõistetavalt meie noorema kunstnikegeneratsiooni avangardi hulka. Sama kinnitas ka N. Triigi poolt kirjutatud näitusearvustus, mis Tassa töödele andis kõigiti tunnustava hinnangu.²⁶

1909. aasta oktoobris pöördus Tassa Šveitsist tagasi Pariisi.²⁷ Maalimise, kunsti ajaloo tundmaõppimise ja muusika kõrval hakkas ta nüüd järjest rohkem tegelema ka kirjandusega. Selles osas leidis ta endale innustaja samal sügisel Pariisi saabunud Friedebert Tuglase näol.²⁸ Tuglas, Erik Obermann, kunstniku viuldajast vend Rudolf Tassa ning Münchenist tulnud Eduard Taska moodustasid sel perioodil küllaltki lähedase tutvusringi. Üsna tihedad sidemed olid ka samal ajal Pariisis viibiva Jaan Koortiga ja 1910. aasta detsembris Norrast tagasi saabunud Konrad Mäega. Oletatavasti puututi ka kokku Aleksander Uuritsaga, kes 1910. aasta sügisel lühemaks ajaks Pariisi saabus.

Eestlaste kunstikoloonia elu selle boheemlaslikust küljest on püütud kujutada Rudolf Tassa olukirjelduses «Minu elujuhtumised maal ja merel».²⁹ Eelkõige loovad

²³ A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 29. I 1909. Erakogu.

²⁴ Eelmainitud kiri.

²⁵ A. Tassa postkaart J. Aavikule Pariisist 21. IV 1909; Friedebert Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk 395.

²⁶ N. Triik, Kunstinäituse puhul. «Päevaleht» 1909, 12. IX.

²⁷ Friedebert Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk. 412.

²⁸ Sama, lk. 413.

²⁹ R. T., Minu elujuhtumised maal ja merel. «Postimees» 1918, 18. V. ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi käsikirjade osakond (edaspidi KMKO), f. 219, M 16:9.

need humoristlikud elu-olulised kiliud pildi asjaosaliste optimistlikust tegutsemis-
tahtest ning soovist ükskõik mis hinna eest jätkata õpinguid.

Tihedas kokkupuutumine Fr. Tuglasega lähendas Tassat veelgi enam noor-eesti
liikumisega. Üksteise järel ilmunud «Noor-Eesti» albumid ja ajakirja esimesed
numbrid tõid elevust ka Pariisi eestlaste hulka. «Meie koloonia elas neile üritustele
kogu hingega kaasa ja ammutas neist uut innustust. Mäletan, et Aleksander Tassa
nende mõjul ikka rohkem kirjaniku kutsele andus. Samuti hakkas näiteks Ober-
manni oskus just ses õhkkonnas erilise hoolega arenema,» kirjutab Fr. Tuglas oma
mälestustes.³⁰

Tassa poolse kaastööna ilmusid «Noor-Eesti» ajakirjas kunstinäituse ülevaade
«Salon d'Automne 1909», lühipala «Versailles õhtupoolikul», Gustave Moreau motoga
kentaauri Keirose monoloog «Tähtede jaht», indiaaineline «Jumala uni» ning risti-
usu motiividel kirjutatud «Kakskümmend päikest» ja «Õine päev».³¹ Neile järgnes
«Noor-Eesti» IV albumis ülevaade noorelt surnud Erik Obermanni loomingust.
Artikli õnnestumist soodustas ilmselt autori lähedane tutvus kunstnikuga ja või-
malus lähemalt jälgida tema töötamist ning mõttelaadi. Õppis ju Obermann samas
Anglada ateljees, kus Tassagi mõnda aega töötas. Rõhutades E. Obermanni
suurlinna motiivide uudsust eesti kunstis ja analüüsides tema joonistuste vormilist
külge, näitab Tassa end erudeeritud ja teravapilgulise kunstihindajana. Ühtlasi
valgustab see artikkel ka Tassa enda kunstimaitsset, milles on selgelt tunda juugend-
stiilile omaseid lähtepunkte. Näiteks kunstiteose vormilahendust on siin käsitletud
peamiselt pinnajaotuse harmoonia ja tasakaalu seisukohalt.³² Need on printsiibid,
mida Tassa püüdis järgida ka oma isiklikus loomingus.

Peale Erik Obermannile pühendatud artikli oli Tassa ülejäänud kaastöö «Noor-
Eesti» IV albumile puht ilukirjanduslik. Selle ainekist pärines keskaegsete legendide
maailmast.³³ Armastades keskaegset kujutatavat kunsti ja arhitektuuri, leidis Tassa
rikas fantaasia sellest valdkonnast ergutust ka kirjanduslikuks loominguks. «Noor-
Eesti» V albumis avaldatud «Jutt nahaparkijast Athanasiusest ja lõuendivärvijast
Tiimonist» kinnitab samuti tema jäägitut sisseelamist valitud aineriingi.³⁴

«Noor-Eestiga» seotud üritustest tuleks märkida ka Tassa osavõttu «Noor-Eesti»
alalisest kunstinäitusest Tartus 1912. aasta lõpul. Seal õnnestus tal isegi üks töö
müüa. See oli «Ste Geneviève'i kirik», mille ostjaks oli oletatavasti W. Grünthal.³⁵
Töö kohta praegu enam mingeid andmeid ei ole.

Nagu varem, jätkas Tassa Pariisist reise teistesse paikadesse ka järgnevatel
aastatel. Nii viibis ta 1911. aasta suve algul Hollandis ning Belgias³⁶ ja sama aasta
sügisest kuni 1912. aasta aprillini Münchenis. Seal kujunes tal lähem tutvus Anton
Starkopfiga, kellega koos ta ka Pariisi tagasi pöördus.³⁷

Viimastel Pariisis veedetud aastatel tekkis Tassal tihe side Academie Russe'iga,
kus ka K. Mägi ja A. Starkopf töötamas käisid. Vene Akadeemia kujutas endast
vabaateljee tüüpi õppeasutust, nagu neid sel perioodil Pariisis õige rohkesti leidis.
Oma kunstisuunitluselt orienteerus ta Sügissalongile, kus tooni andsid foovid ja
kubistid. Klubilise töö kaudu oli ateljee tihedalt seotud ka vene kirjandusringkon-
dadega.

Nende sidemete tulemusena esines Tassa 1912. aasta lõpul Moskvast korraldatud
prantsuse kaasaegse kunsti näitusel. Tema tööd olid välja pandud koos Picasso,
Matisse'i, Léger jt. 20. sajandi väljapaistvate kunstnike loominguga. Tassa esitas

³⁰ Friedebert Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk. 436.

³¹ «Noor-Eesti» ajakiri 1910/1911, lk. 90, 194, 348, 352, 357, 530.

³² A. Tassa, Erik Obermann. «Noor-Eesti» IV album. Tartu 1912, lk. 235.

³³ A. Tassa, Vaga Jaan. «Noor-Eesti» IV album. Tartu 1912, lk. 11.

³⁴ Aleksander Tassa. Jutt nahaparkijast Athanasiusest ja lõuendivärvijast Tiimonist. «Noor-
Eesti» V album. Tartu 1915, lk. 21.

³⁵ Bernhard Linde, Eesti Kirjanikkude Seltsi «Noor-Eesti» alalise kunstinäituse toimkonna
aruanne 21. oktoobrist 1912 kuni 1. jaanuarini 1913. «Noor-Eesti» aastaraamat. Tartu 1913,
lk. 28; A. Tassa kiri Fr. Tuglasele Pariisist 23. XII 1912. KMKO, Tuglase kogu.

³⁶ A. Tassa kiri Fr. Tuglasele Pariisist 11. VII 1911. KMKO, Tuglase kogu.

³⁷ A. Tassa kiri Fr. Tuglasele Münchenist 9. IV 1912. KMKO, Tuglase kogu; Voldemar Vaga,
Anton Starkopf. «Varamu» 1939, nr. 7, lk. 734.



sellel näitusel «Hollandi maastiku», «Soome maastiku» ja «Mehe portree».³⁸ Seoses toimuvaga kirjutas ta: «Selle tagajärg oli, et ma maalima hakkasin, millega seotud oli kutse Moskvasse töösid saata, ühele kavatsetud Pariisi uuemate voolude esitlejate poolt toimepandavale näitusele (kubistid, futuristid, Matisse'i kool etc.). Võisin anda 3 tööd: üks portree, suur Hollandi maastik, üks keskmises suuruses Soome maastik.»³⁹

Kataloogi järgi võib näha, et peagu kõigist näitusel esinejatest kujunesid hiljem Euroopa tuntuimad kunstnikud. Tassa esinemine taolisel rahvusvahelisel näitusel oli kahtlematult juhuslik, millele ta ka ise ei osanud sel ajal erilist tähendust omistada. Küll illustreerib see fakt ilmekalt nii Tassa kui ka teiste Pariisis viibinud eestlaste sidemeid avangardliku kunstiga. Mis puutub Tassa poolt näitusel esitatud töödesse, siis pole jällegi võimalik nende kohta midagi lähemat öelda, kuna nad on kaduma läinud. Sama saatus tabas ka teisi selleaegseid töid, mis tal Pariisist lahkudes enamikus sinna maha jäid.⁴⁰ Nii jääbki praegu lahendamata küsimuseks, millal õieti on maalitud soome maastik, millest eespool meenutatud kirjas juttu oli, sest teadaolevaid andmeid Tassa 1912. aastal Soomes ei viibinud. Kuid samast kirjast jääb ka mulje, et ta Moskva näitusele saatis värskelt valminud teosed. («Soome maastik» loositi välja 1923. a. K.Ü. «Pallase» kunstiteoste loteriil, selle võitis J. Karell.) Samuti puudub meil nendest aastatest ettekujutus Tassast portretistina.

Kunstniku Pariisi aegsest töötamislaadist võib saada mõningase ülevaate vaid paari üksiku maali põhjal nagu «Suur palee Versailles's», «Versailles» ja «Saint Cloud' park», mis on dateeritud 1912. aastaga. Nende motiivide puhul on tegemist lakoonilise stilisatsiooniga, domineerivad massiivselt kompaktsed vormid, värvid hajuvad rohekashallidesse toonidesse. Tööd varjavad endas omalaadset tundemaailma, milles on raskepärast tõsidust. Keskaegsete müütide mõju oleks tunginud isegi nagu Versailles' parki. Tassa ei püüa elustada Päikese-kuninga epohhi sära, mis nii väga köitis näiteks samade motiivide puhul vene kunstnikku A. Benois'd.

³⁸ Современное искусство. Каталог французской выставки картин. Москва, 1912, lk. 25–26.

³⁹ A. Tassa kiri Fr. Tuglasele Pariisist 23. XII 1912. КМКО, Tuglase kogu.

⁴⁰ A. Tassa käsitsi kirjutatud märkus Rud. Parise Konrad Mäe monograafia 81. leheküljel. Raamat V. Tassa valduses Tallinnas.



36

Tassa maalide meeleolu läheneb pigem tema kirjanduslikule etüüdile «Versailles õhtupoolikul». Ratsionalismisajandi vaimu ülistamise asemel, mis ka loodusvormidele andis korrapärase puhtuse ja selguse, räägitakse hoopis vanast väljakasvanud pargist, sammeldunud skulptuuridest, keerlevatest labürindikujulistest teedest tumerohelise puude seina vahel ja surnud veest tiikides. Jalutajate suust kostab korduvalt hoiatav hüüatus lastele: «Ärge minge kaugele, puude tihnikus viirastuvad kõdunenud sulgis ning koltunud pitsides herrad ja proudad...»⁴¹

1912. aastal Pariisis valminud töödest tuleks märkida veel kaanekujundust Fr. Tuglase tõlgitud novellide raamatule «Valitud leheküljed». Erinevalt mitmest teisest sel ajajärgul raamatukujundusega tegelnud eesti kunstnikust, ei püüa Tassa kordagi rakendada traditsioonilisi rahvakunsti elemente, vaid lähtub internatsionaalselt levinud hilis-juugendlikest motiividest. Ka kõnealuse teose kaas on kujundatud peenejooneliste, juugendlikult nõtkete kirjatähtedega, mille all paikneb kolmnurgana ornamentaalne kujund küllusesarvest, täidetud viinamarjade ja puuviljadega.⁴²

1913. aasta kevadeks jõudis A. Tassa pikk Pariisis viibimine lõpule. Tekkis kavatsus üle mitme aasta jällegi kodumaale tagasi pöörduda. Teele asus Tassa koos Fr. Tuglase ja A. Starkopfiga mai lõpul. Sõideti läbi Saksamaa, Taani ja Stokholmi, millele järgnes pikem vahepeatus Ahvenamaal.⁴³

Tassale kui kunstnikule oli tookordne Ahvenamaal viibimine kõigiti viljakas. Rohked akvarellitehnikas puudeetüüdid, järvedega maastikud või õlimaalisandid kividest räägivad intensiivsest töötamisest vabas looduses. Nagu Pariisis valminud maalidel, nii on ka nendes töödes rakendatud stiliseeritud vorme. Iga kivi, puu,

⁴¹ Aleksander Tassa, Versailles õhtupoolikul. «Noor-Eesti» ajakiri 1910/1911, lk. 194–195.

⁴² Valitud leheküljed. Tõlkinud Friedebert Tuglas. Tartu 1912; A. Tassa kirjad Fr. Tuglasele Pariisist 5. IX ja 25. IX 1912. KMKO, Tuglase kogu.

⁴³ Aleksander Tassa, Mälestusi (Fr. Tuglase 50 a. sünnipäeva puhul). «Looming» 1936, nr. 3, lk. 298–302.

põõsas või järvepind on piiratud hoogsajoonelise kontuuriga, moodustades sel moel nagu tihedalt kokku pressitud kujundi. Kõik vormid on selgelt üksteisest eraldatud. Ka meeleoluliselt valitseb maastikes eraldatuse ja üksinduse tunne. Loodus oleks tõmbunud justkui iseendasse, iga eset ümbritseb kaitsekest. Järvemaastikes ilmneb paiguti hodlerlik kunstitunne. Ainult värvikäsitlus on kunstnikul eelnevate töödega võrreldes muutunud intensiivsemaks. Järsud sinised varjud kividel, männikoore tooni punane ooker ja puukroonide mahlakas roheline moodustavad kohati üsna ekspressiivseid kontraste. Visandlike tööde puhul võib märgata mõnikord üsnagi energilist ja liikuvat pintsliööki. On tulnud juurde uusi hoogsamaid kujundeid. Mõned etüüdid haraliste juurtega ja kõveraks kasvanud tüvedega mändidest meenutavad salapäraseid mereelukaid, kes oma haarmeid sirutavad. Ent ükski kujund ei murra veel läbi ahistavaid kontuure, kuid on ilmne, et juugendlik tasakaal ei rahulda Tassat enam täiel määral ja ta taotleb dünaamilisemat ning ekspressiivsemat maalilist väljenduslaadi. Siinjuures võib ühtlasi meenutada, et ka viimastes Pariisi kirjades ei räägi Tassa enam oma lemmikutest sümbolistidest, vaid mainib van Dongeni ja Manguini nimesid ning Bernheimi ja Druet' galeriide külastusi, kus uuemat kunsti eksponeeriti.⁴⁴

Viibides Fr. Tuglasega üheaegselt Ahvenamaal, kes seal oma novellikogule «Õhtu taevas» meeleoluliselt sissejuhatava proloogi kirjutas, asus Tassa samas kavandama raamatu kujundust. See töö kuulub tema loomingu õnnestunumate näidete hulka. Raamatu kaanel näeme pealkirja ümber pidulikult mõjuvat hõbeda ja mustaga kujundatud kartuši, sellele järgneb nõtkete taimornamendiga frontispiss ja esileht sakilise punktiirjoonega edasi antud sõnajalamotiividega. Kuid erilist tähelepanu väärivad illustratsioonid iga novelli alguses. Raamatusse on nad trükitud originaalidega võrreldes vähendatud suuruses ja mõjuvat seetõttu ornamentaalsete päisliistudena. Tegelikult kujutavad nad endast iga novelli meeleolu tõlgendust maastikupildi kaudu. Kuna Tuglase looming Tassale kui kirjanikule oli lähedane, siis soodustas see sisseelamist illustreeritavasse materjali.

Novellikogu eessõnast loeme: «Taeva õhetaval põhjal puhkevad pungadest uued maailmad. Uued olevused, ilusamad ja jumalikumad kui kõik maised, astuvad üle avaruste, ning hinged, õrnad ja eetrilised kui unistused, õilmitsevad eetri kirglistes kaugustes. Tuuluke puhub, õrn õhtu tuuluke puhub läbi unistuste kristallmaailma.»⁴⁵ Läbi kujutluste ja unistuste maailma laseb ka Tassa voolata omapoolsetel nägemuspildidel üksikutest novellidest. Neis väikestes illustratsioonides on ta iseloomulik juugendiperioodi kunstnik, kes graatsilistes joontes ja pehmelt voogavates vormides püüab jäädvustada kaduvuse nukravõitu harmooniat.

Isegi elulähedase sisuga novellide puhul ei illustreeri ta tegevust, vaid püüab tabada meeleolu. Näiteks novellist «Suveöö armastus» on illustreerimiseks valitud motiiv öise veskijärvega, koht tekstist, kus räägitakse kuuvalguses läikivast veepinnast ning mustavatest leppadest, mis kõrgetena tõusevad selgiva taeva poole. Ometi mõjub Tassa looduspilt natuke ebareaalsena. Rohkem kui kirjaniku sõnasõnalist looduskirjeldust, näib ta jälginud olevat seda, mis väreleb kangelaste tunnetes ja mõtetes, seda, mis kõlab nagu ridade vahelt. Samuti novelli «Midia» illustratsioon leegina väänlevate puukroonidega ning tüvede vahelt vilkuvate linnamajadega näib kooskõlas olevat ridadega, kus on juttu siira-viira lumesse tallatud rajast puiestikust, mida mööda Midia sammus. Kuid samahästi sümboliseerib see pilt ka kangelanna südames tukslevaid palavikulisi tundeid, tema lainena tõusvaid elamustorme. Nimi-novelli «Õhtu taevas» puhul näeme illustratsioonil veepinnalt tõusvat luigeparve. Ka sellele ajajärgule nii traditsioonilise kujundi puhul on lähtunud siiski novelli tekstist, kohast, kus Allan räägib surnud Brügge kurbade kellade helinast magavate kanalite kohal ja kaarsildade alt läbi ujuvatest valgetest luikedest.

Selgemini kui varem koorub viimastest töödest välja Tassa kui kunstniku isikupära, mille tunnuseks on eelkõige tugev sisemine kujutlusjõud, mis end välja elab peamiselt transsendentselt romantiliste looduspiltide kaudu. Ahvenamaal viibimine oleks võinud Tassa jaoks olla uue intensiivse loominguperioodi sissejuhatuseks. Kuid paraku seda loominguperioodi ei järgnenud. Edaspidi hakkasid Tassa sidemed

⁴⁴ A. Tassa kirjad Fr. Tuglasele Pariisist 5. IX ja 25. IX 1912. KMKO, Tuglase kogu.

⁴⁵ Friedebert Tuglas, *Õhtu taevas*. Tartu 1913.



37. A. Tassa. Püstitiist «Noor-Eesti» III albumist. 1909.

37

kujutava kunstiga nõrgenema. Otsese loovtöö asemel hakkas ta tegelema rohkem organisatoorsest laadi ülesannetega ja süvenes kunstiajaloolistesse probleemidesse ning museoloogilisse töösse. Küsimusele, miks see nii kujunes, on raske ammendavat vastust leida. Võib-olla oli selle osaliseks põhjuseks Tassa kunstnikunatuuri vähene püsivus ja järjekindlus. Hilinenud romantikuna kujunes tal'e paiguti ehk ka raskeks kontakti leidmine ratsionaalsemaks muutuva ajajärgu mentaliteediga.

Töötanud mõnda aega Ahvenamaal, lahkusid Tassa ja Starkopf Tuglasest ning sõitsid edasi Soome. Sealt jõudis Tassa veel 1913. aasta suvekuudel kodumaale. Esialgu peatus ta Tartus, käis Pühajärvel ja viibis hiljem koos Vabbega Narvas. Tassa leidis küll kiirelt kontakti kodumaise kunstieluga, kuid isiklikus loominguilmutas ta juba siis passiivsust.⁴⁶ Isegi Tuglasele, kes peale õnnestunud «Õhtu taeva» kujundust ootas talt kaastööd ka järgneva raamatu puhul, vastas ta otsustava äraütlemisega. Põhjendus oli lihtne ja lakooniline. «Paraku, «Liiva kella» jaoks ei saa mina ikkagi midagi teha, — ajud on sedapuhku alla käinud ja see on paratamata.»⁴⁷ Tassa üheks viimaseks tööks jäi kaanekujundus V. Ridala luuletuskogule. «Kauged rannad» 1914. aastal ja veel mõned teised väiksemad raamatugraafika-alased joonistused.

Võib-olla oleks mõne aja järel see loominguilise passiivsuse periood möödunud, kuid Tassa edasise kunstnikutee lõikas läbi I maailmasõja puhkemine ja mobilisatsioon, mis ta harjumuslikust keskkonnast viis hoopis teistesse tingimustesse. Sõja algperioodi veetis Tassa Peterhofis 2. kaardiväe tagavara pataljonis.⁴⁸ Võib arvata, et Tassa romantilisele natuurile mõjus kasarmuelu eriti ängistavalt. Räbalast meeleolust ja töötamisvõimaluste puudumisest räägib ka toleaeagne kirjavahetus.⁴⁹ Peale Peterhofi kasarmuid sattus Tassa edasi Türgi rindelõigule.⁵⁰ Sellele viitab Erserumis

⁴⁶ Aleksander Tassa, Mälestusi. Fr. Tuglase 50 a. sünnipäeva puhul. «Looming» 1936, nr. 3. lk. 298-302.

Fr. Tuglase autobiograafiline kroonika 1913. a. kohta. Käsikiri kirjaniku valduses Tallinnas;

K. Mägi postkaart A. Tassale Narva postitempliga 26. II 1914. KMKO f. 219, M 4:32.

Rida A. Starkopfi postkaarte A. Tassale Narva-Jõesuht 1914. aastast. KMKO f. 219, M 5:39.

⁴⁷ A. Tassa kiri Fr. Tuglasele 19. XII 1913. KMKO, Fr. Tuglase fond.

⁴⁸ K. Mägi kirjad A. Tassale Peterhofi 1915. a. KMKO, f. 219, M 4:32.

⁴⁹ Sama kirjavahetus.

⁵⁰ Eesti Biograafiline Leksikon. Tartu 1926-1929, lk. 512 ja Linde, lk. 731 toodud andmeid võib tõlgendada, nagu oleks A. Tassa kogu sõja vältel teeninud Türgi rindel lennuväes, tegelikult viibis ta seal vaid osa aega oma sõjaväeteenistusest.

1917. aastaga dateeritud «Salome» käsikiri.⁵¹ Kuid sama aasta septembris märgib Tassa A. Adsonile saadetud postkaardil oma aadressina juba Petrogradi.⁵² Sama aadress kordub hiljem ka teistel kirjadel.

1918. aastast peale tegutses Tassa taas kodumaal. Kõige märkimisväärsimaks kultuurisündmuseks, millest ta osa võttis, oli kahtlematult kunstiühingu «Pallas» asutamine. 21. I 1918. aastal alla kirjutatud ühingu põhikirjas figureerib tema nimi juhatajana, samal ajal kui Konrad Mäge märgitakse abijuhatajana.⁵³ Kuna ajajärk poliitiliste sündmuste poolest oli äärmiselt rahutu, siis ei jätnud see mõju avaldamata ka A. Tassa edasisele tegevusele. Ta oli vaheldumisi seotud mitmete erinevate töödega. 1919. aasta alguses töötas ta Tallinna Linna Toitluskomitee sekretärina, kuid mõned kuud hiljem tegutses ta juba Haridusministeeriumi kunstiosakonna volinikuna ja Lõuna-Eesti kunstikaitse toimkonna liikmena.⁵⁴ Samuti ei seisnud ta «Pallase» asutajaliikmena eemal ka kunstikooli «Pallas» ellukutsumisest. 1918. aastast peale esines Tassa korduvalt ka ajakirjanduses näituste arvustustega ning informatsioonidega mitmesugustest kunstisündmustest. Kuid «Pallase» I kunstinäitusel 1918. aastal esines ta juba viis aastat tagasi valminud Ahvenamaa motiividega kividest.⁵⁵ Samuti 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusel ei olnud tal midagi uut välja panna.⁵⁶ Ta ei pidanud võimalikuks isegi mitte enam oma teoste illustreerimist. Näiteks «Vaga Jaani» illustreerimise suhtes pidas ta läbirääkimisi P. Areniga ja 1919. aastal ilmus ta fantastiliste novellide kogu «Nõiasõrmus» Ado Vabbe kaanekujundusega.⁵⁷

Kui jätta kõrvale mõningad eksliibrised ja väiksemate trükiste kujundused, võib öelda, et Tassa kunstnikutegevus lõppes I maailmasõjaga. Hiljem kõitsid teda teised huvialad, millele ta jällegi andus temale omase jäägitu õhinaga. 20-ndatel aastatel tekkis tal näiteks lähem kontakt teatriga, mida kajastavad ka sel ajal kirjutatud näidendid. Kirjanikuna jätkus Tassal loomisindu üldse mõnevõrra kauemaks kui kunstnikuna, kuid oma elu paaril viimasel aastakümnel ei olnud ta ka enam sellel alal produktiivne.

A. Tassa tegevuse lähem vaatlus peale 1920. aastat moodustab omaette peatüki, mis käesoleva teema piiridest juba välja langeks. Oleks küll mitmeti huvitav jälgida tema kui isiku edasist kujunemist, kuid tema otsene mõju eesti kunstile taandub sel ajajärgul. Tassa jääb eelkõige sajandi alguse kultuuri esindajaks. Kui fragmentaarne, arvuliselt tagasihoidlik ja kohati professionaalselt isegi välja kujunemata tema looming ka pole, ometi esindab ta uus-romantilise kunsti õhkkonnas ajajärgu esteetilist mentaliteeti küllaltki tüüpilisest küljest. Ka oma vähese loominguga toob ta meie kunsti tundesügavust, unistusi, fantaasialendu mitmeti vahetumal ja puhtamal kujul, kui see oli omane tema kaaskunstnikele.

⁵¹ A. Tassa, O. Wilde'i «Salome» eestindus. KMKO, f. 219, M 27:10.

⁵² A. Tassa kirjad A. Adsonile. KMKO, f. 180, M 4:12.

⁵³ Paris, lk. 173.

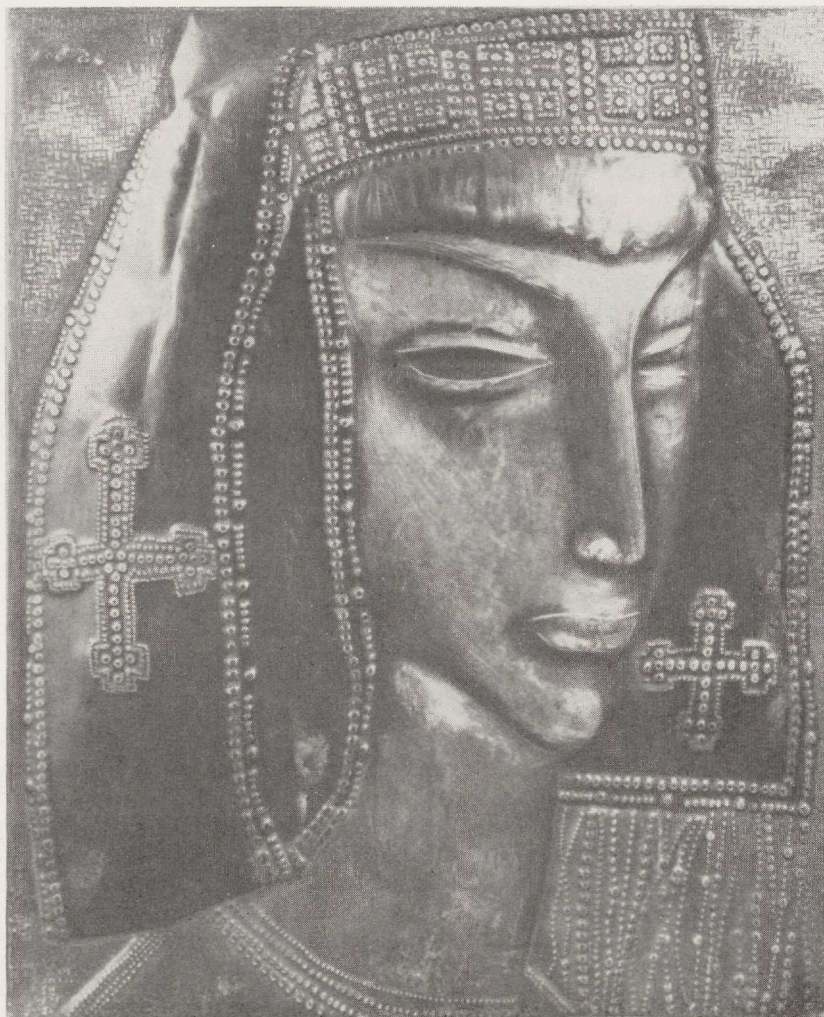
A. Tassa dokumendid. KMKO, f. 219, M 71:1.

⁵⁴ P. Areni kiri A. Tassale Tallinna 23. II 1919. KMKO, f. 219: M 2:17;

⁵⁵ Julius Genss, Eesti kunsti materjale. I osa. Tallinn 1947, lk. 617–620.

⁵⁶ Eesti kunsti ülevaatenäitus. Kataloog. Tallinn 1919.

⁵⁷ P. Areni kiri A. Tassale Tartusse 25. IX 1919. KMKO, f. 219, M 2:17; A. Tassa. Nõiasõrmus. Tartu 1919.



LEHEKÜLGI
VENNASRAHVASTE
KUNSTIST

38

Mõni aeg tagasi oli Eesti kunstipublikul võimalus Tartu Riiklikus Kunsti-
muuseumis näha gruusia nüüdismetallikunsti ühe patriarhi Irakli Otšiauri (sünd.
1924) loomingut. Gruusia vana kuulsa ja praeguse noore, alles udusulis oleva metalli-
kunsti vahele mahuvad aastasajad täis Gruusia ajaloo ja kultuuri tõusu- ning
möönalaineid. Tänapäevane metalltaos käib oma avastuste-pealispindu pidi, kuid selle
juured on vana-gruusia kunstiga veel paljuski ühised — kunstiga, mis on saa-
nud iga grusiinlase uhkust tõstvaks ajalooks...

Gruusia metallikunsti õitseng langeb 12.—13. sajandisse — Sota Rustaveli ja tsaar-
rinna Tamara aega, mil Gruusia saavutas oma poliitilis-majandusliku kui ka kultuu-
rilise täiuslikkuse ja sõltumatuse. Ajalugu kõneleb Armeenia, Gruusia ja Iraani
tihedaist sidemeist ja nende meistridki töötasid ühiselt. Tolle ajastu arhitektuuris,
eriti aga keraamikas, on neil mail palju sarnast. Et kristluse traditsioon pidurdas
ümarplastika arengut (kuni 19. sajandini ei eksisteerinud ta iseseisvalt), sai erilise
arengu osaliseks reljefkunst kivist ja metallist, seda nii arhitektuuriobjektide kaunis-
tustena, müntide vormimisel jm. Metallimeistrid nimetati kullaraiduriteks, kuivõrd
nende materjaliks oli kuld ja hõbe. Eriti eelistatud oli hõbe, mis võimaldas kerge
töötlemisega puhul saada erinevaid värvinguid, täis- ja pooltoone, välja tagada nii
madal- kui kõrgreljefseid pindu.

Reljefne plastika on tänaseni halvasti säilinud. Ainukeseks ja esmaseks datee-

IRAKLI OTŠIAURI
GRUUSIA
METALLIKUNSTI
TAUSTAL

Ene Asu-Õunas

ritud mälestusmärgiks selles kunstivaldkonnas võib pidada 5. sajandist pärit ikooni, tehtud hilishellenistlikus vaimus. Järgnevatest sajanditest on päevavalgele tulnud enam töid, mille põhjal saab täpsemalt otsustada teose taseme ja laadi üle. Alates 11. sajandist märgitakse metalli töötlemises kaht laadi. Üks neist, väga arhailine, annab figuure edasi madalreljeefis üldistatud, skemaatiliste joontega; teine toonitab rohkem teose reljeefisust, figuurid on plastilised, üldmulje dekoratiivne, mida rõhustab veel ornamentaalne foon. 12. sajandil vahetab teine laad täielikult välja esimese.

12.—13. sajandist on ajalugu pärandanud hulga meistrite nimesid, kellest erilise kuulsuse pälvisid kaks Opiza koolkonna meistrit — Beka ja Bešken. Beka, noorema põlvkonna esindaja, töötas metallikunstis välja inimfiguuri proportsioonid, allutas ornamendi peaideele, andes sellele samaaegselt erilise ilme ja iseseisvuse. Ka on Beka loomingus olemas juba realistlikud süžee-elementid. Bešken, kelle tööd on enam arhailised, annab inimfiguurid suures plaanis, kasutades nn. monumentaalse traditsiooni stiili.

Üldse mõjutab see aeg metallis järelsajandeidki, asendades vana ikonograafilise skeemi teema vabama ja mitmekülgsema käsitlemisega. Tolle ajastu parimad saavutused said eeskujuks järgnevatele metallikunsti aastasadele — 14.—16. sajandi meistritele. Kuid ainult eeskujuks ja jäljendamiseks, sest printsipiaalselt midagi uut viimased metalli arengusse ei suuda tuua. Tõus, nagu ikka, oli kandnud endas languse pitsurit, ja see vajutas oma jälje üha tugevamalt ka järgmistesse aegadesse — 16.—18. sajandisse. 19. sajandil saabub gruusia traditsioonilise metallikunsti lõpp.

Uus metallikunsti renessanss Gruusias algas selle sajandi 50. aastatel, seotud eelkõige skulptor Irakli Otšiauri nimega. See algus oli päris juhuslik: polnud tingitud ei uue ajastu vajadusest taaselustada vanu gruusia metallikunsti traditsioone, ei metallikunsti puudumisest teiste kunstiliikide seas. Juhuslik oli seegi, et uue gruusia metalli «isaks» sai just I. Otšiauri. «Ma ei mõelnud teha mingit metallikunsti renessanssi, kui metallis katsetasin,» väidab ta. Õppinud 1945—1951 Tbilisi Kunstide Akadeemias J. Nikoladze skulptuuriklassis, läks noor kunstnik aastaks tööle Gruusia paviljoni kujundajana Moskva Rahvamajanduse Saavutuste Näitusel. «Seal sattus mulle juhtumisi kätte tükk metalli — valgevaske. Tegin mõned eskiisid väga primitiivses tehnikas, mõtlemata seejuures, et teen metallitaoseid...» (I. O.) Gruusia skulptuuri isa J. Nikoladze, kes kunagi oli avaldanud oma salasoovi teha ja õpetada kord metallikunsti, suri 1951. a. I. Otšiauri alustas üksi. «Minu esi-



38. I. Otšiauri. Hevsuuritar. Vask. 1966.

39. I. Otšiauri. Naeratus. Valgevaske. 1967.



40

41



40. I. Otšiauri. *Hevsuurlased*.
Valgevask. 1967.

41. I. Otšiauri. *Pöder ja tšargalets*.
Vask. 1968.

42. I. Otšiauri. *Akt*. Valgevask.
1968.

mesed katsetuslikud metallitööd olid J. Nikoladze portreed — pigem skulpturaalsed kui graafilised. Tuli välja halb bareljeef, kuid metallreljeef ei tohi kunagi muutuda bareljeefiks.» (I. O.) 1953. a. eksponeeris I. Otšiauri oma esimese metallitaose, millele keegi tähelepanu ei pööranud. «Tegin kodus ajaviiteks veel mõned taosed — gruusia keeles «tšedva» —, aga seda pigem oma lõbuks kui mingi eesmärgiga. Olin sel ajal arhitektuuri õppejõuks Tbilisi Polütehnilises Instituudis. Tõuke pidevaks töötamiseks metallis andis mulle minu tulevane naine, kelles nägin head modelli skulptorile. Skulptuuriga paralleelselt hakkasin tegema nüüd hõbedast ehteid...» (I. O.) I. Otšiauri katsetas tehnikaid, tööde erimõõtmelisust, töötas välja keemilisi menetlusi kuni «1958. a. tutvustati mind ühe ajaloolasega, kes tegi ka prosse, medaljone jne., kes joonistamises oli ääretult kehv ja saamatu, kuid tehniliselt täiendas isegi mind, mu võtteid. See oli G. Gabašvili. 1962. aastani töötasime vaid kahekesi, teadmata veel ikka, et teeme «tšedvat». 1959.—1960. a. tegin üht-teist näituse jaoks, nende seas ühe aktireljeefi, mis näituselt varastati. See oli mulle heaks endeks...» (I. O.)

1962. a. toimus esimene metallikunsti näitus. I. Otšiauri ja G. Gabašviliga oli liitunud veel kolmaski, äsja kunstikooli lõpetanud skulptor K. Guruli. Viimane eksponeeris 10—15 väikest taost. Näitust külastas ka kirjanik Irving Stone, kes huvitus eriti K. Gurulist. See andis viimasele eneseusalduse «tšedva» edasitegemiseks. Metallikunstnike hulk kasvas ning metallikunst muutus järjest mitmekesisemaks. 1963. a. näitusega oli «tšedva» juba taastatud, sellega lõppes ühtlasi gruusia metalli taassünni esimene etapp. Oli loodud tehniline baas, antud «tšedvale» kindel koht teiste kunsti liikide seas, tõstetud päevakorrale selle rahvuslikkus. I. Otšiauri oli aastatega ületanud oma peamise «takistuse» — mõõtmelisuse. 1963. a. anti talle kujundada Tbilisi uus perekonnaseisuaktide palee. See tähendas metalltaose kammerlikkuse ülekandmist monumentaalsesse vormi, senisest teistsugust lähenemist metallile.





43. I. Otšiauri. Akt. Valgevask.
1968.

44. I. Otšiauri. Tantsijanna. Valgevask. 1969.

45. I. Otšiauri. Horumi. Valgevask. 1969.



44

45



Gruusia nüüdismetalli tänast palet tuleks iseloomustada vististi kolme, juba eespool nimetatud kunstniku — G. Gabašvili, K. Guruli ja I. Otšiauri — loomingu kaudu, mis märgivad ühtlasi gruusia metalli kolme põhilaadi. Kõige rahvuslikumas laadis töötab G. Gabašvili. Tema looming kannab endas rahvusliku primitivismi jooni, on väga arhailine — seda mitte ainult gruusialikus, vaid üldse idamaises mõttes. Seal, kus teistel esineb moodsed primitiivsus, valitseb G. Gabašvilil täpne rahvakommete ja olustiku edasiandmine. K. Guruli laad tähistab gruusia metallis avangardismi. Kunstnik teeb julgeid üldistusi, abstraherib tugevasti. Tema stiil on dekoratiivne-monumentaalne. Puhtrealistlikus (mitte akadeemilises) laadis töötab I. Otšiauri. Tema looming on tema sisemaailma ja elu realistlik süntees, peegeldades meistri erinevate võtete ja temaatika laia diapasooni — alates portreedest ja lõpetades žanristseenidega. Väga sageli tulevad gruusia (ja ka I. Otšiauri) «tšedvas» ette nn. tüüp-portreed — hevsuurlannade, grusiinlannade, tsarinna Tamara portreed, viimane on lemmikteemaks gruusia kunstis üldse — pooleldi realiteedi, pooleldi kujutluse vili. Gruusiapärast ornament, erinevalt teistest gruusia metallikunstnikest, I. Otšiauri ei kasuta. Küll on aga faktuuri töötlemisel tunda E. Bourdelle'i mõjusid. Kaunistuseks kasutab Otšiauri sageli punkte-pärleid, mida ta metallplaadi kura-poolt välja taob. Seda võtet kasutab ta nii hevsuurlannade kaunite peakatete väljatoomisel kui üldse dekoratiivse elemendina, mis harilikult figuuride ja riietuse sileda pooleeritud pinnaga kauni kontrastse kooskõla moodustab.

Kõige kammerlikuma osa I. Otšiauri loomingus moodustavad aktireljeefid ja tantsustseenid. Neis oleks nagu tunda inimkehade kerget puudutust vastu külma metallipinda, mis annab sellele üheaegselt hääletu rütmi ja nõtkuse. Siin väljendub selgelt kunstniku kirg dünaamika vahenditu väljendamise vastu, inimkeha plastilise edasiandmise vastu metallis. Tihti esinevad tema loomingus mitmed omapärased, üksteist tasakaalustavad momendid koos — kõige sagedamini mehelik-jõuline joon ja lüüriline alatoon või mõni staatiline detail, seotud liikumise-rütmiga (tööd «Härg», «Hevsuurlased» jne.).

Nii nagu erisugused tunnetusastmed seostuvad teoste üldise kompositsioonilise ehitusega, nii lülitab kunstnik väljenduslikku ossa tähtsa komponendina pinnatöötlust. Materjalile annab meister kümned eri varjundid, täis- ja pooltoonid. Sageli on tema teosed väljunud metallikunsti raamidest ja omandanud graafika või maalikunsti põhimõtted. (Metallikunsti kompositsioonid kannab ta mõnikord üle ka lõuendile.) Tumedatel reljeefsetel pindadel jätavad heledad täpid puhta maalikunsti mulje, või annavad mitu tooni koos — paatinaroheline kooskõlas roostepruuni või kord-kordalt helenduva pruuniga, põletatud-punane mustjashõbedaga jne. — pehme nüansirikka koloriidi. Selle taga on kunstniku ainulaadne «kõögimaailm» — järjest enam täienev ja salapärasemaks muutuv. Seal, kus maalilisuse efekt ei pretendeeri esikohale, annab peamise mõtte graafiline joon: pinna reljeefst rõhutav või sellesse sulav; kerge ja lennukas või raskesti mõõdetud ja vaoline, sügavreljeefi muljet andev.

Igal kunstnikul on oma lemmiklapsed. I. Otšiauri peab nendeks oma kompositsioone — staatilist ja idamaiselt rituaalset «Sügist Tbilisis» ja «Hevsuurlasi». Viimane kätkeb endas lemmikteemat I. Otšiauri loomingus, sest kunstnik on ise pärit selle väikese eksootilise mägirahva hulgast.

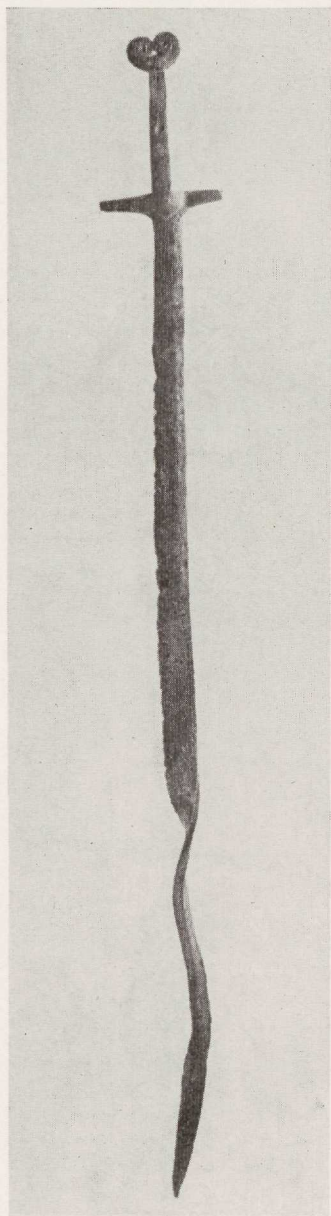
Võrreldes I. Otšiauri loomingut tema metallikunstnikest kolleegide omaga, pole ta looming ehk nii arhailine ega gruusia vanu metallikunsti traditsioone järgiv. Tema jõuallikaks näib pigem olevat mitme tunnetusastme süntees — realistlik, ent otšiaurilik — pikkade katsetamiste ja sihilejõudmise-aastate tulemus. Tema gruusiapärasuse lätteks võiks aga pidada kõiki gruusia metallikunstnikke ühendavat temaatikat — vana ja uue Gruusia nägemist ja teostamist metallis.

MUSEUMIDE KUNSTIAARDEID

KÜLMRELVI ENSV RIIKLIKU AJALOO- MUSEUMI KOGUDEST

Leida Anting

46



ENSV Riikliku Ajaloomuseumi rikkalikes fondides säilitatakse hulgaliselt esemeid, millel ajaloolise tähenduse kõrval on ka kõrge kunstiline tase. Erilist tähelepanu paelub selles osas külmrelvade kogu.

Relvad pole olnud meestele üksnes sõdimisvahendiks, vaid ka ehteks ning vabaduse ja seisuse sümboliks. Seepärast pandi nende väljatöötlemisele ja kaunistamisele suurt rõhku. Aegade jooksul kujunesid eri maades välja teatud relvatüübid, mis erinesid üksteisest nii kujult, mõõtmetelt, materjalilt, kui ka dekoorimisvõtteilt (damastseeritud terasest saabel Idamaadel, palgasõdurite hiigel kahekäemõök Šveitsis, ažuurne teramik Hispaanias ja Itaalias jne.).

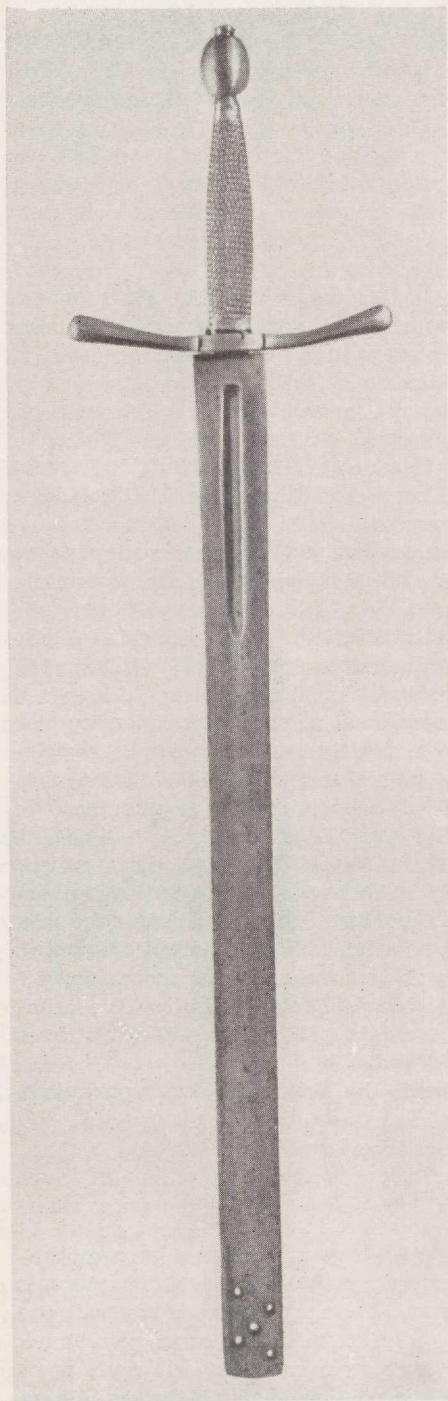
Relvameistrid, keda nende erakordse talendi tõttu nii mõnigi kord aadliseisusesse tõsteti ja kes seetõttu kuningakodadesse kuulusid, olid tõelised kunstnikud, kes täielikult valdasid metalli töötlemise ja dekoorimise mitmekesiseid tehnikaid. Sageli valmis relv ka mitme eriala meistri — relvasepa, kullasepa, juveliiri ja puunikerdaja koostööna. Relvadel kohtame kõrgekvaliteedilise teostusega damastseeringut, taušeringut, kohrutust, etsingut, niellot, emailimist, kuldamist, rualõiget, graveeringut jpm. Metalli kuumutamisel teatud astmeni võluti relvale ka soovikohane värvivarijund — must, violetne, koobaltsinine, pruun või punane. Ülikute relvade dekooriks kasutati nii värvilisi kui väärismetalle — vaske, hõbedat, kulda —, samuti vääriskive, pärlmutrit, koralle, elevantiluud ja väärispuitu, millest meistrid oma maitse ja võimete, samuti ajanõuete ja tellija kukru kohaselt vormisid relva ja kujundasid ornamenti. Relvadele graveeriti ka stroofe, religioosseid ja patriootilisi pühendustekste, kabalistilisi arve ja sümboleid.

Järgnevalt tutvustame muuseumis säilitatavaid, ka kunstilist huvi pakkuvaid mõõgatüüpe eri aegadest ja maadest.

*

Erinevalt X—XI sajandile iseloomulikest kaheteralistest, laia teramikuga mõõkadest, on vaadeldav paksu seljaga, põhiliselt üheteraline mõök. Vaid 10 sm ulatuses lõpeb teramik ebasümmeetriliselt kaheteralisena, harjaga ning teravaotsalisena (kohandatav nii löögiks kui torkeks). Pooles ulatuses on mõök kõveraks paindunud. Relva käepidemest ehk peast on säilinud vaid roots omapärase nupuga. Selle moodustab maagiline kaksikspiraal kurjade vaimude ja sõjalise ebaõnne tõrjeks. Mõõga ristraud ehk pareerimisraud on lühike ja kujunduselt lihtne, koosnedes kahest sümmeetriliselt kokkukeevitatud poolest kolmnurkselt laiendatud keskosaga, mis on vajalik tupe kinnitamiseks. Kuigi mõõga üldlahenduses on prevaleerivaks komponendiks otstarve, peegeldub selles ka ajastule omane traditsioon ja müstiline elutunnetus. Taolisi mõõku esineb samuti Läti ala arheoloogiliste leidude hulgas. Ilmselt on need kohalike meistrite töö.

Keskaegne kohtumõistmine nägi mitmete süütegude lunastamise ainuvõimalusena ette surmanuhtluse, kuid selle täideviimise vormid olid erinevad. Võlla ja piinaratta kõrval eksisteeris ka süüdlase hukkamine mõõga läbi.



47

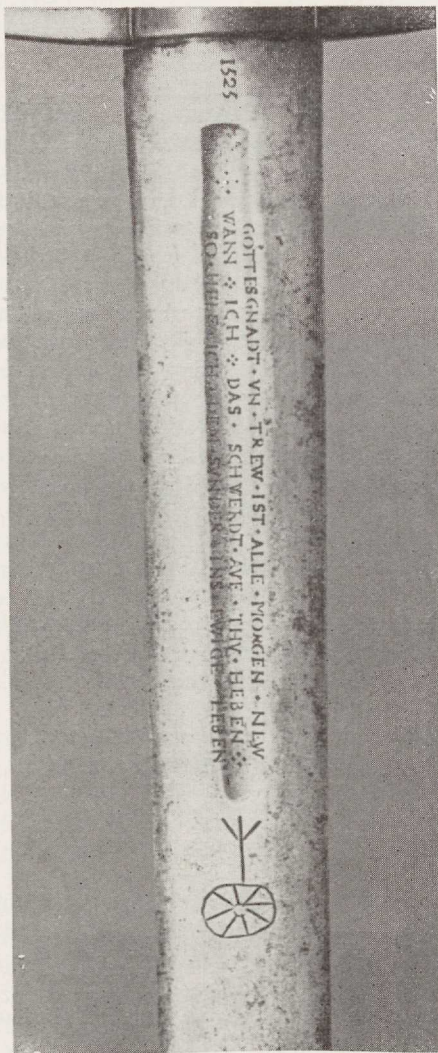
47. Tallinna timukamõök. 1525.
Üldpikkus 106,5 sm.

48. Tallinna timukamõök. Fragment.

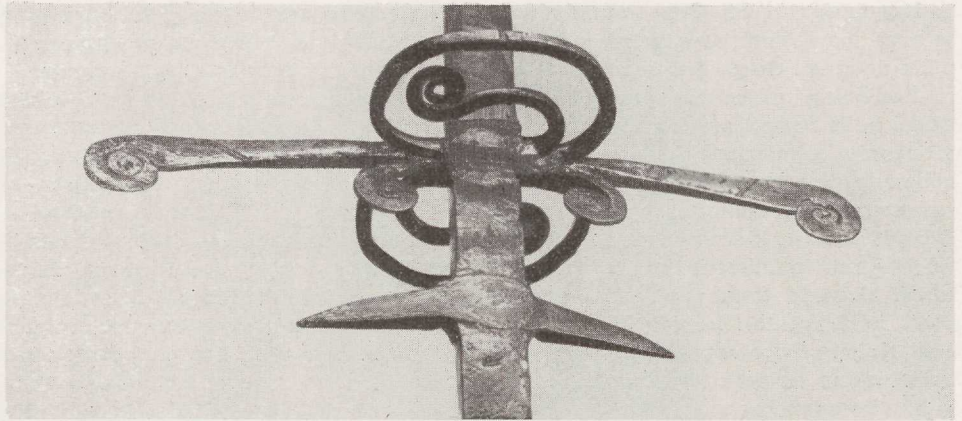
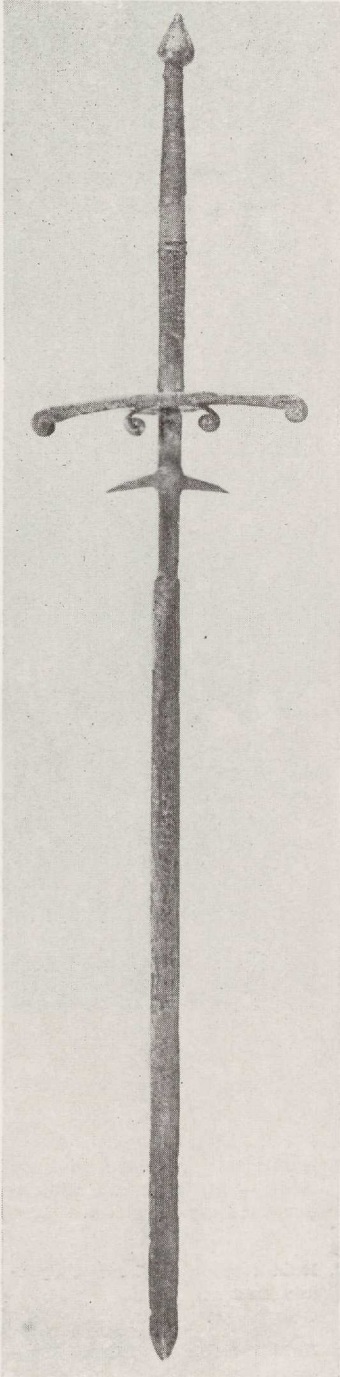
49. Kahekäemõök. 16. saj. Üldpikkus 175 sm.

50. Kahekäemõök. Fragment.

48



Juuresolev **timukamõök** 1525. aastast oli kasutusel Tallinnas. Mõõga kujundusest õhkub hukkamistseremooniale omast rangust ja sünet pidulikkust. See on sirge kaheteraline raiumismõök ebatavalise, kuni 6 sm laiuse teramikuga, mis lõpeb järdsult raiutud nelinurkse otsaga. Teramiku lõpul on viis ebasümmeetriliselt paiknevat augukest. Ilmselt valati need hukkamise eel löögijõu tugevdamiseks tina täis. Teramiku kummalgi küljel on lai lihvitud tsoon traditsioonilise, timukat õigustava ja patust lohutava saksakeelse stroofiga:



GOTTES GNADT VN TREW IST ALLE MORGEN NEW
WANN ICH DAS SCHWERDT AVF THV HEBEN
SO HELF ICH DEM SVNDER INS EVIGE LEBEN

Tõlkes: Jumala arm ja truudus on igal hommikul uus
Kui ma mõõga su peale tõstan
siis aitan ma patuse igavesse ellu.

Vanas kirjaviisis tekst on antiikvas graveeritud ning vastab mõõga lakoonilisele üldlahendusele. Stroofi mõjuvust on suurendatud kohtumõistmise ja hukkamise sümbolite kujutamiseks. Teramiku ühel küljel esineb teksti lõpul võlla, teisel küljel piinaratta graveeritud kujutis ning mõõga valmistamise aasta — 1525. Relva ehib särav messingist valatud pikk pea. Käepidet katab dekoratiivne nõõrikujuliselt põimitud valgevasest traatmähis, mis lõpeb ajastule omase stiilse pungisega, mõõganupuga. Vastavalt peale on kujundatud ka mõõga messingist ristraud. See on samuti pikk ning lõpeb ülespoole painutatud ja paisutatud otstega, harmoneerides seega mõõga stiilse nupuga. Mõõga teramikul esinevad ka poolikud meistrimärgid. Analoogia puudumise tõttu pole neid senini õnnestunud konkreetsele meistrile omistada, kuigi vastava ajastu Tallinna mõõgasepad on nimeliselt välja selgitatud.¹

XIV sajandil võeti Šveitsis esmakordselt kasutusele uut tüüpi lahingumõõgad — hiigel **kahekäemõõgad**. XV sajandil levisid need edasi kogu Euroopasse ning jäid palgasõdurite-jalaväelaste relvaks kuni XVI sajandi lõpuni.

Esitatud relv on pärit Tallinna arsenalist ning oli siin kasutusel Liivi sõja päevil. Mõõga üldkujunduses domineerib tugev gooti stiili mõju. Relva ülipikk, sirge ja sihvakas teramik on kaheteraline ning lõpeb teravaotsalisena. Teramiku ülaosa on 22,5 sm ulatuse paksem ja mõõga õlalkandmiseks teradeta. Relv on varustatud külgedele väljaulatuvate teravaotsaliste harudega nn. eelkaitsega.

Teramiku pikkusega proportsioneeruv pea on puust voolitud, nahkkattega ning kahelüliline, ilmselt haarde libisemise vältimiseks. Pea lõpeb tüüpilise, gootikale omase pungisega, teravaotsaliselt lõppeva raudnupuga, mida kaunistavad neli bareljeefset soont. Mõõga kunstipärasemaks osaks on spiraalsete otstega, voluutidega 36,5 sm pikkune pareerimisraud ja sellega liitunud XVI sajandile iseloomulik keeruline käekaitse. Ristraua tugevdamiseks on põhiharu alla liidetud stiilselt harmoneeruv, spiraalsete, allapoole painutatud otstega lisaharu. Käekaitse moodustub pareerimisraua külgedele sepistatud kahest sümmeetrilisest poolsõõrist ja mõlemaid sõõre ühendavast, spiraalsete otstega ussikujulisest kaunistusest, mis dekoratiivsuse kõrval omab ühtlasi konstruktiivset funktsiooni ja maagilist tähendust.

¹ Anting, L., Tallinna relvameistrid ja relvad XIV—XVI sajandil. Tallinn 1964, (käsikiri) lk. 23—33.

Kui mõõga vertikaalses kujunduses tunnetame gooti stiili'e omast kokkusurutud, teravat joont, siis pareerimisraua ja käekaitse spiraalides märkame renessanssvormide ümarust. Seega võime antud mõõga juures kõnelda kahe stiili kokkupuutest.

Kaukaasia mägestiku põhjanõlval Dagestani autonoomses vabariigis on Kubatši asula, mille vanust arvestatakse tuhandele aastale. See on rahvapärase metallikunsti viljelemise silmapaistev keskus. Kubatši metallistide — juveliiride, kullasseppade, hõbeseppe tooted — ehted, portsigarid, lauanõud ja muud tarbekunstieemed — on saavutanud ülemaailmse tunnustuse. Kuulsad on samuti kubatsiini külmrelvad — **šaškad**, saablid, kinžallid oma traditsioonilise taimornamendiga — tutta ja marharaiga —, mis kaunistavad pistodade ja mõõkade hõbedast päid ning ilustavad relvatuupi. Relvade teramikud valmistati peamiselt naabermaali Amuzgi relvaseppade poolt, kuid kasutati ka vabrikutoodangut, mida toodi väljast sisse. Juuresolev šaška ongi Kubatši hõbeseppe meisterlikkuse näiteks. Mõõga pikk, kergelt kõver, otsast kaheteraline teramik näib pärinevat Vene kuulsast relvatehasest Zlatoustist. Teramikku kaunistavad kolm erineva laiusega lihvitud soont, mis omavad mõõgal ühtlasi konstruktiivset tähendust, muutes selle kaalult kergemaks. Šaška pea lõpeb iseloomuliku kergelt kõverdunud ja pikuti lõhestatud nupuga ning on üleni kaetud ornamenteeritud hõbeplekiga. Samal viisil dekoreeritud hõbedast on ka mõõga mustavärvilise nahktupe suudmeplekk, hoidrõngad ja kannaga lõppev otsmik. Ornamentidiks on meister valinud tüüpilise marharai (padrik), mis vastandina tuttale — sümmeetrilisele oksakesele — on ebasümmeetriliselt väänlev, õitest, lehtedest ja spiraalidest moodustuv taimornament — stiliseeritud viinamarjaväät. Kohrutatud ja graveeritud filigraanne põhiornament vaheldub nielleeritud motiividega — oksakestega, rosettidega, reljeefsete medaljonidega. Kohati on meister kasutanud ka ažuurset metallilõiget. Kõik eeltoodu kokku loob omapärase must-hõbedase koloriidiga kontrastse marharai, mille teostajaks sai olla vaid suurte kogemustega kunstnik.

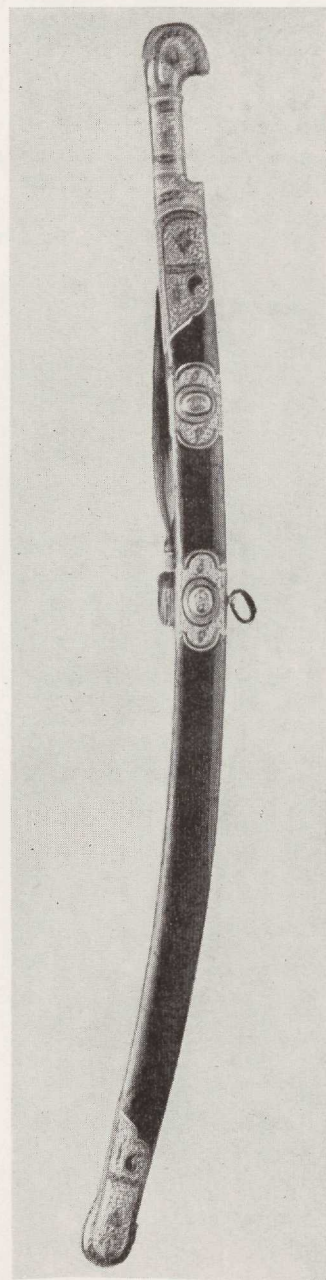
Flissa on laialt tuntud Marokos, Alžeerias, Tuneesias, kus elunevad berberite väljapaistva suguharu esindajad kabiilid. Maa, mis on olnud mitmete nii Ida kui Lääne vallutajate alluvuses, kannab endas ka vastavate kultuurivaldkondade mõjustusi. Nii kohtamegi antud relva juures Araabia, Türgi, kauge India kui ka Lääne-Euroopa tavadele omaseid sugemeid. Domineerivaks jääb siiski mõõga lokaalne eripära.

Flissa on kohandatud nii raumiseks kui torkeks ning kujutab endast sirge ja kõvermõõga kombinatsiooni. Mõõga teramik on üheteraline, pika, Euroopa mõõkadele omase sirge seljaga, kuid orientaalsetele mõõkadele (Türgi jutagan, India kukri) iseloomuliku kõvera teraga. Selle tingib relva ebakorrapäraselt, kuid konstruktiivselt hästi läbimõeldult ahendatud ja paisutatud laius. Relv lõpeb rõhutatult pika, torkeks kohandatud orataolise otsaga, mis on omane ainult antud flissale.

Omalaadne on ka flissa kaheksatahke pea. See on mõõgaga ühes tükis sepistatud ning lõpeb kolmeastmelise nupuga. Pead ehivad kuldelt mõjuvad õhukesed valgevasest kohrisplaadid, millede geomeetiline, joontest, kolmnurkadest ja sõõridest koosnev dekoor personifitseerib relva, muutes selle kultuslikuks maoks. Ussikirja moodustab ka teramikule taušeeritud ja graveeritud ornament, mille iseloomustavaks komponendiks on jällegi Aafrika relvade dekooris nii sageli esinev püramiidne kolmnurk. Sellel on meistri kunstilises kavatsuses täita kindel osa. Reljeefsete ja bareljeefsete pindade korrapärasel vaheldumisel tajume maole omast rütmi, illusoorset liikumist. Dekoori emotsionaalsust suurendavad graveeringu siksakjoont läbivad säravad kuldvöödid.

Antud mõõga juures kohtame ilu, otstarbe ja sümbolika omapäraseid sünteesi.

Krisi kasutuselevõtmist Indoneesias seostatakse India vallutustega IV—V sajandil ning selle algkoduks peetakse Jaavat, kust ta aja jooksul levis naaberladele. Laialt tuntakse relva ka Malai krisi nime all. Kris on indoneeslase rahvarõiva lahutamatuks osaks ning ühtlasi ka meheikka jõudmise sümboliks. Traditsioonidest lugupidav jaavalane kannab pidulikel sündmustel koguni kolme krisi korraga. Esimene neist, enda muretsetud, asetseb vööle paremal puusal, sellest eespool asub isalt päritud kris, mida kantakse esivanemate austusena. Kolmas kris on äia pulmakinigus ning seda kantakse vasakul puusal. Kõrgemas seltskonnas viibides, kus võõrus-

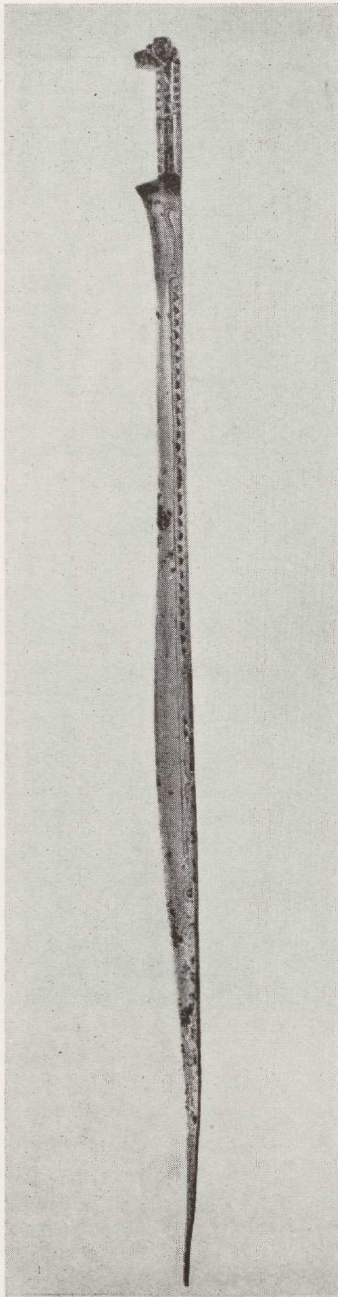


51

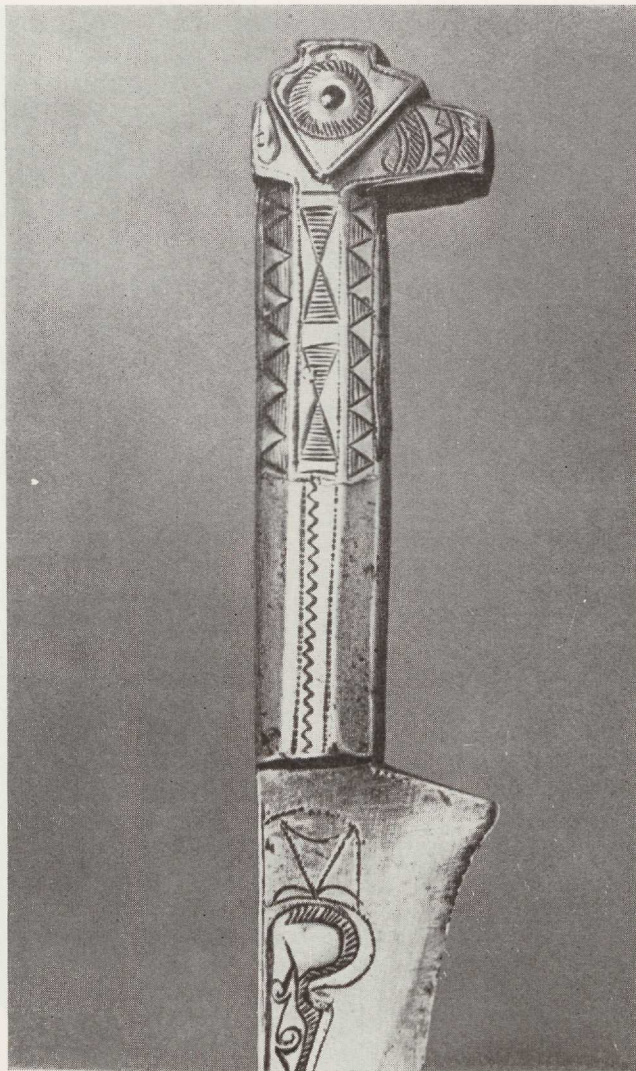
51. Kaukaasia ratsaväeohvitseri mõõk — šaška. 19. saj. Üldpikkus koos tupega 97 sm.

52. Kabiili mõõk — flissa. Üldpikkus 106,5 sm.

53. Kabiili mõõk — flissa. Fragment.



52



53

taja on külalisest sotsiaalselt kõrgemal astmel, kannab külaline oma krisi eriasendis. Eriasendis kantakse relva ka hädaohu puhul. Nii isa kui oma krisi hoitakse sel juhul vasakul puusal.

Vaadeldav kris on ilmselt kuulunud ülikule, nagu näitab relva rikkalik kullatud dekoor ja hinnaline teras. Relva kujunduses on tähtsat osa etendanud sümboolika. Nii teramiku damastseeringu varjundirikas ornament kui ka relva leegikujuline ahenev kontuur, ja mitte ainult kontuur, vaid ka piki relva looklev hari, mis pistrelval omab ühtlasi konstruktiivset tähendust, kõik on allutatud ühele ideele — sümboliseerida mütoloogilist madu Naga't. Relva harmoonilisust rõhutavad teramiku ülaosa laiusega proportsioneeruvad graveeritud dekoratiivsed sooned, mis samuti kui keerdude arvgi on mõõduandvad relva hinnalisuse määramisel. Kaunistava elemendina teramiku ülaosas on raudlõikes lehtmotiivid mõlemal teral.

Mõõga pea — sakraalne pisiskulptuur — on kunstiväärtus omaette. Üleni ornameenteeritud filigraanne puunikerdis kujutab endast kükkasendis fantastilist deemonit — pungis silmadega, hirmuäratava näoga, seljani ulatuvate pealael lakkis, alt laineliste juustega. Käte asemel on tiivad, mis hoiavad põlvi. Paljad jalad sarnanevad inimjalgadele. Reljeefseist spiraalidest dekoor moodustab sulestiku ning katab de-



54

moni alakeha. Figuur on üleni kullatud, alumine osa punase lakiga kaetud. Mõõga pea ja teramiku ühendajaks on valgevasest hoidrõngas, mis on omakorda ornameenteeritud ning algselt punase lakiga kaetud.

Huvi pakub ka teine mõök. See on valmistatud samuti damastseeritud terasest. Leegikujuline teramik sümboliseerib jällegi madu Naga't, kuid on eelmise mõõga omast kitsam ja lühem ning kurdude arvult väiksem, seega väljatöötuselt märksa tagasihoidlikum. Tähelepanu väärib mõõgapea. See on nikerdatud tumepruunist, ilmselt palmipuust, mida on küll raske töödelda, kuid see-eest on väga vastupidav. Siledade poleeritud pindade vahelduvuses ornameenteeritud pinnaga on tunda meisterlikku materjalikäsitlust. Inimnäole sarnane väga ilmega, kähara sulestikuga ning inimjalgadega olevus sümboliseerib püha lindu Garuda't. Skulptuuri allosa ehib taimornament. Iseloomulik on jällegi figuuri kükkasend. Ka mõõga kaheosaline tupp on tumepruunist puust voolitud. Selle kunstipärasemaks osaks on hoogsalt kujundatud, dekoratiivsust taotlev ülaosa, mis ühtlasi harmoneerub teramiku laiusega.

Antud lühikäsitluses heitsime Ajaloomuuseumi kogude kaudu põgusa pilgu eri maade mõõgaseppade-metallikunstnike loomingule. Iga relv neist omaette on unikaalne, kordumatu meistritöö, kus ilu on ühendatud otstarbega. Vaatamata tugevaile lokaalseile eripärasusile kogeme kõiki meistreid ühendavat kõrget professionaalset ja kunstilist taset, meisterlikku vormikäsitlust ja sügavat ilutunnet, millela ühegi kunstiteose loomine pole mõeldav ega võimalik.

54. Indoneesia pistmõõgad — krisid. Üldpikkus koos tupega 47 sm. Fragmentid.

VARIA

ESIMENE KÜLALISKUJUR SOOMEST — ARMAS HUTRI

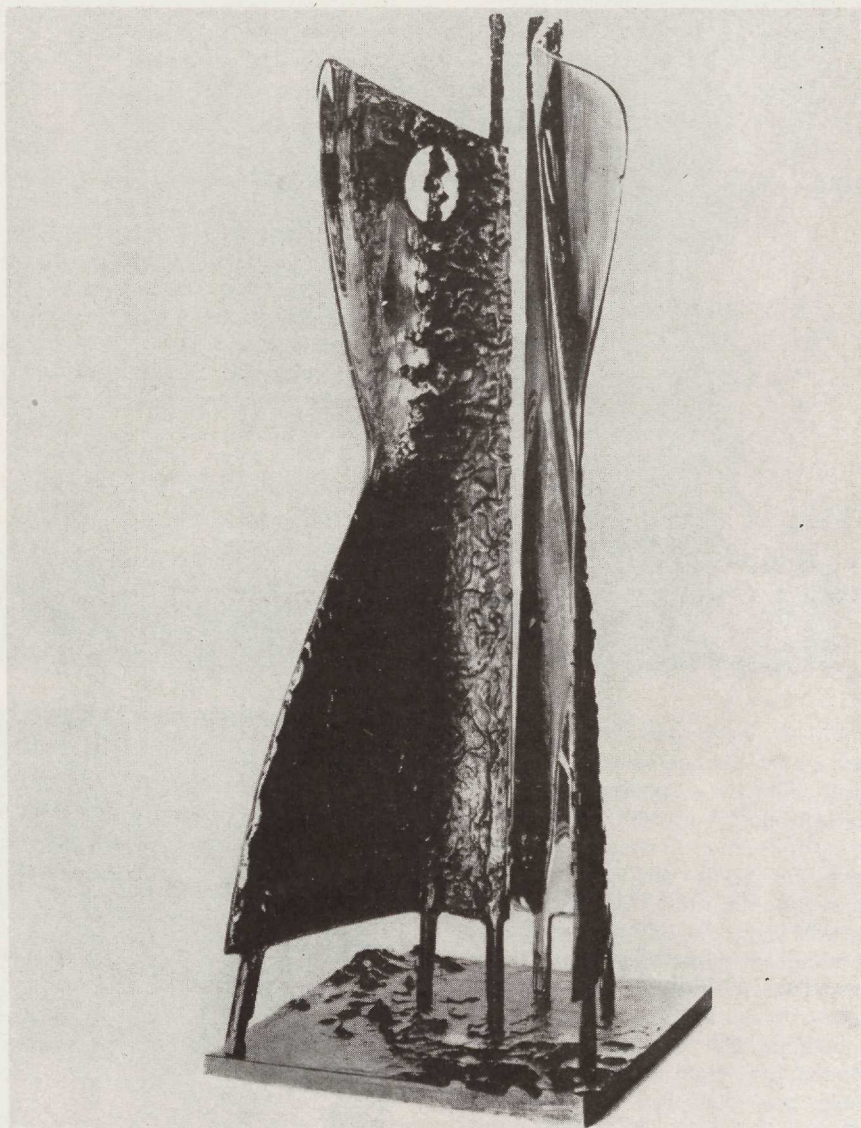
M. Eller

Käesoleva aasta mais-juunis Tallinna Lillepaviljonis korraldatud soome kujuri Armas Hutri teoste näitus oli meeldejäävaks sündmuseks meie kunstieelus.

Eesti ja soome kujurite sidemed ulatuvad tagasi kaugemassegi minevikku. Juba keskajal peeti Tallinna kiviraidureid sealpool lahte tublideks meistriteks. Eesti rahvusliku kunsti sünniaja esimene kujur A. Weizenberg oli sõprusvahekorras soome kolleegi J. Takasega, kellelt ta sai innustust mütoloogiaaineliste teoste loomiseks. 1920.—1930-ndail aastail, mil eesti kunsti hakati tutvustama välisnäitustel, äratas Soomes, nagu mujalgi, tähelepanu meie skulptuur oma materjalipärase ja selgelt plastilise käsitluslaadiga. Samal ajal köitis eesti kujurite püsivat huvi soome suurkujuri W. Aalose looming.

Viimaseil aastakümneil on soome skulptuur läinud mitmeti teisi radu kui meie oma, võisime selles veenduda kas või 1968. aastal Tallinnas toimunud soome kunsti näitusel, kuid vastastikune huvi pole kahanenud. Armas Hutri oli esimeheks soome kunstnikuks, kes esines meil iseseisva näitusega. See lubas veidi põhjalikumalt tutvuda ühe suunaga soome nüüdisskulptuuris.

Armas Hutri (sündinud 1922. aastal ja õppinud 1949—1952 Ateneumi kunstikoolis Helsingis) kuulub soome kujurite keskmisse põlvkonda. Ta on oma loomingus võrdlemisi iseseisev ega pürgi kõige uuemate päevakajaliste kunstisuundade järgimisele, mis püüavad vaatajat üllatada konkreetse esemelisuse ja sageli alasti sotsiaalse tendentslikkusega või suu-



55. A. Hutri. Sõbrad. Pronks. 1969.



56

56. A. Hutri. Evakueeritu. Pronks. 1969.

remöötmeliste ruumikonstruktsioonidega. Armas Hutri on jäänud truuks skulptuuri klassikalistele väljendusvahenditele. Tema töödes on kõige tähtsam skulptuurimaterjali eripärast ja plastilisest vormist sünnitatud kujund. See kujund võib olla rohkem või vähem loodusvorme järelaimav ehk hoopis abstraktne, kuid tema juures on alati oluline koht esemelisuse äratatud assotsiatsioonidel, mida vahel aitab toe'ada skulptuurile antud nimetus. Nii igapäevase elu nähtustele osutamine või üldiste filosoofiliste probleemide meenutamine toimub aga puht skulptuurilisi vahendeid kasutades.

Skulptori lemmikmaterjaliks on pronks, mille omadusi ta väga hästi tunneb ja oskab kindla kompositsioonimeelega realiseerida. Pronksi erinevad värvitoonid, pinnafaktuuri mitmekesine varieerimine toovad selgesti esile materjali ehtsuse ja loomupärase võlu, kuid on samal ajal ka kindla sisulise idee teenistuses. Nii näiteks mõjub «Kodust lahkumise» nimetust kandva skulptuuri munakujuline vorm ja kuldseks

poleeritud välispind rahu ja püsivust sisendavana, kuna neile vastandatud krobeline, vägivaldse rütmiga sisse- lõige viitab rahutusele ja dünaamilikale. Pronksi kui materjali kasutamise headeks näideteks võib tuua enamiku teoseid näituselt, eriti aga sellised skulptuurid nagu «Evakueeritu», «Administraator», «Sõbrad», «Viljakoristajad», mitmed medalid ja tööd loomoplastika valdkonnast. Armas Hutri on suutnud ühendada mõjuvaiks teoseiks ka erinevaid materjale. Pronksi ja puu kontrastsus skulptuurides «Metsavaht» ja «Klaasipuhuja», vihjed konkreetsetele esemetele ning kompositsiooni selgus muudavad nad üldmõistetavaks abstraktsema vormiga harjumatuks vaatajale.

Armas Hutri teostele omane elamuste siirus, põhjamine kargus ja sageli läbilõöv huumoritunne teevad tema loominguga meile kuidagi eriti vastuvõetavaks ja lähedaseks. Tahaks loota, et soome kunstnike näitused ei jää meil harvadeks eranditeks ja et sidemed eesti ning soome kunsti vahel edaspidi veelgi süvenevad.

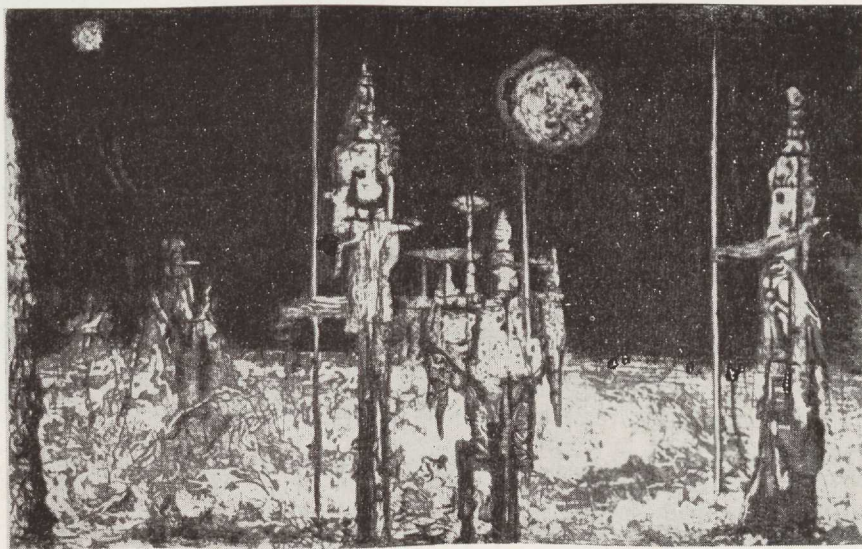
SIMO HANNULA GRAAFIKAST

T. Kangilaski

17.—27. augustini 1970 oli Tallinna Kunstihoone salong külalishäituse päralt — poolesaja teosega, millest enamik ofordid, esines soome graafik Simo Hannula. Kuigi kunstnik võttis osa soome nüüdisgraafika näitusest Tallinnas 1968. aastal, andis alles personaalnäitus esmakordse võimaluse põhjalikumalt tutvuda selle huvitava loojaga. Teosed, mis on näitustel väljas olnud Jaapanist USA-ni ning Indiast Brasiiliani, on jõudnud niisiis nüüd ka meie, naabrite juurde. Kui täpsem olla, siis kujuneks pilt Simo Hannula näitustest järgnevaks: 12 üksinäitust Soomes, Rootsis ja Poolas; 52 grupinäitust kuueteistkümmes Euroopa riigis ning 10 kaheksal maal

57

57. S. Hannula. Kuu valvurid. Ofort, akvatinta. 1961.

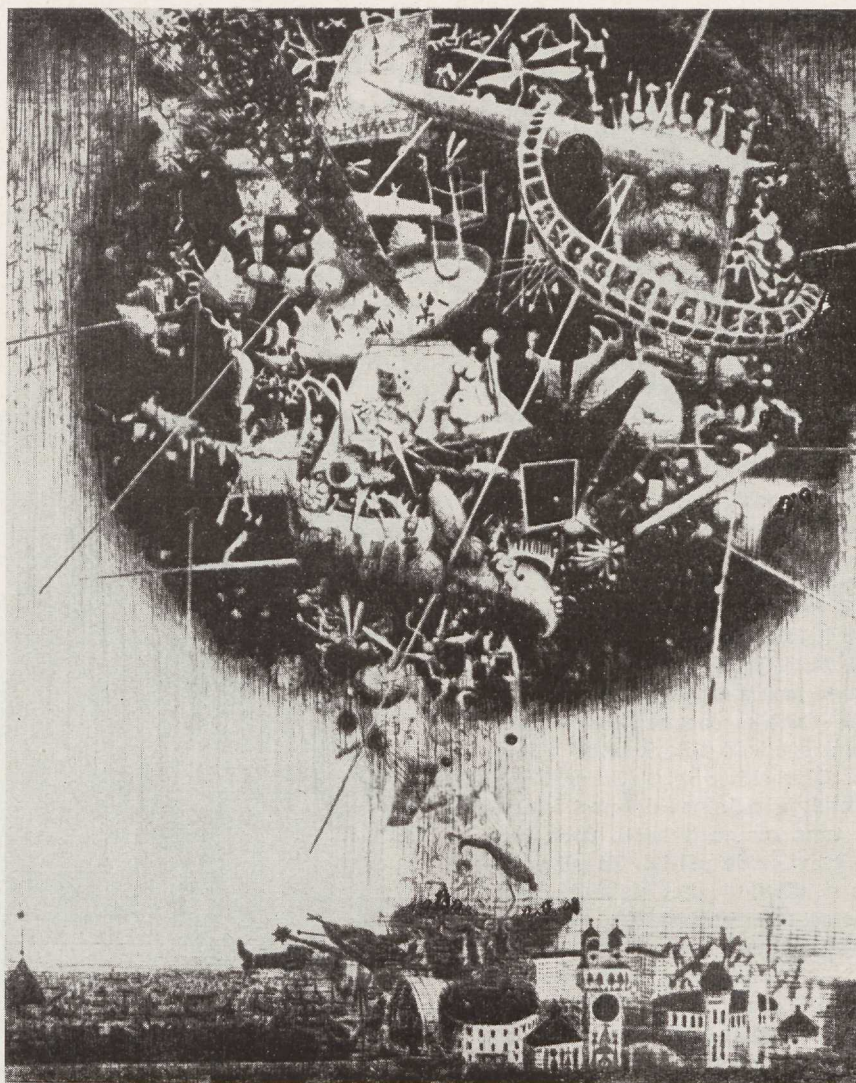


väljaspool Euroopat, peale selle veel arvukad grupinäitused Soomes. Viimased aastad on toonud kaasa rahvusvahelise tunnustuse ka auhindade näol, millest võiks eriti esile tõsta kahte auhinda Krakovi biennalelt (1966 ja 1968).

Jätkaksime veelgi statistiliste andmetega: Simo Hannula teoseid evivad 30 Soomes asuvat kunstikogu ja 15 kogu välismaal, viimaste hulgast tuleks eeskätt mainida Pariisi Moodsa Kunsti Muuseumi. Kunstnikule, kes on kõigest 38 aastat vana, on see suureks saavutuseks.

Millest siis tuleb see vastuvõtlikkus, mida kunstipublik maailma nii erinevates paikades tunneb soome graafiku loomingu suhtes? Ilmselt on see eriline kaasaegsuse ja maailma grandioossuse tunnetus, mis läheb üle püüdeks vastu võtta ja väljendada kosmoseavaruste poolt pakutavaid fantaasiavõimalusi. Sellisena on Hannula tänapäeva mõttevale inimesele mõistetav ja kindlasti lähedanegi. Ehkki kunstnik pärineb Euroopa põhjanurgast, ei saa me ta tööde kohta kuigi kindlalt öelda, et neil oleks põhjamaist kargust, karmust ja muid omadusi, mida üldiselt tavatsetakse mõnedeski soome kunsti ilmingutes näha. Vaevalt küll võiks rahvuslikuks pidada Hannula ofortide sügavaid toone, tema mehelikult ratsionaalset joont, paindlikke ja sujuvaid keerde tema litodel, rääkimata juba otseselt teoste temaatikast — siin on läbi põimunud hoopis kaugemale ulatuvad kunsti ja maailma mõistmise tulemused.

Sürrealistlikke olendeid Simo Hannula lehtedel on võrreldud Hieronymus Boschi fantaasiasünnitistega. Ometi jäävad viimased, ilmselt tänu oma allegoorilisele ja satiirilisele tähendusele, ikkagi kuidagi maalähedaseks. Boschi unenäolikkusest suundub Hannula poolt loodu kosmose kaugustesse, omandades üha fantastilisemaid vorme ja seoseid; tundub, et need kujundid on nagu ise tekkinud, rebides end lahti oma looja tahtest, põimudes ja muutudes ruumis, ning jääb vaid üle tunda hämmeldust — mida kõike küll ei võimalda fantaasia!



58. S. Hannula. *Satelliit. Ofort.*
1966.

Erilise mõju saavutavad Hannula need teosed, kus autor on pearõhu asetanud ruumi ja avaruse väljendamisele. Tööde puhul, nagu «Suue», «Valgustatud Arktika», «Pilvesaared», võib vaataja märgata, et temagi lülitub pilti, tõustes kõrgele kunstniku loodud fantaasiamaastike kohale. Ruum ja liikumine mõjuvad nii sugestiivselt, et vaatajagi nagu hõljuks ja keerleks kaasa «Satelliidi» ja «Lillepäikeste» omapärase kujunditetahtsus. Liikumishoog saavutab maksimumi lehtedes

«Kömin» ja «Minnes-tulles», muutudes lausa kuuldavaks. Ja samas jälle vaikus, paigalseis — «Puuri suletud», «Päikesepüünis». Atmosfäär Hannula üksikutes teostes vaheldub, seeriad «Ulatusi», «Varje valguses», «Metamorfoosid», «Lüüri-line seeria» koondavad aga endasse sugulaslike meeoludega töid.

Simo Hannula sisutihedad ja tehniliselt teostuselt pretšiissed teosed tutvustasid meile üht liini soome tänapäeva kõrgetasemelisest graafikast.

V. Vaga

XIX sajandil sai Tartu kui ülikoolilinn tähtsaks teaduslikuks keskuseks. Tartus harrastati aga innukalt ka kunsti ning siin tegutsesid sellised silmapaistvad meistrid nagu K. A. Senff, A. M. Hagen, L. von Maydell, G. Fr. Schlater, J. W. Hagen-Schwarz jt. Üsna väärtusliku panuse Tartu kunsti on andnud ka mõned teisejärgulise tähtsusega kunstnikud. Nendest võiks esile tõsta Ernst Markus Ulprechti (1770—1831), kelle sünnist möödus 9. detsembril 1970. a. kakssada aastat.

E. M. Ulprecht oli Tartu ülikooli esimese joonistusõpetaja K. A. Senffi (1770—1838) kaasaegne ja tal oli nähtavasti ajutiselt tihe koostöö viimasega. Ulprechti originaalteoseid pole säilinud ja mõningaid tema joonistusi tunneme vaid teiste poolt loodud gravüüride põhjal. Ta oli arvatavasti diletant, kel polnud süsteematilist kunstiharidust. Ulprecht oli tuntud ajaloolase J. Chr. Brotze (1742—1823) kasupoeg ja lõpetas Riia lütseumi aastal 1792. Tema eriala oli mineraloogia. Pole aga teada, kus ta õppis ja kas ta ülikooli lõpetas. 1804. a. nimetati ta Tartu ülikooli loodusteaduse kabineti inspektoriks. Hiljem luges ta lühemat aega mineraloogia kursust ja töötas mineraloogia professori M. von Engelhardti abilisena.

E. M. Ulprecht pole endast järele jättnud teaduslikke töid, kuid joonistuse alal on ta saavutused üsna silmapaistvad. Väljaandes «Livona» (Riia ja Tartu 1812) on avaldatud mõned gravüürid tema joonistuste järgi. Aastast 1809 pärineb J. Ph. Veith'i (1768—1837) gravüür, mis kujutab Gutmanni koobast koos Turaida lossiga. Ulprechti joonistuse järgi valmistas Veith ka Helme lossi kujutava gravüüri. Kolmanda «Livonas» avaldatud vaselõike juures pole märgitud ei joonistaja ega graveerija nime. See gravüür — «Cēsise

59



60



loss» meenutab väga teisi Ulprechti joonistusi ja on tõenäoliselt samuti tema loodud. Otsustades vaselõike-tehnika järgi, peaks ka selle graveerija olema Veith. Need viimased kaks gravüüri pole dateeritud, aga võiks oletada, et need on loodud samal aastal kui Turaida vaade. Hilisemast ajast (aastast 1814) pärineb Rauna vesiveskit kujutav joonistus, mille graveeris J. A. Darnstedt (1769—1844).

Ka Senff valmistas mõned ofordid Ulprechti joonistuste järgi. Siia kuuluvad «Supelmaja Mazsalacas» aastast 1813, «Ruhelandi vennastammed» samast aastast, «Kuradikoobas Inčukalni pargis» ja «Vaade Ebeli aiast Riia lähistel» aastast 1815.

On võimalik, et Senff, Veith ja Darnstedt paratamatult mõnevõrra muutsid Ulprechti joonistusi, neid

korrigeerides ja neile uusi jooni lisades, vastavalt oma individuaalsele maitsele ja oma käsituslaadile. Pole teada, millist tehnikat kasutas Ulprecht — kas ta tegi pliiatsi- või seepiajoonistusi. Igal juhul polnud gravüürides võimalik edasi anda Ulprechti originaalide tehnika iseärasusi, ning vaselõike tehnika eripära vajutas nendele teostele oma pitseri. Ka kõike seda arvestades võib väita, et Ulprecht oli andekas kunstnik. Ta teostele on omane tol ajal üldiselt valitsenud klassitsistlik kunstikäsitlus. See klassitsistlik joon ilmneb selgesti Turaida, Helme, Cēsise ja Rauna vaadetes. Motiivid on suurejoonelised, dekoratiivsed. Kunstnik esitab puudegrupid ilusa, «huvitava» massina. Neis vaadetes on mingi dramaatilisuse hõng, mida rõhutab ka heletumedus. Dramaati-

lisust ja dünaamikat lisandavad ka pilverünkad. Nagu see on omane kõigile «heroilise» maastikukunsti viljelejatele alates selle põhjendaja Claude Lorrain'iga, toonitab kunstnik esiplaani, eriti külgi, asetades tumedad puud ja puudegrupid nii vasakule kui paremale, mõnikord ka ainult ühele küljele.

Intiimsemad, igapäevasemad, lihtsamad ja realistlikumad näivad Senffi graveeritud Riia ümbruskonna vaated. Dekoratiivne, pidulik ja draamaatiline moment ei pääse neis nii jäägitult mõjule. Need teosed moodustavad meeldivama osa Ulprechti loomingus.

Kokkuvõttes võib kahetseda, et sel tublil meistril polnud võimalik kunstiga ulatuslikumalt tegutseda ja et nii vähe on säilinud sellest, mis ta on loonud.



59. E. M. Ulprecht. Gutmanni koobas koos Turaida linnusega. P. Veithi vaselõige E. M. Ulprechti joonistuse järgi. 1809.

60. E. M. Ulprecht. Cēsise loss. Arvatavasti P. Veithi gravüür E. M. Ulprechti joonistuse järgi.

61. E. M. Ulprecht. Kuradikoobas Inčukalni pargis. K. A. Senffi ofort E. M. Ulprechti joonistuse järgi.

ÜHEST REISIST LÕUNA POOLE

A. Kartna

«Kunstnik Paul Burman, kes suvel Saksamaal viibis ja seal sõja algul ühes kunstnik Areniga kui Vene alam vangid võeti, on nüüd tagasi Tallinna jõudnud.»

«Pealinna Teataja» nr. 6 (30)
9. (22.) jaanuaril 1915.

«... Lõuna taevas ripuvad tumedad pilved on nii mõnegi noore kunstniku töövõimet halvanud. Üks näituse eksponentidest, Murakin, on praegu sõjavangis, teine, Aren, istus sealsamas, kuid sai viimaks vabaks.»

«Pealinna Teataja» nr. 79 (406),
6. (19.) aprillil 1916.

Mainitud põgusad viited ajakirjanduse veergudel kõnelevad meie kahe kunstniku — Peet Areni ja Paul Burmani ühisest reisist, mis mõjutas mõnetigi nende edasist loomingu.

Paul Burman, 1914. aasta suvel 25-aastane noormees, põdes tol ajal juba hoogsalt progresseeruvat maniakaal-depressiivset psühhoosi. Raviv arst, ühtlasi kunstikriitik dr. Leo von Kügelgen soovitas Burmani perekonnale saata Paul keskkonna vahetuks, mis oli ainsaks lootuseks paranemisele, pikemale reisile. Kaks aastat varem viis vend Karl Burman teda samal eesmärgil Pariisi. Sedakorda noor abielumees ei pidanud võimalikuks enam vennaga kaasa sõita. Peet Aren, tol ajal samuti 25-aastane, kes sai Pauli saatjaks sellel reisel, meenutab oma kirjas reisi algust järgmiselt: «1914. a. arh. K. Burmann pöördus minu poole palvega, et ma saadaksin tema haiget venda Krimmi, sest Paul tahab mind oma kaaslaseks. ... Nõustusin kaasa sõitma, kuna vend Karl tasus kõik sellega ühenduses olevad kulud.»¹ Reisi ettevalmistamisest mäletab Peet Aren: «Enne Krimmi sõitu pidas tookordne Seevaldi

haigla direktor ja peaarst von Kügelgen mulle paar pikka loengut närvihäigustest. Eriti Pauli haigusest. Paul oli arsti arvates paranemisel. Tema haiguse järgud pidid olema: 1. Kõike järele aimata, mis mina teen. Sel perioodil pidin ma siis ka oma tegusid ja käitumist väga kontrollima. Ja see osutus tõeks, sest kui ma mütsi peast ära võtsin, võttis ka Paul oma, panin mina mütsi pähe — tegi tema samuti. Läksin ma maailma — tuli ka tema oma maalikastiga järele ja maalis ka. 2. järk paranemisel pidi olema «Vasturääkimise mania». Pea saabus ka see 2. järk. Kui ütlesin: «Paul, lähme maailma», vastas tema. «Ei ma lähe». Aga natukese aja pärast tuli ikka järele... Olin tõeliselt nagu haigeravitseja.»

Ilmselt lihtsustas arst Burmani haiguslikku seisundit, kirjeldades seda Arenile kui võhikule. Haigla andmeil oodanud Paul reisi väga. Reis algas 18. või 19. jaanuaril 1914. aastal. «Sõit kulges üle Peterburi Moskvasse, kus meiega ühines Pauli abielus õde, kelle mehel oli Krimmis Musta mere ääres Alušta linnakeses suvimaja. Kui ma ei eksi, asusime teele jaanuari lõpus. Reis läks Simferopoli ja sealt posthobustel üle Jaila mäestiku Tšatõr Dagi mäekitsuse Aluštasse. Suvilast paisis värvirikas meri, ümbruses mäed, tšüpressid, roosid j.n. edasi. Algas seal kevade.»

Krimmis viibiti vaid mõni kuu. «Vist mai kuul sõitsime laeval üle Jalta, Sevastopoli Odessasse, kust raudteel üle Volotšiški piirijaama, läbi Lembergi Viini (kus peatusime 2 nädalat).» Mida Viinis huvitavat nähti, mis seal ette võeti, ei ole teada. Ilmselt ei pakkunud see, eelkõige muusikute unelmate linn kunstnikele nii suuri elamusi, et neid veel 75 aastat mäletada ja

neist kirjutada. Teel Austriast Baierisse tabas reisiseltsilisi esimene ebameeldivus. «Meil oli suur hulk fotosid sellest ajast, kuid kui ületasime Austria-Bayeri piiri Salzburgis, siis võeti meilt kõik fotod, filmid ja fotoaparaat ära piiri ametnike poolt.» — meenutab Aren viimatimärgitud kirjas.

Elamusterikas reis poolenisti seljataga, jõuti arvatavasti juuli alguspäevadel Münchenisse. München, kunstielu üks sõlmpunktidest tolle aegsel Saksamaal, pakkus noortele kunstnikele palju huvitavat. «Münchenis asusime Theresienstrassele ühte ateljee-korterisse. Mina tahtsin saada Franz Stucki õpilaseks, sest olin tema tööst väga vaimustatud, kuid ta ei võtnud enam õpilasi vastu. Astusin siis Müncheneri Akadeemia suvekursustele prof. Hesterichi juurde.»

Meie päevil on suhteliselt laialdaselt levinud komme püüda saada isiklikult tuttavaks teiste maade kunstiloojatega. 1914. aastal ei paistnud Peet Arenit sedalaadi tutvuse üldse huvitavat. Tema kunstiga tutvumise meetod oli klassikaline. «Otsekohest kokkupuudet nimekate saksa kunstnikega polnud. Mina külastasin iga päev Vana ja Uut Pinakoteeki — kuulsamaid kunsti galeriisid Saksamaal, uurisin vanu ja moodsaid meistreid. Klaaspalees oli tol ajal suur ülesakamaaline kunstinäitus, mida ka tihti külastasime. Paul tundis vähe huvi galeriide ja näituste vastu. Paul aga maalis vahel kodus modellide järgi. Aga suurema aja viitis töötades Müncheneri loomaaias.»

Nagu mälestustest nähtub, oli mõlema töömeeleolu suurepärane. Burman sai töötada nii, nagu see temale sobis. Aren kavatses ilmselt mõningaks ajaks Saksamaale jääda, et end igal juhul täiendada. Meele-

olu näis olevat suurepärane. «Vahest kandsin punast musta tutiga türgi fessi — ka nägu oli Krimmi päikesest pruun» — väike ekstravagantsus, mis paratamatult tõmbas endale tähelepanu ning sobis kokku reipa meeleoluga.

Ent paraku keeras ajalooratas ennast järsult. «Kord suve lõpul sattusime ühte rahvamassi Luitpoldi palee ees — peeti kõnet ja rahvas karjus. Läksime sealt ruttu koju. Mõni päev hiljem kolmekesi (Aren, Burman ja Burmani õde — AK.) koos uulitsal jalutades ja eesti keelt kõneldes aga areteeriti meid ja viidi politseisse, kus peale passide kontrollimist kästi Lindau kaudu maalt välja Šveitsi sõita.» «Meie ei lugenud ajalehti ja ei teadnud, et sõda on lahti.»

«Järgmisel päeval algaski sõit Lindausse Baieri järve ääres. Siin kuulsime ka, et Venemaa olevat Saksamaale sõja kuulutanud. Saabudes Lindausse aga selgus, et sõjaväekohustuse vanuseid mehi ei lasta välja. Mõni aeg ühes hospiit-sis peatudes käsutati aga kõik vaenulikkude riikide meeskodanikud kokku ja viidi rongiga Kempteni vangimajja. Pauli õde läks tagasi Münchenisse. Vist nädala või paari pärast saadeti meid edasi Traunsteini linna lähedal olevasse endisesse soodavabrikusse, kus ees oli juba paarsada teist sõjavangi-erasisikut — prantslased, inglased, poolakad, mõni venelane, soomlane jne. Magasime sooda kuivatamise raudlavadel õlekottidel, 20 meest reas. Toit oli väga vilets. Mina tutvusin vangist laagri arstiga, kellel oli eraldatud ruum ja täitsin velskri kohuseid. Pauli õde kolis ka Traunsteini ja hakkas Pauli kui närvihaige vangist vabastamist taotlema, mis tal ka detsembri lõpul 1914. õnnestus. Nad sõitsid tagasi kodumaale». Burmanid sõitsid ko-

dumaale läbi Taani ja Rootsima. Kõik Pauli joonistused ja maalid, mis ta Saksamaal tegi, jäid piiril sekelduste vältimiseks maha. Nende vapustused olid seega lõppenud — tagajärjed aga hakkasid ilmne-ma hiljem.

Peet Aren jäi aga üksi edasi vaenuliku riigi vangilaagrisse. «Laagri komandandi abi (laager oli sõjaväelaste valve all) ülemleitnant Fritz Ulmer (Müncheni Hooviteatri näitleja) nägi mu maalisid ja lasi mind teha endale ex librise. Kui kord laagrit külastas tema saatel kuulus saksa kunstiarvustaja Meyer Grafe nägi mu töid, mis talle väga meeldisid, küsis mis rahvusest ma olen ning kuuldes, et olen eestlane, soovitas mulle nelja silma all haiget mängida, et ma vabastatud saaksin. Tegin seda — õppisin pähe kõik tiisikuse haige tunnusemärgid ja käisin tihti laagri arsti juures. Ja ühel päeval tuli mu juurde Ulmer ja ütles, et ma võivat koju sõita. Heast meelest kinkisin temale mitu oma Krimmi maali...» «Aga natuke aega enne laagrist lahkumist käsutati kõik vene kodanikud hoovi peale ritta ja Ulmer teatas, et «teid lastakse kindralkomando käsul maha ning sõdurid asusid meie vastu, püssid laskevalmis käes. Olid jubedad minutid! Kuid mahalaskmist ei järgnenud — olevat olnud vaid ähvardus, sest saksa kodanikke areteeritud Venemaal. Ja ma pääsesin eluga, kuid ei unusta seda kunagi.

Varsti läks sõit üle Müncheni, Berliini, Strellborgi Stockholmi, kus viibisin üle paari kuu, oodates kodumaalt raha sõiduks.» Nii jõudis lõpuks koju tagasi ka P. Aren.

Sõit, mis algas nii lootusrikkalt reisiga kevadisse Krimmi, mis pidi Paul Burmani tervise parandama ja võimaldama Peet Arenil ennast täiendada, lõppes vastupidiselt loo-

tustele. Burman, vapustatud läbi-elamistest vangilaagris, jäi veelgi haigemaks ja ei paranenud ealeski. Kõik üleelamised ja reisil nähtu muutis aga Burmani maalimislaadi. Prantsusmaal ja pisut hiljem valminud tööd olid klassikaliselt impressionistlikud. Pärast Krimmi ja Saksamaa reisi muutus Burmani koloriit raskepärasemaks, väljenduslaad ekspressiivsemaks. Mitme aasta töödes võib tajuda teatavat sünget meeleolu. Hiljem taandub küll mainitud meeleolu, ent endise impressionistliku peenuse juurde Burman enam tagasi ei pöördu.

Peet Aren, nii nagu ta oma kirjas märkis, oli noil päevil vaimustatud Franz von Stucki loomingu-st. Kahjuks on meie muuseumides suhteliselt vähe Areni töid ning nende põhjal on raske öelda, kas ta mainitud saksa kunstniku maale endale loominguks eeskujuks seadis. Olemasolevatest maalidest võiks ainult võluvas «Mare Leedi portrees» (1934) aimata eeskuju hõngu. Portree on maalitud õrnades toonides. Heleda hallika ja kollaka taustal joonistub selge siluetiga noore naise õhtutualetis figuur. Siin puudub kolmekümnendateks aastateks juba mine-tatud juugendlik kontuuri voolavus. Küll esineb siin aga Areni loomingu-gale muidu võõrast sisemist ja välist peenust.

Pärast Saksamaalt naasmist val-minud teostes võib täheldada aga tugevat kaldumist ekspressionismi, seda nii jõulises vormi- kui ka vär-vikäsitluses. Areni parimad teosed «Perekond», «Naise portree» jne. kuuluvad eesti maalikunsti pari-mate näidete kilda. Kuivõrd on sel-leks ekspressionismi impulsse and-nud vahetu kokkupuude Münche-nis saksa maalikunstiga 1914. aasta traagilistel päevadel ja läbielamised Traunsteinis, vajab eriuurimist.

¹ Kõik tsitaadid on võetud Peet Areni kirjadest autorile New Yorgist ajavahemikul 1964–1965. Kirjad autori valduses Tallinnas.

СОДЕРЖАНИЕ

Юри Кээваллик	
Плакат — украшение улицы	1
Работы с выставки 1970 г. в Таллинском Доме художника	
8	
Мильви Алас	
Период расцвета в творчестве скульптора Вольдемара Меллика	14
Эви Пихлак	
Александр Тасса как художник	23
Эне Асу-Бунас	
Иракий Очаури на фоне грузинского искусства металла	36
Линда Антинг	
Белое оружие из фондов Государственного Исторического музея ЭССР	43
Вария	
М. Эллер	
Армас Хутри	49
Т. Кангиласки	
Симо Ханнула	50
В Вага	
Е. М. Ульпребт	52
А. Картна	
Об одном путешествии на юг	54
Дополнение: список репродукций, напечатанных в альманахе 1933—1970 гг.	
На первой странице обложки:	
М. Мяги. Декоративное панно «Сказка».	

Kolleegium: M. Alas (koostaja-toimetaja), E. Allsalu, B. Bernstein, 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 U. Veikesaar. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 13. X 1970. Trükkimisele antud 21. I 1971. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 7 + 3 (lisa) + 2 kleebist. Tingtrükipoognaid 5,88 + 2,52. Arvestuspoognaid 8,0. MB-01329. Tell. nr. 6219. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Paber 54×84/8 — Kogjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.

«Кунст» («Искусство») 3 . (38) . 1970. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 7+3 (приложение)+2вклейки. Заказ № 6219. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Hind rbl. 1.20.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. А. Сальдре. Плакат «Ленин, 1870—1970».
 2. М. Микоф. Плакат «Выставка собак».
 3. М. Сяре. Плакат «Дженни из Гуаяны».
 4. К. Пуустак. Плакат «Выставка народного творчества Киргизии».
 5. В. Альбри. Плакат «Органный вечер».
 6. Т. Винт. Плакат «Архитектурные памятники Эстонии».
 7. А. Винт. Плакат «Танцевальный турнир».
 8. А. Винт. Плакат «Кратть».
 9. А. Сальдре. Плакат «Мода 70».
 10. Н. Гули. Регина.
 11. Х. Рооде. Натюрморт.
 12. М. Винт. Кузнечики.
 13. Х. Ээльма. Родина II.
 14. А. Кээрэнд. Аллегорическая борьба.
 15. В. Толли. Чужой город.
 16. Э. Иоханнес. Стенная плитка «Миг. Эхэ. Отражение».
 17. Л. Толли. Клятва.
 18. И. Соанс. Коронованный.
 19. М. Мяги. Декоративная форма.
 20. Э. Кольк. Венера.
 21. А. Иваск. Вазы «Сорванец» и «Голова».
 22. А. Кээк. Декоративная плитка «Дождь».
 23. Ю. Браун. Ожерелье «Колокольчики».
 24. М. Варик. Весна.
 25. В. Меллик. Мальчик с кошками.
 26. В. Меллик. Рыбак из Карепа.
 27. В. Меллик. Смеющийся мальчик.
 28. В. Меллик. Меланхолия.
 29. В. Меллик. Пробуждение.
 30. В. Меллик. Отдыхающая женщина.
 31. А. Тасса. Сосна.
 32. А. Тасса. Норвежский пейзаж.
 33. А. Тасса. Большой Версальский дворец.
 34. А. Тасса. Версаль.
 35. А. Тасса. набросок иллюстрации к новелле Фр. Тугласа «Любовь летней ночи» в сборнике новелл «Вечер на небе».
 36. А. Тасса. Аландский пейзаж с камнями.
 37. А. Тасса. Заставка для альбома «Ноор-Ээсти».
 38. И. Очиаури. Хевсурка.
 39. И. Очиаури. Улыбка.
 40. И. Очиаури. Хевсурь.
 41. И. Очиаури. Олень и чаргалец.
 42. И. Очиаури. Акт.
 43. И. Очиаури. Акт.
 44. И. Очиаури. Танцовщица.
 45. И. Очиаури. Хоруми.
 46. Меч X—XI веков.
 47. Меч правосудия города Таллина. 1525 г.
 48. Меч правосудия города Таллина. Деталь.
 49. Меч двуручный. XVI век.
 50. Меч двуручный. Деталь.
 51. Шашка кубачинская. XIX век.
 52. Флиса кабилская.
 53. Флиса кабилская. Деталь.
 54. Кинжалы — крис Индонезии. Детали.
 55. А. Хутри. Друзья.
 56. А. Хутри. Эвакуированный.
 57. С. Ханнула. Лунные стражи.
 58. С. Ханнула. Сателлит.
 59. Е. М. Ульпрехт. Пещера Гутмансии с городком Турайда.
 60. Е. М. Ульпрехт. Дворец в Цесисе.
 61. Е. М. Ульпрехт. Чертова пещера в парке Инчукалн.
- Цветные вклейки
Т. Палло. Осенние плоды.
Н. Кормашов. Деревенский двор.

