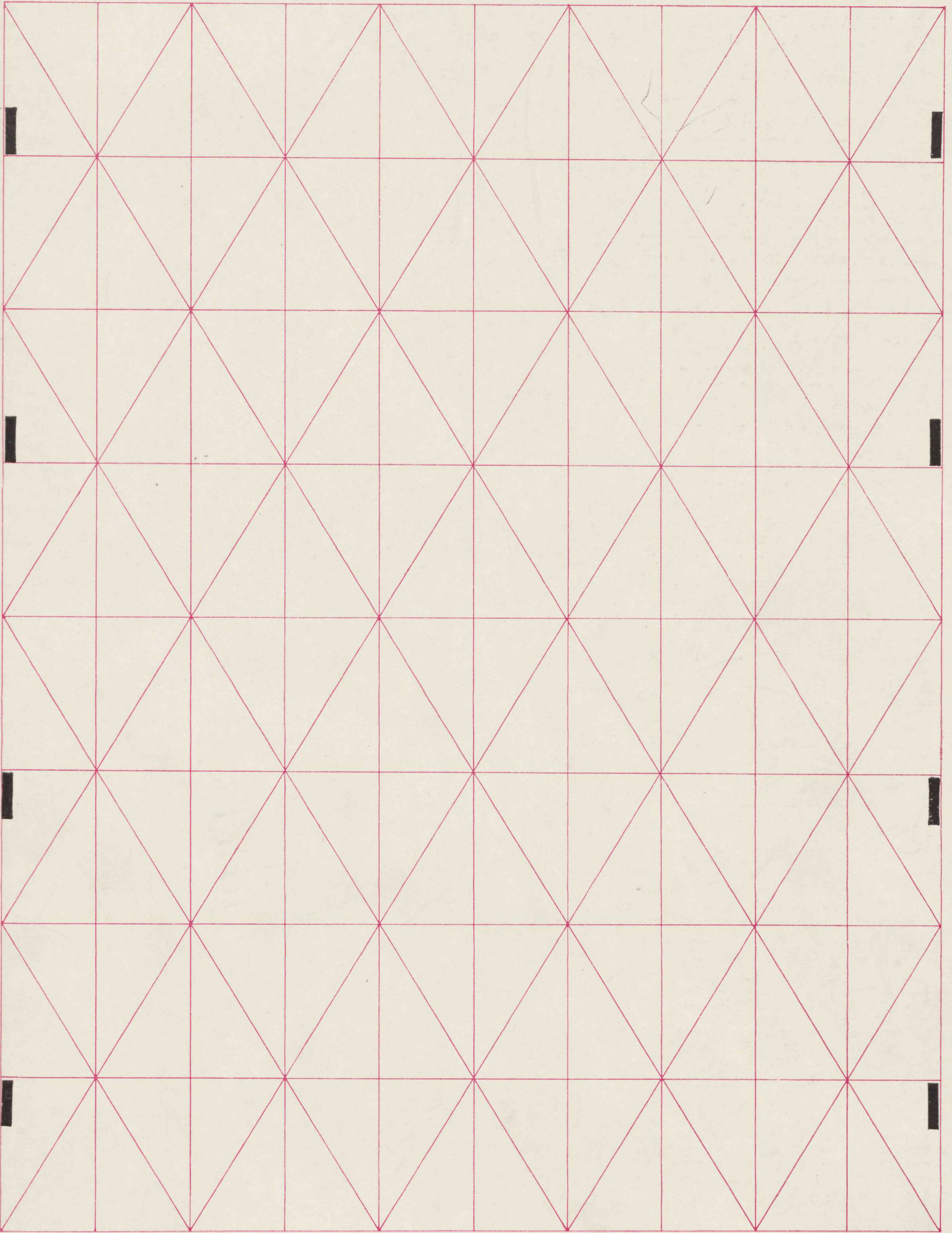


43/3

KUNST 1972



K U J U T A V A J A T A R B E K U N S T I
A L M A N A H H

Kirjastus «Kunst» · Tallinn

Almanahhi toimetaja: Milvi Alas

Almanahhi kolleegium: Efraim Allsalu, Boris Bernštein, Herald Eelma, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Olav Männi, Enn Põldroos, Eha Ratnik ja Inge Teder.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Praegusaegse kriitika probleemid . . . 2

Naftoli Bassel
Rahvusliku ja internatsionaalse dialektikast nõukogude paljurahvuselises kirjanduses ja kunstis 5

Evi Pihlak
Kolme maa maalijad 7

I. Asisjan
Memoriaal: funktsioon, kontseptsioon, kompositsioon 18

Milvi Alas
Vahetud kontaktid kultuurivaldkonnas: A. E. Bourdelle'i näitus Ermitaažis 24

Elmar Kits — *in memoriam* 31

Резюме; Summary 35

Akop Piliposjan
Jervand Kotšari maal 36

Henrik Igitjan
Hümn ilule 39

V. Savitskaja
Gobelään — aktiivne plastika 43

Medaleid eesti ehetele Jablonecis 47

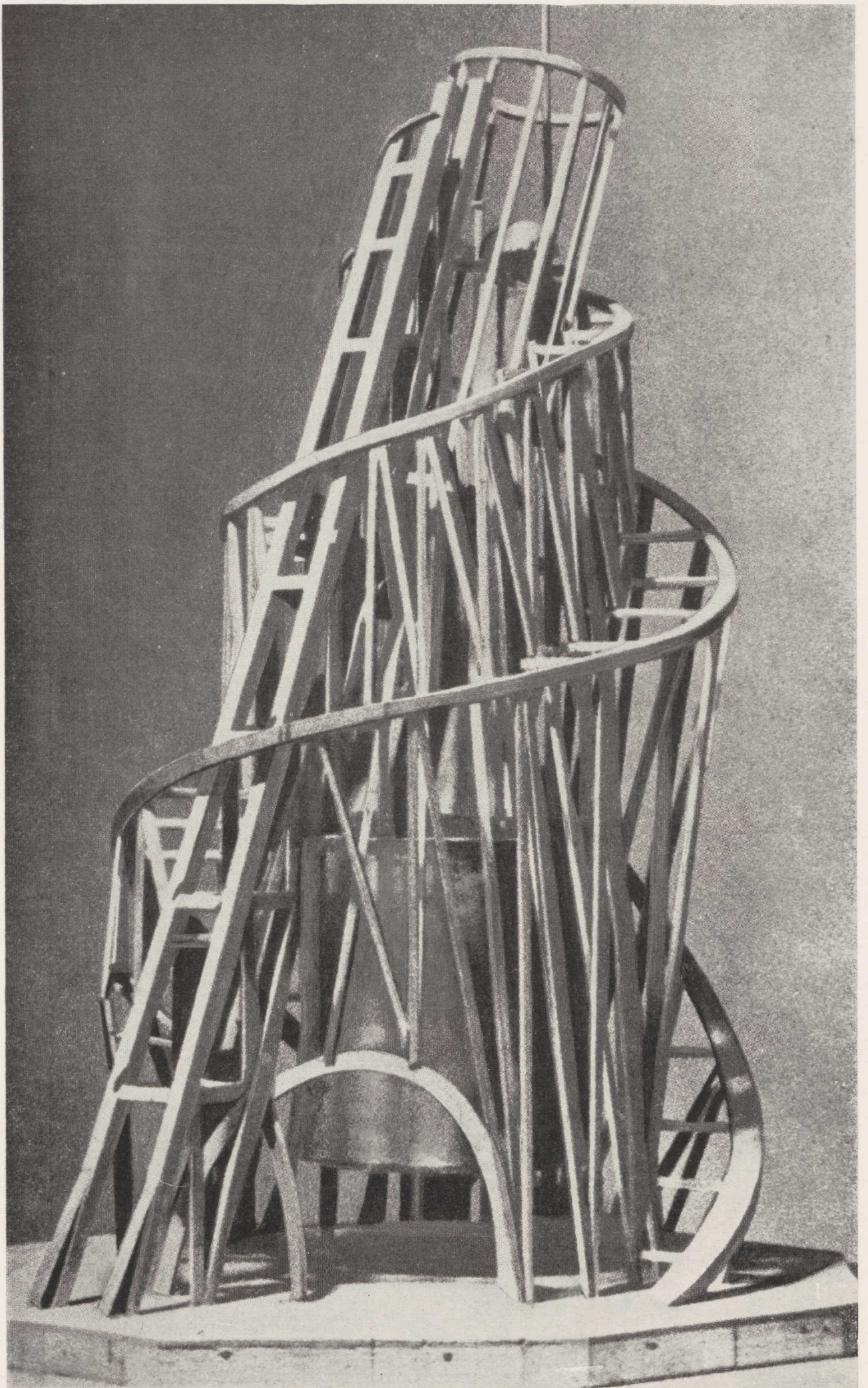
Gobeläänibiennaal Lausanne'is 48

Jüri Hain
Ilmar Torni vabagraafikast 50

Lk. 1. Vladimir Tatlin. III Internatsionaali torn-monument. Makett.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja: R. Kangert. Tehniline toimetaja: Ü. Veikesaar. Korrektor: M. Klaassen. Laduda antud 8. XI 1972. Trükkida antud 2. II 1973. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6,5. Tingtrükipoognaid 6,5. Arvestuspoognaid 8,02. MB-01378. Tell. nr. 5839. Trükikoda «Kommunist». Tallinn, Pikk t. 2. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber 60×90/8

«Кунст» («Искусство») 43/3, 1972. Альманах на эстонском языке. Оформление Тыниса Винта. Печатных листов 6,5. Заказ № 5839. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», гор. Таллин, ул. Пикк, 6.
Hind rbl. 1.09. 8—1—2



PRAEGUSAEGSE KRIITIKA PROBLEEMID

4. ja 5. mail 1972. aastal leidis Moskvas aset NSVL Kunstnike Liidu juhatuse pleenum, kus arutati kunstikriitika ja -teooria arenemise aktuaalseid probleeme. Põhiettekanade esitas liidu juhatuse sekretär, kunstiteaduste kandidaat V. Zimenko, kelle kõne kokkuvõtte avaldame allpool.

NLKP Keskkomitee otsus «Kirjandus- ja kunstikriitikast» väljendab järjekordselt partei nõudlikku ning hoolitsevat tähelepanu sotsialistliku vaimukultuuri arengu suhtes.

NLKP Keskkomitee otsus juhib tähelepanu faktile, et «kriitika olukord ei vasta veel täiel määral neile nõudmistele, mida esitab üha suureneva osatähtsusega kunstikultuur kommunistlikus ülesehitustöös».

NLKP Keskkomitee otsus paneb alatiseks piiri igasugusele tahtlikule või tahtmatule diskrimineerimisele, kriitika ja kunstiteaduse alahindamisele. See otsus ei rõhuta kriitiku professionaalse töö ühiskondlikku tähtsust mitte ainult loovate liitude ja kunstiasutuste praktilises töös, vaid hoopis laiemalt — kogu sotsialistliku kultuuri süsteemis.

* * *

Viimaste aastate esteetilises propagandas, kodumaise ja ülemaailmse kunsti kogemuste uurimises, lõppeks, nõukogude kujutava kunsti printsiipiaalselt uutest edusammudes on ka kunstikriitikal kindlasti teatud teeneid.

NSVL Kunstnike Liit määrab igal aastal preemiaid parimate tööde eest kunstiteaduse ja kunstikriitika vallas. Ainult viimase kolme aasta jooksul NSVL Kunstnike Liidu poolt esimese preemia vääriliseks tunnustatud teoste hulgast võib nimetada selliseid põhjanevaid töid nagu «Ukraina kunsti ajalugu» 6 köites, mille on koostanud ukraina kunstiteadlaste ja -kriitikute kollektiiv ja «Eesti nõukogude kunsti ajalugu», mille autoriteks on eesti teadlased.

Meie maal ilmub igas kuus ligi viissada kujutavat kunsti puudutatavat ajalehe- ja ajakirjaartiklit. Viimastel aastatel on järsk tõusnud kunstialaste raamatute ja albumite hulk, ilmub rohkesti annoteeritud postkaarte massitiraazides, reproduktioonivalimikke. Ja ometi on just viimastel aastatel avaldatud nii paljude vaatajate kui ka kriitikute enda, eriti aga kunstnike sõnavõttudes rahulolematust olukorra üle, mis valitseb kujutava kunsti kriitikas.

Küllap peitub põhiline viga selles, et kriitika mõju reaalsele kunstiprotsessile on liialt nõrk. Meie kujutava kunsti kriitika on liialt sulgunud kitsalt professionaalsete küsimuste ringi; see, milles oli alati nii tugev revolutsioonilis-demokraatlik kunstikriitika — esinemine ajastu aktuaalse filosoofilis-sotsiaalse probleemistiku areenil, toimub praegu ebakindlalt, kõhklevalt. Lugesed nüüdisaegsete autorite paljusid kriitilisi töid, jääb mulje, et tunduv osa neist on adresseeritud väga kitsale ringile, mida ei moodusta isegi «tsunftikaaslased», kunstiajaloolaste esindajad. Sellest ka mõtete ebaselge, keerukas väljendusviis, originaalitsemisspüüd. Teisel juhul esinevat muuseumlikku skrunuloossust ning mõttes vastavalt ka kirjandusliku vormi kuivust või siis nii

ühe kui teise ilmset primitiivsust ei saa just lugeda kunstiajaloolis-kriitilise sõnavõtu parimateks omadusteks.

Peamine, milleks kunstikriitik on kutsutud, see, mis on tema elukutse tuumaks, selle hingeaks, on aga elava kunstiprotsessi sügav teaduslik analüüs, nii saavutuste kui ka puuduste läbikaalutud, objektiivne hindamine, praktika üldistamine ja sellele toetudes valguse kallamine eesseisvale teele.

Me oleme praegu uue ning ülimalt keerulise ajalõigu lävel kunstilise kultuuri elus, õigemini — me oleme juba astunud sellesse ajalõiku. On sootuks muutunud nii kunsti elu tempo kui ka tema iseloom. Arenenud sotsialistlikul ühiskonnal on eriline esteetiline värving, ideelis-estetiilised nõuded on siin märksa kõrgemal tasemel. Vaatajate esteetiliste huvide, kunstnike loominguliste otsingute spekter on hulga laiem. Isikuline alge saab loomingus veel avaramad võimalused selgepiiriliseks väljenduslikkuseks ja šabloone põlgavateks kinnitusteks, ühtlasi on tõusnud kõrgemale tasemele ja kostavad visamalt ühiskonna nõuded sisuka, elulise ja probleemirikka kunsti järele, tõeliste esteetiliste avastuste järele.

Me oleme õppinud välja astuma esteetilise primitiivismi vastu, isiklike viljakate loominguliste otsingute allasurumise vastu, illustratiivsustendentside vastu, ehkki ka siin on ees veel tükk tööd. Aga vahel on argne ja ebajärjekindel meie jutt nendest tendentsidest kunstis, mida ei saa nimetada teisiti kui estetismi jätkuks, selle variatsiooniks. Luban endale öelda, et nähtavasti pole siin tehtud veel piisavalt süstemaatilist kriitikat, peent, delikaatset tööd, mis oleks aga ühtaegu visa ja järjekindel. Ma toonitan vajadust teha seda tööd delikaatselt, sest leidub veel inimesi, kes armastavad jämedat kirvetööd, mis võib tuua üksnes kahju.

Meil on muidugi suurepäraselt teada, et kunst on elu kujundlik peegeldus, me ei unusta kunagi märkimast elu prioriteeti. Aga kui deklarativselt me rakendame vahel elutõe kriteeriumi, kui väliselt kõrvutame kunsti ja elu!

Side kunsti ja elu vahel ei ole ühe või teise ajalooperioodi ajutine probleem. See on kunstiloomingu igavene probleem, mis ühtlasi on alati kordumatult uus, mis iga kord avaneb omal viisil.

Ka kunstikriitilise loomingu tarvis on see probleem sügavalt orgaaniline. Kriitikule on eriti tähtsad ühiskondliku ja kultuurilise silmaringi avarus, ajastu ideoloogilise elu ja inimeste vaimulaadi sügav tundmine.

Miks mõned kriitilised arutlused sotsialistliku realismi kunsti kardinaalsetest loomingulistest probleemidest, nagu tööinimese kaju, kaasaegne teema või ajaloolis-revolutsiooniline teema, tunduvad tihti peale banaalsed ja igavad? Sellepärast, et nende arutluste autorid ei tule lugeja ette elava, sotsiaalse praktika iseisvate üldistustega. Nad ei julge eemalduda kunstiliste faktide kangast, sest neil pole midagi ütelda nende suurte küsimuste kohta elus endas. Sellepärast suhtuvad kunstnikudki mõnikord pärast selliste valvekriitikate läbilugemist neisse teemadesse kui mitteloomingulistesse, ent ilmselt paratamatutesse nähtustesse.

Me oleme vahel liiga heatahtlikud nende teoste kunstilise taseme suhtes, kus deklarativselt käsitletakse suuri ja vastutusrikkaid teemasid. Aga teinekord teeb jällegi kriitik, kes suurepäraselt mõistab konkreetse teose väärtust, ootamatult täiesti põhjendamatu hoiatuse, püstitades «ajalise distantsi» vormeli — kunstniku taotluse vastu kirglikult kajastada tähtsat aktuaalset ühiskondlikku teemat.

Kui me tahame mitte sõnades, vaid tegudes üle saada meie sõnavõttude sotsiaal-

filosoofilise potentsi nõrkusest, veel rohkem — kaasa aidata «tõelise intellektuaalse loomingulise atmosfääri» tugevneemisele, siis peab kriitiline kunsti-analüüs olema sügavalt, orgaaniliselt seotud eluga.

Kunstikriitika sulab orgaaniliselt ühte ajalooga. Pole juhus, et paljud kriitikud lähevad pärast aine kogumist ja kogumuste omandamist pikapeale üle nõukogude kunsti arenguprotsessi uurimisele.

Meie kunstiteadus on palju teinud nõukogude kunsti tekke- ja arenguloo tõepära taastamiseks. Me hindame nüüd vääriliselt erinevate meistrite osa nõukogude kunstis, sealhulgas ka nende oma, kellel oli teatud arenguetapil mõningaid väärtusi.

Paljude liiduvabariikide teadlased on ühendanud oma jõud väärtuslike monograafiade ja koguteoste loomiseks. Üldsus hindab kõrgelt kunstiajaloolaste suure kollektiivi tööd, mille tulemusena valmis paljukõiteline väljaanne — «Üldine kunstiajalugu» ja mis võeti määratu huviga vastu ka välismaal. Samuti tuleb märkida väljaande «Väike kunstientsüklopeedia. Maailma maade ja rahvaste kunst» head teaduslast taset.

NLKP Keskkomitee otsus «Kirjandus- ja kunstikriitikast» suunab meie tähelepanu loomingulise alge tõstmisele kriitikas, kõrge professionaalsuse tagamiseks.

Nõukogude kunst on elav, arenev «organism», milles iga päev sünnib uus ning sureb vana. On üsna loomulik, et uus (me peame siinkohal silmas tegelikult, progressiivselt uut) ei leia kohe väärilist hindamist ega üleüldist toetust. Leidub küllalt konservatiivseid jõude, kes uue nähtuse ilmsikstuleku teevad üpris keeruliseks ning edaspidi tõrjuvad seda uisapäisa või vaikivad maha. Teiselt poolt poogib ennast tihti uuele külge pseudo-uus, mille ekslikkust, aga vahel ka ideoloogilist vaenulikkust pole kuigi kerge tabada. Nagu ideoloogiaküsimustes tervikuna, nii esitab meie aeg ka kunstikriitiliste ülesannete lahendamisel üksikisikule suuri parteilisi nõudeid. On vaja erilist teravust, poliitiliselt täpselt orientatsiooni, kunstipraktika ideelis-kunstilise analüüsi kõrget professionaalsust, et kriitiku seisukohavõttud, mida iseloomustavad hoolitsus ja takt kunstniku talendi suhtes, oleksid ühtlasi vajalikul printsiipaalsel kõrgusel.

Vahel rõhutatakse ülemäära sõna «kriitika» etümoloogilist tähendust, sidudes selle mõistega eelkõige puuduste otsimist analüüsitava teoses. On teada I. Repini irooniline märkus temaaegsete kriitikute adressil: «Sõimake, sõimake rohkem — see veenab. Aga hoiduge kiitmast, kui puuduvad vastavad teadmised.»

Tahaksin sellega seoses meenutada, kuidas ajaleht «Sovetskaja Kultura» hiilgavalt, määratu ajakirjandusliku meisterlikkusega kaitses O. Subbi teoste näitust ausa, ent esteetiliselt võimetu lautuse eest, mis sai sellele osaks mõnede vaatajate poolt. Tahaksin samuti juhtida tähelepanu sellele, kui printsiipaalselt ja hoolitsevalt lähenes ajaleht «Pravda» T. Jablonskaja novaatorliku kunsti või M. Greku komplitseeritud näituse valgustamisele, andes näitliku õppetunni, kuidas rakendada parteilist nõudlikkust ja takti andeka ning innustava kunstniku otsingute hindamisel; veel juhiks tähelepanu sellele, kui soojalt valgustas ajaleht Lado Gudiašvili loomingut.

Viimastel aastatel on lugejad saanud terve hulga kasulikke teoseid marksistlik-leninliku esteetika, sotsialistliku realismi teooria alalt. Esteetikute ja kunstiteadlaste-teoreetikute ühisel jõul on viimasel ajal täielikumalt ja sügavamalt kui varem tutvustatud V. I. Lenini rikkalikke ideid esteetika alalt.

Praegu võib konstateerida, et meie ajalooteadus tervikuna, samuti kirjandusteadus ja kunstiteadus omaette, on tõusmas uuele astmele, aina edukamalt ühendades protsessi sügavat analüüsi, tema sotsiaalset determineeritust avardatud isikukarakteristikaga, aja dünaamikas toimivate keerukate ajalooliste sündmuste kontuuride detailse käsitlemisega. Näitena nimetaksin äsja ilmunud P. Suzdalevi raamatut V. Muhhinast. See suurepäraselt kirjutatud teos pole mitte ainult elav jutustus kunstnikust ja tema loomingust, vaid ka ajast. Särava meisterlikkusega on tehtud N. Dmitrijeva raamat Picasost.

NSV Liidu rahvaste kunstnähtuste eksponeerimise ja uurimise probleem on üks keerukamaid küsimusi meie kriitikaalas kirjanduses. Selle õige lahendamine on võimalik vaid ühiste kollektiivsete jõupingutustega. Meie erialased keskajakirjad ja kirjasused avaldavad meelsasti vabariikide andekate autorite artikleid ja raamatuid.

Üha suuremat kohta meie kunstiteaduses hakkavad endale võitma mitte vähem keerukad maailma kunsti progressiivsuse küsimused, eeskätt sotsialistliku leeri vennasmaade kunst.

Kunstikriitiku professionaalse meisterlikkuse spetsiifiliseks iseärasuseks on, tuginedes plastilise vormi hoolikale ja peenele analüüsile, süüvida teose mõtelisse kangasse. Siinkohal pörkab mittespetsialist tavaliselt eriti suurtele raskustele ning seepärast siirdub ta kergesti silmanähtavalt siledale, rahulikule, aga petlikule süzee ümberjutustamise teele, kujutatava kirjeldamise teele. Tihti peale eksime siinkohal ka meie, spetsialistid.

Age kunstiline analüüs pole hoopiski süzee ümberjutustus, see pole üldse kirjeldus — figuur paremal, kaks vasakul. Kujundikangas — materiaalse ja vaimse keerukaim sulam — ei ole niisama lihtsalt tajutav ja analüüsiv. Kunagi kummutasime kergetähtselt Wölflini ja kogu nõndanimetatud «formaalse meetodi» koolkonna autoriteedi. On aga ilme, et ei saa mööda minna selle suure õpetlase metoodika tugevatest, viljakandvatest külgedest. Need tuleb kriitiliselt omandada.

Praegu peab nähtavasti pöörama erilist tähelepanu plastilise kujundi seesmise keeruka struktuuri uurimisele, plastilise nägemise meisterlikkuse arengule, kunstiteadlase, kriitiku «silma õigele asetusele». Kriitik peab meisterlikult valdama plastilise kujundi analüüsi mitmekesist metoodikat, arvestades loomingu eri liike ja žanreid, et vältida jämedaid vigu, mis tulenevad ühesuguste stiililis-kunstiliste kriteeriumide rakendamisest, näiteks süzeelis-temaatilise maali ja fresko suhtes, monumendi ja dekoratiivskulptuuri suhtes jne.

Ilmselt tuleb agaramalt omandada ja arendada mõned plastiliste kunstide spetsiifikale omased uued analüüsimeetodid, eriti struktuuriline meetod. Küsimus on seda aktuaalsem, et intensiivne kunstielu arenenud sotsialistlikus ühiskonnas kujutab endast ülikeerukat esteetilist süsteemi. Ta areneb harmoonilise tüübi järgi, aga praktika on alati rikas juhuste ja kõrvalekaldumiste poole, ta on täis elavaid vastuoksusi. Ja siin annab protsessi hoolikas, sügav analüüs võimaluse mitte ainult õigesti mõista, vaid ka prognoosida tema edasist arengut.

Kui üksvahe tehti suur viga sellega, et ignoreeriti disaini kui tarbekunstiloomingu tähtsast iseseisvat haru, mis tegeleb esemelise keskkonna organiseerimisega, siis nüüd ilmneb aeg-ajalt katseid esitada see tegutsemisliik välismaise «üleüldise disaini» teooria vaimus keskse positsioo-

nina plastiliste kunstide süsteemis üldse. Kas on vaja rõhutada, et see asetab kahtluse alla kujutava kunsti mitmelaadse ideoloogilise täise, isoleerib plastilisi otsinguid keerukast poeetilisest, vaimsest semantikast.

Kõigis neis küsimustes ei saavuta midagi empiirilisel teel. Siin on vaja süstemaatilist, põhjanevat teoreetilist tööd, mis annab kriitilisele tegevusele kindla aluse.

Nüüd seisavad meie kunstikriitika ja -teaduse ees suured ning komplitseeritud probleemid, mida püstitab kaasaja teaduslik-tehniline revolutsioon. On tekkinud hulk teravaid küsimusi, eriti seoses traditsiooniliste ja uusimate kunstiliikide vastastikuste suhetega, nende kunstiliikide puhul, kus on kasutusel optilis-keemilise ja elektroonilise süsteemi kujutamisevahendid. Inimeste esteetilisi ettekujutusi ajast ja ruumist tabavad muudatused. Meie välismaised ideoloogilised vastased teevad panuse paljude nende probleemide uudsusele ja lahendamatu-tele; nad ülistavad kahjulikke, dehumaniseerivaid *pop-art'i*, *op-art'i*, «antikunsti» süsteeme, mis pidades ainukestena vastama «industrialtehnilise ühiskonna vaimsele struktuurile».

Aktiivselt lahendada nüüdisajal esilekerkinud probleeme, anda õigeaegne vastus teravatele eluliste küsimustele — see on parim vahend vältimaks nende ekslike arvamuste levikut, mis on ammutatud vaenlikest esteetilisest kontseptsioonidest.

Kriitik seisab uue lävel — ta on nagu prohvet. Ja olgu ta siis kirglik prohvet! Aga kriitiku professionaalse meisterlikkuse juurde kuulub ühtaegu tingimata oskus hinnata objektiivselt ka seda, mis talle isiklikult esteetiliselt lähedane ei ole; kriitik peab lähtuma meie ühiskonna, meie rahva kõrgemalseisvatest huvidest.

Me ei tohi unustada ajaloo õppetunde — seda, millised kaotused said osaks rahva kultuurielule ebakompetentsete arvamuste ja ühekülgselt arenenud maitse kord rahulolevate, kord ägedate enesekindlusavalduste tagajärjel.

Kriitika on teravam ideoloogiline relv. Ning seda relva peab kasutama kindlalt, täpselt ja hoolikalt.

Küsimuse asetus on eelkõige järgmine: kas kriitik, lähtudes marksistlik-leninlikelt positsioonidelt, on suutnud mitte sõnades, vaid ka tegelikult anda õiget hinnangut ühele või teisele kunstipraktika nähtusele, sellega õigeaegselt kaasa aidates sotsialistliku kunstikultuuri progressile?

Arenenud sotsialistlik ühiskond — see pole mitte ainult lihtsalt kasvav ühiskondlik materiaalne küllus, vaid see on ühiskond, kus materiaalsete hüvede kasv toimub katkematus seoses ilu ja täise avastamise ja kinnitamisega, tema elukorra estetiseerimisega. Marx ei tähendanud ilmaaegu kommunismist rääkides, et sellest kujuneb ühiskond, kus igale töötajale jätkub piisavalt leiba ja roose.

NLKP XXIV kongressi otsused ja nendest lähtuvad partei Keskkomitee otsused, sealhulgas ka otsus «Kirjandus- ja kunstikriitikast», on suunatud selle suure ja ülla eesmärgi lahendamisele.

NSV Liidu loomise 50. aastapäeva lävel mobiliseerivad paljurahvuseline nõukogude kujutava kunsti ala viljelejad kogu oma energia selleks, et vastu võtta suur juubel väärilise loomingulise aruandega.

Kommunistlik Partei kutsub teid üles tõstma oma looming sisukuselt ja professionaalselt küpsuselt uuele astmele. Olgem partei hoolitseva ja nõudliku üleskutse väärilised!

11. mail oli kunstikriitika ja -teoria vaatluse all Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatus pleenumil. Avasõna ütles juhatus esimees I. Torn. Keskseid ettekanded tegid liidu juhatus aseesimees, kunstiteaduste kandidaat J. Vares ja kriitika-sektsiooni esimees, kunstiteaduste kandidaat Mart Eller (lühendatult allpool). Pleenumil võtsid sõna kunstiteaduste kandidaat T. Nurk, E. Põldroos, Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi direktor I. Teder, kirjastuse «Eesti Raamat» kunstiline toimetaja A. Säde, TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori juhataja kunstiteaduste kandidaat I. Solomõkova, Eesti NSV Ministrite Nõukogu Asjadevalitsuse tööstusosakonna vanemreferent Ingi Vaher, almanahhi «Kunst» toimetaja M. Alas, prof. I. Kimm, J. Arrak, kunstiteaduste kandidaadid L. Viiroja ja B. Bernšteini.

Pikema kõnega esines EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja O. Utt.

Eesti NSV Kunstnike Liit on viimastel aastatel üsna tihti pööranud tähelepanu kriitikaküsimustele. Eriti aastail 1968 ja 1969 arutati elavalt kriitika edusamme ja puudujääke ajakirjanduses («Sirp ja Vasar», «Rahva Häääl»), kunstikriitika küsimusi on käsitletud liidu partei-organisatsiooni koosolekul, kunstikriitika sektsioonis.

4. ja 5. mail k. a. Moskvas toimunud NSVL Kunstnike Liidu juhatus pleenum hindas nõukogude eesti kunstiteadlaste ja -kriitikute tööd positiivselt, tõstes esile «Eesti kunsti ajaloo» II köidet, Kunstnike Liidu ja kriitikute head koostööd, liidu ridade täienenemist kriitikutega, mida mõneski liiduvabariigis ei esine kahjuks kuigi sageli. B. Bernšteini nimetati ühena silmapaistvamatest nõukogude kunsti-teadlastest.

Hulk aastaid nõudnud eesti nõukogude kunsti ajaloo ilmumine on olulisemaid sündmusi. Selles teoses on üldistatud eesti nõukogude kunsti arengutee, antud sellele marksistlik hinnang. Kui siia liita veel peagi valmiv I köide, siis on see saavutus, millele vähestel liiduvabariikidel on samaväärset kõrvale panna. Ouline on seegi, et kunstiajaloo valmides thienesid meie kunstiteadlaste sidemed teiste liiduvabariikide, Moskva kunsti-teadlastega. Andes üldkäsitluse Nõukogude Eesti kunstit aastani 1965, püsib aga ka pärast kunstiajaloo II köite ilmumist aktuaalsena vajadus üldistada meie kõige uuema kunsti kujunemiskäiku.

Jooksev kunstikriitika on seni enamasti piirdunud uuemate kunstinäituste populariseerimisega, selgitamisega vaatajatele, ilmselt oli see paari aasta eest isegi paratamatult, sest uusi nähtusi tuli meie kunsti juurde väga rohkesti, kunsti üldpilt mitmekesisust kiiresti, mis ei lasknud kriitikal leida vajalikku distantsi ega tunnetada uute nähtuste olemust. Praegu aga oleme õigustatud nõudma, et kriitikut suudaksid mõista uute kunstinähtuste ühiskondlikku ja sotsiaalset olemust ning annaksid uutele nähtustele printsipiaalse hinnangu sotsialistliku kunsti arenguperspektiivide seisukohalt. Üldistavate seisukohtade avaldamise stimuleerijana tuleb kiita «Sirbis ja Vasaras» avaldatud aastaülevaateid jmt. Kuid peame tunnustama, et kõige uuema

nõukogude eesti kunsti põhjalikumana analüüsini me pole veel jõudnud.

Väga oluliseks probleemiks üldkäsitluste juures on eesti kunsti uurimine ja hindamine tihedas seoses kogu nõukogude kunsti arenguga. Tihti jääb artiklitest mulje, nagu kujuneks eesti kunst ükski, ilma loomuliku seoseta kogu nõukogude ühiskonnaga. Selleks on mõistagi vaja, et me tunneksime praegusest märksa paremini teiste liiduvabariikide kunsti ja muidugi ka nemad meie oma. Heaks näiteks on siin möödunud aastal B. Bernšteini Moskvas ilmunud mahukas raamat «Eesti graafika», mis on kirjutatud suure oskusega ja üleliidulist lugejat silmas pidades. Ilmumas on ka I. Solomõkova kokkuvõtlik raamat nõukogude eesti kunstit kirjastuse «Aurora» väljaandel. Seoses Nõukogude Liidu 50. aastapäevaga on sagenenud märgatavalt teiste Nõukogude rahvaste kunsti tutvustavad kirjutised perioodikas. Oma laadilt on need kirjutised valdavalt populariseeriva, tutvustava ilmega. Analüüsivamat iseloomu on kandnud Balti vabariikide maali- ja graafikatriennaalide kohta avaldatud artiklid (näiteks L. Viiroja. J. Haini, T. Nurga sulest), mis pakuvad mõningaid pidepunkte Nõukogude rahvaste kunsti ühis- ja erijoonte võrdlemisel, vastastikuse mõju selgitamisel. Kuid peamine töö selles väga olulises lõigus seisab meil ees — ühised on siin probleemid kirjandusteadlaste ja kriitikutega ning teiste kunstiala spetsialistidega. Kuigi kunstis pole raskendavaks tõlkeprobleem (nagu kirjanduses), ei saa siingi mööda põhjalikust süvenemisest eri rahvaste kultuuri, et asuda tõsiselt uurima sotsialistlike kultuuride vastastikuse rikastumise ja üksteisele lähene-mise protsesse. Kunstikriitikut saavad selles töös olla edukad vaid tihedais sideméis teiste kultuurialadega ja nende arengu teaduslikule uurimistegevusele tuginedes.

Kriitika tähelepanust on meil sageli jäänud kõrvale välismaade kunst. Viimase ajal on olukord siiski hakanud paranema. Almanahhi «Kunst» on asunud süstemaatiliselt tutvustama ungari tänapäeva kunsti jne. «Sirbis ja Vasaras» ilmus J. Kangilaski pikem kirjutis «Mõtteid välismaa uuemast kunstist», milles autor ei piirdu kunstinähtuste tutvustamisega, vaid annab selge omapoolse hinnangu kapitalistlike maade kunstiilmingutele ja lahendab printsipiaalselt õigesti mitmesuguste modernistlike kunstivoolude seose probleemid ühiskondlike probleemidega.

Kuid sealsamas peab ütleva, et iga kord ei oska meie kriitikud Lääne kunstile antavaid õigeid hinnanguid ühendada meie kunstis ilmnevate modernisminähtuste printsipiaalse, klassipositsioonilt lähtuva kriitikaga. Oleme hakanud iga-suguste -ismide nimetusi kasutama omadussõnadena, mõtle mata sealjuures nende nähtuste tekke ja eksisteerimise ühiskondlikule tagapõhjale. Sellele puudusele meie kriitikas juhtis juba tähelepanu ka B. Bernšteini oma artiklis «Ringist väljas» («Sirp ja Vasar»).

Kõige arvukama kriitikaliigi — jooksva näitusearvustuse üldine puudus tundub olevat sageli esinev pealiskaudsus. Meie arvustuse veaks on korduvalt loetud liigset heatahtlikkust, olulistest teravatest probleemidest hoidumist. Kuid niisugune kriitika ei saa kuidagi täita partei Keskkomitee otsuses rõhutatud nõudlikkust kvaliteedi suhtes.

Tervikuna on nõukogude eesti kunstikriitika seegi osa aga liikunud edasi põhiliselt õiges suunas, asudes lähendamata populariseerimise kõrvall keerukaid, inimese ideelise ja esteetilise kasvatusprobleeme. Esiletõstmist väärivad

viimastest aastatest mitmed sisukad ja probleemsed artiklid, nagu L. Gensi, I. Tedre, A. Raua, U. Sisa ja ka K. Kirme sõnavõtu tarbekunsti-probleemidest, L. Gensi kirjutis kunstiinstituu-dist. Samuti on huvitavalt kirjutatud terve rida artikleid «Sirbis ja Vasaras» Tallinna vanalinna tänapäevastest probleemidest, maaehitusest jne. L. Gens ja U. Ivask analüüsisid mitmekülgselt üldisi ühiskondlikke probleeme arvesse võttes hiljuti lõppenud näitust «Vorm ja ruum» jne. Kuid peab ütleva, et kahjuks pole analoogilist elavat ja huviga loetavat arutelu, mis viiks kindlamalt väljenda-tud seisukohtadele, kus kajastuksid partei XXIV kongressi otsused kommunismi-ehitamise, rahva ideelise ja esteetilise kasvatamise probleemide, nõukogude eesti kujutava kunsti tänase palge mitmekesisuse üle. Hiljaaegu astus «Sirp ja Vasar» siin siiski juba esimese sammu B. Bernšteini väga huvitava, meie tänapäeva kunsti olulisi probleeme käsitleva artikliga kunstide sünteesist.

Probleem «kunst ja vaataja» on aktuaalne kriitika seisukohalt, kuid mõis-tagiti erutab kunsti levik ja mõju rahva hulgas eriti kunstnikke. See küsimus vajab edaspidi järjest tõsisemat uurimist, et me suudaksime täie teadlikkusega paindlikult suunata kunstipoliitikat. Sotsioloogilised uurimused on üks teid, mis aitab tõhustada kunstikriitikute tööd ja lubab muuta seda sihpärasemaks.

Kuid on selge, et kunstist ei saa kirjutada õigetelt, parteilistelt alustelt lähtudes, kui me tunneme halvasti marksistlikku kunstiteooriat, esteetika probleeme. Teoreetilise mõtte mahajäämus tingib paratamatult esitatud seisukohtade ebaselgust ja ebajärjekindlust mõtete avaldamisel. Meil on väga häid marksistliku kunstiteooria tundjaid, nende artiklid on olnud aga pühendatud peamiselt üldprobleemidele. Kuigi üldiselt võib kunstialastes kirjutistes märgata huvi tõusu teoreetiliste probleemide vastu, peame siin veel pidevalt ja hoolega töötama enesetäiendamise huvides.

Nagu jäi kõlama üleliiduliselt Kunstnike Liidu pleenumilt, on kunstiteoreetilise mõtte areng elavnema hakanud üsna viimastel aastatel ja pakub kindlasti meilegi kunstit kirjutajatele olulist tuge.

Siinkohal ei saa jätta märkimata seda suurt tööd, mida tehakse Eesti Nõukogude Entsüklopeedia koostamisel, kus ju kõik üldisemad kunstimõisted peavad olema avatud üldrasaadavas keeles. Säärane töö on hea kool meie kunsti-teadlastele, sest ENE puhul on tegu valdavalt originaalartiklitega.

Peab ütleva, et meie kunstikriitikute pere on pidevalt täienenenud noorte jõududega, mis on toonud kirjutistesse värskust, uusi mõtteid, aidanud ehk vanemaidki kriitiku-d vabaneda mõttestampidest ja pannud neid tööle oma kirjutiste väljendusoskuse tõstmisel: igavalt ja hallilt kirjapandud artiklilt ei saa oodata mõjuvust lugejale — seda tõde kipume mõnigi kord unustama. Kuid pole õige, et vanemad ja kogenumad kriitikud jäävad kõrvale.

Kriitika on muidugi vaid üks tegur nõukogude kunsti arengu suunamisel, kuid sealjuures, nagu öeldud partei Keskkomitee otsuses, tähtis tegur, mis pääseb täiel määral mõjule vaid siis, kui ta astub ühtses parteilises rivis kõigi teiste meie kunstipoliitikat juhtivate, suunavate jõududega ja analüüsib sügavalt tänapäeva kunstiprotsessi nähtusi ning seaduspärasusi, aitab igati tugevdada parteilisuse ja rahvalikkuse leninlikke printsiipe, võitleb nõukogude kunsti kõrge ideelise ja esteetilise taseme eest, astub kindlalt välja kodanliku esteetika vastu.

RAHVUSLIKU JA INTERNATSIONAALSE DIALEKTIKAST NÕUKOGUDE PALJURAHVUSELISES KIRJANDUSES JA KUNSTIS

(esteetilisi ja metodoloogilisi aspekte)

NAFTOLI BASSEL

Rahvusliku ja internatsionaalse dialektiliste suhete probleem on jäänud siiani üheks aktuaalsemaks tänapäeva kirjanduses ja kunstis. Täheldades kirjanduse ja kunsti väljendusvahendite järjest suurenevat internatsionaliseerumist kui 20. sajandi kunsti arengu üht olulisemat seaduspärasust, näeme samaaegselt mitmeid temaga dialektilises seoses olevaid arengutendentse, mis kõnelevad rahvusliku momendi aktualiseerumisest kaasaja kunstis. Paljurahvuselises nõukogude kultuuris on rahvuslike kultuuripotentsiaalide väljaarendamise seos internatsionalistliku integreerumistendentsiga saanud ammugi vääramatuks arenguseaduseks, millest lähtutakse ka sotsialistliku kultuuri edasiste arenguteede programmeerimisel. V. I. Lenini lähtekoht selles küsimuses: «me aitame kõigiti kaasa iga rahva iseseisvaks, vabaks arenguks, iga rahva emakeelse kirjanduse kasvuks ja levikuks»¹ — oli Nõukogude võimu algusaastail orgaaniliselt seotud vajadusega likvideerida võimalikult kiiremate tempodega kümnete ja kümnete tsaari-Venemaa väikerahvaste kultuuriline mahajäämus neile kõige hõlpsamates vormides — s. t. emakeelse kultuuri igakülgse väljaarendamise kaudu. Ainult see võis luua kõige soodsamaid eeldusi selleks, et nende rahvaste edaspidine kultuuriväärtuste vahetamise protsess kujuneks tõepoolest vastastikuseks, et iga rahvas saaks sellest osa võtta kui võrdväärne partner ja et rahvuskultuuride lähene mine sotsialismi tingimustes saaks toimuda kui orgaaniline protsess. 1930-ndaist aastaist alates saab aktuaalseks iga rahva kultuuripärandi marksistlik ümberhindamine, et lülitada paljurahvuselisse kultuuri seni vaka all olevaid rahvuslike kunstiväärtusi. Aja jooksul muutub oluliselt rahvuskultuuri tõlgendus — sotsialistliku korra tingimustes kaob ära tema jagunemine kaheks antagonistlikuks kultuuriks ning saab võimalikuks uudne probleemiasetus — sotsialistlikust rahvuskultuurist, rahvusliku uuest kvaliteedist, mis samastub üha rohkem ja rohkem demokraatliku ja rahvaliku (kuigi need kolm mõistet ei kattu täielikult ka tänapäeval). 1950—1960-ndate aastate vahetusel seadis aeg ise uurijate ette vajaduse taas läbi vaielda sotsialistliku rahvuskultuuri käibelolevad definitsioonid. Oigusega vaieldi definitsiooni «sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik» ühekülgselt ja dogmaatiliste tõlgenduste vastu. Võib nõustuda J. Zingeriga selles osas, et me «peame selgesti eristama rahvusliku vormi mõistet selle sõna laiemas tähenduses — kui kunsti arenemise, tema eksisteerimise spetsiifilist vormi, ja rahvusliku stiili mõistet, kui ühel või teisel perioodil väljakujunenud tegelikkuse kehastamise kindlat

formaal-kujundilist süsteemi»² (vaieldes aga samale autorile vastu «rahvusliku stiili» küsimuses, kuna kaasaja kunsti areng näitab veenvalt mitmete stiilivoolude ja -koolkondade kooseksisteerimist igas kõrgeltarenenud rahvuslikus kunstis). Niisiis — kasutame kunsti rahvusliku vormi mõistet filosoofilises tähenduses kunsti spetsiifilise eksisteerimisvormi tähistamiseks meie ajal, mitte aga kui metafüüsiliselt mõistetud vormelit, mille järgi vorm on ainult rahvuslik. Rohkearvulised uurimused, eriti 1960-ndail aastail, olid suunatud kunsti rahvusliku spetsiifika olemuse avamisele ja see tundub olevat palju perspektiivikam tee, kuna arvestatakse kunsti sisu ja vormi dialektilist ühtsust, internatsionaalseid ühisjooni ning rahvuslike-spetsiifilisi iseärasusi nii teose sisus kui vormis.

Süvendatud huvi kunsti rahvusliku spetsiifika olemuse vastu on tänapäeval tingitud paljudest faktoritest. Eelkõige tuleks mainida reaalseid saavutusi Nõukogude Liidu kõikide rahvaste kunstis ja kirjanduses nende viiekümneaastase ühise arengu jooksul. Seda, et meie kunsti ühine loomingu meetod — sotsialistlik realism eeldab juba oma olemusest kõikide rahvaste stiilide, žanride ja vormide mitmekesisuse väljaarendamist. Tõepoolest, kõrgeltarenenud sotsialistlik kunst meie maal on mõeldamatu selliste eredalt rahvuslike kunstinähtusteta, nagu T. Aitmatovi proosa, M. Sarjani maal, R. Gamzatovi ja K. Kulijevi luule, S. Krasauskase graafika, A. Hatšaturjani muusika, G. Jokubonise skulptuur, A. Dovženko filmikunst — kui üles lugeda vaid esimesi meeldetulevaid nimesid, kes omavad internatsionaalset tähtsust. Rõhutada seda on vajalik veel sellepärast, et kaasaegse Lääne sovetoologia üheks armastatumaks «trumbiks» on rääkida rahvuskultuuride nivelleerimisest sotsialismi tingimustes, väikerahvaste «venestamisest» jms. Peab samuti märkima, et igaüks eespool mainitud kunstimeistrist on oma loominguliste saavutustega tõstnud lati antud kunstiliigis oma eelkäijaist märksa kõrgemale — mitte ainult rahvuslikus, vaid ka rahvusvahelises mastaabis, rikastanud millegi väga olulisega esteetiliste väärtuste skaalat. See ilmneb selgesti, kui kõrvutame näiteks tänapäeva nõukogude raamatugraafikat S. Krasauskase filosoofilis-sümboolsete graafikalehtede seeriatega (W. Shakespeare'i, J. Marcinkevičiuse, E. Mieželaitise teoste) või noorema põlve andeka režissööri S. Paradžanovi filme A. Dovženko omadega. Nõukogude proosakirjanduse uusimal arenguetapil etendasid «lülirilise proosa» teerajajate osas J. Smuul oma «Jäise raamatu» ning O. Bergholz oma «Päevaste tähtedega».

Julgeks väita, et mitmed hilisemad meistriteosed sel alal, näiteks R. Gamzatovi lüüriline proosaraamat «Minu Dagestan» ja E. Mieželaitise esseederaamat «Kontrpunkt», on loodud eelkäijate kõrgete nivood arvestades.

Kunsti rahvusliku spetsiifika uudseid vaatlusaspekte seab päevakorrale ka selline viimase aja nähtus, nagu vanade rahvalike ja rahvuslike kunstitraditsioonide aktualiseerimine kaasajal. Erinevalt stiliseerimistendentsidest, mis ilmsed 1940-ndate aastate teisel poolel ning 1950-ndate aastate algul ning tulenesid tihti vormeli «sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik» vulgaarsest tõlgendamisest (selle vormeli teist poolt interpreteeriti kui «kohustuslikku nõuet» tuua kunsti teosesse «rahvusliku omapära» elemente, mida nähti ainult välistes, formaalsetes stiliseerimisvõtetes), esineb rahvaliku ja rahvusliku elemendi aktualiseerimine tänapäeva kunstis sisuliselt motiveerituna ning muutub ise kaasaegse kunstinovaatorlikkuse hädatarvilikuks komponendiks. Tegemist on nähtusega, mis haarab kõiki kunstiliike. Meenutame siinjuures vanade rahvalaulude interpreteerimist tänapäeva folkmuusikas, vanade rahvalike ornamentide kasutamist gruusia monumentaal- ning vermimiskunstis, rahvalike elementide aktualiseerimist tänapäeva eesti tarbekunstis, vene nõukogude «külaproosat» viimastel aastatel, S. Paradžanovi ja J. Iljenko folkloorse ainetiku ja poetikaga filme («Unustatud esivanemate varjud» ja «Musta märgiga valge lind») jts. nähtusi nõukogude rahvaste uusimast kunstist, mis lubavad kõnelda üleliidulisest arengutendentsist. Võiks koguni rääkida kõnesoleva tendentsi rahvusvahelisest iseloomust — eriti muusika ja kujutava kunsti valdkonnas. Ent peaks olema selge, et rahvaliku ja rahvusliku elemendi aktualiseerimine nõukogude rahvaste kaasaegses kunstis erineb sootuks näiteks primitivismitaotlustest, mida tihti teenib rahvaliku elemendi taaselustamine tänapäeva Lääne kujutavas ning tarbekunstis.

Probleem ise on uudne ning teoreetiline poolt veel läbi uurimata. Missugune funktsioon on rahvuslikul-spetsiifilisel elemendil nendes uutest seostes ja sünteesides, mida pakub moodne tänapäeva kunst? Kui ei ole just tegemist järjekordse moeoolu järeleaimamisega, siis tuleksid vaatluse alla rahvaliku ja kaasaegse elemendi struktuursed seosed kunstiteoses, nende kokkusulatamise orgaanilisuse probleem ning nende aktualiseerimise filosoofiline ja esteetiline eesmärk. Mis puutub viimasesse, siis siin paistab oluline olevat selle kooskõla(lisuse) (resp. polemiseerimise) aste aktualiseerimisele kuuluva algainestikuga. Nii mõndagi aitab arusaadavaks

teha analoogia filmikunstiga, kus «ekraniseerimise esimeseks põhieelduseks on objektiivse ühiskondliku funktsiooni olemasolu klassikalise teose puhul ja selle funktsiooni ammendamatus kirjandusteose enese poolt kaasaegse teose puhul»³, kuigi konkreetset aktualiseerimisprintsipiibid eri kunstiliikides on spetsiifiliste erinevustega, juhtuvalt ühe või teise liigi struktuurilistest iseärasustest. Selge on aga see, et rahvaliku ja rahvusliku ainese «uus läbilügmene» eri kunstiliikides eri rahvustest esindajate poolt — see on protsess, mis peab omama ka mingeid ühisnimetajaid nii filosoofilises kui esteetilisest mõttes. Tehes üldistusi peamiselt kirjanduse najal (kuigi autor kasutab võrdlemiseks ka filmi- ja maalikunsti ainet), konstateerib kirjandusteadlane L. Arutjunov alljärgnevat: «Maailma terviklikkus, mis kätkeb endas ka tema vastuolusid, inimese terviklikkus, kes koosneb justnagu kontrastselt kokkuseobimatust algmetest, inimliku eksisteerimise lühiajalise traagiline tunnetamine /.../ lubavad kõnelda mitte ainult seesuguste kunstitaotluste lähedusest, vaid ka teatud tendentsidest maailmakirjanduslikus protsessis, mida ilmutab just nimelt rahvuslik kunstilise mõtlemine, rahvuslik vaade maailmale»⁴.

Nagu näeme, pakub L. Arutjunov välja seletuse, mis on laiem ja sügavam traditsioonilisest käibevormelst «pöördumine rahvusliku kõlbelisuse kristallpuhaste allikate juurde» (sageli täiendusega — «vastukaaluks industriaalühiskonna negatiivsete mõjudele»), mida kohtame kirjanduskriitilistes artiklites kaasaegse vene «külaproosa» probleemidest (seoses F. Abramovi, V. Belovi, V. Šukšini, V. Astafjevi jt. teostega). Teiste kunstiliikide uurijail jääb otsustada, millisel määral on L. Arutjunovi üldistus kehtiv ka nende kompetentsis olevate kunstide kohta ning missugused spetsiifilised esteetilised faktorid mängivad siin või seal täiendavat rolli rahvalike ja rahvuslike algmete kaasaegses aktualiseerimisprotsessis. Loomulikult, missuguse aspektist me ka ei läheneks kõnesolevale probleemistikule, ei tohi ära unustada marksistlikke põhiseisukohti rahvaliku ja rahvusliku klassiiseloost, nende elementide kaasaegse interpretatsioonide ideoloogilisest suunitlusest. Eespool tehtud vaatlused lubavad vastu vaielda J. Zingeri kategoorilisele väitele: «mida kõrgemini on arenenud ühe või teise rahva kunst, /.../ seda vähemat rolli mängib temas spetsiifiliselt rahvuslike vormivõtete iseseisev tähendus»⁵. Oigem oleks nähtavasti rääkida nende rahvuslike vormivõtete funktsiooni muutumisest kaasajal, sellest, kuidas nad uuel tasandil regenereeruvad ja rikastavad kaasaja internatsionaalset kunsti.

Oluliseks probleemiks jääbki seepärast küsimus: kuidas tunnuna õppida kunsti rahvuslikku spetsiifikat n.-õ. uuel tasandil, kuidas käsitleda rahvusliku ja internatsionaalse keerulist dialektikat seoses kaasaegse kunsti nähtustega? Ei ole õige kunsti rahvusliku spetsiifika taandamine ainult «rahvusliku karakteri» probleemile — tegemist on ju keerulise kompleksiga, kuhu kuuluvad ka sellised komponendid nagu rahvuslikud traditsioonid, tegelikkuse modelleerimise «keel» ja poeetika igas kunstiliigis ja -žanris, kunstilise arengu omapära, rahvusliku elu reaaliad ja nende peegeldamine antud kunstiliigis või -žanris, rahvuslikud stiilid igas kunstivaldkonnas. Tuleb nõustuda J. Zingeriga, kes väidab, et «kunsti rahvuslik omapära ei avaldu

mitte ainult ja mitte niivõrd keele rahvusliku vormi iseärasustes, kuivõrd kunstilise kujundi enese omapäras, millesse on kätetud ka peegeldatud tegelikkuse enese ning tema peegeldamise võtete ja vahendite iseärasused ühes või teises kunstimaterjalis»⁶. Niisiis, peamiseks «võtmeks» peaks olema kunstilise kujundi struktuur antud kunstiliigis, mille rahvuslikud iseärasused ja erijooned tulevad kõige paremini nähtavale võrdlemisel teiste rahvaste kunsti analoogiliste struktuuridega. Olles nõus M. Kaganiga selles, et «kunst peegeldab ju oma poeetilises sisus rahvuslikult-iseäralikke psühholoogilisi struktuure, kuna kunstnik projitseerib selles ennast kui konkreetset isikut, see tähendab, ka kui ühe või teise rahvuse esindajat, kui selle rahvuse rahvusliku karakteri elavat kandjat»⁷, võib siiski mõnuda, et lähtuda ainult sellest kriteeriumist kunstiteose rahvusliku spetsiifika määramisel oleks eba piisav. Tõsi küll, on liike ja žanreid, milles nimetatud kriteerium avaldab ennast väga reljeefselt, nagu näiteks kirjanduse komöödiadialikud žanrid või eri rahvaste tantsud (esmajoones nende viitabki M. Kagan⁸).

Tundub üldse, et nendes liikides ja žanrides, kus esteetilisest kategooriad (kainis, ülev, traagiline, koomiline) on struktuuriloova tähtsusega, võib M. Kagani soovitus rakendada kõige hõlpsamini. Ent sama autor ei välista ka teistsuguseid lähenemismurki. Kui on juttu näiteks ühis- ja erijoonest rahvusvahelise kunsti või kirjandussuuna käsitlemisel, soovitab ta tähelepanelikult vaadelda «missuguses pöördes, missuguses eetilise-psühholoogilises rakursis»⁹ ühine kunstisuunitlus avaldub eri rahvaste juures. Sellest vaatevinklist vaadatuna suutis B. Bursov üsnagi reljeefselt välja tuua vene klassikalise kirjanduse, eeskätt vene kriitilise realismi rahvuslikku omapära.¹⁰ Viimasel ajal on tähelepanu äratanud J. Surovtsevi eri rahvaste kirjandusstiilide võrdlev-tüpoloogilise vaatlemise kontseptsioon, mida ta püüab rakendada paljurahvuselise nõukogude kirjanduse kaasaegse arenguetapi käsitlemisel.¹¹ Täiendavaid vaatlusrakursse pakub kahtlemata ka nende kunstiteoste analüüs, kus ühe rahva kunstnik, pöördudes teise rahva elu juurde, «väljendab oma spetsiifiliselt rahvuslikku maailmataju, oma rahva karakterit, avades samaaegselt teise rahva elu objektiivseid seaduspärasusi ja karakterit»¹².

Peaks olema selge, et rahvusliku spetsiifika konkreetset uurimisteed kunsti eri valdkondades ei saa olla ühetaolised — nad juhtuvad igal konkreetsel juhul antud kunstiliigi struktuurilistest iseärasustest, ka sellest, et rahvusliku spetsiifilisuse aste, suhe rahvusliku ja internatsionaalse vahel on eri kunstiliikides erinevad. Kergemini on see spetsiifika mõistetav näiteks luules, rahvatahtsus, rahvalikus ornamendis, rahvuslikkudele motiividele ülesehitatud muusikas; palju raskem on teda määrata moodsas romaanis, filmi- ja TV-kunstis, kaasaegses linnaarhitektuuris ja sümfoonilises muusikas. Tekibki küsimus: milles seisneb kunsti rahvusliku spetsiifika uurimise eesmärk kaasajal, kui muutuvad järjest intensiivsemaks kunsti internatsionaliseerumise protsessid? Loomulikult ei saa rahvusliku spetsiifika uurimine muutuda omaette eesmärgiks ning selge on ka see, et tegemist on väga laia värvide spektriga, milliste esinemus ja erusus on eri kunstiliikides ja -žanrides suuresti erinev. Võib täiesti nõustuda M. Kaganiga selles, et mida tihedamaks muutuvad rahvastevahelised kontaktid

kunsti valdkonnas, seda rohkem «muutub kunstivormi rahvusliku iseärasuse kandjaks mitte ühtede või teiste tema elementide (kompositsiooni, kolooriidi, harmoonia, rütm jms.) kordumatus, vaid nende struktuurse seose eripära, sellal kui iga abstraktselt võetud vormielemendi käsitlus ei osutu juba spetsiifiliseks mingi ühe rahvusliku koolkonna jaoks»¹³. Uurida neid struktuurseid seoseid nii võrdlev-tüpoloogilistest aspektist kui rahvusliku ja internatsionaalse dialektika vaatevinklist on aga hädatarvilik selleks, et mõista ja hinnata iga rahva panust inimkonna kultuuri, et näha õiges valguses teed tõeliselt internatsionaalse tuleviku kultuuri juurde, mis ei pea kujunema mitte nivelleeritult ühetaoliseks, vaid mitmevärviliseks polüfooniliseks kultuuriorganismiks. Selliseks ongi kujunenud juba nüüdisajal paljurahvuseline sotsialistlik kultuur Nõukogude Liidus.

Kunsti internatsionaliseerumisprotsessist kõneldes tuleb silmas pidada mitut olulist momenti. Protsess ise on küll objektiivset laadi, ent ometi suunatav ja organiseeritav, nagu seda kinnitavad paljurahvuselise, kuid ideeliselt ühtse kultuuri loomise kogemused meie maal. Eri kunstiliikides kulgeb see protsess erineval viisil, kuna erinevad on ka need liigisiseseid spetsiifilised «barjäärid», mis eraldavad ühe rahva kunsti teise omast. Kirjandus nõuab näiteks keelebarjääride ületamist, mis on kõige kõrgemad luule valdkonnas; lavakunsti, kinematograafias ja vokaalmuusikas ei ole keel juba ainsaks väljendusvahendiks; instrumentaalmuusika, tants ning kujutavad ja ruumilised kunstid ei vaja üldse mingit «tõiget» — nad on arusaadavad mistahes rahvusest inimestele. Ent eksisteerib ka teine koordineerivate telg: rahvusliku spetsiifilisuse aste eri kunstiliikides ja seda seoses nende kontakteerimisvõimega teiste rahvaste kunsti analoogiliste liikidega. Selles mängivad oma rolli antud kunstiliigi «vanus», tema minevikutraditsioonid ja struktuurilised iseärasused. Kontakteerimisvõime on näiteks filmikunsti, graafika, 20. sajandi romaanil tunduvalt kõrgem kui, ütleme, rahvuslikul koreograafial, ornamendil või rahvapillide muusikal. Ent siiski — nagu seda kinnitavad näiteks meie Kesk-Aasia liiduvabariikide kogemused Nõukogude võimu aastail — on võimalik sünteetida ka kõige traditsioonilisemaid rahvuslikke kunstiliike ja -žanreid rahvusvaheliste kunstisaavutustega antud alal ning sellega tõsta varem mahajäänud rahvaste kultuur internatsionaalsele tasemele (näit. Kesk-Aasia rahvaste ooper, kirgiisi proosakirjandus, turkmeeni maalikunst jne.). Vastastikuse toime ja rikastamise protsessid toimuvad kaasajal üha intensiivsemate tempodega ning haaravad kõiki kunstiliike. Uudeks aspektiks on sealjuures eri kunstiliikide vahelised toimed rahvusvahelises mastabis, mis on teaduse poolt veel suurelt jaolt läbi uurimata.

Lähenedamine kõigile neile probleemidele on nõukogude esteetikateaduses dialektiline — internatsionaalne ei eksisteeri mingi «supernatsionaalse» kunstiabstraktsioonina, vaid elavate rahvuslike kunstiorganismide vormis. Need aga ei eksisteeri meie maal mitte üksteisest hermeetiliselt eraldatuna, vaid tihedas ühtses, vastastikuse toime ja rikastamise pidevas ringluses. Praktika kinnitab, et ainult sel viisil — rahvusliku ja internatsionaalse dialektilises ühtsuses — võib edukalt lahendada rahvuskultuuride arengu-probleeme paljurahvuselises riigis. Ses mõttes on sotsialistliku paljurahvuselise kultuuri loomise kogemused meie maal kaugeleulatava rahvusvahelise tähtsusega.

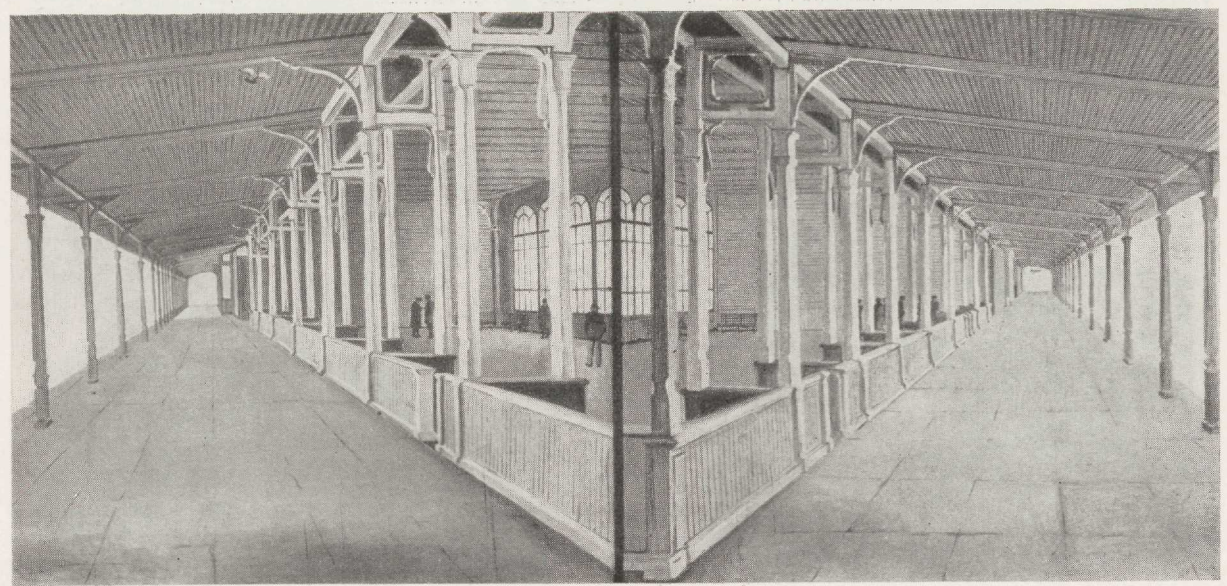
KOLME MAA MAALIJAD

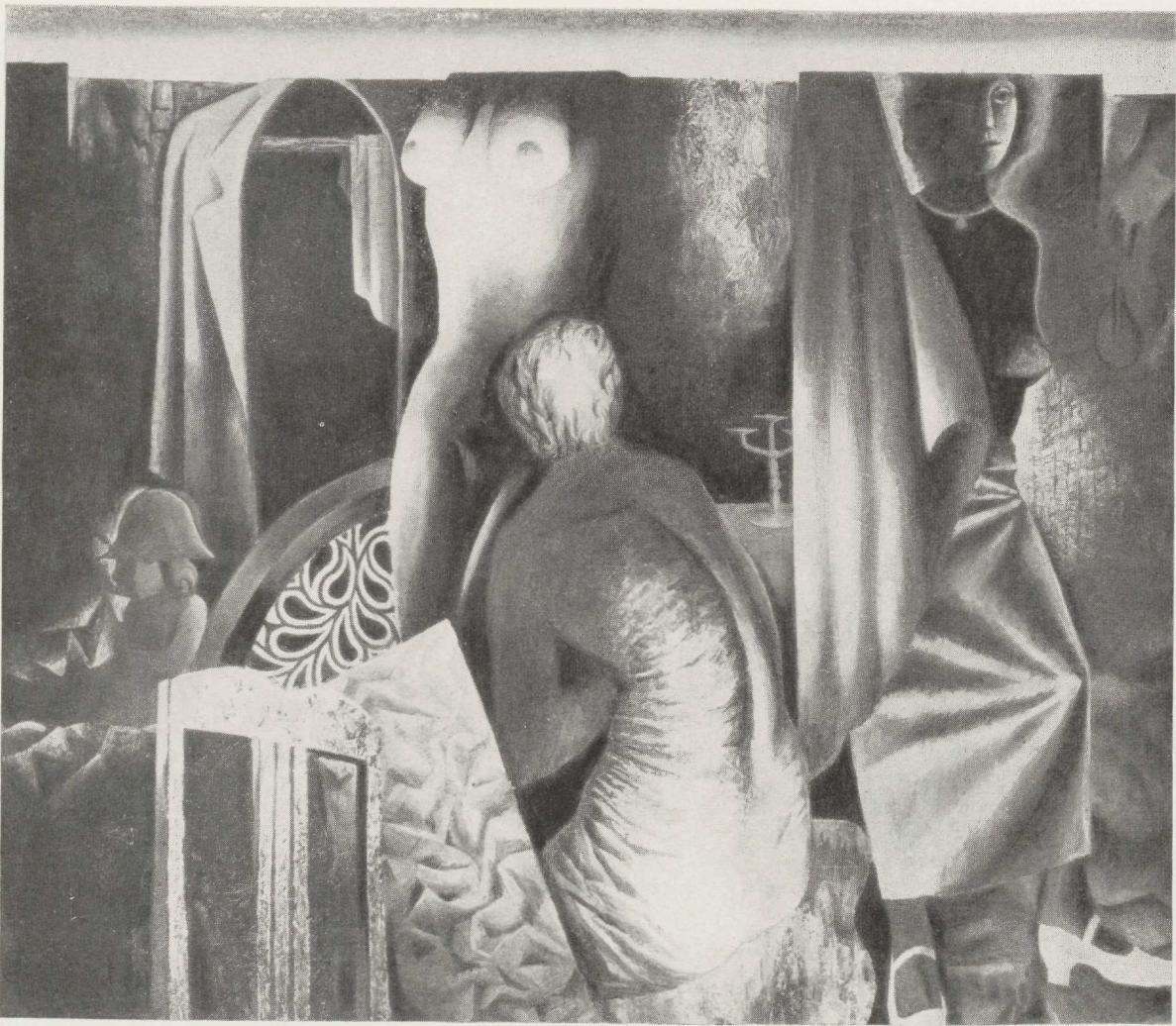
EVI PIHLAK

2



3





Esimene Eesti, Läti ja Leedu NSV maalinäitus toimus Vilniuses 1969. aastal. Käesoleval kevadel samas korraldatud ühisesinemine kinnitas, et uus näitusevorm on kujunemas traditsiooniks, mis kolme vabariigi maaliloomingusse omajagu meeldivat elevust toob, kunstnike tööd stimuleerib ja loomulikult ka vaatajale kunsti tavalisest ülevaatenäitusest veidi erinevast aspektist esitab. Nagu eelnevalgi näitusel, esindasid ka seekord eesti ja läti maali kummaltki maalt kümme kunstnikku, leedulased kui näituse korraldajad esinesid kahekordse arvu autoritega. Igalt kunstnikult oli eksponeeritud tavana neli tööd. Peale selle olid eesti osakonnas *in memoriam* esitatud Elmar Kitse teosed. Kõrvuti formeerunud ja juba tüüpiliseks kujunenud saavutustega iga maa maalikunstist püüti tutvustada ka uusi taotlusi ja arengusuundi.

Kuna kõigi kolme maa kunst on arenenud paralleelselt nõukogude kunsti ühe sisemise alajaotusena, siis üldjoontes võis ka näitusel märgata samade loominguiliste põhiprobleemide ja arenguetappide olemasolu. Rahvuslikest koolkondadest ja eripärast saab rääkida peamiselt vaid interpreteerivalt tasapinnalt vaadatuna, üldine teemadering ja ainevalik on samal ajal mitmeti kokkulangev.

Suuremate tähtpäevadega ja etapiliste sündmustega seostuvad temaatilised näitused ja konkursid on viimasel ajal nõukogude kunstis üleliidulises ulatuses tõstnud keskele kohale tugeva ideelise üldistusega monumentaalsusele pürgivad kompositsioonid. Selle vastukaja avaldus ka kolme Balti vabariigi kunstis. Monumentaalne nägemus inimese loovast tööst ja võitlusest oli üheks keskeks kunstiliseks väljendusvormiks näitusel esitatud maalide hulgas. Taolistes töödes kajab vastu peamiselt elu pidulik külg, kordaminekud, saavutused ja ülev võitluspaatos. Iseloomulikul kujul esindavad seda nõukogude kunsti arengusuunda leedu maali ja V. Gečase kompositsioonid «1919. aasta. Žemaičise polgu sünd» ja diptühhon «Kunst. Aeg. Sündmused». Kui varasematel aegadel domineeris taoliste teemade käsitlemisel rahulik jutustav laad, siis nüüd on selle täiel määral välja tõrjunud aine nägemuslikult spontaanne esitus. Kompositsioon koosneb erinevatest fragmentidest, üksikutest mõttepiltidest, millele teose põhiteema on vaid ühendavaks üldraamiks. Sel teel on teemale antud laiem kõlapind ja suurem sisemine dünaamika. Samuti võimaldab see kompositsiooni väliselt lahendada mitmekülgsemalt ja elavamalt. V. Gečase maalid esindavad seega küllaltki iseloomulikkude etappi nõukogude temaatilise maali arengus. Tahet kujutatut liikuvamalt ja tundejõulisemalt edasi anda kajastavad mitmed teiseldki leedu kunstnike suuremad teosed. Üsna omalaadselt ühendab näiteks tööteema heroiseeritud käsitlemise rõõmsalt hoogsa ja küllusliku elutundega S. Veiveryte oma maalide «Drevernose tüdrukud» ja «Teras».

Tugev võitluspaatos on pikka aega läbi

kajanud ka läti maalikunstist. Antud näitusel avaldus see siiski märgatavalt tagasihoidlikumal kujul. I. Zarinši kompositsioon «Lumetorm», O. Abolsi maal «Kommunaaride edasi elav vaim» või Dž. Skulme «Vietnami ema» ei saavutanud täisjõulist kõla ja mõjusid varasemate analoogiliste teoste korduva järelvariandina. Heroiseerivas suunas rohkelt teoseid loonud E. Iltneris esines seekord suhteliselt tagasihoidlike töödega nagu «Sügis», «Juuli», kus on põhiliselt lähtutud looduspõhjustele. Kuid huvitava kombel just neis küllaltki väikeseformaatilistes maalides avaldus eepiline haare, mis on veenvam ja väljendusjõulisem kui mõne teise läti autori suuremate kompositsioonide esituslaad.

Laia aineulatusena ning aktiivse hoiakuga temaatilised teosed ei ole üldiselt olnud eesti maali tugevaks küljeks. Läti ja leedu kunstnikud on oma temperamendi ja suurejoonelisusega meid ses osas alati ületanud. Käsitletaval näitusel seda muljet siiski ei tekkinud. Teosed nagu L. Mikko «Aegade laulud», «Inimene ja kosmos», «Ajaratas», E. Põldroosi «Kolm noormeest», E. Okase «Laul», U. Roosvaldi «Tormine päev» ja triptühhon «Rannal» kinnitasid, et meile maalilise elu puudu ajajärgu paatos ja inimese tegevuse loovaid resultate ülistavad kompositsioonid. Mõned neist on koguni üsnagi imposantsed. Kui leedu maalil näitas temaatilise kompositsiooni valdkonnas reformeerivat initsiatiivi V. Gečas, siis meil on püüdnud seda teha L. Mikko. Ka tema on hüljanud täielikult jutustava esituslaadi, eelistades sellele sümbolse mõttelise tähendusega koondkujusid ja ruumitervikust sõltumatut simultaanset kompositsioonilist ülesehitust. Ainult erinevalt leedu ja läti kunstnikest on eesti maalijate teosed tunduvalt väljapeetumad, nende paatos on taltsutatud ning allutatud enamasti dekoratiivse stilisatsiooni reeglitele. Kohati muutub see isegi sedavõrd domineerivaks, et kunstiteost vaadates pääsevad dekoratiivse lahenduse maalilised väärtused esimesena vaataja teadvusesse, jättes töö temaatilise külje osaliselt oma varju. Näiteks L. Mikko teosed jäävad kõrgetasemelisest maalilisest teostusest hoolimata sisemiselt veidi külmaks, tunduvad erinevatest teemadest hoolimata kuidagi sarnastena. Tunnetuslik plaan on neis taandunud komplitseeritud figuraalseks ornamendiks. Juhul kui kunstnikul puudub Mikko professionaalne meisterlikkus, jätab taoline ainele lähenemine endast järele keskeltläbi tühja tunde. Kompositsiooni puhul, kus mõtteline üldistus on tugev, kus üksiknähtused ja konkreetse elu detailid on allutatud suurtele üldmõistetele, näib üldse vahetu emotsionaalse kontakti saavutamise vaatajaga olevat küllaltki keeruline. Monumentaalsus sünnitab sageli küll suursugusust, pidulikust, kuid tekitab vaataja suhtes ka distantsi. Inimlik loomulikkus on seda laadi kompositsioonides tavaliselt kõige nõrgemaks küljeks. Nagu omaaegne barokk-

maal imponeerib eelkõige oma suursugususega, apoteoslikkusega, jättes kõik intiimsemad tundevarjundid tagaplaanile, nii ka tänapäeva mõningad maalikompositsioonid saavutavad mõneti analoogilise kunstilise mõju.

Vastukaaluks tugevatele mõtteliste üldistustele ja teema läbikaalutud analüüsile esines näitusel ka teoseid, kus etteavatsetud teemaarenduse asemel lähtutakse vahetutest ja spontaansetest tege-likkuse muljetest. Mitmete selliste maalide ühiseks nimetajaks võiks olla: kilduke värvikast maailmast. Taolises ainele lähenemises näivad end eriti kodus tundvat leedu maalijad. Juba nende vanemad kunstnikud M. Cvirkienė, A. Petrulis ja L. Katinas esitasid rea värvirõõmsalt läbi maalitud looduspilte ja natüürmorte. Kui vanemad meistrid demonstreerivad küllaltki viimistletud ja väljapeetud koloriidilahendusega maalikäsitlust, mis räägib tähelepanelikust ja rahulikkusest natuuri jälgimisest, siis keskmise ja noorema generatsiooni maalijad taotleavad intensiivsemat eneseväljendust. Kohati mõjub nende temperamentsus ja väljenduslikkuse taotlus isegi kunstlikult forsseerituna. Näiteks J. Čeponise «Päevavarjude all» või «Vilniuse vana gootika» lausa kiirgavad aniliinsest värvintensiivsusest, kuid peale efektse ja natuke pealiskaudselt lahendatud värvimulje pole kunstnikul ka midagi enam õnnestunud väljendada. Samuti ei paku leedu kunstniku S. Jusionise maalid palju rohkemat kui põgusaid muljeid ümbritsevast elust, mis on esitatud rõhutatult lopsaka ja pakku faktuuriga maalilise teostuse kaudu.

Mööda nähtu pealispinda libisevad ka mitmed läti maalijad. L. Murnieksi natuke naivistliku stilisatsiooniga tööd nagu «Punaste katustega linn» või «Uus rajoon» piirduvad üsnagi lihtsa motiivi dekoratiivse külje edasiandmisega. Haarates põgusalt taoliste maalide rõõmsa värvimulje, ei ole pilgul seal kohta pikemaks peatuma jääda, nende kunstiline mõju saab väga kiirelt ammendatuks. Samuti on lugu ka B. Baumane kalurite ja sadamamotiividega ning L. Auza linna-piltidega. Need on vaid ühe hetke muljed, mille näiliselt spontaanses kunstilises tõlgenduses peitub rohkelt juhuslikku etüüdlikkust ja nii nende sisuline kui ka teostuslik kvaliteet jäävad üsna kergekaalulisteks. Ilmselt mingi põgus dekoratiivse impressiooni versioon ei suuda 20. sajandi teise poole vaatajat, keda on harjutatud märksa kontsentreeritumate kunstiliste lahendustega, enam täiel määral rahuldada.

Põhimõtteliselt võib muidugi ka nägemismuljel baseeruvat ainekäsitlust arendada tihendatuma kunstilise lahenduseni ja see peakski olema taolisel valiknäitusel esitatavatele töödele obligatoorseks kunstiliseks nõudeks. Paljudel juhtudel olid ka näitusel esinenud autorid suutnud sisulist etüüdlikkust ületada. Võimalust aktiivse nägemismulje kaudu minna kaugemale erksate värvide koosmõjust tule-

nevast silmarõõmust võib näha näiteks leedu maalija G. Petrova puhul. Tema tööde maalilisest koost kasvab üsna orgaaniliselt välja veidi arhailise hoiakuga elustiil ja maaläheduse tunne. Jõulise värvide ja vormide koosmõjuni on arendanud motiivi maalilised väärtused läti kunstnik I. Zarinš lõuendil «Natüürmort ateljees». See töö oma veidi raskepärase faktuuri- ja värvikäsitlemisega näib antud ekspositsioonis esindavat läti maali kõige tugevamat ja eripärasemat kvaliteeti.

Omamoodi värvilise nägemusena tõlgendab elupilte ka meie maalija N. Guli. Kuid nii nagu eesti maalile tervikuna on omane kindel sisemine distsipliinitunne, nii on ka Guli maalide lahendus oma olemuselt mitte spontaanne, vaid ratsionaalselt organiseeritud. Sealjuures on ta värvide elavad, aktiivselt fantaasiat ergutavad, kasvades väliselt dekoratiivsusest üle dünaamilise ja aktiivse elutunde väljenduseks. Oma olemuselt paiknevad nad kusagil sisemise nägemuse ja välise nägemismulje vahepiiril.

Sisemine nägemus, fantaasia, assotsiatsioonid, kujutluse ja tegelikkuse põimumine on meie nüüdisaegses kunstis üldse hakanud järkjärgult ikka suuremat ja suuremat osa etendama. Vabanenud kujutlusrõõm näib 1970-ndate aastate maalilist tähistavat üht olulisemat põhisuunda. Selle kaudu oleksid maali piirid nagu avardunud: kujutatav on saanud mitmekülgsema tähenduslikkuse; püütakse väljendada ka neid tegelikkuse kogemusi, mis baseeruvad komplitseeritumal mõttelisel ja tunnetuslikul pinnal.

Mitte ainult N. Guli puhul pole põhjust rääkida kujutluselemendi pealetungist otsesele nägemismuljele. Vahetu meeleline kogemus on etendanud pikka aega määravat osa ka O. Subbi maalides. Vaatamata sellele, et Subbil just tegelikkuse selle külje maaliliseks kehastamiseks on olemas eriti tugevad eeldused, pole ta ometi üksnes sellega rahuldunud. Sensuaalset kogemust on hakanud kujutus järjest enam tagant tiivustama, inspireerides pooleldi nägemuslike maalide sündi nagu «Suvine interjäär», «Sügisene interjäär». Need on helged pildid loodusest, aastaaegadest, unistustest, inimtunnetest — üheaegselt lüürilised, erutavalt salapärased ja natuke elegantseid oma värvide valitud harmoonia ja rafineeritud maalilise viimistlusega. Väljenduslikult on ta tööd aktiivsed ning kujundrikkad ja publik leiab nendega kiiresti kontakti.

Tunduvalt järsuma ja karmima tunde väljendusega kui Subbi tööd jäävad kõlama J. Palmi maalid «Aovalgel», «Õhtune interjäär», «Naine rõdul» ja «Ansambel». Jüri Palmi kujutlusvõimele on omane mingi sugestiivne noot. Tema nägemused on intensiivsed, maalilised väljendusvahendid aktiivsed, kontrastiderikkad. Nii värvid, nende vaheldusrikas koosmõju, faktuuri plastilisus kui ka otseselt üksikud kujundid on vaid vahenditeks, mis aitavad ilmutada hõõgavaid siseelamusi. See on siiras, tõsine ja

natuke raskepärane tundepeatos, mis Palmi tööd vastu hoovab. Iga kujutatud motiiv esindab otseselt iseenast, aga selle kõrval ka midagi enam, hoopis pikema aja kestel sadestunud tegelikkuse kogemust. Ka tühi ruum, iga üksik objekt omaette on aktiivne, magnetiseeritud, tähendusrikas — osake suurest ja saladuslikust eluprotsessist.

Konkreetselt nähtavast enamat püüab oma maalides «Kolm tüdrukut», «Kolm noormeest» ja «Unustatud draperii» tabada ka E. Põldroos. Kuid erinevalt Jüri Palmist on tundelemendi osa tema töödes märksa tugevamini läbi põimunud ratsionaalsemat laadi mõttekäikudega. Sageli ta koguni vastandab neid, tehes neist teadlikult inimliku kogemuse kaks poolust. Mõnigi kord seisavad Põldroosi maalidel lihast ja verest inimesed vastakuti mõtudest, arvudest, mehhanismidest kujundatud tegelikkusega. Kunstnik ei arenda teemat siiski terava konfliktini, vaid laseb inimesel ka tehismaailmas jääda loomulikuks, optimistlikuks, elujanuliseks. Oma mõttekäike fikseerib kunstnik kergelt ja kiiresti, suutes sealjuures oma töödele anda maaliliselt küllaltki lõpetatud ilmet.

Kujutluselemente on senisest julgemini püüdnud oma loominguprotsessi lülitada ka Valdur Ohakas. Siiski pääseb tema maalide seeria mereranna motiividega mõjule esmajoones ilusate, mahlakates pruunides toonides väljapeetud värvikooskõladega ja peene faktuurivaheldusega, esindades meie maalile iseloomulikke paindlikkust ja nõtkust. Elamusjõult jäävad Ohakase maalid aga natuke üheplaaniliseks ja korduvaks.

Fantaasia, sisemine nägemus, selle mitmekesised varjundid paistavad eelistatud väljendusvahendite hulka kuuluvat just eesti maalijate puhul. Tagasihoidlikumalt annavad oma kujutlustele vaba voli läti ja leedu kunstnikud. Nad on nagu tunduvalt maalähedasemad ja palju järjekindlamalt kinni tegelikkuse nähtavas kvaliteedis.

Läti kunstnikest omistab nägemuslikule elemendile kõige rohkem tähelepanu E. Grube. Tema teostele «Leib», «Aken», «Ema» on omane teatav sümboolselt üldistav kallak. Nagu paljud läti maalijad kasutab ka Edvard Grube suurte selgete pinnajaotustega kompositsiooni ning lameda ja laia pintslikirjaga kattemeeri. Värvimõju rajaneb suhteliselt lihtsatel põhikontrastidel. Eesti maaliga harjunud vaataja jaoks on tema käsituslaad liiga järsk, mõttekujundid liiga alasti. Kuid kõik maaliliselt ja ka meeleoluliselt delikaatne näib läti maalijatele ilmselt liiga lahjana. Nende teatavas robustsuses peitub osaliselt ka nende jõud. Selle kaudu saavutab oma kunstilise mõju näiteks I. Zarinši kompositsioon «Kolm kuju (L. Fleimane)», mis oli läti ekspositsioonis üheks elavama kujutlusjõuga teoseks. Ilma tugeva väljendusjõuta ja teatava monumentaalsuse taotluseta ei pääseks kunstniku fantaasia nagu üldse tõeliselt liikvele. Isegi tundlik ja üldiselt feminiinne

2. Ludmilla Siim. Tänav. Oli. 1971.

3. Ludmilla Siim. Perroom. Diptühhon. Oli. 1971.

4. Jüri Palm. Aovalgel. Oli, tempera. 1972.

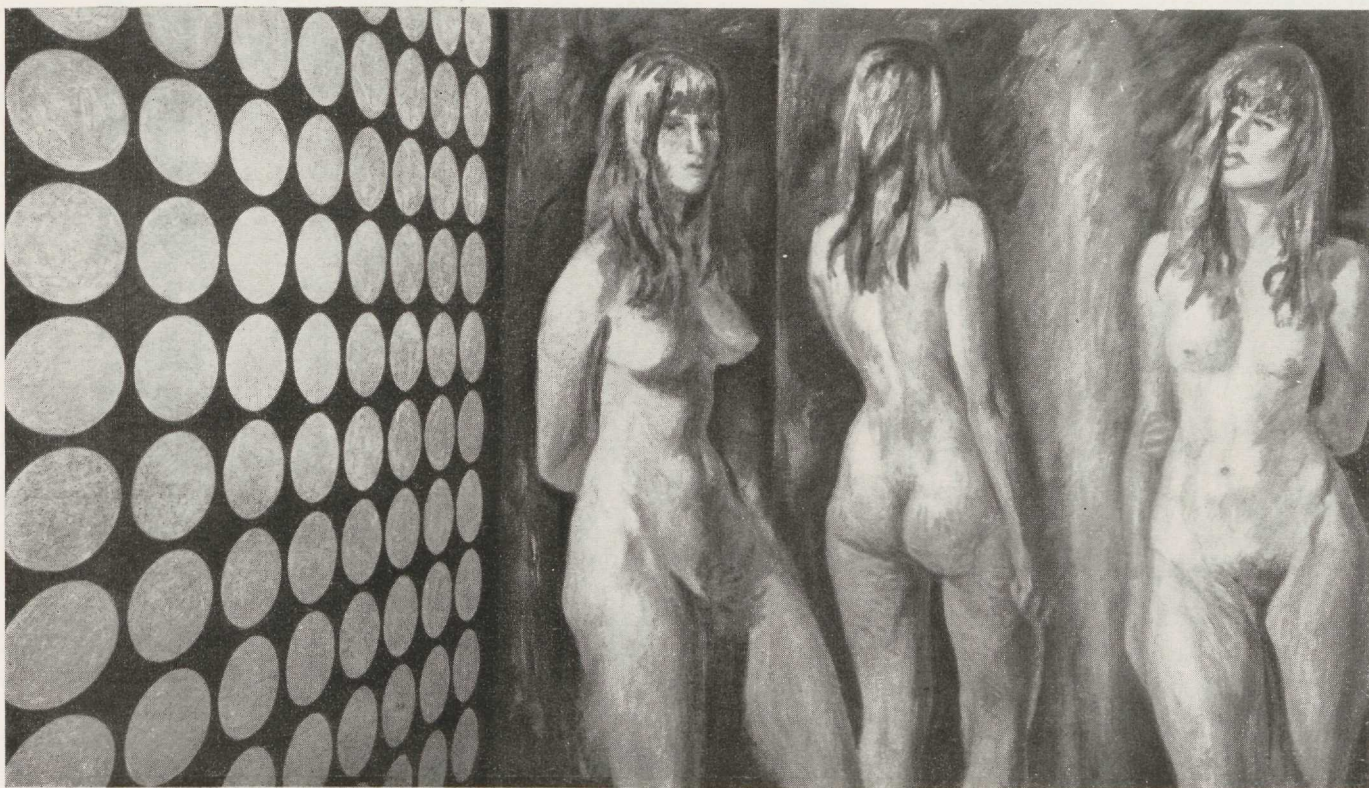
5. Nikolai Kormašov. Roheline kevad. Sünteetiline tempera. 1972.

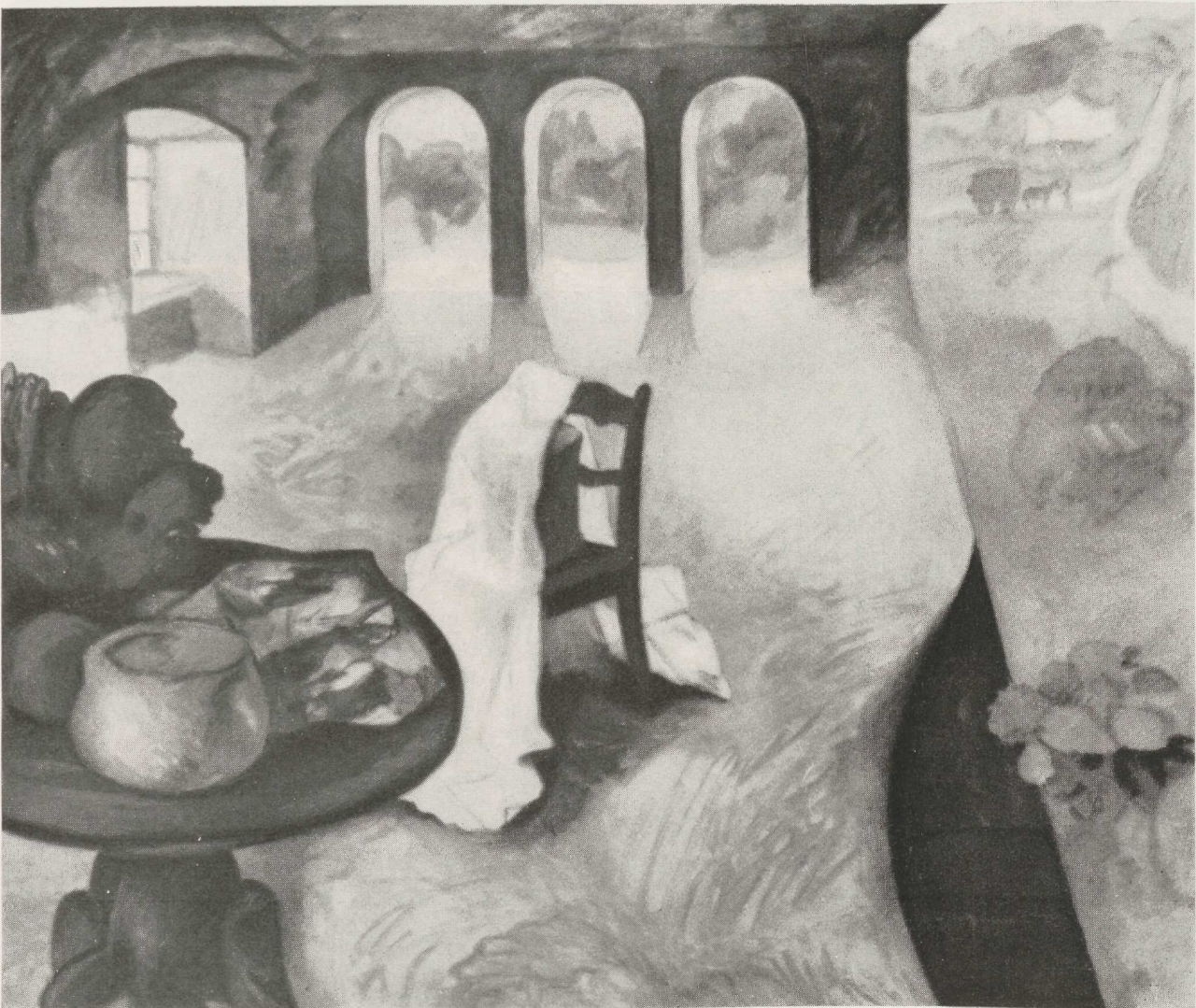
6. Nikolai Guli. Linn. Oli. 1971.

7. Enn Põldroos. Kolm tütarlast. Oli. 1972.

8. Olev Subbi. Valge maja. Oli, tempera. 1971.

9. Olev Subbi. Sügisene interjäär. Oli, tempera. 1970.





Rita Valnere lasi end oma Itaalia muljete-fragmentidega maalides «Assisi», «Firenze», «Ponte Vecchio» võluda renessansskunsti jõuliselt selgest ja vormipuhtast freskostilist. Siiski põimib ta need itaalia monumentaalkunsti katkendid tänapäevake elementidega tunduvalt graatsilisemalt ja suurema unistusliku pehmusega kui see tavana läti maalil levinud on. Ühtlasi toob see tema töödesse ja kogu läti maali hingestatust ja peenemaid tundevarjundeid, millest seal küllaltki suur puudus valitseb.

Küllaltki omalaadset rada kulgevad leedu maalijate mõttekujutused. Nagu lätlastele nii on ka neile habras unistuslik element täiesti võõras. Nende fantaasia transformeerub enamasti järsuks sisemiseks ekspressiooniks, mis spontaanse jõuga esile tungib. Iseloomulikuks näiteks on S. Džaukstase maalid «Purustatud kultuur» ja «Sõjapõgenikud». Need kompositsioonid aimavad mingi määrani järgi Picasso hävingut kujutavate maalide tunglevaid vorme ja painajalikku meeleolu. Tulvil dramatismi on ka I. Piekurase ekspressiivsed visioonid sõjast ja rahva protestidemonstratsioonist. Siiski jääb neist lõppkokkuvõttes kõlama mingi ülepingsutatud ja üledramatiseeritud noot. Nii värv kui ka vorm on neis töödes arendatud karjatust meenutava teravuseni.

Palju tõsisemalt sunnivad end samal ajal respektierima V. Kisarauskase «Kalurite eine» ja maalid vana Vilniuse motiividel. Väliselt on need tunduvalt väiksemate pretensioonidega kui I. Piekurase kujunditelt ja teostuselt ülekoormatud kompositsioonid. Kuid kunstnikul on õnnestunud oma maalide kaudu tabada selget ja lihtsat elutunnet, kus ilmekalt on välja toodud inimliku ja esemeliku maailma rahulik omaette eksisteerimine. Kisarauskas on väitnud inimese kokkukulamist ümbrusega ja sellest inimese emotsioonide ning meeleolude resonantori kujundamist, mis tavana kunstilises tunnetuses valdavaks on muutunud. Seetõttu näib ka tema poolt pakutud pilt maailmast küllaltki väärikalt tõsisena, kus kõiges olemasolevas kajastub püsivuse kvaliteet ja tasakaal.

Rahulikku objektiivsust ja sõltumatust inimlikest emotsioonidest võib täheldada ka A. Stasiulevičuse Vilniuse panoraa-ride puhul. Ehkki nende maalide vormikujunduses ilmneb suur annus ornamentide omast ühtlast kordusrütmi, ei saa nende käsitlust pidada dekoratiivseks. Kuni monotoonsuseni lihtsast maalistruktuurist kasvab ometi välja kindel kunstiline nägemus linna kivisest südamikust, tema kuhjuvatest ja kokkusurutud hoonete rägastikust tühjalt kõleda taevaalaotuse all.

Siiski oli kahe viimativaadeldud meistri poolt pakutud tegelikkuse tõlgendus leedu ekspositsiooni piirides mõnevõrra erandlik. Enamikus viivad vanalinnamotiivid, maaelu talupoeglikud vormid, kalurid ja rannamiljöö kindlalt tagasi vanemate kunstitraditsioonide juurde.

Need on motiivid, mille kaudu püütakse rõhutada lokaalset omapära, neisse kantakse sageli üle rahvakunstile omaseid elemente. Inspireeriv rahvakunst, mis eriti olulist osa on etendanud leedu meistrite loomingus, pole kuni praeguseni oma mõju ja tähtsust minetanud. Ta on jäänud allikaks, kust ammendatakse lihtsakoelist, kuni naiivsuseni otsekohest ellusuhtumist, milles sageli ei puudu ka tugev huumorivarjund ning spontaanne ja kujundirikas väljenduslaad.

Leedulased kui rahvakunsti kõige agaramad ekspluateerijad on selle suunaga jõudnud vaatajat isegi juba väsitama hakata. Ometi ei ole rahvakunsti võlu nende jaoks veel ammendatud, vähemalt mitte tunnetuslikus plaanis. Võib ju nende maalil hooga optimismi, piltlikult rikka väljenduslaadi ja värvikuse taotluse mingil määral tgasi viia kaudsete rahvakunsti mõjude valdkonda. Praegusele kunsti arenguetapile ongi vast iseloomulik, et otseselt jälgendavate rahvakunsti stiilivõtete rakendamine on vähenenud, kuid selle põhiolemus ja kunstilise tunnetuse laad kajab komplitseeritumalt ümberkujundatud vormis vastu üsna paljudest teostest. Paremast küljest demonstreerivad seda näiteks L. Tuleikise maalid «Palanga 1941. aastal», «Pühapäev», «Rannamaastik», «Puhkus Nidas». Vana puuskulptuuri meenutav veidi nurgeline ja kohmakas vormikujundus ja barokselt soe ning rõõmsavärviline koloriit mõjuvad sisemiselt erksalt, toovad kujutatut vaataja ette sensuaalselt elava ja lähedase. Mõningane etnograafiline varjund on antud juhul visuaalsele maalilisele käsitluslaadile andnud paras jagu värskendavat kvaliteeti.

Kõrvuti tõlgenduslike võimalustega on rahvakunst leedu maalijatele andnud ka otseselt mitmesuguseid teemasid. Näiteks võib tuua siin Antanas Martinaitise vanade legendide ainelisi maale. Oma vitraažilike kujunditega ja puukoorena krobeline, paksu värvikihiga esindavad nad leedu maalikunsti väga laialdaselt levinud suunda. Aastate vältel ühelaadse kordudes, on see kunstiline maneer jõudnud siiski veidi monotoonseks muutama.

Tunduvalt vähem kui leedulased näivad vanast rahvakunstist kaasaegse loomingu jaoks olevat ammendanud lätlased. Võib-olla võiks küll U. Zemzarise portreedele või E. Iltneri maastikukompositsioonidele omistada mõningaid rahvusliku koolkonna sugemeid, kuid need ei ulatu siiski otseselt tagasi rahvakunstini, vaid piirduvad rohkem sajandi esimese poole professionaalse maali traditsioonide jälgimisega. Otseselt rahva minevikku viiv L. Auza heroiseeriva käsitlusega diptühon «XII sajand» näib praeguse kunsti etapi jaoks olevat siiski ajast ja arust ning kujutab endast vaid varasemate samalaadsete maalide järelkaja. Hoopis väikeseks on folkelementide osatähtsus jäänud eesti kunstis. Oieti ei

esinenud näitusest osavõtjate hulgas ühtki maalijat, kes otseselt selles suunas töötaks. Teatavaks erandiks võiks pidada vast ainult N. Kormašovi, kelle kompositsioonides «Sõdade ohvritele», «Roeline kevad» ja «Uue küla inimesed» ilmnevad vana-vene kunsti stiililised mõjutused. Sealjuures on kunstnikul täiel määral õnnestunud vältida pealiskaudsesse stilisatsiooni langemist. Tema poolt kujutatud ainesik mõjub tõsiselt läbi elatuna, arhailine ja kaasaegne sulavad kokku täie orgaanilisusega. Stiilielementidest olulisemaks jääb siiski autoripoolne tunnetus.

Viimase kümnekonna aasta kestel on maali arengujoon kulgenud üksiknähtuse kujutamisel üldisema, abstraherivama kunstilise koondkuju poole. See protsess tingis ka üldistavama laadiga vormikäsitlemise, mis kohati viis välja lausa skemaatilise lakoonilisuseni. Kontrastina taolisele arengusuunale on nüüd valitud jällegi otse vastupidine tee. Taasavastatud detailivõlu hakkab järjest enam köitma mitmeid maalijaid. Tähelepanu juhtimine üksikasjadele, nende täpne ja konkreetne kujutamine paistab eriti rõõmu valmistavat kunstnike nooremale generatsioonile, kes oma töid viimistlevad ja detailiseerivad lausa graafilise täpsusega.

Vaadeldava näituse piirides esindas rõhutatult detailikujundusest lähtuvat käsitlust Ludmilla Siim maalidega «Interjöö», «Perroon», «Tänav» ja «Andres Toltsi portree». Iseenesest kaugelki veel mitte täiesti vabalt maali väljenduslikku külge valdav kunstnik mõjus oma töödega ometi huvitekitavalt ja värskest. Tema maalides väljendub tegelikkuse kogemus, mida vast paljud on tajunud, kuid mis kunstis endale alles otsib definitsiooni. Viis, kuidas ta asju ja inimesi enda ümber rahuliku üksikasjalikkusega jälgib, iga objekti teisest kindlalt eraldatuna ruumi paigutab, iga detaili heleda valguse kätte välja toob, laskmata midagi meie pilgu eest kaduda tuttavasse ja kodusesse poolvarju, loob tervikuna kujutluse maailmast, mis töötab ootamatuid perspektiive nagu mingeid uusi avastamisvõimalusi, kuid tekitab ka veidi kõledust. Soov harjumuslikust kogemusest välja murda on kunstnikul igatahes korda läinud.

Graafiliselt selget detaili kui ergutavat kontrasti maalilisele pehmusele kasutavad üsna meeleldi ka V. Ohakas, J. Palm, N. Kormašov ja mõned teisedki kunstnikud. Just eesti maalijate jaoks näib sel väljendusvõimalusel eriti suur külgetõmbejõud olevat. Läti ja leedu maalijad hoiavad kõvemini kinni neile juba varem omaseks kujunenud hajuvas ja üldistatust maalilisest modelleeringust. Kui viimistletud üksikkujundit ka kasutatakse, siis igatahes mitte kontrasti põhimõttel, vaid ta sulatatakse ühtlaselt pilditervikusse.

Võib öelda, et eesti maalijad on üldse kõige agaramad erisuunaliste väljendusvõimaluste otsingul. Meie kunstnikud eri-



12



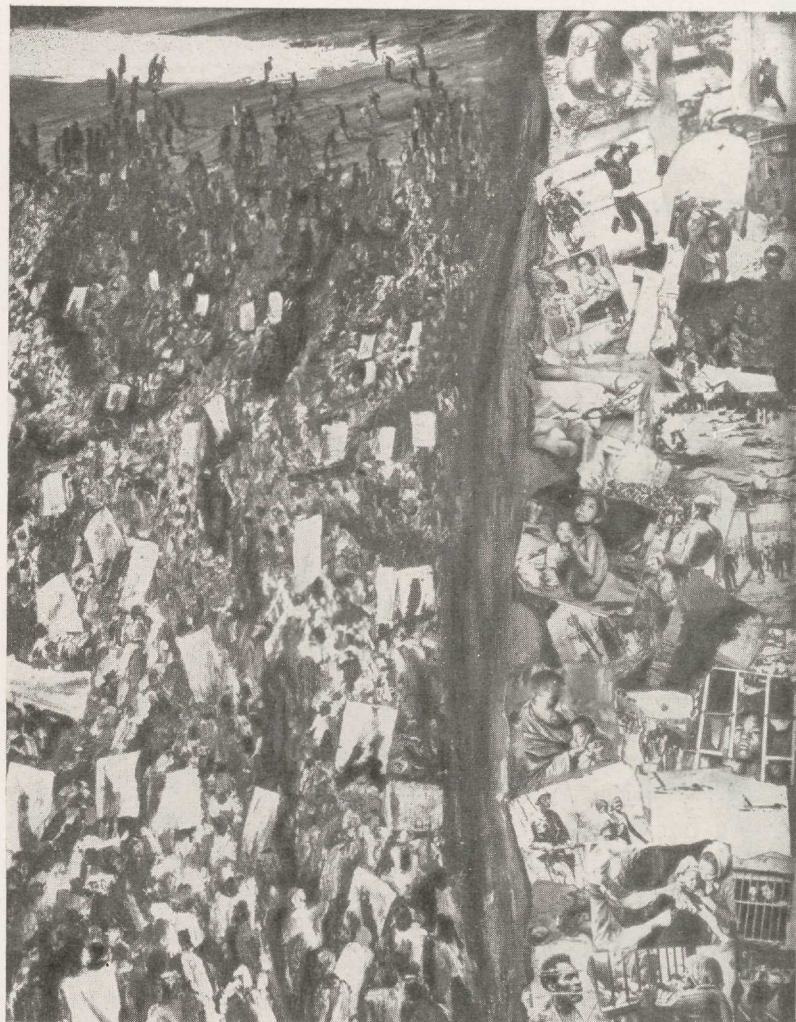
13





nevad üksteisest tugevamini kui leedu või läti maalijad omavahel. Nende puhul on traditsioonidel ja koolkonnal palju rohkem ühtlustav ja sarnaseks muutev tähendus kui meil. Eesti kunstnikud paistavad naabritest vähem traditsioonides kinni olevat ja seetõttu on ka muudatused viimaste aastate arengus meil järsumad. Vähemalt tekkis säärane mulje näitusele esitatud materjali põhjal. Tuleb küll meelde tuntu vanasõna koerast ja tema hanna kergitamisest, kuid kokkuvõtteks ei saa siiski mainimata jätta, et Läti ja Leedu osakonna kõrval mõjus eesti maal näitusele küllaltki soodsalt. Peale temaatilise mitmekesisuse ja varieeruva teostuse väärivad tunnustust ka meie maalijate oskus oma töösse kontsentreeruda ning hinnata sealjuures kunstilise mõtte viimistletud, distsipliinikindlat esitust. Nii jääbki lätlaste ja leedulaste tugevaks küljeks esmajoones nende temperament, elamusjõud, sisemised energiavarud, meie maali kannab aga pigem intellektuaalne analüüs ning sellega seostuv korrektne teostus.

16



17



10. Rita Valnere. Firenze. Öli. 1971.

11. Rita Valnere. Assisi. Öli. 1970.

12. Edgars Iltners. Juuli. Öli, 1970.

13. Indulis Zarinš. Natiüürmort ateljees. Öli. 1971.

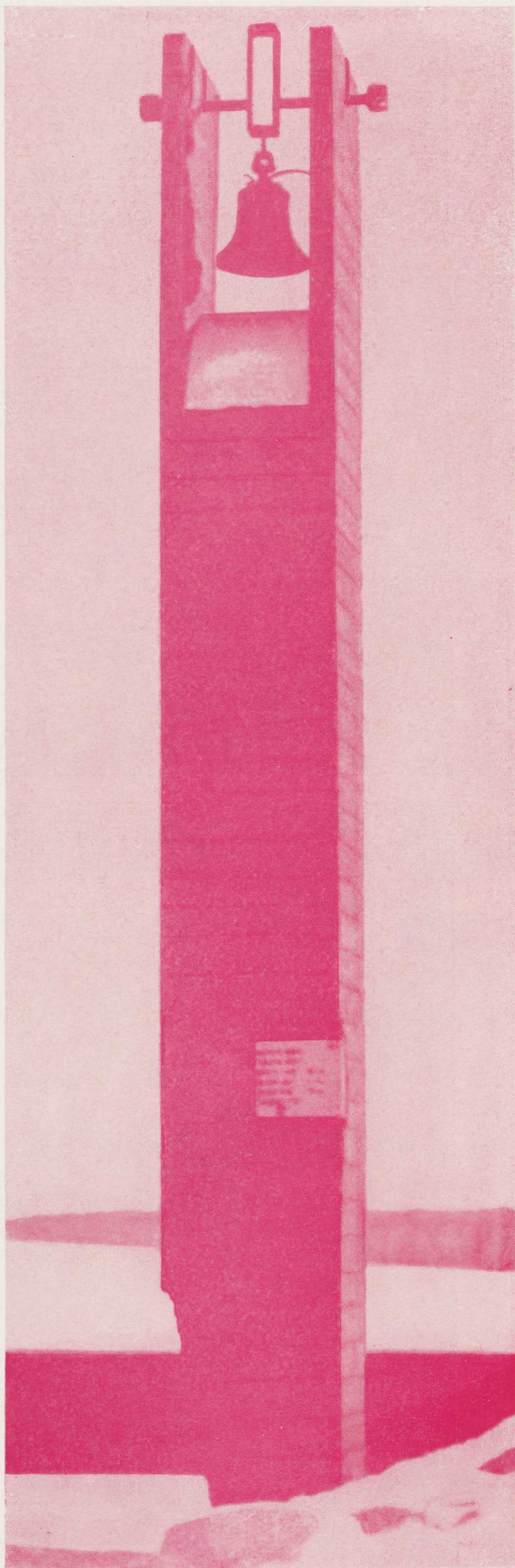
14. Vincas Kisarauskas. Kalurite eine. Öli. 1971.

15. Sofija Veiveryte. Tüdrukud Drėvernost. Öli. 1972.

16. Igoris Piekuras. Protestidemonstratsioon. Segatehnika. 1972.

17. Igoris Piekuras. Sõda Vietnamis. Osa triptühonist. Sünteetiline tempera. 1972.

17



Sajad tuhanded mälestustahvlid, obeliskid, püramiidid, sajad tuhanded kivist ja pronksist figuurid elavad sajandeid ja ka tänapäeval püstitatakse neid tunnistamiseks inimlikku püüdlust ületada aega. Iga monument, loodud kas eile või sajandeid tagasi ühe või teise isiku või sündmuse põlistamiseks kõneleb järeltulijatele enam kui teemast, millele ta on pühendatud ja mida suurem on ajaline distants memoriaali loomise ja selle tajumise aja vahel, seda enam muutub teema või konkreetne kangelane ainult ajalooliseks ajendiks memoriaalse iseloomuga objekti loomisel. Kuid mälestusmärk jääb ka sajandeid hiljem kindla idee — võimsuse ja suuruse, lohutamatu leina või eeleegilise kurbuse, puhtuse või valguse poole pürgimise, armastuse või hardumuse mälestusmärgiks.

Nagu igasugune looming materiaalse kultuuri valdkonnas, sisaldab ka mälestusmärk informatsiooni selle loojast ja kaasaegsetest, nende sotsiaal-poliitilistest, eetilistest ja esteetilisest ideaalidest. Oma materiaalse vormiga kajastab ta ajastu tehnika taset, mis kaudselt määrab teose tektoonika, plastilise ja faktuurse modelleeringu. Ja lõpuks — memoriaal on alati mingi ruumilise keskkonna fragment, ta organiseerib seda ja lülitub nii või teisiti ühtsesse arhitektuurilis-maastikulisse ja linnachituslikku kompositsiooni. See formaalne kompositsiooniline funktsioon jääb püsima ka siis, kui memoriaali konkreetne ajalooline roll ei ole enam loetav. Järgnevalt teeme juttu sellest kunstilis-kompositsioonilisest osatähtsusest, mida mälestusmärk tänapäeva keskkonnas omab linna, pargi või kalmistu ruumilise ansambli organiseerimisel; samuti neist funktsionaalsetest protsessidest, mida selle olemasolu esile kutsub ja ette määrab, olgu see turistide palverännak või rituaal.

Millised oleksid memoriaali põhikontseptsioonid? Kõigepealt ajalooline ajend või teema. Kuidas muutuvad need «loetavaks» kaasaegsetele või järelpõlvedele? On ilmne, et sellise konkreetse informatsiooni allikaks on vastav pealiskiri memoriaalil. Siit järeldus: konkreetse ajaloolise teema loetavuse tagab eeskätt tekstiline informatsioon. Selles veenavad kümned mälestusmärgid, mis erinevad ainult konkreetse pealiskirja poolest.

Kas saab kindel teema olla «loetav» ka ilma pealiskirjata? Laiemalt tundub teid selle probleemi lahendamiseks, mis väljendub rakendatud kunstiliste kujundite

jutustavas sisus, s. t. illustratiivsuses, omab mingeid seoseid kirjandusega.

Selline informatsioon on näitlik, kuid võib esile kutsuda kahtlust selle ajaloolises tõepärasuses. Nimelt selles, miks on kujutatud just see, just selliselt, aga mitte teisiti. Nii nagu pealiskiri, ei ole ka kujutatavad detailid — reljeefid, atribuudid — üldreeglina loetavad suure vahemaa tagant. Me tajume peamist: mälestusmärki ennast, selle kõige üldisemat vormi, mis kujundab memoriaalset ruumi. Siit muutuvad arusaadavaks puhtarhitektuurilis-skulptuurse vormi otsingud. Vorm peab vaatajat mõjustama oma mastaabiga, joonte ja masside plastikaga, peab olema võimeline hetkekski vaatajat lahti rebima argipäevast selleks, et teda juhtida ideede juurde, mis on kätketud memoriaalis.

Süvenenud mõtisklus, elamus nõuab ruumi, milles need tunded saaksid kõige täielikumalt realiseeruda. Sellepärast surutakse memoriaalsed mälestusmärgid välja linna ansamblist, mille ruum täidab arvukaid teistsuguse iseloomuga funktsioone. Nii kujuneb välja puhtmemoriaalne ruum.

Jälgides memoriaalide kontseptsiooni arenguprotsessi, saame kindlalt järgneva rea: meeldejäädvalt literatuurselt-jutustavalt või sümbolsest-allegooriliselt pealiskirjalts jõuliselt mõjuva puhta vormini ja sealt keeruka ruumilise struktuuri juurde. Teiste sõnadega — memoriaal läbib iseseisvate kompositsiooniliste tüüpide arengustaadiumid, mis ajalooliselt võivad eksisteerida üheaegselt. Kõiki neid põlistamise vorme sisaldab endas memoriaalkompleks, mis teeb selle kompositsiooni analüüsi eriti huvitavaks.

Milline peab olema memoriaalne ruum, mis loob emotsionaalse atmosfääri, memoriaalkompleksi erilise psühholoogilise kliima? Veenva vastuse sellele küsimusele annavad mälestusmärgid-ansamblid, mis on pühendatud Teise maailmasõja sündmustele ja selle ajastu inimestele, sõja kangelastele ja ohvritele. Memoriaalansamblid moodustavad monumentaal-kunsti erilise haru, kus tung edasi anda suurimaid tundeühendusi annab tänapäeval nagu varemgi kõige tõepärasemaid ja väljendusrikkamaid kunstilisi kujundeid. Sündmuse materiaal-ruumilise keskkonna säilitamine koos ajalooliste tähistega süvendab sõjakroonikate emotsionaalset mõju, muutub tänapäeva memoriaalide peamiseks kontseptsiooniks. Memoriaal on omapärane muuseum, mille

eksponaadid annavad ajalooliselt tõepärast informatsiooni. Samaaegselt lülitab see kangelasliku või traagilise sündmusega seotud ruum meid elumuste ringlusse, mis aitab ületada distantsi mälestatava sündmuse ja tänase päeva vahel.

Ruumilise keskkonna dokumentaalne säilitamine sai kangelasliku Bresti kindluse ja traagilise Salaspilsi, samuti ka Mauthauseni, Osvienčimi ja teiste surmalaagrite territooriumidele rajatud memoriaalansamblike lähteideeks. Real juhtudel esineb keskkond-tunnistaja — see on looduslik maastik, ilma ehitiste, atribuutide ja okastraadita. Maa, vesi, taevas ja kalmud. Suhtumine maasse kui mälestusmärki iseloomustab enamikke Jäiniča (Jugoslaavia), Babij Jari jt. ansamblike projekte.

Memoriaali iga elementi tajutakse vastastikusel seoses teistega; selliselt mõtestatakse teema lahti mitmusliku informatsiooni kaudu, mida võib lugeda kaasaegsuse iseloomulikuks tunnuseks.

Memoriaali kompleksi lülitatakse ka puhtmuseoloogiline osa, mis on paigutatud kas ajaloolist tähtsust omavatesse objektidesse või spetsiaalselt selleks ehitatud uutesse muuseumihoonetesse (Hirošima, Sachenhausen, Paviak, Salaspils, Miuss jt.). Muuseum kujuneb memoriaali koostisosaks, — dokumentaal-esemelise, tekstilise ja fotoalase kompleksse informatsiooni allikaks. Mitmes kaasaegses kompleksis (Lenino, Maidanek) moodustab muuseum memoriaalse ruumi kompositsioonilise dominandi. Seda soodustab rajatava muuseumi asukoha valik, ruumiline kompositsioon, vaataja liikumise graafik, muuseumihoone meeldejäädvustamine.

Memoriaali peamine kontseptsioon arendatakse välja ja rikastatakse sümbolsete esemelite kujunditega, mis on paigutatud ajalooliselt autentsesse ruumi. Nii suluvad ese-sümbol ja ajalooline keskkond keerukaks monumentaalseks kujundiks (Hatõn, Paviak).

Paviaki vangla — tuhandete poolakate piinarikka surma asukoht. Praegu läbib seda territooriumit avar magistraal, mis eraldab Varssavi ülestõusu ajal hävinud naiste vangla varemed vangla ülejäänud osast. Endisel kujul Paviaki rekonstrueerida polnud võimalik. Seepärast otsustati eksponeerida ainult maa-aluste kasemattide säilinud fragmente. Kasemattide madala paviljoni juurde, kus asub muuseum, on ehitatud kividega

sillutatud ja betoonist seinaga piiratud tee. Äžuursed raudväravad eraldavad seda vangla õuest. Kivirünkad, mis on kuhjatud kitsale territooriumile, on nagu kõrvale nihutatud selleks, et avada vaade metallist kompositsioonile, mis on paigutatud kohale, kust kaudu vangidel õnnestus põgeneda.

Memoriaalset ruumi piirav vangla sise-müür on kaetud erinevas suuruses kivi-plaatidega, paigutatud seinale ebahütlaste vahedega. Plaadid meenutavad tapetud vangidele pühendatud hauaplaate. Vanade vanglavärvade läheduses asub okupatsioonipäevilt säilinud puu, mis on kujunenud kultusobjektiks hukkunute perekondadele.

Paviaki kompleks on tüüpiline näide mälestuspaiga esemelise keskkonna, kuhu on lülitatud esemed-tunnistajad ja metafoorsed plastilised aktsendid, mis kujundlikult sündmuse lahti mõtestavad, sümbolsest taasloomisest.

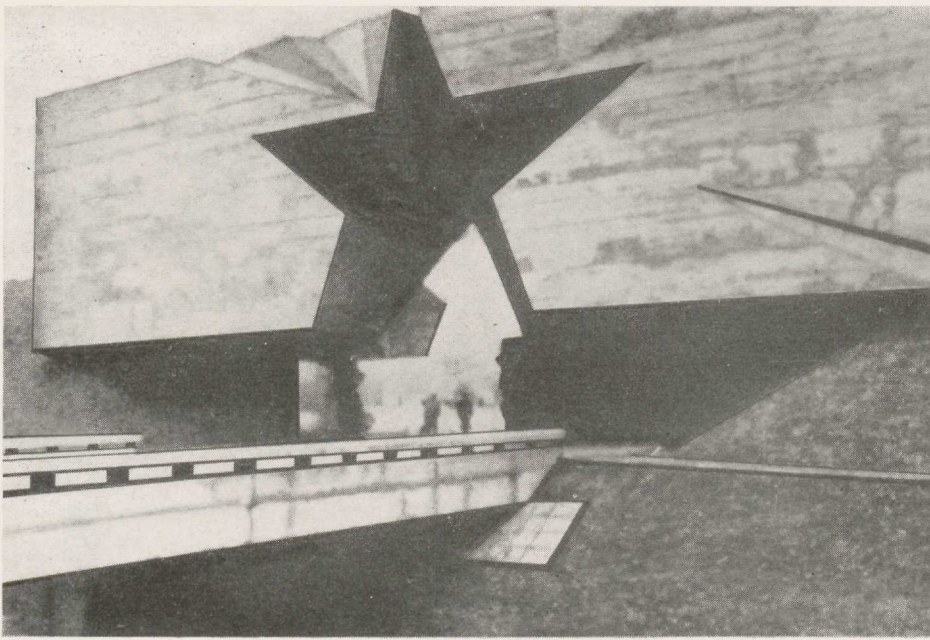
On veel üks laiahaardelise urbanistliku iseloomuga mälestuskompleksi kontseptsioon — Roheline Kuulsuse Võõnd Leningradi lähistel: pühade hiite ja põldude, kurgaanide ja mälestusmärkide, alleede, unustamatute teede süsteem, mida ühendab teema ja ühtsed arhitektuurilis-kunstilised printsiibid.

Pühad küngad, põllud, salad. Anšupsise pühad põllud Riia lähistel. Roheline salu ja naine-«elupuu» Kuulsuse Kurgaanil Ivanovi karestikel.

Lilled ja puud kasvavad sõjameeste haudadel, fašistlike koonduslaagrite ja massimõrva kraavide kohal. Elavad puud, lilled ja nende sümbolised kivist-betoonist kujutised — need kõik on mälestusmärgid.

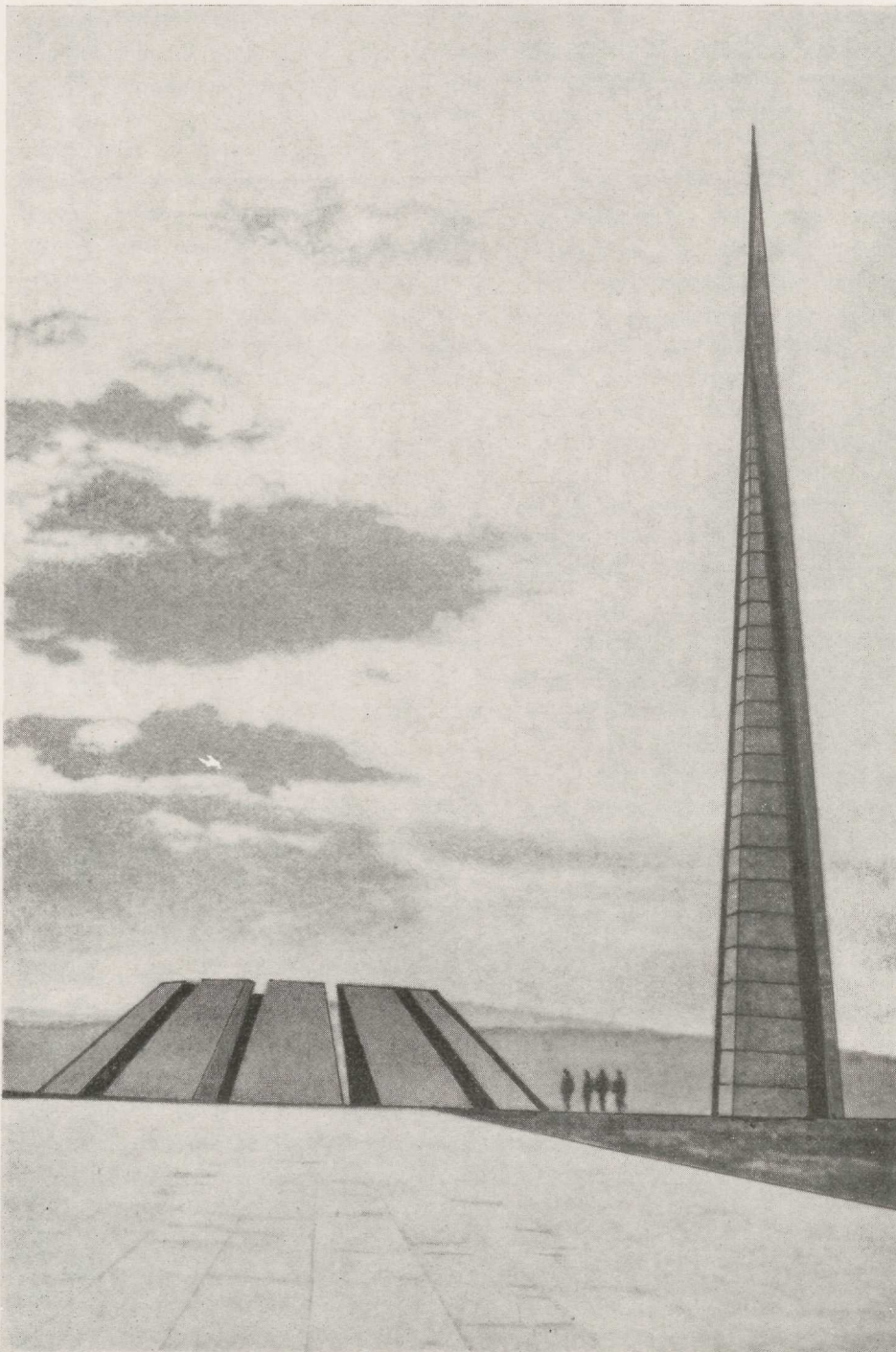
On igasuguseid sümboleid: elu võidu sümbol surma üle — lill, loorberileht; sündmuse humanistliku olemuse sümbol — sõdur langetatud mõõgaga ja lapsega kätel; lohutamatu leina sümbol langenute üle — Kodumaa-ema, kes leinab oma lapsi, langetatud lipud. . . . On sümboleid, mis on muudetud keerukaks arhitektuurilis-kunstiliseks kujundiks, või selliseid, mis on saanud oma lihtsusele vastava kujutava ekvivalendi. Kontseptsioonid on mitmetahulised, vastuolulised ja terviklikud. Paljudel nendest on sügavad rahvalikud traditsioonid.

Kaasaegsed memoriaalkompleksid, mis on loodud viimase kahekümne aasta vältel, annavad tunnustust ruumi kunstilise kujundamise printsiipide muutumisest. Areng avaldub mitte niivõrd üle-



19

18. *Hatõni memoriaal. Fragment. Autorite kollektiiv: J. Gradov, V. Zankovitš, L. Mendelevitš, S. Selihhanov.*
19. *Bresti kindlus. Fragment. Autorite kollektiiv: A. Kibalnikov, A. Bembel, N. Korol, V. Voltšek, J. Kazanov, V. Zankovitš, O. Stahhovitš, G. Sõsojev.*
20. *Armeenia 1915. a. Genotsiidi mälestusmärk. Autorite kollektiiv: S. Kalašjan, A. Garhanjan, V. Hatšatrjan.*
21. *Kuulsuse Künigas. Fragment. Autorite kollektiiv: V. Kozenjuk, J. Rotanov, G. Jastrebetski, L. Kopõlovski.*
22. *1918. aasta mälestusmärk Zaleta saarel. Autorid: L. Katajev, V. Smirnov.*
23. *Pirčiupise memoriaal. Fragment. Skulptor G. Jokubonis.*
24. *Madisepäeva lahingu mälestusmärk Lõhaveres. Autorid: Ü. Stöör, R. Veeber.*



20

minekus monotsentriliselt kompositsioonilt (Kaliningrad, Pirčiupis) polütsentrilisele (Volgograd, Lenino) ja mitte memoriaalse ruumi mõõtmete suurendamises, vaid üleminekus suletud järgalt ruumilt lahtise, voolava, katkestamatu ruumi juurde, samuti kaugete sümmeetriliste ja klassitsistlike paraadsete perspektiivide juurest, mis on jälgitavad kindlatelt vaatepunktidelt, vaba kompositsiooni väljaarendamiseni kõigis kolmes dimensioonis, vaatepunktide, rakursside, tasapindade mitmekesisuse juurde, mida tajume järjestikku ja üheaegselt. Inimese täpselt programmeeritud, ette kavetatud ja järjestatud liikumiselt memoriaalses ruumis — liikumise suurema vabaduse ning ruumilis-ajalise kuju spontaansuse ja individuaalse tajumise juurde.

Ruumi uued kompositsioonilised ideed kajastuvad eredalt arhitektuuri ja skulptuuri vastastikusel toimes, samuti monumentide arhitektuursete ja skulptuursete vormide arengus, mis on tingitud ruumilis-plastiliste vormikujundavate tegurite üldisest evolutsioonist. Liikumine monumentaalselt Treptow-pargi figuurilt Voronino all asuva mälestusmärgi monumentaalse arhitektuurse mahuni ja siit Rio de Janeiro või Salaspilsi memoriaalse ruumini ei tunnista ainuüksi ideelmõttelise raskuspunkti ülekandumist ümarplastikalt arhitektuursele mahule ja ruumile. See annab tunnistust arhitektuurse vormi, nii mahulise kui ruumilise, arengust, selle püüdest saavutada täisväärtuslikku emotsionaalset kõlajõudu,

mitte piirdudes ainult aluse või tsokliga. Nüüdsest peale pole arhitektuurne maht ja pealispind fooniks kujutisele. Reljeef katab teda «kilena». Lõhkumata vormi terviklikkust, moodustab reljeef arhitektuurse massi ja ruumi väreleva, katkeva ühenduslüli või jällegi maht ja reljeef liituvad ühtseks ruumiga liidetud struktuuriks.

Salaspilsis ja Rio de Janeiro on juba ruum ise kujundlik ja paljuhääleline, mille sees arhitektuurised ja skulptuurised mahud (massiivsed ja ažuursed), kas iseisvalt või seostatult, kannavad oma kujundlikku mõtet.

Uued tendentsid avaldasid mõju mitte ainult arhitektuuri ja skulptuuri kompositsioonilisele seosele, vaid ka skulptuurile endale. Seda näeme madalreljeefi lameduses ja graafilisuses, samuti massiivse betoon-kiviskulptuuri üldistatuses, ažuurse reljeefi uutes tektoonilistes võimalustes.

Oleks äärmiselt ühekülgne kõnelda ainult arhitektuuri formaalsest mõjust skulptuurile. Üksnes tänapäeva arhitektuurilise mahu ruumiline mõju, mis loob enese ümber tegevusvälja, on lähedane skulptuuri osale. Skulptuurse vormi mõjust arhitektuursele kõneleb üha kasvav arhitektuursete mahtude, pindade ja ruumi plastilisus. Arhitektuuri ja skulptuuri formaalne sõltuvus teineteisest on reaalseks aluseks nende kompositsioonilisele ühtsusele. Selle eredaks näiteks on rida memoriaalkomplekse Jugoslaavias, kus on saavutatud ansambli kõikide elementide plastiline terviklikkus.

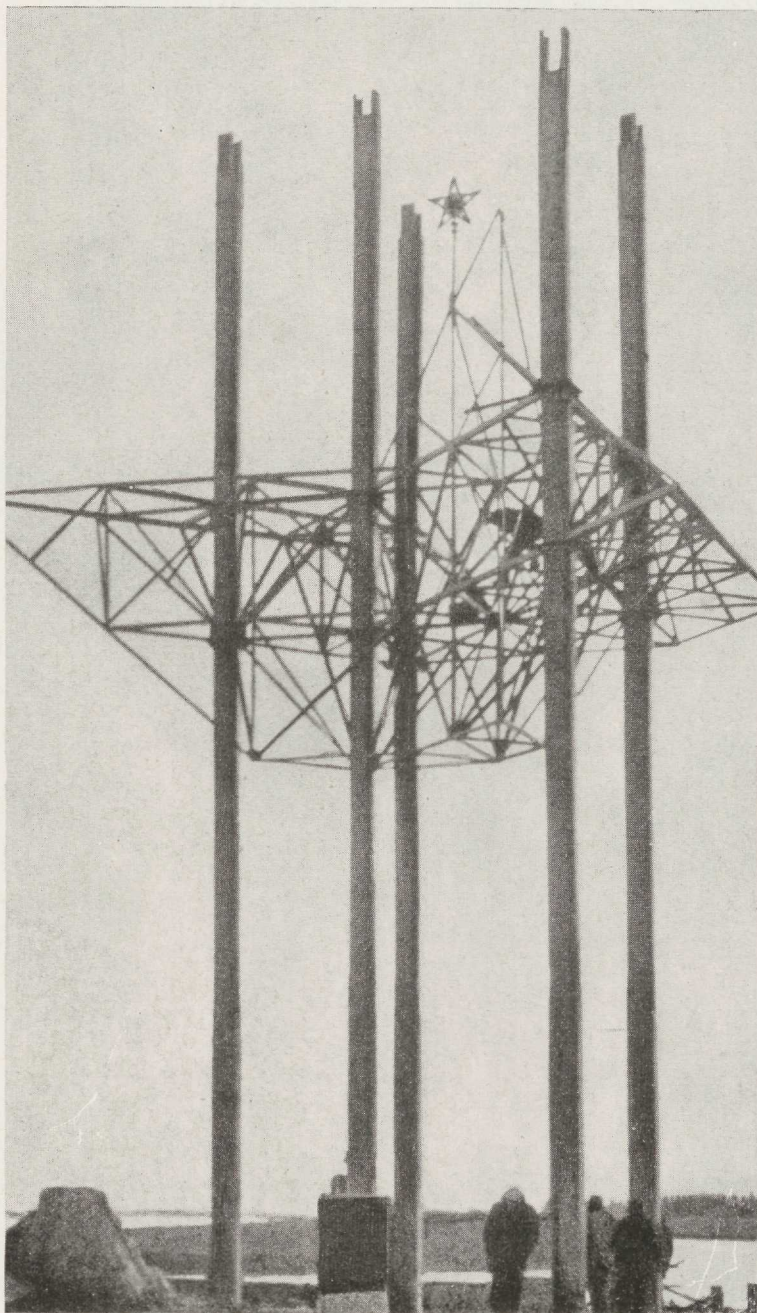
Esineb veel üks ülimalt tähtis ja karakterne kompositsiooniline iseärasus — nimelt memoriaalse kompleksi ja looduse vastastikune seos.

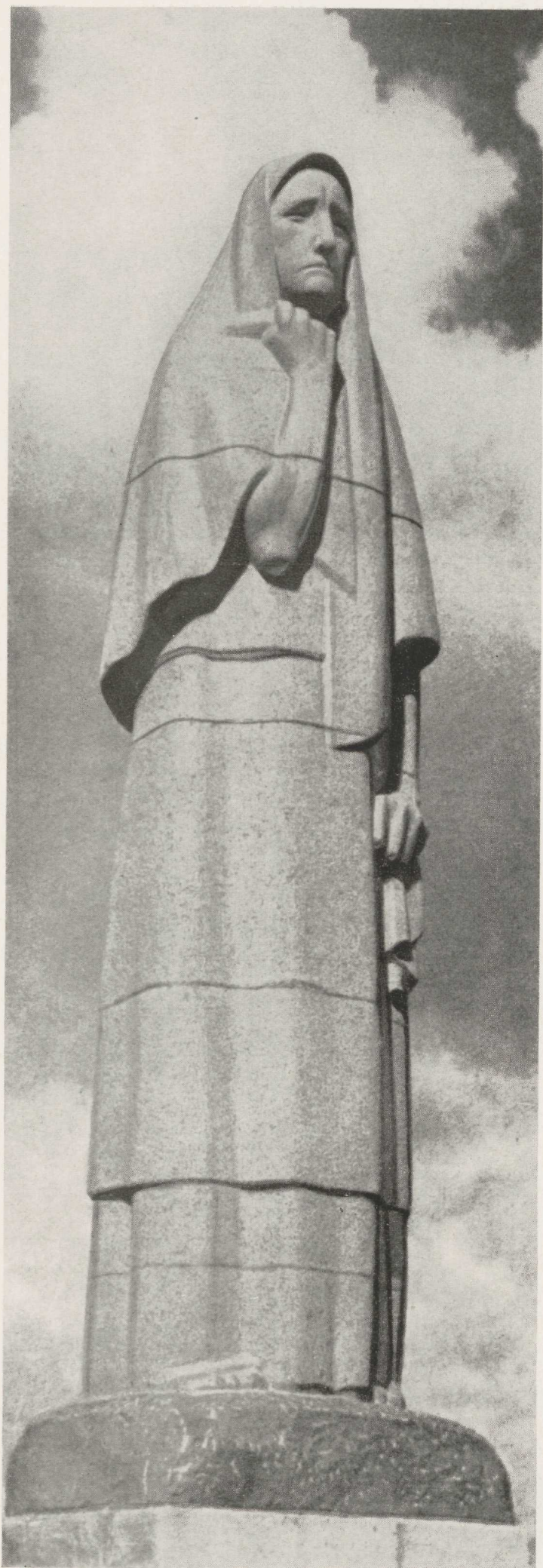
Ansambli ja looduse seosest tingitud vormi areng sõltub ruumilisest kontseptsioonist. Tänapäeval ei piirdu arhitektid maastikuarhitektuuri üksikelementide lülitamisega memoriaalkompleksi, nagu seda tehti Treptow-pargis või Piskarjovi kalmistul. Ansambli ruum avaneb julgelt loodusesse, lülitades sisse suuri maastikulõike, maastikulisi panoraame ja vaateid. Üksik mälestussammas või rida omavahel seotud ajaloolisi tähiseid loovad maastikus omapäraseid emotsionaalseid orientiire. Jugoslaavia memoriaalansamblites ja vangide mälestusmärgis Pariisis on maastik memoriaali domineerivaks sümboliks. Igavene ja muutumatu loodus — maa ja taevas, kivid, vesi — on igavese leina ja igavese elu sümbo-

21



22





liks. See sümbol on traditsiooniline, kaasaegne ja üldinimlik.

Arhitektuuriliste, skulptuursete, maalliste ja maastikuliste vormide süntees mitteplastiliste vormidega — sõna, heli, valguse, muusika ning dokumentaalse, visuaalse ja heliinformatsiooniga — on juhtivaks kompositsiooniliseks tendentsiks kaasaegses memoriaalis.

Poeetiline epitaaf hauaplaatidel, steelidel, mälestuskividel. Karmid dokumentaalsed pealiskirjad. Kirjalikud materjalid, reliikviad. Nukker meloodiline muusika või kurb-ärev kellahelin. Kõrged küünlad haudade peatsis. Pidulikud rongkäigud tõrvikutega. Kõige selle taga põhjaks on sügavad rahvalikud traditsioonid, taaselustunud või taaselustuvad, kuid surematud. Üldinimlikud ja spetsiifiliselt rahvuslikud traditsioonid, mis antakse edasi põlvkonnalt põlvkonnale sügavas lugupidamises ideaalide, esivanemate ja kaasaeglaste vastu.

Traditsioonid omandavad tänapäevaliku vormi. Udust, vihmast ja rõskusest kumavad läbi küünlad. Tulvil helidest, laulavad kivid. Helidega täitub vennaskalmistu inimtühi ruum. Värvivalgusemuusika ja rahvalike rongkäikude, sõjameeste, ohvrite mälestamise päevade traditsioonid arenevad edasi. Memoriaalansambleid täidab uue eluga inimese juuresolek, kes mälestab ja austab neid, kes on oma elu ohverdanud inimkonna hüvanguks.

¹ V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist. Tallinn 1964, lk. 404.

² Е. Зингер, Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве. Москва 1962, lk. 54.

³ V. Tobro, Kirjandus ja film. Tallinn 1972, lk. 61 (sõrendus — V. T.).

⁴ Л. Н. Арутюнов, Национальный художественный опыт и мировой литературный процесс. Москва 1972, lk. 17.

⁵ Е. Зингер, tsit. teos, lk. 65—66.

⁶ Samas, lk. 28.

⁷ М. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ленинград 1971 (sõrendus — М. К.).

⁸ Samas, lk. 643—644.

⁹ Samas, lk. 646 (kursiiv — М. К.).

¹⁰ Vt. Б. Бурсов, Национальное своеобразие русской литературы. М.—Л. 1964.

¹¹ Vt. Ю. Суровцев, Расцвет, сближение, единство. «Литературная газета», 8. III 1972.

¹² Е. Зингер, tsit. teos, lk. 90.

¹³ М. Каган, tsit. teos, lk. 659 (kursiiv — М. К.).



VAHETUD KONTAKTID KULTUURIVALDKONNAS

Tänu tehnika kõrgele tasemele toimub ülemaailmne kommunikatsioon tänapäeval ülikiirelt. Seda vahendavad televisioon, raadio, teletaibid, ajakirjandus jne. jne. Suhteliselt kiiresti levib seetõttu ka kultuurialane informatsioon. Üksnes mehaaniline informatsioon ei suuda aga asendada vahetut kontakti vaimse loomingu ja looja endaga. See on ajendanud Nõukogude Liidu valitsust välja arendama grandioosse kultuuriväärtuste vahetamise programmi, mille alusel on tänaseks sõlmitud kultuurialase kaastöö lepingud umbes 120 riigiga maailma kõigilt mandreilt. Mainitud lepingud haaravad kultuurielu kõiki valdkondi ning nende kasutegur on mitmepoolne. Ühelt poolt on vahetu kontakt parim võimalus nõukogude paljurahvuselise kunsti saavutuste ülemaailmseks tutvustamiseks ja propageerimiseks. Sageli on meie kunstimeistrite esinemisi saatnud triumfaalne edu. Teiselt poolt saavad vahetusprogrammi alusel maailmakunsti väärtuslikumad saavutused nõukogude rahva pärisosaks. Omaette tähenduse omab vahetu kontakt üksikute kultuurialade arengule. Kultuurialane vahetus on seega üheks pinnaseks tänapäeval nii aktuaalsetele internatsionaalsetele seostele kultuurivaldkonnas. Kujutava kunsti alal haarab vahetusprogramm nii kaasaegset kunsti kui kunstipärandit. Puudutame siinjuures põgusalt vaid Nõukogude Liidus eksponeeritud välisnäitusi.

Tänu Nõukogude Liidus asuvatele autoriteetsetele kunstivaramutele (Riiklik Ermitaaž ja Vene Muuseum Leningradis, Puškini-nim. Kujutava Kunsti Muuseum ja Riiklik Tretjakovi Galerii Moskvas), mille väärtuslikud kogud pakuvad ülemaailmset huvi ja kus on tingimused ulatuslike külalishäätuste eksponeerimiseks, on teoks saanud hindamatud kohtumised maailmakunsti šedöövritega. Mee nutame vaid näitusi Louvre'i kogudest, inglise kunstist, Picasso, Marquet', Guttuso ja Düreri loomingust, jaapani keskaegsest puuskulptuurist, samuti Dresdeni Galerii, mehhiko kunsti, Uus-Meremaa ja Austraalia maalikunsti ulatuslikke ekspositsioone. Enamik näitustest esitati nii Riiklikus Ermitaažis kui ka Puškini-nim. Kujutava Kunsti Muuseumis. Peale nimetatute on eksponeeritud hulgaliselt personaal-, ülevaate- ja üksikkogude näitusi, mis meie vaatajale on avanud Aafrika neegriplastika ja Vietnami lakkmaali, Giacomo Manzù võrratu plastika ja jäämägede lauliku Rockwell Kenti jt. suurmeistrite loomingu hinge. Need näitused on kujunenud rahvaste sõpruse pidupäevadeks meie maal.

MILVI ALAS ÉMILE ANTOINE BOURDELLE'I NÄITUS ERMITAAŽIS

Samu eesmärgete teenis Nõukogude Liidu juubeliaastal toimunud prantsuse skulptuuri suurkuju Émile Antoine Bourdelle'i personaalnäitus. Näitus komplekteeriti Bourdelle'i muuseumi kogudest ning eksponeeriti 1972. aasta algul Ermitaažis ja selle järel Moskvas. Erilise kõlapinna andis näitusele see, et maestro käe all on õppinud väljapaistvad nõukogude skulptorid V. Muhhina, I. Sadr, B. Ternovets ja I. Žukov.

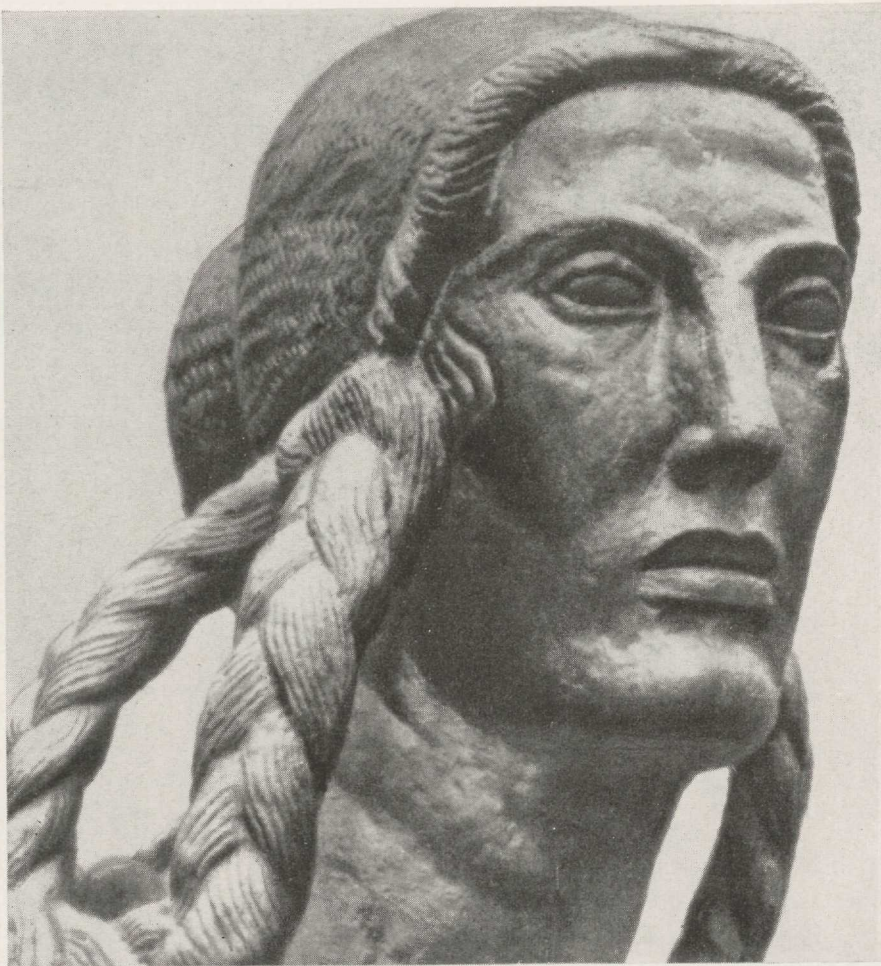
Émile Antoine Bourdelle'i nimi on tuttav igaühele, kes vähegi on hakanud armastama ja mõistma plastilise keele kõnekust ja võlu skulptuuris. Bourdelle'i jõuliselt isikupärase loominguta oleks mõeldamatu euroopa skulptuuri areng mitme aastakümne vältel käesoleva sajandi algul. Bourdelle'i mõju efektiivsust suurendas ka tema ligi 20 aastat kestnud töö pedagoogina *Académie de la Grande-Chaumière*'is. Nii või teisiti on ta suundanud oma tee leidmisele serbia plastika suurkuju Ivan Mestrovitši, rootsi omapäraseima skulptoriisiksuse Carl Millesse kui ka, vähemalt teataval loomeperioodil, meie plastikaneatori Jaan Koorti ja nõukogude tuntuma nais-skulptori Vera Muhhina. Ka seda pole vähe, kuigi Bourdelle'i mõju on mõistagi palju ulatuslikum.

Bourdelle'i kunstikreedo pidi vastama vastalanud 20. sajandi ellusuhtumisele, ajastu nõudmistele. Muidu poleks ta (seda soodustas tema kõrval ka Aristide Mailloli tegevus) nii kiiresti suutnud vähendada iseseisva kunsti senise ebajumala Auguste Rodini kuulsusesära, kelle kunstikäsitus tunduvalt erines Bourdelle'i sajandi alguseks väljakujunenud tõekspidamistest.

Enne kui siirduda Bourdelle'i laia kõlapinda leidnud kunstikreedo iseloomustamisele, milleks Ermitaažis nähtu küllaladast tõestusmaterjali pakkus, toome lühilandmed tema biograafiast.

Émile Antoine Bourdelle sündis 30. oktoobril 1861. aastal Montaubanis, Gascogne'i maakonnas (olgu tähendatud, et gaskoonlased olla tuntud oma põikpäise järjekindluse poolest, mida Bourdelle muuseumi kunstnikule hädatarvilikuks pidas). Tema sünnikodu vastas asus maalikunstnik Ingres'i majamuuseum. 13-aastasena hakkas Émile Antoine voolima eebenipuust kujukesi, mida tema peentislerist isa kasutas mööbli kaunistamiseks. Kaks aastat hiljem (1876), pärast konkursieksamite sooritamist, suunas Montaubani munitsipaliteet Bourdelle'i Toulouse'i Kaunite Kunstide Kooli. Toulouse'is vaimustus noor kunstiõpilane keskaegsest arhitektuurist ja skulptuurist. Pieteeditunne keskaja kunsti vastu püsis tal aga elu lõpuni. Toulouse'i linna stipendiaadina astus ta 1884. aastal Pariisi kunstikooli *Ecole National des Beaux Arts*'i. Pärast umbes pool aastat kestnud õpinguid Falquiére'i juhendamisel lahkus Bourdelle koolist, loobus stipendiumist ning alustas iseseisvalt tööd ja õpinguid Louvre'is, vanades katedraalides ja tänaval.



25. *Émile Antoine Bourdelle. Vili. Pronks. 1911.*26.—27. *Émile Antoine Bourdelle. Või. Pea-
etüüd Alvearese monumendile. Pronks.
1915.*28. *Émile Antoine Bourdelle. Kolm Poolat.
Reljeef. Pronks. 1928.*29. *Émile Antoine Bourdelle. Beethoven pik-
kade juustega. Pronks. 1889—1890.*30. *Émile Antoine Bourdelle. Anatole France.
Pronks. 1919.*31. *Monumentaalse tööde saal Bourdelle'i
muuseumis.*

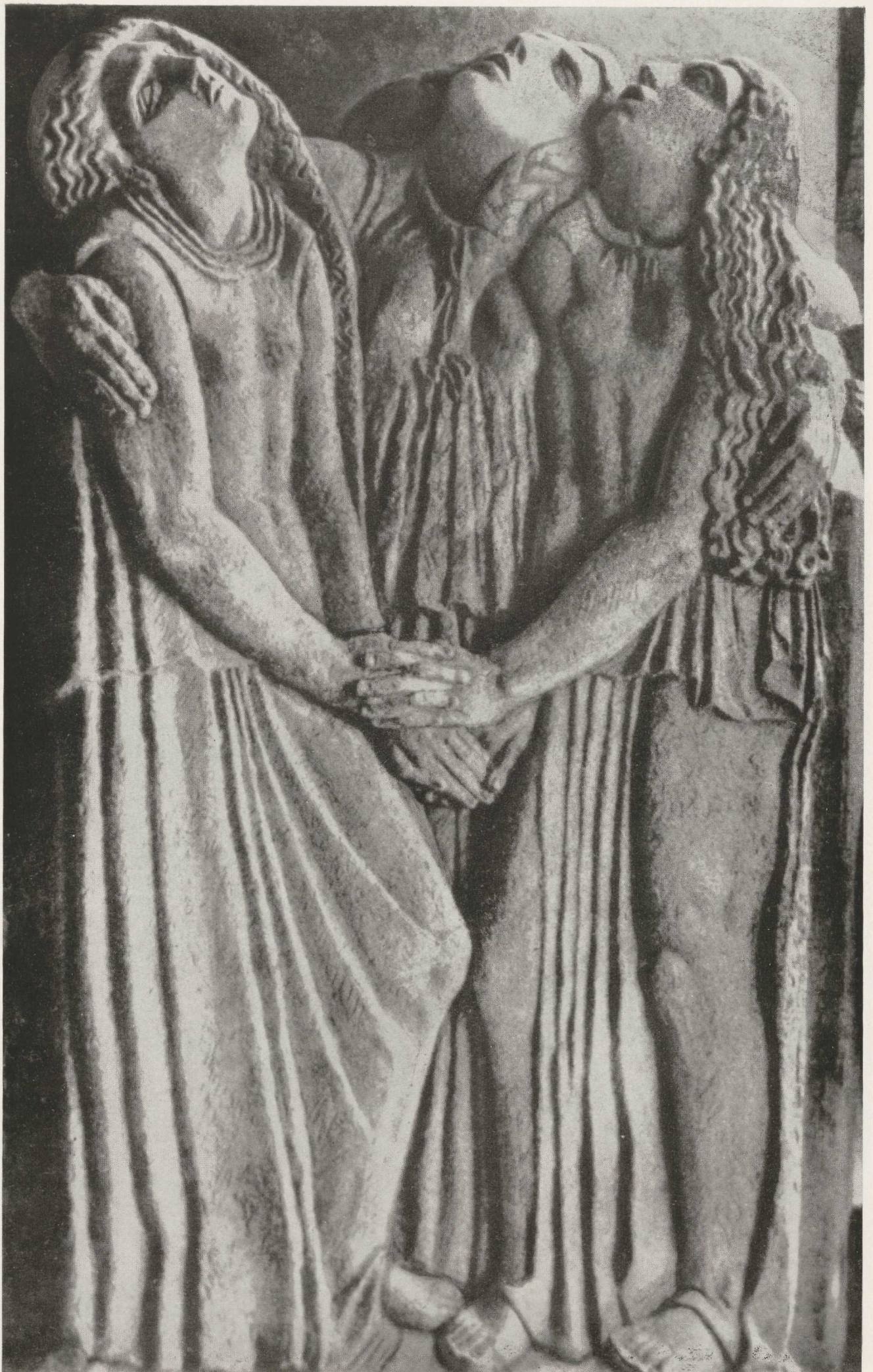
27

Akadeemilise õppemeetodi ja kunstikäsitluse põhimõtteliseks vastaseks jäi Bourdelle aga oma surmani 1929. aastal. Loodusest, vanade meistrite kunstist hakkas ta otsima oma kunsti jaoks nii vajalikku mõõdutunnet. Esialgu oli temale suhteliselt vastuvõetav Rodini elulähedane, loodusvorme lüüriliselt ilmestav, impressionistlikult hajutatud maaliline käsitluslaad. Kuna selles puudus akadeemilisele kunstile omane tuimus, on arusaadav, et möödunud sajandi lõpul toimus Bourdelle'i lähenemine Rodinile. Seda nii otseselt kui ka kaudselt.

Kaudne lähenemine ilmnes tema vormikõne muutumises maaliliselt voogavaks, modelleerimisel lähtus ta valguse-varju mängust pealispinnal, mis üldiselt oli iseloomulik Rodini käsitluslaadile. Mis tema töid aga juba siis Rodini omadest lahutas, oli tema tööde konstruktiivselt kindel ülesehitus ja jõulisem modelleering. Ermitaaži näitusel esindasid selle perioodi loomingut teiste hulgas ühed varasemad Beethoveni portreevahendused pronksis. Hilisemates Beethoveni portreevariantides (Bourdelle modelleeris kokku 21 Beethoveni portreed, millest viimane valmis skulptori viimasel eluaastal), võib täheldada suunda suuremale vormisulgusele.

Vahetu kontakt Rodiniga algas 1893. aastal, mil Rodin kutsus Bourdelle'i endale abiliseks. Töö vanameistri juures kestis ligi 10 aastat, ning just sellest ajavahemikust pärinevad Rodini kuulsaimad tööd «Calais' kodanikud», «Balzac» ja Victor Hugo monument. Sajandivahe-
tusel hakkasid üha selgemini ilmema erinevused kahe suurmeistri taotlustes. Selle tulemusel katkestas Bourdelle töö-
vahekorra Rodiniga ja alustas iseseisvalt oma kontseptsioonide realiseerimist kunstis. Kahe skulptori vaheline inimlik sõprus kestis aga kuni Rodini surmani.

Portreeplastikas säilis Rodinist mõjutatud käsitluslaad kõige kauem. Vast sajandi esimese aastakümne lõpul jõudis Bourdelle plastilise väljendusrikkuseni, mis ei avaldu Rodinile omase vormi pindmise reljeefi, vaid skulptuuri sügavusest pealispinnani jõudva ekspressiivse vormi kaudu. 1909. aastast pärinevas Rodini portrees valitseb juba täielikult Bourdelle'i skulptoriisiksus. See teos on ühtaegu portree kui ka sümbol, elav ja





29



30



dekoratiivne. Masajale portree üldmassile annab kontsentreeritud emotsionaalsuse teravalt nurgeline vormimodelleering. Valitseb ekspressiivselt jõuline käsitluslaad, mida kannab teose kindel konstruktiivne ülesehitus. Rodin ise, Bourdelle'i kauaaegne töödaja, väitnud ühel poseerimise seansil, et seda skulptuuri mõistetakse vast alles 100 aasta pärast. Märkamatuks ei jäänud Rodinile ka see, et temale oli skulptuuris peamiseks vormi reljeefsus, Bourdelle'ile aga teose arhitektoonika. Selle töö juures võib tajuda, et Bourdelle'i evolutsiooni oli toitnud isa tiseritöös realiseeritud range konstruktiivne loogika, gooti ja kreeka arhailise skulptuuri sisemine kõnekus ning assüüria plastika dünaamika ja seda kandva vormi suursugusus. Ebaõige oleks täielikult eitada ka Rodini osa tema kujunemisprotsessis, sest maestro juures töötamise ajal tegi Bourdelle läbi asendamatu kooli natuurstuudiumi alal, mille tulemusena ta valdas meisterlikult realistlikku vormikõnet. Sellest kõneleb ka Bourdelle'i üks emotsionaalsemaid portreebuste — Anatole France — 1919. aastast. Märkamatuks ei jää siingi, et portreteeritava karakteri põhiolemus peitub kusagil sügavuses, mida skulptor teeb tajutavaks üldistatud väljendusriikka vormi abil.

Ent ülemaailmse kuulsuse saavutas Bourdelle siiski oma monumentaalsete töödega — kas monumentide, dekoratiivskulptuuride või suuremõõtmeliste vabaplastiliste töödega. Valimise järjekorras oleksid neist tähtsamad: «Herakles vibulaskjana» (1909), «Vili» (1911), reljeefid Champs-Élysées' teatri fassaadi jaoks Pariisis (1910—1913), «Elsassi madonna» (1920—1922), kindral Alvearese monument Buenos Aireses (1912—1923), «Sapho» (1887—1925), poola poeedi Mickiewiczi monument Pariisis (1909—1929). Kõigi nende tööde juures on kunstnik täielikult rakendanud oma kunsti peamisi põhiprintsiipe — iga skulptuuriteos peab alluma ülevale konstruktiivsele rütmile ja vormi sisemisele ekspressiivsusele. Ja hoolimata erineva laenguga dünaamika- ja ekspressiivsuseastmest iga konkreetse töö juures, on Bourdelle säilitanud oma kunsti klassikalise algme, sõnuseletamatu mõõdu-tunde.

Publiku laialdase tunnustuse võitis Bourdelle tööga «Herakles vibulaskjana», mis täielikult erines varem Pariisis eksponeeritud töödest. Dünaamilise, ent äärmiselt kompaktsed ja lakoonilise lahenduse leidmiseks valmistas ta eelnevalt viis väikesemõõtmelisi savieskiisi, kordkorralt vähendades segavaid, mitteolulisi detaile. Inimkeha sisemine pingeline tegevushetkel on lõppvariandis viidud äärmise piirini, seejuures mõõdotunnet kaotamata. Mõju oli enneolematu tookord ja haarav ka tänasele vaatajale. Mõistagi soodustas Bourdelle'i triumfaalset edu tema kunstitöe vastavus ajastu ideaalidele.

20. sajand oli astunud oma õigustesse. Tehnikasajand vajas teovõimsaid, energias pakatavaid isiksusi. Ja ajastule vastava mehise käsitluslaadi skulptuuris lõi vaieldamatult Bourdelle. Teda võib õigusega pidada 20. sajandi monumentaalse stiili loojaks. Neil aastail alustas Bourdelle ka oma grandioosseima monumenti, kindral Alvearese monumenti loomist, mis avati Buenos Aireses 1926. aastal. Ermitaaži näitusesaalides polnud muidugi võimalik täielikku ettekujutust saada 22 meetri kõrguse monumenti kogumõjust eksterjööris (eksponeeritud olid üksikfiguurid ja peatüüdid originaalsuuruses ning monumenti suurendatud fotod seintel). Ent ka originaalsuuruses üksikfiguurid pronksis sundisid pead langetama suure talendi ees. Monumenti vertikaalset üldkompositsiooni kroonib traditsiooniliste ratsafiguuride eeskujul lahendatud kindral Alvearese ratsakuju. Postamendi nurkadel paiknevad 3,72 meetri kõrgused allegoorilised figuurid — Jõud, Vabadus, Võit, Kõneosavus. Viimased kuuluvad vaieldamatult Bourdelle'i šedöövrile hulka. Iga üksikfiguur, lahutamatu osa koguansambelis on lahendatud erakordse mõõdutundega. Ja seda igast vaatenurgast võetuna. Monumentaalne, ent tundlik vormikõne, valitud detailide ja erinevate pindade diskreetne trakteering on suurepärases kooskõlas figuuride gootipäraselt ülespürgivate proportsioonidega.

Bourdelle'i monumentid vastavad täielikult monumentaalskulptuuri üllastele eesmärkidele — nad haaravad inimesi, võlvavad neid, üllatavad oma vormide kõnekuse, dekoratiivse silueti ja sümboolikaga ning samaaegselt kaunistavad linna. Ka seda, et skulptuur, kõrge muusa, nõuab enda imetlemist distantsilt, tajus kreeka arhaika ja antiigi suur tundja. Seda on ta silmas pidanud nii oma monumentide kui ka Champs-Élysées' teatri suurepärase reljeefide juures. Viimaste puhul tuleb eriti rõhutada Bourdelle'i erakordset dekoratiivset vaistu. Rakendades järjekindlalt oma «üleva konstruktiivse rütmi» põhimõtet, mängib neis reljeefides kaasa dekoratiivselt selge joonis, mis ei takista lahendamast külaltilki dünaamilisi ja keerukaid figuure kompositsioonis. Näitusel osutus võimalikuks tutvuda vaid nende reljeefide ettevalmistavate visanditega guašis ja akvarellis ning suureformaadiliste fotodega reljeefidest. Kuid ka nende najal võib kõnelda Bourdelle'ist kui käesoleva sajandi alguskümnete väljapaistvaimast dekoratiivplastika viljelejast.

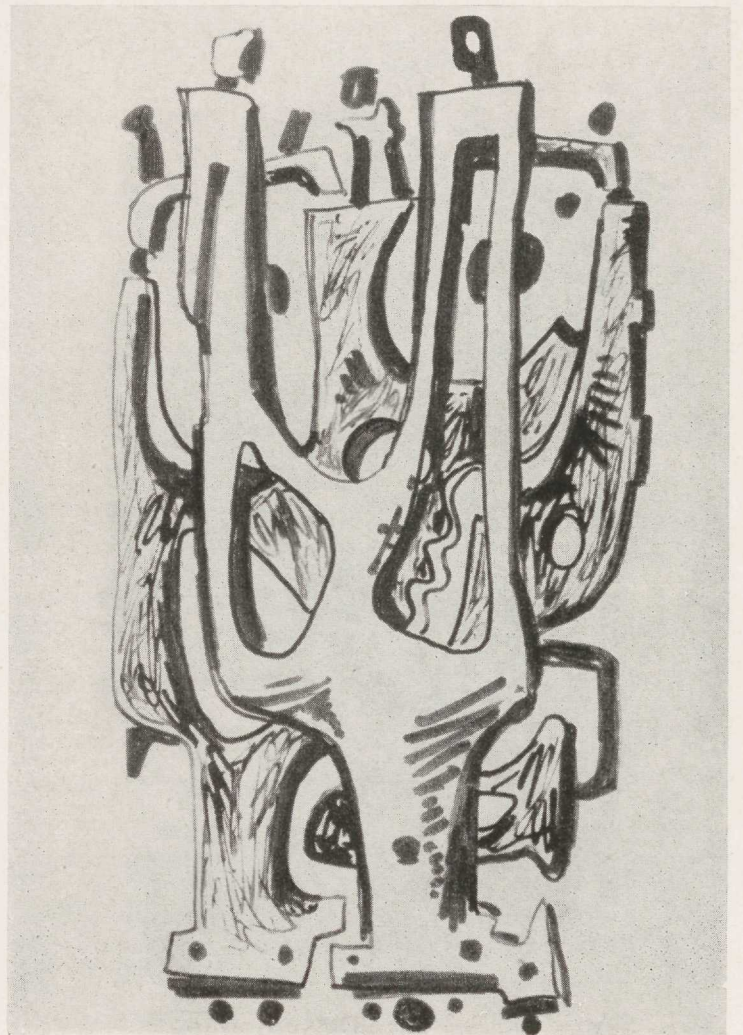
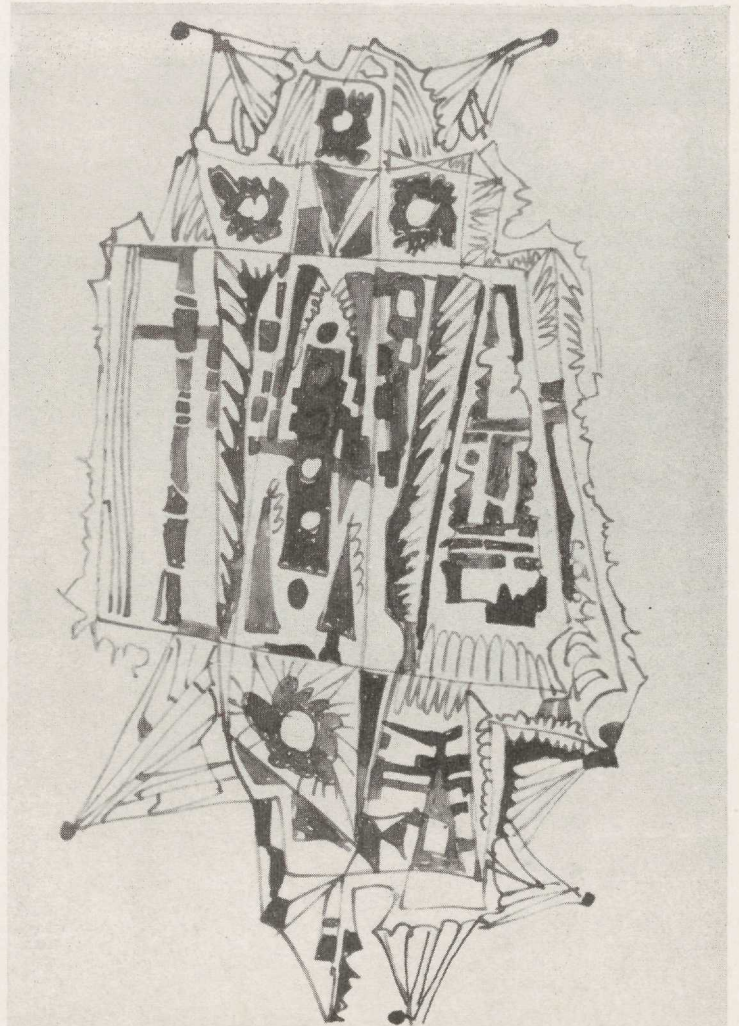
Kuigi Bourdelle jäi kordumatuks isiksuseks plastikakunstis, oli tema mehisel ja konstruktiivsel kunstil tugev ja värskendav järeloomõju mitmeteks aastakümneteks. Tema teeneks oli sajanditevanusest skulptuuripärandist väärtuslike ivade selekteerimine ning nende loov ümbertöötamine ning rakendamine oma andele ja ajastule vastavas vormis. Seda tegi ta gaskoonlasele omase põikpäise järjekindlusega.

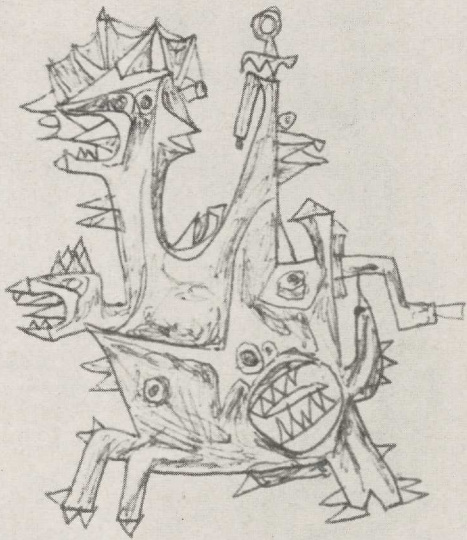


Inimese astumisest jääb järele jälg. Igapäevastes tegudes sammub enamik inimesi kellegi tundmatu poolt avastatud radu, püüdmata neid avardada või süvendada. Kuid iga aeg, iga põlvkond annab ka inimesi, kellele mõttelend ja terav mõistus näitavad kätte banaalsusest puutumata alad. Tahteküllus ja leidmisrõõm aitavad seal teha tegusid, mille jäljed on sügavad, selgestinähtavad ja püsivad kaua. Kunagi hellas nooruses puudutas Elmar Kitse Euterpe võimas hingus ning võlus toimeka noormehe kunstile. Gümnaasiumiaastad Tartus möödusidki ühes käes viiul, teises pliiats või pintsli. 1935. aastal langes otsus: Elmar Kits astus Kõrgemasse Kunstikooli «Pallas». Joonistamine ja maalimine said tegelikkuseks, muusika jäi tagamaaks, mis rikas mõtte- ja tundesfääri. Paljude kunstikooli õpetajate, eelkõige laialt ja sügavalt erudeeritud, palju käinud ja näinud professor Ado Vabbe käe all kujunes õpilasest maalija Elmar Kits, kelle looming alati erutab, olenemata sellest, kas see meeldib või mitte. «Pallases» kujunes Elmar Kitsel välja ka oma kunstiprintsiip — kunst peab olema esteetiline, muud taotlused on kunstis vägivaldsed. Oma iseseisvat rada loomingus hakkas Kits sammuma 1939. aasta sügisel, sõjasügisel, pärast «Pallase» lõpetamist. Kõiki maailma hädasid trotsides, oma tõesid järgides maalits ta ainet, mis pidi rõõmustama südant ja silma. Kord teostatamata jäänud muusika- ja teatriunistus leidis väljenduse maalivormis. Lausa rabavalt temperamentse vormiga «Baleriin» (1943), keeruka rütmiga «Õine habaneera» (1944), rahulik-unistav «Viiuldaja» (1943) on tervikuna ja igas detailis niivõrd muusikalised, et eneselegi teadmata oled saanud ka muusikalise elamuse, oled neid kuulnud. Nendes ja paljudes hilisemates muusikateemalistes teostes, nagu «Stseen ooperist «Tosca»» (1946), triptühhon «Muusika. Ballett. Kujutav kunst» (1961—1962). «Laulutund» (1965) toimib maalikunst kunstniku igatsetud fluidumina, kus looja tunne voolab maali kaudu vaatajasse, äratades samu tundeelamusi. Allutatud ühele kindlale kammertoonile, helisevad maalid sadades erksamates ja mahedamates toonides, säilitades alati kindla rütmi ja vormi. Seistes silma vastu inimestega, ajades juttu, oli Kits alati väga terane ja tähelepanelik. Ta otsis uusi mõttekeerde ja vaimusähvatusi. Talumata banaalsust, olid ta enda reageeringud sageli ootamatud, mõnigi kord intrigeerivad. Tahtes leida uut ja enneolematut, ärritas ta ennast ja teisi probleemitsema. Maalides inimest, minetas ta aga teravused ning siis avanes jäagitud kunstniku hea ja mõistev suhtumine, austus inimese vastu. Tunnetad seda maalides «Vana aednik» (1940), «Kunstnik Linda Kits-Mägi portree» (1956), «Professor Riikoja portree» (1952), «Saskia loeb» (1955). Jätkates loetelu, märkad äkki, et Kits on maalinud mõtlemaid ja loovaid inimesi,

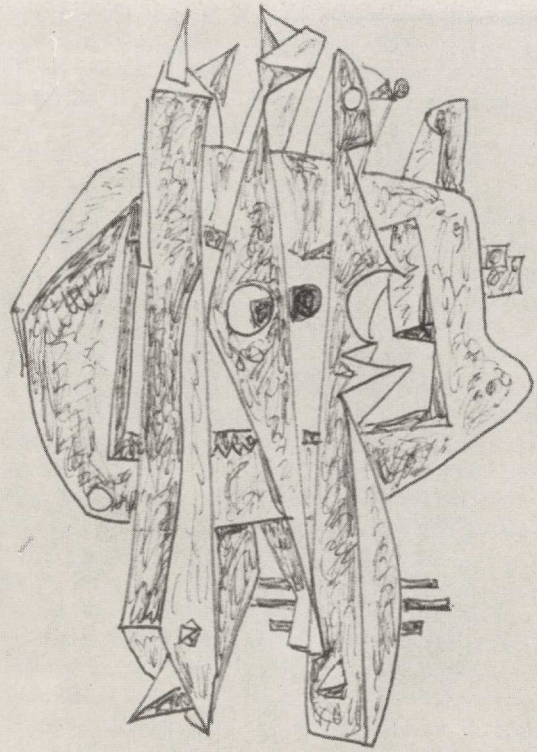
neid, kes nagu tema isegi tunnevad loomismrõõme, loomisvaevu ja kahtlusi. Ent järsku, väsides ümbritsevast kunstirahvast ja intellektuaalidest, põgenes Elmar Kits loodusesse. Siis võis ta korda saata tegusid, millest mõnedki on saanud üldtuntuks. Paljud tema ettevõtmised on teada aga üksnes asjaomastele. Viimasel aastakümnetel oli meistri pelgupaigaks Valgemetsa. Suur ja imepeen loodus käskis väga palju kordi pliiatsi või pintsli järele haarata. Usaldades värvi võimu ning omaenese tunde siirust, ei valinud ta motiivi. Nii nagu ta oma koduaeda Valgemetsas tõi kõikvõimalikke metsast leitud taimi, maalits ta tagasihoidlikke metsalilli kui ka pidulikke bukette, igasuguseid maastikuvaateid rahulik-jutustavatest Tartu ja Valgemetsa panoraamidest kuni vapustavalt võimsa Kemi karestikuni. Suhe loodusega oli Kitsel tõesti mitmekülgne. Käes teatribinokkel, jälgis ta läbi akna esimeste kevadlinde tegutsemisi. Leidnud metsas mõne temale tundmatu taime, pidi ta kindlasti teada saama selle teadusliku ladinakeelse nimetuse. Ja üldse, tuli see kustutamatu teadmistejanust või tahtest olla pädev kõikvõimalikes teda huvitavates küsimustes, teadis Kits neist väga palju ja nii põhjalikult, et tal tekkis oma argumenteeritud arvamus. Äärmiselt rahutu ja otsiv, proovis Elmar Kits oma võimeid kunsti paljudel aladel. Illustreerides Gustav Suitsu luulekogu (ilmus 1959. a.), lõi ta kujundid, mille rütm ja vorm liikusid luuletaja mõteteradu. Võttes appi kujundite laadi, mida Ado Vabbe kasutas G. Suitsu intensiivsetel loomepäevadel, vormides need ümber oma tundele vastavalt, lõi Kits kompositsioonid, mis viisid teda otsustavalt uute väljendusvahendite teele. 20. sajandi 60-ndate aastate informatsiooni ja muljete tulv vajas Elmar Kitse puhul niisama kiiret väljendust, kui oli nende saabumine. Võimas puhang, mis 50-ndate aastate lõpust alates viis Nõukogude Eesti kunstnikud uute mõtete ja võtete leidmisele, andis Elmar Kitsele tohutu impulsi. Improviseeriv joon, napid ja pisut nurgelised kujundid ning sordiini all hoitud vaheldusrikas koloriit vahendavad nüüd lõuendil kõige eripalgelisemaid mõtteväljatusi. «Tants pommiga», «Varemed», «Haige laps», «Rahutu uni», «Kompositsioon sinisega», «Ununenud vestlus» ja veel sajad erilaadilised teosed, mis valmisid poolteise aasta vältel, näitavad, kuivõrd mõttepühad ja töörikkad olid Elmar Kitse päevad. Kord meistriga kunstist ning tema figuursetest kompositsioonidest vesteldes, kerkis küsimus, mida muusika on temale kui maalijale andnud. Oodatav vastus oluaks käibetöde värvide ja helide samasusest. Pärast hetkelist mõtlemist kõlas aga vastus: «Muusika, eriti Bach'i muusika on mulle õpetanud diskreetsust.» Vaadates hiljem Kitse maale sellest aspektist, tajud, et ka kõige intrigeerivam mõte on esitatud nii vormis, eriti aga värvis mittepealetükkivalt.

Väike formaat jäi aga mõnigi kord napiks Kitse taotlustele. Rünates temale seni tundmatut monumentaalmaali valdkonda, tundmata selle karisid, sai Kits «Tartu vase» sgrafiito näol võidu siingi. Taas oli mõõgaks fantaasiaküllus kujundite leidmisel ja peen koloriitdivaist ning kilbiks mõõdutunne kujunditega komponeerimisel. Töös ja kunstis üldse ei tunnistanud Elmar Kits hinnaalandust. Igas ettevõtmises püüdis ta anda oma võimete maksimumi. Sellest ka õnnestunud ulatuslikud kompositsioonid, millest «V. I. Lenini» ja «Ehitajate» eest anti kunstnikule Nõukogude Eesti preemia. Ta ei häbene- nud väljendamast siirast meelehead ja uhkusetunnet selle üle. Kui saabus austavaim tunnustus 1971. aasta lõpul — ENSV rahvakunstniku aunimetus —, olid aga jõuvarud täieks rõõmuks juba liialt napid. Alaline mõtete ja tunnete liikumine painas Kitse varavalgel ja hilisel õhtutunnilgi vormima neid kujunditeks. Täpsemalt — Kits mõtles kujundites. Laiemale kunsti- publikule on suures osas tundmatu üks, äärmiselt vahetu ja tõene lõik tema loomingust — väikestele kartongi- ja paberitahvlikestele joonistatud mõtete ja ideede kujundid. Neid joonistas ta näiliselt jõude olles, uut ideelahendust proovides või haigevoodis, suuremateks teosteks võimetuna. Neis on värv andnud esmaõiguse jooneliisele vormile. Sageli järsud ja nurgelised, harvemini järeleandlikult painduvad, mõnikord mõnele konkreetsele sündmusele või nähtusele viitavad, põimuvad jooned ja vormid väikesteks kompositsioonideks, mille sügavam mõte on vahel vaid aimatav. Aimad ja tajud, et viimastes neist, joonistatud käesoleva aasta jaanuaris ja veebruaris, jõuab väikeses ent monumentaalses vormis meieni loova inimese teadmine looduse võimsast seadusest, mida sageli ei taha, kuid ometigi peab tunnustama. Elmar Kitse viimase tööaasta tegemised ei erinenud suurt varasematest. Veel kord käte rammu proovides, haigusele kinnast visates, lõpetas ta 1971. aasta suvel ateljee ehitustööd Valgemetsas. Paljude maalide ja joonistuste seas jäävad sümbolitena kõlama kolm maali: «Keraamika», «Perekond» ja «Valgemetsa» (kaks viimast lõpetamata). Pühendatud kunstile ja tööle, põlvkondade järgnevusele ja armastusele, looduse ürgsusele ja võimsusele, esitas Kits neis viimset korda ideid, mis kandsid teda läbi elu ja kunsti. Elmar Kitse astunud jälgede sügavus ja avarus on üle mõõtmata, nende püsivus ajast proovimata. Iga tema töö vaadates kangastub aga otsekohe inimene ja isiksus ning see saab valdavaks. Meie keskelt lahkumise päevast, 24. märtsist 1972 möödunud aeg ei lase veel uskuda, et järgmistel aastanäitustel Elmar Kitse töid enam ei ole.

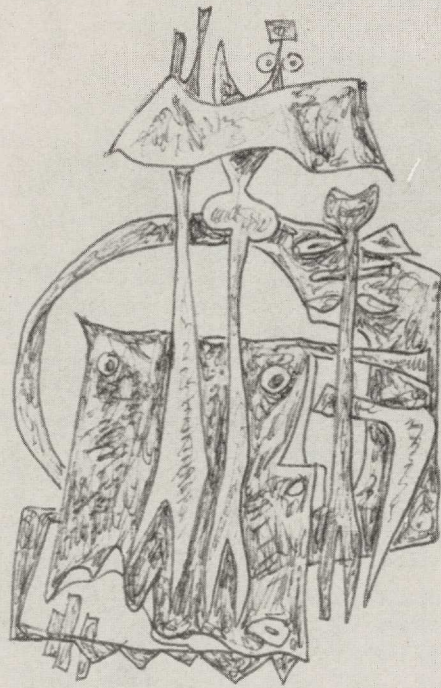




1.I72.CK



1.I72.CK.



1.I72.CK.

В статье «О диалектике национального и интернационального в современной советской литературе и искусстве» (эстетические и методологические аспекты) рассматривает Н. Бассель проблему национальной специфики современной литературы и искусства в связи с процессами интернационализации в многонациональной культуре советского общества. Анализируются причины, обуславливающие внимание теоретиков к этой проблеме, в особенности же — характерная для многих видов современного искусства тенденция к актуализации народных и национальных художественных традиций. В этой связи ставится вопрос о наиболее целесообразных методологических путях изучения национальной специфики современного искусства, — в соответствии с теми или иными видовыми и жанровыми особенностями. Прослеживается также, как эти специфические моменты соотносятся с ведущей для советского искусства тенденцией к взаимному сближению и обогащению национальных культур (стр. 5—6).

Содержанием статьи Э. Пихлак является современный облик живописи Литвы, Латвии и Эстонии. Искусство Прибалтики сложилось в единый раздел советского искусства и, несмотря на то, что искусство каждой из прибалтийских республик отличается своеобразием интерпретации и национальным колоритом, его объединяет круг тематики и способ овладения материалом.

Объединяющим звеном в героической и торжественной живописи В. Гечаса, С. Вейверите, И. Зариня, Л. Микко, Э. Пыльдрооса, Э. Окаса, У. Роосвальда является монументальное видение мира, созидающего труда человека и его борьбы. Наряду с произведениями вышеназванных авторов с их стремлением к обобщенной передаче мыслей, существуют многочисленные картины, раздробленный красочный мир, в которых художники следуют непосредственному, спонтанному впечатлению от действительности (Н. Гвиркене, А. Петрулис, Л. Катинас, И. Заринь, Н. Гули и др.).

Характерным для основного направления живописи 70-х годов является *освобожденная радость творчества*, когда существовавшие до сих пор границы живописи расширяются одновременно с познавательным проникновением в окружающую жизнь. Нередко здесь используется даже конфликт между воображаемыми элементами и реальными образами (Н. Гули, О. Субби, Ю. Пальм, Э. Пыльдроос, Р. Вальнере, Е. Грубе). Литовской и латвийской живописи органически присущ внутренне экспрессивный элемент вымысла (В. Кисараускас, С. Джаукштас). Особенно значительное место *вдохновляющая сила народного искусства* занимает в творчестве литовских мастеров. Уже многие годы литовские художники черпают содержание своих картин в литовских сказках и легендах, используют стилистические особенности народного искусства (Л. Тулейкис). В последние годы наряду с лаконичной, обобщенной формой живописи молодых художников начинает увлекать *вновь открытое очарование деталей* (Л. Сийм, А. Тольтс). В общей экспозиции выставки эстонские живописцы отличались множеством разнообразных решений (стр. 7—17).

На материале персональной выставки Ильмара Торна, состоявшейся в 1971 г., Юри Хайн анализирует достижения художника в области графики и книжной иллюстрации (стр. 50—52).

The article by Naftoli Bassel is devoted to a discussion of the problem of the national specific features in contemporary literature and art, in connection with the process of internationalization in the multinational culture of Soviet society. The causes are analyzed, which contribute to attracting the attention of theorists by that problem, and, in particular — to the tendency typical of many varieties of contemporary art towards an actualization of popular and national art traditions. In that connection, the question is discussed concerning the most efficient methodological ways of studying the specific features of contemporary art, in dependence of the various kinds and genres of art. The author likewise traces the relations of those specific features to the leading tendency of the multinational Soviet art — towards mutual approach and towards an enrichment of national cultures (pp. 5—6).

The present countenance of Lithuanian, Latvian and Estonian painting is discussed by Evi Pihlak. The article is written on the basis of the Vilnius Painting Biennial held in the spring of 1972. Developing as a subdivision of Soviet art, the art of those countries shows the national character in interpretation and execution, though the subjects and themes are in common.

The connecting link of the festive and heroic paintings of V. Gechas, S. Veiveryte, I. Zarinš, L. Mikko, E. Pöldroos, E. Okas, U. Roosvald is the monumental vision of the creative work and struggle of man. Next to the generalizing works of the artists mentioned, there are numerous paintings, fragments of a colourful world, where the artists have proceeded from direct and spontaneous impressions of reality (N. Cvirkiene, A. Petrulis, L. Katinas, J. Čeponis, S. Jusionis, L. Murnieks, I. Zarinš, N. Guli and others). One of the most essential trends is the joy of free imagination, with the emotions of the artist penetrating into the real world. Often contradictory elements and images are employed here (N. Guli, O. Subbi, J. Palm, E. Pöldroos, R. Valnere, E. Grube). The expressive element is characteristic of the Lithuanian and Latvian artists (V. Kisarauskas, S. Džaukštas). The inspiring folk art occupies an important place especially in the works of the Lithuanian artists. For some years already the Lithuanian legends and devices of folk art have been providing Lithuanian masters with themes. In recent years, next to laconic, generalizing paintings, the re-discovered charm of detail has begun to affect young painters (L. Siim, A. Tolts). In the general picture of the exhibition the works of the Estonian painters displayed a markedly more varied character (pp. 7—17).

The article by I. Asisjan about memorial ensembles elucidates the problems of the conception, function and composition of memorials. A translation of the article published in the journal "Decorativnoje Iskusstvo" № 3, 1972 (pp. 18—23).

The article in memoriam Elmar Kits takes us back to the beginning of the career of that talented painter, and reveals the original nature of the artist and his works (pp. 31—34).

Jüri Hain analyzes the graphic art and book illustrations of Ilmar Torn, Merited Artist of the Estonian S. S. R. on the basis of the exhibition in 1971 (pp. 50—52).

JERVAND KOTŠARI MAAL

AKOP PILIPOSJAN



39. Jervand Kotšar. Perekond-põlvkonnad.
Oli. 1925.

40

40. Jervand Kotšar. Illustratsioon
eeposele «Sassuuni Taavet». Guašš. 1939.

41. Jervand Kotšar. Taavet täkk
Džalaliga. Guašš. 1939.



41



Juba esimene näitus, mille Jervand Kotšar korraldas Tbilisis kohe pärast naasmist Moskvast, kus ta aasta vältel töötas Kõrgemates Kunsti-Tehnilistes Ateljeedes P. Kontšalovski juhendamisel, äratas laialdast tähelepanu. Esitatud natüürmordid, portreed ja maastikud kõnelesid nende autorist kui kunstnikust, kes taotleb kompositsiooni loetavust ja selgust, vormide konstruktiivsust ja koloriidi harmooniat.

Edaspidi, vana Tiflisi kunstikeskkonnaga sügavalt seotud, vältis Jervand Kotšar olustikulist, loobudes üha enam skrupuloosest killustatusest kujutamise viisis. Temas pulbitses soov luua reaalsuse üldistuse ja stilisatsiooni hädavajalik süntees.

1922. aastal sõidab Kotšar välismaale. Konstantinoopolis organiseerib ta oma tööde näituse. Ta tutvub Veneetsia maalikunsti aaretega, õpetab Püha Lazari armeenia kloostris joonistamist, uurib vana-armeenia miniatuuride kõige rikkalikumat kogu, teeb oma esimesed skulptuurid. Vastupandamatu jõuga köidab teda renessanssmeistrite kunst, eriti Leonardo da Vinci oma fantaasiaga, vormi kaljukindlusega ja selle plastilise ühtsusega, mis tekib reaalsuse ja ideaali piiril. Mitmekesiste muljete tulvas tungib Kotšari juures üha selgemalt esile soov kõnelda kaasaja aktuaalsetest probleemidest.

Kokkupuutumine kaasaja kunsti sootuks tundmatute ladestustega Roomas, Firenzes ja Pariisis muutis Kotšari realismi iseloomu. Enesepiiramine, millele kunstnik läks, muutus analüütilisemaks, ratsionaalsemaks ning samaaegselt maailma suhtumises sügavamaks.

26-aastase kunstniku loomingulisest küpsusest annab tunnistust üks tema parimaid Pariisis maalitud lõuendeid — «Perekond — põlvkonnad». Fantastilise maastiku taustal paikneb inimgrupp. All lelav rauk on otsekui postament tema peal kõrguvatele mehe ja naise figuuridele, kes omakorda toetavad tuvi rinnale suruvat last. Monoliitsele staatilisele püramidaalsele kompositsioonile vaatamata on teoses valdavaks värvi ja rütmi ekspressiivsus. Esimesel pilgul võib kunstniku kavatsuses tabada põlvkonnade järgnevuse ideed. Esmasteks ajenditeks teose loomisel olid aga kahtlematult mõtisklused oma rahva saatuses.

Pariisis maalis Kotšar puhtmaalilisest aspektist ebatavaliselt kauneid teoseid.

Mõnelgi puhul on maali süžeeliseks aluseks motiivid piiblist, mida kunstnik rakendab oma filosoofiliste mõtiskluste väljendamiseks. Kotšari lõuendid saavutasid kuulsuse ja neid eksponeeriti Picasso ja Léger' teostega samades saalides. Mure kaasmaalase pärast sundis revolutsioonilist poeeti Jegiše Tšarentsi kohtumisel kunstnikuga ütleva: «Kotšar, sa pead kõrguma Armeenias nii nagu Eiffeli torn Pariisis.»

1936. aastal asus Kotšar lõplikult elama Jerevani, kuid mitte selleks, et seal tornina kõrguda. Ta tahtis oma kunstiga teenida vabaduse saavutanud rahvast. Arvukad 40-ndate ja 50-ndate aastate teosed on tulvil usku tulevikku.

Tundmatuseni muutunud tegelikkuse loominguline nägemine, mis baseerub kõrgel professionaalsel kultuuril ja natuuri suurepärasel tundmisel, andis tõuke uueks suunaks tema loomingus. Kotšar loob armeenia silmapaistivate kunstnike ja kirjanike portreede graafilise seeria, «Sassuuni Taaveti» eepose tuhandeaastaseks juubeliks aga illustratsioonide-seeria. Musta, valge ja ookertooniga guašiga teostatud lehed loovad illusiooni aegadest murendatud iidsest reljeefist.

Järgmiseks etapiks töös eeposega sai Sassuuni Taaveti ratsaskulptuur — teos, mis tõi Kotšarile laialdase kuulsuse.

Ent tegelemine skulptuuriga ei takistanud meistrit otsimast uusi väljendusvahendeid maalis. Kõrvuti sümbolistlike lõuenditega loob ta teoseid, kus käsitleb armastuse, üksinduse ja humaansuse teemasid. Varjamatu tinglikkus põimub neis esemete reaalsusega ning nad veenavad kompositsiooni ja värviülesehituse loogikaga.

Kotšari taotlusest väljendada kaasaja elu dünaamikat annab tunnistust portreede-sari 60-ndatest aastatest.

Otsingute ühel teataval etapil tundis Kotšar vajadust luua maali ja skulptuuri sünteesi teel uus kunstiliik — «ruumiline maal». Eksperimendi korras lisandab ta skulpturaalsetele vormidele värvi, maalile aga ruumilise pöörlemise («Erebuni», «Hispaania vangid»). Maalitud metallkonstruktsioon — Kotšari «ruumiline maal» kutsub esile mitmesuguseid reageeringuid. Kuid kahtlematult on see kunst dekoratiivne ja võiks kaunistada ühiskondlike hoonete interjööre.

Väga iseloomulik viimase aastakümne töödele on suur pannoo «Sõjakoledused». Rõõmsalt ereda helesinise taeva all kinise oranzikas-lillakas ruumis hargneb

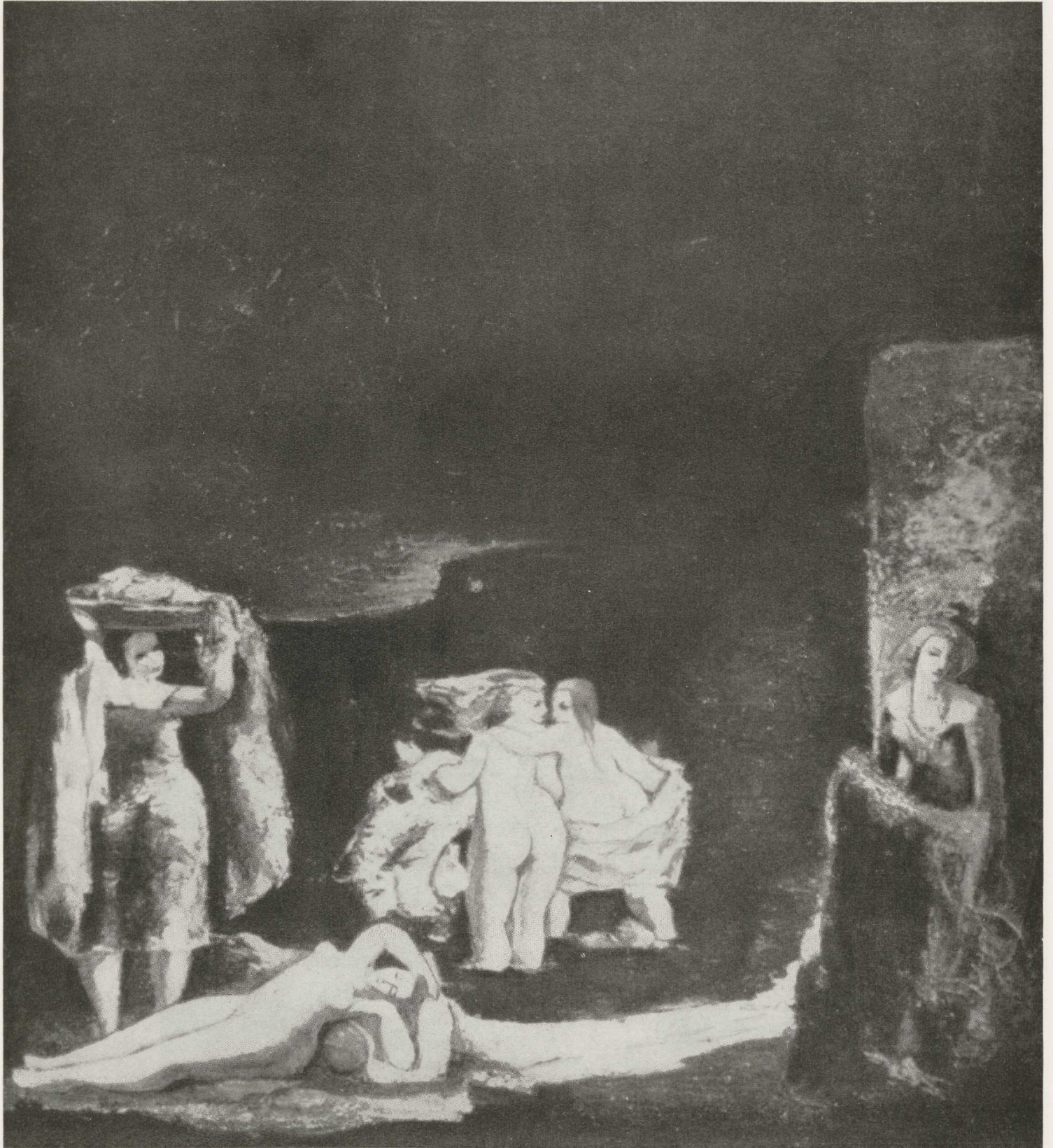
kohutav vaatemäng: inimesed ja loobused sõtkuvad raevus üksteist puruks. Värvipindade kontrastid ja dünaamilised konfliktid toovad nähtavale selgeid anatoomilisi kehi. Üksteise peale «ladestunud» figuuride lineaarsed rütmid süvendavad veelgi kaose ja õuduse muljet. Lõuendi parempoolses nurgas on kujutatud tumedas rõivas naine. Almust oodates sirutab ta käe vaataja poole. Tema figuuri üllus ja käe kerjuslik väljasirutamine on julmas vasturääkivuses. Maal mõistab karmilt hukka sõja, mis toob kaasa õnnetust ja hukku, ning kutsub kirglikult arukusele...

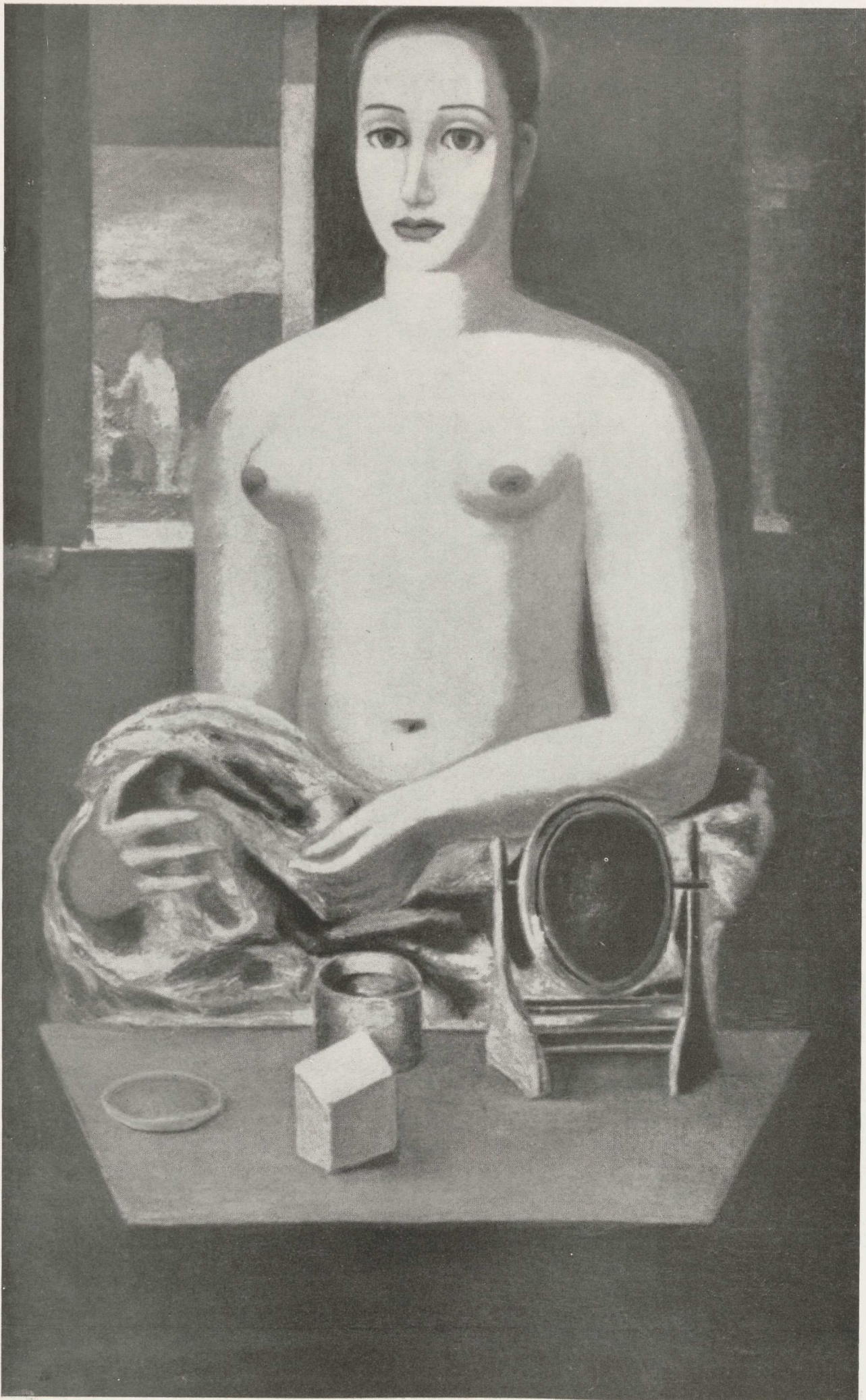
Kotšari looming avaldab tõsist mõju ka tänasele armeenia kunstile.

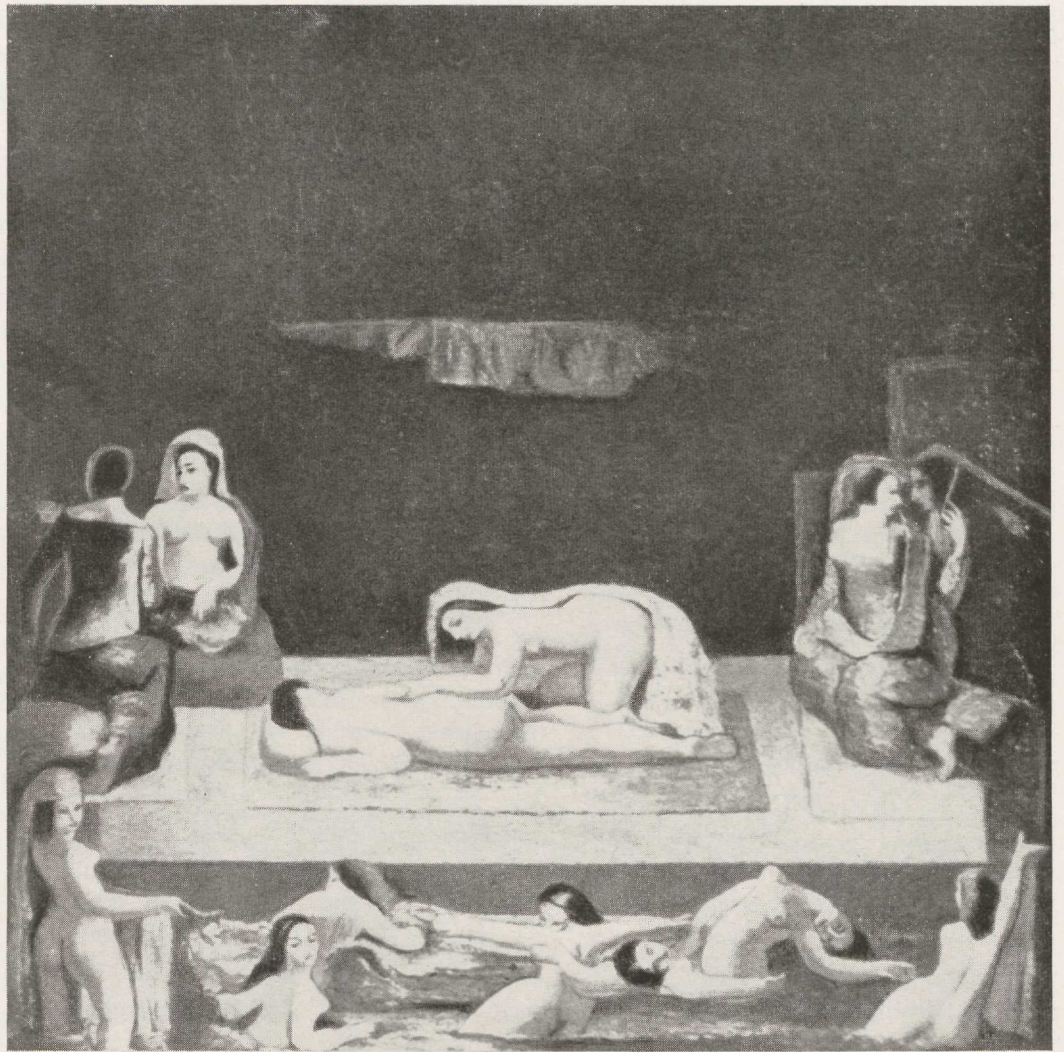
HÜMN ILULE

HENRIK IGIJAN

42







Armeenia maalikunstniku Aleksandr Bažbeuk-Melikjani personaalnäitus möödus Jerevanis, Moskvas kui ka Tbilisis suure edu tähe all. Suurema osa oma elust veetis kunstnik Tbilisis, mitte kaugel Muhransi sillast, mis ühendab Avlabari linna tsentrumiga. Nagu armeenia maalikunsti klassik Akop Ovnatanjan, on ka Bažbeuk oma lõuenditel säilitanud vana Tiflisi vaimu, kusjuures kumbki neist pole piirdunud vaid eluliste sündmuste illustreerimisega.

Igal tõsisel kunstnikul on oma teema, oma armastatud motiivid, mis avavad tema suhtumise maailma ning annavad võimaluse võimalikult täielikuks eneseväljenduseks. Bažbeuk-Melikjani meelisteemaks, mis teda erutas kogu loomingulise tee vältel, oli — naise ilu. Mitte arvestades kahte-kolme, nagu juhuslikult tema loomingusse ilmunud motiivi, oli just naise ilu teema tema ainukeseks ja erilaadseks loominguliseks paleuseks. Bažbeuk-Melikjani tööd «sauna» teemal, tema suplejad — see on poeesia maailm, puhtuse maailm, imetus looduse kaunima loomingu ees, mis on kunsti inspiratsiooni igaveseks allikaks. Nendes teostesse võib armuda lõputult, nautides harmoonia täiuslikkust, joone sujuvust ja musikaalsust. Bažbeuk-Melikjani suplejad meenutavad haldjaid muinasjuttudest, nad justkui sädelevad kullas ja nende ümber kiirgav valgus peegeldub figuure piiravatel kiviplaadidel. Saunamaailm on tajutav mingi müütilise ilmutusena, mida on puudutanud iidsuse hingus ja mis samaaegselt on tulvil kaasaja tunnet.

Eriline koht kunstniku loomingus on teisel «Tualetti tegemas» (1928). See pole žanristseen, kus kaunitar imetleb ennast peegli ees. Maal mõjub kui hümn naise keha ilule — tugevale, harmoonilisele, puhtale. Figuuri täpne, staatiline trakteeering, koloriidi diskreetsus ja lakoonilisus meenutab tüüpe Ovnatanjani kujundite arsenalist, kuigi figuuri ülesehitus on väga tänapäevalik. Mõningad esemed laual, selgatõmmatav rõivas naise käes rõhutavad tema keha liikumatust ja monumentaalsust.

Maalis «Optiline illusioon» (1928) on Bažbeuk-Melikjan saavutanud vormi kõrgeima kristallisatsiooni astme, mis lähendab seda tööd maailma maaliklassikale. Vaadeldes seda lõuendit, meenutad tahtmatult Tiziani, Rembrandti, kuid meenutades viimaste loomingut mõistad, kui kaasaegne on Bažbeuk-Melikjan ja kui

erinev mineviku meistritest. Miljöö salapärasus, täis müstikat, emotsioonide kondenseeritus on häälestatud uusima kunsti hingusest. Selles lõuendis, nagu ka teistes tema varasema perioodi parimates teostes, on kunstnik edasi andnud sügavaid, salapäraseid kirgi. Bažbeuk-Melikjan nähtavasti arvas, et üksnes dünaamika ning pinnapealne ekspressioon ammendavad kiiresti oma võimalused, muutuvad pealetükkivaks, samal ajal kui vahetult faktuuri peidetud staatilisus, sisemine erutus annavad kunstiteosele mõistatuslikkuse ja tähendusrikkuse.

«Optiline illusioon» on loodud nagu ehetest, mis on laiali poetatud hämarusse. Kunstnik ehib naise rõivastega, mis on valmistatud mingist metalsest materjalist, pärlitest ja samaragdidest, mida täiendab ihu kuldne helk. Kompositsiooni keskuses, otse aktifiguuri kohal ilmub pimedusest nähtavale mustkunstniku kuju, kes on nagu õhku rippuma jäänud. Keskrupist mõlemale poole grupeerunud mitteaasjaliste naiste rahulik ootusärevus tugevdab atmosfääri müstilisust.

Lõuendi foon on tume, kuid mitte hääletu, mitte surnud, selle kõla kuulduks nagu sordiini all. Kohati sähvatavad sellel foonil soojad helgid, mis saadavad fooniga lahutamatu seotud figuure. Näib, et tarvitseb vaid fooni valgustada, kui pimedusest kerkivad esile üha uued ja uued helendavad ja sähvatavad esemed.

Üheks lemmikteemaks oli Bažbeuk-Melikjanil ka tsirkus. Sageli jälgis ta akrobaatide treeningut, nende plastilisust ja gratsioossust. Selles omapärasel maailmas kogus kunstnik materjali paljudeks lõuenditeks. Kogu tsirkuse ebatavaline atmosfäär, selle ajastamatus, salapärasus, eraldatus igapäevasusest, eriline pidulikkus, eredalt valgustatud areeni korratus vaimustasid kunstnikku ning andsid tõuke tema fantaasiale. Ümbritsevat elu tajus kunstnik kui mingit suurt etendust, mida ta vaatles oma maja vanalt rõdult või jälgis kiirustamata jalutades kärarikka linna tänavail. Paljud Bažbeuk-Melikjani lõuendid kuuluvad oma olemuselt žanrimaali hulka, kuid nad on täielikult vabad olustikulisusest ja igapäevasusest, nad on lahendatud poeetiliselt ja ülevalt.

Bažbeuk-Melikjan on loonud arvukalt ka kauneid naisportreid. Suures osas on need pühendatud lähedastele inimestele, omastele. Nendes töödes tajume

kunstniku raugematut pintsli, kunstniku, kes oma elu viimastelgi aastatel lõi portreid, mis ei jää karvavõrdki maha tema parimatest varastest töödest. Bažbeuk-Melikjan oli kunstnik harvaesineva kompromissitu nõudlikkusega enda vastu. Perekonnaliikmete arvestuse järgi lõi ta umbes kahe tuhande lõuendi ümber. Neist on säilinud ligikaudu kakssada, ülejäänud kunstnik hävitas. Otsustades mõningate säilinud fotode ja päästetud fragmentide järgi, oli hävitatud tööde hulgas isegi väga tähelepanuväärseid lõuendeid. Isegi raskesti haigena maalis kunstnik, püüdes surmalt võita iga päeva. Ta töötas isegi siis, kui ta polnud võimeline enam puhastama oma paletti. Voodi külge aheldatuna, eemale kistud linnast, kus ta õhtuti nii armastas jalutada, lõi ta maali «Zangezur», mille maastikunatuuriks kasutas oma tütrele Laviniale maalitud maastikumaali. Tema viimane töö — «Kurdi tütarlaste tants» valmis vaid mõni kuu enne kunstniku surma. Kuid ka see töö on täis helendust ja sära. Nooruslikult innukaks oli jäänud kunstniku kirgas palett. See on kutse elule, valguse poole.

Bažbeuk-Melikjani looming pole eemaldumine elust, vaid äärmine keskendumine. See on loobumine rahu nimel, täieliku andumise nimel selle kauni maailma loomiseks, millest me tänaseni vaimustume. Iga lõuend on nagu maali tõeline ekstrakt. Maaliline suhtumine on realiseeritud viimse piirini, kestav töö lõuendi juures pole seda ometi «ära piinanud». Bažbeuk-Melikjan on üheks väljapaistvaimaks meistriks armeenia uue aja maalikunstis. Tema temaatilised, õigemini figuraalsed kompositsioonid on tihendatud maali näideteks, mis on loodud vanade meistrite teoste ja kaasaja kunstnike saavutuste sügava tundmise alusel.

42. Aleksandr Bažbeuk-Melikjan. *Suplejad. Oli. 1929.*

43. Aleksandr Bažbeuk-Melikjan. *Tualetti tegemas. Oli. 1928.*

44. Aleksandr Bažbeuk-Melikjan. *Optiline illusioon. Oli. 1928.*

45. Aleksandr Bažbeuk-Melikjan. *Suplejad. Oli. 1929.*

GOBELÄÄN = AKTIIVNE PLASTIKA

V. SAVITSKAJA

Ebaõige oleks kurta, et kaasaegsele vaibakunstile ei osutata küllalt tähelepanu. Temast räägitakse ja kirjutatakse, tema üle vaieldakse. Milline peab olema vaip? Milleks ta võib kujuneda? Millise kunsti hulka ta rohkem kuulub — kas dekoratiiv- või monumentaalkunsti hulka? Ja kas on üldse õige nimetada teda edasi gobelääniks? Kas poleks õigem kasutada terminit «kootud seinapannoo»? Niisugused on küsimused, mis erutavad tänapäeval kogu maailma kunstnikke ja kunstikriitikuid. Kuivõrd tõsine on mainitud problemaatika, tõendab Šveitsis Lausanne'is asuva Rahvusvahelise Vana ja Kaasaegse Vaibakunsti Keskuse* olemasolu ja tegevus, millest 1971. aastal täitus kümme aastat. Lausanne'is korraldatavad dekoratiivse tekstiili biennaalid kujutavad samaaegselt nii seniste saavutuste rahvusvahelisi ülevaatusi kui homse päeva loominguliste otsingute stiimulit. Ja kuigi biennaalist osavõtjate nimestikus nõukogude kunstnike nimed seni veel puuduvad, on meil täielik alus oletada, et lähemas tulevikus esinevad nad edukalt dekoratiivse tekstiili ülemaailmsel foorumil. Seda veendumust kinnitab nõukogude vaibameistrite loominguline tegevus, millest hiljaaegu tehti kokkuvõtteid esimesel üleliidulisel gobeläänide näitusel.

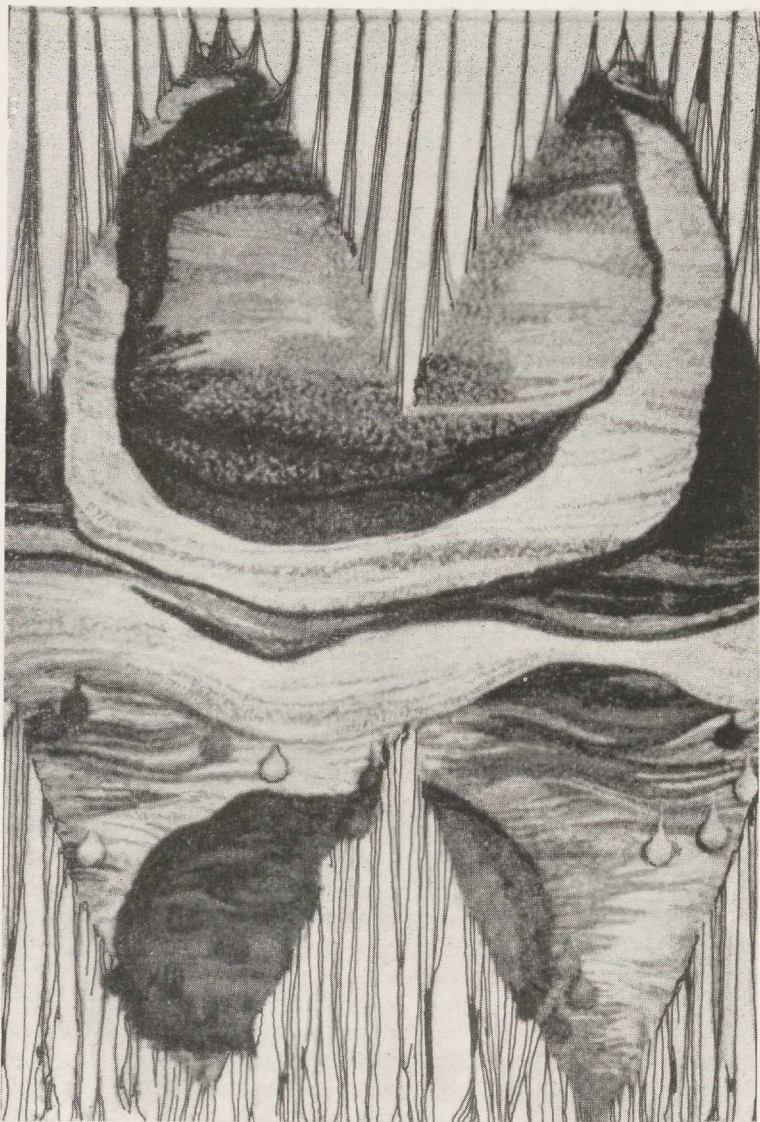
Üksikute liiduvabariikide autorid, koolkonnad ja kollektiivid esinesid mainitud ülevaatusel väga erineval tasemel. See on loomulik, niisama nagu on loomulik kunstikultuuride eriaegne küpsemisprotsess. Siin oli nii hiilgavaid triumfe kui ka kurvakstegevaid ebaõnnestumisi. Endastmõistetavalt on vajalik nii ühe kui teise nähtuse põhjalik analüüs, kuid see ei mahu praeguse käsitluse raamesse. Antud artikli eesmärk on teiselaadne — selles püütakse määratleda peamisi probleeme, mis lähtuvad kaasaegsest dekoratiiv-kudumiskunstist tervikuna ning ühtlasi anda hinnangut nõukogude gobelääni arengu mõningatele iseärasustele. Kaasaegse gobelääni saatus on olnud keeruline. Jõudnud vaevalt tõestada oma iseseisva kunstilise eksisteerimise õigust teiste plastiliste kunstide hulgas, kerkis gobeläänikunsti ette sedamaid hulk kaasaegse loominguprotsessi aktuaalseid probleeme: kunstnik ja materjal, materjal ja vorm, ese ja ruum. Veelgi enam — gobelään tõmmati kaasa kõikehõlmavasse kunstide integratsiooniprotsessi. Varem oli gobelääni spetsiifika rangelt piiratud pindpõimekudumise raamidega ja sellest kõrvalekaldumisi võis täheldada üksnes

kas maalilise lõuendipinna või fresko otsese jälgendamise suunas. Tänapäeval on aga kunstiala, mida traditsioonikohaselt nimetatakse gobelääniks, keerukas sünteetiline sulam, mis on koondanud endasse üheaegselt mitme žanri jooni. Praegu võib teatud tingimustes gobeläänise dikteerida interjööri arhitektoonilise lahenduse, andes talle skulptuurse plastilisuse ja maalilise värvikülluse. «Värvi vabastamine», mis sai alguse Matisse'ist, võimaldas leida uue plastilise keele. Paralleelselt taotlustega saavutada maalilisust tekkis huvi vaiba pinnaliste efektide ja faktuuri vastu. Katse leida seost kudumi pinnastruktuuri ja seemise ehituse vahel sai otsustava tähtsusega sammuks: siitpeale ei suhtutud gobeläänisse enam kui seinna osasse, vaid kui mahulisse esemesse ruumis. Nii sai teoks avastus, millega algas uus lehekülj gobelääni ajaloos — kolmanda dimensiooni sissetoomine tekstiili. Selle eksperimendi algatajaks olid Poola ja Jugoslaavia noored tekstiilikunstnikud. Ja siin oli gobeläänil võrdseid saavutusi loominguliste otsingutega teistes kunstivaldkondades, eriti aga monumentaalmaalis. Meenutame siinkohal kas või Siqueirose «hingavaid seinu», tema seinamaalide pöörast ohjeldamatut plastikat, mis otsekuu pehme savi on seinapinna katnud, kägerasse muljunud, läbi põiminud, kuid ühtlasi seinapinnaga lahutamatu kokku sulanud. Tundub, et gobelään on astunud fantastilise sammu — ületanud tinglikkuse viimase läve, s. t. ta on eraldunud, end lahti rebinud seinast. Nüüdsest peale tuli gobelääni puhul arvestada tema alluvust mitte ainult kudumis- ja maalikunsti, vaid ka skulptuuri koosmõju seadustele. Uus süsteem eeldab teistsugust töömeetodit gobeläänide loomisel. Kõige aluseks on oskus «sisse tungida» otse värvi ja struktuuri, ehitada ruumilist konstruktsiooni, kasutades selleks kõiki materjali tehnoloogilisi võimalusi, nii maalilisi (värv) kui plastilisi (kedrus). See, mis eelnevate ajastute gobeläänikunstnikele oli üksnes kõrvalise tähtsusega abimaterjaliks ning vajalik kujundusliku idee realiseerimiseks, muutub nüüd töövahendiks ning hakkab etendama juhtivat rolli. Kolmanda dimensiooni maagia dikteerib nüüd materjali valiku, vormiloogika, funktsionaalse tähenduse mõtte. Siit ka see jõuline dünaamilisus, mis sunnib tasakaalust, inertisusest, rahulikkusest lahti ütlema, ja mis koos sellega on saanud tänapäeva kunstniku peamiseks loominguseaduseks. Just seepärast võib tänapäeval gobelääni täle õigusega nimetada aktiivseks plastikaks. Parimaid eeskujusid selles vald-

konnas pakub Nõukogude Baltikumi gobeläänikoolkond.

Korduvalt on olnud kõne all printsiibid, mis määravad nii mainitud koolkonna ühtsuse kui iga kolme liiduvabariigi omapära. Tehes kokkuvõtteid ja kasutades paremaks iseloomustamiseks teiste kunstilike terminoloogiat, tuleb Leedu gobeläänikunstnike loomingus rõhutada muusikalise-poeetilist alget, Eesti omadel — dekoratiivset ja maalilist, Läti vaibaloojatel — maalilis-skulptuurset, teatud määral stenograafilisele laadile lähedast laadi. Kuid peamine, mis lähendab neid kolme vabariiki, on julge eksperimenteerimine ja kaasaegse suunitlusega kunstiline mõtlemine. Nõukogude Baltikumi gobeläänikoolkond on etendanud selle kunstiliigi reformaatori osa meie maal. Seda eelkõige sellepärast, et nende vabariikide kunstnikud, kasutades järjekindlalt maalikunstialaseid kogemusi, ei murdnud ometi hetkekski truudust vaibakunsti põhiolemusele. Viies läbi pöörde lise tähtsusega eksperimente, õppisid nad samal ajal hoolikalt mineviku kunstipärandi omandamise kunsti. Nende loomingu rahvalikud allikad on algusest lõpuni jälgitavad omaaegsete kangrute kunstimeisterlikkuse põhjalikus tundmises ja valdamises, — on ju igal Balti liiduvabariigil kasutada ammused ja rikkalikud rahvalike kudumismeistrite kogemused. Siinsed sügavalt juurdunud traditsioonid väljenduvad selles, et Balti liiduvabariikide kunstnikud on ise algusest lõpuni oma tööde autorid, mitte aga üksnes projektide autorid. Ise nad valivad välja lõnga — kahekordseks korrutatud ebaühtlase villase kedruse. Ise nad värvivad selle, sageli vanade rahvalike retseptide järgi taimevärvidega. Ise nad koovad kangastelgedel ning see annab neile võimaluse vabalt käsitseda materjali ja maksimaalselt kasutada kõiki kudumistehnika võimalusi. Kangastelgedega kudumiga vahetu «suhtlemise» traditsioon on see amulett, mis hoiab Balti liiduvabariikide kunstnikke saatuslike vigade ja eksimuste eest kindlasti isegi kõige riskantsemate eksperimentide puhul. Kuivõrd peamiseks liikumapanevaks jõuks saab materjal, viisid uute struktuuride ja faktuuride otsingud sünteetilise tooraine, nõõride, naha, lambavilla, hobusejõhvi, metallniitide kasutamisele, nende põimimisele kudumisse kõrvuti selliste «igaveste» kudumismaterjalidega, nagu vill, lina, kanep ja siid. Gobelääni pinna panevad fibreerima ja õtsuma mitmekihiliste faktuuride lainetused, see muutub õitsvaks kontrastideküllusest, nagu värvikas-reljeefne, säten-dav-matt, sile-konarlik, tihe-ažuurne, hele-

* Centre International de la Tapisserie Ancienne et Modern (CJTAM).



46

tuhm. Samuti annab põimetehnika ise mitmekesiseid tulemusi — kord jämedad, kord vaevumärgatavad sõlmed põimuvad tujukalt, autori tahtel kas kattes või paljastades aluse fooni.

Traditsiooniline täisnurkne formaat hakkab üha enam kaotama klassikalist puhust, lähenedes ringile (E. Vignere «Aeg»), omandades ebakorrapärase vormi (R. Bogustova «Merevaik») või vastates ruumilis-plastilise konstruktsiooni nõuetele (A. Baumane «Metsavaim»). Just mainitud töodes liitub gobelään kõige tihedamalt monumentaalkunstiga — kuna nõuab organiseeritud ruumi —, ja üldse plastiliste kunstidega — kuna ta muutub unikaalseks teoseks, milles on eksimatult äratuntav kunstniku individuaalsus tema kordumatu autorikäekirja näol. Sellest eredate individuaalsuste küllusest moodustubki ühtse koolkonna mosaiik ning tsementeerub tema põhiomadus — üha kestav otsingudünaamika, mis ei luba jääda peatuma saavutatul. Nõukogude Baltikumi kunstnike kogemused aitavad orienteeruda paljudes praegusaegse gobelääni olulistest probleemides. Need sunnivad ühtlasi teistmoodi suhtuma meile niivõrd tähtsasse probleemi nagu novaatorluse ja traditsiooni suhe, mis muide juba rohkem kui üks aasta on vaidluste ja diskussioonide objektiks. Kuigi traditsiooni küsimuses pole õnnestunud saavutada üksmeelt tänase päevani, on probleemi asetus ise üle elanud mõningase evolutsiooni. Pole veel kaugele minevikku vajunud see aeg, mil kunstilise ja rahvusliku vormi vahele peaaegu automaatselt asetati võrdsusmärk, esiplaanile aga nihutati rahvaloomingu kaanonil välised tunnused, mis olid kindlaks kujunenud rahvusliku folkloori ajaloo paljude sajandite jooksul. Nüüd on olukord muutunud: juhtiv osa kuulub kunstilise vormi ehituse seesmistele seaduspärasustele, mille spetsiifika igas rahvuslikus koolkonnas määrab terve rida tegureid, rahvusliku psühholoogia ja temperamendi mõju, elulaadi ja kõne rütmi mõju, värvi- ja kujundiehitus jne. Seepärast näeb rahvuslike traditsioonide edaspidine areng kaasaegsel etapil hädavajaliku tingimusena ette mitte ainult rahvusliku pärandi omandamist, vaid ka kogu maailma kunstikultuuri keerulise nähtuste-kompleksi tundmaõppimist. See annab meile õigustuse rääkida uute traditsioonide loomisest, millele analoogilisi me minevikust ei leia.

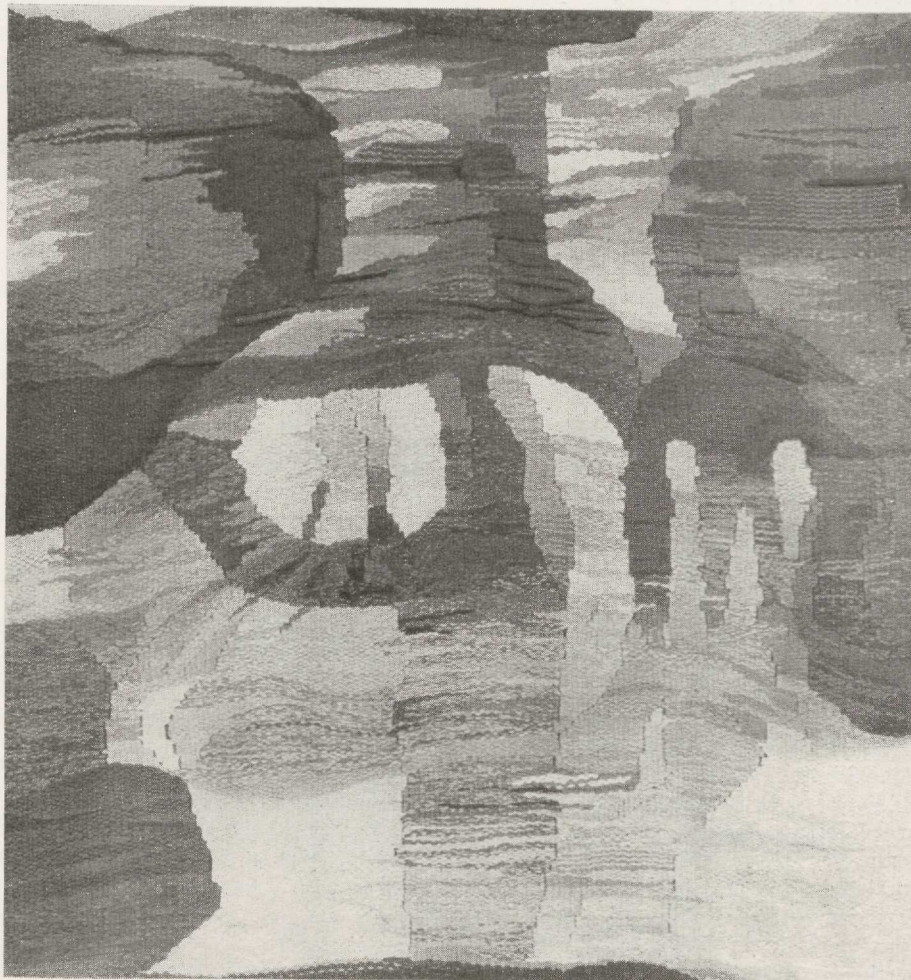


47

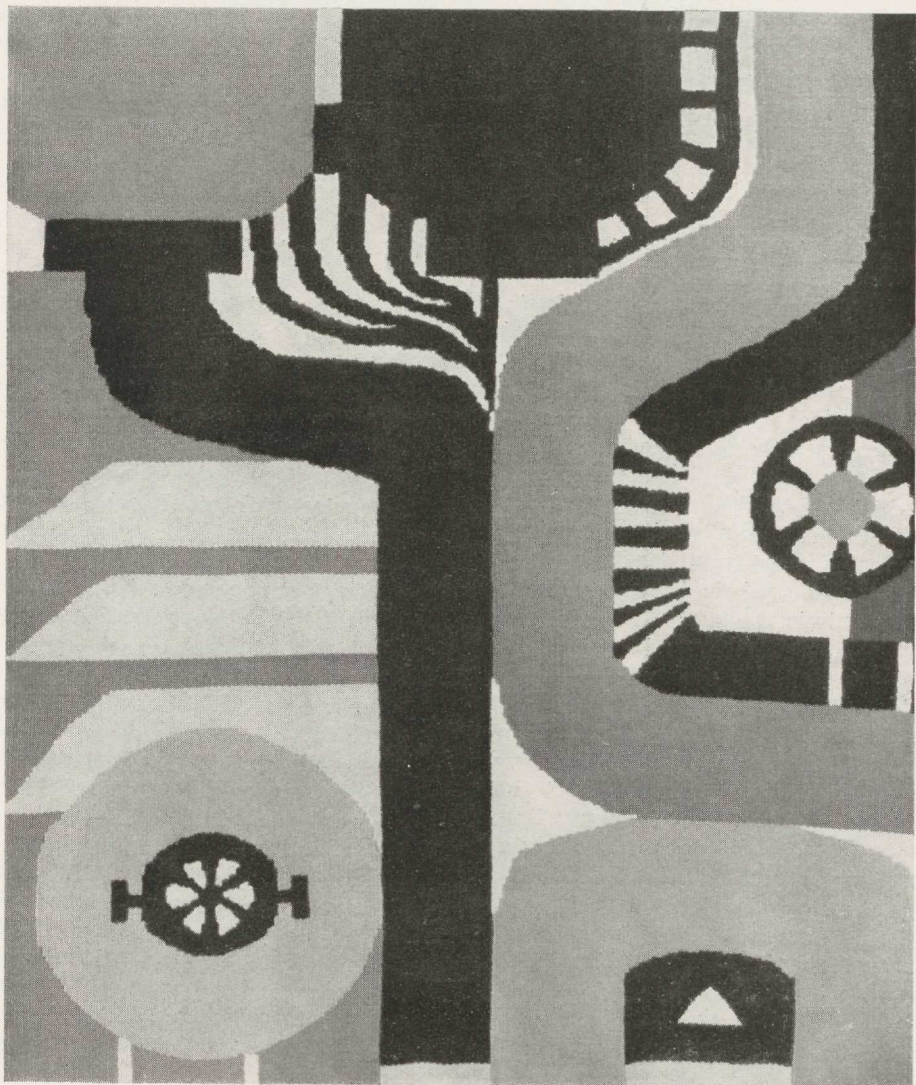
Novaatorluse ja traditsioonide vahekorra probleem kajastub üksikute liiduvabariikide kunstnike loomingu väga omapäraselt. Eelkõige rõõmustab ilmne püüe laiendada rahvusliku traditsiooni piire, teha kaasaegse vaibakunsti ühisvaraks paljude kunstiliikide sajandite kestel kogutud rikkused. Sellega on seletatav ka huvi rahvusliku kultuuri ajaloo kõige erinevamate kihistuste vastu. Venemaal ilmneb see pöördumises vana-vene tikandi, fresko ja miniatuuride poole (V. Platonova «Nõukogude Venemaa», N. Moissejeva «Vene naised»), esimeste revolutsi-

ooniaastate maalikunsti ja graafika poole (N. Moissejeva «Revolutsiiooni linn», A. Voronkova «Ruum»), möödunud sajandi linnaliku rahvaloomingu poole (Z. Štihh «Noorte sõit»). Gruusias on kunstnike L. Eliašvili ja vendade K. ja A. Gaharia tööd saanud ilmset inspiratsiooni gruusia rahvarõivaste rangejoonelisest elegantsist, vanaaegse seinamaali klassikalisest täiuslikkusest ja Pirosmanni seinamaalide naiivsest siirusest. Ukrainas ja Moldaavias on suhtumine pärandisse üldiselt sirgjoonelisem ja üheplaanilisem ning tulemused kannavad traditsioonilise põimvaiba variandi pitserit. Ent ka siin on huvitavaid leide kunstnikelt, kes on saanud inspiratsiooni nii vana-Kiievi mosaiigist (I. ja M. Litovtšenko «Hümn elule» — Ukraina) kui rahvakunstimeistrite — kangrute ja ikoonimaalijate loominguist (M. Saka gobelään «Muinasjutuline» — Moldaavia). Ent ikkagi on traditsioonide järgimine, olgu kas või vägagi õnnestunud, — ainult probleemi üks tahk. Kui aga rääkida nüüdisaja gobeläänist kui kunstiteosest, milles kaasaegse vaibameistri loominguine novatorlus peab harmooniliselt ühtuma sajandite poolt lihvitud traditsioonitäiusega, siis ei kulge siin kõik hoopiski mitte edu tähe all. Võib väita, et gruusia kunstnikud lähevad veendunult otsingute ja avastuste teed. Ja kuigi nende otsinguid mitte alati ei krooni edu, peab visadus, millega nad püüdlevad oma eesmärgi poole, lõpuks vilja kandma. Kahjuks ei saa seda senini öelda Vene NFSV kunstnike loomingu kohta. Tõsi küll, antud juhul sunnib seda väitma viimane näitus, millel olid esitatud üksnes need tööd, mis on viimase nelja aasta jooksul korduvalt rännanud näituselt näitusele. Seepärast on küllaltki komplitseeritud ülesanne rääkida Vene NFSV gobelääni tänasest tasemest: praegust olukorda võiks selgitada kas tema arengu ajutise aeglustumisega või jõudude koondamisega kvalitatiivselt uuele astmele ülemineku eel. Igal juhul nende kunstnike praegused tööd kordavad autorite juba leitud lahendusi.

Kõrvutades läti ja ukraina vaibakunstnike loomingu kogemusi, avaneb meie pilgule selgesti erinev suhtumine rahvuslikku pärandisse. Läti gobeläänikoolkonnale on iseloomulik nn. aktiivne gobelään. Selle loojad on aldid väljamõeldistele, nad on teravmeelsed, suure kujutlusvõimega, neile on ühtviisi omane nii nägemiserksus kui kujundliku mõtlemise distsipli-



49



neeritus. Kas võib rääkida sellest oma-
näolisest kunstnikegrupist nimelt kui
rahvuslikust koolkonnast? Kahtlemata
seda võib, niisama nagu on vaeidamatute
läti gobeläänikunstnike individuaalsete
käärkirjade rohkus ja eripära — alates
traditsioonilisest pindpõimest kuni kõige
uuemate ruumilis-plastiliste lahendusteni.
Märkimist väärib, et läti gobeläänikool-
konna organisator, initsiaator ja «hing»
Rudolf Heimrats, kes on viimase kümne
aasta jooksul kasvatanud üles suure hulga
erineva loomingualaadiga kunstnikke, on
ise kuni käesoleva ajani jäänud truuks
klassikalisele gobeläänilaadile, mis tema
interpretatsioonis on alati muutumatult
elegantne ja harmooniline. Vastupidi
pole läti gobeläänikoolkond kaotanud oma
eripära, vaid seda tugevdanud, kuigi teda
toitvad allikad saavad alguse mitte ainult
läti folkloorist (kujutav, suuline, muusi-
kiline rahvalooming), mitte ainult maali-
kunsti, skulptuuri ja poeesia professio-
naalse koolkonna rahvuslikest traditsioo-
nidest, vaid ka teiste maade — Poola,
Jugoslaavia, Prantsusmaa, Rootsi —
kunstikultuuri progressiivsetest tradit-
sioonidest. Vastupidi sellele on paljud
ukraina gobeläänikunstnike tööd pro-
grammiliselt sulgunud oma — ja ainult
oma — rahvuslikesse esteetilistesse raa-
midesse. Kui esineb dekoratiivne kompo-
sitsioon — siis ainult kui üks 19. sajandi
ornamentaalseste taimemustriga rahvapai-
pade lõpututest variantidest; kui figura-
tiivne motiiv — siis tingimata üksikasjalis-
es jutustavas esituses, kus süžee on väl-
jendatud pealegi veel plakatliku seinamaali
keeles, mida kuni seniajani kohtab
Ukraina küldes ja linnades. Jääb mulje, et
kunstnikud loobuvad teadlikult kaasaegse
kultuuri kogu rikkusest ja koguni oma-
enda rahvuslikku, hämmastavalt rikka-
likku, värvirõõmsat ja mitmekülge-
set pärandit käsitavad üsna kitsalt. Ja kui
ukraina kunstnike mõningaid töid, näi-
teks L. ja T. Dmitrenko «Lesia Uk-
rainka», M. ja L. Litovtšenko «Pulmad»,
N. Pauki gobelään «Boikovski» võibki
professionaalse meisterlikkuse ja täna-
päeva monumentaal-dekoratiivse kunsti
nõuete seisukohalt lugeda küllaltki huvitavate
näidete hulka kuuluvaks, — siis
ometi pole kahtlust, et autorite edu on
tingitud mitte niivõrd rahvuslike tradit-
sioonide passiivsest järgimisest, kuivõrd
tänu nende vabale ja avarale kunstilisele
mõtlemisele.

Julgen lootata, et seda kõrvutamist ei tõl-
genda valesti. Olla tõeliselt kaasaegne
gobeläänikunstnik ei tähenda hoopiski
mitte töötada «nii nagu Baltikumis» või
«Baltikumist mõjustatuna». Halb traditsio-
on on samavõrd kahjulik kui halvasti
mõistetud traditsioongi. Ainult kunstniku
anne, tema eruditsioon, tema kunstnikuin-
tuitsioon määravad rahvusliku ja internat-
sionaalse algme vahekorra tema loomingu
ning lõpuks tähenduslikkuse ja sisukuse
määra nii süžeele kui ka süžeevabas
gobeläänis. Kahjuks võib veel küllalt
sageli kohata taolise klassifikatsiooni
harrastajaid; süžeele — tähendab on

sisukas, süžeele — järelkult sisutu. Nii-
sugune mõistete substitutsioon pole liht-
salt ebaõige, vaid ka kahjulik, sest aja-
des segi aktsendid, saavad eluõiguse üks-
nes literatuurset-jutustavat laadi teosed.
Muuseumis on taoline suhtumine ka eba-
õige. Sest kunstipraktikast võib leida
küllalt palju näiteid, kus vajaliku süžee-
lise koe puudumine põrmugi ei vähenda
kunstiteose tähtsust ja sisukust. Selgitu-
seks kaks näidet. Eesti kunstniku Elgi
Reemetsa gobelään «Väägvere pasuna-
koor» on sügavasisuline, sellest hooli-
mata, et siin pole arendatud jutustavat
süžeed — lihtsalt seisavad reas kuus
külapillimeest, pasunad käes ja naerata-
vad vaatajale. Pole konkreetset tegevust,
foon on absoluutselt mitte midagi väljen-
dav, üleni lilli ja tähti täis puistatud.
Ent kuipalju meeliköitvat võlu peitub
selles lihtsuses, pehmes huumoris, millise
hoo ja vaimustusega viib kunstnik meid
selle endisaegse külapeo atmosfääri! Ja
kui õnnestunult on leitud poeetiline me-
tafoor, mis teeb meile lähedaseks ja oma-
seks eesti rahvakunstimeistrite loomingu
kõige hinnatavama olemuse. Teise näi-
tena võiks tuua leedu kunstniku J. Balči-
konise gobelääni «Videvik». Siin puudub
samuti süžee. Veelgi enam — siin puu-
dub isegi kujutav alge ega esine vihjet
mingisugusele illustratiivsusele. Kuid
siin valitseb proportsioonide üllus, kom-
positsiooni selge harmoonia, värvi- ja
faktuurilahenduste rafineeritus. See gobe-
lään eeldab vaataja erksat kunstitaju,
võimet kõige erisugusemateks assotsiat-
sioonideks — muusikalisteks, poeetilisteks,
maalilisteks ja lõppkokkuvõttes lihtsalt
emotsionaalseteks. Mõnele meenuvad seda
vaadates lemmikvärsid Bloki või Éluardi
luulest, mõnele hakkaks nagu kõlama
võimas vaoshoitud orelimuusika...
E. Vignere müstilise «Õõ» petlik mahe-
dus või A. Baumann «Ähvarduse» jääne
raev mõjutavad ja kütkestavad vaatajat.
Autor sunnib meid imetlema inimese ja
maailma ilu — kaunist ja julma —, ja
tahes-tahtmata hakkame tunnetama, mil-
listest vaimustavatest hetkedest jääb ilma
inimene, kui ta ei oska leida võtit kõige
raskema kunsti — kunsti tajumise ava-
miseks. Ja nimelt seepärast, et «kunsti
tajumine võib ainult sel juhul viia tõe-
lise nautimiseni, kui on olemas tajumise
kunst,» nagu on öelnud Brecht.

Selles üldse peitubki kaasaja dekoratiiv-
kunsti sotsiaal-esteetiline funktsioon, ja
eriti gobelääni oma — lähendada inimest
kauni maailmale.

Kuid on ka teine ja mitte vähemtähtis
funktsioon — esteetilis-utilitaarne. Ja
kui esimese, maitse kasvatamise ülesande
lahendamisele on gobelään juba asunud,
«töödeldes» vaatajat näituste eksposit-
sioonide varal, siis teise ülesande lahend-
damine on seni lükatud edasi määramata
tähtjaks. Gobelään on alati olnud inter-
jööriiga tihedalt seotud kunst, nüüd aga,
mil ta on muutunud ruumilise ansambli
osaks, peab tema kontakt arhitektuuriga
muutuma varasemast veelgi orgaanilise-
maks ja tihedamaks. Veelgi enam, kuna

nyüd probleemi «ese-ruum» lahendatakse
sel teel, et tahetakse eset aktiivselt ruumi
lülitada, siis ka gobelään kui «aktiivne
plastika» muutub üheks tähtsamaks ruu-
milise ansambli komponendiks. Õigemini,
ta võiks selleks muutuda. Seepärast et
arhitektuurne mõte, mida me harjumus-
pärast kaunistame epiteetidega «avan-
gardne», «eksperimentaalne», pole kuni
käesoleva ajani ilmutanud huvi kunstide
sünteesi vastu, milles gobelään võiks
etendada kaugeltki mitte viimast osa.

Siiani on aga gobelääni saatuseks, vaata-
mata tema mitmekülgele interpreteerimi-
sele, kombekohaselt «kaunistada» muu-
seumide ja näituste ekspositsioone. Tõde-
des asjade niisugust ebaloomulikkude olu-
korda, oleme sunnitud tunnistama Michel
Ragoni sõnade õigsust: «Just seepärast,
et meil puudub võimalus näha kaasaeg-
sete kunstnike teoseid 20. sajandi palee-
des, milleks peaksid olema jaamahooned,
lennuvälja-, staadionihooned jne., peame
neid vaatama muuseumides.

Vaevalt on vajadust veenda lugejat, et
seda väidet ei tule võtta sõna-sõnalt ning
et peaks astuma samme seinavaipade kii-
remaks kasutuselevõtmiseks lennuvälja-
ja jaamahoonete ning staadionide kaunist-
tamiseks. Kuid oleks ebaõige eitada või-
malust ja soovi viia gobelään sisse teatri,
klubi, hotelli, pansionaadi, puhkekodu
kaasaegsesse interjööri, kus ta tõenäoli-
selt aitaks luua antud ruumilise kesk-
konna «mikrokliimat». Pioneerideks on
siin läti kunstnikud. Praegu ehitatavas
Riia võõrastemajas «Latviya» on 24-kor-
ruselise hoone igale korrusele planeeritud
kaunistus unikaalse, konkreetsele teemal
teostatud vaiba näol. Restorani «Dau-
gava» interjäär on projekteeritud oma-
moodi «intiimse keskkonnana», milles
dekoratiivne tekstiil (autor E. Vignere)
annab «kammertooni» kogu ehituse inter-
jööri tervikuna.

Lähem tulevik näitab, kuivõrd edukas on
katse gobelääni aktiivseks lülitamiseks
ruumilisse ansambli.

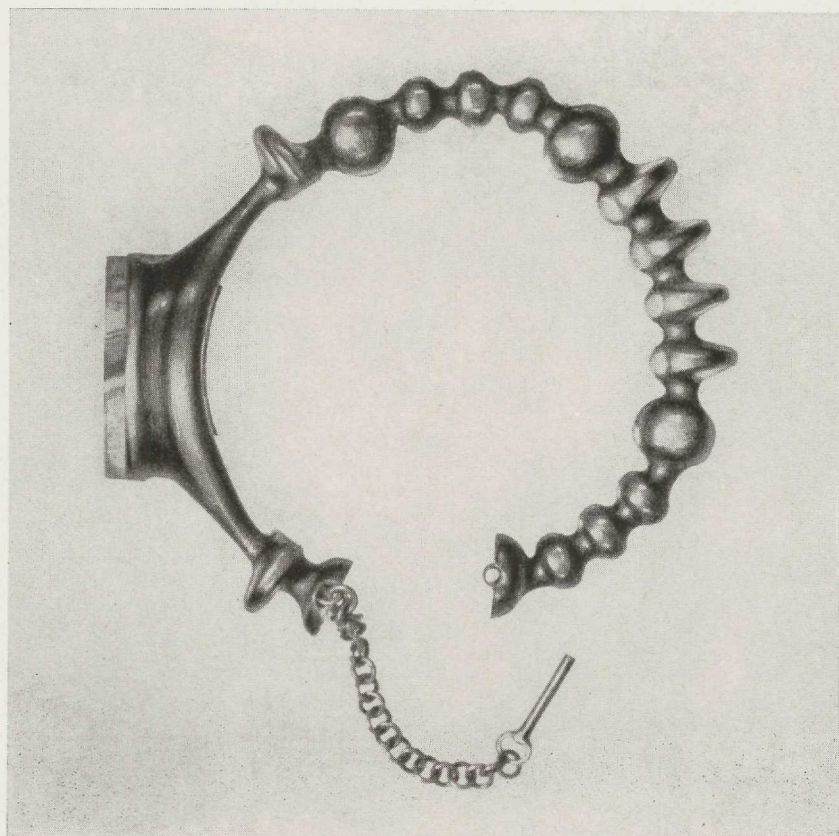
Märkus :

*Viimasel ajal on üha sagedamini kuulda
vastuväiteid termini «gobelään» kasuta-
mise kohta. Ja tõepoolest on meie päevil
põhjalikult muutunud nii dekoratiivsele
tekstiilpannoole esitatavad nõudmised kui
ka kudumisvõtted ise. Seepärast on
õigustatud küsimus, kas nimetada gobe-
lääniks pannood, mis pole teostatud
gobeläänile traditsioonilises ripsilises
põimetehnikas, vaid keerulises kaasaegses
segatehnikas. Kuid ka teised terminid,
mis minevikus olid käibel gobeläänitööpi
silepindsete seinavaipade tähistamiseks,
nagu «arras», «tapisserii», «špaleer» pole
täpsemad. Seepärast näib meile, et spet-
sialistide ees seisab ülesanne konstruee-
rida lähemal ajal uus termin, mis vastaks
kaasaegsetele ettekujutustele dekora-
tiiv-monumentaalsest tekstiilpannoost.
Seni aga kasutame endistviisi nii meil
kui välismaal käibelolevat terminit «gobe-
lään», seda enam, et ka esimene ülevõet-
line gobelääninäitus kasutas samuti seda
nimetust.*

1971. aasta suvel toimus Jablonecis Tšehhoslovakkia SV-s kolmas rahvusvaheline ehete näitus ja konkurss — «Jablonec-71». Näitusest võtsid osa kõik maailma juhtivad kunstimaad, kokku 23 riiki. Esmakordselt olid sel konkursil esindatud Nõukogude Liidu ehetemeistrid, nende hulgas ka eesti metallikunstnikud (12 kunstnikku individuaalse väljapanekuga ja ENSV Riikliku Kunstiinstituudi kollektsoonid). Näitus kui ka konkurss organiseeriti sektsioonide kaupa: a) juveelide näidiste sektsioon (kollektsoonid esitati 41 juveele tootva firma märgi all); b) individuaalse loomingu sektsioon (252 kunstniku tööd); c) kunstikoolide sektsioon (kollektsoonid 13 kunstikoolilt 8-st riigist). Näituse rahvusvahelise žürii hinnangute kohaselt oli kunstilise taseme tõus eelmise, 1968. a. näitusega võrreldes eriti silmapaistev seeria- viisiliseks tootmiseks mõeldud näidiste sektsioonis. Individuaalse loomingu sektsiooni paremate kollektsoonide väljapaistvamaks küljeks oli žürii arvates ere individuaalsus ja peen käsitöölik töötlus (üksikesinejaist sai hõbemedali ka eesti ehetekunstnik Helju Tassa). Kõrgeimat rahvusvahelist taset demonstreerisid žürii arvates kunstikoolide parimad kollektsoonid. Meeldiv oli tõdeda, et selle hinnangu osaliseks said ka NSV Liitu esindava ENSV Riikliku Kunstiinstituudi esitatud kaks kollektiooni, millest üks (IV kursuse üliõpilaste ehted, juhendaja S. Raunam) hinnati kuldmedali ja teine (II kursuse üliõpilaste ehted, juhendaja L. Linnaks) hõbemedali vääriliseks. Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi metallihistööde kateedri töö on juba aastaid leidnud tunnustust oma otsimiste ja leidmiste tõttu erinevates metallikunsti harudes. Selle baasil on meil välja kujunenud tugev metallikunstnike kaader. Nõudlikul konkursil pälvitud kuld- ja hõbemedalid kinnitavad kõrgemal, rahvusvahelisel tasemel meil juba juurdunud kõrget hinnangut eesti metallikunstile.



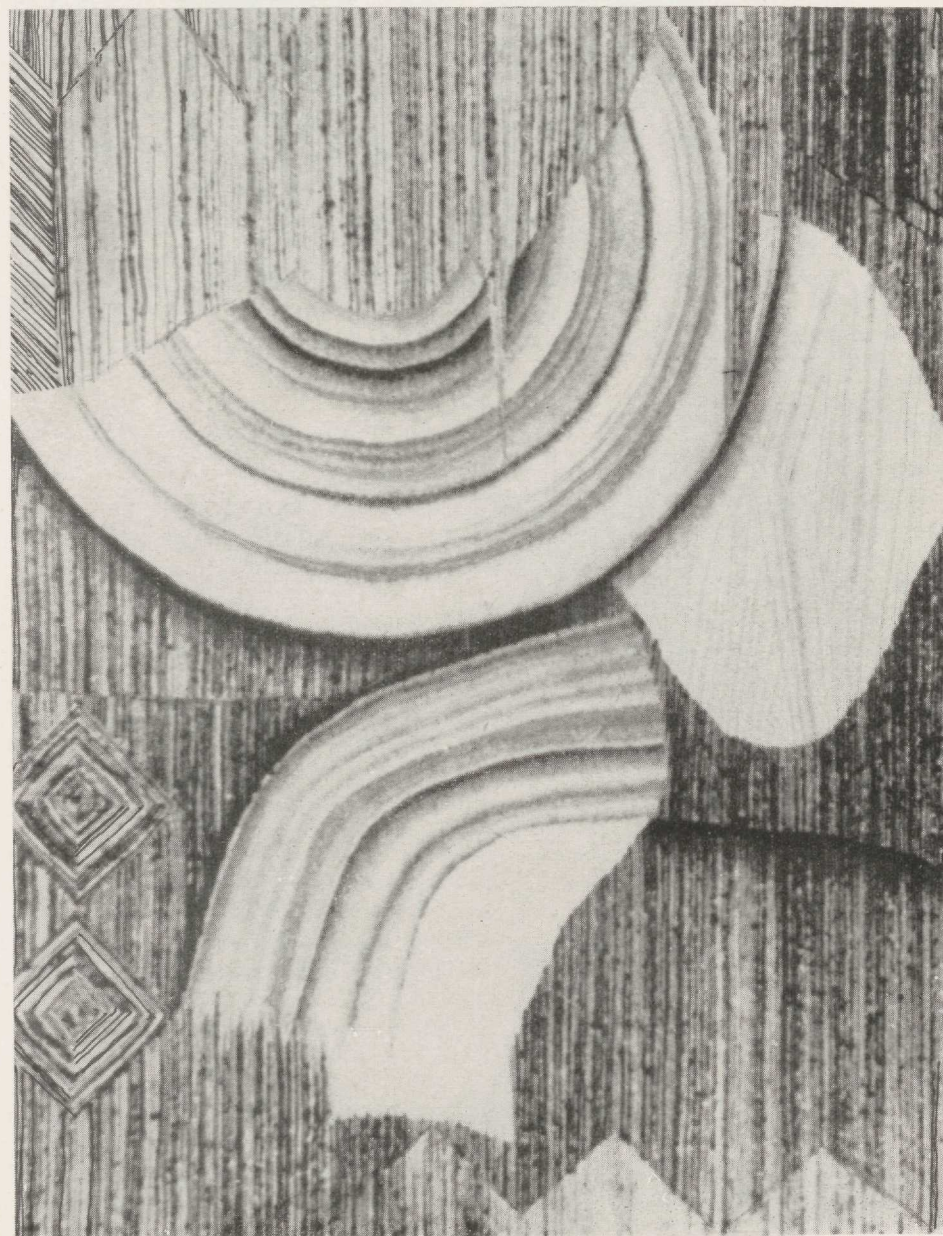
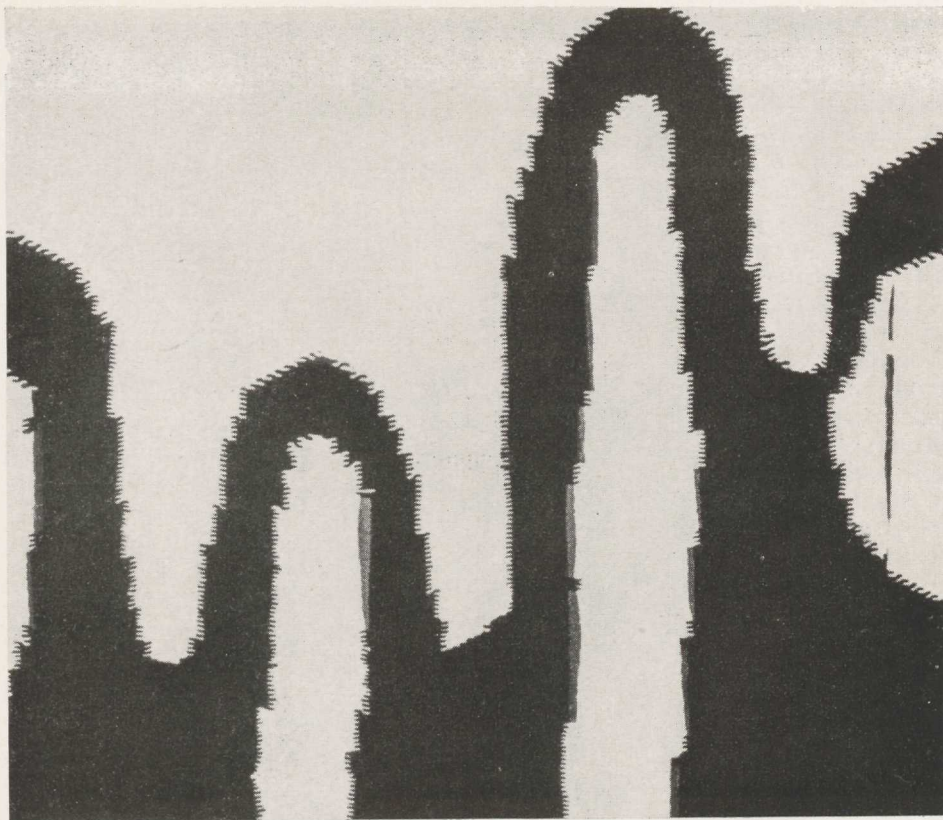
51



50. Rein Mets. Kaelaehete Kohrutus, sulatus. 1970. (IV kursuse, juhendaja S. Raunam.)

51. Juris Gagainis. Käevõru. Messing, ühvitud kivi, treitud. 1970. (II kursuse, juhendaja L. Linnaks.)

V RAHVUSVAHELINE GOBELÄÄNIBIENNAAL LAUSANNE'IS



Biennaal demonstreeris kaasaegse kunstilise kudumi peamisi arengusuundi ning tema mitmekülgseid dekoratiivseid väljendusvõimalusi. Osa võtsid 82 kunstnikku 23 maalt. Üldiselt oli mainitud biennaalil valitsevaks (eelmistega võrreldes) klassikaline gobeläänitehnika, stabiliseerunud olid mitmed teised suunad. Mõnevõrra kokkusulanumad olid seekord rahvuslike koolkondade piirid.

Näituse põhjal tuleks rääkida silepindsest, reljeefsest ja ruumilisest gobeläänist eri rahvusest meistrite loomingus.

Klassikalise gobeläänitehnika ornamendi osas võis märgata selgete kontuuridega värvilaikude eelistamist. Huvipakkuv oli prantsuse kunstniku Mario Prassinosa suuremõtmeline gobelään-triptühhon (310×660), mille kahel külgmisel osal oli ornament positiivis, keskmisel osal negatiivis. Koloriit — erinevates varjundites oranž, pruun, must ja valge. Ungari kunstniku Brašai halli-rohelise koloriidiga gobelään meenutas naela või rauatükiga kiviseinale kriibitud joonistust.

52

Ruumiliste tekstiilkonstruktsioonide loojad lähenevad gobeläänile nagu plastilise kunsti teosele, peaaegu nagu skulptuurile. Jugoslaavia kunstniku Jačoda Buitši monumentaalne ja suurejooneline kompositsioon paistis silma arhitektuurse ehitusega, ainult et materjaliks oli kedrus. Laest kuni põrandani rippus mitu mustavärvilist kuldniidist rombidega kangariba, mis kujundasid nagu omapärase rotundi. Selle suuna teist varianti esindasid mitmed kolmemõtmelised kompositsioonid.

53

Märkimisväärse osa moodustasid ka seekordsel näitusel reljeefse pinnafaktuuriga gobeläänid, milles initsiatiiv kuulub poola kunstnikele. Materjalide ja põime tehnika mitmekülgne rakendamine võimaldab gobeläänikunsti rikastada uute dekoratiivsete elementidega. See muudab traditsioonilise ettekujutuse gobeläänist kui kootud pildist, teeb ta unikaalseks, kordumatuks kunstiteoseks.

Nimetada tuleks veel ažuurseid kompositsioone. Keskseks oli siin Maria Vankova (Tšehhoslovakkia) nelja meetri kõrgune silindrikujuline pitsilise mustri ja niplamisvarrastel põimitud konstruktsioon. Omal kohal oli trikotaažitehnika silmuskoeliste või heegeldatud gobeläänide näol. Kasutatud oli ka aplikatsioonitehnikat ja nn. «art propis't». Viimane, uus tehnika, seisneb mitmesuguste materjalide — villa, lina, puuvilla asetamises aluskangale ja nende masinaga läbiteppimises. Huvitava kollaaži oli sel teel valmistanud Jaroslava Tšervena (Tšehhoslovakkia), tema teos meenutas reklaamplakatit Mona Lisa portreega keskel.

Paljud eksponaadid ei mahu klassikalise ettekujutuse raamidesse gobeläänist ning neid oleks õigem nimetada «kunstiliseks tekstiilikse».

52. *Wilhelmina Fruytier (Holland). Experiment XII. Gobelään.*

53. *Vera Drnkova-Zarecka (Tšehhoslovakkia SV). Gobelään.*

54. *Janina Tworek-Pierzgalska (Poola RV). Augustikuul. Gobelään.*



ILMAR TORNI VABAGRAAFIKAST

JÜRI HAIN

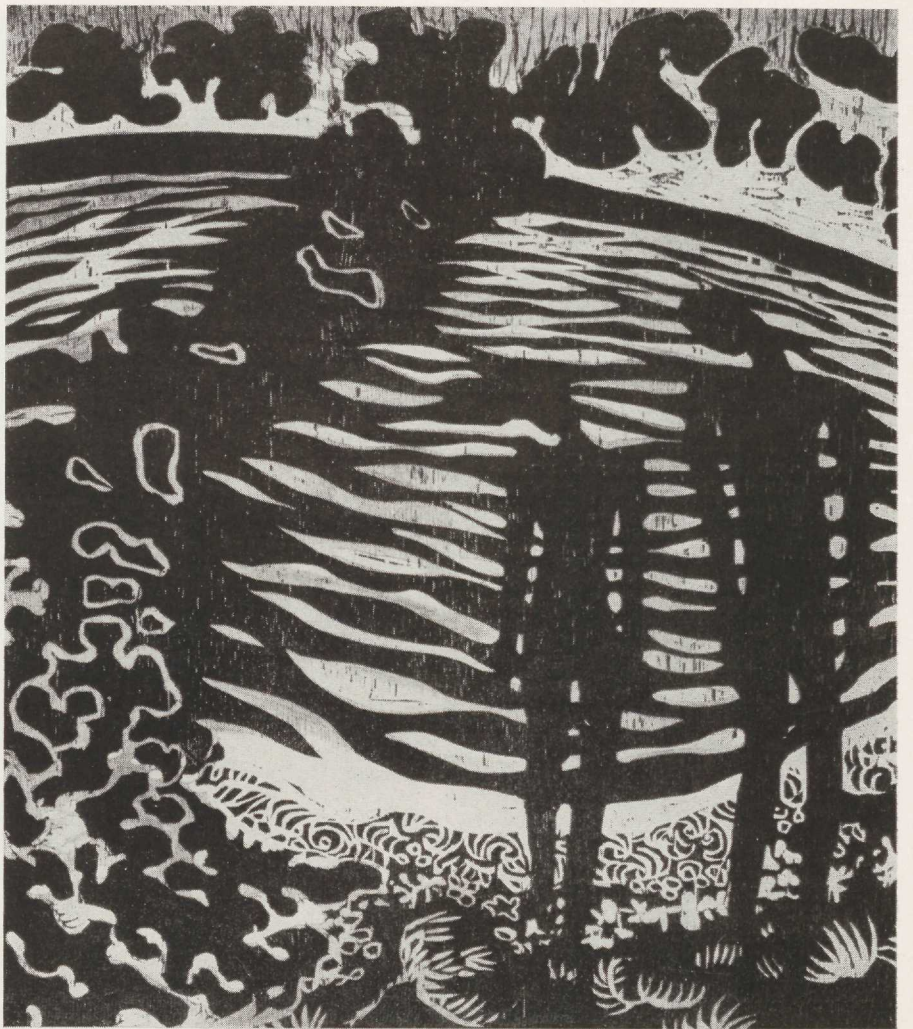
55



Sünniaastat (1921) arvestades kuulub Ilmar Torn keskmise põlvkonna kunstnike ridadesse. Lõpetanud ENSV Riikliku Kunstiinstituudi 1955. aastal, hakkas ta järjekindlalt vabagraafikat viljelema alates 1958. aastast, seega küpses eas ja väljakujunenud isiksusena. See on kindlasti üheks põhjuseks, et põhiosas on ta looming võrdlemisi ühtlasel tasemel ning arengult küllaltki järjepidev. Selle arengutee mõistmiseks aitab palju kaasa see, kui võrd me tunneme kunstniku enda poolt tema loomingu kohta avaldatud arvamust. Enamik meie kunstnikest püüab küll hoiduda taolistest sõnaselgetest hinnangutest ning I. Torn pole ses suhtes erand. Kuid tööde valik personaalväljapanekule, mis toimus juubilaride grupinäituse raames 1971. aasta lõpul, annab meile ettekujutuse tema sellekohastest otsustustest. Esmajoones torkab siin silma, et oma umbes kolmeteist aasta pikkuse loometee esimesest poolest eksponeeris I. Torn vaid ühe töö — päris selle perioodi algul, 1958. aastal loodud linoollõike «Kaluri käed». See töö on saanud niivõrd tuntuks, et (paradoksaalne küll!) järjest vähem on juttu ta saamisloost. Nimelt oli I. Tornil kavas luua sari «Balti meri 1930». Tal valmiski kaks lehte, neist üks — «Läänemere isandad» —, oma rõhutatud vastuoluga lehe nimetuse ja sellel kujutatud raskest tööst kurnatud, väsinud kalameeste vahel, omas kergesti tabatava seose sarja üldpealkirjaga. Teine töö — «Kaluri käed» — oli hoopis kõrgemal üldistustasemel ning sellisena kasvas üle sarja nimetusega «Balti meri 1930» seatud raamidest ja põhjustas sarja jätkamisest loobumise. Viimastel aastatel kirjutatakse «Kaluri kätest» kui üksiklehest, mida sisuliselt ka saab (tuleks!) põhjendada. Kui H. Läti koostatud albumis «Eesti graafika» on kirjas, et «Kaluri käed» kuulub sarja «Balti meri 1930»¹, siis kaheksa aastat hiljem ilmunud «Eesti kunsti ajaloo» käsitletakse küll mõlemaid lehti, pole aga vihjetki nende omavahelisele (kunagisele) seosele.²

Võrdlemisi lohakas-robustne lõikelaad ja üksteisele vastandatud suured must-valged pinnad annavad «Kaluri kätele» jõulisuse ning teatud kohmakuse. Vaevalt markeeritud nägu jääb varju tugeva aere hoidva kätepaari ees, mis pildi keskele paigutatuna kohe vaataja tähelepanu haarab ja muutub mitte ainult kaluritöö, vaid inimese ja loodusjõudude vahekorra sümboliks üldse. Lehe valmimisel aitas selle mõjukust suurendada tolle aja kohta tavatult suur formaat (ca 44×59). Nimeetatud tööd peab siis I. Torn ise nagu võtmeks oma loomingule. Üheks peamiseks seda õigustavaks asjaoluks on fakt, et alates juba diplomisarjast kuni kõige uuemate graafiliste lehtedeni on kunstnikku huvitanud eelkõige inimese ja looduse vahelise seose kujutamine. Kuid kas «Kaluri käed» on I. Torni esimese loomeperioodi (1958—1963) parim töö? Võib öelda, et mitte, olgugi et see on teos, mis loomismomendil omas eesti

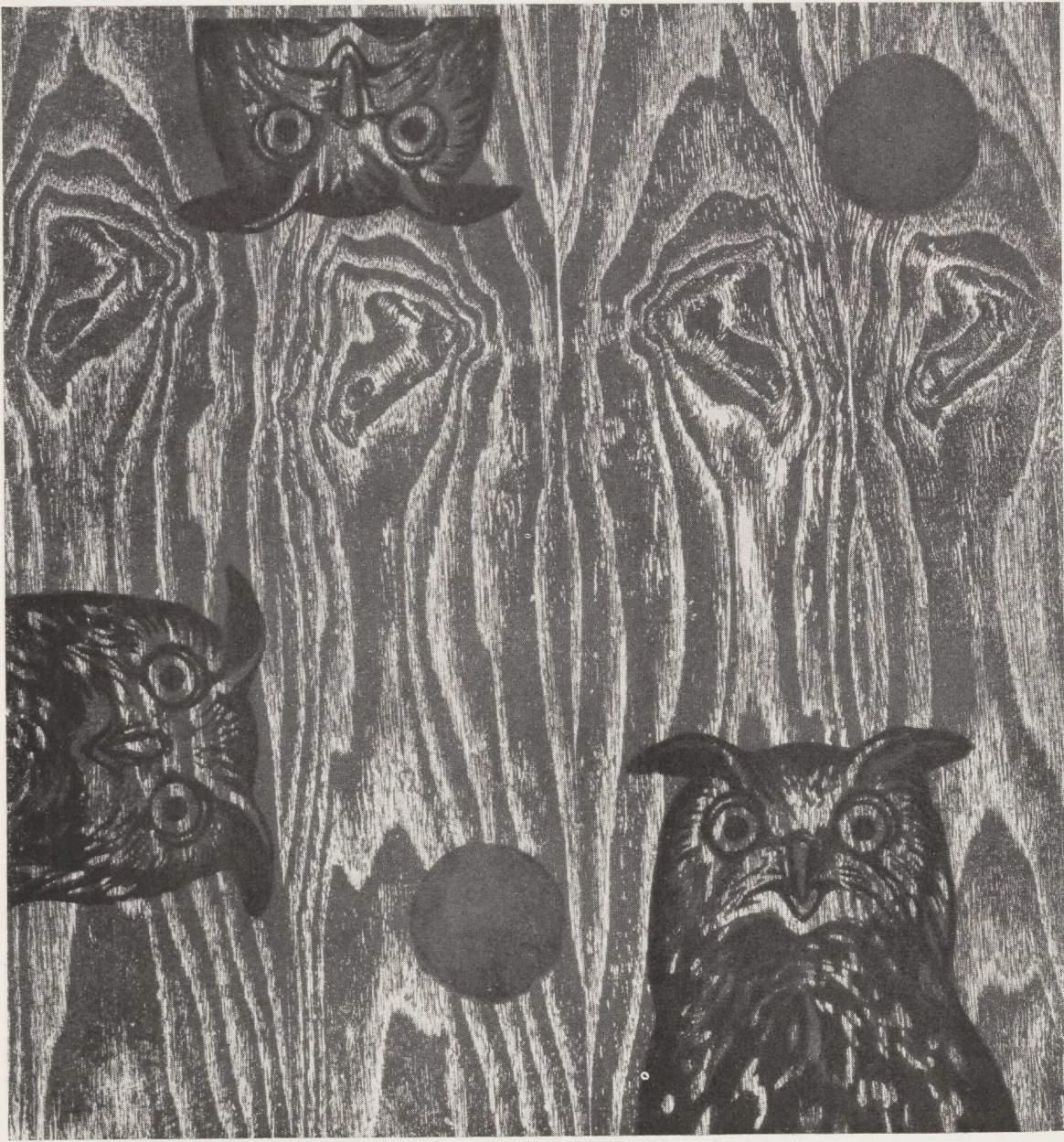
56



57



51



55. Ilmar Torn. Viimane kotkas. Puulõige. 1971. (55.—57. sarjast «Inimene ja loodus».)
56. Ilmar Torn. Puhkus mere ääres. Puulõige. 1970.
57. Ilmar Torn. Janu. Puulõige. 1971.
58. Ilmar Torn. Kompositsioon öökullidega. Puulõige. 1971.
59. Ilmar Torn. Kivid meres. Linoollõige. 1971.

graafika üldpildis suuremat kaalu kui ükskõik milline tema poolt hiljem loodud graafiline leht. Meie graafika üldises tõusulaines ei mõjunud järgnevad tööd enam sedavõrd üllatavaina ning tekitasid enam vastukäivaid hinnanguid, olgugi et põhjused nendeks olid sageli väiksemad kui võinuks olla «Kaluri käte» puhul. On iseloomulik, et sisuliselt ja vormiliselt «Kaluri kätega» ühiseid jooni omavat, kuid teostuselt hoolikamat neljalehelist sarja «Saaremaa» (linoollõige, 1963) kritiseeriti kohati üsna teravalt. Vaadeldes seda 1963. aasta kevadnäitusel, märkis L. Viiraja: «Käesoleva näituse taustal paistab allteksti poolest silma Ilmar Torni sari «Saaremaa». Kahjuks ei mõju sari lõpetatuna... Väljenduslikumaiks on lehed «Noored» ja «Ema»...³ Samal ajal leiab aga R. Loodus, et teistest paremad on just kaks ülejäänud lehte.⁴ Seega tunnustust küll jagatakse, kuid tagasihoidlikult, graafilist sarja hinnatakse kui tervikut (mis «Balti meri 1930» puhul pole kõne all olnud). Võrreldes «Kaluri kätega» on aga nii Saaremaa-lehed kui ka neist varasem töö «Muld» (linoollõige, 1961) tehniliselt teostuselt mõnevõrra paremad. Ning ei saa öelda, et neis, eriti viimasena nimetatud, sisuline probleem oleks vähemoluline kui «Kaluri kätes» või isegi sellest oluliselt erinev. Seega valides «Kaluri käed» oma personaalväljapanekul ainsana esindama oma loomingut aastaist 1958—1963, näitab I. Torn, et ühelt poolt on ta liigselt kriitiline oma teoste suhtes, teisest küljest aga mõnevõrra alahindab kunstiteose vormikindlust ja -loogikat, selles peituvat ilu. Seda võib täheldada ka ta loomingus, eriti töodes perioodist 1958—1963, kus lehti valitsevad mustad pinnad on jäänud mõnigi kord tuimaks ja hoogne lõige sageli lohakaks. Aktuaalsed, kunstipubliku enamikule hästimõistetavad, südamelähedased teemad, kompositsiooniline keskendatus ja sirgjooneline sümboolika ning vaieldamatult jõuline esituslaad tagasid kunstnikule edu näitusekülastajate hulgas. Vormilise ja tehnilise külje arengu aeglus sundis aga kriitikuid I. Torni uusi töid vastu võtma üsna jahedalt. See, mis 1958. aastal oli üldmuljelt nii uudne, et hindajad vaimustuses sulgesid silmad ka puudujääkide ees, ei rahuldanud viis aastat hiljem neid enam ka rafineeritumas esituses.

I. Torn pole kunagi olnud vabakutseline kunstnik, tema tegevus meie kunstnikkonna ja kunstielu juhtimisel on üldtuttav. Olles hõivatud mitmete tähtsate ametite ja arvukate ühiskondlike kohustustega, on tal olnud vähe võimalusi katsetada uute tehniliste võtete otsimisel ning mitmete aastate jooksul kasutas kunstnik põhiliselt samu võtteid. On selge, et ülalloodud põhjus, nii auväärne kui ta ka poleks, ei vabanda loomingulisi puudujääke ja ebaõnnestumisi, küll aitab neid aga seletada. Siiski, alates 1964. aastast näeme, et I. Torn püüab leida väljapääsu loomingulisest stagnatsioonist just tema jaoks uude vormivõtete abil. Esimeseks tõsi-seks katseks selles suunas oli kolmik-lehe «Olgu jääv meile päike!» loomine. Selle tööga oli I. Torn üheks esimeseks, kes meie graafikas kasutas taolist triptühhoni vormi, kus keskmine leht on mõõdetelt suurim ja ka sisuliselt peamine. Seni tema jaoks tavalise must-valge linoollõike asemel valis ta värvilise vineerilõiketehnika. Kuigi «Eesti kunsti ajaloo» selle kolmiklehe keskosa kiitvalt mainitakse,⁵ võib tulemust tema pealetükkivas plakatlikkuses isegi ebaõnnestunuks nimetada. Kuid vaevalt, et ilma selle tööga saadud kogemusteta oleks kunstnik suutnud järgmisel aastal luua üldülesehitudelt ligilähedast triptühhoni «Elekter» (puulõige, 1965). Siin on saavutatud uus kvaliteet, esmajoones tänu sellele, et autorit on senisest enam huvitanud ka lehe faktuur ning struktuuriline omapära. Triptühhoni vasakpoolne osa «Mastid» (mis teistest tõesti õnnestunud) leidis tee ka I. Torni personaalväljapanekule. Taoline huvi graafilise lehe dekoratiivse külje vastu (muidugi seoses sisuliste taotlustega) torkab silma ka kuuelehelises sarjas «Aegade kivid» (linoollõige, 1967). Sisuasutuselt küll huvitav ning tehnilisest küljest kahtlemata saavutuseks autori loomingus, sai sari erinevaid ning kohati küllaltki karme hinnanguid. Käesolevate ridade autor heitis I. Tornile käsitletava sarja puhul ette pealiskaudset suhtumist, konkreetsemalt märkides, et «... «Aegade kivid» kannatab stiililise ebaühtluse all üksikutes lehtedes (näiteks «Muld», «Leib») ning ka lehtede omavahelises seoses (näiteks «Mure» — «Silmapiir» ja «Armastus» mõjub, ja seda kindlasti vastu autori tahet, isegi koomilisena).⁶ Ebaühtlust märkis ära ka L. Viiraja: «... jääb siingi mõnevõrra vajaka tsükli ühtsusest, selle olemuslikus tervikkuses ja ka stiilis.»⁷ Väga kiitva hinnangu sai sari V. Grigorjevilt, seejuures on küllaltki huvipakkuv ta väide, et I. Torni loomingut ülitähtsaks eripäraks on eraldat väljendatud rahvuslik koloriit, mis «... autori poolt antakse suure veenvusega edasi inimfiguuride ja maastiku käsitluses, kivide ja taimede joonistuse omapäras.»⁸ Nüüd mõne aasta möödudes uuesti «Aegade kive» hinnates tundub olevat kindel, et sarja kogumõju pole tugev, seda eriti ebaühtluse tõttu

(muuseas — ka V. Grigorjeva viitas «Mure» erinevusele teistest; personaalnäitusele ei pannud autor välja «Silmapiiri», ilmselt pidades seda teistega sobimatuks). Kindel on aga see, et mõned lehed sarjast on I. Torni kuuekümnendate aastate loomingut tippteosteks, näit. «Leib» ja «Muld», mis nagu jätkavad kunstniku loomingut sisuliselt peasuunda. Järgmist suuremat tööd — sarja «Inimene ja loodus», alustas I. Torn 1970. aastal. Käesolevate ridade kirjutamise ajal on sellest sarjast valmis kuus lehte, täpselt pooled kavandatuist. Vaadates valminud töid ja arvestades senist kogemust, võib karta, et kunstnikul saab olema raske liita nii suurt hulka lehti omavahel seostuvaks tervikuks. Sari näitab tänapäeva inimese kaugenemist loodusest, looduse saastamist tema poolt ja seega avab uue sisulise aspekti kunstniku loomingut läbiva teema — inimese ja looduse vahekorra kajastamisel. Enne kui saame kindlalt kõnelda «Inimese ja looduse» kohast I. Torni loomingus, tuleb loomulikult ära oodata sarja valmimine. Tehniliselt on «Inimese ja looduse» vahetuks eelkäijaks I. Torni loomingus sari «Saaremaa ülestõus» (kolm lehte, värviline puulõige, 1969), milles liiga intensiivse värvi kasutamine mõjus tulemust kahjustavalt. «Inimese ja looduse» must-hall-valge ei tähenda aga seda, et I. Torn ei püüdleks senisest elavama väljendusvormi poole ning eriti ta viimastele töödele on omane senisest suurem dekoratiivsus. Ta graafilistes lehtedes on vähenenud tuima musta pinna osatähtsus, sageli kasutab ta tööd elavdamiseks laudpuu faktuuri («Kompositsioon öökullidega», puu- ja linoollõige, 1971), opereerib paremini valgete paberipindadega («Kivid meres», linoollõige, 1971), demonstreerib senisest huvitavamalt värvikäsitlust («Head pudelid», värviline linoollõige, 1971). Viimastel aastatel on I. Torn töötanud palju õlipastellidega. Personaalväljapanekulgi oli neist aastail 1969—1971 loodud eksponeeritud üheksa tööd. Põhiliselt on nende näol tegemist kunstniku katsetega teha endale selgeks teatud koloriidiprobleeme. See ei tähenda muidugi, et tulevikus ei võiks pastellimaalid seostuda autori loomingut põhiliiniga.

¹ Eesti graafika. Tallinn 1963, lk. 185.

² Eesti kunsti ajalugu, 2. köide. Tallinn 1970, lk. 114, 162, repr. 340.

³ L. Viiraja, Kevadnäituselt. «Sirp ja Vasar» 1963, nr. 18.

⁴ R. Loodus, Kevadine näitus. «Õhtuleht» 1963, nr. 97.

⁵ Eesti kunsti ajalugu, 2. köide. Tallinn 1970, lk. 162.

⁶ J. Hain, Suure Sotsialistliku Oktoobri-revolutsiooni 50. aastapäeva juubelinäituselt. Graafikast. «Kunst» 1968, nr. 1, lk. 40.

⁷ L. Viiraja, Ei jäta üksikõikseks. «Sirp ja Vasar» 1967, nr. 36.

⁸ В. Григорьева, Камни веков. «Искусство» 1969, № 1, lk. 27.

ALMANAHH · KUNST ·
43/3 1972 RBL. 1.09