



JAAN KOORT 100







KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI  
ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla

Lennert Koort	
Meenutusi Jaan Koortist . . . . .	2
Mart Eller	
Jaan Koorti skulptuurid . . . . .	7
Jaak Olep	
Jaan Koort ja monumentaalkunst . . . . .	13
Tiina Abel	
Jaan Koort maalikunst . . . . .	17
Virve Hinnov	
Jaan Koort kunstist . . . . .	22
Anu Kallaste	
Näituselt «Meie maa noorus» . . . . .	24
Eha Komissarov	
Lahatud eesti maastik . . . . .	28
Margus Kadariku medalid . . . . .	36
Raffael 500 . . . . .	38
Evi Pihlak	
Igäiks on keegi . . . . .	42
Haljand Udam	
Arabesk ja pilt Hommikumaa kunstis . . . . .	48
Töid Tallinna kunstnike kevadnäitustelt 1982—1983 . . . . .	52
Kroonika 1982 . . . . .	57
Kaur Altoa	
J. W. Krause ja ülikooli raamatukogu . . . . .	62

Esikaanel: Jaan Koort. Naine tanuga.  
Graniit. 1925.  
Tagakaanel: Edgar Viies. Jaan Koort.  
Pronks. 1983.  
Esikaane siseküljel: Jaan Koort Tallinnas  
1933. a.

Fotod: J. Klõšeiko, T. Kohv.  
Kirjastus «Kunst» 200001, Tallinn, Lai 34,  
tel. 60-17-82.  
Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline  
toimetaja T. Ründal.  
Korrektor D. Aas.  
ИБ № 262  
Laduda antud 14. 12. 83. Trükkida antud  
10. 04. 84. MB-04501. Kriidipaber 60×90/8,  
115 g. Kiri literaturnaja. Kõrgtrükk. Trüki-  
poognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,37. Trüki-  
ary 2700. Tellimise nr. 7223. Trükikoda  
«Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Kunst» («Искусство») 63/1 1984. Альма-  
нах на эстонском языке. Оформление  
А. Кесккюла. Печатных листов 8,0. Заказ  
№ 7223. Тираж 2700 экз. Типография «Ком-  
мунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2.  
Издательство «Кунст», 200001, Таллин,  
ул. Лай, 34.

К 4903000000—008  
М905(15)—84 1—84

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1984

Hind rbl. 1.80



Eelkõige kujundas Jaan Koorti isiksust keskkond, kus ta sündis ja kasvas. Isa jutu järgi sai tema isa talukoha nagu väga paljud tolle aja maamehed, maatüki, millelt tuli raadata mets ja teha kõik tööd, et sellest saaks talu ja põld. Vanaisa tuli oma uude elukohta naise, hobuse ja vankriga, nende esimene peavari oli suur kahar kuusk ja esimene voodi — kubu õlgi. Kui sündis kolmeteistkümnnes laps ja üheksas poeg Jaan, oli neil juba kenakesi korras talu. Töõarmastuse, patriarhaalse talupoegliku elukorralduse sai Jaan Koort juba emapiimaga. Töö oli tema isakodus loomulik eluavaldus. Sellele lisandus tubli annus elurõõmu, parasjagu huumorimeelt ja muidugi kõige tähtsam — ilujanu. Vajadus ilu järele määras tulevase kunstniku elutee. Kogu oma elu jälgis ta erksalt ümbritsevat elu, otsides ja leides sealt ilu väga mitmetes eluvormides — olgu siis looduse ilu, ehituste arhitektooniline lahendus, inimehade täiuslik harmoonia ja liigutuste veetlevus, muusikahelide haaravus, kirjanduses mõtete sügavus —, kõik see oli ääretult vajalik ja kogunes temas, et siis väljuda juba millegi konkreetseks. Oma missioonist elus oli ta arvatavasti küllalt noorena teadlik ja ega ta osanud ennast kellegi teisena ette kujutada — ainult iluloojana, ainult kunstnikuna. Olin 10-aastane poisike ja nagu lapsed ikka, tegelesin ka voolimise ja joonistamisega. Kord arvas üks külaline, et küllap minustki kunstnik saab, mispeale isa ütles: «Ei saa! Mina olin noorem kui tema, kui kõik reheväravad olid minul kriidiga mitu korda täis joonistatud ja neid reheväravaid oli minu jaoks liiga vähel!»

Ja küllap tal oli õigus — kunstnikuks, tõeliseks kunstnikuks ei saada niisama, selleks sünnitakse, see peab olema inimeses sees ja sinna juurde kuulub väga suur eneseväljendamise vajadus ja tahe, koos vähemalt sama suure tööarmastusega.

Lapsepõlves kujunenud talupoeglik elutunnetus püsis isas elu lõpuni ja see on tema ainus argiellu suhtumise alus. Tore oli, kui ta teada saades, et mul koolis vahel mingi äpardus juhtunud oli, lakooniliselt ütles: «Jääd istuma — panen sind seakarja!» Salamis mõtlesin, et kus küll see tema seakari peaks olema, aga istuma ei jäänud ja nii ma seda ei teagi.

Iseloomulik isale oli ka suur austus toidu vastu. Meid oli neli rõõmsat last ja vahel rohkemgi iga päev söögilauas. Kui isa juhtus lõunasöögi ajal kodus olema, mida juhtus küll haruharva, pidime olema hästi tõised. Nagu lapsed ikka, kuidas sa suudad terve pika lõunaaja ilma naeruta olla, liitati kui see keelatud on! Ja nii juhtus ka vahel naeruturtsatus tulema, millele kohe järgnes karm käsk: «Mine nurka ja jääd ilma söömata!» Nurka tuli meil minna, aga söögi saime hiljem ikka. Ema ei ütelnud iialgi midagi sellist, mis oleks isa autoriteeti vähenandanud, kuid tema arusaamad nõudsid, et lapse kõht täis oleks.

Neid talupoeglike arusaamade käibeväljendusi oli isal rohkesti. Nii ütles ta, et «advokaadid on hobusevargad» (s. t. hobusevaraste kaitsjad), kui küsimuses oli vanema venna juristiks õppimine Tartu ülikoolis. Seejuures oli üks tema paremaid sõpru Tartu tun-

tud ja tunnustatud advokaat Lui Olesk. Sellest sõprusest rääkides on Lui Oleski tütar Olli Olesk meenutanud, kuidas need kaks sõpra arutasid selle üle, millise ühiskonnakorra nad Fidži saartel kehtestavad. Oma ideedest haaratuna vaidlesid nad ägedalt ning lahkusid teineteisest tigidatena, et mõne päeva pärast vaidlust taas jätkata. Nii oskavad ainult lapsed või siis kõrgete ideaalidega inimesed.

Isa ei olnud üldiselt suur pidude sõber, kuid paar korda aastas lubas ta endale luksust istuda koos sõpradega ja tarvitada paar pitsi «Roosna paruni õli» — parun Roseni viinavabriku järgi Tallinnas. Ta ei armastanud alkoholi ja see oli talle ka keelatud maohaavade pärast — mälestus Pariisi nägripäevadest ja nälgimisest. Palju räägiti ja vaieldi neil õhtutel meie kodus Sakala tänaval suure nelinurkse söögilaua ümber, söögilaua kohal oleva abazuuri kollane soe valgus peegeldumas laua ümber istujate nägudel. Meie, kes me vaidlustest aru ei saanud, tundsimme rõõmu Nikolai Triigist ja tema joonistamisoskusest. See suur lastesõber oli tihti meiga. Mind pani alati imestama, et ta alustas oma joonistamist minu meelest kummalisest kohast, näiteks lehma sabast, ja siis ühe joonega joonise valmis tegi. Triik oli üks neid, kes isa sõbraks jäi elu lõpuni. Veel käisid neil õhtutel Burmanid, Laarman — kõikide nimesid ei mäleta ja ega neid keegi meile ei tutvustanudki. Burmanite abielupaar laulis väga meeoleukalt ja tundesügavalt, neil mõlemal oli väga ilus hääl. Ja muidugi käis meil ka Ants Laikmaa, inimene, kes säilitas endas nooruslikkuse. Vahel, kui suvel Leetres olles kuulsime, et sirelipõõsa taga kukub kägu, teadsime et see on Ants Laikmaa — ja ta tuli põõsa tagant, hõbenupuga kepp käes ja lilleõis, kas daalia või krüsantheem, nõopaugus. Siis oli palju nalja ja elurõõmu tema ümber.

Veel meenub mulle isa 50-aastane sünnipäev. Tervitama olid tulnud tema rohkearvulised sõbrad. See koosviibimine ei olnud intiimne, aga ikkagi meeoleukas ja tore, sest isa oli leidnud toreda mooduse selle õhtu jäädvustamiseks. Kõik külalised kirjutasid oma nime suurele vaasile ja see vaas sai nimesid täis. Hiljem käis vaas keraamikaahjust läbi ja nii saadigi omalaadne dokument.

Isa oli ääretult aus kõiges selles, mis puutus kunsti, kuid eelkõige ikkagi kitsamalt temas endas väljakujunenud arusaamade järgi.

Ta otsis ilu ja kunstiideaale igal pool, kus elas ja liikus. Minu arvates mõjus talle kõige sügavamalt Pariisi muuseumides nähtud vanaegiptuse kunst, mis oma töötlusel ja vormidelt oli talle kõige hingelähedasem ja mille järgi on tunda kogu hilisemas loomingu. Ja mitte ainult loomingu, oma esimestele lastele valis ta Egiptuse jumalate nimed Râ ja Thuui, minu nimi, Lennert, tähistab vahepealset Norra-Rootsi reisi, aga noorem veli Peep on juba koju tagasi jõudnud küpse kunstniku — eestlase rahvusliku enesetunnetuse väljendus.

Egiptuse muistse kunsti materjalid graniit ja basalt vastasid ka tema iseloomule — kangusele ja jonnakusele. Nende materjalide pinnatöötlus oli tohutult aega nõudev, kui



see aga ükskord valmis sai ja kivide pind hingestatult elama hakkas, oli kõik vaev tasutud. Eriti meeldis mulle näitleja Sisi Pinna graniitpea, mis aga kahjuks sõjas hävis.

Ja töö raskusest tuleb otsida põhjuseid, miks Jaan Koortil ei tekkinud koolkonda. Seda märgib L. Gens oma monograafias ja ka mina olen sellele mõelnud. Jaan Koort oli ju ikkagi rahvusvaheliselt tunnustatud kunstnik, kellel oli õigus oma töid välja panna maailmakunsti Parnasse'i, Pariisi näitusesaalides. Nende materjalidega — graniidi ja basaldiga töötamine nõudis äärmiselt suurt tööarmastust ja selleks pidi olema sündinud kas muistses Egiptuses või siis Pupastveres.

Koort ei vaevunud keskendumata pedagoogitööle; tema poeg Peep Koort töötas tunnustatud pedagoogina, professorina Uppsalas ja Helsingis, ja ma mõtlen, et kui Jaan Koort oleks tahtnud, oleks ta edukalt ka pedagoogina töötanud. Kuid Jaan Koort elas kadestamisväärsest terviklikku elu, liikudes kõrvalekaldumatult oma valitud rajal — töötades ja kunsti luues. Ta välis kõike, mis segas teda töös, oli see nii tähtis kui tahes, kasvõi tema kunstilise pärandi ja tööskupidamise jätkajate küsimus.

Koort vajas ainult tööd ja materjali, millest kunsti teha — kõik muu oli teisejärguline. Kas ta oli õnnelik? Jah oli, ja eriti kui tal midagi ilusat õnnestus. Tema elurõõmu ja huumorimeelt ei kahandanud mingid eluraskused ja mured, ta teadis, et need käivad inimese eluga kaasas nagu pori kevadega. Ta võis kiruda kõiki ja kõike raskuste pärast, mis tema teele vahest kuhjusid, kuid see toimus pealispinnal. Sinna, kus liikusid tema tõelised mõtted tööst ja kunstist, ei olnud nii kerge pääseda.

Isa oli lüheldast kasvu, umbes 170 cm pikk, tugeva kehaehitusega mees, kumera seljaga, nagu ise ütles — võmmuga kuklas. Minu mäletamisaegadest saadik oli ta kiilaspäine. Väljas kandis ta oma karikatuuridest tuntud ebamäärast värvi luitunud sonimütsi, ateljees punast kootud mütsikest, paljapäi liikus väga harva. Silmad olid hallid ja vaatasid läbi kuldraamidega prillide teravalt ja kõikenägevalt, tihti huumoriga. Suu ümber püsis alaline vaevumärgatav naeruvine. Tugev alumine huul, «tõllmokk», nagu ta ise ütles, oli nagu loodud hoidma piipu, mis teda, peamiselt kustunult, läbi kogu elu saatis.

Käed olid minu arvates mehe kohta väikesed, lühikeste, lihavate, tugevate sõrmedega. Talle oli iseloomulik, et nähtud figuuri või vormi joont armastas ta näidata põidlagi, õhus joont jälgendavat liigutust tehes. Põial oli ka peamine, millega ta savi valmiva kuju pinnal voolis. Oma välimusse, ka rõivastusse, suhtus ta ääretu ükskõiksusega. Uues ülikonnas ja kaabuga esines ta ainult siis, kui teisiti kuidagi ei saanud — vanaema matusel ja veel mõnedel harvadel kordadel.

Meile, lastele oli ta rõõmsameeleline, headsüdamlik isa. Koos olla saime temaga, nii et ta meie jaoks oli, väga harva; ta oli liiga hõivatud oma tööst. «Krutskimees» oli ta aga vahel küll. Ükskord kutsus ta meid, poisse, endaga kaasa söögិតuppa, kus laual oli äsja küpsetatud sünnipäevakringel, vaatas ringi,

ega ühtegi naisperest nägemas ei ole, tõstis siis kringliserva üles ja tõmbas endale näpudega pehmet sooja kringlisisu, ning läks siis Kadriorgu tööle, endal nägu kelmustükist naeru läis. Meie sünnipäevadest ta kunagi osa ei võtnud, selleks ei olnud aega ja meie olime sellega harjunud. Kui aga ema õhtul pidulikult kringlit lõikas, vajus see lõtsi — ja vanema venna tukad olid tuules. Isa me ära ei andnud, ja nii ei saanudki ema teada, kes selles mängus peaosaline oli.

Minu esimesed mälestused isast ja tema tööst on Tartust, nelja-aastaselt. Isa ateljee asus siis Laial tänaval. See oli küllalt suur ruum, ateljeeks siiski madal, kuid juba seal oli see miljöö, mis minu teadvuses on alati isa ümbritsenud. Pooleliolevad märgade riietega kaetud savikujud, kipsist kujud ja vormid, mitmed mõõteriistad ja kõige juurde savi ja kipsi lõhn — nii omane kujuri ateljeele. Järgmine tööruum oli Viimsi mõisa saal, suur ja esinduslik ruum parkettpõrandaga, mis kindlasti ei olnud vedela savi ja kipsi jaoks mõeldud. Kõige rohkem mälestusi on isa ateljeest Kadriorus. Koht ise oli ajalooline, oma töökoja ehitas isa Peeter I maja vastas asuvasse endisesse tsaari hobuse-talli. Üle hoovi olid Peetri tõllakuuridesse ehitatud Burmani, Areni ja Janseni lamudateljeed. Ateljee koosnes tööruumidest ja kahest elutoast koos kööbiga. Hoonesse sisenedes oldi suures avaras esikus. Vasakpoolses esikuosas oli keraamikaahju küttekolle ja puud, mida samas ka lõhuti. Otse edasi läks üks suurde tööruumi, kus kohe vasakul oli keraamikaahju suu. Ahju kõrval oli pronksisulatamise kolle ja edasi vasakul hästi suur korsten, kuhu kõikide ahjude suitsud suubusid. Otse edasi akna all oli suur töölaud pottsepakedraga, millega isa töötas ainult keraamika tegemise algaastail, hiljem peaaegu üldse mitte. Ruumi parempoolses osas olid riulid põletatud ja põletamata keraamikatoodete jaoks. Akna juurest vasakule läks üks teise, veel suuremasse ruumi. Sellel olid vastu põhjakülge üle terve seina aknad ja siin see päris pühapaik asuski. Siin ta modelleeris, viis kipsi savikujud ja viimistles juba lõplikus materjalis teosed, suveti aga raius hoovil oma kivist töid. Samas olid ka tema linnud ja orav Madli ja minagi olin seal modelliks väikese hõõguva koksiahju kõrval, laest rippumas suure valgusega elektripirn. Sellest ruumist läks üks taraga piiratud aeda, kus asusid suured kantilõhutud kivirahnud ja muu vajalik kujurile. Seal olid ka terra metskitsed nii suvel kui talvel. Suveti elasime kahes elutoas, kuhu suurest esikust viis kolme astmega trepp. Suur jahe esik oli ka meie söögiroom. Isa laskis teha oma kavandite järgi lihtsa männipuust ristjalgadega laua ja kaheksa samast materjalist tooli, kõik kergelt lakitud, tugevad, n.-õ. eesti talupoeglikus stiilis tehtud. Seal asus ka papagoi Aara oma puuriga. Ta elas seal vabalt ja liikus põrandal omapärase liugleva kõnnakuga. Astus ikka kolm-neli sammu, siis noogutas peaga ja nii kogu tee. Kui ta aga vihastas või tahtis kiiresti liikuda, võttis ta appi tiivad ja tegi sinna juurde veel sõjakisa. Loomulikult hirmutas meid selline väike punane saatan, kuigi



1. Jaan Koort. Aktijoonis. Pliiats. 1914.

meieni jõudes noogutas lind vaid paar korda peaga ja marssis rahumeeli edasi. Ega ta sõnu puhtalt hääldada ei osanud, välja arvatud oma nime «Aara». Veel ütles ta «durak» ja kui tema meelest oli asi eriti lootusetu, siis «durak, durak». Aara lemmik oli muidugi isa, nad oskasid teineteisele oma sõprust avaldada.

Umbes kolmeteistkümmeselt hakkasin isa tema tööde juures suveti abistama, vahel ka talvel peale koolitunde. Ikka oli midagi teha, kas savi pesti ja sõeluda, glasuure segada või keraamikaahju kütta ja puud lõhkuda. Ka modelliks tuli olla. Üks tema viimaseid töid Kadriorus oli põlvitava noormehe kuju, mis kipsi ei jõudnudki. Seoses Nõukogude Liitu sõiduga jäi see töö pooleli, olgugi et need, kes seda nägid, pidasid seda üheks väljendusrikkamaks figuuriks. Töö juures ta juttu ei ajanud ja nii me seal olime, üks oma mõtetega, põlvitamas ja teine kuju kallal töötamas. Juhtus, eriti keraamikaahjude küttesel, et meie õhtu jõudis kätte, kui trammid enam ei sõitnud. Siis kõndisime vaikes ja kuidagi endaga rahul olles läbi tühja vaigse linna koju Sakala tänavale. Hiilisime tasa kööki, leidsime midagi hamba alla ja kähku magama — mind ootas hommikul kool ja teda töö. Oma pühapäevad viibis ta ikka tööl Kadriorus, ainuke vahe oli selles, et pühapäeviti saime temaga koos hommikut süüa — ja üks see oligi siis nagu pidulik olemine.

Teatris käis isa harva, selleks oli vaja ümber riietuda ja sellised toimingud temale ei istunud. Kuid ta oli sõber paljude teatriinimestega ja hindas neid väga. Üks tema ilmekamaid töid oli graniidist S. Pinna pea. Samamoodi oli kontsertidega. Muusikalisi teadmisi tal oli, üks tema paremaid sõpru oli Mart Saar. Kirjandusest olen luge-



nud, et isa mängis viiulit, kuid meie kodus ei ole mina viiulit näinud ega ka kuulnud teda viiulit mängimas. Ilmselt pidi see har-rastus taganema kujutava kunsti ees.

Kinoga olid Jaan Koortil erilised suhted. Nimelt kujundas ta kino «Gloria Palace'i», praeguse Vene Draamateatri portaalid ja ühe osana tasust sai vaba pääsme. Kinosaalis käis ta päris meelsasti. Ise ta ütles, et seal mängib hea orkester ja et see teeb hea tuju ja hea une. Ameerika ja saksa kommerts-filmidest oli ta küllalt halval arvamisel. Küll aga meeldisid talle tolleaegsed head filmi-näitlejad nagu Emil Jannings jt. Esimene nõukogude film, mida ta nägi, oli «Kodu-tud», mille kohta ta ütles, et see haaranud teda väga.

Isa luges meelsasti, kui tal selleks aega jätkus. Meie kodus käisid paljud kirjandus-inimesed — Suits, Visnapuu, Gailit jt. Ka Tammsaarega oli tal side, «Tõe ja õiguse» I köide oli isal pühendusega. Ta oli võime-line lugema mitmes võõrkeeles. Ilmselt oli tal vahel vajadus lihtsalt lugeda trükitud sõna. Ohtul, kui lugesin mõnda raamatut, tuli isa ja küsis: «Näita, mida sa loed?» Lehitses natuke raamatut, ütles, et «sihukest panna ei ole sul tarvis lugeda!», läks koos raamatuga ja luges hommikuni.

Ta oli üldiselt teadlik sellest, mis toimus kunstis, poliitilises elus ja üldse maailmas. Lõuna paiku käis isa kohvikus ja luges seal lehed läbi, vaidles oma sõpradega ja sai kursi päevasündmustega. Kohvikus oli Jaan Koort nagu teine inimene — jutukas, humoo-rikas, armastas lõõpida, anekdoote rääkida, seal oli ta selline, nagu temast lehtedes kir-jutati, seal sündisid paljud legendid temast, millele ta teinekord teadlikult kaasa aitas, see oli heas mõttes boheemlik osa temast. Kuid see kõik jäi linna kohvikusse — Kadri-orus ta endale ega teistele midagi sellist ei lubanud, Kadriorus ateljees oli tõsine keskendunud töömeesolu.

Ta kasutas ajakirjandust ja ajakirjandus kasutas teda. Ta reageeris erksalt poliitiliste sündmustele maailmas. Isa ütles: «Kui ma ükskord suren, istun taevas pilveserval ja vaatan pealt, mis maa peal tehakse.» Ilmselt oli tal nagu Tammsaarelgi sügavalt talu-poeglik veendumus, et töö teeb õndsaks. L. Gensi monograafiat lugedes (Gens on seal oma ütlemistes küllaltki ettevaatlik) sel-gub, et kodanliku Eesti kunstidžunglis kor-raldati Jaan Koortile lausa ajujaht. See lõppes õnnestunult — Koortilt võeti tööta-mise võimalused kodumaal, ilma tööta aga Koort elada ei osanud.

Ma tundsin isa iseloomu ja olen elus veelgi kohanud selliseid inimesi, kes on egotsent-rilised, usuvad oma arvamuste õigsusesse kaljukindlalt ja võitlevad oma tööspida-miste eest kogu hingega. Ja ma võin öelda — isal oli ainult üks eesmärk — eesti kunst. Ega ometi ajujahti korraldatud paari halvasti öeldud sõna pärast, mida võib juhtuda igal emotsionaalsel kriitikul?

Ma usun, et kunagi kunstiteadlased uurivad seda pretseeditud juhtumit ühe kultuur-rahva kunstiajaloo ja siis saame teada, millistel ajenditel need inimesed tegutsesid; see oleks õiglane Jaan Koorti suhtes. Ja kes teine, kui Jaan Koorti poeg peab algatama

seda «pöördtoolitundi», ehk küll teisest aspektist kui Jannseni ja tema poja puhul. Jaan Koortil muutus sellistes tingimustes töötamine äärmiselt raskeks, peaaegu võima-tuks. Isa sõbrad Pariisi ajast, Nõukogude Liidu kunstnikud Merkurov, Kravtšenko jt. olid teda juba varem Nõukogude Liitu tööle kutsunud ja pärast järjekordset kutset nõus-tus isa tööle asumata välismaise spetsialistina Gželi keraamikatehase juurde. Välja arvatud lapsepõlv, oli Jaan Koort kogu oma elu pide-valt maadelnud igasuguste, peamiselt majan-duslike raskustega ja esmakordselt oma elus oli ta nüüd kõikidest muredest vaba. Talle anti korter ja ateljee Gželis, tuba Moskvast, ta sai kõik vajalikud materjalid, ehk nagu ta ise ütles: «Siin rahuldatakse kõik minu kapriisid.» Tasu töö eest oli küllaldane. Ja mis peamine: temasse usuti ja teda vajati. Võimalused tema talendi, oskuste ja tead-miste kasutamiseks olid suured. Ta pidi osale-ma 1937. a. Pariisi maailmanäitusel koos Palehi meistritega, katsetas mitmeid gla-suure Gželis, kavandas Palehi meistrite rakendamist keraamikas. Oma ateljees Gželis tegeles ta skulptuuriga. Selle lühi-kese ajaga suutis ta anda palju, ja truuna oma elustiilile töötas nagu alati 12–16 tundi päevas.

Paar aastat enne isa Nõukogude Liitu minekut rääkis ema meile, et isa oli käinud arsti juures, et tema süda on väga haige ja et tal ei ole enam palju aastaid elada. Ja nii ka oli. Külmetus, kopsupõletik — ja väsinud süda lakkas töötamast.

Väga paljude kunstnike elus on suur osa olnud nende elukaaslastel. Teisiti ei olnud see ka Jaan Koortiga. Ema oli rikka Tallinna majaomaniku tütar. Kuid isa ei võlunud rik-kus, vaid ema ilu ja teadmine, et sellise ise-loomu ja arusaamistega naine on talle ainuõige elukaaslane. Kõike, mida üks suure südamega naine võib anda mehele, seda kõike ema andis — alates inspiratsioonist loominguks ja lõpetades lohutusega, kui elu seda mõningal määral lapselikult jäänud meest karistas. Jaan Koorti kui väimeest ema perekonnas ilmselt ei arvestatud. Ja siis juhtus nii, nagu romaanides tihti kirjuta-takse. Isa sõitis Pariisi oma õpinguid jätkama ja ema pidi sõitma Šveitsi Lausanne'i ülikooli arstiks õppima. See Lausanne oli aga Pariis, kus teda ootas Jaan Koort — abiellumine ja meeletult ilus aeg, ja siis lapsed ja näguri-päevad. Nii tugev kui Jaan Koort oli selles, mis puutus tema kunsti või üldse vaimuelusse, samavõrd saamatu oli ta igapäevases elus, täiesti ilma ärilise talendita. Ta lõi küll suure väärtusega teo-seid, näiteks hindas kindlustuselt «Palve-taja» väärtuseks 2 milj. senti, kui kuju Soomes näitusel käis, kuid oma tööde realiseerimisega ta toime ei tulnud. Raske oli esimestel aastatel pärast Pariisi, lapsed olid väikesed ja ema ei töötanud. 1927. aastast asus ema tööle, sest peres oli ikkagi kuus suud. Ja kummaline, oma isalt ei tohtinud ema midagi vastu võtta ja ega ema ei läinud ka nii kergesti küsima, vaid paaril kor-ral tuli see käik Jaan Koorti eest varjates ette võtta. Sealjuures hoidis ema oma isa väga. On ime, et teda nende kahe kõva mehe vahel peeneks ei jahvatatud, kuid kül-

lap ta oli ise ka kõvast materjalist. Olen teda ainult korra nütmas näinud. See oli siis, kui ta sai ametliku teate oma poja Rå hukkamisest Kalevi-Liival. Kordagi ei teinud ema isale etteheited majanduslikult välja-kannatamatu olukorra pärast, vaid võttis enamiku raskustest oma õlgadele. Veelgi rohkem, ta püüdis teha kõik, et isa saaks pühenduda ainult oma loomingule — niivõrd tunnetas ta oma missiooni Jaan Koorti kõrval.

Meie, lapsed, ei märganud kõigest sellest midagi, meie elu oli nagu lastel ikka ja paljudest ühel lapsel tarvis oligi. Ka ema ei rääkinud sellest kunagi, hiljem aastate jook-sul sai kõik selgeks, eriti pärast ema surma.

Armastan oma ema väga ja tunnetan kui-dagi sügavalt tema eristatust selle ääre-tult tööka, vaimiselt väga arenenud mehe kõrval. Ema andis palju, kuid sai ka palju, sest see aeg oli eesti rahvale kunsti ja kir-janduse loomise aeg ja ta elas inimeste keskel, kelle elu oli intellektuaalselt kõrge-tasemeline. Aga oma kunstile andunud mehelt jäi tal palju saamata seda, mis teeb ilusaks naise elu.

Isa tuhk oli Tartus õe juures. Kui ema 1976. a. suri, täitsime ema soovi, et need kaks inimest, kes elus nii hästi teineteist täiendasid ja palju teineteisele andsid, saak-sid ka puhata koos. Ja nii panimegi ema vasaku põse kõrvale padja alla selle peotäie tuhka tinutatu ja pitseeritud plekk-karbis, mis isat järele oli jäänud. Nii nad puhka-vad Rahumäe kalmistul, isa raiutud öökul-lid vaikselt valvamas aianurkadel.

\* \* \*

Olen mõelnud, miks isa loomi pidas? Teine-kord oli neid küllalt palju. Huvitav, et majanduslikult tasuvaid loomi isa kunagi ei pidanud. Samuti ma ei tea, et ta oleks ühtki looma või lindu tapnud — isegi kukke või kana mitte. Tema loomad surid kas loomu-likku surma, hukkusid õnnetuse läbi või ela-vad praegu veel. Loomad olid talle ka modellideks ja ma usun, et ta vajas ka loo-made usaldust ja kiindumust, ükskõik, mis-moodi see väljendus. Ei mingit sekeldamist vekslitega, rahanõudmisi, jala tahapanemist ega muud sellist «armsalt inimlikku» tege-vust. Ikka ja jälle näen oma kujutlustes isa Kadrioru ateljees tööd tegemas: hall kittel seljas, kipsised püksid jalas, punane villane mütsike peas, kustunud piip suunurgas ja puukingad jalas. Töö ajal oli ta kogu aeg seotud loomadega, kes elasid ja tegutsesid samas ruumis oma eluseaduste järgi. Kes tahtis süüa või juua, kes kippus riidu minema mõne teise loomaga, või kes niisama tah-tis, et teda tähele pandaks või hellitataks. See oli kuidagi terviklik keskkond, midagi ei olnud seal liigset.

Hommikul peale hommikusööki Sakala täna-val oli jutuaajamine papagoi Aaraga, kusjuu-res asi lõppes tavaliselt sellega, et Aarale pakuti piibu pitsi proovida, mida see ka asja-likult tegi. Siis sõitis isa Kadrioru, kus teda ootas terve loomade seltskond. Suures puuris oli öökull Indrek, kes isa häält kuul-des astus õrt mööda lähemale. See muidu



nii inimestest eemale hoiduv lind oli ilmselt isasse kiindunud. Öökullidest on isa mitmed kujud modelleerinud ja neid on mitmel hauamonumendil. Ma ei mäleta, kuidas kurg Džurr isale toodi, aga tähtis oli ta küll. Ateljees ja hoovis kõndis ta vabalt ringi. Isa modelleeris tema järgi kauni graatsilise kuju, mis kahjuks sõjatules hävis. Meie, lapsed, olime suveti Kadriorus paljajalu ja kure armsam meelelahutus oli meile seljatagant ligi hiilida ja meie varbaid sihtida. Alati oli isal Kadriorus mõni kodustatud vares ja kõiki neid hüüti Krookuks. Pargivahid juba teadsid isa nõrkust loomi pidada ja kui mõni varesepoeq pesast kukkus, toodi see kohe isale.

Suvel toodi ka Aara Sakala tänavalt Kadriorgu. Aaral oli raudvarbadest puur, see tõseti kärumehe kärule koos Aaraga ja poisteparve saatel algas sõit Kadriorgu. Suvel oli Aara lahti ja lendas vabalt ringi, varesed suure kraaksumisega kannul. Ega nad talle väga ligi ei tikkunud, sest suur punane lind oli küllalt tige. Kaunis oli see küll, kui Aara lendas, sulestik sillerdamas mitmetes värvides. Sõja ajal andis ema Aara Tallinna loomaaeda, kus ta peale sõda suri. Tema arvatav vanus oli 110—120 aastat. Aarat isa õieti ei modelleerinudki, ühele vaasile kaunistuseks ta küll proovis, kuid hiljem loobus. Aara võlu ja ilu oli tema värvides.

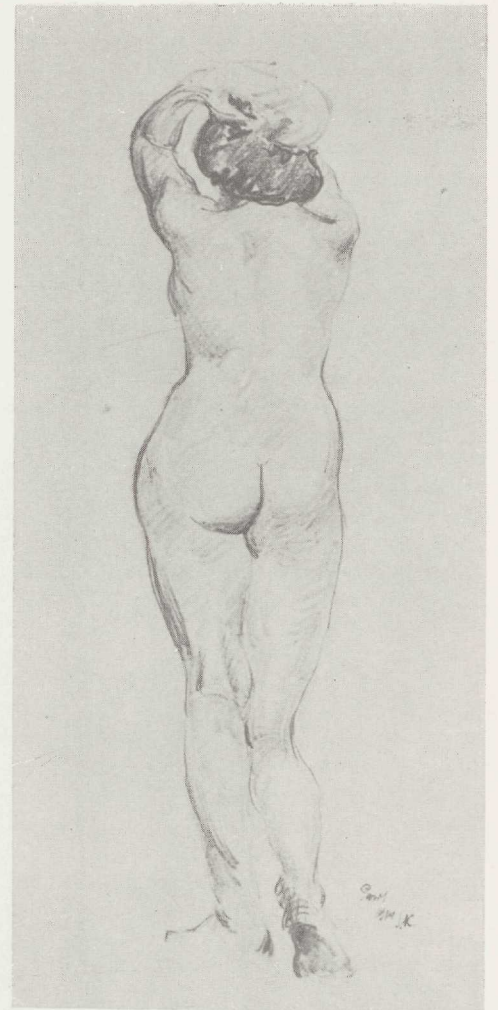
Aknale kõige lähemal oli orav Madli puur. Puuris oli väiksem puur pesaauguga nagu kuldnokkadel. Tore oli vaadata, kuidas Madli magama läks, kõigepealt sätiti pesas kõik korda ja kõige lõpuks tõmmati saba pesasse nagu tekk endale peale. Madli oli hästi puhas loom ja küllalt julge. Ta võis väsimatult puuri põrandal hüpelda, küllab need olid tema võimlemisharjutused. Vares Krooku kipus teda vahel segama ja hullutas viisakat ja tarka loomakest. Madli oli temast õige tüdinud. Alles pärast seda, kui Madli oli varesele vett vastu silmi sülitanud, jättis Krooku orava rahule.

Eriliselt ilusad olid metskitsed, neid oli isal Kadrioru perioodil kolm, viimane neist viidi pärast isa Nõukogude Liitu asumist Abruka saarele. Kitsed olid armsad, hästi taltsad loomad ja tulid alati meilt leiba otsima. Ühe neist õpetasime ka poksimas. Kitse on isa mitmel korral modelleerinud ja pronksis ning keraamikas jäädvustanud. Kord, kui metskits oli aiast välja tulnud ega tahtnud enam tagasi minna, võttis isa rabeleva looma sülle ja viis rahulikult aeda. Siis taipasin, et ta oli tugev mees, sest katsusin seda küll järgi teha, aga sellest ei tulnud midagi välja. Veel katsus isa rott kodustada. Kuidagi oli ta elusa roti kätte saanud ja tegi sellele plekist ja traatvõrgust puuri. Rott oli väga metsik, sööki ta vastu ei võtnud ja ühel hommikul oli ta puuris surnud.

Uksaeg oli tal ka metsjänes, aga ma ei tea, kas see loomake kodustus. Aga isa oli uhke, et see jänes sõi vekslipaberit. Nimelt rippusid selles toas, kus jänes oli, naela otsas tarvitatud vekslid ja tõesti oli jänes neil kõigil alumised otsad ära näksinud.

Ühe loo tahaksin veel jutustada isa suhtumisest loomadesse. Ühel suvel suvitasime Põllkülas ja läksime koos sõbraga Soodajärvede juurde. Korv oli meil kaasas, et

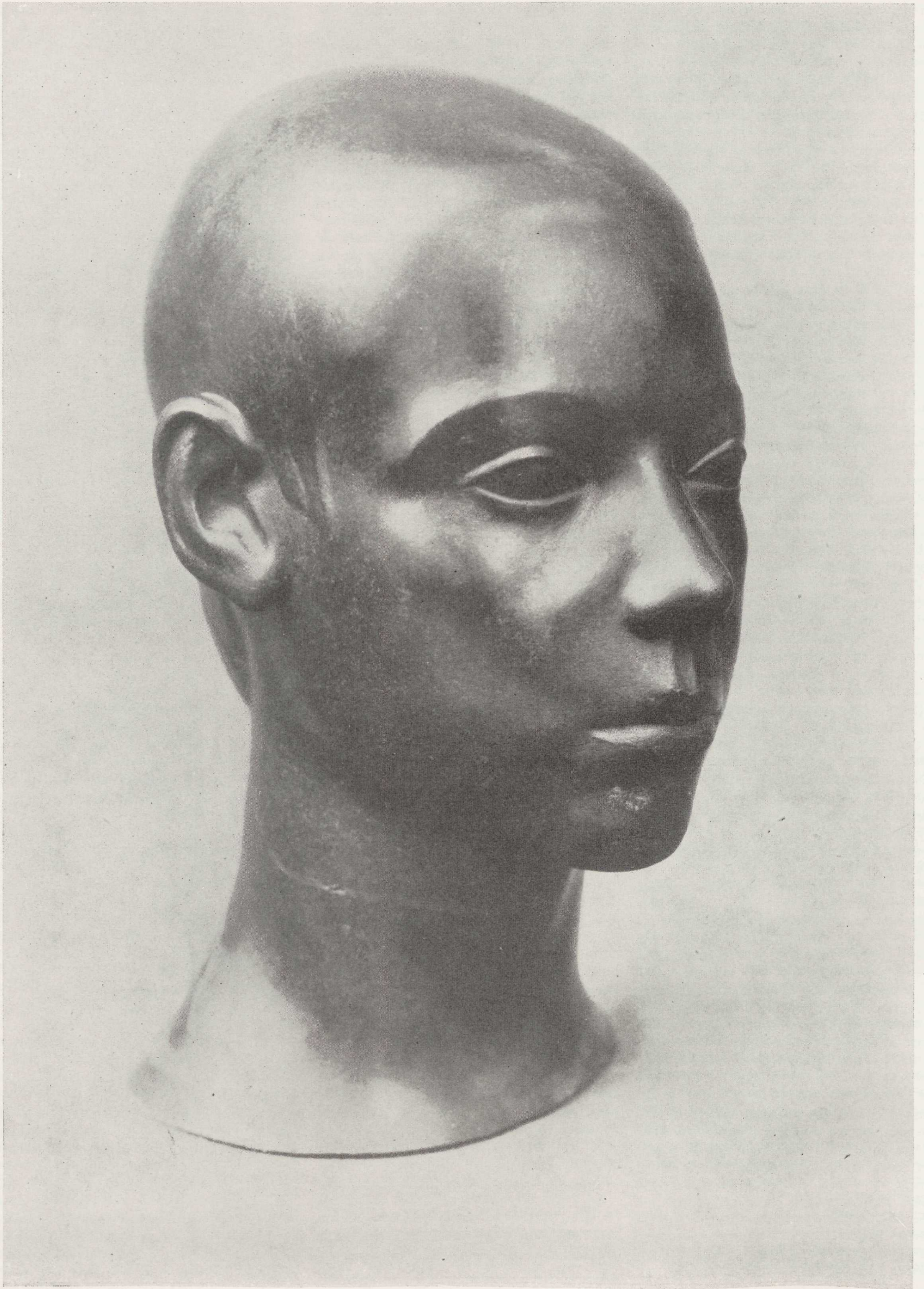
marju korjata. Marju me ei leidnud, aga õhtu eel jäid meile pärast ujumist jalgu metspardi pojad. Rumalad nagu olime, pistisime pardipojad korvi, kus nad sambbla peal peagi väikese vile saatel päris rahulikud olid. Soodajärvedelt Põllkülla Sepa tallu oli mitu head kilomeetrit ja kui koju jõudisime, oli kell 10 paiku õhtul. Isa istus trepil ja suitsetas piipu. Muidugi ruttasin suure õhinaga isale oma leidu näitama. Isa muutus tõsiseks ja ütles: «Mis te nüüd tegite, teie tõite ju pardiema juurest tema lapsed ära! Viige kohe tagasi ja pange samasse kohta, kust te nad võtsite!» Ta teadis väga hästi, et vaevalt need pardipojad oma emaga jälle kokku saavad ja ta nägi küll, et me kaunisteski väsinud olime, aga see oli meile õpetuseks. Nii me keerasimegi tagasi ja panime pardipojad sama põõsa alla, kust nad püüdnud olime.



2. Jaan Koort. Seisev akt. Pliiats. 1914.

3. Jaan Koort. Aktikrokii. Pliiats. 1910—1930.





4. Jan Koort. Karjapoiss. Basalt. 1921.



Jaan Koorti loominguga pööras eesti skulptuur selja minevikku vaatavale akadeemilisele eklektikale ja seostus realistlikule käsitluslaadile truuks jäädes sajandivahetuse ning 20. sajandi alguskümnendite uuenduslike kunstitaotlustega. Jaan Koorti tähendus meie kunstis on erakordselt suur veel seetõttu, et ta oli esialgu ainuke uus nimi eesti kujurite hulgas, tema ea- ja mõttekaaslaste maalijate ja graafikute seast võib nimetada aga terve rea: A. Laikmaa, K. Raud, N. Triik, K. Mägi jt.

Kunstniku kogu looming koosneb paljudest eri tahkudest — tal on kaalukas osa «Noor-Eesti» ajajärgu maalikunstis, ta on loonud ehitusplastikat, hauasambaid ja dekoratiivskulptuure, temast ei saa mööda minna eesti keraamika ajalugu koostades, tähelepanu väärivad tema asjatundlikud kirjutised kunstist ja poleemilised sõnavõttud kunstielu päevaprobleemide üle. Kõik need komponendid on vajalikud Jaan Koorti kunstnikuisiksuse mõistmiseks, ent tema koha eesti kunsti ajaloos määrab eelkõige vabaplastika. Pealegi olid kunstniku võimalused monumentalistina töötamiseks tellimuste vähesuse tõttu piiratud. Jaan Koorti portreed ja figuurid pansioni aluse eesti skulptuuri graniiditraditsioonidele, püüdele viia oma teosed ise lõpule ehedates materjalides, tasakaalukalt rangele ja selgele vormistiilile, mille kohta H. Kompus on tabavalt kirjutanud, et J. Koort tõi eesti skulptuuri «vaimsustatud vormi edevu- seta ilu».<sup>1</sup> Esimeses kunstniku loomingu pikemas käsitluses on V. Vaga kokkuvõtlikult tõdenud: «Koorti kunsti peavoorusse tuleb pidada asjaolu, et selles on stiili, kuid ei ole maneeeri.»<sup>2</sup>

Alates Jaan Koortist võime jälgida eesti skulptuuri arengu järjepidevust. See ei tähenda, et meil poleks kujureid, kelle loomingu põhikarakter märksa ei erineks J. Koorti omast, ka on tänaseks väga palju muutunud kunsti üldpilt. Eri aegadel on Jaan Koorti loomingulist pärandit hinnatud erinevalt — teda on peetud vanamoeliseks, tema kunst on kuulutatud formalistlikuks ja temas on nähtud teadlikku võitlejat realismi eest. Mida edasi läheb aga aeg, seda selgemaks saab, et Jaan Koort suutis oma loomingus jäädvustada midagi meie kunstile igiomast, kestvat, mille juurde ikka ja jälle on tulnud tagasi pöörduda.

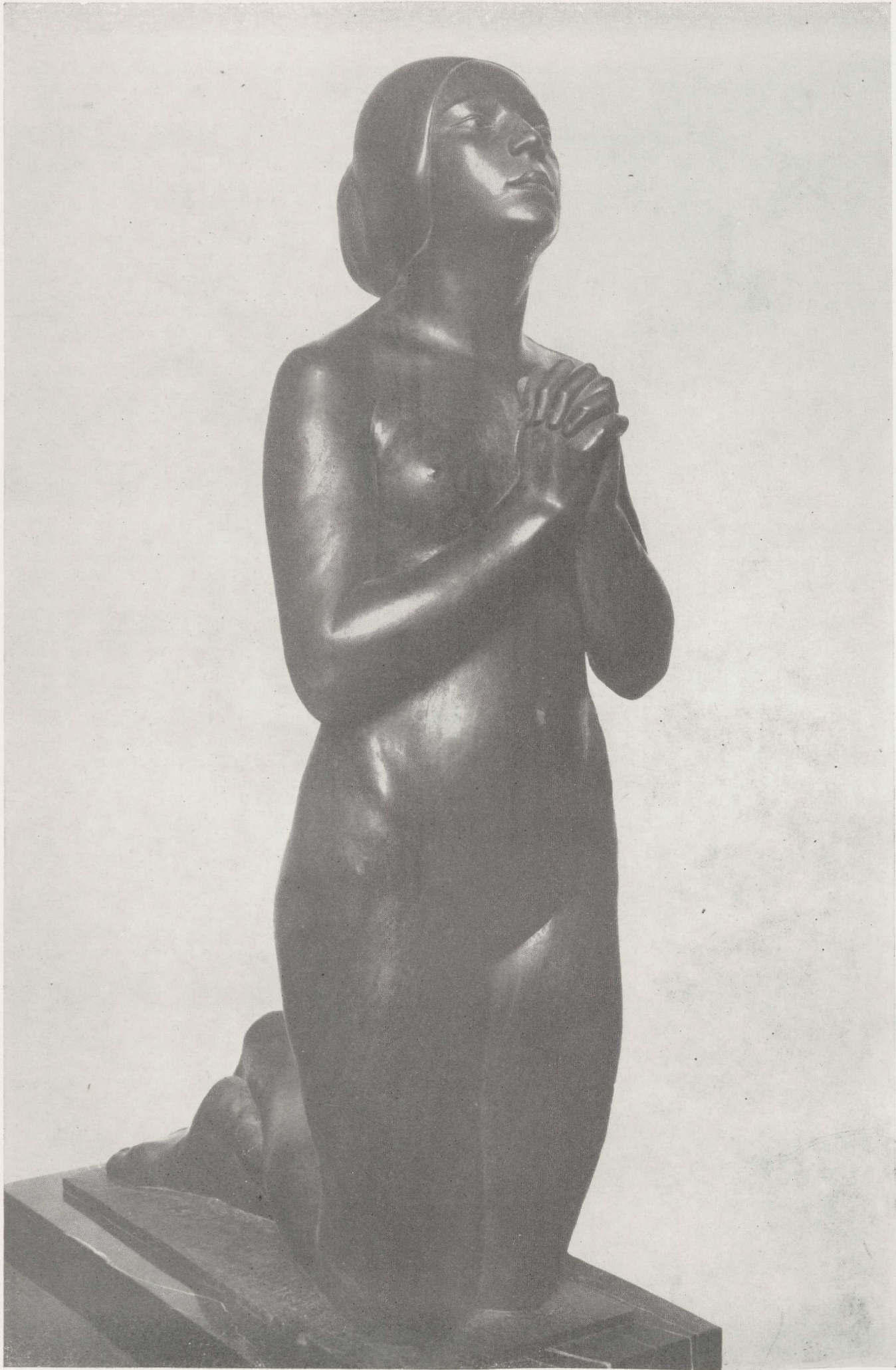
Skulptori loominguga, tema kunstiarusaamade iseloomustamiseks on V. Raam väitnud: «Mitte mugav kaasaminek moevooludega, mitte rahulolu juba kord saavutatuga, sageli otse robustsusse kalduv opositsioon keskpäraseks elimineerija ideetu ümbruse vastu, vaid selge tahe selle ümbruse terveid, optimistlikke elemente isikupäraseks kunstivormi koondada — need olid Jaan Koorti silmapaistvamad iseloomujooned nii loomingus kui igapäevases ellusuhtumises.»<sup>3</sup> Avalikus kirjas kunstniku surma puhul lisab M. Laarman sellele: «Kui kunstnik sinus oli rahu ja suurejoonelisus ise, siis seda tänu sellele rahutule ja igavesti siia-sinna visklevale ja vaenulike tuultega võitlevale inimesele.»<sup>4</sup>

Milles siis peitub Jaan Koorti loomingu eripära, miks peame just teda selle sajandi eesti skulptuuri aluserajajaks? Kõige põhilisem on mõistagi tema kui kunstniku ande suu-

ruses. Kuid see ande kujunes ja küpses oma ajastus, laskis end vormida ümbritsevast elust ja kunstist. Kunstiõpinguid alustas Koort Stieglitzi Kunsttööstuskoolis, 1905. aastal läks selleaegsesse kunstipealinna Pariisi, kuhu jäi tervelt kümneks aastaks. Kunsti üldpilt sel ajal oli kirev. Tähtsat osa etendas veel akadeemiline uusbarokk (mille mõjusfääri oli paar aastakümnet varem sattunud meie A. Adamson), päevakorras oli juugend, kulminatsiooni jõudis kogu Euroopa skulptuuri uuendaja A. Rodini impressionistlik-sümbolistlik, maaliline käsitluslaad, talle järgnes E. Bourdelle'i ekspressiivne ja draamaatiliselt paatoslik kunst ning selle vastukaaluna A. Mailloli rahulik ja kindel arhaiseeriv sünteesitaotlus. Neist kahe esimese mõjutustest annavad Jaan Koorti varases skulptuuriloomingus tunnistust «Mure», «Melanhoolia», Henrik Ibseni portree (kõik kips, 1908). Püsivamaid, ent mitte otseseid jälgi jättis Jaan Koorti loomingusse juugend, mõningal määral ka A. Maillol. Samal viisil murdis akadeemiline traditsioon paljude teiste Pariisis õppivate skulptorite loomingus — olgu näiteks lätlane Teodors Zaļkalns, rootslane Carl Milles, jugoslaavlane Ivan Meštrovič jt. Kõik nad jõudsid oma isikupärase stiilini, millel A. Rodini ja E. Bourdelle'iga enam midagi ühist ei olnud. Nii sündis ka Jaan Koortiga, keda eneseleidmisel tõukas tagant tutvumine egiptuse skulptuuriga. Selle suurejoonelisus ja lihtsus, sünteesioskus, kõvade raidmaterjalide (dioriit, graniit) kasutamine sobis nähtavasti Jaan Koorti isikupärase andelaadiga. Kunstniku stiil hakkab kindlaid piirjooni omandama 1912. aastal, mil tal valmis klassikaliselt rangevormiline «Abikaasa portree» (basalti raiutud 1916. a.). Samas materjalis oli juba aasta varem loodud üks naise portree ning seda aastat (1915) tulebki pidada eesti graniitskulptuuri alguseks.

Mitmesugustele mõjutustele viitamine ei tähenda Jaan Koorti alistamist võõrsil nähtud eeskujudele. Juba V. Vaga kirjutas: «Koorti looming tõendab hiilgavalt, et andekas kunstnik ei kaota kunagi välismaal viibides oma isikupärase ilmet.»<sup>5</sup> Ei tohi ka unustada, et Jaan Koorti Pariisis elades ilmus sealsesse internatsionaalsesse skulptuuripilti veel mitmeid uusi jooni. Siin töötas näiteks loodusvorme abstraktseiks kujundeiks lihtsustav rumeenlane Constantin Brâncusi, kubism pääses maksvusele Venemaalt tulnud Aleksandr Arhipenko, poola-leedu päritoluga J. Lipschitzi jt. loomingus. Kõik nad aga jäid tegutsema Pariisi või siirdusid USA-sse. On küsitav, kas Jaan Koort nende tookord üsna kitsasse ringi jääva kunstiga üldse kokku puutus, kuid ei pruugi kahelda, et see jäi talle, nagu tema eesti maalijatest eakaaslastelegi, võõraks ja omaksvõtmatuks. Kui Jaan Koort 1911. a. kirjutas: «Praegu on teatud kool valitsemas — Euroopa kool; see on kõige täielikum, nii et meie kunst Euroopa kooli vormi peab omandama...»,<sup>6</sup> siis mõistis ta selle all A. Rodinist, E. Bourdelle'ist, A. Maillolist lähtuvat arengusuunda. Eesti kunsti Esimese maailmasõja eelsel kujunemisejärgul oli taoline seisukoht loogiline (kuigi mitte ainuvõimalik), ja mis kõige tähtsam — edumeelne, uuenduslik.

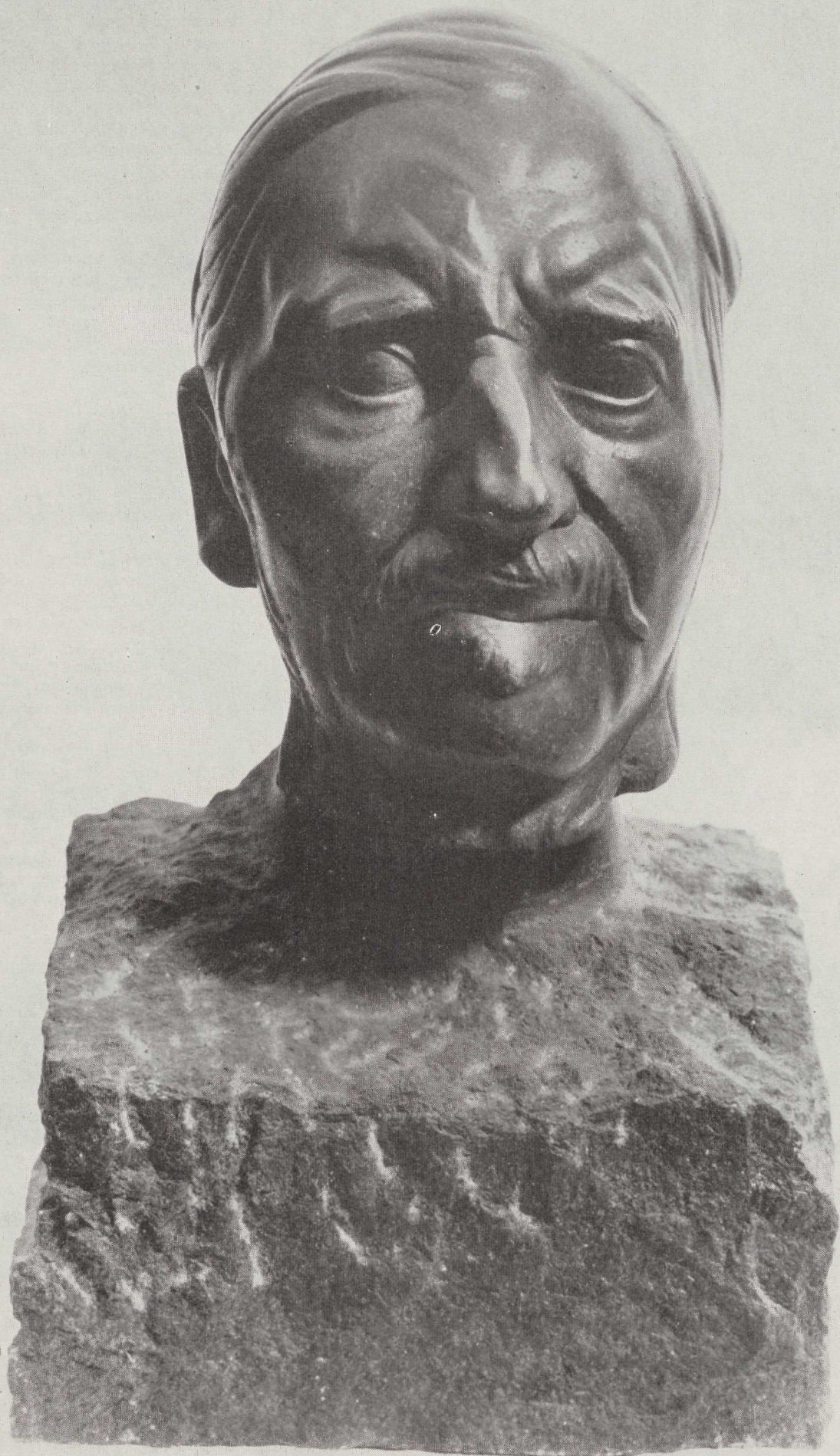




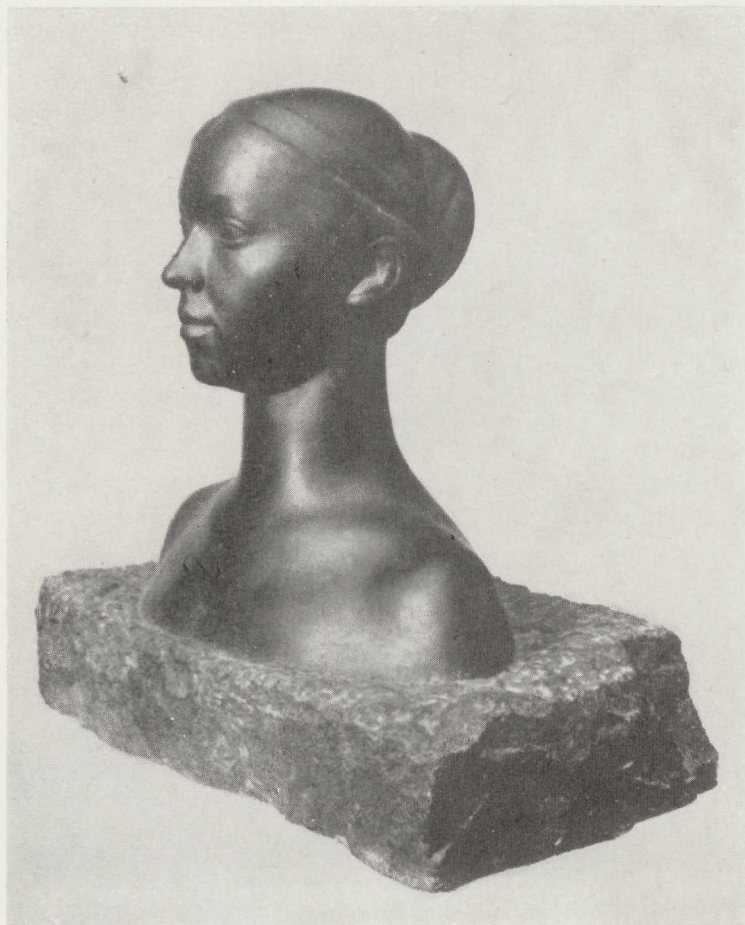
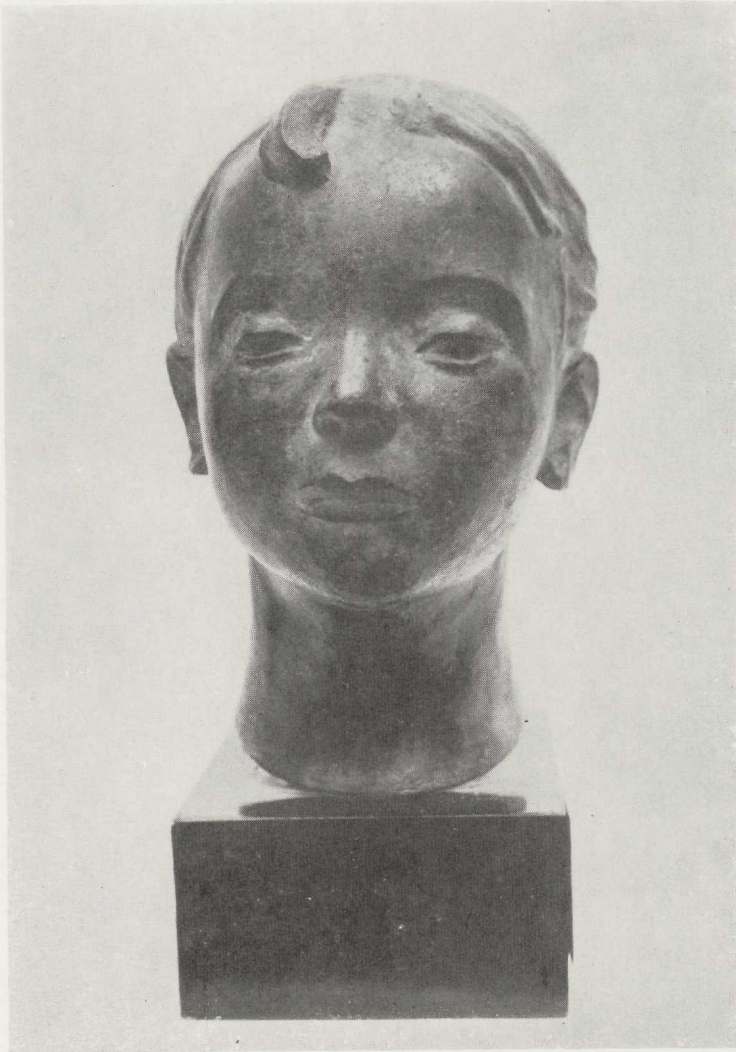
5. Jaan Koort. Palbetaja, Palsander, 1921.

6. Jaan Koort. Vanamehe pea, Must graniit, 1918.









Jaan Koort ja tema põlvkonna maalijad-graafikud (samuti mõttekaaslastest kirjani-  
kud, muusikud jt.) olid tihedamini kui ükski  
varasema aja eesti kunstnik seotud kodu-  
maaga. Kõigi nende kujunemist määras eesti  
ühiskonna küll veel nõrk, ent ometi järjest  
laienev ja tugevnev kultuuriline ning majan-  
duslik kandejõud, mille heaks töötamine ei  
saanud nüüd enam olla mingi «pühapäeva-  
harrastus», vaid muutus ikka rohkem iga-  
päevaseks eluliseks vajaduseks.

Teinud läbi Euroopa moodsa skulptuuri  
kooli, jäi Jaan Koort lahutamatusse ühen-  
dusse keskkonnaga, kust ta pärines, oma  
sünnimaaga. Talle ei olnud teadmata eesti  
ühiskonna diferentseerumine, tekkinud vastu-  
olud. Vaidlused eesti noore rahvusliku kunsti  
arengusuundade üle, milles skulptor aktiiv-  
selt osales ja kus võib lihtsustatult näha  
kokkupõrget avarama kunstimõistmise ja rah-  
vusliku piiratuse vahel, ei saanud tookord  
viia teoreetiliselt põhjendatud sünteesini.  
Kuid Jaan Koorti suurus ja tähtsus eesti  
skulptuuris on selles, et ta oma loomingu  
ühendas sõnastamatuks jäänud rahvusliku  
kunsti ideaali kaasaegse uuendusliku skulp-  
tuurivormiga.

Jaan Koorti loomingu iseloomu aitab mõista  
tema harras suhtumine töösse. Kujuri mono-  
graafia autor L. Gens on kunstnikust kir-  
jutanud: «Koort töötas andumusega, vara-  
hommikust hilisõhtuni ja tema rasketes heit-  
lustes suurte kivimürakatega, millest ta raius  
välja jõulised vanamehepead, on midagi ühist  
talupoja võitlusega põllul — kividega.»<sup>7</sup>  
Jaan Koort põlgas kompromisse nii kunstis  
kui elus; sel kombel paratamatult tekkivaist  
vastuoludest ja üksiolekutundest püüdis ta  
jagu saada, neid peita väikekodanlikku publi-  
kut ja mõningaid kaaskunstnikegi irriteeriva  
käitumismaneeriga. Sellestki on L. Gens välja  
lugenud Jaan Koorti talupoeglikku, olgugi  
suurlinnas lihvitud päritolu: «Talle omane  
heatahtlik lõõpimine, luiskamine, jonnakus,  
äkilised riiuhood... püüavad tasa teha talu-  
pojale omast hingelist hellust ja sisemist  
väarikust.»<sup>8</sup>

Hingeline hellus ja sisemine väarikus on töö-  
polest Jaan Koorti loomingu iseloomulikeks  
joonteks. Lisaks «Abikaasa portreele», millest  
on saanud üks skulptori tuntumaid teoseid,  
kuulub kujuri stiili varaste näidete hulka  
1913. a. modelleeritud «Karjapoiss» (basalt-  
variant 1921). Siin on olemas juba kõik Jaan  
Koorti kunsti isikupärased omadused: rahulik,  
üldistatud vormi ja silueti plastiline tervik-  
likkus. Sealjuures iseloomustavad teost  
natuuri tähelepanelikule vaatlusele rajanev  
põhjendatus, detailide hoolikas läbitöötamine  
ja vormide loogiline üksteisest väljakasva-  
mine, mis lubavad erinevatest vaatepunkti-  
dest avastada kujutatut ilmes ikka uusi  
nüansse ja tundevarjundeid.

7. Jaan Koort. Rá Koort. Pronks 1930.

8. Jaan Koort. Naise pea. Basalt. 1915.





9 Jaan Koort. Vanamehe pea. Must graniit. 1924.



Kuigi Jaan Koorti loomingule oli olemuslikult võõras literatuurisus, «sisuline programmilisus», ei saa ometi pidada juhuslikuks, et kujuri kodumaale tagasituleku (1916. a.) järel valmis tal rida eesti talumeeste ja -naiste tüüpportreid, kelles kujur rõhutab suursugusust ja väärikust: «Eesti taat» (puu, 1919, graniit, 1923), «Piibumees» (puu, 1920), «Eesti neiu» (puu, 1920, graniit, 1925), «Naine tanuga» (must graniit, 1923). Neis skulptuurides võib näha kujuri reageeringut ajajärgu rahututele ja tormilistele sündmustele, kunstniku tahet jäädvustada talle püsivaid ja põliseid väärtusi. Erinevalt neil aastail eesti kunstis esile kerkinud ekspressionistliku suuna esindajatest (nende hulgas skulptor A. Starkopí) ei püüa Jaan Koort oma teostes jäädvustada pingelist, ärevat meeleolu, inimese kannatusi. See oli tema kunstnikuminaale vastuvõtmatu ja ei oleks kuidagi kokku sobinud skulptori klassikaliselt tervikliku vormimaailmaga.

Esimene kodumaal veedetud aastakümme oli Jaan Koorti loomingus tulemusterohke. Algul töötas ta Tartus, seejärel Tallinnas, kus 1923. a. korraldas üldist tunnustust võitnud personaalnäituse. Skulptor teostas erinevates materjalides mitmeid varem valminud töid, kusjuures materjali eripärast tingituna oli see tema jaoks iga kord uus ülesanne. Valmis rohkesti uusi teoseid, eelkõige üldistavaid tüüpportreesid: «Vanamehe pea» (must graniit, 1918), «Mehe pea» (jalakas, 1918), «Vanamehe pea» (must graniit, 1924), mitmeid laste portreid: «Rä Koort» (palisander, 1923) jt. Suhteliselt harva portreteeris skulptor konkreetseid, üldsusele tuntud isikuid, ühena erandist võib nimetada August Kitzbergi portreed (punane graniit, 1924). Nähtavasti segas teda üldistuste tegemisel vajadus rõhutada karakteri individuaalseid jooni. Iseloomulik on selles mõttes H. Kompuse meenutus kohtumiselt Jaan Koortiga: «Pilutades silmi peatus kord Koorti pilk, mäletan, minul. Ja siis sõnas ta: «Teist saaks teha ühe egiptuse pea.» Kas selles ei pildistu Koorti loomisviisi? Seespidi täis vormi, täis nägemusi, küpses temas eskätt mõni stiili-idee ning tõelus oli vaid juhuseks, ettekäändeks selle idee teostamisel.»<sup>9</sup>

Jaan Koort on loonud ka mitmeid figuuriplastika teoseid. Neist tuntuim on «Palvetaja» (modelleeritud Pariisis 1913—1915, palisandrisse raiutud 1921). Figuuri rahulik selgus, silueti puhtus ja tasane voolavus loovad kujuri ühe hingestatuma skulptuuri.

Kahekümnendate aastate keskpaik oli Jaan Koorti elus ja loomingus raskeks kriisajaks. Kaotanud lootuse Eestis talle võimetekohaselt väärikaid tellimusi saada, võttis ta 1927. a. ette reisi Austraaliasse, kuhu kavatseski elama asuda. Kuid aasta pärast on ta tagasi ja täis uusi loomingulisi kavatsusi. Jaan Koorti peahuvi koondub nüüd keraamikale ja loomplastikale, ka katsetab ta edukalt pronksivaluga. M. Laarman on sel puhul kirjutanud: «... hoolimata oma vanemolekust sinu kunst oli alati olemuselt noor. Noor on kunstnik seni kui ta otsib, kui tal on veel midagi õppida, kui maailm ei ole veel päheõpitud vormelite kogu... Igaüks, kes teeb enneolnud, teeb tarbetut. Suurel inimesel ei tarvitse olla palju uusi mõtteid,

aga tal peab kindlasti olema see üks, et ennelausutu ei ole veel küllaldane.»<sup>10</sup>

Jaan Koorti loomingu ilme, ent mitte selle põhikarakter, uueneb nüüd kiiresti. Ta süveneb keraamika ja pronksivalu probleemidesse, teostab neis materjalides mitmeid oma varasemaid töid, kuid loob ka uusi. Kujuri vabaplastiliste skulptuuride hulgas on kõige silmapaistvamad loomafiguurid, milles V. Vaga sõnade järgi «ilmneb kunstniku suurepärase looduse tähelepanemise võime ja oskus harmooniliseks tervikuks kokku liita realistlikku loomutruudust ja julget stiilist»<sup>11</sup>. Animalistika viljelemine sellisel järjekindlal kujul oli eesti skulptuuris hoopis uueks nähtuseks. Enamiku loomafigure teostab ta keraamilistes materjalides, katsetades erinevate savi- ja glasuurisortidega ning põletusviisidega: «Hüppav metskits» (1930), «Öökull» (1933) jt. Pronksivalu meistriteoseks on Vaksali tänava haljasalale Tallinnas üles seatud «Metskits» (modelleeritud 1926—1927, pronks, 1929).

Kunstniku töö keraamikuna oli äratanud tähelepanu ka NSV Liidus, 1934. aastal võttis ta vastu kutse asuda mõneks ajaks tööle Moskva lähedale Gželi keraamikatehase kunstilise juhi kohale. Kuid 1935. a. saabunud surm tõmbas Jaan Koorti loomingule kriipsu alla. Tuli aeg hakata kokkuvõtet tegema tema osast eesti kunsti arengus. M. Laarman on skeptilisuse ja irooniaga ütelnud kunstist kirjutajate kohta: «Kui ükskord monograafia-meistrid hakkavad stiliseerima sind, siis saame sama palju Koorte, kui palju on autoreid.»<sup>12</sup> Ta lisab veel: «Tõeliselt suure elava austamine on raske ja tülikas. Elav inimene võib alati kõnelda vastu, mängida austajaile igasuguseid vempe ja ajada süsteemi segi. Surnute austamine on mugav ja praktiline. Ta nõuab vähe vaeva ja suure surnu mõistet on võimalik kohandada alati ajale ja oma vajadusile.»<sup>13</sup>

M. Laarmani poolt öeldus on nüüd, pool sajandit hiljemgi, palju õiget. Jaan Koorti loomingu tutvustamisel, selle vaatajaile kättesaadavaks tegemisel ei ole kaugelki kõik tehtud. Kuid tema juhtiv osa eesti skulptuuri ajalooos on igasuguse vastuvaidluseta selgeks saanud. Kõige paremaks tõendiks selle kohta on meie skulptuuri arengulugu ise, mille põhitõdedele Jaan Koort suutis püsiva alusmüüri rajada.



<sup>1</sup> H. Kompus. Mida tõi Koort meie skulptuuri? — «Looming» 1935, nr. 9, lk. 1043.

<sup>2</sup> V. Vaga. Eesti kunst. Kunstide ajalugu Eestis keskajast meie päevini. Tartu — Tallinn, 1940, lk. 342.

<sup>3</sup> V. Raam. Jaan Koort. — «Viisnurk» 1940, nr. 3, lk. 272.

<sup>4</sup> M. Laarman. Avalik kiri Jaan Koortile. — «Looming» 1935, nr. 9, lk. 1037.

<sup>5</sup> V. Vaga, lk. 342.

<sup>6</sup> J. Koort. Rahvusline kunst. — «Eesti Kodu» 1911, nr. 3, lk. 65—66, tsiteeritud L. Gensi järgi.

<sup>7</sup> L. Gens. Jaan Koort 1883—1935. Tallinn, 1964, lk. 10.

<sup>8</sup> L. Gens, lk. 9.

<sup>9</sup> H. Kompus, lk. 1042.

<sup>10</sup> M. Laarman, lk. 1038—1039.

<sup>11</sup> V. Vaga, lk. 360.

<sup>12</sup> M. Laarman, lk. 1036.

<sup>13</sup> M. Laarman, lk. 1035.



# JAAK KOORT JA MONUMENTAALKUNST

JAAK OLEP

11. Jaan Koort, Laternahoidjad, Tallinna Linna RSN Täitekomitee hoone, Klinker, 1931—1932.





Jaan Koorti monumentaalkunstialane (termin ei ole kõige parem, kuna vihjab taiesete kohustuslikule monumentaalsusele, mida antud juhul alati ei ole, kuid üldistavamana puudumisel jään selle juurde) looming ei ole ulatuslik. Seda annab hõlpsasti loetleda. Mälestussambaid raius ta ainult ühe, 1923. a. Raplasse, ja seegi on ammu lävinud. Dekoratiivskulptuure on väljas samuti üks — pronksist «Metskits», mis 1929. aastast paikneb Tallinnas Vaksali tänava haljasalal. Figuraalselt ehitusplastikat esindavad «Egiptlased» (tsement, 1913) ja «Laternahoidjad» (klinker, 1932). Esimesed neist olid mõeldud E. Saarise projekteeritud endisele Krediidipanga hoonele Pärnu maanteel, kuid muudatuste tõttu projektis jäi osa kujusid üles seadmata ja ülejäänudki kõrvaldati hiljem, sest nad ei pidanud vastu ilmastikule; teised paiknevad Tallinna Linna RSN Täitevkomitee hoone fassaadil. Portreeilise lahendusega hauamonumente oli neli — Jakob Tammele Väike-Maarjas (pronks, graniit, 1912), Carl Robert Jakobsonile Kurgjal (must graniit, 1927), August Kitzbergi (pronks, graniit, 1930) ning Hugo Treffneri (pronks, graniit, 1933) hauasambad Tartus. Kaks hauamonumenti — Uusmanide perekonnale (1932) Rahumäel ja J. Luiga oma (1934) Tartus Maarja kalmistul olid öökulli kujutusega. Veel terve rida hauasambaid ja -kujundusi (kokku 9) Tartus, Tallinnas, Otepääl ja Kosel, mõned väiksemad dekoratiivsed arhitektuurilised ilustused (ENSV Ministrite Nõukogu ja Vene Draamateatri hooneil) ning ongi kõik. Palju seda ei ole, säilinud veelgi vähem. Tõsi, on veel üks taies, mida ei ole korralikult üles pandudki. Koort alustas 1929. a. kolmest meesaktist koosnevat skulptuurigruppi mälestusmonumendile Tartu ülikooli aula jaoks, valas selle 1932. a. kipsi, kuid ei viinud tööd lõpule. Alles 1939. a., neli aastat pärast Koorti surma, valas kujur F. Sannamees teose pronksi. Praegu on teos Tartu ülikooli valduses.

Ja ometi, vaatamata monumentaaltööde napusele tahan väita, et Koort oli oma andelaadilt pigem monumentalist kui säidkunik. Selle väitega ei ole tahetud panna kahtluse alla kunstniku säidkujude kunstilist mõjuvust, vaid pigem kahetseda teematähetut. Kõik Koorti keskkonnaga seotavad taiesed alates laternahoidjatest ja hauamonumentidest kuni säidskulptuurina loodud «Metskitseni», mis alles hiljem oma praegusesse paika asetati, on tõepoolest läbi ja lõhki «keskkondlikud», s. o. istuvad täpselt oma kohas, ei tüki sündsusetult esile, aga ei jää ammugi mannetuks. Ma ei tea Eestis teist nii hästi uema arhitektuuriga haakuvat skulptuuri kui Koorti «Laternahoidjad». Alusele tõstetud büstidegi seas — aga neid on tõesti palju! — on C. R. Jakobsoni hauamonument üks mõjusamaid. Kõrge hauaplaat, tüse, vertikaalselt liigendatud postament ja esinduslikult mõjuv rinnakuju — kõik mustast roosi graniidist — mõjuvad ühtse suursuguse tervikuna. Büsti ja aluse kaunite proportsioonide ning harmoonilise seostumisega paistis silma ka A. Kitzbergi hauamonument.

Mõistagi ei ole büsti alusele paigutamine raidkunstis kõige keerukam probleem, kuid arvukad ebaõnnestunud alusega seostatud

büstid (liiga suur alus, liiga väike alus, büst ja alus ei lähe stiiliselt kokku, taiese vale mastaap antud paiga tarvis jne.) räägivad sellest, et ka see suhteliselt lihtsana tunduv töö vajab meistri kätt ja meelt. Küsimus on ruumimeeles. Mitte igal kujuril ei ole seda tunnetust; säidskulptuuris ei ole see nii väga oluline — näitusesaalis vaadatakse kuju kui autonoomset tervikut, mitte tema ruumisobivust —, aga monumentaalkunstil on ruumiga vahetum side ja siin ei jõua ruumimeelela kaugele. Nagu selle meele puudumist kõigile kujureile ilma erandita ette heites on meie praegune kunstikorraldus monumentaalskulptuuris arhitekti rolli kohustuslikuks teinud. Önn, et Koort oma tööde ainuisikuline autor sai olla. Koorti postamentid on head, aga veel parema pildi kujuri ruumi organiseerimise võimetest annavad hauaplatside kujundused.

Ka Koorti vormikäsitlus oli sobiv suurtaideks. Üldistav vormikäsitlus, kompositsiooni rahulik selgus ja lõpetatus, silueti väljendusrikkus — need Koorti kujurikäekirja ja taieseid iseloomustavad omadused on vägagi paslikud monumentaalkunsti viljelemiseks. Aegade jooksul on loodud väga mitmesuguseid monumente, aga esile kerkivad ikka need taiesed, kus sarnastelt põhimõtelt lähtutud on. Kujundliku mõtte «suur joon» on see, mida monumentaalkunst nõuab, ja seda oli Koortil küllaga.

«Suur joon» tuleneb üldistusest, ja seda mitte niivõrd üldistava vormikäsitluse, kuivõrd taolise mõtteviisi pinnalt: üldistustele kalduv mõte jõuab reeglina ikka ka vastava vormini. Koorti portreed, ka isikulisel nagu abikaasa, A. Kitzbergi ja H. Koppeli omadki on eelkõige tüüpportreed. Karakterportree loomine ei olnud kujuri tugev külge, seda tajus ta isegi ja seetõttu on konkreetseid isikuid kujutavaid taieseid ta loomingus napilt. See-eest lõi ta mitu sarja ebaisikulisi tüüpportreid: «Tütarlapse pea» (mitu varianti), «Karjapoiss» (mitu varianti), «Naise pea», «Eesti taat», «Piibumees», «Vanamehe pea» (mitu varianti), «Mehe pea», «Naine tanuga» (mitu varianti), «Tütarlaps patsidega» jne. Koortil ei olnud kalduvust ei elus ega kunstis süüvida inimpsüühika varjatud labürintidesse, erileda üksikut. Tema maailmatajumine oli kontrastne, selles oli vähe pooltoone ning seetõttu huvi tase valdavalt abstraheritud, pisiseikadest ja detailidest puhastatud olemusest. Sestap õnnestusidki tal nii hästi loomi ja linde kujutavad taiesed.

Siit on aga ainult üks samm monumentaalkunsti probleemideni. Mõningaid fotosid (kujud ise on hävinud) kunstniku teostest vaadeldes ongi selge, et Koorti võimed lausa janunesid midagi säidkunist suuremat — dekoratiivskulptuuri, mälestusmärki. Mõtlen taieseid nimetustega «Figuur grupi jaoks» (kips, 1923) ja «Vibulaskja» (kips, 1927), mis oma suure üldistuse, jõulise plastika ja mõjuva ruumilise asetusega on lähedased Aaltose mälestussammastele.

Erinevalt Aaltosest Koort ümarplastilise monumendini aga ei jõudnudki. Ka mitte sihipäraselt loodud dekoratiiv- või purskkaevukujuni, ehkki neid kahekümnendatel-kolmekümnendatel aastatel Eestis suhteliselt palju telliti ja loodi. Ent kui me vaatleme tolle-

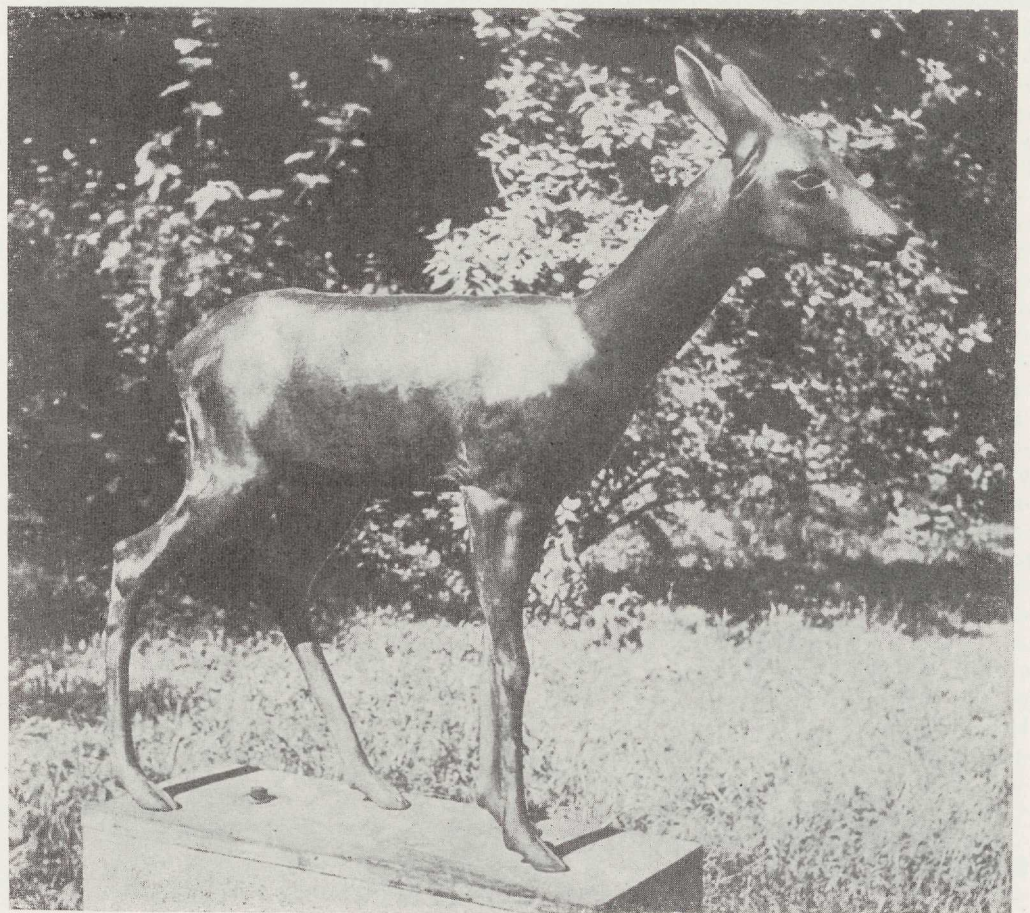
aegse monumentaalkunsti loomisaegu täpselt, siis näeme kahte olemuslikult erinevat perioodi. Kahekümnendatele aastatele olid iseloomulikud linnade, alevite ja valdade kohalike ametimeeste initsiatiivil püstitatud mälestussambad Kodusõjas kodanluse poolel langenutele. Nagu see seda laadi monumentidega üldiselt tavaks, koosnesid ka Eestis mälestussammaste kavandeid tellivad ja valivad komisjonid enamasti kunstivõõrastest isikutest, kes eelistasid kõige enam A. Adamsoni akademistlikku käsitlust. Teistest kujuritest oli monumentide loomisega enam seotud V. Mellik, kes kahekümnendatel aastatel oli samuti veel akademistliku koolituse kammitsais. Edumeelsemad kujurid jäid monumentide tellimisest kõrvale (millest nüüd, asju tagantjärele vaadates ainult hea meel olla võib). Dekoratiiv- ja ehitusplastikat loodi kahekümnendatel aastatel aga äärmiselt vähe, sest meie rahval polnud tollal veel erilist tarvet kujutava kunsti järele. Tähelepanuväärsematena neist võib nimetada F. Sannamehe reljeefi Tartu kinos «Saluut» ja R. Haavamäe loodud raidkujusid Haapsalus. Ka Koorti «Metskitse» paigutamine Vaksali tänavale langeb sellesse aastakümnesse.

Sootuks teine pilt avaneb meie kolmekümnendatest aastatest. Eesti ühiskonna kultuuritase oli selleks ajaks märgatavalt tõusnud. Nüüd otsisid skulptuuri lisaks riiklikele ja ühiskondlikele organisatsioonidele ka eraisikud. Levinud oli portreeskulptuuride tellimine, palju telliti samuti hauaplastikat. Juba tekkisid ka üksikud raidkunsti kogujad, nagu Rudolf Tamm Jõgevalt, kes kogus A. Starkopli loomingut ja seostas raidkujud oskuslikult aiakunstiga. Rohkesti hakati sel ajal hoonete ja haljasalade kaunistamiseks rakendada ka dekoratiivplastikat. See oli seotud suure hulga esinduslike ühiskondlike hoonete ja elamute ehitamisega ja samaaegse haljasalade rajamisega Tallinnas. Nii planeeriti ja haljastati kolmekümnendatel aastatel Tornide väljak ja Toompea linnuse aed, korrastati Hirvepark ja rajati selle trepid jne. Sama, ehkki teistes mastaapides, toimus ka teistes linnades. Need tegemised nõudsid vastavalt teiste Põhjamaade eeskujudele ka skulptuuri ning dekoratiivplastika parimad näited eesti kunstis kuuluvadki kolmekümnendatesse aastatesse. Lisaks Koorti laternahoidjatele valmisid sel aastakümnel veel J. Raudsepa «Kepimurdja» (1931), purskkaevukuju «Naine vaagnaga» (1935), «Kaubandus ja Tööstus» (1936) Tartu pangahoones, «Töö ja Ilu» (1937) Tallinna Kunstihoone fassaadil, V. Melliku kujud (1936) Kadrioru lossi sissepääsu juurde, «Mees ja naistöoline» (1938) Tõnismäel Seppo-nim. kliiniku fassaadil, A. Kaasiku «Meditšiniõde» (1939) Tõnismäe polikliiniku portaalil, E. Roosi «Karu» (1939) Hirvepargis ja paljud väiksemad dekoratiivskulptuurid üle Eesti.

12. Jaan Koort. J. Luiga perekonna hauamonument. Raadi kalmistu, Tartu. Graniit. 1933.

13. Jaan Koort. Metskits, Vaksali t. haljasalal Tallinnas. Pronks. 1929.









Kui me nüüd vaatleme Koorti osa Eesti tolle-aegses kunstielus, siis näeme, et kahekümnendatel aastatel valitsenud kunstikliima ei olnud Koorti ande rakendamiseks suurtaide teenistusse soodne: käärnid ametliku kunstimaitsse ja Koorti kunsti vahel olid liialt suured. Siia lisandus veel Koorti must-valge iseloom, mille raskemaks näiteks oli tüli kõigi Eesti kunstorganisatsioonidega 1926. a., mistõttu tal pärast seda mõnda aega lausa võimatu oli ametlikke tellimusi leida.

Kolmekümnendatel aastatel, kui olukord skulptuuri vallas oli märksa lahedam ja tellijaid rohkem, huvitus kunstnik enam keraamikast. Pealegi tulid suuremad tellimused dekoratiivplastikale kolmekümnendate aastate teisel poolel, kui kunstnik oli juba surnud. Monumente kolmekümnendatel aastatel Eestis ei loodud, ja kui oleks loodudki, ka siis on raske uskuda, et need tellimused Koortile oleks langenud.

Seega tõendab Koorti kunstnikusaatus veel kord tõsiasja, et kujuri eeldused ja oskused on üks asi, tegelikkus aga teine. Ning need kaks asja ei pea sugugi kokku sobima. Skulptoril on märksa raskem oma võimeid kunstiks realiseerida kui maalijal või graafikul. Aga kui sädikujur teeb oma töö olude kiuste kuidagi ikka ära, siis monumentalistil on päris raske. Raskem isegi kui arhitektil, sest maju ehitatakse igal ajal, aga ehitusplastikat näiteks igal ajal ei harrastata. Või mida oleks teinud või teeks Eestis mõni selline ratsamonumentide meister nagu Clodt või Berzenišvili?

Ja ka õnne peab omajagu olema, nagu elus ikka. Koortil kui monumentalistil jäi just õnnest puudu. Surm kopsupõletikku keset oma loominguist küpsust, eesti raidkunsti tõusuajal, oli juba iseenesest ebaõnn. J. Raudsepp, Koortist 13 aastat noorem mees, suutis just sel ajal, napi nelja aastaga luua «Naise vaagnaga», «Tööstuse ja Kaubanduse» ning «Töö ja Ilu». Ka väikese «Õõvahi» restoran «Gloria» fassaadil. Enne ega pärast neid aastaid ei ole talt midagi samalaadset tellitud. Ent nendest mõnest aastast oli küllalt, et luua taieseid, mida iga tallinlane tunneb, ja midagi veel Tartulegi. Ehkki ka Koorti «Metskiits» kuulub populaarsete kujude hulka, ei ole see siiski ei dekoratiivskulptuur ega ausammas. Nagu juba öeldud: ümarplastilise monumendini Koort ei jõudnudki, ehkki mehe võimed seda janunesid.

Koort oli eesti skulptuuris rajaleidja ja tee-rajaja. See on raske ja mitte eriti tänulik roll. Nähem siis mitte ainult seda, mida kunstnik valmis tegi, vaid ka seda, mida ta mõtles ja mille poole püüdis.

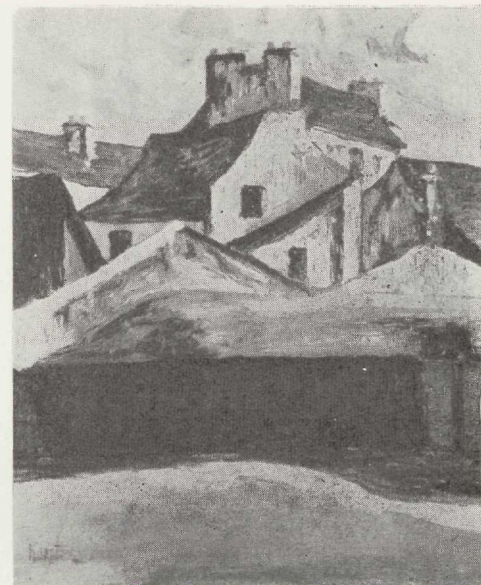


Jaan Koorti napp maalilooming, millest tänaseni on säilinud 32 tööd, jäi kaasaegsete hinnangutes skulptuuri varju. Omamata piisavat ajalist vahemaad üksikute rahvusliku kunsti ilmingute põhjendatud hindamiseks ning nende kohta määratlemiseks pikemas arenguperspektiivis, kirjutati J. Koorti maalide kohta kunstniku 1923. a. ülevaate näituse arvestustes järgmist: «Lühidalt pilku heites skulptuuride fooniks seintel rippuvaile maalidele ja joonistustele puutub kõige pealt silma, et nii teadlik kui on Koort skulptorina, nii naiivne on ta maalijana ja joonistajana.»<sup>1</sup> Ja: «... ta on suurepärane meister kujurina, kuid halb maalija, õigemini arenemata maalija, kes on maali harrastanud ainult kõrvalhuvina ja juhuslikult, ilma et oleks omale sel alal esitanud suuremaid nõudeid, ilma et oleks püüdnud sel alal kõrgemate saavutuste poole.»<sup>2</sup> Skulptorina oli Koort oma põlvkonnakaaslaste seas uhke ja andekas üksiklane, kelle teosed varakult vaimustust äratasid; maalijana hinnati teda esialgu kui katsetajat, üht meie kunstiavangardistide-boheemlaste seas, kui skulptorit, kel tuli maalimisest loobuda vajadusest oma loomejõudu sihipäraselt kasutada.

Sellegipoolest, pisut üle kümne aasta tegeles J. Koort maalimisega ning arvestades loodud teoste hulka ja kvaliteeti, pidid maal ja skulptuur vähemalt loometee algul, Pariisiaastate esimesel poolel, võrdselt tähtsaina kunstniku meeles püsima. Tundub, et maalis leidis Koort end isegi varem, sest tegeldes tõhusalt vormiprobleemidega, tõi ta juba 1907. a. Norras loodud tööde maaliliste väljendusvahendite hulka juugendstiili ja postimpressionismi eri ilmingute elemente, mis tublisti tõstab J. Koorti osatähtsust eesti maalikunsti edasiviijana.

Et igasugune sünnipärane anne vajab väljarenemiseks professionaalsete tehniliste oskuste baasi, asus 1905. a. Pariisi jõudnud J. Koort õppima École des Beaux-Arts'is maali ja skulptuuri. Koolist lahkumisele 1908. a. märtsis järgnes eriti pingeline ja süstemaatiline maaliga tegelemise periood, mida kinnitab ka töö J. Adleri, R. Collini ja F. M. H. Lucas' eraateljedes. Nimetatud kunstnikud pole Koorti isiksuse arengule mingit olulist mõju avaldanud. A. W. Bouguereau, A. Cabaneli, T. Robert-Fleury ja P. A. J. Dagnan-Bouveret' õpilastena jäid nad kõrvale Koorti huvitanud kunstiliikumistest. Ent akadeemiline kunstiharidus andis ka mitmekordselt vahendatuna teatud professionaalsete oskuste garantii.

J. Koorti maalijaande avaldumist on võimatu ja mõtetu vaadelda ajalises arengus, sest erinevate stiiliilmingute omakstunnistamise ja sublimeerimise käik ise pakub Koorti töödes kaugelt huvitavamaid arutlusvõimalusi. Teisalt on ka Koorti maalide motiivid sedavõrd lihtsad, et sunnivad nende tagant otsima spetsiifilisi maaliprobleeme, vormivõtteid, mille ülesandeks võiks olla üldisemate stiiliprintsiipide ja esteetiliste tõekspidamiste mugandamine. J. Koorti kogu teada olev maalitoodang jätab mulje, et kunstnik leidis kõigi valikuvõimaluste seas parema kontakti nende kunstivooludega, mille kunstivahendite olemuslikuks tunnuseks on sünteesitaotlus. Seda mõtet toetab asjaolu, et

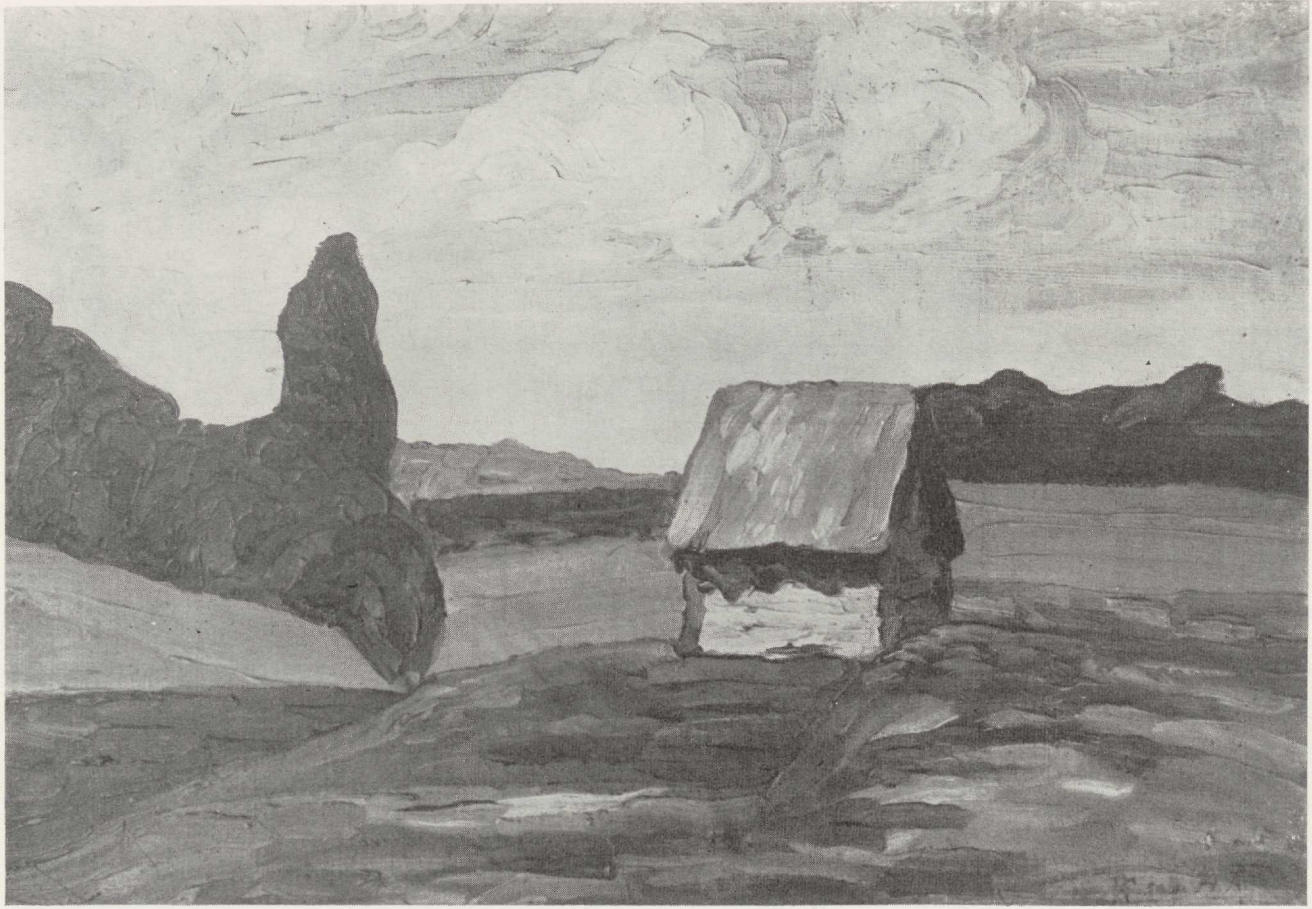


15. Jaan Koort. Pariisi agul. Oli. 1907–1910.

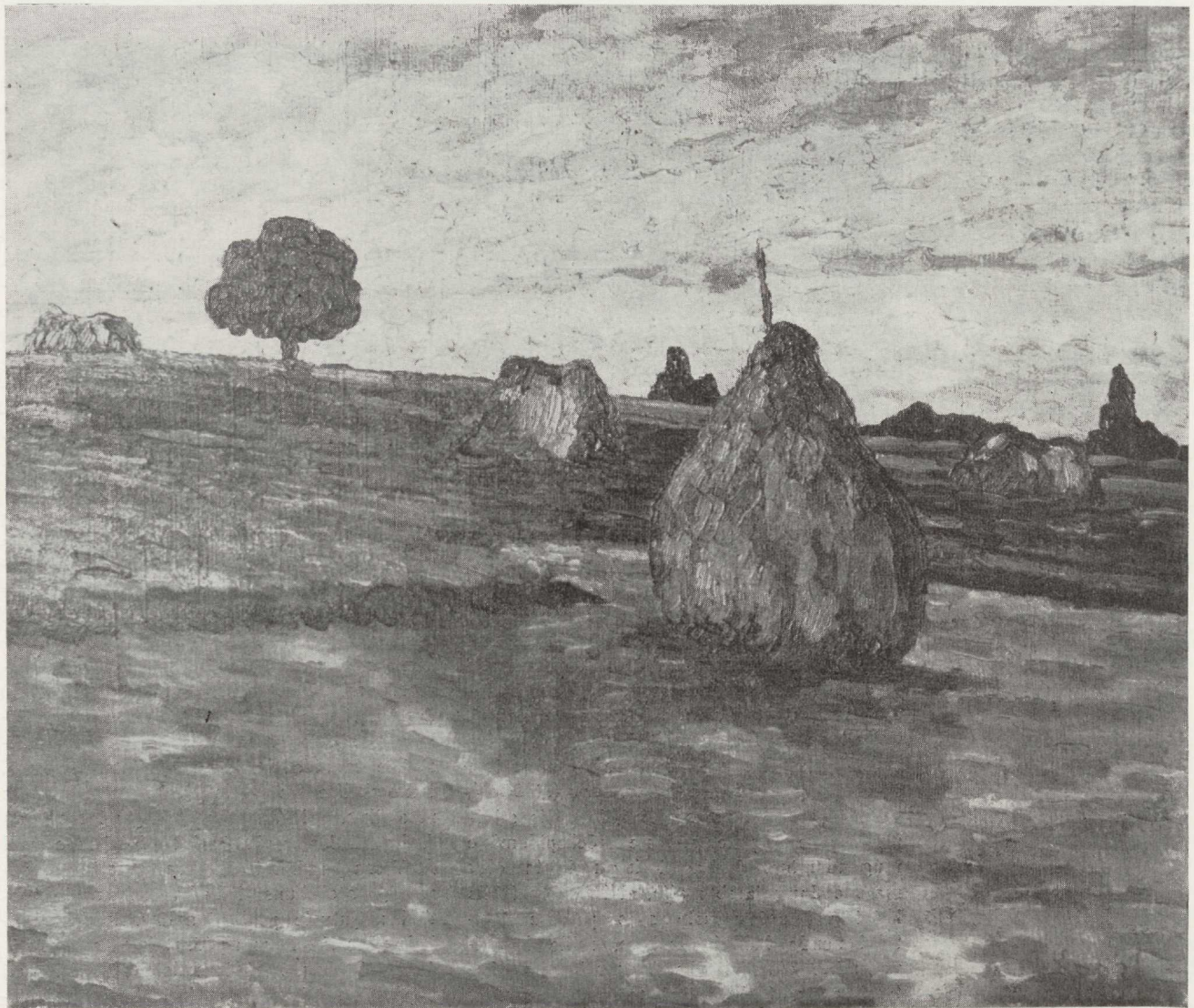
peamiselt natuuriga tihedalt seotud maastiku ja natüürmordi alal katsetava J. Koorti tööde hulgas pole ükski läbinisti impressionistlikus, seega analüütilises vormisüsteemis. Vahendituse asemel kohtame enamasti dekoratiivsele efektile rajatud maalilisi lahendusi ja eri allikaist pärit stiliseerimisvõtteid, mille üheks tuletuseks võiks olla äärmuseni napiks puhastatud motiiv või, kui eeldada motiivi leidmise spontaansemat käiku, sellise motiivi põhimõtteline eelistamine. Ning selles mõttes on J. Koorti ühe teose raames unikaalset tervikut taotlev vaim üks nii skulptuuris kui maalil.

Huvitava grupi juugendstiilist, E. Munchi tüüpi juugendlikust sümbolismist ja V. van Goghi jõulisest maalimisviisist mõjutatud töid lõi Koort 1907. a. Norras. Kahes peaaegu korduva motiiviga «Norra maastikus» (RKM ja A. Eilarti kogu) ja «Talvemaastikus» peegeldub hästi, millises domineerimise-allumise vahekorras on nimetatud kunstinähtustelt laenatud elemendid Koorti töödes ning misugune on kunstniku enda ande toime laenatud väljendusvahendeile. Et Norra maastikuvaadete mõju põhineb kaugelt hästi vaadeldavate kaljude ja metsamassiivide kokkukõlal, on loomulik, et Koortki kujutas maastikku panoraamselt, mis omakorda andis võimaluse juugendliku värvilaikude dekoratiivse siluetimõju ja lookleva tee pingestatud kurvatuuri sissetoomiseks. Pikad pastoossed pintslijäljed asendavad juugendliku joontemängu võlu, kuigi nad oma vallutus-himuga meenutavad enam V. van Goghi ekspressiivset vormikeelt. Juugendstiili võttestiku domineerimise tagab muu kõrval silmator-kavalt stiilne värvivalik — roosade-helesiniste toonide kooskõla «Talvemaastikus», tumerohelise ja -lilla valitsemine Norra maastikes. Niisuguses tõlgenduses on J. Koorti Norra-ainelised tööd kõrvutatavad A. Tassa ja N. Triigi Norra maastikega, viimasega seob kunstnikku ka E. Munchilt saadud mõjutuste pealispinnaline, loodusmüstikale vähe tähelepanu pöörav kasutamine. 1907.—1910. a. Pariisi vaadetegea tulid Koorti töödesse uued maaliprobleemid. Kuna maja-





16. Jaan Koort. Maastik hetnakiitniga, Oli. 1910.



17. Jaan Koort. Maastik heinakuhjaga, Oli. 1910.



dega kindlakäeliselt liigendatud linna motiiv ise annab ette teatud struktuuri, katsetas J. Koort siin Cézanne'i eeskujul üksikute värvipindade kordaloova mõjuga. Eriti kõrge tasemel on uus süntees maalis «Pariisi eeslinnas» (1909), viimistletuimas Pariisi vaadete seas, mille läbimõeldud, toonide üleminekul põhinev koloriit ja kompositsiooni-detailide käsitlemise iseloom võimaldavad põhimõttelise võrdluse P. Cézanne'i töödega seetõttu, et nimetatud teoses stiliseerimine peaaegu puudub (Cézanne'i põlgus stilisatsioonini ja dekoratiivsuse vastu oli üldtuntud). Kõigi, eelkõige inimkesksete, tundeliste linna-vaadete variantide ees on Koort Pariisi vaadetes eelistanud inimitühja tänavapilti, millele kunstniku ande ja suva läbi on spetsiifilise maalikäsitluse kaudu antud mõjujõud ja iseseisvus. Ka etüüdlikuma iseloomuga äärelinna kujutised («Linnavaade», «Pariisi agul», «Linnatänav») on kõik käegakatsutava materiaalsuse ja plastilise küttes, mille väljendamiseks ei näi enam piisavat üksnes värvide lopsakusest ja mahtude kandilisusest, vaid mida kunstnik on pidanud vajalikuks rõhutada veel maali pastoose faktuuriga.

Nii Norra motiivide, Pariisi vaadete kui suurimate J. Koorti maalide, kahe «Põldude» variandi (aastaist 1907—1910) puhul on tunne, et maalija rajab nende kompositsiooni efektile, mis tekib silmapiiri kõrgele tõstmisega. Nimetatud võttega sunnib Koort ka vaatajat vahendatud loodusfragmenti vaatlema madalamalt kompositsiooni enda vertikaalsest keskjoonest, kindlustades endale võimaluse pilti komponeerida ta konkreetsete elementide ruumiliselt terviklikuks struktuuriks koondamisega ning vältida taeva ja õhu, maastiku efemeerseimate koostisosade kujutamist, sundi käsitleda motiivi rõhutatult isikliku läbielamise tasandilt.

Mõnevõrra erandlikud Pariisis maalitud tööd seas on kaks «Tänavat Pariisis» (1907—1910), kus pastelne hallide toonide sumedus mõjub sulavalt ja akvarellilikult, ennustades mõnd Koorti hilisemat maastikku, ning pintslitöö rahutus — süstemaatiline täppimine taeva piirkonnas — loodusega vahetuma kontakti saavutamise võimalust.

Eesti looduse maalimisega puutus J. Koort esmakordselt lähemalt kokku 1910. a. Pühajärvel. Selle tagasihoidlikkus Norra loodusvaadete võimsuse ja suursugususega võrreldes jättis oma jälje, kuigi Koort oli oma tingliku loodusekäsitluse selleks ajaks arenanud tasemeni, mil motiiv on muutumas kunstniku maalijatemperamendi avaldamise ettekäändeks. Oieti oligi isikupärase vormikõne saavutamine Koorti taotlus, sest ta kirjutab: «On kunstnikul peale akadeemilise hariduse veel teatud eeltingimised olemas, siis otsib ta omale vormi, mis tema seesmise ilmaga kokkukõlas on. Stiil on isiku luua, seda ei anna ei akademia ega suured meistrid. Siin peab isik läbi oma prisma asju vaatama ja ainult oma tahtmist mõõduandvaks pidama.»<sup>3</sup> Rea J. Koorti Eesti maastike põhiliseks väärtuseks on kompositsiooniline keskendatus, mis on stiliseerimisega, motiivi lihtsustatud ja jõulise käsitlusega saavutatud mõlemas «Maastikus heinaküüniga» (1910) ja eriti «Otepää kevadmaastikus», mille kolo-

riit on redutseeritud mõnele üksikule segatud toonile — ookrile ja koobaltsinisele ja kus tinglikkusest hoolimata on osavalt vahendatud peegeldust ja varakevadise looduse võlu. Realistlikum loodusevaatlus on «Maastik heinakühjaga» (umb. 1910), milles tihedama pintslitöö ja detailide rohkusega püütakse kujutatavat tõsimeelsemalt iseloomustada.

J. Koorti maastikke võiks tööpoolest algul tsiteeritud kriitikute eeskujul käsitleda kui võimsa temperamendiga kunstniku lõõgastumishetkede saadusi, kui tähelepanu ei köidaks tööst töösse esinevad juhtmotiivid. Ühelt poolt võivad ta maalide detailid korduda kui stambid kindla dekoratiivse efekti saavutamiseks, teisalt tähistada (tõenäoliselt intuiitiivset) katset väljendada looduse igavesi protsesse ja seisundeid. Üheks Koorti maastikumaalide lemmikkujundiks on silmapiirist välja kasvav või üldse kõrgusse pürgiv puu või põõsas. Niisuguse kujundi domineerimine on kõige vaieldamatum «Küntud põllus» (1918), kus kaks-kolm tungivat rohelist aktsenti helehalli põllu ja taeva piiril lubavad enda tõlgendamist kasvu, bioloogilise elutungi sümbolitena, tähenduses, mida puu ja üldse taime kujund juugendstiili raames omasid.

Etnograafiliste detailidega vaikelud «Ema portree» (1913) ja «Võõrus» on J. Koorti maalitoodangu see osa, mis kõige enam tegeleb oma rahva «hinge-elu» väljendamise ja kunsti rahvuslikkuse küsimusega. Ühelt poolt rahvusvaheliste kunstiliikumisteneni pürgival, teisalt rahvuslikku aluspõhja kindlustada püüval eesti kunstil tuli tööpoolest lahendada põhimõttelise tähtsusega küsimusi, mis J. Koortigi kunstnikuhinge riivasid. «Meil on iseäranis raske alguses, sest kunstis pole meil midagi, mis piiri tõmbaks selle kohta, mis tõeste Eesti oma on. Meil on ainult teatud hinge-elu, on aimdus, et meie rahva hinges ikka midagi peitub, aga kudas seda kunsti teel edasi anda, see on suur küsimus. [— — —] Sellepärast on just väga soovitatav, et meie nooremad kunstnikud teiste rahvaste kunsti, uusi kunstivoolusid sügavamalt tundma õpiksid, et vormi otsida, millesse meie rahva vaimlisi iseäraldusi võiks mahutada.»<sup>4</sup> «Natüürmort vaipadega» (1916) ja «Natüürmort» (1917, õllekapaga) tõestavad praktiliselt tsiteeritud J. Koorti ideede kompromislikkust. Kasutades seadeldistes rahvakuntesiemeid, andis Koort oma vaikeludele rahvuslikkuse hõngu, jätkas aga pisut vaashoitumas värvikäsitluses objektiivselt samade maaliprobleemidega tegelemist, mis olid maalijana ta huvi keskpunktis loometee alguse kirevatest natüürmortidest alates «Natüürmordis» (pirnidega), «Ountes kirjul vaibal» (mõlemad 1907), «Kooritud kartulites kirjul vaibal» ja «Sibulates ja kooritud kartulites kirjul vaibal» (umb. 1908) katsetas Koort kirjutete pindade kokkusobitamist ning agressiivses koloriidis fooni mõju lihtsaile, valgusega esiletõudud neutraalseile detailidele esiplaanil ning ruumilisuse saavutamist neil tingimustel. Ligikaudu samade probleemidega, ent teises väljendusvahendite süsteemis tegelesid mõnevõrra hiljem K. Mägi ja V. Ormisson.

1913. a. Pupastveres viibides maalib J. Koort



18. Jaan Koort. Talvemaastik. Oli, 1907.

kolm meeleolult terviklikku ja omavahel seotud tööd emast ja lapsepõlvkodust. Nii lõpetamata jäänud «Ema portrees», «Võõrus» kui «Lilledes lävel» on seda eesti talukodu hõngu, lapsepõlvest tuttavat värvikombinatsiooni — pruuni ja halli, mille vahendamise siiruses on võimatu kahelda, mistõttu neis tagasihoidlikes kompositsioonides avaldus Koorti anne rahvuslikumas vormis kui pealetükkivalt etnograafilistes natüürmortides.

On loomulik, et kogu Koorti loomingus mõjuvad kõige looduslähedasemalt lillemaalid, žanr, mis oma loomult kipub välis-ama kontseptuaalset. J. Koorti lillemaalide värvivalik on reeglina silmapaistvalt terviklik, toetudes kunstniku poolt sagedasti eelistatud sinise ja kollase kontrastile «Sirelites» või vaashoitnud hallikasrohelisele «Krüsan-teemides» (1918).

1918. a. maalib J. Koort oma viimased tööd ja pühendus siitpeale täielikult skulptuurile. Ning kuigi viimane jäi Koorti ande realiseerumise tulemusrikkaimaks valdkonnaks, andis ta maalijana rea stiilseid maastikke, demonstreeris oma temperamenti värvikais natüürmortides ning mis kõige tähtsam — saavutas isikupärase sideme mitmete Lääne-Euroopa kaasaegsete kunstivooludega.

<sup>1</sup> Hanno Kompus. Kunstinäitused. 3. J. Koorti näitus. «Päevaleht» 1923, nr. 262, 2. X, lk. 7.

<sup>2</sup> Alfred Vaga. Jaan Koort maalija ja kujurina. — «Agu» 1923, nr. 40, lk. 1296.

<sup>3</sup> J. Koort. Rahvusline kunst. — «Eesti Kodu» 1911, nr. 3, lk. 60.

<sup>4</sup> Samas, lk. 59—60.





19. Jaan Koort. Küüslaugud kirjul vaibal. Oli. 1908.



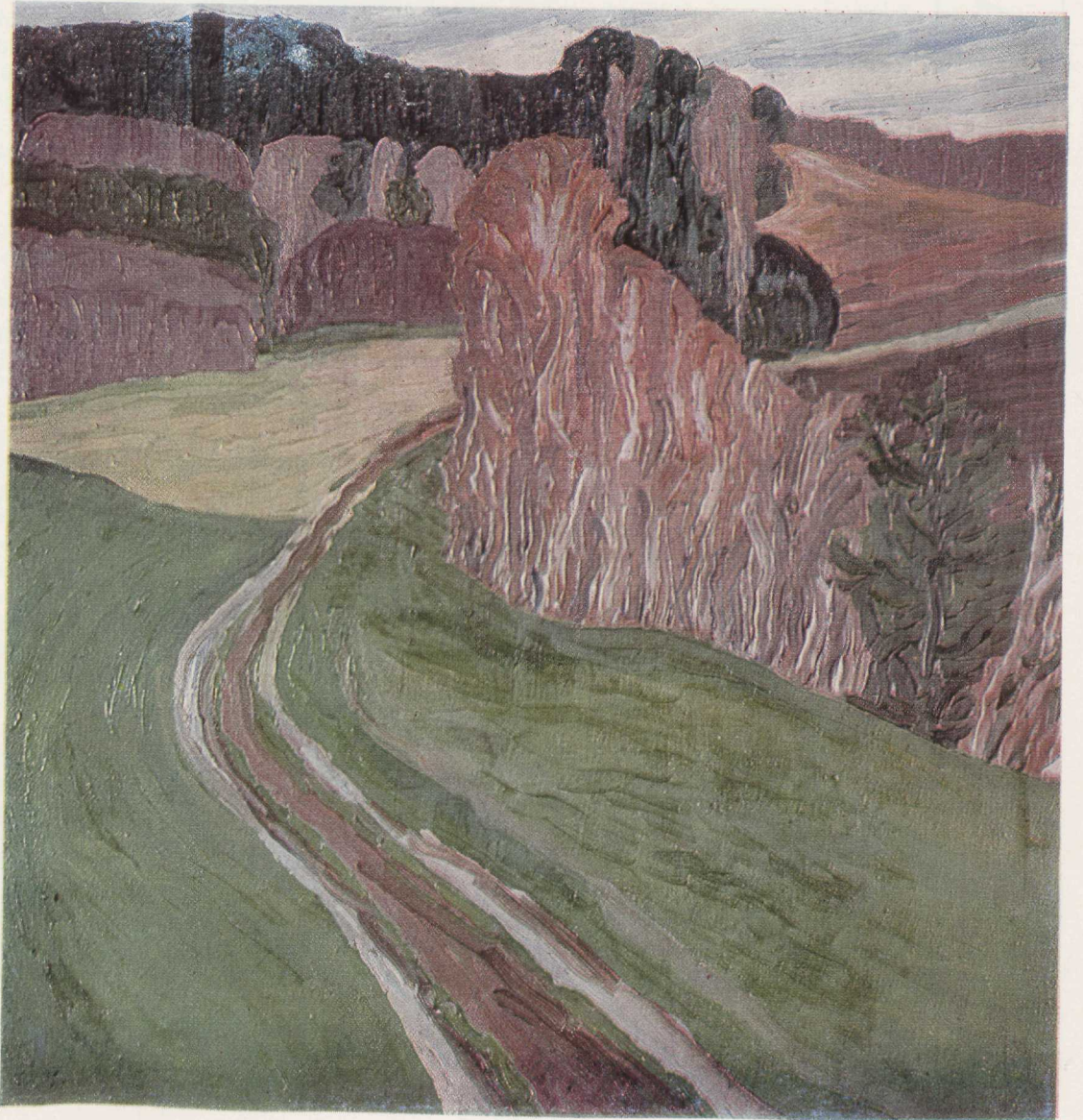
20. Jaan Koort. Natiilmort. Oli. 1908.



21. Jaan Koort. Puriisi eeslinn. Oli. 1909.



22. Jaan Koort. Norra maastik. Oli. 1901.





Jaani Koorti loomingupärandi üheks osaks on tema artiklid kunstist. Varasema lõiguna kuuluvad siia artiklid aastaist 1909—1913, mil poliitilise pagulasena Pariisis elav noor andekas kunstnik käsitles kodumaises ajakirjanduses mitmeid olulisi probleeme seoses eesti kunsti ja kunstieluga ning tutvustas S. Botticelli ja A. Rodini loomingut. Suure kultuuriloolise tähtsusega sammuks oli J. Koorti pöördumine 1. jaanuaril 1919. aastal Eesti Tööraha Kommuuni Kultuuri ja Hariduse Valitsuse juhataja A. Vallneri poole kultuuri- ja kunstivarade käitise organiseerimiseks koos perspektiivse ettepanekuga nende varade kasutamiseks rahvale. Mitmed artiklid tõi J. Koortilt 1926. aasta. Eesti skulptuuri suurmeistriks tõusnud J. Koort avaldas neis tuumakaid mõtteid eesti kultuuri ja kunsti kohta. Teravalt kritiseeris ta riiklikku kunstipoliitikat.

\*

[...] pääülesandeks jääks iga aasta kunstinäitusi toime panna, mitte üksi Tartus, vaid igas suuremas kodumaal linnas; poleks mitte kahjulik Riias, Peterburis, Helsingis kunstinäitusi pidada.

[...] kunstiselts peaks kunstikoolisid asutama; tervel kodumaal pole ühtegi kunstikooli, kuigi keegi tahab oma maitset harida ja oma annet arendada, on see temal praegu võimata. Oleks väga soovitatav, et kunstikool ainult joonistamist ei õpetaks, et säääl ka kunstiajaloo ja ästhetika üle ettelugemisi peetaks igaleühele, keda kunstiküsimus huvitab.

Ma panen veel südame pääle kunstimuuseumi küsimuse.

Kunstinäituse ootel. «Postimees» 4. aug. 1909, nr. 173.

\*

A. Rodin on ka sotsiaalküsimust vormis kehastanud; töölises näeb ta eepikalist suurst, hiiglajõudu, tulevasti elu- ja kultura kandjat. «Le penseur» («Mõtteleja») ei ole mitte dogmaline filosoof, kes elu mõtet abstrakti listest ainetest otsib. Mõtteleja on just tööline; sügavaste on ta mõttesse vajunud; terve kehakogu avaldab, et tööline aru on saanud, et ta oma tööst hoolimata siiski alasti, oma suure jõu juures rõhutud ori on, kelle elus nii vähe õigust on inimsuse-elu kaasa elada. Valus joon valitseb terves kujus; terve sotsiaalne küsimus on «Mõttelejas» kehaks kujutatud.

Terve Rodini elu on otsimine, et skulptuuri edasi viia, uusi vormisid luua, inimest kõige ta õnne ja õnnetusega kujutada.

Auguste Rodin. «Eesti Kodu» 1910, nr. 23.

\*

Hiinlastel ei olnud sihiks loodust koperida, vaid väheste joontega asjade hinge edasi anda. Selles seisabki nende kunsti suurus ja rikkus.

Iga rahva kunst on iseenesest rahvusline, sest kunstnik on sellesama hingega mis rahvaski; võimata on end oma rahvuse laadist vabastada.

Meil on iseäranis raske alguses, sest kunstis pole meil midagi, mis piiri tõmbaks selle kohta, mis tõeste Eesti oma on. Meil on ainult teatud hinge-elu, on aimdus, et meie rahva hinges ikka midagi peitub, aga kudas seda kunsti teel edasi anda, see on suur küsimus.

Sellepärast on just väga soovitatav, et meie noored kunstnikud teiste rahvaste kunsti, uusi kunstivoolusid sügavamalt tundma õpiksid, et vormi otsida, millesse meie rahva vaimlisi iseäraldusi võiks mahutada.

Meie noored jõud saavad kunstihariduse väljamaal ja suurem osa asub praegu just Pariisis, kus moodne kool omale elu-õiguse on võitnud [...]. Alguses on moodne kool meie seltskonnale arusaamata ja tuleb võrras ette. Siin ei ole kunstnikud süüdi, et seltskonnal kunsti kohta arusaamine puudub — peale päevapildi ja niisuguste kunstitööde, mis väga päevapildi lähedal seisavad.

Et kunstis midagi luua, peab teatud tehnika olema, et kunstnik oma mõtteid vabalt edasi saaks anda. Ilma tehnikata on kunstnik niisama, kui keegi hakkaks suurt romaani kirjutama, aga ei mõistaks kirjutada.

Puudub kunstnikul teatud originaliteet ehk algupärasus, temperament, siis saab tast ainult looduse koperija, kes asju koperib, aga neile hinge sisse ei istuta.

On kunstnikul peale akademialise hariduse veel teatud eeltingimused olemas, siis otsib ta omale vormi, mis tema seesmise ilmega kokkukõlas on. Stiil on isiku luua, seda ei anna ei akademia ega suured meistrid. Siin peab isik läbi oma prisma asju vaatama ja ainult oma teadmisi mõõduandvaks pidama.

Rahvusline kunst. «Eesti Kodu» 1911, nr. 3.

\*

Linnavalitsus peaks kaugemale tulevikusse ette nägema, ja Tallinna vana linna peale kui ajaloolise linna peale vaatama. Siin ei ole mitte tarvis üles ehitada, vaid vana alal hoida, väärtasju koguda, et need, mis alal on, kaduma ei läheks. Vanas linnas ei tohiks mitte vanu ehitusi maha kiskuda ja nende asemele uusi maitseta kastisid ehitada, mis ajaloolises linnas metsikud välja näevad. Tulevase linna elu ei saa mitte vanas linnas, vaid uues.

Raekoda ei kõlba oma ehitusviisi poolest kunstimuuseumiks, kuna ta ajalooliseks muuseumiks väga kohane on. Nüüd peaks siis sellest kinni hakkama, mis meil on ja «Ajaloolise muuseumi» asutatama.

See on midagi pöörast, kudas meil väärtasjadega ümber käidakse. Ma tuletan siin «gobelinisid» meelde. Tänapäevani mäदानevad suure väärtusega «gobelinid» raekoja keldris!

Poed tuleksivad vana raekoja alt ära kaotada ja kang (lodschis) lahti teha, nagu see paarisaja aasta eest oli, siis võib lodschiasse vanu skulpturisid mahutada; linnapea kabinetis tulevad uueste maalitud modern freskod ühetaolise halli tooniga üle värvida, nagu see Gooti kangi kohane on, niisama tulevad vahed ära võtta, mis viimasel aastasajal on juurde ehitatud, «põlatud gobelinid» keldrist



välja tuua ja oma kohtadele paigutada; arhivis peaks vanad dokumendid ja «bullad» klaaside alla mahutatama.

Märkused asutatava Tallinna muuseumi kohta. «Päevaleht» 11. okt. 1911, nr. 232.

Kui me Botticelli töösid vaatleme, siis paistab sealte kohe vastu, et kunstnik oma tööd suure armastusega on teinud. Kõik on nii lihtne, ilma mingisuguse efektita; selles seisabki tema suurus. Vähe on kunstnikka, kelle peale ümbruskond nii on mõjunud ja kes aja hinge ja meeolu oma töödes nii täielikult edasi annavad.

Botticelli kunst on rohkem abstraktiline kui elu koperimine, rohkem ideeline, emotsiooniline; tegevust ja real-inimest tema ei tundnud ega ei kujutanud; tema vaatas kui luuletaja plastikalise kunsti peale ja iludus peitus lainetaolistes joontes.

[...] iga tüüp on läbi mõeldud, iga joon ära rehkendatud, et miski töö üleüldist kokkukõla ei rikuks. See on hulga aastate töö saadus ja meelte pingutamine. Sandro Botticelli. «Eesti Kodu» 1911, nr. 22.

Raidkunst võitleb alati teatralsuse vastu, igasugune teatraliseerimine raidkunstis on rütmuse vastane, on raidkunsti rütmuse hävitamine.

Mõtetel, mida avaldatud, olgu oma põhjendus, paljatel kõnekäändudel pole mingisugust alust ja ilma aluseta mõtted ei selgita midagi, pealegi veel meie oludes, kus igasugune elementaarne arusaamine kunstist puudub.

Teatud loomuannetega ja tahtmisega võib inimene tehnikas virtuosiks saada, kuna aga kunsti seisukohast sel veel mingisugust väärtust pole.

Van Gogh ei ole virtuos, kuna Boldini või Zorn ainult tehnilist efekti ja teatralsust otsivad. Sellepärast aga ongi, et kui kauem nende töösid vaatame, banalsustunne nende tööde vastu meie hingesse asub, kuna aga Van Goghi töödes, mida rohkem meie vaatleme, seda rohkem neist rütmust leiame.

Kunsti evolutsion kestab lõpmata edasi, tuhandetes teisesid.

Kunstide arvustamisest ja arusaamine kunstist.

«Päevaleht» 5. nov. 1913, nr. 254.

Tartu linnas ja ümbruskonnas on eramajades, mõisates ja mujal palju väärtuslikka teaduslisi ja kunsti kogusid ja asju, muu seas häid raamatukogusid, kirjakogusid j.n.e.

Sõjategevuse läbi võivad need kogud, mil kui rahvavarandusel suur haridusline tähtsus, hädaohtu sattuda, seda rohkem, et paljud endised peremehed võidurikka kommunistilise sõjaväe liginemisel ära on põgenenud. [...]

1) Nimetada, kas üksik isik ehk komisjon,

kellel kõigelaemad volitused oleks, ärapõgenenud isikute konfiskeerimise alla tulevad varandused läbivaadata ja teadusele ehk kunstile tähtsad kogud ja üksikud asjad oma hoiu ja valitsemise alla võtta.

2) Neid kogusid ja asju Tartusse kokku tuua lasta (kohalikkude töörahva nõukogude kaasabil) ja selleks kohalikesse ruumidesse ära mahutada, kus neid töörahva kõige laiema hariduse mõttes tuleb korraldada ja kättesaadavaks teha ja nimelt asutada

a) Üleüldine raamatukogu.

b) Ajalooline arhiiv.

c) Kunsti ja ajalooline muuseum.

Ettepanek Eesti Nõukogude Valitsuse Komisjarile A. Vallnerile. «Edasi» (Trt.) 6. jaan. 1919, nr. 41.

Weizenberg on haruldaset terve iseloom. Suur usk oma töö sisse, ja suur tung elu ja töö järele.

Weizenbergi tähtsus on meie lühikesel ajaloo arenemisel suur. Siis [...] kui igaüks, kes vähegi kõrgemale kerkis rahva seas, kui mingisugust vaimlist seltskonna liikumist meil ei olnud, kui igaüks otsis, et rutem ennast ümber rahvustada ja sulada mõne kõrgema kultuuriga rahvasse, võttis tema elavalt, armastusega osa Eesti elust. Tema julges kõik oma vara, jõu ja aja kulutada Eesti mütoloogia kehastamiseks, oma kunsti kaudu, kindlas teadmises, et puudub igasugune seljatagune, nii vaimline kui rahaline, et Eestis ei jõua keegi osta ega omandada suuri marmorlõid, et igasugune produktsioon puhasaateline on ja ei leia ialgi tasu.

A. Weizenbergi surma puhul. «Päevaleht» 23. nov. 1921, nr. 314.

Kõige suuremaks vaimu demoraliseerimiseks on nähtus, kui antakse raha välja kunsti «arendamiseks» ning kunstnikkude «toetamiseks» peale ilma ühegi enam-vähem kindlaksmääratud ja teadliku sihita ning süsteemita. See toob kaasa ainult kunstimõistete ja kriteeriumide languse, nagu meie seda ka oma kunstielus juba praegu võime kindlasti konstateerida.

Ent mitte kultuurkapital ei ole iseenesest pahe, vaid see valitsemise viis ja see lubamata toetuste jagamine on põhjuseks, mis teeb selle suure mõtte ja ettevõtte naeruvääriliseks ja viljatuks, tuues enam negatiivseid kui positiivseid tagajärgi.

Iga kultuur, iga loomingu saavutused on suure töö ja suure sisemise jõupingutuse ja vaimustuse resultaat.

Üks õnnetu seadus. Mõni sõna kultuurkapitalist. «Päevaleht» 1. apr. 1926, nr. 90.

Iga rahva vaimline elu on rajatud kindlatele traditsioonidele, mis kujunevad vastavalt rahva omadustele. Mineviku najale seab rahvas oma oleviku ja tuleviku sihid, kusjuures traditsioonid osutuvad selleks põhialuseks,

mis määrab rahva loomisvõime ilme ja maitse. Ilma selleta on võimatu ette kujutada ühe rahvuskultuuri edenemist ning iseenesest ei sünni midagi, kuna kõik areneb ast-astmelt, mõjutatud peale selle suurel määral veel rahva majanduslikust olukorrast — tõusust ja langusest.

Ja kui meil üldse juttu võib olla mingist traditsioonist, siis ei saa kõnelda millestki muust, kui ainult kainest ja reaalsest talupojakultuurist, mis looduslikult omane meie rahvale.

See talupojakultuur, olgu ta sisult rikas või vaene, määrab ka meie kultuurielu arenemise suuna. Ja seepärast oli loomulik, et kui ilmus esimene mark, mida võis kultuuri peale välja anda, siis ärkas ka tahe näha omapärast — talupojalikku — kultuuri. Algas rahvusliku vanavara kogumise järk, kui intuiitiivne rahva kultuuritahte avaldus, sest rahvas soovis näha kogutuna seda, mis tema loova vaimu sünnitus.

[...] Ent tõelist kunsti ei saa teha ilma sisemise tungita, pingeta ja hingelise kultuurita, kuna iga kunstniku sisemine ilm määrab tema loomisvõime jõulikkuse ja loomingu kandvuse.

E.K.K.K. V kunstinäitus. «Päevaleht» 10. sept. 1926, nr. 245.

Adamson (skulptor Amandus Adamson — V. H.) ei ole kunagi ennast monumentide loomisel meistrina näidanud — monumentaalsuse ja arhitektoonilise staatika tunne puudub temal täiesti. Kui aga oleks lugupeetud vanale meistrile antud tellimisi tema õigel alal — puunikerdamises, milles temale tema suure omapäraselt-meisterliku tehnika juures ei leidu vastaseid isegi Euroopas, oleks meie kunst mitme meistritöö võrra rikkam olnud.

Eesti kunstnikkude Liidu IV kunstinäitus. «Päevaleht» 26. sept. 1926, nr. 261.

Andelised ja töökad kunstnikud pole ei meil, ei mujal kunagi eriti huvitatud olnud ühingu- ja koostest, esitustest ja kongressidest — nende ülimalt huviks on olnud oma enese töö, oma kunstiline loomine ja püüdmine jõuda selles täiuslikkuseni.

Kunst ei armasta üldse sõelumist ja kärarikust, vaid vaikust ja süvenemist, ning on seda kõrgem, mida tabavamalt ta kajastada ja jäädvustada suudab oma aega [...].

Meie riiklisest kunstipoliitikast. «Päevaleht» 21. okt. 1926, nr. 286.

Kunsti kõige suurem vaenlane on keskpärane diplomeeritud kunstnik ise.

Leheküljelt «Soovid ja ennustused uueks aastaks», «Vaba Maa» 31. dets. 1926, nr. 306.

Katkendid valinud VIRVE HINNOV



# NÄITUSELT «MEIE MAA NOORUS»

ANU KALLASTE

Alles mõned aastad tagasi vahetati üleliiduliste kunstiajakirjade veergudel ägedasti mõtteid 1970. aastate noorte kunstnike loomingu üle. Eelnenud kümnendite nõukogude kunstile valdavalt omase kõrget ühiskondlik-eeetilist ideaali kandva ning konkreetsest reaalsusest lähtuva kujutamismeetodi taustal tundusid 1970. aastate noorte kunstnike teostes avalduv subjektiivsem probleemiasetus ning isikupära rõhutav nägemis- ja kujutamiskiivid uude ja erandlikena.

Tänaseks hakkab enamus neid hiljutisi noorkunstnikke jõudma neljakümnenda eluaasta piirile. Nende loomemaneerigagi ollakse pikapeale paratamatult harjunud. 1982. a. suvel Moskva Maneežis toimunud ÜLKNÜ 60. aastapäevale pühendatud üleliiduline noortenäitus «Meie maa noorus» tõestas aga, et uuel kümnendil loob noortekunsti uus põlvkond, kelle loominguks on seoseid nii vahetute eelkäijate kunstiga kui ka täiesti uusi jooni. Endiselt on huvi keskpunktis maalikunst.

1970. aastate kunsti ühe ägedaima kriitiku A. Kamenski arvates on 1980. aastate kunsti positiivseimaks jooneks taas aktuaalseks muutunud seos ümbritseva tegelikkusega. Samal ajal kui eelnenud kümnendi noorkunstnike loominguks kohati «...peaaegu kadus nähtav esteetiline parallelism reaalse elu liikumise ja tema ilmingute vahel teostes», on nüüd «meie päevade tegelikkusest saanud noore nõukogude maalikunsti peamine ja otsene teema». Ta jätkab: «Just sellepärast, et kunstnikud suhteliselt kaua mingil moel hoidusid kõrvale kaasaja konkreetsest vahetust kujutamisest, omavad nende püüdlidud katsed selle juurde tagasi pöörduda erilist iseloomu.» Tema meelest on paljude autorite eesmärgiks saanud «veenda vaatajat oma kontseptsioonide kõigutamatus täpsuses ja tõepärasuses. Dokumentaalsuse paatos on nende esimene tähenduslik tasand».<sup>1</sup>

Veelgi enam, parimates sellelaadilise lähenemise näidetes «kunstnik mitte ainult ei jäädvasta uut, vaid elab seda läbi. Selles elamuses on tunde pingestatust, varjatud dramatismi, segu hoolimatust väljakutsest ning ettevaatlikust segasest ootusest».<sup>2</sup>

Äärmine fotolik täpsus, nagu seda võib näiteks näha Alma-Atast pärit kunstniku A. Akanajevi kompositsioonis «Suurendatud foto», polnud Kamenski meelest näitusele tüüpiline. «Absoluutsel enamusel juhtudest on dokumentaalsus kunstnikule vaid lähtepunktiks.»<sup>3</sup> Läbielamuse resultaadina saab dokumendist kujund. Viimast peabki A. Kamenski tänase noortekunsti eripäraks.<sup>4</sup>

Kasvanud huviga uue ja muutuva ajastu konkreetse kehastamise vastu teostes seostab Kamenski rohkete linnakeskkonda kujutavate teoste olemasoluga näitusel. Kõige teravamalt poeetilist kaasaja linnakeskkonna tunnetust näeb ta meie kunstnike A. Keskküla, L. Nageli, H. Polli, R. Tammiku ja J. Elkeni maalides, «kes oma noorusele vaatamata on küpsed ja hiilgavad meistrid ning kelle teosed paistavad silma stiililise tervikkuse ja lõpetatusega». Viimase eelduseks on, et juba eelnev generatsioon eesti maalijaid huvitus oma loominguks urbaniseerunud keskkonnast.<sup>5</sup>

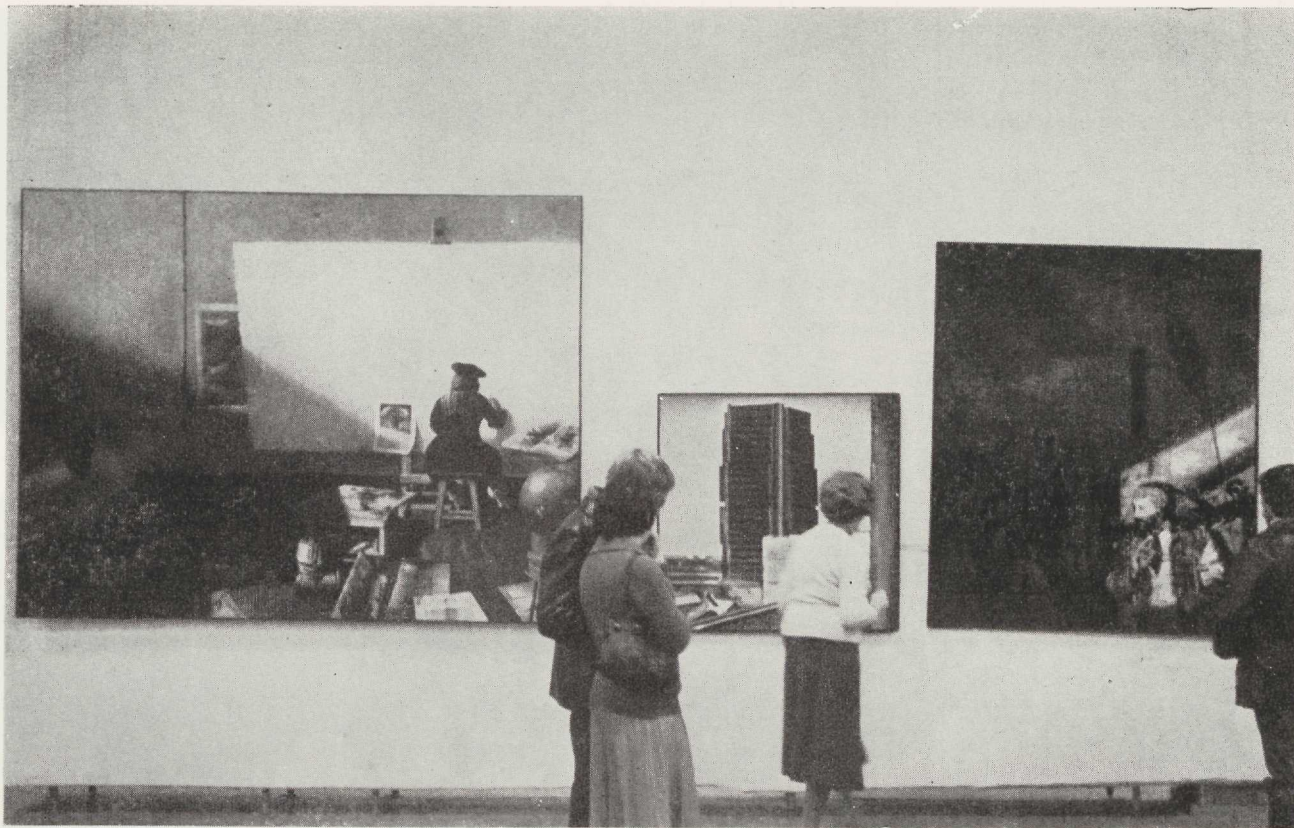
Eesti noorte kunstnike teoseid edasi iseloomustades märgib A. Kamenski, et «vaatamata tähelepanelikule vaatlusele tunduvad nende meistrite teosed kõrvale kalduvat dokumentaalsest stiilist, sest iseenesest on uue elulise faktoloogia juurutamine eesti rahvusliku koolkonna jaoks juba möödunud etapp».<sup>6</sup>

Seevastu dokumentaalse suuna tunnustatud liidrite J. Krõževski (Vologda) ja M. Ombõš-Kuznetsovi (Novosibirsk) teosed on «väljakutsuvalt kuivad, lineaarne domineerib neil maalilise üle, proosaline jutustus — metafoori ja sisemise kire üle».<sup>7</sup>

Omalaadset dokumentaalsuse ja kujundlikkuse vahelist suhet näeb Kamenski moskvalase A. Volkovi teostes, kes neljaosalises maalil «Koidikul» «tõelise peenusega tunnetas ning andis edasi meie ajastu hingelisi intonatsioone, milles peegeldus kõik: pidev kokkupuude uuega, selle põhiolemus, tunnetesegadus, ärevate mõtete terav kulg, millegi tundmatu poole liikumise peatamatu rütm ja kõigele kokkuvõtteks enneagematu ajastu poeetiline olemus».<sup>8</sup>

Kamenski ise klassifitseerib ülalpool vaadeldud kujundstruktuuri dokumentaalseks romantismiks, mis eelneva nõukogude kunstipärandiga võrreldes omab rohkesti erinevaid jooni. «Viimaste hulka kuulub teravdatud esemelisuse keel, mis vaieldamatult pidi välja kujunema viimase kümnendi vältel materiaalses keskkonnas toimunud muutuste resultaadina; mängulisuse, improvisatsiooni, paradoksi ahvatlus, mis on täiesti loomulikuks kontrastiks teaduslik-tehnilise revolutsiooni ajastu maailma mehaanilisele ühetaolisusele ja standardiseerumisele; pidevalt ning kõikjal läbitungiv maailmataju dramaatilisuus, mis pole ainult inimese ja masinakeskkonna vahelise kokkupõrke, vaid ka meie aja sotsiaalsete vapustuste tulemuseks; paljud puhtformaalsed laadi eksperimendid; ja lõpuks unistuslikkus, erutatus, romantilisuus, mis pidevalt iseloomustavad uue suuna maale, olles ise paradoksaalsed dokumentaalse romantismi teoste faktilis-proosalise olemuse taustal.»<sup>9</sup>





23. Vaade näitusele. Eksponeeritud R. Tammiku ja H. Polli maalid.

Samale näitusele pühendatud teise ülevaatliku artikli autor A. Manin on veidi erineval seisukohal: tema meelest toimub teatav ideaalide polariseerumine. «Ettekujutused polariseeruvad niivõrd otsustavalt, et noortekunsti ühel tasandil nagu toimuks poeesia eitamine selle endises tähenduses. [— —] Selline on minu meelest mitteideaalne linn Keskkülal («Tallinna sadam lõpetamata merepildiga»), kus mehaaniline keskkond on inimese alla surunud ega ole talle jätnud mingisugust poeetilise tunnet keskkonna tajumisel. Mehhaniseeritud linn on elutu, täis tehnikat, kaasaegseid klaasbetoonist mugavuseta hooneid. Kunst nagu kaotaks talle omase poeetilise elemendi ja omandaks teistsuguse, näiliselt kiretu, hingetu kirjeldamise funktsiooni.»<sup>10</sup>

Manin näeb seda laadi teostes isegi tahtlikku visuaalse ümbruse depoetiseerimise momenti. «Ja kuigi üks «illuoorse» suuna esindajaid A. Volkov on kunagi öelnud, et ta «püüab leida maalilisi kvaliteete selles, mida tavaliselt ei peeta ilusaks», ei õnnestu tegelikkuses ei temal, Petrovil, Keskkülal, Elkenil ega Sidorenkol, eriti aga Beljanovil alati selle keskkonna poetiseerimine.»<sup>11</sup>

Allakirjutatule tunduvad V. Manini hinnangud tõele lähemal seisvat. Näib, et A. Kamenski, kes omal ajal oli üks aktiivsemaid «karmi stiili» ideolooge, 1970. aastatel aga tollaegse noortekunsti kirglikumaid kritiseerijaid, kipub nüüd taas kunstile omaseks saanud ühesemaid seoseid reaalsusega liialt tähenduslikena ning filosoofiliselt sügavatena nägema. Pigem jäi aga rohketest sellelaadilistest teostest mulje, et virtuoosselt väljendusvahendeid valdavalt maaliljal pole sageli endalgi päris selge, miks ta ühe või teise väheütleva, ei väljapaistvalt ilusa ega inetu, ei minevikule ega kaasajale viitava tegelikkuse fragmendi oma lõuendil on jäädvustanud. Arvustustes korduvalt mainitud eesti kunstnike teoseid iseloomustab reeglina läbimõeldud esteetiline programm, mille taga sageli peitub olemasoleva keskkonna poetiseerimistaotlusest keerukam suhe ümbritseva tegelikkusega.

Samal ajal kui A. Kamenski peatub ainult ühel arengutendentsil 1980. aastate noortekunsti, näeb V. Manin selle kõrval veel teist uutset suundumust. See apelleerib tinglike üldistatud kujunditega üldinimlike probleemide vahendamisele, sisaldades omakorda kaht tendentsi — sümbolistlik-ekspressiivset ja groteskiks ülekasvatavat. «Väga tihti need kaks suunda ühinevad, sünnitades kirglikke, ekspressiivseid, sümboolset tähendust omavaid kujundeid.»<sup>12</sup> Selline protsess iseloomustab J. Barski, O. Bulgakova, T. Silvaši, P. Sly-

žise, M. Borissovi jt. teoseid. Sama laadi esindava V. Kalinini maalides «1941. a. sügis» ja «Palestiina põgenikud» vastab tinglik, võimsas registris maaliling kujundite universaalsusele. Näib, et see «pärib Vrubeli plastilisest ekspressiivsusest, on rikastunud ekspressiivse kirglikkusega, reageerinud sümbolistlikele resonantsidele.»<sup>13</sup> Samal ajal säilib Kalinini universaalsetes kujundites headus ja südamevalu. «Milliste kosmiliste suuruste poole nad poleks ka suunatud, muutumatuna jääb kõlama läbitungiv inimlik karje.»<sup>14</sup> Allakirjutatu meelest hindab A. Manin omakorda üle ekspressiivset suunda esindavate teoste vormi- ning värvimängu taga peituvat elamus tundehehust. Üsna suur hulk seda laadi maale tundus põhiliselt välisele efektile arvestatuna, mistõttu hakkas häirima vastuolu spontaanselt tundeväljendust eeldavate vahendite ning ratsionaalse, mõistuspärase teostuse vahel.

1970. aastate kunstiga seoses päevakorda kerkinud probleemidest oli üks poleemilisemaid suhte minevikukunstiga. Ka tänased noortekunstnikud armastavad oma teostesse põimida fragmente vanade meistrite teostest ning varasemate ajastute stiililisi tunnuseid. Kriitikut näevad siiski suuri erinevusi erinevate kümnendite noorte kunstnike suhtumises kunstipärandisse. Nii näiteks A. Kamenski leiab, et «varem kutsus mõne vana teose fragmendi lülitamine maali esile teatava tahtmatu stilisatsiooni selles laadis. Nüüd, vastupidi, taaselustatakse minevik ja tänapäev täpsetes dokumentaalsetes vormides ning ühendatakse siis paradoksaalsetes seostes. Nii toimivad oma maalides moskvalane M. Borissov («Võib-olla on keegi meist Vermeer»), tallinlane R. Tammik («Ateljees»), Tomski maalija N. Beljanov (neljaosaline kompositsioon «Peegeldus»).»<sup>15</sup>

Ka V. Manin arvab, et «otsides vastust tänastele küsimustele, apelleerivad kunstnikud tihti minevikule, kuid seejuures nad ei mõtesta tänast päeva mineviku vana kunsti plastiliste vormide vahendusel, ei otsi toetust kuulsate eeskujude kujunditest, vaid muudavad ajaloo, suured kunstimeistrid osaliseks meie elus, vastandavad mineviku ja tänapäeva väärtusi, seavad oma eesmärgid minevikukunsti kõrgele tasemele, tahavad ideaalide vastandamise abil näha, kuidas me kõik välja näeme: kaotame või jääme püsima maailma standardite tasemele.»<sup>16</sup> Kolmanda artikli autor V. Sõsojev omakorda kirjutab: «Paljusid autoreid paelub klassikaliste šedöövrite pikaajaline väljenduslikkus, nende vananematu eetiline tarkus. Juhub, et kujutatav aine ise soodustab universaalsete kompositsiooni-





24 25 26

27 28

24. G. Borodai. Kunstnik A. Venetsianovi mälestuseks. Öli. 1979–1980.

25. T. Fjodorova. Külalised. Öli. 1981.

26. H. Polli. Noored teadlased Kamtšatkal. Öli. 1980.

27. M. Otbõš-Kuznetsov. Hõlvamine. Öli. 1980.

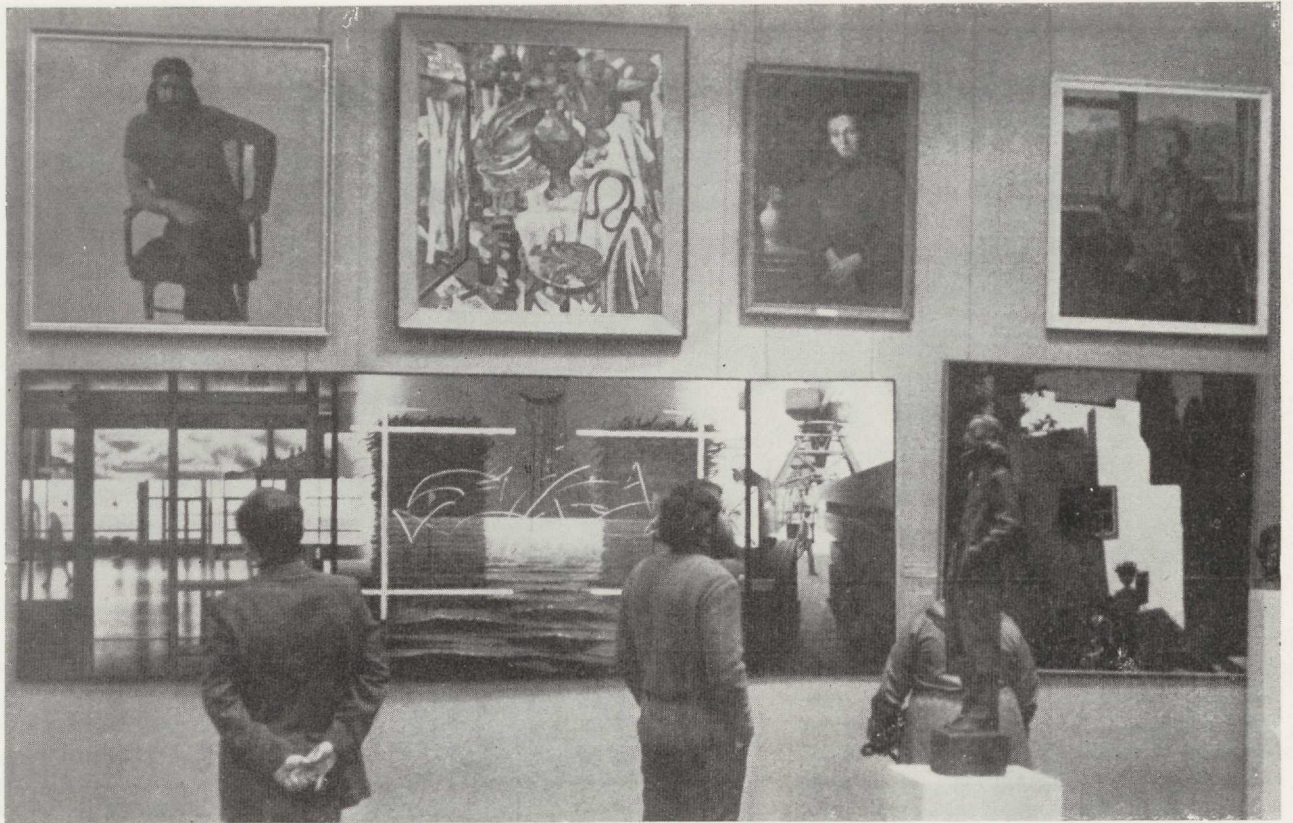
28. V. Kalinin. Palestiina põgenikud. Öli. 1981.



29. D. Umarbekov. Homo sapiens. Öli 1980.







30. Vaade näitusele. Alumises reas eksponeeritud A. Keskküla kolmikmaal.

liste võtete kasutamist, mis sajandite vältel on teeninud kõrgete eetiliste mõistete esteetilise kehtastamise eesmärki.<sup>17</sup> Samal ajal näeb ta aga teisi põhjusi. «Tihti puudub kunstnikel kaasaegse keeruka tegelikkuse mõtestamiseks vajalik tehniline ettevalmistus. Siit sagedased püüded sünteesida isikupärast stiili võõra loomingu valmiselementidest, adresseerida oma teos muuseumiväärtuste autoriteedile või tuntud kunstisuundadele. Seejuures väljuvad need püüdlused ainult stiililise jätkuvuse raamidest ning saavutavad dramaturgilise tasandi. Noorte teostes kohtame nüüd sageli vanade meistrite teostest laenatud figuure. Nende juuresolek kaasaegses materiaalses keskkonnas on kutsutud aktiveerima meie intellektuaalset uudishimu, stimuleerima vastavate versioonide ja seletuste otsinguid.»<sup>18</sup>

Üksmeelselt tõdevad kriitikud ka seda, et viimaste kümnendite vältel teoste struktuuris ja ülesehituses toimunud muutused on noorte loomingu kinnistunud. «Üleulatava eposhi keerukas ise-loom stimuleerib uute aja ja ruumi kontseptsioonide otsinguid ning sunnib revideerima endisi reaalsuse hõlmamise kompositsioonilisi norme. [— —] Näitusel võib rohkesti näha kvantitatiivse idee laiendamise näiteid, mida saavutatakse kompositsiooni horisontaalse väljavenitamise või osadeks lahutamise teel,» tõdeb V. Sõsojev.<sup>19</sup> A. Kamenski nimetab viimast võtet monteerimis-meetodiks.<sup>20</sup>

Näitusel silma torganud uudsete joonte seas toob A. Manin ka esile looduse poetiseerimise puudumise, seletades seda asjaoluga, et meie ajal omandab loodus uue tähenduse. Selle tulemuseks on uus kujund, selgesti erinev naturiläheduse traditsioonist ning tulvil hoopiski erinevaid probleeme.<sup>21</sup> Samuti leiab Manin, et rahvuslikud koolkonnad on kaotanud oma endise tähenduse: «Üheski vabariigis ei otsi kunstnikud niivõrd rahvuslikku iseteadvust, kuivõrd selles juba ammu kinnistunud olles, tunnevad nad muret ühtede ja samade üldiste probleemide pärast.»<sup>22</sup> V. Sõsojev on siiski üht või teist joont esile tuues rääkinud ka rahvuslike koolkondade erinevustest.<sup>23</sup>

Tuues esile rea uusi jooni 1980. aastate noorte kunstnike alles kujunevas loomingu, konstateerivad samal ajal kõik kolm näituse arvustajat nõukogude kunstiprotsessi järjepidevust. «Meie kunst areneb järjepidevalt — kõigepealt karm stiil, siis hulgaliselt selle modifitseerimine ja suunitlusi, edasi nende algete areng 1970. aastate kunstnike loomingu ja lõpuks tänane noorte kunst — igaiüks

neist etappidest on ettevalmistatud eelneva poolt.»<sup>24</sup> «Oma olemuselt jätkab dokumentaalne romantism varasemas nõukogude maalil täheldatud suundade traditsioone.»<sup>25</sup>

Niisiis on uue kümnendi tulekuga endast rääkima pannud jällegi uus kunstnike generatsioon, kellel eelneva kunstipraktika kogemusi arvestades peaks olema oma määrav sõna kaasa ütelda 1980. aastate kunstis. Kas seekord kulgeb kõik reeglipäraselt või on tegemist erandliku nähtusega, näitab lähem tulevik.

<sup>1</sup> A. Каменский. «Документальный романтизм». — «Творчество», 10, 1982, с. 18.

<sup>2</sup> A. Каменский, с. 18.

<sup>3</sup> A. Каменский, с. 18.

<sup>4</sup> A. Каменский, с. 18.

<sup>5</sup> A. Каменский, с. 18—19.

<sup>6</sup> A. Каменский, с. 19.

<sup>7</sup> A. Каменский, с. 19.

<sup>8</sup> A. Каменский, с. 20.

<sup>9</sup> A. Каменский, с. 20.

<sup>10</sup> В. Манин. На пороге зрелости. — «Творчество», 10, 1982, с. 17.

<sup>11</sup> В. Манин, с. 15.

<sup>12</sup> В. Манин, с. 13.

<sup>13</sup> В. Манин, с. 13.

<sup>14</sup> В. Манин, с. 14.

<sup>15</sup> A. Каменский, с. 21.

<sup>16</sup> В. Манин, с. 14.

<sup>17</sup> В. Сысоев. «Заметки о выставке «Молодость страны». Обретения и потери. — «Искусство», 10, 1982, с. 11.

<sup>18</sup> В. Сысоев, с. 13—14.

<sup>19</sup> В. Сысоев, с. 13.

<sup>20</sup> A. Каменский, с. 21.

<sup>21</sup> В. Манин, с. 15.

<sup>22</sup> В. Манин, с. 17.

<sup>23</sup> В. Сысоев, с. 12, 14.

<sup>24</sup> В. Манин, с. 17.

<sup>25</sup> A. Каменский, с. 20.



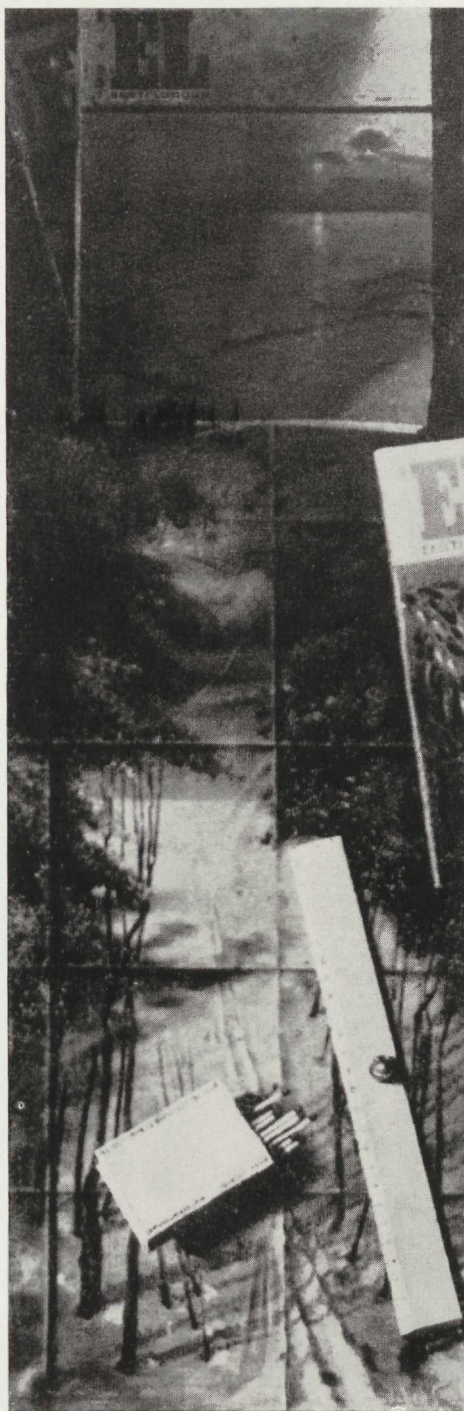
# LAHATUD EESTI MAASTIK

EHA KOMISSAROV

1982. a. sügisel korraldatud näitus «Eesti maastik» andis taas põhjust peatuda eesti maastikumaali teemadel. Arutlemist võiks alustada juba näituse enese toimumise faktist — 1950. ja 1960. aastatel oli maastik, see siiani olemuslikum osa kohalikus kunsti-traditsioonis, kunstiinstantsidele risuks ees, kriitikaveergudelt leiame pidevat hädaldamist kunstniku nn. pagemise pärast aktuaalsetelt teemadelt maastikusse. Kuid 70. aastatel toimub suhtumises pööre, ilmselt omandas maastik mingisuguseid uusi, huvipakkuvaid omadusi või hakkas ta meil hoopis käest libisema, nii et 1982. aastal oli tarvis spetsiaalset näitusedeviisi «Eesti maastik». See ulatuslik väljapanek toimubki, aga jälle poleks nagu kõik korras. Seekord näis kohatuna maastiku enesega opereerimine. Niisugune väide nõuab muidugi selgitust, sest küsimus, mis ühel näitusel väljas on, ei tarvitse üldse kõigile nii äärmuslikult mõjuda.

Esimese ulatuslikuma kokkuvõtte maastikumaalis toimunud murrangust leiame Evi Pihlakult, kes uusi suundumusi käsitles 1977. a. kirjutatud artiklis «Muutuv loodusmotiiv» («Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt», III, 1980). Tema uurimust kroonis kokkuvõtte, mida meelsasti tsiteeriks: «Tajuti, et loodus on midagi enamat ja keerukamat kui ainult päikeses ja sillerdavas värvimängus nähtud metsa- ja merevaade. Senine välisilmingut jälgiv ruumiterviklik maastikupilt hakkas kunstniku käes järk-järgult lagunema. Tekkis soov kujutatavale läheneda teistest külgedest, näha loodust tema mikro- ja makrokosmilistes mõõtmetes, leida uusi sissepoole suunatud lähivaateid.» Umbes samasugune on üldpilt ka praegu. Tähelepanu väärib on, et Pihlak asendab maastikumaali mõiste palju tolerantsema ja ebamäärasema loodusmotiiviga, milleks sunnib teda uuritav materjal. Maastikumaali mõiste löi uuemates kunsti-käsitlustes ohtlikult kõikumama ega tähendanud enam mingisugust ühtsemat nähtust, kuid temast kui kaunist sümbolist otseselt keegi ei loobunud. Samas peame ka tunnistama, et eesti kunst kogu oma uuenduslikkusele vaatamata (v.a. järjekindlamad geomeetrilise kunsti esindajad) ennast looduse ainestikule põhimõtteliselt ei vastanda, veelgi enam, just sealt ammutatakse lähtepunktid ja materjal oma tõlgenduste jaoks. Meie

31. Rein Tammik. Volditud maastik. Oli, 1982.



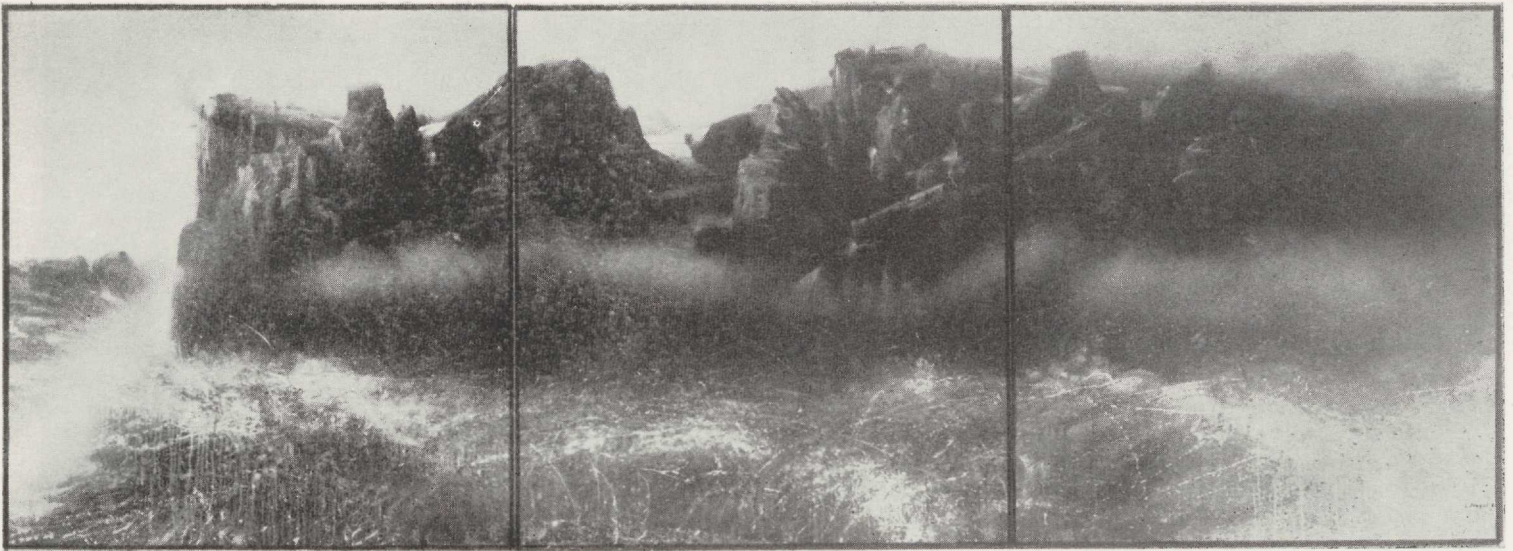
maastikumaalil on vedanud. Hoopis teist-suguse kunstikogemuse tunnistajana on Kenneth Clark avaldanud oma muret maastikumaali tabanud kriisi tagajärgede üle, leides, et kunstil tervikuna saab olema raske selle puudumise pärast.

Niisiis võib väita, et meil tegeldakse jätkuvalt loodusega, kuigi eelmiste aegadea võrreldes muutunud kujul, kuid kadumas on maastikumaal endisel kujul. Sellist olukorda näitus oma deviisiga muidugi valitseda ei suutnud, sest täpsemalt piiritlemata vormina andis see võimaluse esineda muidu aktiivsest kunstielust kõrvale jäänutel, kasutada maastikumaali päästerõngana. Toetuti kunagistele maastikumaali traditsioonidele, kuid keskpärase tulemustega, demonstreerides omaenese kaugenemist traditsioonist. Kunagine elav oskus ja algupärasus jõudsid välja mingisugusesse dekoratiivsesse skeemi ja vaid üksikud kunstnikud nagu Muks, Karrus, Suuman kuulusid orgaaniliselt oma traditsiooni juurde.

Niisugust ohtu ette nähes oleks võinud orienteeruda rohkem sellele osale kunstnikest, kes on loodusega loomingulisemas vahekorras. Sellele osale lihtsad maastikuvisionid enam otseselt huvi ei paku (klassikalises tähenduses näiteks peetakse ennekõike kauniks looduse ilu) ning näitus oleks tulnud seostada mitme subjektiivsema momendiga. Et seda ei tehtud, tuli meelevaldsemal ainetõlgendusel enesel taganeda, nagu juhtuski meie urbanistlike vaadetega. Viimased näitusel puudusid, kui mitte arvestada ühte Miljard Kilgi tööd. Ilmselt võtab niisuguse nähtuse tulevikus enda hoolde mõni «Inimese ja linna» nimeline väljapanek. Kui abitud me siiski oleme oma kaasaja ees, kuidas pelgame seda komplekside koormat, mille oleme enda ümber vohama lasknud! Keskkond, maastik, inimese mõju, inimese ümbrus — sarnane uuenenud reaaliote loetelu tuleks pikk ja peaks kindlasti kunstnikele huvi pakkuma. Nüüd aga võttis oma sõltumatut vaatenurka omav Lemming Nagel teemal sabast kinni ja lõi suurejoonelise akademiaadist vaimust läbitud visiooni ookeanikaldaist, mis oma efektsusele vaatamata jäi eelkõige formaalseks lahenduseks.

Niisiis, maastikku soovides saime teda üsnagi suurtes kogustes.





32. Lemming Nagel. Rannik. Oli. 1982.

Et meelele põhinev tajumisviis pole olnud aktuaalne juba mõnda aega, on kunstniku vahetu side motiiviga taandunud ja kaunis loodus on pandud kehastama hulka sofistliku suunitlusega vaatekohti. Eesti maastikumaalist võib praegu leida kümneid autori-suundumusi ning paljud neist on täiesti minakesksed. Keegi pole veel täielikult katkestanud sidet loodusega, see on edasi kunstniku kõige universaalsem, harjumuslikum ja armsam mängumaa. Siiski on loodusest eemaldumise protsess kiirenenud iga põlvkonnaga, mis on paratamatu tagajärg kunstniku integratsioonis tema uuenenud sotsiaal-kultuurilise ümbrusega. Sellele hinnangu andja roll on kunstnikele nähtavasti liiga raske olnud, kõik on toimunud liiga ruttu ja ettevalmistamata pinnal. Eesti maastikumaali kujutavale traditsioonile kõige lähemal seisab vanem/keskmine põlvkond, kes mõõdukalt projitseerib oma isikut välisloodusele ja saavutab sisemise ja välise reaalsuse meeldiva ühenduse (O. Subbi, V. Ohakas, E. Põldroos, L. Kokamägi, O. Maran jt.). Sellele ringile ei valmista maastikumaaliga tegelemine mingit probleemi, võikski öelda, et siit tulevad tavaliselt kõige emotsionaalsemad, küpsemad ja kõige sugestiivsemad väljendused. Nemat astusid kunagises kunstiuuenduses esimesed sammud ja on praeguseks jõudnud välja oma optimaalseima avaldusviisini (muidugi juba koos teadmise, et loov tegevus on ühtlasi ka seisukohavõtt). Sellele ringkonnale omane intuiitiivne teadlikkus sümbolikaast (mitte sümboli absoluut, mis mõneti piirab järgmist generatsiooni) ja väljendusvahendite veel traditsiooniline valdamine teeb nende tähenduslikkuseotsingud meeldivaks ja üldinimlikuks. Põldroos, Kokamägi ja Ohakas saavutavad tulemusi ennekõike väljendusvahendite kasutamise oskusega, nende maastikumaalis on motiiviks ju ainult maastik, autoripoolsuse loob teostuse forsseeritud meelelisus, oivaliselt efektidest arusaav, tundlik esitusviis, mis lõppkokkuvõttes suudab luua visiooni loodusest kui maagilisest, tünenäolisest, seega juba ka reaalsusekaugema poetikaga nähtusest. Niisugust esitusviisi võib omakorda teravdada, erakordsetelegi tulemustele juh-

tida kunstniku käsitluse filosoofiline eesmärk (O. Marani kuulsad gvašš-temperas mered).

Marani pöördumine taas mereteema poole oli kahtlemata selle näituse võit. Tema merekäsitlus esindab looduse jõudude dramaatilist nägemisviisi, mis on väga nõudlik variant, sest mida raevukam ja jõulisem on kujutatav looduse objekt, seda pingelisemat sisetunnet ta teostamisel vajab. Kuid just Marani kontsentreeritud, täpsele ja samas tundlikule esitusviisile on niisugune valik jõukohane, sellele lisandub ainult temale omane kosmose-tunnetus ning ta saavutab oma meremaalis tulemusi, mis Pihlaku järgi sunnivad mõtlema looduse eksistentsialistlikele külgedele.

Lembit Sarapuu sellise panteistliku ühtsustunde väljendamiseni ei küüni, kuigi ka tema tunneb, uurib ja ihaleb loodust ning väljendub selle vahendusel, omal kombel looduse võimalikele tõdedele apelleerides. Tema tulemuse ilme määrab siiski detailidesse kiindunud, puhtilusat külge forsseeriv, pisut lapselik esitusviis. Kui otsesest, sihitud sümbolikaatolusest eesti kaasaegses kunstis rääkida, siis puudutab see kahtlemata Jüri Palmi. Palm on ka oma loodusekäsitluses ütlemata tõsiste, eranditult hinnanguliste eesmärkidega kunstnik. Kuid Palmi üledramatiseeritud konfliktus asub väljaspool looduse jõudude vägevust, esindades sotsiaalsete situatsioonide projitseerimist maastikumaalile. Palm, kelle aineks on kriisid ja hävingupaine, suutis tulemuslikult käsitleda isegi nii kunstikaugelt probleemideringi nagu ökoloogia kriisi.

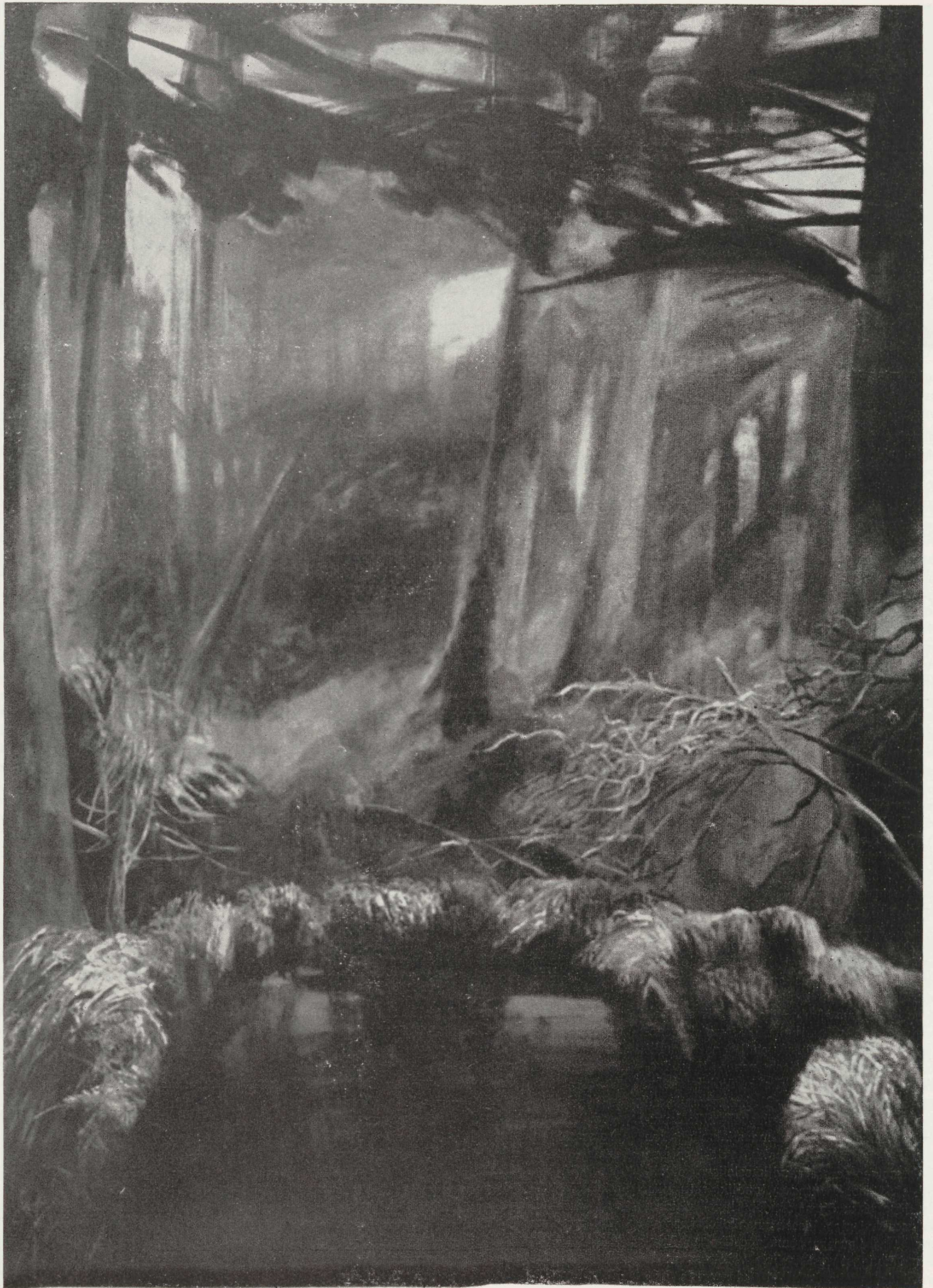
Järgmiste põlvkondade maastikukäsitlus on loodusest üha jätkuvamaalt võõrdunud. Nende seljataga lõppes üks kogemis- ja väljenduslaad. Teatud vahe-etapp selles kaugenemisprotsessis on suutnud võõrandumise faktist enesest teha oma kunsti kandva teema (A. ja T. Vint, M. Leis), teinud seda märkimisväärselt hästi, pannes vaataja nautima oma ilusat, korrastatud, elitaarset kaugenemist maailma kaotsiläinud harmooniasse ja õilsat nukrutsemist toimunu üle. Eesti maastikumaali selles osas saame hinnata oskuslikku lavastust, kogeda autorisümboli ilu ja

kunstiuuendust, mida pikib niisugune võrts nagu üldise rahulolu puudumine. Näitusel kaldus romantilis-müstilise tundereaktsiooni ridadesse ka S. Runge, kes oma geomeetrisel käsitlusest on laiendanud ebamääraste vihjetega loodusele. Kogu romantilis-sümbolne kunstisuund on erakordselt looduselembeline ja end pealtnäha selle teemaga täielikult sidunud. Ometi on loodus redutseeritud märgi tasandile, mistõttu võivad korduda kompositsiooniprintsiibid ja isegi motiivid, sest nad on töös vaid kindlatel eesmärkidel. Puänt tuleb autori suundumusest, tema artistlikkusest ja kompensatsioonivajadusest. See on täiuseni väljaarendatud esitusviis, kuid küllaltki piiratud võimalustega. Järgmine suund eesti maalikunstis (ja ka maastikumaalis) on selles mõttes suurema tegevusvabadusega (näitusel esinejatest A. Keskküla, R. Tammik, M. Kilk), sest on rohkem orienteerunud ümbritsevate reaali-tele. P. Restany, prantsuse uusrealistide koolkonna peateoretiku järgi oleks see olemasolevat süsteemi peegeldav stiil, mis oma struktuurilt püüab vastata organiseeritud maailma reaali-tele. Sellele ringkonnale on ükskõik, milline reaali-atest konkreetselt muutub kujutamiseobjektiks — kas maastik, linn, keskkond, otsene inimtegevus, ulme või veel miski. Väljendutakse n.-ö. reaalsuse enese kaudu, kasutades oma töös keskkonna poolt produtseeritud visuaalset informatsiooni, mis hakkab kunstniku kasuks töötama kui küllusesarv. Reaalsuse edastamise paljutöötavates võimalustes näib meil reaalsusega samaväärselt imponeerivat see pool asjata, mis kellegi reaalsusemõiste sisse mahub.

33. Aili Vint. Must meri. Oli. 1978.









34. Valdur Ohakas. Mets. Oli. 1982.  
35. Kristiina Kaasik. Mälestus. Oli. 1982.







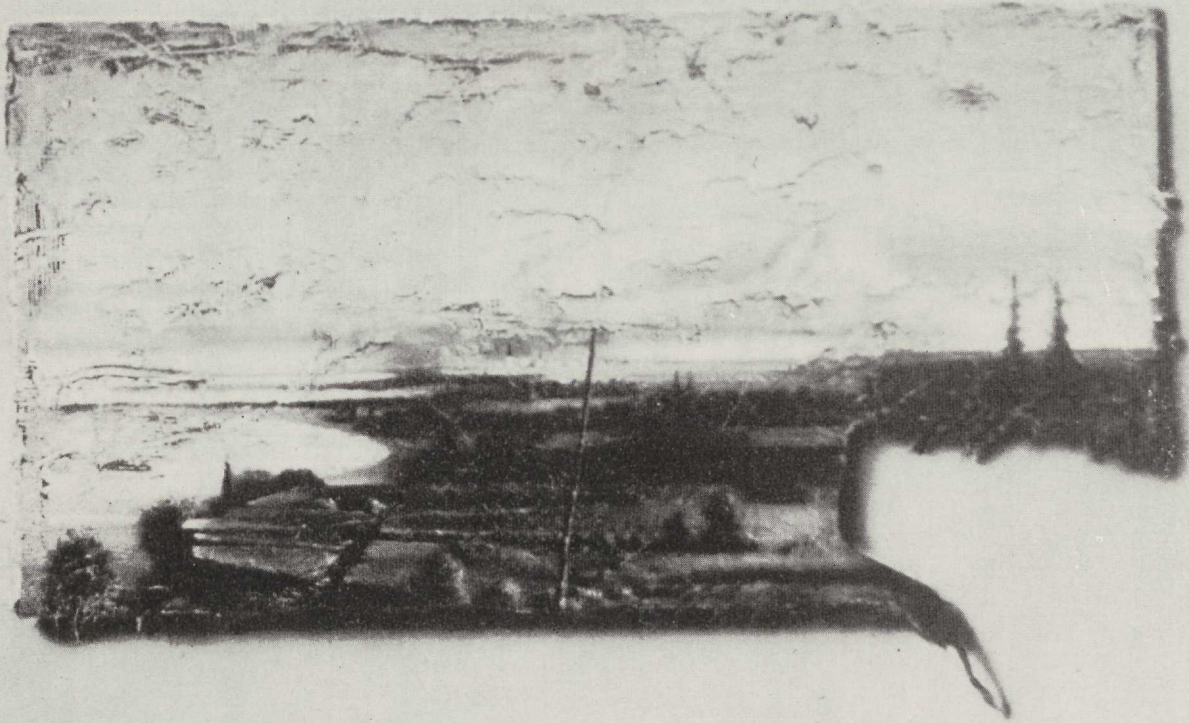
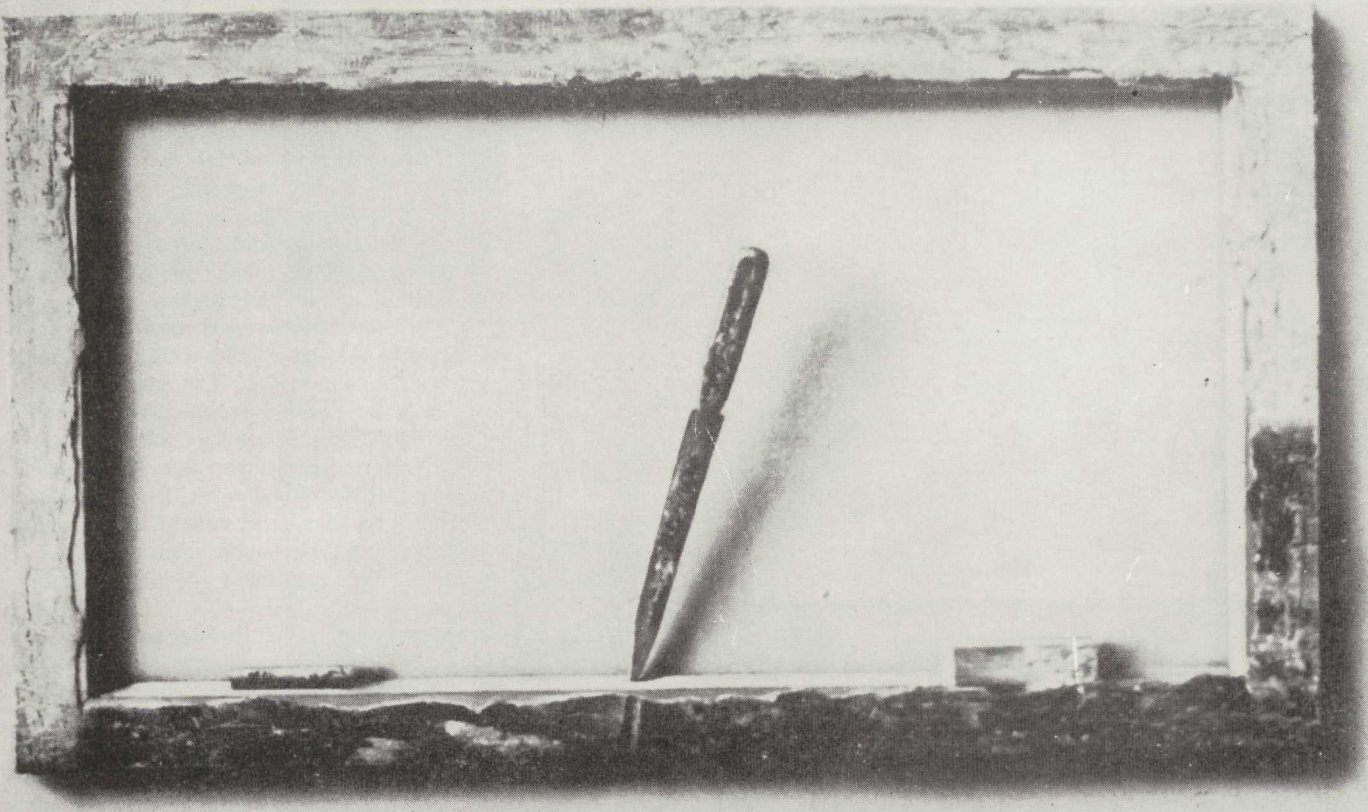
36. Toomas Vint. Maastik motiviga. Oli. 1982.



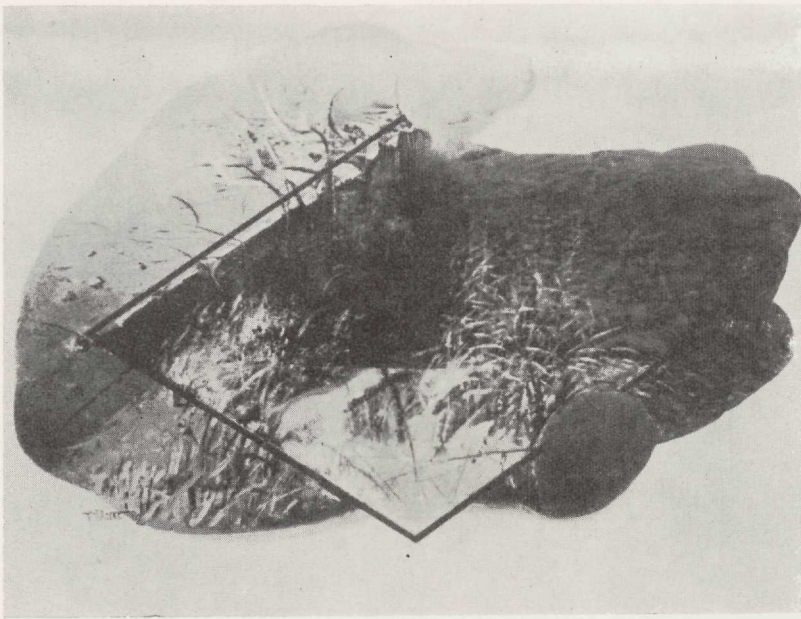
37. Matle Leis. Jalutuskäik Läänemaal. Oli. 1982.

38. Ando Keskküla. Maastik noaga. Oli. 1982.

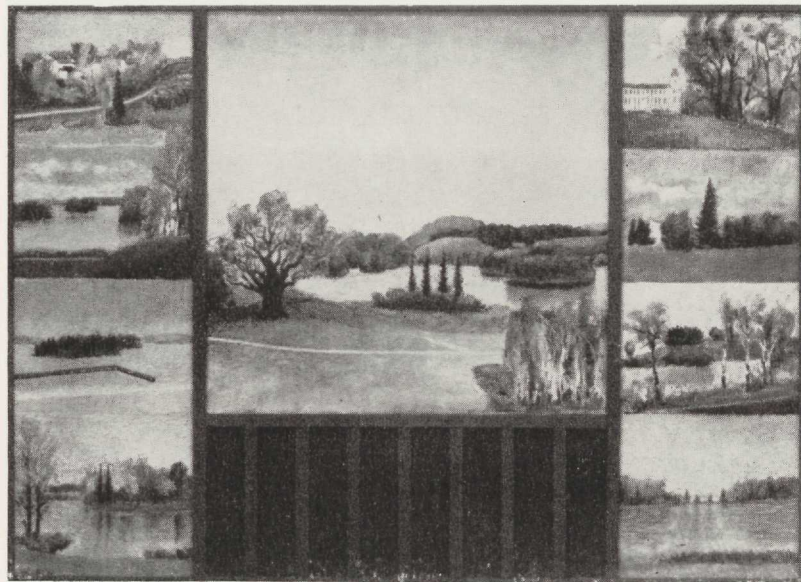








39. Tiit Pääsuke. Maastik nagu peopesal. Oli, 1982.



40. Juhon Muks. Pühajärve maastik. Oli, 1982.



41. Uno Roosvalt. Sügisene. Oli, 1982.

Kuna kunstnik kasutab niisugust kõrgelt-organiseeritud, iseeneses juba müüdistunud, pealegi juba oma olemuselt publitsistlikku meediumi nagu foto, reklaam jms., saab tema looming abivahendi enda eksisteerimise fakti läbi mingisuguse loomuliku elujõu, kus on oma koht nii ühiskondlikul sõnumil kui ka kõige moodsamal esteetikal, milleta nüüdisfoto areng on mõeldamatu. Selles tohtus võimalustemaailmas omandas meie maastikuteema Keskkülalt salvavalt hinnangulisi, Tammikult mängurlikke karakteristikaid ja Kilgilt talle iseloomulikku samastumist välisreaalsusega. Kilk on praegu aktiivselt kunstiga tegelevatest noorkunstnikest kõige rohkem haaratud materiaalsest maailmast saadavatest muljetest ning tuleb eriti hästi toime paljususe, esemete-asjade kuhjumisega, sarnanedes kogu oma hüperrealistlikkuses omaaegsete popkultuuri apologetidega. Tema absoluutselt siiras esemeimetus ja vaieldamatu kitsitalent ründab meie maastikukultuuri selle nõrgimast paigast, milleks on banaalsusehirm. Kilgiga lisandub meie maastikumaali veel üks sissetrügija — inimese lähim ümbrus.

Tammikut köitis sel näitusel lavastus ja tema enda poolt loodud ruumiefektid nagu tavaliselt. Kõik allub tema pildis mingisugustele ruumilistele müsteeriumidele, millega kunagi omal lihtsal viisil alustas R. Magritte'i ateljee. Tammiku metamorfoosid on ulatuslikumad, ent segasemad; eriti fantaasia poolest paistab Magritte teda ületavat. Tammik kasutab kõige sagedamini natüürmorditeemat, mis omandab foonide vaheldumisega uusi kujundeid, vihjeid, rakursse, valguseallikaid, abstraktseid koloriidipuänte, peegeldusi jne. Sisuline külg nendest ei muutu, Tammik on külm, asjalik ja ükskõikne.

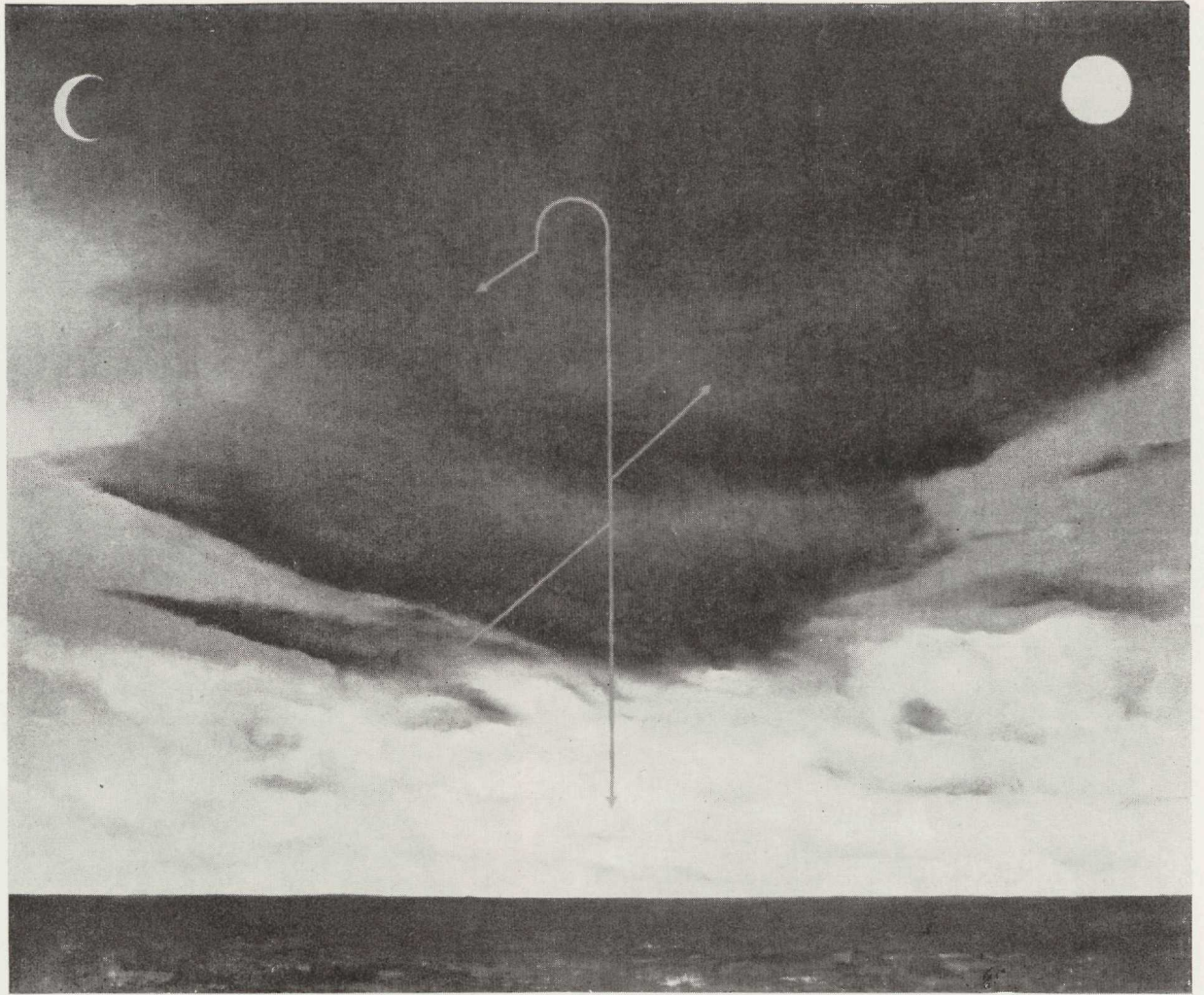
A. Keskkülalt ainsana leiame hinnangulist avaldumistahet, mis M. Levini järgi oli mõtisklus pärandi ja nüüdiskunsti üle. Keskküla «Maastik noaga» ees seistes tajusin täie selgusega näituse vajakajäämisi, antud mänguruumi kitsust ja vnamoodsust. Kinni hoides kunstniku/kunsti erandlikkuse ideest sulgeme me enda ja oma kunsti ees ukse, kuigi meil endil on selles ruumis ammu kitsas.

42. Nikolai Kormašov. Videvik. Akrüül, õli, 1979.





43. Andres Toltis. Maastik kuu, päikese ja välguga. Õli. 1982.



44. Aili Vint. Tusane meri. Õli. 1982.









# MARGUS KADARIK

on sündinud 1953. a. Tartus, kus lõpetas ka Tartu V Keskkooli. Aastatel 1973—1978 õppis Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis metalli. Pärast lõpetamist töötab vabakutselisena. Põhilise osa M. Kadariku loomingust moodustavad medalid, kuid juba mõne vähese skulptuuriteosega on ta tõusnud arvestatavaks nooreks skulptoriks. 1982. a. määrati M. Kadarikule ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise preemia, samal aastal võitis III preemia Juhan Smuuli monumendi kavandite konkursil.

---

45—46. Teenetemedal ENSV Spordikomiteele. Pronks. 1980—1981. Esi- ja tagakülg.

---

47—48. Heino Lippu nim. võistluste medal. Tsingi, alumiiniumi ja vase sulam. 1981. Esi- ja tagakülg.

---

49—50. Pater Mater. Pronks. 1982. Esi- ja tagakülg.

---

51—52. Poeg. Pronks. 1980—1981.

---

53. Voldemar Panso nim. preemia medal. 1979—1980. Tsingi, alumiiniumi ja vase sulam.

---

51



52



53



# RAFFAEL 500

*Alljärgnevad katkendid on peamiselt võetud artiklist: A. X. Горфункель. От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (философские проблемы культуры Возрождения) когнитивус «История философии и вопросы культуры». М., 1975, lk. 131—166.*

Raffaeli freskos, mis võtab kokku itaalia maalikunsti kogemuse Giottost kõrgrenesanssini, näeb A. Gorfunkel itaalia mõttekultuuri peegeldust Petrarcast Platoni Akadeemiani.

Raffaeli fresko samavõrd harjumuspärane kui tinglik nimetus pärineb alles 17. sajandi keskelt. Koos «Disputa», «Parnassi» ja tsiviilning kanoonilisele õigusele pühendatud maalliga kuulub «Ateena kool» Vatikani palee Stanza della Segnatura jaoks aastatel 1508—1511 loodud kompositsioonide hulka ja peaks kandma nimetust «Filosoofia», nii nagu ülejäänud kolm peaksid olema «Teoloogia», «Luule» ning «Õigus».

Raffaeli loomingu uurijad on palju ära teinud fresko tõlgendamiseks ja sellel kujutatud tegelaste identifitseerimiseks. Vasari räägib freskost kui «Filosoofiast, aga samuti Astroloogiast, Geomeetriast ja Luulest kooskõlas Teoloogiaga» ja nimetab nelja evangelisti ning Platonit, Aristotelest ja Diogenest. Giovanni Bellori, kes kinnistas freskole «Ateena kooli» nime, nägi selles «filosoofia kuju, mille loomisel kunstnik üpris kohaselt anakronismi on kasutanud» ja tegi esimese katse paljudele, sealhulgas teisejärgulistele tegelastele nime anda. Veel 1858. a. üritas I. D. Passavant kindlalt nimetada kõiki figuure, lähtudes seejuures oma teadmistest ning arusaamadest vanakreeka filosoofia ajaloos ja vaadeldes «Ateena kooli» kui kohusetundlikku illustratsiooni Diogenes Laertiose teosele «Kuulsate filosoofide elust ja õpetusest». Kompositsioonis on nähtud vanaaja filosoofia arengu järjekindlat esitust, figuuride poosides aga erinevate koolkondade ja suundade väljendust. On katseid näha fresko vasakpoolses osas «idealiste», paremal «realiste». Maksimaalse selguse püüd viis kujuteldamatu omavolinä. Fresko viiekümne seitsmest tegelasest viitkümme kahte on identifitseeritud 1—5 nimega.

Praegu samastatakse kindlalt vaid üksikuid tegelasi. Kompositsiooni keskmes on Platon ja Aristoteles, portreeliselt (antiikskulptuuride järgi) on kujutatud Sokrates ja Dioge-

nes. Sokratesega vestlev sõjamees on Alkibiades. Atribuutide järgi võib ära tunda Pythagorase, Eukleidese (või Archimedese), Ptolemaiuse ja Zoroasteri, Herakleitose (Michelangelo portree?). Raffaeli kaasaegseist on arvatavasti kujutatud Pietro Bembo, Federico II, Francesco Maria della Rovere, Bramante (Eukleidesena), Sodoma (või Perugino) ja Raffael ise. Turbanit kandev araablane võib esindada Idamaade tarkust üldse. Seega pole põhjust viidata Ateena koolile — ühendatud on erinevad ajastud. Kuid mitte ainult nimede vaieldavuses pole asi. Mitmesuguseid tõlgendusi on esitatud ajastulises kontekstis — Bellori ja Passavant sidusid Raffaeli teose valgustussajandiga, H. B. Gutman keskaegse teoloogiaga. Ammendatuks ja perspektiivituks on osutunud «Ateena kooli» tõlgendamine XVIII—XIX sajandi akadeemilise maalikunsti vaimus.

Seevastu W. Kelber käsitleb freskot kui puhtfenomenoloogilist vaatlust, teadvuse arengu kajastust mütoloožiast filosoofiani ja läbi skepsise teaduseni. Ta lahutab «Ateena kooli» mitte ainult Ateenast vaid ka 16. sajandi alguse Roomast ja Firenzest. Vastukaaluks sellisele üldistamisele on C. G. Stridbecki meel.

Rootsi kunstiteadlane pöördub allegooriate poole, mis on esitatud Cesare Ripa «Iconologia» (17. saj. algus), kuid olid käibel ka keskaegses ja renessansskunstis. Selgub, et Archimedes-Eukleides on Raffaেলil kujutatud täies vastavuses Matemaatika allegooriaga, Ptolemaios võiks olla Füüsika, Zoroaster Astronoomia ja Metafüüsika kehastus. Erakordselt harmooniliseks kompositsiooniks on ühendatud Teoreetiline teadmine ja Vastuvõtlikkus, raamatusse on süvenenud Uurimistöö, tema kõrval seisab Arksus, jalg kivile toetatud. Atribuutide, rõivaste värvi jm. järgi on eristatavad Mõistus ja Mõistlikkuse kolm koostisosa — Mälu, Mõtisklus ja Eitenägelikkus. Kuigi Ripa kompendiumi illustreerivad skemaatilised naisfiguurid, on fresko tegelaste vastavus allegooriatele veenev; eelkõige langevad kokku allegoorilise kujutusviisi põhimõtted. Ent veelgi olulisem on filosoofiale pühendatud maali side muutustega renessansiaja teadvuses.

1367. a. kirjutas Petrarca tolleaegsete averroistide vastu sihitud traktaadi «Iseenda ja teiste ignorantsusest». Kõige huvitavam

selles teoses pole mitte poleemika objekt, vaid vaimuinimese autoportree. Meie silme all muutub kristliku vagaduse kandja uue humanistliku kultuuri esindajaks ja tema kristlus ise osutub uue ajastu kristluseks.

Oma ignorantsuse tunnistamine on ka juba uue kultuuri märk: skolastilise õpetuse mõttes kuulutasid humanistid end igal juhul harimatuiks. Humanistide kultuur ei ole võrreldav ülikoolide haridusega. Skolastika vaatepunktist ei ole humanism üldse filosoofia, nagu ka humanistid ei pea filosoofiaks skolastikat. Eelkõige on see protest autoriteedi võimu vastu, keeldumine «õpetaja sõnade nimel vandumast». Humanist kaitseb oma õigust rääkida Aristotelesest peripateetikute vastast ning isegi Aristoteles vastast. Petrarca ei asenda Aristoteles autoriteeti uuega, vaid vastandab sellele vanaaja kultuuri. See on põhimõtteliselt uus, ajalooline lähenemine. Antiikkultuuri kummardades taastab Petrarca siiski ajaloolise distantsi, loobudes ajavälisest käsitlusest, mis iseloomustas Aristoteles kultust skolastikas. Viide autoriteedile asendub kultuuripärandi tundmaõppimisega. Ühestainsast vaimust ammutamisele vastandab Petrarca kogu rikkaliku kultuuri, milles Aristoteles kuulub küll auväärne, ent rangelt piiritletud koht.

Humanismis ei ole kohta Filosoofi jaoks. Kuitahes suur mõtleja ei saa kehastada filosoofiat, mis koosneb rohketest erinevatest suundadest ja nimedest.

Filosoof-humanist ei ole võõraste tekstide kommenteerija, vaid uute tekstide looja. Nii kirjanduses kui filosoofias levisid uued kirjanduslikud vormid, eelkõige vaba dialoog, milles autor ei samastanud end ühe tegelasega, vaid kahestus ja kolmestus, väljendades iga vestluskaaslase kõnes mõnd oma mõttevarjundit. Filosoofia ei olnud enam ülikooli õppeaine, filosoof-professor asendus literaadiga. Kogu uus kultuur ei arenenud ülikoolides ja kloostrites, vaid uutes keskus-

---

54. Raffael. Ateena kool, 1510—1511.

---

55. Raffael. Ateena kool. Detail.

---

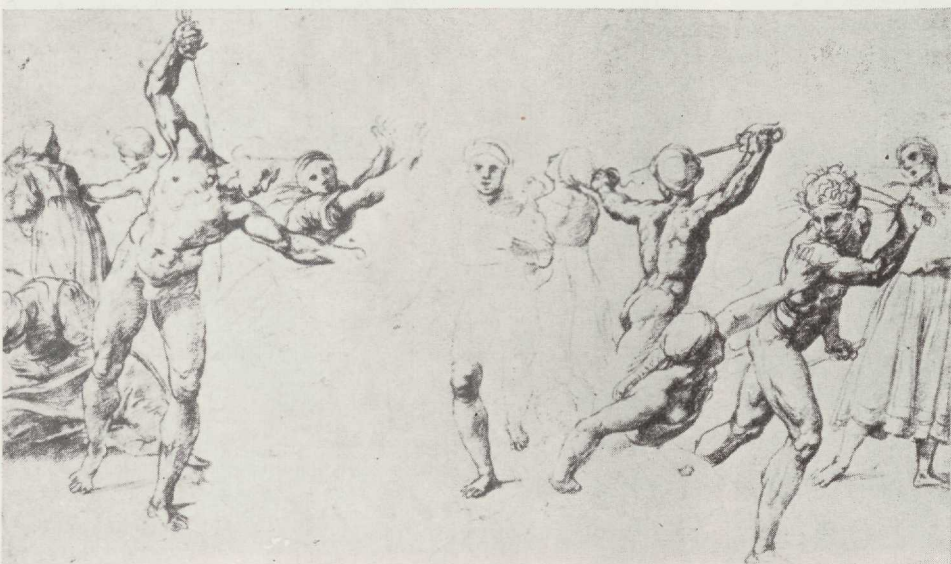
56. Raffael. Ateena kool. Detail. Raffael ja Sodoma või Perugino.

---









tes õukondade juures; seejärel kujunesid välja akadeemiad.

Humanismi areng Itaalias lõppes Marcilio Ficino ja Pico della Mirandola Platoni Akadeemiaga, mille ideed mõjutasid Stanza della Segnatura programmi. Firenze neoplatoonikute katsed viia (oma) platonism kooskõlla (samuti oma) teoloogiaga, Platon Aristotelesega, leida «igaviku filosoofia» sünteis «üleüldise religiooniga», vastanduvad ühtviisi nii skolastilisele teoloogiale kui skolastilisele filosoofiale. Traditsiooni valiku vabadus, avatus filosoofia kõigile rikkustele, pöördumine vanaegiptuse, araabia, heebrea, ladina filosoofia poole, tähendas vabanemist koolist ja dogmast, sõltumatust järeltule ja otsuste tegemisel. Ontoloogilised probleemid jäävad tagaplaanile, tähelepanu keskmes on peamiselt moraal, poliitika, esteetika. Ficino esteetika sai aluseks ilu ja harmoonia otsingutele kõrgrenessansi meistrite loominguks. Pico della Mirandola ülistas inimese väärikust, tema ühendust kosmilise hierarhia kõigi maailmadega. Ta kirjutas filosoofia ja teoloogia, idamaise ja ladina teaduse, kabala ja maagia, antiikfilosoofia ja kristluse, Platoni ja Aristotelese kooskõlast.

Raffaeli freskol hoiab Aristoteles käes «Eetikat», teost, mille tähtsust humanistid eriti rõhutasid ja mille uus tõlge oli esile kutsunud nende suurima kokkupõrke skolastikaga. Platoni käes on aga natuurfilosoofiline teos «Timaios», mis käsitleb maailma ehitust. Selles esitatud seisukohti kaitses Leonardo da Vinci (muuseas on oletatud tema välist sarnasust «Ateena kooli» Platoniga). Platoni žest (mis sarnaneb Leonardo «Ristija Johannes» omaga) meenutab inimelu kõrgemat eesmärki, Aristoteles osutab selle eesmärgi saavutamise teele maises elus. Levinud oli ütlus, et Aristotelese päralt on Teadmine, Platoni päralt Tarkus. Ehk ongi siin kujutatud Teadmine ja Tarkus? Muidugi ei tõlgi Raffael filosoofiat maalikunsti keelde. Oluline on kuuluvus sama kultuuri — Firenze neoplatonismi kultuuri juurde. Selle vahendajaks Roomas oli Picot ja Ficinot järginud Egidio da Viterbo, silmapaistev teoloog ja humanist, kes arvatavasti koostaski fresko programmi, mille aluseks sai filosoofiliste õpetuste, Platoni ja Aristotelese liit. Isegi «matemaatikute» rohkust kompositsioonis võib seostada Picoga, kes rõhutas matemaatika, muidugi mitte «ärimeeste matemaatika», vaid pütagoreistliku, maailma harmooniat käsitleva matemaatika tähtsust filosoofia jaoks. «Raffaeli kosmoseks» nimetatud Stanza della Segnatura freskodes on inimese maine tarkus leidnud väärrika koha teoloogia vastas, luule — õiguse vastas. Väljenduse on leidnud neoplatoonilise humanismi ideaal, unistus üleüldisest harmooniast.

Refereerinud **HELENA RISTHEIN**

57. Raffael. Ristilt mahavõtmine.

58. Raffael. Visand «Petlemma lastetapule».

59. Raffael (?). Elisabetta da Montefeltro, 1504—1506.









60. Tiit Pääsuke. Aime. Oli. 1981.

## IGAÜKS ON KEEGI

EVI PIHLAK

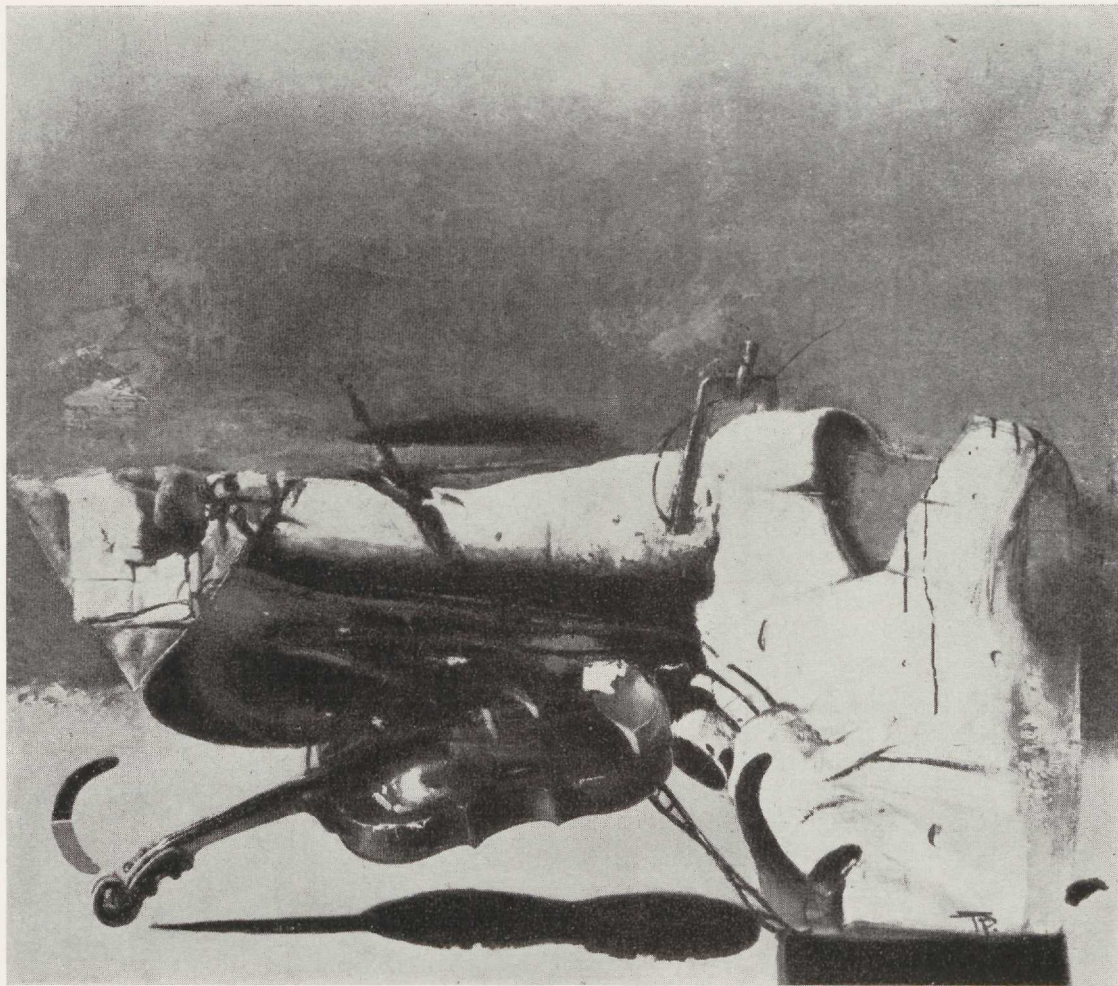
Tänapäeva kunstile heidetakse sageli ette raskestimõistetavust. Kunst on muutunud nagu mingiks poolabstraktseks märgikeeleks, mis asjasse pühendamatuile suletuks jääb. Tiit Pääsuke puhul need süüdistused ei kehti. Tema maalidel on inimesed ja esemed vahel vägagi loomulikud, nad paiknevad kolmedimensioonilises ruumis normaalses proportsioonides, neid kujutades on arvestatud tavalisi valguse-varju reegleid. Kõik näib esimesel hetkel olevat selge, kuid paraku on see selgus puht välist laadi. Lihtsus ja kergestimõistetavus kehtiksid, kui seletaksime Tiit Pääsuke loomingu mingis impressionistlikus traditsioonis kulgeva muljekunstina, üksnes kujutamise probleemina. Kunstnik pöörab sellele küljele oma maalides küll suurt tähelepanu, kuid see ei tähenda talle siiski peamist. Tegelikkusest lihtsalt mahamaalimine ei ole tema jaoks raske, kuid ilma omapoolse mõtestamiseta peab ta maalimist eesmärgituks. Nii seisab vaataja Tiit Pääsuke äratuntavate inimeste ja esemetega maalide ees ikkagi veidi nõutuna ning kogeb, et kui vaadelda neid töid mitte lihtsalt kujutatud, vaid kindlalt mõtestatud elulõikudena, on tegu suletud maailmaga. Pärast kunstniku personaalnäitust 1982. aastal sõnastas probleemi kujukalt Jaak Olep, pannes näituse retsensiooni pealkirjaks «Tiit Pääsuke ja nähtamatud» («Sirp ja Vasar» 1982, nr. 47). Selle suletud oleku pärast tõlgendab ilmselt iga vaataja tema töid mõneti erinevalt, olenevalt sellest, mil viisil ta leiab endale võimaluse kunstniku maailma tungimiseks. Kuid tööd ahvatlevad vaatama ja mõtisklema. Keset suuri üldekspositsioone on neis lausa magnetilist külgetõmbejõudu.

Keskne koht Tiit Pääsuke kunstis kuulub inimesele. Omeli ei ole tegu teostega tavalises programmilises tähenduses. Igasugune situatsioonide tahtlik ettekavatsetus ja eriti pidulik heroiseerimine inimese kujutamisel on talle võõrad. Ta ei usalda kunstis varem teiste poolt väljendatud, vaid püüab kõike oma pilgu kaudu uuesti ja vahetult kogeda. Siirus ja otsekohesus on talle üks tähtsaid kunstikriteeriume. See tundub kulunud tõena ja näib lihtsalt teostatavana, kuid praktiliselt õnnestub millegipärast siiski vähestel kunstnikel, sest varem teiste poolt loodud kunst seob tahtmatult, annab ette reeglid ja põhilised nägemisviisid, mida vähese varieerimise järel hakatakse kergelt endale sobivaks ja koguni ainuvõimalikuks pidama.

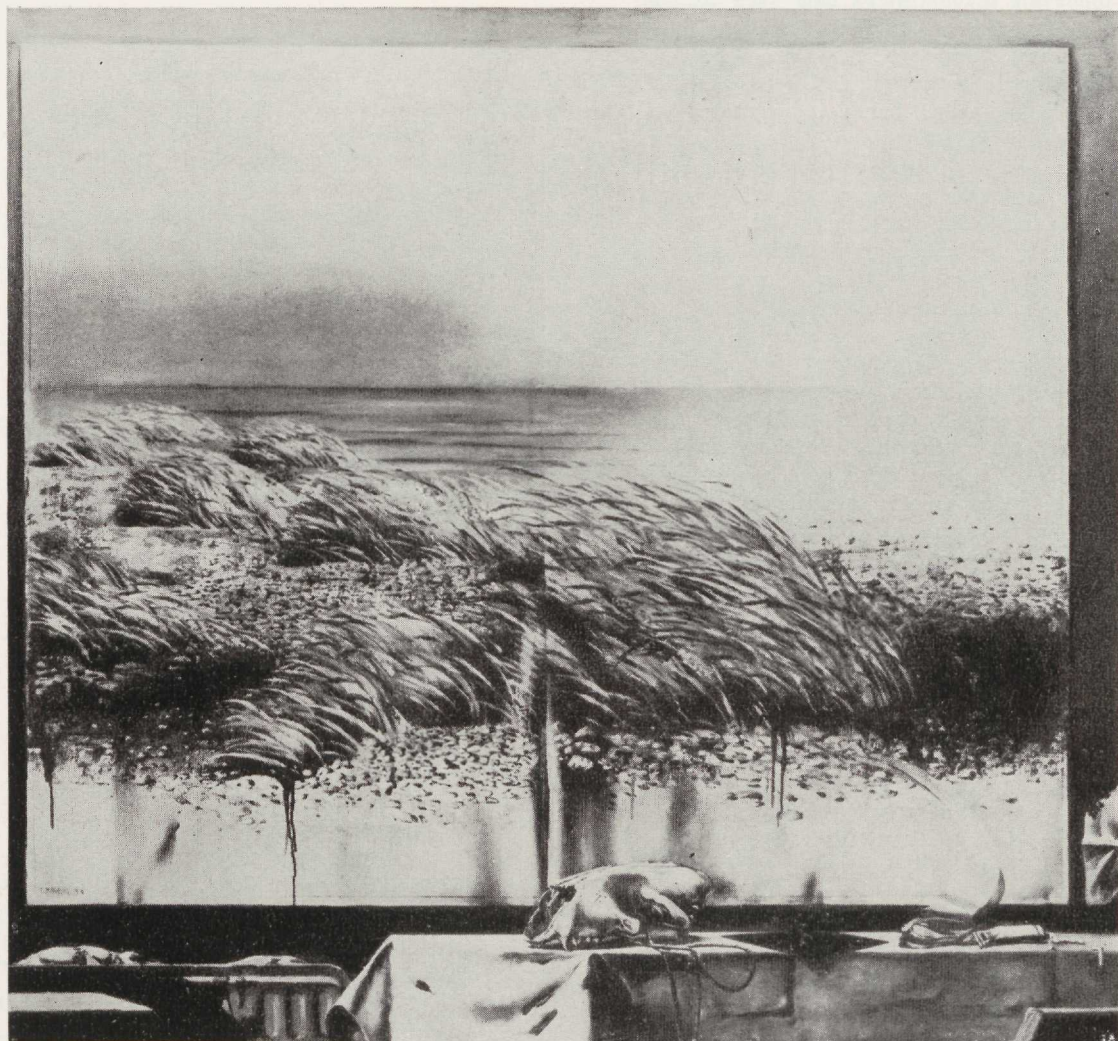
Näib, et ka Tiit Pääsukesel ei läinud kõik väga kergelt. Kuigi ta lõpetas Tartu Kunstikooli 1962. aastal kiitusega, sai esimesel katsel sisse Kunstiinstituuti, õppis edukalt, hindas oma põhilist õpetajat Lepo Mikkot, tulid omeli esimesed iseseisvad tööd ja eneseleimine aeglaselt. Enne sõjaväkke minekut oli Tiit Pääsuke ühel kursusel Tõnis Vindi, Marju Mutsu ja Aili Vindiga, kuid ta ei liitunud ANK-iga, ei esinenud tol ajal nii populaarsetel õpilasnäitustel. Isegi pärast instituudi lõpetamist 1971. aastal võttis ta mõni aeg hoogu, enne kui sõandas oma töödega avalikkuse ette tulla. Ta reageeris aeglaselt, kuid säilitas sealjuures teadlikult oma sõltumatust nii kaasõpilastest kui ka õpeta-



61. Tiit Pääsuke. Natüürmort viituliga. Oli, 1982.



62. Tiit Pääsuke. Vaikeli hülg pealtuuga. Oli, 1978.







63. Tiit Pääsuke, *Hõbekajakas*. Oli. 1975.

jatest. Tema maale vaadates ei tule esimesel hetkel meelde, et kunstinäitusel hakkas ta esinema enam-vähem üheaegselt Andres Toltsi ja Ando Keskkülaga.

Ometi ei ole Tiit Pääsuke kunstitaotlused oma aja ja ka kahe viimati mainitud kunstnikuga võrreldes vastandlikud. Kui püüaks neid vaadelda koos samal ajal eesti kunsti tulnud maalijatena, võiks nende loomingus näha ühtset püüdlust defineerida tänapäeva inimese vahetava elukeskkonnaga ja seal toimuvate muutustega oma ajale aktuaalset aspektist. Kuigi Tiit Pääsuke jaoks on esikohal inimene, Andres Toltsi ja Ando Keskküla jaoks inimest ümbritsev, on kõigil kolmel kunstnikul teravdatud ajataju. Nad kujutavad elukeskkonda, mille suhtes on neil vahetu isiklik kogemus ja selle kogemuse erinevust eelnevate generatsioonide omast. Mis puutub Tiit Pääsukesse, siis püüab ta ajalisi komponenti tabada mitte üksnes inimest ümbritsevas, vaid ka inimeses endas, tema sisimas olemuses.

Kunstniku varasemas maalide seerias «Inimesed» on sageli kujutatud tihedaid inimgrupe. Kunstnik ei seo neid mingi konkreetse tegevusega ega määratle täpselt situatsiooni, milles neid näeme. Maale vaadates tekib tunne, nagu oleks tegu tänaval, kaubamajas, liiklusvahendis või ükskõik kus mujal tihedas rahvasummas tehtud momentfotoga. See on inimene oma igapäevases argiolemises, eluvoolus, sellistes juhuslikes üksikmomentides, millede liitumisest tavaline inimelu koosneb. Kuid näiliselt juhusliku helke taga on ometi midagi sellest enam. Siit hakkab kaudselt välja kooruma ajajärgule iseloomulike joontega nägu. Juba see, kuidas kunstnik kujutab inimesi rühmana, toob meelde kaasajase linnaelu oma tiheda asustuse ja inimitulva probleemidega. Ollakse pidevalt kellegi kõrval, kellegagi kokkupuutes, kuid samal ajal ka väga üksi. Kokkupuuted kaasinimestega on välised, juhuslikud.

Inimesi tiheda rühmana kujutades ei koge kunstnik neid ometi massina. Ka hulgana nähtud inimesed on tema jaoks ikkagi omaette isiksused. Igaüks on keegi, nagu ütleb

ta ise. Selline lähenemine annab ühtlasi igale kujutatud inimesele mingi tõsiduse ja kaalukuse. Inimene ei ole lihtsalt objekt teiste kujutatavate asjade hulgas, vaid teda ümbritseb oma kordumatu isikupära ja elusfäär nagu mingi nähtamatu väli, mis loob pinget. Tiit Pääsuke maalijavõimed selles peituvadki, et ta suudab selle välja pinget tabada. See on määravam kui indiviidi avamine.

Kunstnik kogeb, et igaüks on keegi, igaühe elu on kordumatu, kuid tal ei ole mingit imelist salavõtit, mis avaks ukseid inimese sisemaailma. Nagu iga teine, nii ei suuda temagi täpselt välja lugeda seda, mida inimene endas varjab. Sellisest kaasinimeste n.-õ. suletud olekus nägemisest on Tiit Pääsukesel ka väga omapärane suhe portreežanriga. Enamikul oma maalidel kujutab ta endale tuttavaid, konkreetseid inimesi, harva neid siiski portreedeks nimetades. On lihtsalt «Punase kleidiga naine» (1974), on «Pildid» (1979), «Poiss viiuliga» (1980), «Neli naist ja värvid» (1981—1982). Kui tegu on siiski portreega, kannavad need sageli vaid eesnime — «Eeva» (1974), «Vaike» (1978), «Aime» (1981) jne. Portree ei erine Tiit Pääsuke jaoks oluliselt tema teistest inimesi kujutatavatest kompositsioonidest. Ta ei püüa isikust anda mingit koondkuju, teda kõikehõlmavalt karakteriseerida. Väga selgelt laseb ta vaatajal tunda isiku dimensioone, sügavust, kuid see jääb mingiks tumedavõitu sügavuseks, mida kunstnik ei tötta valgustama.

Portreežanr tavapärasel tähenduses oleks Tiit Pääsuke jaoks liialt siduv, tekiks etteavatsetuse moment, mida ta oma kunstis ei armasta, sest see katkestaks mõtte ja kujutluse vaba liikuvuse. Seetõttu on iseloomulik, et ka konkreetset inimest kujutades ei maali kunstnik tööd lõpuni modelli enda juuresolekul, lõplik lahendus sünnib ikkagi üksi olles. Seega on ka portree eelkõige kunstniku kujutluspilt, tükike mitte ainult kujutatava inimese, vaid ka maalija enda elust. Harva esineb üks või teine inimkuju kellegi teadvuses isoleeritult, enamasti seguneb ikka mõte ja kujutus mitmesuguste kõrvalseikadega. Tiit Pääsuke ei püüagi seda vältida. Peamise kõrvale tekib teine taust, mille seosed pildi peakangelasega ei pruugi vaatajale loogiliselt arutades igakord päris mõistetavad olla. Ometi on nad kunstniku mõttekäikudele vajalikud, need lülituvad kompositsiooni mingi sundimatu loomulikkusega, nagu näiteks maalide «Vaike» või Aili Vindi portree (1981—1982) puhul. Mõttekujudes on alati omajagu ekslevust, lõpetamatust ning Tiit Pääsuke püüab sedagi oma maalidel kajastada. Näiteks on Aili Vindi taga seisva naise nägu hajutatud, aga maalil «Pildid» kriipsutab kunstnik järskude pintsli-tõmmetega läbi oma autoportree. Ta ei püüagi kõiki asju lõpuni selgelt välja öelda. Samal ajal loovad taolised hajutatud tsentrid omalaadse maalilise efekti, varieerivad rahulikult läbitöödeldud pildiosade spontaanse pintslikirja värskuse ja jõuga.

Mitme paralleelplaani olemasolu on selgelt tuntav samuti Tiit Pääsuke looduspiltides. Loodusest rääkimine ja selle kujutamine on praegu üldlevinud, seda pakutakse välja tasakaalustava tegurina urbaniseerunud kesk-

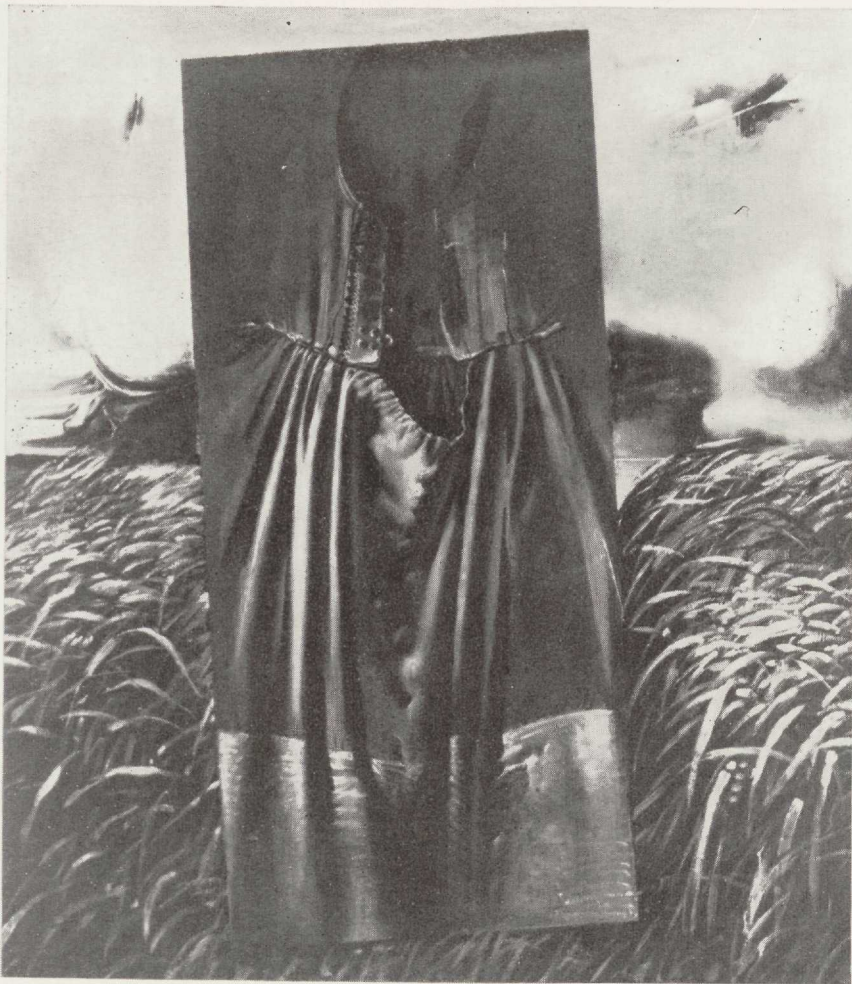
64. Tiit Pääsuke. *Neli naist ja värvid*. Oli. 1981—1982.

65. Tiit Pääsuke. *Poiss viiuliga*. Oli. 1980.









konnast väsinud inimese jaoks. Loodusesse minnes võib unustada kõik ja heita end muretult tema rohelisse rüppe. Oma maalidel Tiit Pääsuke siiski eitab seda muretust. Tema loodus on küll viljakalt lopsakas, kõrge rohu ja varjuliste puudega, kuid ei paku ei kunstnikule ega ta kangelastele täit eneseunustust. Linnamees jääb ka metsas linnameheks («Autoga metsas», 1974), inimene tema maalidel toob loodusesse kaasa oma linnalikud mõtted ning sageli ka esemed.

Üldse on Tiit Pääsuke maalidele iseloomulik, et maastik tema töödel seguneb natüürmordilike elementidega. Sellises segunevas laadis on lahendatud näiteks «Soo» (1975), «Höbekajakas» (1975), «Vaikelu hülge pealuuga» (1978), «Maastik rahvarõivaga» (1979) ja mitmed teisedki tööd. Peaaegu igal pildil tungib tsivilisatsioon mingil kombel loodusesse. Sageli kasvab sellest välja omalaadne elusa looduse ja elutute esemete vastandamine. Teisalt kogeb kunstnik selle kaudu looduse enda ringkäiku kasvu ja hääbumise vaheldumisega. Sellest siis korduvad motiivid looma pealuudega, linnutopistega või koguni karusnahkadega (näiteks rebasnahaga natüürmort «Ekspositsioon», 1982). Enamasti seostub Tiit Pääsuke natüürmortide maailm ikka kaudset teed pidi üldisemat laadi eksistentsi probleemidega, saab avarama mõttelise tagamaa.

Tõelise kandvuse kunstniku tunnetele ja mõtetele annab siiski eelkõige tema töödes peituv suur maaliline potentsiaal. Iga mõtteline probleem on samaaegselt ka maaliline probleem. Kuna Tiit Pääsuke ei kasuta 1970-ndatel aastatel eesti maalil levima hakanud pinnalisest stiilist lähtuvaid maalivõtteid või popkunstile omaseid elemente, on hakatud teda pidama traditsiooniliste maali väärtuste kandjaks ning jätkajaks. Temas on nähtud isegi «Pallase» maalitraditsioonide üht andekamat edasiarendajat. Mõistet «pallaslik koolkond» on viimasel ajal küll palju kasutatud, kuid selle täpsem tähendus jääb veidi ebamääraseks, kuna koolkond sisaldas endas mitmeid üsnagi erinevaid tendentse. Pidades silmas kas või ainult 1930-ndaid aastaid, ei saa me Tiit Pääsuke puhul rääkida Vabbe või Vardi maaliliselt peenekoelisest pariisilikust koolkonnast ega ka Liimandi ja Johani lopsakalt lahtisest maali laadist. Samuti ei tule Mikko konstruktiivsem lähenemine tema puhul kõne alla. Pallaslikkus on paikapidav vaid üldisi maalikultuuri ja koloriidi omadusi silmas pidades. See on kahtlematult Tiit Pääsuke tugev kül. Juba varastest töödest peale oleme võinud nautida, kuidas ta paindlikult ja suure nüansirikkusega pildipinna läbi

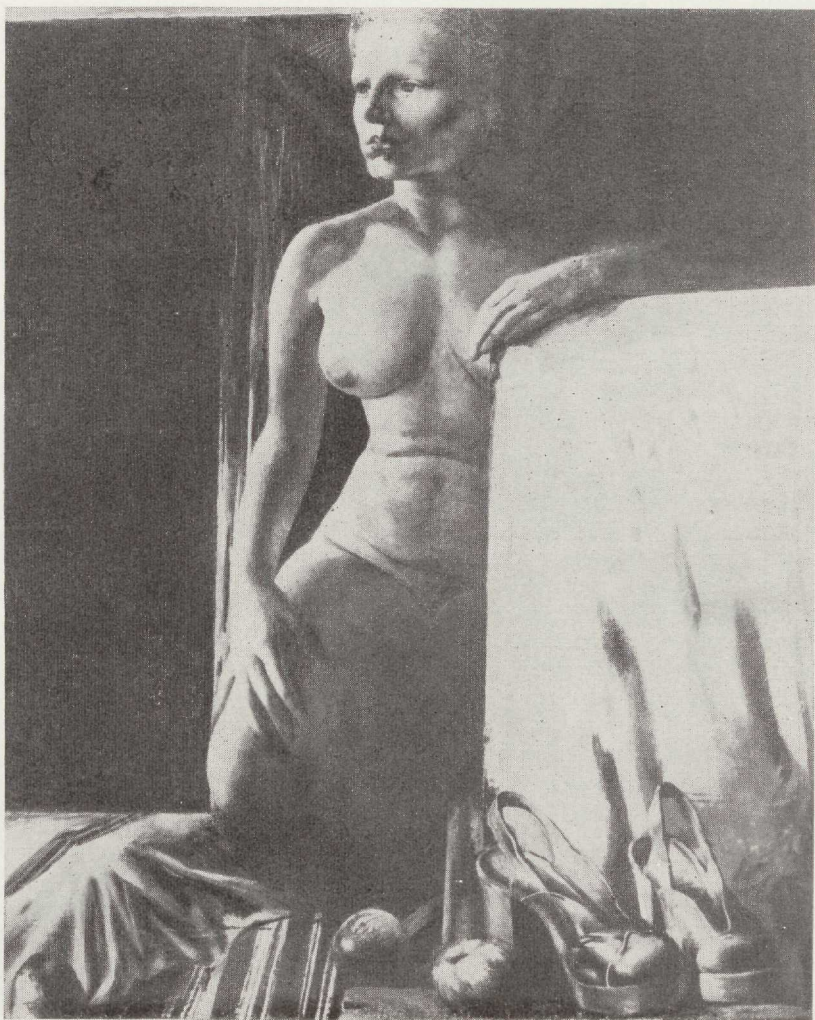
66. Tiit Pääsuke. Maastik rahvarõivaga. Oli. 1979.

67. Tiit Pääsuke. Punase kleidiga naine. Oli. 1974.



maalib. Kui alguses oli töödes palju võrdväärtuslikku, siis järk-järgult hakkasid üksikud värviahtsendid ta maalidel tugevnema, pindade käsitluscs tekkis suurem faktuurivaheldus. Värvikompositsioon muutus julgemaks ning teravamaks. Tüüpiliseks muutusid kollase ja sinise pingelised ühendused. Isegi varjupinnad omandasid hõõguva värvirikkuse, üle kogu lõuendi mänglesid intensiivsed refleksid, elades pildiorganismis otsekui mingit iseseisvat elu. Hilisemates töödes lisandub kollase-sinise scosteale üha enam pruuni ja punasega ühendatud tuhmrohelist. Värvijõudu aitavad sageli esile tõsta suured valged või kergelt hallikad pinnad. Nii on heledaid foonipindu väga mõjukalt kasutatud kompositsioonis «Poiss viuliga». Hall-valge ei puudu peaaegu ühegi 1980-ndate aastate töö värvikompositsiooni ülesehitusest.

Kõrge pingestatuse astmeni arendatud värvikompositsioon mõjutab vaatajat osaliselt ebateadlikult, luues talle endale märkamatu elevust tekitava emotsionaalse häälestatuse. See on osa Tiit Pääsuke piltide salapärasest köitvusest, millest juba artikli alguses juttu oli. Kuigi paljudel juhtudel ei osata täpselt kirjeldada tema maalide süžeed, sest kujutatud situatsioonid pillidel ei vasta otsest konkreetsetele situatsioonidele elus, seisatakse tööde ees kaua, nad on populaarsed. Värvid, inimkujud, esemed kokku loovad ettekujutuse atmosfäärist, milles tänapäeva inimene elab. Kohati on tabatud seda vägagi aimamisi ja üksikute tööde tõlgendusvõimalused võivad olla mitmelähenduslikud, mis nende külgetõmbejõudu veelgi suurendab. Näiteks linnutopis on huvitav kujutamiskoht, kuid ta võib samal ajal kehastada ka inimlikku ängistust ning tardumust või olla hoopiski looduse ringkäigu sümbol. Sealjuures ei pruugi need erinevad aspektid teineteist välistada. Maalil «Poiss viuliga» kujutab kunstnik küll oma poja portreed, kuid pilt võiks olla ka lihtsalt muusikalise elamuse või nooruslikkuse kehastus. Kuid see, mida Pääsuke maalib, on ta enda poolt kindlalt läbi tuntud ning seepärast tunnevad vaatajad maalil sama tunde ära. Mil viisil see toimib, ei suuda kunstiteaduse vahendid paraku täpselt seletada, sest see pole loogikale alluv. See on lihtsalt maalide olemuses. Kui kaua ka maalide ees ei seisaks ja nende üle ei mõtiskleks, ei õnnestu ikkagi Tiit Pääsuke «nähtamatutelt» maski lõpuni eest nihutada. Vaataja tunneb, et igaüks on keegi, kuid milline täpselt, selles ei saagi selgusele. Teatud annus tabamatust, mis ometi loob tabatava atmosfääri, kuulub ilmselt Tiit Pääsuke loomingu olemusse.



68. Tiit Pääsuke. *Vaike*. Oli. 1978.

69. Tiit Pääsuke. *Eeva*. Oli. 1975.



Le dessin arabe est le plus idéal de tous.\*

Baudelaire «L'art romantique»

Üldtuntud legend väidab, et koraan keelas elavate olendite kujutamise. Paraku pole aga selles raamatus ühtegi kirjakohta, millest nii kaugemale ulatuvaid järeldusi oleks teha võinud. Kas või juba sel põhjusel, et lihtsas beduiinmiljöös, kus Muhamed jutlustas, polnud seda probleemi veel olemaski. Kunstile aga sai saatuslikuks nähtavasti üks teine joon prohveti iseloomus — tema vaen luksuse ja toreduse vastu. Viimased nähtused on aga alati olnud sisimalt seotud kunstiga. Islami kultuuris on selline askeetlik hoiak ikka aeg-ajalt võimule pääsenud ja kunstiloomingule oma raamid peale surunud. Otseselt puudutab kunsti vaid prohveti üks õpetuslause (*hadith*), mis ähvardab neid, kes valmistavad ebajumalate ja pühakute kujusid. Jumal võtvat sääraseid kunstnikke nuhelda viimasel kohtupäeval hoopis isemoodi — ta nõudvat, et pilditegijad oma loomingu elavaks muudaksid. Nood satuvad häbi sisse, sest nad ei suuda seda teha ja nende pettus tuleb ilmsiks.<sup>1</sup>

Pigem on legend elusolendite kujutamise keelamisest tekkinud hiljem, seletamaks hommikumaise kunsti põhimõttelist omapära ja on siiani käibel seal, kus idamaise traditsioonilise kunsti üldistavat ja skemaatilist laadi võrreldakse Lääne uusaja kunstile omase naturalistliku realismiga. Varasemate Euroopa kunstistiilide taustal pole erinevus arvatavasti enam nii silmatorkav ja keskaja kunsti kõrval kaob põhimõtteline erinevus hoopiski. Jääb üksnes juba kunstivälistest oludest tulenev temaatiline lahkumine, mis vahest kõige selgemini avaldub sakraalse kunsti sfääris. Kristluses on ilmutuseks visuaalne sündmus ajaloo, islamis kuuldav sõna. Kristlus väljendab end pühi sündmuse kujutava pildina ja alles seejärel sõna ja käsuõpetusena, islamis on aga käsuõpetus ning kirjatundmine kõik; sündmustel, isegi prohveti enese tegudel ei ole mingit püha tähendust. Seepärast ei ole islamis ka mingit ainekku sakraalse kujutava kunsti jaoks. Lääneski leidsid kunstnikud teemasid maali jaoks ikkagi vaid evangeeliumisündmuste ja apostlite tegude hulgast. Pauluse kirjad aga pole vist ühtegi maalijat või graafikut inspireerinud!

Euroopas oli kristliku pärimuse kõrval veel teinegi kujutava kunsti temaatiline allikas — antiikmütoloogia ja -kunst. Hommikumaine keskaja kunst aga kujunes hoopis erinevate etniliste traditsioonide pinnal ja tema kujundlike vahendite lähted olid valdavalt üldistavad-sümboolsed, milles ei olnud paika ei antiigi ainuvalitsevale antropomorfsel sümboolikale ega ka meelisele realismile. Araablaste kunstimõtlemine lähtus vahetult primitiivse rändrahva maagilise sümboolikaga läbiimibunud maailmatajust. Vaid iraanlastel ja Kesk-Aasia rahvastel oli olnud oma antiikaeg. Selle kunst aga erines üpris olulisel määral Lääne antiigist oma ürgse sümboolismi ja nägemuslikkusega, milles rea-

# ARABESK JA PILT HOMMIKU- MAA KUNSTIS

## HALJAND UDAM

70. Miniatuur Nizami «Hamsa» käsikirjast. 1431.



\* Arabeskijoonistus on ideaalseim kõigest.

listlikul antropomorfismil oli võrdlemisi tagasihoidlik koht. Pealegi osalesid nende maade etnogeneesis ka türgi rändhõimud kõikidele nomaadidele omase pildipelglikkusega.

Kunsti kujundavad rida üheaegselt mõjuvaid tegureid. Usuline traditsioon, olles vaid üks nende hulgas, määras ette rea domineerivaid teemasid, kuid abstraktsusesse kalduval islami käsuõpetusel puudus oma spetsiifiline väljendustasand kunsti jaoks. Seetõttu jättis ta kunstnikule suhteliselt vabad käed väljendusvahendite valimisel juba olemasolevast kujundite varamust, ja ka nende teisendamisel ja uutele teemadele allutamisel. Ikooni-eitava religiooni teenistuses pidid ka kujundid minetama oma pildilisuse. See ei toimunud muidugi korraga kõikjal ühtemoodi. Igas islami kunsti ajalugu käsitlevas teoses võib leida näiteid ornamentaalsete ja figuraalsete motiivide järkjärgulisest teisenemisest, skematiseerumisest ja «arabeskistumisest». Kõige hõlpsamini allusid taolisele teisenemisele arhitektuursed vormid, ornament ja kiri. Kirjal oli islami kultuuris mõnes mõttes ikooni tähendus ning esialgselt kujundlikku tähendust mitteomav kiri sai võime ikoonina ornamendiks ja isegi pildiks muutada.

Kuid religioosne kunst oli vaid üks teiste võimalike loomingsfääride hulgas. Käsitleva aine omapära ja sisemise rikkuse kirjeldamiseks ei piisa tavalisest sakraalse ja profaanse kunsti vastandamisele rajatud skeemist. Pigem on siin sobivam neljaastmeline skeem: puhtsakraalne preestrikunst (mošekunst), feodaalaristokraatlik lossikunst, linnakunst ja külakunst-rahvakunst. Kuigi need neli loomesfääri paiknesid ühe ja sama tsivilisatsiooni sees, elasid nad sellele vaatamata suhteliselt iseseisvat elu ja ammutasid oma motiivistikku ja kujutamishandideid vägagi erinevatest allikatest.

Sakraalne kunst, mille omapärast eespool juba juttu oli, pidi väljendama abstraktset kujutelmaga kogu olemasolu ühtsusest, ühest ürgallikast sündimise ja sellesse naasmise ideed. Ükski olemasolev asi ei olnud sellest vaatekohast nõnda omanäoliselt reaalne, et teda oleks väärinud sellisena sümboolset tähendust omavaks pildiks põlistada. Ta oli vaid põgus lüli igavese sündimise ja naasmise ahelas. Ürgühel polnud aga omaenda individuaalset nägu, ta oli kõik ja ei olnud konkreetset keegi. Ainuüksi matemaatika oma arvusümboolikaga, teisenduste ja rütmidega võis vihjata sellele, kuidas ühest sünnib paljusus ja kuidas paljususes ilmutab end üks. Kuivõrd sellise õpetuse kohaselt ei olnud kunstniku sihiks mitte kujutada pindmist ja vähereaalset juhuslikkust, vaid näha läbi asjade pealispinna nende olemust, siis polnud ka midagi ootamatut tema taotluses anda asjadele tagasi nende olemuslikud vormid, mis koolitamata silma eest varjule jäid. Kunstniku töö oli selles mõttes sarnane alkeemiku tööga, kes nägi vaeva väheväärtusliku aine ülevustamisega. Sakraalse kunsti looja sihiks polnud mitte üksikute esemete omapära ja ilu nähtavale toomine ja nende individuaalsuse jaatamine, vaid nentimine, et meeltega tajutava maailma esemete, mis iseenesest pole kuigi reaals-



sed, ilus väljendub igiühe universaalne ilu. Sakraalse esteetika põhenduslauseks oli islamis *hadith*: Allah on ilus ja armastab ilu (Allāhu džamilun wa juhibbu'l-džamāl).<sup>2</sup>

Luuletaja Abd ar-Rahmān Džāmī (1414—1492) on sõnastanud sellist maailmataju järgmistes nelikväärsides:<sup>3</sup>

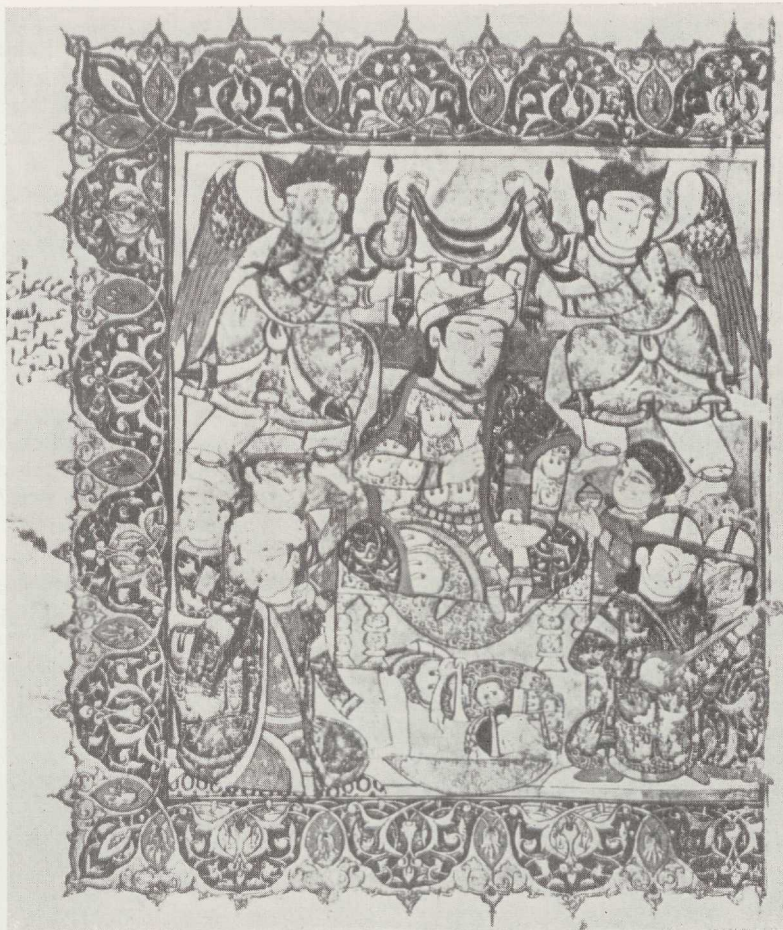
Maailm on meri, millel laine järel tõuseb  
laine  
ja lainetusejadaks moondub tema ürgne  
aine.  
Kuid tõeliselt on meri igavesti üks ja  
sama —  
ei eksi laintelummas mõtiskleja kaine.

Siin tõde allikaks on asjadele tuhandeile  
ja loendamatul hulga! nägusid ta annab  
neile.  
Võib sõge vaielda, et ilm on ainult une-  
nägu, —  
kuid selles unes tõde oma nägu näitab  
meile.

Aristokraatlik kunst erineb preestrikunstist põhimõtteliselt oma teemade poolest. Ajatute kõiksusemotiivide asemel on siin kesksel kohal palju konkreetsemad ja piltlikumad teemad. Araablaste juures, kus hõimuaristokraatia traditsioonid juurdusid vaid üpris kasinas ja nangunii juba ornamentaalses nomaadikunstis, ei olnud kontrast kuigi silmatorkav. See seik on andnud põhjust mõnel puhul tuletada islami usulise kunsti omapära ainuüksi araabia traditsioonist. Sõnakunsti valdkonnas aga on aristokraatliku ilusa elu — lahingute, jahi, pidude ja armastuse kujutamise ja usulise kirjavara kontrast silmatorkav ka araablaste juures. Araablased erinevalt oli iraanlastel väga rikkalik ja kujundirohke lossikunsti traditsioon ja nad on ka islami raamides säilitanud oma rahvusliku omapära enam kui tuhandeaastase ajaloo vältel. Ajalooraamatuis ja eepostes kirja pandud ülikuile eeskujuks olnud legendaarsete ja muinasaegsete valitsejate vägitegude ning romantiliste seikluste silme ette manajana oli pilt siin oma kindlal kohal, kord stiliseeritud ja üldistatud süžeeilise seinamaalina, kord skulptuurse või pildiga kaunistatud *objet d'art*'ina, kõige sagedamini aga raamatuillustatsioonina.

Linnakunst oli ühest küljest suuresti seotud lossikunstiga, sest käsitöölised olid valdavalt lossi tellimuste täitjad. Kuid linna haritlaskonnal, kaupmeestel ja käsitöölistel oli siiski oma seisuslik elutaju — rüütliseikluste imetlemise asemel peeti siin lugu kaemuslikust endassesüvenemisest ja eetilisest enesetäiustamisest. Lisaks kõigele muule oli kunstilooming keskaja käsitöölise enesetostuse olulisim komponent. Puhta funktsionaalsuse kõrval kerkis siin esiplaanile kunsti sümboolne tähendus. Iga käsitöölise kätes valmiv ese oli omalaadne meditatsiooniobjekt, mis sidus valmistaja sümboolselt kõiksusega, sest mingit eset valmistades osales käsitöölisekunstnik kosmilises loomisprotsessis. Keskaja kunstnik ei teostanud mitte niivõrd oma individuaalseid loomiseid, kui malkis üleisikulisi arhetüüpilisi motiive ja vorme. Loo-

71. Miniatuur al-Hariri «Makamaade» käsikirjast, Egiptus, 1334.



72. Tekstiga miniatuur al-Hariri «Makamaade» käsikirjast, Bagdad, 1237.





minguprotsessis said need üldised ideed aga paratamatult omanäolise, kordumatu vormi, sest looduseski ei kordu miski absoluutselt samana. «Loomises ei ole kordumist,» väitis koraan. Seeritoodang oli sellises vaimses õhkkonnas mõeldamatu, sest nõnda oleks pidanud kunstiteos paratamatult minetama oma meditatsioonilise kvaliteedi, sümboolse tähenduse ja kujundlikkuse.<sup>4</sup>

Külakunst, või meie harjumuspärasemalt rahvakunst (talupojakunst), elas sellise kultuuri raames täiesti omalaadset elu, eemal haritud rahvakihtide teadmistest ja mõtteilmast, ning ammutas endale elujõudu tihti vägagi ürgsete suuliselt vahendatavate tavade, pärimuste ja pruukide varamust. Professionaalseid oskusi eeldavate loomealade järele polnud siin erilist vajadustki, sest kunsti sümboolset ja maagilist tähendust võisid kanda ka küllaltki algelised, tihti vaid geometriliseks ornamendiks šifreeritud väljendusvahendid. Võib täheldada omapärast sarnasust põhimõtteliselt vastandasendeis oleva preestrikunsti ja rahvakunsti vahel — neis mõlemas on valdav kujundite sümboolsus ja maagilisus koos pildipelglikkusega, millega nad vastanduvad pildilembelisele lossi- ja linnakunstile. Kuid tervikliku traditsiooni raamides leevendab religioosse alge domineerimist kultuuri paljuastmelisus, usu ja paganluse, usu ja ilmalikkuse vastandamine ei muutu kunagi liiga teravaks, sest alati on mõeldavad mitmesugused üleminekuvormid. Alles seal, kus traditsioon laguneb, kaob arusaam astmelisusest ja kõik seni ühtse süsteemi moodustanud alged muutuvad iseseisvaks ning hakkavad taotlema ülemvõimu.

Traditsioonilise kultuuri kõikidel loometasandil domineeris inimolemust süvitsi haarav meditatsiooniline ja unistuslik-idealiseeriv alge dokumenteeriv-naturalistliku alge üle. Isegi raamatumaalis, millel oli kõige rohkem eeldusi viimase alge viljelemiseks, näib valdavat unistuslik ja üldistav, asjade tavalistest omadustest ja argimõistmisega kõige sagedamini täheldatavatest seikadest üle vaatavat harukordse ja tegelikkusest kirkama reaalsuse nautlemine ning mõningate dekoratiivsete üksikseikade imellemine.<sup>5</sup> Niisugune tuimameelset kogemust ignoreeriv üliklik ja õpetatud sissevaade asjade olemusse koos individuaalsuse ja paljususe allutamise ühele universaalsele printsibile lõi omanäolise ja kordumatu loomelaadi, mis rajanes valdavalt kontrastidele ja kujundite hüpnootiseerivale kirkusele. Tänu teose struktuuri- lise rafineeritusele haaras see üheväärselt nii meeli kui ka mõistust. Vaatajat rabab esmalt miniatuuri, arabeski või kalligraafilise etüüdi irratsionaalne keerulisus ja algusetus, seejärel, süvenedes, hakkavad selguma taiese sisemised temaatilised, kompositsioonilised ja sümboolsed tasandid.

Sellise olemise algusetust, otsatust ja unenäolisust, kuid siiski iga seiga ja asja vaieldamatut tõepärasust kujutava kunsti üldiseks ja umbkaudseks valemiks võib olla raamkompositsioon. Kirjandusest on raamjutustuse põhimõtte hästi tuntud. Teatud tinglikkusega võib üldistada taolist kompositsiooniskeemi ka teisi kunstialasid hõlmavaks mudeliks. Iga niisuguse raamkompositsiooni element elab

omaette võetult iseseisvat elu ja on see, mis ta vahetult paistab. Paigutatuna aga mingi teise motiivi sisse, teise konteksti, hakkab ta kahemõtteliselt sillerdama. Mida rohkem on kompositsioonis üksteise sisse paigutatud kontekste, seda intensiivsemaks muutub sillerdus, seda muutlikum on kujundi tähendus ja seda raskem on teda tabada iseendana. Mida teravam on kontrast asja omanäolisuse ja raamistuse vahel, seda suurem on ka kompositsiooni sugestiivne mõju vaatajale. Sümboolse kunsti üheks silmatorkavamaks omaduseks on kujundite plastilisus ja liikuvus, kuid samas on vaieldamatu ka sellega kaasnev kujundliku mõtlemise asketism. Taiese sümboolne dimensioon surub kujunditasandile peale omad reeglid ja ainult sümboolselt neutraalseis struktuuritühemikes võis kunstnik lubada kujundeil kasvada ja vohada sisutult-naturalistlikult.<sup>6</sup>

Säärase kunsti esmaseks sihiks oli vapustada vaatajat oma salapärasuse või ülevusega, panna ta imestama ja hämmastuma. Ent see oli vaid lähtepunktiks. Traditsioonilise islami kunsti sihiks polnud mitte sisutu elamuse pakkumine, vaid vaataja lahtikiskumine argikujutelmade vallast, pilgu selgitamine ja puhastamine olemusliku reaalsuse nägemiseks. Olemuslikku ja üldist võiks väljendada matemaatilise sümboolikaga, arvusid kehastavates kujundites peituvate vihjetena või siis filosoofiliste väidetena. Kuid ratsionaalsel teadmisel polnud kaugelki veel nägemise vahetust ja vaieldamatust. Ainult kunstis muutus teadmine sama vahetuks nagu nägeminegi ja nägemine sai sama kindlaks ja põhjendatuks nagu teadminegi.

<sup>4</sup> L. Massignon. Les méthodes de la réalisation artistique des peuples de l'Islam. Syria, t. 2, 1922, lk. 47 (artikkel on ka vene keeles raamatus: Арабская средневековая культура и литература. Москва, 1978, lk. 46—59). Võrdle samuti: Б. В. Веймарк, Искусство Арабских стран и Ирана. Москва, 1974, lk. 9—31. Nõukogude kunstiteaduses enamasti välditakse ühekülgselt terminit «islami kunst» ja eelistatakse avaramaid etnilis-regionaalseid määranguid.

<sup>5</sup> Võrdle T. Burckhardt. Principes et méthodes de l'art sacré. Lyon, 1958, lk. 139—165; A. Schimmel. Islamic Calligraphy. Leiden, 1970; N. Ardalan, L. Bakhtiyar. The sense of Unity: The sufi tradition in Persian architecture. Chicago, 1971.

<sup>6</sup> Džāmī. Lavā'ih. Teheran, 1342 (1964), lk. 53.

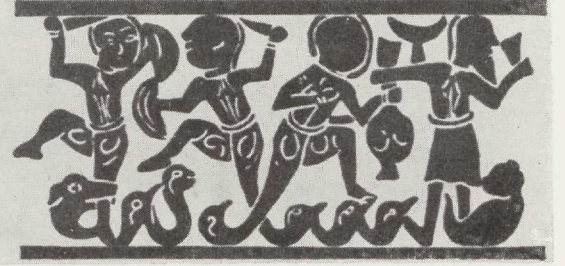
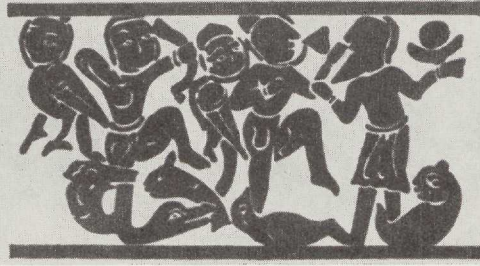
<sup>7</sup> R. Guénon. Le règne de la quantité et les signes des temps. Paris, 1970, lk. 79—87.

<sup>8</sup> S. H. Nasr. The world of imagination and the concept of space in the Persian miniature. The Islamic Quarterly. Vol. XIII, No 3, 1969, lk. 129—131.

<sup>9</sup> Э. В. Кильчевская. От изобразительности к орнаменту. Москва, 1968. Autor käsitleb arabeske stiili tekkimist vanade kunstitraditsioonide substraadil Dagestani Kubatši auuli ainestiku taustal. Geomeetrilise arabeski konstruktiivsest tasandist annab ülevaate Л. И. Ремпель. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. Москва, 1978, lk. 112—194.

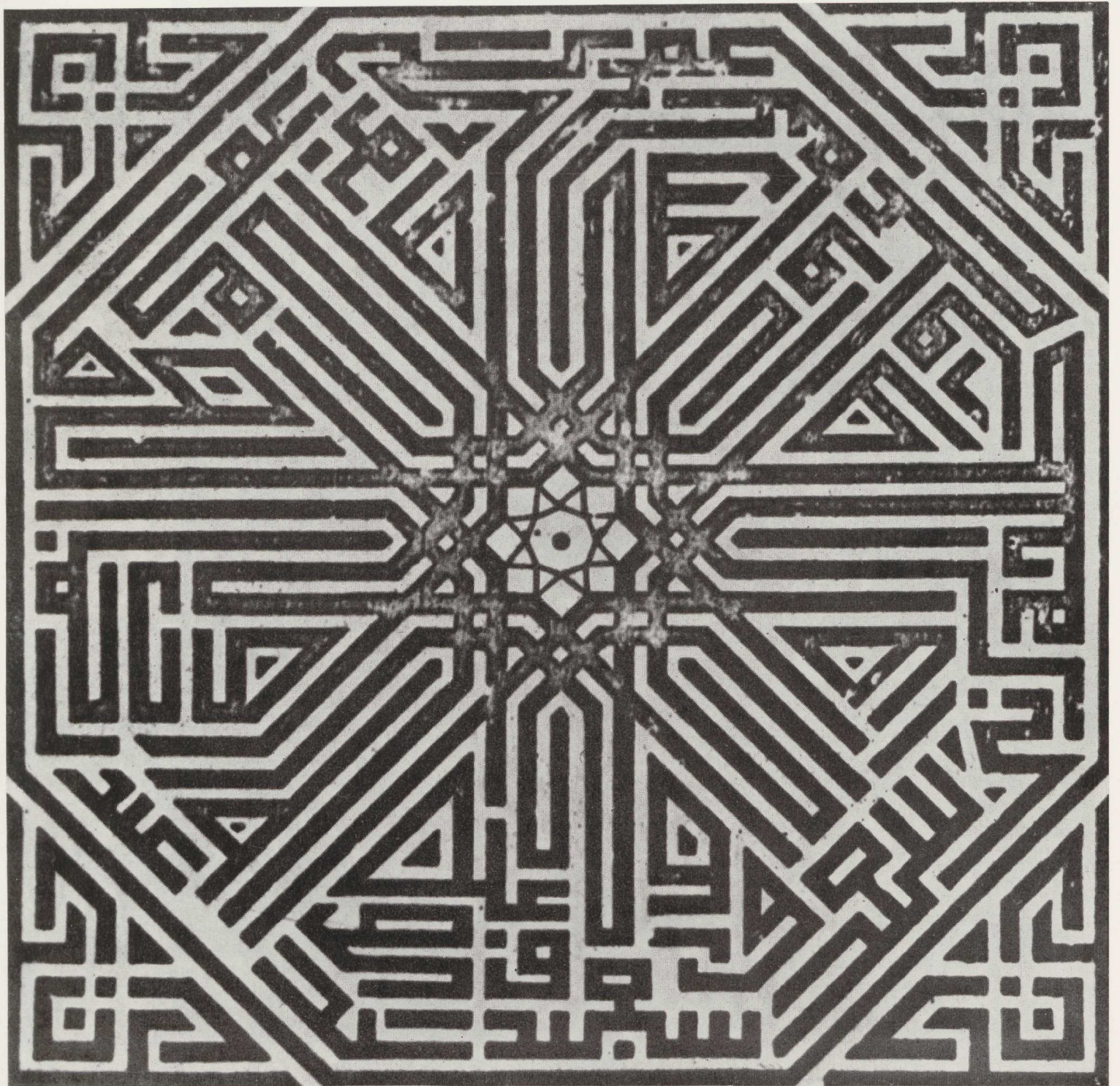


كَلِمَاتٍ وَاللَّهُ وَآلِهِ وَسَلَّمَ وَآلِهِ وَسَلَّمَ

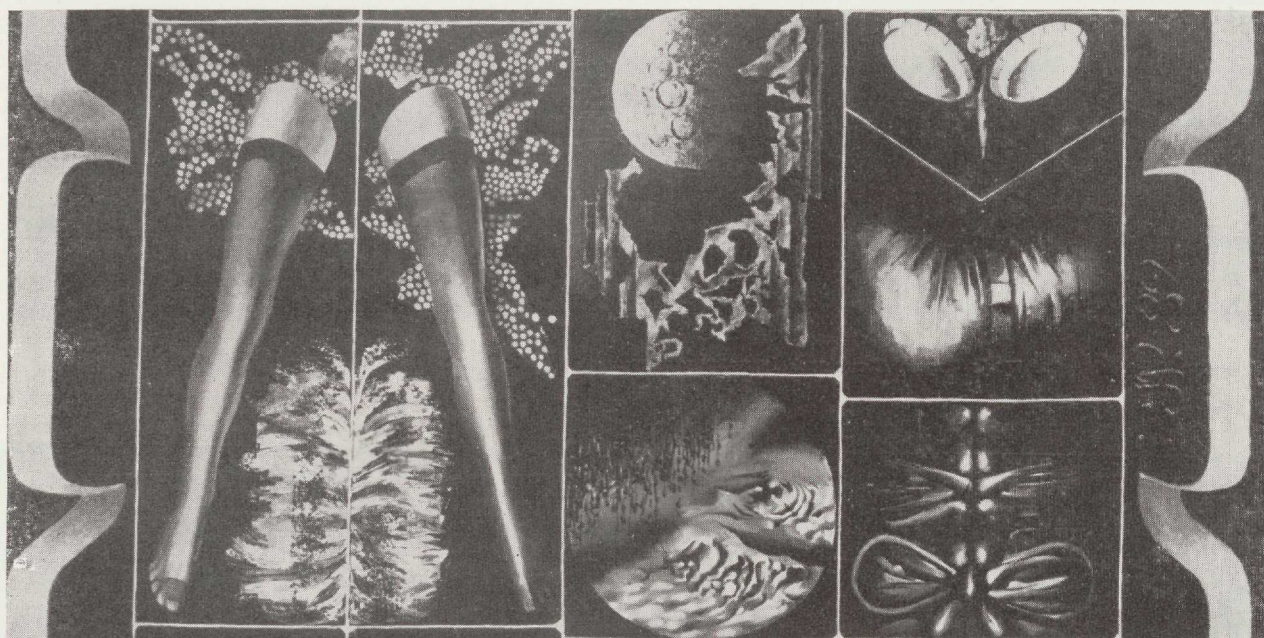


73. Nn. elav Kufi kiri. 13. sajand. Pealkiri nn. Wade Cup'il, Clevelandi kunstimuseum.

74. Näide nn. ruutkufi kirjast. Egiptus. 13. sajand.









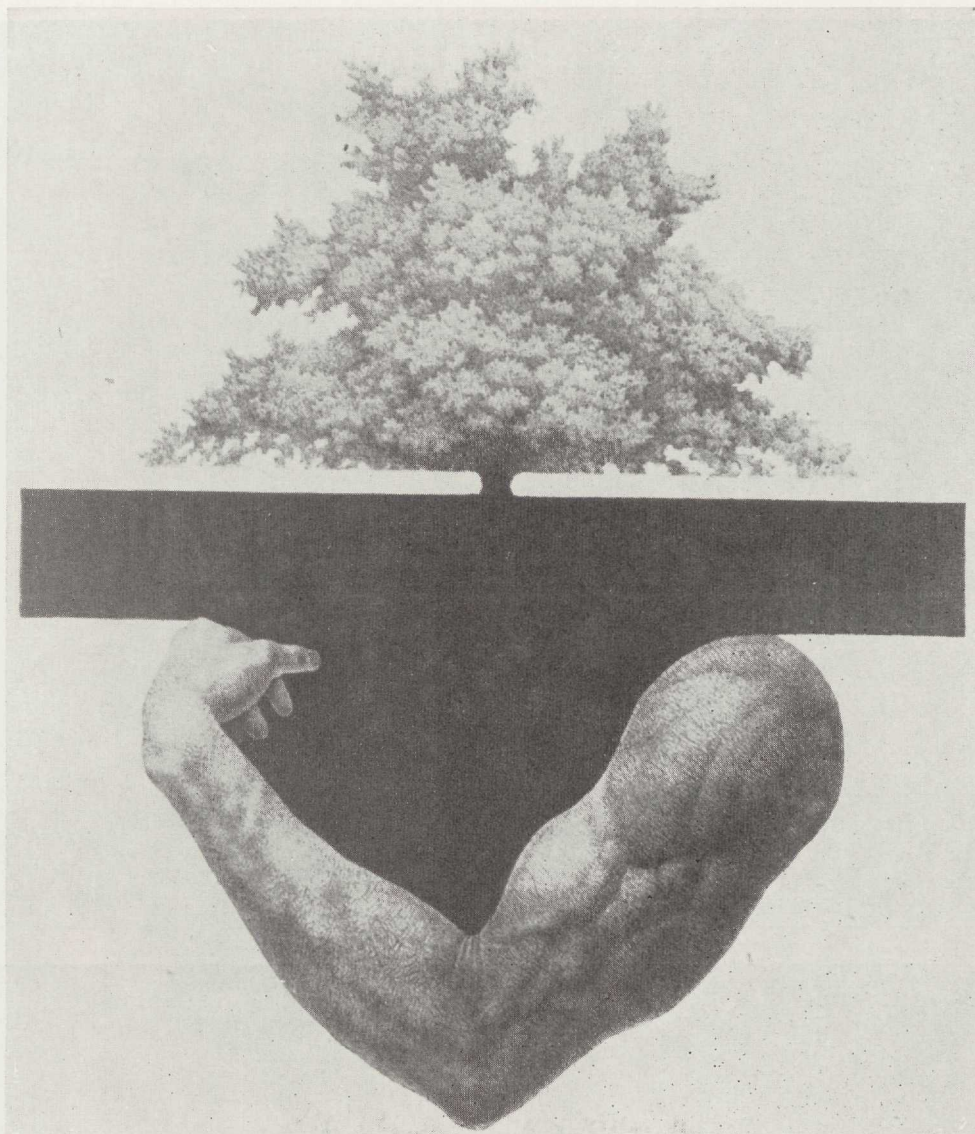
75. Jüri Palm. Öö sümbolid, Õli, 1982.

76. Malle Leis. Keraamik Irja Kändler. Õli, 1982.

77. Herald Eelma. Käsi Litograafia. 1982.

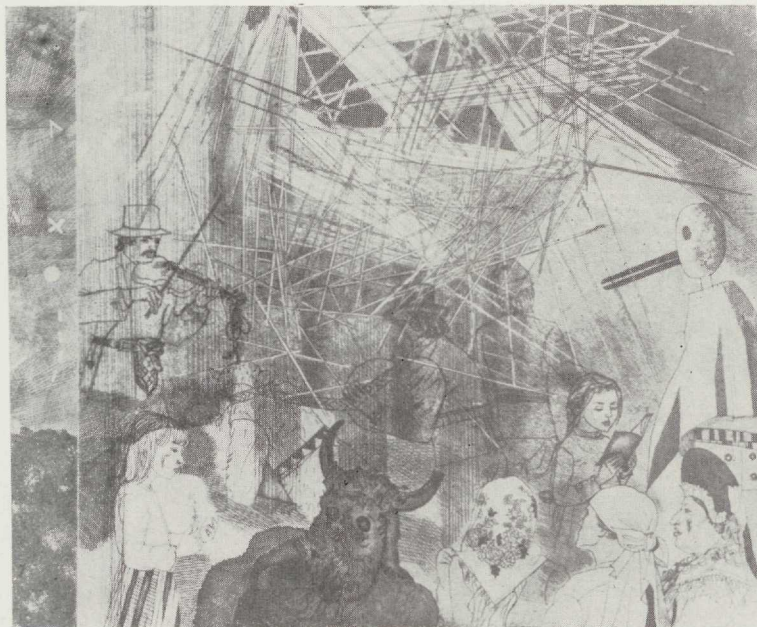
78. Evi Tihemets. Seeriast «Leegajus» II, Näärismman. Pehmelakk, ofort. 1982.

79. Silvi Liiva. Pögenikud. Ofort. 1982.



77

78



79









# KEVADNÄITUS 1983

80. Jüri Arrak. Öösel. Süsi. 1982.

81. Lemming Nagel. Makett. Oli. 1983.

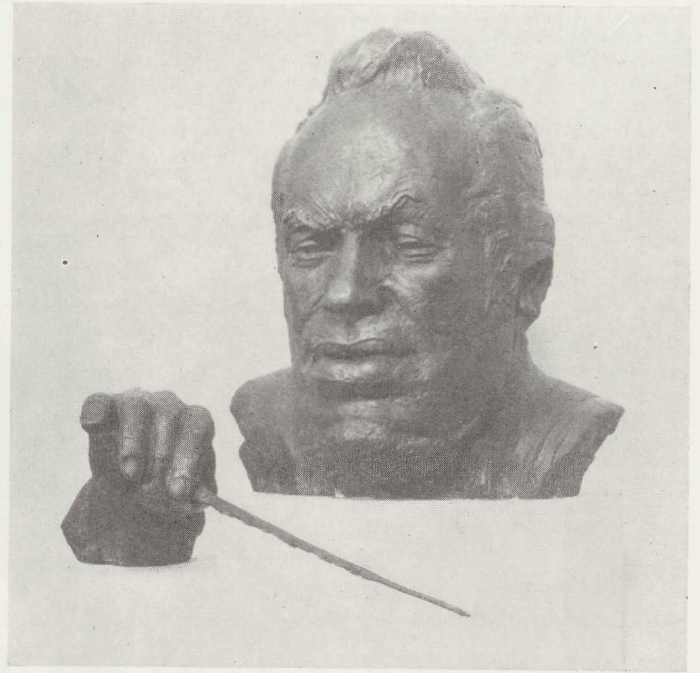
82. Tõnu Maarand ENSV rahvakunstnik  
P. Saul. Pronks. 1983.

83. Mare Mikof. Eestlanna. Kips. 1983.

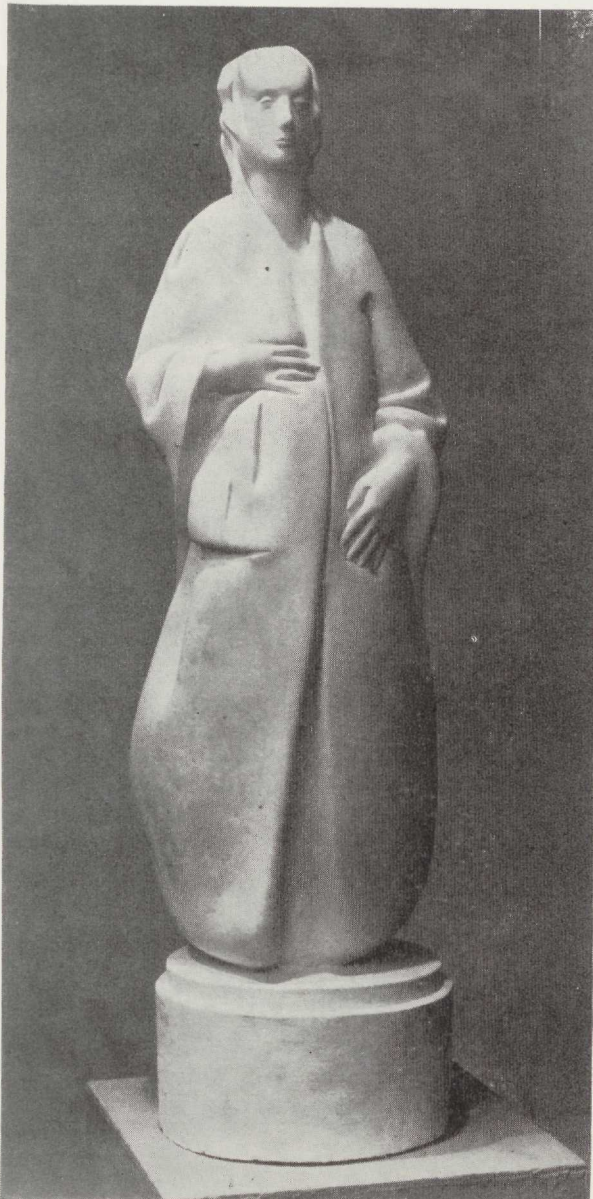
84. Ülo Oun. Etüüd Miljard Kilgist. Kips. 1983.

85. Jaak Soans. Ratastool. Pronks. 1982.

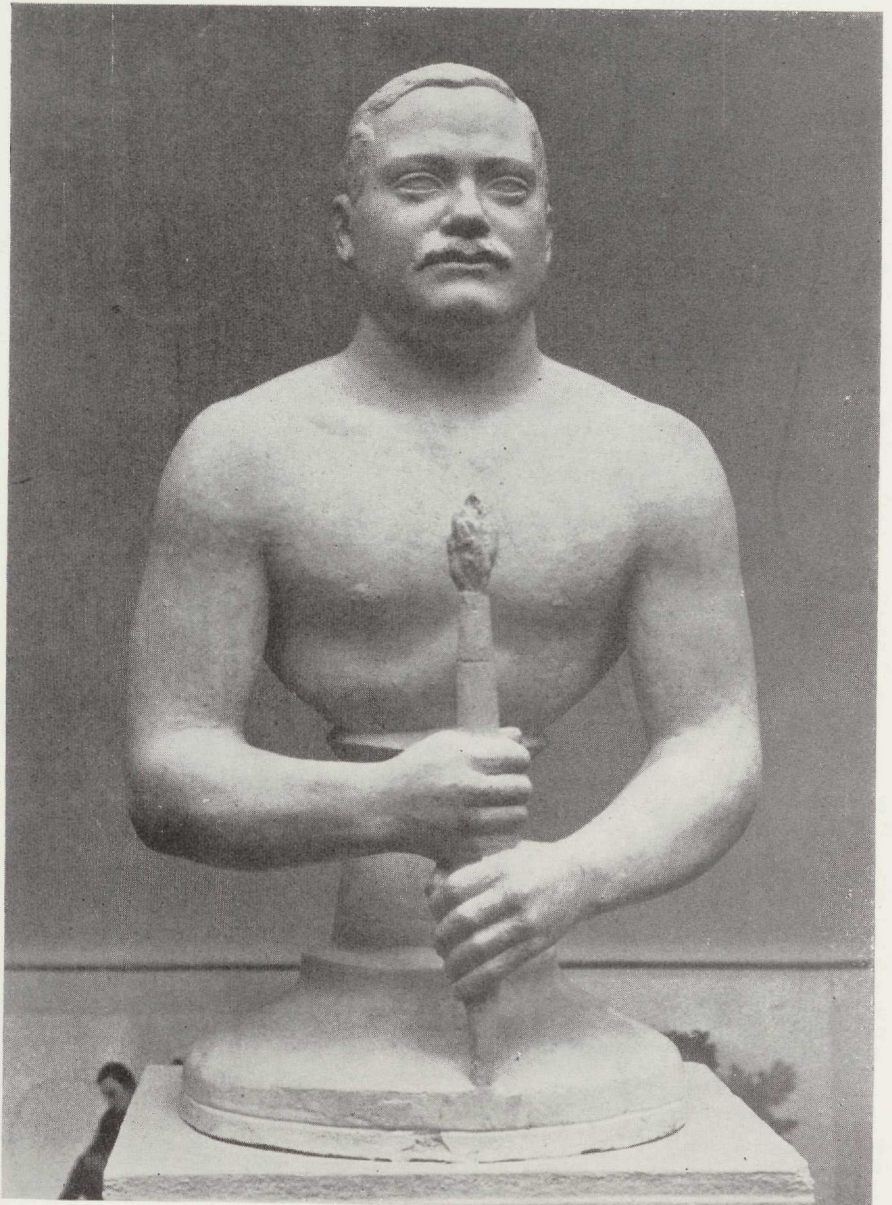
82



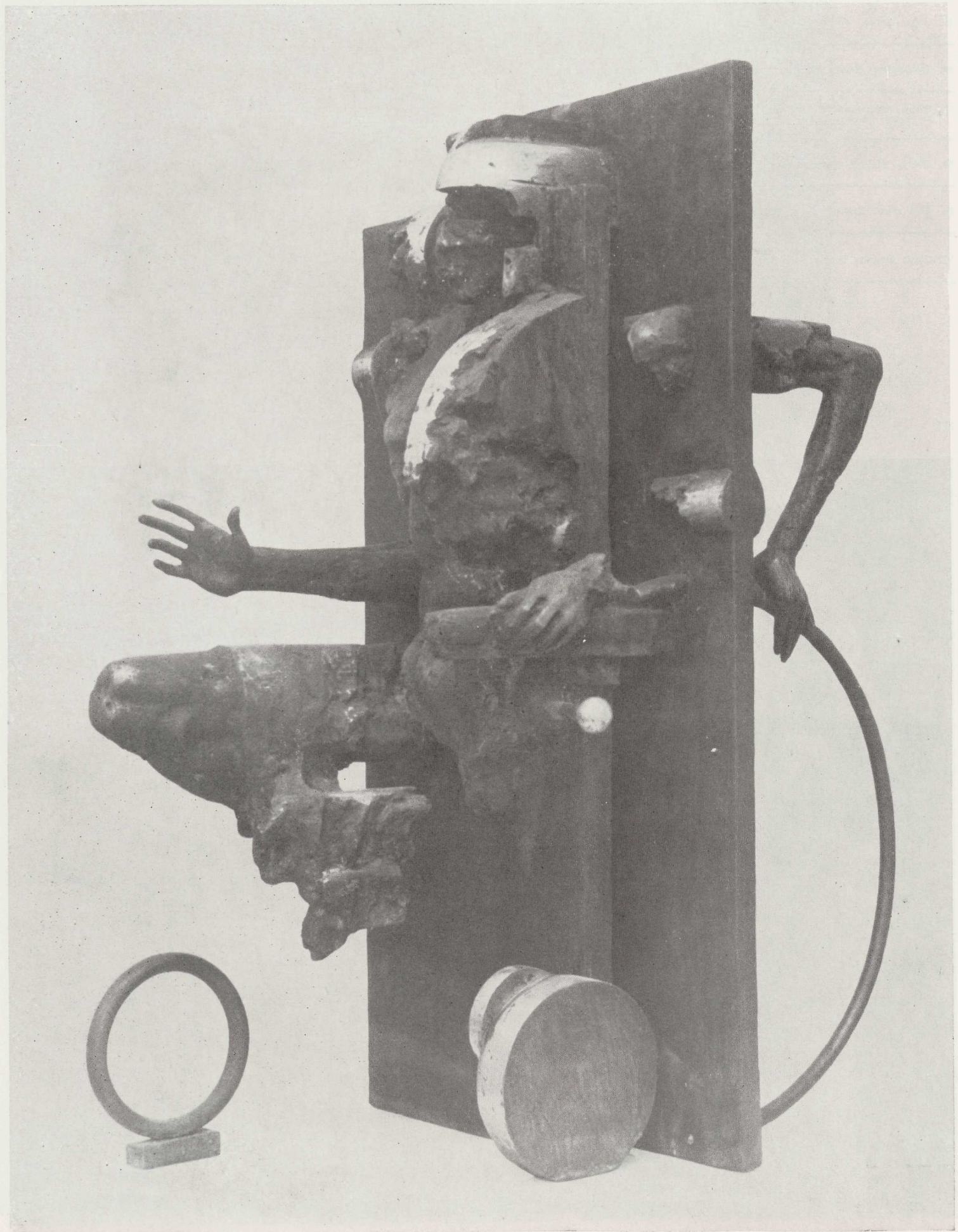
83



84









## AUNIMETUSED, AUTASUD

Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse pälvistid graafik Alo Hoidre ja teatrikunstnik Meeri Säre, Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetuse tarbekunstnik Leili Kuldkepp, Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetuse maalikunstnikud Dolores Hoffmann ja Tiit Pääsuke, graafik Kaljo Põllu, skulptorid Juhan Raudsepp ja Endel Taniloo, tarbekunstnik Lea Valter.

Eesti NSV Riikliku preemia pälvistid Mall Tomberg Tartu Riikliku Ülikooli Teadusliku Raamatukogu pannoavaiba eskiisi ja Erna Ruus sama vaiba teostuse eest.

**Kristjan Raua nim. vabariiklik kunsti aastapreemia** määrati Aime Mölder-Kuulbuschile Mart Saare monumendi ja Tiit Pääsuke portree eest, Villem Raamile monograafia «Evald Okas» eest, Enn Põldroosile TRÜ peahoonesse paigutatud maali «Universitas Tartuensis» ja Peeter Ulasele 2 graafilise lehe: «Ohud, maad ja veed» ja «Ohud, õhud, õhud» eest.

**Jaan Jensenini nim. aastapreemia** määrati 1981. a. loomingu eest: raamatuillustratsiooni preemia Herald Eelmale («Kalevala lood» ja Fr. R. Kreutzwaldi «Põhjakkonn»), maketi ja arhitektoonika preemia Jüri Kaarmale (M. Kaarma, A. Voolma «Eesti rahvarõivad» — makett ja üldkujundus), lasteraamatu illustreerimise preemia Jaan Tammsaarele (vennad Grimm «Muinasjutte»), postkaardipreemia Paul Luhteni («350 a. Eesti raamatutrükki»), poliitilise plakati preemia Voldegar Kullarannale («XI viisaastaku peaülesanne»).

**Jaan Jensenini nim. aastapreemia** määrati 1982. a. loomingu eest: raamatuillustratsiooni preemia Heldur Viiresele «Punase raamatu» eest, maketi ja arhitektoonika preemia Mai Einerile väljaande K. Marx «Palk, hind ja kasum» kujunduse ja maketeerimise eest, poliitilise plakati preemia Heiki Puranovile plakati «Austa leiba, leib on vanem kui meie keegi» eest.

**Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1982. a. aastapreemia** määrati Ando Keskkülale («Maa»), Vive Tollile («Kotermann») («Ilus õhtupoolik») ja Olev Subbile («Päikeseline tänav»).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1982. a. aastapreemia** määrati Silvi Liivale («Maa»), Vive Tollile («Kotermann») ja Peeter Ulasele («Ohud, õhud, õhud»).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1982. a. aastapreemia** määrati Tarbekunsti näitusel välja pandud teoste paremiku eest — Saima Sõmerile (keraamika), Rein Metsale (ehted), Peeter Kuutmale (tekstiil) ja Silvi Kaldale (nahk).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu 1982. a. kujundajate aastapreemia** määrati: A-preemia — Mait Summatavetile (Pärnu mnt. 102 polikliiniku kujundamise eest), B-preemia — Aulo Padarile (kaupluse «Turist» sisekujunduse eest) ja Ülo Sirebile (TRÜ raamatukogu sisekujunduse eest), C-preemia — Mati Öunapuule (auto haagissuvila projekti ning 1:1 maketi eest).

**Kunstiteaduse ja kriitika 1982. a. aastapreemia** määrati Rein Loodusele (monograafia «Eesti raamatukunsti teke ja areng») ja Ene Lambile (esseevormis eessõna monograafia «Olga Terri»).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad** määrati Rene Karile (maal), Siim-Tanel Annusele (graafika), Margus Kadarikule (skulptuur), Anu Oruveele (metall),

Georg Bogatkinile (keraamika), Riina Babitševale (teatrikunst) ja Ants Juskele (kunstiteadus).

**Balti vabariikide noorte kunstnike näitusel** Vilniuses pälvis Rein Tammik peapreemia. Sama näituse diplomid said Jaan Elken, Siim-Tanel Annus ja Tiina Reinsalu.

**Ajalehe «Sip ja Vasar» 1982. a. laureaadid:** kunstiteadlased Jaak Kangilaski (ülevaateartikkel «80. aastate Lääne kunstist» — SV nr. 9, 10, 11) ja Jaak Olep (arvustus «Tiit Pääsuke ja nähtamatud» — SV nr. 47), skulptor Ülo Öun — viimaste aastate kunstilise arengu ja tervikliku personaalnäituse eest ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis.

**Tartu Riikliku Ülikooli juubeli auks korraldatud kunstiteoste võistluse parimad:** maalikunstnik Erich Arrak — III preemia «Prof. Hans Trassi portree» eest, tarbekunstnik Silvi Kalda — III preemia TRÜ kroonikaraamatu «Vivat Academia» ja graafik Maret Olvet — ergutuspreemia graafilise lehe «Academia Gustaviana» eest.

**NSVL Arhitektide Liidu medaliga** autasustati sisearhitekt Mait Summatavetit Viljandi teatri «Ugala» sisekujunduse eest Moskvas toimunud Üleliidulise arhitektuuriteoste konkurssülevaate materjalide põhjal.

**Rahvusvahelisel multiplikatsioonifilmide festivalil Ottawas** pälvis Rein Raamat II preemia multifilmi «Suur Tõll» režissöörinäituse eest.

**Põlva rajooni preemia** sai skulptor Ilme Kuld «Katrin Karisma portree» (pronks) eest.

**Tallinna Linna RSN TK Siseasjade Valitsuse** aukirjad aktiivse osavõtu eest isikulise koosseisu kultuurilise-esteetilise kasvatustöö arendamisel pälvistid Kunstnike Liidu liikmed, Suure Isamaasõja veteranid: maalikunstnik Priidu Aavik, graafik Ilmar Torn, kunstiteadlane Boris Enst ja ENSV Kunstnike Liidu kollektiiv tervikuna.

**Ajalehe «Ohtuleht»** karikatuurinäitusel «Tõkestame neile tee» auhinnati graafik Hugo Hiibuse väljapanekut esimese ja ühe ergutuspreemiaga.

**«ERKI DISAINI» preemia** anti Villu Järmutile plakatile eest, mis Eesti NSV plakatiloomingus tähendavad uut taset ja märgiti ära ka Balti liiduvabariikide plakatinäitusel.

## NÄITUSED 1982. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

8. I—24. I Maali ja graafika aastapreemiade näitus. Esitati 28 maali ja 32 graafilist lehte.

17. II—8. III Kunstnike, Suure Isamaasõja veteranide teoste näitus. Esitati 70 teost 28 autorilt.

17. III—5. IV Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus (graafika ja skulptuur). Esitati 195 graafilist lehte 47 kunstnikult ja 46 skulptuuri 28 kunstnikult.

14. IV—9. V Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus (maal, akvarell, pastell). Esitati 105 maali 57 kunstnikult ja 33 akvarelli ning pastelli 18 kunstnikult.

27. V—12. VIII Vabariiklik tarbekunstinäitus.

16. VIII—6. IX Vabariiklik kujutava kunsti näitus «NSVL — meie kodumaa».

24. IX—18. X Läti graafikute Aleksander Dembo ja Peteris Upitise teoste näitus.

29. X — 24. XI Vabariiklik näitus «Eesti maastikumaal».

6. XII—3. I 1983 Valik üleliiduliselt noorte kunstnike teoste näituselt «Meie maa noorus».

## KUNSTISALONGIS

Jaauanuaris — Raul Meele graafika ja Irina Bržesskaja maalid; veebruaris — Mari Parbo vaibad ja Susanna Otema portselanserviisid; veebruaris—märtsis — Enno Lehide akvarellid (juubelinäitus) ja Valve Janovi maalid; märtsis—aprillis — Henno Arraku

raamatuillustratsioonid ja eksliibrid ning Ann Jõersi «Ruutu pastellid»; aprillis—mais — Peeter Kuutma tekstiilid, Anne Keegi keraamika ja Priit Pärna graafika; mais — tarbekunstnike Inara Ouna (nahk), Maija Veelma (mood), Evi Rassi (portselanimaal) tööd ja Väino Parise maalid; mais—juunis — «Aerodisaini» plakatid ja «Autoriplakat '82»; juunis—juulis — Soome kunstniku Antero Olini graafika («Suletud maailmad») ja Külli Tammiku loomoplastika; juulis — Juta Eskeli skulptuurid ja Rene Kari maalid; juulis—augustis — Aleksander Pilari akvarellid (juubelinäitus); augustis—septembris — Aleksander Möldroo monotüüpiad ja teatri-dekoratsioonid ning Irina Rätsepa (Jurjeva) skulptuurid; septembris — Tšehhoslovakkia kunstniku Albin Brunovsky graafika; septembris—oktoobris — Erika Haggi skulptuurid; oktoobris—novembris — Helene Kuma keraamika ning nahakunstnike Naima Suude ja Endel Valk-Falgi nahkehüübid; novembris — Maia Lauu ja Eva Jänese kujundusteosed ning Krista Virkuse portselanimaal ja Tiia Evingi metallehistööd; detsembris — unikaaltarbekunsti näitusmüük; 23. det. 1982—9. jaan. 1983 — arhitektide grupi (Avo-Himm Looever, Jaan Ollik, Ignar Fjuk, Vilen Künnapu, Ain Padrik, Tiit Kaljund, Leonhard Lapin, Jüri Okas, Toomas Rein, Veljo Kaasik) teoste näitus.

## TARTU KUNSTNIKE MAJAS

15. I—15. II Rahvusvaheline näitus «Aeg—ruum—inimene».

5. III—5. IV Noorte maalijate ja graafikute (L. Karu, I. Kudisiim, J. Marran, P. Saar) teoste näitus.

12. IV—24. V Enn Põldroosi maalid.

1. VI—28. VI Kaunase maalikunstnike loomingu näitus.

25. VII—17. VIII Kasahhi NSV graafika näitus.

6. VIII—23. VIII Noorte kunstnike (I. Hirv, I. Erma, V. Kuks, R. Sepp) teoste näitus.

30. VIII—4. IX Tartu Riikliku Ülikooli 350. a. juubelile pühendatud näitus «Tartu Ülikool kunstis».

8. X—7. XI Vabariiklik noorte tarbekunstnike näitus.

12. XI—12. XII Harri Puderselli maalide näitus.

## Näituseväljaku Sinises paviljonis:

3. III—6. IV Noorte kunstnike teoste näitus.

## Pirita Lillepaviljonis:

23. IV—9. V Eha Henningu (klaas) ja Helju Kimeli (lilleseaded) tööde näitus.

## Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis:

21. V—23. V ERKI ikebananäitus.

5. X—29. X Maret Olveti graafika ja eksliibrid.

## Eesti NSV TA Teaduslik Raamatukogus:

24. VII avati Kasahhi NSV raamatunäitus. 12. X avati näitus «Endel Valk-Falk restauraatorina ja köitekunstnikuna».

## Tallinna Linnamuseumis:

4. X—1. XII Viivi-Ann Keerdo klaasinäitus.

## Glehni lossis

Imbi Ploompuu eksliibrid (oktoobris).

## Pärnu Koduloomuseumis

Tiina Lõhmuse keraamika ja lilleseaded ning Merike Kaunissaare joonistused (septembris).

**Eesti NSV Kunstifondi rändnäitused** toimusid 1982. aastal 35 paigas. Eksponeeritud oli maali, graafikat, akvarelli, pastelli, monotüüpiat, plakateid, tarbe- ja teatrikunsti. Personaalnäitustega esinesid Enno Lehis, Uno Uibo, Gita Tearu, Ann Jõers, Enno Ootsing, Ilmar Kimm, Priit Pärn, Epp Linnaks, Rene Kari, Lydia Jõõts, Väino Paris, Aleksander Möldroo, Aleksander Pilar, Tiiu Pallo-Vaik.

## OSAVÕTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-D

Üleliiduline noorte kunstnike teoste näitus Moskvas (Eestist 6 maalijat, 3 graafikut, 1 skulptor).



Herald Eelma personaalnäitus Moskvas. Üleliiduline kunstinäitus «Kunstnikelt rahvale» Moskvas (eesti kunstnikelt eksponeeritud 22 maali, 16 skulptuuri, 38 graafilist lehte, 17 agitplakati).

7. XI—16. II Irina Brzesskaja maalide näitus I. V. Kurtšatovi nim. Aatomienergia Instituudi Kultuurimajas Moskvas. Vabariikidevaheline kunstinäitus «Juubelikavad» Jerevanis (osalesid 5 eesti graafikut 15 teosega).

Balti vabariikide ühisnäitus Permi Riiklikus Kunstigaleriis (osalesid 10 eesti graafikut 30 teosega).

Nahakunstnike (Elo Järv, Kaja Kits-Karm, Urmas Orgussaar, Aino Lehis) grupinäitus Riias (115 tööd).

Ilmar Torni, Evald Okase ja Avo Keerendi grupinäitus Riias — (34 teost).

Silvi Väljalai raamatugraafika näitus Riias Teaduse Majas.

Balti vabariikide VI akvarellinäitus Riias «Latvia» näitusesaalis (osales 23 eesti autorit 68 teosega).

Balti vabariikide noorte kunstnike näituse eesti osakond Vilniuses (osales 30 autorit 85 teosega).

Marju Mutsu graafika näitus Vilniuses. Rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas. Osalesid Naima Uustalu, Henriette Tugi ja Helle Videvik kokku 17 esemega.

V plakatibiennaal Lahtis (esitatud 77 plakati).

## EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTI-MUUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

22. I—18. II oli avatud Leili Kuldkepi metall-ehistööde näitus.
3. II—22. II oli avatud läti päritoluga nõukogude maaliklassiku Aleksander Drevini (1889—1938) maalide ning joonistuste näitus.
24. II—23. III oli avatud näitus, millega tähistati kujur Albert Eskeli 60. sünniaastapäeva.
26. II—19. IV tutvustati Eduard Viiralti teoseid, mis muuseumi valdusse saabusid Alfred Rõude erakogust. Väljas oli 186 teost erinevatest loomeperioodidest.
26. III—19. IV eksponeeriti külalishäädust Ljovist — «Ljovi portree 16.—18. saj.».
23. IV—25. VI oli avatud suur ülevaate-näitus Lepo Mikko loomingu.
17. V—14. VI sai muuseumi ja ENSV Arhitektide Liidu koostöö tulemusena teoks Karl Burman (vanema) 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, kus eksponeeriti nii akvarelle, fotosid ehitustest kui ka projekte. Toimus teaduslik konverents.
17. VI—21. VII eksponeeriti Aleksander Tassa ning tema kaasaegsete loomingu. Näitus oli pühendatud väljapaistva kunstniku ning kultuuritegelase 100. sünniaastapäevale. Toimus ka pidulik õhtu, kus esitasid ettekan-deid A. Tassa kunsti- ja kirjandusloomingu ning temast kui kultuuritegelasest.
25. VI—10. X oli avatud ülevaade Nõukogude Eesti maali uudisloomingu, korvamaks vabariiki küllastavatele turistidele vastava alalise väljapaneku puudumist.
23. VII—20. IX eksponeeriti muuseumis näitust «Prantsuse graafika TRÜ Teadusliku Raamatukogu fondidest», mis oli pühendatud ülikooli juubelele.
22. IX—13. X oli avatud Agaate Veeberi graafika näitus, mis sai teoks tänu New Yorgis elava kunstniku kingitusele.
24. IX—10. X oli muuseumi fuažees väljas ekspositsioon, millega tähistati helilooja Mart Saare 100. sünniaastapäeva.
14. X—15. XI eksponeeriti maalija Tiit Pääsukese loomingu.
14. X—21. XI oli avatud ülevaade skulptor Ülo Õuna loomingu.
19. XI—19. XII oli avatud Salme Raunami metallhistöö näitus.
26. XI avati graafik Herald Eelma personaal-näitus.
22. XII avati läti maalijate Miervaldis Puolise

ja Liga Purmale maalide näitus. Mõlemad kunstnikud esindavad lõunanaabrite kunst-nike noorema põlvkonna uudseid pürgimusi.

## NÄITUSED KOHTLA-JÄRVE FILIAALIS:

3. II—16. II oli filiaali saalis avatud EJS Põlevkivibasseini jahinduskubi I jahitrofeede näitus.
12. II—16. III tutvustati kohaliku isetege-vuslase Jaan Juuriku maale.
17. III—13. IV oli avatud näitus Tallinna A. Laikmaa nim. stuudio isetegevuslike kunstnike loomingu.
17. III—13. IV oli avatud Maret Olveti graafika näitus.
14. IV—14. V tähistati kunstinädalat Kohtla-Järve kunstnike kevadnäitusega. Osa võttis 9 kunstnikku.
14. IV—14. V oli avatud Voka fotoklubi aruandenäitus.
14. V—3. VI eksponeeriti valikut Tallinna kunstnike kevadnäitusest.
14. V—3. VI oli NSVL moodustamise 60. aastapäevale pühendatud ürituste raamides avatud Leningradi graafikute Rašid Domi-novi ja Andrei Pahomovi teoste näitus.
4. VI—9. VI eksponeeriti Soome sõpruslinna Outokumpu taidluskunstnike maale ja foto-sid.
12. VI—5. X oli avatud «Viru» fotoklubi näitus.
23. VI—28. VII tutvustati ülevaadet Lepo Mikko loomingu.
23. VI—27. VIII oli avatud fotonäitus Karl Burmani arhitektuuriloomingu.
29. VII—28. IX tutvustati Kohtla-Järve publi-kule Nõukogude Eesti tarbekunsti ENSV Riikliku Kunstimuuseumi fondidest.
29. IX—2. XI toimus Kohtla-Järve kunsti-klubi sügisnäitus 11 kunstniku osavõtul.
3. XI—6. XII oli väljas 4 Kohtla-Järve noore kunstniku J. Kassi, M. Rautso, A. Rautso ja J. Orlovi grupinäitus.
6. XI avati Kohtla-Järve Laste Kunstikooli maalinäitus.
7. XII avati NSVL moodustamise 60. aasta-päevale pühendatud Leningradi kunstnike maali ja graafika näitus. Eksponeeritud oli 34 teost 8 kunstnikult.

## TARBEEKUNTI MUUSEUMIS:

26. II—10. V oli avatud näitus «XVIII—XX saj. portselan ja fajanss ENSV Riikliku Kunstimuuseumi kogudest».
14. V—18. VII toimus Mari Räägu perso-naalnäitus.
24. VII—8. VIII eksponeeriti Kasahhi NSV tarbekunsti.
13. VIII—17. X oli avatud ekspositsioon Adamson-Ericu tarbekunstialasest loomingu. Väljas oli 763 teost.
27. X—17. XII toimus vabariiklik näitus restaureeritud kultuuriväärtestest, millest võt-tis osa 72 restauraatorit 330 eksponeeritudiga.
23. XII avati keraamik Leo Rohlini perso-naalnäitus.

## R ä n d n ä i t u s e d:

1982. aastal toimus 57 rändnäitust, neist 56 toimus rajoonides. Originaalteostest näitusi eksponeeriti 48, reproduktsioonidest 9. 12 näitust originaalidest ringles Kohtla-Järve rajoonis, sealse filiaali organiseerimisel. Suurematest näitustest eksponeeriti R. Uut-maa akvarelle Keila-Joa Eriinternaatkoolis, Käina 8-kl. koolis, Juuru Keskkoolis, Muraste lastekodus. Väljapanekud Nõukogude Eesti maalist toimusid Kunda Kultuurimajas, Jäne-da NST-s, ENSV Plaanikomitees, Lepo Mikko maale eksponeeriti Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, Peeter Mudisti loomingu ülevaadet Rakvere Koduloomuuseumis ja Henn Roode maale Paide ning Pärnu muu-seumides. Rändnäitusi külastas 147 331 inimest.

Väljaspool vabariiki toimus 4 näitust — jaanuaris eksponeeriti Leedu NSV-s Panevežises eesti graafika ülevaadet, veebru-aris—aprillis toimus näitus Nõukogude Eesti kaasaegsest maalist Kirgžiisi NSV Riik-likus Kunstimuuseumis, mais—juunis oli ava-

tud näitus «1920.—30. aastate eesti maali klassika» SDV-s Scherimni Riiklikus Muuseumis, mais toimus O. Subbi, T. Pääsukese, P. Mudisti ja L. Kokamäe grupinäitus Lvo-vis.

## Eesti NSV Kultuuriministeeriumi tsentraliseeritud näitused

Vabariigis:

27. V—12. VII toimus Tallinna Kunstihoones Vabariiklik Tarbekunstinäitus.
16. VIII—6. IX toimus Tallinna Kunstihoo-nes vabariiklik kujutava kunsti näitus «NSVL — meie kodumaa».
15. X—14. XI oli Tartu Riiklikus Kunstimuu-seumis väljas Noorte kunstnike kujutava kunsti näitus. Samal ajal eksponeeriti Tartu Kunstnike Majas noorte autorite tarbekunsti.
2. X—18. X eksponeeriti Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas NSVL moodustamise 60. aastapäevale pühendatud aruandenäitust.
29. X—24. XI oli Tallinna Kunstihoones avatud näitus «Eesti maastikumaa».
16. XII avati ülevaade Nõukogude Eesti maali ja graafikast NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näitusel.
15. XI—1. XII toimus V. Lember-Bogatkina akvarellinäitus «10 päeva Tjumeni oblastis» ENSV TA Teadusliku Raamatukogu fua-žees.

Teistes liiduvabariikides:

- jaanuaris—veebruaries eksponeeriti näitust «Partei ideed ellu» Nõukogude kultuuri pavil-jonis NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näitusel.
26. II—1. IV oli avatud eesti ekspositsioon üleliidulisel näitusel «Dekoratiivtarbekunsti seeria- ja masstoodangu uued näidised».
15. III—22. III toimus kirjanik J. Smuuli juubelinäitus Moskvas Kirjanike Keskmajas.
4. III—22. IV toimus Suure Isamaasõja ajal Jaroslavlis töötanud kunstnike teoste näitus Jaroslavl Kunstimuuseumis.
9. IV—3. V oli näitus Nõukogude Eesti graafikast avatud NSVL Siseministeeriumi Akadeemias.
- mais—juunis oli avatud eesti ekspositsioon Moskva Maneežis üleliidulisel noortenäitu-sel.
21. X—23. XI eksponeeriti Nõukogude Eesti maali ja tarbekunsti Kasahhi NSV Riiklikus Kunstimuuseumis. Näitus toimus ENSV kultuuripäevade raames.
- Samal ajal toimus Nõukogude Eesti graa-fika näitus Kõksetavi Näituste saalis Kasahhi NSV-s.
- Oktoobris—novembris oli väljas ENSV eks-positsioon üleliidulisel näitusel «Alati valvel» Moskvas Siseministeeriumi Akadeemias.
- Novembris—detsembris oli avatud ENSV ekspositsioon üleliidulisel näitusel «NSVL — meie kodumaa» Moskva Maneežis.

## Välismaal:

15. I—15. II eksponeeriti Nõukogude Eesti tarbekunsti Helsingis Nõukogude Kultuuri ja Teaduse Keskuses.
8. IV—25. IV eksponeeriti näitust «Nõuko-gude Eesti tarbekunst», «Nõukogude Eesti graafika», «Tallinn ja Eesti loodus maalis», «Tallinn eksliibristel» Tallinna sõpruslinnas Veneetsias Tallinna kultuuripäevade raames. Toomas Vindi maalid olid väljas üleliiduli-sel noortenäitusel Taanis.
- Koostati ENSV ekspositsioon sotsialismi-maade tarbekunstinäitusele Erfurdis.
26. oktoobril avati ülevaade eesti nõukogude graafikast Portugalis.
4. XII—11. XII oli väljas eesti nõukogude tarbekunsti ja graafika näitus Baselis, Sveitsis.

## Vennasvabariikide näitused meil:

24. VII—8. VIII oli Tallinna Kunstihoones avatud Kasahhi NSV kujutava kunsti näi-tus.
25. VII—15. VIII eksponeeriti Tartu Kunst-nike Majas kasahhi kaasaegset graafikat.
6. XII—3. I oli Tallinna Kunstihoones avatud ülevaade üleliiduliselt näituselt «Meie maa noorus».



## Lektorium:

18 lektori poolt loeti 1982. a. 321 loengut, töötas 16 lektori ja 3 kultuuriülikooli. Kadrioru lossis: Teemal «Nõukogude kunsti meistrid» käsitleti Tatjana Jablonskajat (M. Toom), Mihail Grekut (A. Kallaste), Minas Avetisjani (A. Lõugas). Inglise kunsti ajalugu käsitlevas sarjas käsitleti inglise tarbekunsti 19/20. saj. vahetusel (J. Kuuskemaa), inglise kunsti 19/20. saj. vahetusel (H. Risthein), inglise kunsti pärast Esimest maailmasõda (E. Komissarov), inglise arhitektuuri 19.—20. saj. (V. Künnapu). Teemal «Nõukogude Liidu kunstivaramud» tutvustati kaasaegse museoloogia aktuaalseid probleeme (I. Teder), Riiklikku Ermitaazi (A. Kallaste ja M. Toom). Teemal «Portreekunst läbi sajandite» käsitleti vanaegiptuse portreekunsti (E. Nõmberg), rooma portreed (J. Kuuskemaa), portreed keskajal (H. Risthein), portreed itaalia vararenessansis (E. Komissarov). 1982. a. oli külastajaid Kadrioru lossis 165 391, neist ekskursante 80 003, ekskursioone 2712, neist juhitud 428. Külastajaid Kohtla-Järve filiaalis 60 419, Tarbekunstimuseumis 47 047.

## TARTU RIIKLIKUS KUNSTI-MUSEUMIS

### Näitused statsionaaris:

24. XII 1981 avatud H. Viirese personaalnäitus suleti 20. I 1982.  
25. XII 1981 avatud Tartu VII tarbekunstinäitus suleti 31. I 1982.  
22. I—31. I oli Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XVIII lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 63 õlimaali, akvarelli, pastelli, joonistust ja estampi 3 lõpetajalt ja 34 lõpetanult. Ilmub nimestik.  
6. II—28. III tutvustati eesti 1920—30-ndate aastate kunsti TKM-i kogudest. Ekspositsioonis oli 121 teost 60 autorilt, esitati 71 maali, 45 graafilist lehte ja joonistust ning 5 skulptuuri.  
1. IV—2. V oli avatud leedu graafiku Petras Repšyse teoste näitus. Eksponeeriti maale, graafilisi lehti, skulptuure ja medaleid, kokku 82 tööd. Ilmus kataloog.  
2. IV—2. V oli avatud Olev Subbi teoste näitus. Esitati 39 maali. Ilmus autorileht. 21. IV kohtus O. Subbi Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.  
7. V—6. VI toimus Tartu XXVII kunstinäitus. 60 kunstnikku esines 168 teosega (121 õlimaali, akvarelli ja pastelli, 40 graafilist lehte ja joonistust ning 7 skulptuuri). Ilmub nimestik.  
13. V—23. V eksponeeriti 62 fotot Tõnu Tormiselt.  
25. V—6. VI tutvustati Agu Peerna 23 graafilist lehte ja joonistust.  
11. VI—11. VII toimus Ellen Kolgi skulptuuride näitus. Eksponeeriti 19 teost. Ilmus voldik.  
12. VI—11. VII oli avatud Ado Vabbe personaalnäitus. Esitati 98 maali.  
14. VI toimus kunstniku mälestusõhtu.  
16. VI—5. IX oli avatud Jüri Arraku joonistuste näitus. Esitati 63 tööd. Ilmus kataloog.  
17. VI—11. VII eksponeeriti Ervin Õunapuu 21 teost (maale, estampe, akvarelle, joonistusi).  
21. VII—5. IX toimus vabariiklik ehisklaasi näitus. Aastaist 1975—1982 esitati 428 teost 26 autorilt. Näitusega jätkati kaasaegse tarbekunsti tutvustamist erialade kaupa. Ilmus nimestik.  
23. VII—5. IX tutvustati eesti naiskunstnike ekliibrisid, kokku 90 ekliibrist 12 autorilt. Ilmub kataloog. 23. VII toimus kunstnike kohtumine Tartu raamatusõprade ühinguga.  
10. IX—10. X toimus näitus «Tartu ülikool kunstis». Eksponeeriti 44 maali, 102 graafilist lehte ja joonistust ning 10 skulptuuri, kokku 156 teost 62 kunstnikult.  
15. IX—10. X oli Aleksander Tassa 100.

sünniaastapäeva tähistav näitus, eksponeeriti 36 maali, akvarelli, joonistust. 20. IX toimus kunstniku mälestusõhtu.  
15. X—XI oli avatud vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Esitati 71 õlimaali, 44 akvarelli ja pastelli, 95 graafilist lehte ja joonistust ning 16 skulptuuri, kokku 226 tööd 120 kunstnikult. Ilmus nimestik. 25. IX toimus näituse arutelu (TRÜ üliõpilased). 19. XI—28. XI toimus leedu gobeläänide näitus. Esitati 37 tööd 19 vaibakunstnikult.  
19. XI—11. XII oli avatud Olav Marani maalide näitus. Eksponeeriti 81 teost. Ilmub kataloog.  
5. XII—19. XII toimus arhitekt Arnold Matteuse 85. sünnipäeva tähistav näitus, eksponeeriti 64 tööd (projektid, fotod); 5.—6. XII toimus teaduslik konverents. Ilmus kataloog. 25. XII avati 1950-ndate aastate eesti kunsti näitus. Eksponeeriti 71 maali, 65 graafilist lehte ja joonistust ning 7 skulptuuri ja 6 plakatit, kokku 149 tööd 70 autorilt.

### Väljaspool muuseumi:

Kuni 10. I eksponeeriti Elva Koduloomuuseumis A. Vardi maale. Avatud alates 4. XII 1981.  
19. I—19. II tutvustati Viljandi rajooni kultuurimajas Kristjan Tedre maale, esitati 15 tööd.  
11. II—19. III oli Valga Koduloomuuseumis avatud valiknäitus Heldur Viirese maalidest, esitati 21 tööd.  
15. II—30. VI eksponeeriti Viljandi teatris «Ugala» Juhan Muksi 20 maali.  
24. II—26. V oli Elva Koduloomuuseumis avatud valik Tartu tarbekunstinäituselt. Eksponeeriti 70 tööd.  
19. III—19. IV eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis 33 maali Heldur Viirese personaalnäituselt.  
7. IV—18. V tutvustati Põlva Piimatoodete Kombinaadi klubis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute töödest, kokku 27 tööd.  
7. IV—26. VII oli Tõravere Observatooriumi klubis eksponeeritud Kaljo Põllu graafilisest sarjast «Kodalased» 22 lehte.  
9. IV—25. V tutvustati Põltsamaa EPT klubis isetegevusliku kunstniku Linda Lepiku 15 taiest.  
5. IX—1. XII eksponeeriti Valga Koduloomuuseumis eesti naiskunstnike ekliibriseloomingut, kokku 64 ekliibrist 12 autorilt.  
10. IX—7. X oli Viljandi teatris «Ugala» avatud Jüri Arraku joonistuste näitus, esitati 14 tööd.  
15. X—17. XI tutvustati Läti NSV-s Daugavpils Koduloomuuseumis Tartu maalijate loomingu aastast 1975—81. Eksponeeriti 40 maali 15 kunstnikult.  
15. XI—12. XII tutvustati Kingissepa Põllumajandusvalitsuse klubis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute loomingu, kokku 22 tööd.  
13. XII avati Orissaare Kultuurimajas kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute tööde näitus, eksponeeriti 22 maali.  
Originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti 1982. a. 27 paigas. Tutvustati näitusi 9 teemal.

## Lektorium:

1982. a. jätkus loengusari «Fantastilisest kunstist». Käsitleti järgmisi teemasid: «Pre-rafaeliidid» (R. Varblane), «Sümbolism. Gustave Moreau. Odilon Redon» (M. Ruus), «Marc Chagall. Giorgio de Chirico» (M. Nõmmela), «Surrealism» (A. Juske), «Salvador Dalí» (A. Juske).  
1982. a. novembris alustati loengusarja «Vene nõukogude kultuurist (1917—1925)». Käsitleti teemasid «Kirjandus» (V. Bezzubov), «Arhitektuur» (L. Gens), «Uue tööstuskunsti teke» (M. Pill).

## Kunstinädal-82

Arvult 25. kunstinädal toimus 12.—22. aprillini keskusega Tartus. Kunstinäitusi ja kohtumisi organiseeriti asutustes ja tööstusettevõtetes, õppeasutustes ja statsionaarsetes

näituseruumides. Lisaks professionaalsele kunstile tutvustati ka ERKI üliõpilaste, Tartu laste kunstikooli ja üldhariduslike koolide õpilastööde näitusi. Paljude nimekate kunstnike töödest korraldati personaalnäitusi, sisekujunduse alal andsid head nõu ruumikunstnikud, kunstiteadlased esinesid ettekannete ja loengutega ning tegid kokkuvõtteid kunsti-probleeme käsitlevatel teemadel ajakirjanduses. Kinol «Komsomol» näidati filme kunstist ja kunstnikest, Raudteelaste klubis oli korraldatud kunstikirjanduse näitusmüük. Seejuures ei piirdunud kunstinädala üritused ainult Tartuga, vaid nagu eelmistelgi kordadel hõlmasid need kogu vabariiki. Kokku viidi läbi 85 kunstinäitust, kohtumistest võtsid osa üle 40 kunstniku ja kunstiteadlase.

**Eesti NSV Kunstnike Liidu XVII kongress** kutsuti Tallinnas kokku 26. ja 27. mail 1982. a. ENSV Riikliku Vene Draamateatri saalis. Päevakorra kohaselt kuulati ära aruanded tööst kahe kongressi vaheajal — viie aasta jooksul. Võeti vastu resolutsioon, milles märgiti ära järgmise viie aasta töösuund. Kongressi teisel päeval valiti uus 58-liikmeline juhatus ja 10-liikmeline revisjonikomisjon. Juhatuses esimeheks valiti uuesti Ilmar Torn ja esimeseks sekretäraks Heinrich Valk. Valiti ka 8-liikmeline sekretariaat.

## JUBILARID — 1983

5. jaanuaril skulptor Endel Tanilo — 60; 13. jaanuaril graafik Heldur Laretei — 50 ja maalikunstnik Ano Mägi-Palm — 70; 14. jaanuaril kujunduskunstnik Ülo Habicht — 60; 15. jaanuaril maalikunstnik Ester Roode — 60; 21. jaanuaril tarbekunstnik Emmi Vahelaid — 60; 23. jaanuaril tarbekunstnik Aurora Tippe — 70; 6. veebruaril tarbekunstnik Saima Sõmer — 50; 9. veebruaril graafik Aida Kersna — 60; 14. veebruaril skulptor Aleksander Kaasik — 75; 28. veebruaril tarbekunstnik Hilda Kruusi — 60; 1. märtsil tarbekunstnik Mari Adamson — 75; 13. märtsil kunstiteadlane Rudolf Sarap — 60; 19. märtsil maalikunstnik Konstantin Mihhailov — 75; 1. mail skulptor Ole Ehelaid — 70; 7. mail graafik Alfred Saldre — 60; 21. mail maalikunstnik Enn Põldroos — 50; 26. mail skulptor Elmar Rebane — 70; 13. juunil maalikunstnik Raimo Saare — 60; 23. juunil maalikunstnik Ülo Teder — 60; 2. juulil graafik Silvia Liiberg — 50; 2. augustil tarbekunstnik Aino Alamaa — 75; 4. augustil tarbekunstnik Melanie Kaarma — 60; 8. augustil graafik Henn Rooneen — 60; 28. augustil maalikunstnik Viktor Karrus — 70 ja tarbekunstnik Milvi Tšesnokov — 50; 20. septembril skulptor Enn Roos — 75; 3. oktoobril graafik Maria Malahova — 80; 11. oktoobril tarbekunstnik Raimund Alling — 60; 12. oktoobril maalikunstnik Melanie Arrak — 60; 18. oktoobril tarbekunstnik Ellinor Piipuu — 70; 20. oktoobril maalikunstnik Olav Maran — 50 ja skulptor Lagle Israel — 60; 4. novembril tarbekunstnik Anu Ivask — 50; 5. novembril restauraator Eerik Põld — 75; 15. novembril kunstiteadlane Ressi Kaera — 60; 8. detsembril tarbekunstnik Oie Krustein — 60; 17. detsembril graafik Ulla-Britta Sampu — 50.

## 1982

4. veebruaril suri ENSV rahvakunstnik Voldeemar Haas (sünd. 2. 06. 1898); 26. mail suri maalikunstnik Arnold Simson (sünd. 25. 02. 1899); 10. juulil suri ENSV teeneline kunstitegelane Aleksander Peek (sünd. 25. 04. 1915); 15. juulil suri ENSV teeneline kunstnik Romulus Tiitus (sünd. 5. 01. 1906); 11. septembril suri tarbekunstnik Johanna Koppel (sünd. 5. 11. 1907); 8. oktoobril suri tarbekunstnik Vilma Sepp (sünd. 16. 02. 1924); 27. oktoobril suri ENSV rahvakunstnik Eduard Einmann (sünd. 23. 01. 1913).



6 ноября 1983 г. исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося эстонского скульптора Яана Коорта. Этой годовщине посвящаются статьи о жизни и творчестве Яана Коорта, а также воспоминания об отце сына скульптора Леннерта Коорта.

**Леннерт Коорт. Вспоминая Яана Коорта.** Личность Яана Коорта формировалась прежде всего под влиянием крестьянской среды, в которой он родился и вырос, а также патриархального уклада жизни. Но в то же время он уже мальчиком знал, что должен стать художником. Это сформировалось в детстве сознание своего места в жизни сохранилось у Яана Коорта до конца дней и всегда определяло его отношение к повседневной жизни. Во всем, что касалось искусства, он был непоколебим и принципиален, всегда убежден в правильности избранного им пути. Наиболее глубокое впечатление на Яана Коорта произвели в свое время древнеегипетские скульптуры, которые он увидел в музеях Парижа, следы этого влияния можно увидеть и в более позднем творчестве скульптора. Для детей он был веселым, добрым отцом, хотя и редко им приходилось бывать вместе. Яан Коорт не часто посещал театры и концерты, но в круг его знакомых входило много известных людей искусства того времени — художники, артисты, композиторы. Когда в силу разногласий с некоторыми художественными кругами буржуазной Эстонии работа на родине стала невозможна, Яан Коорт принял приглашение приехать в Советский Союз и поработать в качестве иностранного специалиста на Гжельском керамическом заводе. Большую моральную поддержку оказывала Яану Коорту его жена, которая, приняв на себя все хозяйственные заботы, всегда находилась рядом со своим трудолюбивым и одаренным мужем (с. 2—6).

**Март Эллер. Скульптуры Яана Коорта.** Творчество Яана Коорта стало поворотным моментом в эстонском искусстве скульптуры, отказавшемся от отвечавшей идеям прошлого академической эклектики и обратившемся к реалистической манере, которой в своем стремлении обновить искусство оно оставалось верным до рубежа веков и первых десятилетий 20 века. Творчество художника имеет множество самых разнообразных граней — он сыграл важную роль в развитии живописи в период литературно-художественной группировки «Ноор-Ээсти» («Молодая Эстония»), и помимо этого существуют его работы в строительной пластике, надгробья, декоративные скульптуры, керамика — но его место в эстонском искусстве определяет в первую очередь станковая пластика. Он заложил основы традиции эстонской скульптуры в границе, и сейчас мы можем считать его основателем эстонской скульптуры текущего столетия. Большое значение имело знакомство с египетской скульптурой, грандиозность и простота которой, а также твердые материалы отвечали дарованию Яана Коорта. Но несмотря на освоение европейской школы современной скульптуры, Яан Коорт остался прежде всего тесно связан со своей родиной, как и большинство художников, писателей, музыкантов и др. его поколения. В своем творчестве он объединял идеал национального искусства с современной скульптурной формой. Во II-й половине 1920-х годов основное внимание скульптора концентрируется на керамике и скульптурных изображениях зверей, весьма успешны и его пробные работы в бронзовом литье. В 1934 г. Яан Коорт уезжает в Советский Союз, чтобы работать художественным руководителем на Гжельском керамическом заводе. Художник скончался в 1935 г., невыполненными остались многие его замыслы, но заложить основы эстонской скульптуры Яану Коорту удалось (с. 7—12).

**Яак Олеп. Яан Коорт и монументальное искусство.** Творческое наследие Яана Коорта в монументальном искусстве невелико, но по характеру своего дарования Коорт был прежде всего монументалист, его работы полностью «вписываются» в среду. О хорошем чувстве пространства свидетельствует хотя бы оформление могил. Подходила для монументального искусства и характерная для Коорта трактовка формы — обобщение, четкость композиции и большая выразительность силуэта. Умение обобщать, которое сформировалось в первую очередь на основе соответствующего образа мышления, ощущается и в скульптурных портретах, так что даже портреты отдельных людей можно рассматривать прежде всего как типические. И станковая пластика (часть работ сохранилась лишь на фотографиях) свидетельствует о том, что Коорт был способен на нечто более крупное, монументальное. К сожалению, в 1920-е годы еще очень мало было заказов на декоративную и строительную пластику, памятники же стремились заказывать скульпторам академического стиля. Но отмечая роль Коорта в развитии эстонской скульптуры

как первооткрывателя, следует учитывать не только то, что он успел сделать, но и то, к чему стремился (с. 13—16).

**Тийна Абель. Яан Коорт — живописец.** Немногочисленные работы Яана Коорта в живописи (сохранилось 32 произведения) не получили должной оценки современников, их заслонили его скульптурные работы. И это несмотря на то, что Коорт занимался живописью чуть более 10 лет и, по крайней мере, в первые годы его пребывания в Париже представляется, что и скульптура, и живопись одинаково интересовали художника. В его картинах прослеживаются элементы стиля «модерн» и постимпрессионизма, что в большой степени повышает значение его творчества для эстонской живописи начала века. Мотивы живописи Коорта очень просты, чувствуется, что художник из всех возможных стилей отдаст предпочтение синтезу. В его работах можно обнаружить приемы стилизации, берущие свое начало в разных источниках, а также художественные решения, основанные на декоративном эффекте. В 1907—1910 гг. Коорт экспериментировал с эффектом упорядоченности отдельных цветных поверхностей, характер наиболее отделанных из них позволяет провести сравнение с манерой Сезанна. Впервые Коорт начал писать эстонскую природу в Шоуарье в 1910 г. Основным достоинством ряда эстонских пейзажей Коорта является композиционная сконцентрированность. Национальный дух нашел свое выражение прежде всего в некоторых натюрмортах с этнографическими деталями. Таким образом Коорт пытался объединить с одной стороны, международные обновляющие течения и, с другой стороны искусство, укрепляющее национальную основу. Используя предметы народного искусства, Коорт одновременно продолжает решать проблемы живописи, которые занимали его еще со времен пребывания в Париже. Последние работы Коорта в живописи относятся к 1918 г., после чего он в дальнейшем полностью посвящает себя скульптуре (с. 17—21).

**Некоторые мысли Яана Коорта об искусстве.** Отрывки подобрала Вирве Хиннов (с. 22—23).

**С выставки «Молодость нашей страны».** Посвященная 60-летию ВЛКСМ выставка молодых художников, проводившаяся в 1982 г. в московском Манеже, вызвала появление целого ряда интересных, анализирующих ситуацию в искусстве начала 1980-х годов статей. Обзор этих статей делает Ану Калласте (с. 24—27).

**Эха Комиссаров. Вскрытый эстонский пейзаж.** Проводившаяся осенью 1982 г. выставка «Эстонский пейзаж» вызвала дискуссию на тему эстонской пейзажной живописи. Если в 1950-е и 1960-е годы пейзаж не относился к числу престижных жанров, то в 1970-е годы произошел переворот. Для этого могло быть две причины — либо пейзаж начал предлагать новые интересные возможности, либо, наоборот, стал слишком труден для художника. Тут сразу же возникает ряд новых проблем. Хотя можно утверждать, что у нас постоянно ищут природу, все же современная пейзажная живопись исчезает. Многие художники, хотя и опирались на современные им традиции, но достигли только средних результатов, каких-то декоративных схем. Лишь работы немногих (Ю. Муксе, В. Каррус, А. Сууман) органично продолжили избранную традицию. Несмотря на то, что отход от природы ускорился с каждым последующим поколением, все же роль художника, оценивающего свое социально-культурное окружение, была недостаточно полной. Наиболее близко к изобразительной традиции пейзажа творчество старшего и среднего поколения художников (О. Субби, В. Охакас, Э. Пыльдрос, Л. Кокамаяги, О. Маран). Именно они некогда сделали первые шаги в обновлении искусства и к сегодняшнему дню уже нашли свою собственную, наиболее оптимальную манеру выражения. Пейзажная живопись последующих поколений художников все дальше уходит от природы. Как определенный промежуточный этап в пейзажной живописи можно рассматривать творчество А. Винт, Т. Винта и М. Лейс, для которых факт отчуждения стал основной темой их искусства. Направление, ориентирующееся на реалии окружающего мира, на данной выставке было представлено работами А. Кескюла, М. Килка, Р. Таммика (с. 28—35).

**Празднованию 500-летия со дня рождения Рафаэля посвящается реферат статьи А. Горфункеля «От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (философские проблемы культуры Возрождения)»,** которая опубликована в сборнике «История философии и вопросы культуры». М., 1975. Реферат подготовлен Хелены Ристхейн (с. 38—41).

**Эви Пихлак. Каждый чем-то интересен** (о живописце Тийте Пяэзукке). На первый взгляд в картинах Тийте Пяэзукке все ясно и понятно, но эта ясность сохраняется лишь до тех пор, пока его творчество истолковывается лишь как развивающееся в некой импрессионистской традиции. В действительности же все картины Тийте Пяэзукке являются четко осмысленными частями жизни, самостоятельными абсолютами мирами.

Центральное место в творчестве художника отведено человеку, причем очень важным искренности и прямотой изображения. Стремления Тийте Пяэзукке в искусстве прочно связаны со своим временем и окружающей жизнью, с отражением взаимоотношений человека и среды. В более ранних сериях картин часто изображалась плотная группа людей, из которых постепенно складывалось лицо с характерными для времени чертами. Но группа сама по себе была случайна, точки соприкосновения со спутниками чисто внешние. В то же время все члены группы — отдельные личности, чья сфера их жизни окружает как некое невидимое поле, создающее напряжение. Мастерство Тийте Пяэзукке-живописца в состоянии схватить и передать это напряжение. Изображая обычно людей ему знакомых, конкретные личности, художник редко называет эти картины портретами. Жанр портрета слишком сковывает и ограничивает, поскольку и портрет — всего-навсего лишь воображаемое художником изображение портретируемого. Как в фигуральных композициях, так и в картинах природы Тийте Пяэзукке часто использует параллельные планы, пейзаж перемежается элементами натюрморта. Частым в его работах является противопоставление живой и неживой природы. В большинстве своем мир натюрмортов Тийте Пяэзукке косвенно связан с проблемами существования более общего характера, что придает им более глубокий подтекст. В то же время всякая отвлеченная проблема является и проблемой живописи. Именно большой художественный потенциал его работ, большое дарование колориста приводят проблемам и чувствам художника желтого и синего в ранних работах прибавились объединенные с тускло-зеленым коричневым и красным, а также большие пространства белого или сероватого цвета. Человеческие фигуры, предметы, цвета — все вместе создают представление о сфере, в которой живет современный человек (с. 42—47).

**Хальянд Удам. Арабск и образ в искусстве Древнего Востока.** Согласно легенде коран запрещает изображать живые существа. В действительности же в коране нет такого места, которое позволяло бы сделать столь значительные выводы. Легенда имеет более позднее происхождение, объясняя сущность самобытности древневосточного искусства исходя из художественных традиций Запада нового времени. Таким образом, вопрос заключается в различии истории формирования, в которой религиозная традиция была лишь одной из многих. Поэтому представляется удобным воспользоваться четырехступенчатой схемой — чисто сакральное культовое искусство (мечети), феодально-аристократическое дворцовое искусство, городское искусство и деревенское (народное) искусство. Сакральное искусство должно было выражать абстрактное представление о единстве всего существующего. Центральное место в аристократическом искусстве занимали более живописные темы, особенно разнообразным и богатым образом было дворцовое искусство иранцев. В городском искусстве на первый план выдвинулось символическое значение искусства, его этический контекст. Магическое значение деревенского искусству придавали достаточно примитивные, зачастую лишь зашифрованные в геометрический орнамент фигуры (с. 48—51).

**Каур Алттоа. И. В. Краузе и университетская библиотека.** Иоганна Вильгельма Краузе (1757—1828) мы знаем прежде всего как автора главного здания Тартуского университета. Его имя связано также с университетской библиотекой, для которой в свое время были реставрированы хоры разрушенного собора. Все исследователи более позднего времени осуждали это предприятие, ибо считали, что таким образом было испорчено средневековое здание. Однако настало время пересмотреть эту точку зрения. Во-первых, был сохранен средневековый остов строения, во-вторых, архитектурное решение Краузе было достаточно деликатным и удачным. Но, к сожалению, архитектурное решение времен Краузе сохранилось лишь минимально — при перестройках 1852, 1927—1928, 1929 г. полностью отказались от идеи Краузе сохранить первоначальный вид строения. В результате реконструкции, проведенной по проекту 1963 г., окончательно исчезла первоначальная планировка помещений. Реконструкция по проекту Краузе представляет интерес с точки зрения истории стиля. Большая часть оформления, правда, относится к классицизму, но многие детали свойственны неоготическому стилю. Проявления неоготики в творчестве Краузе видны уже в его ранних работах — Чертов мост и неосуществленный проект Ангельского моста. Таким образом, Краузе был связан с распространением неоготического стиля в Ливонии. Следует также учитывать склонность к романтизму в Тарту начала XIX в. В этом свете можно рассматривать спроектированную Краузе университетскую библиотеку как одно из свидетельств духа, царившего в то время в Тарту (с. 62—63).

**Весенняя выставка таллинских художников** (с. 52—56).

**Работы Маргуса Кадарика** (с. 36—37).



# SUMMARY

November 6th, 1983 marked a centenary since the birth of Jaan Koort, an outstanding Estonian sculptor. The present issue contains several articles treating the life and work of Jaan Koort, as well as the reminiscences of the son Lennert Koort about his father.

**Reminiscences about Jaan Koort by Lennert Koort.** The personality of Jaan Koort was above all formed by the rural environment, the sculptor's native place, as well as by the patriarchal arrangement of country life. At the same time, already when a little boy, Jaan Koort was aware that he would once be an artist. That outlook upon life, formed in the childhood, was retained by Jaan Koort until his death and was the only basis of his attitude to everyday life. In all matters concerning art he was steadfast and highly-principled, being convinced in the rightness of the chosen path. Jaan Koort was most profoundly influenced by ancient Egyptian art, with which he had got acquainted in the museums of Paris, and traces of which were also felt in his later works. For his children he was a merry and good-natured father, although they could seldom be together. Jaan Koort did not go often to the theatre or to concerts, and yet a great many well-known members of the art-world of that time—artists, actors, and composers belonged to the circle of his acquaintances. When Jaan Koort's work in the native country had become impossible due to his conflicts with some leaders of bourgeois Estonian art life, he accepted the invitation to work at the Gzhel Ceramics Factory in the Soviet Union, where he was offered excellent working conditions. Jaan Koort received great moral support from his wife who shouldered all the economic matters and was aware of her responsibilities as the spouse of a hard-working and talented husband. (pp. 2–6).

**Jaan Koort's Sculptures by Mart Eller.** With the production of Jaan Koort Estonian sculpture rejected academic eclecticism and, remaining loyal to the realistic manner, began to share the innovatory pursuits of the art of the early 20th century. Jaan Koort's creative work reveals a number of different aspects—he enacted a certain part as a painter belonging to the progressive cultural grouping "Noor-Eesti" (Young Estonia); in addition, he engaged in architectural plastics, monumental and decorative sculpture, and ceramics, but his place in Estonian art history is determined by his achievements in free plastics, above all. He laid the foundation to granite traditions in Estonian sculpture, and at present we can consider him as a pioneer of the Estonian sculpture of the 20th century. The artist's style began to acquire individual lines in 1912 ("Portrait of the Artist's Wife"), and 1915 may be considered the starting point of Estonian granite sculpture. Jaan Koort's acquaintance with Egyptian sculpture was utmost importance, since the monumentality and simplicity of that art, as well as the hard materials used in Egyptian plastics corresponded to the nature of his talent to perfection. Jaan Koort got a good schooling in modern European sculpture, and yet, like most Estonian artists, musicians and writers of his generation, he felt that he was most of all attached to his native country. In his work he united the ideal of Estonian national art with the innovatory form of contemporary sculpture. In the second half of the 1920s his main interest was concentrated on ceramics and animal plastics, and he also experimented successfully with bronze casting. In 1934 Jaan Koort left for the Soviet Union, to work as the art director of the Gzhel Ceramics Factory. The artist died in 1935 without having time to realize his intentions, and yet having laid a foundation to the main principles of Estonian sculpture. (pp. 7–12).

**Jaan Koort and Monumental Art by Jaak Olep.** Jaan Koort's contribution to monumental sculpture is not bulky. And even not all of those ones have been preserved, and yet in respect to the nature of his talent, Jaan Koort was above all a monumentalist, his works are entirely of an "environmental" character. The sculptor's fine taste in arranging the space is already attested by the design of burial-places. Koort's treatment of the form—generalization, clarity of composition and expressiveness of the silhouette—speaks likewise of a monumentalist's approach to the subject matter. The ability of generalization that grew out first of all from the corresponding trend of thought, was also transferred into his portraits in such a way that even the individual portraits could be above all conceived as type portraits. His free plastics (part of which have been preserved by the way of photos only) testify that, according to his abilities, Koort could have coped with far greater and more monumental tasks. Yet regarding Koort's role as a pioneer of Estonian sculpture, one has to consider not only what he had been able to accomplish, but also what he had been striving for. (pp. 13–16)

**Jaan Koort as a Painter by Tiina Abel.** The few paintings by Jaan Koort (of which 32 are preserved) were overshadowed by his sculptures in the estimations of his contemporaries. And yet Koort engaged in painting for more than ten years, and at least during the first half of his Paris period both sculpture and painting seem to have occupied an equal place in the artist's mind. In his paintings one can see elements of Art Nouveau and Postimpressionism, which fact greatly raises his importance in the Estonian painting of the early 20th century. The motifs of Koort's paintings are very simple, it seems that the artist preferred the synthesizing manner most of all. In his works one can also find devices of stylization which are derived from different sources as well as painting solutions founded on a decorative effect. During 1907–1910 Koort experimented with the arranging effect of single coloured surfaces, and the character of the unfinished ones allows to compare them in principle with Cézanne's manner. Koort started painting Estonian nature at Pühajärve in 1910. The main value of a number of Koort's Estonian landscapes is their compositional concentration. The national spirit is first of all revealed in some ethnographic details of still lifes. Thus Koort tried to find a solution combining the international innovatory movements with national art. Making still use of the objects of folk art, Koort at the same time continued to work on the painting problems that had been fascinating him since the Paris period. In 1918 Koort made his last paintings and dedicated himself henceforth solely to sculpture. (pp. 17–21)

**Jaan Koort's Thoughts about Art.** Fragments selected by V Hinno. (pp. 22–23)

**The Exhibition "The Youth of our Country".** The exhibition of young artists dedicated to the 60th anniversary of the Leninist Young Communist League of the Soviet Union took place at Manège art hall of Moscow in 1982. The exhibition called forth a number of interesting articles in the press, analyzing the art situation of the early 1980s. A summary of those writings has been compiled by Anu Kallaste. (pp. 24–27)

**Dissected Estonian Landscape by Eha Komisarov.** The exhibition "Estonian Landscape", which took place in the autumn of 1982, gave reason to discuss Estonian landscape painting. If in the 1950s and 1960s landscape painting did not belong to subjects of esteem, then during the 1970s the situation was changed. There could be two reasons for that change—either the landscape had begun to acquire new interesting possibilities or, on the contrary, it had started to get out of hand. And yet there arises at once a number of new problems. Although one could state that Estonian artists continuously engage in painting nature, contemporary landscape painting is still disappearing. A great number of artists have indeed sought support from the past traditions of Estonian landscape painting, but the results were mediocre, representing some kind of a decorative scheme. Only some single masters (J. Muks, V. Karrus, A. Suuman) belonged organically to the chosen tradition. The process of withdrawal from nature has been gathering speed with every generation, and yet the role of the artist in the estimation of his social and cultural surroundings has been insufficient. The tradition of landscape painting lies nearer to the hearts of the artists of the older and middle generation (O. Subbi, V. Ohakas, E. Põldroos, L. Kokamägi, O. Maran). They are those masters who made the first steps towards the renewal of art and have now reached the optimum of their expression. The treatment of the landscape by the following generations has become more and more alienated from nature. One may regard the works of A. Vint, T. Vint and M. Leis as a certain intermediate stage—they have turned the fact of alienation itself the principal theme of their art. The trend that is oriented upon the actual objects (realia) of the surrounding world is represented at this exhibition by A. Keskküla, M. Kilk, R. Tammik. The only one who revealed a desire to express his own estimation was A. Keskküla, and his "Landscape with Knife" showed clearly the shortcomings of remainder of the displays and the inability of the artists to orientate themselves in the social and cultural conditions of the changed urban environment. (pp. 28–35)

Helena Risthein summarizes the article by A. Gorfunkel, commemorating the 500th birthday of Raffael «От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» (философские проблемы культуры Возрождения)», published in the collection «История философии и вопросы культуры» М. 1975. (pp. 38–41)

**Everybody is Somebody by Evi Pihlak** (about the painter Tiit Pääsuke). Looking at the paintings of Tiit Pääsuke all seems to be clear and understandable, and yet the clarity is only valid if we interpret his work as a continuation of an impressionistic tradition. In reality, all the paintings by Tiit Pääsuke are autonomous fragments of life which have been endowed with a certain meaning, closed worlds by themselves. The central part in the artist's works belongs to man, depicted with great frankness and straight-

forwardness. The pursuits of Tiit Pääsuke's art are firmly connected with his time and his surrounding world, with conveying the relations between man and his environment. The artist tries to catch the temporal component not only in the human environment but also in the human beings themselves. In his earlier series of paintings we can often find compact group of people, out of which there emerges a face with features that are illustrative of the epoch. The group itself is incidental, the contacts between the neighbours are of an external nature. At the same time each member of the group is an individuality by himself, surrounded by his own sphere of life that resembles an invisible field engendering tension. The painter Tiit Pääsuke is capable of grasping and rendering that tension. He sees his fellow-beings in the first place in their closed state, with their concealed inner world, and hence follows the artist's singular attitude to the portrait genre. Namely, he thinks that he cannot decipher what is concealed in a person familiar to him, he seldom calls his work a portrait. The genre of portrait is connected with too many responsibilities and requiring a firm framework, since a portrait is at the same time the artist's idea of the model. Both in figural paintings and pictures of nature Tiit Pääsuke often makes use of parallel planes, the landscape is combined with still life elements. The artist often juxtaposes live nature to man-made objects. In most cases the artist's world of still lifes is indirectly connected with general problems of existence and is endowed with a wider imaginary background. At the same time, every mental problem is also a problem of painting. It is the strong element of painting, the outstanding coloristic talent inherent in T. Pääsuke's works that gives a carrying capacity to his problems and emotions. The artist's earlier tense combinations of yellow and blue are now supplemented by blurred green combined with brown and red, as well as with big white or greyish surfaces. The colours, figures, and objects all together create an idea of the sphere inhabited by contemporary man. (pp. 42–47)

**Arabesque and Picture in Oriental Art by Haljand Udam.** According to a legend, the Koran has prohibited to depict living beings. Actually there is no such reference in the Koran. The legend is of a later origin, and it serves to explain the essential peculiarity of oriental art proceeding from western art traditions of Modern Times. Thus the problem consists in the different modes of presentation of imagery including the usage according to religious tradition. Therefore, it may be suitable to use a four-stage scheme—the purely sacral temple art (mosque art), the feudal-aristocratic palatial art, urban art and rural art (folk art). The sacral art tended to express the abstract image of the unity of the whole existence and the motivation of its aesthetics in Islam, in the hadith: "Allah is beautiful and loves beauty". Pictorial themes predominated in palatial art; a particular abundance of images prevailed in palatial art of Iran. In urban art, the symbolic meaning of art and its aesthetic context enacted the central role. The magic meaning of rural art, which existed in complete isolation, was carried by rather primitive, often merely geometrical ornamental "coded" images. (pp. 48–51)

**J. W. Krause and the University's Library by Kaur Altoa.** Johann Wilhelm Krause (1757–1828) is in the first place known as the author of the main building of Tartu University. His name is also connected with the university's library for the needs of which the choir of the ruined Dome Church was restored. All the later researches have severely criticized that undertaking, finding that it had resulted in spoiling the mediaeval building. Now the time has come to revise those standpoints. For the one thing, in that way the body of the mediaeval construction was preserved, and for the other—Krause's solution was considerate enough as well as successful. Unfortunately Krause's solution has been only minimally preserved, the reconstructions of 1852, 1927–1928, 1929 have almost annihilated Krause's primary idea. After carrying out the reconstruction design of 1963 the primary plan of the interior was destroyed finally. Krause's reconstruction is interesting in the aspect of the history of style. The greater part of the forms is derived from Classicism, but numerous details are characteristic of Neogothics. In Krause's works, Neogothic phenomena already occurred in the earlier designs of the so-called Devil's Bridge and Angel Bridge (unrealized). Thus Krause was connected with the spread of Neogothics in the Province of Livonia. One has also to consider the preference for the romantic element in the town of Tartu at the beginning of the 19th century. Thus one may regard Krause's design of the university's library as a document illustrating the mentality of Tartu in early 19th century. (pp. 62–63)

**The Spring Exhibition of Tallinn Artists** (pp. 52–56)

**Works by Margus Kadarik** (pp. 36–37)



Meie varasemate sajandite arhitektuuripäränd on valdavas osas anonüümne — ainult harvadel juhtudel saame mingi ehitise seostada kindla ehitusmeistri või arhitekti nimega. Ent isegi need vähesed minevikus tegutsenud meistrid on reeglina tuttavad ainult kitsale spetsialistide ringile, kuna enamikule on see valdkond *terra incognita*. Õeldu foonil on üks erand — Johann Wilhelm Krause (1757—1828)<sup>1</sup>, kes on endale nime teinud ennekõike Tartu ülikooli peahoone autorina. Küll lasub Krause nimel ka suur must plekk. Jutt on ülikooli raamatukogust, mille tarbeks rekonstrueeriti varemets seisva toomkiriku kooriosa. See ettevõtmine on pärvinud hilisemate uurijate üksmeelselt tauniva hinnangu, mida võime leida pea kõigist sel sajandil ilmunud Tartu toomkiriku käsitlustest. Otto Freymuth: «[...] ta on jäädavalt ära rikunud selle monstrumiga, mida ülikooli raamatukoguks nimetatakse» ning: «Seda enam on kahetsemisväärta, et just kõige ilusam kiriku osa nii armetul kujul raamatukoguks ehitati ja vist küll parandamatult ära rikuti.»<sup>2</sup> Voldemar Vaga: «... millega jäädavalt ära rikuti Ballimaade suurepäraseim keskaja ehituskunsti saavutis.»<sup>3</sup> Alfred Vaga: «[...] kultuurilagedad inimkäed on viimase paarisaja aasta kestel tema hävitamiseks enam ära teinud kui meie kodumaa karm ilmastik. [...] aastatel 1804—1807 moonutati kiriku omapärane koor ja kaks kesklöövi võlvikut ümberehitamisega ülikooli raamatukoguks.»<sup>4</sup> Olev Prints: «Raamatukogu ehitamisega rikuti Toom jäädavalt.»<sup>5</sup> Siiski on vist aeg hakata neid hinnanguid revideerima. Esmalt — kas poleks õigem rääkida toomkiriku varemets rikkumise asemel sellest, et Krause ja tema kaasagused säilitasid keskaegse mälestise ehituskehandi? Varemeteromantika kõrgaeg oli veel ees ning olu ootuspärane, et ülikool lammutab tema territooriumil paikneva varemeterisu. Ei maksa unustada, et ülikooli peahoone nõudis ohvriks teise keskaegse ehitismälestise, Maarja kiriku varemets. Paar aastakümnet varem olid sama teed läinud Viljandi linnakiriku säilmed, andmaks ruumi uuele kohtuhoonele. Ja veel — Krauset taunides tuleks pilk heita ka puutumata jäänud varemetsosale. Juba põgus võrdlus möödunud sajandi alguse fotodega näitab, et varemets lagunemine viimase poolteise sajandi jooksul on olnud küllaltki intensiivne — protsess, mida tänini pole õnnestunud peatada. Nii on vägagi vaieldav, kes on suutnud keskaegset ehituspärändit rohkem säilitada — kas Krause või need, kes pieteeditundes on poolandanud üksnes rikkumata ruini.

Vaatleme lähemalt Krause projekti<sup>6</sup>. Ehkki autori taotluseks oli säilitada vana koorstruktuur, polnud see võimalik puht-tehnilistel põhjustel (kütmine!), mistõttu hoone muudeti vahelagedega kolmekorruseliseks. Küll püüab arhitekt vähemalt korruse piires jälgida omaaegset kavatist. Ta paigutab raamaturiilid piilarite ümber ja kooriümbris-

käiku — nii moodustuvad traveelaiused taskud, mis järgivad tollal raamatukogude kujundamisel armastatud nn. alkoovi-printsiipi. Avar keskosa jäi «keskusteluruumiks» (Konversationshalle). Kahel alumisel korrusel kulges perimetraalselt riulitega veel vahelalerii (taas üks lemmikmotiiv selle aja raamatukogudes), mis moodustas poolkorruse. Kultuuriloolise detailina lisame, et kuni peahoone valmimiseni 1809. aastal oli alakorrus kasutusel ka aulana.

Krause ei sõanda kooriruumi treppidega lõhkuda ning võtab seetõttu kasutusele ka pikihoone kesklöövi kaks idapoolset võlvikut, paigutades sinna trepikoja. Viimase läänepoolse küljel — seega keset varemets — paiknes raamatukogu peasissepääs.

Tagantjärele vaadates on tegemist küllaltki õnnestunud lahendusega. Moodustab ju keskaegse basiilika kesklööv omalaadse paraadtee, kus piilarite vertikaalide rütm rõhutab liikumist ida suunas. Sarnast rolli etendas raamatukogule varemetssoon, toonitades ida-lääne suunalist telge. Ühtlasi moodustas nii rekonstrueeritud kooriruum kui ka varemetsosa ühtse orgaanilise terviku.

Krause-aigne lahendus on aga tänaseks minimaalselt säilinud. Esimese suurema muutuse<sup>7</sup> teeb raamatukogu läbi pärast 1852. aastat, mil ülikool pärrib Morgensterni kogu. Selle paigutamiseks kujundatakse ka kolmandale korrusele analoogselt alumistega «taskud», millele lisanduvad dekoratiivsed gootiilmelised teravkaarsed võred. Peame aga nentima, et see ümberkujundus ei ole vastuolus Krause üldlahendusega. Kehvemini käib raamatukogu käsi XX sajandil. Ruumi puudusel võetakse suurem laiendamine ette aastail 1927—1928, mil rekonstrueeritakse trepikoda ning ehitatakse kinni sellega külgenavad võlvikud külglöövides (arh. P. Mielberg). Nüüd paigutatakse sissepääs lõunaküljele, millega Krause lahenduse üks ülalmainitud vooris — varemets ja raamatukogu moodustavad ühtse terviku — läheb kaduma. Järgnevalt kujundatakse 1929. aastal ümber peakorrus (II), kus lugemissaal ja töökabinetid eraldatakse klaasseintega. Raamatukogu küll võitis, kuid sellega loobuti Krause poolt säilitada püütud algkavalise ideest. Järgnev pööningukorruse muutmine hoidlaks tingis täiendavate puittugede paigaldamist (ka hoone pikiteljele), mis samuti ei tulnud ruumide ilmele kasuks.

1963. aastast pärineb projekt (arh. E. Liiberg, ins. V. Buldas), raamatukogu täielikuks rekonstrueerimiseks. Projekti kohaselt oleks hoone välisilme (s. o. välisseinad) säilinud küll muutumatult, seevastu puidust sisekonstruktsioonid kavandati asendada raudbetoonist seenvahelagedega. Realiseerida jõuti seda kava ainult alakorrusel, mis muutus nüüd kahekorruseliseks. Seni oli seal säilinud (külli raamaturiilitega varjatuna) kõige ulatuslikumalt Krause kavandatud sõlmi ja detaile, mis nüüd hävisid — nii nagu algne ruumiplancieringki. Kokkuvõtvast

jääb sedastada, et praeguseks on varasematest raamatukogu interjööridest alles üksnes III (nn. Morgensterni) korrus ja seegi 19. saj. keskpaiga lisanditega.

Raamatukogu hilisemat kujunemislugu jälgides on seega raske süüdistada Krauset väheses pieteedis — igatahes on temal olnud rohkem respekti mõõdaniku arhitektuuri vastu kui tema hilisematel ametivendadel.

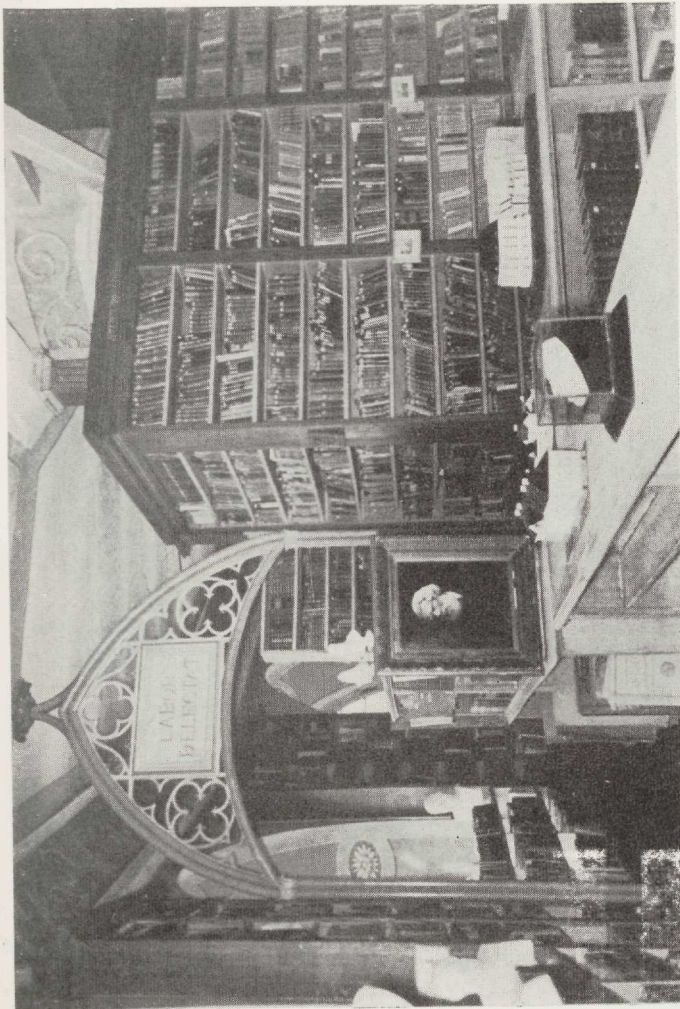
\* \* \*

Ülikooli raamatukogu on huvitav ka stiilialajoo seisukohalt. Krauset tunneme eelkõige klassitsistina ning vastavast vormirepertuaarist pärineb ka põhiosa raamatukogus kasutatud kujunduselementidest (peegelvõlvilagi, dekooris akantuselehed ja rosetid). Selle kõrval näeme aga siin ka ampiirile võõraid elemente. Juba varemets rakendamisel raamatukogu mõjuelemendina<sup>8</sup> näitab Krause end romantikuna. Mõned detailid — näiteks lantsetatknad trepikoja ja taastatud tugikaared on omased aga puhtalt uusgootikale. Siinjuures väärib meenutamist, et tegemist pole ainsa neogooti ilminguga Krause loominguks, näiteks saab nimetada varasemat Kuradisilla eelkäijat. Selle esialgne projekt valmis Krausel 1804. aastal; lisaks vertikaalpostidele kandis käiguteed kolm paari gootipäraseid teravkaari.<sup>9</sup> Sild püstitati tõenäoliselt aastail 1808—1809 mõnevõrra lihtsustatud kujul. Vahest veelgi iseloomustavam on Inglisilla saamisluugu. 1810. aastal esitab Krause paralleelselt kaks silla kavandit. Üks neist — see saigi järgneva projekti aluseks — lähtus klassikalise antiikarhitektuurist, kuna teine oli taas neogooti vormides.<sup>10</sup> Seega oleks vääri rääkida Krausest üksnes kui klassitsistist; selle kõrval tuleb tunnistada tema osa ka uusgootika levitamisel Liivimaal.<sup>11</sup>

Neogootika algus Eestis seostub meil traditsiooniliselt Stackenschneideri projekteeritud Keila-Joa lossiga või siis F. F. v. Maydelli Oleviste kiriku altari ja kantsli kavanditega 1828. aastast.<sup>12</sup> Külli on mõisaarhitektuuri uurimisel viimastel aastatel ilmnenud, et neogootika elemente esineb meie mõisates juba alates 18. saj. 70. aastatest.<sup>13</sup> Seega neogootika prioriteet Krausele külli ei kuulu. Külli on ta aga üks silmapaistvalt varajasi autoreid, kes toob uusgooti vorme just linnaarhitektuuri.

Omapärane on Krause kõikumine kahe anti-poodse arhitektuuri stiili vahel. Vahest on üheks põhjuseks see, et Krause oli projekteerijana autodidakt. Hõlmab ju tema erialaettevalmistuse viieaastane tutvus Zittau linnaarhitektiga, kes õpetas talle algeadmisi ehituskunsti; siia võib lisada 12-päevase töötamise Amsterdamis ülemehitusjuhi juures, pelga tutvuse Chr. Haberlandiga ning kuuenädalase viibimise Peterburis.<sup>14</sup> Õelduga ei taha me Krauset alaväärastada, ent vahest just selletõttu on ta kaanonitevabam kui korraliku akadeemilise hariduse





87. Endise ülikooli raamatukogu III korrus. Neogooti dekoratiivne kaar pärines 19. saj. keskpaigast.



86. Endise ülikooli raamatukogu III korrus. Puittoed ja riitlid ruumi keskosas on hilisem lisand.

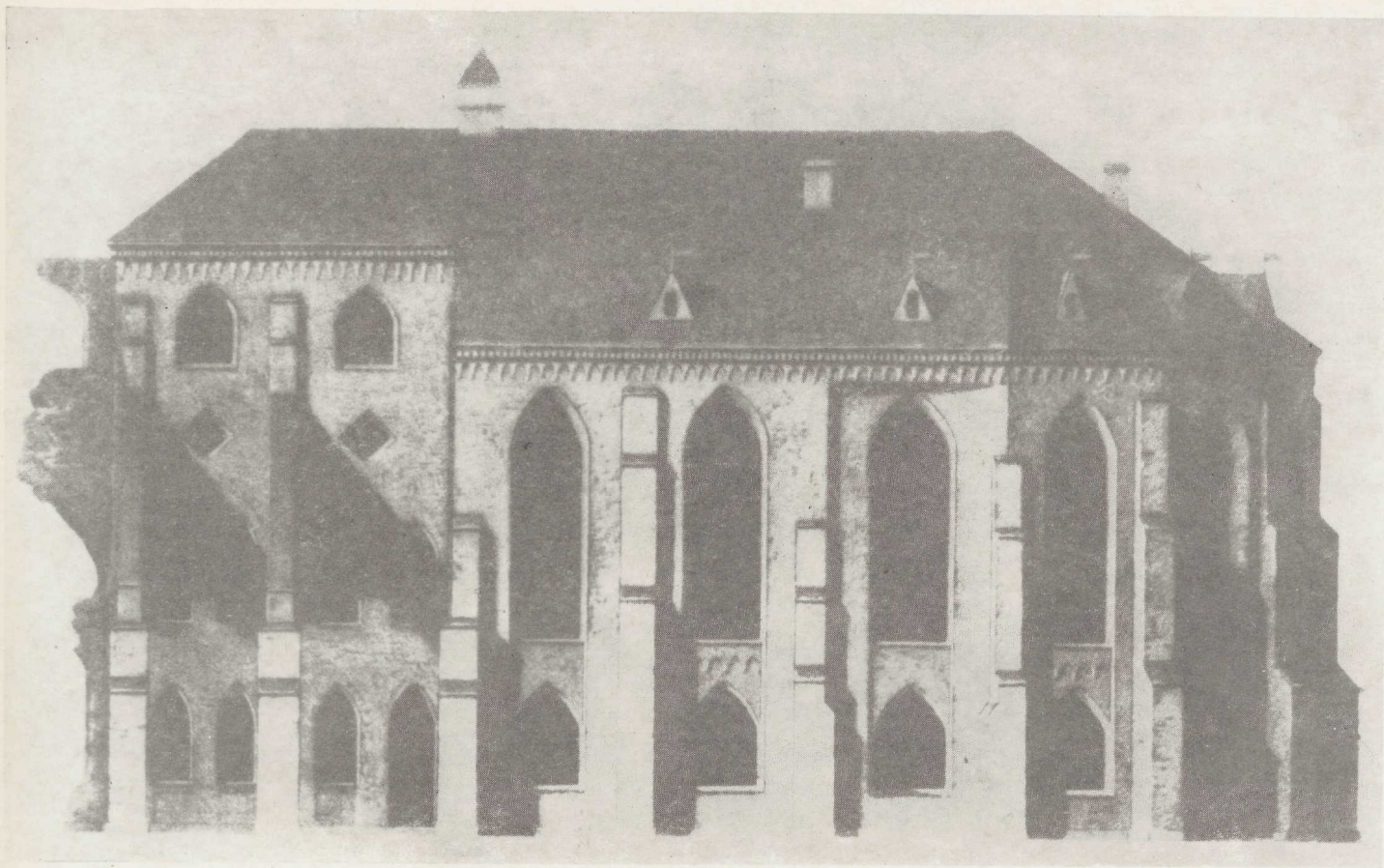
saanud klassitsist (ehkki ka siin on erandeid — näiteks saksa klassitsismi korfüee Karl Schinkel on projekte loonud ka uusgooti vaimus<sup>15</sup>). Ka on iseküsimus, kas romantiliste ideede levik Tartu arhitektuuris on Krause teene — tema enne Tartut valminud joonistel kohtame üksnes klassitsistlikku vormimaailma. 19. sajandi alguse Tartu ülikool on olnud üpris romantikalembeline. Väidetavasti toomkiriku varemete raamatukoguks muutmise idee ei pärinegi Krauselt, vaid K. Morgensternilt<sup>16</sup>; samuti on teada, et ka ülikooli rektor G. F. Parrot on loonud uusgooti vaimus projekte<sup>17</sup>. Lisagem siia ka saksa romantismi eelloos väga auväärt kohta omava ülikooli kuraatori F. M. Klingerit nime. Ilmselt ei tohi neid mehi unustada Tartu neogootika tagamaade otsimisel. Ja võib-olla polegi Krause projekteeritud ülikooli raamatukogu Emajõe Ateenasse äraeksinud vördjas — vahest ta dokumenteerib kõige paremini ühte suunda tolleses Tartu mõttemaailmas.

- <sup>1</sup> Andmestik Krause kohta: O. Paris. Johann Wilhelm Krause. Tartu, 1943. TRÜ Teaduslik Raamatukogu, Diss. 287:103. Trükistest eelkõige V. Vaga. Tartu Ülikooli arhitektid. Tartu, 1928, lk. 16—25 ja 38 ning H. Uprus. Tartu Riikliku Ülikooli peahoone. Tallinn, 1959.
- <sup>2</sup> O. Freymuth. Tartu doomkiriku ehitamislugu. — Ajalooline Ajakiri 1923, lk. 51; O. Freymuth. Lõpuaruanne kaevamiste kohta Tartu Doomevaremete pikihoones. — Ajalooline Ajakiri 1927, lk. 108.
- <sup>3</sup> V. Vaga, *op. cit.*, lk. 23.
- <sup>4</sup> A. Waga. Eesti kunsti ajalugu. Tartu, 1932, lk. 112.
- <sup>5</sup> O. Prints. Keskaegne Toomemägi ja hooned. — Toomemägi. Tartu, 1968, lk. 34.
- <sup>6</sup> Krause raamatukogu joonised (akvatintas paljundanud K. A. Senff) publitseeritud: Die Kaiserliche Universität zu Dorpat. Fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Gründung. Hrsg. v. G. Ewers. Dorpat 1827, T. VI—VIII. Samuti on TRÜ Teadusliku Raamatukogu graafikakogus (nr. 4994) komplekt graafilisi lehti (autoriks ilmselt samuti K. A. Senff), mis erinevad cespool mainituist üksikdetailide osas.
- <sup>7</sup> Alljärgnev andmestik pärineb põhiosas: U. Tiirmaa. TRÜ Teadusliku Raamatukogu peahoone ajalooline õiend. Tallinn, 1979. KRPI arhiiv A-179.
- <sup>8</sup> Krause on idee kinni ehitada kogu varemeteosa (vt. J. Frey. Einalter Plan zur Wiederaufbau des Dorpater Domes. — SB GEG 1910. Jurjew-Dorpat, 1911, lk. 107 jj.; V. Vaga, *op. cit.*, lk. 23). Küll ei saa me realiseeritud lahendusest (raamatukogu + varemed) kõnelda kui poolelijäänust või ajutisest.
- <sup>9</sup> TRÜ Teaduslik Raamatukogu. Käsikirjade osakond. F. 9, s. ü.
- <sup>10</sup> RAKA F. 402, nim. 5, s. ü. 111, l. 3.
- <sup>11</sup> Neogootikast Krause puhul kõneleb juba O. Paris (*op. cit.*), kuid tavaliselt kiputakse seda aspekti kõrvale jätma.
- <sup>12</sup> V. Vaga. Kunst Tallinnas XIX sajandil. Tallinn, 1976, lk. 79.
- <sup>13</sup> A. Hein. Neostiilide kujunemine Eesti mõisaarhitektuuris. — Ehitus ja Arhitektuur nr. 2, 1982, lk. 33.
- <sup>14</sup> Vt. O. Paris, *op. cit.*, lk. 4, 11—12, 14, 16.
- <sup>15</sup> Vt. näit. Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1981, lk. 31 jj.
- <sup>16</sup> W. Süss. Karl Morgenstern (1770—1852). Dorpat, 1928, lk. 5—6.
- <sup>17</sup> V. Vaga. Tartu ülikooli arhitektid, lk. 25.









89. J. W. Krause. Ülikooli raamatukogu lõunakülg. Publitseeritud 1827. a.

90. J. W. Krause. Ülikooli raamatukogu põhiplaan. Publitseeritud 1827. a.

