

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH

Kirjastus «Kunst . Tallinn

Almanahhi toimetaja: Milvi Alas

Almanahhi kolleegium: Efraim Allsalu, Boriss Bernstein, Herald Eelma, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, Olav Männi, Enn Põldroos, Eha Ratnik, Johannes Seilenthal ja Inge Teder.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Albrecht Dürer — 500 aastat sünnist	1
Rahvusvaheliselt sümposioonilt Vilniuses	3
ENSV Kunstnike Liidu ja ENSV Riikliku Kunstimuuseumi näituste plaanist ja kunstnikud-juubilarid a. 1972 . .	4
Intervjuu skulptor Olav Männiga (vestles Mart Eller)	6
Lehti Viiroja	
Muljeid Alex Küti ateljeest	12
Nicolai von Glehni Palmimaja	18
Leonhard Lapin	
Nicolai von Glehn — arhitekt ja isiksus	22
A. Jermolajev	
Arhitektuursed fantaasiad	23
Резюме; Summary	30
Paul Ambur	
Evald Okas eksliibrisekunstnikuna .	31
Evi Pihlak	
Impulsiivsed lavapildid	33
Ljubljana 9. Graafikabiennaal	36
István Solymár	
Pilguheide ungari maalikunstile	38
Gruusia tarbekunstinäituselt Tallinnas	45
Voldemar Vaga	
Johannes Hau — Tallinna vaadete looja	43

Kaanel: A. Gorgadze. Reljeef. Valgevask.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja R. Kangert. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 28. XII 1971. Trükkimisele antud 28. III 1972. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 6,0. Arvestuspoognaid 6,9. MB-04334. Tell. nr. 7237. Paber 62×90/8. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber. Trükik. «Kommunist». Tallinn, Pikk t. 2.

«Кunst» («Искусство») 41/1, 1972. Альманах на эстонском языке. Оформление Тыниса Винта. Печатных листов 6,0. Заказ № 7237. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кunst», гор. Таллин, ул. Пикк, 6.



1971. aastal tähistas kogu maailma avalikus saksa renessansskunsti suurkuju Albrecht Düreri 500. sünniaastapäeva. Viie aastasaja vältel on Düreri maalid ja graafilised teosed rikastanud inimkonda ning kandnud meieni renessansiaja rahutu, otsiva vaimu. Kunstiliste kujundite kaudu avaneb tema teostes ajastu konflikt — konflikt religioosse müstilise veendumuse ja viie meelega tajutava maailma vahel, mõõdetamatu ja mõõdetava vahel. Esimene ei tagane, reaalne maailm miljonite pisi-detailidega tungib aga iseteadvalt ja võidukalt sisse. Teaduste areng ja reformatsiooniliikumine taandab seni mõõdetamatu inimese dimensioonidesse, jumalik-müstiline omandab filosoofilise sisu. Ning võidukas tulemus — inimene oma igapäevasuses muutub tähtsamaks tajumatust jumalikust. Nii on Düreri looming tihedalt seotud humanismiaja ideedega, mille kajastamiseks ta leidis omalaadilise kunstilise vaste, oma kunstikeele.

Dürer ülistab halastamatut täpsust. Vaseja puulõigetel lisandub kujutise konkreetsele väiklane täpsus ja detailsus lõikemaneeis. Düreri suurtes graafilistes seeriates kui ka üksikutes lehtedes ilmub taas konflikt suure üldistatud mõtte ja peaaegu naturalistliku detailse kujutise vahel. Arvukas kogum kuhjatud esemeid ja olevusi reaalsest maailmast annavad kokku teose idee. Düreril võidutseb igal juhul maine maailm ning selle nähtuste külluses vajub mõnigi kord kavatsetud idee hämarusse. Reaalsus ja detail on eesmärgiks, et tehnilisi oskusi arendada, ning saavad vaselõike suurmeistri käes põhjusteks nautimaks tehnika võlu, tundmaks lõbu selle täiuslikkusest («Püha Hieronymus oma kogas», «Rüütel, Surm ja Kurat», «Melanhoolia»). Ning taas tekib eriline, ebamaisuse piiril viibimise tunne — iga detail on tähtis nagu unenäos. Kõik kompositsiooni elemendid — perspektiiv, valgus-vari, valguse hajumine, piirjoon, heletumedus — näivad sõbralikult prevaleerivat. Kuid vaatajad viivad nad segadusse, suunavad pilgu otsivalt siiasinna, ning viivad lõpuks müstilisse segadusse, kus reaalsus hävib.

Kõigi aegade esteetide uurimuste põhiprobleemiks on ilu. Teoreetikuna ja praktikuna püüdis seda lahendada ka Dürer. Tulemuseks oli väide: «Mis on ilus, seda ma ei tea.» Mõõtvana ja mõõdukana taunis ta liiga suurt ja liiga vähest ilu, mis mõlemad hävitavad oma olemuses kunstiteose. Lutheri kaasaegsena ja reformatsiooniliikumise tulise pooldajana on Düreri teostes, eriti portreedes, ilu kriteeriumiks kasinus ja tõesus, vahel lausa halastamatu tõe näkku vaatamine. Selleks oli kunstnikul vaja suurt vaimujõudu ja armastust elu vastu.

Aino Kartna

Albrecht Düreri 500. sünniaastapäeva tähistati Eestis kahe ulatusliku näitusega Tallinna Linnamuuseumis ja ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis. Viimane oli komplekteeritud Riikliku Ermitaaži poolt, esimene meie vabariigis säilitatavatest teostest.

Tallinna Linnamuuseumis avatud näitusel «A. Dürer ja tema kaasaeg» toodi esmakordselt avalikkuse ette meie vabariigis leiduvad A. Düreri puulõiked. Näitus valmis Tallinna Linnamuuseumi ja TRÜ Klassikalise Muinasteaduse Muuseumi ühise tööna. Seal eksponeeriti 98 gravüüri ja raamatuillustratsiooni 16. sajandil Lääne-Euroopas töötanud kunstnikelt, A. Düreri kaasaegsetelt. Nende hulgas oli ka Albrecht Düreri õpetaja M. Vohlgemuthi (1434—1519) töid. Näitus avati hiljem Tartu Riikliku Ülikooli Raamatukogus Toomel. Väljapandud gravüürid, millest 24 lehte kuuluvad A. Dürerile, pärinevad TRÜ Klassikalise Muinasteaduse Muuseumist ja TRÜ Raamatukogu fondidest.

Tartus asuvatest A. Düreri gravüüridest (24-st) on neli välja antud kunstniku eluajal — 1511. aastal. Nendeks on puulõiked «Neli inglit hoiavad tagasi nelja tuult» (seeriast «Apokalüpsis», 1498), «Maarja Kristus-lapsega» (seeriast «Maarja elu», tiitelleht), «Kannatav Kristus» (seeriast «Suur Passioon», tiitelleht) ja «Püha õhtusöömaaeg» (seeriast «Suur Passioon»). 16. sajandi lõpu väljaannetest moodustavad kandvama ja terviklikuma osa «Maarja elu» seeriasse (1502—1505) kuuluvad 17 lehte. Eespool nimetatutele lisanduvad puulõiked «Püha perekond kolme jänesega» (1497) ja «Keiser Maximilianuse portree» (1519). A. Düreri vasegravüüridest on kogus üks leht — «Püha Eustachius» (1501).

Albrecht Düreri tööde leidumine meie vabariigis üllatas meie laiemat avalikkust. Uudishimu ja üllatust kutsus see esile ka meie külalistes. A. Düreri tööde omamine on ehteks igale kunstikogule või muuseumile kogu maailmas. Suure kunstniku tööde sattumine Eestisse on seostatav Tartu Ülikooli professori Carl Morgensterni ja kunstikogujate Liphardite tegevusega Tartus möödunud sajandil. Prof. C. Morgenstern võttis osa ülikooli raamatukogu ja kunstimuuseumi asutamisest ja kogude komplekteerimisest. 1852. a. pärandas ta ülikoolile ka oma isikliku kunstikogu maalide ja gravüüridega. Perekond Liphardite kunstikogust sattus osa ülikooli valdusse hiljem. Tänu TRÜ Klassikalise Muinasteaduse Muuseumi juhataja Õie Utteri teaduslikule uurimistöele avastati A. Düreri tööd uuesti, sest seni ei usutud nende ehtsusse. Tööd restaureeriti Leningradis Riiklikus Ermitaažis ning nende ehtsuse määras kindlaks vastav ekspertiiskomisjon. A. Düreri tööde avastamine meie vabariigis rõõmustas kunstisõpru kogu maailmas.

lk. 1, 1. A. Dürer. Neli ingliti hoiavad tagasi nelja tuult. Puulõige. 1498.

RAHVUSVAHELISELT SÜMPOOSIONILT VILNIUSES 1971. a.

1971. aasta augustis-septembris toimus Vilniuses keraamikaalane rahvusvaheline sümposium, mille tähtsust on raske ülehinnata üleliidulises ulatuses. Sümposiumi programmist, ülesannetest ja kunstinäitusest avaldasid oma muljeid Toomas Kalli vahendusel Eesti NSV teeneline kunstitegelane Helene Kuma ja tegevkunstnikuna Vilniuses viibinud keraamik Saima Sõmer.

Helene Kuma:

«Nagu varemilmunust teada, oli see rahvusvaheline sümposium «Rahvakunsti-traditsioonid tänapäeva keraamikas» ja peeti põhiliselt Vilniuse Kunstiinstituudi baasil. Sümposiumi programmi kuulusid üleliiduline keraamikanäitus, vastavateemaline teaduslik konverents ja ligi kuu aega kestnud töö ateljeedes, kus iga liiduvabariiki esindas kaks kunstnikku — meilt Maia Koolberg ja Saima Sõmer, lisaks väliskülalised.

Niisuguse sümposiumi korraldamiseks ja nimelt Leedu pealinnas oli mitmeid põhjusi. Käesoleva sajandi alguses kujunes keraamilise uudisloomingu oluliseks suunaks Ida-Euroopas lähtumine rahvuslikest traditsioonidest — erinevalt Lääne- ja Põhja-Euroopast, kus need traditsioonid puudusid. Et rahvuslikkuse mõiste oli vahepeal muutunud võrdlemisi kitsapiiriliseks, siis äsjase sümposiumi kõige üldisemaks teeneks võibki pidada seda, et ta mõistet avardades näitas ühtlasi vastava koolkonna edasise arengu suuri perspektiive. Nii ulatusliku ülevaate korraldamiseks on leedulastel liiduvabariikidest ainsana piisav materiaalne baas, millele lisandus organiseerimise erakordselt kõrge tase. Leedu keraamika rahvusvahelist nivood tõestavad kas või viimaste aastate kuldmedalid kaalukatelt Faenza konkursidelt Itaalias.

Näitusesaalides eksponeeritu jagunes kolmeks — tänapäeva rahvakeraamika, tänapäeva dekoratiivkeraamika, tööstuslik fajanss ja portselan. Eraldi näitus seati üles sümposiumi käigus valminud töödest.

Mulle isiklikult pakkus väljapanu väga huvitavaid muljeid. Oli võimalik jälgida, kuidas materiaalselt baasilt ja tingimustelt enam-vähem võrdsetest oludest kasvavad välja täiesti eripalgelised tööd, mis ilmekalt iseloomustavad eri rahvaid, maitse-suundi, erinevat suhtumist rahvakunsti-traditsioonidesse. Kõige silmatorkavamad olid selles mõttes vahest moldaavlaste ja venelaste. Ühelt poolt pinnaline, primitiivne suhtumine rahvuslikku, nagu seda esindas näiteks moldaavia kunstniku A. Silitski rahvarõivais figuure kujutav kompositsioon. Teiselt poolt sai E. Greku, samuti moldaavlane, lähtunud vanema

puu- ja kiviarhitektuuri lihtsatest, ülepürgivatest vormidest ning järgides materjalikäsituses Brâncusi traditsioone, tulemuseks tänapäevase, dekoratiivse, ent ülalkirjeldatust kaalukama ja samal ajal ikkagi eredalt rahvusliku lahenduse.

Märgatavalt erinesid üksteisest teema käsitlemisel ka vene autorid. Kui ühtedel oli rahvuslikkuse taotluse lähtepunktiks emotsionaalsus, sageli ehtne vene temperament, siis teised lahendasid sellesama ülesande, inspireerituna rahva materiaalse kultuuri esemetest. Säärased paralleelid näitavad tegelikult sümposiumi teemas kajastunud võimaluste ammendamatumust — rahvuslikkuse ei ole midagi niisugust, mis peaks autorit kitsastesse raamidesse suruma.

Näitus, peegeldades üleliidulise keraamika taset käesoleval ajal, tõi uue arengutendentsina esile dekoratiiv-tarbekeraamika geograafilise avardumise. Mitmes liiduvabariigis, kus keraamika eksisteeris seni vaid rahvakunstihaaruna, on nüüd kujunemas kunstnike kaader, kes paljudel juhtudel ongi juba saavutanud meeldivaid tulemusi. Viimane kehtib eriti kirgiisi ja kasahhi, aga ka tadžiki, aserbaidžaanide, samuti valgevene kunstnike kohta.

Sümposiumi teadusliku konverentsi põhi-ettekande tegi Moskva kunstiteadlane I. Krjukova teemal «Professionaalne dekoratiivkeraamika praegusaegsel tasemel». Oma konverentsi-ettekandest tõi esile põhiliselt needsamad hinnangud, millest eespool juba juttu oli.

Sümposiumi korraldusega jäid väga rahule ka väliskülalised, kellest üheks nimekamaks oli Genfis asuva Rahvusvahelise Keraamikaakadeemia viitsepresident Otto Eckert. Ko'lem esindajat oli saatnud Faenza — leedulaste edu puhul juba nimetatud Euroopa olulisemaid keraamika-keskusi. Delegatsioon, mida juhtis linna-pea ise, tunnistas, et alles sümposiumil nähtust sündis neil õige ettekujutus nõukogude keraamikast. Eriliseks avastuseks oli neile rahvakeraamika, missugune haru lääne-eurooplastel praktiliselt puudub. Lepiti kokku, et see osa näitusest esitatakse tuleval aastal väljaspool võistlust Faenza konkursile.»

Saima Sõmer:

«Meid oli kokku 44 keraamikut, kes me sümposiumil spetsiaalselt sisustatud ateljeedes töötasime, sotsialismimaade esindajaid sellest umbes kolmandik. Ette oli nähtud kaheksatunnine tööpäev, aga sellele võtsime õhtuti ikka lisa. Nii juhtuski, et algul reaalsena tundunud mõne väikevormi asemel esineti järgnenud näitusel küllaltki töömahukate esemetega, esineti seda enam, et koostöö eri maade kunstnike vahel kujunes algusest peale väga sõbralikuks.

Eesmärgiks ei olnud meil mitte niivõrd kohapeal saadud muljete väljendamine milleski uues, vaid iga autor püüdis ka teistele oma üldist loomislaadi tutvustada, mistõttu tuli suuremal või vähemal määral korrata juba varem tehtut. Niisuguses

meie mõiste järgi enesekordamises ei olnud aga paljudele sümposiumi külalistele midagi erilist. Mujal ollaksegi harjunud, et keraamik, leidnud endale sobiva laadi, rakendab seda kui tahes minimaalselt varieerides, tundmata samal ajal pealesunnitud kohustust otsida uut ainult sellepärast, et see uus oleks. Kolleegide tööga tutvumine näitas, et materjali vormimisel kasutatavad võtted on püsinud võrdlemisi traditsioonilistena, ilma et avalduks olulisi lokaalseid iseärasusi. Omakorda imestama pani aga see imestus, millega enamik reageeris ülejäänute, sealhulgas ka meie treimisoskusele. Lõunapoolsetes liiduvabariikides on harjutud töötama meistri käte vahendusel. Tulemuseks oli aga, et kogenud tasemete eristaja nagu käesoleval juhul Helene Kuma võis eksimatult määrata, missuguse eseme on teinud kunstnik ise, missuguse meister.

Meile uue tehnikana võisime katsetada suitskeraamikat. Leedulastel on see tehnika puhtrahvuslik ja sobibki enam rahvakeraamika kui unikaalsete teoste loomiseks. Suitskeraamikat tuntakse hästi ka mujal — Gruusias, Aserbaidžaanis, samuti Bulgaarias. Meile jäi see oma vajadusega arhailisemate vormide järele siiski kuidagi võõraks.

Muidugi tuleb eraldi kiita töötingimusi, ürituse organisatsioonilist külge tervikuna. Vaatasime koos mitmeid näitusi, peale selle hulganisti diapositiive sümposiumist osavõtnute loomingu, kusjuures võisime veenduda, et nii sise- kui ka väliskujunduse elemendina on keraamikat mujal Nõukogude Liidus ning sotsialismimaades hoopis laialdasemalt rakendatud kui meil. Meeldivad olid kohtumised leedu kolleegidega nende kodes, kus alati valitses sundimatu, ent samal ajal asjalik õhkkond. Kõigest huvitavast rääkimine viiks pikale, paljut aga, näiteks vietnami keraamikast, on paari sõnaga väga raske kirjeldada. Selle tase üllatas just tehniliselt ja seda ajal, mis nagu teada, maale sugugi kerge ei ole. Eriti huvitavad on vietnamlaste glasuurid, millega kaetakse esemed nii seest kui väljast meile harjumatu paksude, kuni 5-sentimeetriste kihitena. Glasuure valmistavad seal kunstnikud ise, hankides vajalikke aineid otse loodusest. Retsepte me siiski ei saanud — meil polevat niikuinii kõiki vajalikke mineraale ja taimi, pealegi on vietnami rahvuslik keraamika hästiminev eksportkaup.

Lõpetuseks võib öelda, et sümposiumist osavõtt andis midagi kindlasti igale kunstnikule. Kuidas see «midagi» oma loomingu mõjustab, on ehk veel vara öelda. Tundub küll, et sealviibimine lisas julgust kavatsuste realiseerimiseks. Tingimustes, milles kunstniku mõte maksab savist rohkem, on keraamika võimalused harjunud kujutlustega võrreldes ka hoopis avaramad. Ja see teadmine ei jäta kindlasti mõju avaldamata. Kogu Vilniuses viibimise ajal eriti teravalt tunnetatud koduvabariigi tehnilise baasi vajakajämised on aga probleemidering, mis vääriks juba omaette käsitlust.»

ENSV KUNSTNIKE LIIDU 1972. A.
NÄITUSTE PLAANIST

Tallinna Kunstihoones on 1972. a. vältel kavas eksponeerida järgmised näitused: Tartu kunstnike tööde näitus (veebruaries); näitus ja vabariikidevaheline arutelu teemal «Vorm ja ruum» (märtsis); Tallinna kunstnike tööde näitus (aprillis); vabariiklik tarbekunstinäitus (mais); vabariiklik noorte kunstnike tööde näitus (juunis); vabariiklik vaibakunsti näitus (juulis); külalisenäitus (augustis); tarbegräafika näitus (septembris); vabariiklik kujutava kunsti näitus (oktoobris-novembris); 1972. a. juubilaride tööde näitus (detsembris).

Tartu Kunstnike Majas toimuvad järgmised näitused: vabariiklik akvarellinäitus (märtsis); Tartu kunstnike tööde näitus (mais); vabariiklik maastikumaali näitus (septembris).

Üleliidulistest ja vabariikidevahelistest kunstinäitustest võtavad eesti kunstnikud 1972. aastal osa: Balti liiduvabariikide maalibiennaalist Vilniuses (aprillis); estampgräafika näitusest Moskvas (mais); akvarellinäitusest Moskvas (juunis); noorte kunstnike tööde näitusest Moskvas (septembris); maastikumaali näitusest Moskvas (oktoobris); Balti liiduvabariikide kunstnike tööde näitusest Moskvas (oktoobris); kunstinäitusest «Nõukogude Liit — meie kodumaa» (detsembris); Balti liiduvabariikide skulptuurinäitusest Riias; Balti liiduvabariikide raamatugräafika näitusest Vilniuses.

1972. aasta lõpul on plaanis läbi viia Eesti NSV Kunstnike Liidu XV kongress.

ENSV RIIKLIKU KUNSTIMUUSEUMI
NÄITUSTE PLAANIST 1972. A.

ENSV Riikliku Kunstimuuseumi põhi-ekspositsiooni oluliseks osaks jääb edasi keskaegne kunst. Mustpeade altar, Surmatants, Brüsseli altar ja mitmed teised väärtuslikud maalid ja puuskulptuurid on pidevalt omal kohal Kadrioru lossi kuppel- ja pikksaalis. Muuseumi üheks peaülesandeks ekspositsioonialases tegevuses on eesti kunsti ülevaade alates möödunud sajandist. Suvekuudeks eksponeeritakse Nõukogude Eesti kaasaegne maal peamiselt viimaste aastate paremate saavutuste ja viimaste näituste ostude alusel. Muuseumi kogust eksponeeritakse veel paremaid hollandi, flaami ja saksa 16. ja 17. sajandi maale. Eri väljapanek tuleb vene 18. ja 19. sajandi alguse portreemaalist.

Muuseumi kolmas korrus on põhiliselt ajutiste näituste all. 1972. aastaks on eesti kunstipärandist planeeritud Ado Vabbe ja Peet Areni loomingu ülevaatenäitused. Adamson-Ericu 70. sünniaastapäevaks avatakse väike väljapanek tema vähetuntud

töödest. Nõukogude Eesti kunstnike loomingu valmistatakse ette ulatuslik ülevaade Elmar Kitse töödest, tarbekunsti alal Salme Raunami loomingust. Kokkuvõtteid tehakse ka Feliks Randeli ja Ella Külvi loomingust. Uusi töid esitavad kunstnikud Leili Muuga ja Evi Tihemets. ENSV 32. aastapäevaks koostab muuseum suure ülevaatenäituse «Eesti pindpõime vaip», mis eksponeeritakse Tallinna Kunstihoones. On oodata ka külalisi vennasvabariikidest, nagu usbeki metalli ja keraamika näitust Taškendi muuseumist. Muuseumil on tihedad sidemed Saksa DV Schwerini Riikliku muuseumiga. Vahetuse korras on juba toimunud Käthe Kollwitzi näitus meil ja Nõukogude Eesti kaasaegne maal seal. Käesoleval aastal saabub siia saksa kunstniku Paul Holzi teoste näitus. Järgnevalt on kavas saata Schwerini sealse muuseumi soovil eesti gräafika ja plakati näitus. Näituste vahetamine on planeeritud viie aasta peale.

1972. a. toimub näitus veel muuseumis restaureeritud teostest.

Muuseumi kunstipropaganda osakond viib aasta jooksul pidevalt rändnäitusi koduloomuuseumidesse (Paide, Rakvere, Narva) ning teistesse keskustesse ja koolidesse. Muuseumi kogusid ja näitusi tutvustavad kataloogid ja mitmesugused teised väljaanded.

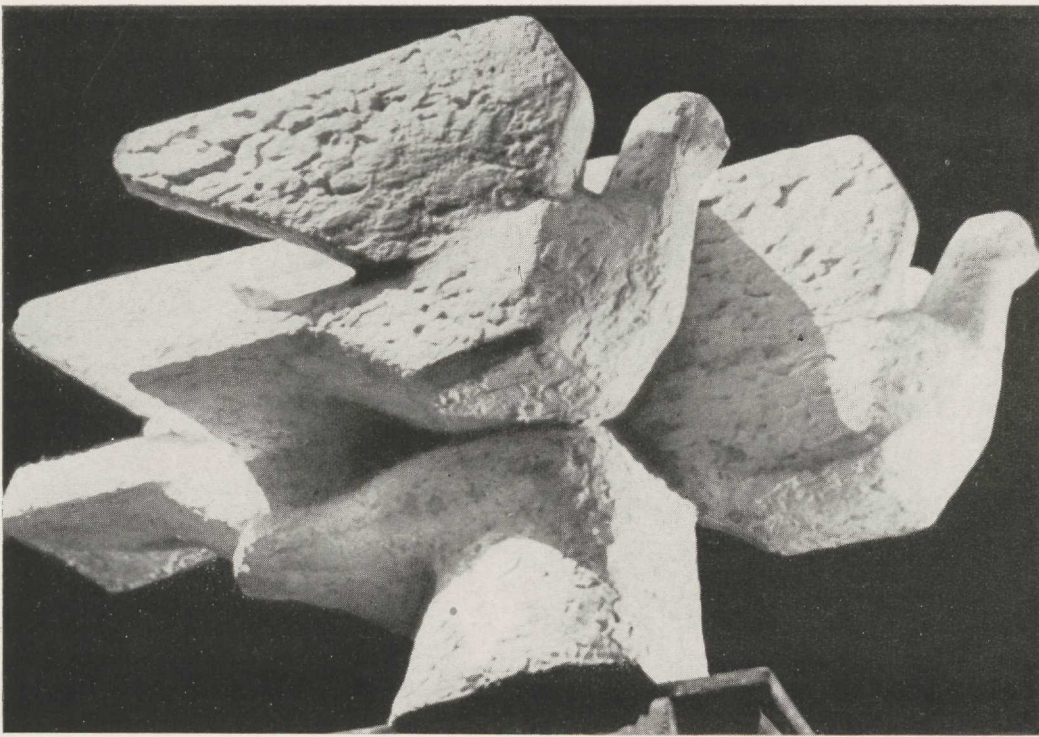
1972. A. KUNSTNIKUD-JUUBILARID

1972. a. võtavad juubeliõnnesoove vastu: maalikunstnik Johannes Võerahansu 28. jaanuaril 70-nda; graafik Aleksander Koemets 12. veebruaril 60-nda; skulptor Albert Eskel 24. veebruaril 50-nda; akvarellist Enno Lehis 28. veebruaril 60-nda; graafik Aleksander Mildeberg 14. märtsil 70-nda; keraamik Ingrid Nõges 7. aprillil 50-nda; sisustusarhitekt-kujundaja Valter Pormeister 17. aprillil 50-nda; skulptor Erika Haggi 21. mail 50-nda; akvarellist Evald Sagur 21. mail 50-nda; kunstiteadlane Leo Gens 28. juunil 50-nda; maalikunstnik Sigrid Uiga 20. juulil 50-nda; metallikunstnik Emilda Trepp 21. juulil 60-nda; akvarellist Aleksander Pilar 9. augustil 60-nda; dekoraator Peeter Linzbach 16. augustil 70-nda; tekstiilikunstnik Saima Loik 27. augustil 50-nda; sisustusarhitekt-kujundaja Eha Reitel 30. augustil 50-nda; tarbekunstnik Albert Hansen 7. septembril 70-nda; kunstiteadlane Hilja Läti 8. septembril 50-nda; raamatukujundaja-kirjakunstnik Heino Kersna 23. septembril 50-nda; graafik Ebba Kirikal 4. oktoobril 50-nda; maalikunstnik Leili Muuga 14. novembril 50-nda; kunstiteadlane Lehti Viiroja 28. novembril 50-nda; graafik Endel Maisaar 25. detsembril 50-nda sünnipäeva puhul.

Tartus võtavad juubelitervitusi vastu: maalikunstnik Rudolf Sepp 23. mail 70-nda ja maalikunstnik Harri Pudersell 5. juunil 50-nda sünnipäeva puhul.



2. Mall Leis. Öö. Oli. 1971.



3



4

Sinu kunstiõpingud Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis algasid raskel ajal, 1944. aastal, mil kestis veel Suur Isamaasõda. Mis tõi sind kunsti juurde ja miks hakkasid sa just skulptoriks?

Kõiges selles oli mõndagi juhuslikku. Kunstniku elukutsele ma ei olnud mõtelnud, sest seda oli harjutud pidama eba-kindlaks, pigem oleks tulnud püüda arhitekti või arsti ameti poole. Kunstihuvi oli mul küll varakult tugev ja ta sai ergutust vanaisalt, kodust, kus leidis mitmeid kunstiteoseid, joonistusõpetajatelt (E. Ahas) H. Treffneri gümnaasiumis Tartus. Mäletan ka «Pallase» näituste külastamist, Eesti Rahva Muuseumi kunstiväljapanekuid. Sõjaaegade tõttu sain ma keskkooli lõputunnistuse hiljem kätte. Kunstiinstituut oli aga selline kõrgem kool, kuhu võeti tunnistusetagi vastu. Nii sai sinna astumine teoks osalt olude sunnil. Instituudis tahtsin algul õppida maali, kuid A. Starkopf, kes oli mind joonistus-tunnis jälginud, kutsus enda juurde. Selliselt hakkaski minust skulptor saama.

Küllap tabas A. Starkopfi kogenud skulptuuriõpetaja pilk sinus häid kujurieeldusi. Jäid sa ise valitud alaga rahule või etendas juhuslikkus edaspidigi veel tähtsat osa?

Ei, enam vist mitte. Skulptuurist ei teadnud ma varem kuigi palju, kuid A. Starkopfi käe all õppides hakkas kujude tegemine üha rohkem meeldima. Skulptuuri ootamatult suurtest ja mitmekülgsetest väljendusvõimalustest aimu saamine, tema saladuste avastamine on õpinguaastatest kuni tänaseni muutunud järjest põnevamaks. Minu varase loomingulaadi mõistmiseks ei tohi aga unustada, et instituudi lõpetamise ajaks 1950. aastal oli olukord eesti kunstis kujunenud keerukaks. Stuudiumi edukaks lõpetamiseks püüdsin võimalikult korralikult omandada naturitruu modelleerimistehnika ja kavandada nõutavaid temaatilisi kompositsioone.

Oma diplomitööga «Vürst Vjatško ja Meelis Tartu kaitsel» võitsid sa tollal üldist tähelepanu. Kuidas tundub sulle tänapäeval, kas näiteks sinu ühe viimase, 1970. aastal loodud suurema figuuraalse kompositsiooni «Monumentaalpropaganda» juurde viib «Vjatško ja Meelise» päevilt loogiline arengutee, või on siin tegemist põhimõttelise vastuolu ületamisega?

Kahtlemata on tegu viimasega. «Vjatško ja Meelisega» ei jõudnud ma kaugemale üksiku sündmuse välisest, küllaltki täpselt kirjeldamisest. Seda ei võimaldanud juba käsituslaad, tolleaegne ainesse suhtumine, ehkki taotleti ju seekordki mõtte- list üldistust. «Monumentaalpropaganda»

kujutab samuti konkreetset tegevust — skulptuuri valmistamist —, kuid loodan, vähemalt olen sinnapoole püüdnud, et kompositsiooni rütmil ja ülearuste jutustavate detailide hülgamisega on korda läinud tungida filosoofilises plaanis sügavamale, kehastada loovat tööd kui lõputult jätkuvat, elu uuendavat protsessi.

Sinu analüüsivõime teeks au igale kunstkriitikule. Kuid pöördume tagasi õpinguaegade juurde. Tartus omandatud realistliku modelleerimiskooli süvendasid sa aastail 1950—1954 aspirantuuris Leningradis NSV Liidu Kunstide Akadeemia I. J. Repini nimelises Kunstiinstituudis, mille lõpetamisel anti sulle kompositsiooni eest «M. I. Kalinin Tallinna tehases» kunstiteaduse kandidaadi kraad. Sa oskasid nüüd savis jäädvustada viimse nööbini tööpoolest kõike, mida silm nägi, kuid ei jäänud ometigi peatuma õpitule. Miks jätkad sa püsivalt poleemikat oma varasema loominguga, mis on sind eri suundades kulgenud otsingutes tagant õhutanud?

Lühidalt vastates: tõukejõuks on usk skulptuuri kunstiliste võimaluste ammen- damatusse rikkusse. Õpinguaastatel polnud palju mahti arutleda tehtu üle. Olin pidevas treeningus, kunsti põhiülesanded, tunnetuslik külg kui kõige tähtsam, jäid kõrvale. Puudusid probleemid ja huvitavus, vaja oli valida vaid sobiv teema, sellele lahenduse leidmine läks juba kergelt trafaretset rada pidi. Järgnes savist modelleerimine, siis kipsivalu ja oligi kõik. Ühekülgus tekitas igavuse, pidev samalaadne töö nüristas. Teatav rahulolematuse maad- võitva flegmaatilisuse juures siiski säilis, samuti veendumus, et skulptuur pole väl- jendusvahenditelt tegelikult nii kehv nagu mina teda enda ümber nägin ja ise tegin. Puutusin Leningradi muuseumides ja eriti raamatukogudes leiduvate kunstiraama- tute vahendusel kokku parimaga, mis maailma skulptuuris oli loodud. See sundis omalt poolt kahtlema printsiipide üldkeh- tivuses, mille alusel mina töötasin. Kuid otsustava tõuke andis meie kunstis viie- kümnendate aastate keskel alanud üldine murrang, ümbritseva elu ja teiste kaju- rite loominguga jälgimine. Sellest ajast peale olengi seadnud endale pidevalt uusi, või- malikult üksteisest erinevaid ülesandeid, et pääseda rutiinist, vältida enesekorda- mist. Vormilise külje uuendamine ei ole mõistagi käinud lahus sisulistest problee- midest. On muidugi raske pidevalt oma rutiini lõhkuda, iga kord ei suuda püstita- tud ülesandesse küllaldaselt sisse elada.

Kuid see on sul terves reas teostes siiski hästi õnnestunud. Tuletagem sinu loo- mingu mitmekülguse iseloomustamiseks meelde kas või selliseid skulptuure nagu metallvarbadest ruumilist kompositsiooni «Heinaritsikas», kompaktset ja rütmikind- lat kunstkivist «Rahutuvisid», hoogsalt



3. Olav Männi. *Rahutuvi*. Kunstkivi. 1964.

4. Olav Männi. *Kapiteel*. Kips. 1967.

5. Olav Männi. *Vennad*. Osa kompositsioonist. Tinalu. 1971.

6. Olav Männi. *Hokimängijad*. Plastmass. 1966.

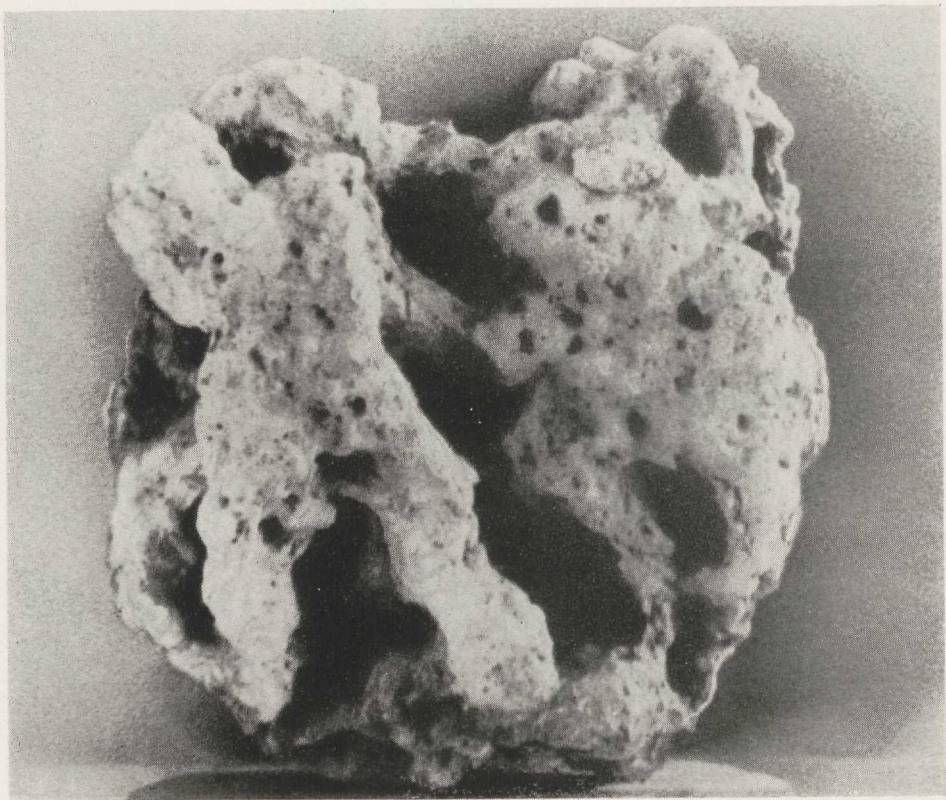
7. Olav Männi. *Monumentaalpropaganda*. Kips. 1970.

8. Olav Männi. *Kompositsioon*. Poorne dolomiit. 1969.

9. Olav Männi. *Heinaritsikas*. Metall. 1963.



7



8



liuglevat tütarlast «Kiigel», humoristlikku pisiplastilist «Ringmängu», dolomiidist «Kahupead», utiliiesemeist kokkuseatud «Tuhkatriinut», eesti esimest mobiili «Karussell», alumiiniumist «Sõdureid», tinavalust kaksikportreed «Vennad», keevitustehnikas kompositsioone, monumenti «Au tööle!» Kohtla-Järvel jne. Sellest loetelust ilmneb muuseas, et sulle on materjaliprobleem olnud üks tähtsamaid. Miks?

Materjaliprobleeme ei saa lahutada muudest, sest ilma materjalita pole ju võimalik skulptuuri valmistada. Ma olen ennast palju vaevanud väga mitmesuguste tehniliste probleemide praktilise lahendamise, püüdnud võimalikult kõiki skulptuuri materjali viimise staadiume ise teostada, sest mulle tundub, et vaid nii on kujuril võimalik end vahetult väljendada. Mind on eriti huvitanud skulptuuride loomine materjalist *alla prima*, s.t. kohe lõplikult, ilma savist või kipsist eelastmeta. Tänapäeval on skulptuuris *alla prima* tehnika üsna sagedane, kuid eeskuju võib leida ka kaugetest aegadest ja kaugetelt maadelt, kas või näiteks Hiinast. Vähemtuntud materjalides töötamine tekitab küll rohkesti raskusi, kuid on väga huvitav ja avab kujuri ees järjest uusi skulptuurisaladusi. Tundub, et selline eksperimenteerimine ja mitmes suunas katsetamine on eesti skulptuurile tänapäeval eriti vajalik, sest oleme alles vabanemas edasiminekut segavast rutiinist, sissekasvanud harjumustest. Skulptuur on teistest kunstiliikidest mitmeti erinev. Tema valmistamine võtab palju aega, nõuab rohkesti loomingust kaugelseisvat tehnilist tööd, nii et selle protsessi käigus võib kunstniku esialgne idee kaotada oma värskuse, ehk hoopiski ära surra. Niisugusest saatusest hoidumiseks ongi minu arvates abiks skulptori vahetu töötamine lõplikus materjalis, nii muutub idee teisenedes ka tema kehastus ja ei teki vastuolu esialgse kavatsuse ning lõpptulemuse vahel. Suurt naudingut pakkus ses mõttes rauddetailide kokkukeevitamine, kus idee korrigeerimine oli lihtne ja valmistamise tehnika võimaldas huvitavat vormimängu ja rõõmu. Materjal, näiteks kivi, annab kujurile tihtigi loomingulise impulsi oma vormi, faktuuri ja mahulisusega. Mõnikord võib skulptori kavatsust suunata kivi ootamatu lõhenemine või murenemine. Kuid kõik see ei tähenda alistumist materjali diktaadile, vaid temaga töötamine on inspiratsiooniallikaks, nõuab vastastikust mõistmist, kui nii võib ütelda. Ma ei ole veel kaugeltki kõiki seni kättesaadaval olnud materjale ja tehnikaid saanud proovida, juba teadaolevagi selekteerimiseks kulub hulk aega.

Sa ei tunne siis praegu vajadust eri suundadesse hargnenud katsetuste kokkutõmbamiseks, sünteesi loomiseks?

Ei. Nähtavasti ei ole aeg küps. Võimalik, et ma kunagi niikaugemale jõuan, kuid mil viisil, seda ei oska praegu muidugi arvata.

Mida sa pead skulptuuris kõige olulisemaks, mille poole on tingimata vajalik püüda?

Kõige tähtsamaks pean ma skulptuuris, nagu maalil ja graafikaski, elamuslikkust, mille taga tunneb ehtsat kunstnikuloomust. Mõistagi peab kujur elamuslikkuse saavutamiseks skulptuurile ainuomaste vahendite abil. Just nende vahendite maksimaalse kasutamise omandamisele tulebki skulptoril oma pingutused suunata. Palju oleneb muidugi ka saatja (skulptori) ja vastuvõtja (vaataja) häälestatusest, nende võimest leida ühist lairepikkust. Kujuri töö võib tühja joosta kui vaataja oma kunstitaju ei hari ja vajalikul määral eelteadmisi ei kogu. Tegelikult siin midagi rasket ei olegi, sest nii nagu inimese elu on lõbus, kurb, kangelaslik, traagiline jne., siis samad mõisted tähistavad skulptuuristki saadavat elamust.

Mis on sinu arvates 20. sajandi skulptuuri peamisteks erijoonteks?

Tänapäeva skulptuur on sedavõrd lai ja mitmekesine, et vaevalt saab esile tõsta üldiseloomustavaid jooni. Pealegi olen ma uue skulptuuriga välismaal vahetult kokku puutunud üsna süsteemipäratult ja juhuslikult — see on meie kõigi nõrk külg. Kuid siiski söandan väita, et kaasaja skulptuuri vormimaailm on varasemaga võrreldes märgatavalt avardunud ja nii on sündinud suured võimalused väga laia tundeskaala kehastamiseks. Piisab kui nimetada tänapäeva skulptuuri erinevaid tendentse esindavate kujurite hulgast selliseid väljapaistvaid nimesid nagu Henry Moore, Jean Arp, Alberto Giacometti, Germaine Richier, Arnaldo Pomodoro, Jean-Robert Ipoutéguy, Marino Marini, Giacomo Manzù, Nicolas Schöffer.

Kas keegi eesti kujureist on olnud sinu loomingule eeskujuks; mida sa arvad meie tänapäeva skulptuurist?

Otsest eeskuju ei oska nimetada, tunnen vaid kahetsust, et pole suutnud teatavalt edasi viia, sest võrreldes teiste kunstialadega on meie skulptuur tänapäeval tagaplaanile jäänud. Üheks põhjuseks on siin materiaal-tehnilise baasi nõrkus, kuid see ei ole vist peamine. Skulptuurile õige koha tagasivõitmiseks on veel väga palju tarvis ära teha. Nähtavasti tuleb peale hakata päris algtõdede selgeksõppimisest ja mõelda tõsiselt järele, mis asi see skulptuur üldse on. Praegu siiski tundub, et mõningaid nihkeid paremuse poole on märgata.

Siinkohal on sobiv meenutada, et sa juba üle poolteise aastakümne oled skulptuuri õppejõuks Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis, ja küsida, mida sa sooviksid noortele kujuritele?

Selleks, et skulptoriks saada, peab olema tahe end väljendada. Tuleb õppida valitsema plastilist vormi ja materjali, leida seos sisu ja vormi vahel. Sageli juhtub aga nii, et instituudi üliõpilane (ja mõni «valmis» kujurigi) võtab valikuta üle, mis ta kuskil on juhtunud talle uut ja huvitavat nägema, ilma et mõistaks konteksti, kust see nähtus pärin. Nõnda tekib absurdseid, loogikavastaseid lahendusi. Mujalt õpitud võtteid ei saa kohaldada oma ideele, vorm peab iga kord sündima vastavuses sisule. Tahaksin veel kord rõhutada, et kuigi on vajalik teada kõike seda, mis teised kujurid teevad, peab iga skulptor siiski ise läbi tunnetama skulptuuri algtõed. Iseseisvaks loominguks on tarvis hästi tunda skulptuuri abc-d. Ma ei ütle seda üksi noorte kujurite kohta, ka minul endal tuleb pidevalt tegelda algtõdede uurimisega. Selle all mõistan ma materjalis kehastatud vormi esteetiliste omaduste, vormi plastilise kujundlikkuse, lihtsate elementide ühendamisest sündivate assotsiatsioonide: dünaamika — staatika, katkendlik — pidev, habras — jõuline jne. kasutamist tunnete mõjutamiseks. Nähtavasti oleks meil kasulik tegelda mõnda aega sarnaste probleemidega nagu omal ajal Bauhausis. Tähtis on skulptuuri õppimisel lahti saada kulunud standarditest. Tavaliselt peab idee tekkimisel arvestama selle teostatavust savis, valamist kipsi, edasi valamist pronksi või raumist kivvi. Nii seab tehniline külg kujuri ette kindlad piiravad nõudmised, kuid see piirab loomingulist fantaasiat, mis on kunstis ju esmajärgulise tähtsusega. Ka nimetatud materjalidel on veel hulgaliselt omadusi, mida me ei ole taibanud ära kasutada. Skulptuuri algtõdede õppimisel tuleb endale selgeks teha see võimaluste rikkus ja mitmekesisus, mida kunstipäraselt organiseeritud vorm ruumis võimaldab.

Vormi esteetiliste ja tunnetuslike omaduste rõhutamine sinu poolt sunnib arvama, et sa suhtud eitavalt pop-kunsti valmistamise kasutamisse?

Ei, see pole siiski nii. Ma hindan seda espiid, mida pop-kunsti vahendite abil võib saavutada. Vaimukus ja üllatus on kunstiski hinnatavad.

Ja lõpuks küsimus, millised on sinu lähemad ja kaugemad loomingulised plaanid?

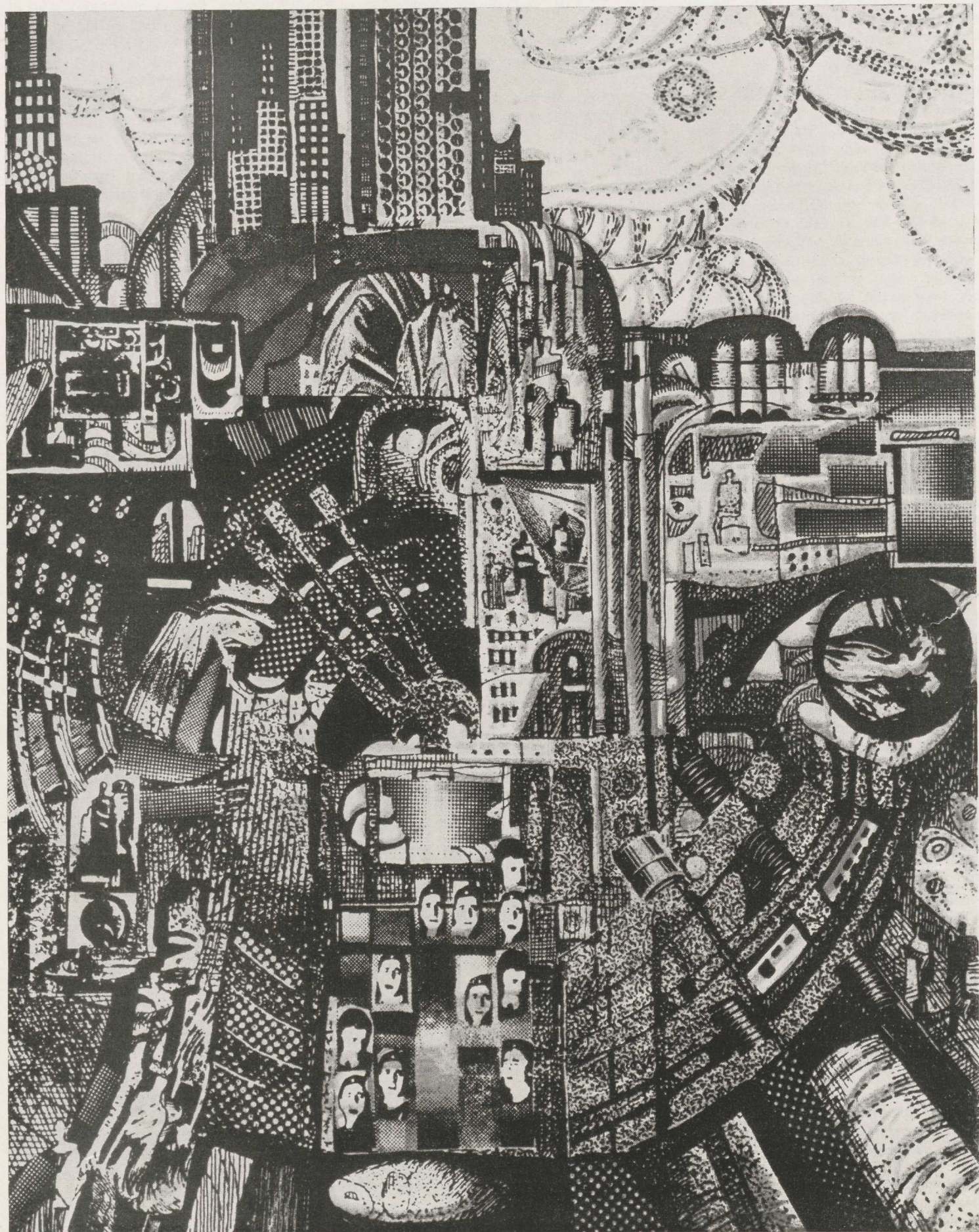
Eks kõigest eespool öeldustki selgu, et mul on veel hulk tegemist skulptuuri kui kunstiliigi tundmaõppimisega. Skulptuuri üldised, teoreetilised probleemid leiavad endale lahenduse muidugi konkreetsete tööülesannete kaudu. Üks siduv mõte tuleviku jaoks on mul muusika ja skulptuuri sarnaste joonte leidmine. Võimalik, et näiteks selle töö käigus avastuvad rütmiseadused annavad midagi uut ka plastika eripära senisest sügavamaks tajumiseks.

Küsitles ja refereeris vastused **Mart Eller**

ALLEX KÜTI ATELJEEES

LEHTI VIIROJA

10



Kunsti vaatlemine näitusesaalides või atel'ees pakub erinevaid võimalusi. Esimesel juhul näeme teost otse nagu paraadil, teisel vahetumas, intiimsemas õhkkonnas; esimesel juhul kunstniku kogu loomingust eraldatuna, teisel lülina tervikus. Näitusesaalis vaatleme tööd teatud distant-silt, atel'ees võime hoida teda käes, asetada vaatamiseks maksimaalselt soodsasse valgusse, anda järele isegi kiusatusesele libistada sõrm üle sügavtrükit tekkinud joonerel eefi. Hoides töid klaasimatult käes, näeme neid otse nagu uuesti, avastame detaile, faktuuri-mängu, mida seni ehk ei märganudki. Nii on see ka Alex Küti atel'ees. Sirvid töid ja leht lehe järel avaneb kogu oma nüansirikkuses mitte üksnes kunstniku loominguline maailm vaid ka loominguline «kööök», osalt juba varasemaist vaatlusist tuttav, osalt uus. Mis puutub Küti loomingu põhiolemusse, — siis eksisteerib selles otse nagu kaks erinevat poolust — üks karm ja mehine, teine intiimne, soe ja poeetiline. Mõnevõrra kajastub see ka teoste või tsüklite nimetustes, nagu «Kiivrikandjad», «Sõjalill», «Tuukrid», «Sport ja rattad», «Inimene ja masin», «Kaleidoskoop» ja «Kitarristid», «Samovar», «Liivakell», tsükkel «Kevad», «Park», «Karussell», «Pankrannik», «Tartu Toomkirik»... Nii ühes kui teises laadis teostatud töodes mängib määravat osa ümbritseva elu nägemine lõputus liikumises ja sageli kontrastide kooseksisteerimises. Nii põimub mõnigi kord ühe lehe piires elu ja häving («Sõjalill»), vana ja uus («Samovar»), inimlik ja inimvaenulik (tsükkel «Kiivrikandjad») jne. «Kiivrikandjad» (söövituse, 1967) — seda nimetust kannab terve tsükkel. Kiivrid lahingupäevil sõjameeste ja rahuliku elu dialektika kaevurite peas... Intensiivsed, ekspressiivselt mõjuvad jooned ja värvid, enamasti sooja punase ja maksimaalselt küma sinise kontrast üldmeeleolu loojana ja ruumiliste vahetustade korraldajana. «Teema ise tingib selle,» ütleb kunstnik — «sõda ja võitlus, olukordadele omane karmus ja mehisuus...» Sõda, inimkonna saatuse — selle teema poole on kunstnik pöördunud ka lehes «Sõjalill». Viimases domineerib literatuurne element. Ent see ei seostu, nagu seda sageli juhtub, loodust jäljendava realismiga, vaid dekoratiivsusse kalduva ja tähenduslikkusest omava tinglikkusega. Nagu enamasti, juhib kunstnik siingi vaatleja tähelepanu alul peamisele — antud juhul pommiplahvatustist tekkinud päevalilleõisi meenutavaile laikudele, pommikraatreile, ratsutavale surmale, siis kunagisele elule viitavatele varemeile ja kiivreid kandvate ristide reale... Otse nagu sordiini all arendatakse teemat edasi lehe alumisel poolel — ja seda tohutu detailide hulga abil. Ent see on peidetud detailirikkus, mis jääb esimesel pilgul tabamata, kuna ta moodustab suurte, peamist väljendavate pindade sisse «mustri» kui ka vaatleja mõttekäikudele teed avavate viitade osa. Kujunditekel on ühel poolt ornamentika lähenev, teiselt poolt küllaltki väljenduslik ja

ekspressiivne, samas teatava välise tardu-muse poolest sürrealistide vormikõnet meenutav. Ent selles sürrealistliku kallakuga maailmas puudub sürrealistide töödele omane võikus. See on omaladne maailm. Näib, et siin põimub sooviga — esile nihutada mõttelt kõige olulisem — soov — anda tööle esteetiliselt maksimaalselt mõjuv vorm.

Nagu vaadeldus, koondatakse paljudes teisteski lehtedes «mõttekäigud», selle hulgas detailid, otse nagu üksteise taha asetatud tasapindadele. Ja ometi ei teki detailide uputust. Miski selles detailidemes on alati muudetud nii otsustavalt tähtsaks, kas siis oma mõõtmete või asendi tõttu, heletumeduse mängu või millegi muu abil. Nii valitseb lehes «Samovar» (söövituse, 1967) nii mõõtmete kui asendi tõttu samovar. Midagi muud silm esialgu ei haaragi. Alles lähemal vaatlusel tabab samovari kumeral pinnal ümbruse vastupeegeldusena maskide rea ja samovarist vabaks jäänud pinnalaikudel kummalise detailide segu minevikust ja olevikust, vana-vene arhitektuurist ja kaasaaja kõrgehitusist, vanast ja uuest interjööri. Need on tõepoolest ainult vihjed. Sest kõik, nii figuurid kui ka arhitektuurilised objektid, on paigutatud lehele pisut tardunud olekus — natüürmortliku suhtumisega objekti —, nagu dekoratiivsed elemendid dekoratiivsel pannool. Nad juhivad assotsiatsioone erinevatele maailmadele, mille keskel samovar otse nagu märgistab aegade kulus muutumatut, jäävat... Ta valitseb mitte asjana, vaid millegina, mida ta olemasolu jaatamine peegeldab inimhingedes, viitab mingile jäävale, mida aegade vool kohe-selt ei kustuta. See on nagu vihe jääva ja muutuva dialektikale, uue austusele ja pieteeditundele vana vastu. Ja jällegi värviline. Üldse mängib värv Küti kunstis olulist osa. Kui olulist, selgub täies ulatuses alles ühe ja sama motiivi eri värvi variantide võrdlemisel. Erinevad toonid ja erinevad heletumeduse vahetused muudavad hetketi lehe tundmatuse. Nii kaob «Atraktsioonides» osa figure hõõgupunase tsentri tõttu mõningais variantides täielikult. Lehe «Karussell» ühes variandis valitseb lausa paganlik rahutus ja virvarr — ja seda just värvi tõttu. Miks mitte ka nii? Ent see põlvneb siiski see, mis kunstnikku erilise võluse. Lehena, millega kunstnik ise rahule jäi, asetab ta laua variandi, kus tumedad hõõgupunased ja kümad sinised laigud loovad pildi hoopis tuledest valgustatud karusselli ja ümbritsevate õiste tuled ilust. Või tsükkel «Kevad», mis koosneb lehtedest «Pilved», «Kevad» ja «Liblikad», mille puhul autor ise märgib lehtede värviskaa'ga kohta: «Algul oli kõik veel must, siis alles hakkas kõik ärkama, kõik puhkes — kevad loosis värve, lendava liblika lehes võttis kõik aga kuld-kollase koloriidi...»

Et tähelepanu libises juba väljendusvahendeile, nende osatähtsusele, märkigem, et mitte väiksemat osa Küti töös ei mängi faktuur, pinnareljeef. Mida enam

kunstniku töid sirvida, seda enam veendud, et faktuuriga võib teha imet. Sageli muudab ta suured, kergesti igavaks muutuda võivad pinnad elavaks ja huvitavaks. Nii on see näiteks 1966. a. akvatintas teostatud «Pankrannikus», kus esmajoones faktuur muudab töö maalliliseks ja poeetiliseks. Sama maksab «Tartu Toomkiriku» kohta. 1971. a. söövituste «Kail» ja «Majakas» reljeftrükis ja lametrükis variante on aga mõtetu võrreldagi. Reljeftrükk annab sugereeriva, elava sadamapildi, lametrüki mõju on seevastu nukravõitu ja mälust koheselt hajuv. Sellised «leidmised» pole juhuslikud. Kütt püüab teadlikult värvi ja faktuuri väljendusvõimalusi maksimaalselt ära kasutada.

Tulles tagasi teemaderingi juurde, tuleb öelda, et siin on paljugi korduvat — ja seda põhiteema, mitte selle variatsioonide osas. Sõda, inimkonna saatus, inimese saatus, üldinimlikud filosoofilise alltekstiga tööd. Viimaste puhul kohtame kõige enam sümbolini tihendatud kujundeid. Üpris uute tööde hulgas on selliseiks «Ükskõikne» ja «Tõttaja». Ikka ja jälle laseb kunstnik end kaasa tõmmata ümbritseva elu rütmikusest. «Kiivrikandjate» järjena võiks vaadelda käsilolevaid hiiglaslikke lehti tsüklist «Sport ja rattad». Pidevalt pöörduv kunstnik ka rannamotiivide poole, millega ta kunagi, oma loominguga algpäevil, võitis erilise tähelepanu. Ainult, nendega võrreldes on nüüdsed täiesti uus maailm.

Nagu enamikul selle generatsiooni graafikulist, kulges ka Küti loominguline tee looduslähedasest poeetilisest kirjeldusest filosoofeerivaist mõttekäikudest juhitud kunstilise maailma loomise suunas. Küti töis kujunes too maailm üpris fantaasiaküllaseks, ent jäi enamasti reaalsete elupiltidega tihedasti seotuks. Koos muutustega sisus ja suhtumises kaasnes liikumine suurema dekoratiivsuse ja üldse esteetiliste väärtuste rõhutamise, ka komplitseerituma kompositsiooni ja pinna organiseerimise suunas. Sellele kaasnes tehniline eksperimenteerimine, faktuuri ja värvi kui oluliste väljendusvahendite sügavam tundmaõppimine. Nagu enamik teisi, saavutas ka Kütt neis meie graafikuid lähendavais taotluses kindlalt oma individuaalse käekirja ja peaaegu ainult temale omase probleemideringi.

Mis puutub murrangusse kunstniku loomingus — see olevat toimunud osalt impulsside ajendil aastail, mil kontakt ülemaailmse kunstiga muutus tihedamaks ning pakkus võimalusi erinevate väljendusvahenditega tutvumiseks. 60-ndatel aastatel käis kunstnik kahel korral Soomes, ka Saksa DV-s ja Poolas. Viimases pakkus talle erilist huvi rahvusvaheline graafikanäitus. Nagu ta väidab, jättis talle erilise mulje jaapani gravüür, mida ta peab teostuse puhtuselt, trükitehnilise külje ja peene värvimaitse poolest omaette klassiks. Mis puutuvat värvi — see omavat mõningate kunstnike, nagu näiteks T. Nakayama töödes, lausa muinasjutulise sära. Konkreetsemalt märgib kunstnik Kunihiro Amano «Kauget mälestust», mil-

les ta imetleb idamaist, raskepäraselt mõjuvat koloriiti, selle väljendusrikkust, kogu lehe kujunduse äärmist lihtsust, samuti reljeftrüki mõjujõudu, mille kasutamise juurde ta ka ise õige pea jõudis. Kunstnikku köitsid ka prantslaste tööd, eriti mõningad värvilised akvatintad, millistes olevat saavutatud akvarellilik läbi paistvus, puhtus ja ilu. Samas märgib Kütt pop-kunsti koolkonda kuuluvat argentiinlast A. Segui'd, eeskätt tema diktatuurivaenulikest mõttekäikudest sündinud töid ja neis esinevat üksikvormide rohkust ja äärmist selgust. On huvitav märkida, et ka Küti enda loomingus võib leida kokkupuutepunkte kogu selle maailmaga. Värv, vormi selgus, detailide rohkus, hetketi ka sotsiaalselt teravdatud teema, eelkõige aga lehe mõjuvus — need on probleemid, mille vastu kunstnik tunneb elavat huvi mitte ainult imetlejana vaid ka loojana...

Juuli, 1971.

...Kõike ülaltoodut tõestas ka mõni aeg pärast kõnealust ateljee külastamist avatud A. Küti loomingulise valiknäitus. Kinnitades seniseid muljeid, tekitas näitus ka uusi. Kui ateljee tingimustes hurmas eelkõige teemaderingi ja kujundite omanäolisus, ka «mäng» väljendusvahenditega, üldse variatsioonide rohkus, siis näitus koondas tähelepanu mõningatele teistele elementidele, nende hulgas Küti teoste enamiku kesksel kujule — inimesele. Et Küti lehtedel kajastatud elu hiigel-kaleidoskoobis on peakujuks inimene, sellest oli juba juttu. Ta olemusest aga mitte. Ka sellest mitte, et inimene Küti lehtedel näib olevat läbinisti 20. sajandi viimaste aastakümnete sünnitus. Tema olemus jõuab vaatlejani mitte ühe vaid paljude tööde kaudu. Sest erinevates lehtedes on inimest nähtud eri aspektidest: kord on temas rõhutatud ülimalt karme ja mehiseid jooni, kord intiimsemaid, helli. Kord on ta sõjakas, töösse sukelduv või pööraseist kiiruseist haaratud, kord armastus- ja lõbustustejanuline. Viimast eriti lehtedes, kus ta kitarr kaenlas tormab läbi öise linna, keerleb karussellil. Ja siis näeme teda sisemiselt ülimalt tasakaalukana, sulgumas kodu intiimsesse vaikusse. Samas lõhestatud hingeeluga «Tõttajana» või «Ükskõiksena».

Veebruar, 1972.

10. Alex Kütt. Tuleviku linn. Söövitus. 1970.

11. Alex Kütt. Sõjalill. Värviline söövitus. 1967.

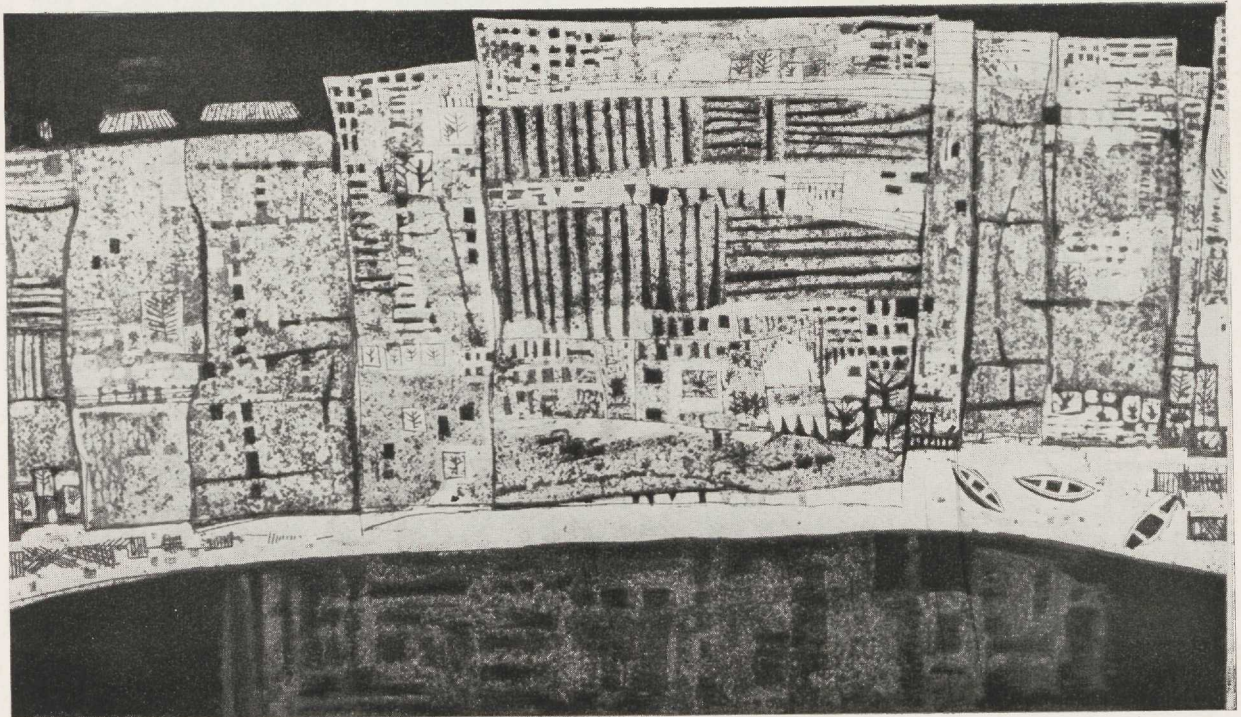
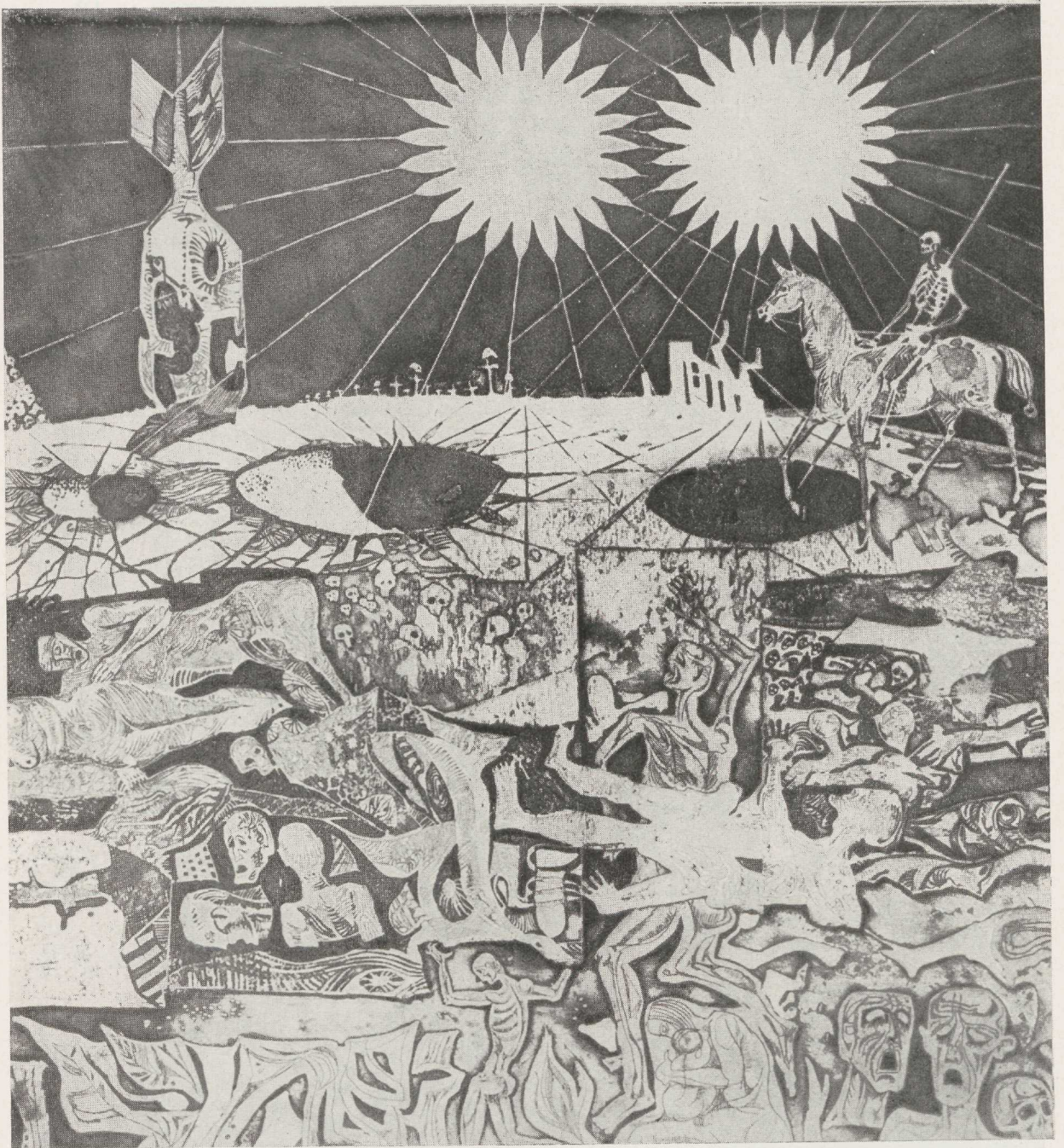
12. Alex Kütt. Pankrannik. Akvatinta. 1966.

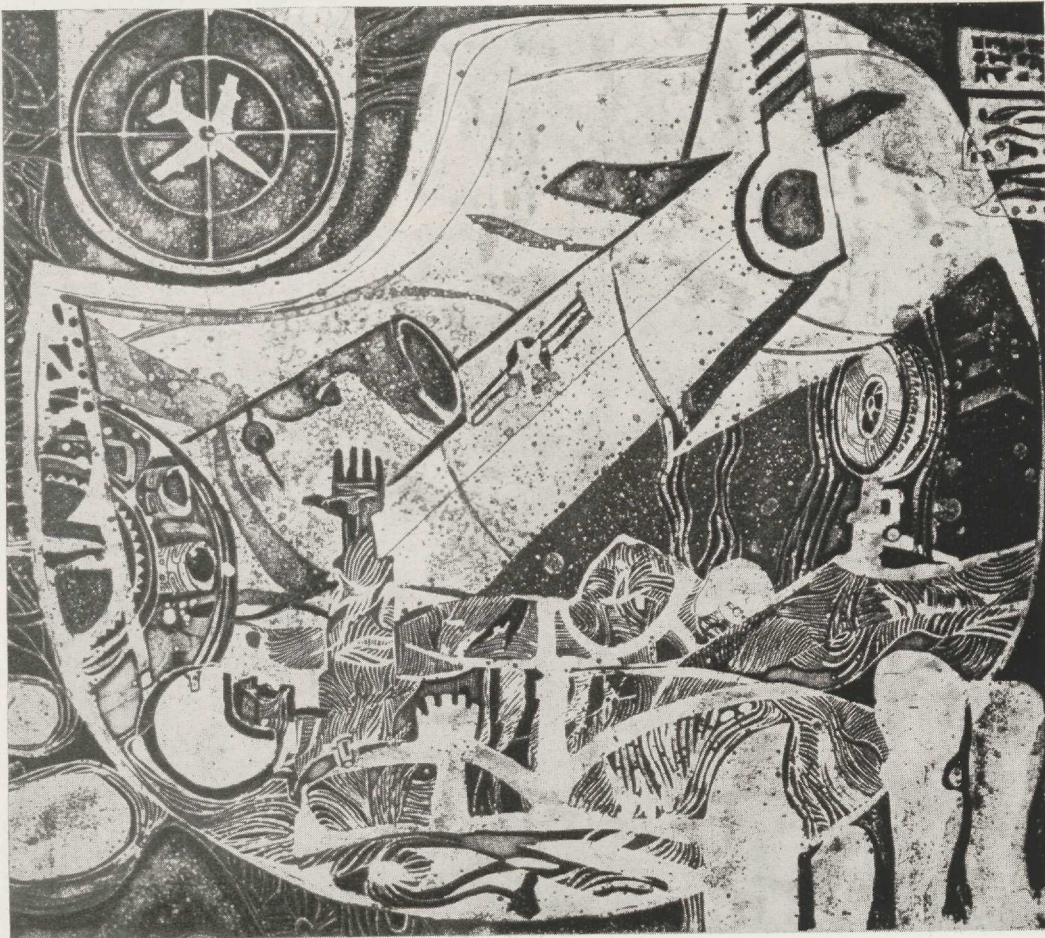
13. Alex Kütt. Samovar. Värviline söövitus. 1967.

14. Alex Kütt. Kiivrikandjad. IV. Värviline söövitus. 1967.

15. Alex Kütt. Tõttaja. Värviline söövitus. 1971.

16. Alex Kütt. Inimene ja masin. Värviline söövitus. 1969.

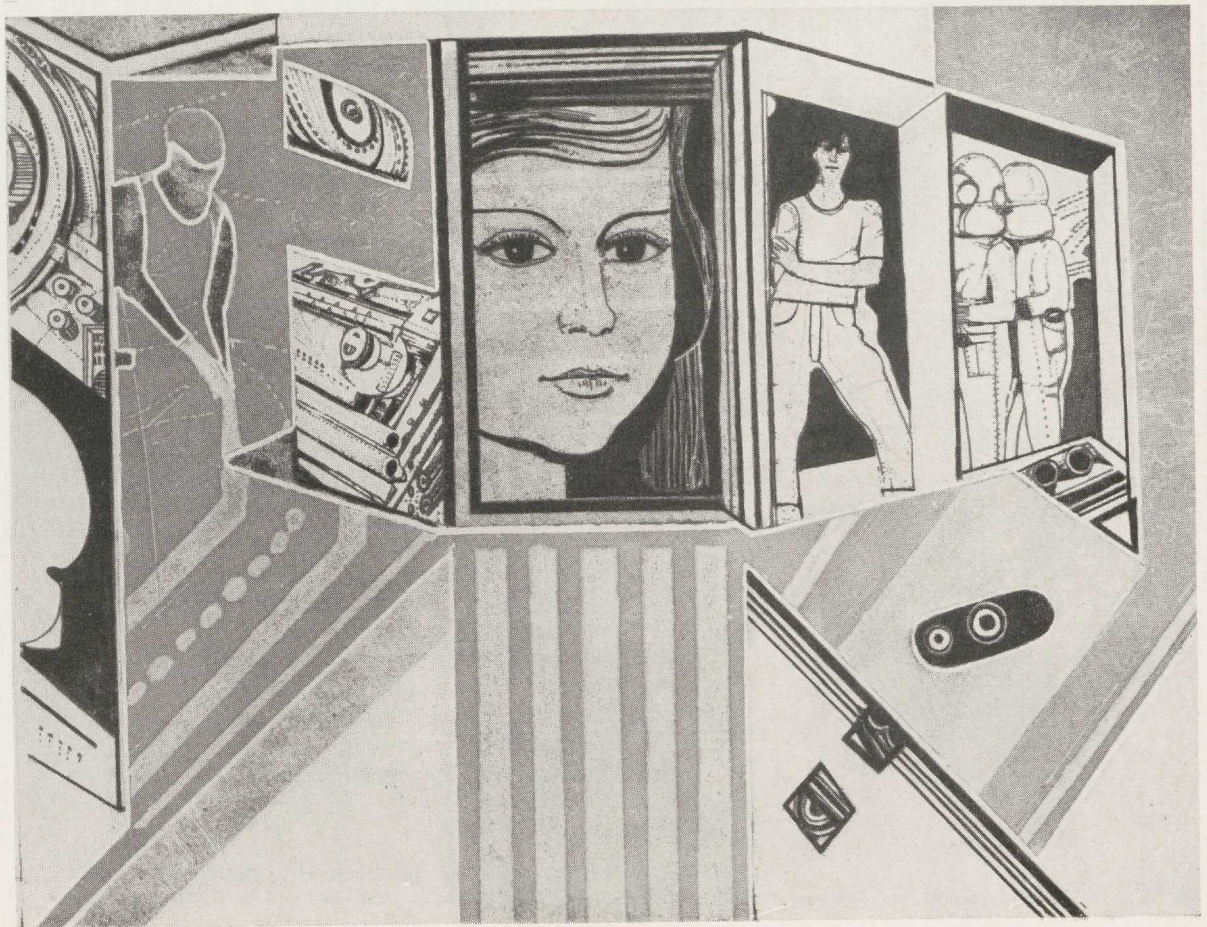




15



16



GLEHNI PALMIMAJA 1898–1900

Järjest rohkem köidavad meie tähelepanu kummalised ehitised, fantastilised, ekspressiivsed, mille ühtesulavus loodusega on täiuslik. Kõik näib nende juures kinnitavat: inimese looming peab saama loomulikuks täienduseks loodusele, tehiskonstruktuur kasvagu välja looduslikust struktuurist. Tallinna äärealal Nõmmel asub Glehni park, mis sündis neist uue terviklikkuse taotlustest. Taotlustest, mis olid paljude sajandivahetusel tegutsenud kunstnike ja arhitektide innustajaks.

Võib-olla kõige eredama väljenduse leidsid need ideed Hispaania arhitekti Antonio Gaudi loomingus. Glehni ansambel, vaatamata omapärale, ei suuda konkureerida Gaudi suurejooneliste ettevõtmistega. Ka ei suutnud Glehn luua läbinisti omapärast arhitektuurset tervikut — on ju loss siiski vaid historitsistliku arhitektuuri väljendus, pargiskulptuurid jäävad aga alla Rooma lähistel asuva renessanssansambli Villa Orsini de Bomarzo ootamatutest fantaasiatest. Kuid pikemalt tuleb peatuda Glehni Palmimajal, sest viimased aastad andsid objektile täiesti uue tähenduse.

1960-ndail aastail ehitas prantslane André Bloc oma majad-skulptuurid. Need on teokarbid tänapäeva urbaniseerunud inimekonnale; objektid, mille põhifunktsiooniks on inimese emotsionaalne rahuldamine. Ja võrreldes André Bloci *Habitacle*'sid Glehni Palmimajaga, on sarnasus hämmastav — sarnane on nii saavutatud emotsionaalne efekt kui ka põhimõtteline arhitektuurne lahendus.

Palmimaja ei olnud Glehnil «orangerie» selle sõna tüüpilises, endisaegses tähenduses: see polnud klaasmaja eksootilistele haruldustele, vaid irreaalne keskkond inimesele. Glehn taotles võimalikult suuremat elamuslikkust, lossi poolt kattis ta Palmimaja rohumätaste ja pöösastega, et varjata objekti; lõunast üllatas vaatajat omapärane kilpkonna kilpi meenutav kivi-sõrestik. Palmimajja tuli laskuda kui grotti, ometi saavutati hiljem omapärane kontrast: ringgaleriil jalutades võis vaadata hoone sisemusele ülalt, tajudes kõrgust. Ehitise detailides leiame huvitavaid analoogiaid: Glehni palmimaja sambad, mis sirguvad palmitüvedena, on sarnased kümmeaastat hiljem valminud Gaudi Güelli pargi sammastikega. Glehni püüdi saavutada valgusefekte hoone sisemuses langeb aga kokku André Bloci poolt korraldatud eksperimentidega.

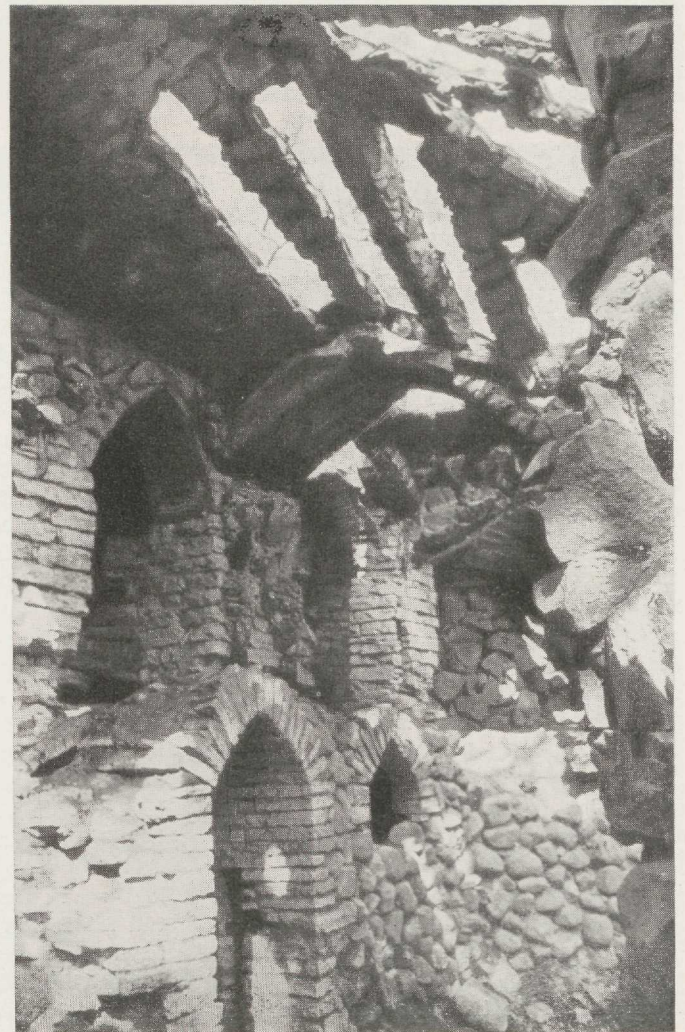
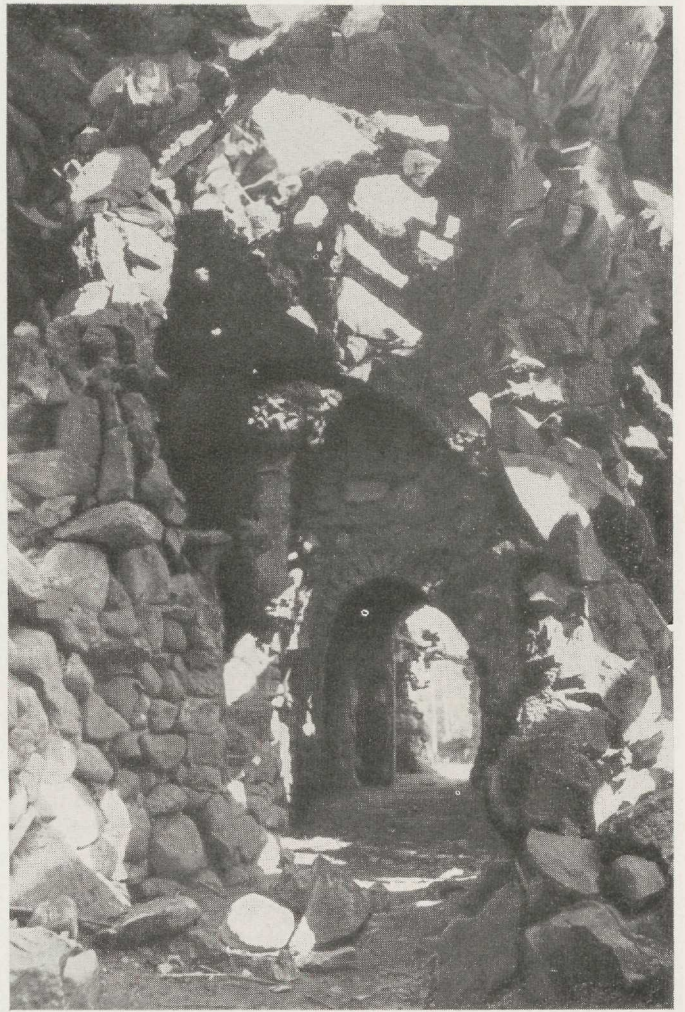
Palmimaja on kahtlemata üks huvitavamaid uuema aja arhitektuurimälestisi Eestis, huvipakkuv ka kogu maailmas. Selle säilitamine ja korrashoid — tulevikus kogu pargiansambli restaureerimine — on meie kohuseks.





18

19



20 22

21 23



NICOLAI von GLEHN — ARHITEKT JA ISIKSUS

Nicolai von Glehn sündis 16. juulil 1841. a. Jälgimäe mõisas. 1880-ndate aastate algul, jätnud kodumõisa pojale Manfredile, tuli ta elama Nõmmele, kuhu rajas Kõrgepea karjamõisa. Esimese hoonena ehitas Glehn Kõrgepeale «šveitsi»-stiilis maja kõrgel kivivundamendil. Seejärel rajas Glehn Mustamäe nõlvale paekivist lossi, mis oma keldrite, tornide ja sakilise rinnatisega pidi looma mulje keskaegsest rüütli lossist. Et loss oli ehitatud mäe küljele, siis paraaduksest sisse minnes ja toast tuppa kõndides võis basseinidepoolsele küljele jõudmisel aknast alla vaadates üllatusega märgata, et ollakse hoone kolmandal korrusel. Historisistlik loss on loodusesse paigutatud väga oskuslikult, hoone vorm areneb vastavuses nõlva tõusuga. Stiil oli Glehnile lähtepunktiks, kust algab looduse ja inimese vastastikune täiendusprotsess; looduse harmoonia muutumine inimvaimu poolt korraldatud süsteemiks. Kindlat taotlust siduda hoonet loodusega väljendab ka puude istutamine lossi välisseina juurde just neisse kohtadesse, kus arhitektuurne vorm on kõige intensiivsemalt väljendatud. Puu arhitektuuri foonil mõjub siin nagu jaapanlastelgi sümbolina. Glehni looduseaustust tõendavad veel oma naiivsuses siirad nii monument lemmikhobusele lossi vastaskünkal kui ka «looduskaitsealased» kivitahvlid pargis:

«Kes murrab oksad, mine tea — kas on see koer või tainapea!»
«Haritud mehed, olge head, hoidke oma isamaad, et mõni harimata Miku oma isamaa ilu ei riku!»

minguga — puust ja luust nikerdatud kujudega (öökullid, inimeste pead ja figuurid), maalingute ja kirjadega. Ka mööbli valmistas ta ise: nikerdas toolide ja laudade jändrikust puust jalgade sisse oma ja perekonnaliikmete nägusid, valmistas kummulikeeratud kändudest tugitoole, mille käetugedeks jäid kändude juured, ja õonestas oksalisse tammetüvesse kapi, milles hoidis enda maalitud portselanist sööginõusid. Taoline mööbel pole enam tarbeese, vaid skulptuur, fetiš inimese palveks kunsti ees.

Glehni kõrgest voolimisoskusest räägib veel puust uurikett, mille ta löikas välja ühest puutükist ja pühapäeviti üle valge vesti kandis.

Lausa Dali'lik oli Glehni ekstsentriline käitumine, tema püüd elu oma tööeksperimentide alusel ümber teha, inimesi oma fantaasiaga küllastatud maailmas «ümber seadistada»: ta mängis oma tööliste puhkehetkil puhkpilli ja jagas ebareaalseid õpetusi. Rahva hulgas on siiani tuntud tema «kaks suurt vabaõhukõnet» — üks raha, teine alkoholi kahjulikkusest: «Inimestel pole üldse raha vaja. Raha tekitab sõdu ja vaenu. Kui poleks olnud raha, poleks vaja läinud ka Kristust ega ühtegi teist lunastajat, sest siis poleks olnud pattu.» Veendunud karsklase ja taimetoitlasena hoidis Glehn oma veinikeldri puutumata:

«Las vein seisab — seistes läheb veel paremaks!»

Vein läheneb oma kvaliteedilt igavesti maksimumile ja iialgi ei jõua sinna — nagu inimesedki.»

Nõlva all asuvaid tiike lasi Glehn süvendada, et neil saaks paatidega liuelda (praegu asuvad seal Hiiu basseinid). Tiikide juurde soosaarele mattis ta 1896. a. surnud abikaasa, et matusepaik oleks lossist pilguga püüda (matusepaiga kordinaat on praeguse Trummi ja Basseini tänava ristumiskoht). Matusepaik kujutas endast asümmeetrilist kivihunnikut, mis moodustas ühtse kompositsiooni teda ümbritseva tiigi raudkividest kaldakindlustustega. Künkal aga kõrgus kontrastina valge marmorrist. Kogu ansambli täiendas veepeegel — haruldane element matusepaikadele. Hiljem rajas Glehn naabersaarekesele veel teise taolise matusepaiga poja Manfredi lastele.

90-ndail aastail tekkis lõputult otsival Glehnil idee rajada Nõmmele tööstuslinn ning piki praegust Habersti teed ehitada Stroomi rannast Mustamäe alla selle tarbeks kanal. Glehni rajatud töökojad aga pankrotistusid peagi ja vaesununa jätkas ta reaalsemate plaanide teostamist.

Sajandi lõpu aastail (1898—1900) ehitas Glehn oma kõige silmapaistvama teose: nn. Palmimaja.

Palmimaja on ehitatud raudkividest, pooleldi maa sisse kaevatud, põhja poolt kaetud mätastega ja lõuna poolt klaaskatusga. Katuse raamistik on valmistatud raudkivikildudest ja tsemendist terasarmatuuril, avad olid kaetud vaheldumisi

valgete ja värviliste klaasidega, nii et päeval paistis sisse päike, öösel kuu.

Isegi praegu, mil osa Palmimaja laest on varisenud ning avad klaasideta, võib näha selle hoone arhitektuuri omapärast plástikat. Raudkivikildudest sambad ja katuseribid jätavad väga kerge ning liikuva mulje. Helenduvad avad kontrastiks tumedaile raamidele moodustavad katuses omapäraseid abstraktseid kompositsioone. Põhiplaani kõverjoonelisus, erinevad olmetasapinnad, ruumi muutuv kõrgus, rohked nišid ning perimeetrilised sammakäigud — kõik laotuna vabalt raudkivikildudest — loovad erakordselt huvitava ruumimulje ja vaatepunktide mitmekesisuse oma ebamaises kooskõlas.

Glehni tavaline tööpäev kestis varahommikust hilisõhtuni. Uneaja kohta ütles ta ikka: «terve inimene on see, kes magab ööpäevas 3 tundi!»

1901. a. alustatud raudkividest Kalevi poega ehitas Glehn ihuüksi varakevadest hilissügiseni neli aastat. Kuna ta lähtus Kalevipoja kuhu loomisel saksa muinaskangelasest Sigfriedist, pani autor ka eesti kangelasele selga sarvedega loomanaha. Pea kohal kõrguvate sarvedega Kalevi poega hakkas rahvas kutsuma «Glehni kuradiks». Kolme süllane, üle puude kõrguv pöörase pilguga sarvine koloss võis inimestele tõesiti mõjuda ebamaise jõuna. Ta polnud mitte üksnes suuremõtmeline skulptuur, vaid ka vormiline arhitektuur, mis, nagu Gaudi paljud looduskivi-ehitusedki, kannab endas ainsa funktsioonina vaimse maailma maagilist märki, justkui vihjates meie ürgtungide päritoludele. Lähtudes Sigfriedi võitlusest lohega, ehitas Glehn vastaskünkale veel graniitkivist lohe. Lohe esimene pea murdus ja vaimukas autor torkas selle kaelapidi maasse. Lõpuks jäi mulje, nagu oleks künkal kaks lohet: üks maapinnal ja teine alles maa sügavustest väljumas.

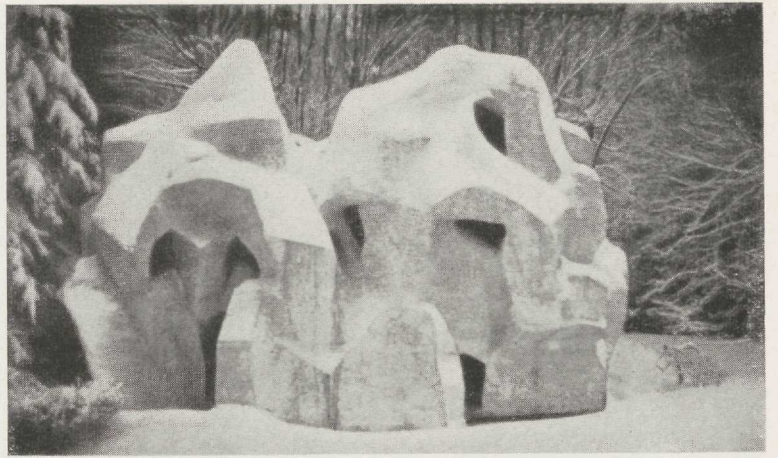
Glehnil tärkas aga juba uus idee — ehitada Mustamäele hiigel torn. 1910. aastal alustatud torni kõrguseks pidi tulema 43 m. Aasta kestnud ehitus aga näitas, et selliseks kõrguseks on torni alus liiga väike ja torn lõpetati 25. meetril. Ka tornile ei andnud Glehn mingit kindlat praktilist funktsiooni: selle esimesel korrusel asus tislari töötuba, teistel hoiti õunu.

Küsijaile vastas aga autor, et «torn on ehitatud rahvale pikksilmiga Helsingi vaatamiseks».

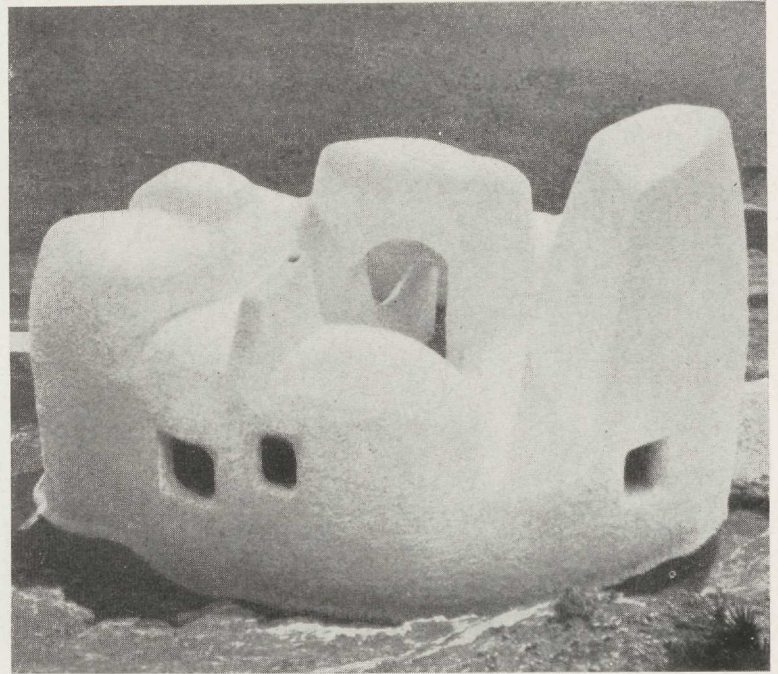
Torn jäi ka viimaseks Glehni ehituseks siinmail. Alanud maailmasõda tõi endaga kaasa hulgaliselt ebameeldivusi, nii et neist tulpinud vanahärra Brasiliasse kolis, kus 1923. a. suri. Mälestusmärgina sellest 200-aastase eluplaaniga fantastist jäi omapärane arhitektuur — üks vähestest stiilidest, mis on algupärasena võrsunud meie oma pinnasest — seejuures vaimsusega, mis ühendab Glehni Kataloonia suurmeeste, ekstsentrikute Antonio Gaudi ja Salvador Daliga.

ARHITEKTUURSED FANTASIAAD

25

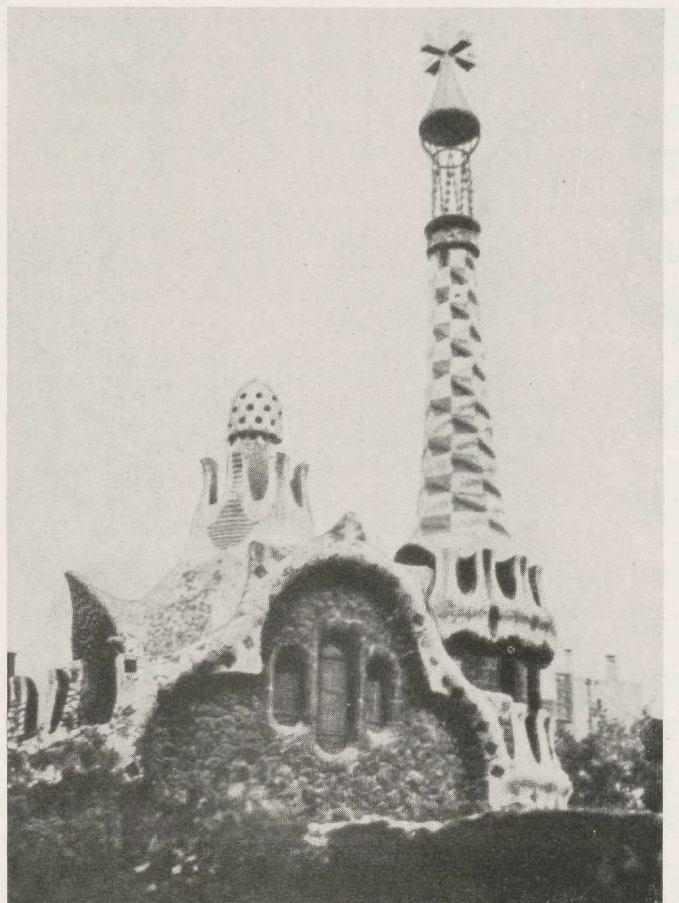
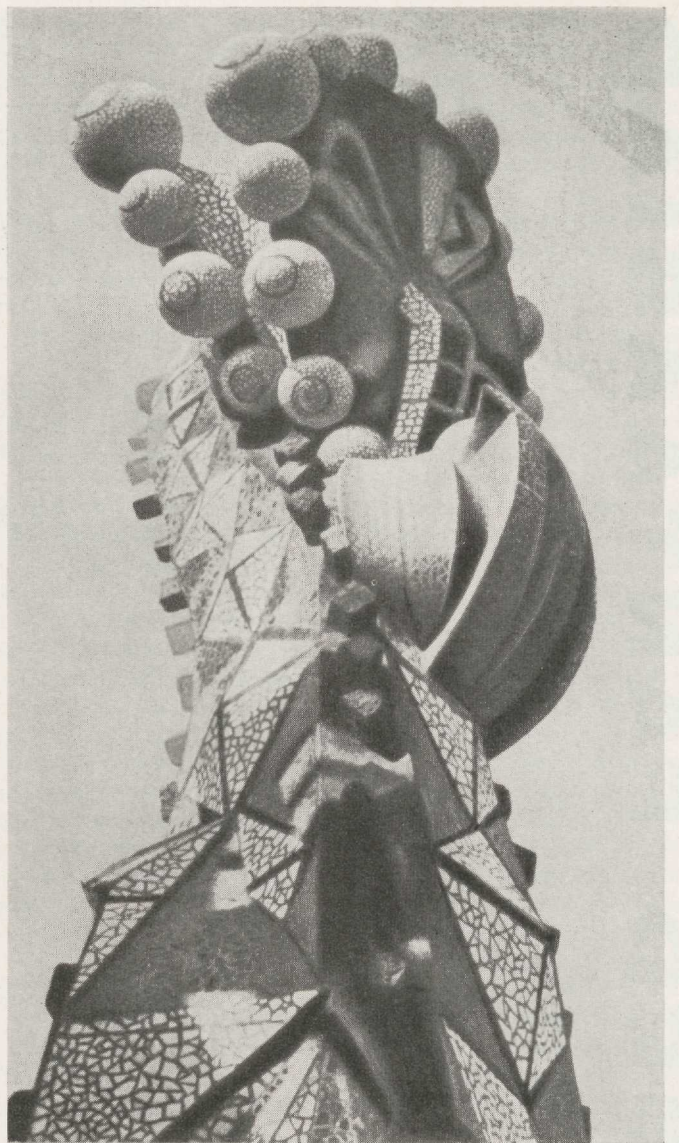


26

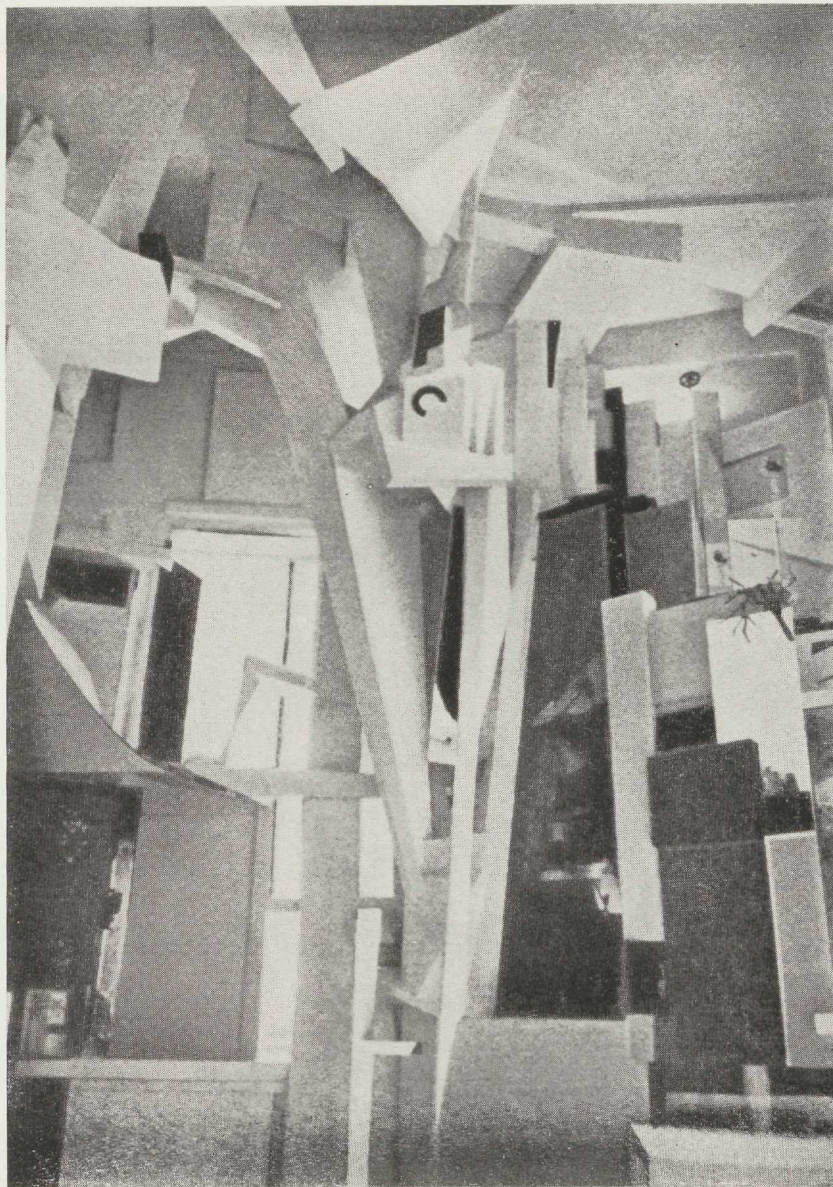
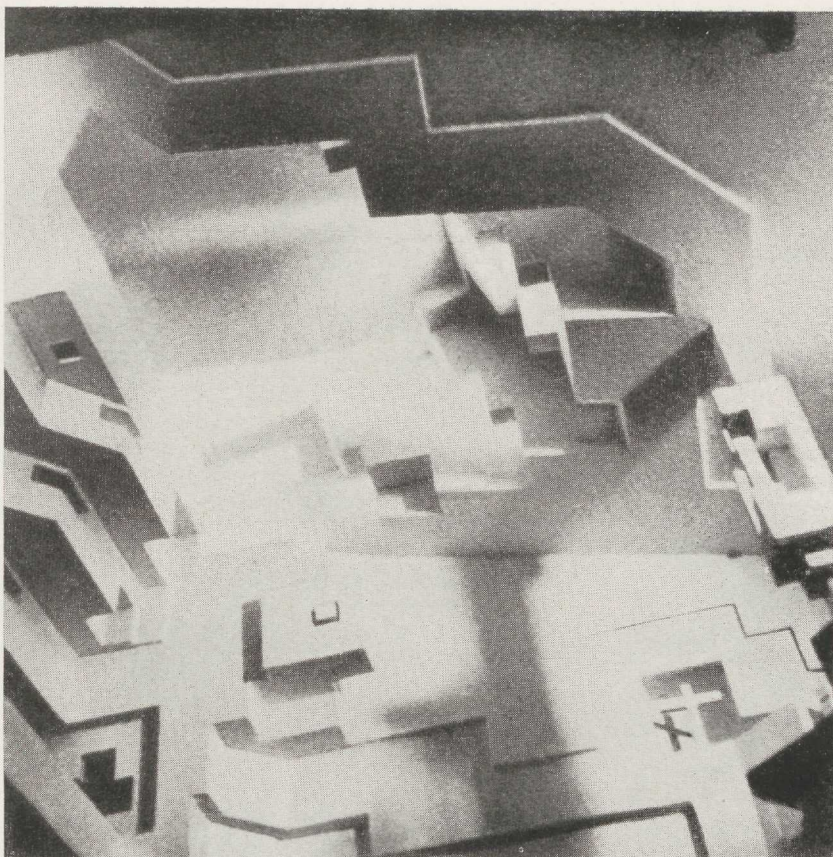


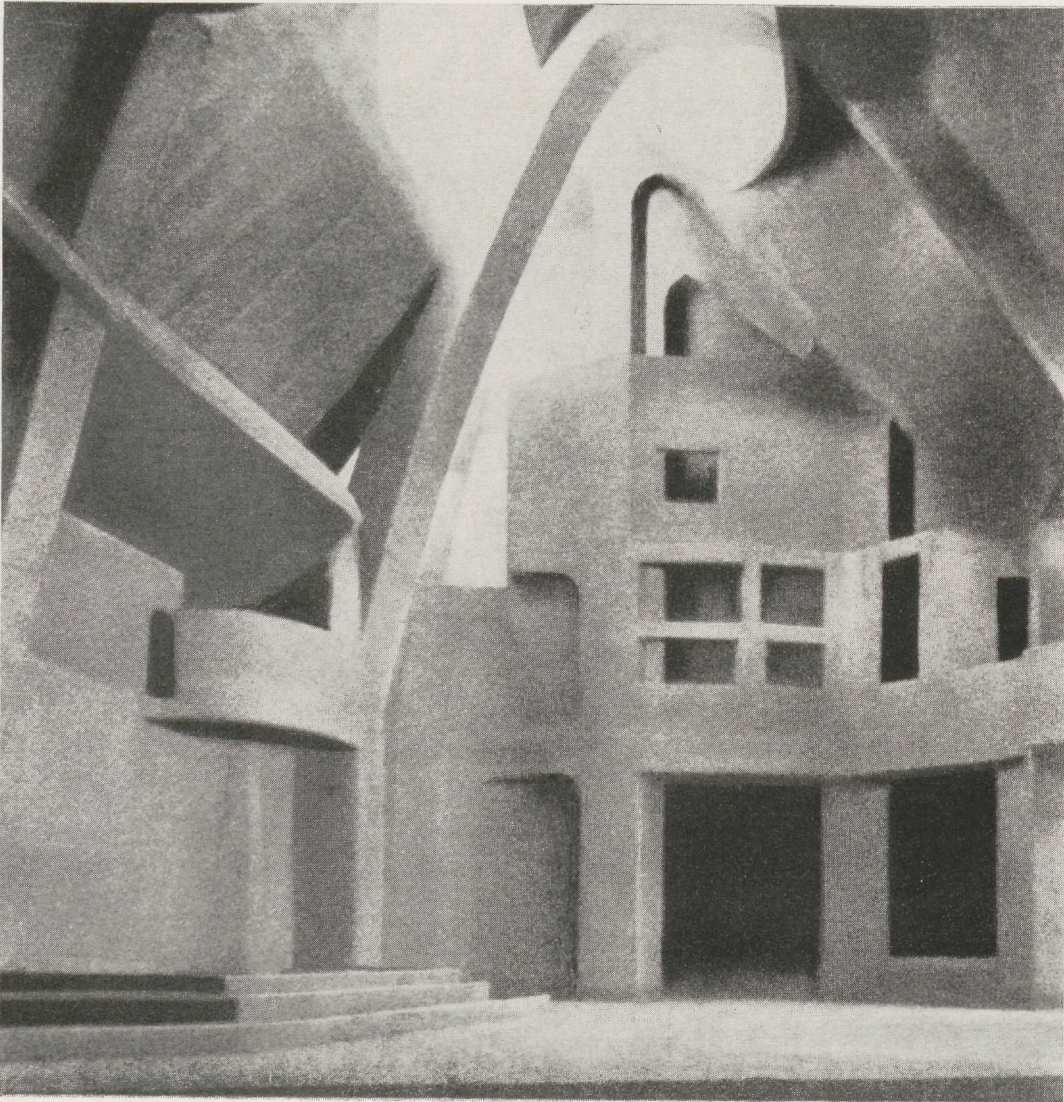
27





25. *André Bloc. Habitacle. Nr. 2. Mendon. 1964.*
26. *André Bloc. Habitation Carboneras. Hispaania. 1963.*
27. *André Bloc. Habitacle. Nr. 2. Sisevaade.*
28. *Antonio Gaudi. «La Sagrada Familia». Barcelona. Alustatud 1882.*
29. *Antonio Gaudi. Güelli park. Sammaskäik. 1911.*
30. *Antonio Gaudi. «La Sagrada Familia».*
31. *Antonio Gaudi. Güelli park. Väravamaja. 1905.*
32. *Förderer. Kirik Heremences. Sveits.*
33. *Kurt Schwitters. Merzbau. Hannover. 1923—1938.*
34. *Kirjakandja Cheval. «Ideaalpalee». Prantsusmaa.*
35. *Michelucci. San Marino kirik. 1963—1966.*
36. *René Magritte. Matemaatiline vaikus. Oli. 1931.*
37. *Maurits Escher. Relatiivsus. Litograafia. 1953.*





FAKTID.

Traditsiooniliselt nimetatakse arhitektuurseteks fantaasiateks objekte, mis ise sunnivad end niiviisi nimetama — näit. Piranesi, Mendelsohni, Sant'Elia, Tšernihovi, inglise grupi «Archigram», itaalia projekteerimisgrupi «Utopia» töid.

Pikemalt mõtlemata võib arhitektuursete fantaasiate hulka lugeda hulganisti projektsüsteeme teemal «ideaalne linn». Möödunud 500 aasta kestel on selleks olnud: Filareti projekt — kaheksaharulise tähe kujuline linn; Francesco di Giorgio ideaalsete linnade projektid; Alberti arutlused ideaalsest linnast; Ammanati, Lorini, Vasari ja Scamozzi projektid; Düreri ideaalne linn; Leonardo da Vinci «Firenze ideaalseks linnaks muutmise projekt». Siia kuulub Platoni «Riik», More'i «Utopia», Campanella «Päikeselinn». Siia kuulub ka Leblond'i Peterburi projekt, Tony Garnier' «Industriaalne linn», uue Tokio projekt Tokio lähel ja jaapani arhitektide «linnade-metabolismide» projektid.

Arhitektuursete fantaasiate hulka kuuluvad 1920.—1930. aastate arhitektuursed linnaehituslikud eksperimendid meie maal — Mies van der Rohe varasemad projektid, Malevitši looming ja kubistide looming. Hulgaliselt võib leida arhitektuursete fantaasiad realiseeritud projektide seast. Suurimad neist: Howardi «Linn-aed», Niemeyeri «Brasilia», viimaste aastate maailmanäitused; väiksemad: Le Corbusier' «Unité d'Habitation» Marseille's, Moshe Safdie «Habitat' 67», Gaudi ehitised, Mendelsohni «Einsteini torn».

Võib näha, et need olemasolevad, iseeneest kõnelema sundivad ja materjalise kehestunud fantaasiad kajastuvad linnas või selle fragmentides kui sotsiaal-majanduslikus tervikus. Kõige sagedamini tekiavad arhitektuursed fantaasiad arhitektuursete projekteerimise tegelikus käigus, konkreetse projektülesande lahendamise käigus.

LIIGID.

Elkõige võib arhitektuursete fantaasiate seas näha hulgaliselt sotsiaalseid fantaasiad, sotsiaalseid prognoose, mis esinevad reaalsete projektide rüüs.

Le Corbusier projekteeris tulevikuinimesele, lõi temale elamu, «elamisüksuse», kuid... pani sinna elama tänapäeva inimese, kes polnud ette valmistatud uueks eluviisiks. Ja kui isegi mitmete aastate jooksul «elamisüksuse» tingimustes kujunebki välja uus elanikutüüp, siis keskkond

väljaspool maja ei kiirusta muutustega; selle tulemusena «elamisüksuse» sisemine ühiskondliku teenindamise süsteem praktiliselt ei tööta, kauplused on suletud, võimlemissaal ei kuulu elanikele.

Moshe Safdie soovib püüa oma «Habitat's» säilitada tänapäeva linna tehnilistes tingimustes (vaatamata äärmisele asustustihedusele) inimest, kes tunneb end linnalähedase maja omanikuna.

Rikkad sotsiaalsete eksperimentide poolt olid NSVL-s 1920.—1930. aastad: «rohelised linnad», «ridaasulad», Moskva rekonstrueerimise projektid, kommunistliku ühis-olustiku kompleksid, «majad-kommuunid», mida sünnitas sotsiaalse rekonstrueerimise idee. Retrospektiivselt, praktilise hinnangu seisukohalt on need eksperimendid utopiad, fantaasiad, mis realiseerimisel ei ole adekvaatsed tolle aja reaalsetele vajadustele. Nende peamine väärtus seisneb selles, et kunstilise mõtlemise abil loodi uued sotsiaalsed normid, ideed, mis moodustasid osa sotsialistliku kultuuri väärtustest ja juba selle tõttu, sageli muudetud kujul, kasutatakse neid arhitektuursete projekteerimise praktikas.

*

Teist liiki arhitektuursetes fantaasiates kandub rõhk esemestatud maailma visuaalse geomeetria formeerimisele. Neis realiseeruvad, kujunevad ja esemestuvad ideaalsed kujutlused inimeste olemasolust vastavates ruumi visuaalse organisatsiooni süsteemides.

Sant'Elia oma ideaalses linnas — mis koosneb omavahel tõstukitega ühendatud kõrghoonetest, koos maa-aluste teede ja ringtranspordi süsteemiga — taotleb visuaalset tervikkust. Siin esineb püüe lahendada kunstipärase kaasaegse linna loomise ülesanne — linna, mis on võimeline muutma oma ilmet.

Samalaadset põhimõtet kuulutas Francesco di Giorgio rohkem kui 400 aastat enne Sant'Elia. Ta väitis, et kuigi linna projekti peab kohandama lokaalsete tingimustega, ikkagi peab linna planeeriv arhitekt kindlaks määrama vaid põhilised printsiibid, jättes elule endale võimaluse teha parandusi seal, kus see osutub möödapääsmatuks. See lahtine ruumiline süsteem ilmneb «ideaalse väljaku», «ideaalse tänava» idees, kus iga hoone väljendab üheaegselt omaette printsiipi ja on samas harmoonilise terviku element.

Ledoux, Gaudi, Mendelsohn, Malevitš, seisest igaüks kunstiajaloo, langevad

kultuuritraditsioonist välja, «loovad meelevaldselt», lahendades «utilitaarseid» projektülesandeid ja avaldavad kaheldamatut mõju projekteerimise kultuurile, esinedes tärkavate kunstisuundade väljendajaina. Erich Mendelsohn oma tööstushoonete eskiisides, mis eksponeeriti 1919. aastal Berliinis, ja Mies van der Rohe 1919.—1920. aastate klaasist pilvelõhkujate projektides väljendasid oma isiklikku suhtumist ajastu üldistesse maailmavaatelistesse ja professionaalsetesse probleemidesse.

Sellele lähedased on ka Lissitzky «Prounid» 1920. aastast, Malevitši «Arhitektoonid» ja «Planiidid» aastatest 1924.—1926. Supremaatiline arhitektooniline vorm on Malevitši jaoks saabuva konkreetse maailma — supremaatilise, utilitaarse ja dünaamilis-vaimse asjademaailma utilitaarse täiuslikkuse väljendajaks.

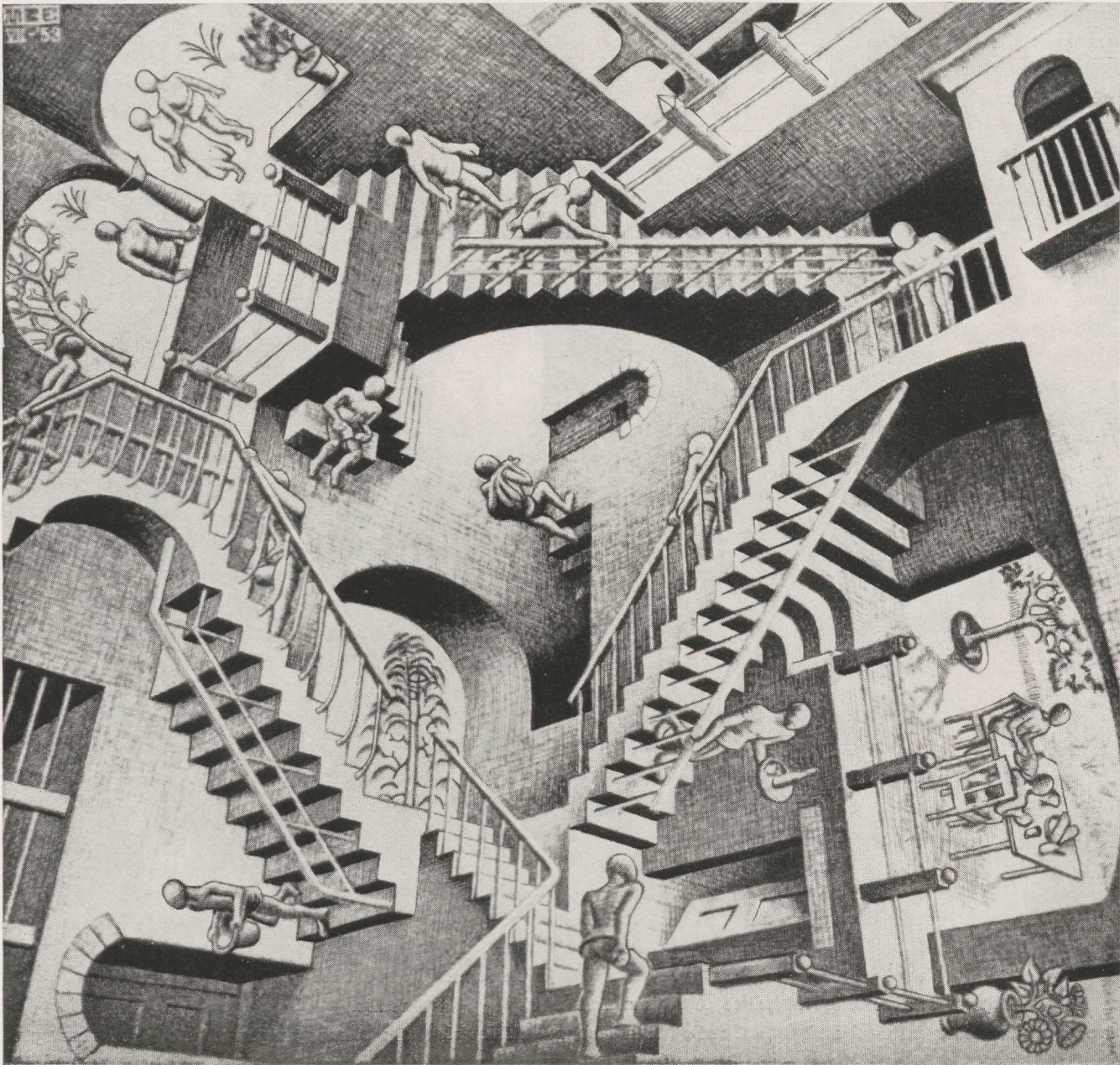
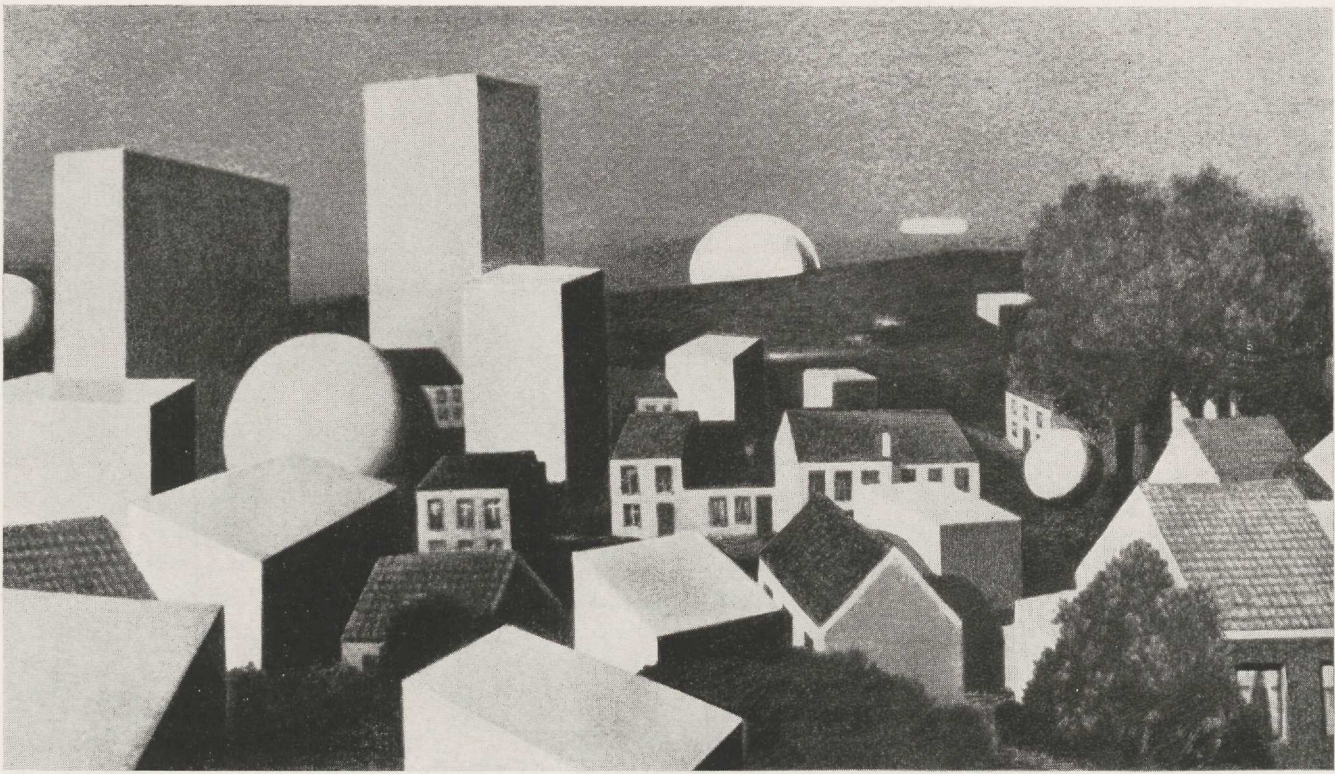
Niemeyeri projekti «Brasilia» realiseerimist võiks vaadelda kui katset luua linna, mis vastab kujunevale aistingule kaasaegse maa kaasaegsest pealinnast, katset kanda kaasaegse arhitektuuri vaimu reaalsesse keskkonda. See linn on tõepoolest mingil määral kaasaegse arhitektuursete mõtte etaloon, kuid jõuab vananeda juba enne ehitustööde lõpetamist. Kuidagi ei saa ta aga olla kaasaegse asustuse etalooniks.

*

Areneva tehnika võimalused, uute materjalide ja uute tehnoloogiate ilmumine köidab projekteerijaid ning avab arhitektuursete ülesannete lahendamisel uusi võimalusi. Samal ajal esitavad nad oma spetsiifilisi nõudmisi, mis peegelduvad imepärastes tulevikulinnade projektidesvisioonides, asulate, üksikute objektide rekonstrueerimises. Eiffeli torn, olles just sedalaadi fantaasia, avaldas hiigelmõju mitmele kunstnike ja projekteerijate põlvkonnale, kujundades uusi keskkonna tunnetamise võimalusi. Samasugust osa püüab mängida Wrighti projekt — kahtlematult tehniliselt keeruka konstruktsiooniga poolteisekilomeetrine pilvelõhkujat, kuid vaevalt ta seda edukalt suudab, sest idee iseeneest ei ole enam kaasaegne, ta kuulub minevikku.

1958. ja 1967. aasta maailmanäitused demonstreerisid oma aja tehnilisi võimalusi spetsiifilise näitusearhitektuuri kaudu: prantsuse paviljon ja Atomium Brüsselis ning USA ja Saksa FV paviljon Montrealis.

On olemas hulganisti projekte enam spetsialiseeritud lähenemisviisiga, mis muuda-



vad elukeskkonna järk-järgult kokkupan-
davate konstruktsioonide maailmaks, plast-
masside maailmaks, kilede maailmaks,
gigantsete kuplite a'useks maailmaks, vee-
alust ja kosmilist maailma jäljendavateks,
mänglevateks paberist ja õhkonstruktsio-
onidest maailmadeks, oma esemelisust
ise hävitavateks maailmadeks. Neist maa-
ilmadest sünnivad uued probleemid, koos
sellega kujunevad uued maailmasse suh-
tumise viisid, formeerub tärkava kalei-
doskoopilise kultuuri tajumine.

*

On ilmne, et arhitektuursetel fantaasiatel
ja kunstil on palju ühist. Kunst, nagu
arhitektuursete fantaasiadki, modelleerib
kaasaegse inimese maailmatunnetust kaas-
aegses maailmas spetsiifilises kunstikee-
les. Selles mõttes võib kunstiteost vaa-
delda kui fantaasia eri tüüpi. Tänu sellele,
et kunstnikud on vabad projekteerijate
kompositsioonilise mõtlemisviisi proble-
maatilisest piiratusest, suudavad nende
«puhtad fantaasiad» luua nii uusi ideale
kui ka uusi vahendeid hästikorrastatud
visuaalsete süsteemide loomiseks.

SPETSIIFIKA.

On ilmselt tinglik eraldada arhitektuur-
seid fantaasiad mittefantaasiatest, sot-
siaalseid fantaasiad visuaalsetest ning
pseudotehnilisi fantaasiad kunstniku
kunstilisest maailmapildist.

Tony Garnier' «Industriaalne linn» (1901—
1904) on autorile professionaalseks katseks
lahendada kaasaegse linna probleeme,
põhinedes teatavatel sotsiaalsetel ja kul-
tuurilistel ideaalidel. Garnier kasutab oma
projektis põhilise ehitusmaterjalina raud-
betooni, mida varem sellises ulatuses pol-
nud kasutatud. Raudbetoonis õnnestub
Garnier'l edasi anda tööstuslike ja ühis-
kondlike ehitiste vormi, mis vastab nende
ehitiste funktsioonile. Projekt andis auto-
rile ideid kogu edasiseks loominguks ja
avaldas suurt mõju kaasaja linnaehitu-
sele. Kunzo Tange, toetudes tänapäeva
tehnilistele võimalustele, loob algul lahele
paigutatud Tokio projekti, seejärel pro-
jekteerib 500-kilomeetrilise ulatusega «me-
galopolise Tokaido». Lahendades linnade
ülerahvastatuse küsimust, seab Tange
endale ülesandeks saavutada harmoonilist
seost kahe äärmuse — inimesele oma
mastaabiga esemete ja suurte tehniliste
konstruktsioonide orgaanilist ühtesulamist.
See tähendab — ta püüab luua kaasaeg-

setele linnadele uue ruumilise orga-
nismi.

Linnaarhitektuur, arvab Tange, peab
avaldama niisama tugevat muljet kui
gigantsed tsiviilehituse projektid — kiir-
magistraalid, transpordisõlmed. Arhitek-
tuur peab vastama epohhi tempole ja
mastaapidele ning samal ajal kandma
põlvest põlve edasi inimkonna ajaloos
väljakujunenud linlikku eluviisi.

Reaalselt esinevad arhitektuursete fantaa-
siad arhitektuursetes projektides, mis on
seotud inimkonna ideaalide kujunemisega
ja neile vastavate visuaalsete geomeet-
riate loomisega ja, lõpuks, ühiskonna või-
maluste arvestamisega projekti realiseeri-
mise osas. Omaette terviku moodustavad
arhitektuursete fantaasiad, kus on loobu-
tud realiseerimisvõimaluste arvestamisest.
Kuid seda üldjuhul; konkreetsetel juhtudel
on «žanride» kontrastsus ilmne. Tajudes
seda kontrasti, projekteeris Le Corbusier
1922. aastal porskkaevu «Sügissalongi»
jaoks. «Ma teen teile porskkaevu», ütles
Le Corbusier tellijaile, «aga selle taha
paigutan linna 3 miljonile elanikule». Nii
tekkis üheaegselt plaan ja dioraam lin-
nale-utoopiale ja reaalsele linnale. Konk-
reetne projektülesanne on arhitektuurse
fantaasia tekkimise ajendiks, projekt —
väljakutseks olemasolevatele normidele.

«KIREV LINN». KULTUURILINE FUNKTSIOON.

Viimastel aastakümnetel on kunstnike
kujutus projekteeritavast objektist era-
kordselt mitmekesiseks muutunud, tekib
ettekujutus esemelisest maailmast kui
keskkonnast, mis kindlustab inimkonna
eksisteerimise eri vormide normaalse kul-
gemise. «Tähtis on, et inimene tunnetaks
oma olemasolu tähtsust uue linna keeris-
tes», kirjutas Vasarely. Vasarely unistu-
seks arhitektuuri vallas on «kirev linn»,
mis täielikult vastaks kõigile inimese elu-
listele funktsioonidele ja samal ajal rahul-
daks ka tema esteetilisi nõudmisi. Šveitsi
arhitekt Förderer arvab, et «kaasaegse
kultuuri käsutuses on kõik vajalik, et
rahuldada meie igapäevaseid elulisi nõud-
misi. Kunstnikud ja skulptorid löid meile
kujundid, mis määravad suuna. Piisab
nende lahtimõtestamisest ja edasiarenda-
misest». Väga täpselt on öeldud arhitek-
tuursete fantaasiate kohta: lahti mõtes-
tada — see tähendab üle kanda projekti
vormi. Tänapäeva arhitektuuri problee-
mid, linnaehituse probleemid, täpsemalt —
tänapäeva inimese esemeline keskkond —

on lõpuks jõudnud kultuuri keskpunkti.
Kultuur muutub kiiresti. Uued vastuvõtu-
vormid sünnivad meie kogemustest, era-
kordselt sotsiaalsest ja füüsilisest mobiil-
susest, maailma ülekoormatusest inimeste
ja asjadega, uutest aistingutest, mida
annab teaduse ja tehnika maailm. Kunst
muutub ja koos sellega ka arhitektuursete
fantaasiate iseloom, peegeldades inimeste
muutuvat ettekujutust maailmast, formeeri-
des maailmatunnetuse uusi tüüpe. Arhi-
tektuursete fantaasiad on oma olemuselt
kunstiloomingu eri žanr. Kultuurilises
mõttes nad, andes uusi kunsti tunnetami-
se võimalusi, sünnitavad uusi kultuuri-
norme ja nende kaudu uusi võimalusi
olemasolu organiseerimiseks. Ainult arhi-
tektuursete fantaasiate poolt loodud ääretu
mitmekesisuse ja kultuurinormide indivi-
dualiseerimise baasil suudab arenen ühis-
kond läbi viia kultuuriliselt põhjendatud
valikut, normide integreerimist. Arhitek-
tuursete fantaasiate kaudu, kunstiloomingu
kui terviku kaudu informeeritakse ühis-
konda temas peituvatest kultuuriväärtus-
test ja potentsiaalsetest võimalustest.

Arhitektuursete fantaasiad on projekteeri-
missüsteemis vajalikud kui võimsad pro-
fessionaalse läbimurde vahendid tulevikku
ning projekteerimiskultuuri kujundamise
vahendid. Arhitektuursete fantaasiad on
võimalik luua konkursi, võistluse ja «ar-
vamuste vahetamise» tingimustes. Kahjuks
see «võimalik» ei realiseeru peaaegu
kunagi, ja iseseisvat väärtust kujutav
«projektide biblioteek» jääb seni ainult
fantaasiaks — mittearhitektuurseks.

A. JERMOLAJEV

Ajakirjast «Dekoratívnoje Iskusstvo»
Tõlkis Urve Kivilo

В интервью с Олавом Мянни (интервьюировал искусствовед Март Эллер) выясняются принципы искусства одного из наиболее ищущих скульпторов среднего поколения Советской Эстонии, его творческие устремления. В статье рассматриваются проблемы неотделимости содержания и формы в пластике, контакта скульптора с материалом, необходимости применения различных материалов в творчестве одного мастера, применения в скульптуре техники алла прима, необходимости выполнять каждую работу самим создателем, говорится об эксперименте в скульптуре, о контакте с достижениями в искусстве пластики в самом широком объеме (стр. 6—11).

Статья Лехти Вийроя «В ателье Аллекса Кютта» знакомит с творчеством эстонского графика среднего поколения. Для широкого круга воплощенных в его листах тем А. Кютт нашел соответствующий образный язык, где равноценную роль играют линия, фактура, цвет, а также рельеф (стр. 12—17).

«Оранжевая Глена» является необычным памятником архитектуры на окраине Таллина. Его основал в последнее десятилетие 19 в. Николай фон Глен. Поразительно сходство этого объекта с некоторыми строениями парка Гюэль Гауди, еще более — с «Обитаемыми скульптурами» Андре Блока (стр. 18—21).

В статье «Николай фон Глен» Леонард Лапин знакомит с фантастическим миром, созданным этим архитектором: его замок, парковым ансамблем с причудливыми каменными скульптурами, своеобразными эмоциональными предметами обихода (стр. 22).

В разделе переводов помещена статья А. Ермолаева «Архитектурные фантазии» из журнала «Декоративное искусство» № 8, 1969 (стр. 23—29).

Пауль Амбур знакомит с экслибрисами признанного графика и живописца, народного художника СССР Эвальда Окаса (стр. 31—32).

В статье Эви Пихлак «Импульсивные сценические картины» дана характеристика творчества одной из самобытнейших театральных художниц Эстонии Мари-Лийс Кюла. В лице Кюла мы имеем дело с интенсивной, импульсивной творческой натурой, которая с первых шагов работы в театре пошла самостоятельным, непроторенным путем. Свежесть изобразительного языка и чистота стиля господствуют как в исторических, так и в современных декорациях и костюмах М.-Л. Кюла. Характерно, что стремление к точной направленности и целостности проявляется в её творчестве как в интеллектуальной концепции, так и в пластической реализации (стр. 33—35). Иштван Шоймар дает обзор развития венгерской живописи в настоящем столетии (стр. 38—44).

Профессор Вольдемар Вага знакомит с видами Таллина мастера 19 столетия Иоханнеса Хау (стр. 48).

In the interview with Olav Männi (interviewed by Mart Eller), a Soviet Estonian sculptor of the intermediate generation, an artist with a searching mind, we hear about his principles and pursuits in art. The following problems are discussed: the inseparability of the content and form; the sculptor's contact with the material; the necessity of using different materials in the works by one and the same author; the application of the "alla prima" technique in plastic art; the necessity of executing every work by the author himself; experimenting in plastic art; the immediate contact with the achievements of sculpture on a world scale (pp. 6—11). The article "In the Studio of Alex Kütt", by Lehti Viiraja, deals with the work of the Estonian graphic artist of the intermediate generation. In the wide range of the subjects treated, A. Kütt has been able to find corresponding images for expressing his ideas. The line, texture, colour and relief are of an equal significance in his work (pp. 12—17).

Glehn's "Palm House" is an extraordinary architectural monument in the suburbs of Tallinn. It was founded by Nicolai von Glehn in the last decades of the 19th century. The object amazingly resembles some constructions of the Güell Park by Gaudi, and even more the "Habitades" by André Bloc (pp. 18—21).

In the article "Nicolai von Glehn", Leonhard Lapin introduces the fantastic world created by that architect and outstanding personality: his palace, the park ensemble with its quaint stone sculptures and original, emotional objects (p. 22).

The article by A. Yermolayev "Architectural Fantasies" is translated from the journal "Dekorativnoye Iskusstvo" (Decorative Art), № 8, 1969 (pp. 23—29).

Paul Ambur presents the ex-libris by Evald Okas, People's Artist of the USSR, acknowledged graphic artist and painter (pp. 31—32).

In the article "Impulsive Sets", Evi Pihlak characterizes the work of Mari-Liis Küla, one of the most original Estonian stage designers. In her work she has struck an independent, unbeaten track. Her sets and costumes, both historical as well as contemporary ones, are typified by their freshness and pure style. The pursuit of purposefulness and completeness become apparent not only in her conception, but also in the actual execution of her work (pp. 33—35).

István Solymár casts a glance at the development of Hungarian painting in the present century (pp. 38—44).

An abundant display of Georgian textile, metal, wood and ceramic art objects was shown at the exhibition of Georgian applied arts in Tallinn (pp. 45—47).

Prof. Voldemar Vaga acquaints the readers with the view of Tallinn by the 19th-century artist Johannes Hau (p. 48).

Evald Okas on tänapäeva viljakamaid ekslibriisekunstnikke maailmas. 1971. a. 1. maiks oli tal loodud 1092 nummerdatud raamatumärki. Tegelikult ületas see arv juba paari aasta eest esimese tuhande piiri, kuna nimestikus toodud ühe numbriga alla mahub sageli ekslibriis koos mitme variandiga. Nii leidub 1959/60. aastal loodud kunstikolleksionäär Alfred Rõude ekslibriisest kaheksa varianti sügavtrükitehnikas; 1965. aastal valmis ekslibriisekolleksionäär Mihkel Soomi ekslibriise neli varianti jne. Sügavtrükkidel, milles on loodud enamik Okase viimaste aastate ekslibriistest, on kõigil tavaliselt kaks kuni neli varianti. Nii on E. Okase loodud ekslibriiste arvu raske teada, ent kindlasti läheneb see kahele tuhandele.

E. Okas lõi oma esimese ekslibriise sügavtrükitehnikas 1932. aastal kunstikooli õpilasena. Vahel on ta kasutanud ka autolitot, vähem linoollõiget, autoklišeed, dia-tüüpiat jt. Huvitavamate ja paremate tulemuste saavutamiseks sobitab Okas sageli kokku mitmeid tehnikaid. Mitte täielikkusele pretendeerivail andmeil on ta ekslibriiste loomisel kasutanud ligi poolsada erineva sobitusega segatehnikat. Kõige rohkem on ta kasutanud oforti, puhtalt küll ainult 318 juhul, kombinatsioonidega kokku aga 720 korral, kõige rohkem koos akvatintaga (154 ekslibriisel). Ofordiga ei sobita ta mitte ainult üht, vaid sageli kahte, kolme ja isegi nelja tehnikat. Sügavtrükkis valmistatud ekslibriistest teeb ta tihti ka kõrgtrükke. Kuni 1. maini 1971 oli neid tehtud 525 sügavtrükkis loodud ekslibriiselt.

Aastatelt on E. Okase ekslibriiste loomise aeg küllalt pikk, ühtlasi ka lühike. Sest kuigi ta oma esimese ekslibriise lõi 1932, sai ta ekslibriiseloominguga tõsiselt ja pidevalt tegelema hakata alles 1956. aastal. Nii lõi ta esimese veerandsajandi jooksul kõigest kakskümmend ekslibriist, viimase viieteistkümne aasta jooksul aga kaugelt üle tuhande ekslibriise.

E. Okase esimene ekslibriis oli portreeelise lahendusega, kujutades esiplaanil autoportreed ja tagaplaanil istuvat naisakti. Algul kujuneski temast eesti parim portree-ekslibriise looja. Aja jooksul on Okase ekslibriistes rakendatav motiivistik mitmeti rikastunud — portree-ekslibriis on aga jäänud talle tänaseni südamelähedaseks.

Pidevalt otsib E. Okas portree-ekslibriistele uusi ja huvitavaid lahendusi. Nii on 1965. aastal loodud kirjanik Johannes Semperi ekslibriisel kujutatud Itaalia luuletaja Dante Alighieri profiil. Mõistame kunstniku taotlusi, kui meenutame, et J. Semper on selle suure luuletaja loomingu rohkesti eesti keelde tõlkinud ja luuletaja sünnist möödus 1965. aastal 700 aastat. 1969. aastal lõi Okas V. I. Lenini portreega ekslibriise akadeemik Joosep Saat'ile, vanale revolutsionäärile.

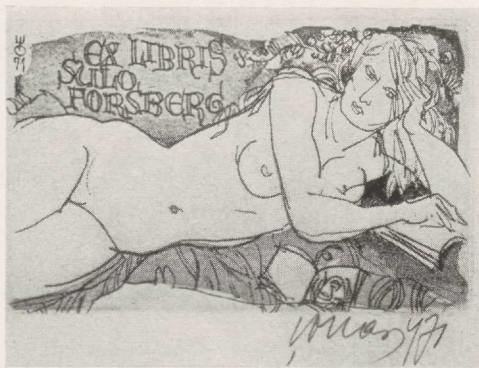
Huvitavate portree-ekslibriistena märkimisväärt on ka üht ekslibriist Friedebert Tuglasele 1966. aastal Juhani Liivi portreega, 1967. aastal loodud Voldemar Panso ekslibriist William Shakespeare'i portreega,



38



39



1969. aastal valminud Margarita Okase ja 1970. aastal tehtud P. M. Okase eksliibririst jt.

Evald Okas on pidevalt otsinud ja ikka avaramaid võimalusi leidnud eksliibrise-omaniku iseloomustamiseks, tema seostamiseks raamatumärgiga. 1959. aastal illustreeris Evald Okas «Kalevipoega», mis ilmus teose 100-aastase juubeliväljaandena 1961. aastal. Selle töö juures süvenes ta põhjalikult oma rahva ainelisse vana-varasse ja rahvaluule, muinasjuttude ja kangelaslugude muinasmaailma. See töö avas talle peatselt ka teiste rahvaste rikkalikud muinasvaramud, mille avamiseks ta oli võtme omandanud. Nendest leitud pärle kasutas ta varmalt ka eksliibriristel — ta lõi rohkesti raamatuviitu eesti vana-varast ja muinasmaailma ainetel. Mainigem näiteks üht kunstniku enda eksliibririst 1966. aastast pilakujala ja tulekäega. Peagi pöördus E. Okas ka kreeka müto- loogia poole.

Rooma, õieti rooma ja kreeka ühendatud mütoloogiast on E. Okas kõige rohkem kasutanud Fortunat (kreeka Tyche), lootuse- ja õnnjumalannat, kes kandis kreeka mütoloogiast pärit rohtude ja viljadega täidetud sarve (küllusesarve). Selle näitena mainime 1965. a. eesti vanima kollekttsionääri August Rebase 80. sünni- päevaks loodud eksliibririst. Sellel on kuju- tatud jumalanna Fortunat raputamas küllusesarvest eksliibriseid, mis lendlevad ringi. Sama motiivi on varieeritult kasu- tatud ka teistel fortunateemalistel raa- matumärgidel.

1966. aastal lõi Evald Okas ühe teise tun- tud kreeka müüdi teemal eksliibrise Kanadas elavale Arvid Vilms'ile. Seda müüdi tuntakse «Parise otsuse» või «tüli- õuna» nime all. Selles jutustatakse, kuidas Arese õde, kreeka tülijumalanna Eris kättemaksuks selle eest, et ta polnud Peleuse ja Thetise pulma kutsutud, viskas pulmaliste sekka kuldõuna pealkirjaga «Ilusaimale». Õuna kuuluvuse pärast tek- kis tüli jumalannade Aphrodite, Pallas Athene ja Zeusi abikaasa Hera vahel. Neist igaüks pidas ennast kõige ilusamaks ja õuna ainuomanikuks. Tüli lahendamiseks mindi ilusaima mehe, Trooja kuninga Priamose poja Parise käest otsust saama. Kunstnik ongi eksliibrisel kujutanud mo- menti, kus Paris õunapuude all hoiab käes tüliõuna ja hindab tema ees alasti seisva kolme jumalanna ilu. Töö on teostatud ofordis, täiendatud akvatintaga, millega kunstnik saavutas lõunamaist ööd meenu- tava sametpehme musta fooni. Selle tautal tulevad valged figuurid ja õun rel- jeefselt esile. Märkamatu jälgib Parise otsust ka Eris, kelle üks rind ja pool pro- fiili paistab eksliibrise paremast ülanur- gast. Eksliibris näib suurepärase maalina ning on selle omanikule, elukutselisele aednikule, küllalt iseloomulik. Veel pal- jud kreeka müüdid, nagu «Europe röövi- mine», «Leda luigega» jt., on pälvinud Evald Okase tähelepanu.

Rahvusvaheliselt tuntud elukutsete süm- boleid kasutab Evald Okas, võrreldes teiste eksliibriseistritega, tagasihoidli-

kult. Kõige rohkem on ta tarvitanud meedikute embleemi — karikat maoga. Selle näitena mainime üht USA elaniku Norman Shafleli eksliibririst, millel on kujutatud neidu, vasakus käes karikas maoga, ning lehe all vasakus nurgas liiva- kella. Mainitud eksliibriristis paelub üldse oma rikka ja huvitava sümbolika pooldest.

Inimfiguuride kõrval rakendab Evald Okas oma eksliibririste kompositsioonides ka loomi. Loomadest näeme seal näiteks hobust või härga, lindudest tuvi, öökulli ja kõige rohkem kukke. Tuvi esineb kui postikandja või vagaduse ning malbuse sümbol, öökull on rahvusvaheliselt tun- tud tarkuse kehastus, kukk aga võitlus- valmiduse ja valvsuse embleem. Võib öelda, et paljudes E. Okase eksliibriristes on rohkesti võitlushoogu ja valvsust. See arvamine on maksev peamiselt ta viie- kümnendate aastate lõpul loodud raa- matumärgide kohta, mil ka ta maalides ja vabagraafikas esinesid võitlusrikkad tee- mad kodumaa ajaloo. Viimastel aastatel on ta eksliibriristes rohkesti rakendanud aktimotiivi, milles ta on saavutanud har- vanähtava meisterlikkuse.

Nagu esimene maailma suurima produkt- siooniga eksliibrisekunstnik Michel Fin- gesten (kelle loodud raamatumärgide arvu märgitakse neljakohalise arvuga) oli enne maalija ja alles hiljem hakkas viljelema graafikat ning oli kiire töötaja, väle kuiv- nõela kasutaja ja ofordi radeerija, nii on seda olnud ka Evald Okas. Temaski võitis graafik maalija, temagi on enamiku oma eksliibriristest loonud kuivnõela, ofordi, akvatinta ja teistes sügavtrükitehnikates. Ja tundub, et Evald Okas on siin olnud mitmes suhtes meisterlikum ja mitmekesi- sem. Võib-olla on see väide liiga julge, sest ma olen E. Okase loodud eksliibriseid uurinud ja näinud võrratult rohkem kui M. Fingesteni omi. Võrdluseks vast nii- palju, et Evald Okas on olnud graafilistes tehnikates väsimatu katsetaja ja innukas otsija — M. Fingesten aga leitud ja kord virtuooslikult omandatud tehnika väle ja osav kasutaja.

Teame, et E. Okase kasutatud motiivistik eksliibriristel on tohutult suur. Meie kitsas ruum on aga ainult ühe väikese murdosa lubanud nendest esitada. Ta on eksliibri- seid loonud Nõukogude Liidu rahvaste esindajate kõrval veel belglastele, his- paanlastele, hollandlastele, itaallastele, jaapanlastele, kanadalastele, poolakatele, prantslastele, põhja-ameeriklastele, roots- lastele, rumeenlastele, sakslastele, soom- lastele, taanlastele, ungarlastele. Eestlaste kõrval on ta neid kõige rohkem loonud soomlastele (41).

Loov, elav ja otsiv vaim teeb Evald Okase eksliibrised iga rahva kunstiarvestajale ja raamatusõbrale alati huvitavaks. Vaa- taja näeb neis töödes kunstniku rahutut pulbitsevat tungi täiusele. Kõigist E. Okase loodud eksliibriristest särab vastu elamuslik, vaatajat kaasakiskuv kunst.

40

41

42

EVII PIHLAK IMPULSIIVSED LAVAPILDID

Teatrikunstnik Mari-Liis Küla jaoks on viimasel ajal olnud üsna tavaline, et ta üheaegselt tegeleb kahe erineva tükiga erinevates teatrites, et selle kiire töö vahel jookseb tunde andma kunstinstituuti ja kui vaja, leiab aega isegi kavandite tegemiseks näituse jaoks. Lavastajatele meeldib töötada koos Mari-Liis Külaga, õpilased arvavad, et ta oskab nende mõtet liikuma panna ning vaataja jaoks on tema lavakujundused alati paras jagu «põnevad». Nad annavad materjali nii poleemikaks kui ka heakskiitvaks tunnustuseks. Sel moel lendleb Mari-Liis Küla meie teatrikunstnike rahulikus ja natuke passiivses peres nagu tulise sabaga komeet. Üksnes tema ettevõtlikkus ja energia-varud, mis teatritöös on sama vajalikud kui talent, väärivad omaette tunnustust. Kuid selle kvantitatiivse külje kõrval ei saa jätta esile tõstmata ka tema loomingu tugevat isikupära ja kunstilise mõtte värskust. Vaieldamatult kuulub tema looming meie teatrite lavakujunduste huvitavaima osa hulka.

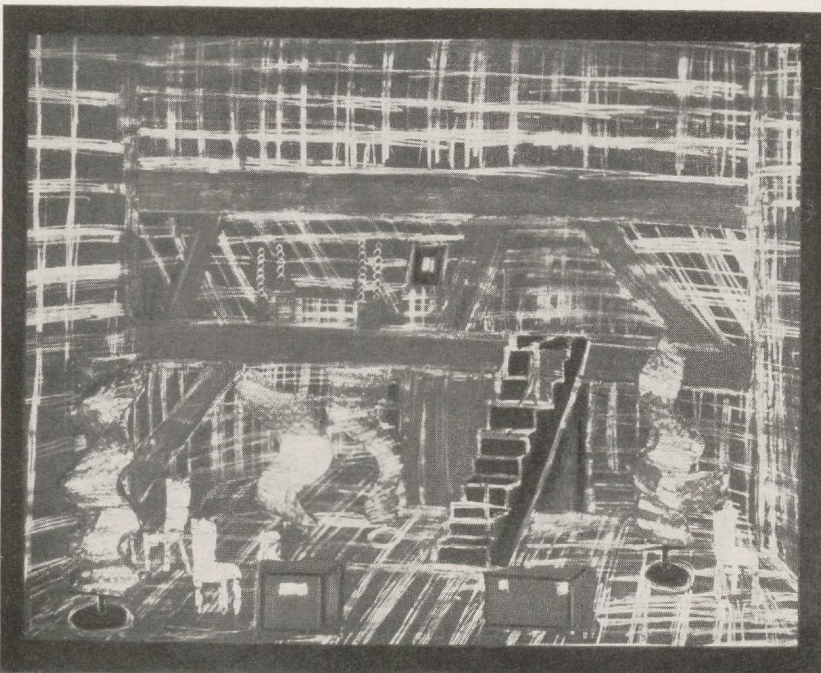
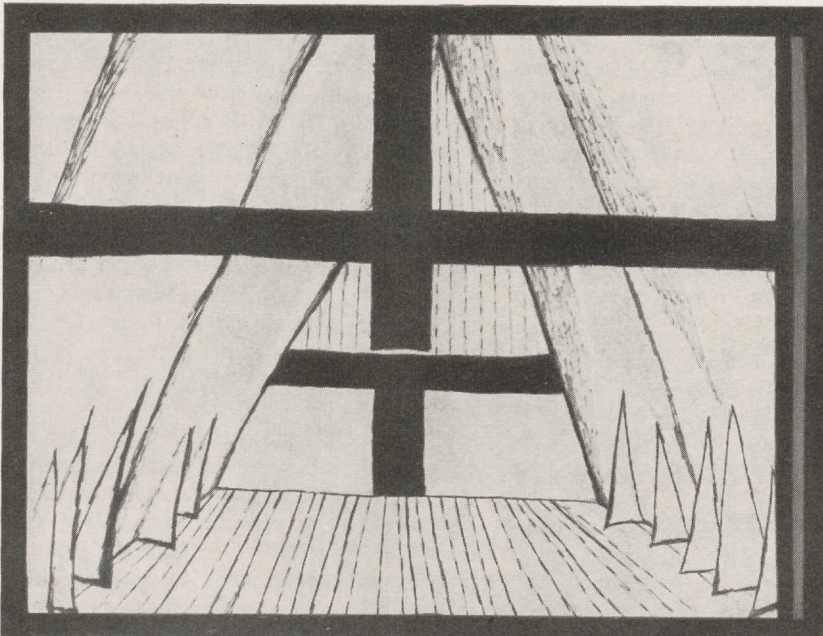
M.-L. Küla kui kunstniku isikupära koosneb õige mitmetest ja erinevatest elementidest. Sinna hulka kuulub tema rutakas töötamislaad, kuid tingimata ka vaimustatud kaasaelamine lavastusele, samuti kursisolemine kõige sellega, mis maailmas parajasti on moes ning selle üksikute elementide võimalikult efektne laval rakendamine. Ükskõik kui hästi või halvasti M.-L. Külal ka mõni asi poleks välja tulnud, kuid üks on kindel, et tema poolt rakendatud kujundusvõtted pole olnud meie laval kunagi juba ette tuntud, ammunähtud ning traditsiooniliseks kulunud. Ta teeb oma töö tingimata niimoodi, nagu meie teised teatrikunstnikud ei ole veel teinud. Ta ei armasta käia mööda läbi-proovitud radu, üldkasutatav ei eksisteeri tema jaoks.

Teatrikunstnike loomingulised varud avanevad tavaliselt kõige ulatuslikumalt mõnd ajaloolist eposi kujutades, kus proosaline tegelikkus on jõudnud kristalliseeruda kindlavormiliseks stiiliks, olles vabanenud juhuslike elementide killustavast koormast. Tunduvalt vähem fantaasiat ilmutatakse tavana kaasaegsete lavateoste kujundamisel. Kaasaega tuntakse liig üksikasjalikult, see ei jäta küllaldaselt ruumi fantaasia arendamiseks ja kipub seda sageli liigse konkreetsusega siduma. Kuid ka see tava pole Küla puhul paikapidav. Huvitaval kombel tema mõttelend elustub tõeliselt just kaasaegset keskkonda kujutades. Kaasaeg on talle võtmeks ka mineviku tõlgendamisel. Talle ei paku rõõmu mineviku stiilipuhas reprodutseerimine laval. Kui tal tuleb kujutada möödunud aegade miljööd, siis nopib ta ajaloolistest stiilidest vaid üksikuid värvikaid elemente, millega ta tänapäevaseid kujunduslikke põhivorme vaid dekoreerib ja annab vaatajale mõista, mis ajajärgul umbes tegevus peaks toimuma. Põhiline lavapildi ülesehitus on sealjuures läbinisti tänapäevalik. Juba omaaegses «Hamleti» lavastuses Noorsooteatris (1966) ei huvitanud teda ei gooti, romaani ega

renessanss-stiil, vaid ta tõi selle asemel lavale tänapäevaseid geometriseeritud vormid. Ka traditsioonilise mureneva kivi või puufaktuuri asemel püüdis ta rakendada hoopis erinevamat ning kaasaegsemat materjalimõju nagu metalli ja kostüümides kunstnahka. Illusooriselt ajaloolised ei olnud ka M.-L. Küla lavapildid M. Gorki «Emale» (1967) ega O. Lutsu «Kevadele» (1969). Neis oli küll rõhutatud ajajärgu välist ilmet ja meeleolu, kuid põhiliselt oli see antud siiski läbinisti kaasaegsete väljendusvahendite kaudu.

Ilmekalt on ajalooline ja kaasaegne kokku sulatatud ka E. Tambergi balleti «Joanna Tentata» lavapiltides ja kostüümides. Sealjuures tooniandvaks on jäänud tänapäevalik. Kuna ballett, mis tantsuks maksimaalselt vaba lavapõrandat nõuab, alati mingil määral dekoratsioonide kujundust ruumiliste võimaluste suhtes piirab ja kunstniku käsutusse annab peaaesjalikult vaid tagaseina, lavaküljed ning ülaosa, siis seda suurem kaal on sel juhul kostüümidel. Kostüümidest sõltub suurel määral kuivõrd balleti peamine element — liikumine — mõjule pääseb. Seda balleti spetsiifilist nõuet on Mari-Liis Küla silmas pidanud ja omalt poolt rõhutanud. Balleti karm ja draamaatilisel ängistav meeleolu, mille tõlgenduseks kunstnik on valinud maksimaalselt lihtsad ja lakoonilised kujundid ning peaaegu monotoonselt tagasihoidlikud värvid, leiab väljenduse nii lavakujunduses kui ka kostüümides. Kunstnikul oleks nagu õnnestunud keskaegse arhitektuuri raskepärased ja kokkusurutud vormid mingil määral üle kanda ka kostüümide lahendusse. Oma üldmuljelt on nad igatahes karmimad kui tegelikult tolaegne ajalooline kostüüm seda oli. Jättes küll tantsuks vajaliku liikumisvõimaluse, on ometi tunda, kuidas kostüüm kandjat ahistab, ta justkui tuppe surub nagu kogu keskkond, mille pinnalt õieti balleti draamaatiline konflikt välja kasvab. Rõhutatud teravusega on esile toodud kostüümi materjalide jäme robustsus, mis eriti silma torkab katmata inimkeha kõrval. Inimkeha ja rõiva kontrasti pole ükski kostüümikunstnik meie laval veel sedavõrd teravalt esile toonud kui Mari-Liis Küla. Tema lavakostüümide lahendus sõltub mitte ainult riidest, selle lõikest ja värvist, aga samavõrd ka katmata keha mõjust. Igatahes on kunstnik oma kostüümiloomingus julge ja novaatorlik. Ehkki suurel määral sõltuv kaasaegsest moejoonest, isegi kuni poplauljate poolt kaasa toodud rõivastusmaneeeri jälgimiseni, ei ole kunstniku looming oma põhiolemuselt jäljendava iseloomuga.

Rääkides Küla tööde puhul nii-öelda moejoone mõjust, ei saa piirduda ainult kostüümide vaatlusega, vaid sellesse lülituvad ka kaasaegsed interjöörid, kujunduslikud vormid, materjalid, värvid; ühesõnaga ajajärgu üldine maitse-suund ulatuslikumas tähenduses. Tavaliselt sõna moodne tähistab kunstiloomingus pealiskaudsust, mehhaanilist kopeerimist, mis välistab isikupära, kuid just selle viimase puudumist ei saaks kunstnikule kuidagi ette



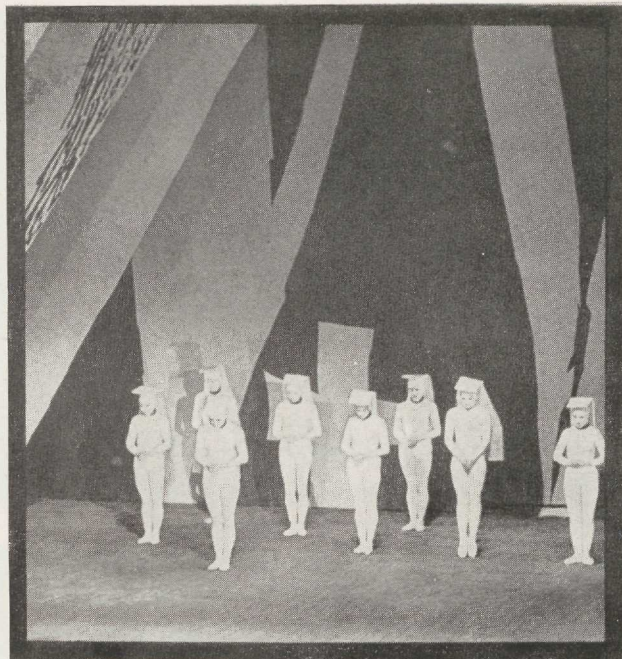
heita. Kui rutakalt ja isegi natuke viimistlematult pole ka vahel loodud tema kujundured, kuid alati kannavad nad väga kindlat ja juba esimesel pilgul ära tuntavat autori pitsatit. Mood ei ahvatle teda juba valmis kujundite jäljendamisele, vaid aitab vallandada ainult kunstniku fantaasiat, ergutab teda omalt poolt uut looma, olemasolevat ümber vormima. Valitsevast moejoonest on valitud ainult need elemendid, mis vastavad kunstniku isikupärale, tema oma maitsele. Nii mõjuvadki Mari-Liis Küla lavapildid kogu oma moodsuse juures alati värskelt ja originaalselt.

Kui vaadelda lähemalt tema lavakujunduse algelemente, siis ühelt poolt märkame neis kujundite lihtsust, materjalide, vormide järske kontraste, kuid teiselt poolt võluvad kunstnikku ka graatsilised detailid, neutraalsete toonide väärrika ja suursuguse kooskõla hulka puistab ta aeg-ajalt kulla ja hõbeda efektset sära või ehitab kogu lavapildi üles koguni punase ja musta pingelisele koloriidimõjule nagu näiteks «Musta komöödia» puhul. Nii ongi Mari-Liis Küla stiil mingi omalaadne sulam robustsusest ja lillelisusest, vormilihtsusest ja dekooririkkusest, värviharmoonias ja järsust kontrastsusest. Need kahesugused elemendid eksisteerivad kõrvuti sageli ühe ja sama lavakujunduse piirides. Kui näiteks «Joanna Tentata» kloostripiltide kujundus oli antud kõige elementaarsemaid keskaegse arhitektuuri vorme imiteerivate kujundite kaudu, mis olid oma üldmõjult järsud ja lakoonilised, siis sama lavastuse rahvapeo pildi foonina võis näha õigegi lilleliselt ja pitsiliselt mõjuvat tagaseina. Osalt oli see tingitud kahtlematult piltide meeleolulisest erinevusest, kuid teataval määral kajastus selles ka midagi kunstniku oma põhilisest väljenduslaadist. Sealjuures ühendab kunstnik neid erinevaid elemente silmatorkava maitsekultuuriga ja isegi omalaadse teravmeelsusega.

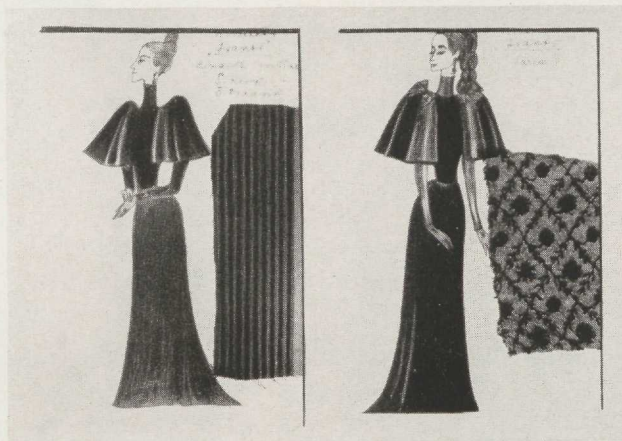
Oma lavapilte luues ei lähtu Mari-Liis Küla peaaegu kunagi üksikfaktoritest, nende eklektilisest ühendamisest. Tema lavapildid ei ole kunagi ainult huvitavalt leitud detailide ja fragmentide kogusumma, vaid neis on määrav tervik, suur ühtne üldmulje, milles kajastub kindlalt kunstnikupoolne tõlgendus antud lavastusest. Ta ei tööta peaaegu kunagi ilma kindla juhtmõteta, ideeta, mille ümber ja mille peale ta kogu oma lavakujunduse tegelikult üles ehitab. Seega kindla suunitluse ja terviklikkuse taotlus avaldub nii mõttelises kontseptsioonis kui ka vormilises modelleeringus. Oma juhtmõtetele ei leia ta sageli kaugeltki kohe adekvaatset väljendust ning tihti peale püüab ta seda tabada koguni improviseerides, eksperimenteerides, kuid siiski on selle olemasolu igas lavastuses tunda. Ning selles võimes näha lavastust kui kindla ideelise suunitlusega kunstilist tervikut, peitubki Mari-Liis Küla kui teatrikunstniku üks tugevaid külgi. See väga kindla omapoolse kontseptsiooni olemasolu annab ta lavapiltidele kaasakiskuva aktiiv-

suse, söövitab nad tugevalt vaataja teadvusesse. Pea eranditult on tunda, et kunstnik on teinud oma tööd tõelise loomisrõõmu ja kaasaelamisega ning see nakatab paratamatult ka vaatajat. Kui kirjandus või tavaline kujutatav kunst võib vahel olla ka resigneerunult vaatlev ja staatiliselt mõtisklev, siis teater on olemuselt enamasti ikka aktiivse momendimõjuga kunst ja miski ei kutsu seal esile eemaletõukavat reaktsiooni kui passiivsus ning väsimus. Neid ohtusid on Küla osanud suurepäraselt oma loomingus vältida. Tema kujundustes on alati haaravat elevust ning pidevat uue poole pürgimise tahet, mis paratamatult nihutab ta meie teatrikunstnike keskel esiplaanile kui ühe kõige aktiivsema loova isiksuse.

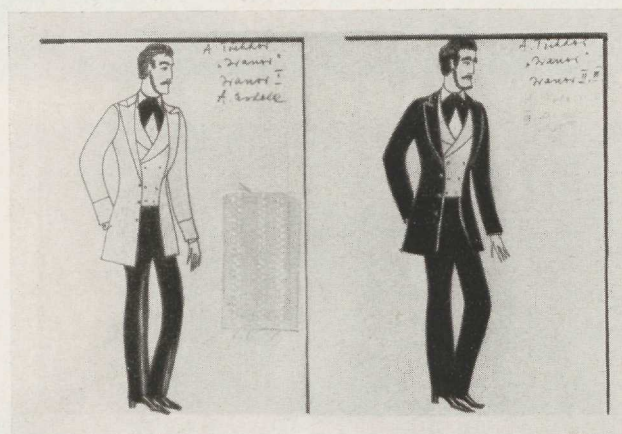
46



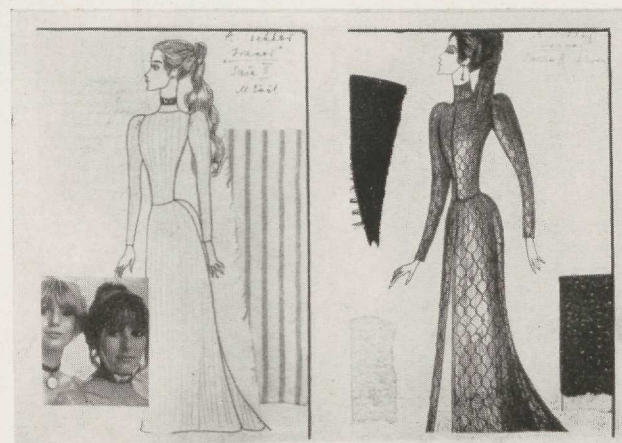
47



48



49



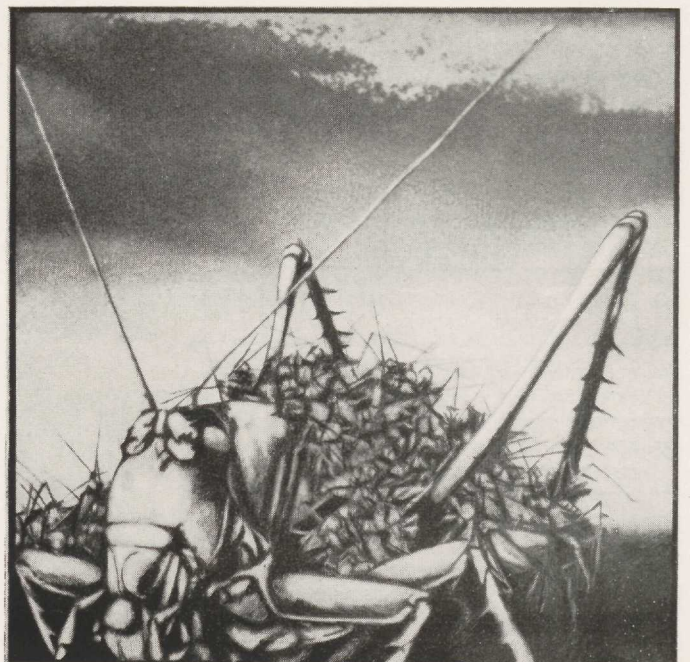
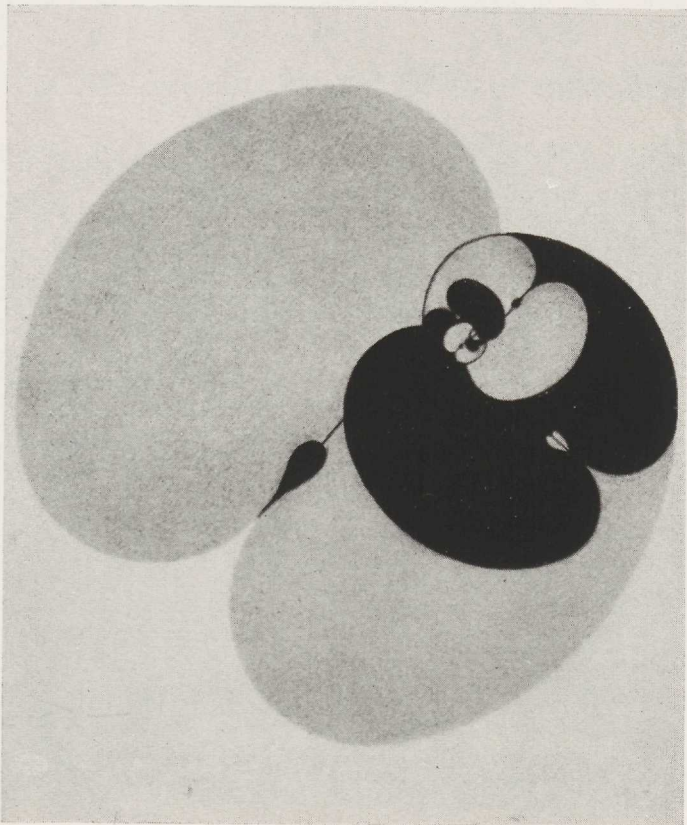
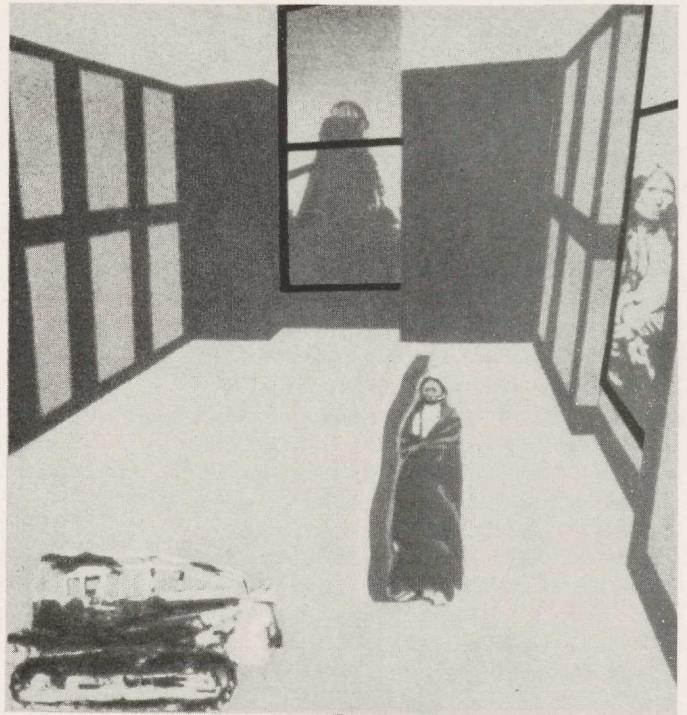
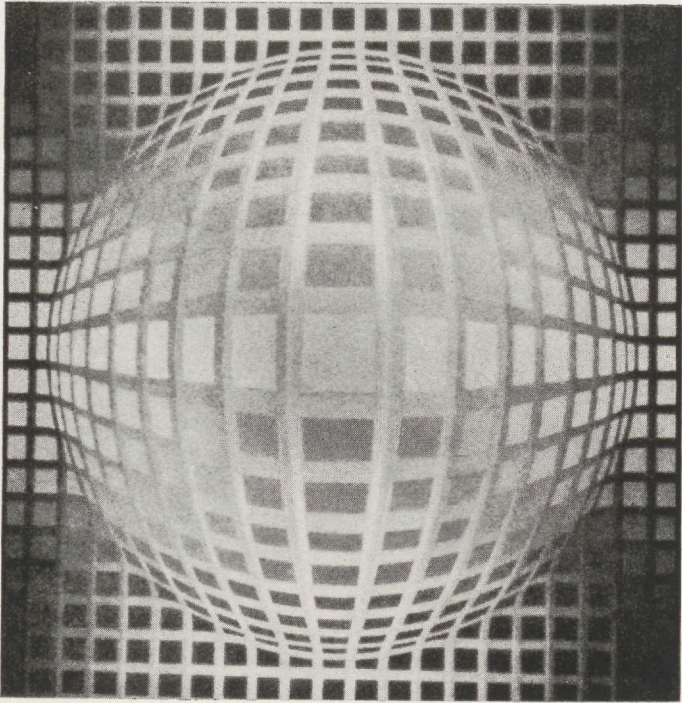
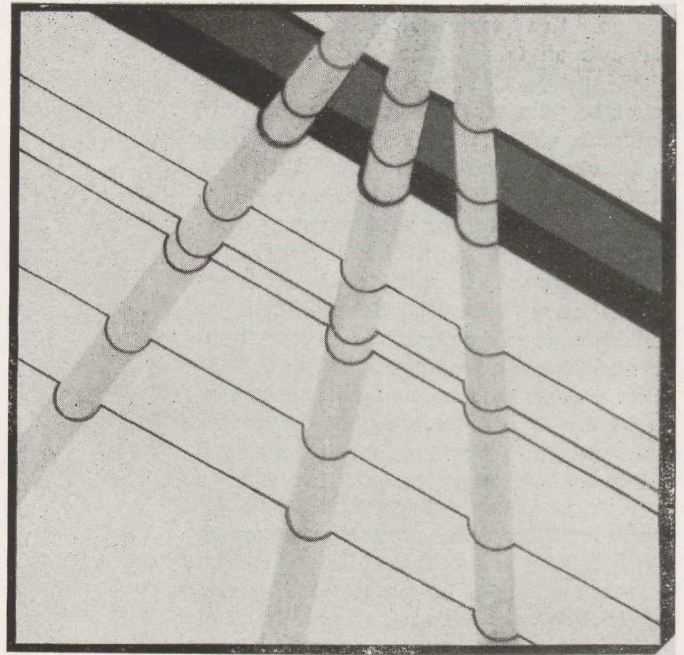
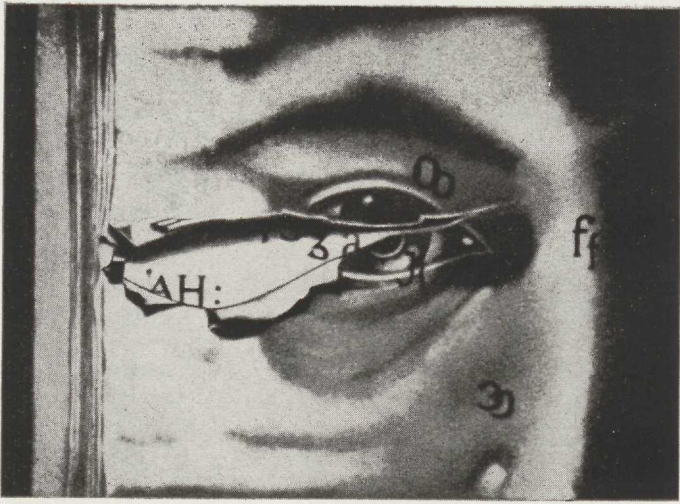
43. Mari-Liis Küla. Dekoratsioonikavand A. Tšehhovi draamale «Ivanov».

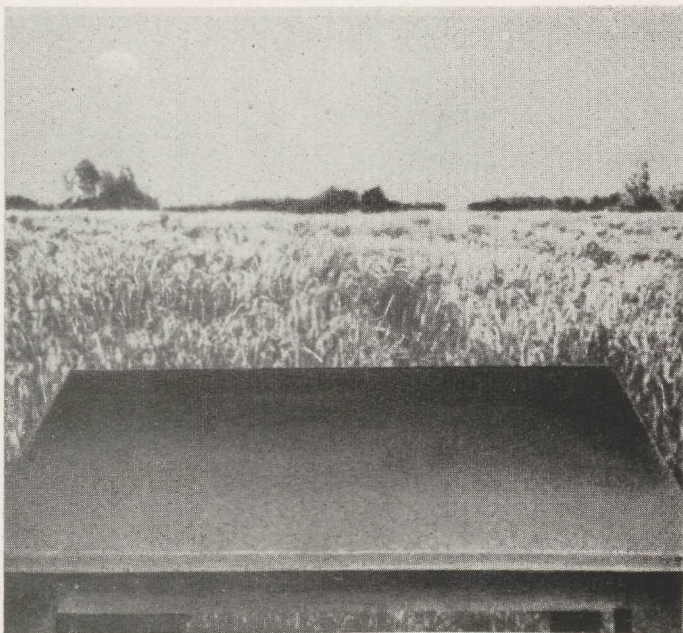
44. Mari-Liis Küla. Dekoratsioonikavand E. Tambergi balletile «Joanna Tentata». 1970.

45. Mari-Liis Küla. Dekoratsioonikavand P. Shafperi komöödiale «Must komöödia». 1970.

46. Mari-Liis Küla. Stseen E. Tambergi balletist «Joanna Tentata».

47.–49. Mari-Liis Küla. Kostüümikavandid A. Tšehhovi draamale «Ivanov».





50 53 56

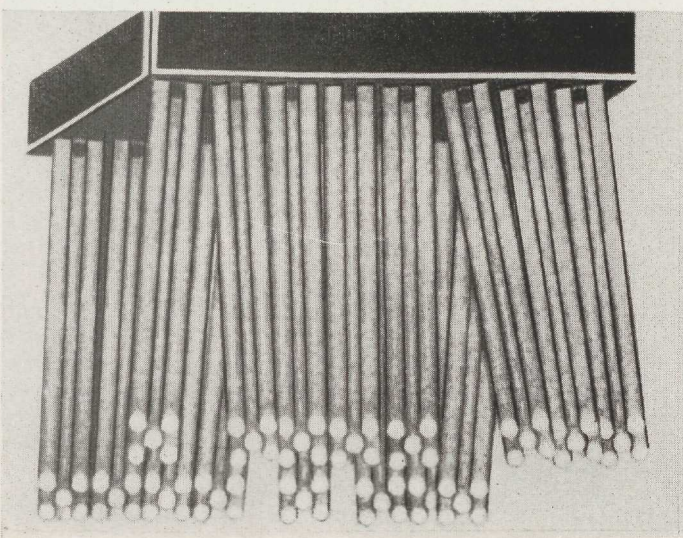
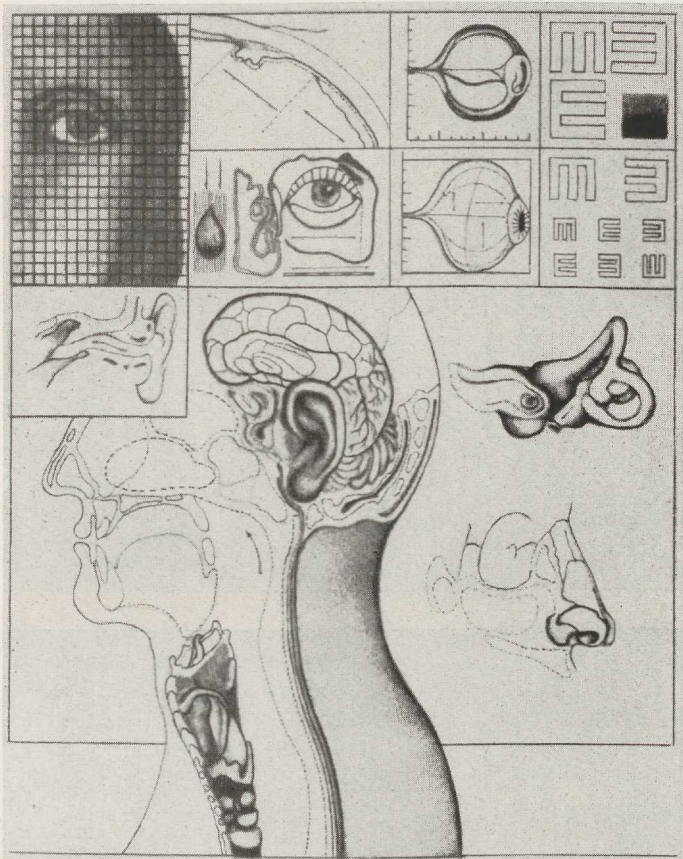
51 54 57

52 55 58

LJUBLJANA 9. GRAAFIKA- BIENNAAL

Euroopa ulatuses on juba aastaid olnud üheks esinduslikumaks graafikaürituseks Jugoslaavias korraldatav Ljubljana Graafikabiennaal. 1971. aasta peaaegu tuhandetöölises ekspositsioonis olid välja pandud ka eesti kunstnike Jüri Arraku, Herald Eelma, Concordia Klari, Leonhard Lapini, Silvi Liiva, Raul Meeli, Marju Mutsu, Evald Okase, Olev Soansi, Evi Tihemetsa, Peeter Ulase, Vello Vinna ja Tõnis Vindi tööd.

Näituse üks ostuauhindu «Prix d'Emona» määrati Vello Vinna ofordile «Liivakell» (repr. almanahhis «Kunst» 40/2, 1971, lk. 5).



50. Richard Hartwell (Inglismaa). Lugeja. Ofort, akvatinta. 1970.

51. Victor Vasarely (Prantsusmaa). Kompositsioon II. Värviline serigraafia. 1970.

52. Roland Abram (Holland). Infinitesimaalne 10. Värviline serigraafia. 1970.

53. Maria Gabriel (Portugal). Variatsioonid III. Värviline litograafia. 1971.

54. William Anderson (USA). Seeriast «Suur indiaani sõjamäng». Nr. 29. Värviline serigraafia pleksiklaasil. 1970.

55. Per Svensson (Rootsi). Lahing II. Ofort, akvatinta. 1970.

56. Wolfgang Troschke (Saksa FV). Varjudega laud. Värviline serigraafia. 1970.

57. Bernard Tagwerker (Sveits). Ta on nutnud. Ofort. 1970.

58. Miroslav Sutej (Jugoslaavia). Must-valge. Värviline serigraafia. 1970.

ISTVÁN SOLYMÁR PILGUHEIDE UNGARI MAALIKUNSTILE



59

61



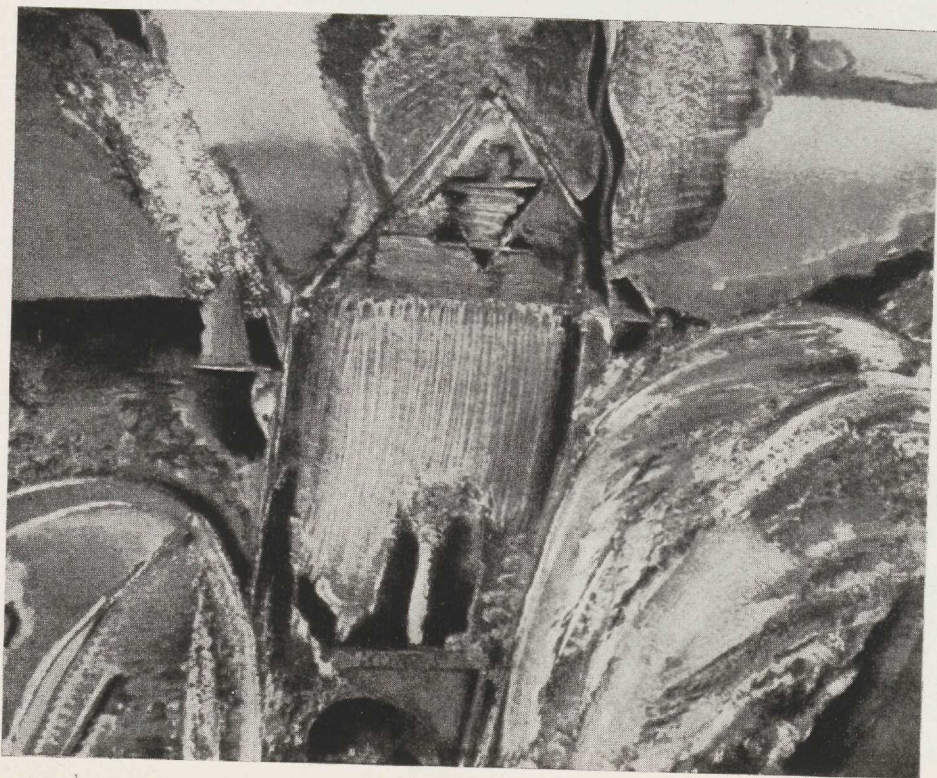
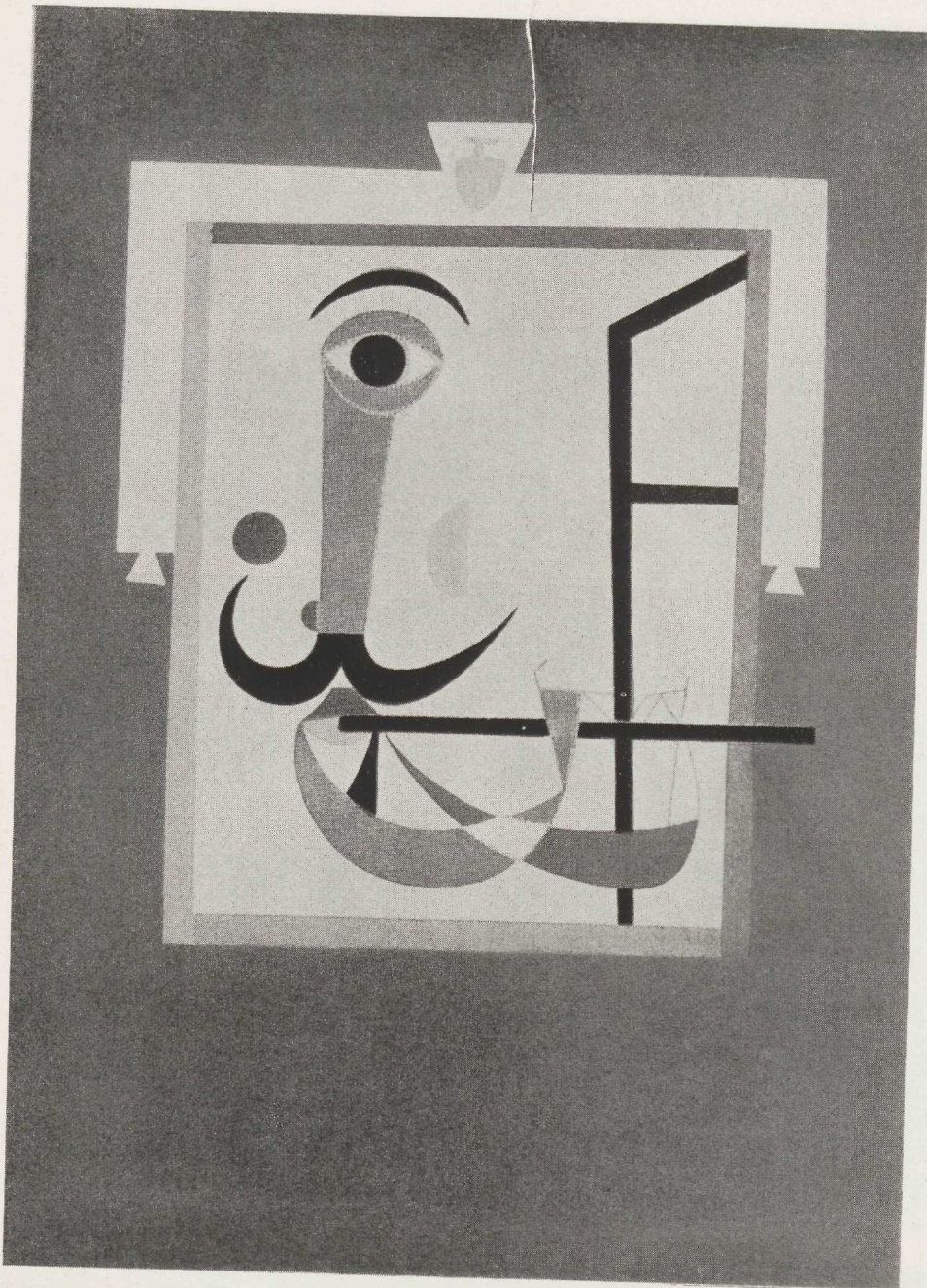
62



60

63





Kujutava kunsti harudest tundub maalikunsti olukord Ungaris olevat praegu kõige komplitseeritum. Maalikunstil on kaugesse minevikku ulatuvad tugevad rahvuslikud traditsioonid, alates keskaja altarimaalidest kuni meie päevini. Ferenc Rákóczi portree autor Ádám Mányoki (1673—1757) ei olnud sugugi vähem haritud maalikunstnik kui nimekad meistrid XIX sajandi algusest, nn. reformide ajast. Möödunud sajandi lõpul ja käesoleval sajandil süvenes rahvuslik iseloom maalis veelgi. Ungari maalikunstile on omane realism ja lihtsusetaotlus, pidurdamatut tunnetelõoma ei armastata demonstree-rida, hoidutakse sentimentaalsusest ja liigest subjektiivsusest. Sellega kaasneb enamike kunstnike puhul ekspressiivne faktuur; nende teostes leidub traagilist rohkem kui päikesepaistelist vahemerelikku värvirõõmu.

Ungaris esineb puhasverd koloriste, nagu István Csók (1865—1961), rääkimata Csontváry'ist, kelle muinasjutulise värvide mänguga poldud tema ajal veel kusa-gil harjutud. Kuid nüüdisaegse kunsti põhilisi lähteid, Nagybánya koolkond, ei esinda impressionismi. Alföldi maalikunstnikud ei tahtnudki ülistada looduse ilu, vaid pigemini väljendada rahva rahulolematuse suitsevaid kirgi.

Itaalia, Viini ja Müncheni järel sai Keska ja Ida-Euroopa rahvuslike ateljeede pärmiks Pariisi kunst. Ungarlased, nagu József Rippl-Rónai (1861—1927) jt. viibisid seal uute voolude sünni juures, kuid enamik neist pöördus pärast kodumaale

59. Csontváry. *Palverännak seedri juurde*. Oli. 1907.

60. Károly Ferenczy. *Mustlanna*. Oli. 1916.

61. Ákos Szabó. *Raamaturiiul*. Oli.

62. Gyula Fabok. *Nelikportree*. Oli, tempera. 1965.

63. Lili Ország. *20. sajandi fresko*. 1965.

64. Dezső Korniss. *Ablaki*. Oli. 1950.

65. Ignác Kokas. *Kajászoi surnuaed*. Fragment. Oli.

66. Tamás Hencze. *Apollo 8*. Oli. 1969.

67. Imre Bak. *Lilla-kollane-must*. Oli.

68. Endre Tót. *Portree*. Oli.

69. István Mácsai. *Veenus Doonau kallastelt*. Oli.

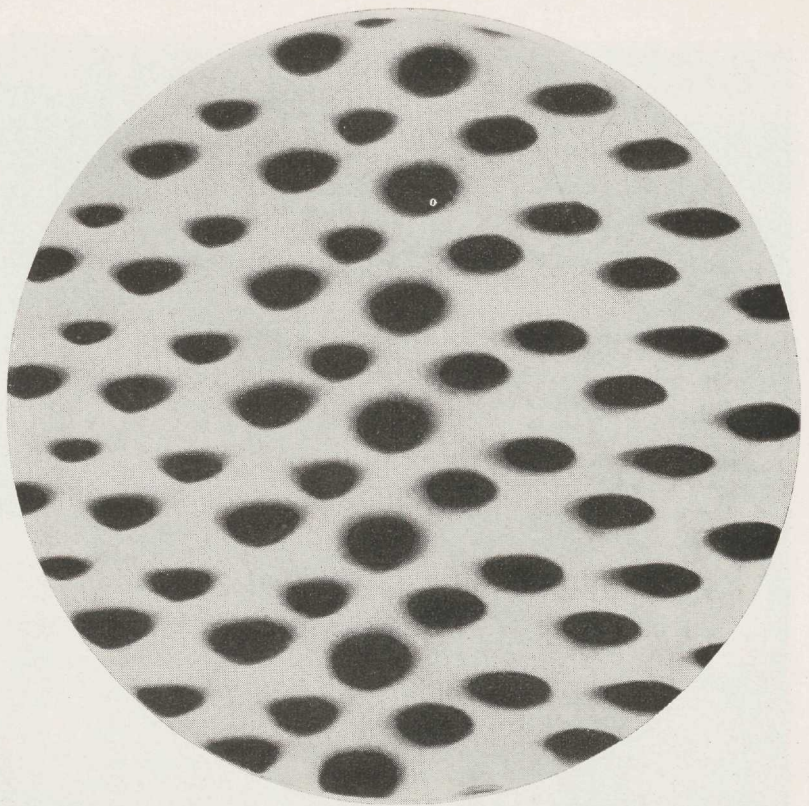
70. Endre Bálint. *Igatsus*. Oli.

71. Viola Zabórszky. *Oktoober*. Oli.

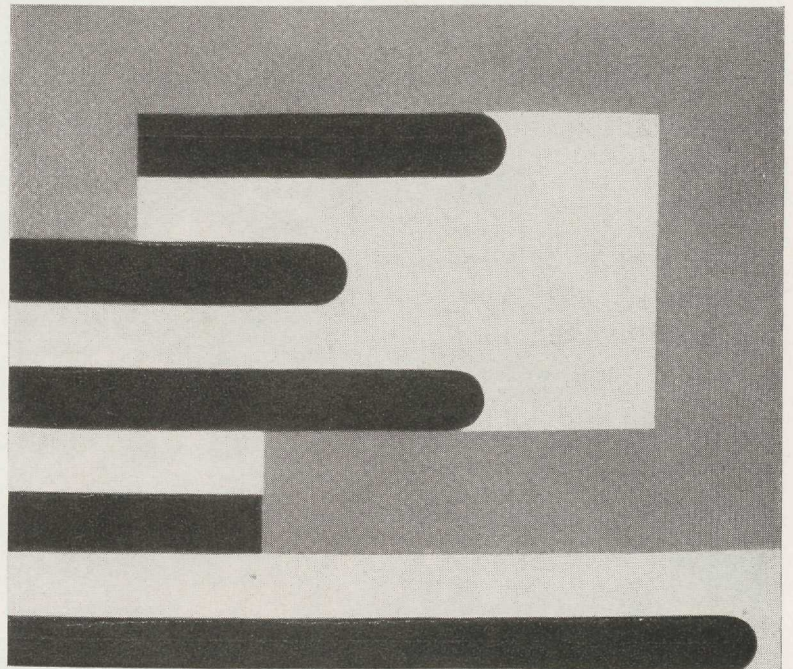
72. Viola Berki. *Muutlikkus*. Oli. 1965.

73. Tamás Galambos. *Legend valgest põdrast*. Oli.

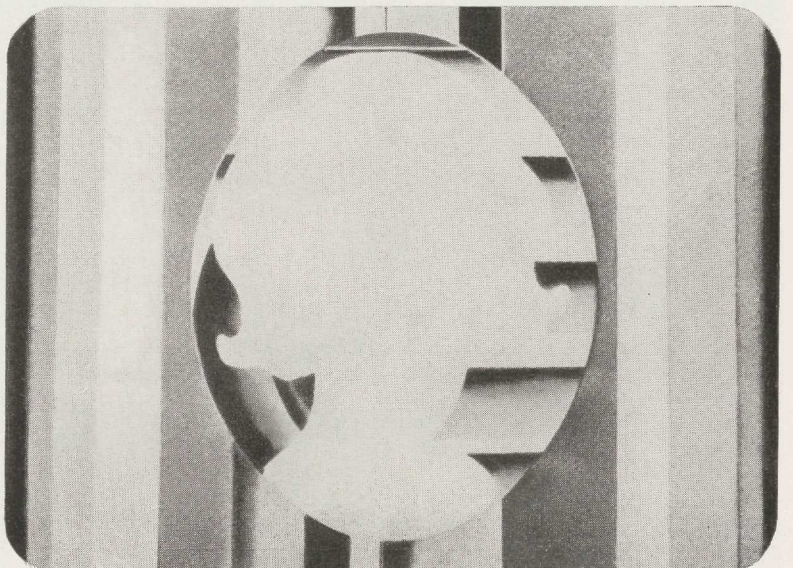
66

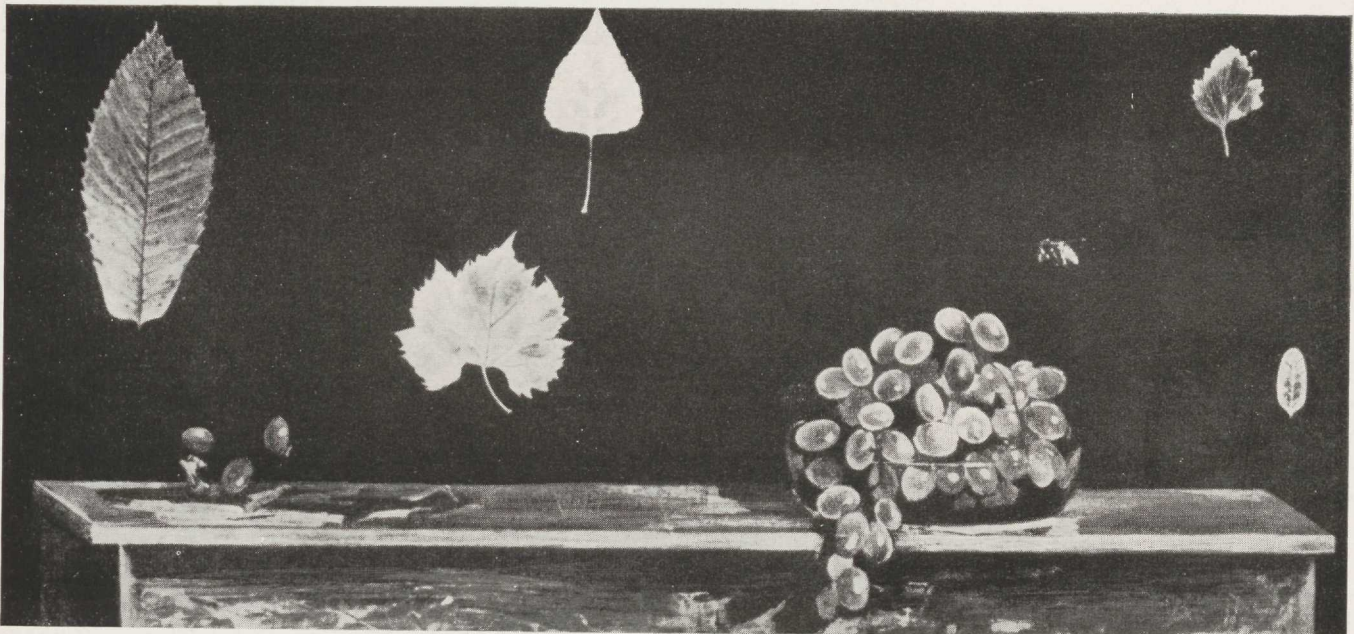
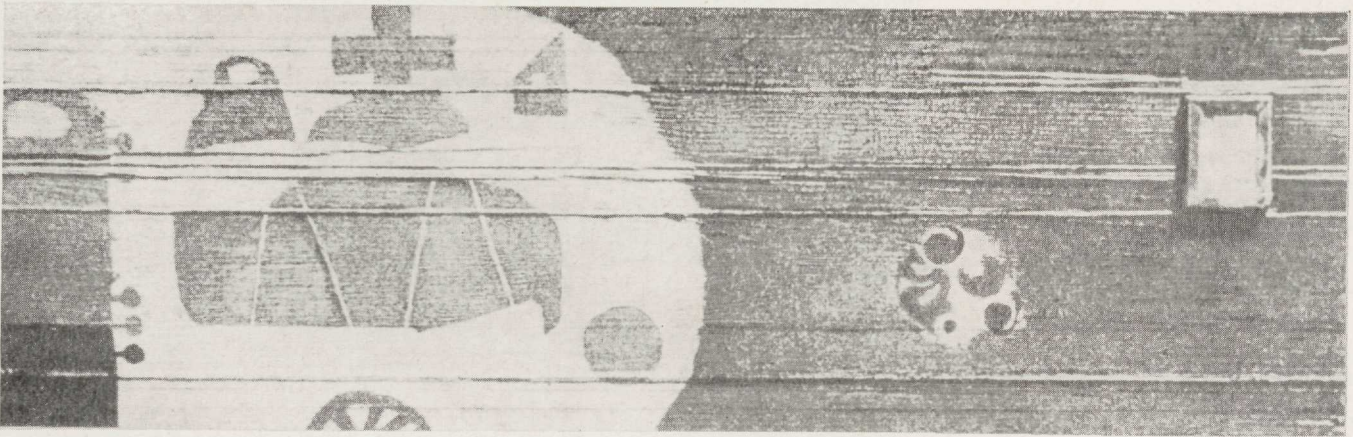


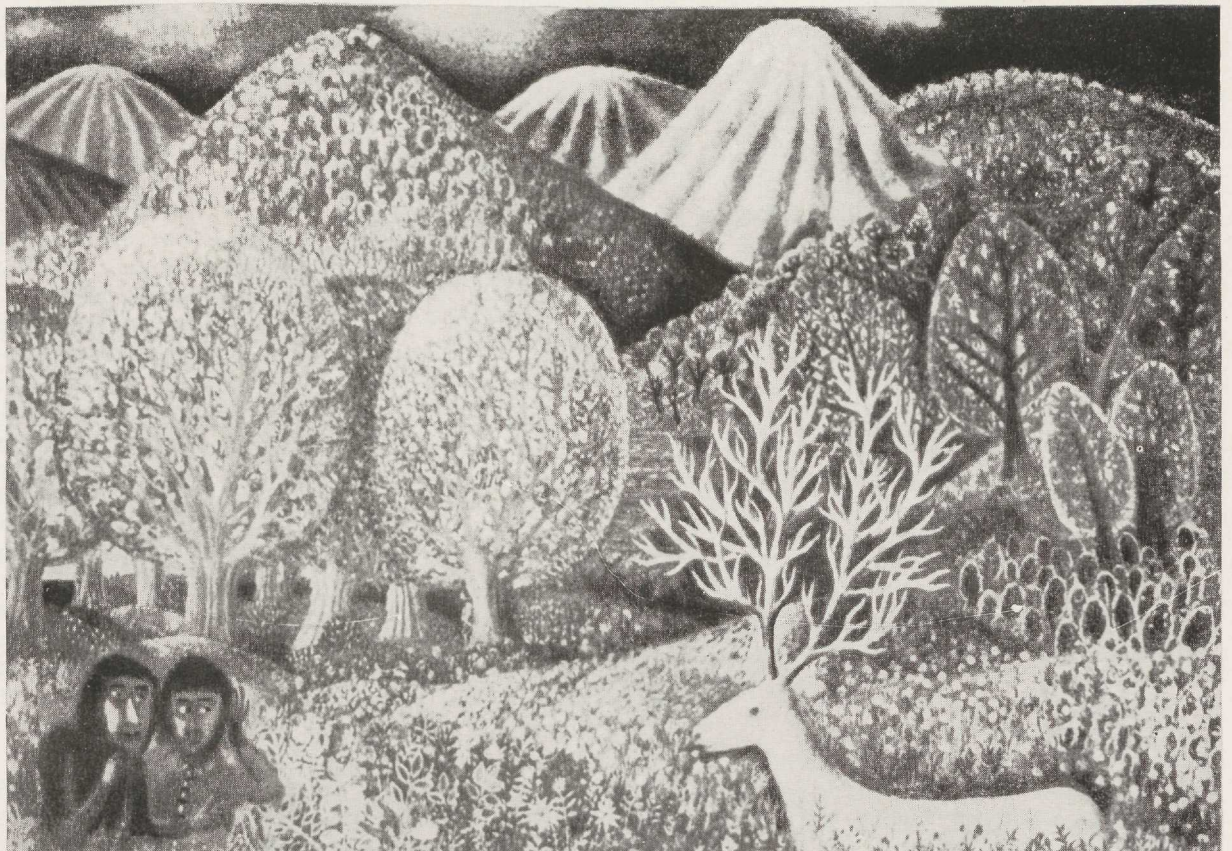
67



68







naasmist siiski tagasi kohalike traditsioonide juurde.

Väärtuste suhted ei ole veel praegusekski selgunud. Leidub täiesti omaette kunsti-taotlusi, nagu József Koszta (1861—1949) looming, kus erakordne kvaliteet on sündinud rahvusvahelisest arengust peaaegu sõltumatult. Sama võib tähendada István Nagy'i (1873—1937) kohta, kes leidis kõige tabavamad väljendusvahendid rahvaliku stiili jaoks. Need meistrid olid omal moel isegi modernsed. Kui mitte arvestada paari-kolme neid toetavat haritud ja kunsti mõistvat metseeni, seisid nad ühiskonnas üksinda. Nende kõrget teadlikkust kinnitab fakt, et nad ei teinud järeleandmisi neid ümbritsevale maitsele. Moesoleva kunsti analüütilised suunad suudavad püsida alati ainult lühikest aega. Teise maailmasõja eel hakkas ungari ametlik kunstipoliitika akadeemismi järel toetama kiriku poolt soositud, itaalia *novocento*'ga sidemetes oleva nn. rooma koolkonda, kuna selle kunstnikud oskasid lahendada seinamaalile esitavaid nõudlikke ülesandeid. «Rooma koolkonna» osas on veel siiani väga palju segast. Tagantjärele on seda liiga järsult hukka mõistetud; ka poliitiliselt kompromiteerimata head kunstnikud on teistega koos sattunud põlu alla.

Moodsad tendentsid elasid edasi ka natsionalistlike loosungite perioodil, ehkki nende avaldumisvõimalused olid tugevasti piiratud. Kõige edukamalt esines ametlikul foorumil Nagybánya traditsioonidest lähtuv kunstnikerühmitus. See progressiivset kodanlust esindav rühmitus asendas sõda propageerivate barbaarsete nähtuste jutlustamise intellektuaalsusega ja kodanlik-humanistlike ideaalidega. Hilisemate sündmuste mõjul liitus see aga radikaalsemate, revolutsiooniliste kunstnikerühmitustega, nagu oli näiteks 30-ndate aastate algusest peale tegutsev Sotsialistlik Kunstirühm. Mainitud eesrindlik kodanlik rühmitus sai endale nime «Greshami» kohviku järgi. Siia kuulusid kujur Pál Pátzay (s. 1894), maalikunstnik István Szönyi (1894—1960) ja Aurél Bernáth (s. 1895), kelle kõrgepaatoslik kunst avaldas kaasaegsetele kõige suuremat mõju. Piisab, kui nimetada siin näitena Auschwitzis hukkunud István Farkast (1887—1944), keda Franz Kafka paralleelina maalikunstis tuleb veel edaspidi avastada.

Pärast sõda sai kunstielu alles pikapeale jalad alla. Aastatel 1947—1948 ilmusid taas näitusesaalide seintele kõikide suundade esindajate teosed ja algasid ägedad poleemikad. Mõnda aega näis, nagu keriks esiplaanile konstruktiivne sürrealism, «euroopaliku koolkonna» kõige moodsamad esindajad. Eredaim neist oli Dezső Kornissi (s. 1908) looming, kristallkõva kunst folkloorielementidega. Korniss kuulus algusest peale Sotsialistlikku Kunstirühma. Tema kunstnikuteest võib mainida veel seda huvitavat fakti, et tahhismis — ehkki konstruktiivsemas mõttes, mitte ehtsa žestikuleerimisena — ennetas ta tollal Pollockit ja Tobeyt,

Uute taotluste mittemõistmine põhjustas ägeda vastukriitika, mis surus kunsti taas kitsastesse raamidesse. Meistrid, nagu Géza Bene (1900—1960), Jenő Gadányi (1896—1960) ja Ferenc Martyn (s. 1899), pidid kunstielust eemalduma. József Egry (1883—1951), kes tegi seda tegelikult juba Horthy režiimi ajal, kes pärast oma proletariaadielu kujutavaid pilte otsis inimlikku lootust ja pääsemist Balatoni järve valgusemaailmast ja kes koos proletarise revolutsioonäri Gyula Derkovitsiga (1894—1934) kuulub suurimate ungari maalikunstnike hulka, suruti taas kunstielust välja. Egry järel tunnistati ka Derkovitsi kunst vananenuks ja põlgusväärseks.

Alföldi koolkonda kritiseeriti «narodnik-luse» ja «natsionalismi» pärast. György Kohán (1910—1966), kes kunagi oli loonud hiigelmõõtmetes sõjavastaseid maal, elas nüüd puuduses, ta nimi unustati. Teine väljapaistev monumentalist Tibor Duray (s. 1912) loobus ettekirjutuste järgi töötamast ja maalits oma nägemusi lõuendile ainult enda jaoks. Menyhért Tóth (s. 1904) kajastas oma värviküllastes teostes talupoegade unistusi, koristades ise paprikat ja majoraani väikeses Miske külas.

See ülevaade ei saa juba oma mahu tõttu olla faktide ja nimede poolest täielik. Ka pole eesmärgiks seatud ühe lühikese ajaloo perioodi vigu tagantjärele korrutada. Kindlalt võime aga tõdeda seda, et kaalukamad kunstnikud pidasid proovile vastu. Kui saaks nende proovide kahju ja kasu kaalule panna, jääks siiski küsitavaks, kumb kaalukauss osutuks raskemaks. Alföldi koolkonna traditsioone jätkas maalikunsti grupp talente nooremast generatsioonist. Noored Hódmezővásárhely kunstnikud József Németh'i (s. 1928) ja Ferenc Szalay'ga (s. 1931) eesotsas tõstsid kriitikast hoolimata üles tõsielu problemaatika ja pildid, rahva saatuse küsimused lakoonilises stiilis. Suurt mõju avaldas neile samas linnas töötav István D. Kurucz (s. 1914), Sotsialistliku Kunstirühma kunagine liige.

50-ndate aastate lõpus tekkis üks uus rühmitus, mida võib nimetada neokubistlikuks. See rühmitus on praegugi veel väga aktiivne ja püüdleb sotsiaalse iseloomuga kunstiteoste loomisele. Teine rühm — Tibor Csernus (s. 1927), Ákos Szabó (s. 1936), László Gyémánt (s. 1935) jpt. — ilmus areenile sürrealismi või sürnaturalismi uute variatsioonidega.

Abstraktsed tendentsid süvenesid ka muudes suundades. Budapesti kõrval sai nende teiseks keskuseks Pécs, kus Ferenc Martyni ringist kasvas välja näiteks omapärase andega Ilona Keserü (s. 1933). Béla Kondor (s. 1931) käis iseseisvat teed ka maalikunstis. Eriline, ainult üksikute vormielementide poolest naiivne on Viola Berki (s. 1932) looming. Alates Gábor Karátsonist kuni István Nádlerini töötab praegu terve kaleidoskoop umbes kolmekümneaastasi moodsaid kunstnikke.

Endre Domanovszky (s. 1907) esines

50-ndatel aastatel teostega, mis sobisid veel ametliku kunstipoliitika nõudmiste raamidesse, kuid püüdsid samal ajal vastata ka kunstilistele kriteeriumidele. Ka enne ja pärast seda perioodi on Domanovszky osutunud väljapaistvaks talendiks. Tema ja ta õpilased esindavad tänapäevalgi ungari maalikunsti ühte spontaanse iseloomuga poolust, kusjuures teise moodustab vast konstruktiivne Jenő Barcsay oma õpilastega, sest Szönyi ja Bernáth'i õpilased ei lähtu enam Nagybánya koolkonnast, vaid loovad rohkem uutest stiilides. Viimaste hulka kuulub Ignác Kokas (s. 1926), kelle peaaegu nonfiguratiivsed, draamaatilisel häälestatud lõuendeid võib lugeda nüüdisaegse maalikunsti parimaks osaks. Tema ümber on jällegi moodustunud ring samas stiilis töötavaid noori.

Kaasaja olukorda on maalikunsti puhul kõige raskem pilguga haarata, kuna tänapäevale on iseloomulikud mitte kindlate voolude esindajad, vaid sünteesi poole püüdlevad kunstnikunatuudid. Neid on aga «võistlustules» selline hulk, et ruum tuleks kulutada ainult nimede üleslugemisele.

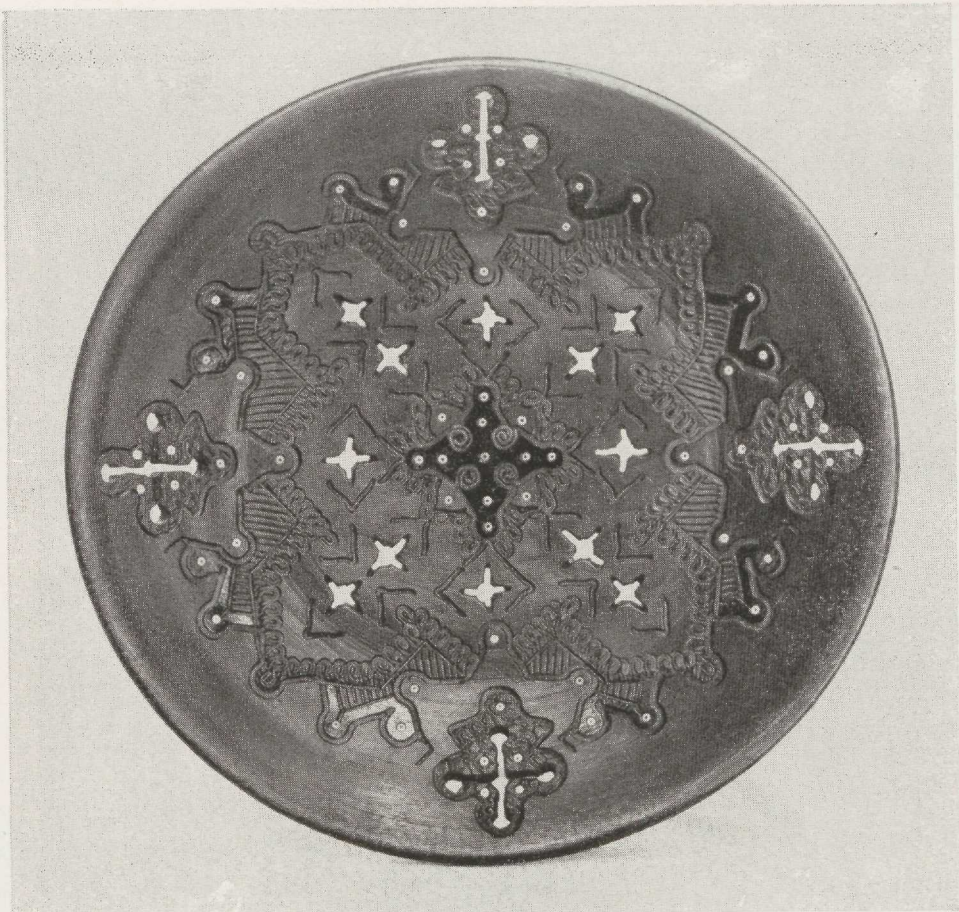
Suureks probleemiks on uute väärtusnormide väljatöötamine kvaliteedi põhjal. Siiani puudub selline professionaalne autoriteet, kes suudaks selles valdkonnas olulist mõju avaldada. Vastuoklikke arusaamu esineb nii kunstnikel kui ka kriitikutel. Ja need arvamused pole üldistatavad. Tellimusi esitavate riigiorganite poolehoid ulatub temaatilistest töödest kuni optimistlike dekoratsioonideni. Erandi moodustavad need kunstnikud, kes mingil kombel on juba jalgealuse kindlustanud. Ka teistes tugevatesse kunstnikesse suhtumisel ilmneb ikka rohkem kannatlikkust ja abistavaid žeste. Tegelikult on üha suuremaks probleemiks muutunud avalik arvamus. Kunstiline kasvatus ei ole oma kõikuva iseloomu tõttu suutnud luua küllalt laia asjatundlikku publikut. Ühiskondlik kord seab samal ajal tingimuseks, et rahvamassidega diametraalselt vastupidises suunas ei saa kunstielu kujundada, eriti siis mitte, kui masside maitse pärineb suurelt osalt kodanlikust ja väikekodanlikust minevikust.

Ungaris on ajaloo vältel rahva ja rahvuse olemasolu üheks aluskiviks olnud traditsioon. Seda võib-olla ka seepärast, et alatise hävinemise hädaohus tähendas see tuge eneseteadvusele ja et selle karakter sai eelnevatel sajanditel välja kujuneda ülimalt raskelt ja pikkamööda. Traditsioonist kinnihoidmine on enamasti progressiivne nähtus, monikord siiski ka reaktsioonilise varjundiga. Praegu näib, et mõjud ja algatused võiksid vabas voolus kaitsta elavat traditsiooni; see oleks aktuaalsem ülesanne kui ettevõtlikkuse aeglane äratamine.

Ungari maalikunst on nagu ungari poeesiagi sotsiaalse iseloomuga. Sama laadi on ka siia juurde kuuluvad mured, mille ilmsikstoomine on nüüd võimalik tänu kaasaja vabamale õhkkonnale.

Tõlkis Leida Veskis

74



75





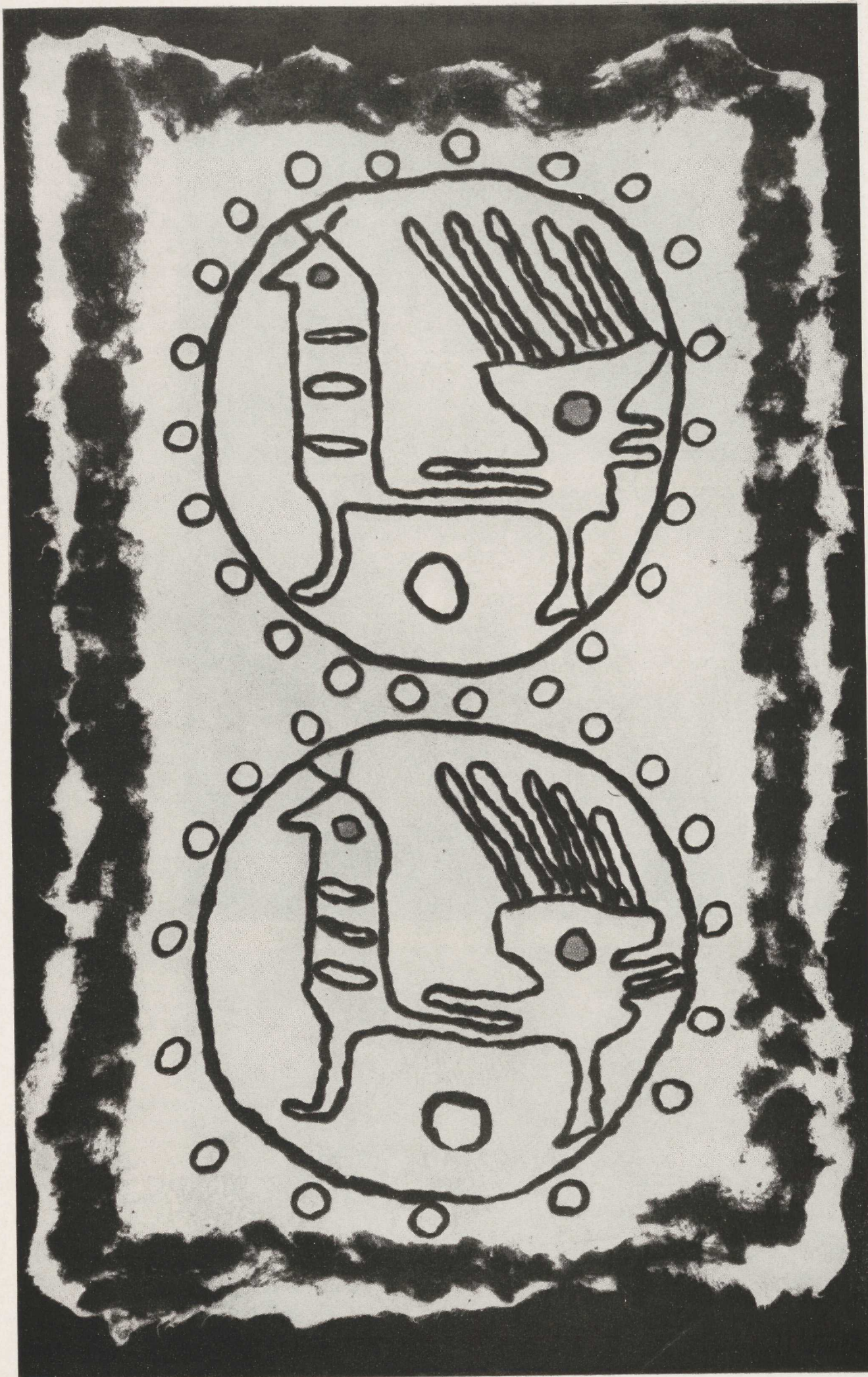
74. R. Tsereteli. Taldrik. Puit, hõbe.

75. M. Nanišvili. Vaas. Puit, hõbe.

76. A. Gorgadze. Kuningas. Reljeef. Valgevask.

77. T. Samsonadze. Pidu. Reljeef. Vask. 1971.

78. G. Džaparidze. Vaip. Vill.





79



80



81

17. sajandil hakkas välja kujunema see maastikukunsti haru, mida nimetatakse vaatemaaliks (vaatepildi kunstiks). Vaatepildi e. veduuti loomisel oli kunstniku siht anda linnavaate või maastiku võimalikult tõetruu kujutus; kunstnik püüdis alati silmas pidada ka topograafilist täpsust. Realistliku veduutimaali eelkäijad on hollandid 17. sajandi linnavaate meistrid G. Berckheyde, J. van der Heyden, K. van Wittel jt. Kõrgpunkti veduutimaali arengus moodustab aga itaallase Bernardo Canaletto (1720—1780) looming, kes maalits suuremõtmelisi Dresdeni, Varssavi ja Viini vaateid. Vaatepildi viljelemine muutus massiliseks 19. sajandi esimesel poolel, mil suure leviku omandasid eriti litograafiatehnikas paljundatud vaated. Fotograafia levikuga kaotas vaatepildi kunst oma tähtsuse.

19. sajandil elavneb ja muutub mitmekeisiseks kunstiline tegutsemine ka Eesti linnades — Tartus ja Tallinnas. Teiste alade kõrval hakatakse ka siin innukalt viljelema vaatepildi kunsti. Tartus löi vaatepiltte juba esimene silmapaistev Tartu meister, ülikooli joonistusõpetaja K. A. Senffer (1770—1838).

Eriti tulemusterikas oli sel alal G. Fr. Schlateri (1804—1870) looming, kes 30-tel, 40-tel ja 50-tel aastatel joonistas hulga litograafiaid, mis kujutavad Tartu, selle ümbruskonna ja Lõuna-Eesti maalilisi vaateid.

Esimene vaatepildi kunsti harrastaja Tallinnas oli Johannes (Johann) Hau, kes sündis 11. aprillil 1771.

Meie ei tea midagi J. Hau kunstiõpingutest. Ta oli elukutselt maaler ja tegeles kunstiga asjaarmastajana oma kutsetöö kõrval. Hau sündis Saksamaal Flensburgis, kust ta a. 1795 siirdus Tallinna. Ta pöördus siin kohe Kanuti Gildi maalriameti poole, taotledes maalermeisteri kutset. Peale esialgsete äparduste õnnestus see tal veel samal aastal. Hau abiellus varsti peale Tallinna jõudmist Tallinna maalermeisteri Loenwigi lesega ja sai selle abielu kaudu iseseisva ettevõtte pidamise õiguse. Maalriameti pidamine kindlustas Haule nähtavasti hea sissetuleku, sest on teada, et ta suri jõuka mehena, jättes pärandusena järele maja, rikkalikult valasvara, raha ja obligatsioone. Lugupeetud kodanikuna valiti ta juba a. 1806 Kanuti Gildi vanemaks, millisel kohal J. Hau püsis väikeste vaheaegadega oma elu lõpuni.

Hau esimesest abielust sündinud viiest lapsest valis poeg Eduard isa eeskujul kunstniku elukutse.¹ Mõni aasta peale esimese abikaasa surma abiellus Hau a. 1811 teistkordselt Tallinna kullassepa Saefftigeni tütreaga. Ka selle naisega oli tal viis last, kellest üks, nimelt Woldemar, pühendas end samuti kunstile.²

J. Hau suri 22. juulil 1838.

Omades kunstiandi, tegeles Hau maalriameti kõrval innukalt ka maalikunstiga: ta maalits Tallinna vaateid, peamiselt guašitehnikas. See oli kindlasti heaks lisasissetuleku allikaks; võib oletada, et need guašmaalid leidsid meelsasti ostjaid

nii Tallinna elanike, kui ka nende supelvõõraste seas, kes just neil aastail arvukalt Tallinna külastasid.

Pole teada, millal Hau alustas Tallinna vaadete maalimist. Vanim dateeritud maal on õlimaal «Sadam ja patarei Tallinnas», mis säilib Riiklikus Vene Muuseumis Leningradis. See 1816. a. loodud teos on suurim teadaolev Hau maal (0,51×0,94 sm). Kõige hilisem meile tuttav maal on dateeritud aastaga 1831. Ka Hau teoste üldarv pole teada. H. Peetsile, kes kirjutas esimese põhjaliku uurimuse J. Hau kohta,³ olid tuttavad 37 teost; nende hulka on arvatud ka mõned teiste kunstnike poolt Hau teoste järgi loodud gravüürid. Meil õnnestus leida Riiklikus Ermitaažis, Riiklikus Vene Muuseumis ja Riiklikus Avalikus Raamatukogus Leningradis lisaks neile veel 23 tööd. See kõik on muidugi ainult osa J. Hau loomingust. Hau produktsioon ei olnud vist väga väike, sest kunstiga tegelemine polnud tema elus juhuslikku laadi. A. 1823 kuulutab ta kaks korda Tallinna ajalehes «Revalsche Wöchentliche Nachrichten», et tema juures võib tutvuda piltidega, mis kujutavad huvitavaid kohti Tallinna ümbruses; on võimalik omandada terve kogu, aga osta ka üksikuid piite. Ta teatab ühtlasi, et võtab vastu igasuguseid seda laadi tellimusi. Võib oletada, et suur osa tema töist, eriti need, mis sattusid supelvõõraste kätte, valgusid laiali ja on jäänud kättesaamatuks uurijatele.

J. Hau väiksemate guašside formaat on umbes 20×30 sm, suuremate — kuni 40×52 sm. Meie näeme neil Tallinna vanalinna (s.t. keskaegsete müüridega ümbritsetud osa) ja Toompea tänavaid, raekoja väljakut, vanu linnavärvaid, vanalinna ümbritsevaid bastione ja puiesitikke, aga ka eeslinna, aguleid, sadamat, Kadriorgu. Arvukad on panoraamsed linna ja selle ümbruse vaated. Korduvalt on ta jäädvustanud Oleviste kiriku põlemist 15/16. juuni öösel 1820. aastal.

Meeleolult on peaaegu kõik J. Hau tööd naiivselt elurõõmsad. Nad pole kõik võrdse hoolega maalitud ega pole võrdsed ka kunstiväärtuselt. Ruttu, lohakalt skitseeritud tööde kõrval on peenelt viimistletud, maitsekaid maale. Seejuures ei pane ta siiski üksikute hoonete tõetruule kujutamisele, proportsioonide õigele edasiandmisele alati erilist rõhku.

Iseloomulik J. Hau guašsidele on, et neil näeb alati stafaaži. Peab tähendama, et stafaaži maalimise osas on kunstnik üsna meisterlik — figuuride ja gruppide paigutus on peaaegu alati loomulik, juhuslik. Stafaaž aitab alati kaasa pildi elustamisele. Eriti meisterlik stafaaži kujutamise osas on Tallinna raekoja väljakut kujutav leht.

J. Hau tööde kultuurilooline tähtsus on suurem kui nende kunstiväärtus. Vaatamata mõnikord esinevatele ebatäpsustele detailides, annavad nad selge ja konkreetse kujutuse Tallinnast ja selle ümbrusest aastatel 1816—1831.

Peale Tallinna vaadete on J. Hau loonud

kaks guašsi, millest üks kujutab Narva vaadet Kiigemäelt, teine Narva vaadet Joaoru poolt.

Enne sõda säilis H. Peetsi kogus Naapoli vaadet kujutav maal, millel olevat olnud J. Hau allkiri ja aastaarv 1836. Meile pole see vaade tuttav. Kui see tõesti oli Hau töö (mis tundub üldse kahtlasena), siis oli see muidugi mõne teise kunstniku töö koo-
pia.

J. Hau guašside järgi on teised kunstnikud valmistanud mõned graafilised lehed. A. 1828 ilmus Tallinnas sari gravüüre pealkirja all: «Collection de XII vues gravées à l'aquatinte d'après Charles de Kugelgen et Johannes Hau par Th. Gehlhaar». («12 vaatest koosnev sari, graveeritud Th. Gehlhaari poolt Karl von Kugelgeni ja Johannes Hau tööde järgi akvatintatehnikas»). See ilmus kolmes vihus ja sisaldab Tallinna, Narva, Rakvere ja Toomse vaateid. Lehtede üldine suurus on 9×14,5 sm. On olemas koloreerimata ja koloreeritud lehti. Selles sarjas on 6 J. Hau originaalide järgi graveeritud lehte.

Neli selles sarjas trükitud gravüüri on olnud eeskujuks Prantsusmaal ilmunud litograafiatele, mille joonistasid V. Adam ja E. Hostein. Ümberjoonistajad on aga pisut muutnud Hau originaale. Need litograafiad olid nähtavasti väga populaarsed, sest nad ilmusid nii foolio- kui ka kaheksandikformaadis, koloreeritud ja koloreerimata.

Peale J. Hau tegutses Tallinnas kuni 1870. aastateni arvukalt veel teisigi vaatepildi meistreid, andekaid ja keskpäraseid. Johannes Hau pole nende seas kaugeltki viimasel kohal.

¹ Eduard Hau (1807—1888) omandas teatavasti suure populaarsuse G. Fr. Schlateri poolt litografeeritud Tartu professorite portreedega, mis ilmusid 6 vihus à 5 lehte aastail 1837 ja 1838. Hiljem tegutses Eduard Hau Peterburis, luues Peterburi ja selle ümbruse losside interjöore kujutavaid akvarelle.

² Woldemar Hau (1816—1895) töötas Peterburis, kus omandas ajutiselt suure populaarsuse oma siledete, magusate ja idealiseeritud akvarellportreedega.

³ H. Peets, Johannes Hau. «Vana Tallinn», 1936, I, lk. 19—27.

79. Johannes Hau. Park Kadrioru lossi taga Tallinnas 19. sajandi alguses. Guašš. 1827.

80. Johannes Hau. Raekoja väljak Tallinnas 19. saj. alguses. Guašš. 1827.

81. Johannes Hau. Vaade Tallinna Toompeale Nunnavärava juurest 19. sajandi alguses. Guašš. 1827.

ALMANAHH · KUNST ·
41/1 1972 RBL. 1.02