

65/3 KUNST 1984



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla

Ideekavandite konkurss temaatiliste kunstiteoste loomiseks	1
40 aastat ENSV vabastamisest	2
Vestlusi Nikolai Triigist	6
Ene Lamp	
Nikolai Triigi joonistused — juugend ja ekspressionism	13
Mart Eller	
Nikolai Triik ja Eesti kunsti ülevaatenäitus 1919. aastal	20
Irina Solomõkova	
Nikolai Triigi kaasaegsete ja õpilaste vähetuntud joonistustest	26
Aino Kartna	
Portree kaasaegses eesti maalil	32
Gerd Fiedler	
Märkmeid IX kunstinäituselt Dresdenis	38
Kaur Altoa, Sirje Helme	
Ühe kümnendivahetuse kunstist	42
Harry Liivrand	
«Visarid» 1967—1972	47
Näituselt «Maa ja rahvas»	52
Kroonika 1983	54
Resümee	58
Jüri Hain	
Eduard Viiralt rakendusgraafikuna	60

Esi- ja tagakaanel detailid Nikolai Triigi tušijoonistusest «Simson». 1913.

Fotod: J. Klõšeiko, T. Kohv.

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja T. Ründal. Korrektor D. Aas.

ИБ № 264.

Laduda antud 4. 09. 1984. Trükkida antud 17. 01. 1985. MB-00913. Kriidipaber 60×90/8. Literaturnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0 Arvestuspoognaid 12,0. Trükiarv 2700. Tellimuse nr. 4925. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Kunst» («Искусство») 65/3 1984. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 4925. Тираж 2700 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Kunst», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

К 4903000000—022
М905 (15)—84 3—84

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1984

Hind rbl. 1.70

**IDEEKAVANDITE
KONKURSS
TEMAATILISTE
KUNSTITEOSTE
LOOMISEKS**

Laiendamaks sotsiaalselt kaalukate teemadega seotud autorite ringi, tihendamiseks kunstnike kontakte meie igapäevase eluga ja mitmekesistamiseks kunstiteoste ainevaldkonda korraldasid Eesti NSV Kultuuriministerium ja Eesti NSV Kunstnike Liit ideekavandite konkursi temaatiliste kunstiteoste loomiseks.

Pühendatuna Eesti NSV vabastamise ja Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. ning Eesti NSV 45. aastapäevale, nõudis konkurss osavõtjatel küllaltki laia teemaringi juures eelkõige meie tänase ühiskonna olemuse, meie kaasaegsete sisemaailma sügavat mõistmist.

Konkursile, mis lõppes 15. mail k. a., laekus 58 kavandit. Kinnitades viimaste aastate näitusetegevuse praktikast tulenevaid järeldusi, näitasid skulptorid ka seekord kadestamisväärset aktiivsust ja kõrget kunsti-meisterlikkust ühiskondlikult kaalukate teemade lahendamisel (skulptorid esitasid 21 kavandit). Eeldatust tagasihoidlikumaks, kui mitte öelda passiivseks, kujunes konkursist osavõtt teistel erialadel.

Zürri Eesti NSV kultuuriministri Johannes Loti juhtimisel määras preemiad järgnevalt:

I preemia **Hille Palmile** skulptuurikavandi «Igavesti noorele sõdurile» eest;

kolm II preemiat: tekstiilikunstnik **Mariann Kallasele** ning skulptoritele **Jaak Soansile** ja **Margus Kadarikule**;

neli III preemiat: tekstiilikunstnik **Ehalil Hallistele** ning skulptoritele **Tõnu Maarandile**, **Edgar Viiesele** ja **Ulo Õunale**;

kuus ergutuspreemiat: maalikunstnik **Valentin Vaherile**, tekstiilikunstnik **Peeter Kuutmale**, nahakunstnik **Tiiu Mägerile**, graafikaüliõpilasele **Anu Juurakule** ja skulptor **Renaldo Veeberile** nii skulptuurikavandi kui ka kavandi eest graafiliste lehtede sarjale.

TOIVO TOOMEMETS

IDEKAVANDITE KONKURSS

1. Hille Palm. Igavesti noorele sõdurile. Skulptuurikavand. 1984.

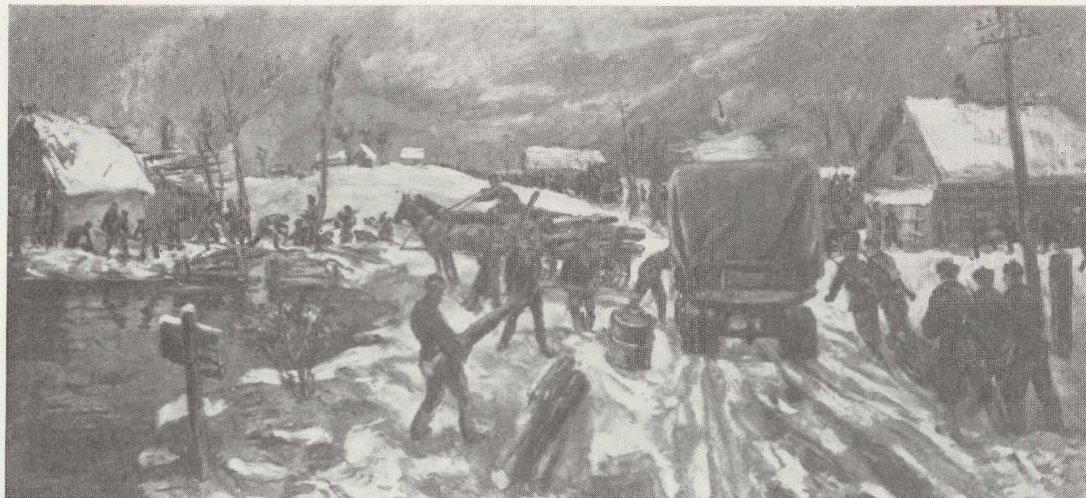




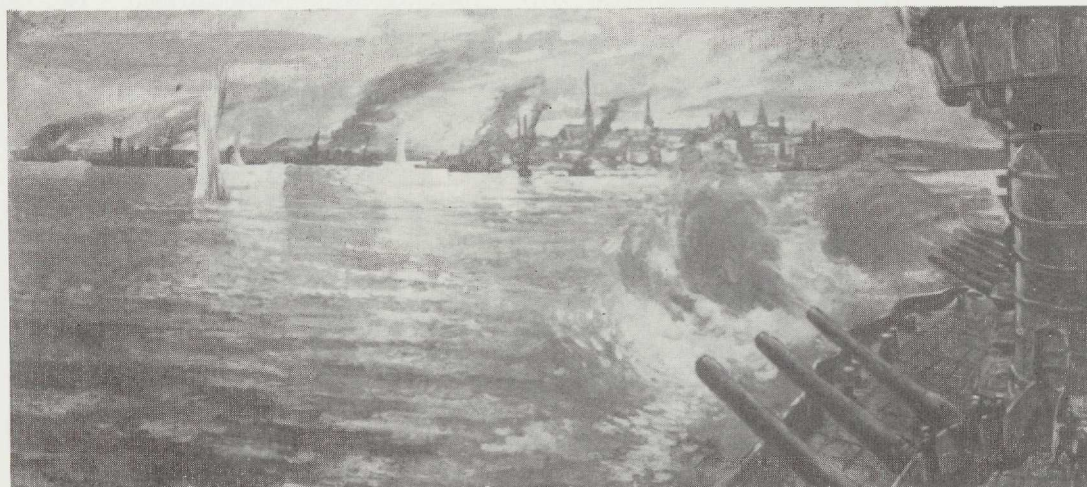
2. Adamson-Eric. Tallinna kaitsmine. Oli. 1943.
3. Adamson-Eric. Fašistlike ratsakullide ikke all. Oli. 1943.



40 AASTAT ENSV VABASTAMISEST



4. Richard Sagrits, *Evald Okas. Rindeteel.* Õli. 1943.



5. Richard Sagrits, *Ristleja «Kirov» Tallinna kaitsmisel.* Õli. 1943.

6. Evald Okas, *Tallinna vabastajad 22. sept. 1944.* Õli. 1945.

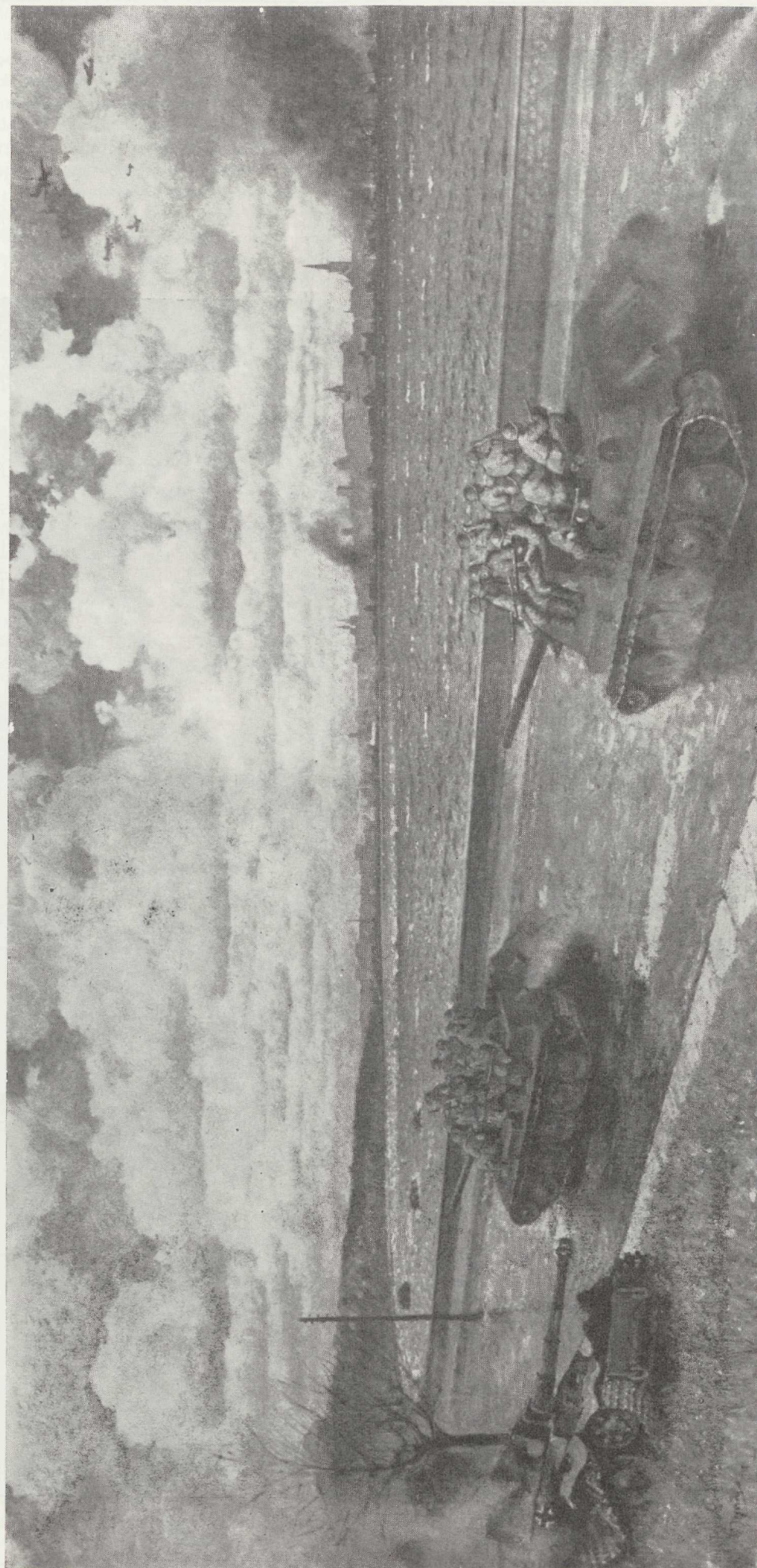




7. Erald Okas. Nõukogude Tallinnas. Oti. 1943.

40 AASTAT ENSV VABASTAMISEST

8. Andrei Jegorov. Vabastatud Tallinn. OÜ, 1945.





9. Nikolai Triik. Autoportree. Õli. 1929.

Kunstiajaloo kirjutame ja räägime sageli inimestest, keda me kunagi ei ole kohanud ega kellega me sageli ei ole isegi ühel ajal maailmas elanud. Meie käeulatuses on vaid kunstiteosed ja arhiivipaberid. Viimased kujutavad endast valdavas osas dokumente sünni ja surma daatumite, ühes või teises õppeasutuses õppimise, elupaikade vahetamise, lepinguliste tööde teostamise ja muu sellise kohta. Isikupäratu paberlik maailm loob kunstniku ümber omalaadse steriilse atmosfääri, mida sageli just teadusliku iseloomuga kunstikäsitlustes kohtame. Faktid on õiged, kuid elutud. Liigume nagu mingis varjumaailmas. Tekib mulje, nagu oleks kõne all olev kunstnik elanud tõesti kusagil kaugel Parnassil. Me ei suuda teda kujutada inimesena endi seast. Ta teosed oleksid nagu loodud teadlikult vaid muuseumi jaoks. Tavalist igapäevast elu inimese vormijana ja mõttemaailma kujundajana justkui ei oleks olnudki.

Silla ehitamine tõepärase faktoloogia ja ajalise ning olustikulise atmosfääri vahel, kus kunstnik elas ja tegutses, on kunstiajaloo vast üks raskemaid ülesandeid. Igapäevast elukeskkonda kujundav materjal ei ole arhiivides otseselt talletatud, kui mitte arvesse võtta kirjavahetusi, mis kunstnike puhul kipuvad olema küll üsna napid. Uheks lootustandvamaks allikaks jäävad siin paratamatult mitmesugused memuaarid oma heade ja halbade külgedega.

Asudes 1960. aastatel kirjutama Nikolai Triigi monograafiat, püüdsingi puht dokumentaalsete materjalide kõrval kasutada ka elavatelt inimestelt suusõnaliselt korjatud andmeid. Kui kirjutan mälestuste kogumise käigus selgus, ei olegi nii kerge iseloomustada teist inimest, isegi sellist inimest, keda hästi tuntakse. Nii kipuvadki mälestustes domineerima üksikdetailid, kus oluline seguneb ebaolulisega. Harva sünnib sellistest meenutustest tervikpilt isiksusest. Teisalt — kui loobutakse üksikasjadest ja püütakse anda laiema haardega iseloomustust, jääb see tihti verevaeselt üldsõnaliseks. Hakkavad domineerima väljendid: ta oli suurepärane inimene, andekas ja töökas; ta oli hea pedagoog, kellel oli õpilaste keskel suur autoriteet, keda tõeliselt austati jne. See kõik võib olla vägagi paikapidav, kuid ei aita kõne all olevat isikut oluliselt konkretiseerida. Kuid mälestuste võlu peitubki asjade kordumatus konkreetsuses, isegi kui tegu on väheoluliste elukülgedega.

Omajagu raskusi on mälestustes faktidega. Kas suudaksime näiteks olulisemaid sündmusi kas või iseenda elust mõttes ajalisel täpselt paika panna? Vaevast küll, olgugi et põhimõtteliselt peaksime oma eluga kursis olema. Mälu petab meid, seda sageli isegi siis, kui arvame asja väga täpselt mäletavat. Veel rohkem petab ta meid endast kaugemal olevatest inimestest rääkides ja seda enamasti ikka meie endi teadmata. Juhtub sedagi, et kusagilt loetut või kuuldu paku-takse iseenda otsese mälestusena. Seetõttu vajab igasuguste mälestuste dokumentaalne

külg alati lisakontrolli. Oleks väärid neid välja pakkuda kindlate faktide aseainena, kuid samas annavad nad ometi kuivadele faktidele justkui tõelise elu ja värvi.

1960. aastatel kogutud mälestusi Nikolai Triigist ei lindistatud. Nendest on säilinud vaid vestluste käigus tehtud kirjalikud märkmed. Paratamatult jäävad need konpektiivseks ning ei suuda sõna-sõnalt öeldut fikseerida. Praegu, paarkümmend aastat hiljem, kus suur osa neist Triigi kaasaegsetest, kes tol korral oma meenutusi jagasid, on meie hulgast juba lahkunud, ei ole enam päris õige aeg neid märkmeid korrigeerida, kirjan-duslikult vastuvõetavamaks muuta. See viiks originaalist vaid kaugemale. Nii ongi jäänud esialgse konpektiivse ja veidi konarliku sõnastuse juurde. Parema ülevaatlikkuse nimel on jutustustes vaid üksikuid löike ümber tõstetud ning lühendusi tehtud. Üldiselt on kogutud materjal ulatuslikum praegu trüki avaldatavast. Esialgu oli kavatsus neid mälestusi kasutada ainult töö käigus monograafia kirjutamisel. Kuid aeg oleks neile nagu väärtust juurde andnud ja paistab, et ka sellisel kujul jäädvustatuna pakuvad nad ehk laiemalt huvi ja aitavad Triigi kaju meie silmis elavamaks muuta.

EVI PIHLAK

LYDIA TRIIK

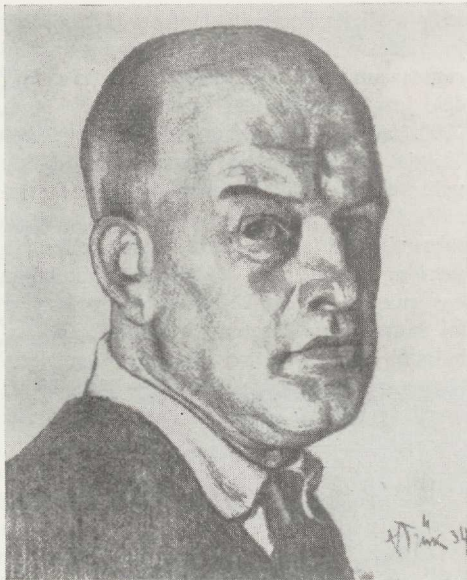
Mina ja Nikolai sündisime Hobusepea tänaval ja siis alles kolisime Niguliste tänavale.¹ Maja nr. 9 Niguliste tänaval, kus elasime, oli kiriku pool servas ja hävines 9. märtsi pommirünnaku ajal (1944. aastal). Meie oli-me Nikolaiaga kahekesi esimesest abielust. Vend oli umbes nelja ja poole aastane, kui ema suri tiisikusse.²

Isa oli rätsep, tegi tööd kudedele ja tal oli töötuba nelja õpipoisi ja ühe selliga. Väljaõpetatud sellid said paberi ja läksid siis iseseisvalt töötama. Korteris oli kaks tuba ja pime köök, mis asus kolmandal korrusel. Õpipoiste tuba oli neljandal korrusel. Isa töötuba ja vastuvõturuum olid all. Nii et elu oli küllaltki kitsas. Kokku oli perekonnas seitse last.

Isa oli usklik ja Pühavaimu kiriku juures mingi kirikutegelane. Kodus rääkis isa meiega saksa keelt. Isa vanemad olid Paidest. Nikolai käis Aleksander II nimelises linnakoolis. Koolis õppis ta hästi ja tal oli hea pea. Kui aga kusagil sai, siis kriipseldas midagi. Kodus olid vesivärvid ja pliiatsid.

Juba lastena olime igal suvel Leetse-Lepikul³ vanaisa juures. See koht meeldis Nikolaiile. Ta istus seal alati kaldapeal. Samas käisid Wiedemannid⁴ suvitamas ja nemad soovitasid teda ka väga Peterburi õppima minna. Ka Laipmani tundis ta enne Peterburi minekut. Samuti Laipman soovitas ja andis isale nõu ta Peterburi saata. Isa tahtis, et lapsed peavad olema koolitatud. Isa kurvastas väga, kui Triik 1905. aastal Stieglitzist välja aeti.

Jooma õppis ta juba üsna noorelt. Jooma



10. Nikolai Triik. Autoportree. Süsi. 1934.

hakkas ta sellepärast, et elu ei olnud mitte päris niisugune nagu ta oleks tahtnud. Ta oli sotsiaaldemokraat, aga päris kommunist ta ei olnud.

Peterburis kohtasin tema esimest naist Valentina Mitrofanovna Grekovat. Tema isa oli riigitegelane. Lahku läksid nad mitte vihaenlastena. Kui nad Põllusaarega abiellusid, ütles: «Nüüd olen naise leidnud, kes on mulle päris naine.» Aga pärast ütles, et see on kõige hullem. Viimane naine oli kerge-meelne, aga esimene oli väga kena inimene. Lõpuks ei olnud tal peaaegu üldse enam sõpru. Viimased aastad elas Triik päris üksi ja elas onupoja Voldemar Evaldi juures, kus ta ka suri.

Vestlusest L. Triigiga 15. VII 1964 Tallinnas.

ALBERT VALDES

Linnakoolis Triik oli minust üks klass ees, kuid käisime läbi. Joonistust õpetas meile Karlson — Tallinna vaadete maalija.² Vene keelt rääkis ta vähe, ikka saksa keelt. Kuid ta oli intelligentne mees.

Ühel kevadel toimus jalutuskäik Keilasse. Sõitsime sinna rongiga. Kaks või kolm poissi jäid maha, nad tulid jala vantsides Keilani. Õpetaja Tamm³ ütles: «Tublid poisid, ei lõõnud raskuse ees kartma. Tuleb midagi ette, ei tohi järele anda.»

Karlson oli ka seal kaasas oma maalimistarvetega ja hakkas maalima jõge. Meie, poisid, võisime kõik seda vaadata. Üldiselt oli Karlson tuntud linnavaadete maalijana, näiteks «Tallinn Russalka poolt».

Steinfelsi kauplus Kullassepa tänaval müüs kunstitarbeid. Steinfelsi aken oli ühtlasi kunstisalong. Ka Karlson müüs seal aknal oma asju. Kord oli tal «Rocca al Mare vaade» aknal. Seal akna peal oli ka Triigi töö väljas, vist «Vanamehe pea», hea ilmega. Mina vaatasin hea meelega koolivenna pilti.

Juba koolipoisina käis Triik suveti maal maalimas. Minu isa käis sageli Triigi isa pool ja nägi seal Triigi töid, ütles: «Vaat missugune koolivend sul on!»

Triik lõpetas kooli kiitusekirjaga ja raamatuga. Raamatu sai ainult see, kellel olid kõik viied. Raamat oli mingi vene klassik (Zukovski või Puškin) kuldköites.

See tase, mis linnakool andis, oli umbes 7—8 klassi. Triik töötas ka kodus kõvasti. Ta võttis koolis oma huvides ka prantsuse keele tunde.

Suvel peale seda, kui Triik kooli lõpetas, läksin mööda Vene tänavat. Üsna linnakooli lähedal tuli Triik mulle vastu mingi pakiga kaenlas. Küsisin, et mis see on. Ta rääkis, et käis koolis kipsvigurit küsimas. Ütles: «Mul on vaja sügiseks hästi joonistada, et Stieglitzi kooli sisse saaksin.»

1906. aastal lõpetasin Treffneri, 1908 läksin ülikooli. 1909. aasta näitusel oli Triigi «Sõjaretk» («Sõttaminek»). Saime Triigiga kokku, ajasime juttu. Kui näitus läbi, kohtasin jälle Triiki, küsisin: «Kus sul nüüd need maalid on?» Triik küsis: «Kas see huvitab sind, ma annan «Sõjaretke» sulle.»

Maali sain kätte Bernhard Linde juurest. Triik kinkis maali mulle sellepärast, et me olime mõlemad linnakoolist, kust jäi hinge kaasa ühine luupainaja: ikka edasi siit!

Juba 1907—1908 sain sageli kokku Titti (Viktoria) Martna venna Hansuga.⁴ Käisin sageli nende pool. Martnatel oli «Emajõe» hotell.

«Sõjaretke» maalis Triik Tartus olles. Sel ajal oli Triik Tittiga tuttav. Perekonnas midagi erilist ei märganud. 1909. aastal oli Titti korraka kadunud Teati ainult, et ta käis Triigi pool, kuid ei teatud midagi rohkemat. Alles hiljem selgus, et ta oli koos Triigiga ära läinud.

Pärast oli «Sõjaretk» minu pool ja Hans vaatas seda pilti, näitas kaht sammuvat figuuri, üht habemega meest ja heledas kleidis naist, ütles, et see on Titti. Ta on nagu hea vaim, kes tema ees käib.

Kui Titti Martna portree oli 1909. aastal näitusel⁵, vaatas Treffner seda ja küsis: «Ei tea, mis see süüdi on, et ta nii liguliseks on tehtud?»

Maal «Sõjaretk» hävis sõja ajal.

Vestlusest A. Valdesega 21. septembril 1965 Tartus.

FRIEDEBERT TUGLAS

Kohtasin Triiki esimest korda 1906. aastal Soomes. Oma erilise soliidsusega mõjus ta Mägi ja Tassa kõrval väga autoriteetseks.

Ta oli meile juba varem teinud «Noor-Eesti» I albumi kaanekujunduse. Saatsime esimese albumi käsikirjad Peterburi Stieglitzi meeste jaoks illustreerida. Seal sattusid nad Laikmaa vahendusel Triigi kätte. Need kunstnikest saksad olid üldiselt väga lohakad ja lasid osa käsikirju kaduma minna.

Triik tegi ka teise albumi jaoks kaane ja

samuti mõned siseilustused. Kuid Mägi suskimise tõttu, ja võib-olla ütlesin ka mina midagi, tuli meil konflikt Mägi ja «Noor-Eesti» kamba vahel. Kunstnikud ütlesid järsku, et ei esine meiega koos. Triik võttis oma tööd tagasi ja hiljem neid keegi enam näinud pole. Kolmanda albumi ajaks leppisime jälle ära ja tegutsesime koos.

Kui meil oli vaja graafikut «Noor-Eesti» ajakirja juurde, ei tulnud peale Triigi keegi kõne alla. Kristjan Raud oli «Noor-Eesti» ajakirja ajal veel vähem autoriteetne kui Triik, kuid Mägi oli maalija. Ka Triik ja Suits mõistsid üksteist väga hästi.

Juhan Liivi luuletuskogu teise trüki jaoks valmis nooreestlaste vahendusel 1909. aastal Tartus kirjaniku portree. See oli tehtud mitte ainult raamatu jaoks, vaid eeskätt lihtsalt kui kirjaniku portree. Liivi oli üldse raske portreerida. Kuna ta mingi hinna eest ei olnud fotografeerimisega nõus, on raske ette kujutada, kuidas ta nõustus Triigile poseerima.

1914. aastal tegi Triik ka minust profiilis portree ühe õhtuga. See töö jäi mul Soome. Kuid hilisemad Triigile poseerimised olid väga väsitavad. Ta tegi kuni kümme seanssi ja töötas portree peaaegu üle.

Kord tuli Eisen Elvas vastu mustas sabakuues, valge lips ees. Ta käis päevade viisi nii pidulikult ringi, ootas Triiki, kes pidi tulema teda joonistama, kuid tihti Triik ei tulnudki kokkulepitud ajal.

Kohtasin Triiki ka Berliinis. Berliinis oli tal väga raske, elas seal Martnate juures. Ükskord sõitsin sinna jälle, tahtsin nendega koos teatrisse minna, kuid näis, et Triigil ei olnud raha.

Triigilt telliti ka «Noor-Eesti» kirjastuse märk. «Lillekastja» oligi mõeldud esialgu «Noor-Eesti» märgina, kuid Grünthal virises ja hiljem võttis Suits selle oma luuletuskogule. Suits kirjutas selle mõjul veel paar luuletustki. «Lillekastjal» oli esialgu kiri «Noor-Eesti» all.

Palju vaeva nägi Triik «Siuru» kaane ja märgiga. «Siuru» märgi tellisin mina. Ma isegi joonistasin talle kohvikus ühe linnu ette. Minu kavatsus oli staatiline, aga Triik tegi sellest jõulise asja. «Tarapita» jaoks tellisin ka märgi. Selle puhul võttis Triik küll honorari vastu, kuid märki ei teinud.

Väga raskelt elas Triik üle 1919. aasta arvustusi.¹ Seejärel ta nagu ei tõusnudki enam uuesti. Lausa uskumatu, et nii tõsine ja kindla iseloomuga mees seda nii südamesse võttis.

Hiljem algasid Triigi sagedased joomised. Tallinna Paul Raua matusele tulles unustas ta pärja rongi. Ta oli täitsa purjus. Raudteelased töid pärja järgi. Purjus peaga ütles ta matusel, et kunstühing «Pallas» tervitab Paul Rauda tema surma puhul.

Mägi artikli, mille kirjutasin peale tema surma, andsin Triigile läbi vaadata.² Triik oli väga õiglane oma kaaskunstnike suhtes.

Vestlusest Fr. Tuglasega 18. juunil 1965 Tallinnas.

HENRIK OLVI

Triigiga puutusin esimesi kordi kokku kahekümnendate aastate alguses.¹ Ta elas siis Tallinnas Roosikrantsi tänavas, kus tal oli korter.² Käisin tema juures oma joonistustele korrektuuri tegemas koos Nikolai Kulliga. Triik vaatas töid, selgitas, kuid ise pliiatsiga midagi ei teinud. Ta oli hea pedagoog. Minu puhul juhtis ta tähelepanu, et ma näen asju liialt ühes aines (materjalis), tegemata nende erinevuses vahet.

Hiljem puutusime kokku Kunstnikkude Keskuhingus, mille koosolekutele Triik võttis osa «Pallase» esindajana. Triik oli kõigi kunstnike suhtes väga leplik ja nendega heas vahekorras, vastupidi Jansenile, kelle ümber olid alati intriigid.

Triigil olid samuti head vahekorrad «Rühma» liikmetega ja vahepeal oli ta nimeliselt isegi selle liige.

Triik oli väga sõbralikes suhetes ka Nyma-niga, käis alati tema pool. Ka Keskuhingus puutusid nad palju kokku. Triik oli koosolekutel tihti purjus, jäi laua taha tukkuma. Aga kui küsimuses selgust ei saanud, ütles Nyma ikka: «Küsime Triigi käest.» Triik aeti üles ja ka purjus peaga oskas ta küsimusi paremini lahendada kui mõni teine mees kaane peaga.

Kunsttööstuskooli õpetamise ajast oli Triigi lemmikõpilaseks Tomasberg, kes sõjas surma sai. Seda oma rumaluse tõttu, et läks ühes lahingus Mustjõe lähedal aknale, olgugi et oli ette arvata, et sealt laskma minnes võib ise pihta saada.

Mäletan ka Triigi isa, kuna elasin ise kuni 1919. aastani Niguliste tänavas. Ta oli hea rätsepana tuntud, lonkas ja oli lühike mees. Ütles alati, et tal on tublid poisid. Aga sõjaväelasest poja peale oli uhkem kui kunstniku peale.

Vestlusest H. Olviga 12. septembril 1964 Tallinnas.

NATALIE MEI

Võrreldes Triiki ja Vabbet, rääkis viimane palju rohkem. Vabbe võis maa ja taeva õpilaste töö juures kokku keerutada. Hakkas peale, et meil Münchenis, ja siis jõudis välja professori naisteni, kuidas kes keda pettis jne.

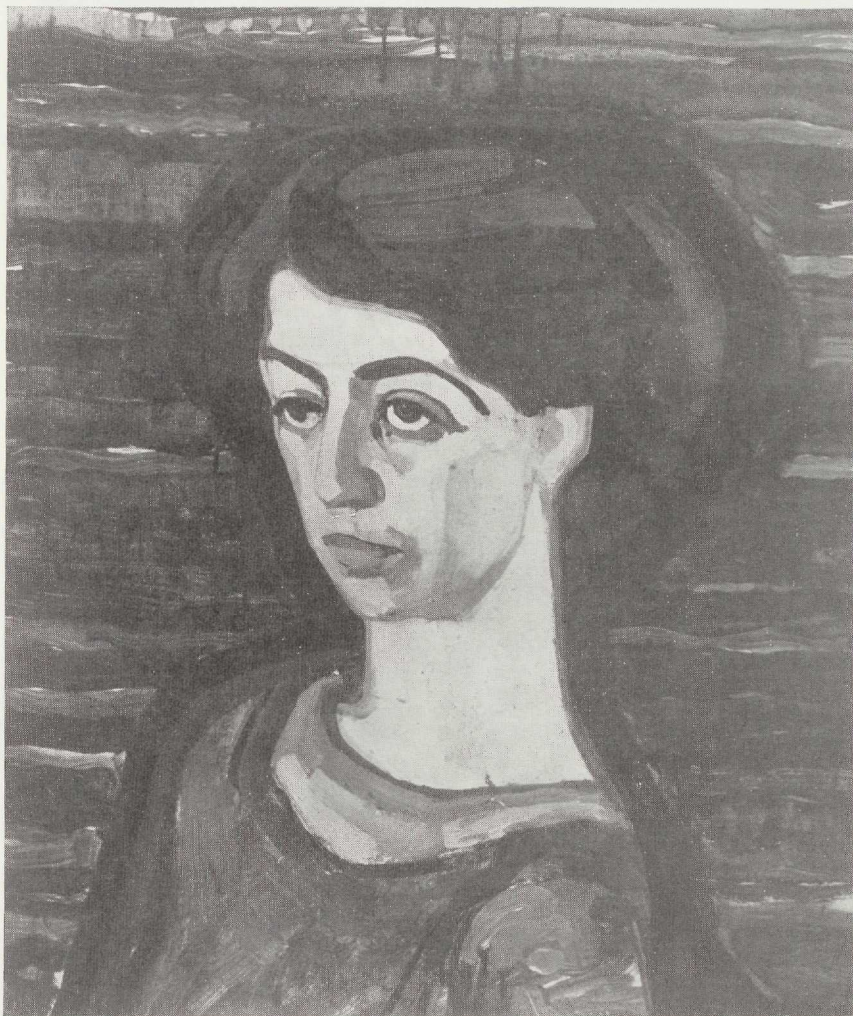
Triik oli sündinud pedagoog. Näiteks Aren ja Vahtra ei suutnud kaugeltki seda õpetada, mida tema. Areni ajal «Pallases» oli ilmselt tagasiminekut märgata.¹

Triik õpetas joonistamise juures kujutatavat edasi andma esmajoones heleda-tumeda plekkidega, mitte joonega. Maalimise juures andis üldteadmisi, nagu kõik pedagoogid. Juhtis näiteks akti juures tähelepanu sellele, et rind anda soojema värviga, jalad külmemaga ja sealjuures jälgida, et värvikäsitlus terviku moodustaks.

Väga hästi õpetas Triik akvarelli. Seal oli tal oma pesemistehnika. Aga joonistuskursustel, kus õpilastel igasugused kogemused



11. Nikolai Triik. Kirjanik Friedebert Tuglase portree. Süsi, 1928.



12. Nikolai Triik. J. Memmingu portree. Tempera, 1910.



13. Nikolai Triik. J. Menningu portree. Oli. 1916.

vahel puudusid, lasi ta akvarelli teha ka koloreerimismeetodil, jättes alla sõejoonistuse.

Vahel ilmus Triik tundi ka purjus peaga, oli määrdunud. Pintsak oli ükskord eest hobusesõnnikuga koos. Mõnikord viis ka õpilasi restorani. Oli nii purjus, et rahamaksimisel võttis lihtsalt peaga kotist.

Ükskord mõtlesime, et «Pallasesse» on tulnud uus õpilane, sest istus üks noormees kooli koridoris. Aga tuli välja, et see oli restorani kelner, kes ootas Triiki arvemaksimise pärast.

Kui Triiki taheti «Pallasest» ära saata ja Kesneri asemele võtta, siis õpilased leidsid, et parem ikka purjus Triik kui kaine Kesner.²

Tema joomine oli muidugi suur tragöödia.

Muidu Triik oli väga huvitav ja laia silmaringiga inimene ning tema vestlust oli väga huvitav kuulata. Ta oli tõeliselt haritud kunstnik.

Triik elas mõnda aega minu õe Kristine juures. Vahel kaotas ta purjus peaga võtme ära, siis ei julgenud helistama ja tülitama tulla, magas öö samas majas restorani laua peal. Ta oli omamoodi väga delikaatne.

Läksin Triigi juurde õppima, kuna tundsin tema töid ja teda ennast juba Kunsttööstuskooli ajast. Mul oli tema vastu väga suur lugupidamine.

Vestlusest N. Meiga 7. juunil 1965. aastal.

KRISTINE MARK-MEI

1916. aastal tulin Tallinna Kunsttööstuskooli õpetajaks.¹ Kool asus Kanuti gildi majas Pikal tänaval, alles 1918. aastal tuldi üle Tartu maanteele endise tütarlaste gümnaasiumi ruumidesse. Triik oli koolis joonistamise ja kompositsiooni peal.

Õpilased pidasid Triigist väga lugu. Triik õpetas ka Viiraltit. Triik oli väga tasakaalukas, kannatlik, ei kurjustanud ega närveerinud. Ta oli äärmiselt intelligentne. Tallinnas veel ta joomine nii märgatav polnud.

Koolis oli algusest peale kaks rühmitust. Ühe moodustasid Triik, Nyman, Paul Raud, teise Päts, Kivi ja Rogoškin. Päts oli kunstnikuna kehv, aga ta oli hea organisaaator.² Meie katsusime koolis juurutada rahvuslikku ornamenti, Peterburi mehed jälle sellest ei hoolinud. Joonistamist alustati kipsisist. Figuuri joonistamine algas alles kõrgemates klassides.

Tartus elas Triik meie juures 1923. aastal umbes pool aastat. Korter asus Emajõe kaldal, maja neljandal korrusel. Seal Triik siis maaliski jõe vaadet.³ Siis Triik ei joonud mitu kuud. Ta luges palju meie raamatukogust. Siis äkki hakkas jooma ilma pidurdamata. Kuid ka purjus peaga oli ta teiste inimeste vastu viisakas.

Dörwaldi uppumise ajal oli ka Triik paadis. Tu ujus välja. Dörwald oli hea sportlane, kuid uppus.⁴

Vestlusest K. Mark-Meiga 21. juulil 1965 Tallinnas.

N. Triik ennast nägin esmakordselt 1934. a. Tartus Kõrgemas Kunstikoolis «Pallas», kus asusin õpinguid jätkama prof. Nikolai Triigi ateljees. Viimasel õpinguaastal elas N. Triigi juures.¹ Seega oli mul võimalus maestroga tihedaimas kontaktis olla.

Triik töötas väga aeglaselt, mõtles asja juures väga palju. Nägin ükskord, kui ta tegi Männiku naise portreed.² Korraga töötas ta modelliga pool tundi või tunni. Aga siis läks öösel, jõi külma teed ja mõtles töö ees. Ma läksin hommikul spetsiaalselt kooli hiljem, et näha, mida ta öösel tegi. Terve paberi äär oli märkmeid täis kirjutatud. Kui siis peale uut seanssi tööd nägin, mõistsin, et ta märkmete järgi oli teda mitterahuldanud kohad uuesti läbi töötanud.

Triik luges väga palju, vahel terved ööd läbi. Ükskord tuli, ajas Mikko öösel üles ja küsis, kas ta on lugenud Ludwigigi «Napoleoni».³ Käskis kindlasti lugeda. Talle meeldisid ajaloolised isiksused. Vahel luges ta mõtte puhkamiseks isegi kriminulle.

Maali tehnilisest küljest teadis Triik väga palju. Doernerit teadis ta peaaegu peast.⁴ Impressionismist ta palju lugu ei pidanud, arvas, et see on liig kerge.

Triik ütles, et igas inimeses peitub karikaatuur ja seda on vaja portrees välja tuua. Sellest sünnibki ekspressionism.

Ükskord ütles: ma olen põhiliselt joonistaja. Ma võiksin ka skulptor olla, aga kui ma maalima hakkan, siis näen sellega palju vaeva.

Seoses Berliinis maalitud Laikmaa portreega ütles Triik ise asja kohta: «Tuli Berliini, oli ära põlenud ja tuline nagu mustlane. Teda vaadates tekkis tahtmine portreed maalida ja Laikmaa oli kohe nõus ka. Esimese töö juures jäin pintsliga sisse kinni ja siis palusin teda uuesti poseerida. Võtsin uue lõuendi. Ja see töö, mis valmis sai, oli esimese studeerimise tulemus.»

Seepärast oli Triik väga pahane, kui ükskord väljendati arvamust, nagu oleks ta Laikmaa portree lõuendile paari energilise pintsli- liigutusega valmis lõõnud.

Triik hindas väga Kristjan Rauda ja Kallist.

Raua «Kalevipoja» kirjanduslikust kohtust tulles oli ta väga pahane.⁵ Ütles, mis nad õige tahavad, kas juugendlikku kaanepilti.

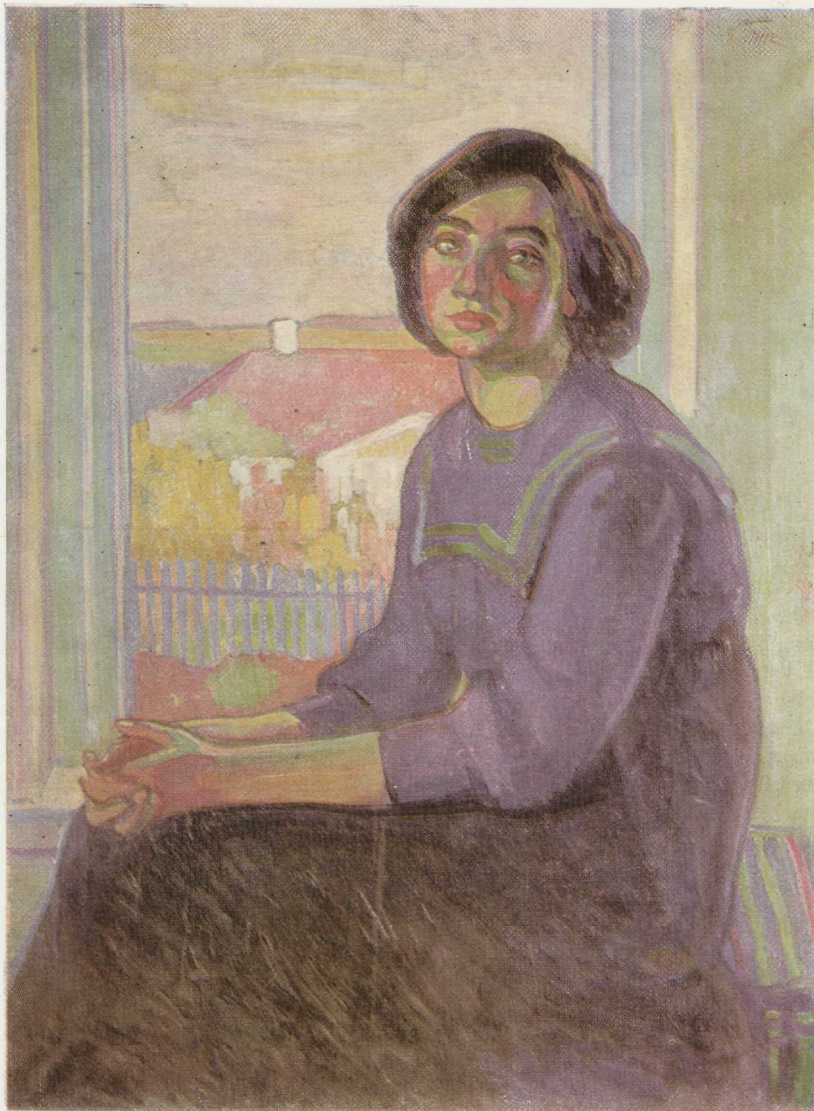
Oma sõpradeks pidas Triik Konrad Mäge, Nikolai Kulli ja Gustav Suitsu, olgugi et ta nendega eriti tihti läbi ei käinud.

Vestlusest L. Mikko, P. Aaviku ja A. Lamp-Mikkoga Tallinnas 1. aprillil 1965. aastal.

LEPO MIKKO

Olin olnud koos Sagritsaga Tallinna koolis.¹ Alul pidin Talviku eeskujul Ateneumi mine- ma.² Raha puudusel ei tulnud sellest midagi välja. Sõitsin Tartusse, nägin Sagritsa Triigi ateljees tehtud töid. Terve meisterateljee oli

14. Nikolai Triik, Viktorija Martna portree. Oli. 1910.



15. Nikolai Triik, Dekoratiivne Norra Maastik. Oli. 1908.



neid täis, olid ilusas ookerilises koloriidis. Mul oli meeles ka Triigi «Vabaduse sünda». Nii sattusingi Triigi ateljeesse. Enne seda õpetas Ormisson, aga pole üldse meeles, mida ta õpetas.³ Kuid Triik oma isikuga jättis väga soliidse mulje.

Alguses ei läinud maalimine tema ateljees hästi. Maalisin omameelest romantiliselt, väga värvirikalt, Ormissoni rohelisega. Triik tuli, seisis selja taha, krigistas järsku hambaid ja ütles, ma olevat naljamees, aga niisugust nalja tema küll ei armasta. Teine kord küsis lamava akti kohta: «Kas te hüljest maalite?» Triik nõudis tugevat realistikku alust. Me ütlesime, et lähed kuivaks. Triik ütles, et las minna. Alust on vaja, hiljem võite teha, mida keegi soovib. Te peate pead joonistama nii, et näo taga kukalt on tunda.

Triik rääkis õpilastele vähe, kuid oli tunda, et ta teadis ja jälgis õpilase töötamist. Eriti vähe rääkis ta andekamatele õpilastele. Oma käega ta palju parandada õpilaste töid ei armastanud. Selles mõttes oli ta õpetamine vastandlik Riigi Kunsttööstuskooli meetodile. Triigi ateljee kohta öeldi, et ta kasvatat metslasi, lasi meil oma teed minna. Vabbel oli kindlam süsteem, nõudis kõigilt oma märkuste täpset arvestamist. Kes seda teha ei tahtnud, ajas ateljeest välja.

Triik kutsus oma ateljee õpilased ükskord enda juurde lõunale. Ta ise serveeris. Ka Kadri oli seal.⁴ Keetis ise kohvi.

Triik armastas väga operimuusikat, alati keeras selle raadiost mängima.

Vestlusest L. Mikko, P. Aaviku ja A. Lampmikkoga Tallinnas 1. aprillil 1965. aastal.

Lydia Triik

¹ Praegu Hobuse tänav Tallinnas. Niguliste tänav tol ajal Lipovaja tänav.

² Kunstniku ema Anna (neiuna Evald) suri 1884. aastal. Isa abiellus uuesti oma naise-õe Wilhelmine Evaldiga. Sellest abielust sündis veel viis last.

³ Triigi emapoolse vanaisa talu Paldiski lähedal.

⁴ Peterburi arsti Karl Wiedemanni perekond.

Albert Valdes

¹ Albert Valdes (1884—1971), morfoloog, meditsiinidoktor, professor, ENSV teeneline teadlane.

² Konstantin Karlson (Carlson), baltisaksa kunstnik, tegutses Tallinnas mõõdunud sajandi lõpul.

³ Tamm, Aleksander Friedrich (1868—?), linnakooli õpetaja Tallinnas 1891—1904, hiljem ühiskonnategelane, seotud karskusliikumisega.

⁴ Hans Martna. Mihkel Martna poeg, õppis 1908—1915 Tartu ülikooli õigusteaduskonnas.

⁵ Juttu on tõenäoliselt III Eesti Kunstinäitusest, mis avati 1910. aasta oktoobris Tartus ja kus oli esitatud samal aastal maalitud Viktoria Martna portree.

Friedebert Tuglas

¹ A. Alle, Eesti kunsti ülevaate näitus. «Sotsiaaldemokraat» 1919, nr. 148—149; A. Gailit, Kunstnikkude ülevaate paraad. «Postimees» 1919, nr. 152; R. Kangro-Pool, Eesti kunsti ülevaate näitus 1919. a. «Postimees» 1919, nr. 156.

² Friedebert Tuglas, Konrad Mägi. «Looming» 1925, nr. 7.

Henrik Olvi

¹ Need kokkupuuted pidid langema päris aastakümne algusesse, kuna 1921. aasta novembris Triik juba Tartus kunstikooli «Pallas» õppejõu kohal oli.

² Maja Roosikrantsi (praegu Lauristini) tänaval, kus Triik elas, lammutatud.

Natalie Mei

¹ P. Aren töötas kunstikoolis «Pallas» 1926—1930, 1927—1929 juhatas oma maaliateljeed. 1926—1928 Triik ajutiselt ei töötanud kunstikooli juures.

² 1935. a. «Pallase» õppejõudude järjekorral ümbervalimisel jäid N. Triigi ja A. Vabbe kandidatuurid kuratooriumi poolt kinnitamata. Levisid kuuldused, et N. Triigi asemele kutsutakse A. Kesner. Õpilased reageerisid sellele märgukirja ja streigiga. Lõpuks N. Triik ja A. Vabbe valiti endistele kohtadele tagasi.

Kristine Mark-Mei

¹ K. Mark-Mei oli õppinud 1913—1916 Ate-neumi kunstikoolis Helsingis skulptuuri. Tegutses skulptuuri õpetajana Tallinna Kunsttööstuskoolis 1916—1917 ja 1918—1921.

² Voldemar Päts (1878—1958) oli lõpetanud 1905. a. Stieglitzi kunsttööstuskooli. 1911—1934 Tallinna, hiljem Riigi Kunsttööstuskooli õpetaja ja juhataja.

³ Tõenäoliselt on juttu maalist «Emajõgi talvel». Papp, õli. 49,4×64,4. RKM.

⁴ Arved Erich Dörwald (1886—1924). Oli õppinud Münchenis Kunstiakadeemias. Aastast 1923 kunstikooli «Pallas» õppejõud. Uppus paadisõidul «Pallase» suvebaasis Saadjärvel.

Priidu Aavik

¹ P. Aavik lõpetas kunstikooli «Pallas» maali alal 1938. a.

² Nimetatud portree kohta puuduvad praegu andmed.

³ Emil Ludwig (1881—1948), populaarsete romaanbiograafiade autor, «Napoleon» (1925).

⁴ Max Doerner (1870—1939), kellele kuulub maalitehnoloogiat käsitlev üldtuntud teos «Malmaterial und seine Verwendung im Bilde» (1921).

⁵ Kirjandusliku kohtu vormis korraldatud Kr. Raua «Kalevipoja» illustatsioonide arutelu Tartus 18. IV 1936. a.

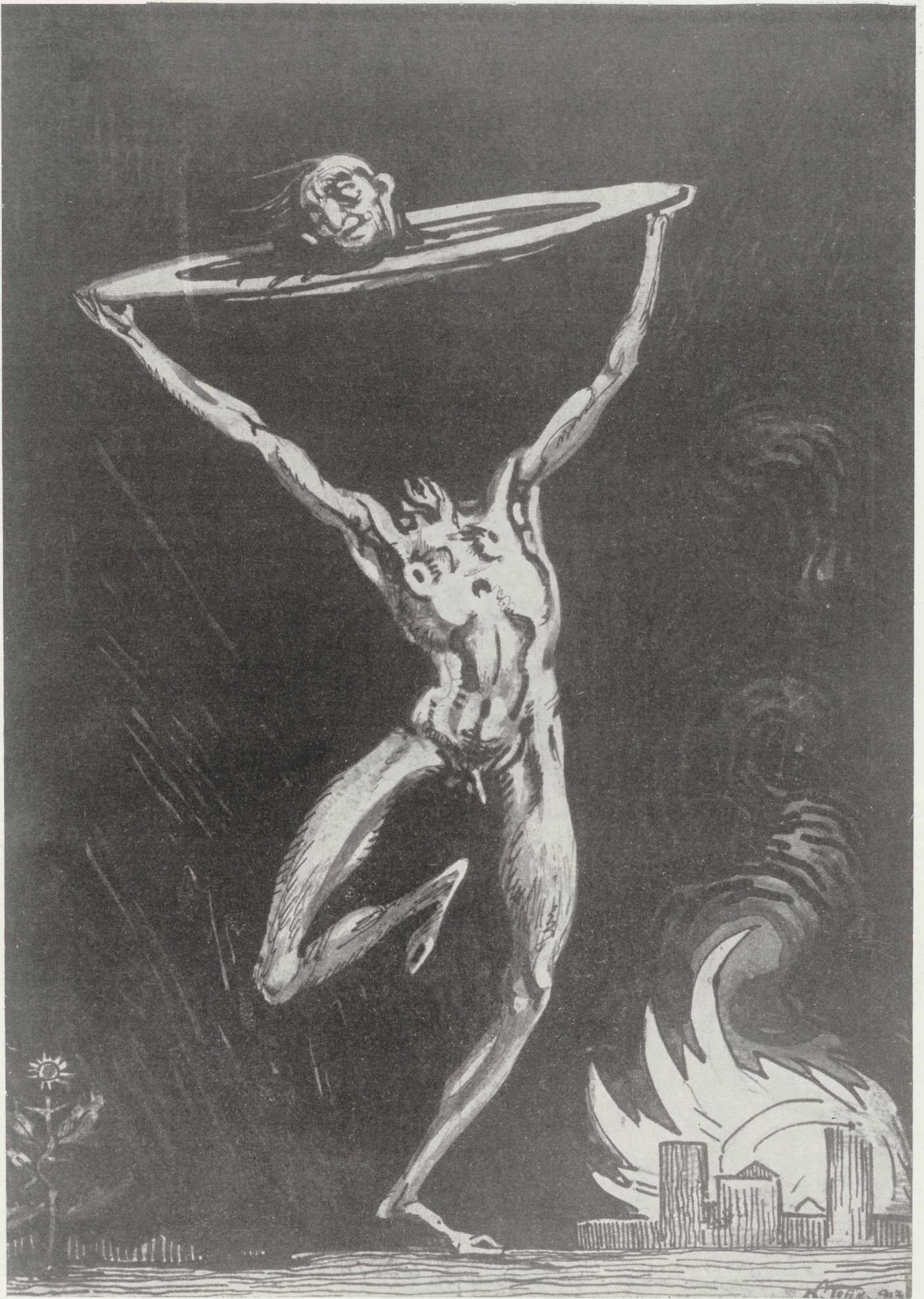
Lepo Mikko

¹ L. Mikko õppis Tallinnas Riigi Kunsttööstuskoolis 1927—1930.

² Hermann Talvik (s. 1906) õppis 1919—1926 Riigi Kunsttööstuskoolis Tallinnas, 1926—1928 Helsingis Ateneumis.

³ V. Ormisson oli kunstikooli «Pallas» õppejõuks aastatel 1926—1941, õpetas peamiselt üldises maaliklassis, kus õpiti eune eriateljeedesse siirdumist.

⁴ Triigi ja Viktoria Martna tütar.



Nikolai Triigi loomingus on huvipakkuval kohal väikesed kompositsioonid aastatest 1913—1921. Kuigi Triik oli peamiselt portretist ja maastikumaalija, kajastub ka nendes töödes ehedalt järk tema kunsti kõrgseisu ajast. Näeme seda «Noor-Eesti» keskset maalijat mehena, kes ühe jalaga seisib kindlalt juugendis ja teisega oli astumas ekspressionismi. Need väikesed kompositsioonid on näiteks kahe voolu elementide põimumisest, üleminekunähtusest, mille kohta sobib kasutada eekspressionismi nime-tust.

Triigi väikesed kompositsioonid võib tinglikult ühendada seeriaks, mille loomine algas 1913 Berliinis viibides. Ajaloo ja isikliku elu käik ajendasid lähedasi motive aastate möödudeski edasi arendama (1917. ja 1919. aastal), viimane neist väikekompositsioonidest, mille meeolus on ühisnimetajaks süvenev emotsionaalne pinge, oli seotud Triigi meelekibedusega pärast teravaid arvustusi eesti kunsti ülevaatenäitusel ja valmis 1921. a.

Niimoodi lähestikku seismas, üksteisest välja kasvavaid motive ja sisutähendusi arendamas võib vaadelda kompositsioone «Alevi kõrts», «Orjad», «Jaht», «Suurlinn» ja «Märter» (kõik 1913), «Katastroof» ja «Kodu» (mõlemad 1917), «Vabaduse sünn» (1919) ning «Ulguv koer» (1921). Ajastupäraselt vormis vaeb kunstnik neis enamasti isikuse ja ümbritsevate olude konfliktset vastaseisu, korraks usub ta end nägevat pateetilist positiivse lahenduse võimalust, kuid lõpetab siiski sügavas lootusetuses. Nende tööde seast on hindamisväärtset leidnud, igaüks küll erinevat valikut tehes, kõik Triigi loomingust kirjutajad. Üleni ekspressionismi mõjudega seob Berliini-perioodil alguse saanud tsükli E. Pihlaku artikkel «Ajajärgu mõttekajastusi N. Triigi loomingus 1911—1921» («Kunst» nr. 3 1967).

Kui Triik 1911. a. Berliini asus, oli ta küll väljakujunenud laadiga maalija, kuid tema kunst oli veel lahti muutumisvõimalustele. Rahvusvaheline kunstikeskus pakkus ülirikalikult orientatsioonieskujusid. Seni oli Triigi looming kulgenud rahvusromantismi ja juugendi vaimus, kus olulisel kohal seisis paatoslikkus, ornamentaalsus ja sünteesiv vormiüldistus. Nüüd puutus ta kokku ekspressionismi närvilise dünaamika ja puhangulise meeolu väljavalamisega. Need kunstimaailmad on näiliselt vastandlikud, siiski pole põhjust tõmmata siia vahele ületamatut eraldusjoont. Näiteks on juugendmaastiku tardunud salapärasusest ekspressionistliku maastikuvisioonini vaid mõni samm. Ka Triigi juugendloomingus on töid, mis oleksid hiilgavaks tõestuseks ekspressionismi mõjust, kui nad poleks maalitud enne saksa kunstiga kokkupuutumist. Selline on väike etüüdlik J. Menningu portree 1910. aastast, kus on kontrastide julgust ja värvivahekordade pinget, samuti võiks puhangulist enese vabaksmaalimist kõrvutada Brücke-kunstnike laadiga.

Veel võiks juugendkunsti olemusest välja kasvatada figuraalkompositsiooni kui žanri valiku. Oli ju selle kunstiajastu ideaaliks

suur kompositsioonimaal, tihti monumentaal-se pannoo vormis. Triigi loomingus oli niimetatud ala seni, mõned rahvusromantilised maalid välja arvatud, olemata olnud, takistuseks muu hulgas materiaalne kitsikus ja rändurlik eluviis. Kuid Berliinis ohtralt lisaks nähtud juugendkunsti mõjul murdis kompositsioonimaali huvi end läbi ja viis katsetama, ehkki vaid tagasihoidlikult väikseformaadiliste töödega ja ekspressiivsema kontseptsiooniga lahendustega.

Raske on praegu kättesaadavast materjalist kokku panna oletusi sellest, mida Triik võis 1911—1913 Berliinis näitustel näha ja mida ta huviga vaatas. Aeg on kuulsad nimed välja sõelunud, tookord võisid paeluda hoopis teised kunstnikud. Igatahes oli ekspressionismi esindajate kõrval palju juugendimeistred ja rohkesti neidki, kes moodustasid kahe kunstiajastu vahelise ülemineku. Peab arvama, et Triigi sümptaadid olid just nende seas. Ohtralt oli väljas varase ekspressionismiga seostatavat kunsti. Näiteks esitati 1912. a. Berliini sezessioninäitusel L. Corinthe ja M. Slevogti maale, K. Kollwitzi ja E. Barlachi joonistusi ning E. Munchi graafikat.¹ Samal aastal pani pateetilise ekspressionismi keskne kuju L. Meidner Berliinis esimest korda oma tööd välja.² 1913. aasta suvel olid Cassireri Salongi suurel moodsa kunsti näitusel aukohal F. Hodleri maalid.³

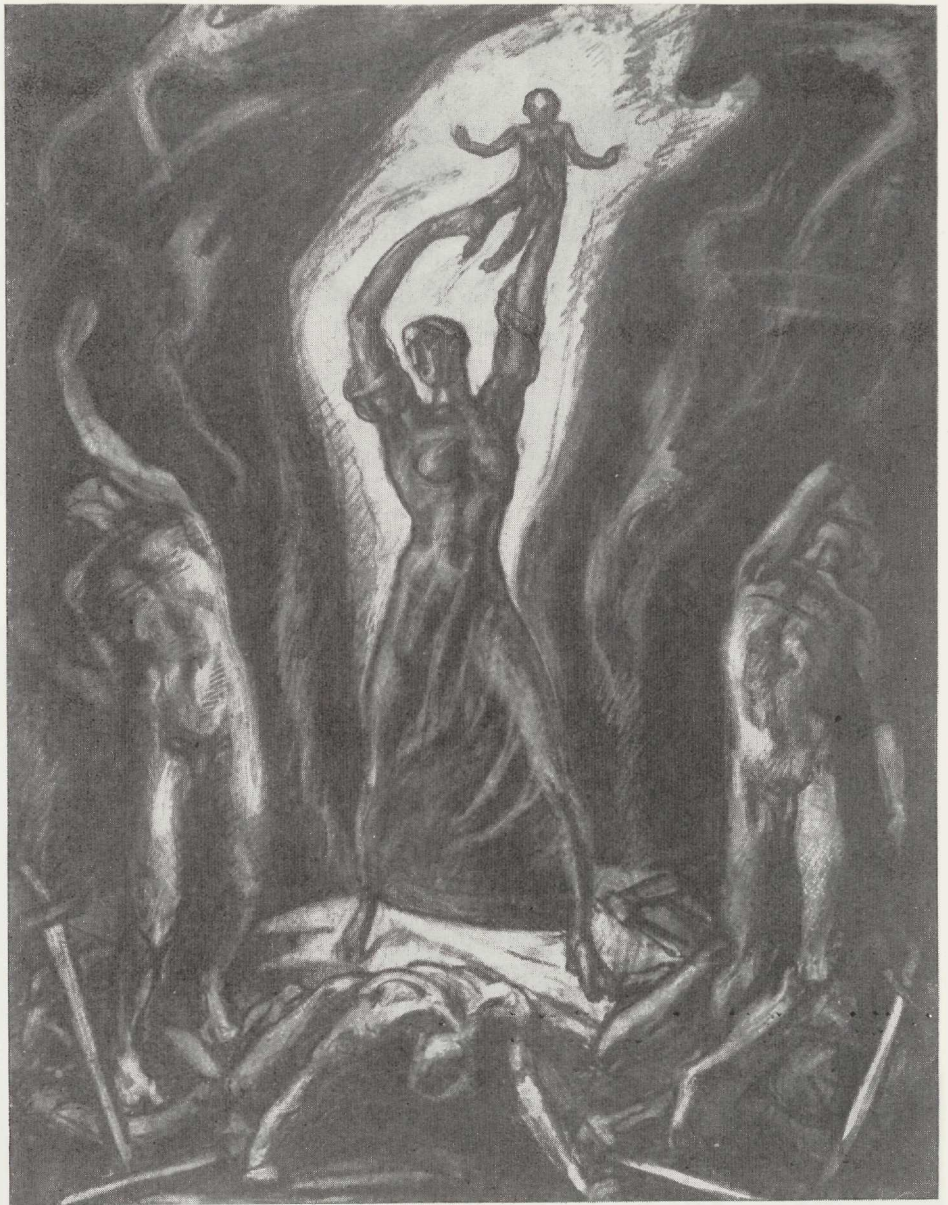
Kõige uuema ja radikaalsema saksa, prantsuse või itaalia kunsti nägemiseks tuli Berliinis astuda «Sturmi» galeriisse. Kui poole pikemast nimekirjast⁴ valida välja praegu üldtuntud suurused, siis pakkus Berliin sel ajal näitusi nagu «Blauer Reiter» ja O. Kokoschka, itaalia futuristid, prantsuse ekspressionistid (kelle hulka arvati G. Braque, A. Derain, O. Friez, M. Vlamine), saksa ekspressionistid (H. Campendonk, A. Jawlensky, G. Münther, Fr. Marc). Oletades Triiki üldse «Sturmi» galeriis käinud olevat, pidi ta sealt küll pead vangutades välja tulema. Tema jaoks oli nähtu ilmselt liiga julge ja tavatu, vaeva ja raskustega kättevõidetud kunstnikuuskuste eitamine. Samal põhjusel ei saanud Triik aktsepteerida ka «Brücke» loomingut, mida tal oleks olnud võimalus näha mitmes kohas, näiteks Berliini suvenäitusel 1913⁵ või suurel näitusel Kurfürstendammi.⁶ Brücke-graafika levis ka mappidena. Kui kõrvutada brükelaste kunsti ja Triigi loomingut, jääb neid eraldama küllalt lai vahe. Kõigepealt mentaliteedis — Triigil on ka väikestes töödes tähtis mõistusest ja kaalutlusest vaospeetud stiilitahe, brükelastel moodustab olulise pooluse impulsiivsusest sündinud juhuslikkuse mäng. Muidugi on erinevus ka väljendusvahendite valikus, vanasaksa puulõigete järele joonduv robustne ekspressiivsus on hoopis muud kui Triigi sile joonistus. Brücke-graafika tunnetuse pinevus ja rahutus said Triigini ulatuda vahendatud kujul, kõige tõenäolisemalt teisejärguliste, juugendi piirimail loovate kunstnike tööde kaudu. Ja siiski, sellele eitustehulgale vaatamata avaldas Berliini ekspressionistlik kunstikliima Triigile mõju. Ehkki Triik ei võta uue liikumise impulsse otse

algallikast, mis tal olid käeulatuses, hingab ta üldisest õhkkonnast sisse ärevuse, valutundlikkuse ja katastroofiaimuse, mis juba aastaid enne maailmasõja ja revolutsioonide puhkemist olid Euroopa vaimuelus tajutavad.

Selgesti võib leida teravama väljenduslikkuse taotlust ka Triigi Berliini-perioodi ülejäänud loomingust, portreedest, eriti joonistustest. Kõige kaugemale läheb deformatsiooni ja pingelise valgus-varju jagamisega sõjajärgses Viktorias Martnast. Ekspressiivsus on puudutanud ka tuntud Ants Laikmaa portreed, kuid siin surub juugendlik sünteesiv element ta rahulikumas raami.

Kõige veenvam näide Triigi loomingus toimuvatest nihetest on väikesed kompositsioonid. Neid ühendab meeleolu ja pahaendelisuse järkjärguline süvenemine ja inimese nimel väljaastumine. Rea algusse võib paigutada «Alevi kõrtsi», kus võib leida vaid üksikuid, tingimisi ekspressiivset seotatavaid algeid. Interjööri kaardimängijatega kasvab olmetseenist üle, meeleolu tardumus ja süngus näib peitvat tärkavat pinget. Peaaegu kõikidele kõnesolevatele kompositsioonidele on taustaks pimedus, mis viib ühendusiidid sümboolismi juurde. «Alevi kõrtsis» loob tumeduse argine detail, fooni valitsev mustjas eesriie, kuhu ette on paigutatud puhtjuugendlik reljeefiribana arenev kompositsioon. Juugendlikke võtteid on töös veelgi, kahel pool esitavad äärmised figuurid raamivalt peaaegu sümmeetriliselt sarnaseid poose. Uus element, mis tungib ahistava tardumuse maailma, on aga mängijate žestikulatsiooni ekspressiivsus, seda poolust toetava grotesksed ilmed ja eemaletõukav füüsiline tüüp.

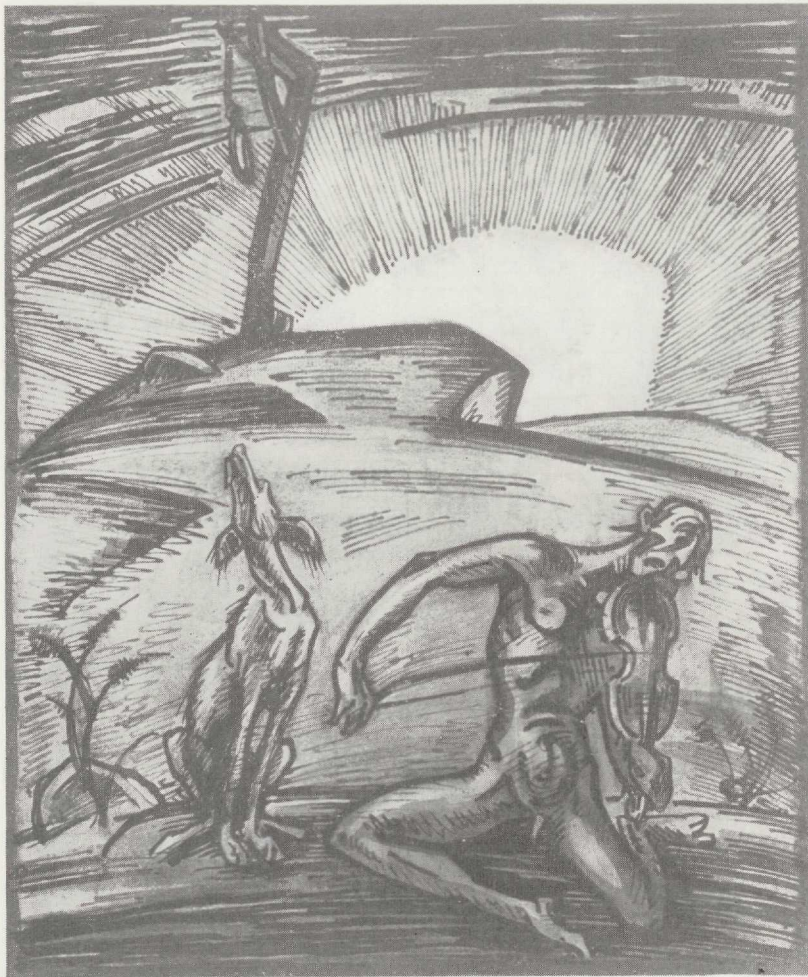
«Alevi kõrtsi» madalalaubalised tegelased korduvad «Orjades» ja «Jahis». Neis töödes võib leida vaid kaugemalt ekspressiivset seostuvaid algeid. «Orjades» kohtame samu groteskseid ja vägivaldseid tüüpe valvuriteena. Kompositsiooni sisuline motiiv — kannatus — on ekspressiivsetliku kunsti motiivivalikus kesksel kohal. Siin on kannatamas lõputu hulk, millele tundub vihjavat kannatajate massi jätkumine horisondi maakeraliku kumeruse taha. Just ekspressiivistid väljendavad kannatust kogu inimkonna nimel, sajavahetus oli armastanud uhket üksiklast. Siiski jääb motiivist ja tüpaazist väheks, et tööd ekspressiivsetlikuks kuulutada. Orjade ahastuspoosid on võluvalt juugendipäraseid, peaaegu naiselikult sujuvad. Valitsema pääseb ilus tardumus, osaliselt samade tegelastega «Jaht» näitab oma ülesehituses dünaamilisema lahenduse püüet, kuid teisalt juurdub ta mentaliteet jälle kindlamalt just sajavahetuses. Olid ju jahiteema variatsioonid populaarsed rahvusromantismis ja ka juugendis üldse. Ning tagaetav ohvergi on eeterlik ideaalkuju, kellel pole sidet ei E. Munchi ega ekspressiivistide ülirootilise naisekontseptsiooniga. Selline karske naisesse suhtumine jäi eesti kunstis kuni maailmasõjani valdavaks. Ka Triigi portreedel kohtame vaid daamilikke ja väarikaid naisi, sügavalt juurdunud bürgerlik moraal muutis



17. Nikolai Triik. Vabaduse sünni. Süsi, akvarell. 1919.

18. Nikolai Triik. Orjad. Tempera. 1913.





19. Nikolai Triik. Ulguv koer. Tušš, seepia. 1921.
20. Nikolai Triik. Katastroof. Tušš. 1917.



nad kunstniku esituses nii sisemiselt kui väliselt kinninööbituiks.

Juugendi ja ekspressionismi alged on kõrvuti kompositsioonis «Suurlinn». Ekspressionismist võib pärit olla ruumilisem masside paigutus. Kubismi eeskujudel olid brükkelased oma Berliini-perioodi töödes pärast 1911. aastat hakanud enam rõhutama kompositsioonelementide sügavuti ehitamist. Samuti on suurlinn kui motiiv muutunud siis paljukasutatuks. Näib, et Triik on püüdnud eriti taeva käsitleuses tabada õise linna tuledesära salapärasest ja rahunutustegevat mõju. Kuid üldmuljes jäävad valitsema hoonekontuuride juugendlikud kaared ja rahulik-raske massiivsus.

Kõigi celnevate 1913. aasta väikeste kompositsioonide ekspressionismielementide olemasolu ümber võib vaielda. «Märtri» kuulmine ekspressionismi mõjusfääri on aga selge. «Märter» näitab, et Triigi elutundes otsis siis kehastust kibedus ja maailmavalu. Ekspressionioon esineb siin sügavalt subjektiivse elamuse kandjana. Tegelane on väga iseloomulikult asetatud piirsituatsiooni, õieti juba teisele poole inimliku kannatusvõime piiri, tantsima omaenese maharaiutud peaga. Nagu usaldamata üksi ilmekat dünaamilist hüppehoiakut, lisab kunstnik veel füüsilist kannatust kirjeldavaid detaile: tumedad varjud uuristavad haavu meenutavalt lihaste vorme, vaagnat hoidvad käed on venitatud ristilöödu poosi. Ka selle töö puhul pole võimalik viidata otsesele vormilähedusele klassikalise ekspressionismiga, kuid tundelaad on seda vaieldamatult.

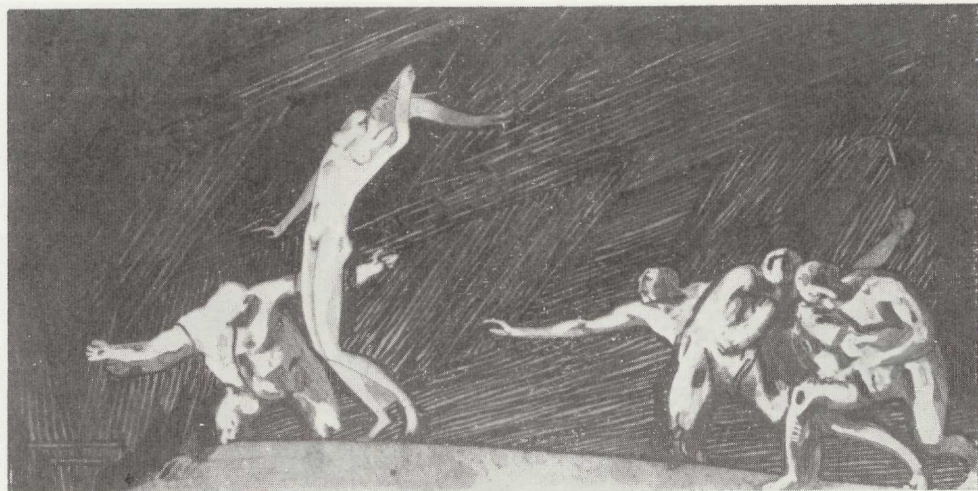
Samasuguse teravdatud nägemuslikkusega on loodud 1917. aastal «Katastroof». Ekspressionistliku visiooni side ajaloosündmustega on ilmne ja vahest muudab isegi natuke töö olemust. Hukkuvas linnas tunneme ära Tallinna. See pole enam ülitundliku hinge tulevikuennustus — ekspressionistid nägid oma nägemuspilte aastaid enne tegelikke katastroofe — vastavus reaalsusele on maisem ja otsesem. Võimalik, et töö on olnud eeskujusid, kuid tõenäoliselt pole nende hulgas oma nägemuspiltidega kuulsat L. Meidnerit, tema graafika lahtine vorm ja võbelev-närviiline joonemaneer on Triigi kunstist liiga erinev. Triik võis katastroofikujundi võtta ka iseendalt, «Märtri» ühes nurgas on vastav väike kujund olemas. Töös on selgesti eraldatavad ka juugendlikud vormivõtted: putukaparvena kihavas inimhulgas kohtab hoderlikku liigutuste parallelismi, stseeni raamivad alasti atleedid. «Katastroofi» kannab paatoslikkus, linna hukus ei taju me traagilisust, pigem seostame sellega lootusrikkust. Viimast eriti siis, kui arvestame, et ta ilmus «Siuru» I albumis koos «Koduga». «Kodu» kui idüllilist ja staatilist juugendvisiooni näidet võib vaadelda vihjena sellele, mida kunstnik ootas katastroofi tulemusena saabuvat.

Edasi nõrgeneb Triigi loomingus side ekspressionismiga. Vahest ei leidnud Triik Saksamaal saadud impulssidele ümbritsevast kunstiklimast õigel ajal täiendavat tuge, sest tookordses eesti kunstis alles hakkas eks-

pressionismihuvi pead tõstma. Või juurdusid ta sümpaatiad siiski nii sügavalt juugendis, et ta ei suutnud neist lõplikult lahti õelda. Oluline tegur on ka, et kunstniku portree-looming muutub järjest rohkem rahulikkuse ja välise soliiduse suunas. Kaks aastat pärast «Katastroofi» loodud «Vabaduse sünn» on oma kaunile sisulisele paatosele vaatamata, või ehk just selle tõttu, veidi teatraalne. Tööd tahaks liigitada pigem romantiliseks kui ekspressionismimõjuliseks, sellele aitab kaasa just maalilisest valgusekäsitlusest sündinud üldmulje. Kompositsioonis võib ära tunda «Märtri» ja «Katastroofi» elementide variante.

Ekspressionismi juurde tuleb Triik veel kord — 1921. aastal kompositsioonis «Ulguv koer». Siin avalduvat meelekibedust on seostatud kunstniku tööde mahategemisega, niisiis on töö subjektiivse, loojat sügavalt sisimalt puudutanud tunde kandja. Tegelasena esineb «Märtrist» tuttav kõhn alasti mees, — ahastuse silmapilgul meenutab Triik uuesti oma kunagist kannatuse kehastust. Ainult nüüd on kadunud igasugune sarnasus uhke märtriga, kes oli pooleldi müüdi tasemele tõstetud. Siin esitatakse maise, alandatud inimese kannatus. Seda meeoleolu sisendab nii mehe välimus kui kõle Kolgata maastik, kus risti asemel kõrgub võllas. Maastik võtab taevast katva ilmutusliku valgusega toimuvast aktiivselt osa, moodustab peategelasele peaaegu võrdväärse partneri. Formaalset ülesehitust paelub tähelepanu sügavuti arenev ruumilisus ja närviliste, spontaanselt mõjuvate lahtiste joonte kasutamine. Huvitav on nüüd eeskujuderangi oletatav nihkumine. Paistab, et lõpuks on Triik suundunud Brücke-kunsti järgi, kuid mitte graafikat, vaid maali silmas pidades. Sellele viitab kaugele paigutatud horisont ja pinnavormide jagamine rahututeks massideks.

Triigi väikesed kompositsioonid esitavad omapärast teeotsa kunstniku loomingu. Nad viitavad kasutamata jäänud võimalustele ja nii on nende kohal isegi teatud traagilisuse vari. Kompositsioonid on tunnistuseks kahe voolu elementide ristumisest erinevate kunstiajastute piiril. Triik jäi individualistiks, kes sidus ekspressionistliku inimsusekunsti kõige loomulikumalt oma isiklike läbielamustega, küllalt väljakujunenud kunstnikuna pörkus ta tagasi ekspressionismi radikaalse vormiuuenduslikkuse ees. Kuid peab rõhutama, et ekspressionism tuli eesti kunsti laial rindel alles pärast maailmasõda. Triik oli oma rahutuse ja tragismi piltidega aastaid meie ajast ees. Juba see üksi on hinnang.



21. Nikolai Triik. Jaht. Tušš, seepia, guašš. 1913.

22. Nikolai Triik. Suurlinn. Tušš, seepia, tempera. 1913.



¹ «Kunst und Künstler» 1912, nr. 9, lk. 432—442.

² L. Meidner, Eine Autobiographische Plauderei, 1923, lk. 16.

³ «Zeitschrift für Bildende Kunst», 1912/13, nr. 11, lk. 643.

⁴ Erster Deutscher Herbstsalon, Der Sturm, Berlin 1913, [Kataloog], lk. 32.

⁵ «Zeitschrift für Bildende Kunst», 1913/1914, nr. 7, lk. 462.

⁶ Ausstellungshaus Kurfürstendamm, 1913. [Kataloog].



23. Nikolai Triik. Surma lõikus. Akvarell, tempera. 1911–1912.

24. Nikolai Triik. Alevikõrtsis. Tušš, seepia. 1913.





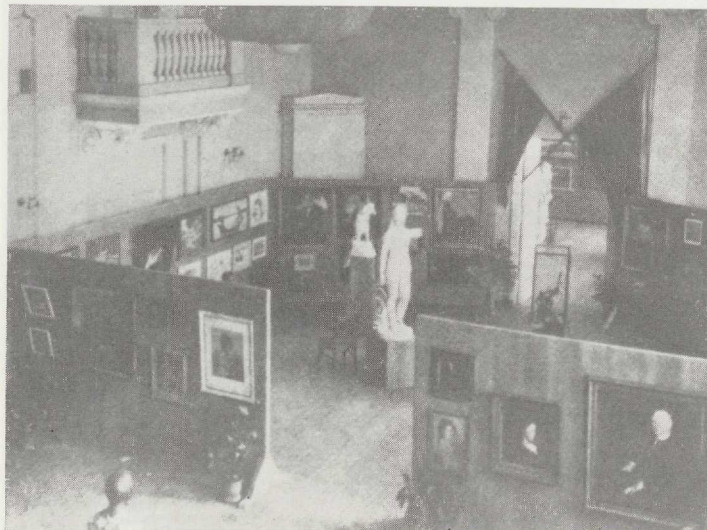
25. «Siuru» kirjastusmärk. 1917.



EESTI KUNSTI ÜLEVATE NÄITUS TALLINNAS JUULI 1919

26

27



20

Nikolai Triik ja Eesti kunsti ülevaatenäitus 1919. aastal

Mart Eller

Eesti kunsti ülevaatenäitus 1919. aastal ja Nikolai Triik — kas on kohane seda teemat kunstniku sajandal sünniaastapäeval kõne alla võtta? Sest meie teadmistes eesti kunsti ajaloost põrkuvad N. Triik ja näitus kokku dramaatilisel viisil. Meenub terav kriitika, mille osaliseks maalija sai, ja tema biograafid (A. Vaga, 1924 I ja 1939)¹ on just siit leidnud kunstniku loomingut tabanud kriisi algpõhjuse. Ometi tundub, et N. Triigi kunsti kujunemiskäik ja ülevaatenäitus ei ole sedavõrd üheselt seotud. Tarvilik oleks püüda kunstniku loomingut, näitust ja viimase arvustusi vaadelda veidi avaramas kontekstis. Samas ei tohi unustada tõsiasja, et N. Triik oli üks ülevaatenäituse peamisi organiseerijaid ja nii sellega otsesemalt seotud kui ükski teine eesti kunstnik.

1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitus, mis avati 9. juulil Tallinna Tütarlaste Kommerts-kooli (praegu Merekool) ruumides Estonia puistee 10, on jäänud meie kunstielu üheks keskemaks sündmuseks. See näitus kujunes piiritähiseks mitte niivõrd üksikute kunstnike loomingus, vaid eesti kunsti arengus tervikuna. Kunstiteoseid aastate kaupa ritta seades ei saa 1919. aasta kohale tõmmata ranget eraldusjoont. Nii toimida ei ole kunsti ajaloos enamasti võimalik. Vajalik on silmas pidada kunstielu tervikpilti, ajastut, kunsti vastuvõttu arvustuse ja publiku poolt. Näitus võib olla vaid ajendiks, soodsaks juhuseks, mis kutsub kirjutama kunstis veel puuduvast ja vaevu aimatavast, ent ühiskonna- ja kultuurielu üldpildis ometi vajalikust. Eriti 1919. aasta ülevaatenäituse puhul ei saa tähele panemata jätta ajajärgu erakordsust ja tema ümber tekkinud poleemika ägedust. Otsesemaks või kaudsemaks lähtelaseks oli mõistagi kunstipildi kirevus, meie veel väga noore kunsti hargnemine erinevatesse suundadesse ja tahe ära aimata tema tulevikku. Ilma, et näituse korraldajad seda oleksid taotlenud, demonstreeris ülevaatenäitus ühe ajajärgu lõpulejõudmist ja uue algust eesti kunsti ajaloos.

Aeg, mil näitus toimus, oli erakordne ja ulatuslikuks kunstilaseks ettevõtmiseks ootamatugi. Eesti ajaloolist saatust määravad, kiiresti üksteisele järgnevad murrangulised ja ühiskonda tervikuna haaravad pöördelised muudatused ei saanud jätta mõju avaldamata kunstnikele ja kunstielule. Esimene maailmasõda, tsarismi kukutanud Veebruarirevolutsioon, Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon ja nõukogude võimu kehtestamine Eestis, saksa okupatsioon, Eesti Tööraha Kommunaal ja Kodusõda, mis ülevaatenäituse ajaks kaugegtki veel lõppenud ei olnud (Tartu rahuni jäi tervenisti pool aastat), kodanliku Eesti riigi loomise algus — kõik see oli uus, vastuoluline ja senikogematu. Kaugegtki täpselt ei olnud selge, millist osa uues ühiskondlik-poliitilises situatsioonis peaks etendama kunst ja kunstnikkond. Ajajärgu dramaatilisusele ja keerukusele on üheaegselt iseloomulikud nii pessimism, ebakindlustunne ja kultuurihuvide taandumine kui ka tahe tegutseda, end maksuma panna. Viimase üheks avalduseks oli ülevaatenäituse korraldamine.

Esmakordselt eksponeeriti võimalikult täielik ülevaade kogu eesti rahvuslikust kunstist J. Kõlerist alates kuni kaasajani. Näitus oli ulatuslik — üle 400 teose pooleltsajalt kunstnikult.² J. Semper tõdes objektiivselt: «Haridusministeeriumi kunsti ja muinsuse osakond on korraldanud suurema Eesti kunstinäituse, kus on välja pandud peaaegu kõigi enam-vähem tuntud kunstnike tööd. Näitus on ülevaatlik ajaloolises mõttes» ja lisas, esmajoones kaasaja vastu huvi tundva kunstiarvustaja positsioonilt, kriitilise tooniga: «Autoreid on 50 ümber, kellest peaaegu pooled surnud, kui mitte kehalises mõttes, siis vähemalt vaimses.» (J. Semper, 1919.) Kui üksikute kunstnike osakaal ka vaidlusi tekitas, siis ei varjata see peamist — organiseerijate (sealhulgas eriti N. Triigi) teeneks jääb, et ajal, mil käis sõda ja kunstnikud mitmel pool laiali, nende ühingud loomisjärjus ning kunstimuseum alles kavatsus, suudeti taoline ülevaatlik väljapanek kokku koondada. Järgmise eesti kunsti üldnäituse XIX sajandi keskpaigast alates kulus üle paarikümne aasta. Esimest korda meie kunsti ajaloos korraldas eesti kunsti näituse riigivõim. Eesti kunsti edendamise oli omaalgatuslikult tasemelt tõusnud riigielu koostisosaks. Seda põhimõttelise tähtsusega muutust tajuti ka arutlustes näituse ümber. Võimu ja vaimu suhetest kirjutati küll ilmekalt (Gailit, 1919), kuid sisuliselt üsna üldiselt. Mõju avaldas tsaarriaegne kroonvaenulikkus, mis mehaaniliselt kaasaega üle kanti (see oli üks N. Triigi kui «ametiisiku» sarjamise põhjusi) või lähtuti mingist abstraktselt ideaalist, ilma et reaalseid võimalusi kainelt hinnata oleks suudetud (näit. F. Tuglas, 1919).

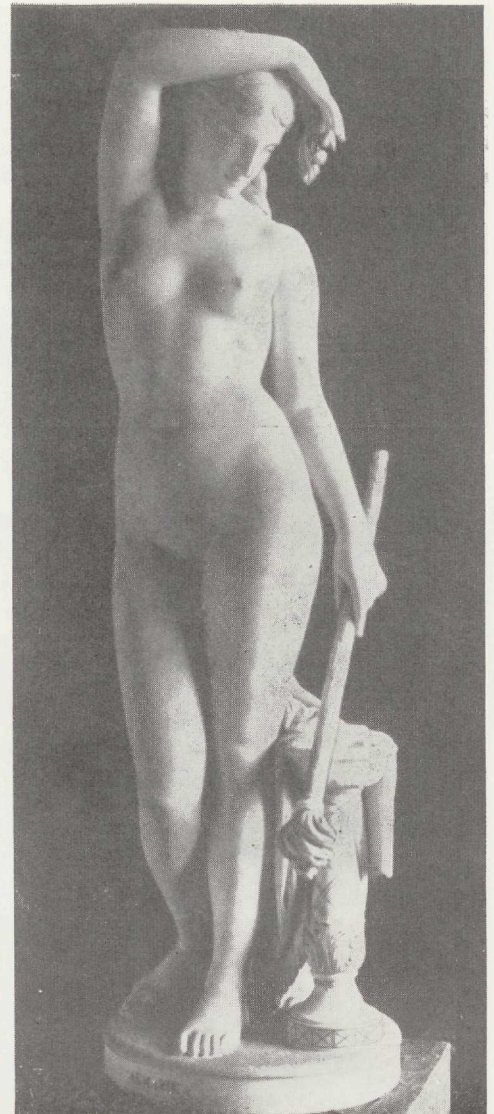
1919. aasta ülevaatenäituse kohta avaldati hulk kirjutusi (autoreiks A. Alle, A. Gailit, R. Kangro-Pool, L. Kügelgen, J. Semper, P. Sepp jt.), mis oma põhisuunitlusest, esituslaadilt ja kunstiasjatundlikkusest olid suuresti erinevad. Kõiki neid ei saa pidada tõsimeelseiks kunstiarvustusteks ja nad ei püüagi seda olla, pealegi oli meie professionaalne kriitika alles sündimas. Kuid oma ajajärgu dokumentidena on need kirjutused olulised ja lisavad tähendusrikkust 1919. aasta näitusele. Konservatiivseid, akadeemilise kunsti positsioone üritas teoreetilisusele pretendeerivates udustes arutlustes kaitsta maali P. Sepp, kes esindas muuhulgas ka üsna suure osa kunstipubliku (eriti just kunsti osta-tellida jõudva publiku) maitseuunda, millele oli teatud mõju N. Triigi loomingu- legi. Rahulikus-objektiivses toonis kirjutas baltisaksa kunstikriitik L. von Kügelgen. Ka J. Semperi sihiks oli näitusel esinevate kunstnike loomingu kokkuvõtlik hinnang, kuid tema seisukohavõttudes on tunda ajajärgu «poleemiliste kirgede ristlainetust» (mõiste laenatud «Eesti kirjanduse ajaloo» IV köitest), mille keskel ta ise luuletajana, novellistina ja esseistina seisis. Ta kirjutas: «Nikolai Triiki peetakse noorema sugupõlve kunstnikest harilikult kõige soliidsemaks. Tõsi, ta mõjub oma värvide julgete võtetega, tal on iseloomulik kalduvus lõikava tumelilla

värvi poole [...], kuid ma ei saa leppida ta portreedega ses mõttes, et ta oma mudelid paigutab veidi ebaloomulikku poosi, mis mudeli näole ilme surub, nagu tahaksid nad pi'dilt ära minna. [...] Ma pean isiklikult suuremat lugu Triigi graafikast: iga-ühele neist on omane individuaalne joon ja nad on sisemiselt jõurikkad.» (J. Semper, 1919.) See ei erine ju kuigivõrd A. Alle, A. Gailiti ja R. Kangro-Pooli hinnangutest. Kuid märgatav vahe on üldises rõhuasetuses ja esituslaadis. Hoogsa sõnastuse, lõikava sarkasmi ja üleemeeliku lõbususega tahtlikult skandaali tekitamisele välja minnes (mis oli iseloomulik paljudele kunstivaidlustele sel ajal nii meil kui mujal), püüdis nimetatud kolmik kriipsu alla tõmmata eesti kunsti arenguteele ning koos sellega mitmeid kunstnikke (N. Triik, K. Raud, A. Laikmaa) «kunstikindralitest reameesteks lüüa» (A. Gailit, 1919). Lahingusse astuti kunsti tuleviku eest (lipul A. Vabbe nimi), kuid meie kunsti edasist kujunemist suudeti veel üsna ähmastes piirjoontes ette kujutada.

Kirjutiste rohkus ja eriti nendest ühe osa ägedalt ründav iseloom on ikka ja jälle eesti kunsti ajaloo käsitlejaid sundinud 1919. aasta ülevaatenäituse juurde tagasi pöörduma. Järeldused on olnud erinevad, nii näiteks on N. Triigi vastu suunatud kriitikas leitud üksnes sihilikku ebaõiglust (A. Vaga, 1924 I ja 1939), kuid on püütud mõista ja selgitada ka taolise arvustuse laiemaid tagamaid (E. Pihlak, 1969, E. Lamp, 1978). 1919. aasta näitus ja selle kriitika ootab veel terviklikku ning põhjalikku uurimust. Üldiselt teada olevale on siinkohal vajalik lisada, et lõkkele löönud poleemika ei vaibunud, vaid jätkus eesti kunsti arengu uusi probleeme kaasa haarates edasi. 1920. aastatel koondus see näiteks küsimuse ümber, kas eesti kunst põeb kriisi (A. Vaga, 1924 II, Viis aastat, 1927), 1930. aastatel muutus järjest teravamaks kunsti ja riigivõimu vahetõde (V. Erm, 1940). Kõik öeldu osutab veel kord 1919. aasta näitusele kui ühele kesksele sõlmpunktile meie kunstis.

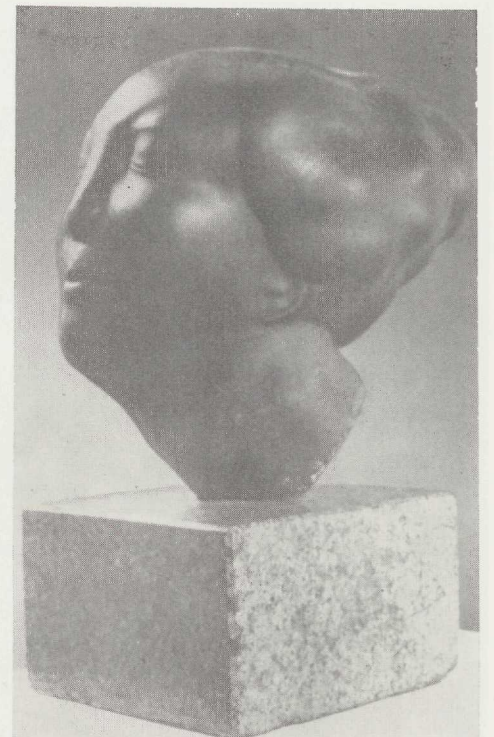
Nikolai Triik oli 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusega seotud kõige vahetumalt — esitüks kui näitust korraldav riigiametnik, Haridusministeeriumi kunstiosakonna kujutava kunsti toimkonna juhataja, siis kui kunstnik, kes pani näitusel välja viisteist teost, maksimaalse arvu, mis ühel kunstnikul oli lubatud, ja lõpuks kui arvustatav, viimane nii riigiametniku kui kunstnikuna. Küllap oli ka juhuslikke seiku, mis N. Triigi nii mitmel viisil sündmuste keskpunkti aetasid, kuid määravaks tuleb siiski pidada tema tunnustatust ühe silmapaistvama kunstnikuna ja aktiivse kunstielu organiseerijana juba «Noor-Eesti» päevil. Võimaluse avanedes ei tahtnud ta nüüdki kõrvaltvaatajaks jääda.

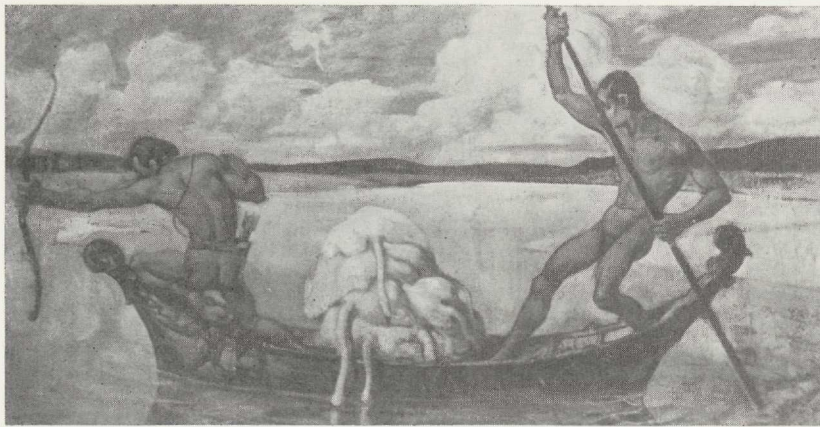
1919. aasta oli algatusterohke. Eesti kunstnikud koondusid kodumaale, et siin tegutsedes oma loomingule kohta võita. Abi loodeti ja nõuti riigivõimult. Rida loovisiksusi astus Haridusministeeriumi teenistusse, kunstnikest K. Raud, N. Triik, A. Starkopf jt. Kunstiosakonna juhatajaks sai tulevane juh-



28

29





30

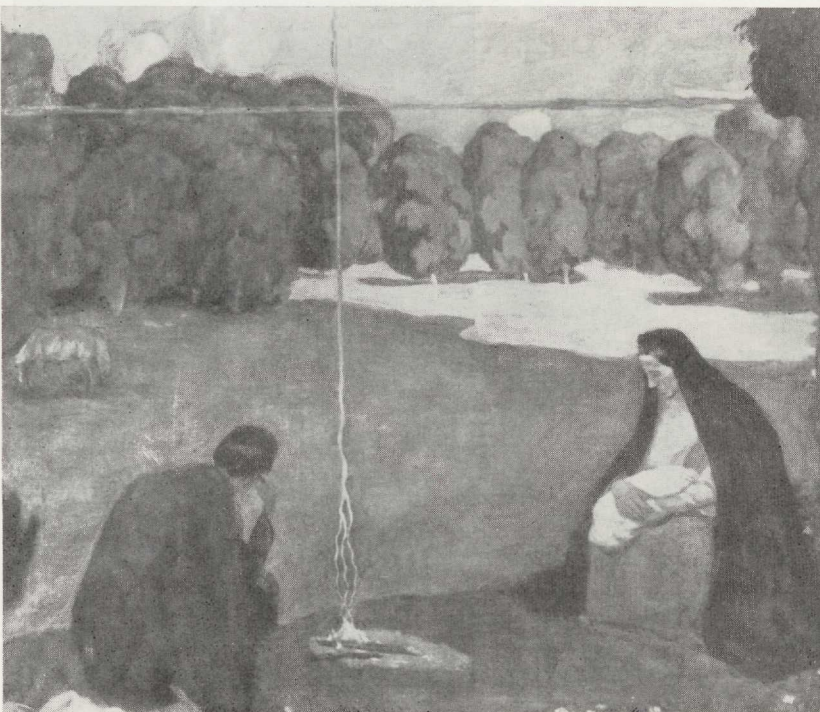
tiv kunstikriitik ja teatritegelane H. Kompus (A. Vaga, 1939, L. Viiroja, 1981). Olulisi kunstielu sündmusi on nimetada mitmeid: loodi Eesti Kunstiseltside Keskkomitee, korraldati Eesti kujutavate kunstnike I kongress, organiseeriti kunstikaitset, asutati Tallinna Eesti muuseum (tulevane kunstimuuseum), alustas tööd kunstikool «Pallas» jne. (R. Loodus, 1976). Toimus ka kirjanike I kongress, hakati rajama uusi perioodilisi väljaandeid («Odamees», «Ilo»), asutati kõrgemad muusikakoolid Tallinnas ja Tartus. Kunsti-, kirjandus- ja muusikaelu olid üksteisega tihedamalt läbi põimunud kui hilisematel aegadel.



31

Juba 1919 aasta veebruaris algatas Haridusministeeriumi kunsti ja muinsuse osakond mõtte 100—140 pildiga albumi trükkimisest, mis tutvustaks eesti kunstnike teoseid. Märtsis esitas K. Raud Eesti Kunstiseltside Keskkomitee esimehena vastava märgukirja. Kunstitööd otsustati Tallinna koondada ja neist suvel ka näitus korraldada. Aprillis juhtis seda tööd kujutava kunsti toimkonna juhatajana N. Triik. Reprodutseeritavate teoste valik usaldati N. Triigile, K. Rauale, A. Laikmaale, A. Vabbele ja H. Kompusele. Viimane pidi kirjutama ühtlasi albumi eessõna. Korraldava komisjoni koosseisu kuulusid N. Triik, K. Raud, H. Kompus ja A. Vabbe, näituse žüriisse N. Triik, K. Raud, J. Koort ja A. Vabbe (L. Viiroja, 1981). Albumi väljaandmine ebaõnnestus mitmesugustel põhjustel (I. Solomõkova, 1960), kuid näitus omandas esialgsetest kavadest kaugelt üle kasvava ja laiema ulatuse.

Nagu öeldud, esines N. Triik ise ülevaatenäitusel viieteistkümne tööga ajavahemikust 1913—1919. Ülekaalus olid portreed, suured õlimaailid, nagu «Näitleja E. Villmeri portree» (1913), «J. Menningu portree» (1916), «L. Strandmanni portree» (1916), «E. Lüüsi portree» (1917), «M. Simsivardi portree» (1919) jt., mis meie kunstiajaloo üldkäsitlustes (V. Vaga, 1940 ja EKA I, 2, 1977) ning kunstniku monograafiates (A. Vaga, 1939 ja E. Pihlak, 1969) on leidnud põhjalikku (küll mitte täielikult üksmeelset) hindamist. Lisaks nimetatud teostele oli N. Triigilt näitusel rida väikseformaadilisi kompositsioone: «Alevikõrts» (1913), «Märter» (1913), «Katastroof» (1917) jt.



32

Nii võis N. Triiki näitusel tundma õppida kui kunstnikku, kelle loomingus avaldusid kaks erinevat tendentsi, mis pärinesid juba ajast viis-kuus aastat enne näitust ning jätkusid ka pärastpoole. Need tendentsid on vastandlikud, kuid kajastavad mõlemad üldisi muutusi meie sajandi alguskümnendite kunstis. Kunstnike ühiskondliku asendi teatavat stabiliseeruma hakkamist ühelt ja moodsate kunstivoolude (peamiselt ekspressionismi) sissetungi teiselt poolt ning sellest sündinud vastuolusid. Mõnevõrra oli tugevnenud kunsti majanduslik kandepind ja kunstitöid hakati tellima. Kuid tellija oli vaid harva erandina huvitatud uusi teid otsivast, talle harjumuspärasest nn. moodsast kunstist. Hinnati soliidust ja esinduslikkust, mis

muu hulgas mõjutas ka N. Triiki ja tema 1919. aasta näituse daamiportreid. Siinkohal ei ole tarvis üksikasjaliselt vaagida nende kunstilist kordaminekut. N. Triiki oli tugev portretist, kuid samas tuleb lisada, et kunstniku portreeloomingus on märksa tugevamaid teoseid.

Näitusel esitatud kompositsioonides on õigustatult nähtud N. Triiki kunsti uuenduslikku külge, reageerimist oma ajajärgu pingelisusele, juugendi ja ekspressionismi mõjutusi (E. Pihlak, 1967). Seda märgati ka näitusearvustustes, kus küll napolisõnaliselt, kuid ometi positiivselt on esile tõstetud N. Triiki graafikat (A. Alle, R. Kangro-Pool, J. Semper). Ei oska küll millegagi tõestada, et see tilk mett tõrvapotis oleks suutnud kunstniku lohutada, kuid küsimus oli kokkuvõttes hoopiski laiem: teravalt oli päevakorda tõstetud eesti kunsti, muusika, kirjanduse jne. seos kaasajaga ja sellele vastav uuennimine. Kirjanduses olid muutused kõige märgatavamad ning vastavaid näiteid võis leida kunstiski. Kuid ometi pidas F. Tuglas vajalikuks 1919. aasta «Ilo» detsembrinumbris avaldada järgmist: «On ka nii selge, et meie ilukirjandus on ajast seemendamatu, sigimatu ja saamatu. See on lilleaed, lõbumaja, surnuaed ja kaubakoda. [...] Ei. Eesti kirjandusest ei kosta aja hääl, ta ei peegelda midagi pääle iseenese, ta ei ab ja sureb iseendasse [...] Veel vähem võivad sellest kõnelda meie muud kunstid [...] Ja millises meie maalikunsti tootes peegelduks ajahing?» A. Gailit lisas sellele oma näitusearvustuses: «Kui polekski olnud revolutsiooni, sõda, üleilmilisi võpatusi, nagu kestaks edasi jumalik vaikus ning istud väikses künas ja sõuad metsas tiigis.» (A. Gailit, 1919). Murrangu-line ajajärk tõi kaasa radikaalsed ümberhinnangud. Kunstist kirjutajad (näiteks A. Alle ja A. Gailit) polnud ala asjatundjad, mõnigi kord ei märganud nad seda, mida taga otsisid ja olid otsustuste langetamisel oma üldise kontseptsiooni huvides teadlikult ebaõiglasedki. On ju tuntud A. Alle hilisem ülestunnistus: «Sellel mahategemisel olid ka omad põhjused: juba näituse korraldamise ajal tuli ette kokkupõrkeid ja hõõrumisi vanema ja noorema kunstnikkude põlve edustajate vahel. Siis otsustasime meie August Gailitiga [...] mõned kunstikindralid rea-meesteks lüüa, et sellega uuele kunstivoolule kaasa aidata omale eluõigust võita, kuna ta meie kirjanduses oli end juba maksma pannud. Et Triikile ja veel mõnele teisele sai selle juures ülekohut teht, on ka fakt. Isegi see tilluke revolutsioon meie kujutavas kunstis valitsevate veendumuste ja vaadete vastu nõudis omi ohvreid.» (A. Alle, 1924.)

Kuigi 1919. aasta ei tähistata otseselt murrangut N. Triiki loomingu — näiteks võib ühelt poolt tuua tema järgnevate aastate portreeloomingu ja teiselt poolt kompositsioonid, nagu «Vabaduse sünnid» (1919), «Ulguv koer» (1921), on tema osatähtsus meie kahe- ja kolmekümnendate aastate kunsti üldpildis märksa väiksem kui varem. Kas oli ta 1919. aasta näitusearvustuse ohver?



33

34





35

Küsimusele jaatavalt vastamine tundub asja lihtsustamisena ja isegi N. Triigi kunstniku-isiksuse suuruse pisendamisena. Pole tarvidust eitada, et ta kriitikat raskelt läbi elas. Kuid samas ei tohi unustada — kogu see kriitika oli isegi oma sihilikkuse peale vaatamata eelkõige eesti kunsti arengu pöörde-momendi kajastuseks. Sajandi alguskümnen-did muutusid koos sellega meie kunsti aja-looks, kuhu nüüdsest peale kuulus ka N. Triigi loomingu õitse-aeg. Kunsti tulid uued probleemid, mille lahendamisel ta oma ajas väljakujunenud meistrina, kuid ilmselt ka mitmel muul põhjusel (E. Pihlak, 1969) ei suutnud endise aktiivsusega kaasa rääkida. Kõik see ei vähenda N. Triigi suurust ühe meie silmapaistvama portretistina, graafiku-na, raamatuillustraatorina, kunstielu organi-saatorina, pealegi ootas teda ees hoopis uue-laadne tähtis töö: tegevus kunstikooli «Pal-las» õppejõuna.



36

26. 1919. a. eesti kunsti ülevaatenäituse kataloogi kaas.

27. Foto 1919. a. eesti kunsti ülevaatenäituselt.

28. August Weizenberg. Hämarik. Marmor. 1890.

29. Voldemar Mellik. Eva. Graniit. 1919.

30. August Jansen. Luigejaht. Oli. 1915—1916.

31. Balder Tomasberg. Unistus. Akvarell. 1918.

32. Kristjan Raud. Puhkus rännakul. Tempera. U. 1902—1905.

33. Peet Aren. Tantsijanna. Oli. 1919.

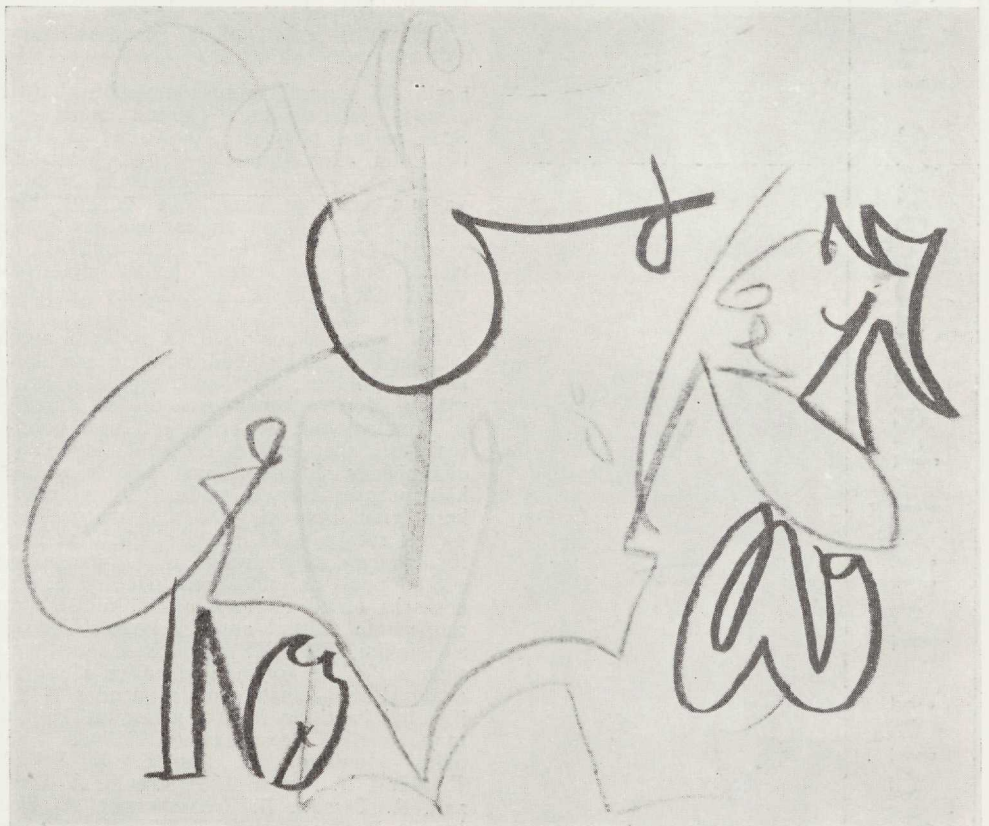
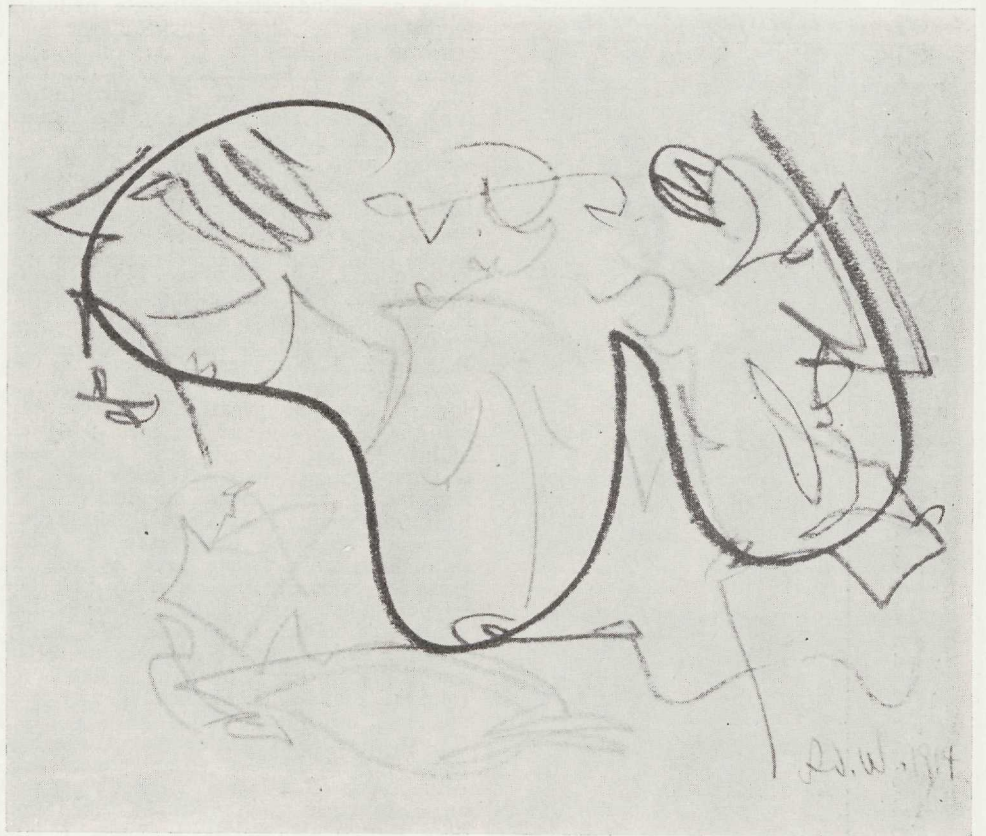
34. Konrad Mägi. Pietà. Oli. 1919.

35. Ants Laikmaa. Beduünnineiu. Pastell. 1912.

36. Paul Raud. W. von Uexküllli portree. Oli. 1912.

37. Ado Vabbe. Parafraas. Värv. pliiats. 1914.

38. Ado Vabbe. Parafraas. Värv. pliiats. 1914.



¹ Vältimaks viidete rohkust, on vajalikule raamatule, artiklile jne. osutatud tekstis lühendatud kujul ning siinkohal toodud kasutatud kirjanduse nimestik: **A. Alle**, 1924 = August All'e. Kunsti kriisist ja kunsti kriitikast. — «Looming» 1924, nr. 10, lk. 800–805; **EKA I, 2** = Eesti kunsti ajalugu I kd., 2. Eesti kunst XIX sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. Tallinn, 1977; **V. Erm**, 1940 = Voldemar Erm. Meie kunstielu mureküsimusi. — EÜS Veljesto album «Võim ja vaim». Tartu, 1940, lk. 53–72; **A. Gailit**, 1919 = August Gailit. Kunstnikkude ülevaatlilik paraad. — «Postimees» 19., 22., 23. ja 24. juuli 1919; **E. Lamp**, 1978 = Ene Lamp. Ekspressionismi kajastumisest eesti ajakirjanduses 1914–1924. — Art. kogumik «Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolelt». Tallinn, 1978, lk. 43–66; **R. Loodus**, 1976 = Rein Loodus. Eesti kunstielu kroonika XIX sajandi teisest poolest kuni 1940. a. keskpaigani. Tallinn, 1976; **E. Pihlak**, 1967 = Evi Pihlak. Ajajärgu mõttekajastusi Nikolai Triigi joonistustest aastail 1911–1921. — Almanahh «Kunst» 1967, nr. 3, lk. 27–34; **E. Pihlak**, 1969 = Evi Pihlak. Nikolai Triik 1884–1940. Tallinn, 1969; **Semper**, 1919 = Johannes Semper. Eesti kunsti ülevaatlilik näitus. — «Võitlus» 16. ja 21. juuli 1919; **I. Solomõkova**, 1960 = Irina Solomõkova. Kui kunstnikud tahtsid välja anda esimest eesti kunstialbumit. — «Sirp ja Vasar» 1. juuli 1960; **F. Tuglas**, 1919 = Friedebert Tuglas. Aja Kaja. — «Odamees» 1919, nr. 4, lk. 28; **A. Vaga**, 1924 I = Alfred Vaga. Nikolai Triik. — «Looming» 1924; nr. 6, lk. 449–460 ja nr. 7, lk. 528–537; **A. Vaga**, 1924 II = Alfred Vaga. Kriis eesti kujutavas kunstis. — «Looming» 1924, nr. 2, lk. 118–123 ja nr. 3, lk. 187–192; **A. Vaga**, 1939 = Alfred Vaga. Nikolai Triik. Tartu–Tallinn, 1939; **V. Vaga**, 1940 = Voldemar Vaga. Eesti kunst. Kunstide ajalugu Eestis keskajast meie päevini. Tartu–Tallinn, 1940; **L. Viirjoja**, 1981 = Lehti Viirjoja. Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn, 1981; **Viis aastat**, 1927 = Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu almanahh «Viis aastat». Toim. M. Laarman. Tallinn, 1927.

² Kataloogi andmetel (sealt puudub O. Jungberg) esinesid ülevaatenäitusel (sulgudes tööde arv) — A. Adamson (2), P. Aren (15), K. Burman (10), P. Burman (15), T. Grenzstein (2), R. Haavamägi (7), A. Jansen (14), V. Juhansoo (4), O. Jungberg (?), O. Kallis (11), V. Kangro-Pool (6), F. Kask (9), E. Kingo-Espenberg (2), R. Kivit (1), J. Koort (15), A. Krims (6), O. Krusten (3), J. Köler (4), A. Laikmaa (15), H. Lukk (11), K. Maibach (3), V. Mellik (2), K. Mei (4), K. Mägi (15), A. Müllber (10), R. Nyman (11), E. Obermann (8), V. Ormisson (8), L. Oskar (10), A. Pillart (3), P. Post (7), A. Promet (4), A. Pulst (4), K. Raud (15), P. Raud (14), A. Roosileht (6), P. Sepp (8), K. Süvalo (10), A. Starkopf (15), E. Taska (?), A. Tassa (13), B. Tomasberg (15), N. Triik (15), V. Tuul (13), A. Uurits (12), A. Vabbe (5), L. Vademan (7), A. Weizenberg (11) ja E. Viiralt (4). Tegelikult oli tööde arv mõnevõrra suurem, sest mõnel juhul oli ühe numbriga alla liidetud mitu teost.

Huvi joonistuskunsti kuj universaalse ja suveräänse kunstiliigi vastu on viimasel ajal tõusnud, eriti 1970-ndail aastail — ning seda rahvusvahelises ulatuses. Mujal maailmas on jõutud retrospektiivsete näitusteni joonistuskunstist, kus eksponeeritakse kõige erinevamate tehnikates ja erinevais suundades töötanud kunstnike (maalijate, kujurite, graafikute, tarbe- ja teatrikunstnike jne.) joonistusi alates XIX saj. lõppkümnest kuni 1940-ndate aastateni. 1974. a. novembris avati Pariisis Moodsa Kunsti Rahvusemuuseumis (Musée National d'art Moderne) ulatuslik joonistuste näitus, kus eksponeeriti 188 valitud joonistust 85 kunstnikult, nende hulgas P. Picasso, G. Severini, E. Vuillard, F. Picabia, F. Vallotton, G. Rouault, A. Modigliani, M. Chagall, H. Matisse, R. Dufy, K. Malevič, W. Kandinsky, F. Leger, F. Kupka, A. Kubin, P. Klee, E. L. Kirchner, L. Kassak, A. Gleizes, G. Jakulov jt.

Joonistuskunst on pärast pikemaegset varjusurma ausse tõusnud ka meil. Ülevaatenäitusi XX saj. I poole eesti joonistustest ja tänapäeva väljapaistvate joonistajate loomingust on korraldanud nii ENSV Riiklik Kunstimuuseum kui ka Tartu Riiklik Kunstimuuseum. Asjaolude paradoksaalseks kokkusaamiseks võib pidada seda, et ajal, kui korraldati viimast suurejoonelist eesti nõukogude kunsti ekspositsiooni Moskvas Balti vabariikide näituse koosseisus 1973. a., kus graafika väljapaneku põhimõtteks oli esitada ainult graafilistes tehnikates teostatud töid (ainsaks erandiks E. Einmanni portreejoonistused), oli Mare Vint juba saavutanud III rahvusvahelisel originaaljoonistuste biennaalil Rijekas 1972. a. kõrge tunnustuse — ostuauhinna «Aed I» eest. Sellest ajast peale on eesti uue joonistuskunsti läbi teinud kiire arengu (H. Eelma, I. Malin, T. Vint, M. Vint, J. Arrak, A. Kasemaa, N. Neidre, R. Kutsjuba jt.). Eesti joonistuskunsti renessanss peaks soodustama huvi süvenemist ka varasemate perioodide joonistuskunsti vastu. Selleks andis võimaluse N. Triigi 100. sünniaastapäeva tähistamine 1984. aastal, mil heideti pilk eesti professionaalse kunsti algusaegadesse.

Eesti XX sajandi alguskümnendite kunstis etendas joonistuskunst küllalt suurt osa. Seda mitmel põhjusel. Maalikunst ja skulptuur olid alles kujunemisejärgus, joonistuste kaudu võis osutada võimalikuks kontakt vaataja või kunstihuvilisega *in spe*, kuna eestikeelsele trükitud väljaannete arv kasvas sajandi alguses kiiresti. Vabajoonistus², illustratsioon, karikatuur levisid ajakirjade vahendusel kiiresti, tutvustades kunstiga laiemaid rahvahulki.

Eesti joonistuskunsti on XX sajandi alguskümnenditel mõjutanud mitmete suurlinnade — Peterburi, Müncheni, Pariisi, vähemal määral Moskva kunstiõppeasutused, stuudiod ja kunstivoolud. N. Triigi roll eesti joonistuskunsti edendamises on suur, kuid mitte ainumäärav. Joonistuskunst sulatas endasse kõik progressiivse ja uudse, mis oli päevakorras neil aegadel, jäädes samaaegselt sügavalt rahvuslikuks, seotuks ajastu vaimsete liikumistega, kirjandusega ning rahva hingeluga. Seni on selle perioodi käsitlemisel keskseks olnud stiiliprobleemid, üldise arenguülevaate³ kõrval andis juugendstiilist üksikasjaliku pildi ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis 1975. a. korraldatud näitus «Juugendi avaldusi eesti kunstis», mida täiendas 1978. a. ilmunud kataloog M. Levini teaduslikult argumenteeritud eessõnaga.⁴ Näitusel võis näha joonistusi K. Raualt, N. Triigilt, K. Mäelt, R. Nymanilt, P. Arenilt, A. Uuritsalt, A. Tassalt, B. Tomasbergilt, A. Starkopilt, E. Obermannilt, E. Viiraltilt, V. Agorilt, M. Pukitsalt.⁵ Vähemal määral oli rahvusromantilisse suunda kuuluvaid taieseid. Näitus andis väga hea pildi juugendstiili

avaldustest Eesti kunstis, maali ja graafika kõrval oli esitatud ka tarbekunst, mis andis võimaluse huvitavate paralleelide otsimiseks.

D. Sarabjanov on oma probleemirikkas raamatus «Русская живопись XIX века среди европейских школ» (M., 1980) märkinud, et möödunud sajandi lõpul kujunes Lääne-Euroopa kunstis selline situatsioon, milles stiilisuunad nagu jagunesid kunstiliikide vahel. «Impressionism, näiteks, puudutas peamiselt maalikunsti, ei puudutanud arhitektuuri, leidis vastukaja skulptuuris, muusikas, kirjanduses, kuid see oli ainult vastukaja. Kubism realiseerus XX sajandi algul eelkõige maalil ja skulptuuris.»⁶ Kui vaagida XX sajandi alguskümnendite eesti kunsti ülal esitatud seisukohast, siis jõuame järeldusele, et juugendstiil leidis meie kunstikultuuris laialdast vastukaja, avaldudes kõige tulemusrikkamalt ehk arhitektuuris ja graafikas (joonistus, raamatukujundus, illustratsioon, karikatuur, tarbe- ja reklaamgraafika jt.). Graafika oli samaaegselt küllalt vastuvõtlik ka ekspressionismile⁷ ja rahvusromantismile ning juba 1914. a. paiku ilmnenuid uutele kunstimõtjutustele. Need erilised, enamikus kulminatsioonit mitte jõudnud suunitlused avaldusid nii N. Triigi kui ka tema kaasaegsete loomingus.

Stiiliprobleemide kõrval on oluliseks küsimuseks ka kunstnike õppekohad ja õppeasutuste spetsiifikaga seostuv õppemetoodika. Kunstnike õppekohti ja kontakte on piisava põhjalikkusega uurinud E. Ratnik⁸, E. Pihlak⁹, L. Viiraja¹⁰, V. Hinnov¹¹, T. Nurk¹², H. Üprus¹³. Vähemal määral on püütud selgusele jõuda, miks Peterburi kui esimese ja domineeriva õppekoha järel valiti üks või teine linn, miks veelles üks õppeasutus (õppekoht) rohkem kui teine, miks jääd näiteks Münchenisse Ažbë erastuudiosse aastateks? Näib, et XX sajandi alguskümnendite vaatlemisel on sellel küsimusel suur tähtsus ning me tuleme selle juurde allpool.

Esmakordselt avanes kodumaal võimalus emakeelse kunstõpetuse saamiseks Tallinnas 1903. a. Ants Laikmaa (Hans Laipmanni) kunstiateljees ja Tartus 1904. a. avatud Kristjan Raua stuudios, kus õppisid mitmed hiljem tuntuks saanud kunstnikud (Ed. Taska, J. Grünberg, V. Kangro-Pool, J. Einsild jt.). «Säilitada iga talendi omapära, olla vaid tehniliseks nõuandjaks — seda oli Raud hinnanud juba õpilasena oma õpetajate, eeskätt Zichy ja Ažbë juures,» kirjutab L. Viiraja.¹⁴

Ulatuslikumat kunstipedagoogilist tegevust arendas A. Laikmaa, kelle 1903. a. kevadel avatud kahekuuline joonistamise ja maalimise kursus muutus peagi pidevalt töötavaks ateljeekooliks (kuni 1906. a., mil Laikmaa oli sunnitud revolutsioonist osavõtmise tõttu kodumaalt pagema). Laikmaa enda tolleaegset joonistusoskust iseloomustab hästi «Edith Schläff» (sangviin, 1902) — spontaanne, juugendlikult lendlevajooneline portree. Laikmaa kunstipõhimõtete ja pedagoogiliste suundumuste kujunemisele oli teatavat mõju avaldanud nii töö Peterburi muuseumides, kus ta õppis iseseisvalt 1886. a. mõned kuud, eriti aga õpingud 1896—1897. a. Düsseldorfis Kunstide Akadeemia professori Peter Jansseni juures. P. Janssen nõudis õpilastelt natuuri täpset ja kiiret tabamist, ühtlasi oli ta loobunud kipspeade joonistamisest ning viis õpilased loodusesse. Ta pani suurt rõhku kunstniku individuaalsuse väljakujundamisele.¹⁵ Laikmaa arendas tõenäoliselt edasi oma õpetaja progressiivset õpetamise meetodit, ta pani õpilased tööle elava modelliga, nõudis plastilise vormi täpset tundmist ja selle edasiandmist. «Elulisus ja karakterisus», — need olid tema juhtmõtted pedagoogitöös. Hea pildi 1905. a. paiku Laikmaa juures valminud portreedest annavad A. Rõude kogust ENSV Riiklikule Kunstimuuseumile üle antud sõejoonistused.

Laikmaa andekamatel õpilastel A. Uuritsal

ja O. Kallisel olid kõik eeldused saada väljapaistvateks kunstnikeks, kuid Esimese maailmasõja puhkemisega kaasnenu raskete olude tõttu ei suutnud nad oma talenti välja arendada ning nende saatus kujunes traagiliseks. Varajane surm katkestas nende loomingu.

Aleksander Uurits (1888—1918)¹⁶ oli omandanud hea joonistusoskuse (eriti portrees) A. Laikmaa ateljees (1903—1906) ning siirdus 1906. a. Peterburi, Kunstide Edendamise Seltsi Kunstikooli, kus õppis neli aastat N. Roerichi ja I. Bilibini juhendamisel. A. Uuritsat on meie kunstikirjanduses seostatud peamiselt rahvusromantismiga, kuid tema loomingus esineb ka impressionismi- ja ekspressionismimõjulisi tõid. Opinguaastaist pärinev artistliku vabadusega loodud impressionistlik «Autoportree» (süsi, umb. 1908), hoopis erinev on pärast lühiajalist Pariisi-reisi (1910—1911) valminud joonistus «Unenägu» (tušš, 1912), milles rahvusromantiliste meeleolude raskepärane järelkaja põimub fantastilise viirastuslikkusega. A. Uuritsat peame nimetama ka kui huvitavalt alustanud ofordimeistrit. Koos N. Triigiga õppis ta, tõenäoliselt küll väga katkendlikult, Peterburi Kunstide Akadeemia graafikaklassis prof. V. Maté juures. Sellest ajast on tuntud kaks oforti: «Puiestik» (umb. 1908), mille reproduktsoon on avaldatud A. Vaga raamatus «Aleksander Uurits» (1938) ja «Vanamehe pea» (end. A. Rõude kogus, umb. 1909). Need õrnad, lendleva joonekäsitlusega gravüürid näitavad A. Uuritsa võimeid parimast küljest.

A. Uurits andis võrdset N. Triigi, A. Janseni, K. Mäe, A. Tassaga omapoolse väärtusliku panuse ka eesti 1905.—1907. aastate revolutsioonilisse pilkegraafikasse.

Oskar Kallis (1892—1918)¹⁷ õppis 1912—1913 Eesti Kunstiseltsi joonistuskursustel ja 1913—1917 A. Laikmaa juures. Ta on tuntud peamiselt rahvusromantilises stiilis «Kalevi-poja» ainetel loodud pastellmaalide autorina, kuid tema pärandis on ka vähetuntud, ekspressionismimõjulisi joonistusi. O. Kallisele omane ekspressiivsus, julge vormikäsitlus avaldub juba 1912. a. valminud «Autoportrees» (süsi, TKM). Vastuvõtlikkust E. Munchi mõjudele võib leida joonistuses «Janu» (1916, sangviin, erakogu), mis ühtlasi on üheks tundeküllasemaks tööks 1910-ndate aastate joonistuskunstis. O. Kallise erakordselt tundlik natuur oli vastuvõtlik ka sümbolismi mõjutustele. Korduvalt esineb tema loomingus surmamiit, mida ta tõlgendab sümbolismile omase fataalsusetundega.

Laikmaa õpilaste hulka kuulus ka **Aleksander Mülber** (1897—1931)¹⁸. Alustanud õpinguid Eesti Kunstiseltsi joonistuskursustel, astus ta 1913. a. Laikmaa kunstistuudiosse. Sellest ajast on teada mõningaid rahvusromantilises stiilis kompositsioone, milles on ilmne O. Kallise mõju («Kurnimängijad», pastell, 1915). Mülberi vähesed säilinud tööd tunnustavad noore kunstniku rahututest katsetustest ekspressionismi suunas («Tähistaev», akvarell, 1920), paralleelselt esineb ka kubistlik-futuristlikke taotlusi. Tema linoolõigete albumis «Primeurs» (1920) suunduvad vormiotsingud abstraktsesse ekspressionismi. Kunstiküpsimate tööde hulgas selles albumis võib mainida eksliibriseid. A. Mülber näib olevat mõjutatud A. Vabbe ekspressionistlikust kunstist, seda kinnitavad linoolõiked nimetatud albumis.

Kubistliku vormikäsitluse üheks üllatavamaks näiteks võib pidada tema portreejoonistust Ado Vabbest (tušš), mis oli eksponeeritud kunstiihingu «Ars» 1921. a. näitusel (joonistus oli säilinud A. Rõude kogus). Seega võib A. Mülberit pidada üheks varasemaks analüütilise kubismi suunas katsetanud kunstnikuks Eestis. Tema looming kodumaal katkes 1921. a. kevadel, mil kunstnik siirdus Pariisi. Andmed tema tegevuse kohta Pariisis on katkendlikud. A. Mülber suri 1931. a.

Seoses 1905. a. revolutsioonisündmustega saabus Peterburist Tallinna ja peatus siin lühemat aega pärast õppetöö katkemist Stieglitzi koolis **Nikolai Triik** (1884—1940).¹⁹ Laikmaa ateljees loodud «Vanamehe pea» (1905) ekspressiivse, maaliliste hele-tumede kontrastidele rajaneva käsitluse juurde ei jäänud ta kuigi kauaks. N. Triik oligi käsiteldava perioodi keskseks kujuks joonistuskunstis, ajakirjanduslikus illustratsioonis ja raamatukujunduses, karikatuuris. Tema kaanejoonistused «Noor-Eesti» I ja III albumile, «Noor-Eesti» ajakirja esilehe kujundus andsid raamatukunstile kindla rahvusromantilise suunitluse. Nüüd juba eesti kunsti klassikasse kuuluva Juhani Liivi portree (süsi, 1909, RKM) loomise ajaks olid N. Triigil seljataga õpingud Peterburis J. Braszi ateljees (paar kuud 1906. a. kevadel), Pariisis École des Beaux Arts'is, Colarossi ja Juliani eraakadeemias (1906—1908), reisid Norrasse (suvi 1907, 1908).

Käesolevas kontekstis on oluline märkida, et Osip (Josif) Brasz (1872—1936) oli õppinud Peterburi Kunstide Akadeemias I. Repini ateljees, S. Hollósy kunstikoolis Münchenis, ka Pariisis ning rakendas oma ateljees tõenäoliselt S. Hollósy joonistusõpetuse meetodit (mis on väga lähedane A. Azbè meetodile). N. Triik hindas kõrgelt lühiajalisi õpinguid J. Braszi juures 1906. a. kevadel.²⁰ Kas mitte siit ei saanud alguse ekspressiivne, väljendusrikas kontuurjoon tema portreejoonistustes nagu «Juhani Liivi portree» (1909, süsi, RKM), «A. Laikmaa portree» (1913, süsi, RKM), «Proletaarlane» (1915, süsi, RKM) jt., mis kandus edasi 1920-ndate aastate portreejoonistustesse ning avaldas mõju noortele «Pallases» õppivatele kunstnikele (A. Johani, A. Bach jt.)?

S. Hollósy ja A. Azbè erastuudiod Münchenis olid väga populaarsed XIX s. viimasel kümnendil ja XX sajandi algul kuni Esimese maailmasõja puhkemiseni, siin õppisid O. Gulbransson, vene kunstnikest I. Bilibin, I. Grabar²¹, D. Kardovski, V. Kandinsky, leedulane M. Dobužinski jt. Azbè koolis on õppinud eesti kunstnikest Alfred Hirv (umbes 1900), Kristjan Raud (1899—1901), Johannes Greenberg (1908—1909), Anton Starkopf (1911—1912), Ado Vabbe (1911—1913) jt.

Mis veetles noori kunstnikke Anton Azbè ja Simon Hollósy kunstikoolides?

Anton Azbè ja Simon Hollósy poolt välja töötatud pedagoogilised meetodid on väga iseloomulikud Lääne-Euroopa XIX—XX sajandi vahetuse progressiivsele kunstõpetusele, väljendades selle olulisemaid tendentse. «Paljud vene kunstnikud, kes õppisid Azbè ja Hollósy juures, võrdlevad neid koole Tšistjakovi pedagoogilise süsteemiga, rõhutades mitmeid kokkulangevusi.»²² Teatav analoogia oli ka A. Laikmaa õppejõu, Düsseldorf Akadeemia professori Peter Jansseni õpetamismeetodis.

Jugoslaavia päritoluga kunstnik (rahvuselt sloveen) **Anton Azbè** (1862—1905) asutas 1891. a. Münchenis oma kunstistuudio, kus õpetas kuni 1905. aastani. Pärast tema surma jätkasid pedagoogitööd tema õpilased. Pääaegu samaaegselt töötas samas linnas Ungari kunstniku Simon Hollósy (1857—1918) kunstistuudio, mille kunstimeetodika ei erine nud põhimõtteliselt A. Azbè stuudio omast.

Azbè ja Hollósy peavad kunstniku välja õpetamise üheks kõige tähtsamaks alaks joonistust, käsitledes seda kui reaalsete esemete vormi tundmaõppimise meetodit. Valgustatud vormi tundmaõppimist, täpsemalt öeldes



39. Nikolai Triik. Fr. Tuglas. Süsi. 1914.

40. Aleksander Grinev. Julius Genssi portree. Akvarell. 1925.

41. Igor Grabar. Anton Azbè portree. Süsi. 1899.



42. Ado Vabbe. Idamaine motiiv. (Purskkaevu ääres). Tušš, akvarell. 1914.



43. Ado Vabbe. Linda kivi peal nuttes. Tušš, Umb. 1913.

44. Oskar Kallis. Janu. Sangviin. 1916.



tooni jaotumist vormi pealispinnal peab Azbè joonistuses kõige tähtsamaks. Azbè hoiak — teha natuuritruult ja järelikult luua paberil silmaga nähtavat vormi, mida «mõistus» on juba teataval määral tundma õppinud, s. t. taotleda kolmemõõtmelisuse muljet tooni abil — viib õppemetoodika selle juurde, et vormi kui sellise tundmaõppimine taandub teisejärguliseks kujutuse mahulisuse saavutamise eesmärgil. On loomulik, et kujutuse illusoorsuse saavutamise moment tunnistatakse sel juhul joonistusele väga oluliseks.

Opetamine Azbè kunstikoolis, kuhu juba kooli esimestest aastatest tuli kokku õpilasi kõigest Euroopa maadest, tugines arvestusele, et tema juures ei õpi algajad, vaid professionaalselt küllalt hästi ettevalmistatud inimesed. Oluline oli ka see, et õpilastele ei sunnitud peale mingisuguseid õpetajale sümpaatseid kujutamisevõtteid. Seega ei surunud Azbè õpilaste loomingulisele individuaalsusele peale mingit pitseriit.²³

A. Azbè kooli tähtsusele eesti kunstiajaloo os ühena esimestest tähelepanu juhtinud dr. V. Vaga²⁴, samuti E. Ratnik, L. Viiroja ja H. Üprus²⁵.

Azbè kogemusi rakendas autoriteetse pedagogina Ado Vabbe, kandes neid pedagoogilise tegevuse kaudu üle ka noortele kunstnikele, kes õppisid «Pallases» ja hiljem Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis tema juhendamisel. Oma mälestustes on A. Vabbe palju tähelepanu pühendanud Münchenile ja eriti A. Azbè kunstikoolile. Ta on märkinud, et kool oli väga põhjaliku meetodiga, ta õppis seal tunda seda, «mida mõeldakse kunstilise joonistuse all... Mitte mingisuguse... topograafilise või mingisuguse käsitöö joonistuse all... On suur erinevus joonistada ühe anatoomiaatlase jaoks või kujutada kunstipäraselt üht akti... Ma õppisin muuseumis ning palju ka väljaspool kooli. Minu iseloomus on olnud ikka rohkem (kalduvust), teatud sügavusi uurida mitmel pool, eriti aga kunsti. Ja viimastel aastatel ma sain tänu nendele uuematele kunstinaätustele, mis organiseeriti Goltzi galeriis Münchenis Bodeni platsil, tuttavaks Picasso töödega ja nende teiste prantslaste töödega. Muuseumis siirdus Müncheni ka Vassili Vassiljevitš Kandinski, venelane, kes õppis Stucki juures, aga siiski piirdus hoopis abstraktsete teostega. Ja see lähenemine Kandinskile teataval määral muidugi avaldas mulle mingisugust vabastavat mõju tardunud traditsioonidest».²⁶

H. Üpruse «Päikesemängude» ilmumine 1976. a. heitis uut valgust A. Vabbe loomingu varasele etapile, tema Itaalia-reisile, mis sai teoks 1914. aasta aprillist kuni juulini. Samas raamatus on avaldatud mõningaid selle reisiga seotud joonistusi. H. Üpruse raamatu ilmumine oli mõneti sensatsiooniks, andes põhjalikult argumenteeritud andmeid ja uusi pidepunkte Ado Vabbe kunstniku-isiksuse kujunemise ning tema 1910-ndate aastate loomingu mõistmiseks. Tänu Hilda Üpruse vastutulekkusele osutus võimalikuks tutvuda tema valduses oleva Ado Vabbe ühe varasema joonistusega, mis kuulub tõenäoliselt 1913. aastasse ning annab põhjust märkida noore A. Vabbe kiindumust A. Beardsley kunstimaailma. Raskepäraste laineliste mustade pindadega on kujutatud leinavat Lindat 1910-ndail aastail väga levinud juugendlik-orientaalse käsitluslaadis. On tõenäoline, et see ongi üks neist töödest, millele viitab J. Semper, kirjutades A. Vabbe Eesti müitoloogia ainelistest joonistustest.²⁷ A. Vabbe osa eesti joonistuskunsti ja maalikunsti materjalide laialipillatuse tõttu olnud raskesti määratletav. Ülesannet on komplitseerinud kunstniku loominguline mitmekülgsus ja pidev areng. Viimaste aastakümnete näituste, kataloogide, talle pühendatud artiklite ja üldteostes antud iseloomustuste põhjal on A. Vabbe panus eesti kunsti olnud aukartustäratav.²⁸ Käesolevas artiklis on lisatud sellele üldpildile ainult

üks, ent oluline detail tema loometee algusest.

1910-ndate aastate teise poole joonistuskunsti arengusse lisas uusi jooni N. Triigi asumine pedagoogina tööle Tallinna Kunsttööstuskoolis. Tema õpilaste keskel oli silmapaistvaim Eduard Viiralt (1898—1954), kes ise on käsikirjalistes biograafilistes andmetes märkinud, et õpetajate A. Kivi, R. Nymani ja N. Triigi hulgas on ta «kõige enam omandanud viimaselt».²⁹ N. Triigi figuuri-käsitluse ja kompositsioonide mõju avaldub selgelt ka ühes varasemas, dateerimata li-noollõikes, mis säilib H. Üpruse kogus Tallinnas, andes veelkordse tõendi rahvusromantilise stiili mõjutustest noore Viiralti loomingus. Ehk veelgi enam on N. Triigi mõju tajutav E. Viiralti varasemates portreedes.

N. Triigi õpilane Balder Tomasberg (1897—1919)³⁰ omandas oma õpetajalt maalilis-ekspressiivse käsitluslaadi, mis eriti sugestiivselt avaldus romantilise kunsti ühes stiilipuhtamas näites — «Romantilises maastikus» (süsi, 1917, TKM). Ka Aleksander Grinev (Grinjeff, 1892—1947)³¹ kuulus N. Triigi õpilaste hulka. Ta oli alustanud õpinguid Moskvast I. Maškovi ateljees, tulnud 1913. a. Tallinna, kus jätkas õpinguid Eesti Kunstiseltsi joonistuskursustel ja N. Triigi juures. Grinev debüteeris 1918. a. VI Eesti kunstinaätusel Tallinnas joonistuste, akvarellide ja temperamaalidega. Triigi mõju Grinevile avaldus kõige ilmekamalt tema portreejoonistustes (Julius Genssi portree, akvarell, 1925, RKM).

N. Triigi õpilaste hulka «Pallases» kuulus ka meil seni vähe tuntud Georg Krug (1908—1969). Krug oli sündinud Peterburis, alates 1921. a. elas Narvas, kus omandas kunstialase alghariduse. 1926. aastast õppis graafikat G. Reindorffi juures Riigi Kunsttööstuskoolis, 1928. a. siirdus Tartu «Pallasesse», kus õppis N. Triigi ateljees. Tema loomingust on säilinud üksikuid näiteid ENSV Riiklikus Kunstimuseumis ja Tartu Riiklikus Kunstimuseumis. Tugeva joonistajana jätkas ta N. Triigi maalilis-ekspressiivset suunda, tuues sellesse uusi kvaliteete. Oma ekspressiivsete tuši- ja sõejoonistustega, linna- ja interjööriavadetega äratas ta tähelepanu 1920-ndate aastate teise poole kunstinaätustel. 1931. a. siirdus G. Krug Pariisi, kus jätkas loovtööd nii graafika (ofort) kui ka maali alal, aga ka raamatuillustraatorina.³² Rääkides Triigi osast «Pallases», ei saa mööda minna Andrus Johanist, kellele N. Triigi portreejoonistused olid inspireerivaks eeskujuks tema loomingu algaastatel, «Pallases» õppimise ajal.³³

Konrad Mägi (1878—1925) on kunstnik, kes on jätnud sügava jälje 1910-ndate aastate joonistuskunsti ja raamatuillustratsiooni. Tema Norra-perioodi tušijoonistustele on omane habras, õrn stilisatsioon, kus kõik elemendid on allutatud tervikmulje loomisele Norra omapärasest maastikust. Need joonistused ei oma iseseisva vabagraafilise teose tähendust ja nende võlu avaldub kõige paremini trükituna, lehe valgel pinnal ning seoses trükitektiga. Seda ei saa öelda tema portreejoonistuste kohta, mis on küll juugendlikult stiliseeritud, kuid mille elegantset liikuvat annab elavalt edasi portreeritava omapära, ehkki mõnevõrra idealiseeritult. 1918. a. paiku ilmub tema joonistustesse uusi jooni. Nõtke, paindlik, voolav kontuurjoon taandub ajutiselt, andes maad teravamatele musta ja valge kontrastidele. (Johannes Semperi, Friedebert Tuglase, Ado Vabbe jt. portreed.) Eriti selgelt avaldub uus käsitluslaad tema tušijoonistustes Fr. Tuglase teosele «Teekond Hispaania» (1918), milles on saavutatud peen harmoonia tundliku joonekäsitluse ja must-valge pindade vahel.³⁴

Erik Obermann, Aleksander Tassa, Jaan Koort ja Anton Starkopf seisavad mõnevõrra kõrval Peterburi ja Müncheni liinist eesti

kunstis, olles suuremal määral seotud Pariisi kui tolleaegse suurima kunstikeskuse ning prantsuse kunstiga.

Erik Obermann (1890—1912)³⁵ on üks vähesed sajandialguse graafikuid, kelle looming otseselt seostub prantsuse XIX saj. lõpu — XX saj. alguse graafikaavangardiga. Läbi teinud lühiajalise ettevalmistuse Münchenis, oli ta juba 1909. a. Pariisis, elas La Ruche'is ja töötas palavikuliselt. E. Obermann oli esimesi suurlinnateema viljelejaid eesti kunstis, elu varjuküljed mõjuvad tema joonistustes kontrastide äärmuslikkuses. Tema stiili omapära, mis selgelt avaldub tušijoonistuste närvilises must-valge rütmis, toetub äratuntavalt tol ajal juba kuulsal F. Vallottoni kui ka F. Ropsi loomingule.

Esimesena kirjutas E. Obermanni Friedebert Tuglas, kellele võlgname tema loominguga iseloomustuse. «Ta leidis enesele midagi väga lähedast India, Indohiina ja Jaava skulptuuris ja sfluetikunstis,» kirjutas F. Tuglas. «Oli üks ta suuremaist kirgedest: vaadelda Trocadero või Guimet muuseumis mütolooliliste loomade kujutlusi, maskisid, Jaava nukuteatri siluetilisi marionette.»³⁶ E. Obermann kannatas Pariisis äärmise puuduse all ning suri 1912. a. Marseille's.

Aleksander Tassa (1882—1957) mitte eriti arvukast, kuid rafineeritud ja stiilsest loomingust annavad hea ettekujutuse 1911—1912. aastail valminud tušijoonistused-illustratsioonid Fr. Tuglase teosele «Ohtu taevas» (1913). Siin avalduvad Tassa väljapaistavad võimed must-valge kunsti viljelejana. Kogu lehe pinda tihedalt kattev ornamentaalne taime- ja loodusmotiveeritud teostatud kaurinirütmiliselt, pingestatud harmoonias. Uhtlasi on need tööd juugendstiili ilmekamateks näideteks eesti joonistuskunstis (siin küll illustatsioonide funktsioonides).³⁷

Jaan Koort (1883—1935) ja **Anton Starkopf** (1889—1966) on N. Triigi eakaaslased, kelle joonistused on samuti viimastel aastatel suuremat huvi äratanud. J. Koort viljeles, eriti 1910-ndail aastail, realistlikku väljendusrikkast karakterportreed, kasutades peamiselt väljendusvahendina sõejoonistust. A. Starkopfi arengus oli erakordse tähtsusega Pariisis veedetud aasta (1912. a. kevadest kuni 1913. a. kevadeni).³⁸ Ta õppis «Academie Russe'is», külastas Louvre'i. Pärast pikki aastaid Saksamaal, kus ta interneeriti esimese maailmasõja alguses Venemaa kodanikuna, saabus ta 1918. a. novembris kodumaale ning esines 1919. a. 15. joonistusega Eesti kunsti ülevaatenäitusel, äratades kohe kriitika tähelepanu. Märgiti, et ta skitsid on täis elu rütmi ja graatsilisi jooni. A. Starkopfi joonistused seostuvad otseselt ekspresionismiga oma ekstaatilisest tunde- ja väljendusega.

Eraldi seisvaks suurkujuks, rahvusromantilise suuna rajajaks on sajandi alguskümnenditel **Kristjan Raud** (1865—1943), kes on köitnud paljude kunstiteadlaste tähelepanu ja kelle loomingule on pühendatud mitmeid monograafiaid.³⁹ K. Raua looming on kulgenud läbi mitme ajalooperioodi ja teinud läbi mitmeid etappe.

Ühena esimestest eesti kunstnikest asus ta õppima A. Azbè kooli (alates 1899. a. kuni 1901. a.; 1901—1903 Müncheni Kunstide Akadeemias). Tal olid seljataga õpingud Peterburi Kunstide Akadeemias (1892—1897) ja Düsseldorfis akadeemias (1897. a. lõpust kuni 1898. a. kevadeni), juba oli ta loonud joonistusi, mis äratasid Peterburis õpingukaaslaste hulgas tähelepanu. Kui «Meelejahutajas» ja «Lindas» avaldatud joonistuste kõige olulisemaks väljendusvahendiks oli ilmekas kontuurjoon, siis kümnekond aastat hiljem loodud joonistused üllatavad maalilise heletumedusega, musta ja valge tundlike vahetõvedega. Võib väita, et XX sajandi eesti joonistuskunsti juured on K. Raua sõejoonistustes: «Kartulivõtmine» (1896), «Kardsepad», «Matus», «Üksinda», «Vanaeit Pakrilt», «Purjepaikajad» (kõik u. 1869—

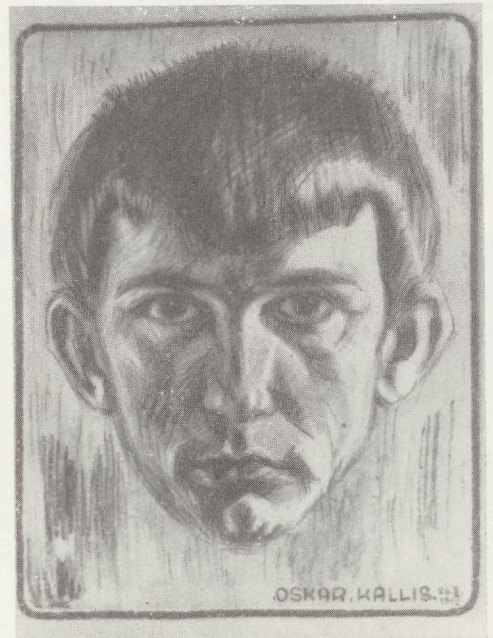
1897), «Kuni kartulid küpsevad» (1897). Need on tundeHELLad pildid oma rahva elust, nukravõitu ja monotoonsest argipäevast. Midagi väga olulist on tabatud ka «Talumehes» (süsi, 1896—1899) ja sõejoonistuses «Küünlavalgel» (1898). Münchenis õppides võttis K. Raud vastu uusi mõjutusi, peamiselt uusromantismilt, sümbolismilt, žanrilised motiivid tema loomingus taanduvad, andes maad sügavama, sümbolise alltekstiga kompositsioonidele, milles looduse ja inimese vahetõvedel on senisest tähtsam osa («Mets», süsi, 1900, «Kuuvalgel», süsi, 1901). 1903 saabus K. Raud kodumaale tagasi. Oma loomingus reageeris ta väga tundlikult ühiskondlikele liikumistele kodumaal, 1905. aasta revolutsioonieelne pingetõhkkond on leidnud ilmekat kajastust protestijoonistuses «Millaal?» (1905, tušš, gvašš, pliiats). Arvukast revolutsiooniatmetel loodud joonistustest on K. Raua «Millaal?» üks väljendusrikkamaid. Revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud aastatel esineb K. Raua loomingus sageli nukker igatsusmotiiv («Käed sirutuvad kandle järele» — vinjeti kavand J. Liivi «Luuletustele», 1907, «Igatsus», frontispissi kavand samale teosele), mis kulmineerub tsüklis «Inimene ja õõ» (u. 1907—1909). Kolmest joonistusest koosnev tsüklis («Tähtede all», «Laotus», «Lõpmatuse ees») on Raud talle omases, ülevas, sümbolise laadis väljendunud inimese igatsusi ja lootusi neil süngel reaktiooniaastail. Samal ajal jätkus lüüriline liin K. Raua loomingus. Habras ja õrn meeleolu valitseb pliiatsijoonistustes «Kahekesi» (1903—1913). Sünnivad ka esimesed joonistused «Kalevipoja» ainetel. Neist kõige esileküündivamaks on arvuka tegelaskonnaga kompositsioon «Soome sepa juures» (1914, tušš, tempera) oma kunstilise väljendusrikkuse ja sügava sisseelamisega eeposse. Kõlama jääb dramaatiline põhitõn, kompositsiooni kannavad seestmised tunde- ja väljendusega figuurid. Joonel on selles töös suur tähtsus. Ühes artiklis ongi K. Raud juhtinud tähelepanu joone väljendusvõimale: «Joonel on suurepäraline liikumise ja eluavaldamise jõud [...] Igal iseäralisel joonel on iseäraline mõju inimese päale [...] Gootikas sirguvad jooned otsatusse, nad on tõsised ja püüavad ülespoole, nagu põhjamaalase sügav palve. Hommikumaadel on jooned kirgulisemad ja täis lugemata variatsioonide, India, Hiina, Assyria, Büzanz, iga maa, iga rahvas painutab joone oma tahtmise järele.»⁴⁰

1919. a. loodud triptühoniga «Kalmuneid» (süsi) jõudis lõpule üks periood K. Raua loomingus. Võib oletada, et suuremal määral kui eelnevas töödes on ajastu traagilised sündmused (Kodusõda) mõjutanud selle sõe- ja väljenduslikke struktuure.

1930. aastail kujunes K. Raud rahvusromantilise suuna kõige väljapaistvamaks esindajaks, suutes end otsustavalt maksma panna legendide- ja eeposeainelise loominguga. XX sajandi alguskümnendite eesti joonistuskunst võrsus kodumaa pinnalt, astudes esimesi samme läbi A. Laikmaa ja K. Raua kunstiateljeede, omandades oskusi ja meisterlikkust Peterburi ja Pariisi õppeasutustes. Olulist tähendust omas eesti kunstile kaasaaja eesrindliku õppesüsteemiga Anton Azbè kunstikool Münchenis, ka Müncheni Kunstide Akadeemia, mis olid õppekohtadeks enam kui kümnele eesti kunstnikule. Kuigi XX sajandi esimestel kümnenditel ei pääsenud eesti joonistuskunst oma tasemelt veel konkureerima teiste kunstiliikidega (näiteks maalikunsti või skulptuuriga), võib tähele panna tema aktiivset osa eesti kunstiprotsessis ning mitmesuunalisi ning paljutõotavaid avaldusi. Üldtunnustatud raamatustratseerimise- ja raamatukujunduse ning poliitilise ajakirjandusgraafika kõrval tuleb ergelt hinnata portreejoonistust, mida on erakordse aktiivsusega viljelenud peaaegu kõik tol ajal tegutsenud kunstnikud (karakter- ja psühholoogilised portreed, sotsiaalse

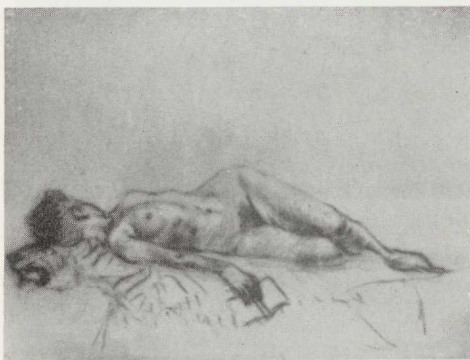


45. Oskar Kallis. Kahju. (?) Pastell. Umb. 1916.



46. Oskar Kallis. Autoportree. Süsi, kriit. 1912
47. Aleksander Uurits. Nägemus. Tušš. 1909.





tüübi üldistavad portreed). Eraldi tuleb esile tõsta K. Raua joonistusi-kompositsioone, mis erksalt reageerivad ajastu vaimsetele liikumistele ning mille sisusügavus, seos legendide ja eepose maailmaga leiab väljenduse kunstiliselt täiuslikus vormis, rajades aluse rahvusromantilisele suunale eesti kunstis 1910. aastail.

Ammutatades inspiratsiooni ümbritsevast keskkonnast, ühiskondlikest ja vaimsetest liikumistest, kirjandusest, on joonistuskunst vastu võtnud impulsse nii juugendstiililt, ekspressionismilt, rahvusromantismilt kui futurismilt ning kubismilt, sulatades need realismilähedasse, omalaadse kunstikäsitusse.

1910. aastatel saavutatud kunstitase avas võimalused graafika kvalitatiivselt uueks arenguks järgnevatel aastakümnetel.

¹ Dessins du Musée national d'art moderne 1890—1945 Secrétariat d'Etat a la Culture. Edition des Musées Nationaux. [Paris, 1975].

² Näiteks avaldati 1886. a. «Meelejahutajas» («Kaks pildikest Mäe Madisest») — K. Raua esimesed katsetused (ehkki anonüümselt). 1903. a. ilmus «Lindas» žanrijoonistus «Kui inimesed kord on kokku saanud» seekord juba K. Raua nime all. 1905. a. avaldati «Noor-Eesti» I albumis K. Raua protestiijoonistus «Millal?» ja joonistused «Fuuriad» ja «Surma-laul». Nii läksid joonistused rahva hulka, enne kui noor kunstnik jõudis kodumaal oma töödega näitusel esineda (K. Raua puhul toimus see teatavasti alles 1909. a.).

³ Eesti kunsti ajalugu kahes köites. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. I. köide. II (osa). Tln., 1977, lk. 49, 56—83. Autor L. Viirja.

⁴ Eesti NSV Riiklik Kunstmuuseum. Juugend Eestis. Näituse kataloog. Tallinn, 1978. Koostajad M. Levin ja L. Kruse, Eessõna M. Levin. Vt. ka almanahh «Kunsti», 1978, 52/2, kus on avaldatud M. Levini artikkel «Juugendstiil Eesti kunstis» ja T. Toomemetsa artikkel «Juugendlik tarbegräafika Eestis».

⁵ Kataloogis märgitud A. Vabbe «Linda kivi» näitusel siiski eksponeeritud ei olnud. («Juugend Eestis», Tln., 1978, lk. 52.) Mainitud joonistus, mille nimetus on «Linda kivi pääl nuttes» (tušš, ca 1913) avaldatakse trükkis esmakordselt käesoleva artikli illustatsioonina. Pildi ülemisele äärelle on A. Vabbe käega kirjutatud ta nimetus.

⁶ Д. Сарабянов. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980, стр. 184.

⁷ E. Lamp. Ekspressionism eesti kunstis 1920. aastail. «Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt». I. Artiklite kogumik. Tln., 1976, lk. 167—185;

⁸ E. Ratnik. Eesti kunstnikud välismaal 1905. a. revolutsioonile järgnenud reaktiivisiooniga — «Kunst», 1966, nr. 1. Siin on loetletud Münchenis õppinud kunstnikud K. Raud, R. Lepik, A. Roosileht, L. Oskar, J. Greenberg, J. Otsmann, J. Vanakamar, E. Dörwald, E. Obermann, E. Taska, A. Vabbe, A. Starkopf, A. Tassa.

⁹ E. Pihlak. Eesti maali kokkupuuteid teiste maade kunstiga käesoleva sajandi teisel

48. Aleksander Mülber. Monsieur Vabbe. Tušš, tint. 1920.

49. Aleksander Uurits. Lamav akt. Süsi. 1914. Visand pastellmaalile «Haaremis».

50. Aleksander Uurits. Autoportree. Pastell. Umb. 1908.

51. Konrad Mägi. Daam kübaraga. Süsi. Umb. 1916.

52. Konrad Mägi. Daami portree. Süsi. Umb. 1916—1917.

53. A. Laikmaa ateljeekool. Mehe portree. Süsi. Umb. 1905.



PORTREE KAASAEGSES EESTI MAALIS

AINO KARTNA

58



Portree on kunstiloo alguspäevadest peale olnud üks delikaatsemaid ja raskemaid žanre maalikunstis ja kunstis üldse. Küsimus ei ole selles, et seda oleks raskem ma a l i d a, vaid et siin on t õ e l e lähenemise probleem ilmselt teravam ja konkreetsem kui teistes žanrites. Kuivõrd selle loomisel osalevad kaks konkreetset isikut — kunstnik ja modell, on iga portreemaal vähemalt kahegi hell teos. Kui asi puudutab inimest isiklikult, on ta alati tundlikum kui muidu. Niisama haprad ja hellad on ka inimestevahelised suhted. Portreemaalil avalduvad igal juhul nii inimesi ühendavad kui lahutavad suhted. Nii on ka kõige esinduslikum nn. paraadportree väga isiklik ning puudutab lähedalt mõlemalt loominguotsessis osalejat. Kuidas inimest nähakse, mida temas leitakse, sellest koorub välja üks kunstnikuisiksuse olulisemaid inimlikke jooni — suhtumine oma kaas-aegsesse.

Friedebert Tuglas kirjutab: «Kõik elud mõõduvad kuidagi luipa: väärtusliku serv üleval, vähemväärtuslik all. Igast inimesest võiks kirjutada kaks sootuks erinevat biograafiat: üks tiiva ülemisest, teine alumisest äärest. Ja mõlemad oleksid ehtsad.» Meie portretistidest, nii vähe kui neid ka on, pole keegi asunud inimeses välja kaevama (ka tõe nimel mitte) seda alumist äärt. Kui on mindud süvitsi, siis ikka leidma nähtava välise varjust vaimust ja inimliku olemuse väärtustatud kordumatust. Aspektide puuduse all seejuures ei näi meie portreemaal kannatavat. Jäägu siis ka käesolevas käsitluses alumine serv puutumata.

Oma rolli ei ole minetanud vana hea aus, ilma eriliste ambitsioonideta pilt inimesest. Nendes silm silma vastu maalitud teostes domineerib taotlus leida just see, mis annab isiksusele värvingu. Vaatenurk on muidugi igaühel erisugune. Olav Maran ülendab oma kirjajakunstnik Silvia Liibergi kammitselugust sugestiivses, värvilt kasinas tundeelise vormiga portrees inimväärikust. Kerge sugulus vormi loomisel humanismiajastu portreemaaliga annab teosele avarama tähenduse. Väärrikas, isandlikult intensiivse hoiakuga luuletaja Issajantsi portree esitab eelinimetatud hoiaku meheliiku varianti. Tiiu Pallo-Vaiku kuulub nagu Olav Marangi nende vähestest maalijate hulka, kes ei sekku oma portreeritavate maailma. Printsipi ise on väga selge — nähtav on maalilgi tähelepanelikult vormituna nähtav, see mis peidus, tuleb niigi kaasa. Sõbralikult ja soojalt toetab ta kergelt pingestatud värviväljaga kujutatavat («Erna Saar», mille esmaesitamisel oli kaaslasel postuumselt maalitud pilt portreeritu elukaaslasest Johannes Võerahansust). Nähtavasti on toetavas hoiakus peidus ka see põhjus, mis lubab T. Pallo-Vaigul teha täiesti heal tasemel, elu- ja värvirõõmsaid portreid ka talle täiesti võõrastest inimestest («Evi Mittal, tibutalitaja», «Oskar Rimmel, mehaanik»).

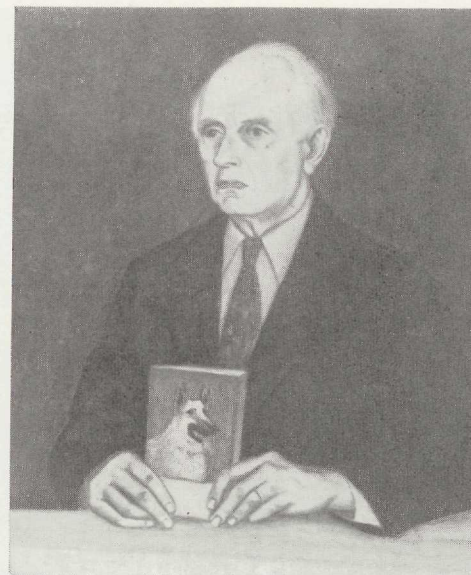
Võrdväärse partneri tasemele tõstab oma portreeritavad ka Olga Terri, kelle portreelooming on meie kunsti pikki aastaid säilitanud vääramatult silmapaistva koha. Ene

Lamp kirjutab O. Terri käsitlevas monograafias: «Alati on O. Terri kujutatud noortes naistes rohkemat, kui ainult eakohast värskest ja ilu, mis eriti romantilise kallakuga kunstnikke niisugust tüüpi maalima veetleb. Enamikus puudub O. Terri modellidel nooruse ebamäärane ujedus ja kujunematus, iga portreeritu on juba isiksuse oma maailma ja eluhoiakuga.» Iseloomustus on nii täpne ja ammendav, et maalide «Kaia» ja «Maarja» puhul ei tahagi midagi juurde öelda. Maalis «Perekond» lisandub naiselikule duole mehe näol perekonna kaitsja fenomen, mis kogu kompositsioonile annab ideaalse turvalisuse hõngu.

Kunstnik ja tema modell on lõputu ja paljutahuline probleem. Millal jääb kunstnik oma isikliku maailmanägemisega peale (Irina Bržeskaja «Ants Jõgi» ja «Miilitsamajor Afanasjev», Imbi Linnu «Ilo» ja «Ivi», Helle Vahersalu «Lilli Toom «Sangarist»» ja «Kai Luiga»), millal on duell kahe isiksuse vahel nii pingeline, et isegi väga isikupärane maalija käändub teisele rajale. Lembit Sarapuu portreed (nii nagu kõik tema maalid) on pikka aega olnud lõpetatud vormi ja ühejooliste, peenelt nüansseeritud värvikontrastide kindlatesse raamidesse suletud. Kirjanik Mihkel Muti portrees on järsku midagi nihkunud. Kõik maalitu — heleda roosa ja intensiivse tumeda sinise kontrastid maalil tervikuna ning heleda ja tumeda vastandid detailides, näo ja käte tundeline plastiline modelleering on sihipärane, eesmärgiga teha pilt sisemise kiirgusega vaimu inimesest. Kalju Polli pehmena mõjuv Mati Undi portree näib probleemiasetuselt lähedane eelmisega, kunstniku enda loominguosk on ta arvestatav saavutus.

Näitlejate ja kirjanike kohta arvatakse, et nad on rikkad inimesed, sest nad on läbi elanud palju elusid. Ilmar Malini portreesid vaadates ja meenutades tekib tõesti ligilähedane mõte. Tema maalide mehhanism näib toimuvat süsteemis: modell → kunstnik → vaataja. Esimene suhe tähendab antud kontekstis iseenda tunnetamist teise isiku kaudu ning sedakaudu taas teise isiksuse tunnustamist. Sellele küllaltki suurt vaimujõudu nõudvale protsessile kaasneb väga terav nägemise ja tähelepanu võime. Noore inimese endasse süüvimise ja eneseväljenduse põnistuste pinged («Nooruk I» ja «Nooruk II»), ekstravertne eluhoiak («Linnar Priimäe portree»), üksinda külmas hinguses heitlemine («Asta Põldmäe portree») seostuvad maalidel konkreetsete inimestega, kuid vaid I. Malini isiksuse kaudu. Lootus, nagu oleks maalidel mänguväli edasimõtlemiseks lai, on petlik. Täpne detail, iseloomulik poos või žest, kujutatava koht kompositsioonis ja tegevusruum ise lubavad vaatajat improviseerida vaid konkreetset antu piirides. Nägemus iseendast kui reaalselt eksisteerivast inimesest (mitte Kristusest kõrbes) kõrge horisonidiga lootusetult tühjas, kuid soojas toonis maastikus, seljataga tühjust rohkem kui ees, on iseenesest mõtlemapanevalt tõsine situatsiooni hinnang («Autoportree»).

Keda siis ikkagi portreeritakse? Võrreldes



möödanikuga ja kaasaja ligemate ja kaugemate regioonide maalijatega ei ole meie portretistid aine valikul erandid. Maalitakse ennekõike isiksusi, kellega suhtlemine kunstniku ja modelli tasandil eeldab vaimseid pingeid ja tõhusat tulemust. Praktiliselt näeb see nii välja, et ligi sajast Nõukogude Eesti portreemaalil näitusele esitatud tööst kujutasid üle poole maalidest meie kultuuri- ja kunstiniimesi. (I. Bržeskaja «Salme Reek», J. Arraku «Andres Ehin», M. Leisi «Kersti Kreismann», T. Pääsukese «Aili Vindi portree», V. Väli «Rektor professor Arnold Koop», E. Põldroosi «Ilmar Tornii portree», N. Guli «Sirje Helme portree» jne.). Üsna tihti maalitakse ka perekonnaliikmeid ja lähemaid sõpru. Nähtavasti on nende heal tasemel portreerimine seetõttu meeldiv, et modell «mahub» kindlalt seatud eesmärgi raamidesse. Pingete puudumist ja mahedat mõistmist võib tajuda Helle Vahersalu kergelt impressionistlikus noorusvärskes «Kristiinas», Imbi Linnu pisut salonglikus «Ilos», Evald Okase asjaliku pieteeditundega nähtud maalides «Meie pere», «Kai Koppel» ja «Jüri Okas», Raivo Korstniku delikaatses «Eyes» jne. Oma teema on Konstantin Mihhailovil. Tema tõsiasialt nähtud ja maalitud «NSVL kangelane V. Kozlov», «NSVL kangelane A. Podõmatkin» ja «Ajakirjanik Ed. Pajanski» kannatavad väheke pealiskaudse fikseerimise all. Kuid ega neid psühholoogist maalijaid nii väga palju polegi. Kõikidele nimetatud motiividele lisandub see portreemaal, kus otsustavaks saab mõni valus probleem, mille nimel üldse tööle hakatakse. Nimelt viimase, antud juhul varitseva ohutunde ja lapsemeelse unistuse ähvardava konflikti olemasolu tõstab Jüri Palmi lapseportree «Margus ja nelja tiivaga lind» laste portreede hulgas erilisele kohale. Aktiivne kaasaja elutunne, mida saadavad pikemad otsingud loomemaneeris, on Enn Põldroosi maalidele alati omane. Samas tu-

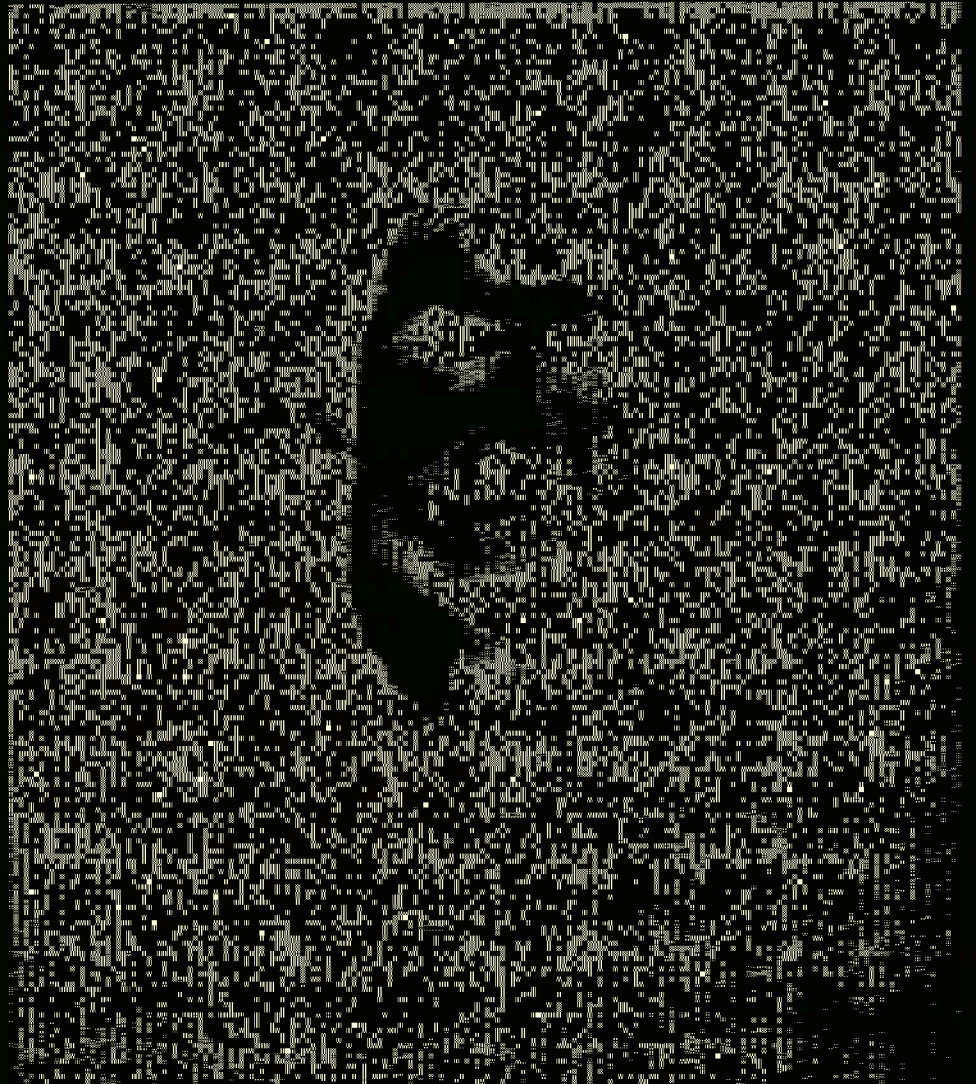


60 leb olla kiirete otsuste tegemisel alati ettevaatlik. Ennekõike viskab kunstnik kinda stereotüüpsele mõtlemisele ja nägemisele. Viimastes portreemaalides pöörab ta pahupidi kujutluse inimesest kui harmoonilisest olen-dist. Värvilaikude *staccato*-dest kokku lapitud inimesed näivad olevat kõikvõimalike pingete ja elamuste akumulaatorid. Nii üh-revad nägemus kaasaja jõulise karakteriga inimesest ja uue ekspressionismilaine pintsl-i käsitus E. Põldroosi portreedes tahtlikult šokeerival tasandil («Mati Schönberg»). Fotograafiast tuntud negatiivi ja positiivi vahe-korrad on «Ilmar Torni portrees» totaalselt ja irriteerivalt segamini. Inimese oma nägu ja keskkond teisel tasandil nähtuna ei ärata ka just erilisi lootusi («A. A. portree»), isik-suse hajumine ruumi tekitab kõhedustunde. Ning lõpuks (või alguseks) «Autoportree narrimütsiga», mida igaüks võib vastu võtta kuidas soovib. Teravmeelne mäng eeldab muidugi ka kaasamängijalt (vaatajalt) piisa-valt heasoovlikkust. Ka Efraim Allsalu üm-bertringi inimese juurde jõudmine («Paljas-pea» ja «Heikki») on omamoodi veetlev mäng. Suveräänse, piisavate kogemustega portretistina enese võimeid tundes lubab E. Allsalu endale improviseerida värvistruk-tuuride ja pinnafaktuuriga nii, et isiksus su-lab maalitervikusse, saab aga lisaväärtusena sealt kaasa autori vaimuka värvimängu.

Alati elavas, liikuvus ja särisevas maailmas on olemas ka inimlikke püsiväärtusi, mille ihalemine pole vist päris võõras kellelegi. Eelarvamusteta, tähelepaneliku vaatajana leiab Peeter Mudist seda püsivat ja peidetut, mis avaldub inimese juures vaid hetketi. Tema tabab seda tabamatut ning maalib seda nii haprana kui on hetk ise ja niisama jäävana kui on hetkes avalduv isiksuse püsiv väärtus. Maailmale avali, teraselt valvel, po-jale turvalisust kindlustav isa — niisugusena nägi Müllerit P. Mudist («Müller pojaga»). Või endasse elav, maailmale piluti avanev Anu Raud («Ligi»), väike ja habras suures helenduses. Kahekesi üksiolemise, koosole-mise, sulgumise ja avanemise igihaljas hell vajadus varieerub igas maal is tegelaste ka-rakteritest sõltuvalt («August ja Ene», «Pi-dulik pilt», «Paavle talvel»). Nähtav port-reeline joonis on täpne ja napp. Seda suurem maht on antud portreevälisele sõnumile inimesest sellisena, nagu tema seda suhtlemisel tajub. Probleemi asetusest lähedane, sõnumilt võib-olla pingestatum ja lahenduselt palju karmim on Lembit Saartsi «Tambet isaga». Poja esiplaanile asetamine ja ise vaataja-suunaja positsioonile taandumine on iseene-sest usaldust ja usku sisendav hoiak. Tun-delise, lakoonilise vormi võimalusi proovib meeldivate tulemustega juba mitmel näitusel noortest maalijatest Rein Kelpmann (käs-oleval näitusel «Naise portree» ja «Ilmar talimütsiga»).

Maalija molberti taga koos kõige sinna kuuluvaga, kaasa arvatud modell või muusa, on kunstis hästi tuntud motiiv. Pole need atribuudid võõrad praegugi, kui tehakse maalijast portreed või autoportreed. Loomin-guprotsess ise jääb nendes teostes kõrvali-

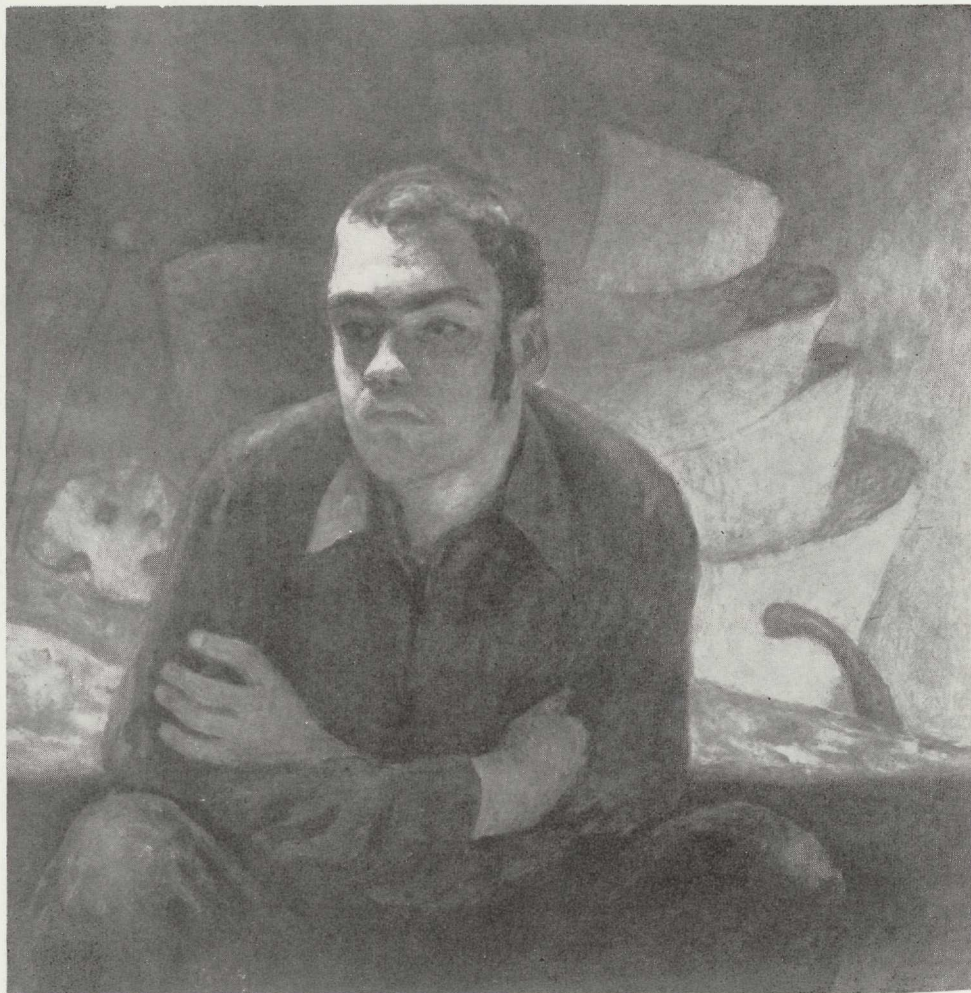
seks. Hetkel lõpliku edastamise soovist läh-62
tuv maali ja teisi ei saagi, sest nii palju
kui ka pole kirjutatud loomingusühholoo-
giast, jääb asi ikka seletamatuks. Ette teada
heitlik probleem (võib-olla ka enesevaatlus
teise kaudu) kisub Tiit Pääsukest ikka ja
jälle kujutama loovat inimest, jälgima ja fik-
seerima tema olemist loomisprotsessis. Ene-
ses äraolev inimene, organiseerimatu värvide
maailma ja organiseeritud vormide pisut
ebamaised üleminekud varieeruvad maalist
maali. Käed, klassikalises portreemaal is-
rakteri avamisel üks olulisemaid elemente, on
T. Pääsukeste maalide kontseptsioonis erilisel
kohal. Nad nagu koondavad ja lahendavad
loomingumüsteriumi pinged. Loominguprot-
sess ise on selles interpretatsioonis midagi
väga habrast, inspiratsioonihetk kergesti
käest lendav. Jüri Arrakule on looming ja
inspiratsioon midagi väga ürgset, vähem
müstiline kui müütiline — mõnulevalt, sa-
tanlikult naeratav Andres Ehin pilve veerel





64

65



moonia koloriidis ja kompositsioonis nii ottsel kujul on meie viimase aja maalis üldse haruldus.

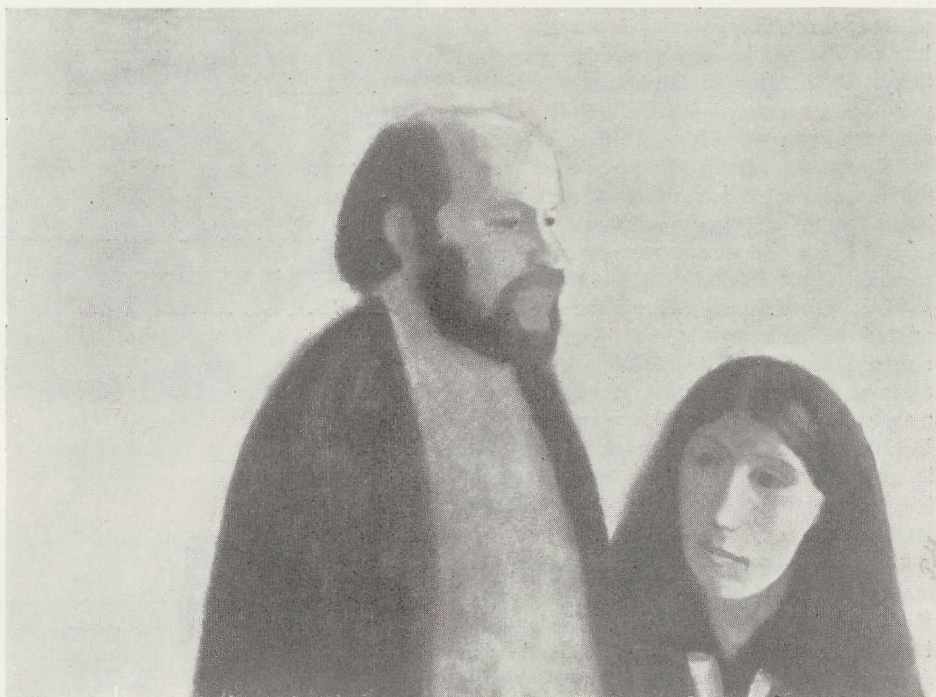
Rein Tammiku kenasti kostümeeritud ja kübardatud meeste grupiportree «Visarid» (tuntud ka nime all «Kunstnike grupp») on retrospektiivne kahel tasandil. Ühelt poolt on mehed ise viidud tagasi oma tundengi- ja verivärske kunstniku elu sõprusringi. Teisalt on mängu toodud rembrandtlikud atribuudid, atmosfäär ja tema grupiportreede kompositsioon. Sisuliselt küllaltki pretensioonikas tagasivaatav maal lubab arvata, et marssalisau on neil meestel kindlalt ranitsas.

Noore mehe maalimavallutamise idee ja põlvkonna egotsentrism on need väärtused, mida Miljard Kilk kannab järelejätmatult ühest portreemaalist või kompositsioonist teise. Nõustudes väitega, et kõik me tuleme oma noorusmaalt, on hüperrealismi printsiipide järjekindel rakendamine (ka maalis «Time out») missioonikindluse näitaja. Niisama järjekindel on Andres Tolts, tuues oma mõõdetud pindade ja tühjade ruumide maailma iseenda jaapanlikult külma autoportree. Portreemaalijate noorema ja keskmise põlvkonna loomingus näib olevat üsna selge vahe. Mida hilisem on sünniaasta, seda rohkem taandub portreemaalil kujutatav oma individuaalsuses figuuri tasandile. Omalt poolt näitab situatsioon portreemaalil külgetõmbejõudu. Enamikus kujutatavad noored isiksust mingis kindlas kontekstis (Jaak Arro «Linna» ja «Maal», Miljard Kilgi «Time out», Katrin Kõrvitsa «Portree järvega», Saima Randjärve õrn «Eino»), mis iseenesest on kõike muud kui taunitav. Sügavuti inimeseni jõudmiseks on vististi vaja elukogemusi.

Zanrimaalile lähedasi portreekompositsioone on viljelenud küll ka kogenud maalijad (Uno Roosvalt, «Portree maastikus» ja Nikolai Kormašov, «Heinaline»). Nimetu kujutatav on nendel kompositsioonidel üldisema idee kandja.

1944. aastal maalis Evald Okas grupiportree «Eesti kunstnikud Jaroslavlis». Maalil kujutatud kaheksa kunstnikku olid sõjapäevadel tagalas kunstnikkonna põhijõud. Ligi nelikümmend aastat hiljem mahutas E. Okas vaevu kunstnike tuumiku kuueruutmeetrilisele lõuendile «Kunstnikud». Teravalt karakteriseeritud portreed, kompositsioonis rõhu asetamine nendele loovisiksustele, kelle roll kunstielus silmapaistvam, on küllaltki objektiivsed. Tavatult mahukas portreede kompositsioon on kultuurilooliselt kindlasti oluline teos. Põlvkondade järgnevuse ja manalasse varisenute austamise idee (maalil on ka surnud nõukogude eesti kunsti suurkujud) annab teosele lisaks veel erilise eetilise kaalu. Väiksemas mastaabis esitab erinevate karakterite, suundumuste ja põlvkondade kokku kuuluvust perekonnapilt «Meie pere». Siit edasi üksikute perekonnaliikmete juurde («Jüri Okas») karakteristika täpsustub, seosed isiksuse ja tema maailma vahel kordkretiseeruvad.

Ning lõpetuseks: käesolev käsitus on vaid üks võimalus paljudest, milleks üks tõhus portreenäitus pakub küllaldaselt ainet.



58. Miljard Kilk. *Time out*. Oli. 1983.
 59. Lembit Sarapuu. *Loomaarst Oskar Leesment*. Oli. 1981.
 60. Evald Okas. *Kunstnikud*. Oli. 1982.
 61. Olev Subbi. *Daam mustas*. Tempera, õli. 1983.
 62. Rein Tammik. *Visarid*. Oli. 1981.
 63. Kaljo Polli. *Mati Unt*. Oli. 1983.
 64. Tiit Pääsuke. *Aili Vindi portree*. Oli. 1981.
 65. Ilmar Malin. *Nooruk I*. Oli. 1980.
 66. Peeter Mudist. *August ja Ene*. Oli. 1980.
 67. Olav Maran. *Kirjakunstnik Silvia Liiberg*. Oli. 1981.

2. oktoobrist 1982. kuni 3. aprillini 1983 oli Dresdeni Albertinumis ja Fučiku väljaku näitusesaalides avatud suurejooneline Saksa DV IX kunstinäitus. See oli kokkuvõtlik näitus, mis jätkas väärikalt sealseid kunstitraditsioone. Alates 1946. a. sügisest, kui Dresdenis toimus üldine saksa kunstinäitus, on see linn meie maa perioodiliste kunstikokkuvõtete tegemise paigaks. Kunstinäitused on seal toimunud erinevate vaheaegade aastatel 1949, 1953, 1958, 1962 ja 1968. SDV VII kunstinäitus oli küllastajatele avatud 1972. a. oktoobrist kuni 1973. a. märtsini ja VIII ulatus 1977. aastast 1978. aastasse. Viimatimainitud kujunes tõeline magnet. Küllastajate arv ületas miljoni piiri. IX kunstinäitus kujutas endast samuti igakülgset ülevaadet tänapäeva Saksa DV kunstist, hõlmates maali, graafikat, skulptuuri, tarbekunsti.

Kõige olulisemal kohal oli kahtlemata taas maal. (Viimaste kunstinäituste tulemused tõendavad, et SDV-s on maalikunst saavutanud teiste kunstiliikide hulgas hegemoonia. Aluse sellele panid realismi mõiste avardamine ja 70-ndate aastate alguse Leipzigi-impulsid.) See fakt leidis kinnitust paljudes kunstikriitilistes publikatsioonides ja küllastajate arvamustes. Maalikunstnike looming oli erinev nii temaatikalt, stiililiselt kui ekspressiooni tugevusest. Tihti kohtas vihjeid 20. aastate saksa kunstile. Meie visuaalselt üleküllastatud kommunikatsioonisfääris saab maalikunst vaatajat mõjutada oma suure atraktiivsusega — värvi ja suure formaadiga. Eriti oluliseks tuleks pidada värvilahendust, kuna just praegu toimub üleminek värvile ka televisioonis ja pealegi sellise ägedusega, nagu poleks värvifilmi veel leiutatud. Seepärast pole imestada, et koloristlikud otsingud on praegu valdavad. Siiski jäi domineerivaks filosoofiline problemaatika.

Maalikunsti atraktiivsus seisneb ka tema paremas ideoloogilis-moraalses loetavuses ja arutletavuses. Alates reformaatorlikest lendkirjadest on saksa aladel tunda selget kalduvust skemaatilisele «mõistmise vahendamisele».

Siitpeale piirduksingi vaid maalikunstiga. Teemade mitmekesisus, meie probleemide-maailma erinevad pildilised peegeldused ja pöördumise siirus oli imestamapanev. Olgugi et problemaatilisus ei ole SDV maalil sugugi uus nähtus, pakkus viimane näitus seda niisugusel hulgal, et minu arvates on jõutud küllastumiseni. Realism esineb kahes erinevas vormis. Esimeses, sensitiivses, on toimuv üldistatud ja kunstiliselt ülevamaks muudetud, kuid jäädakse siiski piltlik-konkreetsesse ja loetava peegelduse jurde. Kujutatakse reaalselt sündmust ja see paneb vaataja mõtlema omaenese analoogilistele elamus-tele. Teise vormi puhul kasutatakse vahendajat — maali idee kandjaks saab metafoor. Pildi nimetusel võib olla abistav-selgitav osa. Et aga maali kogu tema sügavuses mõista, peab kasutatud sümbolite lugu vaatajale kuuldu või loetu põhjal tuttav olema.

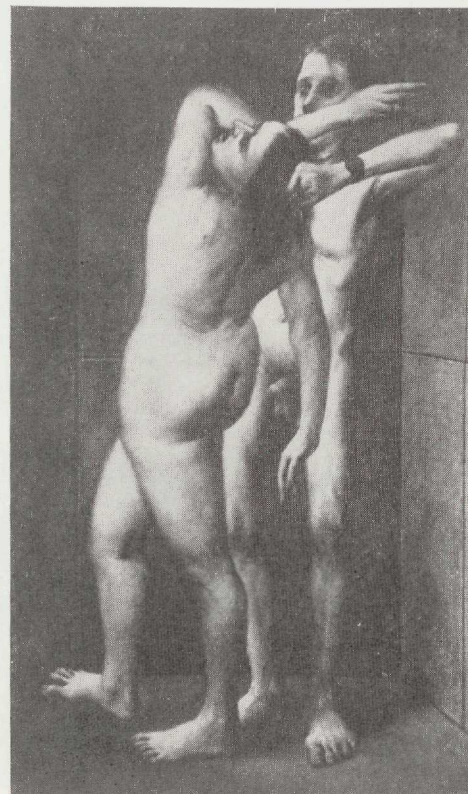
MÄRKMEID IX KUNSTI- NÄITUSELT DRESDENIS

GERD FIEDLER*

68



69



Paljude kunstnike kindel allikas on antiikmütoloogia, kuigi see eeldab vaataja väga suurt lugemishuvi. SDV poliitehniline kooliharidus ei paku aga selliste teemamõistatuste lahendamiseks siiani küll veel mingit baasi. Seepärast on mõistetav, et Panofsky kolmanda tähendusliku tasandini sageli ei jõuta. Piirdutakse vaid vahetult kujutatut uurimise ja hindamisega, konkreetsete pildielamuste võrdlemisega.

Mitmesugused suhted antiigiga said mõned aastad tagasi alguse Leipzigi kunstnikelt. Nüüd pole enam ime, et peaaegu ühel kolmandikul tahvelmaalidest leiame metafoorseid sugemeid, ühel rohkem, teisel vähem. Mis puutub vaatajale avaldatavasse mõjusse, siis olid need pildid oma uudsuse tõttu meelde jäävamad kui teised. Nad lausa provotseerivad vaatama, tõmbavad vaatajaid otseselt kaasa või konfronteeruvad temaga, ning neid töid ei saa kuidagi vältida.

Selle sugugi mitte alati meeldiva maagilise lummuse tekitajateks on selged ülevaatlikud märgid, mida ei tohi aga mingil juhul suvaliselt tõlgendada. Võib-olla sobib võrdluseks mainida märkide kasutamist tänavaliikluses, kus me samuti ei pääse kohustusest märke tõlgendada. Kuid neid märke oleme me õppinud, mütoloogia märkide süsteem on meile paraku võõras. Arvuliselt ei olnud problemaatilised ja sifreeritud pildikeelega maalid ülekaalus. Kuid nad ründasid vaatajat, provotseerisid tema nägemisharjumusi ja panid proovile tema hariduspotentsiaali. Kogu maailmas toimuvad sündmused leiavad proportsionaalselt käsitlust ka SDV maalikunsti. IX kunstinäitust võib seepärast nimetada meie aja pildilis-kunstiliseks peeglik. Esitatud olid tööd, mis otseselt käsitlesid inimese olemist kesk tõsisel globaalprobleem, ent vaevalt jäi seal puudutamata ka mõni teema, mida kohtame igapäevastes vestlustes. Kunstnikud esitasid oma vahenditega avalikkust erutavaid küsimusi. Kuid probleemide tõstatamine, nimetamine ja kirjeldamine olid tunduvalt sagedasemad kui optimistliku lahenduse leidmine.

Eriti žanrimaalis rõhutati ühelt poolt inimese massistumist ja teiselt poolt üksindust. Maailmapoliitiliste teemade kaleidoskoobis jäid väikesed inimlikud probleemid tagaplaanile või hoopis puudutamata. Vaataja vastastikustele suhetele iluga jäi vähe ruumi. Puudu jäi eelkõige väiksematest maalidest, mis sobiksid inimestele koduseintele. Klassikalit ilu ja tasakaalukust, säravat rahu ja haaravat harmooniat ei olnud kas küllaldasel hulgal pakutud või oli žürii selle välja praakinud. Riiklike kunstikaupluste väljapanekutes on sellised pildid õnneks sagedamini esindatud.

Kunstiliste väljendusvahendite osas oli näitus äärmiselt mitmekesine. Dimensioonid ulatusid miniatuurist peaaegu 10 m² suuruse õlimaalini. Pealegi koosnesid mõned pildid veel mitmest osast. Kõige suurem oli 1,39 m × 12,30 m seinamaali kavand saksa varakodanliku revolutsiooni mälestuskompleksile. Selle pildi ees voogas loomulikult katkematu küllastajate vool.

* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».

Vastavalt saksa maalikunsti traditsioonidele võis ka selle näituse tahvelmaalidel leida nii maalilist ja lineaarset akriibiat, diferentseeritult lüürilist värviharmoniat, asjalikku naturalismi ja analüütilist selgust kui ka emotsionaalsust, meisterlikku Leipzigi omast ekspressiivsust. Kasutatud oli kõiki maalivahendeid alates vanameisterlikust lasuurist kuni pastoosete akrüülikihtideni. Stiilivahendite kaar ulatus rahulikust vastanduste harmooniast moonutatud dünaamikani. Selle põhjuseks on Leipzigi, Dresdeni ja Berliini kunstikõrgkoolide erinevus ja vabariigi silmapaistvate kunstnike eeskuju. Saksa maalitraditsioonide mitmekihilisuse tõttu võetakse meelsasti vastu impulsse nii varasematelt kui kaasaegsetelt maalijatelt. Kunagine uuen-damispiid taganeb silmnähtavalt iseseisva pildikeele ja -sisu vabama käsitlemise ees. Võrdselt ilmne on nii Beckmanni ja Corinthi meenutamine kui Heisigi, Mattheuri, Metzkesi, Tübke ja Venti mõju. Ei ole tunda ühe maalimisviisi hegemooniat ja on isegi hämmastav, et sellise pluralismiga ei ole kaasnenud maalikvaliteedi langus.

Näituse peateostest rääkimine pole autorile sugugi kerge. Kõik kunstinäitused kütavad meeli üles sensatsioonide ja uuendustega. Aastate möödudes valitseb aga esikohapiltide ümber vaikus. Esiplaanile võivad nihkuda hoopis sellised tööd, mis näitusel küllaldest tähelepanu ei leidnud. Seepärast sisaldab arvustus tööde väärtuse esiletoomise kõrval ka hinnangut kunstniku isiksusele ja rõõmu debütantide julgusest.

Kõigepealt Werner Tübke juba mainitud teostest Saksamaa varakodanliku revolutsiooni teemadel. Sel maalil on juba seepärast selline eelistatud seisund, et talle ja tema eeltöödele on aastaid ulatuslike publikatsioonidega reklaami tehtud. Seda pilti võib lähematel aastatel imetleda kümme korda suuremana Bad Frankenhausenis Talurahvasõja memoriaalis. Kuid praegugi oli ta näituse suurim ja figuuriderohkeim tahvelmaal. Esimest korda on see äärmiselt avara programmiga erakordselt tähtsat ajastutevahetust kujutav teos tervikuna välja pandud. Seni on näha olnud vaid eeltöid, millel on samuti suur iseseisev kunstiväärtus.

Primus inter pares — kui pidada silmas tema otsest ja kaudset mõju SDV maalikunstile — on Bernhard Heisigi. Ta on pannud oma umbes 2x3 m suurusele pildile nimeks «Õhtuse programmi lõpp». Neljal haigutava suuga teleriekraanil kumavad sõnad: «Magage hästil!» Sinise taeva taustal on kokkuvõtlikult kujutatud, mida neil kanalitel õhtu jooksul pakuti. Selgelt võib eristada spordivõistlust ja ülekanne ooperietenduselt, Paabeli torni ehitamist ja madalikule kinni jäänud karavelli. Pommilennukid muudavad põrguks mingi linna. Igaõhtune hüvastijätuvormel «Magage hästil!» peab voodisse saatma televaataja, kes on kätte saanud oma igaõhtuse infohulga. Sellel lõuendil on maalikunsti vahenditega kujutatud jätkuks saksa maali parimatele traditsioonidele, meenutades Beckmanni, Corinthi ja Kokoschkat.

Volker Stelzmann on samuti leipziglane. Te-



70
71



72



ma töö «Drifters Escape» Jimmy Hendrixi, kuuekümnendate aastate rocki-iiidoli mälestuseks väärib järelemõtlemist. Kuid veel tugevam on tema «Pietà». Maaliliselt harmoneeritud vastandid lisavad keskaegsele motiivile uusi tähendusi. Elu ja surm on tihedalt teineteise kõrval, lausa ühtekuuluvad. Nad vastavad teineteisele hele-tumeduses, materiaalsuses, kurnatuses ja andumuses. Ja isegi Kristus on surm nagu mingi üleminekuseisund, sest sirutatud hoiak ja kõverdunud põlvede pinged võimaldavad kujutleda surnuist ülestõusmist. Selliseid variante kesk-aegsetes «Pietà'des» ei ole. Kindlasti on see sümbol ka meie aja märk, sest oleme veel harjunud seda lugema, mõistma, lisaks on see kaksikfiguur väliselt äärmiselt köit-

tevä. Wolfgang Peucker, kes nüüd õpetab Leipzigris, kus ta ise õppis, sai oma maaliga «Seinad» kõige erinevamate hinnangute osaliseks. Kaks paljast inimest lahendavad kitsas ruumis mingit isiklikku konflikti. Mees rebib naise juukseid allapoole, nii et too valuliselt üles vaatab. Mehe käsi, ilmselt valmis lööma, varjab veidi ta enese nägu. Oma alastuses on see stseen eemaletõukav ja seisukohavõtmist nõudev ühtaegu. Ka kasutatud vormivõtted rõhutavad pinget — seinte ja raamide paralleeljoonte kontrast tegevuse dünaamilisusega, paari väga tihedalt ümbritsev ruum ja kehade hele-tumedus. Seinu tuleb siin mõista muidugi laiemas tähenduses.

Oma kahe pildi «Maadlusmatil» juures on Andreas Weißgerber kasutanud analoogseid vahendeid. Tippportlaste ebainimlik treeningukoormus leidis SDV-s esmakordselt kunstilist kajastust Rolf Münzeri graafikas. Weißgerberi esimesel maalil näeme samuti ruumi kokku surutud tegelaskonda. Maadlejate treeningu pinged on viimseini üleskrüvitud, sellal kui treener jälgib vaid reeglitest kinnipidamist. Teisel on sama väikesesse ruumi trüginud veider pealtvaatajategrupp, mis peab pildi vaatlejat ebaameeldivalt puudutama. Mõlemal pildil näeme selgesti toorust ja vägivalda. Tunnustust väärib Leipzigi debütandi julgus käsitleda maalil selliseid probleeme.

Neist kunstnikest, kelle pildid väliselt millegi erilisega silma ei torka, tuleks nimetada berliinlast Harald Metzkest. Tema «Kiviraidor» näitab kahte isiklikku seost. Esiteks õppis ta enne Berliini kõrgkooli astumist ise seda ametit, teiseks õpib tema poeg praegu sama ala. Maali erilisus peitub värvide harmoonias. Sellel pildil väljendab kokkusurutus ümbritsevat töömaailma, rahu ja sisemist kooskõla tööprotsessiga. See pilt toetub isiklikele tähelepanekutele ja elamustele. Samasuguse maalikultuuriga on teostatud Metzkesi «Ömblejad», mis kuulus näituse parimate tootmisteemaliste tööde hulka.

Nüüd paar sõna sellest, milline oli näituse üldine atmosfäär. Suured ruumid, kus eksponeeriti ka graafikat ja skulptuuri, olid pidevalt inimesi täis. Defileerivad massid määrasid sageli ära liikumissuuna ja -kiiruse. Ometi oli näitus avatud tervelt 6 kuud! Pildid viisid vastuvõtliku vaataja sageli vastu-



võtuvõime piirini. Antiikmütoloogia nõudis soliidseid teadmisi, aga hinnas olid ka kesk-aegsed analoogiad, reformatsioon ja valgustusajastu. Atmosfäär näitusesaalides oli pigem pinev kui pingevaba ja rahulik.

Hoiatus- ja manitsuspildid, mis kompositsiooniliselt pilku kõitsid, põhjustasid oma suure arvuga sageli üleküllastumist. Vaid vähesed pildid pakkusid rahu ja lõõgastust, kuid agressiivses ümbruses oli nende vähestegi mõju vaatajale nõrk. Abstraktne suund, püüdes realistlikule tunnetuskunstile vastandada lõõgastuskunsti, tõi nii mõnigi kord vaatajatele pettumust. Kuid tänu mõnedele headele tahvelmaalidele suutis abstraktne suund säilitada talle kuuluva koha SDV maalikunstis. Siinjuures peab veel kord rõhutama, et erakordselt sooja vastuvõtu osaliseks saanud VIII kunstinäitus oli teinud IX näitusele suurepärase eeltööd. Inimesed olid tulvil uudishimu ja otsisid identifitseerimise kunsti-teostega.

Suur ja igakülgne huvi, mida SDV kodanikud oma maa kunsti vastu üles näitasid, on kunstnike ja kunstitarbijate tegevusühtsuse väljendus. Nii saavad ilmsiks tööliklassi partei kunstipoliitika viljad. Nii demonstreeritakse liitu tellijate ja kunstnike vahel. Mitmed tellimustööd on taas oma kohal ettevõtetes ja instituutides, näitusel tehtud ostud jäävad meie maa tähtsamatesse galeriidesse. Kahtlemata jääb IX kunstinäitus etapiliseks Saksa DV kunsti ajaloos.

Tõlkinud **Helgi Loik**

75



76



68. Herta Günther. *Eskalaator*. Oli. 1979.

69. Wolfgang Peuker. *Seinad*. Oli. 1981.

70. Ellena Olsen. *Suur pulmasöömaaeg*. Oli. 1981.

71. Rolf Kuhrt. *Kassandra*, 2. leht sarjast «Ülestõus». Puulõige. 1980/82.

72. Volker Stelzmann. *Pietà*. Segatehnika. 1981.

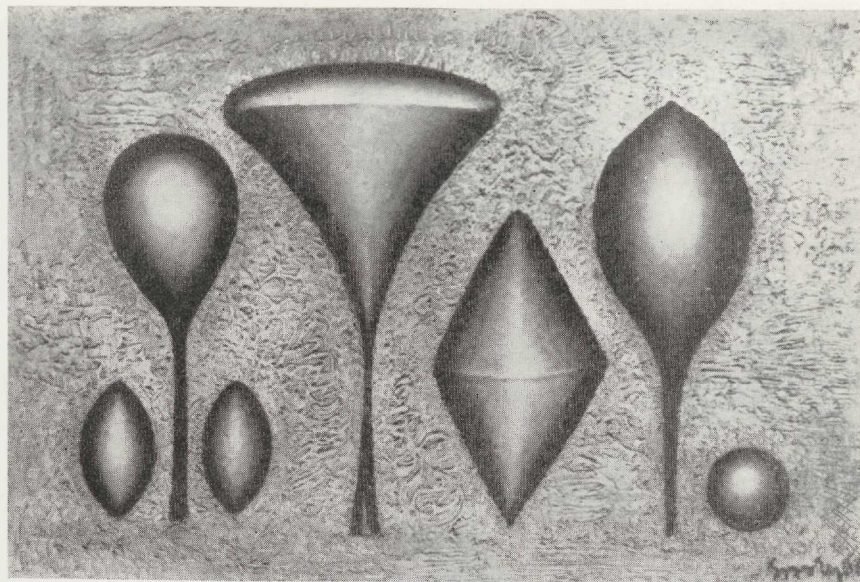
73. Bernhard Heisig. *Ohtuse programmi lõpp*. Oli. 1982.

74. Walter Libuda. *Heidik*. Oli. 1980.

75. Uwe Pfeifer. *Gisela portree*. Oli. 1980.

76. Arno Rink. *Kiusatus*. Oli. 1980.

ÜHE KÜMNENDI- VAHETUSE KUNSTIST



KAUR ALTOA, SIRJE HELME

77. Uto Sooster. Värvilised kadakad. Oli, vineer. 1966.

Aeg muutub ajalooks väga kiiresti. Juba vaatame viiekümne aastate lõpu ja kuuekümne aastate algust kui ajalugu ning meie (kollektiivne) mälu valib sealt välja ainult selle, mis on jäänud tähendusrikkamaks ja olulisemaks. Viimaste aastate kunsti- ja kirjanduskriitika vaatlevad kuuekümnendaid aastaid kui tõusuaega kultuuripõllul, kui aega, mil pandi tegelik alus tänasele Nõukogude Eesti kunstipildile. Täpsustades: meie kunsti üldtunnustatud arenguskeem viimase veerandsajandi kohta on ligikaudu järgmine. 50. aastate keskpaiga «suurele sulale» järgnes graafika tõus, kuna maali saavutused jäid esialgu tagasihoidlikumateks. «Maaliajastu» algas aga umbes kuuekümnendate aastate keskpaigas, mistõttu 50. aastate lõpp — 60. aastate algus on ajajärk, millest maali puhul kiputakse kergemalt üle libisema. Me ei sea nimetatud periodiseeringut kahtluse alla, küll aga loeme, et sisemiselt piisavalt diferentseeritud ajajärk 50. aastate II poolest 60. aastate keskpaigani vääriski rohkem uurimuslikku tähelepanu. Siis just tärkavad suundumused, millele tugines järgnev maalikunsti kõrgaeg. Järelikult on ilma selle tundmiseta raske mõista ka järgneva protsesse.

1983. aastal korraldas Tartu Riiklik Kunstimuseum suure ülevaatenäituse 60. aastate kunstist, mis ajendas veel kord kontrollima legendi kümnendivahetuse kunstitõusust. Eesti kunstis on nii vähe legende, et meelsti toetaksime seda üht tõenäolisemat, seda siiski igaks juhaks kontrollides vestlustes Ilmar Malini ja Ain Kaalepiga (14. okt. 1983. a. Tartus), Olev Subbiga (17. okt. 1983 Tallinnas), Enn Põldroosiga (5. det. 1983 Tallinnas) ja Olav Maraniga (2. ja 6. veebr. 1984 Tallinnas). Lisaks on läbi lehitsetud

nende aastate näituste kataloogid, almanahhi «Kunst» ja ajalehe «Sirp ja Vasar» aastakäigud 1957—1962.

50. aastate II pool on meie kultuuriloos üldse äärmiselt aktiivne. Meenutame kas või mõningaid momente kirjanduselust. Muudatustealdis oli kõigepealt luule (muide, tõusuaeg langeb kokku graafika omaga, seevastu maali saab korrelatsiooni viia proosaga — kas on see juhus?). Loendame kas või 1958. aasta luulesündmusi. Ilmub J. Krossi «Sõerikastaja». Seni ajakirjaniku ja satiirikuna tuntud U. Laht avaldab «Sinelitaskust seannahkse portfellini», A. Kaalep avaldab artikli vabavärsist ning ilmub M. Underi valikkogu. Iseloomulikuks ajajärgule on suured nihked nii sisus kui ka vormis (eelkõige vabavärs); taas hakkavad esinema mitmed enne sõda alustanud poeedid (A. Sang, K. Merilaas). Üheks tinglikuks ajapiiriks on aasta 1962: ilmuvad K. Merilaasi ja A. Kaalepi kogud, samal ajal alustab P.-E. Rummo, E. Vetemaa ja M. Traadi luulevihikutega nn. kassetipõlvkond. Proosa on mõneti inertsem ja suuri tippe on raskem välja tuua. Nimetaks P. Kuusbergi «Andres Lapeteuse juhtumit» 1963. a., ent samal aastal ilmunud A. Valtoni ja M. Undi raamatud tähistavad juba järgmist ajajärku.

Tolle aja kirjandusest rääkides ei tohi unustada ka tõlkekirjandust: alates klassikapärandi väljaandmisest (sari «Suuri sõnameistreid»; «Ilias» 1960. a.) kuni eelkõige kaasaga tutvustava 1957. aastast ilmuva «Loomingu» Raamatukoguni». Samal ajal saame rääkida ka uuest etapist muusikas, mis on seotud eelkõige E. Tambergi («Ballett-sümfoonia» 1959, «Kuupaisteoratorium» 1962), V. Tormise («Kihnu pulmalaulud» 1959) ja J. Räätsa nimedega. Teatris oleks peamisteks



78. Henn Roode. Turg. Oli. 1961.

märksõnadeks B. Brechti taasavastamine, lavakunstikateeder V. Panso ettevõtmisel ning nihked Stanislavski interpreteerimisel.

Meie jutujamisel rõhutas A. Kaalep, et kõneleme küll uuenemisest, ent tavaliselt on tegemist kahe omavahel seotud nähtusega: esmalt taastamine ehk regeneratsioon ning alles selle baasil tekib hiljem uuenemine. «Näiteks luules tundub, et need, keda ikka uuendajateks on nimetatud — Kross, Niit ja mina, — tõime tagasi 30. aastate värsikultuuri. Sisu oli paratamatult uueks muutunud, aga kõige tähtsam — tõime tagasi arbujaate värsikultuuri, mis vahepeal oli laokile jäänud.» Mõneti sarnast näib toimuvat ka tollases kunstis. Ilmekalt näitab seda 50. aastate kolmanda veerandi Tartu, kus olid säilinud tugevad «Pallase» traditsioonid. 1956. aastal esinevad seal A. Vardi, G. Raud ja J. Saal; 1957. a. lisanduvad A. Kesner, K. Teder ja A. Starkopf ning 1958. aastal E. Aiki ja A. Kongo. Valdavaks on neoimpressionistlik maalimismaneer (erandiks J. Saali ekspres-siivsed tööd), mida näeme ka selle ajajärgu E. Kitse lõuenditel. Zanridest domineerivad maastik, natüürmort ja lillemaal, mis mõnigi kord pälvib kriitikult etteheiteid. Suhteliselt valutult liituvad vanema põlvkonna meistritele noored Tartu kunstnikud E. Aisalu, I. Malin, A. Suuman, K. Kärner, V. Janov, L. Makarova. Põhilisim, mida kriitika nende puhul esile toob, on suurem värvierksus. Lõpliku eneseleidmiseni jõudis enamik nimetatutest hiljem; praegustes meenutustes rõhuta-takse tookordset A. Suumani ja K. Kärneri osa. Küll aga jäävad just kaks viimast toonase kriitika hammaste vahele. Kindlasti ei tohi alahinnata Elmar Kitse tookordset tähtsust ja mõju meie maalikunstile ja noorema-tele maalijatele.

Tallinnas olid nihked esialgu vähem märgatavad. Traditsioone kandsid siin edasi Adamson-Eric, O. Terri ja L. Mikko, viimase Kunstiinstituudi aknast maalitud linnavaated olid järgmise põlvkonna jaoks sensatsioonilise tähendusega. Põhiliste muudatuste kandjaks kujunes siin aga juba uus põlvkond: aastatel 1958—1959 lõpetanud H. Laretei, P. Ulas, O. Maran, H. Viires, H. Roode, H. Eelma, E. Põldroos ja N. Kormašov, kellega samal ajal liitus V. Ohakas. Avalikkusele startis kogu see seltskond aga 1959—1961. aastate noortenäitustega, kust võtsid osa nii Tallinna kui Tartu noored kunstnikud. Lisaks esinemetatutele veel V. Pirk, L. Saarts, L. Sarapuu, L. Vallimäe-Mark, S. Jõgever, R. Raamat jt. Näitused organiseeriti noorte endi poolt, põhiliselt E. Põldroosi ja N. Kormašovi eestvedamisel. Näituste kunstikontseptsioon oli kaunis ähmane, püüti lihtsalt olla teistmoodi, «panna jää liikuma». Erinevust rõhutati figuuraalkompositsioonides — just nende spetsiaalselt suuremõduliste töödega toonitati jooni, mida nähti kaasaegset vormi kujundavana. I noortenäitus võeti hästi vastu, vanematest kunstnikest toetas žüriilikmena üritust A. Kongo. II näitusega enam nii sujuvalt ei läinud. Kui I näitust pidas kriitika paljutootavaks (põhiettekanne B. Bernšteini), siis II näituselt leiti eeskätt ebaprofessionaalsust, võõraste mõjude ebakriitilist jälgimist jmt. Tagantjärele vaadates dokumenteerivad just need noortenäitused (III toimus 1961. a.) kunstielu keskme nihkumist Tallinna.

Mida aga õieti kujutas 50. aastate lõpp noorte kunstnike loomingus ja mida tähendas kaasaegne vormiotsing? Kogu noorteseltskonna huvi kunsti suhtes oli kahel tasemel. Esiteks tung väljapoole, n.ö. oma kunsti väljendusvahendite aktiveerimine

(termin, mis tol ajal tihti käibel oli), huvi igasuguse uudse lahenduse vastu. Eeskätt tähendas see süvendatud tegelemist vormiprobleemidega. Teiseks huvi omaenda kunstiloo vastu, «Pallase» pärandi tundmaõppimine, milles oli ka tartlaste Roode, Saartsi, Pirgi ja Viirese mõju — nemad tähendasid veel koolkondlikku sidet. (Teatavasti 50. aastatel kaotati Tartu Kõrgem Kunstikool ja muudeti Riikliku Kunstiinstituudi osakonnaks.) Põhiprobleemiks oli siiski **kaasaegsus**. «Pallast» hinnati eelkõige kui võimalust toetuda traditsioonile oma eitavas hoiakus vahepealse puruakademistliku hariduse vastu. Viimatinimetatud õppemeetod ei omanud õpilaste hulgas mingit autoriteeti ning üldlevinud oli seisukoht, et õppimine Tallinna kunstinstituudis ei saa midagi anda kaasaegsusele pürgivale kunstnikule. Ka tollases ajakirjanduses oli korduvalt juttu kunstnike ettevalmistamisest, eriti seoses Eesti NSV Kunstnike Liidu X kongressiga. Nii leiab instituudi direktor J. Vares, et hoopis tõsisemalt on vaja tegeleda kompositsiooniga ja selle õpetusega. Kongressil sõna võtnud E. Põldroos rõhutas samuti, et instituudis tuleks palju enam tähelepanu pöörata kunstiteoste tegelikule struktuurile ja kompositsioonile, sest vastureaktsioonina akadeemistlikele stampvõtetele kipuvad noored omaks võtma kõike, mis ette tuleb.

Noor kunst eksperimenteeris mitmes suunas, õieti võib öelda, et igas suunas, kus vähegi võimalik. Tagantjärele on asjad palju selgemad ja kõigist neist katsetustest ratsionaalse tuuma leidmine polegi ehk nii raske. Tookord tegutseti üldreeglina ilma igasuguse kindlama programmita. Kunstikontseptsioon, nagu öeldud, oli hägune ja programmiks oli õieti negativism kõige selle suhtes, mida vahe-



79. Aleksander Suuman. Mirjam Annisti portree. Oli. 1960.



80. Lepo Mikko. Lume eel. Oli. 1962.

peal oli dogmaks peetud. Selge oli, et kunsti arenguks mõned vajalikud etapid olid vahele jäänud ja et see vahepealne tuli ikkagi nii või teisiti läbi teha. Pärast 1956. aastat, kui kardinaalselt muutus suhtumine kunstipärandisse, kui oli edukalt toimunud eesti kunsti dekaad Moskvas, I üleliiduline kunstnike kongress jne., oli tekkinud soodus aeg vajalikuks ja normaalseks uuemisprotsessiks.

Muidugi tehti seda väga mitmes laadis ja hüplikult, eeskätt juhtimas kriitiline hoiak igasuguse muu kunsti suhtes, mis teinekord oli päris ilma ratsionaalse põhjendusega. Nagu on meenutanud kunstnikud, oli seal suur osa ka lihtsalt lõhkumislõbul, n.-ö. punase vesti näitamisel. Tuleb muidugi silmas pidada, et see negativistlik hoiak kehtis ainult vahetult eelneva kunsti suhtes. Tookord ei formuleeritud iseendalegi täpselt, millega konkreetset tuleks tegeleda ja ka praegu tagantjärele meenutustes domineerivad sellised iseloomustused nagu «aja vaim oli selline», «kõik oli õhus» jne. Nüüd, omades juba mingit ajalist distantsi tookordse arengusuunaga, peab nentima, et noorte püüdlused olid mõneti paralleelsed üleliidulises kunstis ja kriitikas levivate hoiakutega. Oleks haruldaselt põnev jätkata aruteluga aja vaimust, kuid jäägu see siinkohal siiski tegemata. Seda enam, et teadaolevalt pole veel keegi seda korralikult defineerinud, ometi on ta kasutusel täiesti konkreetsetes tähenduses. Leppigem seega kokku, et juht — kõike oli õhus —, polegi romantiline arusaam, vaid päris täpne ettekujutus asjadest. Niisiis, ajastu vaist meie kunstnikel oli tugev, ning liikus nii mõnigi kord rõõbiti suunaga, mida hiljem hakati üleliiduliselt nimetama «karmiks stiiliks»; termin, mis eesti kunsti ajaloos ei jõudnudki koduneda. Sest olgu kohe lisatud, et juba 60. aastate teine kolmandik

ei pidanud enam lakoonilist, siluetlikku ja tumedakontuurilist stiili sugugi kaasaegseks ning et tüdimus ja ammendumus sellest laadist tuli päris ruttu. Kuid ühe arenguvarandina prooviti ta läbi. Seda enam, et ta sobis just suuremate temaatiliste maalide stiiliks; siinjuures tuleb meenutada 1959. a. Tallinnas toimunud Balti vabariikide temaatilise maali näituse mõju meie uuenevale kunstile. Oleks aga vale väita, nagu orienteerumaks noor kunstnikkond teoreetilistele arutlustele üleliidulises ajakirjanduses. Kahtlemata on suur hulk tegureid, mis 50. aastate lõpu noort põlvkonda suunas ja mõjutas ning millest meie kunstiajaloo käsitlus pole ka mööda läinud. Kuid tahaks nimetada veel kaht momenti, mida ehk siiani rõhutatud pole. Esiteks 1957. a. Moskvas toimunud ülemaailmset noorsoofestivali. See oli esimene ja kõige vahetum kokkupuude kaasaegsete progressiivsete kultuuritendentsidega, seal nähti muide ka esmakordselt ameerika abstraktselt maali ning ka selle valmimisprotsessi. Loomulikult mõjutas sellisest õhkkonnast osasaamine, tekkis isegi eriline sõna — festivalism. Teiseks vajab nimetamist Saksa DV-s välja antav «Bildende Kunst». Esimese välismaise kunstiajakirjana oli eriti esimeste numbrite mõju äärmiselt suur. Oli isegi kasutusel iseloomustus — «bildende kunsti stiil». Algselt kätkes ta endas ainult positiivset tähendust. Üsna ruttu muutus aga bildendemaneeer tõesti maneeeriks ning 60. aastate keskpaigaks sai ta juba pejoratiivse varjundi. Maneeer üldjoontes on ju hästi tuntud ning tema peamine võte on vastandumine enamikule akadeemilise kooli tavadele. Ruumilisusele, klassikalise maali ühele põhinoodele vastandati pinnalisus, ruum muudeti tinglikuks elemendiks, plastilisele modelleerimisele vastandati siluetlikkus ja figuuri üldistatus,

kasutati nn. ultramariinkontuuri, toonmaalidele vastandati erksaid värvilahendusi. Nende vormivõtete kõrval oli meil populaarne ka juba eesnimetatud järelimpressionistlik maali-tehnika. Omaette probleemiks oli nonfiguraalsus, millele just Moskva festival tõuke andis. Tallinnas hakkas abstraktsse kunstiga esimesena katsetama O. Maran (1957), Tartus L. Makarova. Näitustele need tööd muidugi ei jõudnud ja tegelik problemaatika läbitöötamine ja mõtestamine toimus tegelikult hiljem, ka arvestatavad resultaadid pärinevad juba 60. aastate keskpaigast. Olgu siin ka lisatud, et just 50. aastate lõpust algab ajakirjanduses ja kunstikirjanduses tugev abstraktsionistlike voolude kriitika. Kui kogu pärastõjajärgse aja oli kõige negatiivsema tähendusega kriitiline termin formalism (mille kohta tabavalt märkis E. Põldroos, et see tähistas kõverat joont seal, kus joon pidi olema sirge), siis I üleliidulisel kunstnike kongressil 1957. a. muutus formalismi mõiste ja selle asemele tuli sõna abstraktsionism. Viimane oli märksa laiemas tähendusega kui vastav kunstivool. Samal kongressil hakati aga ka avalikult halvustama naturalistlike tendentsse kunstis, fotograafilist kopeerimist (mitte segi ajada praeguse fotorealismiga), kunstniku passiivset ellusuhtumist. Toetati julget, individuaalset loomingut, mis oleks tänapäevane nii sisult kui vormilt. Võeti suund lakonismile, mis terminina hiljem sagedasele kasutusele tuli. Loomulikult tõi see kaasa ägeda üleliidulise dispuudi, mis haaras kaasa kogu marksistliku esteetika käsitluse ning sotsialistliku realismi mõiste täpsustamise, avardamise, arendamise küsimused. Käesolevaga ei püüa me süveneda tolleaegse poleemika ja teoreetilise mõtte keerdkäikudesse, nendime vaid, et tegelikult oli kaasaegsus, selle väljendumise sisu ja vorm,



81. Ellinor Aiki. Läsa. Öli. 1963—1964.



82. Ann Audova. Pead. Öli. 1963.

mida tookordne noor põlvkond omamoodi nii lihtsameelselt ja avatud südamega taga ajas, äärmiselt hell teema. Üleliidulise diskussiooni vaimu kandsid meie tolleaegsesse ajakirjandusse B. Bernšteini artiklid; kuid ka jooksvas kriitikas oli kaasaegsuse teema lihtsa-koelisemalt, aga pidevalt sees. Sellega tegelesid ka kunstnike endi (E. Põldroos, I. Malin, L. Kokamägi jt.) publitsistlikud sõnavõttud ajakirjanduses.

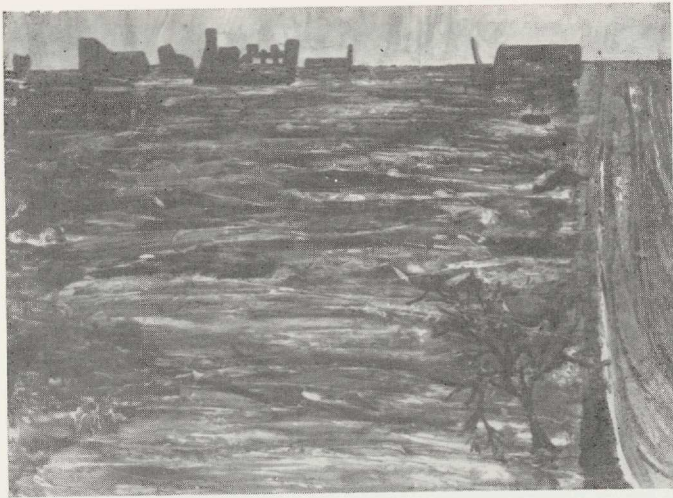
Tänapäeval, kui taas on päevakorral kaasaegse stiili võimalikud avaldusvormid ja üldse mingi kaasaegse stiiliühtsuse võimalus, on eriti õpetlik lugeda tolleaegseid nõudmisi ja arusaamu kaasaegsusest. Peab tõdema, et praegu tihti metodoloogiliste probleemide ja omamoodi tautoloogiasse takerduvate arutluste vastu on tolleaegsed nõudmised selged ja kindlalt formuleeritud ning neil on tõesti ainult üks nõrk koht — küsimus, millisest hetkest muutub maaliteos formalistlikuks, kus on see piir, millest ühel pool on kunstilisi väljendusvahendeid aktiveeriv atribuutika, eksperiment tõelise sisukuse nimel ja teisel pool vaid sisutu veiderdamine. Ei maksa unustada, et eelkõige rõhutati sisu primaati, millest kasvas välja ka sünteesitaotlus. Viimane ei kasva mitte dekorativismi ja abstraktsiooni (mis ühe arenguvariandina on täiesti mõeldav ja millesuunalisi katsetusi meil ka tehti), vaid jutustav-sümbolistlikus suunas. Selle ühe suunana nähti ette mingi hoiaku, teo, mõtte üldistamist (kaob individuaalne, esiplaanile tulevad liigilised tunnused) ja teise suunana mõne tüüpsituatsiooni, ajastule iseloomuliku tegevuse või olukorra natuurijälgivat kujutamist. Ka vormist räägiti tihtipeale sisu terminites — nõue väljendada kaasaegse elu uut, tensesivset rütmi, suuri kiirusi ja tugevaid tundeid tähendab just seda. Sest väljenduse pinge-

lisusele oli kõige adekvaatsem vormi lühidus, — mis tähendaski kompositsiooni lakoonilisust, ruumi tinglikkust, figuuride siluetlikkust, värvide kontrastsust. See on laad, mida kohatakse üleliidulistel näitustel, mida tuakse eeskujuks läti temaatilise maali puhul ja mis tuleb meie kunstikriitikasse ka noorte kunstnike tööde hindamisel. See on laad, mis üleliiduliselt võitis lõpuks ülisuure populaarsuse, kuid mis eesti kunstis siiski vaid mõned aastad domineeris. Kuid katsetuste ja uuenduste perioodil oli see hädavajalik ja loomulik. Uuenduste tuhinas tegeldi ehk tõesti rohkem vormi kui sisuga (nagu teinekord ette heideti). Kuid tõenäoliselt õigesti on neid vahetuid selgitanud Enn Põldroos, kes kirjutas, et kaasaegsusest on eesti maalil vormiküsimus saanud tihti vaid sel põhjusel, et noored teavad, mida tahavad oma kunstiga väljendada, kuid ei oska seda veel kõige mõjukamalt teha. Võitlus kaasaegsuse eest on tihti ühte sulanud võitlusega kuiva naturalistliku traditsiooni vastu ning tõenäoliselt on viimast murda raskem kui saavutada uut eluhoiakut, mis niigi noortele omane. Kriitikud võtsid üldreeglina uued taotlused kergesti omaks (E. Pihlak, B. Bernšteini, M. Lumiste jt.), kuid ei maksa siiski arvata, et kaasaegse väljenduskeele otsimine tuli täiesti ilma kriitikata. Tihti kohtas vastuseisu ja subjektiivsust kitsal ametkondlikul tasandil. Noori süüdistati, et uudsuseotsimise tuhinas võetakse võõrad eeskujud mehaaniliselt üle, et novaatorlus on tihti näiline, et lihtsalt püütakse varjata saamatust realistliku elukäsitluse kujutamisel. Võib-olla tõesti tundus uus vormiotsing kerglasena ajal, kui oodati suuri kordaminekuid eeskätt temaatilises maalil, kus prioriteet kuulub sisule. Kuid olgu öeldud, et ei saa areneda ka temaatiline maal, kui tema vormiline külg on

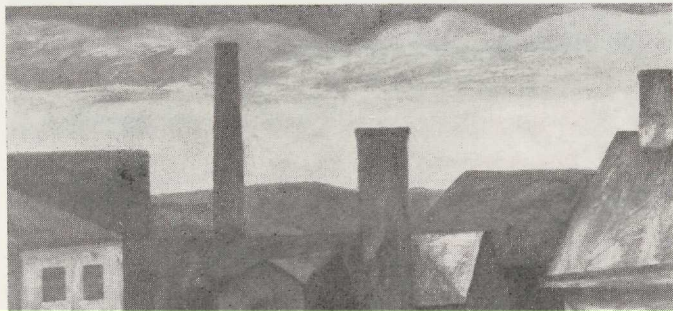
kaasaegse kunstilise mõtlemise poolt, puht vormiaspektist läbi töötamata. Üldiselt aga suutsid noored oma taotlusi selgeks teha. Nii ütles A. Green, tookordne ENSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja, ENSV Kunstnike Liidu XI kongressil 1962. a. «Räägitakse, et noored kipuvad vigurdama. Küsimus ei ole vigurdamises, kui otsitakse uusi vorme, väljendusvahendeid [...] Kui nad tunnevad oma kodaniku õiget kohta elus ja neil on küllaldaselt kunstimeisterlikkust, siis nende katsetused kannavad alati head vilja.»

Niisiis tähendas 50. aastate lõpp — 60. a. algus eeskätt suurt maaliliste väljendusvahendite rikastamise aega. 60. aastate teine pool toob neile kunstnikele kaasa juba isiklikumad otsingud, omad kitsamad probleemid, oma stiili väljatöötamise, individualiteedi. Tulid teistsugused noorteprobleemid ja sel ajal alustanud kunstnikud suhtusid juba üleolevalt «Bildende Kunsti» ekspressionistliku kallakuga dekoratiivsesse stiili. Kuid just nende aastate vormiotsing avas tee kogu järgnevale. Võib-olla poleks ilma kitsalt kujunenud arusaamadest otsustavalt läbi murdmata nii intensiivseks ja arenguvõimeliseks kujunenud ka järgmised etapid? Seega on ajastul eeskätt suhteline väärtus. Me ei leia sealt mitte niivõrd kunstiküpsed šedöövrid, vastupidi, paljud tolleaegsed tööd ei meeldi tänapäeval enam üldse, vaid ideid, murrangut ja vaimu. Püsiväärtustena leiame sealt eelkõige E. Kitse, A. Kongo ja A. Vardi loomingut, uue taseme saavutab L. Mikko.

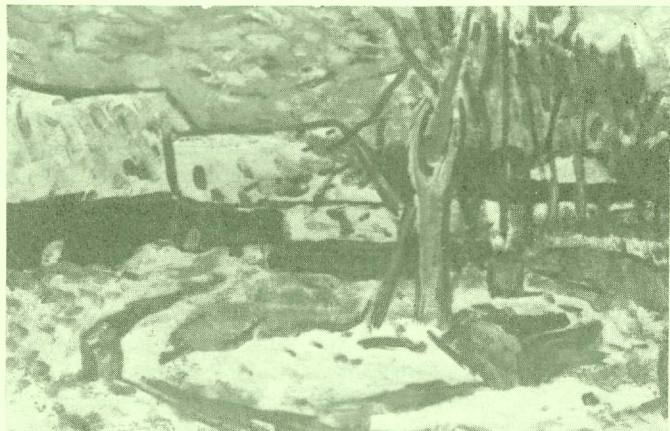
Ja veel kord legendist — legendist kuuekümnendate aastate kohta. Jäägu ta pealegi meie kunsti tõusuaaja sümboliks. Legendid (mis teinekord küllalt trafaretselt lõpevad) on aga ikka põhjuslike seoste hiilgavate algustega.



83. Enn Põldroos. Põletatud maa. Oli. 1964.
84. Olav Maran. Nurgeline linnavaade. Oli. 1964.

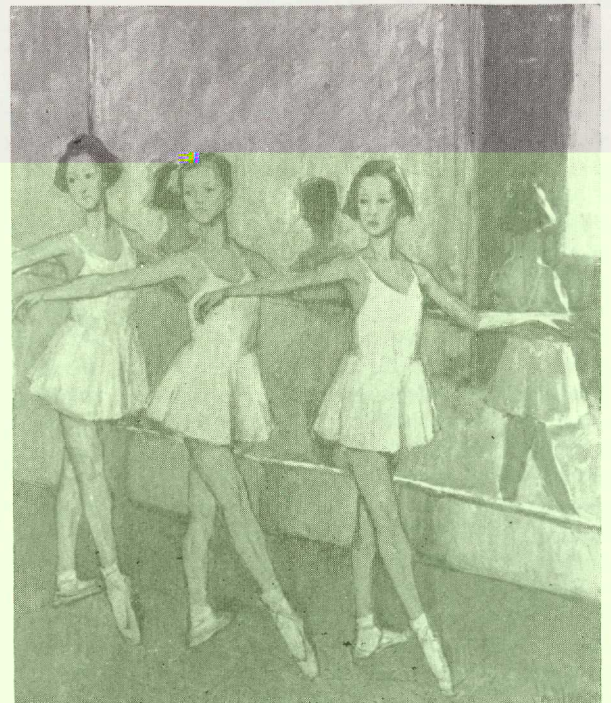


85. Alfred Kongo. Vana talu. Oli, vineer. 1960.



86. Efraim Allsalu. Neiu valge rätikuga. Oli. 1964.

87. Leili Muuga. Esimene samm. Oli. 1959.



88. Ilmar Malin. Ema ja poeg. Oli, papp. 1965.



«VISARID» 1967—1972



HARRY LIIVRAND

89. Kaljo Põllu. Mõtisklus. Puit, klaas, tempera. 1968.

1957. a. loodi Tartu Riikliku Ülikooli pedagoogikakateedri juurde kunstikabinet (tähistas hiljuti oma tegutsemise 25. aastat) kujundamiseks ja arendamiseks tudengite kunstilis-esteetilist maitset ning ajaloo-keeleteaduskonna üliõpilastele joonistamise õpetaja lisaeriala andmiseks 8-klassilistes maakoolides. Esimene juhataja Juhan Püttsepp (1898—1975) kujundas selle täieõiguslikuks õppekabinetiks. 1962 võttis juhataja kohused enda kanda äsja ERKI lõpetanud Kaljo Põllu. Ühisateljees kujunes mitte niivõrd konkurentsi kui üksteise toetamise ja loomingulise solidaarsuse õhkkond koos silmaringi avardamise püüdega. Esile hakkas nüüd kerkima väike teotahteline ning andekas rühm, kellele jäi napiks ettenähtud tundide arvust, kes ületasid kunstikabineti aastanäituste taseme. Ja kuigi kabineti eesmärgiks polnudki püüd koolitada n.-õ. akadeemilisi kunstnikke, juhtus nii, et isetegevuslikust tegutsemisest kasvas välja kõigiti arvestatav kunsti(kultuuri) liikumine, mis kulmineerus rühmituse «Visarid» moodustamisega 1967. a detsembris. Sõna «visar» pärineb Iisaku murrakust, tähenduseks «rahulolematu ilmega», «pilves». Nimetuses avaldus vastandumistahe selleaegsele Tartu kunstile, opositsioonitarve, mis noorte grupeeringuid ikka on iseloomustanud. Aga selles maakeelses nimes võis täheldada ka viitamist kunstnikkonna noorenemise võimalusele Emajõe linnas endas. 1960. aastatel aset leidnud murrang kunsti sotsiaalse osa ja esteetiliste normide senisest avaramal tõlgendamisel jäi Tartus üsna tähelepanematuks. Seetõttu säilis Tartu kunstinäituste üldilme suhteliselt intiimse ning kammerlikuna, teatud mõttes konserveerituna, noortekunsti iseloomulikest ilmingutest jäädi eemale või isegi tõrjuvale seisukohale, sest uued suunad ei

sobinud kokku vanameistrite mõttelaadi ja kunstikooli maalistuudiumiga. «Visarite» formeerumisele aitas veel kaasa tollane vaimne kliima, üldine kultuurihuvi tõus ülikoolis. Vanuselt ja hariduselt olid visarid heterogeensed. Kaljo Põllul (s. 1934) oli klaasikunstniku diplom, Peeter Lukats (s. 1933) oli lõpetanud Tartu kunstikooli, Peeter Urbla (s. 1945) ja Jaak Olep (s. 1945) õppisid ülikoolis ajalugu, Enn Tegova (s. 1946) EPA-s zootehnikat ning alates kolmandast näitusest juurde tulnud Rein Tammik (s. 1947) Tartu kunstikoolis. Grupi näitusi arvustasid kunstikabineti ringi kuulunud Kaur Altoa ja Asta Hiir (Põldmäe). Kokku korraldati seitse näitust, nendest üks Tallinnas, ülejäänud pandi üles ülikooli (vanas) kohvikus: I — apr. 1968, II okt.—nov. 1968, III apr.—mai 1969, IV — sept. 1969 kohvikus «Pegasus», V — apr.—mai 1971, VI — märts—apr. 1972, VII — mai 1972; retrospektiivnäituse korraldas 1981. a. aprillis kunstikabinet. «Visarite» tegutsemisaeg jaotub tingimisi kaheks perioodiks. Esimesele (1967—69) on omane aktiivne väljapanekute korraldamine, kunstitaseme omandamine. Üritustel osaletakse ühiselt, täie rinnaga murtakse sisse Tartu kunstielu. 1969. a. veebruaris seadis Kunstifondi graafika eksperimentalateljee meister Voldemar Kann töökorda kunstikoolist kabinetti toodud litopressi ning peale 20-aastast seisakut algas Tartus taas litode trükkimine. Ülikooli lehes asuti toimetama maailma kunsti tutvustavat sarja «Ars» ja koostati neli käsikirjalist tõlkekogumikku. Teisel perioodil (1970—72) laieneb grupi tegevus ka Tallinna. Visareid ühendas püüd iseseisvuse ning senikogematu poole. Nad tegid nagu oskasid ja õigeks pidasid. Peaosa etendas idee. Arusaadavalt jäi nii mõnigi kord puudu koge-



90. Peeter Urbla juures 1968, november. Fotodel veel Kaljo Põllu, Jaak Olep, Enn Tegova.

mustest, vastuolusid tekkis oskuste ja taotluste vahel, kuid nende loodu on ometi siiras, usalduslik — 60-ndate aastate noortekultuuri iseloomulikumaid jooni (vt. «Visarite» loomingust «Noorus» nr. 2/1969 ja nr. 9/1970). Ühendavaks jõuks polnud teoste väline sarnasus ja suured eeskujud, vaid tahe jõuda iseene äratundmise kaudu kunstitõe jälile. Iga näitus tähistas uut etappi, kvaliteeti, muutumised polnud siiski valitud, kuid sellegipoolest tuleb «Visarite» puhul imetleda mõne mehe järjekestvat loomingulist potentsiaali. K. Põllu oli professionaaliks saanud muidugi varem, aga temagi lõplik eneseleidmine langeb «Visarite» aega. «Visarid» riskisid Tallinna loominguliste rühmituste ANK 64 ja SOUP 69 kõrval võtta enda kanda eesti kunsti uuendamise 1960. aastate teisest poolest kuni 1970. alguseni. Ülesandeks seati värske kunstiideede propageerimise kaudu elavdada kunstiõhkkonda (vähemasti üliõpilaskonna jaoks) ning seega tõestada, et kunstnikkonna noorenemisvõimalused ongi peidus Tartus endas; samuti kunsti abil kaasa aidata iseseisvalt mõtleivate isiksuste väljakujunemisele. Tähtsaks kujunesid üliõpilaspäevade aegsed diskussioonid, õhtud ülikooli kohvikus koos ANK-i liikmetega, tolleaegsete luuletajate ja muusikute osavõtul. Loomulikult mõisteti ühiseid sihte Tallinna noorkunstnikega. «Visarid» saavad eelastmeks nn. 1970. aasta põlvkonnale, lisades seni üldjoontes romantilisse kunstkontseptsiooni kokkupuuteis Tallinna autoritega tehiskeskonda haarava sotsiaalse teemaatika, sündmuse kiretu fikseeringu, fakti täpsema konkretiseeringu.

«Visarid» tutvustasid eesti kunstipublikut opkunsti, popkunsti ning kineetilise kunstiga, assamblaazi, ready-made'i ja kollaaži tehnikaga, tsinkograafilise klišeetrükiga. Püüti ise

võimalikult põhjalikult tunda õppida kaasaegset kunsti. Süvenemine kunstiteoreetilistesse probleemidesse hoidis «Visareid» muutumast rahvusvahelise kunsti jäljendajaiks. Tõlketööga kaasnes agar kultuuritegevus, mille tüüpilisemateks näideteks on K. Põllu osavõtt TRÜ kunagise Kr. J. Petersoni nimelise kirjandusauhinna asutamisest ja auhinnamedali kujundamine ning ülikooli mälestusviitade loomine (termini «mälestusviit» mõtles tookord välja Juhan Peegel). Eelnevalt tulenevalt määratleksin «Visareid» pigem kultuuri- kui kunstirühmitusena.

«Visarid» leidsid mõistmist esmajoones omanuselt generatsioonilt, kellele mõistetud popkunsti ja popkultuur olid analoogsed. «Võib öelda, et pop pole vaid kaasaegne kunst, vaid kaasaegne elustiil [— — —] Popkunsti on tublisti suutnud lühendada distantsi vaataja ja teose vahel,» ütles Tõnis Vint 1970. aastal. Nii võib rühmituse loomet vaadeldagi popkunsti lähtudes. «Visarite» tegevust ei mõistetud alati aga KL Tartu osakonna poolt. Tuleb tõesti nentida, et «Visarite» loomingu-tase oli teisejärguline, tähtsam oli nende olemasolu. Aastaid 1968—1972 Tartu noorte kunsti ajaloos «Visarite»-ajastuks nimetada pole ilmselt patt. Samas on kõiki visareid nähtud esinemas ka mõlema linna «ametlikes» näitusesaalides. Lõpuks kõige peamiseks: «Visarid» näitasid kätte võimaluse professionaalse kunsti eksisteerimiseks väljaspool akadeemiat ning selle juurde jõudmiseks ilma range stuudiota.

Miks «Visarid» lõpetasid oma koosseksistent-si? Ehk sellepärast, et rühmituse liikmed olid oma arengus jõudnud sিন্নamaani, kus tuli lahendada küsimus: kas jätkata kutselise kunstnikuna või alata tööd kätteõpitud erialal. Inglise kunstiteadlast H. Readi korrates võiks öelda, et grupi liikmete individuaalsus

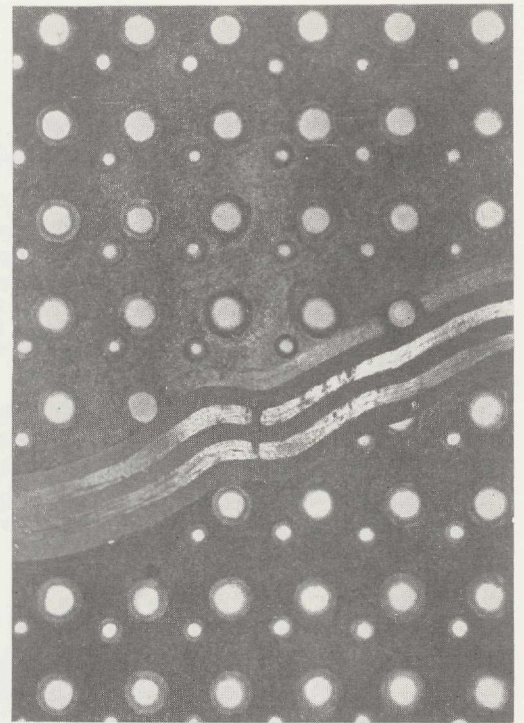
oli end maksma pannud, oli läbi murtud ka kunstimaailmas. Tõesti — armsaks saanud muusa teenistusse on «Visarid» jäänudki, igaüks küll eri viisil: K. Põllu on endiselt õppejõud, E. Tegova Tartu Lastekunstkooli direktor, R. Tammik ja P. Urbla tegutsevad «Tallinnfilmis», J. Olepit tuntakse kunstikriitikuna ning P. Lukats töötab «Floras» tööstuskunstnikuna. Kolm esimest neist kuuluvad aktiivsemate tegevuskunstnike kilda. Just «Visaritega» kaasnes ülikoolilinnas noorte kunsti nähtav tõus, mis, vahele jättes mõõna peale rühmituse lagunemist, kunstikabineti üleviimist vähem sobivatesse ruumidesse, K. Põllu Tallinna siirdumist ning ajutist organisatsiooniliste takistuste perioodi 1970-ndate keskel, on jätkunud siiani. Eks ole selleski määrava tähtsusega kunstikabineti, mis taas on koha võitnud Tartu südalinna, sihipärane tegevus A. Kasemaa juhtimisel. Tartu noorte kunstnike näitustel 1978/79. ja 1980/81. aastal on tooni andnud TRÜ kunstikabineti liikmed ning nende tähtsus näib selles linnas järjest kasvavat.

Kasutatud kirjandus

1. J. Hain. ANK-64. — «Kunst nr. 1, 1978.
2. A. Lepalind. POP-68. — «TRÜ» nr. 1, 1969.
3. T. Nurk. Kaljo Põllu (Kataloog). Tartu, 1971.
4. E. Põldroos. Mõnda meie nooremast kunstist. — «Noorus» nr. 5, 1970.
5. K. Alttoa. Noorte kunstinäitusel. — «Sirp ja Vasar» nr. 45, 1970.
6. 15 aastat Tartu Riikliku Ülikooli kunstikabinetti. Konverentsi materjalid. Käsi-kiri TRÜ kunstikabinetis.



91. Jaak Olep. Leda punases raamis. Kollaaž. 1968.



92. Peeter Urbla. Armastus popmuusika vastu. Oli. 1968.

Kui mõned aastad tagasi tekkis mõte korraldada Tartu kunstimuuseumis väike tagasi-vaateline «Visarite» näitus, siis pärast vähest kaalumist muuseum loobus — tase olevat liiga kesine. Oma koha pealt muidugi õigus, muide — enam kui tosin aastat tagasi leidis Jaak Olep oma tollases nihilismis, et kõik «Visarite» tööd tuleks hävitada, tekitamaks legendi ja säilitamiseks renomeed. Aga kunsti tuleb vaadelda oma aja kontekstis — lõpuks on ju meie hardusega talletatavas kunstipärandis palju sellist, mida anno 1984 on raske tõsiselt võtta.

Niisiis ka «Visarite» puhul tuleb lähtuda toonasest situatsioonist. Eelkõige tuleb meenutada 60. aastate teise poole ülikooli, mis oli äärmiselt kultuurialdis. Kirjandus ja teater olid seal juba varemgi huviorbiidis; just sel ajal lisandus ka kujutav kunst. Võiks meenutada kas või ülikooli kohvikus toimunud tudengipäevade kirjanduse ja kunsti õhtuid, mille üheks vältimatuks osaks oli kunstinäitus juurde kuuluvate kommentaaride, arutelude või vaidlustega. On muidugi iseküsimus, kas selline õhkkond mõjustas «Visarite» teket või hoopis viimased sillutasid teed tudengite ja kunsti vahel.

Ühesest kunstiplatvormist või -kreedost «Visarite» puhul kõnelda ei saa. Eelkõige oli siduv üldse kunstitegemine, kusjuures leppida ei saanud tollal näitustel eksponeeritud tööde kunstisuunitlusega. Oma osa oli ka arusaamisel, et koos on kergem «suurde kunsti» läbi murda. Viimast ei maksa võtta sugugi taunitavana. Tollal oli pääs suurtesse näitusesaalistesse ilmselt raskem (kas oli lattu kõrgemal või värvade ahtamad?), nii et kas või ühe pildi eksponeerimine Tartu näitusel oli suursündmuseks. Aga pole ka saladus, et selline olukord mobiliseerib ka kunstnikku rohkem.

Siinkirjutajal oli «Visarite» aegu rohkem nagu pressiaatašee roll. Mis salata, oma koht oli vahel ka demagoogial, sest ega oma mehest saa ju halba kirjutada. Mäletan, et kolmandal näitusel esines esmakordselt Rein Tammik, kelle tööd olid, vähemalt tollal arvates, küllalt kesised. Märksa raskem kui kogu loo kirjutamine oli leida paar positiivset lauset, mis polnud ka otseselt valed. Tollal sai küll mõeldud, et ega sellest mehest nahka ei saa; seda meeldivam oli veidi hiljem (taas «Visarite» näituse baasil) tõdeda, et sellised prognoosimised ei tarvitse sugugi paika pidada. Igatahes ühele algajale kriitikule oli väga heaks kooliks tegelemine «oma» kunstiga. Kogemused on näidanud, et traditsiooniline kunstiajaloo kursus ja jalutamine näitusesaalistes on liiga napp pagas selleks, et hakata kaasa rääkima nüüdiskunsti. Ilmselt peab olema kas äärmiselt tugev vastava valdkonna teoorias või siis olema kodus kunsti «kõõgipoolel» (seega olla kunstniku ideede võimendajaks). See on ka põhjus, miks siinkirjutaja ei sõanda enam meie praeguskunsti teemal suud lahti teha.

Omaette teema on 60. aastate informatsioonivaegus. Praegu on pea uskumatu, kui vähe sattus näppu materjali kas või «klassikalise» moodsa kunsti kohta. Huvi seevastu oli pöördvõrdeline: kui Jaak Kangilaski alustas moodsa kunsti erikursusega näputäiele tudengitele, siis pidi ta peatselt üle kolima suurde ringauditooriumi, sest kuulata soovijaid oli sadu. Sellistes oludes on vahest mõistetav ka «Visarite» tõlketegvus. Taas ärgem rääkigem kvaliteedist; sellele mõeldes tuleb tõlgete lõppredigeerijale praegugi hirmuhigi otsa ette. Aga *ultra posse* jne. ning ilmselt väga paljudele jäid tollased tõlked pikaks ajaks kaasaegse kunsti teooriapoolse ainuallikaks,

Omaette teema oleks Kaljo Põllu, s.t. Põllu ülikool ja «Visarid». Ent see eeldaks juba palju suuremat kirjutamisruumi.

Kaur Alttoa

15 aastat tagasi on juba ajalugu ja meenutades toonaseid aegu, on üsna raske enast nooreks meheks pidada. Olin Tartu Kunstikooli III kursuse õpilane, kui Peeter Urbla tutvustas mulle «Visareid». Kunstikabineti atmosfäär tundus võrreldes kunstikooliga paradüümlis olevat. Olin kunstikoolis jõudnud esimeste tõsiste konfliktideni kunsti pinnal. Tundsin kasvamas lõhet kooli nõudmistest ja oma huvide vahel. Semestri lõpul vaieldi, kas hinnata minu maale «kahe» või «viiega». Lõpuks sain kompromisliku «nelja miinusega».

Mis oli rühmituses osalemise puhul minule kõige tähtsam? Tekkisid esimesed küpsemise tunnused. Kerkisid esile sellised probleemid nagu isikupära loomingu, suhe keskmise põlvkonna töödese, grupivaimu tunnetamine, vabariiklikele näitustele pääsemise võimalus. Tööde valikul «Visarite» järjekorrale näitusele oli põhiliseks tsenseerivaks faktoriks Kaljo Põllu soovitus. See oli esitatud mitte dotseerivalt õppejõu positsioonilt, vaid kui kolleegi arvamus. Noore inimese jaoks oli sellisel suhtumisel loomulikult suur innustav jõud. «Visarite» hulgas tegeldi intensiivselt maailma kunsti uusimate suundadega. Tutvumine kunsti saavutustega viimase kümne aasta jooksul sundis eneselt küsima, kui palju on sinul sellega pistmist, kas pole aeg loobuda koolipoiis mentaliteedist? Tasub meenutada, mis valitses tollal näitusesaalistes, kelle töid pandi välja, kui palju oli võimalusi kaasa rääkida. «Visarid»



93. Kristjan Jaak Petersoni nim. auhinna kavand.

94. Grupipilt. Kabli rannas, noorte loominguilises laagris, 1969. (P. Urbla, K. Altoa, T. Toomet, K. Põllu).

eksisteerisid Tartus siiski patuga pooleks, n.-ö. mitteametliku kunsti funktsioonis. Kuigi meie tööd, välja arvatud Kaljo Põllul, olid tihti diletantlikud, hoolisime sellest üsna vähe. Mässumeel oli tähtsam. Praegu tundub tollal tehtust paljugi kahtlasena. Siiski oli selline sündmuste forsseerimine viljakas. Paratamatult seostusid novaatorluse ja konservatismi probleemid keskmise ja vanema põlvkonna hoiakute kriitikaga. Kuid mulle endale tundus, et kas nüüd või mitte kunagi hakkab kujunema selline nähtus nagu Rein Tammik. Muidugi tegelesin siis jalgratta leiutamise, aga arvan, et see oli paratamatu. Peale tõsiste kunstiküsimuste pidasin silmas enesest kuulutamise «strateegiat» ja «taktikat» — tööde formaat, seeriaviisilisus, hoiakute kateoorilisus, isiklike kujundite ja meelismotiivide väljatöötamine. Mõned nimetatuid on minu jaoks muutunud märkamatult strateegilistest kaalutlustest kunstiprobleemideks. Tunnistan, et sel ajal väljakujunenud printsiibid ja avastused on jäänud minu jaoks aktuaalseteks tänini ja isegi sel määral, et soovin nendega tegelda uues kvaliteedis ka tänasel päeval.

Raske on öelda, milliseks oleks kujunenud minu kunstitee ilma «Visariteta». Võib-olla oleks kõik enam-vähem samuti kulgenud. Maailmavaate kujundamisel ja kunstnikuks kujunemisel oli «Visaritel» siiski 15 aastat tagasi suur osakaal. Ei tea ainult, kas «Visarid» lõhenesid enneaegu või oli see asjade loomulik käik. Mõned meist vaatasid juba hoolega Tallinna poole ja ka «Visarite» manifestist ei tulnud kahjuks midagi välja. Nüüd oleks see olnud vähemalt romantiline dokument ühest perioodist 15 aastat tagasi.

Rein Tammik

Mida andsid mulle «Visarid»?

- * Asendas praegust noortekoondist, mis moodustati hiljem.
- * Võimaluse esineda TRÜ vanas kohvikus, näidata oma töid. Tartu näitustele meid veel ei pandud välja.
- * Suhtlemist omaealiste kunstnikega Tartus, Tallinnas ANK-iga, SOUP-iga ja viimasega ühisnäitused «Pegasuses».
- * K. Põllu organiseeritud keskmise ja vanema põlvkonna kunstnike näituste nägemine TRÜ vanas kohvikus (E. Kits, V. Ohakas, O. Maran, jt.).
- * Infot kunstimaailmas sündivast läbi TRÜ kunstikabineti sidemete reisivate teadlastega, eriti soome-ugri kateedri omadega.
- * Suhtlemist noorte luuletajatega ja noorte autorite koondisega.
- * Ühisüritusi tolleaegse TRÜ komsomolikomiteega. «Luule, muusika ja kunstiõhtud» üliõpilaspäevade raames.
- * Tõlkekogumiku või laualehe «Visarid» toimetamine (minu jaoks jälle info).

Enn Tegova

Tuleb meelde kõikvõimalikkuse illusioon. Kõik, mis pole siiani tehtud, saab meie poolt ära tehtud. Rühm inimesi hakkas tegema asju, mille keerukusest enamikul veel aimu ei olnud.

Kust see julgus ja kõikvõimalikkuse tunne? Isetegemine oli ülimalt loomulik arenguseis 60. a. keskpaiga ja lõpu ülikoolis. (Ei tunne praegust seisust, ega kavatsed endist sellega vastandada.) Üliõpilaspäevade ja maleva algus; Juri Lotmani, Jaak Kangilaski, Linart Mälli ja Ülo Vooglaiu esimesed loen-

gud; Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo ja Mati Unt veel tudengid; «Rajacad» ülikooli klubis, komsomolikomitee (Peeter Vihalemm ja Sirje Endre) aktiivsus; žurnalistika, sotsiologia ja psühholoogia algus... tundub, et midagi on veel nimetamata, eriti reaalaralade osas.

Otsesed mõjutajad: pea igapäevaseks kujunenud stuudium kunstikabinetis Kaljo Põllu käe all. Vestlused maast ja ilmast, dadaismist parapsühholoogia ja UFO-deni Põllu ja tol ajal kunstikabinetis laborandina töötanud Peeter Lukatsi vedamisel. Jaak Kangilaski esimene loengusari XX saj. kunstist kultuuri-kontekstidega, mis andis vastavastatud kunstimaailmale süsteemi ja mida kuulati ülikooli- ja linnarahvast pungil täis keemiahoone ringauditooriumis. Informatsioon «Visarite» tõlkealmanahhidest.

Mis oli tähtis? Ehk mitte panus eesti kunsti varamusse, mitte piltide tase ja arv. Tähtis oli, et üldse loodi rühmitus (seda juhtub meil haruharva, praegu on liitumis- ja lahkumisbuum ainult rockmuusikas, aga see on hoopis teine nähtus). Loodi grupp, kus olid head võimalused noore vaimu arenguks. «Visarite» või kunstikabinetiga on seotud olnud peale pidevate näitustel esinejate veel Vello Vinn, Priit Pärn, Asta Põldmäe, Kaur Altoa, Tiia Toomet, Toomas Raudam, Einar Kraut.

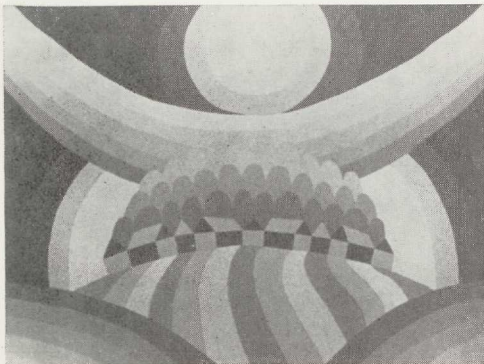
Peeter Urbla



95. Rein Tammik.



98. Rein Tammik. Autoportree. Õli. 1971.



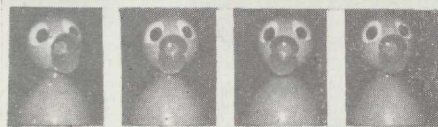
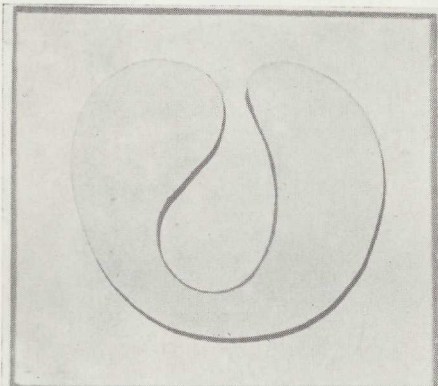
96. Peeter Lukats. Pühalik nägemus. 1968.



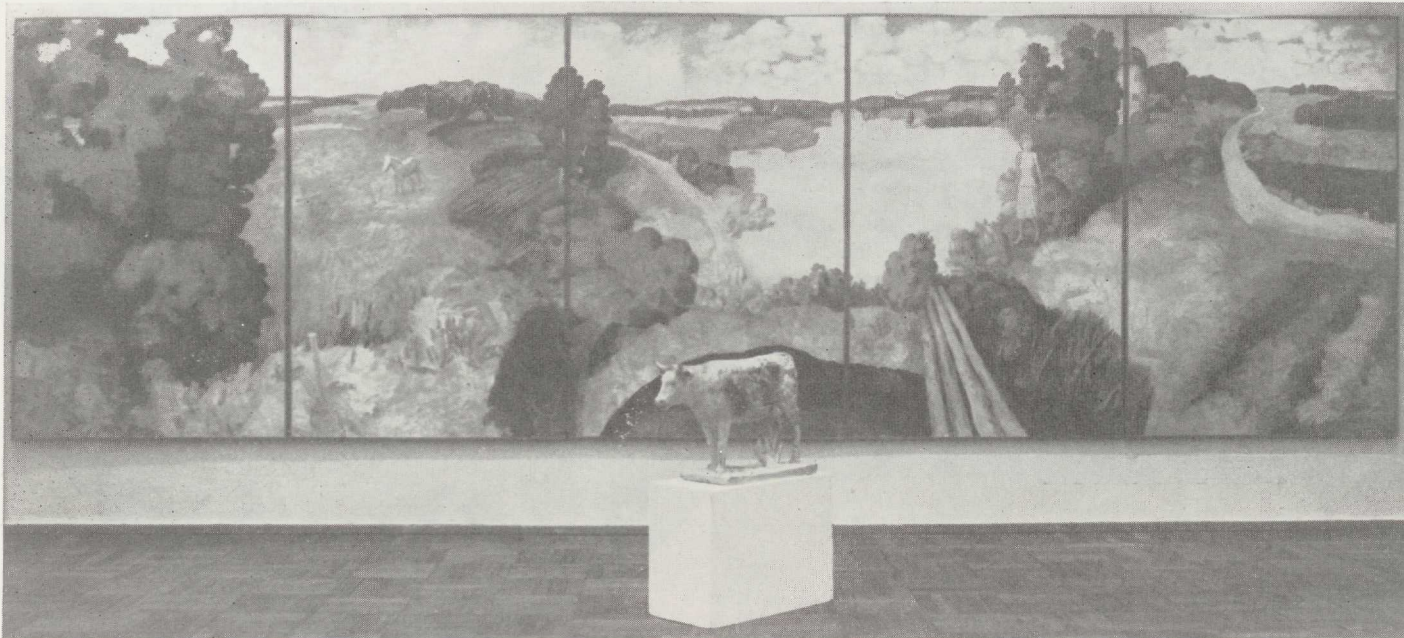
99. Rein Tammik. Olev Subbi portree. Õli. 1973.

97. Kaljo Põllu. Iive. Iive. Puit, plastmass, klaas, tempera. 1968.

100. Enn Tegova. Siin. Õli. 1969–1970.



NÄITUSELT «MAA JA RAHVAS»



101. Olev Subbi. Lõuna-Eesti maastik. Öli. 1983.

102. Tiit Pääsuke. Tüdruk rahvarõivas. Öli. 1983.

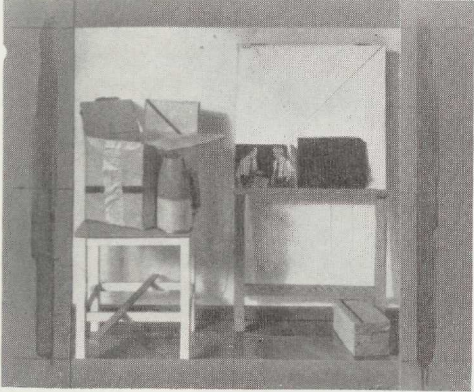


NÄITUSELT «MAA JA RAHVAS»

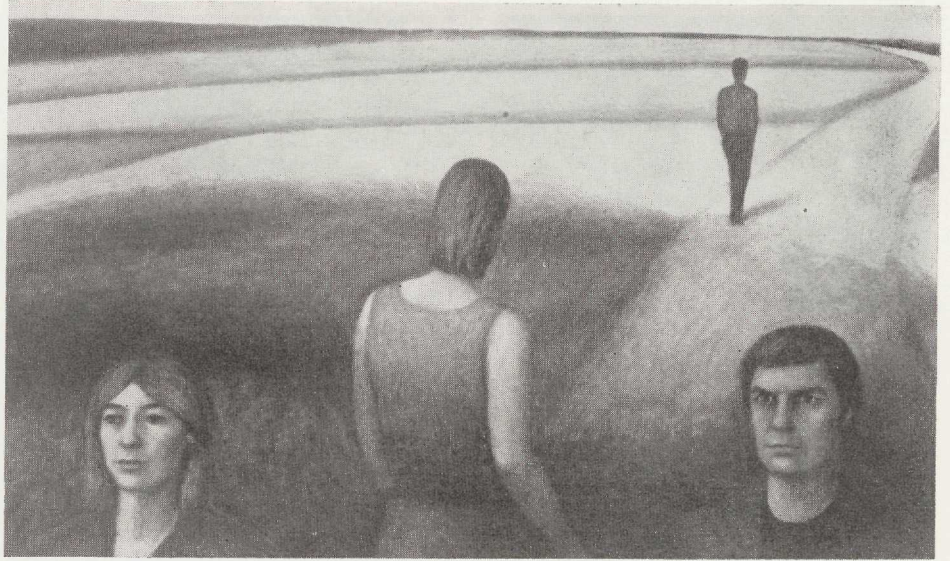


103. Malle Leis. Kunstiteadlane Aleksei Korzuhhin. Oli. 1983.

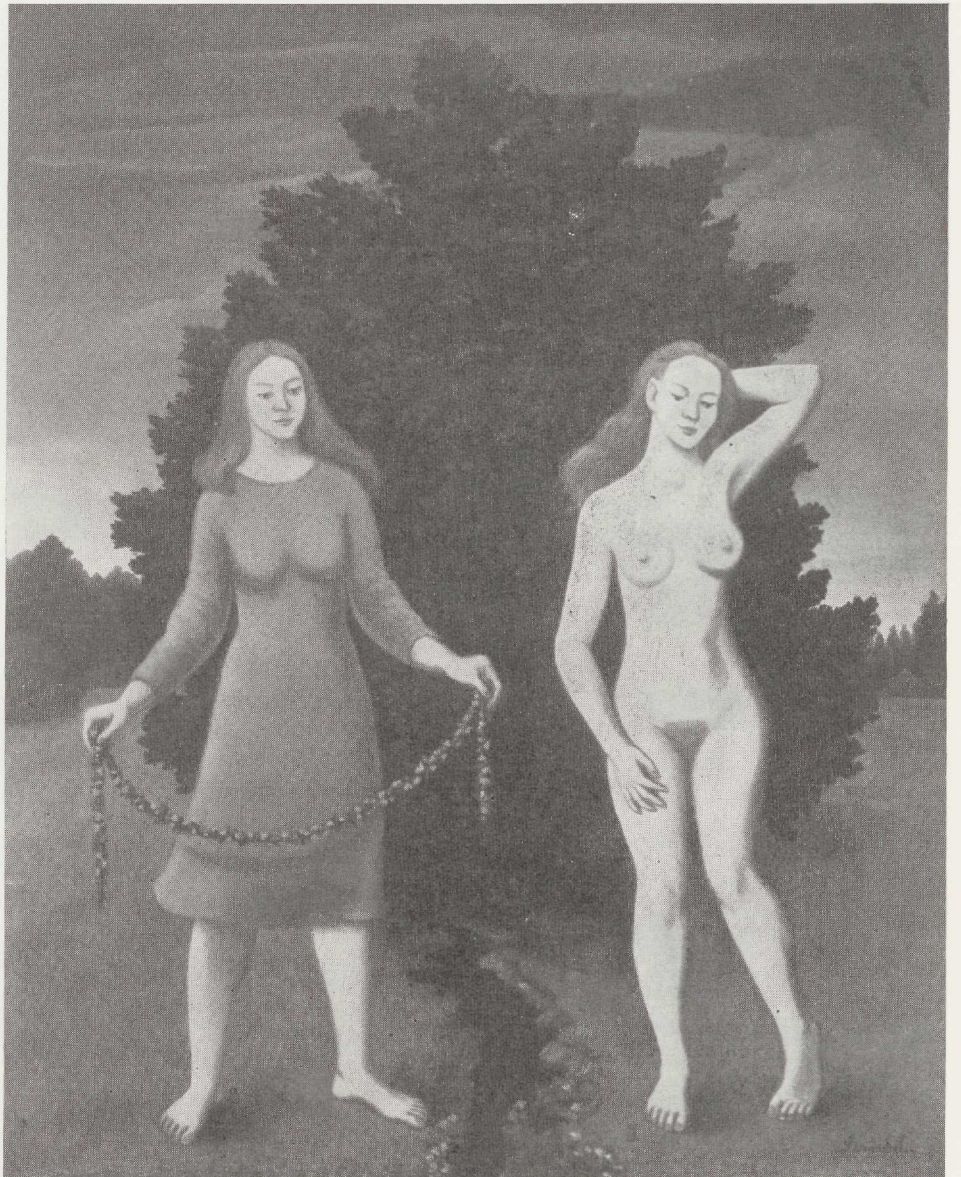
104. Urmas Ploomipuu. Kaader. Oli. 1983.



105. Enn Põldroos. A. A. portree. Oli. 1983.



106. Nikolai Guli. «Tee». Keskosa triptühhonist «Maa». Oli. 1983.
107. Lembit Sarapuu. Taevane ja maine armastus. Oli. 1982–1983.



NÄITUSELT «MAA JA RAHVAS»

108. Edgar Viies. Sookuivendajad. Kips. 1983.



AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvivad graafik Herald Eelma ja tarbekunstnik Ellinor Piipuu, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse graafik Heino Kersna ja akvarellist Valentina Bogatkina, ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse graafik Enno Ootsing, ENSV teenelise kultuuritegelase aunimetuse kunstiteadlane Rein Loodus.

Kristjan Raua nim. vabariiklik kunsti aastapremia määrati: Elo Järvele loomingueest (eksperimentaalsed nahkehistsööd — kompositsioon «Valvurid»), Boriss Bernšteinile kunstiteaduslike tööde eest (artiklid «Kunstikultuuri ehitusest» kogumikus «Kunstiteadus, kunstikriitika 1983» ja «Tüpoloogiast kunstiteaduses» ajakirjas «Looming», nr. 2, 1983), Alo Hoidrele graafilise kolmiklehe «Maa» eest ja skulptor Mare Mikofile Peeter Lilje portree eest.

Konrad Mäe nim. juubelimedal määrati 1982. aastal Olga Terrile maali eest «Mälestus ühest linnast» (1982) ja 1984. aastal Arnold Akbergile maali «Tallinn. Laboratooriumi tänav» (1983) eest.

Jaan Jansenini nim. aastapremia 1983. a. ilmunud trükiste eest: raamatuillustratsioonide eest Avo Keerendile (Chr. Marlowe' «Tragöödiad»; kirjastus «Eesti Raamat»), lasteraamatuillustratsioonide eest Regina Lukkile (J. Kunderi «Ahjualune», hispaania keeles; kirjastus «Perioodika» ja E. Enno «Üks rohiturs läks kõndima», kirjastus «Eesti Raamat»), raamatukujunduse ja arhitektoonika eest Rudolf Pangsepale (sarjas «Eesti novell» ilmunud E. Vilde «Kolmkümmend aastat armastust»; kirjastus «Eesti Raamat»), poliitilise plakati eest Made Balbatile (rahuteemaline plakat; kirjastus «Eesti Raamat»), postkaartide eest Malle Leisile (postkaardid «Suvi» ja «Hilissuvi»; kirjastus «Kunst»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1983. a. aastapremia määrati Olav Maranile («Natüürmort viini tooliga»), Tiit Pääsukele («Tüdruk rahvarõivais») ja Sirje Rungele («Objekt V»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu 1983. a. kujundajate aastapremia määrati: A-preemia — Mait Summatavetile (Polikliinik Pärnu mnt. 102, Tallinnas — heatasemelise ja tervikliku lahenduse eest), B-preemia — Ülo Sirbile (TRÜ Raamatukogu Tartus) ja C-preemia — Mati Ounapuule (Auto haagissuvila tööstusnäidise disain A. N. Tupolevi nim. masinaehitustehase «Opöt» Moskva filiaalile).

Interjööri aastapremiad määrati järgmiselt: A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele) Maia Laulule Draakon'i galerii terviklahenduse eest; B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu) Leila Pärtelpojale Tartu Riikliku Ülikooli kohviku kujunduse eest; C-preemia, nn. sõltumatute preemia, Sirje Uusbekile ja Heli Eensalule V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri kujunduse eest.

Kunstiteaduse ja -kriitika 1983. a. aastapremia määrati Jüri Hainile (artiklid «Henn Roode — eeskäija ja kõrvalsammuja» — «Kunst» nr. 2, 1983, «Kuuendat puhku graafika triennaal» — SV 21. X 1983 ja intervjuu Mari Adamsoniga — SV nr. 25. II 1983), Heini Paasile teadusliku kataloogi «Jaan Koort» eest.

ENSV Kunstnike Liidu noortekondise aastapremiad said maalija Ilmar Kruusamäe, graafik Tiina Reinsalu, skulp-

tor Ekke Väli, kunstiteadlane Tiina Abel, ruumikujundaja Liis Aarne, keraamik Mai Järmüt, plakatist Jüri Kass ja metallikunstnik Mari Pärtelpoeg.

Noore kunstniku ja noore kunstiteadlase aastapremia 1982. a. eest määrati maalija Saima Randjärvele ja kunstiteadlasele Eha Komissarovile.

Noore kunstniku ja noore kunstiteadlase aastapremia 1983. a. eest määrati graafik Tiina Reinsalule ja kunstiteadlasele Tiina Abelile.

«Sirbi ja Vasara» 1983. a. preemiad määrati Boriss Bernšteinile (artiklid «Ateenaa kool» ja «Universitas Tartuensisa» — SV nr. 9, «Poleemika jätkuks» — SV nr. 25), Mai Levinile (artiklid «Maalimise rööm» — SV nr. 6, «Ühe tehnika arengutee» — SV nr. 11, «Kaks näitust Venetsias» — SV nr. 25 ja «Kohtumine Zilinskiga» — SV nr. 29).

1983. a. kunstiapremia määrati Marje Üksisele (graafiliste lehtede «Inimene ja linn» I ja «Ootaja» eest).

Tallinna VI graafikatriennaali peapremia sai Kaisa Puustak, ENSV Kultuuriministeriumi preemia Alo Hoidre (triptühhon «Maa»), Tallinna Linna RSN Täitevkomitee preemia Marje Üksine («Monument linnas»), Vilniuse Linna RSN Täitevkomitee preemia Alex Kütt («Tänav»), ENSV Looduskaitse Seltsi preemia Herald Eelma («Ounapuu»). Tallinna VI graafikatriennaalil said näituse diplomi Malle Leis, Silvi Liiva, Naima Neidre, Enno Ootsing ja Peeter Ulas.

Leedu NSV, Läti NSV ja Eesti NSV II tarbekunsti triennaali preemiad said Silvi Kalda — medal köidete eest, Anne Keek — medal dekoratiivsete šamottvormide eest, Luule Kormašova — medal dekoratiivvaaside eest, Heldur Pruuli — medal ethe eest.

ELKNÜ Haapsalu Rajoonikomitee noorte kunstnike preemia (noorte kunstnike vabariiklikul näitusel esinejatele) määrati Jaan Elkenile, Tiina Reinsalule, Kai Koppelile.

Põlva rajooni preemia määrati Malle Leisile («Irja Kändleri portree»).

«Polümeeri» kunstiapremia sai Ilme Kuld (teose «Etüüd» eest).

Balti liiduvabariikide I väikegraafika triennaalil Riias sai Läti NSV Kunstnike Liidu peapremia Enno Ootsing, Läti NSV Kultuuriministeriumi preemia Naima Neidre, Läti NSV Kunstifondi preemia Marje Üksine, näituse diplom määrati Tiina Reinsalule ja Läti NSV Kunstifondi diplomid Jüri Arrakule, Sirje Eelmale, Vello Vinnale ja Aili Vindile.

IV Vilniuse ekliibrisebiennaalil pälvis Jüri Arrak eriauhinna koos biennaali diplomiga, Vello Vinn pälvis eriauhinna koos biennaali diplomiga, Silvi Väljal ja Evald Okas diplomid ja Leedu NSV Raamatuühingu aukirja, Vive Tolli laureaadi tiitli ja võidujumalanna Nike pronkskuju.

Margareta ja Ksanne Fuks said **rahvaste sõpruse teemaliste plakatite konkursil** I preemia plakati («Les jours de Tallinn a Gent») eest, Alfred Saldre teise preemia (plakati «Sõprus») eest, Rein Mägar (koostöö Gustav Germaniga) II preemia (plakati «Põhjarannik») eest ja Tõnu Aru (koostöö fotograaf Viktor Salmrega) pälvis ergutuspreemia.

Balti liiduvabariikide liiklusplakatite konkursil Riias pälvis Rein Mägar II preemia, Viktor Sinjukajev II preemia ja kaks ergutusauhinda, Larissa Sinjukajeva III preemia.

Üleliidulise heliplaadifirma «Melodija» plaadikujunduse konkurssilevaatusel pälvis II preemia Mari Kaarma («Lahemaa lindude hääl») ja «Hortus Musicus»).

1983. a. eest pälvis II preemia Tõnu Soo (kunstnik) ja Tiit Veermäe (fotograaf) (plaadiümbrise kujundus Kalle Randalu plaadile) ja II preemia Emil Lausmäe («In Spe») plaadiümbrise kujunduse eest).

Hugo Hiibus sai «Störšeli» eripremia IV rahvusvahelisel karikatuurinäitusel Moskvas.

Leida Ilo pälvis VII rahvusvahelisel ethe näitusel «Jablonec '83» diplomi, sama näituse kollektiivide ja organisatsioonide kuldmedal määrati ERKI-le.

NÄITUSED 1983. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

5. I — 16. I Maali ja graafika aastapremiate näitus. Esitati 42 maali (42 autorilt) ja 50 graafilist lehte (18 autorilt).

21. I — 13. II Eduard Einmanni mälestusnäitus. Eksponeeriti 39 maali, 69 pastelli ja 102 joonistust.

18. II — 8. III Vabariiklik väikegraafika (postkaart, ekliibris, illustratsioon jt.) näitus. Esitati 1467 teost 49 autorilt.

16. III — 4. IV Tallinna kunstnike tööde kevadnäitus (graafika ja skulptuur). Esitati 125 graafilist lehte 46 autorilt ja 32 skulptuuri 25 autorilt.

13. IV — 15. V Tallinna kunstnike kevadnäituse maali ekspositsioon. Esitati 83 maali 52 kunstnikult.

27. V — 20. VI Vabariiklik tarbekunstinäitus. 24. VI — 18. VII Dimitri Zilinski personaalnäitus.

25. VII — 8. VIII Näitus Kieli kunstimuseumi kogudest.

17. VIII — 11. IX Vabariiklik noorte kunstnike tööde näitus.

22. IX — 8. XI Tallinna VI graafikatriennaal. Esitati Eestist 35 autorilt 105 tööd, Lätist 35 autorilt 98 tööd, Leedust 31 autorilt 83 tööd.

18. XI — 18. XII Vabariiklik sügisnäitus «Maa ja rahvas».

22. XII — 15. I 1984 Vabariiklik portreenäitus.

KUNSTISALONGIS

Jaauanuaris — Maara Vindi graafika ja Armilde Orno maalid; veebruaris — Aleksander Kaasiku skulptuurid (juubelinäitus); veebruaris-märtsis — Siim-Tanel Annuse joonistused ja Kalju Nageli maalid (juubelinäitus); märtsis-aprillis — Riina Babitševa teatritööd ja Ingrid Nõgese keraamika (juubelinäitus); aprillis — Kaljo Polli maalid; Leida Illendi ja Piia Sorki metallehistööd; aprillis-mais — Endel Taniloo skulptuurid (juubelinäitus) ja Alfred Saldre plakat (juubelinäitus); mais-juunis — Enn Põldroosi maalid (juubelinäitus); juunis — vabariiklik tarbekunst (kostüüm, kangas); juunis-juulis — Jevgeni Každani (Moskva) plakat ja Georg Bogatkini keraamika; juulis-augustis — Aino Alamaa keraamika ja portselan (juubelinäitus) ning Illimar Pauli serigraafia (Saaremaa seeria); augustis — Autoriplakat '83 ja Leedu plakat (1966—1983); septembris — Ester Roode maalid ja akvarellid (juubelinäitus) ja Aime Jürjo skulptuurid; septembris-oktoobris — Tallinna VI graafikatriennaali külaliste ekspositsioon (Valgevene ja Gruusia graafikud); oktoobris-novembris — Varmo Pirgi mälestusnäitus (maalid, akvarellid, miniatuurid); novembris-detsembris — Olav Marani maalid (juubelinäitus); detsembris — tarbegraafika näitus (Küllü Mihkla, Katrin Leis, Inna-Maia Paiken, Virve Albri, Helle-Maret Sarandi) ja Anatoli Strahhovi maalid; detsembris — Kaljo Põllu graafika ja Mare Mikofi skulptuurid.

«DRAAKONI» SALONGIS

14. IV — 7. V Mare Vindi graafika näitusmüük.

12. V — 4. VI Marje Üksise graafika näitusmüük.
 9. VI — 25. VI «Arsi» tekstiiltoodete näitusmüük.
 30. VI — 23. VII Jüri Okase graafika näitusmüük.
 28. VII — 25. VIII Rein Tammiku maalide näitusmüük.
 26. VIII — 16. IX Väino Parise maalide näitusmüük.
 22. IX — 8. XI Tallinna V graafikatriennaali laureaadi tööde näitusmüük (Herald Eelma, Malda Muižule, Danute Jonkaityte)
 10. XI — 3. XII Andres Toltsi maalide ja graafika näitusmüük.
 8. XII — 31. XII Unikaalse tarbekunsti näitusmüük.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

14. I — 21. II Tiit Pääsukeste maalide näitus.
 3. III — 31. III Näitus «Naine fotokunstis».
 7. IV — 9. V Tartu kunstnike kevadnäitus.
 13. V — 5. VI Ole Ehelaidi skulptuuride näitus.
 9. VI — 3. VII Helene Kuma keraamika ja Hilja Kullese vaipade näitus.
 7. VII — 24. VII Endla Tuutma ja Mare Saare klaasi- ja Ülle Voosalu metallinäitus.
 27. VII — 15. VIII Noorte kunstnike grupinäitus (Jaan Luik, Eve Luik, Ilmar Kruusamäe, Ervin Ounapuü).
 7. IX — 2. X Lola Liivati, Kaarel Kurismaa ja Ado Lille maalide näitus.
 6. X — 31. X Elgi Reemetsa vaipade näitus.
 4. — 28. XI Vabariiklik akvarellinäitus.
 2. — 22. XII Tartu tarbekunsti näitus.

«Kiek in de Kökis»:

Silver Vahre personaalnäitus.
 Nahakunstnike Reda Marksi ja Sirje Keva tööde näitus.

Projekteerijate Majas:

8. V — 27. VI Merike Männi gobeläänide näitus.

Pirita lillekasvatuse näidisaias:

26. VIII — 25. IX Dekoratiivskulptuuri näitus.

Kesklektoriumis:

Kunstnike, Suure Isamaasõja veteranide tööde näitus.

Kirovi nim. näidiskalurikolhoosi keskusehoone II korruse fuajees:

Alice Stein-Anveldi akvarelli- ja maalinäitus.

A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis:

«Humaniseeritud pilte Eesti parnassi kangelaslikest naistest ja meestest üles joonistanud Heinz Valk.»

Keraamikute grupinäitus (I. Kändler, M. Järmut, H. Rajasalu, M. Tafel, A. Teder).

Linnamuuseumis:

Minitekstiilide näitus.

Eesti klaasikunstnike loomingut aastaist 1970—1980.

Ilse Lepiksoni portselanimaal.

Raemuuseumis:

Eesti akvarellid erakogudest.

Näituseväljaku paviljonides:

Nõukogude Eesti skulptuur.

18. VIII — 3. X Balti vabariikide tarbekunst.

Tallinna Kinomajas:

3. I — 17. II Leonhard Lapini graafika.

2. — 6. III Mari Kaarma loodusteemalised akvarellid.

7. III — 3. IV Aili Vindi maalid.

3. V — 21. VI Sirje Eelma graafika.

23. VI — 2. VIII Ülo Tederi maalid ja akvarellid.

3. VIII — 2. X Sirje Runge maalid (1982—1983).

3. X — 13. XI Miljard Kilgi maalid (1981—1983).

14. XI — 28. XII Lemming Nageli maalid (1976—1983).

ENSV Kunstifondi rändnäitused toimusid 52 punktis. Eksponeeritud oli maali, graafikat, akvarelli, pastelli, skulptuuri, plakateid ja tarbekunsti. Personaalnäitustega esinesid Helene Kuma, Tiit Pääsuke, Jüri Arrak, Siim-Tanel Annus, Tiit Pääsuke, Vello Vinn,

Erik-Arne Uustalu, Leo Rohlin, Valentina Lember-Bogatkina, Ilmar Torn, Maara Vint, Jüri Bogatkin, Ester Roode, Ilmar Paul, Väino Paris ja Tartust Endel Taniloo, Maie Lukats, Ilme Soonsein, Kalju Nagel, Jüri Sestakov, Harri Pudersell, Jaan Luik, Mare Saar, Ülle Voosalu, Viive Kuks, Illu Erma, Miljard Kilk.

OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-d

Maret Olveti ja Lev Vassiljevi tööde näitus Helsingis ja Hyvinkääl.

Tiit Pääsukeste personaalnäitus Helsingis ja Oulus.

Ivi Laasi ja Elo-Reet Järve nahkehistööde näitus Soomes.

Kaljo Põllu graafika Soomes.

Mare Vindi graafika Soomes.

Marje Üksise ja Kaisa Puustaku personaalnäitus Soomes.

Endel Taniloo personaalnäitus Riias.

Eesti NSV rahvakunstniku Eduard Einmanni mälestusnäitus Jaroslavl, Rõbinskis, Mitšürinskis, Tambovis jm.

Ilmar Pauli graafikaräitus «Mööda Jaapani» Moskvas.

Lilian Linnaksi ja Herald Eelma personaalnäitus Moskvas.

Balti liiduvabariikide I väikegraafika triennaal Riias.

Noorte teatrikunstnike tööde näitus Prahast.

Nõukogude Eesti nüüdismaal Riias.

Eesti nüüdisplakati näitus Vilniuses.

Balti liiduvabariikide IV ekliibrisebiennaal Vilniuses.

Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus Portugalis.

Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus Saksa LV-s (Düsseldorffis ja Karlsruhe).

Eesti plakati valik Kanadas.

VII rahvusvaheline ehtenäitus Jablonecis.

Rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas.

Noorte kunstnike tööde valiknäitus Kiievis.

«Arsi» toodangu ja unikaalse tarbekunsti näitus Soomes.

ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused Kadrioru lossis

14. I — 20. II oli avatud näitus Jüri Arraku maaliloomingust.

19. I — 21. II eksponeeriti kahes saalis Nikolai Kormašovi viimaste aastate maale.

25. II — 4. IV oli avatud Karl Winkleri loomingu pühendatud näitus.

25. II — 4. IV eksponeeriti ülevaadet monotüüpiast eesti kunstis.

8. IV — 10. V oli väljas ülevaade Lydia Laasi skulptuuripärandist.

8. IV — 28. VI eksponeeriti näitust, mis andis ülevaate impressionismi ja neoimpressionismi arengust eesti maalil.

12. V — 6. VI oli avatud Moskva kunstniku Nikolai Estise temperatehnikas maalide näitus.

10. VI — 7. VII oli Veneetsia kultuuripäevade raames võimalik tutvuda Veneetsia 18. saj. maalija Pietro Longhi 7 originaalteose ja sama paljude tema ringi kuuluvate kunstnike teostega. Samal ajal eksponeeriti ülevaadet kaasaegse Veneetsia maalija Gigi Gandiani loomingust.

30. VI — 18. VIII oli väljas ülevaade Lääne-Euroopa maalist muuseumi kogudes.

1. VII — 25. VII oli avatud näitus leedu maaliklassikast. Näitus oli koostatud Leedu NSV Riikliku Kunstimuseumi fondide põhjal.

25. VII — 5. IX tutvustati põgusalt viimaste aastate Nõukogude Eesti maaliloomingut muuseumi kogudest.

19. IX — 31. IX võis näha Saksa DV värvi-graafikat Schwerini Riikliku Muuseumi kogudest.

2. IX — 2. X toimus Viktor Karruse personaalnäitus.

9. IX — 3. X eksponeeriti Tartu maalija Eiraim Allsalu maaliloomingut.

6. X — 3. XI oli avatud Eesti Kunstnikkude Ryhma loomise 60. aastapäevale pühendatud näitus, kus eksponeeriti rühmituse liikmete maali, skulptuuri ja graafikat ning nende tegevusega seotud väljaandeid. Lossi teises tiivas oli samal ajal avatud näitus «Geomeetriaalne stiil eesti ja Nõukogude Eesti kunstis», mille eesmärgiks oli Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete poolt eesti kunsti toodud suuna arengu jälgimine tänaseni välja. Toimus ka vastavateemaline teaduslik konverents, kus ettekannetega esinesid L. Lapin, M. Peil, E. Komissarov, N. Andresen jt.

4. XI — 11. XII toimus ulatuslik näitus, mis oli pühendatud väljapaistva eesti skulptori Jaan Koorti 100. sünniaastapäevale. Eksponeeriti nii kunstniku skulptuure, maale kui ka keraamikat. 4. novembril toimus mälestusõhtu, järgmisel päeval aga kunstniku loomingu ja tegevusele pühendatud teaduslik konverents, kus esinesid L. Gens, K. Kirme, T. Abel, M. Ruus, E. Ratnik, T. Kuusik, O. Utter. Ilmus kataloog.

16. detsembril avati ülevaade baltisaksa kunstnike Kūgelgenide suguvõsa loomingust. Näitusel oli väljas teoseid peale Riikliku Kunstimuseumi kogude veel Leningradi, Riia ja Tartu muuseumidest.

16. XII avati ka näitus, kus eksponeeritakse neid Andrus Johani joonistusi, mis muuseumi on tulnud Alfred Rõude kogust.

Näitused Kohtla-Järve Filiaalis:

1. I — 1. II tutvustati NSVL 60. aastapäevale pühendatud ürituste raames A. Leki fotonäitust «Jälle Kaukaasias».

12. I — 15. II eksponeeriti Helene Kuma keraamikat ja Naima Suude nahkehistöid.

1. II — 8. III võis vaadata fotogrupi «Stoddom» loomingut.

16. II — 15. III toimus filiaali ruumes Vabariiklik lastekunstikoolide õpilastööde näitus, millest võttis osa 6 kunstikooli.

16. II — 15. III eksponeeriti Voka fotoklubi 7. aruandenäitust.

9. III — 31. III eksponeeriti Vladimir Pravilo fotosid.

16. III — 13. IV eksponeeriti Herald Eelma graafikat.

16. IV — 2. VI toimus Jõhvi Pioneeridemaja fotoringi näitus.

14. IV — 16. V oli avatud Kohtla-Järve kunstnike kevadnäitus, millega tähistati ühtlasi kunstinädalat.

17. V — 27. VI eksponeeriti ülevaadet eesti raamatukõitset ja dekoratiivkangastest Riikliku Kunstimuseumi fondide põhjal.

3. VI — 13. IX oli väljas ülevaade Kohtla-Järve Lastekunstikooli õpilastöödest.

12. VI — 13. VII oli avatud Rakvere fotoklubi näitus «Padaorg'83».

1. VII — 2. VIII oli avatud Nikolai Kormašovi maalide näitus.

13. VII — 23. VIII eksponeeriti Willy Hengli fotosid.

3. VIII — 12. IX oli avatud valiknäitus eesti maalikunstist, mis oli koostatud Riikliku Kunstimuseumi fondide põhjal. Väljas oli 45 teost.

24. VIII — 30. VIII toimus fotonäitus «Pidu Kaevuritemaal».

13. IX — 31. X oli Kohtla-Järvel avatud üleliiduline kunstinäitus NSVL Kunstnike Liidu fondidest.

2. XI — 30. XI eksponeeriti valikut vabariiklikult noortenäitustelt.

3. XI — 30. XI toimus «Viru» fotoklubi näitus «Meie isetegevuslased».

4. XII avati «Viru» fotoklubi liikme A. Mägi loomingut väljapanek.

Alates 2. XII oli avatud Kohtla-Järve kunstiklubi tööde ja Kukruse käsitööringi näitus.

Alates 3. XII võis vaadata ülevaadet Haapsalu fotoklubi tegevusest.

Tarbekunstimuseumis:

4. III — 17. IV oli avatud väljapanek, mis

andis ülevaate Nõukogude Eesti 1980. aastate raamatukõitest.

20. IV — 15. V eksponeeriti muuseumis Poola RV firma PKZ restauraatorite poolt ennistatud vapp-epitaafid.

1. VII — 21. VIII oli avatud Kaarel Kurismaa personaalnäitus.

26. VIII — 30. X oli avatud Ellinor Piipuu keraamikanäitus.

3. XI — 29. XII eksponeeriti ülevaadet Anu Ivaski portselanimaalist.

ENSV Riikliku Kunstimuseumi külastas 1983. a. 158 047 inimest, selle hulgas 67 285 ekskursanti. Ekskursioone käis 2527, neist juhti muuseumi töötajate poolt 448.

Kohtla-Järve filiaali külastas 61 377 inimest, neist 38 419 ekskursanti. Ekskursioone käis 820, neist juhti teaduslike töötajate poolt 757.

Tarbekunstimuseumi külastas 26 276 inimest, neist oli ekskursante 18 979. Ekskursioone oli 709 ning neist juhti 108.

2. detsembril 1983. a. avati RKM-i uus filiaal **Adamson-Ericu Muuseum**, kus eksponeeritakse peamiselt seda osa kunstniku pärandist, mis kuulus tema lese Mari Adamsoni kogusse. Esimese kuu jooksul külastas uut muuseumi 2471 inimest.

Vabariigi rajoonides organiseeris muuseumi masspropaganda osakond 56 rändnäitust, Tallinnas 1. Originaalidest rändnäitusi eksponeeriti 44, neist uusi teemasid oli 7: Nõukogude Eesti maali valik (Vabariiklikus Plaanikomitees), Nõukogude Eesti graafika uus valik (Iisaku Keskkoolis, Sonda Koolis, Kesleri nim. Keskkoolis Kohtla-Järvel, Narva kultuuripalee «Energieetik», Sillamäe ja Kohtla-Nõmme kultuuripaleedes), «Talupoja kuhu eesti maalil» (Mähtra talurahvamuuseumis), eesti monotüüpia (Rakvere ja Paide muuseumides), Efraim Allsalu looming (Rakvere muuseumis), Viktor Karruse maalid (Paide ja Pärnu koduloomuuseumides), Nikolai Kormašovi looming (Pärnu Koduloomuuseumis).

Rändnäitusi reproduktioonidest eksponeeriti 6.

Lektorium.

Kadrioru lossis töötas 2 lektoriumi.

1982/83. a. tsükliid:

A. «Nõukogude Liidu kunstivaramud»

B. «Portreekunst läbi sajandite»

Sari jätkus 1983/84. a.

1983/84. a. algas sari «Nõukogude kunstiklassika 1917—1941».

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi.

Kokku loeti 8 erineva loengusarja raames 91 loengut 34 teemal. Muuseumi baasil töötas 3 kultuuriülikooli, kus toimus 135 üritust.

ENSV KULTUURIMINISTEERIUMI TSENTRALISEERITUD NÄITUSED

Vabariiklikud näitused:

23. II — 21. III oli avatud näitus «Nõukogude Eesti skulptuur 1978—1983» ENSV Rahvamajanduse Saavutuste näituse II paviljonis.

27. V — 20. VI toimus Tallinna Kunstihoones vabariiklik tarbekunstinäitus.

9. VI — 27. VI oli tarbekunstinäituse osana Tallinna Kunstisalongis avatud moekunsti väljapanek.

17. VIII — 11. IX toimus Tallinna Kunstihoones vabariiklik noorte kunstnike tööde näitus.

18. XI — 18. XII oli Tallinna Kunstihoones avatud vabariiklik kujutava kunsti näitus «Maa ja rahvas».

23. XI — 16. I 1984 oli Tallinna Kunstihoones avatud portreemaali näitus.

9. IX — 9. XI toimus Tartu Kunstimuseumi ruumes Tartu kunstnike sügisnäitus.

19. XI — 14. XII oli Tartu Kunstimuseumis avatud vabariiklik keraamikanäitus.

Teistes liiduvabariikides:

veebruari—märtsis oli Moskva Maneežis avatud üleliiduline näitus «Sotsialismi saavutuste kaitsele». Eesti ekspositsioon koosnes 14 teosest.

17. V — 21. IX oli avatud eesti osakond üleliidulisel skulptuurinäitusel Moskva Kunstnike Keskmajas.

21. VII — 22. IX oli avatud eesti ekspositsioon üleliidulisel näitusel «Kehakultuur ja sport» Moskva Maneežis.

3. II — 17. II demonstreeriti V. Lember-Bogatkina akvarelle Tjumeni oblastis «Est-surgutstroj» klubis.

12. IX — 26. XI võis vaadata valikut Nõukogude Eesti graafikast Južno-Sahhalinski Koduloomuuseumis.

Näitused välismaal:

mais—juunis eksponeeriti Nõukogude Eesti akvarelle, graafikat ja plakati Majakovski Galeriis Lääne-Berliinis.

Teiste liiduvabariikide näitused meil:

24. VI — 18. VII näidati Tallinna Kunstihoones ülevaadet D. Zilinski maalist ja graafikast.

18. VIII — 2. XI toimus ENSV Rahvamajanduse Saavutuste Näituse I, II ja III paviljonis Leedu NSV, Eesti NSV ja Läti NSV tarbekunsti näitus.

Välisnäitused meil:

25. VII — 7. VIII demonstreeriti Tallinna Kunstihoones näitusi «Kieli kaasaegne kunst» ja «Emil Nolde graafika» Kieli Kunstimuseumi kogudest.

25. VII — 31. VIII toimus G. Bettermani teoste näitus Tallinnas kino «Eha» fuajees.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

25. XII 1982 avatud 1950-ndate aastate eesti kunsti näitus suleti 23. I 1983.

18. I — 23. I oli Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 73 õlimaali, akvarelli, pastelli, joonistust ja estampi 5 lõpetajalt ja 33 lõpetanult. Ilmub nimestik.

29. I — 27. II oli avatud näitus ennistatud kultuuriväärtustest. Esines 42 restauraatorit 279 tööga. Ilmub kataloog.

5. III — 10. IV tutvustati 1960-ndate aastate eesti maalikunsti. Eksponeeriti 122 tööd 40 autorilt.

14. IV — 15. V toimus Efraim Allsalu personaalnäitus. Esitati 97 maali. Ilmus autorileht.

15. IV — 15. V oli avatud Ilse Lepiksoni portselani näitus. Eksponeeriti 262 portselanest. 20. IV kohtus kunstnik Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmus nimestik.

28. IV — 24. V eksponeeriti harrastuskunstniku Paul Kondase 11 maali.

28. IV oli muuseumis ettekannete päev teemal «Väljaspool suurt kunsti». Ettekanded: 1. A. Juske. Tsunftijänestest pühapäevamaalijateni; 2. E. Asu-Öunas. Ameerika amatöörkünstist; 3. T. Toomet. Rahvakunst — isetegevuslik tarbekunst — professionaalne tarbekunst; 4. A. Kaalep. Pillimeest ei tohi peksta (kirjandus harrastusena ja kirjandus elukutsena); 5. Mark Soosaar. Naivism filmikunsti.

19. V — 19. VI toimus Albert Kesneri personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 85. sünniaastapäeva. Ilmub kataloog.

20. V — 26. VI oli avatud Leedu NSV maalijate grupinäitus. Eksponeeriti 55 maali 14 autorilt.

27. V — 19. VI oli avatud ENSV Riikliku

Kunstiinstituudi üliõpilaste ekspeditsioonidel tehtud fotode näitus (178 tööd).

24. VI — 24. VII oli avatud Elmar Rebase personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 70. sünnipäeva. Esitati 36 skulptuuri ja 6 fotot (monumentidest). Ilmub kataloog.

25. VI — 24. VII toimus Andrus Kasemaa joonistuste näitus. Esitati 11 tööd.

2. VII — 4. IX tutvustati eesti 1950—60-ndate aastate tarbekunsti. Eksponeeriti 491 tööd 59 autorilt, sealhulgas 99 nahkeset, 185 metallhistööd, 41 tekstiili, 110 keraamilist tööd ja 56 klaaseset.

28. VII — 4. IX oli avatud näitus Eduard Viiralti loomingust, eksponeeriti 45 joonistust ja graafilist lehte TKM-i kogudest.

29. VII — 4. IX toimus Mari Kaarma tekstiilide ja akvarellide näitus. Esitati 20 tööd.

9. IX — 9. X toimus Tartu XXVIII kunstinäitus. Esines 52 kunstniku 101 teosega, sealhulgas 69 õlimaali, akvarelli ja pastelli, 15 estampi ja joonistust ning 17 skulptuuri. Ilmus nimestik.

10. IX — 9. X eksponeeriti 42 eesti kaasaegset plakati 33 autorilt.

15. X — 13. XI oli avatud Lembit Saartsi personaalnäitus. Eksponeeriti 68 teost. Ilmub kataloog.

17. XI — 11. XII toimus Peeter Ulase joonistuste ja graafika näitus. Esitati 101 joonistust ja 13 estampi. Ilmub kataloog.

18. XI — 11. XII oli avatud vabariiklik keraamikanäitus. Eksponeeriti 441 teost 39 kunstnikult. Näitusega jätkati kaasaegse tarbekunsti tutvustamist erialade kaupa. Ilmub nimestik.

22. XI kohtus Tartu keraamik M. Juhkam Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

21. XII avati Jaan Koorti personaalnäitus, millega tähistati skulptori 100. sünniaastapäeva. Eksponeeriti 140 skulptuuri, maali ja joonistust. 21. XII toimus mälestusõhtu. Ilmub artiklite kogumik.

Väljaspool muuseumi:

11. III — 8. V tutvustati Elva Koduloomuuseumis eesti 1950-ndate aastate tarbekunsti TKM-i kogust, kokku 83 tarbekunsti eset 17 kunstnikult.

23. III — 25. V oli Elvas L. Hanseni Majamuuseumis avatud eesti naiskunstnike eksliibrise näitus, tutvustati 68 tööd 12 kunstnikult.

27. IV — 12. V eksponeeriti Viljandi Koduloomuuseumis 17 maali Konrad Mäe ja Villem Ormissoni loomingust.

13. V — 22. VI tutvustati Elva Koduloomuuseumis Lagle Israeli pastelle ja monotüüpiad TKM-i kogust, kokku 16 teost.

17. V — 25. VIII eksponeeriti Tartu Lastehaiglas K. Põllu metsotintosarja «Kodalased», 21 lehte.

26. V — 22. VI oli avatud Elvas L. Hanseni Majamuuseumis eesti graafikute grupinäitus, kokku 11 lehte.

27. V — 10. IX eksponeeriti Viljandi teatris «Ugala» Juhani Muksi 19 Viljandi motiivi.

11. VI — 12. VI oli Pärnu raj. Elbi spordi baasis avatud eesti naiskunstnike eksliibrise näitus, 12 autorilt 92 tööd.

24. VI — 9. VIII tutvustati Elva Koduloomuuseumis Albert Kesneri 17 maali.

8. VII — 12. IX oli Võru Koduloomuuseumis avatud näitus eesti 1970-ndate aastate graafikast, kokku 70 lehte 20 autorilt.

19. VIII — 30. IX eksponeeriti Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis näitusesaalis näitus «Lilled ja natüürmort eesti maalil 1970-ndail aastail» (TKM-i kogust). Tutvustati 41 tööd 20 kunstnikult.

14. IX — 24. X oli Võru Koduloomuuseumis näitus eesti 1950—60-ndate a. tekstiilikunstist. Eksponeeriti 58 tekstiili 10 autorilt.

29. XI — 31. XII tutvustati Elva Koduloomuuseumis E. Viiralti graafikat, kokku 13 lehte.

Originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti 1983. a. 29 paigas. Tutvustati näitusi 10 teemal.

Lektorium:

1983. a. jätkus loengusari «Vene nõukogude kultuurist (1917—1925)». Käsitleti teemasid «Konstruktivism skulptuuris» (T. Talvistu), «Maalikunst» (A. Juske), «Teater» (R. Neimar). 1983. a. oktoobris alustati loengusarja «Romantismiajastu kunst». Käsitleti teemasid «Romantism Lääne-Euroopa kirjanduses» (J. Talvet), «E. Delacroix ja prantsuse kunst» (R. Parmas), «Saksa romantiline maalikunst» (E. Preem).

KUNSTINÄDAL-83

Kunstinädal-83, mis toimus 12.—22. aprillini ja tähistas V. I. Lenini kavandatud monumentaalpropaganda dekreedid väljaandmise 65. aastapäeva, kandis meie vabariigis järjekorranumbrit 26 ja oli planeeritud rõhuasetusega Rapla rajoonile. Kunstinädal hõlmas 77 näitust üle kogu vabariigi, mille korraldajateks oli Kunstnike Liit, Kunstifond, kunstimuseumid, Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut.

JUUBILARID — 1984

11. jaanuaril graafik Gita Teearu — 50; 16. jaanuaril maalikunstnik Ilmar Malin — 60; 4. veebruaril maalikunstnik Arnold Akberg — 90; 11. veebruaril graafik Onneleid Eelma — 50; 14. märtsil akvarellist Karl Burman — 70; 22. märtsil graafik Paul Luhtein — 75; 24. märtsil — graafik Edith Paris — 60; 25. märtsil tarbekunstnik Juta Vahtramäe — 60; 26. märtsil graafik Herald Eelma — 50; 7. aprillil graafik Peeter Ulas — 50; 15. mail kunstiteadlane Asta Künnap — 60; 20. mail maalikunstnik Valerian Loik — 80; 21. mail tarbekunstnik Heli Kohk — 50; 24. mail maalikunstnik Oskar Raunam — 70; 25. mail tarbekunstnik Kristel Hmelnitski — 50; 30. mail graafik Ede Pebo — 50; 24. juunil teatrikunstnik Mari-Liis Küla-Panso — 60; 29. juunil kunstiteadlane Voldemar Vaga — 85; 8. juulil kunstiteadlane Frits Mait — 75; 15. juulil maalikunstnik Lembit Rull — 80; 20. juulil graafik Maret Kernumees — 50; 3. augustil graafik Ilmar Linnat — 70; 24. augustil kujunduskunstnik Virve Aunre — 60; 25. augustil maalikunstnik Viktor Leškin — 70; 28. augustil tarbekunstnik Miralda Pajumaa — 50; 3. septembril maalikunstnik Ann Audova — 80; 4. septembril kujunduskunstnik Artur Ruuser — 60; 6. septembril tarbekunstnik Tiiu Lass — 50; 14. septembril tarbekunstnik Tamara Vaskova — 60; 20. septembril maalikunstnik Maimu Vannas — 70; 23. septembril tarbekunstnik Ede Kurrel — 75; 28. septembril maalikunstnik Lembit Saarts — 60; 3. oktoobril maalikunstnik Voldemar Väli — 75; 5. oktoobril maalikunstnik Irina Bržeskaja — 75; 14. oktoobril tarbekunstnik Liidia Elken — 60; 4. novembril maalikunstnik Silvia Jõgever — 60; 14. novembril maalikunstnik Ida Antson — 60.

РЕЗЮМЕ. SUMMARY

Конкурс эскизов для создания тематических произведений искусства.

40 лет освобождения Tallina (с. 2—5). 7 августа 1984 года исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося эстонского художника, одного из основателей эстонского национального искусства Николая Трийка. Беседы о Николае Трийке. Составитель Эви Пихлак. Публикуются воспоминания друзей и современников Н. Трийка. Беседы записаны Э. Пихлак в 1964—1965 годах (с. 6—12). Эне Ламп. Рисунки Николая Трийка — «модерн» и экспрессионизм. В творчестве Н. Трийка интересное место занимают малые композиции, относящиеся к 1913—1921 гг., о чем свидетельствует сплав двух направлений — стиля «модерн» и экспрессионизма. Условно композиции можно объединить в серию, создание которой началось в 1913 году в Берлине. В современной ему форме художник отображает в них конфликт между личностью и окружающей ее обстановкой. Поселившись в 1911 году в Берлине, он знакомится с экспрессионизмом, и хотя на первый взгляд экспрессионистский подход в искусстве противостоит стилю «модерн», все же неверно было бы проводить между ними четкое разграничение. Хотя Трийк едва ли разделял наиболее радикальные точки зрения немецкого и французского экспрессионизма и итальянского футуризма, на него все же оказали влияние художественная атмосфера тех мест и общее тревожное настроение, о чем наиболее убедительно свидетельствуют названные малые композиции. В своем творчестве Трийк остался индивидуалистом — здесь переплелись экспрессионизм и личные переживания художника, но как сложившийся мастер он не принял радикальных нововведений экспрессионизма в области формы (с. 13—19). Март Эллер. Николай Трийк и обзорная выставка эстонского искусства 1919 года. В истории эстонского искусства Н. Трийк и выставка 1919 года драматически связаны между собой, так как на этой выставке, одним из организаторов которой был сам Трийк, его творчество подверглось резкой критике и именно в этом многие увидели причину кризиса, постигшего художника. Однако все же представляется, что творчество Н. Трийка, выставка и рецензии не так уж связаны между собой. Обзорная выставка эстонского искусства 1919 года стала центральным событием художественной жизни того времени, она продемонстрировала, во-первых, разделение эстонского искусства на различные направления и, во-вторых, знаменовала собой конец одного этапа развития и начало нового. И в историческом плане проведение выставки сошло со сложным и противоречивым периодом. О выставке был опубликован целый ряд статей самой различной направленности, часть из них содержала резкие выпады против «устаревших», к числу которых был отнесен и Н. Трийк. Более поздние исследователи видели в этой критике преднамеренную несправедливость (А. Вага), но делались и попытки проанализировать основания для подобной критики (Э. Ламп, Э. Пихлак). На упомянутой выставке были представлены 15 работ Трийка, которые характеризовали две тенденции в творчестве художника — с одной стороны, стабилизация (портреты), с другой — влияние модных течений (экспрессионизм). В действительности же можно утверждать, что переломный период просто принес с собой радикальные оценки и что вопрос ставился гораздо шире, чем просто удачны или неудачны выставленные работы Трийка — проблема заключалась в обновлении эстонского искусства, его связи с современностью (с. 20—25).

шую, но все же не единственно определяющую роль. Большое значение имело то, что во II половине 1910-х годов он приступил к педагогической работе в Таллинском художественно-промышленном училище. Его наиболее талантливым учеником был будущий выдающийся график Э. Вийральт. Под руководством Трийка работали Б. Томасберг, А. Гринев, Г. Круг. Искусство рисунка того времени в значительной степени испытывало также влияние рисунков в туши живописца К. Мяги. Рисунки Э. Оберманна, А. Тасса, Я. Коорта, А. Старкофа связаны больше, чем вышеназванные с влиянием французского искусства. Из них Э. Оберманн был одним из первых художников, разработавших тему большого города в эстонском искусстве (с. 26—31).

Айно Картна. Портрет в современном искусстве. Состоявшаяся осенью 1983 года обзорная выставка портретной живописи дала хорошее представление о состоянии этого жанра в современной эстонской живописи. Еще не утратила своего значения «старая добрая», без особых претензий манера изображать человека — доминирует стремление раскрыть черты, придающие личности своеобразие (О. Маран, Т. Палло-Вайк, О. Терри). Интересно было наблюдать за возникающим иногда напряжением между художником и портретируемым, которое может даже изменить сложившийся почерк художника (Л. Сарпауу). Большую силу духа и острое видение предполагает творчество И. Малина. Некоторые художники связывают свои портреты с более общей темой (Ю. Пальм, Э. Пылдроос). Свообразны портреты П. Мудиста, которые изображают человека непредвзято, подчеркивая вечные человеческие ценности. Взаимоотношения между человеком и творческим процессом ощущаются в работах Т. Пяэзуке и Ю. Аррака. Групповой портрет Р. Таммика znamená в нашем искусстве манеру ретро, работу М. Килька — фотореализм. Заслуживает внимания большой групповой портрет 100 эстонских художников Э. Окаса (с. 32—37).

Герд Фидлер. Заметки с IX художественной выставки в Дрездене. IX художественная выставка ГДР представляла собой всесторонний обзор современного искусства ГДР, поэтому ознакомились с ней эстонского читателя целесообразно и несколько позже. Наиболее важное место, несомненно, на выставке занимала живопись. продемонстрировавшая много различных тенденций. Часто встречались черты искусства 20-х годов. Основные поиски были сконцентрированы вокруг колористического решения. Много было представлено т. н. проблемных работ. Диапазон тем которых варьирует от глобальных проблем до повседневных забот. Реалистическая живопись была выражена в двух формах — художники либо придерживались живописно-конкретного и читаемого решения, либо пользовались метафорой. Одним из главных произведений выставки стала большая работа В. Тюбке на темы ранней буржуазной революции в Германии (с. 38—41).

Каур Алттоа. Сирве Хелме. Период между концом 50-х и началом 60-х гг. 60-е годы считаются в нашем искусстве годами подъема, однако о конце 50-х — начале 60-х годов говорится относительно мало. Не оценив достижения этого периода, было бы трудно охарактеризовать механизм развития последующего десятилетия. Последняя треть 50-х годов — очень активный период времени в художественной жизни Тарту: вновь заявляют о себе старые мастера (А. Вярди, Э. Айки, А. Конго и др.), к ним присоединяется ряд молодых художников (Э. Аллсулу, И. Малин и др.). В Таллине основным носителем новых идей было молодое поколение художников (Х. Лаветей, П. Улас, О. Маран, Э. Пылдроос, Н. Кормашов и др.). Событиями стали выставки молодых художников 1959, 1960 и 1961 гг. Новые веяния того времени сводились к двум основным тен-

искусства во II половине 60-х—начале 70-х годов (с. 47—51).

Работы с художественной выставки «Земля и народ» (с. 52—54).

Хроника.

Юри Хайн, Эдуард Вииральт как график-прикладник. Заглавие статьи намеренно выбрано неопределенное, чтобы можно было рассмотреть все то, что Э. Вииральт создал наряду со станковой графикой, причем основное внимание уделяется материалу, который в более ранних исследованиях не рассматривался. Первые работы Вииральта такого плана, очевидно, относятся к 1916—1917 гг. (обложка для программы, сигнет, эмблема и диплом для молодежного союза «Тунгал», его первая открытка и др.). 1918 годом датируются уже книжные иллюстрации Вииральта, в первую очередь к рассказам для детей, более поздним временем — к научно-популярным изданиям. Более интенсивный период иллюстрирования книг начинается с 1923 года (как художественной литературы, так и школьных учебников), лучшие его работы в книжной графике относятся к 1924 году. В 1919 году художник оформил обложки для двух журналов, в том же году Вииральт создает и свои первые плакаты (включая плакат для знаменитой обзорной выставки 1919 года, который вместе с каталогом этой выставки служит наглядным примером влияния Н. Трийка на творчество молодого Вииральта). В 1920 году Вииральт находит для себя новую область деятельности — иллюстрирование школьных учебников. Что касается творчества Вииральта в этой области, то до сих пор отсутствуют какие-либо серьезные исследования, причем ряд таких его работ до настоящего времени в литературе даже не упоминается. Начиная с парижского периода творчества сведения о прикладной графике Вииральта становятся еще более отрывочными. Вначале связи с эстонскими заказчиками сохранились (иллюстрации к произведениям А. Тасса, М. Ундер), позднее они становятся все более редкими. Начиная с 1926 года Вииральт начал выполнять местные заказы, в 1929 году по недоразумению на половине прерывается иллюстрирование «Декамерона», на этом деятельности Вииральта как иллюстратора заканчивается. Забвению предается и всякая другая работа, выходящая за рамки станковой графики. Уровень прикладной графики Вииральта неровен, среди этих работ есть весьма средние, но существует также ряд произведений, имеющих для эстонского искусства определяющее значение (с. 60—64).

Contest of Designs for Creating Thematic Art Works.

40 Years since the Liberation of Tallinn, (pp. 2—5)

August 7th, 1984, marked a centenary since the birth of Nikolai Triik, an outstanding Estonian artist, one of the pioneers of Estonian national art.

Recollections of Nikolai Triik. Compiled by Evi Pihlak. The article contains reminiscences of Nikolai Triik's friends and contemporaries. The corresponding conversations were recorded by E. Pihlak in 1964—1965. (pp. 6—12)

Nikolai Triik's Drawings—Art Nouveau and Expressionism, by Ene Lamp. In Nikolai Triik's production, an interesting chapter by itself is represented by the small compositions executed in 1913—1921, which exemplify an intertwining of two styles—Art Nouveau and Expressionism. The compositions can be conventionally united into one series that was started in Berlin in 1913. In a form characteristic of the epoch, the author depicts the conflicts between the personality and the surrounding environment. Having moved Berlin in 1911, the artist came into contact with Expressionism, and although the Expressionistic treatment seems to contrast with the Art Nouveau it will not be correct to separate those two styles by a definite demarcation line. It cannot be said that Triik had adopted the most radical standpoints of German and French Expressionism and Italian Futurism, but nevertheless the local art climate and the general restlessness exerted certain influence upon the artist, the most convincing example of which are the above-mentioned small compositions. Triik remained an individualist who combined the Expressionistic elements with his own experience, but as a mature artist could not approve of the radical innovations introduced by Expressionism. (pp. 13—19)

Nikolai Triik and the Review Exhibition of Estonian Art in 1919, by Mart Eller. In Estonian art history, N. Triik and the exhibition of 1919 are dramatically interconnected: at that exhibition, one of whose main organizers was Triik himself, his works were subjected to severe criticism, which fact was said to have been the cause of the deep crisis that hit the artist. Still it seems that Triik's work, the exhibition and the critical reviews were not so directly interconnected. The review exhibi-

tion of Estonian art in 1919 may be considered one of the most significant events of the art life of that time, demonstrating, in the first place, the branching off of the Estonian art into different directions, and secondly, the marking of the end of an epoch and the beginning of another one. As for the historical point of view, the exhibition happened to take place in a complicated and contradictory period. In connection with the exhibition, a number of articles expressing different viewpoints were published: a part of them attacked violently the so-called conservatives, to whom Triik was considered to belong. Later researchers have labelled that criticism a deliberate injustice (A. Vaga), but it has also been tried to analyze the background of that criticism (E. Lamp, E. Pihlak). At the above-mentioned exhibition Triik was represented by 15 works which characterized two tendencies in the artist's work—on the one hand stabilization (portraits), and on the other—the intrusion of modern trends (Expressionism). Actually it may be stated that the critical period had simply brought along radical estimations and that the problem was concerned with larger issues than the success of Triik's art; the problem touched upon the innovation of Estonian art and its connection with modern times. (pp. 20—25)

About the Drawings of Nikolai Triik's Contemporaries and Pupils, by Irina Solomõkova. During the 1970s the interest in drawing as a sovereign genre of art grew both on an international scale as well as on the arena of art in Estonia. In connection with that it might be of interest to cast a glance at the drawings made here in the early decades of the 20th century, because it was drawing that enacted an important part in Estonian art of that time. An important part was also played by Ants Laikmaa's studio-school that was founded in 1903 in Tallinn, representing the first art school where tuition proceeded in Estonian language. A. Laikmaa's most talented pupils were A. Uurits and O. Kallis, both men of a tragic fate, whose drawings reveal a combination of national-romantic elements with those of Expressionism. One of A. Laikmaa's pupils was also A. Mülber, who might be considered one of the earliest experimentators with analytical Cubism. Ado Vabbe's contribution to Estonian art is very considerable: his ornamental drawings of 1910 are illustrative of the manner of treatment approaching the Art Nouveau. In Estonian drawing Triik's part is rather important, though not decisive. His becoming a teacher at the Tallinn School of Industrial Art during the second half of the 1910s was of great importance. One of N. Triik's most gifted pupils was the future master par excellence of Estonian graphic art E. Viiralt; the artists B. Tomasberg, B. Grinev and G. Krug worked under Triik's supervision. At that time, the Estonian art of drawing was also greatly influenced by K. Mägi's drawings executed in India ink. More than the above-mentioned masters, the artists E. Obermann, A. Tassa, J. Koort and A. Starkopf were influenced in their drawings by French art. By the way, E. Obermann was one of the first artists to take up the subject of city life in Estonian art. (pp. 26—31)

The Portrait in Contemporary Painting, by Aino Kartna. The review exhibition of portrait painting that took place in the autumn of 1983 gave a good survey of that genre in contemporary Estonian painting. The "old honourable" and unambitious presentation of man has not yet lost in importance; the predominant endeavour consists in finding an element that endows the model with his or her individual character (O. Maran, T. Pallo-Vaik, O. Terri). It is interesting to observe sometimes a tension arising between the artist and his model, which may even result in change of a mature artist's manner (L. Sarapuu). The artist's great mental power and profound insight are revealed in the portraits by I. Malin. Some artists have connected portraits with general problems (J. Palm, E. Põldroos). The portraits by P. Muusti are of a special nature, being entirely unprejudiced and capturing human values. The relations between the artist and the creative process can be felt in the works by T. Pääsuke and J. Arrak. The group portrait by R. Tammik exemplifies the retro-manner, while the work by M. Kilk represents photorealism in our portrait art. E. Okas' big group portrait of 100 Estonian artists deserves special attention. (pp. 32—37)

Notes on the 9th Art Exhibition in Dresden, by Gerd Fiedler. The 9th Art Exhibition of the German Democratic Republic was an all-round survey of present-day art of the GDR, and therefore it may be of interest to introduce it to the Estonian public, though at a later date. The most essential part was doubtlessly enacted by painting, which revealed several different tendencies. One could often state affinities to the art of the 1920s. Coloristic searchings seemed to predominate. There were plenty of so-called problematic works dealing with global

problems as well as with everyday questions. Realistic painting was mainly represented by two forms—in one case there was a pictorial and concrete solution, and in the other use was made of metaphors. One of the most striking works at the exhibition turned out to be the monumental work by W. Tübke devoted to the themes of the German early bourgeois revolution. (pp. 38—41)

The time between the End of the 1950s and the Early 1960s, by Kaur Aittoa and Sirje Helme. The 1960s are considered a period of rise in our art, the less is spoken about the end of the 1950s and the early 1960s. However, without estimating the achievements of that period, it is difficult to decide about the mechanisms of development of the following decade. The last third of the 1950s was an active period in the art life of Tartu, marking the comeback on the arena of art of several older masters (A. Vardi, E. Aiki, A. Kongo, and others), accompanied by several artists of the younger generation (E. Allsalu, I. Malin, and others). In Tallinn the new generation of artists (H. Laretei, P. Ulas, O. Maran, E. Põldroos, N. Kormashov, and others) became the carriers of the main changes. The exhibitions of young artists turned out to represent significant events in our art life in 1959, 1960 and 1961. Two main tendencies were illustrative of the innovation of that period: firstly, the rediscovering of the old traditions, and secondly, the searchings for an entirely new language of images. The conditional character of space was also stressed, and so were the strong contours, etc. By the latter half of the 1960s that generalizing style had already lost its actuality and new art problems came to the fore (pp. 42—46)

15 Years of the Grouping «Visarid» (1967—1972), by Harry Liivrand. In 1957 the art studies centre was founded at Tartu State University. In 1962 Kaljo Põllu was appointed instructor at that centre. Under his supervision it soon became a collective studio, excelling in an atmosphere of creative solidarity which contributed to widening the mental outlook. All this gave rise to an intensive art (more correctly—cultural) movement which culminated in the foundation of the grouping «Visarid» in December, 1967. They were characterized by intense exhibition activities (7 exhibitions), by their endeavour to enliven the general art atmosphere and propagate new art phenomena. The «Visarid» belonged to the innovative phenomena of the Estonian art in late 1960s and the early 1970s. (pp. 47—51)

Works from the Republican Art Exhibition «The Country and the People». (pp. 52—54)

Eduard Viiralt as a Master of Applied Graphics, by Jüri Hain. The title of the article is deliberately vague, so as to embrace everything produced by E. Viiralt besides his works in the sphere of free graphics, with main attention being devoted to materials omitted from earlier treatments. Viiralt's first works of that kind originate evidently from 1916—1917 (the cover of a programme, signet, emblem and diploma of the Youth society «Tungal»; also his first postcard, etc.). Viiralt's book illustrations, at first for children's stories, later for popular science publications, date already from 1918. A more intensive period of illustrations begins in 1923 (both fiction and text-books); the best part of his book-designs originates from 1924. In 1919 the designs for the covers of two magazines were executed and the same year also yielded E. Viiralt's first posters (including the poster for the famous review exhibition of Estonian art in 1919, which, together with the cover design of the exhibition's catalogue, reflects Triik's influence upon the work of young Viiralt). In 1920 Viiralt discovered a new subject for himself—illustrating text-books for schools. Until the present time there is practically no survey of that part of Viiralt's production: a number of his corresponding works have not been mentioned in relevant literature. Since the beginning of the Paris period, the information concerning Viiralt's applied graphics is even more incomplete. At the beginning of the mentioned period, Viiralt's connections with Estonian commissioners were still preserved (Viiralt illustrated A. Tassa's and M. Under's works), but later they became more fragmentary. From 1926 onwards Viiralt started to carry out local (Paris) commissions. In 1929, due to a misunderstanding the illustrations for the «Decameron» remained unfinished, and that marked the end of Viiralt's activities as an illustrator. Since that time everything apart from Viiralt's works in free graphics fell into oblivion. The level of Viiralt's applied graphics is not uniform; he produced a number of mediocre pieces, but there are also such works that are of an innovative nature and thus occupy an important place in Estonian art. (pp. 60—64)



109. Eduard Viiralt 1918. aastal.

Käesoleva artikli pealkiri on taotluslikult ebamäärane, et jätta siinkirjutajale võimalus käsitleda kõike seda, mida Eduard Viiralt on loonud vabagraafika kõrval. Kuna Viiralti tegevust raamatuillustraatorina ja -kujundajana on uuritud üsna põhjalikult¹, siis käesoleval juhul on osutatud tähelepanu esmajoones sellele, mis varasematest käsitlustest kõrvale jäänud või pealiskaudselt puudutatud. On selge, et niisuguse lähene-mise puhul jagub käesolevas ülevaates tähelepanu peajasjalikult Viiralti loomingu üld-pildis tagasihoidlikku kohta omavatele töö-dele. Usutavasti on Viiralti osa meie rahvus-kunsti arenguloos sedavõrd oluline, et tut-vustamist väärib kõik tema poolt loodu. Viiralti illustratsiooniloomingu uurija Rein Loodus väidab küll, et «oma esimese sisse-tuleku kunstnikuna teenis noor Viiralt tolle-aegse «Kosjalehe»... joonistajana 1917. a.»², kuid päris kindel see siiski ei ole. Alfred Rõude kollektsooni kaudu on ENSV Riik-likku Kunstimuuseumi jõudnud rida tarbe-graafilisi töid, millest mõned on valminud ilmselt enne «Kosjalehe» 1917. aasta 4. numb-riis ilmunud karikatuurilaadilist joonistust. Tõsi küll, mitte kõigi kavandite kohta pole seni teada, kas on nad ka tegelikult teostatud. Viimaste hulka kuuluvad näiteks 1917. aastal loodud kirjapaberite komplekti (või kirja-ümbrikute karbi) kaas pealdisega «Gentlemen post» ja näkineu motiiviga töö (sigaretikarbi kaas?) pealkirjaga «Ocean», mille kavand on dateeritud koguni orienteeruvalt 1916. aastaga. 1917. aastal valminud ja kindlalt käiku läinud asjadest võiks nimetada üht eeskava kaant, Peterburi Eesti Üliõpilasseltsi Tallinna osakonna perekondliku piduõhtu kutset ja noorteühingu «Tungla» templit-signeeti, embleemi ning diplomeid. Viiralt kuulus ise aastail 1917—1918 «Tungla» eest-seisusesse, millega on seletatav ka tema osa ühingu atribuutika-embleemaatika väljatöötamisel. Innuka raskejõustiklasena tegi ta mitu diplomit, millega autasustati eri tõste-liikides ühingu rekordi püstitanuid. Ovaalse kujuga tõrvikukandjat kujutav embleem ja kolmnurkne leegimotiiviga ning ühingu nimetust kandev tempel-signeet olid kasutusel läbi mitmete aastate³. Ka Viiralti loodud esimene postkaart ilmus 1916. või 1917. aastal; selle väljaandjaks oli Tiisikuse Vastu Võitlemise Selts Eestimaal, kaardi piltkujuti-sega seostus tekst «Hominum Saluti». Aas-

tatega 1916—1918 dateeritud Kunsttööstus-kooli õpilaste album «Noorus» sisaldab samuti mitmeid Viiralti töid just 1917. aastast. Nii on selle aasta juunikuuga dateeritud kunstniku vabagraafika hulka kuuluv piibuga taati kujutav ofordikatse, mis kleebisena kaunistab albumit. 1917. aasta novembris on Viiralt kirjutanud «Nooruses» avaldatud proosaluuletuse «Meri», seni ainukese teada-oleva ilukirjandusliku katsetuse. «Nooruse» kaunistuste puhul on mitmed autorid tõmma-nud õigustatult paralleele Nikolai Triigi loo-minguga, kes Eduard Viiralti õppejõuna ja selle perioodi juhtiva kunstnikuna oli talle eeskujuks. Kuid mitte kõik Viiralti varasemate loomeaastate tööd ei kanna triigilikku iseloomu. Viimaste hulka võib peale «Kosja-lehe» ja «Nooruse» illustratsioonide arvata kindlalt ka «Tungla» embleemi ja diplomid, kuid mõned tööd, nagu näiteks eespool nime-tatud «Gentlemen post» näitavad orien-teerumist välismaa moodsale tarbegrافیkale. Triigi kõrval võib viidata veel teisele vilja-kale eesti kunstnikule, kelle teostest on Viiralt hetkimpulsside saanud. Kui vaadata 1918. aasta «Lastelehes»⁴ ilmunud Viiralti illust-ratsioone «Lüpsilt» ja «Seenil» ning võrrelda neid samas väljaandes ilmunud teiste töö-dega, siis võib väita, et ka Gustav Mootselt on noor Viiralt püüdnud õppida seda, kuidas peab välja nägema üks hästiminev illust-ratsioon.

1918. aastast jõuavad Viiralti illustratsioonid ka päris raamatutesse. Esimeseks teoseks, mille tiitellehe pöördel võib lugeda: «pildis-tanud Ed. Viiralt», on Henrik Saare raama-tuke «Käbid torbiku sees ja teised lasteju-tud», mille 1918. aastal andis välja kirjas-tus «Laene». Otseselt selle väljaande jaoks on Viiralt teinud küll vaid kaks kaunistust: käbitorbikut ja lapsenägu kujutava vinjeti kaanele (mis on korratud ka tiitellehel) ja illustratsiooni jutule «Õnnetuse õhutaja». Veel on raamatus Viiralti joonistused «Vana-ema» ja «Vanaisa», mis samal aastal ka eraldi postkaartidena ilmunud. Raamatu tekstiosas pole aga ei vanaemast ega vana-isast üldse juttu. Teose «Käbid torbiku sees...» illustratsioonid kuuluvad noore Viiralti veel tagasihoidliku loomingu keh-vemasse ossa, kuid ega moraliseerivad las-tejutukesed ka kunstnikku eriti inspireerivad olla saanud. Selgituseks ehk niipalju, et nende jutukeste autor Henrik Saar (Ki-vilombi Ints) sai raamatu ilmumise aastal 15-aastaseks...

Viiralti sidemed kirjastusega «Laene» kest-sid mitu aastat ja jätkusid ka «Pallases» õppimise perioodil. 1918. aastal J. E. Mei-gase raamatukaupluse kirjastusel ilmunud väljaandes «Pealinn lõbutseb» on kasuta-tud esi- ja tagakaane kaunistusena Viiralti poolt «Kosjalehele» tehtud illustratsioone. Seesama J. E. Meigas juhtis ka kirjastust «Laene»; säilinud on mitu Viiralti tehtud signeedikavandit selle kirjastuse tarvis. Sageli alustatakse Viiralti illustraatoritege-vuse vaatlust kaanekujundusega T. Mutsu laenuraamatukogu nimekirjale⁵ (ilmunud 1918), samal ajal aga valmis tal veel kaan-evinjett A. Keisermani raamatukaupluse kirjastusel välja antud populaarteaduslike raamatute sarja «Teadus ja oskus» tarvis. Vinjett, millel sepp sümboliseerib oskust ja tõrvikuga naine teadust, leidis esma-kordselt kasutamist Rudolf Wallneri raamatu «Kihvtid ja vastukihvtid» kaanel. 1918. aastal tegi Eduard Viiralt ühe tarbe-graafilise töö, mis ainsana on pärvinud eral-di artikli⁶. Viit kujutab sirbiga vilja lõikavat rahvariides naist ning on varustatud tekstiga «Eesti Muuseumi päev Harkus 13. 10. 1918».

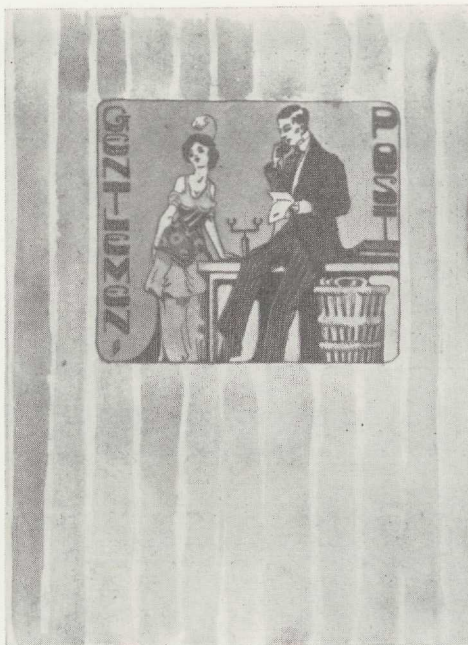
1919. aastal loob Viiralt kaanekujunduse ka-hele ajakirjale. Neist noorsooajakirja «Uudis-maa» kaant on õigusega peetud triigiliku käsitluslaadiga tööks⁷. «Uudismaa» esimese aastakäigu kolmiknumbris (Nr. 6, 7, 8) debü-teerinud Mart Raud on öelnud: «Ajakirja

kaane teostus oli Eduard Viiraltilt, mis võis olla ka tema esimene avalikkuse ette jõudnud töö ja teos.»⁸ Nagu eespool nägime, polnud see kaugeltki nii — isegi noorusaastate tuttavad (hiljem, aastail 1924—1925 lõi kunstnik kaanekujundused Mart Raua esimestele luulekogudele «Kangastused» ja «Aitsmik») ei omanud ilmselt kuigi täielikku pilti Viiralti trüki ilmunud loomingust.

Teiseks ajakirjaks, mille esikaane tarvis Viiralt pea kavandas, oli «Väikeloomakasvataja. Kuukiri kodulindude ja väikeloomade kasvatuse edendamiseks», mis hakkas ilmuma oktoobrikuus 1919. Samal aastal tegi Viiralt ka oma esimesed plakatid. Asutava Kogu valimistega seotud, perekonda viljapõllu taustal kujutava vähetuntud teose ja üldteatud, 1919. aasta juulikuus Tallinnas korraldatud Eesti kunsti ülevaatenäituse oma. Viimane koos sama näituse kataloogi kaane kujundusega annab järjekordse näite Triigi mõjudest. On säilinud akvarellis kavand näituse plakatile, mis tunduvalt erineb trükitust: sellel näeme lainetel hobupeaga paati, milles sõidab rahvariietes naine ettepoole suunatud tõrvikuga; teesga võrreldes lõpliku variandiga hoopis dünaamilisem ja ekspressiivsem lahendus. Eesti kunsti ülevaatenäituse plakat ongi jäänud Viiralti tähtsamaks tööks selles vallas. 1925. aastal tehtud Tartus korraldatud Idamaa kunsti näituse litotehnikas plakat Buddha kujutisega ja Pariisis 1927. aastal valminud väikeseformaadiline afišš kunstniku esimesele personaalnäitusele ei kujunenud eriliseks saavutuseks Viiralti loomingus. Plakateid tegi Viiralt ka hiljem, näiteks 1929. aastal kirjutas üks kodanliku Eesti kõrgem riigiametnik: «Kui temale tehti ülesandeks valmistada näitusekuulutused — 6 suurt plakatit tänavatele, siis tuli talle enne küünlaid osta ja Viiralt tegi siis ka oma töö 24 tunniga...»⁹ Kahjuks ei tea ma neist ega teistest samalaadsetest Viiralti juhutöödest midagi täpsemat.

1919. aasta sügisel siirdus Viiralt Tartu ning asus õppima kunstikoolis «Pallas». Aegapidi tekivad kunstnikul sidemed Tartu kirjastustega, ei katke aga ka suhted Tallinna raamatuväljaandjatega, kuigi sidepidamine nendega kohati küllalt keeruliseks osutub. Siin võib näiteks tuua Tallinnast kirjastusest «Laene» 1921. aasta aprillikuus saadetud kirja Viiraltile Tartu, kus öeldakse: «Teatame Teile et meil midagi trükivalmis on ja oleksime soovinud et Teile meile mõned ilustused oleksite joonistanud. Et Teile Tartus viibite sünnitab see raskusi. Ilmumisel on meil: «Kõrbe roos», G. Paju reisikirjeldus Siiria kõrbes, kaan 18 sentim. pikk ja 12 smt. lai. Leiate võimaliku olevat selle sarnast: Palmid, pantred ehk tiigred, veikesse vee oja ja küngastega valmistada, siis palume Tehke seda ja saatke peatselt meile ära.»¹⁰ Selline raamat Viiralti kaanega jäi ilmumata, kuid eeltoodud kiri illustreerib hästi neid raskusi, mis Viiralti ette tõusid Tallinna kirjastustelt töö hankimisel. Siiski just 1920. aastal leiab Viiralt enda jaoks uue ala ja see on koolikirjanduse illustreerimine. Sellest tahust Viiralti tegevuses puudub meil tänaseni asjalikum ülevaade ning see on valdkond, kus on veel võimalikud tulevased üllatused ja avastused. Oletatavasti algab Viiralti kooliraamatute illustreerimine tagasihoidliku joonistusega ühele Tallinnas 1920. aastal ilmunud Nikolai Kanni saksa keele õpikule ja kaane kujundamisega W. Tammanni «Kooli laulmiseramatule». Enamik teada olevaist illustratsioonidest koolikirjandusele kuulub aga kunstniku illustraatoritöö kõrgperioodi 1924—1925.

Esialgu tõi Tartu perioodi algus rea väiksemaid rakendusgraafilisi töid: 1920. aastal kujundas Viiralt kunstikooli ja -ühingu «Pallas» uue embleemi, järgmisel aastal tegi templi Vahi põllutöökoolile, mille eeltoodest on säilinud kolm kavandit, ja püüdis luua signeeiti kirjandusühingule «Tarapita». Viimase kohta kirjutas F. Tuglas A. Adsonile



110



111



112

1921. aasta septembris: «...Viiralt tegi kavandeid ühingu märgi jaoks. Yks neist ehk läheb. Töötad seda praegu välja. Kahju, et esimesi nr.-i ei saand!»¹¹ ENSV Riikliku Kunstimuseumi graafikakogus on rida kavandeid selle signeeidi tarvis, kuid enam kui aasta hiljem teatab Tuglas, et hoopis Nikolai Triik on lõppeks ometi «Tarapita» märgi teinud. Ja siiski ka see märk ei näinud trükimusta.¹² 1921. aastal teeb Viiralt ka ühe erandlikuma tarbegrafilise töö: aktsiaselts «Kütteveo» aktsiapaberi kujunduse.

Alates aastast 1922—1923 tekivad Viiraltil tihedad tööalased sidemed kirjastusega «Sõnavara», mis ametlikult asutati küll 1923, kuid kirjastusmärgi tegemine Viiralti poolt algas ilmselt varem. Alates 1924. aastast ilmub selle kirjastuse väljaandel rida raamatuid Viiralti kaantega, mis kuuluvad tema sellealase loomingu paremikku (V. Adams «Suudlus lumme», R. Roht «Looduskangad», A. Antson «Lapsed» jt.). Üks viimaseid sellele kirjastusele loodud töid on reklaamkaart 1925. aastast, postkaardina kasutatud trükis, mis teatas «Sõnavara» kirjastuslaos kolimisele uutesse ruumidesse.

1922. aasta sügisel läheb Viiralt enesetäiendamise eesmärgil Dresdeni, kuhu jääb ligikaudu aastaks. On loomulik, et sel ajavahemikul ta tarbegrafika ja raamatuillustratsiooniga kuigivõrd ei tegele. Dresdenis teeb kunstnik palju loomajoonistusi ja kirjutab ühes 1922. aastal sealt lähetatud kirjas järgmist: «Toon sulle lõpus minu kõigearmsamate sõprade näopildid ära, need on kõige sümpaatilisemad ja armsamad sõbrad siin Dresdenist.»¹³ Selle teksti all on jõehobuse ja kahe lövi kujutised. Üks viimastest on sarnases poosis, nagu seda võib näha ajakirjas «Agu» 1923 nr. 44 avaldatud vinjetil. Kunstnik tegi samale ajakirjale veel kaks kaanekavandit: üks neist kujutab perekonda laua ääres ajakirja «Agu» lugemas, teine akti selgvaates; kumbki neist ei ilmunud. 1923. aastal Dresdenist tuleku järel algab Viiraltil eriti intensiivne illustreerimistöö periood, mille tähtsamad saavutusi on korduvalt käsitletud. Kõrvuti ilukirjanduse kaunistamisega tegeleb Viiralt sel perioodil ka kooliraamatute illustreerimisega, mille üldtuntud näiteks on E. Tennmanni neljale usuõpetuse lugemikule loodud enam kui 140 illustratsiooni. Teiseks koolidele määratud raamatuks, mis sisaldas silmapaistvaid Viiralti loodud illustratsioone, oli August Raua koostatud «Kirjanduslooline lugemik» IV, mis ilmus Tartus 1925. aastal. Selles raamatus leiame üksteist Viiralti päisliistu eesti rahvalaulude teemadel. Kaks neist on üldisemad, määratud vastavalt osadele «Eepilisi rahvalaule» ja «Lüürilisi rahvalaule», seitse loodud erinevaide laululiike (laule lapseõlvest, kosjalaule, mure- ja leinalaule, orjalaule, töölaule, sõja- ja nekrutilaule, kiigelaule) silmas pidades, kaks kajastavad konkreetseid laulutüüpe («Jeesus sõitis jõge pidi» ja «Kari kadunud»).

Viis aastat hiljem Tallinnas «Töökooli» kirjastuse poolt avaldatud ja koolidele mõeldud «Kalevipoia» väljaandest, mille illustreerimiseks on kasutatud Kristjan Raua, August Roosilehe, Aleksander Uuritsa, Eduard Järve jt. töid, on leida ka mõned Eduard Viiralti päisliistu.¹⁴ Tegemist on samade rahvalaulu-aineliste töödega, mis kaunistasid «Kirjanduslooline lugemik» IV osa. Seega on tõene väide: «Märgitagu, et ka selline kõrgeandeline meister nagu Eduard Viiralt, kelle vaimsed jõud ja loov fantaasia olid suurepäraseks eelduseks luuleteoste kunsti valamiseks, ei leidnud teed rahvaepose kujutamiseks.»¹⁵ Siiski kerkis 1927. aastal esile

110. Eduard Viiralt. Tarbegrafiline kavand. 1917.

111. Eduard Viiralt. Noorteühingu «Tungal» embleem. 1917.

112. Eduard Viiralt. Kaanevinjett raamatusarjale «Teadus ja oskus». 1918.



113. Eduard Viiralt. Kuukirja «Väikeloomakasvataja» pea. 1919.



114. Eduard Viiralt. Illustratsioon V. Kanni saksa keele õpperaamatule. 1920.

115. Eduard Viiralt. Aktsiaselts «Küttevoo» aktsiapaberi kavand. 1921.



Viiraltile «Kalevipoja» illustreerida andmise küsimus ning tehti otsus temalt 15 illustratsiooni tellimise kohta. Onnestunud tulemuse korral oleks järgnenud tellimus veel 60-le tööle. Kahjuks see plaan ei teostunud.¹⁶ Siiani on uurijate vaateväljast täielikult väljapoole jäänud illustratsioonid 1925. aastal kirjastusühisuse «Loodus» koolidele määratud saksa ja inglise kirjanduse sarjas ilmunud raamatukesele «Beauty and the Beast and Tattercoats», mis annab lootust, et koolikirjanduse süstemaatilisel läbivaatamisel võiks ehk Viiralti teada olevale loomingule leida veelgi läiendust.

Tennmanni usuõpetuse lugemike järel mahult teiseks illustreerimistööks kujunes 1926. aastal ilmunud koguteos «Eesti. Maa. Rahvas. Kultuur.». Viiralti loodud kaunistusi on raamatus enam kui sada: vähemalt 72 initsiaali, 10 vahetiitlit, 10 päisliistu ja 10 vinjetti. Täpset arvu on raske määrata, sest raamatus on väidetud, et kaunistused lehekülgedel 1–936 on teinud Viiralt ja lehekülgedel 941–1251 Johannes Kangilaski. Ometi võib leida leheküljel 978 Viiralti monogrammiga initsiaali ning seetõttu jääb püsima kahtlus, et veel mõned raamatu lõpuosas reprodutseeritud initsiaalid on siiski Viiralti loodud. Kuna J. Kangilaski on hoolikalt imiteerinud Viiralti käsitluslaadi, on vahetegemine küllaltki raske. Kaunistuste väärtuslikum osa ongi fantaasiarikkad initsiaalid, kus pisikesele pinnale on elegantselt suudetud paigutada antud peatükiga sobiv motiiv. Kunstniku fantaasia tundub siin olevat piiramatult, näiteks tähte E on 19 erinevat lahendust, K-d 11 ja nõnda edasi — kõik eripäraseid, kordumatuid. Siit võib leida huvitavaid seoseid ka kunstniku varasema loominguga: näiteks peatüki «Ühendusolud» vinjeti motiiv on samane ühe «Tarapita» märgi jaoks kavandatud lahendusega. Koguteose «Eesti...» kaunistused on loodud enne 1925. aasta hilissügist, mil Viiralt Pariisi sõitis. Aastail 1924–1925 valminud illustratsioonide avaldamine kestis aga veel pikka aega, kuni 1935. aastani¹⁷.

Alates Pariisi-perioodi algusest on meie teadmised kunstniku rakendusgraafika-alasest loomingust varasemast veelgi lünklikumad. Paremat ülevaadet on muidugi võimalik saada nendest töödest, mille valmimine oli seotud sünnimaaga. Esimestel Pariisi-aastatel olid kodunt laekunud tellimused kunstniku jaoks üsna olulised. Kohalikkude kunstielu sisse elades muutusid töösidemed Eestiga aga üsna katkendlikeks. Uhtedeks esimesteks Pariisis valminud raamatukaunistusteks olid 1926. aastal tehtud illustratsioonid Aleksander Tassa näidendile «Kadaara sead»¹⁸. 1926. aastasse langeb ka seitsme päisliistu tegemine Eesti Ajakirjanikkude Ühingu väljaandele «Oitsituled V». Samal ajal võttis Viiralt osa kavandite võistlusest kroonivääringus rahatahtedele (tähtajaga 1. detsember 1926), esitades märgusõna «Varrang» all hoolsalt väljatöötatud ning rahatahe mõlemat külge kujutavad kavandid 5, 10 ja 50 krooni väärtuses paberrahadele.

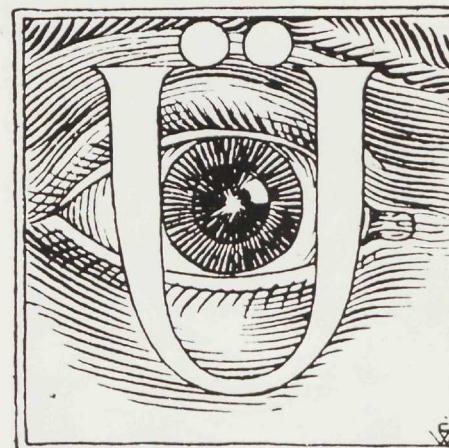
1926. aasta lõpul või järgmise algul sõlmuvad Viiraltil sidemed Artur Adsoniga, esiteks viimase luulekogule «Kaduvik» kaanekujundust luues ja edasi Adsoni vahendusel Marie Underi raamatu «Rõõm ühest ilusast päevast» illustreerimisega tegeldes. M. Underi luuleraamatu kujundamine sai Viiralti viimaseks tipptööks eesti kirjanduse kaunistamisel ja seetõttu väärib töö valmimine üksikasjalisemat jälgimist. Underi luulekogule loodud illustratsioonidest on korduvalt kirjutatud, kuid uurijate poolt on seni puutumata jäänud Viiralti kirjavahetus A. Adsoniga, mis töö käiku üsna üksikasjaliselt valgustab. Viiralti kirjad on säilinud¹⁹, Adsoni omad teadaolevalt mitte. Siiski võimaldavad need meieni jõudnud ühepoolsed kirjad saada hea ülevaate töö käigust ja kunstniku enda arvamustest selle kohta. Kirjade sarja avab kuupäevata kiri, milles

Viiralt teatab: «Käsikiri käes. Suur aität töö andmise eest. Olen ju praegu täiesti ilma sarnase tööta. Teie «Kaduviku» kaane võtan lähemil päevil käsile [...] hiljem aga «Rõõm ühest ilusast päevast». Pliiatsiskitsi ei arva ma tarvilikuks saata, kuna see küllalt selget ettekujutust tulevasest must-valgest joonistusest ei anna. Mittereeldimise korral võib ju uus teha. Honorari asjus ütlen niipalju, et see oleks sama, mis «Päevaleht» «Soo-kaelte» ning «Võrumaa juttude» eest maks- nud. Juhtumisel aga, kui see Teie enese tas- kust sünnib, lepin palju vähemaga, ehk see- ga, kuidas see Teil jõudumööda on.»

9. veebruaril 1927. aastal kirjutab Viiralt Pariisist A. Adsonile: «Käesoleva postiga saan- dan Teile kaanejoonistuse «Kaduviku» jaoks [...] Palun teatada ka, kuidas on M. Underi raamatu lõplik päälkiri. [...]» Kaks nädalat hiljem saadetud kirjust selgub, et kunstnik tegi «Kaduviku» kaane ümber: esimesel variandil kavandil olnud luukere asen- dati autori palvel trepiastmetega. Samast kirjust loeme: «M. Underi luuletuste illustreerimisega olen juba umb. nädal kõvasti ametis. Loodan, et kui takistusi ei tule, siis umbes 15 päeva jooksul nendega maha saan.» Siin on kiire ja üldiselt sõnapidaja Viiralt oma võimalusi pisut üle hinnanud, sest tegelikult näeme, et illustratsioonide lähetamiseni jõudis ta alles kahe ja poole kuu pärast. Eelmisest kirjust kuu aega hil- jem, 13. aprillil, raporteerib ta, et valmis on 8 illustratsiooni ning kokku peaks neid tule- ma kümme. Ja lubab töö nädala jooksul ära saata. Nüüd järgneb kuupäevata kiri, milles Viiralt nimetab, et on ära saatnud 9 illust- ratsiooni ja kaks joonistust kaane jaoks. Rõhutatult esitab ta nõude, et nendest oleks tehtud joonklišeid. Ohtlasi tuleb kunstniku poolt uuesti kõne alla hinna küsimus, mille suhtes ta osutab äärmist vastutulelikkust: «... miinimumhinda on tõesti raske ära mää- rata. Tehke nii, et see Teil ülejäo ei käi [...] Äärmisel juhtumisel võiks honorari alandada kuni 50% sellest, mis mulle harilik- kult makstakse.» Sellega aga töö ei lõppenud, sest mitte kõik loodu ei leidnud heakskiitu ja 25. mail 1927 on Viiralt sunnitud kirjutama: «Väga kahju, et just «Taevaminekust» see inglitekarjaga välja peab jääma. Selleasemel võiks küll «Aednik» väljajäädä, mis vähem õnnestunud [...] Minu näitus kestab ku- ni 31. maini, ainult pääle selle saan Teile need 2 illustr. valmistada «Maantee» ja «Luxem- burgi aias.» Kokku võttes saame nende kir- jade kaudu teada, et Viiralt valmistas Underi luulekogule 11 illustratsiooni (1928. aastal ilmunud kogus «Rõõm ühest ilusast päev- ast» on leida neist kaheksa); et kunstnik nägi ette illustratsioonide reprodutseerimise joonklišeis, millest aga kahjuks kinni ei peetud: raamatus ilmunud kaheksast kaunis- tusest on viis võrkklišeis ja kolm joonkli- šeis; Viiralt ise pidas illustratsioonidest kõi- ge nõrgemaks «Aednikku», mis leidis siiski tee raamatusse; järjekordset kinnitust leiab kunstniku vähenõudlikkus ja vastutulelikkus honorari küsimustes.

1926. aastast hakkab Viiralt täitma ka koha- pealseid tellimusi ning üheks esimeseks sam- muks sel teel on järgmisest, 1927. aastast ilmuma hakanud ajakirja «Revue Syndicale de Documentation Economique» pea. 1927. aastast tekib kunstnikul töövahekorral kirjas- tusega «Trianon», kus esimesteks töödeks saavad reprodutseerivad vasegravüürid mit- meosalisele koguteosele «Le Musée Romanti- que», mille 1928. aastal ilmunud osas «Mu- siciens Romantiques» leiame Georges Gorveli, Pierre Gandoni jt. kõrval graveerijana ka Eduard Viiralti nime. Edasine koostöö selle kirjastusega viis üldtuntud ja palju kirjeldat- tud Mauriaci, Puškini ja Boccaccio teoste illustratsioonide loomiseni.

Rahapuuduse leevendamiseks tuli Viiraltil valmistada ka kunstikaugemaid rakendus- graafilisi töid, näiteks 1927. aasta keskpauku tegi ta reprodutseeriva puugravüüri Ameerii-



116.—119. Eduard Viiralt. Initsiaalid koguteosele «Eesti. Maa. Rahvas. Kultuur.» 1925. (ilmu- nud 1926).

ka ookeanilenduri Charles Augustus Lind- berghi portreest, et esimesena üle Atlandi ookeani vahemaandumiseta lennu teinud me- he hetkelist ülipopulaarsust Prantsusmaal (lend toimus marsruudil New York — Pariis) ära kasutada. Kunstniku Soomes toimunud personaalnäituse kataloogis on nimetatud, et portree oli tellitud taskurättidele trükkimi- seks.²⁰ Viiralt on hiljem kasutanud Lind- berghi portreega pabereid ka kirjade kirju- tamiseks, nagu võime näha 14. juunil 1928 Märt Laarmanile lähetatud kirjust²¹. Võima- lik, et Viiralti tehtud on veel kaks vähel- dast oforti, mis omavad samuti seost Lind- berghi lennuga. Ohel neist on markeeritud New Yorgi ja Pariisi siluetid, teisel kujuta- tud lennuk. Lehtede diletantlikkus tõrjub mõtte nende kuulumisest Viiraltil loomingu hulka, kuid erakordne kiirustamine ja töö kunstikaue iseloom võisid ehk suure graa- fiku kunstnikukäekirja halvemuse suunas muuta. Igatahes stockholmilase Alur Reimansi kogus on nimetatud kaks lehte küll Viiralt poolt signeerimata, kuid kunstniku sõbra Reinhold Kalniäsi juurdekirjutusega, et tegu on tõesti Viiralt enda töödega. Et Viiralt olude sunnil ei põlanud puhtreprodutseeri- vaid töid, selle näiteks on ka Louis Favre'i maali «Natüürmort» küllaltki suureformaadi- line (ca 39x46 cm) kooipia värvilise akva- tinta tehnikas 1927. aastast.

1929. aastal jäi Viiraltil kirjastajaga tekki- nud arusaamatuste tõttu pooleli Boccaccio «Dekameroni» illustreerimine. Ja sellega lõ- pebki tegelikult Viiraltil illustraatoritegevus²², ning soikub ka muu väljapoole vabagraafi- kat jääv töö. Kui varem olid Viiraltil raken- dusgraafika-töodes jälgitavad ilmsed seosed tema vabagraafika mõtteilma ja stiiliga, siis siitpeale võib märgata neis teatud lahkne- mist. Näiteks kui 1929. aastal loodud Suzan- ne Sarrassat' ja Emile E. Liengme'i ofordi- ja akvatintatehnikas kihlakaart omab sama- seid jooni kunstniku vabagraafikaga, siis 1933. aastal teostatud Elsbeth Müller Uri ja Leonide Petroffi puugravüüris teostatud kihlakaart on täiesti erandlik kogu kunstniku loomingu taustal. Tõmmisel peegelpildis(!) nähtav tekst on näide Viiraltil šriftikunstist ning palett kirja foonina on ainus kujund, mis vihjab Leonide Petroffi, Viiraltil sõbra ja Nesto Jacometti raamatu «Têtes de Mont- parnasse» kaudu meieni ulatava meeldejäeva isiksuse elule ja ametile. Edasised üksikud harvad pöördumised rakendusgraafika poole näitavad enam Viiraltil käsitööoskusi kui kunstitaotlusi. Nii söövtab ta 1939. aastal metallplaadile ofordi ja akvatintatehnikas Pershing Halli fassaadi, mille ukse kohal on vapp kirjaga «American Legion». Töö ots- tarve on teadmata. Samast aastast pärineb ka monoplaani F-ALME täpsust taotlev ku- jutus akvatintatehnikas.

Ilmselt ei ole juhus, et 1933. aastal toimu- nud murrang Viiraltil loominguks ning pea täielik loobumine rakendusgraafikast kokku langevad. Vabagraafikas avalduv uus suun- dumus pole muudel aladel jälgitav ja leida saab siin vist ainult ühe erandi, milleks on Ans van der Kuyleni tellimusel loodud eks- liibris ja uusaastakaart 1936. aastast. Aasta alguses (kavandid jaanuarikuust) vasegra- vüüris tehtud eksliibrisel on peaaegu prog- rammiline iseloom: deemonlike nägemuste taandumine ja harmoonilise ilu esiletõus on nagu kunstniku loominguilise muutumise il- lustratsiooniks. 1936. aasta lõpukuudel (ka- vandid oktoobrist 1936) valmis akvatinta ja pehmelaki tehnikas uusaastakaart, mille harmooniataotluses ja vormide pehmuses on märgatavad seosed kaks aastat varem loodud lehega «Aktid maastikus» ning mõ- nede teiste sama perioodi vabagraafiliste teostega. Ans van der Kuyleni uusaasta- kaardi loomise käigu on Julius Genss esita- nud vastavasisulisel bibliofiilsel väljaan- des.²³

Viiraltil loomingu retseptsioonile, aga võiks isegi väita, et kogu ta edasisele elukäigule

avaldas funtuvat mõju 1933. aastal alanud (kirja)sõprus Alfred Veitmanniga (Rõudega). Kuigi A. Rõude tegevus oli suunatud eeskätt kunstniku vabagraafika levitamisele, püüdis ta leida kunstnikule tellimusi ka rakendusgraafika alal. Just A. Rõude vahendusel sündis kunstnikul tähtsam 1930. aastatel kodumaisel tellimusel teostatud tarbegrافیline teos — Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi diplom-tunnistus. Nimetatud töö saamisluhu on suhteliselt hästi dokumenteeritud ja kuna siiani pole vastavale kirjavehetusele viidatud, siis peatugem sellel veidi üksikasjalisemalt. 22. oktoobril 1934. aastal saadab Viiralt Tartu roosakaskreemikale paberile kirjutatud järgmise kirja: «Väga austatud Eesti Põllumeeste Seltsile Tartus. Sellega teatan, et olen oma peale võtnud Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi uute näituste diplomide jooniste tegemise k. 200.— eest, millise töö kohustun lõplikult esitama oma voliniku hra A. Veitmani kaudu 1. jaanuaril 1935. Kavandid esitan kõige hiljem 20. novembriks 1934.»²⁴ Loomulikult oli sellele kirjale eelnenud vastava ettepanekuga tema poole pöördumine, mis on ka fikseeritud seltsi eestseisuse 27. septembril 1934 toimunud koosoleku protokollis.²⁵ Diplomi kavandamine aga ei läinud nii kiiresti nagu alguses oli loota ning 1935. aasta juulis on Tartu Eesti Põllumeeste Selts sunnitud esitama kirjaliku pärimise A. Veitmannile diplomi jooniste kohta²⁶. Ja alles 7. oktoobril 1935. aastal saab seltsi eestseisus tuvuda Viiralti poolt valmistatud diplomi kavandiga. Koosoleku protokollis kirjutatakse lause: «Suuruse kohta sel koosolekul lõpuotsust ei tehta»²⁷ ning asja juurde pöördutakse uuesti 24. oktoobril, mil otsustatakse diplomi kavandid vastu võtta ja, mis üpris tavatuna tundub, protokollis kantakse otsus, et diplomi originaaljoonised antakse seltsi asjaajajale (kes poole aasta möödudes direktoriks nimetati) P. Kanarikule kui mälestusesemede.²⁸

Küllaltki tähendusrikkana tundub seltsi eestseisuse nõutus diplomi suuruse kindlaksmääramisel. Ei ole põhjust arvata, et Viiralt ise jättis selle küsimuse lahtiseks. Oletatavasti pidasid seltsi juhid kunstniku poolt määratud mõõtu liiga väikeseks ning lasid diplomi trükkida originaaljoonise suuruses. Teatavasti tegi Viiralt enamiku illustatsioonide, ajakirjapeade jms. klišeeljoonised trükkis tugevat vähendust ette nähes. Nii näiteks on tema poolt koguteosele «Eesti...» tehtud päisliistude kavandid mõeldud kahekordseks vähendamiseks. On tõenäoline, et Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi diplom oleks kunstniku tahtmist mööda pidanud olema väiksem, kui praegu seda näeme.

1939. aastal tuli Viiralt tagasi Eestisse ja peatselt valmis tal sel perioodil ainsaks jäänud märkimist vääriiv tarbegrافیline teos — Kristjan Raua nimelise kunstiaasta embleem. Selle embleemi 1939. aastaga dateeritud kavand leidub A. Rõude kogus, kusjuures kolleksionäär ise on sinna juurde kirjutanud, et tegemist on eeltöoga tema ekliibrise tarvis. Kui see ka oli nii, siis taolise raamatuviida loomine jäigi vaid mõtteks, Kristjan Raua nimelise kunstiaasta embleem leidis aga aastail 1940—1941 kasutamist paljudes trükistes.

Veel on arvatud, et Viiralt tegi sel perioodil illustatsioonid ajakirjale «Varamu»²⁹. Tegelikult see nii pole, sest nimetatud ajakirjas on kasutatud kunstniku Pariisi-päevil valminud puugravüüre. Ka puuduvad andmed, et Viiralt oleks rakendusgraafikaga tegelnud peale kodumaalt lahkumist.

Kunstniku vabaloomingu kõrval teostatud tase on ebaühtlane: siit võib leida hulga keskpäraseid asju ning rea selliseid töid, mis eesti kunsti taustal teedrajavat tähtsust omavad. Teadagi on Viiralt raamatugraafikuna suurmeister, kuid tema loomingu lähem vaatlus võimaldab senisest kõrgemalt hinnata ka ta tegevust tarbegrافیka alal.



ED. VIIRALT SONAVARA



1^{re} Année - N° 2 Prix : 4 fr. Mars 1927

REVUE SYNDICALE DE DOCUMENTATION ECONOMIQUE

COMITE DE PATRONAGE :

J. DELERS, ingénieur, secrétaire du Conseil technique de la Fédération nationale de l'Industrie et des Forces Motrices (C.G.F.), expert aux assemblées de patrons, membre de l'U.S.T.I.C.A.
 DOUGNE, ingénieur, membre de l'U.S.T.I.C.A. et de la C.G.F.
 Roger FRANCO, ingénieur des Arts et Manufactures, secrétaire général de l'U.S.T.I.C.A., délégué au Conseil national économique.
 CLAY, secrétaire du syndicat national des Instituteurs et Instituteurs publics de France et des colonies (C.G.F.).
 Léonard-colonel G. GOUJON, ancien élève de l'École Polytechnique, secrétaire des commissions techniques de l'U.S.T.I.C.A.
 LANGUYEN, professeur au Collège de France.
 MICOL, ingénieur des Arts et Métiers, secrétaire général de la Fédération des Transitaires des Chemins de Fer (C.G.F.), membre de l'U.S.T.I.C.A.
 PIQUEMAL, secrétaire du syndicat national des Agents des Comptes Indirectes (Médiation nationale des Syndicats de Pensionsnaires).
 A. SAINTE-LAURE, docteur en sciences, ancien élève de l'École Normale supérieure.
 ROBERTI, directeur de l'Institut technique de Normandie, professeur à la Faculté des sciences de Caen, secrétaire de la Médiation nationale de l'Éclairage (C.G.F.).

ADMINISTRATION-REDACTION : 23, Rue La Botz, 23 - PARIS (VIII^e)

Paris 14 juin 1938

Cher Monsieur

J'ai eu votre lettre
 et suis ravi de
 la lire. Elle est
 très intéressante et
 je vous remercie
 de m'en avoir
 fait part. Je vous
 prie de m'excuser
 si je ne vous
 réponds pas plus
 tôt. Je suis
 très occupé en
 ce moment.

Très cordialement
 Ed. Viiralt



- ¹ Mai Levin, Eduard Viiralt. Illustratsioonid. «Sirp ja Vasar» 28. II 1975, nr. 9. Rein Loodus, Eduard Viiralt. Raamatugraafika. Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum. Artiklite kogumik. Tallinn, 1975, lk. 17–34.
Rein Loodus, Eesti raamatukunsti teke ja areng. Tallinn, 1982, lk. 74–79.
- ² Rein Loodus, Eduard Viiralt. Raamatugraafika..., lk. 17–18.
- ³ Vt. näit. Noorte Ühing «Tungal». Kontsert «Vanemuises» 28. jaanuaril 1923. [Tallinn, 1923.]
- ⁴ Lastelent. Eesti nooresoo õpetlik ja ilukirjanduseline kuukiri, kaheksateistkümmes aastakäik 1918, teine anne, lk. 117, 123.
- ⁵ Rein Loodus, Eduard Viiralt. Raamatugraafika..., lk. 18.
- ⁶ Niina Raid, Eduard Viiralt. Eesti Rahva Muuseum. «Kunst» 1964, nr. 4, lk. 53–54.
- ⁷ Rein Loodus, Eesti raamatukunsti teke ja areng, lk. 75.
- ⁸ Kirjandustund Mart Rauaga. «Edasi» I. V. 1977, nr. 102.
- ⁹ Tsitaat artikiist: Irina Solomõkova, Mõningaid probleeme Eduard Viiralt loomingu uurimisel. Tõid kunstiteaduse ja -kruuka alalt I. Tallinn, 1976, lk. 217.
- ¹⁰ RKM G 12605 tagaküljel.
- ¹¹ KM KO, f. 180, m. 5, 6.
- ¹² Loomas Haug, «Tarapita» ja tarapitalased. «Keel ja Kirjandus» 1983, nr. 1, lk. 9.
- ¹³ RKM G 12849 a/b tagaküljel.
- ¹⁴ Raamatus on viis Viiralt päisliistu, kuid üks neist on korratud kaks korda. Vt. ka Herbert Laidvee, «Kalevipoja» bibliograafia 1836–1961. Tallinn, 1964.
- ¹⁵ Kalevipoeg kunstis. Tallinn, 1962, lk. 16.
- ¹⁶ Vt. Mai Levin, Eduard Viiralt. Illustratsioonid... Rein Loodus, Eduard Viiralt. Raamatugraafika..., lk. 30. Neist esimene väidab, et kunstnik polnud tingimustega nõus, teine ütleb, et üritusest ei saanud asja «teadmata põhjustel».
- ¹⁷ Aastail 1934–35 ilmusid Jakob Kõrvi muinasjuturaamatud, mille illustatsioonid oli Viiralt loonud 1925. aastal.
- ¹⁸ Vt. Pallas. Almanach Estnischer Dichter und Kunst. [Tartu], 1927, kleebis lk. 52 ja 53 vahel.
- ¹⁹ KM KO, f. 180, m 4: 25.
- ²⁰ Eduard Viiralt. Retrospektiv utställning katalog 1917–1936. Helsingfors, 1937, lk. 25.
- ²¹ E. Viiralt M. Laarmanile 14. juunil 1928. Kiri E. Laarmani valduses.
- ²² 1932. aastal ilmus Pariisis küll veel Viiralt kujundatud L. Villecourt'i raamatuke «L'Estonie», kuid see ei lisanud varem loodule midagi olulist.
- ²³ Eduard Viiralt loob gravüüri. Tallinn, 1937. Bibliofiilne väljaanne 125-s eksemplaris.
- ²⁴ RAKA, f. 1858, n. 1, sü. 450, lk. 601.
- ²⁵ RAKA, f. 1858, n. 1, sü. 9, lk. 64 pöördel.
- ²⁶ RAKA, f. 1858, n. 1, sü. 450, lk. 368.
- ²⁷ RAKA, f. 1858, n. 1, sü. 9, lk. 111.
- ²⁸ RAKA, f. 1858, n. 1, sü. 9, lk. 113.
- ²⁹ Rein Loodus, Eduard Viiralt. Raamatugraafika..., lk. 32.
120. Eduard Viiralt. Illustratsioon raamatule «Beauty and the Best and Tattercoats». 1925.
121. Eduard Viiralt. Reklaampostkaart kirjastusele «Sõnavara». 1925.
122. Eduard Viiralt. Illustratsioon A. Tassa näidendile «Kadaara sead». 1926.
123. Eduard Viiralt. Ajakirja pea. 1926.
124. Eduard Viiralt. Kiri Märt Laarmanile. Kirjapaberini kaunistusena on kasutatud Charles Augustin Lindberghi portreed (puugravüür, 1927).
125. Eduard Viiralt. Elsbeth Müller-Uri ja Leonide Petroffi kihlakaart. Puugravüür. 1939.
- 126.–127. Rahatähe kavand. 1926.
128. Eduard Viiralt. Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi tunnistus-diplom. 1935.



65/3 KUNST 1984

