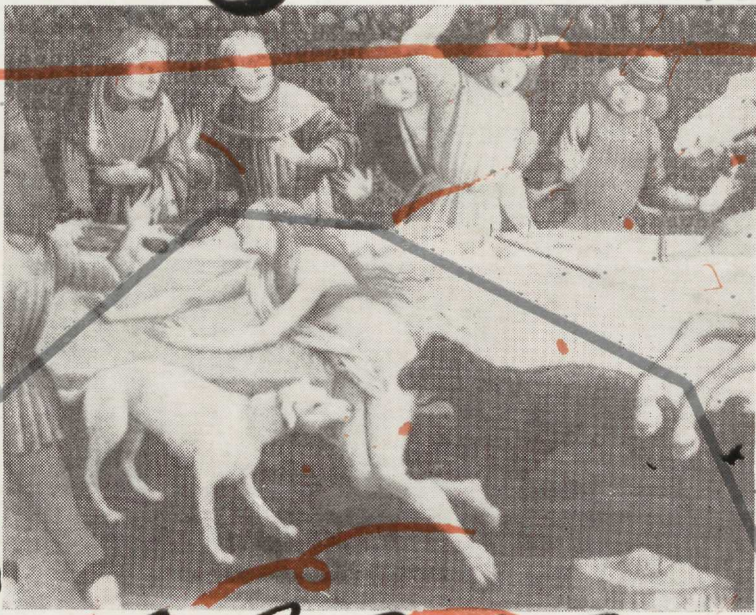
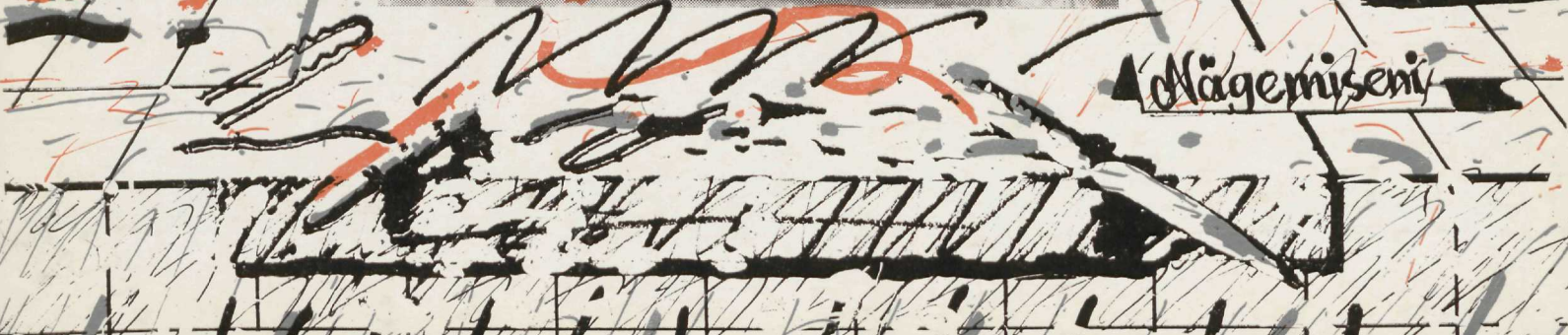


Kavand

Dramatične maestri
x 1983. a. 10. Kermi



Maagemiseni



**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

Näituselt «NSVL — meie kodumaa»	2
Eesti NSV Kunstnike Liidu XVII kongress	
Arutlusi pärast kongressi. Vestlus Ilmar Torniga	8
Alfonsas Andriuškevičius Noortekunsti jõud ja nõrkus	10
Leonid Bažanov Fotograafia ja kaasaegne kunst	15
Jüri Hain Henn Roode — eeskäija ja kõrvalsammuja	19
Mai Levin Aleksander Tassa	28
Ene Asu-Ounas Ungari nüüdisgraafikat	34
Ervin Ounapuu loomingut	40
Retrostiil? Eklektika? Historism? Historitsism?	42
Uus historitsism	44
Tiina Nurk Albrecht Düreri joonistused J. N. Strixneri litode vahendusel	54
Kümme arhitekti Tallinna Kunstisalongis 1983	

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor D. Aas.
ИБ № 250

Laduda antud 23. 06. 1983. Trükkida antud 7. 12. 1983. MB-11418. Kriidipaber 60×90/8. Literaturnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 7,0+1,0 (lisa). Arvestuspoognaid 10,89. Trükiarv 2500. Tellimuse nr. 3983. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Кунст» («Искусство») 62/2 1983. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кескюла. Печатных листов 7,0+1,0 (приложение). Заказ № 3983. Тираж 2500 экз. Типография «Коммунист». 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

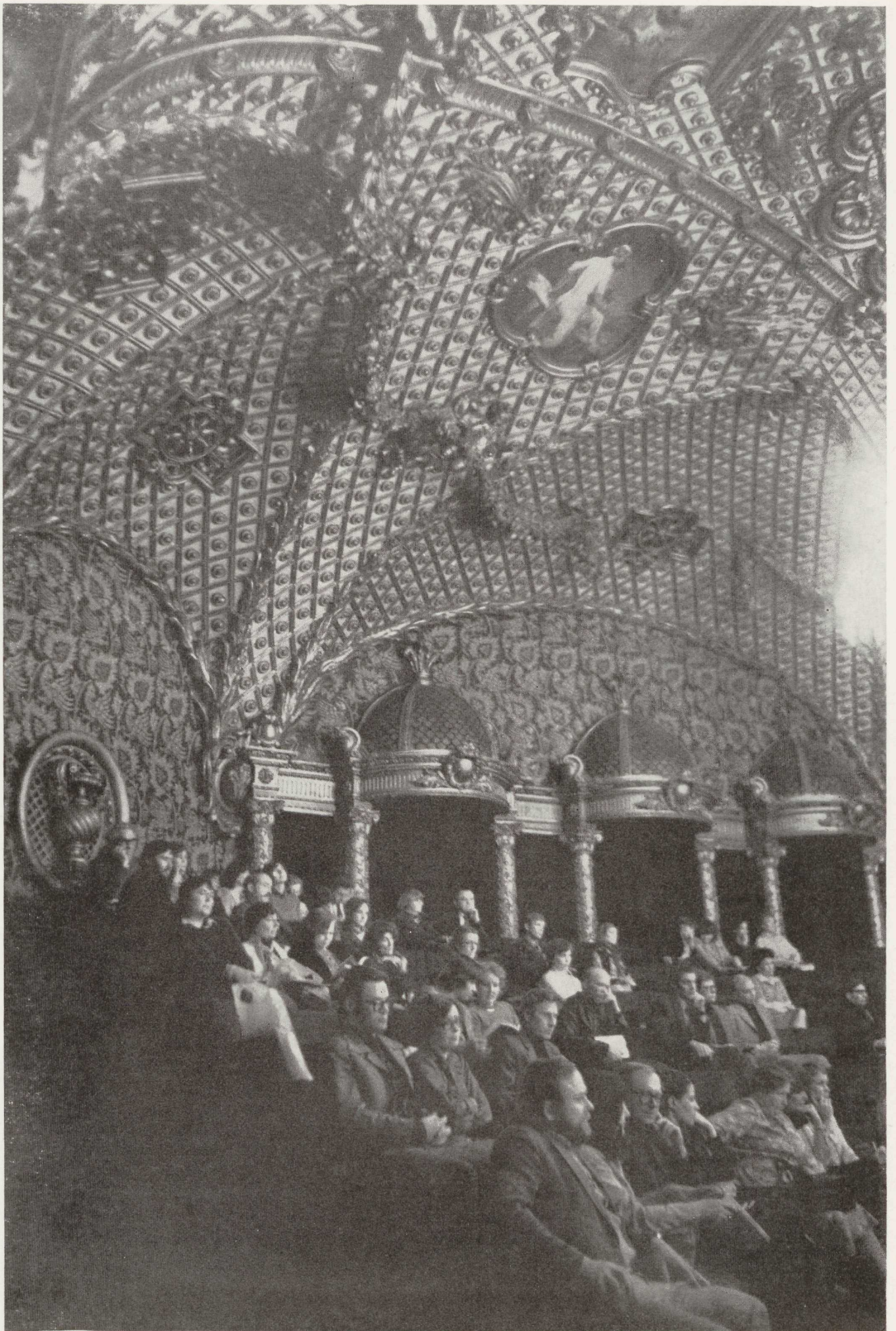
К 4903000000—054
M905(15)—83 2—83

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1983

Hind rbl. 1.70

1. Eesti NSV Kunstnike Liidu XVII kongress. Vaade saali.





2. Ewald Okus, Etendus. Oli, 1982.

NÄITUSELT «NSVL — MEIE KODUMAA»



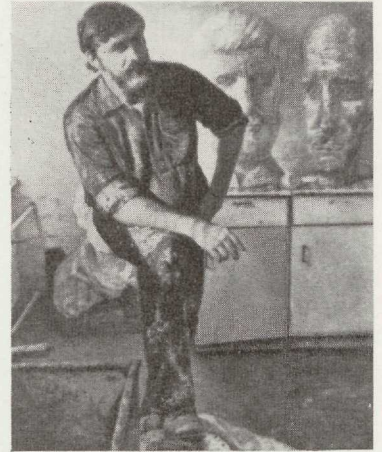
3. Nikolai Kormašov.
Maria. Akrüül. 1982.



4. Peeter Mudist.
Opetab sõnu. Öli.
1982.



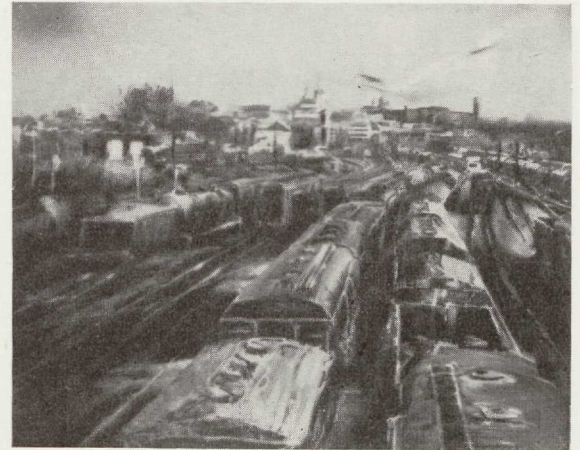
5. Efraim Allsalu.
Õigus. Öli. 1981.



6. Miljard Kilk.
Skulptor Ulo Oun.
Öli. 1982.



7. Uno Roosvalt.
Arhailine. Öli. 1982.



8. Jaan Elken. Tallinn.
Kopli kaubajaam. Öli.
1982.



9. Saima Randjärv.
Noored. Öli. 1982.



10. Aili Vint.
Põhja-Jäämeri. Öli.
1981.

26.—27. mail 1982 toimus Tallinnas Eesti NSV Kunstnike Liidu XVII kongress. Päevakorda kinnitati viis punkti — Eesti NSV KL juhatuse aruandekõne (I. Torn), revisjonikomisjoni aruanne (R. Kuld), uue juhatuse, revisjonikomisjoni ja NSVL Kunstnike Liidu VI kongressi delegaatide valimine. Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee tervituse kongressile luges ette EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan.

*

Ilmar Torn märkis, et kongressidevahelisel ajal on meie kunsti arengut suunanud kaks tähtsündmust — NLKP XXVI kongress ja EKP XVIII kongress. Nõukogude Eesti kunst on lahutamatu ülieliidulisest kunstist, viimast annab ülevaate meie kodumaa 60. juubeli aastal Moskvas toimuv NSVL Kunstnike Liidu kongress. Vaadeldava viiel aastal on meie kunst võitnud kaaluka koha vabariigi kultuuris, laienenud on sidemed eluga. Iga-aastased kunstinädalad on laiendanud kunsti kandepinda ja aidanud juurde võtta uusi sõpru kogu Eesti NSV-s. Sidemed töökollektiividega, koostöölepingud jm. ühisüritused rajoonide, ettevõtete ja majanditega on lähendanud tööinimest kunstile ja kunstnike materiaalsete hüvede loojatele. Kasvanud on loominguorganisatsiooni liikmeskond, eriti selle noortekoondis, uusi võimalusi on otsitud ja leitud näitustegevuse laiendamiseks. Nentunud neid vaieldamatult positiivseid jooi, keskendus I. Torn järgnevalt tänase eesti kunsti ja tema eri alade arengusuundade vaatlusele. Tuntavaist nihkeist või eriti ilmseist muutustest ei anna viimaste aastate kunsti üldpilt alust rääkida, tegu on stabiilsatsiooni ja rahuliku süvenemisega, mis järgnes 1960. aastate lõpu ja 1970. alguse tormakale arengule. Üldpilti kujundavad tuntud kunstnikud, kes loovad oma tuttavas laadis, tasemel ja teemaderingis. Päevakorras püsib endiselt suurema üldistusjõuga ja kaalukal sotsiaalsel süzeel loodud teoste vähesus. Ometi ei arene kunst elust lahus, loomingus kajastuvad nii või teisiti TTR ja sellega seotud komplitseerumised — urbanisatsioon, mure tarbimismentaliteedi ilmingute ja biosfääri puhtuse pärast. Sümptomeiks, mis lubavad oodata lähemas tulevikus muutusi meie kunstipildis, pidas I. Torn kasvanud huvi traditsioonilisemaid kujutusvahendeid kasutava laadi vastu ja emotsionaalsemat suhtumisviisi.

Maalis võib rääkida problemaatika rahunemisest. Ent saavutatul taustal hakkavad mõned vahekorrad selgima, mõned piirid ähmastuma. See nõuab uusi lähtepunkte hinnanguks ja iseloomustuseks. Kadumas on näiteks traditsioonilised žanrite piirid, maastikumaali asemel tuleks rääkida keskkonnamaalist, natüürmordi asemel olustikupildist. See kõneleb kunstnike taotlusest sünteesida meid ümbritsevat keskkonda. Samas võib täheldada huvi tõusu puhtmaaliliste probleemide vastu, selle tõendiks luges ettekandja viimase, kongressieelse kevadnäituse tugeva väljapaneku. I. Torn tõstis esile mitme maalija — E. Okase, E. Põldroosi, N. Korma-

šovi, O. Subbi, T. Pääsukese, M. Leisi, E. Allsalu, A. Keskküla aktiivsust viimaste aastail. Ometi pole aktiivsusega alati kaasnenud uus kvaliteet, viimastest võib rääkida vaid E. Okase, E. Põldroosi, T. Pääsukese, L. Kokamäe ja E. Jänese loomingus. Paljude keskmise põlve meistrite püsivatasemeline looming aga sunnib küsima, kas pole kohatises enesekordamises väsimuse märke. Ka osalt nooremailt ootaks uut kvaliteeti, aktiivsemat hoiakut ja sügavust elunähtuste kajastamisel.

Graafika on olnud meie kunsti visiitkaart, ütles I. Torn. Kuid juba kaua püsinud süvenemis- ja viimistlusperiood on muutnud graafika natuke steriilseks. Tugevale juhtgrupile (V. Tolli, P. Ulas, C. Klar, E. Ootsing, S. Liiva jt.) on arvestatavaid noori jõude lisandunud napilt. Ka on noorem graafika tuntavalt feminiseerunud ja see võib tulevikus muuta üldpildi üksluiseks. Meeldivaiks näheteks pidas ettekandja O. Soansi «info-graafikat», H. Eelma tõsiseid probleemiseadeid, A. Keerendi otsinguid. Uus nähtus on fotokunsti ja -tehnikat laiendades kasutamine, tulemused on seni mitmesugused — õnnestunud ja ka küsitavad. Mõtlemapanevaks sümptomiks pidas I. Torn noorte geometrilise graafika harrastajate ringi kasvu — osaliselt püütakse sel viisil korvata lünki professionaalses ettevalmistuses. Rõõmustav on seevastu olukord raamatugraafikas ja plakatikunstis, kus on asunud tegutsema võimekaid noori (J. Kaarma, J. Tammsaar, V. Järmut, S. Vahre). Paraku on ikka unarusse jäänud poliitiline plakat, aktiivsust ei ilmuta tarbegräafikud.

Skulptuuris avalduvad uus vaimsus ja uus kvaliteet kõige nähtavamalt, see tõestab valminud normaalse teostusbaasi kasutegurit. Tugevaim on praegu portreeskulptuur (A. Kuulbusch, M. Miko, Ü. Öun, ka vanameistrid). Kahjuks ei viljelda samavõrd figuuriplastikat, järjele tuleks aidata pisiplastika ja dekoratiivskulptuur. Viimase arengut soodustaksid tõhusamad tellimused, I. Torn avaldas lootust, et Tallinna linnavõimud jätkavad oma head algatust sel alal. Boom jätkub monumentaalskulptuuris: suurim tunnustus eesti kunstile oli J. Soansi—R. Luubi A. H. Tammsaare monumendile antud riiklik preemia, tähelepanudav on M. Variku—A. Murdmaa V. I. Lenini monumendid Kotkas ja Pärnus, R. Kulla «Energeetika» jt.

Positiivseks pidas I. Torn **tarbekunsti** suundumist funktsionaalsema ja utilitaarsema laadi poole. Rõhutatud dekoratiivsuse aeg on möödas, sellesuunalised eksperimendid sobivas proportsioonis muu loominguga. Eriti keraamikud ja nahakunstnikud on programmiliselt taotlenud eseme sobitamist elukeskkonda. Teise tendentsina võib nimetada süvenemist traditsioonidesse, parimaid tulemusi on see andnud vaibakunstis. Erilist tähelepanu vääriavad kaks tarbekunstiala — klaas ja metall, kuna seal on keerukad teostusbaasi küsimused halvanud loomingut. Klaasikoda jääb uue juhatuse pakilisemaks tööks, metallikunstnike mured aga lahenedid kongressi eel. Dekoratiivtarbekunsti monu-

mentaalarus on tehtud väga palju: M. Tombergi, E. Põldroosi, L. Rohlini, D. Hoffmanni suurteosed on rikastanud meie seni üsna nappe kogemusi.

Interjööri- ja kujunduskunstnikel on hea maine väljaspoolgi vabariiki, mainis kõneleja, ent põhitähelepanu tuleb pöörata otstarbekusele ja funktsionaalsusele. Ruumikujunduskunstis tuleb isegi eksperimendi puhul pidada viimast olulisimaks.

Veel kõneles I. Torn **Tartu kunstist**: uut on toonud kaasa nõuetekohane graafikatöödoka, elavnenud on näitustegevus. Seni ootab lahendust skulptorite teostusbaas. Keerukad on nii Tartus kui ka Tallinnas lood noortekunstiga. Noortenäitused on saanud regulaarseks, kongressidevahelisel ajal on noortekoondise liikmeist 27 saanud Kunstnike Liidu liikmeiks. Murelik on aga olukord eelkõige kujutavas kunstis. Noortenäitustel domineerivad umbes kümme aastat arvestatavat kunstnikku, seda juba aastaid, kuid tagamaa on hõre ja väga ebahühtlane. Rahul ei saa olla noorte professionaalsusega, eriti teeb rahutuks noor maal, slaidisuund ilma professionaalsete oskusteta on osutunud perspektiivituks. Ettekandja rõhutas, et uus juhatuse peab veel kord tõstatama küsimuse maalijate ja skulptorite vastuvõtu suurendamisest ERKI-s.

Kunstikriitikat märkis I. Torn, et eriti ülevaateretsensioonid on muutunud sisukamaks, ometi pani ta kriitikuile südamele lähendada hinnangute andmist ikka õigelt positsioonilt. Kahjuks pole kriitika analüüsinud kõige olulisemat — kunstnike reageerimist sotsiaalsele tellimusele. Vähe on ka kriitilist julgust, ilmneb mõdotundetust mõne problemaatilise kunstinähtuse ühekülgsel ülistamisel, subjektiivsust. Hoogu vajaks ka kunstiteoreetiline mõte.

*

Revisjoniettekandes tegi **Riho Kuld** ettepaneku siduda noortekoondise sektsioonid sisulisemalt Kunstnike Liidu loomesektsioonidega; viimased peaksid arutama enam loomingu sõlmküsimusi. Jätkuvat hoolt vajab dekoratiivskulptuur, Tallinna skulptuuri-programmi eeskujul peab jõudma mujalegi. Kõneleja märkis ostu- ja lepingusummade suurenemist, seda nõudlikumalt tuleks aga suhtuda žüriide, nõukogude ja ostukomisjonide tasemesse, sest nendest olenevad kujunevad näituste fondid. «Arsi» tööd segab puudulik insenerteenistus, varustus, informeeritus, kehvad materjalid; rütmilisemalt saaks korraldada monumentaalkunsti maja tööd. Päevakorda jääb näitusesektori koosseisu suurendamine ja taieste hoiu ning transporditingimuste parandamine.

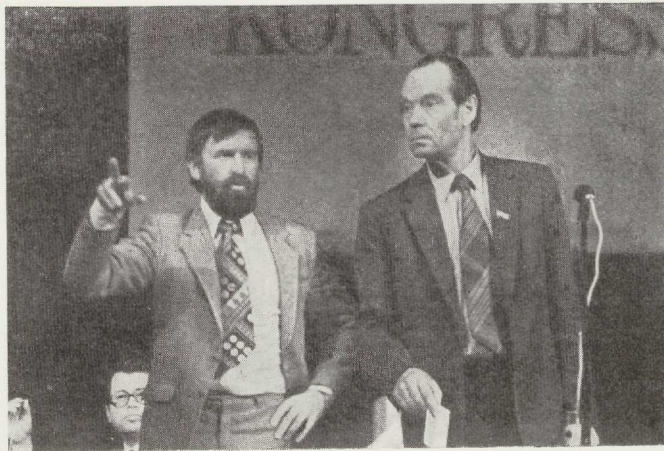
Enno Ootsing (graafikasektsioon) tõstas küsimuse ostupoliitikast, mis leidis vastukaja teistegi sõnavõttudes: Kultuuriministeriumi suure ekspertiisikomisjoni asemel tuleks moodustada erialade komisjonid KF süsteemi eeskujul. Praegune ostupoliitika ei ole taganud kunstiajaloo seisukohalt oluliste tööde laekumist muuseumidesse. Selle seisukohaga oli päri **Tiit Pääsuke** (maalisekt-

sioon), kes rääkis kriitiliselt ka näituseruumidest — vaja on uut näitustegaleriid ja ruume eesti nõukogude kunsti püsiekspositsiooniks. Mitmekesistama peaks stambiks kujunenud, üksteisega sarnanevaid näitusi. Maalikunsti tuleviku seisukohalt pidas ta vajalikuks suurendada vastuvõttu Kunstniste instituuti. **Erika Haggi** (skulptuuriseksioon) muretses kiviskulptuuri, pisi- ja dekoratiivplastika tuleviku pärast, tuleb käiku anda väikevormide täppisvalu, keraamika põletusahhi, normaliseerida kiviraidurite töö. Hoolt vajaks skulptuuride transport, muidu ei pääse see eriala väljapoole näitustele. **Silvia Raudvee** (tarbekunstiseksioon) rõhutas teostusbaasi ja materjalide tähtsust, samuti vajadust korraldada ülevaatenäituste asemel sagedamini žüriivabu ja erialanäitusi. **Endel Taniloo** märkis, et näitused on Tartus elavenenud, järjele on saanud graafikaateljee, kuid probleemiks jäävad noorte professionaalsuse tõstmine, skulptuuribaasi ja kunstisalongi rajamine. **Jaan Tammsaar** nentis murega, et eesti raamat on minetanud oma üleliiduliselt hea maine. Raamatut ei tee aga kunstnik üksi, seepärast peaks kirjastuskomitee hoolitsema, et jätkuks kvaliteetset materjali ja seadmeid, õppinud kaadrit. Materjalide defitsiit ja kallinemine, piirangutega ostueeskirjad on muutnud väga keerukaks teatri- ja televisioonikunstnike töö, väitis **Liina Pihlak**. Suurendada tuleb lavastuskulusid, hoolitseda teostajate juurdetuleku ja palkade eest. Noortekunstist rääkis **Jaak Kangilaski**. Praegusel konkurentsitihtedal, stabilisatsiooni märke kandval ajal on noorte kunsti tulek raskem, seetõttu vajab töö noortega tähelepanu. Seni on meie noortekunsti üleliiduliselt hinnatud, kuid muret tekitab noorte juurdekasv kujutavas kunstis. Äärmiselt vajalikuks pidas kõneleja vastuvõtu suurendamist ERKI-sse, sest ainult loomulik konkurents selgitab välja võimekad noored.

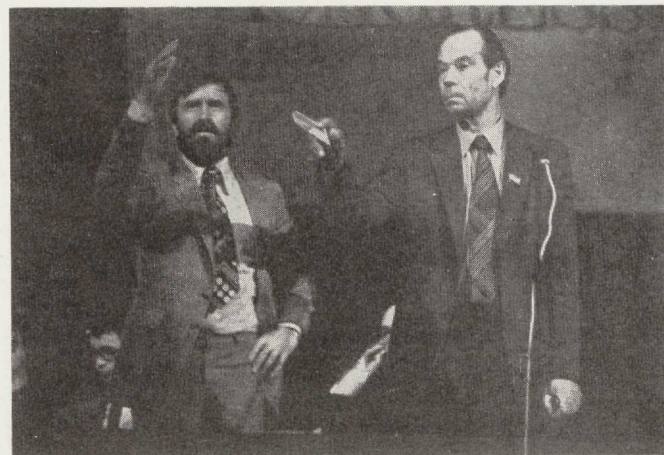
Kunstiteadlaste tööst räägiti kongressil väga palju, tähtsaks peeti iga eriala asjatundlikku kajastamist. Kahjuks pole tööstus- ja tarbekunstist kirjutajaid, ei jälgita monumentaal- ja plakatikunsti, tarbograafikat. Erialakriitikute ettevalmistamisel peeti sobivaimaks teeks TRÜ kunstiajalooõpinguile järgnevat stažeerimist ERKI-s. **Mart Eller** leidis, et selleks peavad noortest spetsialistidest huvitatud asutused ise taotlema Plaanikomiteelt kohti ja võimalusi. Jooksva kriitika võimalusi avardaks ajalehtede spetsialiseerumine ja muidugi kirjastusolude parandamine. **Jüri Hain** arvas, et ka kriitikutööd tuleks stimuleerida, praegust nurinat kriitika aadressil pidas ta tulenevaks kunsti stabilisatsiooniperioodist — enamasti ikka siis leitakse puudujääke retsensioonides ja ka kunstiteoreetilises mõttes. Kunstikirjanduse väljaandmisest kõneles **August Luur**, kes selgitas, et raamatute tiraažid ja almanahhi ilmumine sõltuvad polügraafiabaasist ja paberivarudest. **Inge Teder** märkis, et kunstimuuseumi ruumikitsikus tõstatab väga mureliku küsimuse: kuhu koguda? Ka on kunsti-pärandi ostuks summad liiga väikesed. Ent muuseumi jaoks on ka nüüdiskunsti talletamine tulevikuväärtusega. **Toomas Lepiksaar**

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XVII KONGRESS

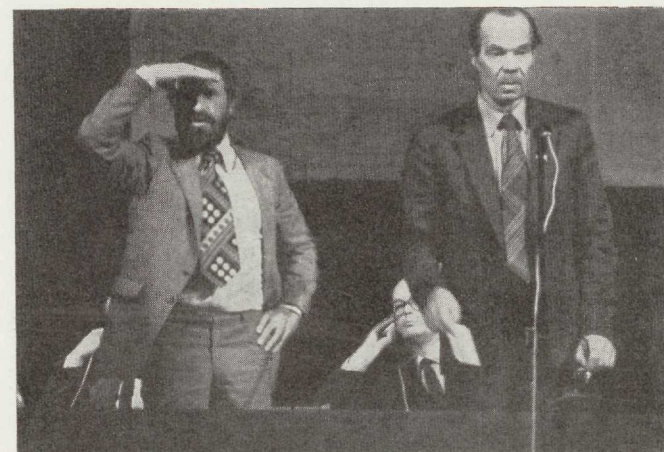
11



12



13



14



rõhutas vajadust kehtestada kunstõpetus kogu kooliaja vältel, luua enam kunstikalakuga koole, rajada Noorte Kunstisõprade Keskmaja, kus paikneks alaline õpilastööde näitus.

Arhitektide Liidu esimees **Voldemar Herkel** tegi ettepaneku kaaluda ühiselt läbi võimalused monumentaal-dekoratiivkunsti ja arhitektuuri ühendamiseks. Ideaalseks pidas ta sihttellimust, s. t. taiese kavandamist kindlal aadressil ja kapitaal-ehitussummasse planeeritult. Aadressita kunstiteos seevastu on anonüümne nagu tüüpprojektiki. Seni on kahetsusväärset vähe kunstiteoseid koolides, lasteasutustes, haiglates. Ka V. Herkel leidis vajaliku olevat uue näitustegalerii. Monumentaalkunstnike nimel esines **Tõnu Lauk**, kes pidas otstarbekaks korraldada vastava ala näitusi, mille kaudu nii arhitektid kui ka tellijad saaksid tutvuda monumentalistide loominguga. T. Lauk ja ka **Milvi Alas** rääkisid veel valminud monumentaal- ja dekoratiivteoste edasisest saatusest: väga sageli käitub tellija nendega hoolimatult, neid rikuvad omavalitselised täiendused, oskamatu eksponeerimisviis, heakorrastamata ümbrus. Kunstnike autorijärevalve peab laienema ja kasvama ka igapäevaste vastutuse ja nõudlikkuse — ühtki teost ei tohi paigutada lõpetamata ehitisse või korrastamata ümbrusse. Sisekujundajate poolelt rääkis **Valter Pormeister**, kes väitis, et kui ruum seda võimaldab, on interjööri-kunstnikud alati püüdnud leida koha ka kunsti tarvis.

Et kunstiteoseid võiks olla rohkem asutustes ja haljasaladel, leidis ka Tallinna Linna RSN Täitevkomitee esimees **A. Norak**. Kahjuks ei piisa kõigeks raha, ostude kõrval tuleks sinna taieseid ka deponeerida. A. Norak arvas, et linnakujundusgrupi loomisest peale on jõutud palju ära teha harmoonilise linnakeskkonna kujundamiseks. Näitagitatsioon, tähtpäevakujundus, reklaam, haljasalade kujundamine on lahendatud komplekselt, linna kui tervikut silmas pidades. Skulptuuriprogrammi järgi on koha leidnud 13 dekoratiivtaiest.

Tööstuskunsti probleemidest kõnelesid **Bruno Tomberg** ja **Ingi Vaher**. Mõlemad leidsid: nende ala tuleviku mõttes on aeg, et tööstuskunstiga tegeleksid ka teoreetikud ja kriitikud, süsteemikindlalt tuleks hakata koguma ja säilitama tööstuskunsti ning tarbegräafika näidiseid. Paraku pole selleks vastavaid ruume, probleem jääb uue juhatuse ja Kultuuriministeeriumi lahendada. Kunstnike Liidu rahvakunsti sektsiooni nõu ja abi rahvakunstiga tegelevaile ettevõttele soovis kohaliku tööstuse minister **V. Veski-väli**.

Kunstifondi tegevust kongressidevahelisel ajal valgustas **Mait Summatavet**. Ta nimetas, et ühiskondlikku nõudlust näitavad tellimusjärjekorrad Kunstifondi ettevõttele ja «Arsi» kaupade defitsiitsus. Tootmise vajadustega kooskõlla viimisel on raskeim tööloik olnud tootmisbaaside kompleksne väljaehitamine ja rekonstrueerimine nii Tallinnas kui ka Tartus. Suurim objekt on 2200 m² suurune tootmishoone kujundustööde ateljeele, selle valmides paranevad tööolud ka

vanas majas. Monumentaaltööde teostusvõimalusi parandas Hurda küüni valitsehh, ent klaasikoja rajamine nõuab Plaanikomitee sekumist. Kriitiline on «Arsi» kauplusalongide olukord, kitsikud ruumid takistavad kultuurset kauplemist ega luba rääkidagi kunsti propageerimisest. Uus müügisalong avatakse Kohtla-Järvel, peagi ka Viljandis ja Pärnus, järjekorras on Narva. Veel märkis kõneleja: Kunstifondi ettevõtete spetsiifika — käsitöönudlik profiil ja orientatsioon väiketiraažidele ei luba neid suruda tavalise tööstuse organisatsioonilise struktuuri, sest kunstitoodangut ei mõõdetata ainult rublaga. Selgust peaks töökorraldusse tooma NSVL Kunstifondis väljatöötatud loomingulise tootmiskoordinaatsiooni uus põhimäärus.

Külalistest kõneles pikemalt NSVL Kunstnike Liidu juhatuse esimees **V. Gorjoinov**, kes tunnustas eesti kunsti väärikat kohta nõukogude paljurahvuselises kultuuris, oluliseks pidas ta edaspidigi arendada väljendusrikkust ja sisukust, tõsta ideelist ja eetilist taset. Tervitussõnu lausuvad VNFSV Kunstnike Liidu poolt **A. Stepanova**, Läti, Leedu, Moldaavia ja Gruusia esindajad, Balti Laevastiku kontradmiral **S. Smirnov**, siseministeeriumi esindaja **V. Lents**, EKP Hiiumaa Rajoonikomitee sekretär **H. Eller**.

Kongressi lõpusõnavõttus avaldas ENSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja **Arnold Green** tunnustust kunstnikele, kes on näidanud erkust ja ajastutunnetust sotsiaalse tellimuse täitmisel. Häid teoseid on valminud kõigis žanrites, kuid eriti pälvib tehtu eest kiitust skulptuur. Peagi tulevad valitsuses arutlusele uued kavandatavad monumentid ja memoriaalid. Kongressil tõstatatud probleemide kohta ütles kõneleja: kunstigalerii ehitamine ei ole ka käesoleval viisaastakul kavas, kuid projekti lähteandmed tuleb koostada järgmise viisaastaku plaanide jaoks. Seni tuleb maksimaalselt kasutada olemasolevaid ja otsida uusi võimalusi. Kadrioru muuseumi olukorda leevendab vana kunsti ekspositsiooni avamine Niguliste kirikus. Nn. Russowi kvartali kasutuselevõtmise juhatas sisse Adamson-Ericu majamuuseumi valmimine. A. Green toetas V. Herkeli ettepanekut anda dominiiklaste klooster loome- ja eluhooneks, omalt poolt soovitas ta kasutada kunsti püsinäitusteks restaureeritud mõisahooneid. Ta märkis, et valitsuses on arutatud ka vastuvõtu suurendamist Kunstiinstituuti. Samuti rõhutas ta, et Kunstnike Liit ja Haridusministeerium lähemal ajal arutaks, kuidas süvendada ja pikendada kunstõpetust üldhariduskoolides. Järjepidevamaks kunstikasvatustööks tuleks mõelda koosseisulise kunstipropaganda büroo loomisele.

*

Järgnesid uue juhatuse, revisjonikomisjoni ja NSVL Kunstnike Liidu VI kongressi delegaatide valimised. Valimisbülletäänid jagati välja 332-le kohal viibinud KL liikmele, sama arv seda ei olnud selle avamisel. Uude juhatusse valiti M. Alas, J. Arrak, I. Balašov, B. Bernšteini, M. Eller, T. Gans,

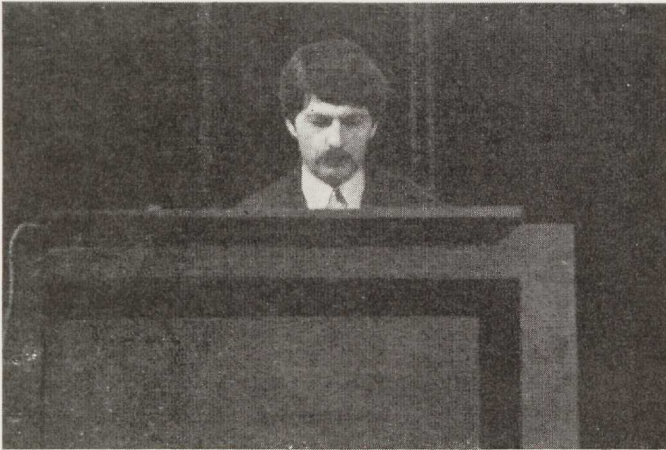
J. Hain, A. Hoidre, L. Ilo, E. Johannes, M. Juhkam, V. Järmut, A. Kaasik, J. Kangilaski, A. Keskküla, I. Kimm, K. Kits-Karm, L. Kokamägi, L. Kormašova, M. Kuke, H. Kuma, R. Kuld, P. Kuutma, M.-L. Küla-Panso, M. Leon, T. Lepiksaar, M. Mikof, M. Männi, E. Okas, E. Ootsing, U. Orgussaar, T. Pallo-Vaik, M. Patune, I. Paul, V. Pormeister, H. Pudersell, K. Puustak, E. Põldroos, T. Pääsuke, V. Pääsuke, S. Raudvee, V. Reinholm, L. Rohlin, L. Saarts, J. Soans, I. Solomõkova, O. Subbi, M. Summatavet, E. Taniloo, I. Teder, V. Tiik, V. Tolli, I. Torn, E.-A. Uustalu, H. Valk, K. Vaks, J. Vares ja E. Viies.

Juhatuses esimeheks sai taas I. Torn, I sekretäriks H. Valk, sekretäreideks J. Kangilaski, U. Orgussaar, I. Paul, E. Põldroos, M. Summatavet, E. Taniloo. Presiidiumi kuuluvad peale nimetatute veel J. Arrak, E. Ootsing, E. Viies, S. Raudvee, M. Eller, T. Gans, H. Pudersell, J. Vares, E. Okas, R. Kuld ja J. Hain. Revisjonikomisjoni esimeheks valiti O. Väre, aseesimeheks J. Paberit, sekretäriks M. Levin, liikmed on J. Eskel, T. Laanemaa, T. Lass, M. Maasik, S. Mölder, K. Nagel, J. Vahtramäe. NSVL kunstnike kongressi delegaatideks valiti B. Bernšteini, M. Eller, T. Gans, J. Hain, M. Juhkam, J. Kangilaski, R. Kuld, H. Kuma, E. Okas, E. Ootsing, I. Paul, H. Pudersell, E. Põldroos, S. Raudvee, V. Reinholm, M. Summatavet, E. Taniloo, V. Tolli, I. Torn, E.-A. Uustalu, H. Valk, J. Vares, E. Viies

MIRJAM PEIL



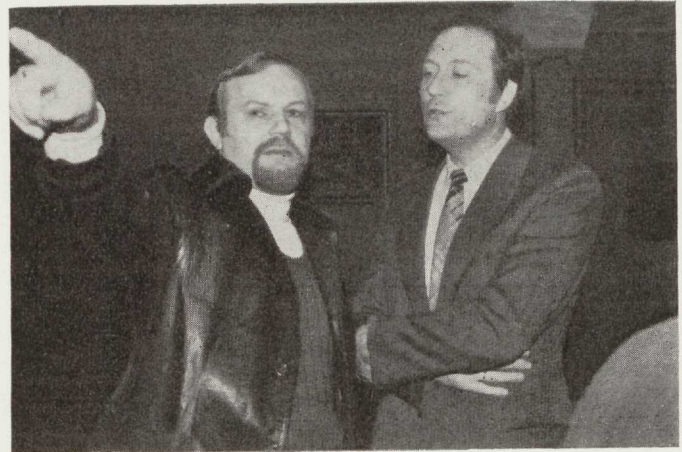
15 16



17 18

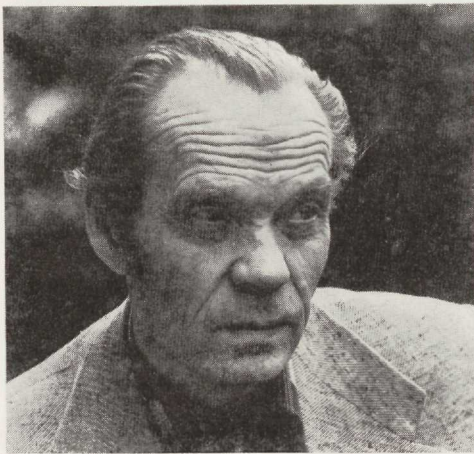


19 20



21 22





tantismile. Sellel on nimelt kaks otsest ohtu. Esiteks desorienteerib ta vaatajaid ja teiseks on osavõtt vabariiklikust näitusest nõutavaks tingimuseks Kunstnike Liitu astumisel. Muidugi, võib reguleerida seda mitteametlikku reglementi ja mitte lugeda noortenäitusi samaväärseks teiste vabariiklike näitustega.

Mida Te peate noortekunsti suuremaks hädaks praegu?

Ilmar Torn: See on ikka oskamatus küsimus. Pretensioon pilte teha on tohutu, aga oskust pole. Need, keda välja pannakse, tunnevad end kunstnikena, kuid ei tehta midagi tõsist. Nikerdatakse pisiasjade kallal, väga palju on väikeseformaadilisi pliiatsijoonistusi. Akki puudub üldse mingi tõsisem kontseptsioon? Ja kui kohtadki huvitavat kontseptsiooni, siis jääb see vaid verbaalsele tasemele, ei suudeta luua vastavat visuaalset kujundit. ERKI mõju on vähe tunda.

Mis siis selle põhjus on, et asjad nii halvasti paistavad olema?

Ilmar Torn: Loomulikult on siin terve kompleks põhjusi. Küsimus pole ühe noore inimese andes või andetuses. Tegelikult seisab noorteküsimuse taga kaks suurt probleemideringi: küsimus ettevalmistusest, professionaalse kaadri loomisest ning teise arvestatava kunstikeskuse Tartu säilitamisest.

Kas on siis asi selles, et ERKI ei valmista professionaalseid kunstnikke ette piisaval arvul, või ei vasta nende ettevalmistus nõudmistele?

Ilmar Torn: Mis puutub vastuvõetavate arvusse, siis tuli vabariigi valitsus meie taotlustele vastu ja suurendas kohtade arvu kujutavate kunstide osakondades. Maali võetakse nüüd kokku vastu 10 noort, graafikasse ja skulptuuri vastavalt 7 ja 5 noort. Opejõudude kaader on instituudis tugev, seal õpetavad mitmed meie parimaist maali- ja graafikutest ja skulptoritest. Tundub, nagu poleks ERKI-le midagi ette heita. Siia aga lisanduvad probleemid, mis ei tulene mitte konkreetsetest isikutest, vaid kogu õpetamisel juurdunud süsteemist. Esiteks sisesaamise probleem. Praegu on nii, et ainult töövõiduga sissesaanute protsent on liiga suur. Sissesaamise süsteem ei soosi neid andekaid noori, kes pole käinud ettevalmistuskursustel ja kellel pole seetõttu piisavat tehnilist ettevalmistust. See aga tähendab, et neil, kes ei ela Tallinnas, on väga vähe lootust sisse saada, sellised on haruldased erandid. Ma ei taha öelda, et vastuvõtu süsteem läbinisti vale oleks, kuid ilmselt võiks mõelda teatud rõhkude muutmisele ja silmas pidada senisest rohkem spontaanselt andekaid noori. Teiseks, on teada, et instituuti sisse pääseda on raskem kui seal püsida.

Iga sissesaanuga arvestatakse kui potentsiaalse lõpetajaga. Keskmiste hinnetega enda ülikoolist läbivedajast võib tulla keskmine insener, kuid keskmine kunstnik ei saa küll ühegi kunstiõppeasutuse eesmärk olla. Ilmselt peaks ka hindamisel olema rangem ja rohkem välja panema kahtesid ja kolmesid. Selline puudulikest hinnetest hoidumine, eriti hinde 4 väga laiaks venitamine on alla viinud ka hinnete prestiiži, mis omakorda mõjub negatiivselt omavahelisele loomingu- lisele konkurentsile ja võistlusmomendile. Neljandaks tundub, et meie üliõpilased on lihtsalt ülehooldatud. Igaks sessiooniks antakse ülesanne, kõik on ette nähtud. Nii tulebki, et senisest edukast tudengist ei saa head kunstnikku, sest ta ei oska endaga midagi peale hakata. Instituut pole õpetanud eesmärgi püstitamist, vaid ainult vahendite valdamist. Rohkem tuleks stimuleerida loomingu- lise eesmärkide püstitamist, soosima fantaasiat. Just loomingu- lise eesmärkide püstitamisele peaks minema suurem hulk jõudu, selles osas aga programm muidugi mingeid juhiseid ei anna. Nii võibki juhtuda, et professionaalsete oskustega käib koos kontseptuaalne iseseisvusetus. Eriti käib see jutt muidugi maali- ja graafika- üliõpilaste pihta. Siinkohal tahaks jällegi arutada selle üle, et Tartus tuleks taastada kunsti kõrgõpetus. Loomulikult on selle tõenäosus praegu liiga ebamäärane, et konkreetsemalt plaane tegema hakata, kunsti- (ja mitte ainult kunsti) kultuuri seisukohalt oleks see aga äärmiselt oluline. Kunstnike Liidul pole siin küll paraku mingit praktilist jõudu, võib-olla ainult tuline soov. Sellega oleks lahendatud ka mitmed Tartu kunsti probleemid. Praegu keerleb kõik nagu orav rattas. Kui ennist rääkisin, et paljudel instituudi üliõpilastel pole mõttejulgust ja fantaasiat, siis Tartu noortel kunstnikel on seda küll, kuid paraku jääb puudu professionaalsetest oskustest, kunst jääb hea tahtmise tasemele midagi vaimukat edasi öelda. Samas on diletantluse vohamine Tartus jällegi mitte ainult noorte küsimus, vaid suuremalt osalt kunsti- lise korralduse tagajärg. Tallinnast nimekaid noori kujutava kunstiga tegelejaid Tartusse ei lähe (ja ausalt öeldes pole neid siingi liiga palju), neid saaks sinna vist ainult majanduslike tingimustega meelitades, siin oleks aga eeskätt vaja Tartu linna enese head tahet ja ettevõtlikkust. Eelkõige on selge see, et Tartusse on vaja noori professionaalseid kunstnikke, kes oleksid aktiivselt hõlmatud ka Tartu kunstielus. Oieti rääkisin nüüd asjadest, millest kongressil polnudki sel kujul juttu. Kuid need on küsimused, millest mittehoollimine hakkab pikkamööda üha rohkem tunda andma ja kunstile kahju tegema. Seepärast tuleks senisest inertsest suhtumisest loobuda ja ka midagi praktilist ette võtta. Kohtade juurdeloomine maali-, graafika- ja skulptuuriosakonda on juba esimene samm sinna- poole. Lõpuks on ju oma sotsiaalselt hoiakult arenenud, tugevate professionaalsete oskustega kunstnikkonna pealekasvu soodustamine kõigi mure.

Küsitlenud Sirje Helme

INTERVJUU

Eelmisest Kunstnike Liidu kongressist on möödunud üle viie aasta. Tookordse kongressi põhiarutlused koondusid paljuski majanduslike küsimuste ümber. Millise üldisloomustuse annate XVII kongressile?

Ilmar Torn: Eelkõige oli see rahulikult analüüsiv arupidamine. Pisikeste majandus- ajade kallal nokitsemist polnud, see-eest oli rida sõnavõtte kantud siirast südamevalust asjade praeguse seisuga üle, näiteks raamatugraafikast ja raamatutrükkimisest, samuti mure kunstimälestiste kaitse ebaefektiivsuse pärast, näitusegevuse praktikast jne.

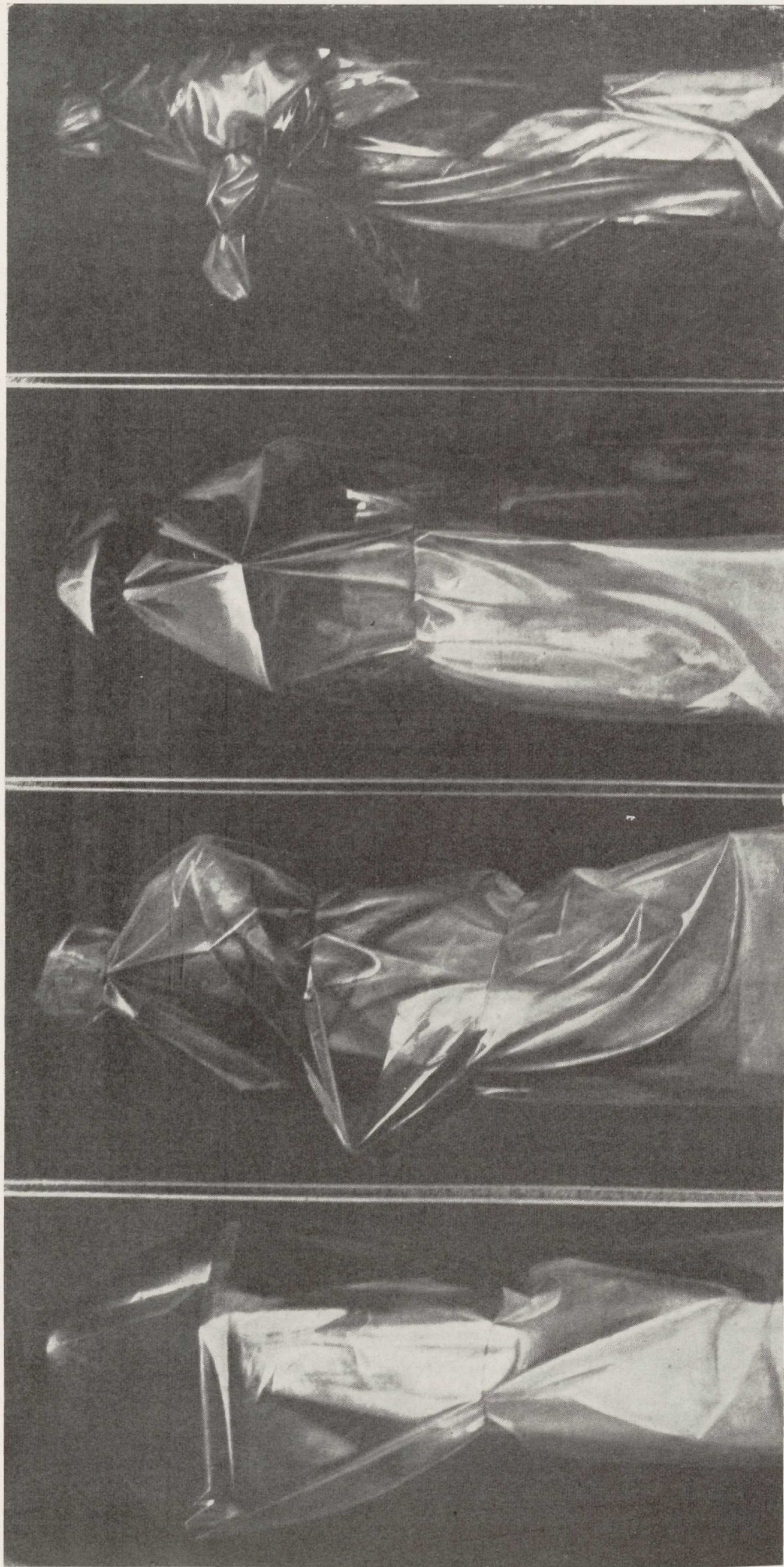
On selge, et igat kongressil üles tõstetud küsimust võiks veel pikalt edasi arutada. Milline neist probleemidest aga Teid kõige murelikumaks tegi?

Ilmar Torn: Kongressil oli põgusalt juttu ka noortekunstist. Tõsi, see on teema, millest on viimasel ajal väga palju, vahest ehk liiga palju räägitud ja kirjutatud, kuid prooviksin siin omakorda seda ehk pisut selgemaks rääkida. Lõpuks on see meie kunsti homme päev. Eriti panevad mõtlema kaks näitust — mullukevadine näitus Sinises paviljonis ja järjekordne noortenäitus Tartus. Need panevad muretsema ja jätvavad küsimuse siiski aktuaalseks. Noortekoondis on tegelenud oma liikmetega palju ja pais- tab, et edukalt, aga noortekunsti enda tase on visa tõusma. Noortenäituse üldpildis domineerivad vägagi küsitava tasemega, instituudi diplomita noored. See muudab küsi- tavaks kogu noortenäituse printsiibi üldse, sest teatav nõudlikkuse aste peaks siiski olema. Loomulikult on see teistsugune kui teistel vabariiklikel näitustel, kuid kohati tundub, et liiga roheline tee on antud dile-

NÄITUSELT «NSVL — MEIE KODUMAA»

23. Enn Põldroos. Universitas Tartuensis. Öli, 1982.
24. Enn Põldroos. Universitas Tartuensis. Öli, 1982. Fragment.





25. G. Kazimierenas. Kaetud skulptuurid. Oli. 1982.

NOORTEKUNSTI JÕUD JA NÕRKUS

ALFONSAS ANDRIUŠKEVIČIUS*

1982. a. lõpus Vilniuses toimunud teine Baltimaade noortekunsti triennaal kutsus nii vaatajate ja kriitika kui kunstnike endi hulgas esile vastuolulisi hinnanguid. Ühed kiitsid autorite julgust, otsinguid, uut elutunnetust ja esteetilisi seisukohti. Teised kurtisid selle üle, et noored suhtuvad hoolimatult instituutides õpetatavasse, et mitmete kunstnike töödes avaldub negatiivne hoiak siiani aktsepteeritud esteetilistesse väärtustesse, et on kunstnikke, kes sõandavad minna mitte meie kultuurist pärinevaid ja seepärast kahtlasi radu pidi. Selliseid vastuikäivaid hinnanguid andsid sageli isegi ühed ja samad inimesed, kuid üldreeglina jagunesid arvamused järsult kaheks. Küll mitte liitudes kummagi leeriga, alustan oma kirjutist ikkagi nelja kriitilise märkusega, mis minu meelest näitavad põhjusi, miks ei saa näitust hinnata liiga suure entusiasmiga.

Esitaks näis, et paljudel kunstnikel ei olnud seda hingelist laengut, sisemist pinget ja rahutust, mida tavapäraselt noorte loomingu juurde kuu'uvaks loetakse. Tundus, et paljud autorid pole mitte ainult väga mõõdukad, vaid isegi kuidagi loiid, hingeliselt laisad, rahulolevad, et nad on ükskõiksed tõe, olemuse, inimliku olemise printsiipide suhtes. Teiseks polnud paljude loomingu praeguse sajandi ajatunnet; need tööd olid kaugel nii kaasaegse kunsti otsingutest kui 20. sajandi 2. poole vaimsetest protsessidest üldse. Sellised tööd on kasutud ja kordavad (muidugi kehvalt) seda, mis mineviku meistrite poolt ammu öeldud on. Kolmandaks peaaegu puudusid vähegi julgemad vormiekspereimendid, katsed uute väljendusvahendite, tehnika, materjalidega. Ja lõpuks see, et näitusel puudusid sellised kaalukad ja tähendusrikkad teosed, mis läheksid alatiseks ükskõik millise osavõtva maa kultuurifondi. Isegi need kunstnikud, kes töötavad n.-ö. perspektiivsetes suundades, ei olnud suutnud luua selliseid töid, mida tahaks vaadata kaua aega, tulla ikka ja jälle tagasi, leida üha uusi sügavusi, aspekte, nüansse. See on kurb, sest enamik Vilniuses esinejaid on üle kolmekümne...

Muidugi ei tähenda need kriitilised märkused, et näitus üldse kuhugi ei kõlvanud, et seal polnud midagi hinnatavat ja huvitavat. Sugugi mitte. Kuid sellest tuleb juttu allpool. Enne prooviksin aga määratleda, mis oli iseloomulik iga vabariigi ekspositsioonile, mille poolt nad üksteisest erinesid.

Allkirjutajana arvamust mõõda eraldasid leedu autoreid teistest avatumalt väljendatud tunded, ekspressiivsus, hingeline rahutus, mis vähemalt osaliselt kompenseerisid ülalnimetatud vaimse laengu puudumist. Lätlased olid oma pöördumisega traditsiooniliste väärtuste poole palju vaoshoitumad, tasakaalukamad nii tunneteväljenduses kui kunstilise vormi otsinguis. Paljud läti ekspositsiooni tööd (loomulikult oli erandeid) olid rõhutatult traditsioonilised, peaaegu et akadeemilised selle sõna just mitte kõige paremas mõttes. Eestlastele oli omane suurem kiindumus kaasaegse kunsti uemate

tendentside vastu, mis paraku küll mitte alati ei olnud andnud ainult häid tulemusi. Niisiis langes eestlaste õlgadele kompenseerida oma töödega puudujääki kokkupuudetest 20. sajandi viimaste kümnendite kunstkultuuri mitmesuguste ilmingutega.

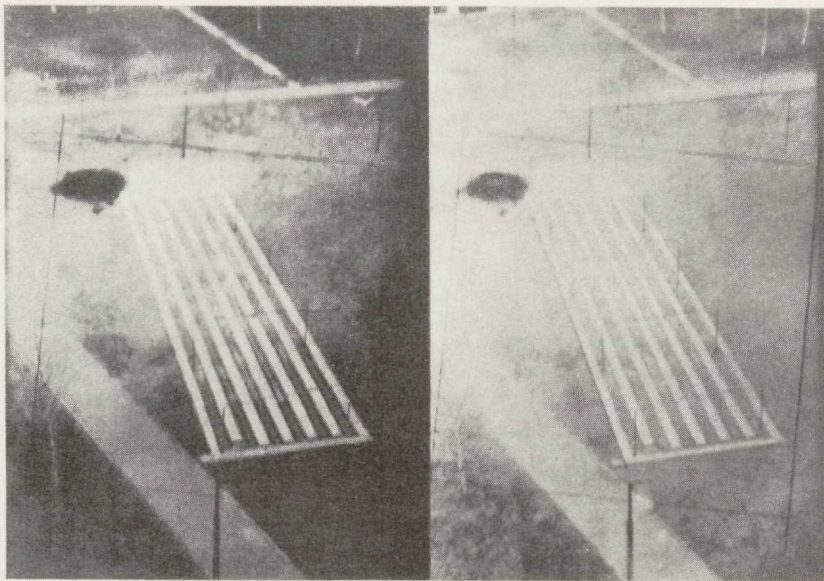
Kõige rohkem autoreid — nelikümmend — esines maaliekspositsioonis. Kuid maalikunst polnud graafikast ja skulptuurist ainult selle poolest huvitavam; nimelt maalid andsid parima võimaluse näha, millised protsessid toimivad praegu naabervabariikide kunstis. Alustagem leedulastest. Nagu teada, on leedu maalil väga tugev ekspressionistlik suund, mis leidis särava väljenduse meie kunstis juba 30. aastail. Igal leedu kunstnike põlvkonnal kuni kõige nooremateni välja on mõned andekad ekspressionisti-tüüpi loojanatuurid, kes teatud üldistest printsiipidest kinni pidades seda suunda ommoodi uuendavad ja laiendavad. Siiski on viimasel ajal tekkinud mulje, et ekspressionistliku suuna esindajad on väheke «ära hinganud». Esiteks seepärast, et real viimati loodud teostel on pinge, dramatism ja ekspressioon nagu lihtsalt formaalselt üksteisega liidetud ja teiseks seepärast, et on alanud teatud lõhe, mittevastavus kõnealuse suuna kunstnike poolt pakutavate vaimsete väärtuste ja kaasaegse vaatajakonna ootuste vahel. Seepärast oli loomulik oodata, et noor põlvkond hakkab otsima uusi teid või liigub hoopis vastupidises suunas. Kuid seda ei juhtunud. Suurem hulk meie noortest maalijatest (v. a. G. Kazimierėnas, kes sai Leedu NSV Kultuuriministeeriumi preemia, S. Sauka ja J. Daniliauskas) on ikkagi ekspressionismivoolus. Siiski on nad seda suunda uuendanud natuke ootamatute ja peab ütleva, et aktuaalsete elementidega: koos tunnete ekspressiivsuse, dramaatilise pingestatusega on tunda fantastilist alget, just seda, millest leedu maalijatel nii puudu oli. Just läbi fantastilisuse võivad nad näidata maailma vastuolulisust ja paradoksaalsust, mis on nii tähendusriikas 20. sajandi kultuurile. Fantastiline alge varieerub sürrealistlikust irreaalsusest H. Natalevičiuse töödes J. Bagdonavičiute vaevaltmärgatava kummalisuseni. Oma maailmatunnetusele ja sellele vastavatele plastilistele väljendusvahenditele tuge otsides on pöördutud maailmakultuuri erinevate kihtide poole; nii on M. Skudutise, H. Natalevičiuse, R. Filistovičiuse töödes ilmne side Boschi ja Bruegheliga, ükskõikne ei olda J. Ensori loomingu vastu. R. Sližys aga näiteks on pöördunud subkultuuri — kitsi poole. Praegu tuleb noortele leedu maalijatele eeskätt soovida meisterlikkust, mis nende töödele annaks suuremat sügavust, küpsust. Sest asi on selles, et traditsiooni reformeerides on mitmel juhul mingil määral loobutud professionaalsusest. Tunda on seda teoste struktuuri analüüsima hakates: kohati on küsitav kompositsioon, siis värvivahekorrad, kujutatavate objektide vorm jne. Hästi on tehtud detailid. Ja siiski — kuigi see nõudmine kuulub traditsiooniliste kunstiprintsiipide juurde —, suurem oskus tegelda teose struktuuriga, suure vormiga tuleks noortele kasuks. Näiteks tooksin R. Sližyse

tööd. Kuni nimetatud autor ei suuda leida oma töödele huvitavamalt kompositsiooni, sügavamaid värvivahekordi, optimaalselt elavat joonist, räägivad tema teosed vaatajale eikõige seda, et eksisteerib inimesi (kelle huika autor ka ennast vahest loeb), kes suure entusiasmiga, kohati ekstaasiga tegelevad jamaga. Asi on aga selles, et R. Sližyse pildid peavad meis esile kutsuma arusaama, et see kirk pisiasjade, tühiste tegude ja sammukeste vastu, nende muutmine rituaaliks on iseloomulik igale inimesele, tervele inimkonnale, moodustades osa tema eludraamast ja tehes ta ühtlasi naeruväärseks.

Kuid kui leedulased traditsiooni hoides seda siiski uuendavad, suhtuvad lätlased oma traditsioonidesse tunduvalt ettevaatlikumalt. Paljude läti autorite teostes võib näha vanema põlve kunstnike loomingu otsest mõju. Siiski on pigem häda selles, et mitmed ilmselt andekad kunstnikud loovad teoseid, mis ühest küljest on laitmatud (harmoonilised värvikooskõlad, suurepärane pintsli töö, kujutatavate objektide struktuuri esiletoomine, konstruktiivne kompositsioon jne.), kuid teisest küljest ei räägi paraku vaatajale midagi sellist, mida too ei leiaks vanemate meistrite töödes. Kuid seegi pole veel kõik. Mõnede kunstnike tööd näisid tänu traditsioonist kinnihoidmisele diplomitöödena, mis on loodud õppejõu käe all, kes on rahul sellega, et üliõpilane on kindlalt omandanud tema stiili. Selliste tõsiasjade puhul tekib aga loomulik küsimus: kas on 20. sajandil üldse võimalik jääda tihedalt seotuks traditsiooniga ja samal ajal luua uus täisväärtuslik kunstiteos? Muidugi, «tihedalt» on väga suhteline termin, kuid tundub siiski, et sellisele küsimusele võib jaatavalt vastata. Küll aga ühel tingimusel — vajalik on traditsiooni interpretatsioon. Nii on üsna huvitava interpretatsiooni leidnud I. Avotina — tema töö toetub küll vararenessansi traditsioonidele, samal ajal aga vastab teos tänapäeva vaataja arusaamadele. «Juuste kammimine» on oma dissonantslike soojade ja külmade toonide ühendamisega, valguse intensiivsuse ja närvlikkusega, argistseeni monumentaliseerimisega kahtlemata huvitav, kuigi autor oli inimese anatoomias nõrgavõitu. («Kumb on vasak jalg?» ei taibanud üks näitusekülastaja.)

Sihilikult näitab oma traditsioonitundmist R. Tammik. Erinevalt I. Avotinast ei interpreteeri ta seda kaudselt meenutades, vaid tsiteerib peaaegu täpselt. Mineviku meistrite tsiteerimine ja sellele uue kõla andmine uues kontekstis on 20. sajandil nii kunstnike, poetide kui muusikute üks kummalisi kiindumusi. Vahetevahel on seda saatnud edu. Peab ütleva, et ka R. Tammik ei kasuta seda printsiipi just halvasti, mida näitab kas või «Natüürmort apelsinidega». Vähem õnnestunuks, kus ei ole leitud optimaalset vahetevahel tsitaadi ja konteksti vahel, võib pidada «Kunstnike gruppi». Kolmas töö, «H. Hornungi, SDV graafiku portree» jätab soovida samuti anatoomiatundmise osas (seekord on jutt küll käest), sest selleta on vanade meistrite tsiteerimine äärmiselt raske.

* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».



26. Jüri Okas. Maastik II. Sügatrükk. 1982.



27. Rene Kari. Lähenedamine horisonidele. Oli. 1982.



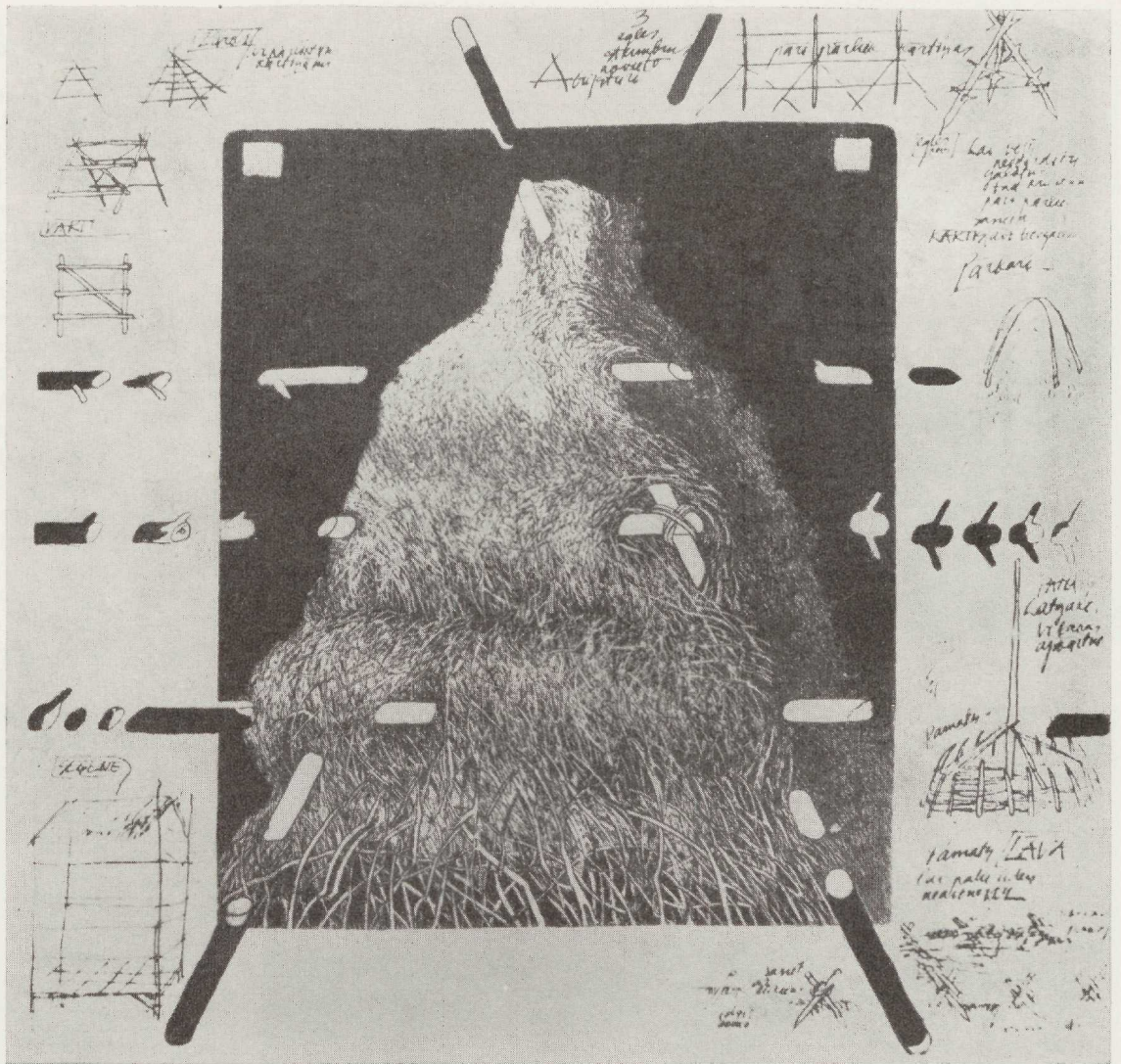
28. Margus Kadetrik. Sünnimise vaev. Pronks. 1981.

Nagu eespool öeldud, tundusid eesti kunstnikud kõige enam seotud olevat maailmakunsti viimaste suundadega. Peale R. Tammiku kinnitavad seda arvamust M. Kilgi tööd, mille autor kindlalt astub kaasaja uusimate realismivoolude, eriti fotorealismi jälgedes. Tunnustada tuleb maali «Poste restante», kuigi autorile võiks teha vähemalt kaks märkust: esiteks torkab kohati silma teostuse algelus ja teiseks jääb nagu puudu sisulisest sügavusest. Tundub, et autor võttis endale sellise ülesande mitte ainult vaimsest vajadusest lähtudes, vaid osalt ka vanemaid kolleege järgides. Muuseas, viimase märkuse võib teha ka L. Nagelile ja H. Pollile. Huvitavad olid R. Kari tööd. Mulle tundusid nad väga eestilikud — ratsionaalsuse ja fantastilisuse ühendamine, värvide keemilise, mitte orgaanilise olemuse esiletoomine, nagu omane leedulastele, hoolikas teostus jne. Kuigi, suurem hingestatus ei teeks autorile just paha.

Graafikaekspositsioonis esines 35 autorit. Graafikute puhul oli täiesti ilmne, et paljudel noortel autoritel on veel küllalt maad selle tasemeni, mille on saavutanud Baltimaade parimad meistrid. Halb oli aga, et maha jäädes meisterlikkuses, väljenduse jõus ja täpsuses, ei suutnud noored autorid seda kompenseerida uute kunstiliste ideedega. See viib taas mõttele sellele, et kunstniku talent ühendab endas nii uue maailmanägemise kui võime seda väljendada, et nendest kui eraldiseisvatest talendikuse näitajatest võib rääkida ainult väga suhteliselt. Kahju, et talente graafikaekspositsioonis nii vähe oli. Eesti autorite hulgast tõmbasid endale tähelepanu S. Eelma ja J. Okas, kelle loomingus (eriti viimasel) oli muu hulgas näha jälgi ka kontseptualismi põhimõtetest, mis nii palju jälgi on jätnud paljude erinevate kaasaegsete autorite loomingusse, kuid mida vaevu oli märgata kõnealusel näitusel. Realismi uute suundadega olid seotud Ü. Emmuse ja V. Taigeri korrektselt teostatud tööd, kellel vahest ehk pisut oli puudu *genius loci*'st, kohalikust hingest. Eesti graafika traditsioonide jätkajaina, kuid seejuures osates omalt poolt lisada midagi uut, esinesid S. Annus ja M. Vint. Eriti meeldivad olid M. Vindi tööd, milles taas oli näha, kui võrd eesti kunstnikud suudavad enda kasuks pöörata «salongliku» ilu, ühendada «ilutsemise» rafineerituse, sügavuse, mingi mürgisusega.

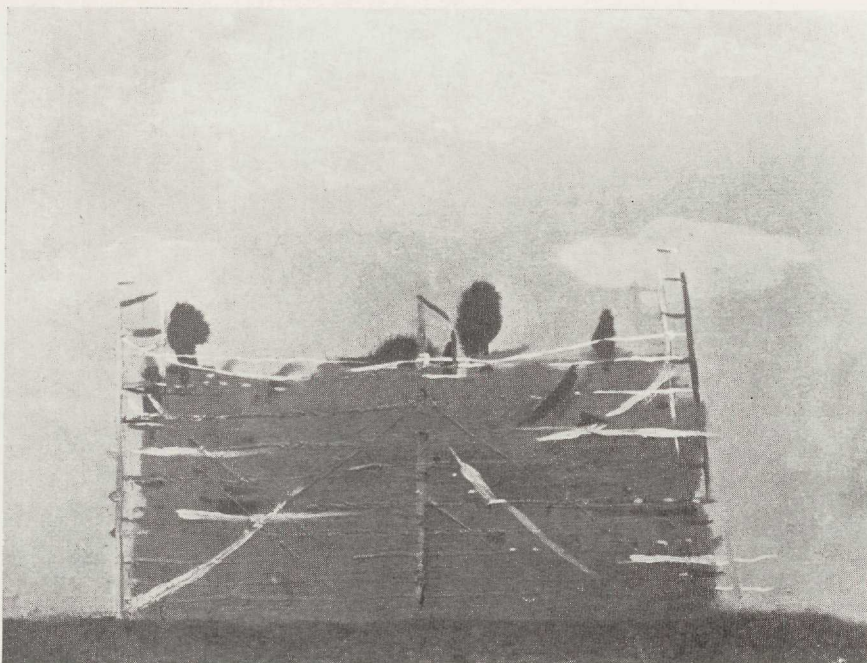
Leedu ekspositsioonis olid ilmsed tendentsid, mida meie graafikas oli juba ammu tunda — omapärane võitlus sügavama, ekspressiivse suuna ja elegantse, peenendatud suuna vahel. Esimest liini esindasid E. Kairiükšyte, E. Saladžiuse tööd, teist B. Stančikaitė ja G. Slektavičiuse tööd. E. Kairiükšyte nagu ka mõned meie maalijad, otsib tagamaad mitte leedu (ja isegi mitte Euroopa) kultuurist, kuigi samas jätkab meil 30. aastatel alguse saanud ekspressionistliku graafika traditsioone. B. Stančikaitė orienteerub täiesti Euroopale, tema tööd võiksid isegi vähem internatsionaalsed olla. Sama võib läti graafiku J. Putramse kohta öelda, kuigi nimetatu on kahtlemata läti ekspositi-

29. J. Putrams. Linnus I. Ofort, metsotinto, tušš. 1982.

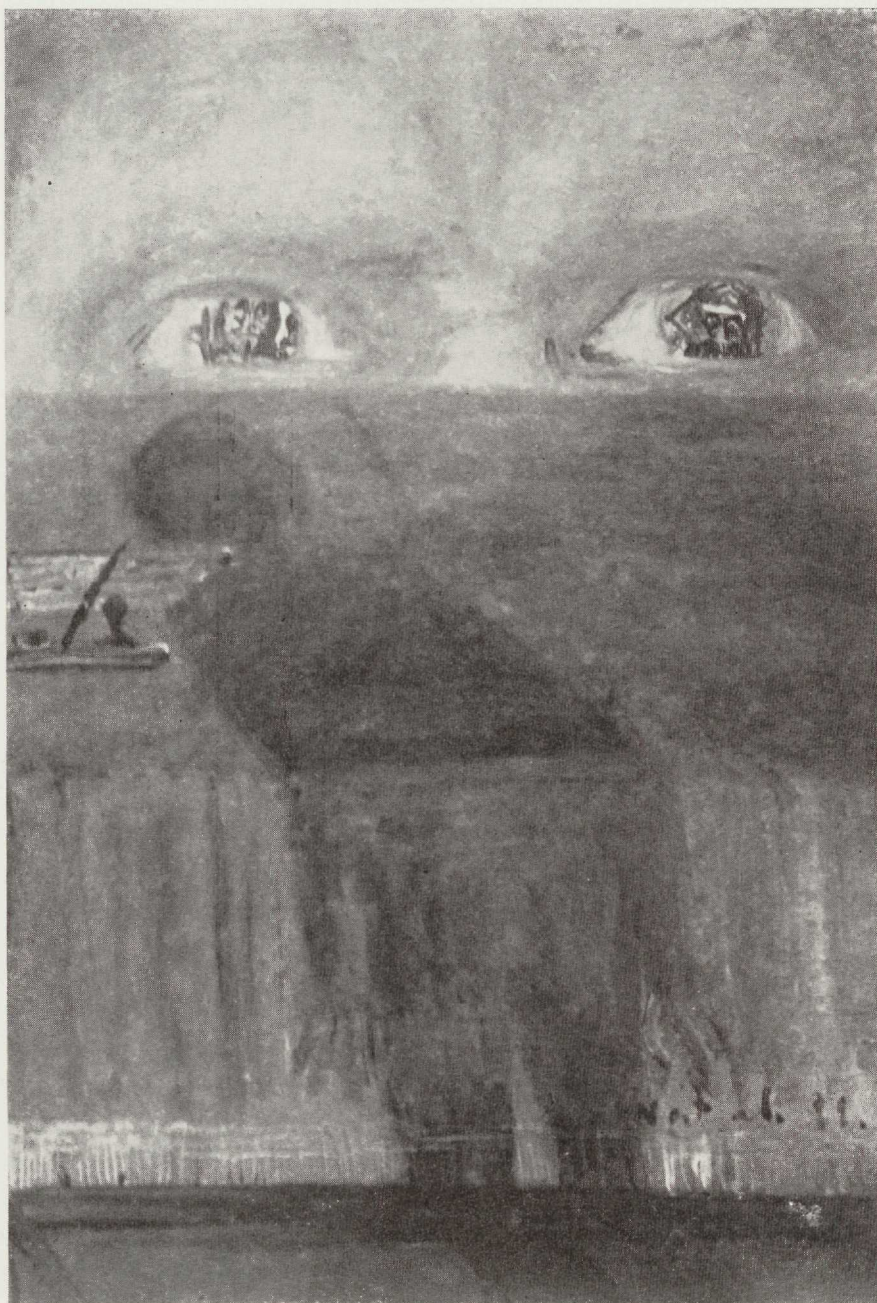


30. E. Kairukštyte. Kaalud. Värviline linograviür. 1981.





31. J. Bagdonaričiute. Suri. Oli. 1982.



32. H. Natalevičius. Vari. Oli. 1982.

siooni üks huvitavamaid autoreid, kes samuti mingil määral kasutab kontseptualismi printsiipe, mis üldreeglina läti traditsioone järgivale kunstile omane ei ole. Üldse demonstreerisid läti autorid mitte ainult traditsioonilist, vaid tihti ilma mõtteta, tühja professionaalsust, mida kohati püüti täita küllaltki naiivse romantismiga (J. Bredis).

Kõige vähem autoreid oli skulptuuriekspositsioonis, vaid 15. Kahjuks polnud leedulaste hulgas P. Mazūrast ja M. Navakast, mis olul'seit ahendas ettekujutust sellest, mis praegu leedu skulptuuris toimub. Kõige suuremat huvi leedulastest pakkusid K. Jeroševaitė tööd. Kunstnik äratas tähelepanu juba mõned aastad tagasi, kuid sel näitusel esitatud töid võib lugeda seni parimaks saavutuseks. K. Jeroševaitė (muuseas, ka tema töödes on tunda sidet mitteeuroopalike kultuuridega) ühendab oma töödes oskuslikult «filosofeeriva» süžee täpse plastikaga, kummalise naiseliku muinasjutulisuse naiivsuse piirimal asuva selguse ja kindlusega, autentsuse sajandeile tuginevate printsiipidega, professionaalsusega. Tema elukaaslane V. Urbonavičius oli samuti üks tugevamaid esinejaid, kelle tööd olid kogu näitusel ühed vähestest rõhutatud ümarskulptuuri näidetest — nende vorm muutus vaatepunkti liikudes hämmastavalt ootamatult. V. Urbonavičiuse tööd näitasid taas, kui sisukas ja aktuaalne võib andeka kunstniku käes olla abstraktne vorm. Läti skulptor O. Feldbergs oli kogu läti ekspositsioonis (mitte ainult skulptorite hulgas) kahtlemata kõige parem autor. Tema graniidist tööd näitasid kunstnikku mitte ainult andeka kujurina, aga rääkisid ka uute ideede tungimisest Baltikumi skulptuuri, piiride kadumisest eri kunstiliikide ja -žanride vahel, sellest, et heas kunstiteoses lähevad idee, kompositsioon ja plastika käsikäes. Huvitav oli see, et Feldbergsi täiesti abstraktsed tööd olid samas tihedalt seotud läti skulptuuri kivitöötlemise traditsioonidega. Eestlaste juures olid avastuseks M. Kadariku temperamentsed, pingelised, pisut brutaalsed tööd, milles hästi ühines põhjamine temperament vormitaju ja oskusega töödelda materjali, energia destrukttiivsusega, tinglikkus teatud naturalismiga. Ka M. Kadarik tundus üks paremaid olema kogu Eestit esindavate kunstnike hulgas.

Üle on jäänud vaid teha triviale kokkuvõtte, mis sisaldub kolmes punktis. Esiteks on tunda, et Baltikumi noored kunstnikud püüavad oma kunsti uuendada, kord tuginedes (nii oma maa kui Euroopa kunsti) traditsioonidele, kord neist hoidudes, kord tehes nii üht kui teist. Mõlemad teed on head, kui seda mööda lähevad andekad kunstnikud.

Teiseks püüavad paljud noored avardada oma kunsti toetuspunktide tagamaid, kasutades nii vanade kui kaasaegsete meistrite avastusi või minnes väljapoole Euroopa kunsti piire. See aitab, kui kunstnik on andekas.

Kolmandaks pole autentsus ja vahenditus kaotanud oma tähtsust ka 20. sajandi kunstis. Seepärast annavad häid tulemusi ainult need ideed, mis andekale kunstnikule omaks on saanud.

FOTOGRAAFIA JA KAASAEGNE KUNST

LEONID BAŽANOV*

1981. aasta novembris (16.—18-ndani) tulid Moskva Tehnilise Esteetika Keskusesse kokku kunstnikud, fotograafid, disainerid, pedagoogid, teoreetikud — inimesed, kelle huviorbiidis on kaas-aegse kunstikultuuri küsimused, iseäranis aga fotokunsti osa visuaalse mõtte, kunstipraktika ja kunstihariduse arengus. Kokkutuleku initsiaatoriks oli bületääni «Tehniline Esteetika» toimetuskolleegium ja see oli määratud ajale, mil möödus 90 aastat vene avangardismi väljapaistva esindaja Aleksandr Rodtšenko sünnist.

Ettekannetega kaasnesid filmid ja slaidid, fotonäitused, samas eksponeeriti fotograafiast inspireeritud maale ja graafilisi lehti. Informatsioon kõnealuse ürituse kohta ilmus bületääni «Tehniline Esteetika» 1982. a. juuninumbris, ettekannete resümeeid avaldati kogumiku «Nõukogude kunstiteadus 82» esimeses väljaandes. Käesolevas artiklis rõhutatakse mõningaid arutelu käigus ilmnenu küsimusi, mis puudutavad fotograafia osa kunstipraktika ja visuaalse arengus. Konkreetselt neid probleeme käsitlesid oma ettekannetes B. Grois, A. Rappoport, M. Sokolov ja artikli autor.

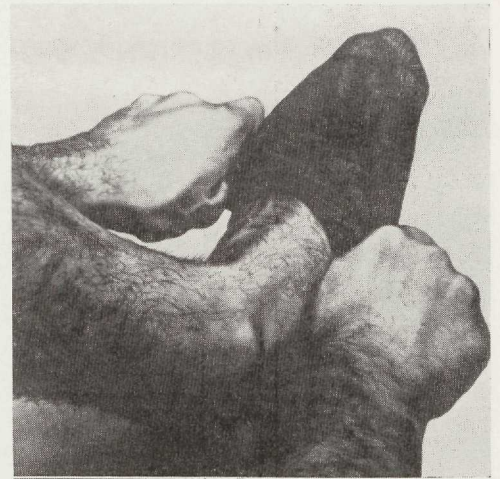
Fotograafia, mille vanuseks poolteistsada aastat, on jätnud üsnagi tuntava jälje ka kujutava kunsti arengulukku. Euroopa ja Ameerika kunstist võib leida piisavalt näiteid foto- ja kujutava kunsti vastastikusest mõjust. Kujutava kunsti areng viimase 10—15 aasta jooksul on siiski sundinud uurijaid mitte ainult piirduma näidetega sellest vastastikusest mõjust, vaid ka selgitama üht teatud tendentsi tänapäeva kunstipraktikas — aktiivset pöördumist fotograafiale iseloomuliku omaduse, dokumentaalsuse poole.

Uue realismi, hüperrealismi, fotorealismi, pretsisionismi jms. voolude tekkimine ja laialdane manifesteerimine (New York, 1970; Pariis, 1971; Kassel, 1972), samuti nende tendentside esilekerkimise üheaegsus (USA-s Close, Hanson, Estes, Goings jt.; Prantsusmaal Monori; SFV-s Richter jt.; Hispaanias Lopez, Šveitsis Gertsch, Kanadas Colville) — kõik see lubas eeldada visuaalse teadvuse kestva sihipärasest evolutsiooni, mis viib ontoloogilise lähenemise aktualiseerimiseni maailma kunstilisel mõtestamisel.

Ilmselt on siin tegemist erinevate mõjuteguritega, sealhulgas fotograafia poolt võimaldatava uue visuaalse kogemuse assimileerimisega kunstilises tunnetuses. A. Rappoport arvates on fotograafilisus omaette kunstiline väärtus, samuti nagu graafilisus, maalilisus või plastilisus.

Automatism, mis on fotoesteetika põhiprintsiibiks, viib üldreeglina juhuslikkuse ja esemelise maailma osa liialdamisele. Automatism on tingitud fotoprotsessist enesest ning kinnitab uut «maailma pealispinda», mida pole sugugi raske märgata ka hüperrealistide töödes.

Analüüsidest fotoesteetika assimilatsioonile tänapäeva kunstitead-



33. J. Kopõstjanski. Tegevus. Oili, 1982.

vuses, tuleb kindlasti arvestada ka kunstikeelega seotud küsimuste aktualiseerimist. Selles mõttes pakub fotograafia rohkelt võimalusi teoreetilisteks manipulatsioonideks mõistetega nagu «märk», «denotatsioon», «konnotatsioon», «ekstensionaalne tähendus», «intensionaalne tähendus» jne., mis iseenesestki mõista on köitnud kunstia vangardi tähelepanu. Lisaks tuleb arvesse võtta ka kaasaja kultuuris ilmnevat kunstniku enese looja-ambitsioonide teatavat devalvatsiooni; «puhta» maalikunsti, graafika ja skulptuuri aktuaalsus ja prestiiž on tunduvalt langenud. Kunst on justkui minetanud oma valitseva funktsiooni, piltlikult öeldes — ta on kaotanud oma juhtiva rolli, kadunud statistide sekka näitelaval, milleks on tänapäeva kataklüsmide täis maailm.

Ajaliselt eelnesid puht kujutava kunsti sfääris (fotograafiat arvesse võmata) kirjeldatud tendentsidele minimal art ja Pearlsteini n.-õ. terav realism, mille denotatiivne iseloom on tingitud põhimõttelisest orienteeritusest ontoloogilisele printsiibile.

Analüüsidest fotograafia ja kujutava kunsti (võttes terminit selle traditsioonilises tähenduses) vastastikust mõju, selgub küllalt iseloomulik ja teatud määral paradoksaalne fakt. Samal ajal kui avangardistlik maalikunst, graafika ja isegi skulptuur (de Andrea, Hanson) püüavad omandada fotograafia omast denotatiivsust, apelleerides konventsionaalsele tajule, fotograafia just nagu eemaldub denotatiivsusest ja, kasutades kujutava kunsti poolt hiljutud kogemusi, pöördub retoorikasse, maksimaalselt estetiseerides oma teoseid. Seda fotograafia ja kujutava kunsti püüdluste erisuunalisust võib aga vaadelda ka nende lähenemisena: nad nagu liiguvad üheaegselt teineteise poole, kuigi erinevaid teid pidi.

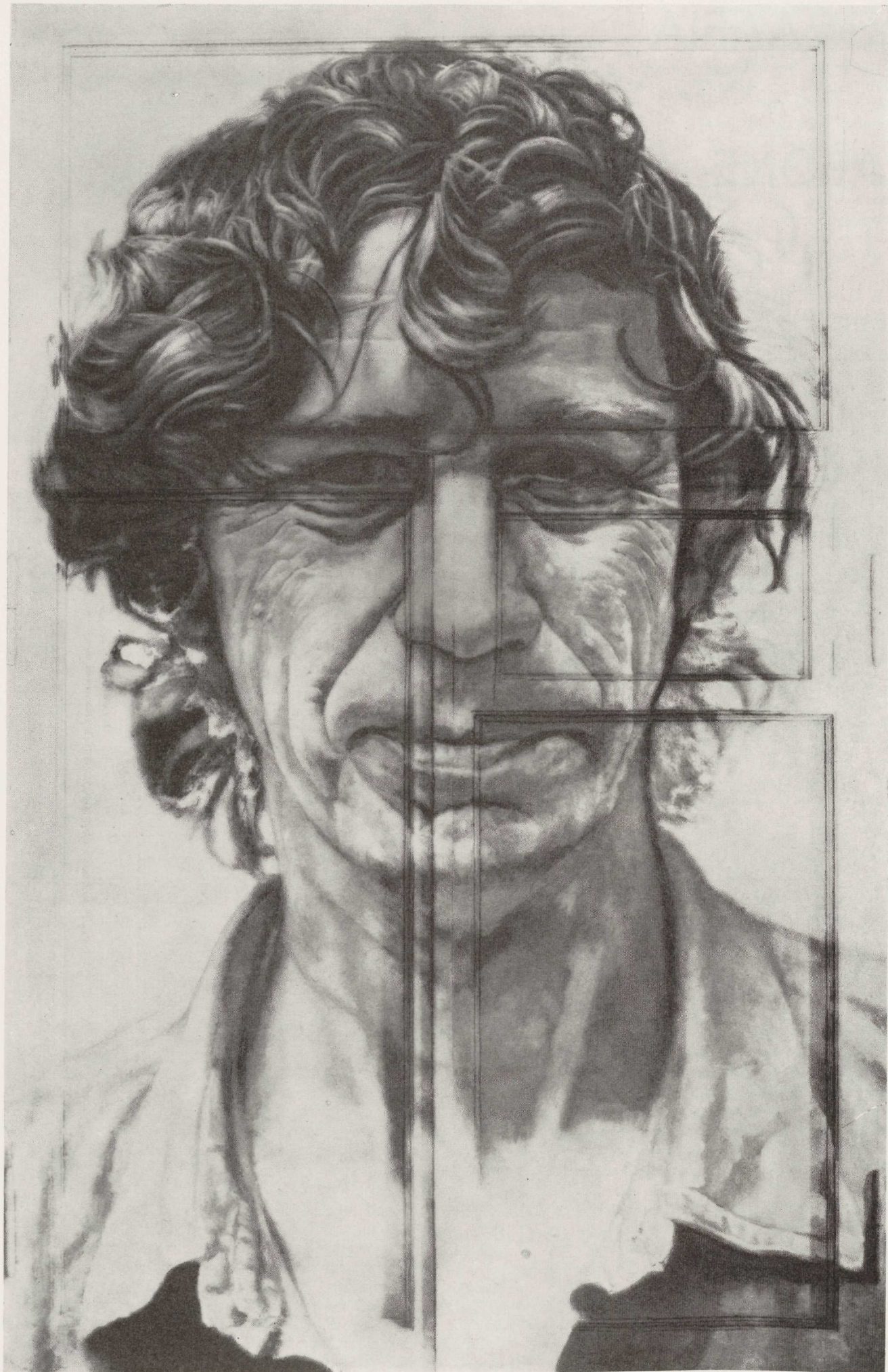
Nimetatud ilmingud väljendusid ka arutelu ajal Tehnilise Esteetika Keskuses välja pandud töödes.

Oma töid eksponeerisid Moskva kunstnikud I. Berezovski, E. Bulatov, O. Vassiljev, S. Geta, E. Gorohhovski, F. Infante, I. Kabakov, I. Makarevitš, N. Meškov, N. Punin, A. Semjonov, A. Tegin, S. Serstjuk, I. Tšuiikov ja I. Kopõstjanski Lvovist. (Kahjuks ei osalenud eesti kunstnikud, kelle loomingus võib täheldada sarnaseid kontseptsioone.) Kahtlemata ei kasutanud fotograafia spetsiifikat kunstilise kontseptsiooni tasemel sugugi kõik eksponeeritud. On ka neid, kes piirduvad vaid tehnoloogia väljatöötamisega või kasutavad fotograafia võimalusi, esteetlikult stiliseerides hüperrealismi.

Võib öelda, et fotograafia kogemuste assimilatsiooniprotsessis omandab just kujutav kunst «targa raugana» mitmeid väärtuslikke kunstilisi kontseptsioone kandvaid leide. Sealjuures annab kujutav kunst «nooremale vennale» fotograafia vorme ja võtteid, mis on tema enda poolt juba läbi töötatud (näit. sürrealism).

Esitatud üldised seisukohad vajavad konkretiseerimist ja eelnevalt nimetatud kunstnike tööde analüüsiga seostamist, kuid see töö väärrib juba omaette artiklit.

* Ulevaade on kirjutatud almanahhile «Kunst».

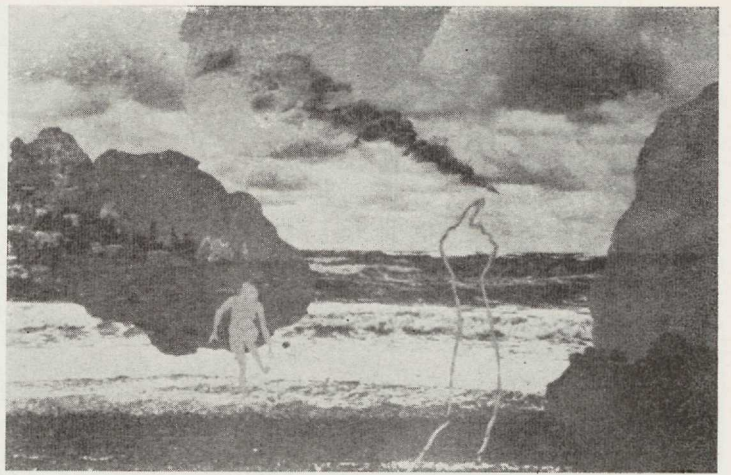
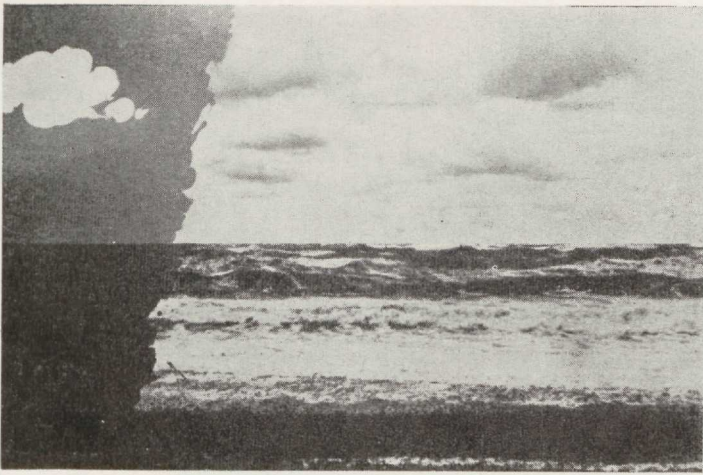


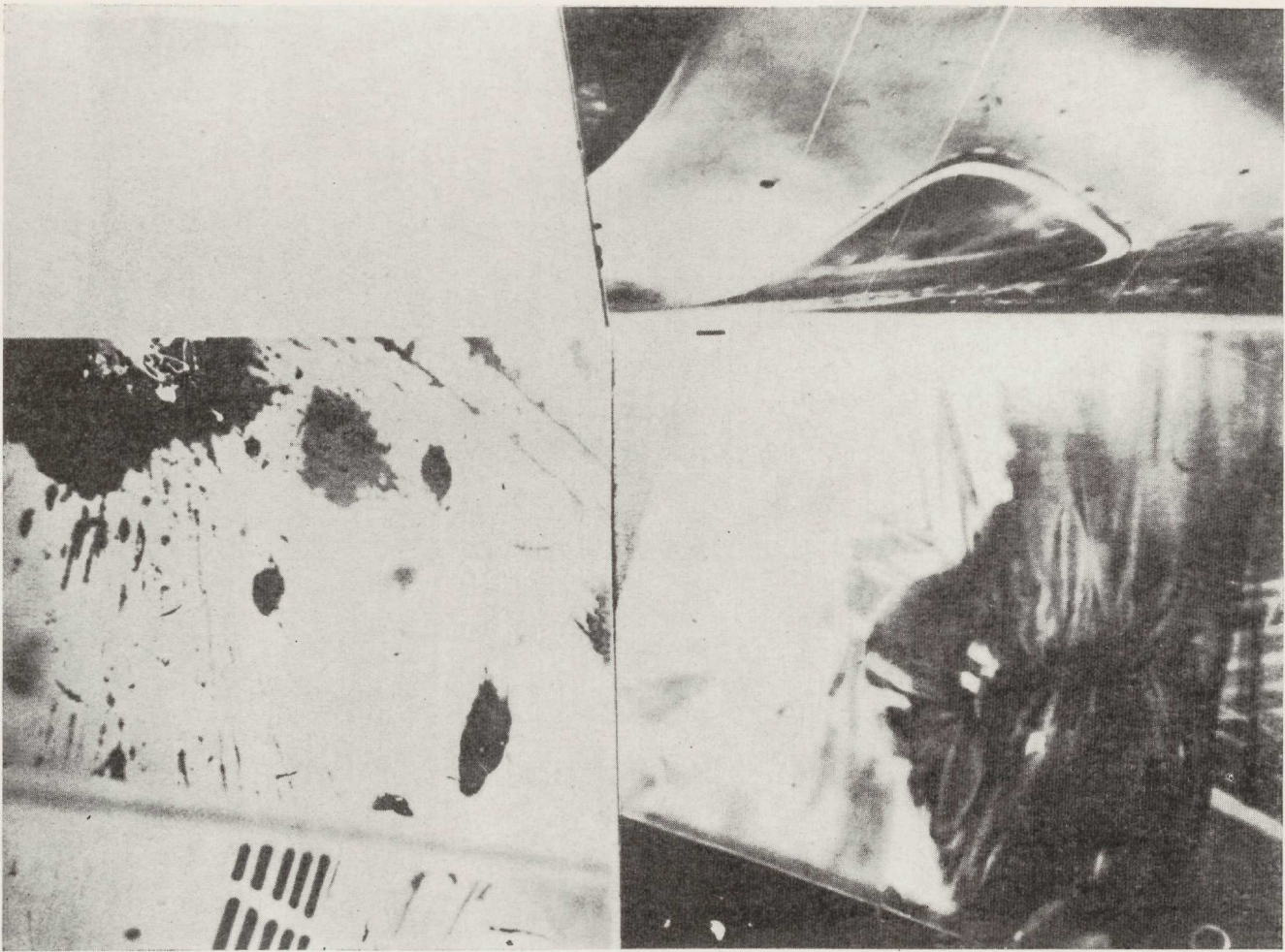
34. J. Makarevitš. Ivan Tšuiikov. Seeriast «Vene kumstnike statsionaarne galerii». Oli. 1981.

35. I. Tšuiikov. Variandid VI. Email, foto. 1978.

36. I. Tšuiikov. Langemine. Email, foto. 1980.

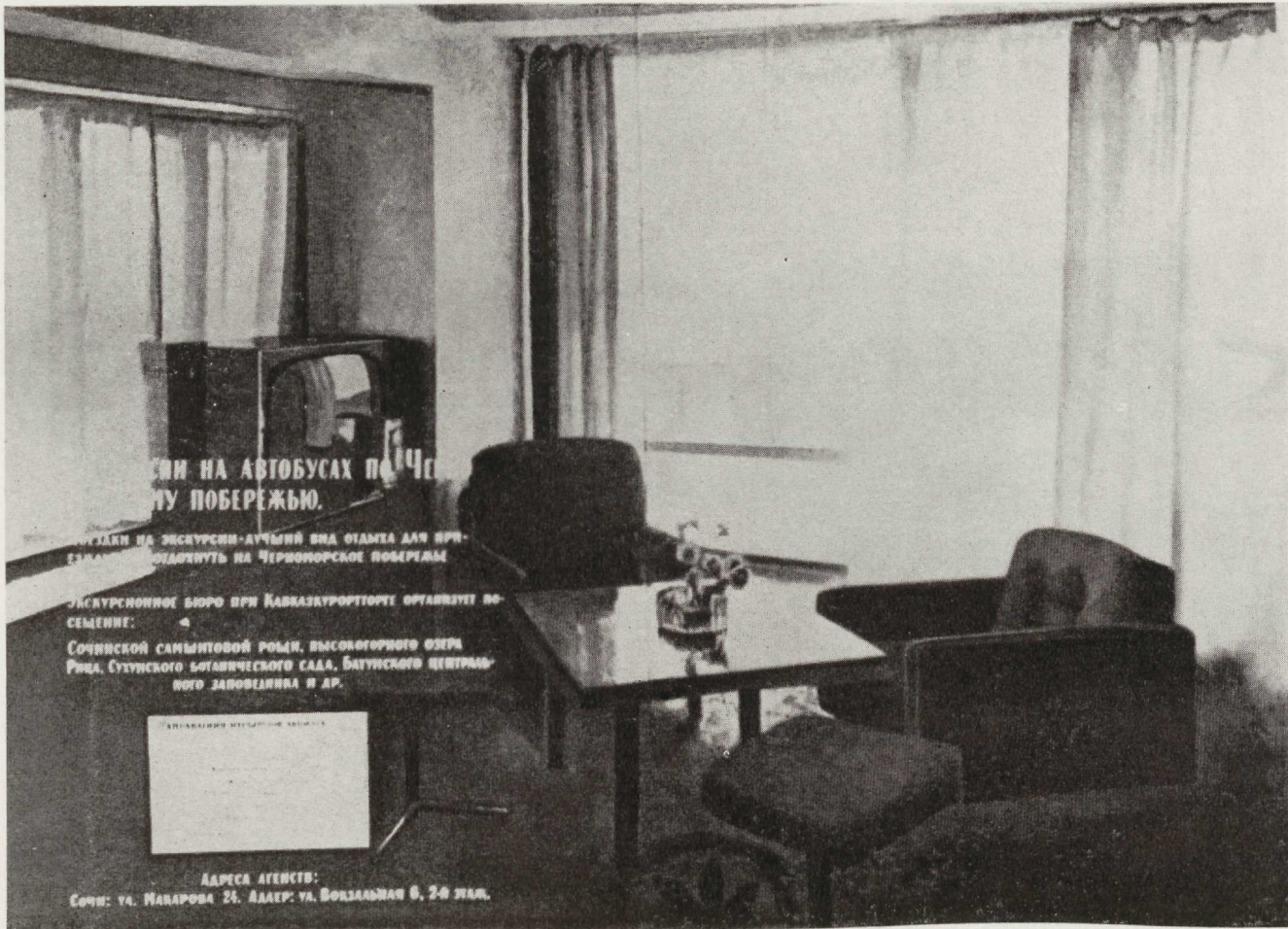
37. E. Bulatov. Vsebolod Nekrassov. Oli, tširvil, pitiats. 1980.





38. А. Тегин. Кевад. Оли, 1980.

39. I. Kabakov. Puhketuba. Email. 1981.

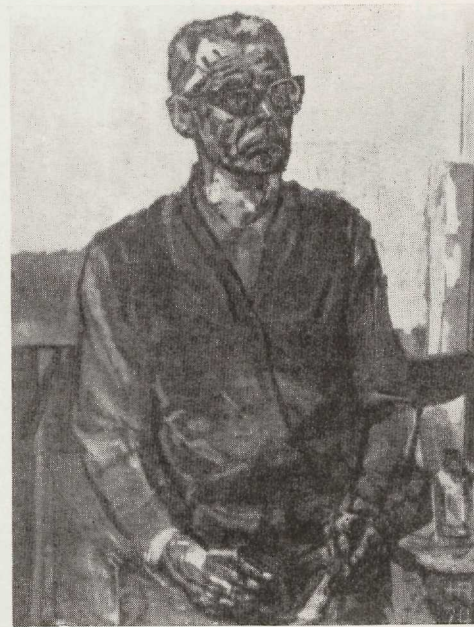


Kui Henn Roodel 1961. aasta lõpul valmis maal «Turg», siis oli ta saanud kolmekümne seitsme aastaseks ning tema instituudiõpingute lõpetamisest oli möödunud poolteist aastat. See teos oli oma ajast just niipalju ees ja vastas sedavõrd 1950. aastate lõpu eesti maalikunsti tormilises teisenemisprotsessis küpsenud ootustele, et on jäänud tänaseni kunstniku kõige enam hinnatuks ja kõige rohkem reprodutseeritud teoseks. Kui me ei tunneks Henn Roode loometeed, siis tekiks küll tahtmine vaadelda pärast «Turgu» maalitud töid kui ettevalmistust selle suurteose loomiseks. Ometi eelnes «Turule» mõndagi ja järgnes väga palju. «Turg» aitab seletada, miks Henn Roode on nii kuulus kui ta on, tema ülejäänud töödest peame otsima seletust sellele, miks pole ta nii tuntud, kui olla võiks.

Henn Roode kunstiõpingute periood oli pikk, käänuline ja katkendlik. 1944. aastal astus ta Tartu Riiklikku Kunstiinstituuti, kus õppis esialgu 1947. aasta sügiseni. Siit viisid otsiv vaim ja sisemine rahutus ta Tallinna Riiklikku Tarbekunsti Instituuti, kus ta õppis vaid ühe semestri. Tartu tundus talle kodusem, sealne õppetöö loomingulisem, sealsed õpetajad eeskujuandvamad. Ja muidugi sealsed õpingukaaslased, kellest lahusolek osutus kõige raskemaks. Henn Roode on kirjutanud iseendast ja oma kaasvõitlejaist: «Ühised huvid sidusid meid. Picasso oma veidrast deformatsioonis ja kogu moodne maalikunst. Ja kõik, mida õnnestus kokku koguda maalikunsti viimase saja aasta kohta, köitis meid. Kõnelemata kubismist, kogu maalikunsti arenemiskäigu kaleidoskoopilisusest, stiilide vir-varrist. Lõunatundidel istusime Emajõe ääres ja lugesime tõlkisime midagi moodsa kunsti kohta või jalutasime Tartu peatänaval, püüdes mõista pildi struktuuri — värvilaikude seost ja tähendust iseseisvana, lahus natuurist. See oli kusagil nonfiguratiivse kunsti piirimail. Huviks ja igatsuseks oli Suur Areen. Pariis.»¹

Seega oli üsna loomulik Henn Roode tagasipöördumine Tartu kooli, kus otsiva loomingulise õhkkonna tekkimiseks oli oluline osa õpilaste endi erksal vaimul ja innukusel, kus valitsesid pallaslikud maalitraditsioonid ning süvenemisele sundis õppejõudude eeskujut. Õppejõud Elmar Kitse tööstili jälgides omandas Henn Roode põhimõtte, mille õigsust ta tõestas ilmekalt oma hilisema loominguga: pole midagi niisugust, mida ei saaks maalida.

Peale sunnitud katkestust õpingutes astus Henn Roode 1956. aastal Eesti NSV Riiklikku Kunstiinstituuti, mille lõpetas kolm aastat hiljem, luues diplomitööks Mahtra sõja ainelise kompositsiooni, mis igati rahuldab tema õpetajaid. Kui võrrelda Henn Roode kahte õpinguperioodi, siis võib vist eksimist kartmata väita, et tähtsam osa tema kujunemises oli aastail 1944—1949, siis formeerus tema suhtumine kunsti, küpsesid arusaamad ja väärtushinnangud. Õpinguaastad 1956—1959 olid eelkõige tugeva töö tegemise ajaks, maalioskuste edasiarendamise perioodiks. Sel teisel etapil ei olnud



40. Henn Roode. Autoportree. Oli. 1974.

Henn Roode jaoks kuigivõrd oluline ei kaasaõpilaste eeskujut ega õppejõudude suunav osa. Enamikust vanema ja kogenenumana andis ta õppijate hulgas ise tooni ja oma tolleaegsete õpetajate loomingut pidas ta liiga ebajärjekindlaks, et sealt midagi püsivamaks eeskujut leida. Jõudnud arusaamisele, et kunstiteoses ei peaks ükski asi juhuslik olema, leidis ta endale oletatava mõttekaaslase ja seega ka kaudse eeskujut Konrad Mäe näol. Muidugi ei tähenda see, et Henn Roode oleks taotlenud välist sarnasust Konrad Mäe loominguga. Ei, ta lihtsalt õppis selle meistri küpse perioodi töödest, kuidas tuleks natuurile läheneda (või sellest eemalduda).

Väärrikas sõltumatus ja arvestatav maali-
jatase andsid õppejõududele aluse näha Henn Roodes mitte õpilast, vaid pigem kolleegi. Peaaegu kohe peale Kunstiinstituudi lõpetamist, 1959. aasta juulikuus, tegid need õppejõud (I. Kimm, E. Okas, J. Võerahansu) võrdlemisi tavatu teo ja andsid formaalselt veel mitte iseseisvale loomingurajale jõudnud noorkunstnikule soovitusel Kunstnike Liidu liikmekandidaadiks vastuvõtmiseks.² Johannes Võerahansu kirjutas oma soovitusel: «...töötab pikkamisi, aga kord võetud probleemide püüab lahendada algupäraselt, teadlikult — järjekindlalt ja realistlikult.»³ Kogenud professor paneb siin kindlalt paika need kolm sammast, millele tugineb Henn Roode loominguhuone: sõltumatuse välistest eeskujudest, ratsionaalse, mõistus-
pärase lähenemise loomeprotsessile ja natuurirõuuduse. Viimasena nimetatud kvaliteet nõuab ilmselt eraldi seletust, sest enam on esile tõstetud just kunstniku 1960. aastate alguse abstraktsionismisuunalisi katsetusi. Maire Toom väidab sellega seoses: «Tahe jõuda värvide omavaheliste suhete ja kolo-
riidist tingitud meeleolude teadlikuma mõist-
miseni viib abstraktsionismini» ja edasi, et «vaataja aga näeb H. Roode maalides eel-
kõige kubistlik-futuristlikus laadis vormi-
probleemide lahendamist»⁴. Vaataja(te) pilgu



41

42





43



44

läbi võib asi ju tõepoolest sellisena paista, kuid kunstniku enda lähenemine, tema hoiak on mõneti teistsugune. Nimelt vaatamata sellele, et Henn Roode abstraktseteks nimetatud tööd on väliselt üsna sarnased mitmete teiste 1960. aastate esimesel poolel ja keskel abstraksionistlike katsetusi teinud noorkunstnike teostega, on nende loomise lähteluses o'uline vahe. Henn Roode püüaks nagu määrata enda jaoks piiri, kui kaugele loomulikest eemaldudes saab säilitada mulje kujutatavast objektist, selle kõige iseloomulikumate külgede raskelt tabatava summa. Niisugune lähenemine on ajendanud hilisemat uurijat täie õigusega sedastama: «Siiski on Roode abstraktset lõuendit seotud natuuriga ja seetõttu ei kaota... elavat seost tegelikkusega.»⁵ Enamik teisi neil aastatel abstraktseid teoseid teinud noori kunstnikke lähenes asjale hoopis teisest küljest. Neil oli abstraktset kompositsiooni täiendav vihje loodusele või orgaanilise maailma vormidele ette nähtud vaid selleks, et «legaliseerida» formaalne otsing, et anda teosele abstraksionismisse reservatsioonidega suhtuvas kunstiolustikus võimalus näitusesaali jõudmiseks. Siinkirjutaja annab endale aru, et eeltoodud vastandus sisaldab endas lihtsustust, olles ühtlasi veendunud, et see on **põhiolemuses** õige. Kuid *nulla regula sine exceptione* — on ju Henn Roode teinud sellised maalid nagu «Kokkuvõtlik» (1965—67), «Tõde pahupidipööratuses» (1965—68) ja veel mõningaid teisi, mida võib suurema pingutuseta puhtalt abstraksionistlikeks lugeda. Kuid see on juba kunstniku poolt n.-õ. pilk tahapoole. Tema loomingu põhisuundumus 1960. aastate teisel poolel oli ju hoopis teistsugune.

Juba kunstiinstituudi lõpetamise aastal näitas Henn Roode end mitmekülge kunstnikuna: ta esines näitustel portreega, linna-vaadetega, natüürmordiga, interjöörivaatega, kompositsiooniga «Kohtupäev». Selline žanriline rikkus iseloomustab kogu tema järgnevat loomingut. Esimesel esinemisaastal näis, et kunstnikku ei huvita maastikumaal, kuid selle mulje hajutas ta varsti, esinedes 1961. aastal loominguilise aruandlusnäitusega, mis koosnes tosinast meremaalist. Kuigi on väidetud, et Henn Roode varastes maalides «...nähtub ajastule iseloomulik loobumine impressionistlikust nägemisviisist, mõõduvate ja vahelduvate muljete jäädvustamisest»,⁶ on asi siiski keerulisem. Kunstnik püüab oma maastikes ja meremaalides küll jääva, ürgse alge lõuendile kinnistamise poole, kuid otsib seda püsivat kvaliteeti läbi erinevate päeva- ja aastaaegade, läbi vihma ja päikese. Ta võis maalida meremotiivi ühest ja samast paigast palju kordi, otsides seda tabamatuna näivat meretõe ja kunstilõe sümbioosi. Võib pingutuseta väita, et kunstniku 1961. aasta meremaalide väljapanek või mälestus sellest väljapanekust on andnud Enn Põldroosile tõuke mereteemalise sarja loomiseks kümnekond aastat hiljem. Loomishetkel olid teiste kunstnike jaoks kõige eeskujuvamaiks Henn Roode abstraksionismi piirile ulatunud katsetused ja muidugi kuulus «Turg». Viimast täna vaa-

deldes on raske tajuda selle erilist novatorlikkust loomisajal ning ette kujutada neid kõhklusi, mis iseloomustasid suhtumist sellesse töösse vahetu't esmaeksponeerimise järel. Teos valmis Eesti NSV Kultuuriministeriumi tellimisel, kuid maali kunstiväärtuses ei olnud sedavõrd kindlad, et määrata «Turg» Kunstimuuseumi omandusse, vaid töö valdajaks sai Kergetööstuse Tehnikum. Kahtlused hajusid küll pea, sest Henn Roode oli loonud tõesti niisuguse maali, mis oma üldistus- ja stilisatsioonistmega, kompositsioonilise lahenduse suurejoonelisuse ning koloriidi selguse ja mõjuvusega vastas tolleaegsele ideaalile kaasaegsest maalist.

Eeskäijast sai kõrvalsammuja üllatavalt kiiresti, kunstniku loomisprintsipiide täpsustades ja ühesuunalisemaks muutudes. Kogu Henn Roode looming kõneleb huvist inimeste ja ümbritseva elu vastu, ku'd näitab samal ajal, et ümbritsev kunst ei suutnud teda kuigivõrd mõjutada. Kui «Turg» oli näide sünteesist, siis edasi saab üha ilsemaks kunstniku püüd analüütilisema käsitluslaadi poole. Ajal, mil meie maalikunsti uuendusliikumise lipukandjad püüdsid kompositsioonilise keskendatuse ja jõuliste sümbolite loomise poole, loob tema töid, mis mõjuvad etüüdlikena oma rahutu pinnarütmi ja sellest tuleneva dünaamilisusega. Kui kasutada kõrget, kuid lihtsustamise tõttu kujukat võrdlust, võib öelda, et mehest, kes tahtis saada Picassoks, sai ajapikku Eesti Cézanne. Kui võrd tähendas see eemaldumist 1960-ndate aastate teise poole eesti eesrindliku kunstimõtte sünnitatud mallist? Teoreetilises plaanis eriliselt vahet ei näe, kui võtame Enn Põldroosi poolt 1967. aastal formuleeritud ideaali: «sünnib autonoomne jagamatu kunstiline kujund, milles vorm enam ei piirdu eraldivaadeldava idee illustreerimisega. Mõte, idee sünnib selles kujundis ning võib eksisteerida ainult temas»⁷, siis see on kergesti kohandatav ka Henn Roode töödele. Kui aga meenutada, et Enn Põldroos ise pidas sel ajal nimetatud ideaali täiuslikumaks väljenduseks Nikolai Kormašovi maali «Raudbetoon», siis see annab ehk aimu, misugust suundumust maalikunstis oodati ja eelistati. Ka 1960.—70. aastate vahetusel üldisemaks saanud huvi maalilisuse (ja koloriidiprobleemide) suhtes rõhutab nagu veelgi Henn Roode eraklikku üksiolemist. Tema lõuendite õhukeselt kaetud, viimistlemata värvipinnad ja napp värvikasutus, mida kunstniku 1969. aastal Tallinna Kunstimuuseumis avatud personaalnäituse kataloogi anonüümne autor nimetab tabavalt ettevaatlikkuseks värvi suhtes,⁸ ei seo teda kuigivõrd Eesti maalikunsti nende aastate pealiiniga. Ajal, mil Eesti kujutavas kunstis tervikuna süveneb huvi esemelisuse ja selle täpsema, natuuritruuma kujutuse suhtes, saavutab õitsengu Henn Roode *non finito*. Ja alles kunstniku surma-aastal valminud Herald Eelma joonistused ning mõnede skulptorite, eeskätt Jaak Soansi ja Ülo Ouna teosed osutusid kunstijõulisteks solidaarsusavaldusteks Henn Roode maalide kunstikavatsuslikule lõpetamatusele. Henn Roode otsis lahendust neile kunstiprobleemi-

dele, mis tema ette tõusid ja tegi seda talle omase järjekindluse, ratsionaalsuse ja süvenemisega. Ei saa öelda, et saavutatud tulemusi poleks hinnatud, kuid see hinnang anti n.-õ. isiklikus plaanis, seosed eesti nüüdis-kunsti üldise arenguga jäid tabamata ja avamata. On loomulik, et sellises olukorras ei pööratud kuigivõrd tähelepanu kunstniku eneseteostuse eripärale ja selle põhijooned jäid kunstniku eluajal kriitika poolt eritlemata. Nii kujuneski olukord, mida Enn Põldroos Henn Roode 1982. aastal toimunud retrospektiivnäituse puhul väljendas järgmiselt: «Jah, selle kunstniku saatus oli traagiline, oma põlvkond ei osanud teda õieti hinnata.»⁹ Oleks ennatlik arvata, et tänaseks on kunstiteadlased suutnud Henn Roode eripärase loomingu siduda meie kunsti 1960. aastate ja 1970. aastate esimese poole põhisuundumustega. Kui 1977. aasta detsembris üks meie juhtivaid kunstiteadlasi Evi Pihlak kirjutas ulatusliku ülevaate eesti maastikumaalist, vaadeldes ajavahemikku 1950. aastate lõpust kuni 1970. aastate keskpäigani (seega just Henn Roode loomeaastaid), nimetab ta artiklis kolmekümne viie kunstniku nime, kelle hulgast aga puudub Henn Roode. Miks? Vastuse sellele annab artikli lõpulause: «Kunstnik, kelle looming haarab laiemat ainevalda, näeb paratamatult ka kõike loodusse puutuvat avaramalt ja areng, mis selles valdkonnas on toimunud, peegeldab põhiliselt samu üldtendentse, mis kajastuvad kogu meie maalikunstis.»¹⁰ Järeldus siit võib olla ainult üks: meie teadmiste seisuga anno 1977 ei peegeldanud Henn Roode looming eesti maalikunsti üldtendentse... Henn Roode loomingu ainevalla avarus on rõhutamist leidnud kõigi poolt, kes tema loomingust veidigi pikemalt on kirjutanud. Täna on pilt tema loomingulisest haardest veelgi avardunud, kuna seda täiendavad ka need arvukad teosed, mida ta eluajal ei eksponeerinud. Mida laiemalt kunstniku loomingut vaadelda, seda selgemaks saab selle sisemise suundumuse ühtsus ja teiselt poolt ka see, et tegemist oli arenenud žanritunnetusega kunstnikuga, kes alati arvestas kunstiliste ülesannete eripära. Kõige vähem tegeleb kunstnik analüütilise vormilahutusega oma agulivaadetes, mis moodustavad omaette tööde grupi tema loomingus. Juba 1961. aasta detsembris avatud Tallinna kunstnike teoste näitusel eksponeeritud töö «Katused» ja järgmise aasta noorte kunstnike näitusel esitatud lõuend «Vaade aknast» näitavad jooni, mis jäid iseloomulikeks ka hilisematele ja täiuslikumatele samateemalistele teostele: tagasihoidlik argine motiiv, iseloomuliku detaili esiletõmine, rõhu asetamine kujutamisele. Ükskõik kui nappide vahenditega ka ei loo kunstnik oma visiooni Tallinna äärelinnast, näitab ta alati ennast suurepärase kujutajana. Mõne tabavalt nähtud üksikasja abil loob ta pildi konkreetsest tuntavast kohast, näitab äärelinna inimtühjana ja mahajäetuna, kuid samas ka kodusena ja turvalisena.

Hoopis teiselaadiline on ta portreelooming. Väline sarnasus on siin töö teisejärguline kõrvalprodukt. Kunstnikku huvitavad konk-

45



46



47



41. Henn Roode. Meri. Oli. 1974.

42. Henn Roode. Natüürmort Randvahel. Oli. 1968.

43. Henn Roode. Rannamotiivi arendus. Oli. 1968.

44. Henn Roode. Ateljee interjöö. Oli. 1967.

45. Henn Roode. Linnamotiiv üksiku jalakäijaga. Oli. 1967.

46. Henn Roode. Linnamotiiv. Oli. 1969.

47. Henn Roode. Lautupidu. Oli. 1969.



48

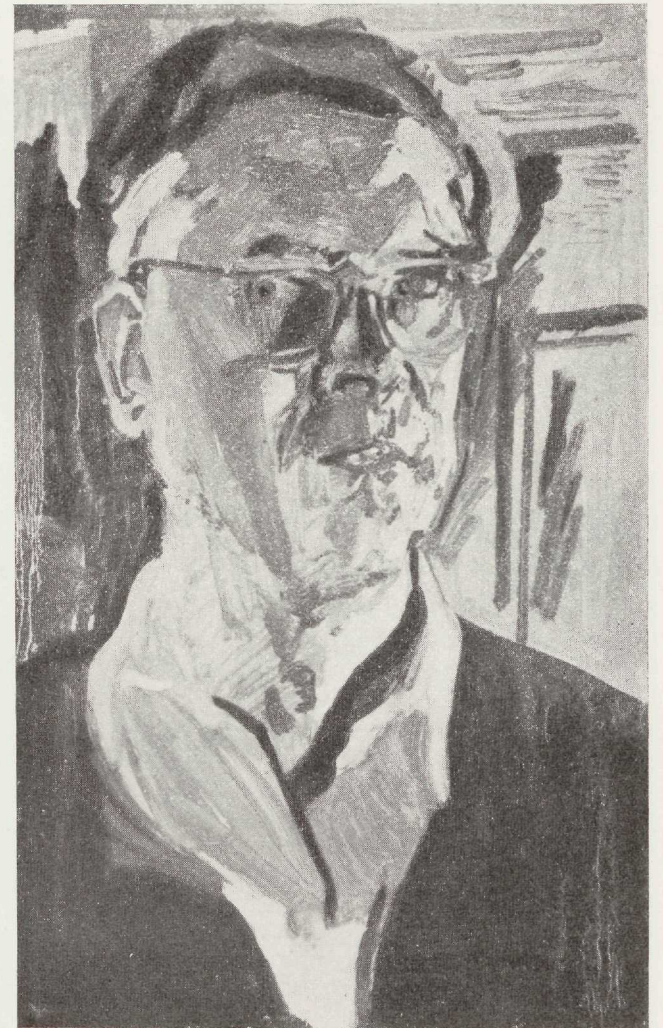
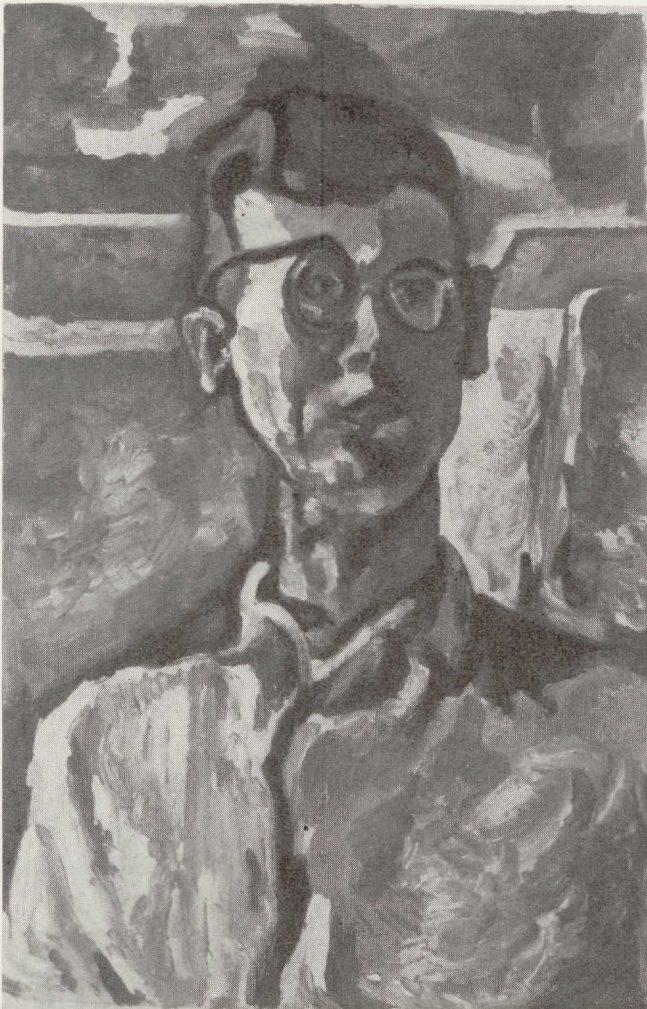
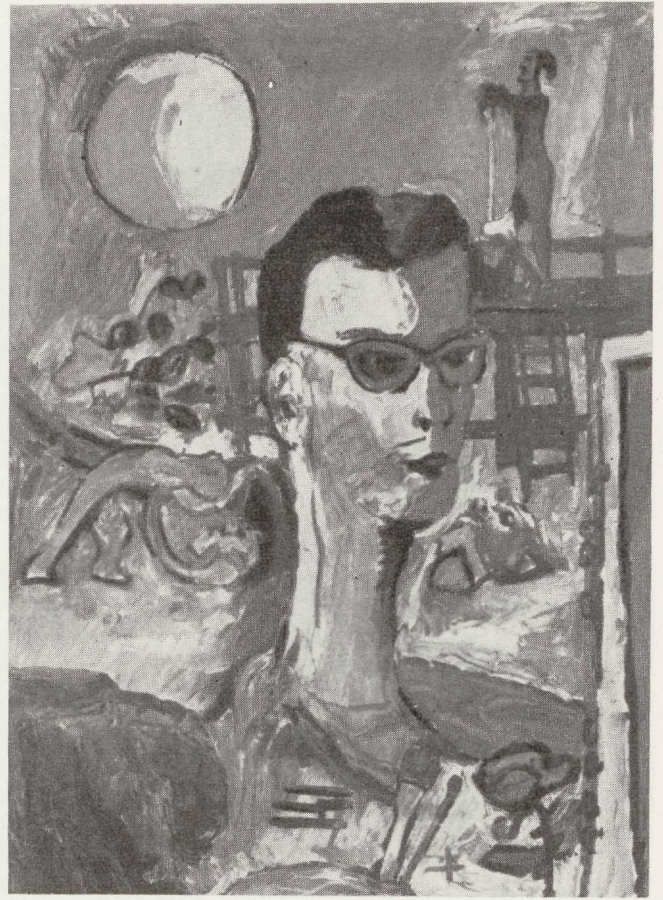
reetse inimese kaudu väljenduvad üldisemad probleemid. Erinevate inimeste sarnasus ja tema enda suhe kujutatavasse kui Inimesse huvitab kunstnikku ilmselt rohkem kui ühe konkreetse indiviidi erinevus teistest. Selline probleemiasetus on võimaldanud kunstnikul luua portreegalerii nii erinevatest inimestest nagu kunstniku isa (1965), kunstnik Jaan Klõšeiko (1968), arhitekt Henno Kalmet (1969), näitleja Voldemar Alev (1971), kirjanik Paul Kuusberg (1971), kindralmajor Karl Aru (1972–73), poksitreener Martin Linnamägi (1973) jpt. Seni laiemalt avalikustamata ja hoopis teiselaadiline on Henn Roode autoportreede-alane looming. Ta arvas neist esitamiseväärseiks vormiliseit lõpetatud, sageli ka suhteliselt suuremat formaati ja enamasti kunstniku eneseväärkust rõhutavad tööd, mille tüüpiliseks näiteks on «Autoportree valge kampsuniga» (1964). Autoportreeharrastusel on aga veel teine, tänaseni varjule jäänud külg, mis näitab Henn Roode vormikäsitluse arengut, ja mis veel olulisem — teda ennast erinevates hingeseisundites. Autoportree-etüüdide maalimine kujunes kunstnikule mitte ainult iseenese tundmaõppimise teeks, vaid ka tunnete ja üleelamiste maandamise kanaliks. Rõõm ja mure, kahtlused ning mõtisklused peegelduvad neis ligi poolesajast etüüdis, mis oluliselt täiendavad pilti kunstniku loomingust.

Natüürmorte ja interjöörivaateid iseloomustab enam kui teiste žanrite töid harmoonilisuse rõhutamine. Ja võib-olla on just sellistes meistriteostes nagu «Ateljee interjäär» (1967) ja «Vaikelu» (1970) tunda kunstniku uut püüet rahulikuma, kontsentreerituma, suursugusema väljenduse poole. Väärrib nimetamist, et just selles žanris töö, «Interjäär» (1960), leidis esimese Henn Roode maalina tee esindusnäitusele väljaspool koduvabariiki, olles eksponeeritud 1960. aastal Balti liiduvabariikide kunstinäitusel Moskvast.

49



Maastikumaalis avaneb Henn Roode koloristianne ehk eredamalt kui teistes žanrites. Erandiks on vaid 1960. aastate esimesel poolel tema poolt lühiajaliselt viljeldud aktimaal, mille puhul ta vahel üllatab otsefooviliku värviplahvatusega. Kuid see lehekülg kunstniku loomingust on meil veel läbi lugemata, aktimaalide enamik on tänaseni eksponeerimata. Sama võib öelda ka maastike kohta, kuid selle olulise vahega, et nende paremik on hästi teada. See muudugi ei tähenda, et mõned etüüdid ei võiks vaatajale-uurijale uudist ja üllatust pakkuda. Maastik andis Henn Roodele pidevat maalimisainet, maastikumaali kaudu ta õppis ja hoidis end vormis ning selle kaudu on vast kõige selgemini loetavad ta suundumused. Tosinal viimasel tööaastal ei teinud kunstnik erilisi eeltöid oma kompositsioonide maalimiseks ning vormiotsingud on kõige paremini jälgitavad just maastikuetüüdide kaudu. Kahjuks on need kunstniku poolt dateerimata ning seetõttu jääb tema loomingulise mõtte kulg sageli vaid aimatavaks. Vahel jõudis ta nagu ajast ette, lõi huvitava lahenduse, mis jäi hetkel edasi arendamata ning mille poole ta alles mõni aeg hiljem



tagasi pöördus. Ja nii pole enamikku sellistest «hüpetest» tänaseks enam võimalik kindlaks teha. Henn Roode maastikumaalialase tegevuse omamoodi kokkuvõtteks on õigusega loetud 1974. aastal lõpetatud suursugust maali «Meri».

Suurem osa Henn Roode loomeenergiast oli suunatud figuraalsete kompositsioonide loomisele. Ükskõik, kas kunstnik ise oli elus väljapoole avatum või oma hingeheitluste tõttu sissepoole pöördunud — tema suuremõõtmelistes teostes oli alati nähtav huvi kõige ümbritseva vastu, neis kajas ajastu pulss. Õeldu kinnituseks olgu järgnev teoste loetelu, mis muidugi on ebatäielik, kuid ka sellisena näitab Henn Roode huvide suundi, nende avarust: «Paberivabrikus» (1961), «Me.e» (1963), «Arbuusid» (1964), «Demonstratsioonile» (1965), «Sookuivatjad» (1966), «Tänaava rajamine» (1967), «Kodusadamas» (1967), «Ujulas» (1969), «Laulupidu» (1969), «Treimani kalurid» (1969—70), «Sportlased» (1970), «Inimene ja tehas» (1970), «Rööpad ja rattad» (1970—72), «Asfalteerijad» (1972), «Laboratooriumis» (1973), «Jooksjad» (1974). Ja just sellele küljele kunstniku töös on suhteliselt vähe tähelepanu pööratud, mis näitab ilmekalt, et meie kunstikriitika huvi on suunatud eelkõige kunsti vormi liikumiste jälgimisele ning et temaatilised suundumused jäävad kriitikale teisejärgulisteks. Keskkel kohal Henn Roode kompositsioonide seas on 1969. aastal valminud «Laulupidu» («Kompositsioon laulupeo teemal»), meie üldlaulupidude traditsiooni teise sajandi alguseks loodud programmiline teos, kunstniku analüütilise suuna tippnäide. «Laulupidu» on ka kriitikalt enam tunnustust pälvinud kui enamik Henn Roode kompositsioone. Võib liialdamata väita, et 1970. aasta juulis-augustis toimunud näitusel «Nõukogude Eesti maal 1960—1970» oli «Laulupidu» üks kesksemaid töid ning Henn Roode, kellelt oli eksponeeritud veel «Tänaava rajamine» ja «Jaan Klõšeiko portree», üheks esiletõusvamaks autoriks. Paraku on Henn Roode teoste retseptatsioon olenenud eelkõige taustüsteemi, s. t. eesti nüüdismaali võngetest ja vähem ta tööde iseväärtusest. Nagu eespool juba nimetatud, oli ta algajana arvatud 1960. aastal Balti liiduvabariikide kunstinäitusel esinemise vääriliseks, samalaadisel väljapanekul 1966. aastal oli ta esindatud nii kompositsiooniga («Merel») kui ka portreega («Isa portree»). 1967. aasta vabariikliku kunstinäituse arvustuses tõstab Jüri Kuuskemaa tema töid eriti esile, väites, et «...juba aastate eest seadsid kaugnägelikumad Henn Roodele optimaalset horoskoopki, kuid skeptikud olid ülekaalus, väites Roode eksperimente liialt äärmuslikeks. Kuid aeg on andnud arutust. Juba mitmendat näitust järjest ei saa enam öelda, et Roode tööd «kaovad» teiste autorite kõrvale».11 Kuid 1973. aastal Moskvas toimunud Balti vabariikide kunstinäituse kataloogist me Henn Roode nime ei leia. Ja alles 1970. aastate teisest poolest on näha mõistvat ja lugupidavat suhtumist tema loomingu-¹²

Käesolevas kirjutises on võimalik heita pilk vaid mõnede kõige üldisematele joontele Henn Roode tegevuses ning nendega seotud paarile probleemile. Kunstniku teosed on vilksatanud ammustel näitustel, personaalnäitus aastail 1969—70 ei koondanud kogu tema tööde paremiku. Kunstniku suundumusi paremini kajastav oli ta ulatuslik väljapanek juubilaride grupinäituse koosseisus 1974. aastal, täielikuma ja mitmekülgsema pildi andis aga alles ülevaatenäitus Eesti NSV Riiklikus Kunstmuuseumis 1981—82. Kuid nii mõnedki kunstniku loomingukäiku selgitada aitavad maalid, eeskätt väikesemõõtmelised etüüdid, on endiselt avalikustamata. Et saada täielikumat pilti Henn Roode otsingutest ja leidmistest, võiks (peaks) tegema eraldi väikesed väljapanekud tema autoportreedest, meremaalidest, linnavaadetest.

On tore, et viimase näitusega seoses Henn Roode elutöö järele tõsiselt tähelepanu äratas. Kahelda võib küll selles, kas just tema loomingu väljendusid kõige kontsentreeritumalt 1960. aastate kunstiprobleemid, kuigi seda väideti.¹³ Pigem on asi selles, et Henn Roode kunstipärand on sedavõrd mõjus, et me järjest rohkem hakkame oma ettekujutust neist tormilistest kuuekümnendatest kujundama ka tema teostest lähtudes. Alahindamata tema üldpilti kujundavat osa, peab siiski eelkõige esile tõstma Henn Roode võimet minna oma loomingu isepäiselt ja süvenenult lõpuni seda teed mööda, mida ta õigeks pidas. Sihikindel töö ja endale võetud loojakohustuse täitmine ka tervisehäireid trotsides võimaldasid tal ainult viisteist aastat kestnud loomeaja jooksul anda aukartustäratava hulga omanäolisi teoseid. Vaadates täna Henn Roode «Turgu», «Laulupidu», linnavaadete paremiku, esiletõusvamaid portreid või «Merd», võime öelda koos Friedebert Tuglasega: «Väsid tänapäeva kriitilistest tõdedest ja oleviku väikeste väärtuste ümberhindamisest, tuleme ikka ja ikka klassikaliste tööde juurde tagasi, mis näivad oma selguses nii kättesaadavad ja äravõidetavad, kuid mille olemasolu tuleb tõepoolest imeks lugeda.»¹⁴

¹ Ülo Sooster In Memoriam. «Kunst» nr. 39/1, 1971, lk. 45.

² ENSV Kunstnike Liidu liikmekandidaadiks võeti Henn Roode vastu küll alles 1962. aastal; liikmeks sai ta 1964. aastal.

³ Henn Roode isiklik toimik ENSV Kunstnike Liidus.

⁴ Maire Toom. Henn Roode. «Edasi» nr. 257, l. XI 1970.

⁵ Ninel Ziterova. Henn Roode veelkordne avastamine. «Sirp ja Vasar» nr. 3, 15. I 1982.

⁶ Samas.

⁷ Enn Põldroos. Pilk eilsesse ja homsesse. «Kunst» nr. 3, 1967, lk. 10.

⁸ Henn Roode maalide näitus. (Kataloog.) Tallinn, 1970, lk. 5.

⁹ Vt. «Sirp ja Vasar» nr. 3, 15. I 1982, lk. 3.

¹⁰ Evi Pihlak. Muutuv loodusmotiiv. — Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 3. Tallinn, 1980, lk. 62.

¹¹ Jüri Keevallik. SSOR 50. aastapäevale pühendatud juubelinäitused. Maalist. «Kunst» nr. 1 (30), 1968, lk. 36.

¹² See avaldub eeskätt Henn Roode teoste järjest sagenevas liitlõpmises mitmesuguste valik- ja ülevaatenäituste koosseisu. Nii näiteks oli kaks tema teost eksponeeritud näitusel «Eesti NSV kujutav kunst 1971—1975» 1976. aastal; Eesti nüüdiskunsti esindusliku ülevaatenäituse koosseisus Leningradis 1979. aastal oli temalt viis teost (kompositsioonid ja portreed); 1982. aastal Veneetsias toimunud eesti maali valiknäitusel oli kaks meremaali; 1982. aasta detsembris Eesti Näituste ühes paviljonis avatud maaliekspositsioonis olid kuuekümmet teost hulka arvatud vaid kolme manalamehe tööd: Elmar Kitse ja Lepo Mikko maalide kõrval ka Henn Roode «Laulupidu». Taolist loetelu võiks veelgi täiendada.

¹³ Ninel Ziterova. Henn Roode veelkordne avastamine. «Sirp ja Vasar» nr. 3, 15. I 1982.

¹⁴ Friedebert Tuglas. Kirjanduslik stiil. Lehekülgi eesti salmi ja proosa ajaloo. — «Kriitika» I. Tartu, 1935, lk. 80.

54



48. Henn Roode. Autoportree. Oli. 1961—1963.

49. Henn Roode. Autoportree. Oli. Umb. 1965.

50. Henn Roode. Nimetu (Autoportree). Oli. 1967.

51. Henn Roode. Autoportree. Oli. 1962.

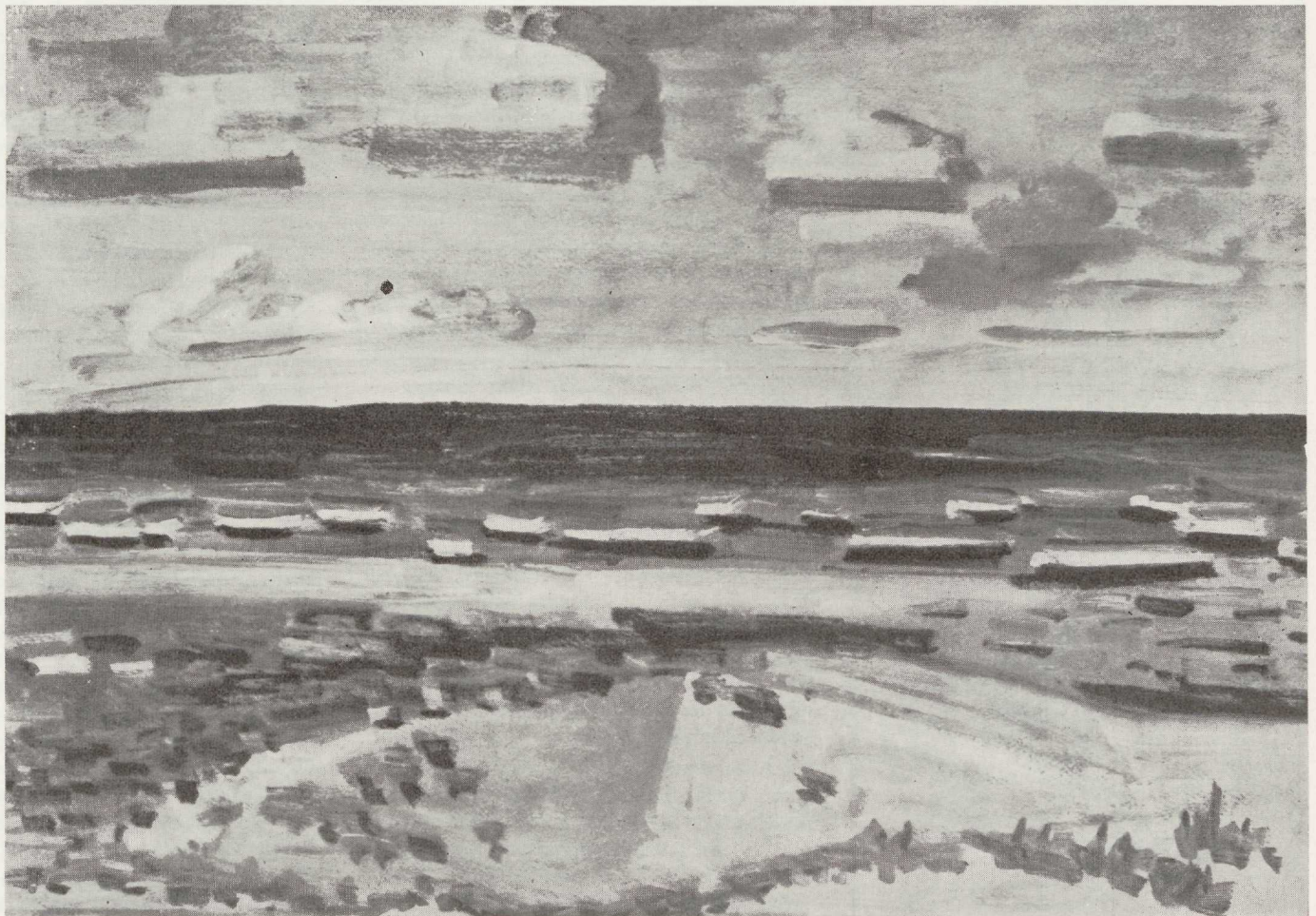
52. Henn Roode. Autoportree. Umb. 1961.

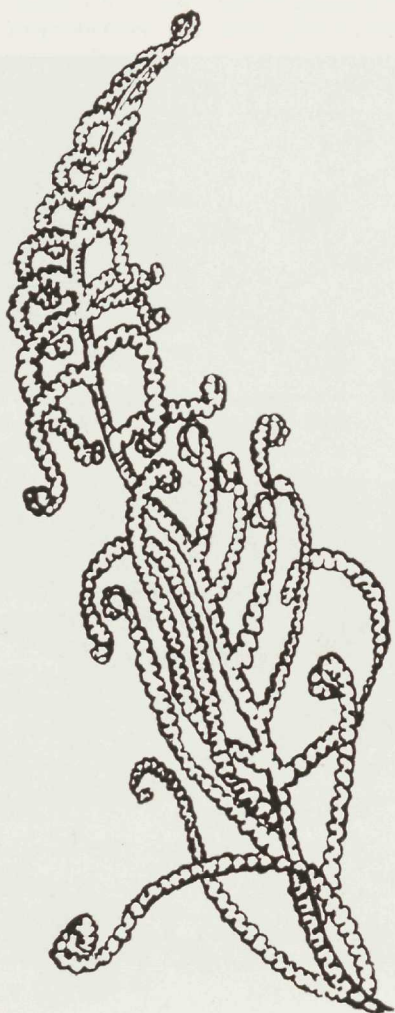
53. Henn Roode. Autoportree. Oli. 1964.

54. Henn Roode. Jaan Klõšeiko portree. Oli. 1968.

55. Henn Roode. Pilkuse maastik. Oli. 1964.

56. Henn Roode. Meri. Oli. 1960.





7. juulil 1982. a. täitus 100 aastat Aleksander Tassa sündimist. A. Tassa ühendas endas kunstniku, kirjaniku, kunstielu organiseerija, museoloogi, kelle tegevust igal alal kannab sügav kultuurihuvi ja entusiasm. Ühtki tahku tema tegevuses ei saa hinnata, silmas pidades tema teisi. Kunstnikuna jätkus tal loomeaktiivsust praktiliselt kümmeaastaks — kuni Esimese maailmasõjani, 1910. aastate teisel poolel ja 1920. aastatel teostab ta end kirjanikuna, kuid selgi alal mitte kuigi elaanikalt. Kerge on tekkima mulje huvide killustatusest ja karakteri püsimatusest, mis oleks nagu takistanud keskendumast teatud kindlale alale ja seal välja arendamast oma võimeid. Ent vähemalt osaliselt tuleb Tassa õpingute katkendlikkus ja hüppelisus olude ja piiratud võimaluste arvele kirjutada; mõjutasid viimased ju ka tema põlvkonnakaaslaste hariduskäiku. Järele mõeldes hakkab üha enam tunduma, et põhilise, mis Tassal anda oli, ta ka nii kunstis kui kirjanduses andis. Mahult ei ole seda palju, ent nii sajandi alguskümnendite eesti kunst kui ka 1910.—1920. aastate kirjandus kaotaksid ilma Tassata väga huvitava, oluliselt rikastava lüli. Tema suhteliselt kiire ammen-dumine kummalgi alal tulenes kunstilise maailmavaate estetiitlikust piiratusest; teisalt tingis just see estetiitism Tassa väheldase loomingu nauditava stiilsuse. Võib näida vähenõudlikuna Tassa pühendumine muuseumitööle, kogude komplekteerimisele ja näituste korraldamisele elu teisel poolel, ent tegelikult sobis see ebaisekat kultuurilembust, avarat eruditsiooni ning ajaloohuvi nõudev ala talle suurepäraselt. Vastavad kalduvused löövad ju läbi ka tema proosas, mingil määral taideski. Muuseumiasjandus oli tollal veel kujunemisjärgus, Raadi mõisa kunsti- ja kultuuriloolistes kogudes tuli Tassal ainukese koosseisulise töötajana rahmeldada, kuid tõenäoliselt oli töö tema jaoks seda paelavam ja loominguilisem. Tassa entusiasm aitas 1918. a. algul ellu kutsuda kunstiühing «Pallase», mille juhatuse esimeheks ta oli 1922. a. sügiseni. Võimalik, et ta polnud õige mees heitluseks ühingu majanduslike raskustega sel kriiside ja krahhide ajastul; peab aga mõnna, et algaastad olid vaimselts kõige elevantam ühingu ajaloos ning Tassal oli selles omajagu teeneid.

Aleksander Tassat kunstniku ja museoloogina on põhjalikumalt vaadelnud kunsti-ajaloolane Reet Vikkat oma diplomitöös¹, tema kunstnikuisiksusest on hea pildi andnud Evi Pihlak.² See pilt muutus konkreetsemaks ENSV Riiklikus Kunstimuseumis 1982. a. juunis-juulis korraldatud näitusel. Kunstniku säilinud loomingu mahtus põhiosas ühte saali. Sellele võib vaid juurde kujutada Norra, Sveitsi, Hollandi ja Soome maastikke, mida aeg on laiali pillutanud, mis osalt Pariisi jäid, osalt 1944. a. Tartus sõjatules hävisid.

Varasem töö pärineb ajast, mil A. Tassa, nagu ka M. Pukits, O. Jungberg, J. Koort ja K. Mägi, käis R. von zur Mühlendi poolt juhutatavalt joonistuskursustel Tartu Saksa Käsitöölise Seltsis (1897—1898; 1903—1904). See on 1898. aastaga dateeritud kaa-

nejoonistuse koopia «Decorationsmalerei» (TKM deposiit). Rida geometrilisi jooniseid, joonistusi kipsornamentidest ja -peadest (RKM deposiidid ja abifond) illustreerivad õppetööd Stieglitzi kunstikoolis, kuhu Tassa astus 1904. a. sügisel. Kunstiküpsema näitena sellest perioodist paelub tüüpiliselt juugendlik «Naise portree» (süsi, kriit, 1905, RKM) lillakaspunasele paberile pehmelt visandatud profiiliga. 1905. a. üliõpilasrahutustega seoses katkesid märtsikuul tema õpingud selles koolis, nagu mitmel ta kaaslasegi. Tassa tuli Tallinna, kus ta aprillis koos vennaga valekaebuse alusel vahistati ning alles oktoobris vabastati. Peale vabanemist õpib ta mõnda aega A. Laikmaa ateljeekoolis, kuhu oli astunud ka N. Triik. Mõned portreejoonistused pastellis ja söes (RKM) kõnelevad maestro taotluste ja käsitluslaadi mõjust. 1906. a. kevadel jätkuvad õpingud, ilmselt K. Mäe eeskujul, Jakov Semjonovitš Goldblatti juures Peterburis. Sellest episoodilisest õppeajast pärineb tõenäoliselt sõejoonistus Michelangelo «Kükitavast poisist» (RKM deposiit), vahest ka õlietüüd «Karu pea» (TKM). 1906. a. mais on A. Tassa ja K. Mägi juba Helsingis, et Turu kaudu kohe Ahvenamaa saartele siirduda. Ainuke säilinud töö esimesest Ahvenamaa suvest on Kastelholma lossivaremete jäädvustus J. Aavikule saadetud postkaardil, mis on nüüd H. Niidu poolt «Keeles ja Kirjanduses» avaldatud.³

Tartu Linna Koolivalitsusele 1925. a. esitatud tunnistuse järgi⁴ olevat Tassa õppinud 1906. a. sügisest 1907. a. kevadeni Ateneumis keraamikat ning joonistamist arhitekt Lindgreni juhatusel. Need võisid olla õhtukursused, mida ta külastas. Keraamikakattestest on säilinud väike, lihtsa vormi ja sissekraabitud ornamentiga juugendlik vaas 1907. aastast (madalkuumus, RKM). Märkimisväärt kohal Tassa tegelemist klaasimaa-liga, mida ta olevat õppinud ühes *Fachschule's* Münchenis, kus viibis 1911. a. sügisest 1912. a. kevadeni. Oma mitmekülgsete, tarbekunstigi hõlmavate huvidega oli Tassa juugendiajastu tüüpiline kunstnik. Et ta mitte kõigis huvialades käegakatsutavate tulemusteni ei jõudnud, polegi vahest nii oluline.

1907. a. septembris jõudsid A. Tassa ja K. Mägi Pariisi. Esimesed Pariisi talved kujunesid intensiivse eneseharimise ajaks muuseumides ja kontsertidel. Detailse pildi sellest annab Tassa oma kirjades J. Aavikule. Kirjas 18. jaanuarist 1909 märgib ta muu hulgas: «Et mul kuidagi võimalik ateljees maalimist õppida ei ole (kuna seda väga tarvis teha on), kirjutatan.»⁵ Juba mainitud tunnistuses Tartu Linna Koolivalitsusele märgib ta aga, et on ajavahemikus 1908. a. sügisest 1911. a. kevadeni õppinud «Prantsuse Kunstiakadeemias» professor Marcel Peronau' ateljees ning Vittii eraakadeemias H. Anglada y Camarosa ja K. van Dongeni juures. Vittii akadeemias, muide, on Venemaalt tulnukaist õppinud näiteks A. J. Golovin (R. Collini juures, 1897), A. Zmuidzina-vičius (Anglada juures, 1904—1906) ning D. P. Sterenberg (Anglada ja Van Dongeni

juures ajavahemikus 1906—1912). Prof. Peronaut' kohta andmed puuduvad; parimal juhul võib siin tegu olla École des Beaux-Arts'i ettevalmistuskursuste või muu taolise-ga. Süstemaatiline polnud tõenäoliselt ka töö Anglada juhatusel. Selle juugendlik-dekoratiivne, lõunamaiselt temperamentne, mondäänne kunst võis Tassale imponeerida; kõrge hinnang Kees van Dongenile sisaldub Tassa ülevaateartiklis 1909. a. Sügissalon-gist.⁶ On aga iseasi, mil määral nende kunst-nike isiksus õppetöös avaldus. Tassa loomingu pole nende mõju kuigivõrd märgata.

Noore Tassa esteetilist maitset kujundas eeskätt sümbolism, mis nähtub ka kirjadest J. Aavikule. Ses suhtes pole ta erandlik. Prantsuse uuema kunsti suurkujuks pidas ta Gustave Moreau'd, ent too jättis — vähemalt esialgu — sügava mulje K. Mäelegi. Triik olevat imetlenud M. Denis'd, Starkopf Puvise de Chavannes'i. Sümbolism oli üldse domineeriv, eelistatud olid nähtused, mis kuidagi sümbolismi ulatusid, läbi sümbolistliku prisma nähti uuemaid antisümbolistlikke liikumisi, mis pealegi sümbolismi sünnimärke kandsid (vt. Matisse'i või Kandinskyt).

Kirjas J. Aavikule 18. jaanuarist 1909 väärrib erilist tähelepanu lõik: «Minule kõik see nähtud ja kuulud materjal tegi võimalikuks täielikult aru saada sõna, värvi ning illustrationi vaimust.

Sõnale tuleb anda terve muusika ning ritmus, sõnale kõik pildi themad, mis teatud mõted, nähtust illustreerima peavad. See aga, mis sõnadega ära ütelda ei saa, peab värvidega üteldud saama. Värvide peavad, kui hääledki, painduvad palju ütlejad olema. Küll mõtteid illustreerivate ainete kadumisega maalimise tööd intimildasemaks, seega arusaajate hulk väikseks jääks, aga selle juures peenemaks läheb. Võib olla, et sarnases töös üks ütleb kõrgeid mägesid nägema teine aga jälle, et see ääretu meri on — ning mõlemil õigus peab olema, sest suurust nemad ära tunnud on (mõistagi kui töö «Suurust» kujutama peab).» Selle lõigu võiks omaks võtta nihästi sümbolism kui ka tärkav abstraksionism.

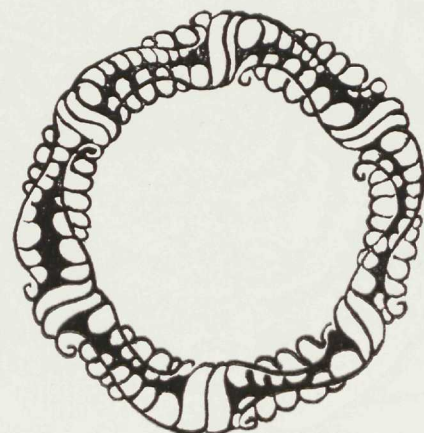
Sümbolismi avaldusvormide mitmekesisust, tema mõju ulatust peab nähtavasti arvestama ka Tassa kirjanduslikku loomingu vaadeldes. Oma ilusas juubeliartiklis püstitab M. Kõiv küsimuse: «Keegi ei ole Tassat sürrealistiks pidanud, võib-olla oli ta seda — esimene eesti kirjanduses?»⁷ Kui ahvatlevalt see ka ei kõlaks, tundub siiski, et sümbolismist piisab täiesti Tassa loome-laadi iseloomustamiseks.

Kujutavas kunstis ilmestab Tassa sümbolismi põhjamaalaski kiindumus loodusesse. J. Aavikut oma muusikalistesse elamustesse pühendades kirjutab ta: «Õieti ütelda, Sibelius Debussy koolist pärit on. Nimelt loodusele võimalikult ligemale minek, selle nähtuste äraavaldamine. Et mina ise ka loodust omaks pääallikaks pean, siis on mulle nii Debussy kui Sibelius Põhja loodusega väga ligidal ja tööd alati palju ütlevad.»⁸ Tema põhjalaks kujunes maastik, loodusmi-niaatuur, kuigi peale varasemate portreejoo-nistuste on andmeid hilisemateki tööd

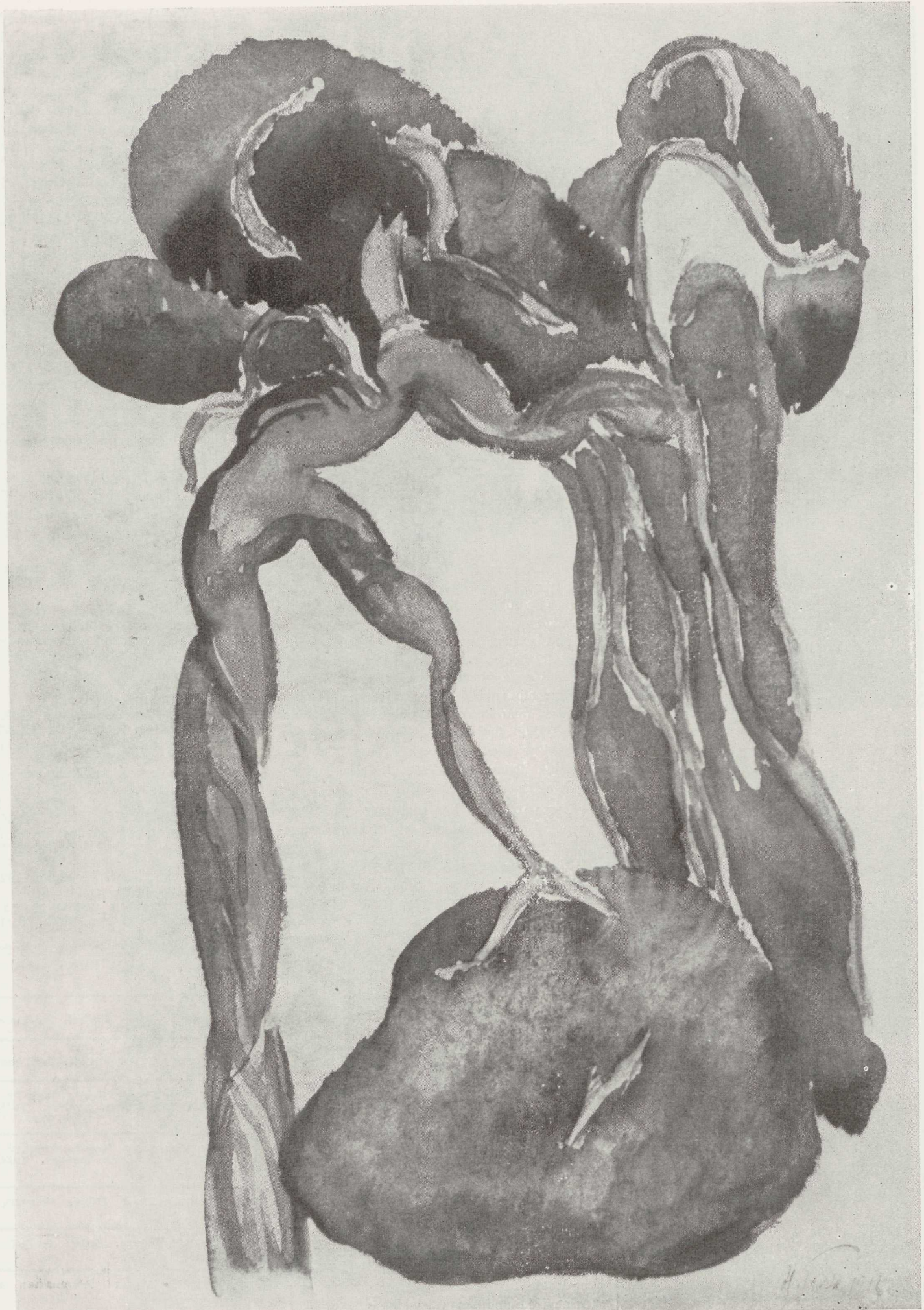
selles žanris («Mehe portree», millega ta esines 1912. a. Moskvas Pariisi kunstnike-modernistide näitusel).

Mõned väheldased maastikud on jõudnud meieni 1908. a. suvel Norras looduist. Neid iseloomustab väikeselõogiline pastosne maalimisviis, üldistavalt kujutatud lihtne motiiv kaugete mägedega. Peamiselt näib Tassat huvitanud olevat värvielamus, «kaugeeffektiline ilutulestuse taoline atmosfääri värvitus», millest ta kirjutab Tuglaselegi.⁹ Järgmise lehekülje tema loomingus moodustavad vinjetid «Noor-Eesti» III albumile (1909; 11 kavandit-tušijoonistust RKM graafikakogus, lisaks kavandeid sões ja pliia-t-sis TKM deposiitide hulgas). Need vinjetid, mis kujutavad merd, lainete igavest voogamist kord öise taeva all, kord kalju-saarte vahel, kuuluvad juugendstiili kauni-mate näidete hulka sajandi algkümnendite eesti graafikas. Nende stilisatsioon on tugevalt jaapanimaiguline, meenutades Tassa (ja ajastu) Jaapani-vaimustust, seda, et Ahvenamaagi teda oma jaapanlikkusega võlus. 1910. a. paiku näib olevat loodud rida värvilisi kavandeid akvarellis ja guašis (TKM deposiidid), võimalik, et mingist kirjandusteosest lähtuvaid looduspilte — improvisatsioone, kus loodus on õieti taandatud mingitele algelementidele: tuli, kivid, vesi, hõõgav taevast, luiged. Üllatab värvide rafineeritud dekoratiivsus ja meeleoluline sugestiivsus. Värvivalikus on juugendstiilile omast hinnalisusetootlust.

Stiilsena ja lähimõelduna kuulub tolleaegse eesti raamatugraafika tippude hulka A. Tassa kujundus Fr. Tuglase novellikogumikule «Õhtu taevast» («Noor-Eesti» väljaanne, Tartu 1913). Mõneti eksklusiivset elegantsi õhkub juba raamatu välisilmest — hõbe-mustadest stiliseeritud taimevinjettidest valgel kaanel, mille paigutuses avaldub juugendlik asümmeetrilise printsiipi. Üks sõnajalg ehib raamatuselgagi. Nendele vinjettidele, nagu ka illustratsioonidele mitmes variandis säilinud kavandid (TKM, RKM) lasevad aimata tõsidust, millega Tassa sellesse ülesandesse suhtus. Novellide tundeelu maalinguis oli looduselgi tunnetepeeglina oma koht ning lähtudes tekstist võis Tassa ühtaegu väljendada end talle omases žanris, omaste motiivide kaudu: kuu peegeldus veel, allee, luikedeparv, voogav taimeistik ja atmosfäär, mis «Vilkuva tule» illustratsioon peaaegu abstraktseks stiliseeritud. Illustratsioonide peenest nüansseeritusest annavad ettekujutuse tõenäoliselt lõplikud kavandid «Suveöö armastusele» ja «Toome helvestele» ning vinjettidele, mis leiduvad RKM-is; trükkis, vähendatuna ja kehval paberil lamestusid nad paratamatult. Võib kujutleda, kuidas need novellide eeleegiliste meeleoludega harmoneeruvad illustratsioonid meeldisid Tuglasele. Tassa sõnajalastilisatsiooni sissejuhatavale palale («Pro domo mea»-«Pilved») kasutas ta 1920. a. eri raamatuna välja antud «Toome helveste» kaanel. Nende illustratsioonidega ilmus ka «Õhtu taeva» 3. trükk 1920. a. (kaas, frontispiss ja tiitel A. Roosi-lehelt). Tassalt tellis Tuglas kujunduse oma novellitõlgetele («Valitud leheküljed», ilmus







«Noor-Eesti» väljaandel 1912), kus kunstnik piirdus küllusesarve kujutava vinjetiga kaanel. Loodetud kujundus 1913. a. ilmunud novellikogumikule «Liivakell» jäi aga tegemata. On säilinud küll eskiise kaanele, ent nähtavasti ei tulnud Tassal teda ennast rahuldavat ideed. Võimalik, et «Liivakella» stiililine kirevus Tassa fantaasiale pärssivalt mõjus. Nii jääb «Ohtu taevas» kahe lähedase ande peamiseks koostööviljaks.

1912. aastast pärineb kolm õlimaali-pargimaastikku Versailles'st ja Saint-Cloud'st. Need verdüürid ei püüa A. Benois' kombel taas elustada möödunud aegu, pigem rõhutavad nad oma looduslikkuses mineviku tagasipöördumatust. Loss skulptuuridega palistatud allee lõpus, Amori templi rotund on nagu pidepunktid haprale nostalgilisele kujutlusmängule, kontrastsed elemendid võidutseva roheluse varjunditemängus. Tassa näitab end siin omapärase, postimpressionistlikes taotlustes kodus oleva juugendmaalijana. Juugendlik voolavus ilmneb tugevamini eriti meisterlikult maalitud teoses «Amori tempel Versailles's» (Fr. Tuglase Majamuuseum), mis on kaunimaid stiilinäiteid meil selles žanris.

1913. a. kevadel lahkus A. Tassa Prantsusmaalt koos Fr. Tuglase ja A. Starkopfiga. Suvi veedeti Ahvenamaal. Sel polnud küll esimese saartel viibimise sära, siiski oli ta suhteliselt viljakas: säilinud on neli õlietüüdi lillade kivikuhjatistega, poolteistkümmend akvarelli, mis kujutavad peamiselt mände, aga ka veevälju kaljustekalaste vahel. Need loodusloigud maani nõtkuvate punaste okstega, roheluslaikudega — see on elu selle lõputuis variatsioonides peegeldav mikrokosmos, tunnetuselt ikka juugendlikku sümbolismi kuuluv. Ahvenamaa saared ja veed inspireerisid Tassat ka kaanepildi loomisel Villem Ridala luulekogule «Kauged rannad» (1914).

Tassa edasine kunstilooming on hoopis napp. Peale kujunduste «Noor-Eesti rahvaraamatu» sarjale, ajakirjale «Vaba Sõna» (1914) võiks nimetada mõningaid Tallinna-ainelisi joonistusi ning 1926. a. aktikrokiisid-sulejoonistusi, mis on seotud lühiajalise pedagoogilise tegevusega kunstikoolis «Pallas». Varasemate tušijoonistuste peenekooline dekoratiivsus ja nägemuslikkus elustuvad viivuks ekliibrisel Tapa Hariduse Seltsi rahvaraamatukogule (klišeetrükk).

Tassa kirjandusharrastus algab tõlgetega, mis ilmusid sajandi alguse ajalehtedes. Ajaloolise stilisatsiooniga, romaani, gooti jm. stiilides novellidega alustas ta Pariisis juba enne kohtumist Tuglasega 1909. a. sügisel, nagu nähtub tsiteeritud kirjast J. Aavikule. Fr. Tuglase mõju oli stimuleeriv: tol perioodil on nende esteetilised positsioonid eriti lähedased. Toimetades «Noor-Eesti» ajakirja, «Siurut», «Loomingut», «Postimeest», kannustas Tuglas Tassat, nõutas kaastööd, käis peale novellikogu avaldamisega. 1919. a. ilmuski fantastiliste novellide kogumik «Nõiasõrmus» Ado Vabbe kaanekujundusega («Odamehe» kirjastusel Tartus), 1921. a. — legendide kogumik «Höbelinik» Aleksander Grinevi kujunduses (kirjastus «A. S. War-

rak», Tallinn). Need kogumikud leidsid peenetundelisima ja õiglasima kriitiku Fr. Tuglase näol.¹⁰ Sisuka peatüki on Tassa novellistikale pühendanud J. Semper essees «Meie uuema proosa stiilist»¹¹. Vahepealsetel aastakümnetel huvi Tassa kui kirjaniku vastu soikus, nagu soikus tema kirjanduslik tegevuski. Taas sundis talle suuremat tähelepanu pöörama N. Andreseni ülevaatliku eessõnaga varustatud valimik «Saalomoni sõrmus», mis ilmus 1970. a. «Loomingu Raamatukogus». Kindlasti väärib Tassa põhjalikumat ja üksikasjalikumat analüüsi, vahest ka kohakõrgendust meie kirjanduspärandis. Pole vahest mõeldamatu ka Tassa näidendite lavaletoomine. Neist oli «Kadaara sead» omal ajal menukaim. Lisaks Väike-Maarja ühisgümnaasiumi näiteringile — sellest kirjutab M. Kõiv «Loomingus» — etendati seda ka Tallinna Töölisteatri (1928—1929, lavastaja P. Põldroos) ning Pärnu Töölisteatri 1929, lavastaja A. Särev)¹², kus selle uustestamentliku loo kavva võtmist võis teatud määral ajendada kapitalikriitiline varjund.

Aleksander Tassa loominguine tegevus tuletab meelde värssi Goethe «Taltsatest kseeniatest»: «Ennast aina killustasin, ikka jäädes terviklikuks.»

¹ Reet Vikkat, Aleksander Tassa kunstniku ja museoloogina, Diplomitöö, Tartu 1979. Käsitöö.

² Evi Pihlak, Aleksander Tassa kunstnikuna, «Kunst» nr. 3, 1970, lk. 23—35.

³ H. Niit (komment.), Aleksander Tassa kaks kirja Johannes Aavikule, «Keel ja Kirjandus» nr. 7, 1982, lk. 371—375.

⁴ KM KO, F. 219, M 88 : 2.

⁵ KM KO, F. 275, M 16 : 17.

⁶ A. Tassa, Salon d'Automne 1909, «Noor-Eesti ajakiri» nr. 1, 1910, lk. 90—93.

⁷ M. Kõiv, Aleksander Tassa sada aastat, «Looming» nr. 8, 1982, lk. 1131.

⁸ A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 29. I 1909, KM KO, F. 275, M 16 : 17.

⁹ A. Tassa kiri Fr. Tuglasele Pariisist 23. XII 1912, KM KO, F. 245, M 64 : 15.

¹⁰ Fr. Tuglas, Aleksander Tassa: Nõiasõrmus, teoses «Kriitika IV», Tartu 1935, lk. 108—115.

Fr. Tuglas, Eesti kirjandus 1921, seal-samas, lk. 178—182.

¹¹ J. Semper, Meie uuema proosa stiilist, teoses «Meie kirjanduse teed», Tartu 1927, lk. 83—86.

¹² Lea Tormis, Eesti teater 1920—1940, Sõnalavastus, Tallinn 1978, lk. 450, 455.

57. Aleksander Tassa. Vinjett. Tušš, gvašš. 1912.

58. Aleksander Tassa. Vinjett. Tušš, gvašš. 1912.

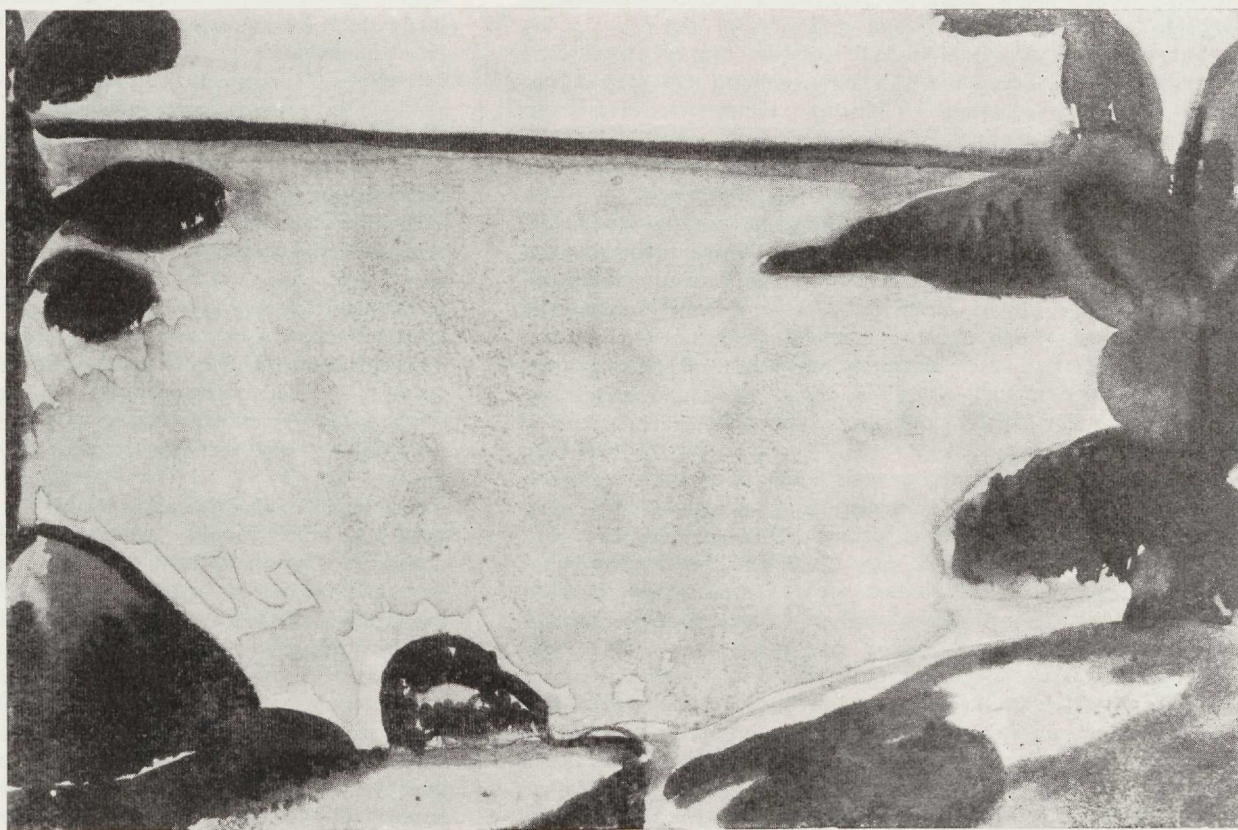
59. Aleksander Tassa. Illustratsioon Fr. Tuglase novellikogule «Ohtu taevas». Tušš, gvašš. 1911—1912.

60. Aleksander Tassa. Illustratsioon Fr. Tuglase novellikogule «Ohtu taevas». Tušš, gvašš. 1911—1912.

61. Aleksander Tassa. Mänd. Akvarell, pliiaats. 1913.

62. Aleksander Tassa. Amori tempel Versailles's. Oli. 1912.

63. Aleksander Tassa. Ahvenamaa maastik. Akvarell. 1913.



UNGARI NÜÜDISGRAAFIKAT

ENE ASU-ÖUNAS

Ungari kaasaegse kunsti üldpilt on kirev ja mitmekihiline. Pidevalt vahelduvad suunad ja taotlused, pingsalt jälgitakse maailmakunsti arengut ja saavutusi, sellest paremat osa ja huvitavaid eksperimente oma kunsti üle kandes. Selle sajandi keskpaigast peale on ungari kujutavas kunstis representatiivseks kunstiliigiks olnud graafika; ka paljud maalijad ja isegi skulptorid tegelevad joonistamise ja estambiga ning ongi nii kujunenud, et ungari nüüdiskunsti esindab mujal maailmas just graafika — tuttav probleem ka eesti kunstis. Seepärast on põhjust sellest siinkohal ka kõnelda.

Kaasaegse ungari graafika kõiki omadusi ja meistreid oleks käesoleva artikli piires võimatu haarata, seetõttu püüan siin visandada üldised ja loodetavasti olulisemad iseloomujooned noorema generatsiooni viimase kümne aasta loomingu, samuti tutvustada kõige huvitavamaid loojaid, toetudes ungari kunstiteadlaste kirjutistele kunstiajakirjades («Művészet» 1976—1982).

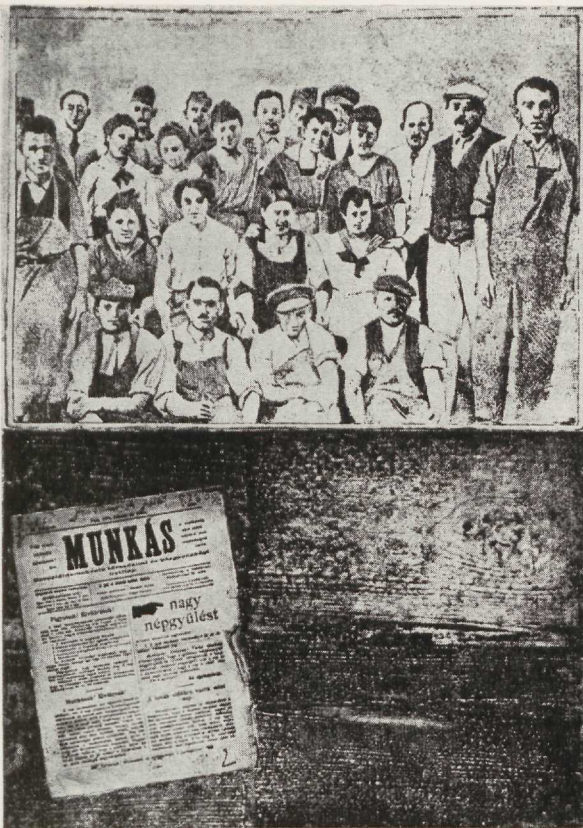
Millisest pinnasest on ungari nüüdisgraafika välja kasvanud? 1960-ndate aastate hõlpsasti jälgitavad graafilised meetodid vahetas järgmisel kümnendil välja üsna keeruline ja segane kunstipilt. 70-ndate aastate ungari kunsti ei iseloomusta enam kardinaalsed välised muutused ega suured liikumised. Eelmiste aastakümnete hoogsa väljaelamise ja edasilikumise asemele tulid individuaalsed, aeglased, sisemised n.ö. ehitustööd, mille taga on oma järjepidevuses arenenud, kindlate taotlustega, kuid suhteliselt eristunud ja hajali kunstnikuisiksused.

70-ndail aastail hakkasid oma kindlaid piirjooni kaotama ja hajuma ka traditsioonilised žanriliigid, mille aegumist üha enam ka praegu rõhutatakse. Selle protsessi tähelepanuväärseks sündmuseks märgitakse 1979. a. Ungari Tarbekunstimuuseumis korraldatud «Piirsündmuse» nimetust kandvat näitust. Kümnendi algul domineerisid popkunsti tendentsid ja uuskonstruktivistlikud väljendusviisid, samuti uusasjalikkus, mis tänaseks on välja vahetatud uute, põhiliselt kontseptuaalsete ja postkontseptuaalsete taotluste poolt. 60-ndate aastate emotsionaalse kujutamislaidi järel tuli mõõdukas, registreeriv, vaatlev vaoshoitus. Uute meetodite ja taotluste kõrval algas aga teiselt poolt tagasipöördumine tuntud kunstikogemuste ja traditsiooniliste väljendusvahendite, sealhulgas ka traditsiooniliste graafikatehnikate poole, neid sageli uutega

sidudes. Nii tekkis uue ja vana süntees, mis näib praegu ungari graafikas vägagi elujõuline olevat. Viljeldakse ohtrasti oforti, vase- ja raualõiget (ka alumiiniumilõiget), milles oluline koht on joonel. Rõhutatakse joone peenust, virtuoossust ja joonistuslikku täpsust, sest ungari graafika on ajast aega olnud just joone kunst. Joone ekspressiivsusele ja dünaamikale väljajõudmine toimus 60-ndate aastate sees ja kinnistus ka edaspidiseks, kaasa aidates fantastilise ja sürrealistliku graafika levikule, millel on ungari kunstis küllalt määrav osa. Vahest sõltub see, et fantastiline realism on ungarlaste seas armastatud ja püsiv, ka rahvuslikust hingelaadist.

Suur osa kunstiteadlasi jagab ungari graafika kolme rühma, samas rõhutades, et need on omavahel seotud ega ole järsult üksteisest eristatavad. Varasemat, 50-ndate aastate lõpu ja 60-ndate aastate laadi iseloomustatakse kui arhaiseerivat, mis tehniliselt teostus linoolis ja puulõikes. Teine on sürrealistlik-ekspressiivne laad, mis väljendab kunstniku teatavat psüühilist seisundit, meeolu, nägemusi. Valitseb ornamentaalselt vohav detailrikkus, mis lubab anda võimalikult rohkem üksikasju ümbritsevast ja konkretiseerida tegevust. Kolmandaks on fotole ja eksperimendile orienteeruv graafika, mille juurde haaratakse ka uuskonstruktivistlikud meetodid. Põhitöö toimub siin siiski fotoga ning graafika-tehnikad ja videokunst on omavahel tugevalt seotud. See ratsionaalne, eksperimenteeriv, tehniline suund leidis vastuvõtu ja arenes välja eelkõige 70-ndatel aastatel graafikasse tulnud kunstnike töodes.

Osa kunstiteadlasi (Emese Krunák jt.) annab ungari nüüdisgraafikast rääkides kaks orientiiri. Esimene on sõnumile, teatele orienteeruv graafika, teine — sisust, ainesest lähtuv graafika. Teavet mõtestav või edasiandev graafika lülitab loomeprotsessi üksikelemendid, mis on pärit infomaailmast ja vastavad tema eluidentiteedile. Sellele vastukaaluks iseloomustab sisu järgivat liini literatuursus, fantastilisus, nägemuslikkus, tunne. Mõlemad suunad on ungari nüüdisgraafikas võrdselt esindatud paljude omapäraste loojaisiksustega. Üks totaalsemaid isiksusi ungari kunstis oli Béla Kondor (1931—1972), kelle loomingu mõju nii maali kui graafika arengule oli väga suur. Kondori legend valitses juba tema eluajal ja hakkas levima eriti pärast tema enesetappu. Kon-

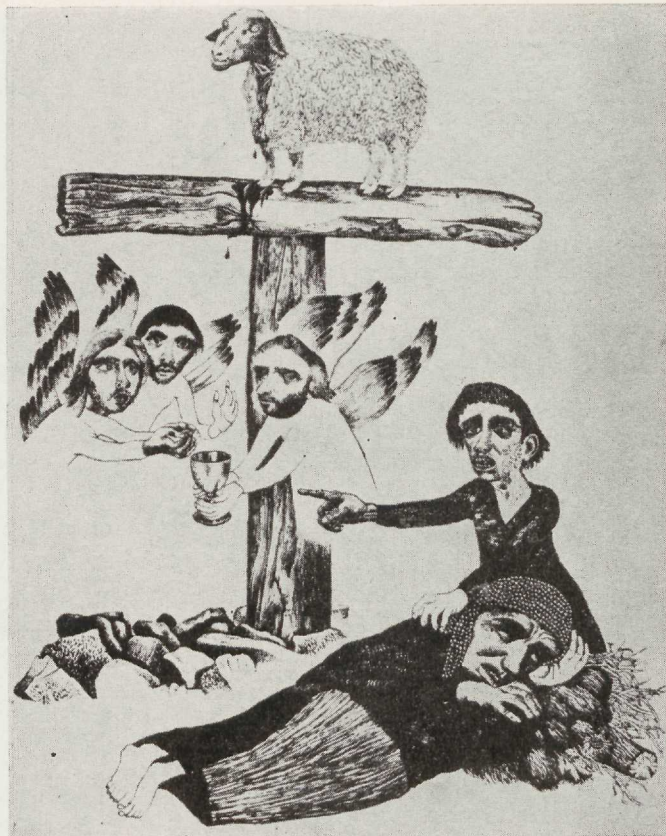


64. László Valkó. Dokumentid, Segatehnika. 1976.

dori nimega seostatakse kunstis nn. isikliku motiiviväärtuse loomise nõuet, täiusliku maailmapildi loomise taotlust, millega tavaliselt liitub ka haarav sisu. Üks mõjukamaid kunstiteadlasi, Lajos Németh on nimetanud Kondori kunsti Archimedese spiraaliks, kõike suveräänselt oma pildiks vormivaks, kõike endasse haaravaks ja pidevalt liikumises olevaks nähtuseks. Muidugi on ka B. Kondoril omad eelkäijad — P. Cézanne, H. Bosch, W. Blake, samuti on teada tema kiindumus keskaegsetesse ikoonidesse ja M. Grünewaldi loomingusse. Kuid tema loominguhaare, millele vajutab püüsi omapärane traagiline meeleolu, ulatub sürrealismist konstruktivistse vormini.

Paljud Béla Kondorist mõjustatud kunstnikud löid peamiselt ekspressiivset, tujukast graafikat, leides sageli ka juhuslikuna näiva nostalgilise või naiiv-avameelse loomemooduse (A. Gross, L. Gyulai), või pöördusid igapäiste teemade ringi, hoides Kondori töödega kompositsioonilist lähedust (Rékassy). 60-ndate aastate põlvkonna üks osa lõi Kondori eeskujul ballaadilist ja mütolooilist graafikat (Csohány, Feledy). «Meie generatsioonile oli suureks õnneks, et Kondor käis meie eel [---], et tema tuulevarjus oleme saanud tegutseda. [---] Ta aitas meid töös, kuid juba ainuüksi tema olemus, tema sugestiivne individuaalsus oma jõuga oli meile vabastav,» tunnistab Kondori eakaaslast, Líviusz Gyulai. Kondori loomingu vaimu on tunda ka Reichi ja Würtzli lastejoonistustelaadse graafikas, Szászi maalilises muinasjutulises graafikas, tillukestest detailidest küllastunud Grossi mikromaailmades. Talle lähedane on Líviusz Gyulai sürrealismi elementidega looming. Oma peenes linoollõikes loob Gyulai tohutuid fantastilisi jutustusi. Tema maailm on tihe nagu elu — kord rõõmsameelne ja sädelev, kord aga hõngub lehtedest müütide ja koodeksite primitiivse maailma nukrust. Tihti on segi aetud hobuaegade ja babüloonia-assüüria kangelaste miljöö. Gyulai arhaiseerib meeldivalt igat pildiosa ja loob väga tiheda kompositsiooni. Tema puu- ja linoollõige on nii peen, et meenutab oforti või gravüüri.

Juba Kondori päevil töid olulise pöörde graafikasse Dóra Maurer ja János Major, kes löid analüüsiva, materjali ja tehnika väljendusvõimalustele kontsentreeruva stiili, tehes teed liikumisele emotsioonilt intellekti suunas. Seda laadi esindavad veel Tamás Kovács, Károly Vagyóczky, Adám Kéri, Péter Prutkay, Gábor

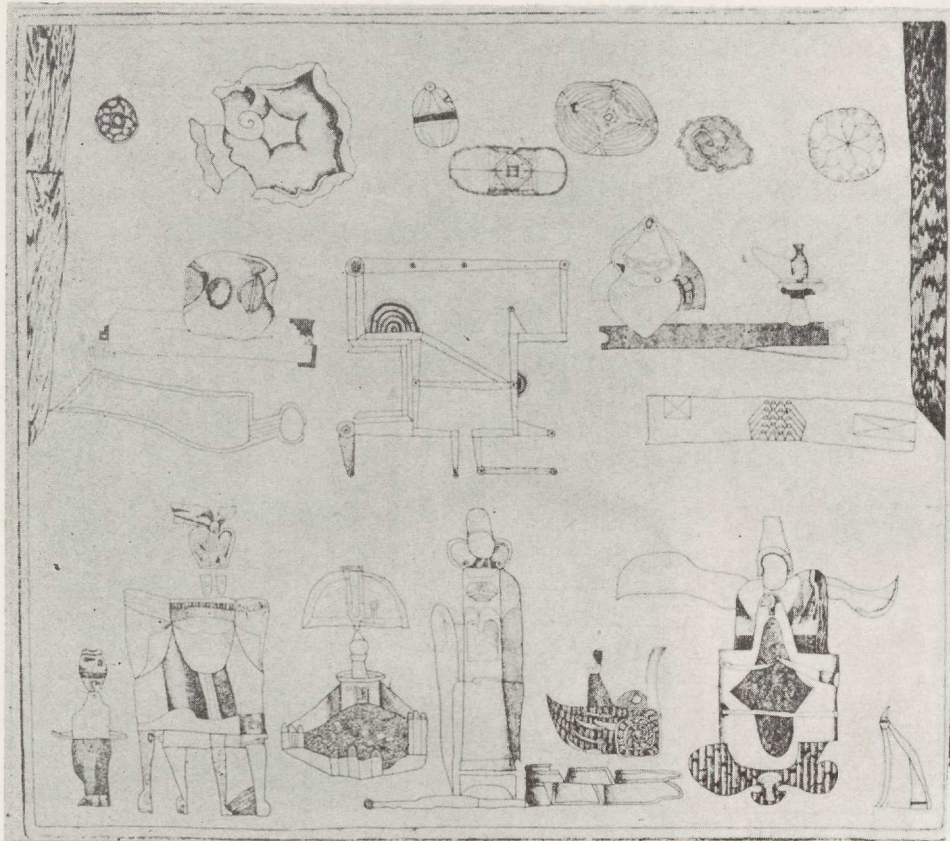


65. Gyözö Somogyi. Jumala tall, Serigraafia 1973.

Pásztor jt. Nende autorite jaoks on graafika oluliseks astmeks eskiis, visand, mis on antud mingis seoses tööga kui tervikuga. See on ühtaegu siis idee-eskiis ja samal ajal materjalile, faktuurile, valguse-varju mõjule ülesehitatud loome.

Uue visuaalse keele väljakujundamisega on tegelnud paljud noorema põlvkonna graafikud, tehti katseid kontseptuaalses kunstis, fotosarjadega jne. Imre Kocsis, András Sáros, László Valkó jt. hakkasid näiteks oma loomingus kasutama järjekindlalt fotot, luues fotonaturalismi. Nende järgijaid noorema põlvkonna hulgas on palju, nimetagem mõned: Ákos Birkás töötleb fotot, seda värvides ja lõhkudes, András Baranyay, Tamás Kovács ja György Galántai on aga teostanud sarjadeks ritta seatud fotod siiditrukis või ofsetis. Robert Swierkiewicz elustab fotorealismis dadaismi traditsiooni, sellele on lähedane ka Károly Zsigmondi elementaarse joonega ülesehitatud looming. Adám Kéri komponeerib fotot, kasutades oma varasemate pliatsijoonistuste stiilis ekspressiivset esemeilist graafikat või loob iseseisvaid mõnevõrra iroonilise varjundiga fotokompositsioone söövituse abil. Károly Vagyóczky teemad on nimetatuist kõige profaansemad — ta kasutab tervet hulka igapäevaseid, koguni banaalseid esemeid, millega saavutab plaadi deformeerimisel omapärase efekti, nagu kasutanuks draperiid. Graafik seob popkunsti võtteid traditsioonilise ofordiga, seega siis teksti pildiga, paberitükke plaadi pinnaga ning on jõudnud viimastel aastail kontseptuaalse kunstini. Asjade, paberite, plaadi deformeerimine, kortsutamine viis mitmeid samalaadseks eksperimentini. Taolisi illusionistlikke eksperimente alustas 1970. a. Gyula Pauer oma «Pseudo»-sarjaga ja Dóra Maurer lõi nn. kortsutatud graafikat üsna pikka aega. Vagyóczky laiendas 70-ndate aastate lõpus temaatikat, hakates kujutama oma lakoonilisel viisil mitte ainult esemeid, vaid ka kohti. Mäng materjalide ja pindadega on ahvatlenud ka László Valkót, kes on loonud kuulsale Adorno lausele «Pärast Auschwitzit ei saa olla luuletaja» hingestatud töö «Adorno teade» (1977). Alusmaterjalina kasutab ta käkraks surutud, kortsuspindset plaati. Oma uusimad tööd on Valkó teinud fotofektide abil.

Maalis ja graafikas üheaegselt töötav Imre Kocsis tegi 70-ndate aastate algul kunsti-tulles popkunsti laadis siiditrukke. Kümnendi teiselpooltel valmisid tal nn. lukuangu-maastike absurdid: autor



66. Imre Szemethy. *Europa Minor*. Ofort. 1976.



67. Căbór Zăborszky. *Masin mõõdab iseend ja ka meid*. Ofset, lito. 1971.

jälgib maailma nagu läbi lukuaugu. Tema töödele on omane tehniline viimistletus ja täpsus.

Uskonstruktivistlikud katsed 70-ndate aastate algul on sisuliselt suunatud artistliku, postimpressionistliku kunsti vastu. 1920-ndate aastate konstruktivismi ja Kassaki õpetust tunnustades löid noored konstruktivistid tasapinnalise, geomeetrilise graafika, suunates tähelepanu keskkonnakultuurile. Vanemaist kunstnikest olid neile eeskujuks István Nádler, Imre Bak, Pál Deim jt. Kuid konstruktivismi aeg sai ungari graafikas kiiresti ümber. Loojate arv pole siin kuigi suur, kuid seda enam on siin põhjust esile tõsta I. Nádleri, I. Baki, László Lakneri, István Molnári terviklikku ja küpset loomingut.

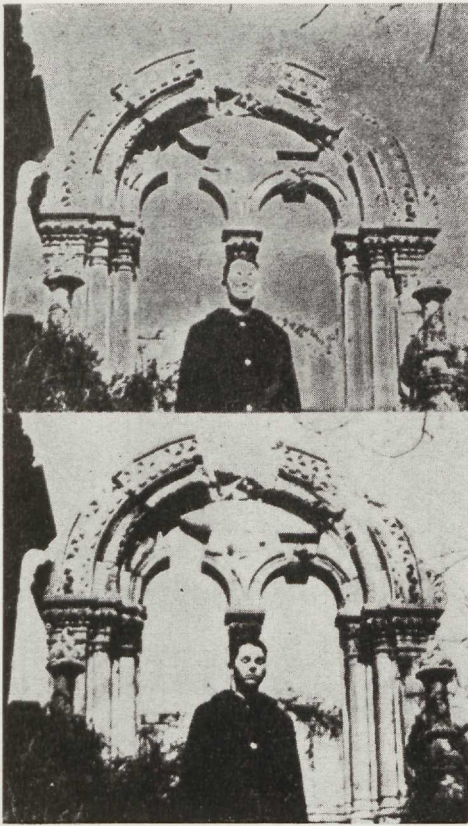
Järgnevalt tahaks peatuda nn. artistliku suuna esindajail, kes loovad ülekaalulalt sisust lähtuvat kunsti — kindla tähendusega, jutustavat, sageli sotsiaalse rõhuga. Tehniliselt nõudlikuna manab see esile ja seostub sajandi alguse gravüüridega, ainult et vana gravüüri idüllilisel asemel on siin rahutu kurjuse ja antipoodide maailm. Selline raamistus on sageli niivõrd piirav ja siduv, et kunstnik, kes tahaski vahest uueneda, ei suuda sellest välja astuda. Ometi meelitab just artistlikkus paljusid graafikuid seda teed algama.

70-ndate aastate algul tuli graafikasse uus võimekas sugupõlv, kes löi esialgu klassikalisele ja Kondori traditsioonidele toetuva ning siit edasi uue sünteetilise rafineeritud stiili. See graafilisele teostusele suurt rõhku panev, estetiseeriv, artistlik graafikute koolkond kätkeb küllalt erinevaid kunstihoiakuid ja isiksusi. Neid seob aga kunstnikutee algus: kümnendi hakul olid kõik nn. omaenda seadustega tee rajajad. Nende loomingus põimuvad omavahel ajaloolised pärimused ja sotsioloogilised faktorid, tänapäev ja ajalugu, värvikad realistlikud kujud ja fantastilised olevused. Asjade tumm maailm on nagu inimeste elu — see pole kollektiivses kuulekuses üksteise otsa ritta aetud, vaid mõtestatud ja individuaalsusele rajatud.

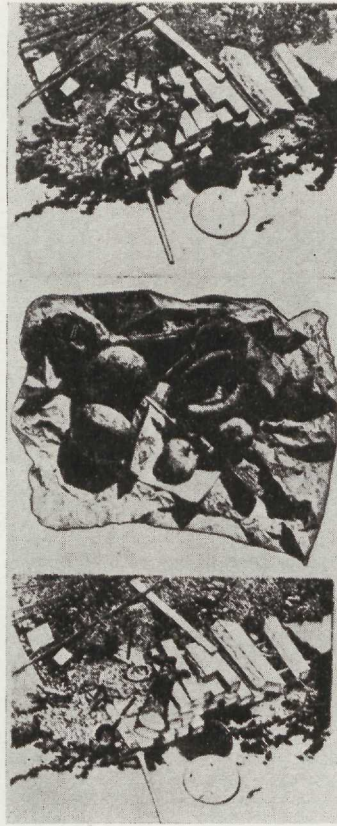
Esemelik naturalism iseloomustab eriti András Miklós Sárosi loomingut. Sárosi tegeleb n.ö. «reaalsuse saladuste lahendamisega» ja «inimhinge sügavustega». Sárosi loodud maailm on oma seaduslik, isetoimiv, see tähtsustab ja tõstab esikohale motiivi väärtuse. Ungari nüüdisgraafikas seisab A. Sárosi kõige lähemal

uusesemelikkusele, kuhjates oma väikestele lehtedele asju ja tillukesi detaile. Asjades peituvat inimliku sisuga aga iseloomustab kunstnik keskkonda, mis tema ümber toimib — see on enamasti rõõmutu ja tülgestav, ühetooniline ja väljapääsmatu. Sárosi töid on võrreldud József Attila luulega, milles samuti kõlas väikese asjastatud maailma meloodia. Sümbolite paljususe kaudu avab graafik tegelikkuse keerukust ja mitmenäolisust. Numbrid portreede all rebivad kujutised välja nende individuaalsest asupaigast, ebaisikupärastavad need. Kunstnik tunnetab nende läbi inimsaastu ja osutab nende ainukordusele. «Maailmast inimese näo läbi on kõige raskem kõnelda.» arwab graafik, ja teeb seda siiski, justkui rõhutades, et kunst peab olema inimesekeskne, läbitunnetatud, põhjalik ja adekvaatne. Sárosi vooruseks on see, et ta valdab hästi mitmesuguseid graafikatehnikaid ja on võimeline neid vahetult otse plaadile kandma.

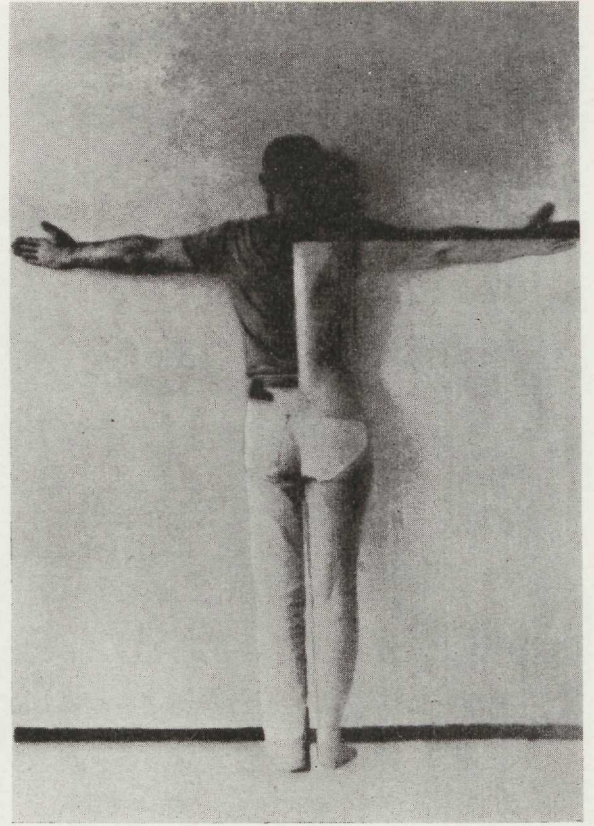
Eraldi tasuks kõnelda ka Imre Szemethy huvitavaist instseneeringuist. Seda graafikut peetakse Ungaris üheks omapärasemaks ja huvitavamaks andeks, kelle tulek graafikasse eelmise kümnendi algul töötas uue stiili rohkeid võimalusi, kuid kellel senini puuduvad sugulushinged. Szemethy töödele on omane nn. üraseki-käigulisus, nagu ungarlased seda nimetavad, ning loodud urete, aukude, käikude täielik sõltumatus kompositsioonist. Kaunilt teostatud joonistustest ja õfotidest on suur osa illustratsioone. Tema vabagraafilistel lehtedel elavad rutiinset elu väikesed figuurid. Szemethy figuraalne kunst on ühesuguselt püsiv, kuid selle tüübid teevad aja jooksul läbi muutused: see, mis harilikule inimesele näib normaalne, muutub Szemethy töödes groteskseks ja vastupidi. Seetõttu on tema kujudele iseloomulik eriline väärtustatus, vormi inetustamine. Siin on mängus n.ö. kuldne kesktee: mõlemat saatuse poolt näeb kunstnik kahesuguses mõodus — lähedalt ja vaatepunkti kaugenedes vähendatult. Kunstnik nagu vaatab kõike objektiivselt, iseenda mina välja jättes, täielikult hüljates subjektiivse nägemisviisi. Szemethy mikroskoopilise, fragmentaarse joonistuse huviojektiks on üksikosa — element selle paljunevais seonguis. Aste-astmelt on ta oma analüüsi lähendanud abstraheritud vaateväljani, milles valitseb materiaalne osake. Seetõttu on Szemethy kunsti nimetatud uueks figuratiivseks kaemuseks ja



68. János Major. Karüatid. Fotograafika. 1967/75.



69. András Miklós Sáros. Hommikul. Vaselõige. 1974.



70. Árpád Szabados. Inimene. Ofort. 1980.

tänapäevasele mõtestatud anakronismiks. Kunstnikku ennast aga intellektuaal-psühholoogilise asjastatuse loojaks.

Szemethyle sarnase siltatorkava vormimoonutamise ja ülekeeva väljendusjõuga tuli 70-ndate aastate graafikasse Ferenc Banga. Nende erinevus seisneb lähenemises teemale: kui Szemethy töötab oma teema läbi mediteeriva intellektuaalsusega, siis Banga loob oma tööd emotsionaalsel tasandil. See on küllalt haruldane kunsti suhtumine isegi ungari emotsionaalseks peetud graafikas, kuna ta kannab vahetu avameelsuse võlu ja ürgsete instinktide ning summutatud pingete alget.

Banga kommenteerib oma maailma: «Elan sissepoole ega näe ümbritsevate piasjade kuhjumist, reaalseid raskust [---] elan väljamõeldud maailmas, millest on välja jäänud argisus, materiaalsus, esemed.» Mõned kriitikud peavad Ferenc Banga töid sugulasteks laste joonistustega. Tegelikult on Banga tööil vähe ühist laste piltide maailmaga, välja arvatud nende lihtne vorm ja spontaanne loomismetod. Banga mängulisuses on harva muretut naeru — pigem on siin tunda täiskasvanute elu halastamatut tõelisust, mida ta tükkhaaval kokku seab, nagu nopiks lehti puult. Tema ogalise stiiliga kompositsioonid toituvad painajalikest elamustest. Joonte põimimine on siiski näiliselt segane ja sassis, tegelikult on kõigel oma põhjus, iga figuur on eepiliselt mõistetav ja sõltuvuses teisest. Sageli loob Banga puulõikeid, mida on inspireerinud ajaloosündmused, näiteks Dózsa-sari, milles kunstnik näitab inimese halastamatust ja kannatusi. Siiski rohkem kui ajalugu kõneleb Banga lehtede kaudu kummaliste muinaslugude ja sündmuste maailm. Tema töödest kiirgab vaoshoitud pelgu: ta kardab inimeste kurjust, loomalikku tühjust ja elu ebanormaalsusi. Tundes inimhinge ja mõtte deformatsiooni, viib ta selle ka figuuride nägudesse, kujudesse.

Banga kunst pole siiski kaugeltki halastamatu või pessimistlik. Ta on küll pelgur, kuid kuulub ka nende loomuste hulka, kes usuvad imede kõikumutvasse mõjusse. Tema tööde kompositsioonilises ülesehituses on kaks tendentsi: ta kas põimib terve lehepinna täis murtud joonevõrku või jätab suured valged pinnad, milles kujud liiguvad kartlikult õhutühjas ruumis. Noorema põlve graafikute seast on Banga stiil kõige avatum ja tugevalt määratletud.

Árpád Szabados tuli graafikasse 60-ndate aastate lõpus. Tema Dante-illustratsioonid on loodud veel traditsioonilise graafika vaimus. 1970-ndatel aastatel loobus ta traditsioonilisest laadist ning on sellest alates teinud peaaegu kõike: puhtaid, filigraanseid pintslilja ja sullejoonistusi, naiivseid lastejoonistusi, maale, seinapannoosid, skulptuuri, samuti ka paljundusgraafikat. Viimase puhul huvitavad teda eelkõige vormi loovad algelemendid, mille paljususest saab üles ehitada terviklikke vorme ja nende koosmõjusid. Vormi taga on alati kaalukas sisu, sündmuste ahvatlevad paralleelid, ajalisse kaugusse juhatavad viited. Szabadosi varasemad lehed koosnevad pehmetest, keerisetaolistest motiividest, 70-ndate aastate lõpus on ta oma stiili tublisti teravustanud ja peenendanud. Szabados püüab tabada iga võimalikku versiooni ega taha seepärast valida ühtainukest. Ta fikseerib kõigepealt üldise vormi ja harutab siis sellest lahti terve sümbolite ahela kõigi selle võimaluste ja variatsioonidega, väljudes nii motiivi kitsast tähendusest. Tema lehtede pinnad on suletud süsteemid, milles sisu ja vormi elemendid on korrastatud väärrika mõtestatusega.

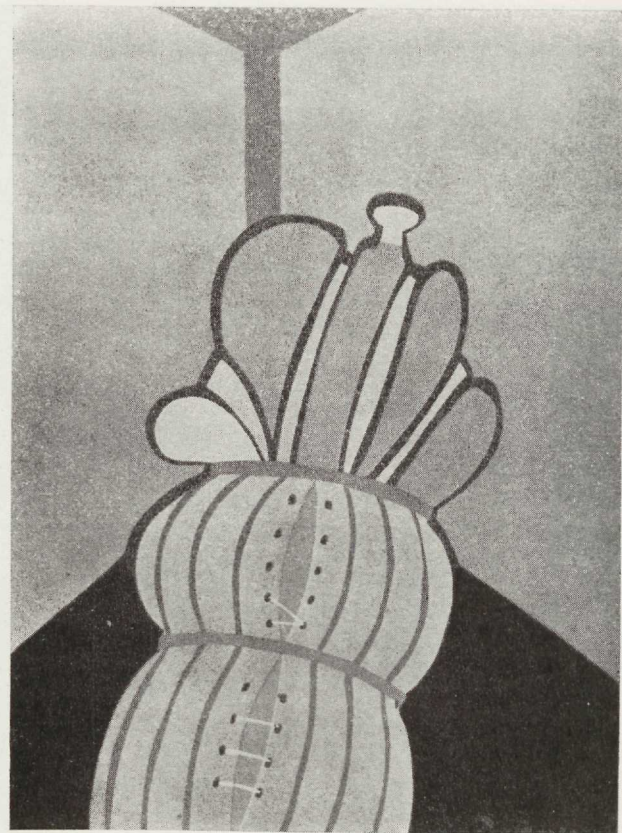
András Miklós Sáros, Imre Szemethy, Ferenc Banga ja Árpád Szabados on andnud huvitava panuse 70-ndate aastate graafikasse. Nende loomingule tervikuna on iseloomulik analüütiline, meditatiivne hoiak, konkreetse väljenduse taotlus.

Sürrealistliku kunsti esindajaks on Aladár Almásy, kelle puhul räägitakse omaseaduslikkusest ja kõrgendatud tundlikkusest, nagu tõeliste fantaasiakunstnike puhul tavaks. Tema tööd meenutavad peeni okste-sõlmekeste-putukate maailmu. Need maailmad liiguvad oma siseseaduste järgi, haarates kaasa reaalsed ja irreaalsed kujundid. Tööde võtmeks, sisu avajaks on sageli pealkiri. Kunstnikul on nagu võimalus valida kahe äärmuse vahel — ühelt poolt piirav askeet, teiselt poolt ülepaistatud kired. Kinnisidee rõhub loojat, kuid ei saa tema üle kunagi võimust. Tema kujude hullunud, kiirgava silma kõrval on alati üks teine silm — mõistva vaatega, kaaluv, mõistuslik.

Almásy asketism ja kirg saavad alguse tema otsinguist. Ta igatseb saavutada oma kunsti läbi täiuslikkust, millesse võiks sulada, mida armastada ja hoida. Kuid teisalt otsib kunstnik väljapääsu müstikas. Nagu paljud meie kaasaegsed ei tea, mida teha inime-



71. Tamás Kovács. Muinasjutt VII. Sulejoonistus 1971.



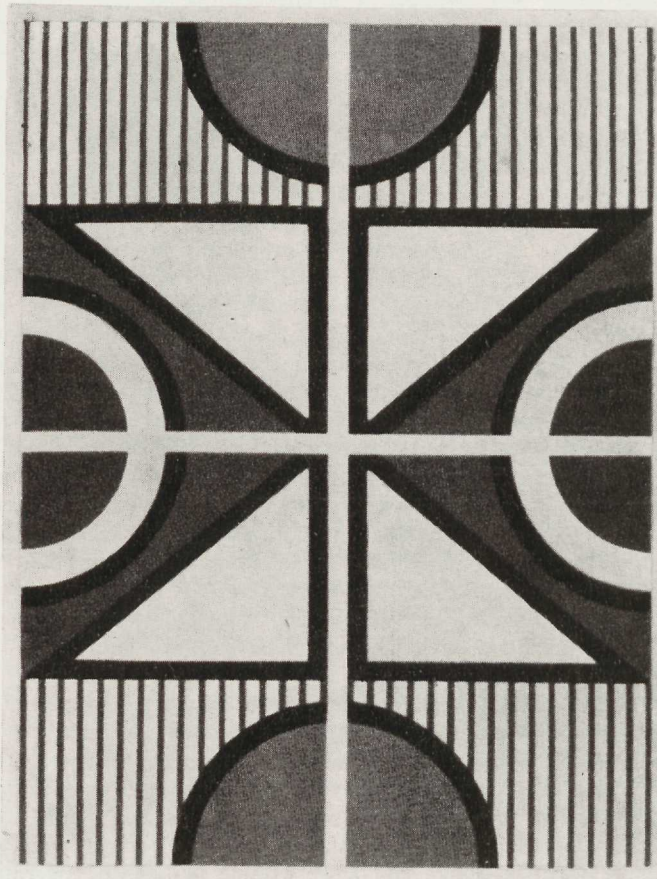
72. Jozsef Benes. Kuju ruumis I. Serigraafia, 1977.

sest kiirguva võimu ja jõuga, nii on ka graafikul sellega tuhat probleemi. Maailm on tema jaoks sissevaatamiseks suletud süsteem, seepärast on kunstnik loonud iseenda jaoks eraldi sfääri, milles jääks alles kodune reaalsus. Kuid see reaalsus on mõnevõrra valulikul groteskne. Almásyle on raske leida laadilt lähedasi graafikuid. Ja üksildaste teed on alati problemaatilised kui nendel, kes käivad hulgakesi. Kuid eraldatus pole teda veel iseendasse sulgenud. Selle tõendiks on tema jahedad pretsioossed tööd, mis tekitavad illusiooni, et kunstnik püüab saavutada maksimaalselt objektiivset väljendust, koguni dokumentaalsust.

Huvitavamaist fantastilise kunsti loojaist võiks nimetada veel kolme nime: Sándor Badácsnyi, Zoltán Balássy ja Margit Balla, kelle maalid ja graafilised lehed on väliselt Max Ernsti töödega suguluses. Neist kolmest vahest kõige isikupärasem on Margit Balla looming. Balla jutustaks nagu iseendale muinasjuttu, milles peategelaseks on naine — lendlev, keerlev, langev, võitlev — mõõduva aja laps ja sümbol. Naise silmad on unelevad ja igatsevad, sissepoole pööratud nagu kogu Balla kunst, millest tulvab nostalgiat. Aja, inimese, ruumi suhteid tõlgitseb ta väga omapärasel viisil, püüdes saavutada oma naisekujudega ilu- ja harmooniamaaailmu, mida aga varjutab sajandilõpu ärevus ja kurbus. Õigupoolest on Balla töödes tugev manerismi vaim, mis on segatud keskaja müstikaga (taolisi manerismi jooni võib tähele panna veel mõne teisegi ungari noore kunstniku loomingus). Tema tööde käsitlus on sürrealistlik, meelestatus aga ekspressionistlik. Tegelasteks on sageli puutüvest kehadega naised — juuretud ja üksikõikseks muutunud. Nende kujude salapärasus lähendab toid saksa romantikute vaimule.

Lõpuks tahaks puudutada veel Győző Somogyi graafikat, millele on taas raske leida analoogiat ungari kunstis. Oma ajalooaineliste groteskidega on ta tunnistanud ungari noorema põlvkonna graafikute hulgas üheks ainulaadsemaks, ning tema lehed on saanud nimetuse «Somogyi sotsioajalugu» ja «Somogyi sotsiograafika». Somogyi kunsti juuri tuleb õieti otsida sajandialguse ajalehejoonistustest ja fotograafia ajaloo ning uuendatud montaažipõhimõtetest. Tema suuremõtmeliste siiditrükkide mustad, grotesksed, naturalistlikud kujud paiknevad eranditult valgel foonil.

73. Imre Bak. Allkirjata. Siiditrükk, 1975.





74. Margit Balla. Sealpoolne kallas. Pliiats. 1981.

Ta käsitab aluspinda autonoomse ehituselemendina, eemaldades sellelt kõik segava ja mittevajaliku ning loob kompositsiooni nii, et see valge pind nagu iseendast veab kaasa ja liigutab otsekui seestpoolt kasvavaid figuure. Somoogyit huvitab põhiliselt kolm teemaderingi — sotsioloogilis-olustikuline, ajalooline ja usuline teema.

1970-ndate aastate lõpupoole tuli graafikasse grupp noori, kelle teosed on juba väärinud õigustatud tähelepanu. Üks talendikamaid neist on skulptor ja graafik Imre Bukta, kes paneb lehed kokku tillukestest, rastripunkte meenutavatest joonekestest ja täppidest. Töös on mitu vaatepunkti, mis üheaegselt annavad edasi eest- ja pealtvaate. Abstrakteist, määratlemata joonekestest ülesehitatavasse kompositsioonis lisab ta väikesi naturaalseid detaile. Károly Kelemen suuremõotmelistel siiditrukkidel on tosinakaupa reklaamimaigulisi ebamaiseid olevusi, kellele kunstnik annab individuaalsuse ja rüütab nad informatsiooniga. Erilisse unedemaailma viivad Tamás Kárpáti aimuslikud grafiidiplekkidega kaetud lehed. Gábor Záborszky loob oma montaažiprintsiibi järgi kihiti üksteisele otsa 70-ndate aastate iseloomulikud graafilised loomisviisid — konstruktivismist, fotost, joonest.

Ungari nüüdisgraafikas on tähelepanuväärsele kohal igasugune eksperiment ja stiilipaljusus heas mõttes — metafoorilis-subjektivistest kunstist kontseptuaalse kunstini, avatus ja suletus, värvikus ja ühatoonilisus, poolik ja valmis töö jne. Uued algatused liituvad ja seostuvad küllalt sujuvalt kujutava kunsti piiride laiendamisega, uue visuaalse keele väljakujundamisega. Artistlike, küpsete loojate ja noorte eksperimenteerijate teosed täiendavad üksteist ega seisa omavahel konfrontatsioonis. On tunda dokumentaalse graafika elavnemist. Selles mõttes on huvitav vaadata 1978. ja 1979. a. graafikamappe, mis on kokku pandud Makó loomingulises laagris tehtud graafilistest lehtedest. Makós töötavad suviti sellised graafikud nagu Imre Kócsis, Imre Szemethy, Ferenc Banga, Árpád Szabados, Ádám Kéri ja hulk nooremaid kunstnikke. 1978. a. mapis valitsevad veel «väsinud deemonid», golemid, lohed. 1979. a. on aga kindel suund tehnilise graafika poole — dokumentalismi, fiktsioonide, keemiliste katsetuste valdkonda. Kümnendi lõpp seostub ka ofsetlito sünniga.



75. Margit Balla. Puhast nisu nakitseb metstuvi. Pliiats. 1981.

Ja veel ühest seigast. Viimasel ajal on huvi joonistuse vastu tublisti tõusnud ja seda on ka sihilikult tõstetud. 1980. a. korraldati Pécsis joonistust kui graafika eelloomet, plaani, ideed propageeriv näitus. Otse pärast seda avati Budapesti Rahvusgaleriis joonistuste näitus. Ikka ja jälle rõhutatakse, et vaatamata mis tahes tehnilisele eksperimendile jääb ungari graafika joone kunstiks. Kriitikud tunnevad muret sellepärast, et seni puuduvad üksikuid gruppe ja suundi esindavad probleemnäitused ning kindla probleemiasetusega ülevaatenäitused, mis kontsentreeritult suudaksid iseloomustada ungari graafika suundi ja arenguteid. Erandiks on vaid kunstiajakirjade ja raamatugraafikute töid tutvustavad näitused. Ungari kunsti kuukiri «Művészet» esitab regulaarselt uuemat kunsti ja avaldab teoreetilisi artikleid. Neis on erilise tähelepanu all ikka olnud graafika. Suurematest graafikanäitustest tuleks märkida 1981. a. Miskolcis toimunud XI ülemaalist graafika-biennaali, populaarsed on ka Tihányi pisigraafika-biennaalid. Kõrgelt hinnatakse ungari graafikute hulgas Krakovi ja Ljubljana rahvusvahelisi graafikabiennaale.

KASUTATUD KIRJANDUS

1. András Bán — Liviusz Gyulai. 1978.
2. Selge iroonia (Látszólagos ironia). Vestlus Győző Somoogyiga — Péter Sinkovits. Művészet 1980/8.
3. Graafikud suvepuhkusel (Grafikák kánikulában). Lajos Lóska. Művészet 1980/11.
4. Faktid ja võimalused. Graafika 1970—1980. (Tények és lehetőségek). — Lajos Lóska. Művészet 1981/2.
5. Uued tendentsid 70-ndate aastate graafikas (Új tendenciák a 70-es évek grafikájában). — Emese Krunák. Művészet 1981/2.
6. Tule mu juurde, kinnisidee! Aladár Almásy graafikast (Jöjj hozzám, rögeszme!) — Emese Krunák. Művészet 1981/10.
7. Ühe kunstiliigi enesetunnetus. XI Miskolci graafikabiennaalilt (Egy műfaj önismerete) — Emese Krunák. Művészet 1982/2.
8. Kurblik sajandilõpp. Margit Balla graafikast (Szomorú századvég) — Emese Krunák. Művészet 1981/1.



76



77

ERVIN ÕUNAPUU

sündis 1956. aastal Raplas, lõpetas seal keskkooli. Kunstnikuna on iseõppija. On teinud lavakujundusi «Vanemuisele», peamiselt E. Hermaküla lavastustele. 1982. a. toimus Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis tema personaalnäitus. Tööd on olnud näitustel ka väljaspool Nõukogude Liitu. Tehnikatena on kasutanud oforti, õli, akvarelli, pliiatsijoonistust.

76. Ervin Õunapuu. Vaikne lend I. Akvarell. 1982.

77. Ervin Õunapuu. Vaikne lend II. Akvarell. 1982.

78. Ervin Õunapuu. Huvastijätt. Akvarell, gvašš. 1979.

79. Ervin Õunapuu. Teekond läbi öö. Pliiats. 1980.

80. Ervin Õunapuu. Katedraal. Pliiats 1981.

78



79



80



70. aastate lõpu poole ilmus üleliidulistele näitustele üha rohkem töid, mille tähenduslikkus oli üles ehitatud avalikult kasutatud «tsitaatidele» kunstiajaloo. Seda nii kujutamismeetodite osas (meenutagem Vermeeri-vaimustust) kui ka otseselt kujundisüsteemi sisse loodud kunstiajaloo tuntud detailide näol. Samal ajal hakkas dekoratiiv- ja tarkkunstis arukas stiilsatsioon maad andma naturiirudele detailidele, viijetele või isegi otsestele laenule rahvakunstist ja XIX saj. poolkäsitönduslikust vabrikutoodangust, sisekujunduses ja mööblkunstis hakkas toimima tõeline «antike» stiilide tohuvabohu, kus kõik oli lubatud peale steriilsel funktsionaalsusel. Iseenesest võiks sellist retroihulust tarkkunstis lihtsalt üheks kitsivarjandiks pidada, kui mineviku kasutamise poole poleks pöördunud ka nn. kaunid kunstid ja arhitektuur (millel siinkohal pikemalt ei peatata, vt. «Kümme arhitekti Kunstisalongis»). Järelikult pole tegu mitte mõne snobistliku kõrvalepõikega, vaid tõsist analüüsi vajava nähtusega, mille juures puutume kokku terve rea probleemidega, alates metodoloogilistest (kuidas üldse stiili uurida), lõpetades kaasaja kunsti põhiküsimustega (s. h. avangardismi kriis, ühtse 20. sajandi stiili võimalikkus jne.). Sest kuigi kunstivoolude vahetus sajandil on olnud kiire ja paralleelselt eksisteerinud mitu erinevat suundumust, on kaks iseloomulikke tunnust peaaegu viimase ajani vastu pidanud — originaalsusetootlus selles mõttes, et sajandeid kunsti järjepidevust ülal hoidnud traditsiooni ei peeta enam autentseks praeguse sajandi suhtes, ja ettekujutus, et kunstniku isiksuse vabadus algab enese vabastamisega naturiirude banaalsest poolest (olgu siis konstruktivistlikus või sürrealismis vaimus). Nn. retroromaner aga hülgab nii ühe kui teise, lükkides kaasaegsesse kujundikeelde visuaalseid tsitaate teistest aegadest ning suurendades seega taas kunstiteose sõnumilist osa. Selline tendents on praegu aktuaalne nii meil kui Läänes. Üleliiduline ajakiri «Dekorativnoje Iskusstvo» avaldas terve rea poleemilisi selleteemalisi artikleid, kunstiajaloo kasutamise praeguse variandi üle kujutavas kunstis on sõna võtnud tuntud kunstiteadlased A. Kamenski, A. Morozov, L. Motšalov. Pole mõtet pikemalt hakata peatuma siiral, kuid lihtsameelsel rõõmul «lõbusa» retrostiili üle, mis ei tähendavat mitte apellatsiooni minevikule, vaid uut loomise printsiipi, mis vabastab meie suhted esemetega võõrandumisest, kuulutab kadu funktsionalismile, taastab isikupärase loomemeetodi ja on niimoodi isegi loogiliseks jätkuks modernismile (L. Belikova, «Dekorativnoje Iskusstvo», 10, 1982 jt.). Samuti võib küll olla õigustatud, kuid mitte analüüsitud A. Kamenski tõsine pahameel nimetatud tsiteerimise vastu. A. Kamenski käsitleb seda kui välist eklektikat, mis paratamatult eeldab ka vaimset eklektilisust, epigoonlust ja kõige labasemat väikekodanlikule antikvariaadi-ihalusele vastutulekut. (A. Kamenski, «Tvořestvo» 6, 1979). Diskussiooni tõeliseks teljeks kujunesid S. Han-Magomedovi ja J. Gertsuki (Stiililühendused või eklektika? — «Dekorativnoje Iskusstvo», 4, 1981 ja Stiililühendused. — «Dekorativnoje Iskusstvo», 5, 1982) artiklid, kusjuures esimene lähtub plastilis-konkreetselt stiilmõistest, teine kannab retro üle sotsiokultuuriliste nähtuste kompleksi. (Väliselt eklektiliste tööde tähenduslikku seost kaasaja vaimueluga on rõhutanud ka A. Morozov, «Dekorativnoje Iskusstvo», 3, 1979). Erinev metodoloogiline lähenemine on täpsustanud ka muidu läbisegi kasutatavaid termineid — vormiarendu seisukohalt on tegemist eklektilise nähtusega (kasut. ka mõistet uuseklektika), sotsiokultuuriline lähenemine tegeleb esmajoones retroihalusega. J. Gertsuk on eristanud neid niimoodi: eklektika on püüd utiliseerida kultuuripärandit, retrostiil aga tähendab ühete või teiste kultuurilise-ajalooliste situatsioonide «ülemängimist», «teatrit enda jaoks», õigemini dekoratsiooni ja rekvisiiti selle teatri jaoks. Ettevaatlikult on kasutatud mõistet postmodernism tähistamaks ajalist järgnevust modernismile. J. Kantor on soovitanud viia termin retrostiil enam korrelatsiooni tunduvalt laiemal postmodernismi mõistega. Harva ja selgitusetu on kasutatud mõistet historism, kuigi just see tundub allakirjutajale enam kohasem olevat, kuna sõna ise ei sisalda endas hinnangut (vrld. eklektika). Tagasi tules S. Han-Magomedovi artikli juurde, siis tema jaoks on küsimus järgmises: kas uuseklektika on uus etapp 20. aastatel formeerunud (autor nimetab seda edaspidi kaasaegseks stiiliks) stiilisüsteemis või sellest lahtitütlemine ja järkjärguline ülekasvamine uueks, mineviku traditsioonidele orienteeruvaks stiiliks. Defineerides stiili väga konkreetset («Kogu stiili kujundavate faktorite keerulisuse ja mitmekihilisuse juures on stiil oma lõplikus, formaal-esteetilisest järelduses väliselt vastuvõetavate ja kergesti äratuntavate tunnuste süsteem») ja kaasaegset stiili kui kunstilist nähtust, mis eeldatavalt toimub pikka aega ning on täis dialektiliselt toimivaid vastukäike, mis omavad tähendust siiski vaid stiilisiseselt, jõuab autor järeldusele, et eklektika on vaid sellesama kaasaegse stiili üks siksakke, «haigus». Põrmugi kahtlemata funktsionalismi esteetika õigsuses, seletab ta eklektikat kui stiili «nõrkusehetke», läbitõttamatust, piisavat väljakujunematust, mille kohatised vorminõrkused lubavad maitsetuse sissetungi. 70. aastad on sel juhul eklektika 3. laine (vrld. 30. aastaid kui neoklassitsismi tärkamisaega ja 50. aastate USA-d), mida iseloomustab see, et ei püüta vastandada ühele süsteemile teist (nagu neoklassitsismi funktsionalismile), vaid väljapääs leitakse dekorativismis ja eklektikas.

Nagu öeldud, vastandub sellele J. Gertsuki stiilikäsitus: stiil pole mitte ainult «tunnuste süsteem, vaid kui erilisel viisil for-

meerunud kunstiliselt väljenduv ajastu maailmatunnetus. Formaalsesteetilisest seisukohast võib praegust situatsiooni tõepoolest hinnata kui stiilsatsiooni eklektika vaimus, kuid kohe tekib küsimus kaasaegse stiili mõistes endas, sest sellisena, nagu esitab teda Han-Magomedov (vastuoludest vabastatud, kunstiliselt eneseväljenduselt rangelt formaalne), on ta utoopiline ja teostatamatu. 20. sajandi eneseteadvust pole olnud võimalik suruda ühe stiili raamidesse, algusest peale on uuenduslikkus lagunenud mitmesse suunda, ratsionaalsed, konstruktivistlikud ja funktsionalistlikud suunad segunevad irratsionaalsete, sürrealsete, ekspressiivsete ja dekoratiivsete püüdlustega. Ühe suuna domineerimisele vastandub teine kapriis; võib-olla tõesti vaadelda 70. aastate retrostiili vastukaaluna 60. aastate neofunktsionalismile? Ometi ei maksa retrostiili võtta kui pretensiooni totaalsele stiilivalitsemisele, sest võrreldes ajalooliste eklektikaetappidega (19. saj.) on retro suhtumine minevikku teistsugune. Seda ei hingesta arusaam, et koos võõraste võetega on võimalik omastada ka võõras kunstiline maailmapilt, vaimsed aarded, vaid võõras võetakse üle mingil teatraalsel, täpsemini maskeraadsel kombel. Niipea kui see muutub tõsiseks programmiks moodsel kultuurietappide elustamise suhtes, muutub ta ka kohe võltsiks, kaasaegse kultuuri eitamiseks. Kui tajutakse vahet kasutatava kultuuriga ja tuuakse see vahe teose struktuuri, siis sulab nähtus rahulikult kokku kaasaegse disaini ja arhitektuuriga.

Niisiis lahendab J. Gertsuk dilemma kaasaegne stiil — retro sellega, et käsitleb teisiti stiili mõistet, jättes sellest välja kvaliteedi probleemi ning asendades selle kompleksuse, teatud maailmavaatelisuse küsimusega. J. Kantor (Postmodernismi illusioonid ja kriitika. — «Dekorativnoje Iskusstvo», 10, 1982) võrdleb Gertsuki metodoloogiat üldse kogu kunstiajaloo viimasele kümnendile levinud metodoloogiaga. Retrostiil ilmutas ennast kui teatavat vormi kujundavat liini, mis läbi plastiliste märkide süsteemi kutsus kujutluses esile ühe või teise ajastu või elustiili maailmamõistmise, plastilist traditsiooni mõistetakse mitte kui jutustavat, vaid kui vaimset või mõttelist, mingit laiemat vaimset reaalsuse kehastust. Analooiline protsess toimib kunstiajaloo metodoloogias — formaal-plastilisele analüüsile toetuv stiilikonseptatsioon asendatakse ajaloolis-kultuurilise kontseptsiooniga. Samas kahtleb autor väites, et retrostiil on pöördumine traditsiooni poole, sest eriti maalikunstis on näha, kuidas omastatakse teatud ajaloolist maneeri (kompositsiooni, võtet) n.ö. puhtal kujul, nagu poleks sellel eelnevust ega järgnevust. Samas aga lõhuvad abstraktsed mõtlemise katsed kunstis ajaloolise refleksiooni toomisega kujundisüsteemi seda seestpoolt, keeldudes tema spetsiifilise problemaatika (nagu see on kujunenud 20. saj. vormilooas mõtlemises) lahendamiseks ning tehes seda väljastpoolt tulevate vahendite abil. Järelikult ei taha retro üldse elada traditsiooni sees, jätkata seda; tal on pigem just antitraditsionaalne loomus. Tal puudub omaenda positiivne seisukoht ning sellega kaasneb teatud segadus professionaalsete kriteeriumide osas. Kuid retro võib vaadelda ka kui kompromissi kahe 20. saj. kunsti põhilini («märgilise» küljega tegelenud liin, näit. dada, popkunst ja formaal-plastiliste väärtustega tegelenud liin, näit. konstruktivism) vahel. Siiski leiab autor, et käsitletud historismile suunduv protsess ei saa olla produktiivne, ja kui temas üldse on kasulikkus, siis selles osas, et pööras tähelepanu ettekujutusele kunstilisuse parameetritest (õigustatakse ju retro eeskätt esteetiliselt alge defitsiidiga).

Refereeritud autorid on käsitletud väga põhjalikult mõned retrostiiliga kaasnevad probleemid, eeskätt kunstiajaloolise fakti uurimise metodoloogia seisukohalt. Ometi jääb puutumata rida sellisama «sotsio-kultuurilise» variandi juurde kuuluvaid küsimusi, näit. milliseid ajastuid, milliseid «tekste» valitakse ja kuivõrd orienteeritud on nende kasutamine, arvestades üldist kesist erudeeritud kultuuriajaloo (ka kunstnike endi puhul). Teisest küljest, stiilistika seisukohalt, võib ajaloolist kujundit vabalt käsitleda nimelt kui plastilis-formaalset võtet, millel täiesti puudub kultuuriloolise märgi iseloom. Jne.

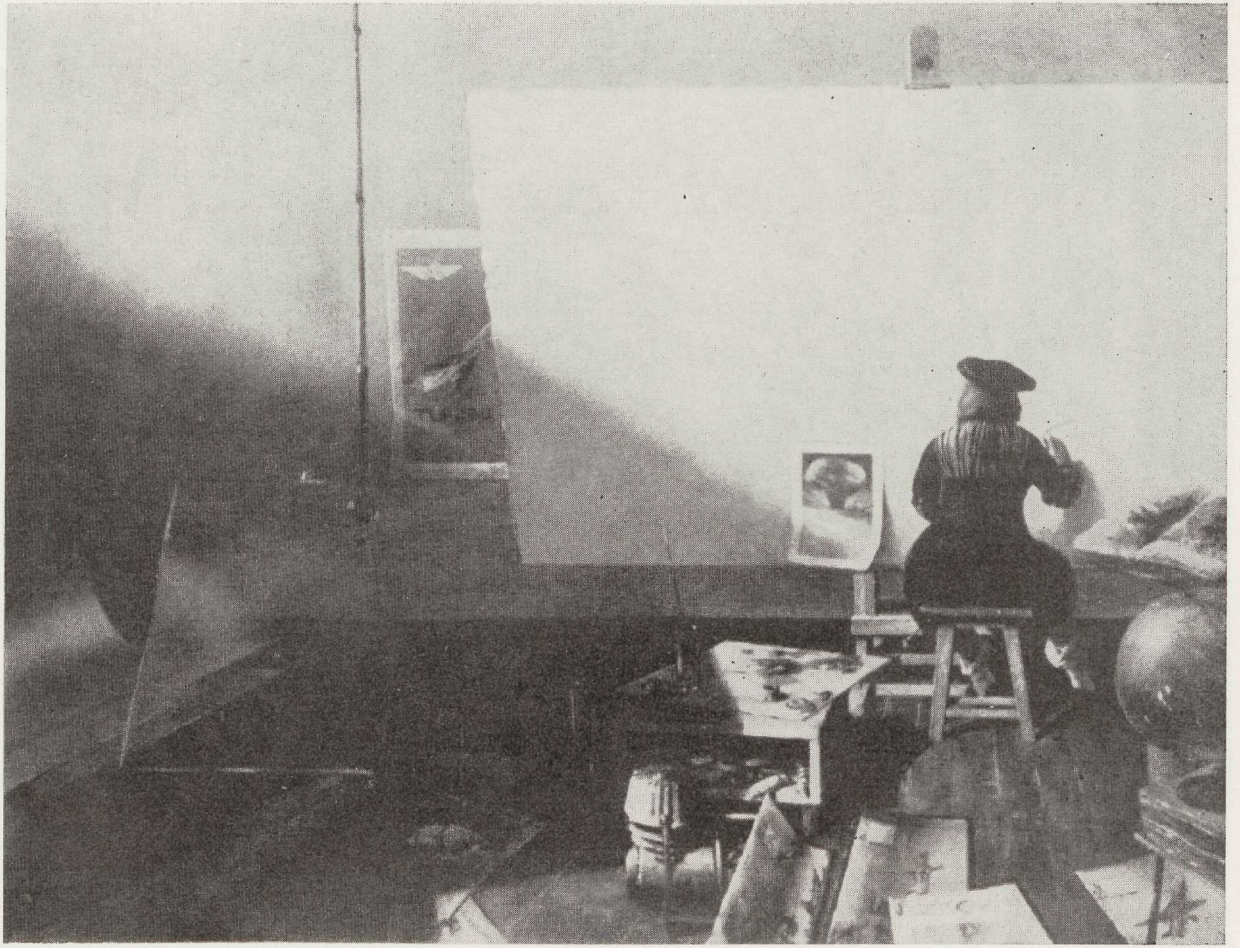
Kokkuvõttes peab nentima, et eesti kunstnikkonda pole see problemaatika valusal kombel puudutanud, sulades seni rahulikult kaasaegse kunsti üldpilti. Esialgu puudub alternatiiv kaasaegne kunst — retro, sest eesti kujutav kunst on kaasaegsust alati küllalt paindlikult tõlgendanud.

Sirje Helme

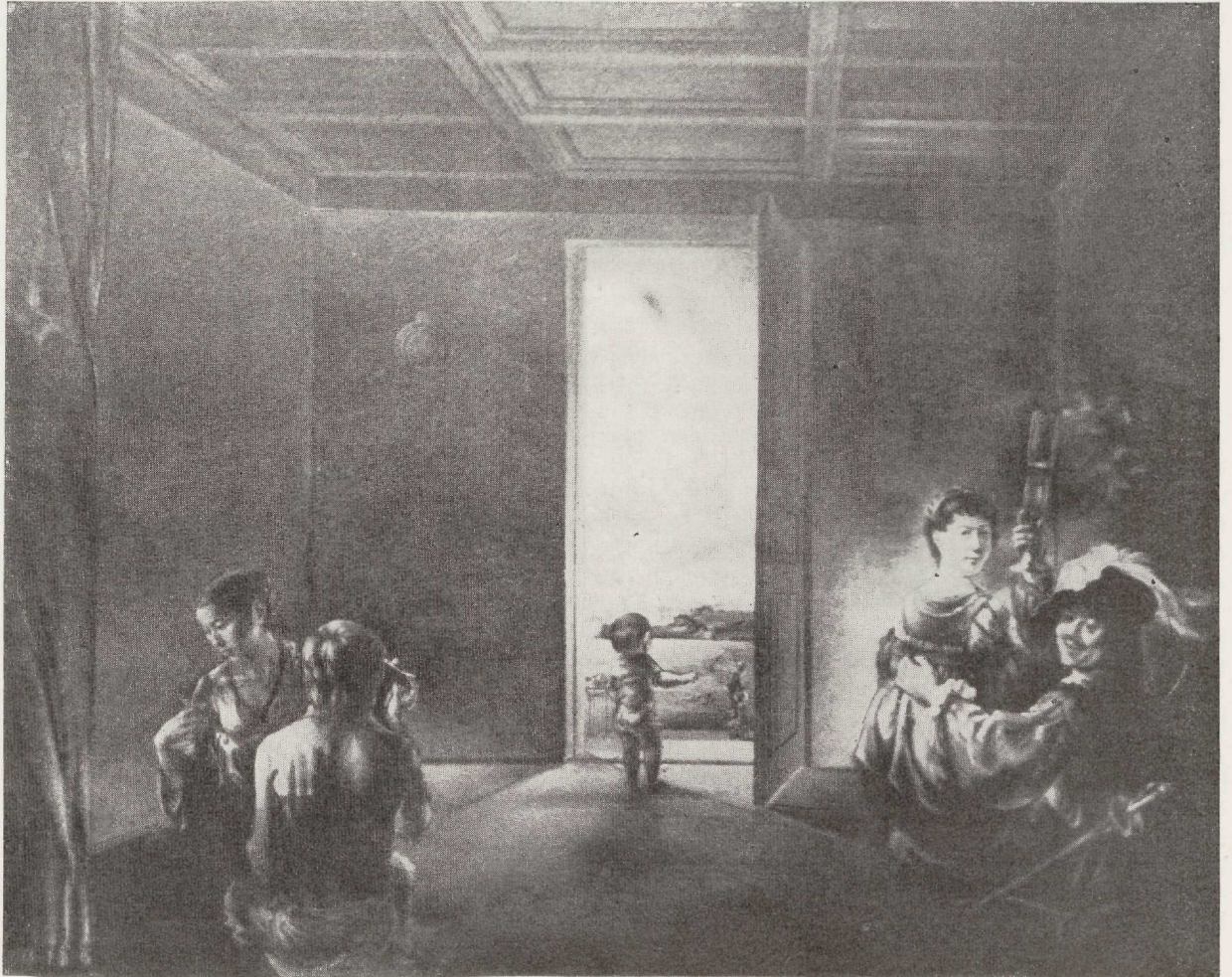
81. Rein Tammik. Ateljees. Õti, 1982.

82. Jerbolat Tulenbajev. Noorus II, Õti, 1981.

81



82



UUS HISTORITSISM

MINEVIKU OLEMASOLUST UUSIMAS KUNSTIS FENOMENID JA SÜMPTOMID

EKKEHARD MAI*

RETROSTIIL? EKLEKTIKA? HISTORISM? HISTORITSISM?

Juba mõnda aega võib täheldada hämmastava fenomeni ilmne- mist. Muuseumid, näitused, ajalugu ning mineviku ajalooline tõe- põhi on viimase aastakümne jooksul kõikjal massilist huvi ärata- nud. Entsüklopeedilise kultuuritööstuse vahendusel on kõige erine- vamad ilmingud ja nähtused ajaloost võimaldanud seda interpre- teerida. Niisuguse ajaloo kogemise kvaliteedi üle võib kahtlemata vaielda, ent majanduslikud ning kommunikatiivsed võimalused üle- vaate saamiseks minevikukultuuridest on viinud ajaloolise hari- duse «demokratiseerumise» ja egaliseerumiseni. Selle tulemusena on ajalooline haritus kujunenud pandiks hariduskillukeste vastu ning sageli isegi tegelikkuse fragmentaarseks asendajaks. Tead- mine kui võim, põgenemine, võlu ja ajaviide — sellised komplek- sid näivad tegevat kohmetuks ning loovat uusi komplekse. Utoo- piline minevik on massimeediami vahendusel kõikjal muutunud oleviku koostisosaks.

Sellised kompleksid näivad valitsevat nüüd ka uuema ja uusima kunsti ilminguid. Kunstide reprodutseeritavuse ajastul on kunst nüüdseks mitte ainult allutatud teadmistele, vaid viib sageli kunsti kui kunstiajaloo juurde, ning vastupidi. Ehkki me võime igal ajas- tul täheldada stiiliekstremiteetide olemasolu, ehkki klassikalise moder- nismi kunstnikud Picassost sürrealistideni on teadlikult tunnista- nud varasemate kunstnike mõju oma loomingule, on alljärgnev vaatlus siiski põhjendatud asjaoluga, et viimastel aastatel on saage- nenud suurte kunstnike tsiteerimine ja parodeerimine ning vanade meistrite stiilianaloogiatega esilekerkimine, et realistlik ning figura- tiivne kujutamisaad üle maailma taas ausse on tõusnud ning et kõik see tingib vajaduse mitte ainult nähtust kirjeldada, vaid ka püüdu leida vastust küsimusele, miks see nii on. Kui nn. post- modernistlik arhitektuur soodustas vanema ehituskunsti tsiteeri- mist, siis on õigustatud ka küsimus, millised võiksid olla analoo- gilised ilmingud kujutavas kunstis?

Historism¹. Mõiste ja probleem. Juba ammu on päevakorda ker- kinud teoreetilised vaidlused, mis on haaranud mitte ainult huma-

nitaarteadused, vaid kaasa tõmmanud ka praktilise kunsti. Tege- mist on oma tähenduselt ja määratluselt veel väga ebaselge ning raskesti käsitletava, senini ikka veel traditsiooniliselt halvustavast mainest läbi imbunud mõistega «historism». Mõiste ise pärineb mõõdunud sajandi keskpaiga ajalooteaduse praktikast. Meie sajandi kolmekümnendail aastail mõisteti selle all põhiliselt sajan- divahetuse historiograafia meetodit, mis, olles pigem «jutustus» kui teooria, toonitas materjali subjektiivse valiku, personalistliku ning natsionalistliku kallakuga, subjektiiv-elamuslikult romanti- seeriva hoiakuga ajaloo kui elu õpetaja rolli ja tähtsust konk- reetses ajas ning situatsioonis.

Sajandivahetuse murrangutega kõikidel elualadel muutus ajaloo kui elutoe roll pragmaatiliseks. See tõi enesega kaasa mitte ainult teadmiste ebatavalise kasvu ning haridusjoobumuse, vaid viis ka ajaloo kui teaduse formeerumiseni maailma arengut mõtestavas filosoofilises süsteemis. Historismile kui uuemaaegsele, Meinekke järgi revolutsioonilisele maailmavaatele oli tervikuna iseloomulik paralleelide tõmbamine uue ja vana vahel, minevikupärandist üle- saamise otsingud, poleemika «ajaloo kahjust ja kasust elule» (Nietzsche) ning «ajaloo funktsioonidest meie ajastul». Sellega ei tarvitsevat — teadmiseks kriitikuile — sugugi kaasneda oht originaalsele eluhoiakule. Oma eluõiguse tõestamiseks tsiteeriti Voltaire'i ja valgustusajastut, eelkõige aga Herderit.

Ajaloolises arengus ja populaarseis arusaamades tähistab «his- torism» ennekõike aga etteheidet. Ajast ja põlvkonnast tingitud alavääristava hoiakuga viidati sellele pikka aega kui 19. sajandi teise poole mõttelaadile ja kultuurinähtusele, poliitilises plaanis kui Wilhelm II aegsele vanale režiimile, milles nähti oleviku soovide ja eesmärkide projektsiooni ajaloo näidetele. Poliitilis-sotsiaalses tõlgenduses sai historismist peagi tervikuna eitava hinnangu ning eelarvamuste kriteerium, milles nähti ühiskonna ja tema kultuuri vastuolu, mis ajaloo poole pöördudes polnud suuteline leidma

* Artikkel on refereeritud ajakirjast «Das Kunstwerk» 1981, nr. 3. Ehkki selles on mitmeid vajeldavaid seisukohti, mis tulenevad kunsti kui immanentse, asotsiaalse nähtuse käsitlusest, iseloomus- tab artikkel ometi mõningaid tänapäeva Lääne kunstile omaseid arengutendentsi.

¹ Juhine lugejate tähelepanu asjaolule, et sugulasmõisteid «his- torism» ja «historitsism» väljendatakse saksa keeles e n a m a s t i (nagu ka artikli originaaltekstis) ühise terminiga «der Historis- mus». Tuleb ka silmas pidada, et «historism» mõiste käsitlus käesoleva artikli autoril erineb selle mõiste marksistlikust käsitlu- sest.



83. Erró. Haige.



84. Christóbal Toral. Carlos IV perekond, Goya järgi. 1975.

oma ajale vastavat väljendust. Et see seisukoht aga enam paika ei pea, selles ollakse juba mõnda aega veendunud. Veelgi enam. Lihtsa möödunud sajandist vaimustunud nostalgia-moe asemele näib historismist olevat sündinud uus pärija.

Historism ja kujutav kunst. Just kujutavas kunstis leidis see arusaam selgeima väljenduse. Ajalooteaduse kaudu kujunes historism kaasaegseile eesmärkidele ning sotsiaalseile ja poliitilistele vaadetele allutatud ephhüstiliks, stiili ja poliitika vastastikuste suhete manifestatsiooniks. Selle esmaseks kandjaks kujunes arhitektuur. Oma loomingulises kaitsehoiakus eitasid historismi ka moodsad arhitektid, nähes selles põhimõttelagedat stiilimaskeraadi ning õõnsat teatraalsust, kulissi-imet (A. Loos: «Ornament kui kuritegu»). Veel 1961. aastal väitis Nikolaus Pevsner: «Historism on tentsents sellisel määral uskuda ajaloo mõjuvõimu, et algupärane tegutsemine lämmatatakse ja asendatakse käitumisega, mis on inspireeritud mingi muu ajastu pretseedendist.» Tõesti, romaani stiilis kohvik, uusgooti vabrikahoone, uusrokokoostilis sisekaunistus näivad ilmutavat võõrandumist, mis väljendub ambivalentse ja ebakriitilises suhtumises stiilidesse kui võrdselt asendatavatesse, sisuta ja tekkepõhjusteta vormidesse. Historismi kriitika võimsaimaks argumendiks on originaalsuseprintsibiist lähtudes saanud etteheide jäljendamises kui loomingulise puudumises.

Praegu peab aga kinnitama, et taolise minevikustiilide redigeerimisega on loodud ka terviklikke ning kaugeltki mitte ainult subjektiivsete assotsiatsioonide põhjal suvaliselt kokku seatud teoseid. Seda tunnistavad nüüd ka noorema põlvkonna arhitektid. Sotsiaalne indiferents polnud mingil juhul historistliku arhitektuuri ideaal, küll aga on iseloomulik arhitektooniliselt vaesele ning ainuvalitsevaks muutunud hilisemale arhitektuurile ja uusehitustele. Ning just uue arhitektuur, mis originaalsuse kui loomingulise oli absoluudiks tõstnud, pörkas kokku reproduktiooni mõistega tööstusliku seeriatootmise näol. See vastuolu muutub eriti drastiliseks ajastul, millele on omane ajaloo- ja väljendusprotsesside senikogematu kiirenemine, mis laseb seetõttu uude eriti kiiresti ajalooks muutuda. Sellest vastuolust võib-olla ka uue alguse radikaalsus. Ehkki historismi vaadeldi senini peamiselt kui 19. sajandi arhitektuurinähtust, pole probleem ise uus ega ole sellest kõrvale jäänud ka kujutavad kunstid. Niipea kui

meil on tegemist taassünni ja taasloomisega, vanema traditsiooni pärandamise ja edasikestmisega, vana ja uue kunsti dialoogi, variatsiooni või koopiaga, puutume kokku historismi mõistega. Kunstiajaloo võib leida loendamatul hulgal historisme ning teadlikult üle võetud traditsioone. Antiikarhitektuuri elemendid kesk-aegses ehituskunstis, Michelangelo ja Raffaeli traditsioonide normatiivsus manerismis ja barokis, barokliku õukonnakunsti õilistamine vanarooma ja renessansi eeskujudega — näiteid võiks tuua enam kui piisavalt. Veel käesoleva sajandi alguses võime kogeda üht historismi ilmingut tolaeagsete moodsate kunstnike pöördumises jaapani, aafrika, rahvakunsti poole. Historismi esilekerkimine on peaaegselt ikka seotud olnud ajaloo teaduse avastustega seni tähelepanust kõrvale jäänud, teisiti mõistetud või veel tundmatute ajaloonähtuste ja kultuuride valdkonnas. Isegi kui meil on tegu ainult ajaloolise tsitaadi, mingi stiili tundemärgiga, peame rääkima traditsiooni ja uuenduse printsibiist. Enne originaalsuse ja eseseisvuse mõiste absolutiseerumist kunstis ei vaadeldud vana kordamist sugugi puudusena. Kuni möödunud sajandi lõpuni võib rääkida katkematust järjepidevusest loomingu traditsioonides, ülesannete ja vajaduste konventsioonides, vanade meistrite ja nende teoste eeskujude olemasolus, ja muidugi kunstiopeuse stabiilsuses. Ning viimaks kujutas 19. sajandi historitsism endast sajanditest välja kasvanud kultuuriseoste ja -kohustuste fenomenaalset sulamit, milles traditsionalism ja akademism olid konservatiivsemad komponendid. Alles modernistidega näib too järjepidevus enamikes aspektides katkevat, ent see ei tähenda sugugi, et me ei võiks nende kunsti eeskujusid leida teistest ephhidest või vaadatuna teistest aspektidest. Pevsner ja Götz tõid esile teise liini traditsioonide järjepidevuses, mis oli normatiivse kunstipoliitika teenistuses ning mis viis arhitektuuris saksa renessansskunstist ning rahvuslikest traditsioonidest läbi Schinkeli klassitsismi, üle Peter Behrensi kuni fašistliku arhitektuuri välja. Analooilisi «historiseerivaid» stiilivõle võis 20. saj. I poolel kohata ka Prantsusmaal, Inglismaal, Belgias, Rootsis, Taanis, Soomes, Põhja-Ameerikas, Itaalias, Nõukogude Liidus. Sellist traditsioonipidevust pole sellisel määral enam küll ilmnenud, ent põhimõtteliselt oleks võimalik uema arhitektuuri uushistoritsistlik taassünd tänu Mies van der Rohe, Corbusier', Gropiusse, Bauhausi jt. büroode arvukate arhitektide ühtsele maailmavaatele.



85. Roy Lichtenstein. Naine õites kübaraga. 1963.



86. Larry Rivers. Hollandi meistrid ja sigarid.

Akademism, naturalism, realism. 18. sajandil võib täheldada tendentsi maitse subjektiviseerumise ja esteetilisuse mõiste iseseisvumise suunas. Kuni selle ajani kehtinud seosed kunsti tellimuse ja tarbimise vahel lõdvenesid. Valgustusajastul hakkas kunst aegapidi loobuma oma endistest moraalsest, religioossetest, sotsiaalsetest ja poliitilistest kohustustest, mis kuni selle ajani kõrvuti vormikategooriaga ning vastavalt sisule määrasid kunsti ülesande. Akadeemiad elasid selle protsessiga üle oma esimese tõsise kriisi. Lausa hämmastav, et akadeemiatest loobudes pöördusid paljud kunstnikud ise kunstiajaloo poole, valides aga eeskujudeks teised epochid. Nende ideaaliks kujunes... ühtse koolkonna ja ateljeesõpruse printsiip!

Kunstiakadeemiate põhivõteteks oli niisiis klassikalisteks tunnustatud meistrite kompositsioonide ja kunstiliste võtete õppimine kordamise näol, millele teoreetilises plaanis eelnes teose analüüs. Sellega oli kunst tõstetud esteetilise normi tasandile.

Bruegheli perekonna kunstnikud, Hieronymus Boschi koolkonna meistrid, Raffael, Andrea del Sarto ja paljud teised kordasid teadlikult oma õnnestunuks tunnustatud teoseid. Rea kunstnike loominguks tuginevad terved perioodid mõnele varasemale silmapaistvale teosele või motiivile. Seetõttu pole imestada, et me kohtame mingit altarpilti kümnetes kordustes. Samadel põhimõtetel on loodud tohutu hulk hollandi natüürmorte, Louis XIV aegseid õukonnaportreid, mis sisuliselt kujutavad endast meistri «stiilnäidiste kataloogi» alusel kaastöölise poolt kokku seatud ja meistri redigeeritud kunstitoodangut, mis allus oma diferentseeritud hinnakirja-süsteemile.

Koopias ei nähtud seega midagi vähem- või alaväärtuslikku. Korduseid ning tsitaate vanematelt meistritelt loeti koguni tunnistuseks kunstniku meistriküpsusest ning kunstilisest koolitusest. Ka oli kunst tollal adresseeritud kitsale asjassepühendatute ringile ning kunstiinformatsiooni levik väga piiratud. Kõik see stimuleeris sageli tõelist loomingu protsessi, mille läteks po'nud mitte ainult täiuslikuks arendatud välised võtted, vaid teoste assotsiatiivne hingesugulus ja visuaalne kultuur. Mõnigi kord toonitati sellega teadlikult mingit ajaloolist missiooni või ajaloolise traditsiooni püsivust (Karl V portree ning Tizian ja Rubens).

Kunstikoolituse seisukohalt on uuemal ajal markantseks näiteks Cézanne'i eeskuju kubistidele.

Möödunud sajandil oli akadeemiline kopeerimine kunstilise hariduse tähtsaimaks osaks mitte ainult Pariisi ametlikes kunstiopeasutustes, vaid ka terves reas eraakadeemias. Senini on liialt ühekülgselt vastandatud ühelt poolt ametlikku kunsti, Pariisi Salongi, milles on ikka nähtud vaid salongieklektikat ja mineviku pimedat järgimist, ning teisest küljest tolaegseid moodsaid impressioniste, ehkki Manet ja Degas alustasid läbinisti akadeemilisest koolitusest. Ka oli akadeemia kunsti ning kunstnike väärtuste, sotsiaalse standardi ning korporatiivsete huvide kants ja mõõdupuu. Ühiskondlike nihetega kaasnes oht kunstiinstituutide sotsiaalsele ja poliitilistele funktsioonidele ning kättevõidetud staatusele. Selle kaitseks pöörduti kunstiajaloo poole, otsides eneseõigustuseks tõestust ajaloo, ideaalidest ja normidest, «kunstiajaloo anatoomia» ratsionaalsest argumentidest, mis näisid olevat vastuolus kunsti subjektiiv-irratsioonaalsete algetega. Sellises kaitseraatsioonis jõuti paratamatult doktriinini. Kogu Napoleon III aegset kultuurihojakut võib iseloomustada keeltmurdva terminiga «antidiseestablishmentarianism» (Therese Burollet). Kunstiõpetus ja -kasvatus tähendasid niisiis kunsti ja tema ajaloo intellektualiseerumist, süstematiseerimist ning praktilist järeleaimamist. Joonistati kipsi, õpiti anatoomiat, tervikut üksikosadeks lahutama, võeti abiks fotod, pöörduti muuseumifondide poole. Vaatamata soovile ja vajadusele võimalikult tõetruult, teaduslikult detailitap'selt kujutada minevikuepohhe, kujunes ajaloomaal pigem vanema kunsti kui ajaloo enda studiumiks. Taoline meelietutavast illusoorisusest inspireeritud eksaktne akademism on esile kutsunud seniks ikka veel lõpuni selgitamata vaidlused realismi ja naturalismi mõistete üle, mis ise aegade jooksul on üle elanud tõlgenduslikke nihkeid.

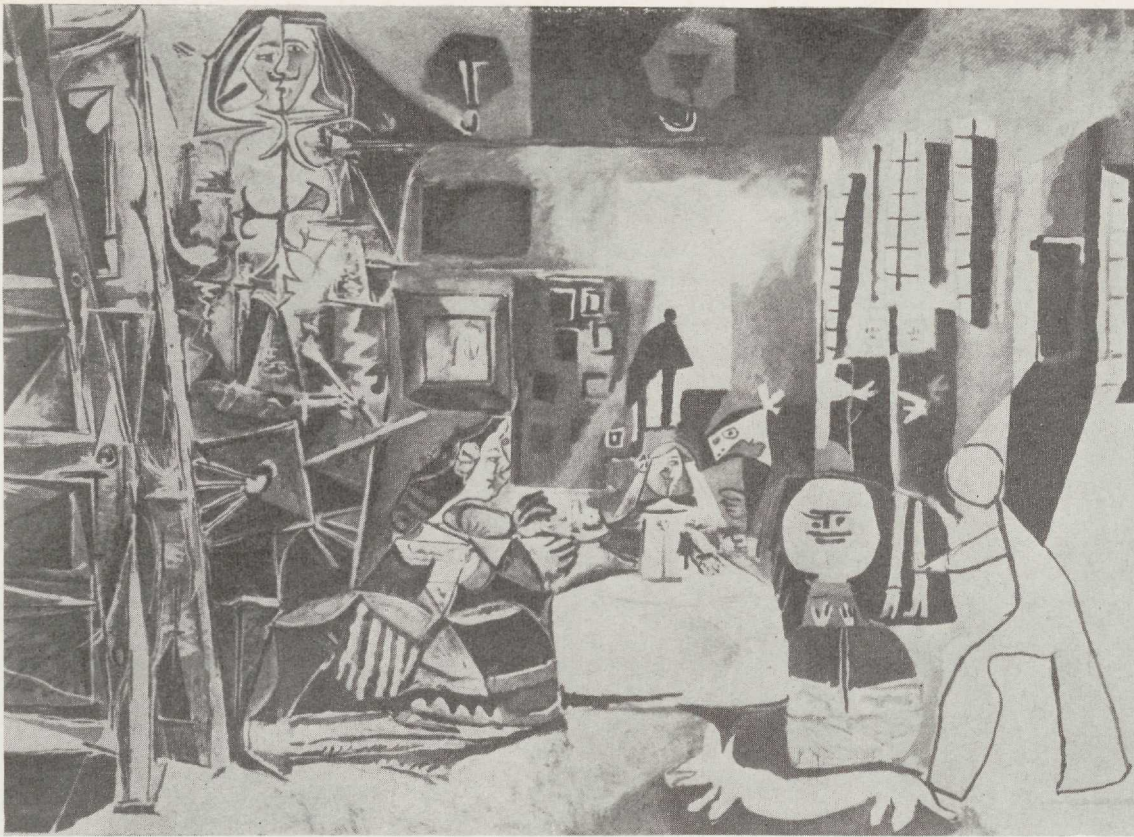
Ehkki Courbet visuaalses üldmuljes ja tehnilistes võtetes järgis akademismi, loeti tema teoseid oma «eemaletõukavalt» piinliku natuuritruuduse ja stseenilise julgusega naturalistlikeks. Realistlikeks peeti tollal mitte ainult Leiblit ja Lehnbachi, vaid ka Eduard von Gebhardti, Düsseldorfis akadeemia professorit. Naturalismiks loeti seega suunda, mis oma illusoorisuse taotluses püüdis kao-



87. Malcolm Morley. Ateena kool. 1972.

88 John Clem Clarke. Room'aste ja sabiinlaste Davidi-võitlus. 1968.





89. Pablo Picasso. Auväärsed tütarlapsed. (*Las Meninas*). Velázquez järgi. 1957.

tada vahet natuuri ja kunsti vahel, kuna realism oma optilises illusoorisuses jättis kõrvale natuuri kunstivälised elemendid. Käesoleva sajandi alguses defineeriti realismi kui «tagasi asjade juurde», kui asjade, objektide meelelist ilmingut, naturalismi vaadeldi aga kui oma põhimõttelisel idealistlikku, tegelikkuse diferentseerimata esitamist, kui «suurt loodusesünteesi». Niisiis võis historism olla tol ajal nii idealism kui realism, kuna mõlemad suunad püüdsid tegelikkust uut moodi esitada. Möödunud sajandi teise poole kunstis domineeris seega idealismi ja realismi vahel kõikev akademism oma kompositsiooni- ja motiivilaenudega vanadelt meistritelt, mis aga olid inspireeritud muuseumide, raamatute, piltide — täiesti uute kunstinformatsiooni allikate kaudu ning kantud esteetilis-konservatiivsest ja poliitilis-ideoloogilisest hingesugulusest renessansi- ja barokiajastuga.

«Historism» ja klassikaline modernism. 1919. a. võib Giorgio de Chirico loominguks täheldada uue perioodi algust, mil ta, loobudes *pittura metafisica*'st, avastas enda jaoks Tiziani ja Suure Maalikuunsti ning pöördus stiili ja ikonograafia historiseerimisega klassikalise itaalia kunsti poole, mille vormi, joonte, kompositsiooni ja värvi regulatiivset korda, akadeemilist vanameisterlikkust ta oli õppinud imetlema. Vanade meistrite kopeerimisega ja läbitunnetamisega ning enesekordamistega püüdis ta klassika ning kanoonilisuse poole, et leida tuge ja vastukaalu oma kahtlustele avangardismis tervikuna. Veel 1950. aastail maalits ta rea historiseerivaid, ajaloolistes kostüümides autoportreesid, varieeris Tiziani ja Rubensi klassikalisi teemasid. See tähistas tagasipöördumist kompositsiooniloo ja vormi poole.

Klassikalise modernismi eisiaks on Cézanne kujunenud perspektiivi ja kirjeldava naturalismi kaotamise, uue maalilise teetoonika ja joonerütmi loomisega. Ometi jõudis ta selleni antiik- ja renessans-skulptuuri, Rubensi, Poussini ja paljude teiste meistrite põhjaliku tundmaõppimise najal, millest annavad tunnistust sajad etüüdid ja visandid ning üksiknäitena ka tema «Suplejad», mis on tervikuna loodud ja lõpetatud üheainsa klassikalise teose

eeskujul. Figuuriülesehituse, proportsioonide, joonerütmi ja kompositsiooniteetoonika läbitunnetamisega järelejoonistamise teel järgis Cézanne põhimõtteliselt klassikalist akadeemilist meetodit, võttes eeskujuks ja kunstilise mõtlemise aluseks taas vormi.

Samu eesmäärke taotles Picasso, eriti oma klassikalisel perioodil. Juba varemgi oli ta pöördunud varasemate aegade eeskujude poole, hiljem loob ta terveid sarju Cranachi, Velázquezi ja Delacroix' maalide põhjal, ent alati jääb Picasso neis mänglevale visuaalse eksperimendi tasandile.

Seevastu Dalile ja sürrealistidele omandas vana kunst eeskujuna komplekssema tähenduse. Kõrvuti välise süžee või vormiga, milles nähti üldisemaid ja objektiivsemaid seadusi, võeti üle teose sisuline tähendus ja selle tõlgendus. Senini on sürrealismi ikka vaadeldud kui intuiitivset, assotsiatiivset, alateadlikku meetodit, kui «saladuslike» seoste kombinatsiooni ja psüühilist automatismi. Ent juba absurdsete kombinatsioonide teadlik kasutamine välistab sellised seisukohad. «Sürrealistlik ratsionaalsus» (H. Holländer) iseloomustab kõige tabavamalt seda meetodit, millele on läbinisti omane tundmatu otsimine juba tuntuks, mida võimaldab lähenev vormile ja materjalile kui universaalselt kasutatavatele vahenditele. Kogu Dali loomingu on rikas sellistest parafrasidest Vermeeri, Courbet', Velázquezi teostele, kõige iseloomulikum neist ehk lahendus Millet' «Ohtupalvele», mida Dali ise luges kõige mõistatuslikumaks, tihedamaks, rikkamaks instinktiivsetest mõtetest, mis kunstiajaloo kunagi on olnud. Viimasena peatugem veel dadaistidel, kelle pöördumine vanema kunsti poole teenis ka pilavaid eesmäärke, rõõvimaks kunstiajaloo kapitaalseiks muutunud ja esteetiliselt absoluudiks tõstetud kunstiteostelt nende õõnsaks muutunud oreooli, et vabastada need populaarsetest ning võõrandunud eelarvamustest.

Historismid tänapäeval. Mõiste «autoreproduktioon» (Max Bense) väljendab selliste teemade teadlikku kordamist ja ülesvõtmist, mis kunstiajaloo on kord juba esile kerkinud ning kunstiteosteks muutunud. Lõppkokkuvõttes on meil tegemist prototüübi, jäljen-



90. Fernando Botero. Velázquez «Las Meninas» järgi.

duse ja taasesituse funktsiooniga, pildi ja ainestiku omavahelise suhtega, pildi kui tunnusega. Sageli on juba ainestik ise pilt ja tunnusmärk, mis elustub omas kontekstis. Niisiis kui sellisest pelgast pildi sisu semiootikast lähtudes võib kunstiajalugu vaadelda kui kunsti ja teadmiste, kogemuste, vormide ja ainestiku suurt reservuaari, mis on «paralleelne loodusega», siis peab loogiliselt järgnema küsimus: kuidas ja mida nimelt sellest reservuarist ammutatakse ning miks see just nii toimub?

Retseptioonide hulk uusimas kunstis on nii suur ja nende üldpilt nii kirev ning heterogeenne, et vaevalt oleks mõeldav nende ratsionaalne süstematiseerimine. Ent kõik nad kannavad nägemise intellektualiseerumise pitsert. 1977. a. Tom Philipsi näitusega seoses kirjutati: «1960. aastate kunsti järsk, progressiivne areng on asendunud tagasihoiduse ja refleksiooniga. Paljud kunstnikud teevad omaenda või sellega sugulaslikud väljendusvahendid kunstilise dialoogi objektideks. Film filmist, joonistus joonistusest, maal maalist — 1970. aastate kunsti tähelepanuvääriv arengusuund on [...] kunstiajaloo kommenteerimine.» Kunstiajalugu, isegi oma kaasaegsete kolleegide teoseid maalitakse sageli ümber ironiliselt ja alahindavalt, hävitades vana eeskujut, et luua uut maali, mis aga omandab sisu ainult tänu eelteadmistele ja eeskujudele. Duchampi laadis ironiat on neis siiski vähe. Pigem ollakse võlutud juba tuntud objektide metamorfoosist ja ümbernimetamisest. See on niisiis sõna ja pildi sümbolstruktuuri tähenduslik muutumine uues kontekstis. Asjade poeesia seisneb siin pigem keele jõus ja ajaloo poolt ette antud tähenduses. Enamikel juhtudel on selline sürreaalne käsitlus pigem meetodi traditsioon kui teadlik haaramine kunstiajaloo järele. Ka esineb seda laadi suhteliselt harva.

Terve rea uusimate retseptioonide puhul võib jälgida selle teket sõltuvalt vastava repro ilmutamisega ajakirjanduses. Ka reklaam opereerib osavalt veetluste ja vaimukustega, mis pärinevad kunstiajaloo valdkonnast. Kunstiklassikud kuuluvad seega argistesse tarbemüütidesse ja alluvad tarbimise trivialisatsiooniprotsessidele. Nende vaatlemisele tiražeeritud kaubana või teabena mängivad kõrvuti reklaamiga kaasa ka kunstnikud ise Vana Maa maailma traditsiooni- ja ajaloomüüdiga on ikka veel paljudele uutele amee-



91. Richard Hamilton. Picasso «Meninas», 1973.

rika kunstnikele omaette kummardamisobjektiks. See on uue romantika väljendus, vajadus esiisade genealoogia järele ning usk kunsti ja pildi tõelisuse jõusse.

Hämmastava leviku osaliseks on saanud Manet' «Olympia» ja «Eine roheluses», Leonardo «Mona Lisa», Velázquez «Las Meninas», tema ja Rubensi aktimaalid. Kindlasti pole selle põhjuseks mitte nende kuulsus, mille nad juba omal ajal olid sensatsioonimaiguliselt julge esituslaadiga omandanud. Tähtis on nende plakatlik ilmekus ja visuaalne kommunikatiivsus — inimkeha üldarusaadav kõnekus. Autoreproduktiivsus on oma olemuselt subjektiivne, romantiline ajaloodiletantism, reaktsioon 1950. aastate informatiivsele ja konstruktiivsele maalile. Luuakse simulaanlikke kordusi, maalitakse terveid seeriaid väikesi kunstiajalugusid, terveid paroptikume. Selle protsessi kandjateks on «hirm tühjuse ees» (horror vacui) ja situatsioonitegelikkus «kultuuri traagilisest jäägist, mis on suletud muuseumivitrinidesse» (Francis Bacon). Klassikaliste teoste parafrase võib leida mitte ainult motiivistikus, vaid ka stiilis ja tehnikas, teostuse piinlikult täpses soliidisuses — vanameisterlikkuses. Ajaliselt ilmnes see varem graafikas, käsikäes temaatiliste parafrasidega. Ka skulptuurile on minevik saanud omaette teemaks, kunstiajalugu lähtepunktiks optilisele kogemusele. Väga sageli parodeeritakse just plastikas vanade meistrite kuulsaid maale.

Vanameisterlikkuse varaseim ilming sõjajärgses kunstis on fantastilise realismi Viini koolkond, mis tänaseni on leidnud järgijaid, ja just käesoleval ajal eriti arvukalt. Selle kunsti elementideks on, nagu Dali ja sürrealistide loomingulgi, paranoiline meeltega käsikäes kindla soliidse tehnilise baasiga. Viini koolkonna meistrid on teadlikult juhtinud oma õpilaste tähelepanu Rudolf II aegsele maneristlikule kunstile Viini muuseumides. Näib, et vanameisterlikkuse taotlusega kaasneb paljudel huvi maneristliku kunsti ja vanade aegade romantika, romantilisuse vastu, millest püütakse ammutada inspiratsiooni oma uuele realismile. Romantilisus ühes meisterliku tehnikaga ning lõpetatud ja suletud vormiga on tervele reale kunstnikele muutunud omaette raamteemaks, mida kohati võib võtta ka sõna-sõnalt: vanad originaalraamid aitavad kohati luua minevikumälestuste õhkkonda.



92. Werner Tübke. Visand Pühast Martinist. 1980.

Loomingu põhijoonena ilmneb uusromantika seevastu peaaegajalikult noorimate kunstnike juures. Seda iseloomustab omapärane eneserefleksioon, nõutus iseenda suhtes, vajadus oma identsuse leidmiseks romantika, maali ajalooliste kompositsioonide ja sisu kaudu. Just seetõttu võib sageli kohata grupiportreed ühtekuuluvustunde väljendusvajadusena. Taas on ausse tõstetud emotsioon, ja suurem osa sellistest maalidest — neist enamik maastikke — on kantud melanhooliast ja raskemeelsest nostalgiast. Kindlasti võib tõmmata paralleele tänapäevaaspektide ja ajaloolise romantika vahel. Ka praegu on identsuse leidmise vajadus esile kutsutud konkreetsest kriisisituatsioonist — eranditult esteetiliselt määratletud eluplaanist, mis põhineb peaaegajalikult fantaasial ja on järelikult kaugel igasugustest suhetesüsteemidest.

Historismiilmingud ei moodusta veel historitsismi. Tsitaate ja vormianaloogiaid vanemalt kunstilt on olnud kõikidel aegadel. Akadeemilises traditsioonis olid need klassikalise kunstioskuse hädavaajalikud koostisosad. Historitsism kui möödunud sajandi lõpu nähtus oli seotud ajaloolise mõttelaadiga, põhjalikele teadmistele rajatud lähedusega ajaloole, mis tundis traditsiooni ja millest tulenesid kindlad traditsioonid. Liiatigi lõi rahvuslik ajalugu ideaale, mis kunsti kaudu leidsid illustratiivse väljenduse ning mis määrasid kujutavate kunstide stilistilise esituslaadi erinevates



93. Jan Burssens. R. van Riijn.

žanrites. Kui stiilimood olidki vahelduvad, siis teadev suhtumine omaenda traditsiooni oli üldine, ajalooline haridus sotsiaalses, poliitilises ja kultuurikontekstis ja süsteemis — siduv ja elav.

Praegu seda enam öelda ei saa. Kunstikeeled on muutunud rahvusvahelisteks ning kaotanud rahvuslikud jooned. Historism on terviku-fenomen, normatiivse kunstiprogrammi ilming nagu see esineb ka sotsialistlikus realismis, kus traditsioon, kunsti klassikalised liigid ja žanrid on tugevamini säilinud kui Läänes ning pole sellisel määral oma väärtusi kaotanud. Ent ka Läänes hakkab nende kurs taastõusma.

Ja ikkagi näib individuaalset laadi, subjektiivne historitsism oma olemasolu ilmutavat. Kokkuvõtvalt veel kord selle tunnusemärgid:

- kunstiajaloo taasavastamine vanade meistrite näidetel;
- tagasipöördumine «maalimise» ja «kujutamise», materjali ja tehnika, vormide ja kunstiliikide, osaliselt klassikaliste kompositsioonide juurde;
- subjektiivne side kunstiajaloolise hariduse kogemuse ja elamusega, romantiline püüe «suure kunsti» poole.

Pideva avangardismi eufooria, mis standardiseerivalt immuniseerib subjektiivsust ja individuaalsust, on taganenud ajaloolisi sidemeid tunnistava uue mõttelaadi ees. Vähemalt neis aspektides, mida siin kirjeldati.

Refereerinud **Ravo Reidna**



94. Mel Ramos. Velázquez-versioon. 1975.

95. Sirje Runge. Natüürmort. Fotolitograafia. 1980.



РЕЗЮМЕ. SUMMARY

XVII съезд Союза художников Эстонской ССР. 26—27 мая 1982 г. в Таллине состоялся XXVII съезд Союза художников Эстонской ССР. С основными докладами выступили Ильмар Торн (отчет правления Союза художников) и Риго Кюльд (отчет ревизионной комиссии). В своем докладе И. Торн подчеркнул, что в период между съездами направление развития эстонского искусства определяли два важных события — XXVI съезд КПСС и VIII съезд КП Эстонии. Укрепляются связи искусства с жизнью, чему способствуют ежегодные недели искусства, совместные мероприятия с районами, предприятими, хозяйствами и т. д. Увеличилось число членов Союза, особенно в объединении молодых художников. В творческой деятельности чувствуется определенная устойчивость и спокойная углубленность. В то же время возник ряд проблем, которые требуют и теоретической разработки, например, стирание границ между традиционными жанрами и т. д. Недостаточно растет число молодых художников в графике. В книжной графике, где работает много способных молодых художников, положение более обнадеживающее. Одухотворенность и новое качество проявляются в скульптуре; наиболее сильным сейчас является скульптурный портрет. Хорошо развивается монументальная скульптура. Как положительное направление в прикладном искусстве И. Торн отметил стремление к более функциональным и утилитарным формам, а также углубление традиций, что дало особенно хорошие результаты в искусстве ковроделия. В докладе ревизионной комиссии Р. Кюльд рекомендовал более тесно увязывать работу секций объединения молодых художников с работой творческих секций Союза художников, он также коснулся положения, сложившегося в декоративной скульптуре, и обстоятельств, мешающих работе «Арса» и Дома монументального искусства. По-прежнему на повестке дня остается улучшение условий хранения и транспортировки художественных произведений. На съезде выступили также художник-график Э. Оотсинг, художник-живописец Т. Пяэзуке, скульпторы Э. Хагги и Э. Танило, художник по стеклу С. Раудвеэ, график-иллюстратор Я. Таммсаар, художник театра и телевидения Л. Пихлак и др. О творчестве молодого поколения художников говорил Я. Кангиласки. От имени искусствоведов выступили М. Эллер и Ю. Хайн. Ряд выступающих затронул вопрос о предварительном планировании размещения художественных произведений в определенных помещениях и их последующей судьбе (В. Херкель, Т. Лаук, М. Алас, В. Пормейстер). О трудностях в работе музеев говорила И. Тедер, об издательском деле — А. Луур. На съезде выступили также представители других союзных республик, большой доклад сделал заместитель председателя Совета Министров ЭССР Арнольд Грен. Съезд выбрал новое правление. Председателем правления был вновь избран И. Торн (с. 4—7).

Размышления после съезда. Беседа с Ильмаром Торном. Давая общую характеристику XVII съезду Союза художников ЭССР, И. Торн назвал его прежде всего спокойным анализирующим обсуждением. Более подробно рассмотрели творчество молодого поколения, хотя на съезде речь о нем шла лишь бегло. Однако поскольку облик нашего искусства в будущем во многом зависит от нового поколения, то стоит еще раз вернуться к этому вопросу. Учитывая результаты последних выставок творчества молодых художников, существует опасность, что основной проблемой может стать вопрос профессионализма. Рост дилетантизма дезориентирует зрителя и ставит вопрос о принципе организации республиканских молодежных выставок. Слишком незначительно участие в этих выставках студентов Государственного художественного института ЭССР (ЭГХИ). Вопрос о молодом поколении в действительности скрывает два круга проблем: профессиональная подготовка кадров и сохранение второго значимого художественного центра — Тарту. Вопросы подготовки художников в ЭГХИ связаны с укоренившейся системой обучения: организация вступительных экзаменов не способствует поступлению в институт одаренных молодых людей, не посещающих подготовительные курсы; каждый поступивший рассматривается как потенциальный выпускник, что отрицательно сказывается на творческой конкуренции: студенты излишне опекают. Все же можно было бы обсудить вопрос о восстановлении в Тарту высшего художественного учебного заведения, что решило бы некоторые проблемы искусства в этом городе (с. 8—9).

Альфонсас Андришкявичюс. Сила и слабость искусства молодых. Состоявшийся в конце 1982 г. в Вильнюсе II триеннале молодых художников Прибалтики получило как у зрителей и критиков, так и среди художников самые противоречивые оценки — от похвалы до серьезной критики. Прежде всего можно

выделить следующих четыре критических замечания. Многим художникам не хватало того внутреннего накала и беспокойства, которые обычно считаются присущими искусству молодых. Во-вторых, отсутствие в творчестве многих ощущение нашей эпохи, в-третьих, не было никаких мало-мальских смелых поисков формы, и, наконец, на выставку не были представлены столь значительные произведения, которые могли бы навсегда войти в культурный фонд любой республики. Наибольшее число авторов (40) приняло участие в экспозиции живописи, именно картины позволили наилучшим образом увидеть, какие процессы происходят в настоящее время в искусстве соседних республик. К экспрессивности литовцев прибавилось фантастическое начало, именно такое, какого до сих пор не хватало литовской живописи. Латвийские художники, напротив, очень бережно относятся к своим традициям, иногда даже слишком осторожно — на уровне дипломных работ. Эстонские художники, кажется, более других связаны с последними направлениями мирового искусства. Графические работы оставили впечатление, что многим молодым авторам еще очень далеко до уровня, которого достигли лучшие мастера Прибалтики. Меньше всего в выставке участвовало скульпторов, интересными мастерами показали себя О. Фельдбергс, М. Кадарик, К. Ярошевайте. В заключение, однако, можно сказать, что все избранные направления помогают обогащать искусство, если только этим занимаются талантливые художники (с. 10—14).

Леонид Важанов. Фотография и современное искусство. В ноябре 1981 г. в Москве в Центре технической эстетики состоялась т. н. беседа за круглым столом на тему «Возможности фотографии. Теоретические и творческие проблемы современной фотографии, фотографии, фотодизайна и фотопорта. Задачи и методика преподавания фотографии в художественных и дизайнерских вузах». Встреча продолжалась три дня, причем экспозиция работ, освещавшая творчество 23 художников, обновлялась ежедневно. Доклады сопровождался показом кинофильмов и слайдов. В данной статье рассматриваются возникшие в ходе обсуждения вопросы, которые касаются роли фотографии в художественной практике и развития визуального мышления. В своих докладах эти темы затронули Б. Гройс, А. Раппопорт, М. Соколов и Л. Важанов (с. 15—18).

Юри Хайн. Хенн Рооде. Период изучения основ искусства у Х. Рооде был продолжительным и прерывистым, 1944—1947 гг. — учеба в Тартуском государственном художественном институте, затем один семестр в Таллинском государственном институте прикладного искусства, затем снова Тарту, где занятия представлялись ему более творческими. Годы 1944—1949 были наиболее важными для его становления как художника. После вынужденного перерыва Х. Рооде в 1956 г. поступил в Государственный художественный институт ЭССР, который окончил в 1959 г. В 1961 г. была закончена картина «Рынок», очень точно отвечающая ожиданиям, созревшим в процессе перерождения эстонской живописи в конце 1950-х гг. Именно поэтому эта работа до сих пор остается наиболее признанным и часто воспроизводимым произведением художника. К окончанию института Х. Рооде был уже полностью сформировавшимся мастером, которого отличала независимость от внешних образов, разумный подход к творческому процессу и верность натуре. Проблема, насколько далеко можно отойти от природы, чтобы сохранить впечатление от изображаемого объекта, остается присущей опытам всех направлений абстракционизма и в начале 1960-х гг. Поэтому можно утверждать, что и абстрактные картины Х. Рооде связаны с натурой. Уже в год окончания института для Х. Рооде характерна многосторонность, которая сохраняется в его творчестве до конца. Уточняя творческие принципы художника, мы все явственнее ощущаем его попытку более аналитического подхода в отличие от стремления к мощным символам в живописи II-й половины 1960-х гг. И на рубеже 1960—1970-х гг. повышение всеобщего интереса к живописи как бы подчеркивает обособленность Х. Рооде. Его полотно отличает тонкий необработанный слой красок, нанесенный на их поверхность, экономное их использование, художественно преднамеренная незаконченность. Свообразие творчества художника и его основные черты не попали в то время в поле зрения критики, поэтому обзорная выставка 1981/1982 гг. в Государственном художественном музее ЭССР была важной и значительной. Сегодня известны также многие произведения, которые при жизни художника не экспонировались. Все творчество Х. Рооде подтверждает единство внутренней направленности и то, что художник всегда учитывал своеобразие художественных задач — как в своих видах окрестностей города, портретах, натюрмортах, пейзажах, так и в больших фигуральных композициях (с. 19—27).

Май Левин. Александер Тасса. 7 июля 1982 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Александера Тасса. А. Тасса соединял в себе художника, писателя, организатора художе-

ственной жизни, музеолога, чью деятельность на любом поприще отличал глубокий интерес к искусству и энтузиазм. Его творчество как в искусстве, так и в литературе не велико по объему, но без него история эстонской культуры начала века утратила бы крайне интересное звено. Тасса получил образование в Эстонии и вдали от родины — в Петербурге и Париже. Его художественный вкус в период учебы формировался в первую очередь под влиянием символизма, что чувствуется и при знакомстве с литературным творчеством Тасса. Его символизм в изобразительном искусстве прежде всего характеризует приверженность северянину к природе; об этом свидетельствует как живопись, так и книжная графика. К концу второго десятилетия века художественное творчество Тасса идет на убыль, но зато начинают появляться его новеллы и пьесы (с. 28—33).

Эне Асу-Бунас. О современной венгерской графике. Невозможно в рамках данной статьи перечислить все свойства венгерской графики и назвать ее мастеров, поэтому здесь автором приводятся лишь наиболее общие и, вероятно, наиболее характерные черты творчества последних десяти лет на основе статей венгерских искусствоведов из художественного журнала «Művészet». Особое внимание уделяется роли Белы Кондора и его влиянию на молодых графиков, а также группе графиков более молодого поколения, разрабатывавшей новый визуальный язык образов. Более подробно рассматривается и творчество представителей т. н. артистического направления, которые создавая свои художественные произведения, исходят главным образом из содержания. В последнее время возродился интерес к рисунку, причем следует отметить, что несмотря ни на какие технические эксперименты венгерская графика остается искусством линии (с. 34—41).

Новый историзм? В последнее десятилетие как в изобразительном, так и прикладном искусстве получило распространение направление, которое пользуется характерными для художественных стилей прошлого образами, вносит их в современный контекст или просто использует (в прикладном искусстве) их в качестве декора, что вызвало необходимость разработки целого ряда теоретических вопросов с тем, чтобы выяснить причины и существо этого явления. Советские искусствоведы обсуждали эту тему на страницах журналов «Декоративное искусство» и «Творчество»; реферативное изложение этих статей подготовила С. Хейме. Аналогичные проблемы в западном искусствоведении рассматриваются в реферате Раво Рейна по статье «Neue Historismus?» из журнала «Das Kunstwerk» (с. 42—51).

Тийна Нурк. Рисунки Альбрехта Дюрера на литографиях И. Н. Стрикнера. Одним из первых произведений искусства, репродуцированных с помощью литографии и получившим более широкое распространение, была работа И. Н. Стрикнера (1782—1855) — репродукции рисунков А. Дюрера, выполненных для молитвенника императора Максимилиана I (1513). Всего было напечатано 10 молитвенников, до настоящего времени сохранилось лишь пять, единственный полностью сохранившийся экземпляр находится в Лондоне. Стрикнер тщательно копировал рисунки Дюрера на литографском камне, передавая гибкость линий и точность деталей. Особенно редкими считаются исполненные в цветной печати его сборники, один из которых находится в Научной библиотеке ТГУ, он включает рисунки пером с написанного в 1500 г. автопортрета Дюрера и 44-х страниц молитвенника. Кроме того, что сборник И. Н. Стрикнера знакомит с редкими рисунками А. Дюрера, он также представляет ценность как один из инкунабул литографического искусства (с. 54—56).

Групповая выставка архитекторов в Художественном салоне в декабре 1982 г. Данная выставка — это не эксперимент и не очередное проявление авангардизма. Всех участников выставки объединяет стремление к классической упорядоченности, ясности, определенным иерархическим рамкам, которые представляются выходом из архитектурной неразберихи, возникшей как продукт техно-утопического мышления. Одним из таких выходов является открытие заново классического архитектурного наследия, причем возвращение к нему означает и новый опыт — XX век дополняет классическое наследие тремя важными компонентами: опыт абстракционизма, абсурда и концепцию окружающей среды. Участники выставки пытаются представить архитектуру как синтетическое искусство, организующее жизнь явление.

The 17th Congress of the Artists' Union of the Estonian SSR. The 17th Congress of the Artists' Union of the Estonian SSR took place on the 26th—27th of May, 1982 in Tallinn. The main reports were made by Ilmar Torn (work account of the board) and Riho Kuld (report of the auditing commission). In his report I. Torn stressed that between the two artists' congresses Estonian art was directed by two essential events—the 26th Congress of the Communist Party of the Soviet Union and the 18th Congress

of Communist Party of Estonia. The connections of the art with life have become stronger thanks the yearly art weeks, common undertakings with districts, enterprises and farms, etc. The membership of the Artists' Union has become larger, the Association of Young Artists has grown in particular. In creative activities one can observe stabilization and calm concentration. At the same time there have arisen some problems that demand theoretical investigating, for example, the disappearance of the boundaries between the traditional genres. In graphics, which has represented the visiting-card of Estonian art for years, the number of newcomers has been scanty. More pleasant is the situation in the book design, where one can state the emergence of a number of highly capable young artists. Spirituality and a new quality can be observed in sculpture, the strongest side of which is at present the portrait. Monumental sculpture has been making good progress. In the sphere of applied art, I. Torn mentioned as a positive direction the tendency towards a more functional and utilitarian manner as well as the concentration upon the traditional methods, which have yielded good results, especially in the art of carpet-making. In the report of the auditing commission, R. Kuld recommended to the sections of the Association of Young Artists to connect their sculpture as well as the shortcomings in the corresponding sections of the Artists' Union. R. Kuld discussed the situation in decorative sculpture as well as the shortcomings in the work of the Combined Workshops «ARS» and the Studio of Monumental Art. The improvement of the conditions of depositing, transporting art objects is still staying on agenda. The floor was also taken by graphic artist E. Otsing, painter T. Pääsuke, sculptors E. Haggi and E. Taniilo, glass artist S. Raudvee, book designer J. Tammsaar, theatre and TV artist L. Pihlak, and others. J. Kangilaski spoke about the activities of the young artists. M. Eller and J. Hain took the floor in the name of the art critics. A number of speakers touched upon the problem of planning artworks for definite interiors and about the further destiny of some of those works (V. Herkel, T. Lauk, M. Alas, V. Pormeister). I. Teder spoke about the difficulties in the work of the museum. A. Luur discussed the publishing activities. At the Congress the floor was also taken by a number of guests from other Soviet republics. A speech was likewise delivered by Arnold Green, Vice-Chairman of the Ministers' Council of the Estonian SSR. The Congress elected a new board, Ilmar Torn was re-elected chairman of the board, once again. (pp. 4-7).

Discussion after the Congress. A Talk with Ilmar Torn. Giving general characteristics of the 17th Congress of the Artists' Union of the Estonian SSR branded I. Torn it first of all—a calmly analyzing consultation. The work of the young artists was discussed in greater detail. As the future of our art life depends greatly on the younger generation, one will have to return to the problem once again, discussing it more thoroughly. Considering the last exhibitions of the work of our young artists, the main problem at present consists in the insufficient professionalism. The desire to make pictures is here and there greater than the ability, and therefore the concept of the work of art often remains at a verbal level. The contribution of the students of the State Art Institute of the Estonian SSR at those exhibitions seems to be very inconsiderable. Actually the problem of the younger generation is connected with two big circles of problems—the training of professional artists and the preservation of another representative art centre—Tartu. The problem of the training at the State Art Institute of the Estonian SSR arises from the present system of instruction: the order of admission does not favour those talented young people who have not attended preliminary courses; every candidate is considered a potential graduate, which fact exerts a negative influence on the competition between those wishing to enrol; the students of the Institute are "led by the hand" and not given enough opportunities to learn through errors. One may still consider the problem of the re-establishment of the higher art institution in Tartu, a measure which would lead to the solution of several problems of the second art centre in Estonia. (pp. 8-9).

The Strength and Weakness of the Art of the Youth by Alfonsas Andriushkevichius. The 2nd Baltic Triennial of Young Artists, which took place in Vilnius at the end of 1982, called forth contradictory estimations among the spectators, art critics as well as artists—from high appreciation to sharp criticism. In the first place one could make four critical remarks: a number of young artists did not

display any inner tension or restlessness, which are considered to be the most characteristic traits in the art of the younger generation. Secondly, a number of works did not contain any awareness of the present times. Thirdly, thus were no bold searchings for novel forms, and, finally—at the exhibition there were no masterpieces that would be entered into the cultural fund of no matter which participating country. The majority of the authors (40) displayed paintings, which also gave the best possibility of stating the particular trends in the art of the neighbouring republics. The expressiveness in Lithuanian painting has gained in fancy, a feature that had been absent in Lithuanian painting up to this time. The Latvians, in turn, take a very guarded attitude to their traditions, acting sometimes even too "diplomatically". It seems that the Estonian artists are more than others connected with the latest trends in world art. In case of graphic artists one felt that a number of young authors had not yet achieved the level of the best masters of the Baltic countries. The number of the sculptors was the smallest, the most interesting artist personalities were O. Feldbergs, M. Kadarik, K. Yerosevite (pp. 10-14).

Photography and Contemporary Art by Leonid Bazhanov. In November 1981, in the Moscow Centre of Technical Aesthetics, a discussion was held, covering the themes "The possibilities of photography. Theoretical and creative problems of contemporary photography, photo design and photographic art. The tasks and methods of teaching photography in the higher schools of art and design". The meeting lasted for three days, and the exhibition of photographs was changed every day; all together the works of 23 authors were shown. The reports were illustrated by films and slides. In his article the author emphasizes those problems that touch on the part of photography in the development of art practice and visual thought. Those problems were discussed by B. Grois, A. Rappoport, M. Sokolov and L. Bazhanov. (pp. 15-18).

Henn Roode — a Forerunner and Fellow-Traveller by Jüri Hain. H. Roode's study period was long and fragmentary. In 1944-1947 he studied at Tartu State Art Institute, then for one term at Tallinn State Institute of Applied Arts, thence back again in Tartu, where instruction seemed to be of a more creative nature. The years 1944-1949 were most essential in his formation as an artist. After a forced interrupt of his studies H. Roode entered the State Art Institute of the Estonian SSR in 1956, graduating in 1959. In 1961 he finished his painting "Market", which precisely answered to the expectations, that had ripened in the process of the transformation of Estonian painting at the end of the 1950s. For that reason the "Market" has remained one of the most appreciated and the most often reproduced paintings of the artist. Graduating from the institute H. Roode was already an accomplished master, who was characterized by an independence from exterior paragons, by a rational approach to the creative process, and by a careful observation of nature. His experiments with abstractionist trends at the beginning of the 1960s were permeated by the problem: how far can one get detached from nature and yet preserve the impression of the object depicted. Therefore one can assert that even the abstract paintings by H. Roode are connected with nature. Roode was characterized by a diversity of genres already in the graduating class at the Art Institute, and that diversity had remained typical of his work until the end of his life. Tracing the creative principles of the artist, one may notice an increased striving for a more analytical manner, which began to differ from his searchings for forceful symbols that had predominated in his work of the late 1960s. The general interest in the picturesque manner, which had been rising during 1960s-1970s, likewise stresses Roode's isolated position. His canvases are characterized by thin unfinished surfaces of colour, by a deliberate effect of incompleteness. At that time the peculiarity and the main lines of artist's work had not been discussed by the art critics, and therefore the survey exhibition of 1982 in the State Art Museum of the Estonian SSR was particularly essential and significant. At present we know a number of works that had not been exhibited during the artist's life-time. The whole work of Roode confirms the integrity of his inner pursuits and the fact that he always considered the different nature of his artistic tasks, as can be seen in his slum views, portraits, still lifes, interiors, landscapes and big figural compositions. (pp. 19-27).

Alexander Tassa by Mai Levin. July 7th 1982, was the centenary since the birth of Alexander Tassa, a many-sided personality, who was

simultaneously an artist, writer, art-life organizer, and museologist, whose activities in every sphere were characterized by enthusiasm and by a profound interest in cultural phenomena. His creative work both in art and literature was not extensive, but without it Estonian cultural history of the early 20th century would be deprived of a very interesting link. Tassa studied both in Estonia and abroad—in St. Petersburg and in Paris. His aesthetical taste was formed during his study years in the first place by symbolism, as might be stated according to his literary work. His symbolism in figurative art is in the first place revealed in a northerly attachment to nature: this is testified both by his paintings and book illustrations. Towards the end of the 1910s Tassa's work in the sphere of art became scarce, at the same time he began to publish his short stories and plays. The creative activities of Tassa remind us of the verse by Goethe from "The Tamed Xenies": "Though your talents may be squandered, your integrity is perfect." (pp. 28-33).

About Contemporary Hungarian Graphic Art by Ene Asu-Ounas. Within the limits of the present article it would be impossible to enumerate all the qualities and the masters of contemporary Hungarian graphic art, and therefore here are the most general and the most characteristic lines of the graphic production of the recent ten years. The author has used the material published in the art magazine "Művészet". A separate discussion is devoted to the contribution of Béla Kondor and to his influence on young artists and to a group of graphic masters of the younger generation who were dealing with the elaboration of a new imagery. Further the representatives of the so-called artistic trend are dealt with in greater detail. In recent years the interest in drawing has been rising, emphasizing that, regardless of whatever technical experiment, Hungarian graphic art has remained an art of the line. (pp. 34-41).

New Historism? The trend that has been developing during the recent decade both in figurative and applied art, aimed at making use of images characteristic of historical art styles and connecting them with a contemporary context or use them simply as decor in applied art, has evoked a need to discuss a number of theoretical questions, explain the causes and the essence of that phenomenon. Soviet art historians have treated that theme on the pages of the journals "Dekoratívnoye Iskusstvo" (Decorative Art) and "Tvortchestvo" (Creation), and those articles have been reviewed by S. Helme. Analogical problems in western art history have been discussed by Ravo Raidna on the basis of the article "Neuer Historismus", published in the journal "Das Kunstwerk" (pp. 42-51).

Drawings by Albrecht Dürer by Medium of Lithographs of J. N. Strixner by Tiina Nurk. One of the first most extensive art works reproduced by means of lithography was the work by J. N. Strixner (1782-1855)—a reproduction of the drawings made by A. Dürer, for the prayer book of the emperor Maximilian I (1513). All together, there were 10 prayer books printed, of which only five have survived, the only complete copy being preserved in London. Strixner copied Dürer's drawings carefully on the stone, rendering exactly the suppleness of the line and the accuracy of the details. The collections in coloured print, one of which is preserved at the Scientific Library of Tartu University are regarded particular rarities. The Tartu collection contains of pen-and-ink drawings of the self-portrait painted by A. Dürer in 1500 and 44 pages of the prayer book. The greatest value of Dürer's work consists in the harmony between the letter-block, the form of lettering and the marginal drawings; J. N. Strixner reproduced only the marginal drawings. But in addition to introducing the rare drawings by Dürer, Strixner's collection is appreciated as one of the incunabula of lithographic art. (pp. 54-56).

Group exhibition of Architects in December, 1982, in the Art Salon of Tallinn. The present exhibition is neither an experimental nor an attempt at vanguardism. The participating authors are united by a striving for a classical order, for clarity, and for certain hierarchic frames, representing means, which might show the way out of the disorder that has resulted from the technoutopic mode of thought. A way out is discovering anew the classical architectural inheritance, the comeback means also a new experience — the 20th century adds to the classical inheritance three significant components: experience of abstraction, experience of the absurd, and the concept of the environment. The participants try to see architecture as a synthesizing art, as a phenomenon which organizes life.



J. N. Strixner. A. Düreri joonistus psalmile jumala halastusest. Fragment. (12)

Möödunud sajandi algusaastail alustas võidukäiku uus graafikatehnika — litograafia. Selle tehnilise menetluse töötas pikkades otsimistes ja katsetamistes välja Alois Senefelder (1771—1834). Esialgu leidis kivitrükk utilitaarset rakendamist dokumentide, tabelite, kaartide, nootide jms. paljundamiseks. Varsti tekkis mõte hakata litokivi abil reprodutseerima kunstiteoseid. Selles sai teerajajaks Johann Nepomuk Strixner (1782—1855). Tema esimeseks ulatuslikumaks tööks sel alal kujunes Albrecht Düreri poolt keiser Maximilian I palveraamatusse tehtud joonistuste reprodutseerimine. 1513. aasta detsembri lõpul valmisid keiser Maximilian I tellitud kümme palveraamatut. Need trükiti kirjastaja ja keisri õuetrükkali Johannes Schönspergeri trükkikojas. Palveraamatule valati tinast eri gooti faktuurkiri ja valmistati trükkimiseks pärgamentlehed. Oletatakse, et keiser tellis palveraamatud annetamiseks Püha Jüri ordu rüütleile, sest ta oli ordu patroon. Keisrile endale kuulunud eksemplari kaunistasid Albrecht Düreri ja Lucas Cranachi kõrval Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair ja Jörg Breu. 1519. aastal suri Maximilian I. Tema pärandis palveraamatut ei leitud. Üllatuslikult ilmus see päevavalgele 16. sajandi lõpul Hispaanias kardinal Granvella maise vara hulgas ja läks tema pärijate kätte Besançonis, hiljem sealse benediktlaste kloostris raamatukogusse. 1633. aastal olid aga Düreri ja Cranachi illustreeritud palveraamatulehed Baieri hertsogi valduses Münchenis. Praegu säilitatakse palveraamatut seda osa Riigi Raamatukogus Münchenis.

Palveraamatust on tänapäeval alles viis eksemplari, ainuke täielik 157 lehega raamat asub Londonis. München—Besançon eksemplaris oli 119 lehte, seega oli kaotsi läinud 38 lehte, mis ilmselt olid kaunistustega. Münchenis on hoiul 62 lehte, neist kaunistamata 6, A. Düreri äärejoonistustega 44 ja ornamentidega 6 lehte. L. Cranachi joonistusi on kuuel lehel. Palveraamatu igal lehel on 14 rida teksti, kusjuures palve või

psalmi esimene rida on trükitud punase värviga ja algab suurema initsiaaliga, nii nagu tollal tavatseti kujundada käsikirjade lehekülgi.

A. Düreri erakordselt ilusate joonistuste laiemaks tutvustamiseks kandis J. N. Strixner need kõik litokivile. Ta kopeeris joonistused väga hoolikalt, säilitades A. Düreri joone nõtkuse ja detailide täpsuse. Sulejoonistustes oli kunstnik kasutanud punast, rohelist ja violetset tinti. Et jõuda A. Düreri joonistustele maksimaalselt lähedale, eksperimenteeris J. N. Strixner ka värvitrukiga. 1808. aastal olid joonistused kantud kivile ja paljundati A. Senefelderi ja C. Aretini kivitrükkikojas Münchenis. Väljaanne ilmus must-valges, aga ka värvilises trükis. Eriti haruldaseks peetakse palju vaeva nõudnud värvitrukis kogumikke. Üks selline asub TRÜ Teaduslikus Raamatukogus, sisaldades sulejoonistusi Albrecht Düreri 1500. aastal maalitud autoportreest ja 44-st palveraamatu lehest.¹

Palveraamatu lehe (27,5×19,5) keskosa täitis trükitud tekst, mille kõrvale jäi laiem äär välisküljele ja alla, kitsam siseküljele ja üles. A. Dürer illustreeris raamatu 1515. aastal. Just sel ajal lõpetasid lõikemeistrid kõigi aegade suurima puulõiketöö — keiser Maximilian I auvärava 92 plaadi lõikamise, mille jaoks A. Dürer oli kaks aastat valmistanud joonistusi vastavalt tellija soovidele ja ettekirjutustele. Pärast nii esinduslikku tööd laskis kunstnik ilmselt palveraamatu lehtedel inspiratsioonil kammitemata lennata.

Palveraamatus olid trükitud palved taevasse isa, Kristuse, neitsi Maarja ja paljude pühakute poole pöördumiseks, et päeva vagalt alustada ja tänus lõpetada, saada julgust lahinguis ja troosti surmatunnil, virgutust heategudele ja vaigistust valutavale hambale. Kirikumaalidel ja pühapiltidel kujutati tavaliselt pühakuid rangeimelistena ja argisest elust kõrgemal seisvatena. A. Düreri palveraamatu pühakutes võlub nende inimlikkus, lähedus kaasaegsetele kodanikele Nürnbergi tänavatelt või talupoegadele linna ümbrusest. Ka on Saksamaa maastik ja ehitused taustaks paljudele stseenidele. Erilise oskusega ühendab A. Dürer ühel lehel kõige erinevamaid elemente, kusjuures lähtub üldiselt illustreeritavast palvest, ent osalt hoiab tinglikult sidet trükitud tekstiga või joonistab koguni vabalt.

Alustanud tööd, kunstnik nagu otsib kompositsioonilist lahendust, kasutades ainult lehe laiemat välisserva. Kuid juba kolmandal lehel hakkab väärtvinjett looklema siseserval ja harusid ajama alumisele ja ülemisele servale. Alates kahesteikümnest lehest on kunstnik sattunud hoogu ja täitnud kõik servad inimfiguuride, loomade, esemete, taimede ja vinjettidega, kohati heites väete isegi kirjaridade vahele. Igas lehes võlub joone paindlikkus, detailide täpsus ja kompositsiooni tervikkus, mis peegeldab püramatut fantaasiat, head huumorimeelt ja leidlikku joonistajakätt.

A. Düreri joonistustes paeluvad eelkõige ilmekad figuurid — iga tegelase näolt, olgu see siis pühak, märter, rüütel, kaupmees või

talupoeg, võib lugeda reageerimist situatsioonile, millesse kunstnik on ta asetanud. Sageli ümbritseb figuuri keerukas väädistik, mis seostub lehe kaunistuste teiste osadega. Kuigi väädistik kordub peaaegu igal lehel, on ta alati erinevates keerdudes, erisuguste lehtede, õite ja viljadega. Mitmes joonistuses kasvab väädistikus hiigelõis või -vili, moodustades aluse figuurile. Väga elavad on loomad, linnud ja putukad, kes sümboliseerivad kujutatud tegelast, peituvad keerdus okste vahel või moodustavad omaette stseeni. Eriti vaimukad on vinjetides varjuvad loomad ja maskid, sageli tõmmatud ühe katkematu joonega. Üldse on vaba pinda täitvad vinjetijooned kord hoogsas kaares, kord paljudes silmustes, siin sümmeetriliselt, teisel ebasümmeetriliselt tõmmatud, olles kõikjal vältimatuks kompositsiooni osaks.

Avades J. N. Strixneri litografeeritud väljaande, üllatab palveraamatu argipäevane algus. Esimesel lehel (1)² istub pasunat puhuv talupoeg, kellest allpool tülitsevad haned, haarab kookospähklit ahv ja keksib väike käblik. Kõigile on leitud koht keerdunud väädis, mis kannab punge, lehti, õisi ja marju.

Väga elavalt kujutab A. Dürer pühakuid. Püha Barbara (2) ja Püha Apollonia (15) meenutavad heasüdamlikke saksa kodanikunaisi, Püha Jüri (4, 14) sõjarüüds rüütli jne.

A. Düreri loomingus on pidevalt tegu surmaga. 1513. aastal oli valminud vaseõige «Rüütel, surm ja kurat», üks ilmekamaid ja mõttesügavamaid sellel teemal. Rüütel ja Surm põrkavad kokku ka palveraamatu lehtedel. Nii sirutab kurjakuulutava näoga Surm allajooksnud ajaga liivakella rüütli poole, kes haarab mõõga viimase vaenlase peletamiseks (7). Steeni dramaatilist meeleolu süvendavad rahet puistavad rajupilved ja ehmunud linnud taevaalaotusel. Veelgi ekspressiivsem on kihutava ratsaniku põgenemine surma vikati eest, mis on tabamas ratsu tagajalgu (26). Vasakul serval jälgib kihutamist kuratliku ilmega fantastiline elukas, valmis kakshargiga tõukama rüütli saatusliku vikati ette. Koletise mitmes keerus saba põimub oksaga, millel seisab ärevalt tiibulaiutav kurg. Ülemisel ja paremal veerul joonistuvast joontepõimikust võib välja lugeda lamava lõvi figuuri ja inimese näo. Alumise serva surma võidujooksustseen täidab rahutusega kogu lehe kompositsiooni.

Palveraamatu sisu avamisel on tegelasteks kaupmees (8), vaimulik (18), sõdur (34), kandes mõtet üldinimlikust voorusest või heateost. Eriti elavad on stseenid rahva elust — palgasõdurid võitlemas rüütlitega (20, 21), külapillimehed saatmas kerjusemunka rännuteil (27), ketramisest väsinud naine tukkumas kedervarre kõrval (34) või külanoored tantsimas (43). Väga vaimukalt on antud arst vastu valgust prooviklaasi sisu uurimas, vasakus käes roosikrants, mis nagu vihjab sellele, et kui ei aita tohtri teadmised, on veel lootusi jumala abile (5). Arsti pea kohal ripub surnud part, jalge all aga napsab viinamarja jänes, mõlemad keskajal tuntud inimese lühikese eluea sümbolina. A. Düreri veenvalt ja tabavalt loodud

Asklepiose jünger sai keskajal ja hiljemgi arsti üldistuseks.

A. Düreri huvi rahvatüüpide vastu näitab turult tuleva naise kuju (37). Paremas käes kannab ta munakorvi, vasakus juusturatast. Võöl ripuvad naisel rahakott, võtmekimp ja roosikrants. Perenaine nagu seisatuks hetkeks, mõtlemaks ostude kasulikkusest. Naise jalge all on hiiglaslik granaatõun külluse ja heaolu sümbolina, pea kohal viibutab tiibu hani. Naine ei seostu palvetekstiga, vaid esindab kunstniku kodulinna elanikkonda.

Eriti võluvad on loomi kujutavad pildid. Meieisapalvet illustreerib vasakul väädistikus seisev sõdur-võitleja. Alumisel serval istub aga flööti puhuv rebane, meelitades kavalal kombel ligi kanakarja kukega eesotsas (25). Siin on tahetud näha sidet palve selle osaga, milles palutakse eemalehoidmist kiusatustest. Peale elavalt kujutatud loomade ja lindude paelub kaunis loodusvaade. Küllaltki huvitavad on eksootilisi tüüpe ja loomi esitavad lehed (29, 30), samuti mitmesugustest toredatest esemetest koosnevad kaunistused (32, 39). Ka paljudes ääreribades võib väätidel näha rippumas muusikariistu ja tarbenõusid, mis kajastavad oma aja olustikku.

A. Düreri joonistused, kuigi J. N. Strixneri vahendusel, pakuvad sügava kunstielamuse. Neis võib ikka ja jälle avastada uusi ja põnevaid detaile. Kogumikku lehitsedes kerkivad silme ette Eduard Viiralti estambid, sest on ju väidetud tema teostel olevat ühiseid jooni renessansi suure meistri omadega. A. Düreri palveraamatujoonistused heasoovlikest pühakuist kuni kuratlike kolestisten sunnivad neid võrdlema E. Viiralti laste ja loomadega, eriti aga «Põrgu» kireva ja õudusest haaratud tegelaskonnaga. Ent A. Dürer annab oma tegelased renessansiperioodile omase humaansuse ja kõikumõistva huumoriga, E. Viiralt aga kapitalismiajastut terava sarkasmiga kritiseerides.

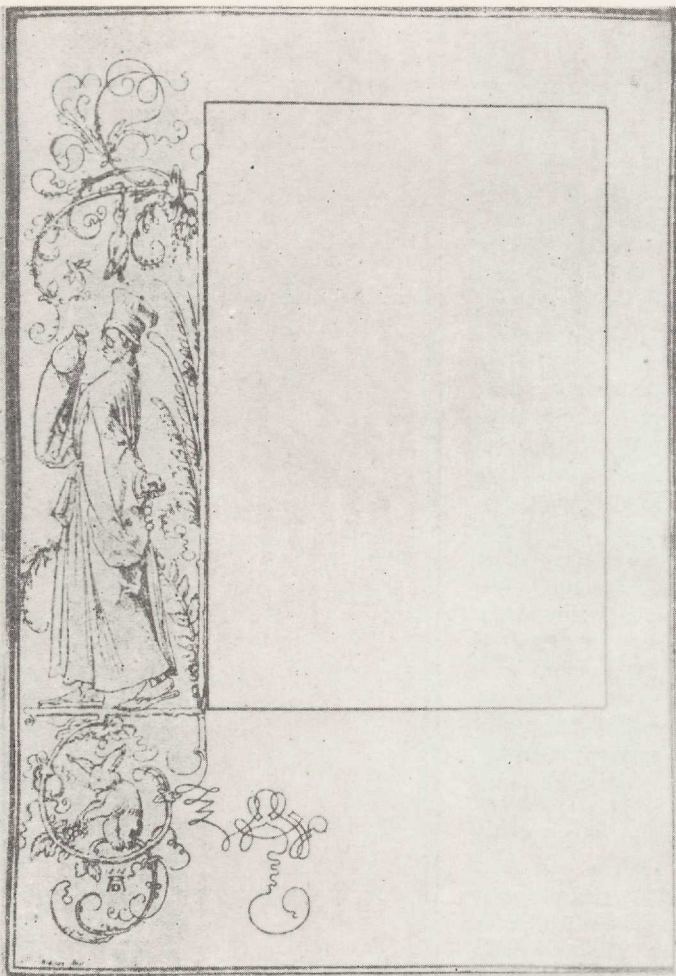
A. Düreri töö suureks vooruseks on peetud kirjalplokki, tähepildi ja äärejoonistuste harmooniat. J. N. Strixner reprodutseeris keiser Maximilian I palveraamatu lehtedelt ainult äärejoonistused, andmata edasi trükitud teksti. See vaesestab mõnevõrra üldmuljet. Kuid joonistused, olles laitmatult reprodutseeritud ja omaette välja toodud, pakuvad sügava kunstielamuse ja avavad rikka usu-, mütoloogia- ja reaalelu maailma. Võrreldes J. N. Strixneri väljaannet tänapäeval trükitud reproduktsioonidega³, langeb vaekaus esimeste kasuks, kuna täpses litojoones tulevad paremini esile A. Düreri taotlused. Kuid lisaks A. Düreri haruldaste joonistuste tutvustamisele on J. N. Strixneri kogumik väärtuslik kui üks litograafiakunsti inkunaableid.

¹ Albrecht Dürers Christlich-mythologische Handzeichnungen. München, 1808. UR 7569—7613.

² Sulgudes numbrid tähistavad J. N. Strixneri väljaande lehekülgi.

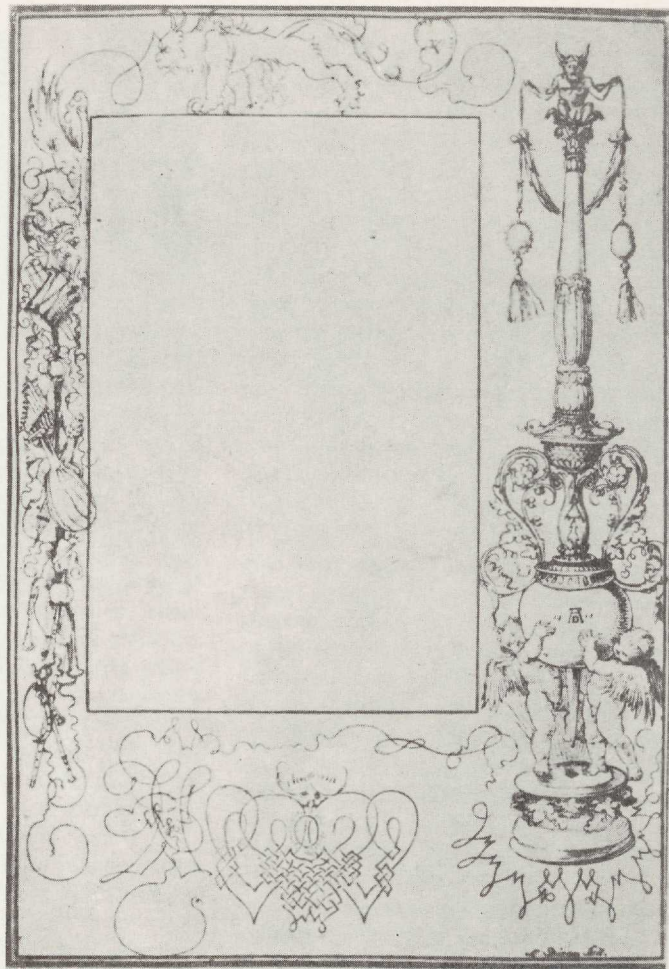
³ W. Timm. Albrecht Dürer. Die Handzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Dresden, 1957.

(5)



J. N. Strixner. A. Düreri joonistus arsti palvele.
 J. N. Strixner. A. Düreri joonistus psalmile.

(12)

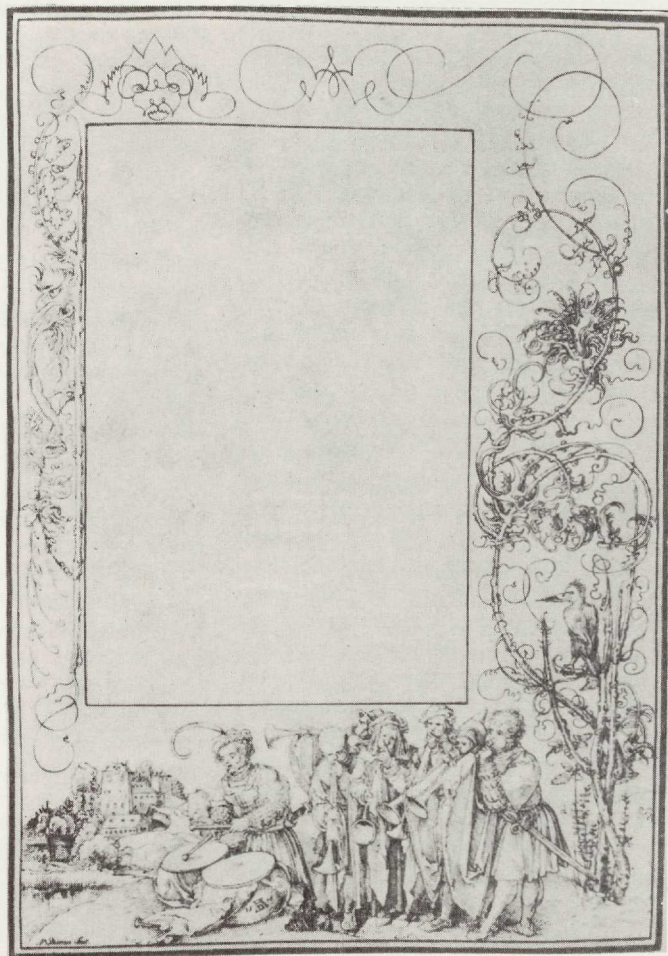


J. N. Strixner. A. Düreri joonistus psalmile jumala halastusest.
 J. N. Strixner. A. Düreri joonistus psalmile jumala kiituseks.

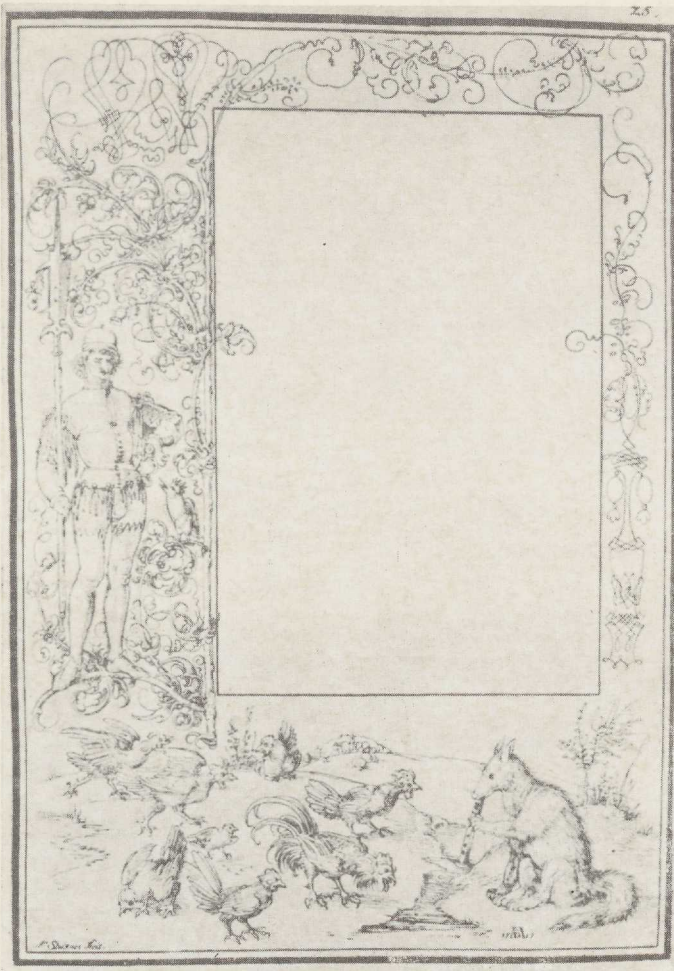
(34)



(35)

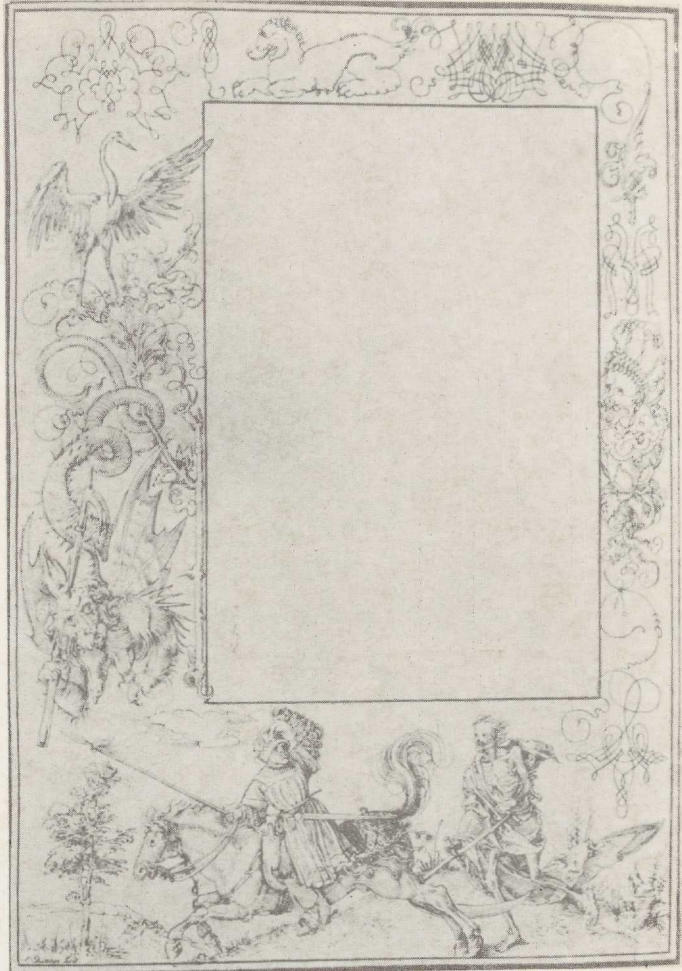


(25)



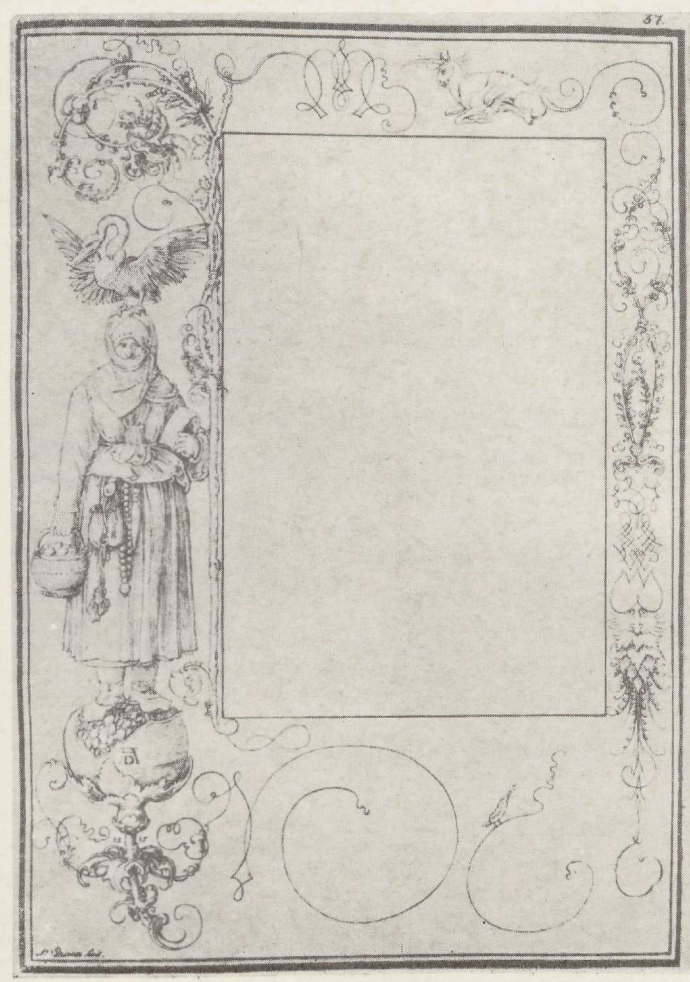
J. N. Strixner. A. Düreri joonistus meisisapalvele.
 J. N. Strixner. A. Düreri joonistus Maarja hümnile.

(26)

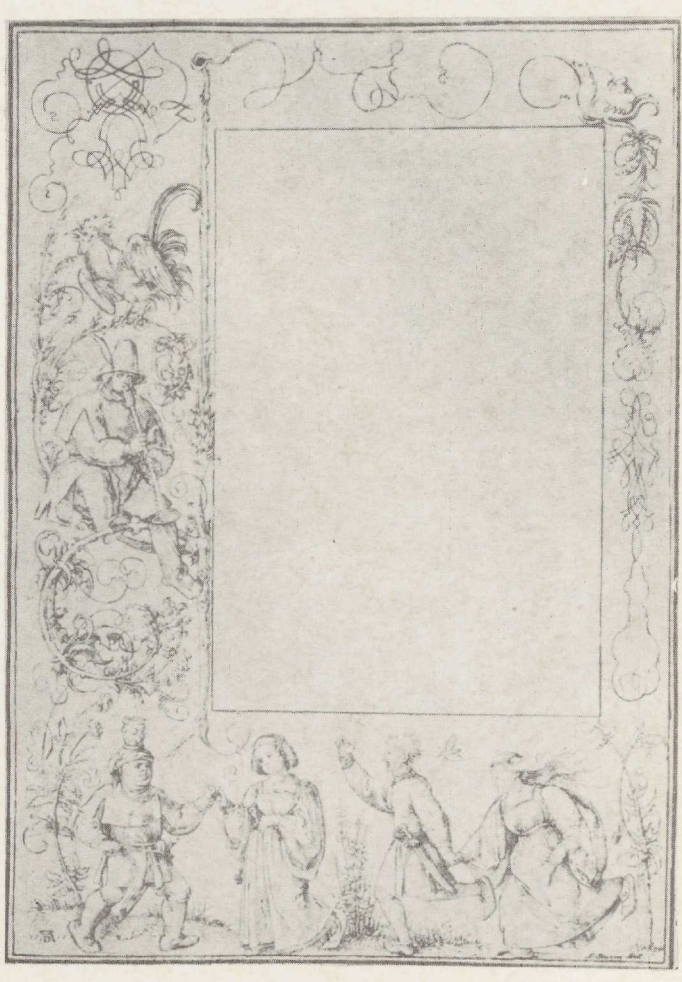


J. N. Strixner. A. Düreri joonistus hümnile.
 J. N. Strixner. A. Düreri joonistus psalmile jumala heategudest.

(37)



(43)



Avatud on uus kunsti näitus-
müügi salong «Draakoni juures».
Salong on avatud kella 11—18-
ni, puhkepäevad on pühapäeval
ja esmaspäeval. Müük näitustelt
toimub nii arvetega kui sulara-
has.

Ehitis, milles salong asub, valmis
1910. aastal, I korrus oli kavan-
datud kaupluseruumideks, ülempi-
sed eluruumideks. Arhitekt Jac-
ques Rosenbaum kujundas hoo-
ne fassaadi juugendstiilis, taga-
külg (Säde t.) esindab neorenes-
sansi. Skulptuuride autor on
August Voltz.

PIKK 18

