



Kunst 2/3 · 1965

SISUKORD

ILMAR TORN

Aeg nõuab meilt suurt kunsti 1

Mõned küsimused ja vastused (ülevaatliku artikli asemel) 3

Vabariikliku preemia laureaate —
Evald Okas 10

ENE LAMP

Eesti kunstiühe esimesel nõukogude aastal 12

HELENE JOHANI

Lõpetamata maal ja autori võitlustee 18

NIGOL ANDRESEN

Kaks venda kunstis (K. ja P. Raud) . 26

EVI PIHLAK

Tartu maalijate uus vahetus (Järelmõtteid E. Allsalu, I. Malini ja K. Polli näituselt) 33

HELENE KUMA

Personaalnäituste järgedes 43

HILJA LÄTI, SMERL JASSMANN

Mõni sõna koloriidist J. Greenbergi loomingus 51

AINO KARTNA

Paul Burman ja loomad 58

MAI LUMISTE

Tallinna raidkivikunstist 65

VARIA

E. ERNITS

Kristjan ja Paul Raua esivanematest ja sünnikohast 76

1965. AASTA KUNSTIKROONIKA 79

Esikaanel:

A. ALAMAA.

Fannoo «Õunakorjajad». 1962.

Tagakaanel:

M. VALK

Ema lastega. 1964.



KIRJASTUS «KUNST»

K U N S T · 2 / 3 · 1 9 6 5



KIRJASTUS «KUNST»



A. Johani. Naine punase rätiga. Portree-etüüd maalile «Tööraha ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus», Õli, 1941.

Kunst

2/3 · 1965

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

AEG NÕUAB MEILT SUURT KUNSTI

Ilmar Torn

ENSV Kunstnike Liidu
vastutav sekretär

1965. aasta juubelinäitused on seljataga. Need moodustasid suurima ekspositsiooni, millega eesti kunstnikud kunagi avalikkuse ees on esinenud. Vabariiklikud näitused korraga viiel alal — eraldi maal-skulptuur, graafika, tarbekunst ja teatridekoratsioon, millele veidi hiljem järgnesid raamatugraafika ja plakat; samal ajal väiksemad näitused üheksas vabariigi linnas: Tartus, Kohtla-Järvel, Pärnus, Narvas, Viljandis, Rakveres, Haapsalus ja Kingissepas. Juubeliürituste lõppakordiks kujunes mahukas ekspositsioon Moskvas Balti liiduvabariikide kunstinäitusel. Nisugune oli meie kunstnike juubeli-aruanne. Meie «kunstitoodangu» kvantitatiivne kasv on selline, et omaette probleemiks on muutunud näituseruumide leidmine. Ja nii on Tallinna Kunstihoone ammu kitsaks jäänud saalidele võetud pidevalt siit-sealt lisa. Selle ummiku lahendamiseks on olemas konkreetne perspektiiv — uus, ajakohane ja moodne näitusehall, mille projekteerimist alustatakse lähemal ajal.

Niisiis, medali ühe küljega võib olla rahul. Kuidas on aga teise küljega? Kas ka kvaliteedis on samasugune kasv? Ehkki juubelinäitustele jäid tulemata suuremad tähtteosed, näitab viimaste aastate uuslooming kunstilise taseme tõusu ja ka ühtlustumist. Ilmnevad rõõmustavad tendentsid kunstnike suhtumises oma loomirugusse. Kõigepealt püüd teemale läheneda ja seda lahendada omamoodi, oma isikupärase suhtumisega. Oma näole vormikõnes on lisandunud individuaalsus ka sisulises lähenemises, kunstilistes tõekspidamistes. (Näiteks L. Mikko loodusesüntees, I. Malini

intellektuaalne ja E. Allsalu mõningane nägemuslik vaatenurk, või N. Kormašovi ja P. Ulase püüd suurema kujundilise väljenduslikkuse poole.) Kunstniku vestlus vaatajaga on muutunud keerukamaks — viimasele pakutakse üha rohkem «pähkleid» pureda. Koos sisuliste otsimiste ja leidmistega on üha rohkem leidmisi puhtspetsiifilistes vormielementides, väljendusvahendite arsenalil mitmekesistamises. Niisugused probleemid nagu püüa organiseerimine, faktuur, tehniline külg on saanud vajaliku tähelepanu osaliseks. Rõõmustab, et üha suuremat erikaalu näituste üldpildis hakkab omandama andekate noorte kunstnike küllaltki omailmeline looming.

Kuid ikkagi... Midagi on vajaka. Me räägime eesti nõukogude kunsti omast näost. See on mõtisklev, siiras, ilma välise paatoseta, huvitavate peente joonekestega, tagasihoidlik. Kunstis ootab aga vaataja tagasihoidlike, vaikset silmaröömu ja esteetiliselt naudingut pakkuvate teoste kõrval ka töid, mis on täis kirglike tundepehanguid, julgeid hüüatusi. Neid on meil aga vähe. Kas me ei ole selleks suutelised? Arvan, et oleme. Kõik on olemas selleks, et rakendada oma arsenal suurte teemade lahendamisele.

Üsna ukse ees on suursündmus meie rahva elus, ühtlasi ka kunstielus — Suure Socialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäev. Vähem kui kahe aasta pärast peame esinema rahva ees võrratult tugevamate näitustega kui äsjased juubelipuhused. Peame esinema üleliidulisel areenil töödega, mis panevad endast laialt kõnelema.

Osa kunstnikke on selles suunas juba midagi kavandanud, igäiks vastavalt oma profiilile. Kes seda veel teinud ei ole, neil on viimane aeg tõsiselt plaane pidama hakata. Teematika on lai, alates nõukogude rahvaste revolutsioonilisest minevikust ja lõpetades kodumaa maastiku või lihtsalt vaikeluga. Ent teema iseenesest ei tohiks muutuda peamiseks; mõtetu on teemaatiline ülepingutamine, kõlava nimetuse või suure formaadiga löömine. Peamine on teema lahtimõtestamine, oma mõtete ja tunnete huvitav edasiandmine vaatajale. Nõudlikku vaatajat ei rahulda paljas tegelikkuse ja selle aspektide registreerimine, vaid selle taga peavad olema ka autori enda selgelt tajutav suhtumine ja mõtted, omapärane ja erk ütlemissüü. Just niisuguseid teoseid vajame igalt kunstialalt.

Eriline põhjus on oodata enamast eeskätt dekoratiiv-monumentaalkunstis (nii maalil kui ka skulptuuris). Konkreetseid aadresse ei tohiks olla raske leida, kui silmas pidada paljusid projekteeritavaid või ehitatavaid ühiskondlikke hooneid. Monumentaalskulptuuris annavad loodetavasti palju huvitavat mitmed eelseisvad suuremad konkursid (kui ainult meie skulptorid neist sama aktiivselt osa võtavad kui arhitektid!). Nende tulemused peaksid küllalt sobima ka eksponeerimiseks näitustel. Graafikas seevastu peaks rohkem kasutama üht selle eelis-erinevust võrreldes teiste kunstiliikidega — teema lahendamist sarjana. Senised õnnestumised sel alal (E. Okas, V. Tolli, A. Keerend) on vaieldamatud. Tarbekunstis sooviks näha suuremate, kaasaegse interjööri kujundamisega seotud ülesannete käsilevõtmist.

Loomingulise pinge kõrval nõuab eelolev aasta meilt ka intensiivsemat ühiskondlikku tegevust. Suure Oktoobri juubeliaastal on ENSV Kunstnike Liidul kavas viia kunst sõna tõsisel mõttes igasse vabariigi rajooni. See tähendab, et aktiivsema näitusetevuse kõrval (mille organiseerimisest langeb suur osa kunstnike õlgadele) tuleb teha palju ka suusõnalist kunstipropagandat. Siin ootame palju laiemat aktiivi kaasa löömist kui seni.

Niisiis — ees on tegevusrohke ja vastutusrikas aeg. Aeg, mis ootab ja nõuab meilt suurt kunsti. Tore ja hea aeg, kus kõik ukсед on lahti kunstile.

H. Eelma. Tüdrukud. Linool.
1965.



MÕNED KÜSIMUSED JA VASTUSED (ÜLEVAATLIKU ARTIKLI ASEMEL)

Almanahhi «Kunst» toimetis pöördus rea kunstnike ja kunstiteadlaste poole mõningate küsimustega, mis seisvana meie kunstielu sõlmpunktis võiksid anda teatava pildi staadiumist, kuhu Nõukogude Eesti kunst oma arengus on jõudnud.

Saabunud vastuste hulgas oli mitmeid seisukohti, mitmeid mõttemõlgutusi ja teravaid väljaütlemisi hea ning halva kohta, edasiviiva ja pidurdava kohta. Alljärgnevalt avaldame mõningaid löike saabunud kirjadest esitatud küsimuste järjekorras:

1) Kas viimase viie aasta jooksul on meie kunstis midagi muutunud ja mis?

KALJU REITEL

On üle saadud kramplikust formalismihirmust, mistõttu kunstnike väljendusvahendid on muutunud mitmekülgsemaks ja vabamaks. See omakorda on andnud võimaluse teose sisu sügavamaks tõlgendamiseks.

VILLEM RAAM

Kõikidest pisiasjadest üle vaadates ja püüdes otsida kõige olulisemat, satud tahtmatult võrdlema. Missugune sisemine karakteri erinevus lahutab viimase aastakümne kahte ajalist poolt? Kui aastakümne esimene pool kulges veel pooleldi ebalevas

vabanemises isikukultuse kunstipimedusest, kunsti-ajaloos pretsedenditust ebakunsti vohamisest ja ühtlasi ka kunstniku kui loova isiksuse iseseisvusest, siis näib sama aastakümne teisele poolele mõningatest tagasilangemistest hoolimata olevat üsnagi iseloomulik kunstniku loova isiksuse iseseisvustumine kunstiliste väljendusvahendite valikul, täielik vabanemine tagakiusamiskompleksist ja julge lähenemine sellele õnnele, mida toob oma südames (mitte teiste peas!) läbituntud elutõe väljendamine ja sellele kohase kunstikeele kujundamine. Seoses sellega on kunstinäitustel hakanud elu bürookraatlikult igava kujutamise asemel üha rohkem domineerima elus valitsevate tunnete, mõtete, elamuste poetiseeriv, kujundilik väljendamine. See on väga tähtis nihkumine. Ilma selleta pole mõeldav kunsti edasiviiv areng.

J A A N K L Ö S E I K O

Meie kunsti üldpilti on tunduvalt elavdanud terve rea noorte, omanäoliste kunstnike kasv. Teiselt poolt ka vanem põlvkond tegeleb otsingutega. Meie kunstinäitustel on seega kujunemas terve, loominguuline konkurents.

E N N O A R R A K

Nähtuste ja tundemaailma edasiandmise viis on muutunud kunstipärasemaks, haaravamaks ja mitmekülgsemaks.

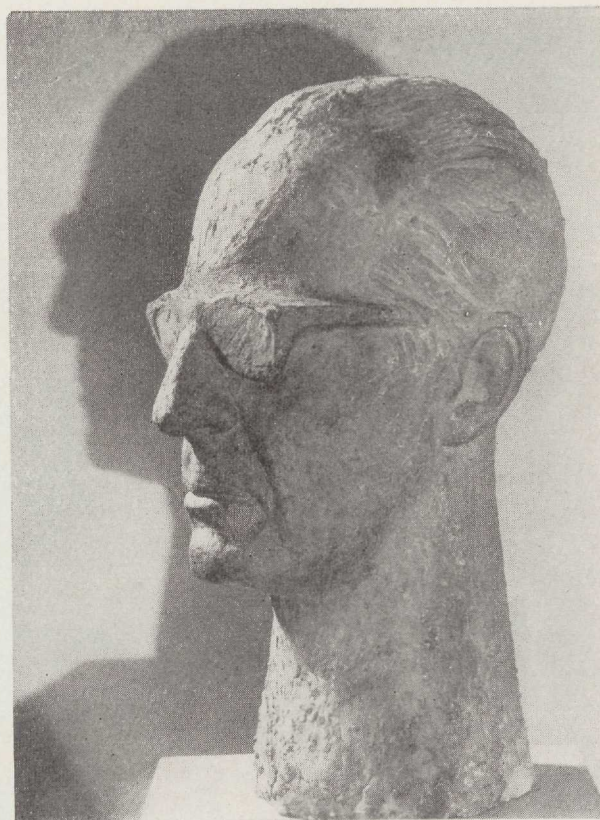
2) Mida Te peate meie kunstis kõige väärtuslikumaks ja mida kõige segavamaks?

J A A N K L Ö S E I K O

Mulle näib, et meie kunsti vooruseks on nii sektantliku kroonulikkuse kui ka aristokraatse üleoleku puudumine. Häirivaks nähtuseks meie kunstis on aga kaasaegsete kunstivormide mehhaaniline ülevõtmine. Arvan, et häda saab alguse juba Kunstiinstituudist. Näib valitsevat kummaline vastuolu kunstipraktika ja õppeprogrammide vahel. Näiteks kompositsiooniülesannete lahendused võiks asetada aastasse 1963, kuid samade üliõpilaste skulptuurid *à la* salong 1895, «Laine viimne ohe» vms. Selline tunnetuslik ebaterviklikkus on ilmne pahe ja paneb kahtlema nende loomingu kaasaegsuse loomupäras.

K A L J U R E I T E L

Kõige väärtuslikumad on uued otsingud sisu ja vormi alal. Kõige segavamaks — mitteasjatundlikud vahelesegamised.



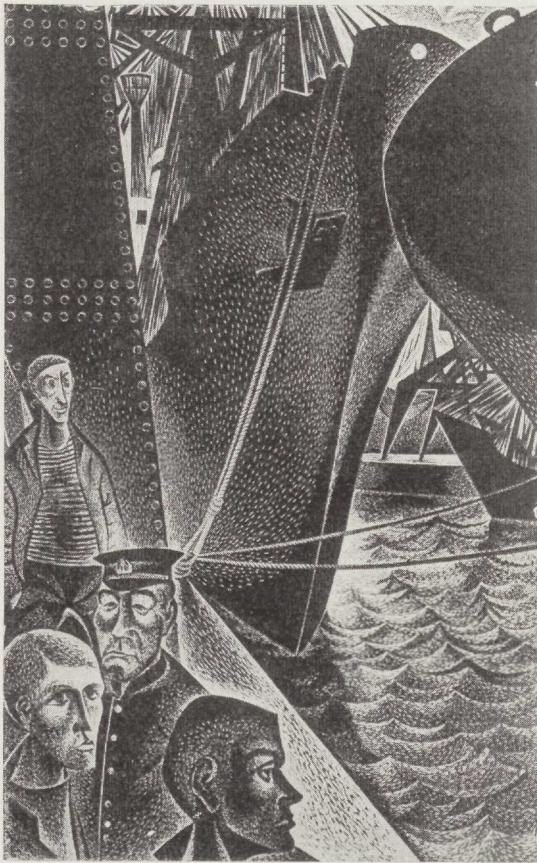
J. Eskel. *Mehe portree* (Villem Raam). Savi, 1965.



G. Reindorff. Kevad Võrumaal. Itaalia pliats. 1965.

E. Põldroos. Ema lapsega. Oli. 1965.





H. Laretei. Laevad ja meremehed. Linool. 1935.

VILLEM RAAM

Kõikides kunstiharudes näib eriti hinnatavana Eestis viimase poole sajandi jooksul rahvusliku ise-loomu omandanud kunstitraditsioonide taaselustamine ja küllaltki julge ning isikupärane edasiarendamine vastavalt tänapäeva elutunnetusele. Mitte vähem rõõmustav on süvenev kontakt väljaspool meie kodumaad areneva kunstiloominguga. Hea kunst on alati olnud palju võlgu tihedaile sidemeile nii mineviku kui ka kaasaja kunstiloominguga.

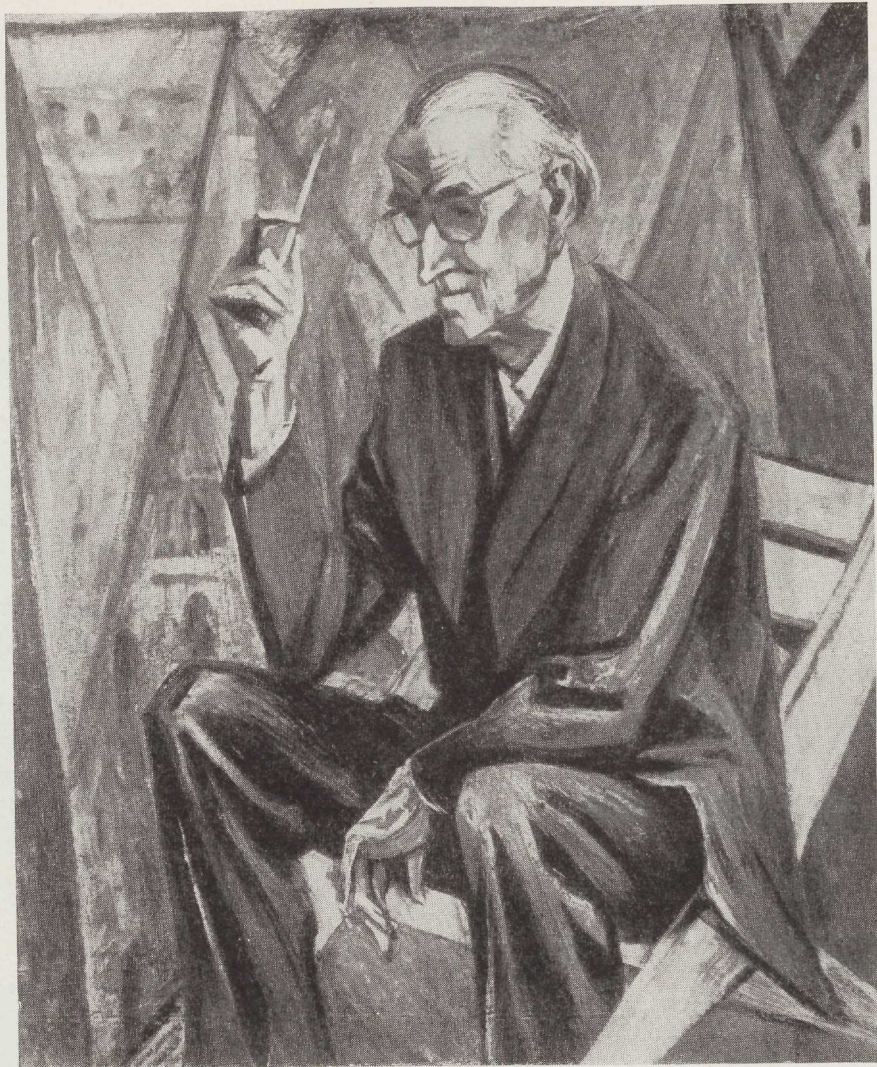
Kõige segavamalt mõjub liialt paljude kunstiteoste sisulise pinge lõtvus, emotsionaalne tuimus ja sellega kaasuv vormikäsituse konservatiivsus ning piiratus. Sama häiriv on mõnede kunstnike juures kohalike traditsioonide, kuid samuti ka väliste eeskujude matkimine ilma tõsise sisemise vajaduseta ning omapoolselt edasiviiva ning ümberkujundava vaimuta.

ALEKSANDER SUUMAN

Kunst avab oma looja karakteri. Ütleb, kes ta on. On peegliks, milles näeme kunstniku sisemaailma. Sageli möödume maastikust teda märkamata. Kuid sama motiivi ees, kui ta on kunstniku poolt kantud lõuendile, võime seista väga kaua. Tuleb välja, et kunstis ei huvita meid maastik, vaid inimene, kes maalib maastiku. Mida targem ja viisakam on kunstnik, seda meeldivam on tema poolt maalitud maastik. Mida jõulisem ja omapärasem on kunstnik, seda suurema naudinguga võtab ta pilte vastu vaataja. Kui kunstnik maalib samas stiilis kui ta kolleeg, on kunstnik igav ja andetu, olgugi, et ta kolleeg on huvitav maaliija. Kui kunstnik käsitleb loodust nõnda, nagu pole käsitlenud keegi enne teda, tõmbab ta endale vaatajate pilgud. Kunstinäitus ei ole piltide näitus, vaid inimkarakterite näitus, inimeste näitus, kes maalivad pildid. Mida rohkem erinevaid karaktereid, seda huvitavam on näitus. Standardite ja gostide poolt saab olla ainult kaupmecste ringkondades. Kunstimaailmas saab olla ainult standardite lõhkumise poolt. Niipalju kui on maailmas inimesi, nii sama palju on ühe maastikumotiivi erinevaid käsitusi. Kui kaks inimest maalivad ühtmoodi, siis teine neist valetab.

3) Milline kunstiala on Teie arvates kõige rohkem edasi läinud? Milline kõige vähem?

Vastustes on kõige suuremat edasiminekut märgitud eesti tarbekunstis ja graafikas. Kuid avaldame parem sõnavõtte.



N. Kormašov. Günther Reindorfi portree. Oli. 1964.



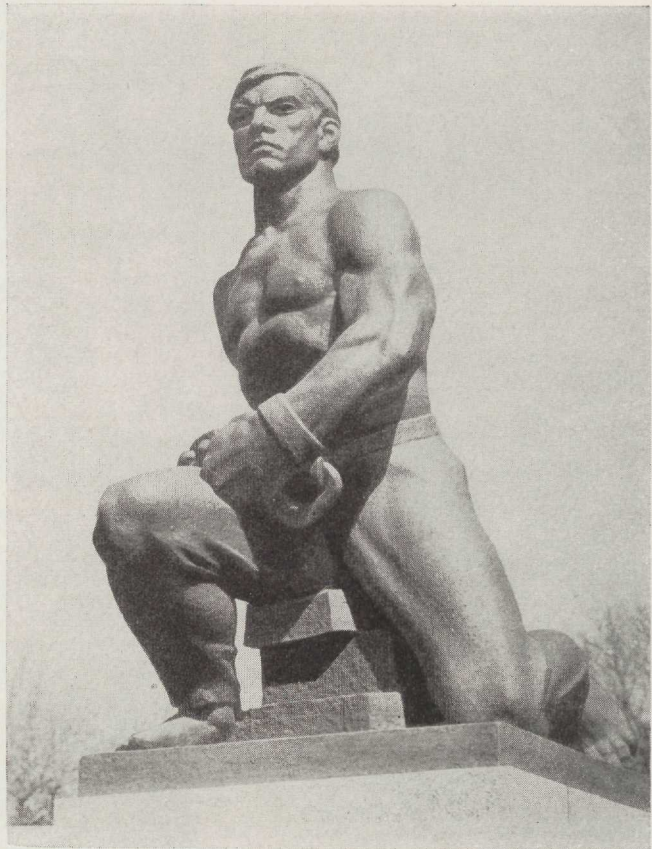
H. Reimo. Karp. Nank.



E. Hansen. Seinavaip «Perekond». Gobelään. 1965.

A. Kaasik. Figuur Ametiühingute I kongressi delegaatide monumendilt. Pronks. 1963.

S. Raunam. Seinaplaat «Valajad». Punane vask. Kohrutus. 1964.



ALEKSANDER SUUMAN

Kunstiliikidest on tänapäeval kõige rohkem edasi liikunud tarbekunst. Küllap sellepärast, et siin on võimalik maailma käsitleda mitmesugustes materjalides nagu rauas, vases, kivis, keraamikas, puus, tekstiilis jne. See on kahtlemata lõivu maksmine vormikultusele, kuid mis teha kui õlivärviga lõuendile maalitud puu on igavam ja tavalisem kui punasele telliskiviseinale kinnitatud rauast puu. Viimane paelub juba oma ootamatuse ja uskumatusega. Tahta maailma tõlgendada erinevate ainete kaudu on üldse üks kaasaja inimese iseloomulik joon. Tuul kivis, alasti keha metallis, laul savis, lauatükki lõigatud tõde — on meeldiv nime-tada neid paljaid sõnugi. Aga veel meeldivam on, kui sõnadest saab tehtud käega katsutav tege-likkus.

VILLEM RAAM

Kõige rohkem edasiliikunud kunstiala viimase viie aasta jooksul on kahtlemata graafika. Ilmselt on seda põhjustanud mitme julge, iseseisva ning andeka noore meistri esilekerkimine. Hinnatav osatähtsus on seejuures olnud graafika eksperimentaaltöö-kojal, kus valitseb töökusest, vastastikusest õppi-misest ning heast võistlusvaimust kantud õhkkond.

Kõige mahajäänum kunstiala näib olevat skulp-tuur, kus teatud piduriks on materjalis töötamise võimaluste äärmine piiratus. Kuid kas ei peaks mahajäämuse sügavamaid põhjusi otsima meie skulptorite liigsest konservatiivsusest ja kunstiliste otsingute argusest?

KALJU REITEL

peab kõige eesrindlikumaks graafikat. «Kõige aeg-lasemalt areneb meie skulptuur. See arvatavasti oleneb selle ala spetsiifikast ja eksperimentaalse baasi puudumisest.»

E. OTSING

jagab A. Suumaniga arvamust, et tarbekunst on teinud kõige suuremaid edusamme. «Kõige vähem saavutusi on skulptuuris. Põhjus — vähene skulp-tuuri rakendamine arhitektuuris ja looduses.»

On selge, et esitatud küsimused moodustavad ainult murdosa meie kunsti põhiküsimustest. On selge, et vastused neile kannavad veidi ruttamise jälgi, pealiskaudsuse tunnuseid, nagu see on omane igale taolisele küsitlusele. Probleemistik on vägagi keeruline ja avar ning nende põhjalikum käsitletu nõuab avaramat ruumi, pikemat vaagimist. Seda teeksime juba järgnevates artiklites ühe või teise probleemi kohta.

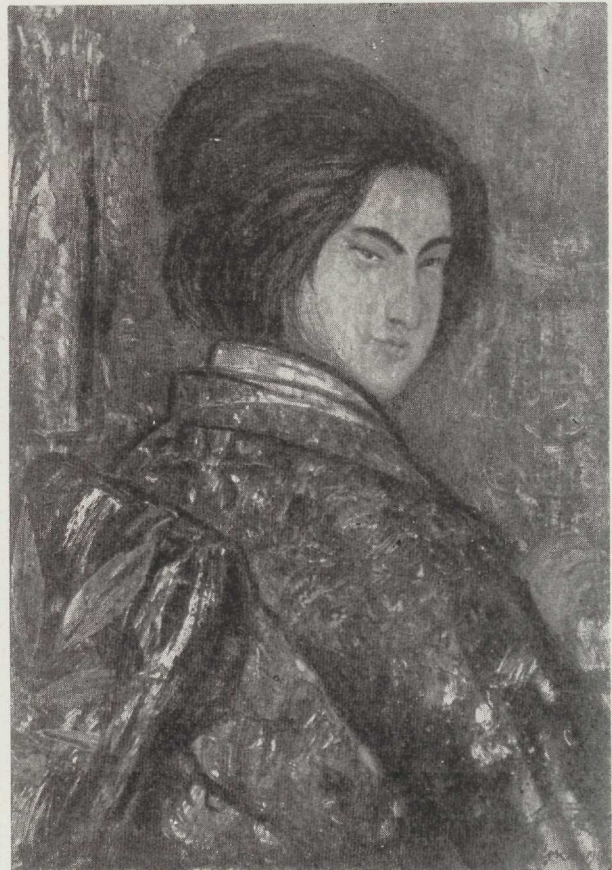


VABARIIKLIKU PREEMIA LAUREAATE

1965. aasta vabariikliku preemia saanud NSVL rahvakunstnik, NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentliige Evald Okas pole tunnustatud üksnes meie vabariigis. Sama aasta algul valiti ta Firenze Joonistuskunsti Akadeemia auliikmeks, oktoobris omistati talle NSVL kõrgeim autasu — Lenini orden.

E. Okase viljakast loomingust andis ülevaate tema 50-nda sünniaastapäeva tähistamiseks korraldatud personaalnäitus Tallinnas, millest suur osa teoseid oli Jaapani reisi ainetel.

E. Okas. Emiko. Oli. 1963.





E. Okas. Põllutöölise perekond. Oli. 1963.

E. Okas. Vaen. Kuivnõel, akvatinta. 1961.





E. Mätik. Väikesed töölised. Puugravüür, 1940.

EESTI KUNSTIELU ESIMESEL NÕUKOGUDE AASTAL

Ene Lamp

1940. aasta juunisündmused määrasid meie kodumaa ajaloo uue tee. Ka kunstis tähendasid nad otsustavat pööret. Nõukogude võimu taaskehtestamise aasta oli eesti kunstielus omapärane aeg, kus senised, kodanliku ühiskonna tingimustes kujunenud arusaamad ristusid sotsialistliku realismi kunstile iseloomulike tõekspidamistega.

Muudatusi sellel pöördeaastal saab ilmekalt jälgida kunstielu organisatsiooniliste ümberkorralduste kaudu. Enamik kunstnikkonnast on toimuvast elavalt huvitatud, asub siiralt ja innukalt, algul tihti omaenese initsiatiivil, uuendusi läbi viima. Esialgu on päevakorras küsimused, mis olid kodanliku diktatuuri oludes pikemat aega lahendamata püsinud. Tinglikult võiks selles lühikeses paarikuulises aja-

vahemikus 1940. aasta sügis-suvel isegi teatud üleminekuperioodi näha. Nõukogude korra kehtestamine andis kunstnikele võimaluse leida selgitus ammustele tüliküsimustele, kuid teiselt poolt ei olnud veel täit ettekujutust kunsti ülesannetest uues ühiskonnas, puudus ülevaade neist organisatsioonilistest vormidest, mis valitsesid kunstielus Nõukogude Liidus. Seepärast osutusid nii mõnedki esialgu pakutud lahendustest tarbetuks või sobimatuks. Järk-järgult hakati uues orienteeruma. Nüüd pandi alus neile organisatsioonilistele vormidele, mis jäid Nõukogude Eestis püsima ka pärast sõda.

Ajalugu koosneb faktidest ja nende tõlgitsusest. Laskem rääkida faktidel — tähtsamatel eesti kuns-

tielu puudutatavatel sündmustel 1940. aastal. Nende haruldaselt tihe kuhjumine annab pildi kiirest arengust, kus vana ja uus, tekkiv ja kujunev on tihedasti põimunud.

21. juunil kukutati kodanlik valitsus.

27. juulil esitab Eesti Kujutatavate Kunstnike Keskühingu juhatus haridusministrile märgukirja ettepanekutega kunstielu tervendamiseks. Kaks tähtsamat nõuet märgukirjas on: kultuurkapitali rajamine demokraatlikumale alusele ja senise, kunstnike bürokraatliku registreerimise kaotamine. 1. juulil tulevad Tartus koosolekule kunstiühingu «Pallas» liikmed. Otsustatakse toetada märgukirja ja avaldatakse mõtet kutsuda kokku kujutatavate kunstnike kongress.

8. juulil toimub samas küsimuses kunstnike koosolek Tallinnas. Koosolekutel valitud toimkonnad hakkavad kongressi ette valmistama, asutakse koostama kunstnike nimekirja. Nimekiri peab olema vastukaaluks endisele kunstnike registreerimise, seaduse järgi kunstnikuks tunnistamise, viisile, mis pidas määravaks ainult diplomi olemasolu, mitte loomingu väärtust. Nüüd kirjutatakse: «Tunnustamise peamiseks nõudeks on kunstnike avalik tegevus kui ühiskonnale kasulik faktor — arvestatakse, kes on esinenud viimase viie aasta jooksul vähemalt viiel näitusel, aga samuti ka kunstilise loomingu kvaliteeti.» (Loovkunstnike nimestik. «Rahva Hää!», 19. juuli 1940.)

21. juulil kuulutab Riigivolikogu välja Nõukogude võimu.

25. juulil kutsub Haridusministeeriumi Teaduse ja Kunsti osakond kokku kujutatavate kunstnike kongressi. Kongress on tüüpiline üleminekuperioodi üritus. Arutusel olevate küsimuste ring on täielikult määratud eelnevatel aastatel vaidlusobjektiks olnud kunstielu kitsaskohtadega. Uus suhtumine kõlab ehk kõige selgemalt haridusministri J. Semperi sõnavõtus, millega kongress avatakse: «Kunstnikond peab ise aktiivselt lahendama kunstielusse puutuvaid küsimusi. Toetus kunstnikele pole enam armuand, vaid kunstnik on uues ühiskonnas kindlate sotsiaalsete ülesannete täitja...»

Kinnitatakse loovkunstnike nimekiri, mis sisaldas esialgu 142 nime, kongressi ajal lisati veel 54 nime.

Tähtsamad punktid päevakorras on: kujutava kunsti sihtkapitali reform (ettekannne Adamson-Ericult), kunstimuseumide ja kunstikoolide ümberkorraldus (ettekannne J. Nõmmikult), muudatusi Kr. Raua nimelise kunstiaasta läbiviimisel (ettekannne E. Jõesaarelt).

Adamson-Eric teeb ettepaneku nimetada kultuurkapital ümber kultuurfondiks, mille kõrgemaks

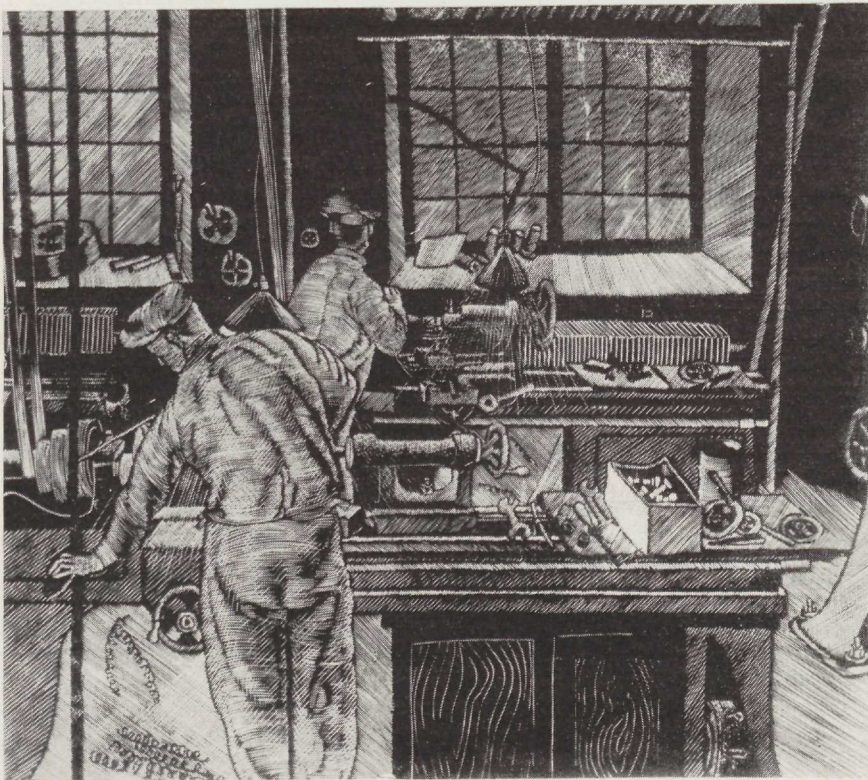
organiks peaks saama iga kahe aasta tagant toimuv kunstnike kongress. Kongressil valitakse sihtfondi juhatus. Senistest juhtivatest organitest on ülearu- sed sihtkapitali esinduskogu ja kultuurkapitali nõukogu.

Niisugune reform tähendas kultuurkapitali faktilist asetamist kunstnikkonna enda kontrolli alla ja administratiivse ning erapooliku toetuste jagamise likvideerimist.

J. Nõmmik räägib oma ettekandes muuseumiasjanduse ümberkorraldamise vajadustest. Kunstikoolide kohta teeb ta ettepaneku koondada kunstiopetamist ja kaotada asjatu dubleerimine: likvideerida veel arenemisjärgus olev Riigi Kõrgem Kunstikool Tallinnas ja reorganiseerida kunsttööstuskool aja nõuetele vastavaks tarbekunsti õppeasutuseks — J. Koorti nimeliseks Riigi Rakendus- kunsti Kooliks. Tartu Kõrgem Kunstikool «Pallas» tuleb viia majanduslikult kindlale alusele, võtta ta kõrgemate riiklike õppeasutuste võrku ning nimetada Konrad Mäe nimeliseks Riigi Kõrgemaks Kunstikooliks. Need ettepanekud rakendati 1940. aasta sügise jooksul ellu.

Kongressi kui üleminekuperioodi üritust iseloomustab teatud läbimõtlematus korralduses. Koguneb palju rohkem inimesi kui osatakse oodata, ruumid jäävad kitsaks, kõik ettekanded pole hästi jälgitavad, segadus tekib hääletamisel jne. Kõik see on väga iseloomulik võimuvahetuse ja revolutsiooni aegadele üldse: rahvas tunneb sündmuste vastu elavat huvi, kuid üritusi ei suudeta igakord küllaldase kindlusega suunata ning raamid hoida. 6. augustil võetakse Eesti NSV vastu Nõukogude Sotsialistlike Vabariikide Liidu koosseisu. Selle sündmuse pöördelist tähtsust meie kultuurielus võib iseloomustada J. Semperi sõnadega: «Me saame lahti sissekasvatatud harjumusest ja kujutlusest nagu tiirleks vaimu maailm ainult kahe-kolme lääne suurrahva ümber, kuna kõik muu on ääremade looming, kehv ja tühine. See on elustav hoog, mida võib tunda suure hulga rahvaste lähedusse ja liitu astudes...» (J. Semper. Suur Oktoober ja meie haritlaskond. «Looming», 1940, november.)

18. augustil kuulutab Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus välja esimese võistluse kunstiteoste saamiseks ühiskondlike hoonete kaunistamiseks. Iga esitatav kavand peab olema ette nähtud kindla asutuse ja ruumi tarvis, näiteks Tartu Töölismaja fuajeesse, Kergetööstuse Rahvakomissariaadi saali, Balti jaama ooteruumi. Esimest korda seatakse meie kunstnike ette nii arvukalt ulatuslikke ülesandeid monumentaal- ja dekoratiivkunsti alal.



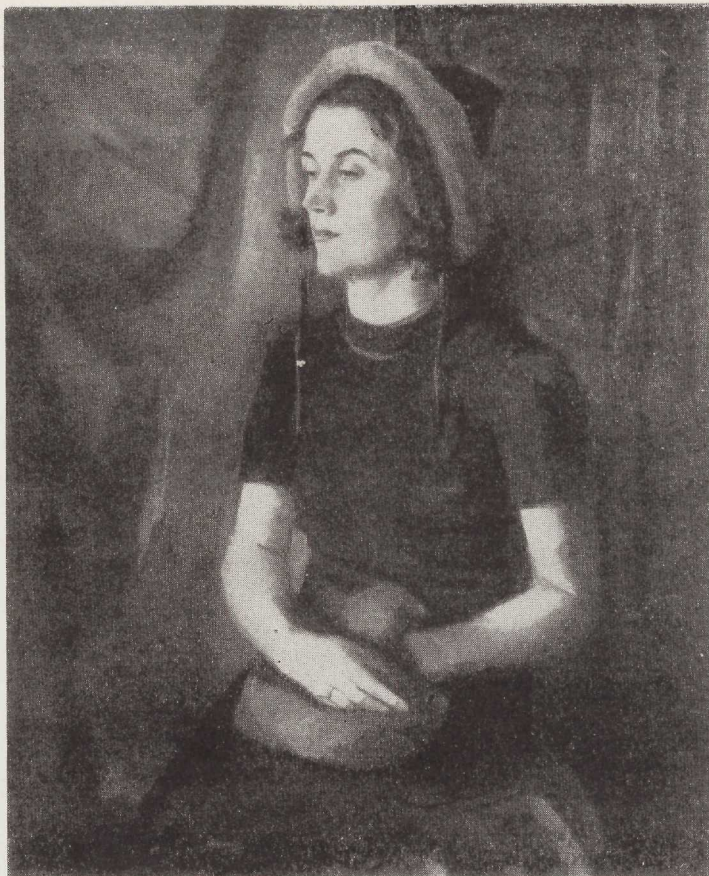
P. Liivak. Seal, kus töötas sm. M. I. Kalinin. Raudtee Peatehases. Puugravüür. 1941.

Võistluse žürii tõstis esile 11 kunstniku töid. Nimetagem E. Kitse kolmikmaali kavandit «Võim internatsionaali», E. Kõksi «1905. aastat», E. Haameri «Seppa», Adamson-Ericu dekoratiivset pannood. Skulptuuris märgiti tunnustavalt E. Roosi kavandit Kadrioru pargi jaoks «Poiss vasaraga» ja E. Jõe- saare reljeefe, graafikas R. Kaljo, Ed. Järve, P. Liivaku töid. See võistlus äratas avalikkuses suurt tähelepanu. Kavanditest korraldati näitus, ilmus vastukajasad ajakirjanduses.

21. augustil antakse välja valitsuse otsus asutada Tartus K. Mäe nimeline Riigi Kõrgem Kunstikool. Sellega muudetakse endine «Pallase» kunstikool riiklikuks õppeasutuseks. Õppetöö korralduses säilib ateljeede süsteem, täiendavalt nähakse ette eelkoolina kunstikeskkool. Žanri-, kompositsiooni- ja monumentaalmaali õpetamiseks tahetakse luua eri ateljeed. K. Liimand kirjutab seletuskirjas Hariduse Rahvakomissariaadile: «Kuna uus suund kujutavas kunstis nn. sotsialistlik realism avaldub

peamiselt žanris, kompositsioonis ja monumentaalmaalis, siis nende alade põhjalikuks käsitlemiseks tuleks luua eriateljeed. Maalikunsti alal on ette nähtud eriateljee materjali ja maalitehnikate, eriti aga pannoo ja fresko tehnikate tutvustamiseks. Vajadus sellise õppekoha järele on suur, kuna lähemas tulevikus on oodata tellimusi monumentaalmaali alal ühiskondlikkudele ehitistele.» (K. Liimand. Kiri 19. aug. 1940. Hariduse Rahvakomissariaadi arhiiv.)

28. augustil asutatakse Tallinnas tarbekunstnike algatusel kunstnike kooperatiiv. «Kooperatiiv on ühissettevõtte, mis luuakse kunstnikele töövõimaluste korraldamiseks ja kunstiloomingu levitamiseks ning liikmete majandusliku olukorra parandamiseks.» (Kooperatiivi põhikirjast.) Selleks asutati töökodasid, korraldati kunstiteoste müüki oma müügigalerii kaudu, hangiti tellimusi. Otseseks eeskujuks oli Vene NFSV kunstnike kooperatiiv «Vsekhudožnik».



K. Liimand. Debra Vaarandi portree. Oli.
1940.

Kooperatiiv muutus kunstnike seas kiiresti populaarseks. Paari esimese nädala jooksul astus liikmeks umbes 100 inimest, 1940. a. lõpuks oli liikmete arv 200 ümber.

Tööülesandeid jaotas kooperatiivi tellimisbüroo, kes saatis laiali reklaamartikleid ja üleskutsesid: «Kunstnike kooperatiiv «Taideühistu», rajatud kunstnike organisatsioonide poolt, olles vahendajaks kunstnike ja ühiskonna vahel, on avanud kunsti-tööde vastuvõtmise ja tööde väljaandmise ühisbüroo. Võetakse vastu igasugu töid ja tellimusi nii riiklikelt, ühiskondlikelt kui eraasutustelt ja igalt kodanikult...»

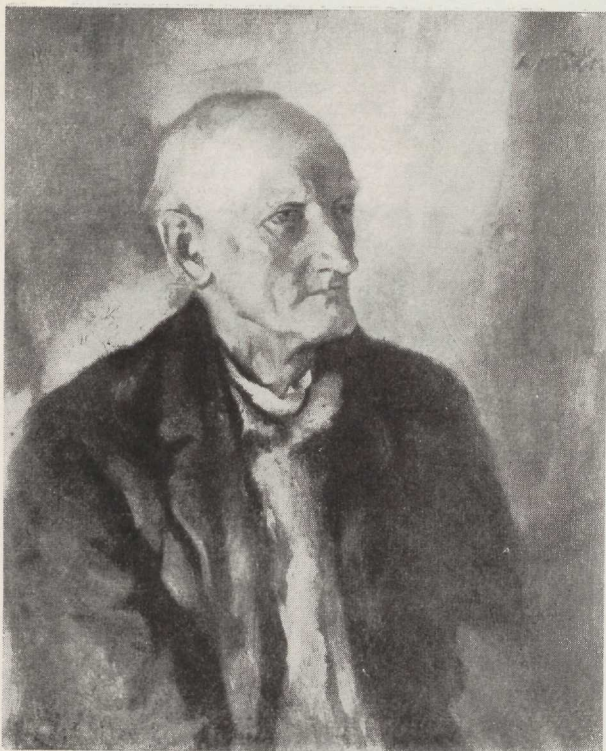
Tellimusi järgnes arvukalt ja mitmesuguseid. Kooperatiivilt telliti punanurkade sisekujundusi, riigitegelaste portreesid, iga liiki plakateid, loosungeid. Palju tegemist oli tänavate dekoreerimisega riiklikeks tähtpäevadeks. Suuremateks ja tõsisemateks töödeks oleksid kujunenud seninägematult ulatuslikud dekoratiiv- ja monumentaalkunsti telli-

mused. Näiteks tellis Tallinn-Nõmme haigla 8 maali ja 2 pannood, maale ja skulptuure ruumide ja fassaadi kaunistamiseks tellisid veel Tallinna Keskhaigla, Nõmme lastesõim, Pärnu puhkekodu jne.

28. septembril avaldatakse J. Koorti nimelise Riigi Rakenduskunsti Kooli seadlus. Sellega algab Riigi Kõrgema Kunstikooli ümberkorraldamine kõrgemaks tarbekunsti õppeasutuseks. Uudsenäha näha erialatundide kõrval kooli kavas ette praktika vabrikutes ja tehastes. Kuna Nõukogude Liidus on neil aastail tarbekunsti õpetamine vähe levinud, tuntakse kooli tegevuse ja plaanide vastu elavat huvi vennasvabariikides.

1. oktoobril asutatakse Kunstnike Kooperatiivi Tartu osakond.

8. oktoobril avaldatakse Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu otsus Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu ja Eesti Nõukogude Kirjanike Liidu loomise kohta. Eeltööde tegemiseks määratakse organiseeriv toimekond. Kunstnike Liidu organi-



A. Miikmaa. Kalur Hiumaalt. Õli. 1941.

seeriv toimkond: J. Nõmmik (esimees), Adamson-Eric, A. Bach, A. Johani, K. Liimand, R. Sagrits ja E. Viiralt. 1940/1941. aastal saab nimeetatud toimkond meie kunstielus nõukoguliku kunstiprogrammi otseseks elluvijaks. Ta teeb ettevalmistusi Kunstnike Liidu loomiseks, koostab tulevaste liikmete nimekirju, töötab välja Liidu põhikirja, tema korraldusel toimuvad kunstinäitused.

28. oktoobril kutsus Hariduse Rahvakomisariaat kokku suurema koosoleku, kus arutatakse Eesti NSV osavõttu Balti liiduvabariikide kunstidekaadist Moskvas. 1940. aasta sügisest alates hoia vad dekaadi ettevalmistustööd kogu vabariigi kultuurielu pinevil.

Seoses dekaadiga anti enamikule nimekatest kunstnikest töötellimusi, kuid puhkenud sõja tõttu jäi suurem osa neist kavandesse või pooleli. Maalijatest asusid tööle Adamson-Eric, J. Greenberg, A. Johani, K. Liimand, A. Vardi, J. Grünberg, E. Haamer, K. Luts, J. Nõmmik, E. Kits, L. Mikko, Kr. Teder, A. Miikmaa, J. Võerahansu, R. Sagrits jt.; graafikutest E. Viiralt, A. Bach, A. Laigo, R. Kaljo, A. Veeber, S. Trei jt. ning skulptoritest A. Starkopf, F. Sannamees, E. Jõesaar, M. Saks, V. Mellik, J. Raudsepp ja E. Roos.

7. novembriks, Suure Sotsialistliku Oktoobri-revolutsiooni aastapäevapidustusteks dekoreerib kunstnike kooperatiiv suurejooneliselt Tallinna ja Tartu tänavad ja väljakud. Tallinnas moodustatakse ulatuslike tööde teostamiseks 12 kunstnikust nn. «oktoobribrigaad». Suuremad portreed ja pildid maalitakse Kadrioru Tennishalli selleks puhuks sisse seatud ateljees. Tähtsamad ametiasutused kaunistatakse portreede, embleemide, loosungite, skulptuuridega. Eriti ohtralt kujundatakse Võidu-väljaku dekoratiivne kaunistus. J. Greenberg maalis Kunstihoone jaoks suure kauneid kunste kujutava pannoo. Niisugune tänavate dekoreerimine oli meil täiesti uudne ja ennenägematu.

12. novembril kuulutab Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus välja kaks uut kunstialast võistlust: kavandite saamiseks ühiskondlike hoonete tarvis ja riigijuhtide portreede loomiseks. Valminud kavanditest premeeritakse A. Vardi, E. Haameri, J. Võerahansu, V. Karruse, O. Sädeki, V. Loigu, E. Roosi, A. Kaasiku, E. Kübarsepa, M. Simulsoni, R. Kaljo, A. Hoidre ja P. Liivaku töid.

15. novembril kutsus Hariduse Rahvakomissariaat kokku koosoleku, millest võtavad osa Eesti Kujutavate Kunstnike Keskühingu, Eesti Kunstnike Rühma, Rakenduskunsti Keskühingu, Kujutavate Kunstnike Klubi, Kujutavate Kunstnike Kutseühingu ja Kunstnike Liidu organiseeriva toim-

konna esindajad. Koosolekul kuulutatakse likvideerituks kõik seni tegutsenud kunstnike organisatsioonid, ainukeks jääb loodav Eesti Nõukogude Kunstnike Liit.

15. novembril võtab ENSV Rahvakomissaride Nõukogu vastu otsuse Kunstide Valitsuse asutamise kohta. Selle sammuga lülitatakse meie kunstielu juhtimine otseselt üleliidulisse süsteemi. Põhikirja kohaselt on Kunstide Valitsus NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu juures asuva Kunstikomitee vabariiklik organ. Kunstide Valitsuse juhatajaks sai J. Semper. 1940/1941. aastal oli Kunstide Valitsus keskne kunstielusse puutuvate küsimustega tegelev asutus. Ta hakkas korraldama kunstivõistlusi, jaotas tellimusi, juhatas dekaadi ettevalmistusega seotud ulatuslikke töid.

17. novembril asutatakse Tartu Kunstimuseum. Lõpuks saab teoks Tartusse uuema kunsti muuseumi loomise kava. Kunstiühingu «Pallas» liikmete algatusel oli muuseumi asutamisega tegeldud juba enne juunipööret.

23. novembril avatakse Tallinna Kunstihoones

sügisnäitus. Väga iseloomulik tallele perioodile on B. Lukatsi sõnavõtt kunstiküsimustes: «Kunstis pole midagi muutunud, kunst elab oma seaduste järgi, teda ei saa ega tohi suunata, kunsti mõte on kunst ise...» — sarnaseid vaateid avaldatakse veel. Kunst võib-olla on vähe muutunud, kuid ta peab muutuma, paratamatult, sest kunstil on uues ühiskonnas uued ülesanded, uued sihid, uus sisu.

Nõukogude Liidus, kelle kodanikud meiegi nüüd oleme, küsib tööline igalt kunstnikult igast kunstiharust: kas oled ka lõpuni ehtne realist oma kunstis? Kas oled seotud tõelisusega küllalt tugevasti?... Kunst kuulub rahvale, ta peab tungima oma sügavaimate juurtega töötajate laiade masside hulka. Ta peab olema arusaadav neile ja nende poolt armastatud... Ainuüksi see võimaldab praegu suurimat kunstilist mõjuvõimu, sest kunstiline töö seisneb kunstniku teose aluseks olnud kogemuse ja vaateleja kogemuse ühtelangemises.» (B. Lukats. Kunstiküsimusi, «Viisnurk», 1940, nr. 2, lk. 150.)



R. Uutmaa. Rukkilõikajad. Oli.
1941.

Andrus Johani elas kaasa lihtsate inimeste igapäevasele elurütmile. Nende elust sai ta ka oma kunstiteoste ainestiku. Ent peaaegu kogu ta looming oli nagu ettevalmistustöö millegi suurema tegemiseks. Tööraha ülestõusu teema Johani viimases töös tuli ootuspärasena. Need inimesed, keda ta kujutada tahtis, olid lähedased tema hingelaadile, elasid oma tunnetega temas, tema aga sai loominguist indu nende mõttemaailmast.

Revolutsioonilisel pöördpäeval sammus ta õlg õla kõrval koos töörahvaga. Oma veendumuste kohast ühtekuuluvuse jõudu tahtiski ta jäädvustada kompositsioonis «Tööraha ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus». Kompositsiooni loomisele inspireeris teda revolutsiooni esimestel päevadel üleelatud võitlusentusiasmi. Kunstniku enda liikumise rüht ühtus maalil kujutatavaga. See kajastas tema maailmavaatelisi positsioone. Talle ei antud aga võimalust elada maali lõpetamiseni. Ajalugu pööras teise lehekülje.

Johani portreed, maastikud, žanripildid või kompositsioonid on paratamatult seotud inimese eluvormide väljatoomisega. Kui mõnes maastikumotiivi kujutavas töös polegi inimfiguuri, loob see oma meeolult ometi kujutluse inimese lähedusest. Paljudes maastikes ja linnavaadetes esineb aga žanrilisi kujusid, mis on antud karakteritena, kunstiteose sisulise mõtte kandjatena. Natüürmortidel kujutab ta inimesele rõõmu valmistavaid esemeid. Kunstniku loominguliseks kreedoks oli kujutada inimese elu mitmepärgelisust. Tema loomingu paremik on elunähtustele reageerimisel saadud elamuste, temale omaste mõttesälvatuste ja rõõmupuhangu tules.

Alljärgnevalt tooksin välja mõned iseloomulikud jooned Andrus Johani mõttemaailma kujunemisest ja mõned domineerivad tendentsid tema loomingus.

Johani oli sotsiaalselt mõtlej kunstnik, kes luges teoreetilist kirjandust, uuris rahvaste mineviku kunsti ning suurte kunstriike loomingut. (Kõrgelt hindas ta niisuguseid suurmeisterid nagu Rembrandt, Vermeer van Delft, Goya, van Gogh, Bruegel, El Greco, Gauguin, V. Serov, I. Repin; eesti meistritest Kristjan Rauda, N. Triiki, J. Greenbergi, Paul Burmanit, E. Viiraltit, J. Koorti.) Johani sotsiaalsed vaated küpsesid tihedas koostöös proletarise maailmavaate pooldajatega, kes otsisid sidemeid revolutsioonilise töölisliikumise esindajatega. Nendest võiks mainida vana kommunisti Anton

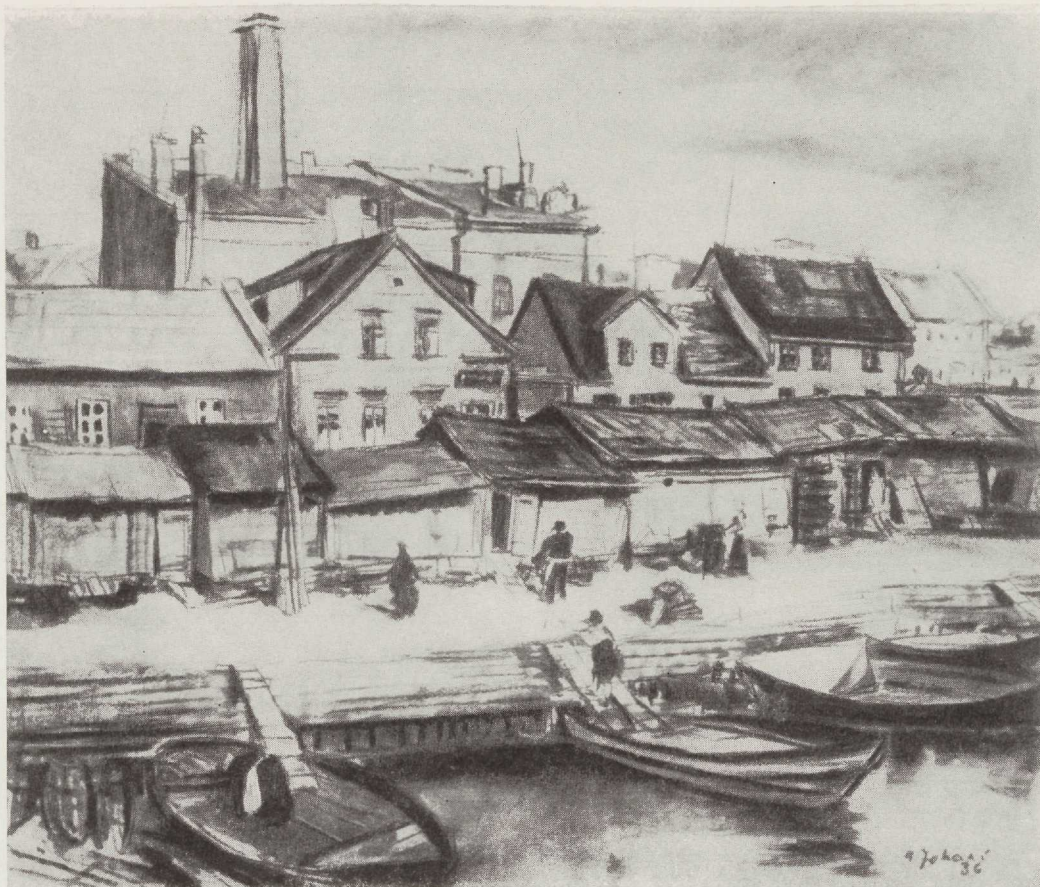
Vaarandit, kes oskuslikult loodud kontaktide kaudu avaldas sügavat mõju progressiivse intelligenti revolutsioonilise meelsuse kujunemisele. K. Liimandit ja A. Johanit liitis sõpradeks pahempoolsete vaadete ja sellest stimuleeritud kunstilise tõe otsimise ühtsus. Andelaad, motiivide valik, töötamismeetodid ja värvikäsitus oli neil aga kummalgi erisugune. Progressiivse mõttesuuna poolest kuulusid nende sõprusringi Tartus veel N. Kummits, A. Laigo, H. Mugasto ja A. Bach. Läbikäimine oli ka R. Sepa, J. Saali ja A. Miikmaaga. Mõttelaadilt oli neile lähedane veel kunstnik B. Lukats.

Revolutsiooniliselt meelestatud intelligenti üheks kohtumiskohaks Tartus kujunes ka meie kodu. Sageli arutati seal olulisi päevaküsimusi ja kunsti-probleeme. Et meil oli võrdlemisi palju nõukogude kirjandust, sai see kõiki ühendavaks huviobjektiks. Nii mõnigi kord muutusid koosviibimised lõbusaiks oma sädeleva huumori poolest.

Kodanlikku Eestisse tungis fašism sisse vapside liikumise kaudu. Progressiivne intelligent oli meelestatud fašismivastasel. Võitlus kahe leeri vahel käis ka kunstnikkonnas. Vapside põhiseaduse eelnõu hääletamise puhul kirjutab A. Johani Tallinnast allakirjutanule (kiri 15. X 1933): «Aga nii õudne, kui see ka ei ole, Tallinnas võidavad vapsid.» Edasi kirjeldab ta, kuidas tal õnnestus agitatorida majaelanikke vapside vastu hääletama: «Ega ma midagi muud rääkinud kui seda, et kõik kadakad, vürtspoekaupmehed, majaperemehed ja mõned kaabakad panevad poolt.» Andrus Johani oli äge vapside vastane.

Suurt huvi pakkusid talle külaskäigud Nõukogude Liitu (27. X — 6. XI 1934; 12. IX — 14. X 1935), mis võimaldasid palju näha ja kuulda nii kunstnikega kohtumistel, kunstimuseumides kui ka üldiste elunähtustega tutvumisel. Juba elamistingimustest pärinevate proletarise veendumuste tõttu sümpatiseeris talle Nõukogude Liit, nüüd, kohapeal olles, said revolutsioonilised tõekspidamised tema mõttemaailma pärisosaks.

Tartust Tallinna vanematele läkitatud kirjas (4. XII 1934) ütleb Johani: «Jõudsin Venemaalt õnnelikult tagasi ja olen sõiduga väga rahul. Need jutud, mis siin Venemaast räägitakse, on kõik tuulest võetud. Seal tööpuudust ei tunta. Juba tänaval jääb mulje, eriti Moskvast, et rahvas on nagu mingis töövaimustuses, ja seda sellepärast, et see kõik jääb rahva kasutada. Igatahes jääb ka võõral prae-



A. Johani. Tartu vana kalaturg. Süsi, värv, kriit. 1936.

gusest Venemaast mulje, et ta on tõusumaa — kel on tulevikku.» Need mõtted on väljendatud rohkem kui kolmkümmend aastat tagasi. A. Johani oli siis esimest aastat iseseisev kunstnik (lõpetas «Pallase» 1933. a.). Kodanlikus riigis teadis iga tööinimene, mis tähendas tööpuudus. Ka Andrus Johani mõistis selle tähendust. Meie tänapäeva noorusel pole sellest midugi mingit ettekujutust.

1936. a. detsembrist kuni 1937. a. juulini viibis A. Johani Pariisis. Sotsiaalsete ja poliitiliste vastuolude tunnetamine ning klassidevahelise teravuse nägemine kapitalistlikus ühiskonnas aina soodustas tema pahempoolsete vaadete küpsemist. Umbsealt ja läpastunult mõjus talle kodanlikus Eestis domineeriv väikekodanlik kihtkond. Ühes kirjas (3. III 1937) Pariisist Tartusse kirjutab ta Hando Mugastole sellest, et olukord Eestis muutub oma väikluse ja närususega aja jooksul vaimu nüristavaks ja kohapeal tammuvaks. Edasi ütleb ta: «Et sellesse mitte takerduma jääda, on vaja vahetevahel siiski lii-

kuda, eluga otseselt kokku puutuda ja raskustega võidelda.»

On loomulik, et ta hindab kõrgelt neid kultuuri-varasid, mida pakub Pariis. Eespool näidatud kirjas märgib ta: «Näha väärtusi, et oma mitteoskumist tunda, et siis tagasi pöördudes saaks uutele otsingutele asuda ja mitte leppida sellega, mis on tehtud.» Muljeterikas oli kunstiväärtustega tutvumine Pariisis. Värskest nähtust inspireerituna kujunes rikkalikuks Pariisi motiivide valik linna-vaadete, inimfiguuride, portreede ja žanripiltide näol, mis ta kohapeal tegi nii akvarellis, guašis kui ka ölis, samuti joonistustena.

Hiljem, Pariisist kodumaale saabunud, haarab teda jõuline loominguline hoog. Inimkarakterite otsimise ja leidmise hoos püüab ta ikka enam nähtuste olemusse tungida. Ta tahtis nüüd end täielikult maalimisele pühendada, et võrdsealt joone mõtestatusele hakkaks kõnelema ka värv. Seejuures tegi ta figuuri joonistamisel endiselt krokiisid iga



A. Johani. Liiva tänav talvel. Oli. 1940.

kehahoiaku või liigutuse omandamiseks. Oma või-meid maalitehnikas arendas ta aga erilise hoolega. Järgnevalt peatuksin mõnede kompositsioonide juures.

Pariisi tänavaelu lõbustusstseeni on kujutatud kompositsioonil «Tänavaatleedid» (1937–1938). Platsil seisab tsirkusevanker, maha on laotatud vaip, kus asetseb tõstekang. Jõumees võtab parajasti seljast särki. Trummipõrin kutsub vaatajaid ligi. On kogunenudki uudishimutsev väikekodanlus. Poisike kogub publiku käest annetusi. Ühelt poolt on see vaatepilt rahva lõbustamisest, kuid teiselt poolt on see viide sellele, et ka nii tuleb leiba teenida.

Suure pingega töötab ta maali «Kingsepad» (1938) loomisel. Sageli kandis ta oma hinges aastaid mõne kompositsiooni kurstilist ideed. Mõttekujutus loodavast teosest, mis teda haaras, pani tegelikkusest otsima vastavaid tüüpe, mida ta skitseeris. Alles sellises protsessis küpses kompositsiooni lõplik variant. Oli töid, mis valmisid kahes variandis, nagu näiteks ka «Kingsepad» (joonistus 1936; maal 1938). Allakirjutanule Tartust Kuressaarde saadetud kirjas (7. VIII 1938) iseloomustab ta selle teose juhtmõtet, kus ta ütleb: «Möödunud nädalal töötasin oma «Kingseppade» kallal, tahtsin ka neid «töötama» panna, aga praegu pole sellega veel siiski

täielikult hakkama saanud.» Maali lõplikus lahenduses näeme, et tööhoog ja heatujulisus väljenduvad mitte ainult meeste nägudes, vaid ka figuurides. Ent töömurdmisest vaevatud seljaküürus peitub ka murejooni.

Mitmed tema kompositsioonid nii varasemast kui ka hilisemast ajast on pühendatud just inimese töö-rõömule ja tööst tingitud sotsiaalsele murele, mis sammusid kapitalistlikes tingimustes käsikäes. Näiteks joonistuses «Pesunaised» (1936) on ilmetatud paremal paikneva pesunaise turjahoiaikus vaese inimese töövaev, kaaslase kujutamisel on aga väljendatud tööinimese elurõõmu.

Maalis «Autoportree» (1938) avaldub muheda muige taga inimese sisemine tunglev ja otsiv rahunus. See on autori hingelaadi üks külg. Teiselt poolt avaldusid tema näoilmes lapselikult pehmed jooned, täis headust ja vallatut rõõmu, silmades aga välgatas sageli huumorisäde. Need jooned ilmesid mitmes tema autoportrees. Teda iseloomustasid veel julgus, kartmatus kaitsta tõde. Tõele tuli tal silma vaadata nii elus kui ka surmas.

Rohkesti tähelepanu pöörab Andrus Johani maali «Kartulipanijad» (1939) loomisele. Ta käis korduvalt linnast väljas, et silmitseda teraselt loodust ja hingata sisse maamulla lõhna. Ta tegi visandeid detailidest ja üldkompositsioonist, otsis õiget põhitooni,

mis kõlaks mažooris. Kui aga teos valmis, tegi kompositsiooniline lahendus teda ennast väga rahutuks, sest töömeeleolu ei olnud edasi antud nõnda, nagu ta oli kujutlenud. Sageli purustas ta oma töid, kui need ei rahuldanud teda. Sellele maalile andis ta siiski eluõiguse, sest see kätkes teda haaranud loodusetunnet.

Saaremaal käis A. Johani 1938. a. suvel. Seal tegi ta etüüde maastikest ja inimestest. Eriti võlus teda rannaelanike tööriiht. Kogutud materjali põhjal asus ta hiljem kompositsiooni «Rannal» (1939) loomisele. Sellel maalil tegelevad mehed ja naised kalasaagiga, esiplaanile on aga asetatud lõbusatujuline grupp vestlejaid. Jällegi põimub siin töömotiiv rõõmutundega.

Suurematest teostest tuleks mainida veel «Isa portreed» (1940). Johani kasutas paljudel kordadel võimalust isa joonistamiseks, ent nüüd tahtis ta värvi jõul elama panna isa tööst vaevatud käed ja üleelamustest tekkinud murejäljed näol. Näo ilme on aga tulvil huumorit.

Need viimase aja maalid olid nagu ettevalmistuseks nende karakterite loomisele, kes kõige lähemal ajal võitlusväljale astusid.

Kui Tartu Töölismajas korraldati 1940. a. veebruaris Alkoholismivastase Kultuuriühingu algatusel nõukogude raamatu tutvustamise õhtu, oli rohkearvulise osavõtjaskonna hulgas ka kunstirahvast. Õhtule järgnes mitmete isikute ülekuulamine poliitilises politseis.

Tähtsaks ürituseks Töölismajas kujunes Alkoholismivastase Kultuuriühingu initsiatiivil korraldatud kunstinäitus 1940. a. märtsis, mille algatajate hulgas oli ka Andrus Johani. Anti välja suures tiraažis näituse kataloog N. Kummitsa kirjutatud eessõnaga, kus rõhutati kunsti osatähtsust ühiskonna arengus. Kui kunstnikud olid tööd kohale toonud ja ekspositsiooni üles seadnud ning kui rahvamurd Töölismaja eesruumides ja tänaval ootas näituse avamist, keelasid politseivõimud seda avada.

Sündmused arenesid tormiliselt. Tööliste rongkäigust 1940. a. 21. juunil ja järgnevatest demonstratsioonidest võttis Tartus osa ka revolutsiooniliselt meelestatud intelligents. Kunstnikud aitasid Töölismajas valmistada plakateid ja loosungeid. Koos teistega alustas A. Johani linna ja hoonete dekoreerimist nii uue Riigivolikogu valimiste auks, kui ka Tartu delegaatide Moskvast tagasisaabumise

¹ Töö oli eksponeeritud 1941. a. Tartu ja Tallinna kevadnäitusel. Sellest ajast teadmata kadunud. Säilinud on etüüd «Mustlaspoiss» (õli).

puhuks pärast Eesti NSV vastuvõtmist NSV Liidu koosseisu 6. augustil 1940. a. A. Johani võttis koos teiste kunstnikega osa kunstnikkonna uue organisatsiooni (EN Kunstnike Liidu orgkomitee) loomisest, Tartu Kunstimuseumi asutamisest ja teistest algatustest. Lühikest aega täitis ta kirjastuses «Ilukirjandus ja Kunst» kunstilise toimetaja ülesandeid. Jõudnud aga äratundmisele, et ta ei sobi sellele kohale, loobus A. Johani toimetaja kutsest.

Raamatukunstiga tegeles Johani edaspidi loominguiliselt. Ta tegi pliiatsijoonistustena sarja illustratsioone A. Jakobsoni novellivalimikule, mis jäi aga välja andmata. Algas sõda. Need illustratsioonid on jäänud ilmutamata tänaseni.

Põhiliselt haaras A. Johanit maalimine. Vahetud muljed natuurist ja loominguuline kontsentratsioon pakkusid talle täielikku tegutsemisrõõmu. Ta uuris ümbruskonna inimesi, käis turul ja linnaäärsetes paikades, et tabada karakterseid tööliiskujusid. Tema sooviks oli tungida modelli sisemaailma saladustesse.

Suure andumusega töötas Johani karakterportree «Mustlaspoiss»¹ (1941) kallal. See oli hingestatult portreeteritud kerges riietuses vallatu poisikese kuju. Poisi rõõmsameelsus oli väljendatud plastilises vormis sädelevate värvide ja hoogsate pintsli- lõmmetega.

1940/41. aastaks kujunes Johanil maastikumaalis välja täiesti omapärane peen käsituslaad. Maalid on sügava tundetooniga, ja ta annab atmosfääri edasi varjundirikka maalilisusega («Liiva tänav talvel», «Turg pontoonsillaga» jt.).

A. Johani asus tööle esimese monumentaalmaali «Tööraha ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus» kallal. Töö oli mõeldud esitamiseks Moskva näitusele Eesti NSV kunstidekaadi puhul (novembris 1941).

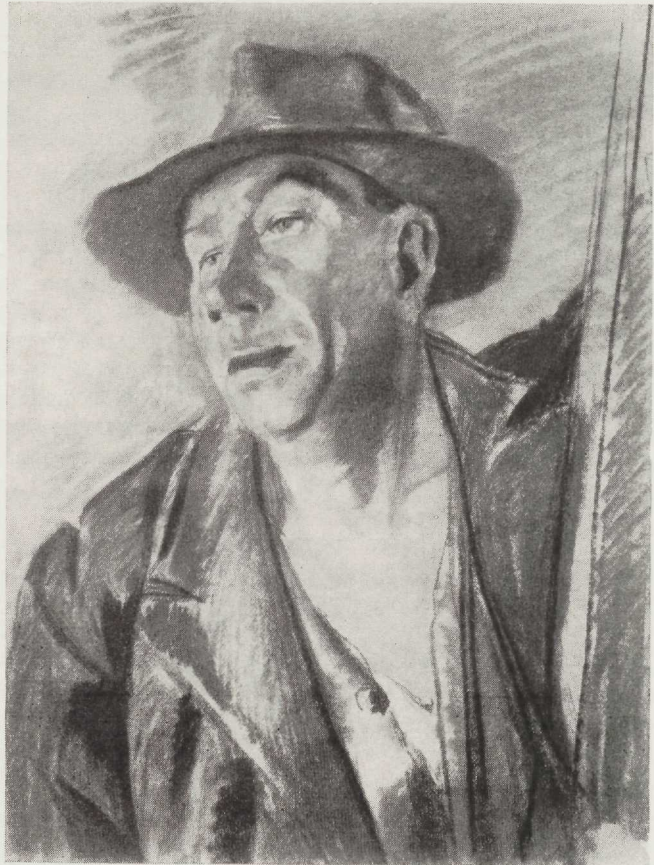
Johanil valmis selle töö jaoks kolm kavandit. Esimene ideekavand oli tehtud horisontaalasendis. Sellest loobus ta puhttehnilistel põhjustel (tööruum oli väike, maalipuki ees liikudes tuli taganeda teise tupp). Teda ei rahuldanud ka kavandi skemaatilisus ja šabloonilised lahendusvõtted.

Uuele ideekavandile valis Johani vertikaalse formaadi. Kompositsioonilise lahenduse rajas ta karakterite omavaheliste seoste dünaamikale, mis soodustas inimkujude tunnete väljendamist. Kujutatavas tahtis ta rõhutada, et väljakule on punaste lippude all marssimas ikka uusi töötajate rühmi. Töölistega on ühinenud haritlased ja poolproletaarlased. Inimesed on edasi antud igauks oma individuaalsusega, mis üldmuljes veenab, et nad elavad kaasa revolutsioonilisele mõttele.

Peale eskiiside valmimist töötas Johani kompo-



A. Johani. Naine valge pearätiga. Guašš. 1941.



A. Johani. Lipukandja. Pastell. 1941

A. Johani. Tõöraha ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus.
Kavand. Oli. 1941.



sitsiooni ideekavandi põhjal välja detailsemalt viimistletud figuuridega töökavandi. Üldlahenduses jäi ta samade tüüpide ja mahutusvahekordade juurde, ainult taharitta tõi juurde valge rätiga noore naise pea. Kokku on kompositsioonis kolmeist figuuri.

Hoogsalt alustas Johani maalimist. Töö käigus tegi ta aga mitmeid muudatusi tüüpide valikus. Esiplaanil oleva valge rätikuga tüdruku asendas ta eakama naisega. Sellest on säilinud portree-etüüd «Naine punase rätiga» (õli), mis on töölisnaise musterkujuks. Kavandil antud noore naise pea asendas ta maalil vana naise peaga. Ka sellest on säilinud portree-etüüd «Naine valge pearätiga» (guašš). Etüüdis on rätik taha seotud, maalil aga seotud lõua alt, mille kohta on teine portree-etüüd «Naine pearätiga» (pruun pliiats). Võiks veel esile tõsta portree-etüüdi «Lipukandja» (pastell), mis kujutab teovõimsat töölisi. Kavandist erinevalt maalil ta juurde neli mehepead tagumises reas.

Siis ta aga tunneb, et kompositsioonilise tervikkuse huvides tuleb masside paigutamises ja

figuuride dünaamikas muuta ruumivahekordi maali pinnal, ja ta hakkab figure ümber mahutama.

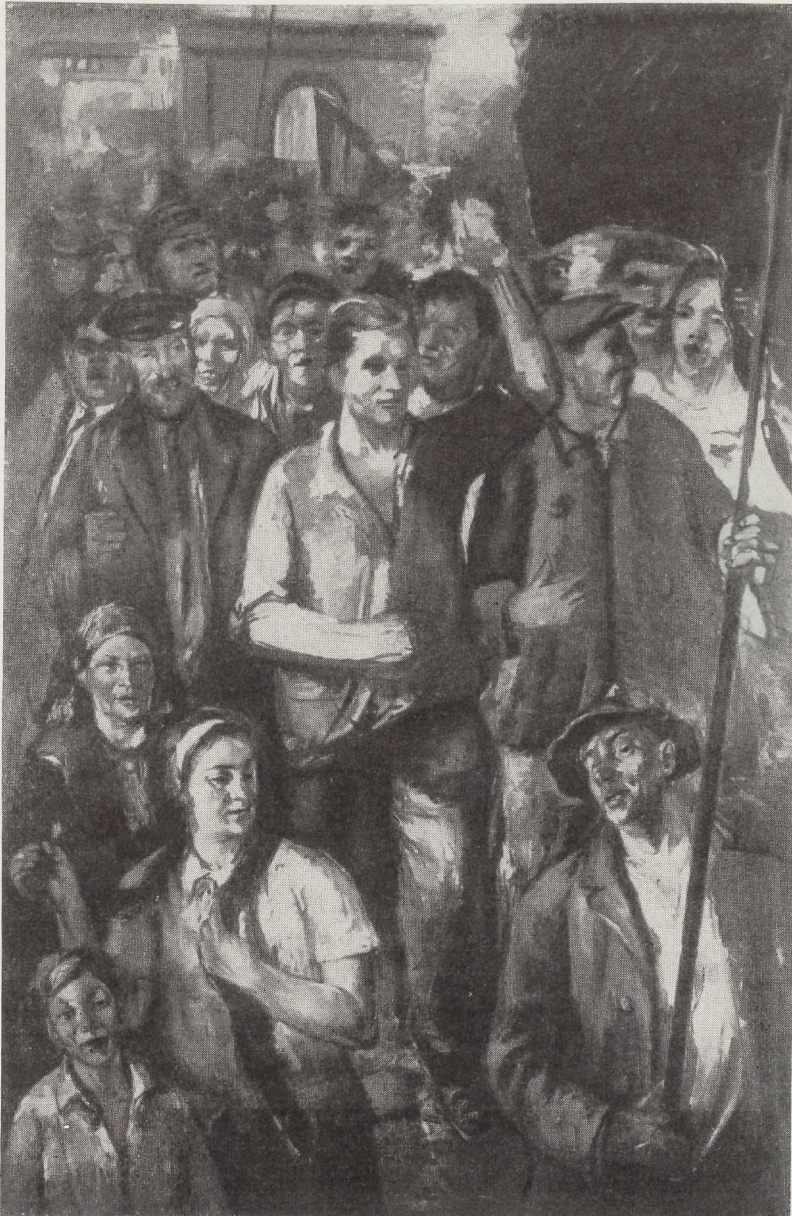
Maali lõplikku viimistlemist takistavad aga järgnevad sündmused.

1941. a. 22. juuni oli võrratult ilus suvepäev. Tartu kunstirahvas oli sõitnud Peedule pühapäeva veetma. Kontrastina rabas kõiki raadioteade, et Teine maailmasõda on kandunud Nõukogude Liidu territooriumile. Kõige kiiremas korras tuli sõita tagasi linna. Aeg nõudis otsustavat tegutsemist. Tuli loobuda ka kunstniku kutsumusest.

A. Johanile mõjus rängalt, et hitlerlaste väed kiiresti üle Nõukogudemaa piiri tungisid. Varsti võis näha hitlerlaste lennukeid Tartu kohal. Nagu paljud teisedki, nii otsustas ka A. Johani astuda fašismi vägivallejõu vastu vabatahtlike pataljoni.

4. juulil 1941. a. sõitis Tartust välja evakueeritute eselon. A. Johani oli mind jaamas saatmas. Linna tagasi minnes kostnud ta tuttavate pärimisele, mis ta nüüd ette võtab, lakooniliselt: «Mehed jäävad linna kaitsma.»

Tartu Ülejõe võitlusliinile on Punaarmee taan-



A. Johani. Tööraha ülestõus 21. juunil 1949. a. Tartus. Lõpetamata. Oli. 1941.

dunud 8. juulil 1941. a. Sinna asusid ka Eesti vabatahtlike pataljonid. Neist rasketest võitlustest Tartu all võttis A. Johani osa kuni 25. juulini. Siis olid meie väed sunnitud taganema. Palamuse-Saare metsades tuli meie vägedel kanda suuri kaotusi. Et valida uut võitluspositsiooni, oli ühe jõe juures tarvis luurekäigule minna. Läks Andrus Johani. Kui ta üle jõe tagasi ujus, olid väeüksused edasi liikunud. Nendega ühes läks tema seljakott, mida oli nähtud Rakvere ligidal ühes vooris. Ta jäi vaenlase kätte piiramisrõngasse. Sakslased tõid 30. juulil A. Johani vangina Kaarepere jaama, kus Omakaitse mehed ta toore sõimuga üle võtsid. Kaareperest viidi ta Viljandisse, mille sakslased olid vallutanud juba 8. juulil.

Viljandi prefekti määrusega 1. augustist 1941. a. võeti A. Johani vahi alla ja tunnistati süüdi maksva riigikorra vastases tegevuses. Ta saadeti vanglasse. Viljandis oli koonduslaagri valvuriks teatridekoraator A. Möldroo. Varem liikus ta Tartu kunstnike ringkonnas. A. Johanile oli ta vana tuttav.

A. Johanil tuli seista vastamisi hitlerliku fašismi ja enda südametunnistusega. Piinavatel ülekuulamistel tema oma käega kirjutatud dokumendis tõendab ta: «Ma olen parteitu, kuid toetan kommunismi.» Ta ei saanud taganeda oma veendumusest.

Siis tuli korraldus saata A. Johani Tartu prefekti käsutusse. Tartus anti 3. augustil 1941. a. uus vahi alla võtmise määrus põhjendusega, et Johani vabaduses viibimine võib osutada kahjulikuks praegusele ühiskondlikule korrale. A. Johani paigutatakse gestaapo hoovil olevasse garaaži, mis oli arreteeritud täis. Ta sai saata tuttavatele välja väikese kokkukeeratud kirjakese, kus palus tuua sigarette. Selle signaali peale astusid mitmed head tuttavad samme, et anda positiivset tunnistust A. Johani kui kunstniku kohta. Poliitilises politseis käisid ülekuulamisel dr. L. Volmer, jurist H. Mäeloog, prof. J. Kaarde, Gestaapolased kuula-

sid kunstnike ringkonnast üle graafik M. Roosma ja skulptor V. Ilusa, kes rääkisid A. Johani juunipöörde järgsest tegevusest.

Süüaluse ülekuulamine kestis. Viimast korda võeti ta pihtide vahele 9. augustil, kus ta kõigile vintsutustele vaatamata väitis: «Kinnitan oma varem antud tunnistusi...»

Tunnistajate ülekuulamine tõi siiski positiivse pöörde. Poliitilise politsei ametnikud tegid tema süüasjus kokkuvõtte, kus on öeldud: «Antud juurd-lusest pole näha, et A. Johani oleks aktiivselt osa võtnud poliitilisest tegevusest... Tema poliitilise tegevuse kohta ei ole kaebusi esitatud.»

Tartu tutvusringkonnas levis juba kuuldus, et A. Johani vabastatakse. Möödus nädal, ja siis ühel päeval nägi H. Mäeloog umbes viieteistkümnemehelist vangidegruppi tugeva konvoi valve all möödumas Gildi ja Ülikooli tänava nurgalt. Vangid toodi Riia tänavalt gestaapost läbi linna vangimajja. Sinna toodi surmamõistetuid.

Nende vangide hulgas oli ka A. Johani. Ta sammus särgiväel, pintsak käevangus, oli kurnatud välimusega, habemesse kasvanud, tõsise, mõtliku näoga.

Midagi tuli vahele, miks otsus muudeti. Sellesse küsimusse toovad selgust dokumendid. Uus tunnistaja esitas poliitiliste süüdistustega motiveeritud kaebuse. Kaebaja oli Viljandist, endine vaps ja nüüd fašismi teenistusse astunud Aleksander Möldroo. Ta kinnitas, et A. Johani ja temale lähedane ringkond olid kommunistid ja tegutsesid juba ammu nõukogude võimu kasuks.

Siit tuli pööre poliitilises süüdistuses. Eksekuteeritute raamatust, järjekorranumbri 21 all loeme: Andrus Johani, sündinud 1. sept. 1906, kommunistlik tegelane, SD poolt määratud karistus 18. augustil 1941, surma.

Viimase lõpetamata töö «Tööraha ülestõus...» kaudu kajavad Johani südametuksed eriti tugevasti rahvale ka tänapäeval.

KRISTJAN RAUD, 22. X 1865 — 19. V 1943;

PAUL RAUD, 23. X 1865 — 22. XI 1930.

Kaksikvennad Kristjan ja Paul Raud jäid eluajaks suurteks sõpradeks. Neil mõlemal on välja paistev koht eesti kunsti ajaloos. Ometi ei tundunud kunstis vendadena; vahel hakkad kahtlema nende suguluses üldse, isegi nende kuulumises samasse eposhi.

Nad on sündinud ja kasvanud Viru-Jaagupis. Süstemaatilise kunstihariduse omandamises näis Paul Raual rohkem õnne olevat: pärast Tartu reaalkooli lõpetamist astus ta Düsseldorfis Kunstiakadeemiasse, kus töötas Eestist pärineva professori — Eduard von Gebhardti juhtimisel kuus aastat. Kodumaale tagasi tulles oli ta tunnustatud ja otsitud portretist, kes sai tellimusi paljudelt perekondadelt. Neil aegadel puudus kultuurivajadustega eesti kodanlus, hõre eesti päritoluga haritlaskond ei olnud samuti kunstitarbijaks kasvanud. Seetõttu oli üsna loomulik, et Paul Raud jäi ligi paarikümne aasta vältel peamiselt aadliperekondade tellimuste täitjaks. See tähendas ühtlasi kunstniku töö varjule jäämist avalikkuse ees.

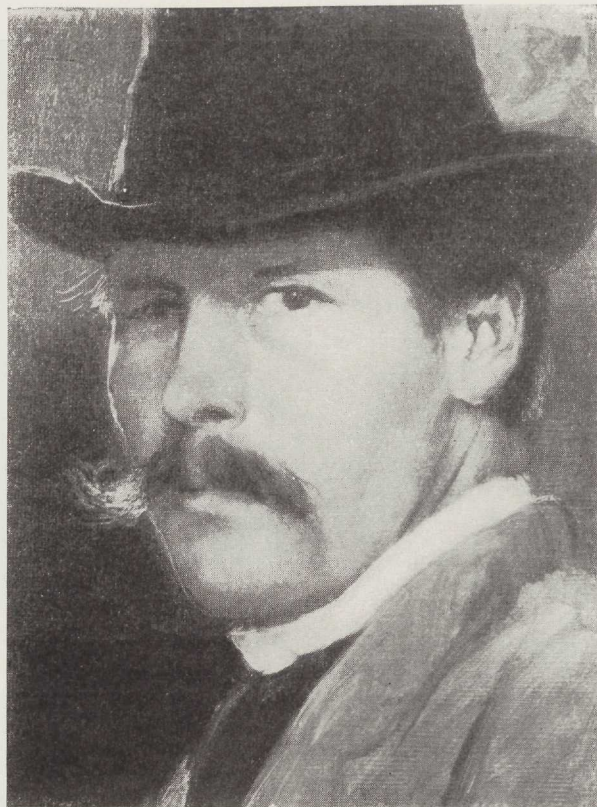
Kristjan Raud alustas õpetajana ning jõudis pärast kestva iseseisvat tööd süstemaatiliste õpinguteni alles kahekümne kaheksa aastana. Pärast nelja aastat õppimist Peterburi Kunstide Akadeemias läks ka Kristjan Raud Düsseldorfis. Sel ajal oli Paul Raud juba õpingud lõpetanud. Kristjan andis kirjas vennale selle akadeemia kohta kiire ja tabava iseloomustuse: «Düsseldorfis ei õpi ükski kurat maalimist ära, see ei ole ainult minu arva-

mine, vaid kõikide otsus.» Kahe venna iseloomude ning kunstnikuolemuse erinevus avaldus öeldus küllaltki teravalt. Ligi aasta hiljem jätkab Kristjan Raud kirjas vennale sama teemat: «Poesia ja lõhnade aeg kestab nagu õnn ainult viivu... ma usun, et paljud Sinu etüüdid oleksid väärtuslikumad, kui nad oleksid rutem tehtud ja visandlikumad. Sina sead mulle siin kindlasti Gebhardti vastu. Gebh. imponeerib oma hingestatud füsiognoomiatega... kuid vahetuse ja kibeleva elu hõngu otsitakse tema juures asjatult.» Pärast Düsseldorfis-aastat töötas Kristjan Raud neli aastat Münchenis. Rahuldumata õpinguvõimalustest maali alal, süvenes ta graafikasse. Ta vähesed õlimaolid on jäänud katsetusteks. Pliiats või kriit, eriti süsi jääb ta peamiseks väljendusvahendiks. Ta söegraafika on maali iseloomuga; süsi sisendab vaatajale sageli ettekujutuse söemaalist, võlub otse nagu värve esile.

Kristjan Raua kunstis jäi valdavaks kodumaa-ainestik. Kodukoha, Pakri ja Muhu aineil loodud teosed kõnelevad väga originaalsest kunstnikust. Ema portree mitmes variandis, kehva talu interjäär, natüürmort talureaaliatega, talutööde kujutus — need kõik erinevad samaaegsest kunstist ning näitavad uut kunstnikuisiksust. Me näeme natüürmorti puuämbri ja savikausiga, leelõugast kunstiteose aina; korduvad kehv talutuba, ketrav naine; mitte uhke talumehe portree, vaid vabadik oma viletsa hobusega. See on küla kehvus ja töövaev, mis Kristjan Rauda kaasa kisub ja millest ta kunsti



E. Viiralt. Kristjan Raud. 1939.



P. Raud. Autoportree kübaraga. Oli. 1900.

esile võib. «Koorma all kummargil õhkab elu veel aga Hädaoru küla kohal» (Gustav Suits). Tunneme kunstniku sügavat hingelist ühendussejäämist oma koduga, rahvaga; ta tunnetab sügavalt töötava, kannatava ja puuduses oleva maarahva raskusi ja muret.

Kristjan Raud tuli kodumaale kolmekümne üheksa aastaseks. Ta oleks tahtnud veel õppida, kuid selleks puudusid võimalused. Ta hakkas oma töid avaldama ajakirjas «Linda», kord vanameest kolmandasse põlvkonda kuuluva lapsega vastandades, kord teda vikatimehe saatel kujutades, kord talu patriarhaalset elunurka esitades, muinasjuttu kerge huumoriga vestes, kuid ka oma iseloomule mittevastavat kuupaisteidüllil pakkudes.

1905. aasta juulikuus ilmunud «Noor-Eesti» I album tutvustas eesti kunsti esmajoones Kristjan Raua loominguga. Albumis ilmus ta joonistus (tušš, guašš, pliiats) «Millal?» Kes ei tunneks praegu seda veidi ülestiliseeritud, kuid oma aja raskust suurepäraselt vahendavat pilti! Istuval mehel on suu

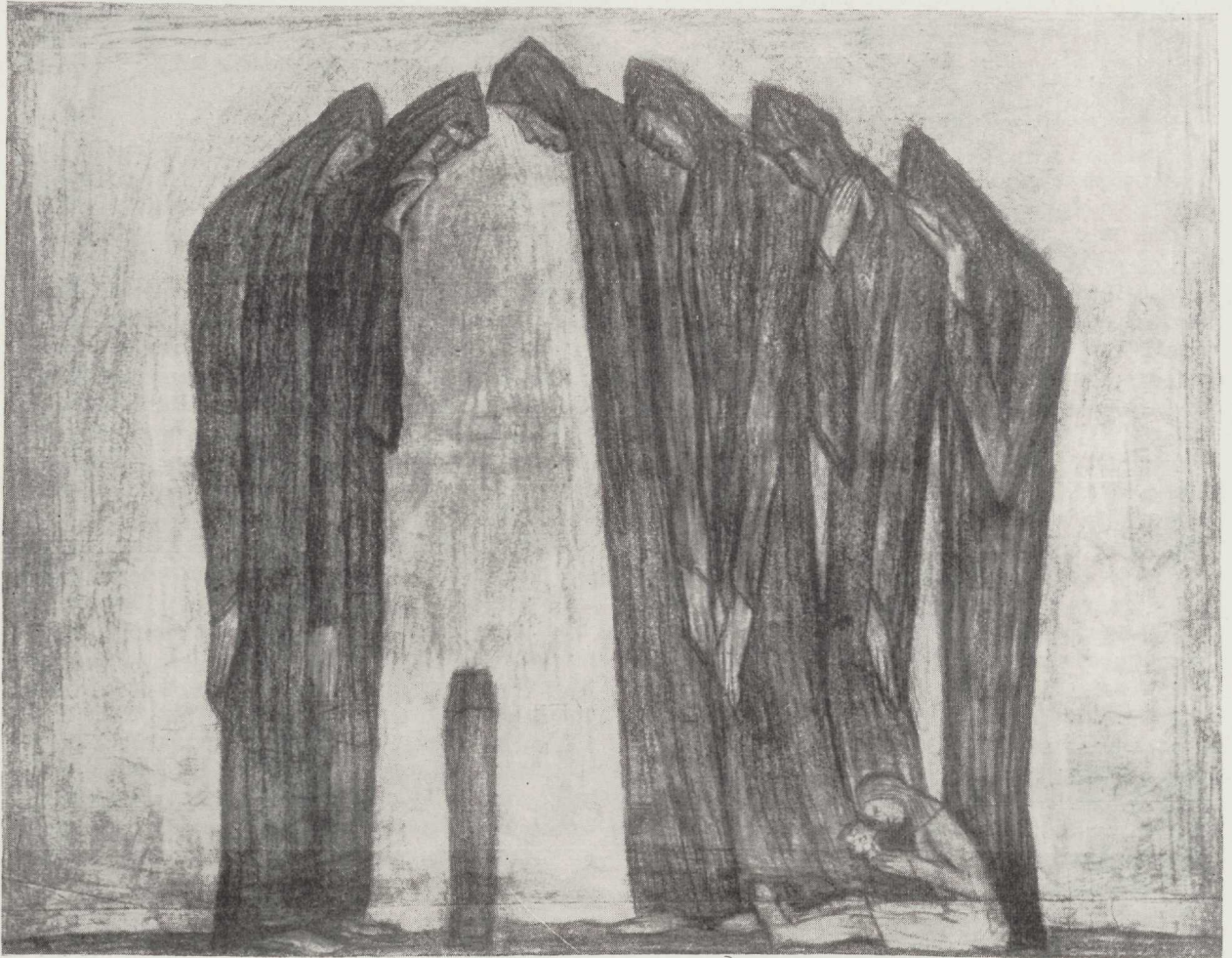
seotud, käed ja jalad aheldatud, joonistuse pinda raamivad ülevalt kibuvitsaväädid ja trellid, külgedelt ahelad, mis kannavad tabalukke. Joonistus pidi sensorile esitamiseks valmis olema eelmise aasta lõpul, ja ime küll, see sai ilmunisloa. Praegu võime selles jõulises, puusculptuurist, pigem talupoja ilustatud tarbeasjadest, võetud kohmakate vormidega mehes aimata hilisemat Kalevipoega. Teosed «Fuuriad» ja sünge «Surmalaul» täiendasid seda joonistust raske ja äreva meeleoluga. Seal avaldus Kristjan Raua kunstnikuiseloom, ja esmakordselt eesti kunstis avaldus siin ka ahelate purustamise idee. Paul Raud esitas samas albumis avalikkusele aastate eest maalitud «Muhu rauga». See tähendas kunstniku deklaratsiooni ühendussejäämiseks oma rahvaga.

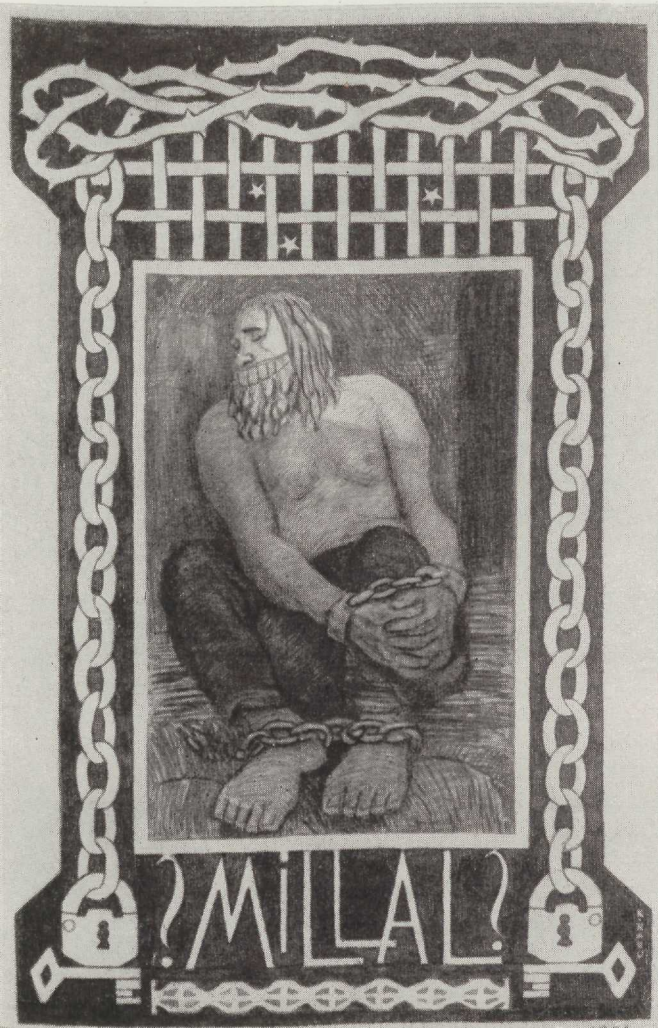
Juba märkame Kristjan Raua raskusi tema teel. «Linda» «Kriitikus» (K. Menning?) oli kunstis haritud ning juba kujunenud realistliku maitsega. Kõhklemata kuulutas ta Paul Raua «Muhu rauga» parimaks kunstiteoseks albumis. Kuid ta jätkas:



K. Raud. Fuuriad. Süsi. 1897.

*K. Raud. Urn. Pliats. 1920-ndate
aastate lõpp – 30-ndate aastate
algus.*





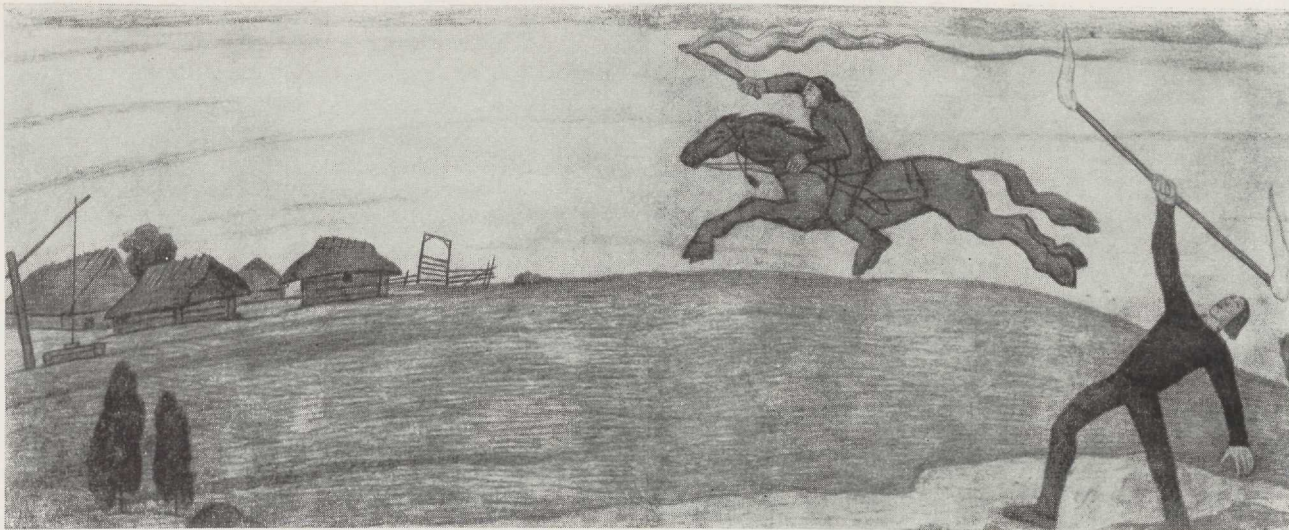
K. Raud. Millal? Tušš, guašš, pliiats. 1905.

«K. Raud on mõtterikas kunstnik, kuid tehnika näib nõrgapoolne olevat. Ta ei armasta just mitte puhast joonit, tema töödes on midagi müstilist.» See mitte küllalt «puhas» joon oli Kristjan Raua kunstnikukäekiri, sügavalt omapärane, mis sellest ajast alates aina süvenes.

Vennad esinesid viis aastat hiljem «Noor-Eesti» kunstinäitusel Tartus. Seekord pani Kristjan Raud välja kolm tööd, nende hulgas «Matused» ja 1905. aasta reproduktsiooni järgi tuttava teose «Fuuriad»; Paul Raud esitas mõned portreed ning jällegi reproduktsiooni kaudu tuttava «Muhu rauga». Tolle aja väga hea kunstitudja Friedrich von Stryk andis otsuse: «P. Raud on osav joonistaja ja peen tehnik. Tema «Muhu rauk» on väga kena kabineti asi. Tema portreed on igavad.» Teises toonis kirjutas arvustaja teisest vennast: «K. Raud on end viimasel ajal peaaesjalikult graafikale pühendanud heade tagajärgedega. Tema «Leinarong» ja «Fuuriad» on hästi läbimõeldud ja läbituntud kunstiteosed. Nad ilmutavad täiesti valminud kunstnikku, kes oma väljendusvahendeid oskab mõjusalt tarvitada ja oma piltidesse suudab ka sügavat sisu panna.» Need otsused olid väga veenvad. Kristjan Rauda oli mõistetud, ta väga isikupärast oma teed kunstis oli tunnustatud. Paul Raud astus nüüd eesti kunstielu ja jäi sinna surmani. Varsti sai temast Tallinna keskkoolide joonistusõpetaja, siis õpetaja Kunsttööstuskoolis.

Järgneva paarikümne aasta kestel maaliskuu Paul Raud portreed, mida on kõrgeltki hinnatud. Kuid need ei ole kujunenud sündmusteks kunsti arengus ega kunstniku loomingu tõelisteks avaldusteks. On huvitav võrrelda neid üldiselt tuttavaks saanud portreemaale kunstniku visandlike portreede või maastikkudega varasemaist aegadest: viimastes otsib kunstnik väljendusvõimalusi, otsib nägudest isikupäraseid jooni, maastikest värve. Kestvas telimuste täitmises näis ta aga olevat minetanud oma loomingulise huvi, ta näis püüdvat objekti kujutada sellisena, nagu see ennast ise näha tahaks. Tal ei olnud suuri probleeme ega vajadust uut sõna öelda. Oma hea maalimisoskusega maaliskuu ta aga alati laitmatult.

Novaator ja esimese sõna ütleja, nagu Kristjan Raud oli, pani ta aluse ka meie uue aja raamatukujundusele. 1909. aastal kujundas ta rahvakunsti aineil sissekleebitud kaasannetega Juhan Liivi luuletusteraamatu, Kui trükikoda oli klišeede väärpaigutusega väljaannet halvendanud, nõudis Kristjan Raud kategooriliselt kogu väljaande hävitamist, mis ka täideti. Järgmisel aastal ilmunud uus trükk oli kujunduselt oma aja kohta haruldane raamat.



K. Raud. Kalevi kojutulek. Pliiats. 1942.

Raamatu tekstikaunistused olid «suurepärasteks näideteks, kuidas Raud on süvendanud rahvakunsti iseloomu ja vanade vöö- ning kannukirjade põhjal andnud rahvapärase, kuid ometi moodsa raamatu-kaunistuse.» (A. Tuulse, 1940.)

Kristjan Raud oli oma olemuselt uurija ja avastaja. Ta oli üks rahvakunsti kogumise ja uurimise pioneere. Rahvakunsti uuris ta pikki aastaid oma loomingu huvides. Paarikümne aasta kestel ei esitanud ta oma töid näitustele kuigi palju. Kuid need aastad tähendasid kunstnikule suurt tööd ja endassesüvenemist. Alles 1928. aastal näitas ta oma arengut teosega «Kalev kosjas». Nendesse aastatesse kuulub kunstniku töö «Kalevipojaga», ta uued joonistused ilmusid 1935. aastal eepose väljaandes.

Seda tööd on hinnatud, üksyahe ka alahinnatud. Vaieldamatu on, et Kristjan Raud lõi «Kalevipoja» illustratsioonidega rahvakunstist lähtudes uue monumentaalse kunstilaadi. Selle vorm oli primitiivne nagu talumeeste puutöödel, ja sellest primitiivsest skulptuurist pärinevadki ta vormid. Kuid primitiivses vormis suutis Kristjan Raud anda väga ekspressiivset kunsti. Rikkast fantaasiast ja alati otsivast vaimust annavad tõendi ta samal ajal teises laadis teostatud tööd «Urn», «Muusika» ja «Tähetark», kus tunne sajab esimese kümnendi ja kunsti uue arenguastme ühendamise õnnestunud taotlusi. Ka «Kalevipoja» teemasid arendas Kristjan Raud hiljem edasi, leides «Kalevipoja laulus» täiesti uusi kujunduslikke vahendeid või otsides «Kalevipoja kojutulekus» uut maastikulist lahendust. Kunstnik ei piirdunud figuuridega,

vaid allutas oma stiilile ka looduse, leidis sõejoonistuses maalilise väljendusviisi.

Nii jõudis Kristjan Raua looming ta elu viimasel kümnendikul uude kvaliteeti; ta talutoa interjööri hakkas uues laadis elama ning maantee omandas uue võlu, rukkilõikajad moodustasid uue ühtsuse maastikuga. Kordumatud on Kristjan Raua maastikud Riguldist, Pedaspea rannast. Õigustatult on nimetatud ta 1938.—1939. ja 1940. aasta töid Pedaspea-Riguldi perioodi avaldusteks.

Umbes viiekümne aasta eest lasti käibele piltpostkaart kolme kunstnikuga: Hans Laipman (Ants Laikmaa), Kristjan Raud ja Nikolai Triik. Mitme aasta kestel püüti neid kolme alahinnata, nende osa eesti kunsti arengus kui mitte olematuks teha, siis vähendada. Kuid hilisem areng on näidanud: need kolm kunstnikku tähendasid tolle aja kunsti kõrgeimat arengut ning andsid hoo järgnevale arengule. Kristjan Raud oli selles kolmikus kõige vanem, tema looming kestis kõige kauem ning oli intensiivsem elu viimastel aastatel.

Kristjan Raud seisis oma loomingu eemal eesti kunstielu väikestest küsimustest, rühmitumistest, suunatülidest ja ekslemistest. Rannamännina seisis ta üksi, otsis ja katsetas iseseisvalt, eksimatult oma tähte järgides. K. Raud oli üks väheseid uue aja kunstis, kes oli nii mõtleja, uurija kui ka loov kunstnik. Oli ta unistuseks kord maalijana värvide keeles kõnelda, siis aga koondas ta kogu oma jõu mustale-valgele, kuni must süsi hakkas mõjuma värvidemänguna.

Kristjan Raua osa eesti kunsti ajaloos ning eesti



K. Raud. Talu rannal. Süsi. 1938.



K. Raud. Kalevipoja laul. Pliats, tušš. 1924.



P. Raud. *Muhu rauk*. Oli. 1898.

P. Raud. *Jalgrajal*. Oli. 1898.



rahvakunsti kogumisel ja populariseerimisel on hinnatud kõrgelt ja korduvalt. Eesti Kujutatavate Kunstnikkude Keskühing valis ta juba 1922. aastal oma auliikmeks. Eesti Rahva Muuseum, mille rajamisel Raud oli teinud tohutu töö, valis ta 1934. aastal oma auliikmeks. Samal aastal valiti ta Kunstiühingu «Pallas» auliikmeks — nooremate kunstnike austusavaldusena ning ta töö tunnustusena. Tartu Ülikool valis ta 1935. aastal oma audoktoriks, Õpetatud Eesti Selts 1940. aastal oma auliikmeks. Kunstnike organisatsioonide algatusel kuulutati 1940. aasta Kristjan Raua nimeliseks kunstiaastaks — sellesse aastasse langes juba nõukogude korra ajal Kristjan Raua 75. sünnipäev.

Kristjan Raua mõne teose kompositsioon on leitud hoodlerlik olevat. Hingehõimlane nende kunstnikega, kes püüdsid rahvakunstist lähtudes uue aja suurt kunsti luua, on ta kunstnikusüda kaasa tuksunud sajandivahetuse ning uue sajandi alguse kunstnikuga, kes taotlesid uut vaimsust ja uut ekspressiiv-

sust. Nii võidakse leida Raua kauget kontakti Hodleri ja Munchiga. Raua talupojaskulptuuri joontel ja inimestenägemisel näib nagu sugulust Ernst Barlachi puuskulptuuriga.

Kristjan Rauda on mõistetud kui sügavalt rahvuslikku kunstnikku, ja see on väga õige. Kuid ta ei ole suletud eesti rahva spetsiifikasse. Ta looming on seotud rahvusvahelise kunstiga, ning ta on õigustatud tähelepanu leidma Euroopa selle sajandi kunsti arenguloos, moodustades oma ideelisuse ja lihtsate ning tugevate joontega, oma suure sünteesitaotlusega ühe paralleeli ideelisele ekspressionismile — umbes selletaoliselt kui Barlach.

Kristjan Raud püsib eesti kunsti ajaloos monumentaalse kujuna. Ta kunstis on pikaagee mõtlemise, uurimise ja loomingulise töö tulemusena ühinenud rahvakunsti vormid uue aja inimese elutundega, mineviku suure kunsti traditsioonid tulevikunägemustega, eesti talupojakunsti alged ülemaailmse suure kunsti ideega.

(JÄRELMÖTTEID E. ALLSALU, I. MALINI JA K. POLLI NÄITUSELT)

Efraim Allsalu, Ilmar Malini ja Kaljo Polli sünniaastatena loeme kataloogist vastavalt 1929, 1924, 1928. Kõik nad kuuluvad maalijate põlvkonda, keda alles hiljuti nimetati noorteks ja kes praegu on jõudmas oma esimesse küpsusjärku.

Niisuguste sünniaastatega inimeste elu- ja hariduskäik on tavaliselt üsna kirju ja eriilmeline. Kooliteed alustati juba kodanlikus Eestis, edasi tuli ajalooline juunipööre ja kohe sõda, mis muutis nooruslikud muretusaastad tõsiseks ja karmiks, nõudis varakult täiskasvanukssaamist. Eriala asusid nad omandama vahetult sõjajärgsel perioodil, esimeste õpilaste hulgas, kes astusid nõukogude kunstikooli. Headele õppimisvõimalustele vaatamata ei kulgenud haridustee ilma konaruseteta. Oma jälje jätsid paljud sõjajärgsed ümberkorraldused hariduselus, samuti isikukultuse mõju vastuolulised avaldused. Diplomi said need noored kunstnikud sel ajal, mil meie ühiskond heitis oma õlgadelt isikukultuse ebatervete mõjude takistava koorma. Tavaliselt tuleb igal inimesel alustada pärast kooli nagu teist iseseisvat õpingutekäiku, millal õpitakse otseselt elust, ja alles pärast seda etappi tuleb küpsus, kunstnik kujuneb loomisvõimeliseks. Nendel kolmel maalikunstnikul, kellest käesolevas juttu, oli see protsess eriti keeruline. See polnud lihtsalt koolis saadud teadmiste täiendamine ja iseseisev rakendamine, vaid pigem õpitu ümberhindamine ja puuduva omandamine omal käel.

Siit tuleneb, et Allsalu, Malin ja Polli kujunemine kunstnikeks toimus tingimustes, mis nõudsid rohkesti iseseisvat mõtlemist ja katsetamist. Arenev elu sundis neid ületama vastuolusid õppemeetodi ja hilisemate kunstinoüete vahel. Selletõttu on ka kõige kolme loomingus tunda teatud katkendlikkust, kiiret väljendusmaneeeri vaheldumist, ühest laadist teise tunglemist ja üldse keerukaid otsinguid enese leidmiseks.

Allsalu, Malini ja Polli näitusel jäigi esimeseks

valdavaks muljeks, et on tegemist kunstnikega, kes on harjunud juurdlema, kes peavad tõsiselt aru selle üle, mida elu ja kaasaja inimese kohta öelda ning kuidas seda öelda. Säärane temaatiline ja kunstiline avarus muutis juba iseenesest näituse huvipakkuvaks. Ühised kujunemistingimused seovad Allsalu, Malini ja Polli omavahel niivõrd, et kõigi kolme looming moodustab ühtse grupi, mis mahub hästi ühe näituse raamidesse. Sisemiselt jaguneb see grupp kolmeks täiesti erinevaks, kohati isegi vastandlikuks kunstnikunatuuriiks.

Kõige nooruslikum ja muretumalt loov kunstnik kolme hulgast tundub olevat Efraim Allsalu. Temaale on ümbritsev elu lausa tulvil muljetest ja mõtetest. Uued kunstilised kujud näivad autori silmade eest mööda voogavat kiires vahelduses ja kunstniku fantaasia sünnitab neid kergelt ning rohkearvuliselt. Tundub, et Allsalu ei kuulu ka nende kunstnike hulka, kes oma ideede ning mõttepiltide lõuendile kandmisega palju vaeva peab nägema. Tal näikse andi olevat kohe esimeste pintsilöökidega olulist tabada.

Sealjuures pole kunstniku nägemisviis impressio-nistlikku laadi, ei libise põgusalt piki nähtu välispinda ja ei seisne üksnes nägemismuljete rikkuses. Allsalu kasutab küll mõningal määral impressio-nismi sugemetega pintslikirja ja valgusreflekse, kuid väline maalilisus pole siiski tema kunsti peastiimul. Selles osas on tunda pigem liigset ühekülgust, kordamist, värvi vähest kasutamist. Viimastel aastatel on Allsalu maalid muutunud siiski tooni- ja faktuuririkkamaks. Tema loomingu tuum seisneb aga rohkem mõtte elavuses ja liikuvuses kui maalilise nägemisviisi rikkuses ja mitmekülguses. Mõtteline alltekst ja meeleolud vahelduvad tema loomingus kiiresti.

Sageli avaldub Allsalul üks idee eri kujul mitmetes teostes, näiteks mõtetetsükkel noorusest ja vanadusest, põlvkondade vaheldumisest. See kordub maalides «Kaks vahetust», «Aias», mitmetes vana-

keste kujudes jne. Elusügise kergelt nukker, kuid küpselt kuldse varjundiga meeleolu on huvitavalt seotud kord loodusega, kord esitatud üksikkujude sisemaailma avamise kaudu.

Nende maalide mediteerivasse õhkkonda segunevad samas dünaamilise kompositsiooni ja figuuri-käsitlusega pildid ehitusplatsidelt. Siin lähtub kunstnik rohkem välise tegevuse edasiandmisest ning temapoolne alltekst, mis mõnes teises töös on tugevalt tuntav, jääb sel korral tagaplaanile. Siin on rohkem kui muidu märgata just mõtte passiivsust, kuigi kompositsioonis ja üksikkujudes leidub mõndagi värsket ja elavat.

Põhiliselt pole Allsalu siiski nähtu edasijutustaja, ta püüab esitada oma mõtteid, mis üks või teine elupilt temas esile manab. Vahel on need mõtted üllatavalt lüürilised, nagu seda kinnitavad «Maal väikesest tüdrukust», «Tütarlaps lillega», «Sõnajalaõis» ja mõni teinegi teos. Need maalid sunnivad kogu Allsalu loomingut veel korra uuest küljest vaatlema, otsima, kas pole teisteski teostes kindel annus lüürikat, mis esineb ainult varjataval kujul ja rohkem läbipõimununa teiselaadiliste tunnetega. Drastilised pildid sõjainvaliididest, hasartmängijatest, mõningad portreed ja isegi «Rõngakeerutaja» kõigutavad mõnevõrra muljet Allsalu loomingu lüürilisusest, kuid nad ei veena meid ka vastupidises. Allsalus lüürikut otsides, leiame selleks alust paljudes tema teostes. Näib, et kunstnik on elurõõmsam, helgem ja õrnatundelisem kui esimesel hetkel paistab. Kui sooja ja mažoorse varjundiga kõlavad tema «Mees ja linn», «Madonna ja meremees», «Kolm daami». Kui palju tundeaprust on «Neius valge rätikuga»!

Kunstnik püüab ilmselt vältida oma lüürilise kallaku magusaks muutumist ja teravdab ning pipardab sellepärast veidi oma kunstilisi kujusid, samuti esituslaadi. Igatahes teeb ta seda hea maitse ja mõõdutundega, mis tuleb loomingule kasuks: annab Allsalu kujudele ilmekust ja väljendusrikkust.

Et kunstnikul on teravat pilku ja kätt inimese iseloomu tabamiseks, seda kinnitab kõige veenvamalt tema portreelooming. Tugevalt meelde jäävate kujudena kerkivad esile Rudolf Sepa ja Aleksander Elleri portree, Lagle Israel ja «Vana naise portree». Nendes pole tabatud mitte ainult kujutatava inimese karakterne ilme. Kunstnikul on korda läinud vaatajale pakkuda huvitavat analüüsi igast üksikisikust, tema välistest ja vaimsetest omadustest.

See viib ühtlasi mõttele, et kohati on Allsalu läinud isegi liig kergelt kaasa iga uue mulje ja ideega, läbemata neid arendada mõttetihedate, reljeefsete



E. Allsalu. Rudolf Sepp. Öli. 1962.



E. Allsalu. Neiu valge rätikuğa. Õli. 1964.



E. Allsalu. Madonna ja meremees. Õli. 1964.

E. Allsalu. Tütarlaps lillega. Õli. 1964.





E. Allsalu. Kolm daami. Oli. 1964.

kunstiliste kujudeni. Et kunstnikul on niisuguste kujude loomiseks eeldusi, seda kinnitab veelkord tema portreelooming. Siin ei lase ülesande kitsam iseloom tema mõtetel nii kergesti laiali valguda, sunnib nagu iseenesest tähelepanu ja analüüsi kontsentreerima ning kindlas suunas liikuma. Kompositsioonidestki on tulemusrikkamad need, mis on üles ehitatud üksikkujude omapärale ja ilmekusele («Madonna ja meremees», «Hasartmängijad» jt.). Allsalul õnnestub oma kavatsusi ja mõtteid kõige paremini vaatajani tuua just inimese kaudu. Kõik inimest ümbritsev on teisejärguliselt tema kunstiliste ideede teenistuses. Selletõttu puudubki Allsalu loomingust näiteks täiesti maastik, see meie paljude kunstnike nii armastatud žanr. Tema natüürmordidki mõjuvad oma maalilisele kordaminekule vaatamata siiski väiksemate vahepaladena.

Valinud oma loomingu peamiseks huviobjektiks inimese, valis Allsalu endale ühe komplitseerituma tee maalikunstis. Seepärast pole midagi imestada et ta pole suutnud kõiki oma töid võrdse tiheduseni arendada. Küllap see nooruslik läbematuse, ühe kavatsuse juurest teise poole tõttamine jõuab aastatega vaibuda ja kujuneda ühe idee stabiilsemaks läbitöötamiseks. Esitatud tööde rohkus ja see, et nad peaaegu eranditult pärinevad viimastest aastatest, räägib rikkast loomingulisest potentsiaalst.

Allsalu töid vaadates oli sageli tunne, et kõik, mis kunstnikul mõttes oli, jõudis kiiresti ka lõuendile. Ilmar Malinil näib see olevat otse vastupidi. Mõttes on tal ilmselt palju, kuid ainult väike osa sellest leiab kehastamist, konkreetse väljenduse. Ilmar Malini teostes ei domineeri spontaanne loomishoog, peaaegu iga teose taga aimame kunstniku pingsat intellektuaalset kaalutlust. Allsalu looming on ühtlane tervik. Harva langeb mõni üksik töö selle piiridest välja. Malini looming seevastu näib just äärmuslikest eranditest koosnevatki. Maalikunstniku probleemide diapason on lai ja mitmesuunaline. See maksab nii žanri valiku kui ka teostuslaadi kohta.

Esmajärjekorras avaldab kunstnik end sisuka portretistina. Tõenäoliselt ei oleks kunstnik ise selle väitega nõus, sest liiga palju on näitusel tema tõsiselt läbikaalutud töid ka teistelt aladelt. Kuid vaataja seisukohalt on just portree see, millega Malini loomingus on kõige kergem kontakti leida, kus tulemused on kõige vaieldamatud. Meie noorematest portretistidest on Malin üks väheseid, kellele inimene ei ole ainult selgepiiriliste iseloomujoonte kehastus, mida kunstnik stiliseeritud kujul edasi annab. Malini portreedes jääb ruumi ka psüühika peenematele varjunditele.

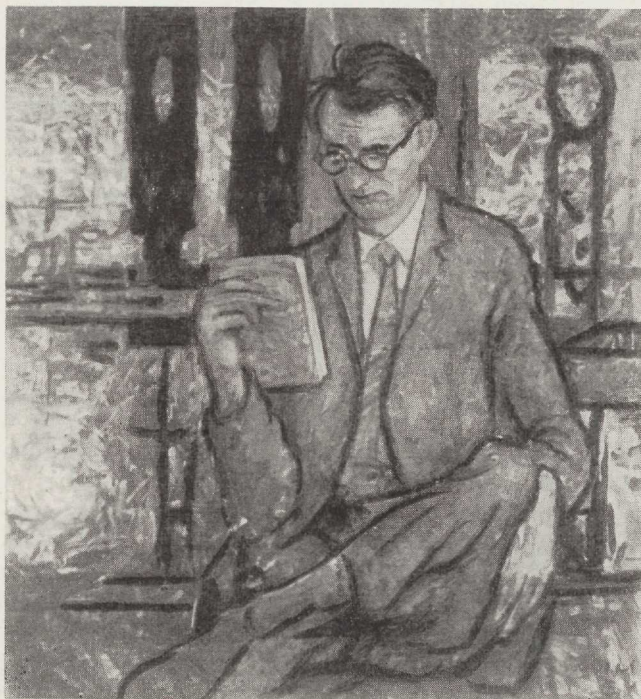
Portreemaalijana tõmbas Malin endale tõsisemat tähelepanu 1957. aasta paiku, kui ühele Tartu näitusele ilmus tema Lagle Israeli portree. Juba selle portree puhul tekkis tunne, et kunstnikul on modelli kohta öelda midagi rohkemat peale esmaselt haaratava mulje. Kohe oli ka märgata, et Malin tahab seda, mida tal inimese kohta öelda on, väljendada maaliliselt võimalikult värskest ja huvipakkuvalt, püüdes ära kasutada eriti värvi väljenduslikku külge.

Sellest peale jääb Malini lemmikmodelliks väljakujunenud, omapärase mõttemaailmaga inimene, kes enamasti on seotud mingi vaimse tööalaga. Mõtleva inimese isikupärase hoiaku ja tema ilmevarjundite tabamine on kõige tüüpilisem seisund, milles Malin portreeteritavat kujutab. Tema modelid ei ole peaaegu kunagi muretult avameelsed või unistavad ja ennastunustavad. Nad on tõsiseilmelised, endasse või mingitesse probleemidesse süvenenud ja harva pööravad nad pilgu otse vaataja poole. Vaataja peab ise nende maailma tungima, sinna sisse elama. Nõnda on lahendatud A. Kaalepi, P. Vabbe, J. Rossi, J. Sauli ja veel mitmed teised portreed.

Kuna kunstnik kontsentreerib oma tähelepanu inimese mõttemaailmale, siis võiks oletada, et teda paelub kõigepealt inimese nägu. Kuid Malini portreed on huvitavad selle poolest, et autor kasutab individuaalse kuju loomiseks kogu figuuri. Koos näoga räägivad kaasa mitte ainult käed, mis on portreekunsti traditsioon, vaid kogu kehahoiak. «Tantsijatari portree», «Füüsik Juhan Ross», «Jaana Saul» ei oleks näiteks enam samad, kui nende liigutuses midagi muuta või kui osa figuurist ära lõigata. See ei tähendaks ainult kompositsiooni muutumist, muutuks midagi ka kujutatavast isikust: lõuendi formaadi muutmine ja osa figuuri ärajätmine kujuneks mingi joone äralõikamiseks inimese iseloomu küljest.

Säärane lähenemine portreele tunnistab, et Malin on kunstnik, kes tunneb elavat huvi kompositsiooniprobleemide vastu. Teose ülesehitus moodustab tema kunstilise mõtte lahutamatu osa. Niisugustelt portreedelt on ainult üks samm figuraalse kompositsioonini. Isegi juhul, kui ta kujutab ainult inimese nägu, annab kunstnik sellele mõnevõrra ootamatu kompositsioonilahenduse. Näiteks võiks tuua «Rööpmeseadja Karl Reo» portree, mis mõjub veidi ebaharilikuna: pea on järsult ära lõigatud ning nägu ebatavaliselt suur. Siiski pole see originaalitseva lahenduse otsimine, vaid niisugune kompositsioon tõstab teose mõjuvust.

Kompositsioonile sekundeerib Malini töodes kül-



I. Malin. Füüsik Juhan Ross. Oli. 1964.

I. Malin. Remondilukksepp. A. Debotško. Oli. 1963.



laltki tugevalt värv. Rohkem kui Allsalu ja Polli, laseb Malin värvidel aeg-ajalt välja tulla nende puhtas särajõus, ilma neutraalsete vahetoonide summutava kaasmõjuta. Sellest tingituna lähevad Malini tööd vahel kooskõlastamatult kirjuks, kuid teisel seostub värv orgaaniliselt kujutatavaga ja lubab rääkida Malinist kui maalijast selle sõna kõige otsesemas tähenduses.

Portreedes kasutab Malin värvi peamiselt refleksi- ja toonirikkalt läbimaalitud pindadena. Teistsugune on kunstniku värviprintsiip mitmete kompositsioonide puhul. Kujutatava plastiline mõju on siin taandatud ja värv esineb rohkem lokaaltoonina — dekoratiivse plekina. Säärast lahendust võime jälgida dekoratiivselt poeetilises Kesk-Aasia tööde seerias. Seal kasvab niisugune käsitluslaad välja nagu selle maa enda vanadest miniatuurmaali traditsioonidest. Samasugused vormivõtted elavad edasi ka kunstniku 1963. aasta väikestes tööstuskompositsioonides, nn. «torude seerias», mis kutsub vaatajas esile üsnagi vastuolulisi mõtteid.

Tööstusalane motiivistik meie kunstis on suhteliselt noor ning selle käsitlus on enamasti olnud küllalt ühelaadiline. Registreerivast kujutamisest kaugemale minnes on kunstnikud püüdnud neis motiivides tabada töö jõulist ilu, kaasakiskuvaid dünaamilisi rütme. Kuid Malin näeb teiselaadilist motiivi, mis on traditsioonilisest staatilisem: ta vaatab tööstusseadmeid nagu omapärast natüürmorti. Näeme torusid, mis roomavad eredavärviliste polüüpidega aeglaselt mööda pildipinda, jättes oma haarmete vahele väikese inimfigure. Inimene sulab ja kaob ära kogu sellesse masinate keskkonda, ta on nagu elutu osa ümbritsevast. Säärases lähemises on ebaharilikku, ka vastuolulist. Näiteks värviskaala on siin erksalt rõõmsaimeline, kuid tervikuna valitseb kujutatavas poolsurnud atmosfäär ja värvide järsud toonid lahutavad üksikud masinaosad, seadmete detailid ning inimesed lahtirebitud, üksteisega seostamata värviplekkideks. Paljudes töödes on midagi disharmoonilist, puudub nii sisemise emotsiooni kui ka maalilise, teostusliku külje järjekindlam loogika. Kogu seeria jääb pigem omapäraseks eksperimendiks kui vaieldamatuks kunstiliseks kordaminekuks.

Kõnesolev seeria rõhutab veel kord, et Malini töödega kontakti leidmine ei ole vaatajale kerge ülesanne. Üksikute tööde komplitseerituse mõistmise kõrval nõuab Malini loomingut jälgimine vaatajalt veel kiiret ümberlülitumisvõimet ühelt mõttelt ja meeleolult teisele. Mõttepingega teoste kõrval võib Malin teisel olla peaaegu sentimen-

taalne. Sellest kõneleb meile näiteks suur Kalevi-poja-aineline maal. Kunstnikule pole võõrad ka huumori- ja satiirivarjundid, mida võime kohata loomade kujutistes või tagasivaadetes inimestele meie isade ja vanaisade ajast. Vaataja ümberlülitumist ühest ideeringist teise raskendab omakorda asjaolu, et kaugelki iga kord ei leia kunstniku kavatsused reljeefset ja vormiküpsset lahendust. Malini tööde teostuslik tase on küllalt kõikuv: suurepäraselt maalitud ja ülesehitatud pildi osad vahelduvad peaaegu abitult hõredate lõuendipindadega. Mõnigi mõte on ainult poolikult välja öeldud. Siiski suudab ta vahel ka ainult poolikult välja öeldud mõttega, oma ideede teostusliku külje katkendlikkusega kõita rohkem kui mõni teine terviklikum ja väljakujunenud kunstnik.

Malini töödes on iseseisev, loomispingeline maailm, mis sunnib tajuma kujutava kunsti väljendusvõimaluste lõputult avaraid horisonte. Tema tööde keskelt lahkub vaataja uute tunnete ja probleemi-dega, mis sunnivad hiljem veel kaua vaagima, kas

I. Malin. Pasunamed. Oli. 1963.





K. Polli. Kuldne vilja. H. Peep. Oli. 1964.

K. Polli. Ohtune Pangodi. Oli. 1964.



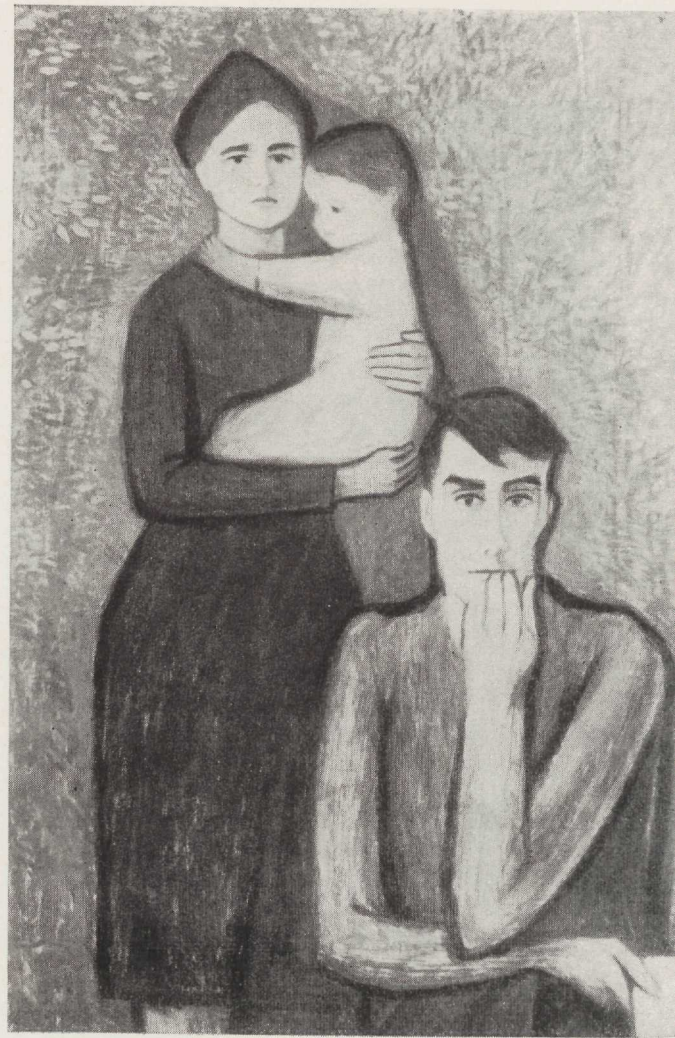
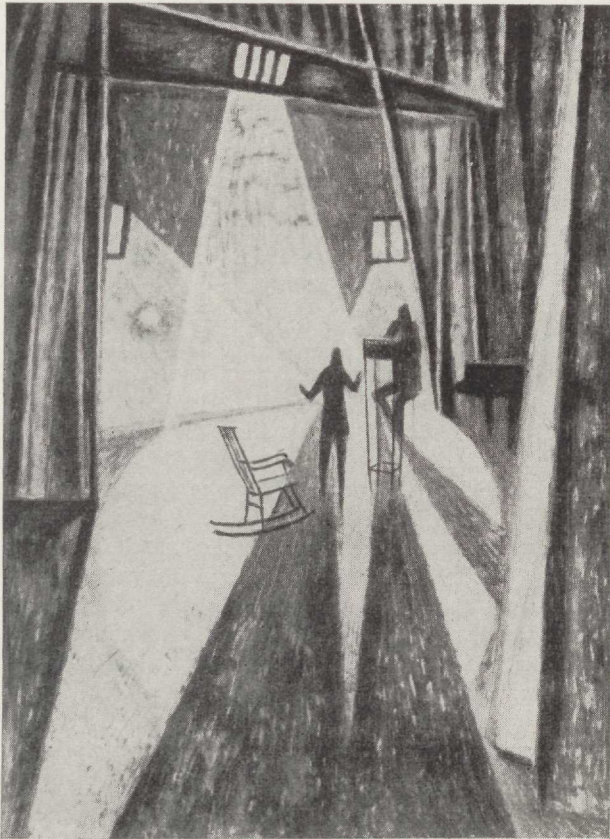
nõustuda tema nägemisviisiga või mitte. Malin näeb ise probleemi ja paneb ka vaataja mõtlema.

Nõrgemini kui Allsalul ja Malinil on oma isikupära välja kujunenud Kaljo Pollil. Samal ajal ei paku aga Polli tööde vaatamine mitte vähem huvi kui tema kahe kaaslase looming. Milles peitub siis Polli võlu ja kunstiline mõju? Eelkõige on kaasakiskuv Polli kunstnikutemperament, tema spontaanne loomistahe. Teemaatiliselt, puht motiivide valikult on ta kahest eelnevast kunstnikust veelgi laiaulatuslikum. Tema loomingu mahuvad üheaegselt kompositsioonid ajaloolis-revolutsioonilistel teemadel, motiivid tööstusest ja teatrist, reisipildid teiste rahvaste elust, portreed, maastikud, natüürmordid. Kõigesse näib kunstnik kiinduvat võrdse õhinaga. Ta meel on erk igasuguste ümbrusest saadavate muljete vastu. Polli püüab elust haarata võimalikult palju. Tihti ei läbe ta sealjuures kulutada aega nähtu üle sügavamalt järelemõtlemiseks, filosoofilist laadi üldistuste tegemiseks, milleks oli kalduvusi eespool vaadeldud maalikunstnikel. Samuti ei püüa Polli kujutatavat komplitseeritumasse vormikeelde üle kanda.

Mõnigi kord küsib vaataja, miks Polli valib just säärase või teistsuguse maalilahenduse, mis tema väljendusvahendite valiku eklektiliseks muudab. Kunstnik haarab meeeldi seda, mis on meie kaasaeelses maalikunstis parajasti uus ja aktuaalne. See vormub tema pintslil all aga sedavõrd ümber, et kaotab epigoonlikud jooned, sulab kokku kunstniku temperamendiga ja vastab konkreetse kuju või motiivi iseloomule, selle esitusviisile. Kellelgi ei tuleks mõttesse näiteks «Perekonna» puhul vastu vaielda järskudele kontuuridele, lihtsatele, peaaegu robustsetele pinnaplekkidele või kompositsiooni ootamatule frontaalsusele sellepärast, et niisugust laadi on viljelenud kaasajal paljud teisedki kunstnikud. Sellel tööil on oma kujude ilmekus, mõju ja veenvus, järelikult on niisugune maalimismaneer omal kohal.

Robustse pinnafaktuuri, raske pruunikasmustja värvigamma ja pealetükkiva kompositsiooni valib Polli reas teisteski portreedes. See annab kujutatavale jõudu ja teravust, aitab seda lõuendilt välja tuua peaaegu agressiivse kontrastsusega. Polli armastab kujutatavat edasi anda sageli kõige mõjuvamas ja efektsemas kombinatsioonis, milleks on tarvis julgust ja enesekindlust, oskust jäägitult anduda tekkinud ideele ja kavatsusele. Aeglaselt mõtlevale ja juurdlevalt kõhklevale kunstnikunatuurile niisugune laad ei sobiks. Polli puhul näib see omal kohal olevat ja see moodustab osakese tema isikupärast.

K. Polli. Lavaproov («Kõlmekrossiooper»). Oli. 1964.



Polli uuest mõttest kiiresti vaimustuv loomislaad muudab tööde maalilise käsitluse küllalt ebastabiilseks. Näiteks pannool «Tehas «Võit»» kasutab ta vastandina vaadeldud töödele mõnevõrra impressionistlikumat pinnakatmist ja õhulisemaid värve. Niisugune teostuslaad on kõigiti kooskõlas teose üldise dekoratiivse mõjuga. Segab ainult formaadi liigne kokkusurutus. Ka impressionismi sugemetega läbipõimunud maalimislaad ei ole kunstniku isikupära eriline väljendus, kuid tervikuna on teos lahendatud originaalselt ja kerkib meie tööstusmaatiliste kompositsioonide hulgast esile ühe huvitavama saavutusena.

Ka Polli Lõuna-Eesti maastikumotiivid lubavad rääkida mitmest analoogiast. Ometi on nendes midagi kordumatult pollilikku. Nende tööde lihtsat

ekspressiivset jõudu ei saa omandada eeskujudest, see peab kunstniku enda sisemusest välja kasvama. Polli arengust rääkides ei saa rääkida välise meisterlikkuse loogilisest ja samm-sammulisest kasvust, ühest kindlast maalimismaneerist arengust, selles osas jääb ta hüppeliseks. Tema puhul on tähtsam üksikteoste sisemine veenvus, mida on viimase aja töödessa suur annus juurde tulnud. Peaaegu kadunud on see võlts kõla, mis esines vahel tema 50-ndate aastate teostes. See on isegi mõnevõrra üllatav. Tavaliselt on nõnda, et nende kunstnike teostes, kus leiame eklektilisi elemente, tajume külma kunstlikkust, kuid Polliga pole see nii. Enamik tema maale tekitab tunde, et autor ei oleks neid mingil juhul saanud maalimata jätta. Väljendusvahendite eklektiline ebapüsivus ei ole takistu-



K. Polli. Kaspar. Õli. 1964.

seks tema emotsioonide otsekohesusele, vahel isegi veidi naiivsele siirusele.

Elunägemises ja reageerimisviisis nähtule on Polli oma kahest kaaslasest mõnevõrra lihtsam. Ta ei otsi nii palju kui nemad nähtu taga allteksti, teist plaani. Temale on asjad lihtsalt säärased nagu nad on, ja ta võtab neid vastu ainult tugeva muljejõuga. Tema probleemidemaailm keerlebki sageli selle ümber, kuidas neid nähtud pilte, mis teda ennast tugevalt haaravad, sama meelikõitva väljenduslikkusega ka vaatajale edasi anda. Intellektuaalse mõttepinge asemel eelistab ta haaravat emotsiooni.

Peale Allsalu sümboolseid kujusid ja lüürikat ning Malini maalide komplitseeritud mõttemaailma mõjub säärane emotsioonilihtsus omapärase ning

meeldiva kontrastina. Kolme maalikunstniku koosesinimine oli praktiliselt mõnevõrra juhuslike asjaolude kokkulangemise tulemus, mille tingis see, et nad töötavad ühes linnas ja on eakaaslased. Kuid tegelikult kujunes sellest grupinäituse jaoks väga õnnestunud valik. Kui vaadata iga kunstniku loomingut üksikult, leiab seal tugevate külgede kõrval ka veel palju väljaarenematut ja hõredat, kuid oma erinevusega ja sellest tingitud vaheldusega jätavad nad need puudused nagu varju. Ükski nimetatud kunstnikest ei korda teise loomingut, kokkulangemiste asemel täiendatakse üksteist. Nii kujuneski näitus meeldivalt vaheldusrikkaks, kus vaataja võis jälgida elava loomingulise mõtte omapäraselt mitmesuunalisi avaldusvorme.

A. Alamaa. Seinataldrik «Naine lapsega». Portselanimaal. 1937.

A. Alamaa. Ema lastega. Terrakota. 1946.



A. Alamaa. Väikesed meremehed. Kõrgekuumus. 1959.

1964. aasta sügisel korraldas Tallinna Riiklik Kunstimuseum kahe nimeka eesti kunstniku — Aino Alamaa ja Leesi Ermi — personaalnäituse.

Aino Alamaa ja Leesi Erm on klassiõed. Nad lõpetasid koos Riigi Kunsttööstuskooli. 1930. aastal oli eesti rakenduskunstnike koondise «Dekoor» esimene avalik näitus. See sündmus andis hoogu meie tarbekunstieli kiiremale organiseerimisele ja arengule. Seega leidsid mõlemad noored kunstnikud eest mitte täiesti harimata tarbekunstipõllu, kuhu nad võisid hakata oma vilja külvama.

Nõukogude kunsti töid nii A. Alamaa kui ka L. Erm kaasa kindlailmelise loomingulise käekirja, teatava kogemustetagavara ja avalikkuse tunnustuse.

Aino Alamaa (Preitoff-Pedaka) sündis 1908. a. Leningradis töölise perekonnas. 1920. aastal saabus tema perekond Eestisse. Mõni aeg hiljem astus A. Alamaa Riigi Kunsttööstuskooli. 1930. aastal lõpetas ta dekoratiivmaali eriala. Õpingute ajal võttis Aino Alamaa innukalt osa mitmest tarbekunstikursusest, mille korraldas Riigi Kunsttööstuskool. Nii õppis ta põhieriala kõrval keraamikat, portselanimaali, filigraani ja graafikat.

Pärast lõpetamist töötas Aino Alamaa vabakutselise kunstnikuna. Kuid juba 1932. aastast alates oli pidevalt (kuni sõja puhkemiseni) seotud Töölis-teatriga, kus ta tegutses nii näitlejana kui ka kostüümikunstnikuna. 1935. aastast alates hakkas ta esinema kunstinäitustel, esialgu akvarellidega ja õlimaalidega. Kahjuks pole kuni 1937. aastani tema töödest midagi säilinud.

Neil aastail hakkas A. Alamaa tegutsema portselanimaalijana ja äratas otsekohe suuremat tähelepanu, pannes endast kõnelema kui Eesti väljapaistvamast portselanimaalijast.

Just portselanimaal moodustas ta sõjaeelset loomingust paremiku. A. Alamaa 1937.—1940. aastal loodud seinataldrikute maalingud — pead või figuurid — on teostatud veidi maneerliku joonisusega. Koloriidis domineerib hahkjast toon. Sageli

kordub madonnamotiiv. Kunstniku toleageiset loomingut iseloomustavad lüürilis-nukker meeleolu ja maaliline käsitluslaad, mis on portselanis edasi antud napi, maaliliselt hajuva joonega. Lastetee-malised seinataldrikud on seevastu suuremate maaliliste pindadega, mis määravad kompositsiooni dekoratiivse ülesehituse, kuid on toonilt endiselt hahkjad ja läbipaistvad. Figuuride paigutuses ja tõlgenduses avaldub ornamentaalne dekoratiivsus. See toob kaasa sisemise tardumuse ja staatilisuse. Alamaa portselanimaalingute ebareaalsel ja nukral meeleolul on teatud kokkupuutepunkte sama ajastu graafikaga (näiteks A. Liimand-Bachi lehtedega).

Samal ajal loob kunstnik keraamilisi terrakotafiguure. Need on proportsioonivigadega, savipinnal paistavad sõrmejäljed. Kunstnik on taotlenud keraamika plastilise materjali paindlikkuse säilimist ning modelleeringu eskiisliku värskuse fikseerimist. Selline laad säilib ka 1940. aastal loodud terrakotafiguurides. Grupis «Naine lastega» (1940) on vorm jäänud skemaatiliseks, veidi ebaküpseks, kuid teose emotsionaalne väljendusrikkus köidab oma tundesügavusega. Teoses avalduv humanism lubab A. Alamaad lugeda eesti kodanliku perioodi tarbekunsti kõige demokraatlikumate esindajate hulka.

Nõukogude võimu taaskehtestamise esimesel aastal kutsutakse A. Alamaa J. Koorti nimelise Riigi Rakenduskunsti Kooli portselanimaali eriala õppejõuks. Aino Alamaa on rakenduskunstnike nimekirjas, keda 1940. a. tunnistatakse loovkunstnikuks. Ta võetakse vastu ametiühingu ja Nõukogude Eesti Kunstnike Kooperatiivi liikmeks.

Kunstniku intensiivse tegevuse katkestab sõda. Likvideeritakse Tööliseteater. Veidi hiljem lõpetab A. Alamaa oma tunnid Tallinna Kujutava- ja Rakenduskunsti Koolis. Kunstnik siirdub Tartusse ja astub Kõrgematele Kujutava Kunsti Kursustele (kunstnik A. Vabbe ateljeesse), et täiendada end maali alal. Sõda takistab siingi õpingute lõpuleviimist.

Pärast Suurt Isamaasõda on A. Alamaa Noorsooteatri kostüümitsehhi juhatajaks ja alates 1946. a. Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi õppejõuks, kust ta 1950. aastal siirdub tööle ENSV Kunsti- ja Kõne- ja Näite- ja Muusika- ja Kunstiteaduste Kombinaati portselanimaali ateljeesse. 1958. aastast alates on A. Alamaa vabakutseline kunstnik.

Pärast sõda viljeleb kunstnik esialgu põhiliselt terrakotaplastikat ja figuraalset portselanimaali. Kolmekümnendate aastate lõpul loodud töödega võrreldes on kunstniku suhtumine oma ülesannesse märgatavalt tõsisem ja süvenenum. Avardub süzeede ring. Esikohale tõuseb inimese, eeskätt talupoja, portselanimaalis ka linnatöötaja kujutamine. Meelde jäävad terrakotafiguurid «Mees korvidega», «Naine lammastega», «Naine põrsastega», «Naine uhmriga», portselanimaalid «Tallinna taastamine» ja «Õunakorjajad», kõik 1946. aastast. Ümarplastika vormikõne on 30-ndate aastate töödega võrreldes palju konkreetsem. Süvenenud on kunstniku oskus ehitada ümarplastilist gruppi üles nii, et see pääseks soodsalt mõjule paljudest eri vaatenurkadest. Tööde siluett on veidi venitatud, vormikõne suuremale konkreetsele vaatamata ikka veel dekoratiivselt tinglik. Ilmestusest on endine nukrus kadunud, kuid see ei ole ka mingi muu tunde asendunud, mis tekitab mõnikord tühjuse tunde. Mitte nägu, vaid hoiak, tegevus, tüüp tervikuna peegeldavad figuuridesse kätketud meeleolu.

Sama perioodi portselanimaalidel on plastikale lähedane vormikäsitus. Taldrikul «Tallinna taastamine» kohtame tuttavat tinglikku joonist. Ka siin määrab teose väljenduslikkuse mitte figuuri psüühiline ilme, vaid tegevus: taastamistöõde pinge ja tempo. Koloriit on muutunud intensiivsemaks, värvid kompaksemaks, kadunud on endine tonaalne hõredus.

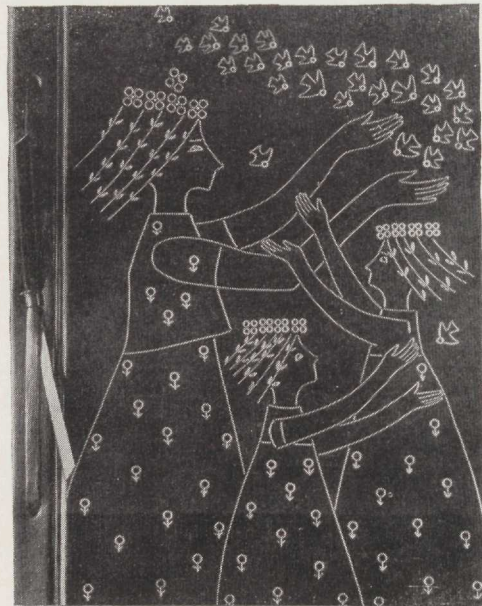
Kasvav realismi nõue figuuride joonistuses, mida neil aastail hakatakse kujutava kunsti eeskujul propageerima ka tarbekunstis, sunnib Alamaad 1947. a. veelgi viimistlema joonistust portselanimaalides (seinataldrik «Lambapügamine», 1947). Kuid volüümne ja täpne joonistus satuvad siin juba vastuollu ruumi tingliku lahendusega ja teose kunstitervik on kahjustatud.

1950-ndate aastate esimesel poolel on Aino Alamaa sunnitud ajutiselt loobuma temaatilisest kompositsioonist. Kunstnik sulgub ornamentaalse portselanimaali valdkonda. Nüüd saab tema tööde (tee- ja kohviserviiside) ainuteemaks rahvuslik lillkirja dekoor, mida luues ta arendab hästi välja pinnalis-lineaarse käekirja. See määrabki kogu kõne all oleva perioodi väljel eesti portselanimaali



A. Alamaa. Naerukajakas. Madaikuumus. 1964.

A. Alamaa. Album «Kevad». Nahalõige. 1964.





A. Alamaa. Istuv tütarlaps. Kõrgekuumus. 1962.

ilme. Nii säilitab Alamaa ka isikukultuse aastatel juhtiva positsiooni tarbekunsti, olgugi et täiesti uues ja palju kitsamas žanris kui enne. Ta paindlik, mõõdukas, värvilt ja vormilt graafiline lilleväät on äärmiselt viimistletud joonega, puhas ja sügavalt elegantne nagu seda on ka Leesi Ermi arendatud lillkiri tema toleaegetes žakaarkangastes.

1958. aastast alates pöördub kunstnik taas keraamilise pisiplastika juurde. Nüüd on Alamaa tähelepanu tulipunktis lapsed. Ta modelleerib väikesi eelkoolialisi poisse ja tüdrukukesi, kes võluvad oma askelduste ilmekusega, siira andumisega igale tegevusele, olgu see laul, tants, kartulikooremine või toapühkimine. Pisiplastika seeriates «Väikesed isetegevuslased» (1958), «Kolhoosi abistamas» (1958) ja «Väikesed abilised» (1959) kütkestavad huumor ja südamlikkus. Siin pääseb reljeefselt esile kunstniku oskus näha ilu ka kõige argipäevasemas toimingus, kõige tavalisemas süžees. Igaüks mainitud kujukestest nõuab tähelepanelikku vaatlemist, et pääseksid mõjule kõik sisu lahti mõtestavad detailid. Need tööd sarnanevad väga vähe, õigemini ei sarnane, varasemate terrakotafiguuridega. Venitatud, püstisuunalist kompositsiooni asendab väikelaste proportsioonidest tuletatud ümaralt pehme vormikäsitlus. Juurde tuleb tagasihoidlik, saviglasuuride koloriit, mis suurendab figuuride elulisust. Kunstnikule omane humaansus avaldub nende tööde optimismis, südamlikkuses ja intiimsuses.

Keraamika kõrval hakkab Aino Alamaa 1960-ndate aastate algul uuesti tegelema portselanimaaliga, nüüd aga figuraalsete portselanpiltide valdkonnas. Ta kavandab ka nahkehistoid. Nagu pisiplastikaski, jääb kunstnik ka siin truuks jututava kallakuga temaatilistele kompositsioonidele.

Aino Alamaa otsingutest keraamilise ümarplastika vallas kasvab pikkamööda vormi kompaktsuse ja lihtsuse taotlus. Kunstniku käekiri muutub lakoonilisemaks. See võimaldab üle minna suuremamastaabilisele dekoratiivkeraamikale — pannodele ja aiafiguuridele. Pannoo «Õunakorjajad» (1962) või tugevasti meelde sööbiv, huumorikas ümarplastiline grupp «Olgu jääv meile päike» (1963) on loodud meisterlikult. Ometi jääb tunne, et monumentaalsem vormikõne on kunstnikule vähem loomupärane, sest tema andele omane südamlikkus ja intiimsus asendub siir ratsionaalsema ja külmemema laadiga (näiteks «Saima ja Juta», šamott, 1963).

Oma personaalnäitusel esitas Aino Alamaa korraga mitu uut ala. 1964. a. alustas ta tööd klaasimaaliga, mitmekesisistas nahkehistöö-alast loomin-

gut, maalis suuri ornamentaalseid seinataldrikuid, modelleeris dekoratiivseid, julgelt tõlgendatud seinamaske, suureformaadilist linnu- ja loomplastikat, treis aia- ja põrandavaase, kujundas keraamilisi triptühone ja pannoosid. Loomingu mitmekülgus ja sisemine pulbitsemine lubavad vaatajal kunstnikult oodata veel palju uut ja rõõmustavat.

Leesi Erm pärineb talupoja perepõnnast. Ta sündis 1910. aastal Harjumaal, Kuusalu vallas. 1930. aastal lõpetas kunstnik Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö eriala, 1932. aastal Tallinna Pedagoogiumi ja hiljem eksternina Tartu Naisühingu Käsitöökooli (1937. a.). 1932. aastast alates töötab Leesi Erm pidevalt pedagoogina, algul mitmes naiskutsekoolis ja rahvaülikoolis, pärast Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis, kus ta on 1947. aastast alates kunstilise tekstiili kateedri dotsendiks.

Pedagoogiline tegevus provintsis — Võru Naiskutsekoolis ja Harjumaal Rahvaülikoolis 1930-ndate aastate vältel, hoidis noore kunstniku kaua eemal praktilisest kunstielust. Alles Tallinnasse elamaasumine avas tee loomingulisele aktiivsusele. Algas järjekindel koostöö osatühisusega (o/ü) «Kodukäsitöö» ja «Firmakangur Veskaruga», kellele kunstnik lõi vaibakavandeid. 1939. aastal debüteeris Leesi Erm esmakordselt avalikkuse ees, võttes osa o/ü «Kodukäsitöö» korraldatud «Eesti käsitöö» näitusest Tallinnas Kunstihoones 16.—22. veebruarini 1939. Sellest ajast peale on ta kiiresti arenenud üheks Eesti silmapaistvaks tekstiilikunstnikuks.

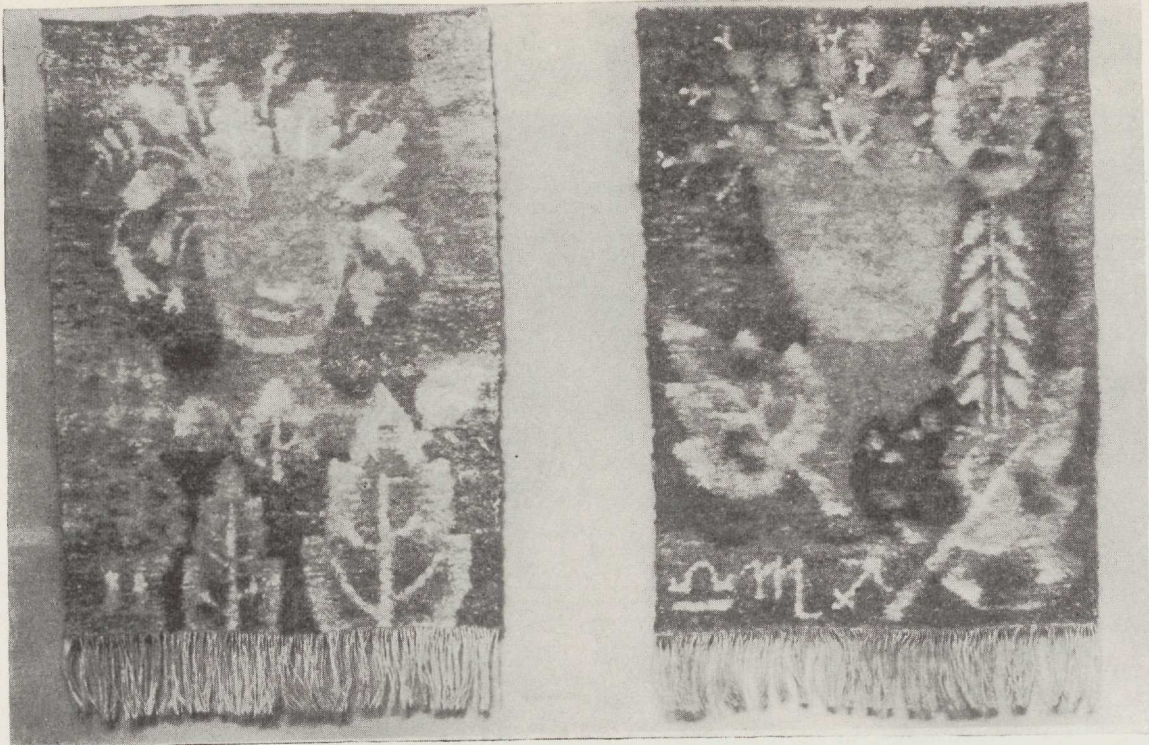
Ajaliselt langeb Leesi Ermi loominguline tee peaaegu tervenisti nõukogude sõjajärgsesse perioodi. Tema ande küps iga algab 1950-ndatest aastatest. Kunstnik toob nõukogude kunsti kindlad kompositsioonilised printsiibid ja väljakujunenud kudumistehnikad. See sunnib meid põgusalt peatuma ka kunstniku sõjaeelse loomingul.

1939. aastast olid Leesi Ermi personaalnäitusel esitatud kaks villpõimes vaibakest «Kevad» ja «Sügis». Mõlemal on kujutatud nägu, taimi ja zodiaagimärke. Nägu on vaipade kompositsiooni keskpunktis. Taimemotiivid paiknevad tema ümber seostamatult, asümmeetriliselt, kuid siiski tasakaalustatult. Vormide piirjooned on kohati hägused, joonistuse viimistlust asendab maaliline hajuvus. «Kevad» on antud helerohelistes ja pärlhallides toonides. Kompositsioonis rõhutab kunstnik õite vertikaalset kasvusuunda. «Sügises» on vormid täidlasemad, värvid küpsemad ja soojemad. Roeline toon jääb küpsete marjade ja viljade punaste ning kollaste toonide kõrval varju. Vaipades on üsna emotsionaalselt antud kevade ja sügise süm-

boolne üldistus. Nendest hoovab lüürilist meeleolu. Pastelselt pehmet tonaalsust süvendab sobivalt rakendatud tehnika — villpõime. Niisiis, juba tol perioodil on Leesi Ermi käekirjale omane vaba, kuid tasakaalustatud kompositsioon, maalilisus. Juba siis viljeles ta mitmesuguseid kudumistehnikaid ja oskas neid valida vastavalt kompositsiooni ideele. Vajaka jääb joonistuse viimistlusest. See on kohati maneerlik.

Järgmine loominguperiood algab sõjajärgsetel aastatel. Rõhk kandub maaliliselt hajuvuselt dekoori konkreetsemale tõlgendusele. Koos enamiku eesti tarbekunstnikega alustab ka Leesi Erm õpperetke eesti rahvakunstipärandi varasalve. See ei tähenda, et ta selle ajani meie rahvakunstipärandit ei tundnud. Kunstnik oli sellega seotud kogu oma pedagoogilise tegevuse vältel ja edaspidigi (o/ü «Kodukäsitöö»). Kuid järjekindel rahvusornamentika vaagimine ning selle ümbermõtestamine uusloomingus algas alles sõjajärgsel perioodil. Esialgu ei piirdunud kunstnik ühe lokaalse koolkonna omapära süvenenud läbitöötamisega. Tema huvi valgub rohkem laiuti kui sügavuti. Põhja-Eesti, Lõuna-Eesti ja saarte ornamentika ja kompositsiooniline ülesehitus vajutavad vaheldumisi jälle tema rüüjudele ja kangastele. Esineb nii õnnestumisi kui ka ebaõnnestumisi. Üleminek konkreetsele graafilise kompositsiooni ülesehitusele ei olnud kerge. Suuremaid õnnestumisi on seal, kus kunstnik on suutnud astuda rahvakunsti põhiolemusele eriti lähedale. Näiteks võiks tuua linase rüüju nukumotiiviga 1947. aastast. Vaiba selge ülesehitus, dekoori loetavus, kogu teose distsiplineeritud rangus mõjuvad uue leheküljena kunstniku loomingus.

Palju on räägitud isikukultuse aastail valitsenud väärast kunstipoliitikast ja selle halvavast mõjust tarbekunstile. Kujutava kunsti nõudmiste ülekandmine tarbekunsti, klassitsistlike kaanonite maksmapanek kompositsioonis ja ornamentidega liialdamine nivelleerisid kunstnike loomingu ilmet, piirasid tarbekunsti tehnikate valdkonda, surusid selle arengu ängistavalt kitsasse sängi. Leesi Erm leidis väljapääsu. Rüüju, villpõime ja teiste tema poolt seni eelistatud kudumistehnikate kadumine ja žakaari esikohale nihkumine soodustavad sõjajärgsel perioodil alanud tendentsi — joonistuse viimistlemise — kiiremat lõpuniarendamist. Kui 1940-ndatel aastatel avaldus see eeskätt kasutatavate rahvuslike motiivide mitmekesistamises, siis nüüd suundus pearõhk graafilise külje töötamisele. Juba 1951. aasta žakaarid veenavad, et nende autor on väljapaistev rahvusornamentika, eeskätt lillkirja



L. Erm. Seinavaibad «Kevad» ja «Sügis». Villpõime. 1939.

L. Erm. Seinavaip «Muhu motiivid». Sõlmvaip. 1958.





L. Erm. Seinavaip «ENSV. Suví 1960», Riiju, 1960.



L. Erm. Seinavaip «Paabulinnud». Gobeldään

virtuoos. Kunstniku tõlgenduses muutub lillkiri nõtkeks väädiiks või õitekühikuks, mis kordub kangapinnal lõputu ornamendina kergelt ja sundimatult. Rütmi musikaalsus, motiivide ilu, detailide küllus on meeleolurikkad ja kordumatult isikupärased. Žakaar «Ornament» (koostöös N. Liivakuga) 1951. aastast on üks esimesi töid, kus graafiline lahendus on jõudnud kõrgele tasemele. Samast ajast peale võime rääkima hakata autori loomingulisest küpsusest, mis väljendub dekoori lineaarses ilus, koloriidi ja joonise emotsionaalses ühtsuses. Leesi Erm stabiliseerub eesti tarbekunstis särava, poeetilisel lüüriks andena.

Võiks öelda, et õpinguteperiood, mida iseloomustas väsimatu töö enda kallal, on nüüd seljataha jäänud. Kunstnik on jõudnud oma ala täieliku valdamiseni. See avaldub suure loomingulises vabaduses ja kerguses. Nagu küllusesarvest puistatuna reastuvad Leesi Ermi kõige eripärasemad žakaarid, milles lillkirjalise rahvusornamendiga liituvad loodusemotiivid, meie nurmede ja salude lilled ja linnud, küpse vilja all painduvad oksad või varakevadised, õitsema puhkenud põõsad ja puud. Joonise meeleolule vastab hele, pastelne koloriit, milles helesinine, roosa, hõbehall, terrakota vahelduvad harmoonilistes ja pehmetes varjundites pleekimata linase tooniga (lavaeesriie, žakaar, 1954).

Kui kaovad isikukultusega seotud tõkked tarbekunsti arenguteelt, muutub ka Leesi Ermi looming sillerdavaks oma tehnikate, materjalide, teemade mitmekesisuses ja külluses. Žakaare tõrjuvad teisele plaanile iga liiki vaibad. Dekoratiivkangastes tekib kaks suunda. Ühel pool on sellised tööd, nagu «Tiigrinahk» (1959), «Lapiline» (1962) jt., mis moodustavad neutraalse, lihtsa, ainult pinnafaktuurile baseeruva tööde rühma. Teiselt poolt püüab kunstnik dekoratiivkanga «Figuurid» (1960) kujunduses kasutada kaasaegse temaatilise kompositsiooni võtteid. Mõjuv, vertikaalselt paigutatud motiividega saavutatud rütm ja vaba, dünaamiline, detailiküllane ning põhjalik sisejoonistus, mis kujutab laulupeoliste elavat rongkäiku, loovad suurejoonelise üldmulje. Kangas «ENSV» (1962) äratab oma võimsa, rohmaka, nagu kivist tahatud rustikaalse rapooriga teatud monumentaalse, kõikumatu püsivuse tunde.

Särav koloriit, kunstniku käekirja poeetilisus, mis kangastes säilitab paratamatult teatud graafilisuse, puhkeb kogu oma värvikülluses õitsele samal perioodil loodud seinavaipades. Esialgu esineb siin endist viisi rahvuslik ornamentika. Tulipunkti jääb muhu optimistlik, vitaalne dekoor. Muhu ornamentika ainetel loodud vaipadest tahaks esile tõsta

eeskätt kahte rüüjut 1958. aastast — «Muhu I» ja «Muhu II». Nendes taastub kunstniku sõjajärgsele perioodile omane maaliline käsitluslaad. Kuid kui varasemates töödes tuli maalilisus esile ebakonkreetselt ja toorevõitu joonistuse arvel, siis nüüd kasvab dekoori maalilisus välja kompositsiooni tugevast, viimistletud joonistusega struktuurist. Mainitud vaipades ühtub värvirõõm lopsaka ornamendiküllusega.

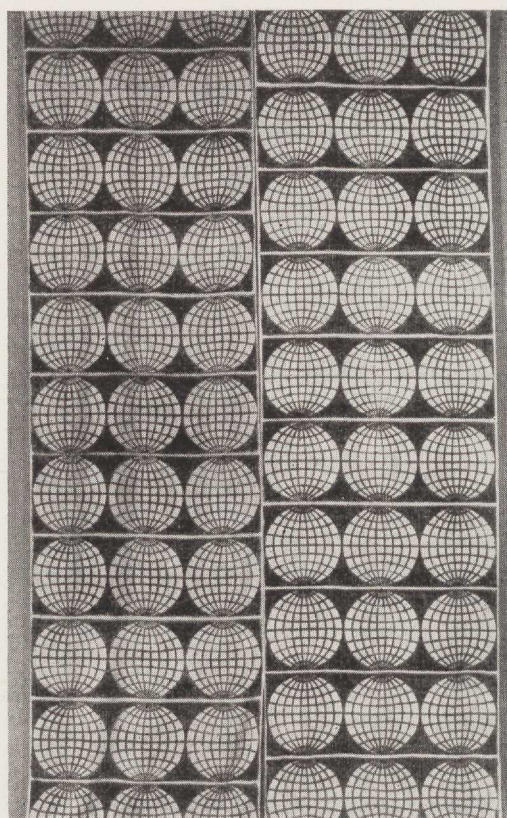
Siit läheb Leesi Erm üle muhu rahvariie aineil loodud villpõimevaiba «Muhulased» (1958) loomisele, siirdub figuraalsete rüüjude: «ENSV. Suvi 1960» (1960), «Kolhoosimotiiv» (1961), «Lillepaviljonis» (1962), «Mateeria» (1962), «Matsalu» (1964) ja gobeläänide «Noortebrigad» (1961), «Linnud» (1964) juurde. Kui lisame veel villpõimevaiba «Tuvid» (1960), saame kompositsiooni lähtekohast vaadatuna ühtse teoste grupi, mille määrab niiõelda dekoratiivne-emotsionaalne suund. Süžee on siin lahti mõtestatud ainult dekoratiivsete vahendite abil.

Tavaliselt kordab kunstnik ühte motiivi, varieerides seda pidevalt, kogu vaiba ulatuses. «Kolhoosimotiivis» on näiteks sümboliks valitud lehmad, kes on paigutatud vabalt rohelisele taustale, «Noortebrigadis» — üle kogu vaibapinna tihedalt paigutatud pead, «ENSV. Suves 1960» — servast serva grupeeritud figuurid. Lähemalt konkretiseerib teemat koloriit, mis räägib vaatajaga kord rõmsalt, kord tagasihoidlikumalt, tekitades suure külluse, lüüriks maheduse, kevadise värskuse, piduliku elavuse, enamasti aga optimistliku tunde. Leesi Ermi värvimeel ja käekirja maalilisus on nendes töödes meeldesööbivalt lopsakas. Seinavaibal «Linnud» on joonise, tehnika ja värvide ühtsuse poolest, mis teineteise väljendusrikkust vastastikku süvendavad, eesti tekstiilis vähe väarikaid vastaseid. Sellise resultaadi võis saavutada ainult meister, kes on ise nii kunstnik kui ka teostaja. L. Erm valmistab ise oma vaibad ning kahtlemata peitub ka selles osake tema loomingulisest edust. Ta oskab töö käigus väikese improvisatsiooniga tõsta või summutada tooni intensiivsust, oskab suuri raskeid pindu helkima panna. Osavalt sisseviidud valge niit rüüju «Muhu II» mustadesse narmakimpudesse hajutab tumeda tooni raske kompaktsuse, paneb selle kergelt virvendama. Sõlmedesse lisatud kaproonkiud ei lase pehmel villnarmal alla langeda. Hõbekard seinagobeläänis «Kalad» (1964) kutsus esile veega assotsieeruva helgi. Kunstnik eksperimenteerib pidevalt uute materjalidega, kohati isegi forsseerides, mis viib mõne üksiku töö puhul butafooriani.

Leesi Ermile omane värvimeel ja teatud pidulik-



L. Erm. Dekoratiivkangas lillkirjaga. Zakaar. 1952.



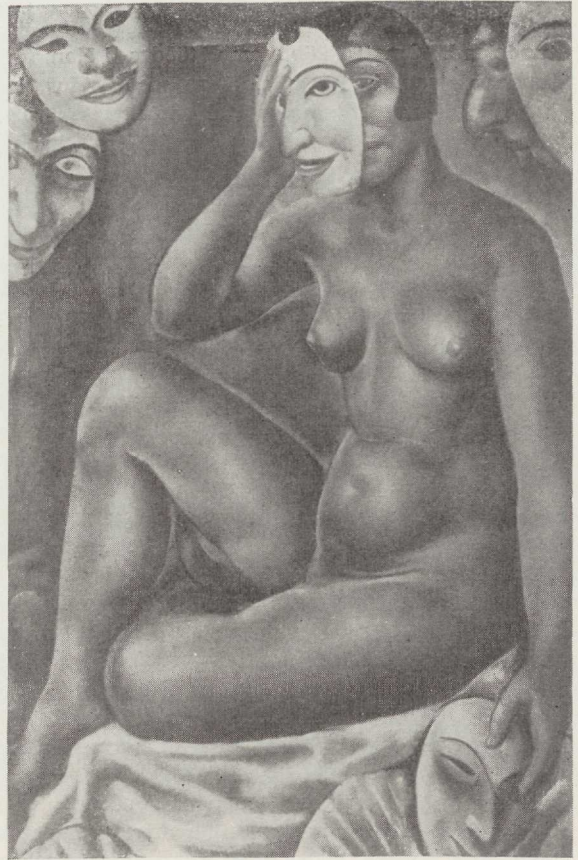
L. Erm. Dekoratiivkangas «Meridiaanid». Käsitruk. 1964.

kus avalduvad ka põrandavaipades, mille olemuse määravad hele palett ja faktuuri võlu. Põrandavaip «Kollane» (1960) on mitmes kollases toonis sõlmitud maaliline ja rahulik narmaväli, põrandavaip «Valgepõhjaline» (1960) — valge rüüju hõredalt paigutatud mustade niitidega, kitsa aniliinroosa äärega. Hilisemad, 1963 ja 1964. aasta põrandavaibad on samuti rüüjud — napi dekooriga, kuid rikka paletiga.

L. Ermi senine looming on olnud oma laadilt terviklik ja ühtlane. Kunstniku töid iseloomustab mitte niivõrd uute teede otsimine kompositsioonis,

nagu A. Alamaal, kui võrd juba leitu järjekindel viimistlemine. Loominguliste saavutuste eest omistati L. Ermile 1963. aastal Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetus.

Viimasel ajal on kunstniku loomingus tunda uusi otsinguid, suurejoonelisuse ja monumentaalsuse taotlust. Tema personaalnäitusel esitatud trükikangad, koekirjakangad, pleedid ja põrandavaibad on selle tunnistajaks. Kuid kunstnik ei ole jõudnud öelda veel otsustavat sõna. Analüüsigem siis ka selle perioodi saavutusi ja ebaõnnestumisi tulevikus.



MÕNI SÕNA KOLORIIDIST JOHANNES GREENBERGI LOOMINGUS

Hilja Läti, Smerl Jassmann

Johannes Greenbergi loominguline pärand on säilinud väga lünklikult. Sõja-aastatel hävis enamik tema töödest. Kuid ka alles jäänud teosed pakuvad tema loomingu käsitlemiseks rikkalikku materjali. Põgus tutvumine Greenbergi maalidega võib tekitada mulje, nagu oleksid nad väga sarnased, lahendatud ühes maalisüsteemis. Ent põhjalikum analüüs kinnitab, et käekirja ühtsusele vaatamata on võimalik eraldada tema loomingus teatavaid perioode, täheldada loogilist järgnevust. See asjaolu hõlbustab tema tööde süstematiseerimist, ajalist määramist, sest peale üksikute erandite puuduvad Greenbergi töödel daatumid. Vähe on ka kirjalikke andmeid, millele dateerimisel tugineda.

Greenbergi küpsele loomingujärgule, mille algust võib tähistada umbes aastaga 1936, eelneb pikk otsingute periood. Pärast õpinguid Müncheni

Kunstiakadeemias aastail 1909–1913 asub kunstnik tööle Moskvas ja esineb sealsetel näitustel, mida korraldasid kunstühingud «Mir iskusstva» ja «Moskva Kunstnike Ühing». Sellest perioodist ei ole aga midagi alles jäänud. Üksikud tööd on säilinud alles 20-ndate aastate lõpust ja 30-ndate aastate algusest, kui kunstnik elas ja töötas juba Eestis. Iseloomulikud on sellised maalid nagu «Naine» (Istuv naine, RKM M 2407), «Naine maskidega» (RKM M 1994). Tegelikult kujunesid juba neis töödes välja Greenbergile omased teemad, tema žanr, kujud neile iseloomuliku psüühilise laadiga. Greenberg ei lahka oma loomingus inimest, ei rõhuta eriti üht või teist iseloomujoont temas, vaid annab edasi peamiselt inimese emotsioone, tema meeolude kompleksi kogu selle rikkuses ja keerukuses, milles avaldub ka kunstniku enda

tundelaad. Ometi jääb tema töödes kõlama üks tunde alatoon. Peaaegu alati on see tõsidus, kurbus, eeleegilisus, millele lisandub teatav salapärasuse varjund. Kuid nukrus Greenbergi loomingus pole seotud pessimismiga. Kunstnik on sügavalt kiindunud ellu kogu selle vastuolulisuses.

Tema varasemate teadaolevate tööde sagedaseks kujutusobjektiks on näitlejad. Enamasti on need üksikud, peamiselt täisfiguuridena antud naisfiguurid, tihti koos atribuutidega (maskid). Vastavalt mõtlikule meeleolule on nad põhiosas lahendatud diskreetsetes tumedates toonides. Tumepruunikad figuurid eralduvad tuhmsinisest foonist ja ühtlasi seostuvad sellega. Maalis «Naine» on sinisepruuni kooskõla elustatud erkama punasega (draperiil), teoses «Naine maskidega» — roosakate maskidega. Punakaid toone, mis aktsentueerivad ihutoone, toetab omakorda roheline või kollakasroheline.

Vormikäsituselt on varasemad tööd konkreetsed, detailiseeritud, kuid terviklikud. Kindlaid, suletud vorme on modelleeritud eelkõige hele-tumedusega, ka pintsel järgib vormi. Need tööd on faktuurilt siledalt ja õhukeselt maalitud, mis süvendab kujudesse kätketud eeleegilisust ja toob teosesse õhulisust.

Greenbergi loomingu järgnevas arengus võib täheldada püüdu suurema eluläheduse ja eneseväljendamise suunas. Tema tööd muutuvad koloriidilt heledamaks, õhulisemaks, vorm lahtisemaks, üldistatumaks, pintslilöök vabamaks, hoogsamaks. Koloriidilahendused on rajatud punaka, lillaka ja sinaka, roheka kontrastsusele («Pierrot», «Peegli ees»). Kui varasemates töödes on tema maalistsüsteemi üks iseloomulikke jooni kontrast värvis figuuri ja fooni vahel, siis kohtame nüüd figuuri ja fooni seostamisel samu toone. Näiteks sinine toon maalisis «Peegli ees». Vormiandluses on suurenenud pintslilöökide osatähtsus. Tunnetuslikult on märgata sise-mise pingelisuse kahanemist suurema pehmuse, maalilisuse ja lüürilisuse ees.

Seda loominguperioodi võib pidada nagu eel-etapiks eneseleidmisele, mil kujuneb välja Greenbergi isikupärane kunstniku mina.

Üheks teetähiseks ta küpsele loomingujärgule on väikeseformaadiline maal «Barcelona» (M. Laarmani omand), mida võib ühendada Greenbergi reisisiga Hispaaniasse 1936. aasta kevadel. Ilmselt annab põgus tutvumine selle maa ja loodusega ning vana kultuuriga palju uusi impulsse, erutab ta loomingu-lisi mõtteid. Hispaania kunsti suurkujud — Velázquez, El Greco, Goya — olid alati olnud ta lemmikkunstnikud. «Barcelona» on teostatud õhuli-



J. Greenberg. Punane raamat. Öli. 1938.



J. Greenberg. Kolmekesi. Oli. 1939.



J. Greenberg. Kompositsioon («Uue elu lävel»). Oli. Umb. 1938.



J. Greenberg. Kaks naist («Ootel»). Õli. Umb. 1939.

selt, maaliliselt, suure tundlikkusega. Tagasihoidlikud, peened sinakad, vahased ning punakad toonid on kantud õhuliselt kartongile, lastes selle heledal pinnal läbi paista. Siitpeale esineb Greenbergi loomingus kindlalt väljakujunenud ja talle iseloomulik impressionistlik nägemisviis. Pintsililöök muutub lühikeseks, värvkate elavamaks, vibreerivaks. Värv on omandanud nüanssirikkuse. Vormiandlus on vaba, aimatav. Ta maalidest õhkub teostuse kergust ja virtuooslikkust.

Suuri saavutusi on Greenbergi loomingus sel perioodil koloriidi alal. Värvikompositsioon, värvi ühendamine, värvi kõlamapanemine, värvifaktuur jne. on probleemid, mis teda pidevalt huvitavad ja kus ta järjest uusi lahendusi leiab. Ehkki värvigammas jääb põhiliselt aluseks kollakasroheline ja sinise kontrast, esinevad need toonid mitmesugustes kombinatsioonides, nüanssides, variatsioonides. Värvid on nüüd palju peenemad, harmoonilisemad, suure maitse ja spontaanse tunnetusega kõlama pandud.

Vormi meisterlikkus areneb Greenbergi loomingus koos sisukuse süvenemisega. Tema töodes on jälgitav inimese tunnete mitmekülgsem kujutamine, sügavamate ja komplitseeritumate läbielamuste, tundeliigutuste edasiandmine. Üksikfiguuride kõrval ilmuvad mitmefiguurilised kompositsioonid. Kujutatavad on enamasti antud poolfiguuridena.

Tahvelmaalide kõrval huvitub kunstnik ka monumentaalmaalist. Greenberg töötab suurte pannodega ja gobeläänkavanditega. Sellest saame põgusa ettekujutuse vaid kirjalike materjalide alusel. Siiani pole õnnestunud ühtegi originaali leida. Seepärast ei saa praegu ka anda hinnangut Greenbergi osale eesti monumentaalkunsti arendamises.

30-ndate aastate lõpust ja 40-ndate aastate algusest pärineb Greenbergil rida esmaklassilisi töid, mille najal on vaadeldav tema maali areng.

Üks tema varasematest küpse perioodi maalidest on «Punane raamat» (selle nime all sai maal tuntuks, kuigi kannab pöördel kunstniku enda antud nimetust «Lootus»). «Punane raamat» on üks vähestest Greenbergi töödest, mis on dateeritud (1938). Maal on üles ehitatud mitmele värvikontrastile, kusjuures domineerib tumesinise ja kollakasroheline kontrast. Kontrast esineb mitte ainult värvis, vaid ka hele-tumeduses. Figuur tõuseb heledale foonile ülevana, monumentaalsena, paigutatuna frontaalselt, range, kindla ja väljendusriikka siluetiga. Tagasihoidlik nüansseeritud värv on kantud väikeste pintsililöökidega vineerile, mida Greenberg näib eelistavat lõuendile sileda pinna pärast. Varjundirikkalt on maalitud käed, mis hoia-

vad raamatut süles ja põlvedelt allalangev rätik. Elavust toob maali punane toon. Maali sisu, meeleolu süvendab oluliselt ka masside ja joonte rütm. «Punane raamat» erineb oma allegooriliste ja sümbolsete elementidega meeleolult mõnevõrra teistest Greenbergi selle perioodi töödest.

Nii käesolevas töös kui ka Greenbergi loomingus üldse äratav tähelepanu inimese näo käsitus. Peaaegu kogu loomingu ulatuses on nägu maalitud põhiliselt ühes — kollakaspruunikas või lillakas toonis, kuid on mitmekesiselt nüansseeritud. Greenberg armastab rõhutada naha tundlikkust, selle elavat jumekust. Tähelepanu koondamiseks näole on see esile tõstetud nii lähedalasuvate erksamate toonidega kui ka hele-tumeduse elementide kompositsiooniga.

Greenbergi taotlused suurema maalilisuse, õhulisuse suunas avalduvad eredalt sellistes töödes nagu «Kolmekesi» (RKM M 1049), «Lillemüüjad» (A. Rõude omand), «Ootajad» (M. Laarmani omand). Maalis «Kolmekesi» on kogu pildi pind mähkunud heledate naapolkollaste ja siniste toonide vibreerivatesse värvilaikudesse. Ainult tumedalt maalitud pead ja kübarad, nägude kindlam modelleering ning mõningad olulised, vormi markeerivad joonetõmbed toovad siia konkreetset. Kunstnik kätkeb maali inimeste vaikse meditatsiooni, millest kõlab läbi varjatud sisemine erutus.

Kui maalis «Kolmekesi» on põhilise värvigamma kõlamapanemiseks kasutatud punast tooni, siis «Lillemüüjates», mis on samuti ažuurselt käsitletud, on selleks üksikud kahvatutest põhitoonidest eredamad pintsliöögid. «Ootajates» kohtame aga üldgammast intensiivsemad värvilaike.

Greenbergi otsingud on jälgitavad maalides «Uue elu lävel» (O. Raunami omand), «Surnute püha» (RKM M 3455) jt. Selliste sügavalt psühholoogiliste ja filosoofiliste teemade juurde asudes ja neid lihtsate, kuid huvitavalt leitud kompositsioonide kaudu avades pöördub ta uuesti tumedate toonide juurde, mille väljendusvõimalused näivad Greenbergi alati haaravat ja mis on ta isikupärale ka lähedased. Maal «Uue elu lävel» on lahendatud tuhmides, kuid refleksirohketes lillakasrohelistes toonides, mis on kontrasteeritud heleda oranži fooniga. Viimane organiseerib ja ühendab kompaktselt üksteise kõrvale tihkjalt paigutatud figuure. Sellisena elab iga figuur oma tunnetetulvas ning kogu maali on kontsentreeritud pingelisus, pühalik-piduliku hetke tunnetus, mis loob õhtuse loojaku assotsiatsiooni.

Kunstniku mitmefiguurilistes kompositsioonides näeme ikka figuuride lihtsat, sundimatut ja mitte

kunagi igavat paigutust. Tavaliselt on nad toodud esiplaanile ja kujutatud reastikku üksteise kõrval. Figuurid ja foon moodustavad tihedalt seotud maalilise keskkonna, kus kompositsioon on organiseeritud põhiliselt värvilaikude ja elavate joonte abil.

Inimese sügavamaid tundeid puudutavad teemad ja raskemeelsemad meeleolud vahelduvad Greenbergi loomingus vaadeldaval perioodil sageli lüüriiliste süžeedega, mille koloriidilahendustes leiame ikka ja jälle uusi jooni. Nii on maal «Kaks naist» (A. Pedusaare omand) läbi viidud samuti õhuliselt, maaliliselt, kuid siin elustavad mahedaid sinakaid-lillakaid-kollakaid kooskõlasid erksad mustjad pintsliöögid.

Erinevalt on lahendatud ka maalid «Etteaste vahel» (A. Pedusaare omand), «Istuv naine» (O. Terri omand), «Tantsijatar» (M. Laarmani omand). Neis töödes Greenbergi palett intensiivistub. (Ajaliselt võib seda tendentsi täheldada 1940. a. paiku, esineb aga ka mõni aeg hiljem.) Kunstniku endine värvigamma saab nüüd tugevama kõla. Nii on maalis «Etteaste vahel» hetkeks enessesulgunud naise figuuri käsitletud küllastunud värvides. Sinised ja violetsed toonid harmoniseeruvad hästi kontrastsete kollastega foonil, mida aktsentueerib kõlav punane kübar. «Tantsijataris» mõjub väljendusrikkusele oluliselt kaasa värvilaikude taustal joonistuv joonterütm, antuna musta pastelliga.

Aastatega avardub ja mitmekesistub Greenbergile iseloomulik teemadering. Korduvalt on ta maalinud töölisi. Juba 1928. aasta näitusel (mil ta esineb oma töödega Eestis esmakordselt) eksponeerib ta kompositsiooni «Töölised». Kuid sõja ajast ei ole neist ühtegi alles jäänud. Esimesest nõukogude aastast pärineb säilinud maal «Töölt» (RKM M 1052). Teos kujutab töölishulka vabrikuhoonete taustal. Kompositsiooniliselt näeme uuesti eelistatud võtet — paigutada figuurid ridamisi üksteise kõrvale. Esiplaani figuurid võtavad selles maalis enda alla ligi poole kogu pinnast. Siin on samuti peamine koloriit, mille kaudu kunstnik antud teema lahendab. Maali põhigamma on üles ehitatud tuhm-sinistele toonidele, mille helendused ühinevad harmooniliselt sügavpunaste toonidega. Hele-tumeduse käsitus tõhustab omakorda maali emotsionaalset mõjujõudu.

Tume koloriit on iseloomulik paljudele teostele, mis on valminud sõja-aastatel ja kajastavad sõjasündmusi, nagu «Kodutud» (A. Pedusaare omand), «Kodutud» (eelmise eskiis, A. Timuski omand), «Lein» (O. Terri omand) jt. «Kodutud» kujutab endast suurt mitmefiguurilist kompositsiooni raskustest ja muredest vaevatud inimestest. Ka siin

toob ta figuurid esiplaanile, seekord täisfiguuri-dena, peatades vaataja pilgu nende väsinud, mure-likel ilmetel ja nägudel. Inimesed on rõivastatud argipäevaselt, mida me varem harva kunstniku maalides kohtame. Maali sisu täiendavad oluliselt mitmesugused esemed esiplaanil, mille erksamad aktsendid elustavad tumedat gammat. Ka vormi-käsitus on siin konkreetsem ja detailsem. «Kodu-tud» kuulub kunstniku žanriliste lahenduste hulka, mida me enne seda peaaegu ei leia, kuid mis hak-kavad esinema eriti sõjajärgsetel aastatel. Üldse võib täheldada Greenbergi loomingus nüüd ka suuremat žanrilist mitmekesisust.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel pöördub Green-berg taastamisteemade juurde, nagu paljud tei-sedki kunstnikud. Nendes maalides tahab ta edasi anda erksat tööritmi, luua elavat, maalilist pilti inimeste rahulikust tööst. Samuti huvitavad teda lihtsate inimeste elu ja tegevust kujutavad motii-vid, nagu «Turg» (RKM M 3645), «Laat» (N. Pentre omand). Need tööd on teostatud massistseenidena. Sellist lahendust tuleb meie figuraalkompositsiooni arengus kahtlemata ära märkida. Endine selgus kompositsioonis on andnud aset keerukamale maali-lisele ülesehitusele. Neile töödele on omased range-mad, tõsisemad värvikooskõlad. Maalis «Taasta-mine» (A. Pedusaare omand) kasutab kunstnik kahkjassinise ja ookerrohekate toonide elavdami-seks põgusaid oranžikaid aktsente, töös «Turg» annavad koloriidile erilise värvingu valkjad värvi-laigud. Maali «Varemetel tõuseb uus elu» (RKM M 2325) värvikäsitus (violetses üldtoonis) on nagu sissejuhatuseks ta uuele maalistsüsteemile järgmises loomingujärgus, mida võiks suurtes joontes arves-tada aastatest 1946—1947.

Nüüd pöördub Greenberg uuesti endiste teemade juurde — kujutab näitlejaid ja teatriinimesi —, mis teda alati olid veedelnud. Kunstnik saab ka riik-liku tellimuse kompositsioonile «Näitlejad garde-roobis». Põhjalikud ettevalmistustööd, millest on säilinud vaid üks osa, võimaldavad ettekujutust saada kunstniku taotlustest ja saavutustest sel perioodil. Need tööd annavad ühtlasi tunnistust

suurtest muudatustest, mis kunstniku loomingus on toimunud.

Neid lähemalt vaadeldes ja analüüsides näeme, et antud töödes on endine eelgiline naisetüüp taan-dunud ja asemele on astunud tarmukam, sageli portreelisi jooni kandev naisekuju. Ka maalimis-viis on muutunud asjalikumaks, konkreetsemaks. Koloriit kaldub tumedusse, selles domineerib nüüd aga vähem nüansseeritud, summutatud violetne toon. Kuid huvitav on seejuures märkida, et ka nendele töödele omases reaalsuses ei puudu ometi poeetilisus. Näib, et kunstnik ei taha nagu leppida selle jaheda asjalikkusega, mis on tegelikult ta loo-musele võõras. Tumedas gammas läbiviidud maali-des löövad särama eredad bravuursed sähvatused («Artistid», V. Asi omand). Viimase perioodi pare-mates töödes on Greenberg välja jõudnud isiku-pärase laadini. Need tööd kätkevad endas palju võimalusi uuteks kunstilisteks lahendusteks, uuteks maalilisteks väärtusteks. Kuid kunstniku enneaegne surm tegi ta pingelistele otsingutele lõpu. (J. Green-berg suri 1951. aasta lõpul.) Ta teoste poeetilised, psühholoogiliselt sügavalt antud kujud ja kunsti-lised kvaliteedid rikastavad oluliselt meie Nõuko-gude Eesti kunsti.

Johannes Greenbergi näol on meil tegemist andeka kunstnikuga, ehtsa maalijanatuuriga. Pikal loominguteel oli tal kahtlemata ka ebaõnnestumisi, sest ta oli otsiv loomus, kuid kunagi pole tal iga-valt maalitud töid. Oma teostega esines Greenberg näitustel küllalt harva, sest ta suhtus loomingu-lisse töösse äärmiselt nõudlikult ja suure kriitikaga. Kunstniku seisukoht on fikseeritud selgelt ühes kirjas (1947. a.), kus ta kirjutab: «... tahaksin esi-neda näitustel vaid selliste töödega, mis mind rahuldavad ja mis ei oma juhuslikku laadi.» Green-berg oli suure maitse ja peene koloriidivaistuga kunstnik. Kuid loomupärastele omadustele lisandub veel silmapaistev teadlikkus, eriti koloriidis. Võib kindlasti öelda, et Greenbergi looming väärib eda-sist uurimist ja populariseerimist juba kas või seetõttu, et see on väga heaks maalikooliks ka täna-päeva maalijatele.



J. Greenberg. Töölt. Oli. 1941.



J. Greenberg. Näitlejad garderoobis. Oli. 1946-1951.

Igal kunstnikul on oma paleus, oma probleemid. Mõni otsib neid kaua, mõnel jäävadki nad leidmata. Mõnel on nad aga lihtsalt olemas, ilma et ta seda isegi teaks. 1905. aasta kevad-talvel, peaaegu samadel päevadel, kui J. Koort, N. Triik, K. Mägi ja A. Tassa olid sunnitud oma õpingud Peterburis lõpetama, pöördus Tallinna ainsa eestlasest kunstiopetaja Ants Laikmaa poole nooruk, napisõnaline Paul Burman (1888—1934) sooviga õppida loomi joonistama. Omapead, ilma teadliku juhendamiseta oli ta juba lapsest peale joonistanud koeri, hobuseid ja ka jäneseid.

Et lapsed armastavad loomi ja neile meeldib neljajalgseid sõpru joonistada, on üsna harilik nähtus. Paul Burmanil aga, vastupidi tavalisele, ei hääbunud see huvi, vaid kujunes kutsumuseks. Sealjuures ei olnud tal, vähemalt kodumaal, mingit eeskju. Sajandivahetuse ja järgnevate aastakümnete rahvus-romantiline suunitlus kunstis, samuti ka veel oma elu elavad akademism ja romantism ei saanud Burmani huvi tekkimisele küll kaasa aidata. Soovunelm tekkis ja küpses temas endas. Toitu selleks andis suur armastus loomade vastu. Lapselik ja naiivne, kõigisse heatahtlikult suhtuv Paul Burman ei suutnud mõista inimestevahelisi võitlusi, ühiskonnas valitsevaid vastuolusid. Inimesed olid talle suureks mõistatusseks. Ta lihtsalt ei saanud nende mõtteviisist aru. Ent loomad, siirad ja vahetud oma reageerimistes, olid temale sõpradeks.

Paul Burmani esimene säilinud pastelljoonistus on väikeseformaadiline «Bansai» (1906. a.). Noore kunstiopilase suhtumine oma modellisse, meister Laikmaa koerasse, on siiras. Koera modelliks kasutades ei ole Paul Burmanil olnud kavas luua temast kompositsiooni. Ta ei ole koera vahendusel püüdnud pildisse kätkeada mingit ülekantud tähendusega mõtet. See on lihtne, vahetu, ent suure tõetruudusega joonistatud pildike puhkavast, ent tähelepanelikult ümbrust jälgivast koerakesest. Looma pehme keha on valkjasbeež, ainult näkku toovad teravust erksad punased, sinised ja roheline pisidetallid. Toon on ühtlaselt hall. Autori maalijatalent on veel ärkamata. Ent siiski võib märgata kunstniku peenetundelisust värvide kasutamisel. Joonistada Burman juba oskab. Valguse-varju pindadega modelleerimine, pooltoonide nüansirikkus, rõhutatud, pisut-pisut veniv kontuur — need jooned viitavad sellele, et Burman on tähelepanelikult kuulda

võtnud meistri õpetusi. Ent vale oleks pidada «Bansaid» kuivaks stuudiotööks. Paul Burman ei tundnud üldse mõistet stuudiojoonistus. Ükskõik, kas ta joonistas kassi pead või hobust, ta pani sellesse oma hinge. Ettevalmistav joonistus suuremale kompositsioonile: etüüd, eskiis — neid mõistete tema jaoks ei eksisteerinud. Iga joonistus või akvarellvisand, ükskõik kui poolik või lõpetamata see vaatajale ka tundub, oli Burmani jaoks lõpetatud. Tal ei olnud enam midagi lisada, sest ta oli oma elamuse läbi elanud ja selle paberile või lõuendile jäädvustanud. «Bansaid» vaadates tajume mingit seletamatut nukrust, mis on peaaegu iga Paul Burmani teose saatjaks. Võib arvata, et see väike pastelljoonistus, mille omandas Ants Laikmaa, oli Paul Burmani õpilaspäevade üks õnnestunumaid töid.

1906. aasta kevadel, pärast õpingute lõpetamist meister Laikmaa ateljees, korraldasid vennad Karl ja Paul Burman Tallinnas oma tööde näituse. Noored kunstnikud lootsid näitusel müüa oma pilte ning saadava raha eest jätkata õpinguid Peterburis. Näitus andis Ants Laikmaale järjekordse võimaluse ajakirjanduses kunstipropagandat teha, äratada inimestes huvi eesti kunstnike loomingu vastu.

«...soovin, et meie seltskond seda näitust elavalt vaataks ja mõnigi halva trükipildi asemel, mille eest sagedasti 1 ja 2, isegi 3 rbl. välja visatakse, siit kauni osavusega elust või loodusest teatud kujutise omandaks...» («Vaateleja» 4. I 1906, nr. 3.) Ilmselt esines Paul Burman üsna tõhusate looma-joonistustega. Näitust tutvustavas-soovitavas artiklikirjutas Ants Laikmaa Paul Burmanist kui noorest kunstijungri, «...kelle tuleviku üle... kui elajate elukujutaja oma üle praegugi enam kahevahel ei või olla». (Samas.)

Suvel liikus Paul Burman ringi maal ning joonistas ja akvarellis pildikesi loomadest. Koloriidilt tagasihoidlik akvarell «Karjus lambakarjaga» (1907. a.) kätkeb võib-olla rohkem poeesiat kui mõnigi teine Burmani loomamaal. Teatava romantilise meeoleolu loob üksik varju pakkuv kõrge kadakas. Selle all istuva karjuse ümber on laiali pudenenud lambakari. Nii oma tegevuses kui ka liigutustes kohmakad lambad on täis elu ja liikumist, mis viitab kunstniku teravale pilgule loomade jälgimisel ja üsna tublile joonistamisoskusele.

Kui vanem vend Karl 1907. aasta sügisel Paul Burmani endaga Peterburi kaasa viis, olid neil



P. Burman. Bansa. Pastell. 1906.

parimad kavatsused. Paul Burman armastas hobuseid joonistada. Ent lihtsalt joonistus või maal hobusest ei pakkunud ju laiemale üldsusele suuremat huvi. Vaatajad ootasid kunstnikult kompositsioone. Paulil endal olid omad salajased eeskujud olemas. Max Liebermanni ja Degas' kompositsioonid hipodroomivõistlustest, hobuseid ujutavatest ja neid jootvatest poistest, ratsanikust mere ääres — jäävad töödeks, mida ta peaaegu kuni elu lõpuni aeg-ajalt endale eeskujuks seab. Paul Burmanist sai vabakuulaja Peterburi Kunstide Akadeemias, batalist Roubaud' ateljees. Roubaud' käsutuses oli ka hobusetall, kus tulevased lahingumaalijad õppisid joonistama ja maalima kõige mitmekesisemates poosides hobuseid. Igati sobiv paik kompositsiooni õppimiseks! Ent Paul Burman valmistas siin kõigile pettumuse. Kõigepealt puudus tal püsivus teha pikaajalisi töid, mis olid akadeemia õppeprogrammis. Sama suuresti andis end tunda fantaasia, luulelennu puudumine. Burman ei olnud võimeline figuuridega komponeerima, üksikutest nähtud ja tuntud elementidest kompositsiooni looma. Tema, ääretult siira kunstniku jaoks oli olemas ainult üks kunstitõde — see oli tegelikkus, mida ta töötamise

hetkel oma silmadega nägi. Kui hobuse üks jalga-dest oli nii varjatud, et Burman seda ei näinud, siis joonistaski ta hobuse kolme jalaga. Ta lihtsalt ei olnud võimeline valetama, ka teose loetavuse kasuks mitte. Kui Paul Burman maalits 1913. aastal varem tehtud joonistuste järgi «Sammuvaid tiigreid», siis ei suutnud ta ise sellele fooni maalida, sest joonistusel seda ei olnud ja ta ise ei olnud tiigrit iialgi looduses, oma loomulikus elupaigas näinud. Fooni moodustava bambusesalu maalits lõpuks vend Karl.

Peterburis leidis Paul Burman endale köitva ja uudsusest tulvil «ateljee» — loomaaia. Koos õpingukaaslase Aleksander Uuritsaga, kellega nad ka üht tuba jagasid, hakkas ta sageli loomaaeda külastama. Ning modellid, muidu rahutud loomad, olevat uudistades üsnagi kaua aega rahulikult püsinud ja end joonistada lasknud. Siiski ei teadnud joonistajad iial, millal modell kavatseb oma poosi muuta. Oli tarvis töötada võimalikult kiiresti. Siin tulid taas abiks õpingutepäevil Laikmaa juures tuttavaks saanud süsi, toonpaber ja valge kriit.

Hallile papile joonistatud «Tiiger» puhkab rahulikult, valvsalt, pisut nukra. Burman modelleerib



Karud

Bäreid

ja

stugonju
or ar

P. Burman. Karud. Sulejoonistus. 1911. Illustratsioon teosele «Metsloomad», 1912.



Metspardid

Mildantaa

Quais yōka

4

P. Burman. Metspardid. Sulejoonistus. 1911. Illustratsioon teosele «Metsloomad», 1912.



P. Burman. Jaht. Pintslijoonistus. 1907—1910.

siin, nagu varasemateski töödes, valguse-varju pindadega. Ent kontuurjooned on muutunud skitseerivamateks (seda tingis kiire joonistamine), samal ajal aga ka pindlikumateks ja kiiremini tabatuteks. Visandid kassist on seevastu joonistatud märksa pehmemate, ümardatumate kontuuridega. Sujuvatele, kindla käega tõmmatud joontele lisandub valguse-varju pindade pehme üleminek, mis tiigri joonistuse juures puudub. Viimasel on üleminekud palju järsemad, sest tiigri muskulatuuri võimsus tingis jõulisemat ja sitkemat vormi.

Vahepeal (1908—1909) Tallinnas viibides joonistas Paul Burman edasi ka linnamotiive, mida ta oli õppinud veel üsna lapsena, Karl Winkleri õpilasena. Pastelljoonistused vaheldusid akvarellidega. Enamikus olid need intiimsed nurgad vanast linnast, või lagedate, nukrate majaseintega piiratud tänavaliigid. Väga sageli mitmekesisitas neid kurvavõitu motiive stafaazina mõni seisev voorimehehobune või jooksev koer. Eranditult kõigil neil tänavail puudusid liikuvad inimesed. Isega sõiduvorimeeste hobused on alati ilma kutsarita. Kunstnik jättis nad lihtsalt tähele panemata. Võib-olla tundis ta oma küündimatust inimese joonistamisel. Siiski, pisut hilisemast ajast on pärit mõned toredad aktijoonistused ja ka pliiatsiga joonistatud kompositsioonivisandid. Ent nende päevade kunstilooming piirdub üksnes linnavaadete ja loomajoonistustega.

Moskvas, Stroganovi Tehnilise Joonistamise Koolis õppimise ajal (1909/1910. a.) Burmani joonistuste laad mõnevõrra muutus. Paul Burman õppis Moskvas graafika tehnikaid. Ofort, litograafia, samuti linoollõige nõudsid suurema tähelepanu pööramist joonele. Valguse-varju pindadega modelleerimine hakkas taanduma. Asemele tuleb joon, sageli veel pisut saamatu ja õige joone kättesaamiseks mitu korda üle tõmmatud. Jooned varjus ja valguse käes on veel suhteliselt ühe tugevusega. Pliiatsiga ja uudsenä ka sangviiniga joonistamine toovad varjus ja pooltoonide juures endaga kaasa paralleelviirutuse kasutamise. Üksnes langeva varju puhul on pind viirutatud maksimaalselt tumedaks.

Ent kuigi joonistuste laad muutus, jäid Paul Burmani huviobjektiks ikka loomaaiaelanikud. *En face* «Istuv tiiger» on siluetilt pisut kentsakas ja isegi puine. Pea, kere ja esikäpad moodustavad nagu mingi imeliku, pisut lainjate piirjoontega torni, mida alt toetavad tagumiste jalgade kontuurid. Ka kogu kereosa on joonistatud tuimalt, sellel puudub plastilisus. Kuid need puudujäägid kompenseerib looma kogu võimsus, käppadesse kätketud ähvardav, tegutsemist ihaldav kiskjalikkus. Tiigri nagu on niivõrd ilmekas, et sealt võib välja lugeda nii

halastamatust kui ka põlglikkust. Ning jällegi tunneme joonistust vaadates nukrat paratamatuse ja lootusetu üksioleku tunnet. Võib-olla kutsub selle esile figuuri ülesehituse teatav puisus, võib-olla ka looma alasti üksiolek tühjal foonil ja vaevu markeeritud maapinnal.

Moskvas viibides joonistas ja maalits Burman ka pilte tsirkusest. Jällegi ainult artistidest-loomadest. Kahjuks on nende tööde saatus meile teadmata. Andmed pärinevad üksnes 1911. aastal Riias toimunud näituse arvustusest («Rigasche Zeitung» nr. 67, 23. III 1911. a.). Nimetatud artiklis pööratakse nendele töödele tõsist tähelepanu.

Paul Burmani erakordne animalistitalent ei jäänud märkamatuks ka Moskvas. Kirjastus «Сътий» näiteks ostis Burmanilt illustratsioonid Krõlovi valmidele. Illustratsioonide edasine saatus on seni teadmata.

Kodumaale tagasi pöördunud, hakkas Burman jälle täie innuga koduloomi joonistama. Need vahelduvad linnavaadete ja maastikega. Senisest sagedamini joonistas ta nüüd loomi nende igapäevases miljöös: kanakari linnavärvade juures, sead külatänavas maad sonkimas, lehm nurmel, kitsekari aasal. Ajapikku omandas Paul Burman oskuse joonistada peast täiesti korrektselt peaaegu kõiki koduloomi mitmesugustes poosides. Kuna Paul Burman dateeris oma töid üliharva, kordas aga üht ja sama tööd väikeste variatsioonidega, on vahel üsna raske öelda, missugune on joonistatud esimesena, natuuri järgi, missugune hiljem, peast või eelmise joonistuse järgi. Elamuslikkus on kõigi puhul võrdne.

1912. aastal valmistas tolle aja lastele tõelist rõõmu kahe pildiraamatu «Koduloomad» ja «Metsloomad» ilmumine. Nende illustratsioonid joonistas Paul Burman. Koduloomade pildid on täis kodust rahu, kompositsioon väga loomulik: kukk kanapere ja tibude keskel siblimas, sead külaõuel, nii nagu nad iga päev olid. Ka metsloomi on kujutatud väga loomutruult oma igapäevases miljöös.

Paul Burman oli oma loomingus väga iseseisev. Ta jälgis harva teiste kunstnike töid ja kui ta neid vaataski, ei seadnud ta neid endale eeskujuks. (Siia hulka ei tule arvata muidugi noorpõlves omaks võetud eeskujusid.) Burman viibis oma armastusega loomade ja looduse vastu ning sooviga neid jäädvustada teatud määral nagu väljaspool oma kaasaega. Pildiraamatute jaoks joonistatud kompositsioonid loomadest näitavad aga, et juugendstiil, ajastu maitse, oli siiski ka Paul Burmanile oma pitseri vajutanud. Loomad (oravad, jänessed), kelle joonistamine ei olnud tal «käte sees» ja keda

ta ei saanud ka natuuri järgi joonistada, kipuvad venima pikemaks kui nad on looduses. Paljudel puhkudel on ka pildi nurgad loomade kehadega või muude esemetega ümaralt, kohati isegi liiga silmatorkavalt venitatult ära lõigatud. Kõigiti on välditud teravaid nurki. Rottide pilt mõjub seetõttu eriti otsituna, peaaegu halva stilisatsioonina. Pääsukesed, kes kaarjate tiibadega lennul kaari moodustavad, kuuluvad seevastu kõige leidlikumate kompositsioonide hulka. Ja kuigi Paul Burman on esmajoones loomade joonistaja, on mainitud raamatutes kõige meeleolukamaks pildiks sügiselt nukker «Metspardid».

Burmani loomajoonistustest erineb mõnevõrra pintslijoonistus «Jaht». Tavaliselt on kunstnik loomad joonistanud esi- või ka keskplaanile. Liikumine on harilikult horisontaalse suunaga, silmapiir enamikus lage. Siin aga suunduvad ratsanikud koerte saatel diagonaalselt kaugusesse. Niisugune kompositsioon ja hobuste hoogne galopp toovad joonistusse Burmanile ebatavalise dünaamika.

1910. aastal toimunud III eesti kunsti näitusel, kuhu Paul Burman oli esitanud 46 tööd, väärised erilist kiitust ta loomajoonistused. Samas heideti aga ette liigset visandlikkust (kataloogi eessõnas). Nähtu kiire ärajoonistamine või maalimine, millega kaasnes teatav visandlikkus, lubas Paul Burmani impressionistide ridadesse paigutada. See impressionism tulenes peamiselt kunstniku rahutust ja püsimatust iseloomust. Iseenesestmõistetavalt joonistas ja maalis ta ainult seda, mida nägi. Ka neil päevil maalis võidutsev *alla prima* vastas kõigiti Burmani temperamendile. Tänu neile omadustele oli Burmani looming äärmiselt värske ja joonistatud suure sisemise hooga. Kui Burman hakkas viimistlema, kaotas ta mõõdutunde ning tööd muutusid tuimadeks. Kuid samal ajal olid nimetatud omadused piduriks, mis ei lubanud suuremaid kompositsioone luua. Veel 1910. aastal ennustati Paul Burmanile animalistina suurt tulevikku. Oli ta ju meie esimesi kunstnikke, kes tõesti loomi armastas ja nende omapära kunstis kujutada oskas.

Ennustused aga ei täitunud. 1910. aasta paiku hakkasid Paul Burmani üha sagedamini tabama kurvameelsusehood. Haigus, maniakaal-depressiivne psühhoo, mille idusid juba varem märgati, hakkas üha enam võimust võtma. 1911. aastal Riias viibides puutus ta kokku Wilhelm Purvitiga ning suure läti kunstniku kaasabil avastas ta endale värvide maailma — maalikunsti. Ja kuigi neist päevist peale hakkas maastike, lillede ja natüürmortide maalimine Burmani loomingus endale esikohta haarama,

ei raage ka huvi loomade vastu. Kui Paul Burman 1912. aasta augustikuus koos venna Karl Burmaniga Pariisi sõitis, külastas ta jälle loomaaeda.

Pariisis viibides puutus Burman esmakordselt kokku impressionistide-klassikute töödega nende sünnipaigas. Nende mõju põhjamaa pojale oli kõiki seniseid oskusi ja tehnilisi võtteid unustama panev. Raskepärase Paul Burmani Pariisis valminud maalid ja joonistused on täis õhu värelevust. Valgusevarjuga modelleerimine joonistustes kadus peaaegu järgitult. Burmani käsi muutus nagu kergemaks, jooned õrnemaks ja peenemaks. Nõtkete joontega joonistatud «Sammuv tiiger» on Paul Burmani loomajoonistuste hulgas hoopis uus kvaliteet. Kogu joonistusele annab ilmekuse hoogsalt tõmmatud nüansirikas seljajoon, mis kulgeb peaaegu katkematult peast kuni sabani. Selle joonega on edasi antud looma paindlik liikumine. Tugeva joonega joonistatud saba nagu sümboliseerib looma jõudu, pärani avatud lõugadega pea aga kiskjalikkust. Kohati vaid nõrgalt markeeritud jalad nagu rõhutavad kiskja hiilivat sammu. Kõik tiigrit iseloomustavad omadused on selles joonistuses tabavalt, kuid võimalikult napilt edasi antud. Meisterlikkusest kõneleb ka joonistus «Veovoorimeeste hobused». Kuigi ka selles töös on foon jäänud markeerimata, seob esimese hobuse vaevu märgatav, valguse käes virvendav seljakontuur kogu joonistust valge taustaga nii, et tekib petlik mulje, nagu virvendaks valguses foon. Mainitud joonistused, kuigi neil kujutatud on oma ümbrusest täiesti välja tõstetud, on kaugel visandlikkusest. Need on küpsed kunstiteosed, mille väärilisi loomajoonistuste hulgast tänapäevani vähe leiab.

Naasnud koju pärast pooleaastast Pariisis viibimist, hakkas Paul Burman üha enam ja enam maalimisele pühenduma. Hoogsate, värvirõõmsate maastike ja lillemaalide kõrval maalis ta ka loomi, kuid suhteliselt harvem. Mõni aasta pärast Pariisi-reisi maalis ta laialt tuntud «Kitsed». Selles maalis, kus helerohelisel aasal eralduvad mahedalt valkjad sarvekandjad, ühinevad Burmani animalisti- ja maalijatalent. Kõik loomakesed üksikult on maalitud suure armastusega. Töö tervikuna moodustab rahuliku, diskreetsete värvide akordi. Ometi kätkeb see rahulik kompositsioon teatavat ärevust. Selle toovad maali kõrge lageda silmapiiri kohal rahutult liikuvad pilvekaharad, kus nagu peegelduvad samad pintsli tõmbed, mis panevad elama rahulikult seisvad loomad.

Ka hiljem joonistas ja maalis Paul Burman loomi. Kuna ta 1914. aastast peale elas haiglas, oli tal võimalus külastada nii haigla kui ka lähedal asuva



*P. Burman. Sammuv tiiger.
Süsi.*

P. Burman. Kitsed, Pliats.

hipodroomi hobusetalle. Seal joonistas ja maalistas suurel hulgal hobuseid. Ent need tööd ei ole enam nii kõitvad kui varasemad loomajoonistused. Ka kõige paremal näitlejal võib ühe rolli sajandal ettekandmisel tekkida väsimus. Nii oli lugu ka Burmani hobusemaalide ja -joonistustega. Haiguse süvenemise päevadel kangastus Burmanile ikka uuesti noorpõlveunistus: luua kompositsioon rattanikust maastiku või mere taustal, hobuseid ujutavatest poistest. Siis joonistas ta arvutul hulgal, mõnikord isegi paarkümmend vastavasisulist pliiatsijoonistust päevas. Kuid muidugi ei saa nende tööde järgi Paul Burmanile kui animalistile hinnangut anda.

1920. aastate keskpaiku maalistas Paul Burman taas mitu maali hobustest: «Hobused regedega», «Veohobused», «Veovoorimehed regedega». Nüüd ei saa nende loojale enam visandlikkust, töö lõpetamatust ette heita. Ent nüüd pole neid maalitud ka enam hobuste pärast. Hobused («Hobused regedega») konutavad nukralt, väsinult ja ootavalt lasipuu ääres, olles nagu kontrastiks päikeselisele kevadtalvisele agulitänava loodusele. Koos moodustavad nad kauni maalilise terviku. Kuid kirkale kolorii-

dile vaatamata on need nukrad hobused nagu väsinud järelekajaks noile erksatele, elujõust tulvil ratsudele, keda Paul Burman loomingu algpäevil nii lootusrikkalt joonistas. Kurb elutõde on võitnud omalaadsed unistused, mida Paul Burman vaikselt endas kandis. Ent samal ajal kui hääbus Paul Burman kui animalist, lõi õitsele Burman kui lille- ja maastikumaalija. Ning siin on ta niisama rikkalik ja kütkestav.

Kuigi ka hiljem on meil loodud palju huvitavaid loomi kujutavaid graafilisi lehti ja maale, erinevad nad ometi Burmani töödest. Kui Eduard Viiralt tegi oma kaameleid, siis kätkes ta neisse filosoofilise mõtte. Ilmar Malini eeslid ja koduloomad köidavad eelkõige väikese irooniaga segatud pilgeni täis elujõu poolest, samuti dekoratiivse väljenduslikkusega. Ent neis puudub see tõsidus, armastus loomade vastu ning ääretu siirus ja vahetus, mis andis Paul Burmani ka kõige tagasihoidlikumale loomajoonistusele tema kõlajõu ja värskuse. Võibolla oli Ants Laikmaal tõesti täiesti õigus, kui ta nimetas Paul Burmani just «elajate elu kujutajaks». Paul Burman on jäänud sellena ainukeseks meie kunsti ajaloos.

XVI sajandi algusest alates ilmneb Eestimaa kunstis ikka sagedamini tendentse, mis kõnelevad eemaldumisest keskaja kunstis valitsenud põhimõtetest ja uuest suhtumisest tegelikkusse. Uus seisneb esmajoones kunsti ilmalikustamises (mille sugemeid esines ka XV sajandil). See on üheks suure renessansieepohhi erinevate kunstinähtuste ühiseks tunnusmärgiks, sest laialt võttes oli renessanss (ka kunstis) protest keskaegse elukorralduse ja mõtteviisi vastu. Kuid renessanslikud nähtused ei ilmenud Eestimaal kõigil kunstialadel kaugeltki mitte ühtlaselt ega omandanud alati kindlapiirilisel täisverelist iseloomu. Teatav ebajärjekindlus ning poollus uute tendentside arengus, hilisgooti traditsioonide pikaajaline elujõulisus (kuigi enamasti vaid formaal-dekoratiivses osas) iseloomustavad üldse põhjamaade renessanssi, ning ka meie kunsti XVI sajandil ja XVII sajandi I poolel. Kaudselt on selles süüdi Eestimaa linnade arengu majanduslikud ja sotsiaal-poliitilised iseärasused ning teised ühiskondliku elu faktorid, mis veel XVI sajandil pidurdasid renessanslike kunstiavalduste järjekindlat ning laiahaardelist arengut. Võib-olla kõige selgemini avalduvad renessanslikud printsiibid raidkivikunstis, mille keskuseks oli Tallinn. Raidkivikunsti arengu eelduseks Eesti alal olid kohalikud kivivarud (Tallinna paas, Saaremaa dolomiit, Märjamaa kivi) ja eelnevalt sajandilt päritud rikkalikud kogemused. XVI sajand ja XVII saj. I pool oli produktiivsemaks ajaks selle kunstiala arengus. Suurema omapära ja iseseisvuse tõttu, võrreldes teiste kunstiliikidega, kujuneb raidkivikunst selle perioodi tähelepanuväärsemaks alaks. Uus suhtumine tegelikkusse, avaram pilk maailma, sünnitas raidkivikunstis uute dekoratiivsete ning figuraalsete motiivide (akt, portreemedaljon, allegooria) ja liikide (avalikud monumendid, arhitektuuri väikevormid) mitmekesisuse. Mitte enam kiriklik religioosne skulptuur, vaid ilmaliku iseloomuga memoriaalplastika ja profaanarhitektuuri dekoor kujuneb raidkivikunsti üheks tähtsamaks ülesandeks. Uusi hooneid ehitatakse sel perioodil tegelikult vähe. Ajastule on iseloomulik kodanikemajade lokaalne ümberehitamine, nende kohandamine uuele maitsele moodsate dekoratiivsete lisandite või uute paiksete konstruktsioonide (portaalid, etikud, aknasambad jne.) lisamisega. Enamik raidreljeefe olid polükroomsed, mis tõstis veelgi nende üldist dekoratiivset iseloomu. Teiseks tähtsamaks kiviskulptuuri liigiks oli memoriaalplastika hauamonumen-

tide (plaadid, tumba- ja seinahauad), epitaafide ning mälestussammaste näol, kus loodi samuti palju uut ja ajakohast. Mõlema plastikaharu areng ning levik on otseselt seotud renessansseepohhile omase indiviidi tähtsuse ning iseteadvuse rõhutamisega.

Dr. Joh. Ballivi hauakivi Niguliste põhjapoolsel välisseinal ca 1520. a. on seni üldiselt peetud renessansskunsti esimeseks avalduseks Eestis, mis jäävat kuni sajandi keskpaigani juhuslikuks üksiknähtuseks. Tegelikult ei ole asi siiski nii. Ballivi kivi dekoratsioon, mis tõenäoliselt on raiutud Michel Sittowi kavandi järgi¹, on tõesti varasem näide stiilipuhtast renessanssdekoratsioonist (kandelaberornamendiga pilastrid, vaasid, orvandnišš jne.), nagu see oli ca 1520 levinud Prantsusmaal, tänu itaalia ornamentalistide nn. «scarpellino» tegevusele. Renaissance uute sisuliste printsiipide ilmumist esines aga varemgi. Selle näiteks on Pawelsi kenotaaf a. 1513—1516 Oleviste Maarja kabeli eksterjööris.² Dekoratiivsete motiivide ning hilisgooti nikerdalariit meenutava üldkompositsiooni poolest kuulub see teos veel hilisgootikasse, kuid avaliku monumendina eraisikule (Hans Pawels ise on maetud Oleviste kirikusse), väljub põhimõtteliselt keskaegse ideoloogia raamidest ja kuulub juba uude aega.

Uueks, sisuliselt täiesti renessanslikuks nähtuseks on Tallinnas alates XVI saj. algusest laialt levinud raidkivist siseportaalid. Enamasti omaniku vapi, initialsilide ja daatumiga ning ornamentaalse dekooriga siseportaal on sisuliselt perekonnauhkuse ja omandi näitajaks ning seega tihedalt seotud uue aja kodaniku iseteadvuse ja isiksuse tähtsuse rõhutamisega. Raidkivist siseportaaali traditsioon kestab Tallinnas ca 100 aastat kuni XVII saj. I veerandini. XVI sajandi 40.—50. aastad olid nende loomise alal kõige produktiivsemad, siis raiutud eksemplarid on rikkalikumalt dekoreeritud. Nõudmine raidkivist siseportaalide järel oli ilmselt suur. Sellest kõnelevad mitte üksnes arvukalt säilinud silluskivid, vaid ka 1538. aastal kiviraidurite tsunfti skraas (põhikirjas) tehtud täiendus, mille kohaselt meistritöök nõuti puhtalt raiutud väikest ust, aknasammast ja kätepesunõu.³ «Väike uks» ongi ilmselt siseportaal.

Varasemaks siseportaaliks Tallinnas on kaunis keppestilis eksemplar a. 1513 end. kaupmehe Hans Vianti majas Vene tn. 17, nüüdses Tallinna Linna muuseumis. Hilisgootikast pärinev nn. keppestil esi-

neb teataval määral kohandatuna meil ja ka mujal Põhja- ja Kesk-Euroopas kogu XVI saj. vältel raidkivi dekoratsioonielemendina. Vianti siseportaal on meil selle stiili varasemaks moodiloovaks eeskujuks. Meister on senini jäänud anonüümseks. Teose kvaliteeti silmas pidades tuleks teda otsida tollal Tallinnas töötanud võimekamate kiviraidurite seast. Rida momente lubavadki suure tõenäosusega selle autoriks pidada Clemens Palet, ühte Pawelsi kenotaafi meistritest. Nimelt valmis Vianti siseportaal ajal, mil juba raiuti Pawelsi kenotaafi reljeefe. Tekstid mõlemil pärinevad aastast 1513 ja on üksikasjadeni identsed. See eeldab nende kuulumist ühele autorile. Et kenotaafi meistritest oli 1513. a. Tallinnas vaid poolakas Clemens Pale (Westfaali meistrid saabusid hiljem, Hinrik Byldensnyder järgneval aastal, s. o. 1514. a. ning Gert Koningk alles 1515. a.)⁴ ja kõige lähemad analoogiad leiduvad Poolas Krakovis⁵ ning Clemens Pale oli sel ajal ainuke poola kiviraidur (*steinschneider*, nagu teda ürikutes nimetatakse) Tallinnas, siis tundub loogilisena tema identifitseerimine Vianti portaali autoriga.

Juhtivaks jõuks Tallinna kiviskulptuuris a. 1515–1531 oli Gert Koningk, kes jättis meile perfektsetes hilisgooti vormides Suure Rannavärava vapi a. 1529, Oleviste Maarja kabeli elegantsed fiaalid ja baldahhiinid⁶ ning ilmselt ka Pawelsi kenotaafi ornamentaalsed kaunistused. See on ka kõik, mida teame Koningku ca 16 aastat kestnud tööst raidkivi alal.

Ometi on Tallinnas säilinud mõned puhtalt töödeldud kaunid reljeefid, millised ürikulise tõestuse puudumisele vaatamata tulevad kõne alla tema (või tema töökoja) teostena. Need on esiteks kaks peaaegu identset dekoratiivset reljeefi Olevimägi 14 hoone õuepoolse fassaadil (sekundaarsel kohal). Kujutatud on neil stiliseeritud roose vaasis ning peent hilisgooti ornamentikat ülaosas. Dateerituna ca 1520⁷, on neid peetud kas etikukivideks või aknapalestikureljeefideks. Võimalik, et tegemist on lihtsalt dekoratiivsete reljeefidega mõne hoone fassaadilt, nagu näiteks veel praegu säilinud kivid hoone viilul Rataskaevu tn. 34 (mis samuti võiksid olla Koningku tööd). Roosireljeefidel ilmneb vaieldamatu lähedus Koningku kindlate teostega. Hilisgooti krabid ja ristlillikud, saledad spiraalsed sambakesed ja kogu raamistus sarnanevad analoogilistele motiividele Suure Rannavärava vapil ja Pawelsi kenotaafil. Roosireljeefid on raiutud Saaremaa dolomiidist nagu Rannavärava vappki ning hoolimata vigastustest on nende perfektne kvaliteet ilmne.



Reljeef. Tallinn, Olevimägi 14 hoonel.



Siseportaali silluskivi. Tallinna Linnamuuseum.

Veel on säilinud üks haruldaselt kaunis Saaremaa dolomiidist siseportaali silluskivi⁸ (ca 1520–1530), mille dekoratsiooniskeem ning üksikmotiivid (krabid, fiaalid, spiraalsambakesed), samuti kõrgekvaliteediline teostus kõnelevad nii selget keelt selle kuuluvusest Koningkule, et pole vajagi mingit ürikulist tõestust.

Koningku teoste kujunduses domineerib veel hilisgootika, kuid samal ajal ilmneb ka juba uue renessanssornamentatsiooni elemente. Roos on tema reljeefidel kaotanud oma keskaegse sümbolise tähenduse ja eksisteerib nüüd juba seoses renessansliku puhtdekoratiivse vaasimotiiviga. Lillevaasi-motiive esineb veel teistelgi samaaegsetel raidkividel (näit. ühel varem Rocca al Mares asunud ja nüüd hävinud aknaraamistusreljeefil ca 1520–1530 ja siseportaali sillusel, milliseid teame fotode järgi J. Naha arhiivist Riiklikus Ehituskomitees). Ballivi kivi dekoratsioon on rikkalikum ja

rafineeritum, kuid põhimõtteliselt kuuluvad vaasimotiivid nii sellel kui ka äsjamainitud reljeefidel ühte kujunduslikku skeemi, esindades siin juba suhteliselt varakult renessansi lõunamaiseid vormielemente

Seega ilmsesid juba XVI saj. esimesel kolmandikul hilisgooti vormitraditsioonide kõrval kindlad renessansi jooned nii sisulises kui ka dekoratiivvormide mõttes, mis süvenevad ning omandavad sajandi keskpaigaks üldisema iseloomu. Hilisgooti saledad vertikaalid asenduvad nüüd rõhutatult horisontaalse formaadi ning kompositsiooniliste aktsentidega. Ornamentikat iseloomustab lõunamaise algpäritoluga väädistiku rakendamine. Perioodile äärmiselt iseloomulike väga arvukate siseportaalide seas moodustavad tähelepanuväärselt huvitava grupi rida arabeskornamendiga kaunistatud silluskive. Taoline ornament levis Eestimaal tõenäoliselt Heinrich Aldegreveri gravüüride ees-



Siseportaali silluskivi. Lai tn. 29 hoovis.

kujul ning esineb samaaegselt meie puunikerduses ja metallikunstis.

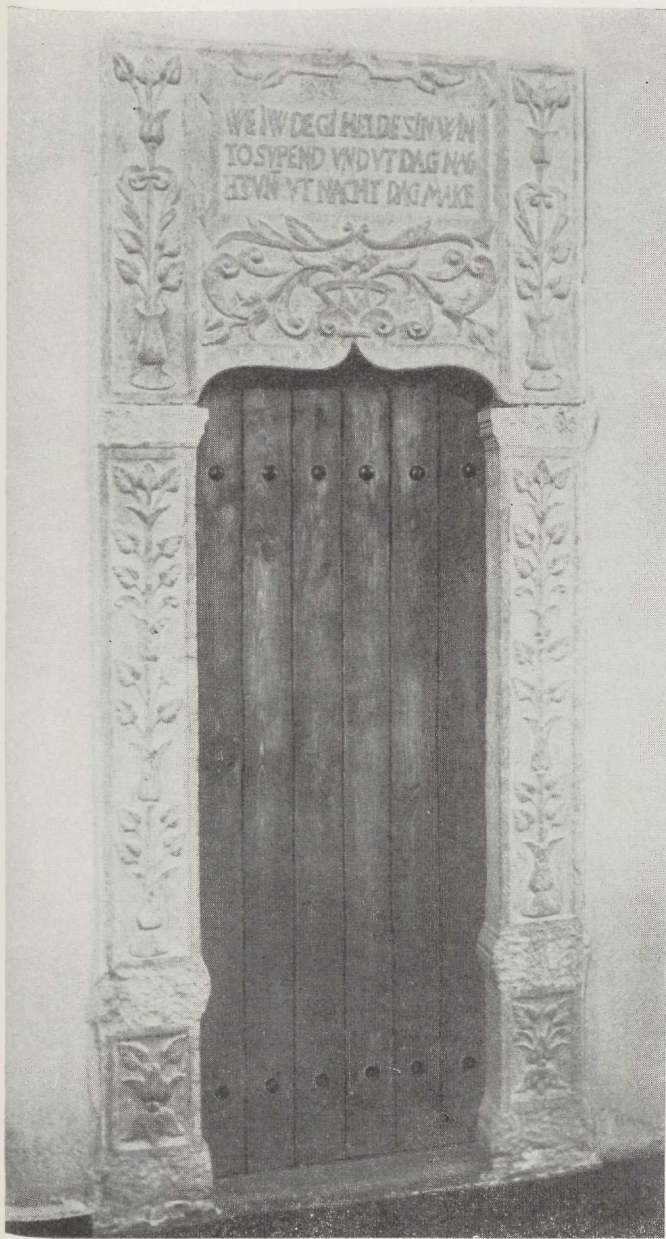
Üks neist, kahepoolne (a. 1551) asub end. Suurgildi hoones, teiseks on silluskivi Lai tn. 29 hoovimüüris (a. 1555). Mõlemad on puhtalt ning kaunilt raiutud. Väärtornament on neil põhimõtteliselt sarnane, erinevus esineb vaid kompositsioonis. A. 1555 pärineval kivil kujundab tihedas looklevas kompositsioonis väärtiivulisi grifoone ning maske. Suurgildi silluskivi ornament on lihtsam ja koosneb ühestainsast pehmelt looklevast akantus- ning delfiinväädist. Reljeefides on tunda mitte ainult ühte eeskujut, vaid ka ühe ja sama meistri kätt. Üksikmotiivides ja töötluses esineb peaaegu absoluutne identsus. Nende autorina võiks kõne alla tulla 1549. a. Suurgildis töötanud kiviraidur Michel,⁹ kes arvatavasti on identne 1558. a. Tallinna kodanikuks saanud Michel Steinwerteriga¹⁰.

Sama stiilisüunaga on seotud siseportaal Raekoja plats 18 hoones, üks vähestest tervikuna oma algstel

kohal säilinud siseportaalidest Tallinnas. Keppstiili pole siin enam kasutatud. Nii vormilt kui kompositsioonilt kuulub see siseportaal täiesti renessansi. Selle küljed on kujundatud teineteise peale asetatud lillevaasidega, mis on oluliseks lisandiks eespool käsitletud vaasimotiividele ning tõendab veelkordselt nende kodunemist meie oludes. Silluse väärtdekoor aga on nii lähedane ülalkäsitletud kahele sillusele, et võimaldab ka seda raidkivi dateerida umbes XVI saj. keskpaika.

Samasse gruppi kuulub veel heraldiliste lõvide ja Maydelli vapiga tavalisest suurem silluskivi Olevimägi 8 trepikojas (sekundaarsel kohal). Poleks sugugi üllatav, kui nende kõigi puhul oleks tegemist mainitud meister Micheli töödega.

Kodaniku kasvanud iseteadvuse kunstiliselt eridaks väljenduseks on ka 1554. a. paiku ehitatud Tallinna vaekoja (varasemaid renessanssehitusi Eestis) tondoreljeefid mees- ning naisbüstidega. Ebataavaliselt kõrgreljeefse käsitluse poolest on



Siseportaal Tallinnas, Raekoja plats 18.

need karakterpead teataval määral isoleeritud nähtuseks meie XVI saj. kiviskulptuuris. See on põhjendanud diskussioonilist laadi arvamusi nende import-päritolust. Need võidi aga luua ka kohapeal Tallinnas. Tondomotiiv, kuigi algselt Itaalia päritoluga, oli XVI saj. keskpaigaks üldiselt levinud kõikjal põhjapool Itaaliat (puunikerdukes kohtame neid näiteks samal ajal loodud Rannu kantlil).

Ühe huvitavama peatüki vaadeldava perioodi kiviskulptuuris moodustab grupp figuraalseid reljeefe: need on esiteks kaks reljeefi¹¹ pattulangemise teemal Aadama ja Eevaga paradisiipuu all ikonograafiliselt väga levinud lahenduses. Fragment kolmandast pattulangemise reljeefist leiti hiljuti Raeapteegist. Gootika rahunud, murtud jooned ja maaliline mänglevus, mis iseloomustavad veel sajandi algul loodud Byldensnyderi passiooni stseene Pawelsi kenotaafil, on neis asendunud renessansipäraselt rahuliku ja summaarse käsitlusega. Uudseks momendiks on akti kujutamine. Akt oli iseloomulik nähtus renessansskunstis. Meenutagem kas või Düreri Aadamat ja Eevat a. 1504, ning Cranachi arvukaid puulõikeid ja maale pattulangemise ning teiste paradisi-stseenide teemal. Meie kohalikus puunikerdukes kohtame neidsamu motiive ca 1556 valminud Niguliste pingistikes, mis toetab meid käsitlevate raidkivide dateerimisel umbes samasse aega. See sobib ka Aadama soengut ja habet arvestades. Selge staatiline kompositsioon, figuuride üldistav, hilisgooti vormikäsitlusega võrreldes detailivaene käsitlus, reljeefi suhteliselt tugev volüümsus, samuti üksikasjade (juuste, habemete, silmade, paradisi-puu lehtede) vorm ning töötlus lubavad pidada kõiki kolme pattulangemise reljeefi ühe meistri tööks.

Sama meistri isikupärane stiil on äratuntav veel ühe figuraalse reljeefi juures, mis säilib mitme fragmendina Linnamuuseumis¹² ning kujutab vana testamendi stseene: Moosesele käsulaudade kättemist ning ussikumardamist. Selle dateerimist XVI sajandi keskpaika või II poolde kinnitab ajastule iseloomulik figuuride rõivastus. Samade stiililiste võtete ringi kuulub ka monumentaalne kivitahvel Rootsi riigivapiga¹³, mis leiti 1856. aastal Toompealt Pika Hermannii juurest. Tahvli tekstist selgub, et see on raiutud Rootsi kuninga Erik XIV ülesandel 1560. aastal Toompea lossi üle võtnud Rootsi väejuhi Clas Christerssoni mälestuseks. Seda reljeefi on seostatud rootsi meistri Anders Larsson Mälarega, kes 1561. aasta paiku juhtis kindlustus- ja ehitustöid Eestis¹⁴. On võimalik, et selle mälestustahvli kavandi lõi Vasa-kuningate kunstnik, ent

kivisse raius selle kindlasti meie kohalik Tallinna kiviraidur, ja paistab, et nimelt «Pattulangemismeister». Selle meistri tegevuse kohta Liivi sõja eelsetel aastatel on tõend (kuigi vaid stiilikriitiline) Bruno von Drolshageni hauaplaadi (a. 1555) näol. Peetri kirikus. Paljude teiste hauaplaatide seas paistab see silma samade momentidega, mis ühendasid eespool käsitletud nelja figuraalset reljeefi. Käesolevas tekstis suvaliselt «Pattulangemismeistriks» nimetatud anonüümse kiviraiduri kohta ei ole andmeid. Seni puudub igasugune alus tema identifitseerimiseks kellegagi paljudest nimeliselt teadaolevatest Tallinna kiviraiduritest XVI saj. keskel. Sellegipoolest oli ta üks huvitavamaid kiviraiduri isiksusi meie XVI saj. kunstis. Erinevalt enamikest meistritest, kes eelistasid ornamentaalseid vorme, on tema teosed eranditult figuraalsed reljeefid.

Nagu juba mainitud, oli hauaplastika tollal üks tähtsamaid raidkivikunsti harusid. Domineerib lihtne hauaplaat, mis asetati kas matusepaigale kirikupõrandas, epitaafina seinas või piilari najale (näit. Ballivi hauakivi oli ilmselt püsti mõeldud, sama kehtib ka paljude teiste hiljem loodud figuraalsete hauaplaatide suhtes). XVI sajandi I poole vältel kaovad hauaplaatide kujunduses järk-järgult vanad keskaegsed rudimendid, pearõhk langeb nüüd religiooselt küljelt surnu indiviidile. Ballivikivil ning Pawelsi kenotaafil oli surnu kujutatud kõdunenud skeletina, milles väljendus katolitsismi viimaste aastate pessimism. Sajandi keskpaigaks kasvas ilmalike isikute iseteadvus ja uhkus sedavõrd, et rüütel ja bürger võtsid õiguse lasta oma hauaplaadile raiuda oma portreefiguuri kui indiviidi kujutuse.¹⁵ Hauaplastikast sai raidkivikunsti haru, kus kõige sagedamini kasutati figuraalset kujutust, kuid mitte kunagi ümarplastilises lahenduses, vaid alati reljeefina. Inimese kuju ei ole nüüd enam surutud domineeriva ornamentika pihvide vahele vaid valitseb hauaplaadi pinda. Paralleelselt üksikfiguuriga levis ka abielupaari kujutus.

Figuraalsed hauakivid esinevad meil umbes sada viiskümmend aastat, XVI saj. algusest kuni XVII saj. keskpaigani, mil kaovad peaaegu jäljetult.

Mainitud B. v. Drolshageni hauakivi on üheks iseloomulikumaks näiteks uut liiki hauakivi kujundusest Eesti alal¹⁶. Selline kujundus sai valitsevaks. Surnu on kujutatud täisfiguurina, elavana, raudrüüs ja relvastuses. Uus on pealuu surma sümbolina jalge ees ja kiiver samas. Uus ilmneb ka raamistuses, milles surnu vapid mängivad hoopis

tähtsamat osa kui varem ning tekst (esmakordselt siinses praktikas ladina tähestikus) on koondatud kivi ala- ja ülaossa. Keskaegsete rudimentidena on säilinud vaid traditsioonilised evangelistide sümboolid nurkades. Üsna varsti, 1562. aastal loodud Tallinna asehäldur Lars Flemingi hauakivil¹⁷, vabandatakse lõplikult keskaegseist traditsioonidest. Hauaplaate mainitakse mitmetes kiviraidurite tööd korraldavates dokumentides. Näib, et need olid tähtsaks artikliks merekaubanduses. Juba skraa 1497. a. täienduses (p. 43) kõneldakse väljaveetavate raidkivide eest raele tasutavast maksust. Sealjuures nimetatakse põrandaplaate (vlisen), hauakive (licksteen) ja etikukive (1 par bislage mit tobehoringe...)¹⁸

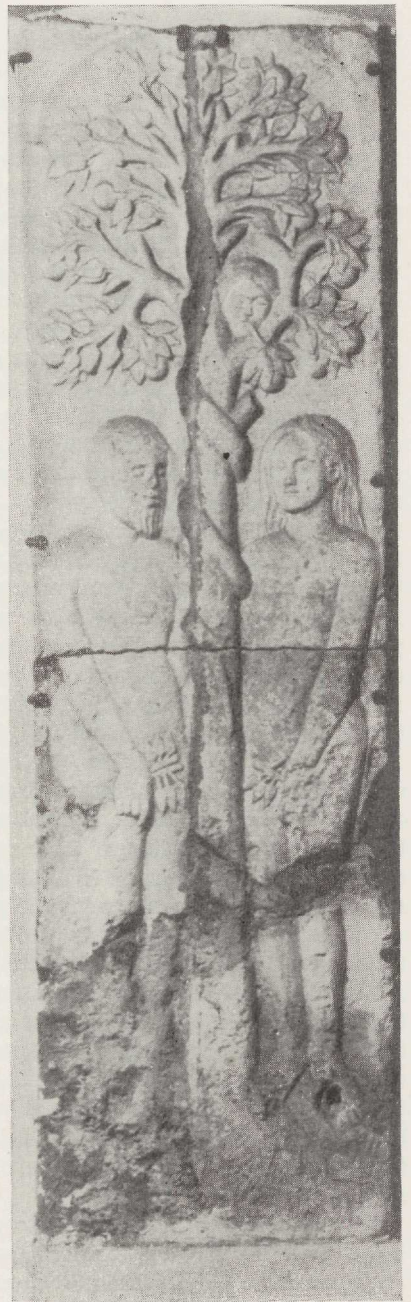
Skraa täiendusega 1512. aastast (p. 3) keelatakse enam kui 200 põrandaplaati (flisen), ühe paari etikukivide (ein par byschlege mit den tobehörink) ja ühe paari hauakivide valmistamine tagavaraks (arvatavasti ekspordiks)¹⁹. Kas eksporditi valmis kunstiteoseid või poolfabrikaate (s. o. hauaplaadi konfiguratsiooniga kiviplaate), vajab edasist uurimist. Näib, et tehti nii üht kui teist. Põhja-Lätis ja Riias on väga paljud (kui mitte enamus) hauaplaadid raiutud Eestimaa kivist, eelkõige Tallinna paest. Ka kujunduses ning töötuluses esineb sarnasust Tallinna meistrite töödega, nii et vähemalt mõnel juhul on kindlasti olnud tegemist töödeldud raidkivide väljaveoga. Tüpoloogiliselt Tallinna-päraste etikukivide leidumine Riias tõendab seda omakorda.

Oluliseks uueks momendiks meie XVI saj. kivi-skulptuuris on ajalooliste sündmuste tähistamiseks püstitatud mälestussambad. Varasemaks oli juba mainitud Rootsi riigivapiga monumentaalne mälestustahvel. Järgnevad Liivi sõja mälestussambad. Kuna need paiknesid väljaspool linnamüüre Pärnu maantee, Tõnismäe ja Marta tänava rajoonis, ei saanud neid püstitada enne sõja lõppu. Monumentid asusid üle 1,5 m kõrgustel paekivist platvormidel. Raehärra Ludke van Oyteni ristikujulisest mälestussambast on nüüd säilinud vaid fragment Tallinna Linnamuuseumis. Kaupmees Blasius Hochgreve mälestuseks püstitatud ristikujuline mälestussammas on tänaseni püsinud oma algsel kohal Marta tänav 4 hoovis. Oyteni ja Hochgreve mälestussammastel kujutatakse surnut põlvitamas krut-sifiksi jalamil. Siin ilmnevad ühelt poolt keskaegse pieteedi jäänused ning teisalt renessansi individuaalsuse kultus. Võib oletada teatavat arenguloo-list seost Mecklenburgi ala mälestuskividega, mis püstitati hüvituse eesmärgil mahalöödu (tapetu) mälestuseks kuriteo paigale.²⁰ Meie monumentidel



Reljeef endiselt Vaekojalt.

*Reljeef Aadama ja Eevaga.
Tallinna Linnamuuseum.*



on teatav seos XVI saj. viimasel veerandil mujal Baltikumis, eriti Kuramaal levinud hauamonumendi tüübiga, kus surnut kujutati palves põlvitamas.²¹ Kolmas monument on suur nelinurkne tekstitahvel samas lahingus langenud kümne Tallinna Mustpeade vennaskonna liikme mälestuseks.

XVI sajandi lõpul ja XVII sajandi esimesel poolel oli Eesti kiviskulptuuris keskseks jõuks hollandlane Arent Passer, kahtlematult kõige suurem ja viljakam renessansi kujur Eestis. Passeri ulatuslikku loomingut siinkohal tervikuna analüüsida ei ole põhjust, kuna S. Karling on seda juba küllaldase põhjalikkusega teinud oma vastavas uurimuses²². Lähtudes meid huvitavast aspektist, s. o. uue seisukohast, on vajalik meenutada, et Passer rikastab meie kiviskulptuuri Madalmaade renessansi ning vähesemal määral Fontainebleau koolkonna elegantsete vormidega. XVI sajandi II pool oli järjekordselt Madalmaade kunsti ekspansiooni ajaks. Kõikjal Euroopas näeme Madalmaade arhitekte ja kujureid lahendamas monumentaalseid ülesandeid. Neid kutsusid kohale vürstid. Peamiselt loodi pom-pöösseid vaba- ja seinahauamonumente, mis pidid ülistama vürsti isikut ja tema perekonda. Arent Passer saabus Tallinna just sellise missiooniga, tellimusega luua hauamonument Rootsi kuninga Johann III väimehele, krahv Pontus de la Gardie'le ning selle abikaasale. Viimasest kujunes nii Passeri enda kui ka kogu siinse renessansplastika hiilgeteos. Sellist meisterlikkuse taset nii kompositsioonilise idee kui ka teostuse kvaliteedi mõttes — esineb väga harva Passeri endagi töödes. Üldse näib, et olles koormatud paljude tellimustega, jättis Passer peagi järgnevate ülesannete teostamise oma abiliste hooleks. Vaid mõned aastad hiljem loodud Mustpeade fassaadil on juba osa reljeefe, näiteks kõrgel asuvad allegoorilised naisfiguurid, raiutud võrreldamatult jämedamalt, samal ajal kui allpool asuvad kuningapaari portreepead ja turniiril võitlevad rüütliid on tehtud Pontus de la Gardie' hauamonumendiga võrreldava pregnantsiga, mis kõneleb meistri omakäelisest teostusest.

Omaaegse Tallinna Linnamuuseumi vestibüülis (Paks Margareeta) on aastaid seisnud stendide varju maetuna kolm suurt piklikku saaremaa dolomiidist reljeeftahvliit, mis leiti end. Gustav Adolfi gümnaasiumi aiast.²³ Neil on kujutatud kolm evangelisti — Markus, Johannes ja Matteus vastavate sümbolitega. Kõigi ülaosas asub püha vaimu sümboliseeriv tuvi ning allosas tagasihoidliku rullisornamendiga kartušš ladina alfabeedis alamsaksa-keelse vaimuliku tekstiga. Algselt nende juurde kuulunud neljas reljeef Lukase kujutusega on

säilinud fragmentaarselt. Plaate on ulatuslikult parandatud, terved lõigud on asendatud kunst-kiviga, kuid olulisemad osad on siiski säilinud originaalis. Reljeefides on selgelt tunda Passeri stiili nii tervikus kui ka üksikasjus (näotüüp, käed, pehmelt langev draperii). Reljeef on lame, kuid selge ja puhas ning neil on kõige tihedam seos Passeri (resp. tema töökoja) teostest «Temperantiaga» Tallinna Linnamuuseumis, mis on kvaliteetseim lamereljeefsete figuuride seast.

Ühes oma hilisemas uurimuses mainis Karling,²⁴ et Tallinna nunnakloostri restaureerimisest 1630. a. võttis osa Arent Passer, kes muuhulgas raius neli suurt evangelistide reljeefi. Nähtavasti on mõeldud neidsamu reljeefe, millest äsja juttu oli.

Saaremaal, Kuressaare lossi kabelis ja Jämaja kirikus on säilinud kuus kivireljeefi. Jämajas on kiriku põhjaseina sisse müüritud kaks vappidega kivitahvliit ja üks sama suur figuraalne reljeef kuulutuse teemal. Kuressaare lossi kabelis seisavad aastaid tundmatu päritoluga kolm analoogilistes mõõtmetes reljeefi. Kahte neist dekoreerivad vapid ning kolmandat figuraalne kompositsioon «Ülestõusmine». Reljeefide päritolu ja autori kohta puuduvad andmed. Dekoratiivseid elemente arvesse võttes ei tekita aga nende dateerimine XVI sajandi lõppu või XVII sajandi algusse raskusi.

Jämaja ja Kuressaare reljeefid on omavahel väga sarnased nii stiililt kui käsitluselt. Ühtelangevus detailides ning mõõtmetes veenab, et siin on tegemist mitte ainult ühe meistri (või töökoja) loomingu-ga, vaid võib-olla isegi algselt ühte kuulunud reljeefidega. Kuressaare reljeefide pealistsornament, fruktikobarad ja inglipead kuuluvad sellesse dekoratiivsete motiivide ringi, mille tõi Eestisse Arent Passer. Kuid ka isikupärase stiili mõttes, viisis, kuidas mainitud motiive on käsitletud, leiame otsese analoogia Passeri teostes. Akantusdekoratsioonid vapikilbid ja rippuvad fruktikobarad Pontus de la Gardie' sarkofaagil ning inglipea Mustpeade fassaadil moodustavad otsese analoogia Saaremaa reljeefide vastavatele motiividele. Analoogia kehtib ka prettsioosse kvaliteedi osas. Mõlemad figuraalsed kompositsioonid Saaremaa reljeefidel on aga raiutud üsna saamatult ning ei kannata välja mingit võrdlust Passeriga. Meistreid oli nähtavasti vähemalt kaks. Üks neist oli saanud hea ettevalmistuse Passeri juures, (kuuludes seega Passeri koolkonda), teine oli aga hoopis madalama tasemega väikemeister. Tõenäoliselt kuulusid need detailid algselt mõnele kivikantslile, mis olid tollal väga moes.



Reljeef. Tallinna Linnamuuseum.

Kinga t. 3 hoones on säilinud veel kaks reljeefi, mis peaksid kuuluma Passerile. Need on keppestilis siseportaal a. 1593, mis on nähtavasti Passeri varasem teos all-linnas ja võib-olla isegi tema meistritöö. Samas leidub veel figuraalne reljeef a. 1594 Salvator Mundi kujutusega, mis kuulub kvaliteedilt parimate figuraalsete reljeefide hulka Passeri loomingus.

Tallinna Linnamuuseumi lapidaariumis on arvukalt säilinud renessanssdekoratsioonis ehitusplastikat, millest osa kuulub stiililt kindlasti Passeri ringi. Nende edaspidine uurimine peaks tõstma tema tähtsust arhitektina. Profaanehitus (*pro* ümberehitus) pidi sel ajal üldse olema küllaltki elav ning renessansselemente kasutati arhitektuuris märksa rohkem kui me seda seni oleme tunnistanud. Veel praegugi on säilinud oma algsel kohal teemantkvaadrite, lõvipeade ja maskidega kujundatud ümarkaarelisi portaale XVII saj. I poolest (Vene t. 12 õuel asuvad kahekorruselised hooned, Raekoja t. 2 kangialuse väravaportaal, portaali vormis kaubaluuk Vene t. 12 tänavafassaadil jne.). Mitmesuguseid detaile sellest perioodist on jäänud püsima sekundaarsetel kohtadel (reljeeftahvlid Nooruse t. 2 õuel, rida reljeefe Viru t. 1 ja Vene t. 2 fassaadil ja trepikojas jne.). Need ja paljud teised rohkearvuliselt säilinud siseportaalid, etikukivid, aknasambad ja muud dekoratiivsed või funktsionaalsed raidkivikunsti teosed, mis kuuluvad vahevalt elamuarhitektuuri juurde, kinnitavad seda ilmekamalt kui ükski ürik. Ei tohi ka unustada, et säilinud ei ole kaugeltki kõik. See on vaid osa kunagisest rikkalikust raidkivikunstist. Veel enne viimaseid sõjapurustusi oli Tallinna kiviskulptuuri pärand märksa arvukam (hauakivid end. Niguliste kirikus, rida reljeefe ja detaile Rocca al Mares ja nüüd hävinenud hoonetel). Kõik see annab renessansi levikule Eestimaa kunstis hoopis laiema kandepinna kui seda on tunnistanud.

Elamuarhitektuuriga peaks olema seotud ka nn. hirvejahi reljeef Tallinna Linnamuuseumis, mis kujutab maastikupilti arhitektuursete motiivide ning loomadega. Taasärganud huvi elu kõigi külgedele, ümbritseva maailma vastu on ajendanud tundmatut kiviraidurit selle loomisele. F. Amelung publitseeris reljeefi 1884. a.²⁵ ning nägi selles konkreetset vaadet Toompea lossile ja dominiiklaste kloostri all-linnas. Arhitektuursete motiivide vastavus tegelikkusele näib siin siiski olevat kõige üldisemat laadi, mistõttu jutt topograafilisest linna-vaatest on ilmne liialdus. Amelung dateeris reljeefi XV sajandisse või ca 1500, millega võiks täiesti nõustuda, kui reljeefi vasemal äärel poleks orna-

mentaalset motiivi, mida on raske paigutada varasemasse aega kui XVII saj. esimesed aastakümned, seega vaadeldava perioodi lõppjärku.

Pontus de la Gardie' hauamonumendi näol lõi Passer Eesti esimese pompöosse vürstihauamonumendi, mis oli Lääne-Euroopa renessanss-skulptuuri esinduslikumaid alasid kogu eepohhi vältel. Paralleelselt levis siin ka teine renessansshauamonumendi tüüp — seinahaud. Selle näiteks on Hans von Akeni raiutud Rootsi õuemarssal Olof Ryningi hauamonument Toomkirikus a. 1594. See hauamonumendi vorm oli tänu itaallaste tegevusele väga levinud Poolas ja seoses vastureformatsiooni lainega jõudis varsti ka Vana-Liivimaale, Lätisse ja Eestisse, kus see kujundati tugevasti ümber. Piiskop Andreas Patricius Nidecki (1583—1587) hauamonument Võnnu Jaani kirikus oli selle varasemaks näiteks Liivimaal²⁶. Nii sellel kui Ryningi hauamonumendil on Itaalia-Poola prototüüpides ümarplastiline nišis lamav figuur transformeerunud tasapinnaliseks reljeefiks. Ruumiline nišš on asendatud traditsioonilise hauaplaadiga, mis on vaid asetatud vertikaalselt. Seega on algupäraselt ruumiline kompositsioon lahendatud tasapinnaliselt. Võtte on muutunud veelgi formaalsemaks ning ebaorganiliseks Delvigi hauaplaadil ca a. 1677 Nigulistes²⁷, mis oli ühtlasi üheks hilisemaks näiteks figuraalsest hauaplaadi kujundusest Eestis.

Käsitletu hõlmas vaid osakese kõnesoleva perioodi raidkivikunsti ulatuslikust pärandist. Eesmärgiks oli näidata kiviskulptuuri diapasooni avarumist võrreldes eelnenud sajanditega. Sellega seoses oli peamine tähelepanu suunatud nende uute momentide esiletoomisele, mida renessansipuhang oli Eestis sünnitanud ning mis olid tuhande niidiga seotud uue progressiivse elutunnetusega. Kunstilise kvaliteedi ja stiili küsimused jäid seni vaatlusest kõrvale.

Tallinna kiviskulptuur XVI saj. ja XVII saj. I poolel oli valdavalt kohalike meistrite looming. Mõiste kohalik kehtib mitte ainult siin sündinud ja kasvanud, vaid samaväärselt ka sisserännanud ja siia elama jäänud meistrite kohta, kes sageli tõid kaasa uusi värskeid ideid ning printsiipe, kujundades seega loova silla meie ning teiste rahvaste kunsti vahel. Seniste andmete kohaselt oli Tallinnas tollal üle kaheksakümne kiviraiduri. Ürikutes nimetatakse neid «steenworter», «steenwerter», «steinworter» ja «steinhauer». Et loetletud kutse-nimede taga ei peitu ainult lihtsad kiviraidurid-müürsepad, vaid ka kunstilisteks ülesanneteks küpsed kujurid, nähtub kas või Gert Koningku kutsenimest, keda ürikutes tituleeritakse «stein-

werter», ning keda tunneme võimetelt esmajärgulise meistrina.

Skraad ning nende arvukad täiendused heidavad mõningat valgust kiviraidurite töö korraldusse ning kehtinud tavadele. Ükski, kes ei olnud Tallinna kodanik, ei pääsenud eriala õppima. Kõik väljastpoolt sissesõitnud meistrid pidid astuma tsunfti liikmeteks. Kiviraiduri õppeaeg Tallinnas kestis kolm aastat. Kui õpipoois jooksis enne õppeaja lõppemist ära, siis ei tohtinud ükski teine meister teda kasutada. Õppeaja lõppedes korraldati õpipooisile eksam. 6—8 meistri ees tuli tal demonstreerida oma osavust kiviraiumises ja müürimises²⁸. Kas rännuaastad olid kohustuslikud või mitte, ei ole teada.

Liikide mitmekesisusele ja meistrite individuaalsele omapärale vaatamata iseloomustab kogu perioodi kiviskulptuuri teatav ühtne joon, võiks isegi öelda — stiil. Lääne-Euroopa internatsionaalsete stiilide ristumisel kohalike traditsioonidega sündis kunst, milles domineeris rahvakunstipärane suund. Kohaliku traditsiooni all on mõeldud juba XV sajandil Tallinnas väljakujunenud lokaalset raidkivikunsti koolkonda, mis eelistas lamedat reljeefi²⁹. Alguses võis see olla seotud materjali ja tehnikaga, hiljem kujunes sellest aga täiesti omapärane stiililine võte, mille mõju on tunda kogu XVI saj. vältel. Ka nüüd eelistati lamedavõitu reljeefi, ümarplastika, renessansi vabaskulptuur puudus täiesti. Võõrsilt tulnud printsiibid ja vormid kohandati ümber, sageli lihtsustades ja üldistades, tüüpilist rõhutades. Rahvusvahelise stiili rustikaliseerimise protsessi³⁰ üheks väga kujukaks näiteks on juba käsitletud Olof Ryningi hauamonument. Seda illustreerib ka Passeri stiili muutus, kus vormide «evolutsioonis» rustikaalsuse suunas on eriti iseloomulikuks see, et reljeef muutub ajapikku üha lamedamaks ning lineaarsemaks. Vianti siseportaali perfektne ja keerukas kujundus sünnitas Tallinna siseportaalide dekoratsiooni põhiskeemi keppestiilis raamistuse näol, enamasti tugevalt redutseeritud vormides, mis elasid siin veel XVII sajandi II kümnendikul. Taoline vormide suhteline stabiilsus on samuti rahvakunstipäraseks jooneks. Seega kujutab kunsti rustikaliseerimine endast rahvusvaheliste stiiielementide suuremat või väiksemat deformatsiooni, kuid mandumisena ei saa seda käsitada mingil juhul. Samuti ei tohi sellest järeldada, et Tallinna raidkivikunst oli lihtsalt jämedakoeline epigoonlus. Kogu selles rustikaliseerimise protsessis ilmneb mitte ainult vormide paljas lihtsustamine, vaid ka oskuslik käsitlus ja loominguline interpretatsioon, mis kokkuvõttes

omistab kiviskulptuurile nii rahvakunsti pärast iseloomu kui ka omapära. Näiteks keppstiil Tallinnas (mujal Eestis ei ole autoril teada selle näiteid) erineb selle saksa, poola, tšehhi jne. variantidest.

Taalise lokaalse stiili kujunemise üks kõige üldisemaid põhjuseid peitus kindlasti ühiskondliku arengu mahajäämuses, mis mõjustas suhteliselt primitiivset vormimõistmist ning mõnikord isegi arhaisust. Teine põhjus tulenes ilmselt meistrite sotsiaalsest seisundist. Kunstnik ei kuulunud tollal veel vaimse eliidi hulka, vaid oli lihtne käsitöölaine, kelle haridus kulges käsitööliku kogemuse omandamise teel ning kes oli tihedalt seotud oma linna rahvaga. Ja sinne bürgerlik maitse suund aktsepteeris rahvalikku kunsti.

Võib-olla veelgi tähtsam oli paljude meistrite eesti päritolu. Näib isegi, et kuigi siin töötas ka mujalt sisseerännanud võõramaalasi, oli enamik Tallinna kiviraiderid siiski eestlased. Tallinna kiviraiderite tsunft kuulus Oleviste gildi ning seal oli alati rohkem eestlasi kui ühelgi teisel kunstikäsitöö alal³¹. Ükski kiviraiderite skraa (vanim teadaolev a. 1402) ei keelanud eestlaste vastuvõtmist nagu seda näiteks tegid juba 1393. a.³² saksameelses Kanuti gildi kuuluvad kullassepad. Isegi W. Stieda oli sunnitud tunnistama, et Tallinna kiviraiderite tsunfti eeskirjad ei peegelda otsesid sidemeid Saksamaaga ning olid seega põhiliselt mittesakslaste päralt.³³

Juba vanimates linnaürikutes esineb paralleelselt saksastatud nimedega, milliste taga aga sageli peitusid eestlased, ka puht eestipäraste nimedega kiviraiderid (Mele — 1350, Henne Peyse — 1350, Jane steenwerter (ka murer) — 1381, Ikemele — 1401, Kulpesu, Hauwespe, Jervepulke — 1411³⁴). Veel XVI sajandil, mil sakslased tõmbasid tsunftikamitsad koomale ning Kanuti gild keeldus (1508. a.) lõplikult eestlaste vastuvõtmisest, jäi Oleviste gild neile siiski avatuks. Ja kodanikeraamatusse sisse kantud kiviraiderite seas leiame nüüdki mitmeid selgelt eestipäraste nimedega isikuid nagu Tönnies Kynnke — 1527, Erich Kitz — 1598, Bartolt Oinas — 1599, Hans Härjape — 1610 jne.³⁵ Väärrib märkimist, et terve XVI sajandi vältel on kodanikeraamatus ainult ühel juhul viidatud kiviraideri rahvusele —

1574. a.: «Michel, de dudische steinwerter.»³⁶ Ka Tallinna turberaamatus 1515—1626 (Tallinn, 1939) mainitud paljudest kiviraideritest on vaid ühe mehe puhul ära märgitud tema rahvus: «Michael Korf, der dudesche Steinwerter». Viimane esineb 1568. (Nr. 1517) ja 1570. (nr. 1559) aastatel ja on ilmselt identne eespool mainituga. Ka välismaalasi Passerit ja Akenit on rae arvereamatutes nimetatud sakslasteks. See ei saa olla enam juhus. Sakslasest kiviraider ei olnud Tallinnas sugugi tavaline nähtus, vähemalt XVI saj. 60.—70. aastatel, ja tema eristamine kiviraiderite üldisest massist nõudis eraldi fikseerimist. Siinkohal ei ole üleaarne märkida, et eestlaste kiviraiderumise traditsioonid ulatuvad tagasi hoopis vanemas aega, kindlasti juba kolonisaatsioonieelsesse perioodi. Selle kujukaks näiteks on trapetsikujulised hauaplaadid pro mälestuskivid mitmesuguste paganlusaegsete sümbolite ja figuraalsete kujutustega Lääne-Saare alal, millistele leiame kõige lähemaid vasteid lääneslaavlaste primitiivses kultuurlikus kunstis ja viikingite ornamentikas. Eesti soost meistrite osa meie kiviskulptuuri omapära kujunemisel eestlaste vaimse rõhumise, rahvusliku olemuse allasurumise ja hävitamise õhkkonnas, seega eesti rahva kunstiliste võimete arenguks ebasoodsas olukorras, on üks huvitavamaid probleeme meie vanemas kunstiajaloo, mis nõuab edaspidi üksikasjalikumalt uurimist.

Käesolevas lühidalt käsitletud küsimused, nagu kohaliku stiili iseärasused, meistrite rahvuslik ja sotsiaalne päritolu, tsunftikorraldused ja tavad, võetuna vastastikusel seoses ja mõjutuses, on olulised perioodi kiviskulptuuri kogu terviku mõistmisel ning hindamisel.

Kokkuvõttes on Tallinna kiviskulptuur XVI saj. algusest kuni ca 1640 huvitav ning laialdane nähtuste kompleks, milles väga mitmesuguste põhjuste ning mõjutuste tulemusena ilmneb renessanslike kontseptsioonide ja vormide rakendamine ning seda hoopiski reljeefsemalt kui näiteks maalikunstis, millest meil on vähem säilinud ja vähem ka teada. Ka võimaldab see veendumusega kõnelda mitte ainult renessansi siinsetest avaldustest vaid ka kindla lokaalse omapäraga kunstist, mida iseloomustab rahvalik realism.

1. P. Johansen, Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, B. 61, Berlin, 1940, lk. 26.

2. Pawelsi kenotaafi kohta vt. täpsemalt: S. Karling, Marienkapelle an der OlaiKirche in Tallinn

und ihre Bildwerke. Ein Beitrag zur Brabenderfrage. ÖES aastaraamat 1935, Tartu 1937, lk. 97—159.

3. W. Stieda, Kabelgarn und Steine, zwei Revaler Ausfuhrartikel, Beiträge zur Kunde Est-, Liv- und Kurlands, B. VII, Reval 1910, lk. 182.

4. Karling, Marienkapelle, lk. 124—125.
5. I. Zachwatowicz. Polnische Architektur bis zur Mitte des XIX Jhs., Warszawa 1956, ill. 171, 172.
6. Karling, Marienkapelle, lk. 112.
7. A. Tuulse, Die Spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland, Helsinki, 1948, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikanauskirja XLIX, Helsinki, 1951, lk. 52.
8. TLM, KJP 7806.
9. S. Karling, Arent Passer, Lisand Tallinna kunstiajaloole, Vana Tallinn, III, 1938, lk. 29; T. Böckler oma käsikirjas «Raidkivist siseportaalid end. Suur-Gildi hoones» omistab need kaks silluskivi samuti meister Michelile ning oletab, et sama meistri raiutud on ka Tallinna piiskop Arnoldus II Anebati hauaplaat Rakvere kirikus.
10. O. v. Greiffenhagen, Tallinna kodanikkude raamat 1409—1624, Tallinn 1932.
11. Üks neist kuulub Tallinna Linnamuuseumile (KJP 7923), teine asus enne viimast sõda Rocca al Mare ja on nüüd teada vaid foto järgi J. Naha arhivist Riiklikus Ehituskomitees.
12. TLM, KJP 7787.
13. TLM, KJP, 7694.
14. S. Karling, Baltikum och Sverige, Antikvariska Studier III, Stockholm 1948, lk. 40.
15. H. Loeffler, Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.—18. Jahrhundert, Riga 1929, lk. 24.
16. ibidem, lk. 98.
17. Asus Oleviste kirikus, nüüd hävinenud ja tuntud vaid E. Körberi joonise järgi Fr R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumis.
18. Stieda, lk. 185.
19. ibidem, lk. 184.
20. vrdl. näit. foto hüvituskivist Rostockis XV saj. lõpust: J. Lachs, Fr. K. Raf, Rostock, Rostock, 1965, lk. 87.
21. B. Vipers, Baroque Art in Latvia, Riga 1939, ill. 32.
22. S. Karling, Arent Passer, Lisand Tallinna kunstiajaloole, Vana Tallinn III, 1938.
23. G. O. Bauer, Stareišaja Gimnasija v. Rossii, Revel, 1910, lk. 44.
24. Karling, Baltikum, lk. 106.
25. F. Amelung, Revaler Alterthümer, Reval 1884, lk. 11—16.
26. Vipers, lk. 60.
27. E. Nottbeck, W. Neumann, Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval, B. II, Reval 1904, lk. 147, fig. 91.
28. Stieda, lk. 176—179.
29. A. Tuulse, lk. 86.
30. Rahvusvahelise kunstistiili rustikaliseerimise probleemi Läti osas on uurinud Vipers, op. cit.
31. A. Marguste, Tallinna Linnaarhiivi kataloog, Kanuti Gildi arhiiv, Tallinn 1938.
32. UB, III, 1343.
33. Stieda, lk. 174.
34. P. Johansen, Tallinna märkmeteraamatud 1333—1374; Greiffenhagen.
35. Greiffenhagen.
36. ibidem.

V A R I A

KRISTJAN JA PAUL RAUA

E. Ernits

ESIVANEMATEST JA SÜNNIKOHAST

Senini on kunstnike Kristjan ja Paul Raua esivanemaid ja sünnikohta valgustatud kirjasõnas peamiselt perekonna suulisele traditsioonile toetudes. Kuid XVIII sajandi teisest poolest alates on Raudade esivanemad jälgitavad ka arhiivainese alusel.

Rauad elasid teatavasti Viru-Jaagupi kirikumõisa alal. Kuna kirikumõisa talupojad ei kuulunud adramaade revisjonides arvestamisele, ei leidu nende kohta andmeid XVIII sajandil toimunud adramaade revisjoni-

des. Küll leiame aga andmeid Raudade esivanemate kohta nn. hingederevisjonidest, mida fisikaalsetel eesmärkidel teostati Eestis 1782.—1858. a. kuuel korral.

Viru-Jaagupi kirikumõis oli võrdlemisi väike. 1820. a. kuulus talle 5 kahepäevatalu, mis asusid kiriku juures Kirikukülas.¹ 1795. a. elas selles külas talupoeg Andrese Jaan, kes 1811. a. revisjoni ajal oli vabadik.² Andrese Jaan sündis umbes 1743. a. ja suri 1813. a. Jaani ja tema naise Anu (Anno) abielust sündis kuus last,

pojad Andres (s. 1766), Mart (s. 1768), Jaan (s. 1773), Maddi (s. 1777), Kristian (s. 1780) ja tütar Madle (s. 1771). Viimane oli selleks ajaks juba kodunt lahkunud ja abiellunud vaba kõrtsmikuga Kehalas Voore mõisa alal. 1504. a. 16. juulil annetas ordumeister Wolter von Plettenberg sama Kehala (Kehhal) alalt ühe adramaa Viru-Jaagupi kirikule.³ 1811. a. oli enamik Andrese Jaani poegadest asunud elama omaette. Andres ja Mart pidasid Kirikukülas kahepäevakohti, Jaan teenis

kirikumõisas sulasena, Maddi (kunstnike vaarisa) pidas Kirikukülas neljapäevatalu. Noorim vend Kristian teenis oma venna Maddi juures⁴, 1816. a. asus ta aga vabadiku kohale, nähtavasti oma 1813. a. surnud isa järglasena. Andrese Jaani poegadega seostub ka Tahu (vanas kirjaviisis Tahho) nimi. Millest nimi Tahu on tulnud, ei ole selge. Võimalik, et peab paika Jaan Perdi oletus, et nimetus Tahu on tulnud eesisast Tehvanist, kellest rahvajutt räägib, et ta Põhjasõja ajal vaenlase kartusel külvast vilja hobuse seljast ja maja ehitamiseks tassis palke oma seljas.⁵ Mingi kindla talu nimega teda ühendusse viia ei saa, sest Andrese Jaani kõiki poegi on 1816. a. mainitud Tahu lisanimega, kaasa arvatud vabadikust Kristian. Kui Viru-Jaagupi kirikumõisa talud kodanliku Eesti vabariigi ajal müügile läksid, ei kaardnud neist ükski Tahu nime, vaid neid nimetati Raua, Köstri, Vainomäe, Kõlli, Mardi, Kaevu jne.⁶

Kunstnike vaarisa Tahu Maddi oli jõukas ja ettevõtlik mees. Lisaks Kirikukülas asuvalle talule pidas ta ka tuleveskit. 1824. a. jõulukuul teisel päeval sõlmis ta Küti ja Kupna mõisa omaniku Zoege von Mannteuffeliga lepingu, millega «Kupma Herra annab Tahho Maddile lubba Kupma ma peäle üks tuleveski ehitada ja omma kassuks sellega kolm aastad järrestikko jahwatada ja rajab temmale selle tarwis üks tük maad, mis kümme sülda iggapiddi suur on.»⁷ Veski rendiks pidi Maddi maksuma aastas 4 tündrit head rukist. Veski jäi Maddi kätte rendile 1828. a. lõpuni, siis tuli rendilepingut uuendada. Kui aga pooled ei oleks jõudnud renditingimuste suhtes kokkuleppele, oli Maddi või tema pärijatel õigus veski Kupna maalt ära vedada. See pidi toi-

muma enne Jüripäeva 1829. a., «ja kui siis leppimist polle sündinud, ega tuleveski ärrawetud siis on Kupna mõisa walitsejale lubba sedda weski ommale pärida.»⁸

Maddi ja tema naise Kaie abielust sündis kolm poega: Jaan (s. 1811), Mart (kunstnike vanaisa, s. 1813), Jacob (s. 1822) ja tütar Mai (s. 1807). Maddi eluajal vabanesid kunstnike esivanemad pärisorjusest, kuid perekonnanimede panekuni Tahu Maddi ei elanud, vaid suri 1829. a.⁹ Priinimed said Viru-Jaagupi kirikumõisa talupojad 1835. a. Kroonupalatile saadetud perekonnanimede loend on koostatud toleaeegse pastori Friedrich August Hoerschelmanni poolt 22. juulil 1835. a. Nimede panekuga seotud lähemad asjaolud on tundmatud. Saab märkida vaid niipalju, et kõik Viru-Jaagupi kirikumõisa alal elavad Andrese Jaani järeltulijad said endale perekonnanimeks R a u d.¹⁰

Kunstnike vanaisa Mart elas koos vendadega samas talus kus vaarisa Maddigi. Tema noorem vend Jacob suri 1849. a. vallalisenä. Vanem vend Jaan oli küll abielus, kuid abielu oli lastetu. Vanaisa Mardil ja vanaema Kaiel oli 5 poega — Madi, Jaan, Kristian, Jakob ja Mihkel. J. Pert mainib nende kõrval ka üht tütar, kuid ei 1850. ega 1858. a. revisjonilehtedesse pole sisse kantud kunstnike vanaisa tütar. Pert nimetab kunstnike vanaisa Jaaniks, ka see on eksitus. Vanaisa Mart suri 1855. a.¹¹

Kunstnike isa Jaan sündis 3. juunil (ristitud 7. juunil) 1836. a. Viru-Jaagupi Kirikukülas¹² ja laulatatud Viru-Jaagupi kirikus Küti mõisast pärineva Lovisa Treublutiga 16. mail 1855. a.¹³ Kunstnike emapoolne suguvõsa ei ole Viru-Jaagupis asunud põlilselt, vaid tuli Küti mõisa 1845. a.

Järvamaalt Nõmmkülast.¹⁴ Jaan Perdi väide¹⁵, mida kordab ka Rasmus Kangro-Pool¹⁶, et Treublutid pärinevad Amblast, Vainjärve vallast Rammu (p. o. Ramma) külast, ei vasta tõele. Vainjärve vald ei asunud mitte Ambla, vaid Koeru kihelkonnas. Ka ei esine Ramma küla Ambla kihelkonnas, vaid samuti Koerus. Jaan abiellus oma vendadest kõige esimesena, enne kahekümne aastaseks saamist. Kümme esimest aastat oli abielu lastetu. Kunstnikest kaksikvennad sündisid Viru-Jaagupi koguduse meetrikaraamatu andmeil 10. (22.) ja 11. (23.) oktoobril 1865. a. Viru-Jaagupi kirikumõisa alal, tõenäoliselt talus, mida rahvasuus nimetati Tahuks, Tahu-Madiks ja hilisemal ajal Madiks. Meetrikaraamat annab sünnikohana ainult Viru-Jaagupi kirikumõisa. Üldiselt ongi kõikide sündide juures märgitud ainult mõis, kuna talud on jäetud märkimata. Kaksikvennad ristis 24. oktoobril toleaeagne Viru-Jaagupi pastor Walther. Esmasündinu sai ristimisel nimeks Kristian. Tema vaderiteks olid Kristian Kangmann, lell Madi Raud ja tädi Mai Treublut. Noorem vend ristiti Pauluseks. Vaderiteks olid talle onu Paulus Treublut, Jaan Mäekivi (meetrikaraamatu järgi Mäekiwwi) ja onu Magnuse naine Ann Treublut.¹⁷

J. Pert avaldab arvamust, et tulevased kunstnikud lahkusid koos vanematega Tahult umbes kaheaastaselt, peale lelle Madi abiellumist. Tõsi küll, lahkumine Kirikukülast sündis peale Madi Raua abiellumist, kuid kunstnikud ei olnud tollal suutelised iseseisvalt sammugi astuma. Kohalik pastor Walther laulatas 13. märtsil Viru-Jaagupi kirikus kristlikku abiellu Mai Treubluti Küti kogukonnast ja Madi Raua Püha-Jaagupist.¹⁸ Nii oli majja

toodud uueks perenaiseks kunstnike kõige noorem tädi, millele peagi järgnes Jaan Raua ja tema perekonna lahkumine. 8. mail 1866. a. teatab pastor Walther, et Viru-Jaagupi kirikumõisa talupojakogukonnast on lahkunud ja asunud Kūti talupojakogukonda Jaan Mardi poeg Raud, kes 1858. a. X hingederevisjoni ajal oli 21 aastane, koos oma naise Lovisaga, kes samal ajal oli 23 aastat vana. Lapsed, tulevased kunstnikud, jäid tavakohaselt märkimata, sest nad ei olnud veel revisjonikirja pandud. Talust lahkus ka Mihkel Mardi poeg Raud, noorim verdadest, kes X revisjoni ajal oli 9 aastane, lahkumismomendil 17 aastane noormees. 12. mail teatab Kūti mõisa pärisõhrra G. v. Stackelberg mõisapolitsei nimel, et eelnimetatud on tema kogukonda elama asunud.¹⁹ Kumbki dokument ei näita ümberasumise tegelikku kuupäeva. Arvestades tolleaegseid tavasid, võib ülima tõenäosusega väita, et ümberasumine toimus Jürripäeval, 23. aprillil 1866. a. Kristjan Raua lese Elvira Raua teatel olevat Raudade perekond enne Merikūla karjamõisa

asumist peatunud Kaevumäe talus.²⁰ Kuna Kūti mõisa arhiivmaterjale ei leidu Eesti NSV Riiklikus Ajaloo Keskarhiivis, ei ole võimalik välja selgitada, kunas kunstnike isa Jaan Raud Merikūlas töötamist alustas.

Raudade talu Kirikukūlas jäi Madi Raua valdusse. Ka Madi Raul seisis varsti ees kolimine, kuid hoopis teistsugustel asjaoludel. 1883. a. toimus Jaagupi kirikumõisa talude mõõtmine ja kruntipanek. Sellega seoses sai Madi Raud maa teises kohas ja tal tuli asuda uute hoonete ehitamisele. 1891. a. sigines sellest kruntipanekust protsess, mis toimus Kulina vallakohtus. Madi Raud esitas nõudmise Juhan Sepa vastu 60 rubla maksamata rendiraha kättesaamiseks. Vallakohus arutas asja 4. märtsil. Kohtus seletas Juhan Sepp, et ta on üle 20 aasta oma majas elanud. Maa olevat ta saanud Kūti mõisast ja maksnud selle eest alguses ka mõisale renti. Kirikumõisa maade mõõtmise ja kruntipaneku ajal läinud tema vabadikukoht Madi Raua külge. Sellest ajast ei olevat talle enam maad antud. Juhan Sepp

esitas kohtus vastunõude — Madi Raua poolt hoonete alla veetud 4 ristikivi (piirikivi) eest 400 rubla, rikutud paindepaku eest 25 rubla ja mahaniidetud härjapea heina eest 10 rubla. Nõudja Madi Raud seletas omakorda, et ta on küll maad kividest puhastanud, kuid valmistatud ristikive ta ei ole näinud. Paindepakku ei olevat ta rikkunud. Ristikuheina niitnud ta küll maha, kuna see kruntipaneku ajal tuli tema maasse, kuid olevat selle eest ka kohe tasunud. Vallakohus jätab mõlemad nõuded rahuldamata.²¹ Toimunud protsessi tõttu teame kirikumõisa talude kruntipaneku täpset aega. Huvitava detailina võiks märkida, et kumbki protsessiosaline ei tundnud kirja.

Hiljem siirdus kunstnike sünnitalu Raudade naisliini kätte ja peeti renditaluna edasi. 21. mail 1932. a. Eesti kodanliku vabariigi põllutöoministeriumiga sõlmitud ostulepingu põhjal omandas talu kunstnike lelletitre poeg Ernst Hansu p. Feldberg, kusjuures talu nimeks fikseeriti ametlikult «Raua A-1».²²

¹ ENSV RAKA, f. 39, nim. 1, s.-ü. 37, lt. 11.

² Sealsamas, f. 1864, nim. 2, s.-ü. V:43, lt. 229; s.-ü. VI:55, lt. 126.

³ Bunge, Urkundenbuch II Abt., Bd. 2, S. 517, Nr. 659.

⁴ ENSV RAKA, f. 1864, nim. 2, s.-ü. VI:55, lt. 126.

⁵ J. Pert, Kristjan Raud, Tallinn, 1933, lk. 4.

⁶ ENSV RAKA, f. 4187, nim. 1, s.-ü. 322, lk. 642.

⁷ Sealsamas, f. 881, nim. 1, s.-ü. 22-b, lt.

⁸ Sealsamas.

⁹ Sealsamas, f. 1864, nim. 2, s.-ü. VII:107, lt. 325—326; s.-ü. VIII:131, lt. 4—5.

¹⁰ Sealsamas, f. 1864, nim. 2, s.-ü. VIII:132, lt. 2—4.

¹¹ Sealsamas, s.-ü. X:207, lt. 5—6.

¹² Sealsamas, f. 3114, nim. 1, s.-ü. 1, lt. 31—32.

¹³ Sealsamas, s.-ü. 3, lt. 224.

¹⁴ Sealsamas, f. 1864, nim. 2, s.-ü. IX:98, lt. 108—109.

¹⁵ J. Pert, Kristjan Raud, Tallinn, 1933, lk. 4.

¹⁶ R. Kangro-Pool, Kristjan Raud 1865—1943. Tallinn, 1961, lk. 14.

¹⁷ ENSV RAKA, f. 3114, nim. 1, s.-ü. 3, lt. 41—42.

¹⁸ Sealsamas, s.-ü. 4, lt. 226.

¹⁹ Sealsamas, f. 1864, nim. 2, s.-ü. X:209, lt. 5—6 ja 75—76.

²⁰ Tartu Riikliku Kunstimuseumi töötajalt V. Hinnovilt saadud andmed.

²¹ ENSV RAKA, f. 5004, nim. 1, s.-ü. 896, lt. 1—3.

²² Sealsamas, f. 4187, nim. 1, s.-ü. 545, lk. 241—243.

ENSV KUNSTNIKE LIIT

TALLINNA
KUNSTIHOONES

12. aprillist — 2. maini oli Tallinna Kunstihoones avatud kunstinäitus «Tallinn kunstis».

15. septembrist — 10. oktoobrini oli avatud Eesti NSV raamatu, raamatugraafika ja plakati näitus.

20. oktoobrist — 14. novembrini oli avatud kunstnike-juubilaride P. Aaviku, E. Marani, A. Peegi, H. Tertsuse, R. Uutmaa tööde näitus.

20. novembrist — 20. detsembrini oli avatud E. Okase personaalnäitus.

25. detsembrist — 3. jaanuarini oli avatud Tallinna kunstnike teoste näitus.

ENSV KUNSTIFONDI
MÜÜGISALONGIS

12. aprillist — 5. maini A. Küti graafika näitus.

6. — 21. maini A. Keerendi graafika näitus.

26. augustist — 16. septembrini L. Elkeni ja G. Leškini tarbekunsti näitus (metallehis- ja tekstiilikunst).

20. septembrist — 18. oktoobrini lillemaalide näitus.

20. oktoobrist — 17. novembrini O. Marani ja L. Sarapuu maalide näitus.

18. — 28. novembrini R. Kernumehe tööde näitus.

1. — 10. detsembrini E. Valteri tööde näitus.

11. — 21. detsembrini K. Nageli maalide näitus.

22. detsembrist — 10. jaanuarini ENSV teenelise kunstniku R. Tiituse teoste näitus.

KUNSTINÄITUSED
RAJONIKESKUSTES
VABARIIGI 25. AASTA-
PÄEVA PUHUL

2. — 12. juulini oli Kohtla-Järve V. Kingissepa nim. Kultuurimajas avatud K. Burmani, E. Einmanni, V. Karruse, E. Kollomi, A. Küti, E. Lepa, R. Sagritsa, R. Uutmaa tööde näitus.

4. — 12. juulini eksponeeriti Pärnu II keskkoolis A. Eskeli, H. Hiibuse, J. Jensen, A. Keerendi, N. Kormašovi, L. Muuga, A. Pilari, O. Soansi, K. Reiteli töid.

8. juulist — 13. augustini eksponeeriti Kingissepa raj. raamatukogus P. Aaviku, L. Starkopf-Mei, L. Tolli, V. Tolli, I. Torn, V. Väli töid.

8. juulist — 18. augustini oli Viljandi rajoonidevahelises Koduloomuuseumis avatud O. Kangilaski, E. Lehise, L. Mikko, A. Mikk-Lambi, J. Muksi, A. Tõnissoni, V. Tõnissoni, A. Vommi tööde näitus.

10. juulist — 7. augustini esitasid Haapsalu rajooni Kultuurimajas oma töid J. Eskel, Z. Hmelnitski, A. Hoidre, R. Kaljo, L. Kokamägi, V. Lember-Bogatkina, Ü. Teder.

15. juulist — 16. augustini eksponeeriti Rakvere rajoonidevahelises Koduloomuuseumis I. Linnati, C. Klar-Ulase, G. Markelovi, H. Miti, A. Möldri, V. Ohaka, A. Pihelga, E. Pöldroosi, E. Tihe-metsa töid.

15. juulist — 25. juulini oli Narva Kultuurimajas avatud M. Bormeistri, I. Bržesskaja, M. Fuksi, V. Loigu, E. Okase tööde näitus.

21. juulist — 22. augustini eksponeeriti Paide keskkoolis A. Bachi, H. Eelma, A. Jürjo, E. Kirsi, R. Korstniku, O. Raudnami, E. Silm-Starčenko, A. Viidalepa, H. Viidalepa, J. Võerahansu töid.

ENSV KUNSTIFONDI
RÄNDNÄITUSED

R. Sagritsa teoste näitus toimus Tallinna panoraamkinos «Kosmos», Väimela Zooveterinaartechnikumis, Põlva Kultuurimajas.

R. Sagritsa ja V. Lember-Bogatkina teoste näitus oli eksponeeritud Kiviõli keskkoolis.

E. Einmanni maali- ja graafikanäitus esitati Tallinna panoraamkinos «Kosmos».

R. Korstniku ja O. Subbi töid esitati Tartu Riikliku Ülikooli kohvikus.

Ü. Tedre teoste näitus oli eksponeeritud Tallinna panoraamkinos «Kosmos».

E. Okase teoste näitus toimus Tallinna Riiklikus ja Kooperatiivkaubanduse Tehnikumis, Märjamaa keskkoolis.

V. Ohaka teoste näitus toimus Tallinna Ehituse ja Mehhaanika Tehnikumis, Aegviidu Kultuurimajas.

V. Ohaka ja V. Lember-Bogatkina tööde näitus oli avatud Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

M. Bormeistri ja M. Olveti teoste näitus toimus Tallinnas kohvik «Pegasuses». Samas eksponeeriti V. Parise töid.

Nõukogude Eesti graafika näitus toimus Tallinna I keskkoo-

lis, E. Vilde nim. Pedagoogilises Instituudis, Klooga 8. kl. koolis, Kuremaa Põllumajandustehnikumis.

Nõukogude Eesti maali ja graafika näitus toimus Pärnu-Jaagupi keskkoolis, Tallinna Poliitharidusmajas, Kohtla-Järve Keemia-mäetehnikumis, Võru raj. Kultuurimajas «Kannel», kalurikolhoosides «Kalur» ja «Nord», Tahkuranna 8. kl. koolis, Lihula sovhoosi klubis, Türi Põllumajandustehnikumis, Kohila keskkoolis, kolhoosis «Rahva Võit», Nabala klubis, Sonda Kultuurimajas, Otepää Kultuurimajas.

Eesti NSV kunstnike eksliibrise näitus oli eksponeeritud Riias Jelgavas ja Liepajas.

V. Bogatkini teoste näitus esitati Tallinna Poliitharidusmajas, Samas eksponeeriti P. Kammi töid.

TALLINNA RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

NÄITUSED KUNSTIHOONES JA VÄLJASPOOL VABARIIKI

4. märtsist — 4. aprillini oli Tallinna Kunstihoones avatud Eduard Vilde 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus. Ilmus näitusejuht.

8. maist — 17. maini oli samas avatud 1965. a. Nõukogude Eesti preemia saamiseks esitatud kunstnike teoste näitus. Esinesid Herald Eelma, Leesi Erm, Aleksander Kaasik, Lepo Mikko, Evald Okas, Elmar Rebane ja Vive Tulli.

Eesti NSV 25. aastapäevale pühendatud juubelinäituste sarjas avati 7. juulil vabariiklik kujutava kunsti näitus (maal ja skulptuur Kunstihoones, graafika ühingu «Teadus» keskklektooriumi saalis, akvarell ja monotüüpia

kunstisalongis). Eksponeeriti 83 maali, 58 skulptuuri, 152 graafilist lehte, 38 akvarelli ja monotüüpiat. Ilmus 3 kataloogi.

Graafika näitus lõppes 29. augustil, maali ja skulptuuri näitus suleti 5. septembril.

21. jaanuaril avati Bakuus V. I. Lenini Muuseumis Nõukogude Eesti maali, graafika ja tarbekunsti näitus. Eksponeeriti ligi 1000 kunstiteost. Näitus kestis 20. veebruarini.

Eesti nõukogude graafika näitust, kus esinesid 23 autorit 132 tööga, eksponeeriti Kesk-Aasias: 20. maist — 10. juulini Frunzes, 12. juulist — 3. augustini Prževalskis, 10. augustist — 1. septembrini Alma-Atas, detsembris Tadžiki NSV-s.

Eesti nõukogude graafika näitus (75 teost) oli 1965. a. jooksul avatud Soomes kolmes punktis, sealhulgas Helsingis ja Oulus.

Nimetatud näitused korraldati ENSV Kultuuriministeeriumi tsentraliseeritud ürituste summa-dest.

NÄITUSED STATSIONAARIS

1965. a. oli eksponeeritud muuseumi fondidest komplekteeritud põhiekspositsioon «Eesti kunst» (maal ja skulptuur).

10. juulil avati põhiekspositsioon «Eesti kunst» (maal, graafika, skulptuur) ümberkorraldatud kujul.

15. jaanuaril lõppes 1964. a. detsembris avatud aserbaidžaani kunsti näitus.

13. jaanuarist — 14. märtsini oli avatud Riiklikus Vene Muuseumi šedöövrite näitus. Eksponeeriti 15 maali ja 3 ikooni. Ilmus näitust tutvustav väljaanne. Avamisel viibis Riikliku Vene Muuseumi direktor.

30. jaanuaril avati prof. J. Greenbergi personaalnäitus,

kus oli eksponeeritud 160 maali ja joonistust. Näitus kestis 5. aprillini. Ilmus kataloog.

2. aprillist — 2. maini oli avatud leedu graafiku S. Krasauskase teoste näitus, mille koostas Vilniuse Riiklik Kunstimuseum. Esitati 118 tööd.

Tartu kolme kunstniku — E. Allsalu, I. Malini ja K. Polli grupinäitus, mille koostas Tartu Riiklik Kunstimuseum, oli avatud 19. aprillist — 17. maini.

Suures Isamaasõjas langenud eesti kunstnike teoste näitus, millega tähistati Isamaasõjas saavutatud võidu 20. aastapäeva, oli avatud 8. maist — 24. maini.

28. maist — 21. juunini oli avatud tšehhoslovakkia plakati näitus.

22. maist — 28. juunini oli avatud leedu maalikunstniku A. Gudaitise personaalnäitus. Näituse koostas Vilniuse Riiklik Kunstimuseum. Esitati 78 maali ja 20. joonistust. Avamisel viibis autor.

Vabariiklik tarbekunstinäitus avati 10. juulil Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis. Tarbekunstnike viimaste aastate loomingust andsid ülevaate ligi 800 eksponaati tekstiili, keramika, nahkehistöö ja metalli alalt. Ilmus 4 kataloogi. Näitus suleti 26. septembril.

16. oktoobril avati Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis Kristjan ja Paul Raua mälestusnäitused. Kr. Raua loomingust oli eksponeeritud valik Kalevi-poja- ja rahvaluule ainelisi teoseid ning hilisema loominguperioodi maastikke; P. Raua loomingust andis läbilõike 48 maalist koosnev väljapanek.

23. detsembril avati eesti nahkehistöö näitus, mis annab ülevaate meie nahkehistöö arengust, alates XV saj. kuni käesoleva ajani.

1. veebruaril lõppes Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi filiaalis Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas E. Kollomi ja I. Torni graafika näitus, mis avati 1964. a. lõpul.

16. veebruaril suleti Pärnu Kuurordiklubis I. Bržesskaja maalide näitus (avatud novembris 1964. a.); juulis-augustis eksponeeriti nimetatud näitus Paide Koduloomuuseumis.

Näitust «Lääne-Euroopa kunst Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi kogudes (koopiad)», mis koosnes 28 maalist, eksponeeriti Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas 1. veebruarist — 20. aprillini ja Narva Linnamuuseumis 21. aprillist — 30. juulini.

Valik I. Torni viimaste aastate loomingust oli eksponeeritud Rapla keskkoolis 11. veebruarist — 16. aprillini ja Juuru keskkoolis 16. aprillist — 16. juunini. Näitus koosnes 24 vabagraafilisest lehest ja raamatuilluustratsioonist.

E. Kollomi loomingut tutvustati Juuru keskkoolis 11. veebruarist — 15. aprillini, Märjamaa keskkoolis 16. aprillist — 5. maini ja Pärnu Kuurordiklubis juunis — juulis.

10. märtsil lõppes Narva Linnamuuseumis L. Mikko maalide näitus, mis avati 1964. a. lõpul.

Märtsis-aprillis oli Narva linnamuuseumis avatud leedu plakati näitus, 20. aprillist — 23. juunini eksponeeriti sama näitust Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas.

Näitus V. Väli maalidest oli avatud 10. märtsist — 19. märtsini Eesti NSV TA Raamatukogus.

Valikut vene nõukogude graafikast tutvustati 15. märtsist — 25. aprillini Kehra keskkoolis.

A. Kapluni teoste näitus oli

avatud Haapsalu Kultuurimajas 17. märtsist — 15. maini.

Näitus «Rahu kaitsel» oli avatud 6. maist — 28. maini Pärnu Kuurordiklubis.

Leedu graafiku S. Krasauskase graafika näitus oli avatud Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas 23. juunist — 29. juulini ja Narva Linnamuuseumis augustis-septembris.

Eesti nõukogude graafikat eksponeeriti 1965. a. jooksul Kohila, Rapla ja Järvakandi keskkoolides, Sindi Kultuurimajas, Kadriina keskkoolis, Valka pioneerilaebris, Pärnu-Jaagupi keskkoolis, Tallinna 7. ja 15. keskkoolis ning sõjaväeosas.

Valikut Nõukogude Eesti tööstusgraafikast eksponeeriti Eesti Tööstusprojektis, Tallinna 23. keskkoolis ja 48. 8-kl. koolis.

K. ja P. Raua 100-ndale sünniaastapäevale pühendatud ürituste sarjas avati 23. oktoobril juubilaride loomingu näitus Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

Oktoobris-novembris eksponeeriti Kingissepa rajoonis Nõukogude Eesti graafikat, Ernst Kollomi ja Ülo Tedre loomingut ning maali valiknäitust, koostatud vabariiklikul juubelinäitusel esitatud teoste hulgast.

Ülo Tedre maalide näitus avati novembris Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi filiaalis, Ed. Vilde nim. Kultuurimajas Kohtla-Nõmmel.

KRISTJAN JA PAUL RAUA
100-NDALE
SÜNNIAASTAPÄEVALE
PÜHENDATUD ÜRITUSED:

1. 21. oktoobril avati mälestuskivi Kr. ja P. Raua elukohas Lühikejalg nr. 4.

2. Kr. ja P. Raua 100-ndale sünniaastapäevale pühendatud teaduslik konverents toimus sa-

mal päeval, 21. oktoobril, Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi ruumides.

Kava:

1. Konverentsi avamine — kultuuriminister A. Laus.

2. Eesti kunsti kokkupuutepunktidest lääne-euroopa ja vene kunstiga sajandivahe-
tusel.

E. Lamp — ENSV TA Ajaloo Instituudi noorem teaduslik töötaja.

3. Kristjan Raua kunstiteoreetilised seisukohad ja looming.

L. Viiroja — ENSV TA Ajaloo Instituudi noorem teaduslik töötaja.

4. Kristjan Raud kunstielu organisatorina käesoleva sajandi alguses.

E. Pihlak — ENSV TA Ajaloo Instituudi noorem teaduslik töötaja.

5. Kristjan Raud materiaalse rahvakultuuri kogumistöö juhtijana.

H. Sild — ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi osakonnajuhataja.

6. Uut Paul Raua elu ja loomingut uurimisel.

V. Hinnov — Tartu Riikliku Kunstimuuseumi vanem teaduslik töötaja.

7. Paul Raua looming Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi fondides.

H. Läti — Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi vanem teaduslik töötaja.

3. 22. oktoobril asetati pärjad Kr. ja P. Raua haudadele Rahumäel, toimus mälestuskivi avamine Kr. Raua elukohas Nõmmel ja kunstnikele pühendatud mälestusõhtu Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis.

4. Kr. ja P. Raua sünnikohta tähistav mälestuskivi avati 23. oktoobril Viru-Jaagupis.

TARTU RIIKLIK KUNSTI- MUUSEUM

4. jaanuaril suleti E. Allsalu, I. Malini ja K. Polli grupinäitus, mis avati 1964. a. lõpul.

16. jaanuarist — 12. aprillini oli avatud Aino Alamaa ja Leesi Ermi teoste näitus, mille koostas Tallinna Riiklik Kunstimuuseum. Eksponeeriti 175 tarbekunsti teost.

12. jaanuarist — 7. veebruarini tutvustati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi Kujutava Kunsti Kaugõppe kursuse lõpetajate Ermi Littoveri, Osvald Lääne, Ella Rajari, Osvald Saulepi ja Pilvi Üllaste töid. Esitatud oli 94 maali, joonistust ja graafilist lehte. Ilmus kataloog.

10. veebruarist — 21. märtsini toimus Eesti NSV rahvakunstniku Jaan Jenseni teoste näitus. Eksponeeriti valik Tallinna Kunstihoones korraldatud juubilaride näitusest, mida täiendati Tartu Kunstimuuseumi kogus olevate töödega. Esitati 134 karikatuuri ja šarži. Näitusel kohtus kunstnik küllastajatega.

24. märtsist — 3. maini eksponeeriti 19 šedöövrit Riikliku Vene Muuseumi maalifondist.

21. aprillist — 23. maini oli avatud Johannes Greenbergi teoste näitus, mille komplekteeris Tallinna Riiklik Kunstimuuseum. Eksponeeriti 108 maali ja joonistust.

9. maist — 20. maini oli avatud Suure Isamaasõja ajal hukkunud kunstnike A. Johani, N. Kummitsa, A. Laigo, K. Liimandi ja P. Liivaku mälestusnäitus. Esitati 48 maali, estampi ja joonistust Tartu Riikliku Kunstimuuseumi fondidest.

29. maist — 4. juulini toimus Tartu kunstinäitus, mille organiseerisid Tartu Riiklik Kunstimuuseum, Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakond ja Eesti

NSV Kunstifondi Tartu Kunsti-
toodete töökojad. Näitusel oli 264 teost 66 kunstnikult. Ilmus kataloog.

10. juulist — 20. septembrini oli avatud näitus «Eesti nõukogude kujutav kunst (1959—1964)», millega tähistati Eesti NSV 25. aastapäeva. Väljas oli 198 maali, akvarelli, joonistust, estampi ja skulptuuri muuseumi fondidest. Dekoratiivskulptuur eksponeeriti pargis.

25. septembrist — 8. novembrini tutvustati Läti NSV kunstniku Uldis Zemzarise teoseid. Eksponeeriti 43 maali ja 14 joonistust. Avamisel viibis U. Zemzaris.

17. novembrist — 25. novembrini korraldati seoses Tartu Riikliku Kunstimuuseumi 25. aastapäevaga näitus «Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogude kasv 1965. aastal». Eksponeeriti Eesti NSV Kultuuriministeeriumi poolt muuseumile üle antud eesti nõukogude kunsti ja eesti kunstipärandit ning asutuste poolt anetatud teoseid, kokku 110 eksponaati.

4. detsembril avati maalikunstnike Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste näitus. Näitusele koondati ligi 100 teost kunstnike viimaste aastate loomingust. Ilmub kataloog.

17. — 18. novembril toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi III teaduslik konverents muuseumi 25. aastapäeva tähistamiseks. Ettekannetega esinesid teaduslikud töötajad, kes tutvustasid oma viimaste aastate uurimusliku töö tulemusi.

NAITUSED VALJASPOOL MUUSEUMI

24. jaanuarist — 21. veebruarini toimus E. Allsalu, I. Malini ja K. Polli näitus Kaunases. Näituse avamisel viibisid kunstnikud. 24. veebruarist — 14. märtsini oli

sama näitus avatud Vilniuses Eksponeeriti 155 teost.

7. veebruaril lõppes E. Kutsari teoste näitus Elva Koduloomuuseumis. 31. jaanuaril toimus kohutamine kunstnikuga.

11. veebruarist — 3. märtsini oli näitus «Eesti nõukogude joonistus ja akvarell» avatud Võru Kultuurimajas. Eksponeeriti 56 teost Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogust.

23. märtsist — 29. aprillini toimus Jaan Jenseni teoste näitus Elva Koduloomuuseumis. Esitati 134 karikatuuri ja šarži.

9. aprillist — 4. maini oli Paide Koduloomuuseumis eksponeeritud Paul Liivaku 31 tušijoonistust ja estampi. Näitusega tähistati kunstniku 65. sünniaastapäeva.

15. aprillist — 3. maini eksponeeriti Leesi Ermi teoseid Viljandi Koduloomuuseumis. Näitusel oli 24 tekstiilkunsti eset.

6. maist — 25. maini oli Viljandi Koduloomuuseumis avatud näitus «Eesti nõukogude portree ja natüürmort», mis komplekteeriti Tartu Riikliku Kunstimuuseumi maalikogust. Eksponeeriti 30 teost.

17. juunist — 6. juulini toimus E. Allsalu ja K. Polli teoste näitus Viljandi Koduloomuuseumis. Esitati 31 teost.

9. juulist — 9. septembrini eksponeeriti Tartu kunstinäituselt valik — 20 teost Suure-Jaani Kultuurimajas ja 30 teost Võhma Kultuurimajas.

15. juulist — 20. septembrini oli E. Allsalu, I. Malini ja K. Polli teoste näitus Elva Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 46 teost. 17. septembril kohtusid kunstnikud Elva kunstihuvilistega.

9. septembrist — 30. novembrini toimus näitus «Eesti nõukogude graafika» Viljandi Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 55 estampi Tartu R. Kunstimuuseumi graafikakogust.

25. septembril avati Tartu R. Kunstmuuseumi kogust koostatud näitus «Eesti nõukogude maastiku- ja lillemaal» Elva Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 42 teost.

25. septembrist — 3. novembrini tutvustati RT «Vanemuise» ruumides prof. A. Vardi maale.

Originaalidest rändnäitus «Eesti nõukogude graafika» oli avatud 12 punktis Tartu, Jõgeva, Valga, Viljandi ja Võru rajooni koolides, pioneerilaagrites ja kultuurimajades.

KUNSTNIKUD — JUUBILARID

4. veebruaril möödus 50 aastat Harri Tertsuse, 25. märtsil 60 aastat Elfriide Marani, 13. aprillil 50 aastat Leida Palu, 15. aprillil 50 aastat Ella Lüüsi, 22. aprillil 60 aastat Priidu Aaviku, 25. aprillil 50 aastat Aleksander Peegi, 7. mail 60 aastat Hans

Treumani, 15. mail 60 aastat Voldemar Ermi, 14. augustil 60 aastat August Kivinuuka, 7. septembril 60 aastat Paul Horma, 12. oktoobril 60 aastat Richard Uutmaa, 25. oktoobril 60 aastat Raoul Kernumehe, 28. novembril 50 aastat Evald Okase, 27. detsembril 70 aastat Roman Timotheuse sünnist.

*

Väljapaistvate teenete eest eesti nõukogude kunsti arendamisel emistati Leili Muugale, Romulus Tiitusele ja Vive Tõllile Eesti NSV teenelise kunstniku ja Priidu Aavikule ja Bruno Tombergile Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetus.

Teenete eest nõukogude kujutava kunsti alal autasustati NSVL rahvakunstnikku Evald Okast Lenini ordeniga, Eesti NSV teenelisi kunstitegelasi Eduard Einmanni ja Oskar Rannamit Tööpunalipu ordeniga, Eesti NSV rahvakunstnikku An-

ton Starkopfi ja kunstnik Paul Kammi ordeniga «Austuse märk» ja Eesti NSV rahvakunstnikku Paul Luhteini ja kunstnik Ilmar Tornii medaliga «Eeskujuliku töö eest».

*

Tartu Riikliku Ülikooli ajaloo-keeleteaduskonna õpetatud nõukogu avalikul koosolekul 12. II 1965. a. kaitses ENSV TA Ajaloo Instituudi noorem teaduslik töötaja Mart Eller väitekirja «Nõukogude Eesti monumentaal-dekoratiivskulptuur»; 11. VI 1965. a. kaitses samas ENSV TA Ajaloo Instituudi noorem teaduslik töötaja Kaalu Kirme väitekirja «Nõukogude Eesti nahkehistöö». Mõlemale otsustati anda kunstiteaduste kandidaadi kraad.

1965

Arhitekt ja akvarellist

Karl Burman (17. V 1882—10. V 1965), akvarellist Lydia Starkopf-Mei (1. VII 1896—14. IX 1965).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. Торн</i>		<i>Х. Кума</i>	
Время требует от нас большого искусства	1	По следам персональных выставок	43
Несколько вопросов и ответов (вместо обзорной статьи)	3	<i>Ш. Яссманн, Х. Ляти</i>	
Лауреат республиканской премии — Эвальд Окас	10	Несколько слов о колорите в творчестве Иоханнеса Грeenберга	51
<i>Э. Ламп</i>		<i>А. Картна</i>	
Первый год существования эстонского советского искусства	12	Пауль Бурман и анималистика	58
<i>Х. Иохани</i>		<i>М. Лумисте</i>	
Неоконченная картина и путь борьбы художника	18	О Таллинской декоративной скульптуре	65
<i>Н. Андресен</i>		ХРОНИКА	
Два брата в искусстве (К. и П. Рауд)	26	<i>Э. Эрнитс</i>	
<i>Э. Пиллак</i>		Предки и место рождения Кристьяна и Пауля Рауд	76
Новая смена тартуских живописцев (Размышления о выставке Э. Аллсалу, И. Малина и К. Полли)	33	Хроника искусства 1963 года	79
		На первой странице обложки: А. Аламаа. Панно «Сбор яблок». 1962	
		На последней странице обложки: М. Валк. Мать с детьми. 1964	

КУНСТ 2/3 («ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1965

На эстонском языке

Составитель И. Тедер

Оформление Р. Пангсеппа

Издательство «Кунст» при Художественном

Фонде Эстонской ССР, Таллин, ул. Пикк, 6

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernštein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, J. Seilenthal, I. Teder (koostaja) ja V. Tiik.

Toimetaja M. Alas

Kunstiline toimetaja A. Koemets

Tehniline toimetaja K. Kuusik

Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 24. XI 1965. Trükkimisele antud 26. I 1966. Ukraina NSV, Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 10,5 + 2 kleeb'st. Tingtrükipoognaid 9,24. Arvutuspoognaid 3,68. Trükiarv 2300. MB-02145. Tellimise nr. 8674.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind 95 kop.

7—3—4

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Х. Ээлма. Девушки	3
Ю. Эскель. Мужской портрет (В. Раам)	4
Г. Рейндорфф. Весна в Вырумаа	5
Э. Пылдроос. Мать с ребенком	5
Х. Даретей. Корабли и моряки	6
Г. Кормашов. Портрет Г. Рейндорфа	7
Х. Реймо. Коробка. Кожа	7
Э. Ханзен. Ковер «Семья»	8
А. Каазик. Фигура на памятнике делегатам Первого съезда профсоюзов Эстонии	8
С. Раунам. Стенная пластинка «Лийтейшики»	8
Э. Окас. Эмиго	10
Э. Окас. «Семья земледельца» и «Вражда»	11
Э. Мяттик. Маленькие рабочие	12
П. Лийвак. Здесь, в Главных железнодорожных мастерских, работал М. И. Калинин	14
К. Лийманд. Портрет Дебора Вааранди	15
А. Мийкмаа. Рыбак с острова Хийумаа	16
Р. Уутмаа. Жатва	17
А. Иохани. Старый рыбный рынок в Тарту	19
А. Иохани. Улица Лийва зимой	20
А. Иохани. Женщина в белом платке Этюд портрета к картине «Восстание трудящихся 21 июня 1940 г. в Тарту»	22
А. Иохани. Знаменосец. Этюд портрета к картине «Восстание трудящихся 21 июня 1940 г. в Тарту»	22
А. Иохани. Восстание трудящихся 21 июня 1940 г. в Тарту. Эскиз	23
А. Иохани. Восстание трудящихся 21 июня 1940 г. в Тарту. Неоконченная	24
Э. Вииральт. Портрет художника К. Рауда	27
П. Рауд. Автопортрет	27
К. Рауд. «Фурии» и «Урна»	28
К. Рауд. Когда?	29
К. Рауд. Возвращение Калева	30
К. Рауд. Хутор на берегу	31
Х. Рауд. Песня Калевипозга	31
П. Рауд. Старик с острова Муху	32
П. Рауд. На тропинке	32
Э. Аллсалу. Художник Рудольф Сепп	34
Э. Аллсалу. Девушка в белом платке	35
Э. Аллсалу. Мадонна и моряк	35
Э. Аллсалу. Девушка с цветком	35
Э. Аллсалу. Три дамы	36
И. Малин. Физик Юхан Росс	37
И. Малин. Слесарь-ремонтник А. Дебачко	37
И. Малин. Трубачи	38
К. Полли. Золотой урожай. Х. Пээп	39
К. Полли. Вечер на Пангоди	39
К. Полли. «Репетиция (Трехгрошовая опера)» и «Семья»	40
К. Полли. Каспар	41
А. Аламаа. Мать с детьми	42
А. Аламаа. Стенная тарелка «Женщина с ребенком»	42
А. Аламаа. Маленькие моряки	42
А. Аламаа. Чайка и альбом «Весна»	44
А. Аламаа. Сидящая девушка	45
Л. Эрм. Стенные ковры «Весна» и «Осень» и «Мухуские мотивы»	47
Л. Эрм. Стенный ковер «Лето в Эстонской ССР 1960»	48
Л. Эрм. Декоративная ткань с цветочным узором и «Меридианы»	50
И. Грэнберг. Женщина с масками	51
И. Грэнберг. Красная книга	52
И. Грэнберг. «Втроем» и «На пороге новой жизни»	53
И. Грэнберг. Две женщины (В ожидании)	54
И. Грэнберг. С работы	57
И. Грэнберг. Артисты в гардеробе	57
П. Бурман. Ванзай	59
П. Бурман. «Медведи» и «Дикие утки». Иллюстрации к произведению «Звери»	60
П. Бурман. Охота	60
П. Бурман. «Тигр» и «Козы»	65
Герт Конник (?) Рельеф на здании Олевимяги 14	66
Герт Конник (?) Фрагмент портала	67
Фрагмент портала во дворе д. № 29 на улице Лай	68
Портал в интерьере здания Разкоя 18	69
Рельеф с бывшей городской вагни	71
Мастер «грехопадения». Рельеф с изображением Адама и Евы	71
Арант Пассер. Рельеф в Таллинском городском музее	73

ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ:

Л. Эрм. Ковер «Павлины»	
А. Иохани. Женщина в красном платке. Этюд портрета к картине «Восстание трудящихся 21 июня 1940 г. в Тарту»	

95 kop.

P2E $\frac{A}{87}$ 65, $\frac{2}{3}$

