

Kunst

1 · 1966

SISUKORD

VAIKE TIIK

Eesti kunstielu XIX ja XX sajandi vahetusel 1

EHA RATNIK

Eesti kunstnikud välismaal 1905. a. revolutsioonile järgnenud reaktsiooniaastail 13

VAIKE TIIK

Reisimuljeid ja mälestusi Ants Laikmaa sulest 21

MAI LUMISTE

Ants Laikmaa pedagoogilisest tegevusest 28

PRIIDU AAVIK

Väsimatu. (Mälestuskilde kunstnik Ants Laikmaast ja tema stuudiost aastatel 1922—1930) 33

LEHTI VIIROJA

Kilde Kristjan Raua kirjadest Paul Rauale (sajandi vahetusel) 35

MART ELLER

Skulptuurist meie kalmistutel 42

KAALU KIRME

Kujundusliku mõtte pöördepunktid meie nahkehistöö ajaloos Tallinna Kunstimuuseumis toimunud näituse taustal 47

VILLEM RAAM

Mõningaid uusi andmeid vanast dekoratiivsest seinamaalist 53

JAAK KANGILASKI

Kunstnikerühmitus «Les Nabis» ja selle osa prantsuse kunstis XIX sajandi lõpul ja XX alguses 57

Esikaanel:

A. LAIKMAA.

Autoportree. Pastell. 1917.



KIRJASTUS «KUNST»

KUNST · 1 · 1966



KIRJASTUS «KUNST»



A. Laikmaa. Vana talu. Pastell.

Kunst

1 · 1966

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

EESTI KUNSTIELU XIX JA XX SAJANDI VAHETUSEL

Vaike Tiik

XIX saj. 90-ndad aastad toovad olulisi uusi jooni eesti tärkavasse kunstielu. Esiteks tihenevad eesti kunstnike sidemed kodumaise kunstieluga, teiseks tõmmatakse selgem piirjoon balti-saksa ja eesti kunstnike vahele.

Eelnevatel aastakümnetel oli Baltikumi kunstielu ainult balti-saksa kunstiringkondade tegevuse kajastuseks, eesti kunstnikud sekkusid sellesse erandjuhtudel. Võime nimetada A. Weizenbergi, kes elades Roomas korraldas Tallinnas ja Tartus oma teoste näitusi. Peterburis elavad Köler ja Maibach aga jäid eesti kunstielust kõrvale. Rahvusliku liikumise ühe juhina ja ideoloogina ei esinenud Köler kunstinäitustel kodumaal koos baltlastega. Iseseisvate näituste korraldamist eestlastele ei pidanud ta veel õigeaegseks. Sajandi 90-ndatel aastatel aga toimub Baltikumi kunstielus oluline jõudude ümberpaigutus. Juba 80-ndatel aastatel üha selgemini ilmnev balti-saksa kunsti paigaltammumine ja tagasimineks süveneb. XIX saj. I poolel oli Eestis kunstikeskuseks Tartu, kus sajandi algaastaist töötas Ülikooli Joonistuskool. 80-ndatel aastatel tegutsesid Tartus kuus nimekamat balti-saksa kunstnikku. 90-ndatel

aastatel on neid ainult kolm — 65. eluaasta ületanud Julie Hagen-Schwarz, kunstnikuna-joonistusõpetajana tegutsev Rudolf von zur Mühlen, pärast õpingute lõpetamist pöördub Tartusse tagasi Reinhold von Moeller, ajuti töötab Tartus ka Berliinis elav Anna von Wahl. Samaaegselt kaotab Tartu kunstilinnana palju Tartu Ülikooli Joonistuskooli tegevuse lõppemisega 1891. a. Kunstinäituste arv langeb. 90-ndatel aastatel korraldatud üksikud näitused tutvustavad põhiliselt kohalikke tagasihoidlikke erakogusid (maali, portselani, mööblit).

Analoogiline on olukord ka Tallinnas. 80-ndatel aastatel töötas siin üle poole tosina balti-saksa kunstniku. 90-ndatel aastatel jätkavad neist tegutsemist ainult neli — Johann Kosakowsky, Wilhelmine Jordan, Alexandrine von Wistinghausen, Theodor Sprengel. Neist Kosakowsky sureb 1894. a., Jordan aasta hiljem. Sprengel on üle 60-ne aasta vana ja töötab joonistusõpetajana. Oluliseks täienduseks on akvarellisti Karl von Winkleri asumine Peterburist kodulinna Tallinna. Näitustel kohalikes raamatukauplustes tutvustavad oma töid ka veel mitmed kunstiharrastusega tegelevad parunipreilid. Seega ka Tallinna kunstnikud tulevad vähe arvesse loominguulise tegurina. Kunstielu on siin mõnevõrra Tartust elavam, tänu Eestimaa Provintsiaalmuuseumile. Muuseum korraldab kunstinäitusi, aastaaruannetest loeme üksikute teoste omandamisest. Valdavas enamuses tutvustavad näitused küll reprodutseerivat graafikat ja kunstiteoste fotosid. 1897. a.

asutatakse muuseumi juurde kunstiosakond, mis seab eesmärgiks iga-aastaste kunstinäituste korraldamise, kutsudes baltlaste kõrval esinema välismaa kunstnikke, ja loengute pidamise. Kunstiosakonna liikmetele laenutatakse muuseumi raamatukogule tellitud välismaiseid kunstiajakirju, neid premeeritakse Tallinna kunstnike akvarellidega. Samal aastal korraldatud näitusel esinesid Peterburist Alb. Benois, J. Klever (sen.), K. Makovski, kohalikest K. v. Winkler, M. Dücker, R. von zur Mühlen, Riias G. von Rosen jt. Nimetatakse ka soomlasi, kelle tööd saabuvad hilinemisega. Eestlastest esineb kunstioopilane A. Hirv. Järgmise aasta näitusel esinevad jälle vene, balti-saksa ja soome kunstnikud. Ilmub samuti kataloog. Kuigi näitust reklaamitakse «Revalsche Zeitungis» süstemaatiliselt, lõpeb see kahjumiga, ja muuseumi kavatsus korraldada näitusi regulaarselt, jääbki kavatsuseks. Väiksemaid näitusi korraldatakse ka provintsilinnades — Rakveres, Kuressaares. Viimases töötab kunstnikunajonistusõpetajana Oswald von Sass. Marie Dücker tegutseb Pärnus.

Vastukaaluks balti-saksa kunsti kahvatule üldpildile eestlastest kunstnike read 90-ndatel aastatel kasvavad, nende loominguine erikaal tõuseb. Eesti kunstnike töökohaks jääb endiselt Peterburi. Lisaks Kölerile asub 1890. a. suvel Roomast siia Weizenberg ja aasta hiljem pöördub Pariisist tagasi Adamson. Esinemiste kõrval pealinnas ja välismaal tutvustavad Weizenberg ja Adamson üha sagedamini oma loomingut ka Tallinnas. Weizenberg on isiklikult kontaktis ka rea teiste kodumaa linnadega. Kuid vaevalt oleks ainult kolme, kuigi oma ajastuga ja eriti balti sakslastega võrreldes tugeva kunstniku olemasolu Peterburis taganud eesti kunstielu elavnemise kodumaal, kui eelnevad aastakümned, eesti rahvusliku liikumise tõusuaastad, poleks pannud lainetama laiu rahvahulki. Nüüd hakkavad selle liikumise poolt esile tõstetud võitlusideed üha enam realiseeruma eesti kultuurielus. Nende ideede vaimses õhkkonnas kasvanud uus generatsioon rajab energiliselt teed rahvuslikule muusikale, kirjandusele, teatrile ja kujutavale kunstile, seades sihiks vabanemise balti-saksa kultuurilisest ülemvõimust. Olulise tegurina tuleb samuti arvestada eesti haritlaste ja eesti elanikkonna arvu kasvu linnades. Võitluses balti-saksluse ja venestamisega asutatakse 90-ndatel aastatel kõigis suuremates linnades lisaks seni tegutsenud laulu- ja mänguseltsidele ning põlumeesteseltsidele eesti karskus- ja haridusseltsile. Just eesti seltsides ja linnades eesti elanikkonnas näevad kunstnikud õigustatult kandepinda oma loomingule kodumaal.

Eesti kunstielu keskpunktis 90-ndate aastate algul seisab Weizenberg. Köler elab poliitilise reaktiooni tingimustes tagasiõmbunult. Teda kibestavad sügavalt ka lahkkelid ja intriigid Eesti Kirjameeste Seltsis, mille presidendiks ta on. Need viivad seltsi likvideerimisele. Seetõttu ei otsi Köler enam endiselt sidet kodumaaga, kuigi on toeks Peterburi siirdunud noortele kunstioopilastele. Ka eesti ajakirjanduses kohtame Köleri nime harve-mini. 1892. a. pühendatakse tähelepanu Köleri teoste näitusele Riias, kus ta tutvustab esmajoones portreed ja Krimmi maastikke. Köler kingib Eestimaa Provintsiaalmuuseumile näitusel eksponeeritud dr. Ph. Karelli portree, kes tutvustab seda samal aastal esimese Köleri maaliteosena Tallinnas (rahvale oli varem tuntud ainult Kaarli kiriku apsiidile maalitud fresko). Laiaulatuslikult tähistatakse ajakirjanduses 1896. a. Köleri 70. sünnipäeva. Eesti seltside esindajad sõidavad Peterburi juubilaritervitama. On iseloomulik, et Kölerile jagatakse tunnustust kui ühiskonnategelasele. Juubeliks ilmub Tartus cand. jur. Fr. Bollmanni sulest Ado Grenzsteini väljaandel Köleri biograafia. 27-leheküljelises brošüüris tutvustatakse Köleri elulugu ja tegevust eesti rahvusliku liikumise juhina. Vähem kui ühe lehekülje võtab enda alla loomingut tutvustav osa, sest koostaja ei tunne enesel «ei kutset ega tarvilist asjatundmist» Köleri teoste hindamiseks. Pole ühtki reproduktsiooni teostest. Bollmann konstateerib, et eestlased ei tunne Köleri loomingut, «sest Eestlastel puudub suuremalt jaolt tarviline arusaamine kunsttööde tähtsusest ja väärtusest... Rahva paremad ja ärksamad liikmed on, Köleri isamaalise tegevuse väärtust ja karakterit õieti äratundes, teda auustades «isa Köleriks» nimetanud.» Suure väärtusega on teoses eluloolised andmed, sest Fr. Bollmann tundis Kölerit väga lähedalt. Siis kaob Köleri nimi jälle mitmeks aastaks. Köleri surm 1899. a. kujuneb aga üldrahvalikuks leinaks, nagu seda oli C. R. Jakobsoni ja Fr. R. Kreutzwaldi surm. Matustest Suure-Jaani kalmistul võtab ajakirjanduse andmeil osa 15 tuh. inimest. Köleri nimi ilmub ulatuslikult eesti ajakirjandusse veel seoses tema teoste posthuumse näitusega Peterburis 1900. a. kevadel. Ajalehest «Uus Aeg» loeme: «Kõik kadunud prof. Kölerist järele jäänud kunsttööd on välja pandud — neid on 71 veevärvi pilti, 57 õlivärvi pilti, 139 õlivärvilist katsetööd ja 59 joonistust. Nende kunsttööde seas on palju Eesti rahva elu ja olu kujutisi.» Näitusel eksponeeriti ka Köleri maal «Ärkamine nõidusunest» (1865), millest uurijad ekslikult kirjutavad, et see baltlastes suurt meelepaha tekitanud teos oli juba ammu kadunud. Köleri piltide saatusest kirjuta-



takse: «Nagu meile nüüd kammerherra eksellents Semjenov lahkesti teatab, on praegu [juulis] see piltide kogu Peterburi oksjoni saalis, Moika kaldal nr. 61, kus piltisid mitmesuguse hinna eest kokku leppimise järele müüdakse.» Artiklite autorid püüavad kodumaalt leida ostjaid Köleri teostele, esmajoones ülalnimetatud maalile, kuid nende hääl jääb hüüdjaks hääleks.

Nagu eespool märgitud, kerkib tagasitõmbunud Köleri asemel keskse kujuna esile Weizenberg. Esi-nemiste kõrval Peterburis ja välismaal tutvustab ta 90-ndate aastate algul oma uusi töid korduvalt ka Tallinnas. Majanduslikes raskustes rabeledes loodab ta kodumaalt leida oma teostele ostjaid eesti seltside ja koolide näol. Nii eksponeerib ta oma töid Tallinnas Wassermanni ja Steinfelsi kaupluste akendel ja Tartus Lesta kaupluses. Eesti ajalehed juhivad sel

puhul korduvalt tähelepanu, et need tööd oleksid «igale elutuale iseäranis aga seltsidele, ilusateks eheteks», ja et kunstnik «on paljude soovi pääle mitme Eesti elu kohta tähtsa inimese kujud gipsist valmistanud». Eriti suuri lootusi paneb vanameister 1894. a. suvel Provintsiaalmuuseumis korraldatud teoste näitusele, kus ta eksponeerib üle paarikümne teose, esmajoones eesti mütoloogiaainelisi skulptuure («Koit», «Hämarik», «Vanemuine», «Linda») ja eesti kultuuritegelaste portreid. Provintsiaalmuuseumi aastaaruandes on märgitud, et skulptor Weizenberg, olles masendavas majanduslikus kitsikuses, palus võimaldada tasuta ruume näituse korraldamiseks, lootes sel teel leida ostjaid. Seoses näitusega oli ka kunstnik ise paar nädalat Tallinnas. Ajakirjanduses rõhutatakse: «See kujude välja-näitus on just Eestlastele tähtjas ja seepärast ei



A. Laikmaa. Mustlasketman. Pastell. 1903.

peaks keegi Tallinna Eestlane seda vaatamata jätma» ja pannakse kõigile südamele, et «rahval oma kunstniku vastu auuvõlg tasuda jääb, et ta teda tema ettevõtetes peab tuetama... Ei või üksikud inimesed seda korda saata, siis ühendagu end rahvas selleks kiiduvääriliseks otstarbeks... ostage mõni ilus kujud avalikkude kunstitööde korjanduste tarvis». Ajaleht soovib korraldada teoste ostmiseks pidusid. Samuti soovitakse tellida ühiselt mälestussambaid. Seltsidest ostab ainult «Lootus» näituselt «majesteetide rinnakujud», mille lisaks skulptor kingib Kreutzwaldi kipsportree. Lauluise marmorist portree ja kuus kipsportreed kingib Weizenberg ruumide eest muuseumile. Järgmisel aastal ostab Narva Eesti Selts samuti tsaaride port-

reed ja skulptor kingib jälle Kreutzwaldi portree. 1896. a. ostab Kursi Eesti Karskuse Selts Weizenbergilt marmorist «Ema portree». Tellitakse ka kaks hauamonumenti (J. W. Jannseni hauasambale marmorist portree ja dr. M. Veske hauamonument). Raha saadi ülemaalisest korjandusest. 1895. a. algatakse Võrus mõte püstitada mälestussammas Kreutzwaldile. Mõte aga soikub, sest saadakse luba koguda ainult Võru maakonna piirides ja mälestussammast lubatakse püstitada Kreutzwaldile kui arstile Võru haigla maa-alale. Kodumaa toetus oli Weizenbergile nendel aastatel väga oluline. Tema loomingu kõrgperiood oli seljataga ja aeg töötas tema kui akadeemilise kunsti kirgliku kaitsja vastu. Peterburis puhus kunstielus värsked tuuli.

Lähtudes Köleri suurest populaarsusest, püüab Weizenberg reas artiklites olla eesti rahvale samuti ühiskondlikus elus nõuandjaks, kuid ta ei mõista konkreetseid ajaloolisi tingimusi ja üha teravneivad vastuolusid. Energiliselt töötab ta kaasa ka karskusliikumises. Samuti avaldab Weizenberg rea kunstikriitilisi artikleid. Kõigi eeltooduga ja Weizenbergi 60. sünnipäevaga seoses pööratakse 90-ndatel aastatel tema loomingule eesti ajakirjanduses palju tähelepanu. Esmajoonel tähendab see muidugi teoste nimetuste tutvustamist. Loetletakse eesti mütoloogias ainelisi töid ja eesti kultuuritegelaste portreid ja püütakse kaitsta Weizenbergi kunsti loomingulisi lähtealuseid. «Tema juhatajaks ja paleuseks on iludus, kustumata, igavene iludus, mis parandab, ülendab, täiendab. Idealism ei leia nüüd küll vahest nii palju sõpru ja austajaid, kui hoopis «naturalism», kuid iga vaatleja peab tunnistama, et August Weizenbergi töödest üks vaim vastu õhkub, mis ülem on, kui igapäevane elu õhk.» Laialdasemalt tuntuks saab skulptuur «Linda», mis on ajakirja «Linda» 1898. aastakäigu kaanepildiks. Weizenbergi, erinevalt Kölerist, tuntakse esmajoonel kui kunstnikku. Rõhutatakse, et ta võtab oma loominguga osa rahva elust. On huvitav kõrvutada Weizenbergi sünnipäevale pühendatud artikleid. Kui eesti ajakirjandus tõstab esile eesti rahvaluule ainetel loodud teosed, siis balti-saksa ajakirjandus asetab pearõhu Weizenbergi loomingus allegoorilistele («Tasadus», «Lootus», «Barrabas», «Rossija» jt.) ja maailmakirjanduse ainelistele teostele.

Teise nimeka «peterburglase» A. Adamsoni looming areneb pärast Pariisist tagasitulekut hoogsalt tõusujoones. Iga-aastaste esinemiste kõrval Kunstide Akadeemia või Kunstnike Seltsi näitustel Peterburis tutvustab ta oma uusi töid korduvalt ka Tallinnas. Ka tema kasutab algul Wassermanni raamatukauplust, hiljem esineb Provintsi muuseumi ruumides.

Tavaliselt eksponeerib ta 1–2 skulptuuri ja paar fotot oma teostest. 1898. a. võtab Adamson osa ka Provintσιαalmuuseumi kunstiosakonna korraldatud näitusest. Suvepuhkused veedab Adamson tavaliselt sünnikohas Paldiskis. Eriti süveneb skulptori kontakt kodumaaga 90-ndate aastate teisel poolel. Ta ehitab endale Paldiskisse ateljee. Suviti matkab ta nüüd saartel, avastades need nii ka vendade Raudade jaoks. Just suvistest vahetutest kalurielu muljetest kasvavad välja Adamsoni loomingu paremikku kuuluvad teosed — «Hülgekütt Pakri saarelt» ja «Äreval ootel». Neis murrab Adamson läbi akadeemilisest romantismist ja jõuab olustikulise realismini.

Eesti ajakirjandus tutvustab Adamsoni kunsti samuti küllaltki ulatuslikult. Tuuakse ära Peterburi kunstikriitika tunnustavad hinnangud tema teostele. Skulptori esinemiste puhul Provintσιαalmuuseumis juhitakse tähelepanu, et «Eesti ringkondadele» on tähtis näha tööd, mis kujutab «Kalevite kange poja võitlust Sarvikuga». Soovitakse, et näitusel «palju osavõtmist oleks, iseäranis ka sugurahva poolt». Ka Adamsoni loomingus hinnatakse esmajoones eestiainelisi teoseid. Kuigi Weizenbergi nimega võrreldes kohtame Adamsoni nime eesti ajakirjanduse veergudel vähem (ta ei ole ühiskondlikult aktiivne, ei esine ise artiklitega), räägib tema kui kunstniku autoriteedi kasvust asjaolu, et «Russalka» monument tellitakse 1900. a. Adamsonilt.

Paul Raua asumine kunstnikuna tööle kodumaal 1894. a. ei kajastu eesti kunstielus. Düsseldorfis Kunstiakadeemia veendunud kasvandikuna lülitub ta balti-saksa kunstiellu, leides portretistina tööd mõisates. Kuid ühistel matkadel Adamsoniga ja tookordse kunstiõpilase K. Rauaga eesti saartel loob ta arvukalt töid eesti talupojast ja tema elu-olust. Seda südamlitku realistlikku lehekülge eesti kunsti arengus ulatub kunstipublik nägema alles aastakümneid hiljem. Esialgu jäävad need kunstniku mappi. 1898. a. esitab P. Raud neist 6 etüüdi muuseumi kunstiosakonna näitusel, kuid need ei leia balti-saksa kunstikriitikas hindamist. Eestlastele oli ilmselt võõras tööde etüüdlikkus, kuigi eestlase P. Raua esinemist näitusel mainitakse. Väga väärtuslikud meie kunstipärandis on samuti K. Raua joonistused, kuid ka need ei jõua vaatajani. Kodumaal elavate eesti kunstnikena nimetatakse ajakirjanduses veel C. Reisbergi ja B. Johanson. C. Reisberg oli lühemat aega õppinud Peterburis Kunstide Akadeemias. Kurdetakse, et mõlema edasiõppimist takistab majanduslik kehvus. On iseloomulik, et O. Hoffmanni ei nimetata eesti kunstnike hulgas.

Mis puutub eesti kunstikriitikasse, siis suur osa 90-ndate aastate kunstiküsimusi käsitlevatest artiklitest on informatsioonilised. Nagu öeldud, informeeritakse lugejaid eesti kunstnike esinemistest Peterburis ja välismaal, tsiteeritakse nende teoste antud hinnanguid. Selle kõrval tutvustavad osa artikleid kunstnike loomingut, püüdes võimalikult ilmekalt ümber jutustada teoste sisu. Tõstes kilbile rahvuslikul temaatikal loodud tööd, innustavad ja julgustavad need kunstnikke eesti ainestiku kujutamise avardamisele. 1896. a. selgitab «Olevik» oma lugejatele sõna «kriitika» tähendust. «Kriitika on ühe asja mõtte, seisukorra jne. otsustamine, arutamine ja arvustamine... Kriitika ja laimuse vahel on suur vahe, kõik seda ei tea. Meie juures seda laimamiseks nimetatakse.» 90-ndate aastate lõpu eesti kunstikriitikas saab alguse võitlus akademismi vastu. Niihästi Düsseldorfis töötav A. Laikmaa kui ka tundmatu autor Peterburist püüavad «Oleviku» veergudel selgitada uusi suundi kunstis, eriti maalikunstis. Laikmaa tõstab esile I. Levitani, K. Korovini, V. Serovi, S. Maljutini, Alb. Benois jt. vene kunstnike impressionistide töid, sest neis «mõte (idee) tahtmine on, mis töö eel käis... ilma et tundmus piinliku pitka tehnika teel ära jahtuda oleks võinud». Tundmatu autor Peterburist juhib tähelepanu muutustele rootsi, norra ja taani kunstnikkude tööviisis «paari pintsli tõmbamisega elurikast kaju ette kanda. Välimise töö poolest on mitmed pildid nagu pooleli jäätud, see aga ei takista sisust aru saamist. — See on uus tundmata maailm meile». Vastasrind, eesotsas Weizenbergiga, kaitseb «ilu tundmust» kui «taevalikku andi». «Meie aja kunst ei või küll mitte kiidelda, sest ta on õige kahjatsemise väärt madalale järjele langenud, kus enam iluduse ja inetuse ning jõleduse vahel vahet ei osata ehk ei taheta teha. Kunstnikud valivad poriaugu iluduse hallikaks, nii et jõledus astub iluduse asemele, ja alatur nähtust ülendatakse... Kas ei oleks mitte parem kasuliku töö kallal vaeva näha, kui lõuendit näutuks teha, nagu seda moodi realismus nõuab,» kirjutab Weizenberg nõrdinult. Kriitika, eriti kirjanduskriitika elavnemine ajendab varsti vaidluse kriitika vajalikkusest üldse. Ühelt poolt väidetakse, et koolis on õige arvustamise koht. Teine pool leiab, et «avalikud tegelased väga hellad on. Kui ajaleht ei avalda kõlavat kiitust, vaid arvustab puudusi, siis on arvustajal ainult viha ja vaenu oodata — teda süüdistatakse kuritahtlikus laimamises, pahatahtlikus teotamises, alatus eravihas, valeskuses, ebatões jm.»

Seoses kriitika elavnemisega kerkib üles ka erialase sõnavara küsimus. «Rahva Lõbu-leht» teeb

1898. a. katsed luua erialast terminoloogiat. Saksa-pärane «kunst» soovitatakse asendada sõnaga «võidus», lähtudes sõnast võima, nagu sõnast teadma tuleneb sõna teadus. Maalikunst on «vaavavõidus», skulptuur «kujuraievõidus», kunstnik on «võidlane». 1901. a. soovitab «Olevik» artiklite sarjas «Voolistiku ilmast» uusi sõnu: lugus — kunst, lugunik — kunstnik; esim — originaal; kuju — figuur; lamesk — reljeef jpm.

90-ndate aastate keskel asutavad eestlased «päevapildikodasid». Eesti kunsti populariseerimiseks tõstetakse nüüd küsimus valmistada müügiks Kõleri, Weizenbergi ja Adamsoni teostest fotosid. Illustreeritud ajakirjadest toovad kunstist reproduktsiooni «Linda» ja «Rahva Lõbu-leht», ka «Postimehe» erilisa, kuid ainult paar korda aastas, eelistades seejuures sentimentaalseid maastikke saksa maalist.

90-ndate aastate eesti kunsti eluloomustuses tuleb lõpuks peatuda asjaolul, mis aitas ette valmistada tõusu XX saj. alguse eesti kunstis. Nimelt kasvab nüüd järsult eesti kunstiõpilaste arv Peterburis. Suur osa selles on Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi õhtukursustel ja selle joonistusõpetajal R. von zur Mühlenil. Kursuste eesmärgiks oli Tartu käsitöölise praktilise tööoskuse tõstmine. Nimekamad mööblitööstused tegid oma tööliste kursustel õppimise kohustuslikuks ja kandsid kõik kulud. Seega olid õhtukursused tegelikult esimeseks kunsti õppeasutuseks kodumaal, mille ukсед olid avatud ka eestlastele. Kursustest osavõtt oli arvukas. 1896. a. «Postimehest» loeme, et kursuse lõpetas 87 õpilast, neist kaheksateistkümmele anti heade joonistuste eest auhindu «raamatuid ja joonistuse-riistu». Pühapäeviti õpetas R. v. zur Mühlen ka maalikunsti algmeid. Siit viidigi kaasa tärnanud kunstihuvi ja kõiki raskusi trotsides, silme ees kuulsad suguvendad, rajati teed edasi Peterburi, Müncheni ja lõpuks Pariisigi. 1898. a. propageeritakse «Postimehes» «joonistamise koolmeistriks» õppimist Peterburis Stieglitzi joonistuskoolis, kus nõutavaks eelhariduseks on ainult linnakool, õpperaha väiksem kui Akadeemias ning andekatele makstakse kooli poolt abiraha. Sajandi vahetusel õpib Peterburis, põhimiselt Stieglitzi kunstikoolis, umbes paarkümmend eestlast, neist suur osa Tartu õhtukursuste kasvandikud. Sajandi algul tõuseb Müncheni kui kunstlinna populaarsus. Kõigist neist kunstiõpilastest loodetakse, et nad «minnes tööle suurtes linnades ei unusta oma kodumaad ja rahvast». Et nad asuksid tööle kodumaal, et nad looksid siin omanäolise rahvusliku kunsti, sellest ei juleta veel unistada. Rahuldutakse ja tuntakse uhkust eestlastest kunstnike olemasolu üle.

Kuid vastu ootusi kasvavad uue sajandi künnisel eesti kunstnike read kodumaal kiiresti. 1899. a. asub Düsseldorfist Tallinna A. Laikmaa, 1901. a. Paidesse A. Thomson, 1902. a. pöördub Leipzigist Tartusse tagasi M. Pukits, 1903. a. asub Münchenist Rakverre K. Raud, 1904. a. Pariisist Tartusse K. A. Hindrey, 1905. a. Peterburist Tallinna O. Jungberg, 1906. a. Peterburist Tallinna V. Päts ja A. Promet. Neevalinnas jätkavad tegutsemist Weizenberg ja Adamson. Oma sõna kodumaise kunstielus ütlevad ka juba Peterburi kunstiõpilased.

Balti-saksa kunstnikele samaaegselt elujõulist täiendust ei tule. Tallinnas jätkab energilist tegutsemist Provintsiaalmuuseumi kunstiosakond. 1900. a. kevadel toimub ulatuslik III kunstinäitus Peterburi ja Moskva kunstnike osavõtul. Eksponeeritakse ka kunstkäsitöid. Nagu tavaliselt, tutvustavad näitusel oma töid ka baltlased. 1901. a. korraldab kunstiosakond V. Vereštšagini teoste näituse. Uudisloomingu tutvustamiseks kasutatakse endiselt ka raamatu- ja kunstikaupluste aknaid. Eriti aktiivne ja loominguiliselt produktiivne on K. von Winkler. Tema eestvõttel toimuvad kohalike baltlaste teoste näitused ka Tartus ja Pärnus. Tartus jätkab R. von zur Mühlen tööd Saksa Käsitöölise Seltsi õhtukursustel (Peterburi edasi õppima siirdub siit 1902. a. J. Koort, 1903. a. K. Mägi jt.).

1899. a. lõpul asutavad baltlased «Baltikumi Kunstihuvi Edendamise Rändnäituste Seltsi» (Baltische Verein zur Förderung des Kunstinteresses durch Wanderausstellungen). Seltsi ülesandeks on välismaa kunstnike loomingu rändnäituste korraldamine Riias, Liibavis, Miitavis, Tartus ja Tallinnas. 1900. a. alates toimuvadki rändnäitused näit. Münchenis, Amsterdamis jt. kunstikeskustes elavate kunstnike teostest. Eksponaatide arv tõuseb üle saja, kuid nimekaid meistreid on vähe. Nendel näitustel esinevad samuti kohalikud baltlased. Kuigi rändnäitusi tutvustatakse saksakeelses ajakirjanduses väga laiaulatuslikult, lõpevad need suure kahjumiga ja korraldajad kurdavad kunstihuvi ning arusaamise puudumise üle haritud ja jõukates kihtides.

Baltikumi kunsti suurürituseks on 1905. a. kunstinäitus Riias, mis pidi tutvustama Baltikumis elavate kunstnike loomingu. Eesti kunstnikest esinevad Riias P. ja K. Raud ning A. Laikmaa. Viimane eksponeerib muuseas ka «Kaugelt näen kodu kasvamas...», millele, nagu omal ajal J. Kõleri maalile «Ärkamine nõidusunest», saab osaks halvustav vastuvõtt.

Eesti kunsti XX saj. alguses kujuneb sündmuste poolest küllalt rikkaks, kuid see on endiselt

A. Laikmaa. Vigala taat. Pastell. 1904.



organiseerimata ja killustatud. Kunstnikud tegutsevad põhiliselt üksikult.

Laipmani nimi ilmub, nagu mainitud, meie ajakirjandusse XIX sajandi lõpul. Asunud kodumaale, ei rahulda teda ainult teadmine, et on ka eesti kunstnikke, et balti-saksa kunstielu kõrval on juuri ajamas ka eesti kunstielu. Laikmaa läheb otsustavale rünnakule eesmärgiga, võtta kodumaises kunstielus juhtpositsioon eestlaste kätte. Sellest kasvab ühelt poolt välja Laikmaa balti-saksa kunsti ründav kunstikriitiline tegevus, teiselt poolt eesti kunstnikke ja kunstioopilasi ühisrindesse koondav, kunstielu organiseeriv ning pedagoogiline tegevus. Põhja-maade kunsti eeskujul tõstab Laikmaa teravalt päevakorda ka eesti kunsti rahvusliku vormi küsimuse. Sellest omakorda tuleneb tema huvi ja sügav tähelepanu rahvakunsti vastu. Kõik see laia-

ulatuslik ja mitmekülgne tegevus tõstab Laikmaa eesti kunstielus XX saj. algul keskseks kunstnikuks.

Olulise tähtsusega Laikmaa kui kunstniku kujunemises on tema reis 1900. a. Pariisi maailmanäitusele. Siin tunneb ta erilist huvi kunstiosakonnas esitatud impressionistide loomingu vastu. Tagasiteel viib peatus Münchenis teda vahetusse kontakti juugendstiiliga. «Sõbra K. Rauaga käisin siin palju koos», meenutab Laikmaa hiljem. Elades 1901—1903 Haapsalus, võtab Laikmaa eesti kunstielust osa peamiselt kunstikriitiliste artiklitega. Laikmaa mõistab, et ainult loovkunstilise tegevusega eesti kunsti eluõigust kodumaal ei kindlusta. Esmajoones oli vaja kasvata rahvast, luua keskkond, kes mõistaks kunsti ja suhtuks pooldavalt sellesse, mis tõi uus sajand. Ja Laikmaa sulg on sapine. «Mida Tallinnas hra Steinfelsi ruumides kohalike maalijate töödest näha saa-

me, siis võib seal ainult v. Winklerist kui kunstnikust kõnelda, muud teised on enam-vähem käperdajad, kellel aimugi pole, mis kunst on». Või teisel: «Meie maal valitsevad maalimise kunsti asjus üldse nii lapsikud arvamised, et õpetust hädasti vaja on. Üsna haritud inimesed vaatavad siin kunstitööd ikka ainult pealiskaudselt, käsitöö, tehnika küljest. On miski asi nende arvamise järele hästi joonistatud, libedaste maalitud, «värvitud» ei taha ütelda ja veel libedamini lakeeritud, siis on see kõige ülem kunstitöö.» Seda kõike oli vaja seda enam, et ka vastasrind püüdis levitada oma kunstimõistmist ja säilitada valitsevat positsiooni. Nii loeme näiteks 1900. a. «Postimehest»: «Hr. A. Grass pidas Pärnu linna gymnasiumi saalis kaunis suure kogu kuulajate ees ettelugemisi... Ime kuidas hr. Grass kodumaa kunstnikkusid sugugi tundma ei näinud. Kuna ta kõigest S a k s a m a a meestest, kelledest mõned oma kunstitööde poolest mitte väga tähtsad ei ole, pilte ette oli näidanud, võis hra. Grass ainult üht ainust Vene kunstnikku Antakolskit nimetada. Oma suguvenna Adamsoni ja Weizenbergi tööd... ei lausunud kõneleja sõnagi.» Või teine artikkel aastast 1901 tookordse gümnaasiumi õpilase Gustav Suitsu sulest. «Miks keelatakse meile meie

osa? ... missuguse õigusega siis need inimesed, kes meie ülikoolilinnas esimese suurema pildinäituse toime pannud, kunsti toodeid [I rändnäitus] Eesti ringkondade eest nagu katte alla püüavad suruda... mõnede kohalikkude tegelaste meelest ei tohiks ju vähemalt kunsti toodeid seega «profaneerida» ehk roojastada, et neid ka Eesti ringkondadele, kes ju veel hiljuti teiste tõugatavad ja tallatavad olnud, kättesaadavaks tehtaks.»

Asumise järel Tallinna 1903. a. rakendab Laikmaa oma energia kunstipedagoogilisele, loovkunstilisele ja kunstielu organiseerivale tegevusele. Söötis kunstipõllu harimisel oli tema jõust vähe, tuli luua eesti kunstnike ühisrinne. Ja juba sama aasta sügisel ilmub ajalehes «Teataja» Laikmaa «Üleskutse», milles ta esitab eesti kunstielu organiseerimiseks ulatusliku tegevuskava. Ta püstitab esmalt baltlasi irriteeriva põhimõtte — «Kunst on aga kõikide päralt!» Selleks on vaja asutada eesti kunstiselts, kes korraldaks eesti kunsti näitusi, ostaks töid, asutaks muuseumi, peaks kõnesid kunstist, toetaks kunstioopilasi ja korjaks vanavara. «Rahva käes on aineid vanast Eesti kunstist, selle iselaadist, — neid tuleb korjata, alal hoida, enne kui need täitsa kadunud on, ja nende peale võib mõndagi uueste üles ehitada.» Kuigi Laikmaa visalt ja järjekindlalt võitleb seltsi loomise eest, kinnitatakse põhikiri alles 1906. a. lõpul. «Üleskutse» aga äratab kultuuriringides tõsist tähelepanu. Üheks otseseks reageeringuks sellele on Gustav Suitsu artikkel samal aastal — «Kujutavast kunstist Eestis ja Kalevipoja piltidest». Nentunud, et eesti kirjandus ja helikunst on kujunenud juba kindlateks mõisteteks, märgib Suits: «Kui aga ütelda «Eesti kunst» siis kõlab see nagu võõralt, meie ei ole sellega veel ära harjunud.» Ta leiab, et eesti kunstnikud on eestiainelisi teoseid loonud muu loomingu kõrval ja needki on rahvale võõraks jäänud. Eesti kunstiga on seega algust tehtud, aga iga kunst peab esmajoones r a h v u s l i k olema, sellest peab «rahva iselaadi ilmutav stiil silma paistma». Selleks tuleb õppida tundma rahvariiete värvide kooskõla ja kaunistuste iseloomu. Eesti rahvuslikule kunstile tuleb aga põline põhi panna «Kalevipoja» illustreerimisega. Suits jätkab: «Selle ülesande kallale võib üksnes see asuda, kel tõesti iseseisev, algupärane talent on. Sest siin tuleb l u u a... «Kalevipojale» on omane tihti fantastiline ehk ebamääraselt liikuv meelekujutus. Loodus on täis salavõimusid. See omadus peab ka piltides ilmsiks tulema...» Suits soovib soomlaste eeskujul hankida eepose illustreerimiseks raha piduõhtutest, korraldada korjandusi ja siis viia kunstnike vahel läbi võistlus.

«Kalevipoja» illustreerimine jääbki eesti kunsti

A. Laikmaa. Töölisalbumi «Edasi» 1 kaanepilt. 1905.



J. Cilleoja toim. töölisalbum

A. Laikmaa

Edasi 1 1905 kaas

katsekiviks aastakümneteks. Suitsu ja Laikmaa ühistest seisukohtadest saab alguse sõprus ja koostöö.

1903. a. sügisel asutab Ants Laikmaa Tallinnas püsiva ateljeekooli — esimese eesti kunstikooli. Ta kuulutab ajalehtedes, et õppemaks oleneb õpilaste «varalisest kehvusest kuni priikoolini». Seega emakeelne, isegi osale tasuta kunstiharidus. Teame, et vähe ei olnud juhuseid, kus Laikmaa õpilasi isegi majanduslikult toetas. Õpilaste arv seetõttu kasvas pidevalt — 1905. a. oli ateljeekoolis üle kolmekümne õpilase, õppemaksu maksid põhiliselt baltlased. Eesti kunstiajalukku läksid neist P. Burman, J. Greenberg, O. Kallis, O. Krusten, L. Oskar, A. Uurits jt. Seega ei seisnud Laikmaa Tallinnas enam üksikuna. Kõigist õpilastest ei saanud loomulikult kunstnikke, kuid Laikmaa ateljeekool oligi kultuurikoldeks laiemas mõttes. Siin tehti palju noorte üldise silmaringi laiendamiseks. Teame, et eestlastest gümnaasiumiõpilased andsid ateljeekooli õpilastele tasuta üldhariduslikke tunde; siit said noored kaasa usu eesti kultuuri tulevikku. Ateljeekool näitas ka arvukate andekate noorte olemasolu, kellel varem puudusid edasiarenguks võimalused, ja see tõstis rahva iseteadvust. Suviti saatis Laikmaa oma õpilasi vanavara korjama. Kunsti tutvustamiseks organiseeris ta neile ekskursioone — 1904. a. Helsingisse ja 1905. a. kevadel Peterburi. «Ei sõitnud me harilike reisijate moodi, vaid nõu mööda. Üürisime mõne laeva, võtsime oma toidu, oma koka, võtsime reisijad oma kilda alama hinnaga, kui oli harilik sõiduhind, ka jõukamaid inimesi ja saime nii priisõidu oma kehvadele kaasasõitjatele-õpilastele,» kirjutab Laikmaa.

Laikmaa töötab energiliselt kaasa ka eesti seltsides. Ta on tihedalt seotud spordiseltsi «Kalev», teatri «Estonia» ning nii ajalehe «Teataja» kui ka rühmituse «Noor-Eesti» ümber koondunud eesti kirjanduse ringkondadega. Ta loob sidemed samuti eesti kunstiõpilastega Peterburis ja tõmbab neid kaasa ühistesse üritustesse kodumaal.

Kõige selle kõrval võtab Laikmaa aktiivselt osa revolutsioonilisest tööliikumisest, kavandab 1905. a. tööliste võitluslippe ja loosungeid. 1906. a. kavatseb ta koos Ed. Vildegaga satiiriajakirja «Reinuvader» väljaandmist. Ta tõmbab revolutsioonilisse liikumisse kaasa ka oma õpilased. Ateljeekooli õpilased kujundavad J. Lilienbachi töölisalbumi «Edasi» I, mille kaanejoonisel annab Laikmaa esimese kunstiküpse töölise-revolutsionääri kuju eesti kunstis.

1901. a. asub Paidesse tööle kunstnik Albert Thomson, kes oli õppinud Riias ja Saksamaal. Ta hakkab siin juhatama nn. joonistamise õhtukooli Karskuse

Kuratooriumi juures. Kahjuks sureb ta järgmisel aastal. Kursusi juhatab siis paar aastat Thomsoni parim õpilane R. Lepik. 1904. a. kohtame Lepikut juba Laikmaa ateljeekoolis. Paide joonistuse õhtukool viib kunsti juurde ka J. Greenbergi, kes samuti läheb üle Laikmaa ateljeekooli, ja A. Roosilehe, kes jätkab edasiõppimist Peterburis. Seega oli esimeseks tagasihoidlikuks eesti kunstikursuseks lühikest aega tegutsenud Paide joonistamise õhtukool.

Mart Pukits töötab Tartus 1902.—1904. a. graafikuna ja ajakirjanikuna. Mõnevõrra tunti tema nime varasemate joonistuste ja illustatsioonide kaudu «Rahva Lõbu-lehes» ja «Postimehes». Nüüd ilmub Pukitsa juugendlikke puulõikeid ja joonistusi ajakirjas «Linda». Ta teostab ka värvilises puulõikes kaane K. E. Söödi luuletuskogule «Mälestused ja lootused», mis tõstab nimetatud väljaande esikohale eesti tookordses esimesi samme astuvas raamatukujunduses. Kunstielust laiemas mõttes Pukits osa ei võta.

XX saj. eesti kunstielu teine suurkuju K. Raud tuleb, nagu märgitud, kodumaale 1903. a. Järgmisel aastal asub ta Tartusse. Kui Laikmaa asus võitlema kunstirinde kõikides lõikudes, siis K. Raud valib arvukate küsimuste ringist algul põhimiselt ühe. K. Raua nimi eesti sajandi alguse kunstielus seostub sihipärase ja järjekindla võitlusega eesti kunsti rahvusliku vormi eest, sest «igal rahval, kel kunst olemas, rahvuslik omalaadiline kunst olgu». Rahva kunstimaitse kasvatamiseks esineb ta sõnavõttudega ja kirjutab arvukalt artikleid. Töötades Tartu Eesti Põllumeeste Seltsis käsitöö osakonna kunstilise nõuandjana, rakendab Raud otseste tööülesannete kõrval kogu oma energia ja suure veenmisjõu ülemaalse esemelise vanavara kogumise organiseerimiseks. Kui varem nähti ainelises vanavaras ainult eeskuju rahvuslikule käsitööle, siis K. Raud nagu Laikmaagi rõhutab rahvakunsti suurt osatähtsust just arenevale rahvuslikule kujutatavale kunstile. Suurt kunstikasvatustööd teeb ta ka 1906. a. asutatud esimese eestikeelse tütarlaste eragümnaasiumi joonistusõpetajana.

K. Raua ja Laikmaa energiline tegevus tõmbab eesti kunstielu mõnel määral kaasa 1904. a. püsivalt Tallinna tööle asunud P. Raua. Tema loomingus leivad nüüd koha ka eesti intelligentsi esindajate portreed, saavad alguse katsetused «Kalevipoja» teemadel.

Samaaegselt K. Rauaga asub Tartusse K. A. Hindrey, Tal on seljataga kunstiõpingud Peterburis, Münchenis ja Pariisis. Ta asub tööle ajalehe «Postimees» toimetusse. Hindrey mälestustest loeme: «Pariisi kerge elegantsi järele vastastikusel läbikäimi-

ses kui ka välimuses tundus meie kodune kohmakus hingematvana... seisin hotell Londoni ukstel... mõni päev pärast siiajõudmist ja vaatlesin peaaegu õudusega täidetud võõrastava uudishimuga kirikutest tulevat rahvast, vanu ja iseäranis noori, kuidas nad kõik endid iga ilutunde vastu olid nagu pampudesse ja paunadesse mässinud, nagu vateeritud kuklid... Eesti raamatukaupluste akendel seisis brošeeritud köited, trükitud halval paberil, odavate hallide kaantega... minu Tartusse asumise ajal sääl kunsti ei olnud... Selle üle me siis kõnelesime [eesti rahvakunstist], nagu ma hiljem ka Kristjan Rauaga palju olen kõnelenud mustritest ja Eesti ornamentikast, alati aga tähele pannes, et mul siin kõik teadmised puuduvad, isegi iga and sääl näha kaunidust või isegi huvitavust, kus teised võisid olla vaimustatud.» Hindrey ei tunne seega vajadust seista võitluskaaslasena K. Raua kõrval. 1905. a. hakkab ta toimetama kodanliku leeri karikatuuri-ajakirja «Sädemed», asudes nii eesti kunstnike ja kunstiõpilaste vastasrinda, kes 1905. a. revolutsiooni käigus aktiivselt võitlesid revolutsioonilises ajakirjanduses.

Aleksander Prometi ja Voldemar Pätsi tegevuse algus langeb vaadeldud perioodi lõppu. Asunud 1906. a. Tallinna, töötavad nad algul tihedas koostöös Laikmaaga. Promet esineb kõnedega kunstist, avaldab kunstikriitilisi artikleid ja kuulutab ajalehes, et annab eratunde ja valmistab «raamatute, plakatite, kuulutuste ilustusi, joonistab dekoratsiooni kunsti projektisid ja maalib näoilpe».

Peterburis loominguliselt aktiivselt töötav Adamson on endiselt tihedalt seotud kodumaaga, eriti seoses «Russalka» monumendi püstitamise ulatuslike töödega. 1900. a. toimub Provintssiaalmuuseumis tema teoste näitus. Üksikute teostega esineb ta ka muuseumi kunstiosakonna näitusel. Suvepuhkuste ajal võib Adamsoni kohata Paldiskis. Ajakirjanduses on Adamsoni loomingust palju juttu seoses tema 25. tegevusjuubeliga 1904. a. Kuid võrreldes kodumaal elavate kunstnikega jääb ta juba kõrvalseisjaks.

Weizenberg moodustab sajandi alguse eesti kunstielu pooluse, mida nimetatakse «vanad». Ta külastab sageli kodumaad, on energiline ja teotaheline, kuid ei suuda pidada sammu revolutsiooni ettevalmistavate aastate sündmustega. Temast kirjutatakse vajaliku lugupidamisega, kuigi märgitakse, et «Weizenbergi kunsti jõud on minevikus, teda mälestatakse ta mineviku tööde järele». Weizenberg on sellest sügavalt solvunud ja kirjutab endise ägedusega artikleid «paleusliku» kunsti kaitseks. 1902. a. avaldab Weizenberg ajalehtedes üles-

kutse püstitada mälestussammas Aleksander I-le. Ta käib isiklikult korduvalt Tallinnas mõttele poolehoidjaid otsimas. 1903. a. soovitab ta monumendi püstitada Tartusse ja tutvustab Raekoja saalis kahte kipskavandit. Revolutsioonipäevil avaldab Weizenberg tagurlikes eesti ajalehtedes paarkümmend artiklit («Kas ülekohut teha või ülekohut kannatada?», «Miks te tülitsete?», «Valitsuse vastased, kes need on?»), kus kutsub üles elama leplikus üksmeeles nii sakslastega kui ka omavahel.

Kunstnike asumine tööle kodumaal tõi seega kaasa suure murrangu eesti kunstielu kõigil aladel. See ilmnes selgelt ka kunstinäitustel. Kui eelmisel sajandil eesti kunsti tutvustavad väljapanekud tähendasid põhiliselt 2–3 teost ja paari fotot, siis nüüd võime rääkida kunstinäitustest selle sõna otseses mõttes. Tallinna kunstiellu tulid Laikmaa ateljeekooliga iga-aastased õpilastööde näitused — 1903. a. I näitus Provintssiaalmuuseumis, hiljem kunstniku korteris. Et näituste kunsti tutvustavat osa tõsta, teatatakse ajakirjanduses, et «Laipmann ise või tema õpilased on lahkelt valmis igale vaatajale täielist juhatust ja seletust andma». Ateljeekooli näitusi külastati elavalt ja need olid eesti tagasihoidlikus kultuurielus sündmusteks. Artiklites juhitakse tähelepanu sellele, et Laikmaa ja ta õpilased on isikuid «südarahva seast üles otsinud». Neil näitustel tutvustatakse ka Laikmaa õpilaste katsetusi Kalevipoja teemal. Siin esitab Laikmaa samuti enda loomingut. Ta portreteerib eesti intelligentsi esindajaid, oma võitluskaaslasi (Marie Under, Otto Herman, A. Adamson, Marie Mieler jt.) ja talupoegi (Vana Aitsam, Torgu Madis, Taat Jürist jt.). Nende töödega tuleb eesti kunsti tagasihoidlikul kujul impressionism. Agitatsioonilistest eesmärkidest kasvavad välja Laikmaa «Kaugelt näen kodu kasvamas...» ja M. Gorki portree. Peab mõistma Laikmaa kaasaega, et mõista neid portreid õigesti. Kreutzwaldi portree lõi ta lauluisa 100. sünnipäeva tähistamiseks. Seda tutvustati rahvale esmakordselt «Estonia» seltsis juubeliaktusel. Aktuse kirjeldusi võime lugeda omaaegses ajakirjanduses. Kui eemaldati kate portreelt, oli saalis hauavaikus. Eestlastel ei olnud emakeelset kooli, kutselist teatrit, ta oli lükata ja tõugata — tal oli ainult parema tuleviku lootus. Seda oli kunstnik sügavalt mõistnud ja tabanud. Kreutzwaldi portreest laseb Laikmaa, kui maa ägab karistussalkade haardes, valmistada Münchenis värvilise reproduktiooni, ja nii viib see pildike 1908. a. kodudesse protesti ja uut lootust. Sellega on seletatav reproduktiooni ennekuulmatu levik.

Tartus teeb eesti kunstinäituste korraldamisel

suurt tööd K. Raud. Tema algatusel eksponeeritakse Eesti Põllumeeste Seltsi näituse käsitööosakonnas kujutavat kunsti. 1905. a. esineb Laikmaa Gorki portreega, V. Päts ja G. Mootse Peterburist akvarellide ja joonistustega. Sellest kasvab välja eesti kunstielu suurüritus, eesti kunsti ülevaatenäituse mõte. Ettevalmistustöödega alustatakse 1906. a. kevadel. Ajalehtedes tutvustatakse näituse eesmärki — koondada eesti kunstnikke, esitleda neid rahvale ja luua sidet mõlema vahel. Et võimaldada kõigi osavõttu, tasus teoste saatekulud Põllumeeste Selts. Kunstinäitus toimub 12.—20. augustini, nüüd juba iseseisva osakonnana Eesti Üliõpilaste Seltsi ruumides. Näituse ja selle läbiviimisega seotud küsimuste kohta on materjale Eesti NSV Riiklikus Ajalooarhiivis. Seal säilitatakse ka näituse nimekiri. Eksponeeriti Köleri, Maibachi, Weizenbergi, Adamsoni, Laikmaa, Hindrey, Thomsoni, Mootse, Lepiku, Kuusiku ja rea asjaarmastajate töid. Laikmaa tutvustab ennast 24 pastelliga. Adamson esineb 5 skulptuuri ja maalidega, Weizenberg 4 skulptuuriga, Hindreylt on karikatuure ja õlimaale. Köleri teoste valik on väike ja juhuslik. Maibachi tutvustatakse esmakordselt kodumaal ja seekord ülevaatlilikult ligi paarikümne tööga, mis saadi Peterburist. K. Raud, kes kõigiti aitas kaasa näituse läbiviimisele ja oli üheks näituse kujundajaks, jäi ise kõrvale. Ei esine ka Promet ja Päts. Näituse ajaks sõitsid Tartusse Adamson ja Weizenberg. Näitus äratas elavat huvi, aruannete põhjal müüdi nädala jooksul 3824 piletit. See ajendas A. Kitzbergi avaldama kirjutise «Hädakisa kunstinäituselt». Talle teeb muret, et näitusel ei ole kedagi, kes seletaks. Võõrastatakse alasti skulptuure, ei mõisteta Adamsoni allegooriliste teoste sisu, maale vaadatakse lähedalt ja otsustatakse «Küll on pokerdus, värvi päris hunnikus pääl!» Mõistetakse hästi ainult Maibachi. Näituse tulemusena rahvaga mingi side, kuigi nõrk, siiski loodi. Halvem oli aga lootusega koondada kunstnikke ja kunstiõpilasi. Revolutsioonilise meelestatuse pärast Stieglitzi kunstikoolist väljaheidetud Koort, Mägi, Triik jt. kuulutasid näitusele, kus esineb Weizenberg, «protestiga boikoti». Ka näitust tutvustavates artiklites rünnatakse teravalt Weizenbergi loomingu. Kõige paremini hinnatakse kriitikas Adamsoni.

Seoses eesti kunstinäitustega tuleb mainida veel Paul ja Karl Burmani teoste näitust 1906. a. Proviintsiaalmuuseumis (Paul õpib Laikmaa ateljees, Karl Peterburis). Näitust aitab organiseerida Laikmaa, et hankida noormeeste raha edasiõppimiseks välismaal. Kõik esitatud tööd on mõeldud müümiseks.



A. Laikmaa. Naerev neiu. Pastell. 1904.

1906. aastal hakkab nihkuma ka teine eesti kunstielu suurüritus — kinnitatakse lõpuks Eesti Kunstiseltsi põhikiri, mille Laikmaa seejärel avaldab ajalehtedes. Seltsi asutamise koosolek toimub 1907. a. algul. Presidendiks valitakse Laikmaa, abiks Päts, muuseumi hoidjaks Promet. K. Raud saadab Laikmaale järgmise kaardi: «Armas Ants! Tulla võimata. Soovin Su ettevõttele kõige paremat kordaminemist! Seltsil on suur ja Eesti elule nii tähtjas ülesanne!» Mõni kuu pärast seda areteeritakse Laikmaa revolutsioonilise tegevuse pärast ja pagendatakse Baltikumist. Selts jääb varjusurma.

Laikmaa, K. Raua ja Weizenbergi kunstikriitilistest ja kunstiteoreetilistest artiklitest oli juttu juba eespool. Kunstiküsimuste arutlemisest võtavad osa ka kirjanikud G. Suits, A. Kitzberg, E. Enno. Jooksuvat kunstikriitikat kunstinäitustest kirjutavad sageli ajakirjanikud. Kui XX saj. esimestel aastatel on endiselt peamiseks võitlus akadeemilise kunsti vastu, siis 1907. a. jõutakse mitmes artiklis sümbolismi ja impressionismi teoreetiliste lähtealuste

selgitamiseni. Kunstikriitilistes artiklites tõuseb nüüd üles ka kunsti «sihilikkuse» nõue, sest «ühiseluline jagunemine» on eestlaste keskel juba silmapaistvalt maad võtnud. «Ja iseenesest on arusaadav, et söönud kodanlasele see kunst ei meeldi, mis vaeste inimeste häda kujutab».

Alates 1903. a. toimub edasimineku ka eesti kunsti tutvustamises illustreeritud ajakirjades. Perekonnaleht «Linda» hakkab nüüd ilmuma Tartus igal nädalal ja avaldab järgmiste aastate jooksul regulaarselt reproduktsioone eesti kunstnike teostest, osa neist isegi lisana kriiditahvlitel. Üldilmelt on kunstiteoste valik «Lindas» väga alalhoidliku maitsega. Tutvustatakse Weizenbergi, Köleri, Pukitsa, Thomsoni, Hindrey, Kuuse, Risti, Jungbergi, Mootse jt. teoseid. K. Raua töödest vastavad toimetaja maitsele kahjuks 80—90-ndate aastate alguse romantilised, vähe isikupärased joonistused. Tema

uue loomingu ilmub ainult üksikuid vinjette ja revolutsiooniline joonistus «Millal?». Samaaegselt eestlastega tutvustatakse ka R. von zur Mühlent. Hoopis värskemaid tuuli toob «Noor-Eesti album» 1905. a. Mõningaid puulõike illustratsioone avaldab ka «Rahva Lõbu-leht». Ajaleht «Hüüdja» tõstatab isegi mõtte asutada eesti kunsti kuukiri «Võidus».

Eriküsimuse moodustab eesti poliitilise satiiri ja karikatuuri väga hoogne areng revolutsiooniasjatel. Seda aga on kunstiteadlased I. Solomõkova ja R. Loodus üksikasjaliselt valgustanud.

Ajavahemikul 1890—1905 võitsid kodumaises kunstielus samm-sammult ikka rohkem pinda eestlased. Baltisakslased tõrjuti üha rohkem kõrvale. Mõiste «eesti kunst» sai kindla sisu. See ei mõjunud enam võõrastavalt. Visas töös ja võitluses rajati neil aastail kindel põhi eesti rahvuslikule kunstile.

A. Laikmaa. Vallinkoski. Pastell. 1908.



EESTI KUNSTNIKUD
VÄLISMAAL 1905. A.
REVOLUTSIOONILE
JÄRGNENUD
REAKTSIOONIAASTAIL

Eha Ratnik

1905. a. revolutsioonilised sündmused olid pöördealise tähtsusega nii meie noorte kunstihariduse kui ka kogu eesti kunsti edasise ilme kujunemisel. Eelkõige saab otsetabamuse kodumaine kunstiharidus seoses silmapaistvaima kunstipedagoogi, noorte innustaja ja õhutaja Ants Laikmaa pagendamisega ja tema ateljeekooli sulgemisega Tallinnas 1907. a. Suur pereheitmine toimub ka meie kunstnike ettevalmistamise tähtsaimas keskus Peterburis. 1905. a. revolutsiooni eel õpib hulk eesti noori kunstihuvilisi sealsetes kunstioppeasutustes, eeskätt soodsate õppimisvõimalustega Stieglitzi kunstikoolis. Erksam, rahutum ja revolutsiooniliselt meeletatum osa õpilastest on juba 1905. a. kevadel sunnitud õpingud katkestama või koguni kodumaalt lahkuma. Terve rida meie noori hakkab valguma välismaa kunstikeskustesse, kus järgneva kümne aasta kestel kujunevad väikesed eesti kunstikolooniad, kui kasutada omaaegset terminit. See aeg jätab vaieldamatu jälje nende loomungusse, enamgi — koob püsiva lõime eesti kunstikangasse.

Pärast 1905. a. revolutsioonilisi sündmusi kujunevad esimesteks kogunemispikadeks meie kunstnikele Ahvenamaa ja Soome. Kuid viimased on siiski rohkem toibumisekohaks ja stardiplatsiks kaugemale. Püsivamat mõju avaldas Soome vahest Ants Laikmaale. Peamisteks keskusteks eesti kunstnikele välismaal kujunevad Pariis ja München, osaliselt ka Berliin, Norra ja Itaalia.

Kunstitsentrumite omavahelised seosed, kunstnike liikumised ühest teise, peamiselt Münchenist Pariisi, nõuavad esimesena Müncheni kunstnikekollektiivi vaatlemist, kuigi vaadeldaval ajajärgul

jääb München Pariisiga võrreldes siiski teisejärguliseks keskuseks.

München on meie maalt pärinevate kunstnike õppebaasina tuntud üle saja aasta. Eesti rahvusliku kunstielu arengus kujuneb aga Müncheni osa määravamaks sajandi vahetusel, millal siin õpivad mõnda aega K. Raud jt., mida külastab Ants Laikmaa. München ei kaota oma tähtsust õppebaasina ka noorele kunstnikepõlvkonnale, kelle kujunemisaeg langeb 1905. a. revolutsiooni järgsesse aega. See Saksamaa elavam kunstikeskus saab eriti oma-seks just sellele osale noortest, kes varem õppisid Ants Laikmaa ja osalt K. Raua stuudios. Peale õpetajate eeskuju räägivad õppekoha valikul kaasa baltlaste kaudu juurdunud traditsioonid.

Senini on Münchenis õppivaid eesti kunstnikke võetud suure perena, kes oleksid nagu õppinud üheaegselt. Tegelikult õpib siin eestlasi korraga üsna vähe ja enamasti küllalt lühiajaliselt.

Üheks elavamaks perioodiks Münchenis on aastad 1907—1908, millal siin kohtame mitmeid eestlasi, peamiselt Ants Laikmaa õpilasi. Esimeste hulgas võiks mainida 1907. a. end täiendanud graafikut Rudolf Lepikut, 1907. a. lõpul Stieglitzi kunstikoolist saabunud August Roosilehte, samuti Ludvig Oskarit. Nagu kirjade järgi võib oletada, lahkub Müncheni eraakadeemiat õppinud A. Roosileht siit juba 1908/1909. a. paiku. L. Oskar aga käib Münchenis mitmel korral. Ants Laikmaa õpilastest liigub Münchenis veel J. Greenberg, J. Otsmann, J. Vanakamar, E. Dörwald jt. Silmapaistvam neist on Johannes Greenberg, kes 1908. a. paiku Berliinist saabununa õpib siin kuni 1913. a. ja on ühtlasi kõige kauaaegsem Münchenis olija. Kõik teised viibivad selles Baieri kunstilinnas hoopis lühemat aega. Mitmetele saab ta ainult väikeseks vahepeatuseks teel Pariisi.

1908. a. septembris saabub Müncheni Tartust Erik Obermann, kes hoolimata oma otsingutest ei leia siit teisi eestlasi. Viimastest viibib sel ajal Münchenis kindlasti J. Greenberg. 1909. a. oktoobris siirdub E. Obermann Pariisi, olles üks esimesi Münchenist Pariisi minejaid. 1909. a. sügisel, septembris-oktoobris peatuvad Münchenis Tartust K. Raua stuudiost Johannes Einsild ja Voldemar Kangro-



J. Koort. Henrik Ibsen. Kips. 1908.

Pool. Nemadki lähevad edasi Pariisi. Münchenisse jääb J. Greenberg. Temale lisaks tuleb uus vahetus 1910. a. keskel. Esimeste hulgas on Eduard Taska Pariisist. Tema oli õieti ainuke Pariisist Münchenisse siirduja. Järgmisel aastal saabub siia Ado Vabbe. Senini on A. Vabbe Münchenisse asumise aastaks peetud, tuginedes ilmselt kunstniku autobiograafilistele andmetele, 1909. aastat. Uurides Ado Vabbe isiklikku arhiivi, on võimalik teha mõningaid korrektiive. Nagu nähtub dokumentidest, on Ado Vabbe veel 1910. a. aprillis Narvas, sama aasta oktoobrist detsembri lõpuni Riias. Münchenisse siirdumist ja õpinguid Ažbe kunstikoolis hakkab fikseerima õpingute-kaart alles 1911. a. augustist. Seega väheneb A. Vabbe õpinguteaeg Münchenis seniselt neljalt paarile aastale, s. o. 1911.—1913. a. Mõni kuu pärast Vabbet, 1911. a. sügisel, saabub Münchenisse Anton Starkopf, samal aastal tuleb siia ka Johannes Otsmann, ning taas

võib kohata Müncheni tänavail Ludvig Oskarit. Siin liigub ka sakslane Dörwald, kes oma elu lõpul oli «Pallases» õpetajaks, leedulane Edukevič jt. Seegi vahetus siirdub pea Pariisi, õhutatud põhilisest Aleksander Tassast, kes 1911. a. tuli mõneks ajaks Münchenisse. Kohale jäid endiselt Johannes Greenberg ja Ado Vabbe.

«Münchenlased» moodustavad vaadeldava kunstnike põlvkonna n.-ö. rahulikuma tiiva. Nemad ei ole otseselt seotud revolutsioonisündmustega. Vahest kõige tugevama ühiskondlik-kriitilise meelega on neist Erik Obermann, kellelt pärineb teatavasti ka rida poliitilisi karikatuure.

Münchenis õppivate kunstnike elu-olu ja õpinguid on kirjasõnas suhteliselt vähe valgustatud. Pilku aitavad siia heita Erik Obermanni kirjad, August Roosilehe kirjavahetus, samuti prof. Anton Starkopfi mälestused.

Müncheni eesti kunstnikud ei kujune eriti tugevasti seotud kollektiiviks. Hea keeleoskus võimaldab igähele iseseisvat suhtlemist. Elatakse rohkem omaette, mis aga ei välista kooskäimisi. Sageli istutakse kohvikuis, arutatakse oma elu- ja kunstiküsimusi, külastatakse teatreid, sümfooniakontserte jne. Noored kunstijüngrid tunnevad end võõrsil üsna mugavalt. Seda võimaldab ka «münchenlaste» enam-vähem kindlustatud majanduslik olukord. Greenberg saab stipendiumi, Ado Vabbe süstemaatilist toetust oma metseenilt Narvas, E. Obermann — vanematelt. Lisasissetulekuid saadakse ka mitmesuguse teenistuse näol. Nii teenib Greenberg dekoratiivkunsti alal, E. Obermann karikatuuridega, Otsmann fotode retušeerimisega jne.

Mida pakub selle aja Müncheni kunstioopilastele? Kõigepealt kuuluks Kunstiakadeemia, kus 1908/1909. a. õpib mõnda aega Erik Obermann, 1909/1913. a. Johannes Greenberg. Eriti populaarne on aga Ažbe kunstikool, kus Johannes Greenberg õpib 1908. a. paiku, Ado Vabbe 1911.—1913. a., Anton Starkopf 1911. a. jne.

Kui akadeemias valitseb tol ajal kindel klasside-süsteem, siis Ažbe kunstikoolis on ainult kaks ateljeed: joonistamise-maalimise ja graafika ateljee. Ühes suures ateljees töötavad kõik koos — algajad ja lõpetajad. Graafikaruum oli prof. A. Starkopfi mälestuste järgi küllalt primitiivse sisustusega. Korrektuure tegi mitu õppejõudu. A. Vabbe Ažbe kooli õppekaardil näeme selliseid nimesid nagu impressionistlikus laadis tubli maalija Felix Eisengraber ja Paul Weinhöld. Kui esimene soovitas õpilastele julget ja vaba käsitluslaadi, siis teine rõhutas täpsust. Lisaks neile kahele õppeasutusele kohatame kunstnikke õppimas 6—7 era-ateljeekoolis. Vii-

mastest tahaks ära märkida eriprofiiliga stuudiosid nagu Braito oma, kus Eduard Taska õppis naha- ja köitekunsti. Münchenis võis ka klaasimaali õppida, mida teadupärast tegigi Aleksander Tassa.

Kuigi vaadeldaval perioodil liigub siin eestlasi-kunstiõppijaid terve rida, saavad Müncheni põhikoolituse vahest ainult kolm — Greenberg, Vabbe ja Taska. München annab neile tugeva professionaalse ettevalmistuse, mille baasil areneb nimetatud kunstnike tervikuna väga hinnatud looming, samuti nende hilisem tulemusterikas pedagoogiline tegevus. Kuid selle kõrval andis ta ka nooruse esimesed, kuigi mööduvad sümpaatiad, pakkus eeskujusid ja mõjusid. Selles osas on määravad mitte niivõrd vana kunsti rikkalikud kogud, kui võrd kaasaegse Müncheni elav ja kirju kunstipilt. Kuigi meie Müncheni kunstnikud teadupärast ei võta ise osa sealsetest kunstinaütustest, pakub näituste külastamine suurt huvi. Loomingu järgi otsustades on reageeringud küllalt erinevad.

Greenbergi suhtumine Müncheni kaasaja kunsti-elu avaldustesse on tasakaalukas, nagu see on omane juba teatud kogemustega kunstnikule. Nii ei lähe Greenberg kaasa tema Münchenisse jõudmise ajal esimesi laineid lööva kubismiga. Tema üks säilinud Müncheni-aegne töö kahe naisfiguuriga 1910. aastast viitab ainult oma tumedate raskepäraste pruunide-rohekate toonidega kubistide

armastatunale värvusteskaalale, kuid sitke plastiline vormikõne ja valgusprobleemid kõnelevad pigem huvist realismi ja impressionismi vastu.

Suurema kaasaminekuga reageerib Müncheni uue- male kunstielule Ado Vabbe, kes alles alustab oma kunstiõpinguid. Münchenis formeerub tollal abstraktne kunst Vassili Kandinsky juhtimisel. Ado Vabbe kokkupuudetest Kandinskyga Münchenis ja hiljem Moskvast kinnitavad loominguliste mõjutuste kõrval teisedki andmed. Pärast Ažbe kooli lõpetamist 1913. a. ja lühiajalist koduskäimist reisib A. Vabbe Itaaliasse, kus ta tutvub 1909/1910. a. kujunema hakanud futuristide rühmituse tegevusega. Puutudes uute taotlustega otseselt kokku, kujuneb Ado Vabbe uute kunstisuundade sissetoojaks ja ka ajutiseks viljelejaks Eestis.

Müncheni-aegsetel õpingutel on oma koht mitme teise kunstniku töödes. Nii tahaks siin märkida August Roosilehe ekspressionistliku kallakuga loomingut. Samuti on Erik Obermanni joonistusoskuse arengule Münchenil oluline, kuid loomingu üldilme kujunemisele ilmselt teisejärguline tähtsus. Väike on Müncheni osa A. Starkopfi kunstihariduses. Nagu prof. A. Starkopf ise väidab, ei avaldanud õpingud Ažbe kunstikoolis ja Schwegerle skulptuuriateljees temale kui tulevasele skulptorile märkimisväärset mõju. Juba siis oli ta tahtnud minna tuntud skulptori Metzneri juurde, aga ei



A. Tassa. Versaille. Oli. 1912.

saanud, sest viimane võttis enda juurde ainult akadeemia lõpetanuid. Nagu teame, täitus see A. Starkopfi soov alles hiljem.

Peamiseks välismaiseks kunstitsentrumiks meie tolle aja noorele kunstnikepõlvkonnale kujuneb Pariis. Pariisi koondus eeskätt meie revolutsiooniline kunstnikkond, 1905. a. revolutsioonilise Peterburi kasvandikud. Ja seda kindlasti mitte juhuslikult. Pariis, millel olid tihedad sidemed vene kultuuriga, sai tsaari-Venemaa poliitiliste pagulaste üheks tähtsamaks varjupaigaks. Ka meie erksamatele noortele kujunes Pariis ihaldatud kunstilinnaks. Kuid Pariisi ka kardeti, meenutab prof. A. Starkopf. Siirdumine maailma kunsti pealinna, mille keeltki ei osatud, nõudis enamasti maaoludes võrsunud kunstioopilastelt suurt julgust.

Esimesena noortest tuleb Pariisi 1905. a. Jaan Koort, kes endise Peterburi kunstioopilasena alustab siin pikka kümneaastast pagulaselu. Jaan Koort saab Pariisi eesti kunstikoloonia keskseimaks kujuks. 1906. a. sügisel tuleb siia Nikolai Triik Ahvenamaalt, 1907. a. kevadel Roman Nyman Peterburist Stieglitzi kunstikooli stipendiaadina, sama aasta sügisel Konrad Mägi ja Aleksander Tassa Helsingist. Viimane kujuneb Koorti kõrval teiseks kauemat aega Pariisis olijaks. Nemat kui poliitilised pagulased on tuntud ka oma isikut varjavate võõraste nimede kasutajatena. Nii on A. Tassa tuntud Paananeni, lühidalt Paana nime all, Jaan Koort kodumaad külastades Le Rouge, Pillarder'i ja paaril korral Puusaagi nime all. 1908/09. talveks jäävad Pariisi J. Koort, A. Tassa ja R. Nyman. Triik sõidab Norra kaudu tagasi Peterburi, Mägi jääb aga pikemaks ajaks Norrasse.

Vaadeldava perioodi, n.-ö. esimeste pariislaste läbilõõmine, J. Koorti ja N. Triigi esinemine maailma-linna kunstinäitusel annab ilmselt julgust teistelegi. Pariisi kunstikoloonia elavneb 1909. a. sügisel, millal siia saabuvad Münchenist E. Obermann, V. Kangro-Pool ja J. Einsild, ning Tartust Eduard Taska, kes hiljem siirdub Müncheni, ja Oskar Karin. 1910. a. tuleb teistele lisaks Norrast pärast kaua kestnud puudust ja rahahäda K. Mägi ja Peterburist A. Laikmaa lemmikõpilasi Aleksander Uurits. 1912. a. saabuvad Münchenist A. Starkopf, J. Otsmann ja L. Oskar. Ka sõidab Ameerikast siia endine stieglitzlane V. Rannus. Talved vastu 1910., 1911. ja 1912. a. on Pariisis ühed elavamad, mil siin on ligi kümnekond meie kunstnikku korruga.

Kunstnikega liituvad teiste kunstialade esindajad. Nii kujuneb Pariisi Eesti koloonia omamoodi hingeaks A. Tassa vend viiuldaja Rudolf Tassa, sagedaseks seltsiliseks Friedebert Tuglas, meeldi-

vaks, kuigi harvaks külaliseks Eduard Sõrmus. Kokkupuuteid on revolutsionääride-pagulastega nagu eestlane A. Tiido, vene vaimuala esindajatega nagu Lunatšarski, Ehrenburg, Štšedrin jt. Siia seguneb veel Pariisi kui maailma kunstlinna omapärane õhkkond.

Vaadeldaval ajavahemikul on Pariisi kunstielu keskus Seine' parempoolselt kaldalt Montmartre'ilt kolinud jõe lõunakaldale Montparnasse'ile, kust oli paari tunni tee linna lõunaservale, meie kunstnike asukohta «Mesipuisse» ja selle lähedastele kõrvaltänavatele. Valitseb pingne vaimne atmosfäär, mis aitab meie noorel kunstnike põlvkonnal kujuneda ja samal ajal taluda uskumatult viletsaid päevi.

Üldreeglina pidid Pariisi eesti kunstnikud toime tulema omal jõul. Ja kui toetust saadigi, mis oli peale Nymani, vahest ka Obermanni, enamasti juhuslik, ei piisanud sellest. Seetõttu iseloomustab Pariisi kunstnikke alatine rahahäda ja puudus. Vastandina Müncheni kunstnike üldisele eraldatusele ja iseseisvusele liituvad Pariisis-õppijad tihedamalt üksteisega, moodustavad ühtsema kollektiivi. Seda vahest juba Peterburi-aegse ühise kokkukuuluvustunde ajendil, osalt majanduslikel põhjustel — koos oli viletsustki kergem ja parem taluda, kuid ilmselt ka vähese keeleoskuse tõttu. Teistest iseseisvam on Jaan Koort. 1911. a. lõpul, Pariisi eesti koloonia ühel liikmeterikkamal aastal, loodi usus kodumaalaste toetuse peale isegi «Eesti Kunstnikkude, Kirjanikkude ja Üliõpilaste Abistamise Selts Välismaal», millele laekus aga ainult üks 20-frangine toetus. Tuleb imetleda meie kunstnike elutahet ja edasipüüdmist. Ja kui paljude nende eluküünal kustub suhteliselt vara, keset paremaid loomisaastaid: J. Koort sureb 52 aastasel, K. Mägi 45 aastasel, N. Triik 56 aastasel, rääkimata E. Obermanni ja A. Uuritsa lühikesest eluteest. Tundub, et siin on vähemalt osaliseltki süüdi rasked välismaa-aastad, mis elati üle oma tervist mängu pannes. See oli nagu laen, mis hiljem tuli lunastada elu hinnaga.

Meie kunstnikud, kellest mitmed on poliitilised pagulased, ei võta osa prantsuse poliitilisest elust. Vähe võimalusi on neil osavõtuks ka Pariisi kultuurielust, välja arvatud muidugi kunstimuuseumide ja -näituste külastamised. Jaan Koorti abi-kaasa mälestuste järgi ei käidud peaaegu üldse teatris, kõige rohkem 1—2 korda aastas. Rohkem külastati kontserte, milleks seisti pühapäeva hommikul mitmed tunnid odavate piletite sabas.

Õppimisvõimalused Pariisis on mitmesugused. Kuna kõrgemas kunstikoolis *Ecole des Beaux-Arts* õppimine on küllalt kulukas — ühekordne maks 50

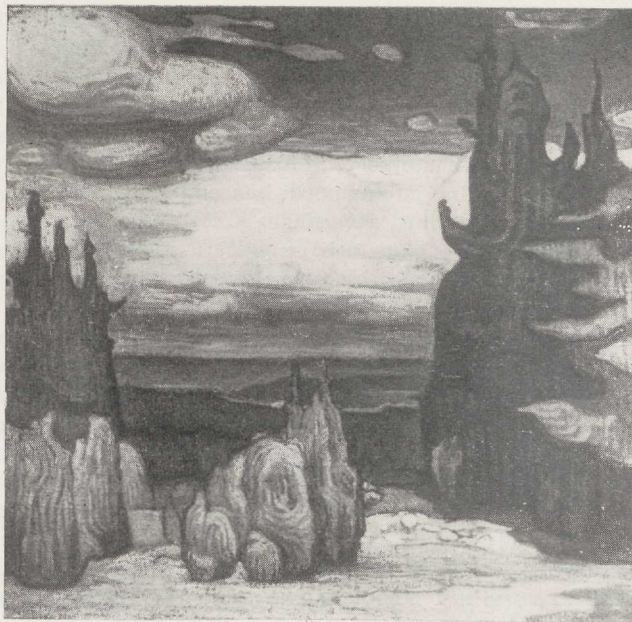
franki, lisaks sisseastumiseks väike eksam, kasutavad seda võimalust vähesed. Jaan Koort õpib siin ajavahemikul 1905—1908, Nikolai Triik 1906.—1908. a., arvatavasti A. Uurits mõnda aega 1911. a. Rohkem kasutavad meie kunstiõpilased piiratuma programmiga eraakadeemiaid. Selliseid, kus meie kunstnikud töötavad, on umbes kümnekond. Tavaliselt õpiti mitmes ateljees. Töö toimub enamasti nädalaste tsüklitena: nädala järel vahetatakse modelle, nädala kaupa toimub ka maksmine. Eraakadeemiates töötasid koos nii algajad kui ka edasijõudnud. Ei ole võimatu, et just eraakadeemiad said eeskujuks hilisema «Pallase» esialgsele ateljeede-süsteemile. Üheks populaarsemaks võib lugeda Colarossi ateljeed, kus õpivad mitmed meie kunstnikud, nagu Triik, Mägi, Oskar.

Keskseimaks kujuneb aga «Akadémie russe» (Vene Akadeemia), kuhu kuuluvad kui mitte kõik, siis suurem osa meie Pariisi kunstnikest. Vene Akadeemiasse kuulumine oli ametlikult maksuline, tegelikult maksti harva või üldse mitte. Akadeemia sai toetust vene diplomaatiliselt esinduselt. Ta kujunes Pariisis kogu tsaari-Venemaa kunstirahva keskuseks, jagunedes kaheks: kirjanduse ja kunsti osaks. Kunsti alal töötas kaks osakonda: päeval maal ja skulptuur, kumbki omaette ruumides, öhtul arhitektuur. Skulptuuris tegi korrekture Bourdelle, maalil Fierz. Akadeemia majanduslikku elu kor-

raldas valitav juhatus, kuhu kuulus kord ka A. Starkopf. Juhatus korraldas üüri, palkas modelle, samuti koordineeris ta akadeemia klubilist tööd. Kirjanikud käisid koos neljapäeva õhtutel, kunstnikud laupäeviti. Siis toimus aurava samovaritee juures nädala jooksul tehtud tööde näitus-arutelu. Vahel korraldati ka väikseid personaalnäitusi, mida samuti arutati. A. Starkopf ei mäleta selliseid arutlusi Müncheni-päevilt. Ilmselt juurdusid nad rohkem Vene Akadeemias ja kandusid hiljem traditsiooniliselt edasi. Vahel korraldati ka suuri üleakadeemialisi pidusid.

Vene Akadeemia kujunes ka selleks vahelüliks, kelle kaudu suurem osa eesti kunstnikke — peamiselt vene keele vahendusel — puutus kokku Pariisi kunstiela teoreetiliste probleemidega.

Pariisi kohalike kunstikoolide, arvukate eraakadeemiate, rikkalike kunstimuseumide ja kunstinäituste kõrval kujuneb inspiratsiooniallikaks Norra. Äratanud peaaegu kogu Lääne-Euroopa kunstiringkondade tähelepanu, saab Norra ihaldatud väljasõidukohaks Pariisi, mitte Müncheni eestlastele. Esimesteks Fjordidemaale sõitjateks on J. Koort ja N. Triik 1907. a. suvel. Norrasse sõideti suveks. 1908. a. tulevad siia ka R. Nyman, K. Mägi ja A. Tassa. Kui teised veedavad ainult suve või kaks, siis K. Mägi Norra-periood venib peaaegu 2¹/₂ aastani.



N. Triik. Dekoratiivne Norra maastik. Oli. 1908.



K. Mägi. Maastik majadega. Õli.

Kauni Põhjamaa kõrval on meie kunstnikke köitnud ka eksootiline lõunamaa. Nii külastab R. Nyman Itaaliat 1907. ja 1909. aastal, nagu nähtub kirjadest. Hispaania, mis paelub eriti K. Mäe meeli, jääb meie kunstnikele sel ajal kättesaamatuks. Kunstnikel tuleb rahulduda tol ajal Pariisis populaarse hispaania kunstniku I. Zuloaga loominguga.

Kuigi meie kunstnike elu-olustikuline pilt Pariisis on ebastabiilne ja omamoodi boheemlik, kujuneb üldine loominguline atmosfäär küllalt soodsaks. Nii töötab, katsetab ja loob raugematu jõuga Jaan Koort. Hoogsa, võiks öelda spontaanse loomingulise puhangu elab läbi E. Obermann. Plaanipäraselt töötas N. Triik ja kindlasti ka R. Nyman. Väsimatu on K. Mägi Norras.

J. Koort ja N. Triik esinevad ka näitustel Pariisis, R. Nyman esitab oma Pariisi töid Peterburis, K. Mägi saadab süstemaatilisel — peamiselt Norrast — oma töid kodumaale. Kodumaa-näituste retsensioonidest võime lugeda veel E. Obermanni jt. nimesid.

Eespool mainitud meistrite loomingu põgusalgi vaatlemisel ei saa mööda minna mõjudest, millega

nad siin kokku puutusid. Rääkides sel ajal Pariisis õppivatest eesti skulptoritest, tuleks esmajoones märkida Jaan Koorti. J. Koort tuleb Pariisi õieti algajana, teeb siin läbi rea arenguetappe ja lahkub küpse meistrina, oma teeraja leidnud kunstnikuna. Tema skulptuuri suure selge vormikõne eeskujud on leitud Pariisis, olgu siis muuseumidest või kaasaja näitustelt. Meie teise silmapaistva skulptori A. Starkopfi edasisele loomingule ei avalda Pariis nagu varasem Münchengi märkimisväärsed mõju. Starkopfi tõsisemad õpingud skulptuuris algavad hiljem Metzneri juures. Seal juurduvad eesti skulptuuri ka saksa ekspressionismi mõjud.

Maali ja joonistuse alal võib näha prantsusenorra eeskujusid N. Triigi, K. Mäe, J. Koorti, A. Tassa, E. Obermanni jt. loomingus. Tegemata siin täpsemaid järeldusi, tahaks märkida ainult üldtendentsi. Mõjud, mida meie kunstnikud vastu võtavad, ei ole kõige uuemad — fovism, kubism ja futurism oma äärmuslikes avaldustes heidetakse eeskujudena kõrvale. Orienteerutakse peamiselt läbilõõnud kuulsate prantsuse neo- ja postimpressionistide loomingule, samuti norra ekspressionisti E. Munchi jt. mõjudele. Uutest joontest sulavad ainult elujõulisemad orgaaniliselt meie kunsti, muutes ja rikastades selle palet.

Elava pulbitseva kunstieluga Pariisi ja Müncheni kõrval ei suuda kunstitsentrumina võistelda Berliin. Vaadeldud ajavahemikul peatuvad siin üksikud, kelledest J. Grenbergi ja L. Oskari järel tahaks mainida N. Triiki. Peaaegu kui kodumaalt väljatõugatu töötab ja võitleb Triik siin aastail 1911—1913 oma olemasolu, tuleviku ja kunsti nimel.

Ajajärgu sündmustes tõuseb üksiku kujuna esile Ants Laikmaa. Kuigi kunstnik oli sunnitud juba 1906. a. mõneks ajaks põgenema Soome, algab tema sealne pagulasaeg 1907. a. kevadel kodumaalt väljasaatmisega. Kuna A. Laikmaa pagulaseelust Soomes on kunstniku 95. a. sünnipäeva puhul üksikasjalikumalt kirjutanud Vaike Tiik ajakirjas «Looming», tahaksin siinkohal piirduda ainult mõne põhijoone fikseerimisega.

Kui meie noorte võõrsile siirdumine ei ole märgatav kodumaa kunstielus — paljud neist alles alustavad oma õpinguid, siis Ants Laikmaa pagendamine jätab täitmata lünga mitte ainult tolle perioodi kunstiharidusse, vaid ka kunstielu organisatsioonilisse tegevusse. Ateljeekooli kõrval lakkab tegelikult olemast ka Laikmaa poolt asutatud kunstnike organisatsioon. Palju armastust ja vaeva nõudnud tööst eemaldamine ei ole kunstnikule kerge. Tema katse avada isegi võõrsil eesti kunstiõpilastele 3-kuulised kursused, kõneleb võib-olla ka sala-



murest, kindlasti aga väsimatust energiast ja kindlast tahtest harida eesti söötis kunstipõldu kõige kiuste. Vastav teadaanne leidis reageerimist — ««Elust» lugesin ma, et Te Imatral joonistamise kursust toime panna tahate. Kui ma vast ülesandmisega hiljaks ei ole jäänud, — on ju vist Eestis kaunis hulgate kunstijungreid kes kursusest rõõmuga osa võtta tahavad, siis paluks ka mind — esialgselt — nimekirja üles võtta. Aga ainult t a h t j a k s, sest kindlasti ei tea ma ütelda, on ju sealgi ülalpidamise eest vaja muretseda, ja selleks katsun ma, kui see võimalik on, suvitajate juures, kes Imatrasse elama minna tahavad, kodukooliõpetaja või m. sellesarnast kohta muretseda...

Aupaklikult tervitades *E. Obermann*.
Peterburis»

Nagu teada, ei saanud kursused teoks.

Tulemusrikkam on A. Laikmaa tegevus kunstnikuna. Ta loob rea portreid. Tellimuste hankimiseks elab ta mõnda aega ka Peterburis, kus töötab portree alal. Soome karm põhjamine loodus äratab temas kui suure looduse ilu armastajas maastikumaalija. Soomest pärinevadki A. Laikmaa esimesed silmapaistvamad loodusevaated.

A. Laikmaa pagenduseaeg lõpeb 1909. a. sügisel sõjaseaduse kaotamisega. Viibinud lühikest aega

kodumaal, alustab ta pikka välismaareisi. Pärast põhjas veedetud pagulaselu otsib kunstnik nagu tasakaalu lõunamaa kontrastides, rännuelu vabaduses. Ta rännakud ei vii kunstikeskustesse, kus õpivad neil aastail meie noored. Tema teekonda märgivad — Viin — Budapest — Itaalia linnad — Kapri — Sitsiilia — Tunis... ja sealt tagasi. Alles 1913. a. koduteel tuleb ta Berliini ja külastab N. Triiki.

A. Laikmaa kokkupuudetest kunstnikega kõneleb kirjavahetus. Nii näiteks küsivad E. Obermanni vanemad A. Laikmaalt informatsiooni oma Marseille's hukkunud poja kohta. J. Koort kirjutab temale kunstnike abistamise ja kunsti edendamise küsimustes, O. Kallas Eesti Rahva Muuseumi asutamise asjus jne. Otsesemalt puutub A. Laikmaa kokku F. Tuglasega nende ühistel rännuteedel Itaalias, samuti M. Gorki perekonnaga Kapril elades.

Omamata kindlat sissetulekut, pole need aastad A. Laikmaale majanduslikult kerged. Värvikaid episoodide sellest kirjutab F. Tuglas. Mõned meie noored, kannatades võõrsil raske puuduse all, paiskavad noorusliku tule ja kannatamatusega kodumaale süüdistusi tema kitsikuse ja piiratuse pärast. See muidugi ei ole vale. Ants Laikmaa suhetes kodumaaga ilmneb seevastu hoopis rohkem kodumaa



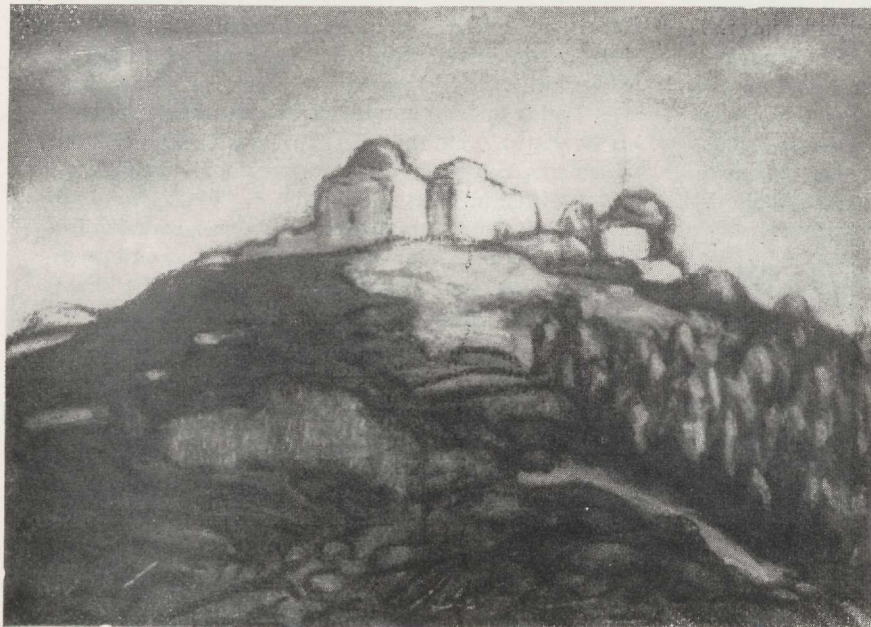
kitsaste olude mõistmist ja kasvatuslikku püüdu. Temas jätkub tahet, jõudu ja kannatust jagada õpetusi ja tähelepanekuid oma majandust ja kultuuri alles rajavale rahvale. Sellest kõnelevad ilmekalt reisikirjad «Teelt», mis ilmuvad «Päevalehes» 1910.—1911. a.

Neis reisikirjades ilmnevad ka A. Laikmaa kunstisümpaatiad, tema lugupidamine eriti vanade itaalia meistrite loomingu vastu. Seevastu uuemad äärmuslikumad kunstivoolud tekitavad temas võõrastust.

A. Laikmaa selle aja looming on rikas huvitava rahvatüüpide poolest, kellest eriti tahaks esile tõsta karakteriküllast «Mia Padronat» Kaprilt. Portreede kõrval esineb arvukalt ka lõunamaa erksinise taevaga värvikaid maastikke.

Nagu meie noortele olid välismaa-aastad õpinguteajaks, nii olid rännuaastad Ants Laikmaale omamoodi õppereisiks, uute muljetega rikastumise ja energia kogumise ajaks. Saabunud 1913. a. märtsis kodumaale, jätkab ta värske energiaga oma kunagist poolelijäänud tööd kunstipöllum, kuid nüüd juba mitmeti teistes tingimustes.

A. Laikmaa. Beduiin. Pastell. 1911.



A. Laikmaa. Tunisi maastik. Pastell. 1911.

5. MAIL 1966. A. TÄITUB 100 AASTAT EESTI RAHVUS-
LIKU KUNSTIKULTUURI ÜHE RAJAJA, TULIHINGE-
LISE KUNSTNIKU-PUBLITSISTI JA KUNSTIPEDA-
GOOGI ANTS LAIKMAA SÜNNIST. KÄSITLEMATA
PÕHJALIKUMALT KOGU TEMA KUNSTIALAST TE-
GEVUST, HEIDAME JÄRGNEVALT PÕGUSA PILGU
TEMA TEGEVUSE ÜKSIKUTELE LÕIKUDELE.

REISIMULJEID JA MÄLESTUSI ANTS LAIKMAA SULEST

Vaike Tiik

Aastal 1900 külastas Laikmaa Pariisi maailma-
näitust. Tagasi kodumaale sõitis ta samal aastal
Berni, Müncheni ja Viini kaudu. Alpides matkab
Laikmaa (novembris) Bernist jalgsi Meiringi lin-
nani. Oma muljeid sellest saadab ta kodumaa aja-
kirjandusele.

Wengeni külas, mis viimne hingeliste osa ja kus
lumi algab, kinnitan veel keha ja võtan õhtupoole
moona ligi ja siis ikka ülespoole. Pea katavad pil-
ved Lauterbrunneni mu silme eest kinni. Viimsed
hooned on heinaküünid, ehk suvised karjalaudad.
Lehtpuud hakkavad lõppema ja okaspuud algama.
Suvist teekohta tähendab kahelt poolt piirav mets.
Ilmal ei ole süüd ja seega ihu kerge, jalg nobe.
Aga mida ülespoole ma jõuan, seda harvemaks läheb
mets, puud näsulisemaks kuni needki otsa saavad
ja ainult sügav lumi, ainus nähtav ja katsutav
ollus mu ümber ja all on, sest et paks pilvedeudu
mu ümber muud näha ei lase. Nagu halli häma-
ruse sees rübelen ma lumega kaetud mäe- ja kal-
juseina mööda ülesse, «kuhu teed ei olnud teh-
tud», vahel «tüki küürakille, teise tüki käpakille».
Tulevad äkiste inimese jäljed vastu, mille kõrval
koera omad käivad. Jäljed tulevad otse ülevalt
poolt ja viivad alla orgu. Vist ühe küti omad. Alt
kostab ka püssipauk, mis ümberringi mägedes mitu
korda vastu kajab. Ma võtan jäljed mäe poolt ette.
Mitmes kohas purskab vesi astumisel lume alt
ülesse, teises kohas kabiseb jääkirm. Pikast lume
sees rupjamisest vastu mäge väsinud, lasen viimati

küllakile lume sisse maha hinge tõmbama ja vaa-
tan kella. Kell on $\frac{1}{23}$. Pilvede vahelt läigutab kord
midagi perlmutre karva hiilgavat — need on
«Neitsi» [Jungfrau] igavesed jäähelmed. «Kui nüüd
laviinid — lumeveermed — nihkuma hakkaksivad,»
tuleb mul äkitselt mõte, «sealap tõusis kange kohin,
ärkas imeline mähin,» nagu kõue kõmin ja kohin,
et tahtmata sügavamale lume sisse lasin, ehk küll
arvata oli, et mind mingi veerme ähvardamas ei
olnud. Mürisemised kordasid end mitu korda. Mis-
sugune see heal on, mis veermete langemine sünni-
tab, võib lugeja enesele ette kujutada, kui ta
tähele on juhtunud panema, mis kevadel kiriku
katusest langev lumi sünnitab, ja siis ette kuju-
tab, et need lumeveermed, mis pealt poolt pilvi mäe-
külgede pealt ühes tükis saavad, vahel verstade
kaupa mõõta on, verstade kaupa üle kaljude, rah-
nude, neid ja metsi ühes kiskudes ja külasid oma
alla mattes, alla langevad. Häda, kes hingeline
nende tee peale ette juhtub! Veel selsamal sügisel
sattusid Engadini orus kolm noort meest veermete
tee peale ja said neist 5 versta maad üle kaljude
visatud, kusjuures kaks meest surma said, üks veel
eluga peasis. Aga hädaohuta ei olnud ma siiski.
Kui nüüd tuisk tõuseb! Armuta võtaks ta mind
kui lible ligi ja viskaks kus seda ja teist kalju-
kotkastele roaks. Viimaks oli niisugune tuisk ühe
mäehotelli 20 m kaugele visanud. Ainus peastenõu
on ennast lume sisse matta ja seal raudotsaga
kepiga vastu tuult toetades oodata, kuni silmapilke
leidub, kus edasi võib hüpata. Lämmatuse eest peab
hoidma, kepiga lume seest ülespoole auke läbi
lüües. Muret tegid mulle mu läbimärjad jalanõud,
mis ärakülmetada võisid.

Ilm oli ka selge ja õhtu imeilus. Ümberringi mäe-
hiiglaste jäätanud pead majesteetlikus rahus
viimse päikese käes kumades, all sügavuses pilvede



A. Laikmaa. Vana Aitsam. Pastell. 1904.



A. Laikmaa. Vana talu Läänemaal. Pastell. 1920.

A. Laikmaa, *Mia Padrona*. Pastell. 1910.



A. Laikmaa, *Talvemaasiik*. Pastell. 1938.



peidul pühalik õhtukella helin ja mäest langevate vete kange kohin. Just sealt pilvede ärte takka vilguvad esimesed elektri ehk majade tuled, mille arv kasvab, mida sügavamale ma allapoole jõuan ja pimedamaks läheb. Ikka õhemaks läheb lumekord, kuni ta Grindelvaldis jälle musta maale õiguse annab. Vana pime on käes, kui Grindelvaldi jõuan. Öömaja otsimisega pole muret, sest vähemas kui Helvetsia külas leidub häid võerastemaju. Grindelvaldis on neid paleesarnaseid. Esimesse, mis mulle vastu juhtub, käänan sisse. Lahkelt võtab pereemand mind vastu ja jalutab ühte lumivalgeks vaabatud ja elektrivalgustusega tuppa. Kena «fina hospitalis», kabe kui musu, kannab õhturooga ette ja valmistab voodit, «paneab alla udulinad, paneb peale peened linad,» külmanud jalgele veel jalutsisse keeva veepudeli ja märjad riided kuhugi kuivama. Olgu tuhandeks tänatud! Aga vaimustusevool saab natuke peetud, kui hommikul lahkumisel rehningi seletan. Mis nemadki seda igakord õieti takseerida võivad, kui sügavasse nad kellelegi lõikavad! Ja ega rahata keegi reisule ei lähe.

«TALVE TEEKOND ÜLE BERNI ALPIDE».

Olevik, 1901, nr. 52, lk. 1237; 1902, nr. 1, lk. 9.

1903. a. kevadel kolis Laikmaa Haapsalust Tallinna. Siin alustas ta tööd kunstipedagoogina, avas joonistuskursused ja hiljem ateljEEKOOLI.

Tallinnas sain korteri Pikal tänaval von Nottbecki majas (poolviltu üle tänava Mustpeade klubi vastas). Korterial oli suur võlvlaega saal ja saalil neli suurt avarat akent, ruum hästi kõlvuline ateljeeks.

Väljakuulutatud kursusest osavõtt oli elav ja ette kindlustanud oli mu ettevõtet 4—5 Tallinna saksa soost maalijannat, kes soovisid mult mitu korda nädalas korrektoori saada (preilid Walter, Weiss, Luther, Baggohufvud jt.).

Kohe esimeste kursuslaste seas leidis hiilgavaid talente, nagu näit. väike valge peaga, sel ajal linnakoolis käiv Aleksander Uurits, keda meie «printsiks» hüüdsime.

Alul töötasime, nagu see sel ajal veel akadeemiaski oli moes, kipsi järele, aga kuna ma seda viisi olin juba vihanud Düsseldorfis, läksin varsti üle elavale mudelile. (Ma ei saa aru, miks on hakatud eelistama endise eesti suu järele moonutatud «mudeli» asemel puhtsaksa sõna: «modell», samuti kui eesti «kuju» asemel: «figuuri»?!) Elavat mudelit oli küll esialgu raske saada, neid leidis eriti

ohtralt vanade inimeste seas (Tallinna vanadekodud ongi ajajooksul minu kooli mudelite pesad olnud), aga mudeliks olemine oli neil alles võõras, nad häbenesid, pidasid seda enda naeruvääristamiseks, sest et nad tundsid end «inetuina». Ka pidas seda mõni «patuks». «Su peigmees olgu Jeesuke!» ajus üht vanainimest keegi palvevend, kui see vanainimene tahtis mulle mudeliks tulla. Esimene «akt» (alasti mudel), 15-aastane poiss, kui ta pidi ka preilidele ees seisma, hakkas nutma ja põgenes; alles teisest, 17-aastasest, saime jagu, kes seda tegi «kunsti heaks» ja olles kartnud mu «valju» nägu, nagu ta ütles. (See noormees hakkas pärast ise maalima ja on ka hiljem esinenud oma töödega meie näitustel.) «Akt» — alasti mudel — oli sel ajal meie tolleaegseile kodanikele nii hirmus, et kui ükskord kuberneriproua oli soovi avaldanud minu õpilaste näitusele tulla, politseipristav ruttas minu juurde: «Teil olevat näitusel üks Amori pilt, katsege see kohe kõrvaldada.» Muidugi ei kõrvaldanud ma akti, kuna ma kuberneriprouat nii võhikuks kunstis ei pidanud kui üht selleaegset Tallinna politsei jaoskonnaülemat.

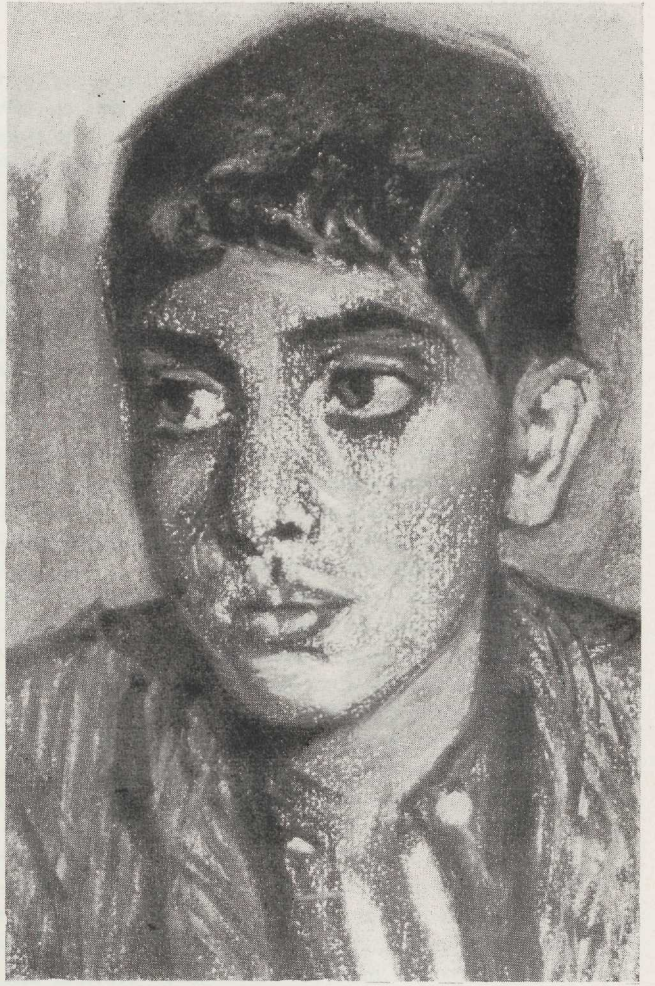
Esialgu väljakuulutatud kahekuulisest kursusest sai järgmisel semestril juba kool, mida töötasin pidada kümme aastat, mis venis aga mu eluajaks, leides ikka ja ikka uusi talente, keda ei söandanud maha jätta. Kui Nottbecki saal hakkas kitsaks jääma, üürisin veel teise korteri samal tänaval (Behrensi majas), kus leidsid siis ka peavarju mõned õpilased, kes kannatasid korteripuuduse all.

Esimese õpilaste tööde näituse tegin aasta vahetusel 1903/4 Provintiaalmuuseumis, millest ise ka mõne tööga osa võtsin («Kaugelt näen kodu kasvamas», «Mustlase hetman» jt.).

Kuna kahes korteris korrektoori tegemas käimine palju aega viitis ja mul ka veel mõnes kodus tunde oli anda, loobusin väljaspoolsest tundideandmisest ja võtsin (1904) suurema korteri Niine tän. alul (Kotke majas), kuhu kõik õpilased koondasid. Siin oli mul oma ruume kaks ja õpilastel kolm. Näitusi tegime peaaegu iga aasta lõpul. Siin maalitud oma töödest mainiksin kaht Marie Underi portreed, Marie Mieleri, prof. Am. Adamsoni, saksa tööstur Schaeferi, Dr. K. Lüüsi, «Vana Aitsami» ja minu venna Bernhardi portreid. (Adamsoni ja minu venna portreed said ühes hulga teiste töödega tulekurma majas, kus nad hoiul olid, kui ma olin a. 1907—1909 maalt välja saadetud.)

Tallinnas oli üks maja puiestikuga, mis näis parajam mu koolile — «Falgi puiestik». Seal oli sõjaajal Punase Risti haigla. Varitsesin, millal see vabaks

A. Laikmaa. Itaalia poisike. Pastell.



A. Laikmaa. Beduiinlanna punases. Pastell, 1915.



saab. Ja kui see vabaks saanud, üürisin selle, lasin remontida ja asusin oma perega sisse. Kui oli ülearuseid ruume, üürisin välja. Oma tööruumile lasin laest valguse sisse teha. Ja mõtlesin siin alles «elama» hakata. Kõrvuti tubades olime siin, õpilased ja õpetaja, võisin ise töötada ja teisi iga silmapilk kontrollida. Elased siin mu juures mõned õpilased (Otto Krusten) ja mõned keskkooli õpilased (Vahtramäe, Grünberg, esimene nüüd rahuk. esimees, teine arst), mu vennalapsed ja selleaegne ajakirjanik Aug. Hanko. Meil oli siin oma uisutee, milleks selleaegne linnapea Lender lahkesti vett lubas, ja meil oli oma laulukoor (keskkooli õpilastest, kuna sel ajal koolis eesti k. laulu ei olnud). Oo, kuidas mind vahel vaimustus haaras, kui kuulsin kõrvalruumist õpilaste söökrõbinat, õuest uisukude siuhkamist ja ühest toast noorte värskehäälset laulu, mida Hanko juhatas.

Aga see ilu ja õnn ei kestnud kaua. Kui olin kevadel aias teed puhtaks teinud, puude alla pingid asetanud ja tõusis haljas rohi, siis ühel ööl piirasid meie maja sisse hallivatimehed ja viisid meid, Hankot ja mind, vangi, sest duuma oli laiali aetud ja me olime valijamehed.

Hanko viidi Toompeale, mind Vene tänavale, kus sain toaseltsiliseks Karl Ast-Rumorile. Siia oli samal ööl toodud ka va' heasüdamlik J. Lilienbach.

Omal ajal olin «Teatajale» saatnud värsket Hiiu nalja: Mees astub kirikusse, teretab ühele (naiste) poole: «Tere kat emased!», meeste poole: «Tere kat isased!» ja nähes, et õpetaja juba kantslis, ka sinna poole: «Tere kat mees seal toosi sees!» Kui ma nüüd olin Tallinna asunud ja Münther või Lilienbach mind tänaval kohtasid, siis teretasid nad mind ikka: «Tere kat mees seal toosi sees!»

Nüüd oli «mees toosi sees». Palusin valvurilt luba mind hetkeks Lilienbachi ukse juurde lasta. Lükasin seal piiluaugult plekikese eest ja näen, Lilienbach istub tusase näoga, pea käele toetatud. — «Tere kat mees seal toosi sees!» hüüan talle kaht kätt suu kõrval hoides läbi piiluaugu.

Peale 2¹/₂ nädalat vangistust vabastati mind ja saadeti maalt välja.

«MÄLESTUSI SAJANDI ALGUSEST»

Nädal Pildis, 1936, nr. 3, lk. 56—57.

1905.—1907. aasta revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud reaktsiooniaastad pillutasid kodumaast kaugemale osa eesti kunstnikke ja enamiku kunstiõpilasi. Alles äsja tärnanud usk eesti kunsti tulevikku hak-

kab kõikuma. Soomest maapaost kirjutab Laikmaa kodumaa ajalehtedele rea artikleid, täis vankumatut ja sütitavat veendumust eesti kunsti elujõudu.

Eesti kunsti ja kunstnikkusid on viimasel ajal Eesti lehtedes sagedamini puudutatud kui varemalt ja näib küsimine pakitsevat: Kas on «Eesti kunstil» tulevikku — olemisevõimalust? — Selle kohta tahtsin lühidalt oma arvamist avaldada.

Eesti kunsti ja kunstnikkude saamine ja tulevik käivad iga muu Eesti kultuurilise iseavaldusega lahutamata käsikäes. Iga rahva ihulisel vabanemisel, olgu rahvas kas suur ehk väike, pääsevad ka selle paleuslised tungid vallale ja otsivad omale elutsemise- ja edenemisteed. Ei ole üksi väikesed rahvad ja rahvakesed, kes kõige päält kidurusi sünnitavad — ka teised suuremad teevad seda pärast ki veel, muudkui hulga päält korjavad nad kergemini jõudusid kokku, mis valitsedes ja tooni andes teised kiduramad oma seas ära varjavad, kuna teiselt poolt väikeste esimesed jõud omapäralise, alles kujuneva pinna puudusel ka esimesele, suuremale, juba valminud pinnale sattuvad. Kui vähegi juba pind väikeste pool «kannab», jäävad üksikud, kangemad sinna paigale ja aitavad, kas iseennast ohverdades, pinda parandada. Nii on see iga pool loomulik nähtus olnud.

Eesti rahvas ei ole kunstiandeta. Seda tunnistab juba ta minevik, ta hüiglaluule ja viiside kogu, mida 700-aastane pärisorjusk, rängem ja hävitavam kui see kellegi maa rahva pääl on lasunud — ei ole suutnud ära lämmatada. Mille läbi pidi see koerajärjele allasurutud rahvas veel oma ehituse- ja maalikunsti ihkeid tulevastele põlvedele tunnistama? Siiski kunsti- ja stiiliosavamalt kui seda praegused, kõige oma ja võõraga, vana ja «moderniga» «sassi» läinud kodumaa «kunst-käsitöö» asutused paraku sagedasti esitavad, oskasid nad oma kehva orjamaundrit ja väheseid lihtsaid maja- ja tarberiistu mitmesuguste «kirjade» ja värviliste kujutustega kaunistada.

Kunstianne on siis eestlastele vanast ajast saadik omane. Lahedamalt vallale pääsis see vabastatud orjade laste Maibachi, Köleri, Weizenbergi ja Adamsoni läbi — kohe neli meest, kelle kunstisünnitused laiemas kunstiilmas tähelepanemata ei jäänud, mõni neist isegi õige austava alalehoidmise paiga on leidnud.

Kui kaugele meist ette selle poolest pidi vaba Soome rahvas saama, iseäranis aga meie kodu Saksa herrased, kes oma mureta põlves ainuüksi kunstile ja teadusele oleksid võinud elada? Aga Soome kunsti nimi ja tõsine kuulsus ulatub vaevalt paar-

kümmend aastat tagasi ja Baltiast väljavõrsunud kuulsate kunstnikkude «Saksa» veri on niisama ehk veel enam kahtlane kui mõne nende kuulsa teadusemehe oma. Noorem Balti Saksa soost kunstnikkude põlv püüab aga ennast maa pärisrahva jõudude varal hoovata, milleks ta Balti kunsti asutas, kui värske Läti kunst juba elule oli tõusnud ja Eesti omast juttu kuuldus.

Nii näeme, et kunstnikud Baltias enamvähem iga tõu juures tõusmisel on ja koju hakkavad jääma. Isegi meie vanematest on kaugelt Itaaliast A. Weizenberg kodukülje alla — Peterburi nihkunud ja Adamson oma päälagri Paldiskisse, oma sünnipaika asetanud. Nooremad, vennaksed Rauad, asusid üks Tallinnasse, teine Tartusse. Neist nooremad — üksi minu õpilastest päälle kümme-konnan — õpivad laiali mööda Vene- ja väljamaa kunstilinnasid; neil kõigil on aateks ükskord, päälle õppimise lõpetamist, kodumaale tagasi pöörata. Uued tärkavad ja sammuvad nende järele ja seda rohkem, mida rohkem meie rahvas ülepää edeneb, kultuurale maad loob.

Keda sa neist tagasi tõrjud? Keda keelad oma õppimise- ja loomisehimu rahustada? Ma arvan: võib ainult neid tagasi tõrjuda, kellel nähtavat andi ei ole — teiste kohta me vastutust oma päälle võtta ei tohi, olgu «olud» missugused tahes.

Tahes või tahtmata kasvab kunstnikkude arv — niikaua kui Eesti rahvale ta vaimlise jõu väljasirutamiseks keeldu ei ole. Või peame sellepärast kunstipüüded tagasi tõrjuma, et meil neist ette teada mõnda Raffaeli ehk Rembrandti või luuletajate seas mõnda Goethet ei ole? Aga kus oleksime meie

* Võiksime siit seletuse leida, miks ikka Eesti kunstnikud kuulsamad on kui Eesti kirjanikud, neil on võõraste meistrite käest reisitunnistused.

alles, kui me eeltoodud põhjusel kõik senised vähemad vaimud tummaks ja tegevusetaks oleksime jätnud? Meie oma väikene, aga tõsine töö on meie kindlam edasiviija ja oma kodu kunst — nimetame päälle teda Eesti kunstiks — saab, arvan ma, kõiksugustele käperdustele, mis praegu nii võimsalt meie hääd maitset tallavad, paremaks kammitsaks olema.

Säält tuleb mu «eralõbu» noori «andeid» koguda ja õppusele õhutada, et neist peagi kantsi saaks Eesti kunstile, vahisalgakest kõiksugu maadvõtivate käperduste vastu.

Kasvavad meil kunstnikud, siis sünnib sedamööda kunst — kunst, mis Eesti maa ja rahva iselaadist, oludest ja ihaldustest kuju saab ja selle «omapäralise jume» all — nagu «Esthonian Gentleman» ütleb — ennast kui Eesti kunst esitab, aegamööda, tohime ehk loota, ka väljaspool kitsa kodumaa piirisid. On ju ka muusikal ja kujutaval kunstil see hõlpsam kui näituseks luulel, nimelt selle poolest, et tal teiste suurte rahvastega ühine keel on, kus tarvis pole tülikat tõlkijat otsida. Näiteks mõisteti Triiki ja Koorti Pariisis kohe, kuna siis, kui nad midagi niisama hääd kui maalinud ja raiunud, kodukeeles kirjutanud oleksid, see ainult kodus, Eestis mõistetav oleks olnud, ja me teame — kodus ei saa prohvet kuulsaks.*

Eesti kunst tuleb. Ärge kaheldes teda nurga tagant vaadake. Astuge talle otse vastu; ta on teie seast sündinud ja tuleb teie pärast. Valmistage talle aset!

Hans Laipmann

«EESTI KUNST»

Postimees, 1909, nr. 70, lk. 3.

ANTS LAIKMAA PEDAGOOGILISEST TEGEVUSEST

Mai Lumiste

Kunst on saanud iseenesestmõistetavaks nähtuseks nii ühiskondlikus elus kui kodudes. Samavõrdse koha omavad meie elus ka kunstimuuseumid ja -koolid, näitused, raamatud, loengud ja sõnavõetud kunstiküsimustes jne. Kõik need on kujunenud millekski selliseks, ilma milleta on elu raske ette kujutada. Ometi ei olnud alles käesoleva sajandi algul kunstil eesti noores kultuurielus veel mingit osa. Pole siis ime, et ka arusaamised kunstist olid äärmiselt piiratud. Esimene eesti kunstigeneratsioon elas ja töötas põhiliselt võõrsil. Ants Laikmaa tõi sellesse ebanormaalsesse olukorda muutuse. Esimesena ei põlanud ta Eestit kui kunstilise loomingu jaoks ebasoodsat pinnast. Ta ei asunud võõrsilt otsima paremat mõistmist ja metseene. Raskusi kartmata hakkas ta energiliselt võitlema kunsti eluõiguste eest kodumaal ja seega tasandama teed kunsti arengule Eestis.

Oma rikkaliku ja mitmekülgse loominguaga, milles eesti talutaatide ning -neidude ja maastiku kõrval kuulub võrdselt tähtis koht eesti kirjanduse, teatri, muusika ning kunstiinimestele, sidus Laikmaa eesti kunsti arengu oma maa ja rahvaga. Viimases oli tema võitluskaaslaseks Kristjan Raud. Laikmaa tähtsus eesti kunstiajaloos ei piirdu kaugegiltki tema enda loominguaga. Samavõrd oluline on kogu tohutu töö, mida ta on teinud kunstihuvide äratamiseks oma rahva hulgas. Ikka ja alati oli ta algataja — oli see siis pedagoogilises või organisatoorses tegevuses ehk avalikes sõnavõttudes.

Kunstipedagoogilist tegevust alustas Laikmaa 1903. aastal. Ta avas Tallinnas kahekuulised joonistamise ja maalimise kursused. Õpilaste nõudmisel muutis ta need peagi alaliseks ateljeekooliks, mis oli sisuliselt teatavasti esimeseks eesti kunstikooliks.

Laikmaa entusiasmist annab tunnistust kuulutus ajalehes «Teataja» (1903. a., nr. 158). Selles märgi-

takse, et joonistamiskursuste õppemaks sõltub õpilaste majanduslikust seisundist, «kehvematel, kellel töötavad anded, märksa odavam», kuni priikoolini. Samal aastal avaldatud programmilises «Üleskutses» («Teataja», 1903. a., nr. 256) esitas ta nõude, et «rahvale tuleb kunsti näidata, kunstikeelel teda kõita ja äratada ilule ja edule-headusele», sest «kunst on kõikide päralt». Seega mitte ainult privilegeeritud klasside jaoks nagu seni arvati. See oli tollal ennekuulmatult demokraatlik seisukoht. Seetõttu on ka arusaadav Laikmaa soov oma ateljeekooli abil kunsti juurde juhtida kõige laiemaid kunstihuviliste hulki, sealhulgas ka kõige vaesemaid andelisi noori.

Milline oli siis Laikmaa ateljeekool ning millised olid tema pedagoogilised printsiibid?

Laikmaa ateljeekoolil oli struktuurilt vähe ühist kooliga selle sõna tavalises mõttes. Üldist õppeplaani, eri- ja üldainete õpetamist ei olnud seal üldse. Ei olnud ette nähtud ka diplomit lõpetajatele. Valitses vabadus ja iseseisvus. Oldi veendunud, et omandatud oskused ise on küpsuse mõõdupuuks. See oli midagi renessansimeistrite ateljee taolist — ainukese õpetaja ja juhendajaga meistri enda isikus. Valitses individuaalse juhendamise printsiip. Nõudeid esitati vastavalt õpilaste andele ning arengutasemele.

Laikmaa oli seisukohal, et iga kunstnik peab ise endale otsima tee, mis viib kõige õigemini, lihtsamt ja rutem lõppresultaadile. Viimase all mõtles ta valmis kunstiteost. Enda peaülesandeks pidas Laikmaa õpilaste suunamist looduse (asjade) õigele nägemisele. Ta õpetas, et kõik vormid ja värvid esinevad oma algkujul looduses. Seepärast on kunstioõpilase peamiseks ja kõige olulisemaks ülesandeks vaadelda tähelepanelikult loodust, elu ja õppida seda õigesti nägema. Selleks tuleb süveneda asjade vormidesse, proportsioonidesse ja värvidesse, et distsiplineeritud silmaga tabada seda, mida arenemata silm ei märkagi. «Kes nähtamatut joont ei näe, sellest kunstnikku ei saa,» kordas Laikmaa ja soovitas vaadata rohkem asjadele ja vähem paberile, sest «käsi tegutseb vaid mõistuse käsul». Alles pärast eseme välise vormi igakülgset uurimist on võimalik tunnetada selle seesmist struktuuri ja olemust. Ta õpetas asju nägema terviklikult, mitte üksnes kon-

tuuride, vaid valguse-varju komplekside, s. o. valgustugevuse ja tonaalsuse poolest erinevate pindade kaudu. Maalimine on eelkõige valguse ja varju õige grupeerimine, ütles ta, eeldades ilmselt ka soojade ja külmade toonide õigete vahekordade silmaspidamist. Seejuures soovitas Laikmaa üheaegselt fikseerida ühesuguse valgustugevusega osad ning alles seejärel märkida detailsemad varjud ja poolvarjud. Selleks on maalimisel või joonistamisel vajalik pidevalt võrrelda asju, pindu nende valgusest-varjust küllastatuse seisukohalt.

Joonistamist tuli alustada üldvormist, tuues selles esile kõige olulisema, tähtsama.

Ta nõudis alati üldistamist ja karakterse rõhutamist. Kujutatavat objekti, olgu see siis maastikulõik, inimene, loom või asi, tuleb käsitada ikka teravlikult. Alustades figuuri joonistamist peast, ei tohi unustada, kus asuvad jalad ja jalgade joonistamise juures tuleb jälgida pead. Kahtlematult nõudis ta õpilastelt ka anatoomia ja perspektiiviseaduste tundmist. Kõigis nendes soovitustes juhendus Laikmaa vankumatult kunsti töepärasuse ja elulisuse nõudest.

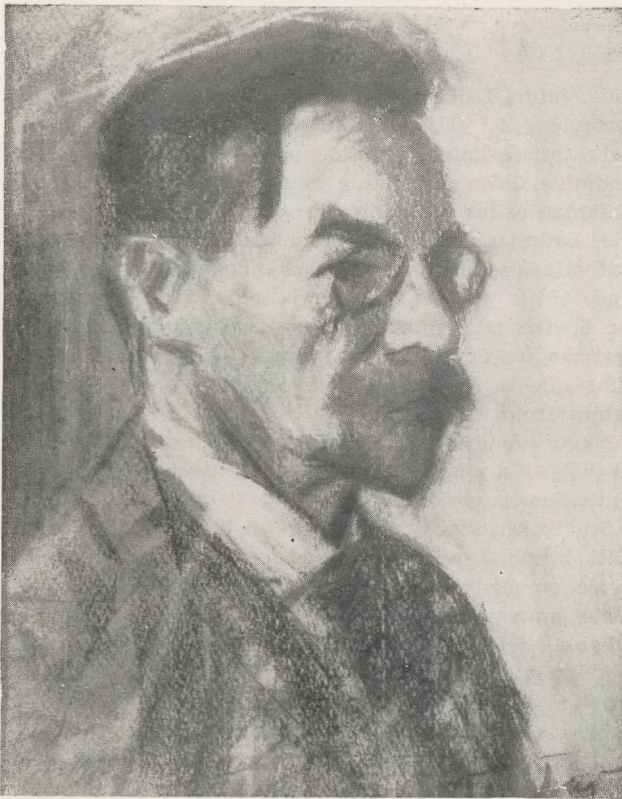
Lähtudes kriteeriumist, et loodus on kunstniku esimene õpetaja ja ainukene kujutamise objekt, kasutas ta ka kipsmudeleid õppeprotsessis ülimalt lühikest aega. Ta põlgas kõike konservatiivselt akadeemilist, tardunud dogmasid ja kaanoneid kunstis. Vastupidiselt üldisele akadeemilisele tavale andis Laikmaa õpilastele esimeseks ülesandeks kolju joonistamise. See oli vajalik inimpea struktuuri mõistmiseks ja ruumitaju arendamiseks. Otse seejärel juhtis ta õpilased vahetusse kontakti elava loodusega. Laikmaa seadis sisse ka aktijoonistamise. Ka selles oli ta esimene Eestis.

Vastupidiselt akadeemilisele printsiibile, mis nõudis õpilastelt ühe ülesande pikaajalist põhjalikku uurimist-maalimist, suunas Laikmaa õpilasi kiirele natuuri haaramisele ja fikseerimisele, seejuures muidugi samavõrdset täpsust nõudes. Tema meetod joonistamise õpetamisel eeldas seega küllaltki suurt andekust. Õpilastel oli kindlasti äärmiselt pingutav asuda peaaegu igasuguse ettevalmistuseta elava modelli joonistamisele. Laikmaa oli aga veendunud, et see meetod viib otse ja seega kõige kiiremini sihile. Kuid on põhjust arvata, et selline kiirustamine, mida Laikmaa oma põhiliselt õiges kunstipedagoogikas taotles, ei tulnud mitte alati asjale kasuks. See põhjustas teatud pealiskaudsust oskustes, vähemalt mõnede õpilaste juures. Kuid üldiselt harjusid õpilased nähtavasti ruttu Laikmaa kiire süsteemiga. Kui oli omandatud esimene ja põhiline — oskus loodust õigesti näha ja õigesti paberil kuju-

tada, juhtis Laikmaa tähelepanu asjade sisule, iseloomule ja väljenduslikule momendile. Täpne karakteriseerimine, vormide plastiliselt õige edasiandmine, üldse elutruudus kõiges, olid nõuded, mida Laikmaa esitas igale küpsele joonistusele või maalile. Laikmaa lähenes ikka ja alati igale õpilasele individuaalselt. Vaid seal, kus nõuanded ei aidanud, võttis meister ise sõe ja parandas. «Loodus ise õpetab teid, mina võin teha vaid korrektuuri, sest ma ise õpin looduse juures», tavatses ta seejuures öelda. *Natura est artis magistra* — oli meistri armastatuim juhtlause.

Nagu juba mainisime, püüdis Laikmaa säilitada ja kõigiti arendada algajate kunstnike kujunevat individuaalsust. Püüdes neile selgeks teha oma põhimõttelisi seisukohti kunstist, esitas ta nende töödele küll kindlaid nõudmisi, kuid ei surunud kunagi peale oma isikupärasest käsitluslaadi. Laikmaa õpilaste juures on küll esinenud töid *à la* Laikmaa. Üheks iseloomulikumaks näiteks on võib-olla A. Uuritsa autoportree aastast 1908, mis nii tehniliselt teostuselt kui väljenduslaadilt meenutab väga Laikmaa enese portreid. Laikmaa maneeris on tema õpilastest töötanud veel A. Miiikmaa, E. Brinkmann, N. Kull jne., kuid enamasti oli see lühiajaline ja mööduv nähtus nende loomingu algperioodil. Laikmaa kunagistest õpilastest võrsunud kunstnikke said valdavalt erineva ja tugeva isikupäraga meistrid. Laikmaa mõju oma õpilastele peitub hoopis olulisemas kui seda oleks välise maneerimiteerimine. See mõju, kui nii võib üldse öelda, on põhimõttelist, suunavat laadi. See on pigem aidanud kujundada nende hoiakut kunsti kui vorminud nende pintslitõmmet. Propageerides väsimatult rahvuslikke aateid ning etnograafilise vanavara kogumist, õhutas ta oma õpilastes huvi «Kalevipoja» ning selle kujutamise vastu. See teema sai eriti südamelähedaseks Oskar Kallisele ja Aleksander Uuritsale.

Laikmaa joonistamise ja maalimise õpetamise meetodika kasvas põhiliselt välja tema enda loominguilisest praktikast. Kuid siiski mitte ainult sellest, vaid ka kindlatest teoreetilistest arusaamadest, mis tal selleks ajaks olid jõudnud kujuneda. Laikmaa ateljeekool oli nii oma olemuselt kui pedagoogilistelt printsiipidelt tolaeagses Eestis täiesti uueks nähtuseks. Kuid laiemas mastaabis ei olnud tema meetodika iseendast uuenduseks. Samu põhimõtteid leiame ka Peterburi ning Düsseldorfis akadeemias, millega Laikmaa oli oma õpingute päevil kas lähemalt või kaugsemalt seotud. Nähtavasti tulekski neist akadeemiast, eriti Düsseldorfist, otsida Laikmaa meetodika kujunemise algpõhjuseid.



A. Laikmaa. A. Kitzbergi portree. Pastell. 1915.

Tema seisukohad langevad osaliselt kokku P. Tšistjakovi pedagoogilise süsteemiga, kuid veelgi rohkem näivad need olevat seotud Düsseldorfis Kunstiakadeemia õppejõu Peter Jansseniga, kelle juures Laikmaa õppis 1896.—1897. aastatel. Suure hilinemisega, alles XIX sajandi lõpul küpses Düsseldorfis akadeemias võitlus akadeemilise konservatismi vastu kunstis. Reformipooldajate seas oli võitlevaim Janssen, kes oma vaadetelt (mitte niivõrd loomingulises praktikas) oli üks moodsamaid mehi Düsseldorfis. Ta uuendas Düsseldorfis mahajäänud õppesüsteemi, asendades oma klassis kipseeskujud elava natuuriga ning suunates õpilasi loodust vaatlema ja sellesse süvenema. Janssen nõudis natuuri täpset ja kiiret haaramist ning ühtlasi kõigi tingimuste loomist kunstniku individuaalsuse arendamiseks. Need momendid olid olulisemateks põhimõteteks ka Laikmaa metoodikas. Muidugi pole need Jansseni isiklikeks uuendusteks vaid Euroopas selleks ajaks laialt levinud kunstipedagoogilisteks põhimõteteks, mille juured ulatuvad tegelikult kaugesse minevikku. Ilmne on aga see, et Jansseni vahendusel said need Laikmaalegi omasteks.

Töö Laikmaa ateljeekoolis toimus õhtuti ja pühapäeviti. Töötati vaimustusega ja pingsalt. Laikmaa mitte ainult õpetas noori kunstihuvilisi, vaid püüdis neid ka kõigiti kasvatada, arendada neis vastutustunnet töö suhtes ja nõudlikkust enese vastu. Ta püüdis kasvatada noortes kunstimaitset, arendada nende silma ja meeli kunsti ja ilu nägemiseks ning tunnetamiseks. Laikmaa oskas olla oma õpilastele ühekorrana nii õpetajaks kui sõbraks. Me teame tema kiindumust andekasse noorukisse Oskar Kallis. Avastanud andeid, õhutas ta neid edasi. Siin võiks mainida tema hoolitsust paljutöötava noore Aleksander Uuritsa suhtes, keda ta innustas edasi õppima Peterburi Kunstide Akadeemias.

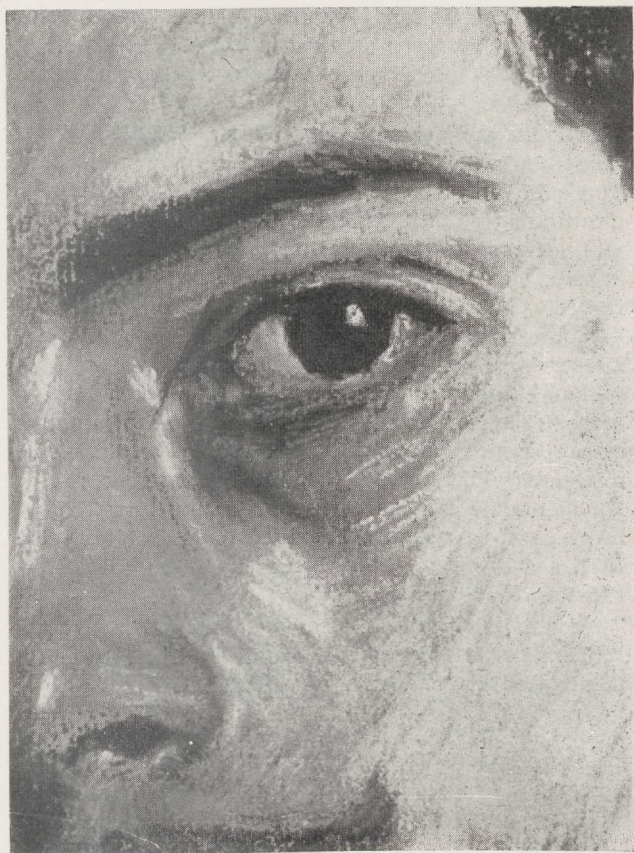
Sooja ja sõbraliku atmosfääri tekitamisel oli Laikmaa enda isik määrava tähtsusega. Olles alati optimistlik oli tal õnnelik anne nakatada ka teisi oma elurõõmuga. Matkates koos õpilastega mööda Eestit õpetas ta neid nägema ja mõistma kodumaa looduse ilu, püüdis neis äratada armastust oma rahva ja kõige eestipärase vastu.

Pühendades ennast suure kirega pedagoogilisele tööle kulutas Laikmaa oma pika elu kestel palju energiat, aega ja armastust eesti kunstinoorsoo kasvatamisele ja arendamisele. Mõnikord isegi sellisel määral, et jäi liiga vähe aega enda loominguks, nagu ta mõningase kahetsusevarjundiga märgibki oma autobiograafias. Samas on aga käepärast vägev lohutus — õpilased on tema tulevik. Ja ta loodab kõigest väest, et nad jõuavad temast kaugemale, sest alles siis võib ta rahul olla oma saatusega! Kas ei avaldu selles tõeline kiindumus oma õpilastesse ning ühtlasi ka tõelise pedagoogi altruism?

Mis puutub aga Laikmaa enese loomingu unarusse jäämisel liigse koormatuse tõttu pedagoogilises töös, millele muide on Laikmaad käsitlevas kirjanduseski sageli vihjatud, siis näib, et tegelikult ei olnud olukord sugugi nii hull. Mõne teistsuguse iseloomuga kunstniku juures oleks see täiesti mõeldav. Kuid Laikmaa oma kohutava vitaalsusega tegi nähtavasti siiski teoks kõik oma loomingulised kavatsused. Eriti alperioodil.

Laikmaa pedagoogilise töö tähtsust noore kunstnikegeneratsiooni kasvatamisel ning kunstikultuuri levitamisel illustreerivad kujukalt järgmised faktid. Ajavahemikul 1903—1907 õppis Laikmaa juures kokku umbes 110 inimest. Nende seas sellised tulevased tuntud kunstnikud nagu Nikolai Triik, Paul Burman, Johannes Greenberg, Aleksander Uurits, Oskar Kallis, Aleksander Tassa, Otto Krusten ja teised. 1907. a. kevadest kuni 1913. a. kevadeni viibis Laikmaa teatavasti välismaal. Peale naasmist avas ta jälle oma ateljeekooli. Kuigi Tal-

A. Laikmaa. Eugen Schaefer. Pastell. 1906.



A. Laikmaa. Eugen Schaefer. Detail.

linna Eesti Kunstiselts oli vahepeal (1912. a.) asutanud joonistamise ja maalimise kursused, mis 1914. a. muudeti Tallinna Kunsttööstuskooliks, asus 1913. a. Laikmaa ateljeesse tööle 11 õpilast. Aastast aastasse tõusis nüüd õpilaste arv. 1915. a. oli neid 20, 1917. a. alguses aga juba 28 ning 1921. a. koguni 77. Viimane jäigi nähtavasti rekordiliseks arvuks. 1919. a. Tartus asutatud «Pallase» kunstikooli näol tekkis Laikmaale veel üks tõsine võistleja. Vaatamata juba kahele ametlikule kunstikoolile Eestis jätkus Laikmaa pedagoogiline tegevus siiski 1932. aastani. Viimase 10 aasta vältel püsis õpilaste arv stabiilsena umbes 10 ümber. Nende aastate õpilastest tuleb eelkõige mainida selliseid kunstnikke nagu N. Kull, K. Veeber, A. Miikmaa, arh. K. Lüüs ning tänapäeva meistreid M. Laarmanni, E. Roosi, J. Võerahansut, H. Hallistet ja P. Aavikut.

Laikmaa ateljeekool töötas mõningate vaheaegadega 1903. kuni 1932. aastani, praktiliselt umbes 25 aastat. Üldkokkuvõttes õppis seal ligi 800 kunstihuvilist. Neist osa küll mitte pidevalt, n.-ö. möödaminnes, rohkem seltskondliku «hea tooni» rahuldamiseks, kuid nähtavasti enamus siiski tõelisest huvist kunsti vastu. Sotsiaalses ja rahvuslikus mõttes pakkus Laikmaa õpilaskond sageli väga kirevat pilti. Seal oli eestlasi, sakslasi ja venelasi, inimesi erinevatest ühiskonnakihtidest. Nende «lähem kokupuutumine, koosviibimine, koos töötamine üheväärsetena mõnel muul alal või mõnes seltskondlikus ettevõttes vaadeldaval ajal vaevalt oleks võinud tulla kõne alla. Ühelt poolt ligi kümme-kond kohalikku sakslast, koguni mõned aadlikud, nende seas kolm juba välismaal kunstihariduse saanud daami, teiselt poolt pisut suurem arv eestlasi, ametnikest, õpetajatest ja kodanlike perekondade naisliikmeid kuni kooliõpilasteni ja töölisteni». Sellisena kirjeldab Laikmaa ateljeekooli selle algaastail A. Vaga Aleksander Uuritsa monograafias (Tallinn, 1938, lk. 5). Laikmaa ei hinnanud ise oma kooli üle. Ta oli täiel määral teadlik selles, et tema kool võis anda vaid kunstialase alghariduse, olla nii-öelda esimeseks hüppelauaks kunstielu. Laikmaa olevat ise arvanud, et kui osagi tema juures õppinud noortest saab kunstnikuks, ei ole tema töö olnud asjata. Ja selles oli tal õigus.

Laikmaa ateljeekooli töö tulemused said üldsusele teatavaks näitustel, milliseid kunstnik organiseeris korduvalt alates esimese (1903. a.) õppeaasta

lõpust. Nii eksponeeriti esimesel näitusel 1903.—04. aasta vahetusel Tallinna Provintsi muuseumi ruumides üle 200 teose. Tallinna publik tervitas soojalt seda uut nähtust eesti kultuurielus. Ajaleht «Uudised» (1903. a., nr. 8.) märgib sel puhul tunnustavalt, et «Laipmann ei suru oma kasvandikkusid kitsendavate vormide sisse, vaid püüab nende iseloomu iseärasusi alles hoida, neid kasvatada. Õpilased peavad esimeses jones ise mõtlema, tundma, arusaama». «Teataja» (1903. a., nr. 283) ütleb samuti: «Tema püüdmine ei ole mitte ükski oma õpilaste osavust tõsta, vaid ta püüab ka nende iseärasusi jätta ja iseärasuste varal neid edasi viia.» Järgmine näitus toimus 1904.—1905. aasta vahetusel Laikmaa ateljee ruumes Niine tänavas. Õpilaste ukse kohale riputas ta loosungi «Kunst ei ole maalimine ja maalimine ei ole kunst. Kunst on loodusest ja elust luguloomine ja maalimine on selle optikaline abinõu». 1904. ja 1905. aasta suvel eksponeerib ta oma tööde kõrval ka andekamate õpilaste töid Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi näitusel. 1905. a. sügisel korraldab oma õpilaste erinäituse Tallinnas. Seda praktikat rakendas ta ka järgnevatel aastatel. Näituselt saadud raha kasutas Laikmaa vaesemate õpilaste toetamiseks ekskursioonideks Peterburi, Moskvasse ja Helsingisse sealsete kunstikogudega tutvumiseks.

Laikmaa ateljeekooli ei saa hinnata ainult hiljem kunstnikukutse omandanud õpilaste arvu järgi. Võib-olla veelgi olulisem on selle mõju üldise kultuuritöstmisel. Ka need, kelle kunstiõpingud jäid episoodilisteks, said siiski mingi ettekujutuse kunstist. Ja Laikmaa poolt regulaarselt korraldatavatel õpilastööde näitustel, kus ta eksponeeris ka enda maale, ei olnud sugugi väike tähtsus rahva kunstihuvide ja -maitse kasvatamisel. Seega äratas Laikmaa kogu oma pedagoogilise tegevusega huvi, respekti ja armastust kunsti vastu mitte ainult oma õpilastes, vaid laiemale üldsuses. Huviäratamisega aga lõi ta eeldused kunsti mõistmiseks, millel oli eluline tähtsus eesti kunsti ning kultuurituuri edasises arengus. Seepärast on mõisteta, et 1929. aastal valiti Ants Laikmaa Tartu Ülikooli filosoofia audoktoriks.

Ants Laikmaa alustas oma pedagoogilist tegevust rohkem kui kuuskümmend aastat tagasi, kuid tema põhimõtted ei ole tänini vananenud.



VÄSIMATU

MÄLESTUSKILDE KUNSTNIK
ANTS LAIKMAAST JA TEMA
STUUDIOST AASTATEL 1922—1930

Priidu Aavik

Kunstnik Ants Laikmaaga algasid minu esimesed kokkupuuted teel kunsti juurde 1922. a. sügisel, mil astusin esimest korda üle Ants Laikmaa kunsti-studio uksele Tallinnas Tatari t. nr. 21^b maja VI-ndal korrusel. Erutustunne oli päris tugev. Mida kõrgemale treppi mööda jõudsin, seda enam erutus kasvas. Peale kellanupule vajutamist jäin hiir-vaikselts ootama, mis edasi saab.

Ukse avas Ants Laikmaa ise, suur pikk mees, terava uuriva pilguga. Kui ta aga rääkima hakkas,

kadus minus kõik ähm ja kartus, sest sõnad ja toon, millega maestro vastu võttis, hajutas kõik kartused. Kimpu jäin, kui A. Laikmaa küsis: «Aga miks teie siia tulite?» Selle peale suutsin vaid kogelda: «Käiakse ju õppimas». A. Laikmaa vastas sellele: «Mina teile kunsti õpetada ei saa, saan teid ainult juhendada loodust õigesti nägema, kõik muu peab endas olema.»

Nii see oli, esimene jutt ja kohe asja juurde. Ütles: «Tulge homme hommikul ateljeesse, võtke tükk sütt ja paberit kaasa, vaatame.»

Milline oli A. Laikmaa õppemeetod?

Mingeid dogmasid, rutiini A. Laikmaa ei sallinud. Kui õpilased olidki kusagilt kellegi poolt leitu «maha vaadanud», selle juuris ta põhjalikult õpilastest välja.

Päris algajaile püüdis Laikmaa kannatlikult selgeks teha, mida joonistuse all mõista. Kui joonistus paberile kantuna veelgi kinnitas, et õpilane polnud

sellest õigesti aru saanud, lasi ta töö lapiga maha kustutada ja otsast alustada. Mahapühkimine kestis vahest üsna pikka aega.

A. Laikmaa pedagoogina tahtis õpilasi panna kunstis «oma jalgadele», ise mõtlema. Natuuri-stuudiumi algul ei lasknud ta õpilasi kohe värvide juurde, vaid ütles: «Mida te värvidega tahate teha, kui teil hele-tumeduse vahekorrad pole veel selged?»

Olen kuulnud väljendeid Laikmaa kohta, et ta olevat õpetamisel oma meetodit liiga peale surunud. Kuidas sai ta mingit meetodit peale suruda, kui ta vihkas igasugust rutiini, mis takistab kunstniku väljakooremist tõsise natuuri-stuudiumi kaudu.

Kunstnik A. Laikmaa mõjud on sellegipoolest märgatavad, need on: ta äratas noori kunsti mõistmisele, innustas noorte vaimu õige tee leidmiseks elus. Selles oli Laikmaa väsimatult järjekindel.

Algasime ju ka enamuses seitsmeteist aastastena. Ja kõige parem läbisaamine oli A. Laikmaal noortega. Nagu ta ise oli, erk ja elav, sobis ta just selle-ealistega.

Tema studios oli tavaks, peale stuudiotundide töö lõppu, kui modell oli juba läinud, jätkus vestlemine õpilaste keskel. Vestlustest, mis kestsid vahel mitu tundi, võttis maestro tuliselt osa. Nendest vestlustest saime uut jõudu ja tahtet.

Leppimatu vaenlane oli Laikmaa virilate ja väiklaste inimestega, ta väitis: «Need inimesed tammuvad iseendas paigal, midagi loovat neis ei ole.»

Roosilist rada tol ajal noorte kunstihuviliste elu ei kulgenud. A. Laikmaa oli tähelepanelik oma õpilaste eluraskuste vastu. Kui ta nägi mõne tunni vaheajal kedagi murelikult sünge ilmega, läks ta juurde, haaras õlgadest ja raputas sõnul: «Pea püsti, pilk kaugusesse.» Seda tegi ta osavõtlikult, nii et tükiks ajaks pühkis ta muresolijalt kõik, mis teda morniks oli teinud.

20-ndate aastate perioodil jõudsid ka Tallinna Euroopas käibel olevad mitmed uued kunstivoolud. Tehti nendega ka katsetusi. Ühel vestlus-õhtupoolikul A. Laikmaa stuudioruumis käis vaidlus nende uute kunstivoolude üle, vaidlesime nagu tol korral asjast taip võttis.

Mäletan, A. Laikmaa võttis seekord eriti elavalt osa. Peale tuliseid vaidlusi, kus meie kõik väsisime, tegi maestro omad kokkuvõtted tähelepanekutest

elust, ta ütles: «Kunsti õppimiseks retsepte ei ole, igaüks peab ise leidma oma väljenduse maailma, selleks aga on vaja väsimatut natuuri stuudiumi, nõrk natuuri-tundmine võib viia abstraktsesse ummikusse.» Lõpuks lisas juurde: «Õppige elu nägema ja võrdlema, nähtu ümberloomine — selles peitub kõik.»

Ants Laikmaa armastas väga laulu ja laulis ise, stuudio õpilastest oli moodustatud laulukoor. Vahel käidi ka õhtul peale õppetööd koos — lauljad laulsid, vesteldi, ei puudunud ka tants klaveri saatel. Kõige seltskondlikumaks hingeaks sarnastel kooskäimistel oli maestro ise, väsimatuse kehastus.

Need kooskäimised olid ainulaadsed, sest stuudio-pere koosnes väga mitme seltskonnakihi esindajatest, kuid kogu suhtlemine toimus võrdõiguslikkuse alusel.

Kas õppetöö oli studios tasuline? Jah, õppemaks oli, sest ruumid olid küllaltki suured ja ruumide üür vastavalt sellele. Õppemaksu süsteem oli väga lihtne ja selge. Kellel oli võimalik, see maksis, kellel aga ei olnud võimalik maksta, aga õppimise ind tugev, see ei maksnud — ja viimaseid oli üsna palju.

Kunstnik A. Laikmaa tahtis, et noortel oleks võimalus õppimiseks. Seejuures oli ta õppeprotsessis küllaltki nõudlik ja vali. Vahest iseloomustab seda kunstniku enda ütlus: «Kui stuudio töö käib, peab olema kuulda nõelagi kukkumine, kui on aga vaheaeg, tulge või minu pealaele tantsima.»

Ühel vestlusel peale tunde stuudioruumis aastaid hiljem kaldus jutulõng haridusele ja kunstiharidusele. Maestro võttis taskust märkmiku, mida ta alati kaasas kandis. Märkmikus oli tehtud kokkuvõtte, palju oli studios pikkade aastate jooksul õppinud kunstihuvilisi ja palju sellele teele jäänuid. Kokkuvõtte kõlas: «Käinud on kogu selle aja jooksul 800 kunstihuvilist ja neist asunud kunsti-teele 20 kunstihuvilist. Hea protsent. Ja ega needki, kes kunstnikuks ei saanud, pole kunstile võõrad. Ükskõik kus ja millisel alal nad tööle asuvad, harkavad kujutavast kunstist lugu pidama.»

Usun siiralt, et kui Ants Laikmaa saaks praegu vastata hiljuti «Noorte Hääles» ilmunud küsitlusele «17! On seda palju või vähe?», vastaks ta kindlasti: «Seitseteist aastat, see on kõige ilusam algus suurele teele, sellele vanusele peab kuuluma kõige suurem tähelepanu.»

KILDE KRISTJAN RAUA
KIRJADEST PAUL RAUALE
(SAJANDI VAHETUSEL)

Lehti Viiroja

On möödunud enam kui sada aastat meie kunsti suurkuju Kristjan Raua sünnist. Ammugi on selge ta juhtiv osa sajandi alguse murrangulistel kümnnetel, rääkimata ta loomingu kõrgeriigil osast meie kunstis. Üldisest tähelepanust pisut kõrvale on jäänud aga lõik, mis valgustab Rauas võitleja ja novaatori sünni ning mis selgesti tuleb esile ta sajandi-lõpu kirjades kaksikvend Paulile.

Nimetatud kirjad pakuvad mitmekesisest materjali kunstniku elust, tõekspidamistest, õpinguist, rõõmudest ja muredest... Kõrvuti kunstiteoreetiliste mõtteavaldustega leiame neis liigutavat tähelepanelikkust, hoolt ja armastust venna vastu, muret ema pärast, rõõmu ühistest matkadest Ants Laikmaaga, kiindumust kaunitesse looduspiltidesse... Neis väljendub armastus töö vastu, kuid ka kõhklused ja ahastus, mida toob kunsti «okkiline tee». Suunatuna vennale, sisaldades vihjeid venna kirjades avaldatud mõtetele, valgustavad nad ka mõnevõrra Paul Raua sajandi-lõpu taotlusi ja kunstilisi tõekspidamisi. Ruum lubab sellest kõigest vaatluse alla võtta vaid mõningad killud.

Kirjad pärinevad enamikus ajavahemikust 1897—1902, s. o. kunstniku õppeaastaist Peterburis, Düsseldorfis, Münchenis. Üksikud neist on kirjutatud kodus, Rakveres, ema juures.¹ Seega kuuluvad nad murrangulise, vanast vabanemist ja uut otsiva ajastu algaastaisse. Ajastu mentaliteedi rahulolematu, protestiv, uut otsiv pool leiab vastukaja ka neis kirjades. See avaldub kunstniku kunstiteoreetilisi seisukohti väljenduvais lõigetes, selle hulgas suhtumises venna loomingusse, talle tehtavais etteheites ja soovitusis, samuti Düsseldorfis ja Müncheni õppimisvõimaluste ja kunstielu vaatlusis ning hinnanguis.

Sajandivahetuse kunstiteoreetilise mõtte arengu seisukohalt omavad tähtsuse just viimased. Seda nii

neis avalduva opositsiooniga takistava, raamidesse suruva, akademistliku vastu kunstis, kui ka igat-susega vabama, jõulisema ja poeetilisema järgi. Laiema üldsuseni koheselt jõudmata, on neis kirjades avaldatu ometi üheks esimeseks kiiluks meie tolleaegses — akademismi ja idealiseeritust jaatavas kunstilises mõtteilmas.

See kõik lisab kaalukust ammutuntud tõele, et Kristjan Raud oli meie kunstis esimesi, kes ütles otsustava «ei» eilsele, ning asetaski nurgakivi XX sajandi uuenduslikele taotlustele. Samas pakuvad kirjad täiendavat materjali, mis lubab tavana Ants Laikmaa nimega seostatavat moodsa kunsti sümbolset algust 1897. a. (mil Ants Laikmaa katkestas Düsseldorfis Akadeemias õpingud protestiks vananenud õpetamise meetodite vastu) seostada samaaegselt Kristjan Raua nimega. Muidugi, juhul, kui üldse murrangu algust siduda ainult ühe, konkreetse daatumiga.

Juba 1897. a. algul, lohutanud venda mõningate ebaõnnestumiste pärast, julgustanud teda, tõstes esile eriti ta portreid, ütleb Kristjan Raud: «...ole julge, tööta eneseusaldusega — Sa tohid seda — ja natuke jäisemalt ja ära mine nii väga üle pehmetesse ja magusatesse tunnetesse; mehisus, jõulisus eelkõige iseloomustavad meest ja samuti ka tugevat kunstnikku».²

Et tegemist pole juhusliku meeoleolu väljendusega, reedab järgnev kinnitus «See on mulle nii veenvalt selgeks saanud tõsielust ja praegusest kunstiajaloo-
loost.»³ Muide, ühest hilisemast, 1910/11. aastal ilmunud K. Raua artiklist selgub, et ta Peterburi Akadeemia päevil suhtus akademismi hoopiski teravamalt, kui seda võib järeldada tsiteeritust. Tema seisukohtade kujundajateks olid tollal, nagu ta ise väidab, mitte niivõrd akadeemia, kuivõrd kunstikogud ja näitused. Sealt peale süveneb ta kunstitõdede eitav ning jaatav poolus, omandades ikka kindlamad ja konkreetsemad jooned.

Vaevast saabunud Düsseldorfis (1897. a. lõpul) igatseb ta ära — esialgu Müncheni või Dresdeni (ühes hilisemas kirjas märgib Raud nende kõrval ka Pariisi). Põhjusena toob ta Düsseldorfis kunstielu konservatiivsuse, õppemeetodi vananemise, kunsti liiga kitsastesse raamidesse surumise.⁴ Ka hiljem,



K. Raud. Küünlavangel.
Ema. Šüsi. 1898.

soovitades vennale edasiõppimist mõnes suuremas kunstitsentrumis, märgib ta hoiatavalt «Nii siis luba endale veelkord öelda, et juhul kui sa tuled, sa ainult Düsseldorfit ei tule, siin võib ainult erandjuhtudel millekski saada...»⁵

Muide, nagu kogu kõnealuste kirjade sisu, on üldsuse jaoks uudne ka fakt, et Peterburis alanud töökspidamiste edasine kujunemine düsseldorfi-kuudel toimus tihedais kokkupuuteis Ants Laikmaa ja riialasest kunstiõpilase Baueriga. Mõningat valgust sellele heidavad löiked äsjavihjatud aasta-lõpu kirjast ja kirjadest, kus kirjeldatakse matku Laikmaaga. Neist esimeses kõneldakse jõuluõhtust 1897, mille Raud, Bauer ja Laikmaa veedavad «koos Laikmaa kambris». Nagu selgub, on Bauer otsustanud selja pöörata akademistlikule Düsseldorfile. Ta unistab Münchenist, sealseist hoopis vabamaist

õppetingimustest. See määrabki vestluse ainekute ja suuna: akademism ja selle järjekordne eitamine, vabama, arengut soodustavama otsingud ja selle jaatamine.

Raua sümpaatia vabama, vaheldusrikkama ja värskema vastu kunstis ja õpetamismeetodis peegeldub ka pisut hilisemas kirjas, kus ta Paulile tsiteerib juba Münchenis õppiva Baueri informatsiooni sealse kunstiüliku, selle hulgas Ažbe kunsti-kooli kohta. Suure sisemise erutusega märgib Raud, et Ažbe juures suhtutakse igasse õpilasesse kui eraldi indiviidi, kellelt võrdselt teistega nõutakse — «ainult kõvasti töötamist».⁶ Mitte midagi düsseldorfilikult kivinenut, kõik olevat värsked, individuaalset arengut soodustav, vaheldusrikkas.

Ise veel Müncheniga vahetult kokku puutumata, toetudes Baueri informatsioonile, lisab ta: «Ma tun-



nen praegu alles õieti kui hea see Sulle oleks, kui sa Münchenis värskete uuemate jõudude hulgas võiksid töötada.»⁷

Raua, kuid võib isegi öelda Raudade seisukohad kunstile koorduvad kiri-kirjalt, lõige-lõikelt. Mitte alati ei näi vennad kokkuleppele jõudvat akadeemismi ning selle erinevate avaldusvormide halvavast mõjust kunstile.

Ja nii tuleb Kristjanil Pauli korduvalt hoiatada Ed. v. Gebhardti kunsti mõju alla sattumisest. «Sinu ideaal Gebhardt maalib ju... nagu hollandi väikemeister, on õnn et tal enam maaliklassi pole, et mitte enam ei kultiveeritaks nii kangesti seda igavest pruuni...»⁸ Otse nagu kaheldes, kas vend ta kriitikaga küllaldaselt arvestab, lisab ta etteheitvalt: «Sinu etüüdi juures, mille sa siia maha oled jätanud... ütles Laipmann «savine koloriit nagu Geb-

hardtil»⁹. Ja veelkordselt, nagu tuge otsides öeldule, märgib ta: «Laipmann ei ole siinse akadeemiaga ja eriti siinse maalimisega sugugi rahul ja see on inimene terve mõtlemise ja selge mõistusega.»¹⁰ Viimases ei peegeldu üksnes oma sõnadele kaalu otsimine ning hinnang Laikmaale. Selgesti on siin võitlus aegunu ja takistava vastu kuulutatud ka «terve mõtlemise ja selge mõistuse asjaks».

Ühes pikemas kirjas vennale ahastab Raud uuesti venna orientatsiooni pärast konservatiivset leeri esindavale Gebhardtile. Jaatanud venna häid võimeid joonistuse ja maalimise tehnilises osas, ütleb ta, et polevat veel hilja Gebhardti savivärvidest vabanemiseks.¹¹ See on — vabanemiseks sellest, mis oli muutunud meie maali edasise arengu täielikuks piduriks, ning mille üht komponenti, koloriiti,

sajandi lõpu düsseldorflaste loomingus tavaliselt «düsseldorfli pruuniks soustiks» nimetati.

Järgneb arutus erinevatest kunstilistest püüdlustest, ühe ja teise väärtustest. Arutluse lõpetab Raud mõttega, mis läbib ka kõiki ta hilisemaid artikleid, järjest täpsustudes ja kristalliseerudes. Antud kirjas kõlab see järgmiselt — vana, ükskõik kui väärtuslik omas ajas, pole loodud lõputuiks kordamisteks. Aeg ja taotlused lähevad edasi. Ja kuigi tuleb nõustuda, «et tänased ei maali tehniliselt nii soliidiselt», on «nende koloriit... ometi tõepärasem (siin mõtleb Raud vabanemist nn. galeriitoonidest — L. V.) ja maalimist vabas õhus ei tunne nood (eelmised sajandid — L. V.) üldsegi.»¹²

Paralleelselt vana eitamisega esineb neis kirjades juba vihjatu kõrval seisukohti, mis reedavad uute elementide sünni meie sajandi lõpu kunstiteoreetilises mõtteilmas. Need jaotuvad paljude erinevate kirjade vahel, esinedes sageli üksikute mõttekildudena. Neid «kilde» koondades ei saa veel lõpuni väljaarendatud vaadet kunstile, kuid uue suuna alged koorduvad neist täielikult.

Vahetuse, kibeleva elu hõngu, meeoleu ja poeesia nimel — väärtuste nimel, millega akademismil pole midagi tegemist, väärtuste nimel, millel on tihe side sajandivahetuse uuenduslike taotlustega, palub Raud venda loobuda akademismile omasest mõttetust viimistlusest. Seda seda enam, et liigne viimistlus viib sageli kuivusele ja «...hävitab harilikult NB intensiivselt tundvate isikute juures poesiast ja värskust, mis on nr. 1 iga teose juures.»¹³

Ka uue suhtumise sünni värvisse, värvi ülesannetesse ja värvi väljenduslikku võimesse võib tabada neist kirjadest. Mitmel korral peatub K. Raud üsna pikalt koloriidi küsimusel. Ikka ja jälle venda manitsedes märgib ta: «...Tänapäeval ollakse ju kaugemal ja just naturalistlik värv on tähtsuse poolest teisel kohal maalimises! Mõtle sellele!»¹⁴

Uue suhtumise alged värvi peegelduvad juba esiletoodu kõrval ka vastuses Pauli arvatavale enesekaitsele. Pauli väitele: «Kas keegi maalib hallilt või pruunilt või siniselt, mulle näib see sugugi mitte olulisena, mulje võib sellegi pärast võimas olla»¹⁵ vastab K. Raud: «Täitsa õige. Ühetoonilise pildi mõju võib võimas olla... Aga misjaoks siis maalida. Ei, tõeline ja loomulik koloriit seisab mulle esiplaanil ja kõrvalekaldumisega nõustun ma ainult fantastiliste ja sügavalt poeetiliste motiivide puhul, kus luulet saab saavutada ja suurendada just ainult värvi harmoonia kaudu.»¹⁶

Eriti viimane lähendab sajandi lõpu Rauda XX sajandi algkümnete Rauale, kes värvi väljendusli-

kule, meeoleu, tundeid, mõtteid edasiandvale osale annab järjest suurema eluõiguse.

Raua loomingu seisukohalt vaadatuna on huvi-pakkuvad ka lõiked, mis ta tõekspidamistes avavad jooni, tänu millele ta looming oma hilisema suurusse võis omandada. Mainigem neist töökust, raskustest, ebaõnnestumistest üleolekut, veendumust, et kodus istumisega ei areneta.

Liikumise ja nägemise vajadust rõhutab Raud ikka ja jälle. Ja kui vend kaebab halbade võimuste ja kaotatud aja üle kodumaal, saab ta noomida, et on mõttetult raisanud ligi pool aastat. «Sul on tore anne... ära lase seda kidurduda. Oleksid minul Sinu tehnilised võimed, usu mind, ma oleksin imesid teinud.»¹⁷ lisab ta noomitusele. Halvustavalt ütleb ta mõningate Düsseldorfis istujate kohta: «Inimene istub elu aeg paigal ja tahab kunstnik olla. Näha, matkata, elusse sisse ja kiiresti jälle tagasi vaikusse loomiseks, s. t. õige kunstnik olla.»¹⁸ Hiljem, kutsudes venda Münchenisse, ütleb ta: «Siin on küpsemise koht ja kontakt kaasaegse kunsti ja vanadega peab ju ikka olema.»¹⁹

Tõsi, Müncheni kohta märgib Raud oma käsikirjalistes visandites, et see on hoopis midagi muud kui Düsseldorf. Münchenis on võimalik näha ja õppida, siin on võimalik kohtuda paljude maade kunsti ja kunstnikega — nende hulgas «kunsti-revolutsionääride prantslastega». Muide, tema esimene kohtumine Munchiga toimub samuti siin, ka esimene suurem murrang ta loomingus tuleb ilmsiks just siin.

Kunstnikuks saadakse ainult pidevas töös, raskustest ja ebaõnnestumistest üle olles — näib olevat Raua paljude noomituste alltekstiks. Kui vend on kaevanud ebaedu üle ja loobunud näitusel esinemisest, kirjutab Kristjan: «Kinnipidamisega kuivavad mahlad ja jõud, iga saavutus peab astmeks olema kõrgemale ja harjutus teeb meistriks.»²⁰ Umbes samale vihjab ka järgmine lõige: «Rumalused kui üks või teine ei õnnestu; seda ainult mitte liiga väga südamesse võtta... ma tean Sa võid hästi töötada, kui Sul ainult selleks täieline võimalus on... sellepärast ole julge ja tööta eneseusaldusega...»²¹

Ka Raua üks hilisemaid, tihti korduvaid seisukohti kunstniku iseseisvuse kohta koordub neist kirjadest. Pauli eelnevale kurtmisele tellija nõudmiste üle vastab Kristjan: «...ei meeldi see mulle, et Sa võhikute soovidele nii suurel määral järele annad. Need on ju mitte asjatundjad ja ei tea mis kunstnikud ja kaunis on. Nimelt see järeleandmine juba valmis portree suhtes. Ma kardan et Sa selle veel ära rikud.»²²

Paljude teiste, käesolevast vaatlusest paratama-



*K. Raud. Kahekesi. Pliiats. Umbes
1903--1913.*



*K. Raud. Õhtu. Pliiats. Umbes 1901--
1913.*



P. Raud. Autoportree paletiga. Õli. 1908.

P. Raud. Lillenit. Õli. Umbes 1911.



tult väljalangevate mõtete ja põhiseisukohtade kõrval märgiks ära veel ühe — kunstniku sügava austuse rahva ja rahvaluule vastu. Tõsi, kunstniku huvist rahvaluule vastu sajandi lõpul kõnelevad selget keelt Kirjandusmuuseumis rahvaluule kogus olevad K. Raua poolt sajandi lõpul kogutud rahvalaulud, mõistatused, vanasõnad... Veel suurema selgusega peegeldub see ühes nimetatud kirjadest, kus Kristjan Raud, refereerides oma vestlust Gebhardtiga, otseselt märgib oma huvi Kalevipoja ja eesti poeesia vastu. Vestluse lõpul lisab ta öeldule: «Jah, ...muistendid teevad eestlastele au, nad ei ole mitte ainult sügavalt poetilised, vaid sageli ka erakordselt teravmeelsed...»²³

Austus rahva vastu peegeldub paljude vihjete kõrval kaudselt ka Ants Laikmaale antud iseloomustuses, milles Raud märgib hindavalt: «Oma vaadete ja oma rahva eest seisab ta kui kalju».²⁴

- 1 Kirjad (nagu enamik tolle aja intelligentsi kirjavahetust) on saksakeelsed. Käesolevas kirjutises on kasutatud kunstniku lese E. Raua tõlget, kes on püüdnud säilitada raualikku ka eestikeelses tekstis. Kirjad kuuluvad pärijate kogusse.
- 2 K. R. kiri Peterburist P. R-le Rakveresse. Peterburi postitempel 3. 01. 1897 (vkj.).
- 3 Samas.
- 4 K. R. kiri («vahetult pärast jõulusid» 1897 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 5 K. R. kiri (20. aprillist 1898 u. k. j.) P. R-le Rakveresse.
- 6 K. R. kiri (11. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 7 Samas.
- 8 K. R. kiri («vahetult pärast jõulusid» 1897 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 9 K. R. kiri (2. jaanuarist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 10 Samas.
- 11 K. R. kiri (11. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 12 K. R. kiri (2. jaanuarist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.

Tolle perioodi klassikalise kunsti ideaalidest lähtuva, akademismist mõjustatud vaadete taustal oli K. Raua ja A. Laikmaa seisukohtadel täiesti murranguline tähtsus. See oli kui mitte veel murranguline, siis selle täiesti selgesti nähtav algus. Ja pole kahtlust, et vennaga alalises kontaktis olev Paul Raud sellest kõigest sai oma osa, kuigi, nagu reedab ta looming, üsna tagasihoidliku. K. Raua ja A. Laikmaa protest ja katsed uut leida laienevad ja süvenevad. Nad kujunevad otseseks sissejuhatuseks sellele, mis võtab järjest konkreetsemad jooned XX saj. algkümnepil, ajal, kui nimetatud ja kunstnike uue põlvkonna kõige novaatorlikum osa liitub diletantliku ja väljasureva vastu võitleva, rahvuslikku omapära ja samas euroopalikku taset, maitset ja suurust taotleva «Noor-Eesti» liikumisega.

- 13 K. R. kiri (3. detsembrist 1898 v. k. j.) Rakverest P. R-le Dresdenisse.
- 14 K. R. kiri (11. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 15 K. R. kiri (2. jaanuarist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 16 Samas.
- 17 K. R. kiri (20. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 18 K. R. kiri (20. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 19 K. R. kiri (8. märtsist 1902 u. k. j.) Münchenist P. R-le Rooma.
- 20 K. R. kiri Peterburist P. R-le Rakveresse. Peterburi postitempel 3. 01. 1897 (v. k. j.)
- 21 Samas.
- 22 K. R. kiri (arvatavasti kevadkuudel 1914) Tartust P. R-le (Tallinna?).
- 23 K. R. kiri (20. aprillist 1898 u. k. j.) Düsseldorfist P. R-le Rakveresse.
- 24 Samas.



SKULPTUURIST MEIE KALMISTUTEL

Mart Eller

Viimastel aastatel on üsna sageli kõne alla võetud meie monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri saavutused ning kitsaskohad, on püütud kavandada teid viimaste kõrvaldamiseks. Seejuures ei ole aga peaaegu sugugi räägitud skulptuurist kalmistutel. Ometi on meie kalmistuskulptuuris nii mõndagi kunstiliselt tähelepanu väärivat.

Järgnevalt heidaksime põgusa pilgu eesti kalmistuskulptuurile ja püüaksime märkida mõningaid jooni tema arengus. Hauasammastel on kahesugune tähendus — nad on püstitatud kellegi mälestuseks, kuid nad on ka laiema tähendusega kunstilise mõtte kandjateks, olles samaaegselt dekoratiivseks aktsendiks oma ümbruses. Jagades hauasambad kolme gruppi: arhitektuurse lahendusega, portreelised ja

skulptuurset kompositsiooni kasutavad hauasambad, tundub, et kõige täielikumalt vastavad eespool nimetatud nõuetele viimase grupi teosed. Oma eriuksanded ja võimalused on muidugi ka arhitektuursetel ja portreelistel hauasammastel. Kalmistuskulptuuride loomisel on skulptori käsutuses kõik plastika mitmekülgsed kunstilised väljendusvahendid, toetatuna seose poolt ümbrusega. Taolisi skulptuure on meie kujurid loonud arvukalt, ainult neid tuntakse suhteliselt vähe. Kalmistuskulptuurid kuuluvad iseloomuliku osana meie plastika üldpilti ning nad peegeldavad ilmekalt meie skulptuuri laadi erinevatel aegadel. Sageli täiendavad nad olulisel määral üksikute skulptorite loomingulist karakteristikat. Seejuures on meie kalmistuskulptuuril tervikuna küllaltki omapärane ilme. Eesti kalmistuskulptuuri iseloomustab tasakaalukas, enesesüvenenud tundelaad, millel ei puudu aga sisemine ekspressiivsus. Enamikus graniiti raiutuna, kannavad nad endas üht osa eesti skulptuurile iseloomulikust graniiditraditsioonist. Nende vormikõne räägib heast dekoratiivsest maitsest, oskusest leida kontakti loodu-

sega. Meie kalmistuskulptuurid on üldilmelt lihtsad, seda nii skulptuuride kompositsiooni kui arhitektuurse lahenduse poolest. Kõige sagedamini kasutamist leidnud motiiviks on leinav naisfiguur, mis kord väljendab kurbust, muret ja valu, kord on enam dekoratiivse ilmega. Rakendatud on ka mitmesuguseid sümboolse tähendusega kujusid, nagu elupuuoksa hoidev noormees, naine urniga, öökull jt. Mitmefiguurilised kompositsioonid esinevad suhteliselt harva.

Sellist ilmet ei omandanud meie kalmistuskulptuur korrapealt. Ülal kirjeldatud jooned on omased meie kalmistuskulptuuri arengu seni kahele kõige olulisemale etapile — kolmekümnendate aastatele, mil need jooned välja kujunesid, ning ajavahemikule viiekümnendate aastate lõpust kuni tänaseni, mil nad taas elustusid ja arenesid.

Eesti kalmistuskulptuurist võib hakata rääkima alates möödunud sajandi lõpust, mil meie esimene kujur A. Weizenberg püstitas mitmed romantilise tundelaadiga klassitsistlikke eeskujusid järgivad inglifiguurid Viljandi, Tartu jt. kalmistutele. Üksikud kalmistuskulptuurid lõi ka A. Adamson. Oma stiilisuunalt ei olnud nimetatud kujurite teosed täiesti uueks nähtuseks meie kalmistutel, kus seni ja ka veidi aega hiljem valitsesid import-hauasambad. Kuid nüüdsest peale hakkasid eesti kalmistuskulptuuri püsivamaks ja omanäolisemaks arenguks tekkima nii majanduslikud kui ka kunstilised eeldused.

Juba kahekümnendatel aastatel püstitati meie kujurite loodud hauasambaid üsna arvukalt. Nad ei moodusta küll veel enamust kalmistute üldilmes, kuid nüüdsest peale hakkavad iga laadi kunstipäratute hauamärkide, raudaedade ja -ristide rägastikus tekkima kindlast kunstilisest mõttest kantud nurgakesed, omalaadsed alged skulptuuripargi kujunemiseks. Kahekümnendatel aastatel olid skulptorite kavandatud hauasambad enamasti portree-lise või arhitektuurse lahendusega, ilmelt eklektilised. Selle aja juhtivad kujurid J. Koort, V. Mellik ja A. Starkopf on igauks andnud oma osa ka kalmistuskulptuuride loomisel.

Erinevalt kahest viimasest on J. Koorti loomingu monumentaal- ja dekoratiivskulptuuril suhteliselt väike osa ja tal pole siin kaugeltki seda tähtsust kui meie skulptuuri üldises arengus. Hauasambaid on ta siiski kavandanud üsna rohkesti. Nad on valdavalt arhitektuurse lahendusega, rajanedes proportsioonide ilule. Tema töödes võime jälgida arengut suurema lihtsuse suunas. Kui esimesed hauasambad olid ehk mõnevõrra liiga detailirikad, siis kolmekümnendate aastate algul valminud

J. Luiga hauamonument — kõrge graniitsammast öökulliga Tartu Raadi kalmistul mõjub monumentaalselt ja on ühtlasi kaugelepaistvaks orientiiriks oma ümbruses. Lihtsus ja jõulisus iseloomustab ka Kurgjal püstitatud C. R. Jakobsoni portreega hauasammast. Figuuriplastikat kalmistute jaoks J. Koort loonud ei ole, kuid selletagi aitasid tema tööd meie hauasambakunsti viia range lihtsuse suunas.

Kahekümnendatel aastatel oli V. Melliku loomingu tähtis koht monumentaalskulptuuril. Ta kavandas ka terve rea hauasambaid, mis on erineva kunstilise väärtusega. Kujuri varasemad tööd jälgivad eklektiliselt mitmete kunstisuundade eeskujusid: klassitsistlikke motiive, juugendstiili jt. Nime-tame siinkohal portreereljeefiga K. A. Hermanni hauasammast Tartu Puiestee kalmistul ja Juhan Liivi mälestusmärki Alatskivi kalmistul. Viimaste mõnevõrra kopeerivast kuivusest on elavam ja ilmekam A. Rauberi portreega hauasammast Tartu Puiestee kalmistul. Kalmistuskulptuuri arengu seisukohalt on aga märksa suurema tähtsusega samal kalmistul asuv Eisenschmidt'i hauasammast. Lisaks portreebüstile on siin kasutatud ka juba figuraalset kompositsiooni — kaks «Kündjat» kujutatavat madalreljeefi sümboliseerivad mälestatava elutööd.

A. Starkopfil valmis kahekümnendatel aastatel vaid üksikuid hauasambaid. Tema käsitluslaad on vahelduv — kord modelleerib ta hästi naturaallähedasel, vahel võtab eeskujuks klassitsistlikke motiive (marmorist lapsefiguuriga Arenschildi hauasammast Ambla kalmistul). Kuid järk-järgult pääseb kujuri hauasammastes nagu kogu loominguksi maksvusele dekoratiivse vormikõnega ekspressiivne suund, mis arvukate töödega on esindatud kolmekümnendatel aastatel, eriti aga viimasel aastakümnel.

Nagu märgitud, väärivad eesti kalmistuskulptuuris erilist tähelepanu kolmekümnendad aastad. Nad on tähtsad ka meie plastika üldises arengus, mida iseloomustab varasemaga võrreldes suurem stabiilsus, üksikute kujurite isikupära selgem väljakuju-nemine, kunstiline küpsus ja rea uute skulptorite esilekerkimine. Meie kolmekümnendate aastate figuuriplastikas domineerib üksikfiguur mingi üldinimliku tunde või meeoleolu väljendajana. Kujurite käsitluslaadi iseloomustab tugev plastilisus, maitsekas dekoratiivsus, erinevate skulptuurimaterjalide väljendusvõimaluste oskuslik kasutamine. Need omadused olid heaks eelduseks ka kalmistuskulptuuride loomisel. Tihe side meie plastika tugevamate aladega — vabaplastika ja dekoratiivskulptuuriga — võimaldas omalt poolt kalmistuskulptuuril tõusta esile kodanliku perioodi monumendikunsti



E. Jõesaar. M. Jänese hauamonument. Graniit. 1935.



E. Jõesaar. Hando Mugasto hauamonument. Graniit. 1937/38

A. Starkopf. O. Halliku hauamonument. Graniit. 1960.



A. Starkopf. K. Valdase hauamonument. Graniit. 1956.



muidu saavutuste vaeses üldpildis ja luua traditsioone, mis on püsinud tänaseni. Oluline on märkida seoseid teiste maade kunstiga. Eriti tulevad siin arvesse Soome ja Skandinaaviamaade eeskujud, mida tõsteti korduvalt esile ka toleaeagse ajakirjanduses. Neid püüti arvestada nii kalmistute üldises kujunduses kui ka üksikute hauasammaste loomisel. Saksa ja prantsuse skulptuuri mõju ei olnud nii vahetu, see avaldus peamiselt vabaplastika kaudu. Loomulikult sõltus palju ka eri meistrite kujunemistest ja huvipiirkondadest.

Ühe silmapaistvama kalmistuskulptuuride loojana tegutses sel ajal A. Starkopf. Tema loomingus oli seos vabaplastika, dekoratiivskulptuuri ja kalmistuskulptuuri vahel väga tihe. Nii kasutas ta vabaplastika teostena valminud figuure ja gruppe hauasammaste kujundamisel, kui nad oma sisuliselt mõttelt selleks sobisid. A. Starkopfi isikupärane, ekspressiivse tundelaadiga dekoratiivne graniidistiil oli kalmistuskulptuuris väga kohane ja hästi seostatav meie loodusega. Kuigi kujuri käsitluslaad on meie plastikas üks jõulisemaid, on tallegi võõras ülevoolav, pealetükkiv tunneteavaldu, väline paatos. Nii kuuluvad A. Starkopfi tugeva omapäraga teosed harmooniliselt meie kalmistuskulptuuri tervikusse. Tema kolmekümnendate aastate hauasammastest on üheks märkimisväärsemaks «Pietà» monumentaalne grupp. J. Jõksi haulal Nõo kalmistul. Omalaadse lahendusega on Mikkuri Tamme hauasammas Hageri kalmistul, kus paemüürile on kinnitatud tamme kujutav reljeef. Viimastel aastatel on samale hauaplatsile paigutatud veel kaks A. Starkopfi graniitskulptuuri. Nii on Hageri kalmistule loodud ainulaadne memoriaalansambel. Esiletõstmist väärivad veel mitmed A. Starkopfi portreelised ja arhitektuurised hauasambad (näiteks U. Reiali hauasammas Tartu Raadi kalmistul), mis paistavad silma lihtsuse ja õnnestunult valitud proportsioonidega.

A. Starkopfi kõrval on kalmistuskulptuure loonud enamik meie skulptoreid. Esmajoones tuleb siin nimetada J. Raudseppa, A. Ellerit, R. Haavamäe, H. Hallistet, A. Leiust ja nooremast generatsioonist E. Jõesaart, A. Vommi, M. Saksa.

J. Raudsepa esimesed hauasambad olid portreelised, omapärase, küllalt keeruka arhitektuurilise kujundusega. Neist on tuntuim Th. Altermanni ja K. Jungholtsi kaksikhauasammas Tallinna Kaarli kalmistul. J. Raudsepa kalmistuskulptuuride üheks iseloomulikuks jooneks on figuraalne kompositsioon madalreljeefis. Skulptor toob figuuri selgesti esile kontuurjoont rõhutades ning tonaalse erinevusega fooni ja figuuri vahel, mis on saavutatud graniidi-

pinna vastava töötlemisega. Selline teos on näiteks J. Westholmi hauasammas Rahumäe kalmistul, mille motiiviks on läbi raskuste edasipürgiv inimene. Teise laadi näiteks kujuri kalmistuskulptuuride hulgas on O. Tiedemanni pronksist leinava naisfiguuriga hauasammas Käsmu kalmistul. Erinevalt J. Raudsepa graniitteoste vormi teravast arhitektoonikast on siin käsitluslaad sujuvate, pehmete üleminekutega, üldmeeleolu lüüriline. See suund skulptori loomingus on seostatav tema nende aastate naisportreedega ja osalt ka fontäänifiguuriga Tornide väljakul Tallinnas.

Suure arvu leinava naisfiguuriga reljeefhauasambaid on kavandanud A. Eller, kelle loomingus nad moodustavad kaaluka osa. Tema rangevormiline ja naturilähedane stiil annab veenvalt edasi eneseselgunud ja tagasihoidud alistumismeeleolu. Arhitektuurilise lahenduse lihtsusega, figuuri komponeerimise rütmiga on kujuri erinevates kalmistuskulptuurides varieerinud oma põhiliselt muutmatuks jäävat tunneteskaalat. Tema töödest olgu siinkohal mainitud Neumani hauasammas Tartu Ropka-Tamme kalmistul, tervet rida hauasambaid (Reinholdi jt.) Tartu Raadi kalmistul.

Mitmes erinevas laadis kalmistuskulptuure kuulub H. Halliste loomingusse. Tema figuraalsetest hauasammastest mainime ema ja lapse kujutusega E. Aule ja J. Jaigi mälestusmärke Rahumäe kalmistul Tallinnas. Peaaegu kogu oma töö monumentaal- ja dekoratiivskulptuurile pühendanud R. Haavamägi on kavandanud peamiselt portreelisi hauasambaid. Üksikuid kalmistuskulptuure kuulub veel F. Sannamehe tööde hulka, nagu reljeef igavest tuld hoidva naisfiguuriga L. Suburgi hauasambal Vändra kalmistul, kahe figuuriga graniitreljeef M. Padriku hauamonumendil Tallinna Jaani kalmistul, A. Leiuse töödest paistab silma Tartu Raadi kalmistul asuv Muhli hauasamba monumentaalne ja arhailine graniidist leinav naisfiguur.

Silmapaistvaks andeks tolle aja nooremate kujurite hulgas, kes löid rea õnnestunud kalmistuskulptuure, on E. Jõesaar. Ekspressiivselt ja julgelt kujundatud kompositsioonidega mitmekesisitas ta meie kalmistuskulptuuri. Tema esimeseks suuremaks tööks oli M. Jänese hauasammas Tartu Raadi kalmistul. Monumentaalse, suurtest graniitplokkidest tagaseina foonile paigutatud naisfiguuri kindlakäeliselt raiutud energilise pöördega hoiakus pole tunda vaikset alistumismeeleolu, lein on kantud mehise enesesesüvenemisega. Samasuguse teravajoonelise, veidi lihtsustatud arhaiseeriva vormiga on loodud dekoratiivse ilmega naisfiguurid S. Talviku ja Ruusi hauasammaste reljeefidel. Tartu

Raadi kalmistul asub veel E. Jõesaare loodud Hando Mugasto hauamonument, mis on meie üheks silmapaistvamaks kalmistuskulptuuriks. Kunsti surematust sümboliseeriv noormehe figuur on vabalt komponeeritud graniitseinale, selle ülemise ääre võtab enda alla dekoratiivselt kujundatud šrift. Hauasamba kompositsioon on terviklik, loodud hea tasakaalutundega. Figuur annab arhitektuurilise osa rahulikule liigendusele dünaamilise, ilmeka aktsendi.

E. Jõesaarega üheaegselt skulptoriteed alustanud M. Saksa hauasammastest tuleb esile tõsta Schiferi mälestusmärki Tartu Ropka-Tamme kalmistul, mis kompositsioonilt mõnevõrra sarnaneb E. Jõesaare M. Jänese hauasambaga, kuid oma nukra lüürikaga erineb täiesti viimase tundelaadist. A. Vommi portreederikast loomingut täiendavad mitmed dekoratiivselt lahendatud kalmistuskulptuurid. Neist on märkimisväärsemaks suurejooneline pronksportreede ja ajaraamatut lugeva graniidist naisfiguuriga Risti perekonna hauamonument Kaarli kalmistul Tallinnas.

Sõja-aastatel ja esimesel sõjajärgsel aastakümnel oli kalmistuskulptuuril meie plastika arengus väga tagasihoidlik osa. Kujurite jõupingutused olid suunatud teistele aladele. Pidurdavalt mõjus ka tol ajajärgul valitsev ekslik vaatekoht, mis süüdistas meie skulptuuri dekoratiivset graniidistiili formalismis.

Uus tõus sai kalmistuskulptuuris alguse viiekümendate aastate lõpul.

Eriti viljakas on A. Starkopf, kelle viimaste aastate hauasambad on üheks väärtuslikumaks osaks kogu tema loomingus. Vanameistri isikupäraselt selge käsitluslaad avaldub nüüd täiel määral ka kalmistuskulptuuris. Esimeseks sõjajärgseks suuremaks hauasambaks on helikunstnik K. Valdase reljeefmälestusmärk muusikariista hoidva meesfiguuriga Tartu Raadi kalmistul. Samas asuvad veel paljud teisedki A. Starkopfi loodud kalmistuskulptuurid. Sügavat leinatunnet väljendab põlvitav naisfiguur Beljanina hauasambal, ülev rahu ja keskendatus on leidnud kehastuse langetatud päi seisvas figuuris O. Halliku haul. Nimetatud hauasambad vääriavad esiletõstmist ka oma õnnestunud paigutuse poolest, mis juhib vaataja tähelepanu segamatult skulptuurile ja viimase orgaanilisele seosele loodusega. O. Halliku hauasamba figuuri «Leinav naine» üks variatsioon on endale koha leidnud ka V. Savi mälestusmärgina Rahumäe kalmistul Tallinnas.

Kui tavaliselt on kujur oma idee edasi andnud figuuri kaudu, siis uuelaadseks meie kalmistuskulptuuris on E. Vardi hauasamba monumentaalne graniitreljeef «Mure» Tartu Raadi kalmistul, kus kogu mõte on koondunud näo ilmekusse. Jõuline graniit-

pea on F. Lepa perekonna hauamärgiks, P. Vallaku hauda kaunistab kirjanikku ja tema muusat kujutav reljeefkompositsioon. Mõlemad viimatinimetatud kalmistuskulptuurid asuvad jällegi Tartu Raadi kalmistul, mis ongi kujunenud üheks kõige rikkamaks kunstipäraste hauasammaste poolest. Siia on viimastel aastatel lisanud mitmeid skulptuure ka teine vanema põlve kujur A. Eller, kelle leinavatest naisfiguuridest on õnnestunumaks S. Aaslava hauasammas, mis tema reljeefiderikkas loomingus on erandina ümarplastika teos.

Mitmetele maakalmistutele on väiksemaid portreesiluetiga ja arhitektuurilise lahendusega hauasambaid kavandanud J. Raudsepp.

Noorematest kujuritest on üsna püsivalt kalmistute kaunistamisele kaasa aidanud E. Taniloo, E. Kirs, A. Rannast ja üksiku tööga veel mõni teinegi. E. Taniloo on loonud enamasti dekoratiivse ilmega reljeefkompositsioone, kus meeoleol ja tunneteväljendusel on kõrvaline osa. Tema esimene kalmistuskulptuur valmis skulptor J. Hirve hauale Tartu Raadi kalmistul lahkunu enda kavandi järgi. Samal kalmistul asuvad veel hauasambad kujuri isale ja A. Toomingale. E. Taniloo puhul tuleks veel rääkida kalmistuskulptuuri mõjust monumentaal-skulptuurile, mille näiteks on koos arhitekt Ü. Sirbiga kavandatud Kudina memoriaalansambel. Meie portreeliste hauasammaste mõnikord vaid sarnasust jälgivatesse skulptuuridesse on monumentaal-sust lisanud E. Taniloo J. Simmi dolomiidist portreepäe Raadi kalmistul.

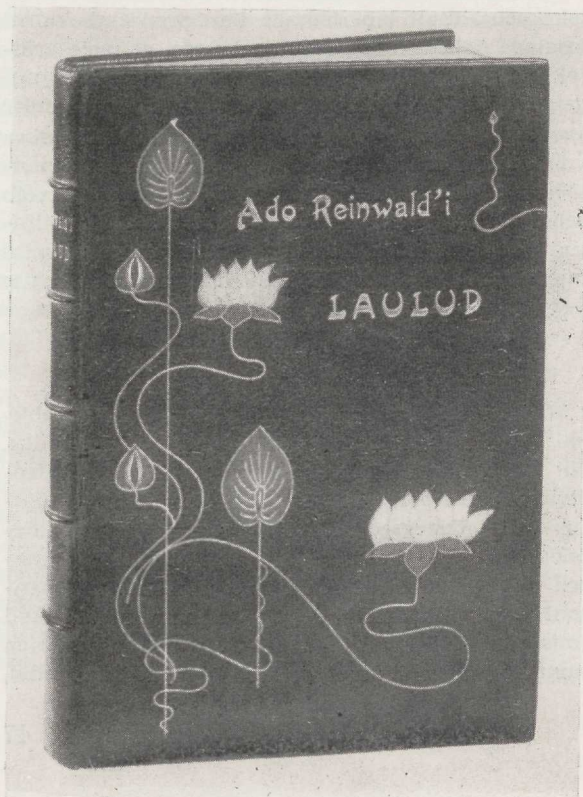
E. Kirsi kalmistuskulptuurid on loodud talle oma ses jõulises graniidistiilis. Kujuri viimaste aastate üheks kordaläinumaks teoseks on R. Treumani hauasamba istuv leinajafiguur Metsakalmistul. Oma-pärase motiiviga paistab silma tagasihoidlik A. Hinde ema hauasammas Muhu kalmistul, mille reljeefil on skulptor kujutanud naist veepangedega. Mõnevõrra erinev meie kalmistuskulptuuri traditsioonilisest laadist on R. Rannasti looming. Tema on oma hauasammaste materjaliks valinud dolomiidi ja püüdnud mõnikord leida inspiratsiooni vanadest hauakividest, nagu kaht kõrvuti seisvat figuuri kujutavas J. Päre hauasamba reljeefis Hanila kalmistul.

Püüdsime lühikeses ülevaates tõsta esile eesti kalmistuskulptuuri üksikuid arenguetappe ja tema peamisi saavutusi. Loomulikult ei saanud siin rääkida kõigest, mis on meie kalmistutele kunstipärast loodud. Kuid tahaks loota, et see mõnelgi määral aitab kinnitada veendumust eesti kalmistuskulptuuri arendamist vääriivate traditsioonide olemasolust, kujurite võimeist meie kalmistute kaunistamisel.



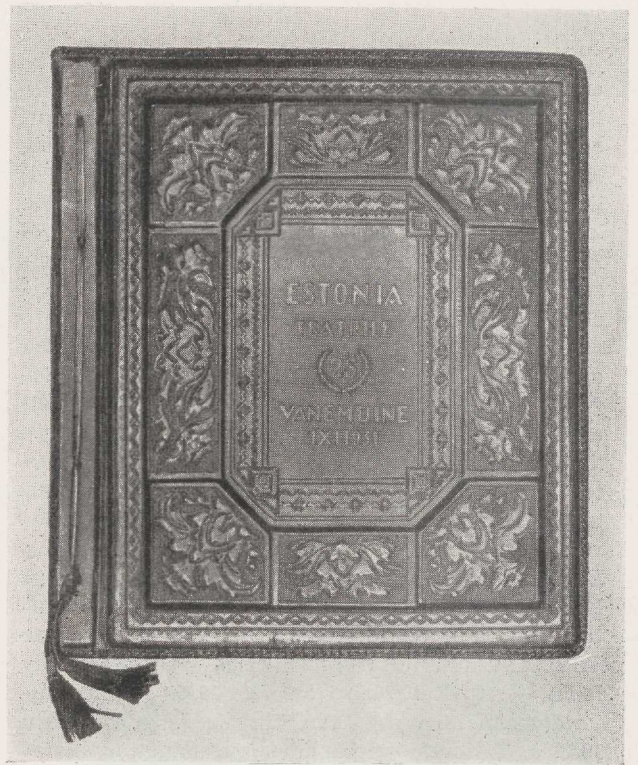
Laakmanni kõitekoda. Auaadress Tartu Ülikoolile. Nahavool. 1902.

P. Kippik. Kõide «Ado Reinwald'i laulud». Käsikuldamine, nahaintarsia. XX saj. algus.



Jaan Koorti dekoorivabad, juugendi hilismõjudega keraamilised nõud. Nahkehistöö arengule ei avaldanud mõju muidugi üksnes teised tarbekunsti harud, vaid — võib-olla veel enamgi kui need — ka raamatukujundus, sest nahast auaadresskaante, raamatuköidete jmt. dekoor kasvas ju orgaaniliselt välja nende sisu kujundusest. Ilmselt seetõttu ongi nahkehistöös üheks esimeseks hoogsa ebasümmeetria ja uue vaimu näiteks foto järgi tuntud «Olioni» 1930-nda aastakäigu täisnahkköide, mis valmistati Eduard Taska töökojas. E. Taska saigi oma erialal uue stiili eestvõitlejaks. Raskepärast reljeefset dekoori asendab nüüd kerge ja elegantne, ühes tasapinnas kaas, mida jaotavad geomeetristeks kujundeks kuld- ja hõbejooned. Kolmekümnendate aastate algul püsib üldkompositsioon enamasti sümmeetrilisena, kuid kümnenendi teisel poolel on valdavaks asümmeetria. Ilmne on siinjuures kodumaiste mõjude kõrval (muuhulgas võib oletada siin mõjustusi ka Eesti Kunstnike Rühma kubistlikest harrastusist) ka Lääne-Euroopa moodsa raamatuköite, eriti Prantsuse köite mõju. Pierre Legrain, René Kiefer, Paul Bonet ja teised harrastasid ka-

Tundmatu autor. Album «Estonia» teatrile. Nahavool. 1931.



Ed. Taska töökoda. «Honoré de Balzac. La femme de trente ans». Käsikuldamine. 1937.

hekümnendail-kolmekümnendail aastail virtuooslikku käsikuldamist, kuid enamasti olid nende köited lahendatud mitte niivõrd pinnajaotuse kui graafiliste ornamendikujundite abil. (Kõige lähedasem toleeagsele Taska laadile on üks P. Legraini köide aastast 1928 — vt. «The Studio», Oct. 1949, lk. 98.)

Nende alusel võib öelda, et E. Taska töötas mitmelt poolt saadud impulsid loominguliselt ümber ja lõi oma stiili. Ta kunst oli oma ajastu vili, sünnitatud maitsete ja ideaalide loogilise arengu poolt. Kuid Taska lisas sinna midagi omapoolset, mis ei luba teda vaadata lihtsalt ajastu kunstiideaalide spontaanse väljendajana, vaid ka mehena, kes aitas neid ideaale vormida.

*

Kolmekümnendate aastate murrang meie tarbekunsti oli põhjalik, võiks peaaegu ütelda, et tagasi-pöördumatult põhjalik. Muudatused toimusid isegi Kunsttööstuskooli küllaltki alalhoidlikes vaadetes, rääkimata RaKÜ-s valitsenud vabameelsest vaimust. Võitu aitas süvendada Adamson-Eric, kui



enesekindel, fantaasiarikas ja võimekas kunstnik. Kuna Adamson-Ericu nahkehistöö-alast loomingut on allakirjutanu juba iseloomustanud (Adamson-Eric nahkehistöökunstnikuna. «Kunst» 1965 nr. 1, lk. 26—30), piirdume siin tema puhul ainult kahe küsimusega: esiteks — mis olid lähtepunktideks Adamson-Ericu loomingus (tarbekunsti alal), ja teiseks — milline on tema mõju meie nahkehistöö edasisele arengule.

Adamson-Ericu õpetajate hulgas olid sellised oma aja kohta küllalt käredameelsed isiksused nagu Roger Bissière, André Lhote ja Moise Kisling. Ometi on Adamson-Eric oma kujutava kunsti alases loomingus püsinud kogu aeg küllalt realiteeti austavatel positsioonidel. Ent nii nagu Eduard Taska kasutas konstruktivistide (samuti hollandlase Piet Mondriani) dekoratiivseid saavutusi, nii ka Adamson-Eric kandis oma õpetajate kogemused kujutavast kunstist üle tarbekunsti. Kõige otsesemaid mõjutusi on märgata André Lhote'ilt. (Sellele on muide tähelepanu juhtinud ka rootsi kunstiarvustaja Emmy Melin — vt. «Rahvaleht» 31. mail 1939.) Mitmed autorid (esimesena vist Sten Karling Adamson-Ericu 1938. a. Tallinnas toimunud personaalnäituse kataloogi eessõnas) on märkinud Adamson-Ericu tarbekunsti seost loodusrahvaste ornamendiga, rääkimata subetest eesti rahvakunstiga, mida on korduvalt rõhutatud. Viimasega seoses märkis Hanno Kompus õigesti: «Kuna seni valitses geomeetiline vöö-, vaiba- ja kindakiri või lilleline tanu- ja käiste tikand (mida muide püüti teha siledaks, puhtakontuurseks, geomeetriliseks), lähtub Adamsoni rangide ja kannude lõigatud ja põletatud kaunistustest, millele konarliku sarmi ta täiel määral säilitab, kuid mida ta hell värvimeel omalt poolt rikastab ja ilmestab» («Päevaleht» 15. veebruaril 1938). Mõnel juhul on märgitud ka Adamson-Ericu tarbekunsti teatavat sugulust hiina või vana-kreeka kunstiga. Neid seoseid tuleks arvata siiski väga kaudseiks ja ka juhuslikeks.

Adamson-Ericu nahkehistöid vaadeldes näeme, et ka tema tugeva kunstnikuisiksusena transformeerib väljast tulevad impulsid täiesti isikupäraseks väljendusviisiks. Niivõrd isikupäraseks, et aastat 1937 (mil toimus Adamson-Ericu debüüt nahkehistöö alal) võib lugeda moodsa käsitluse teistkordseks, täiendavaks ja süvendavaks läbimurruks sel erialal. Kuid sellel isikupäral oli niivõrd ootamatu ja kordumatu varjund, et ta ei soodustanud otseste jälgijate tekkimist (Taska puhul on epigoonide olemasolu vaieldamatu). Tundub, et kõige suuremaid jäljendamispüüdlusi (sõjajärgsel perioodil) Adamson-Ericule näeme portselanimaalis. Nahkehistöös oli

hüpe niivõrd üllatuslik, et alles peale Suure Isamaasõja lõppu hakkasid siginema «adamsonlikud» kavandid (vt. näiteks Julius Genssi artikkel «Tarbekunsti valiknäitus», «Õhtuleht» 3. dets. 1945). Kaudseid mõjusid võime täheldada aga muidugi juba RaKÜ suunas kolmekümnendate aastate lõpul. Ja tooniandvaks jõuks oli Adamson-Eric meie tarbekunstis (eriti aga nahkehistöös) terve aastakümneni.

Vahepealse kõrvaesurutuse järel kerkis Adamson-Eric 1950-ndate aastate teisel poolel jällegi meie tarbekunstnike paremiku hulka. Kuid kahjuks käsitletavale erialale, pole ta nahkehistööde kavandamise juurde enam kunagi sellise entusiasmiga asunud kui kolmekümnendate aastate lõpul ja esimestel sõjajärgsetel aastatel.

*

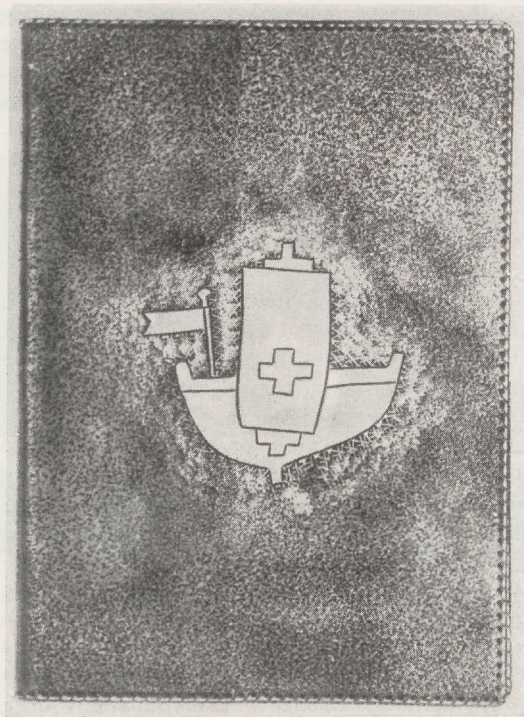
Meie pöördepunktide loetelu ei oleks täielik, kui me jätaksime vahele pöörde paremale (mitte paremale), mis toimus aastail 1949/1950. Selle kunstiajaloo ebakoha üldjooneline käsitelu on juba korduvalt trükimusta näinud. Tahaks läheneda küsimusele ühest konkreetsest küljest: kus võime avastada sugulusnähtusi.

Nahkehistöö alal viivad selged jäljed kahekümnendaisse aastaisse: seesama renessansilt laenatud suletus, raamitus, sümmeetria, detailikäsitluses enesealgatuse kartus, orjalik rahvakunsti tsiteerimine. Ühesõnaga — ranged neoklassitsistlikud kaanonid + rahvakunsti eeskujude fetišeerimine. Põhimõtteliselt on surmapatt nii üks kui teine: esimene — eklektika, teine — rahvakunsti loova, elava vaimu tapmine. Ja avaldades õigustatud tunnustust sellegi laadi parimatele näidetele, võtame hindamise juures arvesse klausli — nii palju kui see oli võimalik antud raames.

See murrang oli ühtlasi kõige ebaorgaanilisem, kõige enam dikteeritud oma aja vaimust, mis kunstinähtustele mõjus ilmselt moonutatavamalt kui mõnelegi teisele erialale. See pealesurutus välistab vajaduse otsida täpsemaid mõjutuste allikaidki. Sest see ei vii asja tuumale kuigivõrd lähemale, kui teeme kindlaks, kas kõige eelistatumad olid renessanslikud, baroklikud või klassitsistlikud elemendid.

*

Enam põhjust on peatuda peale kahekümnendat kongressi toimunud positiivse murrangu spetsiifilisematel tõukejõududel. Kaheldamatult oli suur osa nende traditsioonide elustumisel, mis juurdusid



Adamson-Eric. Raamatuümbris. Nahalõige. 1940.



E. Külv. Lauaplokk linnuga. Nahavool. 1957.



L. Väli - S. Raunam. Laegas. Nahavool, ažuurne metall. 1955.

juba kolmekümnendate aastate eesrindlikemais kujunduslikes vaadetes ja rikastusid neljakümnendail aastail uue ideelise sisuga. Selle taassünni tagas kõigepealt juba sõjaeelse tarbekunsti gene ratsiooni jätkuv tegevus. Võime selgeid paralleele tõmmata Adamson-Ericu ja Adele Reindorfi viimase kümne aasta loomingu ja samade autorite sõjaeelsele nahkehistööde vahel. Praegusele loominguuperioodile iseloomulikke jooni näeme ka Adamson-Ericu, Ella Külvi, Johanna Koppeli ja Valter Jõeeste esimeste sõjajärgsete aastate töis.

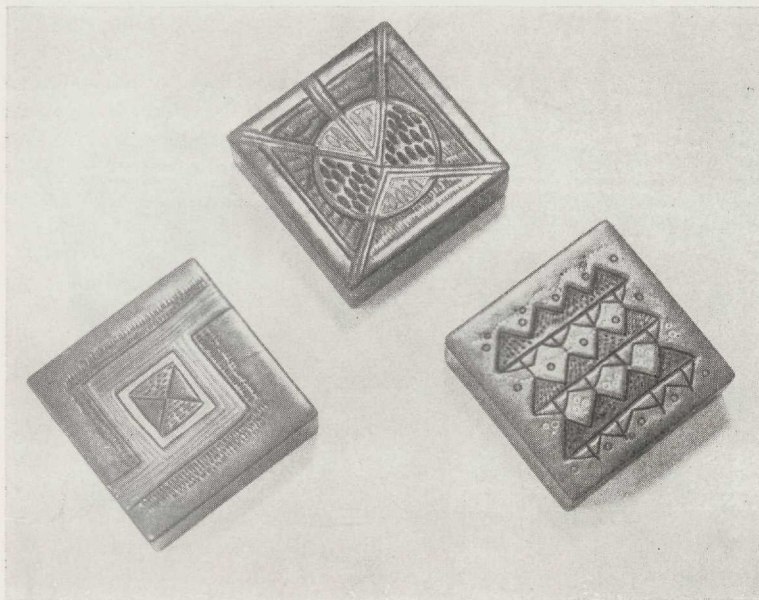
Teisalt lisandusid siia uued mõjutused. Paraku peab neid nõukogude tarbekunsti vahepealse ajutise mahajäämuse tõttu otsima kõigepealt mujalt. Mis seal salata — suurt osa käsitletava tõusuperioodi väljakujunemises mängisid välismaised eeskujud: esialgu rahvademokraatiamaade kunstiperioodikast ja -kirjandusest, hiljem üha laiemalt. Ja nagu kolmekümnendatel aastatelgi, osutus kõige enam vastuvõetavaks põhjamine laad. Soome ja Rootsi mõju meie nahkehistööle sai küll tulla ainult teistelt erialadelt, sest arenenud nahkehistöökunst neis maades puudub. Kuid üldilme määramisel on neil mail siiski ilmne osatähtsus olemas.

Keerukam on lahata suhteid teiste vennasvabariikide tarbekunstiga. Nahkehistöö alal puuduvad meil praegu Nõukogude Liidu piires tõsised konkurendid. Ka teiste erialade selgeltloetavaid mõjusid

ei ole näha. Siin on sidemed rohkem ühise mõtte maailma, ühise ideestiku pinnal. Meie kaasaegse nahkehistöö tugev huvi figuraalse kompositsiooni vastu on oma suure osas kindlasti tingitud nõukogude tarbekunstile tervikuna omastest erijoontest. On teisigi, olgugi vähem konkreetseid ühise karakteri tunnuseid.

*

Aja kulg, muutuvad suhted, muutuv ühiskond ja muutuvad ideaalid avavad väravad kord ühtedele, kord teistele kultuurilistele mõjutustele. Kord on huvi äratanud ühed kunstnikud, ühed koolkonnad, ühed stiiliepohhid, siis jälle teised. See mõjutuste ja seoste dünaamiline võrk on alati eksisteerinud — seda ei eita ükski dialektik. Kuid õnneks meile on meie tarbekunst alati hoidunud ennatlikust pinnapealsest moejahist. Väljast tulnud impulsid on alati valikuga omandatud ja läbi töötatud. Alati käivad välise muutusega kaasas sisulised põhjused, mis on õigustanud ühe või teise laadi omaksvõtu. Meie tarbekunstnikest on kujunenud välja koolkond, mis on juba küllalt kompaktne ja endanäoline, et mitte valimatult painduda iga moe tuulepuhangu järgi. Järjekindla ja mõtestatud arengu jooni demonstreeris selgelt ka 1965/66. aasta vahetusel esmakordselt toimunud eesti nahkehistööde näitus.



A. Lehis. Grupp karpe. Näitavool 1965.



Früis Kaarma kiriku fassaadil. Rekonstruktsioon.

MÕNINGAID UUSI ANDMEID VANAST DEKORATIIVSEST SEINAMAALIST

Villem Raam

Arhitektuuriga seotud dekoratiivmaali rakendati enne renessansskunsti sissetungi peamiselt sakraalses arhitektuuris. Kirik ja klooster olid feodalismisajandele ja neile järgnenud feodaalse killustumuse perioodil peaaegu ainukesteks organisatsioonideks, kes plaanikindlalt ning silmapaistvas ulatuses kasutasid kunstimeistrite loomingut. Alates miniatuur- ja tarbekunstiga ning lõpetades kõiki kunstihaarusi siduva arhitektuuriga, hõlmasid nende tellimused iga mõeldavat kunstiala. Suurema ruumimõju saavutamiseks ei unustatud ka seinamaalinguid, millel olid põlised traditsioonid ja mis keskaegse tava kohaselt pidid kaunistama iga vähegi nõudlikumat kirikuinterjöörü. Puudusid seinamaalingud ainult seal, kus polnud kasutada piisavaid majanduslikke võimalusi või kus lähemas ümbruses ei leidunud vajalike oskustega meistrit. Harve-

mini põhjustasid maalingute puudumist ikonoklastilise kallakuga puritaanlikud seisukohad, mille propageerijaks oli Euroopa katoliiklikus osas peamiselt tsistertslaste mungaordu. Teatavasti oli tsistertslaste mõju vanal Liivimaal ning ka Eestis tähelepandavalt tugev. Taolisele mõjule, mis kunstiarengut eriti soodustavalt ei ajendanud, lisandus maa kõige mõjukama feodaalisanda, Saksa ordu suhteliselt väike huvi kirikuehituste rajamise ning kunstilise kujundamise vastu. Nii oleks täiesti loogiline oletada, et siinsed kirikud olid kindlalt karmi üldiselooga ning kasinalt tagasihoidliku sisekujundusega hooned, mis ei suutnud võistelda mitte ainult Lääne-Euroopa, vaid ka Skandinaavia ja Soome sakraalarhitektuuriga, kus rahvalikust jutustamisrõõmust inspireeritud seinamaalingud katavad kirikute seinu fantastiliste hiigelvaipadena. Tegelikult ongi taolised oletused eksisteerinud ja osutunud küllaltki visadeks. Seinamaalinguid peeti meil üksnes harukordseteks erandnähtusteks. Ja tõepoolest: peale kolme kiriku (Karja, Ridala ja Muhu)¹ ei leitud kuskil ühtegi jälge seinamaalingutest. Ei jutustanud neist ka ürikud. Samuti piirdub kolme eespool mainitud kirikuga äsja ilmunud «Eesti arhitektuuri ajalugu». Esimesed tugevamad kahtlused selliste seisukoh-

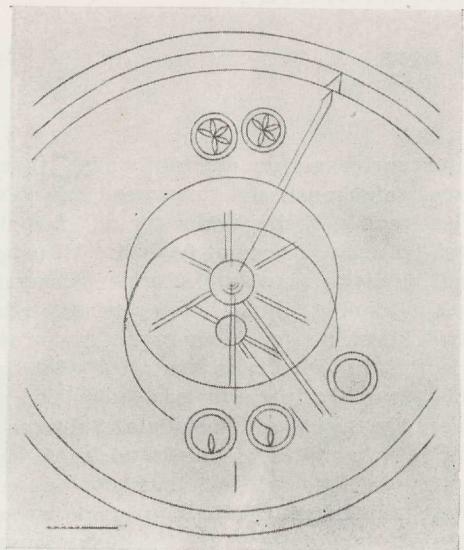
tade paikapidavuses tekkisid mõneti üllatavate märkmete puhul, mida paar aastat peale sõda avaldas A. Tuulse. Ta juhib neis tähelepanu mõningatele dekoratiivmaali fragmentidele, mis paljandusid uuemate lubjakihtide varisemise tagajärjel Palamuse ja Käina kirikutes (mõlemad hooned said sõjakeerises kannatada)². Need teated ei jäänud ainukesteks. Viimase kümne aasta jooksul toimunud ehitusajaloolises uurimistöös on õnnestunud uemate lubjakihtide alt (sagedaste kirikuvalgendamiste tõttu ulatub nende arv kohati paarikümneni) leida mitmesuguses laadis fragmente keskaegseist seinamaalinguist. Nii pole põhjust kahelda, et nende viljelemine Eestis oli seni arvatust hoopis ulatuslikum.

Seinamaalingute algse olemasolu küsimus on lahendatav mõistagi ainult neis hooneis, kus on osaliseltki alles jäänud keskaegset krohvikihti kui algsete maalingute tegelikku aluspinda. Kahjuks pole selliseid hooneid enam palju, kuna enamik vanemast ehituspärandist on juba ammu saanud uue krohvkatte. Olukorra iseloomustamiseks meenutame Tallinna toomkiriku näidet: hiljuti toimunud remonttöödel teostatud uurimistel ilmnes, et algsest krohvipinnast on säilinud üksikute laikudena ainult kümnekond ruutmeetrit. Kõik muu krohv pärines XVII sajandi lõpul tehtud kapitaalremondist. Kuni käesoleva talveni oli seinamaalingute säilmeid (renessanssi ja hilisemaid stiiliperioode arvestamata) registreeritud järgmistes kirikutes: Kaarma, Kadrina, Karja, Kose, Koeru, Käina, Muhu, Palamuse, Põide, Rannu, Ridala. Neile lisanduvad Tallinnas toomkirik, Niguliste ja Piriita (edelakabel ja munkade refektoorium) ning Tartus Jaani kirik. Peale kirikute on leitud vähe-seid dekoratiivmaalingute fragmente Tallinna rae-kojas. Kahtlemata suureneb loetelu juba lähemal ajal.

Välja arvatud Muhu ja Ridala, kus puhtdekoratiivsete motiivide kõrval on valitseval kohal figu-raalne element, esindavad ülejäänud näited pea-aegu eranditult dekoratiivset laadi. Kõige sageda-mini kordub neis kvaaderkive imiteeriv muster, mis tugeva pruunikaspunase kontuurjoonega on kantud kas välisseintele (Palamuse) või interjööris domineerivale võidukaarele, võlvüsteemi toetava-tele nurgapostidele jm. (Koeru ja mitmed kirikud Saare- ning Läänemaal). Kvaadrimotiivi õitseaeg näib langevat XIII saj. viimasesse veerandisse ja XIV saj. esimesse poolde (esineb erandlikult ka hiljem, näit. Käinas). Hilisgooti perioodil levib võlvioiete ja polügonaalsete piilarite kaunistusena kolmnurkselt murduv lai siksakiline pääsusaba-

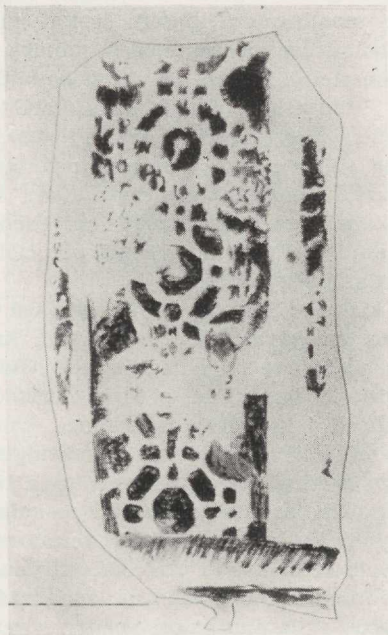
muster, mille juures on kasutatud tavaliselt punast, musta ja ookerkollast (Kose, Rannu, Piriita, Käina, Tallinna raekoda). Harva eksib neisse abstrakt-seisse motiividesse figuuraalne element, mille näi-tena peale üldtuntud Karja, Muhu ja Ridala vää-rib uudsenäinimist Rannu kirik, kus lääne-seinas on paest võlvikonsoolil XV saj. teisest poolest pärinev punase kontuurjoonega kuradiku-jutis.

Käesoleva informatsioonilise kirjutise eesmärgiks ei ole kogu materjali lähem analüüs, kus erilist tähelepanu vääriskid Tartu Jaani ja Tallinna toomi seinamaalingufragmendid. Küll tahaks aga lähemalt vaadelda Kaarma ja Kadrina maalingu-säilmeid, mis on siinsel arengutaustal mitmeti erandlikud ning unikaalsed. Kaarma kiriku arhitektuur ja raiddekoor on pikemat aega olnud uurijate huviobjektiks, kuid täiesti tähelepanema-tuiks on jäänud seejuures seinamaalingute frag-mendid, mida on õnnestunud leida nii interjööris kui ka hoone välisküljel. Seinapinna üksikasjaliku-mal sondeerimisel ilmnes, et koori põhjaseinal on olnud ulatuslik kompositsioon, mille taust moodus-tus tornidega varustatud ehitustest (säilinud on kahe torni ülaosad, mille kujutamisel on kasutatud punast ja sinist värvi), mis meenutavad Vestfaali maalikunstis sageli esinevaid arhitektuurimotiive.



Graafiline seinamaaling Kadrina kirikus (XV saj. lõpp) Arh. E. Sedmani ülesmõõtmisjoonis.

Must ornamentmaaling Kadrina kirikus (XVI saj. lõpp) — kantud seinale trajareti abil. Arh. E. Sedmani ülesmõõtmisjoonis.



Mainitud kompositsioonist märksa paremini on säilinud koori idaseina kolme kitsa akna ülaosa raamistav ornament. Ornament on väga lihtne: pikk väänlataoline viinapuuoks, millest kindlate vahede järgi väljuvad kordamisi väike vaevalt lahti puhkenud leheke ja allapoole painutatud varrega ümmargune pung. Pruunikaspunase kontuurvärviga on nad freskotehnikale läheneva menetlusega kantud silmapaistvalt peenekoelisele krohvipinnale (sageli on see praostunud tihedateks «krakelüürideks»). Lehtede ja pungade valitsev üldpind on sinine. Punane ja sinine, need on kaks kindla sümbolikaga värvi, mida keskaegne kunst kasutas kindlaskujunenud traditsioonide kohaselt nii maalil kui skulptuuris. Kaarma aknadekoratsiooni pungad ja lehed on kunstiliselt iseloomult samasse üleminekustiili kuuluvaks nähtuseks nagu kiriku võlvisüsteemiga seotud raidkunst, mida on dateeritud 1280-ndaisse aastasse.³ Nii kapiteeliskulptuur kui ka seinornamendi punga- ja lehemotiivid näivad pärinevat samast Vestfaali kunstiringist nagu hoone ehituskunstilinegi iseloom. Kaarma aknamaalingule analoogiline motiiv on Vestfaalis XIII

saj. keskpaiku leidnud rakendamist isegi puunikerduuses.⁴ Samas piirkonnas oli levinud ka aknaava-sid ümbritsev dekoratiivne raamistus, milleks kasutati õige mitmesuguseid ornamentaalseid lahendusi.⁵ Arvestades Saaremaal XIII saj. lõpul valitsenud kunstiajaloolist situatsiooni, kus olulist osa etendasid Riia toomis tegutsenud anonüümse *Kölni meistri* mõjualused kiviraiderid, pole võimatu, et meid huvitavad motiivid jõudsid Kaarmale mitte Vestfaali vahendusel, vaid otse Reinimaa kunstiringist, mille mõju all oli mitmeti ka Vestfaal.⁶ Viimast oletust näib veenvalt toetavat kolmas rühm Kaarma seinamaalinguid, mis leiti koori põhjaseina välisküljelt. Nad paiknevad vahetult katusekarniisi all ja moodustavad suurejooneliselt imiteeritud friisi, Friis, mille laius on 64 sm, koosneb suurtest punastest $\frac{3}{4}$ ringidest. Iga ringi keskel on romaani-päraselt stiliseeritud sinine leht (või roosiõis?), mis on vahelduvalt viie- ja kuueharuline. Friisi alumises servas on siniste kolmnurkade rida. Sõltuvalt motiivi põhivärvist on kontuurjoon kas sinine või punane. Kõik vajalikud piirjooned (ka ringide tsentrid) on vajutatud mingi teravaotsalise esemega niiskesse krohvi. Maalitud friis, mis Baltikumi arhitektuuriajaloo on täiesti unikaalne, säilis hoone välisseinal peaaegu seitsesada aastat tänu käärkambri varasele ümberehitamisele kahekorruseliseks hooneks. Friisivöönd jäi kõrgendatud käärkambri katuse varju ning oli seal ilmastiku loostavate mõjude eest kaitstud. Kuuludes samasse stiiliperioodi kui kooriruumi sees leitud aknakau-nistused, valmis friisivöönd viimastega ühel ajal, vahetult pärast ehitustööde lõppu 1280-ndatel aastatel. Sellistena osutuvad nad vanimateks seni teadaolevateks maalikunsti näideteks Eestis.

Valminud kujul ei püsinud kirikuhoone kaua.⁷ Nõrgalt ehitatud vundamentide tõttu polnud pikihoone külgeinad küllalt tugevad ja võlvid varisesid. Julgemata asuda kiriku taasvõlvimisele, kaeti ta kõrge puitlaega, mis püsis kuni kiriku uue võlvimiseni Tallinna meistrite poolt XV saj. esimesel poolel. Puitlae ehitamisel säilitati võidukaare ja võlvi kilpkaare vaheline maaling väikese punase ristiga (laienevate otstega), mida ümbritseb kolm krohvi sisse vajutatud ringi. Samal ajal täideti kilpkaare kohal taanduv seinapind uue müürikihiga ja kaunistati suure konsekratsiooniristiga. Kaarte kohal taastati pruunikaspunase värvi abil kvaaderlao imitatsioon (kõik need fragmendid on püsinud tänaseni). Võimalik, et koori põhjaseinalt leitud arhitektuurse taustaga maaling pärineb kiriku teistkordsest kujundusest pärast puitlae valmimist XIV saj. esimesel poolel. Kaarmast leitud

maalingute edasine võrdlev analüüs peaks võimaldama senisest konkreetsemalt määrata nende kunstilist päritolu ja sünniaega.

1961. aastal Kadrina kirikus tehtud kapitaalremondi ajal võimaldus kohapeal läbi viia mitmeid väliuurimuslikke töid, mis puudutasid osaliselt ka seinamaalingute olemasolu küsimust. Tulemused olid üle ootuste huvitavad, kuna leiti kolmest erinevast perioodist pärinevaid maalingufragmente. Kõige vanemad kuuluvad XV saj. lõppu, mil valmis Kadrina esimene kivikirik (ilma läänetornita ja võlvideta). Nad paiknevad pikihoone idaseinal võidukaare kohal, kus nad olid kaetud hilisemate lubjakihtidega ja osaliselt ka XVIII saj. maalitud suurte inglifiguuridega. Otse maalingu kohal, mis nüüd uuesti on lubjaga kaetud, ripub praegu 1490-ndaist aastaist pärinev skulptuur-krutsifiks (silmapaistva kvaliteediga Edela-Saksa töö⁵). Maaling, mis teravaotsalise esemega on tõmmatud pehmesse poolniiskesse krohvipinda ning punase värviga koloreeritud, moodustab keeruka graafilise kompositsiooni. Olles joonistatud ainuüksi sirkli ja joonlaua abil, on ta iseloomult täiesti geomeetiline. Kuna avada oli võimalik ainult kompositsiooni keskosa (kõrvalolevate inglismaalingute tõttu), siis pole kujutus temast veel lõplik. Igal juhul on tegemist ligikaudu kahemeetrilise läbimõõduga ovaalse ringiga, mis on konstrueeritud kahest tsentrist. Mõlemast tsentrist, mis on omakorda kahe ringiga ümbritsetud, väljuvad ebaühtlaste intervallidega radiaalsed sirgjooned. Neid näib olevat kaksteist (välimised lõigud kahjuks hävinud). Oletatavasti on algselt iga sirgjoone vahelises sektoris paiknenud väike, sirkel-lillikuna kujundatud ringike. Säilinud oli neist ainult viis. Pole kahtlust, et selline geomeetiline kompositsioon ei taotle dekoratiivseid eesmärke, vaid on sümboolset laadi kombinatsiooniks, mis peab väljendama poolenisti sko-

lastilist, poolenisti müstilist religioosete kujutluste süsteemi. Selle konkreetsem tähendus on seni jäädud selgitamata (võib-olla on siin tegemist nn. «ristirahva» genealoogilise skeemiga). Kirjeldatud graafiline maaling on ilmselt seotud kloostrites levinud skolastilise mentaliteediga, millega Kadrina kiriku esimestel ehitajatel on olnud küllaltki tugev kontakt. Viimasele viitavad kiriku arhitektuuri-vormid, mis on sugulaslikud näit. Padise kloostrini ning sellest sõltuva Risti kiriku ehituslikule karakterile. Huvitav on siinkohal meenutada ka seda, et kiriku kaitsepühak Katarina oli skolastiliste teaduste kaitsja. Tema nimele oli pühitsetud Tallinna dominiiklaste klooster.

Pärast kiriku võlvimist ja varustamist torniga, mis toimus arvatavasti XVI saj. lõpul, kaunistati kirik uute ulatuslike seinamaalingutega. Pooljuhuslikult leitud fragmentide põhjal otsustades olid need põhiliselt dekoratiivse iseloomuga, kantud seinale trafareti abil ja värvitud eranditult mustaks. Valitsevaks motiiviks on geomeetriselt lihtsustatud kaheksaleheline roos, mille abil on kahe tugeva triibu vahel kujundatud pikki ornamentaalseid vöösid. Taoliste, ligikaudu poole meetri laiuste vöödega olid raamistatud pikihoone aknaavad. Raamistus ulatus akna aluslauani ja ühines seal dekoratiivset paneeli moodustava musta draperii-imitatsiooniga. Analoogilised motiivid esinevad Skandinaavia ja Soome XVI sajandi seinamaalinguis (seotud sageli Albertus Pictori loominguga). Kuid Kadrinas puudub viimastele iseloomulik figuraalne element ja polükroomia. Sellistena kuuluvad nad nendest ilmselt hilisemasse aega ja lähenevad XVII sajandil laiemalt levinud mustavärvilisele dekoratsioonistiilile. Kolmandad seinamaalingud sai Kadrina kirik hilisbaroki perioodil XVIII sajandil, kuid nende lähem vaatlus ei kuulu enam käesoleva kirjutise raamidesse.

1 J. G a h l n b ä c k, Mittelalterliche Wandmalereien in den Kirchen zu Mohn und Karris auf der Insel Ösel. Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte u. Altert. d. Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1913. Riga, 1914. H. K j e l l i n, Die Kirche zu Karris auf Oesel und ihre Beziehungen zu Gotland. Lund, 1928.

2 A. T u u l s e, Monument och konstverk, som förstörts i Estland 1941—1944. Antikvariska studier III. Stockholm, 1948, lk. 153 jj., lk. 155.

3 A. T u u l s e, Die Kirche zu Karris und die Wehrkirchen Saaremaas. Opetatud Eesti Seltsi Aastaraamat 1938. Tartu, 1940.

4 Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Bd. 47. Kreis Unna. Bearb. von H a n s T h ü m m l e r. Münster in Westfalen, 1959, lk. 152.

5 A. H e n z e, Westfälische Kunstgeschichte. Recklinghausen, 1957, illustr. 146.

6 Ibid. lk. 170. Die westfälische Dome Paderborn, Soest, Osnabrück, Minden, Münster. Aufgenommen von Walter Hege, beschrieben von Werner Burmeister. Zweite Auflage. München—Berlin, 1951, lk. 37 jj.

7 Vt. lähemalt V. R a a m, Kaarma kiriku väliuurimiste aruanne. Tallinn, 1959. Tead. Restauereerimise Töökoja Arhiiv P-195 ja V. R a a m, Aruanne 1961. aasta septembris toimunud komanderingust Muhu ja Kaarma kirikutesse. Tallinn, 1961, Tead. Restauereerimise Töökoja Arhiiv P-138.

8 S. K a r l i n g, Medeltida träskulptur i Estland. Göteborg, 1946, lk. 231.

KUNSTNIKERÜHMITUS
«LES NABIS» JA SELLE OSA
PRANTSUSE KUNSTIS XIX
SAJANDI LÕPUL JA XX
ALGUSES

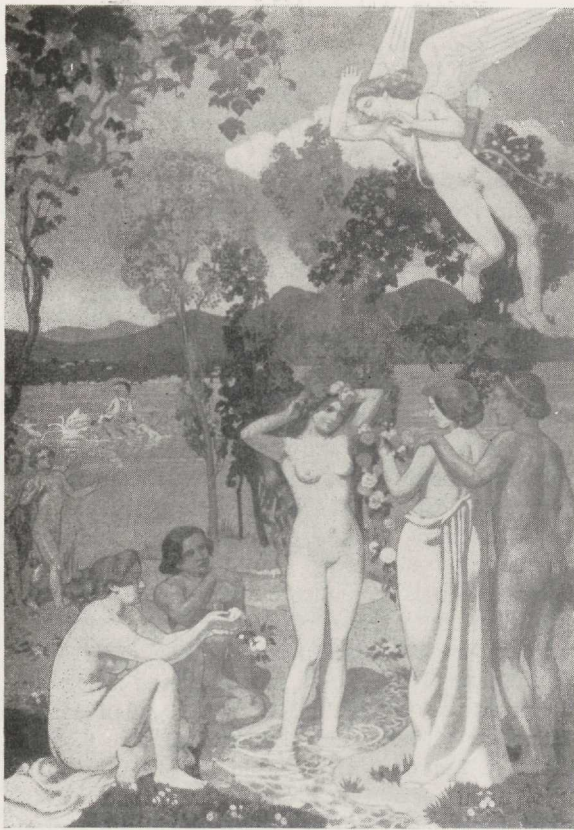
Jaak Kangilaski

Prantsuse moodsa kunsti arenguloos on ajajärke, mis niihästi meie kunstisõprade kui ka kunstiajaloolaste silmis on vähe tähelepanu leidnud. Üheks selliseks etapiks on XIX sajandi lõpp ja XX sajandi algus, täpsemini aastad 1890—1905. Muidugi on üldtuntud selle ajajärgu nimetus — postimpressionism ja selle suurimad esindajad — Cézanne ja Gauguin. Ometi ei saa me unustada, et nende kahe suurmeistri mõju oma kaasaegsele kunstile oli kaunis väike. Gauguin viibis suurema osa ajast väljaspool Prantsusmaad peaaegu täielikus unustuses ja Cézanne töötas praktiliselt tundmatu erakuna Aix'is. Pariisi kunstielu oli neil aastatel aga erakordselt intensiivne, siin töötas tuhandeid kunstnikke, ja kuigi nende looming pole XX sajandi kunstile nii suurt mõju avaldanud kui näiteks Cézanne'i teosed, on nad siiski oluliselt rikastanud ja mitmekesistanud prantsuse ning kogu maailma kunsti varasalve.

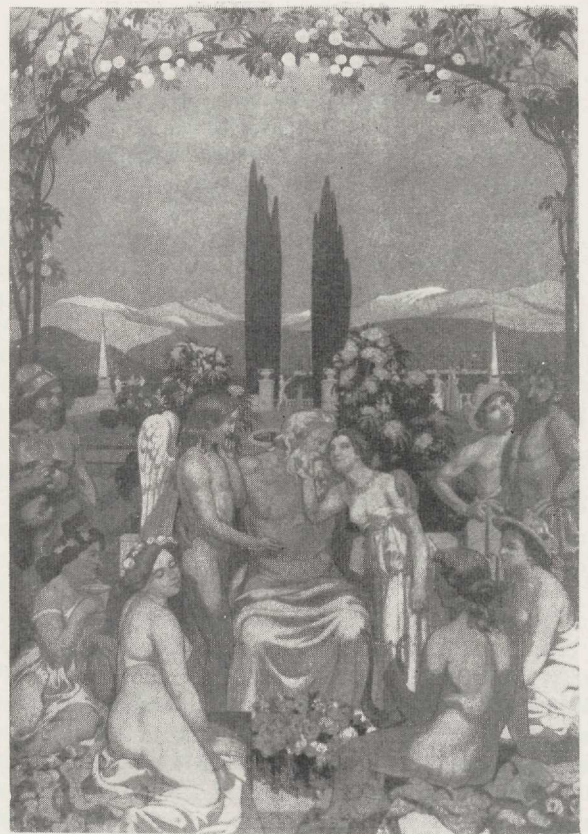
Nõukogude kunstiteadlased pole sõjajärgseil aastail avaldanud ühtki tööd, mis otseselt oleks pühendatud prantsuse sajandivahetuse kunstile. Ometi on ilmne, et näiteks eesti ja ka vene revolutsioonieelse kunsti mõistmiseks on vaja uurida mitte niivõrd seda liini, mis viib Cézanne'i juurest kubismini ja edasi abstraksionismini, vaid just neid nähtusi üleeuroopalises ja ka prantsuse kunstielus, mida tavaliselt tähistatakse terminitega sümbolism ja *l'art nouveau* (juugend). Arhitektuuri, tarbe- ja dekoratiivkunsti ajaloos on juugendstiili tähendus üldtuntud. Kuna tänapäeval on läänes märgata juugendstiili teatud «moodiminekut» ja selle elementide ülevõtmist muuseas kaasaegses arhitektuuris, on tõusnud ka lääne kunstiajaloolaste huvi juu-

gendstiili vastu. Üldiselt ei nähta selles enam mitte funktsionalismi ebatäielikkude, abitud ja veidrat eelkäijaid, vaid omapärast kõrgeväärtuslikku stiili. On sagenenud katsed ühendada juugendstiili mõiste alla ka kogu selle aja kujutatavat kunsti. Kuigi sellised seisukohad tunduvad olevat riskantsed ja pisut vägivaldsed, ei saa eitada neis peituvaid tõeteri. Käesolevas artiklis ei püüta anda ülevaadet juugendstiili ja sellega seotud sümbolismi ning rahvusromantika keerulisest probleemistikust, vaid piirduakse mõningate märkustega ühe selle aja prantsuse kunsti tüüpilisema rühmituse «Les Nabis» kohta. Eelnevalt tuleb aga mõne lausega iseloomustada prantsuse kunstielu XIX saj. 90-ndail aastail.

Mõnedest Nõukogude kunstiteadlaste teostest, näiteks A. Lebedevi «Aheldatud kunst», võib jääda mulje, nagu oleksid postimpressionistlikud voolud, samuti fovism ja kubism tekkinud võitluses progressiivse realistliku kunsti vastu. Selliselt jääb aga varju tõsiasi, et vähemalt kuni Esimese maailmasõjani oli prantsuse kunsti kõige reaktiivsemaks suunaks ametlik kunst — akademism. 90-ndail aastail polnud akademismi positsioonid võrreldes impressionistide võitlusaastatega veel oluliselt nõrgenenud. Kodanliku riigi ja kodanliku publiku suhtumine sõltumatusse kunsti oli endiselt eitav, impressioniste hakati tunnustama alles peale seda, kui nende rühm oli juba lagunenu, ja see tunnustus oli veel väga ettevaatlik ning poolik. Tarvitseb ainult meenutada skandaali Caillebotte'i kingitusega 1893. aastal² või seda, kuidas ametlik kunstnik Gérôme, juhtides vabariigi presidenti 1900. aasta maailmanäituse kunstiosakonnas, tõkestas temale omaenese kehaga pääsu impressionistidele määratud ruumi ja hüüdis — pidage, seal on Prantsusmaa teotus.³ 1916. aastal käisid Prantsuse parlamendis koguni ägedad vaidlused, kas sobib vastu võtta A. Rodini pärandust. Milline aga oli selle aja prantsuse kunsti progressiivne leer? Me ei saa siin lähtuda mingisugustest abstraktse progressiivsuse mõõdupuudest, vaid peame arvestama konkreetset ühiskondlikku, poliitilist ja kultuurilist olukorda Prantsusmaal. Näeme, et need on küllaltki erinevad neist tingimustest, mis sünnitasid 40.—60. aastate prantsuse või 60.—80. aastate vene kriitilise realismi. Kui



M. Denis. Psyche tualett. I pannoo tsüklilist «Amor ja Psyche». Õli. 1907—1909.



M. Denis. Jupiter pühitseb Amori ja Psyche abielu. V pannoo tsüklilist «Amor ja Psyche». Õli.

40.—60. aastail prantsuse töölisklassi jõud ja võitlustahe üha kasvasid, siis 70.—80. aastad on tagasilanguseks tööliikumises peale Pariisi Kommuuni masendavat lüüasaamist. Kindlasti pidid ühiskondlikud muudatused kajastuma ka kunstis. Tõepoolest, näeme, et Courbet'-tüüpi realismilt võttis 70. aastate alguses sõltumatu kunsti teatapulga üle impressionism ja jätkas oma eelkäija meeletehnikku võitlust ametliku, reaktsioonilise akademismiga. Ka 90. aastail polnud olukord põhimõtteliselt muutunud. Kuigi tööliikumises algas uus tõus, ei kujunenud Prantsusmaal ühtset, autoriteetset, järjekindlalt marksistlikku võitlusparteid. Väikekoodanlike elementide rohkus töölisklassis põhjustas ühelt poolt reformistlike illusioone ja teiselt poolt kaldumist anarhismi. Anarhistid korraldasid suurejoonelisi, kõmulisi atentaate, millele järgnesid muidugi massilised repressioonid. Seetõttu pole imes tada, et prantsuse proletariaat ei suutnud väikekoodanlikku intelligentsi (sõltumatu kunsti peamist kandjat) täielikult endaga kaasa tõmmata ja luua oma, proletaarset kultuuri. Selle elemendid olid küll

juba tärganud, kuid vähemalt kujutavas kunstis kuulusid nad endiselt ühe osana väikekoodanlik-radikaalsesse sõltumatusse kunsti. Seetõttu võib pidada õigeks, et sõltumatu maalikunst, s. o. eelkõige mitmesugused postimpressionistlikud voolud, olid prantsuse maalikunstis suhteliselt kõige progressiivsemaks tiivaks, igatahes kuni XX sajandi esimese kümnendini.

Nabiide rühmituse taotlused ja looming on erakordselt vastuolulised ning selles mõttes on see rühmitus väga tüüpiline oma ajale. Kõrvuti leiame siit purureaktsioonilisi, naiivselt-romantilisi ja dekadentlike kallakuid, aga ka suurt, edasiviivat kunstiloomingut.

Nabiide rühmitus hakkas kujunema 1888. aasta sügisel, kui Juliani vabaakadeemia õpilane P. Sérusier pöördus tagasi Bretagne'ist ja tutvustas oma sõpradele P. Gauguini juhendusel loodud «Talismani» — sigarikarbi kaanele maalitud äärmuslikult «sünteesilist» maastikku.⁴ Gauguini soovitusel oli Sérusier taandanud looduses nähtavad värvinüansid peaaegu puhaste lokaalvärvideni. 1889. aasta

alguses toimus Gauguini ja tema kaaslaste näitus Volpini kohvikus. Nüüd võisid Sérusier' õpingutekaaslased P. Bonnard (1867—1947), P. Ranson (1864—1909) ja M. Denis (1870—1943) lähemalt tutvuda «Pont-Aven'i koolkonna» kontuure toonitava, vorme lihtsustava ja dekoratiivse maalikunstiga. Samal aastal liitusid tärkava rühmitusega veel «pögenikud» kunstiakadeemiast — E. Vuillard (1868—1940) ja K.-X. Roussel (1867—1944), hiljem veel hollandlane J. Verkade (1868—1946), sel ajal maalijana ja tarbekunstnikuna tuntud A. Maillol (1861—1944) koos oma ungarlasest sõbra Rippl-Rónaiga, šveitslane F. Vallotton jt. Nabiide rühmituse iga polnud kuigi pikk, juba 1895. aasta paiku algasid lahkkelid ja XX sajandi esimesteks aastateks oli ta sisuliselt hajunud. Siiski jäid nabiid lähedasteks sõpradeks kogu eluks. Esialgu oli rühmitusel omapärane seltsielu, milles suurt osa mängisid pool-naljatlavad, pool-tõsised rituaalid, mis tõenäoliselt karikeerisid reaktiooniliste müstikute kunstirühmitust «Rose-Croix».⁵ Juba rühmituse nimetus — *Nabi* — tähendab moonutatud heebrea keeles «prohvet». Noori kunstnikke iseloomustas kirglik entusiasm ja siiras püüe luua uut, tõelist ja suurt kunsti (siit ka nende rühma heroiline nimetus). Tõelise kunsti vastaseid, s. o. kodanlikku kunsti-publikut nimetasid nad salakeeles «vilistiteks».

Et mõista nabiide taotlusi, vaatleme, milliste jõudude liitused nad oma kaasaegses kultuurielus. 90-ndaid aastaid Prantsusmaal on nimetatud «väikeste ajakirjade ajajärguks» — 1880—1900 ilmus Pariisis ligi 200 kultuurialast ajakirja. Üks suhteliselt püsivamaid nende hulgas oli «Revue blanche». Ajakiri toetus «sõltumatu kultuuri» esindajatele ja oli oma loomult «sõltumatu kultuuri» võrdkuju — nagu seegi kaldus ta anarhismi, oli kõikuv ja sisaldas ka reaktioonilisi kallakuid. Ajakirja kirevat ilmet näitab kas või see, et kõrvuti esinesid siin d'Annunzio ja Multatuli. Teistest autoritest võib nimetada O. Mirbeau'd, A. Gide'i, H. Ibseni, M. Maeterlincki, K. Hamsuni, L. Tolstoid, S. Mallarméd, A. Strindbergi, hiljem ka Apollinaire'i ja Marinetti. Kõikumistest hoolimata oli «Revue blanche» selle aja Prantsusmaal üks kõige progressiivsemaid kultuuriajakirju ja ta täitis küllalt edukalt omale esimestes numbrites võetud kohustust — võidelda seiskuvate traditsioonide, akademismi, filisterluse, sotsiaalse ebavõrdsuse ja poliitilise korruptsiooniga. Kui Prantsusmaa «Dreyfus'i afääri» ajal jagunes kaheks võitlevaks leeriks, sai «Revue blanche'i» toimetuse ruumidest dreifusaaride peakorter — siia kogunesid progressiivselt meelestatud inimesed, Dreyfus'i ja Zola kaitsjad.

Nabiide rühm oli ajakirjaga kõige tihedamalt seotud, toimetuseruume kasutasid nad väikesteks näitusteks, siin pidasid nad ka koosolekuid. Ajakirja kunstilises kujunduses oli nabiidel kõige suurem osa (peale nende töötasid siin veel Th. Steinlen ja H. de Toulouse-Lautrec) ja seetõttu ongi neid tihti nimetatud «Revue blanche'i maalijateks».

Ka teatrielus toetasid nabiid suhteliselt progressiivsemaid teatreid, nagu «Théâtre libre'i», kus domineeris naturalism, või sümbolistide «Théâtre d'Art'i». Kõige soojemad suhted olid nabiidel aga «Théâtre d'Oeuvre'ga», mida juhtis Lugne-Poë (Denis', Vuillard'i ja Roussel'i koolivend). Lugne-Poë propageeris oma teatris samuti sümbolismi (näiteks Maeterlincki varasemaid näidendeid), samuti skandinaavia autorite teoseid. Erilise kuuluse võitis «Théâtre d'Oeuvre» aga 1896. aastal, kui siin lavastati sünge farss «Kuningas Ubu», mille autoriks oli sajandi lõpu üks markantsemaid boheemlastüüpe A. Jarry. «Kuningas Ubu» tähtsust oma kaasaegsele sõltumatule kunstile on võrreldud «Hernani» lavastuse mõjuga romantikutele 1830. aastal.⁶ «Kuningas Ubu» oli teravalt ühiskonnakriitiline, samal ajal sisaldas elemente, mis said hiljem omaseks dadaismile ja sürrealismile. Enamik dekoratsioone ja kostüümikavandeid selles teatris loodi nabiide poolt ja «Kuningas Ubu» esietendus oli samapalju nende kui teatri üritus.

Ülaltoodu kõrval ei saa aga unustada, et enamik nabiisid kaldus maailmavaatelistes küsimustes idealismi ja mõned neist olid isegi äärmiselt reaktiooniliste vaadetega. Näiteks oli M. Denis veendunud katoliiklane ja noor hollandlane Verkade läks koguni mungaks Beuroni benediktlaste kloostrisse Saksamaal. Selline meie aja inimestele raskesti mõistetav kahepaiksus oli tüüpiline sajandi lõpu intelligentsile, kes ei tundnud reaalselt lahendust ühiskondlikele probleemidele.

Rühma põhiliseks teoreetikuks tõusis aegamööda M. Denis, kes oma arvukates kirjutistes väljendas niihästi enda kui ka oma sõprade kunstilist kreedot. Ajalukku on läinud kuulus definitsioon: «Maal, enne kui ta on ratsanik, alasti naine või mingisugune anekdoot, on eelkõige tasapind, mis on kaetud mingis kindlas korras paigutatud värvidega». Seda määratlust võib pidada omaseks kõigile postimpressionistidele. Seda ei saa pidada formalismi manifestiks (kuigi formalistid seda hiljem on kasutanud), vaid definitsiooni teravik oli suunatud akadeemilise kunsti vastu, mis parasiteeris «huvitava» süzeel või lihtsalt labasel erootikal. Samuti sisaldub definitsioonis kriitikat impressionismi aadressil — nende meelelisele, muljeid fikseerivale kunstile



M. Denis. Kohtumine. Oli.



E. Vuillard. Interjäär. Oli.

vastandatakse teadlikum kompositsiooni kujundamise tahe ja dekoratiivsed taotlused. Nabiide ägedates vaidlustes (millede tulemused on enamasti avaldatud Denis' poolt) koorus esile ka teine post-impressionismile omane joon — püüe plastiliste kunstide sünteesi poole. Plastiliste kunstide süntees oli XIX sajandi jooksul ennekuulmatult alla käinud. Kunstiliigid olid «spetsialiseerunud» ja eraldunud. Nabiid olid Prantsusmaal esimeste hulgas, kes astusid välja eklektika ja maitsetuse vastu kaasaegses tarbekunsti (küllalt oluline oli siin kindlasti inglise preraffaeliitide, eriti W. Morrise mõju). Maalikunstnik ei leppinud tahvelmaalidega, vaid tahtis olla dekoraator, suurte seinamaalide, ansamblite looja, tarbekunstnik jne. Peaaegu kõik nabiid kavandasid plakateid, seinavaipu, keraamikat, mööblit ning kasutasid innukalt teatridekoratsioonide loomise võimalust, sest ainult seal leiidsid nad suuri seinapindu maalimiseks. Tahvelmaalidele eelistasid nad pannoosid või siis püüdsid anda oma tahvelmaalidele ebatavalisi formaate, mis nende arvates olid paremini kooskõlas arhitektuuriga (näiteks pikk ja madal formaat — «friis», kõrge ja kitsas — «pilaster», ruut — «metoop» jne.). Meie ajal on ansambllisuse loosung saanud loomulikuks ja tahvelmaali ning seinamaali erinevused on kahenenud, kuid möödunud sajandi lõpul olid sellised loosungid küllaltki revolutsioonilised.

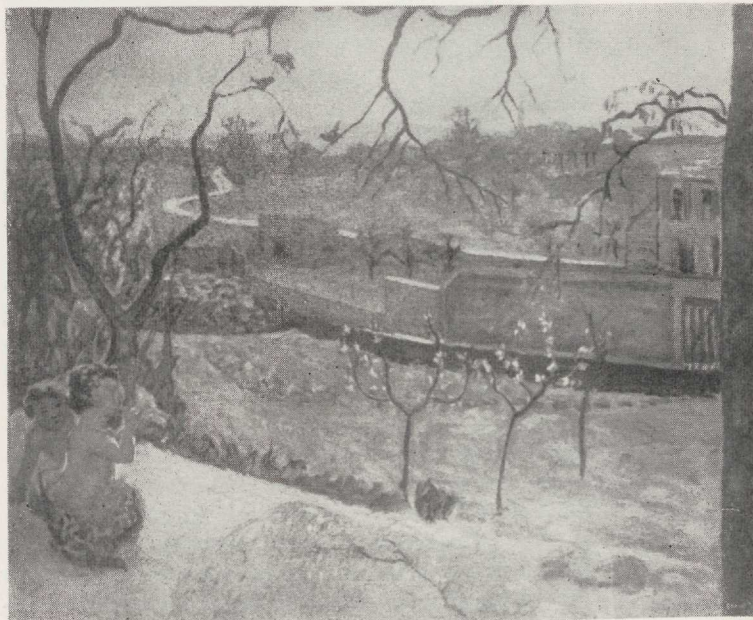
Arhitektuuriga seostamine tingis juba ise mitmed nabiide maalikunsti olulised tunnused, eelkõige vähese huvi ruumikujutuse vastu, kuna arvati, et liigne kolmemõõtmelisuse illusioon lõhuks seinapinna. Teiseks tähtsaks tunnuseks oli vormide lihtsustamine, «süntetism», mis tihti viis kontuuride maneerlikule toonitamisele ja stiliseerimisele. Sellise laadi kujunemisele oli otsustavaks Gauguini mõju, millest rääkisime juba eespool, kuid algusest peale oli paljudele nabiidele võõras Gauguini robustne ja jõuline primitiivsus. Selle asemel oli neile südamelähedane intiimsem, õrnem ja rafineeritum laad. Eriti M. Denis püüdis Gauguini mõju ühendada nn. klassikalise traditsiooniga (Poussin — Ingres — Puvis de Chavannes). Lõpuks oli oluline ka jaapani kunsti üha suurenev mõju.

Nõukogude Liidus on küll mitmeid nabiide rühmituse liikmete teoseid, kuid enamasti on need valminud XX sajandil, peale rühmituse lagunemist, kui selle liikmete areng läks juba eri teidpidi. Siiski võib Leningradi Ermitaažis asuvat M. Denis' maali «Kohtumine» (90. aastad) pidada küllaltki tüüpiliseks nabiide teoseks. Näeme, kuidas juugendlikult stiliseeritud joonistus, tasakaalukale dekoratiivsusel rajatud kompositsioon on seos-

tunud romantilise, müstikasse püüdleva meeleoluga. Täiesti on kadunud impressionistide värelev värvi-erksus ja päikesepaiste, selle asemel on teravalt vastandatud tumedad ja heledad lokaaltoonid.

Aastail 1890—1895 oli rühmituse kõigi liikmete looming üles ehitatud üldiselt samadel põhimõtetel. Peale 1895. aastat aga tihenes, tänu eriti Verkadele, side Beuroni kloostriga, kus juba ammu töötas munk-kunstnike koolkond eesotsas paater Lenziga. Põhimõtteliselt ei erinenud beuroonlased XIX sajandi alguse natsareenlastest, kuigi uue «püha kunsti» eeskujud ei otsinud nad mitte niivõrd vararenessansist kui just vana-egiptuse ja eelklassikalise kreeka kunstist. Tulemused olid paratamatult eklektilised, kuigi beuroonlased pretendeerisid teaduslikule ja täpsele esteetikale. Sérusier, kes mõnda aega Verkade külalisena Beuroni töötas, vaimustus selle esteetika näilisest ratsionaalsusest. Ta hakkas innukalt välja töötama täpseid ilu ja kunsti eeskirju, mõõdistades selleks muuseumitesuguseid vanu kunstiteoseid. Niisugused naiivsevõitu taotlused tundusid võõrastavatenal paljudele rühmakaaslastele. Juba 1893. a. kurtis Sérusier kirjutas Verkadele, et Bonnard, Vuillard ja Roussel jäid ükskõikseks, kui ta neile tutvustas «pühasid mõtusi», s. o. numbrilisi vahekordi, mis Sérusier' arvates pidid tagama kunstiteose juma-

P. Bonnard. Varakevad. («Väikesed jaunid».) Oli. 1903—1904.





P. Bonnard. Öhtu. Öli. 1911.

liku ilu.⁷ Alates 1895. aastast saab rääkida juba «koloristide alagrupist» nabiide hulgas, kuhu kuulusid ülalnimetatud kolm kunstnikku.⁸ Samm-sammult hakkas nende suhtumine impressionismi muutama sallivamaks, varsti võtsid nad üle ka impressionistide skitseeriva pintslitehnika, nüansirikka koloriidi ja loobusid eht-nabiilikust stiliseeritud kontuurist. Sellega oli alanud rühmituse lagunemine. Sérusier, Verkade jt. jõudsid oma müstilistes taotlustes paratamatult ummikusse, Maillol otsustas skulptuuri kasuks ja Denis hakkas senisest innukamalt sobitama kokkulepet «klassikalise traditsiooniga». Liiga ratsionalistlik lähenemine kunstile koos lootusetu püüdlusega luua XX sajandi alguses omapäraselt ja originaalselt religioosset kunsti, põhjustas Denis' loomingu järkjärgulise allakäigu. Samal ajal Denis' kuulsus tõusis ja ta sai hulgalt suuri tellimusi dekoratiivmaali alal. Aastaist 1907—1909 on pärit 11 pannood (5 suuremat, 2 väiksemat ja 4 täiendavat *grisaille* — pannood) Amori ja Psyche looga, mis praegu säilivad Riiklikus Ermitaažis. Omal ajal tellis need kuulus metseen Morozov oma Moskvas asunud luksuselamu kaunistuseks. 1909. aasta jaanuaris käis Denis isiklikult Moskvas pannooide kohalepanekut juhtimas, kusjuures ta maalís kõik pannood veel kord üle, et mahendada liiga erksaid toone.⁹

Pannood Amori ja Psyche kauni legendiga tähistavad Denis' loomingu seda etappi, kui ta, nagu ütleb ühe tema enda artikli pealkiri, oli teel sümbolismi ja Gauguini juurest uue klassikalise korra juurde. «Uue klassika» loomine piirdus aga kahjuks peamiselt vana klassika taaselustamise katsega, mis XX sajandil pidi tahes või tahtmatult viima kok-

kulepele akademismiga. Ametliku akademismi hõngu on tunda juba ka nende pannooide juures. Pisut magusavõitu koloriit, alasti figuuride kuhjamine, mõnikord lausa kohmakad poosid jms. ei luba neid pannooide pidada Ermitaaži naabersaalides asuvate šedöövrite vääriliseks. Ometi on neis mingit naiivset ja siirast ning seetõttu andestatavat idealismi, õrna, lüürilist ja intiimset ilu, mis on ühine kõikidele nabiidele. Nabiid nagu püüdsid imperialismiajastu inimvaenulikus keskkonnas säilitada sooje inimlikke tundeid, usku ülevatesse ideaalidesse ja puhtasse ilusse. Niihästi Denis' pannooides kui ka paljudes teistes nabiide töödes võib näha paralleeli nende aatekaaslaste M. Maeterlincki sõnadele «Tarkusest ja saatusest»: «Elame suure ebaõigluse rüpes, kuid ma mõtlen, et ei tähenda ükskõiksust ega julmust, kui kõnelda mõnikord nii, nagu ei oleks seda ebaõiglust, sest teisiti ei pääseks ma kunagi tema sõõrist.» Meil ei tarvitse muidugi sajabrotsendiliselt Maeterlinckiga nõustuda, kuid selline lähenemisviis selgitab meile nii mõndagi nabiide ja üldse prantsuse postimpressionistide loomingu eesmärkides. Mis puutub pannooidesse, siis on praegune eksponeerimisviis neile väga kahjulik, — olid nad ju spetsiaalselt valmistatud ühe kindla ansambli osadeks. Morozovi saali heledas klassitsistlikus interjööris, põrandast mitme meetri kõrgusel mõjusid nad kindlasti paremini.

E. Vuillard andis oma parima intiimsetes, vaiksetes interjöörimaalides, mida on nimetatud «mööbli-maastikeks». Nagu öeldud, muutus Vuillard'i maalimisviis 90-ndate aastate keskel vabamaks, skitseerivamaks, tema teosed muutusid heledamaks, nüansirikkaks, nad täitusid huvitava hajutatud valgu-

sega, milles midagi nagu meenutaks Vermeer van Delfti laadi. Siiski domineeris endiselt dekoratiivne, pinnaline, impressionistidest põhimõtteliselt erinev lähenemine. Mõnikord on interjäär lahendatud lausa ornamendina. Sooja südamlikkusega suhtub Vuillard lihtsatesse inimestesse, keda ta kujutab nende tubades, majatrepil või aias. XX sajandi algusest peale võitis Vuillard tunnustuse suurilma portreemaalijana ning püüe meeldida tellijatele viis teda üha enam kokkuleppele nende maitsega. Varsti meenutasid ainult mõnede portreede taustad endist peent ja värsket intimisti.

Isemoodi natuur nabiide hulgas oli F. Vallotton, kes on eriti tähtis karikaturisti ja illustraatorina. Tema tihti ühiskonnakriitilised ja alati tabavad ning vaimukad puolõiked ja joonistused on silmapaistvad kogu selle aja Euroopa graafika taustal. Mustade, valgete või ühtlaselt viirutatud pindadega ja maneerlikult ümardatud, juugendlike kontuuri-dega suutis Vallotton anda ilmekaid pilte oma kaas-ajast.

Kindlasti suurim maalikunstnik nabiide hulgas oli P. Bonnard ning see rühmitus oleks ära teeninud koha kunstiajaloo ka siis, kui ta oleks meile pärandanud ainult Bonnard'i loomingu. Tõsi küll, võidakse väita, et Bonnard oli kõige «ebatüüpilisem» nabi. Bonnard'i kauaaegne sõber ja austaja, üks «Revue blanche'i» omaaegseid toimetajaid koguni eitab «nabismi», kuna tema arvates ei olevat midagi ühist Sérusier', Denis' ja teiste müstikute ratsionalistliku suuna ja Bonnard'i, peene sensualisti vahel.¹⁰ Käesolevas väikeses artiklis ei püüagi me anda Bonnardi rikkaliku loomingu ülevaadet ja analüüsi, märgime ainult, et ta oli ainuke maalija nabiide hulgas, kelle looming läks peale rühmituse lagunemist ülesmäge. Oma parimad teosed on Bonnard andnud käesoleva sajandi 20., 30. ja koguni 40. aastail. Neist töödest pole aga kahjuks ühtegi Nõukogude Liidus.

Bonnard alustas oma kunstnikuteed siiski ehtsa «nabiina» ja selle mõjud ei lakanud ka hiljem. Tõsi küll, peale 1895. ja eriti peale 1900. aastat ilmne-

vad tema loomingus impressionismile lähedased jooned. Sellest ajast pärinevad ka kõik meie maal asuvad maalid. Morozovi tellimusel valmisid 1911. aastal kaks maali, «Homnik» ja «Õhtu», mille visandlik, vaba maalimisviis ja Bonnard'ile alati omane huumor kõige esmalt silma torkavad. Siiski on isegi nendes piltides aimata impressionismile võõrast dekoratiivsuse taotlust (mis Bonnard'i loomingus uuesti tugevnes alates 1912. aastast), ent ikkagi on tunda, et Bonnard polnud täiesti unustanud Denis' maalidefinitiooni. «Värvide teatud kord pildi pinnal» on tema juures midugi midagi hoopis muud kui Denis' piltidel. Siiski ei näinud ka Bonnard maalija ülesannet mitte looduse lõigu jäädvustamises, vaid loodusliku mulje põhjal uue organismi — pildi loomises. Oluline on märkida ka seda, et Bonnard ei töötanud mitte otseselt looduse, vaid mälu järgi.¹¹ Impressionistidest ja isegi Gauguinist erinevalt ei ole Bonnard tahvelmaalija XIX sajandi mõttes, isegi tema väikesefor-maalidilised teosed osutavad sugulust pannoodega. Armastuse suurte maalide ja tarbekunsti vastu oli Bonnard pärinud just nabiide rühmitusest. Bonnard'i võib pidada üheks suurimaks XX sajandi koloristik. Eriti vaimustavad on need teosed, kus ta erakordse julgusega seostab selliseid värve, mis teiste käes paistavad olevat täiesti kokkusobimatud. Julge värvidevalik ei muuda kummalisel kombel Bonnard'i maalide põhijoont — õrnust, peenust ja rafineeritust.

Näeme, et nabiide rühmituse kirevast ja vastuolulise pinnasest võrsus üpris erilaadilisi ja väga erineva väärtusega kunstnikke. Ometi tundub, et kõigest hoolimata on «nabism» siiski terviklik nähtus ja paratamatu etapp prantsuse kunsti ajaloos. Ühed kunstnikud (Denis, Sérusier, Verkade) arendasid edasi «nabismi» kõige nõrgemaid ja ilmselt reaktsioonilisi aspekte. Seevastu teistele (Bonnard, Maillol, Roussel, Vuillard, Vallotton) oli «nabism» positiivseks kooliks. Sellest võrsus nende hilisem looming, mis jaatas eht-inimlikku loomingulist aktiivsust ja ilu loomingu- ja iluvaenulikult ajastul.

1 Näiteks koguteoses: Jugendstil Der Weg ins 20. Jahrhundert (toimetanud H. Seling). München, 1959, lk. 98 jj.
 2 Дж. Ревалд, История импрессионизма. Ленинград—Москва, 1959, lk. 368.
 3 J. Cassou, E. Langui, N. Pevsner, Les Sources du Ving-tième Siècle, P[aris], 1961, lk. 66.
 4 A. Humbert, Les Nabis et leur Époque, Genève, 1954, lk. 30.
 5 F. Hermann, Die «Revue blanche» und die Nabis, Zürich, 1959, 1 köide, lk. 200 jj.; Humbert, lk. 11 jj.
 6 Ch. Chassé, Gauguin et son temps. P[aris], 1955, lk. 14; vt. ka L. Aragon eessõna R. Garaudy raamatule «D'un réalisme sans rivages». P[aris], 1963.

7 P. Sérusier, ABC de la peinture. Correspondance, Paris, 1950, lk. 70.
 8 Hermann, lk. 193.
 9 Б. Терновец, Музей Нового Западного Искусства. М[осква], 1940, lk. 29. (Käsikiri Riiklikus Ermitaažis Leni-ngradis.)
 10 Thadée Natanson, Le Bonnard que je propose, Genève, 1951, lk. 44 jj.
 11 J. Rewald, Pierre Bonnard. N[ew] Y[ork], 1948, lk. 39.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. Тийк</i> Художественная жизнь Эстонии на рубеже XIX и XX столетий	1	<i>М. Эллер</i> О скульптуре наших кладбищ	42
<i>Э. Ратник</i> Эстонские художники за границей в годы реакции после революции 1905 года	13	<i>К. Кирме</i> Изменения образного мышления в истории художественной обработки кожи (на мате- риале выставки в Таллинском художествен- ном музее)	47
<i>В. Тийк</i> Из путевых заметок и воспоминаний Антса Лайкмаа	21	<i>В. Раам</i> Некоторые новые данные о старинной деко- ративной стенной росписи	53
<i>М. Лумисте</i> О педагогической деятельности А. Лайкмаа	28	<i>Я. Кангиласки</i> Группа художников «Les Nabis» и их роль в истории французского искусства конца XIX — начала XX веков	57
<i>П. Аавик</i> Неутомимый (Осколки воспоминаний о художнике Антсе Лайкмаа и его студии в 1922—1930 годах)	33	На обложке: <i>А. Лайкмаа</i> . Автопортрет. 1917 г.	
<i>Л. Вийроя</i> Из писем Кристьяна Рауда к Паулю Рауду (на грани столетий)	35		

КУНСТ I («ИСКУССТВО») АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1966

На эстонском языке
Оформление: К. Куузик
Издательство «Кунст» при Художественном Фонде
Эстонской ССР, Таллин, ул. Пикк, 6.

Toimetaja M. Alas
Kunstiline toimetaja A. Koemets
Tehniline toimetaja K. Kuusik
Korректор V. Ansip

Hind 95 kop.

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernsteini,
L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Rau-
nam, J. Seilenthal, V. Tiik

Ladumisele antud 22. II 1966. Trükkimisele antud 2. IV 1966.
Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku (Ukraina NSV) kriidi-
paber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 8 + 1 kleebis. Tingtrükipoog-
naid 6,93. Arvutuspoognaid 6,89. Trükiarv 3000. MB-03000. Tel-
limise nr. 1538. Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Üli-
kooli 17/19. II

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

А. Лайкмаа. Девушка из Ляэнемаа	3
А. Лайкмаа. Цыганский гетман	4
А. Лайкмаа. Старик из Вигала	7
А. Лайкмаа. Рисунок для обложки рабочего журнала «Эдаси I»	8
А. Лайкмаа. Смеющаяся девушка	11
А. Лайкмаа. Валлинкоски	12
Я. Коорт. Генрик Ибсен	14
А. Тасса. Версаль	15
Н. Трийк. Декоративный норвежский пейзаж	17
К. Мяги. Пейзаж с домами	18
А. Лайкмаа. Горный пейзаж	19
А. Лайкмаа. Бедуин	20
А. Лайкмаа. Пейзаж Туниса	20
А. Лайкмаа. Старый Айтсам	22
А. Лайкмаа. Усадьба в Ляэнемаа	22
А. Лайкмаа. <i>Mia Padrona</i>	23
А. Лайкмаа. Зимний пейзаж	23
А. Лайкмаа. Итальянский мальчик	25
А. Лайкмаа. Бедуника в красном	25
А. Лайкмаа. Портрет А. Китцберга	30
А. Лайкмаа. Евгений Шефер	31
А. Лайкмаа. Евгений Шефер. Деталь	31
Н. Трийк. Художник А. Лайкмаа	33
К. Рауд. При свете свечи. Мать	36
П. Рауд. Портрет матери	37
К. Рауд. Вдвоем	39
К. Рауд. Вечер	39
П. Рауд. Автопортрет с палитрой	40
П. Рауд. Цветочный луг	40
А. Эллер. Надгробие К. Неймана	42
Э. Йыэсаар. Надгробие М. Янеса	44
Э. Йыэсаар. Надгробие Хандо Мугасто	44
А. Старкопф. Надгробие О. Халлика	44
А. Старкопф. Надгробие К. Валдаса	44
Переплётная мастерская А. Лаакмана. Почетный адрес Тартускому Университету	48
П. Киппик. Переплёт «Песни Адо Рейнвальда»	48
Неизвестный автор. Альбом для театра «Эстония»	49
Мастерская Эд. Таска. Переплёт	49
Адамсон-Эрик. Книжная обложка	51
Э. Кюльв. Настольный блокнот с птицей	51
Л. Вяли, С. Раунам. Ларец	51
А. Лехис. Группа шкатулок	52
Фриз фасада церкви в Каарма. Реконструкция .	53
Графическая настенная роспись из церкви в Кад- рина (конец XV века)	54
Черная ориентальная роспись из церкви в Кадрина (конец XVI века)	55
М. Дени. Туалет Психеи. I панно из цикла «Амур и Психея»	58
М. Дени. Юпитер благословляет брак Амура и Психеи. У панно из цикла «Амур и Психея» . .	58
М. Дени. Встреча	60
В. Вуйар. Интерьер	60
П. Боннар. Ранней весной («Маленькие фавны»)	61
П. Боннар. Вечер	62

Цветная таблица:

А. Лайкмаа. Старый хутор. Фронтиспис.

95 kop.

~~A. 966 B~~
~~Kunst~~