

E E S T I
KUNSTIMUUSEUMI

A A S T A

R A A M A T

I



T A L L I N N

EESTI KUNSTIMUUSEUMI
AASTARAAMAT

I

A-7875

EESTI KUNSTIMUUSEUMI
AASTARAAMAT

I

TOIMKOND:

BERNHARD LINDE
JUHATAJA JA TOIMETAJA

KRISTJAN RAUD JA PEETER TAUK

TALLINNA EESTI MUUSEUMI ÜHINGU VÄLJAANNE

1931



Vahetusena saadud.

1931: 246.

2

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu

122028

EESTI KUNSTIMUUSEUMI MÕTTE ARENG JA TALLINNA EESTI MUUSEUMI ÜHING.*)

Kuigi eesti kunstnike vanem põlv korraldas kodumaal, peamiselt Tallinnas ja Tartus, oma tööde näitusi juba läinud sajandi teisel poolel, ei saa siiski nende üksikute eesti soost päritolevate kunstnike teoste väljapanekuist kõneleda kui eesti kunstinäitustest, olid ju need määratud ikkagi maa valitsevale, muust rahvusest päritolevale koorekihile ja eestlusele jäid peale kunstniku rahvusliku päritolu veel vaid mõned eesti-ainelised kunstiteosed. Eesti kunstinäitustest võib kõneleda alles käesoleva sajandi esimese kümnenda lõpul ja seega ei võinud tulla enne seda ka kõne alla eesti kunsti koondamine mingi muuseumi. Kuid täitsa loomulikult kergib üles ühes esimeste eesti kunstinäituste korraldamisega kavatsus soetada koht ja võimalus üksikute kunstnike paremate teoste koondamiseks ja alalhoiuks kodumaal. „Noor-Eesti“ poolt 1909./1910. aastal Tartus ja Tallinnas ning hiljem veel Pärnus ja Valgas korraldatud kunstinäitusil oli esimeste ulatuselistematenä, kogu meie kodumaad haaravate näitustena kahtlematult suurim ja püsivam mõju eesti kujutavkunsti tutvustamise alal. Ja tähelepanu väärib ka see seni meil märkimata asjaolu, et nimetatud näitusile järgnes otsemtalt esimene nõupidamine — eesti kunstimuuseumi asutamise küsimuse arutamiseks. Sealt peale võimegi alustada eesti kunstimuuseumi asutamise mõtte arengu ajalugu.

„Noor-Eesti kunstinäituse ajal tegid näituse korraldajad ja nende ligemad sõbrad elavalt kihutustööd, et näitusel väljapanud kunstiteosed ei leiaks mitte üksi vaatajaid, vaid ka — ostjaid. Ja

*) Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu käsitavas osas olen vastavalt T. E. M. Ühingu juhatuse koosoleku otsusele osaliselt kasutanud nimetatud ühingu muuseumi korraldaja A. Tassa ametülesandena koostatud väljakirjutusi ühingu protokollidest.
B. L.

sel propagandal oligi omajagu tagajärgi: neilt näitusilt osteti neljas nimetatud linnas ligi 4000 rubla eest töid. Kuna ostjaiks olid peamiselt eraisikud ja pealegi eesti noor intelligents, siis on see kahtlematult suurim summa, mis ületab kõigi hilisemate näituste ostusummad, vast isegi kaasa arvatud Eesti iseseisvuse aegade riiklikud, kogukondlikud, muuseumide ja kultuurkapitali ostud ühelt näituselt. Käsikäes ostupropagandaga püüti õhutada ka seltskondlikke organisatsioone näituselt paremate tööde ostmisele, millega oleks kindlustatud teoste suurem kättesaadavus avalikkusele. Muidugi oli ostjatena arvesse tulevate seltskondlike organisatsioonide arv koguni piiratud: noorte mõju ulatus tol ajal vaid Eesti Üliõpilaste Seltsi, kuhu liikmeina kuulusid mitmed nooreestlased ja nende poolehoidjad ja Eesti Üliõpilaste Seltsi üksikud liikmed panidki kokku raha ning ostsid Jaan Koortilt tema kips-büsti „Henrik Ibsen“ ja sama seltsi vilistlane vannutatud advokaat Artur Beek ostis Jaan Koortilt Pariisi tänavat kujutava suure õlimaali, kunstniku enese nikerdatud puuraamis, ning kinkis selle Eesti Üliõpilaste Seltsile. Kaugemale, s. o. teiste seltskondlike organisatsioonide kunstiteoste ostudele õhutamiseni ei küündinud „Noor-Eesti“ üliõpilaste mõju.

Peale nimetatud kunstinäitust kutsuti kokku Eesti Üliõpilaste Seltsi majja Tartus Viljandi tänavale nõupidamine kuidas korraldada eesti kujutavkunsti koondamist ja kuidas panna alus eesti kunstimuseumile. Kui ma ei eksi, oli selle esimese nõupidamise mõttealgatajaks kunstnik Kristjan Raud, kes tol ajal oli juba mõjuvalt kaasa töötanud Tartus etnograafilise-muuseumi asutamisel, ja temaga läksid kujutavkunsti koondamises käsikäes teised „Noor-Eesti“ kunstnikud ja kunstihuvilased, kes juba enne nimetatud nõupidamise koosolekut olid omavahel mitmelgi puhul arutanud eesti kunstimuseumi mõtet.

Tartus töötas juba tol ajal Eesti Rahva Muuseum oma puht etnograafilise osaga ja raamatukoguga. Et tol ajal Tartus iga ettevõtte, mis ei alistunud sealseile juhtivaile ja võimulolevaile inimesile, oli juba algusest peale surnult sündinud ja et iga teisel tulevat algatust koheldi kui killustamispuudu, siis võis ka kunstimuseumist mõelda kui neile tingimusile mugandatud asutusest. Pealegi ei lubanud meie tolleaegsed enam kui piiratud võimalused tõsisemalt mõeldagi iseseisvale eesti kunstimuseumile, vaid arvesse võis tulla vaid Eesti Rahva Muuseumi kujutavkunsti osakond. Sellele platvormile asusidki „Noor-Eesti“ kunstnikud ja

kunstihuvilased, kuid ühtlasi otsustasid nad nõuda Eesti Rahva Muuseumi juhtivalt jõududelt, et need võimaldaksid etnograafilise muuseumi juures asuvale kujutavkunsti osakonnale oma sisemises töös ja toiminguis teatud määral iseseisvuse. See oli vajaline juba seepärast, et kindlustada kunsti osakonnale omandatavate teoste iseseisvat valiku-õigust ja hoida ära, et sel alal ei pääseksid kujutavkunsti küsimusis mõjule võhikud, kuna tol ajal vanema ja noorema põlve arvamised läksid just kunstides äärmiselt diametraalselt teineteisest lahku ja vanad tahtsid saada eneste kätte kontrolli, noored aga pidasid vanu kujutavkunsti küsimusis — võhikuiks. Ning hilisem aeg on näidanud, et noorte poolt juba tol ajal eelistatu, vanema põlve poolt aga hüljatu on osutunud siiski tõeliseks eesti kunstiks.

Esimesel eelpool nimetatud koosolekul oligi vanem põlv esitatud Eesti Rahva Muuseumi asemikena ja noorem — kunstihuvilastena. Sellest koosolekust osavõtjaina mäletan Dr. Heinrich Koppelit ja vist ka Jaan Tõnissoni ning Eesti Rahva Muuseumi ametis juba tol ajal olevat kadunud Edgar Eisenschmidt, kuna noorema põlve pooldajaist ja esindajaist mäletan kindlasti Kr. Rauda, Nikolai Triiki, Adalbert Luigat ja B. Lindet. Kahtlemata oli osavõtjaid märksa rohkem, kuid kes need just olid, seda ma enam täpselt ei mäleta ja koosoleku kohta mingi protokoll ka vist ei peetud.

Kogu koosoleku kestes keerles küsimus noorte nõudmise ümber: kas anda kunsti osakonnale tema sisemises töös iseseisvus. Selle nõude vastu astusid vanema põlve esindajad kategooriliselt eitades välja. Noored aga olid samuti järelandmatud selles oma nõudes, nähes viimases tulevase töö tagajärjekuse vajalist panti ning kindlustust. Ja kokkuleppele ei saadudki, kuna kumbki pool jäi püsima oma nõudmise juure. Tõsi, leidis koosolejate hulgas veel kolmandal, kompromissi pooldaval seisukohal asujaid, kes soovitasid kokkulepet ja koostöö algamist, et veenduda tegelikus töös tegutsemise võimalusis. Neist kokkuleplasisist moodustatigi nimetatud nõupidamise lõpul Eesti Rahva Muuseumi kunstikomisjon, kes nimeliselt elas aasta või paar ja siis surigi, ilma et oleks midagi nimetamisväärset ära teinud.

See oligi olemasolevate andmete järele esimene nõupidamine eesti kunstimuseumi rajamise asjus ja algatuspaigaks oli Tartu. X

Tallinnas tuli kunstimuseumi asutamise mõte esmakordselt kõne alla Ants Laipmani 1907. a. asutatud Eesti Kunstiseltsis, X

kuid siingi ei saadud kaugemale kavatsusist ja täiesti soiku jäi asi kui nimetatud seltsist asutaja ja mõttealgataja A. Laipman välistel asjaoludel eemale jäi ja selts üle läks. Tallinna joonistusõpetajate kätte, kes muutsid selle 1910.—1913. aastate paiku teatud määral „Noor-Eesti“ kunstnikele ja kunstihuvilastele vastasrindluse koondus-kohaks, mis lõpetatakse 1913. a., kui seltsi esimeheks valitakse uuesti A. Laipman, mil ajal selles seltsis jälle kõne alla tuleb kunstimuseumi asutamise mõte. Selle eesmärgiga ostab selts näitusilt mõned pildid, mis on hoiul praeguses Eesti Kunstimuseumis.

Vähe reaalsema kuju võttis kunstimuseumi asutamise mõte Tallinnas sest ajast, kui sinna elama asus A. Veizenberg. Tema pävikust teame, et ta juba Itaalias elades oli mõlgutanud mõtet asutada kord oma teoste muuseum. Oma vanaduse päivil polnud ta loobunud sellest nooremas eas idanema hakanud mõttest ja omaaegne linnapea Jaan Poska hangibki Tallinna linnavalitsuselt väiksema summa palgaks Veizenbergile kui Tallinna kunstivaradehoidjale. Seega oli Tallinna linnal juba kunstivaradehoidja, kuigi puudus muuseum ja Veizenbergil tuli hojda vaid oma kunstivarasid, oligi ju tema amet mõeldud rohkem eesti kunstnikule vanaduspaiuki hankimisena, kui tõelise kunsti-hoidja kohuste ja ametülesannete täitmise eest tasu maksmisena. Võib-olla oleks siiski teostunud Tallinna omavalitsuse algatusel eesti kunstimuseumi rajamine, olgugi seoses Veizenbergi nimega, s. o. Veizenbergi nimelise kunstimuseumina, kuna Tallinnal tolleaegse vene kubermangu-linnana oli kavatsus osta Veizenbergile kuuluvaid teoseid, mis oleksid siis olnudki kunstimuseumi kogude aluseks, kuid sellegi kavatsuse teostumist takistas alanud maailmasõda, pärandades eesti kunstimuseumi mõtte teostamise iseseisvale Eestile.

Kuid oma riikliku rippumatuse esimesil aastail polnud nagu kellelgi aega mõelda sellisele kunstikultuursele ülesandele ja selle teostamisele, nagu oli seda kunstimuseumi asutamine. Eesti Rahva Muuseum Tartus oli, tõsi küll, vahepeal üht-teist kujutavkunsti alalt omandanud, kuid see kõik oli sündinud enamvähem juhuslikult. Tallinnas asus ka nimetatud muuseumi osakond, kelle huvide peamiseks esemeks oli siiski nagu tema pea-asutusel Tartuski — etnograafilised kogud, kuigi Tallinna osakond oli omandanud ka sama juhuslikult mõne kujutavkunsti eseme.

Tõsi, Eesti Asutava Kogu kokkuastumise päevaks saadab A. Laipman meie haridusministeeriumile kirja, milles ta teatab, et ta Asutava Kogu kokkuastumise mälestamiseks kingib tulevasele eesti kunstimuseumile 20 oma teost, mis haridusministeerium võib välja valida tema tööde hulgast, kuid tolleaegne eesti haridusministeerium ei vastagi annetusrõõmsale ja alati algatusvõimelisele meistrile ja alles aasta hiljem tuletab kunstnik N. Triik, kes tol ajal töötas alluva ametnikuna haridusministeeriumis, annetajale meeles ta lubadust ja valitaksegi selleks otstarbeks Laipmani 8 teost, mis kunstnik ka annetas tulevasele eesti kunstimuseumi rajamiseks.

Kuid samal ajal käis seltskonnas peale rahulepingu sõlmimist Nõukogude Venega ja viimasega läbikäimise algamist kõige elavam kaubitsemine ja äritsemine kunstiesemetega, mis saabusid peamiselt Venemaalt, kuhjusid lühemaks või pikemaks ajaks meil külluses siginenud antikvaaride kätte ehk käisid käest-kätte eraisikute vahelises kaubitsemises, sest kes meil tol ajal ei kaubelnud kunstiesemetega! Tõsi, Venest saabunud töödest oli rõhuv enamus igaugune väärtuseta kits, mida aga osteti sama õhinaga nagu neid mitte just vähearvulisi suureväärtusegagi kunstiteoseid, mis olid samuti Venest pärit, tegemata vahet tõelise kunsti ja alaväärtuslike jäljenduste vahel, sest kunstiga hangeldajad olid rõhuvas enamus täielised võhikud.

Ja mitte üksi antikvaaride kauplused ja eraisikute korterid polnud tol ajal kujutavkunsti esemete ladudeks, vaid isegi pankadel olid suured kunstiladud: tuletagem ainult meeles Eesti Panga kunsti-oksijoni ja Harju Panga maksujõuetuks jäämise järele balti saksa kunstniku von Neffi tööde oksjoneerimist, millejuures kuulub iseloomulisena märkimisele, et von Neffi tööde pant osutus Harju Panga arvukate pantide hulgas selleks harulduseks, millest saadi oksjoneerimisel rohkem kui pangal pantijalt nõuda oli.

Kuid suuremalt jaolt peatusid Venest saabunud tõelise kunsti esemed vaid lühemat aega meie kodumaal ja valgusid siis meid külastanud välismaalaste vahetalitusel edasi Lääne-Euroopasse. Nii lasti mööduda välismaisegi kunsti kogumisel ja koondamisel eesti kunstimuseumile soodus moment, sest Venest ei veetud meile mitte üksi vene kunstnike töid, vaid sealt tuli ka kõigi teiste rahvuste kunstnike omi ja kui meil juba tol ajal oleks olnud oma kunstimuseum ja see varustatud vajalike summadega, oleks

see võinud koondada oma kätte külluses välismaistki kunsti, jättes sellest paremad esemed enesele ning kasutades teisi vahetuseks ja müügiks, et hankida nende abil meile vajalist välismaist täiendust. Aga peab tunnistama, et vaheajal iseseisvaks Tallinna Eesti Muuseumi Ühinguks saanud Eesti Rahva Muuseumi Tallinna osakond siiski on suutnud hankida nii mõnedki Venest importeeritud kunstiteosed, mis on annud tunduva lisa muuseumi kunstikogudele.

Kuid mis imestada hoolimatuse üle Venest sisseveetud kunsti saatuse kohta, kui kuulub kurva ajaloolise tõsiasjana märkimisele sellinegi kodumaale kaotsi läinud kunstikogu, nagu oli seda Raadi mõisa omaniku Reinhold von Liphardti oma. Enamline lühike ajajärk Lõuna-Eestis oli kuulutanud võõrandamisele kuuluvaks ka kõik kunstivarad ja enamlised võimud olid määranud Tartus kunstikomissaariks kunstnik Jaan Koorti, kes asus R. v. Liphardti kunstikogude ülevõtmisele, mis aga saadi teostada vaid osaliselt, kuna eesti kaitsevägi vabastas enne ülevõtmise lõpulikku teostumist Tartu. Sellega tuli ka pööre kunstivarade võõrandamisse: need kuulutati omanikule Reinhold von Liphardtile kuuluvaiks ja omaniku esindaja-advokaat algas nõutama luba Eesti vabariigi võimudelt nende kunstivarade väljaveoks Eestist. R. v. Liphardti kunstikogu oli erakogudest kahtlemata kõrgeväärtuslikum kogu Baltimail: siin leidis kunstiteoseid alates renessansi suurmeisterist kuni oleviku erirahvaste rahvusvaheliselt nimekamate kunstnike teosteni. „Noor-Eesti“ kaastöölise Dr. Friedrich von Strycki vahetalitusel oli nende ridade kirjutajal 1910./1911. a. võimalus mitmel puhul külastada v. Liphardti kogusid ja näha neidki teoseid, mis hoiti suureväärtuslikena eriruumis. R. v. Liphardti volinik tegi mõnele Tartu organisatsioonile ja eraisikule võileiva-väärtuslikke kingitusi vähe- ja alaväärtuslike kunstiteoste ja -raamatute näol ja selliselt lahkeks muudetud organisatsioonide ja eraisikute vaheltsobitamisel õnnestuski v. Liphardti volinikul saada eesti võimudelt luba vedada välja Eestist nimetatud suured kunstivarad, millist väljavedu ei luba tavaliselt ükski kultuurriik, kuna pooldamatagi kunstivarade võõrandamist ei tohi aga lubada selliste kunstiesemete maalt väljavedu. Sellisele seisukohale asus hiljem ka Eesti, keelates kunstiväärtuslike esemete väljaveo, kahjuks aga alles siis kui meie riigist oli juba välja veetud vast kõige balti riikide kallihinnalisem R. v. Liphardti kunstikogu, mis hiljem Saksamaal on kuuldavasti läinud oksjon-müügile.

See kõik võis teostuda selles ebakindlas kunstipoliitikas, mis valitses meil vabariigi algaastail. Tol ajal võnkus meie kunstipoliitika ühest äärmusest teise: nii oli meie haridusministeeriumi kunsti osakonnal Eesti iseseisvuse algaastail kord koguni kavatsus korraldada üleriiklik kujutavkunsti esemete registreerimine ja kõneldi tõsiselt vajadusest, et kunstiväärtuslike esemete omanikud on kohustatud võimaldama avalikkusele neile kuuluvate kunstivarade vaatlemise. Ja selle kaugeleulatava kunstikaitse kõrval suurim ükskõikus suurima kunstikogu maalt väljaveo küsimuses!

R. v. Liphardti kunstikogu Eestist väljaveo ajalugu ise aga vääriks üksikasjalist käsitlust ja selle tegelaste nimed ajaloolist jäädvustamist!

Tartu Eesti Rahva Muuseum ja Tallinnas selle osakond aga jätkasid kõrvuti etnograafiliste-esemete kogumist.

Tallinnas tekib siiski eriline kunstisõprade selts, kes seadis enesele ülesandeks kunstiteoste kogumise ja selle lõppsihina kunstimuseumi loomise. Nimetatud selts asutati 1920. a. ja selle juhtivad tegelased koosnevad peamiselt kunstihuvilisist daamidest ja härradest, kellest nimetada oleks proudad A. ja M. Simivart, hrad E. Habermann, H. Kompus ja teised. Selts peab oma peakoosoleku, valib juhatuse, kogub raha, ostab sellega ühe maali tulevase kunstimuseumi nurgakiviks ja paigutab ülejäänud raha panka hoiule ning suigub siis surmaunne, milles puhkab tänapäevani. Ja rohkem polegi teada selle seltsi tegevusest.

Aga kunstimuseumi vajadus ei lasknud end maha salata ja vaibudes ühes kohas algatati sama mõtet teisal ja seekord olid mõttekandjaks need ringkonnad, kellele sai osaks kunstimuseumi asutamise kavatsuse teostaminegi. Oma muuseumi mõtte on esialul kõik, mis jubib algatajaid, kuna selle kohta, milline sisu peab olema asutataval muuseumil, puudub alguses veel selgus: rajades Tallinnas muuseumi tahetakse jätkata vaid sama rada, mis käis Tartus Eesti Rahva Muuseum ja mis teostati juba siingi viimase osakonnana. 5. okt. 1919. a. peetakse esimene koosolek Tallinna iseseisva muuseumi asutamise mõtte arutamiseks. Sellest koosolekust võtavad osa Kr. Raud, K. Jürgenson, P. Parikas, A. Pulst ja H. Vaks. Esimesele koosolekule järgneb veel 7 asutamiskoosolekut, millel töötatakse lõpulikult välja „Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu“ põhikiri, mis registreeritaksegi 7. nov. 1919. a. Tallinna-Haapsalu rahukogus.

Uus ühing peab oma avamiskoosoleku 17. nov. 1919. a. Sellel koosolekul otsustatakse jätkata täiel määral Eesti Rahva Muuseumi peamiselt etnograafilisi ülesandeid, millega tahetakse liita veel vabaõhu muuseumi asutamine, kuid alguses kavatsetakse panna pearõhk ainelise muinasvara kogumisele. See ei rahulda küll kõiki liikmeid, eriti seda osa, kellele olid ligemad oma endisest tööst kujutavkunsti küsimused, aga liikmete arvgi on alguses vaid 23 isikut, kelle hulgast valitakse juhatusse Kr. Raud, K. Jürgenson, P. Parikas, A. Thomson ja A. Pulst.

Esimese tegevusaasta töö koosneb peamiselt ainelise muinasvara kogumisest, mille kõrval omandatakse veel kultuuriloolisi esemeid, eeskätt stiiliehtsat mööblit. Tartu muuseumi eeskujul pannakse rõhku ka suurema eestikeelse arhiiv-raamatukogu loomisele ja 1921. a. aluks ongi juba koos ajakirjanduslikke väljaandeid ja raamatuid kuni 5000 eks., kuna samaks ajaks muuseumi etnograafilised kogud on kasvanud üle 10.000-ni ja liikmete arv tõusnud rekordseks: 344.

Muuseumi ruumide küsimus muutub teravaks. Tartu Eesti Rahva Muuseumi osakond oli paigutatud „Estonia“ teatrimaja kolmandale korrale, sissekäiguga hoone turupoolsest otsast, ja sinna jäi asuma esialul ka T. E. M. Ühingu iseseisev muuseum, kuid need ruumid olid peagi kitsad ja osa muuseumi esemeid viiakse üle Toompeale endisse rüütelkonnajärgi. Aga juba 1921. a. kolib muuseum kahest eelnimetatud korterist Kadrioru lossi, kuhu koondatakse kõik kogud ja asjaajamine. Nüüd juhib T. E. M. Ühingu eestseisus oma algatusvõime vabaõhumuuseumi jaoks vajalise platsi leidmisele. Üldse võiks iseloomustada T. E. M. Ühingu tollaegset tegevust, alates ühingu asutamisest, kui peamiselt juhitud püüdest tõmmata oma tööpiirkonda võimalikult paljuid erinevaid muuseum-alasid ja luua Tallinnas mingi universaalmuuseum.

Samal 1921. a. avaldab haridusministeerium esmakordselt oma algatust sel teel, et rakendab T. E. M. Ühingu kuuluva muuseumi „Eesti Riiklikumuuseumi“ ülesannete täitmisele, milline kahepaiksus, ühes asutuses era- ja riiklikumuuseum, kutsub aga esile soovimatuid sekeldusi asjaajamises ja nende tagajärjel likvideerub peagi riiklikumuuseum.

1922. aastal jätkub ainelise muinasvara korjamine, millisel alal asub tegevusse lühikeseks ajaks kolmanda keskkohana haridusministeeriumgi. Muuseumis on aga kogude korraldamistööd

niivõrd edasi jõudnud, et sama aasta sügisel võidakse avada muuseum kolme osakonnaga: tekstiil-, puuesemete- ja kunstnik Veizenbergi teostekogu.

T. E. M. Ühingu muuseum hangib ka 1923. aastal juure uusi alasid: nii apteegi osakonna avamise kavatsus. Ja samal aastal avardub muuseumi tegevus veelgi huvi kasvuga kujutavkunsti vastu, kuna kasvab ühtlasi ka toetajate arv, sest peale riikliku abiraha hakkavad muuseumi järjekindlalt toetama riigivanem ja Tallinna linn. Aineliste võimaluste avardumisel juhib eestseisus oma tähelepanu balti nimekamate kunstnike loomingle; samal ajal saab muuseum ka annetuseks prof. A. Adamsoni puunikerdu „Noorus kaob“, mille muuseumile kinkimiseks oli ostnud kohalik eesti seltskond direktor N. Kanni eestvõttel. See kink oli tunduvaks lisanduseks Veizenbergi olemasolevale kogule. Teatud määral lisandasid kujutavkunsti kogusid ka muuseumile hoiule antud Tallinna gildide ja tsunftide kultuuriloolised-eesemed, — mille hulgas leidis peale hõbe- ja tinakarikate ja stiiliehtsate laadikute, — ka maale. Viimaseid loodeti hiljem kasutada väljapanekutena.

1924. aastalgi jätkub veel uute alade haarang: asutakse koguma rahvatantse, rahvamänge ja nendega seotud helimaterjaali, kuid samal aastal tuleb väljaspoolt ulatuselisem tõuge, mis paneb teostamise sihis juba kiiremalt liikuma muuseumi kujutavkunsti osakonna asutamise mõtte: haridusministeerium ja Tallinna linnavalitsus annavad muuseumile deposiidina hoiule ja väljapanekuks kasutamiseks arvuka kogu eesti uuema kunsti tooteid.

Ja tööpoolest osutubki järgmine 1925. a. Tallinna muuseumile suunamuutmise suhtes pöördelise tähtsusega muutuste ja uuenduste aastaks. Algab laialivalgumise, uute osakondade juuresoetamise ja seega töö killunemise asemel koondamine ja keskendamine, peamiselt kahe osakonna esiplaanile nihutamise näol: kujutavkunsti ja kultuurilooliste-eesemete kogude, kui peamiselt tähelepanuväärivate, vaatlemiseks korraldamise kujul.

Selleks tuleb tõuge vägagi mitmelt poolt: Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu liikmete keskel aset leidnud suunamuutmise algatusega käib kõrvuti veel suunamuutmise vajaduse äratundmise tärkamine ka meie haridusministeeriumi juhtivais ringkonnas, kus küsimus kergib üles kahe sama ülesandelisele muuseumile ainelise toetuse andmise arutusel. Haridusministeeriumistki hakati soovi-

tama Tartu ja Tallinna muuseumidele jagada ja piiritella oma ülesannete teostamist. Küsimus kerkis teravamalt päevakorda juba 1925. a.: seni oli virgutanud ainelise vanavara korjamist teadmine, et oleviku kultuuriline areng viib etnograafilised-esemed paratamatult hävingule ja et nende päästmiseks on vaja rakendada kiires korras tegevusse kõik ainelised ja vaimlisedki jõud. Ärge unustage et näiteks just kunstnik Kr. Raud oli innukamaks ja ägedamaks muinasvara kogumise mõttealgatajaks ja eesvõitlejaks nii Tartus kui Tallinnas ja nõudis etnograafiliste-esemete kogumise eesõigustamist, võrreldes muuseumi teiste osakondadega. Nüüd aga oli kogu kodumaa suuremalt jaolt läbi korjatud ja seega Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu viis aastat kestnud tegevus lõpule jõudnud. Kas pidid nüüd ka tulevikus töötama kõrvuti Tallinnas ja Tartus kaks muuseumi, mõlemad peamiselt etnograafiliste-esemete kogujad ja hoidjad? Arvestades meie kodumaa väiksusega oli selle ülearustus selge pealiskaudseltki vaatajale. Nii hakkaski selguma seisukoht, et Tartus asuv Eesti Rahva Muuseum peaks olema etnograafiline ja Tallinnas olev muuseum — kunstimuuseum.

Kuid Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu liikmete eneste keskel ei läinud suunamuutmise kaugeltki nii libedalt, vaid siin tekkisid õige tõsised ja teravad lähkkelid, mis on aastate kestes keerutanud nii mitmelgi korral ja õige palju tolmu ja loonud võitluse õhkkonna sellise näiliselt rahuliku töö meeleolusid suggereeriva asutuse ümber, nagu on seda kõikjal — muuseumid. Tööd soodustada need võitlused Tallinna muuseumis pole suutnud ja et siinse muuseumi ümber tõstetud kõmutolmu pilved oleks aidanud tõsta huvi selle asutuse vastu, on ka enam kui küsitav. Enne kui jäid Tallinnas peamiselt etnograafilise-muuseumi pooldajad vähemusse, said nad ühel peakoosolekul siiski rõhva enamuse. Sellel koosolekul, suuremal osavõtjate arvult, vaieldi teravalt ja ägedalt „pastla-kultuuri“ ja kujutavkunsti poolt ning vastu.

Suunamuutmiseks oli tõukeline tähendus selgi asjaolul, mis selgus etnograafiliste-kogude korraldamisel: välismaade paremini korraldatud muuseumide eeskujul olemasolevate etnograafiliste-kogude katalogiseerimine oleks ületanud T. E. M. Ühingu ainelised võimalused, mis olid rajatud peamiselt juhuslikele sissetulekuile. Katalogiseerimise ülisuured kulud sundisid piirduma vaid inventariseerimisega.

Kõigil neil asjaoludel kokku ongi määrav mõju Tallinna muuseumi suunamuute algatamisel, milliseks pöördpäevaks võiks teatud reservatsioonidega lugeda 22. nov. 1925. a. peakoosolekut, mil vastu võeti põhikirja muutmise otsus. Kuid Tallinna muuseumi lõplik muutumine kunstimuseumiks, millel on silmapaistev kultuurlooliste-esemete, etnograafiliste- ja arheoloogiliste-kogude esitusosakonnad, teostub tegelikult alles märksa hiljem, sest alul algavad põhikirja koostava hulgaliikmelise komisjoni koosoleku, mis on vaielusrikkad ja venivad seega pikale.

Muuseumi asjaajamine oli aastaastalt alaliselt kasvanud. Juba algusest peale oli töötanud kindlapalgalise asjaajajana A. Pulst kuni 1924. a., mil asub tegevusse muuseumi valitsejana H. Rikand, kes mõlemad olid peamiselt huvitatud etnograafiliste kogude arendamisest. H. Rikand lahkub 1925. a. sügisel. Juba 1925. a. kevadest asub muuseumi juhataja kohuseid täitma kunstnik H. Kuusik ja kunstimuseumilise tegevuse tagajärjekamaks teostamiseks moodustatakse eri kunstikomisjonid.

See kõik mõjub ja toob kaasa tegevuse intensiivsemaks ja hoogsamaks muutumise: vahepeal langenud liikmete arv tõuseb 1926. a. kevadeks 276 isikule, neist 76 eluaegset liiget.

Huvi koondumisest tekkinud elevus ja sellega kaasaskäiv tööind jätkub ka 1926./1927. tegevusaastal. (Varem langes tegevusaasta ühte kalendriaastaga, kuid 1926. a. määrati tegevusaasta kestus 1. aprillist kuni järgmise aasta 31. märtsini.) H. Kuusiku kui muuseumi direktori kõrval võeti ametisse veel kunsti osakonna korraldajana A. Vaga. Tol aastal algavadki läbirääkimised Tallinna ja Tartu muuseumide vahel esemete vahetusvõimaluste üle. Et teostada võimalikult järjekindlalt muuseumide alade jaotus, — Tallinnas — kunstimuseum, Tartus — etnograafiline muuseum, — on T. E. M. Ühing põhimõtteliselt nõus andma üle oma etnograafilised kogud Tartu Eesti Rahva Muuseumile, kui viimane annaks vastutasuna Tallinna muuseumile oma eesti ja balti kunstnike teostekogud, mis Eesti Rahva Muuseum oli kõrvalharuna aastate kestes kogunud ja mis moodustasid Tartus samuti esitusosakonna, nagu oli Tallinna muuseumil etnograafiline esitusosakond. Kauakestvad läbirääkimised nurjuvad just Tartu Eesti Rahva Muuseumi järelandmatuse tõttu, kuna viimane ei raatsinud loobuda temale kuuluvaist kunstiteoseist, pidades neid tingimata vajaliksiks oma kujutavkunsti esitusosakonnale.

Nagu T. E. M. Ühingu muuseumi etnograafilisel ajajärgul korraldati muinasvaraga tutvustamise eesmärgil peale väljapanekute põllumeeste näitusil ja osavõttude välismaisist rahvakunsti näitustest ka veel rahvuslikke piduõhtuid, mil esinesid rahvapillimehed ja -tantsijad, ja kavatseti välja anda rahvakunstiga tutvustavat aastaraamatut, nii arendab pärast suunamuutmistki Tallinna muuseum oma tegevusega laiemaid hulke tutvustamise eesmärgil sama agaralt kunsti vastu huvi äratamist kunstinäituste korraldamisega. Korraldatakse nimelt kaks suuremat tähelepanu väärivat näitust Tallinnas Börsi saalis: prof. Joh. Köleri mälestusnäitus kunstniku 100-aastase sünnipäeva puhul ja Vana-Tallinna kujutuste näitus. Esimesele nimetatule näitustele õnnestus koondada Köleri kodumaal leiduvaist teoseist suurem osa: esitatud oli 69-nrilises kogus üksi õlimaale 46. Teine näitus töi peamiselt pildistusi Vanast-Tallinnast, kokku 277 numbrit ja käsitas teemi võimalikult igakülgselt.

Muuseumi kunstikogud täienevad uute ostude tõttu võrdlemisi kiiresti, ulatudes 1927. aastal juba 112 numbrini ja deposiitidena saadakse tunduvalt lisandust ka veel eraisikuil, haridusministeeriumilt ja teisilt ametasutusilt ning kultuurkapitalilt. Eriti nimetamisele kuuluks nende esemete hulgas Tallinna Börsikomiteele kuuluv prof. Joh. Köleri suureformaadiline maal „Lorelei needmine.“ 1926./1927. aasta kunstiesemete juurekasv, ostude ja deposiitide näol, on niivõrd tiivustav, et üles kergib muuseumile vastavama hoone ehituse küsimus, mille esimese sammuna otsustab T. E. M. Ühingu juhatus asuda muuseumihoone projektide võistluse eeltöödele.

Muuseumi sisemise töö alal tol tegevusaastal on mainimistvääriv etnograafia osakonna tekstiilide liigitus esitus- ja vahetuskooguks. Esimesest eraldati ühtlasi väljapanekute kompleks ja korraldati muuseumis majapidamise tarberiistade ruum ning vaipade erituba, kuna inventariseerimise ja magasinereerimisega jõuti sel aastal 4915 numbrini.

Tunnustades kunstimuuseumi ülesanded esmajärgulisiks ja lähtudes kunstilisest põhimõttest koostati kunstiliselt väärtuslikumaist esemest etnograafiline esituskogu, kuna ülejäänud esemed moodustasid päris rikkaliku kogu, mis oli määratud vahetuseks teiste muuseumidega. Tekstiilide juures andis see näiteks 3052-nrilise esitus- ja 829-nrilise vahetuskoogu. Esituskogu korraldati

selliselt, et see võimaldaks kunstnikele, kes töötavad tarbekunsti erialadel ja soovivad rajada oma tööd rahvakunsti tooteile, võimalikult kunstipärase ja võrdluseks ulatuselisema ülevaate meie rahvakunstist, millest väärivad erilist tähelepanu muuseumi rikkalik vaipade kogu ja adv. Oldekopi kogutud eesti vanad hõbeehted, mis annetasid muuseumile pärijad ja on välja pandud erikoguna.

1926./1927. tegevusaastal sünnib T. E. M. Ühingu suurem ümberkorraldus muuseumi kunstivarade valitsemise alal, mis väljendub eeskätt selles, et T. E. M. Ü. loobub vabatahtlikult oma peremehe õigusist temale kuuluvate varade valitsemisel, moodustades hoolekogu (kuratooriumi), millest kutsub osa võtma valitsuse-, omavalitsuse- ja vastavate õppeasutuste esindajad. Hoolekogu (kuratooriumi) kätte aga läheb muuseumi juhtimine täies ulatuses. T.E.M. Ühingu peakoosolek 21. märtsil 1926. a. võtab vastu Tallinna eesti muuseumi põhimäärused ja annab neis muuseumi juhtimise vastavalt põhimääruste § 5-dale: „Muuseumi tegevust juhivad muuseumi hoolekogu (kuratoorium), muuseumi direktor ja osakondade juhatajad (assistendid),“ kuna järgnev § ühes kolme märkusega määras kindlaks hoolekogu koosseisu:

§ 6. „Muuseumi hoolekogul on ülesandeks muuseumi üldine valitsemine ja hoolitsemine tema eduka tegevuse eest. Hoolekogu koosneb kolmest Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu poolt peakoosolekul valitud liikmest, peale selle Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu juhatuse esimehest ja kahest juhatuse liikmest, ühest haridusministeeriumi-, ühest ülikooli kunstiajaloo õppetooli-, ühest Riigi kunsttööstuskooli- ja ühest Tallinna linna esindajast ning Tallinna Eesti Muuseumi direktorist kui alalisest liikmest.

M ä r k u s I. Eesti Rahva Muuseumi esindaja Tartust astub Tallinna Eesti Muuseumi hoolekogusse siis, kui Tallinna Eesti Muuseumi Ühingu esindaja vastavalt Eesti Rahva Muuseumi esitusse kutsutakse. M ä r k u s II. Hoolekogu liikmete volituse aja määravad asutused, kes neid saadavad. M ä r k u s III. Kui mõni asutus, selts või üksik isik toetab muuseumi ühekordse suurema või iga-aastase tähelepanemisväärt summaga, võib ühingu peakoosolek haridusministeeriumi nõusolekul nende esindajaid hoolekogu liikmeiks vastu võtta ja kui mõni muuseumi toetav asutus, selts või isik oma toetuse ära ütleb, otsustada tema esindaja hoolekogust välja.“

Hoolekogu astus tegevusse juba samal aastal, kuigi selle koosseisu ei kuulunud Tartu ülikooli ja Eesti Rahva Muuseumi esindajad. Tegevus ise aga kestis vaid kaks aastat ja siis likvideerus hoolekogu uue ümberkorralduse tõttu. Kuid T. E. M. Ühingu poolt 1926. a. asutatud hoolekogu on annud hiljem tõiuke T. E. M. Ühingu poolt asutada otsustatud sihtasutuse „Eesti Kunstimuseumi“ põhikirja koostamiseks ja on selle kaudu juhtinud kultuurnõukogu sihtasutuse „Eesti Kunstimuseumi“ rajamise mõttele ning Eesti Rahva Muuseumi hoolekogu konstrueerimisele, nagu see selgub hiljem kui päevakorrale kergib nimetatud sihtasutuste tekkimine. Ainult selle vahega et T. E. M. Ühingu loodud hoolekogu on oma koosseisult märksa kunstihuvilisemalt koostatud kui sihtasutuse „Eesti Kunstimuseumi“ oma.

T. E. M. Ühingu hoolekogusse kuulusid 1926./1927. tegevusaastal:

E. Ederberg, K. Jürgenson, J. Koort (hiljem tema asemel K. Burman), H. Kuusik, G. Ney, R. Nyman, V. Päts, Kr. Raud, kunstnik P. Sepp ja A. Veidermann.

1927./1928. tegevusaastal:

K. Burman, J. Greenberg, K. Jürgenson, J. Kana, B. Linde, G. Ney, Kr. Raud, V. Päts, P. Sepp, P. Tauk ja R. Övel.

1927./1928. tegevusaasta alult oleks märkida huvitavama nähi-sena T. E. M. Ühingu liikmete arvu langus 42-le harilikule liikmele,— kuna eluaegsete liikmete arv püsib 77, milline nähtus on seletatav, et eelmise aasta peakoosolekul tulid arutusele peale põhimõttelise küsimuse, muuseumi suunamuutmise, ka veel sisemised lahkkelid. Viimaste sünnitatud tolmupilverd on paljugi kinni katnud ja varjanud sellest suurest tööst, mis T. E. M. Ühing on teostanud oma üle kümneaastase tegevuse kestes. Algasid need sekeldused juba esimese asjaajaja A. Pulsti sassiläinud rahaasjadest, jätkusid järgmise asjaajaja H. Rikandi sisemiste korraldustööde arvustamisega, mille mahasurumiseks korraga tundis posti-telegrafi ametkond nii suurt huvi muuseumi tegevuse vastu, et sealt astus T. E. M. Ühingusse pea korraga üle saja liikme, kes aga juba järgmisel aastal jäid jälle eemale ühingust, millega seletubki liikmete arvu eelnimetatud langus 1927. a. alul. Kahjuks jätkusid muuseumi vaikse töö segamist omavahelised tülid ka hilisemal aastail: nii direktor H. Kuusiku ja korraldaja A. Vaga vahelised hõõrumised, siis A. Vaga sõjakäik uue direktori P. Tauki vastu ning lõpuks revis-

joni-komisjoni liikme Semiskari keerdkäigud kogu eestseisuse ja peakoosoleku enamuse vastu. Kõik need keerutused on lõppenud algatajate vallandamise, eemale- ja alla-jäämisega, kuid on ühtlasi paljugi kahju toonud muuseumi tööle, luues fama nagu koosneks kogu muuseumi tegevus vaid omavahelisist intriigidest. Et aga viimaseist hoolimata on T. E. M. Ühing suutnud oma üle kümneaastase tegevuse kestes enam kui piiratud aineliselt võimalusis koguda muinasvara ja kunstiesemeid, mis kuuluvad T. E. M. Ühingu, turuhinna järele üle 200.000 krooni väärtuses, — selle tõsiasja on varjanud T. E. M. Ühingu muuseumi ümber keerutatud skandaalide ja skandaalikeste tekitatud suitsukate täieliselt.

1927./1928. tegevusaasta jätkub kujutavkunsti kogude täiendamise tähe all ja aasta lõpul on tõusnud kogud 274-nrini. Välispoolsest tegevusest oleks nimetada muuseumi etnograafilise osakonna osavõtt Stockholmi rahvakunsti näitusest, millel esineti peamiselt vaipade ja tekstiilide väljapanekutega. Sisemaisel tutvustamisel vaatajaskonnale, kogude külastamise võimalusi takistas tunduvalt ligi 7 kuud kestnud keskkütte sisseseade remont Kadrioru lossis. Sisemises elus oleks veelgi märkida H. Kuusiku lahku mine direktori kohalt ja ins. P. Tauki asemele astumine.

Suurem murrang aga sünnib põhikirja muutmise küsimuse päevakorda võtmisel. Sealjuures esitatakse pöördelise tähtsusega uus põhimõte, mis põhikirja muutmisele annab koguni uue ja märksa kaugemale ulatava tähtsuse: muuseumi kogud tahetakse eraldada T. E. M. Ühingu valdamiselt ja omandusest ning luua nimetatud kogudest iseseisev sihtasutus, millega need kunstivarad oleksid jäädavalt kaitstud igasuguste sisemiste tülide ja muutlikkuste vastu, mis võiksid tekkida T. E. M. Ühingu liikmeskonnas.

Hoolekogu sisseseadmisega oli T. E. M. Ühing loonud juriidiliselt ebaselge olukorra: ühingu kuuluvad kunstivarad olid antud võõraste asutuste esindajaist koosnevale hoolekogule valitsemiseks. Sellesse ebaselgesse olukorda tahab tuua ühingu laekahoidja R. Övel selgust sel teel, et algatab mõtte: asutada sihtasutus „Eesti Kunstimuuseum“, millele sihtvarana läheksid üle T. E. M. Ühingu kunstivarad, kuid sihtasutuse juhtivais organites peaks jääma T. E. M. Ühingu kindel enamus, kui varadeannetajale. Selles mõttes koostataksegi uus põhikiri, mille väljatöötamisel olid R. Övelil silmapaistvad teened. Ei ole huvitusetä märkida, et sihtasutuse loomise vastu oldi ja vaieldi mitmelt poolt ja kunstimuu-

seumi põhikirjalik ümberkorraldamine sihtasutusena ei leidnud alul poolehoidu T. E. M. Ühingu nendegi juures, kes olid oma huvidelt peamiselt kujutavkunsti pooldajad.

Uue põhimõtte, millega T. E. M. Ühingu ise oleks võõrandanud oma varandused üldsuse kasuks, ülevõtmine oma põhikirja oli niivõrd generoosne ja ohvrimeelne samm, mis oleks pidanud äratama vaid imetlevat heakskiitu, kuid siingi tabasid hiljem T. E. M. Ühingu suuremeelsust sellised üllatuslikud ootamatused ja takistused sealtpoolt, kust neid võis oodata ja loota küll kõige vähem, ning põhikirja muutmine jäigi peatuma surnud punktile, osutudes lõpuks täiesti üleauruseks, kuid sellest kõneleme kronoloogilises järjekorras veidi hiljem.

1928./1929. tegevusaasta algab korraldaja A. Vaga ametist lahku misega, millega kaovad ühtlasi omavahelised hõõrumised ja intriigid. Vaga asemele kutsutakse korraldajaks A. Tassa, kellele tehakse ülesandeks jätkata eelmisel aastal soiku jäänud korraldustöid, mis koosnevad eeskätt arhiiv- ja ajakirjandusliku materjaali kohta ülevaate hankimises ja selle järele nende materjalide üleandmises Riigi Arhiivile ja Eesti Rahva Muuseumile. 1928. a. kevadel avatakse muuseum uues korralduses, ja suvel, laulupeo ajaks, täiendub see ka veel graafika osakonnaga, millega tõusis muuseumi osakondade arv viiele: graafika, maal, skulptuur, kultuuriline ja etnograafiline. Uus osakond andis eesti graafika arengu ajaloolise ülevaate ja moodustas koos Vana-Tallinnat kujutavate kivitrukitoodetega, — pärit läinud sajandist, — õige rikkaliku kogu. Tegevusaasta lõpuks on uute ostude ja deposiitidega tõusnud muuseumi kunstiteoste arv juba 405-nrini. Selline arv võimaldas muuseumile sel tegevusaastal õige mõjuka osavõtu kõigest välismaal korraldatud eesti kunstinäitusist: Helsingis, Pariisis, Põhja- ja Lõuna-Saksamaal, millest esimene oli eriti menukas, tuues Soomes täielise tunnustuse eesti kujutavkunstile.

1929./1930. tegevusaastal, mil sisemiste korraldustöödega on jõutud lõpule, samuti nagu olid lõppenud kõik kauakestnud remonttööd, nagu elektrivalgustuse ümberehitus jm., — võib muuseum asuda oma kultuurse missiooni täitmisele: võimaldada publikule tutvumise kogutud ja süstemaatiliselt korraldatud kunstivara-dega kõigelt ülal juba nimetatud aladelt. Ruumid Kadrioru lossi peahoones ja merepoolses paviljonis on kõik kasutatud ja meie oludes võrdlemisi rahuldavad, jättes muuseumile ligemaks tulevi-

kukski piiratud kasvamise võimalusi. Lootuslikud väljavaated tiivustavad T. E. M. Ühingat veelgi hoogsamale tööle, kuid lootuste kõige heledamal hetkel lööb pikne sisse: väljatõstmine Kadrioru lossist A. Rei valitsuse käsul, kuna seda lossi vajada riigivanem rootsi kuninga küllasõidu ajaks. Et kunstimuuseumi vajalikkuse mõte ei ole meie ühiskonnas veel kuigi kaugele ja sügavale tunginud, sellest andis kõige selgema pildi see kergus, millega muuseum tõsteti rootsi kuninga küllasõidul lageda taeva alla ja just samade valitsus-asutuste poolt, kes alles hiljuti olid kannud tänuväärt hoolt ja näinud paljugi vaeva ja rahalist kulu, et võimaldada muuseumile näiliselt pikemaks ja kauemaks ajaks kindla asukoha — Kadrioru lossis, mis riigi ja T. E. M. Ühingu kulul oli korraldatud ja seatud sisse vastavalt muuseumi vajadusile. Vaevalt olid eelmisel aastal lõppenud need kulukad remondid, kui üle öö oli kerkinud seni täitsa tundmata ja nägemata vajadus: riigivanemal peab olema esindusloss! Ja otse rekordilise kiirusega pidi muuseum vabastama temale valitsuse poolt antud ruumid ilma et sellele kultuurasutusele oleks antud teisi vähegi vastavaid ruume: kastidesse pakitult oli muuseum laiali paisatud mitmesse kolikambrisse. Igas teises kultuurriigis oleks selline talitusviis kutsunud esile võimsa kultuurskandaali, meil aga möödus see vaikselt ja muuseumi-tegelased olid küllalt delikaatsed, et vaikida — kas või teretulnud külalise, rootsi kuninga pärast. Sama vaikselt on tänapäeval, praeguse riigivanema ajal möödunud Kadrioru esinduslossi vajadus!

Kiires korras Kadrioru lossist lahkuma sundimisel jagas vabariigi valitsuse juht küll heldelt lubadusi: muuseumile ehitatakse kiires korras oma maja ja kuna T. E. M. Ühingu peatulu-allikaks olid sissetulekud loteriidest, siis lubati anda T. E. M. Ühingule enne valitsuse võimalikku kriisi 100.000 kr. uue loterii luba, kuid need mõlemad lubadused jäid vaid lubadusiks ja järgmine, O. Strandmani valitsus ütles lausa, et ta pole kuidagi seotud eelmise valitsuse antud lubadustega. Selline toimimine sarnase kultuurasutusega, nagu on seda kunstimuuseum, on kindlasti ainupärane ja mujal Euroopas täitsa võimatu. Aga nähtavasti ei asetse Eesti Euroopas, kui tulevad küsimusse vaimsed alad!

Ainsaks lohutuseks sellel raskel aastal on muuseumi kogude täiendamine suure kunstiväärtusliku ja kallihinnalise esemega: Püha-vaimu kiriku vana altari, Bernt Notke töö omandamine.

Jälle oli muuseum asetatud raske küsimuse ette: kas hakata otsima üürirume või jääda ootama valitsuse antud lubadusele, et muuseumile ehitatakse kiires korras oma maja.

Sellesse lubadusse oli muuseumi optimistlikumailgi liikmeil vähe usku, aga sama skeptilised oldi ka üürikorteri asjus: kas suudab Tallinna Eesti Muuseumi Ühing maksa vähegi vastava pinnalise üürikorteri eest nõutavat kallist üüri, kuna ühingu peasissetuleku allika moodustasid loteriid, milleks lubatahtjaid oli palju ja igakordne lubasaamine olenes kaasaegse valitsuse suhtumisest muuseumi. Pealegi rõhus meeoleolu suusõnal lubatud loteriiloast ilmajäämine. Saadaval olid endise restoraani „Lindeni“ ruumid Narva maanteel nr. 4, mis osutusid ka üüritingimusilt vähegi vastu võetavaiks, kuid osa liikmeid suhtus sellele eitavalt, juba põhimõtteliselt leidsid nad olevat täiesti sobimatu kolida — restoraani endisisse ruumidesse.

Peakosolek otsustas üürikorterisse kolimise küsimuse siiski jaatavalt ja kunstimuuseum asus juba sama aasta septembris kokkukurutult tööle: aetas välja valiku kujutavkunsti paremaid esemeid ja etnograafilisist kogudest esituskogu. Uues korteris tuli kujutavkunsti osakonnale määratud ruumides teostada remont ja selle järgi korraldati neis tubades „Iseseisev kunstinäitus“ ja „II rahvusvaheline fotokunsti näitus,“ mis osutus võimalikuks selle tõttu, et muuseumile kuuluvad paljud paremad kunstiteosed polnud jõudnud veel tagasi välismaiselt eesti kunstinäituselt, mis viivitas kunsti osakonna lõpulikku korraldamist ja teoste ülesseadmist, millised tööd viiakse lõpule 1930. a. varakevadeks ja muuseum avatakse 1. veebr. 1930. a. uuesti, seekord üüriruumides, mille leping on sõlmitud alul kaheks aastaks, ette nähes pikendamise võimalusi.

Väljapanekud on mahutatud hoone kahele korrale, kuna ruumikam teine kord kuulub täieliselt kujutavkunstile selle kahes pealiigituses: avaramais, vene turu-poolseis ruumides eesti uuem kunst, Kadrioru-poolseis vähemais ruumides eesti vanem kunst, balti-, vene- ja kogu teisi välismaa kunstiteoseid ning eriruumis Vana-Tallinnat kujutav graafika. Et suurendada väljapaneku pinda on üksikud toad paljundatud vaheseintega, mis võimaldaski tõsta kunsti osakonna väljapanekute üldarvu maali ja graafika alal 330 nrini ja skulptuuri alal 46 nrini, mis on mahutatud kokku 7 ruumi.

Hoone kolmas kord, mis koosneb 6 toast ja kahest korridorist on kasutatud muuseumi etnograafilise esituskogu väljapanekuks: maja- ja tarberiistu 150-nrt, 21 vitriinkappi 30 mannekeeniga ning hulga ja mitmekesiste tekstiilesemetega, mille hulgas 65-nrt vaipu.

Eesti Kunstimuuseumi valdamisel olevad kunstikogud koosnevad peamiselt deposiitidest, mis kuuluvad eeskätt T. E. M. Ühingu kui kunstivarade kõige jõukamale omanikule, haridusministeeriumile, Tallinna linnavalitsusele, kultuurkapitalile ja eraisikuist: kunstnik E. A. Blumenfeldtile, arh. K. Burmanile, kolonel Buxhoevdenile, F. Johansenile, ins. K. Jürgensonile, konsul Mölderile, pr. A. Simsivartile ja ins. P. Taukile.

Vaevalt oli ruumide küsimus T. E. M. Ühingu juhatuses ja peakoosolekul vähegi rahuldavalt lahendatud, kui kerkis päevakorrale muuseumi elus veelgi olulisema tähtsusega ümberkorralduse küsimus: kultuurnõukogu oli koostanud kunstimuuseumi põhikirja kava, mille järele tuli asutamisele esindajaist koosnev suurem nõukogu ja direktorium, kelle kätte pidi minema muuseumi valitsemine. Selles nõukogus ja direktoriumis oli põhikirja järele ette nähtud suurim esindus T. E. M. Ühingu, mis oli sündinud muidugi selles lootuses, et viimane annaks loodavale riiklikule kunstimuuseumile üle temale kuuluvad, oma turuväärtuselt paarikümne miljoni sendile ulatuvad kunstiesemed.

Tõeliselt oli see kultuurnõukogu koostatud põhikiri kõiges olulises õieti mahakirjutus T. E. M. Ühingu koostatud uuest põhikirjast, ainult selle vahega, et muuseumi juhtimises oli antud enamus teisile organisatsioonile, ilma et need oleksid tulevasele kunstimuuseumile toonud kaasa kunstivarasid või ainelist toetust, kõnelemata muust kaasatoodavast. Seega oli T. E. M. Ühingu oma sihtasutusliku põhikirjaga algatanud meie muuseumide ümberkorraldamise, sest ühtlasi kavatsusega luua sihtasutus „Eesti Kunstimuuseum“ tõsteti kultuurnõukogus üles ka Eesti Rahva Muuseumi põhikirja muutmise sihtasutuslikus suunas, mis hiljem on ka teostunud.

T. E. M. Ühingu juhatus ja peakoosolek aga asusid seisukohale, et loodava sihtasutuse „Eesti Kunstimuuseumi“ juhtivad organid tulevad pariteedi alusel moodustada kolme asutuse esindajaist: haridusministeeriumi, Tallinna linnavalitsuse ja T. E. M. Ühingu asemikest, kuna eelnimetatud kolm asutust olid seni muuseumi suuremad toetajad ja on praegu suuremate kunstivarade omanikud.

Kolme nimetatud asutuse esindajate arvu võiks täiendada vajaduse korral nende asutuste asemikega, kes „Eesti Kunstimuseumi“ toetavad tunduvate aineliste või kunstiliste varade annetamise teel. See selge ja ainuõige seisukoht aga ei leidnud vajalist vastukõla ei kultuurnõukogus ega haridusministeeriumis ja kauakestvate läbirääkimiste tulemuseks oli T. E. M. Ühingu poolt põhimõtte omaks tunnistamine, et loodava sihtasutuse „Eesti Kunstimuseumi“ juhtivaisse organesse kuuluksid veel Tartu ülikooli ja E. R. Muuseumi esindajad, kuid kultuurnõukogu muude ettepanekutega ei saanud T. E. M. Ühingu kuidagi leppida, ja nimelt sellega, et kunstimuseumi nõukogusse kuuluksid ka niisuguste majanduslike organisatsioonide, nagu pankade nõukogu, börsikomitee ja kaubanduskoja esindajad, vähemalt seni mitte kuni need asutused pole muuseumi kuidagi toetanud. Haridusministeeriumi kaudu aga tahtis kultuurnõukogu T. E. M. Ühingu peale sundida oma ettepanekud ja nähtavasti sel põhjusel ei täidetud ka T. E. M. Ühingu Kadrioru lossist väljatõstmisel antud lubadust: anda luba uueks suuremaks loteriiks. Kuid hoolimata sellest surve-abinõust jäi T. E. Muuseumi Ühingu truuks oma seisukohale ja kuna kultuurnõukogu ja haridusministeerium ei loobunud ka oma seisukohast, siis jäetigi kinnitamata T. E. M. Ühingu sihtasutuslik põhikirja ja loodi uus sihtasutus „Eesti Kunstimuseum“, mille juhtivaiks organeks on nõukogu ja direktorium. Esimesse kuuluvad põhikirja järele ka T. E. M. Ühingu kolm esindajat ja üks esindaja direktoriumi. Sihtasutuse „Eesti Kunstimuseum“ nõukogu teisiks liikmeiks on: börsikomitee, kaubanduskoja, „Pallase“, Tallinna kunsttööstuskooli, Tartu ülikooli, haridusministeeriumi, Tallinna linnavalitsuse ja kujutavkunstide sihtkapitali ä üks esindaja, kes valivad direktoriumi kaks liiget, direktoriumi kolmandaks liikmeks on sihtasutuse „Eesti Kunstimuseum“ direktor, kuna neljanda valib sinna T. E. M. Ühingu peakoosolek. Sellel sihtasutusel on Eesti Pangas hoiul 100.000 krooniline summa majaehituseks ja kunstiesemetena võiks ta tulevikus arvestada haridusministeeriumi ja Tallinna linnavalitsuse deposiitidega. Senise, ligi aasta kestnud tegevuse jooksul aga pole see sihtasutus annud enesest muud elumärki, kui et laskis toime panna end. Gildi aia Merepuiestee veeres maapinna uurimise, et jõuda selgusele kas sinna oleks võimalik ehitada muuseumihoonet. Tulevik näitab muidugi milliseks kujuneb sihtasutus „Eesti Kunstimuseum“,

sest arusaadavalt nõuab küsimuse lõplik lahendus veel palju aega ja üksikasjade selgitamist, mis võib aga alles siis aset leida kui riiklik-kunstimuseum saab enesele peale nõukogu ja direktooriumi veel kunstivarad ja peavarju, milleni kulub vist küll veel mõnigi aasta.

T. E. M. Ühingu juhatuse üheks suuremaks tegevusalaks on olnud rahaliste allikate hankimine, millega muuseumil võimaldus teostada oma mitmesuguseid ülesandeid. Arusaadavalt ei võinud katta kõiki väljaminekuid alul liikmemaksud ja hilisemal aastail riigilt ja omavalitsusilt saadud abirahad. Aineliste tulude hankimisel on T. E. M. Ühingu juhatus olnud sageli õige leidlik.

Oma esimesel tegevusaastal (1919/1920) korraldab ühingu juhatus kolm pidu, lillemüügi T. E. Põllumeeste näitusel ja 5000 kroonilise loterii, mis realiseeritakse 1921. a. alul. Loteriide korraldamine muutubki sest ajast sissetulekute peallikaks, ja juba samal 1921. a. saadakse luba uue 10.000 kroonilise rahalise loterii korraldamiseks, mis loositakse 1922. a. ja sama aasta augustis algab uus 50.000 krooniline loterii, mis realiseeritakse 1923. a. 1922. a. on pidude korraldamine hoogsaim. Rahvusliku eeskavaga peoõhtuid ei korraldata mitte üksi Tallinnas, vaid ka Pärnus, Viljandis ja Türil ning saadakse neist tunduvat tulu. Nende korraldamist jätkatakse ka 1923. a.

1924. a. korraldatakse vaid üks pidu ja saadakse luba uueks 100.000 krooniliseks rahaliseks loteriiks, mis jõutakse realiseerida alles 1926./1927. tegevusaastal, mil sisemised korraldustööd nõudsid eriti suuri kulusid ja nende katmiseks palutakse uuesti luba 100.000 kroonilise rahalise loterii korraldamiseks, kuid saadakse luba vaid 50.000 krooniliseks loteriiks ja alles 1929. a. antakse T. E. M. Ühinguale luba korraldada 100.000 krooniline loterii, mis õnnestus selle poolestki hästi, et peavõidu 10.000 kr. järele ei ilmunud keegi, kuigi vastav pilet oli müüdud, ja seega langes võidusumma T. E. M. Ühingu kasuks, kuna ainult riigile tuli tasuda puhtakasmaks 2.000 kr. See on ainuke selline juhus meie miljon-võiduliste loteriide korraldamise ajaloos. Loterii ise on aga ühtlasi jäänud seni viimaseks, kuna hiljem pole T. E. M. Ühingu enam saanud luba loteriiks, eelpool kirjeldatud põhjusil ja asjaoludel.

Tunduvad on olnud ka need rahalised toetused, mis oma tegevuse hilisemal aastail on saadud riigilt ja riigivanemalt, linnade

omavalitsusilt, peamiselt küll Tallinna linnavalitsuselt, aga toetajate hulgas ei puudu ka Rakvere ja Haapsalu linnavalitsused.

Liikmemaksud ei ole loomulikult moodustanud kuigi suurt tuluallikat ühingu üldisis sissetulekuis, kuna liikmete arv pole olnud kunagi suur: umbes saja ja kahesaja liikmeline pere on olnud liikmeskonna kindlamaks koguks, kuid nende hulgas on umbes 75 eluaegset liiget, kes on tasunud T. E. M. Ühingu esimesil aastail 150 marka eluaegse liikme tollaegse maksuna. Tõsi, üksikul aastail on T. E. M. Ühingu liikmete arv näidanud järsku tõusu, kuid neil juhtumel on järgmisil aastail liikmete arvu langus olnud sama järsk. Kuid märkides liikmete hulgas sellise juhusliku elemendi jalutuskaike sisse ja välja, peame märkima et T. E. M. Ühingu pole puudunud ka hulk ustavaid liikmeid, kes on olnud kogu hingega kaasas muuseumi töös, tegutsedes kas alates juba ühingu esimesist tegevusaastaist kuni tänapäevani ehk jälle aastaid järjekindlalt ühingu juhatuses ja mitmesuguseis toimkondades. Liikmete arvu kõikumisest annab ülevaate järgnev tabel:

1919. a. asutamisel on liikmeid :	23	isikut.		
1920. a.	344	„	„	neist 24 eluaegset.
1921. a.	101	„	„	58 „
1922. a.	121	„	„	63 „
1923. a.	154	„	„	72 „
1924. a.	148	„	„	76 „
1925. a.	276	„	„	76 „
1926./1927. tegevusaasta alul on	277	„	„	77 „
1926./1927. „ lõpul „	119	„	„	77 „
1927./1928. tegevusaastal on liikmeid	124	„	„	75 „
1928./1929. „ „ „	133	„	„	75 „
1929./1930. „ „ „	110	„	„	74 „
1930./1931. „ „ „	107	„	„	72 „

T. E. M. Ühingu juhatuseski on püsinud palju liikmeid aastaid, — praegune esimees K. Jürgenson ja abiesimees Kr. Raud aga ühingu algusest peale. Ühingu juhatuse isiklik koosseis on olnud möödunud aastate kestes järgmine:

Peakoosolekul 7. nov. 1919. a. valitakse esimene viieliikmeline juhatuse järgmises koosseisus:

K. Jürgenson, P. Parikas, A. Pulst, Kr. Raud ja A. Thomson.
1921. a. otsustati valida 6-liikmeline juhatuse, millesse kuulusid:

K. Jürgenson, T. Laur, P. Parikas, K. Piilberg, A. Pulst ja Kr. Raud.

1922. a. olid juhatuses:

K. Jürgenson, P. Parikas, K. Piilberg, A. Pulst, V. Päts ja Kr. Raud.

1923. a. valiti 7-liikmeline juhatus järgmises koosseisus:

K. Jürgenson, J. Koort, kelle asemele hiljem astus kandidaatide hulgast A. Kilgas, H. Kuusik, T. Laur, P. Parikas, V. Päts ja Kr. Raud.

1924. a. kuulusid juhatusse:

K. Jürgenson, A. Kilgas, H. Kuusik, T. Laur, P. Parikas, V. Päts ja Kr. Raud.

1925. a. juhatus:

K. Jürgenson, A. Kilgas, H. Kuusik, T. Laur, P. Parikas, kelle asemele tuli hiljem alul kandidaat M. Nuut ja viimase tagasiastumise järele A. Vaga, V. Päts, kelle asemele hiljem tuli kandidaatide hulgast E. Bruhl ja Kr. Raud.

1926./1927. tegevusaastal kuulusid juhatusse:

E. Bruhl, K. Jürgenson, J. Kalkun, H. Kuusik, T. Laur, Kr. Raud ja A. Vaga.

1927./1928. tegevusaastal otsustati valida 9-liikmeline juhatus, millesse kuulusid:

E. Ederberg, K. Jürgenson, J. Kalkun, H. Kuusik, M. Lasberg, T. Laur, Kr. Raud, P. Tauk ja R. Övel.

1928./1929. tegevusaastal otsustas peakoosolek 20. mail 1928. a. vähendada juhatuse liikmete arvu 7-le ja valiti juhatusse:

E. Ederberg, A. Jansen, K. Jürgenson, M. Lasberg, Kr. Raud, P. Tauk ja R. Övel.

1929./1930. tegevusaastal kuulusid juhatusse:

E. Ederberg, A. Jansen, K. Jürgenson, M. Lasberg, F. Püss, kelle asemele tuli hiljem kandidaatidest Bernhard Linde, Kr. Raud ja P. Tauk, kes astus hiljem tagasi ja asemele tuli kandidaatidest R. Övel.

1930./1931. tegevusaastal olid juhatuses:

E. Ederberg, A. Jansen, K. Jürgenson, Bernhard Linde, Kr. Raud, A. Thomson ja R. Övel.

1931./1932. tegevusaastaks valiti juhatusse:

E. Ederberg, A. Jansen, K. Jürgenson, M. Kabal, Bernhard Linde, Kr. Raud ja A. Thomson.

Surma läbi lahkunute juhatusliigete T. Lauri ja M. Lasbergi tööindu ja agarust mälestab T. E. M. Ühing suurima tänutundega.

Oma töös pole T. E. M. Ühing saanud arvestada kuigi suurel määral seltskondliku moraalse välise toetusega, kui selle osalisegi väljendajana võiks võtta näiteks meie ajakirjandust. Viimane on avaldanud erilist huvi Tallinna muuseumi tegevuse vastu ikka just siis, kui T. E. M. Ühingu aset leidsid sisemised käärimised. Nende puhul siis on avaldatud ajakirjanduse veergudel teravaid kirjutusi, milles oli sageli ridade tegemise tendentsis selgelt nähtav soov: kallata välja ühes musta veega lapski, s. o. see suur töö, mille on teinud T. E. M. Ühing. Ehk jälle on kutsutud ajakirjanduse veergudel üles ühingu liikmeid ilmuma rünnakuks peakoosolekuile. Kahtlemata pole ju puudunud mõnedes vahedalt sõnastatud kirjutusis ka tõsise arvustusega muuseumi tööle kaasaaitamise tahe ja on leidunud ajakirjanduse veergudel Tallinna muuseumis tehtud töö objektiivseidki ülevaateid, kuigi need jäävad kahtlemata vähemusse. Võib ju ka olla, et selle kõige osaline põhjus on peitunud vast selles, et T. E. M. Ühingu juhtivad tegelased pole kunagi pannud erilist rõhku muuseumis tehtud töö reklaamimisele meie ajakirjanduse veergudel: vaikselt töötamise põhimõtte kasutamist muuseumi tegevuse tutvustamisel võiks vast etteheitvaltki nimetada, kui sellel põhimõttel ei puuduks ka oma kaunid ja väärised küljed.

Aga kui otsida tehtud töö hinnangut seltskonna poolt kas või selles kui palju on leidnud Tallinna muuseum küllastajaid, vaatamaskäijaid, oma tegevuse kestes, siis ei võiks selles suhtes tõsta erilist nurinat meie seltskonna osavõtu puudumise üle. Jälgides küllastajate arvu eri aastail ei tohi unustada neid paljuid nädalaid ja kuid, mis kokku moodustavad rohkem kui aasta, mil muuseum oli küllastajaile kas täiesti või osaliselt suletud ehk jälle oli selle küllastamine keeruline ja raskendatud. Tuletagem meelega vaid muuseumi etnograafilisi-kogusid hunnikuina „Estonia“ teatrihoone katusekambris, siis sama hunnikuina korraldamatult Kadrioru lossis ja kui seal saadi juba vähe hakkama korraldustööga, siis tuli asuda keskkütte ja elektrivalguse sisseseadmisele, millele järgnesid mitmesugused remondid ja parandused, mis kestsid võrdlemisi kaua. Vaevalt olid need kõik lõppenud, kui tuli pakkida kogud kastidesse ja otsida aitu, kuhu mahutada need kastid: lahkumine Kadrioru lossist. Siis uue üürikorteri otsimine ja asumine Narva maanteele nr. 4, seal uus remont ning kogude ülesseadmine vastavalt uutele

ruumidele. See kõik on kestvalt hoidnud muuseumi suletuks rahvale ja need pikad vaheajad on lasknud publikuski sageli nagu katkeda muuseumi vajaduse mõtte. Kuid hoolimata sellest kõigest on külastajate arv näidanud tõusu neil aastail, mil tegevus sai jätkuda enam-vähem katkestamatult. Selles veendume vaadeldes järgmist tabelit:

1920. a. külastasid muuseumi	1035	isikut		
1921. a. " "	3438	"		
1922. a. " "	6385	"		
1923. a. " "	7050	"	„, nendest 3500 is.	maksuvabalt.
1924. a. " "	7071	" , "	3874	" "
1925. a. " "	8484	" , "	3177	" "
1926./1927. a. " "	1627	" , "	1000	" "
1927./1928. a. " "	7659	" , "	4437	" "
1928./1929. a. " "	14061	" , "	3652	" "
1929./1930. a. (oli muuseum avatud vaid				
1. veebr. — 1. apr.)	979	" , "	741	" "
1930./1931. a. külast. muuseumi	5562	" , "	3424	" "

Kahtlemata oleks kasvanud külastajate arv veelgi suuremaks, kui muuseum oleks saanud välja panna kogu parema, mis sisaldavad tema rikkalikud kogud. Kahjuks pole see aga võimalik olnud isegi Kadrioru lossi võrdlemisi avarais ruumides — alguses kogude korraldamatuse, hiljem aga ruumi kasinuse tõttu.

Juba arvulisedki andmed näitavad kaudselt kui suureks on kasvanud senise tegevuse kestes muuseumi valdamisel olevad kunstikogud ostude, deposiitide ja annetuste kaudu (kõnelemata kaugelt üle 10.000-nrilise etnograafiliste esemete kogust): maale on 562, graafikat 973 ja skulptuuri 256, kokku 1791-nrt, arvestamata kavatsatud kirikukunsti ja Kadrioru lossist lahkumise järele ajutiselt likvideeritud kultuuriloolise osakondade kogusid, milleks T. E. M. Ühingul on olemas samuti rikkalikult oma ja deponeeritud esemeid. Kuigi mõned T. E. M. Ühingu ostud on ka ebaõnnestunud, siis on selgi juhtumil ühingu juhtivad organid süüdlaste kohta teinud samad järeldused, mis tehakse teiste kultuurirahvaste muuseumide äpardunud ostjategagi: vallandati.

Ruumide kitsus on võimaldanud välja panna vaid murdarvu neist esemeist, mis seda otse nõuaksid juba oma kunstiväärtuselt. Kuid siin tuleb vaid leppida, kahjuks, veel kauge tuleviku lootus-

sega: et kord sihtasutus „Eesti Kunstimuseum“ saab oma ruumid ja neis leiab ulaluse ka T. E. M. Ühing temale kuuluvate Eestis praegu arvukamate ja väärtuslikumate kunstikogudega. Aga eks ole selles kujutavkunsti praeguses ulalusetuseski eesti vaimse kultuuri arengu tunnuseid: kui meie käesoleva sajandi esimesel ja teisel kümnel püstitasime oma esimesi kunstihooneid, teatrimaju, siis tegime seda ikkagi selles vähe kadestamisväärses tundes, et enne kest ja alles siis tuum, enne teatrihoone välise koorena ja siis alles püüd asetada sellesse vajalise tuumana — lavakunst. Nüüd aga oleme jõudnud oma noorima kunstiharu, kujutavkunsti arenemisel niikaugele, et meil on juba olemas kujutavkunsti rikkalike ja täiesti kunstiväärtuslike kogude näol see tuum, mis vajab enesele vaid väärilist välist kesta — kunstimuseumi hoonet. See väljajõudmine vaimse kultuuri arenemise järjekindluse õigetele radadele — eks ole see just meie kultuuri stabiliseerimise tunnuseks? Ja see teadmine olgu meie tööinnu uueks õhutajaks!

Kui kord riiklik kunstimuseum vabastab Tallinna E. M. Ühingu tema ainelisist ja tulevikus ka korteri muredest, siis avanevad ühingul uued ja otsemad ülesanded: ühelt poolt meie kujutavkunsti kultuuri levitamise alal rahva laiemais ringides ja teisalt meie olemasolevate kunstivarade uurimises ja teaduslikus käsitluses, võimaldades aineliselt ja soodustades muidu kõigiti neil aladel väheste töötajate tegevust, millised ülesanded lasuvad tavaliselt teistegi kultuurrahvaste vastavail ühinguil, kes on suutnud neil aladel korda saata paljugi eeskujulist ja meil järeletegemist väärivat.

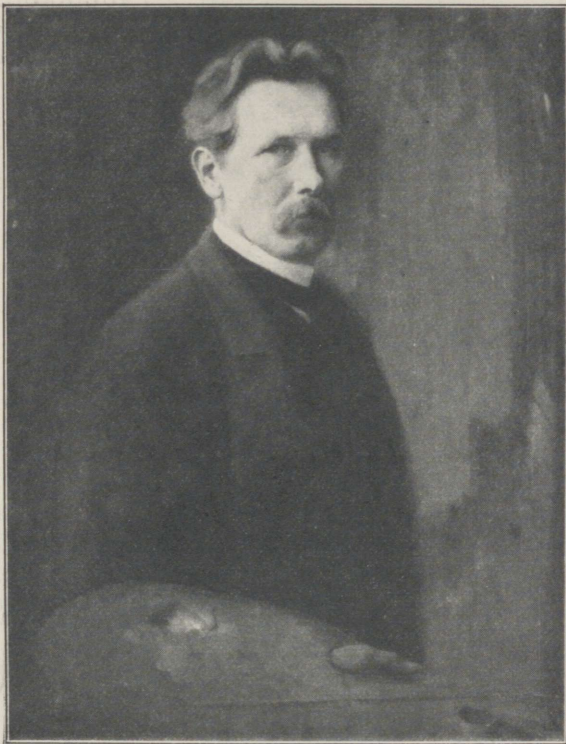
Olemasolevate kunstivarade läbitöötamise ala on meil seni veel täiesti söödis, kuna need üksikud meie kujutavkunsti küsimusi käsitavad kirjutused, mis on laiali paisatult ilmunud meie väheseis kunstiväljaandeis, nagu oli seda kunstiajakiri „Taie“ ja mitmed teisedki algatused, — on olnud rõhuvas enamuses seotud meie kujutavkunsti elulisemate ja olulisemate päevaküsimustega. Oma kogude teaduslikus, uurimuslikus käsitluseski on Tallinnas asetsevast kunstimuseumist ette jõudnud tema Tartu vanem vend — Eesti Rahva Muuseum, kes on suutnud välja anda juba mitu aastaraamatut, mis on sisaldanud väärtuslikke kirjutusi meie etnograafilisest varadest. Kahtlemata on ettejõudnud tööd tunduvalt soodustanud seegi asjaolu, et meie ülikoolis on juba selle algusest peale jatkunud järjekindel teaduslik töö etnograafia alal, kuna ku-

jutavkunst on pidanud leppima meie ülikoolis enamvähem võõraslapse osaga, on ju meie ülikooli kunstiajaloo õppetool seisnud aastaid täitmatult ja selle ala vastu huvitundjad on olnud asetatud rohkem iseõppijate olukorda. Nii pole meil peale mõne üksiku erandi saanud tekkida kujutavkunsti küsimusis akadeemiliselt ettevalmistatud kunstiteadlasi, kes oleks suutnud kavakindlalt läbi töötada meie mineviku kujutavkunsti varasid. Kuid vast veelgi takistuslikum kui töötajate puudus on olnud need enam kui piiratud ainelised võimalused, mis on asetatud meie kunstikirjanduse ilmumisele selle ala raamatute trükkimise suurte kulude ja vähese levingu näol. Juuremaks meie kunstikirjanduslikele väljaandeile on möödapääsematu, kuid sealjuures ei tohi unustada, et sama möödapääsematu on meilgi, — olgugi äärmiselt piiratud ringkonnas, — sellise kirjanduse vajadus sel juhtumil, kui tahame olla ja püsida kultuurrahvana. Arvestades nende kurbade tõsiasjadega on T. E. M. Ühingu juhatus teadlik olnud nii kunstiloolise kirjanduse vajaduses kui ka sellele juuremaksus. Kunstikirjanduse väljaandmise esimesed kavatsused T. E. M. Ühingu ulatuvad tagasi 1926. aastasse, mil see küsimus oli arutusel nii ühingu juhatuses kui ka peakoosolekul ning otsustati mõlemis jaatavalt. Isegi vastav summa võeti eelarvesse ja tolleaegsele korraldajale A. Vagale tehti kohuseks väljaande koostamine, kuid see venis ja A. Vaga lahkumisega Tallinna muuseumi korraldaja kohalt 1928. a. alul jäigi see kavatsus esialul täiesti õhku rippuma. T. E. M. Ühingu juhatus ja peakoosolek aga ei loobu koguteose väljaandmise mõttest ja küsimust sõelutakse mitmel koosolekul, kuni juhatus paneb selle teostamise kohuse uuele korraldajale A. Tassale. Veidi hiljem moodustatakse koguteose toimikond, mille juhatajaks ja väljaande toimetajaks valitakse juhatuseliige Bernhard Linde, liikmeiks abiesimees Kristjan Raud ja korraldaja Aleksander Tassa. Aga seegi toimikond oma täies koosseisus ei saa tööd viia lõpule, kuna korraldaja A. Tassa lahkuib tegelikult juba 1. mail 1931. a. muuseumi teenistusest ja hiljem valib juhatus lahkunu asemele muuseumi direktor P. Tauki. Ja uues koosseisus teostabki toimikond temale pandud ülesande.

T. E. M. Ühingu juhatus oma praeguses koosseisus näeb uues muutunud olukorras, mil sihtasutus „Eesti Kunstimuseum“ töötab tulevikus üle võtta rea ülesandeid, mis seni on pidanud täitma T. E. M. Ühing, enesele just uut ülesannet selles, et rakendada tulevikus suuremale ja hoogsamale tegevusele, kaasaaita-

misele meie kujutavkunsti teaduslikus uurimuses, püüdes organiseerida sel alal töötajaid koos- ja kaastööks kavatsetavais ja tulevais koguteoseis ja üksikute kunstnike loomingule pühendatud monograafiais. Püüdes võimaldada selliste teoste ilmumist loodab T. E. M. Ühing soodustada meie kujutavkunsti kogumise- ja koondamise-tööga kõrvuti ka selle teaduslikku ja uurimuslikku läbitöötamist, sest täpselt samuti nagu leidub meie kodumaal harimata ja selle tõttu kasutamata maapinda tundavas ülekaalus, nii on ootamas ka kujutavkunsti küsimuste käsitleuski külluses harimata uudismaad, millega tutvumine ja tutvustamine on kunstikultuuriliselt sama hädavajaline, nagu on seda meie põllukultuuris kultiveeritud pindalade suurendamine.

Vanade kunstialade ja kunstnike toodanguga ligem tutvumine ning uute kunstiväärtuste avastamine ise juba tekitaks nooruslikku töötahet ja kasvataks juure uusi tööjõude neil meil veel söödisolevail kunstialadel. Ja kuigi esimesed katsed ei peaks väljendama kogunud ja tuumani küündivat ulatavust, siis olgem heatahtlikult leplikud nende esimeste vagude tõmmajate suhtes, kelle õilsas tööinnus ja paremat pakkumise tahtes pole mingit kahtlust, nagu on tõendanud seda nende autorite varasemadki katsetused ja enamuse huvi keskendus neile vähe harrastatud aladele juba andudes akadeemiliseks ettevalmistuseks kujutavkunsti alal.



PAUL RAUD: Autoportree. Õlimaal, 1908. Omanik: Eesti Haridusministeerium. Eesti Kunstimuuseumis.

PAUL RAUD: *Portrait de l'artiste. Peinture à l'huile, 1908. Propriété du Ministère de l'Instruction Publique. Musée d'art estonien.*



PAUL RAUD: Ema portree. Õlimaal, umbes 1894.
Kr. Raud'i omandus.

PAUL RAUD: Portrait de la mère de l'artiste. Peinture à l'huile, environ 1894. Propriété de M. Kr. Raud.



PAUL RAUD: Onu Paul piibuga. Õlimaal, umbes 1894—1896. Haridusministeeriumi omandus.

PAUL RAUD: L'oncle Paul à la pipe. Peinture à l'huile, environ 1894—1896. Propriété du Ministère de l'Instruction Publique.

Hanno Kompus.

PAUL RAUD.

23. X. 1865 — 22. XI. 1930.

Andmeid ja märkmeid elust ja loomingust.

1.

Läinud sajandi kuuekümnendail aastail sündinud eesti kunstnike põlv — Tõnis Grenzstein, Kristjan ja Paul Raud, Ants Laipman — on Paul Raud esimene, kes kunstnikuna jäi püsivalt kodumaale asuma.

Vanim nimetatud neljast, 1863. aastal sündinud Grenzstein küll oli ju varemgi, ajal mil Paul Raud parajasti õppis Düsseldorfis akadeemias, leidnud kodumaal tööd ja elatist; ometi hiljem ta siirdus uuesti Saksamaale, kus lõpetaski oma elupäevad. Paul Raud aga jääb kodumaale, suutes siin end kahekümne aasta keskes — akadeemia lõpetamisest maailmasõja alguseni — ülal pidada ainuüksi oma maali- ja kutsetöö varal, siis aga muutunud olude sunnil peab kunstnikulisest loomingust saadavate ning juhuslikeks käänduvate sissetulekute täienduseks otsima tarvilist kindlustatumat elatist õpetajana.

Paul Rauast peale, seda tohime kinnitada, kodumaa kannab eestigi soost kunstnikku, kuigi kandeve kiht, tõeline tugipind alul ikka veel on me sakslus, kes loomulikult Paul Rauaski esmajoones siis ka ei näe ega hinda ega nõua ega toeta tellimustega eesti kunstnikku vaid balti portretisti. Ning Paul Raud isegi, kel koolieast peale olid head sidemed balti haritlastega Tartu ülikooli õppejõudude ringkonnis, kust talle vist tulidki otsustavad mõjutused kutsevalikul, Paul Raud ses situatsioonis arvatavasti ei näe midagi erilist; tema kui kunstihuviline noormees ja hiljem kui kunstnik pidi end oma isiklike elukogemuste põhjal tundma

balti seltskonna endastmõistetavana liikmena sama lihtsalt, nagu ta sünnilt end tundis loomulikuna eesti rahva pojana. Temataolisele harmoonilisele, ühiskondlikult tagasihoidlikule, võib küll öelda apoliitilisele, kuid selle eest puhtale kunstnikuloomule perekond tähendas rahvust, ning perekond, isa-ema, lelled-sõdsed, onud ja tädid, olid lihtsad talupojad; isiklik tutvuskond aga tähendas toda ühiskonda, seltskonna kihti, kelle liikmeks teda määras kasvatus, haridus ja õpinguis ning töös omandatud ja arendatud võimised. Sedamööda, kuis laienes ta tutvuskond eesti seltskonna tegelastega kokku puutudes ja läbi käies, sedamööda kasvas Paul Raud ühes selle seltskonna enda kasvamisega ka eesti seltskonna liikmeks ning ta hakkas maalima, kui oli tellimusi, selle tegelasi, nagu ta varem maalis saksa seltskonna inimesi. Siin pole märgata ega märkida ei mingisuguseid murranguid või järske pöördeid, see näib olnud aeglane, pidev, kogu elu kestnud, orgaaniline protsess, ühetasane, harmooniline, tasakaalukas.

Osa eesti arvustust on seda loomusest ja kasvatuses tingitud suhtumist rahvusküsimusse samuti kui oludest määratud saksa-poolsete tellimuste täitmist teinud etteheitiks Paul Rauale. Tabava vastuse sellele loeme kunstniku autobiograafilise lühida skitsi mustandist, nagu see mitmes variandis leidub ta järelejäänud paberite hulgas: „Etteheidete peale, mispärast ma tol ajal (Düsseldorfi akadeemiast koju pöörnuna) suuremalt jaolt balti sakslasi maalinud, võin vastata: see oli paratamatus, selleaegseid olusid silmas pidades; töötasid ju tol ajal ka prof. Köler, Adamson Purvits j. t. mitte oma, vaid peaaegu erandita teiste rahvaste liikmeile. Ning lõppude lõpuks: kas pole see kunsti seisukohast ükskõik, keda maalitakse? Kas Rembrandti maalitud juutide portreed on halvemad kui tema maalitud hollandlaste omad?!“

Paul Raud eelkõige oli kunstnik, kellele ta elu ülimad rahuldused said osaks ta loomingus ja maali ja kätetöös. Vist mitte ainustki korda kogu elu kestes ta pole astunud kõnetooli ega kulutanud trükimusta. Sedalaadi manifestatsioonid talle olid nähtavasti sisemiselt võõrad. Imelikul kombel on leidunud inimesi me kärarohkel ajal, kes sellestki on tahtnud konstrueerida etteheidet kunstnikule, et ta elas vaid oma kunstile ja sellegagi ei tikkunud üldisesse rüselusse. Ei peaks unustatama, et väärtused valmivad

vaikuses ja ei mitte laadalärmis. Nii on ka Paul Raua vaikes elus valminud väärtusi ja küpsenud vilja, mida kõigi üllatuseks tõi avalikkuse ette alles kunstniku mälestusnäitus.

2.

22. (10.)/23. (11.) oktoobril 1865. aastal sündisid Viru-Jakobi kihelkonnas Koeravere külas Tahu talu peremehele Jaan Rauale ja tema naisele Henriette Loviisale kaksikud pojad, kes jäidki pererahva ainsaiks lasteks. Esimene ristiti Kristjaniks, teine Pauluseks.

Peremees jätab peagi talu oma vennale ja kolib ise perekonnaga Meriküla mõisa väljadevahiks.*). Paul, ehk kiriku-kirjade järgi Paulus Raud kirjutab sest oma autobiograafilises visandis: „Kui mina umbes 2 aastat vana olin, läks isa talukohalt väiksesse karjamõisa, kus meie üksilduses eemal külaelust üles kasvasime, mida ma ikka kahetsenud olen. Uduselt mäletan, et meie ilma juhatusega ja omapead nagu instinktiivselt vennaga ju seal üksilduses joonistada katsusime, vesivärvid olid meile ju muretsetud enne kooli minekut — vist tundis isa seda vajadust**).

Kooliaeg algas vendadel 9-aastastena; 1874./1875. aasta talveks nad saadeti Koeravere külakooli ning selle järele kolmeks aastaks (1875—1878) kihelkonnakooli. Järgmiseks astmeks hariduskäigus oli Rakvere kreiskool (1878—1881).

Teise siinse kooliaasta alul, 1879. aasta augustis, Kristjan ja Paulus ei ole veel neliteistkümmend täis, vennad kaotavad isa, perekond toitja: Jaan Raud sureb noorena mehena, kõigest 43-aastasena; perekonna eest hoolitsemine ja poegade kasvatus ja koolitamine jääb ema õlule. Emapoolsed sugulased, peamiselt vanim, jõukaim vend Magnus Treublut on olnud nõu ja jõuga lesele toeks. Nõnda leiame Paul Raua kunstilises jätangus korduvalt onude ja onunaiste portreid, isast aga või isa poolt sugulasist mitte ainustki

*) Tartu reaalkooli lõputunnistus nimetab P. Rauda valitseja pojaks.

***) Kuigi siin P. R. oletab isa sellena, kes poegadele andis kätte kunstilise tegevuse esimesed vahendid, jääb lahtiseks küsimus, kummalt, isa või ema poolt küljest, pojad pärisid kunstiaande. Selle kirjutuse autoril käesoleval hetkel perekonnaloost pole kasutada muid teatmeid, kui seda, et Rauad olid põline Viru-Jakobi rahvas, Treublutid aga, kelledest põlvenes vendade ema, olid sisse rännanud Amblast.

pildistust. Peab järeldama, et kaksikvennad kasvasid peamiselt Treublutide perekonna ringis ja selle traditsioones.*)

Kreiskoolile järgnes Tartu reaalkool (1881—1886), kus tol ajal oli direktoriks omaaegne tuntud koolimees ja kasvataja Joh. Ripke. Poegadega kaasa kolis Tartu ka ema, nii et kogu perekond ikka jääb ühte. Samuti tihedalt seotuks jäävad vendade kunstihuvid, mis järjesti süvenevad. Kindlat sihti ja juhatust kool joonistamises küll ei annud, nagu kaebab ju eespool tsiteeritud autobiograafiline katse, töötati selle eest siis koos oma käe peal, katsuti joonistada tuttavaid ja püüti ühendust luua inimestega, kelle juures kunstilist ergutust loodeti leida. Seda teed, muide, oli käidud ju Rakvereski. „Ju kreiskoolis, mäletan, olid mul sidemed õpetajatega, kel kunstikalduvused olid ja käisin nende pool kodus, arg, viisakas poisikene“. Tõsi küll, kui paar aastat seda ühist huvielu Tartus oli elatud, satub vendade haridustee väliselt lahku: Kristjan jätab reaalkooli ja astub augustis 1883 Tartu õpetajate seminaari.

Ometi see ei kahanda kummagi kunstihuve. Paul jätkab portreede tegemist ning tänu neile ta saavutab aastat paar enne reaalkooli lõpetamist tutvuse, mis arvatavasti määras ta kutsevaliku ja sellega elusaatuse. „Sekundas viis mind hea juhusega prof. Teichmülleri perekonda, kel olid kunstikogus Kleverid ja Hoffmannid; siin oli mul esimest korda elus juhusega puhtkunstiga tutvuneda.“ Paul Raud võetakse, nii paistab, perekonna intiimuste hulka vastu: „Olin nende juures rannas (Võsul ja Käsmus, Tartu professorite tolleaegseis eelistatud suvituspäigus. H. K.)— see oli ülikooli õhkkond, vaimliselt elav ja huvitav.“ Prof. Teichmülleri kõrval mainib Paul Raud veel Dr. Duhmbergi perekonda, kes talle avas oma kodu.

Loomulikult see tutvuskond ei võinud jääda mõjuta noormehe kujunemisse nii inimlikus, hariduslikus kui eriti maitse ja kunstimeele arenemise suhtes, samuti kui hiljem selle soovitusel ja eeskostmisel võimaldus Paul Rauale ta igatsuste teostus, kunstioping. Sel ajal, reaalkooli lõpuaastail ja ses vaimuinimeste õhkkonnas, pani Paul Raud aluse oma ergule vaimsusele ja intiimile süvenemistahtele, millele rajanes hiljem ta kunstiline looming.

*) Missuguseid eventuaalseid järeldusi siit tuleb teha nende kunstilise arenemise kohta, seegi küsimus peab jääma esialgu lähema genealoogilise eritluse puudusel lahtiseks.

Reaalkooli lõpetanud sooritas Paul Raud oma vabatahtliku kroonuteenistuse aasta Tallinnas ning siis, jaanuaris 1888, sõitis ta paruniproua N. v. Uexküll'i stipendiumiga Düsseldorfis, sealsesse akadeemiasse maalikunsti õppima.

Paul Raua õpilasajast on säilinud mõned akvarellid. Neid silmitsedes tuleb otsusele, et Paul Rauas on primäärne ta maaliline and. Seal näiteks on pisike „Käsmu motiiv“ (M. N. 1)*; kuigi siin puude-põõsaste raagus oksad on piinlikult joonistatud, ometi lehe kogumõju on ehitatud maaliliselt: kivide hallikad ja roosakad toonid kõrvutatakse neid katva sammelduse oliivikate kuni pruunikate toonidega ja kuuskede külma rohelusega. Siin on koloriiti, olgugi see naiivne, nagu ühel teiselgi akvarellil „Poiss nokkmütsis“ (M. N. 2): punakaspruun nägu seatakse siin vastamisi oliiv-rohelise mütsiga, vesti sinine kajastub intensiiv-sinistes silmis, pint-saku pruun süveneb kõike siduvaks resp. raamivaks fooniks, kuna helledaima laigu moodustab valge-beež kurgualune kaelarätik. Tulevast toonimeistrit aga ennustab suurim sest ajast säilinud akvarellportree „Ema pottmütsis“ (M. N. 3), mis eriti ilmutab maalilisi kvaliteete. Lehe foon ja üldine toon koosneb hallidest, rohekas-hahkjaist ja sinikas-hahkjaist varjundeist, mille keskel näo inkarnaat saavutab rõõsa ilme. Nägu ise, just valguspartiides, on käsitatud hella valöörikusega, eriti aga mütsi hahkjast damast, toon-toonis, on nähtud ja tehtud maalija silma ja maitsega, mille kõrval joonistuslik ja plastiline külg, kus ei puudu hoolt, jääb täiesti tahaplaanile. Näoilme on elav, veenev, värske.

See varajane portree õieti ilmutab juba üllatavalt selgesti tegija loomupärast maalija temperamenti ja maitset, n. ö. Paul Rauda ennast, kes vanemas, küpses eas tuleb tagasi samaladsele toonigammale: roosakas, rõõsakas inkarnaat keset hahkjat (sinikat, rohekat) ümbrust resp. fooni. Näitena paljude asemel nimetatagu vaid P. Jürgensoni portree (M. N. 149) või prof. P. Põllu oma, milledele paralleelnäiteid pakub õieti kunstniku kogu viimase 15 eluaasta portree-toodang. Ühendus aga noore ande intuiitse, spontaanse eneseväljenduse ja küpse kunstniku teadliku ja süvendatud eneseteostuse vahel ei ole sirgjooneline, alamalt astmelt ülemale, vaid jookseb pikas ja laias loogas, mis Paul Raudal tuleb läbi käia, enne kui saabub lähtekohtade paiku tagasi ja spiraalkujulisel teel sulgub ring. See tee algab Düsseldorfis akadeemias.

*) Lühendus tähenduses: mälestusnäituse kataloogis nr. 1.

3.

Tartu reaalkooli kehv joonistusõpetus oli jätnud Paul Raua pooliti diletandiks, autodidaktiks, kuigi teiselt poolt ta enda loomus ja läbikäimine Tartu vaimuinimestega, millest eespool oli juttu, arendasid noormehes kohusetruudust ja usinust ning kõrget, ideaalset käsitust kunstnikukutsest. Ja nüüd pidid kõik takistused ja puudused kõrvalduma, kõik ideaalid teostuma — võime kujutella, mis tunnetega ta astus esmakordselt akadeemia trepist üles: ta ees avanesid väravad meisterlikkusele, juhid paistsid ühtlasi kõrgeina eeskujudena. Uskliku innuga võetakse omaks akadeemia õpetused, püüdliku hoolega jälgitakse õpetajate nõuandeid.

Ning jällegi Paul Rual on õnne, mida kadestavad kaasõpilasedki: kui haritud kaasmaalase võtab teda avakäsi oma perekonda vastu Eduard v. Gebhardt, talle avaneb ka Gregor v. Bochmann'i, teise baltlasest-kunstniku kodu, nii ta satub algusest peale kõrgekultuursesse seltskonda, tüsedate meistrite töö ja loomingu ringi, ergutusrohkesse õhustikku. Ta inimlik arenemine jätkub murranguta, orgaaniliselt, harmoonilisena.

Kunstiline areng seevastu näitab paiguti dramaatilist pinevust. See algab märkamatu. Tol ajal Düsseldorfis kultiveeritud maaliline joonistuslaad, ning joonistusega loomulikult algas õping, tuleb Paul Raua maalilisele temperamendile vastu. Mälestusnäitus tõi 2 portreepead söes (M. N. 163 ja 164), akadeemilised klassitööd, mis põhjustavad seda väidet. Muidugi siluett siin on selgesti piiritletud, vormid kindlasti modelleeritud, ometi erihuvi pöördub maalilikkusele. Rõhk ei lasu ei kontuuril s. o. joonistusel, ega valgusvarjul, plastikal, vaid toonikusel, varjundeil: silma läige, juuste kiharate kohevus, üldine naha toon jms. väärtused on huvitanud tegijat. Vanamees ja noor neiu — vanadus ja noorus — pole edasi antud ainult mudeli joonte ja vormidega, vaid ka joonistuse üldise tooniga: märgatav ja veenev on paljas mustvalgeski vanamehe parknahataoline, koltunud näonahk ja teisal neiu õitsev, rõõsk liha. Ses kõiges ei tea just märkida põhimõttelist vahet Paul Raua sünnipärase kalduvuse väljenduse ja professori diktaadi järgi tehtu vahel.

Teine lugu on portree peadega õlis. Neil on sootuks teine laad ja ilme, kui seda leidsime tolles varajases ema portrees. Palett kõigepealt on mitmekesistunud. Foonid vahelduvad: kord

nad on punased, kord oliivid, siis jälle pruunid või mustad. Modelleering on läinud jõulisemaks, plastilisemaks, valgus-vari rõhutatakse tugevamini. Inkarnaat on elavam, punasem, isegi lillakas või siis jälle heledat telliskivi värvi. Siin Paul Raud juba on läinud kaugele eemale oma esialgselt laadist. Ta on midagi „õppinud“, eelkõike teatud galeriitooni.

Maastikvisandeis, mida maalitakse omapead suvivaheaegadel, olgu kodumaal (1890), olgu Saksas, taevad on külmad, sünged, indigo pilvis, mis alati nagu ähvardaks vihma. Maad käsitatakse kas pruunides või külmrohelistis toonides; vahest arendatakse tugevaid kontraste vahelduvas laikudes, mis valguspartiides näitavad oliivrohelist heleda ookerkollaseni, varjudes aga Veroona rohelist. Paljast mulda maalitakse kui kõrvenuna. Karakteristlikuna näitena siin oleks nimetada üks etüüd Rakvere varemeist (M. N. 7). Nende suviste etüüdide huviring ei piirdu aga ainult maastikuga. Maalatakse ka žaanrstseene, eriti kodumaal, taluõuesid inimeste ja loomadega, mehi vammuseis, kintspükstes ja kaapkübarais vestlemas, — O. Hoffmanni tüüpe, ent kuidagi „tähtsamas,“ „monumentaalsemas“ rühmituses, kui Hoffmanni grupeeringute argipäevsus, — naisi vasikaid või lambaid jootmas, lehma lüpsmas.

Domineerib ses kõiges, maastikus kui žaanris, mingisugune „kunstitoon,“ kätteõpetatud ja võib-olla teiste piltideltki vaadatud. Raske on see toon, külm ja kalk, kuidagi mineraalne, mürgine. Ning maastiku enda, kui kujutuseseme, käsitus taotleb dramaatilisust üksikelementide koosmõjus: iga ese, iga plaan püütakse edasi anda võimalikult plastilisena, valgusvari on ägedasti rõhutatud, kogumõju saabub rahutu, seejuures torevõitu jõuline. Muidugi ajajooksul, tehnika ja paleti valitsemise kasvades, need jõhkruksed pehmenevad, ometi põhimõtte ei muutu, see püsib (vrd. „Metsaserv“ M. N. 18).

Seda üllatavam, ootamatam, värskem ja ehtsam on mõni üksik etüüd, mis seisab muu keskel, kui meeletuletus Paul Raua unustatud noorusmaast, ta sünnipärasest omalaadist. Niisugusena väärib esiletõstmist „Külatänav Eifelist“ 1892. aastast (M. N. 19), kus toonide vahekorrad ja gamma tunduvad loomulikumad, otsekohe-
semad, ehtsamad, igasugu „kunstitoonist“ puutumata. Ning kui silmitseme seda etüüdi lähemalt, leiutame, et selle erinev mõju tuleb sellest, et Paul Raud siin lähtub oma lüürilisest loomusest, kellele õieti sisemiselt on võõras kontrastide dramatism. Ning tõepoolest,

see etüüd on vahest vähim „dramaatiline“ Paul Raua kogu Düsseldorfis aegses toodangus, niipalju kui seda säilinud, see eest aga kõige maalilisem oma maheduses: pind siin on pandud pinna kõrvale, kõik on hele, tasakaalukas, tumedamad osad, nagu näiteks puud, liigitavad ülelõigetena, siluetikalt ruumi, ees- ja tagaplaani. Mitte valgus-vari, mitte plastika ei organiseeri siin sügavusplaan, vaid toonid, varjundid, värvilaikude maaliline raskus või kergus. Ja sellisena üksiknähtena, otsekui vastuhakuna akadeemilisele sunnile, olgugi sõnavõtliku innuga täidetud sunnile, kuid siiski sunnile, see töö omandab erilise erutavuse: siin peegeldub tahtmatumalt too sisemine pinge Paul Raua sünnipäraste kalduvuste ja akadeemiate õpetuste vahel, pinge, millest ta võib-olla polnud teadlikki.

Sest see korras intuitiivselt esile pursanud vastuhakuvaim ei takistanud Paul Rauda säilitamast akadeemiast ning ta juhust parimaid mälestusi, neile jagamast kõrget kiitust ja tundmast ülimat tänumeelt, sest öeldagu muidu mis tahes, kool oli tüse. Muide, rahuldusega märgib Paul Raud seda hulk aastaid hiljemgi oma autobiograafilises skitsis: „Rjepingi kiitis mulle seda kooli“ mäletab ta Peeterburi akadeemias viibimise ajast kokkupuutumist vene meistriga. Düsseldorfis akadeemiast, eriti aga Gebhardtist, kirjutab Paul Raud: „Töötasin professorite Crola, Jannsseni ja Gebhardti juhatusel. Kõik kuulsad meistrid omal alal. Siiski avaldas jäädavalt sügavaimat mõju prof. Gebhardt oma tööde kaudu, tööjuhtimisega (korrektuuriga) akadeemias ning oma sooja iseloomu tõttu. Usaldasin teda nagu isa, mis ma talle kord ka tähendasin.*)" Tema töö oli kantud sügavast hinge valdavast tõsidusest, psühholoogilisest sügavusest ning tehnilisest täiusest. Sedasama põhjalikkust joonistamises ning modulatsioonis (toonitades enam karakteristikat kui värvi) nõudis ta ka oma õpilasilt. Kerget pealiskaudsust ta ei sallinud. Ialgi saadud resultaatidega rahul oli ta kiitmisel väga kitsi. Ainult üks kord poole aastase Hollandis viibimise järele Düsseldorfis tagasi tulnud ning hollandi vanade meistrite värvipeenuse ning rikkuse mõju all tema äraolekul pildi maalitud,**) kuulsin professori rahulolemist — mitte labases kiituses, vaid valitud südamlikes sõnades, kuna tal enesel pisarad silma

*) Mõeldagu, mis see tähendab P. R. suust, kes varakult kaotas oma lihase isa.

**) „Vana daam“ — põlvist saadik.



PAUL RAUD: P. Jürgensoni portree. Õlimaal, 1915. Omanik: ins. K. Jürgenson.

PAUL RAUD: Portrait de P. Jürgenson. Peinture à l'huile, 1915. Propriété de l'ingénieur K. Jürgenson.



PAUL RAUD: Kristus Betaanias. Õlimaal, 1930
ja enne seda. Kr. Raud'i omandus.

*PAUL RAUD: Le Christ à Béthanie. Peinture
à l'huile, 1930. Propriété de M. Kr. Raud.*



PAUL RAUD: Parkmotiiv kaevuga. Õlimaal,
1902. Kr. Raud'i omandus.

*PAUL RAUD: Motif de parc à la fontaine. Pein-
ture à l'huile, 1902. Propriété de M. Kr. Raud.*

paisusid. Ühtlasi omandas ta ka tehtud töö. See on minule suurim au ning kiitus elus.“

1893. aasta suveks Paul Raud oli nimelt sõitnud Amsterdami, kuhu jäi pooleks aastaks, et „vanade hollandi meistritega neid kopeerides tutvuneda.“ See näib olnud Paul Raua eneseleidmise ja tasakaalustumise aeg ta akadeemilise stuudiumi perioodil. Siin puudub igavesti korrigeeriv professori silm, suu ja käsi, siin peab juhtima oma otsusvõime ja vanade juba ajatumaks muutunud meistrite eeskujust võrsuvad kriteeriumid. Amsterdami aeg arendab jälle maalilisemaid kvaliteete, modelleering, plastika ei ole enam nii pealetükkiv. Värvide kontrastid käänduvad tasakaalukamaks toonikuseks. Kaob õpilaslikkuse maik, klassitöö laad. Meie ees seisab noor meister.

Maalilise temperamendi, koloristliku võime, maitset toonikusest ja hellust valööridele tõi Paul Raud sünnipärasena andena kaasa. Akadeemia lisas sellele joonistusliku teravuse, modelleeringu haaratavuse, värvide võlu ja kontrastide jõu, mis õpingu lõpuks vastastikku tasakaalustatakse, kuid nii, et õpitu kaalub üle sünnipärase. See oli tasakaalukus eneseohverdusega, milleni Paul Raud oli jõudnud oma loomupärase osa eneseteostuse ja omandatud oskuse väljenduse vahel. Näeme seda kahel lõuendil Tallinna Kunstmuuseumis, „Daam punases kübaras“ ja „Poolakt“, mõlemad küll akadeemia lõpuaastal sama mudeli järgi maalitud: joonistus, plastika, värvide harmoonilised kontrastid domineerivad siin esimesena ja peamisena muljena; lähemal silmitsusel alles leiutame peensusis Paul Raua eriomadusi ja väärtusi, näiteks põskede või küünarnuke hellas, kuid ometi eluliselt pulseerivas inkarnaadi käsituses ja muis selletaolisis maalilisis delikatesses. Esiplaanile lükatud jõulikkus, kui kooli vili, ja varjatud, kuid hellitatud delikaatus looduse antud osana — need iseloomustavad Paul Rauda akadeemilise õpingu lõpul.

4.

1894. aastal, ta on 29 aastane, lõpetab Paul Raud akadeemia. Gebhardt tahab noort kunstnikku kinni pidada Düsseldorfis, tal endal oleks soov sõita Pariisi, kuhu siirdunud mõnedki kaasõpilased. Ent kohustused kutsuvad kodumaale. Kõigepealt Paul Raud pidi siin vastutasuks kuueaastasele stipendiumile portreeterima

oma toetajat paruniprouat N. v. Uexküll'i ja selle sugulasi. Ka perekondlikud olud nõudsid Paul Rauda kodumaale: vend Kristjan, kes vahepeal lõpetanud Tartu seminaari olles 2 aastat kroonukostil ja selle eest kohustatud tegutsema 4 aastat algõpetajana, oli paari aasta eest, need kohustused kantud, astunud Peterburi akadeemiasse, ema aga oli vana, kuuekümne aastane. Vaevalt noor kunstnik võis mõlgutada roosilisi mõtteid, olles sunnitud katkestama head sidemed Düsseldorfis ja vahetama neid teadmatute väljavaadete vastu kodumaal.

Kuid Paul Raul jällegi on õnne. Kõnelemata ta tüsedast koolist ja usinas töös omandatud põhjalikust võimisest, kodumaale jõudes tal portretistina niihästi kui puudub igasugune võistlus: tol ajal siin pole tegutsemas pea ainustki portreemaalijat. Ning vaevalt on ta lõpetanud N. v. Uexküll'i suure portree, kui talle tuleb ülesandeid ja tellimusi mujaltki. Lühikese ajaga ta saab tuttavaks ja otsituks, peamiselt balti aadlike keskel.

Esimesi portreid siin oli ju mainitud, 1894. a. maalitud paruniproua N. v. Uexküll'i oma (M. N. 26) — hallipeaga daam jumeka näoga tumepunases kleidis, elavas kuigi pisut otsitud, pisut kunstlikus, tahtlikult vabas asendis tumedal, võib öelda mustal foonil. See must või mustjas, igal juhtumil tume neutraalne, s.o. ei midagi kujutav foon jääbki P. Rauda selle esimese kodumaise perioodi portreedele tavaliseks. Eriliselt iseloomustav neile kõigile aga on peade tugev, jõuline, haarav modelleering. Puhtmaalilisi kvaliteete tuleb otsida elavas rõõmsas ja rõõsas, hellalt varjundatud inkarnaadis. Lühidalt: valdavas enamikus nad on sama maalilise põhiprintsipi või skeemi variatsioonid, mida õppisime tundma „Daamis punases kübaras“. Suurima intiimsuse iseloomu väljenduses, siduvaima veenvuse ja tõepärasuse näoilme edasiandes saavutab Paul Raud suures „Ema portrees“ (M. N. 25) ja väikesekaustases lõuendis „Onu Paul piibuga“ (M. N. 39); G. Scheel'i senior portrees need väärtused tihenevad vaatlejat otse kõnetava elulikkuse ni; perekonna karakteri ja pungataolist puhkematust ta oskab ühendada v. Pistohlkorside laste portreedes, otsustades kunstniku jätagangust mälestusnäitusele väljapandud etüüdide järgi — eriti „Tütarlapse pea“ (M. N. 27) kütkestab nii mudeli meeldivuselt kui ka selle peenelt, elegandilt ettekandelt, saavutades sellises ansambelis delikaatse hurma.

Üldse aeg, mida Paul Raud veetnud v. Pistohlkorside perekonna külalisena Koltzeni lossis Lõuna-Liivimaal, vist on olnud õnnelikuimaid kunstniku esimese kodumaa perioodi kestes. Ta jutustuste järgi vennale ja ligemaile sõpradele see on olnud maja laialdaste vaimliste ja kunstiliste huvidega ja rohke ning mitmekesise sellekohase seltskondliku läbikäimisega, milles tal oli juhus viibida mitut puhku aastail 1895—1897 tellimiste täitmisel ja ühtlasi lähedalt osa võttes majakondsete ja vahelduvate külaliste elust ja seltskondlikest üritusist. Sidemed selle majaga näivad kestnud hiljemgi: kunstniku „Autoportreel kübaras“ (M. N. 96- a), praegu Eesti Kunstimuseumi oma, leidub tagaküljel alusraamil märkus: „Paul Raud Selbstportrait 1900 Eig.: v. Pistohlkors Koltzen,“ — nii siis 5 aastat pärast esimest Koltzeni lossi külastust sealpool veel ilmutatakse sedavõrd huvi kunstniku isiku ja ta saatuse vastu, et omandatakse ta näopilt.

See näopilt kunstiteosena, muide, on huvitav sellepolest, et ta tõestab muutusi kunstniku käsituslaadis: siin puudub tavaline must või mustjas läbipaistmatu foon, nägu on võetud vastu valgust, mis kitsa, vaheda, valge viiruna vaid riivab palge piirjoont ja mängleb läiklevana vurruotsil, pintsliarrega veel märga värvi graveeritud. Ent enne kui selle muutuse algupära ja saamislugu jälgida, nimetatagu, et umbes samast, sajandi vahetuse ajast on pärit rida portreid, mis seda muutust kaasa ei tee, vaid sellevastu ilmutavad kõigiti sama laadi, nagu tuttav vanemaist, varem käsitatuist: sama elava inkarnaadiga pead tumedal foonil näitavad „Onu Magnus Treublut“ (M. N. 97), „Käabus eit“ (M. N. 95) ja „Hra Kulliku portree“ (M. N. 96), millest on olemas teisend heledal, hahkjäl sienna-kollakal foonil, portreeteeritu omanduses, dateeritud 1906, ilmselt autori enda hilisem koopia vanemast, jõulisemast, värskemast originaalist. Samuti sest ajast veel oleks nimetada Paul Raua vist ainus enamvähem lõpetatud žaanmaal „Akna all“ (M. N. 98), kui jätta kõrvale üks väike „Leeritamine“ 1897. aastast ja kunstniku üldse suurimana iseseisvana tööna*) „Ristipoodu“, Tallinna Pühavaimu kiriku altarimaal, mis valmis 1901. aastal, seegi tumedal foonil ja tugeva modelleeringuga, s. o. üldiselt samalaadses käsituses, nagu ta tollaegsed mustfoonsed portreed. Paul Raud teadis, kuidas ja mis vahen-

*) Juba 1896 maalis P. R. suure altaripildi Odessa linna Anna kirikule, mis aga oli koopia Liphardi järgi.

ditega saavutatakse teatud resultaate ja mõju, ning kasutas seda teadmist.

Nii näeme, et kunstnik kõigis tellitud, avalikkusele määratud või mõeldud töis jälgib akadeemias omandatud õpetusi, teadmisi, töökspidamisi ja kogemusi, jälgib neid meisterlikus käsituses, veenva jõulikkusega. Kust siis nood eespool märgitud muutused ta „Autoportrees kübaras“?

Portreede kõrval, seda näitas laiemale publikule kõigi üllatuseks alles mälestusnäitus, Paul Raud on usinalt maalinud maastiketüüde ja eskiise. Neis ongi võti Paul Raua maalimisviisi muutusile, mis hiljem ulatuvad portreelegi. Maastikus algab esimesist kodumaisist katseist peale vabanemine koolist ja kooli mõjust, mis portreedes püsib veel kaua. Siin on ülesanne tuttav, ta lahendusvõimalusis ollakse teadlik, seda tehakse kindla oskusega. Maastik aga on probleem, siin tuleb alles otsida, ja kuna need otsingud osutuvad taganemiseks kõigest akadeemias õpitust, ketserluseks, mis pealegi enda jaoks tehtuna ja endale hoituna on avameelne kui päevik, siis pakuvad nad erutavat ja erakordset võimalust heita intiimset pilku kunstniku arenemiskäiku, ta veenete ja võimete moondumislukku.

Kohe esimeste tööde hulgas, esmakordse Koltzenis viibimise ajal tehtud, leidub põgus eskiis „Merirand“ (M. N. 31), signeeritud „Neubad 95“, mis täiesti erineb koloriidilt ja maalingult kõigest, mida siamaale Paul Rault oleme tundma õppinud, isegi paljust mis pärit vahetumasti järgnevaist aastaist; ta seisab üksi omaette, kui äkilise intuitsiooni saadus: päike on tihedas looris, ükski ese ei modelleeru ega heida varju, vaid kergib siluetina hõbekas-mahedasse, toon-toonis varjundatud õhku. Paul Rauale siin on saanud ilmutuseks kodumaa atmosfäär, refleksiderikas õhk. Kohe ta katsetab seda peaski: on säilinud paar autoportree katset sest ajast, teostena ebaõnnestunud, kuid huvitavad probleemi asetusest, vormide modelleeringut asendada reflekside moduleeringuga. Tulemused teda ei rahulda ja eskiisid jäävad eskiiseks. Töö maastiku alal aga jätkub. Teda näib vallutanud kodumaa looduse intiimne võlu ning täis järelejätmatus indu taotleb ta seda kujutada maaliski. Sama 1895. aasta hilissügisel veel maalitakse rida etüüde raagus kaskedega Rakvere kalmistult, valendavad tüved violett-pruunis raagustikus. Järgmist kolm suve, 1896—1898,

ta veedab ühes vennaga alul Pakri saaril, hiljem, 1898, Muhus. Neis rohkeis etüüdes ja eskiises peegeldub kunstniku tee.

Alul ta näikse eelistavat ligivaateid, hooneid, hoove, läbivaateid reheväravaist ja puude alt lagedale, ruumiliigitus taotellakse n. ö. plastiliste vahenditega, valgus-varju abil, kuigi hoidutakse liig eredast päikesest. Otsitakse sügavust, kehalikkust, kombatavat vormi portreemaalist laenatud võtetega, mis tingivadki läheda maa pealt vaadeldavaid, esiplaani motive, n. ö. portreekaugeid süžeesid. Siis aga hakkavad veetlema kaugused, meie atmosfääri pehmus, hõbekus pilves taevaga ja kaetud päikesega. Keskendatud valguse asendab hajuv, modelleeringut hakkab välja tõrjuma moduleering, sügavus, ruum antakse edasi toonikate pindade kontrastide ja ülelõigetega — nii tuldi pikkamisi siluutile, kulissile. Maapind, horisontaalsena, heleneb, püüdes kinni taeva reflekse. Kõik vertikaalne seevastu, puud, pöösad, hooned, inimkujud, kergib tumedamana siluettidena. Teatud määral siin teostatakse plein air'ismi põhimõtteid, ilma et minnaks välja selle teooriast. Pikapeale seegi ei näi rahuldanud ruumitunnet, ka päikesepaiste jäi nii tabamatuks, tuli piirduda vaid hämaruse motiiviga; nõnda leiti lõppeks keskpäeva kujutamiseks kõike helendusega piirav ja eespoolset tagapoolsest selgesti eraldav vastuvalgus, mis eriti sageli tarvitatud Muhu motiivil, moodustades seega viimse etapi maastiku vallutamises sel perioodil.

Nii viisi Paul Raud eemaldub enam ja enam koolis õpitud ja omandatud „kunstist“, vahemaa viimisteldud peade ja nende vabade maastikimprovisatsioonide vahel järjesti suureneb: esimesed püsivad rasketena, jõulistena, haaratavatena, teised üha kergenevad, lähevad õhulisemaks, udukamaks, heljuvamaks, tabamatumaks; neisse poeb enam ja enam hellust, intiimsust, tundesoojust. Nad on isikliku huvi ja armu vili, akadeemiast põlvneva ning avalikkuse jaoks tehtava kunsti kõrval otsekui varjatavad ja kätkitavad lemmelapsed ühendusest vaba loodusega.

Oleme tundma õppinud Paul Raua maastike üldise kontseptsiooni. Teostatud nad on võrdlemisi detailiohtralt, üldise maalilikkuse kõrvale jääb püsima veel küllalt üksikvorme, üksikelemente ja neist tingituna paleti mõningane kirjusus, märgatavat rolli mängib ka veel n. ö. joonistuslik element. Ning tõepoolest Paul Rauda näibki üksvahe eriliselt huvitanud looduse pisielu kogu ta detailirohkuses: 1898. a. kevadtalvel Rakveres tekib terve rida metsa-

aluse kujutusi, kollaste kevadlilled ja esimeste õrnade rohuliblede ja lehtedega, linnupesadega, kõrvuti mulluse koltunud kulu ja kõrrestikuga — motiivid, mis koloriidi hellade varjundite kõrval nõuavad just ka hoolikat joonistust. Kompositsioonis, nii palju kui sest võib olla juttu looduse ees tehtud visandi puhul, ei arendata mingit skeemi ega manööri ei masside rühmituses ega horitsondi kõrguse paigutuses — kord domineerib maa, kord taevas, kord nad on tasakaalus, nii kuidas dikteerib motiiv.

Perioodi lõpupoole Paul Raud omale uuesti näib võtnud ülesandeks lähendada ka peamaali uusile tunnetusile ja võtteile, nüüd juba teadlikumalt, süsteemikindlamalt, ja nimelt sel kombel, et mudel paigutatakse loodusse, käsitatakse maastiku osana. Kuid veelgi ei näi teda rahuldanud tulemused: katsed jäävad eskiiseks, viimisteldud tööd puuduvad.

Nii oli kunstniku looming hargnenud kahte harru, kahte käsituslaadi, otse vastandid teineteisele. Paul Rauale oli kasvanud n. ö. kaks nägu. Oli tarviline mingi jõudeaeg vaikse vaatluse, enesesüvenduse ja eeskätt uute muljetega, et saavutada seniseist püüdeist hoolimata tabamatuks jäänud sünteesi. See võimalduski kunstnikule ta teekonnal Itaaliasse.

5.

Jaanuaris 1902 minnakse teele. Teekonna üksikuid etappe jälgida osutub praegu kasutada olevail andmeil võimatuks. Esimene ja ühtlasi peamine, pikim peatus näib olnud Roomas. Paul Raud külastab hoolega muuseume, kopeerib, maalib väheseid motiive loodusest. Kõrvutades neid ta seniste kodumaa maastiku kujutustega, torkab ootamatusena silma, et need on hulga värvikamad hahkjas-tumedavõitu itaalia omadest, ja soojemad, heledamad. Kõigil neil itaalia motiividel lehestik on enamasti oliivikas, hahkjas-roheline valguses ja mustjas- või ka pruunikas-roheline varjus, taevald külmad, see ei vasta me tavalisile kujutusile Itaaliast.

Peavalmina poeb suhu ja sulge otsus: Paul Raud ei tabanud itaalia loodust, see jäi talle võõraks ja saavutamatuks. Kuid uuesti ja uuesti neid lehti ja lõuendeid silmitsedes tuleb meile tunnetus, et Paul Raud, olgu loodusega kuis tahes, tabas midagi muud, saavutas väärtuslikumat, ta kunstile vajalisemat ja viljakamat: suure, suletud, hästikaalutud, toonika maalilise laigu ilma joonistusliku

psidetailita. Mingi suur joon valitseb siin, keskendus, üksikasjade alistamine kandvale pilt-ideele; põgusaimgi visand looduse järgi tundub kompositsioonilise tervikuna ja mitte vaid väljalõikena loodusest, nagu vahest sageli varem; nobedaimadki pintsliilöögid sulavad maaliliseks akordiks, mille puhul on liigne küsida, kas selle üksikud sugemed ka jälgendavad küllalt täpselt kujutatud motiivi looduslikke värve. Mõtlen siin esijoones mõningaid parkvaateid, mis mõjuvad kui sügavtoonised, varjukad interjöörid: „Parkmotiiv kaevuga“ (M. N. 99), „Parkmotiiv villa Borghesest“ (M. N. 100), „Piiniate all“ (M. N. 104), ja peaaegu vaid hallile, telliskivi punasele ja mustale häälestatud „Rooma motiivi“ (M. N. 101), kus taeva moodustab lihtsalt valge, puutumatu, vaid „krundiga“ kaetud lõuend. Tõsi küll, ükski neist visandeist pole viimisteldud; kuid sellise käsituse juures viimistlus polegi esiväärtus.

1903. a. alul Paul Raud on Münchenis, kus parajasti kunsti-stuudiumil viibib vend Kristjan. Teiste kõrval valmib Paulil siin suur koopia Rubens-Bruegheli järgi — „Madonna lillevanikus“ (ins. K. Jürgensoni omandus). Siis pöörduvad vennad jälle kodumaale.

6.

Kristjan Raud peatub Tartus, kuhu jääb mitmeks aastaks. Paul Raud ei leia veel niipea lõplikku asupaika. Mõnd aega veedab temagi Tartus venna juures, kus valmib 1904. aastal lauljanna Paula Brehmi suur täisfiguur portree (M. N. 115); siiski enamalt jaolt ta peatus vist kodusel Rakveres, arvatavasti külastas ka Peeterburi, — mõned portreed on Venemaal, — enne kui jäädavalt asus Tallinna. Nende asukoha vahetuste aastaarvude kohta siiani pole olnud võimalik saada täpseid, vaidlematuid andmeid, nagu sellegi kohta, mis aastal just Paul Raud lõplikult siirdus Tallinna. Kindel on vaid see, et 1908. aastal ta küll on siin, mil valmib „Autoportree paletiga,“ kunstniku tollaegses ateljees Laial tänaval.

Rakveres viibides, nähtavasti kohe pärast Itaaliast taastulekut, Paul Raud teeb veel korraks portreevisandeid omakseist, emast, onu Paulist, Eva Treublut'ist (onu Tõnu naisest). Kuid milline vahe endiste, 1894—1895 aasta paiku maalitute ja nüüdiste vahel, kui-võrd joonistuslikena tunduvad nood vanemad tööd nende uuemate kõrval oma laia, lopsaka pintsliitõmbega, oma toonikindlate värvikõrvutustega. Eriti välja tõsta tahaks siin kahte „Onu Pauli“ (M. N.

110 ja 111) ja samuti kahte „Eva Treubluti“ (M. N. 113 ja 114), ühed kui teised nõtkes värskusega ja muretu julgusega käsitatud. Too probleem, millest varem oli juttu, — kasutada maastikmaalis saavutatud kogemusi ja tunnetusi ka portrees, — probleem mis siis jäi lahendamatuks, ei näi nüüd enam tegevat mingisuguseid raskusi: nagu käerandmest valatuna istub kõik esimese löögiga. Ühtlasi tundub neis visandis, eriti Eva Treubluti kujutatavis, nagu esialgset hoovõtmist uusile ülesandeile — värvi vallutamisele.

Varsti Paul Rauale nüüdki, pärast Itaalia-teenkonda, tuleb hulk portreede tellimisi. Kuid revolutsioonide ja sõdade keerises on paljudki neist töödest hävinenud või sattunud teadmata kuhu; nende laadi ja tegija püüete kohta võime endale konstrueerida kujutluse vaid üksikute säilinud näidete või kunstniku jätagus leiduvate eelkatsete najal. Nende põhjal võib lühidalt lausuda ainult üht: palett heleneb. Kõigepealt mustad ja üldse tumedad foonid harvenevad, kaovad ja asendatakse heledatega. See aga on kardinaalse tähtsusega. Kui varem kunstnik asetab valgeski riides isiku tumedale foonile, näiteks tütarlapse Pistohlkorside portreede sarjas, siis nüüd näib see talle sisemiselt saanud võimatuks. Ja sellal kui must põhi portree koloristlikus ehituses õieti ei mängi mingit rolli, on n.ö. ükskõikne tarvitatud värvigamma suhtes, kuna sobib ükstäis millisega, siis hele foon, olles ise värv, on väga elavas suhtumises kujutuse värvidega ning nõuab seetõttu hoolikat kaalumist, vastastikku häälestamist ja kooskõlastamist. See näib lihtne, kui peame silmas vaid mudelite riietust; kuid mõeldagu, mis põhjalikke muutusi see tähendab Paul Raua senises tugevas näomodelleeringus. Sellest tuleb taganeda, sest kus kunstnik seda püüdnud säilitada ka heledama fooni ees, nagu ju nimetatud „Hra Kulliku portreel“ 1906. aastast või „Pr. Kaljuvee portree“ 1910. aastast, — nii hilja veel korduvad heleda fooni ja tugeva valgusvarju, tugeva plastika sidumiskatsed, — seal tulemusi ei saa pidada õnnestunuiks. Valgusvari näo edasiandmisel tuleb asendada vahelduvate varjunditega, plastika toonikusega, modelleering moduleeringuga. Mitte alati see ei taha õnnestuda, eriti markantsete meestenägudega; neid maalides Paul Raud ei saa hoiduda modelleerimast ega pääse mööda omajagu tumedusist. Näitena nimetatagu ta „Autoportree paletiga“, üsna tugeva modelleeringuga näos valkjais-kollakais valgustoones seepiiga varjes, kuna foon, kus valitseb rohekas-hall, pigem on tume kui hele. Ning seda veel 1908. aastal, kuna ometi juba



PAUL RAUD: Maastik karjaga. Õlietüüd, 1903. Kr. Raud'i omandus.
PAUL RAUD: Paysage au troupeau. Étude à l'huile, 1903. Propriété de M. Kr. Raud.



PAUL RAUD: Kevadmaastik. Õlietüüd, umbes 1898. Kr. Raud'i omandus.

PAUL RAUD: Paysage de printemps. Étude à l'huile, environ 1898. Propriété de M. Kr. Raud.



PAUL RAUD: Tütarlapse pea. Õliportree-etiüüd,
1895. Kr. Raud'i omandus.

PAUL RAUD: Tête de fillette. Étude de portrait,
1895. Propriété de M. Kr. Raud.



PAUL RAUD: Tütarlaps kuklasse seotud juustega.
Pastell, 1910. Kr. Raud'i omandus.

PAUL RAUD: Fillette aux cheveux noués sur la
nuque. Pastel, 1910. Propriété de M. Kr. Raud.

1904. aastal Paula Brehmi portreega ta annab hoopis heleda maalingul

Naisportree ja lapseportree jääbki alaks, millel Paul Rauale nüüdsest peale iseloomulik paleti helenemine järjekindlalt läbi viiakse ja kindlakäsitluslikuks arendatakse. Seda väidet põhjustavad mitmed teosed: peale mainitud Paula Brehmi portree proua Strahovi, sündinud v. Esseni oma, otsustades kunstniku jätagangus leiduva eelkavandi järgi (viimisteldud teose asupaik teadmata), mis kujutab istuvat daami valges, sirelioksaga käes, üsna heledalt maalitud, õrnillid varjundid läbistamas valget; mag. Eggersi laste portreegrupp, mida samuti omame vaid eelkatsete kujul—kaks tütarlast valges ja üks poisike sinises, kõik kolm koos kompositsioonikavandil pastellis, igaüks peale selle eraldi õlis (M. N. 134, 135, 136), teine tütarlastest veel kord pastellis (M. N. 133); lõpeks 1910. — 1911. aasta pastellportreed, esimesed ja ainsad Paul Raua kogu toodangus.

Just need pastellportreed on Paul Raua loomingus, võiks öelda, pöördelise tähtsusega. Neis ta näib lõplikult ja taastulematult vabanevat akadeemiast pärit pruunidest toonidest, n. n. „Düsseldorfi pruunist soustist“. Seepia, mis veel mängib Tallinna asumise algajast pärit „Vanamehe peas“ dir. J. Vestholmi omanduses (M. N. 125-a.) nii suurt ja silmapaistvat rolli, neist pastellidest peale täieliselt kaob kunstniku paletilt. Kui vaadelda neid töid ükshaaval, siis paistavad eriti silma kujutatu ilme intiimsusega „Tütarlaps kuklasse seotud juustega“ (M. N. 129) ja „pastellilisimana“ „Prl. Gutmanni portree“ (M. N. 130) vahtvalges kleidis, salongiliselt elegantne, peenelt viimisteldud kuni läikvalgusteni silmis ja ninal keset üldist helendust*). Teine prl. Gutmanni portree (M. N. 131), roheline drapeeringuga, on tähelepanudav esimesena katsena tarvitada foonis tugevat puhast värvi, siin roheline drapeeringu näol. Siiani ka kõik helefoonsed portreed piirdusid neutraliseeritud toonidega põhjas, sinikalt või rohekalt koloreeritud hahkjaga, beežikaskollakaga jne. Edaspidi aga näeme portreede tagapõhjas esinevat kas mingit üht, tihti õige tugevat värvi või siis jälle mõningaid värvilisi esemeid. Mis puutub nimetatud portreesse endasse, siis kindlasti selles on enam iseloomustust, kui tolles teises, salongiliselt siledas.

*) See töö, muide, oli ühes mõne teise P. R. maaliga esmakordselt välja pandud „Noor-Eesti“ kunstinäitusel 1910. aastal.

Oleks võõrastav, kui Paul Raua selle perioodi produktsioonis ei leiduks maastikke, kuna ta varem neid nii innukalt maalitud ja pärast seda, kui ta itaalia etüüdid, kuigi vähesed, märgivad ometi nii kauneid saavutusi küll kompositsioonis, küll toonikuses. Tõepoolest Paul Raud jääb enne kui pärast truuks oma lemmele, maastikule, mida nüüdki maalib vaid enda jaoks. Ent kui ta varem andus üksikasjule ja neid teineteisega kooskõlastas, siis nüüd, vastupidi, lähtekohaks näib olevat see või teine valitsev akord või õigemini tonaliteet, mille piirides arendatakse selle sisemisi võimalusi hellatundelisis modulatsioones. Musikaalsust hoovab nüüd Paul Raua maastiketüüdest. Kui varem pilk libises piltpinnal ühelt peenuselt teisele, siis nüüd ta otsekui süüvib sügavusse, sukeldub mingi meeleolu põhja, mida detailid ei häiri, vaid ainult õrnalt riivavad kui hällivad lained või kurrutav virvendus. Sest detaili, joonistusliku üksikasja on asendanud nüanss, maaliline varjund. Kõik on nüüd mahedam, sulavam, rahulikum, sügavakõllisem. Seda on õpetanud itaalia etüüdid.

Peaaegu vahetumana jätkuna neile tundubki üks väike „Suvimaastik karjaga“ (M. N. 105), keskplaanis rühm kaski pä-rastlõunase sooja päikese käes, künklik maa ja lehestik kuldoliivikad, varjudes mustjas-oliivid, sekka lehmade punakas-pruunid laigud, helemahe taevase soojatoonise pilvesagaraga, kõik suurelaiguline, sulav, mahlakas, — maaliline delikatess. Sama 1903. aasta sügisel tehakse paar väikest sügisetüüdi, — „Sügismaastik“ (M. N. 108), — violetikas-pruunid raagus kased ja võsa, mille keskel kõverdumas paar helendavat kasetüvi, raamivad tüki metsavahelist kulu kustunud ooker-oliivikais varjundeis, kuna heljuvasse hahkjasse uduvinesse kergib tumeoliivisena mõne noore männi latv, — samuti väga maalilised. Järgnevail aastail leiame küll varakevadisi motiive lumeriisemetega metsa all, küll kesksuve meeleolusid, üsna rohelistes läbi viidud — „Metsaniit“ (M. N. 122), — või hallile ja rohelsele häälestatud — „Udune hommik“ (M. N. 119), — küll kuldse sügise kujutusi — „Sügismets“ (M. N. 123), — nüüd juba suuremas kaustas. Mõned neist kesksuvisist udukaist maastikest meeleolult tuletavad meele hiina maastikmaale Sungperioodist, jäljendamata siiski hiina kunstnike võtteid. Küllap kunstnik on mõelnud mõndagi neist viimistella; ometi see on jäänud teadmata põhjusil teostamata.

Küpsena kunstnikuna seisab meie ees Paul Raud selle perioodi lõpul, milleks tuleb arvata 1911. aastat, mil ta siirdus Peeterburi akadeemiasse. Ta on saavutanud iseseisva meisterlikkuse, sisemise tasakaalu, ühtlase ja ühelaadse valitsemise kujutusvahendite üle, olgu teemiks inimnägu või loodus. Mida võis talle veel pakkuda Peeterburi akadeemia? Kas lootis ta sealt leida vastust tollele maalilisele probleemile, mis teda ta rahulikkuses ja tasakaalus veel näib evelil hoidvat: puhta, kõlava, tugeva värvi sidumine toonikaunisusega?

7.

Kunstilised vajadused siiski vist olid seda kõige vähem, mis põhjustasid 46-aastase Paul Raua tutvumisreisi Peeterburi akadeemiasse, — teisiti vaevalt saab nimetada seda lühiajalist intermezzot. Muidugi, ergana vaimuna ta siingi ja selgi lühikesel ajal küllap midagi omandab — ta loomingust aga sellest jälgi leida tahab raske olla. Ning tõepoolest, Paul Raud läheb esmajoones joonistusõpetaja kutsetunnistust hankima. Selle ta saabki sama aasta 6. oktoobril ning ühes sellega õiguse õpetada joonistust keskkoolis. Kuid miks ta seda läks nõudma, milleks seda vajab? Olid need mõnesugused sisemised põhjused või välised olukorrad, mis põhjustasid seda sammu, või mõlemad koos, see küsimus peab jääma sedapuhku vastamata.

Muide, olgu tähendatud, Paul Raud lahkudes omal ajal Düsseldorfis akadeemiast jättis võtmata lõputunnistuse. See saadeti talle 6 aastat hiljem, novembri alul 1900, ta enda nõudmisel, ning samuti jääb lahtiseks, miks seda siis oli vaja.

Heitkem siiski põgus pilk selle retke, kui lubatakse nii öelda, tulemusile. Mõned kaunis suured sõejoonistused klassis seatud natüürmortide järgi igasugu muusikariistust või sõjalisist atribuutidest, ulaani mütsidest, mõõkadest, trummidest ja trompetidest, — vaevalt need võisid pakkuda erilist huvi. Ei näi teda ka palju rohkem olevat innustanud ülesanded õlietüüdeks, pead ja aktid: nagu ühe ja sama paletiga näib pea kogu rida maha maalitud, mingisuguses igavas taigen-hallis. Muidugi, oskus paistab kõikjal silma ning see või teine üksikasi, mõni juukse kohevus näiteks, või õla ümarus, või vaskse kiivri metalline läik on nõtked, paitava pintsliga välja toodud. Erandi, — ja selliseid ootamatuid, üksi seisvaid erandeid on juba varemgi mitmel puhul

olnud märkida Paul Raua selle või teise perioodi toodangus, — erandi moodustab üks habemik mehepea bojaari riietuses (M. N. 141) oma erepunase, vabarna värvi koloriidiga. Ei või öelda, et see lõuend oleks just väga sümpaatlik, aga ta torkab silma, kergib välja, kui lignemiskatse tolele tugevale värvikusele, mis vahetevahel esineb Paul Raua hilisemas toodangus. Üldiselt võttes need Peeterburi akadeemias veedetud kuud aga jäävad vaid episoodiks Paul Raua arenemiskäigus.

8.

Õieti see on lõpul. Uusi momente Paul Raua viimne loomingu järk puhtmaalilisel alal enam ei too. Kõik ta toodangus üldse esinevad maalilise käsituslaadi probleemid, teemid, motiivid on arendatud või vähemasti nii või teisiti puudutatud juba varem. Mis nüüd veel tuleb, on saavutuste kinnitamine, teineteisega sidumine, ühte sulatamine küpsenud isiksuse ja kogenud meisterluse rahu-likul, selginul kaalumisel. Väliseltki stabiliseerub nüüd kunstniku elu: 1911. aastal, mil sureb balti akvarellist Carl v. Winkler, Paul Raud asub selle endisesse ateljeesse Lühikesel jalal, kus püsib elu lõpuni.

Portreede rea, mis valminud Paul Raul ta elu lõppperioodil, algatab 1912. aastal maalitud mõjukas „Parun W. v. Uexküll'i portree“ (M. N. 146). Eredale-viinverevale ühtlasele foonile on asetatud istuva mehe poolfiguur mustas riietuses, pea ja käed heledais varjundeis intiimilt iseloomustatud. Mitte ainult mudeli karakter, asend ja ilme, vaid ka naha toon, teatud lõtvus põskedes, mida ei küündi varjama ilmne, kujutatu seisusele endastmõistetav hoolitsus, on antud edasi suure veenvuse ja kindla maalilise maitsega. Omaette naudingut pakuvad juba meisterlikult kujutatud käed, muide pea kõigi Paul Raua viimse aja portreede eriliselt hinnatav tunnus. Võrreldagu nende pisut hooletu-elegantide hoolitsetud kätega näiteks P. Jürgensoni kõvu töömehe käsi — „Hra P. Jürgensoni portree“ 1915. aastast (M. N. 149) ins. K. Jürgensoni omanduses — soonelisi, deformeerunuid, või prof. P. Põllu vaimseid käsi, teine puhates lõdvana tooli toelt rippuv, teine sisemisest nõtkest pingest elavalt pulseerivana kergesti põlvel lebav, iseloomulise lühikese pöidlaga, või M. Martna — „Hra M. Martna portree“ 1930. aastast (M. N. 154) — kui äraootavaid käsi, siis märgatakse, kui intiimilt nüüd Paul Raud tabab oma mudelite

iseloomu: nägu võib kanda maski, kuid käed ei eales, neis peegeldub tükk elulugu ja selle on püüdnud kinni ja jäädvustanud Paul Raud.

Millise küpsuseni kunstnik jõudis värvi valitsemises, erkade värvide sidumises harmooniliseks tervikuks, — probleem, mis teda veel erutas, — seda tõestab 1917. aastal maalitud „Pr. Poska portree“: siin istub mustas riietuses daam punakas-roosal toolil helehalli tapeedi foonil, mida elustab sinine drapeering.

Kahjuks on kunstnikule ta küpseimal perioodil saanud võrdlemisi vähe osaks tänulikke ülesandeid: 1914. aastal puhkeb maailmasõda, portreede tellimised jäävad järsku ära, peaaegu 50 aastat vana, kogu aja vabakunstnikuna tegutsenud, Paul Raud on sunnitud siirduma õpetajaks, võtma joonistusetunnid Tallinna tütarlaste kommertskoolis ja hakkama lapsi karjatama. Olukord ei parane ka maailmasõja ega meie vabadussõja lõppemisega. Paul Raud kirjutab sellest: „Pärast sõda kutsuti mind kunstikooli (arvatud on Riigi kunsttööstuskool. H. K.) akti ja maaliklassi juhatajaks, mis minu huvidele palju lähemal.“ Kuipalju resignatsiooni ses viimses lauses! Ning Paul Raud jätkab: „Selle tagajärjel ei ole mitte endise tempoga maalida saanud.“ Tõelised huvid nihutas leivamure tahaplaanile. Kui ustavalt siiski Paul Raud on võtnud oma tööd õpetajanagi, kuigi see sisemiselt küll võis pakkuda tema maalija temperamendile vaevalt mingit rahuldust, tõestab see, et 1915. aasta kesksuvel ta veel eriti läheb end täiendama Peeterburi A. Smirnofi asutatud joonistusõpetajate kursusile.

Et võida siiski maalida, Paul Raud, eluaja tõelikkusse armunud, võtab vastu sellisedki tänamatud ja vähepakuvad tellimused kui portreede tegemine fotograafiliste ja muude pildistuste järgi. Niisugustena on valminud J. V. Jannseni, C. R. Jakobsoni ja J. Poska portreed riigikogule, K. Jungholzi portree Estonia teatritele ja kunstniku viimsena tööna üldse pr. A. Vesteli portree, mida ta enam ei jõudnud signeeridagi. Millise hoolega Paul Raud käsitas neidki ülesandeid võisin veenduda isiklikult K. Jungholzi portree maalimise aegu, milleks kunstnik valmistas hulga õlivilisandeid kujutatava asendi ja lõpliku maali värvikompositsiooni kindlaks määramiseks. Seda võib ka näha neist eeltõist, mis säilinud kunstniku jätangus pr. Vesteli ja teiste eespool nimetatud portreede maalimisest. Hoolest ja usinusest Paul Raudil pole olnud puudu, kuid kas sedalaadi ülesanded kunstnikku

võisid kütta soojaks, jääb enam kui kaheldavaks. Pigem nad valmistasid mõndagi piina, kui pidada meeles, kui anduvalt Paul Raud armastas elusat mudelit ja loodust, kui intiimilt ta neisse süvenes, kui veenvalt ta neid kujutas. Milline rõõm rõkkavaist värvest avaldub näiteks punaseseelikulises „Kassari neius“ (M. N. 151). Ent varanduseta kunstnik ei saa elada maalides ainult endale. Paul Raua õnnelik harmooniline loomus suutis taluda sedagi kadestamatut olukorda optimistliku naeratusega: ta juba loomupäralt ei võtnud väliseist põhjusist tingitud ebakohti üleliia traagiliselt.

9.

Traagilise peatüki Paul Raua loomingu ja seega küllap eluski moodustavad ta kompositsioonid. Siin põrkame ta ande piiridele, milledest kunstnik ise, kõigest püüdest hoolimata, nähtavasti pole suutnud saada üle. Kõik uuesti ja uuesti algamised on pidanud lõppema sama paljude resigneerumistega. Mitte et Paul Raul oleks puudunud ideid või pildina kerkivaid nägemusi või et ta poleks suutnud siduda hoolsatena etüüdidenä ettevalmistatud üksikosi kompositsiooniliseks tervikuks, ei, vaid mingi kahtluse vaim näib ta üle võimust võtnud, kui tal silmi ees polnud elavat loodust. Ning see kahtluse vaim ikka jälle näib sundinud alustatud töid lõpmatult muutma, teisendama, kõrvale panema, ja kuigi mõne aja möödumisel kunstnik usaldas kätt uuesti külge panna poolikule, see kahtluse vaim samaski näib ärrganud ja indu halvates takistanud lõpetamist, viimistlust. Nõnda ongi kõik Paul Raua kompositsioonid jäänud lõpetamata, lõplikult viimistlemata.

Ometi neis avaldub otsekohesemalt, vahetuimasti kunstniku peidetud siseilm, seda peab möönma ühes prof. A. Adamsoni lesega, kes Paul Raua mälestusnäitusel ta kompositsioonide keskel lausus, et „siin ruumis heljub selle inimese kogu hing.“ Mälestusnäitus tõi vaid valiku Paul Raua kompositsioonest: järgnevalt aga katsutagu pidada silmas võimalikult kõik, mis leidub ta jätangus. Kuna nende dateering esialgu peab jääma lahtiseks andmete puudusel*) ja seetõttu, et kunstnik, nagu juba märgitud, teatud teemide juure ikka jälle tuleb tagasi, siis asendagu kronoloogilist vaatlust temaatiline. Sel alusel võime Paul Raua kompositsioone liigitada nelja rühma: 1) rahvalaulude, 2) Kalevipoja, 3) piibli ja 4) vabadel teemidel.

*) Võib-olla P. R. kirjavahetus, kui see kord saab kättesaadavaks, sisaldab puuduvaid andmeid.

Kaks rahvalaulu on meelitanud Paul Rauda piltlikule kujutamisele, „Meil aia äärne tänavas“ ja „Ema viis hälli heinamaale“ (M. N. 156, 157). Kumbki neist on käsitatud kahes variandis, Koidula rahvalauluks saanud „Meil aia äärne tänavas“ arvatavasti on tehtud varem, on aga jäänud hoopis eskiislikuks paljaks ideefikseeringuks. Siin on kontrastidena kõrvutatud resigneeruv elutark vanem mees ja suuril silmil maailma vahtiv tütarlapsuke meie külatänavaga tegevuspaigana. „Ema viis hälli heinamaale“ kummaski teisendis, kumbki pea viimisteldud, näituselgi olnud ja hiljem uuesti muutma hakatud, samuti kontrasteeruvad heinateol ema ja hällis käokukkumist kuulatav poisike heledavärvilises suvimaastikus, vastupäeva vaadatuna.

Arvatavasti 1905. aasta paiku, umbes samal ajal, kui Kr. Rauast hakati kõnelema kui Kalevipoja illustraatorist, hakkab Paul Raudagi huvitama me lugulaulu ainek. Vähemasti üks „Leinaja Linda“ on dateeritud 1905. aastaga. Palju kordi leiame käsitatuna seda teemi, üks kord Linda pooliti valgelt õitsva roosipuhma varjatuna, kuid ikka vikerkaarega taevas. Mitu korda alustatuna, kord isegi võrdlemisi suurekaustalisel lõuendil, leidub ka „Kalevipoeg ema otsimas“, kõrgel merirannal seisvana ja käega silmi varjavana kaugusse vaaadates, rahutult õhetava õhtutaevaga selja taga, taamal truu koer saatjaks, — selle koera peagi on säilinud mitmes etüüdis, — kuid ikka jälle pooleli jäetud. Sama saatus on tulnud osaks suviõiele „Kalevipojale ja saarepiigale“, Kalevipoeg kogu esiplaani täitvana ujumisväsimumust puhkamas, saarepiiga taamal lõket õhutamas, teos, milleks samuti on tehtud innukaid eeltöid, muuhulgas lamavast Kalevipojast mitu aktijoonistust ja üks aktimaalgi õlis, kuid lõppeks kõik ometi jäänud teostamata, eeltööd kasutamata. Veel on säilinud akvarell-kavand „Kalevipoeg mõõka katsumas“, — paenutab tera käte vahel proovides terase nõtkust. Ka vendade kiviheitmise võistlus on kord skitseeritud, samuti vist Kalevi surm — surija või surnud mees asemel põrandal, leinav naine, peas midagi pärjataolist, maas põlvitades ta kohal kummargil, eespool põlvitav laps, — üks Paul Raua väheseist joonistusist paari kerge akvarelltooniga kergelt koloreeritud ja, erandina, 10. veebruariga 1913. a. dateeritud.

Palju paremini pole läinud ka piibliteemidega, milledest vaid üks jaheda koloriidiga „Kristus Betaanias“ (M. N. 159) saanud enam-vähem küpsema vormi: roheliseks tõmbunud puuplanguga

— motiiv Rakvere juudi kalmistult — piiratud aias istub murule kantud lihtsal puupingil Jeesus, seljaga pooliti vaatleja poole ja lausub oma õpetussõnu hardalt kuulavaile, tema ees haljal murul istuvalle mehele ja naisele, kuna taamal rohelusse uppuva maja ees katab lauda teine naine. Paljajaks värvi eskiiseks on jäänud üks Jeesuse laiba lautsile või kirstupanek palkidest raiutud aidas ja ülestõusnu ilmumine jüngritele Emmause teel — kõigile ühtlaseks iseloomustavaks jooneks tegevuse asetamine meie inimeste ja meie looduse keskele, eesti vammuseid kandvate meeste-naiste hulka ja eesti külatänavale, sellega Gebhardti eeskuju tõlkimine, kes ju teatavasti aetas uustestamentlikud lood saksa reformatsiooniage sse kostüümi ja interjööri. Visandliku pliiatsijoonistusena, paari tooniga kergelt akvarelleeritud, on säilinud üks Kristus ja Nikodeemus ja veelgi põgusamana noteeringuna ühel surmakuulutusel 1909. aastast „Laske iapsukesed mu juure tulla.“ Selle ideede ringi läheduses asub üks suurem õli ja tempera kavand Pühast Frantsiskusest keset lumitunud männimetsa linde söötvana.

Viimistelduma vormi on saanud kaks lüüriis-romantilist kompositsiooni vabadel teemidel, „Sinine lill“ (M. N. 160, 161) ja „Äravalitu“ (M. N. 158). Esimese on suggereerinud kunstnikule salapärane, varjukas hiis (motiiv Rakvere kalmistult): siin talle on kangastunud hell viis, mida manab esile üksildane viiuldaja, kelle helide mõjul puhkeb õitsema sügavsinine imelill. Teem on käsitust leidnud mitmes teisendis, mis erinevad peamiselt vaid viiuldaja ja lille kujult ja paigutuselt. „Äravalit“ võiks milgi moel arvata võrsunuks „Ema viis hälli heinamaale“ mõtteringist: nii siin kui seal esitatakse äravalitu lapsuke, üks kes kuulab-mõistab käolaulu, teine kellele ilmuvad inglid lillepärjaga sellal, kui ema uinunud, kuna taamal puie all söömas kari. „Äravalitu“ kallal kunstnik on töötanud kuni kõige viimase ajani ikka jälle muutes üksikasju ja valmistades hulga etüüde ja eelkatseid üksikosade ja kujude väljatöötuseks nii asendilt, ilmelt kui koloriidilt.

Nendele lisaneb sümboolne triptühhon, esimene eskiis õlis ja temperas, ehituselt vahest huvitavaim ja mõttesisult mahutavaim Paul Raua kompositsioonest, mille seletuseks puuduvad lähemad andmed.

Kõigist neist tõist, kuigi enamik jäänud fragmendiks, näeme, et Paul Raud oli avara vaimuga, sügavahingeline, mõtleja kunst-

nik. Ent kuna ta küll välisilmas leiab, näeb ja püüab kinni ning veenvalt kujutab loodusluulet, poeesia talle seega mitte pole võõras, ta ise ometi pole sedavõrd poet, et oleks suutnud lõplikult kujundada oma enese poeetilisi puhanguid ja mõlgutusi. Talle oli saanud osaks küll luuleline hing, kuid sellele hingele polnud antud end väljendada lõplikult ning jäanuseta, veenval, haaraval kujul. Tükk abitust ja saamatust jääb, midagi ülesaamatut püsib, kuigi käsitus on hell ja sellisena ei jäta liigutamata. Paul Raud oli enam maailmale anduv kui oma mina maailma kandev kunstnik, pigem passiivne loomus kui aktiivne, kes jaksab sundivalt vormida omi visioone.

10.

Üllatavalt vähe on Paul Raua toodangus joonistusi. Sellestki kaudselt võib järeleda, et ta oli esmajoones maalija. Ta on seda väljendanudki öeldes, et ta omi töid resp. ülesandeid ikka on näinud otsekohe maalilisina, värvilisina ja nõnda leiame ka ta ideede esimesigi noteeringuid enamasti värvilisina, maalituina esküüsena. Ja kus ta portreede jaoks teinud eeltöid, — tutvumine ta kunstilise jätaguga kinnitab, et ta seda teinud pea alati, igatahes kõigi suuremate, silmapaistvamate portreede puhul, — seal needki ikka on maalilised, ei kunagi joonistuslikud. Mõnel väiksel visandil otsitakse mudeli soodsaimat asendit ja sobivaimaid värvikombinatsioone, tehakse kindlaks lõpliku maali koloristlik ehitus, nagu näiteks Paula Brehmi puhul, kus roosa siidkleit valge äärestusega all servas tasakaalustatakse hahkjäs-beežika fooni ja sinise põrandaga kõigepealt üsna põgusal esküüsil vaid paari pintsililöögi-ga, üldse märkimata pead, milleks tehti erikatse suuremas kaustas. Ja nii töötas Paul Raud teistegi portreede maalimisel. Jah, leidub isegi pea valmeid teisendeid, mis kunstnikku millegi poolest pole rahuldanud, nii et ta need just lõpetamise eel jätnud kõrvale, et alustada uut, lõplikku.

See maaliline prevalents ei tähenda aga joonistusliku külje hooletusse jätmist; selle vastu, ses suhtes on kunstnik oma maalid alati hoolikalt läbi töötanud, nii et Paul Raua toodang ühtlasi on veenvaks näiteks, et hea maaling kuidagi ei tarvitse tingida joonistuse lohakust või ebakorrektsust ega loodusvormide deformatsiooni. Pigem võib seda nõuda ruumkompositsiooniline ehitus, n. ö. pildi arhitektuur.

Nähtavasti Paul Raud on ka ise hinnanud kõrgeimaks omi maalilisi saavutusi. Õige paljud ta maastikvisandest nimelt on tehtud paberile, mis ajajooksul muidugi rabenes ja hakkas murduma. Huvitav nüüd on tähele panna, et kunstnik ise, tahtes hiljem mõnd neist hoida hävinemast, on kleepinud mõningad lehed papile ja seks valinud just maalilisimad. Seegi asjaolu kinnitab kaudselt Paul Raua maalilise temperamendi primäärsust.

Üht huvitavat üksikasja veel tahaks siin nimetada. Paul Raud armastas vahete-vahel kasutada kulda. Piltväljalõige, kui lõuend juhtus sellest suurem, märgitakse pea alati, eriti nooremas põlves, kuldjoonega ümber kompositsiooni, nagu markeerides kuldraami. Kulda esineb mõnikord aga ka pildil enesel, eriti kompositsioonide esimesis kavandis, kus mõni koht, nähtavasti kui see tulnud liiga must ja enam ei mõju sügavusena, vaid auguna, kaetakse kullaga, ühel kavandil — „Meil aia äärne tänavas“ — aiateivad kerkivad isegi hõbedastena. See bronkstoonide, metalli tarvitamine ilmub juba üsna varakult: näiteks ühel pisikesel akvarellil õpilaspõlvest — Poisikese pea punases jakis —, dateeritud „87“, on osa fooni kaetud kuldbronksiga.

Oluline paistab, et jõuda lõpule Paul Raua töömetoodide, võtete üldise kirjeldusega, siinkohal omaette veel kord välja tõsta kunstniku arengus üht erilist, rütmiliselt korduvat nähet. Keset selle või teise perioodi töid, suurel määral samalaadseid, ilmub äkki üks või kaks, mis sootuks erinevad teisist. Niisugustena on märgitud selle kirjutuse kestes „Külatänav Eifelist“ (1892) akadeemia ajast puhtmaaliliste kvaliteetide kandjana keset rõhutatud valgusvarjule ehitatud töid, „Merirand“ (1895) esimese kodumaa perioodi algust helehõbekana kaugusvaatena plastilis-värvikate ligivaadete hulgas, „Autoportree kübaras“ (1900) ja eriti „Paula Brehmi portree“ (1904), varsti pärast Itaalia teekonda, haledafoonisena tumedamate vahel, „Prl. Gutmani portree“ rohelise drapeeringuga (1910) esimesena tugeva värvilaigu tarvitamise näitena hakkjatooniste maalide reas. Tuleb järeldada, et Paul Raud iga arenemisjärgu kestes otsekui korduvana intuiitiivsena nägemusena on teostanud mõne erakuna esineva teose järgnevale arenemisjärgule iseloomulises laadis, kus see arendatakse juba süstemaatilises, teadlikus töös. Seegi asjaolu kaudselt märgib Paul Raua maalilise ande loomupärasust nagu üldse ta kunstiande voolumist looduslikest lähteist: see on sünnipärane,

teadmatu ja sundimatu, instinktiivne, n. ö. loodusteaduslik paratamatus, mida süstemaatiliselt, loogiliselt, eriomaduste ja väärtuste intuiitivse esile kerkimise järjekorras, arendatakse teadliku töö kaudu. Ses aga omakorda tõestub Paul Raua loomuse sisemine tasakaal, ta loomupärane inimlik harmoonia, ütleksin ta sisim sünnipärane õnnelikkus. Usun, Paul Raud, kellele ei jäänud kogematuks väliste olude tingitud raskused, kes järelejätmatult heitles oma ande sünnipäraste piiride avardamise pärast, kelle hell loomus seda kõik kahtlemata tundis valusalt, oli siiski oma olemuse süvimas põhjas õnnelik inimene.

AUGUST LUDVIG VEIZENBERG.

Elu- ja kunstilooline skeem.*)

1.

A. Veizenbergi elulooline areng.

A. Veizenbergi esivanemad. Oma esivanemaist ja nimest kõneleb A. Veizenberg ise järgmist: ta hoidnud kahte dokumenti, mis ometi lõpuks läinud kaotsi. Esimene olnud vanaisa orjusest vabastamisekiri, mis alanud umbes nii: „See priiusekiri on minu kutsari Andresele tema kauaaegse truu teenistuse eest“ jne. Ja lõpuks: „Seda kinnitan mina oma nime ja pitseriga.“ See saksakeelne vabastamisekiri olnud 1796. aastast. Allakirjutajaks: Erastvere paruni Ungern-Sternbergi lesk, sündinud paruness v. Rose. Ka olnud sellel paberil Võru kohtu kinnitus. Veizenbergi nime aga pole veel esinenud sel dokumendil.

Teine dokument, — kirjutatud kolm aastat hiljem, — alanud: „Dass der freie Mensch . . . „Et vabamees August Veizenberg ja tema abikaasa Kadri mind ustavalt ja igapidi rahuldavalt on teeninud, seda tunnistan . . .“ Allkiri: pastor Major Räpinas.

Miks ja kuidas August Veizenbergi vanaisa päris Veizenbergi nime, ei ole jälgitav.

A. Kivi, „Eesti Kirjandus“ 1922, lhk. 33—42, ülevaate kirjutuses A. Veizenbergist, avaldab järgmist: „1795. aastast (Veizenbergide) perekonna piibli kaanelehele on märgitud, et August Veizenbergi vanaisa Andrus Veitsenbergile on sündinud poeg

*) Käesoleva artikli koostamisel on kasutatud: August Veizenbergi enese koostatud käsikirjalist elulugu, suusõnalisi andmeid, märkusi ajalehist, ülevaate kirjutusi „Eesti Kirjanduse“ numbreist ja isiklikke mälestusi kokkupuuteilt skulptoriga.

„Friidik“. Seega alul on kirjutatud liignime ts:ga — Veitsenberg. Hiljem on hakatud saksa kirjutusviisi mõjul kirjutama Veitzenberg. Skulptor aga kirjutab oma nime Veizenberg, samal ajal kui sugulased kirjutavad Veitzenberg.

A. Veizenbergi isa Jaan (Juhan) on sündinud 6. veebr. 1806, surnud 28. juunil 1846 — pikakasvuline, näolt tüse, — õppis kingsepaks Võrus ja ses ametis rändaski ringi mõisu mööda. Iseloomult humoori armastaja, jutleja, naljataja, sealjuures ka alkohoolik, ja viinastanud olekus äge, türanniseeriv. Alkohool on mõnikordki põhjuseks, miks Veizenbergide lastel pole leiba.

A. Veizenbergi ema Liisa Jaaska on sündinud 3. dets. 1810 ja surnud 1878. Ema vanemad elasid Väimela vallas (Põlva kihelkonnas), kus isa Jüri Jaaska on pidanud Pautsi talu.

Veizenbergi ema, samuti kui oli seda isagi, pidi osutama nooruses väljapaistvamana, sest ta leiab teenistust Väimela mõisaproua juures toatüdrukuna, mil kohal püsib abiellumiseni. Ema on kasvult väike, alandlik südameilt ja väliselt ilus.

August Veizenberg sündis 28. III. 1837 Võrumaal, Erastvere vallas Ritsiku kõrtsis. On raske leppida oletusega, et ta isa oli siin kõrtsipidajaks lühikest aega. Võimalik et Ritsiku kõrts oli vaid paigaks, kus Jaan Veizenberg tegi kingsepätööd. Siin sündis Veizenbergidel viis last: kaks poega ja kolm tütart. Üks poeg ja üks tütar surid varakult. Jäid ellu Juuli, August ja Mari. Aastal 1842 Erastvere parun von Ungern-Sternberg laseb öelda üles Veizenbergidele nimetatud koha, ja talve algusel on pere sunnitud lahkuma senisest kodust. Neil õnnestus aga leida varju majakeses, mis asus siit eemal umbes kilomeeter, või vähe enam: Naha külas Tanila talus võimaldatakse neile ulualust. Kuid pea õnnestub Veizenbergi vanemal omandada väikese majakese nimega „Jaani-Mihkli“ saun, kuhu asuski mõisasakste kingsepp.

Siin kasvasid üles Veizenbergide lapsed ja siin elatakse üle hallapäivi.

Jaani-Mihkli saunal olnud küll kaks akent, üks kaheksa väikese, teine nelja suurema ruuduga, aga neist puudunud tavaliselt mõnigi ruut. Ühel talvel olnud kahe akna peale alal vaid üks ainus ruut, teiste asemel aga kaltsudega topitud. Valgust toas oli siis niipalju, kui suutis seda anda pisike ruut. Õhtuti süüdati peerg ja see pisteti siis ahju nurga vahele. Selle valgusel tegi pereisa saapaid, pereema ketras ehk õmbles ja vanem tütar veeris

aabitsat, August aga näitas tavaliselt peeruga tuld isale või lõikas saapatikke ning meisterdas hiljem väävlitikkegi.

Kuigi vast leidus tööd, — tööd tegid välja nii isa kui ema, — ometigi puudus nii mõnigi kord majas leib ja lapsed nutsid tühjade kõhtude pärast. Kas oli isa jälle käinud kõrtsis, või mõnel muul põhjusel — elati kogu aeg puudusega pooleks ja nälg vahtis alatasa aknast sisse. Leibki oli harulduseks. Keedeti vaid jahukörti. Ja kui talv jõuti kuidagi vireleda üle, oli suvel palju kergem: võis keeta nõgesesuppi jne.

Veizenbergid, nii pereisa kui pereema, olid võrdlemisi palju liikunud inimesed. Isa oskas pealegi saksa keelt, mis oli selle aja kohta haruldus. Ema oli teeninud saksu, ja viimaste juures omandanud kombeid. See tundus ka perekonna koduses elus. Veizenbergide lapsed näiteks hüüdsid saksikult oma vanemaid papaks ja mammaks, ja isa püüab õpetada saksa keelt Augustilegi.

Kuid Veizenbergide pool korraldatakse ka asju, mida ümbriuskond ei tunne ja mida tullakse siis nende juure imetlema. Sellise esmakordse suursündmusena oli Nahaküla inimesile Jaani-Mihkli saunas jõulupuu, milleks pereema oli küpsetanud saia, mida jagati uudishimulisele külarahvale. Selliseid asju korraldati küll mõisasakste pool, külas aga olid need uudsed.

Elu-hinge sees hoidmiseks, ja kogu pere tööle teisile — selline oli elu Jaani-Mihkli saunas, aga see varane lapsepõlv oli ometigi puudusetumaid August Veizenbergi elus.

1846. a. levib tüüfus ja Veizenbergide peres ilmneb haigus. Esimesena haigestub kaheksaastane August. Tulles kolmenädalase maaslamamise järele meelemärkusele, on haige kogu pere — ja pole, kes aitaks maaslamajaid. Teised paranevad, kuid isa ei tõuse enam voodist: paari nädalalise haiguse järele surigi ta umbes neljakümne aastases vanaduses, jättes maha naise nelja lapsega! Vanim tütar umbes kümne-, noorim tütar aga alles kahe-aastane.

Siit algavad selle pesakese valupäevad. On selge, et orve ei saa jätta ema juure — surema nälga. Vanim tütar Juuli oli juba varem lahkunud kodust — teenis Pindi kõrtsis lapsehoidjana tädi juures. Kalmistult, niipea kui pereisa haud oli aetud kinni, võttis onu kaasa Augusti Väimela valda. Ja ema pöördus tagasi mehe kalmult kahe väikese tütreaga.

Siit peale algab August Veizenbergi hulkuri-elu õrvuna heatahtlikke leivavanemaid mööda. Siin pinnivad puudused ja kan-

natused poisikese sitkeks. Ja julgeme ka öelda: too varakult omatud sitkus, karastatud puudusist, osutubki hiljem selleks teguriks, jõuks, tänu millele August Veizenberg ei väsi, ei jää alla, otsides oma loomingule paika ja tunnustust.

August Veizenbergi ei peeta kaua Väimela onu Pautsi talus: seal on isegi palju lapsi. Tuli nimelt tädi Pindist, kelle juures oli ka Veizenbergi õde, et võtta poissigi enda juure. Tädimees A. Crossen pidas Pindi kõrtsi, olles ühtlasi mõisas kubjaks.

Pindi kõrts asus igavas maanurgas, tee ääres, millel sõitis harva keegi. Kodu ent meelitab tagasi lapsi ja siit algavad käigud: Pindist Erastverre kolmkümmend versta, Erastverest Väimela onu juure kaksikümmend versta. Lapsed, vaatamata sellisele suurele vahemaale, tulevad ikka ja jälle vaatama ema, kuni leiamegi neid jälle seal koos ühiselt asuvaina.

August Veizenberg saab esimest lugemisõpetust emalt. Käib mõne päeva külakoolis, kus veeriti, loeti ja lauldi, ja soovib siis astuda köstrikooli. Ema lähebki köster Treffneri juure poja kooliasjus, mille järele August Veizenberg algab üheksaastasena õpimist köstrikoolis või Kanépi kihelkonnakoolis; kool aga asus kodust sellises kauguses, et esmaspäeval tuli võtta ühes kogu nädala moon ja taluda seljas kooli.

Kaasõpilased, nähes Veizenbergi, naersid, et see väike „nigu väitse-pää“. Ja siit jäigi Veizenbergi hüüdnimeks köstrikoolis „väitse-pää“. Koolitöö arenes järgmiselt: õpilased istusid laua ääres ja veerisid kõik ühest suust valjusti, mis mõjus ligikaudu karjumisena. See oli veerimistund, millele järgnes lugemis- ja siis kirjutamistund. Peale lõunat oli arvutamine ning laulmine ja õhtul vabaõppimine. See oli — lisaks piibliseletamine — tollaegne kihelkonnakooli õppekava, kuna kool algas oktoobris ja kestis aprillini ning kooliaeg vältas kolm sellist talvet.

Loomulikult polnud sealt saadud hariduslik vara kuigi suur: lugemisoskus, arvutamises polnud ükskordükski selge, ja kirjaoskus, — mida tuli suviti kasutada külanoorile armastuskirjade kirjutamiseks.

August Veizenbergi tegutsemistahte avaldusi ja ameteid. Saunapoisina, pealegi orvuna tuli August Veizenbergil teha läbi maapoisid kõik võimalikud ametid.

Alul oli ta abiks isale kingsepatöös, siis ühte-teist nokitsejana, et aidata ema.

Üheteistkümneaastasena antakse August välja karjaseks Paali-Aadami juure, kelle talu oli vaesemaid külas.

Kui poiss ema juures kandis pastlaid ja sukki, siis tuli tal siin leppida viiskude ja nartsudega. Isegi perenaise õe vana villast seelikut tuli karjapoisel kanda vihmaseil päivil! Karjusena saab ta Erastvere mõisa tallis viis vitsahoopi: lasknud loomad mõisa keelatud maale. Sügisel kui karjapoissi enam ei vajatud, saadeti ta tagasi ema juure, seljas suve teenistus: külimatt rukist ja teine kartuleid! Sellega lõpebki August Veizenbergi karjapoisi-põlv: ta jääb ema juure 16 a. vanaduseni, käies vaid päiviti tööl väljas, eeskätt muru pühkimas, mõisaõuet puhastamas, mille eest palgaks oli söök ja kolm kopikat päevas.

Veizenberg on kasvanud visalt, olles kaua väike ja hädise ter-visega, kannatades juba noorena ajuti ränka kõhu- ja teravkujulist peavalu.

Poisikese sirgudes soovitatakse mitmelt poolt lasta teda õp-pida mõni amet. Ristiisa köster L. Treffner laseb kord kutsuda Veizenbergi ema ning teatab, et kohal on potisepp Peterson Volmarist: poiss antagu sellele õpilaseks. Peterson on nõus poisi võtma õpipoisiks: õppeaeg kuus aastat, kui poiss töötab oma riie-tega ja meistri söögil. Kuid et emal polnud võimalik muretseda pojale riideid, siis pidi õppeaeg kestma seitse aastat. Enne õpi-poisiks minekut pannakse poiss leeri. Treffner asub muretsema passi, kuid Erastvere parun keeldub seda andmast ja nii lõppeski Veizenbergi potisepaks õppimine.

Nüüd kuuldu, et rätsep Hektor vajab õpipoissi. Minnakse pakkuma, kuid rätsepa naine kardab, et Veizenbergide poiss on liialt hellitatud — ja teda ei võeta õpilaseks.

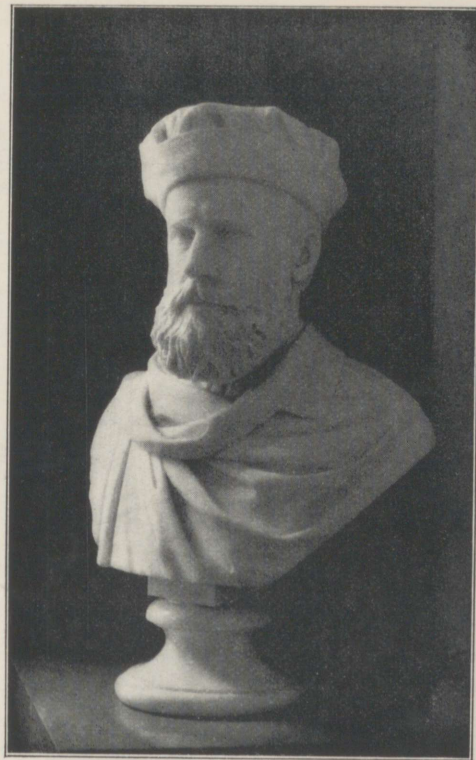
August Veizenberg läheb ise pakkuma end Jõksi mõisa tiser-lerile Jaak Kaanile õpipoisiks. Ka see ei võta teda: on liialt kleenuke. Et poiss aga peab asuma teenima — sobib lõpuks Hinno-Aadami juures sulase-kaup, kus lubati aastase teenistuse eest viis rubla. Tavaline sulase palk oli kuus rubla aastas.

Ent saabub sõnum tislər Hektorilt (rätsep Hektori vennalt), et tema on valmis võtma poisi vähemalt proovile. Sellega ollakse nõus ja Veizenberg lahku Naha-külast. See väljapääs kodusau-nast avab Veizenbergile tee eneseleidmisele. Ema annab poega saates talle kaasa vaid kolm kopikut, sooviga et jumala abiga



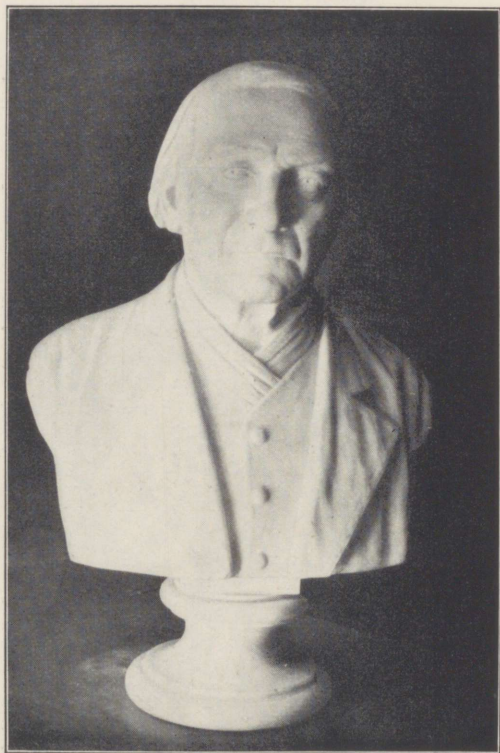
A. VEIZENBERG: Kunstniku ema portree. Marmor, 1879. Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti Kuustimuseumis.

A. VEIZENBERG: Buste de la mère de l'artiste. Marbre, 1879. Propriété de la municipalité de Tallinn. Musée d'art estonien.



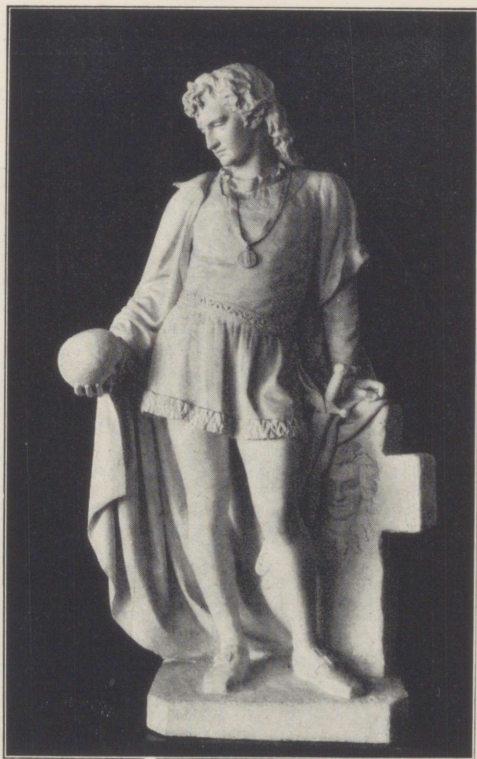
A. VEIZENBERG : Autoportrec. Marmor, 1880. Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti Kunstimuseumis

A. VEIZENBERG: Buste de l'artiste. Marbre, 1889. Propriété de la municipalité de Tallinn. Musée d'art estonien.



A. VEIZENBERG: Kunstniku onu portree. Marmor, 1891. Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti Kunstimuuseumis.

A. VEIZENBERG: Buste de l'oncle de l'artiste. Marbre, 1891. Propriété de la municipalité de Tallinn. Musée d'art estonien.



A. VEIZENBERG: Hamlet. Kips, 1873. Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti Kunstimuuseumis.

A. VEIZENBERG: Hamlet. Gypse, 1873. Propriété de la municipalité de Tallinn. Musée d'art estonien.

poeg võiks teenida mitte üksi kopikaid, vaid ka rublasid. See ongi poja jäädav lahkumine kodust: kevadel 1853. aastal.

Karste mõisas tisler Hektori juures esialgseks tööks on vaid töökoja pühkimine, vee tassimine ja meistri teenija aitamine. Esimese puutööna valmib siin õpipoisil lõpuks väike peitsitud laud tislери emandale ja siis väike punane peitsitud tanukarp, mille müüb Veizenberg 25 kopika eest. Ja viimastega hakkabki ta teenima enesele taskuraha, valmistades neid vabal ajal — pühapäeva-õhtupoolikul. Hektoril on neli last. Ja tisler Hektori tütar Anette osutub Veizenbergi esimeseks armastatuks.

Karste mõisas töötab Veizenberg kaks aastat. 1855. a. ostab tisler Hektor Jõksi veski, et suurendada oma sissetulekuid, ja kogu pere ühes abiliste-õpilastega kolib üle. Veizenberg asub nüüd oma emakodust kaheversta kauguses.

Kohalikes saksa ajalehis ilmub teade, et 1857. a. sügisel peetakse Tartus teine põllu- ja käsitöönäitus. Veizenberg haarab kinni sellel esinemise mõttest — ja asub valmistama väljapanekuks nõelatoosi, millega esinebki ja mis müüakse näitusel kahe rubla eest. Nõelatoos olnud kolm tolli lai, $\frac{1}{2}$ tolli paks, 5 tolli pikk — raamatu laadi, mitmevärvilisest puust kokku liimitud (mosaiiktöö) ja kolmest kohast avatav. Paar nädalat hiljem ajalehtki teadustab, et August Veizenbergile on määratud 5 rubla auhinnaks kunstliku nõelatoosi eest. Võime kujutada, millist õnne elas üle sel puhul Veizenberg. Rõõmustavad ka Erastvere saksad — nende alam sai auhinnatud. Hiljem parun v. Ungern-Sternberg lasebki kutsuda Veizenbergi enese juure, andes noorurile autasu rahas ja kiitusekirja. Ja selle nõelatoosi saatus ongi esimeseks tõukejõuks Veizenbergile ta edasipüüdmisel temale enesele veel teadmata suunas.

Mida tuli valmistada tislerrmeisteril tol ajal? Õige väärtuslikke tellimisigi kunstkäsitöö alal. Näiteks valmistati 1857. a. Hektori töökojas Urvaste kiriku altaripildi-raam, millel töötasid neli meest kuude kestes.

Õppeaeg Hektori juures jõuab lõpule. Lahkumist mõjutab näiliselt veel isiklik motiiv — Hektori tütar Anette ei kingi tähelepanu Veizenbergi armastusele, minnes kodust Tallinnamaale onu juure, kus abiellub hiljem.

Viis aastat õpipoisi-aga on Veizenbergil möödas. Kuues aasta loeti ka veel õpipoisi-ajaks, kuid palgavääriliseks. Veizen-

berg lahkub 1858. a. Hektori juurest, saades esimesel aastal 40 rbl. palka, mis aga läheb Hektorile tööriistade eest. Esimesiks tõi uus kohas oli suur tahvel mõisahärra poegade kooliõpetajale ja kolmeuksega raamatukapp — mõisahärrale sünnipäevaks. Palk tõuseb teisel aastal 75 rublani.

Aastal 1860 peetakse Tartus jälle näitust. Veizenberg asub valmistama õmbluskastikest, aga katsetab-konstrueerib ka kartulite ülesvõtmise masinat: viimane pidi jätma vao lahtiajamisel suurema jao kartuleid vao peale. Veizenberg esinebki näitusel kahe nimetatud väljapanekuga, saades jälle autasuks 25 rubla ja järgmisel aastal sama palju lisa palgale.

Veizenbergi teenides neljandat aastat Erastvere mõisas, tellib mõisaomanik Saksamaalt töölisi, kes pidid andma eeskujuga, kuis tõsta põllumajanduslikku kultuuri. Uustulnukate hulgas on ka mõisavalitseja Karnbach, kellelt Veizenberg õpib saksa keelt, õpetades sakslasele vastutasuks eesti keelt. Karnbach tutvus Veizenbergi leiutamishuvidega ja jutustab viimasele võõraist maist, Saksamaast, ning et kes tahab leiutada, sel peab olema ka eelteadmisi. Siis julgeb Karnbach veel kahelda, et vahest polegi Veizenbergi õige ala tiseritöö? Vahest peaks ta oma ala veel leidma? Ja soovib Veizenbergile reisu välismaale, kus on võimalik õppida ja avastada oma õige ala.

Et puudub eelharidus — ei sõanda Veizenberg mõelda tegevusele ilukirjanduse alal. Kujutavkunstist aga — puudub tal ettekujutus. Küll teeb ta katset õppida kooliõpetaja Tannebergi juures joonistamist, aga sellest ei tule midagi välja. Reisimisidee aga ei anna enam rahu. Amet öeldakse üles, kuigi mõisaomanik lubab tõsta palka. Ja saanud vanaks 25 aastat, Veizenberg lahkuibki Erastverest. Sõit suundub Tartu poole. Ja sealt edasi Viljandisse Karnbachi juure, kes oli Erastvere mõisaomaniku sealse mõisa valitsejaks.

A. Veizenberg välismaal uue elumõtte leidmisel. Juuli alul 1862. a. sõidab Veizenberg ühes Karnbachiga postihobuseil Viljandist Riiga, kus asub postirongile. See oli Veizenbergi esimene sõit raudteel. Jõuti Frankfurti Oderi ääres: Karnbach — kohtamisele pruudiga, Veizenberg aga, et näha ja õppida maailmas. Ta kavatseb õppida mehhaanikat, füüsikat jne. Paaripäevalise siinoleku järgi asub Veizenberg tööle tisermeisteri Zeitneri juure, et teenida ülalpidamist.

Zeitner oli sinne suurim tislmeister. Veizenbergile usaldatakse valmistada suured kirikuuksed, mille järele meister lubab anda kunstilisema töö. Selliseks peeti puunikerdust, puuvoolimist. Kui mõne nädala järele valmisid kirikuuksed, küsis Zeitner, et kui kauaks Veizenberg tahab jääda tema juure, ning kuulates et vaid pooleks aastaks, kinnitab meister, et sel korral ei tasu puuvoolimise õppimist alatagi. Veizenberg lahkub seepeale Frankfurdist Berliini.

Berliinis astub Veizenberg tislmeisteri Schirmeri juure, kus tehti vähem tavalist puusepatööd, peamiselt aga puulõikeid ja voolimist. Samal ajal asub Veizenberg õppima pühapäeva- ja õhtukoolides, ja käib pühapäiviti enne lõunat akadeemias joonistamas. Joonistamist oli vaja, sest Schirmeri juures tuli voolida joonistuste järele.

Ja alles siin õpib Veizenberg tundma kunsti ning selle väärtust. Siin, kuulates kunstist, ärkab temas tahe tegutseda sel alal. Kunstilise loomingu ind ei teki äkki ja Veizenberg ei usalda end otsekohe: ta tahaks vaid luua, luua käsitöolisena kunsti. Ja alles siit võime alata Veizenbergi kunstiloomingu jälgimist. Kõik eelkäiv oli vaid eelaste, tihe, sündmusterikas, saatuslikult määrav.

Visa vaim kannab Veizenbergi, sest heast tervisest ei saa kaugeltki kõneleda. Mäletavasti kannatas ta juba poisikesena piinavaid sisemisi valusid ja peavalu. Berliinis lebab ta mõnda aega isegi haiglas.

Veizenberg kunsti teel. Berliini kunstiakadeemia, sealsed monumendid ja äratused kinnitavad Veizenbergi soovi luua midagi ka kunsti alal. Ta töötab pealegi voolimise alal, mis on täiel määral juba kunstikäsitöö. Aga see pole veel puhas-kunst ja Veizenberg otsustab astuda sammu edasi: ta kavatseb loobuda Schirmeri töökojast 1863. a. suve alul, et asuda õppima akadeemiasse, kus seni käis vaid pühapäiviti alul joonistamas, hiljem aga modelleerimas, sest Veizenberg otsustas õppida kujuriks, mis on enam seotav ta senise käsitööga. Kuid enne õppimaasumist kavatseb Veizenberg omada uue oskuse: ornamentide ning lihtsate kujude vormimise, mis tuleks kasuks skulptorile ja milleks töötab Dankbergi juures. Kuid siin see töö ei edene ja Veizenberg astub Leer ja Reblingi töökotta. Ja siin tutvub Veizenberg kipstöödega, mida õpivad samal ajal 7 kunstnikku, kuna juhatus

ja õpetust annab Repling. Sii jäb Veizenberg neljaks kuuks, mille kestes küpseb lõplikult otsus: astuda akadeemiasse.

Veizenberg Berliini akadeemias. 1864. a. oktoobris esitab Veizenberg Berliini kunstideakadeemia õpilaseks astumise palve. Kooli põhimääruste järele aga võidi võtta õpilasi kuni 18 a. vanaduseni, vanemaid vaid erakorralise ande puhul. Veizenberg esitab akadeemia senatile oma joonistusi ja ta võetakse alul proovi- ning nelja nädala pärast ettevalmistusklassi. Poole aasta pärast aga on ta juba akadeemia immatrikuleeritud õpilane.

Olgu tähendatud, et keegi ei soovita Veizenbergile astuda akadeemiasse, ei sõbrad, tuttavad ega ka professorid. Ettevalmistusklassi prof. Holbein ei ole pealegi rahul Veizenbergiga. Samuti suhtub temasse prof. Tischler, kelle juures Veizenberg töötab kauemat aega.

Veizenberg aga andub täielise innuga tööle akadeemias. Harjunud töökodades töötama päevas palju, teeb ta seda ka siin — kella kuuest hommikul kuni kella seitsmeni õhtul. Käsitöölise Seltsi loenguile või tundidele ilmub ta aga juba kell 8 õhtul. Viimases õpib ta saksa keelt, õigekirja ning lugemist — kaks tundi õhtuti. Käsitöölise Seltsis on ka raamatukogu, kust Veizenberg tassib koju enesele raamatuid, mille sisu ta aga tavaliselt ei mõista. Ainult Goethe ja Schilleri luuletuskogud jätavad kogu eluajaks püsivaid jälgi.

Edasijõudmine akadeemias areneb visalt. Ja mõistetavgi: võrdlemisi aastais, eelhariduseta käsitööliline asub tegutsema kunsti alal.

Käsitöölise Seltsis esineb kaasahaaravate ettekannetega lektor Roth. Teda käib kuulamas ka Veizenberg. Kui tunnis ei jõutud arutada läbi kõiki küsimusi, mindi koos kõrtsi ja õllelaua taga jätkusid vaidlused. Veizenberg modelleerib siin ühest kuulajast kipsmedaljoni. Selle ostis enesele otsekohe iga kuulaja. Nüüd modelleerib Veizenberg lektor Rothi portree — elusuuruse medaljonina. Mõnedki selle teisendid müüb ta kaasõpilasile. Ja Rothi surma järele seati üles Käsitöölise Seltsiski see medaljon.

Akadeemias, kuigi ta ei ole veel lõpetanud anatoomia- ning joonistusklassi, lastakse Veizenberg prof. Däge juure joonistama antiik-kujusid.

Esimese semestri möödudes esitab ta õppemaksust vabastamis- palve ja haridusministrilt saabubki jaatav vastus. Juba ainuüksi

see kinnitab, et Veizenbergi võimed hakkasid avalduma ja et need usaldamist leidsid.

Kevadel akadeemia töö lõppedes astub Veizenberg tagasi Leeri juure kipsornamentide alal tööle, töötades kuni 14 tundi päevas. Ja teenib nii kahe kuuga 80 taalrit.

Oma ainelises viletsuses esitab Veizenberg kohalikule vene saadikule palvekirja, et see toetaks teda kui vene amat õpinguis akadeemias. Palvekirjaga koos annab Veizenberg vene saadikule väikese selleks modelleeritud kujukese: põlvili poisike hoiab pea kohal kirja: „Herr, du bist reich an Gnaden, erbarme dich meiner.“

Vene saatkonnas aga teatati, et saadikul pole võimalik anda abiraha kunstiõpilasile. Seda tegevat Peeterburi akadeemia, või siis suurvürstinna Maria Nikolajevna, kunstideakadeemia president. Vene saadik parun Önbreck määrab siiski Veizenbergile 15 taalrit. Nüüd saadab kunstiõpilane oma palvekirja suurvürstinna Maria Nikolajevnale, kuid saab vastuseks, et Peeterburi akadeemia ei saa anda abirahasid välismaade akadeemiate õpilasile. See vastus annab Veizenbergile tõuke asuda ümber korraldama oma elu. Et aineeline puudus aina teravneb, siis kavatseb Veizenberg asuda kohe Peeterburi, et nähtavasti jätkata õppimist sealses akadeemias, lootes seal suuremale toetusele. Ka koduigatsus on paisunud taltsutamatuks.

Teise kursuse lõpul teatabki Veizenberg, et väljub Berliini akadeemiast ja reisib Peeterburi.

Veizenberg kodumaal. Veizenberg jõuab Stettiinist Riiga kolmepäevase meresõidu järele. Asub siis võõrastemajja, enesel aga pole pennigi taskus. Ühest sissesõidu-hoovist leiab ta Tartu poolt talumehi ja üks neist on valmis tooma Veizenbergi 8 rubla eest Tartu, ja et sõitjal puudus raha võõrastemaja arve tasumiseks, laenas sellele ka veel 2 rubla. Sõit talumehe vankril Riist Tartu kestis jällegi kolm päeva, ja sealt jõuab kunstiõpilane Erastverre.

Ka kodus ei kiida keegi heaks Veizenbergi soovi õppida skulptoriks. Mõisaomanikud, nähes Berliini akadeemia immatrikulatsiooni-lehte, lepivad sellega ja võtavad Veizenbergi kaasa Kooraste mõisa, kus asus skulptor Marie von Ungern-Sternberg. Siin tehakse Veizenbergile ülesandeks näidata oma võimeid, ja nädala kestes valmistas ta noorparunist portree-medaljoni.

Sama aasta sügisel tahab Veizenberg astuda Peeterburi akadeemiasse. Parun v. Ungern-Sternberg annab Veizenbergile kaasa soovitusse prof. A. v. Bockile, F. R. Kreutzvald Joh. Kölerile ja kolmas soovitus on veel dr. Karellile. 1866. a. septembris asubki Veizenberg teele Peeterburi.

Veizenberg Peeterburi akadeemias. Peeterburi jõudes on Veizenbergi esimene käik skulptuur-professor A. v. Bocki ja J. Köleri poole. Mõlemad olid äsja saabunud Itaaliast ning elasid ühes majas. Veizenberg esitab oma kodumaised soovitused ja ta võetakse vastu lahkelt. Ent talle ei soovitata kunstnikukutset — selle elu kibeduse pärast. Ka tunnistasid nad avameelselt, et Veizenbergil abirahasid ja stipendiume siin loota ei tarvitse. Ka ei õnnestu Veizenbergil, kuigi ta oli juba Berliini akadeemia õpilane, pääseda Peeterburi akadeemiasse, ja A. v. Bocki sobitusel ta võetakse vastu vaid vabakuulajaks. Bock võimaldab Veizenbergile töötada akadeemias oma osakonnas ja viimasele esitab Veizenberg oma esimesi skitse. Kuid need osutusid liialt omapäraseiks ja naeruväärseiks. Alles piibliaineline väike „Samueli“ kuju, jumal Samueli magamiselt kutsumas, leiab v. Bocki ja Köleri rahuldava hinnangu. Järgmise tööna modelleerib Veizenberg akadeemias elava modelli järgi poisikese. Nüüd soovib v. Bock Veizenbergile enam kopeerida antiikkujusid, et viluda töös, ja viimane modelleeribki mõned antiik-rindkujud, reljeefid ning ühe täisfiguuri. Kopeerimisega ollakse rahul, kuid professorid (Bock ja Köler) peavad komponeerimist puudulikuks, kuid Veizenbergi palvel siiski prof. Bock esitab akadeemiale oma õpilase kopeeringu, et hankida õppemaksust vabastamist, mis ka sünnib teisel semestril. Õpilaste tööde näitusel esineb Veizenberg oma „Samueliga“, mis ei äratanud aga hindajate tähelepanu, kuigi publik ostis selle paljudusi.

Professorid v. Bock ja Köler kaotavad usu Veizenbergi andesse, väljendades seda avalikult. Veizenberg käib nõu küsimas dr. Karellilt, kes oli aga eelmistega ühel arvamisel. Ka aineolukord muutub raskeks. Kas on ta eksinud, asudes teele kõrguste poole? on ta nüüd mahajäetuna sunnitud küsima eneselt.

Ent sel ahastaval ja Veizenbergi elu raskeimal silmapilgul saabub üllatusena 1865. a. lõpul teade, et temale on määratud v. Villebois stipendium, 200 rubla aastas. Selle oli soetanud Veizenbergile kodumaalt Erastvere mõisnik v. Ungern-Sternberg

ja see kergendab märksa Veizenbergi ainelist, mitte aga kunstilist olukorda akadeemias. On karta vastupidistki, sest saabus stipendium professorite hinnangu järele andetule õpilasele! Veizenberg asub elama „Palme“ seltsi (saksa-eesti käsitöölise segaselts, asutatud 1863. a.), kuhu jääb 1870. aastani, ja seal valmib ka ta esimene marmortöö. Kaasõpilaselt Volterilt oli tellitud Shakespeare'i väike rindkuju marmoris. See ise ei tunne marmortööd ja teeb sama ettepaneku Veizenbergile. Ka Veizenberg polnud seni teinud marmortööd, ent ometigi võtab ta vastu ettepaneku. Kipsmudel käes läheb Veizenberg v. Bocki juure, et see annaks juhatast, kuis kanda kips üle marmorisse. Bock ja Köler seda kuuldes pahvatasid naerma. Siis seletab v. Bock, et säärast tööd tuleb kaua vaadelda ja õppida. Sellest hoolimata asub Veizenberg tööle — ja kolme nädala kestes ongi valmis büst. Nüüd imestavad v. Bock ja Köler, kui Veizenberg näitab neile valmistööd. Bock arvab isegi, et Veizenbergist saaks ehk marmortöö-meister. Veidi hiljem palub Veizenberg professorilt luba võida asuda modelleerima hiljuti Nizzas surnud troonipärija Nikolai Aleksandrovitši rindkuju päevapiltide järele. Von Bock keelab selle, leides töö olevat liialt raske Veizenbergile. Ent viimane ei loobu sellest ka siis kui töö vormimise juures käib Köler ja otse noomib ning mõnitab Veizenbergi katseid-püüdeid, mis toovad ainult kulu. Ka muide avaldub Köleri ja Veizenbergi vahel kui mitte vaenulik, siis terav vahekord. Modelleeritav töö jääb pooleli, aga Veizenberg algab uut — „Parise“ kuju modelleerimist, kasutades elavat modeli. Et aga modelli palkamine ületas Veizenbergi ainelised võimalused, siis käisid ta sõbrad kordamööda poseerimas. Töö valmib, ent professor pole sellega rahul. Saabub sügisene näitus akadeemias, Veizenberg esitab sinna troonipärija kaks rindkuju ja üks neist omandati akadeemia abipresidenti vürst Gagarini kaudu akadeemiale. Peale näitust valab Veizenberg suuvürsti büsti uue teisendi ning laseb esitada keiser Aleksander II-le. Kui prof. v. Bock siis esitas keisrile ka ühe monumendikavandi, leidis ta Talve palees eest — Veizenbergi teose. See on vihastanud lõplikult professori, pealegi kui Veizenbergi oma osteti keisri poolt, professori oma aga saadeti tagasi — ümbertegemiseks. Ka laskis keiser Veizenbergi raiuda sama büsti marmorisse.

Loetelduil ja muil põhjusil, mida osalt põhjustas ka Veizenberg ise oma ebatahtlilise ülalpidamisega, hävines nüüd lõplikult

Veizenbergi vahakord prof. v. Bocki ja Kõleriga. Veizenbergil oli töötamiseks kasutada ruum akadeemias, kuid parajasti kui tal on käsil suurvürsti rindkuju marmorisse raiumine, antakse talle käsk lahkuda akadeemiast. Veizenberg palub veel oodata, et lõpetada poolelijäänud töö. Seda aga ei tehta, vaid ähvardatakse politseigagi. Prof. v. Bock ei luba ka enam töötada oma ateljees. Skulptuur-klassis, kus Veizenberg veel töötas kogu päeva, anti teenijale käsk sulgeda see kell 12. Naturklassi inspektor teatab Veizenbergile, et ta peab lahkuma akadeemiast, sest õppemaks olevat tasumata, kuigi Veizenberg oli vabastatud sellest. Veizenberg aga tasub kooliraha ja jääb edasi akadeemiasse. Ta kuju — „Paris“ kästakse viia ära skulptuur-klassist, tähelepanemata Veizenbergi vabandust, et tal pole kohta, kuhu seda asetada. Akadeemia näituselt lükatakse tagasi Veizenbergi töid.

Nüüd esineb Veizenberg sooviga saada kuju — „Parise“ eest vabakunstniku diplom. Sellest keeldutakse, ja seega on akadeemia ukсед temale suletud. Ta modelleerib nüüd Aleksander II-se ja selle abikaasa büstid ning laseb esitada need otseselt keisrile. Kuid paarikuise ootamise järele saab ta need millegita tagasi — oletatavasti akadeemia poolt antud eitava informatsiooni tõttu. Nüüd on Veizenbergil tee Peeterburis lõigatud. Edasi ta ei pääse, kohal püsida pole ka võimalik. „Palme“ seltsi pööningukambris valmistab Veizenberg oma viimse kompositsiooni Peeterburis: „Palvetaja“. Selle paneb ta välja akadeemianäitusel 1868. a. Kuju kannab teksti: „Isa taevas! Sinul on andeid igaühele õnneks ning õnnistuseks, siis saada oma valguskiiri ka sinna, kus pimedus ähvardab võtta aset.“

1869. a. sedapuhku Veizenbergi viimne Peeterburis viibimise aasta möödub selliseis meeleoludes. Ka teoste müütamine ebaõnnestub peale väikeste erandite. Vladimiri klubis on pandud välja ta kolm kuju: „Palvetaja“ ning keisripaari büstid. Viimased ostab klubi. Alalisel kunstinäitusel joonistuskoolis Nevski prospektil on pandud välja ka Veizenbergi teoseid. Siin tutvub kunstnik kindral Polovtsoviga, kes laseb modelleerida oma tütre rindkuju. Modelleerinud vanema, 12 a. tütre büsti, usaldati nooremagi tütre rindkuju valmistamine Veizenbergile. Mõlemad büstid raiuti ka marmorisse. Need olid sedapuhku Veizenbergi viimased tööd Peeterburis. Ta on sunnitud lahkuma vene pealinnast. Osa oma töist, nende seas ka „Parise“, müüb ta Kumbergi kunstiasjade

kauplusele, mõned loositi välja „Palme“ seltsis ja osa töist ta asetask „Palme“ pööningule, kust need on läinud kaotsi. 1870. a. suvel alul lahkub Veizenberg Peeterburist, veetnud seal kunstiõpinguis ligi viis raskeimat aastat, ja sõidab kodumaale.

Veizenberg kodumaal. Kodumaal peatub kunstnik mõne kuu. Südamel aga kavatsus: sõit õppima Saksamaale, kus töötamistingimused olid ometigi kergemad. Parajasti kestub Saksa-Prantsuse sõda. Osalt seetõttu peatub Veizenberg Kanapääl. Erastveres valmistab ta väiksemaid töid: rindkujud mõisniku tütardest, mille tasust ta kogus reisiraha.

Veizenberg Berliinis, Nürnbergis ja Münchenis. 1870. a.*) septembris jõuab Veizenberg teist korda Berliini. Ta eksis, lootes leidvat ees endisi töötamistingimusi. Sõja aeg, rahvas elab kitsikuses ja skulptuurtöökodadel polnud tööd. Teenistust otsides kohtab Veizenberg endist kaasvõitlejat, Zur-Stassenit, kes on juba Nürnbergi kunstikooli professoriks. See kiidab töötamisvõimalusi Nürnbergis, kus olevat kõigiti eeskujulik kunstikool — skulptuur osakondadega ja kutsub Veizenbergi sinna. Nürnbergis aga osutub kõik kõneldu professori vaba fantaasia viljaks ja Veizenberg lahkub sealt, et otsida Münchenis elamisvõimalusi.

1870. a. novembri keskel jõuab ta Müncheni, kus astub skulptor Hirti juure tööliseks, täiendades end samal ajal akadeemias, mille õpilaseks astub hiljem. Siin püsib Veizenberg küll lühemat aega, kuid Müncheni akadeemia mõju on võrdlemisi määrav. Seal oli rektoriks maalikunstnik Kaulbach, kes kuulub oma maalimisviisilt kui ka hingelaadilt uus-klassikasse. Veizenberg astub skulptuurklassi, mida juhivad prof. Wiedemann (skulptor Schwanthaleri õpilane). Ka see kuulub kunstnikuna usklassikalisse voolu. Üldse valitseb tol ajal Müncheni akadeemias peamiselt klassikavaim. Ja nähtavasti siin küpsebki Veizenbergi klassikalise ideaali kultus. Prof. Pilotti on vaid, kes töötab juba realistlikus stiilis. Skulptuuri õpivad samal ajal Kalmsteiner, Rummel, Arnold ja v. Villebois, tolle v. Villebois poeg, kelle isa stipendiumi kasutas Veizenberg Peeterburis. Kunstielu Münchenis oli noil ajal elav. Kohalik kunstiselts korraldas pidevalt kunstinäitusi. Igal laupäeval oli kunstnikel võimalik välja panna selle seltsi ruumes uusi töid. Pühapäeviti rahvast otse voolas siia. Igal nädalal ilmus ajalehis

*) Peeterburi akadeemiast väljumise ja Berliini asumise toodud daatumid vajavad veel kontrollimist. J. P.

kunstinäituste arvustusi. Esinedes siinse akadeemia kunstinäitusel saab Veizenberg suure hõbeauraha, kuna samal ajal, näiteks, tema kaasõpilane Peeterburi akadeemiast Spring polnud omandanud ühtki — olgugi et viimane oli saanud vene akadeemias viis auraha. Selliselt erinev oli erimaade akadeemiate hinnang!

Kunstiselts ise ostab nooremailt kunstnikelt töid, loosides välja neid aasta lõpul. Ostetakse ka Veizenbergi üks marmor rindkuju 400 kuldna eest ning v. Villebois hoolitses, et Veizenberg sai ka Münchenis Villebois-stipendiumi. Ühtlasi teenib Veizenberg ajutiselt Hirti juures edasi.

Siin valmivad Veizenbergi järgmised suuremad tööd: „Neiu kaebus“ ja „Noormees oja ääres“ (Schilleri luuletuste järele). Viimased ja „Hamlet“ on kunstniku tähtsamaid teoseid Münchenis. Need teosed raius Veizenberg hiljem Roomas marmorisse.

Müncheni-ajajärk (1870-1873) on Veizenbergi elus jälle päikesepaisteline, tunduvalt kenam ja jõulisem kui esimene Peeterburi-ajajärk. Ta sammub õpilaskonnas edulisemate seas tänu oma usinusele ja tol ajal ületab temas kunstnik käsitöölise.

A. Veizenberg Viinis. 1873. a. korraldatakse maailmanäitus Viinis. Ka kunst on seal esindatud. Veizenberg kavatses sellest võtta osa ilmtingimatult. Sellise Veizenbergi elus esikordse maailmanäitusel esinemise järele lootis ta leida kergemini tööd. Esineda kavatses Veizenberg ühes Baieri kunstnikega ja teataski Viini kunstinäituse-komiteele sinna väljapanekuks saadetakse teoste nimekirja: „Hamlet“, „Neiu kaebus“, „Noormees oja ääres“ — kõik kolm elusuurused figuurid kipsis. Ja neile lisaks kaks marmorbüsti. Üks neist oli valmis, teine töös. Transporteerimiskulud pidi tasuma Viini näitus-komitee.

Kui kõik ettevalmistused olid tehtud, saabus teade Viinist, et Veizenbergi töid ei tule võtta vastu koos münchenlastega. Komitee olevat saanud teada, et Veizenberg esineb nende teostega ka oma kodumaa kunstnike — venelastega. Selgituskatsed ei õnnestu. Kunstinäituse komitee lubab Münchenist võtta kaasa lõpuks vaid Veizenbergi ühe kuju, aga kunstnik asetab rongile oma kulul kõik eelnimetatud tööd ja sõidab ise ette, et leida õnne Viinis. 1873. a. aprilli alul saabub Veizenberg Viini ja asub otsima tööd, kuid asjatult. Raske on leida tubagi, mille üürid pealegi kallid, sest näituse puhul on elanike juurevool suur. Lõpuks leiab ta toakese kõrvalises Wildeneri linnaosas. Samuti suure vaevaga

õnnestub Veizenbergil leida vastuvõtt kunstinäitusel oma kahele tööle. Suurim kolmest: „Hamlet“ aga jääb välja. Viimaks õnnestub kunstnikul panna välja ka väiksemad tööd Viini kunstiseltsi näitusel. Kuid oma eesmärki ei saavuta Veizenberg siingi: ta tööd ei leia tähelepanu.

Elu Viinis muutub peagi väljakannatamatuks, kuna teenistust ei leidu. Pole millest tasuda üüri. Lõpuks pole isegi süüa. Kõik laenu tegemise katsed ebaõnnestuvad. Kuid suurimas hädas saabub üllatus — kiri kodumaalt, õelt Marielt, ja kirjas 20 rublal Veizenbergi ema oli näinud unes, et poeg on suures puuduses. Õde siis saatis mis suutis. . .

Ja ka nüüd õnnestub leida tahumise tööd Mitterleicheri töökojas. Viimaste töödena siin on kaks kaheksa jalga kõrged Herkulesi kuju vapile, mis asetati Schotteni kloostri viienda korra nurgale. Viin ei sidunud Veizenbergi, ei võimaldanud talle korralikku äraelamist, ei teostunud ka need unistused, mis kunstnik hellitas siia sõites. Veizenberg lahkub Viinist, suundudes Rooma, kunstnike unistustemaale.

Veizenberg Roomas. 1873. a. septembri lõpus jõuab Veizenberg Rooma.

Veizenberg oli seni, saabudes paljuisse kuulsaisse linnadesse, põledes sisemiselt, uskunud leidvat ees kõike head. Kuid see oli toonud kaasa palju pettumusi. Nüüd on ta juba elust karastatud ja hoiatud liigsete illusioonide eest. Rooma saabub ta vaid tööotsijana, katsetajana uuel kohal, kavatsedes jääda siia vaid lühikesteks ajaks. Kuid saatus tahtis teisiti. Veizenbergi esimeseks mureks Roomas on leida teenistust, sest taskus on päralt joudes veel vaid 20 liiri. Veizenberg otsib üles Berliini tuttavaid, kes juhatavad ta Karl Caueri juure, ja see lubabki hiljem muretseda tööd. Müncheni akadeemiasse jäi Veizenbergil kast raamatute, joonistuste, kipsist töökestega jne. Nüüd läkitab ta Müncheni kaasõpilasile kirja, et need vaataksid, mida nad kastis olevaist asjadest endale võtta võiksid tasu eest, ja et nad raha saadaksid temale Rooma. Varsti saabki Veizenberg Münchenist 20 franki. Ka Cauer laseb teatada, et ootab teda enese juure tööle. Veizenberg teenib seal kaheksa ($2\frac{1}{2}$ rub.) liiri päevas. Siin otsib Veizenbergi üles Erastvere mõisniku vend parun v. Ungern-Sternberg, kes sõitnud perega Rooma ja kes tundis huvi kunstniku vastu. Veizenberg jutustab sellele oma kavatsusi: tahaks avada oma töökoja, kuid puudub raha. Parun Ungern-

Sternberg lubab ses asjas kõneleda vene Rooma saadiku, parun Uexkulliga. Mõne päeva pärast kutsutaksegi Veizenberg vene saatkonda, kus esimene sekretär parun Benckendorf teatas, et saatkonnal ei ole võimalik määrata stipendiume, aga siiski võivat nad kunstnikele anda abi, kuid laenu näol, laenu aga ei sunnita maksma tagasi, kui kunstnik seda tasuda ei suuda. Veizenberg palub siis 500 rubla, et alata omal käel kujuraiumist Roomas. Saab 1000 liiri (üle 300 rubla) ja lahkub Caueri juurest, et iseseisvalt alata tööd.

Kõrvalisemal Porta pinciana tänaval üürib Veizenberg töökojaruumid. Kui palju aastaid ta võis küll unistada sellest! Roomas täitus see ometigi.

Esimene töö, mille Veizenberg modelleerib oma ateljees, on „Ophelia“, meeter kõrge. Siis kahe poisikese rindkuju, „Õnnelik“, „Õnnetu“, „Romana“ — rindkuju. Need raiub Veizenberg müügi lootuses ka marmorisse, kuid ostjaid ei leidu. Mõne kuuga on vene saadikult saadud raha otsas ja puudus seisab jälle ateljee uksele ning Veizenberg mõistatab uuesti oma tavalisi küsimusi: mida alata nüüd, kuidas end elatada? Viinist jõuavad järele Veizenbergi Münchenis modelleeritud kipskujud: „Hamlet“, „Noormees oja ääres“, „Neiu kaebus“. Mõisavalitseja Hammer saadab kodumaalt Veizenbergile 200 rubla ja mõne töökesegi müük õnnestub. Ent juba on tekkinud võlgu. Skulptor Mattini, kellelt Veizenberg üüris ateljee, olles asjatult oodanud viimaselt kauemat aega juba üüri, käsutab ühel päeval: „Via, vial!“ (välja, välja!). Veizenberg loosib nüüd hädaga oma töid ja tasub saadud rahaga paari kuu üüri.

Veizenbergi ei tunta ju Roomas, ta on skulptorina, marmoriraiujana algaja, nii ei võinudki tal hästi minna. Siiski täidab ta siin mõningaid tellimisi, nii Spangenbergile mälestuskivi ühes näo-pilt-medaljongiga (1874. a.). Viimane oli saksa kunstnik, kes suri südamerabandusse Vesuvi mäel. See mälestis oletatavasti on „Posco dre Case“ surnuaial. Tartust pärit proua v. Reichenberg ehk krahvinna Mellini tellib reljeefina „Halastaja samariitlase“. Proua v. Richter tellib „Hamleti“ — väikeses formaadis. Neljandaks tellimiseks oli Tallinnast: parun v. Maydelli ja selle abikaasa rindkujud marmoris (1000 liiri kumbki büst). Täites väiksemaid tellimisi, möödus kolm aastat Roomas. Valmis on marmoris aga juba rida teoseid: „Ophelia“, „Peeter I“, kaks poisikese rindkuju, „Õnnelik“, — „Õnnetu“ ja nendega soovib Veizenberg sõita Peeter-

huri, et võib-olla leida nüüd oma kodumaal tunnustust ja toetust. Ta saadabki teosed teele ja sõidab ise üle Saksamaa Tallinna.

Veizenbergi reis Peeterburi. Tallinnas annab Veizenberg üle parun Maydelli tellimised. Pakkides lahti viimase juures töid, juhtub sinna Nicolai Koch, kes muutub otsekohe Veizenbergi vaimustatud austajaks ning tellib oma perekonna Kosel asuvasse matmiskabelisse marmorkujusid ja soovib ühtlasi Veizenbergi konsul Schwabele Peeterburis.

Jõudes Peeterburi 1876. a. paneb Veizenberg oma teosed välja Kunstiedendamise Seltsi ruumes peetaval näitusel ja otsib üles konsul Schwabe. See omalt poolt juhatab kunstniku v. Lingeni juure, kes on suur kunstisõber. Viimane ostab näituselt „Ophelia“ ja kaks väikest rindkuju (550 rubla eest) ja tellib 600 rbl. eest marmoris „Noormees oja ääres“ kolmveerand elusuuruses. Need müügid osutusid esmakordselt suurina ja õnnestavaina ja kohe kavatseb Veizenberg pöörduda tagasi Rooma, et jätkata töötamist, sest tal oli ju raha!

Rooma aga Veizenberg otsekohe ei rutta — õde Marie abiellub J. Jungbergiga, ja vend jääb õe pulmadeni, 1876.a. novembrini kodumaale, et siis sõita otse Rooma.

Veizenberg teist puhku Roomas. Veizenberg algab Roomas uuesti tööd Porta pinciana ateljees, asudes v. Lingeni tellimise täitmisele. Kunstnik pöördub ka konsul Andreas Kochi poole, kelle poeg Tallinnas oli annud Veizenbergile soovituskirja oma isa nimele, ja konsul tellibki oma matmispaiigale neli marmorkuju kolmveerand elusuuruses (5000 rbl. eest). Figuurid pidid kujutama: ema ja lapse-armastust, surematust ja usku ning lootust. Kevadeks (1877) valmivad v. Lingeni ja konsul Kochi tellimised ja samal ajal raiub ta marmorisse ka „Hamleti“.

Pariisi kunstinäitus 1878. a. suvel. Pariisis korraldati 1878. a. ülemaailmne kunstinäitus. Veizenberg teatab juba varakult, et esineb sellel ühes vene kunstnikega, soovides välja panna „Hamleti“ (marmor). Peeterburist teatatakse Veizenbergile, et ta saatku teos enne Peeterburi akadeemiasse, ja alles pikkade sekelduste järele õnnestub teose saatmine otsekohe Pariisi.

Lõpetanud Tallinna tellimised, saadab Veizenberg need teele laevaga, ise sõidab Pariisi, et elada kaasa oma parima teose saatusele: mäletavasti polnud „Hamletile“ suhtumine olnud kusagil kuigi hea.

Pariisis maailmanäitusel ei jää aga Veizenbergi „Hamlet“ enam tähelepanematuks, vaid leiab laituste kõrval ka kiitust. Vähe-malt kirjutatakse sellest mitmete maade ajalehis ja San-Galli omandas teose 15.000 frangi eest.

Veizenbergi tööde näitus Tallinnas. Veizenbergi Roomast saadetud tööd olid jõudnud juba enne kunstniku pärale jõudmist Tallinna. Kochi tellitud tööd olid asetatud selle matmiskabelisse Kosel, kuid Tallinna oli saabunud veel Veizenbergi väiksemaidki töid; nende seas „Halastaja samariitlane“ — pr. Mellini tellimine Tartust; „Ophelia“, „Romana“, kaks poisikese pead ja koopia keiser Augustuse büstist. Neist teoseist korraldab Veizenberg 1878.a. Provintsiaalmuuseumis kunstinäituse, millele suhtub Tallinna arvustus õige teravalt.

Veizenberg sõidab siit Tartu, kus modelleerib oma ema rindkuju, ja siirdub sealt Peeterburi, otsides uusi tellimisi.

Tallinnas tellis parun Girard oma surnud vanemate ja enese ning abikaasa rindkujud marmoris, 400 rubla iga ühe eest. Kunstnikul õnnestus müüa ka mõni tööke Provintsiaalmuuseumi kunstinäituselt. Kõike ületava suure õnna aga mõjus „Hamleti“ müük kõrge tasu eest, mis juba võimaldas edasitöötamist Roomas. Käik Peeterburi halvendab vaid vahekordi J. Köleri ja v. Bockiga.

Veizenberg kolmat puhku Roomas. Kunstnik ruttab tagasi Rooma, kuhu saadab teda Pariisi-sõidul tundmaõpitud hra Bataille, kes rahaliselt toetas Veizenbergi ja kelle büsti kunstnik modelleerib. Saades võrdlemisi suured summad raha, tellib Veizenberg hulga marmorit 2.200 liiri eest ning tasub „Hamleti“ marmori võla. Ta palkab enesele abilised: on ju kunstnikul 10.000 liiri pangaski hoiul!

Samal ajal aga modelleerib ta ka „Ophelia“ suurel kujul (varem oli see väikeses formaadis). Töö juures aga haigestus pahema käe keskmine sõrm ning käsi seoti kaela tervelt neljaks nädalaks, ja nii tuli modelleerida „Ophelia“ ühe käega, mis avaldubki teatud puisusena nimetatud teoses. Abilised punkteerisid ka need teosed marmorisse. Järgnevad uued tööd: „Tasandus“ ja „Edevus“ — jälle elusuuruselt marmoris. Selle järel asub Veizenberg modelleerima aineid eesti mütoloogiast: „Linda“, „Kalevipoeg“, „Vanemuine“, „Koit“ ja „Ämarik“, siis „Kristus“, „Barrabas“, „Eva“, „Russia“ „Russalka“, „Romeo ja Julia“, „Lady Macbeth“ jne. Tööriikas, hoogne ja õnnelikuim hetk Veizenbergi elus! Ja miks

mittel — Tunnustus Pariisi maailma-kunstinäitusel, rikkalikud tellimised, pangas raha, hulk töölisi-abilisi, töö edu. Ja juba tollal unistab Veizenberg oma tööde isiklikust, akendeta, lae-valgusega muuseumist!

Ühtlasi tunneb kunstnik, et ta seisab oma elu ning loomingu tipul. Ta ise on jõudnud juba aastais üle neljakümne. Pool elu ühes noorusega on selja taga ja nüüd algab vaikne, märkamatu tagasimineke . . .

Valmivate tööde arv kasvab, aga ostjaid neile ei saabu, ehk olgu siis, et tuli üksikuil korral valmistada tellimisele vaid rindkujusid.

Veizenberg katsub õnne välisnäitusil. Ühe marmorkuju saadab ta Peeterburi, ühe kuju Londoni ja ühe Austraalia Melbourne'i kunstinäitusele. Saabuvad ka tellimised: vähendatud „Hamletile“ ning Tallinna Provintsiaalmuseum tellib „Linda“ (1880. a.).

Veizenberg Londonis. Varem sõitis Veizenberg ringi, otsides tellimisi. Nüüd mil tal oli juba võimalik muretseda materjaali, valmistas, raius ta marmorisse Roomas uusi töid ja sõitis siis neid müütama, korraldades kunstinäitusi.

1880. a. asub Veizenberg teele kodumaale, täitnud Provintsiaalmuseumi tellimise, reisis Londoni kaudu, kaasas hulk teoseid. Londonis ühel kunstinäitusel oli pandud välja parajasti ta teos „Neiu kaebus“. Müüa siin midagi aga ei õnnestu ja „Neiu kaebus“ saadetakse sügisel tagasi Rooma.

Veizenberg Tallinnas ja Peeterburis. Kunstnik saabub Tallinna „Linda“ kuju ülesseadmiseks Provintsiaalmuseumis. Kuna töö oli suurem kui tellitud, maksab muuseumi juhatus ka enam kui lepitud kokku (350 rubla asemel 500 rbl ja hiljem veel 200 rbl.). Tallinnast sõidab Veizenberg Narva, kus surnuaial on üks tema teos — vennapoja haul. Narvast jätkub sõit Peeterburi, kus esimene käik on v. Lingeni juure, kellele Veizenberg müüb oma vähendatud „Hamleti“ 500 rubla eest. Peeterburist saabub Veizenberg Tartusse ja sealt sõidab ta paaripäevase viibimise järele tagasi Rooma.

Veizenberg neljat puhku Roomas. Jälle puudused ja võlad. Melbourne'ist saabub telegramm: ta teos on seal premeeritud ja müüdnud. Ent saadud tasu ei päästa Veizenbergi võlgadest. Venemaal kuulutatakse välja keiser Aleksander II-se monumendi-kavandite teine võistlus, milline ausammas pidi püstitatama

Moskvasse. Veizenberg haarab kinni sellest võistlusest ja Roomas valmib kauase töö järele suur kavand, mis pakitakse sisse ja algabki sõit Moskvasse.

Veizenberg Moskvas ja Peeterburis. Teel rikeneb kavand, mille parandamiseks kulub Moskvas kuu aega (sept.-nov.). Hotel „Berliinis“ modelleerib kunstnik samal ajal väikseid asju: „Moskva“, „Minin ja Požarski“, „Aleksander Nevski“, „Peeter I“ jne. Moskvas esineb Veizenberg kunstinäitusel oma töödega, ja müüb marmoris „Marusja“ 350 rubla eest. Monumendi võistlusel aga jäi Veizenberg auhindamata. See päev on süngemaid ta elus: palju oli kulutatud energiat monumendi-kavandi valmistamisele, palju oli sellega ainelisigi kulusid, kaua oli selle pärast elatud Moskvas. Jäi üle vaid — pääseda Peeterburi, kuid hotellis on toaüürigi tasumata . . .

Kuidagi pääseb kunstnik Moskvast Peeterburi, kuid sealt ei pääse ta enam edasi. Lõpuks ometi õnnestub müüa Helsingi Kunstiedendamise Seltsile F.R. Kreutzvaldi ja akad. Viedemanni rindkujud, mis olid aasta varem saadetud Helsingi kunstinäitusele ning seisid seni seal.

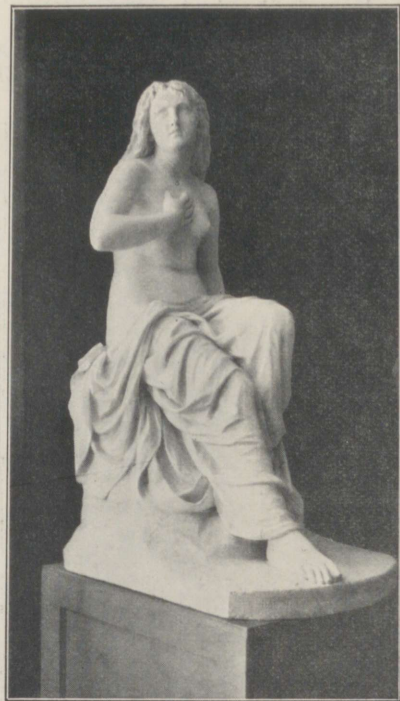
Peeterburis paneb Veizenberg välja Kunstinäituste majas (Suur-Mere t.) oma tööd: „Filia Evae“, „Ophelia“, „Talv“ jt. „Talve“ ostab v. Lingen. Peeterburis modelleerib kunstnik oma toas vähemaid töid, kuna prof. Laveretzki lubab Veizenbergile töötada oma ateljees akadeemias. Siin modelleerib ta „Russalka“ ja väiksemaid töid: „Russia“ jt. A. Adamsoni soovitusel ostab nahakaupmees Prusnitzen „Filia Evae“ ja „Ophelia“ (3000 rbl. eest), millega avanebki Rooma tagasisõidu võimalus.

Veizenberg viiendat puhku Roomas. Roomas jätkub Veizenbergi looming. Ta valmistab tellimisel inglasele Keilerile koopiaid: antiiksest „Gladiaatorist“, Michel Angelo „Moosesest“ ja oma „Hamletist“. Täitnud seni pooleliolnud tellimise, algatab ta „Russalka“ ja „Ämariku“ marmorisse raiumist. Siis modelleerib ta „Russalka“. Teda külastab siin Tartust pärit pr. Sachsenthal oma tütre Polliga, nendega kaasas preili Umblija (pr. Kraft). Sobinud tutvusele järgneb sõprus. Ja kirjavahetuses pr. Sachsenthali tekib teine armuvahekord Veizenbergi elus, mis aga lõpeb võrdselt esimesega — jääb vastamata naise poolt. Kirjavahetuse katkedes, alustab Veizenberg kahekõnedes kirjutusega („August und Theodor“) oma kirjanduslikku tegevust.



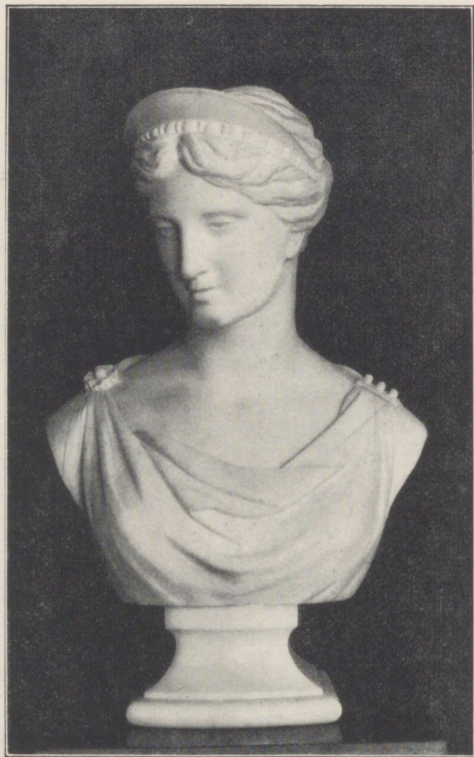
A. VEIZENBERG: „Tasandus“. Marmor, 1880.
Omanik: Eesti Kunstimuseum.

A. VEIZENBERG: *La Modestie*. Marbre, 1880.
Propriété du Musée d'art estonien.



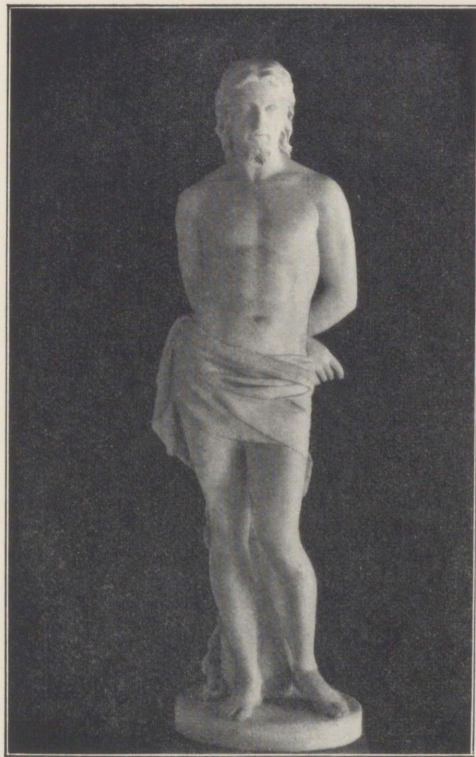
A. VEIZENBERG: „Neiu kaebus“. Kips, 1872.
Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti Kunstimuseumis.

A. VEIZENBERG: *Plainte de la jeune fille*.
Gypse, 1872. Propriété de la municipalité de
Tallinn. Musée d'art estonien.



A. VEIZENBERG: Ideaal. Marmor, 1888. Omanik:
Eesti Kunstimuuseum.

A. VEIZENBERG: *L'Idéal*. Marbre, 1888. Pro-
priété du Musée d'art estonien.



A. VEIZENBERG: Kristus. Marmor, 1887 (?).
Omanik: Tallinna linna omavalitsus. Eesti
Kunstimuuseumis.

A. VEIZENBERG: *Le Christ*. Marbre, 1887 (?).
Propriété de la municipalité de Tallinn. Musée
d'art estonien.

Veizenberg Peeterburis, Tallinnas ja Roomas. Aasta lõpul saadab Veizenberg Peeterburisse „Russia“, „Russalka“ ja „Ämariku“, et pääseda kergemini Peeterburi akadeemiasse. Ta ise sõidab neile järele ja talle võimaldatakse esinimine kunstinäitusel, millel esineb ka prof. Laveretzki oma kahe tööga. Ostukomisjonil on võimalus osta vaid üks skulptuurtöö. Esiõigustatakse osta akadeemiale Veizenbergi „Ämarik“, mille vastu aga protestitakse ja selle järele ostetakse Laveretzki teoseke.

Akadeemiast määratakse Veizenbergile ainult 300 rbl. abiraha. Seepeale sõidab Veizenberg Tallinna, kus v. Schubert tellib 3000 rbl. eest kunstnikult oma perekonna-hauale (Haljalas) Thorvaldseni Kristuse-kuju koopia, 6 jalga kõrge.

R. Koch tellib sama kuju, kuid väiksema 1.500 rbl. eest. Nende tellimistega sõidabki Veizenberg kohe üle Tartu Rooma, kuhu jõuab 1886. a. juunis. Järgmisel 1887. a. on tellimised Tallinnas kohal ühes viimastega valminud uute töödega. Tallinnas korraldab Veizenberg Börsisaalis oma kunstinäituse (juunis-juulis), mis kestis paar nädalat ja millel müüdi vaid üks kujuke parun Girardile. Siis paigutati tellitud tööd kohtadele, kuna suurim töö „Kristus“ jäi Oleviste kiriku kabelisse. Selle järele korraldab Veizenberg otsekohe oma kunstinäituse Tartus, kuhu saadeti: „Hamlet“ (uus teisend), „Ophelia“, „Tasandus“, „Edevus“, nelja rooma keisri rindkujud ja „Magav lapsuke“, kuna teisist töist oli välja pandud vaid päevapildid. „Magav lapsuke“ asetati Tartu Maarja kiriku surnuaiale Veizenbergi õepoja hauale. Teine selline telliti Tallinna. Olgu lisatud juure, et samal aastal ostis kuberner Schahovskoi F. Kreutzvaldi büsti marmoris ja kinkis selle Eesti Kirjameeste Seltsile. Tartust viib Veizenberg oma kunstinäituse Peeterburisse, kus septembris avabki selle joonistuskooli või muuseumi ruumes.*) Ka varemad tööd, mis olid Peeterburis, pani ta seal välja, aga müüa saab ta ainult ühe vana töö „Romana“, —kuigi oleks ülekohutune väita, et avalik arvamine vaikis maha või alahindas Veizenbergi näituse. Kunstnik ise esineb moodsa realismi vihase vastasena, tehes viimasele etteheiteid saksakeelses ajalehes „Peeterburi Herold“.

*) On andmeid, et Veizenberg kõneldava kunstinäituse puhul valitakse Peeterburi akadeemia auliikmeks, mida aga ei võimaldunud kontrollida. J. P.

Nüüd sõidab Veizenberg oma teostega Riiga ja avab seal Kunstimuuseumi ruumes kunstinäituse, millel müüb mitu teost: „Edevuse“ konsul Kamarinile, Harry Jansseni soovitusel Zitemannile „Hamleti“ viienda teisendi (1.300 rbl. eest), Riia kunstiedendamise seltsi muuseumile „Ämariku“ (1.400 rbl. eest), millised summad võimaldavadki kunstnikule Rooma sõidu.

Veizenberg kuuendat puhku Roomas. Roomas teeb ta ettevalmistusi esinemiseks Pariisi uuel maailmanäitusel (1888.a.), milliseid korraldati 10-aastase vahemaa järgi. Seks valmivad: „Eva“, „Agripina“; kolm rindkuju: „Ideaal“, „Reaal“ ja „Marusja“. Itaalia kunstikomitee võtab kaasa Veizenbergi tööd ja kunstnik ise sõidab ühes. Pariisis aga matavad venelased kinni Veizenbergi marmortööd oma kipstöödega, nii et esimesi ei nähtagi. Seal elab Veizenberg üle oma raskeima pettumuse ja sõidab oktoobris tagasi Rooma, kuhu saadetakse järele tema tööd.

Roomas modelleerib Veizenberg nüüd suure kuju: „Room“ (Rooma kaitseingel), 13 jalga kõrge, ja kingib selle Rooma linnavalitsusele.

Veizenbergi võlad töölisile ulatuvad 17.000 liirile. Valmistöid marmoris on: kaheksa elusuurst kuju ja üle kümne vähemaid. Tööruumide omanik nõuab üüri tasumist. Kuulutatakse välja isegi Veizenbergi tööde oksjon. Viimasel silmapilgul aga õnnestub kunstnikul pääseda küll oksjonist, kuid ka teised võlausaldajad asuvad nõudma. Jääb üle ainus tee — kaduda Roomast ühes töödega. Ja 1890.a. suve alul põgenebki Veizenberg Roomast, kus ta elanud 17 aastat. Parim osa Veizenbergi loomingust on sündinud Roomas. Päike on vajunud kunstniku elus üle keskpäeva: hiljem ta vaid kordab ise ennast ja produtseerib käsitööna büste.

Ent need aastad ei möödunud ometigi kokkupuuteita kodumaaga. 1888. a. kingib Veizenberg äsja valminud C. R. Jakobsoni marmor rindkuju „Virulase“ toimetajale.

Veizenberg kunstinäitusil Saksamaal. Lahkudes Roomast saabub Veizenberg töödega Müncheni. Talle ei võimaldata aga esineda sealsel kunstinäitusel ja ta saadab tööd esmalt Bremeni, siis Hamburgi kunstinäitusele. Külastades Berliini jõuab ta tagasi Hamburgi, et sõita Kopenhaageni Thorvaldseni hauale (5 aug. 1890). Kopenhaagenist matkab ta üle Riia ja Tartu — Peeterburi.

Veizenberg Peeterburis. 15 aug. 1890. a. jõuab Veizenberg Peeterburisse, kuhu jääb kauaks ajaks, asudes Vassili saare 2. liinile, maja nr. 15. Ka tööd jõuavad järele, kuid neilt laseb prof. Laveretzki nõuda sisse Veizenbergilt Peeterburi sadamas tollirahagi! Peeterburis asub kunstnik täitma tellimisi, eeskätt büstide alal. Esimesena valmib dr. Moritz'i oma Aleksandri hospitalile, siis kindral Schveinitzi oma. 1891. a. esineb Veizenberg akadeemia kunstinäitusel kaheksa järgmise marmortööga: „Agripina“, „Eva“ (elusuurused); rindkujud: kindral Schveinitz, Itaalia kuningas ja kuninganna, „Ideaal“, „Reaal“, „Marusja“, — kuigi prof. Laveretzki ja v. Bock on esinemise võimaldamise vastu. Teoseist valiti „Agripina“ ostuks akadeemiale, milline teos on praegu Eremitage'is.

Noil aastail teostub pööre akadeemias. Vanad professorid tagandatakse ja uued, moodsad realistid, astuvad nende asemele. Ja realistid sulgevad Veizenbergile tee lõplikult akadeemia näitusele. Veizenbergil valmivad marmoris suurvärsd Michail Nikolajeviči ja selle abikaasa Olga Feodorovna rindkujud. Kunstnik tasub Itaalia võlgu — omal Peeterburis üür viis kuud maksmata. Keegi Riia võlgnik esitab võlanõude kohtuteel ja jõuluiks kuulutatakse Veizenbergile oksjon. Kuidagi aga pääseb ta sellest ja esineb akadeemia kevadisel näitusel „Koidu“ ja „Ämarikuga“, kus viimane otsustatakse osta, aga tehnilisil takistusil ei teostu seegi.

1893. a. korraldati Chicagos maailmanäitus. Veizenberg saadab sinna „Ämariku“, mille eest saab auhinna. Olgu tähendatud, et venelased ei lasknud Veizenbergi kui kaasmaalast esineda koos endiga, vaid sundisid panema välja oma töö võõrastega. Kuid sai siiski auhinna!

Valmib J. V. Jannseni marmor rindkuju, mis mälestisena püstitati J. V. Jannseni perekonna kalmistule Tartu Maarja surnuaial. Läti Smitteni kogudus tellib Veizenbergilt Thorvaldseni „Kristuse“ koopia (II-se).

1893. a. jõuavad Peeterburi Veizenbergi viimsedki tööd Roomast, kuna kunstnik oli tasunud, tehes uusi laene, sealsed võlad. Akadeemia näitusele ta aga Roomast saabunud töödega enam ei pääse; paneb siis need välja samal aastal Helsingis „Kirjallisuuden Seura“ ruumes.

Veizenberg teeb ettepaneku Tallinna Provintσιαalmuuseumile osta temalt: „Koit“, „Ämarik“, „Vanemuine“ ja „Kalevipoeg“ ja korraldab ühtlasi muuseumi ruumes 1893. a. augustis oma tööde

näituse. Nimetatud neli kuju jäävadki muuseumile. Lisaks neile annetak kunstnik muuseumile veel kuus rindkuju: Fr. Kreutzvaldi, A. Kochi, parun v. Girardi ja tema abikaasa ning parun v. Maydelli omad. Neist esimene marmoris, teised kipsis.

1894. a. püünitsevad eestlased 75. a. vabaduse juubelit. Peeterburis Pavlova saalis korraldatakse sel puhul suur pidu ja saal kaunistatakse Veizenbergi töödega: keisri, keisrinna, F. Kreutzvaldi, J. V. Jannseni, dr. Karelli, akadeemik Viedemanni, A. Haava, L. Koidula ja v. Wahli (Peeterburi linnapea), Aleksander I-se, Aleksander II-se ja selle abikaasa rindkujudega.

Nikolai II-se troonile astudes annetak pastor Punga keisri vastuvõtul Venemaa monarhile kunstniku ema pea marmoris — eesti ema kujutusena. A. Rosenberg Viljandist tellib haukuju perekonna kalmistule (Viljandi kalmistul) — marmorist naiskuju vaatavana üles, käsi rinnal, teises käes lillepärj: lootus. G. Schernikan tellib haukuju — „Lootus“ (Peeterburi Smolenski kalmistul). Hra Hartoffile valmistab Veizenberg hauamonumendi, mille ta modelleeris Itaalias oma vanemate hauale Kanapää kalmistule. Hartoffile valati see pronksi, võttes aluseks maakivi. Hra Königi laste hauale valmistab Veizenberg elusuuruse inglit kujutava mälestise pronksist, raudkivist 3¹/₂ jalga kõrgel alusel. Nimetada oleks veel monument Hau perekonna kalmule Smolenski kalmistul. Hra Landberg tellib enese, abikaasa ja tütre büstid marmoris. Veizenberg valmistab veel prints Oldenburgi büsti, Vilnost kindraliproua Greilhani poja büsti, keisrinna Aleksandra büsti ja mälestussamba oma õdede ja nende meeste hauale Tartu surnuaial ning Kanapää kalmistul vanemate hauale. Viimane mälestis on naise kuju „Saatus“, mille pahem käsi hoiab puhkajate kohal rahu-lillepärja, kuna paremas kõrgele tõstetud käes on teine pärj, mille all on pronksi graveeritud sõnad: „Elukroon on taeva tallele pandud“. Kuju teisel küljel all leiame kirjutatud: „Siin ligidal elasid isa ning ema; nad kandsid rõõmu ning kurbust kuni selle kohani. Siin ligidal oli ka minu õnn, minu maailm ning minu taevast ning siin surgu ka minu viimne mälestus“.

Surnute büstide modelleerijana mööduvad Veizenbergi vana-duspäevad, mis ajast on pärit vaid üksikud kompositsioonid: „Estonia“ ja „Tatjana“; dr. M. Veske pronks haubüst Tartu kalmistul ja marmor monument dr. Pilotzki abikaasa haul Peeterburis.

1912/1913 omandab Tallinna linnavalitsus Veizenbergi kips-teoste ja marmortööde kogu.

Veizenberg kodumaal. 1914. aastal asub Veizenberg Tallinna elama. Linnapea J. Poska hangib talle linna kunstiväertuste järeivalvaja ameti. Eesti iseseisvuse ajal ostab vabariigi valitsus suurema hulga ta teoseid — Tallinna Eesti Muuseumile ja Veizenbergile võimaldatakse korter Kadrioru lossis, kus jätkub ta looming: „Estonia“, „Endel“, „Juta“, avalike tegelaste büste jne. näol. Ja siin surebki ta 22. XI. 1921. a.

Oma viimses kirjas avaldab Veizenberg soove oma teoste ja matmise kohta:

„Minu surm ja minu matmine.

Valitsus on olnud mu vastu väga armuline, siis paluksin, et ta veel laseks näidata üles armu mu vastu ja mind panna mulda, kus võiksin hingata õige rahulikult.

Keegi ei ole toonud kaasa midagi süü maailma, ja ei või siit ka midagi võtta kaasa. Aga soovida jääb ikka paljugi selleks, kas ja kuidas meie oma kohuseid oma kaasinimeste vastu jaksame täita?

Oma muuseumi-ruumis ma jätan muuseumi valitsusele enam, kui ma neid olen lubanud omal ajal linnavalitsusele, ja selle ülejäägiga ma palun siis teha mu matmisekulud.

Need mu viimsed tööd on „Endel“ ja „Juta“, „Adam“ ja teistkorda tehtud „Vanemuine“ ja „Kalevipoeg“ — kõik elusuurused kipsist kujud. Ja siis üks reljeef kipsist klaasi all, „Kristus Keetsemanis“, minu esimene töö, ja viimati minu oma rindkuju marmorist.

Minu matmist paluksin ma nii lihtsalt ja odavasti, kui see võimalik. Mitte ühegi surnu tarvis enam, kui seda, mis on kõige tarvilisem, sest elavaid on küllalt, kes igatsevad leiva järele.

Viimasel ajal on linn ostnud mu käest „Eva“, marmorist, 15.000 marga eest. See on ju veidi enam, kui kõik mu töökogu muuseumile.

Minu „Ema“ ja minu „Onu“ (isa vend) rindkujud marmorist annetan ise muuseumi heaks, ja palun neid võtta vastu heaks mälestuseks.

Üks õmbluskastike (šatuijee) minu puutöö-ajast, mille mu õetütar pr. A. Korknobel kinkis muuseumile, jääb ka mu tööde hulka, ja ma palun muuseumi-valitsust seda võtta oma hoole alla, muidu ta ehk kui väike asjake võiks minna kaotsi näituse ajal (mis väga kahjatsemiseks: olevatki hoopis kadunud).*)

See on mu viimne soov, mille jätan enne oma lahkumist linnale või muuseumi-valitsusele.

A. Veizenberg.

*) Kunstnik on eksinud kadumise oletuses: muuseumis aset leidnud ümberkorralduste ajal oli kastike vaid ajutiselt kadunud ja on hiljem leitud.

Veel tuleb meele: üks kohake kuhu ma jään. Palun vabatahtlikult kas Rahumäele või kuhugi mujale võtta kohake, kuhu mind paigutada. Sinna peale paluksin siis ühe lihtlase maakivi, kuhu sisse-raiuda mu nimi

A. Veizenberg.

Daatum,

Ja sinna alla siis need sõnad: „Mis maailm ei annud, andis surm ning kustutas mu janu.“

Veizenbergi kaunis ja hästimõeldud viimne soov jäi ka ainult sooviks: ta sängitati suurimate auavaldustega Tartu Peetri-kiriku kalmistule ja matused kujunesid rahvuslikeks leinapäiviks: ennenägematu rahvahulga saatel kanti Tallinnas ta kirst rongile ja samasugune rahvahulk võttis selle vastu Tartu jaamas. Üliõpilased kandsid kunstniku põrmu „Vanemuise“ saali ja sealt Tartu Peetri surnuaiale, kus ta sängitati õispärgade kuhja alla.

Oleme jõudnud lõpule A. Veizenbergi elu jälgimisel. Suur sitkus, paendumata edasipüüd — nagu rabakadakas rühib Veizenberg edasi. Ja ta lahkub elust suure võitjana. Tema kaudu tõuseb meie skulptuur juba algusest kohe üldise kunstiloomingu tasemele. Ta on meie esimene skulptor, kes jõudis eeskuju-andvale kõrgusele.

Ta produtseerib väga palju. Müütab oma töid üle kogu Euroopa, vedades neid ühes nagu kass poegi, ja elades ise alalises puuduses.

Võib-olla ta oleks jäänud talusulaseks, tavaliseks mõisateomeheks, — kui tal oleks rohkem õnne olnud. Nooruses ikka ja jälle ei vea tal ja ta on sunnitud otsima uut ala, leidma enesele vastavamat elukutset. Ja see halb saatus kandis ta kunstitippudele. Ainult ta elu lõpp möödub Tallinnas rahulikuna, puudusteta, vanaduse pühitsetud rahus. Ta asub oma töödega vägagi härraslikult — kubeneri suvilossis. Ja siin on avatud ta ukсед kõigile. Ja kes Tallinna saabub, see ei jäta külastamata Veizenbergi.

Ka ei piirdu Veizenberg ainuüksi kujutavkunstiga. Ta tutvub A. Haavaga, muutub selle laulude lauljaks — ja näiliselt armub laulutari ning luuletab ka ise üle kahesaja laulu. Lauludele komponeerib ta ise viise. Mõnikümmend ta laulu on ilmunud trükiski. Vanaduses ta kirjutab filosoofilisi mõtiskelusi kunstist. Kuuekümnenda aastana kirjutab ta teiste soovitusel külanäidendeid, mis mängus praegugi. Ent mis on soojim Veizenbergi juures: vaatamata ta

elulisele kibedusele, viletsusele, näljale ja haigusile on ta kujundatud kui ka kirjutatud suur elujaatus, elu klassikaline imetus ja püüd kõrguste poole.

II

August Veizenbergi loomingusisemine areng.

Veizenberg on jätnud maha arvuka kogu teoseid — kaugelt üle paarisaja skulptuureseme. Kompositsioone küll mõnikümme — ja needki vaid modelleeritud itaalia, Viini ning vene noornaiste järele. Ent loetlemata arv rindkujusid, osalt koondatud Tallinna kunstimuseumi, kuid enamus neist aga kaunistab kalmistuid. On isegi raske öelda, kelle rindkuju poleks modelleerinud Veizenberg. Võimukandjad, omaaegsed eesti avalikud tegelased, lõpetades J. Poska, Tõnissoni, Lurichiga, kogu ärkamisaja isikliku koosseisu leiame ta produktioonis. Suur töömees, visa hingelt ja järelandmatu vaimult — seda oli August Veizenberg.

August Veizenbergi loomingule on lähenetud vastukäivalt seisukohilt ja seda on iseloomustatud vägagi erinevalt: leidnud tunnustusi ja olnud kõrvutatud oma ala parimate toodetega, on teisel Veizenbergi alahinnatud ja ta elutööd vaadeldud vaid epigoonsusena. Tuleb järeldada: August Veizenbergi loomingule lähene-mises, mõistmises ja seletamises on püsinud selgusetus. Kellele on ta klassik, või itaalia järelklassik, või pseudo-klassitsismi epigoon, või vene kooliga akadeemik. On selge: eeltoodud mõis-teid ja iseloomustusi ei ole võimalik pikemata lepitada.

Peatume üldjoonil, mis märgivad August Veizenbergi loomingu sisemise arengu ja mille kaudu ongi ehk mõistetavad selle iseloom, karakter, stiil ning ka sügavus.

August Veizenberg oma elu esimesel poolel teotses, küpses ja arenes kaheti: (kunsti-)töökodades ja akadeemiais.

Pole puudutatud Veizenbergi tegutsemist töökodades, või siis on seda tehtud vaid möödaminnes, samuti kui pole jälgitud küpse-mist eriakadeemiais, mis alles võimaldavad tema skulptuur-loomingu mõistmist.

August Veizenberg omandab kunstitegevusliku eelhariduse töökodades. Veel enam: Veizenberg omab neis oma esialgse töö-tamismaneeri, tehnika ning maitse. Veizenberg käib läbi kodumaal

Hektori, Berliinis Zeitneri ja Schirmeri tislertöökodadest; Berliinis Dankbergi, „Leer und Rebling“ ja Viinis Mitterleicheri kips- ning dekoratiivskulptuuri töökodadest; ja lõpuks tegutseb Roomas Caueri marmortööstuses. Ligi viisteist aastat tegutseb ta neis. Seega tahes- tahtmatult ei saa viimaste mõju olla just väike kunstniku skulp- tuur-loomingus. Ja üks Veizenbergi loomingu esialgne käsitöölilik maneer olegi mõjustatud neist.

Tuleb vaid teada, et kunstitöökodade, milledes Veizenberg tegutses, töid ei või täiel määral alahinnata. Tuletagem mee- le siinjuures keskaegseid kunstitöökodasid, kus tegutsesid ning löid omaaja suurmeistridki. Ka XIX sajandi esimesel poolel, mil vabri- kutööstus oli veel väljaarenemata, püsis kunstitöökoda igivanadel kunstikavatsuslikel traditsioonel. Siin toodeti laiale massile odavasti, kuna nimeka skulptori toode ei pääsenud välja eriliste kunstisõp- rade, mätseenide jne. ringest. Kunstitöökojad täitsid massilisi telli- misi ja neis tegutses kunstnikke. See oli tavaliseks nähteks ja seega ei võinudki olla nende produktsiooni nivoo väga madal. Kuid siin toodeti vaid tellimisi, loodi rahva poolt ettekirjutatud maitse järele, mis on kunstitöökodade olulisemaid nõrkusi.

Teatavasti ei suuda publiku maitse pidada sammu kunsti- alaliste pioneeride ega isegi omaaegsete elulisemate voolude-stiilide omadega. See püsib mineviku, doktriiniks muutunud maitse tradit- sioonel.

On endast-mõistetav, et kunstitöökodades viljeldi klassika ja klassitsismi traditsioone, kuigi samal ajal oli realism elavas kunsti- elus juba võidukäigul. Toon paar joont Caueri marmoritööstuse, milles Veizenberg kõige viimati töötas, iseloomustuseks, mis kinni- tavad, et töökodade nivoo polnud madal.

Cauer teatavasti on pärit Saksamaalt. Ta korjas kodumaalt kunsttööde tellimisi, ja et neid tavalisest kogunes palju, siis sõitis Rooma, avas siin marmoritööstuse-töökoja rea abilistega ja vedas siis tagasi Saksamaale valmistellimisi. Cauer ise on loonud rea Vana-Kreeka, mütoloogia jne. ainelisi skulptuurteoseid, muuseas ka „Hamleti“. Teda ei saa vaadelda loovkunstnikuna, kuid saksa skulptuuri ajalugu ei pääse tema mainimisest.

Caueri ja Veizenbergi tegutsemisviiside vahel leiame parallee- legi. Ka Veizenberg käis kodumaal ja Peeterburis, kogus tellimisi ning täitis need Roomas; ka Veizenberg on tootnud samasse maa- ilma, ainevalda kuuluvaid teoseid. Ent seejuures ei tule samastada

Cauerit ja Veizenbergi. (Viimase paremate tööde eeskujud on võimalik jälgida mujalt, mitte töökodadest). Cauer jäi käsitööliseks, Veizenberg aga valmis kunstnikuks. Veizenberg võis saada ja sai ka äratusi kunstitöökodadest, kus tegutses. Veel rohkem: ta omandas neis kunstilise, kunstikäsitööliseku alghariduse. See pärandus annab end tunda Veizenbergi loomingus. Kord vabaneb ta sellest — akadeemiade mõjul, kuid siis ilmneb see uuesti.

August Veizenberg algas puutööga. Ta omandas täiuslikult käsitööliseku puutöötehnika. Ja puutöötehnika ülekandmist skulptuuri võimegi konstateerida hiljem ta loomingus. Viimane asjaolu võimaldab seletada mõndagi Veizenbergi erilises väljatöötusmaneeris.

Veizenberg omandas töökodades tehnilise väljatöötustäiuse ideaali ja saavutas hiljem tehnilise küpsuse ka skulptuuri alal. Ent teoste käsitöölislik peenusteni viimistlus, milles ülimal määral pääseb valitsema tehnika, ei tule alati kasuks kunstitööle, sest liigne tehnika hävitab sageli lopsakuse ning värskuse.

Lõpuks omandas Veizenberg kunstitöökodades kontakti laia publiku maitsega: teadmise, mida kunstiturul nõuti ja osteti. Selline olukord võib olla kunstiloomingu vooruseks, aga kunstiloojale enesele on see kiusatuseks. Ning just seetõttu Veizenberg ongi tootnud palju rahvale, ent vähem hindajale, teisele kunstnikule, kuigi talle jääb auline ja tunnustatud koht meie kunstiaja loos.

Vaatleme nüüd August Veizenbergi loomingut akadeemias, milles ta õppinud.

1864.a. astub Veizenberg Berliini kunstiakadeemiasse, siin õpib ta kaks aastat ja asub siis Peeterburi akadeemiasse, kus püsib umbes neli aastat. 1870. aastast aga õpib ta kaks aastat Müncheni kunstiakadeemias. Veizenberg on seega õppinud akadeemias 1864.—1873. aastani. Ja nende mõju ta loomingusse on kahtlematult põhimäärav. Nimetatud kolme akadeemia õppemetood ning loominguideaal oli ligikaudu sama. Berliini ja Peeterburi akadeemias tuli Veizenbergil joonistada ning modelleerida antiik-kujude järele, kuna neis valitses akademistlik loomisstiil, mis tugenes Vana-Kreeka skulptuuril: akadeemiad püsisid klassitsismi viimaste kantsidena ja seda nii Peeterburis kui ka Münchenis. Viimase rektori oli Kaulbach, kelle looming on vaadeldav klassitsistlike ideade taotlevana. Veizenbergi lahkudes Peeterburi akadeemiast murab seal sisse kunstnike noorem generatsioon: realismi esindajad. Veizenbergi õppides Müncheni akadeemias on ka seal realism juba

juuri ajamas: Kaulbach sureb ja uue kunsti uued tuuled õhutavad akadeemia-ateljeesid.

Nii näeme, et Veizenberg on akadeemiate akademismi viimaseid esindajaid, kes valminud uusklassika ideaalide lähedasena. Neis akadeemias võitleb Veizenberg vaba kunsti nimel oma käsitöolisliku mineviku vastu. See võitlus enesega, või ülesaamine enesest kestab kaua — kümme aastat.

Vaatleme lähemalt Veizenbergi õppeteed üksikuis akadeemias, mille järele on kergem ning julgem tõmmata üldistusi ning iseloomustusi kogu ta loomingu kohta.

Nagu juba märgitud, astub Veizenberg Berliini kunstiakadeemiasse 1864.a., püüdes seal kaks aastat. Ettevalmistusklassis prof. Holbeini juhatusel joonistab ta üksikuid kehaosi: kipspeade, -käte ning -jalgade järele. Siis prof. Däge klassis tuli tal joonistada antiik-kreeka kujude järele. Veizenbergi edasijõudmine on aga visa, mille põhjusi seletab meile kunstnik ise järgmiselt: „Et ma akadeemias küll vist kõige rohkem töötasin ning püüdsin edasi, ei olnud ma siiski mitte kõige esimeste hulgas, kes nihkusid edasi klassides, vaid teised said ilma suurema vaevata ühest klassist teise. Et minu õppimine küllalt ei nihkunud edasi mitte minu edasipüüdmise ning töötamise läbi, tuli vist sellest, et mu noorus 26. eluaastani ilma (parema) hariduseta möödus, — teisalt, et ma kehalikus töös mõnikord tegev olin üle oma jõu. Ka olid mu elutingimused kitsendatud. Need elutingimused võisid ehk anda põhjust, et kõige oma edasipüüdmise juures siiski olin jäänud veidi tõntsiks. Teiseks, mul ei ole õppimiseks seda andi, mis on mõnel teisel, sest pea kõik õppimised lähevad mul raskesti. Aga isetegevuses, see on oma mõtlemisvõime tarvitamises läheb minu asi jälle palju lodusamini, kui mõnel teisel.“

Veizenberg omandab Berliini akadeemias vaid kunstilise alghariduse: figuuride joonistamise (modellideks antiik-kreeka kujud) ja modelleerimise kipsis.

Teadaolevalt on Veizenbergi toleaja kogu looming õige piiratud, nagu nägime juba käesoleva kirjutuse eluloolises osas. Siin tuleb märkida, et kipstöö-tehnika omandas kunstnik käsitöökodades, mitte akadeemias, samuti ka medaljonide valmistamise.

Akadeemia kaks esimest aastat mööduvad võrdlemisi väheste tagajärgedega. 1866.a. sügisel astub Veizenberg Peeterburi kunstiakadeemiasse A. v. Bocki skulptuurateljeesse. A. v. Bock ei kuulu kunstivooluliste esiründajate sekka: ta on akademist, ent ta loomingus ei puudu suursugune joon, peenus ja paatoski.

Veizenbergi maneer ning töötamisstiil on vastolus v. Bocki nõudliku maitsega: esimene oli käsitöolis-klassikalise tehnika esindajaid,

viimane aga akadeemik. Kuigi Veizenberg töötab Peeterburi akadeemias ligi neli aastat, toodab ta selle aja kestes vaid mõne teose: figuurid „Samuel“, „Paris“, „Palvetaja“, „Poisike“ ja büste: Shakespeare (esimene marmortöö), Aleksander II-ne ja selle abikaasa, troonipärija Nikolai Aleksandrovič (kips ja marmor) ning kindral Polovtsovi kahe tütre rindkujud (marmoris).

Ka Peeterburis joonistab ning modelleerib Veizenberg antiik-kreeka kujude järele, nagu tegi ta seda Berliini akadeemiaski. Selle kõrval toodab ta ise sama- või jälle piibliainelisi figure ja ka büste, sest klassistsism püsib akademismi nime all ainuõiguslikuna Peeterburi kunstiakadeemias.

Järgneb Müncheni akadeemia-ajajärk. Seal modelleeritud teosed märgivad tähelepandava koha Veizenbergi loomingu: ta õppeaeg jõuab lõpule, ta võimed on juba arenenud ning anne omab kunstikavatsusliku tunnuse. Müncheni akadeemia-ajajärk on kõnelevamaid ning tähisterikkamaid Veizenbergi arengu üldises käigus. Ta modelleerib teoseid, mis leiavad tunnustuse, omavad auhindugi, ning mis ta hiljem raiub marmorisse ja paneb edukalt välja kunstinäitusil. Need on „Neiu kaebus“, elusuurune figuur kipsis, „Noormees oja ääres“ ja „Hamlet“ — mõlemad viimased samuti elusuuruselt kipsis.

Nende teostega lõpebki Veizenbergi õppeaja toodang ja nende kaudu saame küllaldase ülevaate, kuisuguste tehniliste ning kunstiliste eeldustega väljub ta akadeemiast, lisaks veel: millist stiili viljeldas skulptor oma varases loomingu.

Teos „Neiu kaebus“ on auhinnatud Müncheni akadeemia kunstinäitusel, „Noormees oja ääres“ Melbourne'is, kuna „Hamlet“ leidis hiljem laialdasema tähelepanu.

On säilinud vähe märkusi skulptorilt eneselt, kuidas hindas ta ise võrdeliselt eelnimetatud teoseid. Kusagil ta vaid tähendab, et ta „Hamleti“ ei pea kõigiti täiuslikuks, et sel on puudusi. Kõik need teosed aga on olnud Müncheni akadeemia näitusil. Siit peame järeldama, et akadeemia tõstis välja ning hindas neist erilisemana „Neiu kaebust“. Ja see võrdeline hinnang jääb püsima ka tänapäeval: „Neiu kaebus“ on Veizenbergi väheseid teoseid, mis loodud lopsakas, kunstimaitsestisest stiilis. See teos on omaette tervik, uhke peenus ja kogu ilmes, kõnelev autori kunstilisest loominguarvust. Ja selle järele „Hamlet“ ning viimasena „Noormees oja ääres“.

Varem puudutasime akadeemiate õppemetoodi: kopeeriti antiik-kujusid, ja kes kopeerimises oli vilunud, see võis asuda kompositsioonidele. Et õpilased sellise õppemetoodi tagajärjel tootsid antiik-klassikalises stiilis, on paratamatu. Ka Veizenbergi loendatud teosed on antiik-klassikalises vaimus, väliselt: kreeka rõivais (naiste juuksed näiteks on seotud kreekaliselt laia paelaga pea ümber). Loominguline stiil, väljatöötus, maneer on samuti antiik-kreeka skulptuurilt omandatud. Ja skulptuurteosed ise tulevad meele ainelt antiik-kreeka eeskujusid.

„Neiu kaebus“ kuulub ilmselt märgitud skulptuurmaailma amatssoonide sugukonda, kusjuures raskem on seda lähendada laenuna antiik-kreeka skulptuurist päritolevale sellele või teisele amatsoonile. Või siis võiks kõnelda Scopase mõjutusest. Meeskujud aga võimaldavad kõnelda Veizenbergi Praxitelese austusest, nii akadeemias õppides kui ka hiljem. (Võrdle Veizenbergi „Adam“ ja Praxitelese „Puhkav satüür“, Münchenis.) Ka leidub „Hamlet“ eeskuju — saksakeelses kostüümide-ajaloos, millest Veizenberg on võtnud oma kuju poosi ja riituse. „Noormees oja ääres“ on aga võrdlemisi tavalisi kipsakte. Skulptor on vaid lisanud teose alusele illustratiivseid-literatuurseid-anekdoodilisi lisandusi-kujutlusi: oja kallas, vee vool, millesse ulatub istuva nooremehe käest õispärg. Iga kuju alusel aga on kirjanduslikke tsitaate: „Hamletil“: „Der Narr wie der Weise, Hier enden die Reise“; „Neiu kaebusel“: „Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer“; „Noormees oja ääres“: „Und so bleichet meine Jugend wie die Krenze...“ Kaks viimast tsitaati on toodud Fr. v. Schilleri lauludest, milledega mäletavasti Veizenberg tutvus Berliini akadeemias õppimise ajal; esimese kuju tsitaat on oletatavasti Shakespeare'i „Hamletist“. Siit näeme, et Veizenberg on skulptorina literatuurne, saades oma esimeste tööde äratusi kirjandusest, ja just klassikalises kirjandusest, mille austajana ta püsibki elulõpuni. Ka järgnevais teoseis toob Veizenberg tsitaate kirjandusest, aga koostab neid ka ise. Või kui ta neid ei too ära teosel, siis laseb ta nende puhul trükkida kirjanduslikke lisandeid, teoste ideede pateetilisi seletusi („Kristus“, „Barrabas“, „Koit“, „Ämarik“ jne).

Miks kasutab Veizenberg skulptuuris kirjandust, varustab teoseid ebaskulptuursete lisandustega, mis võib-olla tihtigi tulevad kahjuks ta loomingle? Kus nägi ta selliseid eeskujusid? Kas võime kõnelda siin töökodade mõjust, kuna sellised ebaskulptuur-

sed ideetsitaadid pöörduvad tagajärjekalt vaid laia massi poole? Kuid miks lubati sellist illustreeritud skulptuuri ka akadeemiais?

Neile küsimusile pole võimalik pikemata vastata. Pole kahtlust, et Veizenberg nende kaudu pöördub laiade masside hingejärduse poole, püüab tuua välja oma skulptuuri mõtet, sisustust ja ideid ebaskulptuursete abinõudega, kusjuures teoste üksikasjade täitmise illustriativsete lillede ja pärgadega vähendab vaid nende väärtust.

Esiti, Veizenbergil oli ka kirjanduslikku andi, mis otsis siin väljapääsu. Teiseks, Veizenberg oli üldhariduseta, mille tõttu teda paelusid maailmavaatelised probleemid liig kaua; ta sattus või püsis kogu aeg naiivses filosofoeringus, millega ongi ehk seletatav ta kaldumus allegooriasse, sentimentalismi ning naiivsustesse ka skulptuuris. Kolmandaks, Veizenberg nägi selliseid eeskujusid nii kunstitöökodades kui ka mujal.

Veizenberg, haige ebaõnnestumisist, põgeneb 1873. a. Viinist Rooma, kuhu ta jääb aastaiks, milline ajajärk märgib ta loomingu kulminatsioonipunkti. Kuid lahkudes Müncheni akadeemiast, kaotab ta sideme akadeemilise ning näiliselt ka kunstilise, edasiõhutava ümbrusega. Roomas ta astub Caueri marmoritöökotta, modelleerides samal ajal kodus vaid vähemaid töid ning raiudes neid võimalust mööda ka marmorisse. Võiksime kõnelda nüüd teatud määral langusest Veizenbergi loomingu. Vähemalt Rooma-ajajärgu algus on ebaproduktiivne, kuuludes peamiselt Caueri juures töötamisele ja tellimiste täitmisele. Nii möödub viis aastat.

Pööre saabub 1878. a. ülemaailmliku kunstinäituse tõttu, mis korraldatakse Pariisis ja kus Veizenberg paneb välja varem modelleeritud, kuid selleks näituseks marmorisse raiutud „Hamleti“. Viimane ostetakse näituselt, milline fakt ongi määrav Veizenbergi elus: ta saab tagasi usalduse oma võimeisse (peale täielisi ebaõnnestumisi Viini kunstinäitusil) ja ainelinegi olukord on esimest ja viimast korda Veizenbergi elus — rahuldav, on heagi. Ta loobub teenistusest Caueri juures, seab sisse oma ateljee ja palkab enesele viis abilist. Viimased aitavad kanda üle modelle marmorisse, kuna Veizenberg ise vaid modelleerib. 1878. a-st kuni 1890. a. Roomas elades toodab Veizenberg üksteise järele oma parimad teosed. Ning lahkudes Roomast algab tagasimine: sest ilusaimad nägemused on teostunud, noorus on möödas, aastad lähenevad sügisele, loomisvärskus haihtub ja aeline olukord halveneb.

Nagu tähendatud, kaotab Veizenberg Müncheni akadeemiast lahkudes sideme klassika-vaimu ning akadeemia-ideaalidega. Ta esimesed aastad Roomas mööduvad ebaproduktiivselt. Ta on kaotanud kunstilise kandepinna — loomingu tase langeb paratamatult. Ta satub ent siin uude ümbrusse, puutub kokku kunstilise teise vaimsuse ning talle lähedaste kunsti-tõdedega ja võtab vastu uusi mõjutusi. Õppides akadeemias puudus Veizenbergil endastmõistetavalt võimalus tutvuda, puutuda kokku moodsa kunstiga ning selle vormiliste ja sisuliste ideaalidega. Akadeemias püsis ju tol ajal klassitsism ja akademism.

Asunud Rooma, satub ta ka siin minevikukunsti särasse, selle mõjuringkonda: Rooma kaudu tõusis ning levis ellu klassitsism, püsidis sealgi aastakümneid domineeriva kunstistiilina, kuni kunsti-loomingus omandab Pariis oma uute, vahelduvate kunstistiilidega ja vooludega keskse koha.

Veizenberg satub Rooma mõju alla ja muutub klassitsismi innukaks viljeldajaks, selle suurimate esindajate A. Canova ja B. Thorvaldseni vaimustatud austajaks.

Klassikaliste ideaalide kultuse vahetus uus-klassika omade vastu teostus märkamatult, vastoludesse sattumatult. Avardus ainult eeskujude-, äratuste-maailm. Veizenberg leidiski neoklassikas oma kunstnikulise ideaali, jääb klassitsistiks ja seega lõpebki ta loomingu areng.

Veizenberg tuleb Pariisi kunstinäituselt kodumaale, korraldab siin 1878. aastal oma esimese kunstinäituse, ja ruttab tagasi Rooma, kus algab viljakas töö. Abilised punkteerivad marmorisse: „Noormees oja ääres“ ja „Neiu kaebus“. Ta ise modelleerib „*Filia Evae*“, (1878-79) elusuuruse figuuri. Viimane on sale naisakt, millele poseerinud kaunivormiline itaalia noor naine. (On säilinud fotograafiline ülesvõtte modellist; see laseb oletada, et Veizenbergi teisedki mütoloogilised figuurid on kompositsiooniliselt naisaktid, milledeks on poseerinud itaalia kaunitarid).

„*Filia Evae*“ on Veizenbergi Rooma-ajajärgu esimene iluline, lopsakas toode. Neoklassikuna, Canova ja Thorvaldseni eeskujul iluduste kultuse viljeldajana teostabki kunstnik siin varsti oma teosis unistatud ideaali. Järgmine teos: „Ophelia“ on modelleeritud ühe käega (varem oli modelleeritud „Ophelia“ väiksel). Ja see on põhjuseks, miks viimane ainekäsituselt, detailides on labasem eelmisest ning ka naiivitsev. Järgnevad allegooriad „Tasandus“ ja

„Edevus“ (1880), mis on näited Veizenbergi uusist mõjustusist ning tehnilisist saavutusist Roomas.

Skulptori elukäiku eelpool jälgides juhtisime juba tähelepanu pidurdavaile oludele, vast ka hoolimatule ümbrusele. Veizenberg on kogu aeg sunnitud kulutama suure osa oma energiast teoste müütamisele, et siis saavutada võimalusi uueks loominguks. Ja ta on sunnitud võtma end kokku, — et toota kaneid teoseid, mis oleksid vastuvõetavad laiale ostjaskonnale. „*Filia Evae*“, „Tasandus“ (see on ilu-, mitte kunstikuju) ja „Edevus“, aga näiliselt ka „Ophelia“ ongi toodetud selliste turuproduktidena. Eriti „Tasandus“ on sellisena täiuslik: tehniliselt laitmatu, maneerilt peen, iluline, riietus luksuslik ja detailides viimisteldud. Viimaste loeteldud teoste juures võime konstateerida juba selgesti klassitsismi sadestusi. On taganatud klassikalisest asjalikkusest, tuleb juure kaasaegset graatsiat, meelelisuse, naiselikkuse tunnuseid ja riietuses esineb moodsa rõiva motiive. Ei ole liigne siinkohal ka märkida, et nii Canova kui Thorvaldsen vormisid kauneid naiskehi marmorisse, kultiveerisid ilusa naise ideaali kivis.

Samal ajal modelleerib Veizenberg rea teisi teoseid, siirdudes kodumaisesse mütoloogiasse, milline nähe esineb klassitsismi nooremate esindajate juures. Nii: „Linda“, „Kalevipoeg“, „Vanemuine“, „Koit“ ja „Ämarik“. On teada, et „Linda“ valmis 1880. a. ja samuti ka „Ämarik“, mis sai Chicago maailma-kunstinäitusel auhinna 1885.a. Siit võime oletada, et teised loendatud teosed on valminud nende aastaarvude vahepeal.

Tallinna Provintsiaalmuseum ostab „Linda“, ja märksa hiljem püstitatakse see pronksist kujuna Tallinnas Rootsi-kantsile. „Linda“ on kujutatud realistlikult, kodusena, rahulikult istuvana; puuduvad mütoloogilised sugemed. Täielisest vastolust võime kõnelda juba „Kalevipoja“ puhul, vastolust kunstikavatsuse ja tagajärje vahel. „Kalevipoeg“ on pigemini rõõmsa hellenistliku vaimu realistlik suurakt, kaugeltki aga mitte põhjamaade rahva titaaniline ja traagiline heeros, kes seisab rusikast kinnineeditult põrguvärava ees. „Vanemuine“ sihitleb küll muinasjutulisse paatosse, ent pole sellisena õnnestunud, jäädes dekoratiivseks.

Veizenbergil puudub jõud paatoseks. Ta on küll käsitanud rea pateetilisi teeme („Vanemuine“, „Kalevipoeg“, „Romeo ja Julietta“, „Koit“), kuid pole jõudnud tõusta neis võimsasse kaasahaaravasse

paatosse. Enam õnnestub tal lüürika; on rida teoseid, mille illest kandub vaatajasse soojust ning unistuslikkust.

Eelloendatud teoseist on erilisenä tõusnud välja „Ämarik“, ilmelt naisena külmgigi, kuid vormilt, mõõtudelt, proportsioonidelt ilulise täiusena. Ta kaaslane „Koit“ jätab poseeritud mulje, kuigi on samuti vormilise ilu kehatust. Veizenberg omab neis allegooriaist vormilise täiusena. Ta pole neis teoseis sügav, kuid on iluline.

Ligikaudu samal ajal, 1880. a. ümber, modelleerib Veizenberg ka „Kristuse“ ja „Barrabase“, milledest kontsentreerub skulptori suurim vaimne energia ning sügavaim elamustunne. Kunas just need valmisid ja kunas need on raiutud marmorisse, ei ole võimalik olnud lähemalt dateerida. On vaid teada, et 1887. a., mil Veizenberg korraldas oma teoste näituse Tallinnas Börsi saalis, oli teiste seas ka „Kristus“. „Kristuse“ kujutlus on olnud möödunud aegade kunstnike suurimaks jõuprooviks, kuna see teem eeldab iseenesest palju: sellesse võimaldub kunstnikul kehatada parima oma võimeist. Ka Veizenberg kasutab sama teemi. Nagu eelpool mainisime, on Veizenbergilt tellitud kolm Thorvaldseni „Kristuse“ koopiat, millest kaks esimest on tal valmis 1887. a. ja samal aastal koos viimastega nimetatakse Tallinna kunstinäituse puhul ka Veizenbergi „Kristust“. Võimalik siis, et viimane valmis kõrvuti Thorvaldseni oma kopeerimisega, kuna on väljaspool kahtlust, et Thorvaldseni „Kristus“ on mõjutanud Veizenbergi teost, mis ilmneb otsekohe neid lähemalt võrreldes. „Kristusele“ antipoodina on loodud „Barrabas“, mida on hinnatud esimesest õnnestunumana. Kuigi Veizenberg, nagu juba tähendatud, ei suuda oma hellenistliku töötamisstiili tõttu tabada süngust, titaanilisust ja usutatavat negatiivsust; ka ei ole ta tugev iseloomustava tabamises, mis on neoklassikute üldiseks nõrkuseks, — ent „Barrabas“ on erand, on kunstitooteid, mis kõneleb oma looja salgamatust andest.

Märgime siinkohal veel, et Veizenberg ise hindas „Kristust“ võrdlematult paremana „Barrabasest“. Esimest ta on modelleerinud ümber palju kordi, on sellesse sulgenud enesest palju. „Barrabas“ aga olevat valminud mõne kuuse töö järele.

Ka need kujud on lisandatud järgmiste kaaskirjadega:

„Siin on mees, kes soovis ainult head, kes armastas oma vendi ja õpetas: „Armastagem ühteteist, rõõmustuge elust, tehke head, siis olete suure isa lapsed taevas“. Aga vabaduse ja valguse inimest koormavad rasked ketid ja ta käed on seotud kinni. . .“

„Elagu Barrabas ja surgu Kristus!“ Nii avaldusid kord õigustmõistjate usklike, õpetlaste ja tarkade tunded, ja vankuv rahvahääl lõi nende nõusse ja nad triumfeerisid oma võitu.

Aga haud ei suuda hävitada head ja hea seeme kannab vilja“.

Aastal 1880 Veizenberg, jõudnud Peeterburist üle Riia Rooma, modelleerib „Eva“, „Agripina“ ja suurkompositsiooni „Romeo ja Julia“. Need töötab ta välja ning raiub marmorisse alles 1887. aastal (kaks esimest) Pariisi kunstinäituseks.

1883.(?) a-l kuulutatakse välja Peeterburis keiser Aleksander II-se monumendi teine võistlus. Veizenberg haarab sellest kinni ja modelleerib figuuriderikka monumendikavandi, nähes selles oma elutöö suur- ja tippsaavutuse teostamise võimalust. Monumendi alumise korra neljale nurgale pidi asetatama keiser Aleksandri kuulsaimad väepealikud ratsa: Barjatinski, Totleben, Nahimov ja Skobelev. Nende vahele nišidesse vene paleusklikud kujud: „Russia“, „Aleksander Nevski“ ja „Vladimir“. Neljandal küljel uks, mille kaudu avaneb trepp monumendi sisemusse.

Monumendi teise korra neljal nurgal reljeefid Aleksander II-se aegsete tähtsamate sündmuste kujutustega: keisri valitsemisalgus — Krimmisõja lõpuga, mis järel talumees asub rahulikult põllule: „Sõjast rahusse“; teine reljeef: „Aleksander meie päästja“ — priiusetoojana; kolmas reljeef: Kaukaasiasõdade lõpp — „Meie alandame endid valge keisri alla“; ja neljandal: „Gorčakov Berliini kongressil“. Teise korra üle galerii, mille nurkadel kandelaabrid ja mille eesehitusi kaunistavad vene kullid. Siis tõuseb ümmargune kolonn, millel seisab keiser kroonimismundris, käes valitsusekepp.

Veizenberg viidab nimetatud monumendi valmistamisel palju aega, sõidab sellega Roomast Moskvasse, kus kunstnikku tabas ebaõnnestumise uus suurim pettumus, nagu kuulsime ta eluloost. Sellest pettumisest ei toibu Veizenberg nii pea.

Kaotanud seega tühjalt ligi aasta, jõuab ta tagasi Rooma 1885. aasta suvel ja võtab käsile „Ämariku“ ja „Russalka“ (esimene oli modelleeritud varem, teise modelleeris ta möödunud talvel Peeterburis). Abilised asuvad neid punkteerima marmorisse, ta ise modelleerib „Russiat“. Aasta lõpuks ongi need valmis.

Pariisi maailmanäitusel 1888. a. esinemiseks — (Pariisis korraldati maailmanäitusi iga kümne aasta tagant) raiub Veizenberg marmorisse „Eva“, „Agripina“ ja kolm rindkujut: „Ideaal“, „Reaal“, „Marusja“. Need teosed osutuvad Veizenbergile omaseid voorusi

ning nõrkusi, ja nende hulgast võiks tõsta esile „Agripina“, mis hiljem osteti Peeterburi keiserliku Eremitage'i ja vahest, viimisteldud rindkuju „Ideaal“, mis kindlalt viidud läbi klassitsistlikus stiilis. Kümme aastat tagasi esines Veizenberg Pariisis ainult ühe tööga. See omandati ja seekaudu avaneski kunstnikule uus elu. Nüüd on tal kaasas 5 tööd, — kuid vahepeal on lõplikult muutunud kunsti stiil ja töed: kõikjal valitseb realism. Veizenbergi looming oli seega täielises vastolus ajastu kunstiideaali, kunstikriteeriumi ning maitsega. Lisaks: ta teosed ei olnud pandud vajaliselt nähtavaltki välja ja kunstnik lahkub Pariisist järjekordse haavumistundega. Jõudes tagasi Rooma, modelleerib ta mõtudelult suurima teose: „Room“, mille paneb välja Roomas kunstinäitusel ja kingib selle lõpuks — jällegi pettununa — kohalikule linnamuuseumile. Ühtlasi lõpeb seega Veizenbergi Rooma-ajajärk.

Kunstiakadeemiais omandas Veizenberg vana-klassika kunsti-ideaali ning käsitluse. Roomas aga sattus ta klassitsismi ning Rooma mineviku-skulptuuri mõjuringkonda. (Võrdle „Lady Macbethi“ „Vangistatud barbaarlannaga“ — vana-Rooma skulptuur Firentsis). Ta leiutas Thorvaldseni, aga ka Canova, ja klassitsismi teisedki meistrid on talle lähedased (Veizenberg puudutab neid ka oma teoreetilises kirjus).

Veizenbergi Peeterburi-ajajärk skulptorile vaenulises õhkkonnas — kunstnike noorem, moodne generatsioon oli realistlik ja juba pannud end maksma ka akadeemias — ei soodusta loomingut, vaid tõkestabki seda. Veizenberg toodab Peeterburis peamiselt büste ja haudmälestisi: tast on saanud kalmistute dekoraator. Aga vahetevahel toodab ta veel ka kompositsioone vene elust („Tatjana“ ja „Väsinud rändaja“ L. Tolstoi jutukese: „Palju maad on vaja inimesele?“ järele), siis eesti mütoloogia aineil („Endel“, „Juta“, „Estonia“), või mujalt ammutatud teemidel („Aadam“, „Soomlanna“) jne. Selle ajajärgu produktsioonina võib loendada mõnikümmend haudmälestist, mõnikümmend büsti (Eesti avalikke tegelasi, vene ajaloolisi ja kultuuriloolisi isikuid), koguuke kompositsioone. Vormiliselt ja kunstniku arengu seisukohalt aga ei lisa need midagi uut varem tuntule. Veizenbergi lopsakas, värske loomisaeg on möödunud. Nüüd kestub või teostub kord omandatud tehnika abil vaid tehniline uute esemete tootmine.

1914. a. asub Veizenberg Tallinna. Mida ta seni igatses, teostuski lõpuks: Veizenbergi teoste muuseum Kadrioru lossis. Kodu-

maal tootis ta peamiselt vaid büste ja haudmälestisi: ingliskeste ning allegooriliste figuuridena.

Veizenberg ei leidnud elu kestes kaasaja täit tunnustust. Võrsunud, murdunud esile ebatavalisist oludest, osutus ka ta loomingu saatus ebatavaliseks. Selle põhjuseks oli: Veizenberg tuli liiga hilja. Tänapäev ei tunnustanud, ei võinudki tunnustada ta tööd, sest ta edustas ning viljeldas mineviku kunsti.

Antud korral võisime jälgida Veizenbergi loomingu vaid osaliselt, tema loomingu tähtsamate perioodide ulatuses. Skemaatiliselt on vaadeldud vaid skulptori kompositsioone, jättes puudutamata rindkujud ja haudmälestised, mida Veizenberg on tootnud sadu.

Veizenbergi rindkujude hulgas ei puudu kõneldavaid saavutusi. Nimetame siinkohal vaid „Kunstniku onu“ büsti (1891), milles tabatud elulisust, karaktersustki: teos on väljatöötuselt ja ilmelt rõõmus-sümpaatne. Sama võime lausuda ka kunstniku ema büsti (1879) puhul, milles riietuse realism ning detailsus on tabatud virtuooslikult.

Oma parima aga on annud Veizenberg mujal, mitte büstide alal, kuna tundub, et ta siin jääb liialt tehniliseks, realistikski, on ju portreeline käsitlus, — tähendab: portree riietus — klassitsistliku kooli väljendav.

Veizenberg tarvitas materjaalina kipsi, pronksi ja marmorit. Kõik oma paremad tööd on ta raiunud marmorisse.

Veizenberg iseloomustab ühes kirjutuses*) oma kunstiideali ja -usutunnistust järgnevalt:

„Kunstiline tegevus, see on hea ja ilusa avastus, on armastuse ja kõigi õilsate tunnete avaldus. Tõeline kunstitöö peab mõjuma inimesesse ülendavalt, peab kandma selle üle argipäeva väiksuste, peab toitma ta vaimu ja lähendama teda jumalusele.

Aga kui kunstnikud tahtlikult ei pane tähele oma tegevuse kõrget ja jaunit sihti, kui nad ilusa asemel loovad ja kujutavad ainult inetut, kui nad üleva asemel püüavad muuta ideaaliks tühise ja tavalise, nagu kahjuks tehakse meie ajal, siis sellega ei ole võimalik enam leppida, ja sellist eksimust juba pole võimalik leida andestatavana.“

*) A.Veizenberg: „Свѣтъ и тѣнь“, переводъ А. в. Rede сочинения: „Licht und Schatten“, Betrachtungen von A. Veizenberg. С.-Петербургъ, 1903, издание автора.

Neist ridadest kõneleb otsekoheselt realismi vaenuline klassitsist.

Kunstnike generatsioonid asuvad alati sõjakaina vastamisi. Veizenberg lööb võimalust mööda sekka: avaldab kirjutusi ajalehis, eriraamatuidki, milles esineb ränkade etteheidetega moodsusele, realismile, leides selles vaid kunstitaseme ja -maitse langust. Ta ise aga ei pääse lõpuks oma töödega enam Peeterburis akadeemia kunstinäitusilegi, kus esinenud varem ja milledest osavõtt oleks tohtinud olla endastmõistetav. Kuid hiljem, praegu, mil Veizenbergi looming on vaadeldav minevikust ja mil on nihkunud minevikku ka too moodsus, mis võitis klassitsismi, praegu tohiks olla nähtavad mõlema kunstivoolu teened, suurus ning väiksus.

Veizenberg pretendeeris oma elu ajal nähtavasti rahvusvahelisele tunnustusele, võttes osa mandri ja muist suuremaist rahvusvahelisist kunstinäitustist. Seda tunnust ta ei saavutanud, kuid ta visadust, sitkust ning truusjäämist kunstiideaalidele tuleb ometigi täiel määral hinnata. Veizenbergil oli rohkemgi kui visadust ja kunstiloomingulisi võimeid: ta oli andeline ja suurte tehnikaoskuslike, väljatöötuslike võimetega kunstnik, kelle looming kuulub klassitsismi, olles nimetatud kunstivoolu hilisemaid ja hilinevaid esindajaid, kellele sarnaseid ei tunne iga väikerahva kunsti ajalugu.

III.

August Veizenbergi tööde nimestik.

MÄRGITAVAIK KUNSTKÄSITÖÖ ESEMEID NOOREST EAST:

1. Nõelatoos, puu.
 2. Ömbluskastike, puu.
- BERLIINI AKADEEMIA AJAJÄRGUST:
3. Kujuke vene saadikule abipalumis-palvekirjaga, kips.
 4. Lektor Rothi elusuurune medaljon, kips.
 5. Berliini Käsitöölise Seltsi õppetundide kaasõpilasest medaljon, kips.

KUNSTIÕPILASENA KODUMAAL:

6. Kooraste mõisaomaniku poja portree-reljeef.

PEETERBURI AKADEEMIA AJAJÄRGUST:

7. „Samuel“, piibliaineline figuur, kips.
 8. Poisike, kips.
 9. Shakespeare'i rindkuju. Esimene marmortöö.
 10. Troonipärija Nikolai Aleksandroviči rindkuju, kips ja marmor.
 11. „Paris“, kreeka-aineline figuur, kips.
 12. Aleksander II-ne, büst.
 13. Aleksander II-se abikaasa, büst.
 14. „Palvetaja“, figuur.
 15. Kindral Polovtsovi 12 a. tütre rindkuju, marmor.
 16. Kindral Polovtsovi noorema tütre rindkuju, marmor.
- KUNSTIÕPILASENA TEISTKORDA KODUMAAL:
17. Erastvere mõisaomaniku parun

- Ungern-Sternbergi tütre rindkuju.
18. Erastvere mõisaomaniku parun Ungern-Sternbergi teise tütre rindkuju. (Tartus perekond Metsmeeste omandus).
- MÜNCHENI AKADEEMIA AJAJÄRK:
19. „Neiu kaebus“, elusuurune figuur, kips. Auhinnatud Müncheni Ak. kunstinäitusel.
20. „Noormees oja ääres“, elusuurune figuur, kips. Auhinnatud Melbourne'i kunstinäitusel.
21. „Hamlet“, elusuurune figuur, kips.*)
22. Rindkuju, marmor.
23. Rindkuju, marmor.

VIINIS:

24. Kaks Herkulesi kuju liivakivist Schotteni kloostris vapil (8 jalga kõrged).

ROOMA AJAJÄRK:

25. „Ophelia“ (meeter kõrge).
26. Poisike, rindkuju.
27. Poisike, rindkuju.
28. „Õnnelik“.
29. „Õnnetu“.
30. „Romana“, rindkuju.
31. Mälestis ühes Sprangenbergi medaljoniga.
32. „Halastaja samariitlane“, reljeef.
33. v. Maydell, rindkuju, marmor.
34. Paruniproua v. Maydell, rindkuju, marmor.
35. Peeter I-ne.
36. „Ema armastus“.
37. „Lapse armastus“.
38. „Surematus ja Usk“.
39. „Lootus“.**)
40. Keiser Augustus, büst.
41. Parun Girardi ema.
42. Parun Girardi isa.
43. Parun Girard.
44. Parun Girardi abikaasa.***)
45. „Filia Evae“, figuur.
46. „Tasandus“, figuur.
47. „Edevus“, figuur.
48. „Linda“, figuur.
49. „Kalevipoeg“, figuur.
50. „Vanemuine“, figuur.
51. „Koit“, figuur.

52. „Ämarik“, figuur. Auhinnatud Chicago kunstinäitusel.
53. „Kristus“, figuur.
54. „Barrabas“, figuur.
55. „Eva“, figuur.
56. „Russia“, figuur.
57. „Russalka“, figuur.
58. Mälestiskuju vennapoja hauale Narva surnuaial.

MOSKVA AJAJÄRK:

59. „Moskva“.
60. Minin ja Požarski.
61. Aleksander Nevski.
62. Peeter I-ne.
63. „Marusja“, kips.
64. „Talv“.

ROOMAS:

65. Thorvaldseni „Kristuse“-koopia Schuberti haul Haljala kiriku surnuaial.
66. „Magav lapsuke“, figuur. Tartu Maarja k. surnuaial õepoja haul.
67. „Agripina“, mille hiljem omandas Peeterburi keiserlik Eremitage.
68. „Ideaal“, rindkuju, marmor.
69. „Reaal“, rindkuju, marmor.
70. „Marusja“, marmor.
71. „Room“, figuur, kips, 13 jalga kõrge (Roomas muuseumis).
72. Lady Macbeth.
73. „Romeo ja Julia“.
74. Itaalia kuningas, büst.
75. Itaalia kuninganna, büst.

PEETERBURI AJAJÄRK:

76. Kindral Schweinitz, büst.
77. Suurvürstinna Olga Feodorovna, büst.
78. J. V. Janssen, büst selle haul Tartu Maarja surnuaial.
79. Fr. Kreutzvald, büst.
80. A. Koch, büst.
81. Dr. Karell.
82. Akad. Viedemann, büst.
83. Anna Haava, büst.
84. Lydia Koidula, büst.
85. Kindral v. Wahl, büst.
86. Aleksander I-ne, büst.
87. Ema, büst.
88. Monument A. Rosenbergi matmispaigal Viljandi surnuaial.
89. „Lootus“, figuraalne mälestis Smo-

*) 19–21 figuurid hiljem raiatud marmorisse.

**) 36–39 figuurid kolmneljandik suuruses konsul Andres Kochi matmiskabelis Piirita-Kosel.

***) 40–44 rindkujud marmoris,

- lenski surnuaial Peeterburis G. Schernikani haul.
90. Haudmälestis Hartov'ile.
91. Haudmälestis Königi laste haul (ingli kujutus).
92. Haudmälestis Hau perekonna haul Smolenski surnuaial Peeterburis.
93. Landberg, büst.
94. Prints Oldenburg, büst.
95. Kindraliproua Greiftoni poja büst Vilnos.
96. Keiserinna Aleksandra, büst.
97. Haudmälestis õdede ja nende abikaasade haul Tartus.
98. Haudmälestis vanemate haul Kana-pää surnuaial.
99. Haudmälestis Ammendele Viljandi surnuaial.
100. Kindral Talma, büst selle haul.
101. Pallitser, rindkuju, Pärnus.
102. A. Pilatzi abikaasa büst selle haul.
103. „Kristus Ketsemani aias,“ reljeef Peeterburi Jaani kirikus.
104. Dr. M. Veske, büst haul.
105. Kohlhorn, medaljon.
106. Pohn, medaljon.
107. „Tatjana.“
108. „Estonia,“ allegooria.
109. „Kalevipoeg.“
110. „Endel.“
111. „Juta.“
112. Aadam.

A. Veizenbergi teoste eeltoodud nimestik märgib enam-vähem ka teoste ajalise daatumi, kuigi siin on võimalikud eksimused, seda enam, et Veizenberg on oma töid mitmel aegadel teise danud, või jälle samu teoseid melleerinud täiesti uuesti. Kõik see raskendab ta teoste täpse dateeringu.

Lisaks esitatud nimestikule täiendan seda Veizenbergi teostega eri aegade kolme kataloogi järele. Täiendusnimestikis loeteldud teosed võivad kuuluda Veizenbergi kõigisse loomisajajärkudesse.

ESIMESE VENEKEELSE NIMESTIKU JÄRELE TULEKS JUURE SENI MÄRKIMATA TEOSEID:

113. „Kristus,“ rindkuju, marmor.
114. „Barrabas,“ rindkuju, marmor.
115. Caikovski, rindkuju, marmor.
116. „Sügis,“ allegooria, marmor.
117. Neli aasta-aega; allegooriad kipsis.
118. „Russalka,“ figuur, kips.
119. „Lootus,“ kahes variandis, kips.
120. Aleksander II-ne, rindkuju, kips.
121. Aleksander III-as, „ „
122. Aleksandra Feodorovna, „ „
123. Nikolai II-ne, „ „
124. Komponist Schubert, „ „
125. Janson, „ „
126. Näitleja Figner, „ „
127. Proua Figner, „ „
128. Prof. Resanov, „ „
129. Prof. Grimm, „ „
130. „Soomlanna“, figuur, pronks.
135. Peeter I-ne, monumendi kavand.
136. Aleksander II-ne, „ „
137. Aleksander III-as, „ „
138. Maria Feodorovna, „ „
139. Aleksander I-ne, „ „
140. Puškin, „ „
141. Kindral Kaufmann, „ „
142. Volkov, „ „
143. Surnuaia mälestis (kujuga „Lootus“).
144. Admiral Makarov, rindkuju, kips.
145. Vereščagin, „ „
146. Dr. Gruber, „ „
147. Kotzebue, „ „
148. Dr. K. A. Hermann, „ „
149. Pastor J. Hurt „ „

KADRIORU LOSSIS LEIDUVATE TEOSTE JÄRELE KOOSTATUD NIMEKIRJAST TULEVAD JUURE:

150. Tolstoi.
151. „Väsinud rändaja“ (Tolstoi jutustuse järele).
152. Professor-anatoomik.
153. „Vanemuine“ (melleeritud kaks korda).
154. Väike poolikule jäänud Rooma-kuju.
155. Minu onu.
156. Minu ema (kahes teisesendis).
157. A. Veizenberg.
158. Tütarlapse pea.
159. Tütarlapse pea.
160. Ingli pea.
131. Aujärjepärija, medaljon.
132. „Marietta,“ rindkuju.
133. Tütarlapse pea.
134. Keiserinna Maria Feodorovna, rindkuju.

- | | |
|--------------------------------|---|
| 161. Poisikese pea. | 182. Jurich. |
| 162. Findeisen. | 183. Arong. |
| 163. Hadvig. | 184. Poisike lilledega. |
| 164. Rubinstein. | 185. Hansen. |
| 165. Pr. dr. Masing. | 186. Juhan Liiv. |
| 166. Klara. | 187. Maurits. |
| 167. Portree. | 188. Ing. Tellman. |
| 168. Jürgens. | 189. Katariina, monumendi kavand. |
| 169. Reiman. | 190. Dr. Kreutzvald, " " |
| 170. A. Leoke. | 191. Jakobson, " " |
| 171. F. Kuhlbars. | 192. Oit, " " |
| 172. Rosenberg. | 193. Prof. Baer, " " |
| 173. J. Poska. | 194. V. Volöntsev. |
| 174. J. Tõnisson. | 195. „Kristus Ketsemani aias“ (skulptorise pidas seda oma esimeseks tööks). |
| 175. Dragendorf. | 196. Säftigen. |
| 176. Parun v. Wolf. | 197. L. Lande. |
| 177. Dr. Schöner. | 198. Petrik. |
| 178. Purskkaevu mudel „Linda.“ | 199. A. F. Tombach. |
| 179. Gregorovius. | 200. Kikas. |
| 180. Kivi. | 201. Proua Kikas. |
| 181. Haua monument. | |

Lisaks skitse, mudeleid ning viskeid. See nimestik ei ole loomulikult kaugeltki täielik, ja eeltähendatud põhjusil ka mitte täpne, sest Veizenbergi teoste olemasolevad kataloogid, mida oli võimalik kasutada, ei täida oma ülesannet.

Elsbet Markus-Parek.

KESKAEGSE KIRIKU-ARHITEKTUURI UURIMISEST EESTIS.

Eestis on palju keskaegseid kirikuid. Siin on säilinud kirikuid juba alates 13. sajandist. Need vanad kirikud kuuluvad huvitavamate kunsti-mälestusmärkide hulka Eestis. Ent vähe on neid, kes oskavad hinnata seda rikast keskaja pärandust ja sellest huvitada. Isegi võrdlemisi haritud ringkonnis püsib teatav arusaamatus ja lugupidamatus vana kiriku-arhitektuuri kunstiväärtuse suhtes. Nähakse vaid kohmakaid ehituste-mürakaid, aastaist murenenud ja mustunud müüre. Ei osata näha kauneid ruumi-probleeme, arhitektuuri ilusaid detaile ja peamiselt seda kindla stiili maitset ja pitsatit, mis ilmneb hästi säilinud keskaegseis ehitusis katusest soklini. Just see stiili-tunne on hinnatav, on nauditav võrreldes hilisema mineviku — eriti 19. sajandi — stiilituse ja maitselagedusega. Arhitektuur oma monumentaalses lihtsuses, nagu ta esineb meie keskaegseis kirikuis, on mõjuvaim kunstiala. Ei taha siin ülistada arhitektuuri teiste kunstialade arvel, milliseil leidub kindlasti enam harrastajaid. Tahaks vaid neile teiste kunstialade eelistajaile sisendada vähegi arusaamist ja huvi tolle jõulisema vormiväljenduse vastu. Tahaks vaid toonitada ka meie pealtnäha nii lihtsate ja vähenõudlike keskaegsete kiriku-ehituste kunstiväärtust.

Huvitavamad keskaegsed kirikud on meil muidugi Tallinnas: Toompea, Oleviste, Niguliste ja Püha-Vaimu. Need on üldse meie keskaegse kunsti rikkamad varaaidad. Tallinna kirikuid on seni käsitletud vaid baltlased E. v. Nottbeck ja W. Neumann oma mahukas teoses „Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval“ 1904.

Kindlasti ületas kord Tartu katedraali mahtuvus ja mõjukes Tallinna kirikute oma, ent nüüd on sellest järel vaid järjest enam purunevad varemed. Tartu katedraali on uurinud pikemat aega O. Freymuth ja avaldanud oma tööde kohta mitmeid kirjutusi *Ajaloolises Ajakirjas*. („Tartu doomkiriku ehitamislugu“ Aj. Aj.

II aastakäik, 1923. „Ülevaade Tartu Doomevaremete kaevamistöist aastail 1924 ja 1925“. Aj. Aj. V aastakäik, 1926. „Lõpuaruanne kaevamiste kohta Tartu Doomevaremete pikihoones“. Aj. Aj. VI aastakäik, 1927.)

Nagu varemeis peakirik, näitab ka Tartu Jaani kirik puhast telliskivi-gootikat. Juba materjaali põhjal tekib siin erinevus Põhja-Eesti gooti kirikuist, mis pae- ja põllukivist.

Koguni omapärase ja huvitava grupi moodustavad Saaremaa maakirikud, erinedes suurel määral mandri omist. Kuna mandri maakirikuis esineb õige kokkuhoidlikult kauneid arhitektuur-detaile ja skulptuur-ehiseid, on Saaremaa kirikud ses suhtes tunduvalt rikkamad. Mõnes neist avaldub üllatav kunstiline ja stiililine küpsus, nagu näiteks Karja kirikus. Karja kiriku üle on endine Tartu ülikooli professor H. Kjellin avaldanud põhjaliku monograafia „Die Kirche zu Karris auf Oesel und ihre Beziehungen zu Gotland“, Lund, 1928.

See teos on nurgakiviks Saaremaa kirikute uurimisel ja põhjapanevamaks teoseks meie keskageitse kirikute käsitusel üldse.

Karja kirik on Saaremaa kirikukunsti ülim saavutus. Aga ka teised Saare kirikud ületavad mandri omi oma sisima arhitektoonilise külje hoolika ja maitseka viimisteluga. Väliselt on nad enam kindlused kui kirikud, puritaanselt karmid ja lihtsad, omapäraselt vägevalt mõjuvad oma massiivsete müüridega. Ja nad polegi ehitatud ainult jumala-kodadeks, vaid ühtlasi ka kindlusiks maaletungiva vaenlase vastu.

Mandril on huvitavaim maakirikute grupp — neli Järvamaa kodakirikut: Ambla, Koeru, Türi ja Peetri. Kõik neli kirikut on ehitatud lubja- ja põllukivist, kaetud krohviga, nagu pea kõik Põhja-Eesti kirikud. Materjaal, — oma koosseisu, raskuse, kõvaduse ja vastupidavuse järele, — omab suure mõju ehituse vormi, struktuuri ja ilustuste kohta. Ehitusmaterjaal, milline koosneb plastilisiks detaileks vähe kõlbulikest kivist, nagu meie põllukivid ja paeplaadid, tingib ehituste lihtsust ja kainust.

Välise külje arhitektooniline kujundus jääb Järva kodakirikuis väga lihtsaks. Sisimal aga saame harmoonilise ja maitseka ruumimulje. Amblas leidub sammaste kapiteelidel haruldaselt peenelt väljatöötatud skulpturseid kaunistusi. Järva neli kodakirikut omavad stiililist ühtlust (esijoones ümarpiidad võlvitugedena) ja seisavad ka ajaliselt üksteisele ligidal.

Prof. Kjellin käsitleb ja dateerib neid oma lühikeses teoses „Die Hallenkirchen Estlands und Gotland“, Lund, 1928.

Huvitavamaist maakirikute gruppidest võiks veel mainida Virumaa kodakirikute rühma: Rakvere, Haljala ja Kadrina.

Keskaegseid kirikuid leidub meil üle kogu maa. Selles suhtes oleme kadestatavas seisukorras võrreldes naabermaadega. Soomes säilinud keskaegsed kirikud on üldiselt nooremad meie omist ja koguni erinevat tüüpi. Soome keskaegseis maakirikuis puudub järjekindlalt, peale ühe erandi, eriline kooriruum: altar asub pikihoone idaotsas. Meil jälle tunnen ainult üht keskaegset kirikut ilma erilise kooriruumita. See on väga oluline erinevus.

Lätis on säilinud vähem keskaegseid kirikuid kui Eestis. Ent neis kirikuis on palju ühtlust meie omadega, mis juba ajalooliselt vägagi põhjendatud.

Meil on palju neid keskaja ilmekamaid mälestisi. Aga meie pole suutnud veel küllaldaselt uurida seda rikast materjaali. Meie kunstiajaloolasi ootab siin suur töö. Meil pole veel ühtki korralikku ülevaadet meie keskaegsest kiriku-arhitektuurist. Väga lühikese kokkuvõtte keskaegsest kirikukunstist annab W. Neumann oma teoses: „Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland“, 1887. Ent see teos on väga lühikene ja nüüd juba vananenud.

Õige palju pildimaterjaali ja jooniseid sisaldab R. Guleke „Alt-Livland. Mittelalterliche Baudenkmäler Liv-, Est- und Kurlands und Oesels“, 1896. Kahjuks on aga joonised sageli ebatäpsed ja ebasaldatavad.

Ühe parema teosena keskaegse arhitektuuri alalt peab mainima Ernst Kühnerti „Das Dominikaner-Kloster zu Reval. Jahresber. d. Estl. Liter. Gesellschaft für 1925“.

Ja lühikese kirjelduse Tallinna keskaegseist kirikuist leiame W. Neumanni „Riga und Reval, Leipzig“, 1908. Peale loeteldud teoste leidub vaid mõni väheulatuseline artikkel Õpet. Eesti Seltsi väljaandeis j. m.

Suur teaduslik tähtsus on meie keskaegsete kirikute uurimisel kunstiajalooliselt seisukohalt. Seda tööd on meil alles väga vähe tehtud. Ainus põhjalik ja teaduslikult väärtuslik teos on Kjellini eelmainitud monograafia Karja kirikust. Teisist mainitud teoseist pole enamik küllaldase teadusliku väärtusega.

Kaugelt suurema osa kirikute ehitusajalugu pole üldse veel selgitatud. Ja tihti on see ehitusajalugu kõiki muud kui lihtne. Pole küll ainustki keskaegset kirikut, mis oleks omandanud juba ehitamisel täiesti sellise kuju ja välimuse, nagu on sel meie päivil. Kõik vanad kirikuehitused on allunud aegade kestes suuremaile või vähemaile muutusile, ümberehitusile ja parandusile, nii et nende algeline kogupilt on suurel määral muutunud. Ükski vanem ehitus ei esine ühtlaselt ainult ühe ajajärgu ja kitsa stiiliperioodi saavutusena, vaid temas sulavad ühte paljude üksteisele järgnevate ajajärgude saavutused, mitmete stiilide elemendid — kusjuures domineerivad muidugi teatav üks ajajärk ja stiil, kuna teised esinevad ainult kõrvalvooludena. See teebki kirikute ehitusajaloo uurimise eriti huvitavaks, muutes seda ühtlasi muidugi palju keerulisemaks. Alles analüüsid arhitektuuri igat detaili põhjalikult ja hoolikalt, silmas pidades kõiki üksikasju küllaldaselt, tundes ajaloolist tagapõhja täiesti — võib teha kaaluvat sünteesi. Kindlaks määrata ja ja dateerida eri-ajajärgudesse kuuluvaid osi, jälgida eri-stiilide elemente, — on kunstiajaloolase ülesanne meie kirikute uurimisel. Ühtlasi tekib siin kohe huvitav probleem: missuguseid võõraid mõjusid võime määrata kindlaks nende ehituste juures, missuguste võõraste rahvustega läbikäimise tähe all on kujunenud nende ehitus-stiil?

See on küsimus, mis võib avastada huvitavaid perspektiive uuritava ajajärgu suhtes, ilmestades seda mitmeti.

Teravalt kerkis esile mõjude küsimus juba kohe Saaremaa kirikute juures. Tuli otsida, kust võtsid saarlased selle tehnilise oskuse, selle kunstilise küpsuse nii detailide väljatöötamisel, kui ka ehituste ruumi-probleemes. Prof. Kjellin tegi kindlaks ühenduse Ojamaaga. Oma põhjalikus uurimises Karja kirikust tõestab ta Ojamaa tugevat mõju, koguni selle kiriku ehitamist Ojamaa meistrite poolt.

Aga välismõjude otsimisel võib muutuda kergesti ühekülseks, nagu ongi see juhtunud Kjelliniga Järva kodakirikute käsitlusel. Ka siin väidab ta Ojamaa mõjutusi kogu grupile, ent suudab tõestada seda ainult Ambla ja Koeru suhtes. Tünil ristlevad Ojamaa ja Põhja-Saksa mõjud ning raske on määrata domineerivat: koori dekoreeritud viiluväli osutab Saksamaale, kuigi ruumi-probleem sarnaneb Gotlandi kolmelööviliste kodakirikute omale. Ojamaa ja Westfaalia olid meie keskaegse kiriku-arhitektuuri ku-

junemisel peamised mõjutajad. Ent Ojamaa ja Westfaalia olid omavahel väga lähedases ühenduses: esimene võttis vastu teiselt tugevaid mõjusid. Nüüd on mitme arhitektuuri probleemi puhul raske kindlaks teha, kas omandasime teatud mõjutusi otse Westfaaliast või alles Ojamaa kaudu samast Westfaaliast.

Järva kodakirikute puhul kaldub prof. Kjellin ülehindama Ojamaa mõjutusi. Järva-Petri kiriku juures on neid üldse raske väita. Siin on kindlasti palju domineerivamad Saksa mõjud. Petri erineb teisist Järva kodakirikuist tunduvalt: ruumi probleem on koguni teine ja võlvehituski on erinev. Ühine on vaid kodakiriku skeem ja ümarpiidad.

Mõjutuste otsimine ja määramine on kunstiajaloolase veetlevamaid ülesandeid. Ent selle juures võib kergesti libastuda, kui ei tunta käsitledavat materjali küllalt põhjalikult.

Muidugi võib huvitada keskaegsete kirikute teaduslik uurimine ainult kitsast eriteadlaste rühma, aga see on ka suur ülesanne, mis veel ootab neid.

Aga ühtlasi oleks vajaline süvendada ka üldist arusaamist vana kiriku-arhitektuuri mõjukusest ja ilmekusest, et hakataks nägema selles peituvat stiilset ilu. Siin on ala, millel oleme rikkad ja omame hulga ajaloolise- ja kunstiväärtusega mälestusmärke. Seepärast pälvikski meie keskaegne kiriku-kunst enam huvi ja tähelepanu.



A. ADAMSON: Noorus kaob. Pirnipuu, 1918/1919.
Omanik: Eesti Kunstimuseum.

A. ADAMSON: La Jeunesse disparaît. Bois de poirier, 1918/1919. Propriété du Musée d'art estonien.



A. ADAMSON: Põlvitaja naine. Marmor, 1928.
Omanik: Eesti Kunstimuseum.

*A. ADAMSON: Femme agenouillée. Marbre, 1928.
Propriété du Musée d'art estonien.*



Valjala kirik Saaremaal: läänekülj.
*Eglise de Valjala dans l'île de Saaremaa (Oesel):
côté occidental.*



Järva Peetri kirik: sisemus.
Eglise Pierre de Järva: intérieur.

AMANDUS ADAMSONI LOOMINGU LÖPPJÄRK.

1.

Lõikuse kuul 1918. aastal prof. Amandus Adamson saabub Eestisse, nüüdsest peale jäädavaks seniste oma sünnipaiga ajutiste külastuste asemel. Tööriistad puunikerduseks, mõned Peeterburis tehtud eskiisid vahas ning mõned sealsamas alustatud pirnipuunikerdused on ta varanduseks asumisel oma ateljeehooonesse Paldiskis. Veel samal sügisei Adamson algab tööd, võttes esimeseks käsile suure, s. o. mitmefiguurilise pirnipuu grupi „Sõjaviletsused“, mis sel kombel tuleb esimeseks teoseks

VENEMAA PÄRANDUSENA KAASAVÕETUD POOLIKUTE, KUID KODUMAAL VIIMISTELDUD VÕITEOSTATUD TÖÖDE JA IDEEDE SARJAS.

See oli töö, mida Adamson oli alustanud veel enne revolutsiooni, maailmasõja rahvaste heitluse masendavate muljete ja elamuste mõjul. Kui revolutsiooni puhkemine vägivaldselt lõpetas Adamsoni suurima, juba 6 aastat pidevat tööd nõudnud teose loomingu — hiiglamonumendi Romanovite dünastia 300 aastase valitsemise mälestuseks Kostromas, mis peaaegu valmissaanuna hävitatakse enamlikes revolutsioonis — siis juba Adamson, olude traagilisel sunnil jälle oma aja peremees, oli hakanud „Sõjaviletsusi“ osalt elava mudeli järgi detailselt välja töötama. Sõda ja kodusõda olid Adamsonilt võtnud kõik ta kogutud varanduse, olid hävitanud ta suurima töö, olid ta välja juuritud seniselt tööväljalt ning maaltki minema kihutanud täis kibedust — ta tunneb end lööduna, võidetuna, maaslamajana; lein mineviku pärast, mis tagasitulemata, tasukarjatus, see kõik tuiskab vaheldudes läbi ta rinna ning võtab järkjärgult kuju ta teoses „Sõjaviletsused“. Üks päevapilt meistri Paldiski töökojast näitab teiste tööde hulgas se-

dagi oma esialgsel näol: maaslamaja mehe kuju siin puudub, tema kohal seisab hauakäabast ehtiv rist, millele toetub leinaja naise väljasirutatud vasem käsi. Lõplikus kujus on rist ja kääbas kadunud, nende asemel, nagu tähendatud, maaslamaja, võidetud, löödud mees, kelle juures leinav naine lastega: väikesed täies teadmatuses, vanem poiss aga tasu töötades trotslikult rusikasse surutud paremaga. See on tõeline ümarplastika, vaadeldav ringi käies, kuigi tsentraalse figuuri, naise, esikülge märgib peavaate.

Nii kuis nikerdus pikkamööda valmis, nii rahuneb ka Adamsoni hing, end vabastades kõigest tollest raskest, mis siin leidis kehastust.

Nüüd pühendub Adamson tööle grupi kallal „Noorus lahkub vanadusest“^{*)}. Adamson oli selle töö vahamudeli näol ju Peeterburis alustanud. Algupäraselt tõukejõuks selle teose kontseptsioonil küllap oli meistri enda sisemine võitlus, nukrustunne, resignatsioon vanaduse lähenemisel, ning ses mõttes on õigustatud ni metused nagu „Kaduv noorus“ või „Noorus kaob“. Kuid nüüd, Paldiskis, nagu dateeringust näha, valmides 1918. ja 1919. aasta jooksul, teos saab uue psühholoogilise ja sümboolse tähenduse: nii nagu noorus pirnipuus võtab üha selgema kuju, ikka enam ja enam end vabastab vanusest, et heljuda minema, nii vabastab end uus, kujunev eesti riik vanast, tardunud vene riigist: sellal, kui Adamson töötab oma vaikeses Paldiski töökojas selle grupi kallal, heitleb Eesti oma olemasolemise eest. Ent meister, seda oma teost uues kontseptsioonis, uues vaimus viimistelles, saab ise uuesti nooreks: veel suudab ta pidada kinni kaduvat noorust. Värskena, uut jõudu, uut loomisrõõmu rinnas kandvana ta lõpetab töö, mis direktor N. Kanni algatusel korjanduse teel saadud summa eest, 40.000 marka, omandatakse Tallinna kunstimuuseumile. Adamsonile, kes rikkas Peeterburis harjunud hoopis teiste honoraaridega, see summa muidugi pidi paistma naeruväärt väikesena, kuid et vähemasti kuidagi kindlustada eluülespidamist perekonnale ja endale, ta võtab raha vastu ja mõtleb uusile tööle.

Seal on grupp „Pax“, mille ta ju mitme, mitme aasta eest alanud; selle jaoks tulevad uued mõtted. Algupäraselt seisid maa-keral, mida turjal kannab Kronos, Venemaa ja Prantsusmaa süm-

*) Seda tööd on veel nimetatud „Kaduv noorus“, „Noorus kaob“, „Noorus jätab vanaduse maha“.

boolsed kujud käsikäes, maailmarahu tagava liidu võrdkuju. Kuid Venemaa jaoks pole enam ruumi Adamsoni südames ega pea tal paika olema meistri teoseski. Venemaa raiutakse maha; siis jääb teos jälle mõneks ajaks seisma, nagu kõik teisedki pirnipuu tööd: Adamsoni ette kergivad uued ülesanded, millest juttu tuleb teha hiljem. Alles 1923. aasta suvel Adamson pääseb jälle oma lemmiku, pirnipuu kallale. Ta lõpetab Peeterburist poolvalmina kaasa võetud väikese grupi „Alfa et omega“ ning teostab ideena Peeterburist kaasatoodud grupi „Vaesus“. Selle saamisluhu tohiks huvitada. Oma viimsel käigul Nevski prospektile näeb kunstnik põrutavat pilti: küsagile trepiastmeile nälvaväsimuses kokku langenud naine, lapsuke surutud vastu rindu, suurem poisike külmaning nälvapiinas kokku kiskunud lamava ema najale. Adamson lisab veel ühe pirnipuu paku pakkide hulka ning teel vana-uude kodumaale joonistab esimese visandi selle grupi jaoks oma joonistusraamatusse. Mõlemad tööd (teine nime all „Nälg“) olid ühes teistega esmakordselt välja pandud Eesti Kunstnike Liidu I-sel ülemaalisel näitusel 1923. aasta sügisel Tallinna pritsimaja saalis.

Et osa võtta 1928. aasta mais avatavast Pariisi salongist, Adamson võtab veel korra käsile oma kaks suuremat pirnipuu tööd, mille algused ulatuvad tagasi Peeterburi. Grupp „Sõjaväletsused“ töötatakse veel kord läbi, kusjuures lamav meesfiguur saab oma lõpliku ilme ja väljenduse. Adamson on vahepeal ise viibinud surma suus: ületöötusest süda lakkas töötamast ning hallpea meister vaevu päästeti elule ja tööle. Ka on ta vahepeal loonud kogu rea vabadussõja mälestisi surijate sõdurite kujudega: tões ja vaimus ta on üle elanud surma kibedust, — see leiab väljendust nüüd „Sõjaväletsuste“ lõplikus viimistelus. Ka „Pax“ saab viimaks lõpliku kuju. Juba 1919. aastal raiuti Kronose kantud maakeralt Venemaa sümboolne kuju maha, mis seal seisis käsikäes Prantsusmaaga. Meister oli kogenud, et see liit, mis algupäraselt töötas rahu, lõpptulemusena oli annud otse selle vastandi. Alumine osa jäi nõnda kuis see oli, seal polnud ka enam palju teha. Ent Prantsusmaast sai nüüd „Maailmarahu“. Lai, uhav mantel kattis paremal kinni kõik relvad ja sõjalised atribuudid. Kuju vasemal käel aga tärkasid hävitatud Venemaa asemele teaduse ja kunstide geeniused maailmarahu saatjatena. Pariisis väljapanduna töid mõlemad skulptuurid meistri tunnistuse: „Mention

honorable“. „Pax“ omandatakse Eesti vabariigi poolt annetuseks uuele rahvasteliidu hoonele Genfis.

Veel ühe puuskulptuuri loob Adamson sel ajal, ühe vana eskiisi järgi veel ta Pariisi ajast (1886—1891), „Merekohin“. Pirnipuu pakud kõik on vormitud, nii annab materjaali üks vahermeisteri enda aiast. See on talle kui puhkuseks, kord puht-lüüri-lise, mängleva teemi käsitusel näidata oma rõõmu tehnika viimistlusest ja peenusest.

2.

Kui siinamaale käsitatud teosed olid vaid Peeterburist kaasa toodud ideede, kavandite, kontseptsioonide ja isegi alustatud, poolvalmis tööde lõplikud kujundused ja viimistelud, siis järgnevalt peatume teoseil, milleks ideed, kontseptsioonid ja tellimused said osaks meistri-le ta kodumaal. Esijoones siin paistavad silma ta

MÄLESTISED, VABADUSSÕJA MONUMENDID.

Pärnu teeb algust. 1920. aastal Adamson valmistab sinna esimese projekti. Kuid see ei näi pärnlasile küllalt suur ja suurepärase. Selle nad võtaksid kaitseväge kalmistule, kuid linna nad tahavad püstitada teise, suurema. Alati vaimustusvõimeline Adamson laseb end kaasa kiskuda pärnlaste optimismist, kuludest ei küsi kunstnik ega komitee. Adamson modelleeribki suure grupi, millest kõneleme hiljem, kunstniku teostamata projektide puhul. Kui see valmis, siis alles selgub, et Pärnul ei jatku raha kahe monumendi tarvis. Nii jäädakse lõppeks peatuma esimesel, väiksemal projektil, mis teostatakse 1921. aastal. Kergib küsimus, kus valada? Kunstnik hoiatab, kuid Pärnu komitee annab valu siiski Ilmarisele, kus see tarvilise sisseseade ja veel enam vilunud tööjõudude puudusel kunstniku südamevaluks ei õnnestu soovi mööda: mida ta kartnud, on saanud tõeks — tema isikupärasus, ta „käsi“ on kadunud. Kodumaal ei saa me valada monumente, saab Adamsoni veendeks ning ta jääb siit peale kindlaks nõudele: valu tehtagu välismaal, Itaalias, põlisel valuritemaal Toscanas.

Järgmine tellimus tuleb Narva-Jõesuult. Märtsis 1924 kunstnik reisib Itaaliasse. Carraras valmib mudel ning Pistoias valatakse Narva-Jõesuu mälestis projekti järgi, mis tehti veel 1923. aastal.

Esialgne projekt näitab seljaga vastu kaljurahnu toetuvat mõõgaga lippu kaitsevat sõdurit, ta kõrval, paremal küljel, vabariigi kolmelõvi vapp. Lõplikul teostusel sama figuur, siluetina vastu taevast, on tõstetud kõrgele kaljutaolisele soklile, mis allapoole laienedes muutub neljakandiliseks, toetudes kolmele eri kõrgust ja eri laiust astmele. Neljakandilist sokliosia ehib reljeefplaat lahingustseeniga, nähtavasti ratsapiilurite ja eelpostide kohtumine.

Sügisel, oktoobris 1924, Adamson on uuesti Pistoias. Sedapuhku tal on teostada Rakvere mälestis. Siingi näeme lahkuminekuid esialgse kavandi ja lõpliku teostuse vahel, kuigi mitte nii suuri, kui Narva-Jõesuus. Sokkel, kolmelt astmelt kolmes, järjesti ahtuvas ja kõrgenevas järgus tõusev, parallelopiipetile lähenev tõmp püramiid, jääb peaaegu muutmatuks. Peagrupp: langevat lipukandjat toetav sõdur, mõök käes, teostuses vaid pisut eraldub kavandist, nimelt lipukandjale appi tõtanud seltsimehe peahoius ja kehaliikumises: kavandil need on pehmemad, harmoonilisemad, pea kaldub langeja poole, keha k a n n a b koormat; teostatuna see on kadunud, pea on sõjakalt püsti, kehahoid sirge, kaastunde motiiv, harmoniseering langeva kujuga on kadunud. Rohkem paistab silma muudatus sokli ehtes. Esialgne sokligrupp — naise (eesti?) ees põlvitav paljapäine sõdur, vasem käsi kui töotuseks rinnal, kuna naine hoiab midagi käes, mida võiks arvata kas sõduri peakatteks (ema ehib poega sõtta minema?) või võidupärjaks — see sokligrupp on asendatud reljeefiga, mis kujutab lahingustseeni. Selle kohal taeval aga ilmub apoteos: Eesti kroonib haavatud sõdurit loorberpärjaga.

Samal ajal Adamson töötab veel kahe vabadussõja-mälestise kallal: Suure-Jaanile sureva Lembitu kuju ning Valgale lahingusse sööstva lipukandja. Lembitu eskiis erineb põhjalikult valmis kujust. Kavandis kaljurahnu foonil kõrges reljeefis tormab mõõka keerutades taplusse Lembitu ratsanikkuju, esiplaanil istub vabastatud Eesti purustatud ahelatega. Lõplikult teostatud mälestisel on esialgsest kavandist säilinud vaid sokli alumine osa — trepistik 4 kuuliga nurkadel. Sellelt aluselt kergib ligikaudu kuubiline osa, millel pooliti lamab, pooliti istub langenud Lembit, toetudes kilpi hoidvale vasemale, kuna kõrgele tõstetud parem käsi hoiab mõõka, nagu üles hüüdes võitluse jätkamisele. Näos valuline, kibe ilme, nagu ette aimates rahvale saabuvat rasket orjapõlve, kuid ühtlasi nagu käseks see jonnakalt suletud suu, kust ei tule ainustki

kaebehäält: vastu pidada, mitte alla anda. Itaallased Pistoias võrdlevad seda teost oma suurte renessansmeistrite pärandusega. Ja tõepoolest, Lembitu siluett vastu taevast, see on üks meistri parimaid saavutusi.

Valga monument koosneb lihtsast neljakandilisest soklist, mis asetatud tõmbile püramiidile. Soklil seisab paljapäi võitlusse juhtiv lipukandja, soklit ehib reljeef lahingstseeniga: oma mehi ja soome vabatahtlikke venelastega võitlemas, Kuperjanov eesotsas.

Järgmise, 1925. aasta sügise ja talve Adamson on jälle Itaalias. Iga linn tahab talt mõnd mälestussammast. Sedapuhku tal on ülesandeks vabadussõja mälestis Viljandile, Villem Reimanni mälestis Tartule ja Kreutzvaldi mälestis Võrule. Kõik kolm teost modelleeritakse Viareggios, valatakse Pistoias. Adamson peab uuesti ja uuesti, kuigi tal kõikjalt on tellimusi, veenduma meie rahade ja honoraaride väiksuses: itaalia kujurid saavad palja mälestis k a v a n d i eest sama, millega Adamson peab lepima kogu lõpuliku teose eest. Ent tänu oma väsimatule usinusele ja veel enam muinasjutuliselt arenenud tehnikale Adamson teostab need mälestised mõne kuu jooksul, milleks mõni teine vahest oleks vajanud aastaid. Näib kui oleks ta üle tulnud pea üliinimlik loomistahe ja tööjõud. Ta ei saa rahu ega anna endale puhkust, seni kui lõpetamata savimudeli teab seisvat töökojas. Ka toidu laseb ta sinna tuua, söömaaeg on siis ainuke põgus puhketund. Pole siis imestada, et ta iga kord, kui töö lõpetatud, langeb kokku, kosudes Itaalia pehmes kliimas siiski jälle pea järgmiseks tööks.

Kuid hoolimata kõigist tellimustest, kõigist pingutusist Adamson ei suuda niihästi kui midagi kõrvale panna. Kui ta 1926. aasta kevadepühiks jälle kodumaale tagasi tuleb, leiab ta oma poja raskesti haigestununa. See on ränk hoop ta südamele, millele lisanevad rahamured, sest vähesed ülejäägid sulavad poja ravitsuskuludeks. Kuid see pole kõik: juba aastaid on kestnud läbirääkimised Tartuga vabadussõja mälestise asjus, Adamson on valmistanud ühe kavandi teise järele, kuid tagajärgedeks on vaid ebameeldivad üllatused ja pahandused: tellides t e m a l t ühtlasi pööratakse ta seljataga teiste poole. Muidugi haavab see teenerikka meistri enesetunnet. Varem ail aastail ta lihtsalt loobus sääraseist tellimustest, — kellele ta töö ei sobinud, võis minna. Nüüd ta enam ei saa endale lubada säärast luksust. Ta peab

ikka ja ikka jälle järele andma tellija muutlikele soovele, majanduslike tingimuste sunnil. Ja siis on seal veel üks asi, mis teda sunnib kinni hoidma Tartu mälestisest: Kalevi k u j u. Viimaks ometi kord monumentaalne, alasti hiiglase kuju kõigi nende igaveste sõdurimundrite järele! See ülesanne veetles, see oli ta südame järgi ja nii ta laseb ikka jälle endaga kaubelda, on ikka jälle valmis kontsessioonele.

Viimaks on asi niikaugel, et ta saab osaliseltki tööle hakata. Novembris 1926. a. läheb ta jälle Itaaliasse, ülesandega valmistada Tartu jaoks Kalevi k u j u. Valukojaski rõõmustatakse erakordse, suure ülesande täitmiseks ettevalmistusi tehes: eriliselt Kalevi k u j u valamiseks seatakse sisse ekstra sügav kaevik, sest Kalev tuleb 4,5 m. kõrge. Meistril õnnestub leida Viareggios vastav tööruumgi, olgugi mõndapidi puudulik: seisumajäänud sõjavarustusfabriku hoonete hulgast see on üks, katus pooliti lahtine, mis küll annab peavarju kujule, kuid kujuloojal vingub tuul ümber pea seal ülal.

Kui palju savi peab üles tassima säärase kolossaalse figuuri modelleeringuks! Adamson pole kunagi armastanud töötada abilistega oma suurte mudelite algamisel. Kõik Romanovid on ta voolinud oma käega, kuidas peaks see olema teisiti Kaleviga!

Viimaks, 26. jaanuaril 1927. a. on Kalev valmis modelleeritud. Nello, vormija Carrarast, on päral, kipsikotid kuhjuvad töökotta. Väsinud on meister, kuid tänu taevale, töö on lõpetatud. Ta teeb õhtul juba eeltöid Kuresaare mälestisele, mõõdab ja joonistab, seal korruga langeb pliiats tal käest, jääkülm haarab teda, puls ja süda lakkavad töötamast, vaevu ta viiakse üles magamistuppa. Õnneks tuleb kähku arst: täieline ületootus.

Viis kuud kulub, enne kui Adamson, siiski veel iga päev palavikus, uuesti alustab tööd Pistoias. Ühes vanas palazzos oli valukoda talle leidnud eluruumid kui ka töökoja. Töölisi oli abiks ta käsutuses, kuid need vaid segavad: lõunavaheaegadel ta peab parandama nende vigu. Viimaks saadab Adamson nad kõik minema, savi ulatab talle kätte poeg, kõik töö tehakse ise, oma käega.

Kümne päevaga oli 2,5 m. kõrgune Kuresaare sõduri kuju valmis, ühe nädala jooksul Koidula kuju Pärnule ning järgneva kahe nädala jooksul lõpetatud sõdurite grupp Tartule. See töövõime pärast rasket haigust, kus surm puudutas hõbepäist meist-

rit, on otse ime ja nõnda hindavad seal seda need itaallasedki, kelle silma all see ime sünnib.

Kuresaare ja Pärnu püstitavad oma kujud. Tartu oma aga jääbki poolikuks, siamaani. . .

Märtsis 1928. a. Adamson läheb veel korraks Itaaliasse, viimast korda, et teostada 1. detsembri mässukatse ohvrite mälestist Tondi sõjakooli õuel. Töö viiakse õnnelikult lõpule. Adamson kingib omale paar nädalat Rivierat, külastab vanu armsaks saanud paiku, St. Margheritat, Nervit, Genovat, siis pöördub kodumaale tagasi. „Kõik monumendid on tehtud, ainult pealinnal pole midagi minult. Russalka vist jääb seal mu ainsaks teoseks.“ Niisuguste nukrate mõtetega ta saabub koju. Kuid siin, kodu-ateljees, ootab teda marmor. Adamson hakkab raüma, ta pea on täis uusi plaane.

3.

Ometi pealinngi oleks võinud omistada mälestist Adamsonilt. Seks tehti projektegi, kuid need jäid teostamata.

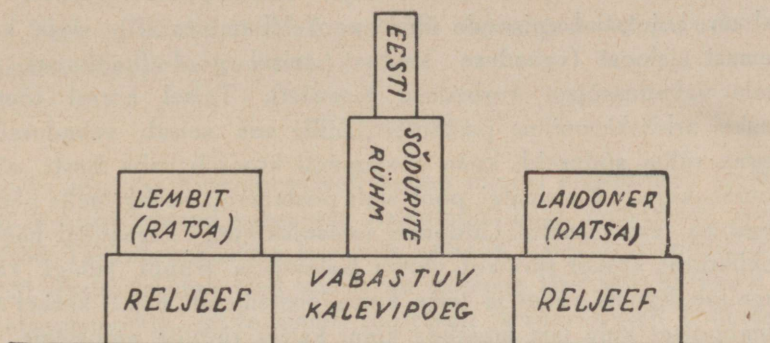
TEOSTAMATA PROJEKTID,

need moodustavadki Adamsoni kodumaise loomingu mure ja pettumuste peatüki, millele nüüd siirdume.

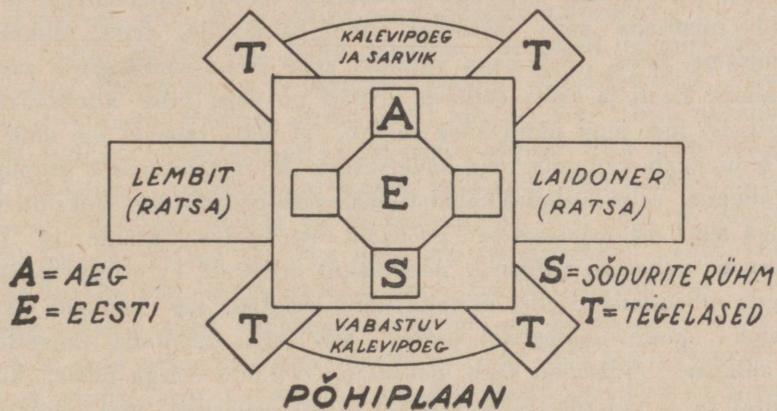
1920. aastal tärkab pealinna seltskonna ja valitsuse ringides mõte mälestise püstitamisest Tallinnas. Pöördutakse eraviisil Adamsoni poole: professor, see on teie asjaks, peab teile tasuma Venemaal hävitatud töö. Adamson algabki suurejoonelist projekti, valmistab hästi ja üksikasjaliselt voolitud vahamudeli. Kuid pole aega ega raha mõelda kavandi teostusele. Hiljem on teised mehed juhtival kohal, ei leidu kedagi, kes astuks Adamsoni projekti eest välja ning meister, seda mööda, kui tuleb teisilt linnadelt tellimusi, voolib kõik need detailselt tehtud vahakavandid üksteise järele ümber. Ainult ülesvõtteid on säilinud sest suurejoonelisest kavandist, tutvustades meid Adamsoni ideega. Parema puudusel*) antagu järgnevalt vähemasti selle kompositsiooni skeem.

Monument on n. ö. kolmekordne ja tal on kaks peamist vaatekülge. Esiküljel näeme sokli korral keskel Kalevipoega väbastumas põrguväravaist, kummalgi pool põiki ettepoole tuleval alusel

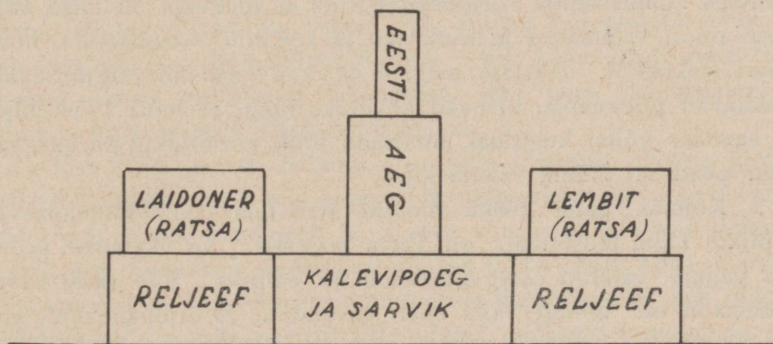
*) Kunstniku lesk kahjuks ei leidnud võimalikuks lubada mõnd selle kavandi fotot reprodutseerida.



ESIKÜLG



PÕHIPLAAN



TAGAKÜLG

Tallinna vabadussõja-mälestise projekti skeem.

mõne tähtsaima tegelase portreekuju. Kahelepoole sirutuval tiival on kujutatud episoodi ühel pool (Lembitu all) meie kaugemast ajaloost (vabaduse kaotus), teisel pool (Laidoneri all) meie vabadussõjast (vabaduse taasvõtt). Teisel korral tõuseb keskel arhitektooniline postament, mille ees seisab vabadussõja-aegne rühm sõdureid, kuna postamenti kroonib vaba Eesti sümbolne kuju. Kummalgi pool seda postamenti, seljaga selle poole, Lembitu resp. kindral Laidoneri ratsanikkujud. Tagaküljel näeme soklikorral keskel sarvikut võitva Kalevipoja gruppi jällegi kahe tegelase figuuri vahel ja teise korra postamendi najal keskel Aja sümbolset kuju laia mantliga kinni kattes rüütlite embleeme.

Teise pettumuse toob Pärnu, nagu eelpool ju mainitud. Pärnlased, arvestamata kuludega ja käsutada olevate summadega, tahtsid püstitada kaks mälestist, ühe kalmistule, teise, uhkema, suurema, linna. Adamson soovib selle jaoks suure grupi savist valmis: Eesti ja kolm sõdurit. Nüüd on vaja raha vormimiseks (gipsis) jne. ning nüüd alles selgub, et seda raha ei ole ning et Pärnu peab loobuma oma kavatsusest. Mida teha suure grupiga? Vahepeal valmisvalatud kalmistu-mälestise betoonkeha jaoks on see liiga suur, ka maksaks see pronksis liiga palju Pärnule. J. Tõnnisson vabariigi valitsuse nõusolekul otsustab, et gruppi päästa, seda omandada riigile, et seda kord kasutada kas pealinna hili-sema suure mälestise juures või aga püstitada omaettegi Tallinnas. Adamson saab maksutähe 800.000 marga peale, kuid siiski ta ei või riskeerida kulukat kipsi valamist, sest järgmine valitsus Annussoniga haridusministrina ei tunnusta eelmise valitsuse poolt väljaantud maksukäsku ja keeldub Adamsonile honoraari maksmast. Aastate jooksul üksikud osad lähevad muredaks, hakkavad pudenema, kisuvad kõveraks ning, et tema tööst hiljem ei saadaks võltsi kujutlust, Adamson lööb vormitükid puruks, vaid paar pead sai hiljem valada kipsi.

Kolmas palju tuska toonud töö, mis jäänudki tänapäevani lõplikul kujul teostamata, on Tartu mälestis. Ta üksikuist, pronksis valmis valatud osist oli kõnet ju eelpool. Viie aasta kestes Adamson on teinud ikka uusi kavandeid ja ettepanekuid, kuid poolikuks jäi siiski kõik. Päevapildes on säilinud 4 varianti, igas ühes neist esineb nii või teisiti käsitatuna Adamsonile armsaks saanud Kalevipoja kuju, mis teda eriti selle mälestise kavandi külge sidus.

4.

Veel on jäänud lühidalt vaadelda Adamsoni loomingu kodumaisesse lõppjärku kuuluvaid

MUID TÖID.

Nende eesotsas kronoloogiliselt seisab pooles elusuuruses teostatud ja kipsi valatud vabastuva Kalevipoja kuju, mõndapidi nagu eeltöö Tallinna mälestise kavandis esineva Kalevipoja kujule. See 1920. aastal loodud teos muide on esimene täieliselt, ka ideelt ja kontseptsioonilt, mitte ainult teostuselt ja viimistluselt kodumaal valminud töö. Ta näitab noort sangarlikku habetumat atleeti—Kalevipoega, kes suure, uhke pingutusega püüab vabastada oma paremat rusikat, mille kord põrgu suus raksatas kaljuseina.

Teine suurim töö, mille Adamson valmistab tellimise peale, on suur marmorgrupp — Kristus Maarja Magdaleena ja Pimedaga — Tartu Pauluse kiriku altari tarvis. Kui Pärnu vabadussõja mälestis oli lõpetatud, sai Adamson sügisel 1921 selle tellimise. Ta sõidab Itaaliasse, Carrarasse, seda suurt ülesannet teostama. Vaevalt 1.000.000 marka on selleks olemas. Carraras tal puudub küll omaette vaikne tööruum nagu see on kunstnikul kodus, selle eest aga on siin käepärast häid vormijaid ja punkteerijaid. Kuus kuud tehakse ühes abilistega tööd, siis on grupp sedavõrd valmis, et seda määratud paika toimetada. Alles 1922 aasta detsembris jõuab grupp Tartu, kus see püstitatakse. Nüüd vaja kõik omal käel veel viimistleda. Külmas kirikuruumis, kus meislid ja rasplid veel enam jahutavad käsi, kui jääne õhk, töötab raugematult rauk — ent missugune! — hommikust õhtuni: pead, käed, alasti pime töötatakse viimse peenuse ja üksikasjani läbi, enne kui meister on rahul ja kuju märtsis 1923 õnnistatakse.

Kui 1924. aastal Adamson on jälle Carraras Narva-Jõesuu mälestist valmistamas, siis kannab ta marmorisse üle ka kaks vaneimat tööd: „Laine suudluse“ ja „Laeva viimse ohke“, mis lähevad erakätesse. Seejuures kunstnikul küpseb tähtis otsus: kuna Carrara punkteerijail on harjumuseks punkteerida liiga sügavalt, mis hiljem, väljatöötusel, sunnib meistrit ette võtma väikseid muudatusi, siis ta otsustab edaspidi oma tööd a priori marmorist raiuda, punkteerimata, nagu ta seda juba ikka teinud oma pirnipuu nikerdustega. Esimeseks tööks selle meetodi järgi on kunstniku tütrekese

Maarja Magdaleena marmorportree, mudeli järgi, mis 1922. aastal Carraras tehti.

Järgmiseks suuremaks tööks ses tehnikas on marmorgrupp „Eeva ja Abel“. Sellest tööst on säilinud ülesvõtteid ka poolvalmis seisukorras, mis seepärast on eriti huvitavad, kuna näitavad Adamsoni töömetoodi.

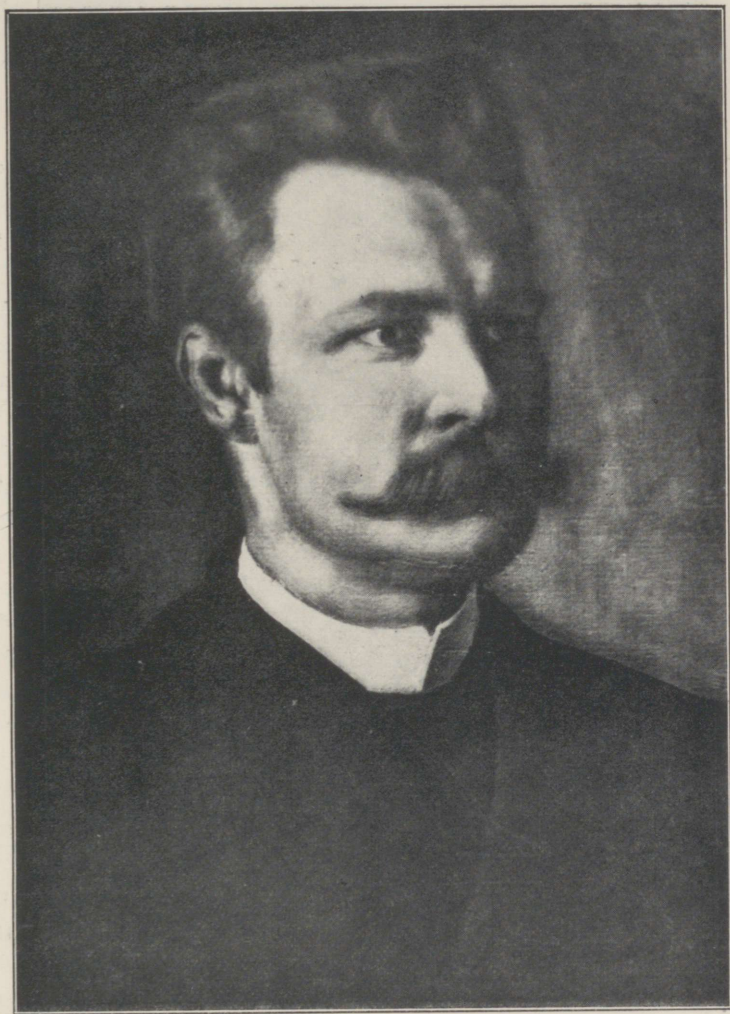
Meil pole siin võimalik peatuda mitmel eratellimisel valmistatud haudmälestisel. Heitkem vaid veel pilk meistri viimseile töökuudele.

Kui Adamson oma viimselt Itaalia teekonnalt resigneerudes tuli koju, ootasid teda Paldiski töökojas marmor ja mitmed kandidid. Ühe vana eskiisi järgi koorub ühest blokest „Supleja“. Teine blokk annaks välja torso „Sihil“. Kolmandast saab „Palvetaja“, neljandast „Märtri pea“, viiendast „Kristus Ketsemani aias“. See juhib edasi. Ta ette kergib Kristuse kannatuslugu. Savist voolitakse „Suriija Kristus“. Meister kavatses kujutada Jeesuse seitse sõna ristipuul. Plaanitseb uut suurt kompositsiooni, mis valmibki savis. See ei rahulda teda täieliselt: kavatses seda teostada a priori marmoris — tehnika nii-kui-nii ei tee talle raskusi. Sügisel mõtleb minna Itaaliasse või Pariisi. Seks valmistab ette veel üht teemi, mida siis Carraras võiks punkteerida ta valve all, teemi, mida ta juba kord marmorisse lasknud punkteerida, kuid mis Itaalias läks kaotsi. Lermontovi „Tereki ohver“ mõlgub mõttes. Sellest saab „Lainete ohver“. Veel jaanipäeva hommikul vormib ta selle. Äkki 26. juunil suleb meister töökoja lävel silmad igaveseks uneks...

Nagu Amandus-foisike ei raatsinud lahkuda oma nikerdusnoast, nii Amandus-meister ei maldanud panna käest pöitlit ja vasarat, enne kui Suure Puhkuse Isand — Surm, need võttis ta sõrmede vahelt. Meile jääb vaid imetella ja austada Amandus Adamsoni parimais teoseis ta leegitsevat loomistahet, raugematut tööindu ja veel pisimaski etüüdis-eskiisis avalduvat ületamatut meisterlikkust.

*

Eelolev etüüd Adamsoni loominguga lõppjärgust põhjeneb kadunud kunstniku lese üksikasjalisel andmeil, mille eest siinkohal proua E. G. Adamsonile avaldatagu otsekohene tänu. See etüüd kanti esma- ja ainukordselt ette Amandus Adamsoni mälestusõhtul 1930. aasta sügisel.



T. GRENZSTEIN: K. E. Sööt. Ölimaal, 1890. Omanik: K. E. Sööt.

T. GRENZSTEIN: *Portrait de K. E. Sööt. Peinture à l'huile, 1890.*
Propriété de M. K. E. Sööt.



T. GRENZSTEIN: Nõo altarpilt. Õlimaal, 1895.

T. GRENZSTEIN: *Le tableau d'autel de l'église de Nõo. Peinture à l'huile, 1895.*

TÖNIS GRENZSTEIN.

Kunstiajaloolisi märkmeid.

On olemas teateid, et meie rahva seast on tõusnud juba enne orjusajastu lõppu mehi, kes kutseliselt on tegelenud maalijana või graafikuna ning on suutnud ennast maksma panna neil aladel, leides muidugi tööd peamiselt väljaspool kodumaad ja sulades teiste rahvaste sekka, eeskätt saksastudes. Nii seletab näiteks tundmata autor Rosenpläneri „Beiträge“ neljandamas andes 1815. aastal, kõneledes oma aja haritud eestlaste saksastumisest, et tema tunnud eesti soost maalijat, kes on võtnud enesele itaaliakeelse nime, et keegi ei võiks haista temas eestlast. Lehitsedes dr. V. Neumanni balti kunstnike leksikoni, leiame rohkem kui kümme-kond nime, mille puhteestiline kõla tõestab nende kandjate eesti sugupära, samuti nagu seda tunnistavad päritolu ja tegevuspaiga andmed teistegi kohta, kuigi neil on võõramaiguline nimi. Kaas-aegsete teadete põhjal näib olevat üsna kindel näiteks Otto Ignatiuse ja Karl Neffi eestipärasus, kuna ka kuulsast vene kunstnikust Orest Kiprenskist kõneldakse, et ta isa olnud eestlane, kuna aga poeg on olude tõttu täieliselt venestunud. Meil peetakse tavaliselt kunsti alal esimesiks pääsukesiks Kölerit, Veizenbergi ja Adamsoni, aga nagu näeme, on neil tõeliselt olnud rida eelkäijaid ja kaasaeglasi, kes miskipärast on jäänud meie rahvale pea tundmatuks. Sarnane olukord võib olla arusaadav endise aja kohta, mil veel puudus avaliku elu registreerimisaparaat ajakirjanduse näol, kuid möödunud viimaste aastakümnete kohta ei või seda kuidagi loomulikuks pidada. Aga ka siin on üksikuid varjulejäänuid, kelle tegevus väärib tähelepanu ja kellest ei tohi mööduda meie edaspidine kunstiajalugu. Selliseid on ka Tõnis Grenzstein, „Oleviku“ toimetaja Ado Grenzsteini noorim vend, kes veetis maalijana oma küpse meheea peamiselt Düsseldorfis, kuhu on jäänud ka tema kogu toodang, kuna kodumaal leidub sellest vaid

võrdlemisi väheseid teoseid, needki enamuses ta õpinguajast. Järgnevad andmed ja teated on kogutud kunstniku omaaegseilt sõpradelt ja tuttavalt ja ei pretendeeri täielikkusele, tahtes olla vaid materjaaliks kunstniku eluloole ja tegevusele, mis nõuab alles lähemat uurimist ja hinnangut.

Tõnis Grenzstein sündis 4. novembril 1863. a. Tarvastu kihelkonna samanimelises vallas Kõksi talu rentniku Jaani pojana. Vanemal oli peale tema ja Ado veel neli poega — Jaan, Ants, Jakob ja Juhan ning tütar Maria. Hiljem asus isa Valga lähedale Koidülla, Koiva jõe ääres asuvasse Vaitka tallu. Asupaiga muutusega ongi seletatav, et Tõnis sattus Valga kreiskooli, mille lõpetas 18-aastasena. Kui vend Ado kolis 1881. aastal Peeterburist Tartu, kuhu kõige vanem vend Jaan oli omandanud oma poja Justuse nimele Raekoja tänaval maja, asus samal ajal ka Tõnis sinna elama. Tartus tutvunes Tõnis peagi kohaliku saksasoost maalija Rudolf von zur Mühleniga, kes oli saanud kunstilise hariduse välismaade akadeemiais, olles oma õpingu lõppaastail 1875-1877 Düsseldorfis Eestist pärit oleva maalija professor Eduard von Gebhardti õpilaseks. Tõnise kunstiand oli äratanud tähelepanu juba kreiskoolis ja nüüd hakkas ta seda sihikindlalt arendama, töötades Tartus vanema sõbra juhatusel ligikaudu viis aastat. Sellest ajast on pärit rida söe- ja kriidiportreesid, valmistatud osalt looduse, osalt ka suurendustena päevapiltide*) järele, samuti kuuluvad sesse ajajärku

*) Viimaseist on eriti levinud ja laialiselt tuntud Koidula „väikese päevapildi järele tehtud suurend“, kriitjoonistus, millel Koidula on kujutatud lainetavate juustega. Välismaal viibides suhtus Koidula teatavasti erilise innuga just kujutatavasse kunsti ja kirjutab sellest omakseile õige põhjalikke kirju, mispärast pole huvita Koidula enese arvamine T. Grenzsteini kõnealusest kriitjoonistusest. Ta kirjutab sellest 28. märtsil 1885. a. Kroonlinnast vanemaile ja õele-vendadele järgnevalt:

„Väga üllatas meid ja eriti rõõmustas Eduardi (s. o. Dr. E. Michelsoni, Koidula abikaasat. B. L.) pilt, mille eest me Teile südamlikku tänu ütleme! Vaevalt usutav, et hoopis vastava hariduseta isik nii ilusa tööga, nagu seda väikese päevapildi järele tehtud suurend on, võib toime saada. Hielbig, sel alal õige osav asjaarmastaja, kahetseb väga, et Grenzsteini koolitamiseks võimalik ei ole vähematki kulutada, — „temal puuduvat veel ülemineku toonid“, ütleb ta, „aga tal on korrektsed kontuurid, rohkesti plastikat.“ Pilt ripub Eduardi kabinetis diivani kohal seinal, ja esimesel pühal, mil meil oli rohkesti külalisi, rändas kogu seltskond kabinetti. Veel kord minu südamlikum tänu!“

Samas kirjas avaldab Koidula soov tellida T. Grenzsteinilt oma abikaasa dr. Eduard Michelsoni visiit-kaardi kaustas päevapildi suurendi, mille teostumise kohta aga puuduvad andmed. Koidula pildi kriitjoonistuse originaal kuulub praegu proua E. Rosenthalile.

Toimetaja.

ka mõned õlivärvikoopiad ja katsed maastikumaali alal. Tulevane kunstnik on teinud 1885-da aasta suvel pikema matka mööda Koiva jõe ilusat kallastikku sügavale Lätimaale, mille tulemuseks olnud umbes paarkümmend hoolikat maastiketüüdi, mis aga temalt kusa-gil kõrtsis ööbides on varastatud ühes muude asjadega.

Noore T. Grenzsteini mõte käis ammugi korralikule edasi-õppimisele mõnes vastavas õppeasutuses, aga kavatsuste teosta-mist takistas ainealine puudus, kuna ka vennal Adol, kes 1882. aastal hakkas välja andma „Olevikku“ ja kellelt toetamiseks kõige rohkem kaasabi võis loota, oli alguses enesel võidelda raskustega. Kuid viimaks lahenes küsimus välise toetuse abil üsna ootamatult poolt. Kooliõpetaja August Trumm, Tõnise hea tuttav ja sõber, oli saanud Peeterburis dr. Hurda perekonna kaudu, kus ta oli ajuti kooliealiste laste järeleaitajaks, koduõpetaja koha proua Hurda lähedase sõbranna pr. O. Popova, sünd. von Baranoffi juurde, kes oli abielus vene mõisniku, kõrgema riigiametnikuga. Olles jõukas inimene, toetas pr. Popova heldel käel vaeseid edasipüüdjaid, aidates neid mõndagi ülikoolist läbi. Nõnda pääseski noor kunstijünger oma sõbra A. Trummi vaheltsobitusel ja proua Popova toetusel kitsast kodupiirist välismaale, valides oma õpingute paigaks Düsseldorfi akadeemia, kuhu Tõnis Grenzstein sõitis 1886. aasta sügisel. Sooritanud tarvilikud ettevalmis-tused ja üldharjutused, astus T. Grenzstein 1890. a. professor Gebhardti maaliklassi ja jäi selle meistri truuks õpilaseks kuni akadeemia täielise kursuse lõpetamiseni, olles oma õpetaja otseseks kaastööliseks tellimiste täitmisel kuni 1900. aastani. Selle aja jooksul viibis T. Grenzstein vahetevahel mitmel puhul oma venna juures Tartus ja veetis suveti mõned kuud tuttavate pool kodumaal, maalides maastiketüüde ja portreesid. Muu seas veetis ta 1892. a. suve Otepää lähedal Päidla mõisas, kus järvede rohkus annab maastikule erilise ilu. Seal on sündinud ka rida T. Grenzsteini portreemaale Härmside perekonnast. Teisel suvel on ta pikemat aega töötanud Peipsi ääres Alatskivil, asudes venna Jaani väimehe, vallakirjutaja Hermannii juures. Sel suvel oli levinud koleera ja Peipsi kalurid pidanud kunstnikku „koleera külvajaks“ ja kaevude mürgitajaks. Kunstnikul õnnestunud veel õigel ajal kaduda, kuna külarahval olnud tõsine nõu teda läbi peksa. Tõnis Grenzsteini tolleaaja töödest oleks veel nimetada: lava-eesriie vanas „Vane-muises“ Jaama tänaval, mis hukkus maja põlemisel; laemaal venna

Ado majas Toome serval, „Oleviku“ kaasandena suur kodumaa kaart ja illustratsioonid K. E. Söödi luuletuskogule „Rõõm ja mure“.

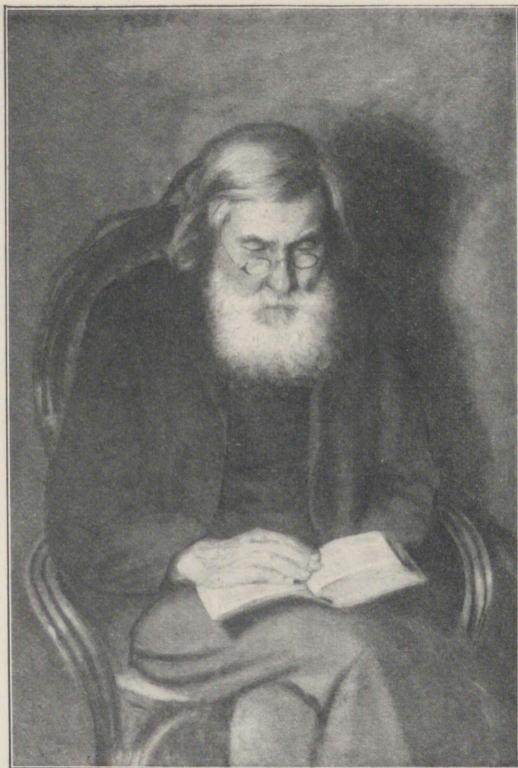
Järgnegu siin mõned väljavõtted J. Virula (Tilga) kirjast autorile, mis selgitavad ja iseloomustavad Tõnis Grenzsteini tolleaegset kunstilist tegevust: „Kõige esimese korra nägin T. Grenzsteini maale aastal 1885, kui „Oleviku“ toimetus oli Allee uulitsal. Toimetuse-saali seinal oli neid hulk. Mäletan ühe tema isa näo-pildi, mida ma pärast enam ei ole näinud. See Grenzsteini isa pilt, mis kooliõpetaja Tamme käes, oli enne maalitud, niisama „Vanemuises“ praegu seinal olev Vanemuise pilt, kus Vanemuise mudeliks on olnud Grenzsteini isa*) ja Vanemuise laulu ja mängu kuulava naisterahva mudeliks Gr. vennatütar. Enne minu Tartu minekut oli maalitud ka mägestiku maakoht, mis A. Grenzsteini töötoa seinal oli. Mõni T. Gr. maal oli „Oleviku“ tellijatele ära loositud, mis suurt tõmbejõudu oli avaldanud.

Aastal 1892 saatis T. Gr. väljamaalt Nõo kiriku altarpildi ja pea tuli isegi koju. Siis maalis ta A. Gr-le kingituseks ühe järve maakoha Eestist. Siis vist tegi ta ka selle joonistuse, mis Eesti Üliõp. Seltsi seinal oli, kus mõned selleaegsed E. Ü. S-i liikmed on kujutatud, hra Paldrock eesotsas. Siis tegi ta Söödi „Rõõm ja mure“ joonistused, kus mudeliks olid Sööt, Saal ja Juhan Liiv.

T. Gr. katsus kohe väljamaalt kojutulemise järele „Kui Kungla rahvas kuldsel a'al“ kujutada, aga harjutusskitsest ta kaugemale ei saanud. Temal näis selle juures kõige suuremaks raskuseks olevat see, et tal aimugi ei olnud paganuseaegseist eesti rahvariideist. Ja kust pidi ta sel ajal seda ka saama? Eesti kanneltki ei olnud ta vist näinud, sest see, mis tema Vanemuisel süles, on midagi muud. Siis seesama viga kui L. v. Maydellil ja A. Veizenbergil, et Vanemuise kätte on pandud mänguriist, mis iialgi eesti rahva mänguriist ei ole olnud. A. Grenzstein kaebas kord, et tema maalija vend tunneb kodumaa rahva eluolu liig vähe, arvas, et ta ei ole vist õieti atragi näinud.“

„Kungla rahva“ või „Vanemuise laulu“ probleemil on kunstnik tõepoolest tegelenud püsiva hoolega, mida tõendavad mitu vähemat kavandit, suurem maal, mis ripub praeguses „Vanemuises“ ja sama seltsi endises majas hävinenud lava eesriie, millel kordus

*) K. Söödi arvates polla isa sellele pildile mudeliks olnud. M. P.



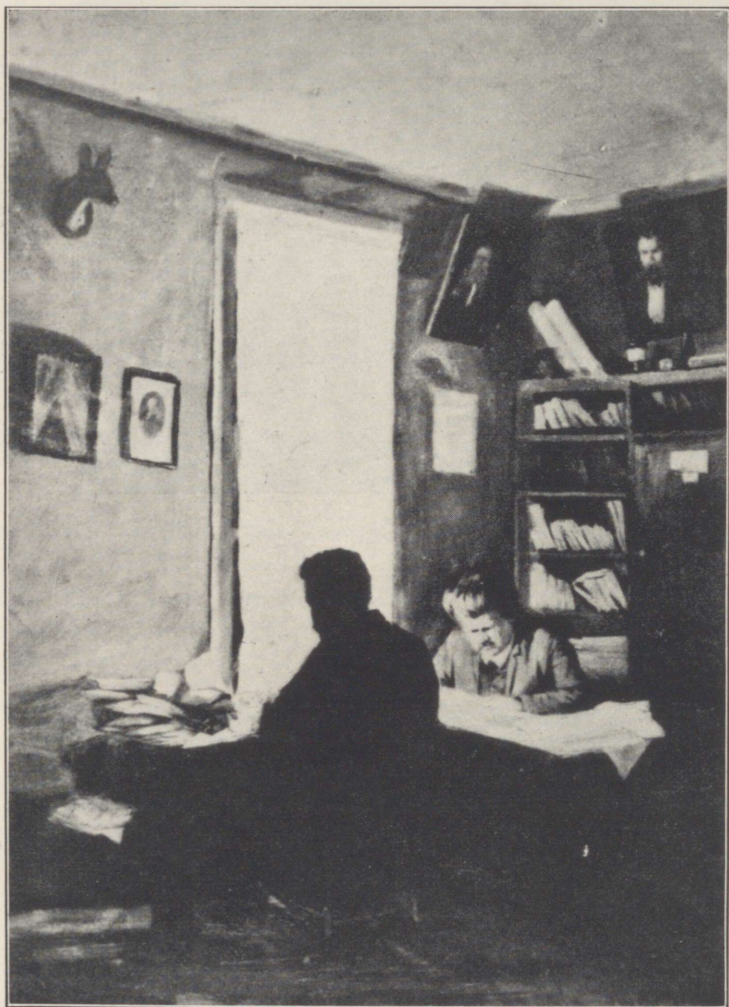
T. GRENZSTEIN: Kunstniku isa. Õlimaal, aasta?
A. Kruusbergi (Tartus) omandus.

T. GRENZSTEIN: *Le père de l'artiste. Peinture à l'huile, année? Propriété de M A. Kruusberg à Tartu.*



T. GRENZSTEIN: Mihkel Härms (isa). Õlimaal,
1892. Omanik M. Härms (poeg) Tartus.

T. GRENZSTEIN: *Portrait de Mihkel Härms (père). Peinture à l'huile, 1892. Propriété de M. M. Härms (fils) à Tartu.*



T. GRENZSTEIN: „Oleviku“ toimetus. Nurgas A. Saal, vastu akent K. E. Sööt. Ölimaal, 1886. Originaal oletatavasti pr. Saali (Hollywoodis) omanduses.

T. GRENZSTEIN: Rédaction du journal „Olevik“. Au coin A. Saal, vis-à-vis de la fenêtre K. E. Sööt. Peinture à l'huile, 1886. On suppose que l'original appartient à Madame Saal à Hollywood.

sama motiiv teises variandis. Lõpulikku lahendust pole see probleem T. Grenzsteini neis teoseis siiski leidnud.

T. Grenzsteini kodumaal leiduvaist teoseist kuuluvad samasse perioodi veel: „Lorelei kalju Rheinijöel“, M. J. Eiseni, prl. Tischleri, K. E. Söödi ja mõnede teiste portreed; samuti paar maastikutüüdi ja vist ka Tartu Peetri kirikus olnud altarpilt „Kristus Peetrusega merel“: viimane oli koopia saksa tundmata kunstniku teosest, ja asendati hiljem hra Goldmanni kingitud prof. Köleri altarmaaliga, kuna Grenzsteini koopia müüdi kuhugi Lõuna-Venemaale eesti asunduse palvelale. Omal ajal pikemat aega Tartus Kivisilla raekoja poolse otsa juures „Oleviku“ kontoris seisnud Aleksander III-da suuremõduline portree, mis kujutab seda isevalitsejat valgel hobusel, oli kindlasti ka koopia, mis näib olevat valminud varemalt. Virula-Tilk mainib oma kirjas veel, et kunstnik on saatnud, varsti peale Düsseldorfis tagasi jõudmist, postiteel ühe pildi, kuid mis see olnud, seda ta enam ei mäletavat.

Tõenäoline näib olevat, et kunstniku tookordne kodulinna külastamine on üldse jäänud tema viimseks kodumaal viibimiseks.

Tõnis Grenzsteini Eestisse jäänud toodangust on kahtlemata küpseim teos Tartu ligidal Nõo kiriku altarpilt, mis kujutab Kristust ristil. See annab meile küllaldase ettekujutuse nii kunstniku tehnilisest oskusest kui ka sisulisest kontseptsioonist. Silmnähtavalt tundub selles Gebhardti otsekohest mõju, kuid ühtlasi avaldub pildi kompositsioonilise ülesehituse ühtluses, koloriidi mahakas pehmuses ja realistliku jõuga esitatud ilmekais figurides Düsseldorfis meistri Gebhardti õpilase Tõnis Grenzsteini võrdlemisi tugev omapära. Pilt on ka mõõdetult imponeeriv, nimelt 2 m. lai ja ligi 5 m. kõrge.

Hiljem on T. Grenzstein 1900. aastal maalinud veel altarpildi Muhumaa Emmaste kirikule, mis mõõdult väiksem ja kujutab Kristuse ülestõusmist.

Kui Ado Grenzstein 1901. a. Eestist lahkudes asus elama Pariisi, siirdus tema kutsel ka Tõnis Grenzstein sinna, et olla venenale nõuandjaks tema asutatud antikvariaadis. Kuna aga äri ei annud loodetavaid tulusid ja ka läbisaamine iseloomult jonnaka venenaga osutus juba mõne aja pärast võimatuks, pöördus Tõnis tagasi Saksamaale, kus ta tegeles lühemat aega iseseisvalt, kuid nähtavasti ei leidnud ta täie jõuga töötamiseks pinda, mispärast ta asutaski Lothringeni väikeses linnas Diedenhofis, Moseli jõe ääres, naismaa-

likooli, mis pidi olema T. Grenzsteinile elatisvõimaluse tagatiseks. Ühtlasi täites ka portreetellimisi, on T. Grenzstein tutvunud sealse kindluse garnisoni ohvitseride ringkondadega, milline asjaolu näib olevat kaasa mõjunud, et kunstnik muutus pikkamisi — joomasõbraks.

Millal T. Grenzstein likvideeris oma kooli ja tegevuse Diedenhofis, pole täpselt teada, aga 1914. a. varasuvel oli ta juba tagasi Düsseldorfis, kust katsub uuendada ammu katkenud kontakti kodumaaga ja sugulastega, nagu tõendab seda lellepojale Gustavile Tartusse saadetud postkaart 12. juunist, milles ta palub sugulaste aadresse. Kaart sisaldab ühtlasi märkuse, et sellest on möödunud juba ligi kolmkümmend aastat, kui ta kodumaalt on saanud viimseid sõnumeid, mille tõttu „armas eesti keel on pea ununud, väga raske kirjutada.“ Ühtlasi lubab ta saata enesest lähemaid teateid pärast vastuse saabumist.

Kodumaale kunstnik siiski enam ei saanud: varsti puhkenud sõjategevus sulges tee. Niipalju aga on veel temast teada, et ta koos ühe rahamehega on asutanud vabriku, mis pidi valmistama ta enese leiutatud, vanade kreeklaste retseptide järele koostatud ja keemiliselt eriti vastupidavat värvi. Et aga aeg polnud soodne selliseks ettevõtteks, lõppes vabriku tegevus peagi pankrotiga. Veel kiratsenud täiesti joomisele andunud kunstnik paar aastat, kuni surnud 1916. a. suvel Düsseldorfis haiglas. Kuhu on jäänud ta kunstiline pärandus ja kas tal seda üldse oli, — on seni teadmata.

Isiku ja inimesena oli Tõnis Grenzstein oma hingelaadilt ja iseloomult teataval määral vastandiks oma venna Ado Grenzsteinile. Tõnis oli heatujuline, elurõõmus ja leplik mees ja elusuhetumuses erakordselt arukas. Seepärast oligi ta vahekord Adoga enamasti pinev, kuna ta on püüdnud hoida tagasi ja taltsutada oma venda, viimase ägedate esinemiste puhul. Ka muidu on ta olnud kõigiti väga korralik inimene ja sõpradega läbikäimises kõige korrektsem kaaslane. Samuti on teada, et prof. Gebhardt on pidanud teda akadeemias oma lemmikõpilaseks. Tõnis Grenzsteini kurb lõpp osutus seepärast kõigile, kes teda tundsid, täieliseks üllatuseks.

* * *

Eeltoodud puudulikkude andmete ja kunstniku kodumaal leiduvate väheste teoste põhjal on muidugi raske otsustada, milline seisukoht meie noores maalikunstis kuulub Tõnis Grenzsteinile ja kui palju tema meie kujutavkunsti edule ning arengule kaasa on mõjunud. Kaht-

lematult tõuseb kunstniku tähtsus niipea kui meil oleks võimalik tutvuda tema küpse toodanguga, mis on valminud ta paarikümnel viimasel eluaastal, millised ta veetis täiesti võõrsil.

Meie hindame kõrgelt seda maalilist kultuuri, mida meile on toonud teised meie düsseldorflased — vanemaist Oskar Hoffmann ja nooremaist mõlemad Rauad ja Laipman. Kui meele tuletame, et Düsseldorfis peale Gebhardti seisid kunstnikena heas kuulsuses ja tegutsesid otsitud õpetajaina veel kaks meie kaasmaalast, nimelt Dücker ja Bochmann, siis võiksime julgesti kõneleda Düsseldorfi koolist meie maalikunstis. Kahjuks tunneme meie neid kodumaise kunsti vanemaid esindajaid alles liig vähe, kuna nad on sunnitud olnud majanduslike olude tõttu tegelema võõrsil. Üksi juba Oskar Hoffmann avab oma lopsaka maalilikkuse ja peenelt tuntud koloriidiga tema arvult sadadesse ulatavais teoseis, mis peaaegu eranditult käsitavad eestipäraseid motiive, täiesti uued perspektiivid meie kunstiajaloolisele uurimisele.

Mis aga puutub Tõnis Grenzsteinisse, siis tundub ka tema teoseis, eriti tema portreedes, tugevalt vana Düsseldorfi maalikooli traditsioone, mis ise on ammutanud mõjutusi vanalt Madalmaalt ja suuresti ka Pariisilt, milline asjaolu on seletatav ja loomulik läheda naabruse ning tihedama läbikäimisega. Tahaks loota, et lähem tulevik tõstab õigesse valgusesse Tõnis Grenzsteini kui ka teised vanemad düsseldorflased ja aitab vajaliselt valgustada sedagi peatükki meie kunstiajaloo.

LIVRE ANNUEL DU MUSÉE D'ART ESTONIEN

Comité de rédaction:

BERNHARD LINDE

président du comité, et rédacteur

KRISTJAN RAUD et PEETER TAUK

membres du comité

ÉDITION DE LA SOCIÉTÉ DU MUSÉE ESTONIEN DE TALLINN — 1931

R É S U M É S

Bernhard Linde

LE DÉVELOPPEMENT DE LA PENSÉE RELATIVE À LA FONDATION DU MUSÉE D'ART ESTONIEN ET LA SOCIÉTÉ DU MUSÉE ESTONIEN DE TALLINN.

L'ancienne génération des artistes estoniens a bien organisé au dernier quart du siècle précédent des expositions d'art dans le pays, mais on ne peut tout de même pas lier avec ces dernières la naissance de la pensée relative à la fondation d'un musée d'art estonien. Cette pensée prend forme pour la première fois après l'exposition d'art organisée en 1909/1910 par „La Jeune Estonie“, quand les beaux-arts estoniens représentent déjà un facteur social. Après cette exposition eut lieu la première séance où fut discutée la question de la fondation d'un musée d'art estonien. Mais là se sont heurtées deux tendances contraires: la vieille et la jeune génération.

On avait l'intention de fonder un musée d'art comme section spéciale du Musée ethnographique se trouvant à Tartu, et les représentants des cercles des artistes et des écrivains se groupant autour de „La Jeune Estonie“ exigeaient que l'indépendance soit assurée au musée d'art dans son travail intérieur, ce avec quoi n'étaient pas d'accord les représentants de l'ancienne génération qui faisaient partie de la direction du musée ethnographique. A cause de ces divergences l'initiative d'alors fut interrompue, quoiqu'on choisît un comité de la fondation du musée d'art, mais ce comité ne fit rien pendant les quelques années de son existence.

A Tallinn l'initiative de la pensée relative à la fondation d'un musée d'art appartenait à la Société artistique estonienne créée en 1907 par le peintre A. Laipman, mais cette société n'eut pas beaucoup de loisir de développer son activité, car son chef, m. A. Laipman fut obligé de se rendre à l'Etranger, et pendant les années 1910—1913 cette société, se trouvant sous la direction des professeurs de dessin de Tallinn, ne fit que de l'opposition aux artistes de „La Jeune Estonie“ qui avait subi l'influence des impressionistes français.

La municipalité de Tallinn de son côté tâcha de contribuer à la fondation d'un musée d'art, en achetant ses œuvres au sculpteur A. Weizenberg

et en lui fixant une rétribution comme au conservateur des richesses d'art de Tallinn. On avait le dessein de créer plus tard un musée du nom de Weizenberg.

Il semble que pendant les premières années de l'indépendance de l'État estonien personne dans la capitale, à Tallinn, n'avait le temps de s'occuper de la fondation du musée d'art, le travail d'État et la guerre de l'indépendance réclamant toutes les forces actives, quoique l'artiste A. Laipman reprît de nouveau la pensée de la fondation d'un musée d'art estonien.

Après la conclusion du traité de paix commence un grand commerce avec les articles d'art qu'on importe de la Russie et qui passent par l'Estonie à l'étranger. On laissa passer un moment propice pour acquérir au futur musée estonien bon nombre d'œuvres d'art étrangères, pourtant le musée estonien actuel possède de ce temps-là maints beaux objets de l'art russe et de l'Europe occidentale, importés de Russie. Mais malheureusement on a laissé exporter en Allemagne pendant les premières années de l'indépendance de l'Estonie la collection magnifique des peintures et sculptures qui contenait des chefs-d'œuvres d'art de l'Europe occidentale, à commencer des maîtres de la renaissance, de R. de Liphardt, propriétaire du domaine Raadi, où se trouve actuellement le musée ethnographique de Tartu.

En 1920 fut formée à Tallinn une société, qui se donna pour tâche de fonder un musée d'art, mais cette société ne déploya aucune activité et meurt.

La Société du Musée national estonien de Tartu avait à Tallinn une section qui rassembla également des objets ethnographiques. Les membres de cette section décident en 1919 qu'il faut fonder à Tallinn un musée indépendant; ce projet fut réalisé le 7 novembre 1919 par l'enregistrement des statuts de cette société.

Le 17 novembre 1919 la Société du musée estonien de Tallinn tient sa première séance générale et choisit sa direction.

La nouvelle société suit dans son travail la même direction qu'avait prise le Musée d'art national estonien à Tartu, — on collectionne des objets ethnographiques, — mais son activité embrasse encore beaucoup d'autres branches, comme fondation d'une bibliothèque des archives, musée de plein-air, section de la pharmacie, collection des danses nationales. Mais d'année en année deux sections, outre la section ethnographique, prennent la plus grande importance: la section culturo-historique et celle des beaux-arts.

L'année 1925 est spécialement importante pour le musée estonien de Tallinn lequel se trouvant dans les locaux relativement vastes du château de Kadriorg depuis l'année 1921, manifeste dans son activité une tendance de concentration au lieu de la tendance de dispersion antérieure: le musée ethnographique doit rester à Tartu et le musée des Beaux-Arts à Tallinn. Dans l'année d'activité 1926/1927 ce changement s'exécute quoique non sans difficultés dans ses lignes principales: il ne reste au musée de Tallinn qu'une collection représentative des objets ethnographiques, tandis qu'avec le temps on attachera la plus grande importance aux collections de sculpture et de peinture.

Conformément à cette nouvelle tendance, le Musée d'art de Tallinn a organisé une exposition en commémoration du centenaire de la mort du professeur Köler, dont la collection est représentée par 69 numéros parmi lesquels 46 peintures à l'huile. Plus tard le musée d'art a encore organisé l'exposition des gravures du Vieux-Tallinn, dont le chiffre se montait à 277.

En l'année 1926/1927 la Société entretenant le Musée d'art décide à sa séance générale d'en confier la direction à un conseil d'administration spécial, dont les membres se composeraient des représentants de l'état, de la municipalité et des institutions scientifiques, et les collections du musée seront érigées en fondations. Mais ce projet de la séance générale ne fut pas ratifié par le Gouvernement et après deux ans d'activité le conseil d'administration met fin à son existence et de longs pourparlers s'engagent avec les institutions gouvernementales dans le but de la réorganisation du musée d'art. En même temps s'exécutent les travaux intérieurs de réorganisation pendant la durée de l'année 1928/1929, lesquels sont terminés dans la première moitié de l'année 1929/1930, lorsque sur l'ordre du gouvernement du social-démocrate A. Rei le musée d'art estonien doit au plus vite quitter le château de Kadriorg, mis à sa disposition et remonté à ce dessein aux frais de l'Etat et de la société du musée. Le chef d'état avait besoin de ce bâtiment pour lui-même comme château de représentation pour le temps de la visite du roi de Suède. Le Musée ne recevant pas de locaux appropriés, ses collections sont emballées dans des caisses et mises dans des dépôts où elles restent jusqu'à ce qu'il loue à son usage des locaux dans une maison particulière. Là on expose, quoique bien à l'étroit, au moins une partie des peintures et sculptures et une collection représentative des objets ethnographiques. Dans ces locaux le musée d'art fut rouvert le 1 février 1930 et il doit probablement rester jusqu'à ce que le bâtiment spécial projeté soit construit. Là sont exposés actuellement dans 7 chambres 330 numéros de peinture et de graphique, et 46 numéros de sculpture, tandis que la collection représentative ethnographique est placée dans 6 chambres et 2 couloirs. A cause du manque de place la section culturo-historique et celle de l'art religieux, qui étaient ouvertes au château de Kadriorg, sont restées fermées.

Les objets des beaux-arts du Musée estonien appartiennent pour la plupart à la Société entretenant le musée, puis à l'Etat, à la municipalité de Tallinn et aux particuliers qui y ont déposé leurs œuvres d'art.

La société entretenant le Musée d'art a touché ses revenus sur les droits de membres, l'organisation des loteries autorisées par le gouvernement, les donations et les billets perçus sur les personnes visitant le musée; la principale ressource des revenus ayant été tout de même les loteries.

Dans des pourparlers tenus avec les institutions gouvernementales sur la question de la réorganisation du musée, la société du musée d'art de Tallinn, comme unité entretenant le musée, exposa l'avis que dans l'organe dirigeant ne peuvent être représentées que les organisations qui s'occupent directement des questions des beaux-arts, comme l'université, l'école d'art supérieure etc., ou les personnes qui ont soutenu le musée soit par des donations de grosses sommes ou d'objets d'art. Mais le ministère de l'instruction publique exigea que les organisations purement économiques comme la chambre

de commerce et d'industrie, et le conseil des banques soient représentés dans l'organe dirigeant le musée d'art estonien, quoique ces derniers n'aient rien fait même pour le côté matériel. Ces deux points de vue distincts de principe, les deux parties persévérant dans leur avis, fut la cause que le gouvernement fonda son propre „Musée d'art estonien“, qui n'a pas de collections d'art, mais qui possède un conseil d'administration et un comité de direction et a à la banque 130.000 couronnes pour la construction du bâtiment, tandis que la société du musée estonien de Tallinn possède son propre musée d'art dont les collections ont été évaluées par des experts étrangers à 200.000 couronnes. Est-ce que ces deux institutions trouveront plus tard un accord quelconque, c'est l'avenir qui le montrera. Mais qu'un accord sera trouvé, est déjà assuré par le fait que dans le conseil d'administration du „Musée d'art estonien“ fondé par le gouvernement, la société du musée estonien de Tallinn compte le plus grand nombre de représentants (3 membres), et dans le comité de direction du Musée d'art du gouvernement qui se compose de trois membres, ladite société est représentée par un membre.

Le musée de la société de Tallinn a actuellement 562 peintures, 973 œuvres graphiques et 256 sculptures, sans compter les objets ethnographiques dépassant 10.000. Quoique par manque de place il n'a été déposée qu'une petite fraction de ces objets, le nombre des visiteurs du musée s'est accru d'année en année et a atteint le chiffre de 1461 dans l'année 1928/1929, pendant laquelle le musée eut la possibilité de travailler dans des conditions plus ou moins normales.

Le nombre des membres de la société du musée estonien de Tallinn n'a jamais été trop haut; s'étant élevé pendant une année à 344 membres, il se maintint plus tard tout le temps au nombre de plus de 100, parmi lesquels se trouvent plus de soixante-dix membres perpétuels. Ceci a été la cause que la direction de la société, qui est en même temps la direction du musée, a été bien stable dans la composition de ses membres.

La société du musée estonien de Tallinn se pose dans l'avenir une nouvelle tâche, c'est de favoriser les études et les traités scientifiques des problèmes d'art estoniens. A cette fin elle veut éditer régulièrement des livres annuels et des monographies, désirant réunir comme collaborateurs des savants d'art et les personnes intéressées, réalisation d'un projet, qui déjà durant des années fut son plan de travail et dont le premier essai est le livre présent.

Hanno Kompus

PAUL RAUD

DONNÉES ET NOTES SUR SA VIE ET SON OEUVRE.

1. Dans la génération des peintres estoniens nés vers 1860 — Tõnis Grenzstein, Kristjan et Paul Raud, Ants Laipman — Paul Raud est le premier qui s'établit à demeure dans le pays. Au commencement c'est la société germano-balte, l'aristocratie principalement, qui lui donne appui et soutien, et qui naturellement ne voit pas en P. Raud un peintre estonien, mais un portraitiste balte. P. Raud lui-même se sent aussi bien fils du peuple estonien

par la naissance, que membre de la société balte par l'éducation et l'instruction: la famille — c'était pour lui le pucple, les relations — la classe de la société, dont il faisait partie. A mesure que s'élargissait le cercle de ses relations dans la société estonienne, Paul Raud se lia avec la classe intellectuelle grandissante de cette société.

2. Paul Raud est né le 22/23 octobre 1865 frère jumeau de Kristjan Raud, au district de Viru: c'est le fils d'un fermier. Les frères furent mis à l'école à l'âge de 9 ans et P. Raud finissait ses études en 1886, après avoir terminé l'„école réale“ à Tartu, tandis que Kristjan quittait en 1883 l'„école réale“ pour l'Ecole Normale de Tartu.

L'intérêt pour l'art s'éveille chez les frères déjà avant le temps de l'école. L'enseignement du dessin est faible à l'école; on y travaille sans guide, en faisant le portrait de ses camarades. Cet intérêt pour le dessin est cause que Paul Raud dans ses dernières années d'école, se lie avec la famille du professeur Teichmüller où on s'intéresse aussi à l'art et avec divers intellectuels, enseignant à l'Université de Tartu, qui l'influencent dans le choix de sa carrière. Dans cette atmosphère P. Raud va trouver le germe de sa spiritualité vive et de cette volonté d'approfondissement intime, qui seront plus tard à la base de son activité artistique.

En examinant les aquarelles conservées de ses années d'école, il faut constater que le talent de peintre est de premier ordre chez P. Raud. Particulièrement un portrait de cette époque, „La mère au bonnet“ avec son art des valeurs laisse prévoir le futur maître du ton: déjà ici l'effet est basé sur l'identité de tonalité, procédé auquel le peintre reviendra consciemment dans l'ensemble des portraits de ses 15 dernières années. Mais entre ce point de départ et ce point d'aboutissement identiques l'évolution de son talent décrit une courbe qui l'en éloigne singulièrement. Elle commence à l'Académie de Dusseldorf, où il se rend en 1888 avec une bourse donnée par la baronne N. Uexküll.

3. P. Raud entre à l'Académie, où il devient l'élève d'Edouard de Gebhardt, presque en autodidacte; il accepte avec une ferveur croyante les enseignements de l'académie. De là va sortir un conflit entre ses tendances innées et les exigences scolaires: ses travaux d'école prennent bientôt la märke de „l'école“: le clair-obscur accentué, le modelé vigoureux, des couleurs riches — tout ceci loin de la douceur de tons naturelle à P. Raud. Dans le visage, la figure et le paysage prévaut la tendance à dramatiser les contrastes exigée à l'école.

Quelques études émergent de l'ensemble de son travail, d'autant plus surprenantes, mais aussi plus vraies, qui sont comme l'émanation de son génie propre: „Rue de Village, vue d'Eiffel“ 1892; ce n'est pas le clair-obscur, la plastique qui organisent ici les plans en profondeur, mais ce sont des tons, des nuances, la lourdeur ou la légèreté picturales des taches de couleur — P. Raud s'inspire ici de son tempérament lyrique.

En 1893 P. Raud passe six mois à Amsterdam pour apprendre à connaître les vieux maîtres hollandais en les copiant. Il semble que ç'ait été, pendant la période de ses travaux académiques, le temps où l'artiste s'est retrouvé et a repris son équilibre („la Dame en Chapeau Rouge“ et „Une figure mi-corps“ au musée de Tallinn).

La vigueur mise au premier plan, — fruit de l'école — mais une délicatesse cachée, la part du tempérament — ce sont les traits qui caractérisent P. Raud à la fin de ses études académiques.

4. En 1894 P. Raud termine l'académie à l'âge de 29 ans. Arrivé au pays, il fait le portrait de la baronne N. Uexküll, en remerciement de la bourse de six ans, et ceux de sa famille. On l'accable de commandes de toutes parts. En peu de temps P. Raud devient un portraitiste connu et recherché, principalement par l'aristocratie balte.

Les portraits de P. Raud de ce temps sont presque sans exception des variations d'un même thème pictural: un fond noir ou noirâtre, en tout cas sombre, neutre, qui ne représente rien, et une figure accusée, d'un fort et vigoureux modelé. La peinture pure ne trouve place que dans le soin apporté à rendre la délicatesse de la peau, une peau vivante, quelques autres raffinements de ce genre. Comme caractéristique de cette période, au milieu de beaucoup d'autres œuvres, et comme la plus grande de l'artiste, il faut citer „le Crucifié“ (1901), une peinture d'autel pour l'église du Saint-Esprit à Tallinn.

A côté des portraits, P. Raud a peint assidûment des études de paysage et des esquisses. C'est ici qu'il commence, depuis les premiers essais, à s'affranchir de l'école et de l'influence de l'école, qui se maintiendra encore longtemps dans ses portraits. Au commencement il semble avoir préféré les vues rapprochées; la division de l'espace est obtenue, pour ainsi dire, par des moyens plastiques, avec l'aide du clair-obscur. Puis ce sont les lointains, la douceur de l'atmosphère du pays, les tons argentins avec un ciel couvert et le soleil qui se cache. La lumière concentrée est remplacée par une lumière diffuse, le modelé commence à être remplacé par „la modulation,“ la profondeur, l'espace se traduisent par les contrastes et les oppositions des plans riches de ton, — c'est ainsi qu'il arriva lentement à la silhouette, à l'atmosphère. A la dernière étape de cette conquête du paysage, il trouve à la fin le contre-jour, qui enveloppe tout de clarté et sépare le premier plan du fond.

Il essaye d'utiliser aussi dans le portrait les nouvelles connaissances et les expériences acquises dans le paysage, de remplacer le modelé des formes par une modulation des reflets; il n'y réussit pas: les têtes achevées restent, aussi bien après qu'avant, lourdes, vigoureuses, presque tangibles, les compositions des paysages, libres de l'influence de l'école, deviennent toujours plus légères, plus aériennes, plus nébuleuses, insaisissables, quoiqu'elles conservent encore assez fortement la rigueur du dessin.

C'est ainsi que l'œuvre de l'artiste s'était divisée en deux branches, accusait deux visions, directement opposées l'une à l'autre. Il fallait un temps de repos, pour s'adonner à une contemplation silencieuse, à l'approfondissement de soi même; surtout de nouvelles impressions étaient nécessaires pour arriver à une synthèse jusqu'ici non atteinte. Ceci devint possible pour l'artiste pendant son voyage en Italie.

5. Ce voyage fut réalisé en 1902. C'est à Rome que l'artiste séjourna le plus longtemps. P. Raud visite soigneusement les musées, copie, ne peint que peu de motifs d'après nature; mais dans ces derniers il saisit ce qui était nécessaire et fécond pour son art: la grande tache de couleur, bien calculée, riche de tons, sans les petits détails du dessin.

Sur le chemin du retour, au commencement de 1903, P. Raud s'arrête à Munich, et y copie entre autres „la Madone aux Guirlandes“ de Rubens-Brueghel. Puis il revient au pays avec son frère K'ristjan qui se trouve justement à cette époque-là à Munich pour y faire une étude d'art.

6. Kr. Raud s'arrêta à Tartu. Il se passe plusieurs ans avant que P. Raud se décide à se fixer définitivement à Tallinn. Il semble que ce soit tout de suite après son retour d'Italie (P. Raud ne date presque jamais ses études), qu'aient été faites les esquisses des portraits de ses parents — avec une touche large, vigoureuse, avec grande sûreté de tons dans la juxtaposition des couleurs: quelle différence avec les précédentes! Combien semblent trop dessinées les œuvres antérieures! Le coloris prouve que le problème d'utiliser les expériences du paysage dans le portrait n'offre plus de difficulté.

Bientôt P. Raud reçoit de nouveau beaucoup de commandes de portraits. Mais pendant les guerres et les révolutions nombre de ces œuvres ont été détruites ou sont tombées on ne sait où. D'après ce qui s'est conservé, on peut constater, que cette période signifie l'éclaircissement de sa palette, spécialement pour les portraits de femmes et d'enfants („Paula Brehm“ 1904). A la fin de cette période, la sépia, „la sauce brune de Dusseldorf“, qui se montre encore au commencement, disparaît pleinement; les 5 ou 6 premiers et uniques portraits de pastel de P. Raud (1910—1911) ont sur ce point une influence définitive.

Du point de vue métier se pose un nouveau problème à P. Raud: employer aussi pour le fond une forte couleur pure et la lier avec le coloris général de la peinture. Tandis que le fond noir (la période précédente 1894—1901) ne joue finalement aucun rôle dans l'établissement du coloris du portrait, demeurant indépendant de la gamme des couleurs employées, maintenant (1903—1911) le fond clair employé, étant lui même de la couleur, demande à être accordé au portrait réciproquement. Au commencement de cette période l'artiste obtient ce fond par la neutralisation des tons. Mais un des pastels („Mademoiselle Gutmann“ 1910) présente un fond constitué par une draperie verte, maintenue dans une forte couleur pure, et plus tard nous voyons souvent dans le fond des portraits une seule couleur, assez forte, ou quelques objets de couleur.

Les études de paysages continuent à développer les acquisitions italiennes.

Si Paul Raud s'adonnait au commencement aux détails et les accordait l'un avec l'autre, maintenant au contraire son point de départ semble être l'un ou l'autre des accords régnants, ou plutôt une tonalité, dans les limites de laquelle on se tient, dont on développe les possibilités intimes en modulations délicates. Quelque chose de musical se répand maintenant dans ses études de paysages. La touche est large, le détail dessiné est remplacé par la nuance. Parallèlement, les formats deviennent en général plus grands.

7. En 1911 P. Raud entre pour peu de temps à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg. Cette décision ne semble guère avoir eu pour motif l'espoir de trouver là-bas la solution du problème qui l'intéressait: lier une couleur pure, éclatante, forte avec la beauté du ton. Et vraiment, Paul Raud se rend à Pétersbourg en premier lieu pour s'y procurer le diplôme de professeur de dessin, qu'il obtient en automne de la même année. Les mois passés à Pétersbourg ne présentent pour l'art de P. Raud qu'une épisode dans l'évolution de son talent.

8. A vrai dire celle ci touche à sa fin. Tous les problèmes de peinture qui se rencontrent dans l'œuvre de P. Raud ont été développés ou abordés déjà auparavant. Il ne reste maintenant qu'à stabiliser, à fonder ce qui a été acquis par la réflexion éclairée d'une personnalité mûre et d'un art maître de lui. La marque distinctive particulièrement précieuse de la dernière époque de l'œuvre de l'artiste sont les mains, au caractère si étudié de presque tous les portraits; le visage peut porter un masque, les mains jamais („le baron W. Uexküll“ 1912, „P. Jürgenson“ 1915).

Malheureusement l'artiste a eu dans sa pleine maturité relativement peu de commandes dignes de lui: avec la grande guerre finissent tout à coup les commandes de portraits; le peintre, âgé de presque 50 ans, est obligé de devenir professeur de dessin. Et enfin pour pouvoir peindre, P. Raud, épris de réalité durant toute sa vie, accepte faute de mieux, jusqu'à des tâches aussi ingrates et rebutantes que des portraits d'après photographies. L'heureux tempérament de P. Raud ne prit tout de même pas trop au tragique de tels inconvénients imposés par des causes extérieures.

9. C'est un chapitre tragique que forment dans l'œuvre de P. Raud ses compositions. Quelque esprit de doute l'a empêché d'en achever aucune, malgré les repentirs sans fin, malgré tous changements et modifications. Selon le sujet ces compositions se divisent en quatre groupes: 1) les chansons de peuple, 2) l'épopée nationale de „Kalevipoeg“ (le Fils de Kalev), 3) sujets bibliques et 4) les thèmes libres.

Quoique P. Raud représente d'une manière persuasive la poésie de la nature, il n'est pourtant pas lui même assez poète pour avoir pu donner une forme définitive à ses propres pensées poétiques. Ici nous nous heurtons aux limites de son talent. De ces compositions se dégage une impression d'impuissance, de gaucherie, d'obstacle insurmontable, quoique sa délicatesse de vision ne laisse pas de nous toucher même en de telles œuvres. P. Raud était plutôt une nature qui s'adonnait passivement, qu'une nature active, capable d'imposer la forme à ses visions.

10. C'est surprenant comme il y a peu de dessins dans l'œuvre de P. Raud. Il ne fit jamais de travaux préparatoires pour ses peintures par le dessin, mais toujours directement avec les couleurs: il assurait à ses amis qu'il avait toujours la vision en couleur de ses œuvres. Mais quoique le coloris ait prévalu, cela ne veut nullement dire qu'il ait délaissé le côté dessin. Il semble essentiel de souligner un fait qui se répète rythmiquement dans l'évolution de l'artiste: au milieu des œuvres d'une période, pour la plupart de même genre, paraissent tout à coup une ou deux œuvres qui se distinguent entièrement des autres, anticipant sur la manière de la période suivante. Comme dans une vision intuitive l'artiste a réalisé quelque œuvre qui est seule en son genre et dont il développera la manière systématiquement à une autre phase de son évolution.

P. Raud est mort le 22 novembre 1930.

AUGUST L. WEIZENBERG.

August Weizenberg (né le 28 mars 1837, district de Võru, mort le 22 novembre 1921 à Tallinn, enterré à Tartu au cimetière de l'église Pierre) est un des premiers sculpteurs estoniens de talent, dont la création atteint le niveau européen.

Weizenberg est né fils d'un cordonnier dans le coin le plus pauvre du pays, au district de Võru. Son père, Juhan Weizenberg meurt du typhus, quand l'artiste futur n'a que huit ans. La mère ayant à élever outre lui encore trois filles en bas âge, on comprend combien de misère avait à endurer la famille sans protecteur. Des parents tâchent de venir en aide aux orphelins, et August Weizenberg est envoyé à tour de rôle chez des parents, qui lui donnent nourriture et asile. Plus tard il devient berger chez des étrangers, veut même embrasser la carrière d'ouvrier des champs, mais y renonce, préférant entrer en apprentissage chez un menuisier.

Pour des raisons citées plus haut et aussi à cause du pauvre état culturel régnant alors en Estonie A. Weizenberg ne reçoit qu'une instruction élémentaire; il termine l'école paroissiale dont le cours ne dure que trois ans.

En 1853 Weizenberg quitte la maison maternelle et entre apprenti menuisier chez Hektor au domaine de Kastra.

En automne de 1856 fut organisée à Tartu la première exposition d'agriculture et de travaux manuels. August Weizenberg y expose une boîte à aiguilles de couleur, collée, laquelle lui rapporte un prix d'honneur. Trois ans après Weizenberg se présente pour la deuxième fois à Tartu dans une même exposition avec une boîte à ouvrage et une machine à récolter les pommes de terre, construite par lui-même. On lui décerne de nouveau un prix d'honneur.

Ces participations aux expositions, couronnées de succès, encouragent le jeune ouvrier menuisier à aspirer plus haut.

Son temps d'apprentissage fini, Weizenberg travaille quatre ans en qualité de menuisier dans le domaine d'Erastvere chez le baron Ungern-Sternberg. Mais cette profession ne le contente pas. Au mois de juillet 1862 August Weizenberg se rend en Allemagne pour élargir son horizon, apprendre et peut-être faire des découvertes, après avoir construit jusqu'ici des machines sans instruction préalable. Il arrive à Francfort-sur-l'Oder et entre pour gagner son pain en qualité d'ouvrier chez le maître menuisier Zeitner. Mais six mois après, il s'installe à Berlin chez le maître menuisier Schirmer. Ici il fait connaissance avec l'idéal et la création artistiques. Et il se découvre artiste.

En 1864 Weizenberg renonce au métier d'ouvrier et entre à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin en qualité d'auditeur libre. Par conséquent il se met à apprendre l'art à l'âge de vingt-sept ans. Mais au commencement il ne réussit pas dans la mesure désirée. Il reste deux années à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, qu'il quitte pour des causes matérielles et se rend à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg avec l'espoir d'y trouver des conditions d'étude plus faciles,

A l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg il devient élève de la classe du sculpteur A. de Bock. Quoiqu'on connaisse les travaux de A. Weizenberg du temps de ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin il n'y a rien de notable parmi ces derniers, mais les œuvres de la période de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg méritent déjà d'être mentionnées. Il modèle ici une figure sur le sujet de la mythologie antique, „Paris“, une figure sur le thème biblique, „Samuel“; il exécute le buste du prince héritier Nicolai Alexandrovitch et autres bustes sur modèle des sculptures antiques.

Les relations d'August Weizenberg avec les professeurs s'empirent et en 1869 il est obligé de sortir de l'Académie de Pétersbourg. Il quitte Pétersbourg, se rendant l'année suivante par Berlin et Nuremberg à Munich; ici Weizenberg devient ouvrier chez le sculpteur Hirt, mais il entre plus tard à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Ladite période de Munich (1870—1873) est une des plus remarquables et des plus éloquents de l'âge mûr du sculpteur. Il modèle des œuvres, qui obtiennent des prix d'honneur à des expositions et qui ne peuvent pas être passées sous silence en parlant de lui. Ce sont: „Plainte de la jeune fille,“ figure de grandeur naturelle en gypse; „Le jeune homme auprès du ruisseau“ et „Hamlet“, tous les deux de grandeur naturelle et en gypse. Avec ces œuvres finit la période d'étude de Weizenberg.

Au temps d'étude d'August Weizenberg dans les Académies des Beaux-Arts de Berlin, Pétersbourg et Munich régnait l'idéal d'art classique et la méthode d'enseignement consistait à faire copier aux élèves les figures antiques. Weizenberg s'y procura la conception et l'idéal de l'art classiques, dont il ne s'éloigna point pendant toute la durée de sa vie.

En 1873 A. Weizenberg s'installe à Vienne, en y prenant part à l'exposition d'art universelle. Mais il ne réussit pas à y rester longtemps. Il part pour Rome et y reste — durant 17 années. Le séjour à Rome marque le point culminant dans l'œuvre du sculpteur. Ici il donne ce qu'il a de mieux, ici passe son âge mûr — et ici il fait connaissance avec l'idéal d'art de Canova et de Thorwaldsen, qui lui sont proches.

Les premières années de Rome ne sont pas propices pour la libre activité artistique. Weizenberg travaille dans l'industrie du marbre de Caer, en modelant en même temps des travaux de moindre valeur et en taillant en marbre, selon la possibilité, ses œuvres antérieures. Mais le changement arrive en 1878, quand il expose sa figure „Hamlet“ en marbre à l'exposition universelle de Paris. „Hamlet“ y remporte un vif succès. On l'achète. Et les honoraires, reçus pour cette œuvre sont suffisamment hauts pour que A. Weizenberg puisse renoncer au travail chez Caer, louer un atelier et prendre même cinq aides.

Se suivent des années productives, riches en création artistique. Weizenberg ne fait que modeler, tandis que les ouvriers pointent et taillent les modèles dans le marbre. De ces œuvres il est à citer: „Filia Evae“ „Ophélie“, „la Modestie“, „la Vanité“, „Linda“, „Kalevipoeg“ („Fils de Kalev“), „Vanemuine“, „l'Aurore“, „le Crépuscule“. Comme on le voit par cette énumération, Weizenberg tire les sujets de ses compositions des œuvres de Shakespeare, de la mythologie estonienne, mais il crée aussi d'après les mo-

tifs bibliques, dont il faut nommer en premier lieu: „le Christ et Barrabas.“ Des œuvres de Weizenberg citées ci-dessus ont été couronnées de prix d'honneur: à l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Munich „La plainte de la jeune fille“; „le Crépuscule“ à l'exposition universelle de Chicago en 1885 et „Le jeune homme au bord du ruisseau“ à l'exposition de Melbourne en 1880. Ces œuvres sont des exemples typiques de Weizenberg comme classique, lequel est fort en technique, quoique peu parlant dans l'expression. Surtout „le Crépuscule“ peut être considéré comme personnification de la beauté idéale classique. Mais le meilleur exemple de la puissance, la force et la profondeur de son talent est „Barrabas“. En 1887 (?) Weizenberg organise l'exposition de ses œuvres à Tallinn, Tartu, Pétersbourg, Moscou et Riga.

De retour à Rome, le sculpteur modèle les figures: „Russalka“, „Eve“, „Agrippine“, et les bustes: „l'Idéal“, „la Réalité“, „Marussia“.

A l'exposition universelle de Paris suivante en 1888 Weizenberg expose: „Eve“, „Agrippine“, et les bustes: „l'Idéal“, „la Réalité“, „Marussia“. Cette exposition ne donne au sculpteur que de nouveaux désenchantements dans sa vie si riche en déceptions. Le classicisme est vaincu partout, ou les réalistes font la guerre contre ses représentants vivants ou morts. August Weizenberg fut un des derniers classiques attardés. On ne pouvait plus le reconnaître. On lui faisait tort inévitablement.

Le sculpteur passe encore deux années à Rome, exécutant des figures, „Lady Macbeth“, „Rome“ et autres plus petites œuvres, jusqu'à ce qu'il est obligé de quitter Rome à cause de l'impossibilité où il est d'y gagner sa vie. Il quitte Rome en 1890, se rendant à Pétersbourg. Il continue ici sa riche production. C'est surtout des monuments funèbres qu'il crée sur commande. En même temps il exécute des œuvres selon les exigences du marché, en faisant des bustes des tsars russes, des hommes publics au pouvoir, des politiciens, des chefs militaires, des écrivains etc.

De la période de Pétersbourg soient cités: „Tatjana“ (d'après Pouchkine), „Le marcheur fatigué“ (sur le thème de l'œuvre de Tolstoj), „Russia“, „Adam“, „la Finlandaise“, „Endel et Juta“, (d'après un conte estonien), „Estonie“.

En 1914 August Weizenberg se fixe en Estonie, qui le reçoit maintenant à bras ouverts. On lui donne la possibilité de s'installer dans l'ancien palais d'été du gouverneur à Kadrioru, où sont aussi réunies ses œuvres les plus importantes en un musée personnel. Il y travaille en ouvrier infatigable, faisant des bustes des écrivains et des hommes publics estoniens. Il meurt le 22 novembre 1921 et est enterré par le Gouvernement estonien avec de grands honneurs, au cimetière Pierre à Tartu.

August Weizenberg a laissé en héritage une riche œuvre: quelques dizaines de figures en marbre, gypse ou bronze; des centaines de bustes en marbre et gypse; des dizaines de monuments funèbres aux cimetières de Rome, Pétersbourg et presque dans tous les cimetières des villes de son pays.

C'était un grand travailleur, d'énergie infatigable, vigoureux, virtuose en technique qui se répète comme classique et est pauvre de caractère dans la représentation.

Pendant sa vie il prétendit à l'approbation universelle, qu'il n'a pas obtenue. Mais comme représentant du classicisme dans l'histoire de l'art de son pays, il a une place mémorable, qui ne peut lui être enlevée.

Elsbet Markus-Parek

ETUDE SUR L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DU
MOYEN-AGE EN ESTONIE.

En Estonie se sont conservées beaucoup d'églises ^{moyen-âgeales} moyenâges, dont les plus anciennes sont du XIII-e siècle. Les plus intéressantes parmi ces dernières se trouvent à Tallinn: l'église du Dôme, l'église Olaï, l'église Nicolaï et l'église du Saint-Esprit.

De la puissante cathédrale gothique de Tartu il ne nous reste que des ruines. La cathédrale de Tartu, ainsi que l'église Jean représentent le gothique en briques, qu'on ne trouve que dans l'Estonie du sud.

Un groupe original, distinct des églises du continent, est constitué par les églises de village de l'île de Saarema (Oesel). Parmi ces dernières c'est l'église de Karja qui présente le plus de valeur artistique.

Il y a aussi sur le continent plusieurs groupes intéressants d'églises de village. Parmi ces dernières on pourrait citer les églises du district de Järva et le groupe d'églises du district de Viru appartenant au commencement du style gothique et possédant 3 nefs à peu près de la même hauteur.

Par le nombre des églises moyenâges l'Estonie est plus riche que les pays voisins. Les églises moyenâges de Finlande sont pour la plupart plus récentes et de type différent. En Lettonie il s'en est moins conservé.

Nos constructions moyenâges ont été peu étudiées. Il y a encore beaucoup à faire dans ce domaine pour les historiens de l'art.

Le seul ouvrage scientifique fondamental sur notre architecture religieuse du Moyen-Age est du professeur H. Kjellin „Die Kirche zu Karris auf Oesel und ihre Beziehungen zu Gotland“, Lund, 1928.

Quand on étudie les constructions moyenâges se pose tout de suite le problème des influences étrangères. M. le professeur Kjellin a constaté une forte influence de l'île de Gottland sur l'église de Karja. Mais sa thèse que l'influence de Gottland s'étendrait aussi aux églises de Järva est déjà discutable.

L'étude scientifique des églises moyenâges n'intéresse que peu de spécialistes. Mais notre art religieux du moyen-âge est si riche qu'il mériterait plus d'intérêt et d'attention général.

Hanno Kompus

LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'OEUVRE DU SCULPTEUR
AMANDUS ADAMSON.

Au mois d'août 1918, le sculpteur Amandus Adamson [né le 31 décembre 1855] se rend de Pétersbourg en Estonie pour s'y fixer définitivement, et va continuer son travail dans sa ville natale, à Paldiski. Les œuvres qu'il a créées dans sa patrie se divisent en plusieurs groupes.

I. L'HÉRITAGE DE LA RUSSIE.

Ce sont, pour la plupart, des compositions en bois de poirier: „les Misères de la Guerre“; „Paix“ — toutes deux exposées au Salon de Paris, en 1928, et rapportant à A. Adamson une „mention honorable“; [la „Paix“ a été achetée par le gouvernement estonien pour être donnée au nouveau bâtiment de la Société des Nations à Genève], — „la Jeunesse quitte la Vieillesse“; „l'Alpha et l'Oméga“; „la Misère“; „le Bruit de la Mer“.

II. MONUMENTS.

Dans la Russie des Tsars, A. Adamson avait dû, entre autres travaux, exécuter un grand monument pour la ville de Kostroma, en commémoration du 300-ième anniversaire de l'avènement des Romanoff, travail gigantesque, qui fut détruit, juste avant son achèvement, par la révolution bolcheviste.

Par la suite, A. Adamson crée un grand nombre de monuments à la mémoire de la guerre de l'Indépendance estonienne et quelques autres monuments que nous citons, ci-dessous, dans l'ordre chronologique: monuments de Pärnu [1920-21], de Narva-Jõesuu [1923-24], de Rakvere [1924-25], de Suure-Jaani [1924-25], de Valk [1924-25], de Viljandi [1925-26]; le monument du pasteur Willem Reiman, historien notoire, et spécialisé dans les questions d'instruction, à Tartu [1925-26]; à Võru [1925-1926], le monument du docteur Friedrich Reinhold Kreutzwald, l'auteur du poème épique estonien Kalevipoeg [= le fils de Kalev], composé avec les éléments des chansons nationales; le monument de la poétesse Lydia Koidula, à Pärnu; le monument commémoratif des victimes de la tentative révolutionnaire du 1^{er} décembre 1924, dans la cour de l'école militaire de Tondi, aux environs de Tallinn [1928].

La plupart des monuments de guerre d'A. Adamson, sont des variations sur le même thème fondamental: sur un socle élevé, un ou deux soldats armés et équipés comme au temps de la guerre de l'Indépendance, en position de combat; sur le socle, une planche en relief représentant une bataille. Seuls font exception: le monument de Pärnu, qui représente une veuve de soldat avec ses enfants, debout devant une porte fermée — sur le Seuil de la Mort ou de l'Eternité — et le monument de Suure-Jaani où, sur un socle presque cubique, gît, à demi-couché, l'ancien chef estonien Lembit [XIII^e siècle], tombant sur le champ de bataille, brandissant son épée, — une silhouette très expressive.

III. PROJETS NON EXÉCUTÉS.

Pour diverses raisons, quelques monuments d'Adamson n'ont pas été exécutés, qui comptent justement parmi ses plus grandioses. Par exemple, le monument de la guerre de l'Indépendance pour Tallinn, dont l'artiste avait fait une maquette de cire détaillée, et qu'il a reprise depuis pour d'autres monuments, quand la question du monument de Tallinn fut remise à une date indéterminée.

La ville de Pärnu avait, au commencement, l'intention de faire faire un monument encore plus grand que celui qui était déjà au cimetière militaire; Adamson a modelé pour lui un grand groupe en glaise qui ne fut même pas moulé en plâtre par suite du manque d'argent. On n'en a conservé que quelques têtes, l'artiste ayant lui-même détruit son ébauche en train de se déformer et de s'écrouler.

C'est le monument de Tartu, auquel il a travaillé cinq ans, qui a causé le plus de difficultés à A. Adamson, obligé de se plier aux exigences sans cesse changeantes des auteurs de la commande. La figure gigantesque de Kalevipoeg — 4-m. 50 de haut — et le groupe des soldats sont fondus en bronze [1927], mais tous deux n'ont pas encore été érigés.

Il est à remarquer qu'excepté le monument commémoratif de la guerre de l'Indépendance à Pärnu, fondu en Estonie, — et d'ailleurs l'artiste ne fut pas satisfait de la fonte — tous les bronzes des monuments d'Adamson ont été fondus en Italie.

IV. AUTRES OEUVRES.

Outre le bois et le bronze, Adamson a aussi travaillé le marbre avec succès. Durant la période qui nous occupe, sa plus grande œuvre, en cette matière, est le groupe du Christ, de Marie-Madeleine et de l'Aveugle, pour l'autel de l'église Paul à Tartu, que le sculpteur a taillé en Carrare, et dont il a fait le finissage sur place [1921—23]. Adamson est aussi l'auteur de quelques monuments funéraires sur commande privée. Il a, en outre, taillé en marbre directement le portrait de sa fille Maria-Maddalena [toutes les sculptures en poirier d'Adamson sont exécutées directement] et un grand groupe intitulé „Eve et Abel“.

L'artiste a encore d'autres travaux et projets en cours; il a en particulier l'intention de représenter les sept paroles du Christ en croix. Mais il meurt sur le seuil de son atelier le 26 juin 1929.

M. Pukits.

TÖNIS GRENZSTEIN.

Tõnis Grenzstein est un des artistes estoniens peu nombreux resté à l'ombre, mais qui mériterait néanmoins l'intérêt de l'histoire de l'art. Son œuvre est venue à sa maturité à Dusseldorf et est demeurée en grande partie inconnue pour nous, en Estonie ne se trouvant que quelques œuvres de son âge mûr, sauf nombre d'essais du temps de ses études. La vie de l'artiste demande encore à être étudiée, l'aperçu présent n'en voulant être qu'un petit essai.

Tõnis Grenzstein est né le 4 novembre 1863 à Tarvastu, comme fils d'un fermier, et reçut l'instruction à l'école primaire de Valk. En 1881 il s'installe à Tartu, où son frère aîné, Ado, était rédacteur d'un journal hebdomadaire „Olevik.“ Ici le jeune homme prend les premières leçons de dessin et de peinture auprès d'un artiste allemand, Rudolf von zur Mühlen qui avait fait ses études d'art à l'étranger et en dernier lieu auprès d'Edouard de Gebhardt. De ce temps-là datent un certain nombre de portraits au crayon et des essais de paysage.

Il n'a pas les moyens nécessaires pour faire des études dans des institutions spéciales et ce n'est qu'avec l'appui inattendu de madame Popoff, femme d'un propriétaire et fonctionnaire supérieur russe, qui était aussi éditeur à Pétersbourg qu'il arrive à entrer en automne 1886 à l'Académie de Dusseldorf. Après avoir terminé les classes communes, il devient en 1890 élève du professeur Gebhardt. Ensuite ses études terminées à l'Académie, il reste pour les commandes, collaborateur de ce peintre religieux jusqu'en 1900. Pendant ce temps T.

Grenzstein a été plusieurs fois à Tartu et a passé des étés au pays chez ses connaissances, tel l'été de 1892, dans les environs d'Otepää, d'où datent nombre de portraits de la famille Härms et beaucoup d'études de paysage. Plus tôt, une fois, il a passé l'été au bord du lac de Peïpus à Alatskivi. De cette période soient cités: le rideau de la scène pour l'ancien bâtiment de „Vanemuine,“ une peinture de plafond dans la maison de son frère l'éditeur, des illustrations pour le recueil de poésies „La Joie et le Chagrin“ de K. E. Sööt, le portrait de son frère, une composition sur le thème de la poésie nationale „la Chanson de Vanemuine,“ les portraits de M. J. Eisen et de K. E. Sööt, et quelques paysages. Il est vraisemblable que l'artiste, de retour à Dusseldorf en automne 1892, ne soit plus jamais revenu au pays.

De l'œuvre de Tõnis Grenzstein restée en Estonie, la plus remarquable est un tableau d'autel „le Christ en Croix“, peint en 1895, d'assez grande dimension, se trouvant dans l'église de Nõo aux environs de Tartu. Cette œuvre donne une idée suffisante de la technique et de la conception de l'artiste. Quoique l'influence directe du professeur Gebhardt s'y fasse sentir, l'originalité de T. Grenzstein s'y manifeste tout de même dans la composition, la douceur savoureuse du coloris et les figures expressives représentées avec une force réaliste. Plus tard, en 1900, T. Grenzstein a encore peint un tableau d'autel pour l'église d'Emmaste dans l'île de Muhumaa (Moon), qui représente la résurrection du Christ.

Quand en 1901, Ado, le frère de l'artiste, quitte l'Estonie et se fixe à Paris, Tõnis Grenzstein s'y rend également pour travailler avec lui dans un antiquariat ouvert par ce dernier et y être son conseiller. Mais les relations avec le frère qui était d'un caractère entêté, deviennent bientôt impossibles, et Tõnis retourne en Allemagne et y fonde, après une courte activité indépendante, une école de peinture pour femmes, à Thionville, en Lorraine, exécutant en même temps des commandes de portraits, spécialement pour les cercles des officiers de la garnison de la forteresse.

Au commencement de l'été 1914, T. Grenzstein est de retour à Dusseldorf, où il essaye de rétablir les relations interrompues depuis longtemps avec le pays, ce qui ne lui réussit pas parce que la grande guerre éclate. On sait encore qu'il a fondé une usine avec un financier de Dusseldorf pour préparer une couleur spécialement résistante de sa propre invention, mais cette entreprise finit avec une faillite. L'artiste, adonné aux boissons alcooliques, vécut encore misérablement quelques années, et mourut dans un hôpital de Dusseldorf, en homme complètement déchu. Où est resté son héritage artistique, ses compatriotes n'en savent rien jusqu'ici.

L'artiste ayant été autrefois un homme très rangé, ce qui est constaté par le fait que le professeur Gebhardt le tint toujours pour son élève favori, sa triste fin fut une désillusion complète pour ses anciens amis.

SISUKORD SOMMAIRE

	Lhk. Pages
Bernhard Linde: Eesti Kunstimuseumi mõtte areng ja Tallinna Eesti Muuseumi Ühing	5.
Hanno Kompus: Paul Raud	33.
Jaan Pert: August Ludvig Veizenberg	60.
Elsbet Markus-Parek: Keskaegse kiriku-arhitektuuri uurimisest Eestis	104.
Hanno Kompus: Amandus Adamsoni loomingu lõppjark	109.
M. Pukits: Tõnis Grenzstein	121.

RÉSUMÉS

128—142.

Bernhard Linde: Le développement de la pensée relative à la fondation du Musée d'Art Estonien et la Société du Musée Estonien de Tallinn	128.
Hanno Kompus: Paul Raud. Données et notes sur sa vie et son œuvre	131.
Jaan Pert: August L. Veizenberg	136.
Elsbet Markus-Parek: Etude sur l'architecture religieuse du moyen-âge en Estonie	139.
Hanno Kompus: La dernière période de l'œuvre du sculpteur Amandus Adamson	139.
M. Pukits: Tõnis Grenzstein	141.

REPRODUKTSIOONID

ILLUSTRATIONS

Paul Raud: Autoportree	}	32/33
" " Portrait de l'artiste		
Paul Raud: Ema portree		
" " Portrait de la mère de l'artiste		
Paul Raud: Onu Paul piibuga	}	40/41
" " L'oncle Paul à la pipe		
Paul Raud: P. Jürgensoni portree	}	48/49
" " Portrait de P. Jürgenson		
Paul Raud: Parkmotiiv kaevuga		
" " Motif de parc à la fontaine		
Paul Raud: Kristus Betaanias	}	48/49
" " Le Christ à Béthanie		
Paul Raud: Maastik karjaga	}	48/49
" " Paysage au troupeau		
Paul Raud: Kevadmaastik		
" " Paysage de printemps		
Paul Raud: Tütarlaps kuklasse seotud juustega	}	48/49
" " Fillette aux cheveux noués sur la nuque		
Paul Raud: Tütarlapse pea	}	48/49
" " Tête de fillette		

A. Veizenberg: Autoportree	}	64/65
" " Buste de l'artiste		
A. Veizenberg: Kunstniku ema portree		
" " Buste de la mère de l'artiste.		
A. Veizenberg: Hamlet		
" " Hamlet		
A. Veizenberg: Kunstniku onu portree	}	
" " Buste de l'oncle de l'artiste		
A. Veizenberg: „Neiu kaebus“	}	80/81
" " „Plainte de la jeune fille“		
A. Veizenberg: „Tasandus“		
" " „La Modestie“		
A. Veizenberg: Kristus		
" " Le Christ		
A. Veizenberg: Ideaal	}	
" " L'Idéal		
Järva Peetri kirik: sisemus	}	108/109
Eglise Pierre de Järva: intérieur		
Valjala kirik Saaremaal: läänekülg		
Eglise de Valjala dans l'île de Saaremaa (Oesel): côté occidental		
A. Adamson: Põlvitaja naine	}	
" " Femme agenouillée		
A. Adamson: Noorus kaob		
" " La Jeunesse disparaît	}	
T. Grenzstein: K. E. Söödi portree		
" " Portrait de K. E. Sööt	}	120/121
T. Grenzstein: Nõo altarpilt		
" " Tableau d'autel de l'église de Nõo		
T. Grenzstein: Mihkel Härms (isa)	}	124/125
" " Portrait de Mihkel Härms (père)		
T. Grenzstein: Kunstniku isa		
" " Père de l'artiste		
T. Grenzstein: „Oleviku“ toimetus	}	
" " Rédaction du journal „Olevik“		

Kaanejoonistus ja kaane neljandal küljel leiduv ex-libris on kunstnik G. Reindorff'ilt.

Kaanejoonistuse ja ex-librise klišeed on valmistanud V. Rebane ja Ko tsinkograafia Tallinnas.

Tekst ja kaaned on trükitud „Estotrüki“ trükikojas Tallinnas.

Reproduktsoonide klišeed on valmistatud ja trükitud Riigitrükikojas Tallinnas.

Le dessin de la couverture et l'ex-libris se trouvant à la quatrième page sont de l'artiste G. Reindorff.

Les clichés du dessin et de l'ex-libris proviennent de la zincographie de V. Rebane et Co à Tallinn.

Le texte et les couvertures sont imprimés à l'imprimerie d'„Estotrükk“ à Tallinn.

Les clichés des illustrations sont faits et imprimés à l'Imprimerie d'Etat à Tallinn.

