

2 Samuelson = Eric +

L. Soonpää . Adamson-Eric



263<sub>11</sub>

Leo Soonpää

# ADAMSON-ERIC

1902—1968

ADAMSON-ERIC  
1902—1968  
KIRJASTUS



KIRJASTUS · KUNST · TALLINN 1969

$\frac{7 E}{S 71}$

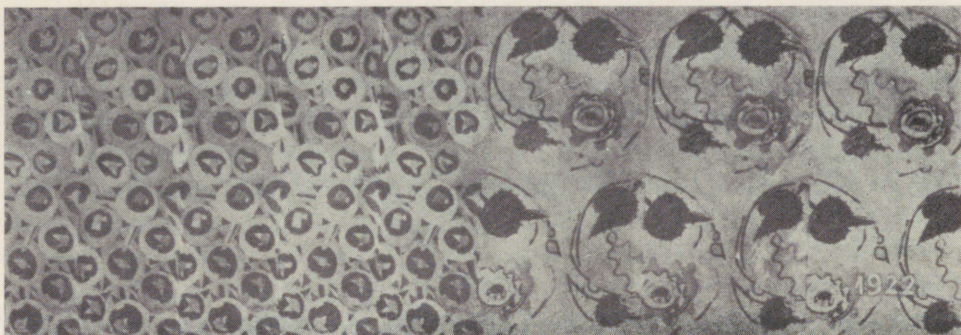
2

Tartu Riikliku Ülikooli  
Raamatukogu

76454

$\frac{8-1-2}{19-69}$

KÄESOLEV MONOGRAAFIA TUTVUSTAB LUGEJAT MAALIJA JA TARBEEKUNSTNIK ADAMSON-ERICU LOOMINGUGA, Kuhu kuuluvad peale maali ja vaiksemaarvulise graafika ning teatridekoratsiooni peaaegu kõik tarbekunstihaarud, mida eestis üldse on viljeldud, teost illustreerib ligi üheksakümmend pilditahvlit, millest osa on värvilised.



18. augustil 1902. aastal suurenes Tartu riidekaupmehe Jaan Adamsoni perekond uue liikme võrra. Sündis poeg, kellele anti nimeks Erich. 1929. aastast hakkas Erich oma nime kirjutama Adamson-Erich. See vältis ära vahetamisi skulptor Adamsoniga. Järgnevalt nimetamegi teda nõnda.

Võib-olla tahtsid vanemad oma pojast teha mõnda advokaati, arsti või pastorit, sest poiss pandi õppima Tartu Aleksandri Gümnaasiumi. Õppekeeleks oli siin vene keel, kool oli klassikalise profiiliga, seal pandi suurt rõhku ladina ja kreeka keele õpetamisele. Õpetajateks olid soliidse staažiga pedagoogid. Seetõttu oli Aleksandri Gümnaasiumil tol ajal hea kuulsus ja selle kooli lõpetajad said korraliku ettevalmistuse ülikooli astumiseks.

Ent Adamson-Ericu õpingud ei kulgenud rahulikult. Ajad muutusid ärevaks, sest puhkes I maailmasõda. Sakslaste pealetung idarindel sundis inimesi oma kodudest lahkuma ja kaugemale tagalasse tõmbuma. Tartusse koondus sõjapõgenikke Poolast, Leedust ja Lätist. Põgenike lapsed jätkasid siin oma õpinguid ja nii omandas Aleksandri Gümnaasiumi õpilaskond lausa rahvusvahelise ilme. Siin õppis kohalike eestlaste, venelaste, sakslaste ja juutide kõrval ka poolakaid, leedulasi ja lätlasi.

See kirju seltskond sobis omavahel päris hästi, kuid vahekord õpetajatega halvenes. Suhete teravnemisel mängisid teatavat osa mõningad poola aadlivõsukesed. Distsipliin langes. Õpingud ei kulgenud enam normaalselt, milles oli osaliselt süüdi ka see, et noorukite tähelepanu köitsid rohkem välised sündmused. Ja need arenesid üha tormilisemalt. Puhkes Veebruarirevolutsioon. Sellele järgnes Oktoobrirevolutsioon. Edasi okupeerisid sakslased Eesti. Aleksandri Gümnaasium organiseeriti ümber saksa koolide eeskujul. Muudeti programme, kooli ruumides kõlas saksa keel. Tekkis kokkupõrkeid eesti ja saksa soost õpilaste vahel ja mõnegi niisuguse konflikti tekkimisel oli teeneid ka Adamson-Ericul.

Ka Saksamaal puhkes revolutsioon ja okupatsiooniväed tõmbusid tagasi. Algas klassisõda. Aleksandri Gümnaasiumi ruumides alustas tööd H. Treffneri asutatud gümnaasium. Muudeti programme, õppekeeleks sai eesti keel. Siin jätkas õpinguid ka Adamson-Eric.

Nagu näha, ei olnud kirjeldatud ajad õppimiseks just eriti soodsad. Kuid noorte iseseisvust arendasid nad märgatavalt. Olid ju noored sunnitud toimuvate sündmuste puhul sageli ise otsustama ja nii kujunesid neist paljud juba varakult küpseteks inimesteks.

Võib-olla olid Adamson-Ericu karakteris vastavad eeldused juba varem olemas, sest tema otsuste sõltumatus, autoriteetide mittetunnustamine ja teatav kangekaelsus oma seisukohtade kaitsmisel paistsid «Treffoonia» perioodil kaasõpilastega võrreldes tugevasti silma. Selle tagajärjel juhtuski, et Adamson-Eric sattus kooli juhtkonnaga konflikti. Vahekorrad muutusid üha teravamaks ja 1920. aastal otsustas Adamson-Eric vabahtlikult koolist lahkuda.

Samal aastal astus ta Tartu Ülikooli õigusteaduskonda vabakuulajaks. Näib, et ta polnud veel selgusele jõudnud oma tulevases elukutses. Siiski hakkas ta huvi kunsti vastu üha selgemaid piirjooni võtma. 1921. aastal astus ta kunstikooli «Pallas», kuid süstemaatiliselt ta õpingutest osa ei

võtnud. «Pallas» ei rahuldanud teda, sest tol ajal tundis Adamson-Eric elavat huvi tarbekunsti vastu. Ta lõi vaibakavandeid, tapeedimustreid. Mõningaid neist on isegi teostatud. Kuid tundes, et ilma korrapäraste õpinguteta asi ei nihku, sõitis ta 1923. aastal Saksamaale, et seal tarbekunsti õppida.

Nagu eelnevast nähtub, ei kuulu Adamson-Eric nende kunstnike hulka, kes oma kunstnikukarjääri algust dateerivad esimeste värvipliatsite saamisega või esimeste joontega, mis nad seinale, ajaleheäärele, koolivihiku kaanele või mõnele muule pliitsit kannatavale pinnale on vedanud. Tema valik on olnud põhjaliku kaalumise vili.

Muidugi tundis Adamson-Eric lapsepõlves teatavat huvi kunsti vastu. Samuti osutas ta õpilaspõlves tavalisest suuremat andekust joonistamises. Kahjuks aga ei andnud kool talle midagi oma ande edasiarendamiseks. Juba seepärast mitte, et Aleksandri Gümnaasiumi keskkooliklassides joonistamine kui õppeaine puudus. Treffneri gümnaasiumis toodi küll see õppeaine programmi, kuid õpetajatega ei vedanud. Nii näiteks tegi üks kuuenda klassi joonistusõpetajaid endale ülesande üpris lihtsaks. Klassi tulnud, lausus ta: «Joonistage nüüd üks merepilt.» Siis võttis ta mingi raamatu, mida luges kuni tunni lõpuni. Kuna puudus joonistuspaber (selle muretsemiseks ei olnud korraldust tehtud ja ei tehtud ka edaspidi), siis enamik õpilasi kritseldas ruudulisele bloknoodilehele midagi «merepildi»-taolist, mille vastu õpetaja vähimatki huvi ei osutanud. Järgmine kord oli kavas «metsapilt» ja nii kuni semestri lõpuni, mil õpetaja raamatu läbi sai ja pensionile läks.

Järgmine joonistusõpetaja nõudis küll joonistuspaberi ja söe hankimist ning tõi klassi kaasa kolba, mida ta joonistada käskis, kuid temagi ei andnud õpilastele mingeid juhendeid joonistamisel. Paari kuu pärast ta märkas, et õpilased olid paberi lootusetult ära määrinud, seepärast otsustas ta kasutada teist meetodit. Ta tõi kaasa V. Ridala «Esteetika», mida ta ette lugeda laskis. Too raske keelega üsna segane teos jäi õpilastele täiesti arusaamatuks — ja küllap õpetajagi ei taibanud sellest palju, sest oma-poolseid kommentaare ta ei andnud.

Niisuguse õppeviisi puhul ei saanud Adamson-Eric oma andele koolis mingit toetust, kuid ta töötas omal käel ja avaldas joonistusi ning akva- relle tolleaegsetes Aleksandri ja Treffneri gümnaasiumi õpilasajakirjades. Oma esimestest kokkupuudetest kunstiga kirjutab Adamson-Eric ise

ühes ironilist laadi kirjas: «...Tõsi, neile nimedele [Lurich, Aberg ja Jaan Tõnisson. L. S.] sigines varsti teisi lisaks, nagu professorid Köler, Adamson ja kujur [vist siis küll «kujunikerdaja»] Weizenberg. Muidugi mõista võlgnesid esimesed suurelt osalt oma populaarsuse võrdse kraadi oma professori kuuele. Weizenberg teenis selle vist suurelt osalt oma «Koidu» ja «Hämarikuga» Tartu «Vanemuise» promenuaaris.

Unus, et minul 4—5 aastasena esmakordselt silm silma vastu seistes nende marmorist «onude» ja «tädidega» jätkus julgust seisma jääda ja vaadata enam kui täiskasvanuil... Ah jah, K. A. Hindrey oli mulle tuttav nimi veel enne Mootset ja Lepikut ning ahvatles pööraselt järeletegemisele...

Kuid selles, et minul põlvepikkusena nii põhjalikud teadmised Eesti kunstist ja pean tunnistama, respekt koguni selle ees, oli muidugi vähem minu enese õilis äratundmine kui vanemate «süü». Nii ma ei mäleta, et ma oleksin näinud matil jõukangelasi, enne kui saksa okupatsiooni ajal, mil siis neid juba omal algatusel vaatamas käisin. Selle eest aga külastasin isa saatel EÜS-i ja «Vanemuise» saales juba vist aastal 1910 Eesti Kunstinaütust.»<sup>1</sup>

Niisiis sõitis Adamson-Eric Saksamaale kunsti õppima. Siin läks tal ülihästi. Ta võeti Charlottenburgi kunsttööstuskooli põhiklassi vastu. See tõttu jäi tal ära kaks aastat õppimist ettevalmistusklassides. Charlottenburgis õppis ta ühe aasta pinnadekoratsiooni. Tema õpetajaks oli küllaltki nimekas maali ja mosaiigikavandeid.

1923. aasta lõpul peatus Pariisist koju sõitev Johannes Barbarus koos abikaasaga Berliinis. Siin nad tutvusid Adamson-Ericuga. Barbaruse abikaasale meeldisid mõningad noore kunstiõpilase loodud vaibakavandid niivõrd, et ta palus luba neid teostada. Loomulikult ei olnud Adamson-Ericul selle vastu midagi ja nii valmisidki tema kavandite järgi esimesed vaibad.

Õpingud Berliinis ei rahuldanud siiski noort kunstijüngrit. Muidugi

---

<sup>1</sup> Adamson-Eric. Kauge kiri lähedastest asjadest. — «16 aastat iseseisvat kunsti». Tallinn, 1934.

<sup>2</sup> Bengen, Harold (1879) — saksa maali ja mosaiigi- ning klaasimaali-kavandite looja. Õppis 1896—1898 Weimari kunstikoolis. Hiljem oli õppejõuks Charlottenburgi kunsttööstuskoolis.

oli selles suurel määral süüdi ajastu. Sattus ju Adamson-Eric Berliini ajal, mil Saksamaa elas üle pööraseid päevi. See oli inflatsiooniaeg, kus inimestel tuli kõige lihtsamate ostude puhul opereerida kaheksa- ja rohkema kohaliste arvudega. Nii mäletab kunstnik, et suurim rahatäht, mis tal tollal endal käes oli, kandis numbrit 100 biljonit (pärast rahakursi stabiliseerumist 100 marka). Hinnad tõusid peadpööritava kiirusega — ese, millele sa täna oma mõne miljardi margaga ostumõtteil võisid läheneda, oli järgmiseks päevaks juba kättesaamatusse kõrgusse tõusnud. Sellises olukorras kaotasid inimesed kindlus- ja mõõdutunde. Elati elupõletamise tähe all.

Ja kunst?

Valitsevaks suunaks oli ekspressionism. Seda iseloomustab tabavalt Lea Grundig: «See oli kahekümnendatel aastatel. Tookord eksisteeris üksildane, kurb kunst. Ta pesitses inimtühjades näitusesaalides ja mõistis end ise vaevu. Kunstnikud olid üksildased ja kurvad. Nad arvasid end hüüdvat, kuid neid ei saadud mõista. Nende keel oli kui lapse lalin, ta meenutas und nägijate või joobnute kõnelusi endaga.»<sup>1</sup>

Sellised meeled vallutasid eriti noori. Puudus soodus pind tõsisemateks õpinguteks. Veel teisedki kahtlused haarasid Adamson-Ericut. Juba Berliini tülles oli teda mõnevõrra hämmastanud liiga kerge sissepääsemine kooli. Aastase õppeaja vältel jõudis ta aga äratundmisele, et Charlottenburgi kunsttööstuskoolis pannakse liiga vähe rõhku joonistamisele ja maalimisele. Seepärast otsustas ta Saksamaalt lahkuda.

1924. aastal sõitis Adamson-Eric Pariisi — kunstnike Mekasse. Siin valitses rahulik õhkkond ja kunsti õppimiseks olid laialdased võimalused. Ka olid looduskauged kunstivoolud siin vaibunud või vaibumas. Mitmed kunstnikud, kes seni viljelesid kubismi või mõnda teist äärmuslikku suunda, pöördusid looduslähedase vormikeele poole. Nii mäletab Adamson-Eric, et Pariisi jõudmisel oli sealses kunstielus tähelepanuväärsemaks sündmuseks äsja avatud Picasso tööde näitus. Seal olid eksponeeritud kunstniku neoklassitsistliku suunaga teosed, mille laad meenutas veidi Ingres'it. Niisiis olid juba möödunud need tormilised ajad, mil dadaistid ja hilisemad sürrealistid publikuga lahinguid löid, pildudes tooreste lihakäntsakate ja munadega. Pariisis valitses suund «uusasjalikkusele», mida

<sup>1</sup> Lea Grundig. Lea und Hans Grundig. Berlin, 1959, lk. 11.

esindasid nimes, nagu Utrillo, Guérin, Oudot, Bissière, Dunoyer de Segonzac jt.

Pariisis otsustas Adamson-Eric täiendada oma joonistus- ja maalimis- oskust, seepärast ei läinud ta tarbekunsti õppima, vaid hakkas külastama nn. eraakadeemiaid (l'académie privée). Ühegagi neist ei sidunud ta end pikemalt.

Algul õppis ta F. Colarossi akadeemias peamiselt joonistamist. Siin oli ta õpetajaks Bonnat' õpilane Bernard Naudin<sup>1</sup>, kahekümnendate aastate väljapaistvamaid raamatuillustraatoreid Pariisis. Maali alal sai ta juhiseid Charles Guérinilt<sup>2</sup>, kes maalis elegantseid noori naisi maastikus, natüürmorte ja portreesid ning kes paistis silma oma oskusega vähestest toonidest palju valööre välja pigistada.

Järgmiseks maaliõpetajaks oli Adamson-Ericul Renoirist ja Braque'ist mõjutatud Roger Bissière<sup>3</sup> Ransoni akadeemias. Bissière'i temaatika on analoogiline Guérini omale, tema iseloomulikuks jooneks on suur meisterlikkus toonide vahekordade lahendamisel. Edasi siirdus Adamson-Eric Montparnasse'i akadeemiasse, kus oli juhatajaks kuulus André Lhote<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Naudin, Bernard (1876—1946) — prantsuse maalija ja graafik. Bonnat' õpilane, kuid peamiselt iseõppimise teel välja kujunenud. Maalis algul sõjaväe elu kujutavaid stseene, hiljem siirdus graafika alale, kujunedes kiiresti üheks väljapaistvaks prantsuse raamatuillustraatoriks. On loonud ka vabagraafikat nii sulejoonistuses kui ofordis. Illustreerinud Voltaire'i, Diderot', Verhaereni jt. teoseid.

<sup>2</sup> Guérin, Charles (1875—1939) — prantsuse maalija, litograaf ja raamatuillustraator. Õppis Gustave Moreau' juures. Põhiteemaks olid elegantseid noored daamid maastikus ja aktid. Vähesel määral on viljelnud ka portreed ja natüürmorti. Tema maale leidub paljudes Euroopa muuseumides: Moskvas, Münchenis, Veneetias, Helsingis jm. Illustreerinud Verlaine'i, Abbé Prévost' jt. teoseid.

<sup>3</sup> Bissière, Roger (1888) — prantsuse maalija. Õppis Bordeaux' kunstikoolis. Mõjutusi saanud Corot'lt, Renoirilt ja Braque'ilt. Oli õppejõuks Rançoni akadeemias. Viljelnud figuraalmaali, portreed ja natüürmorti. Kolmekümnendate aastate keskel liitus abstraktsionistidega.

<sup>4</sup> Lhote, André (1885) — prantsuse maalija, graafik ja kunstikriitik. Õppis Bordeaux' kunstikoolis skulptuuri, mis alal oli varemgi loonud üksikuid töid. Maalijana oli ta iseõppija. Mõjutusi Cézanne'ilt ja kubistidelt. Viljelnud figuraalmaali, eriti akti, ka maastikku ja portreed. Oli Montparnasse'i akadeemia juhataja. Tema maale leidub paljudes muuseumides nii Euroopas kui Ameerikas. Lhote on tegutsenud ka puuskulptuuri alal, illustreerinud raamatuid, näiteks Claudeli, Cocteau' jt. teoseid. Tema raamatutest on tuntumad «Maal, süda ja mõistus» ning «Räägime maalist».

Lhote'i tuntakse kubistliku voolu esindajana, kes lähtus Cézanne'ist. Seejuures vältis ta mõningate kubistide poolt äärmuseni viidud vormi lõhkumist, millega on seletatav ka tema eitav suhtumine Picassosse. Maalis käsitles ta akti, maastikku ja natüürmorti, rõhutades eriti pooltoone ja omades tendentsi maali halliks viia.

See kunstnik avaldas Adamson-Ericule tema õpinguteperioodil kõige tugevamat mõju. Seda tunnistavad viimase tööd 1925. aastast, nagu «Maastik», «Ülestõusmine» jt. Ent Lhote lahkus Montparnasse'i akadeemiast ja teda asendas omal ajal üsna populaarne Moise Kisling<sup>1</sup>. Selle kunstniku areng oli üsna keerukas. Ta algas impressionistina ja jõudis Cézanne'i, kubistide ja konstruktivistide kaudu välja omapärase, utreeritult sileda maalimisviisi ja pehmete värvimodulatsioonideni.

Kislingi laad ei imponeerinud Adamson-Ericule. Ta lahkus Montparnasse'i akadeemiast ja asus õppima «Mir Iskusstva» ringidesse kuulunud vene kunstniku Vassili Šuhhajevi<sup>2</sup> akadeemiasse. Šuhhajev on tuntud suurepärase materjalikujundajana. Siin õppis Adamson-Eric ajavahemikul 1925—1927, külastades ka teisi era- ja vabaakadeemiaid, nii näiteks André Lhote'i oma, kes pärast Montparnasse'i akadeemiast lahkumist eraakadeemia asutas.

Niiviisi kulgesid konspektiivselt võttes Adamson-Ericu õpingud ja niisugused olid üldjoontes tema õpetajad. Kui küsida, kes viimastest on tema edaspidisele loomingle kõige suuremat mõju avaldanud, siis võiks vastata, et kõigilt on ta midagi õppinud, kuid saadud impulsid isikupäraselt ümber töötanud ja isiklikuks käekirjaks kujundanud. Ja seda võrdlemisi lühikese ajaga. Kui tema õpilasaegsetes töodes vahest kõige rohkem Lhote'i mõjusid tundus, kui me mõningates tema kahekümnendate aastate lõpu töödes šuhhaajevlikke taotlusi arvame ära tundvat, siis

<sup>1</sup> Kisling, Moise (1891—1953) — maali ja graafik. Õppinud Krakovis ja Pariisis. Lühikest aega oli mõjutatud impressionismist, siis Cézanne'ist, hiljem lühikest aega ka kubismist ja konstruktivismist. Jõudis välja realismini. Viljelnud natüürmorti, akti, maastikku ja portreed. Tema töid leidub mitmetes Euroopa ja Ameerika muuseumides. Töötas ka illustraatorina.

<sup>2</sup> Š u h h a j e v, Vassili (1887) — maali ja dekoraator ja illustreerija. Õppis Peterburi Kunstide Akadeemias maali. Kuulus «Mir Iskusstva» gruppi. Lühikeseks ajaks emigreeris Pariisi. Tuli varsti kodumaale tagasi, kus asus tööle Gruusia NSV-s. Viljelnud figuraalmaali, portreed, maastikku. Illustreerinud Puškini, Musset' jt. teoseid.

kolmekümnendatest aastatest alates võime kõnelda juba ainult Adamson-Ericu oma laadist.

Nagu varem märgitud, iseloomustas Adamson-Ericut juba koolipõlves mõtlemise iseseisvus ja autoriteetide mittetunnustamine. Ta ei uskunud midagi niisama kergelt, sõnapealt, vaid tahtis kõike ise näha, kõike ära proovida, kõiges ise veenduda. Ja see näibki olevat üheks põhjuseks, et ta nii lühikese ajaga oma tee leidis. Seetõttu ei võtnud ta pimesi omaks oma õpetajate maneeeri, vaid otsis, juurdles, katsetas iseseisvalt. Ta külastas Pariisi arvukaid kunstikogusid ja näitusi, õppis tundma möödunud aegade meistrite teoseid. Ta õppis tundma ka teisi maid peale Prantsusmaa.

Nii sõitis ta 1925. aasta suvel Itaaliasse. Siin laskis ta end võluda Vahemere sädelevast rannikust, liikudes Genuast kuni Naapolini, viibis Capril. Muidugi tutvus ta ka Itaalia kunstivaradega. Siin ei köitnud Adamson-Ericut Rooma oma Raffaeli ja Michelangeloga, vaid rohkem tõmbasid teda veneetslased. Ta imetles Tintoretto koloristlikke võimeid Scuola di San Rocco seintel, teda üllatas Veronese oma dekoratiivsusega, paljudes töödes meeldis talle ka Tizian. Kuid kõiki neid võttis ta teatava reservatsiooniga.

Järgmise aasta sügisel viibis Adamson-Eric Soomes. Kuna see maa ei paistnud silma oma kunstivarade poolest, võib arvata, et noort kunstnikku köitis Soomes loodus, nii kontrastne Itaalia omale.

Kunstinäitustel hakkas Adamson-Eric esinema juba õpingute ajal. 1925. aastal eksponeeris ta Tallinnas teisel eesti kunsti ülevaatenäitusel 3 maali. Samal aastal esines ta kahe maaliga Berliinis «Novembergruppe» žüriivabal näitusel. Järgmisel aastal kutsus J. Koort Adamson-Ericut osa võtma Eesti Kunstnike Liidu näitusest Tallinnas. Koort oli nimelt Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühinguga konflikti sattunud ühe oma teravalt kriitilise sõnavõtu pärast «Päevalehes», mistõttu tal ei olnud esinemisvõimalusi seoses Keskühinguga. Et endale kaaslast saada, selleks agiteeris ta siis ka N. Triiki ja Adamson-Ericut, kes esinesidki oma töödega mainitud näitusel. Selgituseks olgu lisatud, et kuna Eesti Kunstnike Liidu ridadesse olid koondunud vähese professionaalsusega kunstnikud, siis suhtus suurem osa eesti kunstnikkonnast sellesse organisatsiooni halvustavalt.

1927. aastast peale kuulus Adamson-Eric Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingusse ja esines siitpeale juba järjekindlalt nii selle ühingu

näitustel kui ka mitmesugustel üleval- ja välisnäitustel. Samal aastal hakkas kunstnik oma töid eksponeerima ka Pariisis. Nii esines ta Sügis-salongis, järgmisel aastal Sõltumatute Salongis ning samal aastal sai ta kutse esinemiseks Tuileries' salongis. Viimasesse pääsmine tähendas juba teatavat tunnustust. Muide, Adamson-Eric esines Tuileries' salongi näitustel kuni 1938. aastani.

Nagu eeltoodust nähtub, saavutas Adamson-Eric tunnustuse väga lühikese ajaga, sest esineda aasta pärast õpingute lõpetamist Tuileries' salongis — see oli juba saavutus. Muidugi ei tähenda see, et Adamson-Eric oleks olnud juba täiesti väljakujunenud kunstnik. Ta mõistis seda isegi kõige paremini — kuigi kodumaine arvustus temaga rahul oli, polnud ta seda ise kaugeltki mitte. Ta seadis endale üha uusi ülesandeid, uusi probleeme ja töötas vahetpidamata. See ongi üks põhjusi, miks ta suutis oma endiste õpetajate mõjust kiiresti vabaneda ja oma tee leida. See oma tee otsimine algas juba õpingute ajal. Tol ajal maksis Adamson-Eric veel lõivu moevooludele. Ajavahemikus 1924—1927 oli tal kubistlikke töid. Samal ajal katsetas ta ka sürrealismiga ja teiste tolaegse kunsti ekstreemsete avaldustega, nagu näiteks kollaažiga. Kuid need katsetused näivad olevat nii muuseas. Võtkem näiteks Adamson-Ericu suhtumise kubismisse. Ta ei aimanud viimast orjalikult järele, ei jäljendanud mõtlematult selle välist vormi, vaid püüdis kubismis leiduvaid võimalusi ära kasutada looduse vormide sügavamaks mõistmiseks ja olulise väljatoomiseks. Teatavasti oli tolle aja kubism juba lahkunud looduse lihtsustamise teelt ja üle läinud esemete vormi lõhkumisele või objekti mitmest aspektist kujutamisele. Ent Adamson-Ericut köitis just asjade kuju, nende volüümsus ja raskus.

Parimaks näiteks selle kohta on 1924. aastast pärinev «Akt». Siin kunstnik küll lihtsustab kujutatud naise kehavorme, ent ta ei loobu inimese anatoomilisest konstruktsioonist. Vormid on mõnevõrra geometriseeritud, kuid nende volüüm, nende mass on tunnetatav, isegi alla kriipsutatud. Analoogiline on ka tema «Ülestõusmine» 1925. aastast. Siingi ei katkesta kunstnik sidet reaalsusega. Nii naise figuuris kui ka tema pea kohal hõljuvas poisikese kujus võime nentida vaid vormide lihtsustamist.

Jälgides Adamson-Ericu varasemaid kubistlikke töid (eelnevatele võiks lisada veel maalid «Lein», «Madonna» ja «Haaremis» — kõik 1925. aastast), leiame siin otseseid seoseid Lhote'i laadiga. Erinevus näib seisvat

selles, et kui meister paneb peamise aktsendi koloriidile, siis õpilase töödes võib märgata suuremat huvi vormide töepärasuse ja kombatavuse vastu. See tendents süveneb üha, sest 1927. a. maalide kanalnurkades ja teistes vaadetes annab vormi üldistav geomeetriseerimine järjest rohkem maad tegelikkuse vormide individualiseeritud käsitlusele.

Ka kunstniku sürrealistlikes teostes, näiteks maalil «Paris la nuit» (1927), on volüümsuse taotlus ja natuuri vormide järgimine esiplaanil. Muide, nii on see peaaegu kõigi sürrealistidega. Muidugi oleks ebaõige Adamson-Éricut isegi kõige lühemal ajavahemikul sürrealistiks nimetada. Temale pole need segipaisatud objektidega maalid mingiks freudistlikuks alateadvuse manifestatsiooniks, vaid pigem noorukivallatuseks. Sellest räägib väga selgelt tema 1927. aasta «Serenaad», kus kilu turjal seisvas mandoliinimehes tajume ilmset naljategemist.

Vaadeldes neid teoseid ja eriti nende juhuslikku esinemist realistlike natüürmortide, portreede ja maastike kõrval, tuleb paratamatult otsusele, et kunstnikule pole need olnud eesmärgiks omaette, vaid neid tuleb pigem vaadelda kui noore kunstiadepti harjutusi. Lõi ju Adamson-Éric veel 1931. aastal paar sürrealistlik-abstraktsionistlikku teost (näiteks «Kolmikmaal»). Tema enda seletuse kohaselt lõi ta need vaid selleks, et naturist sõltumatult katsetada heledama paletiga.

Toodud teesi kinnitavad mitmed Adamson-Éricu sama aja teosed, milles ilmnevad tema edaspidisele loomingule iseloomulikud taotlused. On mõeldud nimelt kunstniku suurt armastust materjali kujutamise vastu. Nii näiteks tema «Natüürmort pesukannuga» (1925), kus ei esine vähimatki esemete deformeerimist. Asjad on paigutatud lauale loomulikult, seades ei ole midagi otsitult ega kunstlikku. Autor on siin peamise tähelepanu pööranud esemete materjalile. Pesukann, nikkelteekatel ja puust laud on loomutruult edasi antud. See esemete faktuuri otse kombatav kujutamine on iseloomustavaks kunstniku teostele veel palju hilisematelgi aegadel.

Huvi materjali kujutamise vastu kuulub ühe joonena realistlikku maalikäsitlusele. (Muide, ka naturalistid huvituvad materiaalsusest!) Jälgides näiteks prantsuse kunsti arengut möödunud sajandil, näeme, kuidas barbizonlaste maalidel hakkavad esemed üha rohkem omandama materiaalsust. Courbet jõuab selles liinis juba täiuslikkuseni. Suurepäraseks näiteks on siin tema «Kivilõhkujad». Kuid Courbet'ist edasi pilt

muutub. Impressionistid oma sillerdavate lõuenditega hävitasid esemete kindla vormi. Nende maalide õhk ja valgus neelasid asjade vormi ja nende materjali. Teatavasti tahtis Cézanne impressionistide viga parandada. Ta püüdis pildile anda kindlat struktuuri, anda esemetele kaalu, kuid materjalile ei pööranud temagi tähelepanu. Seda ei teinud ka Cézanne'ile järgnenud kubistid, rääkimata futuristidest, ekspressionistidest ja teistest «istidest». Niisiis võiks Adamson-Ericu huvisuunda seletada tema püüdlusega realistliku kunsti poole.

Kuid näib, et siin on veel teinegi seletus. Adamson-Eric ei kaotanud hetkekski huvi tarbekunsti vastu. Õpingute ajal lõi ta kavandeid vaipadele, patjadele, mööblile. Tarbekunstnik puutub oma loomingus paratamatult kokku mitmesuguste materjalidega. Ta õpib tundma nende esteetilisi omadusi ja neid hindama. Ta n.-õ. armub materjalisse. Ja küllap see oligi üks põhjusi Adamson-Ericu huvisuunale. Küllap ta seepärast suunduski õppima Šuhhajeви akadeemiasse, et seal põhjalikumalt omandada materjali kujutamise saladusi.

Kui Adamson-Eric oli esemete faktuuri kujutamise oskuse juba enam-vähem omandanud, seadis ta endale uue ülesande: koloriidi probleemi. Teda hakkas köitma esemete üldtooni küsimus, või nagu ta seda ise nimetas — «värvi dešifreerimine». Et asjasse suuremat selgust saada, toogem järgnevalt ära üks kunagine kõnelus Adamson-Ericu ja ühe tookordse kunstiarvustaja vahel.

«Adamson nimelt väitis, et tegelemine prügikastidega — nõnda ta nimetas oma 1928-ndal ja 1929-ndal aastal maalitud ateljee nurki ja tagahoove nende kolu, korratuse ja kuhjatusega — olevat temale andnud viljakamaid impulsse. Sealt algavat see, mida ta nimetavat «värvi dešifreerimiseks».

Ma ei mõistnud kohe seda omatehtud oskussõna. Adamson märkas arusaamatust ja asetasküsimuse: «Kas teil on olnud juhust näha palju vanu polükroomseid skulptuure?»

See tuli ootamatult. Adamson jätkas:

«Kui meile koolis vesivärvid ja pintsel kätte antakse, siis saab kiita see, kel õnnestub pinda katta võimalikult ühtlaselt. See on riidevärvali ideaal. Kas aga kunagi mõni daam valib riidet rullist? Ta tõstab kanga lõua alla, et vaadata, kuidas riie «kukub», kuidas värv «heidab», mis nüansse tekib voltidesse.»

Vilksatas mõte — nüüd kõneleb riidekaupmehe poeg.

«Tõelisuses ei ole ühtlast värvi ja ta pole ka ilus,» väitis Adamson. «Meenutage värskelt värvitud puust nukke, paksu, pekise, lakise õlivärvi all. Nad on labased nagu kõik uued asjad. Nad võivad huvitada ainult niipalju, kuipalju odaval, klantsival õlivärvil siin-seal läigatab valgus. Kui palju nüansse aga on vanadel värvilistel kujudel! Luitunud, patineerunud, kohati tolmu ja kõntsa all, kohati kulunud, värv maha pudenud, siin-seal krunt paljas, valge või juba koltunud või hahkunud, — kuidas see elab, milline noobel toonide mitmekesisus ja rikkus!

Kas praegu poest ostetud piiblil eales võib olla seda auväarsust ja võlu, mis mõne vana talu võidunud, tolmunud ja suitsust lõhnaval, koltunud lehtedega perekonnapiiblil? Miks teie arvates Murillo maal is räbalais uulitsapoisse, miks Rembrandt söövitab vasele leegioni narmendava is kaltsudes kujusid. Nad on maalilised!»

Nii kõneleb maalija, — visuaalsetes võrdlustes.

«Kas võite nimetada prügikasti värvi?» küsib ta järsku. «Kuidas see saab olla ühte värvi, mis on kirju?» küsid vastu. «Tassi ja pudelikillud, valged ja rohelised, pundar punaseks roostetanud okastraati kõrvuti siniseks emailitud pangega, kord sarlakpunane olnud põrandahari ja mõni sinisest rohekaks muutunud kalts, kuidas nii lahkupüüdvale ansamblile omistada üht värvi?»

«Pilutage silmi ja pange tähele, kuidas valgus hüpleb, sädeleb, kuidas seda pritsleb kõigele, mida nimetasite. See ometi seob!»

«Nii mõistetuna võib vahest kõnelda prügikasti üldtoonist,» annad järele.

«Seda siiski mööname. Aga nagu prügikasti üldtoon koosneb tuhandest nüansist, nii üldse iga värv. Nende nüansside leidmist nimetangi värvide dešifreerimiseks.»<sup>1</sup>

Niisiis on Adamson-Ericu huvide fookuses 20-ndate aastate lõpul ja 30-ndate aastate algul peamiselt kaks probleemi — materjali kujutamine ja «värvide dešifreerimine». Muidugi ei tähenda see, et ta neid igas maal is korraga püüab lahendada, ja ka mitte seda, et tal teiste maaliprobleemide vastu üldse huvi puuduks. Nii võime tema portreedes leida psühholoogia süvendatud edasiandmise püüet, leiame taotlusi vormi ja ruumi kujuta-

<sup>1</sup> «Varamu» nr. 4, 1939, lk. 419.

misel, leiame atmosfääri kujutamise katseid jne. Ja ei tohi ka kahe silma vahele jätta tema tarbekunstialast loomingu.

Kuid sellest kõneleme konkreetsemalt edaspidi — nüüd aga pöördumega tagasi kunstniku elukäigu juurde.

Pärast õpingute lõpetamist töötas kunstnik Pariisis. 1928. aastal komplekteerisid Adamson-Eric, Kristjan Teder ja Eduard Wiiralt oma tööde näituse, millega nad esinesid Oslos Blomqvisti kunstigaleriis «Pariisi eesti kunstnikkude grupi» nime all. Kolme noore kunstniku tööd leidsid norralastelt sooja vastuvõtu. Avaldati soovi, et esinenud kunstnikud korraldaksid Oslos igal aastal oma näituse. Sellel näitusel oli Adamson-Ericult 12 maastikku ja natüürmorti ning 7 väljapanekut tarbekunsti alalt.

Mainitud näitust kordasid kunstnikud samal aastal Tallinnas ja Pärnus — viimases liitus nendega ka Anton Starkopf. Näitusel esitatud Adamson-Ericu tööde puhul märgiti ühes arvustavas sõnavõtus: «Õige mitmekülgsena näitas ennast siin Adamson. Peale natüürmortide, milles ilmnes tugev kompositsiooni tahe ning mis ületasid kaugelt Adamsoni senised natüürmordid, millel ikka oli olnud küljes klassitöö maik, esitas ta rea maastikke, mitmeti väljapaistvaid nii oma teadlikult ehituselt kui ka kaalutult koloriidilt. Üllatuseks ja vägagi meeldivaks olid Adamsoni kavandite järgi Tallinna linna naiskutsekoolis valmistatud tekstiilitööd: vaibad ja padjad, millede konstruktivistlik dekoratsioon meie käsitöös oli uudiseks. Kuid ühtlasi oli see omajagu tõestuseks, et siin, rakenduskunstis, konstruktivistlikud printsüübid tunduvad palju enam oma kohal kui tahvelmaalis.»<sup>1</sup>

Niisiis leidis kunstnik kodumaal tunnustust. See sundiski Kujutatavate Kunstide Sihtkapitali Valitsust talle stipendiumi määrama. Selle kasutas Adamson-Eric ära reisiks mööda Euroopat. 1929. aastal siirdus ta Nõukogude Liitu. Muidugi ei meeldinud see Sihtkapitali Valitsuse juhtivatele meestele, kuid midagi polnud parata. Kunstnik peatus Leningradis ja Moskvast, kus ta põhjalikult tutvus sealsete rikkalike kunstivaradega. Edasi siirdus Adamson-Eric Poolasse, kus ta külastas Varssavit ja Krakovit. Üle Viini ja Zürichi sõitis ta Pariisi. Siin oli kunstnikule üllatuseks, et Sihtkapitali Valitsus oli lakanud talle stipendiumi maksmast. Ettekään-

<sup>1</sup> «Taie» 1928, nr. 3, lk. 165—166.

deks toodi, et Adamson-Eric polevat esitanud õigeaegselt aruannet oma tegevuse kohta. Tõeline põhjus oli muidugi see, et kunstnik oli võtnud oma reisikavasse Nõukogude Liidu. Kristjan Raua kaasabil lahendati küll «arusaamatus», kuid stipendium 1929. aasta esimese poole eest jäi siiski saamata.

1929. aastal oli kunstnikule rõõmustavaks sündmuseks see, et Pariisi Jeu de Paume'i muuseum omandas tema «Isa portree», mille ta oli maalunud eelmisel aastal. Samal aastal osteti Soomes «Ateneumile» Siuts Barbaruse portree (1928). Niisiis olid noore, 26-aastase kunstniku tulevikuperspektiivid üsna paljutootavad.

Ent 1930. aastal suri kunstniku isa. Seega seoses tuli kunstnikul mõni aeg kodumaal viibida. Järgmisel aastal sõitis ta tagasi Pariisi ja haigestus siin — leetritesse. Haigus mõjus raskelt tema nagnui nõrgavõitu südamele. Arstid soovitasid mäestikuõhku ja nii sõitiski kunstnik Pürenee-desse Biarritzi lähedale baskide juurde, St. Jean Pied du Port'i asulasse. Sügisel kolis ta üle Pürenee-de Hispaaniasse, kus viibis mõnda aega Pamplona lähedal külas. Talve veetis Mallorcal. 1932. aasta kevadel sooritas Adamson-Eric 4000-kilomeetrilise reisi mööda Hispaaniat, õppides tundma selle maa suuri XVII sajandi kunstimeistreid. Teda köitis Velázquez oma õhurikaste lõuenditega, veetles Zurbarán oma asjalikkusega, ka El Greco omapärane koloriit jättis talle tugeva mulje. Peaaegu sugugi ei meeldinud talle Murillo ja vaid üksikute teostega imponeeris Goya.

Sellel perioodil töötas Adamson-Eric võrdlemisi vähe. Põhiliseks tehnikaks oli tal siis akvarell. Kuigi sellest ajast pole tema töid saada-val — need on enamasti Ameerikas —, võib ometi paari õlietüüdi järgi otsustada, et sel ajajärgul omandas atmosfäär tema kunstilistes otsingutes tähtsa koha.

1932. aastal tuli Adamson-Eric tagasi kodumaale, asudes elama Tallinna. Seega lõpevad ta õpiaastad.

Adamson-Ericu kodumaale asumist võib vaadelda kui tema loomingu esimese etapi lõppu. Tema senistes töödes võis veel väga sageli tunda teatava probleemi tahtlikku ülesseadmist. Eriti paistab see tema tookordsetes natüürmortides. Kuid siitpeale näib kunstnik olevat omandanud juba oma laadi nii tehnikas kui ka ümbritseva tegelikkuse nägemises. Muidugi ei tähenda see, nagu poleks kunstnik oma loomingu esi-

mesel etapil midagi väärtuslikku loonud — vastupidist näitavad nii Jeu de Paume'i kui ka «Ateneumi» ostud —, kuid tolle perioodi teostes pole Adamson-Ericu isikupärane käekiri nii selgelt loetav kui hilisemates.

Heitkem siis põgus pilk Adamson-Ericu loomingule ajavahemikul 1927—1932. Olgu tähendatud, et see ülesanne pole just kerge: on ju sellest perioodist armetult vähe töid saadaval. Osa neist on mööda maailma laiali pillatud, osa hävinud, reprodutseeritud on neid napilt.

Vaadeldaval etapil oli Adamson-Ericu põhiliseks maaliobjektiks natüürmort. Viimane on üks ideaalsemaid mudeleid kunstnikule, eriti sellisele, keda huvitavad materjal ja koloriit. Siin on võimalus valida püsiva välimusega objekte. Neid võib vabalt kombineerida oma äranägemise ja püstitatud ülesannete järgi. Ühesõnaga — kunstnik loob siin ise endale mudelit.

Materjali stuudiumiks on tähtis, et kujutataval objektil oleks püsiv välimus. Nähtavasti sel põhjusel maaliski Adamson-Eric 1927. aasta paiku paberist ja riidest lilli. Ta omandas nende faktuuri edasiandmise nii põhjalikult, et üks tolleaegseid arvustajaid piinliku eksituse ohvriks langes. Ühel näitusel olid eksponeeritud Adamson-Ericu paberlilled, ent kataloogis kandsid nad lihtsalt nimetust «Natüürmort». Arvustaja heitis kunstnikule ette puudulikku maalimisostkust, väites, et need pole ehtsad lilled, vaid paberist! Niisiis ütles arvustaja kunstnikule enda teadmata suure komplimendi.

Tol ajal kuhjas Adamson-Eric sageli oma natüürmortidesse kõige erinevama faktuuri ja värvusega esemeid. Nii näiteks on tal 1928. aastast töö, millel kujutab üle paarikümne objekti. Siin on mitmesuguseid lilli, korve, kaste, metalli, riidet, aedvilju jne. Kogu pildi pinna hõivavad äärest ääreni mitmesugused esemed. Analoogiline on ka «Prügikasti poeesia» (1928). Mida siia kõik pole kokku kuhjatud! Plekist kann, katkine lambi-klaas, kantud krae, riidetükid, rohupudel, munakoored — kõik see on paigutatud kohvrises näilises korratuses. Kuid mõlema toodud näite puhul peab ütlema, et maali on eri värvi esemed osanud viia koloriidis «ühise nimetaja alla» nii, et esemete oma värvusele pole ülekohut tehtud. Ilmselt on niisugustes natüürmortides materjali kujutamise kõrval kunstnikku huvitanud ka üldtooni leidmine.

Kõige olulisemana Adamson-Ericu tolleaegsetes natüürmortides tundub aga see, et ta armastas valida oma maali objektideks niisuguseid

esemeid, milles me tegelikkuses midagi ilusat ei leia ja millele me oma igapäevases elus vähimatki tähelepanu ei osuta. Sest mis ilusat me märkame katkises saapas, vanas silmapesukaasis, purunenud lambiklaasis jne.? Ent kunstniku poolt loodud natüürmordis omandavad nad esteetilise väärtuse, siin anname neile kõhkluseta hinnangu: ilus! Tähendab, kunstnik õpetab meid nägema ilu kõige igapäevasemates, kõige triviaalsemates asjades.

Üheks suurepäraseks näiteks paljude teiste kõrval on natüürmort «Kasukas ja leib» (1932). Toolile on asetatud lambanahkne kasukas, sellele laotatud lilleline rätik, millel leivapäts koos aidavõtmega. Igapäevases elus ei omista me neile esemetele, välja arvatud rätik, vähimatki esteetilist väärtust. Kuid kõnesoleval maalil saavad nad suure kunstilise kõlavuse. Ja nagu näib, on kunstnik selle saavutanud meisterliku materjalikäsitlusega ja peaaegu «vanameisterlikult» mõjuva pruunika koloriidiga. Kahjuks on see maal hävinud.

Kõnesolevas maal is ei esine seda meelevaldset esemete kokkukujutamist, mis mõnes Adamson-Ericu varasemas natüürmordis isegi veidi pealetükkivalt mõjub. Siin on esemete paigutus loomulik ja otsekui jutustava ilmega. Tundub, nagu oleks perenaine käinud aidast leiba toomas, ent järsku on talle meenunud mingi kiire toimetus — ta on enese kähku kasukast ja rätikust vabastanud ja kõik ajutiseks toolile pannud. Ei või väita, nagu oleks kunstnik pilti maalides kõike just nii kujutlenud, kuid vaatajal võivad sellised mõttekäigud tekkida — ja see on kunstis oluline. Niisugune allteksti võimalus rikastab vaataja kunstilist elamust, kuna ta annab kujutluse talumiljööst.

Analoogiline on ka «Viiul ja vest» (1933), kus peale esemete esteetiliste omaduste väljatoomise võib leida vihjeid olustiku kohta. Kui eelmine teos viis meid selgelt tunnetatavasse maamiljöösse, siis kõnesoleval töö on ilmselt «linna lõhn» juures. Too riidepuule asetatud vest ja selle kõrval rippuv viiul koos poognaga tuletavad meelde «antvärklikku» interjööri. Kogu natüürmort meenutab lihtsalt väljalõiget linnainimese korterist.

Kahes viimases teoses ilmnevad kunstniku hilisemate natüürmortide printsüübid. Kui ta oma varasemates selle žanri töödes esemeid isoleeritult andis, neid ümbritseva miljööga sidumata, siis toodud näidetes on natüürmordi objektid väljalõikeks ümbrusest. Vaataja fantaasiale on antud või-

malus nii toolile asetatud kui ka seinale riputatud esemete ümbrust vastavalt täiendada. Ette haarates olgu märgitud, et kunstniku hilisemad natüürmordid on enamasti vaid väljalõikeks mingist konkreetsest ruumist.

Märksa tagasihoidlikumat rolli mängib Adamson-Ericu tolleaegses loomingus maastik. Mõningatel juhtumitel paistab, nagu oleks kunstnik maastikule lähenenud samade põhimõtetega nagu natüürmordile. Ta näib otsivat maastikus motiive, mis tunduvad kõige tavalisemad, isegi rohkem — niisugustest motiividest püüame tegelikkuses mööda vaadata. Võtkem näiteks tema maali «Kanali nurk» (1927). Sellest vaatest läheme elus mööda vähemagi kahtluseta, et siin midagi ilusat võiks leiduda. Kuid kunstnik peatab meid, suunab meie tähelepanu tolele luitunud laudseinale — ja me hakkame nägema siingi esteetilisi kvaliteete.

Sama lugu on tema maaliga «Talu õu» (1928). Siin on kunstnik valinud maali objektiks õuenurga, kuhu tavaliselt võõraid ei viida. Valitseb korralagedus, ripakilejäetus. Delikaatne külaline, juhuslikult siia sattunud, teeb näo, nagu ei märkakski ta siin valitsevat tohuvabohu. Kuid Adamson-Eric toimib vastupidiselt. Ta kirjeldab kõike seda lohakilejäetust suure hoole ja armastusega. Ta valib isegi kõrgema vaatekoha, et midagi tema silma ja pintslil eest varjule ei jääks. Ja kui sa siis seisad valmis pildi ees, tajud oma hämmastuseks, et ka siin on ilu. Ja mitte üksnes ilu — sa tajud ka seda ehtsat hõngu, mis on tüüpiline meie omaaegsetele taludele.

Muidugi ei saa siintoodud rakendada kõigi kunstniku tolleaegsete maastike kohta. Mitte alati ei otsi ta maastikus rõhutatult tavalist. Mõnedes Avalloni, Montargis', St. Jean Pied du Port'i ja teistes vaadetes ei ole motiivi otsimisel lähtunud nende erakordsusest, nagu seda kahe eespool toodud näite puhul võisime tähele panna, kuid pole valitud ka niisuguseid objekte, mis oma iluga ise enda eest kõneleksid. Seepärast võib Adamson-Ericu vaadeldava etapi maastikumaali põhiliseks printsibiiks pidada ilu avastamist triviaalses.

Sel ajajärgul oli kunstniku loomingus tähtis koht portreel. Pole juhus, et tervenisti kolm tema tolleaegsetest portreedest osteti välismaiste kunstimuuseumide poolt. Kuigi muuseumioste ei saa vaadelda kui kunstiteose väärtuse absoluutset mõõdupuud, on nad ometi teatavateks positiivseteks näitajateks.

Üheks väljapaistvamaks tööks on Adamson-Ericul tema «Isa portree» (1928, Jeu de Paume'i muuseumis Pariisis). Põhiline aktsent on siin asetatud karakteri edasiandmisele. Mornilt, isegi mõnevõrra süngelt vaatab portreeteritu oma kujuteldavale visaviile. Tugevates näojoontes ja jõulises lõuapartii väljendub energia ja tahtekindlus. Kogu figuuris ja hoiakus on tunda kohmakust ja talupoeglikku ürgjõudu. Seda rõhutab lihtne, peaaegu skulpturaalne vormikäsitlus. Mehe selja tagant paistvad riulid riiderullidega, samuti vekslipaber tema käes kõnelevad portreeteritu kutsest. Eriti meeldiv on kujutatud loomulikkus, puudub vähimgi poseerimine. Kujutus täiendab tahtmatult seda portreed olustikulise sündmusega: varakalt kaupmehelt on tulnud vekslile žiivot paluma ja enne kui seda anda, puurib kaupmees oma läbitungiva pilgu palujasse, kuulates tolle argumente. Tänu eespool mainitud voorustele avaldub sellel portreel tüüpiline kodanluseaegne *self-made man*.

Vähem väljendusrikas on Johannes Semperi portree (1928). Kuid siingi paistab silma kunstniku huvi kujutatava vaimse olemuse vastu. Portreeteritu mõtlik pilk reedab intelligenti ja vaimset erksust. Kunstnik on teistegi vahenditega püüdnud oma mudelist rohkem jutustada. Nii näiteks on tagapõhjal vasakul kujutatud ristinaela märke kandev olemus, kelle eest põgeneb draakon. Hea ja kurja vaheline võitlus?! Paremal asetsev Pariisi plaan näib vihjavat maalimiskohale, sest portree valmis Pariisis.

Samast aastast pärineb ka Siuts Barbaruse portree («Ateneum», Helsingi). Seegi maal kinnitab, et Adamson-Eric tundis tol ajal elavat huvi inimese sisemaailma kujutamise vastu. Pildil näeme noort endassevajunud naist. Ta näib millegi üle mõtisklevat, on unustanud käed rüppe asendis, nagu oleksid need veel ametis katkestatud tegevusega. Just tolles žestis paistab selgelt hetkeline endaunustus, inimese teadmatus, et teda vaadeldakse. See naine on enesega täiesti üksi. Ka maastik kriipsub alla portreeteritava meeleeolu.

Isa portree kõrval on üheks õnnestunumaks «Autoportree» 1929. aastast. Siingi on põhiliseks teemaks inimene iseendaga, seda joont rõhutab rahulik, süvenenud pilk. Vaatamata välisele rahule on kujutatud tunda temperamenti ja energiat. Tavaliselt salgavad kunstnikud oma autoportreedes peegli maha. Adamson-Eric on aga õnnelikule mõttele tulnud maalida ka peeglit. Õnnelikuks võib seda mõtet nimetada sellepärast, et

kompositsioon rikastub, muutub huvitavamaks, ja teatavasti ongi üks kompositsiooni kõrvalülesandeid teose köitvuse tõstmine. Et peeglit tuntavaks teha, selleks ongi maalitud silmus ülal vasakus nurgas.

Kuigi maal on selgesti loetav, juhtus tema puhul siiski väike arusaamatus. Kolmekümnendate aastate algul, maali esmakordsel eksponeerimisel Tallinnas, pahandas üks arvustajaid, et miks on kunstnik oma autoportree maalinud maalilt ja mida tahetakse öelda tolle kahekordse (!) silmusega.

Sel varasel perioodil lõi Adamson-Eric arvukalt portreesid. Nii võiks nimetada Karola Lipu (1930), Mme Dubois' (1931), kunstniku ema (1932) jt. portreid. Kuigi nad pole oma kunstiliselt kvaliteedilt ühtlased, võib neis kõigis leida kunstniku huvi inimese karakteriseerimise vastu. Mitmeid modelle portreeteris ta korduvalt. Siuts Barbarust maalis kunstnik veelkordselt 1930. a., Johannes Semperit 1932. a., oma isa aastatel 1930—1932 jne. Neist on väljapaistvamaks viimati mainitud portree, mille ostis 1935. a. Moskva Uue Lääne Kunsti Muuseum. Selle portree maalimist alustas kunstnik napilt enne isa surma. Sellega võib seletada väsimust, mis väljendub kujutatu poosis ja eriti kätes, silmade murdunud pilku ja mingit äraseletatud rahu ilmes. Teravalt torkab see silma, kui võrrelda maali paar aastat varem looduga.

Vaadeldava etapi portreedes ilmneb tendents tugevalt välja tuua vormi. Nii on see «Ema portrees» (1927), samuti isa, J. Semperi, Siuts Barbaruse ja ka autoportrees. Üksikutel juhtudel läheb too vormiselgus peaaegu skulptuursuseni. Ent juba 30. aasta paiku hakkab maaliline üha enam ülekaalu võtma («Karola Lipp», «Isa portree» jt.).

Paistab silma, et Adamson-Ericu hilisemates portreedes ei ole nii teravat karakteristikat kui varasemates. Näib, et see on tingitud tema kunstikriteeriumi muutumisest seoses sellega, et ta pärast õpingute lõpetamist üha rohkem hakkas tegelema tarbekunstiga. Viimase kriteerium aga erineb kujutava kunsti omast.

Asi seisneb selles, et realistlikus kujutavas kunstis, millele Adamson-Eric kuni elu lõpuni truuks jäi, on põhiliseks kriteeriumiks elutõde, mille tunnetamine kunstiteoses kutsub meis esile ilusa elamuse. Seega on ilus kujutavas kunstis suurel määral assotsiatiivset laadi. Loomulikult ei tohi alahinnata ka aistingulist ilusat, mida võib nimetada ka formaalseks ilusaks. Seevastu tarbekunstis väljendub vaid aistinguline ilu.

Kolmekümnendate aastate algul hakkas Adamson-Eric üha rohkem nihkuma tarbekunstuksniku esteetilistele positsioonidele. Oma maalialases loomingus ei minetanud ta küll elutõde, kuid tegelikkuse nähtuste hindamisel muutus ilusa kriteerium põhiliseks. Seepärast on tema esteetiliste vaadete selgitamisel tähtis koht tema tarbekunstialasel loomingul.

Kahjuks pole Adamson-Ericu tarbekunstialase loomingu jälgimine sugugi lihtne, sest vaadeldava etapi töödest ei ole kuigi palju säilinud. Seepärast ei saa anda enam-vähemgi ammendavat iseloomustust tema tollaegse laadi kohta. Nähtavasti oli kunstniku lemmikalaks tekstiil, täpsemalt öeldes vaibad ja sohvapadjad. Seda võib järeldada näitusekataloogide põhjal. Nii oli temalt eespool mainitud kolme kunstniku (Adamson, Teder, Wiiralt) näitusel peale maalialaste tööde ka kolm vaipa ja kolm sohvapatja. Osa neist teostati Tallinna Naiskutsekoolis. Samuti teostas mõningad tema vaibakavandid S. Barbarus. Nagu reproduktsioonidest nähtub, kujundas kunstnik vaibad ja padjad konstruktivistlikult, s. t. kogu pinda katavad rektangulaarsed kujundid, mis üksteist lõikavad ja katavad. Need geomeetriselised figuurid on paigutatud asümmeetriliselt, kusjuures säilib tasakaal kogu pinna suhtes. Tänu sellele puudub kujundatud pinnal «üleva!» ja «all», s. t. vaipa või patja võib asetada ükskõik mis pidi. Muidugi mängivad siin olulist osa värvid, mille kohta aga reproduktsioonide põhjal kahjuks midagi öelda ei saa. Arvustuse poolt said need teosed positiivse hinnangu, kusjuures rõhutati nende uudsust — seni oli sellel alal tegeldud põhiliselt rahvakunstis kasutatud mustrite elustamisega.

Adamson-Eric lõi tarbekunstuksni alal ka mööblikavandeid nii Johannes Barbarusele kui ka Johannes Semperile, kuid kahjuks hävis nende järgi tehtud mööbel sõja ajal ja mingeid joonistusi ega fotosid neist säilinud ei ole.

Riskides mõnevõrra korrata, tehkem siiski lühike kokkuvõte Adamson-Ericu kunstnikutee esimesest etapist. Viimase üheks iseloomustavaks jooneks on, nagu paljude teiste tollaegsete kunstiadeptide juures, mitmesuunalised otsingud. Nägime, et kunstnik juba tol ajal viljeles maali kõrval ka tarbekunstuksni, millise osatähtsus vaadeldud perioodil oli siiski veel väike. Kunstniku otsingud väljenduvad põhiliselt maalil. Ta on katsetanud siin nii kubismi, sürrealismi kui ka nonfiguraalse maali alal.

Kuid põhisuunaks on realism. Tema kunstipüüdlustes valitseb kujutuslik väljendusliku üle. Juhtivateks maaližanrideks on tal natüürmort ja portree, kuna maastik ja figuraalne kompositsioon leiavad arvuliselt tagasihoidlikumat viljelemist.

Adamson-Ericu tolleaegses maal is võib märgata tendentsi süžeelisele, žanrilisele. Seda näeme tema portreedes, milles leidub jutustavat alget (isa, Siuts Barbaruse, Johannes Semperi portree jt.), kui ka natüürmortides («Kasukas ja leib», «Viiul ja vest» jt.). Seoses jutustava algega on tunda ka kunstniku huvi psühholoogia vastu.

Tegelikkuse kujutamisel on kunstniku juures märgata suurt huvi esemete konkreetse vormi edasiandmise vastu. Seetõttu on tema tolleaegsetes maalides lineaarsel võrdlemisi suur osatähtsus. Esemete volüümsuse ja materjali kujutamine on tema maalides põhiliseks probleemiks. Koloriit on vähem oluline. See on vaadeldud perioodil raskevõitu ja tume ning temas on «muuseumlikku», «vanameisterlikku» hõngu. Alles etapi lõpul elavneb kunstniku huvi «värvide dešifreerimise», s. t. üldtooni ja valööride vastu. Pintsililöök on rahulik ja modelleeriv.

Ajal, mil Adamson-Eric Tallinna asus, oli sinne kunstielu üpris hall. Kunstnikkonnas valitses mingi ebamäärane endaga rahulolu ja loidus. Kui kahekümnendatel aastatel kunstnikud lahinguid löid oma kunstikreedo nimel või kultuurkapitali summade pärast, siis võib neid hõõrumisi võtta kunstielu pinnavirvendusena, mille all mingeid tõekspidamisi või elu vähemalt aimata võis. Kuid nüüd valitses täielik rahu. Nokitseti niisama maastike ja natüürmortide kallal, vahel sekka maaliti mõni portree — ja see oli peaaegu kõik. Kui kahekümnendate aastate algul vahekorrad väikekodanlusega võrdlemisi teravad olid, seda eriti Tartu kunstnikkonnas, siis nüüdseks oldi leppinud ja vastastikusele mõistmisele jõutud.

Sidet rahvahulkadega enamikul kunstnikest ei olnud. Nende loomingu ei leidunud sotsiaalsete huvide väljendust, või kui, siis üpris tagasihoidlikult. Kohvikutes nad ju poetasid teinekord mõne sõna poliitika kohta, kui neil omavahelisest klatšist ja pisiintriigidest villand sai, isegi arvustati valitsevat klikki — kuid kui mõni tolle aja «suurtest» kunstnikule pisut leebemat nägu näitas, oldi otsekohe kummargil.

Kuid poliitiline elu oli tol ajal siiski väga elav. Fašistlik liikumine oli Eestis oma täie hoo saavutanud. Lokaalides ja koosolekutel rüuskasid vapsid, tehes kõige jultunumat demagoogiat. Nende vastu pidas energilist võitlust põranda all tegutsev kommunistlik partei, häält tõstsid progressiivsed kirjanikud. Ka enamik kunstnikke ei pooldanud fašismi, nad protesteerisid nende äärmiselt reaktiooniliste tegelaste vastu, kuid nad tegid seda imevaikselt omavahelistel kokkusaamistel, kohvikulaudade taga. Ühesõnaga, nad «võitlesid» fašismi vastu, pugedes oma ateljeede nurka ja maalides maastikke, natüürmorte!

Tõsi, mõningate nooremate kunstnike loominguks, nii Kummitsal kui ka Johanil, vilksatas ilmse sümpaatia ja suure soojusega antud töötava inimese kujusid, kuid need uppusid tole aja näitustel domineerinud asotsiaalsete kunstiteoste hulka. Ka mainitud kunstnike teostes puudus võitlev joon, mistõttu oligi nii, et Kummits maalis, Veiler<sup>1</sup> ostis! Nendes teostes ei suutnud marksistlikult koolitamata silm mingit tendentsi välja lugeda.

Peab tunnistama, et Adamson-Ericu kunstikreodo ei läinud põhilistes küsimustes kodumaiste kunstnike omast lahku. Temagi kunst oli asotsiaalne.

Niisugune oli ka Lääne-Euroopa kunst oma peamistes joontes. Niisiis selles mõttes polnud Adamson-Ericul kodumaisele kunstile midagi ette heita. Talle tundus vaid vastuvõtmatuna meie kunstnike endaga rahulolu ja loidus — nende väikekodanlik ellusuhtumine, uute vormiotsingute puudumine. Pariisis oli ta harjunud teistsuguse olukorraga.

Oma protesti meie provintssliku kunstielu vastu avaldas Adamson-Eric põhiliselt käitumisega, milles ilmselt oli tunda juba sajandi lõpust pärinevate Lääne-Euroopa kunstnike tendentsi ärritada kodanlust. Selle all ei tule mõelda tema algatatud ateljeepidusid ja «õlgkübaraõhtuid», mis muidugi omamoodi seltskonnas sensatsiooniks olid ja tema «populaarsusele» kaasa aitasid, vaid tema äärmiselt sõltumatut suhtumist tole aja kunsti-juhtidesse eesotsas Voldemar Pätsuga<sup>2</sup>. Tänu oma käitumisele sai Adamson-Ericust varsti Tallinna kunstnike *enfant terrible* ja nendes kunsti-ringkondades, mis olid koondunud tulevase kunstidiktaatori V. Pätsu ümber, tekkis täiesti eitav suhtumine temasse.

<sup>1</sup> Veiler — ajalehe «Vaba Maa» väljaandja.

<sup>2</sup> Voldemar Päts — tolleaegne haridusministri abi.

See eitav suhtumine ei valmistanud Adamson-Ericule esialgu peavalu. Kuna ta oli majanduslikult enam-vähem kindlustatud isa pärandiosa tõttu, siis ei olnud tal vajadust jahti pidada nendele toetustele, mida jagas kultuurkapital mõningatele kunstnikele, ega ka nende nappide tellimuste järele, mida asutused juhuslikult andsid. Tal polnud aegagi nende küsimustega tegelda, kuna ta kogu aeg süsteemikindlalt töötas.

Temaatika oli kunstnikul endine — natüürmort, maastik, portree. Uue alana hakkas tema tähelepanu köitma akt. Tõsi küll, akti maalis ta juba eelmisel perioodil, kuid väga juhuslikult. Senisest suuremat tähelepanu hakkas ta omistama ka maastikule. Neid mõningaid muutusi temaatikas tingisid uued maaliprobleemid, mis kunstnikku olid hakanud huvitama. Siin tuleks mõelda neid atmosfääri kujutamise tendentse, mis ilmnesid kunstniku loomingus juba Hispaania-reisi päevil ja mis tugevnesid tema asumisega kodumaale.

Vastavalt sellele huvile toimus muutus ka kunstniku maalija-käekirjas. Seda muutust kirjeldatakse üldiselt õigesti ühes 1939. a. ilmunud kirjutises: «Kui ta [Adamson-Eric. L. S.] seni oli pintsli tõttu ütelda vedanud lõuendil, enam-vähem pidevas tõmbes, siis nüüd hakkab pintsli hüplema, tantsiklema lühikeste löökidenä, sähvatusena, kaskaadidenä. Näeme, et huviobjektiks ei ole enam esemete elu, vaid nende olu, nende vibratsioonid õhu ja päikese käes. Valmistub ette see maalimisviis, mis näib nii teravasti iseloomustavat Adamsoni lõuendeid, — see rikas punutis värvilaigukestest, komakestest, võrekestest, mis üksteist osaliselt katavad, mis vastastikku ristlevad tõnda, et nad moodustavad õhulise koe, mis küll säilitab esemete reaalsuse, kuid võtab neilt nende kehalikkuse, ainelikkuse.»<sup>1</sup>

Peajoontes tuleb öelduga nõustuda, ainult väide, et «huviobjektiks ei ole enam esemete elu, vaid nende olu, nende vibratsioonid õhu ja päikese käes», ei pea paika, sest «vibratsioonid õhu ja päikese käes» annavadki esemetele elu, kuna niisuguses kujutamises on dünaamikat, liikumist. Ka ei ole õige, et Adamson-Ericu teostes oleksid esemed kaotanud «nende kehalikkuse, ainelikkuse». Et veenduda vastupidises, tarvitseb vaadata vaid tema akte ja lilli.

1933. aastal saavutas vapside määramine Eestis oma kõrgpunkti. Need nn. kaikamehed muutusid oma käitumises talumatuks. Tekkis

<sup>1</sup> «Varamu» nr. 4, 1939, lk. 423.

kokkupõrkeid nende ja progressiivse intelligentsi vahel. Et sellest ebater-vest õhkkonnast vabaneda, kuid muidugi ka selleks, et end lihtsalt tuu-lutada, võttis Adamson-Eric ette pikema välismaareisi. Ta sõitis läbi Läti, Leedu, Poola, Tšehhoslovakkia, Ungari, Jugoslaavia ja Rumeenia Kree-kasse, tehes teel siin-seal lühemaajalisi peatusi. Kreekas viibis kunstnik üle poole aasta. Selle aja jooksul maalis ta arvukalt maastikke. Osal nendest on peamine rõhk asetatud koloriidi ilule, kuid leidub ka maastikuvaateid, kus tähtsat osa mängib juba atmosfääri kujutamine. Maastiku kõrval tuleb nimetada ka kahte evsonost (kuninga ihukaitsevaelane) ja kirjanik Sfakinakise portreed.

1934. aastal tuli kunstnik kodumaale tagasi. Siin oli vahepeal olukord «stabiliseerunud». Teatavasti toimus tolle aasta märtsis fašistlik riigi-pööre. Tolle vähesegi demokraatiaga, mida enne seda vähemalt sõnades deklareeriti, tehti nüüd võimule tulnud K. Pätsu kliki poolt otsustav lõpp. Sellega seoses muutus olukord ka kunstis. Kui seni valitsev kodanlus oli kultuurkapitali summade jaotamisega ja kunstiarvustusega kunsti kaud-selt suunata püüdnud, siis nüüd rakendati selleks otseselt riigivõimu. Kunsti diktaatoriks tõusis V. Päts, kellega Adamson-Eric oli juba vare-malt opositsioonis. Seega muutus olukord kunstnikule üsna ebamugavaks. Kuid ta ei lasknud end sellest häirida.

1934. aastal organiseeris kunstühing «Pallas» kunstnike ekskursiooni Nõukogude Liitu. Sellele üritusele ei vaadanud valitsev ladvik just hea-tahtliku pilguga, ent Adamson-Eric sõitis ekskursiooniga kaasa. Muidugi ei olnud kunstnikul sõitu stimuleerivaks põhjuseks tahe ärritada juhtivat klikki, vaid otsustav oli see, et ta tundis elavat huvi nõukogude kunsti-elus 1929. aastast saadik toimunud muutuste vastu. Niisiis külastas ta Moskvat ja Leningradi, uuendades tutvusi kunstnikega ja sõlmides uusi.

Kodumaale tagasi tulnud, sattus kunstnik kunstipoliitika ümber käiva võitluse keerisesse. Teatavasti alustas fašistlik diktatuur 1934. aastal kunsti-elu «tasalülitamist» kultuurkapitali määruse muutmisega, mis ha-aras ka Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse struktuuri. Seni moodustati Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus kunstühingute poolt valitud esin-dajatest, kes endi hulgast valisid esimehe ja juhatuse. Seega käsutasid sihtkapitali summasid kunstnikud ise. Pealiskaudsel pilguheitmisel ei toonud 1934. aasta detsembris väljakuulutatud määrus midagi uut, sest selle kohaselt teostasid sihtkapitali valitsemist ja tegevuse juhtimist SK

Valitsus ja kunstnike esinduskogu. Konks peitus aga selles, et SK Valitsus koosnes viiest liikmest, neist kolm, sealhulgas ka esimees, ei olnud valitavad. Esimees määrati vabariigi valitsuse poolt ning kaks liiget Haridusministeeriumi poolt. Kaks ülejäänud liiget valis kunstnike esinduskogu. Seega oli SK Valitsuses määratud liikmetel täielik enamus. Too SK Valitsus oligi ainus peremees sihtkapitali summade üle, sest esinduskogul, mis koosnes kunstorganisatsioonide poolt valitud isikutest, oli vaid nõuandev hääl.

See määrus kutsus enamikus kunstnikest esile tugevaid protestimeeleolusid. Kuid avaliku opositsioonini minna ei julgetud. Seepärast saatsidki kunstnikud uude Sihtkapitali Valitsusse Adamson-Ericu ja Felix Randeli. Sellega loodeti luua SK Valitsuse esimehele V. Pätsule ja Haridusministeeriumi poolt määratud liikmetele teatav vastukaal. Sisuliselt nad õigustasidki endale pandud lootusi, sest SK Valitsuses toimus tänu neile üsna tormilisi koosolekuid. Muidugi ei olnud sellel opositsioonil mingeid reaalseid tulemusi, välja arvatud ehk see, et Adamson-Ericu vahekorrad V. Pätsuga äärmiselt teravaks muutusid ja tema opositsionäärioreool üha heledamalt leegitsema läi.

1935. aastal korraldati Moskvas eesti kunsti näitus ja selle komissariks valiti Sihtkapitali Valitsuse poolt Adamson-Eric. See tuli ootamatult nii kunstnikule endale kui ka paljudele teistele, kuid tuleb silmas pidada, et näituse komissari ei määratud. Teiseks, SKV esimees, kes kandideeris ka tolele kohale, oli end eelnenud aastal «Pallase» poolt Nõukogude Liitu organiseeritud ekskursiooni puhul intervjuudega kompromiteerinud. Kolmandaks, Adamson-Eric oli kahel korral Nõukogude Liidus käinud ning teda peeti juba mõnevõrra asjatundjaks.

Niisiis siirdus kunstnik juba kolmandat korda Nõukogude Liitu. Pärast näituse lõppu sõitis ta Moskvast lühemaajalisele matkale Krimmi ja Kaukaasiasse. Siin läi ta mõningad maalid Suhhumi ümbrusest.

1935. aastal töötati V. Pätsu poolt välja kunstnike kutseseadus. Selle alusel jagunesid kunstnikud kolme kategooriasse: diplomeeritud kujutavad kunstnikud, kutselised kujutavad kunstnikud ja kutselised maalijad, graafikud ning skulptorid. Haridusministeerium asus kutsetunnistuste jagamisele ja seejuures ilmnes, et Adamson-Eric ei sobinud ühegi kategooria alla. Kutsetunnistused anti välja kunstikoolide lõputunnistuste ja senise loomingupraktika alusel. Kuna aga Adamson-Eric oli õppinud

Pariisi eraakadeemiates, siis polnud tal pabereid kunstilise hariduse kohta. Tema esinemist näitustel ei arvestatud. Kuna ta kutsetunnistuse saamist ei taotlenudki, siis kaotas ta kunstniku õigused ja ei saanud enam olla SKV liikmeks. Nii vabanes V. Päts ebamugavast kaastöötajast.

Adamson-Ericu diskvalifitseerimine keerutas omal ajal kunstiringkondades palju tolmu üles. Võeti seisukohti selle poolt ja vastu. Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu juhatuses oli ülekaal serviilsetel valitsuse poliitikat pooldavail kunstnikel ja siin ei valitud Adamson-Ericut rünnates vahendeid, isegi tavaline sõimamine ei puudunud. Seepärast pidas kunstnik paremaks ühinguast välja astuda. Kuid ta võeti tarbekunstnike ühingu «RaKü» liikmeks ja siit delegeeriti ta ikkagi Sihtkapitali esinduskokku. Niisiis osutus V. Pätsu võit poolikuks.

Adamson-Eric osutas sel ajal suurt loominguulist aktiivsust, tõestades sellega kunstnike kutseeaduse absurdsust. Ta esines järjekindlalt kunstinäitustel. Ühtlasi hakkas ta hoogsamalt tegutsema tarbekunsti alal.

1936. aastal korraldas ta oma tööde näituse Soomes, Strindbergi kunstisalongis, kus oli eksponeeritud 38 maali ajavahemikust 1929—1936 ja neli seinamaalikavandit. Sellelt näitusest ostis Soome valitsus maali «Talvine Tallinn» (1935). Seoses näitusega viibis kunstnik koos abikaasaga (Adamson-Eric abiellus 1936. a. tarbekunstnik Mari Sannamehega) Soome progressiivse kirjaniku, eestlanna Hella Vuolijoe külalisena viimase Marlebäcki talus, kus ta maalis rea maastikke ja natüürmorte. Soomes viibides valmis tal ka F. E. Sillanpää portree, mis samuti eksponeeriti kõnesoleval näitusel. Näitus sai Soomes kriitika poolt positiivse hinnangu.

Tahtmata tuli nüüd temaga ka kodumaal arvestada. Ja otsekui ametliku mittetunnustamise kiuste hakkas ta saama igasuguseid preemiaid. Nii määrati Adamson-Ericule 1936. aastal «RaKü» tekstiilpreemia, samuti premeeriti teda samal aastal «RaKü» vaibakavandite võistlusel. Järgmisel aastal sai ta preemiaid Pariisi maailmanäituse Balti paviljoni kujundamise võistlustel. Tol aastal langes Adamson-Ericule osaks suurim välismaine tunnustus, sest Pariisi maailmanäitusele määrati talle koguni kaks *diplôme d'honneur*'i — vaipade, portselani ja keraamika eest. 1938. aastal anti kunstnikule Berliini rahvusvahelisel käsitöönäitusel aumedal nahatööde eest ja Tartu näitusel *grand prix* nahatööde eest. Niisiis tunnustus tunnustuse otsa!

1937. aastal sooritas Adamson-Eric reisi Saksamaale, Prantsusmaale ja Itaaliasse. Sel aastal valmistus ta ka oma näituse korraldamiseks kodumaal, mis järgmisel aastal saigi teoks, kuigi SKV sellele mõningaid takistusi tegi. Nii nõuti kunstnikult seniste tavade vastaselt Kunstihoone kasutamise loa andmisel võrdlemisi kõrge kautsjoni sissemaksmist vekslid andmise näol. Hiljem keelas Haridusministeerium hoopiski näituse korraldamise, sest Adamson-Eric polnud ju kunstnikuna registreeritud. Võimumeeste omavahelist nägelemist ära kasutades õnnestus kunstnikul siiski Siseministeeriumilt näituse korraldamiseks luba saada. Loomulik aga, et kunstinäituseks ei saadud seda nüüd nimetada ja seepärast ilutseski kataloogikaanel pealkiri «Adamson-Ericu tööde näitus».

Näitus andis täieliku ülevaate kunstniku loomingust ja tema arengust. Siin oli esitatud 133 maalialast väljapanekut alates 1923. aastast. Lisaks sellele teatridekoratsioonid ja kostüümivisandeid ning tarbekunsti esemeid tekstiili, metallhistöö, portselani, mööbli ja nahkehistöö alalt.

Samal aastal viibis kunstnik mõnda aega Soomes Klippulas ja tegi siit reisi Stokholmi, et ette valmistada oma teoste näitust Rootsis. 1939. a. korraldaski ta Stokholmis «Konstnärhusetis» kunstinäituse. Seal eksponeeris ta 56 maali oma hilisemast loomingust (alates aastast 1934), teatridekoratsioonid «Veneetsia kaupmehele», dekoratiivpannoosid, kostüümikavandeid, vaipu, nahkehistöid, portselani jm. Näituselt omandas Stokholmi Rahvusmuuseum ühe naisakti (1938), nahkehistöödest «Kalevipoja» köite (1938) ja ühe portselantaldriku (1938).

Rootsi ajakirjandus reageeris näitusele väga elavalt — perioodikas ilmus üle kolmekümne arvustuse. Selle kohta kirjutab «Rahvalehe» Rootsi kirjasaatja muuseas: «Tänavusel Stokholmi kunstihooajal, mis nüüd lõpeb, oli Adamson-Ericu näituse vastuvõtt arvustuse poolt kõige ühtlasem, mis otse harukordne veel seetõttu, et arvustajate seisukoht oli 100-protsendiliselt jaatav. Peab arvesse võtma, et Adamson-Ericu näitus oli korraldatud täiel määral eraviisiliselt, ning et seni Stokholmis esinenud kunstnikud Baltimaalt pole leidnud pooldamist... Ei ole ka vist ülearune märkida, et Rootsi-Eesti sõprusühing ega ka meie auesindused Rootsis mingil viisil pole toetanud seda kunsti manifestatsiooni Eestist ei moraalselt ega materiaalselt.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Rahvaleht» nr. 126, 31. V 1939.

Rootsi arvustus märkis tunnustavalt kunstniku isikupära. Nii kirjutas N. Palmgren: «Oma suuris töis kui ka maastikumaalides on ta hele põhjamine kolorist, kes suurtele prantsuse mõjudele vaatamata on julgenud käia omaenda teid.»<sup>1</sup>

Samuti tõstsid mitmed kriitikud esile Adamson-Ericu kunsti rahvuslikku omapära. R. Hoppe kirjutas muuseas: «Eesti loodus ei erine ju palju meie Kesk-Rootsi loodusest ja siin leiame sideme. Aga siiski ei võiks meie silmapilkugi oletada, et külastame rootsi oma näitust, ei — meie külastame Adamson-Ericut.»<sup>2</sup>

Mitmed arvustajad rõhutasid elujaatavat joont Adamson-Ericu kunstis. Nii S. Lindström: «Adamson-Ericu kunst on täiesti vaba sarnlevast, ühtesulavast jäljendamisest. Tema kunst on rahulik ja tervelt elujaatav; selle igast poorist hoovab elurõõmu ning selle juured ulatuvad sügavalt rahvuslikku pinda. Vormitunne on kindel, elegantne ja pehme, pintslikäsitsemine tundlik ja nüansirikas. Rahvuslik iseloomustus ilmneb täiesti loomulikult eriti jõuliselt kunstniku mitmekesisis ja innukas kunstkäsitöös. Nii leiame meie eesti talupojamotiive portselanil, tekstiilides ja nahaplastikas. Kindla materjali- ja tehnikatundega on kunstnik need motiivid tõlgendanud elegantselt ja mängides muinasjutuliselt säravaks dekooriks.»<sup>3</sup> Kunstnik ja kunstikriitik Y. Berg märkis ära Adamson-Ericu mitmekülgsuse: «Liikuvus ja painduvus, kergekäelisus ja kunstiline tundelisus tungib tugevalt esile Adamson-Ericu maalinguis ja need omadused on tema mitmekülgsuse tegevuse heaks tunnistuseks. Aga vaipades võidutseb kunstniku dekoratiivne meel ja värvitunne, tapeedikangais ja nahatöis peegeldub sobiv ornamentika, millel on tugev ühtumispunkt vana põhjamaalisusega.»<sup>4</sup>

Muidugi esineb välismaa hinnangutes ka teistsuguseid arvamusi. Nii kirjutas näiteks kunstniku Soomes korraldatud näituse puhul 1937. aastal «Konstrevy» kriitik T. Lundgren: «Strindbergi salongis vahelduvad välismaalased kiiresti üksteise järel. Enamikul neist on üsna amatöörlik ilme.

---

<sup>1</sup> «Aftonbladet», 8. V 1939.

<sup>2</sup> «Social Demokratia», 17. V 1939.

<sup>3</sup> «Arbetaren», 9. V 1939.

<sup>4</sup> «Dagens Nyheter», 11. V 1939.

Kõrgel määral kutseosav kunstnik oli neist aga eestlane Adamson-Eric. Tema tööd kujutasid endast kirjeldamatult pealiskaudset segu terve Euroopa maalikunstist, ja vähemalt minule osutus võimatuks neist välja harutada seda punast niiti, mis oleks välja juhtinud isiksuseni.»<sup>1</sup> Nagu siit selgub, ei leia arvustaja kunstniku töödes midagi, mis tuletaks meelde «omaenda tee käimist», nagu väitis dr. Palmgren «Aftonbladetis».

Kui mitmed arvustajad hindasid Adamson-Ericu töödes rahvuslikku joont, siis asus «Konstrevy» arvustaja teisel seisukohal, kirjutades: «Võisime konstateerida, et see eesti kunstnik nagu ta teisedki põhjamaised kolleegid on palju õppinud Prantsusmaalt. Talle on omane vaieldamatu maalikultuur, ja kuivõrd ta esindab eesti maalikunsti üldse, on sellel niisiis hea alus, millele edasi ehitada.

Adamson-Ericul on kerge pintsli tõmme, kui ta maalib elavat kolooriiti — mis vahest on ehk liiga kirev — ja hea materjalivaist, mida võib anda ainult stuudium Prantsusmaa pinnal.

Et ta kunstile oleks omane midagi tüüpiliselt eestipärast, on raske leida. See tundub internatsionaalse prantsuse mõjutustega kunstina. Kuid Adamson-Eric maalib meelsasti oma kodumaa maastikke, ja neil on nagu Kreeka ja Soome maastikel avarust ja atmosfääri.»<sup>2</sup>

Toodud väljavõtteis on muidugi mitmeid subjektiivseid momente, võib-olla üksikuil juhtumel leidub siin ka viisakust külalise vastu, kuid siiski on nendes mõningaid üsna huvitavaid tähelepanekuid, mida kolmekümnendate aastate eesti kunstikriitika ei märganud. Ka pole arvustustes õlale patsutatavat tooni ega ülevalt alla vaatamist, vaid eesti kunsti, mida esindas Adamson-Eric, võetakse võrdvõimelise partnerina.

Veel tuleb ära märkida Adamson-Ericu osavõttu «Kuue kunstniku näitusest» 1939. a. sügisel. Siin esines ta koos A. Bergmanni (Vardi), J. Grünbergi, K. Liimandi, K. Pärsimäe ja K. Tederiga. Kataloogi eesõnas, mille kirjutas prof. Sten Karling, öeldakse: «See, mis viis need maalijad kokku, vaatamata vastastikustele erinevustele, on nende ühine veendumus ühes olulises punktis — et maal peab jääma maaliks, et valgus ja värv on maalija esimesed väljendusvahendid.» Küllap see tol korral nii oligi.

<sup>1</sup> «Konstrevy», 1937, I—III, «Helsingforskrönika».

<sup>2</sup> «Konstrevy», 1939, lk. 159.

Adamson-Ericu teine loominguperiood lõpeb 1940.—1941. a. paiku, s. o. esimese nõukogude aastaga Eestis. Kokkuvõtte sellest etapist võib teha juba 1938. a. korraldatud näituse põhjal, mis andis üsna ümmarguse ülevaate kunstniku 30-ndate aastate loomingust. Paar ülejäänud aastat, s. o. 1939. ja 1940., ei paku kvalitatiivselt palju uut. Võib vaid märgata vormi hajuvuse süvenemist ja atmosfääri osatähtsuse kasvu.

Nagu eespool märgitud, ei erine kunstniku teise loominguetapi temaatika palju esimese omast. Vaid lähenemisviis on nihkunud. Seepärast omandaski sel perioodil tema loomingus tähtsa koha tarbekunst. Tuleb nõustuda prof. Sten Karlingiga, kes kirjutab kunstniku tööde näituse kataloogi eessõnas 1936. aastal: «Mitte ainult maali piiridesse ei ole sulgenud ta loomishoog, vaid ta tahab kogu miljööd hingestada kunstiliselt, ilustada kõiki ümbritsevaid esemeid.»

Ilu tunnistamine põhiliseks kriteeriumiks paistab silma tema maastikes, natüürmortides ja aktimaalides. Mõningal määral võib seda märgata isegi portreedes. Vaadeldavast etapist leidub tal portreesid, kus sarnasus on umbkaudne, inimese ilme ebaloetav ja puudub täpsem karakteristika. Nendes portreedes on kunstniku tähelepanu koondunud peamiselt kolooriidile, maalilisele ilule. Neid tendentse võib märgata juba Karola Lipu portrees (1932), samuti tema autoportreedes 1933. aastast, millest üks on teostatud monotüüpias, teine guašis. Siia kuuluvad ka kreeka kirjaniku Sfakinakise ja skulptor Ernst Jõesaare portreed 1937. aastast ning veel mitmed hilisematest aastatest.

Muidugi ei tähenda see, et Adamson-Eric oleks minetanud elutõe kriteeriumi ja seega realismi teedelt lahkunud. Selleks et veenduda vastupidises, on küllalt, kui peatuda real tema tolleaegsetel portreedel. 1935. aastal lõi kunstnik «Tüdruku rohelises». See on jõukasse perekonda kuuluv, mitte millegagi tegelev noor neiu, nagu neid tol ajal leidis. Ükskõiksus, passiivsus, loidus ja mõningane tüdimus, mille kunstnik tüdruku hoiakus ja ilmes välja toob, iseloomustab tervet leegioni noori neide kodanluse hulgast. Sellega lõi kunstnik õieti tüüpportree, milles ei puudu ka individuaalsete joonte kujutamine.

Eelnimetatuga omab ühiseid jooni samast aastast pärinev «Daam mustas». Erinevus seisab selles, et siin on kunstnik kujutatava individuaalseid jooni vaid põgusalt märkinud. Peamine rõhk on asetatud daamlikkuse edasiandmisele. Selles portrees on meil tegu mondäänse (või

mondäanne olla tahtva!) seltskonnadaamiga. Oma põhiolemuselt on ta «tüdruk rohelises», ainult vanem.

Üheks silmapaistvamaks vaadeldaval perioodil on F. E. Sillanpää portree (1936). Kuulsa kirjaniku välimus ei vasta just nendele kujutlustele, mis laiadel hulkadel vaimuinimesest on kujunenud. Ta hästitoidetud nägu ja tüse keha meenutavad pigem mõnd ärimeest või majaomanikku. Kunstnik pole püüdnudki seda välist mittevastavust maskeerida. Nägu on ühtlaselt valgustatud, kuju asetus ja istme seljatoel lebav käsi isegi rõhutavad suunda laiusse. Võtab ju kirjanik kahe inimese kiiktooli täielikult enda alla! Kuid ometi tunneme, et meil on siin tegemist vaimu-erksa inimesega. Kirjaniku enesekindlus ja iseseisvus väljenduvad pilgus, milles vilksatab isegi teatav üleolek. Näo alapartii aga reedab meile inimest, kes suhtub heatahtlikult ja mõistvalt ümbritsevasse tegelikkusse. Poois ja ilmes imponeerib lihtsus ja rahu. Portreeteritu näib meile ütlevat: «Niisugune ma olen ja niisugusena tuleb mind ka võtta!»

Adamson-Ericu portreelooming on kolmekümnendatel aastatel üsna arvukas, kusjuures ülekaal on neil portreedel, kus põhiliseks teemaks on inimese karakter. Eelnimetatud kolme portreega on analoogilised foto-graaf Akeli, Mia Pressi, E. Vebermanni, Mari Adamsoni, Aurora Semperi, Karola Akeli jt. portreed. Kõigis nendes on kujutatute individuaalsed, karakterised jooned selgelt välja toodud.

Adamson-Ericu loodud portreed on õieti kõik intiimportreed. Tema inimesed on sissepoole pöördunud, tegelevad oma mõtete, oma elamustega ega pööra välisele maailmale suuremat tähelepanu. Nad võivad pildist välja vaadata, nende pilk võib olla suunatud otse vaatajale, kuid nad ei näe teda. Nad ei teagi, et neid portreeritakse, niivõrd on nad tegevuses endaga. Selline on «Tüdruk rohelises», sellised Ernst Jõesaar, foto-graaf Akel, Mari Adamson ja paljud teised.

Paiguti võib too intiimsus ebadiskreetsuseni minna, nimelt juhtudel, kui kunstnik on inimest kujutanud meeleoludes, mis võivad esineda vaid täieliku üksioleku puhul. Ühe näitena võiks mainida Mari Adamsoni portreed (1936). Kujutatu pilgus ja suujoones on midagi kurba ja nutulist, otsekui rõhuks teda hetkel murekoorem. Analoogilist joont võib märgata ka kunstniku autoportrees Tallinna taustal (1939). Ka siin on ilmes midagi murelikku, kontrollimatut — nagu see võib esineda inimese juures, kes on täiesti iseendaga.

Kui enamikus portreedes inimese vaimne olemus köitis kunstniku tähelepanu ja ta seega inimest kui sotsiaalset nähtust käsitles, siis paljudes figuraalsetes maalides degradeerub tal inimene puhtbioloogiliseks olendiks, teinekord lihtsalt vaid üheks värviliseks elemendiks maalis. Nii näiteks maalis ta 1934. aastal Kreekas kuninga ihukaitseväelasi — evsonoseid. Siin on pikema jututa selge, et kunstnik huvi on nende sõdurite värvilistest ja omapärase löikega kostüümidest. Midagi lähedast sellele lähenemisviisile on ka tema «Trummimeestes» (1937). Muidugi, need maalid on väga kaunid, kuid see on puhtaistinguline ilu: elutõde, s. t. assotsiatiivne ilu on siin tagaplaanile jäänud. Ja üks ole see nihkumine tarbekunstniku esteetilistele positsioonidele.

Sageli käsitles Adamson-Eric oma tolleaegses loomingu inimest maastikus. Enamasti on need naisaktid, kuid kolmekümnendate aastate teisel poolel hakkab esinema ka meesakte. Näib, nagu ei piisaks kunstnikule maastiku ilust, ta püüab seda tõsta inimkeha kaunidusega.

Kui ta kolmekümnendate aastate algul oma aktimaalidega esines, siis võttis mõnigi seda kui kunstniku tahet väikekodanlast ärritada. See arvamine oli aga ekslik. Kunstnikul polnud vähimatki kavatsust publikut «ebasüüdsate» piltidega punastama panna. Ta oli vaid leidnud uue ilu lähte ja kasutas seda. Viga oli muidugi publiku poolel, sest väikekodanlane armastab moraali rangust ja kõrget kõlblust. Kodanluse kõlbeline meelepaha alasti keha kujutava maali puhul on peaaegu alati teeseldud. Tarvitses vaid külastada jõukamate kodanike kortereid, ja kui õnnestus heita pilk pererahva magamistuppa, siis võis seal sageli näha seinal rippuvat mõnd kahtlase kvaliteediga veenust, mille laad seisis ohtlikult lähedal rõveda piirile, kui ta seda juba ületanud polnud.

Ent too erootiline, mis silmakirjateenritele aktimaalis nii väga meeldib, puudub Adamson-Ericu selležanrilistes töödes. Võib-olla on see isegi miinus, sest terve koolkond esteete ja kunstiajaloolasi väidab, et erootika on aktimaalis mõjuvamaid esteetilisi komponente. Muidugi on see diskuteeritav küsimus — ja antud juhul polegi tal tähtsust.

Adamson-Ericu naisaktide napp sensuaalsus paistab silma isegi tema kõige «riskantsema» sellelaadilise töö juures. Mõtlen siin «Lamavat akti» (1932). «Riskantseks» nimetaksin seda maali sellepärast, et kunstnik on siin naist niisuguses poosis kujutanud, nagu seda armastasid teha rokookoomeistrid. Kuid viimaste aktides on alati midagi pikantset, provotsee-

rivat ja otsitult juhuslikku. Kunstnik oleks nad nagu kuidagi kogemata sellises vabas poosis tabanud. Hoopis teisiti mõjub Adamson-Ericu maalitud akt. Siin lebab meie ees päikesevanni võttev naine täieliku loomulikkuse ja endastmõistetavusega. Tema ihu käsitluses on midagi kainet, asjalikku, tihedat — ei mingit sellist, mis meelelikkust võiks soodustada. Kuid peamine on see, et kogu pildi pind on ühesuguse intensiivsusega läbi maalitud, kõik esemed maalis on antud üheväärselt.

Samalaadse käsitlusega puutume kokku ka tema «Kolmikmaalis aktidega» (1935), «Kompositsioonis» (1935 — kolm akti), «Naisaktis lillisel taustal» (1937) ja paljudes teistes. Kõik naised nendel maalidel mõjuvad maastiku lahutamatu osana nagu puud või lilled. Sellise käsitlusviisi tõttu ei muutu nad pildis valitsevaks.

Kui jälgida akti kujutamist ajaloo vältel, siis näeme, et kunstnikud on selleteemalistes maalides alati kuidagi vaatleia tähelepanu naise kehale suunanud. Giorgione asetab oma «Puhkavas Venuses» naisefiguuri esiplaanile, andes maastiku vaid taustana. Tiziani Venustes on peale naisekeha kõik muu kõrvaline. Tintoretto katab oma võimsa Susannaga kogu pildi pinna või seab oma Arsinoe koos selle kaaslannaga tegevuse keskpunkti. Ka Rubensi Leukippose tütreid või Andromeda valitsevad kõrvaltegelaste üle. Nii talitasid ka moodsad meistrid. Manet' maalides «Eine rohelses» ja «Olympia» tõmbab naisekeha heledus pilgu paratamatult endale, samuti nagu Renoiri aktimaalides. Ja näib, et selline näpuga näitamine annabki kunstiteosele suurel määral sensuaalsust. Muidugi peab arvestama teisigi tegureid, nagu poos, kujutatud situatsioon jne.

Adamson-Eric talitab hoopis teisiti. Ta maalib maastiku, õigemini küll atmosfääri värelevuse sama hoolega nagu aktigi. Tema maalides on neil võrdne tähendus ja ühesugune ülesanne: olla maali koloristlikuks komponendiks. Ning seetõttu jääbki meelelisus nendes naistes väheseks. See, kes leiab, et tema suured kolmikmaolid aastatest 1935—1936 on sensuaalsuse toonuselt võrdsed, ei kaldu palju tõest kõrvale, kuigi ühel neist on kujutatud akte, teisel lilli. Võiks ütelda, et Adamson-Ericu aktides on midagi natüürmortlikku. Kuigi need naised on maalitud realistlikult, ometi degradeerib kunstniku kirevaba suhtumine nad vaid kaunite esemete kategooriasse. Nagu sellest nähtub, väljendas kunstnik aktimaalides küllalt selgelt oma loomingu lähtepositsioone, milleks oli püüe luua puhtaistingulist ilu.

Erandi tahaks teha vaid paari maali suhtes. Need on «Soome» (1936) ja «Suvel» (1938). Mõlema teemaks on naine maastikus, mõlemad on poolaktid. Nendes muutub inimene juba maastiku üle valitsevaks. Ja seda kõigepealt tänu asjaolule, et me nendes tüdrukutes näeme mitte naist üldse nagu enamikus kunstniku aktides, vaid konkreetseid isiksusi. Muidugi on nendeski maalides palju formaalset ilu, kuid lisaks sellele köidab meid siin ka inimene. Selles punase seelikuga tüdrukus on noorusvärskust, lihtsust ja naiivsust, mis paratamatult teda ümbritsevast tähtsamaks teeb ja meie tähelepanu paelub. Ja küllap vist seetõttu hõõgubki nendest naistest sensuaalsust.

Kui Adamson-Ericu aktides ja isegi üksikutes portreedes on natüürmortlikku lähenemist, siis natüürmort žanrina nihkus kunstniku loomingu tagaplaanile, vähemalt kvantitatiivselt. Kitsenes ka natüürmordi temaatika, sest kunstniku peamiseks tähelepanuobjektiks said nüüd lilled. Materjali kujutamine, mis kunstnikku tema varasemal loomingu perioodil eriti huvitas, sünnib nüüd vaid muuseas, esteetilise mõjutegurina on sel nüüd üsna tagasihoidlik koht. Leidub ka erandeid, nagu näiteks kolmikmaal «Lilled aknal» (1936), «Lilled Soome maastiku taustal» (1936—1938) ja teisi. Nendes maalides on materjali kujutamisel teoste esteetilise mõjuvuse tõstmisel suur tähtsus. Seetõttu on nende kunstiline sisu rikkam ja nad kuuluvad kindlasti kunstniku parimate saavutuste hulka tol ajal.

Enamikus lillemaalides on aga peaaegu ainsaks ilu elamuse väljendajaks koloriit. Seetõttu võiski juhtuda, et ühe sellelaadilise maali puhul asetatud küsimusele, mis lilled need on, vastas kunstnik lihtsalt: «Ma ei tea, ma muudkui maalisin!»

Kuid lille ilu üksi tundus talle vähesena. Seepärast paigutas ta nad tihti maastiku taustale. Teinekord on see maastikulõik nii kitsas ja konkretiseerimata, et me temast õiget kujutlust ei saagi. Sel puhul on ta lilledele vaid värviliseks ja õhuliseks fooniks. Kuid on ka teoseid, kus maastik domineerima kipub, nagu eespool mainitud kolmikmaal. Igal juhul kunstniku võte kujutada lilli aknal maastiku taustal rikastas tugevasti tema toleaegeid natüürmorte.

Nagu eespooltoodust näha, mängib maastik vaadeldaval perioodil kunstniku loomingu tähtsat osa. Maastik esineb portreedes lisandina, nagu näiteks maalis «Tüdruk rohelises», J. Semperi portrees jm. Ka aktid on enamasti paigutatud maastikku, ehkki viimane on konkretisee-

rimata («Kompositsioon», «Kalevipoeg», 1937 jt.). Ka lilled paigutab kunstnik tihti aknale, millest avaneb vaade maastikule. Sel puhul on sageli raske öelda, kumb on maalis peamine — lilled või maastik. Muidugi on kunstnik maalinud ka ainult maastikku.

Pidevamalt viljeles ta seda 1934. a. Kreekas. Kodumaale naasnud, korraldas kunstnik ateljeenäituse mitmel pool loodud töödest. Kunstiringkondades kutsusid need esile elava vastukaja. Hakati kõnelema kunstniku «Kreeka perioodist». Nendes maastikes võib märgata teatavat murrangut kunstniku loomingus — seda küll mitte põhilistes kunsti-printsipiides, vaid vormikäsitluse alal. Seda tingis huvi kandumine atmosfäärile, mille edasiandmine nõuab juba suuremat toonide pulveriseerimist. Siiski on raske kõiki neid maastikke ühise nimetaja alla viia. Kunstnikul leidub siin teoseid, kus maastik on antud raskena, otsekui oleks kunstnik tahtnud vihjata selle vana kultuurikolde eale ning püsivusele. Nii mõjub Heraklioni vaade tõsiselt, eepiliselt — nagu jutustus «Iliasest». Siin on tunda vana-kreeka kunsti ideaali — rahu ja mõõdetust. Ka Akropolise võimsat massiivi ei suuda õhk lahustada. Mõnikord on isegi tinases taevas midagi rasket, ängistavat, otsekui äikese lähenemisel. Kuid sealsamas näeme vaadet mõnele unustatud nurgakesele, kus maastikuobjektid on mähitud õhuloori, või puude vahelt sillerdavale kuninga-lossile.

Adamson-Ericu Kreeka maastikke iseloomustab see, et motiivide valimisel pole kunstnik toiminud turistina, kes joonistusploriga ründab ajaloolisi tähelepanuväärsusi. Tõsi küll, temagi näitab paaril korral Parthenoni, kuid see tempel kaotab kogu oma võimsuse, võrreldes Akropolise massiiviga. Näib nii, et kunstnik pole Kreekat otsinud tema ajaloos, vaid tänapäevas, nii nagu näevad seda inimesed, kes ei hooli eriti mineviku kuulsusest ja kes ei vaimustu möödunud aegade mälestusest. Ta ütleb: «Jah, Kreeka on ilus, kuid samalaadset ilu võib leida ka mujal!»

Hiljem maalis kunstnik Tallinna. Professor Sten Karling nimetas teda isegi eespool märgitud näitusekataloogi eessõnas Tallinna kunstiliseks avastajaks. Tallinnale lähenes Adamson-Eric nagu Kreekalegi. Ta ei valinud siin vaateid ega objekte, mida näidatakse turistidele. Ta otsis tallinalikku kõige tavalisemates vaadetes. Ja sageli õnnestus tal tabada sellele linnale spetsiifilist, näiteks maalis «Vaade Toompeale» (1937). Õieti peaks seda küll nimetama vaateks Toompea suunas, sest kunstniku pilk ei

jõuagi Toompeani, vaid peatub enne tänavatel ja katustel — Toompea ise lahustub talvisesse õhku. Sama ehtne on «Talvine Tallinn» (1935) oma niiskelt külma õhuga ja mitmed teisedki.

Sageli maalib kunstnik Lõuna-Eesti motiive. Suviti viibis ta tihti Puka lähedal Komsu talus ja siin oli tal motiive külluses. Kuna kunstnik ei otsinud kunagi eriti huvitavaid vaateid, siis oli tal peaaegu ükskõik, millist maastikulõiku maalida. Õhku ja valgust on ju kõikjal! Kui tema «Puka maastik» (1938) oma intiimselt romantilise hõnguga on emotsiooniderikkam kui mõni Rannapungerja maastik või Narva vaade, siis ei seletu see niivõrd kunstniku erilise armastusega Lõuna-Eesti vastu, vaid sellega, et ta siin rohkem maalib ning oma objekti sügavamalt tunnetas.

Kunstniku tolleaegsetes maastikes puudub range arhitektoonika, välja arvatud mõned erandid, eriti Kreeka perioodist. Ta näib valivat täiesti juhusliku löigu. Kuid see on maastiku vormide looduslik, näiv juhuslikkus. Siin ei leidu midagi meelevaldset ega otsitut, nagu seda näeme sageli impressionistide juures.

Põhiliseks maaliobjektiks on kunstnikul õhk. See seob tema maastikes ühte erivärvilised elemendid, annab neile üldtooni. Maali esteetiline mõju baseerub koloriidi rikkusel ja atmosfääri sillerdusel. Siiski pole tema maastikes tähtis mitte hetkeline muutlikkus, nii nagu seda püüdsid anda impressionistid, vaid püsiv, jääv. Seega lähtub ta oma maastikukäsitluses realismi positsioonidelt.

Ka kunstniku maastikumaal lähtub tihti natüürmortlikust printsipiist, kuna tema selleaegsed teosed apelleerivad eelkõige vaataja ilutundele. Meeleolulised komponendid, nagu lüürika, dramatism jne., on tema maastikes haruldased. Ta ei kasuta kuigi palju looduse muutlikkuses peituvaid võimalusi. Kunstnikku pole kunagi köitnud hommiku värskus ega õhtu raugus. Isegi aastaegade muutumisele ei kingi ta erilist tähelepanu. Tema maastikumaalidel on keskpäevane valgus läbi kunstniku silmaprisma värviks pihustunud. Ja nii jääbki vaatleja peatuma eelkõige koloriidil ja selle ilul.

Kui Adamson-Ericu maalialane looming vähemalt kunstnikkonnas mingeid proteste esile ei kutsunud, sest mitmeid teda huvitanud probleeme käsitlesid teisedki, siis oma tarbekunstialase loominguga tekitas ta teatavat sensatsiooni. Siin oli kunstnikul nii pooldajaid kui ka vastaseid —

viimaseid tunduvalt rohkem. Nendeks osutusid peamiselt Riigi Kunsttööstuskooli (RKTK) ringkonnad. Seega oli Adamson-Ericu vastasrind üsna arvukas, sest kolmekümnendate aastate tarbekunst oli peaaegu täielikult RKTK monopoliks. Selgelt iseloomustab olukorda tarbekunstnike koondise «Dekoor» esimene eesti tarbekunsti näitus 1930. aastal. 63-st sellel näitusel esinenust olid 40 RKTK õpilased, kuna ülejäänud 23-st olid ka pooled selle kooli lõpetanud. Niisiis absoluutne enamus. Muide, mainitud näitusel esines ka Adamson-Eric tekstiilialaste väljapanekutega.

RKTK-l oli kindlasti mõningaid voorusi, millest esikohale võiks tõsta esemete tehnilise teostamise korrektsuse. Ka oli ornamentika käsitlemine laitmatu. Kuid leidis ka puudusi. Neist suuremaks oli maitselise külje ühekülsus. Selle kooli õppejõududena töötas terve rida Peterburi Stieglitzi kunstkäsitöökooli kasvandikke, kelle ettekujutuses ilu seadused pidid olema igavesed, muutumatud. Nad lähtusid akademistliku esteetika põhimõtetest, millest kõige ohtlikum oli arvamine, et kunst saavutas oma lae juba renessansiajal ja seetõttu pole hilisematel generatsioonidel muud teha kui vaid kuulsusrikkaid eeskujusid jäljendada. Loomulikult istutasid pedagoogid need vaated ka õpilastesse. Tulemuseks oli kujundusprintsipiide stagneerumine meie tolle aja tarbekunstnike suurema osa loomingupraktikas. Rakendati vanu, äraproovitud ja igavaks muutunud kompositsiooniskeeme, samuti tüütuseni kasutatud ornamentikaelemente. Igasuguseid katseid nendest kõrvale kalduda loeti «igavese ilu kaanoni» rikkumiseks.

Adamson-Eric hülgas akademistlikud kompositsioonireeglid ja approveeritud ornamentikaelementide assortimendi ning sellepärast on arusaadav, miks tema tarbekunstialased katsetused mõjusid torkena herilasepessa.

Pinna ornamenteerimise akademistliku kaanoni aluseks on sümmeetria, pealegi oma kõige primitiivsemas vormis: see on peegelpildiline ühe poole teisele vastavus. Ja seda rakendatigi meie tolaeagses tarbekunstis. Adamson-Eric aga asetab kaunistused pinnale asümmeetriliselt. Pealiskaudsel pilguheitmisel näib dekoori paigutus olevat juhuslik, vastav kunstniku tajule. Kuid ometi pole see nii. Adamson-Ericul asendab sümmeetriat tasakaal — ja teatavasti on see rohkem vaistlikult tunnetatav kui sirkli ja tollipulgaga mõõdetav.

Lihtsate, matemaatiliste rütmide asemel, millest akademistlik kaanon rangelt kinni pidas, kasutas Adamson-Eric vabu, looduslikke rütme. Ka need pole kergelt loetavad, vaid tunde hoolde jäetud ning nende viimine matemaatilisse vormelisse on raske. Muidugi nõuab vaba rütmi kasutamine peent vaistu ja väljakujunenud maitset ning siin võivad kunstnikku palju kergemini tabada ebaõnnestumised kui matemaatilise rütmi rakedamise puhul.

Kui akademistlik kaanon nõuab kaunistuse paigutamisel ranget kinnipidamist vertikaalist ja horisontaalist, siis Adamson-Ericule tundub isegi diagonaal liialt igavana. Tema ornamentaalsed read kalduvad mainitud joontest ikka pisut kõrvale, andes dekoori paigutusele mõnevõrra juhusliku ilme. Kaunistava pleki nihutab ta peaaegu alati pinna tsentrist pisut eemale. Oma raamatuköidetes asetab ta mõnikord isegi šrifti teatud kallakuga. Muide, tema šriftil on sageli ornamenteeriv funktsioon nagu islami kuufilistes kirjades. See kõik toob Adamson-Ericu tarbekunstiasiasse loomingusse dünaamikat.

Kunstniku kaunistamissüsteemis on tähtis koht pinnal. Ta ei kata seda ornamendiga peaaegu kunagi üleni, vaid jätab ta dekooriga kaasa mõjuma. Tänu sellele saab paljudel juhtudel esemete materjali esteetilised omadused välja tuua, samuti koloristlikke võimalusi suurendada.

Ent kõige isikupärasemad, uudsemad ja seega RKT ringidele vastuvõtmatud olid tema ornamentikamotiivid. Kunstniku kõverjoon ei kulge sirkli radu, samuti puudub sel juugendlik volavus — ta võib küll paiguti isegi väga väänelda, kuid alati on temas käsitsi tehtu hõngu. Sama on maksev ka sirgete kohta — lineaalikkust ei ole neis küünevõrdki. Taimemotiivid, loomad, esemed, inimesed — kõigil neil on paiguti lapse joonistuse naiivsust või primitiivsete kaljujooniste vormikäsitus. Igal juhul on nad tehtud *alla prima* ning neil puudub pliitsi ja kummi lõhn.

Adamson-Eric on loonud kavandeid kõikvõimalikele tarbekunstiliikidele. Nende järgi on teostatud mitmesuguseid tekstiiliesemeid, mööblit, metallitöid, keraamikat, portselani ja nahkehistöid. 30-ndate aastate esimesel poolel oli tema elavam huvi suunatud tekstiilile, kuna 1937. aastast peale nahkehistöö ta lemmikalaks muutus. Viimati mainitud alale sattus ta juhuslikult. Kord vestluses Adamson-Ericuga teatas kaubamajaomanik J. Kodres, et tal olevat võimalus omandada väike nahatöökoda. Adamson-

Eric kiitis selle mõtte heaks ja lubas luua kavandeid. Muidugi meeldis kunstnikule saada tootmisbaas oma tarbekunstialasele loomingule, kuid teiselt poolt ei olnud ta ka põrmugi veendunud, et seni Eestis monopoli olukorras oleva E. Taska nahkehistöö-ateljee kunstiline suund oleks ainuõige olnud. Ja nii see siis algas.

Adamson-Ericu tekstiilialasest loomingust pälvivad suuremat tähelepanu vaibad. Põhiliseks dekoratiivvahendiks on siin värvid, kuid ei puudu ka näidised, kus üsna oluline osa on täita linearsel. Eriti 30-ndate aastate esimesel poolel kasutas kunstnik vaiba pinda jaotavaid reeglipäraseid geomeetrilisi kujundeid, kus nelinurgad ja jooned lõikuvad täisnurkade all. Seejuures on iseloomustavaks sümmeetria puudumine nende paigutuses. Tänu nendele reeglipärasele kujunditele tuleb vaipa staatika ning peaaegu klassitsistlik rahu.

Kuid juba 30-ndate aastate keskpaigast hakkab prevaleerima murtud joon, mille moodustatud kujunditest kaob reeglipärasus. Ühtlasi hakkab vähehaaval dekoori sisse tungima kujutuslik moment. Nii näiteks on mõningates 1937. a. loodud dekoratiivkangastes üpris realistlikke lilli kujutatud. Sealsamas leidub ka töid, kus kujutuslik on vaid aimatav ning kus sellel iseseisev dekoratiivne väärtus puudub. Näiteks võiks tuua 1937. a. Pariisi maailmanäitusel *diplôme d'honneur*'i vääriliseks arvatud vaiba, millel kujutuslik on vaid värvi substraadiks.

Väga omapärane ja eriti motiividerikas on Adamson-Ericu portselani-maal. Siin eelistab kunstnik kaunistatavat pinda üleni värvilise dekooriga katta. Nähtavasti ei hinda ta portselani valge läikiva pinna küsitavaid esteetilisi väärtusi. Nii näiteks on tema tolleaegsed arvukad seinataldrikud üleni kaetud dekooriga. Viimane on väga motiividerohke. Siin esineb primitiivse vormiga loomi, linde, kalu; siin on otsekui kaljujoonistelt üle kantud inimfiguure — ja väga ohtralt leidub siin vabalt loodud kujundeid. Dekoor pole antud mingis süžeelises seoses, kujutuslik element on vaid värvilist pinda liigendavaks teguriks ning äratundmise rõõm mängib siin enam kui tagasihoidlikku osa.

Seinataldrikute dekoori paigutuses puudub, arvatavasti objekti iseloomu tõttu, «üleval» ja «all». Kaunistuste lähtekohaks on eseme tsentrum, seega puudub neil pildilik iseloom. Seevastu on portselananumatel (kannudel, tassidel jt.) ülemine ja alumine pool selgelt toonitatud. Mõningatel juhtudel võib siin kujutatud figuuride vahel isegi süžeelist seost

aimata. Kunstniku antipaatiat valge portselanipinna suhtes on anumategi juures märgatav. Teinekord asetab ta värvilise dekoori isegi tasside sise-pinnale.

Keraamiliste esemete kaunistamisel rakendab kunstnik mõnikord ka šrifti. Mõningatel juhtumitel saab teksti anuma ülesandega kaudselt siduda. Nii näiteks kannab üks 1937. a. pärinev kruus teksti «Rõõmus paar kaep mütsü veere alt» — selline mõttekäik võib ju tekkida kruusist joojat vaadeldes.

Portselanimaali dekooriga on mõningaid ühiseid jooni metallanumate kaunistustel. Ainult siin ei kulge kujundite kontuur nii vabalt ja voolavalt. On tunda materjali vastupanu joonele ning figuurid ja kujundid muutuvad kandilisemaks ja ühtlasi ka graafilisemaks. Kuid pinna punkteerimisega saavutab kunstnik siingi tonaalseid lahendusi.

Märksa tagasihoidlikum ja klassikalisem on dekoratiivsete elementide kasutamine nahkehistöodes. Viimastes laseb kunstnik materjali esteetilistel omadustel tugevalt kaasa kõlada. Seepärast ei kata ta dekoreeritavat pinda peaaegu kunagi üleni, vaid enamasti võtab dekoor enda alla vaid ühe kolmandiku pinnast. Ka kasutab kunstnik siin vabalt loodud kujundeid üsna tagasihoidlikult: neid esineb vaid väiksematel esemetel, nagu taskuplokid, rahakotid, etüüd jt. Põhiliseks kunstusmotiiviks on iga-suguste esemete, nagu koodi, mängukaardi, vapikilbi, mõõga, laeva, viiuli jt. napi stiliseeringuga kujutus. Dekoratiivne plekk asetseb peaaegu pinna keskel.

Adamson-Ericu toleaege tarbekunstialase loomingu esteetiliste kvaliteetide suhtes võivad ju arvamised erinevad olla, kuid fakt on see, et kunstniku tegevus siin meie tarbekunsti tugevasti rikastas.

Niisiis 30-ndatel aastatel saavutas Adamson-Eric küpse meisterlikkuse, muidugi on ka täielikult välja kujunenud tema loominguline käekiri. Hoogustub tema tarbekunstialane tegevus ning tema loominguprintsiibid hakkavad sellel alal juba nooremale tarbekunstnike generatsioonile mõju avaldama. Maali alal viljeleb ta kõiki žanre, kusjuures maastiku ja figuuraalse kompositsiooni osatähtsus tõuseb põhiliselt akti arvel. Nii figuuraal-ses maalis kui ka portrees, rääkimata natüürmordist, kaob olustikuline, jutustav moment täielikult. Näiteks pole tema maastikes antud figuuridel süžeealisi funktsioone («Kolmikmaal aktidega», «Evsonos», «Kalevipoeg», «Trummimehed» jt.), s. t. neil figuuridel puudub konkreetne tegevus.

Psühholoogiline interpretatsioon pole portreedes küll kadunud, kuid sel on väiksem tähtsus kui eelmisel perioodil.

Kunstniku põhiliseks taotluseks on aistinguline ilu, mille ta saavutab eelkõige koloriidiga. Mõnevõrra väljendub too ilutaotlus ka maaliobjekti valikus (lilled, akt). Orienteerumine koloriidile tõrjub ta töödest välja lineaarse. Kujutatud esemetes nihkub materiaalsus tagaplaanile, kuigi ta hoopis ei kao, nagu näiteks impressionistide juures. Palett on muutunud tunduvalt heledamaks kui eelnenud etapil. Lokaaltoonid kaovad, värv on pulveriseeritud, maalid on üles ehitatud üldtoonile, milles sillerdavad valöörid. Vastavalt sellele on pintsililööök muutunud kergeks, hüplevaks ja otsekui mänglevaks. Maalides on tähtsa koha omandanud atmosfäär, mis kipub esemeid endasse sulatama.

1940. aastal taastati Eestis nõukogude võim. See seadis kunstnike ette uued ülesanded. Nõukogude kunsti rahvalikkuse printsiip oli kaugelt suuremale osale meie kunstnikkonnast võõras mõiste. Lähtub ju kodanlik kunstiteooria seisukohast, et rahva maitse on *eo ipso* halb, seega saab rahvalik kunst olla vaid halb, banaalne, maitsetu. Tolle teooria järgi on tõeline kunst mõistetav ainult vähestele väljavalitutele, eliidile. Nõukogude kunsti rahvalikkuse määravad eeldused — parteilisus ja ideelisus — olid probleemid, millega polnud tegelnud ei kodanlik kunstiteooria ega kunstnikud. Erilise umbusuga suhtuti kunsti parteilisuse nõudesse. Ei mõistetud, et kunstniku parteilisuses väljendub tema sügavaim veendumus, oma ideaalide eest võitlemine, vaid parteilisusest saadi aru kui alistumisest mingile väljastpoolt tulevale seadusele, kui kunstniku loominguvabaduse kitsendamisest. Niisiis puudus suuremal osal kunstnikkonnast vähimigi ettekujutus sotsialistliku kunsti ülesannetest ja põhimõtetest.

Tundmatu oli neile ka nõukogude võimu lugupidav suhtumine kunstnikusse. Kodanlikul ajal oli Eesti kunstnikkond tänu oma kunsti asotsiaalsusele kaotanud kontakti laiade rahvahulkade poliitiliste huvidega. Nendega ei arvestanud rahvas ja ka valitsev klikk ei pannud neile suuri lootusi. Seetõttu olid kunstnikud tagasi tõmbunud ja kujunenud nii ühiskonnas tarbetuks nagu apendiks. Nüüd aga öeldi neile, et ühiskond vajab neid — ja see oli harjumatu. Seepärast võibki esimesel nõukogude

aastal täheldada kunstnikkonna ebalevat suhtumist nõukogude kunsti- poliitikasse.

Siiski saab selles suhtumises eraldada kolme suunda. Üks, võrdlemisi väike osa kunstnikest, asus nõukogude võimuga opositsiooni. Need olid kunstnikud, keda oli soosinud endine kunstidiktaator V. Päts. Muidugi ei olnud nende opositsioon avalik, vaid seisis rohkem saboteerimises ja passiivses vastupanus. Teine, kõige arvukam osa, jäi äraootavale seisukohale. Nad ei töötanud vastu, ei ignoreerinud kunstielu ümberorganiseerimist, kuid omapoolset initsiatiivi nad ka ei osutanud. Hoopis väike osa kunstnikkonnast läks kaasa nõukogude võimuga, seda jõudumööda abistades. Viimaste hulka kuulus ka Adamson-Eric.

1940. aasta sügisel moodustati valitsuse poolt kunstnikke organiseeriv toimkond. Sii kuuluvad J. Nõmmik (esimees), E. Wiiralt (aseesimees), Adamson-Eric (sekretär Tallinnas), K. Liimand (sekretär Tartus), A. Bach, A. Johani ja R. Sagrits. Toimkonna põhiliseks ülesandeks oli Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu organiseerimine. Sellega seoses tuli kunstnikke arvele võtta, liigitada, koostada põhikiri jne. Kuna kõik endised kunstiühingud likvideeriti, siis jäi organiseeriv toimkond ainsaks kunstnike esindajaks ja täitis provisoorselt Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu juhatuse funktsioone. Niisiis langes temale ka selgitustöö tegemine kunstnikkonnas, kunsti propageerimine, kunstinäituste ja konkursside korraldamine, 1941. aastale planeeritud eesti kunstidekaadi ettevalmistamise abistamine jne.

Organiseerivas toimkonnas lasus peamine töökoormus sekretäridel, seetõttu jäi Adamson-Ericul loominguliseks tööks vähe aega. Sügisnäitusel esines ta küll kolme maaliga, kuid nendes polnud märgata vähimaidki vihjeid uuele. Üks nendest teostest on vähemalt nimetuselt tööteemaline, nimelt maal «Pesupäev», kuid käsitlusviis ja lähenemine teemale on endine. Inimesed sellel maalil sulavad maastiku värvilisse virvendusse ning samastuvad väärtuselt mõne puu või põsaga.

Ometi ei tohi siit järeldust teha, nagu poleks Adamson-Eric mõistnud neid positiivseid muudatusi, mida sotsialistlik kord tõi meie maale. Vastupidi — ta tajus seda suurepäraselt ning püüdis ka oma kunstiga sellele suurele ajaloolisele pöördele reageerida. Ta leidis, et selle ajaloolise sündmuse tähtsust saab kõige haaravamalt väljendada sümbolises laadis, ja kuna sel ajal kasutati nõukogude võimu sümbolina sageli Stalini kuju,

siis valis temagi selle sümboli. Nii ta siis maaliski oma mõnevõrra ikooniliku teose «J. V. Stalin Läänemere kaldal», mille abil ta tahtis kajastada nõukogude võimu taaskehtestamist Eestis. Teose idee oli kindlasti õige ja vajalik, kuid sümbol oli valitud, nagu hiljem selgus, ebakohane. Igal juhul näitab mainitud teos, et Adamson-Eric mõistis sotsialistliku kunsti ühiskondlikku missiooni ja püüdis seda ka oma loomingus kajastada.

Seoses ettevalmistustega 1941. aasta üleliiduliseks põllumajandusnäituseks Moskvas korraldati konkurss Eesti NSV paviljoni pannoole. Sellest võtsid osa paljud meie nimekamad kunstnikud. Konkursile esitatud kavandeist tunnistati parimaks Adamson-Ericu pannoo «Traktoristide kool». Teoses ei kujutatud mingit konkreetset kooli. Pannoo oli lahendatud rohkem dekoratiivses laadis, kus keskseks kujunes Tartu vaade koos ülikooli peahoonega. Teostatud maal sai üleliidulise põllumajandusnäituse kunstikomisjonilt väga hea hinnangu. Dekaadiks valmistudes kavandas kunstnik suurema maali «Uue kodu rajamine», kuid kavanditest ja üksikutest etüüdidest see kaugemale ei jõudnud, sest puhkes Suur Isamaasõda.

Juulis evakueerus kunstnik Nõukogude rinde tagalasse. Koos F. Sannamehe, R. Sagritsa ja teistega siirdus ta Tšeboksarõsse. Siin rakendus ta koos teistega tööle Vsekuhudožniku osakonna juures, suurendades plakateid, täites kujunduslikke ülesandeid jm. Siin lõi Adamson-Eric dekoratsioonid antifaašistliku teatrietenduse jaoks kohaliku noorsooteatri ülesandel. Muide, teatridekoratsiooni alal oli kunstnikul juba mõningaid kogemusi, sest 1937. aastal kavandas ta «Estoniale» Shakespeare'i «Veneetsia kaupmehe» dekoratsioonid. Oktoobris määrati Adamson-Eric sekretäriks B. Veimeri juurde, kes töötas ENSV Rahvakomissaride Nõukogu volinikuna evakueeritute alal. See oli üsna töörohke koht, tuli koostada kartoteek eesti sõjapõgenike kohta, ning seetõttu jäi kunstnikul loominguliseks tööks vähe aega.

1942. aasta jaanuaris kutsuti Adamson-Eric Kuibõševi seal asutatavate ENSV Riiklike Kunstiansamblike peakunstnikuks. Kuibõševi oli evakueeritud Üleliiduline Kunstikomitee, siin viibisid ka mitmed NSV Liidu Kunstnike Liidu organiseerimiskomitee juhtivad liikmed, nagu A. Gerasimov, S. Merkurov jt. Adamson-Eric puutus nendega kokku ja informeeris neid eesti kunsti probleemidest. Vestluste kestel tekkis mõte koondada eesti kujutavad kunstnikud, kes viibisid laialipillatult rindel ja Nõuko-

gude rinde tagalas. See mõte saigi teoks. 1942. aasta 25. aprillil moodustati Jaroslavlis, kuhu koos kunstiansamblitega oli siirdunud ka Adamson-Eric, kujutavate kunstnike orgbüroo, kuhu kuulusid endised organiseeriva toimkonna liikmed — Adamson-Eric esimehena, A. Bach ja R. Sagrits liikmetena. Nõukogude rinde tagalas viibivad eesti kujutavad kunstnikud hakkasid koonduma ja moodustasid nõndanimetatud Jaroslavli kollektiivi. Orgbüroo tegevuse tulemusena võidi 1943. aasta jaanuaris läbi viia Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu esimene pleenum, kus valiti juhatus, mille esimeheks sai Adamson-Eric.

Jaroslavli kollektiivil on eesti nõukoguliku kunsti arengus küllaltki tähtis koht. Esmakordselt eesti kunsti ajaloo kestel rakendusid kunstnikud teadlikult ühiskondlikult tähtsate ideede teenistusse. Seejuures mitmed selle kollektiivi liikmed astusid alles esimesi samme iseseisva kunsti loomingu alal. Kogemustega maalijateks olid siin vaid Adamson-Eric ja R. Sagrits. Nende oskused maalitehniliste probleemide lahendamisel tulid kasuks kollektiivi noorematele liikmetele, kes vanematega koos töötades omandasid palju vajalikke teadmisi maali alal.

Adamson-Eric võttis osa kõigest Jaroslavli kollektiivi üritustest. Ta esines Suure Isamaasõja perioodil paljudel näitustel, nagu «Suur Isamaasõda» (1942), «Sangarlik rinne ja tagala» (1943), Punaarmee aastapäeva näitused (1943 ja 1944), Jüriöö ülestõusu 600. aastapäeva mälestusnäitus 1943. a. jt. Veel Kuibõševis viibides võttis kunstnik 1942. aasta algul osa seal korraldatud Punaarmee aastapäeva näitusest.

1943. aasta juulis ja augustis viibis Adamson-Eric koos R. Sagritsa, P. Luhteini ja E. Vainoga Palehhis, kus nad õppisid kohalike meistrite juures lakkmaalitehnikat. Nagu selgub E. Vaino käsikirjalisest päevikust, tegid kunstnikud siin tõsist tööd — hommikupoolikuti töökojas meistrite Parilovi ja Kotuhhini näpunäidete järgi, õhtupoolikuti kohalikus muuseumis, kopeerides vanade palehlaste lakkmaale ja ikoone. Nagu mainitud käsikirjast ja ka kunstniku lakkmaalitehnikas asjadest nähtub, lähenes Adamson-Eric lakkmaalile iseseisvalt, püüdes ära kasutada selles tehnikas peituvaid koloristlikke võimalusi.

Nagu eespool märgitud, hakkas Adamson-Ericu tähelepanu juba esimesel nõukogude aastal pöörduma kunsti ühiskondlikule sisule. Suure Isamaasõja perioodil see tendents tugevnes, üha enam nihkus ilu kriteerium tagaplaanile, kuna seevastu elutõe kriteerium tema töödes üha suu-

rema tähtsuse saavutas. See paistab silma kogu tema toleaeegses loomingu, isegi natüürmortides. Nagu oma loomingu esimeselgi perioodil, pühendas ta suurt tähelepanu esemete materiaalsuse edasiandmisele. Kuid märksa olulisem on see, et ta ei kujutanud enam esemeid nende endi pärast, vaid püüdis neid ühiskondlikult mõtestada.

Nii ei ole «Eine» (1943) mingi juhuslik kogum maalilisi objekte, vaid kujutatu abil annab kunstnik pildi sõjaaegse olustiku ühest küljest. Veelgi teravamalt paistab see silma maalil «Kaugel tagalas» (1942). Teos sarnaneb oma süžeelt autori kolmekümnendate aastate natüürmortidega, kus kunstniku armastatuimaks võtteks oli paigutada lilled aknale, millest avaneb vaade maastikule. Siingi on natüürmortlik element — leib võrkotis ja lilled — asetatud aknale, millest avaneb vaade linnale ja selle kohal kõrguvale taevale. Kuid selles teoses on mõlematel komponentidel hoopis teine tähendus. Leib ja lilled räägivad meile rahulikust elust, kuna aga kõrgel taevasinas, rahuliku linna kohal tiirutavad lennukid ja nende ümber lõhkevad seniitkahurite mürsud viivad meid karmi sõjaaega. Maali idee on selgesti loetav, kuid protest agressori vastu ei kõla veel küllaldase tugevusega. Viga näib peituvat selles, et kunstnik maalil lennukid ja mürskude suitsupilvekeseid liiga «õigelt».

Ka oma maastikke püüdis Adamson-Eric siduda kaasaja sündmustega. Seetõttu leidub tal vähe maastikke ilma stafaažita. Mõningad neist teostest tõusevad isegi ajaloomaali kõlavuseni, nagu näiteks «Fašistliku ikke all» (1942). Omapärase ajaloolise koloriidi annab stafaaž ka eskiisile «Jüriööl 1343. aastal» (1943).

Kõige avaramad võimalused oma ideede ja tundmuste väljendamiseks avaldusid kunstnikul temaatilises maalil. Seepärast pöördus Adamson-Eric Suure Isamaasõja perioodil sageli selle žanri poole. Tema esimesed katsed sellel alal pärinevad 1942. aastast. Mainida võiks siit «Medõde», mis on küll veel lähedasem portreežanrile, kuid lahingutegevuse jäljed maastikus, mille taustal naine on antud, viitavad juba temaatilisele maalile. Rohkem tüüpe kui olukorda annab edasi ka «Maskeeringus nõukogude võitlejad», kus kujutatakse kahte sõdurit-suusatajat valgetes mantlites ja peakottides.

Suuremad figuraalsed kompositsioonid lõi kunstnik 1943. aastal Jüriöö teemal. Nendest võib õnnestunumaks lugeda maali «Eesti naised Jüriöö ülestõusus». Siin pole küll kujutatud mingit konkreetset ajaloolist

sündmust — üheksa naist sammub —, kuid esiplaanil antud naiste ilme väljendab otsustavust ja võitlejatele omast meelekindlust. Mõnevõrra kajastub ülestõusu stiihilisus naistegrupi korratus rütmis. Vähe on kasutatud psühholoogilise interpretatsiooni võimalusi, kuigi enamik naisi asub esiplaanil. Seda viimast puudust kõrvale jättes tuleb nimetatud teost lugeda Jaroslavl'i kollektiivi üheks väljapaistvamaks saavutuseks ajaloomaali alal. Vähem on õnnestunud maal «Ordumeister rõõmustab eestlaste lüüasaamisest kuuldes» ja koos R. Sagritsaga maalitud «Rüütlimõisa vallutamine Jüriöö». Esimese puhul võiks märkida seda, et siin püüdis kunstnik süžee lahendada psühholoogilises plaanis.

Nagu ülaltoodust selgub, ei saa kõiki Adamson-Ericu Suure Isamaasõja perioodi temaatilisi maale saavutusteks lugeda. Kuid tuleb meeles pidada, et sellel alal ei loodud Jaroslavl'i kollektiivis ühtki teost, mis pisutki rangemat kriitikat välja kannataks. See on ka arusaadav, sest astusid ju kõik nimetatud kunstnikud esimesi samme ajaloomaali viljelemisel. Ka oli Jüriöö näituse ettevalmistamiseks määratud aeg — napilt kolm kuud — liiga lühike, et hiilgavaid resultate oodata. Hinnatav oli aga kunstnike hea tahe.

Oma täisväärtuslikumad kunstiteosed sellel ajal löi Adamson-Eric portree alal. 1943. aastal valmis tal Lydia Koidula portree, mille ta maalís Koidula 100. sünni-aastapäeva puhul. Kunstnikul on see esmakordne katse luua ajaloolist portreed. Koidulat kujutati meie kunstis varemgi, seda tegid T. Grenzstein, A. Laikmaa jt. Nendes varasemates portreedes tajume tugevalt romantiseerivat hõngu. Koidulat näidati kui poesia muusat, kui tulihingelist naispatriooti. Hoopis kainemalt lähenes ülesandele Adamson-Eric. Temagi Koidulas domineerib intelligents ja poetessi vaimuerksus, ent see on antud paatoseta. Ka lisab Adamson-Eric Koidulale tugeva annuse lihtsat naiselikkust ja võimaldab meil sügavamalt mõista poetessi saatuse traagikat.

Parimaks võiks siiski pidada tema «Tüdruku portreed» (1944). Esimesel pilgul tundub see noor naine pisut väsinuna, isegi haiglasena. Sellise mulje tekitab eeskätt poos, nõjatumine seinale ja kerge peakallak. Ka looritatud pilgu unistavus vihjab sellele. Ent pikemaajalisel vaatlemisel leiame siin palju muudki. Selle naise pilgus vilksatab elujanu, seda on ka tema meelelises suupartiis. Avar, raskest juukse kroonist raamitud laup kõneleb portreeteritu intelligentsist. Ja edasi märkame, et pea kal-

lak ei väljenda ainult väsimust, vaid ka elavat osavõttu ümbritsevast elust. Mõnevõrra ettevõtlikkust leiame viisist, kuidas ta oma käed on surunud *overalli* taskutesse. Ja lõppkokkuvõttes avastame, et meie ees seisab rikka hingeeluga väärtuslik inimene.

Karakterit väljenduselt on vaesem portree «Nõukogude Liidu kangelane Arnold Meri» (1943), kuid ilme elavus ja tahtelise alge väljatoomine teevad sellestki silmapaistva teose. Hetkelise meeoleu tabamise poolest köidab tähelepanu ka Leningradi graafiku Minei Kuksi portree (1943). Peab tunnistama, et kunstnik pani üldse sel ajal suurt rõhku portreeteritava teravamale karakteristikale ja ilme elavusele.

Kuna muutus lähenemine sisule, muutus ka Adamson-Ericu maalija-käekiri. Lokaaltoonide osatähtsus tõuseb, kuigi kunstniku põhiliseks eesmärgiks on üldtooni tabamine. Ka pintslilööök muutub rahulikumaks, kaob peaaegu täielikult värvide vibreerimine, seega muutub pilt kergemini loetavaks.

1944. aasta septembris lahkus Adamson-Eric Kunstiansamblite juurest. Kuna Eesti territoorium oli juba enamalt jaolt fašistlikest okupantidest vabastatud, hakkasid Nõukogude tagalas viibinud kunstnikud liikuma kodumaa suunas. Septembri lõpul saabuski Adamson-Eric koos mõningate kolleegidega Tallinna. Siin ootas Nõukogude rinde tagalas viibinuid pingeline töö — oli ju okupatsiooniajal kodumaine kunstielu täielikult desorganiseeritud. Fašistlik režiim suhtus okupeeritud aladel kunstisse kui täiesti ülearusesse nähtusse, millel võisid olla vaid ajaviite funktsioonid. Selle tulemusena leidsid kunstnikud, kes esimese nõukogude aasta jooksul juba enda väärtust tundma olid hakanud, end jällegi elu magistraalteest kõrval. Paljud nendest tõmbusid endasse ja andusid lootusetusele. Ei olnud mõjuta jäänud ka fašistide hirmu ja õuduse jutud nõukogude inimestest ja seepärast võis algul märgata teatavat reservatsiooni ja võõrastamist tagalast tulnud ametivendade suhtes.

See võõrastustunne kadus küll varsti, kuid passiivseks jäid kodumaal viibinud veel pikemaks ajaks. Nad ei osutanud nimetamisväärset initsiatiivi nõukoguliku kunstielu taastamisel. Ja nii langes organiseerimistöö kogu raskus tagalas viibinud kunstnikele. Viimastest oli sel alal tegutsemiseks kõige rohkem aktiivsust kui ka eeldusi Adamson-Ericul. Seetõttu olid tal käed tööd täis. Siin oli vaja selgitada, seal nõu anda, siin esineda, seal kirjutada — ja see kõik nõudis energiat.

Fašistlik okupatsioon laostas meie kunstikoolid, mis esimesel nõukogude aastal perspektiivikalt olid tegutsema hakanud. Nüüd tuli Tartu Riiklik Kunstiinstituut sõna otseses mõttes varemetest taastada. Tallinna Tarbekunsti Instituut tuli samuti reorganiseerida, sest okupatsiooniajal muudeti ta mingiks käsitöökooli-taoliseks asutuseks. 1945. aastal määrati Adamson-Eric Tallinna Tarbekunsti Instituudi direktoriks. Tema tegevus oli tulemusrikas nii instituudi struktuuri väljatöötamisel, koosseisude komplekteerimisel kui ka mõningate majanduslike küsimuste lahendamisel. Eriti väärib nimetamist nahkehistöö kateedri rajamine instituudis. Kuna seni NSV Liidu kunstiõppeasutustes see eriala puudus, siis nõudis selle saavutamine Adamson-Ericult suurt energiat.

Organiseerimist vajas ka tarbekunstialane tootmine. Juba esimesel nõukogude aastal asutati Kunstnike Kooperatiiv, kuid okupatsiooniajal see lagunes. Suure Isamaasõja ajal Nõukogude rinde tagalas kavandasid Kunstnike Kooperatiivi juhataja Hendrik Vitsur ja Adamson-Eric koos tulevase kunstikombinaadi, mis pidi haarama kogu kunstialase tootmise. Kuid kodumaal selgus, et esialgu tuleb piirduda tarbekunstialase tootmise organiseerimisega. Kodanlikus Eestis tegutses rida väikesi eraettevõtteid kunstkäsitöö alal, nagu Taska nahaateljee, Kopfi juveliiritöökoda, Veskaru kangakudumise ateljee jt. Need ettevõtted ühendati nüüd Tarbekunsti Keskuse nime all. 1948. a., mil Tarbekunsti Keskus läks NSV Liidu Kunstifondi EV Osakonna alluvusse, nimetati ta ümber Kunstitoodete Kombinaadiks. Selle ettevõtte organiseerimisel on Adamson-Ericul H. Vitsuri kõrval suuri teeneid. Kõik see röövis kunstnikult palju aega. Seda enam peab imestama, et ta leidis mahti ka loominguliseks tööks.

Loominguliselt töötas Adamson-Eric kahel rindel: nii tarbekunsti kui ka kujutava kunsti alal. Viimati mainitud alal on üheks suuremaks tööks kolmikmaal «Ehitus- ja taastamistööd Kiviõlis» (1945). Selle teose kallal töötas kunstnik pingsalt, valmistas mitmeid kompositsioonikavandeid, kusjuures löi need peast, ilma kujutatavat objekti nägemata. Sellist loomingumeetodit pidid kunstnikud Jaroslavlis olude sunnil sageli rakendada. Nii näiteks on kogu sealse ajaloomaali topograafia mälu järgi loodud. Kunstnik taipas varsti oma viga ja sõitis Kiviõlisse, kus ta kohapeal materjali hankis. Paljude etüüdide alusel valmis tal triptühhoni lõplik kompositsioon.

Teose vasakpoolses ja ka keskmises osas kujutatakse taastatavaid ehitusi — siit saame panoraamse vaate Kiviõlile. Parempoolses osas näitab kunstnik inimesi töötamas taastatava objekti juures. Parempoolne osa on seega otsekui lisaseletus üldvaate kohta. Teos tervikuna on üks meie suurejoonelisemaid industriaalmaastikke. Käsitatud teema oli aktuaalne ja vajalik. Olgu muuseas märgitud, et 1946. aasta üleliidulisel kunstinäitusel Moskvas, kus see maal eksponeeriti, esines 16 eesti maalijat 22 tööga. Nendest olid vaid kaks — Adamson-Ericu kolmikmaal ja E. Okase maal ENSV vabastamise teemal — ühiskondlikult tähtsate ideede väljenduseks.

See teos näitab kujukalt, et Adamson-Eric oli omaks võtnud nõukogude kunstnike töömeetodi, mida ühe põhilise joonena iseloomustab suur tähelepanu materjali kogumisele. Samuti näitab seda hoolas töö teostamise staadiumis. Mitmed etüüdid kolmikmaalile on niivõrd viimistletud, et nad omandavad iseseisva kunstiteose tähenduse. Neist võib nimetada «Taastajaid», samuti «Naistöolist» jt. Tunnustavalt tuleb ära märkida ka tööd natuuri järgi. Nii on kunstnik küll õieti alati töötanud, kuid kolmekümnendail aastail andis ta sageli voli, eriti koloriidi alal, rõhutatult subjektiivsele nägemisele — ent nüüd on ta koloriidi käsitluses tunduvalt objektiivsemaks muutunud. Hoopis ise küsimus on, kui võrd see teoste esteetilisele küljele kasuks tuli. Kõige hinnatavamaks tuleb aga pidada kunstniku kiiret reageerimist. Ta oskab näha aktuaalset ja vajalikku, et seda oma töödes kajastada.

Too aktuaalse nägemine paistab teisteski tema 40-ndate aastate töödes. 1947. aastal oli meie kultuurielu üheks tähelepanuväärsemaks sündmuseks XII üldlaulupidu. Sellele reageeris kunstnik otsekohe. Ta püüdis oma vastavateemalises maalil väljendada selle sündmuse massilisust ja rahva pidulikult rõõmsat meeleolu. Tagaplaanil kirendab lauljatest täidetud laululava kui hiiglaslik lillepeenar, keskmisel plaanil sammuvad lauljate kolonnid lehvivate lippude all lauluväljakule, esiplaanil puhkavad laulvad rahvariides tüdrukud murul istudes jalgu. Tüdrukute selja taga seisab barjääritaoline tahvel tekstiga:

Meie kätest kerkib tehas,  
viljarikkaks muutub muld.  
Tervet vaimu terves kehas,  
vaimustavat noorustuld...

Need sõnad seostuvad tüdrukute lauluga, värvide elavusega ja süvendavad maali rõõmumeeleolusid. Ühtlasi näitab see tekst, et siin on tegu vaba töörahva laulupeoga. Muidugi ei kajastata selles teoses mingit konkreetset sündmust, mis sel laulupeol aset leidis — ja seda heideti hiljem kunstnikule ette —, kindlasti ei olnud väljakul ka sellist teksti-tahvlit, kuid ometi annavad teose üksikud episoodid täieliku elamuse sellest rahva muusikaüritusest. Suure emotsionaalsusega on antud laulupeo põhiline olemus, rahva elurõõmu manifestatsioon. Selle väljendamisel on suur osatähtsus just kirkastel värvidel.

Sama teemat käsitles Adamson-Eric ka gobeläänikartoonis, mis oli eksponeeritud üleliidulisel kunstinäitusel Moskvas ja mis hiljem teostati. Selles töös rõhutas kunstnik eriti sündmuse pidulikkust. Seda tunneme nii laulupeoliste kujudes kui ka lehvivates lippudes ning muidugi ka koloristlikus ülesehituses. Kartooni ülemisel ja alumisel äärel lookleb ridadena laulutekst. Peale sisulise on sel ka dekoratiivne ülesanne, sest ta mõjub ornamentaalse kaunistusena.

Paaril suvel viibis kunstnik koos kunstiüliõpilastega suvebaasis Vääna-Jõesuus. Siin lõi ta rea maastikumaale. Erilist tähelepanu osutas ta merele, mida ta seni oli vaid harukordadel maalinud. Nendes maastikes ja merevaadetes ilmneb selgelt muutus kunstniku lähenemises loodusele. Maastikuobjektid ei sula enam atmosfääri silledusse, nad omandavad kindlamad vormid, suurema materiaalsuse. Nii näiteks maalis «Lainetav meri» (1948) on lained kujutatud otse *courbet*'likult, vee raskuse ja märja tunnetamisega. Need maalid on õhu- ja valguserikkad, värvide pulveriseerimine on maad andnud rahulikumale pintslilöögile ja tõepärasemale koloriidile. Kindlasti kuulub Vääna seeria meie realistliku maastikumaali paremiku hulka.

1948. aastal sõitis kunstnik Pjatigorskisse sanatooriumi. Siin maalis ta rea maastikke, milles püüdis välja tuua Kaukaasia looduse omapära. Ühtlasi kogus ta materjali suuremale maalile Pjatigorski maastiku teemal. Ta lõi arvukalt etüüde, mille baasil tal järgmisel aastal valmis maal «Vaade Pjatigorski ümbrusele». Seda teost võiks nimetada temaatiliseks maastikuks, sest siin ei väljendu ainult kunstniku emotsionaalne suhtumine loodusesse, vaid siit on loetav idee, mida võiksime sõnastada: inimese pealetung loodusele. Esiplaanist kuni tagaplaanil paistvate mäeharjadeni tõuseb maapind pidevalt. Seda nõlvakut mööda on püstitatud

hooneid, rajatud teid. Veel mõned aastad ja inimene on vallutanud maad kuni mäetippudeni! Kindlasti on need mäed imponeerivad oma looduslikus ürgsuses, kuid mitte vähem imponeeriv pole inimkäte poolt ümberkujundatud loodus.

Rööbiti mainitud teosega töötab kunstnik suurema maali kallal, mille teema on võetud Sindi tekstiilivabrikust. Kunstnik kujutab siin kommunistliku noore M. Fjodorova eesrindlikku kommunistlike noorte brigaadi. Kaheksaliikmeline töökollektiiv on antud välknõupidamisel vabriku ruumis. Õieti on see teos grupiportree à la «Doktor Tulpi anatoomia», s. t. kõik portreteritud on seotud ühise tegevusega. Niisiis võte, mida omal ajal kuulsusrikkalt kasutasid Frans Hals ja Rembrandt ja mida nõukogude kunstnikud on rakendanud. Niisugune käsitusviis võimaldab kujutatute individuaalsust reljeefselt välja tuua. Õeldu on maksev kõigi portreteritute kohta — kõigil on nende individuaalsed iseloomujooned nii suure selgusega välja toodud, et me nende käitumist igasugustes teisteski olukordades arvame kujutleda võivat. Ühesõnaga, kunstnik on suutnud nad meile inimlikult lähedale tuua.

Erilist tunnustust väärib selles teoses kunstniku oskus vältida välist paatost ja tehtud heroilisust, mida tolle aja töödes pahatihti esines. Seevastu on aga rõhutatud kollektiivsustunnet ja innustumist ühisest eesmärgist.

Maal on detailideni läbi töötatud. Vaadeldes näiteks tütarlaste rõivaid. Siin on materjali erinevus antud sellise tundlikkusega, et sa otsekuu tunneksid mitmesuguste riidesortide faktuuri sõrmeotstes. Samuti on suure konkreetsusega kujutatud tööruum. Kuid need detailid on allutatud peamisele — inimestele.

Vaadeldud teos on kahtlemata üks väljapaistvamaid saavutusi meie tolleaegses temaatilises maal. Kui teda ei nimetata meie figuuralmaali n.-ö. klassika (V. Karruse ja R. Treumani «Traktoristid», O. Raunami «Punaarmeelased» jt.) hulgas, siis on selles süüdi asjaolud, mille vaatlamine annab meile huvitavat materjali tolleaegse kunstielu mõistmiseks.

Just mainitud teos kujunes Adamson-Ericule omamoodi luigelauluks, sest 1950. aastal kustutati ta ENSV Kunstnike Liidu liikmete nimekirjast. Teda süüdistati formalismis.

Käesoleva teose raamidesse ei kuulu NSV Liidu Kunstnike Liidu Organiseerimiskomitee tegevuse analüüs. Sellest on palju räägitud, seepärast märkigem siinkohal vaid seda, et see komitee oli kujunenud kunsti alal omamoodi diktaatoriks. Siin oli juhtival positsioonil võrdlemisi väike grupp kunstnikke, kes laadi, milles nad ise töötasid, kuulutasid sotsialistliku realismi ainsaks väljendusvõimaluseks. Kes sellest laadist kõrvale kaldus, tembeldati formalistiks. Nii ründasid nad ägedalt Kontšalovskit, Sarjani, Favorskit jt. Isegi A. Bubnovi ja S. Gerassimovi realism seati küsimärgi alla. Töö liialdatud valvsus formalismi suhtes omandas 1947. ja 1948. aastal eriti agressiivse iseloomu.

Organiseerimiskomiteest sõltuvad vabariiklikud kunstnike liidud paigutati isegi ületasid orgkomitee formalistide «produtseerimises». Nii juhtus see ka meil. Ei saa öelda, et see võitlus formalismi vastu oleks aluseta olnud, eriti kui silmas pidada tolleaegseid arusaamasid formalismist, kuid taunitav on muidugi töö liigagarus, mille tõttu sageli laps koos pesuveega välja visati. Juba 1948. a. alustati rünnakut A. Vabbe, A. Vardi, A. Starkopfi, E. Kitse, J. Võerahansu jt. vastu. Järgmisel aastal täienes rünnatavate nimestik ka Adamson-Ericu nimega. Kunstnik tegi sellest ainsa võimaliku järelduse ja lahkus 1949. aastal Tallinna Tarbekunsti Instituudi direktori kohalt. Järgmisel aastal heideti ta EN Kunstnike Liidust välja. Viimase tookordne juhtkond ei lähtunud formalismi ründamisel mitte alati kunstniku loomingust, vaid mõningatest muudest raskelt jälgitavatest teguritest. Seda illustreerib lugu Adamson-Ericu maaliga «Eesrindlik kommunistlike noorte brigaad». Sellele maalile sai kunstnik tellimuse Moskvas 1948. aastal. Järgmise aasta oktoobris vaatas teose üle ENSV Kunstide Valitsuse komisjon, kes jättis teose vastuvõtmise küsimuse lah-tiseks ja lubas kunstnikul maali lõpetamiseks Moskvasse sõita, et üleliidulise kunstinäituse komitee liikmetega konsulteerida ning siis maal juba otse nimetatud komiteele esitada. Nii kunstnik ka toimis. Kuu aega hiljem, kui kunstnik oli teose esitanud Moskva näitusekomiteele, tunnistas see maali vastuvõetuks, märkides, et tähtis teema on avatud realistlikult ja et Baltikumi kujutatav kunst on vabanenud formalistlikest tendentsidest. Viimane oli küll pisut julge järeldus, sest Adamson-Eric ei saanud ju üksinda terve Baltikumi nimel esineda. Olgu tähendatud, et mainitud komisjoni kuulusid kunstnikud ja kunstiteadlased, nagu D. Šmarinov, P. Kotov, S. Rjangina, P. Sössojev, K. Sitnik ja teised, keda kuidagi for-

malismi soosimises kahtlustada ei saa. Vastavalt sellele otsusele võeti teos üleliidulise kunstinäituse kataloogi.<sup>1</sup>

Kui Tallinnas sellest teada saadi, muutus ENSV Kunstnike Liidu juhtkond ärevaks ja hakkas energiliselt tegutsema. Ja nii protesteeris 1950. aasta organiseerimiskomitee pleenumil Moskvas EN Kunstnike Liidu esindaja selle vastu, et Adamson-Ericu töö üleliidulisele kunstinäitusele vastu võeti. Oma esinemises vaikis ta maha vabariikliku komisjoni otsuse, mis lubas kunstnikul Moskvaga otseselt kontakti astuda, ja valgustas asja nii, nagu oleks Adamson-Eric vabariikliku komisjoni otsust ignoreerinud. Talle sekundeeris tol ajal organiseerimiskomitee soosingus olnud kunsti-teadlane Melikadze, kes lühemat aega Tallinnas oli viibinud ja kes esitas pleenumile fantastilise väljamõeldise vestlusest Adamson-Ericuga, millest pidi nähtuma, et kunstnik asub formalismi positsioonidel. Nagu toodud episoodist selgub, ei lähtunud EN Kunstnike Liidu formalismiründajad vähemalt seekord mitte kunstniku loomingust, vaid mingisugustest teistest kaalutlustest.

Adamson-Ericu 40-ndate aastate teise poole loomingust rääkides ei tohi vaikides mööda minna ka tema graafilistest töödest. Kunstnik kujundas sel ajal mitmeid raamatuid, eriti aga noodikaasi. Nendes töedes on tema isiklik käekiri selgelt loetav, sest kes on tuttav kunstniku tarbekunstilase loominguga, see tunneb Adamson-Ericu joone ära ka tema kaanekujundustes. Et aga sellealaseid töid on temalt vähe, siis on nende mainimine õigustatud ainult kunstniku mitmekülguse näitamiseks. Rohkem tähelepanu pälvivad kunstniku värvilised litod 1945. aastast, mida tol ajal tunti rahvapiltide nime all. Nähtavasti andsid nende loomiseks tõuget kunstniku viibimine Palehhis ja ka vene rahvapildid lubokid. Nendes lehtedes kujutatakse naiivselt primitiivses laadis stseene rahva elust,

<sup>1</sup> Otsus Adamson-Ericu töö kohta:

«Arvestada, et kunstnik Adamson-Ericu, E. J. teos «Eesrindlik kommunistlike noorte brigaad» avab realistlikus laadis kaasaegse teema ja tunnistab, et Baltikumi kujutatav kunst on vabanenud formalistlikest tendentsidest, loeb Kujutava Kunsti Asutuste Peavalitsuse komisjon koosseisus sm. Sössojev, P. M.; Allahverdjants, A. S.; Šmarinov, D. A.; Gorelov, D. V.; Rjangina, S. V.; Kotov, P. J.; Šulgina, T. R.; Niki-forov, B. M.; Sitnik, K. A. võimalikuks esitatud teos vastu võtta.

Komisjoni vastutav sekretär: R. Bogorad.»

(Väljavõte Kujutava Kunsti Asutuse Peavalitsuse komisjoni protokollist 17. märtsil 1950. a.).

nagu «Jaanituli», «Hiiumaa» jt. Need rahvapildid mängisid kunstniku formalistiks tembeldamisel tähtsat osa, sest nendes nähti rahva alahindamist. Litot kasutas kunstnik 40-ndatel aastatel ka portreeloomingus («Mart Raud», «Mari» jt.).

Neljakümnendatel aastatel võib niisiis Adamson-Ericu loomingu märgata uue kvaliteedi tekkimist. See paistab eriti silma ta maalides. See muutus puudutab eelkõige teoste sisu. Kunstnik hakkab käsitlema ühiskondlikult vajalikke ja tähtsaid teemasid. Temaatika tingib teoste süžeeilise liini ja jutustava momendi tugevnemist, samuti suuremat tähelepanu psühholoogilisele küljele.

Hakkab tunduma ka mõningaid muutusi vormikäsitluses. Väheneb atmosfääri esemeid lahustav toime, kujutatud objektid omandavad vähehaaval kindlamad piirjooned, nende materiaalsus suureneb. Koloriidi puhustamine väheneb, ka valööride rikkus. Ent need muutused vormis avalduvad pigem tendentsidena kui väljakujunenud tunnustena. Ka tarbekunstialases loomingu võib täheldada tendentse staatika ja konventsionaalsemate ornamendielementide kasutamise suunas.

Adamson-Ericu kõrvaldamine Kunstnike Liidust sulges tema ees näituste ukсед, seega oli tema tegevusele kujutava kunstnikuna lõpp tehtud. Kuid ka tarbekunstiga tegelemisele hakkas üha rohkem takistusi tekkima. NSV Liidu Kunstifondi EVO kunstinõukogu avastas järsku tema nahkehistöö kavandis formalismi ja järjest rohkem kunstniku esitatud kavandeid lükati tagasi. Osalt tingisid kunstinõukogu ranguse uued arusaamad tarbekunstist, mis said juhtivaks Tallinna Tarbekunsti Instituudis pärast Adamson-Ericu lahkumist. Seda uut suunda iseloomustab lühidalt H. Kuma: «Dekoratiivtarbeeseme kujunduses seati teose ideelisuse kriteeriumiks ainuüksi dekoori süžeeiline külg. Sellest tulenevalt püüti kaunistada serviise, vaase, albumeid ja vaipu figuraalsete kompositsioonidega, mille edasiandmisel nõuti omakorda detailiseeritud joonistust nagu tahvelmaal. Realismi mõiste piirati tarbekunstis akadeemilise joonistusega...»

Formalismivastase võitluse lipu all tõsteti päevakorda pärandi — eelkõige vene XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse klassitsismi eeskujud, mille eklektilist kasutamist arhitektuuris iseloomustatakse praegu kui arhitektuursete liialduste kultust. Vene klassitsismi matkimine avaldus eesti tarbekunsti esemete vormis, rikkalikus emblemaatika sissetoomises

(loorberi- ja tammelehed, lipud ja paelad), kompositsioonide pildilises ülesehituses. Ilu nähti ainult dekoori rikkalikkuses.»<sup>1</sup>

Tsiteeritule jääb vaid lisada, et Tallinna Tarbekunsti Instituudis taastati jälle too RKTK-aegne akademistlik esteetika, millest eespool juttu oli ja mille vastu Adamson-Eric kolmekümnendatel aastatel võitles.

Neljakümnendate aastate teisel poolel võib Adamson-Ericu tarbekunstis märgata sama protesti akademistlike «igaveste ilu seaduste» vastu, nagu seda võisime täheldada tema kodanlikuaegses loomingus, ainult nüüd esineb too protest vaiksamal kujul. Kunstnik omistab nüüd märksa suuremat tähelepanu sümmeetriale ja loetavale rütmile. Ka ei püüa ta enam rabada uudse ja sageli ekstravagantse ornamentikaga. Motiive ammutab ta rohkem kui enne rahvakunsti varasalvest. Ka tema joonekäsitlus on vähem meelevaldne ning kompositsioonis avaldub juba lugupidamine vertikaali ja horisontaali vastu. Siiski pole tema ornamentidielemendid klassitsistlikud ja tema joonte kulg ei meenuta kuidagi sirklit ega joonlauda.

Kõnesoleval ajavahemikul töötas Adamson-Eric võrdlemisi palju tarbekunsti alal. Seejuures oli tema põhiline tähelepanu suunatud tekstiilile ja nahkehistööle. Vahel sekka tegi ta mõne intarsiakavandi või metallehistöö eseme. Tekstiilis oli tema peamiseks teemaks vaibad, kuigi ta on loonud ka sohvapatju, toolikatteid jne. Siin tegeles ta korduvalt piltvaiba probleemiga, saavutades märkimisväärseid tulemusi. Juba eespool oli juttu kunstniku laulupeoteemalisest gobeläänikartoonist, kus ta sündmuse pidulikkuse nii figuraalses kompositsioonis kui ka toonide suursuguses tagasihoidlikkuses mõjuvalt välja tõi. Sellele teosele lähenes kunstnik mõnevõrra kui tahvelmaalile. Muidugi sõltus see gobelääni spetsiifikast ja traditsioonidest. Ent hoopis teistsugune on lugu teistes tehnikates teostatud piltvaipadega. Kunstnik stiliseerib neis tugevalt figuure, samal ajal detailide tõepära säilitades. Võtkem näiteks tema «Kosjasõit» (1945). Figuurid antakse siin — muidugi sõltudes tehnikast — tinglikult, ent kogumulje talvisest kosjasõidust saab ehtne. Tekib mulje, et Adamson-Eric on oma piltvaipades isegi meeleolukam kui maastikumaalides. Heaks näiteks võiks tuua tema lastetoa seinavaiba «Karjane» (1947). Kui palju suvist meeleolu ja soojust õhkub sellest!

<sup>1</sup> H. K u m a. Mari Adamson. Tallinn, 1960. lk. 22.

Kuna kunstniku piltvaipades valitseb maaliline käsitlusviis, siis ei saa seda igakord ütelda nende vaipade kohta, millel pole otsest teemat. Siin võib ta teinekord uskumatult graafiline olla. Kunstnikul on vaipu geomeetrilise ornamentikaga, mille moodustavad enamalt jaolt täisnurksed kujundid. Nad joonistuvad vaiba pinnal suure selgusega, nende paigutus on sümmeetriline, . . . kuid ainult tavalise sureliku meelest — akademistliku esteetika range pooldaja leiaks siin küllaltki laita. Teravamal vaatlusel näed, et ühel vaiba äärel esinevale kujundile ei vasta täpselt teisel vaiba äärel asuv kujund. Või kui ta kujult vastabki, siis värvilt mitte. Sageli moodustub vaiba raam ühesuguste kujundite reast. Ent täpsemal vaatlemisel näed jällegi, et need kujundid pole kaugeltki sarnased. Igal neist on omad individuaalsed erinevused. Selle võttega sai kunstnik anda isegi geomeetrilisele ornamendile rohkem liikuvust ning elu, vabastada see tardumusest ja kuivusest.

Ent paljud vaibad lahendas Adamson-Eric maaliliselt. Siin lõi ta ornamentaalse kaunistuse vabalt, eriti rüijutehnikas vaipades, ning paigutas selle vaiba pinnale mitte sümmeetriliselt, vaid tasakaalu põhimõttest lähtudes. Üksikud ornamentaalsed elemendid erinevad omavahel, kuid nad on hästi sobitatud ja jätavad dekoorist orgaanilise mulje. On vaipu, kus kujundite geomeetriline loetavus kaob täiesti, kus vaiba pind muutub lausa värvide voogamiseks.

Nahkehistöö alal kujundas kunstnik mitmesuguseid esemeid. Leiame siin auaadresside kaasi, albumeid, käekotte, karpe, lauaplokke, rahakotte, köiteid jne. Nahadekooris võib selgelt märgata püüet lihtsusele ja suuremale rangusele kompositsioonis. Nagu tekstiiliski, ei hülga kunstnik enam sümmeetriat, kuigi ta ei anna peegelpilti. Motiive laenab ta rahvakunstist, seejuures võtab ta neid vöökirjadest, kindamustritest, rangipuudelt, koonlalaudadelt ja mujalt. Kunstnik ei võta rahvakunsti ornamentika elemente otseselt üle, nagu seda tol ajal praktiseerisid mõned meie tarbekunstnikud, vaid ta kujundab nad vastavalt materjali nõuetele ümber. Sageli loob uusi elemente, mis on sugulaslikud rahvakunsti omadele. Kuigi niisugune lähenemine rahvakunstile on ainuvõimalik, pandi seda kunstnikule pahaks. Leidus meil ju tol ajal, ja leidub tänapäevalgi, niisuguseid puriste, kes kuulutasid rahvakunsti elemendid tabuks. Nende arvates võis rahvakunsti ornamentikat ainult kopeerida või äärmisel juhul motiive kombineerida. See omapärane arusaamine kunstipärandi

kasutamisest seletabki suurel määral, miks Kunstifondi kunstinõukogu Adamson-Ericu nahkehistöid formalistlikeks nimetas.

Nagu eespool märgitud, võeti 1950. aastal kunstnikult võimalused maali alal töötamiseks. Ja nagu nägime, takistati tal ka tarbekunsti alal tegutseda. Seetõttu otsustas Adamson-Eric ümber kvalifitseeruda Ta läks tööle naha- ja jalatsikombinaati «Kommunaar», kus töötas 1951. aastast kuni 1953. aasta maikuuni, mil ta tervislikel põhjustel lahkus. Sama aasta sügisel kutsuti ta Tallinna Riikliku Kunstiinstituudi kompositsiooni kateedri professoriks. Kui mainitud kateeder likvideeriti, viidi Adamson-Eric üle nahkehistöö kateedrisse, kus ta töötas elu lõpuni. Olgu möödamminnes märgitud, et oma paariaastase töö vältel «Kommunaaris» osutas ta suurt energiat ja elavat initsiatiivi, tegi 21 ratsionaliseerimisetepanekut, millest tema äratulekuks oli tootmisse juurutatud 6, kolm olid katsetamisel, kuna ülejäänud läbivaatamisel kombinaadi ratsionaliseerimise nõukogus.

1955. aastal tabas kunstnikku raskekujuline infarkt. Selle tagajärjeks oli keha parema poole osaline halvatus. Kuid kunstnik ei tunnistanud end lööduks: ta hakkas töötama vasaku käega. Algul oli see muidugi harjumatu, kuid varsti hakkas asi edenema.

Tekkinud olukorra sunnil töötas Adamson-Eric viiekümnendail aastail peamiselt nahkehistöö alal. Et kunstinõukogu ülivalvsast tsensuurist läbi pääseda, kasutas ta vahetevahel ka klassitsistliku ornamentika motiive. Väädid sellisel dekooril moodustavad oma traditsioonilisi spiraale samasuguse virtuooslikkusega nagu mõne akademistliku kunstniku käe all. Kuid ometi puudub siin olümposlik rahu, mis aastasadade vältel steriliseeritud klassitsistlikus ornamentikas vaataja haigutama paneb. Adamson-Ericu loodud väätide väänlemises on dünaamikat; niisugune mulje tekib sageli sellest, et peaväätidest hargnevad kõrvalharud on liikumise hoos endale sõlmed sisse löönud, või sellest, et spiraali keskel muudavad vääditsad liikumissuunda.

Sageli kasutab kunstnik ornamentikas viljapea, maasika, tulbi ja teisi motiive tagasihoidlikult stiliseerituna. Ta asetab dekoratiivse pleki täpselt pinna keskele, sest rangele sümmeeriale ülesehitatud dekoor ei sobigi mujale. Kuid see toob kunstniku 50-ndate aastate esimese poole töödessa teatava kuivuse. Pidagem aga meeles, et see oli põhiliseks eeltingimuseks, et üldse tohtida töötada.

Kuigi kunstnikul polnud esinemisvõimalusi, töötas ta siiski neil aastail ka maali alal. 50-ndate aastate algusest on tal mõningaid maastikumaale, nagu Teaduste Akadeemia aiandi vaated 1953. aastast ja «Peningi soovhoos» (1953), mis on antud suurepärase loodustunnetuse ja koloriidiga. 1952. aastast pärineb olustikuliselt käsitletud «Autoportree rohelistes kitlis», kus kunstnik kujutab end töötamas «Kommunaaris».

Viiekümnendate aastate lõpul toimus meie nõukogulikus kunstielus mõningaid olulisi muudatusi, mistõttu kunstielu dikteerinud organiseerimiskomitee kaotas pinna jalge alt. Kunstnike organiseerimine korraldati ümber demokraatlikel alustel, loodi NSVL Kunstnike Liit. Sellega seoses võeti revideerimisele mitmed hinnangud üksikute kunstnike kohta, keda vahepeal formalismis oli süüdistatud, nii näiteks valiti neljakümnendate aastate lõpul ägedalt rünnatud Sergei Gerassimov NSVL Kunstnike Liidu sekretäriks. See nähtus toimus ka vabariiklikes kunstnike liitudes ja nii rehabiliteeriti meil kunstnikuna teiste hulgas ka Adamson-Eric.

See tähendas kunstnikule kõigepealt võimalust näitustel esinemiseks, omal ajal temalt ära võetud ateljee asemele anti nüüd uus. Kunstniku õiguste taastamisega seoses muutus kunstinõukogu hoiak tema suhtes ning jäid ära igasugused naeruväärsuseni ulatuvad norimised tema esitatud kavandite kallal.

Kõik see andis end kohe tunda Adamson-Ericu tarbekunstialases loomingus. Kui kunstnik kuni 1957. aastani tegutses vaid nahkehistöö alal, siis nüüd hakkas ta looma metallitöid ja mõnevõrra hiljem haaras ta looming ka keraamikat ja portselanimaali. Vähesel määral hakkas ta jälle töötama ka tekstiili alal. Kuid kõige olulisem on see, et kunstnik sai nüüd maha raputada temale peale sunnitud pseudoklassitsismi kammitsad ning lähtuda oma isikupärasest laadist.

1962. aastal korraldati kunstniku 60. sünnipäeva puhul Tallinna Kunstihoones tema üpris ulatuslik personaalnäitus. Kujutava kunsti alaseid teoseid oli eksponeeritud üle 250, alates 1924. aastast. Nende väljapanekute hulgas domineerisid õlimaalid, kuid leidis ka graafilisi lehti, miniatuurmaale ja joonistusi. Lisaks neile oli eksponeeritud ka raamatu- ja noodikaasi, dekoratsiooni- ja kostüümikavandeid teatritele jm. Tarbekunstialaseid väljapanekuid oli umbes 700 teostatud esemetena ja lisaks veel kavandeid. Tarbekunsti eksponaadid esindasid kunstniku loomingut alates 1932. aastast nii tekstiili, metalli, nahkehistöö, keraamika

kui portselanimaali alal. Seda näitust korrati mõnevõrra väiksema eksponaatide arvuga ka Moskvast.

Näitusele reageeriti meil üsna elavalt. Ent nagu ikka juubelinäituste puhul, ei räägitud arvatavasti kõike südame pealt ära. Imetleti kunstniku mitmekülgst, ülistati tema maalikultuuri, jagati kiidusõnu tema otsingurõõmule ja muud sellesarnast, kuna loominguga sügavamale analüüsile võrdlemisi vähe tähelepanu pühendati.

Moskvast antud hinnangud on huvipakkumamad seetõttu, et seal tutvuti õieti esmakordselt Adamson-Ericu loominguga kogu selle ulatuses ning kunstniku laad on ju vene maalitraditsioonidest põhjalikult lahkuminev. Kuid siingi tungivad ajakirjanduses ilmunud sõnavõttudes esiplaanile juubelimeeleolud. Õpetlikumad on sissekirjutused näituse külalisraamatus, sest siin avalduvad vaatajate eelarvamustevabad, vahetud muljed.

Nagu nendest kirjutustest nähtub, sai Adamson-Ericu tarbekunstialane looming absoluutselt üksmeelse tunnustuse. See annab tolleaegsele ofitsiaalsele tõekspidamisele, et klassitsistlik laad on tarbekunstis ainus rahvalik laad, üsna mõtlemapaneva müksu. Avaldas ju külalisraamatus oma arvamusi umbes 70 inimest kunstnike, kunstiteadlaste, intelligentsi ja tööliste hulgast. Maalikunsti kohta leidub vaid 2—3 eitava hinnangut. Eriti hämmastas külastajaid kunstniku mitmekülgst. Korduvalt märgiti esineja kõrget kunstikultuuri, head maitset, suurepärasest koloriiti, rahvuslikku omapära jm.

Kui vaadelda Adamson-Ericu tarbekunstialast loomingut alates viiekümnendate aastate lõpust, paistab silma, et kunstnik hakkab loominguprintsiipides üsna kiirelt lähenema oma kolmekümnendate aastate seisukohtadele. Ei saa ütelda, et ta oma varasemat loomingut kordaks, kuid lähtepunktid on samad. Jälle tuleb tema tarbekunsti dekoori labiilne tasakaal ja asümmeetria, jälle annab ta vaba voli oma fantaasiale ornamenteerivate kujundite loomisel.

Kõige teravamalt paistab see silma nahkehistöös. Juba 1958. aasta paiku kaovad siin klassitsistlikud väädid ja õied. Hakkavad esinema ümarmeander, silmused, maasikamotiiv, põiming jne. Ka hakkab kunstnik kasutama dekooris loomakujusid, nagu põtra, karu jt., esialgu neid küll üsna tagasihoidlikult stiliseerides. Kolmekümnendate aastate stiliseerimislaad ilmneb linnukujude puhul — siin pole liik üldse enam äratuntav. Esineb ka üksikuid töid inimfiguuridega, nagu aastast 1958 album lõiku-

semotiividel või aastast 1962 album kaluritega. Nendes teostes on stiliseering mõõdukas, mida mõningad teoreetikud tõlgendavad kui respekti inimese ees.

Mitmes teoses kasutab kunstnik dekoorina — nagu kolmekümnendatel aastatelgi — igasuguseid olustikulisi esemeid: vokki, kannelt, vibu jt. Mida lähemale tänapäevale, seda vähemaks muutub dekooris kujutusliku osatähtsus. Üha sagedamini hakkavad esinema geomeetrilised ja vabalt loodud kujundid. Tulevad kasutusele rombide, kontsentrilised nelinurgad ja mitmesugused vabakujundid, millele tegelikkuses vaid väga kaugeid analoogiaid leidub.

1958. aastast peale hakkab kunstnik järjest suuremat tähelepanu osutama metallhistoole. Nii loob ta mainitud aastal mõningaid huvitavaid ažuurseid prosse, milles funktsionaalne vorm ja ornament kokku sulavad. Nimelt moodustub prossi pind kaheksat meenutavatest topeltsilmustest. Mainitud topeltsilmuse motiivi kasutab kunstnik ka metallanumatel ja nahkehistöodes. See on tal paari aasta kestel lemmikmotiiviks, mida ta sageli modifitseerib ja üsna keerukateks põiminguteks edasi arendab.

Huvitav on jälgida motiivi, mida võiks nimetada «oksaraoks». See esineb Adamson-Ericul ühes 1959. aastal loodud ažuurses prossis, selle moodustavad mõned pikiribad, millel kummalgi pool küljel paar lühemat haru. Selles esineb juba hargnemise idee, mida kunstnik hilisemates töodes edasi arendab. Metallitöodes kasutab ta seda motiivi pinnadekoorina, andes talle üha komplitseerituma kuju. Kuuekümnendate aastate kandikutel katab hargnev joon juba kogu pinna, nii et dekoor meenutab labürintmõistatust.

Metallnõude nomenklatuur on kunstnikul väga avar. Näeme kausse, kandikuid, topse, aluseid, toose, kurikakujulisi pudeleid jne. jne. Õõnesnõude pinna kaunistamisel kasutab Adamson-Eric üsna sageli inimfigure, kusjuures nende stiliseerimine on tagasihoidlikum kui kolmekümnendatel aastatel. Kuid ka vabalt loodud kujundid võivad olla mainitud esemete dekooriks. Lamedate esemete pinda katavad tihti erinevasuunalised viirutiste laigud.

Keraamika ja portselanimaaliga hakkab kunstnik tegelema kuuekümnendatel aastatel. Tema keraamilistel anumatel on üsna lainetav siluett, kusjuures kogu pinna moodustavad horisontaalsed õnarused ja vöötmed,

mis viivad vaataja mõtte anuma valmimise tehnoloogiale, s. t. potikedra pöörlemisele. Omapärane ja otsekui juhuslik on mõningate lihtsama silu-  
etiga anumate kaunistus, kus anuma ülaäärest suundub alla ebakindla  
kujuga must nire, mis jätab mulje, nagu oleks anuma äärelt nõrgunud  
tinti.

Portselanimaali algeid võib kohata juba 1959. a. mõningates prossides,  
kus plaadikese dekoor sarnaneb väga kunstniku kolmekümnendate aastate  
portselanimaaliga. Esineb näiteks koopamaalingutele lähedasi loomakuju-  
tusi. Üheks hilisemaks žanriks kunstniku portselanimaalis on väikesed  
seinakaunistuseks mõeldud ehisplaadikesed. Nendega toob kunstnik deko-  
ratiivkunsti üpris omapärase haru. Need väikesed, erineva formaadiga  
plaadikesed kinnitatakse puutahvlitele ja raamitakse riidega. Portselani  
pinda kaunistavad nii figuraalsed kui ka vabalt loodud kujundid. Ehis-  
plaadid on mõeldud gruppidenä seinal riputamiseks. Sel puhul jääb kasu-  
taja fantaasiale ja maitsele avaraid võimalusi, sest 6—7 plaadist võib  
luua palju erinevaid kombinatsioone.

Adamson-Ericu viimase aja tarbekunstialane looming avaldab viljas-  
tavat mõju meie tänapäeva kunstile. Kuigi kunstnikul ei ole otseselt  
kujunenud oma koolkonda, võib ometi paljude nooremate tarbekunstnike  
töodes leida temapoolseid mõjutusi.

Kui kunstniku raske haigestumine 1955. aastal, parema poole osaline  
halvatus, tema tarbekunstialasesse loomingusse vaid tühise pausi tõi, siis  
tunduvalt tõsisemaks kujunes olukord maali alal. Siin ei toimunud üle-  
minek maalimisele vasaku käega nii hõlpsasti. Kunstnik tegi pidevat ja  
järjekindlat tööd oma vasaku käe treenimiseks. Tema esimesteks katse-  
tusteks olid lillemaalid. Need lilled on väga värviküllased, väga ilusad ja  
väga väikeseformaadilised, enamasti asetatud ühevärvilisele taustale, et  
nende värvide toredus paremini mõjule pääseks. Nende dekoratiivsuse  
tõstmiseks meisterdas kunstnik neile igähele oma eri raami. Ja sellis-  
tena moodustavad nad otsekui uue žanri kunstis. Mainitud lilledes ei  
huvita kunstnikku nende materjal, ta näeb ainult nende koloriiti. Muide,  
selline lähenemine esineb juba 1955. aastal maalitud natüürmordis «Daa-  
liad mustal taustal».

Paari aastaga õppis kunstnik vasaku käega maalimise täielikult ära,  
sest juba 1957. aastast peale on ta asunud suuremate ülesannete lahenda-  
misele. Ta viibis suviti Laulasmaal, kasutades sealseid maastikumotiive

oma maalides. Võib aimata teatavat käekirja muutust, tundub, nagu hakkaksid lokaaltoonid julgemalt kõnelema.

Maastike kõrval lõi kunstnik ka väiksemaid olustikumaale, nagu «Puhkus», «Naine triibulises seelikus» jt. Ulatuslikumaks katseks on «Paadisadam», kus näeme kalureid mereleminekuks valmistumas. Kuid nähtavasti maalis kunstnik mainitud tööd vaid harjutuseks, sest enamikku neist pole ta näitustele esitanud.

Järjekindlalt hakkas Adamson-Eric oma maalidega näitustel esinema 1958. aastast alates. Ta eksponeerib lillemaale ja väiksemaformaadilisi maastikke. Viimastes kohtame peamiselt Laulasmaa motiive. Need on kitsad, intiimsed lõigud loodusest — pisike puudegrupp, mõned männid, metsaalune tee, majake metsaveerul. Need maastikud antakse kuidagi «lähivaates», jättes mulje, nagu oleks kunstnik pinguldatud tähelepanuga jälginud maali objekti ja kaalutlevalt-mõtlikult värvinüansse lõuendile asetanud.

Võrreldes kahekümnendate aastatega omistab kunstnik maastiku-elementide vormile suuremat tähelepanu. Atmosfäär ei sulata objekte endasse nagu varem. Valgus ei vibreeri ega ähmasta kontuure, pigem toob need selgemalt esile, nagu näiteks maalides «Männid õhtupoolikul», «Puud päikeses» jt. Üksikutes maastikes tundub kergeid naiivsuse jooni, ja nagu näib, mitte teeselduid.

Ei saa lahti muljest, et kunstnik õppis uut moodi loodust tunnetama. Ja küllap see nii ongi, sest 1965. aastal eksponeeris ta näitusel temaatilise maastiku «Kevad». See töö on vägagi huvipakkuv kunstniku loominguks. Kõigepealt on see suurim lõuend, mis Adamson-Eric üldse loonud. Ainulaadne on ta ka selle poolest, et ta pole maalitud otseselt loodusest, kuigi kunstniku teised maastikud on alati kujutanud konkreetset looduslõiku. Selle maastiku teeb omapärasemaks seegi, et kunstnik ei interpreteeri siin ainult looduse ilu, nagu me seda näeme enamikus tema maastikes, vaid eesmärgiks on väljendada filosoofilist mõtisklust. Ja lõpuks, selle teose maalimisviisis võib ära tunda tagasihaaret kolmekümnendate aastate alguse maalimislaadi poole, nii nagu seda ka kunstniku tarbekunstialases tegevuses märgata võib.

Ja «Kevad» ise? Adamson-Ericu temperament ei luba hüüatada à la Hendrik Visnapuu: «Nüüd tuleb kevade, et issand heida armu!» Ei. Adamson-Ericu kevad tuleb vaikselt, peaaegu märkamatu, kuid para-

tamatult. Ta tungib läbi lume all koltunud kulu. Siin-seal kaldarinnakul on juba märgata uut elu, seda on ka tükikeses taevas. See on veel väga noor kevad, ta veel ei hõiska, vaid nooruse lalinat on kuulda. Tunnetame *crecendot* ja nendime: kevad on päralt jõudnud!

Kirjutus Adamson-Ericust jääb lõpetamata. Seda tõendavad tema tarbekunst ja too «Kevad», mis näitab, et kunstnikul on veel küllalt ütle-misi varuks. Ja lõpuks, seda näitab ka tema 1967. aasta personaalnäitus Tartus, milles on nii palju otsimisi ja leidmisi, et kuidagi tema loomingu-le joont alla tõmmata ei saa.

Nagu sellest ülevaatest nähtub, on Adamson-Ericu kunstnikutee kul-genud üpris keerulisi radu. On olnud ajajärke, mil õnnejumalanna talle oma täie soosingu kinkis, kuid on olnud ka aegu, mil ta kunstnikust kau-gele põgenes. Ent nähtavasti on Adamson-Eric õnne suhtes kaunis üks-kõikne olnud. Ta pole saanud peapööritust edusammudest, kuid pole ka apaatseks muutunud olukorras, milles paljud oleksid ahastusse sat-tunud.

Kunstniku visadus seatud sihi taotlemisel paistab silma ka tema loo-mingus. Kui ta on endale ühe ülesande seadnud, siis ei jäta ta enne, kui on selle, vähemalt enda tarvis, lahendanud. 20-ndate aastate lõpul huvi-tub ta esemete materjali edasiandmisest — ja ta maalib tosinate viisi natüürmorte, kuni ta materjali kujutamise saladused on omandanud. Samasuguse järjekindlusega töötab ta maali üldtoonide leidmisel. Et tema püüdlused enamikul juhtudel soovitud sihile viivad, selles on süüdi kunstniku töökus. Kolmekümnendatel aastatel, kui suur osa eesti kunstni-kest boheemitses, kui möödus päevi, ilma et nad molbertile oleksid lähe-nenud, maalis Adamson-Eric järjekindlalt. Katsuge talle rääkida talendi suurest tähtsusest, ja otsekohe tekib kunstniku näole skeptiline ilme. Kuigi ei või teada, kas Adamson-Eric on kunagi tsiteerinud Edisoni ütlust 1% talendi ja 99% töö kohta, võib ometi arvata, et ta sellega nõus on.

Väärtuslikuks jooneks tuleb pidada kunstniku iseseisvust nähtuste hindamisel. Adamson-Eric ei lange naljalt sugestiooni ohvriks. Ta püüab alati ise kunstiküsimustes selgusele jõuda. Ja tänu sellisele sõltumatu-sele suutis ta Pariisis õpingute ajal lühikese ajaga oma tee leida. Too-kordne Pariisi kunstiatmosfäär kihises igasugustest suundadest, tema

õpetajaks oli kubist, ent kunstnik pöördus siiski tol ajal nii halvaks peetud realismi poole.

Adamson-Eric ei jää kunagi peatuma saavutatul. Ta otsib üha uusi teid, uusi võimalusi kunstiliseks eneseväljenduseks. Kui ta ühe ülesande on lahendanud, seab ta endale kohe uue. Nagu enamik kunstnikke lähtub temagi kunsti traditsioonidest, kuid ta suhtub nendesse juurdlevalt. Ta kaalutleb hoolega, otsides neis veel mõningaid võimalusi, mida seni ei ole kasutatud. Nii näiteks, õppides Palehhis lakkmaali, juurdles ta selle tehnika koloristlike võimaluste avardamise kallal. Ka tema tarbekunstialases loomingus paistab uue otsimine teravalt silma. Kunagi pole ta aga sattunud originaalitemise teele, sest ta ei otsi uut mitte uue enda pärast, vaid selleks, et laiendada kunstilisi väljendusvõimalusi.

Kunstnik oskab näha elus uut ja oskab sellele reageerida. See ilmnes eriti selgelt pärast nõukogude võimu taaskehtestamist Eestis. Adamson-Eric leidis ja käsitles teemasid, mis olid aktuaalsed ja vajalikud. Iga kunstnik selleni ei jõudnud.

Hinnatav joon Adamson-Ericu juures on ka tema mitmekülgsus. Nagu ülevaatest nägime, on ta viljelnud kõiki maaližanre ja kõiki meil viljelatud tarbekunstialasid, kusjuures peaaegu igal alal on tal saavutusi, mis jäävad püsima meie kunstiajalukku.

Adamson-Eric suri 2. detsembril 1968. a. Kuna sel ajal oli eelnenuid teose käsikiri trükivalmis, siis ei ole siin kunstniku 3—4 viimase aasta loomingut vaadeldud. Faktide osas olgu märgitud, et peale 1967. a. ülevaatenäituse Tartus korraldas kunstnik näituse uutest tarbekunstialastest töödest Tallinna Kunstimuuseumis 1968. a. mais ja sama aasta novembris ülevaatenäituse Kaunases.



Адамсон-Эрик (гражданское имя Эрих Адамсон) родился в Тарту 18 августа 1902 года. Художественное образование Адамсон-Эрик получил за границей. В 1923 году он изучал декоративную живопись в Берлине в Шарлоттенбургской художественно-промышленной школе под руководством Харольда Бенгена. В 1924 году Адамсон-Эрик едет в Париж, где в частных ателье у Андре Лота, Рожера Биссиера, Василия Шухаева, Мойса Кислинга и др. он изучал рисунок и живопись.

Начиная с 1925 года Адамсон-Эрик принимал участие в художественных выставках на родине. В 1926 г. его картины выставляются в Париже в Салоне независимых и в 1927 году в салоне Тюильери. В последнем произведении Адамсон-Эрика регулярно выставлялись

до 1938 года. Адамсон-Эрик организовал вместе с Кристьяном Тедером и выдающимся графиком Эдуардом Вийральтом в Осло в 1928 году первую (и до сего времени единственную) групповую выставку, знакомящую норвежских зрителей с эстонским искусством.

В эти годы Адамсон-Эрик писал в основном натюрморты и портреты, пейзажу он уделял значительно меньше внимания. Его полотна реалистичны и полнокровны. Особенное внимание он уделяет передаче материала. Колорит произведений этих лет темноватый, в духе старых мастеров. Из произведений 20-х годов лучшими являются «Портрет отца» (1929, Париж, музей Же-де-Помм), «Портрет Сиутс Барбарус» (1929, Хельсинки, Атенеум), «Автопортрет» (1929) и многие натюрморты.

Художник много путешествовал в эти годы. Советский Союз, страны Центральной Европы, Финляндия, Италия, Испания, Франция — во всех этих странах побывал Адамсон-Эрик. Так как он интересовался главным образом художественными музеями этих стран, то из этих поездок он вынес достаточно ясное представление об европейском искусстве.

Вернувшись на родину в 1932 году, художник обосновался в Таллине, который и остался его родным городом. В тридцатых годах он совершает еще несколько заграничных путешествий. Так, в 1934 и 1935 годах он побывал в Советском Союзе, в 1933 году в Балканских странах, провел более длительное время в Греции, в 1936 году — в Финляндии, в 1937 г. — в Германии, Франции и Италии, в 1939 г. — в Швеции.

Период с 1932—1940 гг. наиболее плодотворный в творческой жизни художника. Он работал очень интенсивно, создавая портреты, пейзажи, натюрморты и акты. В это же время Адамсон-Эрик начинает работать и в области прикладного искусства, пробуя свои силы в художественной обработке текстиля, металла, фарфора и кожи.

Будучи членом Центрального Союза художников эстонского изобразительного искусства, Адамсон-Эрик принимал участие в выставках этой организации. Кроме того, он послал свои произведения и на выставки, организуемые Управлением Направленного капитала — на родине и за границей. В 1934 году Адамсон-Эрик организовал в

помещении своего ателье большую выставку выполненных им в Греции работ. В 1936 г. состоялась персональная выставка произведений Адамсон-Эрика в Финляндии. В 1938 году художник организовал выставку своих произведений в Таллине и через год — в Стокгольме. Наиболее удачным было выступление художника в 1937 г. на Всемирной выставке в Париже, где некоторые произведения Адамсон-Эрика в области прикладного искусства были удостоены двух дипломов d'honneur. На многих выставках, устраиваемых за границей, местные музеи покупали произведения художника, например в Советском Союзе, Финляндии, Швеции.

В упомянутый период происходят некоторые изменения и в творческой манере художника. В произведениях той поры чувствуется некоторое влияние импрессионистов именно при выборе колорита. Его картины становятся более светлыми по тону, красочными, в них больше света. Однако, новый импрессионистский стиль не искажал материальности изображаемых объектов.

Новые приемы вводил Адамсон-Эрик и в прикладное искусство, разрушая старые академические принципы, господствовавшие в эстонском прикладном искусстве того времени. В обработку металла, кожи, фарфора, текстиля он привнес живописную декоративность, свободную ритмику и принцип подвижной композиции. Статический декор он заменил динамическим, обогатил элементы орнамента новыми мотивами.

В рассматриваемый период лучшими портретами являются «Портрет отца» (1930—32), «Портрет скульптора Эрнста Йыэсаара» (1933—35), «Девушка в зеленом» (1935), «Дама в черном» (1935), «Мари» (1935) и др. Хороши пейзажи, созданные в Греции в 1934 году, а также пейзаж «В южной Эстонии» (1934), натюрморты — «Триптих с цветами» (1936), «Амариллисы» (1936), «Шуба и хлеб» (1932), «Вид на Вышгород» (1937) и др. Широко известны также «Триптих с актами» (1935, уничтож.), «Сидящая натурщица» (1937), «Летом» (1938) и др.

После восстановления Советской власти в Эстонии в 1940 году Адамсон-Эрик с первых же дней включался в строительство новой жизни. Среди художников был создан организационный комитет, в

состав которого входил и Адамсон-Эрик в качестве секретаря Таллинского отделения. Много энергии отдавал художник пропаганде искусства и организации Союза художников, но находил также время и для творческой работы. Из крупных произведений этого времени сохранилось панно «Школа трактористов», которое художник создал для павильона Эстонии на сельскохозяйственной выставке в Москве.

Когда началась Великая Отечественная война, Адамсон-Эрик эвакуировался в тыл. Вначале он работал в Чебоксарах при Всекохудожнике. Немного позже он был отозван в Куйбышев и назначен главным художником Государственного художественного ансамбля Эстонской ССР. В 1942 г., когда эстонские художники начали сосредотачиваться в Ярославле, Адамсон-Эрик также переехал туда. В Ярославле продолжалась работа по организации художников, и в 1943 году был образован Союз художников Советской Эстонии, председателем которого был избран Адамсон-Эрик. Организаторская работа не ослабила творческой активности художника. Он показывает свои произведения на многих всесоюзных выставках, также на выставках так наз. Ярославского коллектива. В 1942 году художнику было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР. Тогда же он был принят в ряды коммунистической партии.

Наиболее замечательными картинами, созданными художником в этот период времени, являются «Далеко в тылу» (1942), «Герой Советского Союза Арнольд Мери» (1943), «Портрет Лидии Койдула» (1943), «Эстонские женщины в восстании Юрьевой ночи» (1943) и «Портрет девушки» (1944). В 1943 году он побывал вместе с тремя коллегами в Палехе, где изучал технику лаковой живописи, которой пользовался и в некоторых более поздних работах.

В 1944 году, после освобождения территории Эстонской ССР, Адамсон-Эрик возвращается в Таллин. Здесь, в основном, он занят восстановлением и упорядочением художественной жизни в республике. Много сил отдал художник налаживанию художественного образования, также организации (вместе с Х. Витсуром) Центра прикладного искусства (нынешний Художественно-производственный комбинат). В 1945 году Адамсон-Эрик был назначен директором Института прикладного искусства. Он много сделал для формирования структуры

этого института. В 1946 году Адамсон-Эрик получил научное звание профессора по композиции.

Из картин, созданных в сороковых годах, внимание заслуживают большой триптих «Строительные и восстановительные работы в Киви-ыли» (1945), «Певческий праздник» (1947), «Передовая комсомольская бригада» (1949), «Чинильщица сетей» (1950), пейзажи Вяэна и др. После тяжелых лет войны художник снова получает возможность заниматься прикладным искусством. В основном он работает теперь по коже и текстилю. В произведениях этого периода заметен некоторый сдвиг в сторону классической манеры.

В 1949 году Адамсон-Эрик стал жертвой нездоровой политики в искусстве периода культа личности. Он подвергся резким, ожесточенным нападкам критики, которая обвиняла художника в формализме. В том же году Адамсон-Эрик покинул пост директора Института прикладного искусства, а в следующем году он был исключен из Союза художников Советской Эстонии. Не имея возможности работать в области искусства, Адамсон-Эрик устроился на работу на Кожевенно-обувной комбинат «Коммунар», где проработал до 1953 года. В том же году художника пригласили в Таллинский государственный художественный институт на должность профессора кафедры композиции, где он работал до конца своей жизни.

В первой половине 50-х годов Адамсон-Эрик работал преимущественно по коже, изредка создавая также пейзажи. Но в 1955 году художника настиг инфаркт в тяжелой форме, результатом которого явился правосторонний частичный паралич. Однако художник не сдался. Он начал работать левой рукой, что поначалу, естественно, несколько затормозило его творческое развитие. Но постепенно работа начала продвигаться, и, после реабилитации в 1957 году, художник снова становится творчески активным.

В прикладном искусстве, кроме текстиля и кожи, художник вновь стал обрабатывать фарфор и металл. Он пробовал работать также и в керамике. И можно сказать, что почти нет такой области прикладного искусства, в которой художник не работал бы. В декоративной обработке заметно возвращение к принципу свободной композиции. Художник продолжал также создавать новые элементы орнамента.

С 1958 года Адамсон-Эрик начинает вновь показывать свои произведения на выставках живописи. В основном он создает теперь натюрморты и пейзажи. Лучшие среди них — «Каллы» (1958), «Лесная дорога» (1962), «Пруд в Лууа» II (1962), натюрморты с тыквами (1963), «Весна» (1965) и др.

В 1962 году в честь 60-летия художника в Таллине была устроена персональная выставка произведений Адамсон-Эрика, которую позднее повторили и в Москве. На выставке экспонировалось около 1000 работ (начиная с 1924 года) художника. Были представлены живопись и произведения прикладного искусства. Выставка дала полный обзор творчества художника и позволила определить место и значение Адамсон-Эрика в развитии эстонского искусства. Высокая живописная культура художника, многогранность его творчества внесли значительный вклад в развитие эстонской реалистической живописи и прикладного искусства.

Искусство Адамсон-Эрика всегда молодо. Поиски и находки не прекращаются с годами. Об огромной энергии художника, ищущего все новые пути и формы, обогащающие эстонское искусство, свидетельствуют и персональная выставка художника в Тарту в 1967 году, и выставка новых работ прикладного искусства в Таллине в 1968 году, а также персональная выставка художника в Каунасе в конце 1968 года. Художник скончался 2 декабря 1968 года.

Autoportree. Õli. 1966.	2	26. Tüdruk rohelises. Õli. 1935.	106
Tekstis:		27. Daam mustas. Õli. 1935.	107
Tapeedid. 1922.	5	28. Fotograaf Karl Akeli portree. Õli. 1935.	108
Kompositsioon. Kolmikmaal. Õli. 1930.	69	29. Talvine Tallinn. Õli. 1935.	109
		30. Amarüllised. Õli. 1936.	110
TAHVLIID		31. Lilled aknal. Kolmikmaal. Õli. 1936.	111
1. Ema portree I. Õli. 1927.	81	32. Istuv akt (selg). Õli, masoniit. 1937.	112
2. Paris la nuit. Õli. 1926.	82	33. Vaade Toompeale. Õli. 1937.	113
3. Natüürmort loomapeaga. Õli. 1927.	83	34. Puka maastik. Õli. 1938.	114
4. J. Semperi portree I. Õli. 1927.	84	35. Tallinna vaade. Õli. 1938.	115
5. Vaade Toompealt. Õli. 1928.	85	36. 1938. a. personaalnäitus Tallin- nas.	116
6. Siuts Barbaruse portree. Õli. 1928.	86	37. Märtsi lumi. Õli. 1938.	117
7. Isa portree. Õli. 1928.	87	38. Soome maastik. Õli, masoniit. 1938.	118
8. Prügikasti poeesia. Õli. 1928.	88	39. Niguliste kirik. Õli. 1938.	119
9. Natüürmort pudelitega. Õli. 1928.	89	40. Seisev akt. Õli. 1938.	120
10. Talu õu I. Õli. 1928.	90	41. Soome (poolaktiga). Õli. 1938.	121
11. Isa portree. Õli. 1930—32. Fragment.	91	42. Hermannii kindlus Narvas. Õli, masoniit. 1938.	122
12. St. Jean Pied du Port. Õli. 1931.	92	43. Õitsev aed. Õli, masoniit. 1939.	123
13. Karjane. Õli. 1931.	93	44. Pesupäev. Õli. 1940.	124
14. Lamav akt. Õli. 1932.	94	45. Modell. Õli, masoniit. 1940.	125
15. Kasukas ja leib. Õli. 1932.	95	46. Lilled. Õli. 1941.	126
16. Viiul ja vest. Õli. 1933.	96	47. Lydia Koidula portree. Tempe- ra. 1943.	127
17. Ema portree II. Õli. 1932.	97	48. Kunstnik Minei Kuksi portree. Õli. 1943.	128
18. L. Soonpää portree. Õli. 1933.	98	49. Nõukogude Liidu kangelane Arnold Meri. Õli. 1943.	129
19. Akropolis. Õli. 1934.	99	50. Eesti naised Jüriöö ülestõusus. Õli. 1943.	130
20. Kreeka kirjaniku Sfakinakise portree. Õli. 1934.	100	51. Vabastatud Tallinnas. Õli. 1944.	131
21. Evsonos. Õli. 1934.	101	52. Natüürmort pannkookidega. Õli. 1944.	132
22. Heraklioni sadamas. Õli. 1934.	102	53. Tüdruku portree. Õli. 1944.	133
23. Lõuna-Eestis. Õli. 1934.	103		
24. Skulptor Ernst Jõesaare port- ree. Õli. 1933—1935.	104		
25. Kolmikmaal. Õli. 1934.	105		

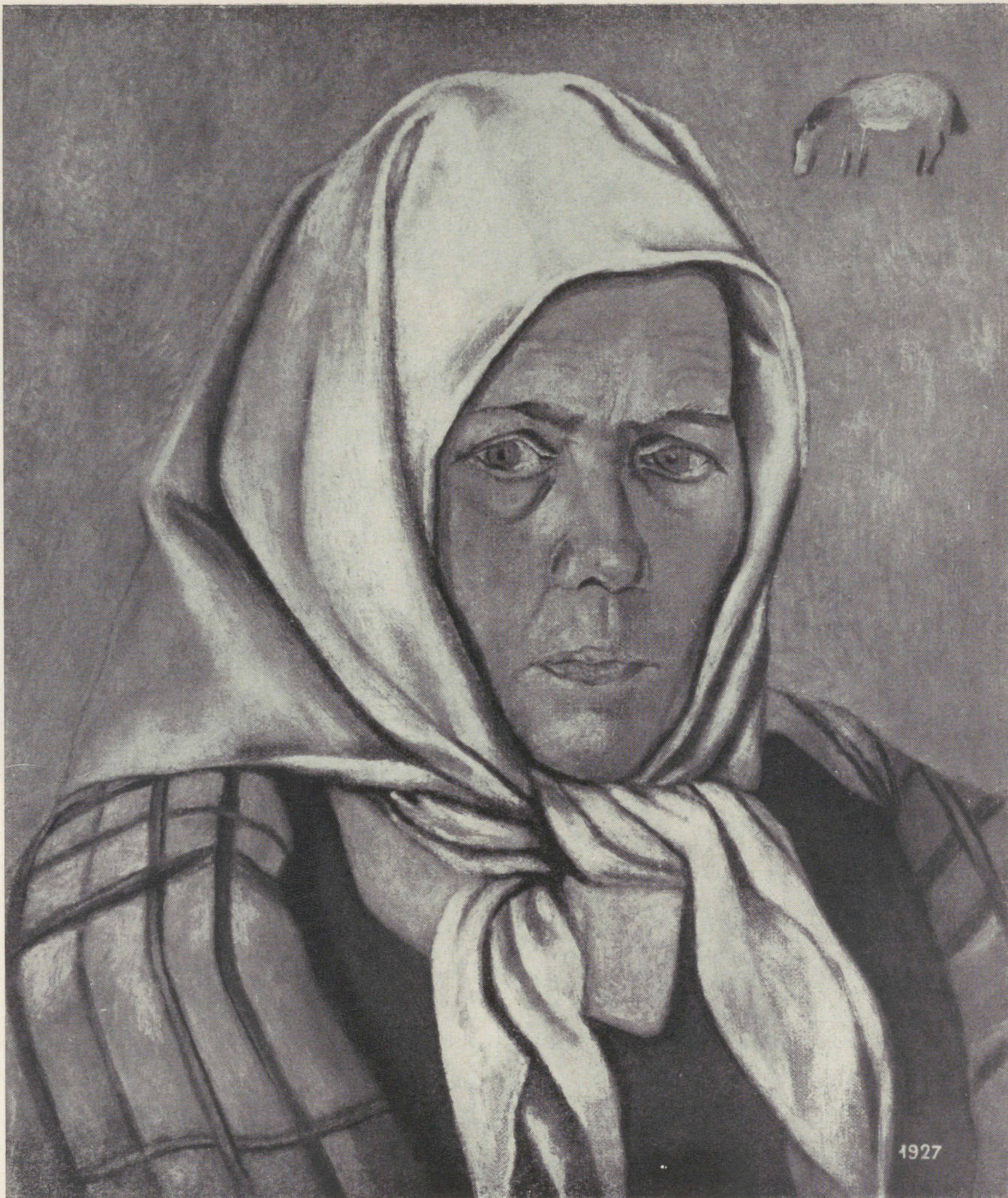


Автопортрет. Масло. 1966. Репродукции в тексте.	2	22. В гавани Гераклиона. Масло. 1934.	102
Обои. 1922.	5	23. В южной Эстонии. Масло. 1934.	103
Композиция. Триптих. Масло. 1930.	69	24. Портрет скульптора Эрнста Ййэсаара. Масло. 1933—35.	104
ТАБЛИЦЫ		25. Триптих. Масло. 1934.	105
		26. Девушка в зеленом. Масло. 1935.	106
1. Портрет матери I. Масло. 1927.	81	27. Дама в черном. Масло. 1935.	107
2. Paris la nuit. Масло. 1926.	82	28. Портрет фотографа Карла Акеля. Масло. 1935.	108
3. Натюрморт с головой живот- ного. Масло. 1927.	83	29. Зимний Таллин. Масло. 1935.	109
4. Портрет Иоханнеса Семпера I. Масло. 1927.	84	30. Амариллисы. Масло. 1936.	110
5. Вид с Вышгорода. Масло. 1928.	85	31. Цветы на окне. Триптих. Мас- ло. 1936.	111
6. Портрет Сиутс Барбарус. Мас- ло. 1928.	86	32. Сидящая натурщица (спина). Масло, мазонит. 1937.	112
7. Портрет отца. Масло. 1928.	87	33. Вид на Вышгород. Масло. 1937.	113
8. Поэзия мусорного ящика. Масло. 1928.	88	34. Пейзаж Пука. Масло, мазонит. 1938.	114
9. Натюрморт с бутылками. Мас- ло. 1928.	89	35. Таллинский вид. Масло. 1938.	115
10. Деревенский двор I. Масло. 1928.	90	36. Персональная выставка в Тал- лине в 1938 году.	116
11. Портрет отца. Масло. 1930—32. Фрагмент.	91	37. Мартовский снег. Масло. 1938.	117
12. Св. Жан Пье дю Пор. Масло. 1931.	92	38. Финский пейзаж. Масло, мазо- нит. 1938.	118
13. Пастух. Масло. 1931.	93	39. Церковь Нигулисте. Масло. 1938.	119
14. Лежащая натурщица. Масло. 1932.	94	40. Стоящая натурщица. Масло. 1938.	120
15. Шуба и хлеб. Масло. 1932.	95	41. Финляндия (с полуактом). Ма- сло. 1938.	121
16. Скрипка и жилет. Масло. 1933.	96	42. Крепость Германа в Нарве. Масло, мазонит. 1938.	122
17. Портрет матери II. Масло. 1932.	97	43. Цветущий сад. Масло, мазонит. 1939.	123
18. Портрет Л. Соонпяэ. Масло. 1933.	98	44. Стирка. Масло. 1940.	124
19. Акрополь. Масло. 1934.	99	45. Модель. Масло, мазонит. 1940.	125
20. Портрет греческого писателя Сфакинакиса. Масло. 1934.	100		
21. Евсон. Масло. 1934.	101		

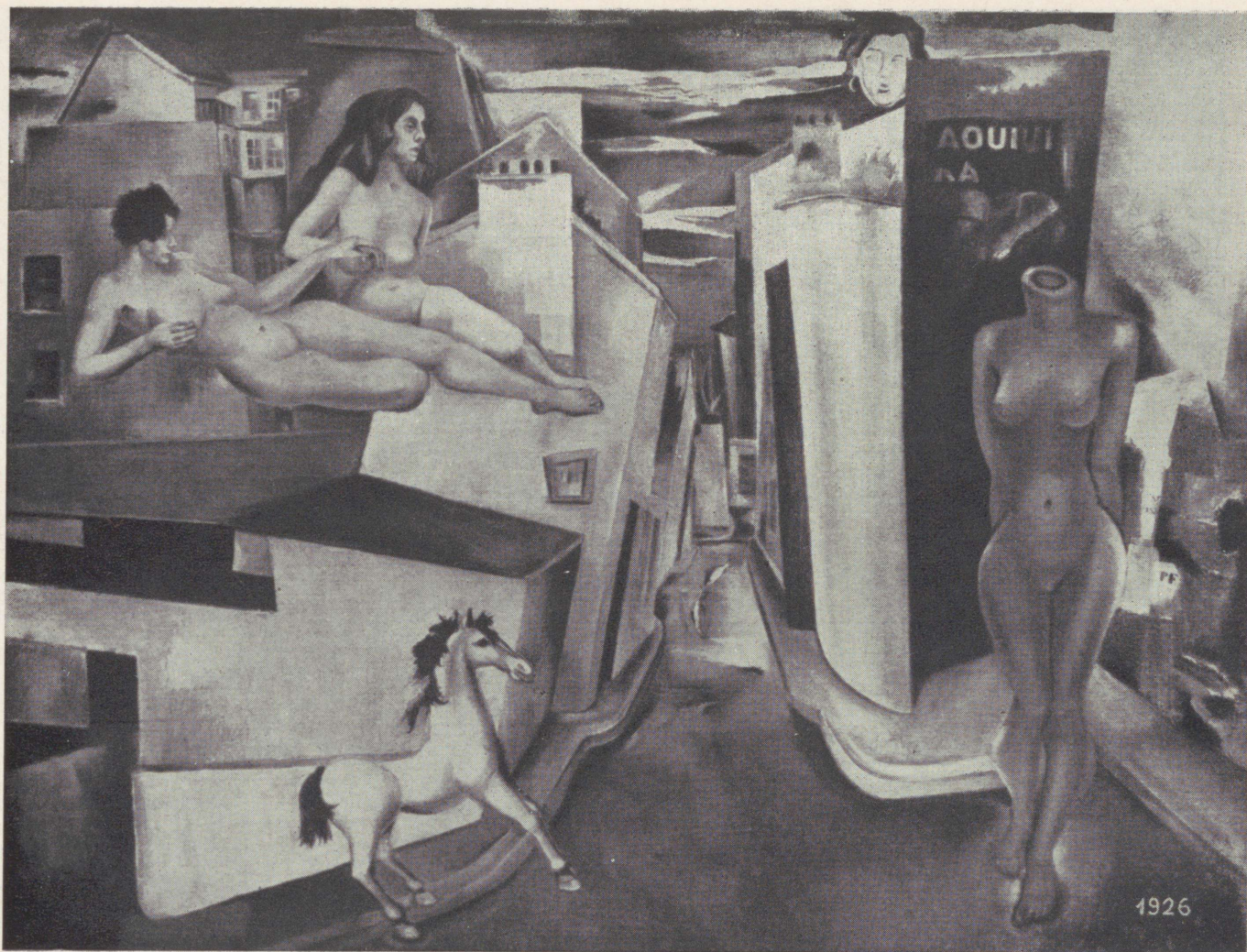
46. Цветы. Масло. 1941.	126	73. Настенные тарелки. 1937. Сервиз. 1937.	153
47. Портрет Лидии Койдула. Темпера. 1943.	127	74. Висячая лампа из меди. 1937.	
48. Портрет художника Минея Кукса. Масло. 1943.	128	75. Художественные изделия из кожи. 1938.	155
49. Герой Советского Союза Арнольд Мери. Масло. 1943.	129	76. Эскиз для пьесы «Венецианский купец». 1937. Мебель. 1938.	156
50. Эстонские женщины в восстании Юрьевой ночи. Масло. 1943.	130	77. Кожаная обложка «Калевипоэга». 1938. Настенная тарелка. 1938.	157
51. В освобожденном Таллине. Масло. 1944.	131	78. Художественные изделия из кожи. 1939. Терракотовая посуда. 1939.	158
52. Натюрморт с блинами. Масло. 1944.	132	79. Художественные изделия из кожи. 1945—1962.	159
53. Портрет девушки. Масло. 1944.	133	80. Гобелен «Певческий праздник». 1947. Ковер. 1948.	160
54. Работница. Масло. 1945.	134	81. Пряжки, браслеты, ожерелья. 1960—1968.	161
55. Центральная часть триптиха «Строительные и восстановительные работы в Кивиыли». Масло. 1945.	135	82. Настенные тарелки. 1964—1968. Посуда из металла. 1965. Вазы, керамика. 1962.	162
56. Побережье Вяэна. Масло. 1946.	136		
57. Певческий праздник. Масло, мазонит. 1947. Фрагмент.	137	Ц В Е Т Н Ы Е Т А Б Л И Ц Ы	
58. Море волнуется. Масло. 1948.	138	I. Автопортрет. Масло. 1929.	96
59. Передовая комсомольская бригада. Масло. 1949.	139	II. Сирень на окне. Масло, мазонит. 1938. Фрагмент.	97
60. Чинильщица сетей. Масло. 1950.	140	III. Летом. Масло. 1938. Фрагмент.	112
61. Совхозная пасека. Масло. 1953.	141	IV. Мари. Масло. 1938.	113
62. Цветы. Масло. 1957.	142	V. В глубоком тылу. Масло. 1942.	128
63. Каллы. Масло. 1958.	143	VI. Садоводство Отто Крамера. Масло. 1951—52.	129
64. Цветы I. Масло. 1962.	144	VII. Портрет Я. Кросса. Масло. 1967.	144
65. Лесная дорога. Масло. 1962.	145	VIII. Комплект декоративных плиток. 1962—67.	145
66. Пруд в Лууа II. Масло. 1962.	146		
67. Тыквы на розовом фоне II. Масло, мазонит. 1963.	147		
68. На страже. Масло. 1964.	148		
69. Весна. Масло. 1965.	149		
70. Цветы I и II. Масло. 1966.	150		
71. Настенный ковер. 1937.	151		
72. 3 диванных подушки. 1928.	152		

REPRODUKTSIOONID

РЕПРОДУКЦИИ



1927



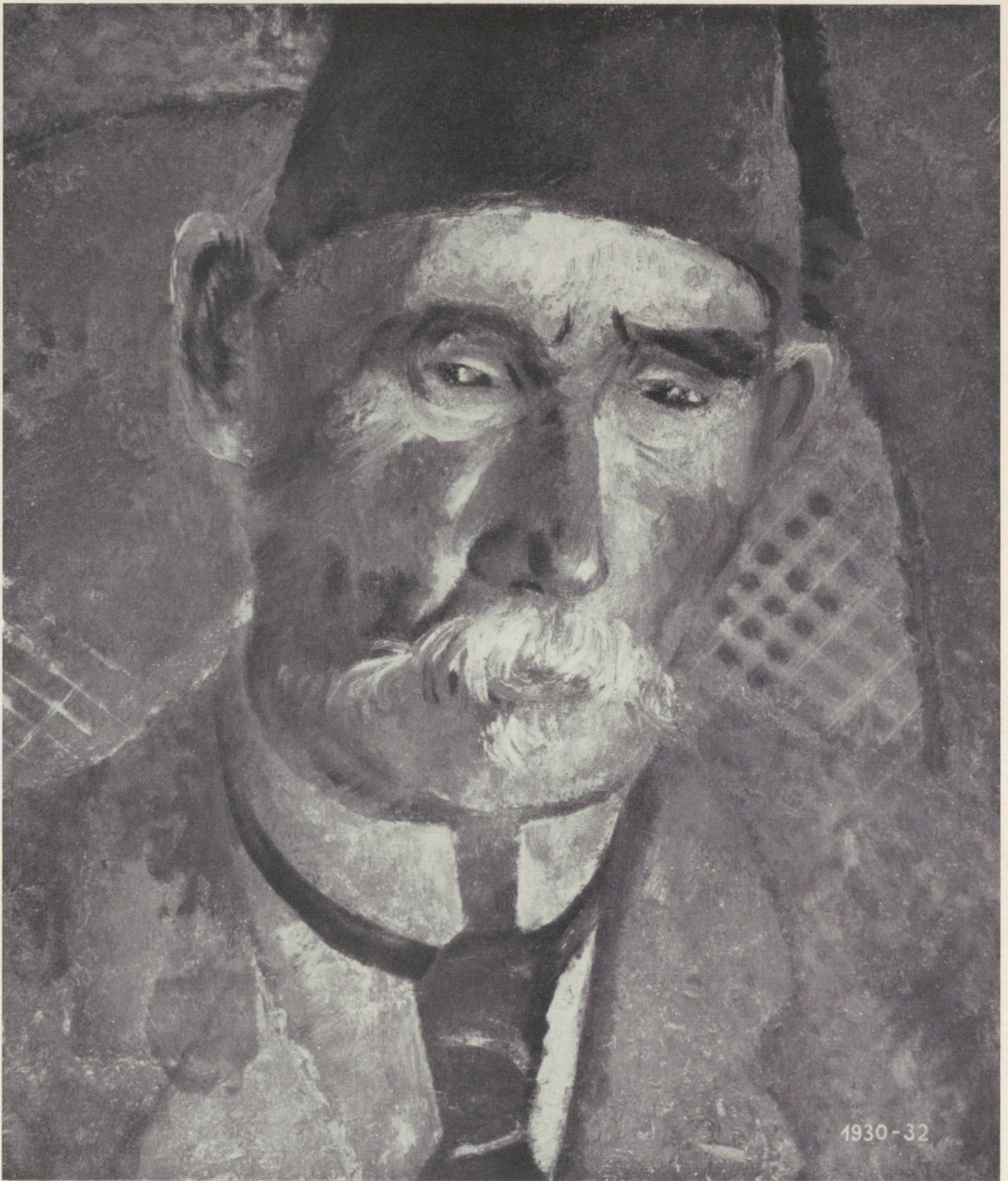






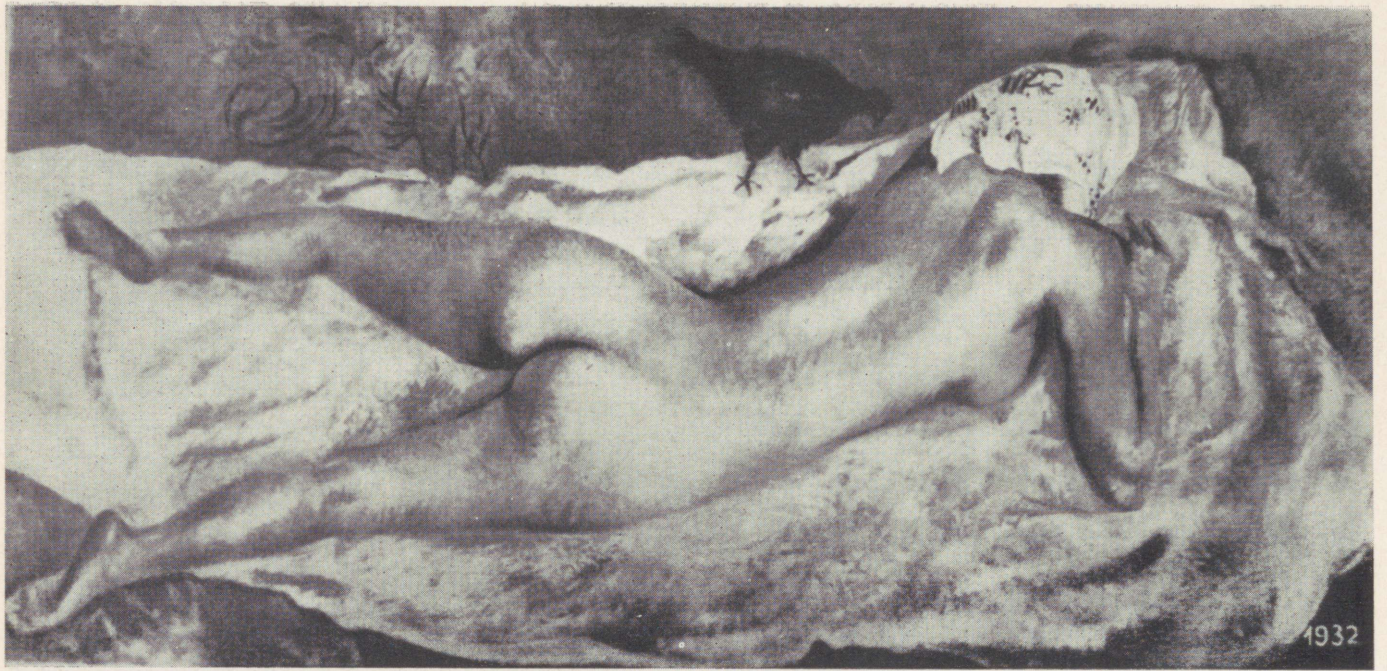
1928

























1934











1933-35





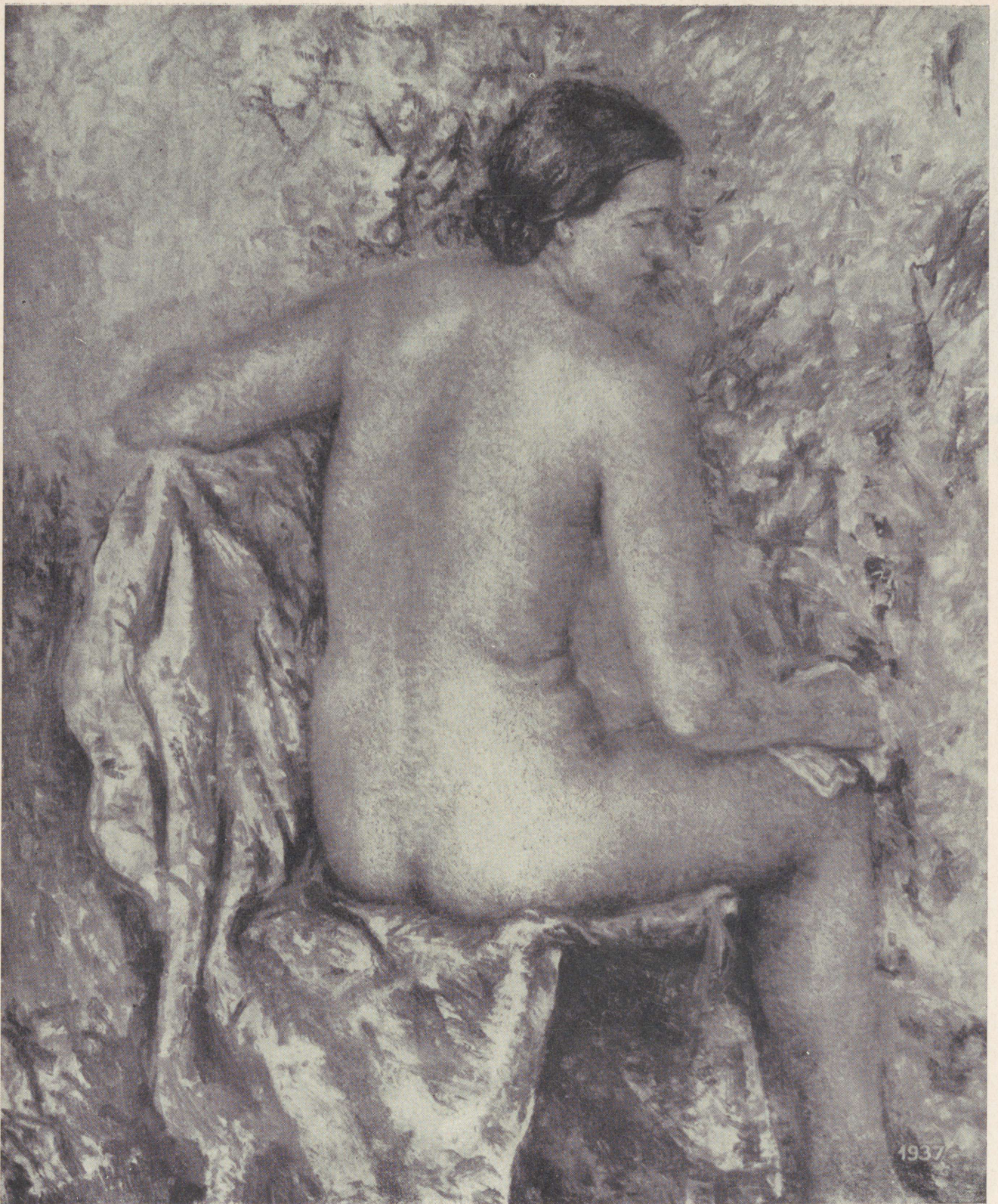
















2d-e-3

1938



1937



1938







1936













1939



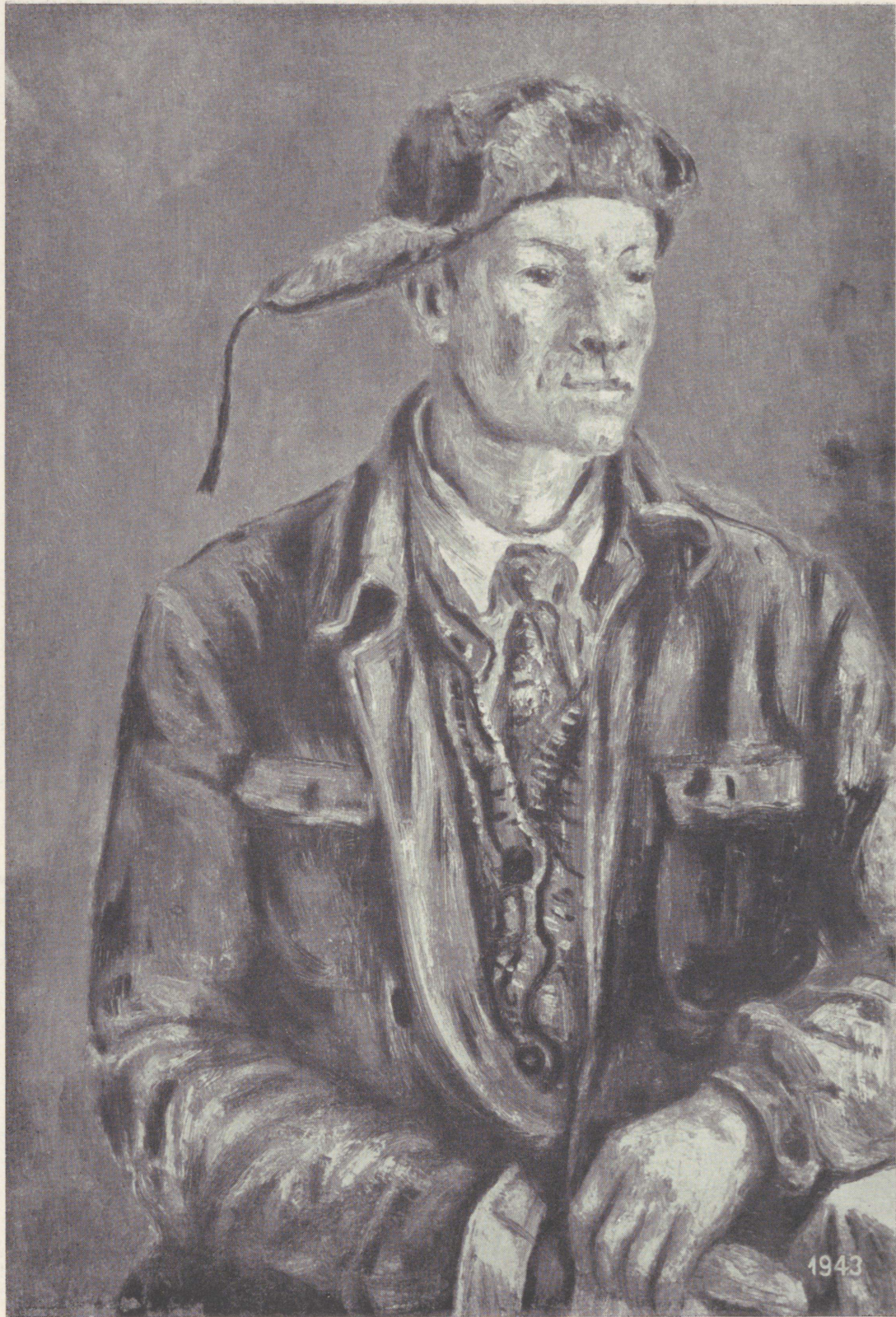




1941



1943



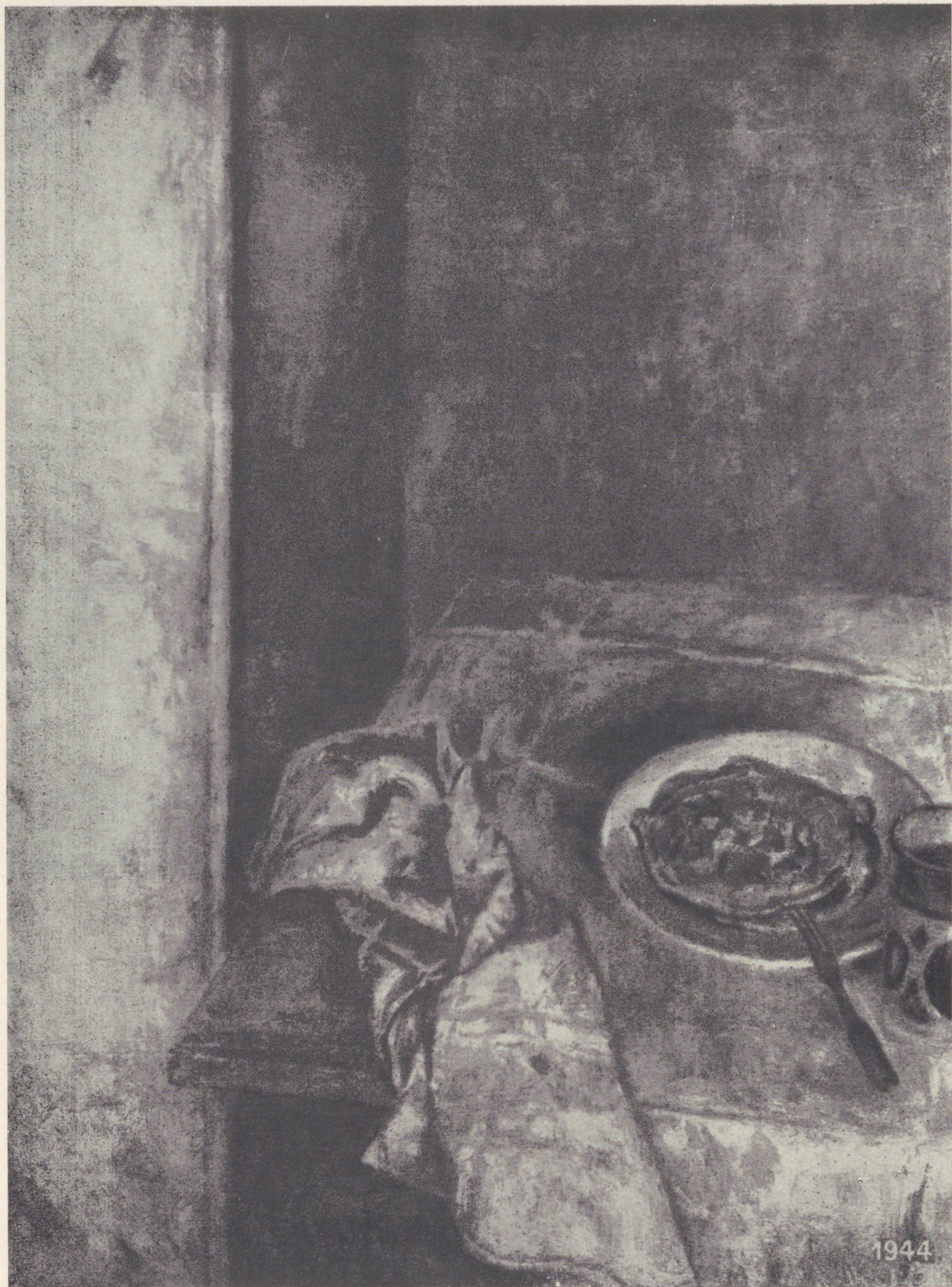
















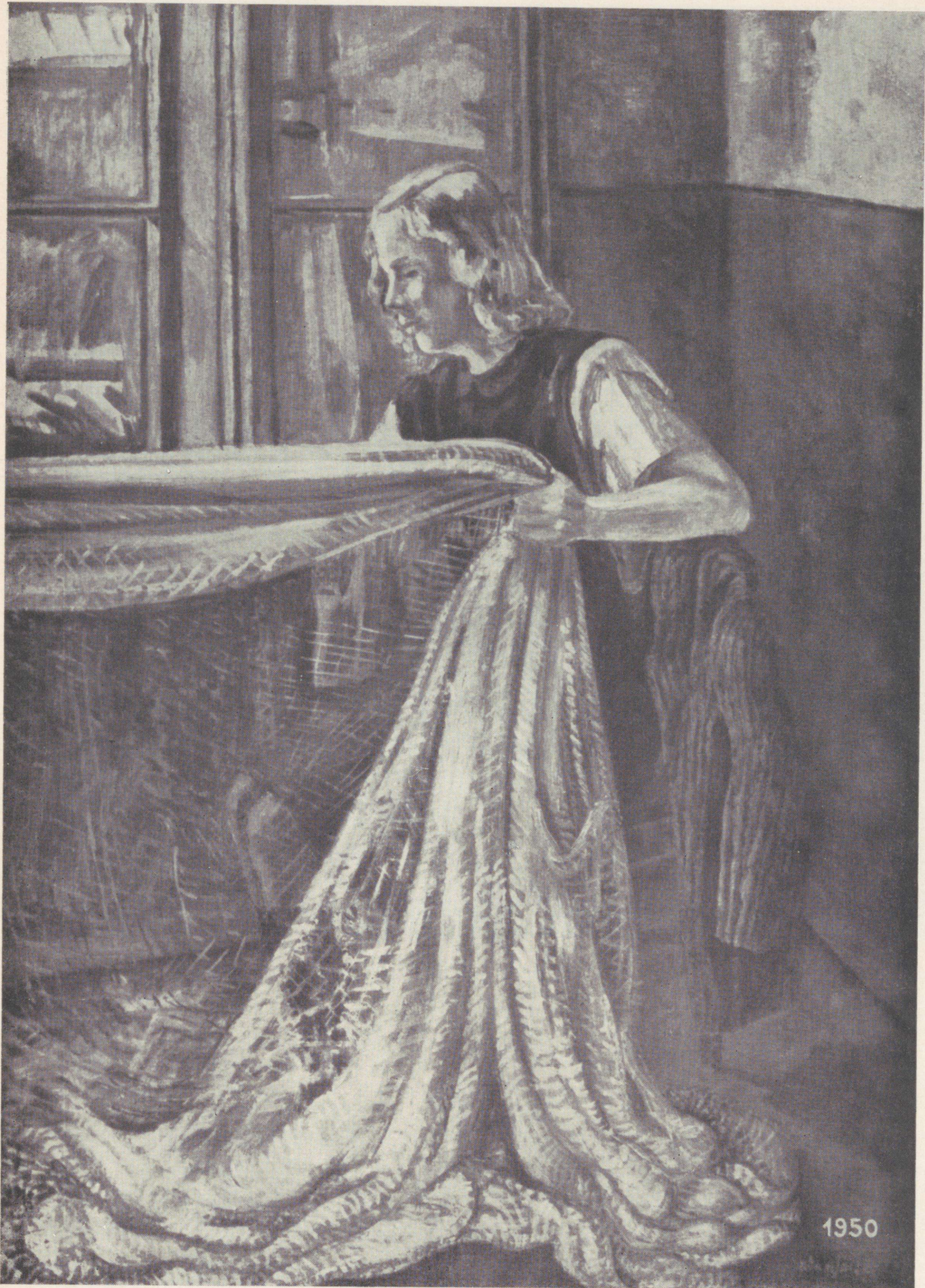












1950







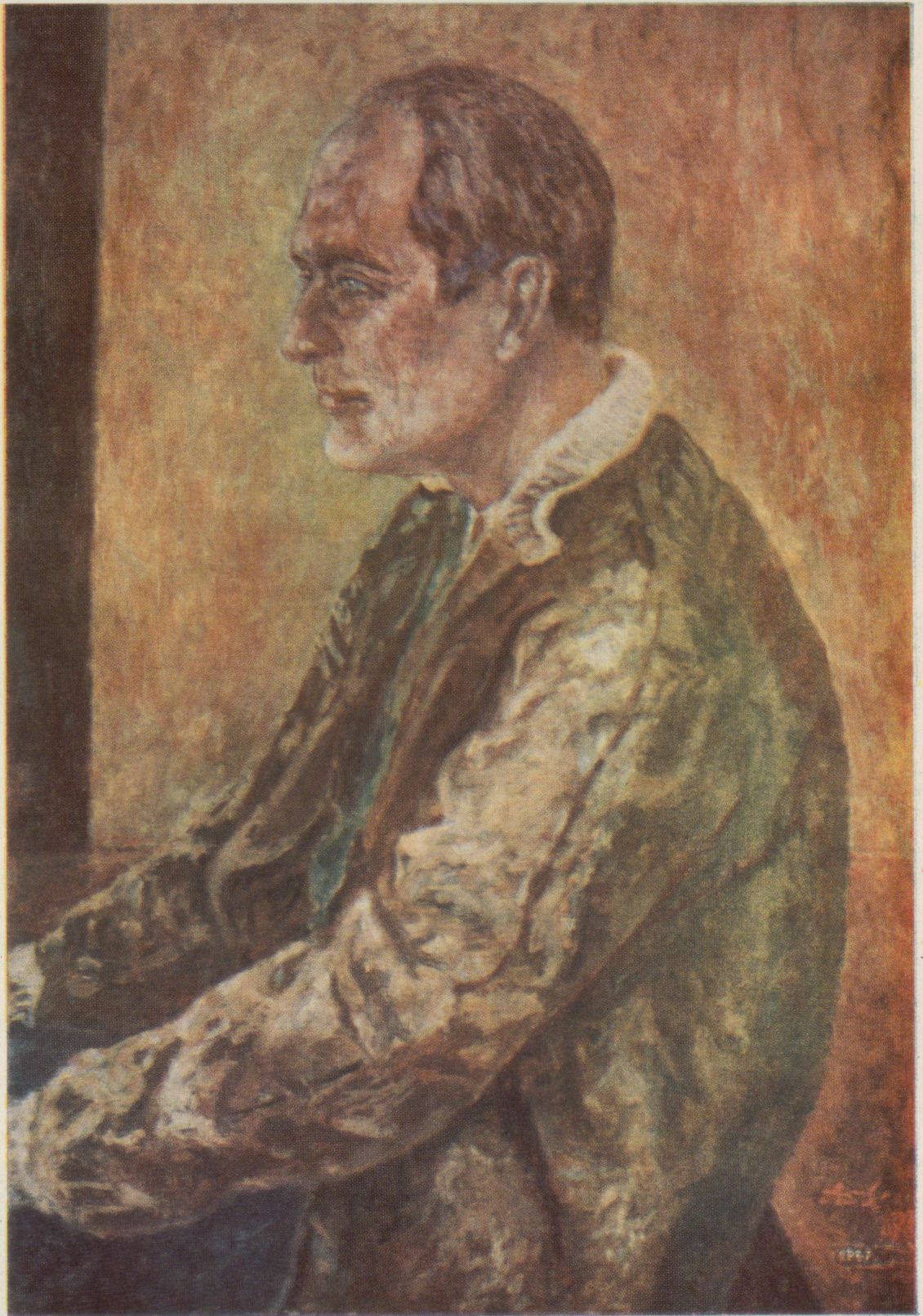


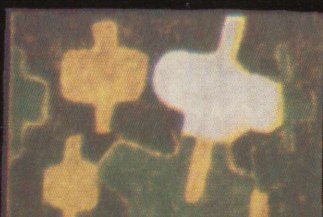
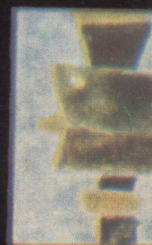
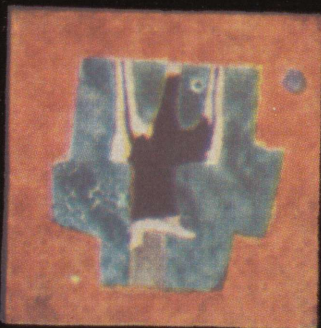
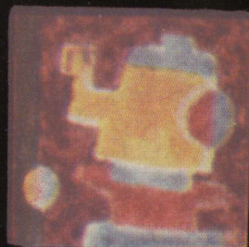
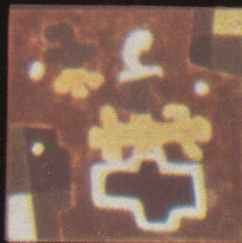
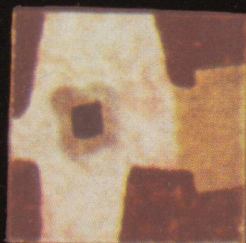








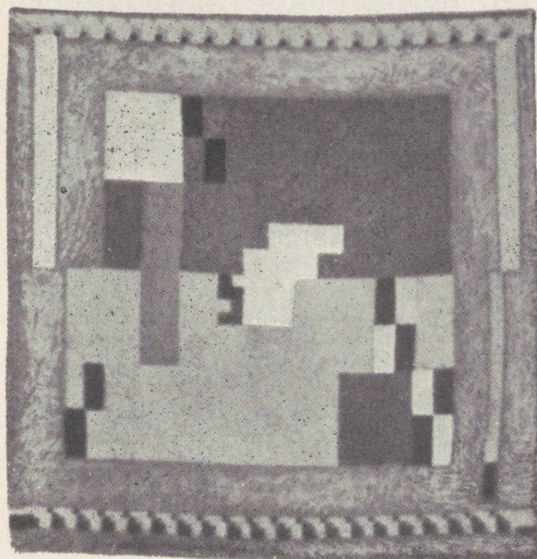
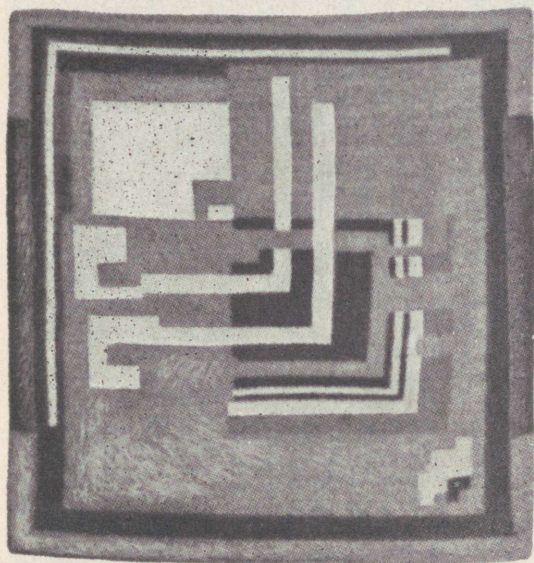
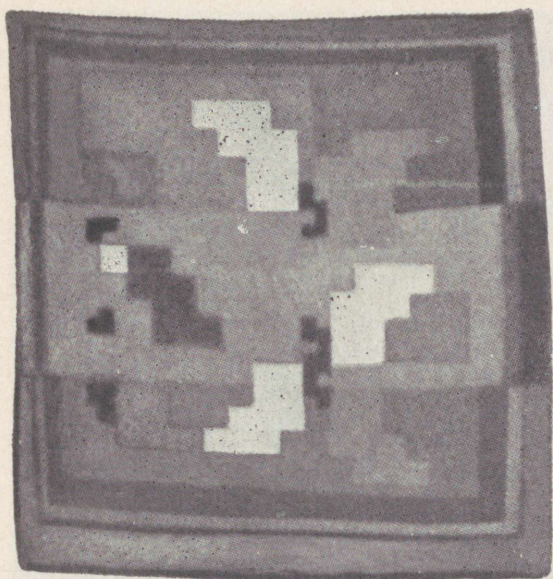






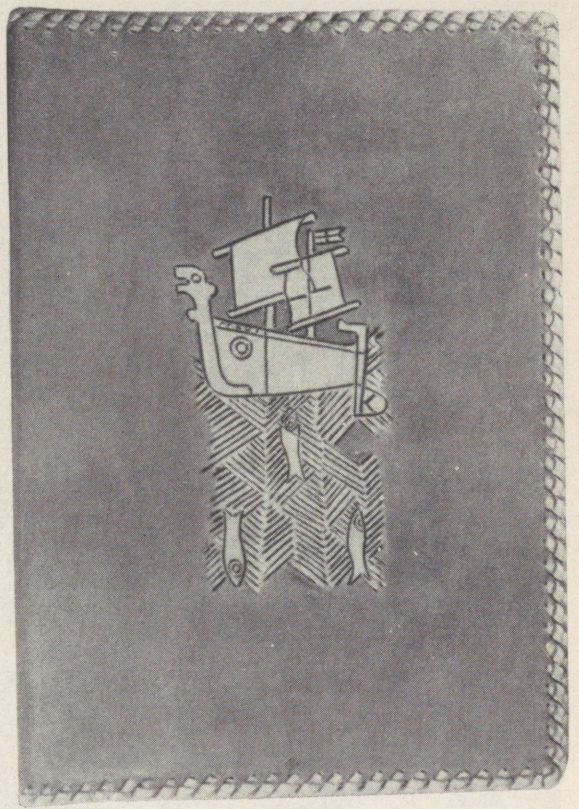


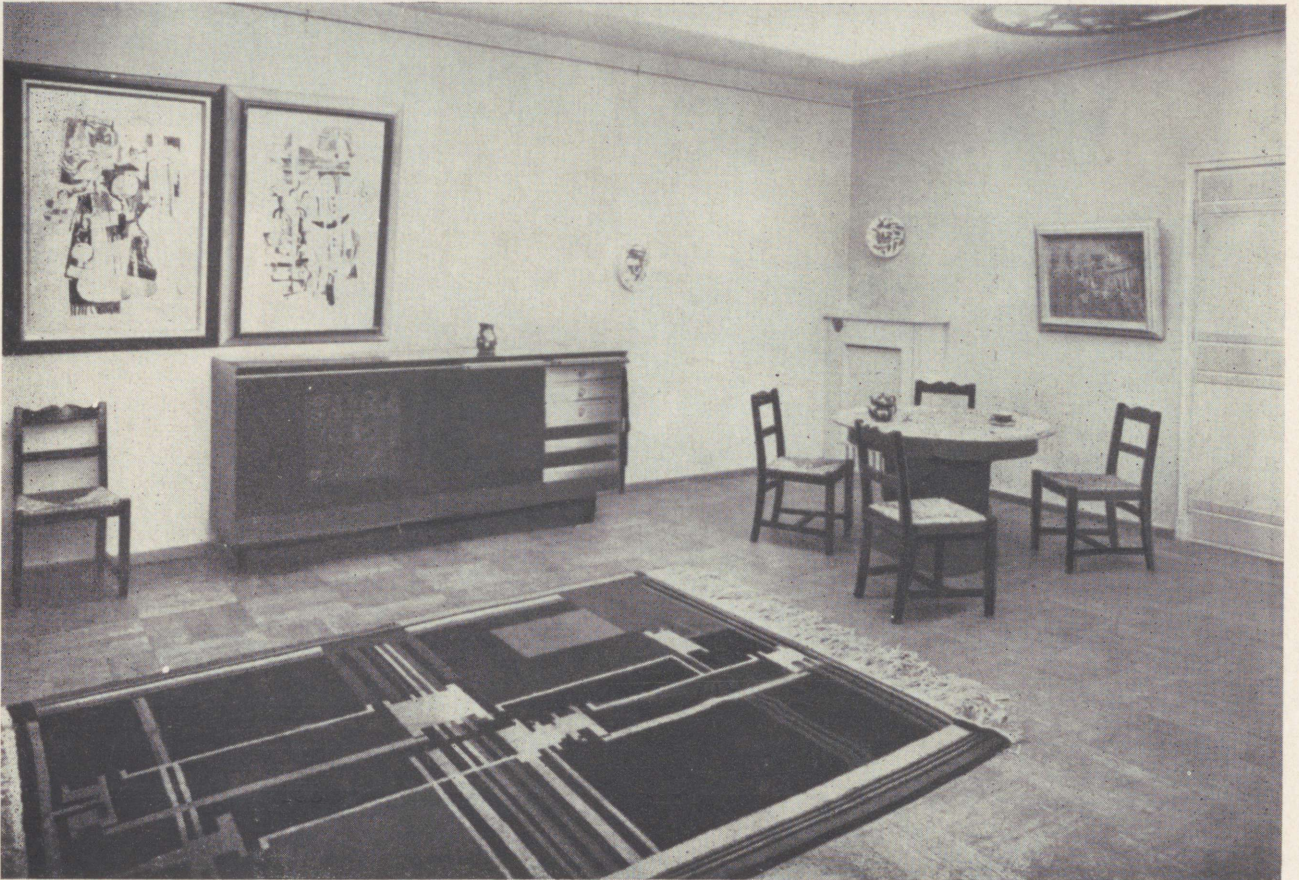


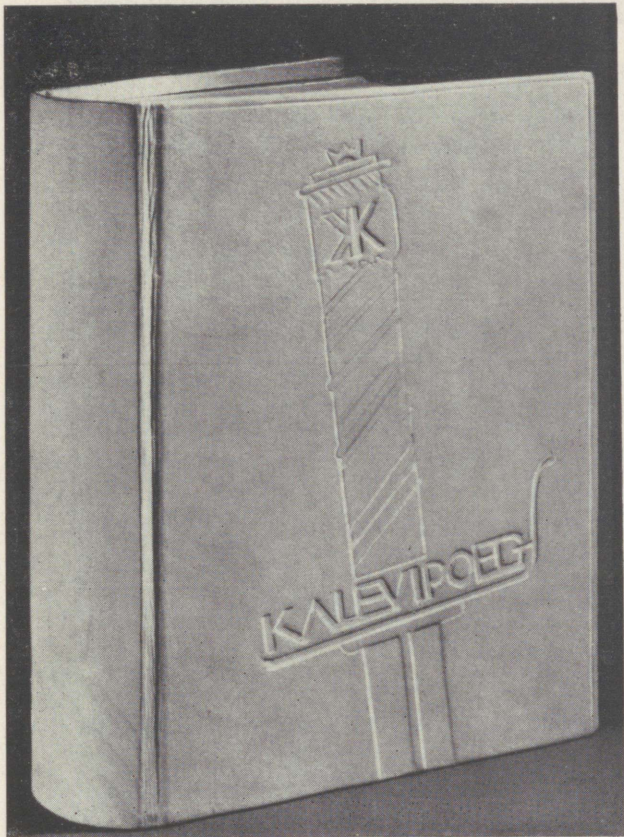


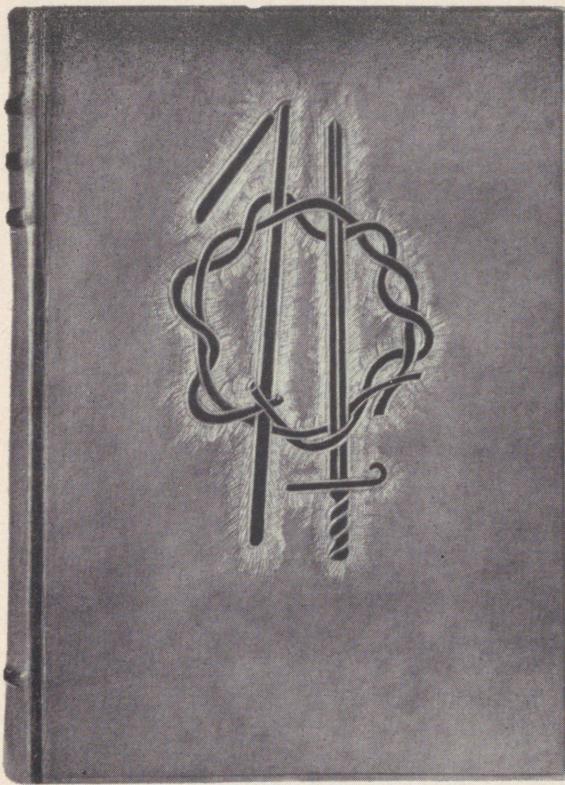


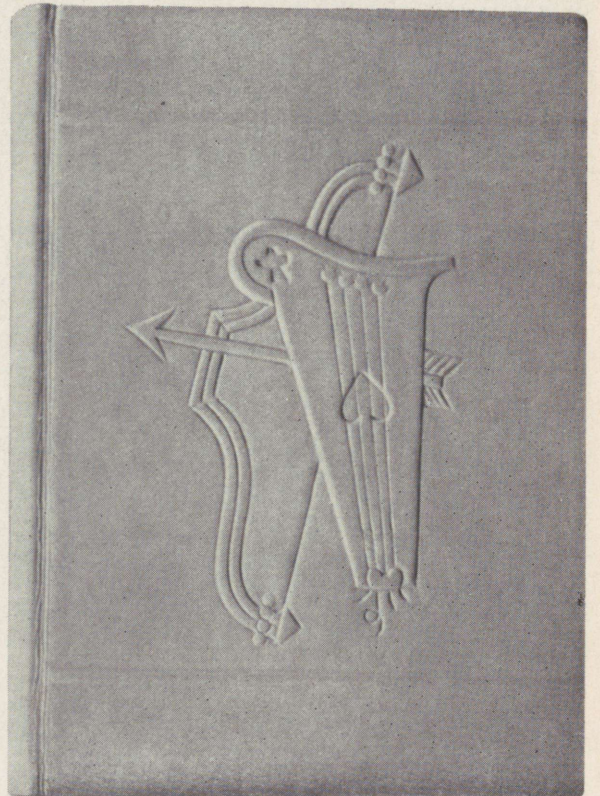
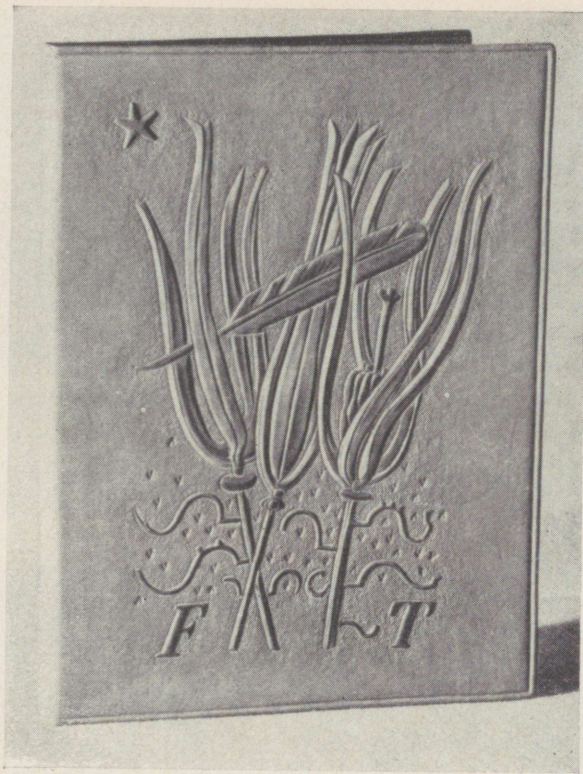


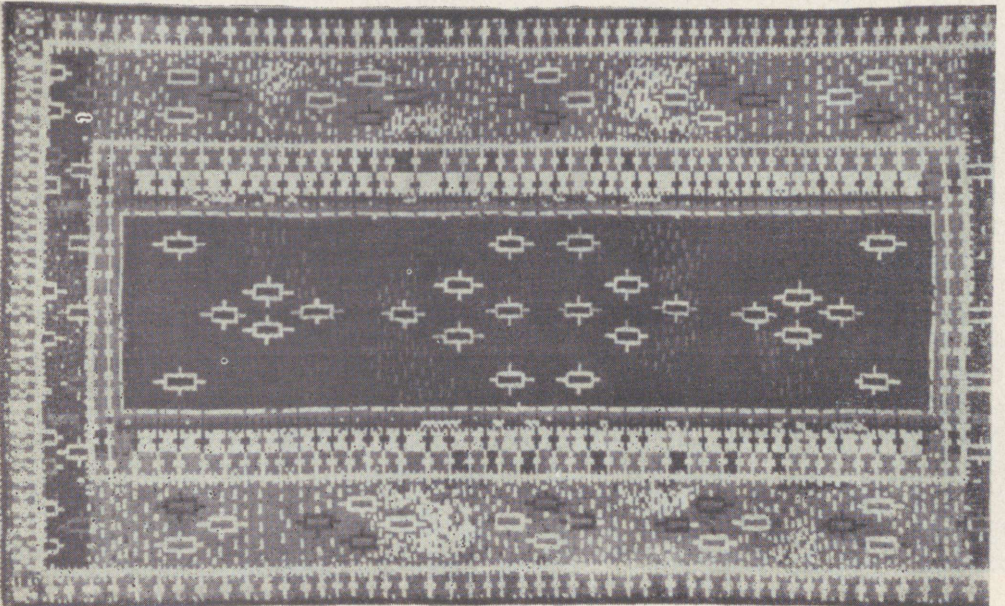


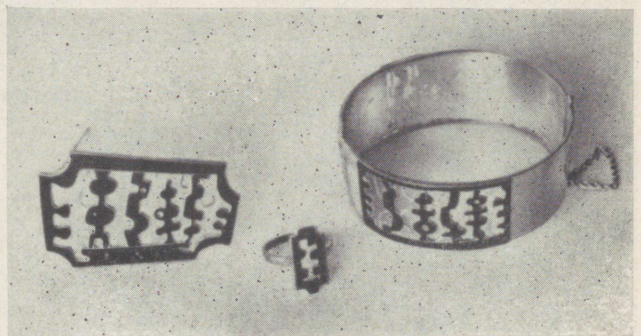
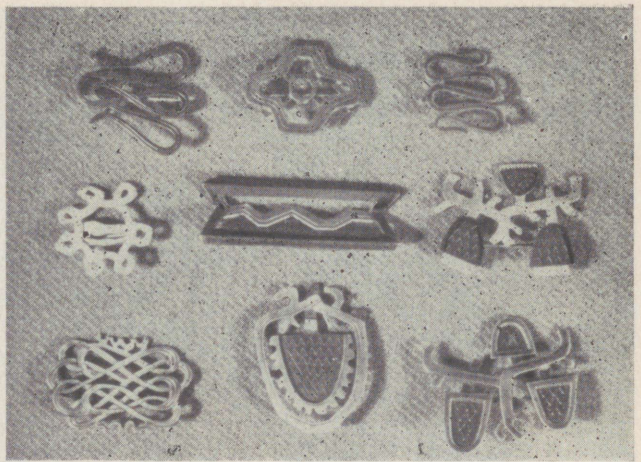


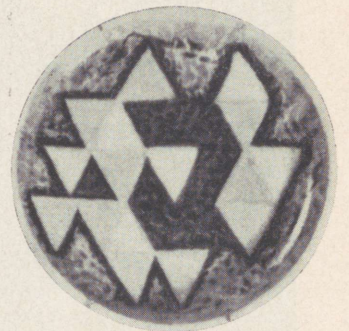
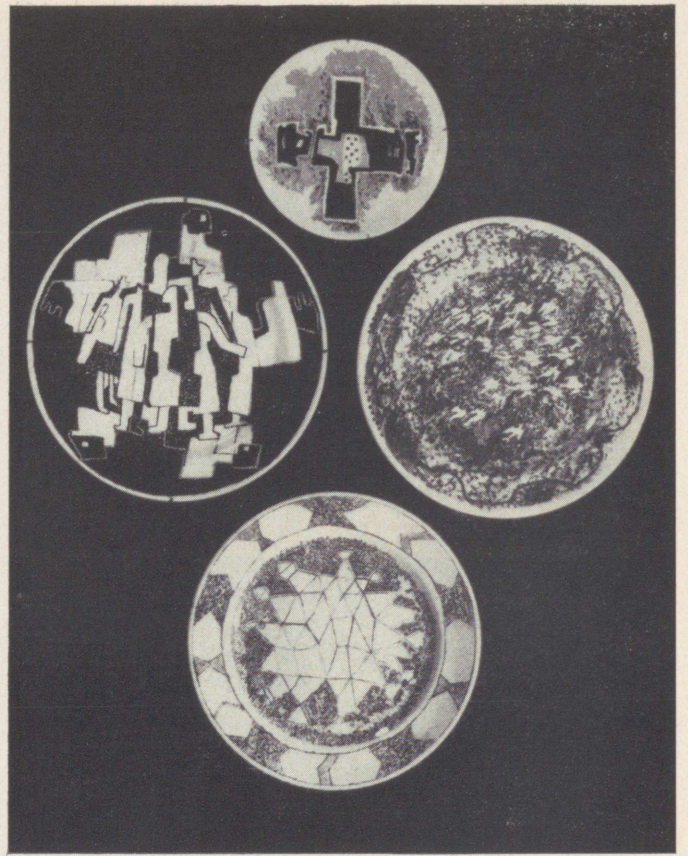
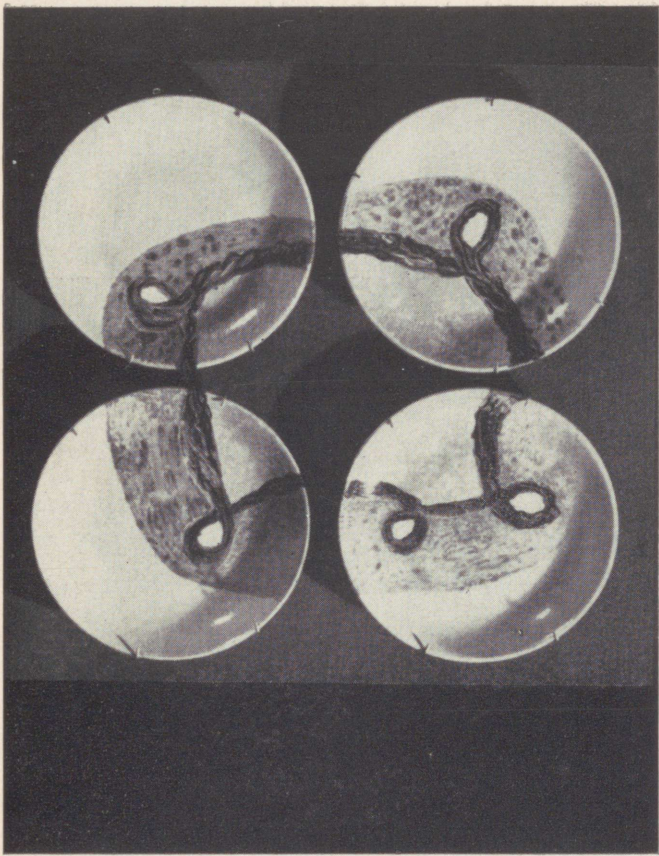












Leo Soonpää. ADAMSON-ERIC. Toimetaja T. Kangilaski. Kunstiline ja tehniline toimetaja M. Aardma. Korrektor M. Klaassen. Laduda antud 15. X 1968. Trükkida antud 26. VIII 1969. Paber 54 × 84/8. Trükipoognaid 20,5 + 3 värvilist reproduktsiooni. Tingtrükipoognaid 18,06. Arvestuspoognaid 14,14. Trükiarv 5000. MB-07662. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk t. 6. Tell. nr. 804. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber. Hind rbl. 2.—

Лео Соонпяэ. АДАМСОН-ЭРИК. Оформление М. Аардма. Издательство «Кунст» при Художественном фонде Эстонской ССР, Таллин, ул. Пикк, 6. На эстонском и русском языках.

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00122860 2