

Märkmeid kahe flaami maastiku- maali kohta Eesti Kunstimuu- seumis

Tõlgendusvõimalusi,
atributsiooniküsimusi

Helena Risthein

Vaatlen artiklis üldisemal taustal kahte teost: üsna kõrgetasemelist metsamaastikku u. 1600. aastast (EKM M 6426) ja veidi hilisemat keskpärasest lõikuspilti (EKM M 2520). Neid on koos käsitletud ka varasemas kirjanduses.¹ Trükistes ja etikettidel Kadrioru lossis on esimene maal omistatud Gillis van Coninxloole ja teinegi paigutatud Frankenthali koolkonna alla. Järgnevas on vaatluse all maali atribuutsiooniküsimused, metsamaastiku ebatavaline stafaaž ning ikonograafia.

Tuntud (metsa)maastikest. Sissejuhatuseks

Juba iidsete aegade kunstis ja käsitöös levinud ornamendialgeid peetakse silmapiiri, loodusvormide ja ka metsa “tingmärkideks”. Metsiku looduse elemente esineb vanaaja jahistseenides ja pastoraalides. Kaugida ja kopti kultuurides seotakse looduspilt kirjan-
dusliku teksti ja kirjatähe endaga.

Kristlikes Öhtumaades täituvad kaljude, vete ja taimede kujutised – eriti palju loodusmotive leidub raamatukujunduses – mitmekihilise sümboolikaga. Metsa koheldakse tihti tundmatu, vaenuliku ümbrusena, vastandades seda aiale jm. inimese poolt kor-
rastatud paikadele; aed seotakse muu hulgas

Neitsi Maarja ikonograafiaga.

Nn. maailmamaastike osana esindab mets koos kõrgete kaljude ja võimsate jõgedega Looja kätetööd. Hiliskeskaja panteismi mõjul muutub kujutusviisi üha detailsemaks, teistalt tähistab nähtav maailm nähtamatut, mis ilmub sümbolites ja allegooriates. Näiteks on puu “ehitus” kohane mitmesuguste süsteemide, (sugulus)suhete ja hierarhiate väljendamiseks. Olenevalt kontekstist võib puu kristlikus kunstis viidata paradiisiaiale, esivanemate patule (hea ja kurja tundmise puu), Kristuse ristile ja/või (samuti allegoorilise) laeva mastile jne.

Puud kõrvade ja välja silmadega varustades personifitseerib neid sugestiivne Hieronymus e. Jheronimus van Aken (u. 1450–1516, tuntud nime all “Mets” – Bosch).² Uudsuse võlu on Gerard Davidi (u. 1450/60–1523) altarimaalis aastaist 1505–1515, kui kujutleme retaabli tiibade vaatamängulist avanemist ja sulgumist.³

Tiibade väliskülgi katab täielikult laanepilt puude all peituva metsaoja (viide eluveele ning janunemisele Jumala järele 42. psalmi tähenduses), hoone, härja ja eesliga. See varane metsavaade on sissejuhatuseks triptühhoni avanemisel ilmuvale kompositsioo-

1 M. Levin, Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuseumi Lääne-Euroopa maali kolleksioonile. – Eesti Kunstimuseumi aastaraamat 1990–1992. Toim. M. Levin, A. Leštšinski. Tallinn, 1994, lk. 23–24.

2 Sulejoonistus “Puudel on kõrvad ja väljal silmad” (Graphische Sammlung Albertina, Viin). Inimese ja puu hübriidi on Bosch varieerinud sulejoonistuses “Inimpuu” (Kupferstichkabinett, Berliin) ja maalides. Vt. selle kohta: J. Koldewey, P. Vandenbroeck, B. Vermet, Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen; Ghent: Ludion, 2001, lk. 23, 112, 128, 167, 179.

3 Triptühhoni külgtahvlid on 20. sajandi algupoolel lõhki saetud. Väliskülgi (kumbki 90,2 x 31,4 cm), mis kuuluvad Amsterdami Rijksmuseumile, eksponeeritakse Haagis (Mauritshuis), triptühhoni põhiosa aga New Yorgis (Metropolitan Museum).

nile “Kristuse sünn”, mida koos inimestega tunnistavad juba tiibade väliskülgedelt tuttavad koduloomad. Eeslit ja vahel ka härگا on samuti kujutatud teostes, mille teemaks on püha perekonna põgenemine Egiptusesse Heroodese vaenu eest. Kujutavasse kunsti ilmusid need asjatundjate arvates apokrüüfilise kirjanduse mõjul,⁴ sügavust lisamas vanatestamentlik “Härg tunneb oma peremeest ja eesel oma isanda sõime” (Js 1: 3). Nn. Pseudo-Matteuse evangeeliumis asetatakse sõime vastündinud Jeesuslaps (PsMt 14).⁵

Uuriјate andmetel jutustavad altaritiivad – omaaegse vaimuliku kirjanduse ajal – püha perekonna rännakust läbi metsa.⁶ Olles sisuliselt seotud nii Vana kui ka Uue Testamendi ja hilisemagi kirjandusega (siinkohal ei loetlenud ma kõiki sakraalseid märke), esitlevad altaritiibade välisküljed siiski vormiliselt maastikku, rajades nii teed žanri iseseisvumisele.⁷ Harjumatu vorm viis isegi kahtluserni Davidi autorsuses ja töö vanuses. Mõneti sarnase teemaga maalist Kadriorus lahutavad seda aastakümned täis teoloogilise kirjanduse tulva, kunstnike ja teoste rännakuid. Ent ühtlasi kohtab samas ajavahemikus ebaharilikult tiibaltarist inspireeritud, metsamaastikke kujutavaid tahvelmaale.

Üldjoontes liigub maastiku kujutamine Davidiga mõnikord koostööd teinud Joachim Patiniri (e. Patenier, 1475/80–1524) kosmiliste, ka eksootilisi motiive hõlmavate panooraamide juurest paiksemate vaadeteni. Kodumaist loodust jäädvustavad näiteks traditsiooniliselt aastaaegade tsüklitesse kuulunud külatööde kujutised.

Uuendused toimusid üheaegselt nii põhja kui ka lõuna pool Alpe; tõsi, Itaalias tegutsesid maastikumaali alal 16.–17. sajandil suuresti võõramaalased. Mitmekesisustavaid “konstruktsioone” aitab levitada graafika. Üldiseks tendentsiks kujuneb varasemate maastike “jumaliku” vaatepunkti järk-järgult ma-

dalamale laskumine. Värvusperspektiivi pruuni-rohelise-sinise skeemist üritab vabaneda suundumus, mis viib tonaalkoloriidi või ühe

4 Tava kujutada eeslit ja härگا Kristuse sünni juures tugineb Pseudo-Matteuse evangeeliumi praeguseks kaotsi läinud allikatele. Vt. D. R. Cartlidge, J. K. Eliott, *Art and the Christian Apocrypha*. London, New York: Routledge, 2001, lk. 18, 98.

5 Lisaks (pikka aega vanimaks peetud) Matteuse evangeeliumis ja mujal kanoonilises Uues Testamendis leiduvale am-mutatatakse Kristuse lapsepõlve käsitlervaid pärimusi apokrüüfilistest kirjutistest: Tooma lapsepõlve-evan-geelium (“Israelitide filosoofi Tooma lugu Issanda lapsepõlvest”), Jaakobuse protevangeelium (2. sajand), mis sisaldab rohkesti andmeid Püha Anna ja Neitsi Maarja kohta jm. Eriti oluliseks allikaks ikonograafiale on aga osutunud 8.– 9. sajandil kompileeritud, varasemast apokrüüvast palju ammutav Pseudo-Matteuse evangeelium (“Liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris a beato Matthaео Evangelista hebraice scriptus”) ja arabia päritolu raamat “Evangelium infantiae arabicum”, kuna koos Jacobus de Voragine “Kuldsete lugemistega” (“Legenda aurea”) olid just need hiliskeskajal kättesaadavamad kui teised taolised allikad. Vt. *The Apocryphal New Testament: Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses, with Other Narratives and Fragments*. Trans. M. R. James. Oxford: Clarendon Press, 1953, lk. 79. Daami kultus trubaduuride kultuuris, valitsejate dünastiate imetlemine oli algul süvendanud Neitsi Maarja kultust, seejärel asuti ülistama kogu püha hõimkonda, tekkis aina uusi lugusid. Apokrüüfilised tekstid on kättesaadavad mitmel pool internetis, vt. nt. www.comparative-religion.com/christianity/apocrypha, Pseudo-Matteuse evangeelium vt. nt. <http://www.newadvent.org/fathers/0848.htm>.

6 M. W. Ainsworth, Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. – From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. Eds. M. W. Ainsworth, K. Christianen. New York: The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, 1998, lk. 302, 304, ill. lk. 303, 305.

7 Sama näeme Albrecht Altdorferi (u. 1480–1538) maalil 1510. aastast (Alte Pinakothek, München), mis kujutab tihedalt kasvavaid laanepuid Püha Jürgiga esiplaanil. Tähelepanu ei pälvi mitte kurjust sümboliseeriva lohe tapja tegevus, vaid Doonau koolkonnale omaselt energiat pulbitsev loodus, mis näib ise sisaldavat võitluslikku elementi.

värvi varjunditel põhinevate lahendusteni.⁸ Nõudmine maastikupiltide järele (kollekt-sioonides loetakse neid peagi sadades) toob varakult kaasa kordusi ja variatsioone.

Paljukannatanud maal

Metsamaastike esimene õitseage flaami tahvelmaalil langeb 16./17. sajandi vahetusele. Samast ajast pärineb arvatavasti seegi hilis-maneristlik žanrinäide, mida alates 2000. aastast eksponeeritakse Kadrioru Kunstmuuseumis. Maal saabus Kadrioru lossi erakätest 1986. aastal ja võeti arvele 1988. aastal. Eesti Kunstmuuseumis täitis teos lünga renessansliku Kannatusaltari retaabli avara, Jeruusalemma vaadet hõlmava loodustausta⁹ ning baroki- ja klassitsismiaegsete kabinetformaadis maastike vahel, mis võisid kunagi vaibana seinu kaunistada. 16./17. sajandi vahetuse Madalmaade kunst on meie riiklikus kogus esindatud vaid väheste töödega ja enamasti ei evi maastik neis kandvat osa.¹⁰

Uustulnukas ehk tulem (EKM M 6426) oli palju kannatada saanud. Eesti Kunstmuuseumi maalirestaurator Reet Viires tähendas üles, et maalil oli auke ja murdekohti, küljed olid viltu lõigatud, lõuend kleebitud glutiinliimi abil kolmekihilisele vineertahvile. Õlimaal (107 x 89,7 cm), mida läbistas krakellüür, kippus soomustena pudenema, pragunes ka krunt vaatamata sellele, et algelisi parandustöid oli ilmselt tehtud korduvalt. Leidus jälgi varasematest restaureerimistöödest, silma torkas retuüş.¹¹

Viires võttis ette vaevanõudva ennistusprotsessi, mille ta üksikasjaliselt dokumenteeris. Ta peatas värvikihi irdumise lahja kallaliimi ja mikolendi abil ning restaureeris maali. Lõuendi analüüs on olnud põhjalik,¹² väga läheks vaja veel värvikihi täpsemat tehnilist uuringut, mikrolihvide andmeid.

Puhastuse käigus avanes koloriit, valdavalt soojad rohelised toonid, harvem sinakad

varjundid metsaaluses ja seda läbivas jões, hämarad varjud, puutüvede vahel siuglev valgus, korrapärane põld, kolme paika laiali “pillatud” stafaaz.

1990. aastatel tutvustati maali restaureerimisnäitustel, kannatusrohke saatus ja läbitud “raviprotseduurid” andsid selleks põhjust küllaga. Et aga süžee ei olnud päris tavapärane, siis säilis väheütlev nimetus kollektsiooni saabumise ajast “Maastik puude

⁸ Vt. nt. C. van de Velde, *Painting. – Flemish Art: From the Beginning till Now*. Ed. H. Liebaars. Antwerp: Mercatorfonds, 1985, lk. 280.

⁹ Maastikus, mis on kesktahtvli Kolgata stseeni ja Kristuse taganutmist kujutava tiiva meisterlikumaid osi, on tunda peamiselt Antwerpenis tegutsenud Joachim Patiniri nn. ülevaatemaastike mõju. Tema omapärase reeglistikuga, sümboolikast tulvil kujutusmaastikke “kodustasid” meistrid, kes on nüüdseks enamasti anonüümsed. Sakraalteoste loomisel tegid nad koostööd figuurimaalijatega – sageli samuti nime-tutega, nagu Naispoolfiguuride meister, Püha Vere meister või Ambrosius Bensoni ja Adriaen Isenbrantiga samastatavad maalijad. Ka Niguliste Kannatusaltari on 1520. aastatel maalitud Brügges Adriaen Isenbranti (enne 1490–1551) ja/või Albert Cornelise (? – 1532) ringis tegutsenud meistrid.

¹⁰ Isabella Clara Eugenia portree (EKM M 3) Frans Pourbus II laadis; “Kaana pulm” (M 4945) Maerten de Vosi järgijalt. Loodusmotive sisaldavad ka “Eeva loomine” (M 1333) tundmatult kunstnikult Cornelis Corti – Federico Zuccaro gravüüri järgi ja maalipaar (M 1, M 2) Pieter Breughel II talupoja pulma kujutavast sarjast (figuuripaigutuses ka Marten van Cleve mõju). Arvatavasti 17. sajandi algusesse jääb “Kaubit-sejate väljaajamine templist” (M 3148) tundmatult kunstnikult Hieronymus Boschi järgi. Kolm viimast maali on seotud erinevates maailma kogudes leiduvate teoste rühmaga, milles on täheldatud nii Boschi kui ka Pieter Bruegel vanema traditsiooni jätkumist.

¹¹ R. Viires, *Maali EKM M 6426 restaureerimispass*. Käsikirjaline dokumentatsioon EKM restaureerimis-osakonnas. 1990. aastad, lk. 1–2.

¹² Viirese andmeil käsitsi kootud, väga ühtlane lõuend. 15 koe- ja 17 lõimeniiti pro cm. Nii lõimekui koeniitides esineb paksendeid. Endisest alusraamist tulenevad deformatsioonid on väga tugevalt sees ja kude ei jookse sirgelt. Maalikiht on pragunenud. Vt. R. Viires, *Maali EKM M 6426 restaureerimispass*, lk. 2.

ja figuuridega”. Üritan täpsustada maastiku iseloomu ja määrata figuure esiplaanil (maali publitseerinud Mai Levin neid ei maini).

Atributsiooniprobleemist

Endise omaniku andmetele tuginedes oli teose autoriks juba enne Kunstimuuseumisse jõudmist arvatud Gillis van Coninxloo III (1544–1607). Seda võib mõista – peeti ju teda vaat et metsamaastiku leiutajaks ja peamiseks viljelejaks. Tema töid võis kunagi olla ka Eestis. Juta Keevallik osutab Madalmaade maalidele Liphartite kogus, millest üht, Gillis van Coninxloo signeeritud maastikku, mainis P. Semjonov-Tjan-Šanski 1906. aastal oma “Etüüdid hollandi, flaami ja Madalmaade koolkondade maalikunstnike kohta”.¹³ Paljutsiteeritud ja 62 aastat hiljem uuesti trükitud raamatus viitab Eduard Plietzsch ilmselt samale tööle. Tartu lähistel Raadil asuvat maali on talle kirjeldanud tema ekstsellents Semjonov Peterburist: metsamaastik jõe ja sillaga, esiplaanil on figuurid, üks neist orientaalne.¹⁴ Kahjuks ei lisata ei mõõtmeid ega muid tehnilisi andmeid. Orientaalse, arvatavasti turbanit kandva figuurina tuleks kõne alla ka mõni piiblitegelane. Toodud kirjeldus vastab näiteks Jasper van der Laneni (u. 1585 – u. 1624) maalile “Metsamaastik Juuda ja Taamariga” Kopenhaagenis Riigi Kunstimuuseumis. Maal osteti 1942. aastal Londonist, see kandis Coninxloo signatuuri, mis osutus võltsinguks. Teost on omistatud ka Jan Brueghelile. 1959. aastal leiti maalikihi puhastamisel originaalalkiri “Jasper van der Lanen Inüentor”.¹⁵ Võib oletada, et lisaks kahele figuurile esiplaani vasakus nurgas said alles siis nähtavaks ka (praegugi vaevumärgatavad) figuurid keskplaani.

Antwerpenis sündinud ja seal pärast Prantsusmaal viibimist 1570. aastal vabameistriks saanud Gillis van Coninxloo töötas alates 1587. aastast Pfaltzis Frankenthalis protes-

tantlike kunstnike pelgupaigas ja kujunes koolkonna juhiks. Hiljem saavutas ta edu Amsterdamis, kuhu asus elama 1595. aastal. Ustava kalvinisti maastikesse lisas mõnikord stafaaži mennoniit Karel van Mander. Oma kuulsa raamatu maastikumaalile pühendatud osas toetubki ta Coninxloo praktikale, ülistades maalikunsti võimalusi taeva ja õhu muutuste, vihma, lume, läbi pilvede paistva päikese kujutamisel.¹⁶

Levin kirjutab: “Frankenthallased arendasid edasi Joachim van Patiniri, Herri met de Blesi, Gillis Mostaerti, Hans Boli jt. varasemate meistrite loomingus ilmnenud tendentsi maastiku osatähtsuse suurendamisele usulis-mütoloogilise või žanrilise süžee arvel, tendentsi puhta maastiku suunas.” Ta oletab, et EKM-i teos (juhul kui selle autoriks on Coninxloo) võiks pärineda kunstniku Amsterdamis perioodist, mis avaldas mõju ka hollandi 17. sajandi maastikumaalile.¹⁷ Seda mõju uurinud Wolfgang Stechow viib liini välja Jacob van Ruisdaelini (1628/29–1682), nimetades üheks ühenduslüliks Gillis van Coninxloo ja hollandi suurkuju vahel Gillis Claesz. d’Hondecoeterit (u. 1575–1638).¹⁸

13 J. Keevallik, Kunstikogumine Eestis 19. sajandil. Kunstiteadus Eestis 19. sajandil. Uurimusi Eesti kunstist ja kunstielust. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1993, lk. 22, viide 72.

14 E. Plietzsch, Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Leipzig, 1910 (kordustr. 1972), lk. 52.

15 Õlimaal puutahvilil, 79,5 x 115 cm. U. 1624 (KMS 4456). Süžee tegi kindlaks Olaf Koester. Vt. O. Koester, Flemish Paintings 1600–1800. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2000, lk. 162–163, ill. 92.

16 K. van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First edition of the Schilder-boeck (1603–1604). Ed. H. Miedema. Vol. I. The Text. Doornspijk: Davaco, 1996, lk. 329.

17 M. Levin, Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuuseumi Lääne-Euroopa maali kolleksioonile, lk. 23.

18 W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century. New York: Phaidon, 1966, lk. 66–67.

Tallinna maal näib siiski esindavat teist suunda. Selles puudub ürgse looduse energia, võitlev, dramaatiline noot, mis on iseloomulik Coninxloole. Puude hulgas ei ole neid jämedaid vanu jändrikke, mis kõigepealt meenuvad Coninxloo puhul; kogu mets on n.-ö. hapram. Coninxloo metsamaastikke vastandatakse idüllilistele kulissidele, toonitatakse neist õhkuvat avastusrõõmu, puidki nimetatakse mässulisteks.¹⁹ Tema küpse loomea kompositsioonides on tihti kesksel kohal põlispuu, tähelepanu paelub okstealune salapära. Lummatud vaatajal tekib enamasti n.-ö. kohalolutunne.

Võimsaid puuvõrasid ja hämaraid metsaluseid hakati jäljendama maalikunstniku usulistest vaadetest tingitud pagulaselu ajal, matkimist esines hiljemgi; läinud sajandi alguses heroiseeritud meister on pidevalt kuulust kogunud. Kuigi Coninxloo rolli kriiputavad alla veel mitmed 1990. aastate alguse väljaanded,²⁰ nii ka juba osundatud EKM-i aastaraamat, ning üllatava sotsiaalse aspekti leiab uurimuses “Eksiilmaastikud”,²¹ siis teistes uuemates käsitlustes rõhutatakse metsavaadete osatähtsust näiteks Jan Brueghel vanema (1568–1625)²² ja Paul Brili (1553/54–1626) loomingus.

Olulise impulsi andjaks peetakse aga Pieter Bruegel vanemat (1526/30–1569), kelle maastike aluseks on kujutluspildi asemel süvenemine nähtava looduse vormidesse. 1966. aastal juhtis Karl Arndt tähelepanu tema joonistustele ja nende Coninxlood edestavale tähtsusele flaami metsamaastikus.²³

Bruegeli loomingust osaltki mõjustatud kunstnike hulgas on mitme põlvkonna esindajaid. Tundub, et paljude teiste hulgas võis ka Tallinna maali tundmatu autor varieerida Arndti poolt esile tõstetud kompositsiooni “Metsamaastik viie karuga”, mille alusel Bruegeli sõber ja viljakaim tolleaegne trükikal Hieronymus Cock (u. 1510–1570) oli

arvatavasti 1554. aastal välja andnud ofordi. Bruegel oli alles naasnud Itaalia-reisilt ja suhteliselt tundmatu, tema nimegi ei peetud vajalikuks avaldada. Muudeti ka süžeed. Nii hakkas levima Bruegeli esimene trükitud töö, H. Cocki allkirja kandev ofort “Metsamaastik Kristuse kiusamisega” (316 x 432 mm).²⁴ Antwerpenist pärit estampidelt²⁵ laenasid maali või joonistuse ülesehituse nii Põhja- kui Lõuna-Madalmaade kunstnikud, isegi kuulsad meistrid Lucas van Valckenborch, Jan Brueghel vanem²⁶ ja Gillis van Coninxloo.

Vaheldus stafaaz, mis oli tihti figuurimaa-lijate lisatud. Nii võib sarnase, Cocki ofor-

19 W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, lk. 66.

20 Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Hrsg. E. Mai, H. Vlieghe. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1992, lk. 191.

21 M. Papenbrock, Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler. Köln: Böhlau, 2001.

22 Autor lähtub kunstnike perekonna olulisemate esindajate nimekujudes väljaandest: W. Seipel, K. Ertz, Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere: Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt. Lingen: Luca, 1997.

23 K. Arndt, Pieter Bruegel d. Ä. als Vorläufer Coninxloos. Bemerkungen zur Geschichte der Waldlandschaft. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte 1965–1966, N.F. 14, lk. 9–11.

24 T. A. Riggs, Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher. New York: Garland, 1977.

25 Võrdlusi jõe ja puude kujutamisel pakuvad teisedki Pieter Bruegeli eeskujudele toetuvad tööd, näiteks Johannes ja Lucas van Doetecumi estambid aastaist 1555/56, tiitlitiga “EVNTES IN EMAVS” ja “PAGVS NEMOROSVS” (ofort, vasegravüür, trükkaliks samuti Hieronymus Cock). Neis lõikab plaadi ülaäär paremal esiplaanil kasvavate puude latvu, vasakule jääb vaade kaugusse üsna suure taevaosaga. Vt. Die Flämische Landschaft 1520–1700. Hrsg. D. Ertz. Lingen: Luca, 2003, ill. lk. 81 ja 85.

26 Otseselt lähtub sellest Jan Bruegeli meisterlik joonistus “Soine maastik” (Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Inv. N 127). See leidub ka 1997–1998. a. rahvusvahelise näituse kataloogis: W. Seipel, K. Ertz, Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, kat. 151, lk. 437, vt. ka lk. 435.

dile tugineva maastiku esiplaanilt või keskosast leida stseene Piiblist, pühakute lugudest või antiikmüütidest. Tooksin näiteks Kopenhaagenis Riigi Kunstimuuseumis asuva “Metsamaastiku Haagari ja Ismaeli pagendamisega” (tundmatu flaami kunstnik) või juba mainitud, Jasper van der Laneni ja “Coninxloo” signatuuri kandva “Metsamaastiku Juuda ja Taamariga” samas kogus, seda enam, et muuseumi kataloogis võrdleb Olaf Koester esimest neist ülalnimetatud estambiga.²⁷ Puude paigutuse ja paljude üksikasjade poolest ofordist erineedes ei kaota maal sellega siiski sidet.

Tavapärane oli estambi kombineerimine mõne teise eeskujuga. Seda võis teha ka EKM-i maali tundmatu autor. Talle võisid kättesaadavad olla Jan Bruegheli studiumid isa säilinud joonistuste põhjal. Cocki ofort on nendega võrreldes peegelpildis, mitte aga kõnesolev maal. Estambiga ei sarnane niivõrd kompositsioon ise kui selle peamised koostisosad, näiteks mets oma tiheduselt ja vanuselt. Puud on koondatud kahele äärelle, jättes rohkem avarust keskele, mitte äärelle, nagu joonistusel ja ofordil. Keskele on nihutatud ka kurviline jõgi, mis osutub antud süžee seisukohast oluliseks. Varase näitena meenub siinkohal Gerard Davidi triptühhon Brugges²⁸ kesktahtlilt poolitava (Jordani) jõega, mille kallastel kasvab mets.

Veelgi suurem erinevus on tekkinud hiljem. Nimelt on lõuend külgedelt tublisti kitsamaks lõigatud. Seetõttu on kadunud osa taimestikust, pea tundmatuseni võis muutuda kompositsiooni kõrguse ja laiuse suhe, mis läheneb nüüd enam eelmainitud Davidi altaritiibade väliskülgedele Haagis nende suletud olekus (autor võis tunda neist inspireeritud teoseid) või Pieter Bruegeli joonistusele “Maastik metsloomadega” (1554).²⁹

Laiusest suurem kõrgus ei ole tollaegsele maastikumaalile üldiselt omane. Kujult püs-

tised on näiteks Anton Mirou (1578–1627?) “Metsamaastik vahimaja ning puhkavate talupoegadega” Frankenthalis³⁰ ja Gillis van Coninxloole omistatud “Maastik” Madridis.³¹ Lähedust EKM-i maaliga süvendab kõverate puutüvede kujutamine jõe kaldal ja see (juba 15. sajandi miniatuurmaalis levinud) viis, kuidas pildi ülääär lõikab esiplaanil puulatvu. Samas erineb kumbki EKM-i maalist stiililt ja ülesehituselt; Mirou pintslitöö on kohevam, Coninxloo maal on enam dünaamilik. Puuokste ja lehtede teostuselt sarnaneb EKM-i töö kohati “Metsamaastikuga” Viinis.³² Seda 1602. aastaga dateeritud tööd omistatakse kas David Vinckboonsile (1576–1629) või Gillis van Coninxloole. Kõigi kolme näitega võrreldes on Tallinna maal kiuveim ning arvatavasti ka veidi varasem.

EKM-i maali kompositsioonis ja detailides on teataval määral ühist Paul Brili metsamaastikega, mis samuti kogusid kuulsust trükigraafika vahendusel. Bril ise tegutses peamiselt Itaalias, puutudes kokku mõjuka Annibale Carracciga ja sõbrunedes Adam Elsheimeriga. Ka Jan Brueghel, kelle käsutuses võis olla isa joonistusi (Hieronymus Cocki välja antud estambid olid igal juhul kättesaadavad), viibis 1590. aastatel Napoli, Roomas ja Milanos. Kunstnikud käisid

27 Õlimaal vaskplaadil, 44 x 61 cm. Statens Museum for Kunst, Kopenhaagen, inv. KMSp210. Vt.

O. Koester, Flemish Paintings 1600–1800, lk. 100, lk. 315 ill. 45.

28 “Kristuse ristimine”. Triptühhon, 1508? Õlimaal puutahvliel, 132 x 96,6–42,2 cm. Groeningemuseum, Brugge.

29 Antud Pieter Bruegeli joonistuse kompositsioon on tuntud Jan Bruegheli temperamentse koopiana (Frits Lugti kogu, Foundation Custodia, Institut Néerlandais, Pariis).

30 Erkenbert-Museum, Frankenthal.

31 Õlimaal vaskplaadil, 24 x 19 cm. Museo del Prado, Madrid.

32 Õlimaal puutahvliel, 41,5 x 67,3 cm. Museum in Schottenstift, Viin.

omavahel tihedalt läbi jagades 1592–1595 ateljeedki.³³ Nende maastikukäsitlus on mõneti sarnane, ehkki kummagi laad varieerub. Mõlemad valdavad meisterlikult õhuperspektiivi ja detaili, nende teoste koloriit on üleminekurikas (märksa peenem EKM-i maali omast). Seejuures on Jan Bruegheli tooniüleminekud sujuvamad, pintsli töö sageli sulgõrn, ta pöörab palju tähelepanu detailidele. Brill tavatseb vorme üldistada, paljud tema maalid haaravad vaatajat kauguste kujutusega, teisel on järsult vastandatud esi- ja tagaplaani. Oma ideaalmaastikega kujunes ta teerajajaks Claude Lorraine'ile.

Paul Brillilt ja Jan Brueghelilt telliti erinevaid, žanri hargnemisaega iseloomustavaid maastikumaale. Mainekas metseen kardinal Federico Borromeo ostis Jan Brueghelilt Ambrosiana jaoks suure hulga töid sh. “Tiigi metsas” ja “Metsamaastiku ojaga” (1595).³⁴ Rida väiksemaid kunstnikke töötas Bruegheli läheduses, paljud jäljendasid teda. Loodame, et selgust loob erinevate meistrite pärandi jätkuv piiritlemine, arvukate nimede veenvam teostega sidumine. Nii on juba püütud täpsustada (ja Jan Bruegheli omast eraldada) Itaalias ja Frankenthalis tegutsenud, peamiselt fantaasiamaastikke ja põlevaid linnu kujutanud hilismaneristi Pieter Schoubroeck (u. 1570–1607) või metsamaastikesse sageli ehitisi ja varemeid nende ümber tiirleva staafažiga paigutanud Anton Mirou panust.³⁵

Jan Bruegheli metsamaastikke tõsteti esile flaami maastiku suurnäitusel 2003–2004,³⁶ mõned neist jõudsid laiema publiku ette esmakordselt. Oli ka maale, mille autoriks on pakutud nii Brueghelit, Coninxlood kui David Vinckboonsi. Pole juhuslik, et ka Mai Levin, kes kaldub nüüd pidama EKM-i maali autoriks Paul Brili,³⁷ loetleb oma artiklis rea Coninxloo õpilasi, sh. Vinckboonsi, märkides samuti Frankenthali koolkonna tähtsust saksa maastikumaalis.³⁸ Maastikužanri levi-

tamises löid kaasa kartograafia ja üha uued estambisarjad.³⁹

Troostitus seisundis olnud ja kõiksugu metamorfoose läbi teinud EKM-i maali puhul on atribuutsiooniküsimust raske lõplikult otsustada, ilmsed on mitme meistri ja kogu metsamaastikule soodsa “õhustiku” mõjutused. Tundmatu kunstnik on ülalnimetatud suurkujudest alalhoidlikumana loonud rahuliku ma ja valgusküllasema metsamaastiku. Seda suunda jätkab omas laadis näiteks Adriaen van Stalbert (1580–1662), kelle maalide puhul toonitatakse mahlakate värvide ja meisterliku teostuse kõrval neist õhkuvat rahu.⁴⁰

Võimalikke tõlgendusi

Kardinal Federico Borromeo (1564–1631), paljude teoloogiaalaste teoste autor ja Bibliotheca Ambrosiana rajaja, käsitas looduskujutust kui Jumala kätetöö jäljendust ja me-

33 S. Brankensie, *Biographien. – Die Flämische Landschaft 1520–1700*, lk. 381.

34 Ölimaamid vasel, 25 x 32 ja 25 x 35 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Tänu Borromeo tellimustele ja kirjavahetusele Bruegheliga sai laialdase leviku ka üks “pilt pildis” tüüpe, lillepärjaga ümbritsetud (algselt peamiselt madonna kujutisega) maal.

35 В. А. Садков, *Пейзажи франкентальской школы в музеях СССР. – Музей 2. Художественные собрания СССР*. Москва: Советский художник, 1981, lk. 92–99.

36 *Die Flämische Landschaft 1520–1700*, lk. 162–163. Nt. “Metsamaastik”. Ölimaal vaskplaadil, 18 x 25,8 cm. Kunsthaus Zürich, inv. nr. KS-5.

37 Vestlus Mai Leviniga 2003. aasta septembris.

38 M. Levin, *Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuuseumi Lääne-Euroopa maali kollektsioonile*, lk. 23.

39 Nii andis Hieronymus Cock välja Johannes ja Lucas van Doetecumi graveeritud väikeste maastike sarjad “Multifarium casularum ruriumque...” (1559) ja “Praediorum villarum et rusticarum casularum icones...” (1561).

40 Temagi metsamaastikke on segi aetud Coninxloo ja Jan Bruegheli omadega; seda enam, et pärast naasmist Middelburgi pagendusest töötas ta Antwerpenis mõnd aega viimase lähikonnas.

ditatsiooni objekti.⁴¹ Eriti huvitasid temataolisi maastikumaali tellijaid vanatestamentlikud kujundid, nagu neid ohtralt võib leida Iiobi raamatust: “Sest puulgi on lootus: kui ta maha raiutakse, siis ta võrsub taas ja tal pole võsudest puudu! [---] Aga kui mees sureb ja kaob, kui inimene hinge heidab – kus on ta siis? Vesi voolab järvest ja jõgi taheneb ning kuivab, nõnda heidab inimene magama ega tõuse enam. Enne kui taevaid pole enam, nad ei ärka, neid ei äratata unest.” (Ii 14: 7, 10–12.) Puu virgumist jõe elustava vee mõjul tõlgendati inimese ärkamisena igavesele elule.⁴² Nagu kristluse algaegadel, rõhutati nüüd taas puutumatu looduse sobivust usuliseks keskendumiseks, lähenemaks mediteerides Jumalale kui Loojale.

Meiegi maal näib kujutavat endast looduspilti kui pelgupaika. Niisugused *eremitage*’id sobisid antiikmütoloogia või piibli tegelastele, eraklikele pühakutele; ses suhtes täitis ju mets põhjamaades paradoksaalselt kõrbe rolli.⁴³ Kaasaegse ühiskonna pingetest vaevatud vaatajale pakkusid looduspildid aga leevendust ja hingetõmbekoha.

Jões, mis lookeb rahumeelselt maali esija keskplaani puude all, peegelduvad selle kallastel kasvavad kõrged lehtpuud ja lehvikutaolised, metsikuid liiliaid või iiriseid meenutavad nooljate lehtede puhmad õietäppidega nende kohal. Üleinterpreteerimisega riskides võiks erinevate ikonograafiaalaste jm. väljaannete toel siiski mainida, et tammes on nähtud Kristuse ristipuu, võhumõrkades kannatuse meenutus, avara tähendusväljaga liiliate ka Neitsi Maarja atribuuti. Jõe on käsitatud ka maailma eraldajana, ühtlasi inimhinge sümbolina, vett – puhtuse sümboli ja ristimisvahendina.⁴⁴

Jõe kaldal vasakul näeme üksikut murdunud puud. See võib olla surma paratamatust meenutav *vanitas*-motiiv. Puust jäänud kõrgest kannust aga sirgub lootust sisendav võr-

se, tuletades ühtlasi meelde vanatestamentlikku ennustust Iisai kannust tõusva võrse kohta (Js 11: 1–2). Kristliku kultuuri kontekstis saab see Maarja sünni ettekuulutuseks. Osalt on siin nähtud metafoori, osalt tõlkeviga tänu ladinakeelsete sõnade (*virgo* – neitsi, *virga* – oks) sarnasusele. Jesaja raamat kätkeb ennustust käima peale saavast neitsist, kes sünnitab Immaanueli (Js 7: 14). 1938. aasta Suures Piiblis esineb kõlalt sarnane sõna *virb*: “Ja Iisai kannust tuleb välja wirb, ja võsu tema juurtest toob wilja...” (Js 11: 1.)

Jätkates maali vaatlust, meenutagem, et purre jõel võib endas kätkeada rikkalikku sila-ühendaja sümboolikat, kahtlemata aga viitab see inimasustusele. Samavõrd lihtne purre on eelmainitud Jasper van der Laneni (?) maalil Kopenhaagenis. Muus osas puutumatu loodust kujutava maastiku ülaossa (kus varem võis olla hoopis taevas) on lisatud mäenõlv hilissuviselt kollendava viljaväljaga. See kõrgub puudega raamitud vaate kohal, sattudes vastuollu mõtteliste diagonaalide ristumispaigas asuva keskmega. Suunas ju maali põhiosa “suletud” ülesehitus pilku esiplaani põlispuude juurest metsasügavusse. 16./17. sajandi vahetusest võib leida rohkesti näiteid metsa “sisevaadetest”. Avaruste kujutamisel kasvas aga taeva osatähtsus.

41 K. Ertz, Zur Flämischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. – Die Flämische Landschaft 1520–1700, lk. 34.

42 U. Härting, Die flämische Waldlandschaft. – Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 1996, nr. 22, lk. 2966, tuuakse ära ka kirjakohti Iiobi raamatust.

43 Teemalt kõrbega seostuv Paul Brili “Maastik Ristija Johanneseaga” Louvre’is (õli, puu, 70 x 70 cm) on üsna mägine ja metsane, sama pealkirjaga maal Ambrosianas (õli, puu, 86 x 131 cm) kujutab aga metsamaastikku ojaga.

44 Vaimulikus kirjanduses esineb ka tulejõgi/meri, milles hinged puhastuvad enne Jumala hiilguse nägemist (nt. apokrüüfiline “Puusepp Joosepi lugu” (13), vt. The Apocryphal New Testament, lk. 85).

Ka siis, kui esiplaanil kujutati suuri puid või metsaalust, võidi lisada vaade kaugusse, jättes silmapiiri suhteliselt madalale. Toosin näiteks raskesti läbipääsetavat metsa kujutavad Jan Brueghelile omistatud maastikud Ermitaažis.⁴⁵

Oletust, et varem võis kompositsiooni ülalosas põllu asemel taevas olla, näib kinnitavat mu teine oletus, et maal kuulub rühma, mida saab kaudselt siduda Pieter Bruegeli maastikujoonistuste järgi tehtud Cocki es-tampidega, eelkõige Kristuse kiusamist hõlmava “Metsamaastikuga”.

Eespool otsisime peidetud tähendust motiividest, mis nii mõneski maastikuvaates võisid ajapikku muutuda tavapäraseks taustaks, ent EKM-i maalil oleks need just sümbolitenähtena kooskõlas stafaaži iseloomuga.

Põgenemine

Kolm väikest stseeni markeerivad püha perekonna põgenemist Egiptusesse ja sealt naasmist. Hõõrdumisjälgede sarnased laigud pildi keskosas võivad osutada veel mingite (algsete?) figuuride asupaikadele. Jäädes ootama tehniliste uuringute tulemusi, mis võiks täpsustada kohati hilisematena näivate täienduste vanust ja järjekorda, vaatlen siinkohal stseene legendiga sobivas järjestuses. Teekond algab ülanurgast paremalt.

Varsti pärast Naatsareti Jeesuse sündi (7.–4. a. e.Kr.), kui teda kummardamas käinud tähetargad “olid lahkunud, vaata, siis ilmus Issanda ingel Joosepile unenäos ja ütles: “Tõuse, võta kaasa laps ja tema ema ning põgene Egiptusesse ja jää sinna, kuni ma sind käsin, sest Herodes tahab lapse üles otsida ja hukata!”” (Mt 2: 13.) (Pseudo-Matteuse evangeeliumis käsib ingel minna läbi kõrbe – PsMt 17.) Ja edasi: “Siis Joosep tõusis, võttis lapse ja tema ema ning põgenes öösel Egiptusesse. Ja ta oli seal Heroodese surmani, et läheks täide, mis Issand on rääkinud

prohveti suu kaudu: “Ma olen kutsunud oma Poja Egiptusest.”” (Mt 2: 14–15.)

Kohmakalt puulatvade kohale paigutatud künkanõlv põlluga annab võimaluse jututada legendi, mille kohaselt püha perekond Petlemma lastetapu eest põgeneses möödus vilja külvavatest talupoegadest. Peagi jõudsid kohale pagulasi jälitanud Rooma sõdurid, ent vili oli imevael juba kõrgeks kasvanud. Maalil ongi kujutatud müürina seisvat küpset vilja, täies vastavuses legendiga, mis jätkub nii: sõdurid küsisid talupoegadelt, kas nad olid põgenikke näinud. Kuuldes ausat vastust, et nood olid möödunud sealt külvil ajal, pöörduti koju tagasi. Loo kirjapandud variante on teada 14. sajandist, illustreeritud on seda nii miniatuur- kui ka tahvelmaalil (nt. Hans Memling, Joachim Patinir).⁴⁶ Enamasti lisati vastav stseen tagaplaanile maastikesse, mis kujutasid põgenemist Egiptusesse või puhkepeatust teel.

Viljalõikajate ja sõdurite kujutamata jätmine võimaldab käsitleda põgenikke põllu ääres ka vastavalt ühele märksa vähem värvikale legendile. Selle kohaselt kosutasid nad endid põllust möödudes viljapeadega – nagu Kristuse jüngrid sünoptilistes evangeeliumides (Mk 2: 23, Mt 12: 1, Lk 6: 1) – ja edaspidi kandis see põld alati suurt saaki.

EKM-i maalil mikrostaafaazina kujutatud põgenikud järgivad enam kui tuhandeaastast tava: Neitsi Maarja istub eesli seljas, olles mähkinud rinnalapse oma mantlisse. Eespool kõnnib Joosep, talutades eeslit. Ikonograafiliselt sarnasena on Jumalaema kujutatud

45 “Metsatukk (Põgenemine Egiptusesse)”, u. 1610. Õlimaal vaskplaadil, 25 x 36 cm; “Metsamaastik (Puhkus teel Egiptusesse)”. Õlimaal puutahvilil, 51,5 x 91 cm. Государственный Эрмитаж, Peterburi.

46 L. Schmidt, Die Kornfeld-Legende: Ein apokryphes Motiv in einigen darstellungen der Flucht nach Ägypten. – Alte und Neue Kunst 1955, Bd. 4 (1/2), lk. 25.

juba 5. sajandi sarkofaagifragmendis,⁴⁷ milles on näha ka osa eeslist. EKM-i maalil leiduvaga kattuvat rühma võib näha keskaegsel miniatuurmaalil.⁴⁸

Apokrüüfilises kirjanduses on korduvalt juttu Joosepi lastest. Üks neist, Jaakobus, jäi isa juurde elama ka pärast tolle abiellumist Neitsi Maarjaga.⁴⁹ Mõnikord kujutatakse teda Egiptusesse põgenemisel eeslit talutamas, näiteks bütsantsi kunstis, itaalia vara- ja kõrgrenessansis⁵⁰ ning samuti itaalia kunstist mõjustatud flaamlaste loomingus. Visalt püsis ülevaatemaastike traditsioon. Nii on Paul Brili väikeses “Põgenemises Egiptusesse” kujutatud võimsad mäed koos metsade ja vetega.⁵¹

Värvikaid võimalusi põgenemise loo illustreerimiseks annavad episoodid, kus Jeesuslaps vaigistab draakoneid ning tema kaaslaseks ja teejuhtideks saavad lõvid ja pantrid; hirmuta mõõdutakse koos härgade ja eeslitega huntidest (PsMt 18–19). Kohtutakse rõõvlitega, kes hiljem koos Kristusega risti lüüakse (EvInfArab 23).

Teel varitsevate ohtudega seostuvad öised põgenemised ja peatuskohad, näiteks Adam Elsheimeri (1578–1610) maal Münchenis.⁵²

Puhkehetk

Veidi arhailiselt kõlav “Puhkus teel Egiptusesse”, “Põgenemisest” märksa noorem traditsioon, saab alguse hiliskeskajal. Varem sagedasti troonivana kujutatud Madonna tuli inimestele lähemale, istudes tuttavlikus maises ümbruses.⁵³ Paljude niisuguste maalide puhul on ilmne Martin Schongaueri ja Albrecht Düreri graafika mõju.

Artikli alguses vaadeldud Gerard Davidi altari tiivad on inspireerinud tema tundmatu järgija maali “Puhkus teel Egiptusesse” metsamaastiku loomist (erakogu Genovas).⁵⁴ Teiste (nt. Adriaen Isenbrantiga samastatavate) mõjualuste pärandis kordub väike nn. harduspilt (*Andachtsbild*), milles Jumalaema

lapsega süles hõlmab põhiosa esiplaanist, kõrval pamp või korv rändurielu tähisena. Kitsa loodusvaate keskplaanel võib tukkuda Joosep (tihti poolfiguur), taamal kosutada end eesel. Lisaks puhkusele teel on tagaplaanel tihti ära toodud ka põgenemine Egiptusesse. Kumbki võis olla eraldi pildil või kuuluda sarja. Quentin Massijs e. Massys (1465/66–1530) paigutab põgenikud mitmekesise vaate taustale, kujutades kaljusid (ühel neist kõrgub kindlusloss), jõge ja linna. Neitsi Maarja Jeesuslapsega on istet võtnud mägitsee-äärsel kaljunukil.⁵⁵ Denis van Alslooti (u. 1570 – u. 1627) maalil on esiplaanil püha perekond koos Ristija Johannesega puhkehetke veetmas, tagaplaanel needsamad aga väikeste (üldjoontes meie maaliga sarnaste) figuuri-dena rändamas.⁵⁶ Hans Devisscher nimetab

47 Istambuli arheoloogiamuuseum. Vt. D. R. Cartlidge, J. K. Elliott, *Art and the Christian Apocrypha*, lk. 98.

48 Üks paljudest on 1415. a. hollandikeelne tunni-raamat Utrechti ülikooli raamatukogus. Vt. K. van der Horst, *Illuminated and Decorated Medieval Manuscripts in the University Library, Utrecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, lk. 7, ill. 94 (MS 5.J.26, fol. 98r).

49 Püha perekonda võis retkel saata koguni kolm poissi ja üks tüdruk (PsMt 18). Vt. *The Apocryphal New Testament*, lk. 48.

50 Tiziano Vecello “Põgenemine Egiptusesse”, u. 1508. Õli, lõuend, 206 x 336 cm. Государственный Эрмитаж, Peterburi.

51 Õlimaal vaskplaadil, 27,5 x 35 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

52 U. 1609. Õlimaal vaskplaadil, 31 x 41 cm. Alte Pinakothek, München.

53 Kohalik kunstis, mis domineerib EKM-i kogus, käsitleb teemat korduvalt Kristjan Raud, kes näitab mõttessevajunud maaperet eestimaises metsatukas, vaid suitsust tekkiv rist viitamas evangeeliumiloole.

54 M. W. Ainsworth, Gerard David, lk. 304.

55 “Puhkus teel Egiptusesse”, u. 1509–1513. Õlimaal puutahvilil, 82,6 x 79 cm. Worcester Art Museum, Worcester. Maal kuulub algselt kaheksast tahvlist koosnenud sarja “Maarja seitse kurvastust”.

56 Oli müügil Londonis Christie’s kunstioksjonil 1973. a.



1.
Tundmatu flaami kunstnik
Metsamaastik stseenidega Püha perekonna
põgenemiselt Egiptusesse ja tagasiteelt
U. 1600
Õlimaal lõuendil restaureerimise käigus
EKM M 6426
Stanislav Stepaško foto



2.
Hieronymus Cock Pieter Bruegeli järgi
Metsamaastik Kristuse kiusamisega
Pärast 1554
Ofort



3.

David Vinckboons või Gillis van Coninxloo

Metsamaastik

1602

Õlimaal puutahvilil, 41,5 x 67,3 cm

Museum in Schottenstift, Viin



4.
Jan Brueghel vanem
Metsaalune
U. 1605
Õli vaskplaadil
Kunsthau Zürich



5.
Tundmatu kunstnik Joos de Momperi järgi
(varem: Frankenthali koolkond)
Suvemaastik viljalõikusega
U. 1620
Õlimaal puutahvlil, 46,1 x 74 cm
EKM M 2520
Stanislav Stepaško foto



6.
Joos de Momper
Viljalõikus
1610–1620
Õlimaal puutahvil
Erakogu Saksamaal

Alslooti Gillis van Coninxloo ja Jan Bruegheli stiili ühendajaks.⁵⁷

Lakooniline on Kadrioru lossis eksponeeritav väike madonnapilt, mis on monteeritud Frans Ykensi (1601 – u. 1692) puuviljapärja kujutavasse maalitahvlisse. Neitsi Maarja Jeesuslapsena istub kivil ja puhkab, kõrval komps ja kübar – taas on aineks “Puhkus teel Egiptusesse”.⁵⁸ Kui sellel maalil on figuurid üsna suurtena esil, siis Jan Bruegheli teemalahendustes Ermitaažis on põgenikke kujutatud nii väikestena, et neid annab muu stafaaži hulgast otsida: juba mainitud “Met-satukk (Põgenemine Egiptusesse)” ja “Met-samaastik (Puhkus teel Egiptusesse)” sarnanevad EKM-i eksponaadiga pigem ümbruse (mõne puutüve ja oksa joonistuse) kui figuuride poolest.

Figuurid on Tallinna maastikus sama väikesed, ent Jeesuslaps kasvu järgi otsustades võib siin olla kujutatud ka “Puhkus tagasiteel”. See on manerismile omaselt dünaamiline. Lagendikul (kompositsiooni keskosas paremal) istuva Neitsi Maarja põlvedel seisev (või sammuvgi) Jeesuslaps küünitab teise poisikese, Ristija Johannese poole. Seal-samas on tolle atribuut – Kristust kui paasahvrit sümboliseeriv lambatall. Neitsi Maarja ja Jeesuslaps EKM-i eksponaadis meenutavad veidi figuure Adam Elsheimeri maalil Berliinis.⁵⁹ Too helge, suurte ja väikeste inglitega pärjatud puhkehetk hõlmab samuti laps-Johannest.

Apokrüüfilise legendi kohaselt tuli Johannestki (koos emaga) mõnd aega Heroodesest eest varjata ja nii nad ühinesid põgenejatega.⁶⁰ Teise versiooni kohaselt möödus kogu Johannese lapsepõlv kõrbes, räägitakse ka Püha Eliisabeti surmast pagulasajal.⁶¹ Taas sobib flaami kunstis mets “esindama” kõrbet, kus püha perekond poisikest kohtab.

Itaalia kunsti mõjul oli väikese Ristija Johannese kujutamine Madonna läheduses saa-

nud tavapäraseks. Vaevalt et seejuures kirjan-duslikele eeskujudele alati mõeldi. Samas võis kunagine vaataja kirjandusest juurde lugeda nii mõnegi episoodi. Näiteks oli Neitsi Maarja soovinud puhata, istudes palmi all ja süües selle vilju. Joosep väitis vastu, et puu on liig kõrge ja söögist tähtsamgi oleks leida vett. Jeesuslaps tahtel oli aga puu ise nende kohal paindunud, pakkudes oma vilju söögiks.⁶² Nii kujutavas kunstis kui ka luules kohtame siin enamasti palmi, harvemini viina-, kirsi-, pähk-lipuud vms.⁶³ Loo sügavam tähendus on aga kaotatud paradiisi taasleidmine.

57 H. Devisscher, Denijs van Alsloot. – The Dictionary of Art. Ed. J. Turner. Vol. I. London, New York: Grove, 1996, lk. 686.

58 Pieter de Grebberile, 17. sajandi hollandi katoliiklikule kunstnikule omistatud “Madonna puuviljapärja keskel”. Õli, puu, 100 x 71,5 cm. EKM M 2816 (omandatud 1951). Pühapilti ümbritseva puuviljapärja (vähemasti 20. sajandi algusest käibiv) atribuutsioon Jan de Heemile ei pea selle kunstniku ühe parima tundja, temast doktoritöö kirjutanud Fred Meijeri arvates paika. Meijer omistas selle Frans Ykensile (vestlus 1999. a. suvel).

59 “Puhkus teel Egiptusesse”, u. 1599. Õlimaal vaskplaadil, 37,5 x 24 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berliin.

60 J. C. J. Metford, Dictionary of Christian Lore and Legend. London: Thames and Hudson, 1983, lk. 132.

61 D. R. Cartlidge, J. K. Elliott, Art and the Christian Apocrypha, lk. 97.

62 Vt. selle temaatika kohta: H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten. 2., verb. Aufl. Leipzig: Koehler & Amelang, 1980; E. J. Mundy, Gerard David's *Rest on the Flight to Egypt*: Further Additions to Grape Symbolism. – Simiolus 1981–1982, Vol. 12 (4), lk. 211–222.

63 D. R. Cartlidge, J. K. Elliott, Art and the Christian Apocrypha, lk. 99–101; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien I. Paris: Presses universitaires de France, 1955–1959, lk. 279. Samas on ka datlipuu loo põhjalik käsitus ja hulk näiteid kunstiajaloo. Legendi kohaselt andis Jeesuslaps järgmisel päeval korralduse, et palmi üks okstest istutataks tema Isa aeda ja et edaspidi räägitaks palmioksast kui võidu tähisest. Samuti lühendas ta imetabaselst vahemaad Egiptuseni – kus tema ilimumisel templisse 365 jumalat ümber kukkus (PsMt 21–23).

Ka hädavajalik vesi ilmus imeväel puu juurte alt (PsMt 20). EKM-i maalil võib allikakaevu aimata puuraketes jõekalda ääres. Eemalt paistvat kirikutorni ja maju – koos põlluga arvatavasti hilisemat lisandit – on raske seostada Heliopolise või mõne muu linna või külaga, kus Egiptuses viibiti.

Tagasitee

Väga sageli on maalitud põgenemist Egiptusesse ja puhkehetke teel, vahel ka teisi eelnimetatud seiku rännuteelt.⁶⁴ Märksa harve mini pajatatakse kujutavas kunstis püha perekonna elust pagenduses. Tuntud on Düreri leht (1501–1502), millel Joosep teeb puusepatööd. Enamasti valitaksegi teise argipäeva teema. Kui ei ole lisatud Egiptuses kohatud isikuid, nagu valitseja Affrodisius või sööki-jooki pakkuvad lihtinimesed, jääb samavõrd tõenäoliseks, et tegu on eluga Naatsaretis pärast tagasitulekut kodumaale.

Tagasiteed ennast on samuti suhteliselt harva kujutatud. Osalt võib see olla tingitud kirjalike allikate vastuolulisusest pagenduses oldud aja küsimuses. See kõigub ühest kuust seitsme (nt. “Kuldsetes lugemistes”) või koguni üheksa aastani. Tooma lapsepõlve-evangeeliumi (1. ja 3. peatükk) andmeil oli Jeesus juba Egiptusesse jõudes kaheaastane ja sealt naastes seitsmene.⁶⁵ Teekonnal ja Egiptuses sooritatud imedest jutustatakse põhjalikult Araabia allikais, väites, et võõrsil oldi kolm aastat, viibiti ka Memphises ja nähti vaaraod (EvInfArab 25). Pseudo-Matteus ütleb, et põgenikud pöördusid tagasi lühikese aja möödudes (PsMt 25). Kanoonilises Uues Testamendis on aga evangelist Matteuse kogutud pärimuste hulgas selline: kui Herodes oli surnud, siis ilmus ingel uuesti Joosepile ja käskis tagasi pöörduda. “Teda hoiatati unenäos, et neil tuleb varjuda Galileas, ning ta tuli ja asus elama külla, mida kutsutakse Naatsaretiks....” (Mt 2: 22–23.)⁶⁶

Neid ridu illustreerival Jacques de Gheyni gravüüril Karel van Manderi (1548–1606) joonistuse järgi on Egiptusest naasva püha perekonna ees musitseerivate inglite rongkäik. Lihtsad kompositsioonid Neitsi Maarja ning Joosepi seltsis kõndiva Jeesuslapsena on Peter Paul Rubensil⁶⁷, Jacob Jordaensil⁶⁸, Rembrandt Harmensz. van Rijnil. Vahel (eriti, kui ei ole lisatud ühtki ingliti ega nt. palmi) on selletaolise pildiga tegelikult mõeldud Jeesuse tagasitoomist templist, kus ta on vaelnud kirjatarkadega (Lk 2: 41–52).⁶⁹ Mõnikord kannab Joosep Egiptuses veidi sirgunud Jeesuslast kätel või turjal. Jasper van der Lanenile omistatud maalil, mis kujutab metsakasvanud kallastega jõemaastikku, astub laps koos ingluga Neitsi Maarja käekõrval.

Pilte Joosepi, Maarja ning Jeesuslapsena veekogu – Niiluse jõe või Punase mere – ääres on juba keskaegsetes illumineeritud käsikirjades, kus paate ja laevu näeb üldse

⁶⁴ Ainuüksi Joachim Patiniri või tema ringiga on seotud krestomaatilised näited Minneapolise Kunstiinstituudis, Peterburi Ermitaažis, Madridi Prados, Berliini Maaligaleriis.

⁶⁵ The Apocryphal New Testament, lk. 58–59.

⁶⁶ U. Masingu ja T. Pauli andmeil valitses Herodes Suur 37.–4. e.Kr. ja tema poeg Arhelaos kuni aastani 6 p.Kr. Vt. Uus Testament ja Psalmid ehk Vana Testamendi laulud. Tlk. T. Paul, U. Masing. Tallinn: EELK Konsistoorium, 1990, lk. 45.

⁶⁷ Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford; teine variant erakogus. Van Dycki ja Rubensi kriidijoonistus (Louvre) levis Lucas Vorsterman vanema gravüürina 1620. aastast.

⁶⁸ Tema (Rubensi-mõjuliste) Egiptusest naasmist kujutavate õlimaalide asukohtadeks on Rhode Island School of Design Museum of Art, Providence, ja Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berliin.

⁶⁹ Rembrandti estampi, mille foto on RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) ikonograafiaosakonnas arvel kui “Tagasitulek Egiptusest” (ofort, kuivnõel), on reprodutseeritud ka nimetuse all “Jeesus tuleb koos vanematega tagasi templist” nt. väljaandes: G. Schwartz, Rembrandt: Sämtliche Radierungen in Originalgröße. Stuttgart, Zürich: Belsler, 1978, B. 60.

sageli. Jacquemart de Hesdini (?–1411) “Põgenemises Egiptusesse” on veekogul üksteise taga sõudmas mitu laevukest, purjedega ja ilma. Joachim Beuckelaeri (u. 1530–1573/74) rahva- ja tegevusrohket “Maastikku põgenemisega Egiptusesse” läbib diagonaalis jõgi (milles pestakse pesu), esiplaanil jõuavad värvikad reisijad paadi juurde.⁷⁰ Gillis Mostaerti (1528–1598) maalil “Maastik põgenemisega Egiptusesse” (16. sajandi teine pool) askeldatakse vilkalt esiplaanil randuva paadi ümber, püha perekond aga ületab alles silda keskplaanil.⁷¹

Põgenikke kaldal paati ootamas või paadis Egiptusest naasmas võib sagedamini näha 17.–18. sajandi kunstis. Seda aega iseloomustavad varasest enam ka tulijaid saatvad inglid või putod, üha sagedamini hoiab atribuute terve lapsinglite parv, vahel hoiavad nad stseeni kohal risti, andes mõista, et Egiptusest naastes astub Kristus teele, mille lõpetab passioon.⁷²

Ka EKM-i maali kitsuke jõgi võib stafaažiga määratud süžee tõttu muutuda Niiluseks, metsaraja lõpul võib terendada *via dolorosa*. Siiski jääb tuuletus metsaaluses valitsema rõõmus toon.

Esiplaanil vasakul, jõe kaldal ehitatakse paati. Tegemist on paadisõidust (või teel liikumisest) märksa haruldasema ikonograafilise motiiviga, mille teisi käsitlusi ei ole ma seni kohanud.

Paadiehitustöös lööb kaasa kaks inglit. Nad ümbritsevad noorukit, kelle pea kohal on nimbus. Töökas poiss on Jeesuse kohta – isegi arvestades sellega, et Egiptusest ilmselt juba naastakse – liiga pikakasvuline. Tolle imepärasest tegevusest puusepana on rohkem teateid Naatsareti ajast. Arvatavasti on siin kujutatud Joosepi poega Jaakobust.⁷³ Nagu eelpool nägime, eeslit ta ei talutanud, aga põgenike rühm maali ülanurgas võib koos põlluga osutada sekundaarseks.

Igal juhul on maalil kunagi nähtav olnud ka Püha Joosep, Kristuse kasuisa, kes sai 16. sajandil eriti armastatuks Itaalias ja Hispaanias, osalt tänu Püha Avila Theresa (1515–1582) nägemustele. Apokrüüfilise “Puusepp Joosepi loo” andmeil abiellus ta 40-aastasena ja elas 111-aastaseks. Esimesest abielust oli tal neli poega ja kaks tütar.⁷⁴

Kõnesoleva maali serval näeme praegu Joosepi punases varrukas kätt. Maas on saag, kummuli asetseval paadil aga puur ja kirves – puusepale⁷⁵ iseloomulikud tööriistad, enim levinud atribuudid Joosepi äratundmiseks.⁷⁶ Kui tavaliselt kujutati Jeesuse kasuisa vana mehena, siis näiteks teoloog Jean de Charlier

70 Õlimaal puutahvilil, 103 x 81 cm. Nicolaas Rocokohuis, Antwerpen.

71 Õli, lõuend, 40,5 x 68,5 cm. Государственный Эрмитаж, Peterburi.

72 Nicolas Poussin (1593/94–1665) on “Puhkust teel Egiptusesse” (koos Püha Eliisabeti ja Ristija Johanneseaga), seal viibimist ja tagasiteed kujutanud eraldi maalides, seejuures korduvalt. Paati asumist tagasitulekuks näitab dramaatilisena Clevelandi versioon (u. 1627. Õli, lõuend, 134 x 99 cm. The Cleveland Museum of Art), ülev on hilisem maal Dulwichi galeriis u. 1628.–1630. aastast. Poussini paadimeest on võrreldud hingi vedava Charoniga; iseloomulik on antiikkunsti ideaalidest lähtumine vormikeeles. Vt. I. A. C. Dejardin, D. Shawe-Taylor, G. Waterfield, Rembrandt to Gainsborough: Masterpieces from Dulwich Picture Gallery. London: Holberton, 1999, lk. 104. Tänan dr. Lola B. Gellmanit teate eest!

73 Vt. Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. E. Kirschbaum. Bd. II. Rom: Herder, 2004, lk. 50, 43.

74 Puusepp Joosepi loo 2., 10. ja 14. peatükk: The Apocryphal New Testament, lk. 84–85.

75 Prof. Evald Saagi loengutes 1980. aastatel iseloomustatud kui majaehitaja (tektoon). Ka Pseudo-Matteuse evangeeliumi 10. peatükis viibib ta majaehitusel. Araabia päritolu lapsepõlve-evangeeliumis jm. aga valmistas ukse, nõusid, põllutööriistu ja mööblit (38. peatükk).

76 Sageli varieeritakse Püha Joosepi kolme unenäo teemat. Nt. on ka Eestis, erakogus Tartus, itaalia baroki mõjuline “Joosepi unenägu”, peente laserin-gutega õlimaal punakal krunnil. EKM-is on Joosepit (surivoodil) kujutatav Giambattista Piazzetta (1682–1754) maal (Mai Levini veenev atribuutsioon).

de Gerson (1363–1429) kirjeldas teda kui noorepoolset rändurit ja sellisena on ta jäädvustatud ka Gerard Davidi kuulsas triptühonis, mida mainisin artikli alguses seoses metsamaastikuga tiibadel.⁷⁷

Ent EKM-i maalil on mehe figuur koos pildi vasaku äärega ära lõigatud. Kujutledes Joosepi maalile tagasi, hakkame ka murdunud puus ja haljendavas võsus jõe kaldal kahtlustama vihjet talle kui surijate kaitsepühakule.

Püha perekonna tagasitulekut Egiptusest võrreldi juutide pääsemisega Egiptuse vangipõlvest. Ikonograafialeksikonid toovad muidki paralleele, näiteks vanatestamentlik Jaakobi tagasitulek.⁷⁸

Paatki, pealtnäha argine motiiv, kannab usulist tähendust, sümboliseerides seaduselagast ja päästvat Noa laeva, kirikut, koguni elu ennast. Vanatestamentlikku Iisraeli võrreldi laevaga tormisel merel. Laevamastis nähti ristipuu allegooriat. Maalil kujutatud maas lebavad ehitusprussid ongi asetatud risti.

Paadimotiivi, mis korduvalt esineb Uues Testamendis, kasutasid oma ideede propageerimiseks keskaegsed ordud, reformatsioon ja vastureformatsioon; barokiajast on teada laevakujulisi kantsleid⁷⁹ – oli ju Jeesuski paadis õpetanud.

Põhimõtteliselt pole võimatu, et ka Neitsi Maarja oli EKM-i maalil vasakul veel kord kujutatud. Kahju, et just ikonograafiliselt eriti haruldane figuurirühm esiplaanil on kannatada saanud ja vaid osaliselt nähtav.

Läbi ajaloo on põgenedes (poliitilistel vm. põhjustel, mõelgem kas või paadipõgenikele) ikka viidud ühes hinnalisi kunstiteoseid. Ka kõnealune metsamaastik võidi kord välja rebida raamist (mis arvatavasti niigi osa pildiäärtest varjas) ja pakku joostes rulli keerata. Kas osutusid lõuendi servad hiljem liiga kulunuiks? Kas lõigati maal mõnel vahepealsel raamimisel veelgi kitsamaks? Ehk oli

põhjuseks meelepärane raamgi, või olid pildiääred kuidagi teisiti kannatada saanud? Käesolevates märkmetes võrdlusmaterjalina kasutatud maalide järgi otsustades võis vaade algselt märksa laiem olla.

Adekvaatset pealkirja EKM-i eksponaadile olen otsinud varemgi, pakkudes näiteks välja “Metsamaastik stseenidega Neitsi Maarja elust”,⁸⁰ mille peagi vahetasin muuseumi valduses olevates käsikirjades täpsema, kuid kohmakama vastu – “Metsamaastik stseenidega Püha perekonna põgenemiselt Egiptusesse ja tagasiteelt”. Autoriks pakkusin tundmatu flaami kunstniku. Jätkates võrdluste otsimist teistest kunstikogudest ja fotoarhiividest ning pidades nõu kolleegidega, loodan atribuutsiooniküsimust edaspidi täpsustada.

Lõikuspilt

Lihtsakoeline maneristlik suvepilt (õlimaal puutahvilil, 46,1 x 74 cm; EKM M 2520) on arvatavasti pärit 17. sajandi alguskümnenditest. Maal võeti kunstimuuseumis arvele 1949. aastal kui “Külamaastik”. Seda viisipäraselt kirjeldades nimetab Hilja Läti käsitluslaadi (jutumärkides) primitiivseks. Samale inventarikaardile maalihoidla kartoteegis on kirja pandud hulk täiendusi. Figureerib nii 17. kui ka 18. sajand, nii flaami kui ka hollandi kool. Nimetusele “Külamaastik” on taas uue käega lisatud: “Stseen Ruti ja Boasega”.⁸¹

“Pildiakna” äärt raamistab suur puu, tuues esiplaani meile päris lähedale ja juhatades

⁷⁷ M. W. Ainsworth, Gerard David, lk. 302; ill. lk. 303 ja 305.

⁷⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. II, lk. 49.

⁷⁹ Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, lk. 62–68.

⁸⁰ Selle nimetuse all reprodutseeriti maal albumis kui Gillis van Coninxloo töö. Vt. Kadrioru lossi aarded. Toim. A. Randla. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, lk. 56–57.

⁸¹ Inventarikaart Eesti Kunstimuuseumi tollaegses maaliosakonna kartoteegis.

pilku edasi – võtte, mis maastikumaalis varakult ülipopulaarseks sai (ja kodunes hiljem fotograafias). Kompositsiooni läbivate skeemaatiliste kaldjoonte abil on maalitahvlile paigutatud koristatav põld selle ääres puhkavate viljalõikajatega, paat veekogul ja tee, millel veereb vanker, kõnnivad inimesed, silkab koer. Põldu kuldav päike värvib soojatooniliseks ka osa taevast. Paremal laiuvate kauguste kohal on see jahedasse pilvevinnasse tõmbunud. Eemalt paistev kirik peaks meelde tuletama igavesi väärtusi ja inimese rolli maailmas.

Ruumi sügavuse annab tavapärase pruuni tooni kasutamine pildi alumisel äärel, rohekas ala keskel ja sinine taust. Tugevad varjud paigutuvad siia-sinna vaate liigendamiseks, mitte loodust jäljendades. Ka värv näib kohati omatahtsi voolavat, tõketeks visandlikud kontuurid hoonetel, komakujulised pintsli tõmbed lehestikku markeerimas.

Juhul kui see on kahe kunstniku koostöö, on üks maalinud väljad, puud ja teed, teine aga stafaazi. Seejuures võis kumbki matkida mõnd eeskuju, olles näiteks meistri ateljees abiliseks.

Pärast avaldamist 1970. aasta kataloogis – tundmatu flaami kunstniku tööna 17. saj. algusest,⁸² millega võibki nõustuda – on pilti vaid kord käsitletud erialases kirjanduses. 1994. aasta EKM-i aastaraamatus paariaastase hilinemisega ilmunud artiklis publitseerib Mai Levin ülalvaadeldud “Metsamaastiku” ja lisab lõpetuseks: “Frankenthali koolkonnaga tundub olevat seotud ka tundmatu flaami kunstniku “Külamaastik” EKM kogus (RKM M 2520). Autorit võiks ehk otsida Anthonie Mirou’ (1570? enne 1586 – pärast 1661) lähikonnast, kes armastas maali- da kultuurmaastikku ja selles kihavat elu.”⁸³ Etiketil Kadrioru Kunstimuuseumis ja albumis “Kadrioru lossi aarded” on eksponaat praegugi seotud Frankenthali koolkonnaga.⁸⁴

Eespool juba korduvalt mainitud Mirou maalid on märksa elegantsemad, pintsli töö kergem; temagi kuulub kunstnike hulka, keda tavatsetakse segi ajada Jan Bruegheliga. Selle näiteks võiks tuua “Maastiku figuuridega” Moskvast.⁸⁵ Autori määratluses niisiis kaheldes püüdsin leida uut, töötades RKD fotoarhiivis Haagis 2001. aasta kevadel. Pean tänama kolleeg Suzanne Laemersit, kes pakkus seal oma abi ja leidiski EKM-i eksponaadiga ülimalt sarnase Joos (Joost, Josse) de Momperi maali, mis asub erakogus Saksamaal.⁸⁶ Teos on avaldatud Klaus Ertzi monograafias “Josse de Momper”, kust leidsin hiljem teisigi EKM-i maaliga sarnanevaid töid. Meie eksponaati saab seega pidada sealsete korduseks või siis on pildidel olnud ühine eeskuju. Ülesehituslikult kasvab see rühm välja Momperi joonistusest “Maastik päikesetõusuga lahe kohal”. Joonistus on signeeritud ja dateeritud 1610. aastaga. Kunstniku loomingus tähistab see üleminekut mägimaastikelt avaratele maastikele.⁸⁷

Antwerpenis 1564. aastal sündinud, oma kunstnikust isa juures õppinud ja 1580. aastatel Itaalias viibinud Joos de Momper tegutses ka Brüsselis. Tema varast loomingut mõjutas Pieter Bruegel vanem. Teisalt on osa

82 XVII sajandi hollandi ja flaami kunsti kogu kataloog. Koost. J. Keevallik. Tallinn: Tallinna Riiklik Kunstimuuseum, 1970, lk. 56–57.

83 M. Levin, Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuuseumi Lääne-Euroopa maali kollektsioonile, lk. 24.

84 Kadrioru lossi aarded, lk. 58–59.

85 К. Егорова, Нидерланды XVI века, Фландрия XVII–XVIII века, Бельгия XIX–XX века. Москва: ГМИИ им. Пушкина, 1998, lk. 217.

86 Joos de Momper “Viljalõikus”, 1610–1620. Õli- maal puutahvilil, 68,9 x 106,5 cm. Erakogu Saksamaal.

87 K. Ertz, Josse de Momper der Jüngere (1564–1635): Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog. / Josse de Momper the Younger: The Paintings with Critical Catalogue Raisonné. Freren: Luca, 1986, lk. 94–95.

pikka aega Bruegelile omistatud töist nüüd hoopis tema omaks tunnistatud.⁸⁸

Väheldasi pilte täitvad dramaatilised järsud kaljurüngad (“Pauluse pöördumine”, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover) asenduvad Momperi küpse ea maalides kauguses sinavate mäeahelikega. Mõnikord näivad need koguni juurde maalituina, et teha võimalikuks teose omistamine Joos de Momperile.

Figureid võisid Momperi maastikesse lisada teised kunstnikud, vahel ka tema kuulus sõber Jan Brueghel vanem (kes oli üsna mitmekülgne ja tegi näiteks Rubensiga koostööd hoopis maastikutausta, taimede-loomade maalimisel). Kõiki kolme soosisid Madalmaade asehaldurid Albert ja Isabella.

Joos de Momperil ei olnud enam sidet Patiniri universaalmaastike traditsiooniga. Tema pärandis eristuvad maastike arvukad alaliigid, sageli on need “nähtud” väga lähedalt.⁸⁹ Ta kujutas grotte, jõgesid, kanaleid paatide või uisutajatega, merd (antiikjumalate lahinguga ja ilma), külateed (millel ajab härgi Herakles). Üldse läbivad maastike esija keskplaani tihti teed üksikute vankrite, vooride ja ratsanikega. Samasuguseid diagonaaljooni võivad moodustada vaod küntaval põllul. Kõrgeid puid pooleldi nähtavana vasakus pildiservas või teatava “sammuga” – ääre peal ja sellest veidi eemal – leiab kõige erinevates, nii mägi- ja kaljumaastike kui lauskmaa kujutistes.⁹⁰

Omaette rühma moodustavad saagi koristamise pildid. Mõnel neist nopitakse ülikõrgete puude alt õunu. Viljalõikus põllul toimub maalidel, mis asuvad Madridis Prados, Oslos (Nasjonaalgalleriet) ja mitmes erakodus Saksamaal, Šveitsis, Belgias.⁹¹ Ertzi tänuvärses kataloogis neid võrreldes võib leida palju ühist meie “Külamaastikuga”. See gi esindab lõikuspildide traditsiooni.

Laemersi osutatud maal (ill. 244 Ertzi raamatus) sarnaneb Kadrioru pildiga ülesehitu-

selt, koloriidis aga evib märksa enam üleminekuid. Selle õhuküllase ruumiga võrreldes jääb meie maal raskepäraseks (kas võib oletada pealmiste peente värvikihtide kadu mõnel ammusel puhastusel?). Siiski leidub ka jäljendaja töös Momperile iseloomulikeks peetavaid jooni.

Ertz juhib tähelepanu kunstniku “ebaloo-gilisele” valgusekäsitlusele. Lõikustöid tehti pärast hommikutunde ja enne õhtu saabumist. Ent Joos de Momperi maalides, kus päike on ootuspäraselt seniidis, heidavad pikki varje puud, mis sageli on paigutatud pildi keskele või vasakule äärel.⁹² Kõike seda täheldasime eelpool ka EKM-i maalil.

Joos de Momper suri 1635. aastal Antwerpenis, olles, samuti nagu Jan Brueghel ja Frankenthali kunstnikud, andnud suure panuse maastikumaali populaarsuse tõusu. See viis “massitoodanguni”, mille kujukaks näiteks ongi keskpärase meistri hoogsalt maalitud “Külamaastik” Eesti Kunstimuuseumis.

Stafaažist

Muuseumis aastakümneid käibiva arvamuse kohaselt annab figuuride paigutus kõnealuses lõikuspildis võimalusi seosteks Vana Testamendi Ruti raamatuga.

⁸⁸ Nt. kuulus “Torm merel”. Õlimaal puutahvilil, 70,7 x 97 cm. Kunsthistorisches Museum, Viin.

⁸⁹ H. Devisscher, Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden. – Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Hrsg. E. Mai. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1993, lk. 191.

⁹⁰ Avar jõemaastik jalutajatega. Figuurid – David Teniers vanema järgija. U. 1630. Õli, puu, 85,5 x 141,5 cm. Erakogu Nürnbergis; Mägimaastik veekoguga. Figuurid – David Teniers vanema järgija. U. 1630.

Õli, puu, 45,3 x 69,8 cm. Oli müügil Zürichis 1942. a.

⁹¹ K. Ertz, Josse de Momper der Jüngere, ill. 244, 245, 246, 248, 249, 250 evivad sarnasusi meie maaliga.

⁹² K. Ertz, Josse de Momper der Jüngere, lk. 228.

Moabitar Rutt, jäädes pärast mehe surma ustavaks oma israeliidist ämmale, siirdus koos temaga võõra rahva juurde Petlemma. Tulnud linnast välja põllule, sai lesknaine loa Boase põllul lõikajate järelt viljapäid noppida. Boas põllu omanikuna ei lubanud kellelgi teda takistada, vastupidi, käskis sulastel meelega vilja maha poetada.

EKM-i suvemaastikus võiks olla kujutatud hetk, mil Boas lubab Rutil janu korral lähkristest juua, pakub ka süüa (äädikasse kastetud leiba ja tanguputru) ja nad istuvad tööliste juurde maha (Rt 2: 9–14).

Malbest Rutist saab mõne aja möödudes õiglase Boase naine “ja Issand andis, et Rutt jäi lapseootele ja tõi poja ilmale” (Rt 4: 13).

Taaveti sünniga kolmandas põlves õigustab Ruti raamat eri rahvustest inimeste abielu. Poeetilist teksti on käsitletud nii ajaloolallikana (vähemasti Josephus Flaviusest alates) kui ka ilukirjandusteosena.

Kas EKM-i maali saab otseselt seostada Piibliga, jääb vaieldavaks. Antiikajast on teada karjaseidüllil kujutisi, põllumehi jäädvustati juba Egiptuse kunstis, vili ja põld on igivanad teemad.

Heinategu või viljalõikus muutub kunstis sageli suve allegooriaks. Selline kujutis võis koos teisi aastaaegu esindavate teostega kuuluda vastavasse sarja (ainest viljeldi Lääne-Euroopa kunstis läbi keskaja). Joos de Momperi sari “Aastaajad” on näiteks Brunswickis Hertzog Anton Ulrichi Muuseumis.

Eesti Kunstimuuseumis leidub ka talvemaastik, mis on omistatud Joos de Momperile. Usuainestikuga seostumata näib see ringi askeldava elanikkonnaga väheldane külavaade esindavat maastikumaali sekularisatsiooni. Sarnast ülesehitust (teede ja ehitiste paigutus) ja korduvaid detaile (esiplaani diagonaalselt läbival külateel) võib näha nii Joos de Momperi kui ka nõbu Frans de Momperi⁹³ talvemaastikes – mis on küll teostuselt meie

omast peenemad –, aga ka paljude teiste meistrite töödes. Olgu lisatud, et ka Joos de Momperi enda maalide tase oli vägagi kõikum. Kunstniku abiliste hulgas olid tema pojad Philippe de Momper (1598–1634) ja Gaspard (või ka nõbu, eluaastad pole teada).

Tallinna suve- ja talvepildi kuulumine aastaaegu kujutavasse sarjadesse on tõenäoline, ent need võivad olla mõeldud ka iseseisvatena. Teisalt peab arvestama, et omal ajal võisid sellised maastikumaalid piltvaibana katta suuri pindu, koguni kõiki ruumi seinu. Üsna sarnaseid maalitahvleid rakendati ka näiteks uksepaneelidena.

Klaus Ertz toob ära teoste nimestiku, milles on tervelt viis Joos de Momperi lõikuspilti (*heykens*).⁹⁴ Nende ebaproportsionaalselt suur arv kunstniku loomingus tõendab, et just selliste suvepiltide järele oli nõudmine suurim. Kabinetformaadis maastikupilte osteti sageli huljana (enamasti oli ka hind suhteliselt madal). Kunstiostjate arvu kasvades loodi hulk maale, milles autor lihtsustas oma tööd, kasutades vanu käepäraseid võtteid, lastes abilistel tellimusi teostada. Sakraalne alatoon põimus ilmalikuga, jäädes sageli selle varju. Nii on ka EKM-i “Külamaastik” paljuski vaba esimesena vaadeldud maalil valitsenud kõrgetest nõuetest.

Olen antud maalipaari varem käsitlenud Eesti Kunstiakadeemia loengutes 1997. aastal, Kadrioru lossis 2000. aastal, ajaleheartiklites ja Kadrioru lossi juhis.⁹⁵ Kaheldes

⁹³ Frans de Momper sündis Antwerpenis 1603. a., sai samas meistriks 1629, olles esimestes töödes mõjustatud lisaks onule (Joos de Momper) ka Jan Brueghelist. Hiljem Haarlemis ja Antwerpenis tegutsedes võttis ta üle Jan van Goyenile iseloomulikke jooni. Ta suri Antwerpenis 1660. a.

⁹⁴ K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere*, lk. 222.

⁹⁵ H. Risthein, *Madalmaade kunst. Flaami kunst XVI–XVIII sajandil. Hollandi kunst XVII sajandil.* – Kadrioru loss. Väliskunsti Muuseum. Koost. K. Polli. Tallinn: Väliskunsti Muuseum, 2001, lk. 36 (30–43).

metsamaastiku puhul Coninxloo autorsuses ja lõikuspildi kuulumises Frankenthal koolkonna meistrile, püüdsin oma märkmetes osutada teistele võimalustele. Esimese maali sidusin tundmatu kunstnikuga, kes tegutses metsamaastike õitseajal 16./17. sajandi vahetusel. Veendusin teise maali J. de Momperit jälgendavas olemuses. Kõnealused maalid väärivad aga kahtlemata edasist ja märksa põhjalikumat vaatlust.

Notes on Two Flemish Landscapes in the Art Museum of Estonia: Attribution problems, and possibilities of interpretation

Summary

Landscapes form the largest part of the collection of Dutch and Flemish art in the Kadrioru Art Museum, a branch of the Art Museum of Estonia. My present notes concern two examples in Kadrioru which have been discussed together earlier as well.¹ The authors of both works remain unknown. One of the paintings, a wooded landscape ('Woodland Scene'), can be considered a valuable artwork, while the other, a harvest picture ('Village Landscape'), is by a mediocre artist. Besides attribution problems, the main aim is to draw attention to the rarity of the iconographic solution of the first painting.

This wooded landscape was acquired by the museum from a private owner in 1986 and was included in the state collection in 1988. The Western European collection, now on display in Kadrioru Art Museum, was mainly formed during the first half of the 20th century. As for the paintings from around 1600, the museum owned only a few works (no

1 M. Levin, Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuuseumi Lääne-Euroopa maali kollektsioonile. – Eesti Kunstimuuseumi aastaraamat 1990–1992. Ed. M. Levin, A. Leštšinski. Tallinn, 1994, pp. 23–24.

actual landscapes among them).² The background in the Passion triptych (ca 1520)³ in Niguliste Museum can be regarded as the oldest example of Flemish landscape painting in Tallinn. The small landscapes in Kadriorg mainly come from the 17th and 18th centuries. The ‘Woodland Scene’, therefore, formed a link between the expositions in two branches of the AME.

The painting was in very poor condition, having been cut out of the frame a long time ago and glued to a plywood board. Both the layer of paint and ground had a net of cracks and tended to fall off, despite numerous efforts at restoration.

Reet Viires, a conservator of the AME has described the canvases and the damages to the paint layer thoroughly.⁴ After extensive restoration, the painting was shown at the conservation exhibition in Tallinn, still bearing its old name, which conveyed very little: ‘Landscape with Trees and Figures’.

Mai Levin published the landscape in a year-book of the museum in 1994, as a valuable addition to the state collection. According to the former private owner, the landscape had already been attributed to Gillis van Coninxloo III (1544–1607) before the 1980s. Despite my uncertainty about this attribution, I still admit the influence of the famous master – among others. The Tallinn painting lacks the characteristics attributed to the mature Coninxloo, by Wolfgang Stechow, for example.⁵

I would like to draw attention to different sources of inspiration, such as the famous print by Hieronymus Cock (ca 1510–1570), depicting woodland scene with the Temptation of Christ, made after the drawing by Pieter Bruegel the Elder (1526/30–1569).⁶ This etching was widely known and became very popular among landscape painters; it also influenced great masters such as Jan

Brueghel the Elder (1568–1625) and Van Coninxloo.

Compared to the print, the Tallinn painting is in reverse. There are also differences in the number and placement of the trees. Some of them are missing, as the sides of the painting have been cut off.

Other landscape prints after drawings by Pieter Bruegel the Elder and Jan Bruegel the Elder, as well as Paul Brill, could also have been influenced by the unknown author of the painting, about whom I hope to find out

2 Portrait of Isabella Clara Eugenia by a follower of Frans Pourbus II (EKM M 3), ‘Wedding at Cana’ by a follower of Maerten de Vos (M 4945). Elements of landscape can be found in ‘Creation of Eve’ by an unknown artist after the print by Cornelis Cort–Federico Zuccaro (M 1333) and two paintings from a Peasant Wedding series by Pieter Breughel II with some influence of Marten de Cleve in the placement of the figures (M 1, M 2). ‘Christ Driving the Traders out of the Temple’ by an unknown artist after Hieronymus Bosch (M 3148) may originate from the beginning of the seventeenth century. The last three paintings follow the tradition of both Bosch and Pieter Bruegel the Elder.

3 The Bruges altarpiece has been painted by the masters from the surroundings of Adriaen Isenbrant and Albert Cornelis, while the author of the panoramic landscape with the view of Jerusalem, belongs to a follower of Joachim Patinir.

4 Conservation passport of the EKM M 6426 painting. Written documentation in the Restoration department of the Art Museum of Estonia, pp. 1–2.

5 W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. New York: Phaidon, 1966. Coninxloo’s importance has been stressed traditionally up to the present. See, for example, H. Devischer, *Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden. – Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Hrsg. E. Mai. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1993, p. 191.

6 K. Arndt, *Pieter Bruegel d. Ä. als Vorläufer Coninxloos. Bemerkungen zur Geschichte der Waldlandschaft. – Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte 1965–1966, N.F. 14, pp. 9–11*. See also T. A. Riggs, *Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher*. New York: Garland, 1977.

more in the future. He was obviously inspired by the first blossoming time of wooded landscapes at around 1600.

The international exhibition of Flemish Landscapes in 2003–2004 (Kunsthistorisches Museum, Vienna) presented several examples, attributed to Jan Brueghel the Elder, Gillis van Coninxloo or David Vinckboons (1576–1629). The latter is mentioned among the disciples of Van Coninxloo in the article by Mai Levin, who has however, in our later conversations, tended to connect the Tallinn painting with Paul Bril.

Concerning interpretations

Cardinal Federico Borromeo (1564–1631), who was among the commissioners of paintings by both Paul Bril and Jan Brueghel – who, for example, painted a forest landscape with a stream for him (1595) – viewed landscape paintings as a meditative medium and an imitation of God’s creation. As at the dawn of Christianity, the importance of untouched nature was stressed again for religious contemplation and for seeking the way to God.

The Tallinn painting also shows nature as a place of retreat. Such surroundings were suitable for different mythological heroes as well as the biblical prophets and early Christian hermits: in a sense, the forest replaced the desert in Northern countries.

A commissioner of a woodland scene may have been particularly interested in the respective passages in the Old Testament⁷ (e.g. Job 14: 7, 10–12).

Landscapes can be viewed through symbols. Spiritual literature refers to the river of fire, where souls become purified. In a painting, a river may symbolically be a human soul, or be seen as a boundary between two different worlds, while the water itself is the means of baptism. The bridge connects known and unknown areas; in the virgin nature of the ‘Wood-

land Scene’, it is also a sign of human intervention (besides the figural groups).

Oak may allude to Christ’s cross (the tree), the irises to his suffering, etc. Both can be seen in our painting, as well as a broken tree – a *vanitas* motif. The branch may recall here the Old Testament again. The similarity of the Latin words *virga*, ‘small branch’, and *virgo*, ‘a virgin’, influenced translations and interpretations (as in, e.g., Isa 11: 1 and Isa 7: 14).

Iconographic solution

The famous early example of a wooded landscape by Gerard David (ca 1450/60–1523) shows the forest as if seen through the eyes of Joseph and Mary, seeking a place for the birth of Christ.⁸ In a sense, the much later painting in Tallinn continues the sacred story. After the Birth and Adoration, when the magi had departed, an angel of the Lord appeared to Joseph, asking him to flee to Egypt with his wife and son (Mt 2: 13). In the canonised New Testament, the events are only told in brief (in the Gospel according to Mt 2: 13–23), while the Apocryphal writings give many details.

It seems that, in order to tell the story more thoroughly, some changes have been made in the Tallinn painting, even in the landscape itself. The yellow field with the wall-like, rape corn (in full accordance with the legend) may well be considered an over-painting. It is placed in an extremely unusual place – above the trees. I am inclined to believe

⁷ U. Härting, Die flämische Waldlandschaft. – Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 1996, no. 22, p. 2966. She also quotes The Book of Job.

⁸ M. W. Ainsworth, Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. – From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. Eds. M. W. Ainsworth, K. Christiansen. New York: The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, 1998, p. 302, ill. p. 303 and 305.

that formerly there was only sky. However, the painter of the figures added neither the sowers of wheat – which ripened with miraculous speed before the pursuers of the Holy Family arrived – nor the harvesters and soldiers, misled by the honest answer of the farmers that a family had passed while they were sowing.⁹

There still remain some less dramatic episodes, connected to the passing of a cornfield by the Holy Family. They are said, for instance, to have picked some ears of corn exactly as the grown-up Christ did with his disciples at a later date (Mk 2: 23, Mt 12: 1, Lk 6: 1). Perhaps the miracle of the spring is symbolised by a small well by the river-bank in the foreground of the Tallinn painting. The miracle of the palm-tree and many other episodes may have been read, in addition to this pictorial story from different literal sources.

As a whole, three figural scenes have been placed in the wooded landscape. Besides the ‘Flight of the Holy Family into Egypt’, two others (if not all three) probably depict the Return from Egypt.

The ‘Rest on the Flight into Egypt’ is an episode which has been depicted quite often. In Kadriorg Art Museum, we can also find it painted on a small panel attributed to Pieter de Grebber.¹⁰ In the ‘Woodland Scene’ the infant John the Baptist, together with the lamb as his attribute, has joined the Virgin and the Child in a small glade. According to an apocryphal legend, he and St. Elisabeth had to hide themselves as well. In a version of the legend, he met the Holy Family on the way.¹¹ There are also some known depictions of the rest on the return from Egypt. This may also be the case with the AME painting, judging by the size of the Christ Child.

Compared to the flight, there are not many depictions of the return of the Holy Family from Egypt. Sometimes the compositions are

rather similar to the flight. Rembrandt Harmensz. van Rijn, Jacob Jordaens and others have shown the family with the Child as a bit older and walking beside St. Mary and St. Joseph.

There are several depictions of the Family either crossing the river (Nile) on a boat or waiting for it, on their return from Egypt. In Jacquemart de Hesdin’s ‘Flight into Egypt’ a river with many ships is depicted. In later examples the boat is sometimes filled with people. In the Flights and Returns of the sixteenth to eighteenth centuries, many angels escort the Family, sometimes a flock of putti with different attributes. In Nicolas Poussin’s sublime Return they are already holding a cross over the boat.¹² Thus, the solemn path of a wooded landscape would also be continued by *via dolorosa*.

Rare theme

In the ‘Woodland Scene’ in Tallinn, ‘Building of a Boat’ is placed on the lower left side of the painting. The youngster standing between the two angels, who are helping him with his work, is most likely St. Jacob, son of St. Joseph. In some rare cases, as in a large painting by Titian,¹³ he has been depicted as

⁹ See L. Schmidt, Die Kornfeld-Legende. Ein apokryphes Motiv in einigen darstellungen der Flucht nach Ägypten. – Alte und Neue Kunst 1955, Bd. 4 (1/2), pp. 24–28.

¹⁰ The panel has been placed in another masterly painting, depicting a fruit garland. This has been traditionally attributed to Jan de Heem, while Frans Meijer has assured me that the author is Frans Ykens.

¹¹ J. C. J. Metford, Dictionary of Christian Lore and Legend. London: Thames and Hudson, 1983, p. 132.

¹² See I. A. C. Dejardin, D. Shawe-Taylor, G. Waterfield, Rembrandt to Gainsborough: Masterpieces from Dulwich Picture Gallery. London: Holberton, 1999, p. 104. Many thanks to Dr. Lola Gellman for drawing my attention to the painting!

¹³ Tiziano Vecellio, ‘The Flight into Egypt’, ca 1508. Oil on canvas, 206 x 336 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

leading the ass during the flight into Egypt,¹⁴ unlike in the AME painting, in which the group of the Flight seems to be added later, together with the field in the upper part of the painting.

Of St. Joseph himself, we can only see his hand in a red sleeve and the carpenter's instruments on the boat. The rest was lost, together with a part of the landscape, when the sides of the canvas were cut. It is likely that someone had hurriedly cut the picture out of the frame. Part of the composition has been lost.

If a colleague, considering the issue, knows of any other examples of scenes of boat-building in related paintings or book illustrations, then, please, inform me. As for the title for the Tallinn painting,¹⁵ 'A Woodland scene with the Flight of the Holy Family into Egypt and their Return from There' is one suggestion.

A Harvest Picture

The 'Village Landscape', acquired in 1949, has been attributed to Dutch or Flemish artists in the past and placed in the seventeenth or eighteenth century, according to the inscriptions in the AME files. The painting was displayed during exhibitions in the Art Museum in 1963 and 1969 and included in the permanent exhibition in 2000. Juta Keevallik published it in the catalogue of 1970 as a work by an unknown Flemish painter (I tend to agree).¹⁶

In her article quoted above, Mai Levin connected it with the Frankenthal School.¹⁷ This was repeated in a later edition.¹⁸ Doubting this opinion, I tried to find similar compositions in the *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (RKD), The Hague, in 2001. Suzanne Laemers, who kindly assisted me there, found a painting by Joos (Joost, Josse) de Momper in a private collection in Germany.¹⁹ The painting is repro-

duced in the book by Klaus Ertz, dedicated to this artist. Many other harvest pictures that have something in common with our painting can be found there, as *heykens* were very popular in the 17th century.²⁰

The authors of the Tallinn painting could have been followers of Joos de Momper (who himself sometimes produced paintings below his usual level). Among his workshop assistants were, for example, his sons Gaspard and Philippe de Momper. A rare drawing by Joos de Momper 'Landscape with a Sunrise over a Sea Gulf', is close in composition. It is signed and dated 1610, which marks the turn in the artist's oeuvre from mountainous views to lower landscapes.²¹ The harvest picture in the AME is close to the second group.

Biblical depth?

According to an additional inscription on an old card in the paintings department, the small figures in the harvest picture in Tallinn may recall The Book of Ruth.

14 D. R. Cartledge, J. K. Elliott, *Art and the Christian Apocrypha*. London, New York: Routledge, 2001, p. 98.

15 Meanwhile, I suggested 'Landscape with Scenes from the life of the Virgin', and the painting was published under this title in: *Treasures of Kadriorg Palace*. Ed. A. Randla. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2000, p. 56, ill. p. 57; p. 58, ill. p. 59.

16 XVII sajandi hollandi ja flaami kunsti kogu kataloog. Ed. J. Keevallik. Tallinn: Tallinna Riiklik Kunstimuseum, 1970, p. 57, ill. p. 56.

17 M. Levin, *Väärtuslikku lisa Eesti Kunstimuseumi Lääne-Euroopa maali kollektioonile*, p. 24.

18 *Treasures of Kadriorg Palace*, p. 58, ill. p. 59.

19 Joos de Momper, 'Harvest', 1610–1620. Oil on panel, 68,9 x 106,5 cm. Private collection, Germany.

20 K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere (1564–1635). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog. / Josse de Momper the Younger: The Paintings with Critical Catalogue Raisonné*. Freren: Luca, 1986, ill. 244–246, 248–250.

21 K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere*, p. 94, ill. p. 95.

After the death of her husband, Ruth the Moabite had come with her mother-in-law, to Bethlehem. In the painting, the day when she had gleaned in the field of Boaz (who had told the young men to let grain from the bundles fall purposely for her) may be depicted (Ruth 2: 14). Soon Ruth was married to Boaz and, with the birth of King David in the third generation, her story gained a new dimension.

On the other hand, harvest pictures were often regarded as allegories of summer. Therefore the painting, like another panel attributed to J. de Momper in the AME, a winter landscape (to which I did not find parallels as evident in the thorough study by K. Ertz as in the 'Harvest'), may well have belonged to a different series of the seasons, or been separate. Such pictures were relatively cheap and were often bought in great numbers. Large surfaces – sometimes all the walls of a room – were covered with numerous landscape paintings; they were even used as door panels.

Whether the biblical connections were being referred to in the harvest picture remains uncertain. It is well known that, by this time, a part of the growing art production abandoned high demands, which were still to be seen in the wooded landscape first mentioned.

*Translated by Helena Risthein,
proof-read by Richard Adang.*