

Olav Marani vaikelude poetikast

TÕNIS TATAR

Artikkel käsitleb maalikunstnik Olav Marani traditsioonilises laadis loodud vaikelude kunstilist mudelit ja teostes väljenduvaid esteetilisi ja eetilisi kvaliteete. Püütakse dešifreerida religioosse kunstniku elufilosoofilist sõnumit sellisena, nagu see tema töödes avaldub, ning osutada võtetele, mille abil ta seda väljendab. Kirjeldatakse ka vaikelu kui žanri eripära ning tuuakse välja Marani eelkäijad kunstiajaloo, samuti tema erinevus nendega võrreldes.

Käsitluse õigustuseks

Meie kunstiajalookirjutuses alates 1990. aastatest domineerinud lähenemine on eelistanud nõukogude perioodil loodud kunstist rääkides rõhutada pigem poliitilisi kontekste ja suhestumist rahvusvaheliste vooludega. Kõige olulisemaks sellel ajal tegutsenud kunstniku ees seisnud probleemiks on peetud enesepositsioneerimist okupatsioonivõimu suhtes.¹ Sellise lähenemisega on kaasnenud tähelepanu fokuseerimine pigem kunstniku isikule, tema põlvkondlusele ja rühmitumisele, konfrontatsioonile võimudega ja suhtele avangardiga, mitte teosele kui autonoomse väärtusega entiteedile. Kunsti eeskätt vastupanuvõitluse relvana käsitleva politiseeritud kunstiajalookäsitluse kõrval on olemas ka teine võimalus, millest kunstikirjutus on viimastel kümnenditel suuresti loobunud – käsitleda kunsti kunstina, see tähendab päevapoliitika suhtes autonoomse, eeskätt esteetilise ja üldnimiliku tähendusega nähtusena. Sellisest seisukohast vaadatuna avanevad nõukogude perioodi lõpukümnendid ühe meie maalikunsti hiilgavama ajajärguna, mil hoolimata mõningatest ideoloogilistest piirangutest (või ka tänu neile) oli kunstile osaks saanud publikumenu vahest kõrgeim, kunstnike positsioon ühiskonnas enim väärtustatud ning kunstikriitika asjatundlikum ja üldises kultuuripildis esiletõusvaim. Apoliitilise, teose esteetilistele kvaliteetidele ja elufilosoofilise sõnumile keskenduva ning miks mitte ka formalistliku kunstiajaloo

¹ „Praegu ehk võiksime väita, et sõjajärgse kunsti peaküsimus Eestis kuni 1980. aastate lõpuni oli üsna ühene: kuidas hakkama saada totalitaarse riigi tingimustes, kuidas vältida otsest riigi teenimist, kuidas lahutada kunsti tähendus riigi tähendusest ja säilitada kunstniku autonoomsust.” (S. Helme, *Modernistlik realism 1960. aastate eesti maal*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd 12 (1/2), lk 29.)

kasuks räägib nõukogude perioodi viimaste kümnendite kunsti käsitlemisel asjaolu, et tegemist oli teoste valmimisajal valitsenud meetodi ja üldtunnustatud väärtuskriteeriumiga, millest lähtus nii kunstnik, kriitik kui ka publik. Ants Juske on sellist kunstikriitika mudelit nimetanud kunstnikukeskseks kriitikaks, mille peamine menetlus seisnes kunstnikule „sobiva mõõdupuuga” lähenedes vahendada tema mõtteid ja dešifreerida teos arusaadavasse keelde.² Eksisteerib oht, et kui nüüd sellest kunagi (osaliselt poliitilise paratamatusena) prevaleerinud hindamisalusest täielikult loobuda, kujundame vaadeldavast perioodist ebaadekvaatse pildi, mis tõstab tänapäevasest konjunktuurist tulenevatel põhjustel (eelkõige soov tõestada eesti kunsti sünkroonsust lääne kunstiarengutega) esile omal ajal marginaalseid nähtusi ning ignoreerib omaaegseid üldtunnustatud tippe. Kui tuua kõige markantsem näide, Kumu püsiekspositsioon, siis selliste kunstnike nagu Jüri Arrak, Olev Subbi, Peeter Mudist, Enn Põldroos, Toomas Vint, Lembit Sarapuu kõrgperioodi looming on meie kunstiajaloo esivitriinis esindatud kasinalt või üldse mitte.

Kindlasti sobib eeltoodud nimekirja ka Olav Maran, kelle puhul on alates üheksakümnendatest väärtustatud eelkõige kunstnikutee algusesse jäänud modernistlikku perioodi (millest kunstnik ise ennast distantseerib) ning kelle omal ajal nii publiku kui ka kriitika silmis kõrgelt hinnatud vaikelud tekitavad avangardimeelse politiseeritud lähenemise esindajates oma klassifitseerimatuses, apoliitilisuses ja modernismiga suhestamatuses ebamugavust. Käesolev artikkel lähtubki veendumusest, et kunstiajaloo esmaseks objektiks ei ole mitte ühiskondlike ja kunstiliste kontekstidega suhestuv kunstnik, vaid kunstiteos, mille väärtus on eeskätt esteetiline ja eksistentsiaalne. Olav Marani, endise juhtiva modernisti ning viimased neli aastakümnet traditsioonilist laadi esindava kunstniku looming pakub selliseks lähenemiseks tänuväärt ainese. Artikkel käsitleb Marani küpsusperioodi vaikelusid kui nähtavasti kõige tuntumat, hinnatumat ja täiuslikumat osa tema loomingust.

Ropograafia

Olav Maran ise on oma menetlust vaikelude maalimisel kirjeldanud kui kunagi ammu inimese teenimiseks loodud väarikates tarbeesemetes peituva tasakaalutunde, püsivuse, ilu ja praktilisuse väljatoomist. „Oma lähenemises välistasin kunstilise edevuse, eneseväljenduse, nii muutusid seadeldised sarnaseks loodusvormidele. Tundsin, et neid saaksin maalida. Nii nagu olin varem olnud vaikelusid maalides ise konfliktne, olid konfliktid ka esemed, mida maalisin, esemete paigutuses olid pinged. Pahameelt maailma vastu väljendasin deformatsiooniga. Nüüd suhtusin esemetesse heatahtlikult. Ese, mida ma maalima hakkasin, oli nagu Tuhkatriinu, kes on korraks kõögist pidupäevale pääsenud – ta tahab olla võimalikult kena. Maalisin asja sellisena, nagu ta tahaks olla, jätsin ära halva ja juhusliku.”³

2 A. Juske, Eesti Teise maailmasõja järgse kunstikriitika kolm mudelit. – Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil. Toim T. Abel, P. Lindpere. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 9. Tallinn, 2002, lk 124.

3 Vestlustest Olav Maraniga, 17. XII 2007; 7. I, 25. II ja 12. V 2008 Tallinnas.

Järgnevad tähelepanekud vaikelu kui žanri olemusele toetuvad paljus Norman Brysoni väga sisukale raamatule „Silmitsedes seni tähelepanemata jäetud”⁴. Vaikelu kui antiikkunsti tagasi viidava žanri konstitueerivaks omaduseks on narratiivse sisu puudumine: puudub ajas kulgev lugu, milles midagi sünnib, üks asi millekski teiseks muutub. Vähe sellest, et vaikelu ei sisalda narratiivi, ta seab kahtluse alla maailma või me üldse mingit narratiivset huvi äratada. On triviaalne tõdemus, et ka inimese (inimkoosluse) identiteeti saab käsitada loona, mida ta enda kohta jutustab. Kui narratiivsuse eelduseks on osutamine unikaalsele, subjekti eraldiseisvatele tegudele, siis vaikeludel kujutatud igapäevase toidu ja koduse toimetamise tasandil muutub unikaalsus ebaoluliseks ja subjektsus problemaatiliseks. Unikaalsuste ja subjektsuse järele haarab inimene eelkõige seal, kus see küsimuse alla seatakse – teiste inimeste hulgas ja võõras keskkonnas. Oma sfääris selliseks kahtluseks alust ei ole (seda võiks pidada kodu konstitueerivaks omaduseks). Hüljates suuruse poole pürgivad, sündmuste ja kangelaste, oma ja võõra diskursused, pöördub vaikelu väikese tegelikkuse poole. Sellist, n-ö väikese tegelikkuse poole pöörduvat kunsti on tähistatud terminiga ropograafia (*rhopos* – kr k ‘lihtsad esemed, väikesed asjad’). Ropograafia tegeleb inimese anonüümse ja argise eksistentsiga, millest suurust ja unikaalsust otsiv pilk üle vaatab. Kui erilisi sündmusi otsivale megalograafilisele pilgule on iseloomulik hierarhilisus ja seleksioon, siis ropograafia, vastupidi, tasandab hierarhiad. Vaikelu väikeses tegelikkuses taanduvad regaalid köögiviljadega võrdsele tasandile (või vastupidi, köögiviljad ülen-duvad regaalideks). Ropograafilist pilku köitvad elu põhitoimingud, nagu söömine ja joomine, ühendavad kõiki inimesi. Nii kujutab ropograafia endast rünnakut inimese subjektsuse vastu sellisena, nagu megalograafia seda kehtestab ning mille keskmes on sündmused, individuaalsus, heroilised narratiivid ja inimliku suuruse loomise iha. Seades kahtluse alla inimese väärtuse ja prestiiži ülisma subjektina, vastandub vaikelu kõrgemate žanrite antropotsentrismile. Inimese juuresolekust ei loobuta mitte üksnes füüsilises mõttes, vaid vaikelu lükkab kõrvale ka väärtused, mida inimene maailmale kehtestab. Asetades väärtustava tähelepanu alla selle, mis on pea kõigil inimestel olemas või kättesaadav (kodu, tarbeesemed, lihtne toit), paljastab ropograafia inimliku pürgimise ebaolulisuse.⁵

Vaateviisi puhastamine

Eriti alates 17. sajandi hispaania vaikelumaalist (*bodegón*) on selline inimlikule suuruseihalusele vastanduv paatos kütkestanud religioosse taustaga kunstnikke. Selliste loojate – kelle hulka tuleb arvata ka Olav Maran – jaoks on vaikelu ühtlasi kristliku alandlikkuse harjutus. Põhimõtteliselt ja sihikindlalt pööratakse pilk megalograafiliselt trajektoorilt kõrvale, suurtelt asjadelt elu lihtsa materiaalse põhialuse poole, ning selline käik paljastab mõndagi huvitavat. Esiteks ilmneb väikese tegelikkuse esikohale tõstmisel tavapilgu harjumuslik sõltuvus kehtivast ideoloogiast, pilgu laiskus, hägusus, labiilsus ja entroopia kõige selle suhtes, mida megalograafilised diskursused ei

4 N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.

5 N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, lk 61.

esita kui vaatamisväärsed. Nagu kuldajastu hispaanlastel või 17. sajandi väikestel hollandlastel seisneb ka Marani strateegia silma passiivsusest ülesaamiseks hüperreaalses kujutusviisis. Hariliku realismi pertseptuaalne mõju ei ole piisavalt intensiivne vabastamaks pilku tähelepanematuses, mida ta on harjunud väikesele tegelikkusele osutama. Väikesele maailmale osaks saava sissejuurdunud märkamatus vastu asetatakse teravdatud fookus, idealiseeritud vorm ja hoolikalt väljakaalutud kompositsioon. Bryson nimetab vaikelumaali sellist funktsiooni apotroopiliseks – teravdades pilgu fookust ja suurendades selle püsivust, püüab kunstnik vabastada vaadet madalatest külgetõmmetest ja tõsta seda eneserefleksiooni tasandile.⁶

Harilik vaateviis on passiivne ja labiilne, iha tõmbab pilku siia ja sinna; enne kui ükski objekt jõuab selgelt avalduda, nõuab juba järgmine tähelepanu enesele. Pilgul puudub sisemine jõud pidevale ihale vastu panna, pilk on vaid passiivne maailma vaatamängus osaleja. Nii on väikesele tegelikkuse lõigule keskenduva vaikelu funktsiooniks kultiveerida pilku, mis eemalduks senisest segasest ja hektilisest vaateviisist, kultuuriliselt määratletud harilikkus ja ebaolulisus dekonstrueeritakse, pilgu lõputu plõksimine ja maailmaväsimus asendub keskendunud vaatlusel ellu ärkava väikese maailma sisemise säruga. Jäigale ettekujutusele nägemisväärsetest asjadest ja kogu ülejäänud maailma blaseerunud ignoreerimisele pannakse vastu asja esimest korda (tõeliselt) nägemise üllatus. Pilk viiakse tagasi megalograafiliste hierarhiate eelsesse aega, pilgu lapsepõlve, kus ta veel ei osanud nähtavat tegelikkust ettekirjutatud väärtuste järgi sõeluda. Sellele vastavalt on maalil laisa silma poolt sõelale jäävate hägusate lihtvormide paljususe asemel üksikud, ent rikkalikult artikuleeritud vormid, mis jäta mulje stseeni pingsast ja tähelepanelikust silmitsemisest. Nii saavutab Maran nägemistajule üllatavalt mõjuva esemelikkuse, parimatel juhtudel on pilgu hägususest vabanemine nii dramaatiline ja nägemuslik, et oma võimendatud tõelisuses tunduvad esemed paradoksaalselt ebatõelised, ilma et vaataja oskaks osutada, milles see ebatõelisuus seisneb. Kriitik Jaan Sonn on Marani töödega seoses märkinud, et selline puhastatus ebaolulisest loob mingi erilise pingestatuse ja annab kujutatule hingestatud tõsiduse ja sügavuse. Nii tuleb välja, et lõuendil kujutatud asjade asemel näeb vaataja enamasti nende suhet iseenda, inimesega üldse, väheste lihtsate esemete askeetlik mõju on kuidagi psüühiliselt puhastav.⁷ Marani puhul tuleb sellisel psüühilisel mõjul kindlasti arvestada religioosse tagamõttega: kunstniku vaikelude religioonikäsitus näib olevat lähedasem nähtava maailma transtsendentsust uskunud katoliiklikele müstikutele kui ilmalikkude ja sakraalset sfääri rangelt lahus hoidnud hollandlastele. Kujutades kõige lihtsamaid esemeid kõige tähelepanelikuma imetlusega, sugereerib Maran vaatajale, et kõik võib olla püha ning milline kena maailm see oleks, kui me suudaksime ümbritsevas või meis endis olemasolevat pühaduse potentsiaali kasutada. Idealiseeritud, teravdatud fookusega hüperreaalsed vormid loovad hõllanduse teistmoodi elamise võimalusest, olemisest, mis on sama kirgas, küps ja rahulik kui maalil kujutatud stseen. Maran annab mõista, et selline maailm on saavutatav kristliku uuestisünni läbi.

6 N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, lk 64.

7 J. Sonn, *Ausalt, puhtalt*. – Noorte Hääl 19. XI 1978.

Selja pööramine suure maailma hierarhiatele, tegelikkuse esimest korda nägemise mulje ei tähenda, nagu leiaks Marani vaikeludest lapselikkust, saati lapsikust. Üksildustunne tuleneb teataval määral juba vaikelu kui liikumatu kunsti spetsiifikkast. Nagu 17. sajandi hispaania vaikelumaalijad Juan Sánchez Cotán ja Francisco de Zurbarán, eelistab ka Maran meelelisele naudingule askeesi ja vaimset rõõmu, ent kui esimesed esindavad kloostriuksindust (kollektiivset üksindust) ja monastilist perspektiivi, siis Maran on pigem eremiit. „Eremiit on ÜKSI Jumala palge ees,” kirjutab Gaston Bachelard. „Eremiidi hurtsik on kloostril vastand. Selle tsentraliseeritud universumi ümber kiirgab meditatsiooni ja palve universum, universum väljaspool universumit. Hurtsik ei saa võtta vastu mingit „selle maailma varandust”. Temas on vaesuse õnnelik intensiivsus. Eremiidi hurtsik on vaesuse auhiilgus. Selle kasvav viletsus laseb meid ligi absoluutsele pelgupaigale.”⁸ Rääkida Marani koduste ateljeemotiivide puhul mingist rõhutatud viletsusest ja vaesusest on muidugi liialdus, ent kujutatud stseenide introvertne kirkastunud üksildus on tõsiasi. Nii võib märgata, et kuigi Marani vaikelud kujutavad peamiselt toidu- ja jooginõusid ning köögivilju, ei sisalda kujutusviis viidet söömaajale, söögilauas istumisega kaasaskäivale seltskondlikule lõbususele. Puudub sööminguga seostuv meelelise ja sotsiaalse naudingu mõõde. Vaikelu sõnaski sisalduv vaikus, vaikselt olemine tähendab eesti keeles nii hääletust kui ka liikumatust. Marani vaikelud ongi muuhulgas hommaaž vaikus, vaikelamisele. Sotsiaalsest mürast, mis meie elu pahatihti täidab, ihaldusväärsemana näidatakse vaikset meditatsiooni tuttavate esemete üle.

Läheneda idealism

Tundub, et analüütilise kalduvusega inimesena Maran taasloob teose valmimise protsessis nähtavad vormid mõistuslikult, kulinaarne vorm asendub geomeetrisega. Kuigi analüütilise töömeetodiga kaasneb paratamatult visuaalse mulje taandamine, ei tööta Maran siiski kosmeetikuna – kujutatud esemetel säilivad aja poolt tekitatud defektid ja kasutamise märgid, aga üksnes need, mida kunstnik peab vajalikuks säilitada. Marani käsitus on truu platoonilisele, mitte impressionistlikule tõe. Esemel on kujutatud nii, nagu me teame, et need on, mitte nii, nagu me neid näeme. Intellektuaalse tõe eelistamine taandab teose kunstilisest mudelist motiivi poolt äratavad lihalikud ihalused, aga samuti kunstniku loomingulisuse osatähtsuse. Vastutus Marani vaikeludel kujutatud vormide eest ei lange kunstniku loovusele, vaid tegelikkuses kehtivale matemaatilisele tõe. Tegelikkuse juhusliku avaldumisvormi registreerimise asemel sugereerib selline maal täiuse võimet aja kulule vastu panna. Ühtlasi tähendab kompromissitu andumine loodule kunstniku enesesalgamist ja alandlikkuse harjutust. Ühelt poolt eitab kunstnik loominguga kaasnevaid romantilisi, inimese fantaasiale liiga suurt väärtust omistavaid diskursusi. Kunstiliste väärtuste asemel kuulutatakse pühendumisväärseks inimlikud väärtused, uue tõeluse loomise asemel võime olemasolevat selgesti näha. Pretensioon luua uusi vorme paistab religioosest perspektiivist

8 G. Bachelard, Ruumipoeetika. Tlk K. Sisask. Tallinn: Vagabund, 1999, lk 71.

ülbuse, hüübrisena – see oleks rahulolematu Jumala vormidega. Ent teiselt poolt loobub Maran teadlikult ka modernismile iseloomulikust meediumiteadlikkuse afišeerimisest. Selles läheb Maran tagasi kaugele modernistlike vaikelumaalijate Paul Cézanne'i, Giorgio Morandi jt eelsesse aega. Marani modernistitausta arvestades oleks naiivne arvata, nagu ei oleks kunstnik maalikunsti metaküsimustest teadlik – võib täie kindlusega arvata, et ta lihtsalt ei pea neid oluliseks. Maalides aastakümneid hoolikalt ja pühendunult harilikke esemeid, kuulutab kunstnik käsitööliku distsipliini moraalselt ülimuslikkust geniaalsete sähvatuste ja erialaspetsiifiliste teravmeelsuste suhtes. Siiski ei ole mainitud idealism Marani töödes absoluutne, pigem võib rääkida sellisest aktsendist või kalduvusest. Kui Maran kujutab potti või vaasi, siis on need ikkagi konkreetsed kodused esemed, mitte geomeetriselised metafoorid. Igasugune sümbolus, metafooride ja literatuursete assotsiatsioonide tekitamine on kunstnikule võõras – kõik nähtav on väljas iseenda eest ning kunstnik näib olevat veendunud, et midagi enam pole soovitud moraalse ja esteetilise impulsi tekitamiseks vajagi.

Et esemeid ei muuda taktiilselt aktiivseks mitte intellektuaalne refleksioon, vaid visuaalne pertseptsioon, kaasneb idee esmasusega teose taktiilse mõõtme mõningane vähenemine. Marani vaikelumaalid ei tekita soovi kujutatud esemeid puudutada, mõnikord ei tundu see isegi võimalik. Kuigi esemed on vanad ja elunäinud, tekitavad hoolikalt läbimõeldud kompositsioon ja geomeetriselt täiuslik vorm tunde, et kergeimgi puudutus rikuks stseenis midagi parandamatult ära. Seda tunnet süvendab ka paljudesse seadeldistesse kuuluv üksik kummuli või muul viisil ebastabiilne ese. Et reeglina toetuvad esemed Marani vaikeludel toekalt ja kindlalt aluspinnale, tekitab labiilne element tajutavat elavust. Samas ei jää muljet, nagu oleks ese ümber läinud või maha pillatud. Selline mõte oleks vastuolus Marani vaikelude intellektuaalse konstruksiooniga: ideaalses maailmas asjad ei lähe ümber, nad otsustatakse külili asetada (autori seisukohast) või nad on külili algusest peale (pildi seisukohast). Tuleb arvesse võtta, et puudutus ei ole võimalik ilma liikumiseta, ent Marani vaikeludes valitseb rahunenud liikumatus. „Vaikelul lauakellaga” (1988) toetub potikaas laiale potile nagu saja-aastasessa unne vajunud tunnimees. Vähimgi puudutus ärataks ta ning rikuks pildi harmoonia.

Vaikelude ülesehitus

Kõige sagedamini on Marani vaikeludel kujutatud erinevad lauanõud ning köögiviljad, esemetest korduvad ka munad, pudelid ja rätikud. Mitmel pildil esinevad näiteks raamatud, kellad, metallist kuulikesed. Sellele, et kujutatud anumate ja viljade funktsioon ei ole praktiline, osutab lisaks geomeetriselisele vormiloomele ka esemetevalik seadeldistes. Milline praktiline tegevus võiks ühendada näiteks nelja anumad, kõrvitsat ja raamatut maalil „Vaikelu heleda kõrvitsaga” (1984)? Seadeldiste komponeerimisel kasutab Maran meeldiva tulemuse saavutamiseks nii mitmekesisuse kui ka korduvuse printsiipi. Mitmekesisuse võivad erinevates töödes tagada stabiilselt asetuvate ja ebakindlate, suurte ja väikeste, õõnsate ja täidetud, lamedate ja piklike, looduslike ja tehismvormide vastanduste kasutamine, samuti erinevad materjalid (keraamika,

metall, klaas), esemete erinevad funktsioonid (nt raamat anumate foonil). Paljudes töödes kasutab kunstnik heleda ja tumeda kontrasti, mis seisneb ühe või mitme valge laigu tekitamises tumedale üldfoonile. Selliseks elavdavaks plekiks võib olla valge rätik, munakoored, munaalus, kann, kõrvits. Siiski ei ole mitmekesisus liiga suur, valitud poeetilise registri vastu ei eksi Maran kunagi ning seadeldistele ei saa ka kõige halvema tahtmise juures ette heita eklektilisust. Seadeldise piiratus välistab mulje efektitsevast võimetedemonstratsioonist, materjalide edasiandmise *tour de force*'ist. Korduvuse printsiip võib Marani vaikeludes väljenduda esemete funktsioonis (sageli on samas seadeldises mitmeid õõnsaid anumaid), esemete kujus (ovaalsete vormide kordumine), pildil võib korduda ka sama ese (munad, õunad) või sama materjal (metall, keraamika). Korra ja kaose printsiipidega mängimist kujutab endast puhta ja korraliku ilmega laual mõne üksiku eseme kummuli asetamine, samuti laualina voldid ja kortsud. Selline mõõdukas informaalne aktsent lisab tööle kodususetunnet.

Marani vaikelude foon on harilikult tume, mõnel pildil kerkib kohe laua tagant sein („Vaikelu lauakellaga”, 1988), aga sageli on taustaks lihtsalt ebamäärane tume maalipind. Taustaruumi puudumine tekitab läheduse efekti. Kuigi Maran valdab suurepäraselt perspektiivi, ei ole ühelgi vaikelul nii palju sügavust, et silm saaks suunuda perspektiivjoonte kohtumispunkti. Selliste võtetega saavutab kunstnik pilgu püsimise esiplaanil olevatel esemetel. Esemete paigutus moodustab sageli mõttelise ringi, mida mööda on pilgul meeldiv rännata, ühtlasi ei suuna selline kompositsioon pilku pildipinnalt välja. Maran armastab kujutada ovaalseid ja silindrikujulisi esemeid, nii libiseb pilk mööda nende täiuslikult geomeetrilisi välisservi. Peaaegu kõik Marani vaikelud on horisontaalses formaadis ning vasknõudel peegelduv valgushelk suunab pilgu justkui iseenesest mööda horisontaali edasi. Seda dünaamilist mõju rõhutab eriti metallesemetel peegelduv valgus, tumedatel piltidel võib mõne eseme kumeruselt peegelduv valgushelk olla ainuke elavdav hele laik.

Oma vaikelude valguskäsitluse kohta on kunstnik ise öelnud, et valgus „tungib hämarasse ruumi, meie olemisse ja valgustab meid kui esemeid. See on minu kujutlus inimühiskonnast, kuhu tungib jumalik valgusekiir, näidates, et meis on rahu ja harmoonia võimalus.”⁹ Võib märkida, et valgus on Marani vaikeludel varieeruv element. Kui „Vaikelul sinise kastruli ja munaga” (1997) paljastab ühtlaselt langev kirkas valgus esemete teravad kontuurid, siis „Vaikelul lauakellaga” (1988) ulatub valgus ainult eespool asetsevate esemeteni ja isegi nendeni üksnes osaliselt, esemete kontuurid pole siin üldse nähtaval, objektid on n-ö pimeduse embuses. Kui „Vaikelul kulbi ja munaga” (1993) on valgus ühtlaselt pruun, tuhm valgus imbuks sisse justkui väga väiksest aknast, siis „Vaikelul kõrvitsa ja kulbiga” (2002) helendab laualina sinakalt nagu kuuvalgel ning vasknõud eristuvad selle foonil peaaegu ainult mustade siluettidega. Seevastu „Vaikelul sidruniga” (2005) langeb esemetele küljelt kirkas hommikune valgus. Paradoksaalselt süvendab selline valguse abil aasta- ja päevaaja konkretiseerimine

9 T. Kruus, Maran mõtleb igavikust. – Postimees 1. XII 1993.

stseeni anonüümsust ja igavikulisust. Nii võib vasknõudele langev kirkas valgus pärineda ükskõik millisest paljudest sajanditest pärast seda, kui selliseid anumaid meisterdama õpiti. See on nietzschelik igavesti naasev aeg, ühtviisi rabavalt ajalik kui ka ajatu.

Lillemaal ja vaikelu

Marani vaikelumaaliga vaid osaliselt seostuva kategooria moodustavad lilli kujutavad maalid. Marani lillemaalide meeleolu on tema klassikaliste vaikelude omast niivõrd erinev, et nende koos käsitlemine on peaaegu meelevaldne. Lille näol on inimlikust seisukohast tegemist praktilise eesmärgita esteetilise objektiga ning sellisena käsitleb teda harilikult ka Maran. Marani vaikeludele iseloomulik kontemplatiivne mõõde on lillemaalides rohkem tagaplaanil, ent paljudel juhtudel ei saa öelda, et see neis täielikult puuduks. Kunstnik eelistab kujutada lõikelilledena kasvatatavaid suurte õisikutega taimi, nagu tulbid, amarüllised, daaliad, liiliad, pojengid, astrid. Nii nagu vaikelusid iseloomustab ka Marani lillemaali teatavas mõttes portreeline lähenemine, ent kui vaikelud oma illusionistlikus natuuritruuduses sugereerivad moraalseid väärtusi, siis lillemaal sarnaneb paraadportreega. Maalitava lille sort on reeglina töö allkirjas markeritud ning Marani eesmärgiks näib olevat välja tuua konkreetse lillesordi ilu ja sära selle kõige kaunimal kujul. Vaas on hoolikalt valitud portreeritava iseloomuga sobima, seda rõhutama: kui talupoeglikke tulpe ja astreid maalib kunstnik lihtsamates keraamilistes kannudes, siis majesteetlikud amarüllised, liiliad ja pojengid võivad ilutseda kõrges klaasvaasis. Sageli kohtame Maranil siiski ka klassikalise vaikelu ja lillemaali ühendamist, sellistel juhtudel on kontemplatiivse ja puhtesteetilise elemendi vahetööd varieeruv. „Vaikelus sakraalsemaga” (1980) suhestuvad lilled seadeldise ülejäänud esemetega (raamatud, õunad, valge rätik, sakraalse ning keraamiline vaas) võrdsel alusel ning taandavad oma egoistliku ilu kompositsiooni loogika ning moraalse sõnumi ees. Erinevalt reeglina vertikaalse formaadiga lillemaalidest on nimetatud maal ka horisontaalformaadis ning lilled asetuvad siin asjade gruppi. Rohkem on Maranil siiski maale, millel vaikelulised elemendid taanduvad lillemaali loogika ja meeleolu ees, sageli on need kannud, toosid, klaasid, lusikad lillevaasi jalamil. Et maali keskmes on õied, mõjuvad vaikelulised elemendid juhuslikena, näiteks maalil „Vaikelu tulpidega” (1975) on kunstnik endale lubanud taldriku maaliservaga pooleks lõigata – midagi, mis oleks Marani vaikelu puhul mõeldamatu. Lilled toovad pildile värvieredust ning helgust, mis summutab Marani vaikeludele iseloomulikke kontemplatiivseid ja moralistlikke impulsse; kunstnik laseb sellel rahulikult toimuda. Siiski on Marani lillemaaliski tugevaid meeleolulisi variatsioone: ühelt poolt tulpide ja astrite leebe ja lihtne helgus ning teiselt poolt amarülliste sümbolseid tähendusi otsima kutsuv range graatsilisus. Hilisajal on Maran maalinud ka miniatuurseid lähivaates roosiõisi.

Seadeldis kui perekond

Esemed Marani vaikeludel on paigutatud ruumiliselt, osaliselt üksteist varjava grupina, vaade avaneb pisut kõrgemalt. Nagu foon, on ka aluspind fokuseerimata ja hägune, sageli ei viita miski sellele, kas esemed paiknevad laual, sahrvis, põrandanurgas või mingil muul pinnal. Et tegemist on lauapinnaga, osutab vaid maalide kompositsioon. Esemed Marani vaikeludel moodustavad pildi raamiga suhestuva grupi, reeglina ei löika pildiserv ühtegi eset pooleks, esemed koonduvad enam-vähem pildi keskele, pildi servadesse jääb pisut ruumi. Kompositsioon on pigem püramiidikujuline: kõrgemad esemed kipuvad olema keskel, madalamad ja laiemad servas. Selliselt on mõistlik paigutada esemeid lauale, põrandaservas mõjuks selline seadeldis veidrusena. Ühtlasi on selge, et tegemist pole juhusliku väljalõikega nähtavast tegelikkusest, kompositsioonist jääb mulje, et stseen on vaataja juuresolekust teadlik. Samas ei ole see kõrgendatud, epateeriv, teatraalne teadlikkus nagu mõnel Caravaggio vaikelul. Sundimatu, ent ometi harmoonilise rühma moodustavad erineva suuruse ja iseloomuga potid, pütid ja viljad viivad mõtte koduses ateljees grupiportree jaoks seisvale perekonnale.

Vastuolulised on ka märgid, mille järgi võiks püüda aimata vaikelude ruumi funktsiooni. Marani vaikelude ruum võib mõtted viia sahrvile või panipaigale – mulje, mida toetab paljudele Marani vaikeludele iseloomulik hämar valgus, samuti kunstniku armastus suurte amforate ja kõrvitsate vastu. Tugevate ja küllaltki hästi säilivate viljadena ei välista kõrvitsad ja õunad võimalust, et tegemist on siiski ateljeega. Õrnu ja kiiresti riknevaid vilju, nagu ploomid või viinamarjad, mis seostuvad pigem elu- ja söögiruumidega, Marani vaikeludel peaaegu ei kohta. Esemed on küll sageli asetatud linalle, ent see on lihtsakoeline valge lina, mitte ruuduline, mummuline või triibuline, nagu me kujutaksime ette vastavas pisut vanamoelises söögitoas. Enamasti on lina veidi kortsus, mis viitaks justkui perenaisekäe puudumisele. Puuduvad söömistoimingu instrumentid, noad ja kahvlid, küll aga leiab mitmelt pildilt mune, munakoori, munaaluseid, aga ka näiteks kulpe. Kummastust tekitavad anumate ja viljade kõrval asjad nagu pruun kalts, lauakell, metallist kuulike, lillevaas. Nii jääb kokkuvõttes mulje, et kunstnik ei tee midagi varjamaks, et tegemist pole natuuris tabatud stseeni, vaid koduses ateljees komponeeritud seadeldisega. Ent üllatavalt kombel ei röövi asjaolu, et seadeldis ei varja kunstniku komponeerivat kätt, kübetki esemetele langevast tähelepanust. Vastupidi, kunstiline kavalus on siin liiga läbinähtav, liiga naiivne, et võiks pretendeerida artistlikkusele või muudele romantilise kunstnikutüübi voorustele. Esemed ei ole kompositsiooni teenistuses, vaid kompositsiooni eesmärgiks on seadeldises tekkivate suhete ja pingete kaudu parimal viisil välja tuua iga eseme unikaalne iseloom. Nii muutub maal artistliku ekshibitsionismi asemel austusavalduseks kujutatud esemetele ja objektiivsetele väärtustele, mida stseen sugereerib.

Ruumi kodune asketism

Toiduga seondud kodune maailm kuulub traditsiooniliselt naiselikku sfääri. Nõnda kummitab koduseid vaikelustseene maalivat meeskunstnikku oht jääda kujutatu suhtes võõraks, isandlikuks vuajeristiks, pealtvaatajaks. Võib-olla siin annab Marani meetod teatava eelise: Marani vaikelude ruum on küll tuntavalt kodune, ent ühtlasi on kodune-ateljeelik. Marani vaikeludel figureerivate eseme hulgast ei leia midagi, mille funktsioon ei seostuks koduse majapidamisega, ent asetatuna kunstniku ateljees seadeldiseosaks, lahutatakse nad algsest funktsioonist – köögiviljadest ja anumatest saavad tervenisti eksistentsiaalse kontemplatsiooni objektid. Ühtlasi tähendab see viljade ja kööginõude paigutamist traditsiooniliselt naiselikust majapidamissfäärist traditsiooniliselt mehelikku ateljeesfääri. Marani vaikelude ruumis pole kohta luksusel, see on küll väikeste asjade maailm, aga tegemist pole pehmete väärtuste maailmaga. Mitmekesisuse tagab Marani maalidel hulk polaarsusi, ent nende hulka ei kuulu pehmete ja kõvade esemete polaarsus – kõik Marani maalidel kujutatud esemed on kõvad.

Niisiis on Marani vaikeludel kodususest hoolimata tegemist askeetliku ja sissepoole pööratud, introvertse maailmaga. Ajaloolises retrospektiivis mõjuvad Marani vaikelud kahtlemata kodusemalt kui hispaania kuldajastu askeetlikult religioosete kunstnike tööd, ent mitte nii hubaselt kui näiteks suure prantsuse vaikelumaalija Jean-Baptiste-Siméon Chardini looming. Erinevalt viimasest puudub Marani stseenides täielikult sotsiaalse naudingu mõõde, samuti intiimse kehamälu aspekt. Maran ei tee midagi varjamaks, et seadeldis on pildi maalimiseks esimest korda lauale komponeeritud ega seostu otseselt kunstniku koduste rituaalide, koduse omaetteolemisega. Küll aga iseloomustab Marani vaikelusid nauditud ja ülendatud üksindus. Bachelard'i järgi seisneb üksilduse külgetõmme selles, et inimene teab vaistlikult, et tema üksilduseruumid on loovad; meie möödunud üksildushetkede ruumid, kohad, kus me oleme kannatanud üksilduse all, nautinud üksildust, jõudnud üksildusega kokkuleppele, ei kao meist kunagi. Inimene ei taha oma üksilduseruumidest loobuda, kirjutab Bachelard.¹⁰ Marani vaikelude üksildust ei muuda külgetõmbavaks niivõrd koduse õhkkonna intiimsus, turvalisus või armsus, kuivõrd objektiivse maailma tajutud seaduspärasus, harmoonilisus ja püsivus, maailma otstarbekuse garant, mille kunstnik on leidnud Jumalas.

Millest räägivad maalimiseks valitud esemed? Marani vaikeludel kujutatavad amforad, kannud ja kastrulid on igaüks ise nägu, ilmselt pole tegemist vabrikutoodanguga. Käepäraste ja vastupidavate esemete taga aimub tundmatu meistri hoolikalt omandatud käsitööoskus ning tähelepanelik armastus valmistatava eseme vastu – samad väärtused, mida me tajume kunstniku enda töös. Ühtlasi on ilmne, et esemed pole uued, Maran küll idealiseerib objekte, aga idealiseerimine ei seisne iluvigade retušeerimises. Meile näidatavad vanad esemed ei jäta ka muljet muuseumieksponaatidest, seega tuleb järeldada, et tegemist on pikka aega inimest teeninud, truude ja otstarbekohaste esemetega. Lihtsate anumate – amfora, kannu, poti, kastruli – tüüpiliste vormide otstarbekus ja ilu kujutavad endast paljude sajandite konsensust. Need on artefaktid kultuuriliselt väljalt, mis on palju laiem kui ükski indiviid või isegi üks

¹⁰ G. Bachelard, Ruumipoetika lk 46.

põlvkond. Aegade jooksul väljakujunenud ja lugematute põlvkondade poolt samal viisil kasutatud vormid loovad põlvkondi ületava kontiinumini, kinnitavad kultuurilise mälu jätkumist, tsiviliseeritud maailma edasikestmist. Maalida neid väarikaid vorme on avaldada solidaarsust kõigi põlvkondadega enne ja pärast meid, kellega me oma tsivilisatsiooni jagame, eriti aga kõigi kaduvikku jäänud anonüümsete loojatega.¹¹ Marani poetika on varjamatult konservatiivne, kunstniku ettepanek näib olevat alutuda oleviku probleemid mineviku lahendustele. Aeg on Marani vaikelude väärtussüsteemi põhilisi voorusi – aeg väärstab. Selles võib näha ühte põhjust, miks Marani vaikelud tänaseni niivõrd armastatud on. Ka Bachelard'i järgi ei paigutu unelus erinevalt kainest tähelepanust üksnes käesoleva hetke raamidesse. Kodune ruum sisaldab kokkusurutud aega, ruumi kaudu ja ruumi seest leiame kivistunud kestuse ilusamaid eksemplare, mida on konkretiseerinud meie pikad sealviibimised. Sellised aja jooksul esemetesse kinnistunud väärtused kaardistavad inimese sügavust. Minevik, olevik ja tulevik annavad kodule erinevaid dünamisme, mis avaldavad üksteisele mõju kord vastandudes, kord üksteist stimuleerides. Majasse imbutunud minevik võimaldab uuesti läbi elada kaitsetusetunnet, fikseeritud õnnehetki ja leida lohutust.¹² „Tõelistel elumõnudel on minevik,“ kirjutab Bachelard.¹³

Õilistav aeg

Köögiviljadest näib kunstniku eriline sümpaatia kuuluvat kõrvitsatele – suurtele maadligi kasvavatele viljadele. Autohtonsetest viljadest on Maran meeleldi kujutanud sibulaid, aga ei puudu ka puuviljad, isegi lõunamaised tsitruselised. Viljad viivad mõtte nende aeganõudvale valmimisele, mis võis aset leida koduses aias. Mõte läheb aastaegadele, meie kliimavöötmes õitsevad viljad kevadel, kasvavad suvel ning valmivad ning koristatakse sügisel. Viljad on objektid, mis küpsevad ja rikastuvad ajas, aeg töötab nende kasuks, nad on aja produktid. Kõrvitsaid valmida lastes on aeg teinud sama head tööd kui savikausi või vasknõu loonud meister. Ühtlasi kannavad viljad endas suurt annust altruismi – vili teostab end ennast kõrgemale eesmärgile allutades ja ohverdades. Suur vili nagu kõrvits kehastab kindlasti positiivse eneseohverduse rõõmsat rahu. Nagu tagasihoidlikud anumad ja köögiriistad, ei sarnane ka ükski kõrvits ühelegi teisele kõrvitsale, ometi ei pretendeeri nad unikaalsusele. Nõnda on sisu ja vorm ühtsed: kujutatud objektid on sama anonüümised ja funktsionaalsed kui Marani vaikelu pintslikiri.

Agraarne eluviis on tsükliline, tööde hooajaline jagunemine järgib unustatud aegadest järeleproovitud tavasid. Et viljad, nagu kõrvitsad ja sibulad, on tuppä toodud, viitab, et tegemist on sügise või talvega. Bachelard märgib maja intiimsuseväärtuse suurenemist, kui seda ründab talv.¹⁴ Talv sunnib inimest tuppä sulguma, tekib sise- ja välise vastandus, ihaldusväärseks muutub suletus, stabiilsus, liikumatus,

11 N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, lk 138.

12 G. Bachelard, *Ruumipoetika*, lk 41–45.

13 G. Bachelard, *Ruumipoetika*, lk 41.

14 G. Bachelard, *Ruumipoetika*, lk 81.

kaitstus, soojus, rahu. Talvine siseruum on ideaalne lava roprograafilisele sündmusetu-sele, välismaailma narratiivse huvipakkuvuse kustumisele, sisemine ruum muutub pel-gupaigaks, Bachelard'i sõnadega – uneluse südameks. Kuna sügiseses või talvises majas on tulevikuvaade teataval määral pärsitud, pöördub pilk kitsendunud oleviku ning kont-sentreerunud mineviku poole. „Kõikidest aastaegadest on talv kõige vanem,“ kirjutab Bachelard. „Ta annab vanust meie mälestustele. Ta viib meid tagasi kaugesse minevikku. Lume all on majagi vana. Tundub nagu elaks ta kusagil ammu möödunud sajandites.”¹⁵ Inimene, kes köögivilju kasvatab, on sunnitud looduse rütmiga harmoneeruma, ennast selle järgi kohandama, sellele alluma. Objektivne reaalsus sisendab loomulikku aland-likkust, inimene ei ole looduse rütmide peremees, ometi kõik laabub, kõigel on oma koht, ning lihtne ja ahvatlusteta elu jätab tegijale piisavalt aega kõige üle järele mõelda. Marani vaikelud sugereerivad sellise eluviisi jätkusuutlikkust, ajatust. Nii on ka inimese elu Marani kontseptsioonis pigem lugematute varasemate elude kordus kui ainulaadne kunstiteos, nagu tänapäeval julgustatakse arvama. Sellises lähenemises sisaldub mõ-jus religioosset päritolu lohutut: tühistades inimelu unikaalsusele rõhuva narratiivse konstruktsiooni, väheneb ühtlasi selle loo paratamatu lõppemise traagika ning asendub kristliku jututusega õigest tähendusest, viisist ja eesmärgist.

Epiloog

Üritades eelnevat kuidagi raamistada, tuleb loota, et saabub aeg, mil kunstiteadus-lik hindamise kriteerium, mis on alates üheksakümnendatest aastatest olnud tuge-valt avangardi poole kaldu, nihkub tagasi normaalseisu ning läheneb laiema publi-ku arusaamadele kunstilisest ilust ja sügavusest. Kui lähtuda kunstiteoste sisulistest ja teostuslikest väärtustest, tuleb tõdeda, et Olav Marani sisendusjõulised ja vaimse fluidumiga vaikelud ei vääri kunstiajaloolist tähelepanu sugugi vähem kui moder-nistliku perioodi otsingud. Nii nagu Olev Subbi lüüriliste aktimaalide, Enn Põldroosi fovistlike portreede ja aktimaalide, Toomas Vindi salapärase maastike, Jüri Arraku ja Lembit Sarapuu omamütoloogiliste kompositsioonide puhul on ka Olav Marani vaikelude kunstiteaduslikku hindamist viimasel ajal seganud asjaolu, et need ei haa-ku universaalsusele pretendeeriva modernistliku narratiiviga. Ometi on selle narra-tiivi näol tegemist ajaloolise nähtusega, mis on juba ligikaudu nelikümmend aastat tagasi luhtunud, inimlik vajadus kunstis väljenduva ilu ja tõe järele on aga jäänud. Kui tavamõistlik arusaam ütleb, et valitsevate ideoloogiate (ja modernism on kahe-kümnenda sajandi mõjuvõimsaim ideoloogia) suhtes kõrvalised nähtused nähtused on ideoloogilistega võrreldes põnevamad, siis kunstiajalookirjutus on seni arvanud teisiti. Nimetatud kunstnike puhul võiks koguni rääkida kunstielu kunagise keskme rehabiliteerimise vajadusest. Seitsmekümnendatel aastatel eesti kunstis toimunud üldisem modernismist äratõukumine, mida Olav Maran esindas, kujutab endast aga huvitavat probleemi, mille teoreetilised tagamaad, praktilised väljundid ja rahvusva-helised paralleelid ootavad alles lahtikirjutamist.

15 G. Bachelard, Ruumipoetika, lk 84.



1.

Olav Maran. Vaikelu heleda kõrvitsaga (1984). Õli, lõuend, 73X92. TKM 2626M.

Foto Priit Mürk.

Olav Maran. Still Life with a Pumpkin (1984). Oil on canvas, 73X92. TKM 2626M.

Photo by Priit Mürk.



2.

Olav Maran. Vaikelu valge tassi ja munaga (1985). Õli, papp, 63X86,5. TKM 2777M.

Foto Priit Mürk.

Olav Maran. Still Life with a White Cup and an Egg (1985). Oil on cardboard, 63X86.5. TKM 2777M.

Photo by Priit Mürk.



3.

Olav Maran. Punased pojengid (1982). Õli, lõuend, 81X65. TKM 2558M.

Foto Priit Mürk.

Olav Maran. Red Peonies (1982). Oil on canvas, 81X65. TKM 2558M.

Photo by Priit Mürk.



4.

Olav Maran. Vaikelu uhmriga (1977). Õli, masoniit, 65x81. EKM M5241.
Olav Maran. Still Life with a Mortar (1977). Oil, masonite, 65x81. EKM M5241.



5.

Olav Maran. Vaikelu sinise riidega (1976). Õli, lõuend, 70x92. EKM M5117.
Olav Maran. Still Life with a Blue Fabric (1976). Oil on canvas, 70x92. EKM M5117.