

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo õppetool

Tõnis Tatar
OLAV MARANI KUNSTNIKUTEE
Magistritöö

Juhendaja prof. Jaak Kangilaski

Tartu 2008

SISUKORD

HISTORIOGRAAFIA.....	5
PROBLEEMIASETUS JA STRUKTUUR.....	8
I ELULOO LINE KUJUNEMINE.....	10
1.1. Varased aastad.....	10
1.2. Õpingud Kunstiinstituudis.....	11
II KUUEKÜMNENDATE AASTATE KUNSTIUUENDUS.....	18
2.1. Viiekümnnendate aastate lõpp, sulailmingute algus.....	18
2.2. Kaasaegsuse temaatika, karm stiil.....	23
2.3. Esimesed noortenäitused ja 1959. aasta põlvkond.....	26
2.4. Tallinna ja Tartu konfrontatsiooni küsimus.....	33
2.5. Tallinna sõpruskonna kujunemine, kunstiarengud 1960. aastate esimesel poolel.....	36
2.6. Kunstiuuenduse arengud 1964-1968.....	40
III LOOMING JA VAATED 1959-1968.....	52
3.1. Tegevus ja looming 1959-1968.....	52
3.2. Maailmavaatelised ja kunstilised veendumused 1959-1968.....	68
3.3. Retseptsioon 1959-1968.....	74
IV LOOMING JA VAATED PÄRAST 1968. AASTAT.....	84
4.1. Usuline pöördumine.....	84
4.2. Kunstilised veendumused pärast usulist pöördumist.....	90
4.3. Maailmavaade pärast usulist pöördumist.....	96
4.4. Suhtumine kunsti üldistesse arengutesse.....	100
4.5. Looming pärast 1968. aastat.....	102
4.6. Retseptsioon pärast 1968. aastat.....	109
4.7. Olav Marani vaikelude poeetika.....	124
KOKKUVÕTE.....	134
LISAD.....	139
Heldur Viires, 12. aprill, 2008, Tartus.....	139
Jüri Arrak, 17. aprill, 2008, Tallinnas.....	142
Enn Põldroos, 20. aprill, 2008, Tallinnas.....	143
Herald Eelma, 9. mai, 2008, Tallinnas.....	148
Olav Marani maalid Eesti Kunstimuuseumis.....	152
Olav Marani maalid Tartu Kunstimuuseumis.....	153
KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD.....	155
SUMMARY.....	161

SISSEJUHATUS

Olav Maran on kunstnikuna tegutsenud peagi viiskümmend aastat, sellest esimesed vähem kui kümme aastat avangardistina ning ülejäänud neli kümnendit traditsioonilise laadi viljelejana. Marani nimi ei vaja eesti kunsti pisutki tundvale inimesele tutvustamist, kunstnik on ennast kindlalt kirjutanud nii kunstiajalukku kui publiku südamesse. Kummatigi, ja sellel probleemil ma sissejuhatuses peatungi, ei ole need sissekirjutused kattuvad, nad on üsna vastandlikud. Nii tunneb kanooniline kunstiajalookirjutus Maranit eelkõige modernistina, sellist lähenemist esindab nii „Lühike eesti kunsti ajalugu“ kui Kumu püsiekspositsioon, millesse kuulub Marani töid üksnes esimeselt loomekümnendilt. Rahvas seevastu tunneb ja armastab Maranit peaasjalikult kui vanameisterlike vaikelude autorit. Mis veelgi kummastav – ka Maran ise peab oma esimese kümnendi loomingut ebaküpseks ning ekslikelt alustelt lähtuvaks. Mõnigi kord eelistab laiem publik väärtuslikule loomingule kitsimaigulisi kunstiilminguid, aga Maranile ei saa populistlikku lati alt läbi jooksmist kuidagi ette heita. Vastupidi, pärast esimese üheksa aasta sageli rabadavõitu otsinguid, mis pakuvad nii suurt huvi meie kunstiajaloole, on kunstniku looming saavutanud haruldase täiuslikkuse vormis ning sügavuse sisus. Viimast kinnitavad neljakümne aasta jooksul kogunenud arvustused ja analüüsid, mille autorite asjatundlikkuses ja heas maitstes vaevalt keegi kahtleb. Niisiis, mööngem tõsiasi: kanooniline kunstiajalookirjutus ja inimlik arusaam väärtuslikust kunstist lähevad Marani loomingu erinevate etappide hindamisel diametraalselt lahku. Et selle ilmingu põhjuseid mõista, tahan järgnevalt heita põgusa pilgu mõnedele modernistlikku kunstiajalugu konstitueerivatele diskursustele.

Kunstiajaloo ja modernismi seostest kirjutanud Charles Harrisoni järgi toetub modernistlik kunstiteooria kolmele põhilisele eeldusele. (1) Kunsti puhul pole midagi olulisemat kui esteetiline väärtus. (2) Kriitilist tähelepanu väärivad üksnes kõrgeima esteetilise väärtusega teosed, mille põhjal joonistub välja ajalooline areng. (3) Kui esteetiline otsustus satub konflikti moraalse otsustuse, poliitiliste ideaalide või ühiskonna huvidega, ei kuulu revideerimisele mitte esteetilise otsustuse, vaid moraalse otsustuse, poliitiliste ideaalide või ühiskonna huvide põhjendatus.¹ Marani looming vastab neile tingimustele mingil määral vaid esimesel üheksal loomeaastal, mille vastu tunneb suurt huvi ka valitsev kunstiajalugu. Alates kuuekümnendate aastate lõpust, mil kunstnik jõudis jälile (vähemalt tema enda meelest) sügavamatele väärtustele kui kitsalt kunstilised, kaotas tema looming kunstiajaloo jaoks huvitavuse, ning leidis koha inimeste südames. Saksa kunstiajaloolane Hans Belting eristab modernistlikus kunstidiskursuses nelja põhilist

¹ Harrison, Charles, *Modernism, Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1996, lk. 149.

karakteristikut: (1) universaalne globaalne pretensioon, (2) tabude vastu võitlemine, (3) tehnoloogiline optimism ja (4) kodanlusevastatus.² Alates kuuekümnendate aastate lõpust on Marani kunst olnud rõhutatult pretensioonitu, nii vormiliste tunnuste kui eetiliste väärtuste poolest traditsiooniline ning poliitiliselt indiferentne.

Kunstiajalugu konstrueerivad diskursused on tihedalt läbi põimunud suuremate maailmapilti konstrueerivate diskursustega, üheks iseloomustavaks karakteristikuks on ajastule iseloomulik kronotoop. Uusaegset maailmapilti kujundanud tehnoloogilisele revolutsioonile ja selle abil saavutatud kiiretele muutustele inimeste argielus vastas lineaarne ajalookäsitlus ja valgustuslik progressinarratiiv. Nii kinnistus ka kunsti käsitlemine individuaalsete avastuste progresseeruva reana, sisemise loogikaga lineaarse arenguna ühelt stiililiselt perioodilt järgmisele. Modernsusele sai iseloomulikuks pinge traditsiooni ja progressi vahel, progress hakkaski tähendama tagurlikuna markeeritud traditsioonist eemaldumist. Kuigi modernistlik kunstiteoreetik Clement Greenberg väidab artiklis *Modernist Painting*, et „modernism ei ole kunagi tähendanud ega tähenda ka praegu mingit katkestust minevikuga“³, näeme ükskõik millist modernistlikku kunstiajalugu lehitsedes või ükskõik millisesse moodsa või kaasaegse kunsti galeriisse astudes midagi muud. Modernistlikule kunstiajaloole ontoloogiliselt omane ühesuunaline ja lineaarne progressiivsus viis modernismi küpsedes ja erinevate vormiuuenduslike võimaluste järkjärgulise ammendumise tingimustes selleni, et praktikas sai avangardistliku kunstiloomingu üheks põhiliseks eesmärgiks mitte mingil tingimusel senist kunstiajalugu korrata. Traditsioonile toetumist, sellest õppimist hakati pidama uuenduslikkuse nõude vastu eksimiseks ja epigoonluseks. Mineviku(kunsti) olemasolu on küll modernistliku mudeli jaoks eluliselt oluline, aga selle roll piirdub etendada midagi, mille vastu on kohustuslik mässata. Nagu kirjutab Harrison: igasuguse modernismi eelduseks on eelnev traditsioon või stiil, mida tajutakse kui vanaaegset, muutumatut ja stagneerunut.⁴ Ühtlasi determineeris kunstiajaloo kui stiilide autonoomse arenguloo raamistik kujutluse sellest, kuidas kunst peaks arenema tulevikus. Hiljemalt alates seitsmekümnendate aastate algusest loobub Olav Marani kunst pretensioonist uue loomisele. Maran pöörab selja progressimüüdile ja kogu kaasaegsuse kontseptsioonile, tema teoste ideoloogia muutub rõhutatult traditsiooniliseks, vähe sellest, et ta ei tee midagi enda kunstiajaloo saavutustest distantseerimiseks, alates seitsmekümnendate aastate keskpaigast on Marani vaikelu silmatorkavalt lähedane hispaania ja hollandi seitsmeteistkümnenda sajandi vaikelumaalile.

Edasi, uusaegne kronotoop ei väljendunud modernistlikus kunstiteoorias ja -ajaloos üksnes

2 Belting, Hans, *Art History After Modernism*, University of Chicago Press, 2003, lk. 6.

3 Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, *Art In Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Phaidron Press Limited, 1992, lk. 313.

4 Harrison 1996, lk. 142.

radikaalse lahtiütlemisena minevikust, vaid ka iseäraliku kõrgendatud teadlikkusena käesoleva ajaloolise momendi suhtes. Terry Eagleton on kirjutanud, et see teadlikkus on samaaegselt ähvardav ja segadusse ajav, endas kahtlev ja endale aplodeeriv, ärev ja triumfaalne. Modernist tajub ajalugu vahetult toimuva ja jõuliselt kohaloleva, olevikulise hetke agressiivse šokina, mis heidab kõik eelnevad arengud ühekorraga traditsiooni prügiurni. Ent tajudes käesolevat hetke kui intensiivselt kohalolevat ajalugu, tunneb modernistlik subjekt ühtlasi, et seesama hetk kuulub tulevikule. Nii nagu käesolev hetk varjab modernistlikus kronotoobis täielikult mineviku, varjutab seda olevikuhetke ennast tühi ja erutatud avatus tulevikule, mis on mingis mõttes alati juba kohal.⁵ Nõnda on avangardistlik kunst omamoodi ekshibitsionistlik flirt kunstiajaloo ees, teravdatud teadlikkus loodavast kunstiajaloo varjutab oma edeva ja eneseteadliku tähenduslikkusega kunsti sisulised väärtused. Olav Maran on alates kuuekümnendate aastate lõpust maalinud nagu ei oleks kunstiajalugu, tema loominguga osa selles ega kogu kunstimaailma olemas.

HISTORIOGRAAFIA

Nii Olav Maranit kui kuuekümnendate aastate kunsti üldse puudutav kunstiajalooline ladestus on üsna õhuke ning eelkõige väga fragmenteeritud. Marani elu ja loomingut kokkuvõttev monograafiline teos puudub, nagu puudub ka artiklist mahukam ülevaade kuuekümnendate aastate kunstist. Paljudest kuuekümnendate aastate kunsti või Olav Marani loominguga mõnda aspekti käsitlevatest allikatest on raske mõnda eriliselt esile tõsta.

Vahest veenvamad üldistused ja teravamad analüüsid kuuekümnendate aastate kunstis toimunud muutuste kohta pärinevad Tamara Luugilt. Eelkõige väärrib esiletõstmist artikkel „Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas“⁶, mis pühendub paraku eelkõige graafikas toimunule. Oluline artikkel on Tamara Luugilt ka „Avatusest ja suletusest kunstis“⁷. Nõukogude ajal kunstiajaloolaste poolt kirjutatust kerkib põhiliste tendentside teravapilgulise kaardistusena esile ka Ene Lambi kuuekümnendate ja seitsmekümnendate aastate maalikunsti käsitlev artikkel „Eesti maalist“⁸. Eesti kunstis kuuekümnendate aastate alguses toimunud äratõuke suhtes on küllaltki valgustav ka Boris Bernsteini artiklitekogumik „Ringi sees & ringist väljas“⁹.

Uuemast kunstiajaloolisest kirjandusest on oluline Ülo Soosteri mälestusnäituse puhul 2001.

5 Eagleton, Terry, *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, Art In Modern Culture: An Anthology of Critical Texts, Phaidon Press Limited, 1992, lk. 95.

6 Luuk, Tamara, *Läbimurre ja läbimurdjad Eesti 1960-ndate aastate graafikas*, Kunstiteaduslikke uurimusi, nr. 7, 1994

7 Luuk, Tamara, *Avatusest ja suletusest kunstis*, Looming, nr. 9, 1985.

8 Lamp, Ene, *Eesti maalist*, Sirp ja Vasar, nr. 33, 17. VIII, 1979.

9 Bernstein, Boriss, *Ringi sees & ringist väljas*, „Kunst“, Tallinn, 1979.

aastal ilmunud mahukas artiklite- ja mälestustekogumik¹⁰. Mitmed Marani kolleegide kohta viimasel ajal ilmunud mahukad trükised (Eero Epneri raamatud Olev Subbist ja Jüri Arrakust, Kadi Talvoja koostatud Henn Roode näituse kataloog) on kahjuks ajastut puudutava kunstiajaloolise teabe poolest üsna kasutud.

Isiklike mälestustena kuuekümnendate aastate kunstiuuendusest on olulised Enn Põldroosi „Mees narrimütsiga“¹¹ ja Leonhard Lapini „Avangard“¹², eriti tõstaksin neist esile esimese raamatu ausust, pretensioonitust ja kõrget intellektuaalset taset. Hindamatuks allikaks osutusid kuuekümnendate aastate kunstis toimunu rekonstrueerimisel Sirje Helme ja Kaur Alttoa poolt aastatel 1983-1984 läbiviidud intervjuud Ain Kaalepi, Ilmar Malini, Olev Subbi, Enn Põldroosi ja Olav Maraniga¹³.

Kuuekümnendate aastate kunstielu- ja poliitika kohta on mastaapsema uurimusena olemas Margus Kiisi magistritöö „Muutused ja arengud ENSV kunstielus ja -poliitikas 1964-1968“¹⁴, mis paraku katab üksnes viit aastat. Kiisi töö puuduseks on kunstnike perspektiivi puudumine. Riiklikku ostupoliitika vaadeldaval perioodil käsitlevad kolm Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis valminud seminaritööd (autorid Aire Allas¹⁵, Katrin Moores¹⁶, Kadri Viira¹⁷).

Kunsti ja võimu suhteid nõukogude ajal on mitmes artiklis käsitletud ka Sirje Helme ja Jaak Kangilaski. Käesolevat tööd silmas pidades olid neist olulisemad Sirje Helme artiklid „Mitteametik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis“¹⁸ ja „Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil“¹⁹. Eelkõige Tartu kunstnike osas on informatiivne Eda Sepa artikkel „Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner“²⁰.

Ainuke Olav Maranit käsitlev pisut tõsisem trükis on 1993. aastal Tallinna Kunstihoones aset leidnud suure ülevaatenäituse kataloog artiklitega Anu Liivakult ja Ene Lambilt.²¹ Varasematest näitusekataloogidest on sisukam 1983. aastal Tartu Kunstimuuseumis toimunud isikunäituse trükis,

10 Abel, Tiina (toim), Ülo Sooster 1924-1970: mälestusnäitus, Eesti Kunstimuuseum, 2001.

11 Põldroos, Enn, Mees narrimütsiga, Tallinn, Kunst, 2001.

12 Lapin, Leonhard, Avangard, Tartu Ülikooli kirjastus, 2003.

13 Käsikirjad asuvad Tartu Ülikooli Kunstiajaloo õppetooli raamatukogus.

14 Kiis, Margus, Muutused ja arengud ENSV kunstielus ja -poliitikas 1964-1968, magistritöö, Tartu Ülikool, 2007.

15 Arras, Aire, Eesti NSV Kultuuriministeeriumi kujutava kunsti ostu- ja tellimuspoliitika 1971. ja 1982. aasta võrdluses, seminaritöö, Tartu Ülikool, 2001.

16 Moores, Katrin, Ametlik ostupoliitika eesti kunstielus 1973. ja 1974. aasta kujutava kunsti näidete põhjal, seminaritöö, Tartu Ülikool, 2000.

17 Viira, Kadri, ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstifondi kujutava kunsti ostud 1969-1970, seminaritöö, Tartu Ülikool, 1997.

18 Helme, Sirje, Mitteametik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. Kunstiteaduslikke uurimusi, nr 10, 2000.

19 Helme, Sirje, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil, Kunstiteaduslikke uurimusi, nr. 1-2 (12), 2003.

20 Sepp, Eda, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner, Ariadne Lõng, nr. 1-2, 2001.

21 Liivak, Anu (koost., toim.), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993.

mis sisaldab kunstniku enda poolt antud olulisi juhtmõtteid ja selgitusi.²²

Kuna Marani puhul on tegemist terava analüütilise vaimuga kunstnikuga, kes oskab oma maailmavaate ja loomingu tagamaid väga hästi selgitada, on asendamatuks allikaks Maraniga aegade jooksul tehtud intervjuud. Neist olulisemate autoriks on Mirjam Peil (1982)²³, Martti Soosaar (1985)²⁴, Mari Nõmmela (1992)²⁵, Tiina Kruus (1993)²⁶ ja Katrin Kivimaa (1994)²⁷.

Samuti sisaldavad olulist teavet mitmed Marani enda kirjutised. Kunstniku esimese perioodi mõttemaailma ja loomeprintsibid võtab kokku 1966 aastal ajakirjas Noorus ilmudes väikese tormi tekitanud artikkel „Kujutamisest kujutavas kunstis“.²⁸ Kuna järgnenud veerandsajandil ei olnud Maranil võimalik oma südametunnistusega vastuollu minemata maailmavaatest ausalt kirjutada, pärinevad järgmised olulisemad allikad alles uuemast ajast, tähelepanuväärsemad neist on Sirbis ilmunud poleemika Jaan Kaplinskiga²⁹ ning Kunst.ee's avaldatud artikkel „Surmapuust ja pisut ka elupuust“³⁰ Viimased kaks avavad küll eelkõige kunstniku maailmavaatelisi ja usulisi veendumusi.

Marani vaikelude analüüs toetub paljuski Norman Brysoni raamatule *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting*³¹, vähem on kasutatud Gaston Bachelard'i Ruumipoeetikat³². Lõpuks tuleb märkida, et Marani looming on läbi aastakümnete inspireerinud kunstiajaloolasi ja -kriitikuid kirjutama imetlusväärselt nägijalikku kunstikriitikat, kõige staažikamad ning säravamad pikas kirjutajate reas on olnud Evi Pihlak, Mirjam Peil ja Mari Nõmmela.

Kõige olulisimaks allikaks käesoleva töö valmimisel olid siiski kunstnikud, kes olid lahked ja sõbralikud oma mälestusi jagama. Kõige suurema tänu võlgneb töö kunstnik Olav Maranile, kellega ma vestlesin neli korda. Lisaks temale tänan huvitavate vestluste eest Heldur Viirest, Jüri Arrakut, Enn Põldroosi ja Herald Eelmad.

22 Nõmmela, Mari (koost.), Olav Marani maalid: kataloog, Tartu, 1983.

23 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isikunäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

24 Soosaar, Martti, Ateljee-etüüde 2., Tallinn, Kunst, 1990.

25 Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

26 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, 1. XII, 1993.

27 Kivimaa, Katrin, Intervjuu Olav Maraniga, Kunst, nr. 2, 1994.

28 Maran, Olav, Kujutamisest kujutavas kunstis, Noorus, nr. 11, 1966.

29 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997.

30 Maran, Olav, Surmapuust ja pisut ka Elupuust, Kunst.ee, nr. 1, 2005.

31 Bryson, Norman, Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting, London, Reaktion Books, 1990

32 Bachelard, Gaston, Ruumipoeetika, Vagabund, 1999.

PROBLEEMIASETUS JA STRUKTUUR

Uurimuse „Olav Marani looming“ eesmärgiks on anda ülevaade Olav Marani loomingust ning selle tähendusest kahekümnenda sajandi teise poole eesti kunstis. Valgustamaks kunstiteoste loomise tagamaid on peetud oluliseks esitada kunstniku elulooline, aga veelgi olulisemana maailmavaateline areng. Kaardistamaks kunstniku ja tema loomingu positsiooni kohalikus kunstielus on antud ülevaade kunstniku loomingu retseptsioonist.

Töö struktuur püüab järgida Marani loomingu sisemist loogikat. Sellest lähtudes jagunevad peatükid suures joones kaheks mõnevõrra erineva lähenemisega osaks. Kuna kuuekümnendad aastad olid Marani loomingus kujunemise ja katsetamise periood, keskenduvad käesoleva töö esimesed peatükid nende otsingute registreerimisele. Sealjuures on peetud oluliseks Marani eluloolise arengu ja eelkõige maailmavaatelist seisukohtade detailset avamist. Kuuekümnendate aastate kunsti uuendus toimus suuresti kollektiivse pürgimusena ning üksikkunstniku käsitlemine seda konteksti arvestamata ei saaks anda väga häid tulemusi, seetõttu on töö esimeses pooles käsitletud küllalt suures mahus ka Eesti kunstis aset leidnud muutusi üldisemalt. Esimesel 1968. aastani väldanud loomeperioodil on Maran tüüpiline modernist. Kunstniku jaoks olid olulised vormilised otsingud, oluline oli kuuluda avangardi, hoida kätt aja pulsil. Tüüpilise modernistina oli Marani jaoks kümneks aastaks võtmetähtsusega vanast eemaldumine, mäss mineviku vastu, samuti kunsti autonoomse ruumi kehtestamine ühiskonna poolt kehtestavate nõudmiste suhtes. Kooskõlas selle dünaamilise, otsingute- ja muutustealt perioodiga kunstniku elus ja loomingus on ka töö esimeste peatükkide lähenemine pigem diakrooniline, kasvamist ja muutusi püütakse rekonstrueerida nii nagu nad ajas lahti hargnesid. Nõnda jälgitakse töö esimeses pooles (peatükid I-III) kunstniku elukäiku ja arengut alates varasemaist noorusmälestustest ja õpingutest Kunstiinstituudis kuni rollini, mida Maran täitis kuuekümnendate aastate kunstilises vabanemisliikumises. Kuna nii modernistlik taies kui vastav teoreetiline lähenemine on struktureeritud, st kunstiteose tähendus avaneb kontekstuaalse struktuuri osana, pööratakse ka käesoleva töö esimeses pooles sellise struktuuri võimalikele elementidele suurt tähelepanu. Nõnda vaadeldakse modernistlikule kunstiajaloolisele uurimusele iseloomulikult kunstnike omavahelisi suhteid ja mõjutusi, võimalikke sõprus- ja koolkondade kujunemisi, aga ühtlasi kunstnike läbisaamist võimuga. Huvi tuntakse loomingu võimalike allikate suhtes alates kättesaadavatest kunstiajakirjadest kuni kirjanduse, filosoofia, kontsertide ja filmideni, mis võisid kunstnikke mõjutada. Aimata püütakse motive ja meeleolusid, mis ajendasid kunstnikul ühel või teisel ajahetkel nii- või naasuguseid teoseid looma.

Marani küpsusperioodi iseloomustab otsimise asemel leidmine, kollektiivse pürgimuse asemel individuaalne refleksioon, kaasaja nõuete aimamise asemel pöördumine ajatute väärtuste poole, vormiliste uuenduste asemel sisu ja vormi eristamatus. Kui kuuekümnendad aastad olid Maranile aktiivse kunstielust osa võtmise periood, siis alates kümnendi lõpust eemaldus kunstnik senistest võitluskaaslastest. Sõnaga, Maran distantseeris ennast avangard-liikumisest, selle kehastatud väärtustest. Nõnda ei näe ka siinkirjutaja põhjust Marani küpsusperioodi loomingut modernistlikku Prokrustese sāngi suruda ning töö teises pooles (peatükk IV) langeb rõhk pigem sünkroonilisele lähenemisele. Kuuekümnendate aastate lõpp märgib Marani maailmavaatelist seisukohtade kristalliseerumist ning seitsmekümnendate aastate keskpaigaks leidis stabiilse kuju ka kunstniku looming. Sellest lähtudes on ka käesoleva töö viimases peatükis rõhk pigem loomingu filosoofilistel põhjendustel ning teoste kunstilisel skeemil, mitte ajalisel arengul ja kunstiajaloolisel kontekstil nagu esimestes peatükkides. Kuna eesti kunsti üldised tendentsid ei mänginud alates kuuekümnendate aastate lõpust Marani loomingu suhtes enam märkimisväärset rolli, loobutakse alates 1968. aastast kunstiajaloolise konteksti jälgimisest. Selle asemel esitatakse töö viimases alapeatükis pisut põhjalikum analüüs Marani vaikeludest kui kunstniku loomingu ehk täiuslikumast osast.

Kummatigi ei ole töö jagunemine diakrooniliseks ja sünkrooniliseks pooleks absoluutne. Nii on läbi kogu pika loometee on esitatud sissevaade Marani maailmavaatelistesse ja kunstilistesse veendumustesse, samuti ülevaade Marani loomingu morfoloogilisest muutumisest kõigis žanrites ning retseptsioonist kogu poole sajandi jooksul. Kuna juhtiva modernisti metamorfoos veendunud traditsionalistiks pakub nii inimlikust kui kunstiajaloolisest perspektiivist iseäralikku huvi, pööratakse selle sündmuse tagamaadele suurt tähelepanu. Kuna töö eesmärgiks on anda ülevaade kogu Marani loomingust ning selle tähendusest, on püütud hoiduda ühte või teist perioodi üle- või alatähtsustamast, püütud on vaadelda kogu pikka loometeed võrdse tähelepanuga.

I ELULOO LINE KUJUNEMINE

1.1. Varased aastad

Olav Maran sündis 1933. aasta 20. oktoobril Tartus teenistujate Elfriide Marani (sünd Unt) ja Alfred Marani perekonnas teise lapsena.³³ Elfriide Maran oli 1920. aastate alguses õppinud Pallase kunstikoolis Nikolai Triigi all joonistamist ja Konrad Mäe all maali. Enne Pallase lõpetamist astus omal ajal sõja tõttu lünklikuks jäänud keskhariduse omandamiseks õhtukooli, kus tutvus ja varsti abiellus tulevase politseikonstaabli Alfred Maraniga. Pallas jäigi lõpetamata, Olav Marani sündimise ajaks teenis Elfriide Maran elatist õmblejana, isa huvi politseitöö kõrvalt kirjandusest ja tegeles luuletamisega, trükkis on tema tõlkes ilmunud Maksim Gorki romaan „Inimeste seas“. Umbkaudu Olav Marani sünni aegu mõisteti Alfred Maran kolmeks aastaks vangi, kuna oli maksukogujana heausklikult riigi maksurahasid välja laenanud. Vanglas süvenesid Alfred Maranil kommunistlikud veendumused. Kuna vanemad lahutasid juba 1936. aastal, jäi laste üleskasvatamine ema kanda. 1941. aastal saksa okupatsiooni eest põgenes hukkunud isast on Maranil vaid hägusad mälestused.

1938. aastal asuti elama Tallinna, esialgu Ülase tänavale, järgmisel aastal Laia ja Pagari tänava nurgale, kus Elfriide Maran jätkas tööd õmblejana. Umbes kahe aasta pärast oldi sunnitud taaskord kolima, sest Pagari tänava vastasmajja asus NKVD ja ümberkaudsetest majadest tõsteti eestlastest elanikud välja. Maranid leidsid elamisvõimaluse tuttavate juures Toompuiestee ja Luise tänava nurgal. Tallinnas jätkuski Maranite elu pidevate kolimiste tähe all. Kui Toompuiestee kodu sai 1942. aastal pommitabamuse, siirduti edasi Ristiku tänavale. 1941. aasta sügisel oli Olav Maran astunud Tallinna 8. Algkooli esimesse klassi. 1943-44. aasta talvel pageti sagenevate pommitamiste eest maale Vasalemma, kus suri leetrite järgsetesse tüsistustesse Olav Marani kaks aastat vanem õde Ene, kes oli tema enda sõnul temast kunstilises mõttes andekam. Vastu sõja lõppu 1944. aastal kolis pojaga kahekesi jäänud Elfriide Maran veelkord, sedapuhku Nõmmele. Sõjasegadustes tekkinud mahajäämuste tõttu astus Maran sealse Tallinna 10. Keskkoolis (end Nõmme Gümnaasium) uuesti kolmandasse klassi. Marani ema astus 1945. aastal juba 40-aastasena Tallinna Riiklikku Tarbekunsti Instituuti skulptuuri erialale, mille lõpetas 1951. Hiljem töötas õppejõu ja Kunsttööde Kombinaadi skulptuuriateljee juhatajana ning vabakutselise skulptorina.

Noorukina oli Maran omil sõnul lõbus ja naljalembeline. „Noorpõlves oli mul naljahamba kuulsus ja koolis oli alati häda sellega, et püüdsin tunni ajal teravmeelseid repliike pilduda ja teisi

³³ Kui pole märgitud teisiti, pärineb järgmistes peatükkides sisalduv Olav Marani elu ja arvamusi puudutav vestlustest kunstnikuga.

naerma ajada. Naljapilte joonistada oli mu suur lõbu lapsepõlvest peale. Ema räägib, et tal oli laste kasvatamisel üksainus hool – et kodus leiduks küllalt paberit. Lamasime kõhuli põrandal, joonistasime õega teineteise võidu naljakaid elukaid ja naersime.³⁴ Joonistamishuvi leidis rakendust ka koolis, kus Maran joonistas ja tegi karikatuure kooli seinalehele ja klassi ajalehele. Vene akadeemikuid-leiutajaid kujutavate õpikupiltide täiendamine tõi kaela väiksemat sorti pahandusi. Algkooli kõrvalt käis Maran ka Pioneeride Palee kunstiringis. Keskkoolis, mil noormehe huvi kõitsid pigem sport ja bridž, jäi kunstiring kõrvale. Lõpuks sattus Maran ka komsomoli, kuigi esiti teda sinna ei tõmmanud: „Me tegime ühe vanema klassi poisiga koos seinalehte. Ükskord hakkas ta mulle peale käima, et tule komsomoli. Mina ütlesin, et ei tule, ei ole mingit isu. Lõpuks ta ütles, et maadleme – kui sina jääd peale, on sinul õigus, kui mina jään peale, on minul õigus. Ma vaatasin, et poiss ei tundunud olevat eriline jõujuurikas, nii et mis seal ikka, panen ta selili ja asi on selge. Aga ta kargas mulle nii järsku kallale ja lükkas mu sinna kušeti peale pikali, et ma ei jõudnud valmistudagi. Olin natuke aeglasevõitu, pisut pika toimega. Aga sõna oli antud. Mõnes mõttes oli see huvitav ka, mõtlesin, et ega ta tükki küljest ära ei võta.“ Keskkooli suvevaheaegadel teenis Maran taskuraha töölisena Trammi- ja Trollibussitrustis ja ETKVL Ehituskontoris. Kunstitoodete kombinaadi skulptuuriateljees, mille juhatajaks oli tollal tema ema, valmistas tulevane kunstnik stalinistliku arhitektuuri dekoratiivelemente.

1.2. Õpingud Kunstiinstituudis

Kevadel 1953 keskkooli lõpetades Maranil kunsti õppimise ambitsioonid väga valdavad ei olnud. Ta kaalus ka võimalust minna hoopis Tartusse inglise keelt õppima. Kunstiinstituudi kasuks otsustas Maran ema ratsionaalsel soovitusel. Suvel võttis ta osa Instituudi ettevalmistuskursustest ja sisseastumiseksamitel läks hästi. Kuna kujutava kunsti erialadele sellel aastal vastuvõttu ei olnud, esitas Maran sisseastumisdokumendid arhitektuuri. Esimeste eksamite sooritamise aegu teatati siiski, et avatud on kolm kohta graafikasse. Soovi avaldada ei sõandanud rohkemad kui Herald Eelma, Heldur Laretei ja Olav Maran. Kõik kolm võeti ka vastu ning rahvusliku kvoodi alusel lisati vene poiss Konstantin Petšuritško. Viiendana liitus kursusega aasta varem õpinguid alustanud, ent õppetööst tervislikel põhjustel kõrvale jäänud Sylvia Liiberg ning juba teisel kursusel kuuendana Marani koolivend Nõmmelt Peeter Ulas. Ulas oli aasta varem astunud tagasihoidlikkusest keraamika erialale, aga kui andekas joonistaja suunati aasta siiski samuti graafikasse. Kunstiinstituuti astudes kavatses Maran saada ei rohkemaks kui karikaturistik, mis kindlustanuks

34 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

kindla äraelamise. Sõjajärgne põlvkond oli oma valikutes nähtavasti üsna praktiline, erialavalikut tehes mõlkusid Maranil meeles ema poolt kaasa antud Juhan Raudsepa õpetussõnad: „Sinu kunst peab sind toitma!“

Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituudi hoone asus viiekümnendatel aastatel ühe vähese püstijäänud majana punakotkaste pommirahe all tekkinud Stalini väljaku ääres, talvel lumega nägi tänase Kaubamaja ja Viru Keskuse kohal asunud tühermaa välja nagu maakoht.³⁵ Üsna sünge asutus oli ka Friedrich Lehe juhitud Kunstiinstituut: õppeprogramm oli range, õppejõud pidid hoidma ametlikku joont, üliõpilasi võeti vastu vähe, pisematki kõrvalekallet realistlikust joonistusest ei sallitud ning loominguliseks tiivasirutuseks jäi vähe ruumi. Ühestki toonasest õppejõust Maranil eriti kirkaid mälestusi ei ole, ka Eelma sõnul oli otseses kunstitegemises kaasõpilaste mõju õppejõudude omast suurem. (Eelma jaoks olid rühmas autoriteedid virtuooslik joonistaja Peeter Ulas ning varakult väljakujunenud, isikupärase traagilis-romantilise hoiakuga Heldur Laretei.³⁶) Heldur Viirese sõnul oli kõige hullem siiski ateljee-õhkkonna puudumine. „Tuldi nagu mingisugusesse kontorisse, tehti tunnid ära ja mindi minema.“³⁷ Kunstiajaloo kursusel õpiti suures mahus vene kunsti, samas kui Lääne-Euroopa jaoks jäi vähem tunde, 20. sajandi Lääne kunsti jaoks sugugi mitte. „Wiiralt suri 1954. aastal, aga meie kuulsime temast alles mõni aasta hiljem, kui Põldroos temast ettekande tegi,“ toob Herald Eelma hämmastava näite toonasest suletusest.³⁸ Rühmakaaslastega võrreldes pidas Maran end „mitte eriliselt andekaks, keskmiselt andekaks ehk küll“, Ulasele ja Eelmale jäi ta omil sõnul alla, Lareteiga oldi võrdsemad. Paidest pärit Herald Eelma sõnul jättis Maran linnapoisina talle varaküpse mulje. „Mäletan, kui Maran viis meid esimesel stipipäeval restorani, kus võtsime ennast pisut purju. See oli mulle esimene tutvumine linnaeluga. Linnapoisi ja kunstniku pojana olid Marani nõudmised kooli suhtes suuremad, ju tal oli ka rohkem kirjandust ja ettevalmistust,“ arwab Herald Eelma³⁹

Esimestel kursustel sattus Maran ka Kunstiinstituudi komsomoliorganisatsiooni. Kunstiinstituudi komsomoli algorganisatsioon oli väike, palgalist komsomolisekretäri polnud ning komsorgiks pidi olema keegi üliõpilastest, kuid keegi ei tahtnud. „Siis vaadati esimestele kursustele ja suruti mõni noor ja roheline. Nii suruti ka mind, minu poolt oli see jälle mingisugune kõhelemine ja loll järeleandlikkus: et võiks ju proovida ka. Omast küljest oli see kasulik ka, sest sain aru, et juhtivaid ja organisatoorseid võimeid mul ei ole.“ Kõrgkooli komsorgina kuulus Maran automaatselt komsomoli rajoonikomitee pleenumisse. Nendel koosolekutel osalemisest oli Marani

35 Vestlus Herald Eelmaga.

36 Hain, Jüri, Usutlusi kunstnikega, Tallinn, Arlekiin, 1995, lk. 122.

37 Vestlus Heldur Viiresega.

38 Vestlus Herald Eelmaga.

39 Vestlus Herald Eelmaga.

sõnul kasu nii palju, et sai lähedalt näha, kuidas nood inimesed mõtlevad ja tegutsevad ja kui vastik see kõik on. Ühtegi parteisse pole Maran kunagi astunud.

Kolmandaks kursuseks oli rutiinne ja eluvõõras õppesüsteem Marani kunstihuvi peaaegu hävitanud. Maran meenutab järjekordset surmigavat pikaajalist ülesannet brokaatkleidis roosapõseline neitsik akvarellis piisava tõetruudusega üles maalida. „Pärast pikka ja vastumeelset vaevanägemist võtsin südame rindu ja värvisin neitsiku näo siniseks. See oli esimene katse akadeemilisest rutiinist välja murda ja tekitas suure rahuldustunde.“ Vaikelumaalija tulevikku ei ennustanud esialgu miski: „Kunstiinstituudis /.../ olid kohustuslikud natüürmortide seadeldised akvarellitunnis mulle kõige vastumeelsemad. Armastasin käsitleda inimest,“ on Maran meenutanud.⁴⁰ Ka joonistama õppis Maran omil sõnul õieti alles viimastel kursustel. „Akadeemiline kunstiharidussüsteem nägi ühe seadeldise jaoks ette 50-60 tundi. Tulemuseks oli käsitsi tehtud foto. Neljandal-viiendal kursusel võtsin kätte ja tegin ühest seadeldisest mitu lühemaajalist suuremaformaadilist joonistust. Nii õppisin jäljendamise asemel joonistama, see tähendab kiiresti tabama.“

Kui neljandal kursusel tuli spetsialiseeruda kas vabagraafikale, raamatukujundusele või plakatikunstile, suunati Maran plaanimajanduse alusel ja professor Paul Luhtena soovitusel plakatistik. Plakatikunst erines teistest selle poolest, et siin oli töövahendiks värv. Graafikute maalikursusel kasutati akvarellitehnikat ning see polnud Marani sõnul tal seni kuigi hästi välja tulnud⁴¹. Plakatikunstis kasutati aga guaššvärve. „Guaši värvijõud on akvarellist tugevam ja see tekitas meeldivat erutust,“ räägib Maran. Maalijatega ühistel suvistel praktikatel kasutasid maaliüliõpilased õlivärvi ja graafikud akvarelli. Kõrvalt vaadates tundusid graafikute akvarellid õlipiltidega võrreldes lahjad, meenutab Maran. Tekkis huvi ka ise õlimaali proovida. 1956. aastaga ongi dateeritud kunstnikul siiani allesolev väikseformaadiline pisut ekspressiivses õlimaalis Glehni pargi vaade. Juba 1957. aastal valmis arvatavasti ajakirjas *Studio* nähtu eeskujul esimene kohmakas katsetus abstraktsioonis, milleks Maran kasutas poolikuid värvituube kunagi Konrad Mäe poolt tema emale kingitud maalikastist.

Neljandal kursusel, 1956. aastal, said Marani kursusekaaslasteks Henn Roode, Esther Roode ja Heldur Viires. Kuna need vangilaagrist naasnud järelpallaslased olid kõik maalijad, olid neil sama kursuse graafikutega küll ühised joonistamistunnid, kuid maaliti eraldi. Tihe suhtlus arenes rohkem vahetundides ja vabal ajal. Heldur Viires meenutab, et Siberist tulnutel olid „Pallase kunstihariduse armid otsaes“ ja nii jagati lahkelt oma tööekspidamisi ja vaateid. „Poliitikast sellel ajal korralik inimene seltskonnas ei rääkinud, küll aga kunstiprobleemidest ja kunstifilosoofiast. Vahetundidel

⁴⁰ Soosaar 1990, lk. 10.

⁴¹ Herald Eelma sõnul paistis Maran algusest peale silma hea värvimeelega, vestlus Herald Eelmaga.

tõmbasime kõvasti suitsu ja ajasime juttu, kõigist vaimuelli puutuvatest asjadest.“ Herald Eelma sõnul seisnes pisut vanemate kolleegide mõju eeskätt „selles, et tuletati meelde ajalugu – mis põhjustel nad ära saadeti, mis sellel ajal tehti.“ Instituudi programm oli Eelma sõnul iseseisva subjektiivse käekirja omandamiseks liiga jäik, lükkab Eelma ümber kunstilise eeskujuvõtmise võimaluse, kunstitudengite tõelised oskused löid tema sõnul mingil määral välja ehk alles diplomitööd tehes. Tõeline individuaalne arenemine sai Eelma sõnul siiski alata alles pärast Kunstiinstituudi lõpetamist.⁴² Vaadates näiteks Heldur Viirese lõputööd „Kalurikolhoosis“, võib Eelmaga nõustuda.

Maran oli Heldur Viirese sõnul „ärksa vaimu, terase mõistuse, hea ütlemisega ja igapidi väga lahe tüüp, energiline, kontakteerimisaldis, hästi ettevõtlik.“⁴³ Herald Eelma tõstab kooliaegse Marani puhul esile groteskihõngulist huumorit: „Maran tegeles karikatuuriga ja ka igapäevane suhtlemine seostus tal väikse groteskiga. Ta soovis ikka pöörata asi mingil määral lõbusaks, et iga asi võiks olla meeldiv. Ta ei öelnud midagi pahasti, grotesk oli lõbus, samas see ei olnud lõõpimine, vaid talle kuidagi omane.“ Eelma mäletab ka seda, et Maranil oli probleeme kõrvadega, ta olevat neis alati troppe kandnud ega kuulnud hästi.⁴⁴ Kunstiinstituuti astumise suvel oli Maran pärast ühte aiapidu klassikaaslase aeda palja maa peale magama jäänud ning juunikuisele jahedale pinnale toetunud kõrva tekkis keskkõrvapõletik. Varsti muutus põletik krooniliseks ning juba esimesel kursusel said rühmakaaslased Maranit haiglas vaatamast käia. Kõrvahädast pole ta päriselt vabanenud siiani.

Marani rühma graafikutest, nendega samale kursusele sattunud Roodest ja Viiresest ning aasta vanemal kursusel õppinud Põldroosist kujunes välja teatav kunstiuuenduslik tuumik, mis hakkas koos käima ka väljaspool koolitunde. Suureks impulsiks vabaduse suunas oli noorele kunstnike põlvkonnale 1957. aasta suvel Moskvast suurejooneliselt korraldatud IV Ülemaailmne Noorsoofestival. Parajasti komsomoli kuulunud Maran lootusi saada Instituudi poolt Moskvasse lähetatud ja oli pettunud, kui tema asemel saadeti hoopis Eelma, Ulas ja Laretei, keda peeti andekamateks. Nii pidi Maran leppima kaaslaste muljetega ning piidlema uusi tendentse nende koolitöös. Moskvast käinud rühmakaaslased demonstreerisid deformeeritud kujutamist, mis mõjus fotograafilisest realismist tüdinud Maranile äärmiselt kaasahaaravalt. „Ekspressionistlikum suund, vajadus subjektiivsema eneseväljenduse ja vormi deformeerimise järele oli suur,“ räägib Maran toonastest meeleoludest. „Senini olime elanud justkui ketis. Ja uus oli meile täiesti ilmutuslik. Tekkis uus huvi kunsti vastu, mis instituudis IV kursuseks oli täiesti jõudnud ära

42 Vestlus Herald Eelmaga.

43 Vestlus Heldur Viiresega.

44 Vestlus Herald Eelmaga.

kaduda.⁴⁵ Esimesed modernistlikud katsetused sündisid pigem intuiitiivselt väheseid teadaolevaid teistsuguse kultuuri ilminguid sünteesides, nende katsetuste loomulikkusest rääkides osutab Maran ajavaimule: „Huvitav oli see, et kaasaegne elutunne oli kohe olemas, nii et moodsa kunsti fenomenid tundusid omased ja endastmõistetavad. Kuigi meil puudus kultuuriline taust ja mälestused minevikust, oli see õhus olemas.“ Nii oli loomupärase karikaturistina temaatuur lausa ihanud deformatsiooni. Esialgu piirdusid katsetused koduseinte vahel pastelliga tehtud ekspressiivses laadis joonistustega, mida oli võimalik näidata üksnes Instituudi üliõpilaste vabaajatööde näitusel.

Nii palju kui teadsid, rääkisid moodsast kunstist 1940. aastate lõpus Tartus Pallase raamatukogu uurinud Henn Roode, Esther Roode ja Heldur Viires. Viirese sõnul rääkis ta noorematele kolleegidele palju, vestlusteemadeks olnud nii maailmavaatelised tõekspidamised, kunstivaated kui ka vene vangilaagrid. „Jumala õnn, et sain kunstihariduse kätte enne, kui vangi pandi,“ ütleb Viires.⁴⁶ Enn Põldroos on kirjutanud, et tollane ühiskond koosnes vanematest teadajatest, kes olid õppinud kurvalt vaikima (kui nad polnud unustanud, kui neid polnud elimineeritud) ja noortest päransilmsetest ignorantidest.⁴⁷ Viiekümnendatel aastatel hariduse saanud noored kuulusid nähtavasti viimaste hulka, Maran teadis Pallase kunstist vaid mõnda ema suust kuulnud nime. Sädemeid teistsugusest vaimsusest sisaldasid toona nõukogude kinodesse tulema hakanud Poola filmid. Heldur Viires meenutab, et „noored poisid, nagu Laretei ei saanud Poola filmist üldse aru, et misasi see seal toimub. Talle oli seda täiesti võõras vaadata ja kuulata. Ma siis seletasin talle ära, milles asja tuum oli.“⁴⁸

Teadliku eneseharimise eesmärgil asus Maran järjekindlalt tutvuma maailmakirjandusega, kindlaks harjumuseks kujunes antikvariaatide külastamine, kust olulisemad leiud olid Eduard Tennmanni „Ekstaas ja müstika“, Herbert Readi „Moodne kunst: sissejuhatuse moodsa maalikunsti ja skulptuuri teooriasse“, samuti raamatud filosoofiast ja psühhoanalüüsist. Marani sõnul püüdis ta lugemust laiendades valitsevale marxistlikule ideoloogiale vastukaalu leida. Informatsiooni ja kunstiliste muljete äärmusliku ühekülgsuse tingimustes oli teiseks maailmapildi avardamise katseks järjekindel sümfoonilise muusika kontsertide külastamine. Kui Beethoven, Brahms, Tšaikovski, Rimski-Korsakov tundusid noorele kunstnikule igavad, siis suuremat äratundmist pakkus 1950. aastate lõpul kontserdisaalidesse ilmunud pisut moodsam muusika, avastuslikult mõjus näiteks Raveli „Klaverikontsert vasakule käele“, mis olnud oma dissonantsidega justkui „küps vili janunevale hinge“

45 Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 1.

46 Vestlus Heldur Viiresega.

47 Põldroos 2001, lk. 164.

48 Vestlus Heldur Viiresega.

1950. aastate teisel poolel hakkas kunstnike ringkondadesse esialgu piiskhaaval imbuma ka rahvusvahelist erialast kirjandust, esialgu küll üksnes sotsialistlikest maadest, huvitavaid kunstireprosid sisaldas näiteks album *Jugoslavia*. Paljude kunstnike jaoks olulist rolli mänginud Saksa DV ajakirja *Bildende Kunst* juures ei pakkunud Maranit huvi niivõrd konkreetseid stiilinäited, kuivõrd idee, mis neist läbi paistis – võimalus kunsti vabalt interpreteerida.⁴⁹ 1957. aastal sattusid Instituudis fakultatiivselt inglise keelt õpetanud proua Mutli kaudu Marani kätte ajakirja *Studio* numbrid, mis sisaldasid ka abstraktse kunsti reprosid.

Võib oletada, et 7-10 aastat vanemate järelpallaslaste näol oli mingil määral siiski tegemist ka loominguliste eeskujudega. „Ega ma muud ei osanud, kui maalisin ikka oma vana kooli järgi ja seda tuldi vahetundidel noorematelt kursustelt vaatama,“ räägib Heldur Viires. „Eks ma mingi mulje neile ikka jätsin n-õ Pallase koolkonnast.“⁵⁰ Marani sõnul oli mõjuv kuju Valdur Ohakas, keda küll erinevalt saatusekaaslastest enam Kunstiinstituuti vastu ei võetud. Eriti avaldus see mõju seoses moodi tulnud tumesinise kontuuriga, millega Ohakas ühena esimestest silma torkas. „Eriline oli üks Ohaka tööstusmaastik – diagonaalis jaotatult pool sinine, pool kollane (muidugi sujuvalt üle minev ja hästi läbi maalitud); see avas mulle uue tähenduse maalis – pildi iseseisva koloriidi tähenduse.“ 1959. aastal andis Heldur Viires Maranile lugeda ajakirjas Eesti Noorus ilmunud Ilmar Laabani Salvador Dalí käsitleva põhjaliku artikli „Paranoia vabast valikust“, mille mõjul valmis Maranil samal aastal esimene sürrealistlik guašš, dalílikult voolavate vormidega „Väljavaade“.

Oluliseks kohaks, kus ärksamad tudengid ettekandeid tegid ja õppeprogrammist vähegi eemalekalduvat informatsiooni ja mõtteid vahetasid, oli Kunstiinstituudi Üliõpilaste Teaduslik Ühing (ÜTÜ). Viimasel kursusel pidas seal ettekande ka Maran. Põhjalikus töös Goya graafilistest sarjadest kritiseeris Maran mõningaid nõukogude kunstiajaloos käibinud käsitlusi, muuhulgas Goyale omistatud ateismi. Maranile pakkus rahuldust väita, et Goya oli küll kirikukriitik, aga mitte ateist; ateism olnuks tollases Hispaanias võimatu. „Religioonihuviline ma tollal veel ei olnud, ent mingi austus selle valdkonna suhtes oli lapsepõlvest säilinud ning nõukogude ideoloogia õõnestamine pakkus lõbu.“ Maran sai küllaltki mässulise teksti eest Leo Soonpäält kiita ning oma üllatuseks linnalt 1000 rublase preemia kui ühe parima teadusliku töö autor. Üliõpilaste Teaduslik Ühing oli väheseid pilusid, kust pisut vabamat mõtet sisse imbus ning Herald Eelma arvates võis just sealt kuuldust alguse saada ka Marani huvi modernismi vastu. Maran ise seda varianti eitab; nende ajal ÜTÜ-s veel modernisminähtusi ei käsitletud. Eelma sõnul seisnes Üliõpilaste Teadusliku Ühingu tähtsus vaimustuse tekitamises ühe või teise käsitletava kunstinähtuse vastu.⁵¹

49 Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 2-3.

50 Vestlus Heldur Viiresega.

51 Vestlus Herald Eelmaga.

Viiekümnendate aastate justkui tardunud kunstiolukorras võis pisemgi säde väga oluline olla.

Plakatikunsti õppijatelt nõuti eelkõige poliitiliste teemade kujutamist. Maran leidis tänuväärse võimaluse nõuetest mööda hiilida kujundades diplomitööks sarja teatriplakateid. Loetud maailma näitekirjandus pakkus piisavalt süžeesid. Nii ei tulnudki poliitplakateid kogu Instituudis õppimise jooksul teha rohkem kui üheainus. Kooli kõrvalt teenis Maran stipile lisa karikatuuride ja karikatuurses laadis illustratsioonide tegemisega ajalehtedele (Noorte Hää, Sirp ja Vasar). Kui taas hakkas ilmuma huumoriajakiri Pikker, kutsus peakunstnik Ilmar Torn Instituudist tuttava Marani regulaarseks kaastööliseks. Satiir oli nõukogude ajal nõutud ning selle eest maksti päris hästi. Nii on Heinz Valk meenutanud, et talle said elukutsevalikul otsustavaks just vanema kursuse üliõpilaste Olav Marani ja Peeter Ulase jutud sellest, kui hästi Pikkeris karikatuuride eest tasuti. Ühe karikatuuri eest olevat võinud saada üliõpilase terve kuu stipendiumi, mis kindlustanud lausa kuningliku elu.⁵²

Diplomitöö (kaheksa värvilist teatriplakatit)⁵³ kaitses Maran 1959. aasta 4. juulil. Koos temaga said kunstnikukutse maalijatest A. Indov, Ester Roode, Henn Roode ja Heldur Viires ning graafikutest Herald Eelma, Heldur Laretei, Sylvia Liiberg, Konstantin Petšuritško ja Peeter Ulas. Pärast kiitusega Tallinna Riikliku Kunstiinstituudi lõpetamist siirdus Maran tööle Hugo Hiibuse järglasena satiiriajakirja Pikker kunstilise toimetajana.

⁵² Erelt, Pekka, Minu hing jäi rahule sellega, et Eesti sai iseseisvaks, Eesti Ekspress, 2. III, 2006.

⁵³ Üks teatriplakat reprodutseeriti mustvalgelt Kunstiinstituudi diplomitöid puudutava loo juures Sirbi ja Vasara esiküljel, vt. Sirp ja Vasar, 10. VII, 1959.

II KUUEKÜMNENDATE AASTATE KUNSTIUUENDUS

2.1. Viiekümnendate aastate lõpp, sulailmingute algus

Eemaldumine stalinistlikust tardumusest toimus Eesti kunstis järk-järguliselt, kooskõlas arengutega Nõukogude Liidu kultuuripoliitikas ning ühiskonna üldise moderniseerumisega. Esimesed tõsisemad diskussioonid ideaalse kangelse ja avarama inimesekäsitluse ümber kirjanduses toimusid seoses II üleliidulise kirjanike kongressiga 1954. aastal. 1955. aastal mõisteti hukka nn liialdused arhitektuuris. 1956. aasta detsembris toimus Moskvast Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad, mille väljapanekusse sattus rida üldliiniga (*generalnaja linija*) võrreldes intiimsemaid ja lüürilisemaid teoseid, muuhulgas Läände pagenud kunstnike varasemaid teoseid. 1956. aasta veebruaris leidis aset NLKP kuulus XX kongress (isikukultuse ja selle tagajärgede paljastamine), selle järelkajana 1957. aastal kõigepealt Moskvast ja seejärel Tallinnas toimunud Kunstnike Liidu kongressidel kritiseeriti juba teravalt senist kunstipoliitikat ning lõdvendati sotsialistliku realismi kontseptsiooni. Süngeim stalinistlik ajajärk iseloomuliku illusoorse vormikäsitluse, pompöössuse-armastuse ja kunstniku totaalse angažeeritusega hakkas lõppema. Tekkisid tingimused kunstiteose suveräänsuse ja kunsti esteetilise olemuse järk-järguliseks taastamiseks, vaikselt laienes sallivus kunstniku õigusele omada subjektiivset käekirja. Ettevaatlikult ning tööliklassile ja sotsrealismile truudust vanduva retoorika varjus hakkas võimalikuks muutuma ratsionaalne argumenteerimine. Vaikselt hakati taastama Kunstnike Liidu liikmeskonnast kustutatud kunstnike õigusi. Kriitikas kaotas sõna formalism eelnevate aastate kurjakuulutavat tähendust, vähemalt ilmnas, et sellise süüdistuse kõlamine ei too kaasa kunstnike hulgast väljaheitmist, avalikku mõnitamist, kriminaalvastutust. Lühidalt, totaalne hirmuatsfäär hakkas murenema.

Ain Kaalepi hinnangul iseloomustasid tolle aja kultuurisituatsiooni kaks nähtust: kõigepealt toimus traditsioonide taastamine ning alles selle baasilt sai toimuda uuenemine. Kujutavas kunstis seisnes traditsioonide taastamine Pallase traditsioonide rehabiliteerimises, järelimpressionistliku laadi tagasitulekus, temaatika muutumises vabamaks ja inimlikumaks, žanritest maastiku, natüürmordi ja akti tagasitulekus.⁵⁴ Tartus toimus vana taastamine eelkõige Elmar Kitse ja Aleksander Vardi kaudu. Tallinnas kandsid traditsioone edasi Adamson-Eric, Olga Terri, Lepo Mikko. Eriti imetles noorem põlvkond Mikko Kunstiinstituudi aknast maalitud linnavaateid. Seoses esimese noortenäitusega tekkis uuel põlvkonnal lähedane suhe Alfred Kongoga. Professionaalsete oskuste poolest oli eeskujuks Elmar Kits, ent tema ei sobinud paleuse kehastajaks eluviisi tõttu. 1956 naasid Siberist ja liitusid värske põlvkonnaga Lembit Saarts, Valdur Ohakas, Heldur Viires,

⁵⁴ Kaur Alttoa ja Sirje Helme vestlus Ain Kaalepi ja Ilmar Maliniga, lk. 1.

Henn Roode ja Esther Roode, kes kehastasid noorte jaoks isiklikku sidet Pallasega. Tartus jätkas moodsa kunstiga tegelemist nn Ülo Soosteri sõpruskond, kus harrastati nii abstraksionismi kui sürrealismi.

Vaikselt hakati lubama kohustuslikust üldliiniks mõnevõrra hõlbivaid näitusi, eelkõige sai jälle näha Pallase maalikooli esindajaid: 1956. aastal esinesid Aleksander Vardi, Gustav Raud ja Johannes Saal, 1957. aastal lisandusid Albert Kesner, Kristjan Teder ja Anton Starkopf ning 1958. aastal Ellinor Aiki ja Alfred Kongo. 1960. aasta suvel toimus ulatuslik Anton Starkopfi tööde näitus Tartus, samuti Linda Kits-Mägi isiknäitused Tartu ja Tallinna riiklikes kunstimuuseumides. 1961. aastal oli Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis väljas Kristjan Teder ja Arkadio Laigo, 1962. aastal toimus samas Ado Vabbe mälestusnäitus, 1964. aastal Tallinna Kunstnike Liidu nõupidamiste saalis Henrik Olvi jne. Juba viiekümnendate aastate keskel ei suudetud takistada Pariisis surnud Eduard Wiiralti taaslülitamist kohalikku kunstidiskursusesse. Mitmekülgsemaks muutus pilt ka Nõukogude Eesti kunsti elu ilmet kujundanud korralistel ülevaatenäitustel, kuhu žürii lubas üha enam suletud ringist välja püüdlevaid teoseid. Endiselt prevaleerisid figuratiivsed, realistliku iseloomuga teosed, ent kujutamisel hakati sallima ka teatavat üldistust ja ekspressiivset väljendusviisi. 1958. aasta Tartu kunsti näitusel väljus 11 aastat kestnud „vaikimisest“ Alfred Kongo, sama aasta Tallinna kevadnäitusel tuli taas välja Olga Terri. Ekspressiivsete portreedega trotsis sotsialistliku realismi kaanoneid Johannes Saal.

Suurte pindade, lihtsustava ja arhailise joone ning raske ja kindla kontuuriga laadis hakkas töötama Aleksander Suumann, kelle looming sattus erilise materdamise alla (süüdistati Lääne eeskujude matkimises). Tugeva ultramariinkontuuriga maalis Valdur Ohakas. Omapäraseid tüsedaid faktuuriga naivistlikke pilte maalis Ellinor Aiki. Noortest graafikutest täitis Vive Tolli oma inimliku temaatikaga sarnast rolli Debora Vaarandile kirjanduses, lisaks tegid julgemaid samme Avo Keerend ja Alleks Kütt. Uutmoodi maalikäsitus taotlesid Leili Muuga, Efraim Allsalu, Kaljo Polli. Juba tehti ka esimesed katsetused abstraksionismiga, mille avalikust eksponeerimisest ei saanud küll veel juttugi olla. 1957. aastal valmisid uudsena mõjuvad portreed (nt Lagle Israeli portree) Ilmar Malinil. Abstraktse kunsti läbimurre kollaažis ja maalis toimus 1957. aastal Tartus – Kaja Kärneril ja Valve Janovil valmisid esimesed abstraktsed tööd maalis, akvarellis ja kollaažis ning nendest (lisandus Silvia Jõgever) kujunesid järgnevatel aastatel esimesed ja ainsad järjekindlad ja põhimõttelised abstraksionistid.⁵⁵ Samal aastal Moskvast toimunud IV Ülemaailmse Noorsoofestivali mõjul algas Lola Liivati pikaajaline armastus abstraktse ekspressionismi vastu. 1957. aastaga on dateeritud ka Olav Marani esimene abstraktne õlimaal, seejärel valmis veel üks pastell ja 1959 üks abstraktne guašš. Tartus tegi abstraktseid töid ka Ado Vabbe, ent neil polnud

⁵⁵ Sepp, Eda, Kaja Kärner kui abstraksionist ja värvimeister, Ariadne Lõng, nr. 1, 2000, lk. 83.

vanameistri tagasitõmbumise tõttu resonantsi. 1958 valmisid esimesed abstraktsed tööd Elmar Kitsel, Aleksander Vardil, Heldur Viirel ja Lembit Saartsil. 1950. aastate lõpul võib leida otsustavat lahtiütlemist reaalsusest ja vabamat suhtumist vormi ja värvi juba kõigilt nn Tartu sõpruskonna liikmetelt, lisaks juba nimetatutele löid erinäoliseid Pallase koolist lähtuvaid tippteoseid ka Lүүdia Vallimäe-Mark ja Lambit Saarts, kes kasutasid jõulisi värve ning ekspressiivset ja üldistatud vormi. 1959 tuli pisut kubismist mõjutatud natüürmortidega välja Lepo Mikko. 1960. aastate alguses hakkas tarbekunsti pinnalt abstraktse kujundi vastu huvi tundma Adamson-Eric.⁵⁶

Erakordse tähtsusega oli kujuneva põlvkonna jaoks 1957. aasta suvel Moskvast aset leidnud IV Rahvusvaheline Noorsoofestival, millest eesti kunstnikest võttis osa Heldur Laretei, Peeter Ulas, Herald Eelma, Enn Põldroos, Lola Liivat jmt. Festivali raames korraldati kunstnike rahvusvaheline töötuba, kus esines ka ameerika abstraktne ekspressionist Harry Colman. „Pollocki moodi mees oli siiski liiga suur šokk, selline vaba tegevus, et näed kuidas midagi lõuendil sünnib, oli tollal maksimum,“ meenutab asjaosaline Herald Eelma. „Meile oleks olnud arendavam, kui oleksid olnud veel mõned vahepealsed astmed.“⁵⁷ Põldroosi sõnul mõjus täielikust info- ja kontaktivaakumist tulnud kunstnikele mõjus festivaliõhkkond vapustusena, millest enam ei vabanetud ja mis muutis stalinismist väljumise pöördumatuks. „See oli ilmutus, väljumine isolatsioonist, milles ärkasid kunstnikena Ulas, Eelma, Maran, tegelikult suur osa põlvkonnast, kes tegi Eestis ilma järgnevatel kümnetel,“ on Põldroos öelnud.⁵⁸ Maran on meenutanud, et kuuekümnendate aastate kunstile väga iseloomulikku tugevat kontuuri ja deformatsiooni hakkasid Kunstiinstituudi üliõpilastest esmalt kasutama just 1957. aasta Noorsoofestivalil käinud.⁵⁹ Olev Subbi hinnangul jõudsid Noorsoofestivalil alguse saanud arengud enamikule kunstnikest päralt alles 1960. aastate alguseks, avaldades maaliarsenali märgatavas rikastamises. Pildi literatuurset sisust muutusid olulisemaks selle maalilised väärtused.⁶⁰

Hoolimata pallasliku järelimpressionismi kõrgest autoriteedist noored enam ise niiviisi teha ei tahtnud. Aeg oli põlvkonna jagu edasi läinud ning vajus kogu oma komplitseerituses ja vastuokslikkuses siiski uut vormi. Pärast seda, kui näiteks 1957. aastal oli ilmutumist alustanud kaasaegset väliskirjandust tutvustav Loomingu Raamatukogu ning kui umbes samal ajal jõudsid Eesti kinoekraanidele Poola filmid, tähendanuks pallasliku apoliitilise värvihedonismi juurde pidama jäämine nostalgilist eskapismi ning sellega piirdumiseks oli esimene annekteeritud Eestis

⁵⁶ Pihlak, Evi, Hargnevaid suundi Eestis 60. aastate maalis, Kunst, nr. 1, 1983, lk. 27.

⁵⁷ Vestlus Herald Eelmaga.

⁵⁸ Põldroos 2001, lk. 76.

⁵⁹ Kivimaa 1994, lk. 34.

⁶⁰ Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, lk. 1.

üleskasvanud põlvkond liiga ühiskonnakriitiline ja optimistlik. Kuigi noored kunstnikud jätkasid muude suundade kõrval ka pallasliku puhta maaliga, tekkis pallasliku maalikultuuri eneseküllasuse ja uuele põlvkonnale omase intensiivse väljendustahte vahel teatav vastuolu. Kümnendivahetuse noori maalijaid köitnud suurema monumentaalsuse ja vormi üldistamise taotlus erines järsult intiimsest 1930. aastate kunstist, olles suhteliselt lähedasem nõukogude kunsti üldpildile. Kuna kunsti raskuskese oli viidud administratiivsete vahenditega Tallinna, tähendas see ühtlasi peaaegu vältimatuid pingeid Tartusse maha jäänud pisut vanema, järelpallaslaste põlvkonnaga, kellest enamik saavutas just järelimpressionistlikus laadis vägagi kunstiküpseid tulemusi ning kelle seast need, kes olid Siberi kaevandustest läbi käinud, suhtusid süsteemi reformimise võimalustesse skeptilisemalt.

Noori ühendas Põldroosi sõnul soov end sotsrealismi keskkonnast välja rebida ja uusi võimalusi leida. „Tabasime ära, et kõik, mis on Kunstiinstituudis õpitud, tuleb sisuliselt unustada ja alustada ametioskuste omandamisega uuesti otsast peale,“ ütleb Põldroos. Esialgu liiguti üsna kobamisi, tahtmist oli palju, ent nappis arusaamist, kust tullakse ja kuhu edasi peaks minema. „Me ei teadnud ikka veel, mida tehakse ja mõeldakse selles salapärases ülejäänud maailmas,“ on Põldroos kirjutanud. „Ega suurt sedagi, mis oli Eestis tehtud varem. Kõik ukSED ja aknad olid tihkelt kinni takutatud ning väljapoole jääv oli põnev, kuid ka kergelt hirmuäratav. Mingi tühine sõnamuutus kanoonilistes kunstitarkustes põhjustas tuliseid ja lootusrikkaid vaidlusi. Me olime hämmastavalt rumalad ja teadmistehimulised.“⁶¹ Otsingute suhtelist mannetust ei häbene tunnista ka Maran: „Tehniliselt polnud meil vanemate kunstnikega midagi võrrelda. Igavese kunstiväärtuse kriteerium nihkus tahaplaanile, tähtsam oli vabaduse võlu. /../ Alguses oli meile tähtis lõhkumislõbu, nn „punase vesti“ näitamine. Üldiselt oli aga sel ajal kunsti tegemine lõbusam.“⁶²

Uuendusprotsessi sees olles erinevate stiililiste voolude vahelisi vastuolusid suurt ei tajutud, kõik akademismist erinev, impressionismist abstraktsionismini mõjus uudsenä. ⁶³ Otsingute tempo oli kiire ja diapaseon lai, ning kui võtame arvesse ka moodsat kunsti eiranud hariduse ja üldise informatsiooninappuse, siis on paratamatu, et teoreetiline baas jäi praktilisest uuendusprotsessist maha. Kuigi 1950. aastate lõpus pärines suurem osa kättesaadavast kunstiteoreetilisest kirjandusest nõukogude allikatest, mis käsitlesid Lääne kunsti eranditult negatiivses võtmes, loeti neid materjale Marani sõnul tähelepanelikult: „Mida kõige rohkem materdati, seda uhkem see meile paistis.“⁶⁴ Mingil määral osutus kaasaegsema vormi otsinguil mõjukaks esimesena kättesaadavaks muutunud Saksa DV kunstiajakiri *Bildende Kunst*, mille eeskuju seisnes teravamas kontuuris ja lakoonilisemas

61 Põldroos 2001, lk. 69.

62 Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 3.

63 Kaur Altoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 6.

64 Kaur Altoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 2.

väljenduses.⁶⁵ Põldroos peab *Bildende Kunst*le historiograafias omistatavat tähtsust siiski mõnevõrra ülehinnatuks. *Bildende Kunst* oli ikkagi natuke naerualune, eriti tõsiselt seda ei võetud. Väga hea oli *Bildende Kunst*i esimene siia jõudnud number. See oli täielik pomm, pühendatud prantsuse kunstile, kaane peal Utrillo, sees üks väga hea Picasso repro. Kõik ohhetasid ja tellisid ajakirja ruttu ära, aga pärast hakkasid lugema niisugust jama, millega polnud midagi peale hakata.“ Nii Põldroosi kui Eelma sõnul võis isegi rohkem tähendust olla Poola kunstiajakirjal *Perspektiva*, samuti UNESCO ajakirjal *Courier*.⁶⁶

1950. aastate lõpul tekkis nooremas kunstnikkonnas suurem huvi juba mõned aastad Moskvast resideerinud Ülo Soosteri vastu, kellel hakati külas käima. Moskva raamatukogudes Lääne uuemat kunsti uurinud Sooster tõi metropoli hõngu ja teavet uuematest kunstisuundadest. Indrek Hirv nimetab Soosteri kaudu Tartu kunstnike ikonograafiasse jõudnud motiividena näiteks Kleelt pärit kalu ja ruudustikke, Picassolt võetud sõjakaid lihtsustatud profiile ning erinevatelt sürrealistidelt pärit teokarpe, stiliseeritud luiteid ja laineid.⁶⁷ Soosteriga alates 1958. aastast läbi käinud Põldroos peab tema puhul kunstilistest mõjutustest siiski olulisemaks isiksuse lumma, vaba ja kammitsemata mõtlemisviisi. Sooster heitis eestlastele ette uuenduste vähest radikaalsust, poolt sammu seal, kus oleks pidanud tegema kaks.⁶⁸ Olav Marani sõnul said nad Soosterilt palju tuge, ent ka tema ei pea Soosteri rolli eesti kunsti jaoks keskseks ja määravaks. „Kõik protsessid oleksid toimunud nagunii. Sooster oli kontrollorgan, kes kiitis heaks või laitis maha, aga asjad läksid omasoodu edasi.“⁶⁹ Tundub, et Soosteri mõju võis mõneti erineda noortele nõukogude ajal kunstihariduse saanud Tallinna kunstnikele ning tema Tartu sõpruskonnale. Esimese puhul oli vahest olulisem ebahariliku isiksuse lummus, teiste puhul oldi sellega juba tuttavad ning väga olulised olid ka otsesed vormilaenud, näiteks Valve Janovi jmt loomingusse tulnud kalad. Mõlemate jaoks oli oluline Soosteri roll julgustaja, valitud tee õigsuses veenja, otsingute väärtuse garandina. 1960. aastatel hakkas Sooster Tartu kõrval sagemini külastama ka Tallinna⁷⁰, üheks põhjuseks võis olla sinna tekkinud noorte uuendushuviliste kunstnike seltskond.

Kiiremini kui maalis toimus vabanemine sotsialistlikust realismist graafikas, kus 1950. aastate teisel poolel ja 1960. alguses ERKI lõpetanud viisid läbi kunstikeele täieliku muutmise. Kujunes välja käekirjade rohkus, uue graafikutepõlvkonna loomingut iseloomustavad märksõnad olid assotsiatiivsus (aja, koha ja tegevuse ühtsuse reegli hülgamine), graafilise lehe ruumi lõhkumine,

65 Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, 17. X 1983, lk. 4.

66 Vestlused Enn Põldroosi ja Herald Eelmaga.

67 Hirv, Indrek, Klaaskübara all, Tartu, Ilmamaa, 2004, lk. 123.

68 Põldroos 2001, lk. 117.

69 Komissarov, Eha, Mälik, Mariina, Kuldsed 60-ndad eesti kunstis, RTV, 1994.

70 Mark, Reet, 1960. aasta rühmitus, Ülo Sooster, Eesti Kunstimuseum, 2001, lk. 44.

allteksti tähenduslikkus, filosoofiline üldistus, pildipinnal uue reaalsuse loomine. Kuna samas säilis side esteetilise traditsiooniga – motiivi intiimsus, kompositsiooni täiuslikkus, faktuuri ilu, joone pretensiosus – , võib 1960. aastate graafika puhul rääkida eesti kunsti kaitsemehhanismist. Terminiga kunsti kaitsemehhanism on Sirje Helme tähistanud püüdu säilitada okupatsiooni tingimustes rahvusliku esteetika müüti piirkonna kunstile iseloomulike joonte rõhutamise kaudu.⁷¹ Ent ühtlasi tõi tehniline kultuur graafikale varakult esimesed rahvusvahelised preemiad: Olev Soansile Sopotist (1959), Evald Okasele ja Vive Tollile Ljubljana biennaalidelt (1961 ja 1965), sealjuures saadeti mõnigi kord lehed festivalidele salaja.

2.2. Kaasaegsuse temaatika, karm stiil

Kuuekümnendad aastad märgivad linnakultuuri kui uue sotsiaalse ruumi toomist meie kujutavasse kunsti. Jättes möödustega kõrvale Wiiralti kui erakordse kunstiisiksuse paheline ja ahvatlev Pariis, figureeris linn kuni 1960. aastateni Eesti kunstis pigem neutraalse maalilise motiivina. Isegi pallaslikel realistidel ei muutunud linn kunagi (ei positiivseks ega negatiivseks) kangelaseks. Sirje Helme on märkinud, et viiekümnendatel aastatel kunstihariduse saanud põlvkond tõi seni maastiku- ja agulinostalgilisse maali kaasaegse linna stereotüübi. See on ehitav, muutuv, ratsionaalne, teistele mahtudele ja kiirusele orienteeritud linn, mida asustavad teistsuguse mentaliteediga ja eluviisiga elanikud. Selle põlvkonna loomingus kohtame väga selget kaasaegset keskkonnataju, leiab Helme.⁷² Sarnaselt 1930. aastate Adamson-Ericule või Olele kirjeldavad ka Põldroosi, Korstniku maalid teatavat trendikust, moodsust, kaasaegsust, ent erinevalt vabariigi-aegsest kunstist väljenduvad need omadused just nimelt linna ja inimese dialoogis. Samas polnud uue põlvkonna loomingus avaldunud suhtumine linna kaugeltki üheselt positiivne – neil aastail Eestissegi jõudnud eksistentsialistliku filosoofia mõjul ei jää mõnest Põldroosi või Kormašovi maalist kaugele tunne, mida pisut hiljem hakati nimetama linnale omaseks võõrandumiseks.⁷³ Kui Roode ja Ohaka linnavaadetes on valgust, avarust ja moodsa elu elemente (autod), siis Maran lõi juba 1960. aastate alguses oma nägemuse umbsest, hämarusse vajuvast, justkui lohutu aja raskuse all nõtkuvast linnast. Mainigem, et paralleelne urbanistlik tendents avaldus tolleaegses kirjanduses (1962 ilmus Arvi Siia luulekogu „Trompetisoolo“, 1963 Mati Undi romaan „Hüvasti kollane kass“).

Boris Bernstein kirjutab juba 1960. aastal, et kunstialastes aruteludes on kaasaegsus asendanud

⁷¹ Helme 2000, lk. 259.

⁷² Helme 2003, lk. 50-51

⁷³ Helme 2003, lk. 50-51.

peamise märksõnana realismi, omandades väga mitmesuguse tähenduse.⁷⁴ Kuidas tõlgendasid kaasaegsust sulaaegsed võimud, on üsna selge – märksõnadeks olid kosmosevallutus, industrialiseerimine, teaduslik-tehniline revolutsioon, töölisklassi kompromissitu võitlus kommunismi ehitamisel jms. Meie seisukohast huvitavam on toonaste intellektuaalide käsitus kaasaegsusest. Nii ilmneb Olav Marani kommentaaridest, et kunstnikud tõlgendasid kaasaegsust sünkroonis-olemisena lääneliku modernistliku kultuuriga (Maran adus „kaasaegse elutunde“ olemasolu äratundmises, mis teda valdas 20. sajandi esimese poole modernistlikku heliloomingut kuulates). Enn Põldroosi sõnul seostus tookordne arusaam kaasaegsusest paljususe mõistega. Protestiks süsteemi vastu, mis kirjutas rangelt ette ainult ühe võimaluse, rõhutasid noored oma loomingu tolerantsust ning kõigi loomevõimaluste võrdväärsust. Rein Veidemann toob oma katses kuuekümnendate aastate ajavaimu iseloomustada välja avatuse, isikuvabaduse ja eneseteostamise/maailma muutmise. Avatus ja suhteline isikuvabadus genereerisid ühiskondlikku optimismi ja nii isiklikku kui grupiviisilist aktiivsust. Muuhulgas tuleb Veidemanni kirjutisest välja, et teaduslik-tehnilised utoopiad olid siiski ka noorte intellektuaalide hulgas küllaltki omaks võetud, Veidemann räägib omamoodi teadusekultusest, aukartusest teaduse ees, mis ergutas vaidlema, otsima tõde, võrdlema raamatutest loetut tegelikkusega. Viimase tulemuseks olnud enamasti kuristikutunne võimaliku ja tegeliku vahel, mida kroonis tihti absurditaju.⁷⁵

Kaasaegsuse erinevat tähendust võimude ja kunstnike jaoks käsitleb ka Sirje Helme, kes toob kunstnike kaasaegsuse-käsitluses välja järgmised kolm aspekti: (1) Kõige olulisemana tähistas kaasaegsus kunstnike jaoks greenbergliku arusaama naasmist kunstist kui kõrgkultuuri osast ning vastandus sellisena teravalt kehtivale pseudo-sotsiaalsusele, musta töö kultusele jms. (2) Edasi seondus kaasaegsus intellektuaalide jaoks lääneliku individualismi ja just 1960. aastatel Eestissegi jõudnud eksistentsialistliku filosoofia mõjuga (1963 ilmus eesti keeles Camus' „Katk“, 1965 Sartre'i „Sõnade“ uustrükk, 1966 Camus' „Võõras“ ja Kafka „Protsess“, 1967 Mrožeki „Tango“, juba 1950. aastate lõpus jõudsid Eesti kinodesse poola filmid). Eksistentsialistlik individualism põlgas angažeeritust, populaarseid ühiskondlikke teemasid, soodustas romantilise üksikisiku „vaikivat vastupanu“. Ühtlasi võib märkida, et eksistentsialistlikule elutundele olid vastu näidustatud põllumajanduslikud ja industriaalsed teemad kui kollektiivseid tegevusi pühitsevad, ja tegelikult igasugune nõukoguliku ideoloogia poolt kultiveeritud kollektiivne optimism. Eksistentsialismi kangelaseks oli haritud ja moodne, aga kindlasti mitte pilvitult optimistlik linlane (suurepäraseks näiteks on Kormašovi karismaatiline „Doktor M. Martsoni portree“, 1962). (3) Lõpuks rõhutab Helme kunstnike kaasaegsuse-käsituse juures modernismi formalistlikku külge, sotsrealistlikule

74 Bernštein, Boris, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme, Kunst, nr. 1, 1960, lk. 1.

75 Veidemann, Rein, Kuuekümnendate põlvkond eesti kultuuris ja ühiskonnas, Sirp, nr. 33, 16. VIII, 1991.

illustratiivsusele vastandati vormieksperiment, pidev loobumine olemasolevast.⁷⁶ Kuigi Tallinna noor kunstnikkond oli sulailmingute suhtes optimistlikum kui Tartu oma, ei saa Helme poolt esitatud tingimustest lähtudes väita, nagu oluks tollane Tallinna kunst kaasaegsem kui Tartu oma. Põhimõtteliselt oli siiski tegemist vana modernistliku paradigma taaskehtestamisega, üksnes Tartus seostus see rohkem mälestusega vanast Pallasest ning Tallinnas lootustega süsteemi paranemisest.

Ene Lamp on kunstilise elavnemise olulise ilminguna nimetanud tendentsi, mille ta ristib romantiliseks ning mis näib vähemalt osaliselt kattuvat Helme poolt kirjeldatuga. Rohkem kui vormides seisnes selline romantiline tendents teatavas ellusuhtumises, mis kunstis ei väljendunud mitte üheski kindlas stiilis (stiililistelt mõjutustelt on kuuekümnendate aastate alguse romantism kirju), vaid reaalsuse motiivi mõõdukas tempimises väljamõeldisega (säilitades siiski tajutava seose nähtava tegelikkusega). Erinevatel kunstnikel võis see romantistlik suhtumine väljenduda kunstniku-mina rolli rõhutamises, kõrgendatud tundehoiakus looduse ja kauni naise ees, inspiratsiooni ammutamises vanadest esemetest ja arhailisest elulaadist, naiivses ja siiras tundelisuses. Figuraalkompositsioonis asendus deklareeriv hoiak juba kümnendivahetusel kunstnikupoolse tundeliselt aktiivse suhtumisega, ühiskondlik-aktiivsed motiivid intiimsete-passiivsetega. Inimese eksistentsi hakati esitatama keerulise, pooleldi literatuurseid juurdemõtlemisi ja seoseid vajava probleemina. Tekkis traagiline tegelastüüp, kelle kaudu kunstnik analüüsib olemasolemise mõtet ja püüab tunnetada inimestevahelist pinget. Sellele kirjeldusele vastavaid romantilisi jooni võib leida näiteks Olev Subbi, Nikolai Kormašovi, Enn Põldroosi, Jüri Palmi, Olga Terri, Aleksander Suumanni, Lembit Sarapuu, Valdur Ohaka ning Tartu sõpruskonna kunstnike selle perioodi maalidest.⁷⁷

Võimud võisid sellest kunstnike kaasaegsusest alla kirjutada ainult murdosale, näiteks tõsiasjale, et uue aja ilminguna sugenesid paljudesse kodudesse külmkapid ja telerid. Peamiselt tähistas kaasaegsus nende silmis siiski ideoloogilise skaala vastaspoolele asetuvaid nähtusi. Selliste semantiliste käärde kiuste sai kaasaegsuse diskursus käibida üksnes tänu teatava urbanistliku elemendi olemasolule mõlema poole narratiivides. Mingil üsna kõrgel abstraktsuse tasandil saavutatud kokkulepe seisnes selles, et kaasaegsusele vastav vorm väljendub kiirenenud rütmis, illustratiivsuse asendumises assotsiatiivsusega, mulaažse kujutamise asemel visandlikkusega jms.

Osaliselt seondub kaasaeguse temaatikaga karmi stiili küsimus kuuekümnendate aastate esimese poole kunstis. Karmiks stiiliks või *Bildende Kunsti* laadiks on nimetatud vaadeldaval ajajärgul maalikunstis ja graafikas ilmnenu suundumust, millele olid iseloomulikud tinglik ruum, rõhutatud nurgelised kontuurid, arhetüüpsed kujundid, lakooniline kujutusviis, väheste värvidega suured

⁷⁶ Helme 2003, lk. 50.

⁷⁷ Lamp, Ene, Eesti maalist, Sirp ja Vasar, nr. 33, 17. VIII, 1979.

värvipinnad, karakterne psühholoogia ja kaasaegsuse paatos. Termini karm stiil vermis Põldroosi andmetel Boris Bernstein ning kunstnikud olid vähemalt kuuekümnendate aastate esimesel poolel seda nimetust parema meelega vältinud. Kunstipoliitika lansseeris karmi stiili kui visuaalset vastet parasjagu kilbile tõstetud teaduslikule ja tehnilisele revolutsioonile, mis oli omakorda ühendatud tööliklassi paatosega. Seega tähistas karm stiil kõrget prestiiži nautinud loodusteaduste mõju humanitaarkultuurile.⁷⁸ Sellest kontekstist lähtuvalt tõlgendas jooksev kunstikriitika ja nõukogulik kunstiajalugu karmile stiilile iseloomulikku suurema üldistuse taotlust kui filosoofilist huvi kaasaegsete nähtuste olemusliku külje vastu, kuigi tegelikult olid vähemalt sama olulised kunstnike puht-formalistlikud kaalutlused (millest rääkimine oli esialgu tabu). Allikad, millest karm stiil oma vormivõtted ammutas, läksid tagasi 20. sajandi alguse modernismi: vene 1920. aastate avangard, Lääne-Euroopa kubism, mehhiko monumentaalkunst ja saksa ekspressionism, varasemast Eesti kunstist võis mingi mõju olla Kristjan Rual ja varasel Eerik Haameril. Eriti hästi sobis ekspressionistliku kallakuga dekoratiivne stilisatsioon võimude poolt nõutud tööteemaliste kompositsioonide värskemaks lahendamiseks. Igatahes muutus vastav laad juba kuuekümnendate aastate teiseks veerandiks Eesti kunstis peavooluks (nt Nikolai Kormašov, Enn Põldroos, Efraim Allsalu, Ilmar Malin, Kaljo Polli, Lepo Mikko, Ants Viidalepp, Irina Bržesskaja, Valli Lember-Bogatkina, Raivo Korstnik, graafikas Ilmar Linnat, Heldur Laretei, Henno Arrak, Alleks Kütt, Avo Keerend, Olev Soans, Ilmar Torn), tõrjudes sellelt kohalt illusionistliku ja literatuurse sotsrealismi. Ilmselt selles nn karmi stiili ajalooline roll seisneski, hiljemalt 1965. aastaks oli ta ametliku kunstiga niivõrd samastunud, et uuenduslikkusest oli juba raske kõnelda.

2.3. Esimesed noortenäitused ja 1959. aasta põlvkond

Murranguliseks nimetatud 1959. aasta algas vabariikliku kunstinäitusega, mille graafika väljapanek määras oma sisukusega trükikunsti arengusuunad lähemateks aastateks.⁷⁹ Peamiseks muutuste manifestatsiooniks kujunes siiski aprillis aset leidnud **I vabariiklik noortenäitus**, kus astus avalikkuse ette 1958-1959 ERKI lõpetanute põlvkond, millesse kuulusid Heldur Laretei, Peeter Ulas, Olav Maran, Heldur Viires, Henn Roode, Herald Eelma, Enn Põldroos ja Nikolai Kormašov (viimane oli küll lõpetanud pisut varem). Nendega liitus Valdur Ohakas, samuti Tartu nooremapiilsed kunstnikud Lembit Saarts, Lüüdia Vallimäe-Mark, Valve Janov, Kaja Kärner, Silvia Jõgever. Lisaks esinesid veel Lembit Sarapuu, Varmo Pirk, Rein Raamat jt. Tallinna Kunstihoones ja Lauluväljakul toimunud noortenäitusi korraldasid noored kunstnikud ise, eelkõige

⁷⁸ Helme 2003, lk. 35.

⁷⁹ Bernstein 1979, lk. 21.

Enn Põldroos ja Nikolai Kormašov. Selleks et näitusest saaksid osa võtta võimalikult paljud, laiendati näituse programmis noore kunstniku määratlust nõnda, et see haaras endasse lisaks kuni kolmkümne viie aasta vanustele kunstnikele (35 aastat oli kammnooreks olemise piirmäär) ka need, kellel oli Kunstiinstituudi lõpetamisest möödunud viis aastat või vähem.⁸⁰ Sellised tingimused lubasid noortenäitusest osa võtta isegi 1913. aastal sündinud pallaslasel Varmo Pirgil. Noortenäituste esteetiline kontseptsioon oli küllaltki ähmane, Põldroosi sõnul oli põhiline negatiivne programm, püüd olla lihtsalt teistsugused. „Jää oli vaja liikuma panna. Ühine oli 30. aastate tähtsuse rõhutamine – kogu vahepealne periood kuulutati viltu jooksnuks – ja kogu maailma kunsti tundmaõppimine.“⁸¹ Marani sõnul väljendus esimestel noortenäitustel eksponeeritud tööde erinevus peavoolust mõneti tinglikumas kujutlusviisis ja tuntavates Pallase ja postimpressionismi mõjudes. „Samm, mida võis näituste tasemel astuda ametlikust kunstist vabaduse poole, oli üsna väike,“ ütleb ka Maran.⁸²

Tallinna Kunstihoones toimunud esimesele noortenäitusele panid paljud noorkunstnikud teadlikult välja figuraalkompositsioone. Seda nõukogude kunstiteoorias ortodoksset žanrit loodeti kasutada kamuflaažina võimumeelse kriitika vastu. Kunstnike endi jaoks olid valdavalt suureformaadiliste maalide juures tähtsad hoopis vormiprobleemid, püüd olla uutmoodi, erinev vanadest figuraalkompositsioonidest.⁸³ Tagantjärele vaadates võisid esimeste noortenäituste tööd Põldroosi meelest olla päris mannetud. Teistest mitme pea jagu üle olnud üksnes Roode. Suurem osa töödest olnud „tohutult targad ja naiivsed“⁸⁴. Kuna Tartu kunstnikud saatsid esialgu näitusele küllalt vähe töid, tekkis näitust üles riputades hirm, et olemasolevate jõududega ei tee näitust ära ning kas Heldur Viires või Eetla Ohakas saadeti Tartusse lisapiltide järele. Põldroosi sõnul kujunes lõpuks tartlaste ja tallinlaste osakaal üsna võrdseks. Tiiu Talvistu andmetel oli aga Tartu sõpruskonna looming 1959. aasta noortenäituse jaoks isegi liiga radikaalne ja hajutati seetõttu ekspositsioonipinnale laiali. Nõnda hoiti ära tartlaste manifesteeriv vastandumine valitsevale sotsrealismile ja Tallinna kunstnike väljapanekule tooni andnud *Bildende Kunsti* mõjutustega laadile.⁸⁵ Eraldijäeva üksuse moodustasid esimestel noortenäitustel Aksel Johanson ja Koit Püss, kes esitasid peaaegu laktionovliku naturalismiga ja mitte halvasti maalitud suureformaadilisi klantspilte. Kuna aga õhus oli juba tunda muutuste hõngu, siis ei toonud nende üritus neile soovitud edu ja nad tõmbusid kunstielust tagasi, jõudmata ära oodata hüperrealismi tulekut, mis oleks nad

⁸⁰ Vestlus Enn Põldroosiga.

⁸¹ Kaur Altoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 2.

⁸² Kivimaa 1994, lk. 36.

⁸³ Kaur Altoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 2.

⁸⁴ Kaur Altoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 5.

⁸⁵ Talvistu, Tiiu. Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, Rujaline roostevaba maailm, Tartu, Tartu Kunstimuuseum, 1997, lk. 9.

ehk jälle laineharjale tõstnud.

Erinevalt järgmistest võetigi esimene noortenäitus küllalt hästi vastu, kriitika võttis kunstnike uued taotlused omaks ja asus nende suhtes kaitsvale ja propageerivale seisukohale. Žüriiliikmena toetas üritust väga tugevalt Alfred Kongo, näituse arutelul pidas üldjoontes soosiva põhiettekanne Boris Bernstein. Enn Põldroos ongi esimestest noortenäitustele tagasi vaadates märkinud, et tema jaoks on kõige suurem ime, et tookord leidis päris palju inimesi, kes taipasid, et siit on midagi tulemas ning asusid noorte selja taha. Kunstiteadlastest olid tugevamad toetajad Boris Bernstein ja Evi Pihlak, ent harilike inimeste juures oli toetus märksa laiem, „midagi läks nagu kunsti ümber keema,“ meenutab Põldroos.⁸⁶ Kui vanemate kolleegide ja ühe osa intelligentsi sümpaatiat teeniti sotsialistliku realismi resoluutse hülgamisega, siis külalisteraamatusse jäetud arvukatest kaebustest nähtub, et suure osa reavaatajate jaoks oli isegi mõõduka kunstiuuendusega kaasaminek alguses siiski valuline. Nähtavasti oli stalinistlik kultuurisituatsioon jõudnud kujundada kunstipublikut, kelle maitse- ja kunstiarusaamadega enamik eksponeeritust teravalt lahku läks. Selle publikuosa jaoks kujutasid tõelist kunsti ideaali Johanson ja Püss. Erinevalt alates neljakümnendate aastate teisest poolest harjumuspäraseks saanud illustratiivsest sotsrealismist nõudsid uued suunad koolitatud ja haritud silma. Kuna enamik noori kunstnikke laia publiku maitsele järeleandmisi ei teinud, pani 1959. aasta murrang ühtlasi aluse aastakümneid kestnud uue kunstipubliku kujundamise protsessile.⁸⁷

Bernstein on esimest noortenäitust nimetanud „uute püüdluste ja peatsete muutuste küll veel mitte selgelt formuleeritud, kuid temperamentseks ja eredaks manifestatsiooniks“.⁸⁸ Ta kinnitab, et „enamik [näitusest] osavõtjaid olid publikule juba tuntud, nad olid varemgi oma töid eksponeerinud, mõni koguni korduvalt. Arvasime, et tunneme neid. Nüüd olid nende tööd kõik üheskoos ja nad paistsid korraga uues valguses.“ Bernsteinini hinnangul seisnes näituse olulisus mitte niivõrd eriliselt kõrges kunstilises tasemes, kuivõrd uue kunstnike põlvkonna enesemanifestatsioonis.⁸⁹

Millised ühised tunnused seda põlvkonda siis iseloomustavad? Bernstein alustab „vastuseisust kõigele, mis häiris meie kunsti orgaanilist arengut lähemas minevikus“, teisisõnu jäigale ja totaalsetele sotsrealistlikule doktriinile. Noored kunstnikud väldivad passiivsust, kirjeldavat suhet objekti, selle väliste tunnuste „mulaažset“ kopeerimist, kunstikeele ilmetust, selle emotsionaalset suretamist. Süžeede hulgast ei leia pidulikke, efektseid situatsioone ega spetsiaalselt valitud „soodsat“ materjali. Kaunist otsitakse igapäevases, ülevat lihtsas. Nägemisnurk on värske ja

⁸⁶ Vestlus Enn Põldroosiga.

⁸⁷ Luuk 1994, lk. 211-212.

⁸⁸ Bernstein 1979, lk. 21.

⁸⁹ Bernstein 1979, lk. 13.

enamasti sügav. Noortele kunstnikele ei piisa inimese, sündmuse, maastiku pelgast fikseerimisest, nad tahavad jõuda tuumani, mõista, leida kvalitatiivset algupära, avastada kõige olulisemad, määravad jooned. Eelistatakse natuuri, mille karakteri olemus väljendub eriti reljeefselt, selgetes plastilistes vormides. Oluliseks tunnusjooneks on näitlikkus, noored ei jutusta, vaid näitavad. Vaatlusi, tundeid, mõtteid väljendatakse joonte ja vormide, värvide ja rütmi kaudu. Veel üheks noorte põlvkonnale iseloomulikuks jooneks on Bernsteini tähelepaneku kohaselt vastumeelsus ilutsemise, ülespuhutud sõnadetegemise, tunnete ülespaisutamise ees, mis paneb nad väga ettevaatlikult poeetilist intonatsiooni valima. Seetõttu on nende autorite kunstikeel harva sile ja „ümar“, enamasti aga konarlik, samas kaalukas.⁹⁰

Viivi Viilmann märgib uue põlvkonna juures kõigepealt suuremat eneseusaldust ja julgust midagi suurt korda saata ja ka energiat seda läbi viia. Sellest kujunes tegutsejate-läbimurdjate põlvkond, kes jätsid varju ja mürdsid vanad tõekspidamised. 1959. aasta põlvkonda mõjutanud kultuurinähtuste hulgas mainib Viilmann Garaudy „Piirideta realismi“, eksistentsialismi ja Panso lavastatud „Hamletit“ ja „Antigonet“ kui võimu ja vaimu vahekorra käsitlust.⁹¹

Huvitav 1959. aasta põlvkonna eripära vaagiv arutlus pärineb Tamara Luugilt, kelle meelest sarnanes 1940. aastate lõpu - 1950. aastate alguse kunstisituatsioon mõneti 1960. aastate teisest poolest alanuga. Mõlemal puhul mängis kunstiloomingu materialiseerumises väga olulist rolli kavatsus, arusaam, idee, ideoloogia. Just ideoloogia juuresolek ühendabki isikukultuseaegset sotsialistlikku realismi kuuekümnendate aastate lõpu avangardiga, esimesel puhul oli ideoloogia väline, isegi jõu ja hirmuga kehastatud, teisel puhul kunstniku poolt vabatahtlikult interioriseeritud ja vaatajale dikteeritud. Nende kahe vahele jäänud 1959. aasta põlvkond oli eelneva ja järgnevaga võrreldes õnnelikus seisus – kuna kunstiuuenduses käis teooria sageli praktika järel, suutis see põlvkond vältida ideoloogiatesse võõrandumist, otsides selle asemel innukalt vahepeal kaotatud loomingulist kontakti käsitööga.⁹²

Näib tõesti, et kui 1959. aasta põlvkonna puhul üldse mingist ideoloogiast rääkida saab, siis on selleks just eelpool käsitletud ambivalentne kaasaegsusepüüdlus, siiras ja kirglik andumine aja nõudele, püüd tagasi võita kaotatud aastakümneid. Just sellele põlvkonnale on oluline mõtestada kaasaegsust, leida kiiresti ja jõuliselt oma koht ümberformeeruvas kultuurisituatsioonis, kirjutab Helme.⁹³ Väljumine stalinistlikust hirmu- ja tardumusperioodist tekitas üleüldise optimistliku õhklinna, tunde, et „midagi on õhus“, mingi tee on lahti ja edasimineku võimalik. Põldroos: „Aeg ja

⁹⁰ Bernstein 1979, lk. 14-19.

⁹¹ Viilmann, Viivi, Figuratīvskulptuuri arengujoontest aastatel 1944-1980, Uurimusi ja artikleid kunstist Eestis läbi aegade, Tallinn, Kunst 1990, lk. 30.

⁹² Luuk 1994, lk. 209.

⁹³ Helme 2003, lk. 49.

pikad sigaretisuitsused vaidlused sõpradega olid jõudnud luua verd tukslema paneva aimduse kunstist, mis asus mujal ja mille jaoks oli vaja uut kogemust: See aimatav tõde vilksatas siin-seal tänaval mõnes uutmoodi soengus, kehahoiakus või mööduja silmavaates.⁹⁴ Ideoloogilistest lapsekingadest tulenevat pea programmilist avatust tõstab 1959. aasta noorte puhul esile ka Luuk, kes tõdeb, et püüdlus uue poole oli peaaegu kollektiivne pürgimus, sest kuigi kunstiprotsess oli kirju, oli ta seda eeskätt kiirelt vahelduvate otsinguetappide mõttes. Üksikkunstnikud tegid selle arengu läbi üsna üheaegselt ja ühtemoodi, kompositsiooniskeemid ja isegi üksikkujundid rändavad tööst töösse, nagu oleks tegemist ühtse rühmitusega. Kunstnike individuaalsus oli ühtlaselt kujunevate arenguetappide raames küll aimatav, ent oli kaugel enese täielikust manifesteerimisest. Ühe kindla laadi kasuks otsustamine ei tulnud noorte kunstnike puhul 1950. aastate lõpus ja 1960. aastate esimesel poolel veel kõne alla – oldi küll juba piisavalt vabad katsetusteks, ent ühtlasi veel liiga kammitsetud, et suuta tegelda üksnes oma sisemise reaalsusega. Kunagi hiljem ei teki meie kunstipildis nii intuitiivset ja samas heitlikult poolikut resonantsi erinevatest kujutamislaididest, kirjutab Luuk. Noorte loomingus kohtab realismi, impressionismi, ekspressionismi, abstraksionismi, op-kunsti jm mõjutusi.⁹⁵ Samas möönab Põldroos juba 1970. aastal, et kaotatud aega taasavastades haarasid 1959. aasta põlvkondlased erinevatest allikatest, ilma et sealjuures oleks millessegi suudetud põhjalikult süveneda. „Sellest oli siis tingitud ka teatav stiililine rabeledus, järjekindlusetus, millest suur osa meist pole tänaseni suutnud täielikult vabaneda,” kirjutab Põldroos enesekriitiliselt.⁹⁶

Olev Subbi arvates aitas tollaste noorte kiirele esiletõusule ja enese maksmapanekule kaasa ka vanemate Tallinna kunstnike väsimine. „60. aastate lõpus väljasurumist polnud, lihtsalt professionaalsete kunstnike aktiivsus hakkas langema (Valentin Loik, Ilmar Kimm, Voldemar Väli). Vähemprofessionaalsed jõud jäid ise ära (Aleksander Peek, Arnold Alas). Kunsti tulek polnud tookord raske, sest ruum oli ees olemas /.../ Võim tuli meiesuguste kätte pingutuseta. /.../ Võitlus polnud mitte põlvkondade, vaid professionaalse ja mitteprofessionaalse kunsti vahel.“⁹⁷ Ilmselt on Subbil õigus, et tegemist oli pigem stalinistlikule konjunkturile toetunud vähemprofessionaalsete kunstnike kui kogu vanema põlvkonna äralangemisega. Nii võib teisi näiteid valides sama perioodi põhjal rääkida ka vanema põlvkonna taastoibumisest, näiteks noori graafikuid mõjutanud taassünd Aino Bachi loomingus ning Märt Laarmani taaslülitumine kunstiellu neil aastatel. Ereda enese maksmapaneku tegid läbi ka mitmed tolleaegse keskmise põlvkonna

94 Põldroos 2001, lk. 106.

95 Luuk 1994, lk. 218.

96 Põldroos, Enn, Mõnda meie nooremast kunstist, Noorus, nr. 5, 1970, lk. 69.

97 Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, 17. X 1963, lk. 3.

kunstnikud, nagu Alleks Kütt, Ilmar Linnat, Evald Okas jt.⁹⁸

Üldjoontes kinnitab jooksev kriitika siiski Subbi arvamust vanema põlvkonna suhtelisest hõredusest, mis võimaldas juba 1960. aastate esimese poole lõpuks noortele kunstnikele üsna heldelt ruumi ja positiivseid hinnanguid. Tamara Luugi arvates markeerib 1959. aasta põlvkonna tunnustamist võimsate sotsiaalsete ja kunstiliste ambitsioonidega graafiku Peeter Ulase tunnustamine, mis leidis aset märkimismäärselt kiiresti, juba 1960. aastate alguses.⁹⁹ Avalikkuses tutvustas ja kaitses noorte kunstnike positsioone alates 1950. aastate lõpust äärmiselt viljaka publitsistina esinenud Enn Põldroos. Ükski kriitik uue põlvkonna eesmärkidega otseselt ei liitunud, ent paljud suhtusid arusaavalt ja soosivalt, näiteks Boris Bernstein, kellel olid lähemad suhted Kormašoviga, samuti Evi Pihlak, Lehti Viirsalu, Ene Lamp.

II, III, IV ja V noortenäituse kohta on osavõtjate mälupiltides märgatavaid erinevusi, mistõttu on ka eksitavat valeinformatsiooni sattunud ka „Lühikesse Eesti kunstiajalukku“. **II noortenäitus** toimus 1960. aasta maist juunini Tallinna Kunstihoones. Muuhulgas olid väljas ka Ülo Soosteri illustratsioonid „Väikesele Illimarile“, mis jäi talle mõnedel andmetel tema eluajal ainsaks ametlikuks esinemiseks sõjajärgses Eestis.¹⁰⁰ Helme ja Alttoa andmetel heideti II noortenäitusele ette ebaprofessionaalsust, võõraste mõjude ebakriitilist jälgimist jms.¹⁰¹ Tundub, et seoses II noortenäitusega on sattunud eksitus „Lühikesse eesti kunsti ajalukku“, mis väidab, et 1960. aasta noortenäitus tolelaegses Tantsutares (Lauluväljaku territooriumil) keelati esialgu hoopis ära.¹⁰² Ärakeelamine ja seejuures mitte esialgne leidis tõepoolest aset, aga alles 1963. aasta noortenäituse puhul. Nähtavasti olid võimud siiski juba II noortenäituseks valvsust tõstnud ning Viirese sõnul žürii enam kõiki tartlasi näitusele ei lasknud.¹⁰³

Noortenäituselt osaliselt tõrjutud Tartu kunstnike sõpruskond korraldas sama aasta sügisel võimudega kooskõlastamata näituse Tartu 8. Keskkoolis. Kuigi väljapanekust jäeti välja abstraktsed pildid ja kollaažid, järgnes näitusele tõeline nõiajaht, süüdistused ja hurjutamine nii Tartu kui Tallinna Kunstnike Liidu juhatuse koosolekutel, ametlik noomitus näituse korraldajale Silvia Jõgeverile, hukkamõistvad artiklid ajakirjanduses.¹⁰⁴ Ennast rühmitusena manifesteerides riskinuks sarnaseid kunstitõekspidamisi ja maailmavaatelisi seisukohti jaganud sõpruskond kvalifitseerumisega nõukogude korra vastaseks vaenulikuks grupeeringuks.¹⁰⁵ Reet Varblane on

⁹⁸ Luuk 1994, lk. 210.

⁹⁹ Luuk 1994, lk. 215.

¹⁰⁰ Mark 2003, lk. 45; Margus Kiisi andmetel osales Sooster ka 1967. aastal vabariiklikul kunstinäitusel Tartu Kunstimuuseumis ja Tartu Kunstnike Majas, vt. Kiis 2007, lk. 93.

¹⁰¹ Helme, Sirje, Alttoa, Kaur, Ühe kümnendivahetuse kunstist, Kunst, nr. 3, 1984, lk. 43.

¹⁰² Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunstiajalugu, Tallinn, Kunst, 1999, lk. 152.

¹⁰³ Vestlus Heldur Viiresega.

¹⁰⁴ Mark 2003, lk. 45; Sepp 2001, lk. 81.

¹⁰⁵ Talvistu 1997, lk. 9.

märkinud, et pärast näitusega kaasnenud pettumust tungis pea kõigi sõpruskonna liikmete loomingusse sürrealism või õigemini kummaline endassesüvenenud, sürreaalne, metafüüsiline meeleolu.¹⁰⁶

III noortenäitus toimus 1961. aasta juunis ja juulis Tantsutares. Selleks ajaks oli akadeemiline ringkond esimesest hämmeldusest üle saanud ja ridu koondanud. Herald Eelma sõnul toodi näituse arutelule Tartust kohale „raskekahur Kaarel Ird, kes tegi näituse pihuks ja põrmuks.“¹⁰⁷ Protestivaimust kantuna siirdusid kümme-kaksteist noort kunstnikku EKP Keskkomiteesse kultuuriosakonna tollase juhataja Endel Sõgla jutule. Sõgel küsitles kõiki kunstnikke ükshaaval ning kõik rääkisid nagu varem kokku lepitud sama juttu, mis lühidalt seisnes selles, et kui Partei tahab, et Eestis oleks kunstis uus põlvkond, siis on need nemad. Põldroosi kinnitusele oli see ka tõsi, kuna erinevalt Moskvast polnud sel hetkel Eestis tõepoolest noori kunstnikke, kes tahtnuks teha sotsrealismi.¹⁰⁸ Noored kunstnikud said oma tahtmise ja esitasid omakorda ultimaatumi, et Einmann tuleks ja peaks avamisel kõne. Mitmetunnise hilinemisega jõudiski oskamatu kõnemehena tuntud Einmann kohale ning luges üsna arulagedal kombel paberilt maha sama (noorte taotlusi ründava) kõne, mille oli pidanud raadios. Teiste hulgas võttis kolmandast noortenäitusest esimest korda osa Olev Subbi. Näituse kriitika oli noriv ja halvustav, Kärnerile, Jõgeverile ja Janovile heideti ette passiivset eluhoiakut. Palju pilkeid kutsus esile Maranilt väljas olnud „Natüürmort mansetinööbiga“. Pärast III noortenäitust otsustas Kunstnike Liidu presiidium noortekoondis kaotada, liita noored sektsioonidega.¹⁰⁹

Kuigi III noortenäitust lubades nõuti kunstnikelt, et see jääks viimaseks, otsustati trotsi pärast korraldada noortenäitus ka järgmisel aastal. **IV vabariiklik noorte kunstnike näitus** leidis aset 1962. aasta juunis Laululava all. „Tegelikult polnud seda meile enam tarvis, olime kõik selleks ajaks juba Kunstnike Liidu liikmed ning ees seisis selle organisatsiooni omanäoliseks keeramine. Ametlik kunst loksus tasapisi ja mõõduka hilinemisega suunas, kuhu noored kunstnikud ees läksid,“ on Põldroos kirjutanud.¹¹⁰ Kunstnike Liidu liikmelisuse osas võib talle õiguse anda üksnes suurte mööndustega. Noortest kunstnikest kuulusid selleks ajaks ENSV Kunstnike Liitu Vallimäe-Mark ja Malin mõlemad alates 1957, 1959. aastal said liikmeks Põldroos, Raamat, Ohakas, Saarts, Kormašov, 1961. aastal Eelma. Ulas ja Laretei võeti Liitu vastu 1962. aastal. Samas Viires ja Henn Roode said Liitu alles 1964, Maran 1965, Sarapuu 1967, Janov 1969, Jõgever 1977 ja Kärner alles

¹⁰⁶ Varblane, Reet, Valve Janov, Eesti kunstnikud I = Artists of Estonia, Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk. 27

¹⁰⁷ Vestlus Herald Eelmaga.

¹⁰⁸ Põldroos 2001, lk. 151.

¹⁰⁹ Kaur Alttoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 5.

¹¹⁰ Põldroos 2001, lk. 152.

1984.

Põldroosi sõnul 1963. aastal sõpruskond noortenäituse korraldamisest loobus¹¹¹, Maran mäletab, et tartlastest olid kindlasti esindatud Saarts ja Jõgever, võib-olla ka teised. Muljetavaldavad olid Aleksander Suumani lapidaarse vormiga maalid. Marani sõnul panid nad tööd Lauluväljaku paviljoni üles, aga juba enne avamist korraldati ajakirjanduses mõnitav kampaania, milles mängisid peaosi Kaarel Ird ja Eduard Einmann. Kunstnike Liidu esimees Eduard Einmann esines ajakirjanduses kõnega, milles häbimärgistas elutõe moonutajaid ja Lääne manduva kunsti apoloogeete. Arutelul jäid kõlama kriitilised seisukohad. Pildid tuli maha võtta ja koju tagasi viia. Marani sõnul oli kunstnike jaoks asja huumor selles, et kunstnikud olid näitusele toonud mõõdukama osa oma loomingust. Radikaalsemaid oopuseid hoiti ja näidati salaja kodus. Ometi tundsid võimud teoste rahvavaenuliku pale eksimatult ära ning näitus keelati ära.¹¹² Kuna näitus jäi üleüldse ära, ei vasta tõele ka „Lühikeses eesti kunsti ajaloo“ sisalduva väide, nagu eemaldatuks V noortenäituselt tema, Põldroosi ja Roode tööd¹¹³, midagi sellist pole Marani sõnul üldse toimunud. Kompensatsiooniks lasti teha väike noortekunsti rändnäitus aprillist maini¹¹⁴ Kohtla-Nõmme kultuurimajas, korraldaja võis olla Jüri Hain. Noortenäituste edaspidist korraldamist ei peetud tarvilikuks.

2.4. Tallinna ja Tartu konfrontatsiooni küsimus

Muuhulgas tähistasid 1959-1963 noortenäitused ka kunstielu keskme nihkumist Tartust Tallinna. Levinud käsitletuse järgi tõmbus Soosteri Tartu sõpruskond pärast 1960. aasta koolinäituse mahategemist kibestunult endasse ning 1960. aastatel aset leidnud murrang kunsti esteetilistes normides ja ideoloogilises tähenduses läks Tartust suuresti mööda, säilitades Tartu kunsti üldilme suhteliselt intiimse ja kammerliku, teatud mõttes konserveerituna. Nii leiab näiteks Harry Liivrand, et noortekunsti iseloomulikest ilmingutest jäädgi eemale või nende suhtes isegi tõrjuvale seisukohale, sest uued suunad ei sobinud kokku vanameistrite mõttelaadi ja kunstikooli maalistuudiumiga.¹¹⁵

Käsitleda Pariisi koolkonnast lähtumist üksnes kapseldumisena minevikku näib siiski küsitav. Esiteks, tuleb mees pidada, et Pallasest lähtuva kunsti näol oli siiski tegemist võimude poolt sügavalt mittesoovitud alternatiivi ja vastupanuvormiga nii sotsrealismile kui ka angažeeritud

¹¹¹ Vestlus Enn Põldroosiga.

¹¹² Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992

¹¹³ Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunstiajalugu, Tallinn, Kunst, 1999, lk. 153.

¹¹⁴ Almanahis Kunst ilmunud 1963. aasta näitusekroonikast nähtub, et näitus leidis aset 10. aprill - 31. mai, mitte juunis, nagu kirjutab „Lühike eesti kunsti ajalugu“, lk. 153, vt. Kunstikroonika 1963, Kunst, nr. 1, 1964, lk. 62.

¹¹⁵ Liivrand, Harry, „Visarid“ 1967-1972, Kunst, nr. 3, 1984, lk. 47.

karmile stiilile.¹¹⁶ Teiseks, pallaslikkust ei tunnetanud kaasaegsuse nõudega vastuolus olevana ka noored Tallinna kunstnikud ise. Põldroosi sõnul oli Tallinna kunstnike sõpruskond erinevate võimaluste hindamisel rõhutatult tolerantne, pallaslikkus kuulus samasse võimaluste ringi abstraktsionismi, sürrealismi, Mehhiko kunsti või Itaalia neorealismiga.¹¹⁷ Kolmandaks, ei saa unustada, et abstraktsiooni ja kollaažiga hakati Tartus tegelema tallinlastega paralleelselt või isegi mõned aastad varem. Tallinna kunstnikud käisid sagemini Tartus kui vastupidi ning samas suunas liikusid kunstilised mõjutused. Ning neljandaks jääb küsitavaks, keda Liivrand konservatiivsete vanameistrite all silmas peab; vaadeldava perioodi juhtivad vanameistrid Elmar Kits ja Aleksander Vardi suundusid ka ise peagi abstraktsionismi. Kuuekümnendad aastad tähistavad Tartu sõpruskonna kunstnike loomingulist küpsuse-aega; siin elas kõige puhtamal kujul edasi kunagiste Vabbe ja Triigi ateljeede vaim ning maalikultuur, mis siiski ei välistanud maaliuendusi. Heldur Viirese sõnul oli maalikunsti osas jäme ots Tartu käes, Tallinnas arenes esialgu kiiremini graafika. Suure osa vabariiklike sügisnäituste väljapanekutest moodustasid Tartu kunstike tööd. Nii pole üllatav, et maalikunstiga tegelema hakanud Olav Maran käis kuuekümnendatel aastatel ise korduvalt Tartus ning juhtis siia ka ANK-i noored. Heldur Viirese sõnadega: kust mujalt nad oleksid pidanud värvikooli saama?¹¹⁸

Viirese jutust tuleb välja ka Tartu kunstnike valulik reageering negatiivsele ajalehekritikale, siin tajuti, et arvustustes „eraldati sikud lammastest“, Pallase kooliga Tartu kunstnikud langesid miinuspoolele, Tallinna kooliga noori peeti lootustandvaks.¹¹⁹ Toonast ajakirjandust sirvides nähtub, et kunstikriitika suhtumine Tartu sõpruskonna loomingusse oli tõepoolest küllaltki mõnitav, nende taotlusi ei mõistetud või ei tahetud mõista. Sellist tüüpilist materdamist esindab Sirbis ja Vasaras ilmunud Ressi Kaera mõttevaldus: „Näiteks maailm, mida kujutavad Kaja Kärner, Silvia Jõgever, Valve Janov, on imeväike, umbne ja kunstlik. Kui mõnedes maastikes väljendubki annus poeesiat ja elamust, siis kõik muu paistab kas nukuliku aplikatsioonina (K. Kärner), maneerliku stiliseerimisena (S. Jõgever „Tüdrukud“, „Jaanituli“), vormivõtetega mängimisena (V. Janovi „Kalad“) jne. Selle juures ei puudu nimetatud kunstnikel maitse ja oskus. Seda enam on kahju, kui nende silmapiir on nii kitsas ja vaim nii osavõtmatu ümbritseva elu suhtes. Ühe töö nimetus „Vaade minu aknast“ nagu sümboliseeriks niisuguste autorite passiivset hoiakut elus ja kunstis.“¹²⁰

Tallinna kunstnike eelistamist kunstipoliitikas kinnitab ka ENSV Kultuuriministeeriumi ja Kunstifondi ostupoliitika analüüs. Kui Tallinna kunstiuuendajatelt osteti keskmiselt 7-8 tööd (ostsid

¹¹⁶ Sepp 2001, lk. 79.

¹¹⁷ Vestlus Enn Põldroosiga.

¹¹⁸ Vestlus Heldur Viiresega.

¹¹⁹ Vestlus Heldur Viiresega.

¹²⁰ Kaera, Ressi, Noortelt oodatakse, Sirp ja Vasar, nr. 28, 14. VII, 1961.

nii Kultuuriministeerium kui Kunstifond), siis Soosteri sõpruskonda kuulunud tartlaste puhul piirduti tihti 2-3 tööga ja enamasti oli ostjaks (madalamate hindadega) Kunstifond. Nii võib kuuekümnendate aastate lõpu riiklikku ostupoliitikat uurinud Kadri Viira arvates Tartu sõpruskonda nimetada tõrjutuks, neilt osteti kas minimaalselt või üldse mitte.¹²¹ Nähtavasti vastas Tallinnas valitsema pääsenud *Bildende Kunsti* laad võimumeelse diskursuse maitsele ja ettekujutusele kunstist ja kaasaegsusest paremini kui pallasliku traditsiooni edasiarendused Tartus.

Kuuekümnendate aastate alguseks tekkinud erinevusele kahe linna kunstnike suhtumises heidab valgust Enn Põldroos: „Tallinnas ja Tartus valitsenud meeleoludel oli tagantjärele vaadates väga suur vahe. Tallinna seltskond oli millegi pärast optimistlikum, kogu aeg oli tunne, et midagi areneb, midagi on muutumas. Et veel, veel, veel, asi läheb järjest vabamaks. Ennast väga seostati nende protsessidega. Kogu see Tartu seltskond oli kas elutargem, või tont teab, mis see oli, igatahes see moment ei mänginud seal üldse mingit rolli. Selle tõttu nad ei tundnud erilist tarvidust teha näitusi, näitustel esineda, neile piisas täielikult, kui nad tegid ateljees enda jaoks.“ Põldroos märgib, et kuna tartlased ei sidunud ennast kuuekümnendate optimismiga, läks Praha sügise katastroof neist kergemini mööda, samas kui Tallinna seltskonna jaoks tähendas see fataalset krahhi.¹²² On väga raske otsustada, kas tingis kriitika negatiivsus mõningase tagasitõmbumise või põhjustas ka tartlaste piltides peegeldunud ühiskondlikust liikumisest kõrvaleastumine negatiivse kriitika. Arvatavasti need suundumused võimendasid teineteist.

Põldroosi täiendab Olev Subbi arvamus, mille järgi olid pingete põhjuseks ühelt poolt teatav erinevus muutuste tempos ning teisalt Tallinna kunsti professionaalne ebaküpsus. „Tundub, et lahkkelide põhjuseks on see, et see sündmuste rida, mis 57-61 Tallinnas hoogsalt toimus, läks millegipärast Tartust mööda. Nende muutused olid pehmemad, evolutsioonilisemad. See, mis toimus 60. aastate algul Tallinnas oli tartlaste poolt väga põlatud, kuna see olevat tühi moderna; sel ajal vist hakkaski eraldumine. Tartu silmis oli Tallinna kunst ebaprofessionaalne, see oli küll ka õige, paraku aga võttis tartlaste silmis autoriteedi maha.“ Subbi leiab, et pingeid võis tekitada ka noorte siirdumine Tallinnasse Kunstiinstituuti.¹²³

Kokkuvõttes jääb üles hüpotees, et tänases kunstiajaloos küllalt levinud arusaam tartlaste konservatiivsusest võib olla mingil määral üle võetud ideoloogiliselt kallutatud jooksvast kriitikast. Nõnda näib, et paremini kui Kangilaski pakutud konservatiivsuse ja avangardsuse binaarsusele paigutub tollane Tallinna-Tartu konfrontatsioon idealismi ja skeptitsismi, teatava naiivsuse ja teatava kibestumuse, samuti suuremate ja väiksemate kunstioskuste teljele. Kunstiuuenduse motiiv

121 Viira 1997, lk. 12-14.

122 Vestlus Enn Põldroosiga.

123 Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, 17. X 1983, lk. 3.

oli mõlema seltskonna jaoks sama ning selleks oli eeskätt siiski kunstilise vabaduse laiendamine. Pidades silmas nii tallinlase Subbi kui tartlase Viirese poolt viidatud Tartu kunstnike professionaalse ülemuslikkust, võis pealinna kunstnike eelistamist nii kunstikriitikas kui ostudes olla tartlastele topeltkibe taluda. Lõpuks on ilmne, et psühholoogiliselt oli tartlastel raske aktsepteerida kunstikeskuse bürokraatlikku üleviimist Tallinnasse ning kuuekümnendate alguses olid need armid veel küllalt värsked. Seevastu isiklikke vastuolusid nähtavasti ei olnud, mitmete Tartu sõpruskondlaste (Viires, Roode) Tallinnasse asumine hägustas koolkondade piire niikuinii ning Tallinnas sõlmusid pisut vanemate järelpallaslaste ja viiekümnendatel aastatel juba Tallinnas kunstihariduse saanud noorte vahel lähedased ja kollegiaalsed suhted. Küll aga ilmutas tõepoolest ülbet suhtumist mõni aasta hiljem Tartu Ülikooli Kunstikabineti ümber kogunenud seltskond. Nii on Kaljo Põllu öelnud: „Meile, kes olime tõlketegevuse kaudu kursis kõige uuemaga, ei pakkunud Tartu sõpruskond ega Moskva põrandaalused mitte midagi. Hoidsime nendest fossiilidest eemale. Ka kollaaž ning abstraktsus polnud siis meile enam mingi uuenduslikkus.“¹²⁴ Selline suhtumine võis keskmise põlvkonna kibestumust suurendada küll.

2.5. Tallinna sõpruskonna kujunemine, kunstiarengud 1960. aastate esimesel poolel

Juba esimeste noortenäitustega paralleelselt algatas Enn Põldroos Kunstnike Liidu noortekoondisele stuudiotunnid. Ilmnes, et Kunstnike Liidu eelarves oli rida modellide palkamiseks ning Põldroosi eestvedamisel otsustati see raha ära kasutada. Põldroos: „Panime poistega stuudio püsti, et Kunstnike Liidu rahadega palgatud modellide järgi maalida. Mitmed aastad käisime paar korda nädalas koos, et vabaneda Kunstiinstituudi aastatepikkusest kroonupainest. Me õppisime teineteiselt – maalimist, eluhoiakut, mõtlemist. Kes joonistas, kes istus ja mõtles. Mitmed meist said stuudios iseendaks. Need kooskäimised said rituaaliks. /.../ Olime kamp üheusulisi, kes võisid kurjas maailmas ellu jääda vaid üksteise toel.“¹²⁵ Vabaduse väljakul toimunud noortekoondise stuudiotundides osalesid kuuekümnendate aastate alguses Enn Põldroos, Olav Maran, Valdur Ohakas, Heldur Viires, Henn Roode, Peeter Ulas, Herald Eelma, Raivo Korstnik jmt. Vanematest kunstnikest käisid mõnikord Richard Sagrits ja Ilmar Ojalo. Tallinna Kunstihoones käidi koos peaaegu iga päev, päevasel ajal 2-3 tundi maaliti, õhtul tehti krokiid. Noortekoondise stuudiosse olid palgatud modellid, tehti akte ja portreesid.

Noortestuudio seltskonnaga hakati ette võtma tutvumiskülaskäike riiklike kunstmuuseumide fondidesse. Põldroos: „Võtsime kätte ja hakkasime avastama olematuks tunnistatud

¹²⁴ Kübarsepp, Riin, Vaimse rahvaluule kollektsionäär Põllu, <http://www.folklore.ee/tagused/nr29/pollu.pdf>, lk. 43.

¹²⁵ Põldroos 2001, lk. 112.

kolmekümnendate aastate eesti kunsti. Kadrioru lossi tiibhoones, kus asus Kunstimuuseumi maalihooldla, kaeti iga paari nädala tagant aknad paksude kardinatega ja tõsteti kitsasse vahekäiku meile vaatamiseks mõne kunstniku teosed. Kui saabusime, oli kõik juba valmis seatud. Konrad Mägi, Greenberg, Aren, Vabbe – ärge ainult kellelegi rääkige! Kümme noort kunstijungrit seisis ja imesid endasse seitsme luku taha peidetut. Oli inimesi, kes tundsid endal lasuvat kohustust seda meile näidata.¹²⁶ Põldroosi sõnul usuti, et tee kaasaegsesse kunsti kulgeb toonasest elust välja lõigatud aja taasavastamise kaudu. „Käisime ateljeest ateljeesse, jõime veini ja kuulasime jutte kunstist ja kunagistest aegadest.“¹²⁷ Noortekoondisega võeti ette ka külaskäik Ermitaaži.

Sõpruskonna vahel kujunes tihe läbikäimine. Noortekoondise stuudio kõrval kujunes teiseks regulaarseks kogunemiskohaks Enn Põldroosi ateljee, kus käidi koos iga neljapäev. Hiljem, kui Kunstihoone ühisateljee noorkunstnikelt ära võeti, hakkasid Põldroosi juures toimuma ka modellidega stuudiotunnid. Meenutab Heldur Viires: „Põldroosil oli Gonsiori tänava lõpus korter uhkes eestiaegses majas, mille kõrge laega pööningule ta tegi omale ateljee. Seal hakkasime käima maalimas, see oli üks kokkusaamise koht. Käisid Põldroos, Maran, Laretei, Ulas, Ohakas. Omal käel võtsime modelle. Seal oli Maran kindel tegelane. Maran ja Ulas töötasid sel ajal pastellidega. Minu kaudu tulid Roode ja Ohakas. Põldroosi ateljees tegime ka pidusid, pudelid olid laua peal ja Maran oskas kitarri mängida, tema võttis duure ja meie laulsime pikalt ja laialt vanu lorilaule. Need olid ilusad ajad. Seal oli laeaken, ronisin üles, tegin akna lahti, lumi oli ja tähed sirasid, tagantjärele mõeldes käib judin üle selja, seal viiekordse maja libeda katuseviilaku peal me laulsime ja trallisime. Tahtsime ateljeest välja, loodusesse ja loodus oli katusel. Kord bussipeatuses laterna all ootasime busse, mis igatühe oma koju viiks. Maran mängis kitarri ja meie laulsime, vaikselt, et kedagi ei häiriks. Need olid südamlikud ja ilusad ajad, noored mehed, ma olin nendega puntis ka seitse aastat noorem.“ Põldroos, kelle enese positsioon oli muutumas ambivalentseks – olles noorte modernistide liider, täitis ta ühtlasi olulisi ametikohti ENSV Kunstnike Liidus – meenutab oma autobiograafias järgmist: „Nimetasime neid kooskäimisi sümposiumideks. Olin pööningule kombineerinud ateljee. Kitsast aknapilust poeti katusele kusema. Tookord naistest suurt ei räägitud, ikka rohkem vaimsetest asjadest. Maran rääkis Schopenhauerist ja Spenglerist.“¹²⁸

Kolmandaks kooskäimise kohaks kujuneski Olav Marani Lilleküla kodu, kus tekkis midagi salongitaolist. Viirese sõnul moodustus seal käinud kunsti-, kirjandus- ja muusikainimestest omaette punt, käisid Ulas, Roode, Põldroos, Viires, toona muusikat õppinud Enn Vetemaa, Avo Hirvesoo ja teised. Viires: „Marani juures käidi nii nagu kujunes. Kui midagi oli teoksil, andis ta

126 Põldroos 2001, lk. 107.

127 Põldroos 2001, lk. 108.

128 Põldroos 2001, lk. 104.

signaali ja tuldi kokku. Nii ei kaotanud me sidet, mis meil kooli ajal tekkis. Rääkisime põhiliselt kunstist, päeva kunstiprobleemidest, näitustest. Naisi meie pundis ei olnud, Sylvia Liiberg oli, aga näiteks proua Roode ei käinud. Joodi ilusti veini ja kõik oli nii nagu ühes salongis peab olema. Alkohol oli alati juures, aga mitte n-ö saatusliku nähtusena, vaid lihtsalt üks komponent. Joodi veini või kohvi ja konjakit. Viin ei tulnud kõne allagi, ei kuulunud sellesse vaimsesse õhkkonda.“

1961. aasta oktoobris sõitis Heldur Viires kolmeks kuuks Soosteri juurde Moskvasse, kus kõrvuti töötades valmis hulgaliselt nooremaid kunstnikke mõjutanud joonistusi. Viirese tagasi tulles kutsus Maran sõpruskonna enda juurde kokku, Põldroos: „Istusime Marani juures. Vein oli välja kallatud kättejuhtunud klaasidesse.¹²⁹ Vaatasime huviga Viirese abstraktseid struktuurijooniseid, mida ta oli teinud Moskvast Soosteri juures olles. Viires kõneles nappide tähendussõnadega. See külaskäik oli olnud meeleheitlik katse vabaneda siinsest lämmatavast surutisest. Maran pani mängima lindi Okudžava lauludega. Ta luges põnevaid luuletusi ei mäleta kellelt. Püüdsin ka midagi uutmoodi kirjutada. Kui Maran tuli minu poole, lugesin talle ette. Ta vaatas mulle irooniliselt otsa. Olid tõepoolest mannetud asjad.“¹³⁰

Põldroos meenutab, et kuna Maran oli luulehuviline, jooksid tema kodust läbi vähetunnustatud ja tunnustamata autorite, muuhulgas välis-eestlaste käsikirjad, mida ta tutvustas. Samuti olnud Marani magnetofon, millelt ta mängis kummalisi asju, näiteks vanu vene ballaadilauljaid. Sõpruskonna ühtsusetunne oli küllalt tugev, isiksuse tasandil lasti üksteisel end mõjutada. Marani sõnul oli erudeerituim modernist Heldur Viires ning praktiline juht Enn Põldroos.¹³¹ Põldroosi sõnul võis vaimse liidri rolli kanda teistest mõni aasta vanem Henn Roode, kes täitis seda osa väga delikaatselt. Põldroos: „Roode oli siis ka juba niisugune mees, et napsi suurt ei võtnud, aga istus ikka koos sõpradega hommikuni laua taga, põhiliselt vaikus. Kui siis oli vaidlus mingi asja üle juba paar tundi käinud ja väga tuliseks läinud, ütles ta ühe lühikese lause sekka ja siis oli teema ammendatud ja vaikus majas. Siberist tulnud meestega oli ilus kamraadisuhe.“

Kuna näitustel oli lubatav samm kanooniliseks kuulutatust eemale endiselt lühike, oli informaaletel suhtlusel märksa olulisem roll kui normaalses kunstisituatsioonis. Vanematest kunstnikest olid Tallinna sõpruskonnal parimad suhted Adamson-Ericu, Lepo Mikko, Johannes Uiga ja Alfred Kongoga, mõnegi vanema kunstnikuga istuti sageli Kuku klubis.¹³² Mõttekaaslaste ateljeede külastamine oli loomulik teguviis ka reisidel Moskvasse, Leningradi, Vilniusse või Riiga. Kooskäimised Põldroosi ja Marani juures, noortestuudio ja noortenäitused, mõni aasta hiljem lisandunud teaduslike ettekannete pidamine Üliõpilaste Teaduslikus Ühingu kujutasid

¹²⁹ Maran protesteerib selle väljendi vastu: „Meil olid alati kõigi jaoks väärivad kristallpokaalid.“

¹³⁰ Põldroos 2001, lk. 110-111.

¹³¹ Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

¹³² Vestlus Enn Põldroosiga.

seltskondliku läbikäimise kõrval ning ühise ametioskuste lihvimise kõrval ka püüet kollektiivse eneseharimise poole. Harilik oli loetu, nähtu ja kuuldu üksteisele tutvustamine, raamatute käest kätte edasi andmine jms. Ribadeks loeti Herbert Readi „Moodne kunst“. Tõnis Vint mäletab, et 1960. aastate alguses liikus Eestis ringi ka väike väljaanne (kirjastus Skira) sürrealismist ja mitmeid ülevaatlikke raamatuid itaalia 20. sajandi esimese poole kunstist.¹³³

Esines katseid otsida lähemat kontakti teiste loomealade uuendusmeelsemate liikmetega. Maran on meenutanud üht selle-eesmärgilist õhtut kohvikus „Pegasus“, kus olid kohal Mikk Mikiver, Tõnu Aav, Aarne Üksküla.¹³⁴ Kaasaegsete kultuurinähtuste järele olnud tugev vajadus ja see ühendas. Üdiniminevaid kontakte Marani sõnul siiski ei tekkinud, küll aga oli olemas selline püüe. „Organiseeritusest ei saanud aga juttugi olla, seda kardeti ka. Esimene grupp n-ö formuleerus alles ANK-ina.“¹³⁵ Põldroosi sõnul tekkis kontakte tol ajal Noorte Autorite Koondise ja esimese kassetipõlvkonna moodustanud kirjanikega, ent läbikäimine seisnes pigem ühises peopanemises. Tartus kogunesid noored austajad siseemigratsioonis viibinud Artur Alliksaare ja Uku Masingu ümber, tekitades nõnda informaalset kultuurielu. Ilmar Malin on meenutanud Kunstnike Majas toimunud peoõhtut, kus Alliksaar ja Ehin olid hakanud foneetilise luule keeles spontaanselt „häälitsema“, lauluga pooleks olematut keelt rääkima.¹³⁶ Niisiis olid Tartus kontaktid nooremate kunstnike ja kirjanike vahel mingil määral olemas, mis on ka nii väikses linnas paratamatu.

1961. aastal maalis Henn Roode linnaelu moodsast ja helgest rakursist käsitleva monumentaalse ambitsiooniga „Turu“. Samal aastal alustas Maran järjekindlalt abstraktse loominguga esialgu temperatehnikas. 1962. aastal siirdus Tartusse Kunstiinstituudis klaasikunsti eriala lõpetanud Kaljo Põllu, kellest sai järgmiseks kolmeteistkümneks aastaks siinse moodsa kunstielu organisaator ja hing. Tähelepanu pälvis Elmar Kitse modernistlik triptühhon „Muusika. Ballett. Kujutav kunst“, esimesed tõsisemad abstraktsed kompositsioonid valmisid Olav Maranil. Haapsalus tegeles abstraktsiooniga koos represseeritud põlvkonnaga Tartus õppinud Helju Sarnet-Zauram. Detsembris leidis Moskvas aset nn Maneeži intsident, millele järgnes NSVL Kunstnike Liidu II kongress, kus võeti vastu otsused võitluseks Lääne päritolu kunstisuundumuste, eriti abstraktsionismiga. Järgnes ulatuslik abstraktsionismi vastane kampaania, mis kestis kuni Hruštšovi tagandamiseni 1964. aasta sügisel. Moskvast tulevad signaalid julgustasid kohalikke võimureid uuendusmeelsetele kunstnikele pähe andma ja kriitikuid nende peal nõukogulikku fraseoloogiat harjutama. Kunstnike hulgast oli põhiline sõnavõtja Eduard Einmann, kellele sekundeeris Kaarel Ird. Üldiselt Eestis siiski

133 Liivak, Anu, Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993.

134 Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 4.

135 Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 4, sama kinnitab Enn Põldroos: Kaur Alttoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983, lk. 4.

136 Kaur Alttoa ja Sirje Helme vestlused Ain Kaalepi ja Ilmar Maliniga, lk. 15.

konkreetsed kunstnikke ei rünnatud, korduvalt nenditi (õigusega), et Eesti näitustel abstraktsionismi ei esine. Teravaima kriitika alla sattus põlvkonna ehk eredaim skulptuuriuudendaja Edgar Viies.

Nähtavasti oli mõned eelnevad aastad jõudnud siiski sünnitada mingil määral hirmutatut vabadust, nii et väga traumaatiliselt uus kruvide kinnikeeramise tsükel ei mõjunud. Erinevalt stalinistlikust totaalset hirmuperioodist vohas kuuekümnendate aastate alguseks mitteametlik kunstielu, ametliku liiniga kokkusobimatu loomingu tegemine ateljeedes usaldusväärsetele inimestele näitamiseks. Miski ei demonstreeri kunstnike vaimset sõltumatust paremini, kui tõik, et samal ajal, kui abstraktsionismi vastane kampaania haripunkti jõudis, õhutas Olav Maran Henn Roodet abstraktset kunsti tegema: „Nägin, et tema isik ja laad sobib selleks suurepäraselt. 1963. aastal käisime Põldroosi ateljees noortekoondise tunde tegemas, Roode ka. Kord Lomonosovi tänavat pidi minnes rääkisin talle, et ta võiks proovida teha midagi päris abstraktset. Varsti ta näitaski mulle esimesi katsetusi – paberil paksu värviga. Ta hakkas kiirest selles maailmas orienteeruma.“¹³⁷ 1963. aastast pärinevad hilisemast loomingust erinevad värvilised abstraktsed guašimaalid ka Tõnis Vindilt.

2.6. Kunstiuuenduse arengud 1964-1968

Aastaid 1964-1968 iseloomustab Eesti kunstipoliitikas oluline liberaliseerumine, millega kaasnes sotsialistliku realismi autoriteedi langus ja kunsti stiililise ja ka ideoloogilise skaala laienemine. Kangilaski terminoloogiat kasutades: võimumeelne diskursus nõrgenes.¹³⁸ Ilmselt mängisid siin olulist rolli seda diskursust usurpeerinud nooremad kunstnikud, kriitikud ja kunstiteadlased, kelle osakaal Kunstnike Liidus järjekindlalt kasvas. Nooremaid kunstnikke sattus üha rohkem ka Kunstnike Liidu ja Kultuuriministeeriumi ametikohtadele, näiteks kunstioskude üle otsustanud Kultuuriministeeriumi Kujutava ja Tarbekunsti Riiklikku Ekspertiisikomisjoni ning Kunstifondi.

Kui 1950. aastate lõpp ja 1960. aastate algus tähendas eeskätt suurt maaliliste väljendusvahendite rikastamise aega, siis 1960. aastate teine pool toob kunstiuuendajatele kaasa juba isiklikumad otsingud, omad kitsamad probleemid ja individuaalse stiili väljatöötamise.¹³⁹ Tamara Luuk on pidanud seda perioodi iseloomustavaks ilminguks kaugenemist meelelise, käsitöölise kunstiloomingu tajust abstraktse kunstikontseptsiooni kasuks. Luugi hinnangul oli

¹³⁷ Kivimaa 1994, lk. 36.

¹³⁸ Kangilaski, Jaak, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, Tartu, Ilmamaa, 2000, lk. 234.

¹³⁹ Helme, Alttoa 1984, lk. 45.

sellise arengu varjuküljeks tundlikkuse vähenemine väljenduskeele traditsioonilise spetsiifika suhtes.¹⁴⁰ Abstraktsionismiga tegelesid selleks ajaks tõepoolest juba üsna paljud. 1964. aastal alustas Maran süstemaatiliselt guašš-pastellidega, Tartus oli põhimõttelised abstraktsionistid Kaja Kärner ja Lola Liivat, automatistlikku joonistust katsetas Elmar Kits, kes lõi esialgu väikesemõõdulisi abstraktseid teoseid. 1964. aastal lõi oma varaloomingu tähtteosed „Lüüriline poiss“, „Murre“ ja „Inimene ja muld“ Enn Põldroos. Üks olulisemaid tegijaid oli Varmo Pirk. 1965. aastal valminud maal „Demonstratsioonile“ tähistab uut, analüütilise kubismi võttestikul põhinevat faasi Henn Roode loomingus. 1967. aastal jõudis tööstus- ja ehitusmotiividest välja kasvavate abstraheeritud lahendusteni isegi Evald Okas. Järjest enam eiras realismi ja muutus abstraktsemaks graafika, mille uut nägu kujundasid Peeter Ulas, Jüri Palm, Kaljo Põllu, Enno Ootsing, Evi Tihemets, Heldur Laretei, Olev Soans jt.

Tõenäoliselt juba 1963. aasta kanti võib paigutada sürrealismi varjatud läbimurde, mis konsoneerus samal ajal kogu sotsialismileeris toimunud sürrealismitõusuga.¹⁴¹ Nii otsis Moskva pörandaaluste kunstnike eeskujul võimalusi abstraktsionismi ja sürrealismi sünteesimiseks Olav Maran („Memeltis“, 1963). Sürrealismi suunas hakkas edukalt katsetama 1963. aastal graafikuna Kunstiinstituudi lõpetanud Jüri Palm, sürrealismi elemente sugenes näiteks Lembit Sarapuu („Kompositsioon“ (1963), Enn Põldroosi („Inimene ja muld“, 1964), Raivo Korstniku jt maalidesse. 1965-1966 jõudis sürrealismi, primitivismi ja dadaismi mõjutustega laadini Ilmar Malin, kelle vastavasisulisel näitusele 1966. aastal reageerisid kunstivõimud ametlike ostude külmutamisega.¹⁴² Teiseks oluliseks sürrealistlikuks meediumiks maali kõrval sai kollaaž. Aastad 1964-1967 tähistavad kõrgaega Marani suuresti sürrealistlikus kollaažiloomingus, sürrealismist on lahutamatu ANK-i kollaaž (eelkõige Tõnis Vint ja Jüri Arrak), enne sürrealistliku maali juurde siirdumist tegi kollaaže ka Ilmar Malin.¹⁴³

1964. aasta märkiski esimese selgelt sotsrealismile selja pööranud kunstirühmituse ANK64 sünni, mille taga oli grupp aastatel 1961-1962 Kunstiinstituudis õpinguid alustanud üliõpilasi. Üliõpilaste Teadusliku Ühingu¹⁴⁴ kattevarjus tegutsedes korraldati moodsat kunsti puudutavaid loenguid, teaduslikke konverentse ja vestlusringe. ANK-i rühma oluliseks saavutuseks oli Kunstiinstituudis igakevadiste žüriivabade näituste traditsioon läbisurumine, ent sagenes ka salajaste ja poolsalajaste näituste korraldamine. Arvatavasti sügisel 1964 või kevadel 1965 käidi Viirese, Marani ja Soosteri sobitusel Tartus tutvumas Jõgeveri, Janovi ja Kärneri töödega ning ka

140 Luuk 1994, lk. 209.

141 Komissarov, Eha, Miks kollaaž?, Sirp, nr. 45, 12. XI, 1993.

142 Kaur Alttoa ja Sirje Helme vestlused Ain Kaalepi ja Ilmar Maliniga, lk. 17.

143 Komissarov, Eha, Miks kollaaž?, Sirp, nr. 45, 12. XI, 1993.

144 Üliõpilaste Teaduslik Ühing oli asutatud silmas pidades tehnikaülikoolide üliõpilasi ning soosis põhikirjas enesetäiendamist ja eksperimenteerimist.

rühmituse esimene ühine näitus 1964. aasta oktoobris ühes „Estonia“ teatri ülemise korruse ruumis ei ennustanud veel maalilisele kunstitraditsioonile selja pööramist.¹⁴⁵ Küll aga tekitas poolsalajase näituse korraldamine pahandusi Kunstiinstituudi juhtkonnaga, kunstnikud kutsuti aru andma ning kõlasid ka ähvardused.¹⁴⁶ Näib, et repressioonid ei olnud siiski nii tõsised kui neli aastat varem Tartu kunstnike näituse puhul, põhjuseks aja edasiminemise kõrval kindlasti ka ANK-i kunstnike noorus ja üliõpilase staatus.

Käesoleva uurimuse seisukohast tuleb märkida, et ANK-i põlvkond kujunes juba tugevalt muutunud ja ülesköetud vaimses atmosfääris. Osaliselt tänu 1959. aasta põlvkonna võitlustele oli kultuurilise kogemuse pagas, aga ka vabaduse ruum, milles seda realiseerida, juba tunduvalt suurem kui eelmisel põlvkonnal. Kui viiekümnendate aastate keskel polnud isegi graafikaüliõpilased kuulnud Eduard Wiiraltist, siis Tõnis Vindi poolt loodud intellektuaalses õhkkonnas kultiveeriti peent tundekultuuri, mille varaküpsus tollases tormilisi otsinguid ja võitlusi läbi elavas kunstisituatsioonis oli imetlusväärne.¹⁴⁷ Spetsiifiline ANK-ilik kunstikeel, uudne, reaalsusest lahus seisev habras esteetiline maailm, kujunes välja järgnevatel aastatel. Eesotsas Tõnis Vindiga hakkasid mitmed ANK-i liikmed rõhutama joonistuslikke omadusi, meelelisusele, spontaansusele eelistati intellektuaalseid ja teoreetilisi väärtusi. Eesti kunstile traditsioonilise maalilisuse asemel sai ANK-ile iseloomulikuks plakatlik värvikäsitus, popilikult löövad kujundid (Malle Leis, Jüri Arrak) või valgele või mustale taustale projitseeruv geomeetriline sümbolism ja juugendlikud stiliseeritud naisfiguurid (Tõnis Vint, Mare Vint). Kultiveeriti peaaegu prerafaelliitlikku estetismi, loodi oma efemeerne visionaarne maailm, mis oli rikas sümbolitest ja alltähendustest, mis ulatusid idamaade mõttemaailmast psühhoanalüüsini.¹⁴⁸ Sellisena kujutas ANK endast üht võimalikku vastandit pallaslikele dionüüslikele kunstivõtetele ning Eda Sepp on siin näinud üht Tallinna ja Tartu kunstilise vastasseisu aspekti.¹⁴⁹

1964 algatas Tõnis Vint Üliõpilaste Teadusliku Ühingu egiidi all toimunud loenguõhtute tava. Kui kellegi kätte oli sattunud raamat mõnest olulisest kaasaja kunstnikust, tegi ta sellest kaaslastele referaadi. Istuti rittaseatud toolidel ning pimendatud toas näidati reprodukt. Maran pidas loengu moodsa kunsti vooludest, Jüri Hain abstraktsionismist. Sõpruskonna esteetilise ja filosoofilise harimise võttis süsteemikindlalt käsile Jaak Kangilaski, kes pidas loenguid ja andis noortele kunstnikele iseseisvaks uurimiseks teemasid.¹⁵⁰ Samal ajal võeti osa ka Avo Hirvesoo poolt

¹⁴⁵ Sepp 2001, lk. 82-84.

¹⁴⁶ Komissarov, Eha, Mälik, Mariina, Kuldsed 60-ndad eesti kunstis, RTV, 1994.

¹⁴⁷ Luuk 1985, lk. 1294.

¹⁴⁸ Talvistu 1997, lk. 10.

¹⁴⁹ Sepp 2001, lk. 82.

¹⁵⁰ Põldroos 2001, lk. 112-113, vestlus Herald Eelmaga.

Tallinna Konservatooriumi Üliõpilaste Teaduslikus Ühingu korraldatud moodsa muusika kuulamistest.

ANK-i poolt püüeldud puhta esteetilisuse taastamine langes kokku *Bildende Kunsti* maneeeri muutumisega vanameelseks ja tagurlikuks.¹⁵¹ Nikolai Kormašovi ja Leili Muuga suur ühisnäitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis 1965. aasta detsembris tähistas Eestis selle laadi tõusuharja, aga ka languse algust. Oma üldistuses lähenesid ka mõned Kormašovi maalid (nt „Raudbetoon“, 1965) abstraktsusele. Edaspidi jagunes *Bildende Kunsti* laad erinevatesse suundadesse, Põldroos muutus ekspressionistlikumaks, Roode lisas kubismi elemente jne.¹⁵² Alternatiivsete vormisüsteemide leidmine tuli siiski kõike muud kui kergelt – kui Leonhard Lapin 1965. aastal Tallinna Riiklikusse Kunstiinstituuti õppima asus, teatud kunstirahva hulgas vaid kahe kubismi käsitleva raamatu olemasolust.¹⁵³

1965. aasta kevadel toimus oluline muutus hinnangutes rahvusliku kunstipärandi suhtes, mis sai alguse veebruaris Tallinnas toimunud Baltimaade kunstiteadlaste seminar, mille peateemaks sai kodanliku perioodi kunstis kogutud progressiivsete traditsioonide printsiipiaalne übermõtestamine. Seminarist ilmutas ajakirjanduses ülevaate Boris Bernstein, nimetades 1960. aastaid Eesti kunstipärandi ümberhindamise perioodiks uut alustel, arvestades ka 20. sajandi kodanlikul perioodil loodut.¹⁵⁴ Järgmise nädala lehes üllitas seminari järeldusi toetava artikli Evi Pihlak: traditsioone ei saa unustada, sest just Pallase kõrgetasemeline maalikoolkond oli uue kunstnikepõlvkonna kasvataja. Pihlak seostas just Pallase kunstitraditsiooni hülgamisega kaasaegse kunsti puudusi: tuima ja ilmetut maalimislaadi, väheselt läbitöötatud faktuuri, primitiivset ja liiga tumedat koloriiti, vähest psühholoogilisust. Pallase materdamine olevat põhjendamatu, kuna teose ideed ei määra selle maalilisus, vaid kunstnike ellusuhtumine. Kritiseerida tuleks mitte kunsti, vaid kunstnike passiivset hoiakut ühiskonna suhtes.¹⁵⁵ Mõni nädal hiljem avaldab uuele suhtumisele toetust Ilmar Malin, kes deklareerib Põldroosi ja Kormašovi loomingu võimalikke eeskujusid vaagides bravuurikalt: „Kuid üldiselt ma ei leia miks peab eeskujusid võtma ainult Johanilt ja Liimandilt. Meil on ka Ormisson, Pärsimägi, Vabbe jt.“¹⁵⁶

Teise mõjuka teoreetilise ilminguna tuleb 1965. aastal märkida Roger Garaudy „Piirideta realismi“ teooria retseptsiooni ja lahtimõtestamist, millega tehti algust juba aasta alguse Balti maade kunstiteadlaste ühisseminaril. Ajakirja Looming oktoobrinumbris ilmus sel teemal oluline käsitus

151 Kaur Alttoa ja Sirje Helme vestlused Ain Kaalepi ja Ilmar Maliniga, lk. 5., Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, 17. X 1983, lk. 1.

152 Kiis 2007, lk. 45-46.

153 Lapin 2003, lk. 155.

154 Bernstein, Boris, Vajalik kohtumine, Sirp ja Vasar, nr. 10, 5. III 1965.

155 Pihlak, Evi, Sirp ja Vasar, 12. III 1965.

156 Malin, Ilmar, Igal mõttel oma nägu (Jooni eesti nõukogude maali arengust), Sirp ja Vasar, nr. 14, 2. IV 1965.

Jaak Kangilaskilt. Asjaoli, et Roger Garaudy *D'un réalisme sans rivages* ilmus prantsuse keeles alles 1963. aastal, näitab Eesti edumeelsete kunstiteadlaste kiiret reageerimisvõimet ja rahvusvahelises kunstiteaduslikus poleemikas orienteerumist. Garaudy ideede levikut ning nende mõju kunstnike hulgas on registreerinud jällegi Põldroos: „Keegi andis mulle venekeelse käsikirja Garaudy esseedega Picassost ja Kafkast. Andsin selle edasi ei mäleta kellele. Sõnad piirideta realismist näisid osutavat väljapääsule pealesurutud nõiaringist. Õhtuti Kuku klubis sai sellest ikka ja jälle räägitud, Kangilaski pidas sõpradele loenguid eksistentsialismist ja Ortega y Gassetist. Siit-sealt kuulnud ideekatked keerulistest mõttesüsteemidest põimusi naiivrõõmsaks buketiks. Me mõtlesime ja rääkisime korraga, läbisegi ja kildude kaupa. Kõigest. Poliitika, esteetika, mõne mõistlikuma inimese saamine mingile otsustavale ametikohale – kõik keerdus kokku kujuteldavaks võimalustekringliks. Mingites retortides ja katseklaasides olnuks nagu tekkimas reaktiiv, mis pidi aitama sulatada impeeriumi kivistunud talasid.“¹⁵⁷ Nende sotsialistlikku kaanonit õhnestavate protsesside taustale tuleb asetada ka 1965. aasta sügisel Tallinna Kunstihoone salongis aset leidnud Marani ja Sarapuu kahemehenäitus, mille poleemilisus sundis hävitavaks lugejakirjaks sule haarama koguni graafikakorüfeed Günther Reindorffi.¹⁵⁸

Paradoksaalselt järgnes Pallase rehabiliteerimisele selle mõju kiire vähenemine. Ants Juske on kirjutanud, et 1960. aastate teisel poolel kujunenud vormikeel tähendas paljuski lahtiütlemist Eesti maali nn pallaslikest traditsioonidest.¹⁵⁹ Eriti näidislikult – ja küllap ka konflikte, solvamisi ja solvumisi kaasatoovalt – mängiti see tendents läbi Tartu kunstielus. Pisut introvertse, pelgliku ja tagasivaatava Soosteri sõpruskonna kõrval muutus siin oluliseks noore kunsti keskuseks ajastu optimistliku vaimuga rohkem kaasa läinud Ülikooli Kunstikabinet. Kaljo Põllu õhutusel hakkas Kunstikabineti ümber kogunenud noorte seltskond 1965. aastast korraldama näitusi Kunstikabinetis ja ülikooli kohvikus.

1966. aasta osutus 1959. aastaga võrreldavalt murranguliseks, tähistades abstraktse kunsti läbimurret suurtele näitustele. Olulised sündmused arenesid alates suve algusest. Juunis avatud Tartu kevadnäituse väljapanek oli varasemast tunduvalt eklektilisem ulatudes primitivismist täiesti moodsate suundadeni. Elmar Kitselt olid väljas poolabstrakte kompositsioonikavandid, Ilmar Malinilt sürreaalsümbolistlikud pildid, kubistlike piltidega esines Varmo Pirk, esimeste op-kunsti teostega Kaljo Põllu, abstraktsete piltidega ka Aleksander Vardi, Albert Anni ja Lola Liivat, kusjuures viimane sai kataloogis kiita “julge koloriidi- ja vormiotsingute” eest ning ta “Natüürmorti” repro trükiti mustvalgena ka ära.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Põldroos 2001, lk. 233-234.

¹⁵⁸ Reindorff, Günther, Kiri toimetusele, Sirp ja Vasar, nr. 47, 19. XI, 1965.

¹⁵⁹ Juske, Ants, 1960-ndad aastad kunstimuseumis, Edasi, nr 83, 9. IV, 1983.

¹⁶⁰ Kiis 2007, lk. 61-62.

Tallinna Kunstihoone kunstisalongis leidis samal ajal aset Enn Põldroosi esimene isiknäitus, ent olulisem oli samal ajal Tallinna Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees toimunud maali, graafika ja fotograafia näitus. Selle Kunstnike Liiduga kooskõlastamata näituse suurimad tõmbenumbrid Peeter Toominga juhitud fotorühmituse STODOM uuenduslikud pildid, modernistlike ja osalt abstraktsete töödega olid esindatud ka maalikunstnikud Raivo Korstnik, Enn Põldroos, Olav Maran, graafikutest Evi Tihemets, Jüri Arrak, Jüri Palm, Renaldo Veeber. Kuna näitus möödus esialgu ametkondlike pahandusteta, tekitas see asjaosalistes julgust tulla samalaadsete teostega välja ka suurema publiku ees.¹⁶¹

Senise kunstiuuenduse apogeeks kujuneski mitmeaastase vaheaja järel taas toimumisloa saanud vabariiklik noortenäitus, mis toimus 1966. aasta septembris Tallinna Kunstihoones – seekord, taheti või mitte, Moskva II üleliidulise noorte kunstnike näituse obligatoorse eelvooruna. Mingeid kunstilisi eeskirju septembris Tallinna Kunstihoones toimuva näituse koostamiseks polnud esitatud ning Olav Maran otsustas kasutada seda võimalust frontaalrännakuks, tuues välja võimalikult paljude noorkunstnike abstraktsed üritised. Tema sõnul mängis siin kaasa kättemaksulust eelmiste noortenäituste keelamise eest ning soov demonstreerida võimude kasvatustöö täielikku viljatust. Niisiis käis Maran läbi kõik kolleegid, kellel teadis midagi abstraktset olevat, Tõnis Vint teavitas plaanist ANK64-ga seotud kunstnikke, Nikolai Guli oma tuttavaid.¹⁶² Lõpuks tulid abstraktsete piltidega välja Lembit Sarapuu, Herald Eelma, Peeter Ulas, Kaljo Põllu, Lilia Sink, Evi Sepp, peaaegu abstraktse pildiga esines Põldroos. Vanusekännise ületamise tõttu ei saanud seekord osaleda Henn Roode ning Tartu moodsa kunstiga tegelevate kunstnike seltskond, ent nende koha täitis mahuka (kokku 83 teost, millest üles riputati 30, sh 7 maali toonaselt tunnustatuimalt ANK-i liikmelt Malle Leisilt) ainult abstraktsete teoste valikuga ANK64.¹⁶³ Maranilt endalt oli väljas kolm täiesti abstraktset maali, üks poolabstraktne maastik ja üks väike Klee laadis akvarell; üldist tähelepanu pälvis neist suur öösinine abstraktne õlimaal „Nokturn“.¹⁶⁴ Kokku oli väljas 86 autorit 274 teosega, seega oli tegemist väga mastaapse üritusega, millest ei olnud võimalik kuidagi mööda vaadata.¹⁶⁵

Juba tööde Kunstihoonesse kohale toomisel tekkis žürii hulgas ärevus ja kunstnikke mõjutati abstraktsete piltide asemel midagi muud tooma. Samuti püüti asendada kunstnike poolt kohale toodud tööd fondides olemasolevate konservatiivsemate taiestega. Marani enda abstraktide salapärase kõlaga pealkirjad panid mõne žüriiliikme tagajärjetult võõrsõnade leksikoni lappama.

¹⁶¹ Kiis 2007, lk. 62.

¹⁶² Kiis 2007, lk. 62.

¹⁶³ Kiis 2007, lk. 63.

¹⁶⁴ Lamp, Ene, Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993.

¹⁶⁵ Kiis 2007, lk. 63.

Žüriis noortekoondist esindanud Maran argumenteeris kogu oma fraseoloogiaoskust kokku võttes, et administreerimise aeg on möödas, näitusi tehakse kunstnike pärast, mitte vastupidi, ning kunstnikul on õigus ise otsustada, mida ta välja paneb. Nii mõnigi abstraktne töö praagiti nõrgale kunstilisele kvaliteedile viidates välja, ent küllalt paljud jäid siiski sisse. Näituse arutluskoosolekul võttis peamiselt sõna Enn Põldroos, kes pareeris varakult alalhoidlike rünnakud näitusest osalejate suunas.¹⁶⁶

1966. aasta noortenäitus oli üleval kolm nädalat ning seda külastas ligi 8700 vaatajat.¹⁶⁷ Lapin kirjutab, et tema jaoks oli 1966. aasta noortenäitus „tõeline ilmutus, innustav näide kunstiloomingu avaratest võimalustest. Käisin seda vaatamas mitmeid kordi, tutvusin esmakordselt selliste noorte võimekate tegijatega nagu Herald Eelma, Concordia Klar, Nikolai Guli, Olev Subbi, Malle Leis, Jüri Arrak, Jüri Palm, Tõnis Vint, Lembit Sarapuu, Peeter Ulas, Heldur Laretei, Raivo Korstnik ja Olav Maran. Eesti avangardi taassünd oli toimunud!“ Lapinile avaldasid erilist muljet Sarapuu sürrealistlik „Kompositsioon“ (1963), Arraku ekspressiivselt sürrealistlik „Laava“ ja Leisi abstraktne, haruldases koloriidis „Liiva laul“ (1966).¹⁶⁸

Ene Lamp on meenutanud, et näituse noor kunst tehti armutult maha nii ajalehekriitikas kui arutelul, mis olnud tollaste negatiivsete kultuurielamuste seas üks süngemaid: „Kõik moodsa kunsti poole pürgiv, eriti sürrealismi ja abstraksionismiga seostuv, kuulutati inimväärikust alandavaks dekadentsiks. Olime rabatud hinnangute nõmedusest ja jäikusest.“¹⁶⁹ Kunstnike Liit karistas piiri ületanud kunstnike rahaliste sanktsioonidega. Kui Kunstifondi nõukogu otsustas esialgu osta viieteistkümnelt näitusel osalenud kunstnikult igaühelt ühe töö, siis tagurlikuma koosseisuga Kunstnike Liidu presiidium keelas selle ostu ära põhjendusega, et „näitusel esinenud Kunstiinstituudi teoseid kui omapäraseid katsetusi rändnäituste fondi omandada ei ole kohane.“¹⁷⁰

Septembris leidis Tallinna Kunstihoones müügisalongis aset Ilmar Malini näitus, kus olid väljas sürrealistlikud vitraažid, primitivistlikud maalid ning kollaažid. Näituse ettevalmistamisel hiiliti Kunstnike Liidu juhatusest jällegi mööda ning tagajärjeks oli kunstiinstitutsioonides erakordselt palju paksu verd. Ülikooli kohvikus esines 1966. aastal näitusega Kaljo Põllu. 1966. aasta oluliste kunstisündmuste rea lõpetas hilissügisene Elmar Kitse näitus Tartu Kunstnike majas, mida iseloomustas äärmiselt ekspressiivne vormikäsitus ja balansseerimine abstraksionismi ja figuratiivsuse piiril. Vaieldamatu autoriteediga Kitse näitus oli oluline näidates, et modernismi pealetung pole ainult noorte ajutine vallatus. Ilmselt ületas Kitse näitus noori tunduvalt ka tööde

¹⁶⁶ Kiis 2007, lk. 56.

¹⁶⁷ Utt, Olaf, Ideelisus on kunstiloomingu hing, Eesti Kommunist, nr. 3, 1967, lk. 11.

¹⁶⁸ Lapin 2003, lk. 170.

¹⁶⁹ Liivak, Anu (koost, toim), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993;

¹⁷⁰ Kiis 2007, lk. 56.

tasemelt.¹⁷¹ Kitse näitus tegi otsa lahti veel ühes mõttes: Kunstnike Liit ostis siit neli teost, teenides sellega küll vanameelsete kunstitegelaste meelepaha.¹⁷²

Näib, et 1966. aastal kihas moodne kunstielu tõesti kõigil rinnetel. Leonhard Lapinile mõjus äratavalt 1966. aasta Üliõpilaste Teadusliku Ühingu kevadnäituse arutelu, kus olid esinenud mõjuvate sõnavõttudega Tõnis Vint ja Olav Maran. „Tundub, et minu kunstnikuliisk langes just siis,“ on Lapin kirjutanud.¹⁷³ Konstruktivistliku kallakuga kunstnikke võis 1966. aastal mõjutada ka vene kunstikoguja Jakov Rubinšteni 20. sajandi kahe esimese kümnendi vene avangardkunsti kogu näitus Tallinnas, kus olid eksponeeritud nt. Vassili Kandinsky, Mihhail Larionov, El Lissitsky, Kazimir Malevitš, Vladimir Tatlin.¹⁷⁴

Kokkuvõttes tähistas 1966. aasta põhimõttelist murrangut avangardismile suunatud loomingu väljatoomises suurtele näitustele. Selleks ajaks oli ka Kunstnike Liidu juhtkonnas tekkinud vastanduvad konservatiivide (Leo Gens, Aleksander Peek jt) ning uuendusmeelsete (Ilmar Torn, Enn Põldroos jt) leerid, kelle vahel laveeris Liidu esimees Jaan Jensen. Peale jäi siiski Jenseni ja Torni mõõdukalt salliv poliitika, mis lubas eksperimente.¹⁷⁵ Tulemusena kadus kunstnike loomingu kindlapiiriline eraldus (Ilmar Malini sõnadega: kunstiline skisofreenia) näitustele mõeldud alalhoidlike taieste ja siseringi tarbeks tehtud uuendusliku kunsti vahel, tänu millele oli üle elatud kõige raskemad ajad. Eeskätt hakkasid ühtset stiili kasutama ANK-i kunstnikud, kuid ka Tolli, Ulas, Tihemets, Eelma.¹⁷⁶ Võib arvata, et uuendusliku kunsti suhteline inkorporeerimine kunstiellu, võimumeelse, uuendusliku ja konservatiivse diskursuse suhtelise lähenemise hetk, pani raske olukorra ette 1960. aastate lõpus kunstieluga liitunud põlvkonna (vaenlasekuju polnud enam nii selge).

1967 oli modernistlike elementide laienemise ja süvenemise aasta. Näitusi, kus eksponeeriti moodsat kunsti, oli veel rohkem kui möödunud aastal, käesoleva töö eesmärke silmas pidades piisab vaid olulisemate tendentside nimetamisest. Kõigepealt, Tartu Ülikooli Kunstikabineti ja Ülikooli kohviku kujunemine üheks moodsa kunsti epitsentriks: Olav Marani, ANK64, Lembit Sarapuu ja Valdur Ohaka näitused Ülikooli kohvikus. Edasi, Elmar Kitse eelmise aasta Tartu näitus Tallinnas, Olav Marani, Enn Põldroosi ja Olev Subbi ühisnäitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis, ANK-i domineerimine Tallinna suurel akvarellinäitusel, moodsa kunsti jätkuv pealetung Tartu kunstnike kevadnäitusel (sh Malini väljatulek mikrobioloogilise stiiliga), Moskva kunstnike (Ülo

¹⁷¹ Kiis 2007, lk. 64.

¹⁷² Kiis 2007, lk. 56.

¹⁷³ Lapin 1997, lk. 22.

¹⁷⁴ Lapin 2003, lk. 170.

¹⁷⁵ Kiis 2007, lk. 58.

¹⁷⁶ Sepp 2001, lk. 80.

Sooster, Juri Sobolev, Vladimir Jankilevski, Ilja Kabakov) ja Tõnis Vindi sõpruskonna ühisnäitus Mustpeade Majas, rohkeid abstraktseid ja sürrealistlike maale sisaldanud Tšehhoslovakkia kunsti näitus Tallinna Kunstihoones, Pariisis elava skulptori Maire Männiku ja Moskva põrandaaluse Ülo Soosteri esinemine vabariiklikul kunstinäitusel Tartus, eksperimentaalskulptuuri näitus ENSV Teaduste Akadeemia raamatukogus (mh eksponeeriti Olav Männi kineetilist skulptuuri „Karussell”).

Kunstipoliitilises mõttes oli tagasilöögiks ENSV Ministrite Nõukogu määrus 15. juunist „Kunstinäituste organiseerimise korrast“, mis lubas professionaalsete kunstnike näitusi korraldada ja nende eest vastutada üksnes Kultuuriministeeriumil ja ENSV Kunstnike Liidul. Igal näitusel pidi olema komisjon, mis vastutas näituse ideelis-poliitilise ja kunstilise taseme eest.¹⁷⁷ Augustis suri Kunstnike Liidu esimees Jaan Jensen, kes oli ajanud uuendajate ja konservatiivide vahel laveerides suhteliselt leebet joont. Uueks esimeheks valiti Jenseniga võrreldes oluliselt julgem ja sallivam graafik Ilmar Torn, vastutavaks sekretäriks Põldroos.

1968. aasta algas EKP Keskkomitee koosolekuga, millel Keskkomitee teaduse ja kunsti osakonna esimehe asetäitja Olaf Utt esines teravate etteheidetega „eksperimentaalseid ja puhtalt formalistlikke ilminguid“ lubava Kunstnike Liidu suhtes. Enn Põldroos on meenutanud, et enne koosolekut oli Keskkomiteel olnud plaanis näitusetegevus üldse Kunstnike Liidu haldusalast Kultuuriministeeriumi kontrolli alla viia, ent Ilmar Torn ja Põldroos olnud vaidluseks paremini valmistunud ja jäid diskussioonis peale. Põldroosi hinnangul oli see koosolek üldse üks kriitilisemaid hetki Eesti kunsti ajaloos.¹⁷⁸ Kevadisel Kunstnike Liidu parteiorganisatsiooni koosolekul toonitas võimude jäigenenud nõudmisi ka EKP Keskkomitee esindaja Leonid Lentsmann ning ilmselt selle surve tulemusel jäid 1968. aasta Tallinna kunstnike kevadnäituselt abstraktsed tööd eemale. Samas Kunstifond jätkas modernistlike tööde ostmist ning kümnekonnale noorele kunstnikule koguni nn blankotellimusi. Paar aastat põlu all olnud Ilmar Malinilt telliti koguni kolm maali, samuti hakati ostma Kunstnike Liitu mittekuuluvatelt noortelt kunstnikelt.¹⁷⁹

Aprillis toimus alles möödunud aasta detsembris rühmituseks formeerunud Visarite avangardistlik näitus ülikooli kohvikus, kus esinesid Kaljo Põllu, Enn Tegova, Peeter Urbla, Jaak Olep, Raivo Rahu-soo ja Peeter Lukats. Sirje Helme on Visarite tugevama küljena nimetanud lugemust, võõrkeelse kirjanduse, kunstiteooria hankimist ja sellega tutvumist, samas kui Tallinnas, Tõnis Vindi ringkonnas liikus rohkem pildiajakirju, mis on andnud põhjust rääkida reproavangardist.¹⁸⁰ Visarite enesehinnang oli nii kõrge, et ühtviisi vanamoodsateks peeti nii Tartu keskmise põlvkonna järelpallaslasi kui Moskva põrandaaluseid. Sirje Helme on Visarite kohta

¹⁷⁷ Kiis 2007, lk. 86.

¹⁷⁸ Kiis 2007, lk. 109.

¹⁷⁹ Kiis 2007, lk. 112.

¹⁸⁰ Helme, Sirje, Kunstirühmitus Visarid, Kunstirühmitus Visarid 1967-1972: näituse kataloog, Tallinn, 1997, lk. 6.

kirjutanud, et rühmituse näol oli tegemist „Pallase tõeliste ideede edasiarendamisega“¹⁸¹. Selline väide tundub siiski utreeritud. Esiteks juba seetõttu, et Pallase tõeline idee on tuvastamatu. Pallase kunstikooli näol oli teatavasti tegemist Pariisi vabaakadeemiate tüüpi asutusega, mille suhteliselt vaba õppekorraldus seisnes eelkõige kunstiüliõpilaste julgustamises leidma iseenda laadi. Ei saa nõustuda väitega nagu olnuks Pallase tõeliseks ideeks rahvusvaheliste keskuste ja uue kunstikeele matkimine. Pariisis kahtlemata käidi ja elati, aga selles ei seisnenud Pallase olemus. Kindlasti võeti mõnel määral üle ka välismõjusid, aga mitte sellisel kinnismõttelisel moel, nagu see kohati nähtub Kunstikabineti ja Visarite tegevusest. Pigem tundub Visarite kramplik võõrmõjude kopeerimine pallaslikkuse provintsliku antipoodina. Kui Pallas tähistab Eesti kunsti kuulumist euroopalikku kultuuriruumi, mis oli nii loomulik ja enesestmõistetav, et keegi ei pidanud vajalikuks seda afišeerida, siis Visarid kalduvad pigem olema sellise kuulumise simulatsioon. Kaljo Põllu kuulus lause, et New Yorgi kunstisündmustest oldi maas kõige enam paar tundi on ikkagi pisut liiga pretensioonikas, et seda päris tõsiselt võtta.

Teistest näitustest olid 1968. aastal olulisemad tollal abstraktsionismi ja pop-kunsti sünteesi harrastanud Malle Leisi isiknäitus Tallinna Kunstisalongis jaanuaris; märtsis avati üllatav graafiliste lehtede näitus Moskva nonkonformistlikult skulptorilt, Soosteri healt tuttavalt Ernst Neizvestnõilt. Väidetavalt oli see kunstniku ainuke näitus Nõukogude Liidus; mais avati Eesti Riiklikus Kunstimuuseumis Soome kaasaegse kunsti näitus, kus oli üleval läbilõige soome kunstist traditsioonilistest teostest abstraktsionismi, sürrealismi ja pop-kunstini; juulis avati Tallinna Kunstihoones Balti liiduvabariikide estampograafika näitus „Kaasaeg ja graafiline vorm“, mis pani alguse graafikatriennaalide traditsioonile, demonstreeris Balti riikides toimunud modernistlike otsingute lähedust ja näitas, et abstraktsionism ja sürrealism olid Eestis muutumas juba keskvoolukunstiks. Radikaalseimad tööd olid Kaljo Põllu *ready-made* kollaažid; Põllu 1967. aastal valminud esimesed popstiilis assamblaažid ja maalid olid suvel üleval ka KuKu-klubi seintel; augustis avatud ELKNÜ 50. aastapäevale pühendatud näitust on Margus Kiis käsitlenud kui Torni ja Põldroosi juhitud Kunstnike Liidu positiivse hõivamise poliitika triumfi, kus ühist asja ajasid nii vanad kui noored kunstnikud; oktoobris ja novembris oli Ülikooli kohvikus üleval juba teine Visarite näitus.¹⁸² Kindlasti olid olulised ja huvitavad ka Arnold Akbergi ja Johannes Saali muuseuminäitused.

Põllu *ready-made*'i tehnikat kasutavate teoste esmakordset näitusepilti ilmumist võib vaadelda ühe tähisena paljude hulgast, mis osutas kümnendi lõpus eesti kunstis toimuma hakkavale paradigmapuhetusele. Juba järgmisel aastal lisandus jooksva kunstieli terminoloogiasse teisedki

¹⁸¹ Helme 1997.

¹⁸² Kiis 2007, lk. 117-120.

maagilise tähendusega sõna – happening. Tegelema hakati ka maakunstiga. Pöördvõrdeliselt hakkas oma aktuaalsust kaotama 1959. aasta põlvkonna kunstiuuenduse kvintessents – abstraktsionism. 21. augustil 1968 Tšehhoslovakkiasse tunginud Varssavi pakti maade tankid mürdsid kuuekümnendate aastate idealismi südame. Avangardi igavesti noorusmässavale rindejoonele asus taaskord uus põlvkond uute väljakutsetega ning nii võib Olav Marani kuuekümnendatele siinkohas joone alla tõmmata. 1959. aasta I noortenäitusega alanud protsess oli jõudnud eesmärgile – sammhaaval lubatava piire laiendades oldi saavutatud Eestis kunstis vabadusaste, mis oli mõeldamatu impeeriumi teistes osades. Samal aastal toimus murrang ka Marani maailmavaates ning alates 1968. aasta suvest oleks tema seostamine avangardistlike arengutega juba meelevaldne.

Näib, et kümnendi algusega võrreldes oli selleks ajaks mõnevõrra mitmekesisemaks muutunud ka käsikirjadena levinud tekstidevalik. Liikvel olid eksistentsialismi, psühhoanalüüsi, uskristluse, biitnikute, reformikommunistide ja Marshall McLuhani ideed. Vaino Vahing vahendas noorele intelligentsile Freudi ja Jungi psühhoanalüütilist teooriat, mitteametlikust belletristikast olid mõjukad Uku Masingu, Artur Alliksaare, Johnny B. Isotamme ja Jüri Viidingu käest kätte levinud tekstid.¹⁸³ Tartu noorele kultuurielule näo andnud isikute ja kultuurinähtuste hulgas loetleb Peeter Urbla järgmist: üliõpilaspäevade ja -maleva algus, Juri Lotmani, Jaak Kangilaski, Linnart Mälli ja Ülo Vooglaiu esimesed loengud, veel tudengid Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo ja Mati Unt, „Rajacad“ ülikooli klubis, Peeter Vihalemma ja Sirje Endre juhitud komsomolikomitee aktiivsus ning žurnalistika, sotsioloogia ja psühholoogia algus.¹⁸⁴ Altkoa kirjutab, et moodsat kunsti puudutava info vaegus ning vajadus selle järele nii suur, et kui Jaak Kangilaski alustas moodsa kunsti ajaloo erikursusega, pidi ta peagi üle kolima suurde ringauditooriumisse, sest kuulata soovijaid oli sadu.¹⁸⁵

Kokkuvõtte. Püüdes selles peatükis vaadeldud perioodile mingit hinnangut anda, tuleb nõustuda arvamusega, et palavikulised otsingud ja vormiuuendused ei andnud alati kõige kunstiküpsemaid tulemusi. Nii mõnigi kord ei olnud kunstnikel endilgi selge, mida nad taotlevad, nii mõnigi kord võeti kõrge prestiižiga Lääne modernismi mõjusid üle pinnapealselt ja protestist akadeemilise kuivuse diktaadi vastu, nii mõnelgi puhul olid kunstniku otsingute spekter liiga järjekindlusetu andmaks ühes laadis tõeliselt häid tulemusi. Ants Juske on õigesti märkinud, et toimunud murrang ei saanud lähtuda kunsti arengu seesmisest loogikast, kuna see oli katkenud. „On täiesti arusaadav, et kunst, mis püüab midagi ületada, teha nimme teistmoodi kui varem, ei saa olla terve ega mõjuda loomulikuna,“ leiab Juske.¹⁸⁶ 1959. aasta põlvkonna auks tuleb öelda, et erinevalt järgmistest

¹⁸³ Lapin 2003, lk. 181.

¹⁸⁴ Liivrand 1984, lk. 50.

¹⁸⁵ Liivrand 1984, lk. 49.

¹⁸⁶ Juske, Ants, 1960-ndad aastad kunstiuuenduses, Edasi, nr. 83, 9. IV, 1983.

põlvkondadest on selle esindajad reeglina piisavalt enesekriitilised, et oma nõrkusi tunnistada (Maran: „Tagantjärele vaadates paistab meieaegne noor kunst üsna nõrgana, koolitus ja taotlused polnud vastavuses“¹⁸⁷, Põldroos: „See, mis nendel noortenäitustel väljas oli, oli suurelt osalt ikka täielik jumps, millega pole tänapäeval mitte midagi peale hakata“¹⁸⁸). Kõige selle taustal ei ole vale öelda, et 1960. aastate kõige kunstiküpsemaid, esteetiliselt kõrgväärtuslikumaid teoseid ei loonud 1959. aasta põlvkonna uuendajad (veel vähem tegi kümnendi lõpus esile kerkinud põlvkond), vähemalt mitte need, kes selle uuenduse epitsentris tegutsesid. Usutavasti nõustuks nii mõnigi neist, et 1960. aastail suurima hulga esteetiliselt kõige kõrgetasemelisemaid teoseid andnud kunstnikud polnud tingimata avangardi eesliinil seisnud Põldroos või Maran, veel vähem aga rühmitustesse kogunenud kunstnikud, vaid näiteks Vardi, Kits, Mikko, Kongo, Adamson-Eric, Terri, Vallimäe-Mark, Kärner, Janov, Ohakas, Allsalu, Suuman – niisiis vanemat ja keskmist põlvkonda esindavad kunstnikud, kellest mitmeid võiks Sirje Helme määratlust kasutades nimetada modernistlikeks realistideks. Mõeldes vaadeldaval perioodil sügavat ja kaunist kunsti teinud Günther Reindorffile või (kümnendi alguse aruteludes sotsrealismist eemaldumise sõnakate vastaste hulka kuulunud) Aino Bachile võiks nentida, et loominguline suurus seisab vormiuuendusest sootuks kõrgemal. Meie kunstiajaloos levinud suhtumine, et mitteametlik kunst on tingimata hea ja ametlik halb, on allakirjutanu meelest poliitiline ja pisut puberteetlik. Avangardistidest andsid küpseimat toodangut Kaja Kärner, Valve Janov ja Henn Roode.

Siiski, isegi kui otsingutele pühendunud kunstnike loominguline esteetiline tase jättis kohati soovida, suudeti kümnekonna aastaga täita maksimumprogrammi ülesandest, mida me retrospektiivselt sellele põlvkonnale omistame. Vaieldamatuna taastati kunsti autonoomne esteetiline olemus, taastati kunstniku õigus subjektiivsele laadile ja kunstielu pluralism, taastati eesti kunst kui rahvuslikule karakterile vastav ja nii kohalike traditsioonide kui Lääne kunstiga suhestuv fenomen, suurima totalitaarses ühiskonnas võimaliku määrani laiendati kunstniku loominguline vabadus (1968. aasta seisuga jäid keelatuks üksnes otseselt poliitiliselt tõlgendatavad väljendused). Kümnekonna aastaga viidi läbi tohutu areng, tekitades viiekümnendate aastate kunsti morbiidse tardumuse pinnalt kuuekümnendate aastate teise poole eklektiline, vitaalne ja konfliktne kunstipilt. Nii on tuline õigus ka Tamara Luugil, kui ta paneb imeks, et „ümbritseva kunstikogemuse poolest üsna vaene ja suhteliselt viletsalt haritud, oma ajastu infantiilsusele lähenevas innukuses kohati väga eklektiline põlvkond annab mõndagi maailmakunstiga intuiitiivselt ja paindlikult resoneerivat.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isikunäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

¹⁸⁸ Vestlus Enn Põldroosiga.

¹⁸⁹ Luuk 1985, lk. 1293.

III LOOMING JA VAATED 1959-1968

3.1. Tegevus ja looming 1959-1968

Kui Maran 1959. aasta juulis pärast Kunstiinstituudi lõpetamist Pikrisse tööle siirdus, ei teadnud ta, kas ta üldse midagi muud tegema hakkab. „Karikatuur on mul lapsepõlvest alates käe sees ja tundus endastmõistetavana, et see jääb mu põhitegevuseks. Graafikat õppima minnes ma endale muid eesmärke ei seadnudki.“¹⁹⁰ Instituudi lõputööna tehtud teatriaafišsidega jätkamise võimalus langes ära, kuna teatrid ei saanud endale kunstnikult tellimist lubada. „Plakatisti minust ei saanud, huvi värvide vastu jäi püsima. Kui siis moodne kunst oma võludega tuli, oli asi otsustatud – kõik tähtsamad plastilised ideed mängiti ju läbi esmalt maali vahenditega.“¹⁹¹ 1960. aastal tegi Maran veel oma ainsa õpingutejärgse graafilise lehe, sünge meeleoluga vineerilõike „Tänav“, ent jõudis siis arusaamisele, et mustvalge kunst ei paku suuremat huvi ning hakkas diplomitööst üle jäänud guaššvärvidega vaikselt maalima.

Tänuväärseks võimaluseks kunstiga tegelemiseks ja õpingukaaslastega sidemete säilitamiseks olid Enn Põldroosi poolt kümnendivahetuse paiku organiseeritud Kunstnike Liidu noortekoondise stuudiotunnid. Marani esimeste sammude osas maalikunstnikuna pole kaaslaste mälus üksmeelt. Heldur Viirese sõnul alustas Maran natüürmortidega, liikudes edasi maastike ja linnavaadete juurde ning umbes samal ajal valmisid esimesed vaimukad kollaažid.¹⁹² Seevastu Põldroosi sõnul alustas Maran Noortestuudios aktide ja portreedega, järgnenud linnavaadetes on stuudios omandatud vilumus tema sõnul juba nähtav. Marani esimeste värviliste piltide hulka kuulusid Põldroosi sõnul ka abstraktsed ja sürrealistlikud tööd, mis olid figuuraalsetega võrreldes hoopis teistsuguse käekirjaga. Abstraktsetest ja sürrealistlikest töödest arenes Maran Põldroosi meelest hiljem edasi guaššmaastike juurde.¹⁹³ Kindel on nii palju, et esialgu maalis Maran noortestuudios pastellidega. Maran: „Ükskord proovisin siiski õlivärvidega. Mingi hetk seisatas selja taga Põldroos, vaatas mu tööd ja ütles: õlivärv on siiski sinu stiihia. See lause sai mulle otsustavaks ning Põldroosist minu maalijakarjääri ristiisa.“ Marani enda meelest olid toonased katsetused võrdlemisi haledad, ent maalikunstnikust kolleegi tunnustav hinnang andis julgust maaliga jätkata. See episood leidis aset juba 1959. aasta teisel poolel, samast ajast pärinevad Maranil veel mõned ema vanade värvidega tehtud õlipildid, näiteks pisut naivistliku joonistusega „Vaade aknast I“ (tollasest elukohast Kaupmehe tänaval), mis üllatuslikult pääses ka 1960. aasta vabariiklikule näitusele.

¹⁹⁰ Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

¹⁹¹ Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

¹⁹² Vestlus Heldur Viiresega.

¹⁹³ Vestlus Enn Põldroosiga.

Nüüd sõandas ta osta uue suurema maalikasti ja vajaliku koguse uusi õlivärve. Paistis, et maalimisest võib hakata asja saama. Kvalifitseeritud graafikuna oli Maran õlivärvidega tegelemises esialgu siiski õpipoisi rollis. Maran: „Õlivärvidega maalimist, vormide loomist oli lihtsalt vaja harjutada, koolitusvahendina oli natuurist maalimine väga tähtis. Loodusest lähtuvat alust pidasid oluliseks ka Tartus Vabbe ja Võerahansu all õpetust saanud Viires, Roode ja Ohakas. Mingit isikupära ega stiili ma esialgu kujundada ei püüdnud. Selle järel ei olnud tarvidust ja see ei tulnud mõttesegi. Tahtsin lihtsalt proovida, mis välja tuleb. Kõike, mis kunstilist erutust pakkus, püüdsin maalida.“ Tööst ja stuudiotundidest vabal ajal maalis Maran kodus, ent kuna seal polnud modelli käepärast, tegi ta seal enamasti vaikeluseadeldisi. „Õppida tuli omal käel. Harjutamiseks kasutasin muu hulgas mitmesuguseid esemeseadeldisi. Tegin neid nii kaua, kuni harjusingi ära. Kuidagi märkamatuks hakkas meeldimagi. Hakkasin nägema ja mõistma suhteid esemete maailmas.“ Marani varaseimate vaikelude hulka kuulub 1960. aastaga dateeritud „Vaikelu punase raamatuga“ – kollasel foonil on pisut naivistlikult kujutatud nooruslikult epateeriv kompositsioon pruunist pudelist, punasest suletud raamatust (Radhakrišnani „India filosoofia“) ja vanast mustast kaabust.

Nähtavasti kujunes Maran neil aastatel üheks värskelt Kunstiinstituudi lõpetanute sõpruskonna üheks keskmeks. Heldur Viires: „Maran oli keskne magnet ja vaimne jõud, kes tõmbas vaimusugulasi. Kooli ajal või pärast kooli abiellus Maran kooliõe Sylvia Liibergiga, kes oli korraliku Tallinna pürjeri, Lilleküla majaomaniku tütar, ning sinna läks siis Maran koduväiks. See oli ilus kahekordne eestiaegne maja, kuhu Maran siis lõi oma salongi. Sinna ta kutsus muusikamehi, muusikaüliõpilasi ja Kunstiinstituudi noori.“¹⁹⁴ Põldroosi sõnul paistis Maran sõpruskonnas silma intellektuaalse rafineeritusega. „Maran oli eriti tugeva filosoofilise mõtteviisiga mees, ta oli palju lugenud ja ju tal õnnestus ka selliseid raamatuid kätte saada, mida teised polnud tabanud, näiteks üks asi, millest ta väga suure rõõmuga teistele jutustas oli Spengleri „Õhtumaade allakäik“. Maran oli luulehuviline, vahetunnustatud ja tunnustamata inimeste käsikirjad jooksid tema juurest läbi ja neid ta tutvustas, oli ka väliseesti autoreid.“ Väga suur möllumees Maran Põldroosi sõnul ei olnud, aga möllust kõrvale ka ei hoidnud. „Mingil määral jäi Maran alati reserveerituks.“¹⁹⁵

Omavahelised vestlused ei piirdunud kunstitehniliste küsimuste üle arutamisega. Maran: „Vaikselt hakkasime teadvustama, et sõja-aastad ja viiekümnendad olid jätnud Eesti kunsti 15-20 aastase lünga. Maailma kunst oli vahepeal suurte sammudega edasi astunud ja nüüd oleks vaja järele jõuda, tekitada need nähtused ka meil, sest mingi järjepidevus peab olema.“ Jõuti arusaamisele, et Kunstiinstituudis vaevaliselt omandatu võib sama hästi unustada, Maran: „See, mida 50-ndail aastail kunstis viljeldi ja Instituudis õpetati, oli tegelikult 19. sajand. Kui nüüd meile

¹⁹⁴ Vestlus Heldur Viiresega.

¹⁹⁵ Vestlus Enn Põldroosiga.

avanes see, mida oli kaasa toonud 20. sajand, siis tekkis suur soov seda kõike läbi proovida ja puuduvad kunstinähtused ka Eesti kunsti sisse tuua. See oli n-ö ajavaimu käsk.¹⁹⁶ Maran oli nende kunstijüngerite hulgas, kes võttis osa Põldroosi organiseeritud tutvumiskülaskäikudest Eesti Kunstimuuseumi fondidesse (Tartu Kunstimuuseumis jäi tal mingil põhjusel käimata). Muuseumis nähtuga võrreldes eredamalt on Maranile siiski meelde jäänud umbes samal ajal näitusel olnud Alfred Kongo jämeda kontuuriga „Kalla“, mis mõjunud 1960. aastate alguses tõeliselt innustavalt. Erinevalt Põldroosist ei mäleta Maran, et noortel oleks olnud isiklikke kontakte Pallase meistritega, ka Elmar Kitsel polnud neile tollal suurt mõju.¹⁹⁷ Noortekoondisega käis Maran ka Ermitaažis, kus suurimat huvi pakkusid impressionistid ja postimpressionistid. Katkestatud kunstiarengu mõttest lähtudes prooviski Maran järgnevatel aastatel teadlikult erinevaid 20. sajandi stiile, fovismi, Modiglianit, Kleedi. Samasuguse moodsa kunsti ajaloo läbiuurimise ja läbikatsetamise tee käisid läbi ka Moskva nonkonformistid eesotsas Soosteriga.¹⁹⁸ Omil sõnul jäi Maranil neil aastail proovimata üksnes kubism.

Esimene avalik näitus, millel Maran osales, oli 1959. aasta kevadel toimunud I vabariiklik noortenäitus, mis leidis aset pisut enne Instituudi lõpetamist. Marani väljapanekus olid kaks ekspressiivsemas ja pinnalisemas laadis pastelli: „Tallinna vaade I“ ja abikaasa portree „Sylvia“. Huvitav, et Sirbis ja Vasaras ilmunud näituse arutelu ülevaatest selgub, et pärast Boris Bernsteini põhiettekannet võttis teiste hulgas sõna ka Olav Maran, kes „esitas oma mõtteid meie ajastu kunsti iseloomu kohta“.¹⁹⁹ Marani sõnul pani ta pea tööle, et leida argumente ametliku normatiivsuse vastu. Raske on ette kujutada, mida Maran sellel kaugel koosolekul täpsemalt kõneles, ent kunstiõpilaselt pidi sellisel üritusel sõnavõtmine kindlasti nõudma parajal hulgal enesekindlust, aga arvatavasti ka ajastule iseloomulikku entusiastlikku idealismi ning usku oma ideede ja arutluste väärtusesse.

1960. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusel esines Maran juba nelja realistlikuma õlimaaliga. Sama aasta suvel toimunud teisele noortenäitusele esitas pastelli „Tallinna vaade II“ ja ekspressionistlikult sünge vineerilõikes agulivaate „Tänav“. 10. juuni Sirbis ja Vasaras on refereerib Põldroos arutelu ülevaates jällegi Marani sõnavõttu. Maran kaitses noori kunstnikke, avaldades arvamust, et noortele ette heidetud pealiskaudsus „pole tingitud mitte teadlikust sisuliste probleemide alahindamisest, vaid eluliste kogemuste nappusest“. Noorte kunstnike suuremat tähelepanu spetsiifiliste erialaste küsimuste vastu põhjendas ta Instituudist saadud pagasi puudulikkusega, tõstes samas esile Henn Roode maali „Kohtupäev“, milles olla saavutatud kõigi

196 Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

197 Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 2.

198 Mark 2003, lk. 45.

199 Otsingud ja kasvuraskused. Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, nr. 19, 8. V, 1959.

väljendusvahendite tugev kontsentreeritus sisu edasiandmisel. Samuti polemiseeris Maran oma sõnavõttu hiljuti Noorte Hääles ilmunud moodsat kunsti nõökava kirjutisega.²⁰⁰ Selline sõnavõtt vabariikliku näituse arutelul näitab, et Marani jaoks oli liisk langenud, ta ei kuulunud enam lihtsalt moodsa kunsti huviliste hulka, vaid tegutses moodsama kunsti n-ö eesliinil uute kunstiideede avaliku levitaja ja kaitsjana. 1960. aasta loomingust leidub Mart Lepa kogus Marani kohta üllatavaid värsked roosasid ja erkrohelisi värve sisaldav fovistlik õlimaali „Sügis Kadriorus“.

1961. aastal toimunud III noortenäitusele esitas Maran kolm õlimaali, sealhulgas naivismi sugemetega „Natüürmordi mansetinööbiga“ – tseruleumsinise draperii taustale asetatud tumeroheline šampusepudel ja punane õun, nende vahel tasakaaluks pisike briljandiga mansetinööp. Kriitika käsitles mansetinööbi maalimist kui ideetu formalismi tippu. Tuleb tunnistada, et tegelikult polnud etteheited epateerivale esemevalikule Marani varastes vaikeludes päris alusetud. 1961-1962 maalis kunstnik vaikelusid selge siluetiga kaktuselaadsete potitaimedega, mida täiendasid esemed nagu elektritriikraud või tangid. Esemel Marani varasematel esemelistel kompositsioonidel mõjuvad liiga domineerivalt, raskepäraselt, agressiivselt. Erksust lisavad suured punastes või kollastes toonides värvipinnad (Maran: „Tahtsin, et värv oleks intensiivne nagu trompetihääl“), üldmuljet pehmendab maalilaadis avalduv naiivsus („Vaikelu triikrauaga“, „Aaloe tomatiga“, mõl 1961, „Vaikelu kaktusega“, 1962). Vaimukusele pretendeerivat naiivseilmelist sürrealismi esindab Jüri Arrakule kuuluv maal „Ritsika jalutuskäik“ (1961). Vaikeluga võrreldes paremaid tulemusi saavutas Maran esimestel loomeaastatel linnavaadetes („Sügispäike“, 1961). Selles žanris ei pääse maksvusele ebaküps epateerimine, kergelt naiivse joonistusega linnavaated mõjuvad kohati isegi rõõmsalt ja värskelt („Sügis Kadriorus“, 1960, „Vaade Tatari tänavale“, 1961). 1961. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusel oligi Maranilt väljas kaks õlimaalis linnavaadet ja üks maastik.

1961/1962 aastavahetuse paiku tekkis äkitselt veider olukord, kus võimudel läks taunitud ja tagaetatud nonkonformistide loomingut ootamatult vaja. Nimelt külastas Eestit nõukogudesõbralik türgi luuletaja Nazim Hikmet, kes tundis lääneliku kommunistina huvi ka ametlikust erineva kunsti vastu. Maran meenutab, et talle helistas Põldroos, selgitas olukorda ning palus oma mitteametlikud pildid kohale tuua. Maran pakkiski juba ettenäitamiseks pilte lahti, kui märkas äkki, et tema tegevust jälgib parasjagu ajakirjanduses luuleuuendajaid materdanud vanameelne kultuuritegelane Lembit Remmelgas. „Räigete repressioonide aeg oli siiski möödas ja väga suurt hirmu enam ei olnud,“ meenutab Maran. Kuna piltide näitamine polnud avalik, sanktsioone ei järgnenud. Igatahes ilmseb sellest episoodist, et Maranil pidi juba 1961. aastaks olema valminud tähelepanu vääriv hulk „mitteametlikku“ materjali, mida Põldroos kui kunstuuenduse liider pidas ka vääriliseks haruldasele väliskülalisele demonsteerida.

²⁰⁰ Põldroos, Enn, Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, nr. 24, 10. VI, 1960.

1962. aasta tähistab Marani varases loomingus esimesi küpsemaid ja kunstiväärtuslikumaid tulemusi. Näib, et hilja ja omal käel omandatud maaliharidus hakkab nüüd esimesi dividende tooma. Eriti lillemaalides nagu „Punased lilled“ või „Kollased tulbid“ asendub varasemate seadeldiste rabe ning pretensioonikas naiivsus harmoonilise ja siiralt mõjuva lihtsusega. Kompositsioon muutub tasakaalukaks. Vähem veenvad on inimese kujutamised: Tartu kunstnike lüürilise tundelaadiga näivad konsoneeruvat sümbolistlik mehepea kuu taustal maalil „Unistaja“, samuti modiglianilikult lüüriline akvarellikatsetus „Pingil“. Järgmiste aastate anonüümsete, tüüpi jäädvustavate naisportreede ritta asetub õlimaal „Blondiin“. 1962. aastal tegi Maran ka väikese kummarduse võimumoolokile, maalides erandiks jäänud figuraalse kompositsiooni „Tänavatöölised“. Ajastuomaste karmi stiili tunnustega maal kujutab hämaral talveõhtul hõõguva plekkahju ümber kogunenud teetöölisi. Hiljem on Maran figuraalkompositsioonidest loobumist selgitanud sellega, et loomupärase karikaturistina pidi ta inimest käsitledes mudelist väga kinni hoidma, et mitte karikatuurseks muutuda.²⁰¹ Kuuekümnendate aastate esimese poole figuraalmaalis polnuks tööliste karikeerimist tõepoolest mõistetud. Nagu paljudele teistele Marani maalidele, heideti aruteludel ka „Tänavatöölisele“ ette liigset süngust.

Esimesi nauditavaid tulemusi annab 1962. aastal linnavaate žanr. Maranile haruldaselt vanalinna kujutav „Talvine linn“ meenutab naivistliku deformatsiooni ning stafaažiga Kristjan Tederi töid. Marani linnavaated on algusest peale stiililiselt hämmastavalt ühtsed, peamiseks väljenduslikuks elemendiks on katuste, majaseinte ja tänavate ekspressiivne rütm. Kurjustav parteiline kriitika langes osaks kraadi võrra nukrama meeleoluga „Talvisele linnamotiivile“, millele Leo Gens ajakirjas *Iskusstvo* heitis ette esiplaanile maalitud rusuhunnikut (tegelikult paberivabriku ette jäetud suur paberimasinarull). Mart Lepp on õigesti märkinud, et antud juhul ärritas võime kõik see, mis on maali vooruseks. Veidi hüljatud, lagunema kippuva tööstusmotiivi asemel oodati kunstnikelt sotsialistliku tööstuse kujuteldava võidukäigu jäädvustamist.²⁰² Kuna Maran, keda sel ajal tõmbas miserabilistlik lähenemine, valis nimme süngeid motiive (nt „Vangla värav“, 1960), on kompromissi tõepoolest raske leida. Maran: „Aeg oli raskemeelne ja tülgas ning ja räämas ja räpane linn andis hea võimaluse seda tunnet väljendada.“

1962. aasta noortenäitusel oli Maranilt viis realistlikumas laadis õlimaali. Maastikumaali ja natüürmordi näitusel esines Maran nelja ning vabariiklikul kunstinäitusel kahe õlimaaliga. 1962. aastast pärinevad Marani esimesed kaalukama väärtusega tulemused abstraktsest laadist. Kontsentriliste paigutusega geomeetrilistest kujunditest koosnev „Kompositsioon valge jupiga“ säilitab ruumilise illusiooni ning asetub samasse ritta Marani järgmiste aastate abstraktse

201 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

202 Lepp, Mart, Tallinna motiivid: näitus Mart Lepa kunstikogust: Y galerii, Tartu, detsember 2006, Tallinn 2006, lk 2.

loominguga. Marani abstraktse kunsti varasest küpsusest annab tunnistust „Kompositsioon“ (Mart Lepa kogus), mille ümarad vormid annavad edasi justkui vaikset liikumist. Tasakaalukatesse rohekassiniste ja beežide toonide kooskõlla lisavad kirkamaid aktsente mõned punased pinnad. Kindlalt sahtlisse määratud loomingu hulka kuulub ka naivistlike kollaažide sari „Kuritegu“ („Willkommen, Gregor Samsa“, „Kuupaistel“, „Teejoomine“ jt). Võimude poolt nõutud optimistlikult literatuursete ühiskondlike teemade asemel huvitasidki noori kunstnikke üha enam vormiprobleemid. Maran oletab, et moodsa kunsti poole võis teda suunata ka alateadlik kartus, et realistlikud figuraalsed kompositsioonid käivad talle tehniliselt üle jõu. Samuti polnud suuremate piltide jaoks ateljees lihtsalt ruumi. Kuna töö Pikris tagas suhtelise majandusliku sõltumatuse, puudus konjunkturseks püüdlikuseks ka suurem vajadus.

1963. aastal Marani modernistlikud tendentsid süvenesid. Selle aastaga on dateeritud sürrealistlikud õlimaolid („Salimard“ ja „Memeltis“). Marani sürrealistlikel pildidel aimduvad õõvastavalt fantastilised bio-, zoo- ja antropomorfsed vormid ning sarnaselt mitmetele Moskva avangardistidele püüdlas Maran sürrealismi ja abstraktsionismi sünteesi poole. Naivistliku kollaaži liini jätkavad lapsikuvõitu lunaatiline nägemus „Kuupaistel“ ja groteskselt irvitav „Külaline“. Ametliku kunstielu jaoks kvalifitseeruvatest žanritest andsid väärtuslikumaid tulemusi lillemaal („Punased lilled“) ning vaikelu („Pudel ja punased õunad“ ja eriti „Natüürmort“). Vaikelu žanris kujutab endast huvitavat katsetust maal „Natüürmort kolme õunaga“. Õhukeste läbikumavate värvipindade ning väljavenitatud vormidega saavutab Maran siin meeldivalt dekoratiivse, isegi plakatliku tulemuse. Peamiseks huvialaks kujuneb aga üha enam abstraktsionism ja sürrealism, millega võrreldes asetus ametlik realism möödunud sajandisse. Ta meenutab: „Elasime tollastes infopuuduste tingimustes nagu metsas, aga ometi oli kuidagi olemas väga selge kaasaegne elutunnetus. Moodsa kunsti nähtused tundusid kuidagi endastmõistetavalt põnevana, tundsimel ilma igasuguse teooriata vaistlikult, et aeg nõuab sellist kunsti. Sürrealistliku vormikeele vajaduse sünnitas nõukogude tegelikkuse painav jaburus, mis lausa sundis seda vastikuse-, nõrdimuse- ja absurditunnet kujunditesse panema, et seda kasvõi enda jaoks välja elada ja seeläbi psüühilist kergendust saada.“ Marani meenutustes oli tollane noorsugu üldse opositsioonimeelne ning asjaolu, et ametlik kunstipoliitika selliseid katsetusi ei tolereerinud, muutis need vaid meeldivamaks.

1963. aasta noortenäitus pidi toimuma Lauluväljakul Tantsutares, Maran esitas pisut üle elusuuruse, pildipinda ääreni täitvad portreed kahvatu näo ja punaka ninaga koolivennast Ilmar Tammest ning tumepruuniks päevitunud näo ja heledate pupillidega naisevennast Reginaldist, lisaks pilt verevaese jumega naismodellist. Näitus jäi võimude korraldusel avamata, korraldati arutelu, mis kujunes Eduard Einmanni juhtimisel kunstnike materdamiseks. Teiste hulgas sattusid löögi alla Marani portreed, mida nimetati dekadentlikeks. „Lühikeses eesti kunstiajaloo“ sisalduv teave, et

Marani töid näitusele ei lastud²⁰³, ei vasta siiski tõele. Kuna näitus enne avamist kinni pandi, jäi kogu ekspositsioon üles ainult arutelu ajaks. Kompensatsiooniks tehti väike rändnäitus Kohtla-Nõmmel, seal oli Maranil kolm natüürmorti, ühel neist ilutses vana king.

1963. kohtus Maran esmakordselt isiklikult Soosteri Tartu sõpruskonna kunstnikega. Ta meenutab, et tutvumine Jõgeveri ja Saartsiga leidis aset halvasti lõppenud noortenäituse arutelul. Kontakt Tartu kunstnikega kujunes püsivaks ja soojaks ning Maranist kujunes järgmistel aastatel Tartu kunstnike mõjude peamine Tallinnasse importija. Marani tollaegne kaaslane, ennast Tartu ja Tallinna vahel jaganud Heldur Viires meenutab: „Minu jutust jäi Maranile arusaamine, et Tartu on väga isevärki paik, kus inimesed käivad tööl, pärast tööd maalivad toanurgas ja panevad pildid kapi alla. Nii tuligi ta seda Tartu elu vaatama. Viisin ta Kärneri juurde, voodi alt võeti mapid välja, tehti lahti ja näidati. See jättis talle vapustava mulje, selline kolorist nagu Kärner oli. Maran sai Kärnerilt head mõju. Samuti käis Maran Saartsi juures. Hiljem käis Maran Tartus sageli. Kui ta maalima hakkas ja värviprobleem talle oluliseks muutus, tundis ta selle õhkkonna järele vajadust. Kust ta seda värvikooli ikka sai, tal polnud ju seda kooli. Ta pidi selle omal käel välja nuputama või siis ilusate eeskujude järgi maalima. Tartus ta sai korraliku ninaesise pallasliku värvi näol. Käis Vallimäe-Margi, Kärneri, Saartsi, Janovi, vist ka Silvia Jõgeveri juures.“ Teatavaid muutusi ja küpsemist Marani loomingus, eriti, mis puudutab värvikäsitlust, on tartlastega suhtlemisega seostanud ka Eda Sepp²⁰⁴ Maran ise tõdeb, et Silvia Jõgeveri lihtsustatud ja üldistatud vormiga maastikud aitasid teda sel alal tublisti edasi. Seni oli silmade ees olnud peamiselt peredvižniklik realism.

Tartust teistsuguseid muljeid ja mõjusid leidis Maran Moskvast. Maran: „Moskvas sai hakatud käima siis, kui tekkisid kontaktid Soosteriga. Need kontaktid tekkisid juba võrdlemisi varakult. Kui ma hakkasin abstraktseid pilte tegema, tõi Viires Soosteri minu juurde. Nii saime tuttavaks ja mõni aeg hiljem läksin juba ise Moskvasse, et vaadata, mida tema teeb.“ Moskvas käidi ka Soosteri sõpruskonna vene nonkonformistlike kunstnike ateljeedes, seal oli Marani sõnul vaadata ja õppida palju. Tõenäoliselt Ernst Neizvestnõi mõjul proovis ka Maran suureformaadilist joonistust.²⁰⁵ Maran: „Pea iga kord, kui ta Tallinnas käis, astus ta [Sooster] ka meie poole sisse. Istusime sõprade ringis, vaatasime pilte, arutasime kunstiprobleeme. Kujutasime ette, ja Ülo oli selle mõtte innukas väljendaja, et moodne kunst toob uue renessansi, et 20. sajandi kunstivoolude rohkus rajab uue püramiidi aluse, millelt hakkab oma tipu poole tõusma võimas kultuuriehitus.“²⁰⁶

Maalimise kõrval ei jätnud Maran laokile ka teoreetilist eneseharimist. Antikvariaadist õnnestus

203 Helme, Kangilaski 1999, lk. 153.

204 Sepp 2000, lk. 83.

205 Kivimaa 1994, lk. 38.

206 Soosteri kataloog, lk. 90.

hankida Knauri moodsa kunsti leksikone, milledest suurimat huvi pakkus abstraktse kunsti kõide. Samuti kuulusid Marani lugemisvarasse kunstnike, näiteks Picasso ja Braque'i biograafiaid. Venekeelsest kirjandusest valgustas sajandi algul Pariisis toimunut Lunatšarski *Statii ob isskustve*. Literaatidega tekkis üsna tihe isiklik läbikäimine, Maran: „Sagedane külaline oli Andres Ehin, kes tõi oma tuttavaid kaasa. Loeti luuletusi, milledest Ehini omad olid kõige vahvamad. Ehiniga tekkis päris hea ja lähedane suhe. Viirese Rootsis elava õe kaudu õnnestus hankida pagulaskirjandust, eriti võimsa mulje jättis Ilmar Laabani luule.“ 1963. aastal tegi Ehin Maranile ettepaneku teha oma Kreutzwaldi tänava korteris näitus. Kunstniku esimene isiknäitus, paraku konspiratiivne, saigi teoks, väljas olid kunstniku kõige modernistlikumad tööd, nii abstraktsed, ekspressionistlikud kui ka sürrealistlikud katsetused. Asjassepühendatute siseringidest jõudis kumu näitusest ka Leo Gensi kõrvu. Toonase võimumeelse/konservatiivse leeri ühele juhtmehele hoidus Maran neid kuuldusi siiski kinnitamast.

Hruštšovi algatatud abstraktsionismi vastane kampaania läks noorest kunstnikust suuremat häda tegemata mööda. 1963. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusel oli Maranilt väljas kolm üpris „miseraablit“ linnavaadet, üks neist figuuridega. Sama aasta mais arutas Kunstnike Liidu juhatuse presiidium Marani liitumisavaldust ning otsustas küsimuse otsustamine edasi lükata põhjendusega, et „senitehtud töödes ilmneb kunstiliste taotluste ebamäärasust“. Eraldi märgitakse viimasel Tallinna kunstnike näitusel nähtud teoseid, mis ei leidnud positiivset hinnangut kunstikriitika poolt.²⁰⁷ Maran räägib, et halbadel aegadel sisendasid julgus- ja kindlustunnet pealtnäha pisikesed episoodid: „Kord nägin Moskva kohvikust välja tulemas Ain Kaalepit, keda võimumeelsed kirjandustegelased parajasti iseäranis agaralt materdasid. Isiklikult ma temaga tuttav ei olnud, aga tundsin ta Aleksander Suumani portree järgi ära. Vaatasin ja imestasin kui rahulikult Kaalep kõndis ja näoilmel, mis ei andnud sugugi märku löödud inimesest. Too klähvimine ümberringi ei paistnud teda kuidagi häirinud olevat. See põgus pilk temale andis uut julgust ja jõudu.“

1964. aastal tõusis jätkuvalt ilusaid tulemusi pakkunud lillemaali (nt „Tulbid“) ja linnavaate („Nurgeline linnavaade“) kõrval huvitavamale tasemele ka portreemaal. Iseäranis „Neiu rohelises kampsunis“ on Marani naisepiltide paremaid näiteid. Tavaliselt tegi ta kuuekümnendatel aastatel naisepäid (ta eelistab neid portreedeks mitte nimetada) stuudios, kus võis katsetada värvikombinatsioone ning lihvida inimese äratuntavat kujutamist. Modellid olid palgalised, kes ei esitanud tulemusele isiklikke pretensioone, nii sai pingevabalt läheneda ja tegemist nautida. Neid peamiselt pastellis tehtud päid iseloomustabki psühholoogilise karakteringu puudumine, kujutatud anonüümsed naised figureerivad piltidel eriilmeliste inimtüüpide esindajatena. Näib, et Maran maalib naisi samamoodi kui lilli – kergelt idealiseeritud ja küllalt veetlevate visuaalsete

207 Olav Marani toimik – Eesti Kunstnike Liit.

objektidena. Modellide näojoonte, soengu ja rõivaste vahekord on sama mis lillemaalidel vaasil, õitel ja lehtedel – nad moodustavad dekoratiivse terviku, milles ükski element pole teistest kuigi palju tähtsam. Lilleõitest kõnekam pole ka kujutatud naiste ilme.

1964. aasta suvel viibis Maran Karl Pärsimäe kodutalus Antsla kandis. Kunstnik meenutab, et sellel ajal oli talu seintel ja aidas veel hulk Pärsimäe töid. Võrumaa talus valminud tööde hulgas on nt „Vaikelu Lessingi köitega“, millel kujutatud saksakeelne Lessing pärines talu raamaturiulilt. Samas valmis ka ühtlastes sinakasrohelistes toonides rahuliku meeleoluga suviseid maastikke („Pärsimäe saun“, „Lõuna Eesti maastik“). Maranile haruldast pallaslikult meelelist ja fovistliku värvikultuuriga katsetust kujutab endast 1964. aastal valminud „Akt“, mis võinuks samahästi pärineda mõnelt järelpallaslaselt.

Marani järgmiste aastate loomingu perspektiivis oli oluline guašši ja tempera segatehnika osakaalu suurenemine alates 1964. aastast. Nimelt saabus Kunstifondi lattu esimene ja üsna kasin partii välismaa värve, mida sai omandada jaotuskavade alusel. Kuna õlivärvid läksid „päris“ maalijatele, siis eraldati Maranile kui paberite järgi plakatistile karp prantsuse guašše. Pisut hiljem ka komplekt saksa munatemperaid. „Eks siis tuli vaadata, mida nendega teha saab,“ meenutab Maran. Aga teha sai abstraktseid pilte, milleks Maran ka juba varem oli guašši kasutanud. Esimesi selles laadis töid oli suurtest selgepiirilistest värvipindadest koosnev „Romaio“ ja pisut liigendatum „Talmula“. Mõtet, et Marani abstraktsioonide vorme dikteerib värvimaterjali spetsiifika, näivad kinnitavat Mart Lepa kogus olevad abstraktsed viltpliiatsijoonistused. Lakoonilised nimeta joonistused mõjuvad Marani kohta üllatavalt dekoratiivselt ja kergelt, isegi virtuoosselt, hoopis mängulisemalt kui suuremad guašš-temperad. 1964. aastaga dateeritud joonistustel näeme hilist Matisse'i meenutavaid ümaraid ja lainjaid vorme ning kontrasteeruvaid toone. Kohati tekitab vabalt mänglev voolav joon sürrealistlikke kujundeid ning aimatavaid loodusvorme. On ka Miród meenutavaid musta joone ja punaste värvilaikudega kompositsioone. Nähtavasti on kunstnik lubanud siin fantaasial lennata ja käel mängida.

1964. aastast täienes Marani avangardistlik arsenal ka fotoelementidest kollaažiga. Idee tõi ühelt Moskva-reisilt kaasa Heldur Viires. Aastad 1964-1967 tähistavadki Marani loomingu sürrealistlike kollaažide kõrgaega. Eha Komissarov on Maranit nimetanud Eesti kõige ernstilikumaks kollaažistik, tema sõnul esitab Marani kollaažilooming fantastilisi kujundeid koos ebaharilikult intensiivse joonistusega ja värvivalikuga, mis väljendavad katset kõnetada alateadvust. Marani fotol põhinev kollaaž huvitub ülepakkuvast, tragikoomilisest, vapustavast, pildielementide vahel sünnib kummalisi seoseid. Oma agressiivsuse, kimäärlike kujutistega liigub Maran sürrealismi kõrgaegade õhustikus ja lansseerib pehmeloomulises eesti kunstis seninägematu raevuseisundi. Kõige hinnatavam joon Marani kollaažides on ehk tema seninägematult professionaalne montaažitehnika,

mis tegi võimalikuks freudistliku menetluse abil analüüsitava pildimaailma sünni.²⁰⁸ Ilmselt realiseeris Maran kollaažis tõepoolest oma isiksuse kõige tumedamaid tahke, igatahes on tööd Tartu kolleegidega võrreldes pessimistlikumad, valitsevaks meeleoluks on mingi sügav äng, peaaegu täielikult puudub näiteks Janovi fotokollaažidele iseloomulik humoorikas dekoratiivsus. Maran tunnistas, et kollaaže tehes kuulas ta taustmuusikaks tihti Šostakovitši traagilisi sümfooniaid (4., 7. ja 8.), kus traagikat varjundab võigas grotesk. Seesama *sentimiento trágico de la vida* segatuna või ka groteskiga oli teda haaranud juba omal ajal Goya juures. Tõenäoline, et toimis ka ebateadlik soov teha piltides midagi niisugust, nagu olid Ilmar Laabani, Kalju Lepiku, Bernard Kangro, Andres Ehini ja Artur Alliksaare luuletused, mida Maran vaimustusega luges. Tänapäevase vaataja jäävad need kollaažid kohati väheütlevaks (nt „Ilus jalutuskäik“, 1964); võimalik, et omal ajal mõjusid nad efektsemalt ja üllatavamalt. Saksa DV värviajakirju kollaažide lõikumiseks sai Maran Pikri toimetusest, kunstnik meenutab, et algul oli kujundite kokkusobitamine üsna lõbus mäng, kuid viimase lõpliku puändi leidmine nõudis vahel ebaproportsionaalselt palju aega ja vaeva ja lõppes tihti peavaluga. 1964. aastaga dateeritud kollaažidest märkigem joonistust ja fotoelemente ühendavaid süngeilmelisi ja destruktiivsevõitu töid „Aromnia“ ja „Hennatih“.

Marani ümber hakkas kujunema uuendusliikumise erudeeritud juhi aura, mis avaldus nähtavasti eriti ANK-i seltskonna suhtes. Ilmselt 1964. aastal pidas Maran Kunstiinstituudi Üliõpilaste Teaduslikus Ühingu loengu moodsa kunsti vooludest ja kordas seda mõni aeg hiljem Tallinna Pedagoogilises Instituudis. Jüri Arrak ütleb, et oma modernistlike abstraktsete kompositsioonide ja kollaažidega oli Maran ANK-i jaoks kindlasti eeskuju.²⁰⁹ ANK-i noored käisid ka Marani kodus ning 1964. aasta sügisel või 1965. aasta kevadel osales Maran ANK-i noortele Tartu kunstnikega tutvumisreisi korraldamises. Heldur Viires: „Mõni aasta hiljem võttis Maran Tallinnas oma noored tuttavad kokku ja tõi nad Tartusse. Käidi Kärneri juures, Klõšeiko, Tiiu Pallo-Vaik – kõik olid hunnikus toa keskel, nii see pallaslik värvikäsitus Tallinnasse levis,“ meenutab Heldur Viires.²¹⁰ Marani teoreetilist süvenemist märgati ka juhtivorganites, näiteks 1966. aasta 9. juuni Kunstnike Liidu parteiallorganisatsiooni koosolekul on Aleksander Peek kiitnud Maranit, kes uurivat väga tõsiselt kunstiteooriat.²¹¹ Umbes samal ajal hakkas Maran käima Konservatooriumi Üliõpilaste Teadusliku Ühingu korraldatud modernistliku muusika kuulamistel.

1965. aasta veebruaris lahkus Maran töölt Pikri toimetuses ning jätkas vabakutselise kunstnikuna. „Naljategemisest oli lihtsalt kõrini saanud, paeluma hakkasid tõsisemad eluprobleemid,“ põhjendab Maran. Bakuus toimunud eesti kunsti näituse valikusse sattus kaks

208 Komissarov, Eha, Miks kollaaž?, Sirp, 12. XI, 1993.

209 Vestlus Jüri Arrakuga.

210 Vestlus Heldur Viiresega.

211 Kiis 2007, lk. 55.

Marani õlimaali. Näib, et ajakirjatööst vabanenuna pühendus Maran 1965. aastal peaaegu täielikult vormiuuenduslikele ja avangardistlikele eksperimentidele. Suvel Lätis toimunud noorte kunstnike suvelaagris jõudis Maran struktuuraalselt liigendatud maastikuni, mis osutus seniste otsingute üheks võimalusterohkeimaks leiuks. „Tahtsin proovida, mida on guaši ja temperaga võimalik looduses teha,“ selgitab ta. „Nendega oli välitingimustes lihtsam opereerida kui õlivärvidega.“ Maastikumaali geomeetrilise käsitluse idee pärines Marani sõnul Henn Roodelt, kes oli mõnel määral abstraheeritud maastikke teinud juba 1964. suvel Pilkusel. (Seega on ekslik Ants Juske väide, nagu võtnuks Roode maastiku abstraheerimise võtte Maranilt.²¹²) Maran ei välista ka Jõgeveri mõju. Geomeetriseeritud maastikud kujutasid katset rakendada abstraktset printsiipi looduse interpreteerimisel. Maran kinnitab, et eesmärki looduse äratuntavus piltidel päriselt kaotada tal polnud, kuna puhtabstraktseid maale oli võimalik koduski teha. Samas ei võimaldanud guaši- ja temperatehnika väga detailseks minna. Esialgu valmistas peavalu taeva käsitlemine geomeetriseeritud maastikuvormide kohal. Siin osutus vabastavaks impulss kelleltki noorelt Moskva kunstnikult, kelle ateljees nägi Maran taevast mõne diagonaaljoonega väikese värvierinevusega pindadeks jagatuna, mis lõi omamoodi heliseva kristallilise ruumimulje. Mere geometriseerimiseni Maran erinevalt Roodest ei jõudnudki.

Lätis alustatud jätkas Maran sügisel Otepää ja Pühajärve maastike seeriaga, järgmisel aastal valmis samas laadis maastikesari Vigala kandis. Kuigi loodusmuljete struktureeritud esitamine jäi Marani töövõtete arsenali pikemaks ajaks, moodustavad 1965. aasta suvel ja sügisel valminud maastikud („Maastik järvega“, „Avar maastik“, „Läti maastik“, „Disponeeritud maastik“, „Vaade Väikselt Munamäelt“ jt) ülejäänu hulgas selgelt eristuva kimbu. Hilisematest samas laadis töödest erinevad esimesed geometriseeritud maastikud motiivivaliku, rakursi ja koloriidi poolest – sel suvel kujutas Maran just kõrgemast vaatepunktist avarale kuppelmaastikule avanevat panoraamset vaadet.

1965. aastal valmisid guašš-tempera tehnikas ka mitmed Marani parimad abstraktsioonid. Nagu maastikud, mõjuvad ka selle aasta abstraktsed maalid kergelt ja helgelt, mitmete tööde üldtonaalsuse määravad sinakas toonid („Holvene“, „Ionard“, „Kevade tulek“, „Nokturn“), heldelt on kasutatud valget värvi. Tundub, et Marani abstraktset maaliloomingut mõjutasid sel perioodil tugevalt Tartu kunstnike kuuekümnendate alguse looming. Nii on Marani parimate abstraktide hulka kuuluv „Ionard“ nii koloriidilt kui vormilt üpris sarnane Valve Janovi maalile „Üksik puri“. Teine abstrakt „Maelisv“ seevastu näib olevat tuntavate Kaja Kärneri mõjutustega. Marani parimatele abstraktsioonidele on iseloomulik ruumilisuse illusiooni säilimine, see võib esineda kristallsete vormide („Holvene“, „Nokturn“) või iselaadi tsentraalse keskmega võrgustiku kujul („Mena“). Kompositsiooniliselt kujutavad abstraktid harjutusi tasakaalu saavutamiseks, koloriidilt

212 Juske, Ants, Henn Roode otsis maalides tõde, Eesti Päevaleht, 12. VII, 2007.

esineb nii summutatud täiendtoonidega kombineerimist (nt „Ionard“, „Solteer“, „Ovirond“) kui elavate punaste ja roheliste värviaktsentide mängu („Konktal“). Vormiliselt on nii kindlapiirilistest geomeetrilistest värvilaikudest moodustuvaid kristalliinseid struktuure (nt „Nokturn“, „Ionard“) kui ka biomorfseid sürrealismi poole kalduvaid kujundeid (viimaseid rohkem õlimaalides). Sageli ümbritsevad geomeetrilised värvilaigud justkui läbihelendavat tsentraalset keset („Mena“, „Maelisv“). Kui kollaažide valmistamisel kuulas Maran modernistlikke klassikuid, siis struktuuralse abstraktide puhul mängis taustal enamasti Bach. Omapäraseid abstraktseid joonistusi leidub jällegi Mart Lepa kogus. Näib, et neis sageli nimetutes väikseformaadilistes katsetustes on Maran vabanenud vormide liigsest kaalutletusest, teatavast raskepärasest kohmakusest, mida maalides ikka veel aimdub. Väikestes joonistustes näeme vaba ja virtuoosset vormimängu, erksaid värve ja dünaamilist spontaansust, mida Maranilt oodatagi ei oskaks.

Kui nonfiguraalse kunstiga proovis kätt üha rohkem kunstnikke, siis Maran pidas ennast erinevalt lõbu- ja vahelduse pärast katsetajatest põhimõtteliseks abstraktsionistiks. Tartus olnud põhimõtteline abstraktsionist Kaja Kärner. Maran: „Arvasin, et see on mu õige ala ja kutsumus, figuratiivset kunsti tegin tollal rohkem selleks, et näitusele pääseda.“²¹³ Seoses abstraktsioonihuvi ning filosoofiliste otsingute süvenemisega jagunes Marani kunst selgelt näitustele mõelduks ning iseendale ning siseringile looduks, mille avalik esitamine vähemalt kuni 1966. aastani kõne alla ei tulnud. Viimasesse lahtrisse kuulus kindlalt kollaaž, millega Maran 1965. aastal hoolega tegeles. Kunstnikku jälitanud traagilise elutunnetuse kvintessentsiks on kollaaž-joonistus „Tulemus“, millel näeme midagi irvitava sisikonna taolist. Fotokollaaž „XX sajandi grimasse“ väljendab Marani kohta haruldaselt otseselt ühiskondlik-poliitilisi änge (huvitaval kombel on Valdur Ohakal samast aastast kollaaž „Elu grimassid“.) Küllalt vaimukad on Marani dadaistlikud kollaažid „Enne plahvatust“ ja „Pelli“, seevastu fotokollaažide „Horkastia“, „Juhtum kail“ ja „Hüpe“ kunagist võimalikku pertseptuaalset, emotsionaalset või ühiskonnakriitilist mõju on tänasel vaatajal raskem rekonstrueerida. Marani sõnul polnud tal neid tehes mingit konkreetset programmi. „Algul lõikasin ajakirjadest välja tükid, mida minu arvates sai kujundina kasutada ja kui neid oli juba paras hulk, hakkasin proovima, mida neist kokku annab panna. Juhtmotiiviks oli toosama *sentimiento trágico de la vida* ja sünge lõbu luua absurdseid seoseid *á la* André Bretoni õmblusmasina ja vihmavarju kohtumine lahkamislaua,“ resümeerib Maran.

Eesti NSV 25. juubelile pühendatud vabariiklikul kujutava kunsti näitusel 1965 oli Maranilt väljas „Tulbid“ (1964). Sügisel leidis aga aset Marani esimene personaalne väljapanek Tallinna Kunstihoones kaksinäitusel koos Lembit Sarapuuga. Maranilt oli väljas 20 õlimaali. Ene Lamp on meenutanud, et Marani pildid mõjusid Sarapuu omade kõrval kontsentreeritusega. Tookordses

213 Kivimaa 1994, lk. 38.

vaeses kunstielus, suurte üldnäituste või muuseumides toimunud soliidsemate isikunäituste taustal tundus pisike väljapanek põnev ja intrigeeriv. Niisugustest näitustest kirjutamine tõi ajalehetoiemisele enamasti kaela ideoloogia-alaseid pisipahandusi, meenutab Lamp.²¹⁴ Põldroosi kiitvale arvustusele järgnenud Günther Reindorffi kritiseeriva vastulause näol just selline intsident aset leidiski. Erilist elevust tekitas Marani väljapanekust „Vaikelu kondiga“ (1965), kus esiplaanil oli Niguliste varemetest hangitud tõeline inimese jalaluu.²¹⁵

11. novembril leidis aset Marani ja Sarapuu näituse arutelu, ülevaade ilmus ka Sirbis ja Vasaras. Sissejuhatuseks selgitas Kunstnike Liidu maalisektsiooni esimees Enn Põldroos, et noorte näituste eesmärgiks on enne Kunstnike Liitu vastuvõtmist kombata laiema vaatajaskonna hinnanguid. Esimesena võttis sõna Adamson-Eric, kes märkis mõlema kunstniku töid analüüsides, et Maranil on palju otsinguid, kuid puudub veel kindel oma nägu, Sarapuul on otsinguid vähe, aga oma nägu leitud. Marani parimate töödena nimetas Adamson-Eric natüürmorte, kus kunstnik on oma vormi- ja värvi keele leidnud. Märt Bormeistrel meeldis mõlema kunstniku tõsine suhtumine oma töösse, samuti rõhu asetamine tehnilisele, manuaalsele meisterlikkusele, mis muidu viimasel ajal unarusse jäänud. Villem Raam hindas kunstnikke kiindumust oma töösse, milles on palju inimlikku soojust, siirust ja sisemist pinget. Uus vormikäsitus võivat alguses harjumatu tunduda, ent rohkemal vaatamisel eelarvamused kaovad. Leo Gens avaldas arvamust, et jäägitult positiivne hinnang või siis kriitiliste arvamuste väljendamata jätmine nõrgendab kriitika relva. Käesolev näitus jättis siiski üldiselt positiivse mulje. Maran on taotlenud leida pildi vormi struktuuri. Varasemates töödes paistis silma liigne ratsionaalsus, nüüd on aga märgata suuremat emotsionaalsust, mõtte- ja tundesügavust, oskust kujutatavat eset uutviisi elama panna, leidis Gens.²¹⁶ Nähtavasti seoses kaksiknäitusega rahuldati 1965. aasta lõpus paariaastase ooteaja järel ka Marani taotlus ENSV Kunstnike Liitu astumiseks. Soovitused kirjutasid Nikolai Kormašov, Enn Põldroos ja Valdur Ohakas.

1966. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitusele esitas Maran esmakordselt oma geometriseeritud maastikke, mis pälvisid arvustustes üllatunud kiitust, ja grotesksevõitu Evald Piho portree. Samal kevadel Teaduste Akadeemia fuajees toimunud eksperimentaalnäitusele „Maal, graafika, foto“ pani Maran esimest korda avalikult välja kaks abstraktset maali, lisaks kolm struktuurilist maastikku ja kaks kollaaži. Sügissuvel toimunud vabariiklikul noortenäitusel, kuhu Maran agiteeris noori kunstnikke tooma abstraktseid pilte, oli talt endalt väljas kolm abstraktset maali, milledest üldist

214 Liivak, Anu (koost, toim), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993.

215 Hiljem hakkas selle luu äratoomine kunstniku südant vaevama ja ta ei saanud enne rahu, kui oli selle oma aeda maha matnud.

216 O. Marani ja L. Sarapuu näituse arutelu, Sirp ja Vasar, nr. 47, 19. XI, 1965.

tähelepanu pälvis abstraktne öövärvides õlimaal „Nokturn“.²¹⁷ Marani abstraktsetest kompositsioonidest kaob tsentraalne kese, kristalliinne struktuur asendub ümaramate värvipindadega, mis justkui võitlevad kogu pildipinna ulatuses. Väheneb varasemate abstraktsioonide ruumiline illusioon, värvid muutuvad julgemateks, seniste siniste ja roheliste toonide kõrvale ilmub punane. Tulemus on dünaamiline, eelmise aasta töödega võrreldes rahutum („Uvelaar, „Konktal“, „Maraneel“). Nähtava muutuse elas läbi eelmisel suvel avastatud geometriseeritud maastike laad. Ülevatele panoraamvaadetele hakkas Maran nüüd eelistama vähem piktoristlikke maastikulõike, silmatorkamatuid metsaservi, raiesmikke, heinamaa-äärseid võserikke. Kõrgemalt vaade asendub normaalvaatega, pildipind jaotub kolmeks: all rohumaa, siis metsasein ja üleval kitsas riba taevast. Koloriit muutub tumedamaks, valitsevad erinevad pruuni ja rohelse varjundid. Maastike strukturealne stilisatsioon on erinev, ulatudes peenemalt hakkivast laadist ekspressionistliku üldistuse („Raiesmik“) ja abstraktsioonile lähenevate suurte värvipindadeni („Metsasiht“). Senisest pisut küpsemaid tulemusi andis 1966. aasta portreemaali žanris („Neiu mustas kleidis“, „Roheliste silmadega naine“, „Neiu sinise mütsiga“, „Daam helepunases sviitris“, „Ruuge peaga naine“, „Musta peaga naine“). Portreede kontseptsioon püsis sama – psühholoogilise karakteriseeringu asemel püüdlavad pildid mõõduka üldistusega kaasaegsete tüüpide edasiandmise poole, inimese kujutamises säilib tuntav naiivsus. Lillemaalisis muutus 1966. aastal lähenemine fovistlikumaks, seniste õlimaaalis askeetlikus lihtsuses väljamaalitud üksikute õite asemel kujutas Maran nüüd guašis ja temperas lopsakaid bukette. Eelistatuks said suured õisikud, mille erksavärvilisi värvipindu Maran nüüd säravale sinisele või punasele taustale komponeeris („Lillekimp sinisel taustal“, „Kimp põllulilli“, „Lillekimp valges vaasis“). Marani sõnul muutusid toonid säravaks just tänu välismaa värvide erksatele pigmentidele.

Huvitava valiku Marani 1966. aasta joonistusi leiame taaskord Mart Lepa kogust. Näeme, et paari möödunud aasta spontaanse iseloomuga virtuoossed joonistused on liikunud tuntavalt sürrealismi poole. Tegemist on biomorfsete, õõvastavalt lihavate, hüpertrofeerunud vormidega, mis meenutavad justkui mõnda fantastilist siseelundit; palju fantaasiat pole vaja ka erootiliste assotsiatsioonide tekkeks. Absurdselt põimunud lihaseliste vormidega näib kunstnik väljendavat sügavat vastikustunnet füüsilise elu ning selle paljunemisprintsipide vastu. Piltidel on ihast toituv ning ennast üha uuesti tootev nõme liha. Huvitaval kombel on need vormid tekkinud poolautomaatselt joonistades muusika kuulamise ajal. Muusika oli enamasti modernistlik süvamuusika. Samalaadseid lahendusi leiame Maranilt ka õlimaaalis, nt „Salimard“ (1963) ja „Mose-lo“ (1965). Võib-olla ei andnud vastavad emotsioonid kunstnikule rahu, igatahes on mõni 1966. aasta joonistus õlimaalidest selgelt õnnestunud. (Marani omil sõnul on värvidega suurel

217 Liivak, Anu (koost, toim), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993.

pinnal töötades materjali vastupanu tunduvalt suurem kui pliiatsiga väikesel paberil.) 1966. aastast pärineb ka rida automaatjoonistusele sarnanevaid eksperimente, mille emotsioon pole nii manifesteerivalt ühene kui ülalkirjeldatud sürrealistlikel joonistustel. Näib nagu pärineksid need kohati lakoonilisema joonega antud kujundid alateadvuse sügavamatest kihtidest, suurt rõhku on pandud joone iseseisvale dekoratiivsele ja väljenduslikule väärtusele. Mitmed neist joonistustest on jälle nimeta, Eesti Kunstimuuseumis leiduv vastavat laadi viltpliiatsijoonistus kannab pealkirja „Defriis“ (1966).

Ühtlasi pühendas Maran sel perioodil küllalt palju energiat oma vaadete populariseerimisele. Juulis ilmus Maranilt abstraktse kunsti põhimõtteid tutvustav lugu kooliõpilastele mõeldud ajakirjas Pioneer²¹⁸ ning novembris põhjalikum artikkel ajakirjas Noorus (koos Olev Soansi ja Enn Põldroosi samasuunaliste kirjutistega)²¹⁹. Nooruse artikkel leidis laiemat vastukaja ja tekitas poleemikat nii ajakirjanduses kui koosolekutel. Näiteks tsiteeris Marani artiklit ja polemiseeris sellega 1967. aasta aprillis Kunstnike Liidu XIII Kongressil Leo Gens.²²⁰ Sama aasta juunis toimunud Kunstnike Liidu Kunstiteadlaste sektsiooni koosolekul teatas Gens: „Marani ja Soansi artiklid skolastiliselt targutavad. Soovitan konkreetsemalt väljendada.“²²¹

1967. aasta toodangus toimub suur edasimineku vaikelu žanris. Vaikelud vabanevad täielikult varasemate aastate epateerivast pretensioonikusest, lihtsuse ja harmoonia muljet süvendab püramiidjas kompositsioon ning lihtsatest kõõgiriistadest seadeldised. Seadeldistes kohtame eluslooduse ja tehiselementide kombinatsioone, keraamikat, aedvilju, mune. Tsentraalse paigutusega kompositsioonidel toetuvad asjad rahulikult lauapinnale. Joonistuses ja pindade läbimaalimises säilib naivistlik lihtsus, ent see ei mõju enam nii raskepäraselt kui varem, nt „Vaikelu viie peetpunase õunaga“, „Vaikelu kolme õunaga“. Viimastes on uueks maalitehniliseks probleemiks guaši ja tempera tinglikkusesunni ületamine ja õlimaalilaadse volüümse kujutise saavutamine. 1967. aasta lillemaalides seda püüdu ei ole, näeme jätkuvalt kerget geomeetrilist stilisatsiooni („Lilled kristallvaasis“, „Mitmevärvilised lilled“). Huvitav, et mõned samal aastal valminud fotoelementidest sürrealistlikud kollaažid („Elanik“, „Pidu ja pill“) esitavad inimesest taas nii mõrult ja õudustki äratavalt pessimistliku nägemuse, et jääb mulje, nagu olnuks kunstniku sisemaailm justkui kahestunud. Abstraktsetes piltides saavad keskseks kollased toonid, mida kombineeritakse roheliste („Nandi“) või punakaspruunide toonidega („Apitesn“), mulje on jälle pisut rahulikum.

1967. aasta jaanuaris ja veebruaris leidis aset Marani personaalnäitus Tartu Ülikooli kohvikus,

²¹⁸ Maran, Olav, Miks niimoodi?, Pioneer, nr. 7, 1966, lk. 9.

²¹⁹ Maran 1966, lk. 66-68.

²²⁰ Kiis 2007, lk. 83.

²²¹ Kiis 2007, lk. 85.

kus olid väljas otsingute äärmuslikumad näited: viimase kuue aasta jooksul valminud abstraktsed, sürrealistlikud, ekspressionistlikud maalid ja kollaažid, mis avaldasid sügavat muljet eriti Kunstikabineti noortele. Maran: „Näitus ülikooli klubis oli mu esimene võimalus nii hulgi (24 tk) seda keelatud kraami välja tuua. Ametlikul tasandil ja pealinnas poleks selline asi tollal veel läbi läinud, ehkki põhimõtteline murrang oli eelmisel aastal olnud /.../. Tartu oli siis ainuke koht, kus võimatu võimalikuks sai.“²²² Lapin on seda näitust koguni nimetanud selle perioodi ainsaks vabaks isikunäituseks.²²³

Sama aasta sügisel leidis aset suur Marani, Põldroosi ja Subbi ühisenäitus Tartu Kunstimuuseumis. Kokku oli seinas 119 tööd, Marani 50 maaline väljapanek demonstreeris seekord kunstniku viimaste aastate loomingu alalhoidlikumat poolt, žanri poolest kuulus sellesse enim maastikke (13) ja vaikelusid (11), pisut vähem oli portreesid (8), linnavaateid (7) ja lillemaale (7). Sealhulgas moodustasid maastikest enamuse aastatel 1965-1966 valminud poolabstraktsed geomeetrilised maastikud.²²⁴ Näitusest ilmus 76-leheküljeline kataloog, mis sisaldas kaheteistkümne Marani maali mustvalgeid reproduktsioone. Järgmisel kevadel esineti sama kolmiknäitusega ka Bakuu kunstisalongis, kus eksponeeriti kokku üle 100 teose, lisaks Tartu grupinäitusel eksponeeritule ka viimastel kuudel valminud maale. 1967. aasta aprillis toimunud Kunstnike Liidu XIII kongressil pälvis Maran ka esimese ühiskondliku ametikoha – ta valiti revisjonikomisjoni liikmeks. 1968. aastal esitas Tartu Riikliku Ülikooli komsomolikomitee Marani ELKNÜ kunstipreemia kandidaadiks.

1968. aastal, nähtavasti veel enne kevadel toimunud usulist pöördumist, valmisid Maranil mõned abstraktid, neist eriti ümarate vormide ja tasakaaluka värvikomplektiga „Ovirond“ kuulub Marani nonfiguraalse loomingu paremikku. Ilmselt suvisel Hiiumaa-reisil valminud merevaated („Avar meri“, „Indu rand“, „Tohvri rand“) on eelmiste aastate maastikumaalidega võrreldes selgelt erinevad. Loobutud on geometriseerivast stilisatsioonist, hallikates toonides merevaated on igavuseni lihtsad. Vaated avanevad otse lagedale merele, domineeriv on nõörsirge merd ja taevast eraldav horisont. Vaikeludes ja lillemaalis 1968. aasta nähtavaid muutusi ei toonud. Lillemaalis jäi Maran truuks värvilaike komponeerivale laadile (nt „Lilled sinises kannus“). Vaikelud on lihtsad, tasakaalukad ja pretensioonitud: pisut naiivse joonistusega õlimaal „Vaikelu valge linikuga“ ning nähtavas hoolsas pintslikirjas läbimaalitud guašš-tempera „Vaikelu lehtriga“.

Läbi kuuekümnendate aastate oli Maranil olnud probleeme tervisega, vaevas krooniline maokatarr ülehappesusega. Ka Henn Roodel oli juba vangilaagris maohäire tekkinud ning kolmanda

²²² Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad

²²³ Lapin 2003, lk. 171.

²²⁴ O. Maran, E. Põldroos, O. Subbi. Kunstinäituse kataloog, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1967.

maohaige kunstniku Kormašovi soovitusel mindi üle toortoidule. Nii mäletabki Põldroos, et mingi aeg Maran ja Roode „mõlemad hakkasid järsku käima ringi päevane ratsioon leotatud herneid taskus“.²²⁵ Maran kummutab Põldroosi kahtlustuse, nagu olnuks toortoidule üleminek ja usuline pöördumine seotud, kuigi need toimusid ajaliselt lähestikku.

Tagantjärele võib Marani sattumine 1960. aastate kunstirinde opositsioonipoolele tunduda enesestmõistetav ja paratamatu. Kunstnik ise nii ei arva: „Miks ma osutusin opositsiooni poolel olevaks, ei oskagi öelda. Ju see on mu osa elus. Mulle pole kunagi meeldinud ofitsiaalsetel triumfikäikudel kaasa marssida. Miski on mind rohkem tõmmanud ühiskonna heidikute poole. Vististi iga opositsioon arvab end sõdivat tõe eest ja vale vastu. Meie puhul see oli kindlasti nii, ehkki tõe, mille eest seisime, ei olnud absoluutne tõde.“²²⁶ Kuuekümnendate aastate liikumise tuumaks oli Marani sõnul vabanemine nõukogulikust normatiivsest eetikast ja esteetikast. Rääkides oma põlvkonna eetilistest hoiakutest leiab Maran, et mingisuguse aususe määra tagab seotus loodusega. „Eetilised kriteeriumid on ausus ja vastutustunne looduse ees, isegi kui me seda interpreteerime. Selle kontakti loodusega lõhkus pop-kunst oma pöördumisega linnatsivilisatsiooni ja tehiseobjektide poole.“

3.2. Maailmavaatelised ja kunstilised veendumused 1959-1968

Kunst peab aitama elada. Millalgi 1960. aastate alguses tõi Viires kord Marani ateljeesse oma endise laagrikaaslase Helmut Tarandi. Vestlus Tarandiga jättis Maranile kestva mulje. Tarand hoiatas kunstnikke elevandiluust torni sulgumise eest. Maran: „Ta ütles, et hea kunst peab olema selline, mis annab ka adra tagant tulnud künnipoisile positiivse elamuse. See õpetus läks mulle südamesse ja on alateadlikult mõjutanud.“ Maran arvab, et võib-olla just seetõttu ei katkestanud ta lõplikult sidet loodusega ja püüdis panna ka abstraktsesse kunsti mingeid objektiivseid väärtusi, et see ei kujuneks mingiks subjektiivseks lahmimiseks, mida toonane kriitika kunstnikele just ette heitis. „Mõeldes kunsti eesmärgi üle, võtsin omaks Ilja Ehrenburgi teesi, et kunst peab aitama elada. Kui ka ei saa olla alati sada protsenti kõigile inimestele arusaadav, on see vähemalt ideaal, mille poole püüelda.“

Hinge eest tuleb hoolt kanda. Lähenedes abstraktsusele ilmnes erinevus Marani ja Põldroosi kontseptsioonides: “Põldroos püüdis esemetut kunsti põhjendada subjektiivse momendiga, mina

²²⁵ Vestlus Enn Põldroosiga.

²²⁶ Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

objektiivse momendiga.²²⁷ Jälgides, kuidas mõni kolleeg esemelikkusest välja tulles või ka tulemata jättes puuduliku intellektuaalse baasi tõttu jalgealuse kaotas, jõudis Maran järeldusele, et üksnes meeltest ja tunnetest hea maali tegemiseks ei piisa. Tuleb järgida Paunvere kõstri soovitus ja hinge eest hoolt kanda. „Leidsin, et loomiseks ja kasvamiseks on vaja end igakülgselt harida – muusika, kirjandus, filosoofia, teaduskäsitlused arusaamise piirides. Intellektuaalset kapitali on alati võimalik materiaalseks konverteerida.“

Marani esmatutvus maailma filosoofiapärandiga laiemalt toimus pärast instituudi lõpetamist Will Duranti koguteose „Lood filosoofia ajaloost“ kaudu. Hiljem luges ta ka veel Alfred Koorti, ühteist vene keeles, kõike vähest, mida kätte saada oli. Filosoofias tundis Maran, et talle on kõige lähedasem objektiivne idealism: „Filosoofia tipuks pidasin ma Hegelit, idee primaarsust mateeriaga võrreldes, hästi sobis ka Schopenhaueri ja Bergsoni mõtlemine, huvi äratas ka eksistentsialism. Erinevate filosoofiliste süsteemidega tutvudes sain lõpuks aru, et kõik nad võtavad aluseks mingi postulaadi, mida tahavad, kuid ei suuda tõestada, ning viimselt taandub kõik sellele, millist neist uskuda. Nõnda leidsin, et selles mõttes ei erine filosoofia religioonist. Miks siis piirduda viimse tõe otsingul filosoofiaga ja mitte ette võtta ekskursse religiooni aladele?“

Kunst kui tegelikkuse tunnetamine. Maran: „Ma ei tahtnud kunstis valetada. Paraku nõudsid nõukogude kunstikaanonid just nimelt elu lakeerimist, ülespuhutud optimismi, valetamist. Tahtsin anda oma kunstis, olgu abstraktses või konkreetses vormis, edasi tõe olemisest. Selleks oli vaja see viimaste printsiipideni läbi mõelda.“ Marani meelest võis kunstilised taotlused jagada kolmeks: emotsionaalne elamus, esteetiline elamus ja plastiline tõde. Kuna ta tahtis, et ta kunst aitaks elada ning kuna elu sai tema meelest põhineda ainult tõesel alusel, kerkis kõige olulisemaks taotluseks plastiline tõde – tötunnetus pildi struktuuri kaudu. „Tunnetada maailmas toimivaid printsiipe on olnud inimese põhiline püüe läbi aegade, kõige algsematest ja lihtsamatest toimingutest kuni kõige keerukamate teadusprobleemide, filosoofiliste spekulatsioonide, muusika ja eetikani. Kunst on üks tegelikkuse tunnetamise vahend, tal on oma spetsiifika. Tema mänguväljaks on pildipind.“ Elu ülim eesmärk on viia end objektiivsete seadustega kooskõlla. Vastasel korral oled nagu liikleja, kes ei tunne liikluseeskirju. Lähtudes tõe printsiibist püüdis Maran emotsionaalset ja esteetilist elementi minimaliseerida. Kui esimesega läks see tema hinnangul enam-vähem korda, siis teist ei õnnestunud kuidagi vältida. Ikka tungis sisse värvikooskõlade nautlemise lõbu. Roodel õnnestus Marani meelest nii emotsionaalsust kui esteetilisusust paremini vältida ja teha enam-vähem puhta plastilise tõe pilte.

Hegeli olulisemaid kategooriaid on võõrandumine. Nii leidis ka Maran, et maailm on oma algsest ideest võõrandunud – muutunud oma alglähtele võõraks ja vaenulikuks, kaotanud selle tunnetuse ning muutunud seetõttu pidetuks ja ebakindlaks. Kristlikku terminoloogiat kasutades võib

227 Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984 Tallinnas, lk. 4.

seda võõrandumist Marani meelest nimetada ka päruspatuks.

Plastiline tõde avaldus Marani meelest kõige selgemini just abstraktsioonis. „Mulle meeldis tookord ja meeldib nüüdki veel mõte, et tegelikult on kõik pildid abstraktsed, aga abstraktsus on enamasti asjade taha ära peidetud. See on nagu lastele matemaatika õpetamine: lihtsate tehte selgitamiseks võetakse appi esemed: üks õun ja veel üks õun annavad kokku kaks õuna. Läbi aegade on kunstis rüütatud emotsionaalne ja plastiline tõde esemelikkuse taha. Kuid üksnes sellest, et pildil on äratuntavalt kujutatud esemelist maailma, ei johtu, et kunstiteos ühtki neist kolmest tõest valdaks.“

Kunstiteos kui vastandite võitlustander. „Abstraktseid pilte tehes hakkasin taipama, milles on asja mõte: õige mõju saavutamiseks pean korraprintsiibi kaose üle võidule viima. Pilt ei ole valmis, kuni struktuuris prevaleerib kaootilisus. Üldiselt väljendub see vertikaalsete ja horisontaalsete suundade tasakaalus, ideaalsel juhul läbib kogu kompositsiooni varjatult risti kujund. Näiteks diagonaalselt üles ehitatud pildistruktuur ei loo püsivuse ja kindluse tunnet.“ Sama kehtib värvide osas: harmoonia peab olema tugevam kui disharmoonia. Roode uuris ka teaduslikku värviteooriat, ent Maran jäi siin usaldama intuitsiooni.

Kõigis kunstides asubki Marani meelest kesksel kohal dramaatiline konflikt kahe vastandjõu vahel. „Hea kunstiteos võis selle lahendada nagu hea romaan – pinget kruvitakse haripunkti ning järgneb lahendus. Teose ideoloogiline väärtus sõltub sellest, kummale poolele – eetilises plaanis heale või halvale, struktuuralses plaanis korrale või kaosele, esteetilises plaanis ilusale või inetule – kunstnik ülekaalu annab. Näiteks tutvusin sel ajal raamatute kaudu näidetega hullude kunstist. Alguses oli huvitav, aga peagi kogesin, et kaose liiga suure osakaalu tõttu ei suuda neid pilte kaua vaadata. Sellise kunsti tegemiseks peab ise ka hull olema,“ heidab Maran kindla vaimuhaigete kunsti eeskujuks võtnud modernismile.

Kui abstraktses kunstis paelus Maranit plastiline tõde, kajastades hinge igatsust korrapära ja harmoonia järele, millele saaks toetuda – , siis vahetumat emotsionaalset kompensatsiooni elutüdimusele pakkus sürrealism. „Teatav lõbusus, mida grotesksete vormidega mängimine pakkus, leevendas mõneks ajaks olemise traagikat, mis tulenes esiteks sellest, et sa oled sunnitud olemas olema, ilma, et sinult nõusolekut oleks küsitud, teiseks noortele omasest üldisest maailmavalust, siis lapsepõlve varjutanud sõja ja pommitamiste traagikast ja muidugi tülgaastusest, mida tekitas häbematutest valedest kubisev nõukogude tegelikkus.“ Marani sõnul väljendub tema tollane kontseptsioon inimesest ja tema olemisest siin ilmas kõige selgemini õõvastavas kollaažis „Tulemus“ (1965).²²⁸ Siiski jälgivad ka ka Marani kollaažid kompositsioonilise tasakaalu põhimõtteid ning pakuvad dissonantside vahele harmoonilisi kõlasid. Vastasel korral ei oleks

²²⁸ Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992.

Marani meelest tegemist kunstiga.

Emotsionaalselt vastupidist rolli täitsid lillemaalid. „Lill ei nõua keerulist interpretatsiooni. Looduse ühe kaunima osana räägib ta iseenese eest. Kunstnikul on siin rohkem fikseerija või edasiandja ülesanne. Teeb viisaka kummarduse ja ulatab vaatajale tüki loodust, et too võiks selle oma seinale panna ja sellega koos elada.“²²⁹ Marani sõnul ei puudu filosoofiline hoiak päriselt ka lillemaalides, aga seal ei tule see nii kontsentreeritud kujul välja. „Lilled on esteetiliselt kaunid ja selle pildi peal äratamine pakub rõõmu ja helgust. Seda on edasielamiseks samuti vaja.“

Pilt on targem kui kunstnik. Maran: „Pildil tuleb lasta ennast juhtida ja õpetada ning mitte ennast liiga palju peale suruda. Pilt on targem kui kunstnik, sest ta on palju vanem ja temasse on kuhjunud hulk väärtusi, mida kunstnikus endas ei pruugi veel olla.“ Selline paleus oli vastuolus tollal pead tõstnud subjektiivse arusaamaga kunstist kui enese eksponeerimisest, kus kunstnikul on õigus oma tundeid väljendada, hoolimata sellest, kas kellelgi tema tunnetega asja on. Võõra inimese toores eneseväljendus ei pea tingimata huvi pakkuma, sellisel juhul on vaatajal õigus selg pöörata ja minema marssida. „Kui peremees peksab eeslit, võib see küll kisades oma hinge välja valada, aga see pole veel muusika.“

Abstraktsioon kui teaduse ja kunsti süntees. Omaette perioodi Marani loomingus moodustavad 1965-1968 valminud geometriseeritud maastikud, mille põhjenduse on ta lihtsalt ja veenvalt lahti kirjutanud ajakirjas Pioneer. Maran kutsub lugejat kujutlema ennast koos kunstnikuga Lõuna-Eesti maastikusse: sinavad kaugused, põllud, metsatukad, heinamaad, järved, majad, teed; taevas purjetavad pilved, heites maapinnale vaikselt edasilibisevaid tumedaid varje. Vaade teeb meele rõõmsaks, tekib tajumus maailmast kui suurejoonelisest tervikust ning ühtekuuluvustunne sellega. Ühtlasi meenuvad looduses toimuvad protsessid, vee ringkäik, puude sisemuses toimuv elutegevus, kõige elava koosnemine rakkudest, molekulidest, aatomitest, elementaarosakekest, mis on väsimatus liikumises. Kui nüüd maalima hakata, ilmneb, et sellest avarusest mahub paberile üksnes tilluke osa. Milline maastikulõik ka valida, ikka tundub see liiga kitsas, väheütlev, juhuslik ega anna edasi muljet tervikust, saati veel sellest, mida teame looduse seesmisest ehitusest ja toimimisest. Nende printsiipide olemasolu on aga võimalik väljendada geomeetriliste kujundite abil, mis annavad juhuslikest silmaga nähtavatest vormidest tunduvalt paremini edasi looduse varjatud olemist ja toimimist. Nii muutuvad mõtted ja tunded värvideks ja vormideks ja paigutuvad pildile nõnda, et üldmulje oleks sama mitmekesine, liigendatud ja rütmiline nagu kogu panoraamne vaade. Värvilaigud on maastikuvormide tingmärgid, ent nende asetus ja kuju ei sõltu enam üksnes sellest, kuidas need tegelikult asetsevad, vaid ka pildi kompositsioonist. Värvilaikude nurgelisus ja teravaservalisus annavad pildile erilise selguse ja kõlavuse, samal printsiibil maalitud taevas

²²⁹ Soosaar 1990, lk. 9.

peegeldab teadmist loodust läbivast ühtsusest. Tulemuseks on pilt, mida enne meid veel ei olnud, ent mis on ometi kooskõlas tõelise loodusega.²³⁰

Ei ole põhjust kahelda Marani sõnades, et visuaalse kujutamise ja teadusliku maailmapildi sünteesimine oli tolle aja tõsine püüe. Nelikümmend aastat hiljem suhtub Maran asjasse siiski kriitilisemalt: „Osaliselt peegeldavad ka need maastikud, eriti 1966. aasta omad, minu toonast hingeseisundit, teatavat traagilist elutunnetust, seesmist lõhestatust, tuska ja destruktiivseid tunde, mis sundisid kasutama natuuri nii-öelda poksikotina. Lööd objekti igast küljest lömmi ja tunned sellest rahuldust,“ räägib Maran.

Esteetikateooria. Mõneti haakub eelmisega üldisem esteetikateooria, mille Maran 1966. aastaks välja töötas ja mida mitmel ettekandel ja ajakirjas Noorus ilmunud artiklis tutvustas.²³¹ Marani mõttekäigu algtõuge pärines Bernard Bernsoni raamatust „Itaalia renessansi maalikunst“, kus väidetakse, et kõik tollased kunstiga tegelenud meistrid polnud loomult kunstnikud. Mõned olid hoopis kirjaniku või teadlase tüüpi ja sellele vastav oli nende probleemiseade. Mingil põhjusel kunstnikuametisse sattunud kirjaniku või teadlase sättumusega inimese looming ei pruugi anda õiget ettekujutust kunsti enda spetsiifikast. Kunsti kui sellise kohta saab täiel määral järeldusi teha üksnes kunstnikutüüpi looja tegevusest. Järgnev põhineb Marani poolt Kunstnike Liidu esteetika seminaris peetud ettekande teesidel, nii nagu kunstnik need allakirjutanule ette luges, ja Nooruse artiklil.

Kunsti ja tema probleemidega kokku puutudes tekib paratamatult küsimus, mis on temas oluline ja ühtlasi eriline, ilma milleta kunst pole kunst. Kunstiajalugu ei anna õiget vastust: palju on mitmesugust ja vastukäivat materjali. Ent see on objektiivseks uurimiseks kergemini kättesaadav kui tegija ise. Esteetika tegeleb selle probleemiga, kuid meil (so nõukogulikus esteetikaõpetuses – TT) on kirjanduse osa liiga suur. Muusika, arhitektuur, plastilised kunstid, plastiline tants – neid on vulgaarselt käsitletud.

Kunst lähtub inimesest. Mis on inimene? Meeleolude järgi jagatakse: sangviinik, flegmaatik, koleerik, melanhoolik. Kehaehituse järgi: asteeniline, atleetiline, pükniline jne. Need ei anna olulist inimese kohta. Mis on oluline? Isiksuse aluspõhi, tõukejõud, tüüpiline tung, millest johtub ta vaimne eneseteostus.

Gottfried Dunkel jagab oma raamatus „Inimtüübid“ inimesed kolme põhitüüpi: vaimuinimene, intuitsiooniinimene, tegutseja inimene. Vaimuinimeste hulka kuulub töötüüpina tehniline uurija, leiutaja ja teadlane, haridustüübina kirjanik, mõttetüübina filosoof. Intuitsiooniinimese alla käib kunstnik, luuletaja ja usulooja. Teoinimeste hulka käivad sõjamees, poliitik, ärimees. Seega

²³⁰ Maran 1966, Pioneer, lk. 9.

²³¹ Maran 1966, Noorus, lk. 66-68.

kuuluvad kirjanik ja kunstinimene erinevatesse inimtüüpidesse. Kirjanik lähtub abstraktsetest ideedest, tema tegevuseks on teadmiste kogumine ja jagamine, inimeste kasvatamine, mõjutamine, juhtimine. Kirjanik pole mitte ideede looja, vaid levitaja. Kunst aga lähtub inimese eneseteostuse tungist. Kunstiinimese alla asetab Dunkel lisaks kujutavkunstnikele luuletajad ja muusikud, keda iseloomustab tung kooskõlale elu- ja looduse ürgrütmiga ja selle väljendamine vahetutes kujundites. Kui kirjandusele on iseloomulik diskursiivne mõtlemine, siis kunstile on iseloomulik eideetiline mõtlemine. Kunstnik teeb mõtte nähtavaks sõnalise vahendusega, läheb tajumiselt otse üle plastilisele väljendusele. (Poesias küll sõna säilib, ent teises funktsioonis kui proosas.)

Kunsti väljendusvahendid seisnevad selles, et ta peegeldab objektiivset reaalsust mitte mõistetes, vaid kunstilistes kujundites. Kuidas sünnib kunstiline kujund? Juri Lotmani modelleerimisteooria järgi suundub kunstniku intuitsioon nähtuse olemusele (struktuurile). Väliskaemusele liitub sisekaemus (kunstniku maailmavaade), moodustades kokku teose sisu, mis kehastub vahetus vormis. Kunstniku suhtumine reaalsusesse on spetsiifiline, näiteks teadlase suhtumisega võrreldes erinev. Kunstnike suhtumised erinevad ka omavahel. Tegelikkusesse võib suhtuda kui indiviid, rahvuse esindaja või kui inimene, sellest sõltub teose kaal.

Kunstilise peegelduse objektiks on tegelikkus. Mis on tegelikkus? See on materiaalne maailm, objektiivne reaalsus. Materiaalsusel on kaks mõnevõrra erinevat tähendussisu: see tähistab nii mateeria substantiaalseid esinemisvorme kui mateeria mittesubstantiaalseid omadusi. Kuna viimaste hulka kuulub ka mateeria arengu resultaadina tekkinud mõtlemisprotsess, peab seegi olema kunstiliste vahenditega modelleeritav. Seoses maailmatunnetuse avarumisega on avardunud ka kunstilise tunnetuse ala. Renessansi ajal loodud väljendusvahendite süsteemi filosoofilised ja teaduslikud alused ei rahulda enam. Silmale nähtamatute entiteetide, printsiipide ja suhete ja looduse ürgrütmide modelleerimine kunstis on võimalik abstraktselt, esemetest üle hüpates, nii nagu seda teeb muusika. Abstraktne kunstiline kujund on reeglina raskemini arusaadav, ent see ei tähenda, et temast peaks loobuma.

Kui räägitakse, et abstraktne kunst eemaldub elust, peetakse silmas eemaldumist olustikust. Aga olustikuliseks muutub kunst oma langusaegadel. Elu kui niisuguse mõistmist koos kõigi selles toimuvate protsessidega saab rahuldava üldistusjõuga vahendada pigem esemetu kujundlikkus. Abstraktset kunsti süüdistatakse ideetuses, aga üldisi ideid, nagu neid käsitleb kirjandus, pole enamasti ka maastikus, vaikelus, portrees ja suures osas figuraalkompositsioonidest. Plastilises kunstis, muusikas ja arhitektuuris on sisu vormist eraldamatu, sisu avaldub vahetult vormis, mitte vormi vahendusel. Teooria puänt: abstraktne kunst kui objektiivse tegelikkuse mittesubstantiaalse külje peegeldamine vahetus kujundis kuulub realismi alla.

3.3. Retseptsioon 1959-1968

Esimene Marani loomingu mainimine leidis Sirbis ja Vasaras aset 1961. aasta juulis seoses III noortenäitusega. Arvustaja Ressi Kaera pühendas Marani ekspositsioonile järgmised kaks lauset: „Kõlisev õõnsus hoovab vastu Olav Marani natüürmortidest. Need oleksid justkui tahtlikult jõuetult, pinnaliselt maalitud.“²³²

Õhtulehes kirjutab samast näitusest A. Rospel. Armutult noortenäitust mahateinud artiklis puudutavad Maranit järgmised read: „Liiga palju näeb kitsalt intiimseid ja piiratult subjektiivseid maale, mis ilumäärast olenemata ei sisenda vaatajasse midagi tähelepanuväärsemat, vahel aga panevad lausa imestama nende tühjuse ja mõttetuse üle (näiteks Olev (*sic!*) Marani natüürmordid). Niisugused näivad kohe tahtlikult vaesestatutena, meelega elumahladest tühjaks pumbatutena.“²³³

Noorte Hääles sekundeeris Kaerale ja Rospelile Evi Pihlak: „Kui kunstnik kujutab näiteks oma natüürmordil mansetinööpi, ja tal vaatajale palju rohkem öelda ei ole, siis ei aita siin ka see, kui ta maskeerib oma maali sisulist tühjust realistlikuma vormikäsitlemisega – kaasaja kunsti ei suuda ta ikka millegagi rikastada.“²³⁴ Küll adressaati nimetamata olid Pihlaku sõnad suunatud Olav Maranile, kellelt oli sama aasta III noortenäitusel väljas maal „Natüürmort mansetinööbiga“. Hävitavamalt algust noore kunstniku retseptsioonile on raske ette kujutada.

1961. aasta Tallinna aastalõpunäituse arvustuses nimetab Kaalu Kirme Tallinna vaadetega esinenud Maranit lootustandvate noorte hulgas.²³⁵

Järgmine mainimine leiab aset seoses 1962. aasta noortenäitusega. Sirbis ja Vasaras ilmunud põhjalikus ülevaates kirjutab Boris Bernstein, et Marani „viimased tööd on tõsisemaks ja küpsemaks muutunud, kadunud on pretensioosne tähendusrikkus (meenutagem esemete valikut tema endistes natüürmortides), see-eest aga on maal kaalukam, materiaalsem, rikkam. Kuid teatavast mõistuslikust printsibist tulenev juba ette omaksvõetud suhtumine natuurisse on jäänud.“²³⁶

1962. aasta septembris toimunud maastikumaalinäituse arvustuses kirjutab Lehti Viiroja Noorte Hääles, et Olav Marani etüüdid on vabanenud senisest maneerlikust lakoonilisusest. Kahjuks liitub aga vahetuma ja siiramaga jooni, mis töid ei rikasta – abitus, hägusus koloriidis, leiab Viiroja.²³⁷

1962. vabariiklikku sügisnäitust arvustas Sirbis ja Vasaras Mai Lumiste, Rahva Hääles Leo

232 Kaera, Ressi. Noortelt oodatakse, Sirp ja Vasar, nr. 28, 14. VII, 1961.

233 Rospel, A., Mis meeldis ja mis mitte, Õhtuleht, 20. VII, 1961.

234 Pihlak, Evi, Kui otsingute eesmärgid jäävad ähmaseks, Noorte Hääl, 2. VIII, 1961.

235 Kirme, Kaalu, 20 mõtet, mis tulid pähe Tallinna ja Tartu kunstinäitusel, Sirp ja Vasar, nr. 52, 29. XII, 1961.

236 Bernstein, Boris, Mille nimel?, Sirp ja Vasar, nr. 26, 29. VI 1962.

237 Viiroja, Lehti, Mõttekilde seoses maastikumaalinäitusega, Noorte Hääl, 23. IX, 1962.

Gens, Õhtulehes Kaalu Kirme ja Noorte Hääles Martti Soosaar, kes kõik peale Gensi kiidavad Marani maali „Tänavatöölised“. Lumiste eristab maaliekspositsioonis kaht suunda: ühelt poolt üldisemat ja suuremat, ühiskondlikult kõlavat ideed väljendavad teosed (nt Elmar Kits) ja teiselt poolt nn proosaline tendents, mille piirjoontesse jäävat Kormašovi, Põldroosi ja Okase temaatiliste kompositsioonide kõrval ka Olav Marani kompositsioon „Tänavatöölised“. Nii-öelda proosalist motiivi või situatsiooni kujutades tuuakse siin esile tänapäevale karakterseid jooni, kirjutab Lumiste.²³⁸

Leo Gens käsitleb Marani „Tänavatöölisi“ ühes grupis Kormašovi, Põldroosi ja Pirgi maalidega. Neile töödele olevat iseloomulik rõhutatud argipäevsus, kompositsiooni näiline juhuslikkus, karakterite üheplaanilisus, lakooniline, üldistav vormikäsitlus, ruumiillusiooni vältimine, ekspressiivne värvigamma. Arvustajale tundub, et sellise lähenemise puhul on tegemist mingi dogmaatilisusega, pinnalises dekoratiivsuses pole midagi uut, see meenutab töö temaatika kujutamist nõukogude võimu algperioodil. Maalijate nagu Leili Muuga, Sigrid Uiga või Ilmar Kimmi tööde kõrval torkavad puudujäägid sisuliste nõuete suhtes igal juhul selgesti silma.²³⁹

Marani kompositsioonil „Tänavatöölised“ peatub ka Kaalu Kirme, kelle meelest on maali juures tunda nagu mingit itaalia neorealismi mõju – maitsekas, olgugi, et veidi liiga sünge: kujutatud on nagu tööinimest üldse, olustik on kuidagi väljaspool konkreetset, kohati vihjab mingile sümboolsusele – üksik tänav, raske füüsiline töö. Kirme rõõmustab, et noor autor pole läinud kerget olujutustaja teed, ent praegu olevat üldmulje ja kunstniku mõttekäigu väljendus veel siiski ähmased.²⁴⁰

Martti Soosaar kirjutab Noorte Hääles, et seni põhiliselt vaikelude ning linna- ja loodusmotiividega piirdunud Olav Maran valmistas ootamatuse oma „Tänavatöölistega“. Kuigi Marani tugevaimaks küljeks on ka siin värvikäsitlus, on tema võimed figuraalse kompositsiooniga tegelemiseks ilmsed, leiab Soosaar.²⁴¹

1963. aasta Kunsti almanahhi esimeses numbris leidis äratrükkimist esimene Marani maali („Valged liiliad“, õli, 1961) reproduktsioon.²⁴²

Tallinna kunstnike 1963. aasta kevadnäituse ülevaates leiab Lehti Viiroja, et Olav Marani nurgakesed linnast jätavad nukra ja aheldatud tunde. „Hakkab nagu kahju, et noor kunstnik ei suuda elus midagi peale ängistustunde edasi anda,“ kirjutab ta.²⁴³

238 Lumiste, Mai, Esimesed muljed, Sirp ja Vasar, nr. 45, 10. XI 1962.

239 Gens, Leo, Otsingutelt rajaleidmistele: muljeid vabariiklikult kunstinäituselt, Rahva Hääl, 21. XI, 1962.

240 Kirme, Kaalu, Figuraalne kompositsioon vabariiklikul kunstinäitusel, Õhtuleht, 24. XI, 1962.

241 Soosaar, Martti, Muljeid maalist: Suure sotsialistliku oktoobrirevolutsiooni 45. aastapäevale pühendatud vabariiklikul kunstinäitusel, Noorte Hääl, 27. XI, 1962.

242 Kunst, nr. 1, 1963, lk. 11.

243 Viiroja, Lehti, Kevadnäituselt, Sirp ja Vasar, nr. 18, 4. V 1963.

Rahva Hääles ilmunud sama näituse pikas ülevaates puudutab Marani maale ka Leo Gens, kes kiidab nii „Tallinna linnamotiivi“ kui „Hommikuste katuste“ leidlikku kompositsiooni ja ilusat koloriiti. Samas häirib kriitikut, et andekas kunstnik kuidagi ei suuda loobuda mingist kalgist, külmast suhtumisest inimesesse ja loodusesse. Ähvardavalt raske majasein, vägivaldselt pildiraami surutud katusterägastik, mille kohal paistab kitsas riba taevast – kõik see mõjub kohati isegi ängistavalt. Sama meeleolu valitseb ka žanrilises maalil „Mööda tänavat“; figuurid ja looduslik taust on käsitletud ühesuguse raskepärase ruumiliselt-skulptuurse vormikeelega, leiab Gens.²⁴⁴

1964. aasta vabariikliku sügisnäituse arvustuses leiab Evi Pihlak, et Olev (*sic!*) Marani natüürmortide tagasihoidlik ja intiimne võlu peitub suurel määral kontrastides ülejäänud väljapanekuga. „Kuna meie kunstis on viimasel ajal kasutatud palju kuni robustsuseni minava väljendusjõu taotlust, siis aine käsitlemise soojus ja intiimsus paratamatult rõõmustab,“ vahendab Pihlak.²⁴⁵

1965. aasta jaanuaris ilmus Rahva Hääles fiktiivse dialoogi kujul Leo Gensi arvustus vabariiklikust kunstinäitusest, milles leitakse, et Olev (*sic!*) Marani varasemates töödes oli tunda liigset arvestust, nad olid liiga mõistuslikud ja käsituslaadilt kalgid. Seekord aga on Marani tööd väga küpsed ja terviklikud, eriti head on „Neiu roheline kampsuniga“ ja „Vaikelu munadega“. Selline lihtsus tuleb sügavast looduse uurimisest, teab Gens.²⁴⁶

1965. aasta märtsis-aprillis ilmub läbi kahe Sirbi ja Vasara numbri Ilmar Malini analüüs Eesti maalikunstis viimase aastakümne jooksul toimunud. Analüüsides erinevate kunstnike pintslitehnikat toob ta teise hulgas välja Olav Marani, kelles leiab ühisjooni Lembit Sarapuuga. Need kunstnikud olevat valinud võib-olla raskeima tee enese ja oma mõtete väljendamiseks: „See on äärmiselt selge ja täpne kujutamiseviis, kus pintsli käik pole peaaegu üldse eraldatav. Sääraselt saab ennast väljendada vaid see, kellel on midagi öelda ka sel puhul, kui kogu tehniline sädelevus välja lülitada. Niisugustes töödes peab alati olema kindel sisemine pinge, mis ei ole saavutatav mingi välise tehnilise võttega. On ka loomulik, et neil kunstnikel saab tekkida hoopis vähem epigoone,“ leiab Malin.²⁴⁷

1965. aasta kevadel toimunud näitust „Tallinn kunstis“ arvustas Rahva Hääles Kaalu Kirme ja Sirbis ja Vasaras Leo Gens. Kirme meelest moodustavad omaette grupi sellised nooremad kunstnikud nagu Kormašov, Põldroos ja Maran, kes eelistavad kujutada pretensioonituid motiive, panoraamsuse asemel fragmentaarsust, pidulikkuse asemel igapäevasust. Kuid nad esitavad neid motiive mingi sisemise pingega laetult: Maranil on selleks tavaliste äärelinna majade ümber hõljuv

244 Gens, Leo, Tallinna kunstnike kevadnäitus, Rahva Hääle, nr. 101, 28. IV 1963.

245 Pihlak, Evi, Aasta viimane näitus, Sirp ja Vasar, nr. 1, 1.I 1965.

246 Gens, Leo, Kõnelus näitusesaalis, Rahva Hääle, 5. I, 1965.

247 Malin, Ilmar, Igal mõttel oma nägu (Jooni eesti nõukogude maali arengust), Sirp ja Vasar, nr. 13, 26.III 1965.

vaevumärgatav poeesia, mida autor püüab märgatavaks muuta, võttes abiks isegi piltide nimetused.²⁴⁸

Leo Gens leiab sama näitust arvustades, et noorema põlvkonna maalijate loomingus kajastub nii ekspressionismi kui ka konstruktivismi mõjusid. „Väga huvitav on Olav Marani „Tatari tänav üksiku jalakäijaga“, milles tunnetad siirast poeesiat. Majade omapärane plastiline ülesehitus on läbi tunnetatud, veenab vaatajat.“ Sarnaselt Kirmele leiab ka Gens, et noori kunstnikke (lisaks Maranile mainitakse Kormašovi, Korstnikku, Roodet, Põldroosi) iseloomustab püüe vältida banaalseid, äraleierdatud motiive, või siis kujutada tuttavat motiivi uudsest, sageli ootamatust vaatenurgast. Noorte maalid on rõhutatult subjektiivsed, polemiseerivad objektivistliku, motiivi passiivselt, mõttevaeselt edasiandva laadiga. Kõnesolevad kunstnikud tõestavad küll, et väljendusvahendite sisulisi võimalusi rakendades on võimalik kõige lihtsama motiivi kaudu mõjuva kunstilise üldistuseni jõuda, ent samas kummitavat neid laiema kõlapinnata kitsa subjektiivsuse oht.²⁴⁹

1965. aasta juulis Sirbis ja Vasaras ilmunud Eesti NSV 25. juubelile pühendatud näituse ülevaates nimetab Kaalu Kirme Olev (*sic!*) Marani „Tulpe“ teoste hulgas, milles „valitseb rahunenud, harmooniline ilu ja mõtlikkus“.²⁵⁰

Oktoobris kirjutas Evi Pihlak Sirbis ja Vasaras Tallinnas toimunud lillemaalinäitusest. Olav Maran oma isikupärase andega on sellel näitusel tõeliseks üllatuseks, kirjutab Pihlak. Maran elab kujutatavasse motiivi jäägitult sisse ja toob sellest välja kõige vahetumad ja siiramad elamused. Kui tihti toob rõhutatud isikupära noorte kunstnike puhul endaga kaasa tahtlikku efektsust, siis Maran üllatab just oma lihtsusega, tema pintslikirjas ega koloriidis pole midagi erakordselt originaalset ning lihtsad on ka motiivid ise. Vaadates lähemalt väikest vaasi punaste lilledega kujutavat maali, näeme, et punased toonid pole siin isegi mitte eriti intensiivsed, ja ometi hõõgub see maal säärast, et näib täitvat oma kumaga kogu ruumi. Rohkem kui värvide hõõgumisega on siin tegemist vaatajat vastupandamatult haarava meeleoluga.²⁵¹

1965. aasta sügisel toimunud Lembit Sarapuu ja Olav Marani kaksiknäitust arvustas Sirbis ja Vasaras Enn Põldroos. Alustuseks sedastab Põldroos, et kuigi Sarapuu ja Marani looming on kolleegide seas hästi tuntud, teab laiem kunstiavalikkus neist vähe. Põldroos peatub kahe kunstniku ühisosal, nad moodustavat meie kunstis nagu mingi omaette, teistest selgelt erineva nähtuse. Ühendab intiimne laad, erilise muljeteteravuse taotlus, mõlemad on tugevasti inspireeritud naivistidest. Ent vastupidiselt Sarapuule on Maran põhiliselt intellektuaalne kunstnik, kes oskab oma tundeid teadlikult suunata. Põldroos kirjeldab Maranit aktiivse katsetajana: „Ta

248 Kirme, Kaalu, Vaidleme, mis me vaidleme, aga..., Rahva Hää, 29. IV, 1965.

249 Gens, Leo, Teema ja kunstnik, Sirp ja Vasar, nr. 18, 30. IV 1965.

250 Kirme, Kaalu, Deklaratiivsusest dekoratiivsuseni, Sirp ja Vasar, nr. 31, 30. VI 1965.

251 Pihlak, Evi, Väike rõõmuküllane näitus, Sirp ja Vasar, 8. X, 1965.

eksperimenteerib sellise hooga, et tihti ei jääks nagu mahti leitud väärtuste fikseerimiseks kapitaalsemates töödes.” Näitusel olevat küll esitatud tasakaalukam osa Marani loomingust. Erinevates žanrites töötava kunstniku toodangu kõige maranlikumaks osaks peab autor siiski range objektiivsusega eseme- ja linnapilte. Põldroos leiab, et Marani töödes puudub ilu selle sõna tavalises, magusavõitu tähenduses. Tema kreedoks on elamuslik tõde. Marani mõtte- ja tundestampidest vabanenud pilk avastab vaataja jaoks uuesti kõige tavalisemaid esemeid sellises vahetuses, nagu seda kogeti lapsepõlves. Siit ka teatav naiivsusevarjund. Põldroos kiidab kunstniku stiilitunnet ja lõuendipinna põhjalikku intellektuaalselt rikast läbitöötamist. Marani suurimaks lõbuks on aga kriitiku arvates tasakaalutrikk banaalsuse piiril, mis tuleneb tema kunstilisest taotlusest – õpetada uuesti nägema igapäevast, banaalseks peetut. Arvustuse juures ilmus ka reproduktsioon Marani maalist „Nurgeline linnavaade“.²⁵²

Huvitava järje sai Marani ja Põldroosi näituse retseptsioon 19. novembri Sirbis ja Vasaras, kus avaldati Günther Reindorffi lugejakiri. Reindorff kirjutab, et Enn Põldroosi arvustus, mis puudutab meie ühiskonda leiemas ulatuses, on kunstnike ringkondades ja külastajate seas esile kutsunud väga negatiivse reaktsiooni. Põldroosi kirjutis sisaldanud ekslikke väiteid – milliseid, Reindorff ei täpsusta. Kõik, kes Kunstisalongis näitust vaatamas käisid, võisid ise veenduda selles suures vastuolus, mis valitseb artikli hinnangu ja noorte kunstnike tööde vahel. Reindorff avaldab kartust, et Põldroosi artiklis kõlanud põhjendamatu ülistus võib teatud ringkondi, eeskätt kasvavat noorsugu desorienteerida ja kahjustada. Ühiskond oma ülesehitava eesmärgiga vaevalt nõustub artikli autoriga. Kas poleks olnud kohasem hoiduda avalikkuse ette astumisest selliste enneaegsete kunstiväärtuste avastamisega noorte otsingutes? Sel viisil oleks ka noori puudutatud kunstnikke säästetud piinlikest ebameeldivustest, lõpetab Reindorff.²⁵³

1965. aasta aastalõpunäituse arvustuses Sirbis ja Vasaras leiab Ene Lamp, et Olav Marani natüürmortide maailm on viimase ajaga kindlamalt välja kujunenud. Kunstnikul näib olevat eesmärk oma maalidel esemete kehalisust maksimaalselt välja tuua. Vist seetõttu valib ta kujutamiseks lihtsavormilisi asju. Plastilisuse kaudu näib ta püüdvat luua midagi rohkemat kui esemed ise, tungida nagu asjade taha, kusagile nende salapärase sisemise olemuse juurde. Lamp tõstab esile Marani värvikasutust, õuntega natüürmordi punane täidab väikse pildi sugesttiivse värvihõõgumisega.²⁵⁴

1966. aasta Tallinna kunstnike kevadnäitust arvustas Sirbis ja Vasaras Kaalu Kirme, Noorte Hääles Ilmar Torn ja Rahva Hääles Leo Gens. Marani geometriseeritud maastikud leidsid

252 Põldroos, Sirp ja Vasar, 1965, lk. 4.

253 Reindorff, Günther, Kiri toimetusele, Sirp ja Vasar, nr. 47, 19. XI, 1965.

254 Lamp, Ene, Aasta-lõpu näitused, Sirp ja Vasar, 14. I, 1966.

kriitikutelt üllatanud kiidusõnu, Kaalu Kirmele tundub, et Olev (*sic!*) Maran, kes on paaril viimasel näitusel esinenud vormitihedate asjadega, on teinud selleks näituseks väga järsu hüppe. „Paiguti tuletavad praegused lõuendid meelde isegi Paul Klee fantastilisi maastikke. Nad ei tekita eraldi võttes rohkem küsimusi (pigem vähem) kui kahe eelmise [Henn Roode ja Enn Põldroos] autori lõuendid. Nad on huvitavadki. Kuid üllatab see, et Marani järjekindel liikumine (mitte kõigil teistel pole see nii järjekindel olnud) äkki asendus ootamatu hüppega. Tundub, nagu oleks ehitaja peaaegu katuse alla jõudnud maja pooleli jätnud ja uut alustanud. Või on need sama maja kaks tiiba, mis lõpuks keskel kokku sulavad?“ küsib Kirme.²⁵⁵

Ilmar Torn tõstab Noorte Hääles esile Olev (*sic!*) Maranit kui „hea maitsekultuuriga kunstnikku, kelle töödes oleme harjunud seni nägema midagi naiivset. Sellel näitusel esineb ta hoopis teises laadis, on tabanud üldistava pinnalahendusega midagi väga iseloomulikku Lõuna-Eesti maastikus,“ leiab Torn.²⁵⁶

Maranit kiidab ka Rahva Hääles arvustanud Leo Gens: „Kui oma natüürmortides avastab Maran meile harjunud, nagu igapäevasest tarvitamisest tuhmunud proosaliste esemete omapärase ilu, siis näitusel esitatud maastikes ta nagu kontsentreerib saadud elamuse üldistatud looduspildiks.“ Vaatamata väikesele formaadile mõjuvad Marani maastikud oma selge ja suurejoonelise ülesehitusega Gensi meelest monumentaalselt. Gens võrdleb Maranit Roodega, kelle kildudeks jaotatud maalidel ülesehituse selgus ja pildipinna organiseeritus puuduvat täiesti. Roodega võrreldes on Marani kunst „hoopis tõsisem“. ²⁵⁷

Juunis toimunud näitust „Maal, graafika, foto“ arvustas Sirbis ja Vasaras Jaan Klõšeiko: „Mõnikord on kahtluse alla pandud O. Marani arengu järjekindlus. Tema töödes kiputakse nägema vägivaldset konstruktsiooni. Kuid asi pole selles. O. Marani näol on meil tegu väga viljaka ja areneva kunstnikuga. On loomulik, et ta võib töötada (olenevalt objektist) ühes laadis ja siis teha näilise hüppe teise või kolmandasse laadi.“²⁵⁸

1966. aasta Noortenäituse negatiivses retsensioonis Rahva Hääles kirjutab Leo Gens, et kui kunstniku personaalnäitusel nägime ilusaid maastikke ja natüürmorte, siis seekord esineb Maran lõuenditega, millel maastik on purustatud kildudeks või millel lihtsalt lõikuvad geomeetrilised vormid. Oma tööd varustab kunstnik „sügavmõtteliste“ allkirjadega, mis veelgi enam müstifitseerivad nende maalide sisu.²⁵⁹

255 Kirme, Kaalu, Kaksteist riivatut mõtet, pähe tulnud Tallinna kunstnike kevadnäitusel, Sirp ja Vasar, nr. 16, 15. IV 1966.

256 Anupõld, E., Mis Kunstihoones toimub? Noorte Hääl, 24. IV, 1966.

257 Gens, Leo, Elurõõmus, dünaamiline..., Rahva Hääl, nr. 94, 24. IV 1966.

258 Klõšeiko, Jaan, Maal, graafika, foto, Sirp ja Vasar, 10. VI, 1966.

259 Gens, Leo, Noorus, otsingud ja vastutus, Rahva Hääl, 30. IX, 1966.

Paralleelselt 1966. aasta noortenäitusega ilmutas Maran ajakirjas Pioneer oma kunsti tagamaid puudutava kirjatüki „Miks niimoodi?“, mida illustreeris vastasleheküljel suur värviline reproduktsioon maalist „Vaade väikselt Munamäelt“.260 Ajakirja Noorus 1966. aasta novembrinumbris ilmunud Marani, Põldroosi ja Soansi noortenäitust kaitsvatele artiklitele lisatud reprobe hulgas oli ka Marani „Miserere“261 (1964).262 1967. aasta „Kunsti“ almanahhi esimeses numbris ilmus reproduktsioonina Marani „Vaikelu õunaga alustassil“ (1965).263

1966. aasta aastalõpunäitusest kirjutas Noorte Hääles Rein Loodus ja Sirbis ja Vasaras Kaalu Kirme. Looduse meelest kuulusid näituse parimate portreede hulka Olga Terri L. Tolli portree ja Olav Marani „Neiu mustas kleidis“. Need on tööd täis seletamatut sisemist elu, intiimset poeesiat ja kõrget maalikultuuri, leiab Loodus.264

Olav Marani „Neiut mustas kleidis“ tõstab esile ka Kaalu Kirme, kelle sõnul on see nagu veidi teisest maailmast: tema veri pulseerib rahulikumalt, mõtlikumalt, värvid on taandunud riide mustale ja näo ookrile, näos pole elujanu, vaid mõtlik tarkus. „Vaikelu Lessingi kõitega“ seevastu olevat Marani üldtunnustatud natüürmortide seeria hea näide.265

EKP Keskkomitee ajakirja Eesti Kommunist 1967. aasta märtsinumbris ilmus Keskkomitee teaduse ja kultuuri osakonna juhataja asetäitja Olaf Utti ideoloogiliselt õiget kurssi järgima manitsev artikkel „Ideelisus on kunstiloomingu hing“. Teiste hulgas sõitleb autor Olav Maranit ja Olev Soansi klassipositsiooni unustamise eest Nooruse artiklites. „Antud seoses on huvitav tähele panna, kui järjekindlalt lähevad autorid oma mõttearendustes mööda kunsti klassiloomusest, autori vältimatust parteilisusest, tema klassipositsioonist. Tõsi küll, O. Maran teeb juttu kunstnike suhtumisest, konstateerib nende erinevustki ja väidab siis: „Suhtumine, autori kui indiviidi, kui rahvuse esindaja ja kui inimese hinnang antud nähtusele ongi oluline, sellega mõõdetakse kunstitöö kaalu.“ Näete, isegi siin ei ole jätkunud ruumi märkimiseks, et kunstnik on paratamatult teatava klassi ja tema ideoloogia esindaja... Niisuguselt lähteasendist on aga raske jõuda orienteerumiseni kaasaegse maailma keerukates ideoloogilistes nähtustes,“ leiab Utt.266

1967. aasta kevadel Tartus toimunud Marani, Põldroosi ja Subbi näitust arvustas Sirbis ja Vasaras Ilmar Malin. Nii nagu Maran on tõsine, tark ja püsiv inimene, nii on ka tema looming Malini sõnul sügavuti võetav ja asjade põhjani püüdlev. Marani loominguline kulg on järjepidev,

260 Maran 1966, Pioneer, lk. 8-9.

261 Töö tegelik nimetus oli „Halb mälestus“. Pildi äärel kirjutatud sõnad MISERERE MED tähendavad roojaoksendust.

262 Noorus, nr. 11, 1966, lk. 60.

263 Kunst, nr. 1, 1967, lk. 36b.

264 Loodus, Rein, Meeldiv kohtumine, Noorte Hää, 29. XI, 1966.

265 Kirme, Kaalu, Üks omaette jalutuskäik näitusel, Sirp ja Vasar, 2. XII, 1966.

266 Utt 1967, lk. 7.

etappide vaheldumine loogiline ja seega usaldust äratav. Maran tuli areenile natüürmortide ja linnavaadetega, mille esemelisus, pindade kindlapiirilised üleminekud vastandusid eelmise põlvkonna lahtise vormiga maalimisele. Kuigi Maranil olevat „ilmseid mõjutusi” Lüüdia Margilt, Kaja Kärnerilt ja Silvia Jõgeverilt, avastas noorema generatsiooni jaoks kirjeldatud maalimisvõtte just Maran ning tema on selles ka tunnetuslikult kõige kaugemale jõudnud. Malin kiidab Marani töödevaliku sisulist tihedust ja tagasihoidlikkust, askeetlikku vormikeelt ja mõtlemist. Maran laseb naturil endasse tulla rahulikult ja jäägitult ning püüab selle võimalikult siiralt lõuendile fikseerida. Vaikelud on haruldased näited sugestiivsusest, millel puudub vormiline pealetükkivus, küll aga immitseb mõnestki portreest peent huumorit. Lõpuks kirjeldatakse temaatilist kompositsiooni „Tänavatöölised”, mis olevat „väga tänapäevaselt mõjuv maal”. Arvustust illustreerib taas reproduktsioon maalist „Nurgeline linnavaade”, nähtavasti rohkem pilte Sirbi ja Vasara fotoarhiivis polnud.²⁶⁷

Nädalapäevad hiljem ilmus sama näituse kohta kiitev arvustus ka ajalehes Edasi. Ain Raitviir nimetab Marani maale kolmiknäituse vääriliseks krooniks, mida iseloomustab mõtterikkus, suur sisemine kultuur ja äärmiselt tugev stiilitunne. Maran teeb suurt kunsti väga lihtsate vahenditega, tema vaikeludes on ületatud tehnilise meisterlikkuse omandamise ja demonstreerimise tasand ning tulnud tagasi materjalide täpse kujutamise juurde kõrgemal tasemel, kus kujundid, värvid ja faktuurid lakkavad olemast omaette komponendid ning muutuvad pildi orgaanilisteks osadeks. Marani vaikelud, portreed, linnavaated ja suurem osa maastikke esindavad kunstniku kavatsuse ja pildi teostuse täiuslikku vastavust, mille poolest ta on eeskujuks ka Subbile ja Põldroosile. Nõrgemad on komplektis vaid lillemaalid, mis ületavat natuke häirivalt kunsti ja banaalsuse piiri. Marani kohta nõrga tööna võinuks valikust ära jääda ka „Lamav akt”. Seevastu geomeetrilisi maastikke nimetab arvustaja uudseteks ja huvitavateks, maastiku läbimõeldud värvilaikudeks lahutamine peidab endas häid võimalusi, mis pole ilmselt veel lõpuni kasutatud. Osa maastikke on ka Marani kohta harvaesinevalt rõõmsas värvigammas. Lõpuks nendib Raitviir mõne näite varal, et Maran valdab lugematut arvu võtteid, millega värvi ilu kõlama panna.²⁶⁸

1967. aasta juunis Sirbis ja Vasaras ilmunud akvarellinäituse arvustuses kirjutab Leo Gens, et mõnevõrra teistest esinejatest erinev on Olav Maran. Tema akvarell „Pingil” kuulub oma nukra iroonia, pisut eleegilise alatooniga näituse ilusamate väljapanekute hulka, leiab Gens.²⁶⁹

1968. aasta 16. veebruari Sirbis ja Vasaras ilmus ülevaade ENSV Kunstnike Liidu juhatuse laiendatud pleenumist, kus tehti kokkuvõtteid möödunud aasta loomingulisest tööst. Evi Pihlak

²⁶⁷ Malin, Ilmar, Sirp ja Vasar, 1967, lk. 5.

²⁶⁸ Raitviir, A. Maran, Põldroos, Subbi, Edasi, nr. 124, 28. V, 1967.

²⁶⁹ Gens, Leo, Veest ja värvist, Sirp ja Vasar, 2. VI, 1967.

märkis oma sõnavõtu, et kolme kunstniku – Enn Põldroosi, Olav Marani ja Olev Subbi – näitus Tartus tekitab elavat vastukaja ja elevust just sellepärast, et nad usaldasid oma kogemust ja saavutasid käsitletava ainekuga parema kontakti.²⁷⁰

1968. aasta märtsis ilmus Sirbis ja Vasaras uudis Põldroosi, Marani ja Subbi näituse avamisest Bakuus. Refereeritakse kohaliku ajalehe *Bakiinskii Rabotšik* hinnanguid näitusele. Marani Eesti maastikke nimetasid aserid „poeetilisteks ja ekspressiivseteks“. Aserbaidžaan NSV Kunstnike Liidu esimehe sõnul on neil eesti kunstnikelt palju õppida.²⁷¹

1968. aasta Tallinna kunstnike kevadnäituse puhul jagab Rahva Hääles oma muljeid Leo Gens. Marani kohta ütleb Gens, et too peab natuuriga omamoodi kahevõitlust. Ta lähtub eseme välisest isiksusest, ent püüab jõuda selle struktuuri, sisemise geomeetria. Tugevaks küljeks on oskus säilitada loodusemotiivist saadud vahetu mulje, kontsentreerida see, viia suurema üldistuse ja põhiliste vahekordade väljatoomiseni. Eriti ilmnevat see isikupärane anne maastikes, kus tegelikult on kolm elementi: taevas, metsasein ja väli. Gens tõstab esile ka maali „Lilled kristallvaasis“ kaunist värviharmooniat.²⁷²

1968. aasta mais arutleb Sirbis ja Vasaras viimaste aastate ülevaatenäituste üle Evi Pihlak. Marani puhul märgib ta, et too on tekitanud meie maalikunstis värske puhangu. Maran on neid kunstnikke, kes on tundlik värvi sära ja värvipindade läbipaistva puhtuse suhtes. Subbiga võrreldes käsitleb ta esemelist maailma kompaktsemalt, tõsisemalt, kohati peaaegu kristalliseerunud vormiselt. „Kui poeetiliste ja saraküllastena ka ei mõju O. Marani lillekimbud, neis on samal ajal tunda ka laiemat maailma sellele omase struktuuralse keerukusega, mis on XX sajandi inimesele andnud nii rohkelt mõtteainet,“ leiab Pihlak.²⁷³

1968. aasta septembris toimunud suurejoonelise ÜLKNÜ 50. aastapäevale pühendatud näituse arvustuses Õhtulehes kirjutab Mai Levin, et peenetundelise koloristina tuntud Olav Maranilt võime seekord nautida „Vaikelu sinise teekannuga“ ja „Portreed sinises kübaras“, mis olevat mõlemad tõelised hõrgutised maaligurmaanidele. Kuuekümnendate aastate alguse kunstinoorusest, Subbist, Sarapuust, Maranist, Kormašovist, Põldroosist ja Allsalust on saanud küpsed meistrid, kes on võitnud kaaluka koha meie maalil, kirjutab Levin.²⁷⁴

1968. aasta oktoobris Edasis ilmunud artiklis põhjendas Niina Raid kunstniku esitamist vabariikliku komsomolipreemia kandidaadiks. Tartu Ülikooli kohvikus toimunud näituse kohta märgitakse, et kohvikunäitus eeldab agressiivseid, endale tähelepanu tõmbavaid elemente, midagi

270 Oli rõõmustavat, oli mõtlemapanevat, Sirp ja Vasar, nr. 7, 16. II 1968.

271 Kuusik, T., Bakuu näitusesaalides, Sirp ja Vasar, nr. 71, 24. III, 1968.

272 Gens, Leo, Muljeid ja mõtteid kevadnäituselt, Rahva Hääle, 8. V, 1968.

273 Pihlak, Evi, Kas Leppida keskpärase kunstiga, Sirp ja Vasar, nr. 19, 10. V, 1968.

274 Levin, Mai, Noorte kunst Kunstihoones, Õhtuleht, 10. IX, 1968.

tavalisest erinevat ning Marani maalide faabulas, koloriidis ja vormis olevat see olemas. Kaasaegse nägemisviisiga kunstnik annab uudseid lahendusi ka traditsioonilistele žanritele nagu vaikelu ja lillemaal. Motiivide tahtlik lihtsustamine, kõigest üleliigsest vabastamine teenib süvenemise eesmärgi. Esile tõstetakse kristalliliselt murtud pindadega suvemaastikke, milles võlub looduse sügavam olemus. Puhuti jõuab Maran koguni sümfoonilist muusikat meenutava monumentaalse üldistuseni, portreedes seevastu on midagi lähedast Modiglianile – välise huvitavuse asemel asetatakse neis rõhk näo ilmele. Kunstniku maalides ilmneb tasakaalu- ja rahutunne, välditakse ülepingutatud butafooriat, palett on läbimõeldult rikas ja pintsli töö allutatud teose üldilmele. Artikli juures ilmus reproduktsioon maalist „Pujengid ja liiliad“ (1966).²⁷⁵

1968. aasta sügisnäitust arvustas Sirbis ja Vasaras Jüri Keevallik. Marani merevaated kuuluvad tema meelest näituse meeldejäävamate tööde hulka. „Olav Marani tööd on väga vahetud, ei püüdle eripäraste vormiefektide poole, kuid võluvad tundliku kolorismiga,“ leiab Keevallik.²⁷⁶

²⁷⁵ Raid, Niina, Noorte kandidaat, Edasi, 1968, lk. 3

²⁷⁶ Keevallik, Jüri, Vastset, küpset ja küündimatut, Sirp ja Vasar, nr. 49, 5. XII, 1968.

IV LOOMING JA VAATED PÄRAST 1968. AASTAT

4.1. Usuline pöördumine

Usulise eneseleidmisega päädinud maailmavaatelised otsingud algasid Maranil juba kuuekümnendate aastate alguses. „Mõtlesin, et selles oma olemasolu ja tegevuse õigustamiseks selles valedel põhinevas ühiskonnas peab kunstnik edendama tõde. Vastasel korral oleks ta võrdne hobusevargaga, nagu arvas kunstnikest Karl Pärsimäe isa. Niisiis peab looming põhinema tõel. Ent siin tekkis pilaatuslik küsimus – mis on tõde? Selguse saamiseks püüdsin tutvuda erinevate filosoofiliste süsteemidega ning leidsin, et viimselt põhinevad nad kõik tõestamatutel postulaatidel. Neisse postulaatidesse, olgu need materialistlikud, idealistlikud, eksistentsialistlikud või midagi muud, oli lõpuks ikkagi vaja uskuda.“ Nõnda leidis Maran, et kui küsimus taandub usule, siis on loogiline tutvuda ka religioonidega.

Teatav respekt religiooni vastu pärines Maranil juba vanaemaga kirikuskäimisest lapsepõlves. Ent kui Maran pärast Kunstiinstituudi lõpetamist end Sylvia Liibergiga Kaarli kirikus laulatada lasi, oli sellise otsuse taga siiski pigem määsumeelne soov valitsevale korrale vastupidi teha kui siiras usk. Laulamiseks tuli läbida leerikool ning nii said Maranitest Kaarli koguduse liikmed. Kunstniku isiklikud religioossed otsingud toimusid siiski ametlikust kirikust eraldi. „Vaadates peamiselt reprodelt keskaja ja vararenessansi maale tundsin, et nendes on mingi eriline mõju. Seda tunnistasid ka need, kes polnud religiooni suhtes vastuvõtlikud. Sama tundsin muusika puhul – religioosse taustaga muusika oli palju mõjuvam, tõelisem, haaravam. Ja näiteks Bachi puhul, kellest kujunes mu suur lemmik, märkasin, et kuigi puhtmuusikaline käsitus jääb sama meisterlikuks ja heaks, on tuntav erinevus tema vaimulike ja ilmalike kantaatide mõju vahel. See pani mõtlema.“ Kolmandaks impulsiks religioosse kunsti ja muusika kõrval oli Uku Masingu luule, milles ühendatud kõrget kirjanduslikku taset ja religiooset mõtteviisi pidas Maran vapustavalt heaks. Kord 1960. aastate alguses või keskel, kui Kuldar Sink võttis Marani kaasa kellegi Nepaali buddhisti vastuvõtule, õnnestus kunstnikul Masingut ka oma silmaga näha. „Vaatasin siis teda – vana mees, kes on väsinud oma tarkuse ja teadmiste koorma all. Elu hõngu ei olnud. Nepaali buddhist oli temaga võrreldes palju vabam. Leidsin, et Masing on vist teoreetik. Müstilise elamuse mõttes pole temalt palju õppida. Hiljem lugesin läbi ka tema „Iisraeli rahva ajaloo“, mis oli nii kibe ja skeptiline, et tundus, et pärast selle lugemist ei saa keegi usklik olla.“ Lõpuks suunas Maranit religiooni poole ka valitsev kommunistlik ideoloogia oma äärmusliku religioonivaenulikkusega. „Mõtlesin, et kui niisugune läbinisti vale ja inimvaenulik ideoloogia pöördub nii vihaselt mingi nähtuse vastu, siis peab selles nähtuses midagi olema.“

Alguses huvitus Maran, nagu toona intelligentide populaarne oli, Ida religioonidest. „Tundus, et õige religioossus pärineb ikka idast. Kristlus ja eriti luterlik kirik oli liiga tavaline ja tuim, et seal midagi sügavamat saaks olla.“ Üheks avastuseks sai Eduard Tennmanni raamat „Ekstaas ja müstika“, mis kirjeldab eri religioonide müstilisi suundi ja kogemusi. „Sellest, kui sarnased olid kristlike, islami ja india eri usundite müstikute puhul kirjeldatud üleloomulikud kogemused, järeldasin, et vaimu puhtaks tegemise läbi saavutatav kõrgema olemuse – absoluudi tunnetus on reaalselt võimalik. Selline kogemus tundus äärmiselt ihaldusväärseks.“ Lugenud läbi ühe päris hea raamatu Tiibeti lamaismist, leidis Maran siiski, et buddhism langeb tema puhul ära. Kõrgema tunnetuse omandamiseks vajalikku pühendumist ja juhendamist oleks saanud praktiseerida vaid mõnes Tiibeti kloostris. Küll aga leidis Tallinnas kristlasi ning Maranil sügenes nendega kontakte. „Imestusega kuulasin, kuidas pealtnäha täiesti tavalised inimesed räägivad müstilistest asjadest, kasutavad väljendeid nagu „ühendus Jumalaga“, „uus olemine“, „Jumala juhtimine“. Nõnda läksin ka ise kirikusse ja palvemajja, püüdsin lugeda piiblit, 1. Moosese raamatut, mis tundus täielik abakadabra. Kuna olin ikkagi karikaturist, hakkas vana tõlke koomiline külg segama.“

Otsustav sündmus leidis aset 1966. aasta sügisel, kui Oleviste kirikus esinesid esimest korda pärast sõda välismaa pastorid. Kunstiinstituudi päevist tuttav maalikunstnik Ninell Tugi kutsus ka Marani kaasa neid kuulama.²⁷⁷ „Kirik oli puupüsti täis. Jutlustajad olid ameeriklased, kõigepealt valge keskealine mees, kelle jutt oli intellektuaalselt heal tasemel, seejärel neeger, kelle hoogne esinemine puudutas emotsionaalselt. Viimasena esinenud vana norralasest pastor jutustas loo, mis puudutas mu südant. Tekkis mingi senikogematu seesmine pakitsus, mis tõmbas selle asja poole. Nagu vabakogudustes kombeks, kutsuti soovijaid pärast jutlust eestpalvele. Olingi peaaegu valmis minema, kuid seisime kiriku tagaosas ning rahvasumm ning abikaasa suundusid juba välja.“ Pakitsus ei lakanud ning Maran käis jutlusi edasi kuulamas, kuigi esialgu ei saanud paljust aru. „Minu esimene palve oli: Jumal, kui sa oled olemas ja tõde on sinus, siis anna seda mulle kuidagi tunda!“ meenutab Maran.

Selleni, mida Kierkegaard nimetas hüppeks, jõudis Maran ligi pool aastat hiljem, 1967. aastal. „Jõudsin otsusele, et teen usuga proovi. Olin elanud Jumalata 33 aastat ja jõudnud proovida enam-vähem kõike, mida siin ilmas proovida on. Leidsin, et kui Jumal on olemas, siis on kõige targem viia oma elu tema seadustega kooskõlla. Nii läksin pastori juurde, palvetasime ja tunnistasin oma patte. Aga vastust Jumalalt ei tulnud. Mulle oli õpetatud, et kui Jumal kellegi vastu võtab, siis ta annab sellest seesmise tunnistuse.“

Võib-olla sellesse aega paigutub Jüri Arraku mälestus tema jaoks olulisest kohtumisest Maraniga: „Minule küllalt tähtis moment oli 1966. või 1967. aastal, kui ma elasin Kivimäel. Maran

²⁷⁷ Kivimaa 1994, lk. 39

ja Sylvia tulid meile külla, istusime minu väikses ateljees, jõime veini (siis veel Maran jõi veini). See oli tema usulise muutumise aeg, mäletan, et ta rääkis Kristusest ja religioonist, justkui kaudselt tegi ettepaneku, et hakkame koos seda asja ajama, aga ma polnud selleks veel absoluutselt valmis. Ma mäletan, et rääkisin talle ANK-i rühmast ja vormidest, mis sellel ajal olid, aga tema rääkis realismist ning et modernismi vormisüsteem pole ikka päris õige.“²⁷⁸

Lõplik murrang leidis aset aasta hiljem, 1968. aasta kevadel. „Koduses palveringis langes Jumala arm minu peale. See oli minu esimene n-ö müstiline kogemus. Tundsin kuidas minu sisse voolab hea jõud, tekib tänulikkus, heldimus, tänu läbi pisarate. Et võisin öelda: tänan sind, Jeesus Kristus, et oled mind päästnud. See oli tugev ja valdav elamus, õnnis tunne, mis püsis akuutsena nädalapäevad, hakkas seejärel vaiksemaks jääma, ent rahu jäi alles. Oma pattudele mõeldes tundsin, et need ei ole enam minu peal – võin selja sirgeks ajada. Kirikusse minnes tundsin nüüd nagu läheksin koju, et mul on õigus seal olla. Jumala poole ei pöördunud enam kui kõrge printsipi, vaid kui Isa poole. Usklikud, kes seni olid olnud lihtsalt meeldivad inimesed, olid nüüdsest vennad. See oli täiesti uus kogemus. Senised lähimad tuttavad, kunstnikud ja kirjanikud, olid ikka joomalaua- ja mõttekaaslased, kokkukuuluvus ei olnud eksistentsiaalsel, vaid intellektuaalsel pinnal.“ Esimesel suvel pärast usulist pööret käis Maran matkamas ja maalimas Hiiumaal. Uus eluvaade tekitas uudseid suhtlussituatsioone. „Mingisse külalpalvemajja sisse astudes tuli vastu keegi Hiiumaa mees, kalur või kes ta võis olla. Vaatasin talle otsa, kaelustasin teda ja ütlesin: „Vend!“. Tema kaelustas vastu ja ütles samuti „Vend!“

Religioonis on Marani jaoks kõige olulisem saabunud ja püsima jäänud tõetunnetus. Marani leitud religioossus oli pigem seesmise iseloomuga, rituaalide ja traditsioonide poole ta tõmmet ei tundnud; ta ütleb, et pole loomult traditsioonide hoidja, vaid uuendaja. Skeptilise ja ettevaatliku loomuse tõttu pelgas Maran ka emotsionaalsusesse langemist. „Põlgasin emotsioone nii elus kui kunstis. Tundepuhangud tundusid ebaväärikad. Ka kõnes püüdsin järgida aristokraatlikku *parler sans accent* reeglit.“ Esialgu näriski kunstnikku kahtlus, kas tegemist ei või ikkagi olla emotsiooni või autosugestiooniga. Kindlasti olid sellisel arvamusel Marani intellektuaalidest sõbrad, kellele Maran oma kogemustest rääkis. Näiteks Ilmar Soomere oli kindel, et usukogemuste puhul on igal juhul tegemist autosugestiooniga. Lõpuks suutis Marani enda jaoks sellised kahtlused lahutada kunstilooming.

Marani ja tema kunstnike seltsimeeste vahele lõi religiooni leidmine kiilu. Marani sõnul toimus see kunstnike eemaldumisena temast ning oli talle küllalt üllatav. „Ma ei tahtnud olla egoist ega leitud rõõmu ja tõetunnetust endale hoida. Püüdsin seda kõigile teatavaks teha. Olin üllatunud, kui nägin, et mõttekaaslased minust võõrduma hakkavad. Seni olin arvanud, et oleme kõik sama

²⁷⁸ Vestlus Jüri Arrakuga.

asja peal väljas, otsimas viimset tõde. Nüüd olin selle leidnud, aga nende suhtumine oli tõrjuv.“

Lähedased suhted säilisid Henn Roodega, kes muutus Marani mõjul ise ka usklikuks. Marani sõnul oli Roodele eriliseks kergenduseks, et ta suutis usu abil venelastele andestada.²⁷⁹ Maran meenutab muigega, et nii mõnelegi endisele kaaslasele oli see sõprus vastukarva, teiste hulgas ka Ülo Soosterile, kellele oli omal ajal joviaalse noorukina ahistava mulje jätnud vanaisa karm kristlus. „Ei tohtinud teha kõike, mida tahad,“ oli Sooster Maranile kaevanud. Ka Lidia Sooster on kirjutanud, et „Roode sõprus Maraniga kurvastas Ülo Soosterit tõsiselt. Ülo oli kindel, et pöördumine religiooni poole ei tule Hennu loomingule kasuks.“²⁸⁰

Huvitavad keskustelud leidsid aset Marani ja Kormašovi vahel. „Kormašov näitas mulle oma ikoonimaali katsetusi ja kurtis, et millegipärast pole need ikka nagu päris ikoonid, milles viga on? Ütlesin, et viga on sinus. Ikoonimaalijad tegid kunagi läbi põhjaliku vaimuliku ettevalmistuse. Kuni Kristust su südames ei ela, ei saa sa tõelist ikooni maalida.“ Siiani on Maranil püsinud sõprus Jüri Arrakuga, kes on öelnud, et tal on Maraniga „nagu mingi hingeline side läbi jumaliku vaimsuse“²⁸¹. Marani meelest on aga Arrak luterlikku kirikusse toppama jäänud. „Selles suhtes oleme Arrakuga vastandid. Tema on säilitanud kunstis modernistlikke jooni, aga kuulub luterlikku kirikusse, mis oleks oma tuimuse ja traditsioonilembusega võrreldav 19. sajandi akadeemilise kunstiga. Mina olen nüüd kunstis konservatiiv, aga avangardist usulises mõttes.“

Alates kuuekümnendate aastate lõpust on Marani suhe moodsa kunstiga pigem pealtvaataja oma. „Ma ikkagi hoidsin algul silma peal, käisin näitustel ja olin toimuvaga enam-vähem kursis. Muidugi kõiki uusi nimesid ei viitsinud enam meelde jätta,“ räägib Maran oma suhtest jooksva kunsti eluga.

Kriitikud võtsid Marani uue laadi hästi vastu ning Marani sõnul ei tekkinud usust probleeme ka kunstivõimudega. Üldiselt olnud aeg juba selline, et usku enam varjata eriti ei tulnud. Kui abstraktsioniste süüdistati elust eemaldumises, siis figuratiivse maali juurde tagasitulekut võis läbi käibemallide tõlgendada elule lähenemisena. Mirjam Peil on kirjutanud koomilisest juhtumist, kui kunstiametnikud andsid Moskvast aru ideoloogilistest edusammudest – Eestis on lood kogunisti head, formalistid kasvavad ise ümber realistideks, endine abstraktsionist Maran on pöördunud elu poole.²⁸²

Marani sõnul tekkis usu pärast pisike tõrge vaid üks kord, kui Maran esitas näitusele „Vaikelu kirikuriistaga“. Siis tulnud Kunstnike Liidu esimees Ilmar Torn Marani juurde ja öelnud, et sellele pane mingi teine nimi. Maran muutiski nime ära ja pilt läks näitusele. Teistsugust valgust heidab

²⁷⁹ Marani sõnul oli Roode puhul üks võtmeline repliik: „Ma suudan nüüd venelastele andestada.“

²⁸⁰ Sooster, Lidia, Minu Sooster, Kirjastus Avenarius, Tallinn 2000, lk. 54.

²⁸¹ Epner, Eero (toim), Jüri Arrak, Ilmamaa 2007, Tartu, lk 15.

²⁸² Peil, Mirjam, Kaks näitust, kaks Maranit? Eesti Aeg, nr. 40, 3. XI, 1993.

Marani positsioonile võimude silmis Noorte Hääles töötanud ajakirjanik Martti Soosaar, kes on meenutanud, kuidas julgeolekutöötaja temalt vastutava toimetaja kabinetis küsis, kas ta teab, et tema tuttavad, maali Olav Maran ja tema naine graafik Sylvia Liiberg on usklikud. „Vastutava toimetaja Jürna kabinet oli nähtavasti vajalik selleks, et me mõlemad samaaegselt kuuleksime, kelle nimed ei tohtinud KGB meelest enam ajalehte sattuda,“ meenutab Soosaar oma mälestustes.²⁸³

Kunstniku seisundist võimude silmis räägib mõndagi riiklike kunstiinstitutsioonide ostupoliitika. Eestis toimetasid seda vaadeldaval perioodil kaks asutust, Kultuuriministeeriumi Kujutava- ja Tarbekunsti Riiklik Ekspertiisikomisjon ning Kunstifondi Kunstinõukogu. Kunstifondi Kunstinõukogu liikmete enamuse moodustasid kunstnikud ise ning seetõttu oldi liberaalsema maitsega, ühtlasi toetati ostudega rohkem noori. Pigem ametnikest koosnenud Ekspertiisikomisjon oli maitselt konservatiivsem ning ideoloogiliselt rangem, samas olid Kultuuriministeeriumi ostud Kunstifondiga võrreldes reeglina tunduvalt kallimad. Järgnevalt toetun Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis tehtud riikliku ostupoliitika analüüsidele aastate kohta 1969-1970, 1971, 1973, 1974 ja 1982. Aastatel 1969-1970 on Kultuuriministeerium omandanud Maranilt kuus tööd hinnavahe­mikus 200-350 rubla ning Kunstifond viis tööd hinnavahe­mikus 250-325 rubla.²⁸⁴ 1971. aastal omandas kultuuriministeeriumi ekspertiisikomisjon Maranilt neli temperat hinnavahe­mikus 225-300 rubla. Rohkem osteti sellel aastal maalikunstnikest üksnes Elmar Kitselt ja Ülo Soosterilt.²⁸⁵ 1973. aastal omandas kultuuriministeeriumi ekspertiisikomisjon Maranilt kaks tööd hindadega 250 ja 300 rubla,²⁸⁶ 1974. aastal ühe õlimaali hinnaga 400 rubla.²⁸⁷ 1982. aastal soetas kultuuriministeeriumi ekspertiisikomisjon Maranilt samuti neli tööd, neist kallima, „Kirjakunstnik Sylvia Liibergi portree“ koguni 800 rubla eest. Rohkem maksti sellel aastal üldse vaid viie maali eest.²⁸⁸ ENSV Kunstifond omandas Maranilt 1973. aastal kaks tööd hindadega 300 ja 350 rubla²⁸⁹ ning 1974. aastal ühe guašš-tempera 200 rubla eest²⁹⁰. Nende arvudega paigutub Maran vaadeldava perioodi enim ostetud tippkunstnike seltskonda – üsna kindlapiirilisse kunstnike ringi, kelle töid näitustelt peaaegu alati osteti.

Mentoreid või teejuhte pole Maranil omil sõnul usulises elus olnud. Selleks on ta liiga individualistlik tüüp. Kunagi kaalus ta tõsiselt Konsistooriumisse vabakuulajaks minemist, kuulas isegi mõnda Elmar Salumaa loengut, ent pärast arupidamist Jumalaga jättis selle mõtte katki.

²⁸³ Soosaar, Martti, Lase vareseid!, Tänapäev, 2006, lk. 150.

²⁸⁴ Viira 1997, lk. 44.

²⁸⁵ Arras 2001, lisa lk 5.

²⁸⁶ Moores 2000, lisa lk. 9.

²⁸⁷ Moores 2000, lisa lk. 14.

²⁸⁸ Arras 2001, lisa lk. 14.

²⁸⁹ Moores 2000, lisa lk. 24.

²⁹⁰ Moores 2000, lisa lk. 30.

nelipühalaste koduse grupiga liitus Maran 1978. aasta paiku. Nõukogude Liidus olid nelipühalaste kogudused ametlikult keelatud, kuna kehtinud ususeadustik sätestas, et kirikutes ei tohi esineda mingeid üleloomulikke ilminguid (*sic!*), nelipühalaste juures on aga n-ö üleloomulikud ilmingud (püha vaimu anded) keskse tähtsusega. Esines ka nelipühalaste represseerimist. 1980. aastate keskel, kui nelipühalaste tegevuse keeld Nõukogude Liidus tühistati, avanes võimalus nelipühalaste rühm ametlikult registreerida, mida ka tehti. Sellega seoses võttis Maran end Kaarli luterlikust kogudusest lahti. Seni oli nelipühalaste grupp käinud koos eramajas, nüüd eraldas riik kogudusele Ahtri 5 asuva Siimeoni ja Anna kiriku, enam kui kahesaja-aastase hoone, mida nõukogude võim oli kasutanud sõjaväeosa spordihoonena. Nelipühakogudus, kuhu Maran kuulus, päästis haledas seisukorras olnud hoone lõplikust lagunemisest ja alustas seal jumalateenistusi, võttes endale sõjaeelsete Tallinna nelipühalaste järgi nimeks Eelimi kogudus. Kui Ahtri tänava kirik tagastati omandireformi käigus Eesti Apostlik-Õigeusu Kirikule, siirdus Eelimi kogudus Tatari tänavale sõjaeelsesesse hoonesse, kus ollakse siiani. Alates 1970. aastatest on Maran tegelenud vene ja inglise keelest vaimuliku kirjanduse tõlkimise, toimetamise ja kommenteerimisega, Tartu Ülikooli Raamatukogus leidub aastatest 1997-2007 üheksa Marani tõlget. 1990. aastatel on ta kultuuriajakirjanduse veergudel vaimuliku kirjanduse tõlkimise küsimustes ka mitu korda sõna võtnud.

Nelipühalaste koguduse tegevusele heidab huvitavalt valgust 1993. aasta juulis Rahva Hääle veergudel lahvatanud poleemika, mille algatas Astrid Kandle ja Madis Hindi reportaaž nelipühalaste Ahtri tänava kirikust, mida loos kirjeldatakse kaunis räpaka lobudikuna. Huvipakkuv on ajakirjanike kirjeldus nelipühalaste palvetunnist: „Inimesed lamavad kummargil üle pinkide ja nutavad, koogutavad, räägivad läbisegi ning jutt, mis palujate suust tuleb, jääb kainele kõrvaltvaatajale kaunis mõistmatuks.“ Sõna antakse ka nelipühalaste pastor Maranile, kes räägib Eesti nelipühalastele minevikus osaks saanud tagakiusamisest luterliku kiriku poolt. Aeg-ajalt on nelipühalased tema sõnul ennast ka ise blameerinud: mõned naisterahvad muutuvad oma palvetes vahel väga emotsionaalseks ja hakkavad kiljuma. „Uusi liikmeid me kuidagimoodi värvata pole tahtnud,“ märgib ta nelipühalaste misjonitöö kohta.²⁹¹ Üldiselt jätab lugu nelipühalastest mulje kui veidratest fanaatikutest.

Maran vastas Kandle ja Hindi reportaažile artikliga, milles pani ajakirjanikele süüks usuasjade mittemõistmist ja ateistliku propaganda tegemist ning nõudis avalikku vabandamist. Marani kirjutise huvipakkuvaimas osas esitab ta oma nägemuse nelipühalaste usulahust. USA-s sündinud demokraatliku ühiskonna lapsena on nelipühalaste konfessioon Marani sõnul demokraatlikuma struktuuriga kui paljud vanemad kirikud. nelipühalased püüavad võimalikult läheneda algkoguduse

²⁹¹ Kannel, Astrid, Hint, Madis, Veel on meie seas paganast kiusatuid, Rahva Hää, nr. 160, 17. VII 1993.

modelile, usulahu spetsiifiliseks missiooniks on taastada järgijate meelest vahepealseil sajandeil unarusse jäänud Püha Vaimuga ristimise vaimulik kogemus. „Kogetud jumalik puudutus teeb inimesed vabaks, rõõmsaks, aktiivseks, nende tänapalved võivad muutuda häälekaks, hõiskavaks,“ selgitab Maran oma usulahu tegevust. „Olen sügavalt veendunud, et ilma elava, kogemusliku usuta Jumalasse ja ilma patukahetsuseta ei ole meie ühiskonnal ega rahval tulevikku,“ lõpetab Maran Rahva Hääles ilmunud artikli.²⁹² Kandle ja Hindi vabandus Marani artikli kõrval tõepoolest ka ilmus.²⁹³

4.2. Kunstilised veendumused pärast usulist pöördumist

Marani kunstilooming on tema eksistentsiaalsete otsingutega ja leidmistega otseselt seotud. Muutusi oma maalilaadis täheldas ta ise juba 1967. aastal, mil ta oli usulise eneseleidmise mõttes alles poolel teel. Marani sõnul suurenes sel ajal tema strukturalistlikus süsteemis tunduvalt korra element. Otsustav pööre nii eksistentsiaalses kui loomingulises mõttes leidis aset siiski järgmisel, 1968. aastal.

1968. aasta kevadel aset leidnud müstilisele kogemusele järgnenud eemaldumisest oma senisest kunstikontseptsioonist räägib Maran järgmiselt: „Neil aastail käis meil aeg-ajalt külas käia kunstnik Lilia Sink oma tütreaga. Kord, kui ma neile nagu ikka oma maale olin näidanud, küsis laps emalt, mis need on? Lilia Sink vastas, et need on onu Marani hing. Tookord leidsin, et see oli õige ja pildid peegeldasidki mu hinge. Nüüd, Hiiumaalt ateljeesse tagasi tulles vaatasin uuesti oma maale. Pildid, mis olid seni nagu mu lapsed, tükk hinge, olid kuidagi võõraks jäänud. Eriti avangardseid (sürrealistlikke) pilte vaadates tundsin, et need ei ole enam minu lapsed.“ Ühtlasi veenis see avastus Maranit lõplikult selles, et tema uuestisünd oli reaalne, mitte endale sisendatud kujutus, mida ta oli kartnud. „Loomingupsühholoogia tundjana teadsin, et intellektuaalse või emotsionaalse eneseveenmise läbi ei ole võimalik oma sisemist väljendust muuta.“

Maran mõnab, et muutus tema kunstis langes kokku üldise kunstisuuna siirdumisega talle loomu poolest sobimatutele radadele. „Pop-kunst mulle tõesti ei sobinud. Proovisin mõned asjad teha, aga ei tulnud välja. Pop-kunst toitus linnakultuurist, tsivilisatsiooni produktidest, aga mina kuulun veel põlvkonda, kellele on lähedane, paljajalu-kontakt maaga. Tegelikult on sellel kontaktil põhinenud kogu Eesti kunst. Kui ka pallaslased linna kujutasid, siis mitte suurlinlikku võõrandumist ja kalkust. Nägin, kuidas nii mõnigi kunstnik, näiteks suurepärane maastikumaalija Valdur Ohakas, püüdis kramplikult muutustega kaasa minna ja kui naeruväärselt see välja tuli. Ka minu idee oli

²⁹² Maran, Olav, Jah, tõesti leidub veel paganaist kiusatuid! Rahva Hää, nr. 168, 27. VII 1993.

²⁹³ Kannel, Astrid, Hint, Madis, Vabandusavaldus nelipühalastele, Rahva Hää, nr. 168, 27. VII 1993.

selle ajani olnud, et kunst peab ajaga sammu käima, praktikas tuli sellesse nüüd pop-kunstiga tõrge.“ Maran ütleb, et ei tahtnud tsirkust kaasa teha.²⁹⁴ Viiekümnendate aastate tardumusest välja tulles oli uudsus saanud kunstis väärtuskriteeriumi jõu, kuuekümnendate teisel poolel hakkas seda omaks võtma isegi ametlik kriitika. Maran oli olnud selle võitluse protagoniste, nüüd otsustas ta mängust välja astuda. „Nägin ja kogesin omal nahal, et subjektivism kui elufilosoofia ei kanna head vilja. Aga kunstifilosoofia ei saa olla lahus elufilosoofiast. Mõistsin, et kui elus asub kõrgem väärtushinnang väljaspool mind, siis asub ta ka kunstis väljaspool taiest, see tähendab objektiivses reaalsuses.“ Kui juba kuuekümnendatel aastatel oli Maran sõnastanud maksiimi, et kunst on targem kui tema, siis nüüd pidas ta õigeks seda laiendada: „Kunstnik peab laskma end juhtida mitte ainult pildi seaduspärasustest, vaid ka reaalsuse seaduspärasustest, ja ennekõike just nendest. Minu olemine on üürrike, reaalsus on igavene. Reaalsus on targem kui mina. Tema esitab mulle omad tingimused, mitte mina talle. Kui tahan püsima jääda, pean teda kuulama, temale alluma, tema ees mütsi maha võtma. Midagi tõeliselt püsivat luua on võimalik ainult kooskõlas objektiivse tõega. Kõik muu on määratud hävingule.“²⁹⁵ Niisiis mängisid Marani kunstilises muutumises oma osa nii isiklikult maailmavaatelised kui ka kunsti üldiste arengutega seotud faktorid. Küll aga välistab Maran hüpoteesi, et tema vaimsele ja kunstilisele muutusele võisid kaasa aidata ühiskondlik-poliitilised arengud, Tšehhoslovakkia ülestõusu mahasurumine ja alanud stagnatsioon.

Niisiis seisis Maran silmitsi tõsise pähkliga, kuidas edasi töötada. „Teadsin, et Jumal on olemas, ta on absoluut ja temas on kõik positiivne. Kõik negatiivne on väljaspool Jumalat. Veendumus, et positiivne poolus on võidukas, ei lasknud mul enam endisel kombel kahe alge piiril balansseerida. Ma ei saanud enam dramaatilisel konfliktil püsivaid teoseid teha, kuna ma ei tunnetanud enam maailma sellisena. Leidsin, et maailm kui Jumala looming on oma põhiolemuselt harmooniline ja see, mis jääb jumalikust harmooniast väljapoole, ei vääri esiletõstmist. Uuest maailmapildist lähtudes ei saanud ma enam abstraktsed pilte teha. Need oleksid nüüd saanud koosneda vaid pisut eri värvivariatsiooniga ühesugustest ruutudest, mis polnuks kunstiliselt kuigi huvitav. Muidugi langes ära ka sürrealism.“ Võtme edasitöötamiseks leidis Maran piiblist. Nüüd tekkis tal jumalasõnaga hea kontakt, eriti hindas ta Pauluse kirjade kõrget mõttelendu. Määravaks saigi järgmine Pauluse kirjades mitmes kohas esinev mõte: Mida te iial teete, seda tehke kogu hingest nõnda nagu Issandale ja mitte inimestele.²⁹⁶ „Vaatasin käsilolevat viimast abstraktset pilti ja kujutasin, mis juhtuks, kui Issand tuppa astuks. Tundsin, et ei saa neid Jumalale esitada, talle pole seda sellisena tarvis.“ Kuna oli parajasti suvi, läks Maran Hiiumaale maastikke maalima.

294 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

295 Soosaar 1990, lk. 13.

296 KI 3,23-24.

Guašitehnikast tulenev tinglikkus jäi neisse püsima, ent nüüdsest andsid pildid siiski rohkem edasi nähtavat loodust ennast kui kunstniku poolt loodud mudelit. Selle kohta meenutab Jüri Arrak: „Mäletan ka, et ta ütles, et kui ta pöördus, siis ta hakkas loodust maalima, oli mere ääres ja palus Jumalat, et ta aitaks tal oma loomingust aru saada. Siis ta loobus looduse geometriseerimisest ja konstrueerimisest ja lähtus vahetust impulsist. Ilmselt sai ta mingisuguse tunde Jumala loomingust kätte. Ma mäletan, kui ta ütles: tead, horisont peab olema sirge.“²⁹⁷ Maran ütlebki, et horisont tema maastikes on pingejoon maise ja taevase valdkonna vahel.

Suuremaid raskusi oli portreega. Kui loodust maalides oli võimalik inimtegevuse rikkuvaid momente vältida ja ikkagi kajastada looduses olevat algset looja ideed, siis inimeses eneses oli see algidee liiga moondunud, endast kaugenenud.²⁹⁸ „Pärast mõnda katsetust leidsin, et inimest on raske kujutada. Harmoonia ja rahu, mida ma otsisin, on olemas üksnes usklikus inimeses. Tulemuseks oleks midagi renessansliku portree sarnast.“ Marani sõnul on portree paratamatult koondpilt kunstnikust ja kujutatavast ning kui nende vahel on dissonants, modelis pole seda rahu ja selgust, mida kunstnik eneses tunneb, siis ta ei taha seda maalida.²⁹⁹ „Maailma inimestel on vähe aega ja nad on täis konflikte. Mind aga konfliktid ei huvita.“

Suve lõppedes tuli Maran tagasi vaikelude juurde. Intuiitiivselt hakkas ta kujutamiseks valima kõige lihtsamaid tarbeesemeid. Materjaliks sai taas õlivärv, mis on sobivam esemelikkuse edasiandmiseks. Hämmastusega leidis Maran, et suudab viia töö palju suurema lõpetatuseni kui varem, maalida eset sugestiivsemaks ja reaalsemaks selles peituva vaimse idee mõttes. Ära oli langenud huvitavuse nimel eseme deformeerimise, „lõmmilöömise“ vajadus, asemele tulnud võime suhtuda objekti respektiivalt. Marani sõnul oli see talle teatud määral vabastav kogemus, vabadus loobuda purustamistarvidusest, võime mitte karta, mitte häbeneda ilusat ja head.³⁰⁰ „Kunagi ammu inimese teenimiseks loodud vääriskates tarbeesemetes on sees tasakaalutunne – nad on püsivad, kaunid ja praktilised. 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 köögist pidupäevale pääsenud – ta tahab olla võimalikult kena. Maalisin asja sellisena, nagu ta tahaks olla, jätsin ära halva ja juhusliku.“ Levinud kliše Marani retseptisioonis kõlab, et ta ei maali natüürmorte, vaid vaikelusid. Terminite etümoloogiast lähtudes vastab see tõesti tõele. Maran on ka

297 Vestlus Jüri Arrakuga.

298 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989.

299 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989.

300 Kivimaa 1994, lk. 39.

otsesõnu öelnud, et vaikelumaalimise mõte on loomult elutute esemete elustamine, soov tuua välja neis peituv idee, panna nad inimestega suhtlema.³⁰¹ Vaikelude sisu on sügavam ilutsemisest või imetlusest vanade esemete vastu. Tähelepanelikult ja austusega eset kujutades püüab Maran edasi anda üldisemat ideaali empaatilisest ja südamlikust suhtumisest ümbritsevasse. „Elame mõjude ja vastumõjude maailmas. Enamasti kujundame ise selle, kuidas meisse suhtutakse. Kui suhtume esemeisse hoolimatult ja tarbijalikult, siis võib esemete maailm vastumõjuna muutuda vaenulikuks, ängistavaks košmaariks nagu paljudel mu kaasaegsetel kunstnikel. /.../ Mõistagi pole asi vaid esemes. Ese on sümbol, mis kätkeb endas kogu looduse ja elukeskkonna tähendust. Taies on ju tegelikult kunstniku maailmamudel, „maailma olemise põhivalem“, nagu tema seda tunnetab /.../.“³⁰² Endalegi üllatuslikult koges Maran, et tema uued pildid hakkasid inimestele meeldima. Kui Marani ema oli hoiatanud, et usklikuks hakates ei taha tema pilte enam keegi, siis juhtus vastupidine. „Uus kogemus oli, et vaatamata sellele, kes nad olid, hakkasid inimesed minu pilte tahtma. Ka parteitegelased riputasid neid kabinettidesse ja kodudesse. Nad ei tahtnud sinna neid punalippudega pilte, mille tegemist nad kunstnikelt nõudsid. Nemadki vajasisid pisut seda hingerahu, mis mu piltides oli,“ arwab Maran.³⁰³

Marani jaoks on vaikelude puhul väga oluline esemete valik, seetõttu on juba seadeldise koostamine suur töö. „Vaja on leida esemed, mis „sobiksid“ minuga ja sobiksid ka omavahel. Võib lähtuda kontrastiprintsiibist või ühtsuse printsiibist. Nõnda nagu kõikjal elus, nii on ka esemete vahel vastuolud ja kooskõlad. Kui seadeldise koostamine õnnestub, on pool tööd tehtud.“³⁰⁴ Mitmeid Marani vaikeludelt tuttavaid esemeid võib märgata tema ateljeest, mõnikord laenab ta neid sõpradelt. Seadeldise kokkupanemisel arvestab kunstnik kolme lihtsa põhimõttega. Kõigepealt kompositsiooni tasakaal – esemetest võiks moodustuda püramiid. Teiseks, seadeldis peab sisaldama mingit eluslooduse elementi. Kolmandaks see, mida Maran nimetab „soolaterakeseks“ – mingisugune irratsionaalne moment, nt mõni ese kummuli. Viimane välistab ühelt poolt võimaluse, et pildid muutuvad läägeks, kitschiks. Teiselt poolt vastab irratsionaalne aktsent Marani loomingu üldisele mudelile. Kui kuuekümnendatel lavastas Maran lõuendil vastandite dramaatilise võitluse, siis hilisema loomingu kunstiliseks mudeliks on positiivse, jumaliku pooluse, harmoonia võidutsemine, välistamata siiski päriselt ebakõla, mis on maailmas samuti olemas. „Ma ei lase seda aga domineerima, sest viimane sõna pole häving, vaid püsimine,“ ütleb Maran. Samas vaimus tõlgendab Maran ka valguse ja varju käsitlust: „Vaikeludes tungib valgus hämarasse ruumi, meie olemisse ja valgustab meid kui esemeid. See on minu kujutus inimühiskonnast, kuhu tungib

301 Soosaar 1990, lk. 10.

302 Olav Marani maalid. Kataloog, Tartu 1983, lk. 2-4.

303 Kivimaa 1994, lk. 40.

304 Soosaar 1990, lk. 10-11.

jumalik valgusekiir, näidates, et meis on rahu ja harmoonia võimalus.³⁰⁵ Nii tõlgendab Maran oma vaikelusid religiooni metafooride, iselaadsete mõistukõnedena – retooriline võte, mida armastas kasutada ka Jeesus. Maalides esemed kindlalt ja tasakaalukalt lauapinnale toetuma püüab Maran edasi anda olemise stabiilsusesse. „See on tunne, mida Jumala tunnetamine annab, et olemine ei ole kõikuval pinnal. Tahan, et mu pildid toetaksid inimese vaimu või hinge. Et nad aitaks elada.“

Elusloodusest pärit objektidest pakub Maranile huvi muna kui elu alguse sümbol, lihtsa kujuga, ent keeruline maalida (tuleb teha sõrmega). Seevastu pudeleid ei taha kunstnik enam maalida. Kui ta siiski vahel mõne maalib, siis püüab teha nii, et see ei oleks alkoholipudeli moodi. Otsest religioosset temaatikat Maran reeglina väldib. Ta ei taha, et öeldaks: Maran on kristlane ja tal on kohustus maalida piibliteemasid.³⁰⁶ „Meile on sisendatud, et kristlus on midagi dogmaatilist, jäika, teatud tavade või kommete kohustuslikku täitmist. Seetõttu olen just meelega vältinud kõike välist, n-ö usulise propaganda atribuutikat. Olen tahtnud nähtavaks teha seda seesmist elu, mida Jumal Kristuse kaudu inimesele annab.“³⁰⁷

Marani maastike retsept on võrdlemisi lihtne: „Maastikumaalis on mul lihtne ülesehitus: taevas, maa ja see, mis nende vahel – haljas riba, kõik, mis maa peal kasvab. Need on jäävad komponendid, kõik muutuv käib sellest vaid üle, annab väreluse, pinnafaktuuri, juhuslikkuse võlu. Kui põhielemendid domineerivad, saab pilt monumentaalse kõla.“ Looduses eelistab Maran maalida vaateid, mis pole nii ilusad, et pilt on juba enne tegema hakkamist valmis. „Vahel kutsuvad sõbrad-tuttavad: tule sinna või tänna maalima, küll on ilus... Kui olen läinud, siis olengi enamasti eest leidnud tõelise motiivi – sellise nagu neid otsivad Kunstiinstituudi tudengid. Panen asjad kokku ja tulen kurvalt ära. Mul pole seal midagi teha. Kõik on juba valmis, pilt on looduses olemas, mine ainult ja vaata.“³⁰⁸ Talle on meelepärasem märkamatu ja harilik. Omil sõnul taotleb Maran maastikes monumentaalset kõla, suurejoonelist inimesest rikkumata rahu, olustikuline maastik teda ei tõmba.³⁰⁹ Loomu poolest ei pea Maran ennast siiski maastikumaalijaks, õlivärvidega ta enda sõnul maastikku maalida eriti ei oska. Guašitehnika annab piltidele teatava tinglikkuse, mis võimaldab edasi anda üldseisundit, ent ei soodusta detailiseerimist. „Maastikus realiseerin oma üldistuspüüet,“ selgitab Maran. „Loodus võimaldab suuremat tinglikkust, üldmõistetega opereerimist.“³¹⁰ Seetõttu ei ole ka Marani maastikes alati vaikeludele iseloomulikke meditatiivset

305 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

306 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

307 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989.

308 Soosaar 1990, lk. 11.

309 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

310 Soosaar 1990, lk. 11.

rahu, looduses puhuvad ikka tormituuled, käib võitlus elu ja surma vahel. Küll aga ühendab vaikelusid ja maastikke taotlus anda edasi mingit kodususetunnet. Maastike puhul on Maran rääkinud tihedast sidemest rahvusliku hinge ja kodumaise maastiku vahel – *spiritus loci* –, mis võib jääda välismaisele kunstipublikule võõraks. Omil sõnul ei kuulu Maran kunstnike hulka, kes saavad võõras paigas edukalt maaliga. „Võõrsil tuntakse end alati pisut ebakindlalt, ebakindluse taga on hirm. Mina olen maalinud Eestimaa tuttavates paikades, siin tunnen end turvalise ja vabana. Kui olen selles kohas kaua elanud, selle maa peal kõndinud, siis usun, et suudan tabada paikkonna spetsiifilist hingust ja leida tolle sooja, südamliku ühenduse, mida hea maastikumaal peaks kätkema.“ Maran jutustab sellest, kuidas ta püüdis ebaõnnestunult Lätis maastikku maalida: „Maastik tundus samasugune nagu Lõuna-Eestis, vahet ei osanudki õieti teha, mastaabid olid ainult pisut suuremad. Hakkasin maalima, aga kuidagi kehvasti läks, ei tulnud nii tõene välja, kui oleks pidanud. Silm ja mõistus vahet ei teinud, aga midagi seesmist, seletamatut tekitas tõrke. Kura säärel proovisin võõrast merd maalida: taevas ja vesi, ees liivarand. Kõik nagu meilgi, aga – halvemini tuli välja. Ilmselt oli tegemist väga peente varjunditega atmosfääris ja mujal, mida naljalt ei teadvusta.“³¹¹

Teataval määral laieneb see kodususe taotlus ka linnavaadetele. Maran elab ja töötab juba ligi pool sajandit Lillekülas Saturni tänaval ning on ka linnavaadetes eelistanud äärelinna motiive. Majad Marani piltidel on alati parasjagu pleekinud ja ajahambast puretud. Maran on rääkinud, et vanu maju nagu vanu asjugi saab maalida, kuna neis on sisu, elatud elude hingust. Uued majad, eriti veel tööstuslikult ehitatud, jäävad tühjaks ja kaledaks. Nad justkui pole veel elu osaks saanud. „Kunsti üks probleem on inimese lepitamine või kohandamine keskkonnaga, kus ta elab. Nii üldisemas kui ka konkreetsemas mõttes. Keskkonnas peituvate esteetiliste väärtuste leidmine ja väljatoomine ongi kunstniku töö, esmajärjekorras tuleb arvesse muidugi sinu lähim ümbrus. /.../ Ma ei saa ega tohi oma keskkonnaga konfliktis olla.“³¹² Kord pakuti Maranile avaramat ateljeepinda Lasnamäel, ent ta keeldus, sest samavõrd, kui kunst peab inimest keskkonnaga lepitama, toitub ta ise sellest keskkonnast, kus ta sünnib. „Kui peaksin vahetama selle hubase patriarhaalse miljöö uue elamurajooni vastu, oleks see minu praeguse kunstikontseptsiooni surm. Siis saaksime uue Olav Marani ja on teadmata, kas too meile meeldiks.“³¹³ Lisandub tehniline moment: äärelinnamotiivid on piisavalt liigendatud ja neid on huvitav maalida. Ka Marani armastuses talvevaadete vastu mängib osa see, et lumi toob kontrastid esile, eriti katused on tema sõnul ilma lumeta igavad maalida. Kui maastikke maalib Maran alati kohapeal, siis linnavaated valmivad sageli, eriti talvel,

311 Peil, Mirjam, Draakoni galeriis, Sirp ja Vasar, nr 5, 1. II, 1985.

312 Soosaar 1990, lk. 7.

313 Soosaar 1990, lk. 7-8.

visandite põhjal. „Oluline on siiski, et mingi tunnetus oleks nahavahel alles. Seetõttu saan näiteks talvist linnavaadet maalida ainult talvel.“

Et pilt välja tuleks, peab kunstnik Marani arvates tunnetama kolme komponenti: esiteks materjali, millega ta töötab (nt akvarell ei võimalda teha seda, mida õlimaal ja vastupidi), teiseks objekti, mille kallal ta töötab – mis sellest teha saab, ja kolmandaks iseennast kui tegijat – milleks ta võimeline on. Rääkides lillemaalist ongi Maran märkinud, et pole päris vaba tegema, mida ta tahab. „Mis puutub lillemaali, siis tulevad minul paremini välja suurema ja selgema joonisega õied. Väikest kribu-krabu ma tehtud ei saa. Imetlen sügavalt, kuidas Märt Bormeister maalib sinililli, kuid mina neid teha ei suudaks, pole proovinudki. Mõned teevad suurepäraselt kullerkuppe, minul kullerkupp ei õnnestu. Minu ala on amarüllised, kallad, liiliad, roosid. Neid ma armastan teha. Ka krüsanteemide ja astritega saan kuidagi hakkama. Tulbid ja pojengid kasvavad oma aias. Need maalin igal suvel korra läbi. Vahel juhtub, et selleks ajaks, kui pildi lõpetan, on lilledest järel vaid koltunud rootsud. Õied püüan muidugi kiiresti ära maalida, paari päevaga, kuni nad värsked on. Kõige muu viimistlemine võtab rohkem aega. Kuid rootsud peavad lõpuni vaasis olema, need hoiavad mingit kontakti sellega, mis algul oli.“³¹⁴

4.3. Maailmavaade pärast usulist pöördumist

Alates esimesest müstilisest kogemusest 1968. aastal on Marani vaimse maailma keskmeks tema usk. Marani perspektiiv on sõna otseses mõttes surmtõsine, maailmakäsitus manihheistlik, suhtumine kaasaegse maailma nähtustesse küllaltki eitav. „Olulisuse kriteerium selgub silmitsi olles surmaga, küsimustes, kas olen tänaseks teinud kõik, millega igavikku astuda, kas mu elu resultaat on väärikas?“³¹⁵ Nii on Maran loobunud isegi ilukirjanduse lugemisest, kuna vaimulik kirjandus on elu põhiküsimustele vastuste otsimisel kasulikum. „Ükskord unustasin ennast, kui leidsin riulilt Hemingway „Jumalaga, relvad!“. Mõtlesin, et vaatan natuke, aga ta sinder kirjutab ikka nii haaravalt, et sattusin hoogu ja lugesin hommikuni. Hommikul aga küsisin endalt – olen ma nüüd targemaks saanud? Ja mõistsin, et see raamat oli mulle tulutu.“³¹⁶

Fundamentaalse kristlasena usub Maran Kristuse peatset taastulemist, maailmalõppu ja viimset kohtupäeva. Pääsemiseks tuleb kahetseda pattu, uskuda Jeesusesse kui päästjasse ja vastu võtta Jumala arm. Keskne koht elus on isiklikul Jumala poole pöördumisel palve läbi, väärtuslik on kõik, mis palvet soodustab, väärtusetu, mis palvet takistab. Sõnadesse „sekt“ ja „sektant“ suhtub Maran

³¹⁴ Soosaar 1990, lk. 10.

³¹⁵ Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

³¹⁶ Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

rahulikult, meenutades need tulevad ladina verbist *sequor* – järgima. „Esimene kristlik sekt oli seega grupp Jeesuse jüngreid, kes teda järgisid ja temalt õppisid,“ ütleb Maran.³¹⁷ Tema meelest kasutatakse „sektanti“ sildina ebamääraselt põhjendatud halva varju heitmiseks. Patuks nimetab Maran kõiki tegureid ja tendentse, mis takistavad elu optimaalprogrammi realiseerumist, vaimse isiksuse täielikku väljaarenemist ja elu impulsi jõudmist tagasi Jumala juurde, kust see on alguse saanud. „Kui siinpoolsuses on positiivne ja negatiivne koos ja segamini, siis sealpoolsuses on nad teravalt polariseeritud,“ usub Maran.³¹⁸ Küsituna tulevikuootuste kohta on Maran vastanud: „Tulevikuga seoses on üks suur lootus. Midagi väga imelist, suurt ja võrreldamatut. Kõige lähema tuleviku kõige suurem sündmus – ma arvan, et ma ei eksi – on Jeesus Kristuse taastulek.“³¹⁹

Kristuse õpetus seisneb tema jaoks selles, et „maailm on polaarne, et on olemas vaimsed valgusejõud ja pimedusejõud ja et meil tuleb nende vahel valida“. Polemiseerides Jaan Kaplinski binaarse maailmapildi ja täpsemalt Saatana olemasolu pihta suunatud kriitikaga on Maran märkinud, et kui inimene hakkab vaimseid jõude tajuma, siis on jumalikku vaimsust algul kergem ära tunda kui saatanlikku. Viimane oskab end maskeerida ja märkamatuks jääda. Samas viitab Maran Rudolf Steineri hüpoteesile Luciferi inkarnatsioonist, mis leidnud aset Kaug-Idas paartuhat aastat enne Kristust.³²⁰ Maran vihjab, et metafüüsilise kurja mittetunnistamine võis olla Laozi puhul selle sündmuse järelmõju.

Maran on kirjutanud, et kuna Jumala olemasolu jääb väljapoole teadusliku tõestamise võimalust, siis saab selles asjas seisukoha võtta üksnes usu alusel. Ta meenutab kunagist vestlust ateistist tuttavaga, kellel olid omil sõnul suured intellektuaalsed kahtlused. „Kui olime neid mõnda aega analüüsinud, teatas ta lõpuks: „Aga mina usun, et on ainult üks (maine – O.M.) elu.“ Probleemi põhjas oli tema usk. Usu aluseks aga arvatavasti tugev tahtmine, et just nii oleks, muidu pidanuks ta ehk hakkama oma eluviise korrigeerima.“³²¹

On huvitav, et Maran vastandub põhimõtteliselt valgustusaja humanistlikule maailmavaatele, tema meelest on need valitseva ideoloogiana ennast ammendanud. „Meile on õpetatud, et peame uskuma inimesesse, uskuma iseendasse, austama inimest kui olemise hierarhia kõrgeimat tippu, aga ei saa ju,“ on ta öelnud. „Kuidas me saame austada inimest, kes on nii palju kurja ja rumalust teinud ja teeb üha edasi. Ja kuidas me saame uskuda endasse ja oma rahvasse, kui me näeme siiski nii palju vääritut ja närust kõikide juures. Nii et minu meelest on praktikas see humanistlik inimese

317 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetus, 1989.

318 Kolm küsimust usust. Eesti Ekspress, nr. 4, 26. I, 1996, B5.

319 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetus, 1989.

320 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997.

321 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997.

eneseaustamise illusioon lõhkenud nagu seebimull.“³²² Marani jaoks avaldub inimese tõeline väärtus ainult suhtes Jumalaga, ta mõonab, et see on valgustuslikuga võrreldes hoopis erinev paradigma, milles kehtivad teistsugused reeglid. „Religioonisega kaasnevad aga teatud spetsiifilised momendid. Humanistlikul tasandil on meil kõigil võrdne õigus oma tõe, ja ideaaliks on sallivus. Humanistlik tõde on suhteline ja subjektiivne. Religioosne tõde on oma loomult absoluutne ja objektiivne, seetõttu välistab ta enda kõrval teised.“³²³

Protesteerides Kaplinski hoiatuse vastu, et järgmine fašism võib tulla kristlik, on Maran väitnud, et fašistlik diktatuur on just inimese austusel põhineva humanistliku kultuuri sünnitis. „Kui inimene tõstab enda jumalaks, siis sooritab ta vaimse enesetapu ja hakkab tapma ka teisi, isegi oma lapsi.“ Maran heidab Kaplinskile ette, et too näeb Kristuses ainult õpetajat (sedagi mõõndustega), ent Marani meelest on Kristus ühtlasi kuningas, kõige üle üle valitsev absoluutne monarh. „Nägemus Kristusest kui Pantokratorist oli kirikus olemas juba enne suurt skismat, see ei ole midagi uut, ja niikaua kui tema püsib veel sel kohal, pole minu arvates karta, et kristlusest võiks võrsuda fašism või mingi samalaadne koledus.“³²⁴

Valgustus ja humanism seonduvad Marani jaoks pattulangemise looga: süües keelust hoolimata hea ja kurja tundmise puust, hakkas inimene ise otsustama, mis on hea ja mis halb. Absoluutse tõe asemele tulid arvamused, mis juurdusid Marani meelest hoopis madalamas pinnases.³²⁵ Kui kõrgeimaks kriteeriumiks pidada inimest, siis on neid kriteeriume ju viis miljardit, on Maran öelnud.³²⁶ „Tulemus? Sajandid ekslemist, ebakindlust, kobamist, möödapanekuid – nii kestvaid ja põhilisi, et on muutunud harjumuseks, traditsiooniks ja koguni „heaks tooniks“. Sageli kuuleb: absoluutseid väärtusi pole ju olemas, kõik on suhteline ja subjektiivne: täna nii, homme naa, sulle valge, mulle must. Kõik teaduslikult põhjendatud, filosoofiliselt läbi töötatud, targalt sõnastatud. Loe, võta omaks ja usu! /.../ Kuigi mõtlejad kiidavad kahtlemist kõrgeks, põhineb suur osa meie teadmistest, vaadetest ja hoiakutest usul. Kui vähe suudame ise kontrollida, mida meile kooliski õpetatakse: ajalugu, geograafiat, bioloogiat, astronoomiat jne, jne. Mis siis veel rääkida suurtest metafüüsilistest tõdedest ja valedest!“³²⁷ Marani järgi ei toimi ükski eetikasüsteem tõhusalt, kui selles puudub absoluutsuse garant, milleks saab olla üksnes Jumal. Vabadus on kõrge väärtus üksnes siis, kui selle aluseks on tõde. Tõetunnetuse ja tõearmastuse puudumisel võidakse vabadus ära segada voluntarismiga. Tõearmastuse võidukaks konkurendiks on meie ühiskonnas

322 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989.

323 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997.

324 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997.

325 Maran 2005, lk. 66.

326 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust. Postimees, 1. XII, 1993.

327 Maran 2005, lk. 66.

enesearmastus. Maran seab humanismile vastu protestantliku eetika ja apostel Pauluse. Schweitzeri aukartusele elu ees vastandab ta aukartuse Jumala ees. Humanismiga seonduvad tema jaoks kõik meie maailma hädad („globaalne valede hakklihamasin“), ent selle omaksvõtmine pole fataalne paratamatus.³²⁸

Maranile juba 1960. aastatel lähedaseks saanud objektiivsest idealismist on ta truuks jäänud veendumusele, et eksistents ja väärtused on objektiivsed, mitte suhtelised ja subjektiivsed, nagu tänapäeval vist valdav osa mõtlejad leiab. Väärtus on Marani jaoks see, mis soodustab eksistentsi, ehk lihtsamalt öeldes – aitab elada. Selleks, et eksisteerida, peab inimene õigesti tabama objektiivses reaalsuses valitsevaid suhteid ja õigesti kujundama oma suhtumise. Tähtsaim on eraldada olulist ebaolulisest. Kõige universaalsemad ja olulisemad väärtused on ühtlasi kõige peidetumad. Maran laenab siin mõtte Einsteinilt, kes on öelnud, et universaalsete seadusteni, millest maailmapilt oleks tuletatav puhtdeduktiivselt, võib jõuda üksnes intuitsiooni teel. Selline intuitsioon on nagu objektidesse sissetundmine (*Einfühlung*), mida on tõlgendatud kui intellektuaalset armastust. „Maailmale peab vaatama ausalt, puhtalt, isetult, siis saab ruumi ka too armastus, milleta ei avane sügavam tunnetus,“ võtab Maran kokku.³²⁹

Kunstniku missioon ongi olla nende kõige universaalsemate ja olulisemate väärtuste tribuunik. Selleks peab kunstnik kõigepealt selle tõe avastama – Marani jaoks on kunsti funktsioon tunnetuslik. „Oli aeg, mil ma tegin kunsti enda jaoks. See oli otsingute aeg,“ räägib Maran. „Nüüd arvan, et olen midagi leidnud ja nüüd teen inimeste jaoks. Olen märganud, et mu pildid inimestele meeldivad. Nad räägivad, kui reaalselt esemed on edasi antud jne. Aga tegelikult ma usun, et neile meeldib see vaimsus. Seda, mis mul on, on mul kohustus jagada. Paljudel inimestel on väga primitiivne ja vulgariseeritud ettekujutus Jumalast. Nad tõrguvad kõige vastu, mis kuidagi piiblit või usku meenutab. Aga mõne märkamatu vaikelu kaudu nad on teinekord võimelised vastu võtma terakese seda positiivset vaimsust, mis nende elu mõjutab ja tervendab.“³³⁰

Kuna kunstnik on pigem tõe vahendaja kui selle looja, siis Maran ei romantiseeri kunstniku elukutset. Maran viitab T. S. Elioti sõnadele, et kunsti ülim missioon on meile tuntud reaalsust usutavale korrale allutades anda meile aimu reaalsuses tegelikult peituvast korrast ja viia meid seeläbi rahu, selguse, vaikuse ja lepituse seisundisse. Ning seejärel meist lahkuda, nagu Vergilius lahkus Dantest, et me võiksime jätkata oma rada sinnapoole, kus see juht meid enam ei avita.³³¹ Niisiis ei ole kunst Marani jaoks mingil juhul eesmärk iseeneses, romantistlik *l'art pour l'art* kontseptsioon jääb talle võõraks. Jüri Arrak on rääkinud, kuidas ta küsis kunagi Marani käest, miks

328 Maran 2005, lk. 67-68.

329 Olav Marani maalid. Kataloog, Tartu 1983, lk. 4.

330 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989.

331 Olav Marani maalid. Kataloog, Tartu 1983, lk. 4.

ta maalib. „Olav vastas väga lihtsalt: see on minu elukutse ja nii ma teenin leiba.“³³² Küllap on selles suhtumises nii kristlikku alandlikkust kui poleemikat romantilise ettekujutusega kunstnikust. Samas vaimus on Maran eitanud inspiratsiooni osa kunstiteose valmimisprotsessis. „Lihtsalt kui aega ja võimalust on, võtan pintsli kätte ja hakkan maalima, tegema tööd.“ Küll aga on inspiratsioon Marani jaoks oluline laiemas mõttes – kui inspiratsioon kogu eluks, kogu olemiseks. Ta viitab sõna „inspiratsioon“ etümoloogiale, mis tähendab vaimu sisenemist, vaimu pealetulemist. „Inspiratsioon lähtub Jumalast, see on osasaamine Jumala vaimust, mille väljundiks on kogu elu. Seesmiselt väljendub see harmoonias, tasakaalus, mille Jumal annab. Väliselt väljendub see võimes rakendada elus piibli olemisprintsiipe.“³³³ Kunst on üks inspiratsiooni väljundeid ja sugugi mitte kõrgeim. Jumalikku inspiratsiooni nõudvatest tegevustest tähtsaimaks peab Maran hoopis palvet. „Palve kui võime otseselt suhelda Jumalaga kui kõige kõrgema olemisega nõuab ülevalt tulevat inspiratsiooni rohkem kui miski muu. Pean palvet kõige kõrgemaks inimtegevuse vormiks.“³³⁴ Palvehetkil esiletulev rõõm paisub Marani sõnul puhuti lausa juubeldavaks ja ületab igasuguse lõbu, mida siin ilmas võib tunda.³³⁵

4.4. Suhtumine kunsti üldistesse arengutesse

Kunstiajaloo mõtestamisel toetub Maran Leo Semleki kultuuriteooriale, mille järgi vahelduvad pendlivõngetena perioodid, kus ülekaalus on kas subjektiivne väljendus või objektiivsema tunnetuse püüe. Alates renessansist on subjektiivsusevõnked olnud sagedasemad, markantsemad ja alates 18. sajandi lõpust ka agressiivsemad.³³⁶ Renessans oli Marani meelest üldse viimane ajastu, mil inimeses valitses jumalik olemus, barokist edasi on valitsenud lihalikkus. Prantsuse materialistide tulles hakkas ka kunst kaotama vaimset sisu, mis iseloomustas Giotto või Fra Angelico loomingut, kunsti tuli inimene oma lihalikkuses, olustikulisus, frivoolsus.³³⁷ Võnked kiirenevad geomeetrilises progressioonis, alates kahekümnenda sajandi teisest poolest on kunst muutunud nii väledasti, et midagi ei ole jõudnud õieti juurduda enne moest minekut. Sellega on kaasnenud rabadus ja pidetus. Kui kunst kaotab toitepinnase igavikulises, keskendub ta ülekaalukalt kunstispetsiifilisele ja muutub arusaadavaks vaid asjatundjaile.

Moodsa kunsti ajalugu on väärtuste väljaviskamise ajalugu, ent uuendused pole suutnud

332 Vestlus Jüri Arrakuga.

333 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetus, 1989.

334 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetus, 1989.

335 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust. Postimees, 1. XII, 1993.

336 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

337 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust. Postimees, 1. XII, 1993.

pakkuda seda, mis väljavisatu üles kaaluks. Moodsa kunsti algaegadel oli kunsti immanentsete seaduste arvestamine veel au sees: abstraktsionism suures osas tegeleski pinna (skulptuuris vormi) organiseerimise põhimõtetega. Iga üldistusega kasvas kunstis subjektiivsuse osakaal, surudes objektiivse tõe ihalused kõrvale ja kuulutades ennast ainsaks arvestavaks kriteeriumiks. Üldistus, abstraktsioon on paratamatult subjektiivne, see seisneb tüüpilise leidmises, aga ei tohi olla meelevaldne, sest siis avab ta tee valele. Subjektiivse kunsti põhjendustes oodati midagi väga olulist inimese sisemaailmast, inimpsüühikat võeti kui põhjatut kaevu. See isiksuse ammendamata müüt kukkus läbi abstraktses ekspressionismis, mis näitas, et mida rohkem on eneseväljendust ja vähem objektiivsust, seda enam kunst nivelleerub ja vist ka vaesestub.³³⁸ Äärmusliku subjektivismi psühholoogiliseks aluseks on inimese ja looduse konfrontatsioon, inimene püüab end vabastada looduse antud piiridest, ennast peremeheks teha, aga sellest on tulnud vähe head. Subjektiivsusega keerati vint üle – selleks, et midagi väljendada, peab enne endasse midagi koguma. Nii nagu inimene ei saa toituda iseendast, sest siis on surm varuks, ei saa seda teha ka kunst. Kunstiloomingu aluseks peab olema õige tunnetus reaalsusest, isegi kui seda väljendatakse abstraktselt. Mina tungidest ja tahtmistest on olulisem oma koha tunnetamine maailmasüsteemis, õige suhte leidmine, taotluste kohandamine objektiivsete seaduspärasustega. Subjektivismi hiilgeajastul imetleti hullude kunsti julgust ja fantaasierikkust, ent hull on see, kelle reaalsusetaju on moonutatud. Pikemal vaatlusel mõjuvad sellised pildid rusuvalt, sest nende struktuuris on palju kaootilist, vähe korda ja tasakaalu. Objektiivne lähenemine kunstile on eetilisem ja elujaatavam, leiab Maran.³³⁹

Vabaks lastud alateadvuse programmiks oli enese maksmapanek, agressiivsus, originaalsus iga hinna eest. Kõigepealt loobuti äratuntavatest objektidest, seejärel ka üldkehtivatest seaduspärasustest. Deformatsiooni võimaluste ammendumisele järgnes destruktsioon, mille esimeseks ohvriks oli objektiivne reaalsus. Veel kuuekümnendate aastateni säilinud ausus ja vastutustunne looduse ees kuulutati aegunuks pop-kunstiga. Tõeluse asemel said kunsti objektiks tehisobjektid, kino- ja reklaamimaailm, milles enam igavesed väärtused ei kehti. Pärast seda, kui oldi nii kaugele jõudnud, ei maksnud enam midagi ka sajanditevanused kunstiväärtuste kriteeriumid – välja visati ka hea ja korralik käsitööoskus. Kui kõik viimseni, kunstiteose materiaalse olemasoluni, oli lõhutud ja väljavisatud, sattus ka avangardism ise kriisi. Seitsmekümnendatel aastatel sai subjektiivsuse ring selleks korraks täis, tekkis uus objektiivsuse tarve. Tekkis mingi eklektiline järellainetus: moodsat kunsti veel tehakse, isegi suurel hulgal, ent puudub edasiviiv idee, vaadatakse rohkem tagasi.³⁴⁰ Ilmselt tähistab see ühe suure kultuurietapi, tsivilisatsiooni lõppu,

338 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

339 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

340 Soosaar 1990, lk. 12.

arvab Maran.³⁴¹ Kaasaegset kunsti vaadates torkab Maranile silma mässumeel, purustadahahtmine ja rüvedus. Kunsti sildi all tuuakse välja asju, mis muidu oleksid vaieldamatult pornograafia. Kuna ei tunta püsiväärtusi ei enda sees ega enda ümber valitseb hetkelisus, kiiresti mööduvad liikuvad pildid, puudub positiivne sõnum, kunsti kandev idee, jäänud on vaid tühjuse manifestatsioon.

Kunstnikest, keda Maran oma elus on imetlenud, nimetab ta eelkõige Masacciot, tema kujude toekust ja geniaalset kompositsioonitunnet, samuti Piero della Francescat, abstraktsest kunstist oli lähedasem Poliakoffi laad.³⁴² Seitsmeteistkümnenda sajandi hollandi vaikelumaalijad, kellega Maranit sageli võrreldakse, talle õigupoolest ei meeldigi, ta peab neid liiga ülekuhjatuks, gurmaanlikuks. Rohkem on meeldinud seitsmeteistkümnenda sajandi hispaanlased, näiteks José de Ribera ja Francisco de Zurbarán, samuti kaheksateistkümnenda sajandi prantslane Jean Siméon Chardin. Vanemat kunsti jäljendada pole Maran omil sõnul siiski püüdnud ja ka vaatajad on leidnud, et tema piltidel on tuntav kaasaegsuse moment. Lähedus mõnede minevikukunsti etappidega seisneb ehk selles, et valdav on kristlik maailmapilt, mille keskmeks on Jumal, arvab Maran ise.³⁴³ Kellegi käekirja jäljendamine ei paku talle huvi juba üksnes seetõttu, et talle ei paku huvi subjektiivne käekiri kui selline. Selle asemel keskendab ta kogu tähelepanu kujutatavale reaalsusele, sellele, kuidas esemed ise tahaksid olla maalitud. „Kord greipfruutide või apelsinidega vaeva nähes mõtisklesin, kuidas oleksid neid maalinud Cézanne või Kontšalovski. Aga järsku oleks nagu öeldud: ära püüa teha nagu kunstnikud, tee armastusega,“ on Maran rääkinud.³⁴⁴

4.5. Looming pärast 1968. aastat

Alates kuuekümnendate aastate lõpust on printsiihid, millest Maran oma loomingus lähtub, püsinud põhilises muutumatuna. Nagu kunstnik ise ütleb: tõde ei kuulu varieerimisele, kui leiad tõe, siis ei pea enam otsima. See ei tähenda siiski, nagu oleks kunstniku viimase neljakümne aasta looming muutumatu, seda juba seetõttu, et kunstniku looming ei koosne üksnes tema töökspidamistest, vaid ühtlasi oskustest, huvidest, eelistustest jms. Maran ise peab seitsmekümnendaid ja kaheksakümnendaid aastaid teatud mõttes oma loomingu kõrgajaks, sellal äratas tema kunst ehk kõige enam tähelepanu.

1969-1976 on Marani loomingus vaikse, kuid järjekindla küpsemise ja täiustumise aastad. Maastikumaalis saavad alates seitsmekümnendate aastate algusest Marani lemmikmotiivideks

341 Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetus, 1989.

342 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

343 Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993.

344 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982.

tuulised loopealsed ja madalad võserikud (nt „Varasuvine maastik“, 1970, „Tee“, 1971). Need näiliselt juhuslikud välud mõjuvad oma dünaamilises avatuses kuidagi rahutult; tekib tunne, et nende madalate tuulest sasisitud põõsaste vahel peaks midagi juhtuma, miks muidu kunstnik nii silmapaistmatut motiivi kujutab. Sellised maastikud on omamoodi vastandid pariislikule-pallaslikule bukoolilisele maastikunägemisele, mis käsitleb loodust kui aset idüllilistele stseenidele, maastikku kui inimlikku naudinguset. Marani maastikest on inimene rõhutatult puudu, seal mitte üksnes ei esine inimese kujutamist, vaid need maastikulõigud oma tühjuses ei ole inimese jaoks mõeldud. Stiliseerivast laadist on loobunud, üldistust on nii palju, kui seda tingib guašš-tempera tehnika spetsiifika. Koloriidilt muutuvad maastikud heledamaks, taas ilmub maastiku või mere kohale sinitaevas. Meremaalide motiivid on äärmuseni lihtsad (nt „Meri nii nagu ta on“, 1970, „Vaikus merel“, 1972), pildid on küll hoolikalt välja maalitud, ent meeolelu on kuidagi äraolev, meditatiivne. Kui juba kuuekümnendatel aastatel ilmub meremaalidele nõorsirge horisont, siis seitsmekümnendate alguses langeb see pildi ülaservast umbes keskele ning muutub veel domineerivamaks. Seitsmekümnendatel aastatel korraldatud mitmel Marani meremaalide näitusel võis nende analoogilisi motiive varieerivate merevaadete rida Jaan Klõšeiko sõnutsi mõjuda tõeliselt psühheedselt.

1969. aastal esines Maran Vilniuse Balti vabariikide esimesel maalibiennaalil, samuti maist juunini Tallinna Muusikakoolis toimunud Kunstifondi rändnäitusel. Hea renomee nii publiku kui kriitika silmis, aga võib-olla ka alalhoidlikumale loomesuunale siirdumine tõi ameteid Kunstnike Liidus. 1969. aastal toimunud Kunstnike Liidu XIV kongressil valiti Maran liidu juhatusse ning esimesel juhatuse koosolekul arvati ta presiidiumi koosseisu, kus ta täitis ühtlasi ka Kunstnike Liidu maalisektsiooni büroo esimehe ülesandeid. Hiljem on Maran mitmeid aastaid kuulunud Kunstisalongi vastuvõtukomisjoni.

Lillemaalid saavutab Maran seitsmekümnendate aastate alguses senisest veelgi suurema küpsuse ja harmoonia. Buketid jäävad lopsakateks, ent üldistus väheneb. Ajuti asendub suurtes buketides eredate värvipindade komponeerimine lakoonilisemate kimpude hoolsa väljamaalimisega („Vaikelu tulpide ja sibulatega“, 1975). Võimalikult täpset reaalsuse edasiandmise püüdu tähistab ka vaaside materiaalse omaduste suurem väljatoomine. Taustal asenduvad varasemate aastate tinglikud värvipinnad või rahutud draperiid lihtsate pisut hämarate toanurkadega („Lilled harmooniumiga“, „Lilled“, mõl 1970). Lilled ei ole enam dekoratiivsed ettekäänded sümboolses ruumis, vaid konkreetsed esemed mõnel lihtsal köögilaua. Reaalsuse muljet rõhutavad lillemaalidesse tekkinud jahedad varjud. Lillemaalide kompositsioon jääb rahustavalt tsentraalseks, piltidesse tekib rohkem tühjust, õhku. Mõnel 1971. aasta pildil loobub Seoses õlivärvide asemel guaššide kasutamisega loobub Maran oma varasemale lille- ja vaikelumaalile iseloomulikust piinlikult hoolsast ja pisut

naiivselt markeeritud pintslikirjast, selle asemel tulevad suured rahulikud pildipinnad (nt „Vaikelu lilledega“, 1971). Marani sõnul püüdis ta neis töödes viia õlimaali taolist lähenemist läbi guašši ja temperaga. Lillemaalide napp butafooria rõhutab helget ja turvalist kodususetunnet, nt triibuline vaibake maalil „Lilled kodusel vaibal“ (1972). Reaalsuse poole pöördumine mõjub siin oma (õrna abituse aktsendiga) siiruses täiesti liigutavalt. Kiitusena lihtsale kodusele köögireaalsusele mõjuvad lillevaasi ette unustatud poolik saiapäts, lusikas, munad või sibul (nt „Vaikelu lilledega“, 1971, „Vaikelu tulpidega“, 1975).

1971. veebruarist märtsini toimus Marani lille- ja meremaalide väljapanek Riiklikus Kunstmuuseumis. Kadrioru lossis oli väljas 38 maali, peamiselt viimasel neljal aastal valminud guašši- ja temperatehnikas merevaated, hulka üksikuid lillemaale ja maastikke, ilmus ka voldiku vormis kataloog. 1971. aasta novembris leidis Marani teoste väljapanek aset ka Paide Muuseumis ning 1972. aastal Pranglil. 1973. aasta oktoobris oli Maran Riias Läti NSV Kunstmuuseumis avatud Balti vabariikide kolmanda akvarellinäituse Eesti osakonna kujundaja. Marani töid valiti ka Eesti väljapanekusse samal aastal Moskvast toimunud Balti vabariikide kunsti ülevaatenäitusele.

Kuuekümnendate aastate naiseportreede sarja Maran ei jätkanud. Inimese kujutamine muutus kunstnikul pärast usulist pöördumist komplitseeritumaks, tavalise inimese kujutamine ei pakkunud enam huvi, sobivaid usklikke oli nähtavasti raskem kätte saada. „Mõned usklikud inimesed olid mul välja vaadatud, aga ma ei jõudnud nende maalimiseni.“ Erandiks oli 1968. aastal valminud „Henrietta“ (guašš, värvipliats, tempera), mis jätkab suuresti varasemate naisepeade laadi (teatav üldistus, värvivalik oluline väljendusvahend, värvipindade komponeerimine), olles neist ehk mõnevõrra karaktersem. 1971. aastal maalitud realistlikul ema portreel näeme karmi ja pisut jäiga hoiakuga naisterahvast, inimlikku sidet kujutatuga ei teki ning kunstiliseks õnnestumiseks ei saa seda pilti pidada.

Nagu lillemaalis kohtame ka seitsmekümnendate aastate esimese poole vaikelumaalis materiaalse konkreetsuse teravnemist. Seadeldistes kujutatud kööginõud pole enam nii naiivselt lopergused kui mõnedes kuuekümnendate aastate piltides; nagu lillemaalis, asendub ka vaikeludes varasemate piltide naivistlikult püüdlik pintslikiri suurte rahulike pindadega. Nähtavalt kasvab kunstniku vilumus erinevate materjalide nagu vase, klaasi või portselani edasiandmisel. Seadeldised koosnevad kõige lihtsamatest, igapäevasematest, samas väärilt ajatutest köögiriistadest ning aedviljadest, nt „Vaikelu vaskkatlaga“ (1968-73), „Vaikelu taimeõlipudeliga“ (1974). Kui Anu Liivak on Marani „üleminekuperioodi“ piiranud aastatega 1968-1969, nähes siin itaalia metafüüsilisest maalist mõjutatud vormitõlgendust (ka Maran ise möönab teatud hingesugulust Morandiga), siis tegelikult jätkab Maran samas laadis seitsmekümnendate aastate keskpaigani.³⁴⁵

345 Liivak, Anu, Olav Maran, Eesti kunstnikud. 1 = Artists of Estonia, Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus,

1976. aasta novembris toimus Marani maalide näitus Tallinna Kunstihoone kunstisalongis, kus olid väljas taas guašš-temperas mere- ja maastikuvaated ja lillemaalid. Näib, et just seitsmekümnendate keskpaik märgib Marani loomingus lõpliku küpsuse saavutamist – tase, millele ta on jäänud püsima viimased kolmkümmend aastat. Eeskätt toimub kvalitatiivselt uuele tasemele jõudmine vaikelu žanris, mis saavutab nüüdsest teatava täiuslikkuse. 1976. aastaga dateeritud „Vaikelu sinise riidega“ tähistab varasemale Maranile iseloomuliku stiililise naiivsuse lõplikku taandumist kergelt idealiseeritud vanameisterliku realismi ees. Kui varasemate vaikelude mõju seisnes reaalsuse kujutamises lihtsama ja naiivsemana kui päriselt, siis nüüdsest antakse reaalsust edasi sügavama ja paradoksaalsel kombel ka konkreetsema ja reaalsemana kui päriselt. Maran loobub lõplikult vormide lihtsustamisest ning markeeritud pintslikirjast, materjalide edasiandmine saavutab püsiva virtuoossuse taseme. Vaikeludel kujutatud pudelitele, purkidele, kaussidele ja kannudele ilmub läige (nt „Vaikelu granaatõuntega“, 1977). Seadeldistesse kuuluvad esemed muutuvad vanaaegsemaks, vältides samas sõrmeganäitavat antikvaarsust. Käsitluse variatsioonid on edaspidi jälgitavad vaid nüanssides, nagu kirkam või summutatum valgus. Järgmistel aastatel valminud vaikeludest tõestavad uue taseme kinnistumist „Vaikelu uhmriga“ (1977), „Vaikelu kuivatatud kalaga“ (1978), „Esemed pliidil“ (1978).

Kohati ulatub varasemast ekspressiivsemast-üldistavamast laadist loobumine ka muidu üsna muutumatult püsinud linnavaadetes. Maal „Sügis Lillekülas“ (1978), mille eest Maran pälvis 1979. aasta Kunstnike Liidu maali aastapremia, kujutab aedlinna tuhmuvast rohelusest õhtupäikeses esile kerkivaid majaharju. Joonistus on muutunud pea geomeetriliselt skemaatiliseks, ekspressiivsemalt on edasi antud maju ümbritsevate puude ladvad ning taevast kattev pilvitus, majaseinte markeerimisel seevastu on pintslikiri nähtamatu.

Samasugune äärmiselt sirgjooneline lähenemine on iseloomulik portreeloomingule. Portreesid on Maran oma küpsusperioodil maalinud harva ja enamasti headest tuttavatest. 1977. aastast pärinev „Valiku ees“ (pildi asukoht teadmata) kujutas Marani sõpra Ott Arderit, kes silmitseb langetatud silmadega kahte käes hoitavat valget paberilipikut. Marani sõnul kujutab pilt luuletajat oma elu suure dilemma ees (Arder tundis portree valmimise ajal huvi kristluse vastu, isegi palvetas koos Maraniga). 1978. aastast pärineb Marani autoportree, mis kujutab kunstnikku tõsise, oma paleuses kindla ning eesmärgipärase inimesena. Marani otsus maalida endast ainult pea ilmutab kunstniku suurt tagasihoidlikkust ja eluviisi askeetlikku kasinust: pildil on inimene, kes on sisemist veendumust järgides kõrvale jätnud kõik tühise. Käsitus on pisut rohmakas, kunstnik rõhutab enda juures mehelikke väärtusi nagu tahtejõud ja tõsimeelsus. Kunstnikuna ei ole portreelt vastu vaatav habemes mees kindlasti mitte esteet, vaid väärikas meister. Samal aastal on valminud Rein

1998, lk. 122.

Ruutsood kujutav „Kõike läbi mõtlemas“. Enesesesüüvinult hämara laua ääres kahe püramiidja raamatuvirna vahel mõtisklevale noorele filosoofile langeb madal hele valgus, jättes näost varju üksnes „kõike läbi mõtleva“ lauba. Marani suhtumine on sõbralikult tõgav (kunstniku meelest takistas liigne ratsionaalsus Ruutsool oma isa jälgedes usklikuks hakkamist). Teose südamliselt iroonilist ideed on pandud väljendama situatsioonigrotesk (raamatuvirnad) ja teose nimetus, häirima ei hakka ka kergelt puine joonistus. Maran ütleb Ruutsoo portree kohta, et talle oli lapsepõlves õpetatud, et kui nalja teed, siis ära ise esimesena naera. „Kõike läbi mõtlemas“ kujutab endast just sellist tõsise näoga tehtud nalja. Vist ei osatud Maranilt iroonilist lähenemist oodata, igatahes on Ruutsoo portree üks väheseid kriitikute poolt mittemõistmist leidnud küpsusaja maale. 1980. aastal valmis Maranil tuttava Voronežist pärit literaadi portree „Luuletaja Issajants“. Issajants oli Marani sõnul vaimuhaige ja armastas käia Marani juures juttu ajamas („Aga hullumeelsete jutt on äärmiselt tüütu, nad räägivad ainult iseendast“), mis oli kunstniku jaoks üksjagu koormav. Portree, mille asukoht on jällegi teadmata ja ilme teada vaid mäletajatele, valmiski, et ei peaks Issajantsi kuulates niisama istuma. 1981. aastal maalis Maran abikaasat kujutava „Kirjakunstnik Sylvia Liibergi“. See veerandpöördes maalitud portree on käsitluselt viimistletum kui autoportree. Maalist hoovava kasinuse ja tagasihoidlikkuse muljet rõhutab kreemikaspruun koloriit, valguse ja varju üleminekud on maalitud pehmelt, pintslikiri märkamatu. Kergelt kühmus istuva ja enda ette vaatava hapra kirjakunstniku iseloomuliku joonena on näidatud leebe tagasihoidlikkus ja alandlikkus. Võib-olla selles portrees jõudis kunstnik kõige lähemale oma ideaalile vastuoludeta inimesest. Teistsugune taust on 1988. aastal valminud perekonnapildil „Ateljees diivanil (Suhmani pildistus)“, nimelt katsetas kunstnik siin teha toona populaarset slaidimaali. Erinevalt professionaalsetest slaidimaalijatest ei ole Maran siiski pidanud vajalikuks alla joonida meediumi vahendatust, samuti pole kujutus päriselt hüperreaalne; küll torkab silma, et joonistus on tõepoolest silmatorkavalt loomulikum kui Marani portreede tavaline. Nagu Rein Ruutsoo portree puhul avaldub ka siin situatsioonile lähenemises koomika ja (enese)iroonia. Abielupaari on kujutatud fotograafide poseerimas, hästi on tabatud modellide ebalev kohmetus vahetult enne fotoaparaadi klõpsu.

Ulatuslikum ülevaatenäitus Marani loomingust leidis aset Eesti Riiklikus Kunstmuuseumis 1978. aasta septembris ja oktoobris. Kadrioru lossis oli väljas 72 maali aastatest 1965-78, ilmus ka pisike kataloog. 1979. aasta suvel kujundas Maran Tallinna Kunstihoones suure ülevaatenäituse Eesti viimase kümnendi maalikunstist. 1980. aastate algusest pärinevad mõned Marani parimad lillemaalid. Maalide „Astrid“ (1982) ja eriti „Amarüllised“ (1981-82) ning „Punane ja valge amarüllis“ (1982) käsitluslaad on muutunud sama täiuslikult pretensioosseks kui vaikeludel. Tundub, et lillemaal omandab nüüd Maranil uue tähenduse, muutub tõsisemaks ja sümbolistlikumaks. Amarülliste kuninglikud õiekroonid tõusevad hämaral taustal esile kummastava, metafüüsilisi

assotsiatsioonide tekitava tõelisuse ja konkreetsusega. See ei ole enam lihtsaks ja siiraks silmarõõmuks pakutud kimbuke, vaid otsekui traditsiooniline Neitsi Maarja sümbol (kunstnik ütlen, et ei ole seda mõelnud).

Alates kaheksakümnendate aastate algusest on Maran viljelenud peamiselt vanameisterlikke vaikelusid, sekka lillemaale ja maastikke. Kunstnik ise ütleb oma selle kümnendi loomingu kohta tagasihoidlikult, et ega see kehvemaks ei läinud. „Üldisel kunstimaastikul vajusin siiski rohkem tähelepanu keskmest välja, sest minu pildid olid kogu aeg samasugused,“ leiab kunstnik. 1982. aasta novembris leidis Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis aset järgmine Olav Marani ülevaatenäitus, mis hõlvas seekord aastaid 1966-1982. Eksponeeritud oli üle 70 guašš-tempera- ja õlimaali. Järgmine, väiksem isiknäitus leidis aset juba aasta hiljem Tallinna Kunstihoone salongis, kus oli väljas 32 maali. 1984. aastal pälvis Maran tööga „Natüürmort viini tooliga“ maali aastapremia. Otsuse põhjenduses märkis žürii „kunstniku järjekindlat klassikalise natüürmordiga tegelemist ning selles žanris saavutatud maalilist kontsentreeritust ja sugestiivset esemelikkust“.³⁴⁶ Premeeritud vaikelu on Marani loominguks küllalt erandlik ning ei kuulu tingimata vaikelude paremikku. Nimelt on pildi näol tegemist osaliselt interjööri- ja laud- ja tool- ja kõige täiega (potikaas laua all) pildile mahutatud. Peenikeste jalgadega mööblile asetatud rasked potid ja pudelid ei sisenda nii intensiivset tõeluse, püsivuse ja kindlusetunnet nagu paljud teised Marani vaikelud. Pildiruum on ehk kergelt üle kuhjatud ja viini tool mõjub Marani kohta pisut kerglasena.

Kaheksakümnendatel aastatel jätkas Maran üsna produktiivselt ka maastiku- ja meremaali alal. Üllataval kombel kohtame mõnedes kaheksakümnendate aastate alguse maastikumaalides puhuti taas üle-eelmise kümnendi lõpust tuttavat jõuliselt abstrahheerivat üldistust, tähelepanu keskendamist atmosfäärile ja meeleolule („Õhtupäikeses“, „Enne vihma“, mõl 1982, „Meriväljal“, 1984). Ent selle kõrval jätkas kunstnik ka seitsmekümnendatel viljeldud väiksema üldistusastmega justkui tuuliste rannamaastike maalimist („Rada randa“, 1982). Maastikumaalide motiivid on jätkuvalt rõhutatult tavalised ja silmatorkamatud, ent sageli valitseb tumedatel loodusvaadetest rahutu ning ähvardav äikseline atmosfäär („Pilves“, 1984, „Pilvine sügispäev“, 1984, „Sügismotiiv üksiku puuga“, 1984). Tõstatub küsimus, kas kunstniku hinges valitses nii süngete ja heitunud loodusvaadete maalimise ajal mingi kriis. Ka mõni kaheksakümnendate aastate keskpaiga vaikelu pole nii pretsioosselt läbi maalitud, kui Marani puhul alates eelmise kümnendi keskpaigast harjumuspärane („Vaikelu valge tassi ja munaga“, 1985), mõnel puhul pole kompositsioon nii täiuslikult rahu ja kindlust sisendav („Natüürmort viini tooliga“, 1985). Järgmine seeria sügismeeleoluga maastikke pärineb uuel kümnendivahetusel („Hilissuvine maastik“, 1990, „Sügismotiiv Assakult“, 1990, „Punane rabamaa“, 1991). Siin paisub rahutute maastike kujutuslaad

³⁴⁶ Sirp ja Vasar, nr. 4, 27. I, 1984.

mõnel juhul küllaltki ekspressiivseks, seda eriti tumedate pilvede kujutamisel („Mereäärne lagendik“, 1990, „Pilvekuhilad metsa kohal“, 1991) Maran ise arvab siiski, et maastike erinevad meeleolud tulenevad lihtsalt looduse enda erinevatest seisunditest, millesse kunstnik sisse püüdis elada.

Marani järgmised isikunäitused toimusid 1985. aastal Draakoni galeriis, kus olid väljas 28 eelmise suve ja sügise looduspilti, ning 1987. aasta märtsis Tallinna Linnamuuseumis, kus oli üleval 24 linnavaadet kunstnikutee algusest kuni uuema ajani. Erinevalt kõigist muudest žanritest iseloomustab Marani linnavaateid maalilise lähenemise ja motiivivaliku suhteline muutumatus läbi aastakümnete. Kuuekümnendate aastate alguses oli linnavaade esimene žanr, milles Maran väärtuslikumaid tulemusi saavutas (nt „Sügispäike“, 1961, „Talvine linn“, 1962). Marani linnamotiivid pärinevad peaaegu alati äärelinnast, sageli on tegemist laokil ja nukrailmeliste vaadetega räämas agulimotiivile (nt „Tatari tänav“, 1963, „Ravi tänava motiiv“, 1995). Koloriidis valitsevad tihti hallikad ja pruunikad toonid, kunstilise kujundi moodustumisel räägivad kõige valjumalt kaasa majaseinade, katuste, korstnate ja tänavate rütmid (nt „Nurgeline linnavaade“, 1964). Hoonete vormid on vahel ekspressiivselt-naivistlikult deformeeritud (nt „Vaade paberivabrikule“, 1960), vahel aga otsekui joonestatult geomeetrilised („Nurgeline linnavaade“, 1964). Läbi aastakümnete on Maran eriti armastanud lumiste katustega talvevaateid, kõige sagemini on tegemist raskemeelsust õhkavate hämarate talveõhtutega, agulimajakesed justkui kannatavad katuseid rõhuva lume all (nt „Üle aia“, 1970, „Talvehämarus“, 1977). Korduva motiivina esineb mitmel puhul halle linnamaastikke elustav punakas-oranžilt kumav majasein või korsten („Vaade paberivabrikule“, 1960, „Talvine linnamotiiv“, 1962, „Punane maja“ 1982). Valdavalt on kujutatud proosalisi agulimajade rägastikke või üksikuid agulihooneid, romantilisemad aiavaated („Aed kevadel“, 1968, „Sügis Lillekülas“, 1978) on pigem erandlikud. Inimesi Marani linnavaadetel reeglina ei kohta, ent erandeid on siingi (nt „Talvel väljas“, 1984 ja mõned aknavaated Kaupmehe tänavalt).

1986. aastal Kielis ja Veneetsias toimunud Tallinna kaasaegse kunsti näitus *Tallinner Malerei der Gegenwart* võis olla esimene kord, kui Marani pildid jõudsid avalikule näitusele teisel pool raudset eesriiet. 1987. aastal pälvis Maran oma eelmise aasta loomingu eest Kristjan Raua preemia. 1988. aastal tegi maailma järkjärguline avanemine Maranile võimalikuks osalemise esimestel välismaal toimunud rühmanäitustel Harjavalts ja Trentos. 1990. aastal esindas Maran Eestit ka Vilniuse VII maalitriennaalil.

Laulev revolutsioon ja riikliku iseseisvuse taastamine läksid Maranit tugevamalt puutumata mööda. Omil sõnul oli ta selleks ajaks juba niivõrd taevariigi kodakondne, et poliitika enam ei erutanud. „Muidugi oli tore, et need asjad toimusid, aga ilmselt oli selleks ajaks tekkinud tunnetus,

et poliitikaasjad ei ole minu rida. Sinimustvalge lipu väljatuleku puhul imestasin ise ka, kui vähe see mind erutas.“ Seoses ühiskondliku murranguga tekkis nüüd Marani loomingu vastu uus ja kahekordne huvi. Ühelt poolt muutusid kaheksakümnendate aastate lõpus äärmiselt populaarseks kõiksugu usu ning religiooniga seotud nähtused ning tsensuuri kadudes muutus võimalikuks avalikult rääkida Marani religioossusest. Teiselt poolt algas üheksakümnendate aastate alguses Eesti okupatsiooniaegse kunstiajaloo ümberhindamine avangardismi kasuks. Sellega seoses tõsteti uuesti kilbile Marani roll kuuekümnendate aastate avangardi ühe juhtiva praktiku ja ideoloogina. 1991. aasta suvel toimuski korraga kaks Marani näitust: juunis avati Marani hilisema loomingu näitus Haapsalu kultuurikeskuses ning kuu aega hiljem abstraktsete tööde näitus Tartu Kunstimuuseumis. Kivisilla Galerii kolmanda korruse saalis oli eksponeeritud 16 guašš- ja temperamaali aastatest 1964-1968. 1992. aastal toimus Tartu Kunstimuuseumis Maranile osutatud tähelepanu lainel teinegi isiknäitus, seekord kollaažidest.

1993. aasta sügisel tähistati suurejooneliselt Marani 60. juubelit. Oktoobris oli Tallinna Kunstihoones korraga kaks Marani ekspositsiooni – teise korruse saalides oli väljas Marani hilisem looming ning alumise korruse galeriis varasemad avangardistlikud tööd, kokku üle 170 teose, rohkem kui kunagi varem või hiljem. Lisaks olid Eesti Kunstimuuseumis samal ajal näha Marani kollaažid. Novembris jätkus kunstniku juubelinäituste rida veel galeriis „Tokko & Arrak“. Sealsest väljapanekust moodustasid suure osa seni eksponeerimata, erakogudesse kuuluvad tööd.

Üheksakümnendate aastate jätkudes näis intensiivsem huvi kunstniku vastu lahtuvat. 1997. aastal toimus Olav Marani ja Avo Liigi kaksiknäitus vitraažitöökojas Domini Canes. Järgmine isiknäitus leidis aset 1999. aasta märtsis Raatuse galeriis, kus eksponeeritud tööde enamik pärines varasemast ajast, uuemaid vaikelusid oli väljas kaks. Sama aasta mais avati Olav Marani ja Hille Palmi ühisnäitus Euroopa Delegatsiooni majas Tallinnas, kus Maranilt oli väljas kümme kond natüürmorti ja maastikumaali. 2000. aastal toimus suurem Marani näitus Eesti Panga galeriis. Marani seni viimane ülevaatenäitus leidis aset 2008. aasta märtsis ja aprillis. Viljandi Kunstisaalis korraldatud kunstniku eelseisvale 75. sünnipäevale pühendatud maalinäituse väljapanekusse kuulus 47 tööd kunstniku eri loomeperioodidest.

4.6. Retseptsioon pärast 1968. aastat

1969. aasta kevadel teeb Ene Lamp Sirbis ja Vasaras ülevaate möödunud aasta näitusepildist. Marani tööd esitavad komplitseeritud suhtumist: peenelt läbimaalitud piltidel on loodus täiesti reaalne, aga jääb tunne, et neis on tabatud midagi rohkemat kui väline reaalsus. Maastikes on erilist intensiivset loodusetunnet, mis avaldab peaaegu maagilist mõju. Tavaline looduspilt on muudetud

ebaharilikuks, nii et muljet sellest pole kerge sõnastada. Siin on tegemist peaaegu et teadusliku maailmapildi vastandiga, leiab Lamp üsna tabavalt.³⁴⁷

1969. aasta „Kunsti“ almanahhi teises numbris trükiti reproduktsioonina Marani „Lilled kristallvaasis“ (guašš, tempera, 1967).³⁴⁸

1969. aasta kevadnäituse arvustuses Õhtulehes kirjutab Jüri Keevallik, et Marani tasaselt hõõguva taustaga „Vaikelu valge linikuga“ ja pehmesse vinesse looritatud „Aed kevadel“ kiirgavad tagasihoidliku motiivi kiuste hubast, unistuslikku rahu ja tunde puhtust. Arvustaja leiab ühiseid omadusi Subbi, Marani ja Guli loomingus, milleks olevat elurõõmus kolorism, suurelaastuline vorminägemine ja natüürmordilembus.³⁴⁹

Sama näituse ülevaates Sirbis ja Vasaras leiab Lehti Viirsalu, et Marani kompaktse kompositsiooni ja koloriidiga „Vaikelu“ elab otsekui omaette iseseisvat elu.³⁵⁰

1970. aasta kevadnäituse ülevaates Sirbis ja Vasaras kirjutab Mirjam Peil, et suurima elamuse pakkus talle Olav Maran, kes esines küll kahjuks vanemate töödega. Maran läheneb reaalsusele otse harda austusega, ulatudes niimoodi nägema selle taga „asja iseeneses“. Värv, tehnika jms teenivad niivõrd terviku huve, et neid nagu ei hakkagi omaette vaatlama. Vaikeludest hoovab lihtsate esemete vormikuse ja materiaalsuse mõistmist, nende olemuse tunnetamist. See lähenemine on Maranile sisemiselt nii omane, et teda mingi üldise tendentsiga seostada tunduks ülekohtune – tekiks mulje millestki moesolevast ja välisest. Arvustuse juures on reproduktsioon Marani „Vaikelust kolme munaga“ (tempera, guašš, 1967).³⁵¹

Õhtulehes arvustab sama kevadnäitust Lehti Viiroja, kelle sõnul annab näitusele tooni intiimsem kallak, mida maalis esindavad kõige sugereerivamalt Olga Terri, Nikolai Kormašov ja Olav Maran. Viimase „Vaikelu lehtrega“ ja „Henrietta“ köidavad nii värvi kui vormi kompaktsusega. Marani portreemaal is nagu asjade maailmaski on tunda mingi jääva ja olemusliku tabamise püüdu.³⁵²

Peeter Urbla kirjutab 1970. aasta sügisel Sirbis ja Vasaras seoses ülevaatenäitusega Eesti maalist 1965-1969. Olav Maran, Olev Subbi ja Nikolai Guli tegelevad reaalse maailma esemete ja olendite ilu leidmise ja edasiandmisega. Neist Maran annab tagasihoidlikele, askeetlikele motiividele majesteetliku ja ülla elu. Esemed ja nende asetus lõuendil ei rõhuta momendi olukorda, vaid täiuse võimet aja kulule vastu panna. Kunstniku tööde illusoorisus on lausa käegakatsutav, teostuslaad väga peen, väikeste pintsililöökidega lõuendile kantud värv saavutab läbikumamisega

347 Lamp, Ene, Aastaraamatu asemel (I), Sirp ja Vasar, nr. 14, 4. IV 1969.

348 Kunst, nr. 2, 1969, lk. 2.

349 Keevallik, Jüri, Südasuvine lõikuspitu Kunstihoones, Õhtuleht, 28-29. VII, 1969.

350 Viiroja, Lehti, Üks läbilõikenäitus, Sirp ja Vasar, 1. VIII, 1969.

351 Peil, Mirjam, Kevadnäituselt, Sirp ja Vasar, nr. 15, 10. IV, 1970.

352 Viiroja, Lehti, Pilk Tallinna kunstnike kevadnäitusele, Õhtuleht, 14. IV, 1970.

omapärase intensiivsuse ja vormikuse iseloomustades maalitud esemeid ka sisuliselt, kirjutab Urbla. Artikli juures ilmus reproduktsioon Marani „Vaikelust lehtrega“ (guašš, tempera, 1968).³⁵³

1970. aasta Nooruse viiendas numbris ilmus Enn Põldroosi artikkel „Mõnda meie nooremas kunstist“. Erinevalt Leisist, kelle näitel oli Põldroos seletanud uue põlvkonna suhtumist esemesse, polevat Marani piltide puhul kriteeriumiks mitte niivõrd headus kui tõde. „Ese saab siin osaks inimlikust realiteedist, ja ma ei tea, kas need suurepärased tööd ongi tavalises mõttes ilusad. Pigem on nad ülevad, kuigi see sõna seoses savipoti ja plekkmannerguga tundub olevat kohatu,“ kirjutab Põldroos.³⁵⁴

1970. aastal ilmunud „Nõukogude Eesti kunst 1940-1965“ mainib noore generatsiooni esindaja Olav Marani „küllaltki huvitavalt ning läbimõeldult lahendatud kompositsioone ja natüürmorte“. Lisaks olevat Maranil olemas „tugevad arenemisvõimelised alged“. Massiivse teose 660 illustratsiooni hulgas on reprodutseeritud ka Marani „Natüürmort“ (1963).³⁵⁵

1971. aasta veebruaris ilmus Noorte Hääles Evi Pihlaku põhjalik arvustus Marani lille- ja meremaalide väljapanekust Eesti Riiklikus Kunstmuuseumis. Pihlak registreerib Marani käsituslaadis mõni aasta varem toimunud muutuse: „Kogu maalilise väljenduse säravus, mida ta äsja oli õppinud valitsema, nihkus järsku tagaplaanile. Juba varemgi oli O. Maranile iseloomulik eriline ja vahetu tundesirgus, kuid nüüd muutus see nagu veelgi teadlikumaks ja tahtlikumaks, kujunes analüüsivaks tegelikkuse tõe otsimiseks.“ Pihaku meelest kajas vaadeldud näituse igast tööst vastu soov kujutada loodust otse sellisena, nagu ta on, nagu me teda kogeme ja näeme. Maalilisest ilust olulisem on ausus kujutatava suhtes. Nõnda võlub väljapanek kriitikut oma loomulikkuse ja lihtsusega, sooviga kunstnikuisikut kõrvale jättes süveneda kogu tõsidusega kujutatavasse objekti. Looduse rikastest vormidest valib kunstnik maalimiseks kõige tagasihoidlikumad ja harilikumad motiivid. Sellega tahaks kunstnik justkui kinnitada, et ei ole olemas igavat maastikku, üksluist mereranda ega tüütut päeva, kõik on osa tervikust, mille üheks osaks on meiegi elu. Maranil on oskus siduda loomulikku nägemismuljet sügavama mõtte- ja tunde kogemusega. Guaši ja tempera komplitseeritud tehnikas on Maran saavutanud tähelepandava maaliilu, koloriidi seotuse ja varieeruva toonirikkuse. Arvustuse juures on reproduktsioon maalist „Tohvri rand“ (1968).³⁵⁶

Kaks päeva hiljem kirjutab Õhtulehes samast näitusest Ene Lamp. Marani meremaalid on vahetult looduslähedased, vabad kirjanduslikust sümboolikast, ent lõpuks koorub neist midagi kandvamat ja suuremat, pildid mõjuvad oma selgusega millegi olemusliku avastamisena, asjadest

353 Urbla, Peeter, Selginemisi muutuvates muljetes, Sirp ja Vasar, 4. IX, 1970.

354 Põldroos 1970, lk. 64-69.

355 Pihlak, Evi, Maal. Nõukogude Eesti kunst 1940-1965, 2. köide, Kirjastus „Kunst“, Tallinn 1970, lk. 101.

356 Pihlak, Evi, Tavaline maastik, Noorte Hääle, 21. II, 1971.

läbinägemisena, mis sisendab kindlust.³⁵⁷

Veel kolm päeva hiljem arvustab näitust Sirbis ja Vasaras ka Ninel Ziterova. Oma maastikes valitseva ilu, loomulikkuse ja harmooniani on Maran jõudnud läbi keeruliste eetiliste ja esteetiliste otsingute. Kui varasemad tööd põhinevad kunstniku organiseerival, analüüsival mõttel, siis nüüd lähtub ta rohkem intuitsioonist, tundest. Marani lihtsaid motiive kujutavates maastikumaalides on sügavat poeesiat ja peent emotsionaalset võlu. Realistliku maalimislaadi ja looduse tõepärase kujutamise loob kunstnik täiesti isikupärase stiili. Kõige ilmekamalt avaldub Maranile omane elu filosoofilise lahtimõtestamise taotlus 1970. aasta klassikaliselt täiuslikes maastikes. Konkreetne loodusmotiiv hingestub, hakkab kõlama kui ülemlaul õnnest, rahust ja rõõmust, kirjutab Ziterova. Tunduvaid ja rabavaid muutusi pole Marani looming Ziterova meelest läbi teinud, kogu loomingut ühendavad kunstnikule karakterised jooned – intellektuaalne süvenemine ellu ja loodusearmastus. Lõpuks ülistab arvustaja Marani maalide koloriiti. Arvustusele on lisatud reprodenda „Kolga-Ablarand“ (guašš-tempera, 1970) ja „Gladioole ja muid lilli“ (guašš-tempera, 1969)³⁵⁸

Õhtulehes ilmunud 1973. aasta vabariikliku sügisnäituse ülevaates kirjutab Ira Einama, et eriline koht kuulub näitusel Olav Marani loomingule. Tema „Vaikelu vaskkannuga“ on meeldejäävamaid töid: koloriidi ilu ja vormikõne kütkestavuse poolest kontsentreerituma väljenduslikkusega tasemel.³⁵⁹

Rahva Hääles ilmunud sama näituse ülevaates peatub Maranil Leo Gens, kellele „pakkus näitusel suure elamuse Olav Marani näiliselt väga lihtne ja tagasihoidlik maaliteos, natüürmort, mis võlub eeskätt siira, lugupidava suhtumisega lihtsate esemete maailmasse, mis ümbritsevad inimest igapävases elus.“ Marani loomingul tasuvat peatuda juba üksnes seetõttu, et kohati hakkab meil maalil logisema professionalism. Marani natüürmorti iseloomustab Gensi meelest mingi karm hellus, kõige enam aga võlub tõsidus, millega kunstnik oma töösse suhtub. „Maalist loome välja kunstniku isiksust, kes oskab suure sisemise distsipliiniga allutada vahetu elamuse maali kui terviku nõuetele,“ kirjutab Gens.³⁶⁰

Noorte Hääles arvustas päev hiljem sügisnäitust Mai Levin, kes märgib, et kuigi Toomas ja Aili Vindi tööd on meeldivad, kaldub ta eelistama Olav Marani merd, mis tundub talle uudsena, kuigi on talt näinud juba kümneid merepilte. Marani piltide ette võib üldse kauaks seisma unustada, lihtne rannavaade, lihtsad natüürmordid, ent maaliliselt üllatavalt rikkad ja maalitud harukordse sisseelamisega, maalitud ülevaks.³⁶¹

357 Lamp, Ene, Lille- ja meremaalide väljapanek, Õhtuleht, nr. 44, 23. II, 1971.

358 Ziterova, Ninel, Ilu ja harmoonia, Sirp ja Vasar, nr. 9, 26. II, 1971.

359 Einama, Ira, Hulk värvirõõmu ja vormiilu, Õhtuleht, 17. XI, 1973.

360 Gens, Leo, Mõtteid vabariiklikult kunstinäituselt, Rahva Hääle, 24. XI, 1973.

361 Maran, Olav, Sügisnäitus, Noorte Hääle, 25. XI, 1973.

Ajalehes Kodumaa arvustas sama sügisnäitust Jüri Hain, kelle sõnul oli kõige meeldejäävamad natüürmordid ja ühtlasi näituse ühed paremad maalid üldse loonud Olav Maran. Need tagasihoidlikest, igapäevastest esemetest koostatud vaikelud on maalitud lihtsalt, kuid peenelt ja paistavad silma oma siiruse ja erakordse süvenemisega kujutatava olemusse. Arvustuse juures on reproduktsioon Marani „Vaikelust lilledega“ (õli, 1971).³⁶²

Sirbis ja Vasaras kirjutab Maire Toom sügisnäituse puhul, et Olav Maran ja Aili Vint maalivad nii modelli-austavalt ja tundlikult, nagu kardaksid nad loodusele haiget teha.³⁶³

Lõpuks ülistab Marani sügisnäituse maale veel ka Jaan Sonn Noorte Hääles, kelle meelest vastandub Marani väljapaneku suur lihtsus meeldivalt noorte maalijate taotluste ülikeerukusele. Äratab imetlust tema võime lihtsaid argipäevaesemeid nii lummavalt ligitõmbavaks maalida, nii et tagasihoidlik natüürmort omandab võrdse kaalu suurte kompositsioonidega. Marani piltide hingestatud peenus, suur üldistus ja südamlilik soojus aitab tunnetada ümbritsevate esemete olemust ja nende kaudu ka iseennast, leiab Sonn.³⁶⁴

1973. aasta artiklitekogumikus „Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt“ ilmunud artiklis „Maal ja aeg“ peatub Ene Lamp muuhulgas ka Marani maalidel: „Teistsugused on Olav Marani maalid. Nende erinevus on raskesti määratletav, pingestatud seisund selle ees, mida kunstnik kujutab, olgu see siis meri või asjad natüürmortidel. Marani sügavat ja puhast loodusetunnetust võiks nimetada panteistlikuks. Teda ei huvita ilu asjades; kuigi ta maaliobjektid pole kunagi iluta, saavutab ta nii veenva ja suveräänse väljenduse, et selline hoiak võrdub ise filosoofiaga. Ilma et tahaksin väiksemaks teha Aili Vindi maalijatalenti, paneksin näiteks Marani mere kõrvale Vindi mere. Viimane on lihtsalt võluvalt maalitud pilt rahulikust merest, kus on tunda naiselikku puudutatust kenadest värvidest, aga ometi on see ainult pilt.“³⁶⁵

1974. aasta vabariikliku kunstinäituse analüüsis Rahva Hääles märgib Leo Gens, et erakordne võime edasi anda esemelise maailma materiaalsust on Olav Maranil, kelle natüürmordid arendavad edasi häid maalitraditsioone.³⁶⁶

1975. aasta alguses Sirbis ja Vasaras ilmunud maaliülevaates kirjutab Evi Pihlak, et nii mõnigi vaataja on viimastel näitustel tundnud taasavastamiserõõmu Olev Subbi, Olav Marani, Ilmar Malini või Nikolai Guli maalide ees. On tunne, et nad on oma põhiliste taotlustega meile juba mõnda aega tuttavad, kuid samal ajal mõjuvad nende teosed virgutavalt värskena, nendega tekib lähedane ja

362 Hain, Jüri, Muljeid kunstinäituselt, Kodumaa, 28. XI, 1973.

363 Toom, Maire, Tahe mõista, tunnetada, Sirp ja Vasar, 30. XI, 1973.

364 Sonn, Jaan, Erinevaid teid pidi elamuslikkuse juurde: möödunud näitusele mõeldes, Noorte Hää, 9. XII, 1973.

365 Lamp, Ene, Maal ja aeg, Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt, 1973, nr. 1, lk. 39.

366 Gens, Leo, Mõõta ilu elu mõõdupuuga: vabariiklikult kunstinäituselt Tallinna Kunstihoones, Rahva Hää, 7. XII, 1974.

otsene kontakt, kirjutab Pihlak. Artikli juures ilmus reproduktsioon Marani maalist „Vaikelu taimeõlipudeliga“ (õli, 1974).³⁶⁷

1976. aasta novembris võtab Sirbis ja Vasaras Marani isiknäituse puhul sõna Jaak Olep. Noor kunstnik väärib lugupidamist sõltumatuse poolest novaatorluse kinnisideest vallatud kunstielus. Marani juures on oluline tema püüd säilitada maalikunsti vanu väärtusi, mida paljud teised millekski ei pea. Maran maalib lihtsaid ja igapäevaseid asju, lilli, leiba, merd, andes mõista, et just lihtsad asjad annavad meie olemisele mõtte. Maraniga võib nõustuda või mitte, ent tema kutse on siiras ja tõde vanem ning kindlam kui vastaste oma ning peaasi: see on esitatud maalikunsti keeles. Artikli juures on reproduktsioon maalist „Rannakäär“ (guašš, tempera, 1972).³⁶⁸

1976. aasta kogumikus „Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt“ leiab Evi Pihlak, et omal ajal ilmnes midagi sugulaslikku Olev Subbi koloriidiilu ja Olav Marani lausa kiirgava värvijõuga natüürmortides ja maastikes, ent Maranit ei rahuldanud tegelikkuse selline tõlgendus kuigi kaua. Ta ei pöördunud küll assotsiatiivsete või sümboolsete kujundite poole, kuid oma askeetlikelt lihtsates looduspiltides otsib ta ometi mingit sisemist ja suuremat tõde kujutatava kohta kui seda võimaldab motiivi puhtalt maaliliste väärtuste väljatoomine. Pihlak märgib, et see protsess näib olevat üldisem, paljudel kunstnikel oleks justkui üheaegselt tekkinud soov elu väliselt kirevast ja helkivast kestast läbi murda, et endale aru anda ka nähtuste teiste külgede üle.³⁶⁹

1977. aasta vabariiklikku kunstinäituse puhul ilmus Noorte Hääles arvustus Jüri Hainilt. Hain kirjutab, et näituse tippteoste hulgas on kindel koht Olav Marani „Vaikelul sinise riidega“, millega ta jätkab oma pea alati tähelepanu pälvinud natüürmortide rida. Tegemist on igati õnnestunud, suurejoonelise ja maaliliselt peenekoelise teosega, mis annab lihtsatele esemetele erilise tähenduse.³⁷⁰

Ira Einama kirjutab ajalehes Kodumaa sama näitust arvustades, et erilise rahu ja hingelise harmoonia maailma toob meie ette Olav Maran oma natüürmortide kaudu. Maranil on väga tundlik ja peenelt nüansseeritud värvikäsitus, lausa lummapärg on tema valged esemed, leiab arvustaja.³⁷¹

1978. aasta sügisnäituse ülevaates ajalehes Kodumaa kirjutab Hugo Hiibus, et Olav Marani loomingut iseloomustavaks omaduseks on ürgtõsidus. Artiklile on lisatud mustvalge reproduktsioon vaikelust „Esemed pliidil“ (õli, 1978).³⁷²

1978. aasta sügisel kajastas Sirp ja Vasar suurejooneliselt Marani järjekordset isiknäitust, 20.

367 Pihlak, Evi, Mitmekihiline tervik: Evi Pihlaku märkmed maalist, Sirp ja Vasar, 7. III, 1975.

368 Olep, Jaak, Olav Marani näituse puhul, Sirp ja Vasar, nr. 46, 12. XI, 1976.

369 Pihlak, Evi, 1972. aasta maalist, Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt, 1976, nr. 1, lk. 67-68.

370 Hain, Jüri, Kümme küsimust värskel kunstinäituse kohta (intervjuu iseendaga), Noorte Hääle, 27. I, 1977;

371 Einama, Ira, Vabariiklik kunstinäitus, Kodumaa, 9. II, 1977.

372 Hiibus, Hugo, Kunsti lõikuspeol, Kodumaa, 7. XI, 1978.

oktoobri number loovutas reproduktsioonidele ja arvustusele terve esikülje, lisaks veel ruumi tagapool. Ninel Ziterova kirjutuse esimese poole võtab enda alla detailne ja asjatundlik ülevaade Marani kunstnikuteest ja arengust. Marani vaikelude suurim iseärasus seisneb selles, et need on maalitud natuuritruult ilma ühegi kunstilise kavaluseta. Kunstlikkust asendab Marani lõuendeil kompositsioonide täpne ja läbimõeldud ülesehitus. Kunstniku mõtete ja tunnetega hingestatuna sünnitavad vaikelud vaatajas assotsiatiivse ettekujutuse olemise kestvusest, õilsate algete kindlusest, loomisülevusest. Tõsine ja paljulubav on Marani uuesti tärnanud huvi portreemaali vastu. Mõnele portreele, eriti Rein Ruutsood kujutavale „Kõike läbi mõtlemas“ võib siiski ette heita liigset sirgjoonelisust, mis vähendab nende väljendusjõudu. Ziterova vaidleb ka arvamusega, nagu kujutaks Marani looming kaasaegses kunstipildis erandit, pööre tasakaalukama ja harmoonilisema laadi poole olnud 1970. aastate alguses eesti taides üldine ning seega jätkas Maran Ziterova arust avangardi ridades. Marani maalid esindavad filosoofilist kunsti selle sõna nüüdistähenduses. Lehe esikaanel on suurelt reprodutseeritud „Sügis Lillekülas“ (õli, 1978), „Autoportree“ (õli, 1978) ja „Vaikelu tulpidega“ (õli, 1975), tagapool veel „Vaikelu kuivatatud kalaga“ (õli, 1978).³⁷³

Rahva Hääles arvustas Marani 1978. aasta isiknäitust Anu Raud, kes alustab muljega, et Maran maalib elutu elama, aga elusana kuidagi tõsiseks, igisäilivaks. Maran kummutab ettekujutuse natüürmordist kui väheütlevast žanrist, tema vaikelud loovad tarbeesemetega erilist meeldiva ja lähedase kontakti. Marani vaikelude värvitoonid on küpsed, tumedapoolsed, mingi erilise hõõguva sisesäraga. Pildid jäävad kauaks meelde ja muudavad suhtumist harilikesse esemetesse. Arvustaja kiidab ka lillemaale, maastikke ja äärelinnavaateid, portreedest kõige rohkem kunstniku autoportreed. „Läksin mõttes läbi saalide: tahaks tihemgi olla Olav Marani maalidega,“ lõpetab Anu Raud.³⁷⁴

Kaks nädalat hiljem ilmus Sirbis ja Vasaras Marani näituse puhul teinegi arvustus, põhjaliku retsensiooni autor on Evi Pihlak. Pihlak alustab küsimusega Marani loomingu tugevast ja laiaast kandepinnast vaatajate hulgas. Kui Marani põlvkonnakaaslased kipuvad selleks ajaks jääma kunstisituatsiooni alalhoidlikumale poolele ning tulipunktist eemale, siis Marani teosed imponeerivad kõige erinevamatele inimestele. Mõeldes ka kunstniku loomingut valitsevale natüürmordi žanrile, tekib tunne, nagu seisaks Maran justkui maalikunsti üldistest seaduspärasustest kõrval. Vaadeldes kunstniku muutumist avangardistist traditsionalistiks leiab Pihlak, et nüüd üldise populaarsuse võitnud tööd ei erinegi väga tugevasti üksikutest kümme aastat varem valminutest, üksnes käsitluslaad on tihenened ja stabiliseerunud, keskendunud realiteeditaju muutunud valdavaks. 1970. aastatel toimunud Marani loomingu taasavastamisele aitas Pihlaku hinnangul

³⁷³ Ziterova, Ninel, Olav Marani kunstimaailm, Sirp ja Vasar, nr. 42, 20. X, 1978.

³⁷⁴ Raud, Anu, Tund Olav Marani maalidega, Rahva Hääle, nr. 245, 22. X, 1978.

kaasa 1970. aastate üldine realismilaine. Ometi sattus ta sellesse olukorda nagu poolkogemata, kiiskavate vitriinide ja neonreklaamide fotorealismiga pole tal just palju ühist. Pihlak kiidab Marani vaikelude vormilist organiseeritust, mis sisendab vaatajasse tasakaalukat harmooniat. Ajal, mil paljudest kunstiteostest jääb kajama tunne maailma rabadusest ja kaootilisusest, avaldub siin Marani sõltumatus kaasaegsetest kunstitaotlustest. Marani vaikelud ei loo kaugemaid assotsiatsioone, kõik nähtav on otseselt iseenda eest väljas. Nii osutuvad maalid kaudseks ülistuseks lihtsatele ja tagasihoidlikele elutavadele, väheste lihtsate esemete askeetlik mõju on kuidagi psüühiliselt puhastav. Ainsad küsitavused ilmnevad Marani portreedes, milles pinge ei lahendu veenvas vormis, lihtsus omandab veidi naiivse varjundi. Kokkuvõttes leiab kriitik siiski, et 1970. aastad on kunstniku loomingus kulminatsiooni ja küpsuse aastad. Arvustust illustreerivad reproduktsioonid maalidest „Vaikelu uhmriga (õli, 1978) ja „Ema“ (guašš, tempera, 1971.)³⁷⁵

1978. aasta novembri lõpus kirjutab Noorte Hääles Maranist Jaan Sonn. Nagu Pihlak otsib ka tema vastust küsimusele, kuidas kunstnik vaatajate südant puudutab. Maran mõjub, kuna ta ei häbene maalida lihtsat ja lihtsalt. 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. Rääkides 1960. aastate teise poole abstraktse vormikõnega maastikumaalidest leiab Sonn, et need ei saavuta hilisemate tööde sügavust. Teostusliku külje pealt tõstab arvustaja esile kunstniku värvi emotsionaalset kandvust, Maranil oleks värviharmoonia tarvis justkui absoluutne kuulmine. Artikli juurde on reprodutseeritud Marani autoportree.³⁷⁶

1979. aasta aprillis toimunud aastapreemiate näitusest kirjutas Sirbis ja Vasaras Evi Pihlak. Premeeritute hulka kuulunud Marani maal „Sügis Lillekülas“ kaldub arvustaja meelest kunstniku tavalisest loomingust veidi kõrvale. Olulist osa ei etenda seekord kujutatu plaanipärane organiseerimine kindlate maaliprintsiipide järgi, elamus linnavaatest on ärev, rahutu, motiiv kummaliselt helendavate majadega tumeda taeva taustal mõjub sugestiivse visioonina, leiab Pihlak.³⁷⁷

1979. aasta augustis ilmus Sirbis ja Vasaras seoses Tallinnas toimunud möödunud kümne aasta maalikunsti ülevaatenäitusega Ene Lambi põhjalik käsitlus Eesti maalist. Kunstiteadlane märgib, et üldise objektiivsust taotleva kunsti kontekstis pärineb Marani püüe reaalsust rahulikult tõlgendada siiski loomingusisesest algest. Marani tööde maailmaga suhtlemise taset võib nimetada maagiliseks realismiks, kus on rahustavat-kinnitavat materiaalsusetajumist, aga samuti ilmutuslikku

³⁷⁵ Pihlak, Evi, Mõtisklema ahvatlev Olav Maran, Sirp ja Vasar, nr. 44, 3. XI, 1978.

³⁷⁶ Sonn, Jaan, Ausalt, puhtalt, Noorte Hääle, nr. 265, 19. XI, 1978.

³⁷⁷ Pihlak, Evi, Maale ja graafilisi lehti aastaarvuga 1978, Sirp ja Vasar, nr. 14, 6. IV, 1979.

tõekuulutust selle kohta. Tema kunsti kohta võib julgesti öelda: seal on reaalsusse pöördumine spiraalil üks keerd kõrgemal.³⁷⁸

Ajakirja Kultuur ja Elu 1979. aasta viimases numbris kirjutas Marani vaikeludest Martti Soosaar. Artikkel algab ülevoolavalt poeetiliste paralleelidega Marani maalide ja muusika vahel. Soosaar nimetab Maranit sooja ja tonaalse koloriidi meistriks. Terviku seisukohalt etendab Marani maalil juhtivat ja tasakaalustavat osa valge laik, olgu see siis lina, rätik, piimakruus või muna. Marani vaikeludes pole pealetükkivat sõnumit, küll aga esteetilise kõrval eetilist ilu. Lihtsate asjade poeesia kõrval tajume neis peituvat tervet eluideaali. Marani maal on näitusesaalis ohtlik naaber – nii mõnigi moetuulest kantud pilt paistab selle kõrval naeruväärne. Lillemaal, mis näib kunstnikul kergemalt tulema, on ood elule ja rõõmule, siin tuleb Maran justkui sordiini alt välja, demonstreerib värvimeelt ja värvijõudu kogu gamma ulatuses. Loo juures on reproduktsioonid maalidest „Vaikelu kuivatatud kalaga“ (õli, 1978) ja „Vaikelu uhmriga“ (õli, 1977).³⁷⁹

1980. aasta Tallinna kevadnäitusest kirjutas Rahva Hääles Leo Gens, kelle sõnul näitab Olav Marani „Vaikelu kohviveskiga“ veenvalt tõelise kolorismi üleolekut esemelist maailma kainelt fikseerivast kunstist.³⁸⁰

1980. aasta sügisel Tallinna Kunstihoones toimunud näitust „Ehitame kommunismi“ arvustas Õhtulehes Hilja Läti, kes kirjutab, et Olav Maran on ilmselt oma täiuslikest natüürmortidest hinge tõmmates jätkanud maastikuga. Kõige tavalisem motiiv omandab selle kunstniku pintslil all monumentaalsed jooned, kirjutab Läti.³⁸¹

1980. aasta artiklitekogumikus „Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt“ ilmus Evi Pihlaku kolme võrra väiksema aastaarvuga dateeritud ülevaade loodusmotiivist eesti maalikunstis. Marani kohta märgib Pihlak, et kunstnik pürgib läbi välise mulje olemusliku poole. Marani maastikuvaadetes ei ole tegelikkust mingil määral muudetud või stiliseeritud, kuid nägemismuljet on sedavõrd tihendatud ja kontsentreeritud, et see ületab välise maalilise ilmingu piirid. Nii suunavad Marani maalid vaatajat mõtlema looduse eksistentsiaalsetele külgedele, kõige oleva terviklikkusele ja sisemisele tasakaalule. Maale iseloomustab tugev strukturealne ülesehitus, mis tähelepanematuult soodustab neisse süvenemist.³⁸²

1981. aasta kevadnäitust arvustasid Sirbis ja Vasaras Sirje Helme ja Silver Vahtre, Õhtulehes Maire Toom, Noorte Hääles Ene Lamp ja Kultuuris ja Elus Eha Komissarov. Helme kirjutab, et Maranit võib nimetada suureks realistiks või suureks müstikuks, aga oluline olevat see, et mida aeg

378 Lamp, Ene, Eesti maalist, Sirp ja Vasar, nr. 33, 17. VIII, 1979.

379 Soosaar, Martti, Olav Marani vaikelud, Kultuur ja Elu, 1979, nr. 12, lk. 37-39.

380 Gens, Leo, Mõtteid Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Rahva Hääl, 7. V, 1980.

381 Läti, Hilja, Näitus Kunstihoones, Õhtuleht, 27. XI, 1980.

382 Pihlak, Evi, Muutuv loodusmotiiv, Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, nr 3, 1980, lk. 48.

edasi, seda vähem nõuab õigustust ühele maneerile, ühe motiivi juurde pidama jäämine.³⁸³

Õhtulehe arvustuses samale näitusele leiab Maire Toom, et lillemaalijatest küünib portreeliku mõjuvuseni Olav Maran, kelle „Amarüllised“ on täis kuninglikku rahu ja väarikust. Maran on Avo Keerendi kõrval „tummade asjade luule“ peamine esindaja eesti nüüdiskunstis, arvab Toom.³⁸⁴

Noorte Hääle arvustuses vaatlleb Ene Lamp Marani töid osana realistlikust hoovusest. Koos teistega ja siiski eraldi on Olav Marani vaikelu meisterlikult maalitud klaaskannudega, mis püüavad valgust ja pimedust, kirjutab Lamp.³⁸⁵

Sirbi ja Vasara arvustuses kirjutab Silver Vahtre, et Olav Marani „Amarüllised klaaskannuga“ on ehk näituse parim maal. Kasutamata stiliseerimist, käsutades realismi rikkalikke võimalusi, jõuab Maran lihtsa objekti kujutamisel ometi mingi üldistatud tõeni. Vahtre meelest on iseloomulik, et ka pildiraam on teose koostisosaks ning pildiruum ulatub raami taha, nii et tekib tahtmine pea sisse pista ja vaadata, kui kaugele see ruum ulatub. Arvustuse juures ilmus reproduktsioon maalist „Amarüllised klaaskannuga“ (õli, 1981).³⁸⁶

Kultuuri ja Elu juulinumbris kirjutab Eha Komissarov, et Marani oskused on aukartustäratavad, tema pilt pöördub tagasi vaatajasse, häälestab vaatajat, äratav temas vastuvõtliku hingeseisundi. Pärast Maranit on raske näitusesaalis edasi minna.³⁸⁷

1981. aasta sügisnäitust arvustas Sirbis ja Vasaras Sirje Helme ning Õhtulehes Mai Levin. Helmet hämmastas Marani tehniline meisterlikkus. Maalis „Roosid musta teekannuga“ on esemete materiaalsus lausa füüsiliselt tajutav. Siiski on päris lihtne oht, et roosid oma suurejoonelisuses võluvad vaatajat rohkem kui maal ise, hoiatab Helme.³⁸⁸

Peaaegu sama tõdeb päev hiljem Õhtulehe arvustuses ka Levin: Olav Marani täpne meisterlikkus näib viimase aja pidulikes lillemaalides olevat täiuseni jõudnud, ent ühtlasi on lähemal piirile mille taga algab külm ja sile ilutsemine. Riskantsetel piiridel liikumine on muidugi omamoodi jõunumber, siiski kahetsen mõnevõrra taga Marani varasemate natüürmortide tõsist, tundesooja lihtsust, kirjutab Levin.³⁸⁹

1982. aasta ajakirja Kunst esimeses kahes numbris ilmuvad reproduktsioonid Marani maalidest „Sügispilt“ (1980)³⁹⁰ ja „Amarüllised klaaskannuga (1981).³⁹¹

383 Helme, Sirje, Aasta parim, Sirp ja Vasar, 3. IV, 1981.

384 Toom, Maire, Meie tänase kunsti nägu, Õhtuleht, 7. V, 1981.

385 Lamp, Ene, On's meie kunst valmis saanud?, Noore Hääl, 8. V, 1981.

386 Vahtre, Silver, Kevad kunstihoones, Sirp ja Vasar, 15. V, 1981.

387 Komissarov, Eha, Kunstikommentaar, Kultuur ja Elu, nr. 7, 1981, lk. 23.

388 Helme, Sirje, Praeguse sügise maal, Sirp ja Vasar, 4. XII, 1981.

389 Levin, Mai, Kunstisügis'81, Õhtuleht, 5. XII, 1981.

390 Vabariiklik kunstinäitus 1980, Kunst, 1982, nr. 1, lk. 3.

391 Maale kevadnäituset 1980/81, Kunst, 1982, nr. 2, lk. 52.

1982. aasta Tallinna kevadnäitusest kirjutas Sirbis ja Vasaras Mirjam Peil. Näituse kõige maagilisema portree „Kirjakunstnik S. Liibergi“ ees seistes tundub kriitikule, et samades ruumides ei tohiks alamõõdulistele töödele paika ollagi.³⁹²

Sama näitust Rahva Hääles arvustanud Mai Levin tõstab esile Marani „Natüürmorti puuviljavaagnaga“, milles kõik on zurbaránliku täpsusega paika pandud, ning „Silvia Liibergi portreed“, mis on oma XV-XVI sajandi meistreid meenutava uhke lihtsuse ja sugestiivse vaimsusega näituse tippe. Artikli juures on reproduktsioon „Silvia Liibergi portreest“.³⁹³

1982. aasta novembris ilmub Edasis seoses Marani näituse avamisega Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis lühike ülevaade Marani tegevusest ning tulevast näitusest. Reproduktsioonina on lisatud Marani „Vaikelu kohviveskiga“ (õli, 1980).³⁹⁴

Kuu aega hiljem ilmub Edasis Marani isiknäituse kohta Mari Nõmmela arvustus. Nõmmela kiidab Maranit ausa, intellektuaalse ja nõudliku kunstnikuna ja tsiteerib mitmeid kunstniku ütlosti. Kunstniku vaoshoitud olemusele on kujunenud kõige lähedasemaks ja võimalusterohkemaks žanriks vaikelu. Areng on toimunud lillemaalis, kus dekoratiivsed eredad värvibuketid on asendunud käegakatsutava natuuritruudusega, tulemuseks peenemaitseelised pildid, milles on omajagu ilutsemistki.³⁹⁵

Juba järgmise aastanumbri sees ilmus seoses Tartu Kunstimuuseumi näitusega ka küllalt informatiivne kataloog kunstniku mõtete ning 17 mustvalge reproduktsiooniga.³⁹⁶

1982. aasta lõpus toimunud maastikunäitusest kirjutas Sirbis ja Vasaras Evi Pihlak. Olav Marani ja Sirje Lapini loodust kujutavate tööde eesmärgiks võib pidada rahu, puhtuse ja selguse taotlust. Maran on kahest kunstnikust kainem ja karmim lähtudes realistlikult ülimalt tõepärasest looduspildist.³⁹⁷

1982. aastal ilmunud esinduslikus kolmekeelses eesti maalikunsti albumi eessõnas märgib Evi Pihlak, et Marani vaikelud on kujutatava otsese jäädvustamise probleemist sedavõrd üle kasvanud, et kogu kunstiteos saab nagu iseenesest laiema eksistentsiaalse tähenduse. Sealjuures on nägemismulje niivõrd tihenenud, et kujutatu hakkab mõjuma sugestiivselt. Maranilt on albumis reproduktsioonid „Vaikelust taimeõlipudeliga“ (1974) ja „Vaikelust sinise riidega“ (1976).³⁹⁸

1983. aasta Tallinna kevadnäituse ülevaates Sirbis ja Vasaras nimetab Maire Toom Olav Marani

392 Peil, Mirjam, 2 kevadnäitust ehk 1+1=1, Sirp ja Vasar, nr. 18, 30. IV, 1982.

393 Levin, Mai, Maali triumf: Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Noorte Hää, 9. V, 1982.

394 Nõmmela, Mari, Olav Marani maalid, Edasi, 19. XI, 1982.

395 Nõmmela, Mari, Mõtteid Olav Maranist, Edasi, 14. XII, 1982.

396 Nõmmela, Mari (koost.), Olav Marani maalid. Kataloog, Tartu 1983.

397 Pihlak, Evi, Ajaline ja ajatu maastik, Sirp ja Vasar, nr. 48, 3. XII, 1982.

398 Pihlak, Evi, Eesti maal, Tallinn, Kunst 1982, lk. 10.

maali „Krüsanteemid“ krestomaatiliseks.³⁹⁹

1983. aasta detsembris arutleb Mirjam Peil Sirbis ja Vasaras seoses Marani salonginäitusega küsimuse üle, miks Marani pilte nii meelsasti ostetakse. Ju pakub Marani kunst midagi üldvajalikku elutunde poolest. Rahu ja harmooniat, tasakaalukamat suhet objektiivse maailma seaduspärasustega vajavad kõik. Kas saab ostjale ette heita, kui ta eelistab hingelisele dissonantsile, sihilikule distantsile, konstrueeritud mõttemängule või egoistlikule mina-müüdile teost, mis sisendab pidet ja turva, küsib Peil retooriliselt. Marani piltide visuaalne väärtus on silmnähtav, pealetükkimatu ent visa vaimsus kiirgab tuimemagi loomuseni. Sellised tööd ei vaja saateks teooriaid ega spekulatsioone. Kirjutisele on lisatud reproduktsioonid maalidest „Vaikelu küünlajalaga“ (õli, 1980) ja „Sylvia Liibergi portree“ (õli, 1980)⁴⁰⁰

1984. aasta jaanuaris kirjutas Ene Lamp Sirbis ja Vasaras portreenäitusest. Olav Marani portreed oleksid justkui afektist sündinud, Sylvia Liibergi portreed elustab fanaatiline hingestatus, luuletaja Issajantsi portrees otsib kunstnik üle tavalise inimliku mõõdu ulatuvat sisendusjõudu, mis viib omalaadsesse käskivkarmi tardumusse.⁴⁰¹

1984. aasta alguses pälvis Maran tähelepanu seoses maalikunsti aastapreemia ning järgnenud võistlusnäitusega Tallinna Kunstihoones. Laureaatidest ja näitusest kirjutab 4. veebruari Õhtulehes Ira Einama. Marani sügavate salapäraselt hõõgivate värvidega maalitud võidutööl avaneb soe, imeline rahu ja harmoonia maailm. Kõigele on oma mõte, pole midagi ebaolulist, kunstnik nagu peataks aja, andmaks meile mahti seda mõista. Artikli juures on maalist „Natüürmort viini tooliga“ (õli, 1985) ka reproduktsioon.⁴⁰²

1984. aasta Kunsti almanahhi kolmandas numbris käsitleb Aino Kartau kaasaegset portreemaali. Olav Maran ülendab oma kirjakunstnik Sylvia Liibergi kammitsetult sugestiivses, värvilt kasinas tundelise vormiga portrees inimväärikust. Kerge sugulus vormi loomisel humanismiajastu portreemaaliga annab teosele avarama tähenduse. Maran kuulub Kartau meelest nende väheste maalijate hulka, kes ei sekku oma portreeteritavate maailma.⁴⁰³ Samas ajakirjas ilmunud Sirje Helme ja Kaur Altoa artikli juures on reproduktsioon Marani „Nurgelisest linnavaatest“ (õli, 1964)⁴⁰⁴.

1985. aasta vabariikliku kunstinäituse arvustuses Rahva Hääles kirjutab Maire Toom, et Olav Marani maale iseloomustab vanadele meistritele omane läbimõeldus ja vormitihedus.⁴⁰⁵

399 Toom, Maire, Mitmekesiselt, loomeerksalt: Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Rahva Hääle, 8. V, 1983.

400 Peil, Mirjam, Kunstisalongis, Sirp ja Vasar, nr. 48, 2. XII, 1983.

401 Lamp, Ene, Portree lugu, Sirp ja Vasar, 20. I, 1984.

402 Einama, Ira, Parimate maalide näitus, Õhtuleht, nr. 30, 4. II, 1984.

403 Kartau, Aino, Portree kaasaegses Eesti maal, Kunst, nr. 3, 1984, lk. 33.

404 Kunst, nr. 3, 1984, lk. 46.

405 Toom, Maire, Süvenev, teisenev looming, Rahva Hääle, 3. II, 1985.

Sama aasta kevadnäituse puhul ilmus Sirbis ja Vasaras vestlus Olev Remsu ja Jüri Palmi vahel. Remsu avaldab arvamust, et Olav Maran on „meie sügavaima sõnumiga kunstnik, tema töödes on teispoolsuse ilmutust“.⁴⁰⁶

1986. aasta sügisnäituse arvustuses Sirbis ja Vasaras kirjutab Leo Gens, et Olav Marani „Vaikelu kõrvitsa ja sibulatega“ on harmooniline, terviklik maal, ent selles jääb väheks lummat, salapärast meeleolu, mida tavaliselt Marani natüürmortide esemetest hoovab.⁴⁰⁷

1987. aasta veebruaris kirjutab Mart Lepp Õhtulehes Marani linnavaadete näitusest Tallinna Linnamuuseumis. Maran eelistab vanalinnavaadetele äärelinnamotiive, see on keskkonda, kus ta iga päev liigub ja mida hästi tunneb. Marani kuuekümnendate aastate linnavaateid kujundas karmi stiili esteetika, motiive leidis kunstnik paberivabriku ümbrusest, kus kunstnik toona elas ja töötas. Etapilise tähtsusega olid maalid „Sügispäikeses“ (1961) ja „Talvine linnamotiiv“ (1962). Kuuekümnendate aastate teisel poolel liikus kunstnik süveneva rahu ja tasakaalu suunas, eelistatud linnaosaks saab Lilleküla, kus ta nüüd elab. Muutunud on suhtumine ainesesse: kuuekümnendate alguse ängistavate ja õnnetute meeleolude asemel äärelinn kui ideaalne elukoht, kodususe ja positiivsuse sümbol.⁴⁰⁸

Poolteist kuud hiljem avaldas Lepp osaliselt Õhtulehe artiklit kordava kirjutise ajalehes Kodumaa. Siin leiab Lepp, et kunstnikku huvitab linnamaalis mingile paigale või vahel ka erilisele motiivile iseloomulik ja ainuomane meeleolu. Viimase aastakümne parimates töödes on kunstnik suutnud avada äärelinnamotiivis tema õdususe ja inimsõbralikkuse, luua talvekülmuseski soojust õhkava pildi inimeste kodust. Loole on lisatud reproduktsioon maalist „Paberi tänav“ (õli, 1961).⁴⁰⁹

1987. aasta märtsis ilmus Sirbis ja Vasaras näituse „Ese kunstis“ puhul vestlus Krista Kodrese ja Olev Subbi vahel. Subbi: „Maranil ületab eseme tähtsustamine pildis traditsioonilise natüürmordiliku käsitluse. Näitusel eksponeeritud kaks vaikelu vahetatud fooni ja koloriidiga näitavad, kuivõrd on need esemed vaid ettekäändeks pildi loomisel. Sarnasus vanade hollandlaste maalidega on näiline ja petlik. Marani esemete tähendus, sümbolväärtus on kõrgem, nende kujutamise illusoorsus väiksem; ta kujutab mitte päris seda, mis tal ees oli, vaid veidike teist asja ja see teatud üldistus mõjub väga veenvalt.“⁴¹⁰

1991. aasta juunis kirjutab ajaleht Läänlane Haapsalus avatavast Marani maalide näitusest. Ene Pajula sõnul on raske nimetada Eesti tippkunstnike hulgast teist nii traditsioonilise maalilaadiga

406 Palm, Jüri, Remsu, Olev, Muljetedialoog ja muudki kevad(?)näituse puhul, Sirp ja Vasar, nr. 28, 12. VII, 1985.

407 Gens, Leo, Sügisnäitus, Sirp ja Vasar, nr. 47, 21. XI, 1986.

408 Lepp, Mart, Tallinn Olav Marani loomingus, Õhtuleht, nr. 27, 4. II, 1987.

409 Lepp, Mart, Äärelinna poesia, Kodumaa, nr. 11, 18. III, 1987.

410 Kodres, Krista, Subbi, Olev, Dialoog näitusel „Ese kunstis“, Sirp ja Vasar, 6. III, 1987.

kunstnikku kui Olav Maran. Suurtel ülevaatenäitustel võivad Marani pildid esimese hooga teiste tulevärki täis maalide varju jääda, aga kui sa need üles leiad, tahaksid mõne koju kaasa võtta, leiab kirjutaja. Ühtlasi jutustab Maran artiklis esmakordselt avalikult oma kohtumisest Jumalaga.⁴¹¹

1991. aasta augustis kirjutas Priidu Beier Postimehes Marani abstraktsete maalide näitusest Tartu Kunstimuuseumis. Maran on suur üksiklane, kelle abstraktse kunsti väljapanek valmistas kunstipublikule üllatuse. Üksinda tegutsenud kunstnike nagu Marani osa on kuuekümnendate aastate kunstivõitluses jäänud teenimatult esimeste rühmituste varju. Kui suur osa kuuekümnendate kunstist tundub tänapäeval naiivne ja katsetuslik, siis Marani kohta ei saa seda kuidagi öelda. Eelkõige võlgneb Marani abstraktne looming oma värsket ja ajatu muljet kunstniku peenele värvimeelele, leiab Beier. Juures on reproduktsioon maalist „Romaio“ (guašš, tempera, 1964).⁴¹²

1992. aasta novembris ilmus ajalehes Kostabi arvustus Marani kollaažide näitusest Tartu Kunstimuuseumis. Initsiaalide R.P. taha varjunud kriitik kirjeldab erinevaid Marani kollaaže. Väljapanekus leidunud nii süngevõitu nägemusi kui mõningaid vaimukaid ja tugeva satiirielemendiga töid.⁴¹³

1993. aasta oktoobris teavitab Rahva Hääle näitusterubriik, et Tallinna Kunstihoones ja Kunstihoone galeriis on üleval Olav Marani teoste näitus. Märgitakse, et Marani vaikeludest „õhkub sügavat, pisut askeetlikkugi jumalikku rahu.“ Nupukesele on lisatud reproduktsioon varasest teosest „Väljavaade“ (guašš, 1959).⁴¹⁴

1993. aasta novembris kirjutab Mirjam Peil kunstniku juubeli puhul ajalehes Eesti Aeg. Tsensuurist vabanenud ajakirjanduses esitatakse nüüd vist esmakordselt adekvaatne, kunstniku tsitaatidega võrreldud selgitus kahekümne viie aasta eest aset leidnud maailmavaatelisest ja kunstilisest pöördest. Peil peab Marani loomingut parimaks osaks vaikelusi, lillemaalides ei tunneta ta seda erilist tõsist suhet, vahel mõjuvad need kriitikule agressiivselt, tundub, et piir kunsti ja jutluse vahel hakkab hajuma. Portreedest kuulub Peili meelest eesti kunsti klassikasse abikaasa Sylvia Liibergi renessanslik portree. Seevastu 1988. aastal valminud perekonnaportree võtab arvustaja natuke kõhedaks – abielupaar meenutab töötatud maale jõudnud *Mayfloweri* reisijaid. Kirjutist illustreerivad neli reprodutseeritud maali, teiste hulgas mainitud perekonnaportree.⁴¹⁵

Kaks nädalat hiljem kirjutab Eesti Ekspressis oma muljetest samalt näituselt Liis Pajupuu, kes seiras ka kunstniku kohtumist huvilistega. Autori sõnul mõjuvad Marani kuuekümnendatel aastatel valminud pastelltehnikas portreed oma optimismi ja värvirõõmuga retrolembestel

411 Pajula, Ene, Olen maalinud inimeste jaoks, Läänlane, 18. VI, 1991.

412 Beier, Priidu, Suur üksiklane, Postimees, 12. VIII, 1991.

413 R. P., Olav Maranit läbi kollaažide, Kostabi, 12.-19. XI, 1992.

414 Näitused, Rahva Hääle, nr. 250, 30. X, 1993.

415 Peil, Mirjam, Kaks näitust, kaks Maranit, Eesti Aeg, nr. 40, 3. XI, 1993.

ühelsakümnnendatel moodsana. Marani maastikud on Pajupuu sõnul kõik veidi kurvameelsed või halvaendelised. „Päike hakkab just-just tuulise metsa taha vajuma või puudub hoopis. Ikka on kas väsinud suvi või sügis, sügis, sügis. Aukartus jumala poolt loodu ees on ligi.“ Maran natüürmortidest leidvat aga hingetuge ka kõige kriitilisem küünik.⁴¹⁶

Nädal hiljem kirjutab Mirjam Peil Maranist ka Sirbis. Artikkel vaatab tagasi kuuekümnendatel aastatel toimunud võitlustele abstraktse kunsti eluõiguse eest ning Marani osale selles. Kunstihoones väljas olnud Marani analüütilist abstraktsionismi peab kirjutaja vahest väärikaimaks osaks kuuekümnendate aastate kunstist. Artikli juures on ära trükitud Marani „Grupp“ (joonistus, kollaaž, 1965).⁴¹⁷ Juubelinäituse puhul ilmus ka küllalt soliidne kataloog Anu Liivaku ja Ene Lambi eesti- ja inglisekeelsete tekstide ning kolmekümne hea kvaliteediga reproduktsiooniga.⁴¹⁸

1999. aasta märtsis ilmus Sirbis uudis Marani isikunäitusest Raatuse galeriis. Ele Priks kirjutab ekspositsiooni kuulunud kahest uuest vaikelust. „Natüürmort õuna ja munaga“ ning „Natüürmort valgete kannudega“ esitavad tuttavaks saanud igavest ja muutumatut aega ning tõendavad kunstniku võimet maalida täpsusega, mida tänapäevaks ollakse harjunud omistama instrumendile. Võib-olla ühel päeval saab Marani vaikelus vanade esemete kõrval hurmata ka mõni sünnilt noorem, aga juba surematuks saanud atribuut, loodab Priks.⁴¹⁹

2006. aasta detsembris Tartus Y-galeriis toimunud Tallinna vaadete näituse ülevaate juures Eesti Päevalehes ilmus ka värviline reproduktsioon Marani „Talvehämarusest“ (1977, õli).⁴²⁰

2008. aasta märtsis ilmus ajalehes Sakala uudis Marani juubelinäituse avamisest Viljandi kunstisaalis. Vahendatakse vernissaažil kõnelnud Tiiu Männiste sõnu, et Marani näol on tegemist sügavalt religioosse kunstnikuga, kes ei räägi iseendast, vaid vahendab kõiksust. Marani väga peenelt läbimaalitud natüürmordid ja lilled on tõendus sellest, kuidas igapäevaesemetesse saab panna jumalikku harmooniat, rääkis Tiiu Männiste.⁴²¹

416 Pajupuu, Liis, Pool tundi enne sulgemist, Eesti Ekspress, nr. 45, 19. XI, B4.

417 Peil, Mirjam, Maran sõnas ja pildis, Sirp, nr. 47, 26. XI, 1993.

418 Liivak, Anu (koost., toim.), Olav Maran. Näituse kataloog, Tallinn 1993.

419 Priks, Ele, Uudised, Sirp, nr. 12, 26. III, 1999.

420 Eesti Päevaleht, 16. XII, 2006.

421 Sarv, Tiina, Maalidel peegeldub argiasjadest kõiksus, 12. III, 2008.

4.7. Olav Marani vaikelude poeetika

Kuna inimeste identiteet on seotud looga, mida nad enda kohta jutustavad, on kunsti üheks funktsiooniks alati olnud selliste lugude jutustamine. Loo miinimumtingimuseks on sündmus, midagi peab juhtuma, miski peab muutuma millekski muuks. Teine tingimus on, et lugu areneb ajas ehk triviaalselt öeldes on sellel algus ja lõpp. Vaikelu ei oleks vaikelu, kui ta neid eeldusi täidaks, vaikelu kui žanri konstitueerivaks omaduseks on narratiivse sisu puudumine. Vähe sellest, et vaikelu ei sisalda narratiivi, ta seab radikaalse kahtluse alla maailma võime üldse mingit narratiivset huvi äratada. Kui narratiivsuse eelduseks on osutamine unikaalsele, üksikisiku eraldiseisvatele tegudele, siis vaikelu lükkab sündmuse kõrvale. Vaikeludel kujutatud väikese tegelikkuse, igapäevase toidu ja söömise tasandil muutub unikaalsus ebaoluliseks. Narratiivse skaala, sündmuste ja kangelaste asemel pakutakse inimese ja maailma hindamisel välja mingisugune alternatiivne võimalus. Vaikelu hülgab suurusest haaratud diskursused ning pöördub väikese tegelikkuse poole. Norman Bryson tähistab raamatus *Looking at the Overlooked* väikese tegelikkuse poole pöörduvat kunsti terminiga ropograafia.⁴²² 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 selektsioon, siis ropograafia vastupidi tasandab hierarhiad. Vaikelu väikeses tegelikkuses taanduvad regaalid köögiviljadega võrdsele tasandile (või vastupidi, köögiviljad ülenduvad regaalideks). Ropograafilist pilku köitvad elu põhitoimingud nagu söömine ja joomine ühendavad eranditult 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 ülima 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, argiesemed, lihtne toit) paljastab ropograafia inimliku pürgimise ebaolulisuse.

On vaevalt imekspandav, et selline inimlikule suuruseihale vastanduv paatos on eriliselt kütkestanud religioosseid kunstnikke, kelle hulka kuulub ka Olav Maran. Selliste loojate jaoks on vaikelu ühtlasi kristliku alandlikkuse harjutus; põhimõtteliselt ja sihikindlalt pööratakse pilk megalograafiliselt trajektoorilt kõrvale, suurtelt asjadelt elu lihtsa materiaalse aluse poole, ning selline käik paljastab mõndagi huvitavat. Esiteks ilmneb väikese tegelikkuse esikohale tõstmisel

⁴²² Bryson 1990, lk. 61.

tavapilgu harjumuslik sõltuvus kehtivast ideoloogiast, pilgu laiskus, hägusus, labiilsus ja entroopia kõige selle suhtes, mida megalograafilised diskursused ei 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 oleks piisavalt intensiivne vabastamaks pilku harjumuslikust tähelepanematuses, mida ta on harjunud väikesele tegelikkusele osutama. Väikesele maailmale osaks saava sissejuurdunud pimeduse vastu asetab Maran teravdatud fookuse, idealiseeritud vormi ja hoolikalt väljakaalutud kompositsiooni. Bryson nimetab vaikelumaali sellist funktsiooni apotroopiliseks – teravdades pilgu fookust ja suurendades selle püsivust püüab kunstnik vabastada vaadet madalatest külgetõmmetest ja tõsta seda eneserefleksiooni tasandile.⁴²³



Vaikelu heleda kõrvitsaga (1984)

Harilik vaateviis on passiivne ja labiilne, iha tõmbab pilku siia ja sinna; enne kui ükski objekt jõuab selgelt avalduda, tõmbab juba järgmine tähelepanu enesele. Pilgul puudub sisemine jõud pidevale ihale vastu panna, pilk on vaid passiivne osaleja maailma vaatamängus. Nii ongi väikesele tegelikkuse lõigule kontsentreeruva 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 elluärkava väikese maailma sisemise säraga. 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, vaid tõepoolest

⁴²³ Bryson 1990, lk. 64.

nägi. Sellele vastavalt on maalil laisa silma poolt sõelale jäävate lihtvormide asemel rikkalikult artikuleeritud vormid, mis jätavad mulje stseeni pingsast ja tähelepanelikust silmitsemisest. Nii saavutab Maran pertseptuaalselt üllatava esemelikkuse, parimatel juhtudel on pilgu hägususest vabanemine nii dramaatiline ja nägemuslik, et oma ülimes tõelisuses tunduvad esemed paradoksaalselt ebatõelised, ilma et vaataja oskaks osutada, milles see ebatõelisus seisneb. Religioossete vaikelumaalijate töodes alates Juan Sánchez Cotáni ja Francisco de Zurbarániga ning lõpetades Olav Maraniga manatakse sellise tõeluse tasandite lõikumisega esile allusioon kristlikule transsubstantsioonile, leiva ja veini muutumisele Kristuse vereks. Marani vaikelude religioonikäsitlus näibki olevat lähedasem nähtava maailma transtsendentsust uskunud katoliiklikele müstikutele kui ilmalikku 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 maailmas või meis endis olemasolevat pühaduse potentsiaali kasutada. Idealiseeritud, teravdatud fookusega hüperreaalsed vormid loovad hõllanduse teistmoodi elamise võimalusest, olemisest, mis ongi nii kirgas, küps ja rahulik, nagu maalil kujutatud stseen. Maran annab mõista, et selline maailm on saavutatav kristliku uuestisünni läbi.

Selja pööramine suure maailma hierarhiatele ei tähenda, nagu leiaks Marani vaikeludest lapselikkust, saati lapsikust. Üksildusetunne tuleneb teataval määral juba vaikelu kui liikumatu kunsti spetsiifikast. Nagu Cotán ja Zurbarán, eelistab ka Maran meelelisele naudingule askeesi ja vaimset rõõmu, ent kui kaks esimest esindavad kloostriüksindust (kollektiivset üksindust) ja monastilist perspektiivi, siis Maran oleks pigem eremiit. „Eremiit on ÜKSI Jumala palge ees,“ kirjutab Gaston Bachelard „Ruumipoeetikas“. „Eremiidi hurtsik on kloostri 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.“⁴²⁴ Rääkida Marani koduste ateljeemotiivide puhul mingist rõhutatud viletsusest ja vaesusest on muidugi liialdus, ent kujutatud stseenide introvertne kirkastunud üksildus on tõsiasi. 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 liikumatust. Muuhulgas on Marani vaikelud kindlasti hommaaž vaikusse, vaikelamisele. Sotsiaalsest plärast, millest meie elu pahatihti täidetud on, ihaldusväärsemana näidatakse vaikset meditatsiooni tuttavate esemete üle.

⁴²⁴ Bachelard 1999, lk. 71.

Tundub, et tugeva analüütilise kalduvusega inimesena Maran taasloob teose valmimise protsessis nähtavad vormid mõistuslikult, kulinaarne vorm asendub geomeetrisega. Kuigi analüütilise töömeetodiga kaasneb paratamatult visuaalse pertseptsiooni 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 tõele. Esemel on kujutatud nii, nagu me teame, et need on, mitte nii, nagu me neid näeme. Lisaks patusele kehalisusele taandab intellektuaalse tõe esikohale seadmine teose semiootilisest mudelist kunstniku loomingulisuse osatähtsuse. Vastutus Marani vaikeludel kujutatud vormide eest ei lange kunstniku loovusele, vaid tegelikkuses kehtivale matemaatilisele tõele. Kompromissitu andumine loodule tähendab ühtlasi kunstniku enesesalgamist ja alandlikkuse harjutust. Ühelt poolt eitab kunstnik loominguga kaasnevaid romantilisi, inimese fantaasiale liiga suurt väärtust omistavaid diskursuseid. Kunstiliste väärtuste asemel kuulutatakse pühendumisväärsiks inimlikud väärtused, uue loomise asemel võime olemasolevat tõelust selgesti näha. Pretensioon luua uusi vorme paistab religioosest perspektiivist hüübrisena – see oleks rahulolematuse Jumala vormidega. Ent teiselt poolt loobub Maran teadlikult ka modernismile iseloomulikust meediumi-teadlikkuse afišeerimisest. Selles läheb Maran tagasi kaugemale modernistlike vaikelumaalijate Morandi ja Cézanne'i eelsesse aega. Marani tausta 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 kõige harilikumaid esemeid kuulutab kunstnik käsitööliku distsipliini moraalselt ülemuslikkust geniaalsete sähvatuste ja erialaspetsiifiliste teravmeelsuste suhtes.

Esemeid ei muuda taktiilselt aktiivseks mitte intellektuaalne refleksioon, vaid visuaalne pertseptsioon, seetõttu kaasneb idee primaadiga teose taktiilse mõõtme vähenemine. Erinevalt näiteks suurest 18. sajandi vaikelumaalijast Jean-Baptiste-Siméon Chardinist ei tekita Marani vaikelud soovi kujutatud esemeid puudutada, mõnikord ei tundu see isegi võimalik. Kuigi esemel 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. Kuna reeglina toetuvad esemel Marani vaikeludel toekalt ja kindlalt aluspinnale, tekitab labiilne element pertseptuaalset elavust, samas ei jää muljet, nagu oleks ese ümber läinud või maha pillatud. Selline mõte oleks vastuolus Marani vaikelude intellektuaalse konstruktsiooniga – ideaalses maailmas asjad ei lähe ümber, nad otsustatakse külili asetada või õigemini, nad on külili algusest peale. Puudutus ei ole võimalik ilma liikumiseta, ent Marani vaikeludes valitseb rahunenud liikumatus. „Vaikelul lauakellaga“ (1988) toetub potikaas laiale potile nagu igavesse unne vajunud tunnimees. Vähimgi

puudutus ärataks ta üles ja rikuks pildi harmoonia.

Seadeldiste komponeerimisel kasutab Maran meeldiva tulemuse saavutamiseks nii mitmekesisuse kui korduvuse printsiipi. Mitmekesisuse tagavad suurte ja väikeste, õõnsate ja täidetud, lamedate ja piklike, looduslike ja tehsvormide vastanduste kasutamine, samuti erinevad materjalid (keraamika, metall, klaas), esemete erinevad funktsioonid (nt raamat anumate foonil). 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. Korduvuse printsiip väljendub Marani vaikeludes esemete funktsioonis (sageli on samas seadeldises mitmeid õõnsaid anumaid), esemete kujus (ovaalsete vormid kordumine), sama eseme kordumine samal pildil (munad, õunad), sama materjali kordumine (metall, keraamika). Mängu korra ja kaose printsiipidega kujutab endast puhta ja korraliku ilmega laual mõne üksiku eseme kummuli asetamine, samuti laualina voldid ja kortsud. Mõõdukas informaalne aktsent lisab kodususetunnet, samas kui veel rohkem segadust tekitaks 17. sajandi madalmaalastele omase mulje söömingujärgsest kaosest, mis ei sobiks Marani eesmärkidega.



Vaikelu lauakellaga (1988)

Marani vaikelude foon on harilikult tume, fookus on alati esiplaanil olevatel esemetel. 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 suunduda 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 pilku 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.

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. Jahedat ent kirkast, justkui varakevadist valgust näeme ka „Vaikelul heleda kõrvitsaga“ (1984). Paradoksaalselt süvendab selline valguse abil aasta- ja päevaaja konkretiseerimine 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.

Kõige sagemini 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 geomeetrilisele vormiloomele ka esemetevalik seadeldistes. Milline praktiline tegevus võiks ühendada näiteks nelja anumad, kõrvitsat ja raamatut maalil „Vaikelu heleda kõrvitsaga“ (1984)? Esemel Marani vaikeludel on paigutatud ruumiliselt, osaliselt üksteist varjava grupina, vaade avaneb pisut kõrgemalt. Nagu foon, on ka aluspind fokusseerimata ja hägune, sageli ei viita miski sellele, kas esemed paiknevad laual, sahvris, põrandanurgas või mingil muul pinnal. Et tegemist on lauapinnaga, osutab vaid maalide kompositsioon. Esemel Marani vaikeludel moodustavad pildi raamiga suhestuva grupi, reeglina ei lõika pildiserv ühtegi eset pooleks, esemed koonduvad enam-vähem pildi keskele, pildi servadesse jääb pisut ruumi. Kompositsioon on pigem püramiidi-kujuline, kõrgemad esemed kipuvad olema keskel, madalamad ja laiemad servas. Selliselt on mõistlik paigutada esemeid lauale, põrandaservas mõjuks selline seadeldis veidruseks. 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 kunstnikule teose jaoks seisvale väikesele perekonnale.

Vastuolulised on ka märgid, mille järgi võiks püüda aimata vaikelude ruumi funktsiooni. Nagu Cotánil, võib Marani vaikelude ruum viia mõtted ka sahvriale 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 linale, ent see on lihtsakoeline valge lina, mitte ruuduline, mummuline või triibuline, nagu me kujutaksime ette vastavas pisut vanamoelises söögitoas. Enamasti on lina pisut kortsus, mis viitaks justkui perenaisekäe puudumisele. Puuduvad söömistoimingute instrumendid, noad ja kahvlid, küll aga leiab mitmelt pildilt mune, munakoori, munahoidjaid, 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 kodus ateljees komponeeritud seadeldisega. Ent üllatavalt kombel ei röövi asjaolu, et seadeldis ei varja kunstniku komponeerivat kätt, kübetki tähelepanust, mis esemetele langeb. Vastupidi, kunstiline kavalus on siin liiga läbinähtav, liiga naiivne, et võiks pretendeerida artistlikkusele või muudele romantilise kunstikutüübi 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.

Toiduga seonduv kodune maailm kuulub traditsiooniliselt naiselikku sfääri. Nõnda kummitab koduseid vaikelustseene maalivat meeskunstnikku oht jääda kujutatu suhtes võõraks, 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 seadeldistesse 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 erinevalt Chardinist pole tegemist pehmete väärtuste maailmaga. Mitmekesisust tagab Marani maalidel hulk polaarsusi, ent nende hulka ei kuulu pehmete ja kõvade esemete polaarsus – kõik Marani maalidel kujutatud esemed on kõvad.

Kodususest hoolimata on Marani vaikeludel tegemist askeetliku ja sissepoole pööratud, introvertse maailmaga. Ajaloolises retrospektiivis mõjuvad Marani vaikelud kahtlemata

kodusematelt kui Hispaania kuldajastu askeetlikult religioossete kunstnike tööd, ent mitte nii hubaselt kui Chardin. Erinevalt viimasest puudub Marani stseenides sotsiaalse naudingu mõõde, samuti intiimse kehamälu aspekt, mida mõned suure prantslase kodused vaikelud kiirgavad. Chardini „Sigaretipits“ (1737) mõju on teistsugune kui Marani „Vaikelul heleda kõrvitsaga“ (1984), laual tabatud suitsetamistarbed moodustavad komplekti ja manavad esile seose suitsetamise kui rohke kordamise tulemusel kehamälu jäänud naudinguga, samas kui Marani seadeldise kooslus on pildi maalimiseks sellisel kujul nähtavasti esimest korda lauale komponeeritud ning ei tekita mõtet nagu oleks kunstnik kirglik vaaritaja või potipõllumees. Esimesel puhul võib tubakakohvrile ja sigaretipitsile hõlpsasti juurde mõelda käeliigutuse, millega kunstnik sigaretipitsi täidab ja läidab, teisel puhul vastav liigutus puudub.



Vaikelu pappkarbi ja tinaga (1992)

Chardini ja Marani töid ühendab 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.⁴²⁵ Siiski on Marani vaikelude üksildus teistsuguse iseloomuga kui Chardinil, Marani kontemplatsiooni objektiks ja rõõmu allikaks pole niivõrd koduse õhkkonna intiimsus, turvalisus või armsus, kuivõrd objektiivse maailma tajutud seaduspärasus, harmoonilisus ja püsivus, selle maailma otstarbekuse garant, kelle kunstnik on leidnud Jumalas.

Millest räägivad maalimiseks valitud esemed? Marani vaikeludel kujutatavad amforad, kannud ja kastrulid on igäüks ise nägu, ilmselt pole tegemist vabrikutoodanguga. Käepäraste ja vastupidavate esemete taga aimdub tundmatu meistri hoolikalt omandatud käsitööoskus ning tähelepanelik armastus valmistatava eseme vastu – samad väärtused, mida me tajume kunstniku

⁴²⁵ Bachelard 1999, lk. 46.

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 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 põlvkond. Aegade jooksul välja kujunenud ja lugematute põlvkondade poolt samal viisil kasutatud vormid loovad põlvkondi ületava kontinuumi, kinnitavad kultuurilise mälu jätkumist, tsiviliseeritud maailma edasikestmist. Maalida neid väärikaid vorme on avaldada solidaarsust kõigi põlvkondadega enne ja pärast meid, kellega me oma tsivilisatsiooni jagame, eriti aga kõigi kaduvikku jäänud anonüümsete loojatega.⁴²⁶ Marani poeetika on varjamatult konservatiivne, kunstniku ettepanek näib olevat allutada oleviku probleemid mineviku lahendustele. Aeg on Marani vaikelude väärtussüsteemi põhilisi vooruseid – aeg vääristab. 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 poolt esemetesse kinnistunud väärtused kaardistavad inimese sügavust. Minevik, olevik ja tulevik annavad kodule erinevaid dünamisme, mis avaldavad üksteisele mõju kord vastandudes, kord üksteist stimuleerides. Majasse imbunud minevik võimaldab uuesti läbi elada kaitstusetunnet, fikseeritud õnnehetki ja leida lohutust. „Tõelistel elumõnudel on minevik“, kirjutab Bachelard.⁴²⁷

Köögililjadest näib kunstniku eriline sümpaatia kuuluvat kõrvitsatele – suurtele maadligi kasvavatele viljadele. Autohtoonsetest viljadest on Maran meeleldi kujutanud sibulaid, aga ei puudu ka puuviljad, isegi lõunamaised tsitruselised. Viljad viivad mõtte nende aeganõudvale valmimisele, mis võis aset leida kodus aias. Mõte läheb looduse aastaaegadele, meie kliimavöötmes õitsevad viljad kevadel, kasvavad suvel ning valmivad ning koristatakse sügisel. Kõrvitsate looja on sama tuvastamatu nagu vaskkannu või savist kausi vormi avastaja, ometi on tehtud head tööd. Ükski kõrvits ei sarnane ühelegi teisele kõrvitsale, ometi ei pretendeeri nad unikaalsusele. Sisu ja vormi ühtsus: kujutatud objektid on sama anonüümsed kui Marani vaikelu pintslikiri. Agraarne eluviis on tsükliline, tööde hooajaline jagunemine järgib unustatud aegadest järeleproovitud maatriksit. 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.⁴²⁸ Talv sunnib inimest tuppä sulguma, tekib sisemise ja välise vastandus, ihaldusväärseks muutub suletus,

⁴²⁶ Bryson 1990, lk. 138.

⁴²⁷ Bachelard 1999, lk. 41-45.

⁴²⁸ Bachelard 1999, lk 81.

stabiilsus, liikumatus, kaitstus, soojus, rahu. Talvine siseruum on ideaalne lava ropograafilisele sündmusetusele, välismaailma narratiivse huvipakkuvuse kustumisele, sisemine ruum muutub pelgupaigaks, Bachelard'i sõnadega – uneluse südameks. Kuna sügisese või talvise majas on tulevikuvaade teataval määral pärsitud, pöördub pilk kitsendunud oleviku ning kontsentreerunud mineviku poole. „Kõikidest aastaaegadest 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.“⁴²⁹ Inimene, kes köögivilju kasvatab, on sunnitud looduse rütmiga harmoneeruma, ennast selle järgi kohandama, sellele alluma. Objektiivne reaalsus sisendab loomulikku alandlikkust, inimene ei ole looduse rütmide peremees, ometi kõik toimib, 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 mõjus lohutus: tühistades inimelu unikaalsusele rõhuva narratiivse konstruktsiooni, väheneb ühtlasi selle loo paratamatu lõppemise ülim dramaatika.

⁴²⁹ Bachelard 1999, lk 84.

KOKKUVÕTE

Magistritöö „Olav Marani kunstnikutee“ esimene peatükk vaatleb kunstniku eluloolist kujunemist ning perekondlikku tausta, esimene alapeatükk puudutab kunstniku lapsepõlve ja üleskasvamist, teine alapeatükk kirjeldab õpinguaastaid ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Tuuakse välja ajastut iseloomustanud ideoloogiline surutis ja informatsiooni ühekülgsus ning sellest tulenenud noore põlvkonna maailmapildi teatav kitsus. Edasi jälgitaksegi noorte kunstnike ja eelkõige Olav Marani püüdlusi sellest surutisest ja vaakumist väljuda. Siin olid Marani ja tema põlvkonna jaoks olulisteks teetähisteks 1957. aasta Ülemaailmne Noorsoofestival Moskvas, kontaktid Siberi vangilaagrist Kunstiinstituuti naasnud kunstnikega, tegutsemine Üliõpilaste Teadusliku Ühingu, esimesed välismaised kunstiajakirjad, Olav Marani jaoks ka korrapärane antikvariaatide külastamine ning süsteemne iseseisev eneseharimine maailmakirjanduse ning klassikalise muusika vallas. Jälgitakse graafika erialal õppinud Maranil tekkinud huvi värvide vastu, samuti esimesi katsetusi vabamas laadis, samuti teatava uuenduslikust kunstist huvitunud tuumiku väljakujunemist.

Töö teine peatükk käsitleb kuuekümnendatel aastatel kunstis aset leidnud vabanemisprotsessi. Alustatakse esimeste sulailmingutega viiekümnendate aastate teisel poolel, stalinistlikku perioodi iseloomustanud totaalse hirmuõhkonna murenemisest. Registreeritakse esimesed moodsa kunstiga katsetajad, samuti esimesed ametlikult ainuõigeks kuulutatud kursist hälbivad näitused. Näidatakse, et kunstiuuendus toimus kõigepealt traditsioonide taasavastamise läbi, mille juures oli osa pallasliku traditsiooni taaselustamisel. Ent samas näidatakse noore põlvkonna otsingute kirjusust, eufoorilist ja idealistlikku kinnihaaramist kõigest, mis oli teistsugune. Puudutatakse kättesaadavate välismaiste kunstiajakirjade rolli ning nendega seoses uudse, jämedate kontuuride ja tugeva üldistusega nn Bildende Kunsti stiili juurdumist. Peatutakse noorte kunstnike suhetel Ülo Soosteriga ning Soosteri rollil kunstiuuenduses Eestis, näidatakse, et see seisnes eelkõige mentoriks ja julgustajaks olemises, aga ka sidemete sõlmimises Moskva põrandaaluse kunstiga. Puudutatakse graafikat kui kõige kiiremini sotsrealistlikest kammitatest vabanenud kunstiiliiki.

Eraldi alapeatükis käsitletakse kaasaegsust kui kuuekümnendate aastate alguse kõige olulisemat märksõna. Näidatakse, et kaasaegsuse mõiste kandis kunstnike ja okupatsioonivõimu jaoks erinevat tähendussisu, käsitletakse kaasaegsuse temaatika seoseid samal ajal kunsti sisenenud urbanistliku keskkonna ning selle meeleoludega, samuti Eestisse jõudnud eksistentsialistliku mõttega. Leitakse, et kunstnike ja võimude kaasaegsuse-tõlgenduste ühisosa oli üsna väike, seisnedes teatavas konsensuses kiirenenud rütmide, assotsiatiivsuse, visandliku kujutamise kui ajastut iseloomustavate

nähtuste suhtes. Kaasaegsusega seoses vaadeldakse Bildende Kunsti või karmi stiili väljakujunemist ning kiiret aegumist.

Marani põlvkonna kõige olulisema enesekehtestuse areenina pööratakse eraldi alapeatükis tähelepanu esimestele noortenäitustele, mis on eesti kunstiajaloos seni üsna tume laik. Polemiseeritakse „Eesti lühikese kunstiajalooga“ väites, et esimesed viis noortenäitused leidsid aset aastatel 1959-1963, neist viimane üksnes väiksema rändnäitusena. Püütakse rekonstrueerida noortenäitustega peaaegu algusest peale kaasas käinud võimude vastuseisu ja skandaale. Seoses esimese noortenäitusega lansseeritakse 1959. aasta põlvkonna mõiste, püütakse kaardistada selle põlvkonna eripära ning rolli kuuekümnendate aastate kunstiuuenduses.

Eraldi alapeatükk on pühendatud Tallinna ja Tartu kui kunstikeskuste vahelisele konfrontatsioonile. Leitakse, et levinud skeem, mille järgi Tartu kunst oli konservatiivne ning Tallinna kunst avangardistlik, ei vasta kuuekümnendate aastate esimesel poolel tõele. Pigem seisnes erinevus ja teatav vastandumine Tartu kunstnike paremas kunstilises hariduses ja suuremas meisterlikkuses, Tallinna kunstnikud seevastu olid tartlastega võrreldes idealistlikumad ja sidusid sulanähtustega suuremaid lootusi. Tartu poolel tekitas pingeid ka Tallinna kunstnike tugev eelistamine nii kriitikas kui riiklikus ostupoliitikas, mis lubab Tartu Soosteri sõpruskonnast rääkida kui tõrjututest. Samas olid noorte kunstnike vahel lähedased isiklikud suhted ning mõlema linna kunstnikke ühendas peamise eesmärgina kunstilise vabaduse ruumi laiendamine.

Edasi lansseeritakse Tallinna sõpruskonna mõiste, millesse kuulusid viiekümnendate aastate lõpus Kunstiinstituudi lõpetanud Enn Põldroos, Olav Maran, Heldur Viires, Henn Roode, Heldur Laretei, Peeter Ulas, Herald Eelma, Raivo Korstnik, samuti Valdur Ohakas. Kirjeldatakse sõpruskonna läbikäimist, milles olulisemateks sõlmpunktideks olid Kunstnike Liidu noortekoondise stuudiotunnid, Enn Põldroosi kodune ateljee ning Olav Marani salong. Sõpruskonna läbikäimise kirjeldamine teenib eesmärki taastada kuuekümnendate aastate alguse vaimset atmosfääri. Näidatakse, et Hruštšovi algatatud abstraktsionismi vastane kampaania möödus noortest kunstnikest suuremat kahju tegemata.

Aastad 1964-1968 tähistasid kunstiuuenduse kiirenemist, selle pinnase ulatuslikku laienemist, millest püütakse anda olulisemaid tendentse ja ilminguid haarav ülevaade. Puudutatakse abstraktse kunsti jätkuvat levikut, samuti 1963. aasta paiku alanud sürrealismi varjatud läbimurret. Edasi käsitletakse esimese moodsat kunsti viljelenud rühmitusena tekkinud ANK64, tõdetakse, et selle sünnile eelnenud aastatel oli kunstilise vabaduse ruum juba märgatavalt laienenud. Olulise arenguna tõstetakse esile 1965. aastal kunstiteaduslikus diskursuses aset leidnud Pallase kunsti rehabiliteerimist, millega paradoksaalselt kaasnes selle mõju kiire vähenemine. Sellega seoses puudutatakse Tartu Ülikooli kunstikabineti tegevust ja sellest sündinud Visarite rühmitust. Järgmise

murrangulise aastana tuuakse välja 1966. aasta, mil leidis pärast mõneaastast vaheaega taas aset vabariiklik noortenäitus. 1966. aasta noortenäitus kujunes abstraktse kunsti lõplikuks läbimurdeks avalikele näitustele, selle moodsa kunsti totaalrännaku peamiseks organisaatoriks oli Olav Maran ning peamiseks läbiviijaks ANK64 seltskond. 1967. aastal jätkus modernistlike elementide süvenemine ja laienemine, samas kui 1968. aasta tähistas võimude vastulööki ning reaktsiooni algust.

Töö kolmas peatükk käsitleb Olav Marani kunstnikuteed aastatel 1959-1968, mis kattub modernistliku perioodiga kunstniku loomingus. Puudutatakse graafikuks õppinud kunstniku esimesi samme maalikunstis, tõusmist kunstiuuenduse üheks eesvõitlejaks, samuti Marani koduses salongis toimunut, kunstniku osa Tallinna sõpruskonna koosolemises ning Tallinna sõpruskonnas toimunu osa Marani kujunemises. Marani esimeste kunstnikuaastate maalides leitakse teatavat naiivsust ja pretensioonikust, esialgu andsid parimaid tulemusi linnavaade ning lillemaal. Kuuekümnendate aastate teisel kolmandikul kujunes kunstniku peamiseks huvialaks sürrealism ja abstraktsionism, sealhulgas kollaaž. Kirjeldatakse Marani läbikäimist Tartu ja Moskva kunstnikega, tartlaste nagu Kaja Kärner ja Valve Janov puhul osutatakse võimalikele mõjudele Marani abstraktsele loomingule. Seletatakse geometriseeritud maastike 1965. aastal Marani loomingusse ilmumise tagamaid, leitakse, et kuuekümnendate aastate keskpaik tähistab teatavat tiptaset Marani abstraktses loominguliinis, kunstnik pidas end sel ajal põhimõtteliseks abstraktsionistiks. Puudutatakse ka olulisemaid osavõtmisi näitustest, eriti aga esimesi personaalnäitusi 1965. ja 1967. aastal. Kuuekümnendate aastate viimase kolmandiku alguses märgitakse tuntavat edasiminekut vaikelu žanris, kompositsioonides süvenenud lihtsuse ja harmoonia muljet.

Eraldi alapeatükis vaadeldakse kunstniku maailmavaatelisi ja kunstilisi veendumusi modernistlikul perioodil. Marani maailma- ja kunstivaadet kujundanud võtmeveendumused tuuakse välja järgmise märksõnade all: kunst peab aitama elada, hinge eest tuleb hoolt kanda, kunst kui tegelikkuse tunnetamine, kunstiteos kui manihheistlik võitlustander, pilt on targem kui kunstnik, abstraktsioon kui teaduse ja kunsti süntees, viimasena esitatakse Marani esteetiline teooria, nii nagu kunstnik selle 1966. aastaks välja töötas.

Kolmanda peatüki kolmandas alapeatükis antakse ülevaade Marani retseptsioonist tema modernistlikul perioodil. Näidatakse, et kuuekümnendate aastate alguses märgiti Marani näitusetöid arvustustes harva ning hinnangud olid esialgu hävitavad. Pööre toimus retseptsioonis 1964. aastal ning ülejäänud perioodil on arvustused pea eranditult kiitvad, vahel ka ülistavad, nüüdsest märgiti Marani väljapanekut pea igas ülevaatenäitusi käsitlenud arvustuses ning kunstniku roll ühe noore põlvkonna olulisema esindajana leidis pea üldist tunnustust.

Neljas peatükk pühendub Marani kunstnikuteele pärast 1968. aastat, mis tähistas kunstniku ellu

pöörde toonud müstilist elamust ning uskliku eluvaate lõplikku omaksvõtmist. Alustuseks kirjeldataksegi Marani usulist pöördumist. Näidatakse, et kunstniku pöördumine usu poole toimus läbi intensiivsete ja valuliste maailmavaatelist otsingute, mida ajendas Maranile iseloomulik terav tõevajadus. Kirjeldatakse pöördumisele eelnenud otsinguid erinevate filosoofiliste doktriinide ning usuliste konfessioonide juures ning lõpuks 1968. aasta kevadel kunstnikule osaks saanud jumalikkude kogemust. Pärast usklikule eluteele pöördumist seisnes kunstnik raske küsimuse ees, kuidas jätkata kunstnikuna. Kirjeldatakse neid kunstniku dilemmasid, mis päädisid eeskätt vanameisterliku vaikelu võimaluste avastamises, aga samuti omapärastes suure sisseelamisega lihtsat motiivi kujutavates maastikes. Puudutatakse ka uskliku kunstniku suhteid võimuga, tõdetakse, et kuigi religiooni vastu võideldi ning sellest ei saanud avalikult rääkida, nautis Marani kunst nii kriitikute kui riiklike ostukomisjonide soosingut. Kajastatakse ka Marani liikumist luterlikust kogudusest nelipühalaste hulka seitsmekümnendate aastate lõpus ning hilisemat tegevust Tallinna nelipühalaste ühe (ajutise) pastori ja eestkõnelejana.

Neljanda peatüki teine alapeatükk pühendub Marani kunstilistele veendumustele pärast usulist pöördumist. Kirjeldatakse kuidas Maranile tema senine loomingusuund võõraks jäi ning kuidas ta oma muutunud ja selginenud maailmavaadet paremini väljendava laadini jõudis. Maran loobus kunstiteose ülesehituses senisest kahe vastandliku alge võitluse rõhutamisest ning keskendus rohkem positiivsele poolusele. Kunstnik tahtis luua selliseid pilte, mida ta ei peaks Jumala ees häbenema, seetõttu loobus ta deformatsioonist, subjektiivsusest, abstrahheerimisest, senise destruktivse suhtumise asemele tuli heatahtlik suhtumine natuuri. Tutvustatakse kõigi Marani küpsusperioodi meelisžanrite ideelisi tagamaid ning kunstilisi püüdlusi.

Neljanda peatüki kolmandas alapeatükis peatutakse Marani maailmavaatel pärast usulist pöördumist. Kuna tegemist on sügavalt uskliku inimesega, on kunstniku maailma keskpunktis Jumal ning inimese isiklik suhe Jumalaga. Marani maailmapilt on bipolaarne, isegi manicheistlik, üheks keskseks postulaadiks on usk väärtuste objektiivsusesse. Peatutakse kunstniku eitaval suhtumisel humanismi pärandisse, mis on kunstniku meelest toonud inimkonnale palju häda.

Eraldi alapeatükis käsitletakse kunstniku suhtumist kunstiajaloos aset leidnud ja leidvatesse protsessidesse. Marani meelest on alates renessansist kunstis toimunud allakäik, mis seisneb subjektiivsuse osakaalu kasvus. Modernism kujutab endast tema silmis järjekindlat loobumise ja reduktsiooni protsessi, seitsmekümnendad aastad, kui viimasena loobuti ka kunstiteose materiaalsest olemasolust, sattus avangardism kriisi, millest ta pole senini välja tulnud.

Neljanda peatüki viiendas alapeatükis vaadeldakse Marani loomingus toimunud muutusi 1968. aastast tänapäevani. Perioodi 1969-1976 nimetatakse vaiksuse küpsemise ja täiustumise aastateks. Kuuekümnendate aastate lõpus ja seitsmekümnendate aastate alguses andis Maran huvitavaid

saavutusi maastiku- ja meremaali žanrites, maastikud muutusid äärmuseni lihtsaks, käsitluslaad realistlikuks, meeleolu äraolevaks-meditatiivseks. Seitsmekümnendate aastate alguses saavutas uue taseme lillemaal, mida hakkas iseloomustama täiuslik kompositsioon, tagasihoidlikumad kimbud ning suurem konkreetus. Seinine mõningane naivism vaikelumaalis taandus idealiseeritud realismi ees lõplikult seitsmekümnendate aastate keskpaigast. Esemel Marani vaikeludel muutusid nüüdsest intensiivselt reaalseks. Käsitletakse ka küpsusperioodi portreeloomingut, maailmavaatest lähtuvalt maaliskunstnik alates kuuekümnendate aastate lõpust vaid üksikuid häid tutvavaid.

Neljanda peatüki kuues alapeatükk on pühendatud küpsusloomingu retseptsioonile. Alates kuuekümnendate aastate lõpust on Marani arvustused olnud valdavalt ülistavad. Arvustuste põhjal võib kindlasti väita, et kuuekümnendate aastate lõpust kuni kaheksakümnendate aastate keskpaigani oli Olav Maran eesti kunsti absoluutne tipp. Küsitav, kas üldse mõnel teisel kunstnikul sellest perioodist nii palju kriitikute kiitust ette on näidata. Uus huvi kasv Marani vastu leidis aset üheksakümnendate aastate alguses seoses kuuekümnendate aastate modernismi rehabiliteerimise ning huviga religioossete nähtuste vastu. See huvilaine tipnes suurejoonelistel näitustega Marani juubeli puhul 1993. aastal. Pärast seda pole kunstnik kriitikute huvi äratanud.

Magistritöö viimane alapeatükk analüüsib pisut põhjalikumalt vaikelu kui žanrit, milles Maran on andnud kõige täiuslikumaid tulemusi. Püütakse leida vastust küsimusele, milliste võtetega Marani vaikelud oma mõju saavutavad ning milline see mõju on.

Heldur Viires, 12. aprill, 2008, Tartus

Õppisin Olav Maraniga kolm aastat Kunstiinstituudis, tema oli graafik ja mina maalija. Pärast Instituudi lõpetamist oli tihedam läbikäimine ja ühised ettevõtmised kuni 1965. aastani. Hiljem, kui temal oli usuline pöördumine ja mina töötasin Tartus, enam lähedasemat kokkupuudet ei olnud, juhuslikult sattusime ikka kokku ja ajasime juttu. Esimest korda kohtusime, kui ma 1956. aastal Patarei vanglast Tallinnasse Kunstiinstituudi neljandale kursusele astusin. Järgmised kolm aastat oli kokkusaamiskohaks kool. Maran oli ärksa vaimu, terase mõistuse, hea ütlemisega ja igapidi väga lahe tüüp, energiline, kontakteerimisaldis, hästi ettevõtlik. Graafikute grupp oli väga tugev ja ma sain nendega hea kontakti. Sama kursuse maalijatel ja graafikutel olid ühised joonistamistunnid. Maran oli maru hea karikaturist, hea joone ja vaimuga. See oli karikatuurikunst. Roodel, tema abikaasal ja minul olid Pallase kunstihariduse armid otsaes ja jagasime lahkelt oma tõekspidamisi ja vaateid. Poliitikast sellel ajal korralik inimene seltskonnas ei rääkinud, küll aga kunstiprobleemidest ja kunstifilosoofiast. Vahetundidel tõmbasime kõvasti suitsu ja ajasime juttu, kõigist vaimuelu puutuvatest asjadest. Sellel ajal hakkasid kinodesse tulema Poola filmid, mis olid nõukogude ekraanil täiesti uus peatükk. Mäletan, et noored poisid, nagu Laretei, ei saanud Poola filmist üldse aru, et misasi see seal toimub. Talle oli seda täiesti võõras vaadata ja kuulata. Ma siis seletasin talle ära, milles asja tuum oli. Ma olin seitse aastat vanem ja nagu seenior, aga see ei avaldunud üldse. Rääkisin neile palju – oma kogemustest, tõekspidamistest, kunstivaadetest, muidugi ka vene vangilaagritest. Jumala õnn, et sain kunstihariduse kätte enne, kui vangi pandi. Olin Tallinna kooli tulles juba välja kujunenud ning kontrast oli kohutav. Nagu päev ja öö. Minu elus kõige tühjem aeg oli need kolm aastat Tallinna Kunstiinstituudis. See, mis ma seal koolis tundsin ja läbi tegin, oli niivõrd tühi ja nõme. Maalijaid võeti vastu üle kahe aasta ja paar tükki ja neid oli nii vähe. Poisid olid toredad ja vahetunnis ajasime juttu, aga ateljee oli niru. Nõme ja vaimuvaene, absoluutselt puudus ateljee-õhkkond. Tuldi nagu mingisugusesse kontorisse, tehti tunnid ära ja mindi minema. Ega ma muud ei osanud, kui maalisin ikka oma vana kooli järgi ja seda tuldi vahetundidel nooremalt kursustelt vaatama. Eks ma mingi mulje neile ikka jätsin n-ö Pallase koolkonnast.

Maran oli keskne magnet ja vaimne jõud, kes tõmbas vaimusugulasi. Kooli ajal või pärast kooli abiellus Maran kooliõe Sylvia Liibergiga, kes oli korraliku Tallinna pürjeri, Lilleküla majaomaniku tütar ning sinna läks siis Maran koduväiks. See oli ilus kahekordne eestiaegne maja, kuhu Maran

siis lõi oma salongi. Sinna ta kutsus muusikamehi, muusikaüliõpilasi ja Kunstiinstituudi noori. Seal käijatest moodustus omaette punt, käisid Ulas, Roode, Põldroos, mina, muusikutest Enn Vetemaa, Avo Hirvesoo. Marani juures käidi nii nagu kujunes. Kui midagi oli teoksil, andis ta signaali ja tuldi kokku. Nii ei kaotanud me sidet, mis meil kooli ajal tekkis. Rääkisime põhiliselt kunstist, päeva kunstiprobleemidest, näitustest. Naisi meie pundis ei olnud, Sylvia Liiberg oli, aga näiteks proua Roode ei käinud. Joodi ilusti veini ja kõik oli nii nagu ühes salongis peab olema. Alkoholi oli alati juures, aga mitte n-ö saatusliku nähtusena, vaid lihtsalt üks komponent. Joodi veini või kohvi ja konjakit. Viini ei tulnud kõne allagi, ei kuulunud sellesse vaimsesse õhkkonda.

Põldroosil oli Gonsiori tänava lõpus korter uhkes eestiaegses majas, mille kõrge laega pööningule ta tegi omale ateljee. Seal hakkasime käima maalimas, see oli üks kokkusaamise koht. Käisid Põldroos, Maran, Laretei, Ulas, Ohakas. Omal käel võtsime modelle. Seal oli Maran kindel tegelane. Maran ja Ulas töötasid sel ajal pastellidega. Minu kaudu tulid Roode ja Ohakas. Põldroosi ateljees tegime ka pidusid, pudelid olid laua peal ja Maran oskas kitarri mängida, tema võttis duure ja meie laulsime pikalt ja laialt vanu lorilaule. Need olid ilusad ajad. Seal oli laeaken, ronisin üles, tegin akna lahti, lumi oli ja tähed sirasid, tagantjärele mõeldes käib judin üle selja, seal viiekordse maja libeda katuseviilaku peal me laulsime ja trallisime. Tahtsime ateljeest välja, loodusesse ja loodus oli katusel. Kord bussipeatuses laterna all ootasime busse, mis igaühe oma koju viiks. Maran mängis kitarri ja meie laulsime, vaikselt, et kedagi ei häiriks. Need olid südamlikud ja ilusad ajad, noored mehed, ma olin nendega puntis ka seitse aastat noorem.

Samal ajal eraldati Kunstnikeliidus Kunstnike Majja ühisateljeeks kena ruum. Modell maksti riigi poolt kinni ja kolm tundi päevas võis seal maalida. Õhtul oli krokii. Olime kõik võrdsed, liidrit ei olnud. Oli intensiivne ja kena kunstielu. Rääkisime kõigist moodsatest kunstivooludest, mis 20. sajandi algus tõi ja kogu sajandiks nagu rootsi laua ette laotas. Noored harisid üksteist moodsa kunsti koha pealt ka eraalgatuslikel teaduslikel seminaridel. Mina seal ei käinud, sest mul oli see asi juba Tartus kõik läbi tehtud. Samal ajal toimusid konservatooriumis isetegevuslikud loengud, kus räägiti avangardist, mängiti ette ja analüüsiti plaate.

Põldroosil tuli idee, et nüüd tuleb noortenäitus teha. Siis ta rääkis ja õiendas Kunstnike Liidus ja näitus võetigi plaani. Aga kust pilte võtta? Meie punt ei suutnud ju kogu näitust täis panna ja rohkem noori kunstnikke Tallinnas eriti ei olnud. Küll aga Tartus. Käisin Tartus kunagiste koolikaaslaste juures ja võtsin igaühelt valiku pilte, tõin selle koorma Tallinna ja panime üles. Sirbis ja Vasaras tehti näituse põhjal noorte kunstnike analüüs, eraldati sikud lammastest. Pallase kooliga Tartu kunstnikud langesid miinuspoolele, Tallinna kooliga noori peeti lootustandvateks. See oli kunstipoliitika. Mõned oli päris šokeeritud. Gens leidis, et Vallimäe-Margi portreed olid loomalikud. Teine oli ilusti karakterit tabanud. Nii et absoluutne teineteise mittemõistmine.

Järgmisele noortenäitustele Tartu kunstnike töid ei võetudki. Kolmas noortenäitus oli päris nõme ja käis alla. Pärast esimest noortenäitust selgus, et tehti selget vahet, kes on kes. Gens soovitas Põldroosil parteisse astuda. Ta astus loomulikult ja lihtsalt sinna parteisse ja tõusis aste-astmelt partorgiks ja Kunstnike Liidu esimeheks. Kui ta parteisse astus, siis mina lõpetasin suhtlemise ära. Minul oli asi selge, et kinni mind pandi kui kodanlik natsionalist ja selleks olen ma tänase päevani jäänud.

Maalijana alustas Maran natüürmortidega, see on kõige alus ja õppimiseks kõige parem. Kord läks ta keldrisse otsima esemeid, mida maalida ja avastas, et tema kadunud äiapapa oli olnud kirglik veinijooja ja aastakümnete vältel kõik veinipudelid alles hoidnud, kummaliste kujudega vabariigiaegsed pudelid. Neist sai ilusaid värvilisi natüürmorte. Edasi hakkasid tulema maastikud ja linnavaated. Maran hakkas tegema ka väga vaimukaid kollaaže.

Kui ma 1961. aastal Soosteri juurest tagasi tulin, siis Maran kutsus kõik kokku. Näitasin neile oma kolme kuu tööd, nemad vaatasid ja vaatasid ja vaatasid, eks tal mingisugune mõju ikka oli. Kes tuli viimasel minutil, oli Roode, aga ikkagi tuli. Noored said mu abstraktsest perioodist hoogu, Maran hakkas nii ilusaid abstraktseid pilte tegema, et lust vaadata. Sooster käis alguses Tartus. Kui Sooster Tallinnasse tuli, siis ta otsis noori ja ärksaid hingi. Mina viisin ta Marani juurde. Malle Leisi ja Jüri Arraku leidis ta ise üles.

Minu jutust jäi Maranile arusaamine, et Tartu on väga isevärki paik, kus inimesed käivad töö, pärast tööd maalivad toanurgas ja panevad pildid kapi alla. Nii tuligi ta seda Tartu elu vaatama. Viisin ta Kärneri juurde, voodi alt võeti mapid välja, tehti lahti ja näidati. See jättis talle vapustava mulje, selline kolorist nagu Kärner oli. Maran sai Kärnerilt head mõju. Samuti käis Maran Saartsi juures. Mõni aasta hiljem võttis Maran Tallinnas oma noored tuttavad kokku ja tõi nad Tartusse. Käidi Kärneri juures, Klõšeiko, Tiiu Pallo-Vaik – kõik olid hunnikus toa keskel, nii see pallaslik värvikäsitus Tallinnasse levis. Hiljem käis Maran Tartus sageli. Kui ta maalima hakkas ja värviprobleem talle oluliseks muutus, tundis ta selle õhkkonna järele vajadust. Kust ta seda värvikooli ikka sai, tal polnud ju seda kooli. Ta pidi selle omal käel välja nuputama või siis ilusate eeskujude järgi maalima. Tartus ta sai korraliku ninaesise pallasliku värvi näol. Käis Vallimäe-Margi, Kärneri, Saartsi, Janovi, vist ka Silvia Jõgeveri juures.

Kuuekümnendatel aastatel oli Tartu maalikunst täisküpsuses. Sõja ajal ja järel Pallase lõpetanud meistrid olid täiskasvanud ja maalisid täiest jõust. Maalikunsti koha pealt oli jäme ots Tartu käes, Tallinnas oli graafika ja muud asjad. Suure osa Tallinna sügisnäituste väljapanekutest moodustasid Tartu kunstike tööd. Kunstiteadlased eelistasid Tallinna kunsti, leidsid, et see on progressiivsem. Tallinna maalijatest oskas pallaslikku kolorismi kõige rohkem hinnata ja kasutada Subbi.

Maran kutsus mind oma abstraktsioonide näitusele Andres Ehini suures Kreutzwaldi tänava

korteris. Seal nägin esimest korda Ehinit, samuti noort Kaplinski – läksin sisse ja nägin, et nurgas istub nii ilus juudi poiss, ilus brünett noor mees, nii nagu Kristus. See jäi teravalt meelde.

Rootsis elav õde saatis mulle Kopenhaageni Louisiana moodsa kunsti muuseumi suurte näituste värviliste reproduktsioonidega suureformaadilisi katalooge. Seal oli hüperrealism, Matisse, ameerika kunstnikud, Pollock jne.

Marani ellu tuli vaimne murrang, ta sai ilmutuse ja on tõsiselt ja süstemaatiliselt seda asja ajanud. Kunagi saime kokku ja siis ta hakkas mulle seletama, et mõtle järele. Mina kuulasin vaikselt ära, aga seda ei saa ju nii, et võtad lihtsalt ja kallad teisele üle. Roode oli üks Marani koguduse liikmeid. Küll on kurb see elu olnud, et nii ärgas ja loov, põnevat ja uut otsiv vaim on niimoodi taltunud, nii vaikselt jäänud, nii resigneerunud. Tal oli suur näitus, terve Kunstihoone oli täis natüürmorte, aga kui ära vaatasid, siis kordus ikka kindel plastiline idee, variante oli nii vähe, ilus madalmaade koolkond, tume foon, mille taustal vormid välja kasvavad, valgus-vari, väga tugev plastiline vorm, esteetiliselt kaunis ja kõik, aga eluaeg seda teha... vabatahtlik sunnitöö.

Jüri Arrak, 17. aprill, 2008, Tallinnas

Maranit kui kunstnikku ja kunstiuuendajat ma mäletan esimest korda Lauluväljakul toimunud noortenäituselt, kus tema „Natüürmort mansetinööbiga“ väikese skandaali tekitas, aga isiklikult ma teda siis ei tundnud. 1962-1963 hakkas kujunema ANK-i rühmitus. Kuna välisreisid olid keelatud, hakkasime suhtlema vanemate kunstnikega, Maran oli üks nendest, lisaks temale olid Põldroos, Sarapuu, Moskvaa Sooster ja Sobolev, aga need tulid natuke hiljem. 1965-1966 pidasime ANK-iga loenguid ja ühe loengu pidas meile Maran. Oma modernistlike abstraktsete kompositsioonide ja kollaažidega oli ta meie jaoks kindlasti eeskuju. ANK-i seltskonnaga käisime vist ka temal kodus.

Minule küllalt tähtis moment oli 1966. või 1967. aastal, kui ma elasin Kivimäel. Maran ja Sylvia tulid meile külla, istusime minu väikses ateljees, jõime veini (siis veel Maran jõi veini). See oli tema usulise muutumise aeg, mäletan, et ta rääkis Kristusest ja religioonist, justkui kaudselt tegi ettepaneku, et hakkame koos seda asja ajama, aga ma polnud selleks veel absoluutselt valmis. Ma mäletan, et rääkisin talle ANK-i rühmast ja vormidest, mis sellel ajal olid, aga tema rääkis realismist ning et modernismi vormisüsteem pole ikka päris õige. Ma pole kindel, võin hilisemat käiku projitseerida sinna aega, aga selline vestlus kindlasti toimus.

Siis läksid meie teed lahku. Minu vaimne või religioosne muutumine leidis aset hiljem, esimest korda lugesin piibli läbi 1976. aastal. Mäletan, et kui ma olin juba midagi religioosset maalinud, siis ma käisin mõned korrad tema juures ja sain temalt kirjandust. Kunagi seitsmekümneendate lõpus või

kaheksakümnendate alguse poole ükskord küsisin talt, et sa olen nii sügavalt usklik, miks sa üldse maalid? Olav vastas väga lihtsalt, et see on minu elukutse ja nii ma teenin leiba. Mäletan ka, et ta ütles, et kui ta pöördus, siis ta hakkas loodust maalima, oli mere ääres ja palus Jumalat, et ta aitaks tal oma loomingust aru saada. Siis ta loobus looduse geometriseerimisest ja konstrueerimisest ja lähtus vahetust impulsist. Ilmselt sai ta mingisuguse tunde Jumala loomingust kätte. Ma mäletan, kui ta ütles, tead, horisont peab olema sirge.

Minu suhe religiooni tekkis läbi kunsti ja ka Maraniga suhtlesime kunstnikena. Mul oli lapsepõlvest jäänud suur eestiaegne kuldraam. Viisin selle Olavile ja ütlesin, et ole täitsa ja maali siia sisse üks natüürmort mõeldes minule. Leppisime kokku ja kuud läksid mööda. Siis ükskord nägin teda ja küsisin, et kuidas on. Ta ütles, et tead Jüri, ma maalin ja maalin ja järjest tumedamaks pilt läheb. Lõpuks tuli välja vahva hispaaniaalikult tume natüürmort. Ilmselt tema arusaam minust on selline. Kokku on mul neli Maranit. Minu hinnang talle on, et ta on üks väga hea kunstnik.

Minu artiklitekogus „Võsa, aas ja mägi“ on juttu kunstniku maailmapildist. Kuna sõna Jumal on ateistide poolt ära lörtsitud, kirjutasin selle asemel mõtlevast algenergiast. Enne avaldamist andsin käsikirja lugeda kahele kirikuõpetajale ja ise pabistasin, et nüüd saan põõna. Aga ei olnud midagi, mõlemad ütlesid, et võib ka nii. Ma olen suures osas isemõtlev ja kivi langes südamele. Kui raamat ilmus, viisin selle ka Olavile. Ütlesin, et kui läbi loed, oleks tore arutada ja sinu arvamust kuulda. Mingi aja pärast helistasin ja küsisin, kas oled läbi lugenud. Tema ütles, et jajah. Ta elab mu ateljee lähedal ja läksin sinna. Tema ei öelnud, et võib ka nii, ta nagu ei tahtnud mulle öelda, et talle see energiate värk ei sobi. Ta aktsepteeris mu raamatut kui nähtust, mis pole ei hea ega halb, võttis selle justkui teadmiseks.

Mina olen rohkem huvi tema vastu tundnud. Olen talle vahel helistanud, viimasel ajal vähem. Mu kunst on kahte lehte läinud, mul ei ole lõplikku otsust, aga temal on. Samas ei ole ta pildis Kristust kujutanud, tema jaoks on tähtis Sõna. Pildid on lihtsalt väga hästi ja vaimselt maalitud vanad esemed. Maran on neid asju kohutavalt palju uurinud ja tõlkinud. Mina olen rohkem emotsionaalne, intuitsiooniinimene. Ta on kaasaja kultuuris pettunud, viimasel Kunstnike Liidu kongressil andis ta oma hääled minule.

Enn Põldroos, 20. aprill, 2008, Tallinnas

Õpingute ajal meie kontakt nii hirmus lähedane ei olnud, kuna õppisime erinevatel erialadel. Kusagil viiekümnendate lõpus tekkis omamoodi sõpruskond seoses sooviga sotsrealismi keskkonnast välja rebida ja uusi võimalusi leida. Selle tekkimises oli väga suur roll neil poistel, kes

tulid Siberist tagasi ja hakkasid Kunstiinstituudis õppima. Tabasime ära, et kõik, mis on Kunstiinstituudis õpitud, tuleb sisuliselt unustada ja alustada ametioskuste omandamisega uuesti otsast peale. Selle ühise liikumise baasil tekkis üpris tihe sõpruskond: Maran, Roode, Viires, graafikutest Laretei, Eelma, Ulas, ka Tihemets mingil määral. Maran oli üks tugevamaid mehi selles seltskonnas. Kui selgus, et Kunstnike Liidu eelarves olid mingid rahad modellide jaoks, millega ei osatud midagi peale hakata, panime sellele käpa peale. Korraldasime oma stuudio ja modellid. Alguses töötasime Vabaduse väljakul praeguse Sorosi Keskuse ruumides. Kui see koht ära langes, käisime kaks korda nädalas modellidega minu ateljees. See kujunes ülimalt tulemusrikkaks ja viljakaks, nii mõnigi meist sai seal täiesti jalad alla. Maran oli sel ajal pidev käija, sellest ajast on tal hulganisti paberile ja papile maalitud akte. Enam ta neid ei näita, aga neid tegi ta päris hoolega.

Kooskäimine oli üldse väga tihe, kindel komme oli ühel kindlal päeval, oli vist neljapäeval, koguneda minu ateljeesse, kus jõime veini ja ajasime enda arvates tarka juttu. Maran oli eriti tugeva filosoofilise mõtteviisiga mees, ta oli palju lugenud ja ju tal õnnestus ka selliseid raamatuid kätte saada, mida teised polnud tabanud, näiteks üks asi, millest ta väga suure rõõmuga teistele jutustas oli Spengleri „Õhtumaade allakäik“. Maran oli luulehuviline, vähetunnustatud ja tunnustamata inimeste käsikirjad jooksid tema juurest läbi ja neid ta tutvustas, oli ka välis-eesti autoreid. Marani kodu oli ka kogunemiskoht, ma ei oska öelda kui sageli, aga ka päris hulgal kordadel. Marani juures olid käsikirjad ja tal oli makk, millelt ta mängis kummalisi asju, näiteks vanu vene ballaadilauljaid. Hiljem, kui tal juba usu vastu huvi tekkis, hakkasid kontaktid vähenema ja muutusid juhuslikeks. Mingil määral tekkis kontakte tol ajal kirjanikel tekkinud noorte autorite koondise ja esimeste kasseti-kirjanikega, sai ühist pidu pandud ja nii edasi, aga väga tihedad need kontaktid ei olnud, muusika- ja teatriinimestega oli veel vähem.

Tuumik hakkas korraldama noortenäitusi. Esimene noortenäitus toimus 1959. aastal Vabaduse väljakul. Nooruse mõõdet me venitasime nii, nagu vähegi saime. Ametlik nooruse piir oli 35 aastat või 5 aastat pärast lõpetamist. Selle sisse sai haarata Roode ja Viirese ja isegi Pirgi, kes oli tollal vist juba üle viiekümne. Kõik noortenäitused olid žüriiga, esimesega oli ütlemist kõvasti, aga lõpuks läks siiski üsna rahulikult. Teine noortenäitus toimus toimus Laululava ruumides. Kolmas noortenäitus, mis pidi toimuma Tantsutares, keelati esimese hooga ära. Olime kangesti väge täis ja marssisime kümne või kaheteistkümnekesi Keskkomiteesse Endel Sõgla kabinetti. Sõnum oli selge ja üheselt mõistetav: kas te tahate, et siin noor kunst on olemas? Kui jah, siis need oleme meie, teisi ei ole. Me võisime sellise santaaži peale minna, sest teist noort kunsti tõesti ei olnud. Väga lihtne arvestus oli, et need vennad poleks elu sees Moskvale ette kandnud, et meil ei ole noort kunsti ja ei saa midagi teha. Lõpuks ei jäänudki muud üle kui neelata see värk alla ja näitus lubada. Me olime hoos ja nõudsim, et ärakeelamise taga olnud Eduard Einmann tuleks avama ja peaks avasõnavõtu.

Kui avamise aeg oli käes – keda ei olnud, oli Einmann. Kõik seisis Tantsutare ukse taga, lint oli ees, ajakirjandus kohal ja kedagi enne sisse ei lastud, kui Einmann tuleb. Asi lõppes sellega, et saadeti auto Einmannile Laulasmaale suvilasse järele. Paar tundi rahvas ilusti veetis muruplatsil aega ja kui kui Einmann kohale tuli – teada oli, et ta oli väga vilets kõnemees - , siis ei suutnud ta ühtegi sõna öelda, võttis taskust oma ajakirjanduses ilmunud artikli teksti ja hakkas seda uuesti ette lugema. See oli muidugi naerukoht ja sellega oli ta karjäär läbi ka. Sellega kadus ka Noortenäituste mõte ära, sest selleks ajaks olid kõik juba Kunstnike Liitu saanud ja oli tekkinud juurdepääs muudele näitustele. Aga siis lihtsalt jonni pärast tegime veel ühe näituse Laululava all. Pärast seda rohkem me enam noortenäitusei ei korraldanud. Üldiselt oli kunstieluga liitumine võrdlemisi sujuv, vaenulikku suhtumist oli kunstnike seas harva. Võrdlemisi ruttu võeti meid Kunstnike Liitu ja hakkasime teistega ühistel näitustel esinema.

Tartu kunstnikud võtsid kõigist noortenäitustest mingil määral osa, kõige rohkem võib-olla esimesest. Sellega oli see problemaatiline lugu, et alguses tõi Viires Tartust üpris vähe töid. Tekkis juba väike hirm, et me ei tee näitust ära, sest töid ei ole. Viimasel hetkel sai kaubeldud Kunstnike Liidust furgoonauto ja Eetla Ohakas läks sellega Tartusse, sõitis otseses mõttes kõikide Tartu inimeste ateljeed läbi ja korjas pildikoorma kokku. Lõpuks oli näitusel tallinlaste ja tartlaste osakaal üsna pooleks.

Marani esimesed värvilised pildid olid minu teada abstraktsed ja sürrealistlikud. Stuudios maalitud aktide ja portreedega sai ta kätte mingisuguse professionaalsuse, mis on järgmistes linnavaadetes juba näha. Võrdlemisi varakult hakkas ta tegema väga huvitavaid linnavaateid. Varased abstraktsed ja sürrealistlikud pildid, kollaažidest rääkimata olid nendega võrreldes siiski hoopis teistsuguse maalikäkirjaga. Sealt arenes ta edasi guaššmaastike juurde. See oli omamoodi sundkäik, mida ta pärast ise kirus. Paremaid kunstimaterjale tuli jao poolest Kunstnike Liitu, kus neid jaotati nimekirja alusel. Tema sai uhke komplekti guašštemperaid. Nii ta ei saanud enne seda tegevussuunda lõpetada, kui värvid otsas olid. Ta oli juba ammu ära tüdinenud, mäletan, kuidas ta ükskord tuli, nägu naeru täis, ja ütles, soh, nüüd on mul need temperad läbi, nüüd hakkab õliga maalima. Peamine on Marani jaoks alati eseme-poesia või objekti vaimsuse küsimus. Puhast maali pole ta eriti teinud.

Me olime ikkagi jumala metsast. Siberist tulnud Pallase poistel olid mingisugused teadmised maailma asjust ja kunstist varasemast ajast ja Pallasest, aga ega nemad ka palju paremas seisus ei olnud. Ülejäänute jaoks oli see asi ikka niivõrd segane ja enda rebimine lahti sellest maailmast keeruline. See, mis nendel noortenäitustel väljas oli, oli suurelt osalt ikka täielik jams, millega pole tänapäeval mitte midagi peale hakata. Ainult Roodel olid asjad, mis olid asjad. Mina lõpetasin 1958, aga alles kümme aastat hiljem olid esimesed pildid, mida ma praegu piltideks nimetan. Minu jaoks

on kõige suurem ime, et tookord siiski leidis inimesi ja päris palju inimesi, kes taipasid, et siit on midagi tulemas. Inimesi, kes tulid selja taga ja hakkasid toetama ja kaitsma. Ametlikest kunstiteadlastest toetas ainsana Bernstein (eriti Kormašovi), kindlasti ka Evi Pihlak. Huvilisi, kes tulid rääkima ja tahtsid ateljeesse tulla, oli palju, midagi läks nagu kunsti ümber keema. Iga paari nädala järel kutsuti mingisugustesse kollektiividesse ja asutustesse esinema ja kunstist rääkima. Ei tea palju nad sellest jutust aru said, aga huvi oli väga suur. Mingisugune fännide hulk muutus järsku täiesti ootamatult suureks.

Sõpruskonna ühtsusetunne oli küllaltki tugev. Omavahelised mõjutused olid isiksuse tasandil, näiteks mulle on väga sügavat mõju avaldanud Roode, tema mõttemaailm. Roode oli ehk vaimseks liidriks, aga ta täitis seda osa väga delikaatselt. Ta oli siis ka juba niisugune mees, et napsi suurt ei võtnud, aga istus ikka koos sõpradega hommikuni laua taga, põhiliselt vaikus. Kui siis oli vaidlus mingi asja üle juba paar tundi käinud ja väga tuliseks läinud, ütles ta ühe lühikese lause sekka ja siis oli teema ammendatud ja vaikus majas. Siberist tulnud meestega oli ilus kamraadisuhe. Ka Soosteri tähtsus avaldus pigem tema isiksuses, vabas ja kammitsemata mõtlemisviisis. Üldiselt rohkem käisime meie Soosteri juures Moskvast kui tema siin. Maran paistis silma intellektuaalse rafineeritusega. Väga suur möllumees ta ei olnud, aga möllust kõrvale ka ei hoidnud. Mingil määral jäi ta alati reserveerituks.

Juba sel ajal tekkis mingisugune suhtumise vahe Tartus ja Tallinnas. Nüüd ma olen nende asjade peale mõelnud. Tallinna sõpruskonna lõpp oli 1968. aastal koos Praha sügisega. Tallinnas ja Tartus valitsenud meeleoludel oli tagantjärele vaadates väga suur vahe. Tallinna seltskond oli millegi pärast optimistlikum, kogu aeg oli tunne, et midagi areneb, midagi on muutumas. Et veel, veel, veel, asi läheb järjest vabamaks. Ennast väga seostati nende protsessidega. Kogu see Tartu seltskond oli kas elutargem, või tont teab, mis see oli, igatahes see moment ei mänginud seal üldse mingit rolli. Selle tõttu nad ei tundnud erilist tarvidust teha näitusi, näitustel esineda, neile piisas täielikult, kui nad tegid ateljees enda jaoks. 1968 tähendas lootuste lõppu, kainenemist. Tallinna seltskonna jaoks see oli suurel määral krahhi. Muidugi tehti edasi, aga enam ei olnud niisugust sisemist pinget või mootorit või pulbitsemist. Siis elati süsteemi sisse, tehti tellimusel, elu läks edasi. Tartlased tulid sellest värgist tervema nahaga välja, sest nemad ei sidunud ennast nii väga selle lootusega ja seetõttu jäid nad paremini ellu.

Ei pruugi olla juhus, et Maranil oli samal aastal murrang. Mingisugune lootusetusetunne tekitas vajadust otsida muid teid. Tal olid ilmselt ka terviseprobleemid, mingid seedimise- ja maohäädad. Enne pöördumist läks ta täiesti üle toortoidule, Roode muide samuti, mõlemad hakkasid järsku käima ringi päevane ratsioon leotatud herned taskus. Lõpupoole tegutses igaüks rohkem omaette. Ma ei oska öelda, kunas see kõik lõppes, lihtsalt tasapisi hakkas üha harvemaks ja harvemaks

jääma. Kuuekümnendate teisel poolel kujunes põhiliseks seltskondliku läbikäimise kohaks Kuku klubi, aga Maran siia suurt ei tulnud. Vaikselt-vaikselt hakkas ta pildilt ära kaduma.

Marani religiooset pöördumist ei oleks osanud ette näha. Olen vaadanud, et erinevalt Roodest ei leia tema varasematest töödest seda religiooset alget. Roode puhul oli religiooni poole pöördumine isegi mõistetav, sest tema loomingus on selline kõiksuse ja panteismi tunne tugevam. Ükskõik, mida ta kujutab, on see nagu pühakoda, isegi agulivaadetes on mingisugust suurust tunda. Marani analoogilistes motiivides seda ei ole, nendes on mingi kerge iroonilisus ja hoopis teine vaim, millest ei oska küll pöördumist religiooni poole ette näha.

Mis puutub Pallase traditsiooni, siis see pole midagi nii väga Tartu seltskonna monopol. Ka siin oli kunsti uuesti avastamisel, omaaegse Eesti kunsti leidmisel, sellega kokkupuutel väga tähtis. Püüdsime selleks igasuguseid võimalusi leida, kuna kusagil polnud midagi näha. Kunstimuuseumide daamid tegid meile maalifondis tutvumispealelõunaid, aknad kaeti kinni, et väljast poleks näha ja siis toodi oma paarkümmend pilti välja, pandi seina äärde ritta ja siis me vaatasime. Suur oli näiteks Haameri mõju. Käisime ka Tartus, kus oli igasuguseid põnevaid kollektsionääre, näiteks üks paljudele kunstikuulsustele ülikondi teinud rätsep. Käisime paljude inimeste juures, pärandiga tutvumine oli väga tähtis. Vanadest pallaslastest oli väga lähedane isiklik kokkupuude Mikkoga. Mikko suhtus meisse väga hästi, istus tihti meiega koos ja temaga oli väga hea kontakt. Teine, kellega oli väga hea kontakt, oli Adamson-Eric, kes oli siis juba invaliid. Tal oli Kunstihoones üleval ateljee ja iga lõuna ajal ajas ta ennast trepist alla Kuku klubisse ja alati kui keegi noortest kohal oli, istus nendega ühte lauda ja tundis jutuajamisest väga suurt rõõmu. Kongo samuti, esimese noortenäituse õnnestumine oli väga suurel määral Kongo teene. Tema oli žüriis põhiline mees, kes kaitses seda värki, millest keegi teine ei osanud pidada. Kitsega oli minul isiklikult vähe kokkupuudet, ta oli rohkem omaette ega lasknud endale ligi. Tartu inimestega oli üldse vähem kokkupuudet. Kellega oli väga hea klapp, oli vana Uiga. Aeg oli selline, et midagi ikka oli sellist, mida valju häälega ei räägitud, aga üldiselt olid vanad pallaslased meiega päris avameelsed.

Pallaslikkus Tallinna kunstnike jaoks kaasaegsuse nõudega vastuolus kindlasti ei olnud. Tookordne arusaam kaasaegsusest seostus kuidagi paljususe mõistega. Seda enam, et me tulime sellisest süsteemist, kus oli väga rangelt piiratud ainult üks võimalus. Protestiks selle vastu võis olla rõhutatud tolerantsus, erinevate võimaluste hindamine ja võrdselt tunnustamine. Aktsepteeritud võimaluste hulgas oli nii Pallas, abstraktsionism, sürrealism, Mehhiko kunst kui Itaalia neorealism. See kõik oli nagu suur potitais, mille vahel ei olnud vastuolu.

Karm stiil, suured mustad kontuurid ja muu selline on rohkem müüt. Tegelikult seda on väga vähe, musta kontuuri peaaegu ei olegi. Karmi stiili nimetuse mõtles välja Bernstein, aga tookordse

liikumise juures oli stiil rohkem sõimusõna, seda ei võetud üldse tõsiselt, kui keegi stiiliga tegeles. Ka *Bildende Kunsti* mõju on natuke ülehinnatud, *Bildende Kunst* oli ikkagi natuke naerualune, eriti tõsiselt seda ei võetud. Väga hea oli *Bildende Kunsti* esimene siia jõudnud number. See oli täielik pomm, pühendatud prantsuse kunstile, kaane peal Utrillo, sees üks väga hea Picasso repro. Kõik ohhetasid ja tellisid ajakirja ruttu ära, aga pärast hakkasid lugema niisugust jama, millega polnud midagi peale hakata. Võib-olla rohkem oli tähendust ühel Poola kunstiajakirjal, samuti UNESCO ajakirjal *Courier*.

Herald Eelma, 9. mai, 2008, Tallinnas

Meie 1953. aastal alustanud graafikute rühma kuulusid Laretei, Liiberg, Maran, mina ja üks vene mees Petšuritško, teisel kursusel tuli kampa veel Ulas. Maran alustas graafikuna, aga hiljem hakkas maalima. Diplomitööks tehtud plakatid olid tal juba kõik värvilised. Värvimeelega paistis ta silma juba varem, graafikute akvarellitunnis. Maran oli varaküpsenud mees. Mina tulin Kunstiinstituuti täiesti maalt, aga tema oli linnamees, elas Nõmmel, ema oli skulptor. Mäletan, kui Maran viis meid esimest korda restorani, kus võtsime ennast ikka pisut purju. See oli mulle esimene tutvumine linnaeluga. Linnapoiisi ja kunstniku pojana olid Marani nõudmised kooli suhtes suuremad, ju tal oli ka rohkem kirjandust ja ettevalmistust. Tagantjärele mõeldes oli kool muidugi nõme, näiteks kunstiajaloo õppisime kaks aastat vene kirikut, samas kui Lääne-Euroopa kunsti peaaegu ei puudutatud, kui siis vana kunsti. Vähemalt sai Instituudis õppida eriala, mis huvitas. See oli hämmastavalt suletud aeg. Wiiralt suri 1954. aastal, aga meie kuulsime temast alles mõni aasta hiljem, kui Põldroos temast ettekande tegi. Üliõpilaste Teaduslik Ühing, kus ärksamad mehed kunstist ettekandeid tegid, oli tookord informatsiooni allikana väga oluline.

1957. aasta Moskva festivalil käisime Ulase, Laretei ja Põldroosiga. Festivalil oli huvitav mõju. Seal maalis üks Pollocki laadis mees, kellest ma pärast arvasin, et see oligi Pollock. Me siis töötasime seal ka, tegime portreesid jms. Tagasi tulles üritasin kursusetöös ka vabamat laadi teha (litograafias), see oli esimene katsetus, ega ta hea ei tulnud. Luhtein tegi sellest skandaali, et millega te siin välja tulete, mida te öelda tahate. Sellise omamoodi vabanemise tunde sai festivalilt kaasa küll. Kool oli ju üsna suletud, Moskvast-käiguga läksid silmad justkui lahti. Pollocki moodi mees oli siiski liiga suur šokk, selline vaba tegevus, et näed kuidas midagi lõuendil sünnib, oli tollal maksimum. Meile oleks olnud arendavam, kui oleksid olnud veel mõned vahepealsed astmed. Ei usu, et meie Moskva-muljed Maranit mõjutasid, temal oli kunstniku pojana seda informatsiooni niigi.

Kunstiajakirjad *Bildende Kunst* jt olid kahtlemata olulised, seal oli natuke rohkem dekoratiivset ja ekspressiivset kunsti. Pärast tuli veel väga huvitav poola ajakiri *Perspektiva*, kus oli igat laadi asju, ekspressionismi, abstraktset ekspressionismi, sürrealismi-laadset asja.

Neljandal kursusel liitusid meiega Siberist tulnud maalijad Rooded ja Viires. Rohkem kui kunstis oli neil mõju selles, et tuletati meelde ajalugu – mis põhjustel nad ära saadeti, mis sellel ajal tehti. Instituudis töötati jäiga programmi järgi, oskused löid välja ehk alles diplomitööd tehes, aga isegi see oli nii kindlates rööbastes. Individuaalne arenemine toimus alles pärast.

Maraniga olime head koolikaaslased, väljaspool kooli käisime koos mõned korrad. Küllap ta juba kooli ajal tegi katsetusi, lõpetamise ajal ja pärast seda oli Olav modernsete vaadete ja laadiga mees. Maran tegeles karikatuuriga ja ka igapäevane suhtlemine seostus tal väikse groteskiga. Ta soovis pöörata asja mingil määral lõbusaks, et iga asi võiks olla meeldiv. Ta ei öelnud midagi pahasti, grotesk oli lõbus, samas see ei olnud lõõpimine, vaid talle kuidagi omane. Mäletan, et tal oli midagi kõrvadega, tropid olid alati kõrvas ja ta hästi ei kuulnud. Eks see Marani modernismi-huvi sai alguse ÜTÜ-st, kus tehti ettekandeid ühest ja teisest kunstnikust. Muu kunst oli igavavõitu ja kuidagi oli vaja edasi minna, ÜTÜ tekitas sellist vaimustust.

Enne ja pärast kooli lõpetamist käisime koos Põldroosi ateljees juures olengutel. Põldroos oli tookord erudeeritud poiss ja meie põlvkonna liider. Seal käisid Ohakas ja Viires, ei mäleta, kas Maran oli. Rohkem ikka räägiti, ka kunstiasjadest, aga et asi käima läheks, võeti natuke viina ka. See kooskäimine mõjus meile kõigile hästi. Marani juures Saturni tänaval olen käinud individuaalselt, aga kellegagi koos mitte.

Pärast Kunstiinstituuti põlvkondlik läbikäimine säilis. Mina, Ulas, Endel Palmiste, Heinrich Valk käisime nelja-viiese pundiga suviti väljaspool Eestit joonistamas, Karjalas, Armeenias, Moldaavias. Küllalt olulised olid kokkusaamised Balti kunstnikega, mis toimusid Salacgrivas, Leedus mitmes kohas, Saaremaal. Neist võttis ka Maran osa, seal oli päris huvitavaid erinevaid kunstiisiksusi, maailmapilt jälle pisut laienes.

Päris tihti käisime Moskvast Soosteri ja nende meeste juures, kes temaga pundis olid. Huvitav oli näha, kui Sooster oma ilmatuma hulka asju näitama hakkas. Üldiselt jagunes kunst tookord kolmeks: esiteks tellimiskunst, teiseks näitusekunst (seal võis ka riski peale välja minna) ja kolmas oli see, mida tehti iseendale. Mõned olid võimelised raha eest ja enda tahtmise järgi tehtavat asja selgemini eraldama, teised püüdsid neid kokku viia, aga päriselt ei tulnud see ikkagi välja.

Noortenäitustest mäletan esimest ja viimast. Kunstihoones toimunud esimeselt noortenäituselt mäletan kellegi ütelust, et tühjad tünnid kõmisevad kõige tugevamini. Viimane noortenäitus toimus Lillepaviljonis, sinna toodi Tartust kohale raskekahur Kaarel Ird, kes tegi näituse pihuks ja põrmuks. Arutelul oli esinejaid veel, aga Ird oma vaimuka ja lopsaka kõneviisiga jäi meelde.

Näitust pärast arutelu siiski maha ei võetud, võib-olla mõned tööd võeti ära. Noortenäitused mõjusid ärritavalt, sest oldi harjunud ühetaolise ja kammitsetud kunstiga, ampluaa oli kitsas sotsrealism ja tööliste kujutamine. Selle kõrval hakkas siis uusi ideekesi tekkima, igasugused -ismid võimaldasid erinevaid aspekte välja tuua. Need ei olnud küll mingid küpsed näitused, aga vabaduse hõngu oli seal kindlasti rohkem sees. Lisaks tehti ka väiksemaid mitteametlikke näituseid, nagu Maranil Ehini korteris, aga need olid juba rohkem ANK-i ajal.

Ma arvan, et kuuekümnendate aastate kunstiuuenduses oli Marani osa kõige suurem pärast kooli lõpetamist. Siis tegi ta kollaaže, sürrealistlikke asju, see kindlasti rikastas sel ajal kunstielu. Tollal tehti kõiki neid asju järelejäudmise korras, kuna olime Euroopas toimunud nii palju maha jäänud. Tehti korraga sürrealismi ja abstraktsiooni, kellele mis paremini istus. Maran oli ka hea teooriamees, võimeline oma asju teoreetiliselt põhjendama. Tal oli teoreetiline vaim, samas tema pildid toetusid värvimeelele. Värvimäng tema varasematel natüürmortidel ja tundelistel ja õrnadel maastikel on ikka võimas. Hilisemates natüürmortides on värv läinud sordiini alla. Kõigil ei olnud sellist filosoofilist platvormi, juba siis oli ka neid, kes tahtsid teha iseenda tunnetusest lähtuvat orgaanilist kunsti.

Graafikud ja maalijad moodustasid tookord ikka ühe kamba. Maalijad süvenesid rohkem sisulistesse asjadesse, graafikud rohkem vormilistesse asjadesse. Graafikas toimusid muutused kiiremini, sest graafika võimalused olid operatiivsemad, maalimine võtab ikkagi rohkem aega. Graafikutel nagu Avo Keerend, Vive Tolli, Alleks Kütt arenes see vormimäng ja otsimine kiiremini ja huvitavamalt kui maalis.

Hiljem pärast ANK-i tekkimist tulid juba uued ja lähedamad asjad peale. Sürrealism on ju iseenesest on selline painav asi, mis pakkus huvi kitsamale ringkonnale, ANK-iga tulnud kunst äratas laiemat huvi. Kangilaski hakkas pidama noortele kunstnikele loenguid ja andis teemasid, millest üksteisele ettekandeid peeti. Kuuekümnendate alguses, kui me kunstielu astusime, olid raamid kaunistest suletud, aga hakkasid vaikselt vabamaks minema, ANK-iga läks kunstielu laiemaks. Meie põlvkond võeti suuremate probleemideta vastu, küllap vanemate kunstnike puhul oli õhus ka tunne, et kuidas me ikka laseme kunstil ära lõppeda. Üksikud olid valvekoerad. Eks neil, kes olid olid radikaalsemad, oli raskem.

Maranil hiljem tulnud realistlik motiiv avaldas mõju suuremale publikule, aga see ei olnud radikaalne. Põhjuseid, miks tal modernsus realistlikumaks kunstiks üle kasvas, ma täpsemalt ei tea. Samuti seda, miks ta usklikuks hakkas ja mil määral. Nooruses ta usklik küll ei olnud, kooli ajal elas korralikku koolipoiste elu, tundis ennast ikka vabalt. Mis teda mõjutas, ma ei oska tõesti arvata, nii lähedased me siiski ei olnud.

Tallinna ja Tartu kunstnike vahel küll mingit vastasseisu ei olnud. Kammitsad olid kõigil

ühthemoodi peal ja võitlus oli samas suunas. Konfliktid võisid olla kuskil mujal, võib-olla organisatsioonid heitsid tartlastele ette, et nad kolhoosi-teemaliste asjade asemel maastikke ja lilli maalisid. Pallase kunst võis tartlasi rohkem mõjutada, Tallinnas olid sellest dekoratiivsemad tõlgendused, näiteks Lepo Mikkol.

MAALID RIIKLIKE KUNSTIMUUSEUMIDE KOGUDES

Olav Marani maalid Eesti Kunstimuuseumis

- EKM M 3917 Tatari tänav üksiku jalakäijaga.1964.Õ.,kart.40x39,5
EKM M 3940 Punased lilled.1962.Õ.,papp.49x64
EKM M 4101 Lillekimp valges vaasis.1966. guass,temp.,paber.59,7x49 vm
EKM M 4115 Kollased tulbid.1962.Õ.,papp.52,5x63
EKM M 4116 Punased lilled.1963.Õ.,paber.56,2x42,5
EKM M 4132 Kuukatuste kohal.1966. Õ.,l. 40,9x49
EKM M 4165 Neiu sinise mütsiga.1966.Õ.,kart.69,8x51
EKM M 4202 Talvine linn.1962.Õ.,papp.53x66,8
EKM M 4203 Vaade Trepmäelt.1965. Guass,paber.49,6x61,6
EKM M 4234 Kanarbik.1967.Guass,temp.,kart.38,4x46,5 vm
EKM M 4353 Avar meri.1968. Guass,temp.,kart. 49x66 vm
EKM M 4357 Vaikelu valge linikuga.1968.Õ.,l. 46x58,5
EKM M 4436 Meri nii nagu ta on.1970,Temp.,pab. 45,4x65 vm
EKM M 4437 Varasuvine maastik.1970. Temp.,pab. 48x62,4
EKM M 4438 gladioole ja teisi lilli.1969.Temp.,pab. 63,5x53 vm
EKM M 4442 Puud ja pilved. 1969. Guass,temp.pab.47,6x55,8 vm
EKM M 4497 Südasuvine maastik.1970. Guass,temp.kart.64,2x50
EKM M 4507 Vaikelu lehtriga.1968.Guass,temp,papp.54x71
EKM M 4508 Indu rand.1968.Guass,temp.,paber.46x68
EKM M 4509 Lilled sinises kannus.1968.Guass,temp.,pab. 61x49
EKM M 4615 Lained veerevad randa.1970. Guass,temp.,pab.44,5x65 vm
EKM M 4738 Vaikelu viie peetpunase õunaga.1967.guass,temp.puitkiudpl. 54x74,5
EKM M 4788 Vaikelu pirnidega.1965.Õ.,pab.64,7x65,5
EKM M 4789 Üle aia.1970.Õ.,l. 42x52
EKM M 4860 Pudel ja punased õunad.1963.Õ.,kart. 35,8x47,5
EKM M 4863 Pilved ja meri.1969.Temp.,kart.46x66 vm
EKM M 4883 Nurgeline linnavaade.1964. Õ.,kart.61,5x49,5
EKM M 4935 Vaikelu vaskkatlaga. Õ.,temp.,papp.50x70
EKM M 5014 Vaikelu taimeõli pudeliga.1974.Õ.,papp.49x61
EKM M 5092 Vaikelu sidrunitega. 1974.Õ.,papp. 50,5x64,5
EKM M 5117 Vaikelu sinise riidega.1976.Õ.,l. 70x92
EKM M 5219 Autoportree.1978. Õ.,papp.40x33
EKM M 5220 Sügis Lillekülas.1978.Õ.,l. 70x91
EKM M 5221 Põdsastik.1966. Guass,temp.,pab. 44,5x57,8 vm
EKM M 5232 Vaikelu tulpidega. Õ., papp. 67,2x52,5
EKM M 5233 Vaikelu tulpide ja sibulatega.1975.Õ.,papp. 57x71
EKM M 5241 Vaikelu uhmriga.1977. Õ.,papp. 65x81
EKM M 5242 Raiesmik. 1966.Guass,pab. 51,5x62,5
EKM M 5243 Vaikus merel.1972. Õ.,kart.50x73
EKM M 5244 Saialilled ja astrid.1976. Õ.,kart. 54x65
EKM M 5325 Neiu rohelises kampsunis. 1964. Õ.,papp. 58x41,5
EKM M 6005 Kijakunstnik Sylvia Liiberg.1981.Õ.l. 73x60
EKM M 6099 Vaikelu viini tooliga.1983.Õ.,l. 120x95,5
EKM M 6290 Vaikelu kõrvitsa ja sibulatega.1986.Õ.,l. 69x88,2
EKM M 6470 Vaikelu pruuni draperiiga.1988. Õ.,l. 75x88,2

EKM M 6471 Nokturn.1965. Õ.,l. 63,5x102
 EKM M 6472 Ateljees diivanil (Suhmani pildistus).1988.Õ.,l. 71,5x99,5
 EKM M 6730 Enne plahvatust.1965.Õ.,kollaaz,papp.69x49,8
 EKM M 6731 Väljavaade. 1959. Guass,pab. 63x43 vm
 EKM M 6748 Vaikelu kookospähklite ja merekarpidega.1989.Õ.,puitkiudpl.62x104
 EKM M 6826 Holvene.1965.Guass,temp.,papp.40x54,5
 EKM M 6827 Ionard.1965.Guass,temp.,papp. 45,5x59,5
 EKM M 6828 Brillos. 1967. Temp,õ.,papp. 43,5x54,5
 EKM M 6829 Nandi. 1967. Guass,temp.,papp. 46,5x35
 EKM M 7028 Vaikelu sakraalesemetega.1980. Õ.,l. 73x92,3
 EKM M 7242 Ulmus.1965. Guass,temp.,pab. 30x26
 EKM M 7243 Solteer.1968. Guass,temp.,pab. 43x31
 EKM M 7244 Konktal.1966. Guass,temp.,pab.37,5x48,5
 EKM M 7245 Defriis.1966. Viltpliiats,pab. 60x84
 EKM M 7246 Daam roosa baretiga.1967. Pastell,pab.61x44,5
 EKM M 7247 Memeltis.1963.Õ.,pab.41,5x30

Olav Marani maalid Tartu Kunstimuuseumis

TKM 1212M Natüürmort. Vaikelu rabarberiga, 1963, õli, kartong, 40,6X51,3
 TKM 1253M a) Tulbid, b) Naise portree (pooleli), 1964, õli, papp, 68X49
 TKM 1332M Vaikelu Lessingi köitega, 1964, õli, papp, 51X40
 TKM 1397M Lillekimp sinisel taustal, 1966, guašš, tempera, papp, 63,5X48,5
 TKM 1398M Roheliste silmadega naine, 1966, õli, papp, 49,5X41,3
 TKM 1399M Vaikelu kohviveskiga, 1965, õli, kartong, 46,5X58,2
 TKM 1415M Kimp põllulilli, 1966, tempera, guašš, paber, 61X47,5
 TKM 1468M Mitmevärvilised lilled, 1967, tempera, guašš, 60X49
 TKM 1689M Vaikelu kolme õunaga, 1967, tempera, guašš, papp, 53,5X71
 TKM 1811M Lilled harmooniumiga, 1970, guašš, tempera, paber, 63,5X52,5
 TKM 1843M Vaikelu sinise teekannuga, 1968, õli, papp, 46X66
 TKM 1850M Aed kevadel, 1968, õli, lõuend, 41,5X48,8
 TKM 1863M Neiu mustas kleidis, 1966, õli, papp, 68X49,5
 TKM 1894M Hobustemägi, 1965, guašš, tempera, paber, 40,5X58
 TKM 1916M Metsa taga meri, 1971, guašš, tempera, paber, 48,5X64
 TKM 1920M Metsaäär, guašš, tempera, paber, 1966, 46X60
 TKM 1929M Lilled kristallvaasis, 1967, guašš, tempera, paber, 60X49
 TKM 1930M Raiestik, 1967, guašš, tempera, paber, 48X63
 TKM 1942M Lilled savikruusis, 1967, guašš, tempera, paber, 60X48,5
 TKM 1944M Lilled, 1970, guašš, tempera, paber, 64X49,5
 TKM 2057M Vaikelu lilledega, 1971, õli, papp, 71,5X52,5
 TKM 2153M Tee, 1971, guašš, tempera, paber, 48X62,5
 TKM 2173M Lilled kodusel vaibal, 1972, guašš, tempera, paber, 76,8X59,8
 TKM 2196M Maastik I, 1973, guašš, tempera, paber, 48,5X63,7
 TKM 2558M Punased pojengid, 1982, õli, lõuend, 81X65
 TKM 2559M Maastik tammega, 1971-1975, õli, lõuend, 57,5X71,5
 TKM 2626M Vaikelu heleda kõrvitsaga, 1984, õli, lõuend, 73X92
 TKM 2777M Vaikelu valge tassi ja munaga, 1985, õli, papp, 63X86,5
 TKM 2859M Ovirond, 1968, tempera, guašš, 59,5X47,5

TKM 2860M Uvelaas, 1966, akvarell, guašš, tempera, paber, 51X46,5
TKM 2861M Maraneel, 1966, õli, paber, 68,5X50
TKM 2862M Apitesn, 1967, guašš, tempera, paber, 58X41
TKM 2891M Rada randa, 1982, guašš, tempera, paber, 35X55
TKM 3096M Hilissuvine maastik, 1990, guašš, tempera, 42X62
TKM 3097M Sügismotiiv Assakult, 1990, guašš, tempera, 48,5X64,5
TKM 3098M Salimard, 1963, õli, lõuend, 69X95,5
TKM 3099M Mose-lo, 1965, õli, papp, 73X45
TKM 3100M Pelli, 1965, tempera, kollaaž, assamblaaž, 72X45
TKM 3923M Kinnisilmi (Abikaasa Silvia Liiberg), õli, lõuend vineeril, 1990

KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD

Raamatud, uurimused, artiklikogumikud

- Arras, Aire, Eesti NSV Kultuuriministeeriumi kujutava kunsti ostu- ja tellimuspoliitika 1971. ja 1982. aasta võrdluses, seminaritöö, Tartu Ülikool, 2001;
- Bachelard, Gaston, Ruumipoeetika, Vagabund, 1999;
- Belting, Hans, Art History After Modernism, University of Chicago Press, 2003;
- Bernstein, Boriss, Ringi sees & ringist väljas, „Kunst“, Tallinn, 1979;
- Bryson, Norman, Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting, London, Reaktion Books, 1990;
- Bürger, Peter, On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society, Art In Modern Culture: An Anthology of Critical Texts. Phaidon Press Limited, 1992;
- Eagleton, Terry, Capitalism, Modernism and Postmodernism, Art In Modern Culture: An Anthology of Critical Texts, Phaidon Press Limited, 1992;
- Greenberg, Clement, Modernist Painting, Art In Modern Culture: An Anthology of Critical Texts, Phaidon Press Limited, 1992;
- Epner, Eero (toim), Jüri Arrak, Tartu, Ilmamaa, 2007;
- Hain, Jüri, Usutlusi kunstnikega, Tallinn, Arlekiin, 1995;
- Harrison, Charles, Modernism, Critical Terms for Art History, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1996;
- Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunstiajalugu, Tallinn, Kunst, 1999;
- Hirv, Indrek, Klaaskübara all, Tartu, Ilmamaa, 2004;
- Kangilaski, Jaak, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, Tartu, Ilmamaa, 2000;
- Kiis, Margus, Muutused ja arengud ENSV kunstielus ja -poliitikas 1964-1968, magistratöö, Tartu Ülikool, 2007;
- Kübarsepp, Riin, Vaimse rahvaluule kollektsionäär Põllu, <http://www.folklore.ee/tagused/nr29/pollu.pdf>
- Lapin, Leonhard, Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971-1995, Tallinn, „Kunst“, 1997;
- Lapin, Leonhard, Avangard, Tartu Ülikooli kirjastus, 2003;
- Liivak, Anu, Olav Maran, Eesti kunstnikud. 1 = Artists of Estonia, Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998;
- Mark, Reet, 1960. aasta rühmitus, Ülo Sooster 1924-1970: mälestusnäitus, Eesti Kunstimuuseum, 2001;
- Moore, Katrin, Ametlik ostupoliitika eesti kunstielus 1973. ja 1974. aasta kujutava kunsti näidete põhjal, seminaritöö, Tartu Ülikool, 2000;
- Pihlak, Evi, Maal. Nõukogude Eesti kunst 1940-1965, 2. köide, Tallinn, Kirjastus „Kunst“, 1970;
- Pihlak, Evi, Eesti maal, Tallinn, Kunst, 1982;
- Põldroos, Enn, Mees narrimütsiga, Tallinn, Kunst, 2001;
- Soosaar, Martti, Ateljee-etüüde 2., Tallinn, Kunst, 1990;
- Soosaar, Martti, Lase vareseid!, Tänapäev, 2006;
- Sooster, Lidia, Minu Sooster, Tallinn, Kirjastus Avenarius, 2000;

Talvistu, Tiiu. Põhisuundumusi 1970-ndate aastate eesti kunstis, Rujaline roostevaba maailm, Tartu, Tartu Kunstimuuseum, 1997;

Varblane, Reet, Valve Janov, Eesti kunstnikud. 1 = Artists of Estonia, Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998;

Viilmann, Viivi, Figuratiivskulptuuri arengujoontest aastatel 1944-1980, Uurimusi ja artikleid kunstist Eestis läbi aegade, Tallinn, Kunst, 1990;

Viira, Kadri, ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstifondi kujutava kunsti ostud 1969-1970, seminaritöö, Tartu Ülikool, 1997;

Artiklid erialastes perioodikaväljaannetes

Bernštein, Boris, Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme, Kunst, nr. 1, 1960, lk. 1.

Helme, Sirje, Mitteametik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis. Kunstiteaduslikke Uurimusi, nr 10, 2000;

Helme, Sirje, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil, Kunstiteaduslikke uurimusi, nr. 1-2 (12), 2003;

Helme, Sirje, Alতো, Kaur, Ühe kümnendivahetuse kunstist, Kunst, nr. 3, 1984;

Kartau, Aino, Portree kaasaegses Eesti maalil, Kunst, nr. 3, 1984;

Kivimaa, Katrin, Intervjuu Olav Maraniga, Kunst, nr. 2, 1994;

Lamp, Ene, Maal ja aeg, Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt, nr. 1, 1973;

Luuk, Tamara, Avatusest ja suletusest kunstis, Looming, nr. 9, 1985;

Luuk, Tamara, Läbimurre ja läbimurdjad Eesti 1960-ndate aastate graafikas, Kunstiteaduslikke uurimusi, nr. 7, 1994;

Liivrand, Harry, „Visarid“ 1967-1972, Kunst, nr. 3, 1984;

Maran, Olav, Surmapuust ja pisut ka Elupuust, Kunst.ee, nr. 1, 2005;

Pihlak, Evi, 1972. aasta maalist, Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt, nr. 1, 1976;

Pihlak, Evi, Hargnevaid suundi Eesti 60. aastate maalil, nr. 1, Kunst 1983;

Pihlak, Evi, Muutuv loodusemootiiv, Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, nr. 3, 1980;

Sepp, Eda, Kaja Kärner kui abstraksionist ja värvimeister, Ariadne Lõng, nr. 1-2, 2000;

Sepp, Eda, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimise probleemid ja naiskunstnike osakaal: Valve Janov, Silvia Jõgever ja Kaja Kärner, Ariadne Lõng, nr. 1-2, 2001;

Näitusekataloogid

Abel, Tiina (toim), Ülo Sooster 1924-1970: mälestusnäitus, Eesti Kunstimuuseum, 2001;

Lepp, Mart (koost), Tallinna motiivid: näitus Mart Lepa kunstikogust: Y galerii, Tartu, detsember 2006, Tallinn 2006;

Liivak, Anu (koost, toim), Olav Maran: näituse kataloog, Tallinn, 1993;

Nurk, Tiina (koost), O. Maran, E. Põldroos, O. Subbi. Kunstinäituse kataloog, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1967;

Nõmmela, Mari (koost), Olav Marani maalid: kataloog, Tartu, 1983;

Olav Marani näituse kataloog, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, Tallinn, 1978;

Põllu, Kaljo (koost), Kunstirühmitus Visarid, Kunstirühmitus Visarid 1967-1972: näituse kataloog, Tallinn, 1997;

Publitseerimata materjalid, arhiivifondid

Kaur Alttoa ja Sirje Helme vestlus Ain Kaalepi ja Ilmar Maliniga 14. X 1983, Tartus – TÜ kunstiajaloo õppetooli raamatukogus;

Sirje Helme vestlus Olev Subbiga, 17. X 1983, Tallinnas – TÜ kunstiajaloo õppetooli raamatukogus;

Kaur Alttoa vestlus Enn Põldroosiga, 5. XII 1983 – TÜ kunstiajaloo õppetooli raamatukogus, Tallinnas;

Kaur Alttoa vestlused Olav Maraniga, 2. ja 6. II 1984, Tallinnas – TÜ kunstiajaloo õppetooli raamatukogus;

Olav Marani toimik – Eesti Kunstnike Liidus;

Filmid, telesaated

Komissarov, Eha, Mälik, Mariina, Kuldsed 60-ndad eesti kunstis, RTV, 1994;

Pork, Tiina, Olav Maran, ETV kunsti- ja kirjandussaadete peatoimetuse, 1989;

Vestlused kunstnikega

Enn Põldroos, 20. IV, 2008, Tallinnas;

Heldur Viies, 12. IV, 2008, Tartus;

Herald Eelma, 9. V, 2008, Tallinnas;

Jüri Arrak, 17. IV, 2008, Tallinnas;

Olav Maran, 17. XII, 2007, 7. I, 25. II, 12. V, 2008 Tallinnas;

Artiklid ajakirjanduses

Anupõld, E., Mis Kunstihoones toimub? Noorte Hää, 24. IV, 1966.

Beier, Priidu, Suur üksiklane, Postimees, 12. VIII, 1991;

Bernstein, Boris, Mille nimel?, Sirp ja Vasar, nr. 26, 29. VI 1962;

Bernstein, Boris, Vajalik kohtumine, Sirp ja Vasar, nr. 10, 5. III 1965;

Einama, Ira, Hulk värvirõõmu ja vormiilu, Õhtuleht, 17. XI, 1973

Einama, Ira, Vabariiklik kunstinäitus, Kodumaa, 9. II, 1977;

Einama, Ira, Parimate maalide näitus, Õhtuleht, nr. 30, 4. II, 1984;

Erelt, Pekka, Minu hing jäi rahule sellega, et Eesti sai iseseisvaks, Eesti Ekspress, 2. III, 2006;

Gens, Leo, Otsingutelt rajaleidmistele: muljeid vabariiklikult kunstinäitusest, Rahva Hää, 21. XI, 1962;

Gens, Leo, Tallinna kunstnike kevadnäitus, Rahva Hää, nr. 101, 28. IV 1963;

Gens, Leo, Kõnelus näitusesaalis, Rahva Hää, 5. I, 1965;

Gens, Leo, Teema ja kunstnik, Sirp ja Vasar, nr. 18, 30. IV 1965;

Gens, Leo, Elurõõmus, dünaamiline..., Rahva Hää, nr. 94, 24. IV 1966;

Gens, Leo, Noorus, otsingud ja vastutus, Rahva Hää, 30. IX, 1966;

Gens, Leo, Veest ja värvist, Sirp ja Vasar, 2. VI, 1967;

Gens, Leo, Muljeid ja mõtteid kevadnäituselt, Rahva Hää, 8. V, 1968;

Gens, Leo, Mõtteid vabariiklikult kunstinäituselt, Rahva Hää, 24. XI, 1973;

Gens, Leo, Mõõta ilu elu mõõdupuuga: vabariiklikult kunstinäituselt Tallinna Kunstihoones, Rahva Hää, 7. XII, 1974;

Gens, Leo, Mõtteid Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Rahva Hää, 7. V, 1980;

Gens, Leo, Sügisnäitus, Sirp ja Vasar, nr. 47, 21. XI, 1986;

Hain, Jüri, Muljeid kunstinäituselt, Kodumaa, 28. XI, 1973;

Hain, Jüri, Kümme küsimust värske kunstinäituse kohta (intervjuu iseendaga), Noorte Hää, 27. I, 1977;

Helme, Sirje, Aasta parim, Sirp ja Vasar, 3. IV, 1981;

Helme, Sirje, Praeguse sügise maal, Sirp ja Vasar, 4. XII, 1981;

Hiibus, Hugo, Kunsti lõikuspeol, Kodumaa, 7. XI, 1978;

Juske, Ants, 1960-ndad aastad kunstimuseumis, Edasi, nr. 83, 9. IV, 1983;

Juske, Ants, Henn Roode otsis maalides tõde, Eesti Päevaleht, 12. VII, 2007;

Kaera, Ressi, Noortelt oodatakse, Sirp ja Vasar, nr. 28, 14. VII, 1961;

Kannel, Astrid, Hint, Madis, Veel on meie seas paganast kiusatuid, Rahva Hää, nr. 160, 17. VII 1993;

Kannel, Astrid, Hint, Madis, Vabandusavaldis nelipühalastele, Rahva Hää, nr. 168, 27. VII 1993;

Keevallik, Jüri, Südasuvine lõikuspidu Kunstihoones, Õhtuleht, 28-29. VII, 1969;

Keevallik, Jüri, Vastset, küpset ja küündimatut, Sirp ja Vasar, nr. 49, 5. XII, 1968;

Kirme, Kaalu, 20 mõtet, mis tulid pähe Tallinna ja Tartu kunstinäitusel, Sirp ja Vasar, nr. 52, 29. XII, 1961;

Kirme, Kaalu, Figuraalne kompositsioon vabariiklikul kunstinäitusel, Õhtuleht, 24. XI, 1962;

Kirme, Kaalu, Deklaratiivsusest dekoratiivsuseni, Sirp ja Vasar, nr. 31, 30. VI 1965;

Kirme, Kaalu, Kaksteist riivatut mõtet, pähe tulnud Tallinna kunstnike kevadnäitusel, Sirp ja Vasar, nr. 16, 15. IV 1966;

Kirme, Kaalu, Üks omaette jalutuskäik näitusel, Sirp ja Vasar, 2. XII, 1966;

Klõšeiko, Jaan, Maal, graafika, foto, Sirp ja Vasar, 10. VI, 1966;

Kodres, Krista, Subbi, Olev, Dialoog näitusel „Ese kunstis“, Sirp ja Vasar, 6. III, 1987;

Komissarov, Eha, Kunstikommentaari, Kultuur ja Elu, nr. 7, 1981;

Komissarov, Eha, Miks kollaaž?, Sirp, 12. XI, 1993;

Kruus, Tiina, Maran mõtleb igavikust, Postimees, I. XII, 1993;

Kuusik, T., Bakuu näitusesaalides, Sirp ja Vasar, nr. 71, 24. III, 1968;

Lamp, Ene, Aasta-lõpu näitused, Sirp ja Vasar, 14. I, 1966;

Lamp, Ene, Aastaraamatu asemel (I), Sirp ja Vasar, nr. 14, 4. IV 1969;

Lamp, Ene, Lille- ja meremaalide väljapanek, Õhtuleht, nr. 44, 23. II, 1971;

Lamp, Ene, Eesti maalist, Sirp ja Vasar, nr. 33, 17. VIII, 1979;

Lamp, Ene, On's meie kunst valmis saanud?, Noore Hää, 8. V, 1981;

Lamp, Ene, Portree lugu, Sirp ja Vasar, 20. I, 1984;

Lepp, Mart, Tallinn Olav Marani loomingus, Õhtuleht, nr. 27, 4. II, 1987;

Lepp, Mart, Äärelinna poeesia, Kodumaa, nr. 11, 18. III, 1987;

Levin, Mai, Noorte kunst Kunstihoones, Õhtuleht, 10. IX, 1968;
 Levin, Mai, Kunstisügis'81, Õhtuleht, 5. XII, 1981;
 Levin, Mai, Maali triumf: Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Noorte Hää, 9. V, 1982;
 Loodus, Rein, Meeldiv kohtumine, Noorte Hää, 29. XI, 1966;
 Lumiste, Mai, Esimesed muljed, Sirp ja Vasar, nr. 45, 10. XI 1962;
 Läti, Hilja, Näitus Kunstihoones, Õhtuleht, 27. XI, 1980;
 Malin, Ilmar, Igal mõttel oma nägu (Jooni eesti nõukogude maali arengust), Sirp ja Vasar, nr. 14, 2. IV 1965;
 Malin, Ilmar, Olav Maran, Enn Põldroos, Olev Subbi, Sirp ja Vasar, nr. 20, 19. V, 1967;
 Maran, Olav, Miks niimoodi?, Pioneer, nr. 7, 1966;
 Maran, Olav, Kujutamisest kujutavas kunstis, Noorus, nr. 11, 1966;
 Maran, Olav, Sügisnäitus, Noorte Hää, 25. XI, 1973;
 Maran, Olav, Jah, tõesti leidub veel paganaist kiusatuid! Rahva Hää, nr. 168, 27. VII 1993;
 Maran, Olav, Jaan Kaplinski kuulutab oma usku, Sirp, 19. IX, 1997;
 Nõmmela, Mari, Olav Marani maalid, Edasi, 19. XI, 1982;
 Nõmmela, Mari, Mõtteid Olav Maranist, Edasi, 14. XII, 1982;
 Nõmmela, Mari, Jumal avas mu silmad, Postimees, 22. X, 1992;
 Olep, Jaak, Olav Marani näituse puhul, Sirp ja Vasar, nr. 46, 12. XI, 1976;
 Pajula, Ene, Olen maalinud inimeste jaoks, Läänlane, 18. VI, 1991;
 Pajupuu, Liis, Pool tundi enne sulgemist, Eesti Ekspress, nr. 45, 19. XI, B4;
 Palm, Jüri, Remsu, Olev, Muljetedialoog ja muudki kevad(?)näituse puhul, Sirp ja Vasar, nr. 28, 12. VII, 1985;
 Peil, Mirjam, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isikunäitus, Sirp ja Vasar, nr. 52, 31. XII, 1982;
 Peil, Mirjam, Draakoni galeriis, Sirp ja Vasar, nr. 5, 1. II, 1985;
 Peil, Mirjam, Kevadnäituselt, Sirp ja Vasar, nr. 15, 10. IV, 1970;
 Peil, Mirjam, 2 kevadnäitust ehk 1+1=1, Sirp ja Vasar, nr. 18, 30. IV, 1982;
 Peil, Mirjam, Kunstisalongis, Sirp ja Vasar, nr. 48, 2. XII, 1983;
 Peil, Mirjam, Kaks näitust, kaks Maranit? Eesti Aeg, nr. 40, 3. XI, 1993;
 Peil, Mirjam, Maran sõnas ja pildis, Sirp, nr. 47, 26. XI, 1993;
 Pihlak, Evi, Kui otsingute eesmärgid jäävad ähmaseks, Noorte Hää, 2. VIII, 1961;
 Pihlak, Evi, Aasta viimane näitus, Sirp ja Vasar, nr. 1, 1. I 1965;
 Pihlak, Evi, Sirp ja Vasar, 12. III 1965;
 Pihlak, Evi, Väike rõõmuküllane näitus, Sirp ja Vasar, 8. X, 1965;
 Pihlak, Evi, Kas Leppida keskpärase kunstiga, Sirp ja Vasar, nr. 19, 10. V 1968;
 Pihlak, Evi, Tavaline maastik, Noorte Hää, 21. II, 1971;
 Pihlak, Evi, Mitmekihiline tervik: Evi Pihlaku märkmed maalist, Sirp ja Vasar, 7. III, 1975;
 Pihlak, Evi, Mõtisklema ahvatlev Olav Maran, Sirp ja Vasar, nr. 44, 3. XI, 1978;
 Pihlak, Evi, Maale ja graafilisi lehti aastaarvuga 1978, Sirp ja Vasar, nr. 14, 6. IV, 1979;
 Pihlak, Evi, Ajaline ja ajatu maastik, Sirp ja Vasar, nr. 48, 3. XII, 1982.
 Priks, Ele, Uudised, Sirp, nr. 12, 26. III, 1999;
 Põldroos, Enn, Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, nr. 24, 10. VI, 1960;
 Põldroos, Enn, Kahe noore kunstniku loomingust, Sirp ja Vasar, nr. 44, 29. X, 1965;

Põldroos, Enn, Mõnda meie nooremast kunstist, Noorus, nr. 5, 1970;
 Raid, Niina, Noorte kandidaat, Edasi, 1968;
 Raitviir, Ain, Maran, Põldroos, Subbi, Edasi, nr. 124, 28. V, 1967;
 Rospel, A., Mis meeldis ja mis mitte, Õhtuleht, 20. VII, 1961;
 Raud, Anu, Tund Olav Marani maalidega, Rahva Hää, nr. 245, 22. X, 1978;
 Reindorff, Günther, Kiri toimetusele, Sirp ja Vasar, nr. 47, 19. XI, 1965;
 R. P., Olav Maranit läbi kollaažide, Kostabi, 12.-19. XI, 1992;
 Sarv, Tiina, Maalidel peegeldub argiasjadest kõiksus, 12. III, 2008;
 Sonn, Jaan, Erinevaid teid pidi elamuslikkuse juurde: möödunud näitusele mõeldes, Noorte Hää, 9. XII, 1973;
 Sonn, Jaan, Ausalt, puhtalt, Noorte Hää, nr. 265, 19. XI, 1978;
 Soosaar, Martti, Muljeid maalist: Suure sotsialistliku oktoobrirevolutsiooni 45. aastapäevale pühendatud vabariiklikul kunstinäitusel, Noorte Hää, 27. XI, 1962;
 Soosaar, Martti, Olav Marani vaikelud, Kultuur ja Elu, nr. 12, 1979;
 Ziterova, Ninel, Ilu ja harmoonia, Sirp ja Vasar, nr. 9, 26. II, 1971;
 Ziterova, Ninel, Olav Marani kunstimaailm, Sirp ja Vasar, nr. 42, 20. X, 1978;
 Toom, Maire, Tahe mõista, tunnetada, Sirp ja Vasar, 30. XI, 1973;
 Toom, Maire, Meie tänase kunsti nägu, Õhtuleht, 7. V, 1981;
 Toom, Maire, Mitmekesiselt, loomeerksalt: Tallinna kunstnike kevadnäituselt, Rahva Hää, 8. V, 1983;
 Toom, Maire, Süvenev, teisenev looming, Rahva Hää, 3. II, 1985;
 Urbla, Peeter, Selginemisi muutuvates muljetes, Sirp ja Vasar, 4. IX, 1970;
 Utt, Olaf, Ideelisus on kunstiloomingu hing, Eesti Kommunist, nr. 3, 1967;
 Vahtre, Silver, Kevad kunstihoones, Sirp ja Vasar, 15. V, 1981;
 Veidemann, Rein, Kuuekümnendate põlvkond eesti kultuuris ja ühiskonnas, Sirp, nr. 33, 16. VIII, 1991;
 Viioja, Lehti, Mõttekilde seoses maastikumaalinäitusega, Noorte Hää, 23. IX, 1962;
 Viioja, Lehti, Kevadnäituselt, Sirp ja Vasar, nr. 18, 4. V 1963;
 Viioja, Lehti, Pilk Tallinna kunstnike kevadnäitusele, Õhtuleht, 14. IV, 1970;
 Viioja, Lehti, Üks läbilõikenäitus, Sirp ja Vasar, 1. VIII, 1969;
 Kolm küsimust usust. Eesti Ekspress, nr. 4, 26. I, 1996, B5;
 Oli rõõmustavat, oli mõtlemapanevat, Sirp ja Vasar, nr. 7, 16. II 1968;
 O. Marani ja L. Sarapuu näituse arutelu, Sirp ja Vasar, nr. 47, 19. XI, 1965;
 Otsingud ja kasvuraskused. Noorte kunstnike näituse arutelult, Sirp ja Vasar, nr. 19, 8. V, 1959.

SUMMARY

Life and Work of Painter Olav Maran

The research aims to examine and explain the life and œuvre of the Estonian painter Olav Maran (born 1933). Maran is best known in Estonian art history for being one of the most prominent leaders of the Estonian modernism in the 1960s. Later Maran's life took a dramatic turn and following an intensive religious experience the earlier avant-garde artist became a devoted representative of traditional still life. From late 1960s onwards Maran has been one of the most revered painters of traditional school, above all he has excelled in the genres of still life and landscape.

The first chapter covers the early stages of artist's biography: childhood and studies in the Estonian Institute of Arts. It is shown that the leading institution of higher education of fine arts was of utmost reactionary character in the 1950s and it took considerable effort from the youth to overcome that deficit. Attention is drawn to a group of young artists aimed at re-enacting the contacts with the tradition of Estonian art history as well as with modern art scene in the West.

The second chapter treats the liberation movement in Estonian art in 1960s that was a consequent of the so called Khrushchev thaw. It is shown that the movement had two distinct objectives: first to restore and continue the traditions of Estonian art broken by the Stalin era and secondly to find new means of depiction best suited for the contemporary times. Followed are the first attempts in abstract art as well as in surrealism. Under study is the process of rehabilitation of the neoimpressionist school of pre-war Tartu Pallas Art School that took place in 1965. The short-lived rise of the soviet bred so called tough school painting is also observed. Closer look is provided of the Youth Exhibitions (1959-1963) which constituted the platform for the emergence of the new generation to the local art scene. Thereupon the notion of the 1959 Generation is launched which included artists like Olav Maran, Enn Põldroos, Henn Roode, Heldur Viires, Herald Eelma, Peeter Ulas, Heldur Laretei, Valdur Ohakas and Raivo Korstnik. This generation rose to prominence with the first Youth Exhibitions and played a major role in the liberation movement of the 1960s. In the latter part of the decade the progress of the liberation movement is shown. It is argued that the out coming of the abstract art to the official exhibition scene took place with the 1966 Youth Exhibition which was organized by Olav Maran and in which the leading role played the first organized group of non-official artists called ANK64.

The third chapter of the work deals with the work and life of Olav Maran from 1959 to 1968. In

that period Maran took the role of one of the leading avant-garde painters in Estonia. As well as one of the first and most prominent painters of abstract and surrealist art Maran was one of the leading figures of the so called 1959 generation. The atelier of Maran became the scene of regular salon meetings for young artists as well as musicians and poets. Early painting of Maran yielded better results in the genres of townscapes as well as flower painting. From 1963-1964 Maran engaged actively in abstract art becoming one of only few so called principal abstract painters at the time. 1965 Maran took on a new style of painting of landscapes subjected to geometrical deformation. Surrealist collage was also one of the fields of work for the artist. From the middle years of 1960s Maran's work divided clearly into a more realistic branch created for official exhibitions and a modernist branch created for artist's own sake. In the latter part of 1960s Maran's still life also rose to better standard and Maran was widely considered one of the leading painters of the young generation.

Forwards, Maran's opinions and beliefs during the modernist era are studied. The painter's outlook on life and art is given under the following keys: art must enhance life; one must take care of his soul; art is a means of cognition of the objective truth; a painting is a battleground between opposite principles of good and evil; order and chaos; painting is wiser than the painter; abstract art is a symbiosis of art and science; lastly Maran's aesthetic theory is represented as it was composed by 1966.

In the fourth chapter of the research the latter period of the painter's life and work is studied. First, light is shed onto the dramatic turn in painter's life that took place in 1968. It is shown that Maran reached his christian faith as a result of long and thorough quest for what he considers the truth. The painter began by studying the important philosophic doctrines only to find out that underneath them all lies a belief in one or another certain dogma. Then Maran moved on to religions first turning his attention to oriental beliefs. Eventually Maran found his way in the christian (protestant) faith, he experienced an intensive revelation in the spring of 1968 that changed his whole outlook on world. Maran's world view remained starkly binary, but while in his modern period the painter aimed to depict the conflict between the two opposites from now on he was only interested in the harmonious side. Maran's principal critique of humanist discourse is also mediated. Attention is drawn on the painters view of art history, Maran sees the art history as a decline that started already from the renaissance period. The decline manifests itself in the gradual rise of subjective side in the art, the result of which has been abandoning what Maran considers the objective truth. Following his revelation Maran faced a question of finding a suitable form of painting to correlate his belief. Maran disavowed his modernist painting saying that he no longer considered them his children. In the following years Maran attained a more realistic manner of

painting. The main fields of his work included landscapes which developed into utmost simplicity, flower painting and still life. The research argues that the most prominent part of Maran's œuvre, his still lifes rose to their well-known level of perfection by the middle part of 1970s. Technically perfect Maran's still life also possesses a strong emotional or spiritual power.

Maran's critical reception is also given substantial amount of attention. It shows that in the beginning of the 1960s Maran was mentioned rarely and the critical reviews were mostly demolishing. The turn came in the middle years of the 1960s and by the end of the decade Maran was widely considered one of the leading younger painters. During the 1970s and 1980s Maran received uncontested critical praise from a large number of critics and he may be well considered one of the most beloved and revered painters of his time. From the beginning of 1990s Maran has mostly withdrawn from art scene and the critical discourse has remained almost silent.

In the last subchapter of the research an analysis is provided on Maran's still life painting, the most prominent part of the painter's œuvre. Maran's still life is shown to embody the values of the deeply religious painter and thereupon parallels are drawn to Spanish 17. century still life painters.