

EESTI KUNSTIAKADEEMIA
Kunstikultuuri teaduskond
Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond

Johanna Lamp

**Olev Prints ja Tartu Jaani kiriku kadunud värvid. Keskaegse
ehitusplastika polükroomiast**

MAGISTRITÖÖ

Juhendajad: dots. Hilikka Hiiop
dots. Anneli Randla

Tallinn 2013

Autorideklaratsioon

Kinnitan, et olen koostanud antud magistritöö iseseisvalt ning seda ei ole kellegi teise poolt varem kaitsmisele esitatud.

Kõik töö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd, olulised seisukohad, kirjandusallikatest ja mujalt pärinevad andmed on töös viidatud.

„ ” 2013. a.

.....

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele :

„ ” 2013.a.

.....

Kaitsmine toimub Eesti Kunstiakadeemia Kunstikultuuri teaduskonna magistrinõukogu koosolekul 23. mail 2013. aastal.

Kaitstud hindele:

.....

„ ” 2013. a.

.....

Sisukord

Sisukord.....	4
Sissejuhatus	6
1. Keskaegne ehitusplastika – vorm versus värv	10
1.1. Vormi ja värvi ühtsus keskajal.....	10
1.2. Polükroomia roll kirikus	15
1.3. Suhtumise muutumine värviga kaetud vormi	17
1.4. Polükroomse skulptuuri restaureerimispraktika	19
2. Keskaegse ehitusplastika polükroomia maalitehnilisest aspektist.....	22
2.1. Keskaegse ehitusplastika polükroomia uurimisest	22
2.2. Peamised uuringute tulemused	26
2.2.1. Pinda ettevalmistavad kihid	26
2.2.2. Värvikiht.....	27
2.3. Terrakotaskulptuuride polükroomia.....	31
3. Jaani kiriku skulptuuride polükroomia	34
3.1. Jaani kiriku skulptuuride värviprogrammi senine uurimine	34
3.1.1. Olev Printsi uuringud	35
3.1.2. Krista Kodrese ja Helve Ilvese uuringud 1984. aastal	39
3.1.3. Eva Möldri uuringud	40
3.1.4. Eve Altoa terrakotaskulptuuride polükroomia dokumentatsioon	41
3.2. Olev Printsi materjalide eksponeerimine näitusel.....	42
3.3. Olev Printsi jooniste näituseks korrastamine	44
3.4. Jaani kiriku skulptuuride polükroomiaprogramm Olev Printsi materjalide põhjal	47
3.4.1. Pseudotrifooriumi ja lääneseina skulptuurid ja skulptuurinišside tagapõhjad	47
3.4.2. Peadefriisi polükroomia	49
3.4.3. Krutsifiksigrupi polükroomia.....	53
3.4.4. Poolskulptuuride polükroomia	54
3.5. Värviproovide analüüsid ja nende interpretatsioon	54
3.6. Küsimus Jaani kiriku skulptuuride algsest värvilisusest.....	57
Kokkuvõte	61
Kasutatud allikate ja kirjanduse loetelu	65
Illustratsioonide nimekiri.....	71

Olev Prints and the lost colours of Tartu St. Johns church. About the polychromy of medieval architectural sculpture.....	74
Lisad	78
Lisa 1: Näituse fotograafiline dokumentatsioon.....	78
Lisa 2: Polükroomia värviproovide analüüsitunnistus.....	78

Sissejuhatus

Eesti keskaegse arhitektuuri suurteos – 14. sajandi teisel poolel valminud Tartu Jaani kirik – on oma tuhandepealise skulptuurikoguga ainukordne nähtus terve Euroopa sakraalarhitektuuris. Iga individuaalselt modelleeritud figuur on kordumatu. Sarnase käekirjaga või arvuliseltki võrreldavat terrakotast ehitusplastikat ei leidu Eestis ega välisriikides. Meile harjumuspäraseks saanud pilt Jaani kiriku tellispunastest skulptuuridest on aga üsna erinev nende kunagisest, sootuks värviküllasemast ilmest: skulptuuride rõivad olid mitmekülgset pigmendivalikut kasutades koloreeritud, figuuride näod olid aga maalitud punapõskseiks, huuled ja silmad olid rõhutatud punase ja musta värviga. Nüüdseks on kunagisest erksavärvilisest viimistlusest säilinud vaid vähesed riismed.

Märksa rohkem oli alles 1950.–1960. aastatel, mil Jaani kiriku uurimisega tegeles pikemalt kunstiajaloolane Olev Prints (1915–1996). Toona kattis skulptuure kahes kihis polükroomne maaling ning kolmas monokroomne värvikiht. Oma uurimustööst jättis Prints maha pärandi, mis on haruldase infoallikana omandanud hindamatu väärtuse. Lisaks joonistustele ja kirjapandule säilitas ta värvinäidistena skulptuuride küljest võetud polükroomiakillukesi, mida on kokku neljasaja ringis. Kuna kirikus endas on värvijälgi säilinud minimaalselt, on just tema koostatud dokumentatsioonil võtmeroll Jaani kiriku skulptuurikogu polükroomiaprogrammi analüüsimisel.

Oma uurimustöös keskendus Prints skulptuuride polükroomia osas vaid informatsiooni talletamisele. Väga täpselt kirjutas ja joonistas ta üles peaaegu igal säilinud interjöörikskulptuuril esinenud värvikihid. Tema tööd värviprogrammi väljaselgitamisel ei saa aga lugeda lõpetatuks, kuna erinevalt kiriku ehituskehandist ja skulptuuride vormikeelest, ei pidanud ta vajalikuks polükroomiaprogrammi pikemat kirjeldust ning analüüsi, avalikkusele jäid tutvustamata ka vastavad fotod ja joonised. Mõistetavatel põhjustel jäid toona teostamata ka värviproovide füüsikalised-keemilised uuringud, mille tänapäevased võimalused lubavada jõuda väga lähedale keskaegse ehitusplastika polükroomia köögipoolele.

Printsi uurimismeetod oli kummaliselt vastuoluline. Kuigi ta oli väga detailne ja täpne oma dokumentatsioonis – mis annab tunnistust tema teadlikkusest värvijälgede tähtsusest ajalooliselt olulise teabe kandjana – ei pidanud ta seejuures värvikihtide materiaalsel säilimist

vajalikuks ning puhastas skulptuuridelt ka kõik dokumenteerimisprotsessi üleelanud värvijäänused. Sel põhjusel ei ole hilisematel uurijatel olnud kuigi palju materjali, millele värviprogrammi väljaselgitamisel tugineda. Ka Prints'i enda joonised olid pikalt avalikkusele kättesaamatud, mistõttu olid need seni läbitöötamata.

Eelpool öeldust on ajendatud käesoleva magistritöö eesmärk uurida põhjalikult läbi kogu Olev Prints'i koostatud Jaani kiriku skulptuuride polükroomiat puudutav materjal ja anda tema andmetele tuginedes ülevaade skulptuuride värviprogrammist. Jaani kiriku polükroomia laiemasse ajaloolisse konteksti paigutamiseks uurin keskaegse ehitusplastika värvilist viimistlust mujal Euroopas, selle võimalikku tähendust ja rolli ning vastuvõttu erinevatel ajalooperioodidel. Ühtlasi püüan jõuda selgusele keskaegse ehitusplastika koloreeringu maalitehnilises teostuses.

Käesolevas käsitluses püüan eelkõige leida vastuseid küsimustele, milline oli Tartu Jaani kiriku skulptuuride värviprogramm ja kuidas võis see olla teostatud. Praeguse uurimisseisu juures on võimalik esmaste järelduste tegemine pigem ajastu analoogide valguses. Sellelt põhjalt on juba lihtsam alustada kõiki tehnilisi võimalusi kasutades põhjalikumat polükroomiajäänuste uuringut. Küsimuses, kas skulptuurid olid värvitud vahetult peale hoone valmimist või mõnel hilisemal perioodil, ei olda üksmeelel. Seetõttu püüan oma töös, läbi erinevate arutluskäikude, leida ainest selle küsimuse poolt- või vastu argumentatsiooniks. Seletamaks Olev Prints'i vastuolulist, üheaegselt nii säilitavat kui hävitavat uurimismeetodit, uurin laiemalt, milline on polükroomse skulptuuri restaureerimispraktika olnud väljaspool Eestit ja kuidas arenes välja värvide eemaldamist soodustav suhtumine.

Struktuur. Magistritöö on jaotunud kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis käsitlen ehitusplastika polükroomia laiemat ajaloolist tausta. Uurin vormi ja värvi vahelist seost keskaegse skulptuuri juures ja selle seose kadumist. Peatükis on eraldi rõhk renessansist alguse saanud suhtumise muutumisel, kuna toona levinud seisukohad jäid üldkehtivateks väga pikaks perioodiks ning tundub, et need mõjutavad kohati inimeste hinnanguid veel tänapäevalgi. Pearõhk on läbivalt terves töös asetatud ehitusplastikale, mõnes alapeatükis, kus olen seda väidete näitlikustamise huvides vajalikuks pidanud, olen toonud näiteid ka keskaegsest puitskulptuurist.

Teises peatükis on vaatluse all keskaegse ehitusplastika polükroomiaprogrammide maalitehniline aspekt. Tutvustan fassaadiplastika värviuuringuid mujal Euroopas ning annan ülevaate peamistest uurimistulemustest. Eraldi on tähelepanu pööratud terrakotast ehitusplastika viimistlemisele. Teema piiritlemise huvides on käsitlusest välja jäänud fassaadiskulptuuride tänapäevane restaureerimispraktika, fookuses on värvijälgede uuringud.

Kolmas peatükk on pühendatud juba täielikult Jaani kiriku skulptuuride polükroomiale. Alustuseks annan ülevaate senistest Jaani kiriku skulptuurikogu värvide uuringutest ning liigun edasi Printsia materjalidele tuginevale värviprogrammi kirjeldusele. Kirjelduse annan skulptuurigruppide kaupa ja jätkan Tartu Ülikooli keemia instituudis läbi viidud analüüside tulemuste interpreteerimisega. Peatüki lõpetab arutluskäik Jaani kiriku skulptuuride polükroomia võimalikust hoone valmimisjärgsest või hilisemast päritolust.

Kuna Olev Printsil ei õnnestunud oma uurimistulemusi avaldada ning tema joonised ei ole seni avalikkuse ees olnud, siis otsustasin magistritöö osana koostada näituse, mis võimaldaks eksponeerida Printsia originaaljooniseid ja ühtlasi laiemalt tutvustada tema uurimistööd Tartu Jaani kirikus. Näituse kontseptsiooni ja jooniste eksponeerimisele eelnenud korrastamisprotsessi tutvustatakse samuti kolmandas peatükis. Töö lisadest leiab näituse fotograafilise dokumentatsiooni.

Kasutatud allikad. Keskaegse ehitusplastika laiemas käsitluses tuginen peamiselt selle teema uurimisega tegelevate kunstiteadlaste ja konservatorite seisukohtadele, mis on avaldatud artiklite ja esseedena vastavate näituste kataloogides. Ehitusplastika polükroomia maalitehniline külg ja selle uurimisseis oli arutluse all 2000. aastal Prantsusmaal Amiens'is toimunud rahvusvahelisel konverentsil *La couleur et la pierre: polychromie des portails gothiques*. Konverentsi materjalid on avaldatud põhjalikus kogumikus, millele tugineb suures osas käesolevas töös esitatud maalitehnilise aspekti ülevaade. Oma teadmised Tartu Jaani kiriku ehitusloost olen saanud Kaur Alttoa koostatud monograafiast, terrakotaskulptuuridest Eve Alttoa konserveerimisaruannetest. Magistritöö põhiallikateks skulptuuride polükroomia kohta on Olev Printsia Ajalooarhiivis asuvas isikufondis leiduvad arvukad joonised ning neile lisatud märkmed. Lisainformatsiooni pakkusid Tartu Ülikooli teaduri Signe Vahuri tesotatud Jaani kiriku skulptuuridelt pärinevate värvitükkide analüüsid.

Tahaksin tänada oma juhendajaid Hilkka Hiiopit ja Anneli Randlat, kelle sisulistel ja vormistuslikel märkustel on magistritöö kirjutamise juures olnud märkimisväärne abi ning kelle igakülgset toetust oli tunda terve tööprotsessi vältel. Täna ka Anu Lampi, kes juhatas mind Olev Prints'i joonisteni, mis on osutunud ootamatult inspireerivaks materjaliks.

1. Keskaegne ehitusplastika – vorm versus värv

Värvi esinemist skulptuuri juures on uusajal ignoreeritud, mitte uskuda tahetud või pahaks pandud. Sellise suhtumise juured peituvad nii renessansiaja teadmatusest tulenevas usus oma suure eeskuju – antiikskulptuuri – monokroomsusse, kui ka klassitsismiperioodi teooriates puhta vormi õilsusest ja paremusest värvikirevuse ees. Viimast peeti pigem rahvaliku ja primitiivse ilminguks. Klassitsistlik mõtteviis domineeris piisavalt pikalt kinnistamaks harjumuse pidada skulptuurset vormi ja värvi teose esteetika kaheks täiesti eraldiseisvaks komponendiks, ometi on olemas ohtralt arheoloogilist materjali tõestamaks, et kuni renessansiajastuni peeti enamasti polükroomiat kolmemõõtmelise vormi lahutamatuks osaks.

Nagu märkis briti kunstiajaloolane Arthur Gardner¹ juba 1935. aastal, võib keskaega mitte tundvale inimesele tulla šokeeriva üllatusena teadmine, et nii nagu olid antiikskulptuurid algselt kirkalt värvilised, oli seda ka keskaegne skulptuur ja ehitusplastika. Kunagisi värvilisi skulptuuriprogramme on tänapäeval keeruline tervikuna hoomata, kuna polükroomiakihid on aja ja ilmastiku toimele kergesti hävivad. Ühtlasi on polükroomse skulptuuri restaureerimispraktika tihtipeale aidanud kaasa skulptuurse vormi ja värvi omavahelise seose kadumisele. Nii ei ole ei Eestis ega mujal Euroopas enam kuigi palju silmaga nähtavat materjali mis annaks tunnistust keskaegse ehitusplastika kunagisest värvilisusest kui tõsiasi, mis enam ammu ei peaks vaidlustamisele kuuluma.

1.1. Vormi ja värvi ühtsus keskajal

Paljud keskaja kunsti uurijad on seisukohal, et romaani ja gooti skulptuuri puhul ei ole põhjust käsitleda skulptuuri plastilist vormi ja tema värvi eraldi, kuna tol ajal moodustasid need ühtse terviku. Täpselt sama palju kui skulptuur oli vorm, oli ta ka värv, kirjutab Norra polükroomse skulptuuri restauraator Kaja Kollandsrud.² Kuna enamike katedraalide skulptuuriprogrammide polükroomia on aga tänaseks täielikult hävinud või säilinud väga fragmentaarsel kujul, on keeruline seda keskaegsele kunstile omast plastilise vormi ja värvitud pinna vahelist suhet ette kujutada. Hispaanias kirikute skulptuuriprogrammide polükroomia uurimise ja konserveerimisega tegeleud Melissa R. Katz ütleb, et oleme

¹Gardner, Arthur. *English medieval sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951 [1935], lk. 3.

²Kollandsrud, Kaja. „Polychromy conservation“. – *Nordiska Konservator Förbundet*, <http://www.nordiskkonservatorforbund.org/linie.asp?LID=Polychromy&ln=eng>, kasutatud 5. IV 2013.

suuresti kaotanud võime neid kahte tervikuna tajuda.³ Siiski on üksikud paremini säilinud näited tunnistuseks sellest, milline olemuslik roll polükroomial keskaegse skulptuuri juures on. Katzi sõnul on neil erandlikel näidetel võtmetähtsus kunagiste meistrite taotluste ja keskaegse skulptuuri algse välimuse paremaks mõistmiseks.⁴

Keskaegsed fassaadiskulptuurid, millel on värvikihid veidi paremini säilinud, on tihtipeale üsna varsti pärast valmimist sattunud ümberehituste käigus osaks hoone interjööri. Toro linna Santa Maria la Mayor kiriku 13. sajandi lõpust pärineval portaalil on algne polükroomia märkimisväärses ulatuses säilinud (ill 1), kuna portaal jäi juba sada aastat peale valmimist kirikule renoveerimistöde käigus lisatud gooti stiilis kabeli sisse. Kunagine peaportaal hakkas nüüd täitma altariretaabli funktsiooni.⁵ Kohati kuni kümme hästi säilinud polükroomiakihti avastati 1980.–1990. aastatel toimunud restaureerimise käigus, mil eemaldati 19. sajandil skulptuuridele kantud lubjakihid. Skulptuurid otsustati puhastada kuni 13. sajandi originaalpolükroomiani, kuna nii varasest perioodist polnud selleks ajaks teada ühtki ligilähedaseltki samaväärselt säilinud näidet.⁶ Värv on küll ühtlase kihina alles pea kõikidel portaali osadel, aga ühe olulise pigmendimuutuse tõttu ei näe me skulptuuriprogrammi siiski enam selle endises hiilguses. Nimelt on siin kasutatud kroonidel ja paljudel teistel detailidel tavapärase kullalehe asemel ohtralt säravkollast auripigmenti, mis on aga paraku ebastabiilne ja aja jooksul muutunud beežikaks ookriks. Samal põhjusel on tooni muutnud roheline värvina kasutatud indigo ja auripigmenti segu. Seega on portaali praegune ilme, eelkõige värvitasakaal siiski mõnevõrra erinev algsest taotlusest.⁷

Tänapäevases väliskeskkonnas oleva keskaegse polükroomia parimaks näiteks on romaani stiilis Santa Maria Assunta kiriku portaal Itaalias Arezzos, mille 1240. aastate ümberehitustest pärinevate portaalifiguuride originaalvärvkate on üllatavalt hästi säilinud (ill 2, 3): ilmselt tänu piirkonna soodsale kliimale ja skulptuuride asukohale sügava arhivoldi kaare all varjus. Skulptuuride algsed värvid tulid rohke mustusekihi alt välja 1993. aastal alanud ja kümme

³Katz, Melissa R. „Architectural polychromy and the painters trade in medieval Spain“. – *Gesta*, 2002, Vol. 41, No. 1, Artistic Identity in the Late Middle Ages, lk. 3. (internetiversioon www.jstor.org, kasutatud 3. XII 2012).

⁴Katz, „Architectural polychromy“, lk. 3.

⁵Katz, „Architectural polychromy“, lk. 5.

⁶Samas, lk. 5.

⁷Katz, Melissa R. „Discussions – La recherche en conservation-restauration des portails polychromes“ – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12 – 14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk 278.

aastat väldanud restaureerimistööde käigus.⁸ Tegemist on siiski erandlike näidetega, suurema osa Euroopa kirikute ehitusplastika puhul saab rääkida pigem üksikutest armetutest värvijälgedest, mis maapinna tasandilt palja silmaga pea hoomamatud.



1 Hispaanias Toro linnas asuva Santa Maria la Mayor kiriku portaalifiguurid, millel 13. Sajandi lõpust pärinev originaalpolükroomia on haruldaselt hästi säilinud.



2, 3 Itaalias Arezzos asuva Santa Maria Assunta kiriku portaalifiguurid – parim näide väliskeskkonnas hästi säilinud keskaegsest polükroomiaprogrammist.

⁸Panzanelli, Roberta. „Beyond the pale: polychromy in western art“. –*The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to the present.* [Kataloog] Koost. Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Publications, 2008, lk. 7.

Tulles tagasi vanade meistrite algsete taotluste juurde, saab rääkida mitmetest märkidest, mis annavad tunnistust sellest, et juba skulptuuri kavandades arvestas meister teose hilisema värvimisega. Mõnikord jättis ta osa detaile kivis välja tahumata, pidades silmas nende paremaid viimistlemisvõimalusi värvis. Eelkõige on seda tehtud pehme liivakivi puhul, mida on küll lihtne vormida, aga mille teraline pinnas ei võimalda väga peente detailide nikerdamist. Nii on talitanud näiteks juba mainitud Santa Maria la Mayor kiriku portaali skulptor, kes on ingliskulptuuride tiibade pealispinna jätnud täiesti siledaks ja andnud sulestiku edasi vaid värviga.⁹ Sarnast meetodit on kasutanud ka Lausanne'i katedraali portaali inglifiguuridel (ill 4). Samamoodi võib täheldada, et figuuridel on tihtipeale jäänud silma pupillid skulptori poolt märkimata, mistõttu värvid kaotanuna näivad need kujud siledade silmamunade tõttu justkui „tühja“ pilguga vaatavat.

Keskaegsete skulptuuriprogrammide polükroomia tellimist ja teostust puudutavaid kirjalikke allikaid ei ole kuigi palju tänapäevaks säilinud. Prantsusmaal Bourges' linna katedraali kohta on siiski säilinud infokilluke, mille järgi kõik selle katedraali portaalid kaeti polükroomiaga peale kiriku valmimist 1255. aastal, erandiks lõunaportaal,



4 Lausanne'i katedraali ingliskulptuurid, millel on tiibade sulestik maalitud siledale kivipinnale.

mille skulptuurid värviti juba varem, vahetult peale nende valmimist. See sissekäik oli ajutiselt kasutusel veel pooleliolevasse kirikusse. Nimetatud dokumenti kasutab Katz tõestusena sellest, et keskaegse skulptuuri polükroomia oli tolle aja inimesele midagi täiesti elementaarset ja vältimatut, kuna isegi olukorras, kus ehitus oli veel pooleli, peeti kasutatava hooneosa värviga viimistlemist hädavajalikuks, kui seal toimusid juba teatud liturgilised toimingud.¹⁰

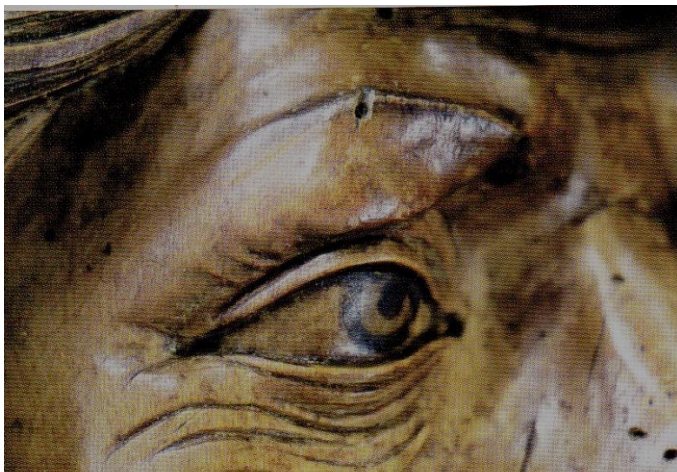
Muutused, mis viisid lõpuks skulptuuri polükroomia hülgamiseni, said alguse hiliskeskajal – murrangulisel ajajärgul, mil toimus rida põhimõttelisi muutusi nii kunstis kui inimeste

⁹Katz, „Architectural polychromy“, lk. 7.

¹⁰Samas, lk. 7.

maailmapildis laiemalt. Polükroomiast loobumine toimus aga järk-järgult ja tõenäoliselt erinevates piirkondades suure ajalise distanttsiga.

Üheks esimeseks monokroomse skulptuuri viljelejaks on tituleeritud 1483.–1525. aastal Würzburgis tegutsenud Tilman Riemenschneiderit ja teisi tema kaasaegseid saksa hilisgootika skulptoreid¹¹. Väide, et Riemenschneider jättis oma puitskulptuuride pinna täielikult viimistlemata on aga väärarusaam, mis on viinud paljude kahetsusväärsete tulemusteni tema loomingu restaureerimisel.¹² Tegelikult kattis ta skulptuurid reeglina kergelt pigmenteeritud pool-läbipaistva kaitsekihiga, mille eesmärgiks oli nii puidust pinna silumine, kui ka liimitud ühenduskohtade ja kuivamispragude paranduste varjamine. Sellele kihile olid tagasihoidliku tooniga maalitud figuuride silmad ja huuled (ill 5).¹³



5 Tilman Riemenschneideri Püha Vere altari skulptuur, millel pool-läbipaistev viimistluskiht ning sellele maalitud silmad.

Saksa keeleruumis eelistatakse terminile *monokroomne* kasutada pigem keeruliselt tõlgitavat väljendit *Holzlichtiger* e. „jätab puidu näha“.¹⁴ Riemenschneideri skulptuuridest on ka palju täispolükroomseid näiteid, kuid on teada, et tema enda töökojas skulptuuride värvimisega ei tegeletud, polükroomia teostati juba mõnes teises töökojas sellele spetsialiseerunud maalijate poolt.¹⁵ Enamasti on polükroomsete skulptuuride puhul värvikihi all olemas ka eelpool kirjeldatud pool-läbipaistev viimistluskiht. On pakutud, et Riemenschneider tegi oma skulptuuridele rutiinselt nn. *Holzlichtiger*-viimistluse, mis tema jaoks tähendas valmis teost, kuid edasi jäi juba vähemal või rohkemal määral uuenduslikele võtetele alti tellija otsustada, kas lasta see mõnel maalijal üle maalida või rahulduda versiooniga, kus puit „paistab läbi“.¹⁶

¹¹Veit Stoss, Hans Leinberger, Niklaus Weckman jt.

¹²**Oellermann**, Eike. „Polychrome or not? That is the question“. – *Tilman Riemenschneider*. [Kataloog] Koost. Julien Chapuis. Washington: National Gallery of Art, 2004, lk.119.

¹³Samas, lk. 117.

¹⁴**Marincola**, Michele. „Riemenschneider's use of the decorative punch in unpolychromed sculpture“ – *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*. Toim. Julien Chapuis, Washington: National Gallery of Art, 2004, lk. 132.

¹⁵**Oellermann**, Eike. „Polychrome or not“, lk. 117.

¹⁶Samas, lk. 117.

Ka ehitusplastikas toimus kohati enne polükroomia täielikku hülgamist teatav üleminekuperiood, mil katsetati osalise polükroomiaga. Uuringutega on tuvastatud mõned erandlikud näited hilisgootikast, kus kogu portaal on kaetud küll värvikihiga, kuid kohati on kasutatud selleks kivi enda tooni. Nt. on 1462. aastal valminud Landshuti Püha Vaimu kiriku portaali puhul sambakesed, varikatused ja teised arhitektuursed detailid värvitud kivi tooni kollakas-halliks.¹⁷ Drastilisim näide pärineb aga Švaabimaalt Gmündist ja märgatavalt varasemast perioodist: sealse Püha Risti kiriku 1370. aastast pärinev portaal oli juba algselt koos portaalifiguuridega kaetud punakas-halli kivi tooniga, skulptuuridele olid maalitud vaid mõned kullatud detailid.¹⁸

Kuigi ei ole enam võimalik ega vajalik taastada seda, mis on kord jäädavalt hävinud, oleks ajaloolise tõe huvides siiski otstarbekam säilitada keskaegse skulptuuri uurimisel ja vaatlemisel neutraalne positsioon ning mitte lasta ennast eksitada tänapäeva gootikast lahutavate ajastute väärtussüsteemidest ja hinnangutest värvile skulptuuri omadusena. Nagu kirjutas kunstiteadlane Michael Camille, tuleb tunnistada, et meie arusaam keskaegsest skulptuurist on vaid osaline, kuna see, mida näeme tänapäeval, on enamasti vaid tühipaljas karkass.¹⁹ Isegi kui see vaatepilt tänase vaataja silmale rohkem meeldib, ei saa eirata kunagiste meistrite taotlusi ja unustada, et valdav osa keskaegsest ehitusplastikast ei olnud siiski mõeldud palja vormina vaatlemiseks.

1.2. Polükroomia roll kirikus

Skulptuuri värviga katmise juures näis pearõhk olevat tema elutruuduse suurendamisel, kirjutab kunstiajaloolane ja konservator David Park 2002. aastal inglise keskaegse polükroomse skulptuuri teemalise näitusega kaasnenud kataloogis. Park'i sõnul suutis skulptori töödeldud figuratiivne vorm vaatajat tõeliselt kõnetada just läbi polükroomia kihtide. Seda tänu inimlikule mõõtmele, mille eluta materjal koos värviga oli omandanud.²⁰

¹⁷**Knipping**, Detlef. „Le portail ouest de l'église du Saint-Esprit à Landshut. Reflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif,“. – *La couleur et la pierre Polychromie des portales gothiques*. Actes du Colloque Amiens 12 – 14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk.48.

¹⁸Samas, lk. 48.

¹⁹**Camille**, Michael. *The Gothic idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge University Press: Cambridge, 1995 [1989], lk. 225.

²⁰**Park**, David. „The polychromy of english medieval sculpture“. – *Wonder: Painted Sculpture from medieval England*. [Kataloog]. Koost. Stacy Boldrick, David Park, Paul Williamson. Leeds: Henry Moore Institute, 2002, lk. 42.

Kunstiajaloolane Stephen Murray pöörab Amiens'i katedraali portaalifiguuride kunagisest värviprogrammist kõneldes tähelepanu polükroomse skulptuuri võimele vaatajat oma lummusse haarata. Ta nimetab lausa šoki-elamuseks tunnet, mis võis vallata üht keskaegset inimest suurde katedraali sisenedes, kui ta polnud oma elus kunagi varem midagi ligilähedastki näinud.²¹ Murray esitab seisukoha, et Lääne-Euroopas levinud tava pühakodasid elutruudusele pretendeerivate skulptuuridega täiendada ja nõnda inimese emotsioonidele rõhuda, oli seotud katoliku kiriku sooviga oma võimupositsiooni kindlustada.²² Värvid muutsid tänapäevaga võrreldes veel üsna „rikkumata“ silmaga inimese jaoks piiblitegelaste skulptuurid justkui elavateks isiksusteks ning viimsepäeva kohtu stseenid portaali tumpaanonidel mõjusid värvituna tõenäoliselt hoopis naturalistlikumalt. Sellistena olid need abiks preestri hoiatavate sõnade rõhutamisel ja hajutasid viimsedki kahtlused tema õpetuse järgi elamise tarvilikkusest.

Keskaegses ühiskonnas oli värvirohkus jõukuse märk, kuna kunstlikult toodetud mineraalset ja taimset päritolu pigmendid ei olnud kõigi jaoks kättesaadavad. Nende valmistamine nõudis keerukaid protseduure, mis tõstis hinna väga kõrgele. Umberto Eco sõnul oli iga ühiskonna paratamatuks osaks olev rikaste ja vaeste vaheline lõhe keskajal eriti silmatorkav, kuna võimu ja jõukust demonstreeriti kõige kallimate pigmentidega toonitud rõivaid kandes.²³ Ka kirikute skulptuuride värviprogrammid võisid kujuneda omamoodi rikkuse demonstratsiooniks, kuna polükroomia patronaaž oli ka eraisikule järjekordne võimalus oma jõukust näidata. Lasti ju skulptuure hinnaliste pigmentidega katmise kõrval ka ohtralt üle kullata ja poolvääris kividega katta. Nagu kirjutab Park, võidi skulptuuride uhkete lisandustega kohati liialdustessegi kalduda, kuna toreduse ja maksumuse rõhutamise kõrval võis tema sõnul kannatada see esmajärgulisim ehk realismitaotlus. Samuti tekitas liialt toretsev dekoor juba kaasaegsetes küsimusi ressursside otstarbeka kasutamise kohta.²⁴

Ajalooliste dokumentide seast leiab tõendeid ka selle kohta, et skulptuuride värvimise teostust tähtsustati teinekord enamgi kui nende vormimist. Näiteks on London Brige'ile 14. sajandi lõpus paigutatud Richard II ja Boheemia Anna figuuride puhul teada, et skulptuuride värvijale

²¹Murray, Stephen. „Porqui la polychromie? Reflexions sur le role de la sculpture polychromée de la cathédrale d'Amiens“. – *La couleur et la pierre Polychromie des portales gothiques*. Actes du Colloque Amiens 12 – 14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 207.

²²Samas, lk. 210.

²³Eco, Umberto. „Värv ja valgus keskajal“. – *Ilu ajalugu*. Tallinn: Eesti entsüklopeediakirjastus 2006 . [2004], lk. 105–106.

²⁴Park, „Painted sculpture“, lk. 45.

maksti skulptoriga võrreldes kahekordne summa. Võib arvata, et siin mängib rolli ka pigmentide enda maksumus, kuid antud näite puhul on teada, et vähemalt kasutatud kullalehtede eest oli ette nähtud eraldi tasu.²⁵ Raidkiri Santa Maria la Major kiriku portaalil ütleb meile, et „selle töö maalis Domingo Peres kuningas Sancho õukonnast“. Uurijad on jõudnud ühisele seisukohale, et tekstis nimetatu on olnud skulptuuride polükroomia eest maksja, mitte maalija ise, ometi räägib seegi kiri polükroomia, kui portaali kõige olulisema omaduse rõhutamisest.²⁶

1.3. Suhtumise muutumine värviga kaetud vormi

Värvi kunagisest tähtsusest hoolimata on seda aspekti skulptuuride puhul alates renessansist – algul teadmatusel, hiljem tahtliku valikuna – ignoreeritud. Kuni üsna hilise ajani, neil harvadel kordadel kui värv ongi skulptuuri juures eraldi käsitlemist leidnud, on see pälvinud pigem negatiivse hinnangu. Värviga kaetud vorm justkui ei vastaks, mingite kirjutamata reeglite järgi, skulptuuri tõelisele olemusele.

Paljudel Vana-Kreeka ja -Rooma skulptuuridel on avastamishetkel värvkate veel osaliselt peal olnud, kuid stabiilsest arheoloogilisest keskkonnast eemaldamisel on see, olenemata muuseumitingimustes säilitamisele, ajapikku hävinud või tunduvalt fragmentaarsemaks muutunud.²⁷ Kindlasti on originaalpolükroomiat kahjustanud ka esteetilistel kaalutlustel ette võetud ülihoolas puhastamine, nagu ka kipsvormide võtmine. Põhjusel, et enamik antiikskulptuure on värvid tänaseks täielikult kaotanud, ollakse just sellistena nendega harjunud ja digitaalselt või kipskoopiatele uuringute tulemuste põhjal rekonstrueeritud kirkas värvigammas polükroomia mõjub paratamatult ehmatavalt ning kohati ebausutavalt. Sama kehtib keskaegse skulptuuri puhul. Harjununa pea loetamatu ja ebarealistliku hallist kivist ehitusplastikaga gooti katedraalidel, on raske neid skulptuuridega kaetud läänefassaade värvilistena ette kujutada.

Kui paljude antiigiarmastajate meelehärmiks tõestasid 18. sajandi keskel Pompeis ja Herkulaneumis välja kaevatud skulptuurid lõplikult, et antiigis kasutati paralleelselt kõiki võimalikke polükroomia vorme osalisest kuldamisest kuni kirkate värvidega

²⁵ **Park**, „Painted sculpture“, lk. 45.

²⁶ **Katz**, „Architectural polychromy“, lk. 6.

²⁷ **Ostergaard**, Jan Stubbe. „Emerging colors: Roman sculptural polychromy revived“. – *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*. Los Angeles: Getty Publications, 2008, lk. 43.

täispolükroomiani, jätkus antiikpolükroomia uurija Jan Stubbe Ostergaardi sõnul ometi senilevinud tendents pidada plastilist väärtust domineerivaks ja kromaatilist vaid viimast häirivaks omaduseks.²⁸ Sellise seisukoha kujunemise ja kinnistumise aluseks oli pigem usk vormi ülemuslikkuse, kui teadmine või teadmiste puudumine polükroomse skulptuuri praktiseerimisest. Skulptuuri puhul muutusid oluliseks õiged proportsioonid ja kaunid vormid, värvil polnud sellises süsteemis kohta. Wolfgang Drosti järelدusel on klassitsismiperioodi polükroomia eitamine osa üldisemast realismi vastasest võitlusest. Realismi loodusläheduses nähti ohtu „õilsa kunsti“ idealistlikele põhimõtetele.²⁹

Johann Gottfried Herderi arvamus³⁰ värvist, mis segab vormi ja kontuuri nautimist ja Johann Wolfgang Goethe seisukohavõtt³¹ värvilise skulptuuri kui millegi madalama ja rahvapärase suhtes on olnud suureks üldise suhtumise mõjutajaks ning mis olulisim – need on olnud üldkehtivad ka kunstiteaduse arenemisperioodil eraldiseisvaks distsipliiniks. Nii jäi skulptuuride polükroomia teemana kunstiajalookirjutusest pikaks perioodiks üldse välja. Antiikse ja keskaegse skulptuuri algse värvilisuse fakti küll ei eitatud, aga see oli midagi millest harjuti mõtlema kui ebasoovitavast ja monokroomse ülemaalingu või värviemalduse läbi välditavast.³²

Ka hilisemas kunstikirjutuses pole värvi skulptuuri juures kuigi palju käsitletud. Polükroomse skulptuuri uurija Roberta Panzanelli toob ühe põhjusena välja asjaolu, et skulptuuriajaloolased on oma hariduse saanud paljuski läbi mustvalge objektiiv. Nimelt sisaldavat enamik skulptuuri käsitlevatest raamatutest vaid mustvalgeid fotosid.³³ Edasi imestab Panzanelli selle üle, et hämmastaval kombel püsib mustvalgete fotode lembus ka tänapäeval, mil värvitrükk ei ole enam reserveeritud vaid esindustrukistele. Kunstifotograafide argumendiks on siinjuures taaskord vormi parem esilepääs. Piisab vaid Rahvusraamatukogu kunstiosakonnas leiduva skulptuuri käsitleva kirjanduse lehitsemisest veendumaks, et Panzanelli väidetel on alust.

²⁸ **Ostergaard** , „Emerging color“, lk. 40.

²⁹ **Drost**, Wolfgang. „Colour, sculpture, mimesis. A 19th-century debate“. – *The colour of sculpture 1840-1910*. [Kataloog]. Koost. Andreas Blühm. Zwolle: Waanders Printers. 1996, lk. 62.

³⁰ **Herder**, Johann Gottfried. *Plastik: Einige Wahrnehmungen aus Pygmalions bildendem Traume*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002 [1778].

³¹ **Goethe**, Wolfgang. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta, 1810.lk. 55.

³² **Harris**, Jim. „Looking on color on post-antique sculpture“. *Journal of art historiaography*, (2011). <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/harris.pdf>, lk 1, kasutatud 07. III 2013.

³³ **Panzanelli**, „Beyond the pale“, lk. 7.

Omamoodi on negatiivse suhtumise väljendajaks ka see, et olulised restaureerimisteoreetikud on skulptuuri polükroomia eraldi teemana käsitlemata. Itaalia polükroomse skulptuuri restaureerimispraktikat kirjeldavas artiklis toob konservator Giuseppina Perusini välja, et teoreetikute mõjukaim – Cesare Brandi – ei puudutanud polükroomset skulptuuri ei oma kunstikriitika ega restaureerimisteooria alastes kirjutistes.³⁴

1.4. Polükroomse skulptuuri restaureerimispraktika

Kui romantismiajastul tõusis vahepeal põlu alla sattunud gootika taas au sisse, toimusid suured muutused ka lähenemises ajalooliste hoonete restaureerimisele. Varem oli neid enamasti ümber ehitatud vastavalt parajasti moes olevale stiilile, nüüd aga üritati hävinut respektierides rekonstrueerida hooneid nende algset stiili silmas pidades. Oluliseks sai lõpptulemuse stiiliühitus.³⁵ Keskaegse arhitektuuri restaureerimisel tuli seega ette ka polükroomia taastamist ehk skulptuuride ülevärvimist. Värvide taastamine ei olnud siiski üldlevinud ja tuli ette pigem interjööris, skulptuuride koopiad, mis paigutati hävinud fassaadiskulptuuride asemele olid samal ajal enamasti värvilise viimistluseta.

19. sajandil neo-gooti stiilis restaureerimistööd, mis hõlmasid värvilise viimistluse taastamist tuginesid küll kohati säilinud värvijälgedele, kuid tihtipeale ka restaureerimisarhitektide fantaasiale. Ulatuslikult taastati värviline viimistlus nt Pariisis Saint Chapelle'i interjööri restaureerimisel ja Inglismaal Exeteri katedraali interjööri skulpturaalsetel detailidel.³⁶ Näitena neogooti vaimus restaureeritud polükroomsest portaalist võib tuua Maastrichti Püha Servatiuse kiriku peaportaali, mis värviti üle 1883.–1887. aastal toimunud restaureerimistööde käigus (ill 6).

Küsimus värvi õigustatusest skulptuuris, jõudis ka polükroomse puitskulptuuri restaureerimispraktikasse. 19. sajandil lõppes see diskussioon paremal juhul

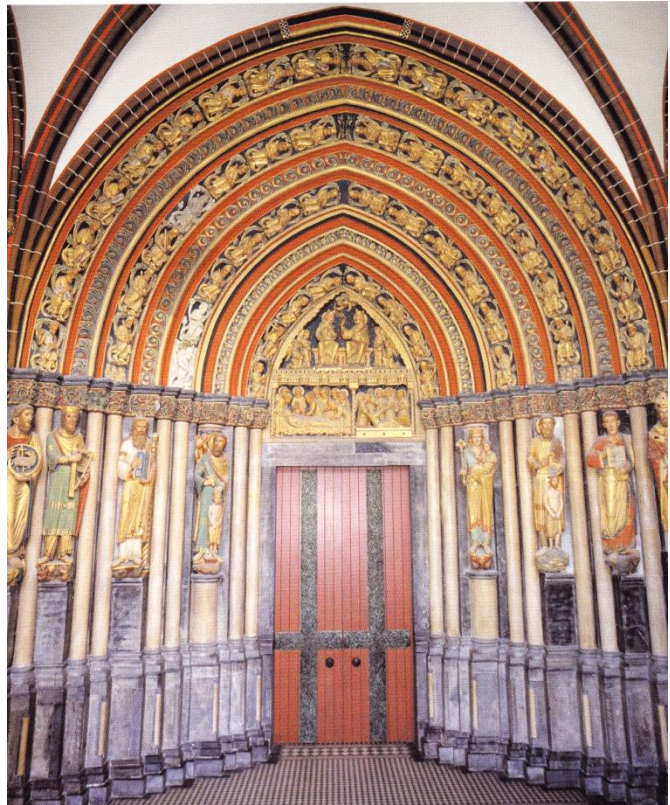
³⁴ **Perusini**, Giuseppina. „Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani“. – *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*. Koost. Ursula Schädler-Saub. München : Bayerisches Nationalmuseum, 2005, lk. 76.

³⁵ **Jokilehto**, Jukka. „Romantism“. – *Arhitektuuri konserveerimise ajalugu*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010 [1999], lk. 134–135.

³⁶ Ulatuslikumalt nt Inglismaal Exeteri katedraali interjööris 1870. aastate restaureerimise käigus. Ülemaalingud on praeguseks eemaldatud. Rohkem informatsiooni ja pildimaterjali leiab internetilehelt <http://hds.essex.ac.uk/exetercath/index.html>

skulptuuridmonokroomse ülevärvimisega, halvema stsenaariumi korral lahendati probleem värvide eemaldamisega.³⁷

Ka 20. sajandi esimesel poolel lähtuti veel sarnastest kriteeriumitest. Eelpool mainitud artiklis kirjeldab Perusini Itaalias veel 20. sajandi keskel kohati levinud konserveerimispraktikat, mis nägi ette kõikide värvijälgede elimineerimist põhjendusega, et tegemist on skulptuuri olemusele võõra kattekihiga.³⁸



6 Maastrichti Püha Servatiuse kiriku keskaegse portaali neogooti stiilis polükroomia 19. sajandist.

Veel kehvemini on läinud vanade ülemaalingutega, mida kohati 1990.

aastatelgi julgelt eemaldati, isegi juhul, kui originaalpolükroomiast polnud midagi säilinud. Õigustuseks leiti, et olgugi ülemaaling meeldiv ja maitsekas, ometi on see skulptuurile võõras, seega kui algne värvikiht enam säilinud pole, on parem paljastada vähemalt originaalne modelleeritud alusmaterjal.³⁹ Siinjuures unustati täielikult kunagise meistri esialgne taotlus. Perusini toob tabavalt välja, et puhta alusmaterjali nähtavaks tegemist võib siiski pidada algselt polükroomsele skulptuurile hilisemast ülemaalingust veel võõramaks.⁴⁰

Restaureerimisteoreetikute üks väheseid, kes on polükroomsest skulptuurist eraldi kirjutanud, on Paul Philippot, kes juhib oma 1970. aastal (itaalia keelsena ilmunud) artiklis „Problemi estetici“ tähelepanu polükroomse skulptuuri restaureerimisprobleemidele. Artiklis suhtub ta kriitiliselt nii värvide, kaasaarvatud hilisemate kihistuste, eemaldamise, kui ka liiga entusiastlikku ja sellega juba võltsingusse kalduvat retušeerimist.⁴¹ Kindlasti olid paljud

³⁷ **Vaccari**, Maria Grazia. „Appunti sul restauro della scultura in terracotta“. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro di, 1996, lk. 21.

³⁸ **Perusini**. „Il dibattito“, lk 76–77.

³⁹ Samas, lk. 77.

⁴⁰ Samas, lk. 76.

⁴¹ **Philippot**, Paul „Problemi estetici“. – *Saggi sul restauro e dintorni*. Roma: Bonsignori, 1998, lk. 37–40. Tsiteerinud **Perusini**, „Il dibattito“, lk. 68–69.

tolleaegsed restauraatorid Philippot seisukohtadega kursis, kuid nagu tõdeb Perusini, erineb restaureerimisteooria paraku liigagi tihti restaureerimispraktikast.⁴²

⁴²Perusini, „Il dibattito“, lk. 77.

2. Keskaegse ehitusplastika polükroomia maalitehnilisest aspektist

Käesolev peatükk tutvustab keskaegse ehitusplastika viimistluskihtide uuringuid ja nende tulemusi mujal Euroopas. Peamiselt tuginetakse 2000. aastal Amiens'is toimunud gooti portaalide polükroomiale pühendatud konverentsi materjalidele,⁴³ mistõttu peegeldab kirjapandu eelkõige tolleaegset uurimisseisu. Pärast Amiens'i kogumikku ei ole põhjalikumast vastavasisulist väljaannet ilmunud, hilisemad uuringud kajastuvad avaldamata restaureerimisaruannetes, millele on aga Eestist raske ligi pääseda. Allikmaterjali ühekülgsuse tõttu ei pretendeeri peatükk kõikehõlmavale ülevaatele, ent kuna magistritöö ühe eesmärgina sai püstitatud võrdlusmaterjali leidmine Eesti keskaegse ehitusplastika viimistluskihtide edasisteks uuringuteks, osutus antud teema siiski piisavalt relevantseks hetkel kättesaadava materjali põhjal eraldi peatükina käsitlemiseks.

Nimetatud konverentsikogumik sisaldab Prantsusmaa ja Inglismaa keskaegsete kirikufassaadide värviuuringutest ka üldistavamast kokkuvõtet ja eri objektidel teostatud uuringute tulemuste võrdlevat analüüsi. Mujal (Hispaanias, Itaalias ja saksa keeleroomi riikides) teostatud fassaadiplastika polükroomiauuringuid ei ole käesoleva töö autorile teadaolevalt veel üldistava ülevaatenäite avaldatud. Ka Amiens'i kogumikus on sealseid uuringuid esindatud üksikjuhtumitena ja pigem restaureerimisaruande vormis, seega lahatakse antud teemat Prantsusmaal ja Inglismaal toimunud uuringute baasil põhimides üksikkäsitlustest saadud informatsioon polükroomiakihide koostisosade või erandlike tehniliste lahenduste kohta vastavatesse alapeatükkidesse.

Kuna praeguse töö kontekstis on terrakota materjalina eriti huvipakkuv, leiab terrakotast ehitusplastika polükroomia maalitehniline aspekt käsitlemist eraldi alapeatükis, kuigi – etteruttavalt öeldes – olulisi erinevusi kivi ja terrakota fassaadiskulptuuride värvimise tehnikas ei esine.

2.1. Keskaegse ehitusplastika polükroomia uurimisest

Kõige süstemaatilisem fassaadiplastika polükroomiauuringu uuring, mis hõlmas üle kolmekümne portaali, oli 2000. aastaks läbi viidud Prantsusmaal. Põhjalikult oli uuritud ka Inglismaa katedraalide läänefassaade, kuid paraku on suurem osa sealsest keskaegsest

⁴³Konverents *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques* toimus 12.–14. okt. 2000. Materjalid on avaldatud kogumikus *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002.

ehitusplastikast seoses mitme pildirüüstelainega hävinud või väga halvas seisus, mistõttu materjali uuringuteks nappis ning parem ülevaade saadi vaid arhitektuursete detailide värvilahendusest.⁴⁴ Pidades silmas paljude kunstiteoste hävitamist ja maalingute lubjaga katmist kirjutab Eddie Sinclair, et 16. sajand, mil Inglise kirik eraldus otsustavalt Rooma kirikust, märgib ühtlasi sajandeid kestnud värvi esinemise lõppu Inglismaa kirikuhoonetes.⁴⁵ Ka vähesed säilinud polükroomsed fassaadiskulptuurid kaeti lubjaga ning aastasadadega ununes teadmine kunagistest värvilistest läänefassaadidest sootuks. Lõuna pool, eelkõige Hispaanias jätkus skulptuuride ülevärvimine veel 17. ja 18. sajandilgi, kuid algselt kirkastes toonides värvitud kirikufassaadid on kohati tänu skulptuuridele viimastel sajanditel lahestunud paksule saastekihile ühtlaselt halliks muutunud (ill 7).



7 Santiago de Compostela katedraali Portico de la Gloria arhivoldiskulptuurid, mis on mitmete värvikihtide ja mustusekihi alla peitunud.

Nii Inglismaal, kui Prantsusmaal leiti juba 19. sajandi restaureerimistöõde käigus polükroomiakatkeid. Viollet-le-Duc kirjutas oma 1875. aastal ilmunud arhitektuuri käsiraamatus alapealkirja all „maalingud“, et dekoratiivsed maalingud ei esinenud ainult

⁴⁴Gardner, *English medieval sculpture*, lk. 1.

⁴⁵Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades de cathédrales en Angleterre, témoignage fragmentaire d’un monde presque disparu“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 129.

kirikute interjöörides, nagu tõestasid ohtrad värvijäljed Pariisi Notre-Dame' kiriku läänefassaadil, vaid neil oli oluline roll ka eksterjööris, kus need kaunistasid skulptuure ja ornamentaalseid detaile.⁴⁶ Üldiselt värvijälgede dokumenteerimisele ja säilitamisele siiski tähelepanu ei pööratud.⁴⁷ Keskaegse ehitusplastika polükroomia taasavastamisest võib rääkida Prantsusmaal 1970. aastate lõpus ja Inglismaal 1980. aastatel.

1980. aastate tööde käigus avastatud värvifragmente Inglismaal dokumenteeriti, kuid veel ei pööratud suuremat tähelepanu värvikihtide materiaalsele säilimisele, mingeid konserveerivaid protseduure ette ei võetud.⁴⁸ Esimesed restaureerimistööd, millega kaasnes põhjalik läänefassaadi polükroomia uuring ja konserveerimine algasid seal 1993. aastal Salisbury katedraali juures. Sellele järgnesid Wellsi ja Exeteri katedraalide läänefassaadide uuringud.⁴⁹ Prantsusmaal toimus esimene restaureerimine, mis hõlmas ka värvijälgede uuringuid ja konserveerimist 1970. aastate lõpus. Chartres'i katedraali kuningate portaali restaureerimistöödel osalesid ehitusplastika konserveerimisel esmakordselt kunstiväärtuste restaureerimise spetsialistid ehk Itaaliast kohale kutsutud seinamaalingute konservaatorid. Varem tegelesid fassaadiplastikaga enamasti ehitajad või skulptorid, kes värvikihtides suuremat väärtust ei näinud.⁵⁰ Kuna ehitusplastika polükroomia puhul kasutatud materjalid ei erine oluliselt seinamaalis kasutatust, on sarnased ka vastavad konserveerimisvõtted, seega oli seni seinamaalingutega tegelenud spetsialistide kaasamine igati loomulik samm.

Järgmine põhjalik uuring Prantsusmaal teostati restaureerimistöödega seoses hoopis väiksema kiriku portaalidel. Etampes'is asuv Notre-Dame-du-Fort restaureeriti 1984.–1986. aastal ning seal avastatu näitas, et fassaadipolükroomia ei ole vaid suurte katedraalide eesõigus, kirgas värvilahendus esines ka vähem oluliste kirikute eksterjööris. Nii Chartres'i kui Etampes'i uuringute käigus teostati ka sideaine- ja pigmendianalüüse, kuid konservaator Colette Di Matteo tõdeb kahetsusega, et tolle aja dokumentatsioon ei sisalda paraku märkmeid võetud proovide stratigraafilisest kuuluvusest konkreetsetesse polükroomiakihtidesse.⁵¹

⁴⁶**Viollet-le-Duc**, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11 au 16 siècle*. Paris: Morel, 1875, lk. 108–109.

⁴⁷**Sinclair**, Eddie. „La polychromie des façades“, lk. 129.

⁴⁸Samas, lk. 129.

⁴⁹Samas, lk. 129.

⁵⁰**Di Matteo**, Colette. „Polychromies gothiques: premières expériences, enseignements des chantiers 1970–1990“. – *La couleur et la pierre*, lk. 65.

⁵¹ Samas, lk. 65.

1980. aastatest kuni 2000. aastani tehti Prantsusmaal põhjalikud viimistluskihtide uuringud paljude suurte ja oluliste katedraalide ning ka väiksemate ja vähem tähtsate kirikute fassaadidel. Keskenduti portaalidele, kuna just need olid enamasti kõige uhkemalt dekoreeritud. Enamik uuritud portaalidest pärines 12.–13. sajandist, kuid uuring hõlmas ka paari näidet 14.–15. sajandist.⁵² Prantsusmaal süüviti eelkõige originaalpolükroomia väljaselgitamiseks, ülemaalingute kohta leiab konverentsikogumikust vaid tõdemuse, et skulptuure on korduvalt üle värvitud (olulisemate skulptuuride puhul kohati isegi üle 20 korra) ning et kromaatilised muutused on seejuures olnud sagedased.⁵³

Meetod, kuidas prantslased oma uuringuid läbi viisid kõlab lühidalt järgmiselt: alustuseks koguti kokku kõik skulptuuriprogrammi puudutavad säilinud kirjalikud allikad ja eri ajastutest pärinev fotograafiline ning graafiline dokumentatsioon. Selle läbitöötamise järel alustati tööd objektidel. Esiteks vaadeldi polükroomset pinda makroskoopilisel tasandil läbi luubi, mille põhjal koostati võimalike sondaažiaknakeste paiknemise plaan.⁵⁴ Tugeva külvalguse abil hästi esile toodud pinna topograafia andis uurijatele aimu sondaažideks kõige sobivamatest piirkondadest (nt. oli nii võimalik tuvastada, kus asub kõige enam värvikihte pealekutti), värvikihtide osas olid informatiivsed ka kahjustunud kohtade servad. Sondaažiaknakeste suurus ja arv oli seejuures alati kooskõlas polükroomia säilivusastmega. Konservator Myriam Serck-Dewaide rõhutas, et kuna uuringute alguses pole kunagi teada, kas restaureerimistöödeni üldse jõutakse või kas lõplik restaureerimiskontseptsioon hõlmab pealmiste värvikihtide eemaldamist või mitte, siis tehti alustuseks vaid väga väikesemõõtmelised sondaažid ja võimalikult varjatud asupaika.⁵⁵ Mõnikord vajasis värvikihid enne sondeerimist kinnitamist, kuid üldiselt katsuti sondeerimiseks leida koht, kus kihid olid tugevasti aluspinnale kinnitunud ja pudenemisoht puudus.⁵⁶

Uuringuid jätkati juba laboratoorsetes tingimustes, kus analüüsiti polükroomiakihtidest võetud väikeseid proovitükke. Esmalt vaadeldi erinevate värvikihtide morfoloogia ja järjestuse selgitamiseks mikroskoobiga proovitükkide ristlõikeid. Seejärel kasutati eri kihtidel eraldi röntgenfluorestsents (XRF) analüüsi saamaks teavet proovis sisalduvate elementide

⁵² **Pallot-Frossard**, Isabelle. „Polychromies des portails sculptés médiévaux en France. Contributions et limites des analyses scientifiques“. – *La couleur et la pierre*, lk. 80.

⁵³ **Samas**, lk. 80.

⁵⁴ **Serck-Dewaide**, Myriam. „Méthodes d'examen, recherches et traitements des polychromies du Moyen-Âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)“. – *La couleur et la pierre*, lk. 91.

⁵⁵ **Samas**, lk. 91.

⁵⁶ **Samas**, lk. 91.

kohta, mille järgi on enamasti võimalik kindlaks määrata värvikihis kasutatud pigmendid. Kinnitavat infot elementidest pakkusid skaneeriv elektronmikroskoopia- ja röntgenmikroanalüüsid (SEM/EDS). Kasutati ka infrapunast spektroskoopiat Fourier' teisendusega spektromeetril (FT-IR), mis andis teavet erinevate proovis sisalduvate ainerühmade kohta. Kromatomassispektromeetria (GC-MS) abistas erinevatest ainetest koosnevate segude määramisel, kuna massispektromeetriga ühendatud gaasikromatograaf lahutab uuritava segu enne üksikuteks puhasteks aineteks, misjärel info molekulmassi, laengu ja molekuli struktuuri näol saadakse kätte juba eri ainete kohta eraldi.⁵⁷

Probleemina tõid prantslased välja paljude portaalide puhul materjali vähesuse, kuna mõnikord leidis seda üksikute skulptuuride rõivavoltide põhjas vaid ühe ruutmillimeetri jagu. Väga haruldased olid juhused, kus polükroomia oli säilinud maapinna tasandilt palja silmaga nähtaval määral (enamasti portaalidel, mis olid mingil perioodil lubjaga üle võõbatud nt Senlis' ja Angers' katedraalide puhul). Algse polükroomiakihi väljaselgitamise tegid keeruliseks ka värvikihtide hilisemad parandused – tihti oli ülemaaling vaid osaline, teostatud enim kulunud kohtades. Mõnikord asusid ülemaalingud aga osaliselt kraabitud pindadel, mis muutis erinevate värvikihtide ühtekuuluvuse määramise väga keeruliseks.⁵⁸

2.2. Peamised uuringute tulemused

2.2.1. Pinda ettevalmistavad kihid

Kuna kivi on poorne materjal, on mõistlik enne krundi ja värvikihi peale kandmist poorid sulgeda. Sedasi välditakse ühelt poolt krundikihis sisalduva sideaine alusmaterjali imbumist ja teisalt kivist tuleneva niiskuse jõudmist krundi- ja maalikihtideni. Paljudel keskaegsetel skulptuuriprogrammidel on jäänuseid kivi pinda ettevalmistavast kihist ka leitud. Amiens'i ja Pariisi Notre-Dame kirikute skulptuuride puhul tuvastati kivi pinnal kaseiini⁵⁹, Toro Santa Maria la Mayor katedraali puhul oli kivi pinda töödeldud loomse liimiga⁶⁰. Krundile eelnev ettevalmistav kiht ei olnud siiski reegliski, leidis ka hulgaliselt näiteid, kus krunt oli kantud vahetult kivi pinnale ja isegi erandlik näide Saksamaalt Landshutist, kus hilisgooti portaali

⁵⁷Di Matteo, „Polychromies gothiques“, lk. 65.

⁵⁸Samas, lk. 65

⁵⁹Samas, lk. 78.

⁶⁰Katz, Melissa, Eddie Sinclair'i ja Rosaura Garcia Ramose ettekannetele järgnenud vestlusring. – *La couleur et la pierre*, lk. 283.

originaalpolükroomia (aastast 1462) oli kantud vahetult kivi pinnale, puudus nii poore sulgev ettevalmistus kui krunt.⁶¹

Uuringud näitasid, et valdav enamik keskaegse ehitusplastika värvialusest krundikihist on valmistatud pliivalge baasil kaltsiumkarbonaadi lisandiga (lubjapiima või kriidi kujul).⁶² Tihtipeale on see kivile kantud kahes kihis, mõnikord sisaldab teine kiht vähesel määral pigmenti (nt. Amiens'i katedraali portaalifiguuridel on maalikihi ja alumise krundikihi vahel veel üks kohati kollase ookri, kohati punase ookri lisandiga kruntvärv⁶³). Krundis kasutatud sideainete valik on mitmekesine. Leitud on nii loomset liimi, õli, kaseiini kui ka munakollase ning õli segu.⁶⁴ Kohati võib segadust tekitada kivi pinnal tihtipeale esinev valge aine, mis visuaalsel vaatlusel meenutab kunagise krundikihi jäänuseid, kuid mille puhul ei ole siiski tegemist krundiga, vaid kaltsiumoksalaadiga, mis tekib samblike tegevuse tagajärjel, nende kokkupuutel lubjakiviga.⁶⁵

2.2.2. Värvikiht

Prantsusmaa kirikute uuringute tulemused näitasid, et skulptuuride värvimiseks kasutatud pigmendivalik kattub suuresti samaaegselt seinamaalingus kasutusel olnud pigmentidega.⁶⁶ Keskaegses polükroomiaprogrammis kõige sagedamini esinenud värvideks olid punane, sinine, roheline ja kollane, pigmentide valik osutus küllaltki piiratuks. Hinnalisematest pigmentidest oli kasutatud kulla- ja hõbedalehe kõrval ultramarini ja asuriiti, kusjuures viimast oli halvema kattevõime tõttu segatud tihtipeale pliivalgega. Pigmentidest esines veel punane lakipigment, pliipunane, punane ooker, kinaver, malahhiit, vaseroheline, vase resinaat, kollane ooker, plii-kollane ja plii-tina-kollane. Paaril portaalil leiti värvijälgi, mille koostises oli kasutatud üht rohekas-sinist pigменти, mida täpsemalt identifitseerida ei õnnestunud.⁶⁷ Valge oli samuti pigmendina kasutusel, mõnel puhul kanti pealekuti mitu valge värvi kihti, millega saavutati säravam toon (nt. Lausanne'i katedraali portaalifiguuridel⁶⁸), teinekord on aga piirdutud vaid krundikihi nähtavale jätmisega. Viimasel juhul võib mõistagi tekkida

⁶¹Knipping, vestlusring, lk. 277.

⁶²Pallot-Frossard, „Polychromies des portails“, lk. 78.

⁶³Weeks, Christopher. „The portail de la Mere Dieu' of Amiens Cathedral: its polychromy and conservation“. – Studies in Conservation, 1998, Vol. 43, Nr. 2, lk. 102.

⁶⁴Pallot-Frossard, „Polychromies des portails“, lk. 78.

⁶⁵Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades“, lk. 135.

⁶⁶Pallot-Frossard, „Polychromies des portails“, lk. 78.

⁶⁷Samas, lk. 78.

⁶⁸Demilly, Sylvie, Delphine Steyaert' ja Sylvie Demilly ettekannetele järgnenud vestlusring. – *La couleur et la pierre*, lk.281.

kahtlus, kas pind on jäetud taotluslikult valgeks, või on värvikiht sealt lihtsalt pudenenud, kuid oletus taotluslikult nähtavale jäetud krundist leiab kinnitust puhkudel, kus just sellele konkreetsele kihile on maalitud ornamendi riba (nt. Senlis' ja Etampes' kirikutes⁶⁹).

Inglismaa uuringud näitavad, et originaalpolükroomia puhul on olnud kõige levinumaks pigmendiks sinine vasepõhine pigment segatuna pliivalge või kriidiga.⁷⁰ Kuna sinised mineraalpigmendid olid väga kallid,

kasutati romaani perioodil nt. seinamaalis ottralt nn. võlts-sinist, ehk söemustast ja lubjavalgest kokkusegatud värvi. Gooti perioodi algusest võetakse kasutusse aga erinevaid sünteetilisi vasepõhiseid pigmente, mida valmistati mitmel erineval viisil.⁷¹ Kirikufassaadidel kasutati sünteetilist sinist vasepigmenti just suuremate pindade



8 Wellsi katedraali läänefassaadi algse polükroomia Rekonstruktsioon M. Grayson, 2005.

värvimisel ja enamasti esines see mitmekordse õhukese kihina. Kõrvuti

nimetatud sinisega kasutati ulatuslikult ka punast ookrit, lisaks söemusta ja Püha Johannese valget (e. kaltsiumkarbonaat valget) ning võimalik, et ka luuvalget. Algses polükroomiakihis kasutati kallemaid pigmente nagu ultramariin tõenäoliselt vaid olulisematel skulptureeritud detailidel ja figuuridel, millest suurem osa kahjuks reformatsiooni sündmusi üle ei elanud.⁷²

Nendest toonidest on suuresti koosnenud nii Salisbury katedraali 13. sajandi keskelt pärinev algne polükroomia, kui ka Wellsi katedraali samast perioodist pärinev värviprogramm (ill 8).⁷³ Hilisemates, kuid endiselt keskaegsetes polükroomiakihitides on Wellsi fassaadimaalijate paletile värve lisandunud. juurde tulid auripigment, indigo ja verdigris. Veel hilisemas polükroomiakihis on kasutatud ottralt kinaveri (kollaseks toonitud krundil) kõrvuti kulla- ja tinalehega, viimast oli kasutatud kõikidel arhitektuursetel detailidel.⁷⁴ Salisbury katedraali fassaadi värviprogrammi uuringud näitasid, et ka väljaspool portaali raatsiti hinnalisi

⁶⁹Samas, lk. 281.

⁷⁰Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades“, lk. 132.

⁷¹ Vt täpsemalt Howard, Helen. *Pigments in english medievaal wall paintings*. London: Archetype Publications, 2003, lk. 50.

⁷²Samas, lk. 133.

⁷³Samas, lk. 131.

⁷⁴Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades“, lk. 134.

pigmente kasutada. Maast 30 meetri kõrgusel asuva läänefassaadi viilul asuva Kristuse figuuri taustalt leitud värvifragmentide särav roosakas-punane toon saavutati kinaveri ja väga peeneks jahvatatud auripigmenti segamisel.⁷⁵

Hispaania keskaegse ehitusplastika polükroomia uurijad väidavad, et sealse ehitusplastika värvimisel kasutatud pigmendivalik on olnud teiste Euroopa riikidega võrreldes juba varakult mõnevõrra rikkalikum. Nt. esineb 13. sajandist pärinevatel polükroomiaprogrammidel indigot ja ohtralt auripigmenti. Kauni roheline tooni saavutamiseks on kasutatud ka segu neist kahest.⁷⁶

Sideaine määramine on polükroomiakihtide puhul kõige keerulisem ja tihtipeale osutub see võimatuks ülesandeks. Skulptuurid on enamasti mitmeid kordi üle värvitud, mispuhul pole enam võimalik välja selgitada, kas leitud aine oli juba algselt kõige alumise kihi koostisosaks või on see migreerunud mõnest pealmisest kihist. Tihtipeale on skulptuurid mingil perioodil konsolideerivat ainet kasutades restaureeritud, mis omakorda raskendavad originaalvärvikihi koostises esineva sideaine määramist. Siiski toovad uurijad värviproovide analüüsitulemuste põhjal välja mõningad tõenäolisemad sideaine variandid, milleks on õli, loomne liim, kaseiin ja õli ning vaigu segu.⁷⁷ Konservator Isabelle Pallot-Frossard hoiatab siiski, et õli esinemine alumistes kihtides jääb alati vaieldavaks juhul, kui ka mõnes pealmises värvikihis esineb sideainena õli.⁷⁸ Inglaste sideaine uuringud näitavad eelkõige linaõli kasutamist, kuid ka sealsed konservatorid rõhutavad tulemuste ebakindlust, eriti analüüsitava materjali vähesuse tõttu.⁷⁹

Puhaste pigmentide kõrval kasutati keskajal ka erinevate pigmentide segusid. Seda rõhutavad paljud Amiens'i konverentsil osalenud, kuna laialt levinud arvamuseks on, et keskajal kasutati vaid puhtaid toone ning pigmentide segamisega ei tegeletud. Lisaks juba mainitud auripigmenti ja indigo ning auripigmenti ja kinaveri segudele näitavad prantslaste analüüsitulemused, et tüüpilise pliivalge lisandi kõrval, on tonaalsuse varieerimiseks segatud ka pliimennikut nii kinaveri, kui punase ookruga, söemusta aga kasutati väidetavalt pea alati

⁷⁵Samas, lk. 134.

⁷⁶Katz, Melissa. Eddie Sinclair'i ja Rosaura Garcia Ramose ettekannetele järgnenud vestlusring. – *La couleur et la pierre*, lk. 283.

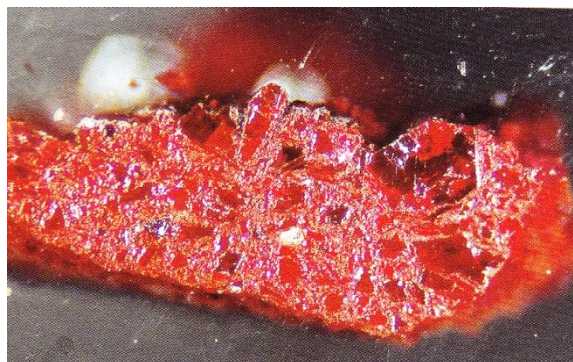
⁷⁷Pallot-Frossard, „Polychromies des portails“, lk. 80.

⁷⁸Pallot-Frossard, Isabelle. Colette Di Matteo, Annamaria Giusti ja Isabelle Pallot-Frossard' ettekannetele järgnenud diskussioon, – *La couleur et la pierre*, lk. 278.

⁷⁹Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades“, lk. 135.

koos mõne teise pigmendi (asuriidi, pliipunase, punase ookri või kinaveri) lisandiga, et saavutada sobiv tonaalsus.⁸⁰ Figuuride ihuvärvi puhul on aga enamasti tegemist pliivalge ja kinaveri või punase ookri seguga.⁸¹

Mõnikord on sügavama tooni saavutamiseks ja samas ka kallima pigmendi kokkuhoiu eesmärgil kantud kaks maalingukihti vahetult üksteise peale. Näiteks esineb asuriit tihti mustal alusmaalingul (mis on tuttav võte nii seinaku kui ka tahvelmaalist) ja puhas ultramariinikiht heledamal sinisel alusmaalingul, mis omakorda koosneb ultramariini ja pliivalge segust. Tuvastatud on ka punase lakipigmentide värvikiht kinaveril ning vase resinaadi kiht malahhiidil.⁸² Kuna alati ei eristanud kahte erinevasse perioodi kuuluvat polükroomiakihti krunt, jääb kaheldavaks, kas tegemist on taotluslikult pealekutti asetatud värvikihtide või erinevasse perioodi kuulunud maalingutega. Neitsi Maarja rüü puhul, millel asub sinine värvikiht vahetult mustal maalingul, võib küll eeldada, et kaks värvitooni on juba algusest peale esinenud koos, kuna on üsnagi ebatõenäoline, et jumalaema rõivaid plaaniti värvida mustaks, teiste värvikombinatsioonide juures sellist argumentatsiooni aga kasutada ei saa. Vastuse võib siinkohal anda alumise värvikihi pinna uurimine, millelt juhul, kui see kaeti koheselt teise värviga, ei peaks leiduma mustusekihti. Samas tunnistavad uurijad, et tihtipeale jääb see seisukoht siiski vaid subjektiivseks arvamuseks, kuna otsustatakse väga väikeste fragmentide põhjal.⁸³



9 Värviproov Exeteri katedraali Kristuse rõivalt. Punases värvis on kasutatud kõrvuti peenelt ja jämedalt jahvatatud kinaveri.

Erilise värviefekti saavutamiseks on kasutatud veel teisigi meetmeid. Nt. Exeteri fassaadi Kristuse skulptuuri rõivastelt võetud värvifragment näitas, et vibreeriva punase tooni saavutamiseks on värvi koostises kasutatud paralleelselt nii peenelt kui ka jämedalt jahvatatud kinaveri (ill 9).⁸⁴ Levinud oli ka erinevate metallilehtedega dekoreerimine. Kasutati kulla-, hõbeda- ja tinalahte. Enamasti dekoreeriti metallilehga nimbused, kroonid, rõivaste servad

⁸⁰ **Pallot-Frossard**, „Polychromies des portails“, lk. 79.

⁸¹ Samas, lk. 79.

⁸² Samas, lk. 80.

⁸³ Samas, lk. 80.

⁸⁴ **Sinclair**, Eddie. „La polychromie des façades“, lk.136.

või neile kantud ornament ja tihtipeale ka juuksed ja habe, nii mõnigi kord ka arhitektuursed detailid. Metallileht asetati kas vaigust ja vahast või vaigust ja õlist koosnevale aluskihile või ka spetsiaalsele pigmenteeritud krundile.⁸⁵

2.3. Terrakotaskulptuuride polükroomia

Piirkondades, kus looduslik kivi polnud kättesaadav, ehitati pühakojad tellistest ning ilmestati neid kivist fassaadiskulptuuride asemel terrakotadekooriga. Keskaegses Euroopas oli tellisarhitektuur levinud peamiselt Läänemere ümbruses, eriti Põhja-Saksamaal, samuti Itaalias Emilia-Romagnia maakonnas, eriti ohtralt piirkonna pealinnas Bolognas. Itaalias oli hoonete kaunistusena levinud ornamentaalne terrakotadekoor juba 12. sajandil, kuid figuraalsete skulptuuride materjalina avastati seal savi alles 15. sajandi alguses.⁸⁶ 12.–13. sajandil levinud taim- ja loomornamendiga reljeefid, mis kaunistasid eelkõige kirikute ümarportaale, olid teostatud hilisemast terrakotaplastikast hoopis teistlaadi tehnikas: vorm saavutati sarnaselt kiviskulptuuri valmistamisele juba põletatud saviplokki haamri ja meisliga töödeldes. Nii õnnestus eri ornamendiosade ühenduskohtade perfektne kokkulangemine, mis oleks kuivamiseelse modelleerimise puhul olnud väga raskesti saavutatav.⁸⁷ Analoogset tehnikat kasutati ka Saksamaal 13. sajandi terrakotadekoori valmistamisel.⁸⁸

Itaalias 14. sajandil alguse saanud üldine tendents terrakotareljeefide viimistlemiseks oli nende katmine monokroomse punase värvikihiga.⁸⁹ Punane kattevärv toimus nii kaitsekihina, kui ka ühenduskohtade varjajana ning üldise tonaalsuse ühtlustajana. Värv kanti terrakotale õhukese kihina ning kaeti omakorda täpselt identifitseerimata koostisega laseeriva kihiga, mis tõenäoliselt sisaldas naturaalselt kautžukki.⁹⁰ Erandina leidub Itaaliast aga üks väga varane näide polükroomsest terrakotareljeefist – Pomposa benediktlaste kloostrikiriku lääne-eeskoja terrakotafriisid – mis pärineb 11. sajandist. Uuringutulemused näitavad, et pigmentidena on

⁸⁵ **Pallot-Frossard**, „Polychromies des portails“, lk. 80.

⁸⁶ **Rossi Manaresi**, Rafaella. „Ornamenti architettonici – decorazioni e sculture in terracotta. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro Di, 1996, lk. lk. 47.

⁸⁷ Samas, lk. 50.

⁸⁸ **Kunft**, Inges, „Die Entwicklung der Terrakottaproduktion in Norddeutschland“. – *Ton – in Form gebracht*. Toim. Kathrin Panne, Anke Twachtmann-Schlichter. Celle: Heimat- und Museumsverein für den Kreis Uelzen e.V., 1998, lk. 10. Vt. laiemat käsitlust keskaegse Euroopa terrakotast ehitusplastikast : **Alttoa**, Kaur. „Terrakotast ehitusplastika keskaegses Euroopas“. – Tartu Jaani kirik, Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011, lk. 28–35.

⁸⁹ **Rossi Manaresi**, „Ornamenti architettonici“, lk. 57.

⁹⁰ Samas, lk. 57.

Pomposa reljeefide värvimisel kasutatud punast ookrit, rohelist mulda ja Püha Johannese vaiget.⁹¹

Esimene arhitektuurseks kaunistuseks mõeldud figuraalne terrakotaskulptuur, valmis Itaalias alles 1410. aastal Jacopo della Quercia'l. Neitsi Maarjat koos Jeesuslapsuga kujutav skulptuur oli aga juba täispolükroomne ja tehnika, milles polükroomia oli teostatud, ei erinenud oluliselt kiviskulptuuri värvimise tehnikast: kõigepealt töödeldi pinda õliga, seejärel krunditi pliivalge baasil krundiga ja värviti õlisideaines värviga. Värvikihte leidis skulptuuril mitmeid.⁹²

Konservaator ja kunstiajaloolane Raffaella Rossi Manaresi võtab Itaalia terrakotaskulptuuridest kõnelevas kirjutises viimistluskihtide teema kokku nentides, et terrakotat ei jäetud kunagi päris paljaks vaid värviti üle kogu pinda katva värvikihiga – ornamentaalsete kaunistuste puhul monokroomselt punaseks (v.a. Pomposas) ja figuraalsete skulptuuride puhul polükroomselt, kasutades kiviskulptuuri värvimisega sarnast tehnikat: ettevalmistav kiht võis olla õli või loomne liim, krunt koosnes enamasti pliivalgest ja kaltsiumkarbonaadist ning värvikihtide tehnikaks oli kas õlimaal või munatempera.⁹³

Põhja-Saksamaal, kus esineb palju terrakotast ehitusplastikat, oli tavaks välitingimustes asuva väiksemõdulise terrakotadekooori pind värvilise glasuuriga katta. Glasuur, mida kasutatakse keraamilise materjali kaitsekihina ning mida võib laias laastus käsitleda oksiidide seguna, kinnitus terrakota pinnale kõrgel temperatuuril kuumutades ning muutis selle pinna ilmastikukindlaks. Kasutati rohelist, kollast, pruuni ja musta glasuuri. Mõnel juhul kaeti pind lubjakrundiga ja seejärel, sarnaselt Itaalias praktiseeritule, ühtlase raudoksiidi sisaldava punase värviga.⁹⁴ Suuremad figuraalsed skulptuurid jäeti aga glasuurimata, nendelt on leitud polükroomse viimistluse jälgi.⁹⁵ Polükroomia on ulatuslikult säilinud vaid Ebsdorfi naisbenediktlaste kloostri interjööri 14. sajandi lõpust pärinevatel terrakotaskulptuuridel ja Malborgi linnusekabeli portaaliskulptuuridel, mis paiknevad samuti ilmastiku eest kaitstuna sisetitingimustes.⁹⁶

⁹¹**Rossi Manaresi**, „Ornamenti architettonici“, lk. 57

⁹²Samas, lk. 59.

⁹³Samas, lk. 57

⁹⁴**Kunft**, Inges, „Die Entwicklung“, lk. 17.

⁹⁵Samas, lk. 17.

⁹⁶Samas, lk. 17.

Rossi Manaresi hinnangul kuulus ornamentalsete friiside värvimine pigem ehitusega tegelenud meisterkonna ülesannete hulka, kuid figuraalsetel skulptuuridel säilinud värvikihitide puhul on tema sõnul kõnekas tõik, et kasutati sein- ja tahvelmaalist tuttavaid võtteid, mis viib mõtted pigem maalimisele spetsialiseerunud meistrite suunas⁹⁷ Kokkuvõtvalt võib tõdeda, et keskaegse ehitusplastika polükroomia tehniline teostus ei olnud ei laiemas mõttes ega ka piirkonnasiseselt allutatud kindlatele reeglitele, vaid olenes pigem eri meistrite teadmistest, kogemusest ja parajasti saadaval olnud vahenditest. Nii vahendite kättesaadavuse, kui stiililiste maitseeelistuste osas mängis kindlasti rolli ka ajaperiood, mil konkreetne meister tegutses.

⁹⁷ Rossi Manaresi, „Ornamenti architettonici“, lk. 57.

3. Jaani kiriku skulptuuride polükroomia

On selge, et Jaani kiriku terrakotaskulptuurid on olnud koloreeritud, kuid praeguse uurimisseisu juures puuduvad arvestatavad pidepunktid polükroomiakihtide dateerimiseks, seega ei ole teada, kas need värviti vahetult peale valmimist või hiljem. Nüüdseks on Jaani kiriku skulptuurikogu värvidest alles vaid vähesed riismed, mida leidub eelkõige purunenud skulptuurifragmentidel, suuremad ja tervemad skulptuurid on enamjaolt oma viimistluskihid täielikult kaotanud. 1950.–1960. aastatel, mil kirikus tegi uuringuid Olev Prints, katsid skulptuure veel kaks suhteliselt hästi säilinud polükroomiakihti ning kolmas monokroomne värvikiht.

Uuringute käigus dokumenteeris Prints muu tegevuse hulgas ka skulptuuriprogrammi värvilist viimistlust, oma aja kohta isegi üllatava innu ja põhjalikkusega. Temalt ei ole säilinud aga ühtegi skulptuuride värviprogrammi analüüsivat tekstilõiku. Just Printsi vastuolulise uurimismeetodi tõttu on hilisemad uurijad leidnud skulptuuridelt vaid minimaalseid jälgi värvilisest originaalsubstantsist, mistõttu on polükroomiaprogrammi väljaselgitamine seni jäänud poolikuks. Teave Jaani kiriku skulptuuride erinevatest värvikihtidest ongi praeguseks olemas eelkõige Printsi jooniste näol, millele tugineb ka käesoleva peatüki värviprogrammi kirjeldus. Enne kirjeldamise juurde asumist, lühidalt sellest, kuidas ja kes on Jaani kiriku skulptuurikogu viimistluskihte seni uurinud.

3.1. Jaani kiriku skulptuuride värviprogrammi senine uurimine

Kuigi reformatsiooni sündmused tõid purustusi kaasa ka Jaani kiriku sisustusele ja Põhjasõja käigus kaotas kirik oma võlvid, oli 19. sajandi alguseks skulptuurikogu oma põhiosas veel säilinud. Pöördumatuid kahjustusi tõi terrakotadekoorile aga 1830. aastate renoveerimine, mil arhitekt Georg Friedrich Geisti juhtimisel raiuti kirikuruumi kaasajastamise huvides kõik seinapinnast eenduvad kujud maha, niššidesse paigutatud skulptuurid aga müüriti kinni. Tulemuseks saadi siledate seintega klassitsistlik interjööor ning mälestus kunagisest skulpturaalsest dekooriga unustusse.⁹⁸

Teise Maailmasõja käigus põlenud kiriku varemeis hakkas pikalt peidus olnud keskaegne interjööor endast taas aimu andma. Pudeneva krohvi alt tuli siin-seal nähtavale maalingu-

⁹⁸ Vt. pikemalt selle kohta **Altoa**, Kaur. „Liivi sõjast Teise Maailmasõjani“ . – *Tartu Jaani kirik*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011, lk. 53–63.

fragmente ja 1952. aastal toimunud põhjakõrgseina varingus kukkus kesklöövi ka hulk kinnimüritud figuure. Varemeis ringi uudistanud Olev Prints oli esimene, kes kiriku interjööri keskaegse skulptuurikogu taasavastas⁹⁹.

3.1.1. Olev Prints'i uuringud

Prints leidis rusude vahelt skulptuurifragmente ja puhastas neid mitme lubjakihi alt välja avastades nii terrakotafiguuride tegeliku vormipeenuse ja skulptuure katnud erksates toonides polükroomse viimistluse. Omaalgatuslikult alustas ta värvitoonide dokumenteerimist joonistades värvipliatsite ja akvarellidega üles erinevad viimistluskihid ja kinnitades oma joonistele väikesed killud skulptuuride küljest võetud originaalpolükroomiast. Uuritud skulptuurid puhastas ta dokumenteerimisprotsessi järel mingil lõpuni mõistetamatul põhjusel säilinud värvijäänustest lõplikult.¹⁰⁰ Põhjuseks võis olla soov tuua selgemini välja kunstiteoste kaunis vorm ja peenemad detailid ning püüid talletada need fotole just „puhtal“ kujul, mida juba pikema perioodi vältel oli värvilisele eelistatud.¹⁰¹ Et Prints võttis selle kahetsusväärse lisaliigutuse ette pigem paremat fotograafilist tulemust silmas pidades, mitte niivõrd interjööri üldpildile mõeldes, järeldeb tema käitumisest võidukaare poolfiguuridega. Nimetatud skulptuurid olid väga suurte purustusjälgedega ja seega fotodele jäädvustamiseks vähem atraktiivsed. Nende puhul on ta küll värve dokumenteerinud, kuid ei ole seejärel skulptuure värvist puhastanud. Teisalt räägivad tema eesmärkide poolt ka arvukad läbimõeldud rakursi ja valgustusega teostatud fotod, mis kajastavad just skulptuure, millelt on värvikihid juba hoolikalt eemaldatud. Prints oli oma südameasjaks võtnud raamatu vahendusel kogu ülejäänud maailma teavitamise imepärasest Jaani kirikust ja selle ainulaadsest skulptuurikogust, mis suurendas fotograafilise dokumentatsiooni osatähtsust. Mustvalgetel fotodel võisid sondeerimise üleelanud ebamäärased polükroomiakihiid aga mõistagi häirivana tunduda.

Siiski leidub Prints'i materjalide hulgas ka üksikud haruldasi värvifotosid skulptuuridest, millel on polükroomiakihiid küll juba uurimisprotsessi tõttu kannatada saanud, kuid veel täielikult eemaldamata (ill 12 ja 13). samuti mõned värvifotod, millel näeme juba puhtaks kraabitud skulptuure, kuid seal kõrval on skulptuurinišside taustamaalingud veel nähtaval ja

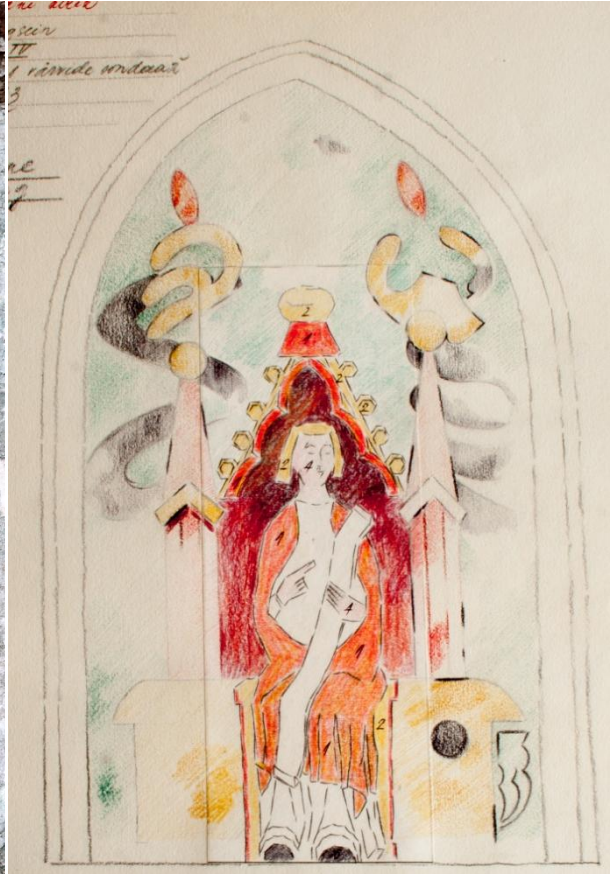
⁹⁹Eksterjööri läänefassaadi skulptuurid olid ülelubjatud kujul küll koguaeg nähtaval olnud, teiste välisfassaadide skulptuurifriisid puhastati aga välja juba 19.-20. sajandi vahetusel. Just interjööris oli uhke terrakotadekoor kuni Teise maailmasõja sündmusteni krohvi all peidus.

¹⁰⁰ Prints on oma käega paljudele joonistele lisanud märkuse: „Peale sondaazi teostamist puhastati skulptuur täielikult värvkattest“.

¹⁰¹Vt. ka lk. 13–15, kus on pikemalt juttu suhtumisest värvitud skulptuuri.



30 Lõunakõrgseina pseudotrifooriumi skulptuur. Figuuril on värv maha kraabitud, kuid taustamaaling on veel aimatav. Foto O. Prints.



11. Sama skulptuur ja tema taustamaaling Printsi joonisel.



12 ja 13 polükroomiajälgedega lõunakõrgseina peaskulptuurid. Fotod O. Prints.

võrdluses joonistega ka hästi loetavad (ill 10 ja 11).

Kuuldused Printsiga tegevusest ja leidudest jõudsid Tallinna. Muinsuskaitseameti eelkäija Teadusliku Restaureerimise Töökoja tollase restaureerimisosakonna juhataja Rein Zobeli meenutuste kohaselt teatati neile Tartust, et Jaani kiriku varemetes tegutseb keegi, kes on seal leiduvast väga huvitatud ja nii vormistatigi Tartu ülikooli kunstiajaloo haridusega Olev Prints 1954. aasta talvel Jaani kiriku ametlikuks uurijaks.¹⁰² Muu tegevuse kõrval uuris ja dokumenteeris ta etapiti ka skulptuuride värvikihte ning skulptuurinišside tagapõhjamaalinguid.

Printsi materjalide hulgas on sondaaže mõlema kõrgseina pseudotrifooriumi ja peadefriisi skulptuuridest. Samuti lääneseina figuuridest, võidukaare poolskulptuuridest ja krutsifiksi-grupist, ka mõnest konsoolist ning kapiteeliplokist. Kahjuks ei ole ühtegi märgat irdleidudena vormistatud skulptuuride võimalike värvijälgede kohta (nt. apostlite atribuutidega suured figuuriplokid). Välisfassaadidel paiknenud skulptuuridel värvijälgi tol ajal enam ei leidunud, nende kunagisele koloreeringule viitavad vaid sekundaarse ehitusmaterjalina kasutusel olnud värvijäänustega poolskulptuurid, mille algne asukoht nii Printsiga kui hilisemate uurijate¹⁰³ arvates oli hoone välisseintel. Printsiga joonised 1953. aastast, mis puudutavad põhjakõrgseinal



14 Olev Printsiga Jaani kiriku originaalskulptuuril teostatud polükroomia rekonstrueerimiskatse. Foto E. Altoa.

asunud skulptuure, asuvad ühes mõningate 1965. aastal teostatud lõunakõrgseina skulptuuride joonistega erandlikult Muinsuskaitseameti arhiivis,¹⁰⁴ ülejäänud värviuuringute materjalid asuvad Eesti Ajalooarhiivis Olev Printsiga isikufondis¹⁰⁵.

¹⁰² Zobel, Rein. Intervjuu, küsitlenud Anu Lamp, Johanna Lamp, 8. XII 2010. transkriptsioon ja videosalvestus EKA Muinsuskaitse ja restaureerimisosakonna arhiivis.

¹⁰³ MKA s. A-4929. l. 3.: Altoa, Eve. Lõunakõrgseina taastamistöödel sekundaarsest müüristikust leitud poolskulptuuride fragmentide inventariseerimine, 2000.

¹⁰⁴ MKA s. A-9208: Prints, Olev. Sondaažid Tartu Jaani kiriku põhja ja lõuna kõrgseinal, 1953–1965.

¹⁰⁵ EAA f. 5386: Olev Prints, Tartu arhitektuurimälestiste uurija.

Prints katsetas ka ühe originaalskulptuuri peal kunagise värvilahenduse rekonstruktsiooni värvides selle üle guaššvärvidega (ill 14). Tema ajendiks näib pigem olevat olnud siras soov ise järele proovida, milline võis olla skulptuuride algne, veel värskes värvkattes välimus, kui värve taastava restaureerimiskontseptsiooni katsetus. Tulemus ei anna meile tõenäoliselt õiget aimu sellest, millised Jaani kiriku skulptuurid värvilistena välja nägid, rekonstruktsioonmaalingu tehniline teostus on selleks originaalist liiga erinev: värvid kandis ta otse terrakotale pinda eelnevalt viimistlemata, need on poorsesse alusmaterjali imbunud, jättes kohati liiga läbipaistva ja kasutatud guaššvärville omaselt mati tulemuse. Ilma krundita on ka maalingu aluspind olnud tunduvalt tumedam, mis on muutnud valitud värvide tonaalsust. Ka näos olnud maalitud detailid: silmad, kulmud, põsed ja huuled on Prints jätnud lisamata.

Rekonstruktsioonidega kunagise polükroomiaprogrammi visualiseerimine ongi väga keeruline ülesanne, mille puhul jääb tulemus paratamatult vähemal või rohkemal määral oletuslikuks. Õnneks on tänapäeval olemas erinevaid, originaalskulptuure silmas pidades, ohutumaid võimalusi erinevate perioodide polükroomiaprogrammide katsetamiseks nagu näiteks värvide taastamine digitaalselt mustvalgele fotole (ill 15–17).



15, 16 ja 17 O. Printsi foto lõunakõrgseina pseudotrifooriumi V võlviku 2. figuurist ja sellele teostatud digitaalne rekonstruktsioon kõige alumisest (keskel) ja teisest (paremal) maalingukihist. Puudub tekst tekstilintidel ja teise kihi taustamaaling, kuna nende rekonstrueerimine oleks juba puhtalt fantaasiapõhine. Autor Siim Orasmäe.

3.1.2. Krista Kodrese ja Helve Ilvese uuringud 1984. aastal

Peale seda, kui Olev Prints 1965. aastal lõunakõrgseina pseudotrifooriumi skulptuuride ja nende taustamaalingute sondeerimise lõpetas, suleti nišid laudkattega. Järgmine kord avati need 1984. aastal, mil skulptuuride polükroomiat asus uurima kunstiajaloolane Krista Kodres. Uuringute eesmärgiks seati skulptuuride värviprogrammi ning kasutatud pigmentide väljaselgitamine.¹⁰⁶ Peale laudkatete eemaldamist, avastati aga suureks üllatuseks, et skulptuurid olid värvist täiesti puhtaks kraabitud, loodetud rikkalikust polükroomiast olid järele kõigest õnnetud riismed plastika sügavamates uuretes, mitut värvikihti, mida oli maininud Olev Prints oma lõpparuandes, ei õnnestunud enam tuvastada.¹⁰⁷

Sondaaže teostati tellingutelt, mis olid jäänud kirikusse 1960. aastate uuringutest. Sealt oli võimalik ligi pääseda kõikidele lõunakõrgseina pseudotrifooriumi ning lääneseina figuuridele (v.a. üks lääneseina figuur milleni tellingud ei ulatunud). Kuna taustamaalingu kõige alumise kihi mahakraapimiseks Printsil otsest põhjust ei olnud, leidski 1980. aastatel kõige rohkem värvijälgi nišipõhjadelt ja Kodres kinnitab oma uuringute aruandes Prints kirjeldataud maalitud troonilaadsete istmete esinemist.¹⁰⁸ Muuhulgas oli Kodrese eesmärgiks ka Prints sondaažide tulemuste ülevaatamine,¹⁰⁹ neist oli aga toona kättesaadav vaid väike osa. Suuremat hulka joonistest ja uurimismaterjalidest hoidis Prints siis veel enda valduses, lõpparuandesse oli ta lisanud vaid väikese valiku tegelikult teostatud joonistest, millest ekslikult järeldati, et ta on sondaaže teinud vaid pisteliselt ja süsteemilt.

Kodrese korjatud värvifragmentidele tehti 1984. aastal ka pigmendianalüüsid. Need teostas toonane UTO keemialabori juhataja Helve Ilves kvalitatiivse keemilise poolmikroanalüüsi meetodil, nagu ta aruandes mainib.¹¹⁰ Ilves lisab, et uuritav pigmendimaterjal ei olnud puhas (sisaldas rohkesti lupja, tolmu ja mustust), mistõttu oli korrektsete laboratoorsete uuringute teostamine raskendatud.¹¹¹ Tuvastatud pigmendid¹¹² aruandes küll loetletakse, kuid ei märgita millise skulptuuri milliselt osalt on proov võetud. Erandiks on lõunakõrgseina viieteistkümnest pseudotrifooriumi skulptuurist keskne figuur, mida tõsteti esile kui ainsat

¹⁰⁶ MKA, s A-1359. l. 5 **Kodres**, Krista; **Ilves**, Helve: „Tartu Jaani kirirku värvisondaažid“, 1985.

¹⁰⁷ Samas, l. 5.

¹⁰⁸ Samas, l. 54.

¹⁰⁹ Samas, l. 5.

¹¹⁰ Samas, l. 53.

¹¹¹ Samas, l. 53.

¹¹² Ere vaseroheline, maaroheline, kroomroheline, smalta [*sic*], kollane ooker, auripigment, kinaver e. karmiinpunane [*sic*], austria kinaver e. kroompunane, punane ooker, peeneteraline jahvatatud terrakotapulber, Ihutooni analüüsimine andis tulemuseks, et kasutatud on kinaveri, kriit ja punast ookrit.

skulptuuri, mille värvimisel on kasutatud sinist pigmenti. Sellele tähelepanekule ja ühtlasi skulptuuri keskele asukohale tugineb ka Kodrese esialgne oletus, et tegemist võis olla neitsi Maarjat kujutanud skulptuuriga.¹¹³ Ilvese analüüs näitas, et sinise pigmendi puhul oli tegemist smaldiga. Prints'i joonistelt ja neile kinnitatud värvitükikestelt on näha, et sinist värvi on kasutatud veel paljude teistegi skulptuuride puhul. Proovitükkidele Tartu Ülikooli keemia instituudis 2013. aasta märtsis teostatud analüüsid kinnitasid, et teises polükroomiakihis on nimetatud skulptuuri rõivaste värvimiseks tõesti smalti kasutatud. Samuti selgus, et esimeses kihis on sama skulptuuri rüü sinise värvi koostises tõenäoliselt kasutatud asuriiti.¹¹⁴

Kuna 1980. aastate võimalused pigmentide analüüsimiseks ei olnud kahtlemata võrreldavad tänapäevastega, nagu ei olnud ka ligipääsu sarnasele hulgale pigmente käsitlevale kirjandusele, jäävad Ilvese analüüsitulemused paratamatult pisut ebatäpseks. Näiteks on Ilves märkinud, et punase pigmendina on tuvastatud „kinaver e. karminpunane“,¹¹⁵ mille puhul on teatavasti tegemist kahe täiesti erineva pigmendiga, esimese puhul mineraalse ja teise puhul orgaanilisega. Ka on raske uskuda samal lehel nimetatud kroomroheline esinemist Jaani kiriku skulptuuridel, kuna viimased olid perioodil, mil kroompigmentid 19. sajandi keskel kasutusele võeti, juba kinni müüritud.

3.1.3. Eva Möldri uuringud

Järgmisena tegeles spetsiifilisemalt Jaani kiriku interjööris säilinud viimistluskihtidega Eva Mölder 2002. aasta 8.–13. aprillil. Erinevatest perioodidest säilinud krohvikihtide kaardistamise kõrval kirjeldab ta oma uuringute aruandes säilinud värvifragmente.¹¹⁶ Uuringud teostati toona vaid palja silmaga vaadeldes. Kiriku restaureerimistöödega oldi selleks ajaks jõutud interjööri lõpliku konserveerimiskontseptsiooni väljatöötamiseni ning Möldri uuringute eesmärgiks oligi eelkõige hetkeolukorra kirjeldamine ja eksponeerimiseks vajalike piirkondade kindlaksmääramine. Samuti sooviti leida ajaloolisele viimistlusele lähedane krohvimislaad uute ja vanade müüripindade viimistlemiseks.¹¹⁷ Mölder kirjeldab aruandes lühidalt ka figuurinišside taustal säilinud väheseid maalingujälgi. Ta nendib, et mõnes nišipõhjas on säilinud värvidekoori riismeid ning nimetab lõunakõrgseina läänest kolmandat nišši kohana, kus tuvastati enim värvikihte.

¹¹³ Kodres, Krista; Ilves, Helve: „Tartu Jaani“, l. 56.

¹¹⁴ Vt. pikemalt lk. 49–51 ja Signe Vahuri koostatud analüüsitunnistust töö lisades.

¹¹⁵ Kodres, Krista; Ilves, Helve: „Tartu Jaani“, l. 53.

¹¹⁶ MKA, s A-7809: Mölder Eva, Tartu Jaani kiriku ajaloolise siseviimistluse uuringud ja restaureerimis ettepanekud, 2002. l. 1.

¹¹⁷ Samas l. 1.

Tegemist ongi erandliku nišiga, kus kõige alumiseks taustamaalinguks on olnud ainulaadne musta kontuuriga valgete tähekestega maaling roosal foonil. Tõenäoliselt on mõned Möldri poolt eraldi kihistusena märgitud värvifragmendid siiski olnud samasse kihti kuuluva maalingu eri osad ja pole põhjust arvata, et taustamaalinguid oleks olnud teiste petikutega võrreldes oluliselt rohkem.

Möldri aruande fotosid Prints'i värvifotode ja värvinäidistega võrreldes on näha, et vahepeal on aset leidnud pigmendi-muutused. Nii Prints'i joonisel, värvifotol (ill 18), kui joonisele kinnitatud värvikillul on puhas roosa toon, kuid 2002. aasta aruandes kirjutab Eva Mölder, et valged tähed on maalitud pruunikas-lillale taustale.

Möldri meenutuste kohaselt ei võetud toonase uurimise käigus värvijälgedega ette mingeid konserveerivaid protseduure v.a. ühe lääneseina alumise figuuri taustamaalinguga, kus pudenevat pigmenti kinnitati.¹¹⁸ Skulptuuridel leidunud väheseid värvijälgi toona aga ei puutunud. Jaani kiriku viimistuskihitide uuringut tagantjärele meenutades rõhutas Mölder kahetsusega



18 Erandliku taustamaalinguga pseudotrifooriumi figuur lõunakõrgseinalt. Foto O. Prints.

uuringupriodi lühikest kestvust objekti suurusega võrreldes ja sellest tulenevat piiratud süvenemisvõimalust.¹¹⁹

3.1.4. Eve Altoa terrakotaskulptuuride polükroomia dokumentatsioon

Skulptuuridel leidunud polükroomiat on dokumenteerinud oma töö käigus ka Jaani kiriku terrakotade pikaajaline konservator Eve Altoa. Värvijälgede dokumentatsiooni leiab kahes aruandes. Aruanne pealkirjaga „Sekundaarsest müüristikust leitud poolskulptuuride

¹¹⁸ Mölder, Eva. Intervjuu, küsitlenud Johanna Lamp, 10. I 2013. Märkmed autori valduses.

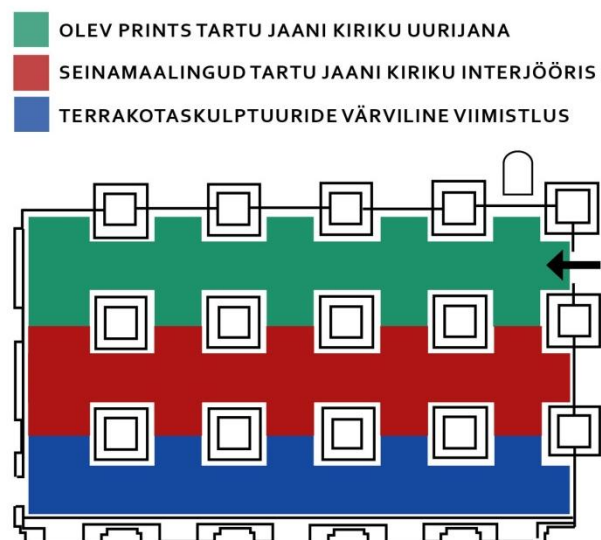
¹¹⁹ Samas.

fragmentide inventariseerimine¹²⁰, sisaldab värvilist fotodokumentatsiooni pealkirjas nimetatud skulptuuride värvifragmentidest. Müüritäitena kasutuses olnud poolskulptuurid asusid algselt kiriku välisfassaadil¹²¹ ja on oma värvijälgedega ainsaks tõestuseks sellest, et ka eksterjöörikskulptuurid olid värvitud. Teine Eve Altoa koostatud aruanne, kus on fikseeritud muuhulgas ka säilinud värvifragmente on „Võidukaarefriisi konserveerimistööde aruanne“¹²², mis puudutab võidukaarel asuvaid poolskulptuure. Selles aruandes sisalduv fotodokumentatsioon skulptuuride värvijälgedest on suuresti kooskõlas Printsiga joonistega samade poolskulptuuride polükroomiast.¹²³

Oma tähelepanekutest on Altoa lühidalt kirjutanud ka Jaani kiriku monograafias, alapealkirja all „Skulptuuride värvilisus“¹²⁴. Seal esitatud seisukohast, mis seab kahtluse alla Jaani kiriku skulptuuride algsed värvimisplaanid, tuleb pikemalt juttu käesoleva töö viimases alapeatükis.

3.2. Olev Prints materjalide eksponeerimine näitusel.

Magistritöö raames oli juba algselt plaanis selle keskseks uurimisobjektiks olevaid Printsiga jooniseid ka avalikkusele eksponeerida, mis sai võimalikuks Arhitektuurimuuseumi keldrisaalis käesoleva aasta 20. aprillist 23. maini toimival näitusel „Olev Prints ja Tartu Jaani kiriku kadunud värvid“. Näituse kontseptsioon hõlmab Printsiga ja tema uuringute laiemat tutvustamist, ent peaarõhk on asetatud Jaani kiriku interjööri kunagi ilmestanud värvidele, kui teemale,



19 Näituseosade jaotus keldrisaali plaanil

mis on seni rambivalgusest kõrvale jäänud. Jaani kiriku kunagisi värve tutvustatakse läbi seinamaalinguid ja skulptuuride polükroomiat kajastavate originaaljooniste ja fotosuurenduste

¹²⁰ MKA, sA-4929: Altoa, Eve. Lõunakõrgseina taastamistöödel sekundaarsest müüristikust leitud poolskulptuuride fragmentide inventariseerimine, 2000.

¹²¹ Samas, lk 3.

¹²² MKA, s. A-7808: Altoa, Eve. Tartu Jaani kiriku võidukaarefriisi konserveerimistööd, 2006.

¹²³ Vt ka Printsiga andmeid poolskulptuuride värvidest vastavast peatükist, lk. 49.

¹²⁴ Altoa, Eve. „Terrakotaskulptuuride valmistamisest, säilivusest ja konserveerimisest“. – *Tartu Jaani kirik*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011. lk. 83-85.

ning neid saatvate lühikeste tekstilõikudega. Näitusematerjalid on jaotatud kolme teemaplokki: Olev Prints Jaani kiriku uurijana, Jaani kirikus olnud seinamaalingud ja skulptuuride värviline viimistlus. Tekstide puhul on püütud jälgida põhimõtet nii vähe kui võimalik, nii palju kui vajalik, et kogu materjal oleks kergesti haaratav ja ei peletaks eemale ka teemaga mitte kursis olevat näitusekülastajat. Eksponeeritakse ka väikest valikut Jaani kiriku originaalskulptuuridest,¹²⁵ mis valiti spetsiaalselt välja nende hulgast, mida Printsi oli dokumenteerinud ning millel leidus praegugi veel värvijälgi. Suurem osa Printsi polükroomia dokumentatsioonist puudutab skulptuure mis asuvad kirikus oma algses asukohas, hoidlas paiknenud skulptuuride hulgas leidusid vaid mõned erandid. Lõpliku valiku tegemisel mängis rolli ka skulptuuride seisund. Dokumenteeritud värvijälgedega skulptuuridest oli Tallinnasse võimalik tuua varisemisohu tõttu kiriku lõunakõrgseinalt eemaldatud pseudotrifooriumi skulptuur ja koos põhjakõrgseinaga 1952. aastal varisenud skulptuuride plokk. Kogu ekspositsiooni on nauditavasse vormi kujundanud Kristo Kooskora. Rohkem pildimaterjali näitusest leiab käesoleva töö lisadest.



20 Näitus „Olev Prints ja Tartu Jaani kiriku kadunud värvid Arhitektuurimuuseumi keldrisaalis.

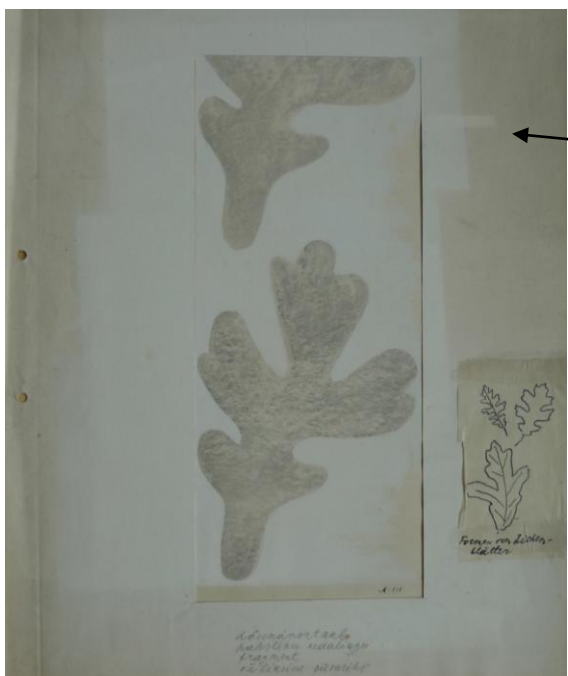
¹²⁵ Selle võimaluse eest tahaksin siinkohal tänada EELK Tartu Ülikooli-Jaani kogudust ja Eve Althoat.

3.3. Olev Prints'i jooniste näituseks korrastamine

Näitusel eksponeeritud originaaljooniseid oli enne näitusel eksponeerimist vaja mõnevõrra paremasse vormi seada. Jooniste korrastamine toimus Kumu kunstimuuseumis graafikarestauraator Aili Maasiku juhendamisel.

Materjal ja tehnika: Olev Prints on kasutanud joonisteks väga varieeruva kvaliteediga paberit. Hoolikamalt viimistletud ja ilmselt olulisemaks peetud maalinguid kajastavate akvarellide puhul ta kasutanud kvaliteetset kaltsupaberit (mõnel lehel oli võimalik tuvastada kahepealise kotkaga vesimärk¹²⁶), paralleelselt kasutas ta ka väga kehva kvaliteediga happelist paberit, mis on silmnähtavalt kolletunud, üksikul juhul ka kalkat. Joonised teostas ta erinevas tehnikas: akvarell, grafiit, tint, tušš, viltpliiats ja pastapliiats. Tihtipeale esinevad erinevad tehnikad samal joonisel koos.

Seisund ja kahjustused: Üldiselt oli materjal suhteliselt heas seisukorras. Esines paar väiksemat rebendit, rebaseplekke, putukate ekskremente, sõrmejälgi paberi servadel ja muud mustust, mis oli aegade jooksul paberivirnast välja ulatuvatele leheservadele ladestunud (ill 21). Mõne joonise tagumine külg oli määrduanud tänu vahetule kokkupuutele alumise



41 leheservadele ladestunud mustus, paremal üleval puhastusproov.



22 rebend ja kortsunud leheserv.

¹²⁶ Taoline kotka-kujutisega vesimärkpaber kehtestati Venemaal Peeter I valitsemisajal ning see oli kasutusel ametlike dokumentide puhul pikema perioodi vältel. (Valk-Falk, Endel. *Vesimärk ja pitsatijäljendpütipaberil*. Tallinn: Eesti Muuseumiühing, 1996, lk 26.)

joonisega. Üksikute jooniste servadel oli murdejälgi, suurem osa oli tugevalt kolletunud. Kollase paberi taustal tulid selgelt esile mõned valge pliiatsiga teostatud parandused ja täiendused, mis olid ette võetud siis, kui paber oli veel valge.

Otsustusprotsess ja kasutatud meetodid: Põhjusel, et tegemist on eelkõige dokumentaalse väärtusega joonistega, mille puhul on esmase tähtsusega neil leiduva informatsiooni säilitamine, ei peetud vajalikuks kolletunud paberi valgendamist või plekkide töötlemist märgpuhastuse teel. Seda enam, et kasutatud tehnikad on väga erinevad ning enamik neist väga veetundlikud, mistõttu on välistatud kemikaalide kasutamine ja sellele järgnevad ohtrad veeprotseduurid. Üksikuid plekke ei oleks olnud otstarbekas eraldi kemikaaliga töödelda, kuna väga happeliseks muutunud ja kollakaks tõmbunud paberil tekitaks väiksemgi märgumine tugeva oreooli.

Nimetatud põhjustel otsustati jooniste eksponeeritavuse parandamiseks kasutada vaid kuivpuhastust: pindmised plekid (nt putukate ekskremendid) eemaldati ettevaatlikult skalpelli abil, suuremate määrdunud pindade puhastamiseks kasutati kustukummi puru ja wishab svammi. Üksikud rebendid tugevdati jaapani paberit ja nisutärkliskliistrit kasutades. Murdejoonte esinemise korral siluti joonised kohtpressis. Ühe joonise puhul tooniti valget paranduskohta veidi kollakamaks, et see ei tõuseks kollaseks tõmbunud paberi taustal nii häirivalt esile. Üksikutelt joonistelt eemaldati nende külge kleeplindiga kinnitatud fotod, kuna



23 ja 24 mehaaniline puhastus skalpelliga ja väikese rebendi parandus nisutärkliskliistriga.

lisaks eksponeerimisvõimaluste suurenemisele oli see samm kasulik ka jooniste edaspidise säilivuse huvides – kleepematerjalides kasutatud liim võib paberile aja jooksul pleki jätta ning sellisel viisil üksteise külge kinnitatud foto ja joonis on alati ka rebendite tekkele.

Kõik nimetatud protseduurid teostati seinamaalinguid kujutavatel joonistel, skulptuuride polükroomiat kajastavad joonised jäid praegu puutumata, kuna olid ühtlase kvaliteediga paberil, suhteliselt määrumata ja neil ei esinenud ka rebendeid. Vaid paari üksiku joonise külge kinnitatud foto otsustati siingi eelmainitud põhjustel eemaldada.



25 Kahepealise kotka vesimärk kvaliteetsel kaltsupaberil.

Ettepanekud edaspidiseks hoiustamiseks: Jooniseid on seni säilitatud sobivates arhiivitingimustes, kuid siinkohal mõned soovitusel nende hea säilivuse veelgi paremaks tagamiseks. Nimelt võiks maalinguid kujutavad joonised olla eraldatud vahelehtedega, et vältida määrumist nende omavahelisel kokkupuutel ja samuti kahjustuste kandumist ühelt jooniselt teisele.

Ennekõike on edaspidisel hoiustamisel aga vaja tähelepanu pöörata eelmainitud polükroomiaprogrammi joonistele, kuna need kannavad väga olulist informatsiooni neile kinnitatud skulptuuride küljest võetud värvitükikeste näol. Kindlasti oleks soovitav hoiustada iga joonis eraldi ümbrises, kuna värvitükid kipuvad paberi küljest pudinema, nii aga oleks hiljem vähemalt teada, millisel jooniselt värvikild pärineb. Ideaaljuhul tuleks värvitükid hoopis jooniste küljest lahti lõigata ja säilitada ükshaaval kinnises anumaski või läbipaistvas kotikeses. Kuna värvitükke on plaanis edaspidi analüüsida, oleks igati tarvilik vältida kõrvaliste ainete proovidesse sattumist, rääkimata värvitükikeste põrandale pudenumisest.

3.4. Jaani kiriku skulptuuride polükroomiaprogramm Olev Prints materjalide põhjal

Käesolev alapeatükk käsitleb Jaani kiriku skulptuurikogu polükroomiat skulptuurigruppide kaupa, tuginedes Olev Prints materjalidele. Need on suuremas osas koondatud Prints Ajalooarhiivis asuva fondi säilikusse „Koloreeritud maalingud Tartu Jaani kirikust II“¹²⁷ ja vähemal määral säilikusse „Koloreeritud maalingud Tartu Jaani kirikust III“¹²⁸. Mõned joonised asuvad säilikus „Joonised, skitsid – ehitus“¹²⁹.

Arvesse on võetud ka Muinsuskaitseameti arhiivis asuvas säilikus¹³⁰ leiduvat teavet. Maalingukihte loetletakse vanemast noorema suunas.

3.4.1. Pseudotrifooriumi ja lääneseina skulptuurid ja skulptuuriniššide tagapõhjad

Põhjakõrgsein oli Prints uuringute ajaks varisenud ja skulptuurid suuresti purunenud. Tal õnnestus rusude hulgast leitud skulptuure ja skulptuuriosi siiski sondeerida piisaval hulgal väitmaks, et nii põhja- kui lõunakõrgseina figuurid ja ka lääneseina figuurid olid värvitud ühtse programmi järgi.

Printsi materjalidest selgub, et skulptuurid on olnud krunditud ja kindla värviprogrammi alusel värvitud kolmel korral. Kõige alumist polükroomiakihti peab ta algseks. Kahe alumise kihi puhul on tegemist polükroomse värvikihiga, kolmas värvilahendus on aga must-valge: skulptuurid on värvitud valgeks ja nende kontuur on maalitud laia musta joonega niši taustale (ill 7). Kolmanda värvikihi dateerib Prints kindlalt Põhjasõja järgsete taastamistöde perioodi.¹³¹ Tema dateeringu poolt räägib asjaolu, et mustaga maalitud kontuurjoon on teostatud paljudel juhtudel skulptuuridele, mille varikatusel paiknenud ristlillik oli juba purunenud. Ristlillikute massilisem purunemine võis aga toimuda just võlvide sisselangemise tulemusel.

Mõnes petikus leidub jälgi ka nn. vahemaalingust, mis asub stratigraafiliselt teise ja kolmanda värvikihi vahel. Hoolimata paljutöötavast nimest, koosneb vahemaaling vaid petiku aluslaua juurest algavast ja figuuri varikatuse all lõppevast punasest sirgest joonest. Kolme peamist

¹²⁷EAA, f. 5386 n.1 s. 75.: **Prints**, Olev. „Koloreeritud maalingud Jaani kirikust II“, 1950.–1960. aastad.

¹²⁸EAA, f. 5386 n. 1 s. 76.: **Prints**, Olev. „Koloreeritud maalingud Jaani kirikust III“, 1950.–1960. aastad.

¹²⁹EAA, f. 5386 n. 1 s. 61.: **Prints**, Olev „Joonised, skitsid – ehitus“.

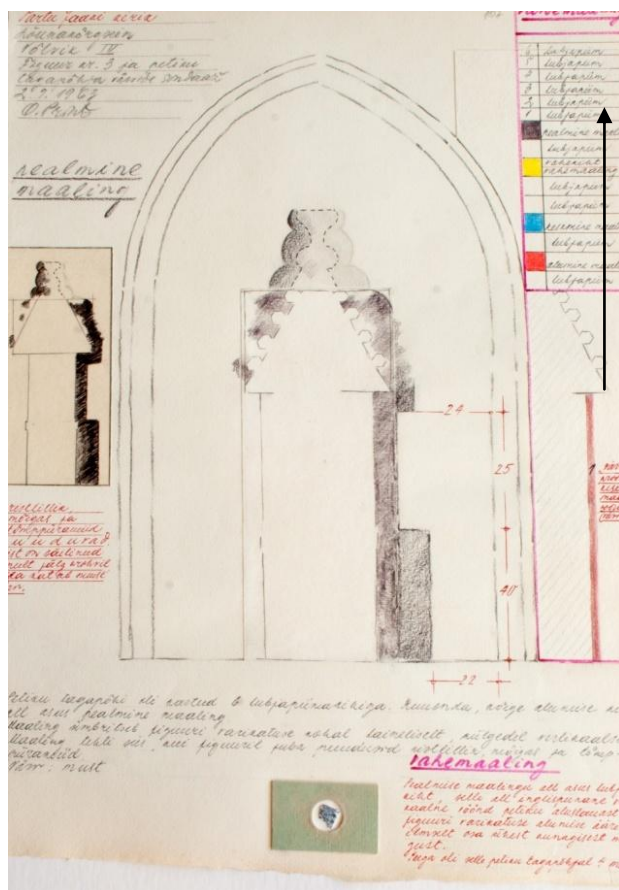
¹³⁰MKA s. A – 9208: **Prints**, Olev, Prints. „Sondaažid Tartu Jaani kiriku põhja ja lõuna kõrgseinal“, 1959–60.

¹³¹MKA. s. P–801. l. 118.: „Olev Prints Jaani kiriku lõpetamata uurimistöde lõpparuanne“, 1967.

värvikihti eraldavad krundikihid. Peale kolmandat värvilahendust on skulptuure korduvalt üle lubjatud (kohati kuni 7 korda), kuni nende vorm suuresti hoomamatuks muutus.

Esimeses kihis olid skulptuurinišside tagapõhjad maalitud vastandvärvuse kontrasti põhimõttel vahelduvalt rohelise ja punasega (erandiks on juba mainitud valgete tähekestega roosa taustamaaling lääne poolt kolmandas lõunakõrgseina skulptuurinišis). Istuvate figuuride taustale oli kollasega maalitud troonilaadne istme pikendus külgedelt tõusvate tornikestega, mille värvimisel oli jällegi kasutatud vahelduvalt rohelist ja punast tooni. Tornide tipus asusid kollased kuulid ning pingi külgedel mustad kerad. Kõik trooni osad olid ümbritsetud musta kontuurjoonega (ill 26). Mõnel üksikul tagapõhjal, kus maaling oli paremini säilinud, oli näha ka keerulisemaid kaunistusi istme tornide tipus, ning sealt alla langevaid linte (ill 1, 2). Mõne niši ülaosas olid näha ka punased või rohelised lehekesed, või lilleõie sarnane kujund (ill 27).

Näod olid kõikidel skulptuuridel värvitud roosaks, kohati nimetab Prints näotooni ka õrn-roosaks. Ihutooni poolest erandlikud on lõunakõrgseina IV võlviku 2. figuur, mille puhul on näo värvina märgitud kollakas-hall ning sarvedega (või sarvilise peakattega) figuur põhjakõrgseinalt, mille nägu oli kõige alumises kihis maalitud punaseks, teises kihis jälle sarnaselt teistele roosaks. Põsed ja huuled on kõikidel skulptuuridel olnud punased ning silmakontuuri, pupille ja kulme oli rõhutatud mustaga. Kroonitud figuuride kroonid olid ühtemoodi kollased ja juuksed kas kollased, mustad või punased. Kingad olid enamasti mustad v.a. mõnel üksikul juhul, kus need olid alumise rüüga sama tooni. Esimeses maalingukihis oli rõivaste värvusena kasutatud kas sinist, punast, rohelist või valget värvitooni.



26 Kolmandas värvikihis skulptuuri ümbritsenud must kontuurjoon ja punasest triibust koosnev nn vahemaaling.

Teises kihis tonaalsus muutus: nišside taustad värviti nüüd enamasti sinakas-halliks, üksikul juhul ka roosaks. Torni otsa maaliti kuuli asemel lopsakam ornament. Kolmetahulised tornid olid ebamäärast halli värvi, kuid ühes nišis oli näha, et torni külgmised tahud olid värvitud valgeks ja keskmine mustaks (ill 29). Võimalik, et mujal oli see värvikombinatsioon enne lubjaga ülevõõpamist juba varisenud. Trooni külgedele maaliti kera asemel künla moodi kujund (ill 28 ja 30). Üksikutel teise kihi joonistel on Prints märkinud, et pingi musti rõhtsaid jooni ääristavad sisekülgedelt pruunikad jooned.

Figuuride rõivaste puhul oli kasutatud värvipalett eelnevast rikkalikum. Juurde on tulnud erinevaid kollakaid, pruunikaid, oranžikaid ja siniseid toone, samuti esinevad rüü värvina nüüd tumepunane, hall ja roosa. Ühel figuuril on valge alusrüü kaelus ja pealistrüü serv kanditud peene sinise joonega. Ihutooni puhul kasutab Prints teise kihi kirjeldamisel eranditeta nimetust õrn-roosa. Kõikidel kirjeldatud figuuridel jooksevad üle õla valged tekstilindid, millel Prints ajal oli veel säilinud kahes kihis erinevas šriftis teksti jälgi (ill 36). Tõenäoliselt oli seal kirjas figuuride identifitseerimiseks vajalik info, kuid kahjuks oli see juba 1950. aastatel liiga fragmentaarses seisus.

Lääneseinal trooniv Kristus on esimeses värvikihis kandnud punast pealistrüüd ja rohelist alusrüüd. Teises kihis on alusrüü olnud sinine, pealmine rüü saanud aga tumedama punase värvkatte. Jalanõud on olnud mustad ja nimbus kollane. Kristuse niši servad on olnud kaunistatud musta kontuuriga tammelehtedega, mis olid maalitud vaheldumisi punaseks ja rohelisteks. Figuuri taustamaalingust oli säilinud vaid sinise värvi fragmente.

3.4.2. Peadefriisi polükroomia

Peaskulptuuridest oli Olev Printsil võimalik sondeerida kesklöövi lõunakõrgseinal paiknenud päid. Millegipärast puuduvad joonised lõunakõrgseina tornipoolseimas võlvikus asunud peade ja lääneseina peadefriisi värvide kohta. Pole teada, kas need jäidki teostamata või on need materjalid kadunud. Eksterjööris paiknenud peaskulptuuridel esinenud võimalike värvijälgede kohta puuduvad samuti märkmed. Välisseintel paiknenud skulptuurid võisid olla suures osas oma värvid kaotanud juba enne ülelupjamisi või siis eemaldati need koos lubjakihtidega 19.–20. sajandi vahetuse restaureerimistöõde käigus. 1963. aastal teostatud sondaazide tulemusena selgus, et lõunakõrgseina peadefriisi skulptuure katab lubjakihtide all üks ebamäärast hallikat tooni värvikiht (võimalik, et määrdunud valge, mis pärines samast ajast pseudotrifooriumi skulptuuride must-valge maalinguga), mille all kaks polükroomset maalingukihti. Mõlema

polükroomiakihi puhul on kõikide peade näovärviks olnud roosa; silmakontuurid pupillid ja kulmud ning mõningal üksikul juhul ka habe ja vuntsid on olnud mustad.



27, 28. Pseudotrifooriumi figuride polükroomia joonised. Esimene (vasakul) ja teine (paremal) polükroomiakiht. Autor O. Prints.

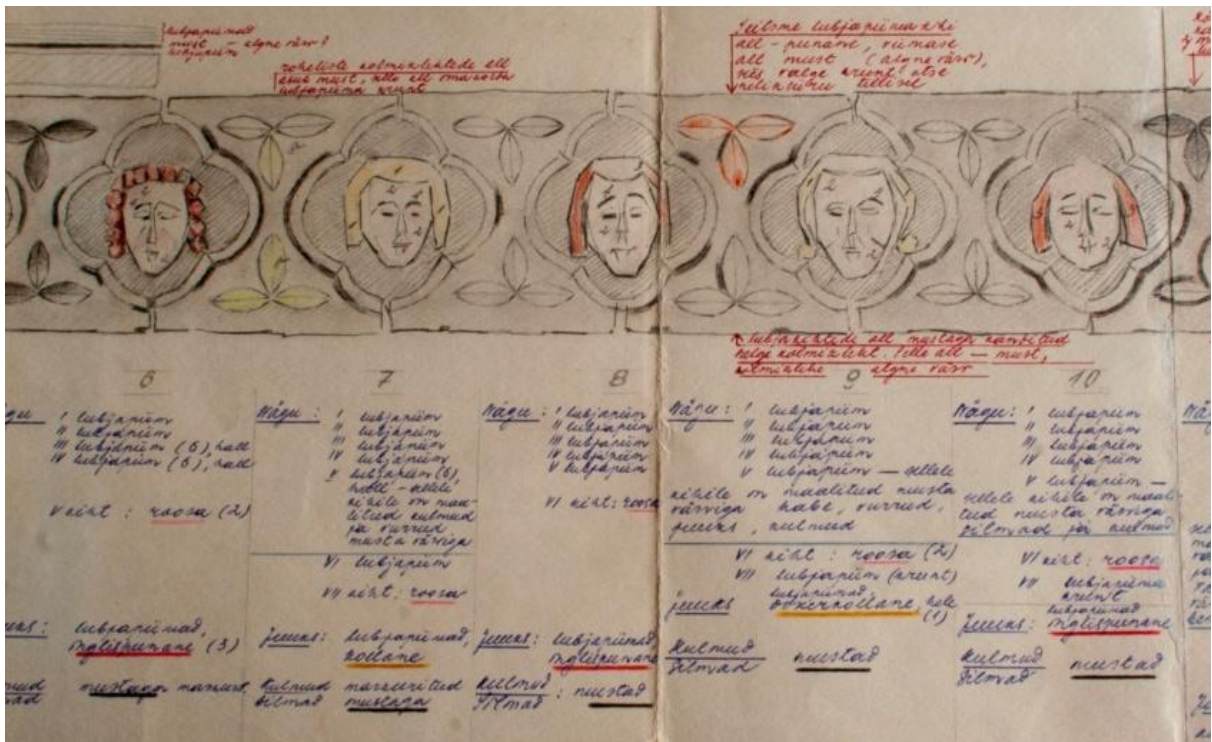


29, 30 Pseudotrifooriumi figuride teise värvikihi joonised. Joonise alumisse serva on kinnitatud skulptuuridelt võetud värvitükikesed. Autor O. Prints

Üksikute säilinud näidete põhjal võib järeldada, et kõik suud olid maalitud punaseks ja ka põsed oli punase värviga toonitud. Juuksed on peaskulptuuridel olnud kas kollased, punased või mustad.¹³² Peakattel esinenud värvid olid kollane, punane, must valge ja roheline. Mõnel juhul oli säilinud maalinguna lisatud peenemaid detaile, näiteks peenike kinaverpunane triip laubal või väikesed mustad sakid mütsiserval Kummalisel kombel oli ühele peale markeeritud rohelise glasuuriga(!) vuntsid ja habe.

Praegu pole enam võimalik tuvastada kas põhjus, miks suurem osa nahavärvi peale maalitud detailidest oli ülesjoonistamise hetkeks kadunud (enamikul puudus huultevärv ja paljudel pupillid ja kulmud), on seotud sellega, et need olid suuresti maha kulunud juba enne skulptuuride ülevärvimist, või eemaldusid need lubjakihtide eemaldamise käigus. Teatavasti polnud Printsil plaanis värvikihte skulptuuridel säilitada, seega oleks peen ja aeganõudev skalpellitöö olnud vaid ajaraiskamine.

Üksikutelt fotodelt, mis kajastavad osaliselt säilinud polükroomiaga peaskulptuure võib välja lugeda, et kuigi nt. pseudotrifooriumi figuridega võrreldes on peaskulptuuride silmad olnud tõenäoliselt maalitud rohmakamas stiilis, siis ometi on tänu maalitud silmadele varem täiesti



31. Lõunakõrgseina peadefriisi polükroomia joonis.

¹³²Koori poolt esimeses võlvikus kõik ookerkollased, teises ja kolmandas võlvikus nii punased, kollased, kui ka üksikul juhul mustad ja neljandas võlvikus, kus peakatted puuduvad, on juuksed olnud väga täpses rütmis värvitud vaheldumisi kollaseks ja punaseks.

tühjalt vaatav nägu saanud väljendusrikka pilgu, roosakas jume ja punased huuled on lisanud skulptuuridele teatavat inimlikku pehmust (ill 12 ja 13).

3.4.3. Krutsifiksigrupi polükroomia

Krutsifiksigrupi polükroomia seisund oli selleks ajaks, kui Prints 1963. aastal sondeerimisega nendeni jõudis, kõige armetum. Tänu oma asukohale 1944. aastal põlenud puitlae vahetus läheduses ja sellele järgnenud paarikümne aasta pikkustele vintsutustele interjöörikskulptuuride hulgas ilmastiku eest kõige kaitsetumas positsioonis, oli värvikihtidest vähe järel. Kristuse skulptuurilt ei õnnestunud leida ühtegi värvifragmenti, kadunud olid nii lubja- kui ka värvikihid. Sama saatus oli osaks saanud Maarja ja Johannese nimbustele, nägudele ja juustele/peakattele.

Maarja pealmiselt rõivalt leidis Prints lubjakihtide alt kaks üsna ebamäärase värvusega maalingukihti. Pealmine oli kollakaspunane ja alumine must või mustaks muutunud toon. Alumiselt rüült olid nii lubja- kui värvikihid enamjaolt varisenud. Leidus vaid voldi põhjadest taaskord musti või mustaks tõmbunud värvifragmente. Võimalik, et tegemist on asuriidiga, mis 300 °C juures mustaks muutub (erinevalt näiteks muidu visuaalsel vaatlusel sarnasest ultramariinist, mis kuumutamisel oma sinise värvi säilitab)¹³³. Või hoopis musta värvikihiga, mida kasutati nii seinamaalis kui skulptuuride polükroomias asuriidi alusvärvina, et muuta sinist tooni intensiivsemaks¹³⁴? Maarja jalavarjudel leidis lubjakihtide vahelt üks pruun värvikiht ning aluselt, kuhu jalad toetusid, vaid tumedama punase tooni fragmente.

Johannese figuuri pealmisel rüül oli säilinud samuti lubjakihtide all kahes kihis maalingut. Pealmine tumedam punane ja alumine omakorda tumedam sinine. Voldistiku põhjades oli veel jälgitav sinise algne heledam toon. Juba mainitud proovianalüüsid näitasid, et Johannese rüül kasutatud sinises värvis on kasutatud keskajal kõige kõrgemalt hinnatud pigment ultramariini.¹³⁵ Alumisel rüül oli alles jällegi vaid algne värvikiht, milleks oli oranžikas, kohati kollane toon. Skulptuuri alusel leidis sarnaselt Maarja figuurile tumepunast värvi lubjakrundil.

Kas nimbused võisid olla algselt kullatud? Kas Kristuse haavast ja laubal voolasid punased verenired nagu näeme paljudel teistel gooti perioodi skulptuuridel? Kas Maarjale võis olla maalitud lisaks loori-taolisele peakattele keskajal kasutusel olnud kaela lõuga ja laupa varjav

¹³³ Howard, Helen. *Pigments in english mediaeval wall paintings*. London: Archetype Publications, 2003, lk. 28.

¹³⁴ Rossi Manaresi, Rafaella. „Ornamenti architettonici“, lk. 61.

¹³⁵ Vt. ka lk. 50 ja Analüüsitunnistust töö lisadest.

peakate, millega teda on kujutatud nii mõnelgu maalil? Need küsimused jäävadki tõenäoliselt lahtiseks.

3.4.4. Poolskulptuuride polükroomia

Interjööri on poolskulptuure paigutatud vähe, vaid 18 võidukaarel asuvat skulptuuri. Prints pidas nende algseks asukohaks küll kiriku välisseina, olles veendunud, et võidukaare skulptuurifriis on paigutatud oma praegusele kohale peale Põhjasõda, mil poolskulptuure on mujalgi interjööri kaunistuselementidena kasutusse võetud.¹³⁶ Sellega oli tema jaoks ühtlasi tõestatud, et ka eksterjööri skulptuurid on olnud värvilise viimistlusega. Prints siiski seisukoha poolskulptuuride algsest asukohast vaidlustab Eve Altoa,¹³⁷ lükkamata seejuures ümber väidet eksterjööri skulptuuride värvilisusest, kuna hiljem müüriparandustööde käigus on leitud veel hulganisti värvikatketega skulptuurifragmente, mille algne asukoht on juba kahtlusteta olnud kiriku välisfassaadidel.

Jooniste põhjal näib kõnesoleva friisi skulptuuride värvimine olnud teiste kesklöövi skulptuuridega võrreldes süsteemitu. Esinevad küll samad värvitoonid (roheline, kollane, sinine, punane, must ja oranž), kuid värvikihte on olnud mõnel juhul üks teisel kolm, kohati on värv asunud krundil, kohati otse terrakotal. Üksikul juhul oli säilinud ka jälgi tekstilindile maalitud kirjatähtedest.

3.5. Värviproovide analüüsid ja nende interpretatsioon

Olev Prints joonistele kinnitatud värvitükkide küljest võetud proovitükikesi analüüsiti Tartu Ülikooli keemia instituudis 2013. aasta märtsis. Tegemist oli n.-õ. proovianalüüsidega, mis viidi läbi katsetamaks, milliseid võimalusi 1950.–1960. aastatel Jaani kiriku skulptuuride küljest võetud värvinäidised kasutatud materjalide väljaselgitamiseks pakuvad. Proovid otsustati alustuseks võtta viielt erinevalt värvitükilt:

1. Krutsifiksigrupi Johannese rüü alumisse polükroomiakihti kuulunud siniselt värvinäidiselt.
2. Lõunakõrgseina lääne poolt kolmanda võlviku teise figuuri rüü alumisest värvikihist võetud siniselt värvitükilt.
3. Sama figuuri rüü teisest värvikihist võetud samuti siniselt värvitükilt

¹³⁶Kõrgseintele paigutati endiste võlvikandade kohale eksterjööris madalamaks lammutatud seinasal paiknenud skulptuure ja nende ümbrus kaunistati maalitud ornamendiga.

¹³⁷Altoa, Eve. „Tartu Jaani kiriku võidukaarefriisi konserveerimistööd“, l. 2.

4. Sama võlviku lääne poolt esimese figuuri rüü alumisest polükroomialikihist võetud roheliselt värvitükilt.

5. Sama võlviku kolmanda figuuri rüü teisest polükroomiakihist võetud punaselt värvitükilt.

Värvitükke analüüsiti infrapunase spektroskoopia meetodil (FT-IR spektromeetril) ning neile teostati ka skaneeriv elektronmikroskoopia ja röntgenmikroanalüüs (SEM-EDS).¹³⁸

Tulemused näitasid, et nii esimese kui teise polükroomiakihi aluse krundi puhul oli tegemist kriidikrundiga (väikese silikaatse aine lisandiga). Sideainet ei olnud paraku IR spektrite põhjal võimalik määrata ei krundi ega värvikihi juures, kuna sideainele (nt õli, valk jne) omased neeldumised puudusid: tõenäoliselt, kuna sideaine komponendid on aja jooksul tugevasti lagunened. Võimalik, et kuna spektrites domineerisid täiteainete ja lisandite neeldumised, võisid need sideaine neeldumismaksimume varjata. Erinevad värviproovides tuvastatud lisandid (nt kloor, tsink, tina) võisid kuuluda täiteainena värvi koostisse, kuid silmas peab pidama ka võimalust, et need on proovidesse sattunud hiljem. Olev Prints kinnitas värvitükid paberile liimiga, mille koostisained on võinud sattuda ka värviproovidesse.

Tuvastatud pigmentid:

1. Apostel Johannese rüül **alumisest** polükroomiakihist võetud proov näitas, et värvi koostises olev pigment on **ultramariin**. Naturaalset ultramariini valmistati keskajal mineraalset nimega lasuriit, mis on poolvääriskivi *lapis lazuli* peamine komponent. Seda kaevandati peamiselt Kokcha jõe orus tänapäevase Afganistani aladel, kust pärineb arvatavasti suurem osa keskaegsesse Euroopasse imporditud ultramariinist. Keskajal oli tegemist äärmiselt kallihinnalise pigmentiga, mida kasutati eelkõige ikonograafiliselt olulisimate isikute ja sündmuste maalimisel. Pigmenti kättesaamise keeruline protsess koosnes kivi purustamisest, jahvatamisest ja saadud pulbri segamisest koos mesilasvaha, kampoli, akaatsiapuuvaigu ja linaseemneõliga pastaks, mida seejärel seebikivilahuses sõtkuti. Sõtkumise käigus eraldunud sinise värvi osakesi kasutati pigmentina.¹³⁹ Naturaalset ultramariini kasutati kuni aastani 1826, mil sellele leiti sünteetiline alternatiiv.

2. Trifooriumitsooni figuuri **alumisest** polükroomiakihist võetud sinise värviproovi analüüs näitas, et pigment, mida värvis on kasutatud on tõenäoliselt asuriit – naturaalne sinine mineraalpigment, mis oli sammuti hinnaline, kuid ultramariinist odavam ja just seetõttu ka

¹³⁸Vt pikemalt analüüsi meetoditest ja kasutatud aparatuurist Signe vahuri koostatud analüüsitunnistusest käesoleva töö lisadest.

¹³⁹Chaplin, Eastaugh jt. *Pigment kompendium*, lk. 219.

keskajal ja renessansis väga laialdaselt kasutuses. Seda pigmenti saadi peenestades ja pestes asuriidi nimelisest mineraalst. Mida peenem oli pulber, seda heledam toon saavutati. Asuriiti kaevandati keskajal Prantsusmaal, Saksamaal, peamiselt aga Ungaris. 17. sajandil, alternatiivsete siniste pigmentide kasutusele võtmisel (ja seoses Ungari vallutamiselega türklste poolt) asuriidi kasutus Euroopas oluliselt väheneb.¹⁴⁰

3. Sama figuuri **teisest** polükroomiakihiist võetud värviproovi analüüs andis tulemuseks, et kasutatud pigment on olnud **smalt** – üks varasematest koobaltit sisaldavatest pigmentidest. Smaldi koostiseks on purustatud klaas. Maalikunstis võeti smalt laialdasemalt kasutusele 16.–17. sajandil, Itaalias küll juba 15. sajandi keskel.¹⁴¹ Esimene näide Itaaliast, kus smalti on kasutatud skulptuuri polükroomia juures, pärineb 1480. aastast (Toskaanas asuvas väikelinnas Montefollonico San Leonardo kiriku terrakotast madalreljeef Madonna lapsega puhul on sinise värvi koostises kasutatud asuriidi ja smaldi segu).¹⁴²

4. Trifooriumitsooni figuuri **alumise** rohelise värvikihi koostises oli kasutatud ühte vaske sisaldavat rohelist pigmenti, mille täpset koostist ei õnnestunud veel tuvastada (tegemist oli kehva prooviga, kus esines palju segavaid tegureid). Tõenäoliselt **vaserohelne või malahhiit**, mis on mõlemad keskajal laialdaselt kasutusel olnud pigmentid.

5. Trifooriumitsooni **teisest** polükroomiakihiist võetud värviproovi koostises tuvastati pigmentina **pliipunane** (võimalik, et vähese pliivalge lisandiga). Pliipunane on üks varasemaid sünteetilisi pigmente ja seda valmistatakse seatina kõrgel temperatuuril kuumutades ja oksüdeerides. Pliipunane annab oranžika varjundiga punase tooni. Seinamaalis oli see kasutusel ka romaaniperioodil, kuid laialdasemalt gootikas. Pliipunast kasutati pliivalgega segamisel ka kruntvärvina ning metall-dekoori alusvärvina, kuna soe punane alustoon andis metallile meeldivama tooni.¹⁴³

Kokkuvõtvalt tõdedes ei ole esmased analüüsitulemused vastuolus oletusega, et skulptuurid värviti vahetult peale nende valmimist. Kindlaks tõestuseks on nad aga sellest, et Tartu Jaani kiriku skulptuuriprogrammi värvimisel on muuhulgas kasutatud pigmente, mis olid keskajal väga hinnalised ja samas just sel perioodil ka laialdaselt kasutusel. Teises polükroomiakihis tuvastatud smalt näitab aga, et juhul kui esimene polükroomiakiht maaliti peale hoone

¹⁴⁰Chaplin, Eastaugh jt. *Pigment kompendium*, lk. 33.

¹⁴¹Bensi, Paolo. „Alla vita della terracotta era necessario il colore: appunti sulla policromia della statuaria fittile“. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro Di, 1996, lk. 37.

¹⁴²Samas, lk 37.

¹⁴³Howard, „Pigments of English...“, lk. 133.

valmimist, on esimese ja teise värvikihi maalimise vahele tõenäoliselt jäänud pikem ajaline distants, kuna smaldi kasutamisest enne 16 sajandit on teada vaid väheseid näiteid.

3.6. Küsimus Jaani kiriku skulptuuride algsest värvilisusest

Rein Zobeli meenutuste kohaselt ei olnud Prints oma uuringute algusaegadel veel kindel skulptuuride algse värvilisuses,¹⁴⁴ hiljemalt oma lõpparuande kirjutamise ajaks jõudis ta aga veendumusele, et skulptuuride polükroomia on olnud Jaani kiriku esialgse kujunduse osa. Kõige selgemini räägib skulptuuride vahetult valmimisjärgse värviga katmise kasuks asjaolu, et keskaegse ehitusplastika puhul on värvid olnud pigem reegel kui erand.

Vastupidisel arvamusel on Eve Altoa, kes esitab oma kahtlused terrakotaskulptuuride algse värvilisuse osas Jaani kiriku monograafias.¹⁴⁵ Ta kaldub arvama, et kuna skulptuuride vorm on kohati vägagi peenelt töödeldud, ei olnud tegemise ajal veel plaanis seda viimistluskihtide alla peita. Olev Prints argumenteerib värvide esinemist skulptuuridel muu hulgas ka sellega, et plokkidest koosnevate suuremate skulptuuride vuugid vajasisid varjamist. Selle argumendi vaidlustab Altoa tunduvalt lihtsamat lahendust pakkudes: värvida vaid vuugid terrakotavärvi ja lisab, et see olevat Saksamaal olnud väga levinud.¹⁴⁶ Siinkohal viitab Altoa kunstiteadlase Inges Kunfti Põhja-Saksamaa tellisgootika terrakotast ehitusplastikat käsitlevale tekstile¹⁴⁷. Kunfti ühe lausega kirjeldatud meetodi täpsem tõlgendus näib siiski olevat see, et eri tooni skulptuuriplukke ühtlustav värvkate on olnud kogu saviplokki kattev ja asunud samuti kogu plokki katval lubjakrundil („*Oft wurde eine Kalkgrundierung aufgetragen, um Unebenheiten des Tones zu begleichen, anschliessend eine dem Ton entsprechende eisenoxidhaltige rote Farbe.*“¹⁴⁸). Värvitooni erinevused on Eve Altoa enda sõnade järgi probleemiks, kuna erineval

temperatuuril põletatud skulptuuride värvus erineb suuresti ulatudes oranžikast lillani.¹⁴⁹ Kõneall olevas artiklis näibki tooni ebakorrapärade tasandamise all olevat silmas peetud pigem kogu terrakotafriisi tooniühtlust, mitte plokkidest koosneva figuraalse skulptuuri valgeid vuuke.

¹⁴⁴Zobel, Rein. Intervjuu, küsitlenud Anu Lamp, Johanna Lamp, 8. XII 2010. transkriptsioon ja videosalvestus EKA Restaureerimiskooli arhiivis

¹⁴⁵Altoa, Eve. „Terrakotaskulptuuride valmistamisest“, lk. 85.

¹⁴⁶Samas, lk. 85.

¹⁴⁷Kunft, Inges. „Die Entwicklung“, lk. 9–22.

¹⁴⁸Kunft, Inges. „Die Entwicklung“, lk. 17.

¹⁴⁹Altoa, Eve. „Terrakotaskulptuuride valmistamisest“ lk. 81.

Monokroomse punase värvi kasutamise kohta toob Kunft vaid ühe näite: Darguni klostrikiriku ornamentaalsed reljeefid.¹⁵⁰ Tänapäevastel fotodel on punast tooni värvifragmente veel kohati näha (ill 32). Siinkohal saab paralleele tõmmata Itaalia terrakotafriiside viimistlusega, kus figuraalsete skulptuuride polükroomiaga paralleelselt oli levinud ornamentaalsete friiside monokroomne viimistlus punase värviga.¹⁵¹

On väga ebatõenäoline, et Olev Prints, kes ülima täpsusega märkis värvikihid ja nende esinemisjärjekorra üles, lisades alati juurde ka asjaolu, kas antud värvile eelnes ja järgnes krundikiht, oleks jätnud vuuke või kogu skulptuuri katva punase värvikihi tähelepanuta. Samavõrra raske on kogu antud töö esimeses peatükis kirjeldatu taustal uskuda, et kirkaid värve armastav keskaeg oleks sellise lahendusega leppinud, eriti veel kirikus, mis niigi kõigist uhkemini ja kallimalt kaunistatud ja seda perioodil, mis oli linna jaoks majandusliku õitsengu¹⁵²



32. Darguni klostrikiriku ornamentaalsed terrakotareljeefid aastal 2008.

ajaks. Kahtlusi tekitab ka tõik, et

paljudel skulptuuridel on silmamunad jäetud skulptori poolt täiesti siledaks (ill 35) ning samuti korduv tekstilintide kasutamine, mis ilma maalitud tekstita suuresti oma mõtte kaotavad.

Kui, Villem Raami sõnu laenates, sellise „ehituskehandiga ühtseks kunstitervikuks komponeeritud monumentaalplastika üliomapärane galerii“¹⁵³ juba Jaani kiriku ehituse algatajal meeles mõlkus, siis vaevalt, et värvi pealtki kokku hoida mõeldi. Igal juhul oleks Jaani kiriku figuraalse ehitusplastika viimistluskihita jätmine silmatorkavalt erandlik lahendus gooti arhitektuuris.

¹⁵⁰Kunft, Inges. „Die Entwicklung“, lk. 17, viide 13.

¹⁵¹Vt. ka peatükki terrakotaskulptuuride polükroomiast lk. 27–29.

¹⁵²Alttoa, Kaur. „Jaani Kirik ja hansakaubandus“. – *Tartu Jaani kirik*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011.

¹⁵³Raam, Villem. „Sakraalehitised“. – *Eesti kunsti ajalugu I/1*. Tallinn: s.n., 1975, lk. 43.

Materjal, mis on praeguseks Jaani kiriku skulptuuride värvilise viimistluse kohta säilinud, ei aita mõista Jaani kiriku kunagise polükroomia kunstilist kvaliteeti. Võib vaid oletada, et selle teostus on olnud peenem, kui praeguseks säilinu põhjal tundub, kuna ühes kõige meisterlikumalt teostatud skulptuuridega (nt piilarifiguurid), oli juba Printsia ajaks jäädavalt hävinud ka nende polükroomne viimistlus. Suurejoonelisima skulptuurigrupi – krutsifiksigrupi – polükroomia oli aga tänu põleva katuse vahetule lähedusele tugevasti kannatanud.

Polükroomia kvaliteedist sõltumata, ka juhul, kui see oli stiililt äärmiselt jämedakoeline, ei tasu unustada, et hinnanguid andes teeme seda oma praegustest maitse-eelistustest ja esteetilisest harjumustest lähtuvalt. Oleme lisanud Jaani kiriku skulptuuridele esteetilise väärtuse, mis nende loomishetkel veel esmane ei pruukinud olla. Lähenedes nendele skulptuuridele kui kunstiteostele, võib see mõnetine abstraktsusse kaldumine, mis on omane monokroomsele skulptuurile, olla küll suure kunstielamuse allikaks, kuid mõeldes skulptuurikogu algsele, pigem kultuslikule funktsioonile, tuleb tõdeda, et puhta vormina – olgugi, et ilusana – ei oleks see sedavõrd efektiivselt toiminud.



33, 34 Pseudotrifooriumifiguur enne ja pärast värvijälgedest puhastamist, foto O. Prints.



35, 36 Jaani kiriku pseudotrifooriumi figuur, kellel on silmamunad skulpturaalselt markeerimata jäetud, (paremal) figuur, kelle tekstilindil on veel näha kirjatähtede fragmente, fotod, P. Prints.

Kokkuvõte

Magistritöös käsitlen Tartu Jaani kiriku skulptuurikogu kunagist värvilist viimistlust, mis on praeguseks suuremas osas hävinud. Jaani kirik on just oma ainukordsetele skulptuuride tõttu meie keskaegse arhitektuuri silmapaistvaim mälestis, mille iga tahk väärib põhjalikku uurimist. Skulptuuride värviline viimistlus on seni muuga võrreldes vähem tähelepanu saanud, mistõttu on käesolev magistritöö keskendunud just sellele temale.

Oma töös pöoran tähelepanu tõigale, et Tartu Jaani kiriku skulptuurid on lisaks ainulaadsele vormile Eesti kontekstis erakordsed ka neid katnud rikkaliku pigmendivalikuga maalitud värviprogrammi tõttu. Analüüsitulemustega selgunud hinnaliste pigmentide kasutamine näitab, et otsuse kõrval kuhjata kirik üle seninähtamatul hulgal skulptuuridega on ka nende kahekordne ulatuslik polükroomiaga katmine tunnistuseks meeletutest ressurssidest, mis otsustati Jaani kirikusse paigutada.

Leian, et tänapäevane arusaam keskaegsest skulptuurist on võrdlemisi puudulik, kuna näeme seda tihtipeale kujul, millisena see polnud vaatlemiseks mõeldud. Suurem osa oli algselt värviline ja polükroomial oli skulptuuri terviku seisukohast oluline roll. Kuna keskaegne viimistlus on tänaseks ehitusplastikalt enamasti hävinud, ollakse monokroomsete fassaadiskulptuuridega harjunud ja värvi ning vormi kunagist koosmõju on raske tervikuna hoomata. Ka skulptuuride roll on aja jooksul muutunud, kultusliku funktsiooniga objektist on saanud kunstiteos, mida hinnatakse sageli kaasaegsetest esteetilistest kriteeriumitest lähtuvalt.

Tulenevalt eksiarvamusest, et antiiskulptuur oli monokroomne, levis alates renessansist, aga veel radikaalsemalt klassitsismiajal, seisukoht puhta vormi õilsusest. Värv skulptuuri juures jäi tähelepanuta või pälvis pigem negatiivse hinnangu. Häiriv polükroomia sai tihtipeale halli või valge monokroomse katte ja harvad ei ole ka juhused, kus restaureerimise käigus skulptuuride originaalne värvikate eemaldati täielikult. Seejuures unustati kunagiste meistrite taotlused ja lõhuti jäädavalt tervik, mille moodustasid värv ja vorm ühiselt. Kõige selle tagajärjel on skulptuuriajaloo värviline minevik alles hiljuti hakanud laiema avalikkuse teadvusse jõudma.

Mujal Euroopas on paljude keskaegsete kirikute ehitusplastika polükroomia maalitehnilist külge põhjalikult uuritud. On selgunud, et enamasti, kuigi mitte reeglina, kaeti kivi pind

kõigepealt mõne poore sulgeva kaitsekihiga, mis sisaldas loomset liimi, kaseiini või õli. Seejärel kaeti pind pliivalge baasil kaltsiumkarbonaadi lisandiga krundiga, millele kanti mõnikord veel teinegi krundikiht, mis võis sisaldada ka vähesel määral pigmenti. Krundis kasutatud sideainete valik oli mitmekesine, selleks võis olla nii õli, loomne liim, kaseiin kui ka munakollane. Värvikihis kasutatud pigmendid on olnud suuresti samad, mis olid samaaegselt levinud seinamaalis ning sideainete puhul korduvad juba krundikihi puhul nimetatud ained. Skulptuuride maalimisel kasutati ka seinaja tahvelmaalist tuttavaid võtteid, mis viitab sellele, et fassaadiplastikat värvisid maalimisele spetsialiseerunud meistrid. Kasutatud pigmentide valik nagu ka tehniline teostus varieerus piirkonniti ja kohati ka piirkonnasiselselt ning sõltus suuresti ka ajaperioodist.

Tartu Jaani kiriku skulptuuridel leidis 1950.–1960. aastatel veel kaks võrdlemisi hästi säilinud polükroomiakihti. Skulptuuride rõivaste toonivalik oli esimeses kihis üsna limiteeritud (punane, roheline, sinine, valge), teises kihis aga kasutatud pigmentide valik oluliselt laienes. Figuuride näod olid esimeses kihis roosad, teises kihis hallikas-roosad ja mõlemal juhul olid neile maalitud musta värviga kulmud ja silmad ning punasega huuled ja põsed. Niššidesse paigutatud figuuride taustale oli maalitud mõlemas kihis troonilaadne tornikestega iste ja muidki kaunistusi. Tekstilintidel leidis toona veel maalitud kirjatähtede jälgi.

Värvikihid, mille sideainet paraku ei õnnestunud veel tuvastada, olid mõlemad kantud kriidikrundile. Kasutatud pigmentide seas olid alumises kihis keskajal väga kõrgelt hinnatud ultramariin ja asuriit. Teise värvikihi koostises oli muu hulgas kasutatud pliipunast ja smalti. Tartu Ülikooli keemia instituudis teostatud analüüsid olid mõeldud prooviuuringtena selgitamiseks Printsia säilitatud värvitükkide potentsiaali infoallikana. Uuringute senised tulemused ei ole vastuolus oletusega, et skulptuurid võisid olla värvitud vahetult hoone valmimisele järgnenud perioodil. Ühtlasi näitab selgunu, et Jaani kiriku polükroomiaprogrammi tellimine nõudis suuri rahalisi ressursse.

Lisaks kannatusterohkele minevikule möödunud sajandil, on Jaani kiriku skulptuurid pidanud veel 20. sajandilgi ränga kannatuse üle elama – nad kaotasid lõplikult oma värvi, ja koos sellega ka suure osa oma väljendusrikkusest. Olev Prints, kes ei väsinud kordamast Jaani kiriku ainulaadsust Euroopa kontekstis ja hindas kõrgelt skulptuuride kunstilist kvaliteeti, puhastas terrakotafiguurid neid katnud viimistluskihtidest täielikult. Võib-olla just mainitud

kunstiline kvaliteet ja peenelt modelleeritud vorm sai skulptuuridele saatuslikuks, kuna kuna mõjutatuna laialt levinud negatiivsest suhtumisest värvitud skulptuuri, pidas Prints paremaks vormi nautimist häirivad kattekihid eemaldada.

Uurides polükroomse skulptuuri restaureerimispraktikat mujal Euroopas, selgus, et Olev Prints ei olnud Jaani kiriku skulptuuridelt värve eemaldades omas ajas sugugi erandlik. Kuigi ajalooliste polükroomiakihtide eemaldamine tänapäeval ei tuleks enam kõne alla, siis on üsnagi tõenäoline, et nii mõnigi Jaani kiriku terrakotafiguuride austaja on aegade jooksul vähemalt mõelnud polükroomiast, mis pole „õnnkombel“ meie päevini säilinud.

Jaani kiriku skulptuurid on jõudnud tänapäeva, sarnaselt suurema osa keskaegse ehitusplastikaga, viimistluskihtideta ja monokroomsena – nii oleme nendega harjunud ja ümberharjumine ei olegi tarvilik, siinjuures võiks aga meeles pidada, et tõenäoliselt olid kunagiste meistrite taotlused kaugel sellest, millisena need skulptuurid meile praegu paistavad, et polükroomiata kujul vaatleme justkui poolleiolevaid teoseid. Samas ei saa märkimata jätta, et skulptuurid ei ole ainuke osa Jaani kirikust, mis on meieni jõudnud n.ö poolikul kujul, oma viimistluskihtidest (ja algsest sisustusest) on aja jooksul ilma jäänud terve Jaani kiriku interjööri.

Kuigi polükroomiakihtide kunagist kunstilist kvaliteeti ei ole enam tagantjärele võimalik määrata, võib arvata, et skulptuure ei katnud esialgu mitte paks detailipeenust enda alla peitev ja vormi nautimist häiriv värvikiht, vaid pigem elutruudust ja detaile lisav maaling. Isegi kui see oli teostatud üsna rohmakas laadis, ei näita see automaatselt kuulumist hilisemasse perioodi, peenelt viimistletud lõpptulemus ei pruukinud alati olla esmase tähtsusega. Võimalik, et Jaani kiriku skulptuure puhta vormina eelistamise puhul mängis rolli arvamus, et meie terrakotaskulptuurid sobinuks teiste suurejooneliste keskaegse Euroopa katedraalide ehitusplastika sekka paremini värvimata kujul. Oma töös olen püüdnud rõhutada vastupidist.

Olen võtnud eesmärgiks tutvustada Jaani kirikut puudutavat materjali, mis on suuremas osas seni tundmata – Olev Printsi jooniseid fotosid ja märkmeid. See sai laiema avalikkuse ees võimalikuks läbi magistritöö osana koostatud näituse. Printsi jooniste eksponeerimiseks leidis Arhitektuurimuuseumi keldrisaali näol ideaalselt sobiv ruum, kuna sealsed ümbritsevad punased tellisseinad ja võlvid on justkui kaudseks viiteks Jaani kiriku interjööri ja on seega Jaani kiriku kunagisi värve puudutavale näitusele justkui loomulikuks keskkonnaks.

Näitusel mõnevõrra elevust tekitanud skulptuuridelt võetud ja joonistele kinnitatud värvitükid on väga eriline materjal, millele mingit võrdväärse dokumentaalse väärtusega allikat ei leidu. Värvijäljed, mis on säilinud skulptuuridel pärinevad suuresti vaid alumisest polükroomiakihist ja neid võib leida pigem väiksematel ja purunenud skulptuuridel. Prints'i joonistel on aga nüüdseks täielikult kadunud teine maalingukiht ohtrate proovitükikestega esindatud. Analüüsid näitasid, et värvitükkidest on võimalik kätte saada informatsioon krundikihtides ja värvi koostises kasutatud ainete kohta. Paraku ei selgunud praeguseks teostatud analüüside põhjal veel kasutatud sideaine, mis ei välista aga selle selgumist edaspidi

Plaanis on koostöös Tartu Ülikooliga jätkata värviproovide analüüsimist ning analüüsitulemustele tuginedes kaardistada kogu Jaani kiriku skulptuuridel kasutatud pigmendivalik ning figuuride maalimise tehnika. Tartus on olemas vastav kaasaegne aparatuur, mida kasutatakse polükroomiakihtide uuringuteks ka mujal Euroopas. Edaspidi tuleks välja töötada ka meetod, kuidas saadud tulemust visualiseerida.

Magistritöös sisalduvat ülevaadet mujal Euroopas keskaegse ehitusplastika uurigute tulemustest ei saa kindlasti lugeda ammendavaks. See vajab teemana edasi tegelemist, mis eeldab juba kontakteerumist antud valdkonna uurijatega, et publitseerimata materjalidele ligi pääseda ja end kõige viimaste uurimistulemustega kurssi viia.

Kokkuvõttes võib tõdeda, et Jaani kiriku polükroomiaprogrammi uurimise praegune seis on veel küllaltki algusjärgus. Kuid magistritööga sai tehtud vajalikud sammud, mis on abiks selle teemaga süvendatult edasi tegelemisel.

Kasutatud allikate ja kirjanduse loetelu

Arhiiviallikad

f. 5386 n. 1. s. 41: **Prints**. Olev, „Lõpetamata uurimistööde lõpparuanne“, 1967.

Eesti Ajalooarhiiv (edaspidi EAA), f. 5386 n. 1 s. 74.: **Prints**. Olev, „Koloreeritud maalingud Jaani kirikust I“, 1950.–1960. aastad.

EAA, f. 5386 n. 1 s. 75.: **Prints**. Olev, „Koloreeritud maalingud Jaani kirikust II“, 1950.–1960. aastad.

EAA, f. 5386 n. 1 s. 76.: **Prints**. Olev, „Koloreeritud maalingud Jaani kirikust III“, 1950.–1960. aastad.

EAA, f. 5386 n. 1 s. 61.: **Prints**, Olev. „Joonised, skitsid – ehitus“.

Muinsuskaitseameti arhiiv (edaspidi MKA), s. A–4929: **Alttoa**, Eve. „Lõunakõrgseina taastamistöödel sekundaarsest müüristikust leitud poolskulptuuride fragmentide inventariseerimine“, 2000.

MKA, s. A–7808: **Alttoa**, Eve. „Tartu Jaani kiriku võidukaarefriisi konserveerimistööde aruanne“, 2006.

MKA, s. A–7809: **Mölders**, Eva. „Tartu Jaani kiriku ajaloolise siseviimistluse uuringud ja restaureerimis ettepanekud“, 2004.

MKA, s. A–1359: **Kodres**; Krista; **Ilves**, Helve Tartu Jaani kiriku värvisondaažid, 1985.

MKA, s. P–801. l. 118.: **Prints**, Olev. „Jaani kiriku lõpetamata uurimistööde lõpparuanne“, 1967. (Autori märkustega versioon: EAA, f. 5386 n. 1. s. 41.)

MKA, s. A–9208: **Prints**, Olev. „Sondaažid Tartu Jaani kiriku põhja ja lõuna kõrgseinal“, 1959–60.

Kirjandus

Alttoa, Kaur. *Tartu Jaani kirik*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011.

Alttoa, Eve. „Terrakotaskulptuuride valmistamisest, säilivusest ja konserveerimisest“. – *Tartu Jaani kirik*. Kaur Alttoa. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2011, lk 77–97.

Bensi, Paolo. „Alla vita della terracotta era necessario il colore: appunti sulla policromia della statuaria fittile“. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro Di, 1996, lk 34–46.

Camille, Michael. *The Gothic idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 [1989]

Chaplin, Tracey; **Eastaugh** Nicholas, **Siddall** Ruth jt. *Pigment kompendium. A dictionary of historic pigments*. Oxford : Butterworth-Heinemann, 2004.

Collareta, Marco. „From color to black and white, and back again: the middle ages and early modern time“. – *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*. Los Angeles: Getty Publications, 2008, lk 62–77.

Di Matteo, Colette. „Polychromies gothiques: premieres experiences, enseignements des chantiers 1970–1990“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk 65–72.

Drost, Wolfgang. „Colour, sculpture, mimesis. A 19th-century debate“. – *The colour of sculpture 1840–1910*. [Kataloog], Koost. Andreas Blühm. Zwolle: Waanders Printers, 1996, lk 61–72.

Eco, Umberto. „Värv ja valgus keskajal“. – *Ilu ajalugu*. Tallinn: Eesti entsüklopeediakirjastus 2006 . [2004], lk 99–129.

Gardner, Arthur. *English medieval sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951 [1935].

Geese, Uwe. „Gooti skulptuur Prantsusmaal, Itaalias, Saksamaal ja Inglismaal“. – *Gootika. Arhitektuur skulptuur maalikunst*. Toim. Rolf Toman. Tallinn: Koolibri, 2007, lk. 300–385.

Goethe, Wolfgang. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta, 1810.

Herder, Johann Gottfried. *Plastik: Einige Wahrnehmungen aus Pygmalions bildendem Traume*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002 [1778].

Howard, Helen. *Pigments in english mediaeval wall paintings*. London: Archetype Publications, 2003

Jokilehto, Jukka. „Romantism“. – *Arhitektuuri konserveerimise ajalugu*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010 [1999], lk. 134–164.

Katz, Melissa R. „Architectural polychromy and the painters trade in medieval Spain“. – *Gesta*, 2002, Vol. 41, No. 1 (Artistic Identity in the Late Middle Ages), lk. 4–14. (internetiversioon <http://www.jstor.org/discover/10.2307/767201?uid=3737920&uid=2&uid=4&sid=21102088425051> vaadatud 3. XII 2012)

Knipping, Detlef. „Le portail ouest de l’église du Saint-Esprit à Landshut. Reflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif, “. – *La couleur et la pierre Polychromie des portales gothiques*. Actes du Colloque Amiens 12 – 14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 43–53.

Kunft, Inges. „Die Entwicklung der Terrakottaproduktion in Norddeutschland“. – *Ton – in Form gebracht*. Toim. Kathrin Panne, Anke Twachtmann-Schlichter. Celle: Heimat- und Museumsverein für den Kreis Uelzen e.V., 1998, lk 9–22.

La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002.

Marincola, Michele. „Riemenschneiders' use of the decorative punch in unpolychromed sculpture“ – *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*. Toim. Julien Chapuis, Washington: National Gallery of Art, 2004, lk. 131–148.

Murray, Stephen. „Porquoi la polychromie? Reflexions sur le rôle de la sculpture polychromiée de la cathédrale d'Amiens“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk 207–212.

Oellermann, Eike. „Polychrome or not? That is the question“. – *Tilman Riemenschneider*. [Kataloog] Koost. Julien Chapuis. Washington: National Gallery of Art, 2004, lk. 113–123.

Pallot-Frossard, Isabelle. „Polychromies des portails sculptés médiévaux en France. Contributions et limites des analyses scientifiques“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk 73–90.

Panzanelli, Roberta. „Beyond the pale: polychromy in western art“. – *The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to the present*. [Kataloog] Koost. Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Publications, 2008, lk 2–17.

Park, David. „The polychromy of english medieval sculpture“. – *Wonder: Painted Sculpture from medieval England*. [Kataloog] Koost. Stacy Boldrick, David Park, Paul Williamson. Leeds: Henry Moore Institute, 2002, lk 31–54.

Perusini, Giuseppina. „Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri Itaaliani“. – *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Resturierungsästhetik in Europa*. Koost. Ursula Schädler-Saub. München: Bayerisches Nationalmuseum, 2005, lk 67–85.

Primavesi, Oliver; **Hollein**, Max; **Brinkmann**, Vinzez. *The polychromy of antique and medievaal sculpture*. München: Hirmer Publishers, 2010.

Raam, Villem. „Sakraalehitised Raam Villem, Sakraalehitised : Eesti kunsti ajalugu 1. Tallinn: kirjastus Kunst, 1975

Rossi Manaresi, Rafaella. „Ornamenti architettonici – decorazioni e sculture in terracotta. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro Di, 1996, lk. 47–63.

Oellermann, Eike. „Polychrome or not? That is the question“. – *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*. Toim. Julien Chapuis, Washington: National Gallery of Art, 2004, lk 113–124.

Ostergaard, Jan Stubbe. „Emerging color: Roman sculptural polychromy revived“. – *The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to the present*. [Kataloog] Koost. Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Publications, 2008, lk. 40–61.

Serck-Dewaide, Myriam. „Méthodes d'examen, recherches et traitements des polychromies du Moyen-Âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 91–101.

Sinclair, Eddie. „La polychromie des façades de cathédrales en Angleterre, témoignage fragmentaire d'un monde presque disparu“. – *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 129–138.

Vaccari, Maria Grazia. „Appunti sul restauro della scultura in terracotta“. – *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*. Koost. Maria Grazia Vaccari. Firenze: Centro di, 1996, lk. 11 – 34.

Weeks, Christopher. „The portail de la Mere Dieu' of Amiens Cathedral: its polychromy and conservation“. – *Studies in Conservation*, 1998, Vol. 43, No. 2, lk 101–108. (internetiversion <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1506646?uid=3737920&uid=2&uid=4&sid=21102088425051> vaadatud 3. XII 2012)

Wonder: Painted Sculpture from medieval England. [Kataloog] Koost. Stacy Boldrick, David Park, Paul Williamson. Leeds: Henry Moore Institute, 2002.

Internetiallikad

Harris, Jim. „Looking on color on post-antique sculpture“. *Journal of Art Historiography* (2011). <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/harris.pdf>, kasutatud 07. III 2013.

Kollandsrud, Kaja. „Polychromy conservation“. – *Nordiska Konservator Förbundet* , <http://www.nordiskkonservatorforbund.org/linie.asp?LID=Polychromy&ln=eng>, kasutatud 5. IV 2013.

Intervjuud

Mölder, Eva. Intervjuu, küsitlenud Johanna Lamp, 10. I 2013. Märkmed autori valduses.

Zobel, Rein. Intervjuu, küsitlenud Anu Lamp, Johanna Lamp, 8. XII 2010. Transkriptsioon ja videosalvestus EKA Muinsuskaitse ja restaureerimisosakonna arhiivis.

Illustratsioonide nimekiri

1. Foto internetist, <http://domuspucelae.blogspot.com/2010/11/visita-virtual-portico-de-la-majestad.html>
2. Foto internetist,
<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Toscana/PievediArezzo/DSCN4344.JPG>
3. Foto internetist,
<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Toscana/PievediArezzo/DSCN4351.JPG>
4. Foto teosest: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk.168.
5. Foto teosest: *Tilman Riemenschneider*. [Kataloog] Koost. Julien Chapuis. Washington: National Gallery of Art, 2004, lk. 114.
6. Foto teosest: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 184.
7. Foto internetist, <http://www.arquivoltas.com/21-lacoruna/SantiagoPortico%20G57.jpg>
8. Rekonstruktsiooni autor M. Grayson (2008). Foto internetist,
<http://www.bridgemanartondemand.com/image/577102/matthew-grayson-wells-cathedral-main-panel-from-magnum-opus-2003>
9. Foto teosest: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000. Koost. Denis Verret, Delphine Steyaert. Amiens: A & J Picard, 2002, lk. 137.

10. Foto O. Prints, EAA, f. 5386, n. 1, s. 126, f. 13.
11. Joonis O. Prints, EAA, f. 5386, n. 1, s. 75.
12. Foto, O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s. 128 f. 6 .
13. Foto, O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s. 128 f. 2
14. Foto, E. Alttoa, aruandest: MKA, s. A-7808: „Tartu Jaani kiriku võidukaarefriisi konserveerimistöõde aruanne“, 2006.
- 15–17 Foto O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s. 32 f. 10 ja rekonstruktsioonid S. Orasmäe.
- 18 Foto O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s.126 f. 14.
- 19 Plaan K. Kooskora
- 20 Foto K. Kooskora
- 21–22 Foto J. Lamp
- 23–24 Foto A. Maasik
- 25 Foto J. Lamp
- 26–31 Joonis O. Prints, EAA, f. 5386, n. 1, s. 75.
32. Foto internetist, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dargun-Klosterkirche-Detail-22-08-2008-041.jpg>
33. Foto O. Prints, EAA, f. 5386, n. 1 s. 6 f. 18.
34. Foto O. Prints, EAA, f. 5386, n. 1, s. 6, f. 20.

35. Foto O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s. 132 f. 9.

36. Foto O. Prints, EAA, f. 5386 n. 1 s. 75.

Olev Prints and the lost colours of Tartu St. Johns church. About the polychromy of medieval architectural sculpture

Summary

Johanna Lamp

The Tartu St. Johns church, erected in the 14th century, is a masterpiece of Estonian medieval architecture. Along with its rich sculptural decorations, made of terracotta, the church is a unique phenomenon in European medieval sacral architecture. The image of its sculptures known to us today is brownish-orange in colour, however it was once quite different: alike most medieval sculpture, the terracotta figures here were dressed in brilliant colour. Unfortunately very little of the former palette has survived.

The situation was rather different in the 1950.–1960. when an art historian Olev Prints (1915–1996) was doing research in the St. Johns church. During these years amongst other things he documented the polychrome finishing of the sculptures. In his research Prints was very innovative and diligent – in addition to documenting by drawing and taking notes, he preserved around 400 tiny samples of paint taken from the statues. Since only minimal fragments of the original polychromy has survived today, Olev Prints' research records have become priceless as a rare source of information that plays a key part in unlocking the colour scheme of Tartu St. Johns church.

On the other hand Olev Prints plays also a crucial part in the disappearance of these colours. Being a controversial researcher, he saw the paint layers merely as a carrier of historically significant information but did not consider it necessary to sustain the colours on the statuary – on the contrary – after a thorough process of documenting and reasearch he intentionally removed all the final remains of paint.

This Master Thesis focuses on the former colour scheme of the sculptural programme of the Tartu St. Johns church based on Olev Prints' research records. In order to comprehend the topic in its wider sense, this thesis also looks on the colourful facades of Europes' medieval cathedrals, the role of coloured statuary in the church and the scientific research that deals with the technical aspects of medieval polychromy.

Many researchers of medieval art state, that there is no reason to speak separately of form and colour when talking about Romanesque and Gothic sculpture, because in Middle Ages they formed an inseparable unity – the sculpture was colour as much as it was form. Unfortunately there are only few examples left where the original colour scheme is well preserved. In most cases we are talking only about small fragments of paint, invisible to the naked eye from the ground level. This loss distorts our impression of medieval architectural sculpture and prevents us from grasping the integral relationship between sculpted form and colored surface in medieval art. Surviving polychromed monuments, though rare, have much to teach us about the way architectural sculpture was meant to be seen.

Sometimes the old masters that sculpted the decorations of church façades, left their carvings unfinished to be completed in the painting stage. Especially when working with the sandstone which is easy to carve but has a grainy surface that does not allow a high level of fine details. The naturalistic effects sought by the carvers were achieved only in combination with polychromy. (for example sometimes they carved angels' wings flat in anticipation of their being elaborately painted with feathers).

Not all medieval sculpture was completely painted. Attitudes to polychromy and the role of colour in sculpture varied according to geographical and historical contexts and tastes. For example the late medieval German sculptor Tilman Riemenschneider (1460–1561) produced unpainted work except the eyes and lips that were painted with moderate colour. He left up to his clients to decide whether to order the sculptures to be painted by some other master or to be content with its monochrome appearance.

A wider change of mentality happened during the Renaissance and it was widespread since neoclassical period. Neoclassicism considered painted figures as a lower form of art, which didn't comply with unwritten rules of sculpture and its true essence. The ideal of monochrome sculpture was first articulated with real philosophical force by Johann Gottfried Herder and held such sway throughout the later eighteenth and nineteenth centuries and, more importantly, throughout the formative years of art history as a discipline. Coloured embellishment was seen garish, excessive and false thus the sculptural polychromy was not worthy of academic discussion. Colour in sculpture came to be regarded in many contexts as essentially undesirable. In an endeavour to make the aesthetics of the past conform to those of

the present, the intentions of the medieval artisans were actively misinterpreted and often the paint layers were completely removed.

The scientific investigations of the medieval polychromy has revealed the materials the old masters used for painting the architectural statuary. The surface of the stone was often treated with a sealant before applying the ground layer. Usually it was animal-skin glue or casein that was used as a sealant (or isolation layer). The binding medium used in ground and paint layers was mostly oil, or protein (egg yolk, animal-skin glue, casein). Ground consisted of lead-white and in addition some calcium carbonate. The pigments of the polychrome paint layer were quite similar to those used in medieval wall paintings and the palette varied according to the geographical area and time period. The assortment of pigments that were used was more limited in the early medieval period and increased considerably later.

It is clear, that the terracotta sculptures of the Tartu St. Johns church have been coloured, but according to current state of research there aren't considerable facts to date the layers of polychromy, thus it remains unknown whether the figures were painted right after the building of the church was finished or later. The idea of figures being covered by paint since they were made is most strongly supported by the fact, that medieval architectural sculpture was generally coloured, as described above.

In the 1950. – 1960. when Olev Prints was conducting his research, the terracotta sculptures were still covered by relatively well preserved polychrome paint layers. Prints's research reveals that the sculptures had been ground and painted for three times with a specific colour program. According to Prints the lowest layer of paint is dating from the time the church was built. The second layer was probably applied for maintaining the appearance of the sculptures when the original polychromy was somewhat degraded and also for adjusting the colour scheme to changing taste. The third layer was in black and white: figures placed in niches were painted white and their contours were accentuated with a wide black line on the back of the niches. Prints dates the third layer firmly to the renovation works that took place after the Great Northern War in the beginning of 18th century.

Clothes, in the sculptures first polychrome layer, were painted red, green, blue or white. Niches behind the figures were painted either red or green. On the back of the niche there was a yellow throne-like seat, with small towers rising from the sides. The second layer of paint,

used to cover the figures, was more varied. Many new hues of yellow, brown, orange and blue had appeared, also clothes had been painted dark red, gray and pink. Backgrounds of niches had mostly been painted bluish-gray, on some occasions pink. A more lavish ornament had been painted on top of the towers. The figures faces had been painted pink in both of the layers, eyes had been painted with a black contour, lips and cheeks had been painted red. Most of the sculptures had scrolls running across their shoulders – it probably contained information necessary to identify them.

Preliminary analysis of the paint samples that Prints had attached to his drawings were conducted in the University of Tartu Chemical Institute and they revealed that among more common pigments also notoriously expensive pigments, such as ultramarine (and azurite) was used in the polychromy of St. Johns sculptures. It has been decided to continue analyzing the samples in cooperation with the University of Tartu, in order to map all the pigments used in St. Johns statuary and the technique the old masters used to paint it.

Based on colour fragments which have survived, it is difficult to claim anything about the artistic quality of the painting on the St. Johns terracotta sculptures. However, it is notable, that regardless of the quality of polychromy, though it may have been raw in style, it was an important part of the integrity of the sculptural program. We mustn't forget, that in our judgement we are affected by the time we live in, thus we have added an aesthetical value to the sculptures, which may have not been relevant when the sculptures were created. It is highly probable that the form in which we see the statues now is actually an unfinished state of work. Since they weren't created to be viewed as a pure form our understanding of the Tartu St. Johns church statuary today can be only partial.

Lisad

Lisa 1: Näituse fotograafiline dokumentatsioon

Lisa 2: Polükroomia värviproovide analüüsitunnistus







