



EESTI
ETTEVÕTLUSKÕRGGKOL
MAINOR

KUJUNDEIST KUJUNDUSEKS

Disaini õppetooli valitud lõputööd 2010–2011

Toimetised 1

TALLINN 2012

Eesti Ettevõtluskõrgkool Mainor / Estonian Entrepreneurship University of Applied Sciences
Toimetised nr 1 / Proceedings No 1
Kujundeist kujunduseks. Disaini õppetooli valitud lõputööd 2010–2011.

Peatoimetaja: Merle Talvik
Toimetuskolleegium: Ülle Linnuste, Astri Müül, Siim Sultson, Merle Talvik
Retsensent: Jaanus Kiili
Korrektor: Anne Saagpakk
Kujundaja: Piret Frey

Autoriõigus: autorid ja Eesti Ettevõtluskõrgkool Mainor, 2012

ISSN 2228–1916 (CD-ROM)
ISBN 978–9949–30–407–3 (PDF)

Eesti Ettevõtluskõrgkool Mainor
Suur-Sõjamäe 10a
11415 Tallinn

www.eek.ee

Sisukord

Eessõna.....	3
Karola Tobro. Kodusisustusnõuanded 1930. aastate Eesti ajakirjades ja nendest inspireeritud sisekujundus	4
Elisa Artemjeva. Tartu Kunstimuuseumi klassitsistlik sisekujundus – minevik, olevik ja tulevik	31
Anneli Ruusna. Victoria ajastu vannituba.	49
Helen Künnap. <i>Vintage</i> sisekujunduses ja selle rakendamine maamajas.	69
Merili Kahro. Antoni Gaudí looming ja sellest inspireeritud mosaiiklahendusega laua kujundus...	86
Kaija Leibur. Eesti rahvusliku ornamendi kasutamine ruumitekstiilidel <i>sashiko</i> tehnikas	96
Kristel Kull. „Eesti stiilis” mööbel 1930. aastatel ja rahvusliku kirstu uuskasutus	112
Helen Laos. Peegli- ja klaasitootmine Eestis.....	128
Annika Kullerkan. Renessansimustrite taassünd: rõivakolleksioon 16. sajandi naistemoe ainetel	148
Kristin Doronin. Tartu Maarja kiriku taastamise projekt.....	164
Abstracts	179

Muutumine kujundeist kujunduseks võib olla ühtaegu pikk, piinarikas ja eesmärgipärane teekond lahenduseni, teisalt vaid üks näiline viiv, mille sisemuses aga laiub lõputu igavikuline ideaali poole püüdlemine. Läbi aegade on püütud elukeskkonna vormimise kunstis – ruumi- ja rõvakujunduses – jõuda lõputult ideaalse ja lõplikult praktilise lahenduseni. Lähteandmeteks ikka ajalikud kujundid, millest tuleks luua ajatu kujundus. Viimane omakorda eeldab ajatute ideaalkujundite äratundmist.

Kogumik „Kujundeist kujunduseks” on Eesti Ettevõtluskõrgkooli Mainor disaini õppetooli üliõpilaste lõputööde valik aastatest 2010–2011. Kogumik on kõrgkooli noorima õppesuuna jaoks esimene ja hõlmab senist tegevusaega, millest see püüab esitleda parimaid noppeid lõpetajate sisekujunduse ning rõivadisaini alastest diplomitöödest.

Rakendusliku kõrghariduse eripäralt omaselt sisaldavad esitatud tööd endas teoreetilist baasi ja praktilist lahendust.

Ehkki diplomitööd ulatuvad üle kahe aasta ja tõuget on saadud nii ehituspärandist, möödunud antiigist, kohalikest traditsioonidest, kaugetest maadest, rahvalikust pärandist kui kaasaja tihti põletavatest vajadustest, püüdleval noored sisekujundajad ja rõivadisainerid ideaalseima, aga ka praktilisema lahenduse poole. Selleks tuleb taas kujundeist luua kujundus.

Kogumiku toimetuskolleegium tänab noori disainereid ja nende juhendajaid ning kõiki teisi, kes jõu ja nõuga kogumiku koostamisel abiks olid.

Siim Sultson

Kodusisustusnõuanded 1930. aastate Eesti ajakirjades ja nendest inspireeritud sisekujundus

Karola Tobro

Juhendaja: Merle Talvik

Eelmise sajandi kolmekümnendad aastad oli aeg, mil püüti leida nn eesti stiili peaaegu kõiges, sealjuures ka kodusisustuses. Diplomandi eesmärgiks on leida üldisi, domineerivaid arusaamu ja põhimõtteid, et välja selgitada, millest lähtudes tol ajal kodu sisustati. Ajakirjades antud soovitused olid sageli küllaltki universaalsed. Töö tulemuseks on 1930. aastate nõuannete üldistav kokkuvõte sisekujunduslahenduste kohta. Praktilise lahendusena kujundatakse 1930. aastate stiilis maakodu.

Sissejuhatus

1930. aastad oli huvitav periood Eesti Vabariigi ajaloos. Kuigi aktiivne rahvuslik liikumine oli alanud juba sajandivahetusel, kerkis rahvuslikkuse probleem 1930. aastatel eriti teravalt esile. See oli aeg, kus räägiti palju „eesti stiilist” – stiilist, millest tegelikult ühtset ettekujutust ei omatud. Ühelt poolt üritati kasutada rahvakunstipärandit, teiselt poolt surus arenev ühiskond peale oma uued nõudmised. Sisustus taludes ja linnaelamutes oli äärmiselt mitmekesine. Lihtsast käsitsi valmistatud talumööblit kuni luksusliku mõisamööblini välja. 1936. aastal muudeti kodukaunistamine Eesti Vabariigi valitsuse poolt üleriigiliseks ja üldrahvalikuks aktsiooniks, mille koordineerivaks organiks sai 1935. aastal asutatud Eesti Maakodu Kaunistamise Selts.

Mõnes mõttes elab Eesti ühiskond midagi sarnast üle praegugi. Vaatamata sellele, et 20. sajandi alguses oli Eesti Vene tsaaririigi osa, ei olnud vene meelsus ja ühiskondlikud tavad Eestis määravad. Nõukogude okupatsiooni aastad ei suutnud samuti Eesti meelsust ja rahvuslikku identiteeti kustutada. Võib tõmmata mõningaid paralleele ka majanduselus. Viimased paar aastat on Eestis nn majanduskriisi aastad, 1930. aastal jõudis samuti ülemaailmne majanduskriis Eestisse.

Töö eesmärgiks on otsida ja leida nõuandeid kodude sisustamise kohta 1930. aastatel. Kuna võimalus leida mõni toleaege sisustusega elamu on vähe tõenäoline, tuli materjali otsida vastaval ajajärgul ilmunud temaatilistest ajakirjadest. Ajakirju ilmus 1930. aastatel igale maitsele ja väga erineva temaatikaga. Püüdes leida midagi ühist ja kokkulangevat tollastes püüdlustes kaasaegse ja eestimaise kodu sisustamisel, võtsin vaatluse alla soovitusi andvad artiklid kolmest 1930. aastate ajakirjast: Maret, Kaunis Kodu ja Taluperenaine. Üheks uurimusülesandeks oli välja selgitada, kas kunstnike ja arhitektide töö sisustuskaanonite väljakujundamisel jõudis soovitud eesmärgini – „eesti

stiili” sünnini. Huvitas ka küsimus, kas nõuannete esitamisel lähtuti rohkem praktilisust ja otstarbekohasust silmas pidades või asetati põhirõhk mingile konkreetsele stiilile.

Praktilise tööna projekteerisin taluhoone renoveerimise ja sisustamise saadud nõuandeid kasutades ja järgides. Praktiline osa sisaldab maakodusse viimistlusmaterjalide, sisustuse ja valgustite valikut; esimese korruse ruumiplaneeringu korrigeerimist ja mööbli projekteerimist.

1 Ajalooline taust

1929. aastal alanud ülemaailmne majanduskriis jõudis Eestisse aasta hiljem. Hinnalangus, sisseveopiirangud ja keelutollid maailmaturul ning siseturu kokkukuivamine tabasid valusalt nii põllumajandust kui tööstust. Kriisiaastail vähenes toodangu koguväärtus põllumajanduses 45% ja tööstuses 20%. Ekspordi järsk pidurdumine mõjutas negatiivselt Eesti väliskaubandust ning üleilmsed finantsvapurused tabasid raskelt ka riigi rahandust. Kiiresti langes elukvaliteet, vähenesid sissetulekud, plahvatuslikult kasvas tööpuudus. Abinõud, mida kriisist väljumiseks rakendati, töid vaid osalist leevendust. (Pajur, 28.10.2010)

1934. aasta alguseks Eesti olukord paranes. Majanduskriisi kõrgpunkt oli ületatud tänu eelmisel suvel aset leidnud krooni devalveerimisele. Nähes vabadussõjalaste suurt populaarsust ja olles mures enda väljavaadete pärast valimistel, teostasid riigivanema kandidaadid Konstantin Päts ja Johan Laidoner 12. märtsil 1934 üheskoos sõjaväelise riigipöörde. Ühtlasi kuulutati kuueks kuuks välja üleriigiline kaitseisukord, keelustati poliitilised koosolekud ja meeleavaldused ning lükati edasi riigivanema ja Riigikogu valimised. (Pajur, 28.10.2010)

2. oktoobril 1934 lõpetati Riigikogu istungjärk ennetähtaegselt ning edaspidi ei lubatud parlamendil koguneda. Sellega juhatati sisse nn vaikiv ajastu. Kaitseisukorda pikendati, erakonnad asendati riikliku ainupartei Isamaaliiduga ja kutsekodadega, ajakirjandus allutati tsensuurile ja mitmed väljaanded suleti, oluliste elualade (ametiühingud, omavalitsused, kirikud, kõrgkoolid jne) üle kehtestati riigi kontroll, uue režiimi vastased võeti politseilise jälgimise alla, parlamendi puudumise tõttu teostati seadusandlust riigivanema dekreetidega. Võim koondus riigivanem Pätsi, Kaitseväge ülejuhataja Laidoneri ja peaminister Kaarel Eenpalu kätte. (Tannberg, Pajur, 2006: 48–49)

1. jaanuaril 1938 jõustati uus põhiseadus. Põhiseaduse alusel loodud presidendi ametikohale valiti Konstantin Päts, uus kahekojaline Riigikogu osutas presidendile kuulekaks, samuti nagu valitsuski, mille püsimine olenes presidendi tahtest. (Tannberg *et al*, 2006: 50)

Majanduslikus mõttes oli vaikiv ajastu edukas, ehkki edu tulenes ennekõike soodsast konjunktuurist maailmas, mitte uue režiimi olemusest. Tavakodanik tajus neil aastail ennekõike siiski elu paranemist ja elukvaliteedi tõusu. Pätsi poliitika põhines parempoolsel nn rahvusühtsuse ideel, mis rõhutas eestlaste ühtehoidmist, hoolimata nende haridustasemest, ametikohast ja jõukusest. Neid vaateid levitati Riikliku Propagandatalituse kaudu, mis muuhulgas korraldas ka vastavaid rahvuslikke massikampaaniaid – raamatuaasta, Kauni Kodu kampaania jms. (Tannberg *et al*, 2006: 56)

1930. aastail algas suure ulatusega kodukultuuripropaganda, mille eesmärgiks oli parandada, s.o linnalikumaks muuta senist maakodude ilmet. Eesti Maanaiste Keskselts asus läbi viima kodukorrashoiu kursusi ja taludevahelisi kodukultuuri võistlusi. Lisaks uute ehitusplaanide ja ehitusviiside

propageerimisele korraldas Põllutöökoda üle maa siseehituskursusi seest lõplikult valmis ehitamata jäänud maaelamute viimistlemiseks. 1935. aastal asutati Eesti Maakodu Kaunistamise Selts. Akt-siooni peaesmärgiks oli parandada ja kaunistada maakodu ilmet. 1936. aasta kevadel muutis Eesti Vabariigi valitsus kodukaunistamise üleriigiliseks ja üldrahvalikuks aktsiooniks, mis kestis kaks aastat. (Mäsak, 1993: 144) See kõik kajastus riikliku jälgimise all olevates ajakirjades.

1.1 Oma stiili otsingud kodusisustuses ja mööblikunstis

Konstantin Pätsi poolt juhitud kampaaniad ei möödunud jälgi jätmata ka mööblitööstuses. Rahvuslik mööbel oli kujunemas üheks lojaalsuse nurgakiviks, rahvusliku meelsuse näitajaks. 1938. aasta Päevaleht kirjutab: „Iga Eesti asutuse ja rahvuslikult mõtleja kodaniku uhkus on omada töö juures ja oma kodus rahvuslikku mööblit.” (Eesti kodudesse eestipärane mööbel, 1938, *cit* Abiline, 2000: 47)

1930. aastad olid aeg, mil puudus veel ühtne suhtumine ja arusaamine kodusisustuse nõuetest. Elanikkond lähtus sisustamisel Saksamaa kolmandajärguliste mööblikataloogide eeskujust kohalikest töökodadest mööblit tellides. Jõukam tellijaskond eelistas ajalooliste stiilide jäljendusi. (Abiline, 2000: 46) Lähimõeldud kaasaegset sisustust võis leida vaid arhitektide eneste ja nendelt tellitud sisekujundusega elamutes. (Abiline, 2000: 46)

Riigi käepikenduseks olid 1930. aastail rahvuslikku vaadet propageerinud ühingud ja seltsid. Kokkuvõttes võib 1930. aastate „rahvusliku stiili” kohta rõhutada, et õigupoolest polnud tegu stiiliga selle tavamõttes, kus on olemas nii ühtne idee kui ka vorm. „Eesti stiilis” võis eristada kaht laadi, esimest laadi esindasid arhitektidest kujundajad ja selles oli tugev rahvusliku vormi ja ornamendi aktsent. Teine suund oli romantilisem ja dekoratiivsem, ühte esemesse pandi kokku rohkesti nii vormi kui ka dekoori, saavutades üldilme, mida rahvakunstis kunagi ei esinenud. Selle suuna kujundajad olid August Roosileht, Aleksander Rimmel ja Nigul Espe. (Kodres, 2001: 243–244)

Rahvusliku mööbli riiklikult kinnitatud kaanoniteni ei jõutudki. Pole ka andmeid, et Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus sellesuunalisi samme oleks astunud. (Abiline, 2000: 47)

Suurt tööd rahva maitse kujundamisel tegid Eesti maarahvale mõeldud Taluperenaine ja moodsat linnamööblit esindav Maret.

Historitsism, traditsionalism ja modernism esinesid Eesti interjöörides sõdadevahelisel perioodil paralleelselt. Kõige tugevamalt kinnitas kanda mõõdukalt funktsionalistlik mööbel, mis oli hügieeniliselt ja hooldusvabalt silepindne, kuid tänu puidule ja kangale koduselt soe. (Kalm, 2010: 589)

Üks kohaliku mööbli suurtootja oli tööstushiiglane Tallinna Lutheri vabrik, mis hiljem sai tuntuks aktsiaselts Luterma nime all. Et antud ettevõtte kasutas oma sugulase poolt leiutatud veekindlat liimi, tootsid nad massiliselt painutatud ja pressitud vineerist mööbliesemeid. Hästi turgu tundva Luterma toodang vastas väikestes korterites elavate inimeste vajadustele ja võimalustele. Mööblit tutvustades püüti selgitada, et mööbel ei pea olema tähelepanu keskuseks ega kunstiteoseks, vaid lihtne, ehtetu ja kujult redutseeritud primitiivsuseeni. Propageeriti nn kombinatsioonimööblit, mida sai kokku osta tükkahaaval. (Kalm, 2010: 585–586)

Suhteliselt suur tegija oli Massoprodukt, kelle nimi võib viia eksiteele, sest nad valmistasid edevalt

moodsat, parema kvaliteediga ja kallimat mööblit, milles on tunda väikekodanlikku pretensioonikust ja tugevat disaineri kätt. (Kalm, 2010: 588)

Prantsuse ja Saksa eeskujude järgi stiilmööblit valmistav Aleksander Umbergi töökoda pakkus mööblit kohalikule kõrgklassile. „Vikeri tehastes” toodeti ajastu suurimat moeröögatust – torudest valmistatud torumööblit. (Kalm, 2010: 588)

Omamoodi suuna kujundajateks olid vennad Velbrid, kes korraldasid üle maa mööblivalmistamise kursusi, et taluinimesed ei peaks raiskama raha linnast mööbli ostmise peale, vaid oskaksid praktilist, lihtsat ja tugevat mööblit ise teha. (Kalm, 2010: 589) Edgar Velbrile oli omane väga hea materjali tundmine ja lihtsate puuliikide kasutamine (Abiline, 2000: 56).

Omapäraselt tõlgendas rahvuslikke eeskujusid mööblikavandis kunstnik Nigul Espe, kes avaldas 1930. aastatel rohkesti mööblijooniseid ajakirjas Taluperenaine. Tema mööbliloomingus ei saa rääkida ühest kindlast stiilist, ühe ja sama ülesande lahendamiseks pakkus ta välja erinevaid variante. (Abiline, 2000: 58–59)

Väga isikupäraselt suhtus mööbli rahvuslikkuse probleemi Peterburis ja Münchenis kunstihariduse omandanud tarbekunstnik ja graafik August Roosileht (Abiline, 2000: 59). 1930. aastatel avaldas ta ajakirjas Taluperenaine 20 ruumikujundusküsimusi käsitlevat artiklit koos mööblikavanditega.

Erika Nõva (Volberg) on projekteerinud külakoolimajade projekte, arvukalt asunikutalude tüüp- ja erilahendusi, kujundanud taluelamute mööblit. Ta lähtus põhimõttest: vorm olgu asjalik, napi kujundusega, lihtne ehitada ja kasutada. (Lass, 2006: 5–6) Tema artikleid ja jooniseid ilmus hulgaliselt ajakirjas Taluperenaine.

2 Kodusisustusnõuanded ajakirjades

Antud ajalooajalooperioodile on iseloomulik, et nõuanded on esitatud käskivas vormis. Enamkorratud nõuandeiks on lihtsus, odavus ja otstarbekohasus, need märksõnad esinevad vaadeldavates ajakirjades kõige sagedamini. Lisaks pööratakse suurt tähelepanu valgusele, avatusele ja praktilisusele. Tihti kohtame hoiatusi liigsete esemete ruumidesse paigutamise eest ja ebapraktiliste detailidega mööbli kaunistustesse.

Leiti, et ei ole halvemat viga, kui liig suure ja raskepäraselt mõjuva mööbli paigutamine väiksesse tuppa. Tuletati meelde, et kaine ja asjalik ajajärk nõudis avatust ja ruumi. (Kodusisustus..., 1935: 99)

Eesmärgini püüti jõuda esmajoonel odavate ja otstarbekohaste materjalide, konstruktsioonide ja vormide valikuga, teisalt niinimetatud surnud pindade (surnud pinnaks nimetatakse neid ruumi osi ja pindasid, mida ei saa toas otstarbekohaselt täita, näiteks läbikäiguteed) ja ruumide vähendamise ja kolmandaks püüti hoiduda igast lisandist, mis ei olnud tingitud otstarbekohasuse ja ilu nõuetest. Konkreetseteks näideteks olid seinakapid, kapplauad, köögilauad jms. Odavaks tegi neid asjaolu, et kõik nende küljed ei vajanud väljatöötamist. Seinakapil näiteks oli põhjaks põrand, tagaseinaks toa sein. (Remmel, 1930: 37)

Otstarbekohasuse seisukohalt nõuti eluruumidelt, et nad oleksid tervislikud ja elamiseks mugavad. Lähemaks vaatamiseks võis neid nõudeid koondada järgmiste punktide alla: 1) ruumide jaotus ja

sisustus, 2) liiklemine, 3) valgustus, 4) ventilatsioon (tuulutus), 5) kütmine, 6) puhtus ja korrashoid. (Remmel, 1932: 10)

Üldiselt olid ehituskavandi kokkuseadmisel järgmised nõuded: 1) leida ruumide õige asetus alusplaani ja ilmakaarte suhtes; 2) saavutada kõigi vajalike ruumide omavaheline ühendus ning iga üksiku ruumi kõige parem kasutusvõimalus; 3) kooskõlastada ehitise välimus, selle otstarve ümbruse ja sisemise ruumijaotusega. (Volberg, 1932: 134)

Väga tähtis oli, et eluruumid oleksid otstarbekohase suurusega, vastavalt nendes elavate inimeste arvule, oma ülesandele ja mööblile. (Remmel, 1932: 22)

Ka eelmise sajandi algupoole ihkas maarahvas endale koju kõike linlikku. Eeskujud mööbli tootmiseks jõudsid meile Lääne-Euroopast. Suurtaludele toodi linnast poleeritud ja peene kangaga polstermööblit, mis polnud kooskõlas talu arhitektuuriga. (Schneider, 2006: 230) Põhiliselt linnalt maa- le, minimaalselt maalt linnale, selline oli vastastikuste mõjutuste osakaal maa- ja linnarahva olme tasandumisel. Linna nakatav eeskujuga avaldus eelkõige rõivamoos ja toasisustuses (Mäsak, 1993: 133). Muutus toimus 1930. aastate algul, kui meie oma arhitektid sel teemal sõna võtsid. Ettevõtlikud maamehed käisid linnas tiseritööd õppimas ja maakodudesse valmis sisustus nende kätetöna. (Schneider, 2006: 230) Enamik külakehivistust kasutas endiselt lihtsat, enamasti omavalmistatud mööblit (Mäsak, 1993: 139).

Arvati, et igal tarbeasjal oli elus täita teatud ülesanne. Tool on selleks, et temal istuda, kapp selleks, et asju koondada ja et neid varjata tolmu ning mustuse eest, laud selleks, et temal töötada või temale asju asetada jne. Tarbeasi pidi täitma oma ülesannet vääramatult. (Remmel, 1932: 46)

Materjalide valimisel peeti silmas korrashoiu kergust. Nii oli saanud moodsa mööbli puhul armastatavaks materjaliks teras, klaas, linoleum ja õlivärv. (Remmel, 1932: 51)

Ruumikunstis hoiatati „originaalsusest igal tingimusel”. Ruumid ja mööbel loodi paljudeks aastateks, seepärast oli siin rabav omapärasus kõige vähem oma kohal. Otstarbekohasus juhtis ruumide ja mööbli loomist kõigepealt, aga otstarbekohasus taotles esijoones ideaalset tüüpi: originaalsus oli talle pea täiesti võõras (Remmel, 1932: 76). Siit ongi mõistetav ajajärgu ruumide ja mööbli tüüpilisus.

Tüüpilisest magamisruumi sisustusest võiks loetleda: voodi, öölaud, riidekapp, pesulaud ja paar tooli; köögis: pliit, töölaud, nõude- ja muude töövahendite kapp, nõudepesemiskoht jne. Iga ruum pidi olema loodud, arvestades vähemalt tema tüüpilist sisustust, sest sel teel ühest küljest välditi ebamugavusi mööbli mahutamisel ja teisest küljest hoiti ära nn surnud ruumiosade tekkimine. (Remmel, 1932: 23)

Ruumide jaotamise küsimust käsitledes ei saa jätta märkimata, et ka üksiku ruumi jaotamine mööbli varal pidi olema otstarbekohane. Nimelt väikestes eluruumides ei soovitatud tükeldada põrandapinda, asetades mööblit keset tuba, vaid peeti otstarbekohasemaks luua nurkadesse ja seinäärsetesse tihedad rühmad sisustusesemeist, vastavalt nende eriülesannetele, hoides nõnda alal ruumide tervikulist ja rahulikult mõjuvat vabapinda. (Remmel, 1932: 23)

Ruumide jaotamise küsimusega on seotud tihedalt ruumides liiklemise küsimus. Otstarbekohasuse seisukohalt nõuti, et kõndimisteed oleksid võimalikult lühikesed ning selged, ja et majapidamistalustega seotud liiklemine oleks võimalikult eraldatud elu-, töö-, ja puhkeruumidest. (Remmel, 1932: 24)

Siiski jäid just paljud maakodud kas pererahva majanduslike põhjuste või praktiliste kaalutluste tõttu juba sajandi alguses kujunenud sisustamise laadi ja samast ajast pärineva mööbli juurde. Enamasti muretseti mööblit vähehaaval ja seepärast oli ühes maakodus tavaliselt kasutusel mitmest ajajärgust pärit erinevad mööbliesemed. Kaasaegsete arhitektide poolt kujundatud spetsiaalset talumööblit väga laialdaselt ei kasutatud. 1930. aastate jõukamad maakodud olid enamasti tugevate linlike elementidega, seda eriti haritumate ja noorte perede puhul. (Troska, 2008: 261–262)

2.1 Valguse ja värvilahendused

Ruumikunst leiti olevat suurel määral värvikunst. Värv annab toale meeleolu ja ilme. Värv peeti võlukunstnikuks. Selleks, et tunda end ühes või teises toas hubaselt, on tarvis õppida hindama värvi väärtusi ruumis. Värv võimaldab avardada väikesi, kitsaid ruume ja vähendada suuri kõrgeid ruume, elustades nende tühjust. Leiti, et ühed värvid „liituvad elanikega, teised hoiduvad neist külmalt eemale”. (Seina nägu, 1939: 141)

Leiti, et valgus ja värvid on tugevasti teineteisega seotud põhielemendid ruumi harmoonias. Seinad kaeti tavaliselt kas õlivärviga või paberist tapeetidega. Viimane moodus arvati olevat praktilisem ja oli enam kasutatav. Lihtsad, mustri- ja seinalihtseinad tõstavad esile sisustuselemendid. Värvilised seinad aga annavad ruumile kodususe. Heledad värvid teevad ruumi suureks ja vabaks – niisugused olid üldised põhimõtted. Jahedalt mõjuvaid siniseid toone soovitati kasutada magamistubades. Töötubadesse arvati sobivat rahustavalt mõjuvat rohelist värvi. Punaseid ja kollaseid toone peeti sobivaks suurtes ruumides, siniseid väikestes ruumides. Kõik ruumiosad, mis kuidagi seotud seintega, nagu ukse- ja ahiühendused, soovitati värvida seintele vastava värvitooniga. (Kodusisustus..., 1935: 99)

Punast värvi soovitati tarvitada väga ettevaatlikult. Seinade katteks leiti punane olevat ebasobiv. Punane põrand ja punane vaip olid aga soovitatavad elemendid. Leiti, et punane puu sobis, kui ta läikis, olles lakitud või poleeritud nagu mahagonipuu. Soovitati kasutada rohelist värvi, mis muudab elamu avaraks ja heledaks. Soojust ja hubasust pidi tooma kollane värv, mõjudes meeldivalt. Küll aga hoia- tati kollaste vaipade ja laudade eest. Sinised soovitati valida kardinad ja seinavaibad. (Seina nägu, 1939: 141)

Tapeedi valikul oli esmaseks nõudeks, et tapeet ei tohtinud jäljendada mingit riidet – brokaati või siidi näiteks, ei marmorit ega puutahvleid. Tapeet pidi jääma tapeediks, paberiks omaette mustri- ja seinalihtseinaga. Leiti, et ruumi suurus ja valgustatus määrasid tapeedi värvi ja mustri. Tapeet pidi moodustama sobiva tagaseina mööblile, ta pidi olema harmooniline mööbliriide ja aknaeesriidega. Enamikel juhtudel eelistati heledat ja ühevärvilist tapeeti, mis näitas tuba valgemana. Lilled, siksakid ja kriiskavad värvid leiti olevat tüütavad ja seetõttu soovitati nendega ettevaatlik olla. Kirju ja värvikas tapeet oli omal kohal vaid lastetoas. Teistes ruumides peeti suurekirjalist ja kriiskavat tapeeti ebakohaseks. (Tapeetide valikust, 1935: 209)

Võrreldes varasemate aegade kodutüüpe 1930. aastate omadega, oli nähtav üleminek toonitatud suletuselt valguse ja õhu suunas. Kui varasemaid kodusid iseloomustasid tugevad seinad väikeste akendega ja teatud hämarus (rasked kardinad), mööbel, mis oli raske ja tume, väga raskelt ümberpaigutatav, siis vaadeldava perioodi uusi kodusid iseloomustasid akende avarus, kergus, mugavus, elurõõmus toasisustus ja liikuv rütm. (Kangro-Pool, 1936: 281)

2.2 Köök ja selle asukoht hoones

Kuni 1930. aastani oli püsinud arvamus, et köök on elamus üheks kõige vähenõudlikumaks ruumiks ja selle jaoks on planeeritud see osa majast, mis ei kõlvanud ühekski teiseks otstarbeks. Nii oligi paljudes kohtades köök asetatud teiste ruumide keskele, mistõttu päevavalgust sinna ei pääsenud ja perenaisel tuli töötada väikese lambi valgusel. Mõnes elamus pidi köök täitma ühtlasi ka eeskoja, pesuköögi, karjaköögi, talu töötoa, kolikambri ja veel mõnda muudki otstarvet. (Martin, 1930: 70)

Olukord muutub 1930. aastatel oluliselt ja köögile esitatakse rida uuenduslikke nõudeid. Köök ei olnud enam pealesunnitud paratamatus, vaid oluline osa elamust. Köögi ehitamisel peeti oluliseks nii tema asukohta hoones kui ka otstarbekohasust, mugavust ning piisavat avarust ja valgust.

Soovitati võimalusel ehitada köök eraldi teistest ruumidest, seda peeti kõige õigemaks viisiks, kuna siis ei seganud söögitalitused teisi töid, samuti söögiaurud ja -lõhnad. (Volberg, 1932: 329)

Köögi kohta märgitakse, et see peaks asuma (kui vähegi võimalik) maja põhjapoolses osas, mis hoiaks teda suvel üleliigse kuumuse ja kärbeste rohkuse eest. Köögi suurus oli sõltuvuses pere suurusest ja asjaolust, kas seal ka loomadele toitu keedetakse või oli olemas eraldi karjaköök. (Remmel, 1930: 124)

Köögi asukohaks peeti sobivaks maja õuepoolset külge, nii et perenaisel oleks köögi akna kaudu täielik ülevaade kõigest, mis taluõuel sünnib (Martin, 1930: 70). Mitmekorruselise maja puhul ehitati köök alumisele korrusele, köögi läheduses asusid sahver ja keldrikäik. Köök pidi võimaldama peale köögitalituste ka söömist. (Remmel, 1930: 320)

2.2.1 Köögi ruumijaotus ja varustus

Köögi suurus olenes töö iseloomust, perekonna suurusest ja isikute arvust, kes köögis toitu valmistavad. Kui kööki tarvitati ainult toiduvalmistamiseks ja perenaine töötas seal üksinda, oli keskmise perekonna juures sobivateks köögi mõõtudeks pakutud 3 meetrit laiuses ja 4 meetrit pikkuses, pindalaks seega 12 m². Piklik köögikuju lubas paremini ruumi ära kasutada ja tööd korraldada. Oli perenaisel köögis abilisi, tuli iga abilise jaoks kööki laiuses kui ka pikkuses suurendada 50 cm võrra. (Martin, 1930: 71)

Sageli oli köök varustatud otstarbekohases järjekorras asetatud lihtmööbliga, st sarnase mööbliga, kus mitmesugused eriotstarbega mööblitükid on liidetud üheks tervikuks (Volberg, 1937: 20).

Köögis pidid olema: 1) laud toidu valmistamiseks ja panipaigad selle juures tööriistadele ja toiduainetele; 2) pliit keetmiseks ja küpsetamiseks selle juurde kuuluva puukastiga; 3) nõudepesulaud ühes sööginõude kapiga. (Volberg, 1932: 329–330)

Pliit pidi olema võimalikult avar, varustatud praeahjuga ja sissemüüritud soojaveenõuga ning võimaluse korral ka soeahjuga. Kellel võimalik, soovitati teha pliit glasuuritud pottidest, mis hõlbustas selle puhastamist. Auru ja lõhnade ärajuhtimiseks soovitati pliidi peale ehitada kummi. Et kumm poleks tolmukogujaks, pidi see ulatuma laeni. (Volberg, 1932: 330) Töölaua õige koht oli akna läheduses ja ühenduses tööriistade hoiukohaga. (Volberg, 1932: 330)

Nõudepesemiskoha parim paik oli kööginõude kapi läheduses, nii et nõusid ei tarvitsenud kanda kappi asetamiseks. Kui köök polnud ühtlasi käte- ja silmapesuruumiks, siis määras nõudepesulaud ka puhta vee ja musta vee äravoolu asukoha. (Volberg, 1932: 331)

2.2.2 Nõuded köögi viimistlusele ja materjalidele

Et kõige tähtsam töö sünnib pliidil ja töölaual, siis pidid need kohad olema kõige paremini valgustatud. Iialgi ei tohtinud asetada pliiti ja töölauda akna ega lambi vastasseina. (Martin, 1930: 71)

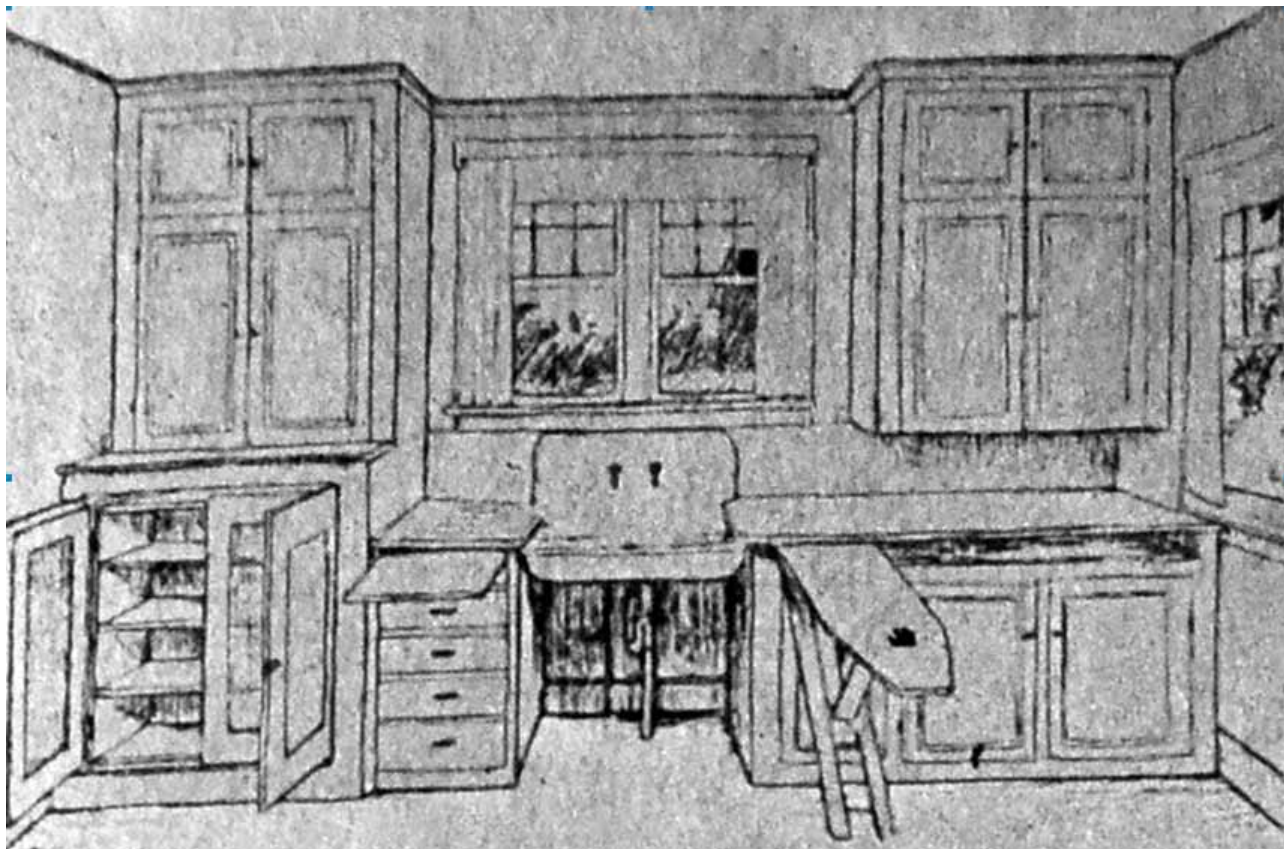
Köögi sisemine viimistlus oli otstarbekohane, see oli püsiv, veekindel ja kergesti puhastatav, ehk seda võis kergesti ja odavasti uuendada. Kõige odavamaks loeti lubjatud seinu ja lagesid, otstarbekaks peeti ka õlivärviga kaetud krohvseinu ja lagesid ning laudadega vooderdatud ja õlivärviga ehk värnitsaga kaetud seinu ja lagesid. Igal juhul ei soovitatud köögi seintele katteks tapeete. (Martin, 1930: 72)

Sobivamateks värvideks köögis arvati olevat kreem, heleroheline ja helehall, eriti aga helesinine, mis pidi eemale peletama kärbeid. (Martin, 1930: 72) Köögi põrand pidi olema sile, kergesti korrashoi-tav ja pestav, mistõttu sobisid värvitud puupõrand või linoleum (Martin, 1930: 72). Betoonpõrandat ei peetud väga nägusaks (Volberg, 1932: 330).

2.2.3 Köögimööbel

Köök oli igale perenaisele esmajärgulise tähtsusega ruum majas. Et perenaisel kõik köögitoimetused alati hõlpsasti ja kiiresti õnnestuksid, selleks vajab ta hästikorraldatud ja puhas kööki. (Espe, 1938: 292)

Ideaalseim köögimööbel oli kombinatsioonmööbel mitmesugustele otstarvetele vastavate sisejao-tustega kinnistest kappidest ja kapplaudadest. Köögimööbel pidi olema kergesti pestav, sileda pin-naga, ilma igasuguste tolmutokoguvate ilustuste ja karniisideta. (Espe, 1938: 292)



Joonis 1. Köögi seinakapid, mis majaga täiesti ühte ehitati põrandast kuni laeni. (Taluperenaine, 1930: 99)

Kõige otstarbekohasemateks panipaikadeks köögis olid seinakapid, mis majaga täiesti ühte ehitatud põrandast kuni laeni. „Sääraste kappide juures ei jää kööki tolmu koguvaid nurkasid, ei lapiga raskesti kättesaadavaid kapialused ega kapiotsi, kus tolmu võiks leida mõneks ajaks peidupaiga. Teiseks saab sääraste ehituse juures kokku hoida ruumi ja ehituse kulusid” (joonis 1). (Martin, 1930: 98) Laealuseid kapiotsi võis kasutada harva tarvitavate asjade panipaikadena (Espe, 1938: 292).

Köögis töötades oli perenaisel vaja, et kõik tarbeasjad oleksid käepärast lähedal. Seepärast soovitati kasutada enamasti kapp-laudu, mis sisaldavad riuleid ja sahtleid käepärasteks panipaikadeks. (Remmel, 1932: 54)

2.3 Magamistuba ja selle sisustus

Magamistuba on kindlasti üks neist ruumidest elamus, kus muudatused võrreldes varasemaga olid väga suured. Muudatused said alguse suhtumise muutumisest. Kui seni oli magamistuba intiimne koht, mida võõraste silmade eest varjati, umbne ja pimedavõitu, siis nüüd pääses maksvusele nõue – valgust, õhku ja ilu sellesse ruumi, kus tegelikult kõige enam viibitakse.

Enamasti valitses arvamine, et magamisruum võib olla sisustatud õige odavalt ja algeliselt (Velber, 1934: 47). Liikudes nii maa- kui linnakodudes puutus Nigul Espe kõikjal kokku levinud väärkombega – sisustada enam-vähem korralikult ainult neid ruume, mida armastati näidata võõraile, ent millistes ise raatsiti võimalikult vähe viibida. Magamistuba, mis esines meil eriruumina üsna rohkesti, oligi ülalmainitud kombe kohaselt jäetud vaeslapse ossa. (Espe, 1937: 322) Möödunud sajandi kolmekümnendate aastate alguses aga tegi suhtumine magamistubadesse lausa kannapöörde.

Leiti, et magamistuba on üks eluruumest, milles inimene kodus olles viibib peaaegu kõige enam, mistõttu peaks olema üsna loomulik, et igaüks, kes püüab oma kodu teha mugavaks ja kaunimaks, osutab magamistoa sisustamisele kindlasti samavõrd tähelepanu kui muudele eluruumidele. (Espe, 1937: 322)

Kui taheti moodsat magamistuba, siis pidi see tingimata olema väga avar, kõrge ja suurte maast laeni ulatavate akendega. Moodne voodi oli kui laev ookeani keskel, pigem laiem kui pikk, tal polnud jalgu, ta oli äärmiselt madal, polnud kõrgeid jalg- ega peaotsi, polnud teravaid kante. (Roosileht, 1933: 335)

Vastandina varasemate aegade magamistoa hämarusele, pääseb 1930. a maksvusele nõue: valgust ja õhku! Igasugused tumedad riided olid soovimatud, heakskiidu leidsid vaid heledad materjalid akna ja voodi katteks. Aastasadu säilinud rikkalike puunikerdustega ja baldahhiiniga voodite asemel astus messing, valgeks lakeeritud raud- või puuvoodi. Kui ruum vähegi võimaldas, asetati voodi keset tuba ja nimelt nii, et valgus langeks külje poolt. (Moodsast magamistoa, 1935: 168)

Kui olid harilikud väikesed toad ja nende väikeste tubade arvgi oli piiratud, kui oli suur pere, kes vajab magamisasemeid – siis polnud kerge moodne olla. Tuli „kombineerida” ja luua võimalusi magamiseks kõigis ruumides. (Roosileht, 1933: 336)

2.3.1 Magamistoa viimistlus ja mööbel

Magamistoa sisustamisel korduvad ikka selle ajajärgu põhinõuded – nõuti valgust, õhku, otstarbekohasust ja lihtsust.

Magamistuba on puhkuseruum, seda ei tohtinud selle sisustamisel kunagi unustada! Otstarbekas, hästi sisustatud magamistuba pidi kogumuljelt mõjuma rahulik-rõõmsalt: tagasihoidliku värviga seinad, pehme värvitooniga rahulike vormidega mööbel. (Espe, 1937: 322)

Daamide magamistoa soovitati igal juhul loobuda rohelisest ja sinisest värvusest, sest see tekitab külma valgust. Magamistoa seinad kaeti sellise värviga, mis sarnaneb päikesevalgusega, järelikult mitte külm kollane, vaid ookrivarjundiga nagu munarebu. Kus kasutatakse halli, seal soovitati lisandada ka roosat, näiteks hallid seinad ja roosa vaip. Säangi juures oli heaks tooniks lugemislamp, mis peegeldas valgust ülalt alla. (Ainult üks pilk..., 1939: 185)

Tähtsaimaks mööblitükiks magamistoa oli ja on voodi. Missugune oli siis ettekujutus voodist, mis moodne ja samas praktiline?

Voodi oli mööbliese, mille valmistamisel tuli osutada erilist tähelepanu konstruktsiooni tugevusele. Voodi otsad tehti kolme- või viiekordselt kokkuliimitud kuusest või lepast. Otsad vineeriti kas männi-, kase-, tamme- või muu vineeriga, õlivärvi alla minekul aga kolmekordse lihtvineeriga; kavandil joontega tumendatud osad kaeti pähkli-, mahagoni- ehk muu väärtuslikuma vineerisordiga (selle asemel võis tarvitada ka massiivpuud). Voodi küljed olid kahelt poolt vineeritud lauast, külgi ja otsi ühendasid kergesti lahti- ja kinnikäivad haagisüsteemid. (Espe, 1937: 322) Siiski elas suurem osa linnaelanikest ruumikitsikuses. Jätta voodi vaid magamiseks näis liigse luksusena.

Sellest paratamatusest lähtudes hakati voodite ülesannet mitmekesistama. Päeva-ajaks pidi voodi oma kuju põhjalikumalt muutma, pidi olema mugavaks istmeks ja see oligi teostatav. (Roosileht, 1933: 336)

Kasutusele tulid diivan-voodid. Diivan-voodeid tarvitati ka päris magamistubades, kui ruum kitsavõitu. (Roosileht, 1933: 336) Samm edasi oli kušett.

Ruumikitsikuses ei saanud magamistuba kui niisugust sisustada. Seesugusel korral aitas hädast välja kušett, mis oma praktilisuse tõttu ühel ajal on iste-, lamamis- kui ka magamismööblik, ning võimaldas sealjuures suurel määral ruumi kokkuhoidu. (Moodsast magamistoa, 1935: 168)

Oli saanud traditsiooniks asetada voodi peaotsa juurde väike lauake või kapike, nn öökapp. Oli voodite paigutus peaotsaga vastu seinat, siis oli neid lauakesi koguni kaks. Öölauake voodi juures oli vajalik ese, sellele asetati magama minnes käepäraselt küünlajalg või lamp, seal pidi olema veel ruumi raamatuile ja ajalehtedele. Selle mööblitüki kõrgus pidi olema kooskõlas voodi kõrgusega. Öölauakesele asetatud esemed pidid olema voodislabajale mugavas käeulatuses. (Roosileht, 1934: 6)

Palju vaidlusi ja erinevaid arvamusi põhjustas kummut – kunagi traditsiooniline, obligatoorne kummut.

Tollastest ajakirjadest loeme:

„Vististi ükski ese meie tänapäeva tubade sisustuses pole niivõrd mõnitada saanud kui kummut. Ilmub kusagil artikkel moodsast kodude sisustusest, siis on kindel, et selles vaene kummut saab tubli peapesu. Tekib arusaamine, nagu seisaks kogu väikekodanlus ja stiililagedus meie kodudes just kummutis.” (Roosileht, 1934: 32)

Tõsi, nende hulgaliste etteheidete ja mõnituste peale oli kummut jäänud palju tagasihoidlikumaks. „Ta ei julgenud enam uhkeldada nn puhtas toas toredusmööblina, ta ei ehtinud ennast enam klaasküünlajalgadega, kasteheinakimpudega ja paberist lilledega; ta häbeneb oma treitud osi, oma liikmeist väänatud käeraudu, oma purustatud servadega lukuauke ja selle juures tolknevaid pooleks-murdunud lukuaugukatteid. Häbelikult oli kummut pugunud pimedasse nurka ja tõmbunud närviliselt kõssi, kui mõne külalise väärilt kaaluv pilk teda ta pimedas nurgas riivas. Kummut ei teadnud, mida teha – kas kaduda sootuks või katsuda võidelda oma olemasolu eest, niipalju kui kannatasid koidest puretud jalad ja logisevalt kiunuvad sahtlid.” (Roosileht, 1934: 32)

Üks võimalus oli kummutid asendada kappidega. Riidekapp, harilikult kolme „poolega”, millest üks kolmandik oli pesu jaoks, võis asendada moestlänud kummutit. (Roosileht, 1933: 335)

Tualettlaud magamistoas? Aga loomulikult, kui just üksiku vanapoisi eluruumiga tegu polnud. Vastavalt ruumi suurusele olid ka tualettlauad vahel suured, kõrge peeglina ja madalate kapikestega või lauaga ees. Ühes suurtega esinesid aga ka väikesed lauakesed paari sahtliga ja pisikese nelinurkse või kettakujulise peeglina. (Roosileht, 1933: 335)

Tähtis oli tualettlaua õige asend. Ainuke õige koht tohtis olla akna ees, kust saabus „tualeti-kunstiks” vajalikku päevalgust, mida ei asendanud ükski kunstlik valgustus. (Tualettlaud, 1935: 351)

2.4 Elutuba ja selle sisustus

Kui magamistubasid ei olnud eraldi ruumidena paljudes (maa)kodudes, siis seis elutubadega oli veelgi nukram.

Kodune elamine jagunes järgmisteks eri tegevusteks: magamine, pesemine, rõivastumine, toiduvalmistamine, söömine, töötamine, perekondlik ja seltskondlik elu. Kõige algelisemais ja majanduslikult kõige kitsamais oludes olid kõik need eri tegevused koondatud ühte ainsasse ruumi. (Rommel, 1932:10)

Jõukamad kodanikud, kel võimalusi paljutoalisi elamuid ehitada, liitsid elutoa, söögitoa, kabineti ja saali tihti ühte ruumi.

Püüti ehitada paljutoalisi elamuid ja selle tõttu said toad väikesemõõdulised ja elamiseks ebamugavad. Sisustada otstarbekohaselt ja mugavalt mööbliga sarnaseid väikseid tube oli peaaegu võimatu. Vaadeldaval ajajärgul ei hinnatud elamuid mitte tubade arvu järele, vaid tubade suuruse järele. Majanduslik seis ei võimaldanud ehitada pindalalt suuri elamuid ja seetõttu ei saanud määrata enam ka ruumijaotuses igale elamisvaldusele eriruumi, vaid tuli mõni suurem ruum valida mitmesuguste elamisavaldiste rahuldamiseks. Sellest tingitult määrati ruumijaotuses suurem ruum elutoaks, kus ruumi vastava mööbliga sisustades oli võimalik võtta vastu võõraid, einetada ja töötada. Seega elutuba liitis endasse saali, söögitoa ja kabineti. (Velberg, 1934: 159)

Nõuandjate arvates käidi elutoa sisustamisel sagedasti väärteid. Teda sisustati liiga toredalt, temast taheti teha „saal”. (Rommel, 1932: 20)

Elutoa kohustuslikeks elementideks olid istumisvõimalusi pakkuvad mööbliesemed, diivanid ja tugitoolid. Istemööbel andis mugavust ja soojust. Mugavaks ja mõnusaks peeti just tugitooli, mis polnud mõeldud seltskondlikuks olemiseks ega mõnele ootetoale. Tool pidi kohe esimesest pilgust peale

meelitama temal rahulikku puhketundi veetma. Pehme vetruv polster, mõnusasti asetatud seljatugi, sügav istekoht kooskõlastatud laua kõrgusega, kusjuures käsitoed, olid istemööbli põhitingimused. (Istemööbel, 1936: 8)

Suur tugitool akna läheduses või lugemisnurgas, kujult järeleaimatud vanaisalik kõvapolstriga tugitool, oli mööbel, mis pakkus oma lahket kaasabi täielikuks puhkuseks peale päevaseid retki ja kutsetööd. (Istemööbel, 1936: 8)

Täiesti „uuemoeline” ruumijaotus saadi, kui asetati kaks diivanit üksteise vastu. Üks neist näiteks seisis seina ääres, teine paralleelselt tema vastu, nende vahel laud. Viimase diivani seljatagust võis piirata kirjutuslauaga või raamaturiuliga. Selline istenurk mõjus väga koduselt ja paremini kui kombinatsioon diivanist ja üksikutest toolidest. (Istemööbel, 1936: 8)

Mööbliriidelt nõuti maitset. Nägusalt mõjus näiteks ühesuguse materjali tarvitamine tumedamas ja heledamas toonis, heledaga kattes diivani ja tugitoolide välisseinu, tumedaga seesmisi, või vastupidi. (Istemööbel, 1936: 8)

Leiti, et hea istumisvahend on sama tähtis kui hea magamisvahend. Viimased aastad polstermööbli alal olid toonud tagasi suuremamõdulise kušeti, mis aga oma loomult väikeses korteris vähem otstarbekohane oli kui mõnus diivan. Kodusesse eluruumi kuulus just diivan, kuna seljatoeta kušett leiti enam sobivat seltskondlikkude ruumide tarbeks. Kuna aga kušetti kergesti võis muuta magamisasemeks, siis oli kujunenudki temast lõpuks hädavajalik magamiskušett – päeval isteabinõu, öösel voodi, voodikastiga või ilma. Kušett vallutas korterid ja tõrjus välja sohva ning lamamistooli. (Istemööbel, 1936: 8)

Et 1930. aastatel ilmus suur hulk ajalehti ja ajakirju, mõeldi ka nende paigutamisele. Üsna tavaline nähe oli suuremas osas meie kodudes, et ei olnud panipaika, kuhu korralikult ja nägusalt mahutada vanu ajalehti ja ajakirju, mida heameelega ei tahetud raamaturiulile asetada. Mugav ja nägus oli selleks otstarbeks valmistatud lihtne ajalehtede ja ajakirjade riiul, kuhu ka hädakorral võis asetada vähemtarvitatavad raamatuid jt (Ole alati praktiline, 1935: 16).

Väga oluliseks elemendiks elutoas peeti kaminat. Kus vähegi oli võimalust selle ehitamiseks elutupa, soovitati seda kindlasti, elav tuli ilmestas ruumi ja tõi kaasa soojust ja hubasust.

3 Praktiline lahendus

3.1 Talu kirjeldus

Talu on ehitatud 1925. aastal perekond Rooside tellimisel, ehitajateks Peipsi-äärsed vene töömehed. Tegemist on palkehitisega, mida algselt kattis laastukatus, mis on ka tänaseni maakodude üks levinumaid puitkatuse tüüpe. Hiljem on laastukatus kaetud eterniidiga. Vundament on maakividest. Hoonel on üks sissekäik, seitse akent, lisaks üks pööningul. Taluhoone esimesel korrusel on kolm tuba, köök, eesruum ja sahver (tabel 1). Kõik toad on läbikäidavad. Põranda ja lae materjaliks on kuusepuust lauad. Täna sel päeval on põrandalauad kaetud õlivärviga, mis juba tublisti kulunud, samas lauad ise on väga heas seisundis. Kahele toale annab sooja raudahi, mis ühendatud sooja-

müüriga. Pliit teise soojamüüriga kütab ülejäänud ruume. Majal on üks korsten. Majas on loomulik ventilatsioon. Eesruumist pööninguluugini viib reedel. Katusealune pööninguruum on välja ehitamata, tänasel päeval täiesti tühi. Hoones asuvad siseüksed on pärit ehitusperioodist, aknaraamid on hiljem välja vahetatud. Veevärk talus puudub, seega tuleb vett tassida õues asuvast kaevust.

Suviti on see mõnus koht puhkamiseks eemal linnakärast. Et ka kohalik kauplus asub suhteliselt lähedal, ei ole sõiduki omamine pidevalt vajalik. Bussiühendus on regulaarne ja peatus kõigest kilomeetri kaugusel.

Tabel 1. Projektipõhised muudatused läbi teinud elamu eksplikatsioon.

Eesruum	4,9 m ²
Vannituba	6,2 m ²
Köök	15,6 m ²
Elutuba	19,3 m ²
Magamistuba	19,7 m ²
Külalistetuba	10,1 m ²
Koridor	4,3 m ²
Pööningukorrus	41,4 m ²
Maja pindala kokku	121,5 m²

3.2 Sisekujunduse kontseptsioon

Talu sisekujundust projekteerides püüdsin lähtuda 1930. aastatest pärinevatest nõuannetest. Võimalikult vähe kasutan tänapäevaseid moodsaid materjale ja esemeid. Projekteerides lähtusin tolleaegsetest võimalustest ja valikutest. Usun, et sarnane suund vastab ka tänase päeva nägemusele loodussäästlikust ja inimsõbralikust suhtumisest taoliste probleemide lahendamisel. Lihtsamalt öeldes, projekteerides mõtlesin looduslikele materjalidele – puidule, roole, savile, looduslikele värvidele ja lubikrohvidele. Mööblivalikul lähtusin nõuannetest, mis leidsid 1930. aastate ajakirjades. 1930. aastate maakodudes ilmselg kaks kardinaalselt erinevat stiili – ühelt poolt püüdi sarnaneda võimalikult palju linnakodudega, teisalt kohalike võimalusi ja materjalide kättesaadavust arvestades suund ise oma kätega kodu sisustada. Selle viimase suuna eestvedajateks olid vennad Velbrid, kes korraldasid üle maa mööblivalmistamise kursusi, et taluinimesed ei peaks raiskama raha linnast mööbli ostmise peale, vaid oskaksid praktilist, lihtsat ja tugevat mööblit ise teha. (Kalm, 2010: 589) Eriti paistis silma rahvuslikus laadis mööbli soovitajana arhitekt ja mööblukujundaja Edgar Velber (Velberg), kellele oli omane väga hea materjali tundmine ja lihtsate puuliikide kasutamine. (Abiline, 2000: 56)

Loomulikult peame arvestama ajahetkega, kus asume. Loobumine kõigist mugavustest maaläheduse ja ligi sajandivanuse üldmulje nimel ei tähenda veel seda, et elektrivalguse ja teleri asemel kasutame peeruvalgust ja otsime ahju taha peotäie kilke.

Niisiis, elementaarsete tänapäevaste mugavuste sissetoomine on paratamatu. Me peame maju renoveerima, kuid küsimus on selles, kas me teeme seda säästvalt või mitte. Elumaju tuleb uuendada, kohati terveid kvartaleid ja linnaosi. Kuid muudatused peaksid olema säästvad nii vanade hoonete, originaalmaterjalide kui ka keskkonna suhtes. (Elvisto, Pere, 2006: 33)

Sisustuse projekteerimisel lähtusin 1930. aastate enamkorratud nõuannetest, märksõnadeks lihtsus, odavus, praktilisus ja otstarbekohasus. Püüdsin hoiduda liigsete esemete paigutamisest ruumidesse ja mööbli valikul ning projekteerimisel jätsin kõrvale ebapraktilised detailid.

Ka eelmise sajandi algupoolel ihkas maarahvas endale koju kõike linlikku (Schneider, 2006: 230). Seetõttu on minu poolt kasutatud mööblitükid oma päritolult ja ka stiililt küllaltki erinevad. Nii mõnigi

ese oleks sobinud ka linnaelamu interjööri, mõned on aga üsna lihtsad ja talupoeglikud. Põhiliselt linnalt maale, minimaalselt maalt linnale, selline oli vastastikuste mõjutuste osakaal maa- ja linnarahva olme tasandumisel. (Mäsak, 1993: 133)

Igal tarbeasjal on elus täita teatud ülesanne. Tuginedes sellele arusaamisele ei ole ma projekteerinud elamusse midagi liigset. Igal toolil, laual ja kapil on oma kindel ülesanne.

3.3 Ruumiplaneering

Kõik talu ruumid on tänasel päeval läbikäidavad. Minu planeeringus on kaotatud ühendus magamistoa ja külalistetoa vahel (võrdle joonis 2 ja 3). Uks, mis vabaneb, saab vannitua ukseks. Magamistuba on ikkagi üsna privaatne koht elamus ja seega teatav eraldatus lausa nõutud. Teine suur muudatus on seotud sahvri muutmisega vannituaoks. Selleks tuli rajada läbipääs köögist endisesse sahvrisse. Ühtki kandvat seinu ei ole planeeritud maha võtta, lisatud on kerge vahesein vannitua tarbeks. Projekteeritud on elamusse elutuba, magamistuba, külalistetuba, köök, vannituba ja eesruum. Samuti korrastatakse pööningu korrus. Pööningule pääseb eesruumist redeliga, sest nõuetekohast treppi pööningule ei ole võimalik projekteerida ruumipuuduse tõttu. Läbikäidavateks ruumideks on elutuba ja köök. Elamusse sisenedes tuleb liikuda läbi köögi vajalikku eluruumi. Plaanis on elamu varustada veevärgi ja kanalisatsiooniga. Maja kogupindala, samuti ka kõigi ruumide oma on vähenenud soojustamise tõttu (vt tabel 1).

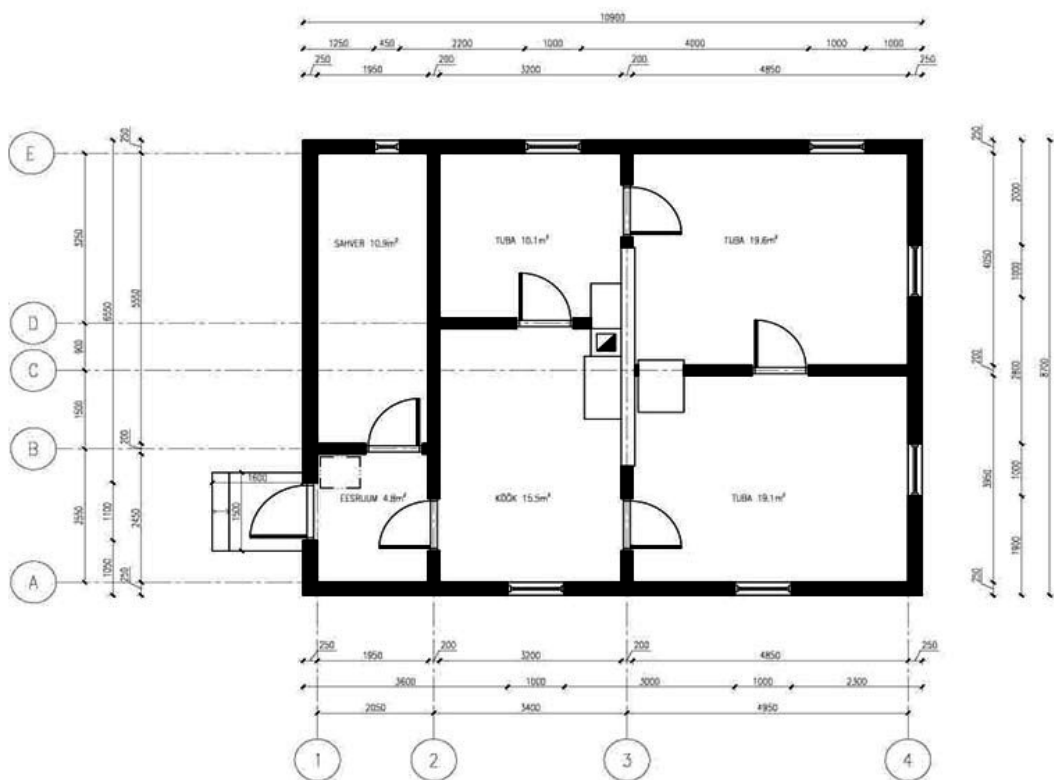
3.4 Materjalide valik ja viimistlus

Kõikideks viimistlusmaterjalideks valisin looduslähedased materjalid. Kuna hoone on vana ja ei pea enam hästi sooja, siis välisseinad soojustatakse pillirooplaadiga. See keskkonnasõbralik materjal on olnud ehituses kasutusel juba sajandeid ning on tänapäeval tõhus alternatiiv kipsplaadile. (Pere, 2008: 72)

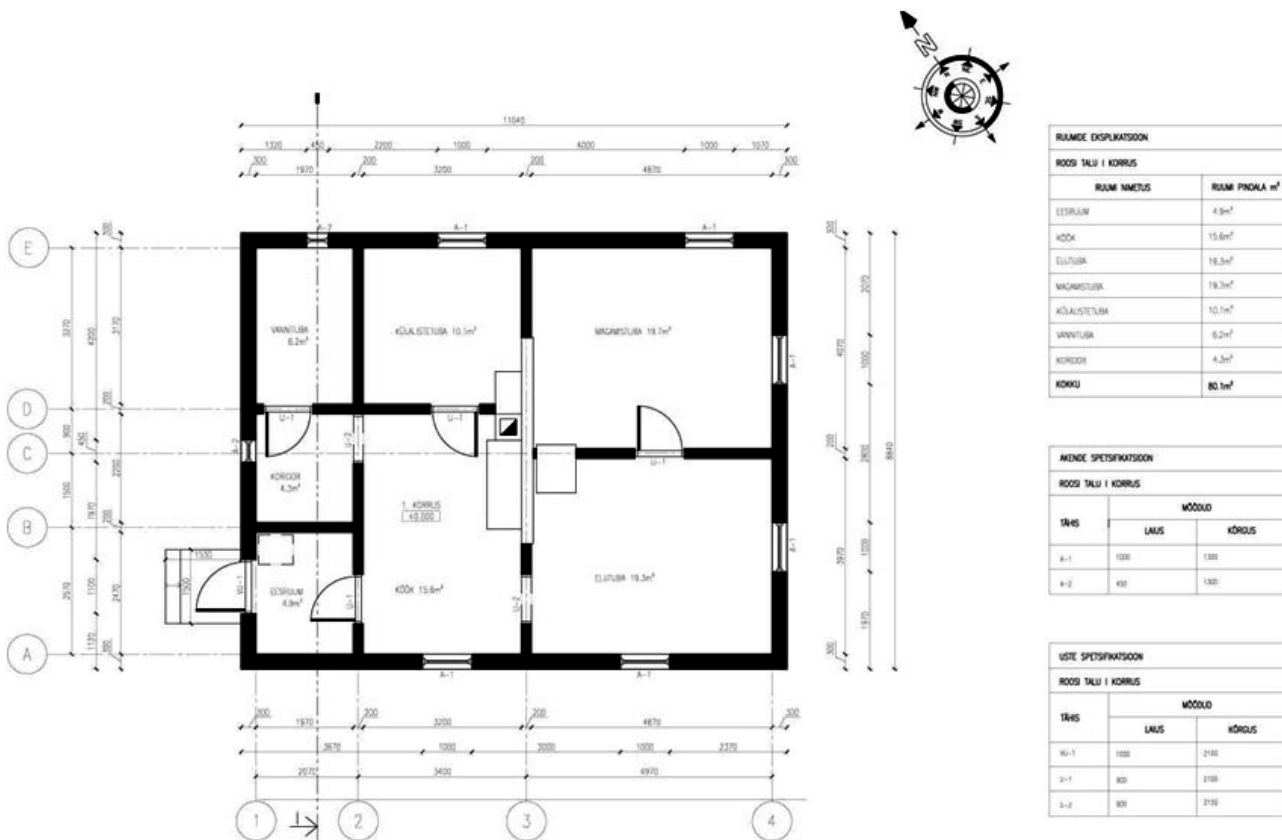
Et säilitada talu fassaadi välisilmet, võetakse vana laudis soojustamiseks lahti. Laudise lahtivõtmisel peab olema ettevaatlik, sest roostetanud naelad ei anna kuigi kergesti järele ja päevi näinud laud kipub katki minema. Pärast soojustamist lüüakse rooplaad uuesti laudisega üle. Kasutatakse võimalikult palju säilinud laudist. Aja poolt räsitud lauad vahetatakse uute vastu. Vana laudist ei pea välja vahetama rohkem kui vajalik. Asendada tuleb vaid need lauad, mis on kahjustatud terves ulatuses. Osaliselt kahjustatud lauad proteesitakse. See on küll aeganõudvam, kuid materjali kulu võrra odavam ja hoone väärtus kahjustub vähem. (Stroh, 2004: 36–37)

Välislaudis ei oma tänapäeval mingisugust kaitsvat katet. Välislaudis ja aknaliistud on sinaka värvitooniga, liistud heledamad. Laudis on planeeritud peale soojustamist ja saneerimist katta linaõli värviga. Tänu kõrge kvaliteediga looduslikele komponentidele on linaõlivärv saavutanud tänapäeval suure populaarsuse. (Majatohter OÜ, 04.04.2011) Linaõlivärvi toonid on soojad ja keskkonnasõbralik ja kergelt hooldatav materjal (Elvisto *et al*, 2006: 111–112).

Auklikku laastukatust katab eterniit. Fassaadist moodustab aga ligi 2/3 katus. Seda enam häirib silma tohutu kogus ilmetut eterniiti, mis muudab meie taluarhitektuuri üksluiseks. Kui tahame oma maamaju tõeliselt väärtustada, tuleb soosida traditsiooniliste katuste taastamist. (Elvisto *et al*, 2006: 55)



Joonis 2. Talu esialgne plaan.



Joonis 3. Esimese korruse muudetud põhiplaan.



Joonis 4. Talu vaade E-A.

Eterniit on plaanis eemaldada ja majale paigaldada uus laastukatus, mis põhimõtteliselt oleks vana koopia. Katus saab kaetud tõrvalasuuriga. Tõrvalasuur annab puidule kauni läbipaistva ja vett tõrjuva pinna. (Amello Grupp OÜ, 06.04.2011)

Algupäraselt koosnesid aknad paljudest väikestest ruutudest. Antud talus olid eraldi aknad suve- ja talveperioodiks. Tänapäeval ei näe vajadust ega mõtet seda eeskujuga järgida. Praegused aknad on hiljuti vahetatud ja õnneks puitraamidega. Loomulikult vajavad raamid puhastamist ja ülevärvimist. Akende vahetamine oleks raiskamine. Puit on iseenesest heas seisus ja täidab oma ülesandeid veel aastaid. Akende värvimisel kasutame nii sees kui väljaspool linaõlivärvi, vaevumärgatavalt helesini-sega toonitud valget. Aknaid tõstetakse 5 cm võrra kõrgemale.

Suuremad muudatused välisfassaadis on majale juurde lisatud aknad, I korruse koridori aken ja II korruse mõlemasse katusekolmnurka kaks akent (joonis 4).

Samuti tuli disainida uus välisuks, kuna vana oli lihtsalt laudisega üle löödud ja ei näe just kõige parem välja. Uue ukse disainimisel võtsin eeskujuks siseuksed ja aknad. Uksel säilitatakse ruudustik. Välisuks kaetakse sama värviga, millega aknaraamidki.

3.4.1 Siseviimistlus

Hoone välimised siseseinad kaetakse roomatiga ja krohvitakse savikrohviga. Savikrohv on kõige kättesaadavam, ehituslikult lihtsaim ja ilmselt ka odavaim krohv. Lisaks headele tehnilistele omadustele tekitab see täielikult looduslik materjal ka väga hea sisekliima (Pere, 2008: 86). Kuna savikrohv ei sobi niiskettesse ruumidesse, siis vannituba, köök, samuti ka eesruumi üks sein kaetakse aluselise lubikrohviga, mida võib kasutada probleemideta ka niisketes ruumides.

Savikrohvi naturaalne toon on ookerpunane. Kuna punast värvi soovitati tarvitada väga ettevaatlikult ja seina katteks leiti punane olevat ebasobiv (Seina nägu, 1939: 141), siis värvitakse tubades krohvikihit üle.

Mööbel ja palkseinad on raskepärased, seega valisin tubadesse heledad värvitoonid. Et kõik oleks võimalikult selge ja puhas, jäi ka tapeet välja. Tubade siseseinu ei kaeta, nähtavale jäävad palkseinad. Kuna välispind jääb kaetud laudisega, on eesmärgiks näidata, et tegemist on palkehitisega.

Palkseinad kaetakse seestpoolt tärpentini-linaõliga, mis imendub puidu sisse, kaitstes seda niiskuse ja mustuse eest ning moodustades ilmastikukindla ja õhku läbi laskva kihi. Vahend tihendab puitu ja muudab selle atraktiivseks. (Pere, 2008: 78)

Krohvi ja värviga kaetakse köök, vannituba, I korruse tubade ja esiku välisseinad, lisaks osaliselt elu- ja magamistoa vaheline sein. Samuti kaetakse savikrohviga pööningu lagi ja värvitakse määrdund valge savivärviga, sest pööninguruum on suur ja aknad asuvad ainult kahel pool katusekolmnurkades.

Enamikus tubades on puitlagi kaetud saepuruplaadiga, mille all on väga ilus ja terve puitlagi. Saepuruplaat eemaldatakse. Laelauad on tumedates toonides ja seetõttu kaetakse külalistettoa ja magamistoa laed valge õlilasuurvärviga. Sama värviga kaetakse siseuksed. Teistes tubades kaetakse laed värvitu linaõlivahaga, mis on valmistatud keedetud linaõliseemneõlist ja mesilasvahast.

Hoone kõik põrandad on puitpõrandad, mis on väga hästi säilinud. Küll aga on need mõneski kohas ligikaudu 1 cm paksuse värvikihi all. Põrandalaua laius küünib kohati ise 30 sentimeetrini, iga laud on erineva laiusega. Esiolgu tundus müstilisena, miks osad köögi põrandalauad on kitsamad. Hiljem tuli ilmsiks, et köögist lõhuti välja leivaahi ja koos sellega vahetati ka põrandalauad. Soojustamiseks võetakse laudpõrand üles. Põrandalaudadelt eemaldatakse vana värv fooniga. Puitpõrandad säilitatakse kõikides tubades. Pööningu põrand, mis on ühtlasi I korruse lagi, soojustatakse ja paigaldatakse uus laudpõrand, mis samuti kaetakse põrandaõliga.

Kui värv on eemaldatud, lauad lihvitud, proteesitud ja plommitud, kasutatakse töötlemiseks põrandaleelist. Töötlemine annab põrandale kauni tooni ja tugevdab iseloomulikku „puidutunnet”. Taoline põrandaleelis takistab põranda koltumist. Põrand on seejärel valmis töötlemiseks põrandaõliga. (Arhdisain OÜ, 04.04.2011) Õlitamise tagajärjel muutub põrand kulumiskindlaks ja omandab siidja läike. Iga järgnev hooldusõlitamine tugevdab puitu, täidab puidupoore ja sulgeb ligipääsu niiskusele ja mustusele. (Elvisto *et al*: 2006, 91)

Vannituba põrandale valisin kvartsiidi. Tema tihedus, vastupidavus ja väike veeimavus võimaldavad kivi lihtsa vaevaga hooldada. Vannitubades tuleks libeduse vältimiseks arvestada, et looduskivi oleks naturaalse (murtud) pinnaga ehk lõhestatud. (Müürisepp, 09.06.2011)

3.5 Sisustus

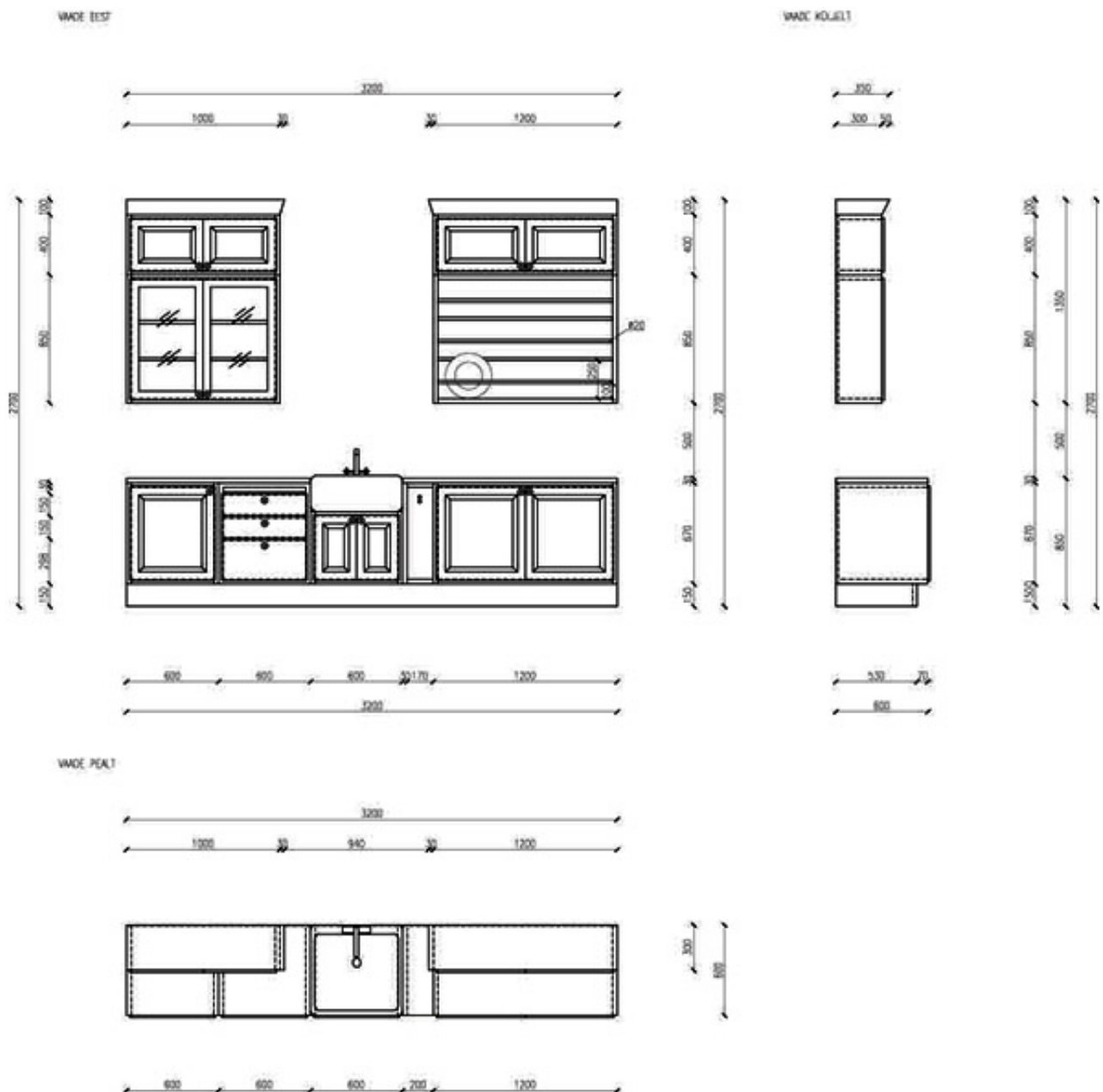
Sisustuse valikul lähtusin 1930. aastate nõuannetest ja selle sobivusest antud talusse (joonis 5). Enamik kasutatavast mööblist on pärit tollest ajastust. Ajastu mööbli leidmine ei olnudki nii lihtne kui esialgu tundus. Valik on väike ja tihti ei leidunudki sobilikku, seetõttu tuli osa mööblist projekteerida. Katusealusesse pööninguruumi mööblit ei planeeri, kuna esialgu piisab olemasolevate ruumide pinnast.



Joonis 5. Esimese korruse sisustusplaan.

3.5.1 Köögi sisustus

Köögimööbli disainisin ise, kuna selle ajastu köögimööblit ei ole praktiliselt säilinud või siis seda ei müüda. Köögimööbli kujundamisel lähtusin 1930. aastate nõuannetest. Köögi sisustus koosneb lauast, neljast toolist ning projekteeritavast köögimööblist. Loomulikult peab ühes korralikus köögis olema pliit. Planeerisin koguni kaks pliiti, mis asetsevad kõrvuti, üks neist elektripliit ja teine puudega köetav. Neid seob ühine pliidiraud ja nende kohal olev kumm, mille mõõtmed vastavad täpselt allolevate pliitide mõõtmetele. Pliitide all asuvad praeahjud, millest üks on elektriline. Külmik on retrohõnguline, valitud Smegi toodete seast ja sobib üldise interjööri. Elektrilised kodumasinad on kõik välja valitud sama firma toodete hulgast ja moodustavad harmoonilise terviku.



Joonis 6. Köögimööbli vaated.

Köögimööbli (joonis 6) kujundas in 1930. a Taluperenaises ilmunud Ulma Martini joonise järgi (joonis 1). Seinakappide projekteerimisel lähtusin tolle aja soovitustest (kujundas in kapid laeni välja). Köögimööbli tööpind, mis asub akna all, sisaldab endas retrostiilis keraamilist valamut ja segistit.

Puidust valmistatud köögimööbel on tellitud firmast OÜ Mööblivärk. Täpsed tööjoonised valmistatakse firmas kohapeal. Söögilaud ja toolid on muretses in interneti vahendusel. Tegemist on tõeliste 1930. aastates pärinevate mööbliesemetega.

3.5.2 Elutoa sisustus

Kitsastes oludes, nagu ka antud talus, koondati ühte ruumi seltskondlik läbikäimine, söömine ja tihti ka magamine. (Remmel, 1932:10)

Elutuppa on planeeritud diivan, ümar söögilaud, 4 tooli, diivan, esinduslik 1930. aastatest pärinev puhvetkapp ja teler. Kõik mööbliesemed leidsin interneti vahendusel. Elutuba on koht, kus saab vastu võtta külalisi. Laud toolidega annab võimaluse külalistega lähemalt suhelda ja hubaselt õhtuid mööda saata.

Elutoa kohustuslikeks elementideks olid istumisvõimalusi pakkuvad mööbliesemed, diivanid ja tugitoolid. Kodusesse eluruumi kuulus just diivan, kuna seljatoeta kušett leiti enam sobivat seltskondlikkude ruumide tarbeks (Istemööbel, 1936: 8).

Diivaniks valisin 3-kohalise Türgi diivani ehk otomani (joonis 7). Diivani puit osa on heas seisus, kuid katteriie vajab vahetamist. Katteriideks valisin villase kanga, mille leidsin Loomekombinaadist. Valikut mõjutas kanga kena välimus ja rahvuslikkus. Mööbliriidelt nõuti maitset ka 1930. aastatel. Näiteks soovitati ühesuguse materjali tarvitamist tumedamas ja heledamas toonis, heledaga kattes diivani ja tugitoolide välisseinu, tumedaga seesmisi, või vastupidi. (Istemööbel, 1936: 8) Diivanit saab kasutada ka magamisasemena.



Joonis 7. Otoman ja selle uus katteriie.

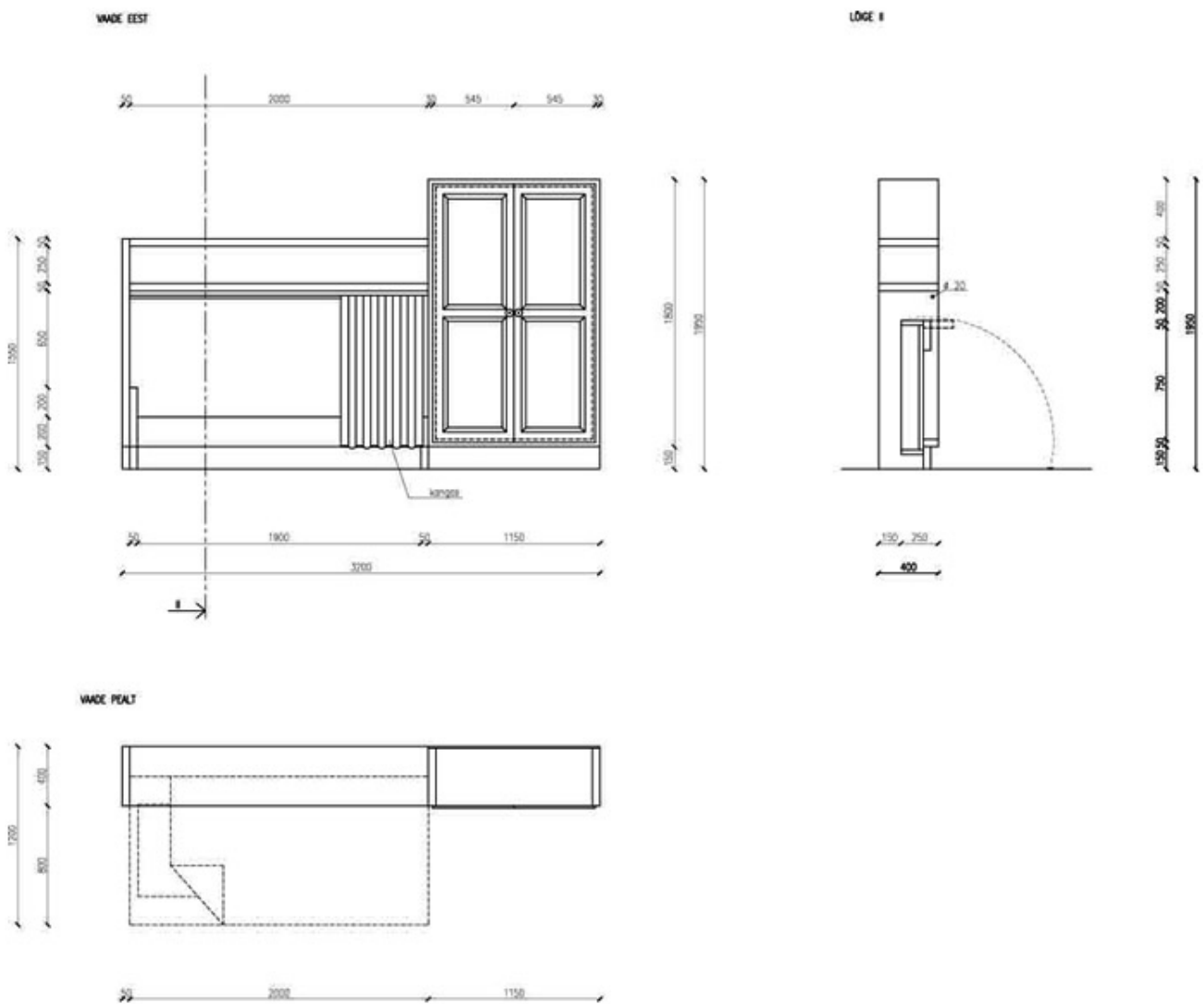
3.5.3 Magamistoa sisustus

Magamistoa sisustamisel püüdsin lähtuda ikka selle ajajärgu põhinõuetest – nõuti valgust, õhku, otstarbekohasust ja lihtsust. Seetõttu pole selles ruumis midagi liigset.

Tähtsaimaks mööblitükiks magamistoaas oli ja on voodi. Tervet ajajärgule sobivat voodit elamus pole, küll on aga hästisäilinud voodi otsad. Ajakirjast Taluperenaine loeme: „Moodne voodi on kui laev ookeani keskel, moodne voodi on laiem kui pikk, moodsal voodil pole jalgu, ta on äärmiselt madal, pole kõrgeid jalg- ega pääotsi, pole teravaid nurkasid.” (Roosileht, 1933: 335). Taastatud kujul saab voodi neile nõuetele vastav.

Oli saanud traditsiooniks asetada voodi peaotsa juurde väike lauake või kapike, nn öökapp. Oli voodite paigutus peaotsaga vastu seina, siis oli neid lauakesi koguni kaks. (Roosileht, 1934: 6) Kuna meesterahvas leidis, et temale pole öökapp oluline, piirdusin ühega.

Toas on 1930. aastatest pärinev kahe uksega riidekapp, mis vajab veidi restaureerimist. Tualettlaud, mis on magamistoaas sama loomulik kui pliit köögis, on suure peegli, kahe kapi ja riuliga. Tualettlaud ja öökapp on samas stiilis.



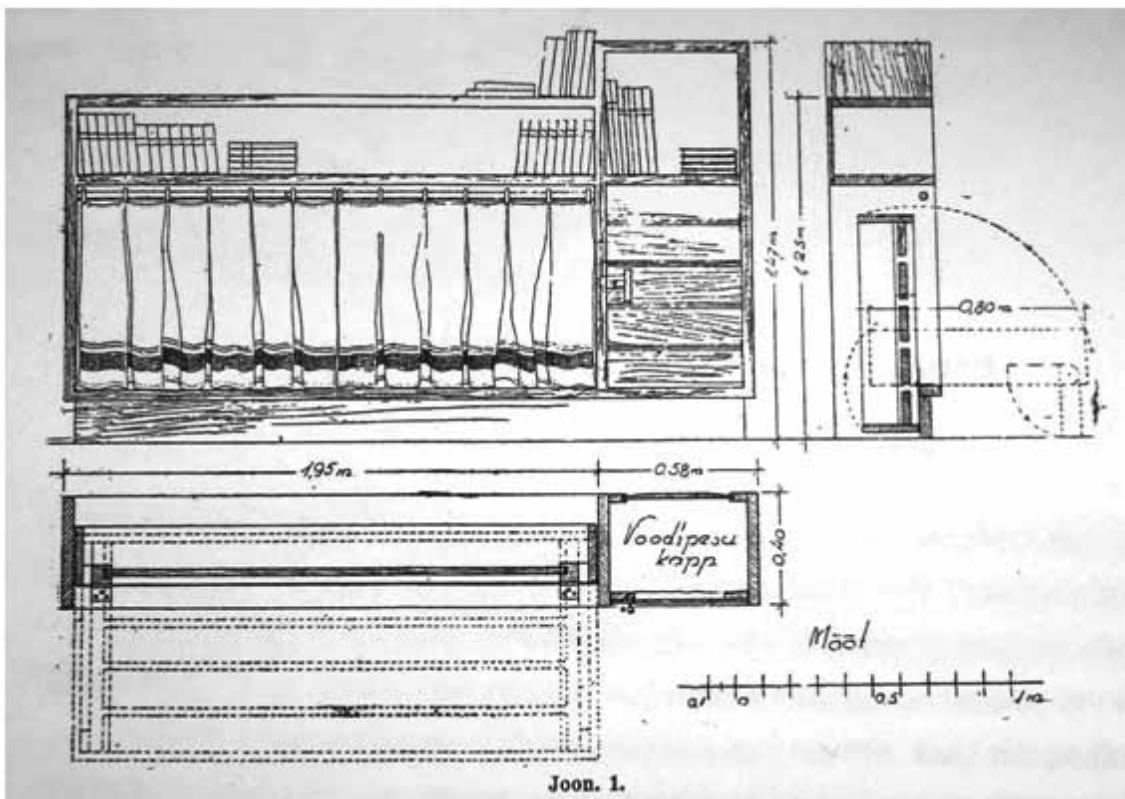
Joonis 8. Küalistetoa aseme joonis.

3.5.4 Küalistetoa sisustus

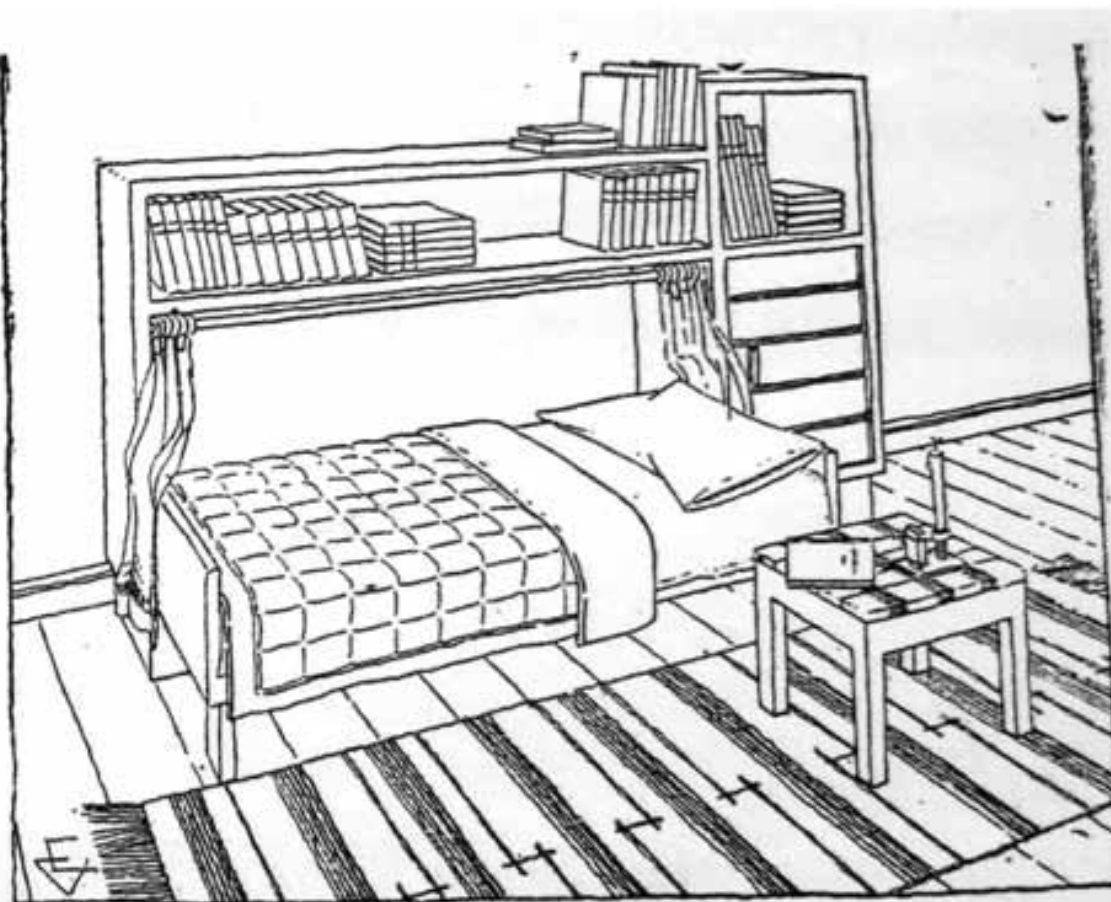
Küalistetoaks projekteerisin kunagise lastetoa ja antud ruum on mõeldud nii külaliste vastuvõtuks, kui nende puudumisel töötoaks.

Toa põhielemendiks on nn sisseehitatud mööbel (joonis 8), mis sisaldab endas ülestõstetavat magamisaset, mille kohal asetsevad riiulid ja ühes otsas paikneb riidekapp. 1930. aastate Eestisse jõudis see mööbel Skandinaaviast. Antud sisustuselemendi projekteerimisel lähtusin E. Velbri joonisest (joonis 9 ja 10), mille leidsin ajakirjast Kaunis Kodu.

Lisaks on toas viie sahtliga 1930. aastatest pärinev kirjutuslaud, mis vajab veidi restaureerimist. Kirjutuslaua juurde leidsin internetist huvitava disainiga tooli, mille käetoed ühinevad sujuvalt seljatoega.



Joonis 9. Magamistoa sissehitatud mööbli joonis (Kaunis Kodu, 1934: 6).



Joonis 10. Sissehitatud magamiskohaga tuba öösel (Kaunis Kodu, 1934: 6).

3.5.5 Vannitoa sisustus

Vannitoa põhielemendiks on loomulikult vann (joonis 11). Väljavalitud valge iludus seisab metalljalgal. Vannituppa on paigutatud veel WC-pott, valamukooskapiga ja nn sulasekapp.



Joonis 11. Retrohõnguline vann.

Valamukooskap on keraamiline, ümara kujuga, meenutab pesukaussi ja moodustab alusega ühtse terviku. WC-poti valikul tuli usaldada enda vaistu, kuna vaadeldaval ajajärgul olid valdavalt kuivkäimlad. Valikul jäi pilk peatuma variandil, kus loputuskast asub lae all ja veetõmbamiseks tuleb kasutada ketti. Sulasekapp, mis vajab saneerimist ja ülevärvimist, on äärmiselt lihtsa ehitusega, igasuguste kaunistusteta tarbeese, kus leiaksid koha pesuvahendid, käterätid ja WC-paberirullid.

Valamukooskap ei ole tegelikult tüüpiline kapp, vaid ekstra selleks otstarbeks valmistatud spetsiaalne alus (joonis 12). Antud mööbliese ei ole igapäevane ja pakkus huvi just oma erilisuse poolest. Tegemist on laua-taolise mööbliesemega, millel on all põhi, mida saab kasutada riulina. Alus pärineb vaadeldavast ajajärgust ning selleks, et täita oma iidset ülesannet, vajab vaid veidi kohendamist.



Joonis 12. Valamukooskap.

3.5.6 Eesruumi ja koridori sisustus

Eesruumi ainsaks mööbliesemeks on 1930. aastate disainiga nagi, võimalik, et originaal.

Koridor jääb köögi ja vannitoa vahele. Seal saab olema suur riidekapp, kuhu võib asetada pesemist vajava pesu. Riidekapp on ehituselt tüüpiline antud ajastule, tugev punasest puust ese. Kapi kõrval on koht pesumasinale, mis sarnaneb stiililt köögis oleva külmkapi, pliidi ja ahjuga. Tegemist on ühe ja sama firma (Smeg) toodanguga.

3.6 Küttekolded

Elamu kütmiseks on praegu kasutusel raudahi, pliit ja lesu. Pliidi soojus kütab soojamüüri. Plaanis on lisada vannituppa põrandaküte. Kuna majapidamises on kaks pliiti, siis suviti valmistatakse toitu põhiliselt elektripliidil. Jahedamal aastaajal tuleb kasutusele puuküttega pliit, mis ühtlasi kütab ka elutuba. Pliit ja elutoa soojamüür on kaetud murtud valge lamepottidega. Raudahi vajab ülevärvimist, selleks kasutatakse Hansa valget kuumusekindlat värvi. Korsten ning lesu vajavad ümberehitamist. Raudahi annab sooja elutoas ja magamistoas, lesu muudab elamiskõlblikuks külalistetoa. Pöönin-

gule laotakse kividest lisa ahi, mida külaliste majutamisel on võimalik kütta. Küttekehade ehitus ja ümberehitus usaldatakse meistrite hooleks.

Leso, magamistoa soojamüür ja pööningu ahi kaetakse kuumakindla lubikrohviga ja valge lubivärviga. Kaitsmaks laudpõrandat, pannakse küttekollete ette vaskplekk, mis on dekoratiivne ja mõeldud kasutamiseks siseruumides.



3.7 Valgustid

Valgustite valikul lähtusin samast põhimõttest, kui kogu elamu sisustamisel. Suurem osa kasutatavatest valgustitest pärinevad 1930. aastatest (joonis 13). Uued valgustid on planeeritud köögimööbli ülemiste kappide alla, samasugused leiavad koha ka kummi sisemisel äärel. Vannituppa tuleb küll ajastust pärit valgusti, kuid kuna tema valgusjõust ilmselt jääb väheseks, on plaanis kasutada kahte tagasihoidlikku süvistatavat valgustit lisaks. Süvistatavad valgustid on projekteeritud ka pööningule.



Joonis 13. Valgustid.

3.8 Värvilahendus

Sisekujunduses on väga oluline värvide valik. Tuleb ka meeles pidada, et värvid muutuvad koos valguse muutumisega. Nii näiteks võib tuba päikesevalguses ja õhtuse kunstvalgustuse ajal näida hoopis erinevana. Erinevad valgused mahendavad ja elavdavad värvitoone. (Rommel, 1932: 92)

Värvid annavad võimaluse ruume visuaalselt suurendada või vähendada. Siniseid toone soovitati kasutada väikestes ruumides. (Kodusisustus..., 1935: 99) Sellest lähtudes valisin ka mina külalisterooside seinte värviks sinise savivärvi.

Köögi jaoks leiame soovitusena kasutada kreemi, helerohelist ja helehalli. Kõige sobivamaks köögis peeti sinist värvi ja seda puhtpraktilistel kaalutlustel – sinine leiti olevat kärbesid eemale peletav (Martin, 1930: 72). Ka mina valisin köögi värviks sinise, küll mitte kärbeste tõttu, vaid köögimööbel oma vanavalge tonaalsusega näis sinisega kõige enam sobivat.

Magamistubade puhul on peamiseks nõudeks valgus, avarus ja õhurikkus. Tumedad toonid ei ole soovitatavad, heakskiidu leiavad vaid heledad materjalid. (Moodsast magamistoast, 1935: 168)

Soositud värvitoonid magamistubade tarbeks olid soe kollane ja hall, ka roosat ei põlatud. (Ainult üks pilk... , 1939: 185) Minu valik jäi pidama munarebu kollasel, mis õhtul kunstliku valguse paistel muudab magamistoa hubasemaks.

Elutoa värvimiseks leidsin sobivat rohelist tooni savivärvi. Rohelise värvi rahustav mõju on üldteada. Kuna elutoas on vaid kaks akent, on roheline värv just see, mis muudab ruumi avaraks ja heledaks. (Seina nägu, 1939: 141)

Vannitoa seinad saavad kaetud struktuurse marmor-lubivärviga. Tooniks saab olema hallikas-beež, mis vannitoa sisustuselemendid kenasti esile tõstab.

Eesruumi värvimisest loobusin, kuna seal jäävad palgid oma naturaalsuses nähtavale. Puidu pinna elavdamiseks töödeldakse puit tärpentin-linaõliga.

4 Arutelu

Miks just kolmekümnendad aastad? Osalt kindlasti seetõttu, et vaatluse all olevad aastad omavad nii mõndagi ühist tänapäevaga. Ühist võib leida nii majanduselus kui ka rahvuslikkuse tunde tõusus. Sellest lähtudes projekteerisin elamu 1930. aastate stiilis. Nõuandeid ja näpunäiteid otsisin ja leidsin 1930. aastate ajakirjadest.

Suurt tööd rahva maitse kujundamisel tegid Eesti maarahvale mõeldud Taluperenaine ja moodsat linnamööblit esindav Maret. Taluperenaine tegeles põhiliselt talusisustuse tutvustamisega. Olukord maal oli moodsa mööbli suhtes viletsamas seisus kui linnas. Jõukamad talupojad üritasid soetada mõisate eeskujul luksusmööblit, suurem osa kehvikuist valmistas äärmiselt lihtsaid mööbliesemeid käepäraste vahenditega. Linn oli maarahvale eeskujuks, vastassuunaline mõju oli äärmiselt väike. Taluperenaine hoiatab, et igasugune linnamööbel ei sobi alati maaelamusse. Maret tegeles linnaelamu sisustamise küsimustega.

Taluperenaises avaldasid oma mõtteid U. Remmel, U. Martin, E. Volberg, N. Espe ja A. Roosileht. Kahjuks ei leia me Maretist artiklite autoreid, erandina ühe artikli autoriks on teatri- ja kunstikriitik ning publitsist Rasmus Kangro-Pool. Ajakirjas Kaunis Kodu jagavad nõuandeid S. Lang, E. Velber ja H. Velberg. Erika Nõva, kes oli arhitekt August Volbergi noorem õde, pakkus samuti välja mööblikavandeid. Graafik August Roosileht pakkus välja mööblikavandeid, kus moodsa stiili järgimise kõrval oli suur osa kunstniku enda fantaasial.

Mis kõiki autoreid ühendab, on püüe otstarbekohasusele, praktilisusele ja lihtsusele. Kujundamisel valitsevad ruut ja ristkülik – kubism, harva ka ring. Arvata võib, et suurem huvi sisustusnõuannete vastu tekkis 1930. aastate keskel, kui majanduslik olukord paranes ja oli võimalik oma soove ja püüdlusi ellu viija. Teiselt poolt oli olemas lausa riiklik surve rahvuslikkuse edendamisel, mille üheks elemendiks oli kindlasti kodusisustus.

Töö käigus tajusin, et tänaselgi päeval on midagi ühist 1930. aastatega. Olgu see siis majanduskriis või soov rõhuda rahvuslikkusele. Okupatsioonist pääsenutena ähvardab meid praegu identiteedi kaotamine globaliseerumise ja Euroopa Liidu direktiivide täitmise läbi. Ühelt poolt on tore, et kaovad piirid ja kitsendused, inim- ja kaubavood liiguvad vabalt, teisalt ühtsetesse raamidesse surutuna ähvardab meid traditsioonide ja omapära hääbumine. Üha enam kuuleme täna üleskutset materjalide taaskasutamisele igas eluvaldkonnas. Sellest lähtudes kasutasin renoveeritud päevinäinud mööblit ja looduslikke materjale.

Kõige enam paelus mind antud töö juures tegelemine naturaalsete looduslähedaste materjalidega: palgid, lauad, pilliroog, savi- ja lubivärvid ning -krohvid. Väga värskendav oli unustada kipsplaat, pahtel, plastmassid ja keemilised värvid.

Midagi võluvad ja hubast ümbritseb 1930. aastate mööblit. Põhjus võib peituda selles, et enamasti ei ole tegemist masstoodanguga ja igas mööblitükis on killuke meistri hinge.

Nii nagu tänapäeval, ei kujunenud 1930. aastatel mingit kindlat (riiklikult kinnitatud) standardit kodude sisustamisel. See jättis mulle hulgaliselt valikuvõimalusi ja -vabadusi. Tänapäeva vastavaid ajakirju lehitsedes leiame sisustusvariante seinast seinale. Au sees on nii retrostiil kui ka ultramodernne lähenemisviis. Paljud inimesed on hakanud eelistama saepuruplaadist kokku monteeritud monstrumitele täispuidust valmistatud mööblit, sealhulgas ka 1930. aastatel valminut.

Kokkuvõte

Vaatluse all olid Eesti 1930. aastate ajakirjades leiduvad sisustusnõuanded. 1930. aastad on mingil määral tänapäevaga sarnased. See oli aeg, mil rahvusühtsuse idee oli tõusuteel, otsiti oma, nn eesti stiili. Üks rahvusliku meelsuse kandja oli ka rahvuslik mööbel, millest enne 1930. aastat ühtset ettekujutust ei olnud. Palju oli abi tol ajal ilmunud ajakirjadest, mis käsitlesid kodusisustamis põhimõtteid ja andsid nõuandeid mööbli valikul. Tekkis mingisugune nägemus kaasaegsest moodsast Eesti kodust, kuid kindlalt väita, et paljuräägitud „eesti stiil“ lõplikult välja kujunes, pole vist õige. Ka praegu on päevakorras traditsioonide ja rahvuslikkuse säilitamine, huvi otsida ja leida oma identiteet. Osalt seetõttu, osalt majanduslikel põhjustel on viimasel ajal väga laia kõlapinda leidnud säästva renoveerimise idee. Asja mõtte seisneb selles, et lammutamise asemel võimalikult palju säästa ajaloolisi ehitisi, eriti puitehitisi. Kui ei õnnestu säilitada kogu elamut, püütakse võimalikult palju taaskasutada sobivaid detaile.

Oma praktilises töös püüdsin juhendada nõuannetest ja näpunäidetest, mis leidsid ajakirjades Maret, Kaunis Kodu ja Taluperenaine.

Kõige rohkem leidsin märksõnu: lihtsus, praktilisus, odavus ja otstarbekohasus. Soovituni üritati jõuda sobivate materjalide, konstruktsioonide ja vormide valikuga. Vormide valikul lähtuti lihtsatest geomeetristest vormidest, nikerdused ja kaunistused, kõverad mööbliljad, baldahhiinid jms heideti armutult kõrvale Samuti pöörati suurt tähelepanu valgusele ja avatusele. Oluline oli ka ruumide sisustuse mugavus ja korrashoiu lihtsus.

Tutvusin kõigepealt hoone tänapäevase seisukorraga ja tegin nimistu muudatustest, mis tundusid hädavajalikud, samas pidevalt jälgides, et võimalikult palju originaalset säilitada. Suuremõdulisi ümberehitisi teha ei tulnud. Ühtki seinale maha ei võetud, üks läbipääs sai suletud ja kaks juurde ehitatud.

Renoveerimismaterjalide kasutamisel lähtusin põhimõttest eelistada looduslikke ja ajastule iseloomulikke.

Mööbli valikul säilitasin ja renoveerisin olemasoleva ja täiendasin puuduva kas 1930. aastatest pärinevate või interjööri sobivate esemetega.

Töö tulemusena valmib hubane kodu, kus ei puudu mugavused ja igas ruumis leiab midagi, mis meenutab 1930. aastaid.

Viiteallikad

- Abiline, S., 2000. Eesti stiili otsingud mööblikunstis 1900–1940. *Eesti Kunstiakadeemia toimetised/ Proceedings*, 7. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
1939. Ainult üks pilk teie magamistuppa palun. *Maret*, 6, 185.
- Arhdisain OÜ, 2011. *Puiduhooldus*. [Online] <http://www.arhdisain.ee/puiduhooldus/> [04.04.2011]
- Elvisto, T., Pere, R., 2006. *Kodu vanas majas*. Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoda.
- Elvisto, T., Pere, R., 2006. *Looduslikud värvid ehituses*. Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoda.
- Espe, N., 1937. Magamistoast ja magamistoa mööblist. *Taluperenaine*, 11, 322–325.
- Espe, N., 1938. Köögimööblist. *Taluperenaine*, 11, 292–295.
- Istemööbel. 1936. *Maret*, 1, 8.
- Kalm, M., 2010. *Eesti kunsti ajalugu 5*. Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoda.
- Kangro-Pool, R., 1938. Kodu, pilt, raam. *Maret*, 9, 281–282.
- Kodres, K., 2001. *Ilus maja, kaunis ruum*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- Kodusisustus on suur mure abiellujaile. 1935. *Maret*, 4, 99.
- Lass, A., 2006. *Erika Nõva – minu töö ja elu*. Tallinn: AS Pakett.
- Loomekombinaat OÜ, 2011. *Tooted*. [Online] <http://www.loomekombinaat.ee/tooted/> [08.04.2011]
- Majatohter OÜ, 2011. *Linaõlivärv*. [Online] http://www.majatohter.ee/shop.php?id=b819cf_e396415ca091065c82129bf7c4&&op=&layout=&lan=&pg=details&andmefail=varvid.csv&show=1111Uula%20lina%C3%B5liv%C3%A4rv&no_cache= [28.03.2011]
- Martin, U., 1930. Mida perenaisel tuleb tähele panna köögi ehitamisel. *Taluperenaine*, 3, 70–72.
- Martin, U., 1930. Köögi sisustusest. *Taluperenaine*, 4, 98–100.
- Moodsast magamistoast. 1935. *Maret*, 6, 168.
- Ole alati praktiline. 1935. *Maret*, 1, 16.
- Pajur, A., 2009. 1920–1939. *Eesti Vabariik kahe maailmasõja vahel*. [Online] [http://www.estonica.org/et/Ajalugu/1920-1939 Eesti Vabariik kahe maailmasõja vahel/](http://www.estonica.org/et/Ajalugu/1920-1939%20Eesti%20Vabariik%20kahe%20maailmas%C3%B5ja%20vahel/) [28.10.2010]
- Pere, R., 2008. *Looduslikud ehitusmaterjalid*. Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoda.
- Remmel, U., 1930. Taluelamute kultuuri põhijooni. *Taluperenaine*, 2, 36–38.
- Remmel, U., 1930. Taluelamute kultuuri põhijooni. *Taluperenaine*, 5, 124.
- Remmel, U., 1930. Taluelamute kultuuri põhijooni. *Taluperenaine*, 12, 320–321.
- Remmel, A., 1932. *Otstarbekohane ja ilus kodu*. Tartu.
- Roosileht, A., 1933. Magamistoa-mööbel. *Taluperenaine*, 12, 335–336.
- Roosileht, A., 1934. Magamistoa-mööbel. *Taluperenaine*, 1, 6–7.
- Roosileht, A., 1934. Magamistoa-mööbel. *Taluperenaine*, 2, 32–33.
- Schneider, I.- E., 2006. *Eesti kodu*. Tallinn: Varrak.
- Seina nägu. 1939. *Maret*, 5, 140–141.
- Tannberg, T., Pajur, A., 2006. *Eesti ajalugu II, õpik gümnaasiumile*. Tallinn: Avita.
- Tapeetide valikust. 1934. *Taluperenaine*, 7, 208–209.
- Tualettlaud. 1935. *Maret*, 12, 351.
- Velberg, H., 1934. Elutoa sisustamisest. *Kaunis Kodu*, 5, 159–161.
- Velberg, H., 1937. Kodus valmistatavaid köögimööbleid. *Kaunis Kodu*, 1, 20–21.
- Volberg, E., 1932. Talu köök. *Taluperenaine*, 12, 329–333.
- Volberg, E., 1932. Talumaja ruumijaotuse põhimõtteid. *Taluperenaine*, 5, 134.

Tartu Kunstmuuseumi klassitsistlik sisekujundus – minevik, olevik ja tulevik

Elisa Artemjeva

Juhendaja: Siim Sultson

Klassitsism näikse olevat pea igavene ja endiselt aktuaalne stiil, mida kasutatakse nii ühiskondlikes ruumides kui eluruumides. Liati on sellel stiilil veel küllaldaselt potentsiaali haakuda tänapäevaga. Nii ootabki Tartus Raekoja platsil paiknev 1793. aastal püstitatud klassitsistlik kunstmuuseumihoone endale stiilikohast, kuid ajanõuetega haakuvat interjööri.

Sissejuhatus

Tartu peamiseks tunnusjooneks on kesklinnas valitsev klassitsistlik ilme, mis pääses maksvusele 1775. aasta tulekahju järel. Klassitsistliku ilme kujundajaks oli ennekõike ülikool koos uue peahoonega, kuid Tartu kesklinnas on veel palju teisigi sama stiili esindajaid. Neist ehedamaid on Tartu Kunstmuuseumi 1793. aastal ehitatud klassitsistlikus stiilis Pisa torni meenutav hoone, milles eksponeeritakse püsinäitust Eesti kunstist ja ka väiksemaid vahelduvaid näitusi. Hoone praegune interjäär on klassitsistliku stiili seisukohalt üsna tagasihoidlik ning vajab uut lahendust.

Muuseumihoone on Raekoja platsil silmatorkav, paikneb eraldi, ei ole küljelt ühendatud teiste hoonetega nagu enamused ehitisid. Lisaks on muuseumi eripäraks viltu vajunud külg. Lähtuvalt avalikust funktsioonist väärivad kunstmuuseumi interjäär stiilipuhtamat väljanägemist, mis omakorda väärtustab seda hoonet ning Tartu klassitsismi kui linna visiitkaarti tervikuna. Seepärast on antud diplomitöö eesmärgiks luua Kunstmuuseumi II korruse saalidesse muuseumi hoonega haakuv klassitsistlik sisekujundus, mis oleks tänapäeval kasutatav ja toetaks ka ruumide funktsiooni. Ühtlasi on tegemist linna peaväljaku ääres paikneva esindusliku hoonega, mis väärivad senisest väärilikumalt esitelt. Viimane omakorda peab kasvama välja hoone esinduslike saalide laiafunktsioonilisemast ja ka stiilipuhtamast kujundusest. Liatigi kätkeks saalide kasutusvõimalus peale näitusepindade ka vastuvõtude, esitelude kohana ühelt poolt hoone laiema tutvustamise võimalust, teisalt lisateenimisvõimalust kunstmuuseumile.

Diplomitöö teoreetiline osa koosneb klassitsistlikku stiili käsitleva kirjanduse analüüsist, klassitsismi kogemusest erinevates maades, Eestis ja Tartus ning Tartu Kunstmuuseumi hoone uurimisest. Praktilise osa eesmärgiks on tuua Kunstmuuseumi II korruse saalidesse tagasi klassitsistlik interjäär nii, et säiliks hoone nüüdisaegne funktsioon. Sisekujunduse lahendus peab olema hoonega klappiv ning samas tänapäeval kasutatav. Selleks esitatakse Kunstmuuseumi II korruse saalide sisekujundusprojekt ja selle visualisatsioon.

Tartu klassitsismi on üksikajalikult käsitletud Voldemar Vaga, Raimo Pullat ja Leonhard Lapin, nende autorite teostest sai ülevaatliku teabe Tartu klassitsistliku linnapildi kujunemisloost. Raekoja plats 18 hoone ajaloo on võimalik tutvuda Niina Raidi ja Villem Raami teostest, põhjalikumalt ja detailsemat informatsiooni annavad aga arhiivimaterjalid, millest eriti inforohke on Helmi Üpruse Raekoja plats 18 hoonet käsitlev ehitusajalooline lühiülevaade. Tähtsaks abimaterjaliks on ka arhiivist pärinev Tartu Kunstmuuseumi Kivisilla pildigalerii sisekujunduse projekt, mille abil said koostatud teise korruse saalide pörandakatte materjalide ja valgustuse plaan.

1 Klassitsismi mõiste ja kogemus

Sõna klassitsism tuleneb ladinakeelsest sõnast *classicus*, mis tähendab esmaklassiline, parim (Kangilaski, 1997: 201). Klassitsism kujutab endast huvi antiikse Kreeka ja Rooma kunsti ehk nn klassikalise pärandi vastu. Huvi antiikse pärandi vastu on elanud läbi tõuse ja langusi, kuid siiski suurim huvi tõus algas Euroopas 18. sajandi II poolel. Antiiki jälgendav ehk klassitsistlik suund on olnud väga tugev ka 17. sajandil prantsuse ja inglise arhitektuuris ja kunstis ning seepärast on prantsuse ja inglise keeles klassitsistliku stiili nimetuseks tavaliselt neoklassitsism, kus termin neo- viitab klassikalise kaanoni uuele taastulekule. Kesk- ja Ida-Euroopas on antud stiili nimetuseks klassitsism. (Kangilaski, 1997: 201)

Enamus kirjandusallikaid nimetab klassitsistliku stiili leviku peamisteks põhjusteks seda, et 18. sajand oli valgustussajand, millele oli iseloomulik huvi ajaloo vastu ja uskumus mõistuspärasusse. (Kangilaski, 1997: 201; Kodres, 2001: 114) „Mõistuspärase elulaadi ja mõtteviisi eeskujusid usuti leiduvat antiikajas” (Kangilaski, 1997: 201). Huvi antiigi pärandi vastu ning sellega seoses ka selle pärandi kättesaadavuse suurenemine on teiseks klassitsismi leviku põhjuseks. 18. sajandi lõpus haaras Euroopat täielik antiigivaimustus. Selle põhjustasid Pompeji ja Herculaneumi väljakaevamised, mis avasid antiikkultuuri ennenägemata rikkuses ja mitmekesisuses, just sellest oligi 18. sajandil võrsunud klassitsism esmalt mõjustatud. (Kangilaski, 1997: 201) Seega arenes klassitsism käsikäes olemasoleva antiigitundmusega ning sellega kaasneva teoreetilise mõttega. Ühtlasi on see esimeseks stiilik, millel oli tekkimise hetkel olemas ratsionaalselt põhjendatud teoreetiline alus ning mis on kõikidest stiilidest kõige selgemini määratletud. (Jordan, 1969: 259; Kodres, 2001: 116)

Klassitsismi jagatakse tavaliselt kahte perioodi:

- varaklassitsism (u. 1770–1790)
- kõrgklassitsism (1800–1830)

Eraldi periodiseering on Prantsuse klassitsismil, mida jagatakse kolmeks etapiks:

- Louis XVI stiil (1760–1800)
- direktoriumi stiil (1790–1800)
- ampiirstiil (1800–u. 1820)

Kuna klassitsistliku arhitektuuri eeskujuks olid antiikehitised, siis võeti eeskujude ennekõike Itaaliast, Kreekast ja ka Vana-Egiptusest. Püüti jõuda „puhta, algse ja õige” antiigi juurde. Kuid klassitsism ei nõudnud antiigi otsest jäljendamist, vaid kasutas antiikkunstist tuletatud reegleid. (Kangilaski, 1997: 202) Omased jooned on lihtsus, rangus, reeglipärasus, sümmeetria, tasakaal ja suurejoonelisus, ehitised on plokiviisiliselt liigendatud. Arhitektuur mõjub ülevalt tänu oma värvitusele, mis tuleneb sellest, et klassitsismi kujunemisaastatel valitses uskumus, et valge värv kuulub olemuslikult antiik-

pärandi juurde, kuid tegelikult oli antiigi pärand aegade jooksul lihtsalt kaotanud oma polükroomia. (Kodres, 2001: 116)

Klassitsistliku arhitektuuri üheks eeskujuks oli renessansiarhitekt Andrea Palladio (1518–1580), kes järjekindlalt pidas silmas ja püüdis edasi arendada antiikarhitektuurist lähtuvaid põhimõtteid ja ideid. Antiigi ja A. Palladio mõjul on klassitsismile omased üle kahe korruse ulatuvad sambad, mida kasutati valitsushoonete, losside ja ka elumajade juures. Peale selle kohtab klassitsistlikus arhitektuuris tihti sammasportikust – kreeka antiiktempli otsafassaadi meenutav väljaehitis. (Kangilaski, 1997: 202) Klassitsistliku arhitektuuri põhilisteks tunnusjoonteks on pidulikke ja mõjuvaid ansambleid moodustavad fassaadid ning kupli ja ümarkaare kasutamine. Samas levisid klassitsismi ajal ka ilma praktilise funktsioonita ehitised nagu näiteks triumfikaared, võidusambad ja auväravad.

Näiteid sellistest arhitektuursetest monumentidest leiab mitmetest riikidest, näiteks Tähe Võidukaar Pariisis, Narva väravad Peterburis. Klassitsistlik sisearhitektuur on range ja tagasihoidliku kujundusega. Ruumide kujunduse põhiobjektiks olid seinad, mis olid enamasti paneelitatud ja sümmeetriliselt kujundatud motiividega. Seinapaneelide ornamentika oli kreeka ja rooma eeskujudega, rokokoo ajal domineerinud taimornamentika kadus.

Ornamendi elemendina kasutati rippuva rätiku ja vaniku motiive, sageli kasutati ka valgest stukkist trofeekimpu – arhitektuuriline kaunistus kokkukõidetud esemetest nagu näiteks relvad (lipud, mõõgad, kahurid, kiivrid), jahiriistad, viljaannid, lillekimbud, muusikariistad jt. Lisaks olid levinud motiivideks hammaslõige, meander, helmisnõör ja munavööt.

Laemaalingute osatähtsus muutus järjest väiksemaks, sest moodne oli valgendatud lagi, mille nurkadesse paigutati stukkdekoor ja keskele lühtrirosett. Ruumide värvigammaks olid külmad heledad kollased, sinised, roosakad ja helerohelised toonid ning valge. (Kodres, 2001: 116–117; Бартнев, Батажкова, 1983: 165)

Klassitsistliku interjööri dekoor on mõtestatud paigutusega – kaunistusi kasutati orderist lähtuvalt ning seal, kus need ennekõike aitasid tõsta esile arhitektuurset ideed. Sellisteks kohtadeks olid ruumi avad ja liigendused. Tihti demonstreeris dekoor embleemide sümbolina ajastule olulisi ideid. Mööbel oli luksuslik, elegantne ja õrn ning üsna väikese mõõduga, eriti armastatud mööbliesemeks olid sekretärid.

Klassitsistliku mööbli kujundajaks oli ennekõike Prantsusmaa, kus 18. sajandi lõpu poole valitses täielik „mööblivaimustuse aeg”, mil mõeldi välja uued mööbliesemed, nagu näiteks kõrgemaks veinitatud kummut ehk *chiffonnier*, madalad kabinetkapid ehk *meubles d'appui*, allalastava uksega sekretärid ehk *secrétaire a abattant* ning servaga töölauad ehk *tricoteuses*. Prantsuse klassitsistliku interjööri- ja mööblikujunduse maitset iseloomustab kõige paremini Pavillion de Louveciennes, Väikese Trianoni ning Versailles` lossi interjöörid. (Kodres, 2001: 117–119; Бартнев, Батажкова, 1983: 166–167)

Suhteliselt sarnaselt, kuid oluliselt vaoshoitumalt arenes klassitsism Inglismaal, samuti Saksa vürstiriikides.

Venemaal haalus klassitsism noore pealinna Peterburi jõudsa kasvuga. Peterburi linna rajamisel osalesid erinevast rahvusest arhitektid ning nende töö tulemusel on Peterburist kujunenud rahvusvahelise klassitsismi ideaalide avaldumispaik. (Watkin, 2005: 421)

Näiteks arhitekt Jean Baptiste Vallin de la Mothe (1729–1800) kavandas Kunstide Akadeemia hoonne ja kaubahoovi Gostinõi Dvor. Marmorpalee Neeva kaldapealsel on kavandatud Antonio Rinaldi (u 1710–1794), Smolnõi Instituut aga arhitekt Giacomo Quarenghi (1744–1817) poolt. Arhitekt Carlo Rossi (1775–1849) lõi aga terveid linnaehituslikke ansambleid, näiteks Peastaabi kaarhoone, Mihhailovski palee (praegune Vene Muuseum) ja Aleksandra teatri ansambli. Neid ehitisi iseloomustab püüde dekoratiivsuse ja toreduse poole. Vene oma arhitektidest on silmapaistvad Admiraliteedihoone autor Andrejan Zahharov (1761–1811) ning Kaasani peakiriku autor Andrei Voronihhin (1759–1814). (Kangilaski, 1997: 204)

Vene klassitsism on läbinud kolm etappi: varajane periood, range stiili periood ja hiline periood. Esimene oli üleminekuks barokilt klassitsismi kui sellise juurde, range stiili perioodi iseloomustab juba nimi ise, sellel perioodil jälgiti kompositsiooni lihtsust, domineerisid orderid ning proportsioonid pidid olema täiuslikud. Kolmas periood on seotud üleminekuga terviklike arhitektuuriliste kompositsioonide loomisele ja ka monumentaalse skulptuuri suure osatähtsusega. Kõigi kolme perioodi jooksul on vene klassitsismi arengus märgata õitsengut ka interjööride kujunduses. Sisearhitektuur oli stiililiselt täielikult kooskõlas hoonete välisilmega. Klassitsismi kõikidel etappidel täiendati ja rikastati interjöörid kunstiteostega, kasutati klaasi, pronksi ning dekoratiivseid ja rohkelt drapeeritud kangaid. Interjööride üldilme oli pidulik ja luksuslik, suure osatähtsusega olid ahjud ja kaminad. Põrandad kaeti puitparketiga, mis olid teostatud individuaalsete jooniste järgi. (Бартенев, Батажкова, 1983: 177)

Eestis on klassitsism kaine, tagasihoidlik ja idülliline. Antiik- ja renessanssarhitektuuri taasaktualiseerimise aastateks on 18. sajandi kolm viimast aastakümnet ja 19. sajandi esimene veerand. Peamised klassitsismi esindajad on mõisahooned, mille arhitektuuri iseloomustab kompositsiooni harmoonia, kindel ruumiline hierarhia ning mõtestatult paigutatud välis- ja sisedekoor. Mõisahoonetes levinud varaklassitsism on palladionistliku vaimuga, mida iseloomustab risaliitidega liigendatud, rangelt sümmeetriline fassaad, mille keskosa rõhutavad pilastrid ja külgrisaliite liseenid. Akna kujus kohtab sageli segmentkaarset lõpetust, katus on sageli mansardi tüüpi.

Stiililiselt mõjutas Eesti 18. sajandi lõpu arhitektuuri ja kujundust Saksa varaklassitsismi Zopf-stiil ehk „pikapatsi-stiil” või palmikstiil. (Kodres, 2001: 134). Eesti esimeseks varaklassitsistlikuks hooneks peetakse Toompea linnuse idatiiva kubermanguvalitsuse hoonet (1766–1773), mille kavandas Johann Schultz. Varaklassitsistliku kujundusega on ka Saue ja Rägavere mõisahooned. Kõrgklassitsismi esindavad Saku, Raikküla ja erandlikult suurejooneline Riisipere mõis. (Kangilaski, 1997: 205–206; Kodres, 2001: 134–135)

Eesti varaklassitsistlikele interjööridele on iseloomulik kujunduse koondamine kõige olulisematesse saalidesse. Vestibüüli kaunistas ühe või kahe poolega ja marsiga paraadtrepp. Nii välis- kui ka siseuksed, trepid ja paneelid kaunistati kauni ja sageli veel rokokooliku dekooriga. Sisekujundusega rõhutati paraadkorruse saale. Kõige levinumaks võtteks oli liigendada seinad ühtlaselt kunstmarmorpaneelidega, mille värvigamma oli väga laialdane, alates Pompeji punasest heledate kollaste, roheliste, lillade, siniste ja roosade toonideni. Kunstmarmori paneeli juurde kuulus keskele paigutatud stukkdekoor, mille motiivideks olid trofeekimbud. Paneelide kohal kasutatakse friisi ja karniisi, millelt kummub madala võlviga peegellagi. Nii võlvi kumerus kui ka laed kaunistati stukiga, mille motiivideks olid kangaste ja vanikute girlandid, viljavihud ja medaljonid. Kohtab ka antiigist laenatud motiive: hammaskarniisi, meandrit, laineornamenti, sokupäid, paanifloote ja veinikannusid. Levinud ruumikujundusvõtteks olid maalingud, mis paigutati püstjatele paneelidele ja tiibuste kohale. Teada

on, et mööblid olid kasutusel nii Georges Jacobi tüüpi ovaalse seljatoega ja Louis XVI stiilis toolid kui ka sirgete jalgadega *chippendale* id ning rangema vormiga ja valgeks värvitud *hepplewhite* toolid. (Kodres, 2001: 135–136)

Eesti klassitsistliku arhitektuuri esindajaks võib uhkusega pidada Tartu linna, sest just Tartus on kesklinn klassitsistliku ilmega. Intensiivne ehitustegevus Tartus algas pärast 1775. aasta tulekahju ning sellel ajal koduneski Tartus varaklassitsistlik stiil, mis hülgas barokk-kunsti vormide lopsakuse ja liikuvuse, taotledes antiikkunsti eeskujul lihtsust ja selgust. Üldmuljes olid domineerivad roomalikud elemendid ja monumentaalne joon. Tagasi tulid portikus, portaal, sammast, kaar ja frontoon ning neid kasutati ka interjöörides.

Hoonete muljet mõjutas oluliselt katuse madaldamine, mille tulemusel domineerima hakkas hoone keham. Kadusid kaarjas aknakuju ja aknapealsed stukkfrontoonid. Muutused toimusid ka siseplaneeringus. Peasaal paigutati tihti esimesele korrusele ja saali mõõdud suurenesid ning saali sisse ehitati sageli sammastele toetatud muusikarõdu. Anfilaadsüsteem säilis paraadruumide osas, kuid hoonetiibades moodustusid mõnikord omaette ruumid.

Värvivalikust rakendati valget ja halli, külmi ampiirseid kollaseid ja siniseid toone. Kujundusvahendite hulka kuulusid ka ornamentaalsed ja süžeedega friisid, jõulised laekarniisid, lagede ja kuplite kasseteering ning Pompeji stiilis maalingud.

Tartu linnaruumis on esindatud vähemalt neli klassitsismi erinevatest allikatest pärit ehituskunsti suunda. Esimene suund kannab nimetust varaklassitsism või zopf-stiil ning need on 18. sajandi teisel poolel kerkinud hooned. Need hooned on ehitatud Põhja-Saksa või hollandipärase palladionistliku klassitsismi ehk vanaklassitsismi dekoorirohke fassaadilahendusega. Selle suuna koondeskujuks võib pidada Raekoja plats 8 paiknevat maja.

Teine Tartu klassitsismi eeskujuliin tekkis samuti 18. sajandi teisel poolel ning pärineb see 18. sajandil Vene impeeriumis välja töötatud tüüpprojektide seeriast. Seda suunda iseloomustavad nurgarustika ja rustikaliseenid. Selle suuna näiteid leidis Tartus kunagi rohkesti, kuid kahjuks hävis enamik II maailmasõjas. Tänapäevani säilinud näide sellest suunast on Raekoja plats 6 hoone. Kolmanda impulsi Tartu klassitsismile andis arhitekt Johann Wilhelm Krause (1757–1828), kelle ehitistes valitses küpsklassitsistlik stiil, mida iseloomustas järjekindel antiikse laadi matkimise püüd koos suureneva rangusega, vormide lihtsusega ja monumentaalsuse taotlusega. Krause kavandatud ja 1805–1809 valminud Tartu ülikooli peahoone oli Eestis klassitsismi uue laadi esimesi kuulutajaid. Ülikooli peahoone on suurepärase ruumitunnetusega tervikansambel. Peale Ülikooli peahoone kavandamise on Krausel palju veel teisigi tähtsaid saavutusi, näiteks võib teda pidada dooria ja toskaana sambaorderi ning akantusmotiivi, mis olid Euroopa arhitektuuristuudiumis sel ajal üsna populaarsed, sissetoojaks Tartu klassitsistlikusse linnapilti. 19. sajandi algusest lisandusid veel kaks klassitsismi variatsiooni: esimeseks olid Inglise neopalladionismi eeskujudele tuginevad hooned, mille näiteks on Rüütli tänav 11 hoone ning teiseks olid Prantsuse romantilisest klassitsismist mõjustatud hooned, sobilikuks näiteks on Raekoja plats 1 / Ülikooli 7 hoone Ülikooli tänava poolse fassaadilahendusega. (Lapin, 2003: 40; Pullat, 1980: 138; Tohvri, 2003: 40)

Mööblid oli 19. sajandi algul levinud Inglise Sheratoni laadis ning Vene žakobi-laadis mööbel, millel oli selgete geomeetriliste mahtudega lakooniline vorm ning mida ilmestasid sahtlite asukohta markerivad peened metall-liistud ja metallvutlaris sirged lakoonilised jalad. (Kodres, 2001: 138–139)

19. sajandil toimusid Eestis muutused nii majandus- kui ka sotsiaal- ja kultuurielu vallas, selle sajandi jooksul nii Euroopas kui ka Eestis ületati maitsetõrge mitteklassikalise arhitektuuri vastu. Tartus arvatakse viimaseks klassitsistlikuks hooneks aastail 1836–1842 valminud Maarja kirik. (Pullat, 1980: 138)

Edaspidi hakkas levima historitsistlik arhitektuur, 20. sajandi algul levis aga juugendstiil. Kuid siiski ei saa täheldada klassitsismi täieliku hääbumist, sest uurides 18. sajandist järgnevate sajandite arhitektuuri analüüse selgub, et peaaegu kõigist ehituskunsti kümnenditest vaatab vastu klassitsism, kuni selleni välja, et 1980ndate aastate postmodernism tsiteeris 1910–1920ndate aastate neoklassitsismi. Seega pole uute ehitiste rajamisel eeskujuks just alati Kreeka või Rooma algallikad, vaid on imiteeritud ka klassika hilisemaid modifikatsioone. Peale selle on 20. sajandi arhitektuuris märgata pöördumist klassika korrapärase põhiplaani ja sümmeetrilise pilastritega fassaadikäsitluse poole. Selle tulemusena hakkasid eesti juugendis puhuma ratsionaalsed tuuled ning kerkisid sellised hooned nagu näiteks Tartu Vanemuise teatrihoone (1906), Tallinnas Estonia teatrihoone (1913) ja Pauluse kirik (projekt 1906).

Kõikide nende hoonete sümmeetrilistes kompositsioonides ja fassaadides on tunda klassikalise ehituskunsti mõju. Üldiselt oli 20. sajandi arhitektuur siirdunud klassitsismi ning seda ajajärku võib määratleda erinevate aastakümnedite klassitsismina, mida üldiselt iseloomustasid hästi proportsioneeritud, kuid lihtsad mahud ning hele arhitektuur. Kuigi 20. sajandi klassitsism ei allunud ühtsele reeglistikule, peegeldas see ikkagi klassika korra ja harmooniaihlust. 1930. aastate klassitsismi perioodi tippeostena saab tõsta esile Tartus olevaid Voldemar Tippeli templisarnaseid sammastikega Turuhoonet (1937–1938) ning Õpetaja tänava veetorni (1939), kus tempel on tõstetud taevarinnale. (Lapin, 2003: 53–66)

Selline on klassitsismi ajalugu, mis tegelikult ei katke, sest klassitsism on aktuaalsust mittekaotav stiil. Arhitektuuri ajaloost võib täheldada, et kui Euroopa arhitektuur on jõudnud kriisi, on ehituskunst tavaliselt pöördunud klassika ja klassitsismi poole ning siit tulenevalt on klassitsismil mingil määral n-ö päästerõnga funktsioon. (Lapin, 2003: 53)

Arvan, et see on nii ennekõike tänu klassitsismi tunnusjoontele – lihtsus, rangus, sümmeetria, tasakaal ja korrapära – need on konkreetsed jooned, mis panevad kogu ehitusliku kontseptsiooni paika ning mis ei vea alt. Tulemus on pidulik, esinduslik ja suursugune, seda nii välisilmes kui ka sisekujunduse poole pealt. Antud töös esitatud klassitsismi näited pole kindlasti ainsad, sest klassitsismi erinevaid interpreteerimisi leidub Eesti arhitektuuris küllaldaselt ning sellest tulenevalt on ka alust arvata, et klassitsism on Eestile omane ehitussuund, mille järelkõla võime kuulda nii mitmeski hilisemas ehituskunsti stiilis.

2 Tartu Kunstimuuseum

„Oma paraadse külgfassaadiga Emajõe poole pööratud, oli see suur klassitsistlik hoone kõigile neile, kes linna saabusid üle kivisilla, Tartu südalinna kui klassitsistliku ansambli esimeseks ja imposantsiks tutvustajaks.” Nii on kirjeldanud Raekoja plats (enne Nõukogude väljak) 18 asuvat hoonet Helmi Üprus oma arhiivitoimikus „Tartu Nõukogude väljak 18 ehitusajalooline lühiülevaade”. (ERA, f. P-76, n. 1, t. P-553)

1775. aastal hävis kõne all oleval krundil asunud hoone tulekahjus ning uue hoone lasi ehitada 1788. aastal kammerherra Carl von Lilienfeld. Maja valmis aastal 1793. Selles olid peamiselt elukorterid, kuid alumisel korrusel, väljakupoelses otsas olid kauplus ja väljaüritavad keldrid, mida nimetati *packkammer*’iks. Maja ehitati keskaegse linnamüüri äärde, turuplatsi alumisse otsa. Hoone lõpetas väljaku paremkülje Kivisilla poolt kuni 1877. aastani, mil maja ette ehitati pangahoone (praegu Raekoja plats 20). Kuni selle ajani oli Raekoja plats 18 hoone väljaku hoonestusseina aktsendiks läbi kogu 19. sajandi. Linnamüür hävis 18. sajandi algul. Maja jõepoolne pikikülg toetati linnamüüri alusele, teine külg, Kompanii tänava poolne, uuele vundamendile. Sellest ongi tingitud maja viltuvajumine, mis demonstreerib tegelikult ka Tartu pinnavete languse hävitavat toimet vanadele vaialustele. (Raam, 1999: 49; Raid, 1981: 77; ERA, f. P-76, n. 1, t. P-553, l. 1–2)

Enamus kirjandusallikaid märgib maja elamuna valmimise 1793. aastat ning sellest aastaarvust peale on maja vahetanud omanikke mitmeid-mitmeid kordi. 1819. aastal ostis maja viimaselt omanikult Krüdener’ilt vürstinna Auguste Helene Barclay de Tolly ning täpselt 10 aastat hiljem müüs ta maja Carl von Liphardtile, kuid väejuhi populaarsuse tõttu jäi veel aastakümneteks linnas püsima hoone liignimetusega „Barclay maja”. Alates 1879. aastast on maja kuulunud apteeker Theodor Köhler’ile ja esimesel korrusel asus apteek, peale selle olid majas väljaüritavad äriruumid ja keldrid ning ülemistel korrustel olid suured kalduspõrandatega üürikorterid, kus hiljem lõbusat üliõpilaselu elasid nii Tartu Ülikooli kui ka kunstikooli tudengid. Seega on tegelikult maja olnud hästi tulutoov. (ERA, f. P-76, n. 1, t. P-553, l. 2–3)

Kolmekorruseline hoone on ehitatud kitsale krundile, mille üks ots ulatub Raekoja platsile (varem Suurturule). Seesugune keskaegsele tänavaseinale iseloomulik asend ei olnud piisav klassitsistliku hoone peafassaadile, seepärast on hoone projekteeritud peafassaadiga Emajõe poole ja Kompanii tänavale ning kitsa otsafassaadiga Raekoja platsile. Kuna hoone ja Emajõe vaheline maa-ala ei olnud aga maja ehitamisel veel kasutusel tänavana, siis jäi peasissekäik Kompanii tänavale. Samas laadis hoonetega oli hoonestatud terve kitsas kvartal, mis kulges praegusel Kompanii tänaval. Kogu tänavaseina moodustas laia triglүүfidevööndiga hoonete rida. Kõikidest nendest hoonetest on ainsana ja ühtlasi ka kõige paremini säilinud kõne all oleva maja fassaad, kus kõik põhielemendid on püsinud muutumatu. Ühtlasi on Tartu Kunstimuuseumi maja üks väheseid klassitsistlike maju Tartus, kus kanneleritud pilastrimotiivi on kasutatud fassaadi liigendamiseks. See on ka maja üks huvitavamaid erijooni. Hoone rustikaga – rohkemalt tahatud esipinnaga kantkividest seinamüür – alumise korruse lõpetab tugev astmeline simss. Keskrisaliiti rõhutavad kolmnurksed viilud teise korruse keskmiste akende kohal ja akende all olevad balustrid. (Raid, 1981: 78; ERA, f. P-76, n. 1, t. P-553, l. 3–5)

Klassitsismi dekoorielementideks on ehisvöönd ülemiste korruste vahel, lai triglүүfifriis ja hammaslõige katusekarniisi all. Raekoja platsi poolse kitsaskülje ukse kohal, teisel korrusel, on konsoolrõdu.



Joonis 1. Tartu Kunstimuuseum – üks silmatorkavamaid hooneid Raekoja platsil (foto: A. Tšubrik).

Peale 1944. aasta sõjapurustusi, taastamistööid ja parvaluse pidevat vajumist oli hoone seisund sedavõrd vilets, et see restaureeriti täies ulatuses 1985.–1987. aastal Poola firma Budimex poolt. Originaalkehendist säilisid vundamendid, keldrivõlvid ja esimese korruse ühe ruumi võlvid, välisseinad ning osaliselt siseseinad esimesel korrusel. Fassaadid krohviti ja värviti uuesti ära. Viimased fassaadi restaureerimise ja remondi tööd teostati 2004. aastal ARC Project OÜ poolt. Fassaadide üldlahendus ja dekoorielemendid on säilitanud oma algupärase kuju ning hoonet tervikuna saab lugeda linna peaväljaku ja ühtlasi muinsuskaitseala tuumiku üheks oluliseks mälestiseks. Suuremad parandused ja restaureerimistööd tehti akende ja ustega, vahetati aknaplekid ning välisuks Kompanii tänaval on asendatud viimase remondi käigus vanade eeskujul. (ERA, f. 5025, n. 2, t. P-13819, l. 7 ja t. P-13820, l. 7–8)

Raekoja platsil 18 asuv hoone ei ole kogu aeg olnud Kunstimuuseum. Tartu Kunstimuuseumi asutamise mõte pärineb kunstiühingult „Pallas”, mõte tekkis kunstiühingu 20. aastapäeval 1938. aasta kevadel. Selle mõtte elluviimiseks pidi iga liige kinkima muuseumile vähemalt ühe töö. Esimeseks sammuks oli 1940. aasta varakevadel Tartu Kõrgemas Kunstikoolis korraldatud näitus, mis tutvustas tulevase muuseumi kunstikogu alusvara, mis koosnes 124 kunstiteosest. Tartu Kunstimuuseum moodustati Tartu Linnavalitsuse otsusega 17. novembril 1940. aastal asukohaga Suurturg 3 (praegu Raekoja plats 3). Seoses sõja-aastatega on muuseumi varad mitmeid kordi liikunud.

Praeguse Kunstimuuseumi hoone, mida tuntakse „viltuse maja” ja „Barclay maja” nimede all, sai muuseum oma kasutusse 1988. aastal poola restauraatorite poolt. Esielgu oli praegune Kunstimuuseumi hoone mõeldud püsiväljapanekuteks, kuid alates 1999. aastast kujunes see ainsaks kunsti-

teoste eksponeerimise kohaks, sest kogude pideva kasvu tõttu võeti Tartu Kunstimuuseumi kasutuses olevad Vallikraavi 14 näituseruumid kasutusele hoidlatena. Algselt sai muuseumi kasutusse kaks ülemist korrust, kuid 2000. aastal rentis linn muuseumile ka maja esimese korruse, kus olid olnud apteegiruumid. (Asu-Õunas, Kõiv, Pulk-Piatkowska & Talvistu, 2005: 5)

2.1 Tartu Kunstimuuseumi praegune olukord

Tartu on tähtis ja tuntud teaduste- ja kultuurikeskus, peale teaduste viljeldi aga Tartus ka kunsti ning tuleb täheldada, et Tartul oli 19. sajandi esimesel poolel teatud tähtsus kunstikultuuri levitamisel kogu Baltikumis. (Vaga, 1971: 6)

Nii on ka praegu Tartu tuntud ennekõike kui teaduste linn ning kunsti elu osatähtsus pole sugugi vähenenud. Seega on Tartu Kunstimuuseumil tähtis funktsioon, sest on ju muuseumi põhieesmärgiks koguda eesti kunsti ning tutvustada juba olemasolevaid varusid ning seda tuleb teha esinduslikult ja kõrgetasemeliselt. Selleks on muuseumil tegelikult head eeldused, sest see asub Raekoja platsil ning klassitsistlikus stiilis hoonefassaad mõjub juba iseenesest esinduslikult ja suurejooneliselt. Just tänu oma kaunile klassitsistlikule fassaadile on Kunstimuuseumi hoone nii silmapaistev, lisaks on hoone omapäraks muidugi ka viltuvarjunud ilme.

Üldiselt on Kunstimuuseumi hoone heas seisukorras, seda nii välisfassaadi kui ka siseruumides valitseva olukorra poolest. Heas seisukorras on hoone aga ennekõike tänu sellele, et see ei ole unustustehõlma

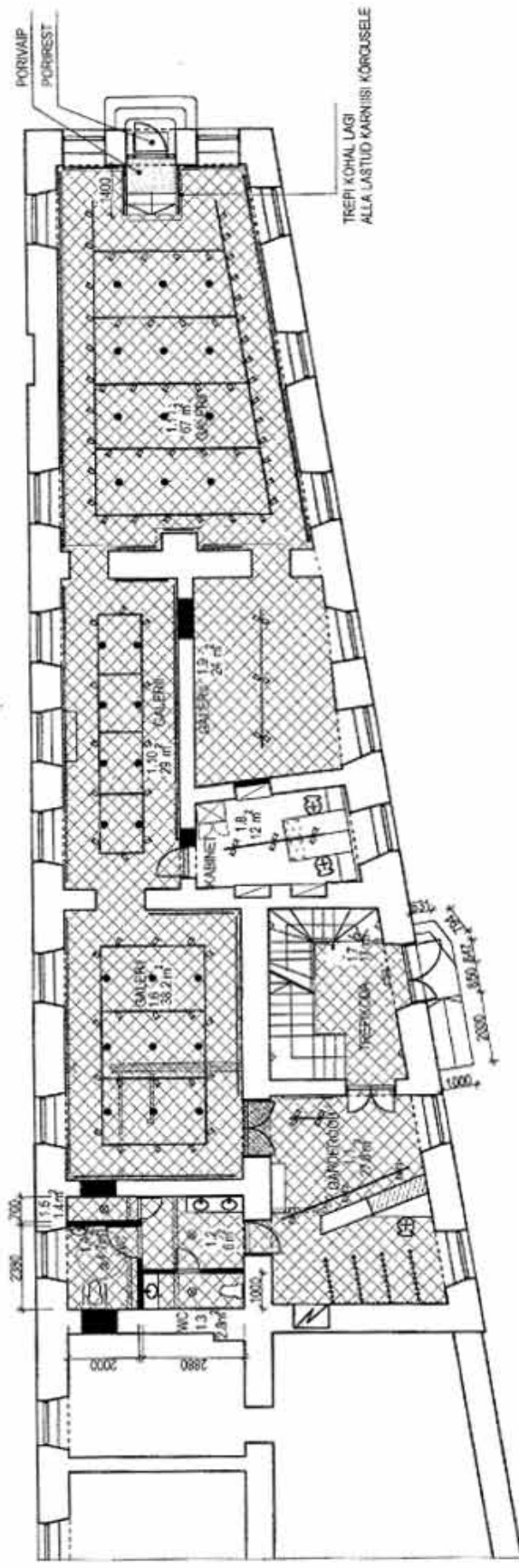


Joonis 2. Stukk I korruse saalis.

vajanud ning on järelevalve all. Hoone kõik kolm korrust on kasutusel enamasti näitustesaalidena.

Üldine ruumiprogramm on anfilaadsüsteemis, sest ruumid paiknevad hoonet pikuti läbival teljel, ühest ruumist pääseb teise ruumi. Esimesel korrusel on neli näitustesaali, juhataja kabinet, garderoobiruum ja teisele korrusele viiv trepikoda (põhiplaan, joonis 3). Teisel korrusel on samuti neli näitustesaali, ettevalmistusruum ja õppeklass (põhiplaan, joonis 4). Kuna muuseumis korraldatakse ekskursioone koolidele ja tudengitele, on õppeklass funktsionaalne ruum. Kolmas korrus on nagu kõik eelnevadki samal põhimõttel – neli näitustesaali ning ettevalmistusruum. Muuseumi siseruumid on üsna tuimad ning klassitsismi hõng on aimatav ainult tänu stukile laes, teise korruse peasaali (ruum nr 2.6) puuparketile ning ukse- ja aknalinkidele (joonised 7–10).

Antud töös on keskendutud just teise korruse saalidele (ruumid nr 2.6; 2.8 ja 2.9), sest just nendesse luuakse klassitsistlikus stiilis sisekujunduslahendus. Järgnevalt on toodud nende kolme saali kirjeldused. Käsitletavad saalid paiknevad järjestikku ning lähevad ruumimahu poolest väiksemaks. Kõigis

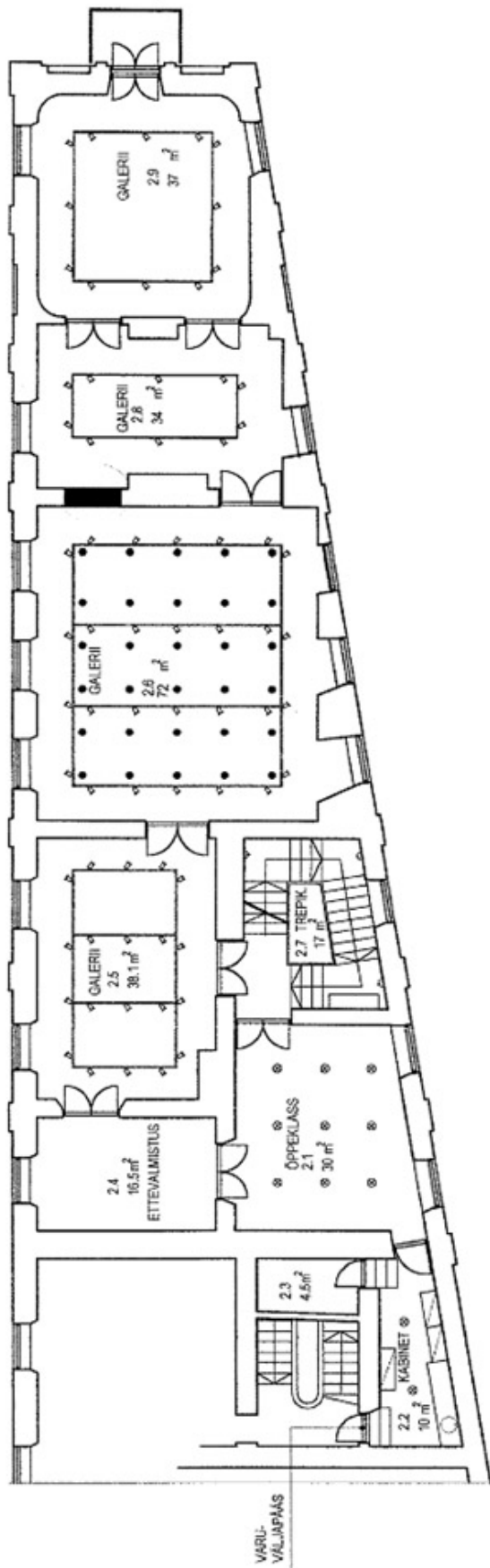


- SIINDEL LAEVALGUSTID (H=0002)
- LAEVALGUSTI
- SEINVALGUSTI
- PLAFOONVALGUSTI
- SEINADEL RIPUTUSREELIHOJD
- KERAMILINE PÕRANDAPLAAT

- ERITATAV OSA
- LAMMATAV OSA
- LAES STENDIRIPUTUSE AAS

ARHITEKTIBÜROO OÜ LUNGE & KO reg nr 10253300; Ihanon nr EE-8958-322/99-4 Kõrvalpaari 14, I katu 50,009; telefon 07450992 SAARITSELT T. Koidula		TELLUJA: TARTU KUNSTIMUSEUM VALLIKRAAVI 14	TOO NR: 01-01 STAADIUM: ESISEPÕHJUS KUPPÄEV 10.07.2001 FAL'NIIMAR MUSEUM.dwg MOODKAVA M1:125 JOONISE NR. 1-2
--	--	--	---

Joonis 3.
I korruse
põhiplaan.



- SIINDEL LAEVALGUSTID (H=3000)
- LAEVALGUSTI
- SEINVALGUSTI
- PLAFOONVALGUSTI
- LAES STENDIRIFUTUSEAAS
- EHITATAV OSA
- LAMMATAV OSA

TELLUJA:	TARTU KUNSTIMUSEUM VALURAAVITIA	TOO NR:	101-01
OBJEKT:	KIVELLA GALERII ÜMBEREHTUS / SISEKÜÜNIDUS	SKAALIALE	ESKISPROJEKT
reg.nr. 10532420: Iihents nr. EE-8756; 322/99-E Kuperjanovi 14, Tartu 50409; telefon: 07420092	ARHITEKTIBÜROO OÜ LUNGE & KO	KLUPAEV	10.07.2001
S.ARHTEKT: T.Kobak	ADDRESS: RAJKOJA PLATS 10	FALITRIME	MUSEUMILING
	JOONE:	MÕÕTLAVA	M1:1/25
	2.KORRUSE PÕHIPLAAN	JOONSE NR.	1-3

Joonis 4.
II korruse
esialgne
põhiplaan.

kolmes saalis on klassitsistlikku stiili järeleaimavad kahepoolsed valged tahveluksed, mis lisavad saalidele pidulikkust. Ustel on vasekarva ukseingid (joonis 6). Saal number 2.6 on kõige suurem ning täidab peasaali funktsiooni. Selles ruumis on puuparkett, mis on laotud ruudustikuna ja moodustab mustri. Järgnevas kahes saalis on samuti puuparkett, kuid seal on see laotud kalasabamustrina. Kõigi kolme saali külgselintel on aknad, kuid kahjuks on nii peasaalis kui ka ruumis



Joonis 5. Parkettpõrand II korruse peasaalis.

number 2.8 osa aknaid kinni kaetud. Nii on põhiplaani järgi peasaali mõlemas külgselinas kolm akent, kuid praegu on saali keskmised aknad kaetud juurdeehitatud kergseinaga ning ruum on märgatavalt hämaram. Originaale kopeerivate akende ees on rulood, aknalinged on miniatuursed, vasekarva ja lihtsa kandilise kujuga (joonis 7). Järgmises saalis (ruum nr 2.8) ei ole aknaid aga üldse, sest ka siin on olemasolevad aknad kergseinaga kinni kaetud ning kuna ruum on niigi väike, on akende puudumine teinud selle ruumi pimedaks ja sellega veelgi rõhutanud ruumi väiksust. Ruum number 2.9 on viimane rõduga saal. Selles ruumis on hästi säilinud laestukk, mis on üheks kõige klassitsistlikumaks tunnuseks kogu hoones. Laestukk esindab üleminekumõjudega zopf-stiili ning selle dekooris on kasutatud



Joonis 6. Ukselink.



Joonis 7. Aknalink.

antiigist inspireeritud stukkdetalle nagu vanikud, rosetid ja medaljonid (joonised 8, 9). Tunneb ära ka hammaslõikemotiivi, mis jookseb ribana terve ruumi ulatuses. Sein üleminek laeks on sujuv, sest stukk on ümardatud ning piirjooni ei ole üldse. Isegi ruumi nurgad on ümarad. Pidulikkust lisab antud ruumile lae keskel olev stukkdekooriga rosett (joonis 9).

Kõikide saalide seinad on värvitud valgeks, vaid peasaali (ruum nr 2.6) otsaseinad on värvitud tumeda sinakashalli värvitooniga ning külgeseinad on jäetud teise kahe saali seintega sama värvitooni (joonis 10).

Ka peasaali otsaseinad olid algsest valged, sest 2001. aasta sisekujunduse projekt nägi ette galeriisaalide ühtse värvilahenduse. Sellest tulenevalt on valget tooni seinad värvitud Tikkurila Harmonia S1000-N värviga. (ERA, f. 5025, n. 2, t. P-13819, l. 6)

Saalide valgustuse lahendus põhineb siinidel olevatel suundvalgustitel, kuid kinniehitatud akende tõttu on saalid üsna hämarad. Ruumides number 2.6 ja 2.8 on

siinid kinnitatud lakke, ruumis number 2.9 on siinid kinnitatud seinale lae stukkdekoori alla (joonis 8). Muid valgustuslahendusi pole saalides kasutatud. Kõige kehvem valgustatus on ruumis number 2.8, sest ruumis puuduvad aknad ning ruum on üsna väike. Kõik valgustid on reguleeritavad ukse kõrval asuvatest lülititest.



Joonis 8. Laestukk ruumis nr. 2.9.



Joonis 9. Laeroseett ruumis nr. 2.9.

3 Kunstimuuseumi II korruse saalide sisekujunduslahendus

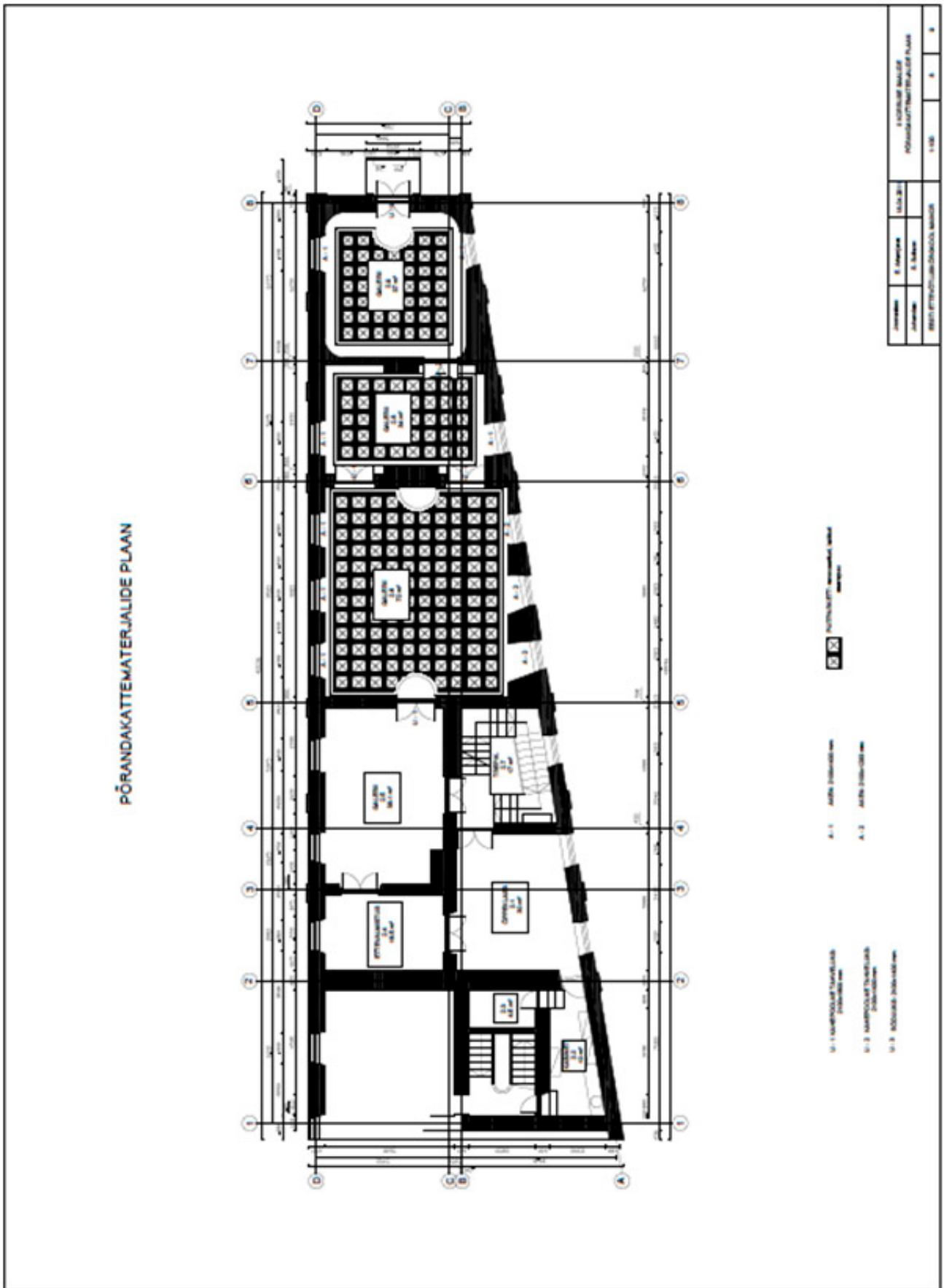
Tartu Kunstimuuseumi kasutuses on kaks hoonet. Esimene nendest on Vallikraavi 14 olev hoone, mis on tervenisti kasutuses kunstitööde hoidlana ning teine Raekoja plats 18 asuv hoone, mida kasutatakse pildigaleriina eesti kunsti eksponeerimiseks. Pildigalerii alla kuuluvad kõik kolm korrust ning peaaegu kõiki ruume (v.a koridorid) kasutatakse kunstiteoste eksponeerimiseks. Olenemata sellest, et tegu on klassitsistlikus stiilis hoonega, on interjöörides kahjuks puudu klassitsistlik sisekujundus. Vaid mõnes ruumis kohtab klassitsismile viitavaid üksikuid elemente ning seda enamasti stuki ja puitparketi näol. Seepärast on antud töö eesmärgiks luua Tartu Kunstimuuseumi teise korruse kolme viimasesse saali klassitsistlik sisekujunduslahendus, mis oleks muuseumi funktsioonidega arvestav terviklahendus. Luua sisekujunduslahendus tervele muuseumile on enamat aega nõudev protsess ning ei mahu antud töö raamidesse. Seepärast luuakse klassitsistlik sisekujundus ruumidesse number 2.6, 2.8 ja 2.9. Need on teisel korrusel asuvad kolm järjestikust galeriisaali (II korruse põhiplaan, joonis 11), milles on vaid mõningad klassitsismile viitavad elemendid. Ruumid vajavad uut stiilipuhast lahendust. Samas võimaldab uus sisekujunduslahendus kasutada antud ruume efektiivsemalt ja majanduslikult tulusamalt, sest lisaks ruumide näitustesaalidena kasutamisele on neid võimalik kasutada ka pidulike sündmuste ja vastuvõttude kohana.

Et antud saalid oleksid klassitsistlikus stiilivõtmes, tuleb peasaalis taastada anfilaad – avada va-sakpoolne ukseava, mis 2001. aastal kinni ehitati (joonis 4, II korruse saalide esialgne põhiplaan). Lisaks tuleb avada kõik kinniehitatud aknaavad, mille tulemusel on saalides kohe rohkem valgust ja sära. Rõhuasetus antud saalides on pööratud parketile ja laele, mis mõlemad on rikkaliku dekooriga. Praegu peasaalis olev puuparkett läheb edasi ka järgmisesse kahte saali, parketi muster jääb samaks. Ruumis number 2.9 olev lae stukkdekoor ja rosett peab edasi kanduma ka teises kahes saalis. Selle tulemusena mõjuvad ruumid ühtse tervikuna ning tänu anfilaadile moodustavad justkui ühe liigendatud, kuid harmoonilise saali.

Kuna tegu on enne-kõike näitustesaali-dega, siis olemasole-vat seinapinda, mida akende rohkuse tõt-tu kuigi palju ei ole, stukkdekooriga ei kaeta. Seinte klassit-sistliku moe järgi tro-fee-dega, vanikutega stuki järeleaimamist saavutatakse värvi-tooni laadis. Saalide seinad on kaetud pastelse ja jaheda sinaka tooniga, mis

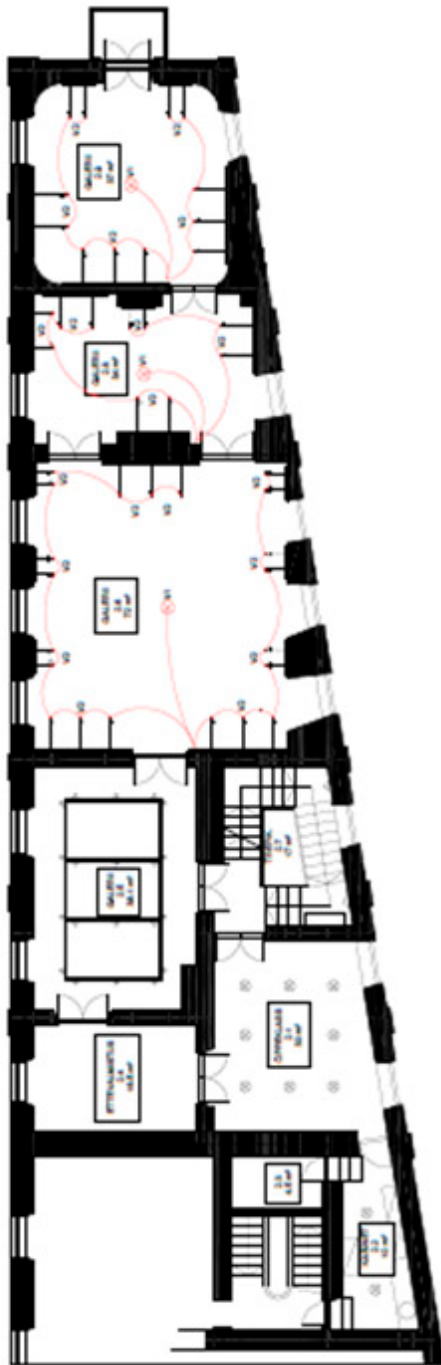


Joonis 10. II korruse peasaal.



Joonis 11. II korruse saalide põrandakattematerjalide plaan.

VALGUSTUSE PIAAN



V1 LÖYDÖ 1066 BAROKKTOIVIAN COGNAC

V2 SUUNDVALGUSTI GLAMOX S18

Projektant	E. Toompea	Koostöö	
Arhitekt	E. Toompea	Koostöö	
EELPÄRITUSKOHAL NIMETES			
			V106
			K

Joonis 12. II korruse saalide valgustusplaan.

sobib maalide taustaks ning on samas ka klassitsistlikus värvigammas ja mõjub esinduslikult.

Rikkalik stukkdekoor laes eeldab diskreetsemat valgustust, seepärast on dominandiks roseti kohast allarippuv rikkalik kristallidega kaunistatud kuldne lühter. Lühter on kõikides saalides ühesugune. Maalide valgustamiseks on seintele laestuki alla kinnitatud valged siinid, millele kinnituvad miniatuursed valged suundvalgustid. Valgustid on siinidel liikuvad ning kallutatavad ja pööratavad. Antud valgustuslahenduse eelisteks on diskreetsus ja funktsionaalsus – valgustid ei mõju häirivalt stukkdekoori pidulikkuse juures ning sõltuvalt maalide suurusest on valgusteid võimalik ümber sättida vajalikul moel. Antud valgustussüsteem on reguleeritav uste juures olevatest lülititest igas saalis eraldi. Kolmest lülitist on üks eraldi lühtri jaoks ning kahest teisest on võimalik reguleerida siinidel olevaid valgusteid. Lülitid võimaldavad kõiki valgusteid dimmerdada ning sõltuvalt päevavalguse hulgast reguleerida valgustite heledusastet.

Saalide üldilme parandamiseks on vaja akende all olevad radiaatorid puitvõredega kinni katta. Puitvõredel on vertikaalsed ribad ning need on värvitud seintega samas värvitoonis. Võrede lihtne kujundus ei hakka domineerima ning sulandub ruumi paremini, varjates radiaatoreid ning lisades üldilmele elegantsust.

Kokkuvõte

Tartu Kunstimuuseumi hoone Raekoja platsi ääres on üks linna ehedamaid klassitsistlikku perioodi varaseid näiteid. Erinevalt muust kvartaleisse suletud hooneist seisab see väerika minevikuga hoone uhkes üksinduses, eripärana pisatornilikult viltu. Ülikoolilinna klassitsistlikku südamikku kuuluvana on hoone paraku jäänud ilma oma algsest sisekujundusest. Ehkki majal on austav kunstitempli ülesanne, eeldaks selle asukoht linna esindusplatsi veeres kohasemat sisustust. Ühelt poolt peaks see olema algupärane, teisalt aga tänapäevaseid olusid arvestavalt läbimõeldult funktsionaalne – olemata ise elutu museaal, teenida täisverelise stiilikohase muuseumina. Hoone enamaks kaasaamiseks linnaõhustikku ja ühiskonda peaksid nn Tartu viltuse maja esindussaalid suutma teenida ka avalikke ülesandeid – esitelusid, vastuvõtte jne. Viimane omakorda oleks tulutoov muuseumile endalegi. Diplomitöö püüdiski läheneda Raekoja platsi äärsel kunstimuuseumi hoone ruumidele stiilitundlikult: endist hiilgust kaasaegse funktsionaalsuse võtmes taastavalt.

Antud diplomitöös on taustana käsitletud klassitsistliku stiili teoreetilist alusbaasi, tunnusjooni ning avaldumist. Diplomitöö teoreetilisest osast on võimalik teha järeldus, et klassitsism on läbi erinevaid ajaperioode olnud mõjuv ehitusstiil, mis on erinevate maailmariikide arhitektuuri mõjustanud või vähemalt riivanud nii mitmelgi korral ning mille poole arhitektuurikultuur pöördub ka veel. Seega on klassitsismil rikkalik minevikukogemus ning aktuaalsust mittekaotav eeskuju roll. Seda asjaolu tõestab ka Eesti arhitektuur, kus klassitsism on sisse võtnud kindla positsiooni. See stiil on Tartu kesklinna visiitkaardiks.

Kirjandusallikate analüüsimise tulemusel sai koostatud kokkuvõtlik klassitsistliku stiili käsitlev alusbaas, millest lähtuda Tartu Kunstimuuseumi saalide kujundamisel. Arhiivimaterjalidest kogutud info andis ülevaate Kunstimuuseumi hoone ajaloost ja eripärast. Selle tulemusena sai loodud Tartu Kunstimuuseumi II korruse saalidesse klassitsistlik sisekujunduslahendus, mis muudab saaliruumid pidulikumaks ning võimaldab kunstimuuseumile hoone laiema tutvustamise ja lisateeni-

mise võimalust. Tegeledes kunstmuuseumi sisekujundusprojektiga, sai selgeks, millistele detailidele on klassitsistliku stiili puhul oluline tähelepanu pöörata ning millised rõhuasetused ruumis teha. Selge on, et klassitsismi puhul peavad olema selgelt väljatoodud dominandid ning ülejäänud peab omakorda dominante toetama. Nii on kunstmuuseumi saalides domineerijateks stukkdekooriga laed, mida kroonivad kullatud lühter ning mustiline puuparkett. Kõik ülejäänud objektid on pandud töötama lae ja parketi kasuks ning toetama pidulikku keskkonda. Kunstmuuseumile sai loodud klassitsistlik sisekujundus, mis haakub hoonega, võimaldab eksponeerida kunsti ning samas täidab piduliku saali funktsiooni.

Viiteallikad

- Asu-Õunas, E., Kõiv, R., Pulk-Piatkowska, R. & Talvistu, T., 2005. *Tartu Kunstmuuseumi kroonika 1990-2005*. Tartu: Sulemees.
- ERA, f. P-76, n. 1, t. P-553, l. 1-5
- ERA, f. 5025, n. 2, t. P-13819, l. 4-7
- ERA, f. 5025, n. 2, t. P-13820, l. 6-8
- Harjumaa mõisad. Varaklassitsism* (18. sajandi lõpp). Ääsmäe mõis. [Online] http://www.muuseum.harju.ee/Moisad/arhitektuur_a_varaklassitsism_aasmae4.html [18.04.2011]
- Jordan, R. F., 1969/1976. *A Concise History of Western Architecture*. GB: Thames and Hudson.
- Kangilaski, J., 1997. *Üldine kunstiajalugu*. Tallinn: Kunst.
- Kodres, K., 2001. *Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- Lapin, L., 2003. Klassitsism Eesti 20. sajandi arhitektuuris. *Klassika ja klassitsism*. Väljaanne nr 36/37. Peatoimetaja Lapin, L. Tallinn: AS Printon Trükikoda. 53–66.
- Pullat, R., 1980. *Tartu ajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Raam, V., 1999. *Eesti arhitektuur Tartumaa, Jõgevamaa, Valgamaa, Võrumaa, Põlvamaa*. Tallinn: Valgus.
- Raid, N., 1981. *Tartu vanemaid ehitisi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tohvri, E., 2003. Klassitsistliku ehituskunsti suundumused Eesti linnades Tartu ehitiste näidete varal. *Klassika ja klassitsism*. Väljaanne nr 36/37. Peatoimetaja Lapin, L. Tallinn: AS Printon Trükikoda. 40–41.
- Tšubrik, A., *Tartu. Raekoja plats. Hooned*. [Online] <http://www.roerich.ee/photos/show.php?id=159&l=est> [18.04.2011]
- Vaga, V., 1971. *Kunst Tartus XIX sajandil*. Tallinn: Kunst.
- Watkin, D., 2005. *A History of Western Architecture 4th Edition*. London: Laurence King Publishing.
- Бартенев, И.А. & Батажкова, В.Н., 1983. *Очерки истории архитектурных стилей*. Москва: Изобразительное искусство.

Victoria ajastu vannituba

Anneli Ruusna

Juhendaja: Ülle Linnuste

Interjööriajaloo raamatutes käsitletakse valdavalt kõrgklassi eluruume, kus piltidel võib imetleda toredaid lossiinterjööre ja mööbliesemeid, vaipu ja rikkalikke draperiisid. Vähem võib neis raamatutes leida seda, kuidas nägid välja lihtrahva eluruumid ja hoopis vähe käsitletakse hügieeniteemat. Seetõttu on hakanud mind eriliselt huvitama, kuidas elasid inimesed oma igapäevaelu – kuidas nad ennast pesid, kuidas rahuldasid oma loomulikke vajadusi. Vannitubade, WC-de ja sanitaartechnika arengulugu on põnev ja see on tihedalt seotud tööstuse ja tehnoloogia arenguga. Kultuuri-, tehnika- ja disainiajalooost selgub, et kõige suuremaid sellealaseid uuendusi ja muudatusi ilmnis 18.–19. sajandi Inglismaal.

Sissejuhatus

WC ja vannitoa sisustus kuuluvad tööstusdisaini valdkonda, mille ajalugu ei ole nii palju kirjutatud ja uuritud kui näiteks mööbli- ja interjööriajalugu. Kuid see ei tähenda, et puhtus oleks olnud vähetähtis.

Puhtusega seoses võib ajaloo leida erinevaid fakte, kus puhtuse taga oli hea tervis ja hügieen¹. On olemas ka usuline faktor, mis oli sama tähtis või isegi tähtsam. Puhtust võis seostada jumaliku olemusega. (Smith, 2007: 3) See tähendab seda, et jumalad oli puhtad ning inimesed püüdsid olla samuti jumalikud.

19. sajandil toimusid olulised muudatused tööstuses, kus võeti kasutusele uusi materjale ja loodi tehnilisi lahendusi, mis võimaldasid paremaid elutingimusi. Tehniline progress ja arvukad leiutised tõid kaasa uusi tooteid, millel ei olnud varasemaid eeskujusid olemaski, olgu näiteks vannitubade ja WC sisustuselemendid.

Kuna esimene vesiklosett leiutati ja võeti kasutusele Inglismaal, siis võtsin oma lõputöö eesmärgiks uurida 19. sajandi teisel poolel Inglismaal valitsenud kuninganna Victoria aega. Teema valikul lähtusin huvist selle vastu, kuidas nägid välja viktoriaanlikud vannitoad, millal tuli elamutesse veevärk ja võeti kasutusele vesiklosetid – WC-d. Laiema eesmärgina tahtsin uurida selle ajastu vannitoa kujundust ja selgitada välja erilised tunnused, mis iseloomustasid viktoriaanlikku stiili.

¹ Sõna hügieen tuleneb vanakreeka keelest ὑγιεινή (τέχνη) – *hugieinē technē*, tähendades tervislikkust ja inimese head tervist ning sellest sõnast kujunes välja teaduslik haru, mis tegeleb elu säilitamisega ja pikendamisega (Smith, 2007: 3).

Tänapäevane WC, vesiklosett, kujunes välja 19. sajandi teisel poolel. Hügieenitingimused enne WC kasutuselevõttu ja kanalisatsioonisüsteemide rajamist olid halvad. Keskaegne Euroopa sõna otseses mõttes haies jubedalt. Inimesed rahuldasi oma loomulikke vajadusi õues. Tualetid seinasüvendite või nn garderoobide kujul olid haruldased. Enamasti oli põrandas lihtsalt auk, mis juhtis väljaheidet õue. Esimene üldkasutatav tualett ehitati Londonis 15. sajandil ning see mahutas korraga kuni 130 inimest. Nende kohtade puhastajad loopisid ekskrementide labidaga põldudele, kogumiskaevudesse, jõgedesse ja ojadesse. See tava tekitas surmavaid haigusi, epideemiaid ja katke.

Kuninganna Victoria valitsemisaeg (1837–1901) sai tuntuks Victoria ajastu nime all. See oli periood, mille jooksul arenesid kiiresti Suurbritannia tööstus, kultuur, poliitika, teadus ja sõjandus. Victoria ajastul oli Suurbritannia tööstuslikult maailma kõige enam arenenud riik. Kehtis arusaam, et tööstuslik areng oli sünonüümiks progressile. Tööstuse kiire areng tegi massilise tarbimise võimalikuks erinevatele ühiskonnaklassidele. Kuid masinate intensiivne kasutamine viis selleni, et tooteid ei loonud oma ala meistrid, vaid olematu kvalifikatsiooniga masinaoperaatorid. Puudus igasugune õpetus tööstusliku disaini alal. Toodangute teostus oli enamasti rohkem. (Heilbrunn Timeline of Art History, 13.02.2011).

Victoria ajastul läbisid kunstid ja kujundused mitmeid stiile, alates uus-gootikast kulges areng varase modernismini. Valitses üldine stiililine mitmesus. Disaini ja kujunduse ajalugu keskendub tavaliselt Arts & Crafts liikumisele kui uuenduslikule suunale. Selle kõrval püsisid elujõulistena ka uus-gootika ja historitsism.

1. 1 Victoria ajastu hügieen ja puhtus

Victoria ajastu varasemal perioodil olid sanitaartingimused kehvad ja hügieen praktiliselt olematu. Kuigi Londoni keskosas oli veevõrk mõnedes majades olemas juba 16. sajandil, siis valdavas enamuses puudusid nii veevõrk kui kanalisatsioonisüsteem ka 19. sajandi keskpaigas ning paljud külad ja linnad olid sanitaarlahenduste õudusunenäod. Linnades ei suutnud süsteemid kaasa käia populatsiooni kasvuga. Seetõttu oli nii linnades kui maal tunda ebameeldivat lõhna (Piras & Roetzel, 2005: 231). Prügi korjati kastikesse, mida tühjendati varahommikuti aknast välja tänavale või rentsilisse (Osband, 2002: 114).

Ennast pesti palju vähem kui tänapäeval, ning tavaliselt tehti seda ruumis, kus riietuti, näiteks magamistoas või garderoobis. Kuni 20. sajandini kasutati pesemiseks kausse, mida täideti kannus kuumutatud veega. Vett soojendati lahtise tule kohal köögis või samas ruumis, kus ennast pesti. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

Siiski pesti iga päev käsi, jalgu, hambaid ja nägu, tavaliselt enne sööki. Arvati, et ebatervislik on juukseid pesta liiga tihti. (Osband, 2002: 114) Hambaharja harjastena kasutati kohitsetud sea karvu. Delikaatne tegevus nagu habemeajamine oli raskendatud kui mitte eluohtlik. Paljud mehed hakkasid habet ajama nõudepesuruumis, kuna pesemisruum ei olnud piisavalt valgustatud. (McCrum & Strugis, 1999: 82)

Inimesed olid juba kursis hügieeni tähtsusega ning kuninganna Victoria valitsemise ajal laiendati veevarustus- ja äravoolusüsteeme nii, et Londonis olid aastaks 1855 igas kümnendas majas veevarustus ja äravool (Osband, 2003: 110).

Alles 1870-ndate keskpaigas oli valminud sir Joseph Bazalgette plaan terve Londoni varustamiseks veevärgi ja kanalisatsiooniga. Keskklassi elamud ei omanud vesiklosetti enne 1880. aastat ja enne 1880. aastat ei olnud vesiklosetti võimalik paigaldada mujale kui esimesele korrusele. Selle järgi võib öelda, et enne 19. sajandi lõppu olid kuivkäimlad ja kambripotid tavaline nähtus. (Osband, 2003: 110) Kõrgklassi elamutes võis see olla teisiti, sest Thomas Cubitt, luksusmajade ehitaja, olevat väitnud, et kõik majad, mis ta ehitas peale 1824. aastat, omasid eraldi WC-d.

1.2 Victoria ajastu sanitaartechnika alased uuendused

Arhitektide kõige suuremaks väljakutseks oli majade varustamine vee- ja kanalisatsiooni süsteemidega. Veega oli lihtsam varustada ehitisi, mis asetsesid jõgede, ojade või allikate läheduses. Kui jõukamal klassil oli sajandi keskpaigas juba võimalus kasutada WC-d ja veevärki, olid lihtrahva elutingimused primitiivsed.

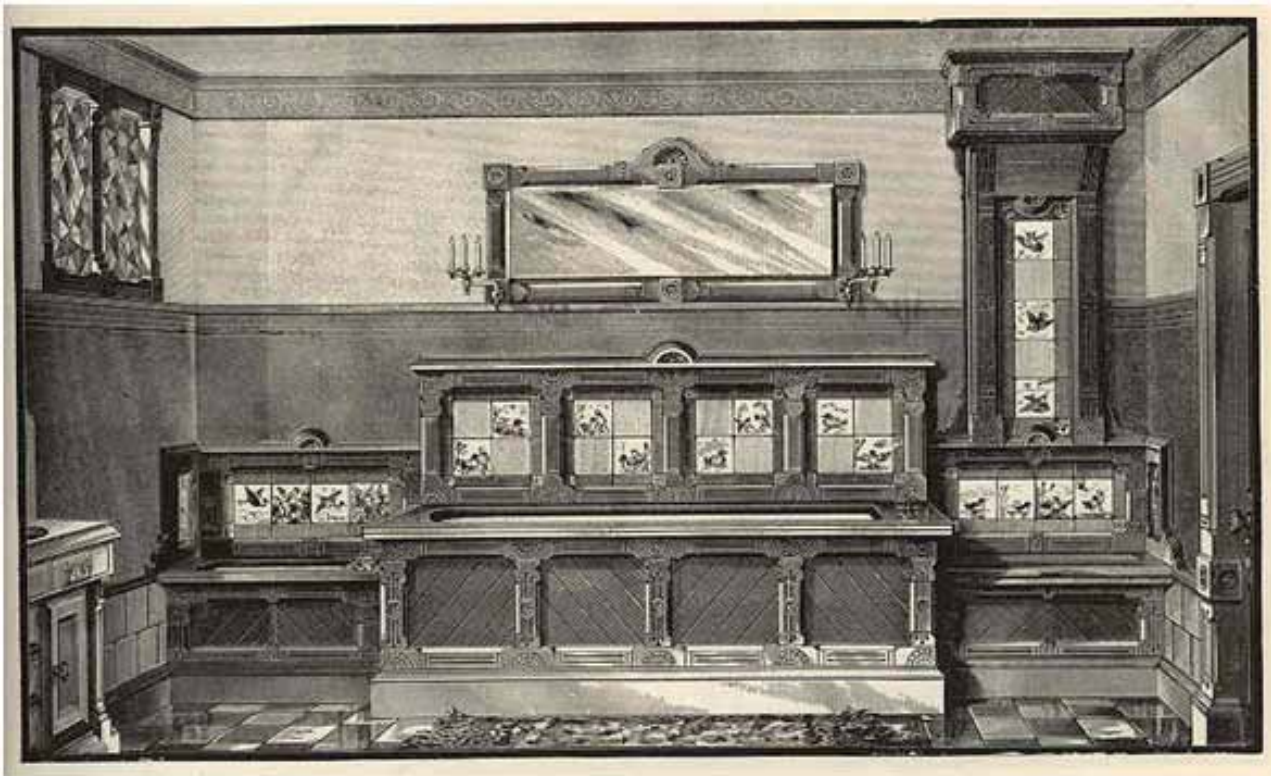
Maainimesed said oma vee kaevudest. Vihmavett koguti paakidesse. Nii torud kui ka mahutid olid tehtud algupäraselt puust või pliist, mis aja jooksul kas mädanesid või lekkisid. Pliist torud olid palju vastupidavamad ja kallimad kui puust torud. Jõukamad perekonnad enamasti paigaldasid oma kodudesse pliitorudest koosneva süsteemi, mis põhjustas neile kroonilise pliimürgituse. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

19. sajandi teisel poolel hakkasid veevarustajad kasutama rauast torustikke. Peamisteks varustajateks olid River Company ja Chelsea Water Company. Vee- ja kanalisatsiooni-süsteem ei olnud eriti välja arenenud. Enamus populatsioonist pidi hakkama saama kogutud vihmaveega. Olemas olid äravoolutorud, kuid need ei suutnud hakkama saada tahkete jäätmetega ning tekkisid ummistused. Teiseks probleemiks oli veerõhk (veesurve). Puust torud, mis olid veel laialt kasutuses vee transportiks, ei suutnud taluda kõrget veesurvet. Sellepärast paljudes majades oli vesi ainult esimesel korrusel. Alles peale metalltorude kasutuselevõttu oli võimalik veesurvet tõsta ja varustada ka ülemisi korruseid veega. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

Täiustused, nagu veevarustus majadeni ja majades sees, võimaldasid paremat sanitaartenust. 1880. a oli enamusi uusi maju juba varustatud WC-ga. Ülal paiknev veereservuaar lubas jäätmeid loputada veega, mis voolas hooga läbi tualettpoti. Sellest kujunes aastaks 1890 standardne WC, mis on kasutusel siiani. Selle süsteemi väljaarendajaks oli Thomas Crapper. Samal süsteemil põhinevat, madalal asuva veereservuaariga süsteemi tutvustati 1895. aastal ja see kujunes hiljem kõige populaarsemaks. (Osband, 2002: 120) Ka kraanikausid ning vannid olid ühenduses veevärgiga ja kadus ära nende käsitsi täitmise kohustus (Piras & Roetzel, 2005: 224).

2 Viktoriaanlik vannituba

Kui 19. sajandi keskpaiku oli vannituba olemas vaid rikastel inimestel, siis alates 1880. aastatest ehitas endale vannitoa ka keskklass. Magamistube ja riietusruume hakati muutma vannitubadeks. Uutes majades ehitati vannituba magamistoaga lähestikku või magamistuppa kamina lähedusse. Soe ja lõõgastav protseduur tagas hea tervise ja une (Taruste, 02.04.2011).



Joonis 1. Vannitoa kujundus 1888. a. (Home & Garden, 11.02.2011)

19. sajandi viimasel veerandil kasutati vannitubade kujunduses enamasti dekoreeritud keraamilisi plaate, ilustamiseks puitu ja kuldamist. Vann oli vormitud ja glasuuritud ühes tükis ja asus teataval alusel – pjedestaalil (joonis 1).

Vanni kohal seinal oli ristkülikukujuline peegel, mida valgustasid mõlemalt poolt küünlad. Vannitoa nurgas asetses kaunistustega WC-pott, veemahuti oli paigutatud üles. Vastasseinas on näha vitraažklaasiga kaunistatud akent. Kasutati ka dekoreerimist, näiteks valamutel ja WC-pottidel oli käsitsi maalitud lill- või mereteemalisi ornamente.

20. sajandi alguseks oli aru saadud, et Victoria ajastul kasutatavad materjalid: puit, tekstiil vaibad ja kardinaid olid vannitoa niiskes kliimas bakteritele ideaalseks elukeskkonnaks. Kasutusele võeti uued materjalid: metall, klaas ja keraamika. (Piras & Roetzel, 2005: 227) Kaunistused taandusid, tapeet ning puit (põrandal) asendati plaatidega. (Wormleighton, 2004: 124)

Paljud Inglismaa vannitoad püsisid muutumatuna kuni 20. sajandi keskpaigani. Moderniseerimise laine saabus 1960.–1970. aastate vahel, mis viis selleni, et paljud vanad vannid hävitati. Victoria ajastu vannid tõsteti uuesti esile 1980. aastatel. Paljud inimesed viskasid välja oma kaasaegsed vannid ning asendasid need kas kallilt restaureeritud antiiksete või järgi tehtud Victoria ajastu vannidega. Sellest tulenevalt on üsna raske vahet teha, kas tegemist on vanaaegse välimusega vanniga või originaaliga. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

2.1 Vannid

Vannid võeti Euroopas kasutusele 18. sajandi jooksul. Mõned aristokraadid paigaldasid oma maakodudes väikesemõõdulisi Türgi saunu või Vana-Rooma stiilis vanne. Neid ei kasutatud igapäevase hügieeni tarbeks ega kindlate tervisehäirete vastu, vaid need omasid pigem prestiiži väärtust. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

Kuni aastani 1870 olid vannid teisaldatavad. Teisaldatavaid vanne võis kasutada igal pool majas. Vannid olid erineva kujundusega, kuid eriti populaarsed olid tuhvel (*slipper*) vannid. Tuhvelvann oli pahkluu kõrgusega saapa moodi vann, mis ulatus inimese õlgadeni. Siis valmistati ka istevanne: *sitz*-vannid olid kas ovaalse või kandilise kujuga ja omasid väikest istet (joonis 2). (Piras & Roetzel, 2005: 224)

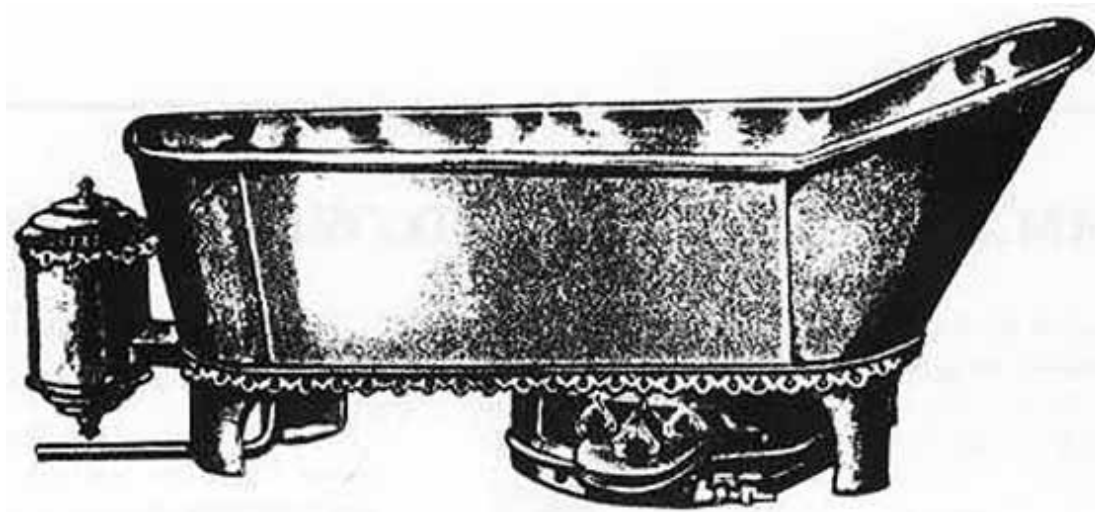
Sitz-vannid olid tehtud põletatud savist. Vannitaja istus vannis, jalad üle ääre, ja sai muuta veevoolu tugevust seljale ja rinnale. (Blair, 2002: 21) Levinud olid ka nn puusavannid, millel olid kõrged ääred ning kus sai end üleni vee sisse kasta. Puusavannid olid väga populaarsed sellepärast, et nad ei vajanud täitmiseks suurt veekogust. 19. sajandil oli mitmeid erinevaid puusavannide kujundusi. (Piras & Roetzel, 2005: 224)

Koos veevärgi tulekuga hakkasid inimesed paigaldama paikseid vanne ja kraanikausse garderoobidesse koos voolava vee ja söeküttega ahjuga (joonis 3). Pesija pea kohal paiknes veereservuaar, mis tühjenes läbi erinevate mehhanismide. Paljud aristokraadid eelistasid jätkata vannitamist magamistoa tulekolde ääres, eriti siis, kui olid teenrid, kes täitsid vanni nende eest (puudus vajadus jooksva vee järele).

Ka veel 19. sajandi keskpaigas olid eraldi vannitoad vaid üksikutes kõrgklassi linnaelamutes. Paiksed vannid, mis olid tavaliselt tulekindlast savist või malmist, olid algselt paigaldatud puust paneelide sisse. Hügieeni eesmärgidel vahetati puidu sisse peidetud vannid 1880. aastaks vabalt seisvate, rullitud äärega vannide vastu. Vannid olid maast kergitatud jalgadele, et vannialust oleks lihtne puhas-



Joonis 2. *Sitz*-vann. (Blair, 2002: 21)



Joonis 3. Varajane gaasiga vann, 1882. a. (Heritage Group Website, 12.04.2011)

tada (joonis 19). Vannide küünis- või kuuljalad olid tihti kullatud. Traditsioonilistel vannidel ja kraanikaussidel olid kuuma- ja külmavee segistid erinevatel pooltel. Sooja vee reguleerimiseks kasutati kahe otsaga kummivoolikut, mis toimis segistina. Nähtaval olevad vasest või messingist torud olid tihti poleeritud, eesmärgiga hoida puhtust, kuid hiljem ka dekoratsioonidena nagu lillornamendid, mida võis näha paljudel vannidel (joonis 20). Eraldi olevad pesemiskaunid ja rohkete dekoratsioonidega veekannud asendusid paiksete keraamiliste kraanikaussidega. Ka varasemad kraanikaunid „uputati” puust kappi ja torud varjati. Hiljem aga olid kraanikaunid paigaldatud rauast jalgadele, et parandada hügieenitaset. Kraanikaunid olid tehtud ka graniidist, kiltkivist ja valgest portselanist.



Joonis 4. Emailleeritud metallvann. (Blair, 2002: 9)

Plaate või marmorit kasutati kraanikauni ümbruses ning kraanikauni sisud olid tavaliselt dekoreeritud vanniga samas stiilis. (Osband, 2003: 112) 19. sajandi lõpuks pesi ka juba enamuse Inglismaa töölisklassist ennast, kas püsti seistes või istu-
kil olles, emailleeritud metallvannis (joonis 4) (Blair, 2002: 6).

Arvestades vannide traditsioonilisust ja tähtsust Inglise kultuuris, võib arvata, et dušid ei olnud populaarsed. Inglise innovatsioon on aga loonud mõned huvitavad variatsioonid dušist (joonis 5).

Kõige lihtsam viis oli muidugi omale ämbritega vett peale kallata. Siiski tutvustati 1851. a rahvusvahelisel tööstustoodete näitusel (Great

Exhibition) keerulisemat viisi, mis kujutas endast ovaalset veeanumat neljal jalal, kus keti tõmbe järel hakkas vesi voolama läbi duširoosi. Seejärel pumbati vesi uuesti üles mahutisse. Mõnedel mudelitel pidi redeliga ronima ja ülalt mahutisse vett valama. Kasutusel olid ka kaasaskantavad dušid, mis nägid välja nagu telgid, kus pesijale valati vett ülaltpoolt pähe. (Osband, 2003: 112) Paiksed dušid



Joonis 5. Dušš. (Christopher Clarke Antiques, 01.04.2011)

tekkisid vannituppa alles 19. sajandi lõpu poole (Osband, 2003: 115–116).

2.2 Vesiklosett

Inglise sanitaarrajatised olid oma nime väärt juba väga varasest ajast. Fakt, et paljudes nendes majades ei olnud vannituba, ei tähendanud seda, et nendes puudus „väikseim tuba”. Paljudel juhtudel nägi see välja nagu väike kuur, mis oli paigutatud võimalikult kaugemale elamisruumidest, et vältida ebameeldiva lõhna levikut eluruumidesse. Isegi 18. sajandil omasid need „väiksed toad” põrandamatti, paberihoidjat, raamaturiulit ja küünlaid.

Sajandi keskaigaks olid sanitaartingimused paranenud. Leiutajad tutvustasid avalikkusele oma uusi WC-pottide ja vannide kujundusi. Kuna aga ainult iga kümnes maja Londonis omas 1850-ndatel aastatel kanalisatsiooni, siis olid sisekäimlad suhteliselt haruldased. Valdavalt kasutati välikäimlaid, millel olid kas kast tualettpoti alla ehitatud või maa sisse kaevatud auk, mis võis olla tuhaga vooderdatud. (Schmidt, 2005: 45)

Kui tekkis vajadus kasutada käimlat öösel ning vahemaa oli liiga pikk, võis kasutada kambripotti. Jõukamad kodud said omada „suletud tooli”, mis nägi välja kui tool, mille kaane all paiknes kauss/pott. „Suletud toolid” olid tihti kaunistatud või maskeeritud kirstudeks. Esines ka toole, millel olid polsterdatud käetoed. Teenindajate töö oli neid tühendada ja puhastada igal hommikul. (Piras & Roetzel, 2005: 231)

Maakäimlad tekkisid 19. sajandi keskaigas. Need olid väga lähedased modernsetele WC-dele, kuid WC-poti puhastamiseks kasutati vee asemel mulda või tuhka ja jäätmed kukkusid all paiknevasse mahutisse. Vett kasutati juba varastel aegadel, et hoida käimlaid puhastena. Selleks kasutati lähedal paiknevaid jõgesid ja kanaleid, kuid siseruumidesse oli raske pumbata puhast vett ja läbi primitiivsete torude reovett välja.

Alates aastatest 1870 kuni 1880 oli veevarustussüsteem piisavalt arenenud, et vesi võis voolata WC-sse ning inimesed hakkasid paigaldama kaasaegsemaid WC-potte (joonis 6). (Piras & Roetzel, 2005: 231)

Esimesed vesiklosetid tähistasid suurt muutust sotsiaalhügieenis (Blair, 2000: 25), kuigi laiemalt levima hakkasid need alles 19. sajandi keskel. Linnaelamutes olid vesiklosetid alati paigaldatud eraldi tuppa ning ei olnud 19. sajandi lõpul kunagi osa vannitoast. WC-d olid tavaliselt ilma ventilatsioonita



Joonis 6. WC „Optimus” vesiklosett. (DHD Multimedia Gallery, 16.03.2011)

ning paiknesid maja esimesel korrusel. (Osband, 2003: 116)

2. 2. 1. Vesikloseti leiutajad

Vesikloseti leiutajaks loetakse Inglise kuninganna Elizabeth I ristipoega sir John Harington'i, kelle tualettpott pärineb erinevate allikate järgi kas aastast 1592 või 1596. Sir J. Harington'i kaasmaalased naersid seadme välja, küll aga leidis see kasutust Prantsusmaal. Sealgi mitte eriti laialdaselt – näiteks Versailles' lossis olevat algsest olnud vaid üks WC. (Aru, 2006: 16) Sir John Harington leiutas esimese äravooluga vesikloseti, kus vett kasutati poti sisu loputamiseks. Tol ajastul ei leidnud idee populaarsust kas oma keerukuse või kõrge hinna tõttu.

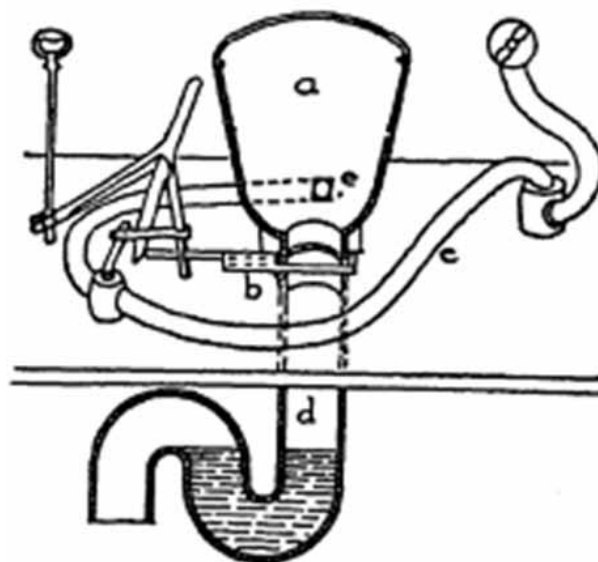
Hiljem kasutati jälle suletud alusega kambripotte, mis vajasid muidugi tühjendamist. Sir John Harington'i oli oma ideega ajast ees umbes 200 aastat. (Wolliscroft, 30.03.2011)

Inglise leiutaja Alexander Cummings leiutas aastal 1775 S-kujulise äravoolutoruga vesikloseti (joonis 7), mis on kasutusel ka tänapäeval. Tema leiutatud vesiklosetil on silindriline klapp (liugurklapp) poti ja anuma vahel. (Blair, 2000: 6) Pott sisaldas endas vähesel määral vett, mida hoidis kinni klapp. Toimingute lõppedes avanes kangi tõmbele klapp ning poti sisu läks kanalisatsiooni. (Your Dictionary, 27.03.2011) Leiutis patenteeriti ning 19. sajandil sai Inglismaast ehe vesikloseti kodumaa (Blair, 2000: 6).

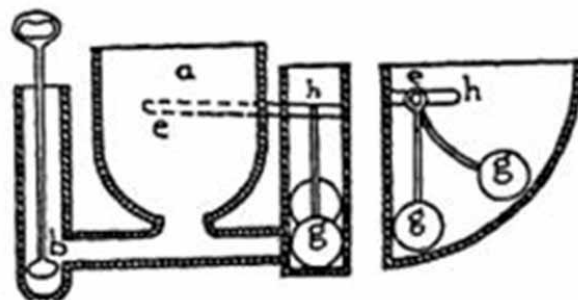
Sellelt vesiklosetilt leiame esmakordselt kasutuses oleva sifoonklapi, kuigi teadaolevalt on neid kasutatud ka Vana-Egiptuse kultuuris. Vesikloseti eelised sõltusid poti kujust, vee sisse laskmise kohast ning haisulõksu olemasolust. Vanemad haisulõksud ei olnud vee baasil ning kujutasid endast lihtsalt klappi, mis sulges halva lõhna tuleku kanalisatsioonitorudest, kuid peale mõningast kasutamist hakkas see ise halba lõhna eraldama. Peale S-kujulise äravoolutoru leiutamist oli see probleem lahendatud, kuna pärast igat loputust asendus vana vesi uuega ning ei eraldanud ise lõhna. (Brown, 2005: 21)

1777. aastal väljastati torumehele Samuel Prosser'le „klapp-kloseti” eest patent. Klapp vabastas tee jäätmetele ning sulges kanalisatsioonitoru (joonis 8). (Made up in Britain, 01.04.2011)

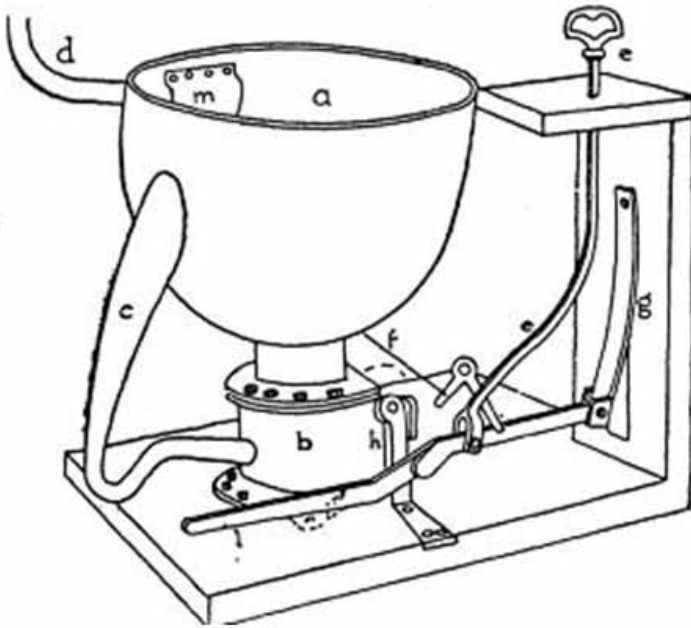
Joseph Bramah sai aastal 1778 patendi vesiklosetile, mis oli suletud altpoolt klapiga. Käepidemest tõmmates avanes klapp, vesi voolas reservuaarist (paiknes ülevalpool) ning loputas tualettpoti. Käepidemest lahti lastes sulgus klapp, mille järel täitus mahuti automaatselt uuesti veega. Klapp



Joonis 7. A. Cummings' vesiklosett a) kaus, b) liugklapp, d) sifoon-lõks. (Brown, 2005: 21)



Joonis 8. S. Prosser vesiklosett a) kaus, b) varbkolbpump, h) kuulklapi kamber, g) pallid klapi jaoks, e) varustus. (Brown, 2005: 21)



Joonis 9. Joseph Bramah'i vesiklosett a) kauss, b) klapi-karp, c) ülevool, d) veevarustus, e) käepide ja tõmbemehhanism, f) traat mahutini, g) vedru, h) klapi ventiil, i) kang, m) tiivik. (Brown, 2005: 22)

paiknes poti põhjas ja oli kinnitatud hingedele. Klapi eesmärk oli eraldada iga-sugune ühendus äravoolutoruga. Sellele leiutisele järgnes väga paljude leiutajate patente. Kõik hingel kinnituva horisontaalklapiga potid, mis tulid peale seda, olid J. Bramah'i leiutise otsesed modifikatsioonid (joonis 9). (Brown, 2005: 22)

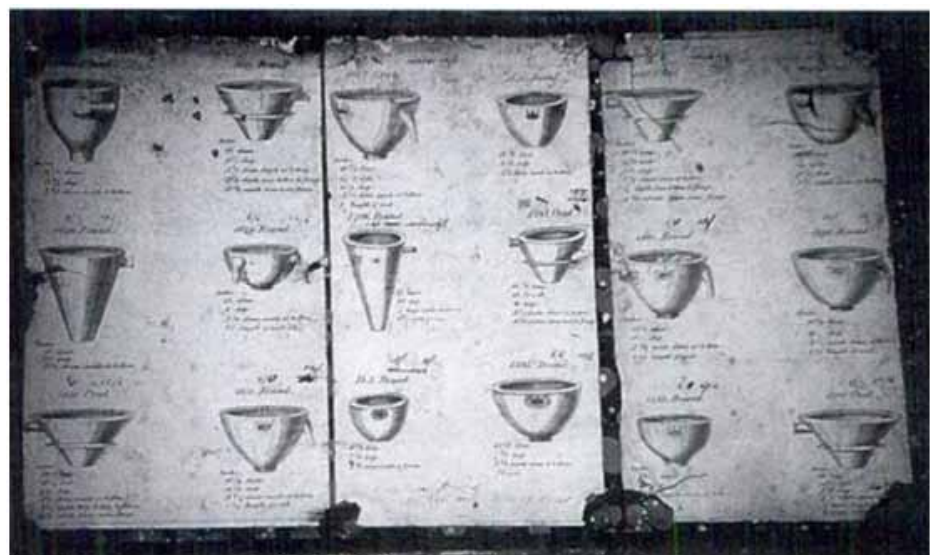
J. Bramah'i vesiklosetide ehitus oli keeruline ning mehhanism võis puruneda. Samas oli tegemist kõige parema vesiklosetiga järgmiseks 100 aastaks. Bramah'i vesiklosette paigaldati ka veel 20. sajandil. (Stoke-on-Trent Museums, 01.04.2011) Bramah'i tualettpotti said endale lubada ainult rikkamad perekonnad. See oli väga kallis ja selle omamine kujunes teataval määral staatuse sümboliks. Laialdasemas kasutuses oli Hopper'i WC, mis oli hinnalt

soodsam. Hopper'i WC koosnes lehtrikujulisest tualettpotist, millel oli U-kujuline klapp (hilisemal ajal S-kujuline). Tualettpotti tuli vett ise valada küljel paiknevast avast, mille järel vesikloseti sisu voolas spiraalis läbi klapi kanalisatsiooni. (Osband, 2002: 120)

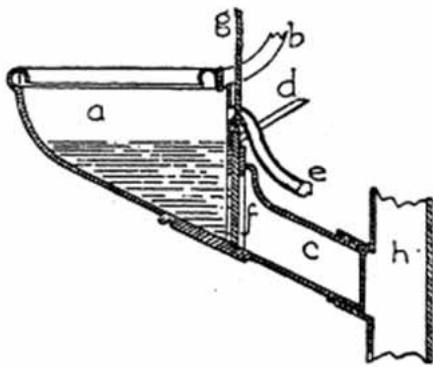
Keraamiliste WC-pottide tootjaks oli Inglismaal Josiah Wedgwood, keda peetakse Inglismaa „keraamika isaks”. Ta tootis paljudele leiutajatele nagu Bramah keraamilisi sanitaartehnilisi tooteid (joonis 10). (Blair, 2000: 7)

Aastal 1819 Albert Gilbin patenteeris „Hääletu Klapi-ta Veeloputuse Süsteemi” (The Silent Valveless Water Waste Preventer). Tema leiutis võimaldas potti efektiivselt loputada selles olevast sisust. Siisuliselt oli tegemist siifoon-äravoolu süsteemiga. (Your Dictionary, 27.03.2011)

James Viney leiutas aastal 1824 Inglismaal uut moodi vesikloseti. Selles vesiklosetis liikus klapp üles-alla vertikaalasendis. Suur erinevus tuli sellest, et pott oli osaliselt vee-ga täidetud, kui klapp oli kinni. Sellise disaini puhul ei pruukinud



Joonis 10. J. Wedgwood'i poolt 1802. aastal toodetud ja J. Bramah'i disainitud tooted. (Blair, 2000: 7)



Joonis 11. James Viney vesiklosett
 a) kauss, b) veevarustus, c)
 vaheosa enne kanalisatsiooni, d)
 ventilatsioonitoru klapi juurde, e)
 ülevool, f) klapp, g) nõör või kett, h)
 kanalisatsioonitoru, i) loputusserv.
 (Brown, 2005: 30)

klapp aga täielikult sulguda ning jäätmed võisid takistada klapi tööd (joonis 11). (Brown, 2005: 30)

1852. a leiutas Josiah George Jennings madalapõhjalise poti läbipesuga, mille otsas oli S-kujuline lõks. Tema muutis ühiskasutatavad WC-d populaarseks, paigaldades neid ka Kristallpaleesse. Tema paigaldused teenisid talle aastas umbes 1000 naela tulu. 1890. a autasustati J. G. Jennings'it tema töö eest kuldmedaliga. Selleks ajaks oli J. G. Jennings varustanud suure osa Inglismaad oma vesiklosettidega. Tema WC-potid olid paigaldatud 36 Inglismaa linnas ning ka mujale linnadesse nagu Pariis, Berliin, Madrid, Sydney ning isegi Lõuna-Ameerikas. Ta varustas ka 30 raudtee-ettevõtet Inglismaal, Ameerikas, Buenos Aireses ja Mehhikos. (Made up in Britain, 01.04.2011)

1870. a leiutas Stevens Hellyer vesikloseti „Optimus”. See oli väga hea disainilahendusega, mille veesüsteem oli tõhusam ja vaiksem. Seda tüüpi tualetti kasutati veel sada aastat hiljem (joonis 12). (Science Museum, 16.03.2011)

Sellised nimed nagu Thomas William Twyford ja sir Henry Doulton, Thomas Crapper olid tõelised kangelased sanitaartechnika arengus. T. W. Twyford oli esimene mees, kes ehitas eraldiseisva üleni keraamilise vesikloseti 1885. a. See oli tol ajal suur läbimurre. Sir H. Doulton oli Londoni pottsepp, kes hakkas kasutama keraamikat äravoolutorudes, enne kui ise hakkas ka potte valmistama. Tänu nendele sai edaspidi reoveed eemaldada linnatänavatelt ja suunata kanalisatsiooni. Selle tulemusel tõusis paljude elanike elukvaliteet ning vähenes haiguste levik. (Wolliscroft, 30.03.2011)

Thomas William Twyford leiutas 1885. a esimese klapita vesikloseti, mis oli tehtud portselanist (Bricks Brass, 03.04.2011). See oli hügieeniline ja soodne ning eraldiseisev ilma puust ümbriseta (Stoke-on-Trent Museums, 02.04.2011). Oma esimest vesiklosetti nimetas T. W. Twyford „Unitas” (Bricks Brass, 02.04.2011). „Unitas'i” juures kasutas ta P-kujulist sulgurit (Bricks Brass, 03.04.2011). T. W. Twyford kujundas, töötas välja ja tootis oma tehases, mille avas 1887. a, mitmeid WC-poti vorme ja kraanikausse (joonis 13).

19. sajandi lõpupoole hakkasid sanitaartechnika ettevõtted massiliselt tootma WC-potte. Edasiarenduste käigus muutusid tualettpotid lihtsamateks ja kujult sellisteks nagu tänapäeval. WC-potte toodeti põhiliselt Thomas William Twyford'i la-



Joonis 12. Mudel „Optimus” veeklosett. (Science Museum, 16.03.2011)

henduste järgi ja sir Henry Doulton'i savist või porselanist (joonis 21, 22), need olid enamasti dekoreeritud nii seest kui väljast. (Osband, 2002: 120)

Kasutati ka poleeritud pähklipuust või mahagonipuust istmeid, mis olid kinnitatud malmist kinnitustega. (joonis 13). Porselanist reservuaarid ja käepidemed panid viimistlusele punkti. Sajandivahetuseks muutusid WC-d juba tavalisemaks, jälgides uusi vannitube. (Schmidt, 2005: 45)

Kuigi tänapäeval on veel võimalik leida toimivaid hilise Victoria ajastu WC-tualettpotte ja veereservuaare, on mitmed firmad siiski alustanud T. W. Twyford'i või teiste tootjate originaalstiilis WC-pottide taastootmist, kasutades originaal-dekoratsioone, pakkudes kaasaegset sanitaarset standardit ja vana väljanägemist. (Osband, 2002: 120)

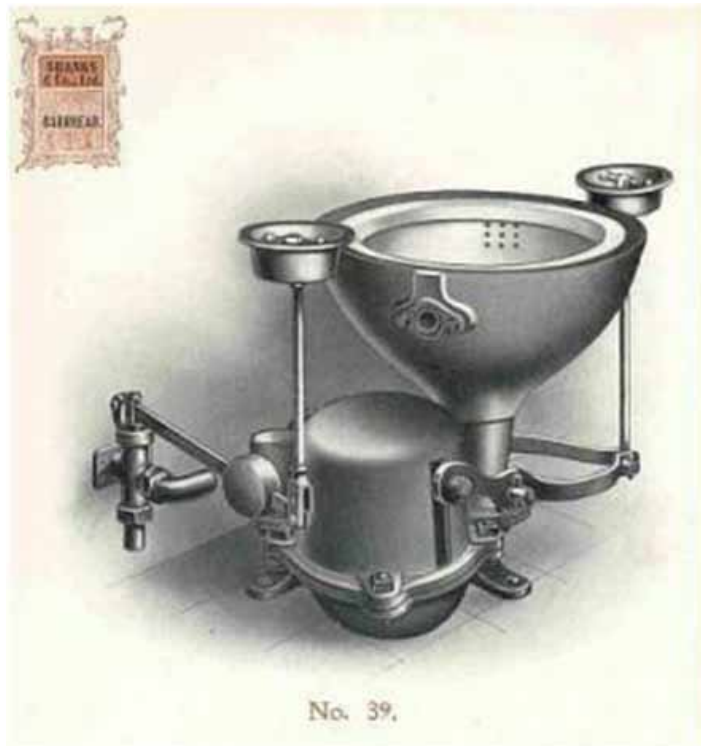
Inglismaal usutakse, et T. Crapper leiutas esimese vesikloseti, kuid arvatavasti see ei vasta tõele (Piras & Roetzel, 2005: 230). Esimese loputuskastiga WC patenteeris siiski Joseph Bramah 1778. a (Frost's Meditations, 12.03.2011).

T. Crapper viis küll sisse tehnoloogilise vett säästva lahenduse, mis on kasutusel kuni tänapäevani. Ta nimetas seda lahendust „*valveless water waste preventer*” (Piras & Roetzel, 2005: 230).

T. Crapper omas 9 patenti, millest kolm olid seotud vesiklosetiga, nagu näiteks ujuv kuulkraan, kuid ükski polnud otseselt seotud vesiklosetiga. Arvatud on, et ka sifoonloputusega WC oli tema leiutis, kuid tegelikult oli selle leiutanud Albert Giblini. (Frost's Meditations, 12.03.2011)



Joonis 13. Puukastiga ümbritsetud tualettpott. (The Woodrow Wilson Family Home, 01.04.2011)



Joonis 14. WC-pott „No. 39”. (Portal to the Past, 19.03.2011)

Mitmed sanitaartehtilised leiutised on seotud ka John Shanks'i nimega. Aastal 1865 patenteeris John Shanks enda esimese leiutise, milleks oli WC, mis võimaldas kasutada loputuskasti ka allpool merepinda. See tõi neile eelise mereväes kasutatava sanitaartehtnika valdkonnas. (Barrhead-Scotland, 08.04.2011) J. Shanks'i ettevõtte tootis kalleid, atraktiivseid, funktsionaalseid ja praktilisi sanitaarkeraamika esemeid erinevatele klientidele – kruisilaevadest kuni haiglateni, samuti üldkasutatavaid WC-sid, mida võis leida igal pool. (Barrhead-Scotland, 19.03.2011) Seda loeti tol ajal revolutsiooniliseks tehnoloogiaks. WC-pott „No. 39” (joonis 14) oli uskumatult edukas toode.

Shanks & Co tunnuseks oli kvaliteetne kujundus ja tootmine (joonis 23). Pakkudes tooteid, mida keegi teine ei suutnud valmistada, garanteeris ta ettevõttele turuliidri staatuse. (Barrhead-Scotland, 19.03.2011) Ettevõtte edukus seisnes selles, et suudeti ajaga kaasas käia. Pärast „No. 39” tuli keiserlik vann (joonis 15), mis oli 1877. aastal vannitoa mööbli valikute seas üliedukas. Seda vanni toodeti ka veel 1938. aastal, ning „Strathmore” kollektsioon, kuhu vann kuulus, oli eksponeeritud Empire näitusel Bellahoustoni pargis 1938. aastal. (Portal to the Past, 19.03.2011)



Joonis 15. Vann „Strathmore” kollektsioon. (Portal to the Past, 19.03.2011)

Kaasajal valitseb kogu maailmas suur nostalgia 19. sajandi mööbli, ruumikujunduse ja ka sanitaartehnika ja -keraamika osas. Mitmetes kujundusajakirjades esitletakse eluruume ja vannitubasid, mis on kujundatud ja võib ka öelda, et lavastatud, kuninganna Victoria ajastu laadis, võimalikult ehedal moel ja detailitäpselt.

2.4. Vannitoa tarvikud

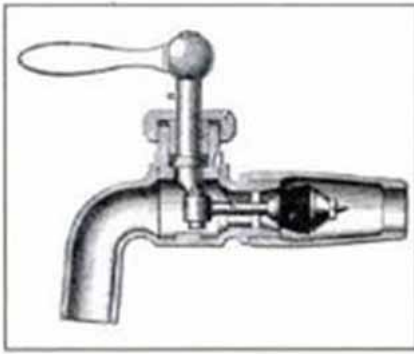
Kuni 19-nda sajandi keskpaigani tegid paljud pottsepad vannitoa komplekte ning pesukausse, kraanikausse ja vesiklosette. (Blair, 2002: 5). Alljärgnevalt on näha vannitoa komplekt (joonis 16), milles on näha kauss, seebihoidja, käsnahoidja, veekann, ööpott ja pesukauss (Blair, 2002: 10).



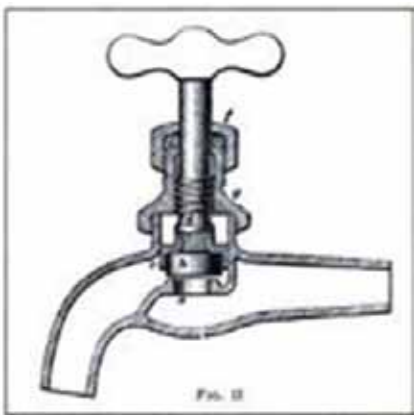
Joonis 16. Vannitoa komplekt. (Happy To Be, 01.04.2011)

Valamu koos seebialusega on tänapäeva kraanikausi eelkäija. Tavalisest kausist kujunes välja väga dekoratiivne furnituuri osa 18. ja 19. sajandil. Mõned valamud olid nagu kirjutuslauad: marmorist kattega kausid, kannud, hambaharjatopsid, teised aga koosnesid statiivist, millel oli kauss ja kann ühtses stiilis. (Piras & Roetzel, 2005: 228)

19. sajandiks olid kraanikausi alused muutunud tähtsaks osaks vannitoa



Joonis 17. Fulleri kuulklapiga kraan. (Bock, 2001: 49)



Joonis 18. Rõhkklapiga kraan. (Bock, 2001: 49)

furnituurist. Need olid tavaliselt marmorist või kiltkivist pealpinna, mida oli lihtne puhastada. Algselt asetati nende peale eraldi kausid, kuid hiljem olid kausid juba uputatud marmoris. (Blair, 2002: 5) Kui juba hakati kujundama vannitubasid, siis sisaldasid need vanni, dušši, bideed, kraanikaussi ja vesiklosetti. Kraanid olid seinte külge kinnitatud või läbi kraanikausi aluste välja toodud. (Blair, 2002: 10)

Kraanid olid tehtud messingist, niklist või portselanist, omades ristikujulisi või lihtsalt kangikujulisi nuppe (Osband, 2003: 115). Fulleri kuulklapiga kraanid muutusid esimesteks üldlevinud segistiteks, kuna neid oli suhteliselt lihtne toota (joonis 17).

Kangi keerates liikus pehmest kummist plaat kas vastu metalläärast või sellest eemale. Fulleri klapp oli kiire toimega. Piisas ainult poolest pöördest, et vähendada veevoolu. Kuid kummist plaat kippus ära kuluma ning veevoolu oli raske reguleerida ning 1890. aastal hakati kasutama rõhkklappi (Compression) (joonis 18).

Kraaniosa keerates liikus tugevast kummist klapp vastu vee läbivoolu ava ning sulges selle. Vastupidise tegevusega sai avada veevoolu ja reguleerida selle tugevust. See lahendus oli vastupidav ja püsis ka kasutusel pikemat aega. Victoria ajastu vannitubades võis harva kohata ühendatud sooja ja külma vee

segistit kuni 1920. aastateni. See ei olnud seotud ühenduse raskusega, sest isegi Fulleri kuulkraanis oli võimalik ühendada soe ja külm vesi. Fulleri segisteid võiski näha rohkem vannidel, kus oli kombineeritud soe ja külm vesi. (Bock, 2001: 49–50)

19. sajandi lõpus jäeti torud ja sanitaarvarustus nähtavale, et neid oleks lihtsam puhastada ning keramiilisi plaate kasutati nii põrandatel kui seintel. Sellega kaasnes plaatide tootmise kasv ning plaadid muutusid laialt levinuks, kuigi nad olid suhteliselt kallid ning paljudes maakodudes oli kasutusel linoleum. (Osband, 2003: 115)



Joonis 19. Jalgadega kõrge tagaosaga vann. (Catchpole & Rye, 05.03.2011)

DOULTON & CO., LAMBETH, LONDON & PAISLEY & PARIS.

DOULTON'S IMPROVED HOODED BATHS.

TO STAND WITHOUT ENCLOSURE.

No. 377.

THE Apparatus consists of a recessed Cast-Iron Plunge Bath with wide Rolled Edge, 1st class Enamelled inside, with strong Copper Hood Enamelled same colour as Bath. Fitted with Shower, Spray, and Plunge, Brass Plate for Valves and Pull-up Waste. The Hood is protected by an outer casing of Zinc with hinged door to allow easy access to the pipes.

The temperature of the water may be regulated by the Hot and Cold Valves, and the centre valve on plate enables you to connect the water to any fitting required by turning the pointer to where it is marked on the plate.

The only Connections to be made are the Hot and Cold Water Supplies and Waste, three Joints in all.

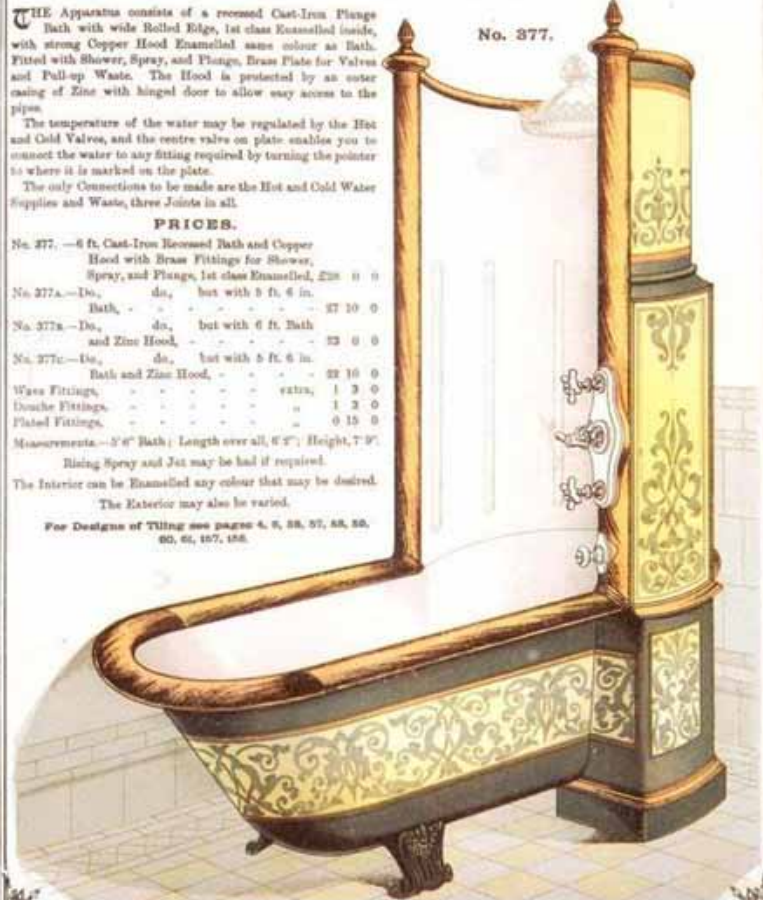
PRICES.

No. 377.	—6 ft. Cast-Iron Recessed Bath and Copper Hood with Brass Fittings for Shower, Spray, and Plunge, 1st class Enamelled, 238	0 0
No. 377A.	—Do, do, but with 5 ft. 6 in. Bath, - - - - -	27 10 0
No. 377B.	—Do, do, but with 6 ft. Bath and Zinc Hood, - - - - -	33 0 0
No. 377C.	—Do, do, but with 5 ft. 6 in. Bath and Zinc Hood, - - - - -	32 10 0
Waste Fittings,	- - - - - valves,	1 3 0
Double Fittings,	- - - - -	1 3 0
Plated Fittings,	- - - - -	0 15 0

Measurements.—5'6" Bath; Length over all, 6'7"; Height, 7'9".
 Rising Spray and Jet may be had if required.
 The Interior can be Enamelled any colour that may be desired.
 The Exterior may also be varied.

For Designs of Tiling see pages 4, 5, 28, 57, 58, 59, 60, 61, 157, 158.

These Baths are entirely manufactured at our Paisley Works and Foundries.



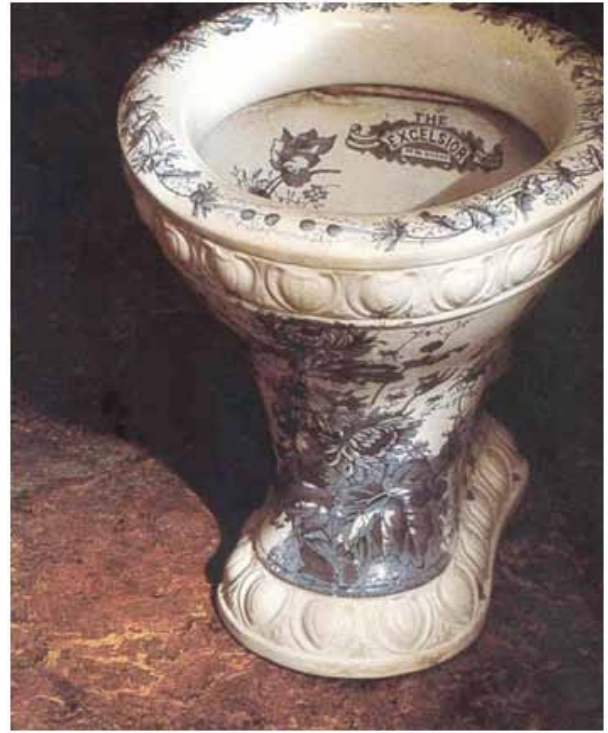
Joonis 20. H. Doulton & Co, Lambeth, London, Paisley & Paris, 1890. a. (Heritage Group Website, 04.04.2011)



Joonis 21 T. Twyford i tooted. Mahagonist valamübristega kabinet, 1894. a. (Heritage Group Website, 06.04.2011)



Joonis 22. H. Doulton'i „Deluge" WC. (Heritage Group Website, 06.04.2011)



Joonis 23. Armitage Shanks „Excelsior" loputusega WC-pott patenteeritud aastal 1895. (Heritage Group Website, 06.04.2011)



Joonis 24 J. Shanks'i kraanikauss. (Portal to the Past, 19.03.2011)

3 Minu visioon viktoriaanlikust vannitoast

Uurimustööst saadud teadmiste baasil kujundas in ühe Victoria ajastu vannitoa (joonis 25). See ruum on just selline, mis sobiks kaasaegsesse keskkonda ja inimesele, keda valdab Victoria ajastu nostalgia. Vannitoa kujundamisel kasutasin realselt kättesaadavaid esemeid ja materjale.



Joonis 25. Ruumiline vaade minu kujundatud vannitoale.

3.1. Kujunduskontseptsioon

Oma vannitoa kujunduskontseptsiooni välja töötamisel võtsin aluseks hilise Victoria ajastu. Hilist Victoria ajastu interjööri iseloomustasid kaks tunnust: tumedad, sügavad toonid ja suurekirjaliste mustrite kasutamine. Hilisel Victoria perioodil olid värvitoonidest eelistatud punane, tumeroheline ja kuldne. Oma kujunduse juures kasutasin samu värvitoone. See värvikombinatsioon mõjub kaasajal uudsena ja romantilisena, nagu ka suhteliselt paljude sisutuselementide kasutamine vannitoa kujunduses (joonis 26).



Joonis 26. Ruumiline vaade vanniseinale.

Esemeid on küll ruumis palju, kuid igal asjal on oma koht ning roll. Usun, et minu Victoria ajastu kohane vannitoa kujundus annab inspiratsiooni mõnele inimesele oma vannitoa kujundamise ja sisustamise juures

3.1. Minu vannitoa kujunduse kirjeldus

Hilis-viktoriaanliku ajastu sügavate toonide elustamiseks kasutati eredaid värvilisi detaile. Mina lisa- sin oma ruumile särtsu klassikalise tooliga, mille leidsin PSI sisustussalongist. Lehtpuu olid Victoria ajastul väga hinnatud, seetõttu valisin ka mina furnituuri materjaliks tammepuidu. Riuli ja valamualu- se valmistas minu kujundatud ruumi jaoks eritellimusel Viigardi Mööbel.

Aksessuaaridena kasutasin oma ruumikujunduses mitmeid küünlahoidjaid ja suurt ümmargust peeg- lit. Victoria ajastu peeglid olid üldiselt massiivsed ja üleulatuvate kaunistustega. Minu valitud peegel on lihtsama disainiga, ilma kaunistusteta ja kullatud raamiga (joonis 27).

Victoria ajastu vannidel olid kas küünis- või kuuljalad, mis olid tihti kullatud. Sellise vanni leidmiseks nägin suurt vaeva, aga see valmistas mulle ka suurt rõõmu, sest Victoria-aegsed vannid, WC-potid ja kraanikausid olid tõeliselt ilusad.

Vanni ja ka samas stiilis valamu leidsin sarjast Victoria + Albert. Segistid ja WC-poti valisin 2010. a väljaantud kataloogist „Thomas Crapper & Company”. Kuna Victoria ajastul kasutati väga palju vannide ja WC-pottide dekoreerimist, siis kavatsen vanni ja valamu dekoreerida käsitsi maalitud lillornamentidega. Victoria-aegsed tekstiilid olid külluslikud. Eelistatud materjalid olid samet, damast, brokaat või muu rohkelt tikitud kangas. Valisin enda kujunduse jaoks puuvillase ilma muustrita süga- vatoonilise kanga, mis mõjub rahustavalt ning elegantselt. Kujundatud ruumis kasutan ka maheda-



Joonis 27. Ruumiline vaade WC-potile, riulile ja tagaseinale.

tes toonides pärsia stiilis vaipa. Vaip pärineb firma Victorian Trading Co toodangust. Alternatiivina võib kasutada ka firma Floorin tooteid. Floorin esindus on nii Tallinnas kui ka Tartus. Põrandakatte- materjaliks valisin mahagonparketi Lincona põrandakeskusest.

Seinte ilmestamiseks kasutan Muster Sisustussalongist valitud William Morrise reprodutseeritud mustri- ga tapeeti. Tänapäeval on firma Sanderson säilitanud William Morrise stiili autentsuse ning firma valmistab tapeete Morrise mustrite ja toonidega. Morrise stiil on ajatu ja klassikaline, tema käekiri äratuntav ning ainulaadselt suursugune. (Muster, 30.03.2011)

Kokkuvõte

Põhjusel, et kõik vannitoa ja WC-ga seotud leiutised ja arengud leidsid aset Inglismaal, keskendusin oma lõputöös Victoria ajastule, 19. sajandi II poole vannitoale ja sanitaartechnikale. Uurides põhjalikult Victoria ajastut, selgus, et ei saa rääkida ühtsest viktoriaanlikust stiilist, vaid Victoria ajastu jagunes kolmeks oluliselt erinevaks stiiliperioodiks. Ilmnes ka see, et sanitaartechnika kujunduses ja vannitoa tarvikute juures avaldusid stiiliperioodide mõjud vähe. Üldiselt oli ka selle aja tööstustoo- dete kujundus stiilidest vähe mõjutatud, pigem tulenesid kujundusalased muutused uutest materja- lidest ja tehnoloogiast. Kuna vannitubade sisustamise juures on rakendatud nii interjööri- kujundust kui tööstustooted, nägin vajadust uurida nii Victoria aegset sisekujundust kui ka tööstustoodete ja sanitaartechnika kujundust. Oma praktilises töös püüdsin saadud teadmised kokku viia.

Viiteallikad

- Aru, E., 2006. Nüüdisaegne vesiklosett sündis 16. sajandil. *Eesti Päevaleht*, 9. august, 16.
- Barrhead Heritage Trail, 2010. *John Shanks*. [Online] <http://www.barrheadheritagetrail.co.uk/index.php?id=38> [19.03.2011]
- Barrhead-Scotland, *Shanks of Barrhead*. [Online] <http://www.barrhead-scotland.com/Culture/history/shanks.asp> [08.04.2011]
- Blair, M., 2000. *Ceramic Water Closets*. Suurbritannia: British Library Cataloguing.
- Blair, M., 2002. *Bathroom Ceramics*. Suurbritannia: Shire Publications.
- Bricks Brass, 2011. *Famous Sanitaryware Makers*. [Online] http://www.bricksandbrass.co.uk/design_by_element/water_supply_and_sewage/victorian_and_edwardian_toilet.php [02.04.2011]
- Bricks Brass, 2011. *The Victorian and Edwardian Toilet*. [Online] http://www.bricksandbrass.co.uk/design_by_element/water_supply_and_sewage/victorian_and_edwardian_toilet.php [03.04.2011]
- British Library, 2010. *Bath decorations*. [Online] <http://www.bl.uk/learning/images/victorian/health/large107266.html> [15.02.2011]
- Brown, G., 2005 *Water –closets: A Historical, Mechanical, and Sanitary Treatise*. New York: Adamant Media Corporation.
- Christopher Clarke Antiques. *Antique Portable Shower Bath*. [Online] <http://www.campaignfurniture.com/detailspage.asp?stockNo=80482&imgNo=2> [01.04.2011]
- DHD Multimedia Gallery. *Toilets*. [Online] http://mirror-us-ga1.gallery.hd.org/_c/toilets/view-of-the-Optimus-pedestal-closet-rotated-AJHD.jpg.html?sessionVar=spider&sessionVarLiteUI=true [16.03.2011]

- Frost's Meditations, 2008. *Thomas Crapper*. [Online] http://www.martinfrost.ws/htmlfiles/april2008/thomas_crapper.html [12.03.2011]
- Happy To Be. *My Victorian Boudoir*. [Online] <http://www.happytobe.blogspot.com/2011/02/my-victorian-boudoir.html> [01.04.2011]
- Hearitage Group Website, 2008. *Illustrations of plumbing*. [Online] http://www.hevac-heritage.org/electronic_books/plumbing/plumbing.htm [06.04.2011]
- Hearitage Group Website, 2009. *The Victorian Era*. [Online] http://www.hevac-heritage.org/electronic_books/magic_hot_water/magic_hot_water.htm [12.04.2011]
- Hearitage Group Website, 2010. *the Best 100*. [Online] http://www.hevac-heritage.org/electronic_books/best100/best100.htm [04.04.2011]
- Hearitage Group Website, 2011. *T. W. Twyford – Sanitary Potter*. [Online] http://www.hevac-heritage.org/electronic_books/potteries_&_sanitaryware/5-TWYFORDS.pdf [03.04.2011]
- Heilbrunn Timeline of Art History, 2011. *The Arts and Crafts Movement in America*. [Online] http://www.metmuseum.org/toah/hd/acam/hd_acam.htm [13.02.2011]
- Made up in Britain, 2008. *Toilet*. [Online] <http://www.madeupinbritain.co.cc/index.php/Toilet> [01.04.2011]
- McCrum, M. & Sturgis, M., 1999. *1900 house*. London: Channel 4 Books.
- Muster Sisustussalong, *Morris*. [Online] www.muster.ee [30.03.2011]
- Osband, L., 2002. *Victorian house style: an architectural and interior design source book*. Cincinnati: A David & Charles Book.
- Osband, L., 2003. *Victorian gothic hoyses style: An Architectural and Interior Design Source book*. Põhja-Ameerika: F & W Publications.
- Piras, C. & Roetzel, B., 2005. *British Tradition and Interior Design*. Köln: Könemann.
- Portal to the Past, *John Shanks*. [Online] http://www.eastrenfrewshire.gov.uk/heritage/heritage_exhibitions/homecoming-great-scottish-minds-and-innovations/heritage_local_famous_people_shanks.htm [19.03.2011]
- Schmidt, F. & Schmidt, E., 2005. *Victorian Kitchens and Baths*. Layton: Gibbs Smith.
- Science Museum, *Model of the 'Optimus' water closet, England, 1870*. [Online] <http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display.aspx?id=6700> [16.03.2011]
- Slotkis, S. J., 2006. *Foundations of interior design*. London: Laurence King Publishing.
- Smith, V. S., 2007. *Clean: a history of personal hygiene and purity*. New York: Oxford University Press.
- Stoke-on-Trent Museums. *The flushing wc reinvented – 18th century valve closet*. [Online] http://www.stokemuseums.org.uk/gpm/collections/flushed_with_pride/information_sheet_66 [01.04.2011]
- Stoke-on-Trent Museums. *The Development of the Flushing Toilet*. [Online] http://www.stokemuseums.org.uk/gpm/collections/flushed_with_pride/information_sheet_70 [02.04.2011]
- Stoke-on-Trent Museums, *Pigs*. [Online] http://www.stokemuseums.org.uk/gpm/collections/flushed_with_pride/information_sheet_55 [05.04.2011]
- Taruste, T., 2007. *Kohtume vannis*. [Online] <http://www.just24.ee/est/?news=911751> [02.04.2011]
- The Woodrow Wilson Family Home. *Water closet*. [Online] <http://www.woodrowwilsonfamilyhome.com/watercloset.aspx> [01.04.2011]
- Your Dictionary, 2011. *Who Invented the Toilet?* [Online] <http://answers.yourdictionary.com/technology/inventions/who-invented-toilet.html> [27.03.2011]
- Woolliscroft, T., 2008. *Whiteware Ceramics – Sanitaryware*. [Online] <http://www.ceramicsguides.com/Sanitaryware.htm> [30.03.2011]
- Wormleighton, A., 2004. *Victoria Decorating with a Personal Touch*. New York: Hearst Book.

Vintage sisekujunduses ja selle rakendamine maamajas

Helen Künnap

Juhendaja: Merle Talvik

Et vanemas hoones välja sõeluda selle olemust kõige paremini kandev sisekujundus, on üheks võimaluseks selles kristalliseerida teatud iseloomulik, loogiliselt alguasajaga liituv periood. Sobilikuks võib osutada nostalgiline *vintage*-stiil, mis lubab loominguiliselt ära kasutada esivanemate pärandit.

Sissejuhatus

Lõputöö kirjutamise eesmärk oli maakodu kujundamine *vintage*-stiilis. Selleni jõudmiseks uurisin *vintage*-stiili olemust ning kasutamisevõimalusi sisekujunduses. Objektiks olev puumaja on ehitatud 1936. aastal Võrumaale. Esimesel korrusel asub esik, kaks panipaika, köök ja kolm tuba. Pööningukorrus on välja ehitamata. Maja üldpindala on 103,5 m², pööningul on kasulikku pinda 71,4 m².

Vintage kopeerib 1920.–1980. aastate sisustustrende, lubades mõningal määral ka eri aastakümnete stiilide segamist ja oma vaatenurga lisamist. Tööst jätsin välja nõukogude masstoodangu, mis ei harmoneeru talu olemusega ning käsitlesin peamiselt maja ehitamisaasta perioodi – 1930ndaid aastaid. Tööd tehes arvestasin maja asukohta, olemuse, vanuse ning loomulikult kliendi eelistustega. Üks eesmärk oli kasutada kujunduses palju põnevaid ja unikaalseid vanavarakaupluste ja -portaali-de leide. Valikuid tehes lähtusin ka looduslähedus- ja taaskasutusprintsipiist.

Lõputöö käigus projekteerisin veranda, terrassi ja trepi. Viisin sisse väikesed muudatused esimese korruse ruumiplaneeringus ning kavandasin pööningukorruse kasutamisevõimalused. Valisin sisekujunduskontseptsioonile vastavad viimistlusmaterjalid, mööbli ja valgustid. Ühtlasi projekteerisin erilahendust vajavad mööbliesemed: riiulid-mahutid katusekalde alla, tasapinna vannitoa valamule ja köögikapi. Renoveerisin 1960ndaist aastaist pärit kapikese.

1 *Vintage* sisekujunduses

Vintage'i mõiste pärineb veintööstusest, sellega tähistatakse mõnd hea aastakäigu aastakümneid seisnud veini. Kodukujunduses tähendab *vintage* stiili, mis järgib 1920.–1980. aastate sisustustrende. Samas, et kodu ei muutuks vanakraamipoeks, peaks mõne ajastu stiil domineerima. Varasemat mööblit ja sisustust liigitatakse antiigiks ja hilisemat retroks. (Ermel, 2009: 31)

Selle stiilikirjelduse põhimõtte võtan lõputöö aluseks. Kuigi sageli on kirjanduses sama ajastut ka retroks nimetatud, lähtun siiski just eelnevas lõigus esitatud väidetest. Termin „retro” pärineb 1970. aastatest, kui sellega kirjeldati nostalgiat hiljuti möödunud stiilide järele (Wilson, 2008/2008a: 60). Mõistet „retro” kasutatakse üldistavalt märkimaks midagi nostalgilist ja vanamoodsat, kuid siiski igihaljast ning taas ja taas moodi tulevat, klassikalist ja surematut. Enamjaolt peetakse retro all siiski silmas kõike, mis puudutab 1960. kuni 1980. aastaid. Seda nii muusikas, kunstis, riietuses, sisekujunduses kui ka näiteks tonaalsuses, kõnepruugis või mustri-struktuuris (Wilson, 2008/2008a: 60). Võib öelda, et mõisted „*vintage*” ja „retro” on osaliselt kattuvad.

20. sajandi ikooniline näide on Mies van der Rohe tool „Barcelona”. 1930ndatel tuli kasutusse vineer ja sündis Alvar Aalto kuulus kolmejalgne taburet. 1950ndad tõid kaasa voolava vormiga toolid, seejärel tõusid taas au sisse suured sohvad. 1960ndate katsetused plastikuga lubasid saavutada voolujooneliisuse maksimumi. Klassikaks muutunud mööbliesemed jäävadki populaarseks, neis on kombineeritud vormielegants ja mugavus ning see on nostalgiline kummardus möödunud aegadele. Pärast Teist maailmasõda tehti tarbemööbel täispuidust. Tugevad ja vastupidavad köögi- ja söögilauad harmoneeruvad tänapäeva elamisega ja näevad moodsad välja kasvõi koos nüüdisaegsete plastiktoolidega. Kaunistustega mahagonist nikerdatud söögilaud sobib elegantsesse linnakorterisse. Selle mõju võib pehmendada vanade linases kattes toolidega. (Wilson, 2008/2008b: 96, 98, 100, 101)

Vintage-interjööri loomist on hea alustada istekoha hankimisest. Toolide, pinkide ja diivanite valik on väga lai. (Styleture, 31.10.2009) Edasi saab liikuda järjest suuremate esemeteni ja ruumist ruumi.

Omatehtud ese mõjub alati hästi. Teretulnud on isemeisterdamine ja põnevate käsitööde katsetamine. Nende hulka kuulub *decoupage*. (Interior-desing-it-yourself.com, 22.10.2009) See on käsitööstiil, mis kujutab endast väljalõigatud paberkujuandite kunstipärast kokkuseadmist ja mingile pinnale kleepimist, seejärel lakiga katmist (Strand, 2010: 7).

Sobivat sisustust ja viimistlusmaterjale võib leida enda kodust, vanavanemate või sõprade käest. Sisekujundaja Ivi-Els Schneider propageerib mõistlikku remonti. Ta ei soovita vahetada vana praegudega laudpõrandat uue parketi vastu, sest looduses pole midagi sirget ja veatut, kuid uus parkett on nii steriilne, et kohati ei usugi selle looduslikku päritollu. Kujundaja räägib, et austab esivanemate pärandust ja ei soovita elamises, eriti maamajas vana mööblit välja vahetada (Vool, 2008: 41, 42).

2 Sisekujunduse kontseptsioon

Sisekujundust planeerides lähtun lisaks *vintage*-stiilile ka maja asukohast, olemusest, vanusest ja kohalikest traditsioonidest. Neid aspekte arvestades üritan luua loominguilise *vintage*-stiili ja looduslähedase maakodu koosluse. Töös käsitan peaasjalikult *vintage*’i seda perioodi, mis langeb kokku maja ehitamisaastaga – 1936. Jälgin, et valitud sisustus sobiks just konkreetseesse hoonesse, kas siis oma vanuse või rustikaalse väljanägemise poolest. Üks eesmärk on kasutada kujunduses palju põnevaid ja ainulaadseid leide. Intrigeeriva eseme üritan interjööri paigutada, isegi kui see esmapilgul mittesobiv tundub. Maakodus võib ju sisse tuua natuke liialdusi ja julget lähenemist.

Suhtun hoonesse kui palkmajja, samas kui häärberisse ja arvestan ka seost mõisaga: praegune talu abihoone on kunagi täitnud mõisarehe ülesandeid. Kujundusvihjeid võtan maja arhitektuurist,

näiteks jõulistest puitlagedest ja palkseintest. Niisama olulised on ka plaanitud muudatused välisviimistluses: kollakasvalge horisontaallaudis, kahvatusinised avade piirdeliistud. *Vintage*-stiili kõrval võib nimetada sisekujunduse lähtepunktideks loodus- ja maalähedust ning taaskasutust.

2.1 Maja

Palkmaja on ehitatud 1936. aastal, selle esimesel korrusel paikneb esik, kaks panipaika, köök ja kolm tuba. Pööningukorrus on hetkel välja ehitamata. Krundi pindala on 32 ha, hoone ehitusalune pind 125,9 m². Hoonet on plaanis hakata kasutama põhiliselt puhkuse veetmiseks.

Projekteeritav hoone on riskülikukujulise põhiplaaniga. Vundament on maakivist, välisseinad krohvitud, katus kaetud plekiga. Nii välis- kui ka siseseine konstruktsiooni elemendiks on palk. Uksed ja aknad vajavad kerget restaureerimist. Majal on üks korsten, kütmine käib pliidi ja kahe ahjuga. Majas on loomulik ventilatsioon. Kõikides eluruumides on loomulik valgus ja lahtikäivad aknad. Välisseinte krohvikihit on oma aja ära elanud, mistõttu on plaanis see asendada horisontaallaudisega. Voodrilauad värvitakse kollakasvalgeks, akende ja uste piirdeliistud kahvatusiniseks. Aknaraamid kaetakse valge, uksed tumepruuni värviga.

2.2 Keskkond

Ristikiriku talu on olnud perekonna valduses umbes 1900. aastast alates. Praeguse perenaise vanavanaema Mai Loos ostis selle oma perele, kui mõisaid laiali müüdi. Algselt oli krunt poole suurem, umbes 60 ha. Mai poeg Karl Loos ja tema õde Hilda jagasid selle 1930ndate aastate algul pooleks. (Talvik, 04.03.2010)

Lisaks elumajale paiknevad territooriumil veel rehi, puukuur, saun, kelder ja kaev. Ristikiriku talu rehe kohta on teada, et ristiusu perioodi alguses oli hoone ehitatud kirikuks (sellest ka nimi Ristikirik), hiljem oli seal mõisarehi ja nõukogudeajal kolhoosi kuivati. (Talvik, 04.03.2010)

Talu maadelt on leitud vanema asustusloo jälgi, samuti kasvab lähedal üle tee kolm vägevat pärna ja vuliseb allikas. Need märgid ja asjaolu, et tegemist on ühe kõrgema kohaga, kust avaneb suurepärase vaade ümbritsevale, lubavad oletada, et seal oli ka eelkristlik pühakoht juba enne kiriku ehitamist. (Talvik, 04.03.2010)

Krunt on kaetud rohu, viljapuude ja põõsastega, osa kinnistust moodustab metsamaa. Maja lõunaküljes on väike tiik. Lõunast piirneb krunt ühiskondliku sõiduteega. Olemasolev haljastus säilitatakse.

2.3 Klient

Maja on maakoduks neljaliikmelise Eesti perekonnale: Ema Merle (39-aastane), isa Mati (40-aastane), pojad Martin ja Markus vastavalt 14- ja 10-aastased. Isa armastab söögitegemisega aega veeta. Kõik pereliikmed sõidavad jalgrattaga, suusatavad ja harrastavad erinevaid käsitöö liike. Ema, isa ja vanem poeg tegelevad fotograafiaga, ema armastab ka maalida. Talu asukoht Võrumaa kuppelmaastikul soosib pere harrastusi.

Majapidamise abihooned, kuur ja suur rehi, võimaldavad hobitarvete hoiustamist. Tulevikus plaanitakse rehehoonesse rajada väike puutöököda ja väliköök. Võib öelda, et perekonna elustiil sobib kavandatava kujunduse rakendamiseks – nad on loomingulised, isetegijad ja hindavad vanu auväärseid esemeid. Pereemal on muuhulgas ka täitsa *vintage*’lik salahobi: ta kogub eri vormi ja suurusega roosilisi tasse.

Sisekujunduse ülesehituse põhimõtted

Ruumiplaneeringu ainuvõimaliku lahenduse leidmise koostöös omanikuga. Soov oli säilitada maksimaalselt olemasolevat. Seinte ümbertöstmiseks polnud vajadust, sest ruumid on piisavalt avarad. Kuna plaanis on hakata kasutama ka avarat, kuid seni väljaehitamata pööningukorust, siis tuli trepi tarvis loobuda ühest panipaigast ning teise panipaika rajatakse vannituba. Arvestades maja pindalaga (tabel 1), oleks võinud lubada ka suuremat pesemisruumi, kuid eesmärk oli säilitada võimalikult palju hoone korrapärist originaalplaneeringut. Mööbli paigutamisel otsustasime magamistoa ja elutoa vahelise ukse kinni ehitada – nii saab voodi parema koha ja tuba muutub privaatsemaks.

Tervisliku maja seisukohast on tuulutatavad pööningud ja keldrid vajalikud, kuid nende arvelt saab juurde ehitada ka elamispinda. Parim lahendus on selline, kus ümberehitus ei mõjuta maja välisilmet. (Elvisto, Pere, 2006: 46)

Ka selle hoone puhul oli võimalik toimida stiilisõbralikult: pööningukorruse väljaehitamisel on välisilme ainukeseks muutuseks katuseaken ja ühe akna lisandumine kummassegi katusekolmnurka (joonis 1). Mõned talu välisilme muutused on siiski veel plaanis: ehitatakse veranda ja terrass. Need lisavad majale kasutusmugavust, muuhulgas teevad elamu suursugusemaks ja häärberlikumaks. Veranda kavandamisel lähtusin ajaloolisest taustast, otsides eeskujusid raamatust „Eesti taluhäärberid” (Pärdi, 2007). Aknaruudustik sündis taluhäärberite verandaakende kujundusvõtteid ja maja stiili arvestades (joonis 2).

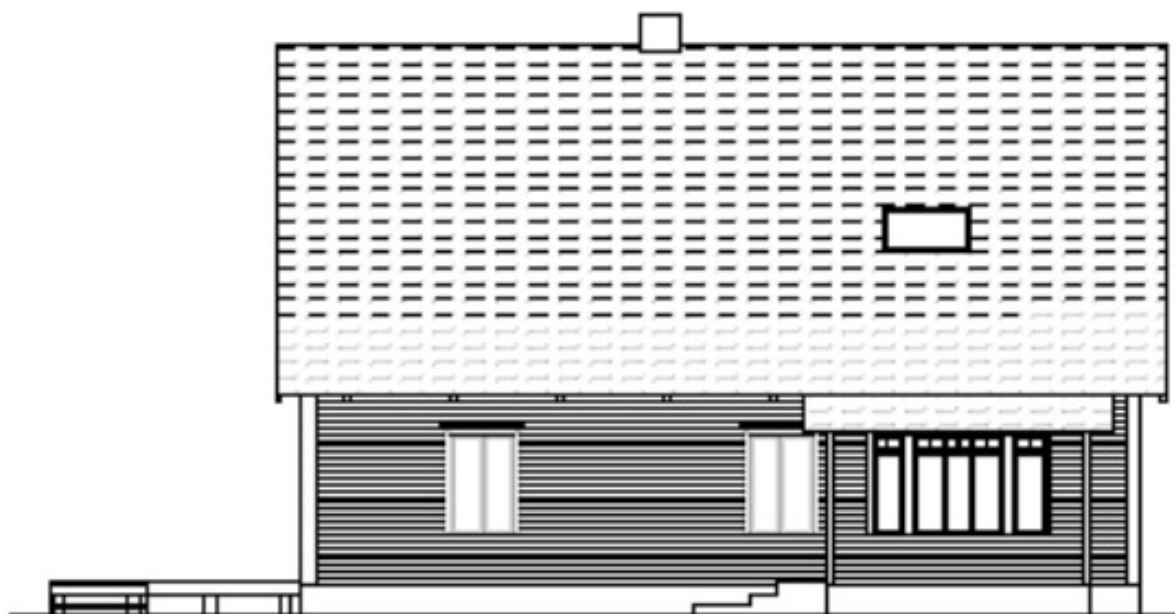
Terrass saab olema ülejäänud hoone eeskujul lihtne, suur ja korrapärase, mis toetub kandilistele puidust tugipostidele. Puidust juurdeehitus saab maja uste eeskujul tumepruuni katte – see kaetakse Amello tumeda tõrvaõliga. Vajaduse suure terrassi järele tingis seal toimuma hakkavate võimalike tegevuste rohkus. Sobiva ilma korral saab see ilmselt pere lemmikpaigaks, kus süüakse, puhatakse, tegeletakse käsitöö ja kunstidega (nt molbertil maalimine). Lisaks õuemööblile peavad sinna mahtuma perenaise lemmikud – suured potitaimed.

Tabel 1. Eksplikatsioon.

I korrus	110,2 m² (terrassita)
1.1 Veranda	6,7 m ²
1.2 Esik	12,7 m ²
1.3 Vannituba	4,4 m ²
1.4 Köök	13,8 m ²
1.5 Söögituba	25,2 m ²
1.6 Elutuba	24,3 m ²
1.7 Magamistuba	23,1 m ²
1.8 Terrass	37,8 m ²
Pööningukorrus	71,4 m² (põrandapind 94,5 m²)
Maja pindala kokku	181,6 m²



Joonis 1. Maja vaade vasakult.



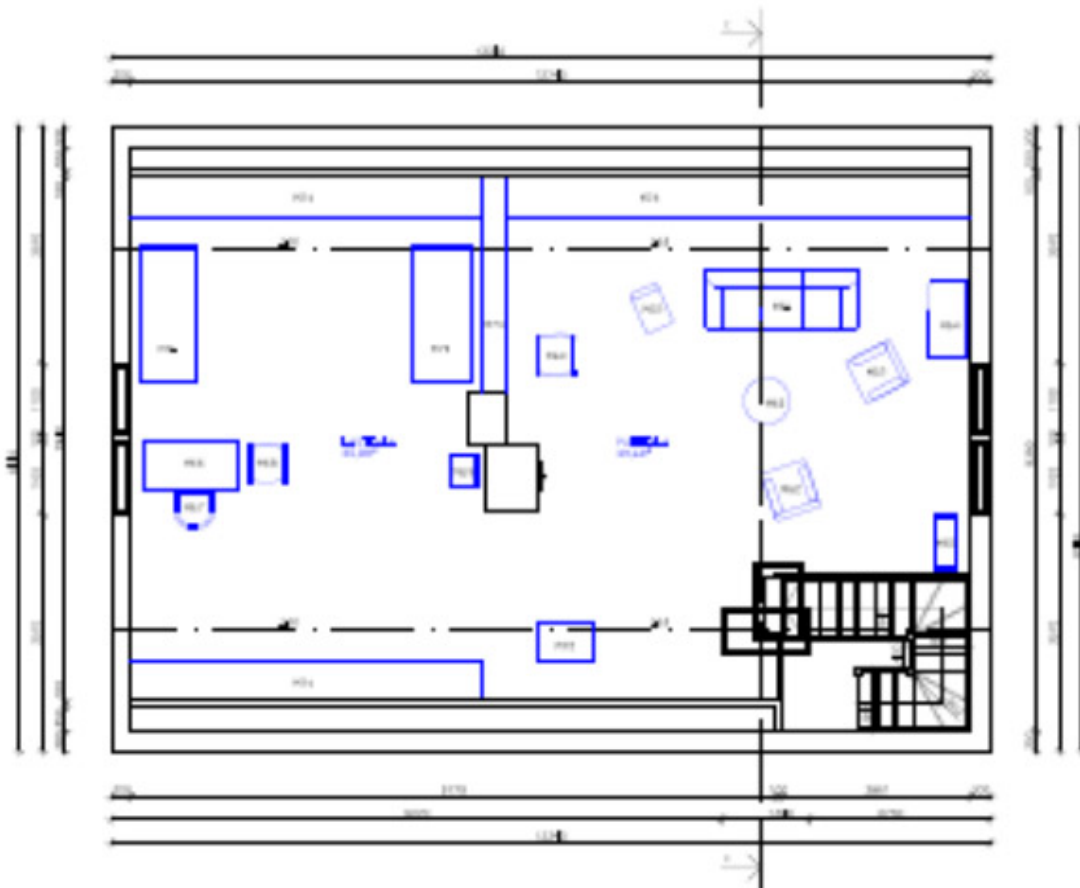
Joonis 2. Maja eestvaade.

Pärast planeeringu korrigeerimist toimub majas liikumine järgmiselt. Majja sisenetakse veranda kaudu, sealt edasi esikusse, kust pääseb kööki, vanni- ja söögituppa, köögist vanemate magamis- ja söögituppa, söögitoast omakorda elutuppa, kust avaneb paraaduks terrassile. Esikust viib trepp pööningukorrusele, kus on puhkenurk ja lasteala (joonis 3 ja 4).

Endisaegses talus treppe üldiselt ei olnud, välja arvatud aidad, kus põrandapind pidi asetsema maapinnast kõrgemal, et vilja näriliste eest kaitsta. Elamu välisuste ette tekkisid trepid alles 19. sajandi



Joonis 3. I korruse sisustuse plaan.



Joonis 4. Pöönigukorruse sisustuse plaan.

lõpul, kui majapidamised muutusid jõukamaks ja hakati rohkem rõhku panema kodu esteetilisele välimusele. Siis hakati ehitama ka kahekorruselisi maju ning ajutise redeli vahetas välja soliidne trepp. Traditsiooniline majatrepp on kinniste astmetega, lahtiste astmelaudadega trepid viisid vanasti üksnes pööningule. Tänapäeval on aga pigem lahtine sisetrepp populaarne, sest see toob ruumi õhulisust ja kergust. Vanades majades tuleks kindlasti arvestada hoone stiili ja ajaloo hõngu. (Elvisto, Pere, 2006: 93, 96)

Töös käsitletavasse majja valisin lahtiste astmetega trepi, sest väikeses esikus mõjuks liiga jõuline trepp rõhuvalt. Kuna maja ehitamisel pole sinna üldse treppi planeeritud ning teine korrus on algselt mõeldud tõesti ainult pööninguks, siis võibki seda treppi ajalooliselt käsitleda kui pööningule viivat. Uhkema ilme annab trepile selle käsipuu kujundus.

Trepivalemi põhjal tehtud arvutuste kohaselt on olemasoleva ruumi kõrguse juures ideaalmõõdus trepi astmete arv 19, kõrgus 173,68 mm, sügavus 280 mm (astme servast ülemise astme servani) (ETF, 2001: 3). Trepp valmistatakse puidust ja õlitatakse.

Pärast trepi paigutamist leidsin end probleemi eest, et pikemad isikud võivad pööningule jõudes pea ära lüüa. Selle vältimiseks kavandasin trepi kohale katuseakna. Lahendus annab liikumisruumi ja lisavalgust. Treppiaugu piir on ühel joonel viimase tuhviga – nii pääseb katuseaknast tulev valgus esikussegi. Enne tööde alustamist konsulteeritakse spetsialistiga ning vajadusel pannakse koormuste ümberjaotamiseks lisatoestused.

3.1 Materjalide valik

Viimistlusmaterjalid valisin looduslähedased ja maamajja sobilikud. Kasutatud on ka palju eeskujuks olevale ajastule omast värvitud pinda. Valin need 1920.–1980. aastatel kasutusel olnud materjalid, mis harmoneeruvad üllloodusliku palkmajaga. Ent olemasolevad puitlaed näevad välja omapärased ning konstruktsioon on terve, mistõttu ei tahaks neid krohviga varjata. Kuna laelauad on siiski päevinäinud ja määrdunud ning oma tumedates toonides pisut rusuvad, siis pidasin kõige otstarbekamaks katta need valge värviga. See lahendus tekitab puhta ja avara mulje ning laudade paigutus jääb nähtavale.

Samuti ei raatsiks ära peita maamajja nii sobilikku palkseina reljeefi. Nii jääbki enamuse esimese korruse siseseinte palke nähtavale. Nende seisukord on laelaudadele sarnane – nad on tumedad ja määrdunud. Nende katmiseks valin valge seinavaha, mis sobib kasutamiseks nii vanal kui ka uuel puidul, nii kuivas kui ka niiskes ruumis (Sandre, 28.01.2010). Selle tootega saavutab soovitud efekti: palksein on kaitstud, selle tume aluspind jääb kergelt läbi kumama, kuid üldmulje on hele ja puhas. Sellist seina kujundusvõtet kasutatakse esimese korruse tubade ja esiku siseseintel.

Kuna hoone soojustus ei ole piisav, siis paigaldatakse esimese korruse välisseinte sisepoolele roomatid ja kaetakse seejärel traditsioonilise keskkonnasõbraliku savikrohviga, vannitoas lubikrohviga (sest savikrohv ei sobi niiskesse ruumi). Krohvikihid värvitakse tubades kaseiinvärviga, köögis, esikus ja vannitoas lubivärviga. Viimane on kaseiinvärvist vastupidavam. Vannitoas kaetakse veel lisa niiskus- ja kulumiskindluse tekitamiseks pind karnauba vesivahaga (Sandre, 28.01.2010).

See teguviis annab võimaluse ka muid värve, peale seinavaha valge sisse tuua ja loob teistsuguse seinapinna, et ruumid ei muutuks liiga talupoeglikuks. Krohvi ja värviga kaetakse köök, vannituba,



Joonis 5. Käsitsi maalitud keraamiline plaat. Autor: Merle Talvik (foto P. Simson).



Joonis 7. Köögi põranda mustritriibu fragment.



Joonis 6. „Vanadest tagavaradest“ leitud tapeet.

esimese korruse tubade ja esiku välisseinad, lisaks osaliselt elu- ja magamistoa vaheline sein. Köögi kraanikausikapi tagaseina paigaldatakse perenaise käsitsi maalitud keraamilised plaadid (joonis 5).

Pliidi soemüür kaetakse ahjupottidega. Vannituppa, duši ja valamübrustesse, on planeeritud keraamiliste plaatide ja plaaditükkide mosaiik.

Puuplankudega võib katta ruumi kõiki osi – lage, seinu, põrandat – ent, sõltuvalt asukohast võib ühetaolise ilme vältimiseks neid töödelda erinevalt (Miller, 2009: 68). Puit on ideaalseks taustaks ükskõik mis mööblile. Laudis loob hubase keskkonna, mida seostatakse sageli talupojastiiliga. (Miller, 2009: 69). Pööningukorruse seinad ja lagi kaetakse puitlaudisega, mida töödeldakse pleegitusvahendiga ja valge puiduõliga. Pleegitusvahend hoiab puitu liigse kolletumise eest (Sandre, 07.04.2010).

Suhteliste korrektsete laudpindade kõrval aitab tõelist *vintage*-meeleolu luua perekonna „vanadest tagavaradest“ leitud tapeet (joonis 6). See seinakate on arvatavasti 1980ndate aastate toodang. Tapeet hakkab katma ruumi otsaseinu.

Sõltuvalt puiduliigist ja viimistlusest on puitpõrand ideaalseks taustaks paljudele sisekujunduse stiilidele ning sobib võrdselt kokku nii antiikse kui modernse mööbliga (Miller, 2009: 98). Köögis on säilitatud vanad põrandalauad, mis kaetakse kollakasvalge põrandavärviga. Söögilaua ümber maalatakse muster, et tõsisesse köögitegemistesse romantikat tuua. Mustri baasmotiivi võtsin raamatust „Wallpaper Patterns“ (Xiuming, 2009: 277) ning kohandasin selle meelepäraseks (joonis 7).

Kõikidesse teistesse ruumidesse (v.a vannituba) paigaldatakse uus laudpõrand, mis kaetakse puiduõliga.

Kivipind on nii visuaalne kui ka emotsionaalne kiirtee looduslähedase ilmeni – see toob vaimusilma

vaba looduse (Wilson, 2008a: 90). Vannitoa põrandale planeerisin väikestest ümaratest maakividest katte, kusjuures dušinurga ala on eraldatud muust ruumist pisut suuremate kividega, moodustades ümarnurkse ja sujuva ääre. Tasakaalustamiseks servneb ka vastassein looduskiviribaga. Ülejäänud põrandat katavad keraamilised plaadid. Kuna maja on koduks isetegemist hindavale perele, siis korjatakse kivikesed loodusest.

Veranda kõik osad – lagi, seinad, põrand – saavad värske puitkatte. Selles ruumis tuleb puitu kõige hoolikamalt kaitsta, sest see peab vastu pidama ka märgadele jalanõudele. Põrandalauad kaetakse vesialuselise lakiga, mis on mõeldud kasutamiseks ühiskondlikes ruumides (Sandre, 07.04.2010). Enne lakkimist töödeldakse laudu Teak Pinotex Interioriga, mis annab ülejäänud põrandatele sarnase tooni. Seinad ja lagi töödeldakse valge Pinotexi ja lakiga (Sandre, 07.04.2010).

Esik on hoone kõige pimedam ruum, et sinna rohkem valgust tuua, vahetatakse esiku ja söögitoa vaheline uks klaasukse vastu. Ülejäänud olemasolevad ukSED ja aknad säilitatakse. UkSED värvitakse kahvatuvalgeks. Mõned neist saavad mitmekesisema katte (joonis 10). Kõik aknaraamid kaetakse nii seest kui ka väljast valge värviga.

Korsten, ahjud ja pliit kaetakse kuumakindla lubikrohviga ja valge lubivärviga. Ahjuluukide ette ja kamina alla pannakse vaskplekk.

3.2 Sisustuse valik

Vanakraamikauplejatelt sisustust hankides võib tihti juhtuda, et otsides kummutit, leiad mitu põnevat tooli-lauda, aga ideaalset kummutit ei leiagi. Johtuvalt sellest oli vajadus nii mõnigi detail ise projekteerida, samas tuli mitmeid saadaolevaid erinäolisi esemeid ühte ruumi sobitada. Mõni intrigeeriv leid jäigi kasutamata.

Veranda pink-kirst (joonis 8) on üks rahuldustpakkuv leid, kuid see vajab pisut iluravi. Värskendamiseks kasutatakse mööblivärvi. Veranda seinu lüüakse üleriie riiputamiseks kolm suurt lihtsa tegumoega sepi-naela. Esiku riidevarn, kapikene ja peegliraam on sarnase puidutooniga. Kodutehnika valik oli lihtne ja kindel – kasutusse lähevad firma Smeg kreemjat tooni pesumasin ja külmik.

Vannitoa valamukapi otsingud ei andnud meelepärast tulemust, mistõttu otsustasin selle ise projekteerida. Suure mahuti vajadust ei olnud ja massiivne kapp poleks ka hästi maja kõige väiksemas ruumis mõjunud. See tingis õhulisema disaini. Otsustasin kasutada sisustuskaupluse Muster de-



Joonis 8. Pink-kirst verandale.



Joonis 9. Riulitugi. Salong Muster (foto: H. Künnap).

koratiivseid riulitugesid (joonis 9), toetades nendele puidust tööpinna, millesse on süvistatud valamu. Kuna naturaalsel puidupinda vannitoas kuskil ei esine, siis on ühtlase üldmulje jaoks vajalik tööpind katta tumeda puidukaitsevahendi ja paadilakiga (Sandre, 07.04.2010). Tume tasapind on meeldivaks kontrastiks heledale valamule.

Valamu valisin valge, sest selle taustal pääseb ka riulitoe ilu paremini esile ning ühtlasi on kraanikauss sobilikuks seltsiliseks tualettpotile. Lõpptulemusega võib rahule jääda: ühegi detaili ilu ei jää teiste varju ja kõikidel objektidel on oma paariline. Segistid, tualettpoti torud, rätikunagid, tööpind ja selle toed on kõik sarnaselt tumedad. Pott ja valamu on valged; riulid, peegel ja pesumasin beežikad.

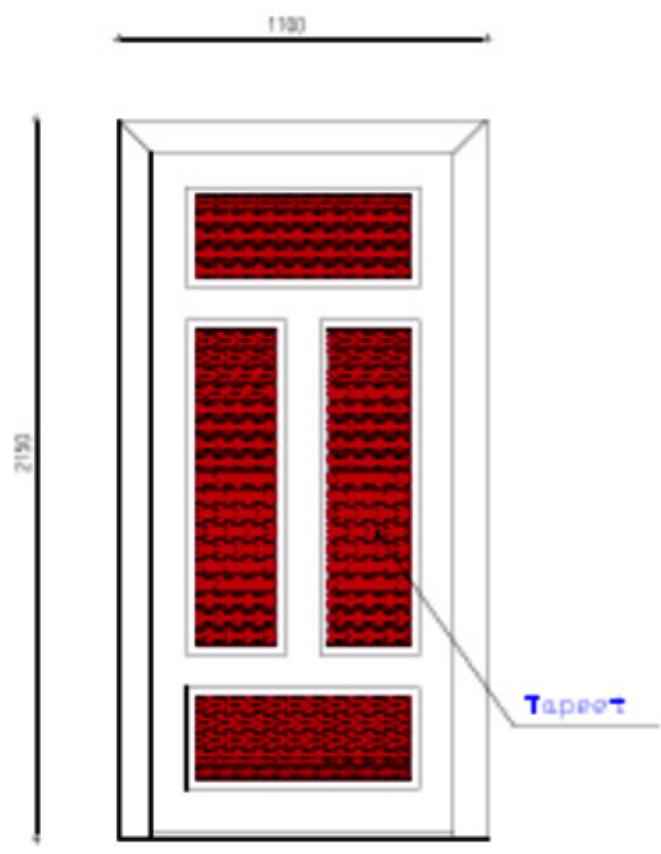
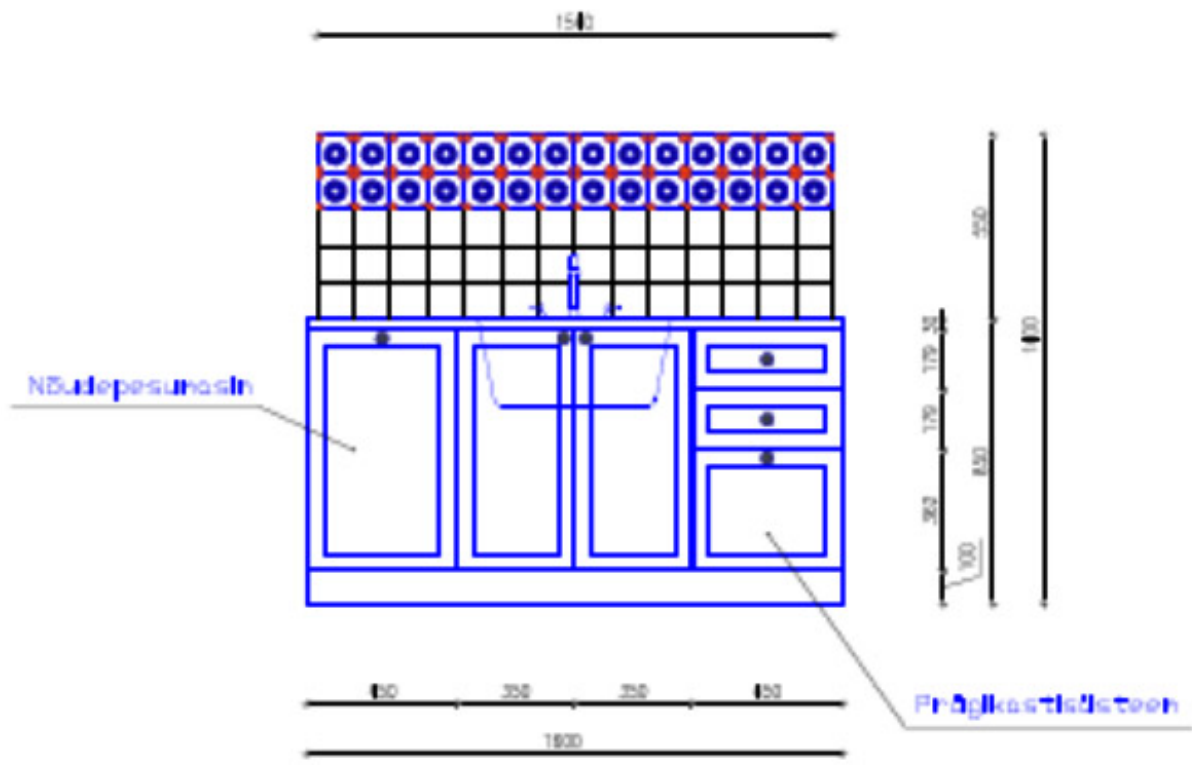
Ehkki köögis on olemas puuküttega pliit, tuleb sellele lisada ka ahjuga elektripliit. Kaalusin ka ainult elektri pliidiplaadi kasutamist, kuid tihedalt süüa tegeva pere

jaoks on vajalikud kõik võimalused: puupliit jahedateks sügisõhtuteks ja kodusteks ahjupraadideks ning kiire ja mugav elektripliit palavaks suvepäevaks.

Hea variandi puudumisel disainisin ise köögikapi, millesse süvistatakse valamu ja peidetakse nõudepesumasin ning prügikastisüsteem. Olgugi, et üldine idee on kasutada *vintage*´i soositud eraldiseisvaid mööblitükke, valisin nõudepesumasinat täisintegreeritava. Külmikuga samast sarjast masinat ei saanud kasutada, sest planeerisin perenaise kasvule sobivat 850 mm kõrgust tööpinna. Stiilse eraldiseisva masina kõrgus on aga 885 mm. Köögikapp (joonis 10) valmistatakse puidust ja värvitakse teiste köögielementide eeskujul beežiks. Kapp tellitakse firmast Moons, täpsed tööjoonised ja viimistlustehnikad jätan professionaalide hooleks. Valitud lahenduse teine pluss on suurem ühtne tööpind. Ent esmapilgul võib see tunduda vähene. Siinkohal võiks välja tuua alternatiivid. Kuna reeglina ei kasutata mõlemat pliiti korraga, toimib see pliit, mis pole parasjagu kuum, abipinna. Lisaks tekitatakse puupliidi ja seina vahele väike toetuspind, mille all on võimalik ladustada küttepuid. Lisapind kaetakse ahjupottidega.

Köögikappi disainides üritasin jäljendada valitud riuli ja seinakapikese stiili. Riulil on võimalik hoida maitse- ja kuivaineid. Kaks kappi ja lauasahtlid mahutavad kõige hädavajalikuma kööginõude varu. Kuid sööginõusid ja -riistasid on võimalik hoida ka söögitoa kummutis. Segisti ja riputatav nõudekuivatusrest on mõlemad tumedad, sepietatud muljega. Köögiseinal hakkab ilutsema vana kohvimasin, mis sobitub hästi ruumi värvigammasse (joonis 11).

Mitmed söögitoa esemed olid juba olemas: suur kummutkapp, lahtikäiv söögilaud ja Lutheri vabriku toolid. Viimased on vaieldamatult disainiklassika ja seetõttu väga olulised kujunduselemendid. Kuna need esemed on soliidselt tagasihoidlikud, võis ülejäänud mööblivalik silmatorkavam olla. Mööbliaidast leitud uhkele lühtrile (joonis 12) võrdseteks partneriteks on kõverjalgsed keraamiliste plaatidega kaetud serveerimislaud, intarsiatehnikas lauake ja peenutsev telefonipink. Hubasuse tekitamiseks vahetatakse ahjuluuk klaasist ukse vastu.



Joonis 10. Köögi seinavaade ja elutoa ukse vaade.



Joonis 11. Kohvimasin.



Joonis 12. Söögitoa lühter. Mööbliait.

Elutoas hakkab meeleolu looma pisut kentsakas kanajalgadel kamin, selle suitsutoru on võimalik suunata olemasolevasse korstnalõõri. Tänapäeva majapidamises saavad vähesed ilma televiisorita hakkama, seetõttu otsisin puhvetkapi tegumoodi silmas pidades ka ühe väiksema kapi. Selles ruumis leiavad endale koha veidra disainiga diivan ja tool (joonis 13 ja 14). Toolil on seljatugi, diivanil üks käetugi liigutatav. Kuna pererahvas eelistab tavaliselt muid tegevusi televiisori vaatamisele, siis piisab elutoas diivanist ja ühest mugavast toolist, liiatigi, alati on võimalik söögitoast istumise kohti juurde tuua. *Vintage*-meeleolu loomiseks pannakse elutoa seintele raamitult pere mitme põlvkonna mustvalged fotod.

Magamistoa jaoks oli olemas massiivne ja lihtsa moega riidekapp, selle järgi valisin kummuti, diivani ja voodi. Diivani juurde paigutatakse isemoodi sahtlitega väike lauake. Romantilisemaid noote lisab vanakaubaportaalist leitud õmblusmasin Singer, mis leiab kasutust peeglilauana, sellele on paarilisteks



Joonis 13. Liigutatava käetoega diivan, katteriie vahetatakse.



Joonis 14. Liigutatava seljatoega tool, katteriie vahetatakse.



Joonis 15. Magamistool.



Joonis 16. Pööringukorruse diivan, katterie vahetatakse.

puitraamiga peegel ja lillelise kattega tool (joonis 15). Kasutatud diivan on valget värvi ning selle padjakatted ei ole kuigi ilmekad. Katterie vahetatakse, ese ise värvitakse.

Pööringukorruse ilmet loovad spetsiaalselt selle ruumi jaoks renoveeritud kapike ja projekteeritud riulid. Igaks juhuks paigutasin pööringukorrusele ka ühe riidekapi (selle uksele on korruse ainuke peegel), olgugi et poisid riputatavaid riideid eriti ei kasuta.

Soov oli ära kasutada kõik vahvad leiud, mistõttu paigutasin pööringule hulgaliselt isikupäraseid istumiskohti: tigudiivan, ilmekas tugitoolide komplekt ja pisut kummalise disainiga toolid (joonis 17).

Talu hakatakse kütma ahjude, kamina, pliidi ja elektriradiaatoritega. Esimesel korrusel on juba olemas toimivad ahjud ja köögis pliit, vannituppa, esikusse ja verandale lisatakse elektriküttekehad ning elutuppa pigem emotsionaalsel eesmärgil kamin.

Tule ääres on hubane ja turvaline istuda olnud muistsetel aegadel ning on ka nüüd. Kuigi tehnika areneb, asendamatu elavat kaminatuld armastame ikkagi. Terasest või malmist valmistatud kompaktsed kaminad saab poest osta ja sobiva lõõri olemasolul kohe ühendada ja tuld nautima hakata. Lisaväärtus selliste kaminade puhul on, et sooja saab ruumi sisse kiiremini kui ahju või pliiti küttes. Kuid tilluke kaminakorpus jahtub kiiresti.

Pööringule, kandvate seinte kohale pannakse vinkelrauast rest, millele laotakse kividest ahi (Roos, 20.03.2010). Ahjuuks saab sarnaselt söögitoa omale olema klaasist, sest elav tuli on osa maaelust. Küttekeha täpsed joonised teeb ahjumeister.

Magamis-, elu- ja söögitoa ning pööringukorruse akende ees saavad olema kardinad. Kardinade riputamiseks kasutatakse kardinapuu otsanuppe ja trossi. Kangas riputatakse trossile, mis on tõmmatud kahe seinale kinnitatud kardinapuu otsanupu vahele.



Joonis 17. Pööringukorruse tool.

3.3 Kapi renoveerimine

Pööningukorrus on hetkel väljaehitamata, sinna tulevad uus puitpõrand ja -seinad ning natuke tapeedi- ja värvipinda. Katusekalde alune täidetakse sisseehitatud riiulite ja panipaikadega. Sel korrusel ei ole kuskil näha vana palkseina ning enamuse kasutatud materjalidest on uued. Loomulikult on sinna valitud ka pruugitud esemeid, kuid võib öelda, et üldmulje on pisut korrapärasem ja „siledam” kui esimesel korrusel. Seetõttu sobib seal kasutada korrektsemaid viimistluspindu.

Leidsin korrusele sobiva kapi, mille konstruktsioonid olid terved, kuid lakikiht kulunud. Otsustasin leiu renoveerida, kasutades ruumi tapeedi ja toonidega sobivaid värve ning salvrätitehnikat (joonis 18). Kapp sai uued ukseupud, -hinged ja -magnetid.



Joonis 18. Renoveeritud kapike. Autor: Helen Künnap (foto P. Simson).

3.4 Pööningukorruse riiulite ja panipaikade projekteerimine

Pööningukorrus jaotub kaheks tsooniks: laste- ja puhkeala. Kliendi soov oli jätta korruse üldmulje avatuks, mistõttu ma ei planeerinud sinna lastele täiesti eraldi tuba. Kuna vaheseinu polnud, tekkis vajadus muul viisil kahe tsooni eraldamiseks. Praktiline lahendus on õhuliste riiulite kasutamine – säilib avatud ruumi mulje, kus saab nautida mõlemalt poolt akendest tulevat päevavalgust.

Lisaks projekteerisin, vastavalt katusekaldele, panipaigad ja väiksemad riiulid, et võimalikult otstarbekalt kasutada alla 1600 mm jäävat põrandapinda. Vajadus oli nii lahtiste riiulite kui ka tolmu eest kaitstud panipaikade järele. Nii sündisidki mõlemasse poisteala seinale riiulid ja nende alla ratastel väljatõmmatavad kastikesed. Madala laega ruumiosades tunduvad liigutatavad kastid kõige otstarbekamad, sest, vastupidiselt kappidele ja sahtlitele, saab neid lihtsa vaevaga kasvõi keset tuba tõmmata.

Puhkealale oli soov teha „kergem” lahendus, mistõttu ei kavandanud sinna midagi rohkemat peale seinale kinnitatud riiuli. Sinna on hea paigutada raamatuid ja eksponeerida *vintage*-hõngulisi esemeid. Riiuli all on võimalik hoida näiteks päevinäinud kohvreid. Teise poole katusealuse sein jääb hoopis tühjaks, et mitte liigselt ruumi riiulitega koormata. Kuid ka seda pinda on võimalik kasutada, paigutades sinna näiteks meeleoluka kirstu. Riiulid ja kastikesed valmistab pererahvas ise, taaskasutusmaterjalidest.



Joonis 19. Õilamp (foto M. Talvik).



Joonis 20. Valgusti. Mööbliait.

3.5 Valgustite ja lülitite valik

Valgustite valikul lähtusin sisekujunduskontseptsioonist ja olemasolevate valgustite disainist. Talu sisekujunduses kasutan meeleolu loomiseks ka õilampe (joonis 19), olgugi et neil on eelkõige visuaalne ja emotsionaalne väärtus. Ülejäänud valgusallikad on valitud arvestusega, et ruum oleks valgustatud ka ilma õilambita. Viimased pole siiski vähemtähtsad: vastavalt tujule on neid võimalik ka praktilisel eesmärgil kasutada, mistõttu kuuluvad nad valgustitevaliku terviklahendusse. Enamus valgusteid on leitud vanakraamipoodidest (joonis 20).

3.6 Värvilahendus

Värvilahenduse valikul lähtusin omaniku soovist näha majas kindlasti sinist ja valget. Need toonid on esindatud ka hoone välisilmes. Jahedate värvide tasakaalustamiseks sai sisse toodud ka soojemaid toone. Igas ruumis eraldi dikteeris värvilahendust juba väljavalitud detailide või esemete toonaalsus.

Veranda valkjale puitvoodrile annavad särtsu erksinised akende ja uste piirdeliistud ning pinkkirst. Esikusse ei paista eriti päiksevalgust, mistõttu valisin sinna kollaka seinavärvi. Vannituppa valisin olemasolevate keraamiliste plaatide eeskujul ukseleistudele sinise värvi. Seinatoon saab olema tagasihoidlik, varjundiga valge, et sinine ja mitmed tumedad detailid „särada” saaksid. Köögi toonaalsuse määrasid ära omaniku käsitsi maalitud seinaplaadid. Ligilähedasi toone kasutades värvitakse vanad põrandalauad „määrdu nud” valgeks ning söögilaua ümber maalitakse tumesinise värviga ornamendid (joonis 7). Kreekikale külmikule ja kappidele ning sügavsinisele elektripliidile on heaks taustaks mahe helesinine sein. Sinine toon figureerib ka söögitoas, seal on taustaks beežikad krohvi- ja valkjad palkseinad. Sinist võib leida lambikuplitelt ja kardinamustrist.

Elutoa värvipalett hakkas kujunema pärast fan-

taasiatergutava kanga leidmist (joonis 21). Selle ruumi mööbel on kõik tumedast puidust, välja arvatud valge serveerimislaud. Ese ei vaja renoveerimist, kuid nõuab siiski mingit muutust, et ruumi sobida. Selle tarbeks otsisin mööbli-riidega sobiva tapeedi, millega kaetakse laua kaks suuremat horisontaalpinda. Sama tapeediga kaetakse elutoa uste-paneelid (joonis 10 ja 22).

Kanga- ja tapeedimustrist inspireerituna valisin seintele „tolmuse” virsikutooni, mis ei mõju pealetükkivana. Kirjute pindadega tuppa passivad kõige paremini elegantsed naturaalsest linasest lõngast käsitsi heegeldatud pitskardinad.

Olemasolev magamistoa kardinakan- gas ja heegeldatud voodikate mõjuvad kõige paremini kahvaturossal taustal. Ka siin ruumis vajab valge puitdiivan tumeda mööbliga sobitumiseks uut väli- must. Plaanin katta selle tumeroosa vär- viga ning patjadel kasutada tagasihoid- likku triibumustrit, mis oleks lilleküllaste- le kangastele vääriliseks kaaslaseks.

Pööningukorruse sinise värvi valikul lähtusin olemasoleva tapeedi toonidest (joonis 6). Sinise rüü saavad endale sis- seehitatud riiulid ja ratastel kastikesed. Tugitoolide komplekti katteriee on sobilik ja piisavalt värske, et esialgu säilitada. Voodid ja diivan saavad ühtlase mulje loomiseks uue ilme värvi või mööblirii- de abil. Voodid värvitakse renoveeritud kapi eeskujul valkjaks ning nendel ha- katakse kasutama siniseid päevatekke. Sama värvi-materjali kombinatsioon lä- heb käiku toolidel. Esemetel, mille väl- janägemine on veel korralik, säilitatakse nende puitviimistlus.



Joonis 21. Katteriee (Osborne & Little, 10.04.2010).



Joonis 22. Tapeet (Spinster Emporium, 10.04.2010).

Kokkuvõte

Lõputöö käigus tutvusin *vintage*-stiiliga. Noppides välja selle osa, mis seostub objektiks oleva maja iseärasustega, valisin sobilikud siseviimistlusmaterjalid, mööbli ja valgustid. Sobivate esemete puudumisel kavandasin vannitoa tööpinna ja köögikapi. Muuhulgas projekteerisin veranda, terrassi ja trepi. Kujundasin vannitoa, lahendasin pööningukorruse kasutamisevõimalused ja projekteerisin sinna vastavalt katusekaldele mahutid ja riulid. Renoveerisin kapikese, mis leiab endale koha pööningukorrusel. Endas taaskasutusprintsipi kandev *vintage*-stiil, ökoloogilised viimistlusmaterjalid, vana palkmaja, rahulik Lõuna-Eesti maastik, tiigiga hoov – need kõik moodustavad ühtse terviku.

Viiteallikad

- Argus, M. & Kerge, M., 2009. Õhus on nutikust... *Eramu & korter*, 3. 24–31.
- ETF (Eesti Ehitusteabe Fond). jj 01.aprill 2001 RT 88-10743.
- Elvisto, T., Pere, R., 2006. *Kodu vanas majas: säästva renoveerimise põhitõed*. Tallinn: AS Ajakirjade Kirjastus.
- Ermel, A., 2009. Vintage – stiilne vabadus. *Kodu & Aed*, jaanuar. 30–32.
- Miller, J., 2009. *Puitmajad: palkehitistest rannamajadeni*. Tallinn: Varrak.
- Interior-design-it-yourself.com 2009. *Vintage Interior Design Ideas*. [Online] <http://www.interior-design-it-yourself.com/vintage-interior-design.html> [22.10.2009].
- Osborne & Little, 2010. <http://www.muster.ee/> [10.04.2010].
- Pärdi, H., 2007. *Eesti taluhäärberid*, 2. osa. Tallinn: Tänapäev.
- Roos, A. (kaminameister), 20.03.2010 [Üleskirjutus] (Autori intervjuu, 20. märts 2010). Tallinn.
- Rustica House, 2010. *Bathroom sinks*. [Online] <http://www.myrustica.com/servlet/the-889/mexican-hand-painted-talavera/Detail> [20.03.2010]
- Sandre, E.-L. (Sadolini Värvikeskuse kujundaja), 2010. [Üleskirjutus] (Autori intervjuud, 28. jaanuar; 07. aprill). Tallinn.
- Spinster Emporium, 2010. *Vintage wallpaper*. [Online] <http://www.spinsteremporium.co.uk/knitter-knatter/category/vintage-wallpaper/> [10.04.2010]
- Schneider, I.- E., 2006. *Eesti kodu*. Tallinn: Varrak.
- Strand, K., 2010. *Kaunistamine decoupage-tehnikas*. Tallinn: Sinisukk.
- Styleture. 2009. *Creating a Vintage Space – Vintage interior design*. [Online] <http://www.styleture.com/tag/vintage-interior-design/> [31.10.2009]
- Talvik, M. (Ristikiriku talu perenaine) 2010. [Üleskirjutus] (Autori intervjuu, 04. märts 2010). Tallinn.
- Vool, E. 2008. Uue ja vana koosvõlu. *Kodukiri*, oktoober. 40–43.
- Wilson, J. 2008. *Looduslähedane kodu: loodusest inspireeritud stiilne eluase*. Tallinn: Koolibri.
- Wilson, J. 2008. *Retrokodu: nutikad leiud ja tuhmunud aarded tänapäeva elegantsesse elamisse*. Tallinn: Koolibri.
- Xiuming, C. 2009. *Wallpaper Patterns*. USA: Gingko Press.

Antoni Gaudí looming ja sellest inspireeritud mosaiiklahendusega laua kujundus

Merili Kahro

Juhendaja: Merle Talvik

Hispaania üks isikupärasemaid arhitekte katalaan Antoni Gaudí juhatas sisse tänapäevase mosaiiktehnika, mis kõrvuti tema fantaasiaküllase ehituskunstiga pakub tänapäevalgi inspiratsiooni näiteks mööblikunstis.

Antoni Gaudí on üks kuulsamaid hispaania arhitekte, kelle tööd iseloomustavad Barcelona linna nagu ei ükski teine. Tema tolle aja kohta liigagi innovatiivne mõtlemine teeb temast ka veel tänapäeval huvitava ja ainulaadse arhitekti. Gaudí oli mitmete uute võimaluste looja nii arhitektuuris kui sisekujunduses. Tema loodud on mosaiiktehnika, mis koosneb väikestest purustatud keraamiliste plaatide tükkidest, mida ta oma teostes kasutab nii sise- kui ka välistingimustes. Töö eesmärgiks oli uurida selle geniaalse arhitekti elu ja loomingut kui inspiratsiooniallikaid mosaiigikunsti loomiseks. Tulemuseks on uurimuslik töö, mis peamiselt käsitleb Antoni Gaudí loomingut ning praktiliseks lahenduseks mosaiiktehnikas laua kujundus, mis on inspireeritud arhitekti suurepärasest teostest ja lugudest, mida nad jutustavad.

1 Antoni Gaudí elu

Antoni Plácid Guillem Gaudí i Cornet (1852–1926) sündis Reusis 25. juunil aastal 1852, katelsepa vaeses perekonnas (Zerbst, 1993: 6). Lõpetanud Barcelona arhitektide kooli, sai loov ja edasipüüdlik noor Gaudí esimeseks ülesandeks kavandada linnaprojekt. 1878. aastal oli see välja pandud Pariisi näitusel Hispaania paviljonis ning vaimustunud Eusebi Güell, Barcelona tähtis kaupmees, kellest sai hiljem Gaudí hea sõber ja õpetaja, nägi projekti seal esmakordselt. Sealt sai alguse Gaudí ja Güelli lähedane ja viljakas sõprusuue (Bonet & Montes, 2003: 11–12). 1883. aastal algasid tööd El Capricho'l ja Casa Vicens'il – need olid Gaudí esimesed majad, mis valmisid ajal, kui ta oli tegevuses Sagrada Família (Püha Perekond) kiriku ehitamisega. Ta jätkas kiriku ehitamist kolmkümmend aastat kestnud viljaka perioodi jooksul. Sajandivahetusel sai temast osa Barcelona innukast ühiskonnast. Oma viimasel eluperioodil paigutas ta oma elukoha kirikusse, olles viimseni pühendunud vaid tööle, mis omas tema elus ainsat tähtsust. Päeval, mil ta trammi ette jäi, ei tundnud keegi kuulsat arhitekti ära, kuna ta nägi oma rābaldunud riietes välja nagu kerjus, samuti ei olnud tal ühtegi dokumenti kaasas. Kaks päeva pärast õnnetust Antoni Gaudí suri. Hiljem maeti ta valitsuse ettepanekul veel valmimata Sagrada Família krüpti (Bonet & Montes, 2003: 12; Zerbst 1997: 6)

2 Antoni Gaudí looming ja kuulsaimad rajatised

Gaudí sai inspiratsiooni raamatutest. Oma karjääri alguses polnud ta sugugi revolutsiooniline ega murranguline. Tema oma stiili otsimine toimus väga soodsal ajal – kogu Euroopa arhitektuur oli sel ajal pidevas muutumises ja muudatustele vastuvõtlik. Hakkasid levima dekoratiivsed jooned, mis olid peamisteks juugendkunsti elementideks. Hispaania kunst ei olnud nendele muutustele immuunne, kuigi Pürenee poolsaar oli alati olnud mõnevõrra eemalseisev Euroopa peavooludest. Sellest hoolimata oli inglise kunstiteoreetiku John Ruskin'i kirjutised Hispaanias hinnatud ning see ei jätnud külmaks ka Gaudí'd. (Zerbst, 1997: 10–12)

2.1 Casa Vicens (1883–1888)

1883. aastal sai Gaudí oma päris esimese suure ülesande. Casa Vicens näitab Gaudí kujutlusvõimet, tundlikkust ja loova mõtlemise oskust. Selle hoone konstruktsioonid on üüratud, hispaania keskaegsetest arhitektuurivormidest inspireeritud elemendid segunevad araabialikega. Projekti tellijaks oli plaatide ja telliste tootja Manuel Vicens, valmima pidi suveresidents koos aiaga. Hoone tuli ehitada maa-alale, mis polnud kuigi suur. Gaudí kavandas Casa Vicens'i kui geomeetriliste ruumide kombinatsiooni. Osavalt lahendas ta horisontaalsete lintide kasutamise madalamal hoone osal, samal ajal kui vertikaalsed jooned rõhutasid hoone ülaosas klaasitud dekoratiivseid plaate. (Bonet & Montes, 2003: 14) Gaudí projekteeris ka Casa Vicens'i peakorruse mööbli ja keraamilised mosaiigilahendused, mis kaunistavad tubasid (Artigas, 2007: 514–115).

2.2 Palau Güell (1886–1888)

Palau Güell, mille Gaudí projekteeris Eusebi Güellile, tegi arhitekti tuntuks. Antoni Gaudí sai selle hoone disainida ilma eelarve piirideta ning seega ei pidanud ta end materjalide kasutamises tagasi hoidma. Konstruktsioonides kasutas ta parimat kivi, parimat sepistatud rauda ja parimaid mööbli-tootjaid. Selle kõige tulemusena valmis tolle aja kalleim ehitise. Hoone kõige tavalisematest kividest ehitatud fassaad ei anna mingisugust ettekujutust sellest, kui suursugune on ehitise sisekujundus, millega Gaudí demonstreerib erakordset luksust. Kaks suurt paraboolsete kaartega ust lubavad kaarikutel ja jalakäijatel hoonesse siseneda. Hoonel on kelder, neli korrust ja lamekatuse. Et jõuda keldrikorrusele, kus asusid nii tall, tallipoisi tuba kui valvurite tuba, planeeris Gaudí kaks kaldteed – üks teenijatele ja teine hobustele. Alumine korrus asetseb aste allpool ja peatrepp juhatab sissekäigust otse kahte vestibüüli. Trepid juhatavad rõdule, klaverituppa ja katusekambrisse. (Bonet & Montes, 2003: 18)

2.3 Colonia Güelli Krüpt (1908–1916)

Colonia Güell on üks Gaudí huvitavamaid ja originaalsemaid töid, kuigi projekt jäi lõpuni teostamata. Gaudí'l läks peaaegu kümme aastat selle teose kavandamiseks, ehitustööd algasid 1908. aastal. Arhitekt suutis teostada vaid kiriku krüpti, kui aastal 1914 suri krahv Güell ja projektist loobuti. Selles projektis võttis Antoni Gaudí ilmekaid kaldeid kui eelist ehitada krüpt koos portikusega ja kabel,

mis asetatud viimasele. Ehitise tugi-
raamistik on tehtud tellistest, kivist ja
basaltplokkidest. Krüptil on tähekujuli-
ne põrandaplaan, mille tegid võimali-
kuks kalde all asetsevad seinad. Kuna
ehitis on kaetud võlvidega, mis laotud
pikalt õhukestest tellistest, meenutab
see väliselt kilpkonna kilpi. Seestpoolt
meenutab ehitis aga pigem tohutu
mao väändunud skeletti. (Bonet, Mon-
tes, 2003: 22)

2.4 Casa Batlló (1904–1906)

Casa Batlló omanik Josep Batlló i Ca-
sanovas, kes oli tekstiilitoodete valmis-
taja, tellis Gaudílt oma majale renovee-
rimise ja valgustuse ümberkorralduse
projekti. Seni oli arhitekt demonstreeri-
nud valgustuse olulisust ruumi mahtu-
de, aga ka ruumimaagia rõhutamisel.
(Artigas, 2007: 514–515) Maja asub
Barcelonas Passeig de Gràcia'l. Hoone



Joonis 1. Fragment Casa Batlló fassaadist (foto: M. Talvik).

kompositsiooni terviklikkust võib hinnata väljastpoolt, kus fassaadi alumistel korrustel on kasutatud kivi ja klaasi ning ülemistel korrustel keraamilisi plaate (joonis 1). Katus mõjub poeetilise lõppakordina tervele fassaadile, roosivärvi keraamiliste plaatide tükid on paigutatud nagu soomused ja katusekivide sfäärilised ja silindrilised tükid meenutavad draakoni selga. Hoone väikese kumera ristiga suur torn haakub ümbrusega. Katusel asetsevad korstnad ja veepaagid on kaetud klaasitükikestega ning mördi baasil tehtud värviliste keraamilise plaadi tükkidega. (Bonet & Montes, 2003: 24)

Uksed on Casa Batlló's paigutatud strateegiliselt, nii et nendest oleks võimalikult lihtne ja mugav pääseda kõikidesse ruumidesse. Elutoal on stukklagi, millel on kujutatud veekeerist ja mille keskel asetseb lamp. Seinad, sambad, aknad, uksed – kõigil on lainetavad vormid, mis tekitavad tunde liikumisest ja müstilisest veealusest maailmast. Laua ja toolide vormid sobivad ülejäänud dekoratiivse ümbrusega. (Artigas, 2007: 514–115)

2.5 Casa Milà (1906–1910)

Casa Milà tõuseb pinnast nagu suur kivimoodustis ja see oli põhjuseks, miks barcelonalased hakkasid hoonet kutsuma „La Pedrera” ehk tõlgituna „Kivimurd”. See oli Antoni Gaudí viimane tsiviilarhitektuuri alane tellimuslik töö. Pärast Casa Milà valmimist pühendas Gaudí end täielikult vaid Sagrada Família'le. Kuna Casa Milà hoone on väga suurte mõõtmetega ehitis, siis töötas arhitekt materjalide

säästmiseks välja oma süsteemi. Esimeseks asendas ta kandvad seinad talade ja postide süsteemiga, hoolitsedes üksikasjalikult selle eest, kuidas neid omavahel siduda ja kuidas kahandada nende übermõõtu. Sealjuures oli eesmärgiks luua raske ja massiivse välimusega fassaad, mis tegelikult oleks üles ehitatud õhukestest lubjakividest. Kasutatud terasekogus pani mitmed insenerid kahtlema ja hirmuvärinaid tundma. Sellised piitsutatud kujuga vormid fassaadil, mida tihti võrreldi merelai- netega, on vastavuses interjööri, kus puuduvad täielikult täisnurgad. Tähelepanuväärsed on ka sepistatud rõdude rauast äärised. (Bonet & Montes, 2003: 28)

Casa Milà ja Casa Batlló esitavad arhitektile kõige iseloomulikumaid näiteid sisekujunduse ja mööb- likavandamise vallas.

2.6 Sagrada Família (1883–1926)

1877. aastal alustas raamatukaupmees Josep María Boccabella juhitud Siiruse kogudus San Jose (Püha Joosepi) kiriku ehitamist annetusrahadest. Arhitekt Francisco de Paula del Villar, kes pakkus end kiriku plaane tasuta tegema, disainis neogooti stiilis kiriku, kus kolm mõistatuslikku lõõvi on suu- natud piki platsi risttelge. Nurgakivi paigaldati 19. märtsil 1882. aastal. Villar lõpetas aga töö juhtimise juba järgneval aastal pärast lahkarvamusi eelarvekomiteega. Komitee direktor soovitas seejärel tööd edasi tegema 31-aastase Gaudí. Aastal 1884 disainis noor arhitekt esimesed plaanid ning töötas kõr- guse ja altari kavandite kallal. Kiriku tegelikku ehitamist alustati aasta hiljem. Vastupidiselt neogooti projektile kujutles Gaudí Sagrada Famíliaat koos paljude tehniliste uuendustega, mis baseerusid ladina ristil. Peamine altar on ümbritsetud seits- me kabeliga, mis on pühendatud kannata- jatele ja Püha Joosepi pattudele. (Bonet & Montes, 2003: 39)

Sagrada Família disain lähtub loodusvor- midest. Interjööri sambad meenutavad puutüvesid, mis enne kokkupuudet lae- ga sujuvalt mitmeharuliseks muutuvad. Pole küll kindlalt teada, aga on võimalik, et laes olevad motiivid on inspireeritud päikesest. Iga motiivi sees on auk, kust päikesevalgus hoonesse paistab. Kuna detailid on kergelt kaunistatud kuldse- te triipudega, siis tekibki päikesepaistel efekt, kus valguse langemisel kuld- sed triibud särama löövad.

Hoone välimuse juures annavad tooni meekärje motiiviga aknad. „Kire” fassaadi toetavad puujuurtest inspireeritud voola- vad sambad, mis mõjuvad fassaadil nagu maa seest välja kistud puud, mis hoiavad end veel vaid mõne juurega kinni. Antud



Joonis 2. Mosaiigiga kaetud dekoratiivsed puuviljad Sagrada Família torni tipus (foto: M. Talvik).



Joonis 3. Mosaiikse sammaskoja „taldrikuline” lagi Park Güell'is (foto: M. Kahro).

detail mõjub äärmiselt dünaamiliselt ja traagiliselt koos oma kurbade dekoratiivsete kujudega. Kiriku tornitippe kaunistavad dekoratiivsed puuviljad (joonis 2); sissepääsu juures kannab sammast, kui maailma alust, kilpkonn.

Sagrada Família jalamil asub kõrvalhoonena ka kool. See on Gaudí üks lihtsamaid, kuid samas ka huvitavamaid töid tänu oma originaalsusele ja konstruktsioonide ümberpaigutamise võimalusele. Arhitekt otsustas teha kooli seinad kõverjoonelised ning katuse lainelise. (Artigas, 2007: 434, 436)

2.7 Park Güell (1900–1914)

Eusebi Güell, kes oli inglise iluaedade austaja, plaanis linnastada Barcelona Gràcia kvartali. Selleks lasi ta Gaudí teha projekti. Paraku osutus ettevõtmine üsna edutuks, kuigi algus oli paljutõotav. Gaudí piiras maa-ala kurvilise seinaga, milles on seitse ümarkaarset ust. Peasissekäigu vastas olev kahekordne trepp juhatab Sala Hipostilasse (sammassaali), mis sisaldab 86 klassikalist sammast. Lisaks pääseb sealt kreeka teatrisse – esplanaadi, mida märgistavad järjestikused voolavavormilised pingid. Pargi lennukaid treppe eraldavad erinevad dekoratiivsed orgaanilised ja looduslikud elemendid – koobas, roomaja pea ja draakoni kuju. Kaks viimast asetsevad sissekäigu vastas oleval kahekordsel trepil. (Bonet & Montes, 2003: 20)

Park Güelli sisenedes võib esialgu tunduda nii, nagu astutaks muinasjutumaailma. Rauast peavärv on pillkupüüdev ja meisterlik. Muinasjutulised ja värvilised hooned meenutavad Hansu ja Grete muinasjutu piparkoogimajakesi – pehmete joontega ja voolavad majakesed, glasuuritud ja omakorda voolavate katuste, tornide ja aknaäärtega. Ka akende ja uste ääred on voolavad – kõik on maagiliselt sujuv ja pehme, värvikasutus erk ja samas nii mahe.

3 Gaudí kui arhitekt ja dekoraator

Gaudí'd ei saa pidada üksnes suureks arhitektiks, sest tal oli erakordne oskus kavandada kõik hooned kui tervikud – projekteerida nii hoone kui selle sisekujundus. Tema põhiidee oli, et arhitektuur täidab sotsiaalset funktsiooni. Seega oli Gaudí nii arhitekt kui sisekujundaja, kuna ta töötas ka siseviimistluse alal ning mõne ehitise puhul projekteeris isegi mööbli. Oma karjääri jooksul sidus ta end mitmete erinevate dekoratiivstiilidega. Varasemas loomingus oli ta pigem inspireeritud idamaade kunstist, mida ta väljendas peensusteni viimistletud ja mahukate vormidega. Tema stiil aga täiustus aastatega, mille tulemuseks võiks pidada ka Casa Batlló lihtsat ja ilustamata sisustust. (Artigas, 2007: 514)

Varasematel aastatel oli Gaudí vaimustunud ka raua sepiamisest, tal valmisid rauast aiad, tarad, ukseupud, käepidemed, uksekoputid, ukseilmad – see kõik aitas kaasa ruumi moodsamale ja teraviklikumale väljanägemisele. Üks Gaudí suurimaid sepistöid on juugendstiilis draakon Finca Güelli väraval (joonis 4), samuti Casa Milà rõduääred või Park Güelli'i peavärvad.



Joonis 4. Gaudí draakon Finca Güelli väraval
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Finca_Guell.jpg).

3.1 Mosaiik

Gaudí otsis päris oma stiili pikalt. Ta otsis tehnikat, mis tema püüdlusi kõige paremini väljendada suudaks, tema fantaasiaid teostada võimaldaks. Selleks sai mosaiik. Aastate jooksul sai Gaudí'ist sellise mosaiiktehnika rajaja, kus materjaliks on katkised keraamilised plaadid, mis on tehtud väikes-tekts kildudeks ja mis katavad pinda *puzzle* stiilis. Selline glasuuritud plaaditükkide tehnika lubas tal töötada mitte ainult tasaste pindadega, vaid väga erinevate vormidega. Näiteks Park Güellis asuvad sammassaali glasuuritud taldririkud on ühed kapriissemad ja raskemad mosaiigitööd (joonis A), samuti pargis asuv draakoni purskkaev. Tehnika võlu, ilu ja originaalsus saavutab maksimaalse efekti just sammassaalis. Kõik kasutatud materjalid, kaasaarvatud klaaspudeli tükid ja erinev keraamika, loovad imetlusväärse värvide kombinatsiooni. Sealjuures, vaatamata sammaskoda katvate mosaiiktükkide dünaamilisusele, tundub ehitis äärmiselt rahulik ja on kogu pargi üks maagilisemaid ruume, mis on osaliselt tingitud sinna langevast valgusest. (Bonet & Montes, 2003: 41–43)

Kõik Gaudí mosaiiklahendused on värvikirevad. Erinevad hooned ja kujud on erinevalt lahendatud, kasutades kas ühevärviliste plaatide tükke (luues nendega värvikaid pilte ja kujutisi) või väga kirevaid ja mustriilisi tükke, luues neist meisterlikult uued ja huvitavad kujundid. Gaudí värvikasutus on alati rõõmsameelne ja erk. Tasastel pindadel kujutab ta enamasti loodusest inspireeritud motiive. Reljeefsed ja skulptuurised pinnad on oma kuju ja vormiga alati kooskõlas ja lahendatud voolavalt ning iseäraliku koloriidiga. Näiteks Sagrada Família tornide tippudes kujutab ta erinevaid puuvilju, millel kasutab vastavaid värve. Valguse paistel näivad tornid uhkete, mahlakate ja elavatenä. Gaudí peamiseks inspiratsiooniallikaks mosaiigitehnika juures oli loodus, kuid ka erinevad mütoloogilised ja religioossed tegelased. Voolujooned, pehmed taimsed ja loomsed vormid, koosnedes väikestest plaatide tükkidest, katavad hoonete ning esemete pindu. Võiks öelda isegi, et kogu tema maailm koosnes loodusest ja voolavatest joontest, mis pidevalt käsikäes täiustasid teineteist. Sellist Gaudí voolavate vormide mosaiigiga katmise tehnikat nimetatakse ühe sõnaga – *trancadis*.

Lisaks religioossetele vormidele ja kujutistele armastas Gaudí kujutada ka mütoloogilisi olendeid. Selliseid võib näha näiteks Park Güelli kaherealisel trepil, mis kujutab draakonit. Draakoni sarnast olendit on ta kasutanud paljudes teistes teostes ja erinevates tehnikates. Ehkki oma ajas oli Gaudí loodud vormide katmine mosaiigiga uuenduslik, on mosaiigitehnikal pikk ajalugu. Selle tehnika kujunemine toimus erinevates kultuurides (Elliot, 1997: 12). Mosaiigi ladumine sai alguse vanades sumeri linnades enam kui 5000 aastat tagasi, kui kaunistati põhiliselt templeid ja pühapaiku (Ringkjøb 2008: 79). Antiikajal löid kreeklased ja roomlased taieseid, mis on jäänud mosaiigikunsti aluseks tänini, mõlemast kultuurist on siiani säilinud tuhandeid mosaiiginäiteid. (Mills, 2006: 6)

Ühelt poolt on mosaiikidel dekoratiivselt kujutatud sotsiaalseid ja religioosseid püüdlusi võimalikult nappis ja informatiivses sümbolikeeles (Elliot, 1997: 12). Teisalt on mosaiigil olnud ka praktiline funktsioon – tugevdada ehitiste seinu, sambaid, pörandaid ning muuta kõnniteed kulumiskindlamateks. Näiteks Vana-Kreekas ja Vana-Roomas katsid mosaiigid enamasti pörandaid. Motiivistik oli väga rikkalik, lisaks ülikutele ja jumalatele kujutati palju mereelukaid, linde, loomi. Neid võis näha villades, avalikes termides, poe- ja turupörandatel, väljakutel jne. Kristluse tulekuga nihkus aga mosaiik pörandatelt seintele ja lagedele. Rohkem hakati kasutama smalti ja kullatud klaasi ning osavalt balansseeriti peegelduste ja valgusmängudega. Kui 4. sajandil pKr kolis Lääne-Rooma impeeriumi esindus Ravenasse, ehitati sinna uhked pühakojad, mille interjäär oli enneolematult rikkalik ja rohkete mosaiikkaunistustega. Enam ei kujutatud lihtsaid loodusmotiive, vaid Kristust, ikonograafilisi

sümboleid, hierarhilisi stseene, vaimsust rõhutavaid pilte jne. Üks hilisbütsantsi mosaiigi tippteos on Püha Markuse basiilika Veneetsias, kus väga detailselt, rohkete värvide ning kuldsete klaasitüki-kestega on kujutatud Vana Testamendi stseene, paradiisiaeda, Aadamat ja Eevat. Samal ajal kaeti ka Lähis-Idas mošeed uhkete mosaiikkaunistustega, kuid seda tehti islami reeglite kohaselt, st ei kasutatud figuratiivseid elemente, vaid põhiliselt loodusmotive või ornamenti nagu puud, puuviljad, lilled, akantuse lehed, rullornament ning sümmeetrilised kujundid. (Ringkjober, 2008: 79)

Renessansiajastu Euroopas, mil kaunitest kunstidest hakkas domineerima maalikunst, muutus ka mosaiik maaliliseks. Sel ajal kopeeriti paljusid kuulsaid maale mosaiiktehnikas, kõik pidi välja nägema väga realistlik ja tõetruu, arvesse võeti ka perspektiivi. 20. sajandil uuendas mosaiigikunsti Gaudí. Tema stiil on mõjutanud paljusid hilisemaid mosaiigikunstnikke. Kui enne oldi harjunud mosaiiki nägema sisetingimustes, siis Gaudí tõi tehnika ka välistingimustesse, kattes oma skulptuure ja julgeid voolujoonelisi objekte täies ulatuses keraamiliste plaatide tükkidega. (Ringkjober, 2008: 79)

Selle uue, särava ja leidliku mosaiigivormi tüüpiliseks esindajaks ongi eelpool kirjeldatud Sagrada Família kirik Barcelonas ning park Güell.

4 Mosaiiklahendusega laud

Minu mosaiigitöö algas inspiratsiooni otsimisest ja kavandite joonistamisest. Oma esimesed ideed ammutasin, külastades Barcelona linna ja imetledes Gaudí suurepäraseid teoseid. See oli minu esimene suurem kokkupuude mosaiigikunstiga, mis andis tõuke teha lõputööna midagi, mis seostuks selle erakordse arhitekti, tema loominguga ja mosaiigitehnikaga.

Kui lõputöö eesmärk sai selgeks, siis esimeseks sammuks oli tutvumine mosaiigitehnika teostamiseks vajalike tööriistade ja materjalidega. Sellest järgmise etapina otsisin pinna, millele tööd teostada – selleks sai ümmargune puidust pinnaga kohvilaud, mille läbimõõt on 80 cm. Antud pind on piisavalt suur, et mitte liialt vaoshoituks ja igavaks jääda – eesmärk oli teha midagi, mis võimaldaks ennast täielikult väljendada. Tegin laua jaoks mitmeid 1:1 kavandeid, et oleks lihtsam väljakujunenud ideid võrrelda ja selle järgi lõplik otsus teha. Lõpuks otsustasin variandi kasuks, millel on kujutatud draakon.

Antud detail sai inspiratsiooni Gaudí loodud väravast (joonis 4), millel seisab üsna vihase loomuga draakon – see on Finca Güell'i juugendstiilis raudvärav, mida võib pidada üheks kuulsaimaks ja modernismi kõige tähelepanuväärsemaks rauast sepistatud skulptuuriks. See detail jäi mulle silma Barcelonas Gaudí töid imetledes. Draakon on põnev element, mida mosaiigitehnikaga teostada ja konkreetne Gaudí raudvärav saigi mu idee allikaks.

Samas minu eesmärk ei olnud sugugi Gaudí'd jäljendada või võtta tema mingilt teoselt detail, mida oma töös kasutada, vaid leida midagi sellist, mis väljendaks pigem mind ja selle juures kasutada Gaudí loodud tehnikat. Väravatel „lesiv” draakon oli selleks piisavalt huvitav objekt ja seega kohandasin selle endale ja lauale sobivaks. Minu töö koloriidis domineerivad rohekad ja oranžikad toonid ning valge. Värvivalik ei ole küll nii erk nagu enamik Gaudí töid, vaid tagasihoidlikum koos väikeste erksamate detailidega. Et kujund liiga monotoonne ja staatiline ei tunduks, kasutasin värvidel erinevaid tumedus- ja heledusastmeid – nii hakkas pilt „elama”, muutus dünaamilisemaks. Näiteks oranžide kohtade täitena kasutasin nii oranži kui telliskivipunast ning roheline juures nii kahte eri-



Joonis 5. Mosaiiktehnikas laud „Draakon”. (foto: M. Talvik).

nevat rohekat tooni kui ka meresinist – sellega saavutasin huvitavama ja värviküllasema pildi. Minu eesmärk oli luua maalähedaste toonidega objekt ja vürtsitada seda veidi särtsakamate detailidega ning osalise musta kontuurjoonega (joonis 5).

4.1 Töö protsess ja vajalikud abivahendid

Kuna teostasin laua positiivses mosaiigitehnikas, siis oli oluline, et plaadid enam-vähem ühepaksused oleksid. Erinevalt negatiivsest plaadi ladumistehnikast, kus plaaditükid kinnitatakse plaatimisseguga ülemine pind allapoole esialgu mõne paberi või papi peale ja seejärel paigutatakse soovitud pinnale (kusjuures plaadid võivad olla suhteliselt erineva paksusega), laotakse positiivset mosaiiki otse selle jaoks mõeldud pinnale (lauale, toolile, lillepotile vms), kasutades kinnitusena PVA-d või muud sobilikku liimi või plaatimissegut. Mina kasutasin oma töös PVA liimi, mida kandsin pintsliga iga plaaditüki tagaküljele – see võimaldas teostada detailsemat kujundit.

Plaatide lõikasin keraamilise plaadilõikamismasinaga ja plaadinäpitsatega ning kui vaja, viimistlesin tükke parajaks. Kui rääkida plaatide erinevusest, siis see annab endast enam märku just purustamisprotsessil. Kõige parem on kasutada mosaiigi ladumiseks seinaplaate, kuna need on õhemad. Paksud põrandaplaadid võivad antud kunsti teostamisel liialt aega ja vaeva nõuda. Kõige mugavam

on kasutada kahhelplaate, mis on 10 cm küljepikkusega, kuna need on ka kõige õhemad ja lihtsasti purustatavad. Enamasti on kahhelkividel keraamiline põhi, millel glasuuriga kaetud pealispind – sellist kivi on kõige parem tangidega murda. Oma töös kasutasin aga paksemaid plaate ja seega oleks töö teostamine ainuüksi tangidega olnud suhteliselt võimatu. Seepärast kasutasin plaatide purustamisel kõige rohkem plaadilõikamismasinat.

Mosaigiladumises võib tükkidena kasutada kõiki materjale, mida majapidamises leidub, võib kasutada nõope, peegli- ja klaasitükke, merekarpe, erinevaid kivikesi jpm. (Mills, Kask 2005/2006: 35). Mina tegin töö vaid keraamiliste plaatidega.

Siinkohal peab ära märkima, et vuugitäite värvuse valik on enamasti sama tähtis kui kivikeste valik, kuna need loovad tööst terviku ning toimivad koos kividega. Minu mosaiiklaua vuugitäitepulber oli karamellitooni. Valisin sellise täite, mis sobib nii sise- kui välistingimustesse. Antud toon sobis kõige paremini kivikesi ümbritsema, kuna see on siduv, ei ole liiga silmapaistev ega ka mosaiigitükke rõhutatav.

Leian, et draakonimotiiv oli antud tööks sobilik ja omapärane ning värvivalik kujunes mahe ja soe. Töö iseenesest on aeganõudev, nõuab pikka meelt ja tahet luua. Samas on töö lõõgastav ning tulemus loominguline.

Kokkuvõte

Lõputöös lõin originaalse mosaiigitehnikas laua kujunduse, milleks sain inspiratsiooni Antoni Gaudí geniaalsest loomingust. Antoni Gaudí oli maailmakuulus arhitekt. Tema teosed on sedavõrd suur-sugused ja originaalsed, et iga inimene võib neid mõista – küll igaüks isemoodi, aga see ongi suure kunsti võlu. Gaudí tööd lasevad mõista, et tegu oli suure andega – võib vaid kujutleda, mis oleks Barcelona linn ilma tema loominguta ning kas keegi teine oleks kunagi avastanud selliseid geniaalseid lahendusi ja vorme. Gaudí ei pruugi olla kõigi lemmik, aga meelde jääb ta küll igaühele, kes tema teostest osa saanud.

Kindlasti on veel palju suuri arhitekte, kunstnikke, kes võiksid samuti anda lõpmatult palju uusi ideid, mis võiksid vaimu ergastada. Gaudí on vaid üks näide. Kunst täidab oma eesmärgi, kui see mõjub ja räägib, ükskõik kas siis positiivset või negatiivset lugu.

Viiteallikad

Artigas, I., 2007. *Antoni Gaudí: complete works I 1852–1900*. Köln: Taschen.

Artigas, I., 2007. *Antoni Gaudí: complete works II 1900–1926*. Köln: Taschen.

Bonet, L. & Montes, C., 2003. *Antoni Gaudí, Salvador Dalí*. New York: Harper Collins Design International.

Elliot, M., 1997. *The tile book: decorating and using tiles – simple ideas to transform your home*. London: Sothwater.

Mills, T., Kask, V., 2005/2006. *Mosaigikunstrniku piibel*. Tallinn: Sinisukk.

Ringkjøb, K., 2008. *Sisustamine. Kodu ja aed: Võluv mosaiik II*, 69, 78–79.

Zerbst, R., 1993. *Antoni Gaudí i Cornet – a life devoted to architecture*. Köln: Taschen.

Eesti rahvusliku ornamendi kasutamine ruumitekstiilidel *sashiko* tehnikas

Kaija Leibur

Juhendaja: Astri Müül

Rahvakunst ja eriti rahvuslik ornamentika on käesolevaks ajaks järjest enam populaarsust kogunud, kujutades endast enam kui pelgalt dekoratiivse mustri kasutamist. Lõputöö uurib Eesti rahvusornamendi kultuuri tagamaid ja Jaapani põlisrahva käsitööd *sashiko* – avades sealjuures ka ornamendi märgilise tähenduse.

Sissejuhatus

Diplomitöö eesmärk on kujundada Eesti rahvusliku ornamendiga ruumitekstiilid tänapäevasesse interjööri, kasutades kujundustehnikaks Põhja-Jaapani talupojatikandit, mis põhineb lihtsas eelpistes tikkimisel. Kuna vaibad on meie rahvakultuuris tähtsal kohal, otsustasin kujundada ja teostada ruumitekstiilid seinavaipade näol. Minu diplomitöö koosneb kirjalikust uurimistööst ja praktilisest lahendist, mille tulemiks on 60x120 cm suurused seinavaibad. Disainitud vaipadel kasutasin Paistu rahvuslikku motiivi, mida stiliseerisin CorelDraw X4 kujundusprogrammis peamiselt selleks, et tikand oleks teostatav *sashiko* tehnikat kasutades.

1 Eesti rahvusornamentika

Eesti rahvakunstipärandi ulatuslikumaks osaks on mitmesugustes tehnikates valmistatud tekstiilesemed, mille omapärasus ilmneb rohkelt tikandiga kaunistatud rahvarõivais. Nagu rahvarõivas, nii on rahvusliku tikandi ornamentki omapärane. Selles on kasutatud motiive, mis esinevad paljudes teiste rahvaste rahvusornamentides, kuid Eesti ornament omab erinevusi nii kompositsioonis kui ka kolooriidis ning on seetõttu eraldatav kõigist teistest rahvustikanditest. (Linnus, 1955)

Eesti vanem ornament on geomeetriline ja tal oli minevikus nii esteetiline kui maagiline tähendus. 19. sajandil ja 20. sajandi algul kasutatud geomeetrilises motiivis on säilinud mõningaid vanu elemente, millel on kunagi olnud ka maagiline tähendus (sõõri, risti, silmusnelinurga, kaheksaharulise tähe jt kujundid), millest kirjutan lähemalt Eesti ornamentika põhimotiivid ja sisu alapeatükis.

Taimemotiiv on eesti rahvustikandi ornamentikas hilisem nähtus, mis Hilda Linnuse andmetel tõenäoliselt tõrjus Põhja-Eestist vanema, s.o geomeetrilise ornamendi enam-vähem välja. Taimornament tõi tikandi kirja uusi elemente ning rikastas seda tunduvalt. Uute elementidega, motiividega

kaasnesid ka uued kompositsioonilised võtted, ning see andis tikandile oma spetsiifilise ilme. (Linnus, 1955)

Võib öelda, et Eesti rahvapärase ornamendi kui ka kogu käsitöö arengut on mõjutanud peaaegu kõik Kesk-Euroopa stiilvaheldused. Nii romaani kui gooti sugemeid võib leida näiteks geomeetrilises ja abstraktse stilisatsiooniga taimornamendis (Muhu männakiri).

15. sajandil lisandus geomeetrilisele ornamendile õiemotiiv (Maarja roos). Samuti on Eesti ornamendil palju ühist renessanssdekooriga, nimelt motiivistiku, kompositsioonilahenduste kui ka tehniliste võtete näol. 16. sajandil levis tikandi tehnikatest pits, nõela-, võrk- ja niplispits just tänu mustriiraamatute levikule Euroopas. Renessansipäraseid horisontaalse rütmiga geomeetrilisi poort- ja võrksüsteemis tüüpustreid leidub Eestis 18.–19. sajandi rist-, kast- ja loendmadalpistes tikandis, kirivöödel ja pitsides. Samuti jõudsid eesti talurahva kunstiloomingusse barokk-, rokokoo- ja ampiirkunsti kui ka klassitsismi nähtused, millele viitavad pärltikandid ning mitmevärvilised kuld-, kard-, siid- ja villane lilltikand. (Viires & Vunder, 1998)

Tänapäeva tikandi ilu seisneb lihtsas, maitsekas ning sobivas kujunduses ja värvikombinatsioonis, mis on kooskõlas tikitava materjali, tikkimistehnika, eseme ning ümbrusega (Soone, 1988).

1.1 Eesti ornamentika põhimotiivid ja sisu

Rõivaste kaunistamine on pärit muistsest eelajaloolisest ajast, mil igal ornamendi elemendil oli oma tähendus. Mustri kindel paigutus jutustas oma lugu, omas kindlat sõnumit, kaitses kurja eest, aga võis ka olla põlvest põlve edasiantava tarkuse kandjaks. Vöökirjade ja vanemate tikandite ornament on reeglina geomeetiline ning sisaldab palju vanu rahvusvahelisi tõrjemaagilisi kaitsemärke. (Tamjärv, 2001)

Üks vanemaid elemente ornamentikas on kaheksaharuline tähekujund. See motiiv esineb läänemeresoome hõimude ja Baltimaade ornamentikas ning on iseloomulik Ida-Euroopa rahvastele. Selle motiivi vana levikuala on olnud Aasia. Peale kaunistuse kasutati seda Eestis õuemärgina, ta esineb ka härjajaketel. Tõenäoliselt omistati minevikus kaheksaharulisele tähekujundile maagiline tähendus. (Linnus, 1955)

Ürgne on vöökirjade, vanade tikandite ja kindamustrite geomeetiline ornament, mille põhielemendid on ruut, rist, siksak, ring, silmusnelinurk ja kolmnurk. Need on ülemaailmsed erilise pühaliku tähendusega sümbolid, mis sündisid tuhandeid aastaid tagasi, lähtusid muistsest loodususust ja maaviljelusega seotud huvist maailmaehituse ja taevanähtuste vastu.

Paraku on vanemaid maagilise tähendusega märke eri aja kihistuste ja hilisemate lisanduste hulgast raske eristada, sest esteetilise ja maagilise vahekord on sageli ähmane. Kindlasti taotlesid jõudu, õnne või kaitset varased geomeetrilised pronksspiraalkaunistused muinasaja rõivastel. Mõnikord viitab kaunistuse tõrjemaagilisele tähendusele selle asukoht – sarkide avaste (kaeluse ümbruse, allääre ja varrukasuu) kaunistusi võiks seostada taotlusega luua ohustatud piirkonnas tõke, et tõrjuda välismaailma vaenulikke jõude. (Tamjärv, 2001)

19. sajandini on Eestis olnud armastatumaid geomeetrilise ornamendi elemente kolmnurk, mis üle maailma on tähistanud pürgimust kõrgema ühtsuse poole. Meil on ta rahva hulgas olnud tuntud tulemärgina või ka viljakuse võrdkujuna. Ka on kolmnurgal õnnetusi ärahoidev tähendus. Ornamendis

kasutatavaid kolmnurki nimetati rahvapäraselt „küladeks ja kodadeks”, ning need olid Eestis seotud vana püvisilmpistes tikandiga. (Viires & Vunder, 1998) Esiajast peale on kasutatud ka siksaki (ussijoone) mustrit. Piiritleva, ääristava motiivina oli see viljakuse, õnne ja rikkuse võrdkuju ning tähendas sageli ka ussi kui manala valvurit ja kodukaitsjat. (Tamjärv, 2001)

Silmusnelinurk oli looduse ühtsuse, tõrjemaagilise hoiatuse ja manala märk (Tamjärv, 2001), mis leidub juba 12.–13. sajandi rinnalehtedel (Viires & Vunder, 1998).

Eesti ornamentika põhimotiivide hulka kuuluvad veel ruut ja romb. Ruut oli kosmilise maailmakorra, maa ja päikese märk. Samatähenduslik oli ka sõõri motiiv. Rist oli seotud sümbolarvuga neli, osutades maailmakorralduse põhielementidele (tuli, vesi, maa ja õhk) ning see kujunes juba eelkristlikul ajal eesti rahvausundis oluliseks nõiamärgiks. (Tamjärv, 2001)

Ürgsed motiivid rist, ruut, kolmnurk ja sõõr – kõik need geomeetrilises ornamendis kasutatud sümbolid ja nõiamärgid võttis omal ajal üle kristlus ning need rakendati ristiusu teenistusse (kuigi samas säilis just tänu sellele hulk eelkristlikke maagilisi motiive). Nii tähistab kolmnurk kristluses kolmainust ja jumala silma, rist elu ja surma, silmusnelinurk on ristimissakramendi sümbol Ristija Johannese vapi märk. Ristil on ka elupuu (paradiisipuu) tähendus – seistes maailmaruumi keskel, tähistab see taeva ja maa vahelisi suhteid. (Tamjärv, 2001)

Eesti geomeetrilises ornamendis esineb palju ka selliseid motiive, mida arheoloogilises aineses ei leidu, kuna nende ilmumine on seotud keskaegse kirikukunstiga. Need on eriti silmkoeesemetel ja tikandis levinud elupuu (maailma kese, õnne ning surematuse sümbol), kaksikrist (Kristuse märk ja Kristuse sünni tähistav Petlemma täht) ja kaheksakand või kaheksanurk (maagiline ja universaalne õnnetäht, Jõulutäht ja Neitsi Maarja täht). Nii kaksikrist kui kaheksakand on üldeuroopalikud motiivid, mida esineb eesti rahvakunstis rohkesti. (Tamjärv, 2001)

Lääne kultuuris levinud märgid koosnevad põhiliselt neljast elemendist, milleks on joon, kaar, punkt ja spiraal. Keeruline on kõiki meie esivanemate tarbeesemeid kaunistavaid märke lahti seletada, sest paljudel kujunditel võis olla mitu tähendust ning tihti olid need ka üsna vastandlikud (Vunder, 1991/1992).

Kunagised maagilised märgid kaotasid suures osas oma algse sisu ja tähenduse 18.–19. sajandil, kristliku sümbolsisuga kaunistusvormidele jäi pelgalt ilustusotstarve.

1.1.1. Värv ja tähendus

Vanemal ajal on meil värvaineks kasutatud peamiselt taimi (Ränk, 1949/1996). Seega vanimad rõivastes esinevad värvitoonid olid loodusliku lähtematerjali värvid: valge, must, pruun ja hall. Vanimad taimevärvid olid kollakad ja rohekad toonid, mida oli taimedega värvimisel hõlpsam saada. Värvitaimi korjati suvel, eriti jaanipäeva paiku ning neid kuivatati aidas või kuivas eluruumis.

Värvitud toonidel tehti peeni vahesid. Nii sai erinevaid kollaseid toone kaselehtedest, karikakraõitest, koerputkedest, kivisamblast, aga ka paju-, kukerpuu- või sibulakoortega värvides. Pruuni ja musta saadi lisaks lambavillale ka lepakoortest, kuuse- ja männikäbidest, sookailudest ja pohlavartest. Erineva varjundi ja intensiivsusega rohelisi toone andsid kanarbikuvarred, toomingalehed ja koerputkeõied. Punast värviti tedremarani, liht-naistepuna ja pune abil. Loodusliku sinise saamiseks kasutati vana kombe kohaselt mustikaid, rukkililli, kurekatlaid, sinerõigast. (Tamjärv, 2001)

Värvide hulgas üks vanemaid on madarajuur, millest saadi ilusat mahedatoonilist punast (Ränk, 1949/1996).

Seoses aniliinvärvide kasutuseletulekuga 19. sajandi teisel poolel levis punase, aga ka teiste silmatorkavate värvide kasutamine. Senine mahedatooniline värvimaailm muutus pilkupüüdvalt kirevaks. (Tamjärv, 2001)

Puhtad kollased, oranžid, rohelised, roosad, vaarikapunased ja lillad toonid erinevad taimevärvidega värvitud pehmetest toonidest. Terav roosa, vaarikapunane ja lilla puudusid vanemates rõivastes ning tikandites täiesti. Veel praegugi võime imetleda vanasti kasutatud riidevärvide värskust ja toonide mahedust. Suur hulk värvitoone on püsinud aastakümneid luitumata ja kaotamata oma esialgset sära. (Linnus, 1955)

1.1.2 Materjal

Rahvustikandiga kaunistatud rõivaosad valmistati telgedel kootud villasest või linasest kangast, vähesel määral ka kanepist (ERM). 19. sajandi teisel poolel hakati tarvitama kodukootud riide asemel vabrikutoodet – puuvillriiet (Linnus, 1955). Nendele materjalidele tikiti värvilise villase lõngaga, valge linasega (viimane oli vahel punaseks või siniseks värvitud), värviliste siididega, maagelõngaga, kuld- ja hõbekarraga, kusjuures vahel kinnitati tikandeile ka litreid. Neid kasutati peamiselt taimornamendiga kirjadel, Põhja-Eestis ja maa lääneosas. Saaremaal paigutati litreid ka mõningaile geomeetristele kirjadele. (Linnus, 1955)

Kõige vanemad andmed lõngaga tikkimisest kuuluvad 17.–18. sajandisse. Tõenäoliselt on lõngaga tikkimine pronkstraat-tehnika edasine areng: pronkstraat asendati. Seega tikandid, mis sarnanevad mõlemat poolt, on vanimad. Lõngaga tikkimine oli 18. sajandil üldiselt levinud ning jätkus ja arenes veel 19. sajandi teisel poolel. (Linnus, 1955) 1920. aastail lisanduvad käsitöö materjalidena peenvillased, siid- ja mulineeniidid (Mandel & Vaab, 2009).

1.1.3 Tehnika

Eesti rahvustikandite tehnika on väga mitmekesine. Vanemaid tikandeid teostati loetud kudelõngade järgi: mähk-, madal-, rist-, poolrist-, püvisilm- ja kastpistes. Neis tehnikais valmistati geomeetrilise iseloomuga kirju. Taimornamenti tikiti kirja järgi, kudelõngu arvestamata, kasutades sealjuures mitmesuguseid tehnilisi võtteid, nende hulgas ka võrguliste pistete kombinatsioone. (Linnus, 1955)

Tikandeid püüti teha kõige väiksema tikkimismaterjali kuluga kõigil neil esemeil, kus tikandi pahem pool jäi nähtamatuks, nagu tanudel ja käistel. Tikkimislõnga on näha tikandi pahemal küljel ainult piste kinnitamiseks, tikandi paremal küljel on pind tihedalt kaetud. See on eriti märgatav madal-, püvisilmpiste ja võrguliste pistetega katmisel. Mõlemal poolel nähtavad tikandid esinevad näiteks setu liniku otstel. (Linnus, 1955)

Kõige lihtsamaid tikandi tehnilisi võtteid – pilutamist, tikete ja tagide tegemist – oskas tol ajal iga naine, kuid keerukamaid kirju telliti käsitöö spetsialistidelt (Linnus, 1955). Vastavalt käsitöö nõudlusele suurenes 19. sajandil ka rahvakunsti meistrite arv.

Käesoleval ajal tuntakse rohkearvulisi tikanditehnikaid. Mitmesugused tikandiliigid annavad palju teisendeid, kuigi kõiki tikandiliike, mis oma laadilt, tehnikalt ja ornamentikalt kokku ei sobi, koos kasutada ei saa. Peale selle nõuab iga tikandiliik omalaadset materjali, et täiel määral mõjule pääseda. (Soone, 1988)

1.2 Ornamentide kasutamine Eesti rahvarõivas

Rahvarõivad on rahva sajanditepikkuse ühise loomingu tulemus. Nende kujunemine on olenenud paljudest teguritest: tootlike jõudude arenemise tasemest, rahva põhilistest elatusaladest, kliimatingimustest, ajaloolistest traditsioonidest, rahva kunstimatse iseärasustest. (Nigul & Voolmaa, 1968)

Põhjamaa rahvastel on riie kõigepealt keha kate, mis tingitud karmidest ilmastikuoludest, kuid selle algse ülesandega liitub veel rida teisi, mis rahvariiete uurimise väga mitmekülgseks muudavad. Et riietusega on alati püütud kindlat vahet teha eri sugupoolte vahel, on üldtuntud tõsiasi. Kuid peale selle on erinevustega riietuses tehtud vahet ka sugukondlik-rahvuslike või territoriaalsete rühmitiste, eaklasside, vallaliste ja abieluliste, eri ühiskonnakihtide, ametite ja seisuste vahel. Seega on riietusel oma kindlad sotsiaalsed funktsioonid. Kuid sellest tekkivaid erinevusi komplitseerivad veel mõningad teised, mis peavad väljendama eri olukordi inimese elus, nagu näiteks pidu- ja leinameeleolu, kuid lõppude lõpuks ka kandja sündsus- ning ilutunnet. (Ränk, 1949/1996) Omal ajal oli paljudel rõivastel lisaks keha katmise ja kaunistamise ülesandele ka oma tähendussisu. Rõivas lisas kandjale „väge”, andis tugevust ja enesekindlust. Ja kuigi muistne usk rõivastuse maagilisse jõusse on ammuilma kadunud, kanname selle jälgi enestes alateadlikult ikkagi. (Tamjärv, 2001) Nii ei ole siis liialdus, kui öeldakse, et inimese välimuses, riietes ja ehetes, kajastub teataval määral kogu inimese loomus (Ränk, 1949/1996).

Läbi aegade on ikka leidunud isepäiseid ja julgeid moeloojaid ka talurahva seas, kes on kombineerinud uusi seelikutriibustikke, edasi arendanud tikandimustreid (Tamjärv, 2001).

2 Jaapani talupoja rahvakunst – *sashiko*

Sashiko (*sasu* – läbi torkama) on Põhja-Jaapani talupojatikand, mis tähendab väikest pistet või torget ning kirjeldab täpselt, kuidas seda tikitakse. *Sashiko* võeti algul kasutusele soojade rõivaste valmistamiseks säästliku taaskasutuse abil. See ühendab talupojastiili keerukate mustritega, mis kõik tikitakse lihtsas eelpistes. (Briscoe, 2005/2007)

Praktilise ja dekoratiivse *sashiko* tikandiga tegelesid peamiselt naised kogu Jaapanis (Rathburn, 1993). Seda õpetati talupoegade ja kalurite külades, emalt tütrele ning sellest kujunes ainulaadne stiil (Briscoe, 2005/2007). *Sashiko* tikandeid tegid vaesed inimesed, kel polnud piisavalt materiaalseid vahendeid uute rõivaste hankimiseks – seega kujunes selline käsitööstiil vajadusest, mitte luksuslikkusest. (Rathburn, 1993).

Tikand tugevdas kangast, soojustas seda ning aitas taaskasutada kulunud tekstiilesemeid, mis oli väga tähtis ajal, kui kogu riidematerjal kedrati, kooti ja värviti käsitsi. See oli väga mahukas töö, kasutati lina-, kanepi-, ramjee- jt taimseid kiude. (Briscoe, 2005/2007)

Kangas tehti algul tööriivaks, siis kottideks, põlledeks ja lõpuks puhastuskaltsudeks. Meiji perioodil (1868–1912) oli *sashiko* põhjapoolseis külakogukondades talviseks tööks, kui lumesadu takistas välistöid. Käsitsi õmblemine oli talupoeglikus majapidamises tähtis ja *sashikot* pidi oskama iga tütarlaps, kes tahtis heasse perekonda abielluda. *Sashiko* õppimine kasvatas kannatlikkust ja visadust – talunaisele vajalikke iseloomuomadusi. (Briscoe, 2005/2007) Samuti oli see praktiline ning ökoloogiline viis korduvalt kasutada ehk pikendada riidetükkide eluiga.

Kaltsudest ja äravisatud rõivastest õmmeldud *funzō*-e oli alandlikkuse ja vaesustootuse sümbol. *Kesa* valmistamine oli vaga tegu ja õmblemise ajal loeti palveid. (Briscoe, 2005/2007) Tänapäeval on aga algse rituaalse rüü pisted kaotanud oma algse funktsiooni – rõiva tugevdamise. Kaheksanda sajandi munga rüü on vanim näide säilinud *sashiko* tikkimisest Jaapanis. (Rathburn, 1993)

18. sajandist on *sashikomustreid* kohandatud populaarsete kujundite järgi, kaasa arvatud teised tekstiilikaunistusviisid, õnnetoovad sümbolid ja budistlike motiivide järgi tehtud mustrid. Meiji reformide ajal (1868) heideti vanad säästlikkuse seadused kõrvale. (Briscoe, 2005/2007)

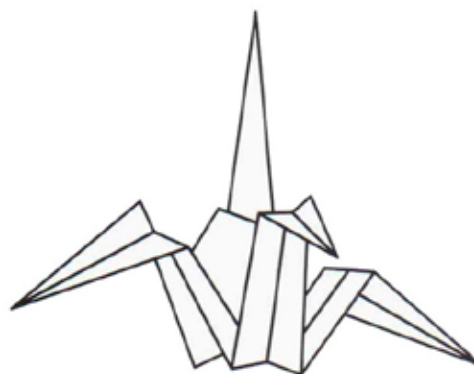
Sashiko taassünd algas 1970. aastail, kõrvuti Lääne lapitöö harrastusega Jaapanis (Briscoe, 2005/2007), kuid peale Teist maailmasõda on traditsiooniliste mustrite kasutamine hakanud kiirelt taanduma (Yoshimoto, 1993). Kui *sashiko* polnud enam kitsikuse tõttu hädavajalik, hakkasid inimesed hindama selle loovaid, lõõgastavaid ja isegi raviomadusi. 21. sajandil jätkub *sashiko* areng. (Briscoe, 2005/2007) *Sashiko* oli algselt praktiline tehnika riiete tugevdamiseks ja soojendamiseks, kuid tänapäeval seisneb see rõivaste ja tekstiilide dekoreerimises, mis viiakse Jaapanis folk-käsitööpoodidesse müügiks (Rathburn, 1993).

2.1 Rahvusornament põhielemendina

Tikkimine, eriti oma perekonna tarbeks, loob kõigis kultuurides midagi erilist. Jaapanis kaitses *takonomakura* (viieharuline rist) Kyūshū kalureid mereõnnetuse eest, viisnurkne täht ja viis risti-rästi tõmmatud joont olid Mie prefektuuris naissukeldujate talismanideks. Kolm, viis ja seitse on õnnenumbrid ja neid kohtab *sashikomustreis* sageli. Siksakmustreid peeti kaitsvaks, sest kurjad vaimud ei saa mööda siksakjooni liikuda (sama uskumuse tõttu on Jaapani aedades siksakilisi sildu), ka rombide nurgad hoiavad kurja eemale. Shōnais tikitakse mõningaid mustreid jõukuse toomiseks, seepärast on *komezashi* (riisipiste) kohane põllumehele ja *urokozashi* (kalasoomuspiste) kalurile. Paaris- või topeltnotiivid seostuvad pulmadega (Briscoe, 2005/2007).

Jaapanis kasutati õnnetoovaid motiive nagu ka eesti rahvuskunstis. Susan Briscoe andmetel on mõned suured moodsad *sashikotikandid* kohandatud vanadest *tsutsugaki* tekstiilidest, mis on praegu väga haruldased, kuid olid kunagi tähtsal kohal pruudi kaasavaras. *Noshi* – algselt oli see kimp kivistatud merikõrvaribasisid, mida kasutati rituaalsetel ohvritoomistel. Seda söödavat karplooma peeti jumalate roaks, mida kujutatakse harilikult paelte või riideribade kimbuna ning see on üks väljendusrikkamaid motiive kimonol. *Noshi* kaunistab ka eriti pidulikke kingitusi. See on homonüüm sõnale „kaugele ulatuma”, seepärast tähistab see pikaealisust. (Briscoe, 2005/2007)

Tsurukame (kurg ja kilpkonn) – need motiivid sümboliseerivad pikaealisust. Pruutide tekstiilidel on need sageli koos või paarikaupa (joonis 1). Kilpkonna kujutab sageli vaid kuusnurkne kilbimotiiv. (Briscoe, 2005/2007)



Joonis 1. Kurg ja kilpkonn – pikaeealisus (Briscoe, 2005/2007).

Orizuru (origami kured) on populaarne motiiv ja sobib hästi *sashiko* tikandeile. Teiste lindude ja loomade hulka kuuluvad tiiger (vaprus) ja paar mandariinparte (hästi läbisaav abielupaar). *Ogi* (kokkupandav lehvik) – see õnnetoov motiiv sümboliseerib kasvu. (Briscoe, 2005/2007)

Takarazukushi (varakamber) – varanduse kolleksiooni kuuluvad kullakang, leegitsev soovetäitev juvel, õnnevasar, varaaida võti, nähtamatuks tegev mantel, kõrkjast kübar, maagiline küünis, varakukkur ja muud esemed, mis Jaapanis piirkonniti varieeruvad. *Hōō* (fööniks) pidavat ilmuma rahulikel ja õnnelikel aegadel. Kuna maagiline lind laskub vaid printsessipuule, kujutatakse neid harilikult koos. (Briscoe, 2005/2007)

Embleemide variatsioone võis olla mitmeid tuhandeid. Need sisaldasid loomade, taimede, loodusnähtuste, objektide ja geomeetrisi kujundeid. Ringid, nurkvormid, geomeetrised ja teemantkujundid põhinevad aga algsetest embleemi disainidest (Adachi, 1913/1972), mis omavad iidseid ajaloolisi tähendusi (*Sashiko*, 2010). Mustrite tegemist inspireeris suur hulk lugematuid motiive. Looduslikud nähtused, aastaegade vaheldumine, ka keskkonna elemendid. (Yoshimoto, 1993)

Sashiko ilu seisneb tema lihtsuses – lihtsate eelpistetega saab luua intrigeerivaid disaine (Quilt, 2010). Kuigi seda saab luua tänapäeval ka masintikandina, on käsitööna tehtud pisted pehmemad ja õrnemad. Samuti saab need kaks (käsitöö ja masintikandi) omavahel siduda.

2.1.1. Värv

Traditsiooniline *sashiko* oli harilikult indigosinine ja valge. See iseloomulik välimus vastas Edo perioodi säästlikkuse seadustele, mis keelasid alamail klassidel kanda eredavärvilisi ja suuremustrilisi rõivaid. Lihtrahvas tohtis kasutada indigot, sellepärast oli kodudes käepärast vana indigosinist riidematerjali. (Briscoe, 2005/2007)

Ülekaalus Jaapanis kasutatavatest värvidest on looduslikud maastikutoonid, erinevate variatsioonidega indigo sinine (*ai*), scarlet (*beni*), lilla (*murasaki*), roheline (*midori*) – need on jaapanlaste lemmikvärvitoonid juba iidsetest aegadest saadik. Indigo, kuid ka pruun, hall, roheline – on lähedalt seotud Edo perioodiga. (Koike & Tanaka, 1982)

Käesoleval sajandil katsetatakse erinevate värvidega *sashiko* kombineerimist. See on lubatud, kuna tikandeid kasutatakse esemete omapäraseks ja kaunimaks muutmisel – sellel puudub seos traditsiooniliselt praktilise *sashiko* tikandiga.

2.1.2. Materjal

Traditsiooniline *sashiko* tikiti käsitsivärvitud indigo puuvillasele, linasele, kanepile või muule looduslikust materjalist tekstiilile (Pippen, 2010). Tänapäeval ei ole soovitatav kasutada taimedega värvitud tekstiili või lõnga – kuna pesemisel annab see värvi ning suure tõenäosusega võib töö kahjustuda.

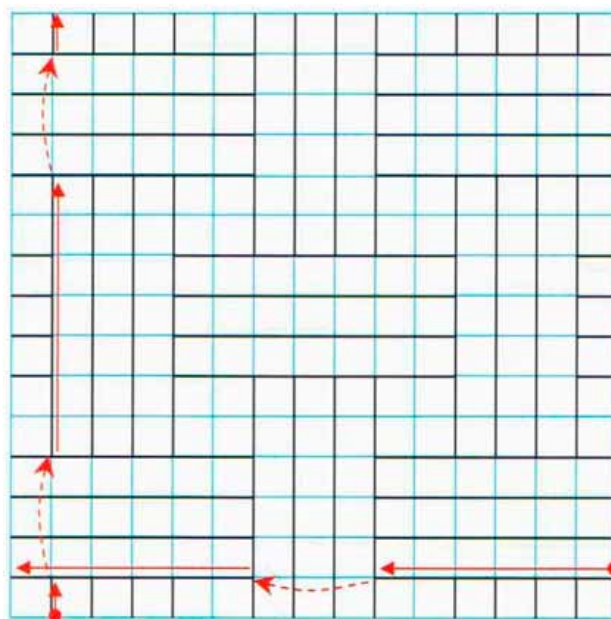
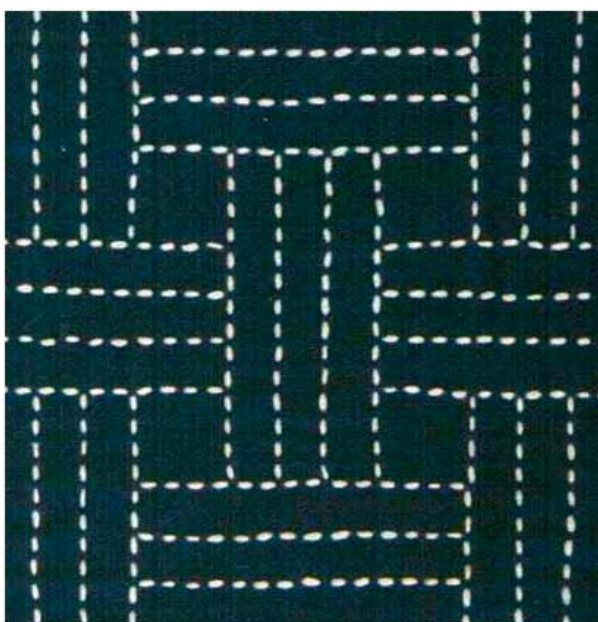
Sashiko tikkimiseks kasutatakse spetsiaalset nõela, millel on suur silm lõnga läbi ajamiseks. Samuti terav ots, et mitmekihilist riiet läbida. Traditsiooniliselt kasutatakse pikemat nõela sirgjoonte ja suurte mustrite tikkimiseks, lühemat nõela aga väikeste detailide või kumerate kujundite moodustamiseks. (Studio Aika, 2010)

Vana *sashiko* kasutab kaht või kolme kangakihti, parim kõige peal, ja ka kõige keerukamad mustrid tikitakse lihtsa eelpistega. Tänapäeval võib kihte olla ka ainult üks või kasutatakse kas sünteetilist või puuvillast teppimisvatiini. Vanasti kasutati vatiini asemel vana kulunud kangast, sellepärast on antiikne *sashiko* palju lamedam kui traditsioonilised Lääne lapitööd. Pisted moodustavad kanga pinna ise reljeefse mustri. Mustrid jagunevad kahte rühma – *moyōzashi* (muustriline *sashiko*) ja *hitomezashi* (ühepiste-*sashiko*) – mida võib efektselt kasutada samal esemel. Paljudel *hitomezashi* mustreil on ainult põik- või püstpisted, mis näeb välja nagu muustriline nõelumine. (Briscoe, 2005/2007) Piste pikkus varieerub olenevalt riidekihtidest. On vaja oskuslikkust ja harjutamist, et pisted oleksid sirged ja ühtlaste vahedega. (Rathburn, 1993)

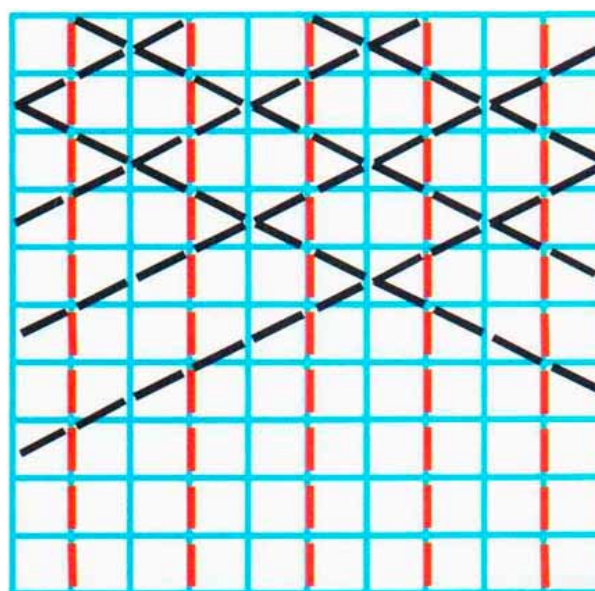
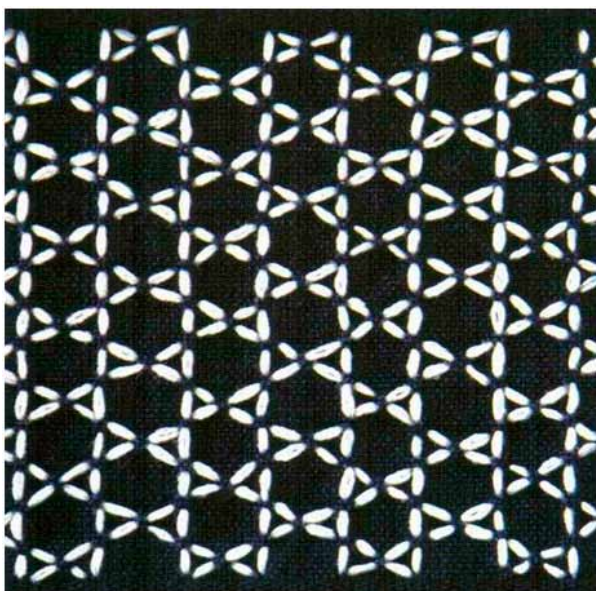
Muustriline *sashiko* koosneb kaar- või sirgjoontest, mis muudavad suunda, et moodustada suuremaid mustreid, kuid pisted ei ristu (joonis 2). Kangalõngu ei loeta, kuid pisted mõnikord loetakse. Pidevad jooned ja kahekordne niit annavad *sashikole* tugevust ja soojust. (Briscoe, 2005/2007)

Ühepiste-*sashiko* tikitakse sirgjoonte võrgustikuna, kus pisted mustri moodustamiseks kohtuvad või ristuvad (joonis 3). Osa mustreid meenutab Euroopa musta niidiga tikkimist või India *kantha* tepin-
guid. Väga tihedaid *hitomezashi* mustreid saab tikkida vaid ühekordse niidiga. (Briscoe, 2005/2007)

Shōnais öeldakse, et *sashiko* kujutab lund maapinnal. Pisted ei kujuta riisiteri, kuigi *moyōzashi* pisted neid meenutavad. Edo ajastul tohtisid Shōnai talupojad kanda ainult sinist või halli värvi riideid,



Joonis 2. Moyōzashi e muustrilise *sashiko* näide. Muster kujutab üht sillutuskiivide asetust, kuigi see samaneb ka laastudest punutisega (Briscoe, 2005/2007).



Joonis 3. *Hitomezashi* e ühepiste-*sashiko* näide. Punutud bambus (Briscoe, 2005/2007).

mille muster ei tohtinud olla riisiterast suurem ja triibud õlekõrrest jämedamad. Siit võib pärineda arvamus, et *sashiko* pisted peavad sarnanema riisiteradega. (Briscoe, 2005/2007)

Sashiko tikkimisel on oluline teada ka mõningaid näpunäiteid, et töö korrektselt vormistada. Näiteks mustrijoonte ristumisel paigutatakse pisted nii, et need omavahel kokku ei puutuks (v.a mõningad ühepiste-*sashiko* mustrid). Nurkades tikitakse viimane piste nurga tipuni, et nurk tuleks selgelt töös välja. (Pippen, 2010)

3 Eesti rahvusornamendi teostamine *sashiko* tehnikas

Eesti vaiba lugu algab koos eestlaste looga. Liivimaa kroonikates esitatud 1224. a Harjumaa sõjaretkete kirjelduse kaudu oleme saanud teada, et kolme linnust ähvardades olevat sakslased maksudele lisaks saanud palju vaipu – *waipas quam plures*. Arvata võib, et tegemist oli ülevisetega, mida tollel ajal oli kombeks kaunistada vaseliste või kirjatud kõlapaeltega. Nii metallspiraalid kui ka nõiamärkideks peetud kirjadega vaibad võisid olla sedavõrd muljetavaldavad, et just vaibad väärisid muu sõjasaagi hulgas eraldi nimetamist. (ERM)

Moodsa aja vaibakunsti ehk viimase sajandi vaipade puhul on kommunikatiivse rolli osakaal ja selle erinevate aspektide hulk järjest kasvanud. Vaip võib vahendada autori ideid ja loomingulist palangut, mõjutada vaatajat emotsionaalselt ja esteetiliselt, aidata omanikul ennast kehtestada, olla prestiižinäitaja, olla rahvusliku identiteedi osa, selle kinnitaja või muutja. Kuid iga vaip kannab oma aja jälge. (ERM)

Eesti kattevaibad on välja arenenud naisterõivastuses kasutusel olnud suurtest õlarättidest, mis võeti üsna sageli ka magamisel peale. Etümoloogiliselt on sõna vaip varane laen germaani keeltest, kus ta esialgu tähistas peakatet ja üldse suuremat riidetükki. (Konsin, 1979) Samuti nagu rahvarõivad nii ka rahvusvaibad jagunevad (Põhja-Eesti, Lõuna-Eesti, Lääne-Eesti ja saared) territoriaalseteks rühmadeks.

Kuna vaibad on meie rahvakultuuris tähtsal kohal, otsustasin kujundada ja teostada ruumitekstiilid seinavaipade näol. Proovin leida Eesti ja Jaapani talupojakultuuri ühisosa – nimelt eesti rahvusornamendi stiliseeritud ja lihtsustatud kujul, teostatud Jaapani tekstiilitehnikas.

3.1 Jaapani ja Eesti talupoja käsitöökuultuuri võrdlus

Võrdlesin Eesti ja Jaapani arhailist tikandit, vaatlesin ornamentikas kasutatavaid elemente, valitsevat koloriiti, enimkasutatud materjale ning tehnikate sarnasust ja erinevust. Tabelis olevad andmed olen saanud eelnenud peatükkide 1 ja 2 analüüsi tulemusel.

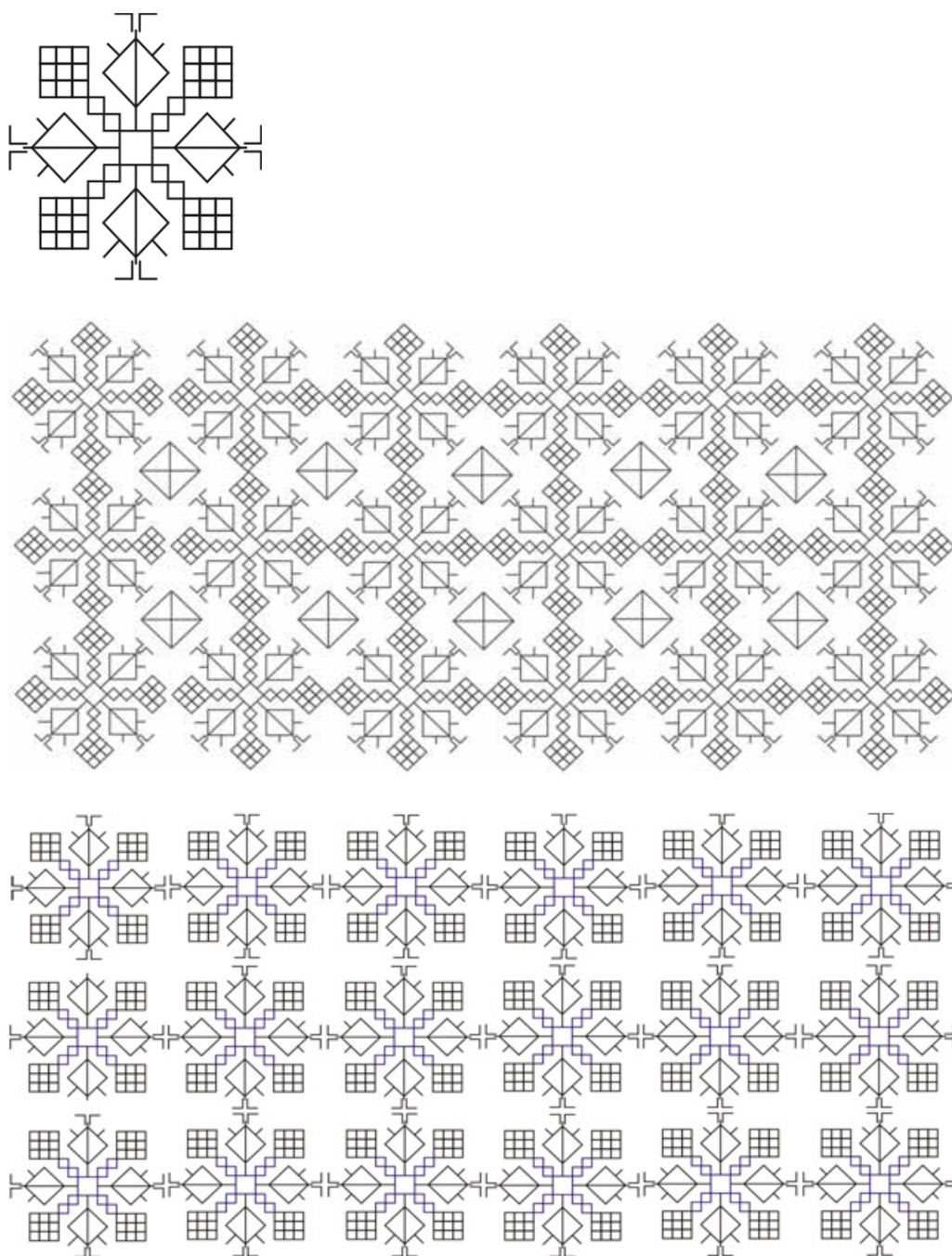
Tabel 1. Eesti ja Jaapani arhailise tikandi võrdlus.

	Eesti arhailine tikand	Jaapani arhailine tikand – <i>sashiko</i>
Ornament	<p>Üks vanimaid maagilise sisuga elemente on kaheksaharuline tähekujund.</p> <p>Vanemate tikandite ornament on geomeetiline ja sisaldab rahvusvahelisi tõrjemaagilisi kaitsemärke. Sellel on minevikus esteetiline kui maagiline tähendus.</p> <p>Lääne kultuuris levinud märgid koosnevad põhiliselt neljast elemendist, milleks on joon, kaar, punkt ja spiraal. Näiteks kolmnurk, silmusnelinurk, siksak, sõõr jne.</p> <p>Hilisemalt tekkinud lillkiri töö juurde uusi elemente ja kompositsioonilisi võtteid.</p> <p>Peremärgid olid geomeetrilised, nendega tähistati nt poste oma maapiiri eraldamiseks.</p>	<p>Viieharuline rist kaitses kalureid.</p> <p>Siksak mustrid olid kaitsva tähendusega – arvati, et kurjad vaimud ei saa mööda seda liikuda.</p> <p>Rombi nurgad hoidsid kurja eemale.</p> <p>Paaris- ja topeltmotiivid seostusid pulmadega.</p> <p>Kolm, viis ja seitse on õnnumbrid, mida kohtab <i>sashiko</i>-mustreis sagedasti.</p> <p>Õnnetoovad motiivid on kurg ja kipkonn; origami kured; kokkupandav lehvik; fööniks jne.</p> <p>Tähtsal kohal on peremärgid, mis olid algselt geomeetrilised, peamiselt ringikujulised. Nendega kaunistati <i>kimono</i>´sid. Embleem pärandati edasi.</p>
Tehnika	<p>Pisted ja pistevahed on ühepikkused.</p> <p>Kasutatakse tikandi pinna täitmisel, võrkpistete kinnitamisel, aplitseerimisel jne. Eelpistes tikatakse tavaliselt lihtsa geomeetrilise kirjaga piki- ja põiksuunalisi poorte riide koelõngade järgi. Eelpistetikandeid kasutatakse palju Kagu-Eesti rahvarõivaste juures.</p> <p>Teostati rõiva dekoreerimise eesmärgil.</p>	<p>Pisted ja pistevahed on ühepikkused.</p> <p>Kasutatakse mustrilise <i>sashiko</i> ja ühepiste-<i>sashiko</i> tikandi teostamisel, on ainulaadne stiil.</p> <p>Vana <i>sashiko</i> teostati kahele või kolmele kangasihile, et rõivast tugevdada ja soojemaks muuta.</p> <p><i>Sashiko</i> tikandi teostamisel on oluline teada korrektset teostamisvormi.</p>
Materjal	<p>Rahvistikandiga kaunistatud rõivaosad valmistati villasest ja linasest riidest. Tikand teostati käsitsivärvitud villase või linase lõngaga, siidiga, maagelõngaga, kuld- ja hõbekarraga.</p> <p>19. saj hakati kasutama vabrikutoodet – puuvilla</p>	<p>Traditsiooniline <i>sashiko</i> tikiti käsitsivärvitud puuvillasele, linasele või kanepist tekstiilile spetsiaalse puuvillase <i>sashiko</i>-niidiga.</p> <p>Puuvilla kasvatati Jaapanis alates 17. sajandist.</p>
Värv	<p>Vanimad tikandis kasutatavad värvid olid loodusliku lähtematerjali tooni (lambavill): valge, must, pruun ja hall. Värv saadi käsitsivärvimisel. Vanimad taimevärvid: kollakad ja rohekad.</p> <p>Punasel värvil on positiivne ja maagiline tähendus, see oli kaitse- ja ravivahend.</p>	<p>Arhailise <i>sashiko</i> tekstiil oli harilikult indigosinine ja tikand valge.</p> <p>Värve saadi käsitsivärvimisel.</p> <p>Indigo-sinine tugevdas tekstiili kiude ning värvimisvedeliku lõhnajäägid peletasid eemale madusid.</p>

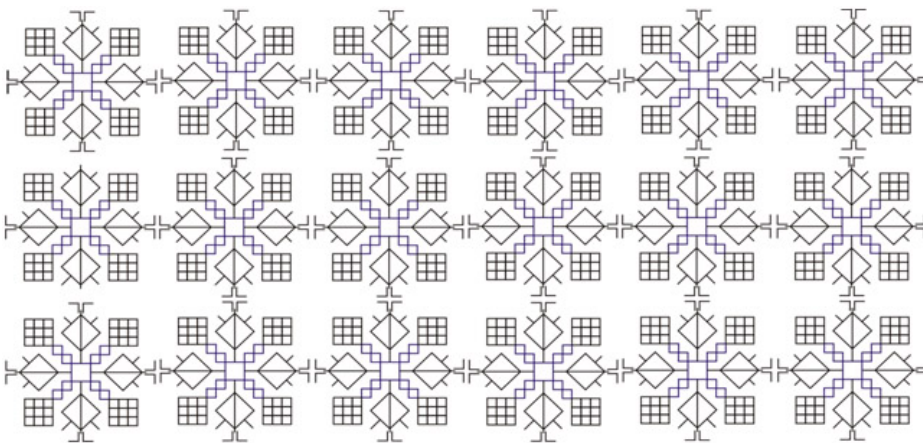
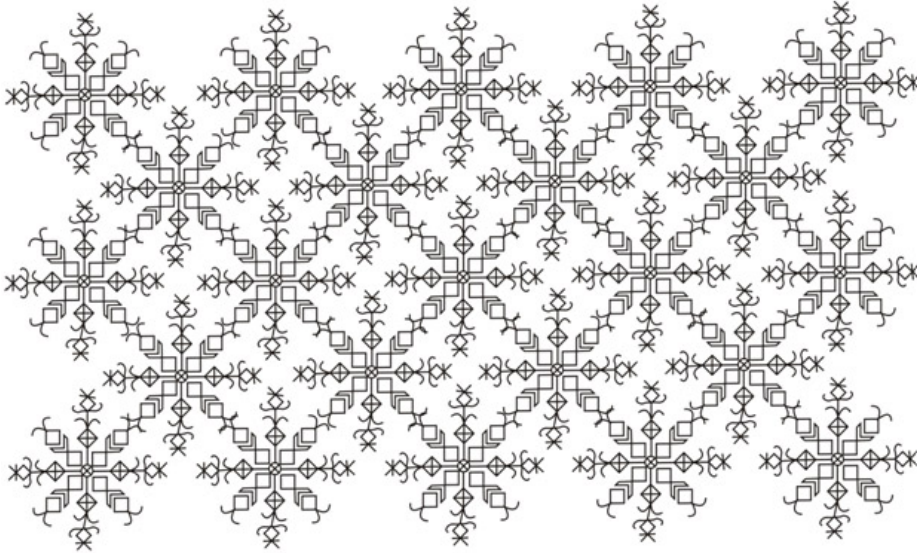
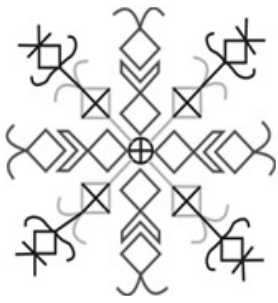
Võrreldes kahe kultuuri tikandi teostamist, selgub, et mõningad punktid ühtivad, kuid samas varieeruvad, tingitult erinevast ajaloost ja kasutusalaast.

3.1.1 Valitud rahvusornamendi analüüs

Rahvusornamendi valiku tegin Hilda Linnuse 1955. aasta teosest Tikand Eesti Rahvakunstis, mis on ainuke teadustöö Eesti geomeetrisest ornamendist, kus on ka põhjalik illustreeriv materjal selle kohta kogutud. Mitmetest erinevate kihelkondade motiividest tegin CorelDraw X4 kujundusprogrammis stiliseeringuid, et lihtsustada motiive selleks, et neid oleks Jaapani tehnikas võimalik teostada, samuti moodustasin nendest mustreid (joonis 4). Kuigi Eesti rahvustikandis esineb ka taimornament, otsustasin diplomitööks valmivad seinavaibad kujundada just geomeetriselise motiiviga. Seda seetõttu, et see oli esialgne kujund meie rahvakunstis, mis omas sajandeid tagasi esteetilist kui ka maagilist tähendust.



Joonis 4a. Stiliseeritud rahvuslikud motiivid, erinevate rütmide ja tiheduste loomine.



Joonis 4b. Stiliseeritud rahvuslikud motiivid, erinevate rütmide ja tiheduste loomine.

3.1.2 Valitud materjali analüüs

Lõpliku valiku seinavaipade alusmaterjaliks tegin heide kasuks – see on ajalooliselt rahvuslik materjal, kuigi tol ajal sellest vaipu ei valmistatud. Kuna heidest saab vaid õhulise võrgustiku moodustada, valisin selle alla villase riide, et oleks võimalik sinna peale tikkida villase lõngaga ornamente.

Heidest võrgustiku moodustamiseks kasutan majapidamisseepi ja sooja vett. Töökäik näeb ette järgnevat: asetan heidest lõnga tihedalt kihtidena nii, et kujuneb alusvõrgustik; seejärel niisutan seda korduvalt sooja seebiveega ning hõõrun majapidamisseebi ja kätega, et heide kiud ühilduks. Valminud alusmaterjali pesen vahelduvalt sooja ja külma veega selleks, et võrgustik muutuks tugevamaks ja tihedamaks.

3.1.3 Valitud värvilahenduse analüüs

Ühildades Eesti ja Jaapani talupojakunsti, arvan, et kõige sobilikumaks seinavaiba aluspõhja värvitooniks on indigosinine ning tikandi värviks puhas ja selge valge. See valik sobib mõlema kultuuri ja käsitööga. Indigo ja valge on traditsioonilised *sashiko* tikandi värvid, samuti seostub see Eesti lipuga – valge taevas ja sinine meri.

Indigosinine sümboliseerib jõudu ja väge, millel on mitmeid raviomadusi – ta on spektri kõige tugevama toimega valuvaigisti. Ta võib vastu seista nii bakteritele kui ka saastatud õhu, vee või toidu tagajärgedele. Aitab alandada vererõhku ning on eriti tõhus üliaktiivse kilpnäärme korral. Psüühiliselt on ta abiks sügava ahastuse korral. (Verner-Bonds, 1999/2003) Selle värvi positiivsete omaduste tõttu on see sobilik katma osaliselt seina vaipade näol. Valge on aga hiilguse ja valguse värv, mis indigosinisel taustal särab.

Kuigi Eesti rahvapärane tikand on üldjuhul värviline, kujutan mina seinavaipadel ornamente ühes toonis, nagu seda on *sashiko* algsetes töövõtetes kasutatud. Arvan, et see valik mõjub värske ja puhtana, üldpilt ei lähe kirjuks ning kontrast jääb silma (joonis 5).



Joonis 5. Kujundatud seinavaibad sashiko tehnikas.

3.2 Ruumitekstiilid interjööris

Kujundatud seinavaipade eksponeerimiseks valisin olemasoleva modernse interjööri (suurusega 34 m²), et tuua esile vaipade eripära – arhailise Eesti materjali ja ornamendi ning Jaapani käsitöötehnikaga kombinatsiooni.

Interjäär on olemuselt lihtne: kipsseinad on värvitud ja põrandat katab hele puitlaminaat. Et eredamalt välja tuua Eesti rahvusliku ornamendi kasutamine ruumitekstiilidel *sashiko* tehnikas, pidin olemasoleva ruumi veidi ümber kujundama. Vaipadega dekoreeritud seinakatteks valisin õrna sinakas-halli tooni, et tekstiile esile tuua. Esimese ja teise korruse piiritlemiseks on osa seinast helehallikas, et vähendada värvide kontrastsust. Trepikülgse seina värviks valisin tuhmja tumesinise tooni selleks, et mõõtudelt suur (5,5×6,2 m) ja kõrge ruum liialt avar ja kõle ei tunduks (ruumi kõrgus on 2,4 m).

Interjööri valitud mööbliese – jaapanipärane diivan on hele. Selline istumisalus on tagasihoidlik ning rõhutab erksavärvilisi seinatekstiile, samuti sobib see minu diplomitöös uuritud Jaapani teemaga. Sama põhimõttega asetasin ruumi põrandale paar istumispatja ja põrandavaiba, mis on dekoreeritud Eesti rahvusornamendiga. Põrandapadjad elavdavad ruumi ning nende kasutamine illustreerival ruumipildil loob tervikliku kompositsiooni. Disainitud ruumitekstiilidega interjäär on üldpildis harmooniline, seintel puuduvad kontrastsed värvitoonid ning ruumitekstiilid paistavad silma (joonis 6 ja 7).



Joonis 6. *Sashiko* tehnikas seinavaibad interjööris (vaade 1).



Joonis 7. *Sashiko* tehnikas seinavaibad interjööris (vaade 2).

Kokkuvõte

Diplomitöös uurin Eesti rahvusliku ornamendi ning Jaapani talupojatikandi tehnika sidumise võimalusi ning nende ühendamise viise tekstiilikujunduses. Sisekujunduse erialal õppides on loomulik jätk kirjutada lõputöö ruumi või hoone sisekujunduse teemal, kus tuleb valida põrandakatte- ja seinakatte materjalid jne. Kuid ruumi on võimalik kujundada ka tekstiilidega. Seega valisin teemaks ruumitekstiilid ehk seinavaibad seetõttu, et need on meie rahvakunsti tähtis osa.

Analüüsides kahest erinevast kultuurist lähtuvalt ornamentide, värvi, materjali ning tehnikat, jõudsin järeldusele, et Jaapani ja Eesti rahvuslikus ornamentikas on palju sarnaseid jooni, kuid need varieeruvad, lähtudes ajastust, erinevast ajaloost ning kasutusala. Rahvakunstipärandi kasutamine nii Eesti kui ka Jaapani kultuuris pakub suurepäraseid võimalusi tekstiile omapäraseks muuta.

Viiteallikad

- Adachi, F., 1913/1972. *Japanese design motifs*. Canada: General Publishing Company, Ltd.
- Briscoe, S., 2005/2007. *Täielik Sashiko käsiraamat*. Tallinn: Sinisukk.
- ERM, 2010. *Rahvarõivad*. [Online] <http://www.erm.ee/?node=217> [05.03.10]
- Eesti Rahva Muuseum. Eesti rahvakunsti püsinäitus.
- Kaarma, M., Voolmaa, A., 1981. *Eesti rahvarõivad*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kivilo, L., 1992. *Lilltikand*. Tallinn: Valgus.
- Koike, K., Tanaka, I. 1982. *Japanese coloring*. Japan: Libro Port CO., Ltd.
- Konsin, K., 1970. *Eesti rahvakunst*. Tallinn: Valgus.
- Konsin, K., 1979. *Kudumid. Eesti rahvakunst*. Tallinn: Kunst.
- Linnus, H., 1955. *Tikand Eesti Rahvakunstis*. 1, Põhja-Eesti ja saared. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Linnus, H., 1973. *Tikand Eesti Rahvakunstis*. 2, Lääne-Eesti ja Lõuna-Eesti. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mandel, L., Vaab, H. 2009. *Lihula lilltikand ja meistrid*. TT Print OÜ.
- Nigul, K., Voolmaa, A., 1968. *Eesti rahvarõivaid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Piiri, R., 2006. *Rahvarõivaid Eesti Rahva Muuseumist*. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.
- Pippen, S., 2010. *Paradise stitched Sashiko and Applique Quilts*. [Online] <http://books.google.com/books?id=8hyYKK5Fax0C&lpg=PP1&ots=tbbTGAHOYS&lr=&pg=PA7#v=onepage&q=&f=false> [19.03.10]
- Quilt, 2010. *Sashiko*. [Online] <http://www.quilt.com/FAQS/SashikoFAQ.html> [27.03.10]
- Rathburn, W. J., 1993. *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*. Great Britain: Thames and Hudson, Ltd.
- Roosi, Ä., 2009. *Elumõnu*. Pärnu: AS Pajo.
- Ränk, G., 1949/1996. *Vana-Eesti rahvas ja kultuur*. Tartu: Ilmamaa.
- Soone, O., 1988. *Tikime*. Tallinn: Valgus.
- Studio Aika, 2010. *Materials used for sashiko*. [Online] <http://www.designbyaika.com/sashiko-discussions/fabrics-needles-thread/> [31.03.10]
- Tamjärv, M., 2001. *Eesti rahvarõivad*. Tallinn: Kirjastus.
- Tõnurist, I., 2003. *Rahvarõivakandja abilise*. Vali Press.
- Verner-Bonds, L. 1999/2003. *Värviteraapia abiks vaimse ja kehalise tasakaalu taastamisel*. Egmont Estonia.

- Viires, A., Vunder, E., (koostajad) 1998. *Eesti Rahvakultuur*. Tallinn: AS Pakett.
- Voolmaa, A. 1968. *Eesti rahvarõivaid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vunder, E., 1991–1992. *Eesti rahvapärane taimornament tikandis*. Tallinn: Kunst.
- Yoshimoto, K., 1993. *Traditional Japanese Small Motif*. Singapore: Page One Publishing.

„Eesti stiilis“ mööbel 1930. aastatel ja rahvusliku kirstu uuskasutus

Kristel Kull

Juhendaja: Merle Talvik

Eesti talurahva käsitöö võib osutada kunstnikule või disainerile ammendamatuks inspiratsiooniallikaks. Lõputööna valmis renoveeritud ja loominguliselt kaunistatud kirst, mis kannab endas rahvuslikku iseloomu, kuid on sobilik kasutamiseks kaasaegses interjööris.

Sissejuhatus

1930. aastatel oli Eesti kunstis teine rahvuslikkuse kõrgaeg. Esimene langes kokku 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse rahvusliku liikumisega). 1930. aastail hakati justkui uuesti avastama rahvapärandit. Arhitektid kujundasid eesti rahvusmuustritega mööblit, taheti anda rahvale rohkem võimalusi kasutamaks „eesti stiilis“¹ sisustust. Sarnaselt 1930. aastatele on tänapäevalgi aktuaalne meie pärimus ning selle kasutamine. Järjest enam võib kohata poodides ning ajakirjades rahvapäraseid motiive ning nendega kaunistatud mööblit ja tarbeesemeid.

Ilus on kinkida nii üksteisele kui ka väliskülalistele meie endi pärandiga kaunistatud esemeid. Võimalus seda ka ise teha ja tunnetada ajendaski mind looma midagi, mis oleks uudsel moel rahvusliku muustriga kaunistatud.

Enne 1930. aastaid levis nn kultuurseks saamise loosung. Kuna sellel ajal saadi ise maaomanikeks ning kasvas jõukus, ehitati talutarede asemele uued avaramad elumajad. Kuna muutus toimus külaltilki kiirelt, ostsid need, kellel selleks võimalus, uue mööbli juba poest, mitte ei kasutatud esiisade teadmisi mööbli valmistamiseks. Talumajad sisustati linnast ostetud mööbliga, sellega läks kaduma suures osas nii rahvapärane talusisustus kui ka oskus seda valmistada (Volberg, 1932: 242).

Järjest enam kasutusele võetud „uueaegne“ sisustus oli kogu maal enam-vähem ühelaadne. Sellest hoolimata võis kohati muutuda taluinterjööride üldilme kirjuks, kuna üheaegselt olid kasutusel nii vana mõisamööbel kui ka uuenduslik mööbel poest (Viires & Vunder, 1998: 340).

Otstarbekohasus, kokkuhoid ja tervishoid olid märksõnad, mida järgiti 1930. aastatel. Moodsa sisustuse põhimõtteks oli vastanduda vanale mõisamööblile. Enam ei otsitud mööblis rikkalikkust ja suurust, vaid vähesus ja otstarbekohasus oli uue mööbliga kooskõlas. Osa mööblit ehitatati koguni seintesse või seina külge, saades nii ruumi ja õhku juurde.

¹ Termin „eesti stiil“ pärineb viljaka kriitiku Hanno Kompuse terminivaramust, 1929. aastast. (Abel, 2010: 417)

Kadunud oli ka arusaam möödunud aja moonutavast kehakultuurist ja ilu oli loomulikus arengus. Seega pidid ka mööbel ja sisustus seda toetama. 1930. aastate moodne mööbel „seisis materjalikohases väljatöötamises ja asjalikus kooskõlas ruumiga, kuhu ta kuulus” (Volberg, 1932: 242).

Kodukultuuri arendamise rolli hakkasid 1930. aastail mängima mitmed laiemale lugejaskonnale mõeldud ajakirjad. Sellisteks olid näiteks Taluperenaine, Kaunis Kodu, Eesti Naine, Maret jt. Sama eesmärgi täitsid ka mööblinäitused ja -konkursid. Kui 1930. aastate ajakirjanduses on korduvalt märgitud Lutheri vabriku esinemist näitustel „eestilise” mööbliga, siis tavarahvani selline mööbel veel ei jõudnud.

1930. algul võis ajakirjanduses etnograafilisi mööblikavandeid näha veel haruharva. „Eesti stiili” väljendamise kõige olulisem ja tulemuslikum valdkond eriti 1930. aastate mööblikunstis oli nüüdisaegse talumööbli kavandamine. Kui linnakorterisse etnograafilisi eeskujusid järgiv mööbel tõepoolest alati hästi ei sobinud, siis toleaeegsesse tallu traditsioonidest ja järjepidevusest lähtuva mööbli muretsemist soodustati ja propageeriti igati (Abiline, 2000: 44).

1930. aastail püüti funktsionalismist teha rahvusliku identiteedi käepikendust ja seda väljendavat stiili. Traditsioonilisest eesti talupojamööblist jäljendati „eesti stiili” loomisel kõige enam söögitoa mööblit. Nii toole kui söögilaudu kasutati ilmselt nende praktilise tähtsuse kui ka iseloomulike vormide tõttu. Eriti armastatud oli nn renessansstool, mille seljatoe kujundamisel kasutati palju „eesti stiilis” ornamentikat kui ka lihtsalt kunstifantaasiat.

Rahvuslikus laadis mööbli kavandamisel võis lähtuda kahest erinevast lähenemisviisist – ratsionaalsest, mida kasutasid enamasti arhitektid, selle puhul asetati rõhk konstruktiivsele loogikale ning romantilist, mida järgisid rohkem kunstnikud, mille puhul oli tähtsam pigem rohke dekoor ning fantaasiarikas vorm (Abiline, 2000: 65).

1930. aastate teisel poolel hakkas „eesti stiilis” mööbli nõudlus kasvama, eeskätt tänu sellele, et küsimus oli tõstatatud Tartu mööblitöösturite poolt 1938. aastal. Selline aktsioon ärgitas rahva teadlikkust mööblikunstist ning paljud tööstused olid sunnitud nüüd mööblile suuremat tähelepanu pöörama (Abiline, 2000: 46).

Rahvuslikel eeskujudel 1930. aastail kavandatud mööbel on olemuselt sarnane kolmel arhitektil, keda võib pidada Eesti nüüdisaegse talumööbli loojaks. Nendeks on Edgar Velbri, August Volberg ja Erika Nõva. Mõiste „eesti stiil” mõtestasid nad uuel moel – esmatähtis polnud enam rahvuslikkuse rõhutamine iga hinna eest ja igal võimalikul viisil. Mõõdukalt dekoratiivseid detaile nii traditsioonilise talumööbli arhetüüpsetele vormidele kui ka moodsatele mööbliesemetele lisades loodi nüüdisaegsesse talukeskkonda sobivat praktilist mööblit, milles järjepidevus ja eestipärasus oli ilmne ning ühiselt mõistetav (Abiline, 2000: 654).

Üheks selliseks talumööbli esemeks, mida 1930. aastatel „eesti stiilis” dekoreeriti, oli kirst. Kirstud on Eesti talupoja elus olnud tähtsal kohal. Neid kasutati nii vilja säilituseks, riidekapina kui ka kaasavara viimisel peigmehe koju. Mida vanemad olid kirstud, seda lihtsakoelisemad olid nad ka oma ehituselt ning dekoorilt. 1930. aastate „eesti stiili” loomisel on arhitekt Nigul Espe kasutanud kumera kaanega tahvelsüsteemis kirste. Need on küllaltki lihtsa ülesehitusega, kuid nende kaunistused tõid taaskasutusele rahvuspärased mustrid.

Kuna 1930. aastail oli rahva teadlikkus ruumidekoratsioonist ning mööbli valikust küllaltki madalal tasemel, olid ajakirjad paljudele inspiratsiooniallikaks. Ajakirjades ilmusid nii 1930. aastatel oluliseks

saanud arhitektide rahvuslikud kavandid kui ka ajakirja toimetuse esitletud kavandid nii poodides müügil olevast mööblist kui ka mööblinäituste esitlustest. Samaselt 1930. aastatele, kui rahvas pidi oskama kombineerida poes saadaolevat masstoodangu mööblit olemasoleva rahvusliku mööbliga, on võimalik ka nüüd sellist olukorda näha.

Kui 1930. aastatel oli mööbel praktiliselt täiesti äärmuslik, üks kuulus oma olemuselt tallu, masstoodang aga täielikult linna, siis tänapäeva mööbel on kasutatav enamasti nii maal kui linnas, kuigi maa-kodu mööblit kohtab poes harva. Ka rahvusliku mustriga mööbel on enamasti modernne. Näieks on kaubanduses pakkuda rahvuslike seelikumustritega kott-toole, mis on väga kaunid ja värvikirevad. Leidub ka üksikuid taburette ja peegliraame, mis on kaunistatud rahvusliku mustriga. Järjest enam leiab tavainimeste kodust rahvuslikke motiive ja nende põnevat uuenduslikku kasutamist. Kui kõik-jale võib-olla ei sobigi vanad talumööbli esemed, siis igati vahva on näiteks rahvariideseeliku mustri kasutamine nii mööblil, tapeedil kui ka autodel.

1 Sisustus 1930. aastail

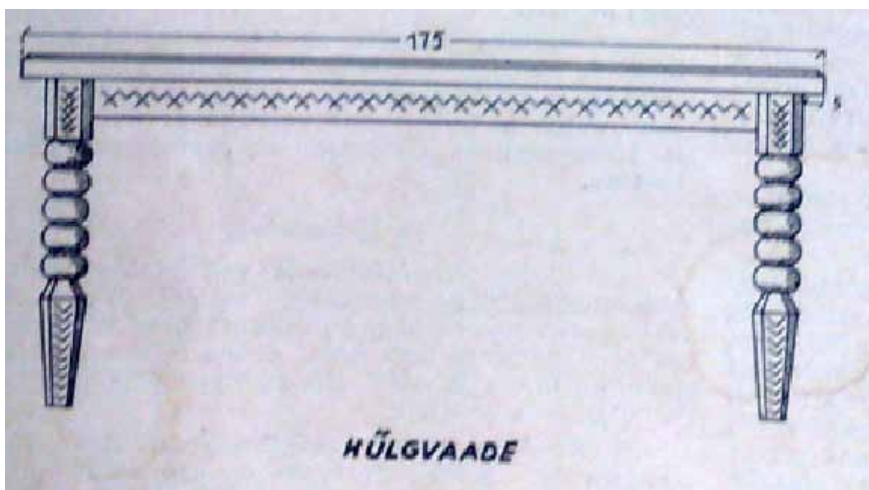
1930ndate mööblimoe juures rõhutati funktsionalistlike lahenduste loomist. Mugavus ei olnud tollal moeõõbi, vaid eluindu ja motivatsiooni tõstev tarvidus (Blaubrück, 1933). Sellepärast pidi mööbel nõnda loodud olema, et ta tõesti osutuks mugavaks. Nii toodigi ajakirjades näidetena esile igas kodus leiduvaid mööbliesemeid, neid erinevate nippidega isikupärastades. Soovitati esemeid, mis olid oma vormilt lihtsad ja otstarbekad, kuid kaunistatud eestipäraste mustritega.

1.1 Kontorimööbel tallu

1930. aastatel polnud enam moes suured massiivsed kirjutuslauad, mille nihutamiseks üksi hakka-ma ei saadud. Asemele astusid lihtsakoelised avatud lauad, millel puudusid suured lukustussüsteemid (Roosileht, 1933: 139).

Kuigi talu mööbel oli küllaltki massiivne, sobis ka selline lihtsam kirjutuslaud talutuppa. Laua sobi-tamiseks on sellel rahvus-pärased nikerdused ning motiivid nii jalgadel kui ka kirjakaatil laua peal. Samuti harmoneeruvad ülejäänud mööbliga nähtavale jäänud tapid (joonis 1).

Kui talus oli eraldi kabinet või nurgake kirjutuslauale, võis sinna ka muretseda nn komplekti, mis koosnes kir-jutuslauast, toolist ning sin-na juurde sobivast raama-tukapist. Selline „suuska-



Joonis 1. Modeniseeritud etnograafilise sugemetega söögilaud (Espe, 1938: 33).

del" tool (joonis 2) võimaldas kergelt nihutamist ja ümberpaigutust. Etnograafiliste sugemetega komplekt ei mõjunud talus eraklikuna, vaid sulandus konteksti (Roosileht, 1933: 195).

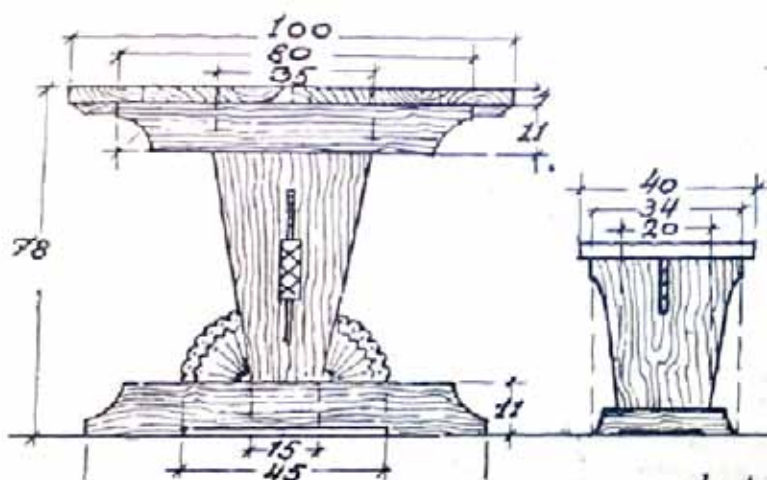
1.2 Talu söögituba

Söömiseks kasutati taludes enamasti kolme ruumi: kööki, pere- või töötuba ning söögituba. Viimane oli veel vähe levinud. Kuna sellel ajal polnud mõeldav, et ühte ruumi kasutatakse ainult söömiseks, kujunes söögitoast uus maja kese, mis oli ühenduses kõikide teiste ruumidega. See oli mõeldud nii söömiseks, laua taga töötamiseks kui ka väiksemaks kogunemiseks (Volberg, 1932: 3).

Sellise ruumi sisustamiseks sobisid vana rahvummööblit jäljendav laud ja tool (joonis 3). Kuna talummööblit poodides ei müüdnud, pidi selle kas ise valmistama või laskma töökojas teha. Vana rahvummöbel pakkus oma lihtsa valmistusviisiga häid eeskujusid ning oli lihtne ja sobiv.

Kuna talus polnud mõeldav kümne või enama tooli soetamine, olid istmeteks pingid. Neid oli mugavam ka koristamise korral liigutada ning nende maksumus ei ületanud rahakoti paksust. Põlkide valmistamisel tuli tähele panna nende sobivust lauaga, et mustrid ja vormid ühtiksid (joonis 3). Kasutada võidi ka pinki seinapoolses osas ning eraldi seisvaid sobivaid toole toa avatud osas. Tool, mis sobis selle toa sisustuse juurde, oli iseloomult sarnane algupäraste eesti toolidega: jalad kokku tapitud puupulkadega, punutud põhja ning seljatoega (joonis 4).

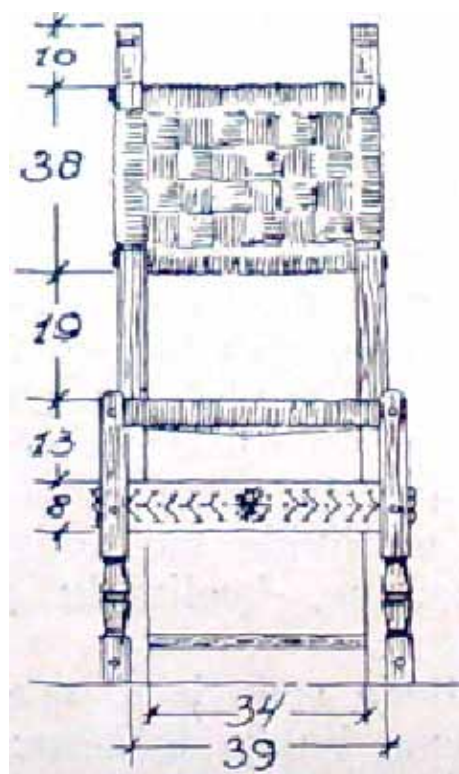
Rahvuslikus stiilis söögitoa mööblit kujundas tolleaegne arhitekt Nigul Espe. Tema kavandatud mööbel oli lihtne, kuid dekoratiivne. Rahvusliku stiili leviku edendamiseks avaldati tema joonised ajakirjas Taluperenaine. Joonisel 5 on arhitekti lihtne tahvelsüsteemis valmistatud moderniseeritud etnograafiliste sugemetega puhvetkapp. Valmis kujul oli see



Joonis 3. Söögitoa mööbel (Volberg, 1932: 3).



Joonis 2. Etnograafiliste sugemetega kirjutuslaua tool (Roosileht, 1933: 195)



Joonis 4. Rahvuslikus stiilis tool (Volberg, 1932: 3).

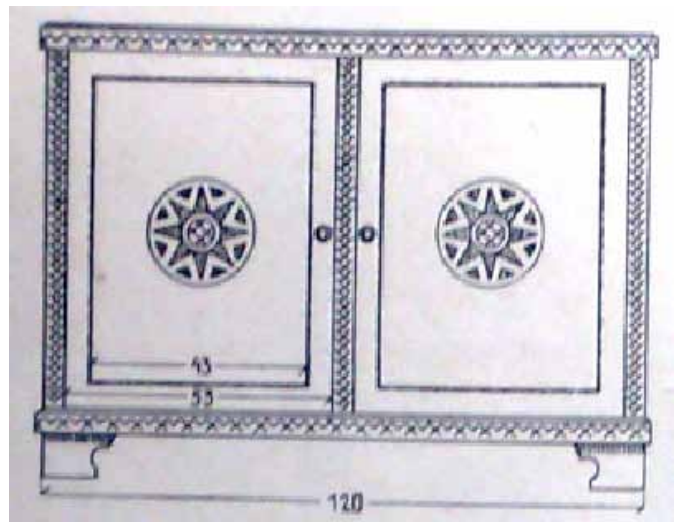
mööbliese dekoratiivne ning sobis hästi üsna lihtsasse ümbrusse. Mööbli ilustused olid kas lihtsad peitliilõiked või tulise raua-ga sisse põletatud mustrid. Mööbli värviks soovitas Espe kollakat lakki, mis jätab puu loomulikud jooned hästi nähtavaks (Espe, 1938: 33).

1.3 Garnituure taludesse

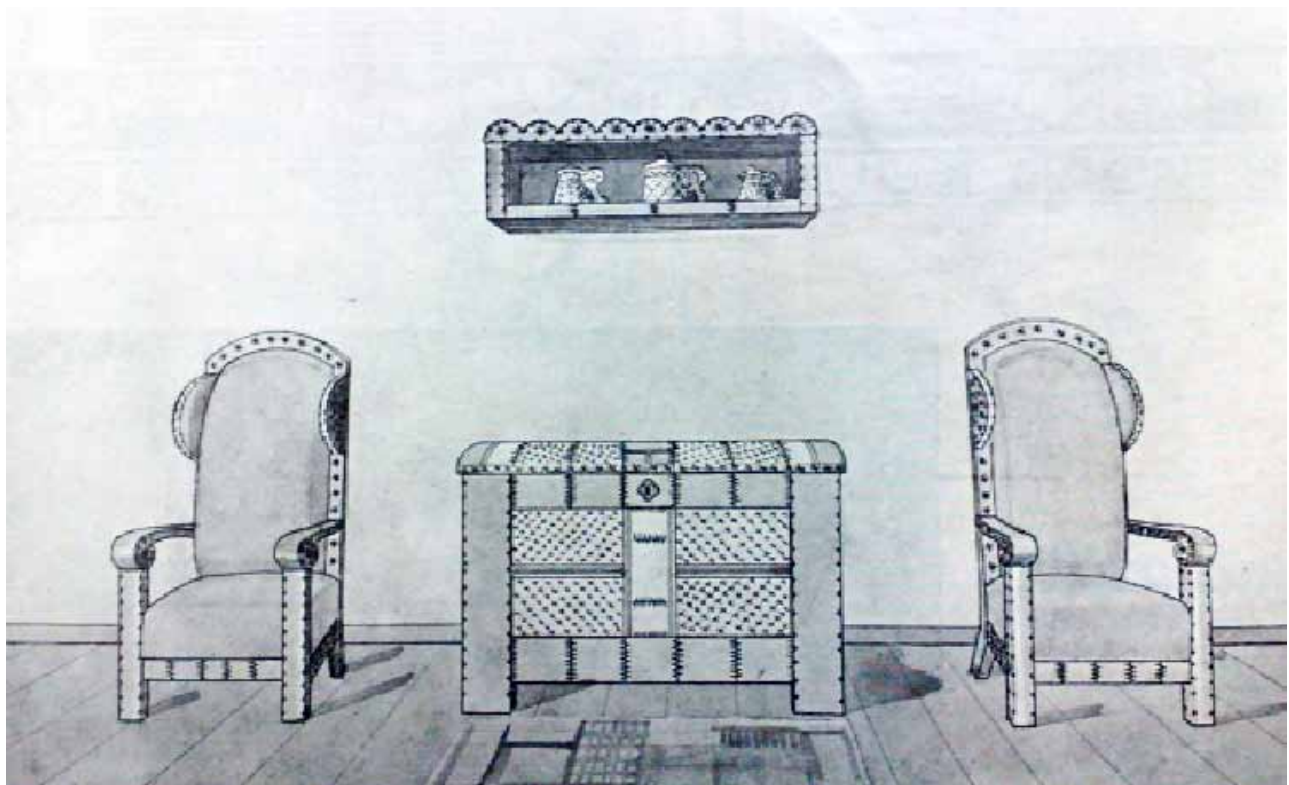
1938. aasta Taluperenaises esitles Nigul Espe rahvuslikus laadis mööbligarnituure. Garnituurid (joonis 6 ja 7) koosnesid kirstust, tugitoolidest ja seina-rippriiulist või kapist. Esitatud mööbli rahvusliku ilme aluseks olid algupärased vanad riietekirstud Eesti Rahva Muuseumist Tartus. Need garnituurid võimaldasid talusse luua väikese ja mugava rahvusliku mööbliga nurgakese (Espe, 1938: 234).

Kirstud olid tahvelsüsteemis ning nende valmistamiseks sobis iga mööblipuu liik. Kirstud ilustati lihtsa lõik- ja põletusornamentikaga.

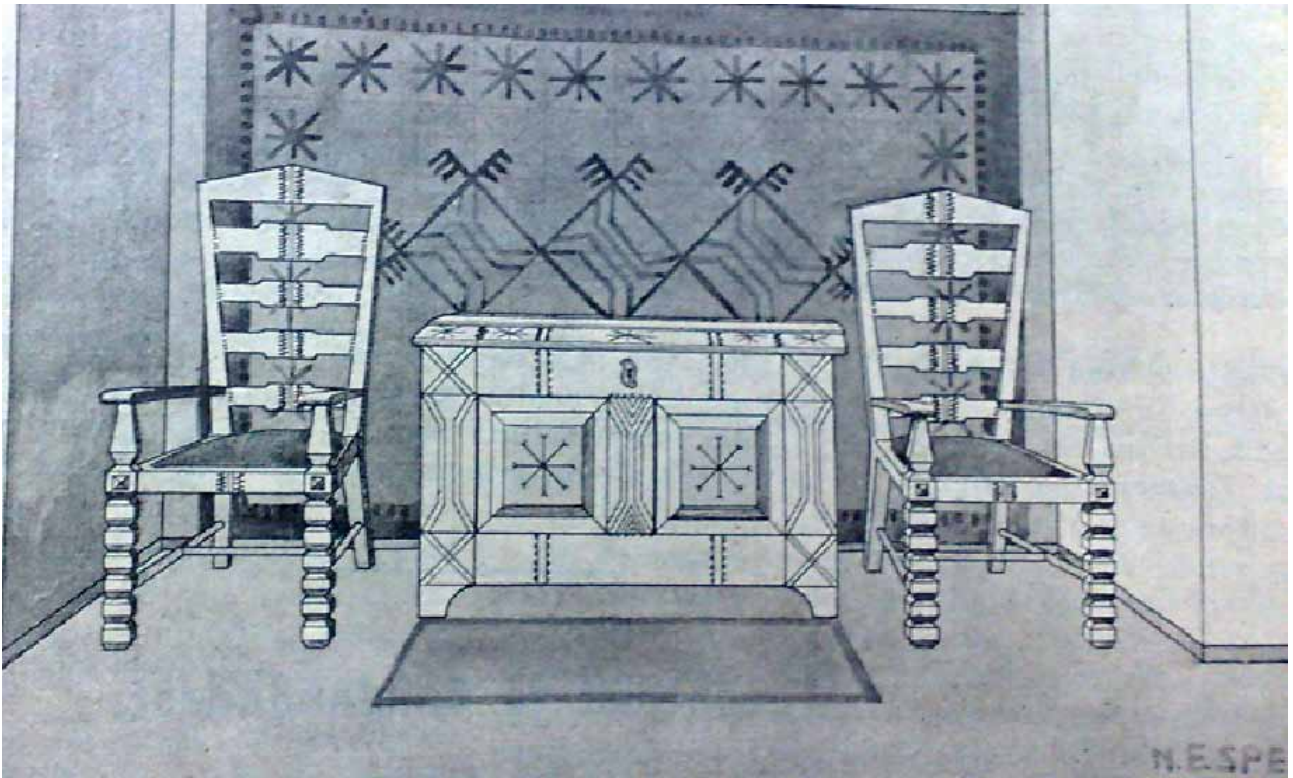
Esitatud tugitoolid on samuti rahvusliku ilmega. Tugitoolid joonisel 6 on pehme polstriga. Toolide konstruktsioon oli harilike vanemate tugitoolidega sama, kuid uuendus seisneb rahvusmotiivide uuskasutuses.



Joonis 5. Väike puhvetkapp söögituppa (Espe, 1938: 33).



Joonis 6. Garnituur talu (Espe, 1938: 234).



Joonis 7. Garnituur tallu (Espe, 1938: 234).

Joonisel 7 on kõva istmepolstristriga ja profileeritud laudadest seljatoega puhketoolid. Toolide ilustamisel kasutati samuti lihtsat lõike- ja põletusornamentikat. Toolidele sobis mööbliriidena kasutada rahvusliku mustriga kangast või ühes toonis mustrita riiet. Seinariiu (joonis 6) oli lihtne ornamentikaga ilustatud eest lahtine rippriiu. Riifulile sobis asetada näiteks mõningaid etnograafilisi esemeid või raamatuid.

2 Mööbli kujundus ja tootmine

Uue eriala esindajatena asusid tööle esimesed sisearhitektid. Seni olid olulisemad mööblitellimused täitnud arhitektid, näiteks Tallinnas Aia tänava Seltskondliku maja mööbli kujundas Edgar Kuusik. 1930. aastate teisel poolel kavandas ka arhitekt Olev Siinmaa luksusmööblit riigipea Konstantin Pätsile, just rahvuslikus võtmes. Riigipea kabineti kõrval asuva koosolekuteruumi mööbli kavandas aga märksa elegantsema joonega Richard Wunderlich. Tema kavandatud oli ka presidendi kantselei hoone suure laua intarsia, mis valmis 1938. aastal. (Kalm, 2010a: 373)

1933. aastal asutas Wunderlich koos Erich Brikiga sisustusataljee „Uudne mööbel”, mis hiljem „Brik ja Wunderlichina” hakkas lisaks kujundamisele ka ise mööblit tootma. „Uudne mööbel” valmistas jõukamale tellijaskonnale professionaalsel kõrgtasemel mõõdukalt moodsat kodumööblit, kus suur osatähtsus oli katevineeridel, mida oli üle 80 sordi. Kui toonases tavalises sisustusmoes olid väga populaarsed ümardatud nurgad, *art déco*'lik voolujoonelisuse esteetika ulatus laenurkadest voodi-otste ja puhvetiservadeni, siis Wunderlich pidas seda labaseks ja „Uudne mööbel” valmistas alati täisnurksete äärtega, palju arhitektoonilisemat, selge kontuuriga mööblit. (Kalm, 2010b: 589)

1930. aastatel tõi Luterma odava standardiseeritud, kuid juba modernistliku mööbli Eesti turule. 1932. aasta ehitusnäitusel oli Eesti Arhitektide Ühingu ekspositsioonis pööratud tähelepanu keskkonna hõlpsale muudetavusele, nagu Edgar Kuusiku „kasvav maja” või Robert Nautuse kahetoaline kontor, mis sisaldas „kombinatsiooni büroo- ja polstermööblit”, kus näiteks tükke külge haakides sai tugitooli sohvaks kasvatada. Ent Luterma disainerid oskasid kombinatsioonmööbli muuta tõepoolest masstoodetavaks. Hästi turgu tundva Luterma toodang vastas üsna kitsalt väikestes korterites elavate kohalike vajadustele ja võimalustele. Järgides rahvusvahelisi arenguid, selgitati rahvale, et ei pea unistama hinnalisest garnituurist, selle asemel võiks osta tükkhaaval kombinatsioonmööblit vastavalt elu arengule (Kalm, 2010b: 584).

Kombinatsioonmööbli kõrval oli teine huvitav lõik traditsioonilisele painutatud vineerist mööblile modernistliku vormi otsimine. See õnnestus enim lastemööbli juures. Turuliidrina oli Luterma võimeline kasvatama oma tarbijat modernismi suunas, teisalt aga pidi arvestama rahvalike ootustega ja nii ei puudund ka polstriküllased tugitoolid (Kalm, 2010b: 584).

Luterma oli Eesti ajal ülekaalukalt suurim mööblitootja, kuid tema kõrvale mahtus väga erinevate, tehastest illegaalsete pisitöökodadeni ulatuv mööbliettevtete võrgustik. See oli alles masstoodangu koju jõudmise algus, sest korralikku kodu rajavad inimesed tellisid ikka mööbli kindlasse tuppa kellegi juurest, nii nagu ülikond lasti õmmelda rätsepal. Kui turgu dikteeriv Luterma sai kasutada kohalikku kaske, mille uudne heledus haakus modernismiga, siis rohkem ostjate maitset järgivad mööblitegijad pidid kase tumedaks peitsima või importima traditsioonilist tamme, pähklit, mahagoni, ka katteriideid tuli enamasti sisse tuua, mis tõstis hinda (Kalm, 2010b: 584).

Toonase mööblivalmistamise ühe äärmuse moodustas kõrgklassile kohaliku mööbliajaloo koopiaid või Prantsuse ja Saksa eeskujude järgi stiilmööblit valmistav Aleksander Umbergi töökoda (Kalm, 2010b: 584).

Kolmanda ääre toonases mööblivalmistamises leiab maalt. Põllutöökoja ehitustalituse meeskäsitöö konsulent Harri Velbri korraldas üle maa mööblivalmistamise kursusi, et taluinimesed ei peaks raiskama raha linnast mööbli ostmise peale, vaid oskaksid praktilist, lihtsat ja tugevat tooli ja lauda ise teha. Need täisnurkselt funktsionalistlikud esemed võis soovi korral rahvuspärase ornamendiga kirjata. Osa jooniseid on signeerinud tema vend, Ehitustalituse arhitekt Edgar Velbri. (Kalm, 2010b: 584).

2.1 Rahvapärased kirstud

Kirst kuulus eesti talupoja põlise tarbevara hulka. Vastavalt otstarbele esineb meil riide- ja viljakirste. Need on sama põhikonstruktsiooniga, erinevad aga viimistluse ja kaunistuste poolest. (Võti, 1974: 9)

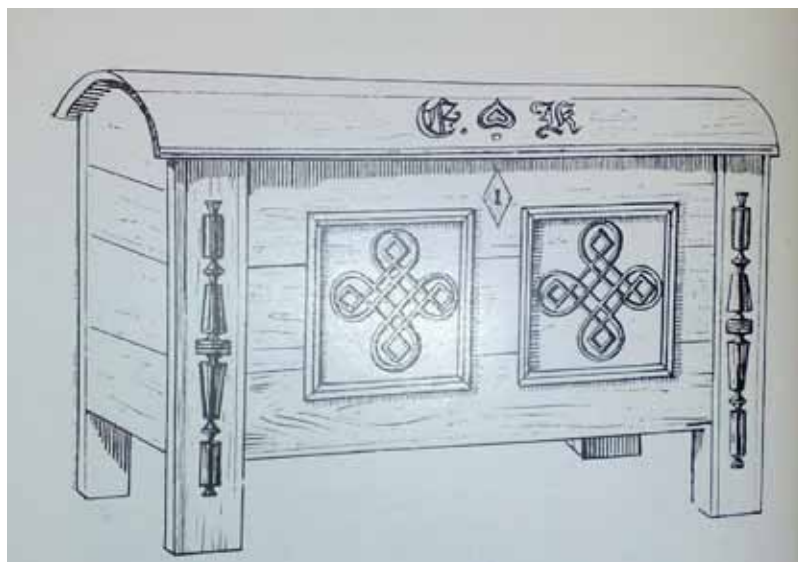
Kirstud paiknesid enamasti aitades. 17. sajandist pärinevate andmete järgi oli nt Lääne-Saaremaa taludes tavaliselt üks ait ja mõnikord kaks aita. Alates 19. sajandist oli neid Eesti taludes vähemalt kaks – üks viljaait, teine riideaht. Vilja hoiti aidas vanemal ajal kirstudes ja tünnides, 19. sajandi keskelt alates järjest enam salvedes. Riideahtas hoiti kirstudes nii valmisriideid kui ka kangaid (Viies & Vunder, 2008: 226).

Kuna talupoegadel polnud riidekappe, hoiti uuemaid, kirikuriideid, aidas kirstus. Kuid selle praktilise otstarbe kõrval oli kirstul tähtis koht ka pulmakommetes. Kaasavaraga täidetud kirstu viimine peigmehe koju oli üks pulmapeo olulisemaid momente. Et kirstu suuruse järgi otsustati kaasavara roh-

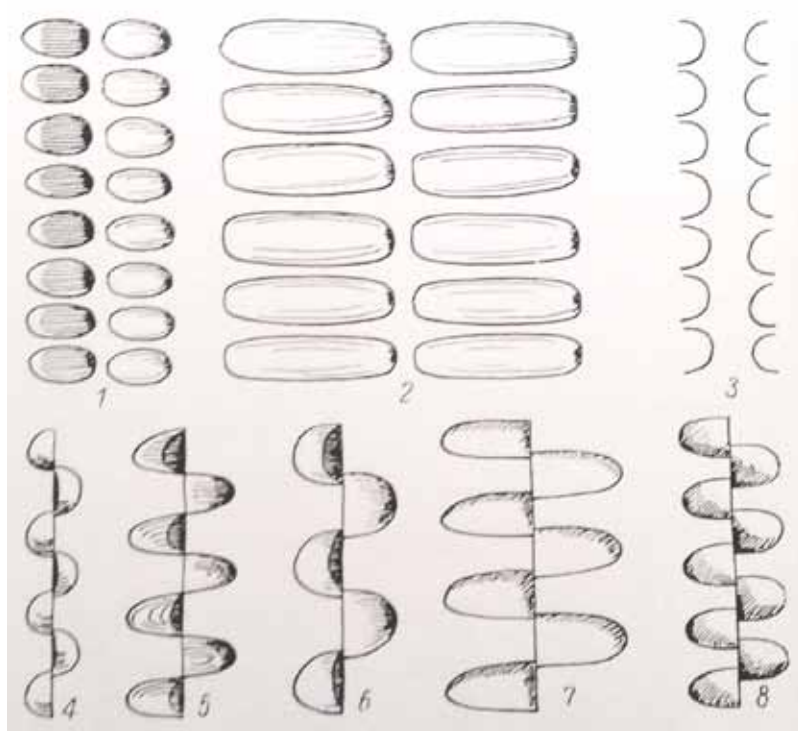
kuse üle, oli see jõukal pruudil ka suurem. Keskmise kirstu pikkus oli 1 m, laius 0,70 m ja kõrgus kaane keskelt 0,80 m. Leidus ka väiksemaid kirste, kuid neis hoiti tavaliselt pisiesemeid – kindaid, sukki jne (Võti, 1974: 9). Lisaks oli kirstul teisigi funktsioone – seda võis kasutada ka pingi, laua ja voodina (Kodres, 2001: 37).

19. sajandil, kui Eestis üldiselt valitses veel kodune käsitöö, valmistati riidekirstud juba puuseppade poolt. Metsarikastel aladel spetsialiseerusid üksikud käsitöölised kirstutegijaks. Kirstu materjaliks oli enamjaolt okaspuu – mänd või kuusk. Muhus, kus nimetatud puuliike ei leidu, on mõnikord kasutatud saart (Võti, 1974: 9).

Nagu kogu eestlaste puust tarbevara, nii ka kirstude juures domineeris loomulik puutoon, värvitud ja maalitud pinnad olid haruldased. Riidekirstud olid kaunistatud kirjade lõikamise või põletamisega. Lõigatud kaunistustest esines kõige sagedamini hõõvliga lõigatud sooni ja peitliga tehtud täkkeid (Võti, 1974: 9). Kirstu kaas oli kas kumer (joonis 8) või nn katuskaas. Katuskaas andis kirstule väikese maja ilme (Kodres, 2001: 37).



Joonis 8. Muhu kirst (Võti, 1974: illustratsioon 38).



Joonis 9. Täkete kombinatsioone kirstudelt (Võti, 1974: illustratsioon 7).

Kumera kaanega kirst, mida on seostatud Kesk-Euroopa hilisgootikaga, oli 19. sajandil valitsev pea-aegu kogu Eestimaal. Rahvaomane oli ta siin juba hiljemalt 18. sajandi algul (Viires, 2006: 199).

Vanematel kirstudel oli kaunistuseks umbes 3 sentimeetri pikkuseid täkkeid, nn küüskirja, uematel, 19. sajandist pärinevatel sentimeetrilisi kumeraid, harva ka teravatipulisi täkkeid, sälgukesti. Lihtsamatel esemetel oli küüskirja rida ainult kirstu kaane otstes. Täkete asetustega oli pinna kaunistuseks saadud huvitavad kirjasid – kord oli täkked asetatud tippudega, kord alusega vastamisi. Neist täkete jooksvatest ribadest (joonis 9) olid valmistajad kavandanud kirstu kaanele ja esiküljele hõredaid

geomeetrilisi kompositsioone. Pinna kujundamisel oli alati rangelt kinni peetud eesti rahvakunstile omasest sümmeetriast, vabakompositsioone ei esinenud (Võti, 1974: 12).

Kitsal alal Pärnu- ja Läänemaal kaunistati kirste põletustehnikas. Eestlaste põletuskirja paljudest üksikmotiividest esineb kirstudel kõige enam õie- ja punktiirjoone taolisi märke. Põletuskirjadest moodustati kaanele, küljele ja teinekord isegi otstele tihe, kogu pinda kattev kompositsioon, mille seas esineb 8-harulist tähte, sirkelrosetti ja teisi ornamente. 19. sajandi lõpul on hakatud mööblit värvima. Nagu toasisustuse nii ka kirstude juures on kõige enam eelistatud punakaspruuni tooni, mõnikord harva on kasutatud rohelist ja sinist värvi. Tihti oli ema kirstu tütrele kaasavaraks andmisel seda värvimisega uuendatud (Võti, 1974: 12).

Muhust levisid 20. sajandi alguses omalaadsed mitmevärviliste kirjadega kirstud. Sageli oli kirst ainult osaliselt värvitud. Muhus oli toasisustusele, sh ka kirstudele värvitud veel lilli, südame motiive ja teisi kujundeid. Maalitud kirste esines ka Lääne- ja Pärnumaal, levinud oli värviliste ilustuste seas sirkelrosett (Võti, 1974: 12).

3 Rahvuspatter ja ornament

Eesti rahvakunstipärandi ulatuslikumaks osaks on mitmesugustes tehnikates valmistatud tekstiil-esemed. Eesti rahvakunsti omapärane ilmneb eriti rahvarõivais, mida ohtrasti kaunistati tikandiga. Teisi tekstiilesemeid ei tikitud, välja arvatud vaibad ja vähesed muud esemed. Nagu rahvarõivas, nii on rahvusliku tikandi ornamentki omapärane. Selles on küll kasutatud motiive, mis esinevad paljudes teiste rahvaste ornamentides, nende rakendamine eesti ornamendis aga on eripärane nii kompositsioonis kui ka koloriidis ning on seetõttu eraldatav kõigist teistest rahvustikanditest. Rikkaliku ornamendi omapärane ilu, värvirõõm ja tehniline peenus teevad tikandi eesti rahvaloomingus üheks huvitavamaks alaks (Linnus, 1955: 7).

Eesti rahva tikand ja mustrid ei ole sugugi ühtlane. Rahvustikand on paiguti väga erilmeline, kuid ornamendi iseloomu järgi jaguneb ta peajoontes kahte suurde rühma – geomeetrilise ja taimornamendiga tikandiks. Lõuna-Eestis oli levinud rohkem geomeetriline ornament. Põhja-Eestis seevastu oli levinud rohkem taimornamentika kasutamine. Maa lääneosas ja saartel esines geomeetriline ornament taimornamendiga paralleelselt (Linnus, 1955: 7).

Eesti vanem ornament on geomeetriline ja tal oli minevikus nii esteetiline kui ka maagiline tähendus. 19. sajandil ja 20. sajandi algul kasutatud geomeetrilises ornamendis on säilinud mõningaid selle vana ornamendi elemente, millel on kunagi olnud ka maagiline tähendus. Kasutati sõõri, risti, silmusnelinurka, kaheksaharulist tähte ja teisi kujundeid. Eriti rohkesti esineb sõõri kujund, millesse sageli paigutati rist, kaksikrist, tähekujund, rosett jne. Olenevalt ilustamise tehnikast, muundus sõõr vahel ruuduks või rombiks (Linnus, 1955: 7).

Üks vanemaid elemente ornamentikas on kaheksaharuline tähekujund. See motiiv esineb läänemeresoome hõimude ja Baltimaade ornamentikas ning on iseloomulik Ida-Euroopa rahvastele. Sellele motiivi vana levikuala on Aasia. Peale kaunistuse kasutati seda Eestis õuemärgina, ta esineb ka härjajaketel. Tõenäoliselt omistati kaheksaharulisele tähekujundile maagiline tähendus. Muistsed maagilised elemendid ornamentikas tegid läbi seaduspärase arenemise ja muutusid aja jooksul dekoratiivseteks kirjadeks (Linnus, 1955: 7).

Ornamentikas esinevad kujundid on tihedas seoses loodusega, eluga. Taimornament on eesti rahvustikandi ornamentikas hilisem nähtus. Ta tõi tikandi kirja uusi elemente ning rikastas seda tunduvalt. Uute elementidega, motiividega kaasnesid ka uued kompositsioonilised võtted ning see andis tikandile oma spetsiifilise ilme. Tõenäoliselt tõrjus taimornament Põhja-Eesti vanema, geomeetrilise ornamendi välja (Linnus, 1955: 7).

Põhivärvustest on rahvustritel kasutusel valge, must, hahk, kollane, roheline, pruun ja mõningal määral madarapunane. Neid värve leidis ka looduses ja seeläbi oli nende värvide saamine tunduvalt lihtsam. Sinine värv tuli laialdasemalt kasutusele 19. sajandi algul, kui hakati Eestisse sisse tooma sinikivi. Sinikivi oli lisaaineks nn potisinise värvimisel. 19. sajandi teisest poolest taganevad taimevärvid aga keemiliste värvide ees ning puhtad kollased, oranžid, rohelised, roosad, vaarikapunased ja lillad toonid erinevad taimevärvidega värvitud pehmetest toonidest. Osad neist värvidest puudusid ornamentides eelnevalt täielikult ning nende kasutusele võtuga muutus mustrikiri üsnagi kirevaks (Linnus, 1955: 7).

Eesti talurahvas on sadu aastaid nimetanud mustreid ja ornamente „kirjadeks”. Kududes, tikkides, punudes, lõigates, nikerdades, põletades, graveerides ja teisi tehnikaid kasutades kirjati või kirjutati kauniks erinevast materjalist väga erineva otstarbega esemeid. Eesti rahvakunsti uhkuseks on karbikirjad, küübikirjad, vakakirjad, kirstukirjad, kannukirjad, taossekirjad, toolikirjad, kibotikirjad, aga ka kindakirjad, käisekirjad, särgikirjad, tanukirjad, vöökirjad, söbakirjad ja vaibakirjad² – seda loetelu võiks veel pikalt jätkata (Reemann, 2009: 3).

„Muster” on laensõna saksa keelest, mis sugenes talurahva keelde suhtlemisel linna- ja mõisakäsitöolistega, kelle vahendusel mitmed uued mustrid ja tehnikad, aga ka mustrilehed siinkandis levima hakkasid. Üldkasutatavaks muutus sõna aga alles 19. sajandi teise poole linnastumise ja saksastumise tuhinas. „Ornament” on kaunistusmotiiv (näiteks meander, palmett); ajaloolist kunstistiili või rahvuslikku kaunistamislaadi iseloomustab aga vastav ornamentide kogum ehk ornamentika. Eestlaste argikeeles on sõna „ornament” kodunenud eelmise sajandi jooksul. Eesti rahvakultuuri käsitlustes ja tavakasutuses on kiri-muster-ornament enam-vähem sünonüümid. (Reemann, 2009: 3)

Tegijalt tegijale kandudes mustrid loomulikult muutusid ja teisesid. Sageli moondus ka nende algne sõnum. Tähtendus, mis polnud uues kekkonnas mõistetav, hääbus. Näiteks kirikukunstis ristitokoguduse sümbolina rohkelt kasutatud viinapuuväädi motiiv, mis kujunes 15.–16. sajandi Eesti linnakultuuris ilmaliku arhitektuuri kaunistuselemendiks, omab mitmeid modifikatsioone ka Eesti rangipuudel ja toolikorjudel. Kristlikule tähendusele pole viimaste puhul ainsatki vihjet leida (Reemann, 2009: 3).

Eesti kirjades on kasutamist leidnud hulgaliselt teisigi rahvusvaheliselt tuntud sümboleid. Nii on Eestis viiskanda, svastikat ja silmusnelinurka peetud lausa nõiamärkideks, mille abil võis kaitsta peret ja kodu kõiksuguste hädade ning õnnetuste eest. Paiguti on usutud, et sarnaselt punast värvi lõngaga piiramisele, peletavad teatud kirjad rõivaavauste, nagu kaeluse, allääre ja varrukasuude ümber eemale nii vaenulikke jõude kui ka haigusi. Kaheksakanda on Eesti rahvakunstis kujutatud ilmselt kõikidest märkidest kõige enam (Reemann, 2009: 3).

Sageli tulevad ette ussikiri, hambakiri, saehambakiri, kärbsekiri, räitsakakiri. Haruldasemad on konnakintsukiri, püvesilmakiri (püüsilmakiri), oaõiekiri, kapsarauakiri (Reemann, 2009: 3).

² küüp – enamasti ühest puust väljaõõnestatud lükandkaanega karp küünalde ja muude väikeasjade hoidmiseks; taosse – rangid lõunaeesti murdes; kibot – ikoonikapp või pühasekapp setudel (Reemann, 2009: 3).

Loodusornament esineb eesti rahvakunstis eelkõige taimornamendina, loomamotiive leidub harva ning inimese kujutamine on üpriski erandlik. Taim- või lillornament on olnud erinevatel perioodidel moes kas naturalistlikul või stiliseeritud kujul. Enimkasutatud tehnikateks, mis loodusornamenti kõige lihtsamini teostada võimaldavad, on tikkimine, graveerimine, naha- või puuvool ja maalimine. (Reemann, 2009: 3)

19. sajandi lõpust alates muutus erinevast materjalist esemete kaunistamine loodusornamendiga oluliselt mitmekesisemaks. Moodi tulid lillornamendi ja aaderdusega kohverkirstud ja reisikastid, kambrisse sugenesid roositud vooditekid, seinavaibad ja linikud ning looduslähedaste lilltikanditega hakati kaunistama ka erinevaid rõivaesemeid (Reemann, 2009: 3).

3.1 Põhja-Eesti tikand

Põhja-Eesti alal on rahvarõiva ilustamine juba 18. sajandil toimunud tikandiga, mille kirjaks on kasutatud taimornamenti, nn lillkirja. Kuigi geomeetiline ornament on eesti rahvustikandis põlisem, vallutas taimornament suure osa Eesti territooriumist. Taimornamenti viljeldi ka maa läänepoolsetel aladel, nimelt Lihula, Pärnu-Jaagupi ja Pärnu kandis, ning kasutati siin peamiselt tanukirjadena. (Linnus, 1955: 16)

Põhja-Eesti naine kaunistas tikandiga käiseid, tanusid, linukaid, õlarätte ja hiljem ka põlli. Mõnel määral tikkis ta ka meeste särke, kuid geomeetriselise ornamendiga. Naiste särke ei ilustatud, kuna need jäid kaetuks, ja ilustamisel polnud seetõttu mõtet. Käised olid Põhja-Eesti naisel riietuse omapäraseks osaks. Neid kanti Põhja-Eestis pea kõikjal. Käiste alläärt ilustas lillkirjaline bordüür, nn plank ja niplispits. Lillkirjad tikiti ka tanudele, mis värvuselt pidid sobima käisekirjadega. (Linnus, 1955: 16)

Põhja-Eesti lillkiri kujutab endast pikutiarenevat vääti, sageli väga lopsakate õite, lehtede ja pungadega. Kompositsioonilt on tikandi kiri enamikus horisontaalne äärkiri ehk bordüür. Selline kompositsioon on vastav kaunistatava eseme lõikele. Bordüür ehk äärkiri koosneb motiividest, mis on koondatud bordüüri teljele. Väike protsent kirjadest on suurema pinna kompositsioone ja on kujundatud tavaliselt ristkülikutena. Põhja-Eesti lillkiri on üles ehitatud sümmeetriale. Üks osa äärkirju koosneb suurest peakirjast ja selle kohal asuvast kitsast ülakirjast, teisel osal bordüüridest ei ole seda kitsast ülakirja (Linnus, 1955: 16).

Suurkiri esitab vart voogava lainelise joonena temast hargnevate õite, lehtede, pungade ja võrsetega. Õied ning teised varre harud ja võsundid vahel katavad varre, vahel aga hargnevad varrest lahus. Vars võib olla kogu äärkirja ulatuses pidev, sel juhul asub igas lainelise joone kõveras õismotiiv, ülemises tavaliselt kellukese- ja alumises rosetikujuline. Mõnel juhul vars lähtub kas kesk- või mõnest teisest motiivist (Linnus, 1955: 16; joonis 10).

On kirju, millel puudub vars üldse, kuid säilib motiividevaheline optiline side ja isegi laineline liikumine, mis saavutatakse lehtede vastava asetuse abil (Linnus, 1955: 16).

Põhja-Eesti tikandi lillkirja ainekogu moodustab rikkalik valik taimi, milledes figureerivad tüüpilisena kaks motiivi, need on õied külgsuunas ja õis pealtsuunas. Esimene motiiv on enamikul kellukesekuju-



Joonis 10. Lüganuse käiste lillornamentika (Linnus, 1955: illustartsioon 39).

line ja teine – rosetikujuline ning seetõttu nimetatakse neid kellukeseks ja rosetiks. Nimetatud kaks motiivi on andnud lugematu arvu tuletisi (Linnus, 1955: 16).

Peale nimetatud motiivide leidub rahvustikandi rikkalikus taimornamendis motiive, mis meenutavad roosõielisi, nelkõielisi, liblikõielisi ja palju fantaseeritud õiskujusid. Roosilaadilist motiivi on kasutatud tikandi kirjades kõikjal Põhja-Eestis. Nelgikujuline esines peamiselt Põhja-Eesti lääneosas. Liblikõieliste motiive leidub ainult Paide piirkonnas ja kohati Väike-Maarja ning Tapa piirkonnas (Linnus, 1955: 16).

Lillornamendi teostamisel kasutati paljusid tikandi tehnilisi võtteid, neist rohkem madal- ja mähkpistet, harvemini varspistet. Tikkimisel teostati kirja kontuur peamiselt ühes eelnimetatud pistetehnikas (Linnus, 1955: 16).

Siid tanu- ja käiste kirjade tikkimiseks osteti juba värvitult, kuid villane tikkimislõng kedrati ja värviti peamiselt kodus. Linast lõnga tarvitati enamasti valgena, kuid teda värviti ka punaseks ja siniseks. (Linnus, 1955: 16)

Põhja-Eesti värviliste tikandite üldkoloriit ei ole ühtlane, st ei esine üht valitsevat värvitooni. Tikand on toonidelt küll värvikirev ja sillerdav, mitte kunagi aga terav. Selles esineb värvuste rikkalikke koostõlasid, mis on küllalt peened ja valitud (Linnus, 1955: 16).

Kaasajal rakendatakse Põhja-Eesti taimornamenti eriti rohkesti kõikidel tarbekunsti aladel. Väga levinud on kinkekottide kaunistamine lillornamentikaga.

4 Praktiline töö – kirstu uuskasutus

Praktiliseks tööks valisin kirstu korrastamise. Kirstu hankisin endale internetioksjoni lehelt. Kirst oli esialgsel vaatlusel väga korralikus seisus, kuid vajab siiski renoveerimist. Eelmise omaniku sõnul oli teda korra juba renoveeritud. Kirstu veaks oli metallvitste puudumine, kirst seisis küll korralikult koos, kuid visuaalsest küljest oleksid pidanud need siiski olema, kuna vitsad olid kirstule jätanud jäljed.

Kirst on valmistatud täispuidust, metallist hingedega. Välismõõtmed kirstul on 110x80x60. Kirstu sees paiknes ka eraldi väike sahtel, varemalt kasutatud tanude ja sukkade hoidmiseks, mille soovisin säilitada. Kirstu pind oli eelmise renoveerimise käigus uuesti peitsitud punakas-pruuniks, kuid mitte lakitud. See lihtsustas renoveerimist, lubades kirstu ainult puhtaks lihvida.

Kirstu külgedel olid varasemalt paiknenud ka sangad, mis kahjuks enam säilinud polnud. Samuti olid eemaldatud kirsu lukk ning ülestõstmiseks kasutatud sang.

Minu esialgseks eesmärgiks oli kirst korralikult puhastada ning renoveerida, sooviks oli ka võimalusel asendada eemaldatud metallkaunistused ning -osad.

4.1 Teostatud tööd

Kuna kirstu pind polnud eelnevalt lakitud ega värvitud, ei olnud tarvis seda ka kuidagi keemiliselt töödelda. Pinda oli võimalik puhastada lihvides. Esimese lihvimise järel tuli pinda niisutada. Niisutamine on puidust mööbli viimistlemise lahutamatu osa. Niisutamise eesmärk on panna puupinnal olevad väikesed pinnud püsti tõusma (Sirkkiä-Jarva, 2009: 97). Pind on valmis edasiseks töötlemiseks siis, kui see on kuiv ja kare. Pärast tolmu puhastamist ja niisutamist viiakse läbi peenlihvimine (Sirkkiä-Jarva, 2009: 97).

Pärast lihvimist puhastasin kõik puidu pinnad tolmu, millele järgnes peitsimine. Mööbli peitsimisel antakse puidule nn väärispuidu ilme. Peitsimisega tõuseb esile ka puusüü ehk peits austab puitmaterjali oma kaunil moel (Sirkkiä-Jarva, 2009: 97). Kasutasin vesipeitsi. Valisin tumepruuni tooni, kuna ka ülejäänud mööbel kirstule planeeritavas ruumis on sama tooni.

4.2 Kirstu maalingud

Renoveeritud kirstule teostasin maalingud. Kirstu maalingud valisin Põhja-Eesti lillornamentikast. Originaalis kaunistasid sellised tikandid Vaivara rahvarõivaste käiseid (joonis 11). Rahvusornamendi valikul lähtusin eelkõige mustri värvidest, soov oli tuua mööbliesemele värvirõõmu.

Eelkõige soovisin anda kirstule naiselikku ning erilist välimust ja selleks sobis hästi lillornament, millega kaunistati naiste rahvarõiva käiseid.



Joonis 11. Vaivara käiste lillornamentika.

Kuna metallvitsad olid kadunud, olid kirstu pinnale jäänud soovimatud jäljed. Sellest sündis idee teha taimornamentikast kirstu katvad nn vitsad (joonis 12).

Mustri paigutamisel kirstule lähtusin sümmeetriast. Kaks mustri riba jooksevad paralleelselt mööda kirstu peegelpildis. Kuigi muster on võetud Vaivara rahvarõivaste käistelt, on seda ka pisut mugandatud. Nimelt ei ole mustri ülaääre kiri suurmustriga enam ühenduses. Samuti on mustri värvitoone vähesel määral muudetud (joonis 13 ja 14).

Lillornamendi maalimisel lähtusin eelkõige sellest, et see jääks võimalikult sarnane originaaliga ning matkiks tikkimistehnikat. Maalisin akrüülvärvidega. Et säilitada maalinguid ning peitsi ennast vee ning muude kahjustuste eest, otsustasin pinna üle lakkida.

Kokkuvõte

1930. aastatel oli poodides suuresti müügil masstootanguna loodud mööbel. Suurimaks mööblitootjaks sel ajal oli Luterma. Rahvuslikus laadis mööblit kavandaisid aga arhitektid, püüdes luua „eesti stiili”. Rahvuslikus laadis mööblit on kavandanud persidendi kantseleisse selle aja esimesi sisearhitekthe Richard Wunderlich.

Põllutöökoja ehitustalituse meeskäsitöö konsulent Harri Velbri korraldas üle maa mööblivalmistamise kursusi, et õpetada taluinimesi ise mööblit tegema.

Maal tootsid mööblit ka elukutselised puusepad, kes valmistasid muuhulgas ka kirste.

Riidekirstud olid kaunistatud. Mida vanemad olid kirstud, seda vähem kaunistusi ning lisamotiive neil oli. Hilisematel kirstudel on kõrgemate ja madalamate tahvlitega esipaneelid ning ka suuremal hulgal kaunistusi.

Kaunistustena kasutati kirstude puhul enamasti põletuskirja, täkkekirja ning lõikekirja. Kõige enam olid sümbolitest, mida kirstule tehti, kasutusel kaheksakand, rist, viiskand, sümmeetrilised küüskirjad jne. Ornamentikat ning mustreid aga kasutati palju ka mujal. Näiteks levis taimornamentika kasutamine laialdasemalt ka Põhja-Eesti rahvarõivaste kaunistamisse. Loodud ornamentikat kasutati nii tanude, käiste kui ka pluuside kaunistamisel.

Ammutades inspiratsiooni Eesti talurahva käsitööst ja 1930. aastate „eesti stiilis” mööblit, valisin praktiliseks tööks kirstu renoveerimise. Lõputööna valmis renoveeritud ja loominguliselt kaunistatud kirst, mis kannab endas rahvuslikku iseloomu, kuid on sobilik kasutamiseks kaasaegses interjööris.



Joonis 12. Vaivara käisemuster kirstule maalitult tikkimistehnikat matkides.



Joonis 13. Mustri kavand.



Joonis 14. Vaivara lillornamentikaga riidekirst.

Viiteallikad

- Abel, T. 2010. *Tagasi looduse ja inimese juurde*. Kodres, K. (peatoim.). *Eesti kunsti ajalugu* 5, 1900–1940. Eesti Kunstiakadeemia, 406–432.
- Abiline, S., 2000. *Eesti stiili otsingud mööblikunstis 1900–1940*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- Blaubrük, H., 1933. Ka möbleeritud kodu võib olla isikupärane. *Eesti Naine* 6, 184–188.
- Espe, N., 1938. Kirste, tugitoole ja seinariiuleid ning -kappe. *Taluperenaine* 9, 234–237.
- Espe, N., 1938. Söögitoa-mööbel. *Taluperenaine* 2, 33–36.
- Kalm, M., 2010a. Pätsi ilusa Eesti ehitamine. Kodres, K. (peatoim.). *Eesti kunsti ajalugu* 5, 1900–1940. Eesti Kunstiakadeemia, 369–389.
- Kalm, M., 2010b. Kujundades ja tootes. Kodres, K. (peatoim.). *Eesti kunsti ajalugu* 5, 1900–1940. Eesti Kunstiakadeemia, 583–602.
- Kodres, K., 2001. *Ilus maja, kaunis ruum*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- Linnus, H., 1955. *Tikand eesti rahvakunstis*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Reemann, V., 2009. *Kiri. Muster. Ornament*. Tartu ; Tallinn: Eesti Rahva Muuseum : Eesti Rahvakunsti ja Käsitöö Liit.
- Roosileht, A., 1933. Kasvatagem noortes ilutunnet. *Taluperenaine* 11, 306–308.
- Roosileht, A., 1933. Kirjutuslaud. *Taluperenaine* 5, 139–140.
- Roosileht, A., 1933. Mida peab teadma mööblist. *Taluperenaine* 7, 195–197.
- Sirkkiä-Jarva, S., Hiltunen, A., Kuparinen, I. & Lampi V., 2009. *Nii teeme korda vanema mööbli*. Tallinn: Varrak.
- Tihase, K., 1974. *Eesti talurahva arhitektuur*, Tallinn: „Kunst”.
- Viires, A. & Vunder, E., 1998. *Eesti Rahvakultuur*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Viires, A., & Vunder, E., 2008. *Eesti Rahvakultuur*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Viires, A., 2006. *Eesti rahvapärane puutööndus: ajalooline ülevaade*. Tallinn: Iloprint.
- Volberg, E., 1932. Talu söögituba. *Taluperenaine* 1, 3–6.
- Volberg, E., 1932. Talumaja sisustamise põhimõtteid. *Taluperenaine*, 9, 242–243.
- Võti, T., 1974. *Eesti rahvapärased kirstud ja vakad*. Tallinn: Valgus.

Peegli- ja klaasitootmine Eestis

Helen Laos

Juhendaja: Ülle Linnuste

Eesti omamaise tööstuse ja tarbekaupade tootmise areng ei ole üksnes tööstuse ajaloo teema, vaid see on osa ka Eesti disainiajaloo. Eesti disainiajaloo koostajad on käsitlenud klaasi ajaloo osas Lorupi klaasitehast ja tehast Tarbeklaas, ent need mõlemad olid Rõika-Meleski Klaasivabriku järglased. On kahetsusväärne, et omal ajal nii võimsa klaasivabriku, nagu seda Rõika-Meleski klaasivabrik oli, toodetest pole tänaseks säilinud peaaegu mingeid materjale. Siiski on enamus seal toodetud esemetest nähtaval Eesti kodudes ja Meleski Klaasivabriku kodumuuseumis.

Sissejuhatus

Minu lõputöö eesmärgiks oli uurida peeglite ja klaasitootmise alguse ajalugu ning lähemalt käsitleda peegli- ja klaasitootmise ajalugu Eestis. Juba enne lõputöö kirjutamist puutusin kokku Meleski klaasivabriku ajaloo ja nägin seal valmistatud tooteid. Eesti ühe vanima vabriku saatus ei jäta ükskõikseks ühtki Eesti inimest. Seetõttu valisin oma lõputöö teemaks uurida selle vabriku ajalugu ja tutvuda seal valmistatud toodetega.

Allikmaterjalidena kasutasin põhiliselt Meleski Klaasiajaloo Seltsi valduses olevaid teavikuid, millele lisaks sain informatsiooni ka inimestelt, kes on seotud vähemal või rohkemal määral Rõika-Meleski klaasivabrikuga. Allikmaterjalidena kasutasin ka ajalooraamatuid, töövihikuid, ajakirju ja veebilehekülgi.

Oma lõputöö praktilise osana kavandasin seinapeegli, mille juures võtsin eeskujuna Meleski peeglitest. Teemavalikut ajendas armastus vanade, korralikult ja kaunilt tehtud asjade vastu. Oli olemas ka Meleski peegel, mille võtsin eeskujuks ja millele hiljem lisandus teisi eeskujusid nii fotodelt, piltidelt kui joonistustelt.

1 Peegli tähtsus ja tähendus kultuuriajaloo

Peeglid on ümbritsetud legendide ning müstiliste juhtumitega. Nad on alati meelitanud inimesi mingi saladuslikkusega. Kaasaegses maailmas, kus vana ebausku ei mängi nii olulist rolli, täidavad peeglid siiski tähtsaid funktsioone – kaunistavad ruume, teevad selle vaateliselt suuremaks, heledamaks. Just sellepärast ei lähe peeglid kunagi moest ning on aktuaalsed igas elamus. Kitsast koridori võib laiendada suurte peegelpaneelidega, pimedat elutuba saab muuta elavamaks peegliga suurtes raa- mides, mis sobivad mööbliga kokku.

Peeglid võivad olla erinevad kujult ja suuruselt, ümbritsetud sepi-, plastik- või puuraamiga või olla ka ilma raamita. Tavaliselt suhtutakse peeglisse kui osale mööblist, kuid tegelikult on peeglid ise- seisvad elemendid, mille abil võib saavutada väga üllatavaid tulemusi, eriti kui kaasata sellesse mänguprotsessi valgus ja värvid. Tänapäeval kasutatakse suuri peegelpindasid ka väikeste ruumi- de optiliselt suuremaks muutmiseks. Kõrgekvaliteedilised peeglid ei tekita kõverpeegli moonutatavat efekti, eriti kui valida sobilik paksus ning jälgida paigaldusjuhiseid. (Peeglid, 10.04.2011)

Peegli ajalugu ulatub aega, mil inimene märkas esmakordselt iseenese peegeldust jões, järves või just selleks otstarbeks rajatud tumedapõhjalistelt veesilmadelt. Nii on L. Meister kirja pannud 1947. aastal sellised read:

„Peegli kohta ei teata midagi erilist. Peegel on Saare- maale sisserännan- nud alles 19. saj lõpu poole.

Varem vaadati taa- ri (kalja) kibust, kas rätik on ilusti peas.“ (RMK II 6, 107/8(54)). Kas see oli eneseimetlus või maagia, aga sel-

le enda lähedal hoidmiseks hakatigi otsima ja leiutama esemeid, mis peegeldaksid. (Taruste, 2007: 93; Kross, 2010: 115).

lidseid, poleeritud kivist-obsidiaanist peegleid, mis olid olemas juba 6000 aastat eKr, on leitud Anatooliast (tänapäeva Türgi), pronkspeegleid Hiinast (joonis 1) ja Indiast, paar tuhat aastat nooremaid, tasapinnaliselt poleeritud vasest ja pronksist peegleid, mis olid enamjaolt ovaalsed või ümmargused, Egiptusest (joonis 2).

Egiptuse klaasitootmise õitseage oli 1560–1350 e.m.a. (Klaasimuseum, 2005: 8). Roomas ha-



Joonis 1. Pronkspeegel Hiinast (Mirrors, 02.04.2011).



Joonis 2. Egiptuse peegel (Mirrors, 02.04.2011).

kati käsipeegleid valmistama ka hõbedast, kullast ja tinast. (Taruste, 2007: 93; Kross, 2010: 115) Obsidiaanist peeglitelt paremini nägemiseks võidi neid ka märjaks teha. (Mirrors, 02.04.2011) Erinevate allikate põhjal hakati metalliga kaetud peegleid kasutama 11. sajandil või 12. sajandi lõpul. Euroopa klaasimeistrid täiustasid 11. sajandil klaaspeeglite tootmist, kattes klaasi tina- ja elavhõbedasulami-ga. Peegleid tehti esialgu puhudes. Puhuti suur, umbes 1,5 meetri suurune mull, millelt eemaldati otsad, lõigati katki ja triigiti (Meleski Klaasiajaloo Selts, 12. 04.2011).

Eisialgu kaeti peeglitegemiseks klaas elavhõbedaga. Elavhõbedat kasutati ka nn talupoja hõbeda te-gemiseks, mis tähendas, et klaasist puhuti kahekordsed esemed ja seest kaeti elavhõbedaga, mille tulemusena nägi ese välja nagu hõbedast. (Meleski Klaasiajaloo Selts, 12.04.2011) Sama peegli-tegemise meetod oli kasutusel ka kuulsates peeglitootmise keskustes nagu Veneetsia ja Nürnberg. Samal ajal pakkusid neile konkurentsi Saint-Gobain Pariisis ja Bohemia Böömimaal. Veneetsiast ku-junes küll klaasitootmise keskus, kuid tuleohutuse eesmärgil viidi klaaspeeglite tootmine üle Murano saarele, kus teati täiuslike peeglite valmistamise saladust (Kross, 2010: 115).

Peale 17. sajandil Prantsuse troonile tõusnud toredust ja luksust armastava monarhi Päikesekunin-gas Louis XIV jaoks Versailles' lossi dekoreerimiseks luksuslike, suurepärase kvaliteediga peeglite valmistamist ja nendega lossi kaunistamist osati õige pea häid peegleid teha ka Londonis ja Pariisis (Taruste, 2007: 93; Kross, 2010: 115). 17. sajandi lõpus sai hõbedastest, eebenipuust, elevandi- ja kilpkonnaluust raamidega peeglitest oluline dekoratiivne ruumiosa. Peeglite tootmistehnoloogia oli tol ajal ülimalt keeruline, aeganõudev ja äärmiselt ebatervislik. (Taruste, 2007: 93) Peeglite keemi-lisel protsessil hõbetamine algas alles 19. sajandil. Selle tehnoloogia leiutaja oli sakslane German Justus von Liebig 1835. aastal. (Mirrors, 02.04.2011)

Kaasajal toodetavate peeglite puhul on tegemist uue keskkonnasõbraliku põlvkonnaga. Peeglite tootmiseks ei kasutata enam vaske ja tina, vaid klaas kaetakse hõbedakihiga ning seejärel mitme kaitsva värvikihiga. Tänapäevaste peeglite puhul liidetakse lehtklaas vaakumiga sulatatud alumiiniu-mi või hõbedaga omavahel kokku. (Mirrors, 02.04.2011)

1.1 Klaasi tähtsus ja tähendus kultuuriajaloo

Klaas¹, vanim tehismaterjal, leiutati V–IV aastatuhandel e.m.a. Egiptuses ja Mesopotaamias. Iidsei-mad klaasesemed on helmed, amuletid jm ehted. Vanimad teadaolevad õõnesvormid, sulast värvili-sest läbipaistmatust klaasist vormitud pudelid ja vaasikesed, pärinevad II aastatuhande keskpaigast e.m.a. Egiptusest ja Süüriast. Klaasi leiutamine on kahtlemata üks olulisemaid saavutusi kultuuriaja-loos. Liiva sulatamisel saadi aine, mis omandas üllatava välimuse. Seda kõrgelt hinnatud materjali valmistasid ühiskonnas käsitöömeistrid, kelle töö oli ümbritsetud salapära ja müstikaga. Esimesed kirjalikud andmed valemite kohta on kirjutatud kiilkirjas, mis teeb neist arusaamise väga raskeks ning näitab, kui kiivalt hoiti klaasivalmistamise saladusi. (Antiigileksikon, 1979: 252)

Klaas on põnev asi. Klaas ühendab esteetilise elegantsi funktsionaalsusega, pakkudes loovaid ku-jundusvõimalusi erineva läike, värvide ja pealispinna struktuuri abil ning mängeldes läbipaistvuse ja läbikumavuse piiril. Õigesti kasutatuna on klaas suurepärase interjööri kujundusmaterjal. Klaasil on mitmeid valdkondi: tahvel- ehk lehtklaas akna-, peegli- ja vitriinklaasiks, konstruktsiooni ja dekora-

¹ Klaas (lad. *glaesum* 'merevaik').

tiivmaterjaliks; pudelid ja purgid; lauanõud; ehted; isolaatorid; klaasvatt jne. Tootmiseks kasutatakse klaasimassi puhumist, pressimist ja õhujoas pihustamist. Klaas koosneb erinevatest oksiididest, millest suurema osa moodustab ränioksiid. Lubjakivist saadavat kaltsium- ja magneesiumoksiidi kasutatakse põhiliselt tahvelklaasi ja pudeliklaaside valmistamiseks. Kristallklaasi valmistamiseks kasutatakse plii-, baarium- ja magneesiumoksiidi. Värvide andmiseks kasutatakse erinevaid metallühendeid. (Klaasimuuseum, 2005: 6–7) Klaas võib olla söövitatud, mustiline, värviline või trükitud, kuid samal ajal siiski ohutu ja turvaline. Tänapäeval toodetakse erinevaid klaasiliike nagu kirkas klaas, *float*-klaas, toonitud klaas, matt klaas, musterklaas, armeeritud klaas.

2 Peegli- ja klaasitootmine Eestis

Selleks, et saada ülevaadet klaasmeistrite tsunftidest Eesti aladel on vajalik alustada keskaegse klaasivalmistamise ühest tähtsamast paigast 13. sajandi II poolel – Kesk- ja Lõuna-Saksamaa metsarikkast mäestikust ning Böömimaast. Tähtsaimaks piirkonnaks keskajal, mis puudutas klaasikodasid, kujunes Spessart (Grimm, 1977).

Kõige varasemad andmed klaasitootmise kohta Eestis pärinevad 17. sajandist. Esimene klaasikoda asutati Jakob de la Gardie´ eestvõttel Hiiumaal, Hüti küla lähedal. Vaheaegadega tegutses see aastatel 1628–1664. Hiiumaal klaasimanufaktuuri loomise eeldusteks olid ühendusteed ning meresadam, odavamate klaasisortide valmistamiseks kõlblik tuiskliiv ja hea savi, metsamaterjal ning kohalik abitööjõud. Toodangu moodustasid aknaklaas, laboratooriumi- ja apteeginõud, mitmesuguse otstarbega pudelid ning joogiklaasid. (Möldre, 2005)

Eesti- ja Liivimaal oli klaasitööstuste rajamiseks ka 18. sajandil mitmeid soodsaid tingimusi. Kuna klaasikodade asukoha valikul oli tol ajal määravaks küttematerjal – puit, ning seda oli Eesti- ja Liivimaal ülirohkest, siis sai see märgutuleks mitmetele kohalikele mõisaomanikele, kes olid huvitatud oma suurte metsamassiivide tulusast ärakasutamisest (Amelung, 1887: 43–45). Klaasivalmistamiseks vajalikku potast oli võimalik koha peal toota ning paiguti leidis suures koguses ka klaasitootmiseks sobilikku liiva. Seega olid eeltingimused suhteliselt head. Klaasitootjate arv Eestis on olnud alates 17. sajandist suur. Järvakandi Klaasimuuseumi andmetel (Klaasimuuseum, 2005: 22–23) on neid olnud 45.

Pärast Põhjasõja rüüstamisi ning 1710. aasta katku alustati Vene Läänemereprovintssides ülesehitustöödega. Päris arvestatava panuse selleks andsid 18. sajandi keskpaiga Saksa ümberasujad. Enamus neist olid vabriku- ja käsitöölised mitmesugustelt elualadelt. Lõuna-Liivimaal oli vähesel määral ka talunikest uusasunikke. Tänu toimuvale ülesehitustööle oli alates 18. sajandi keskpaigast nõudmine klaasi järele üsna suur – klaasi polnud vaja mitte üksnes uute härrastemajade ehitamisel mõisates vaid ka linnades. Erinevate klaasitoodete järele oli nõudlus ka Venemaa uues pealinnas St. Peterburis.

Klaasitoodete turustamise võimalused paranesid veelgi Katariina II valitsemisajal (1762–1796), kelle jaoks oli riigi väljaehitamine ja pealinna kaunistamine esiplaanil. 1780. aastatel kehtestas Katariina II „luksuskorraldused” – ukaasi, millega piirati välismaiste luksuskaupade soetamist ning kohustati edendama samade asjade siseriiklikku tootmist. Mainitud seaduse alla kuulusid ka erinevad klaasitooted. Kuna keisrinna soovis omal maal klaasitootmist arendada, siis takistati välismaise klaasi importi kõrgete tollimaksudega.

Klaasitööstuse ajalise arengu Eesti- ja Liivimaal võib jagada kolme etappi. Esimene etapp algas Rootsi valitsemise ajal enne 17. saj keskpaika ja ulatus Põhjasõjani. Teine etapp hõlmas 18. sajandi kuni aastani 1792. Kolmas etapp järgis juba moodsat tööstuslikku arengut.

Põltsamaa ja Võrtsjärve vahelisel alal märkimisväärse klaasitööstuse tekkimisel on oluline roll major Woldemar Johan Lauw'i. Aurora von Fick'iga abielludes sai temast Vana-Põltsamaa omanik, kes asus Põltsamaa lossi agaralt rokokoo stiilis restaureerima, jäljendades Versaille' lossi. Restaureerimiskulude katmiseks otsustas Lauw rajada tulutoovaid tööstusharusid: portselanivabrik, tärklise- ja puudrivabrik, valukoda, naha- ja peeglivabrik.

2.1 Klaasivabrikud Utsalis ja Laashoones

Von Lauw ja tema naisevend, Jacob Heinrich von Lilienfeld (1716–1785), kes oli Uue-Põltsamaa mõisa omanik, viisid piirkonna suure tööstusliku õitsenguni. (Meleski Klaasiajaloo Selts, Grimm, 1977) Äramainimist väärrib Lauw'i rajatud klaasimanufaktuur, milles tema tegevuse võib jagada kaheks: klaasikoja rajamine Pedja jõe ääres Utsalis 1760 ning teise klaasikoja, Laashoone rajamine 1764 Vana-Põltsamaa metsas. Laashoone klaasikoja tööd juhatas meister Göschel. Edasised klaasivalmistajad olid siin veel Johann-Friedrich Briesemeister, Joseph Liphardt, Johann-Georg Liphardt, Anton Stichorn, Johannes-Georg Drewing, Heinrich Staack, Johann-Heinrich Albrecht ja Caspar Hagen. Loetletutest mõned olid varem töötanud Gorodinka ja Piirsalu klaasikodades. Enamus nendest inimestest oli pärit Saksamaalt Mecklenburgist. (Amelung, 1892: 24–25)

Põltsamaa klaasimanufaktuuride toodanguks olid erineva otstarbega pudelid, piimakaunid, apteeginõud ja purgid, valmistati ka aknaklaasi, samuti õhukest klaasi tõllaakendele, kuid neid siiski märkimisväärselt vähem. Kasutati peent heledat, samuti tumedat, oranži klaasiliiva, mis ei olnud kohaliku päritoluga. Heledat klaasi keedeti puhtast Võrtsjärve liivast. Värvusetut klaasi keedeti Hollandi ja Saksamaa liivast, mis laevadega Pärnusse toodi. (Meleski Klaasiajaloo Selts, Roosmaa, 1969) Laashoone vastas, Põltsamaa jõe teisele kaldal, töötas potasevabrik. 1775. aastal lasi von Lauw Laashoone klaasikoja seisata. Seisatud tehase töölised leidsid tööd Kursi mõisa klaasikodades.

Lauw' klaasitööstuse teine etapp algab 1780. aastaga Kärevere ja Laeva mõisates, mille tihedatesse metsadesse oli juba 1765. aastast alates rajatud kolm klaasikoda. Tirnas asuv klaasikoda jäi ka käiku. Laevas toodeti tavalist aknaklaasi ja pudeleid. Tirna klaasikoda, mis oli rajatud 1769, sai von Lauw' ümber kujundatud valge klaasi tootmiseks. Nagu Hupel 1777. aastal kirjutab, toodeti siiani Liivamaal ainult harilikku, halva kvaliteediga valget ja rohelist klaasi. (Amelung, 1892: 28) Paljud Laashoones ja Kursi kojas töötanud klaasivalmistajad siirdusid Kärevere ja Laeva klaasikodadesse. Seetõttu suleti Kursi klaasikoda 1782. aastal.

2.2 Peegliklaasitöökoda Tirnas

Saksmaalt juurde tulnud klaasivalmistajate kaasabil õnnestus Tirnas toota korralikku valgest klaasist aknaklaasi (Amelung, 1892: 27–28). Edust jõudu saanuna otsustas von Lauw Tirna ümber orienteerida peegliklaasikojaks. Kamarisse rajati lihvimiskoda, Vana-Põltsamaale rajati peeglite poleerimiseks ning elavhõbeda ja tinakihiga katmiseks töökoda. Tööd alustas „Tirna-Kamari-Põltsamaa peeglivabrik“ (Spiegelfabrik Tirna-Kammar-Oberpahlen).

Parimaid klaasimeistreid üritas von Lauw oma 1781. aastal rajatud peeglimanufaktuuri tarvis värvata Peterburi lähedal asuvatest Dobrovka kodadest. Klaasikodasid, kus ühtlasi töötasid nüüdseks ka temale Saksamaalt järele tulnud pojad, juhtis Johann Fleckenstein. 1783. aastal alustas tema kõrval tööd teine meister – Staack. Klaasikojas töötas 18 saksa meistrit ning 60 käsitöölisi – sakslased, vabad eestlased ja soomlased ning pärisorjadest talupojad.

Lisaks neile vedasid 30–40 eesti töölist kohale puid, liiva ja muud klaasitootmiseks vajaminevat. (Amelung, 1892: 30) Kamari peeglilihvimiskoda juhatas meister Franz Ferlemann. Oli tavaline, et oskustöölised olid tol ajal sakslased, kuid uuendusena töötasid Kamaris sel ajal käsilihvijatena ka 10 eestlast ja 10 venelast. Tööl olid ka mõned eestlastest käealused. Saksa oskustöölised kandsid hoolt poleerimise, katmise ja fassettimise eest. Manufaktuuri juhtis Dobrovkast pärit lihvimismeister Poppe. Manufaktuuris toodeti peeglite kõrval värvitud aknaklaasi, pudeleid ja muid nõusid. Kaupa müüdi nii Moskvast, Tallinnast, Riias, Tartus kui ka Narvas, kuid põhituruks oli St. Peterburg. (Roosmaa, 1969)

Kuigi turgu oli, ei läinud ettevõttel hästi ja saabus kriis, mille tagajärjeks oli pankrot. Aastal 1786 suri ka major von Lauw. Kuigi ettevõtte jäi temast maha pankrotis olles, suudeti pärast parandusest maksta ära kõik ettevõttega seotud võlad. (Amelung, 1892: 31)

Lõppes ka tööstuslik õitseng Põltsamaal. Kuna Vene valitsus oli olnud major von Lauw peamine võlausaldaja, müüdi mõis valitsuse poolt maha ja seda jäid haldama volinikud. Peeglimanufaktuur töötas esialgu küll edasi, kuid kuna see tootis jätkuvalt kahjumit, anti see rendile.

2.3 Rõika-Meleski peegli- ja klaasivabrik

1764. aastal rajas Woldemar von Lauw Rõikale klaasiahju, kus toodeti rohelisest klaasist nõusid ja pudeleid. Kui siiani oli klaasikodade juhatamine meistrite käes, kes koos töölistega neis valdustes ka elasid, ning et klaasikodasid peeti eelkõige eesmärgiga metsades leiduvat puitu tulusalt ära kasutada, siis nüüd võtsid üksik- või ühingutesse koondunud isikud, kes ei olnud metsaomanikud ega klaasivalmistajad, ohjad enda kätte, ja rajasid oma kapitaliga klaasitehased, millest kasvasid tööstusliku juhtimise tulemusel välja suurettvõtted.

1792. aastal moodustus neljast osanikust, Riia raehärra Eberhard Berens von Rautenfeldist, tema poeg Carl Heinrichist, Võisiku mõisa omanik Georg von Bock'ist ja Peterburi kaupmees Carl Ph. Amelungist koosnev sotsieteet.

1792. aastal võeti unarusse jäänud Tirna-Kamari-Põltsamaa peeglivabrik neljaks aastaks rendile ning 1794. aastal hakati Võisiku mõisa maadele ehitama uusi, Meleski ja Rõika vabrikuid. Lepin-gujärgselt pidi Võisiku mõis varustama vabrikut küttepuudega 45 aastat ning uues ettevõttes said tööd kuuskümmend mõisa pärisorjadest talupoega. Maa anti rendile põhiintressiga 700 bankorubla esimese 15 aasta eest ja 1000 bankorubla hilisema 30 aasta eest. Meleski oli tihedalt seotud Rõi-kaga: Rõikal poleeriti peegleid, Meleskis tehti klaasi. Sündinud ettevõtteid hakati kutsuma von Bocki tütarde järgi Catharina-Lisette klaasivabrikuteks (joonis 3).

Osanikud otsustasid suurendada peegliklaasi tootmist ja samuti muuta paremaks toodangu kvaliteeti. Eesmärgiks oli toota suuremaid ja kirkamaid klaase. Selle tarvis oli vaja Saksamaalt uusi klaasitöölisi, parandada sulatusahju võimsust, tuua Hollandist savi ning kuivi puid. Lisaks kõigele tuli

tööprotsessi oskuslikult juhtida. Uues klaasivabrikus moodustas suurima mahu peeglitootmine (turustati nii Venemaal kui ka mujal). (Jõgi, 2007)

Ettevõtte tegelik juhtimine läks Anton Amelungi kätte, kes oli tollal Euroopas klaasitootmise alal üks osavamaid mehi ja kes toodi koos vajalike oskustöölisega (40 perekonda) kohale otse Saksamaalt Grünenplani peeglivabrikust. Vabrikuid peeti firma Rautenfeld-Amelung & Co nime all 1795. aasta juunini.

Rõikale tekkis suur töölisasula, peeglivabrikul oli oma kool ja kauplus. Et peeglite poleerimiseks kasutati vee jõudu, rajati Rõikale veehoidla. Töötas mitu poleerimisveskit. Aastas tehti umbes 32 000 peeglit ning neid turustati Baltimaades, Sise-Venemaal ja Aasia kubermangudes, samuti Rootsis ja Ameerikas. Et peeglikaupa kergema vaevaga ja purunemata maailma turule viia, hakkasid mööda Põltsamaa jõge liikuma aurulaevad, mis jõudsid Emajõge pidi Tartusse ja Pihkvassegi. Aastail 1864–1866 klaasivabrik rekonstrueeriti. Ehitati uus Siemensi klaasiahi ja klaasipuhumine asendati tahvelvaluga. Toodang suurenes kahekordseks. Lisaks peeglitele valmistati napsi- ja vigurpudeleid ning klaaskausse. Tehast kui perekonna pärandust on juhtinud ka filosoofi, keemiku ja kultuuriloolasena tuntud Friedrich Amelung (1842–1909), Carl Philipp Amelungi pojapoeg. (Jõgi, 2007)



Joonis 3. Rõika vabriku asutamisaastast säilinud gravüürid Rõika-Meleski kodumuuseumi seinal (foto: H. Laos).

2.3.1 Peegli- ja klaasitootmine Rõika-Meleski vabrikutes

Meleski vabrikuhoones toimus klaasi valmistamine sulatusahjudes, Rõika vabrikus töötasid poleerimisveskid, et rauapuna abil poleerida klaas läbipaistvaks, klaasi lihvimine toimus käsitsi. Meleski vabrikus sulatatud klaas oli ebakvaliteetne ja ligi kuus aastat ei teatud selle põhjust. Selgus, et põhjus on kohalikus liivas, mistõttu hakati liiva edaspidi tooma Pärnust. Seoses firma täieliku ülekolimisega Rõikale ja Meleskisse 23. märtsil 1795 muudeti firma nimi ümber: „Sozietät der Spiegel-Glas Fabrik unter Woisek“ (Võisiku mõisa all asuva peegli- ja klaasivabriku sotsieteet). 1799. aastal A.C.F. Amelung suri. (Amelung, 1879: 48). Tema surma järgselt läksid vabrikud ajutiselt erinevatele rentnikele ja hoolimatuse tõttu läks vabrikute töö allamäge.

1806. aastal võttis vabriku üle Carl Philip Amelung, kes kolis veel samal aastal kogu perega Rõikale, et isiklikult vabrikuid juhtida. Mõned aastad hiljem ostis ta kaasosanikelt ära nende aktsiad ning moodustas oma vanima pojaga firma „Amelung & Sohn“, mis pidi käivituma 1. jaanuaril 1818. Kuna isa suri 25. juunil 1817, siis asus firmat juhtima poeg Carl Amelung.

Firma oli tõusuteel, ehitati juurde palju uusi hooneid ning tehti palju uuendusi, nt võeti kasutusele

aurumasinad. Lahenduse leidis ka transpordiprobleem. C. Amelung otsustas ära kasutada head veeteede võrku. Algasid jõe süvendamistööd ja kolmeteistkümne suve järel muutus Põltsamaa jõgi laevatatavaks. Samuti puhastati Emajõgi kuni Kärevere ja Muugani kividest. Kaubavedu muutus oluliselt odavamaks. Et veeteed oleksid olemas, oli vaja muretseda ka laevastik. (Jõgi, 2003) Juba 1843. aastal ostis C. Amelung Rootsist aurupaadi „Karl“, 1859. aastal omandati veelgi suurem laev „Concordia“, mis sõitis Tartu ja Pihkva vahet. 1864. aasta 6. maist alustas samal liinil tööd laev „Aleksander“. See laev oli ehitatud Rõikal. Rõikal jätkusid tööd suure hooga. Ehitati uus vabrikute tamm, mille abil sai vee jõudu veelgi paremini ära kasutada. Seetõttu viidi lihvimismasinad üle veejõule.

Peeglivabrik tootis 45 aasta jooksul (1795–1839) kokku kaupa 6 500 000 bankorubla väärtuses, ning järgneva 39 aasta jooksul (1840–1878) veel 5 000 000 hõberubla väärtuses.

„Amelungidel oli klaasivabrikuid laiali üle Eesti – Pärnumaal Eidaperes, Vändras, neis vabrikutes tehti purke, pudelisi ja klaas lauariistu, sest sääl oli hääd klaasiliiva.“ (Meleski Klaasiajaloo Selts). Peale C. Amelungi surma 1851 asus vabrikuid juhtima Amelungide sugulane Alexander Graubner. Vabrik edenes jõudsalt edasi. Alates aastast 1864 juhtis vabrikuid Friedrich Amelung koos oma nõo, keemiadoktor Hermann Benrathiga, kes oli maailmakuulus teadlane ja esimene magistrikraadi omanik klaasikeemia alal aastal 1868.

Klaasi aastane väärtus oli 150 000 rubla aastas, 1830. aastal juba 250 000 rubla ja 1850. aastal 200 000 hõberubla. Klaasi müüdi 40 000 ruutjalga aastas. Peegelklaasi ühe ruutjala hind oli 1851. aastani umbes 5 hõberubla. Hind langes 1851. aastal 3,75 rublale, kuna siis lasti peegliimport vabaks.

Välismaise konkurentsi tõttu langes hind tulevikus veelgi. Suurimad valmistatud peeglid olid 50 ruutjalga ja sellest oli võimalik lõigata 400 väikest habemeajamispeeglit, mis olid kolm verssokit pikad ja kaks verssokit laiad. Selliste mõõtudega peeglid läksid Nižni-Novgorodi.

1866. aastal asjad muutusid, Meleskisse kerkis uus maakivist müüridega vabrikahoone ja toimus üleminek peegliklaasi puhumiselt valamisele. Vabrik varustati moodsate Siemens tüüpi regeneratiivsete sulatusahjudega, mis olid aja- ja küttesäästlikud. Märgi üle küteturbale ning ehitati uus vabrikukorsten. (Mehu, 2007)

Kui enamalt vabrikus puhuti peegliklaasi, siis peale uuendusi tõstsid suured ratastangid (70 puuda) poti sulaklaasiga ahjust välja, pott tõsteti taliga üles, klaas valati siine mööda liikuvale malmplaadile (120 verssokit pikk ja 50 verssokit lai, kaal 50 tonni), millest kettide abil tõmmati üle malmrull.

Valuplaadilt lükati klaasitahvel plekkvankrile, millega valu karastusahju toimetati. Korraga valati 6 tahvli pikkusega 95–100 verssokit, laius 54–58 verssokit. Ühe potiga sai valada 25–30 päeva, siis oli klaasivaht valupoti ääred ära söönud.

Uuenduste mõjul läks vabrikute elu aina ülesmäge. Vabrikutes suurenes Eesti soost klaasitegijate osakaal, keda 1841. aastal hakati üha enam välja õpetama. Tegemist oli varemalt vabrikutes töötanud inimestega, kes juba aja jooksul klaasitegemise saladused omandanud. Ka hoonete ehitus jätkus, vabrikute juures olid selleks puhuks olemas tellisepõletusvabrikud.

Pärast Dr. Benrathi surma asub Meleski vabrikut juhtima F. Amelungi õetütre mees Eduard Pfeiffer. F. Amelung jäi viimaseks Amelungiks, kes saja aasta jooksul vabrikuid juhatas. Suuresti oma mängukire kätteks müüs F. Amelung 1902. aastal vabrikud keemiakandidaat Wilhelm von Tobienile. (Palm, 2005: 204)

2.3.2 Rõika-Meleski peegli- ja klaasivabriku tooted

Vabrikud tootsid aastas ca 29 000 peeglit ja peegliklaasi alates 8 tolli pikkusest kuni 12 jala kõrguse- ni ning 6 jala laiuste peegliklaasideni välja. Klaasi keskmine suurus oli 4 ruutjalga (joonis 4).

Rõika-Meleski peeglivabrik sai korduvalt auhindu: 10 jala kõrguste peeglite eest maailmanäitus- tel – Londonis 1851. aastal, samuti aastatel 1835, 1845 ja 1861 kuldmedali näitustel Peterburis ja Moskvas, 1851. aastal sai Viinis medali edusammude eest. Sajandi vältel oli manufaktuur Tsaari- Venemaal suuruselt teine.

Et vabrikuid saatis edu, tõestab ka 1830-ndate paiku vabrikutes käibel olnud oma raha. Saja aasta jooksul oli vabrikute käive olnud 15 miljonit kuldrubla. (Mehu, Meleski Klaasiajaloo Selts) Rõika-Me- leski klaasivabriku toodete hulka kuulusid lehtklaasi ja peeglite kõrval erineva suuruse, kuju ja värviga pudelid ja purgid, vaasid, vaagnad, küünlalajalad (ka talupojahõbedast). Valmistati tuhatoose, lõhnaõlipude- leid, kannusid, karahvine, tindipotte. Rohupudelid apteekritele algasid juba 10 grammist. Lisaks erinevate- le anumatele valmistati ka lambikup- leid ja imeilusaid jõuluehteid, mille mõned vormidki on olemas Meleski Klaasivabriku kodumuuseumis (joo- nis 5). Valmistati ka klaasnõusid (joonis 6).

Toodete dateeringuga Meleski Klaasivabriku muuseumis tegele- takse, ent igal juhul valmistab see uurijatele raskusi, sest üsna raske on tooteid eristada. Seetõttu ei ole ka selles töös klaasitooteid klassi- fitseeritud, kuna see pole autorile jõukohane. Enamasti puudub tea- ve selle kohta, kas üks või teine klaasese on valmistatud Rõika-Me- leskis enne J. Lorupi aega või hil- jem, Lorupi vabrikus Tallinnas.

Rõika-Meleski vabrik kuulus Ame- lungide perekonnale kuni 1903. aastani, mil majanduskriisi käes kannatav ettevõtte müüdi Peterburi ärimehele Tubinile. 1903. a moo- dustati Vene-Inglise ja Vene-Belgia ühingute initsiatiivil peeglivabrikute sündikaat. Selle osaks sai ka Rõika-



Joonis 4. Meleski Klaasivabriku muuseumis olevad peeglid (foto: H. Laos).



Joonis 5. Jõuluehted ja nende vormid Meleski Klaasivabriku muuseumis (foto: H. Laos).

Meleski peeglivabrik. Sündikaadile allumine tõi vabrikule ainult kasu, sest aitas vaba konkurentsi tingimustes läbi lüüa. Sündikaat hoidis peegliklaasi ruutmeetri hinna stabiilselt kõrgena, kuigi omahind vabrikus oli suhteliselt madal. Toodangut turustati USA-s, Rootsis ja Austrias, kuid põhituruks jäi endiselt Venemaa. (Krinal & Vaigla, 1986: 42)

Pärast Esimest maailmasõda kadus Venemaa turg, ka toorainet nappis. 1917. aasta 1. veebruaril seiskusid mõlemad vabrikud.

1917. aasta keerukat majanduspoliitilist olukorda ära kasutades võtsid Viljandi, Vana-Tänassilma ja Võisiku ärimehed: Jüri Toss, Elisabeth Koorits, Peeter Koorits, Johan Koorits, Johan Luts, Jaan Lorup,

Adu Oriik, Jaan Puskar ja Margu Karro, 500 000 kuldrubla eest vabrikud ja vabrikuile kuuluvad maad enda omandusse. Moodustati Rõika-Meleski Peeglivabriku Osaühisus.



Joonis 6. Vaagnad Meleski Klaasivabriku muuseumis (foto: H. Laos).

2.4 Rõika-Meleski vabriku tegevus Eesti Vabariigis

I maailmasõja järel ei suudetud vabrikus tegevust käivitada, asuti müüma masinaid vanarauaks. Endine omanik oli peale vabrikute seismajäämist lasknud kõik masinad rooste vältimiseks tavoti ja vaseliiniga sisse määrada. Rõika vabrik oli sellises seisus, et kui vesi oleks turbiinidele peale lastud, oleks vabrik käivitunud. (Mehu, 2007)

Kuigi valitsuse nõudel juba Saksamaalt osaliselt tooresmaterjali telliti, oldi klaasitootmise alustamise osas siiski äraootaval seisukohal. Raske olukorra põhjuseks olid väidetavalt veolud, sest vabrik ei olnud ühendatud raudteega ja samuti ei olnud ka laevadega võimalik opereerida.

Kirjeldatud põhjused pidasid ainult osaliselt paika. Peamine põhjus seisnes tööstuse ümberstruktureerimises ja turu puudumises. 1920. aastate alguses seisis enamus Eesti klaasitööstustest, nende hulgas Järvakandi, Lelle ja Vändra klaasitehased.

8. veebruaril 1920 peeti Rõika-Meleski vabriku osanike koosolek, kus otsustati võimalikult kiiresti Meleskis klaasitegemisega alustada. Materjalide muretsemiseks taotleti Viljandi Krediidiühisusest 100 000 marka laenu. Valuuta saamiseks esitati palve Ministrite Vahelise Väliskaubanduse Nõukogule.

Koos teistega omandas ettevõtte mõne aja pärast eesti ärimees Jüri Toss ning 1922. aastal alustas vabrik pudelite puhumisega taas tööd. Rõikal peegleid enam ei tehtud, selle vahetas välja jahu-,

villa- ja metsatööstus. Kuigi peeglite valmistamine Rõikal oli seitse aastat seisnud, tuli veel 1925. aastal suuri peeglitellimusi USA-st, Rootsist ja Austriast. (Mehu, 2007)

2.4.1 Meleski vabrik Johannes Lorupi juhatuse all

Vabriku uue tõusu algust võib pidada J. Lorupi teeneks. 1924. aastal rentis klaasivabriku Tännassilmast pärit Johannes Lorup – mees, keda võib pidada moodsa klaasikunsti rajajaks Eestis. Lorupil olid laialdased, Saksamaalt ja Tšehhist omandatud klaasivalmistamise teadmised. Lorupi ajal tehti Meleskis pudelite kõrval ka tee-, õlle- ja napsiklaase, karahvine, lillevaase, laterna- ja lambiklaase ning apteekide rohuklaase. Valmistati isegi poolkristalli. Aastail 1924–1928 tegutses Meleskis klaasitöõnduskool.

Firma nimega „Meleski Klaasivabriku rentnik Johannes Lorup“ registreeriti äriregistris 20. jaanuaril 1928. Sel momendil oli vabriku võimsuseks üks lokomotiiv, üks naftamootor ja üks klaasisulatusahi. Töötajaid oli 121, administratsioonialal töötas 5 inimest. (ERA, 16.2.2679: 2)

6. augustil 1929. a otsustati moodustada endise Rõika-Meleski Peeglivabriku Osahisuse varade baasil Tööstuse Aktsiaselts Rõika-Meleski, milleks anti Majandusministeeriumi poolt luba 24. septembril 1929. Vaatamata põhikirjale, mille põhjal pidi seal tegeletama ka muude asjadega, jäi klaasitootmine siiski ettevõtte peamiseks tegevusalaks.

Sel perioodil oli Eestis neli klaasivabrikut, Meleski kõrval ka „Eko“, „Estoklaas“ ja „Tsitron“. Need võistlesid isekeskis, „surudes klaasisortide hindu 50% alla ja sünnitades endile ja tervele klaasitööstusele suuri kahjusid, mille tõttu tekkisid ladudes suured ülejäägid ja mille tõttu erilisest läbimüügi suurenemisest ei saa olla juttu, kuna realiseerimata tagavarad tähendavad puhast kahju“. (ERA, 16.2.2679: 13)

Johannes Lorupi edukus seisnes juhtimisoskustes ja vabrikule soodsate tellimuste hankimises. Kuid endine vabriku raamatupidaja F. Kink esitas 1927. aastal Lorupi kohta kaebuse tulude varjamise kohta, Lorup pidi hakkama kohut käima ilma õigust saamata ning kannatas kahjusid. 1931. aastal sai Lorup ettevõtte tegelikuks juhiks, kuid juba oli puhkenud majanduskriis, mis jõudis ka Eestisse. Majanduskriis viitas selgelt Meleski klaasivabriku nõrkadele külgedele, milleks olid asukohast ja transpordiraskustest tingitud tootmise kallidus, vananenud sisseseaded ning amortiseerunud vabrikuhooned. Siiski tegutses Meleski klaasivabrik vahelduvate tööseisakutega edasi kuni 1933. aastani.

J. Lorup lahkus 1932. aastal Tallinnasse, et alustada seal uue ettevõttega. Koos Lorupiga läks Tallinna kokku 180 töölisi. Lorup avas Tallinnas uue klaasivabriku, millest kasvas hiljem välja tehas „TARBeklaas“.

1934. aastal rentis vabrikuhooned kaubanduse ja tööstuse osahisus „Meleski Klaasivabrik“. Vabrikus otsustati uuesti tegevust alustada. Klaasivabrikut hakkas juhatama Peeter Koorits, Rõika segatööstust juhatas Otto Puskar. Kavas oli valmistada klaasi ja klaastarbeid. Tegevuse käivitamine siiski nii kiirelt ei sujunud. Et uued rentnikud ei olnud klaasitööstuse asjatundjad ja neil polnud plaanis vabriku toodangu arendamisega tegeleda, jäid tootmise tase ja sisseseade endiseks. Lorupi vabrik Tallinnas oli arenemisjärgus ja nende tooted sarnanesid Meleski omadega. Kitsas siseturg tekitas seetõttu kahe ettevõtte vahel paratamatult konkurentsi, kuna Meleskis loodeti suurtele riigitellimustele. Vabriku töö oli häiritud, tööperioodid vaheldusid seisakutega.

2.5 Rõika-Meleski vabrik peale Eesti okupeerimist

„Meleski Klaasitööstus“ natsionaliseeriti 1940. aastal. A. Puskari Ministeeriumile saadetud ettekandes kirjutatakse, et 1941. aastal oli Venemaa turg põhjatu.

Saksa okupatsiooni ajal vabrik seisis. 4. mail 1943 aga teatati, et „kindralkomissariaadi korraldusel jääb vabrik seisma kuni sõja lõpuni“. Oskustöölised saadeti Tallinna tööle.

1943. a lõpus jõudis Meleskisse vabriku uus direktor Paul Moks, kes asus ettevalmistusi tegema vabriku käimapanemiseks. Meleski Klaasivabrik oli nüüd „Tarbeklaasi“ alluvuses.

28. veebruaril olid asjad nii kaugel, et klaasivann oli üles köetud ja esimesed klaasiproovid tehtud. Tööle saadi esialgu hakata vaid kahe klaasipressiga, kuna kolmandale polnud inimesi võtta, need toodi hiljem Tallinnast. Kõrvuti pressimasinatega töötas ka kuus puhumismeistrit.

Aprilli keskel tuli aga jälle väike seisak põletuspuude vähesuse tõttu. Mai keskel tootmine jätkus uute tooteartiklitega. Toodeti kausse, taldrikuid, teeklaase, purke ja väikesi pudeleid. Kaks pressi täitsid autolaternate klaaside suurtellimust (Meleski Klaasiajaloo Selts).

1946. aasta aprillist 29. juulini seisis vabrik remondi tõttu. Kuna vaatamata pingutustele vireles vabrik tootmisraskustes, vahetati välja direktor Paul Moks. Uueks vabriku direktoriks määrati keegi Puskarjev.

Mitu aastat seisis elu Meleskis paigal. Vahetus terve rida direktoreid, mis tootmisele sugugi hästi ei mõjunud. Töölised hakkasid üha enam kohanema uute oludega, kus kõik on ühine ja lõppkokkuvõttes mitte kellegi oma. Lisaks vabriku sisseseadele olid kehvas seisus ka tööliste elamud. 1944. aastal tehti pöördumine Kergetööstuse Rahvakomissariaadi juhatajale A. Veimerile elumajade asjus: on tingimata vajalik Meleski klaasivabriku juurde püstitada üks või kaks elamut kogusummas vähemalt kümne elukorteriga. „Praeguses olukorras peab suur osa töölisi Meleskisse tööle käima kuni 11 km kauguselt. Selline olukord on maal väga raske ja kurnav, eriti talvel ja porisel ajal. Praegustes vabriku kortereis elavad töölised ebanormaalselt tihedalt, missugune nähe on inimese tervisele loomulikult kahjulik.“ (ERA, 490.1.2: 265)

1951. aastal jõudis kätte aeg, mil Meleski klaasivabrikusse oli tekkinud partei algorganisatsioon. Kaos süvenes vabrikus veelgi, kuna oskustöölised olid vallandatud või turbarabasse saadetud.

1955. aastal spetsialiseeruti ainult rohelistest klaasist pudelite tootmisele. Tootmisprobleemid ei kadunud. 1957. aasta algul vabrikus viibinud konsultandi V. Lomakini aruandest selgub, et tehasel puudusid kinnitatud tootmistehnoloogia ja klaasi keemiline koosseis. Vastavalt sellele ei kontrollitud siis ka tööd. Tooraineid (liiv jm) kasutati silma järgi, soodat, potast, kivisütt doseeriti niiskust arvestamata.

Vabriku olukord hakkas paranema 1960. aastal, kui vabrikut asus juhtima Arkaadi Laur. 1960. aastal anti Meleski Klaasivabrik üle Tartu Ehitusmaterjalide Tehasele. Meleski Klaasivabrikust sai Tartu Ehitusmaterjalide Tehase Meleski osakond, kus valmistati õlle- ja väiksemas koguses ka Vana Tallinna likööri-pudeleid.

1965. aastal algas Meleski tsehhi ümberehitamine. Meleski vabrik rekonstrueeriti peaaegu täielikult. Asjad paranesid, edendati ka Meleski kultuurielu. Meleski tsehhi juhatajaks oli Heino Koort, kes kogu hingest püüdis elujärke Meleskis parandada. Paraku ei kestnud selline elu kuigi kaua. Hakkaja ja andeka mehe võttis viinakurat.

1975. aastal Tartu ja Meleski klaasitsehhid ühendati. Ühendatud tsehhi hakkas juhtima Uno Valgerist. (Krinal & Vaigla, 1986: 74)

1987. aastal otsustati Meleskis klaasitootmine lõpetada. 7. juulil 1987. aastal valmistas Meleski klaasivabrik oma viimase pudeli. Järgnevalt läks vabrik ümberseadistamisele, mis kestis peaaegu kaks aastat. Kõik klaasitootmise seadmed läksid vanarauda.

Kolga-Jaani vallavanem Kalevi Kaur ütleb, et Meleski saatuse on sarnane paljude monofunktsionaalsete asulate saatusega. „See küla lihtsalt suretati välja. 1980. aastate teisel poolel viidi pudelite tootmine Meleskist Tartusse. Oma tööle ja leivale kolisid järele ka paljud perekonnad.”

Lõpuks, pärast paariaastast vaheaega kohandati Meleskisse hoopis ehituses vajaminevate kummitihendite tootmine. Töö seiskus lõplikult aastal 1992.

Inetud kummitihendite hunnikud riivavad kunagisel laoplatsil veel praegugi silma. Kõrvalhoonete põrandaõnarustest ja ühest maa-alusest, lahtise luugiga reservuaarist leiab kütusejääke, ühe seinääres on hunnikus paberkotid tundmatu, kardetavasti mürgise sisuga. Meleski vabriku tooteid ja tegevusega seotud dokumente on püütud koguda ja säilitada Astrid ja Ville Drevingu väikeses kodumuuseumis, kus on hoiul veel siit-sealt leida olnud klaasitöönäited ning Meleski ajalugu (joonis 7).



Joonis 7. Meleski Klaasivabriku tooted Meleski Klaasivabriku muuseumi fondides.

2.6 Johannes Lorupi klaasivabrik

Lorupi klaasivabrikus (1934–1940) kujundati ja valmistati ese algusest lõpuni. Suur osa vabriku toodangust olid mitmesugused lihtsa vormiga tarbenõud. Lorup tegi panuse laiale sortimendile ja nii toodeti juba esimesel tööaastal 800 sorti klaasesemeid. Puhutud klaasi kõrval valmistati veel pressklaasi, piim- ja värvilist klaasi, eksklusiivseks muutus värviliste maalingutega must klaas, mille tootmist alustati 1939. Poolkristalli kõrvale jõudis 1937. aastal kauplustesse eesti kristall – seda nii värvitu kui sidrunikarva kui ka punasena – palju kasutati värvilist etsingut ehk nn kristallpeitsi. Rahvusvahelistest mustritest levis viinamarjaväädimotiiv, selle kõrval kodumaiste taimemotiivide – sõstarde, ploomide, õunte, maikellukestega graveeringud. 1938. aastal ilmusid müügile „maalitud ilustustega“ moodsad kristallesemad. 1938. aastal töötas Lorupi juures 400 inimest ja seal toodeti umbes 1000 erinevat tooteartiklit (joonis 8). Kuna Eesti turg oli väike, müüdi Lorupi toodangut Leetu ja Egiptusesse, Ameerikasse jm. 1940. aastal avas Lorup oma kaupluse. (Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum, 2011)



Joonis 8. Johannes Lorupi klaasivabriku tooted.

2.7 Tehas Tarbeklaas

Tehas Tarbeklaas loodi 1940. aastal Johannes Lorupi klaasivabriku (1934–1940) baasil peale selle natsionaliseerimist. 1944. aastal, peale II maailmasõja aastaid, asuti teha rekonstrueerima. Tootma hakati rikkalikus sortimendis õõnesklaasi. Kui Lorupi klaasivabrikus oli klaasimass kõrgkvaliteediline ja toodeti ka kristalli, siis Tarbeklaasi klaasimassi koostis jättis soovida ja kristalli tootmiseni ei jõutudki.

1950. aastatel toodeti peale lauanõude ka lambi- ja prilliklaase, lõhnaõli-, piima- ja tindipudeleid, purke, kurgitünni, valgusarmatuure. Esemegi kujundati üleliiduliste standardalbumite ja ettekirjutuste alusel. Dekoori osa oli viidud miinimumini. Uudsenäi võeti kasutusele nn suitsuklaas (pruunika var-

jundiga klaas) ja violetse tooniga klaas, millest toodetud klaasnõud olid järgneva paari aastakümne jooksul väga populaarsed.

1960. ja 1970. aastatel hakati rakendama vabamaid vormi- ja dekoorilahendusi ja unustusse vajunud kuum- ja külmtööstlustehnikaid. Toodeti laias sortimendis värvitust ja suitsuklaasist puhutud ja pressitud klaastooteid, mida dekoreeriti lõike-, graveerimis-, klaasimaali- ja dekooltehnikas (joonis 9). 1987. aastal juurutati joogiklaaside keemilise poleerimise tehnoloogia. Väga populaarsed olid unikaalsed tooted ja väiketiraažid, mille puhul kasutati ka värvilist klaasi. 1950.–1970. aastail eksportis Tarbeklaas oma toodangut peamiselt Venemaale, 1980. aastatel laienes turg ka põhjamaadesse ja Lääne-Euroopasse. Kui seni tohtu suur Venemaa turg 1980. aastatel kõrvale jäi, sattus tehas finantsraskustesse ja pidi 1994. aastal töö lõpetama. (Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum, 2011)

Tarbeklaasi seadmed ja hooned müüdi 1994. aastal 100% välisosalusega AS Skankristallile. Massitootmine automaatliinidel lõppes, ei kasutatud enam klaasipressimist. Orienteeruti käsitöönduslikule tootmisele. 2002. aastal läks ettevõtte pankrotti, kuid tegutses siiski 2005. aastani, mil ta oma ukсед lõplikult sulges. (Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum, 2011).



Joonis 9. Tehase Tarbeklaas tooted.

3 Peegli kavandamine ja valmistamine Meleski peeglite eeskuju järgi

Peegli kavandamine ja valmistamine sai alguse vajadusest täita ära peegli koht ühes kindlas ruumis. See ruum on oma olemuselt hubane, kuid samas elegantne. Ruumi viimistluses on kasutatud looduslikke viimistlusmaterjale, looduslikke toone ja palju käsitööd. Seetõttu ei tulnud kõne allagi osta poest masstoodanguna valminud peeglit. Oli vaja ise midagi välja mõelda ja lasta see teha kellelgi, kes oma tööd armastab ja oskab.

Nii valmis peegel, mille disainimiseks inspiratsiooni on saadud erinevatest Rõika-Meleski klaasivabrikus valminud peeglite raamidest. Kuigi nende peegliraamide ajalugu ei ole otseselt dokumenteeritud, siis ometigi on nende omanikud osanud nad oma seletustes asetada Rõika-Meleski aegadesse.

Esimeseks inspiratsiooniallikaks peale ruumi enda, oli Rõika-Meleski vabrikus valminud peegliraam, mis on pärit Nikolai Jommi kodust (joonis 10).

Teadaolevalt on see peegel pärit üleelmise sajandi lõpust või eelmise sajandi algusest. Üks peegliraam, mis on Meleskis klaasivabriku muuseumi seinal, on väidete ja vaatluse põhjal pärit umbes samast ajast. Kuigi Meleski klaasimuuseumis on seinal veelgi peegliraame, mis ühel või teisel moel kindlasti inspiratsiooni andsid, siis suurimateks eeskujudeks said just need kaks.

Nende kahe peegli dekoorid ei ole eriti külluslikud: esimese peegli raami on kaunistatud lihtsa, mitte eriti sügava lillornamendiga. Teise raami puhul on peegliraam samuti hästi lihtne ja kaunistatud lehemustriga raami klaasipoolsel osal.

3.1 Peegli valmistamise etapp

Peegliraam on valminud Alari Ilvese kätetöona (joonis 11). Peegli laius on 620 mm, kõrgus 1410 mm. Peegliraam on valmistatud kasepuust. See on tugev, tiheda ja ühtlase süüga, ilma tugevate aastaringideta. Kase eluiga on kuni 150 aastat. Seda saab peitliga vesta, nii nagu



Joonis 10. Nikolai Jommi peegel (foto: H. Laos).



Joonis 11. Valminud peegel (foto: H. Laos).

teisigi lehtpuid nii süü piki kui ka ristisuunas. Vestetaval puul ei tohiks olla tugevaid ja nähtavaid aastaringe (männil on ja ka kuusel on).

Raam on peitsitud piirituspeitsiga. Piirituspeits ei tõsta „puukarva” üles, nii nagu seda teeb vesipeits. Vesipeitsiga töötlemise järel on laud taas nii „karvane” nagu see poleks liivapaberit näinudki, ja kui on nii mustiline laud, siis vesipeits sõna otseses mõttes rikub mustri ära, liivapaberiga ju ei ole võimalik kõiki neid nurgakesi puhastada. Peale selle, piirituspeits kuivab kiiresti ja viimistlust võib paari tunni pärast jätkata.

Peits on kaetud lahustipõhjalise mesilasvahaga ja see on peale hõõrutud harjaga. Peegli tagune plaat on samuti puidust, mitte vineerist. Seda eelkõige seetõttu, et raam oleks tugev ja püsiv.

Peegliraami sisemist osa ääristab mustririba, mille eeskujuks oli muster Meleski muuseumis olevalt peegliraamilt. Sarnast mustririba, väikeste erinevustega, on näha ka mitmetes mööbli- ja kunstiajalooaraamatutes olevatel peeglitel (Tisells, 1924: 64).

Külgedel paiknevatel raamiosadel on sisse süvistatud vertikaalsooned, mida on samuti näha Rõika-Meleski klaasivabriku raamil, mitmete ajalooaraamatute peeglite raamidel ja muul mööblil (Leixner, 1923: 328). Ilmselt on muster saanud oma algse mõtte sammastest, sest ajaloo tagasi minnes on mööblitel näha, kuidas esialgne tugev samm muutub aja kulgedes järjest väiksemaks ja vastavalt ajale on stiliseerituna jõudnud selleni, et alles on jäänud vaid vertikaalsooned, kuid sellegi poolest on mulje, nagu oleks tegu tugisammastega, millele toetub kogu konstruktsioon. Alumisel ja ülemisel raamiosal, seestpoolt väljapoole liikudes on kasutatud mummulist mustririba. See annab väga armsa omapoolse ääristuse ja sellist mustririba on kasutatud nii vanadel peegliraamidel kui ka mööbli-esemetel (Tisells, 1924: 64).

Põhi raamiosa nelja nurka on pandud kaunistama lillornamendid (joonis 12), mis on pisut stiliseerituna saanud oma näo Theodor Ussisoo ornamendiõpetuse töövihikust. Need nurgad täidavad lisaks välisele ilule ka teist väga tähtsat rolli.



Joonis 12. Vana peegli lillornament (foto: H. Laos).

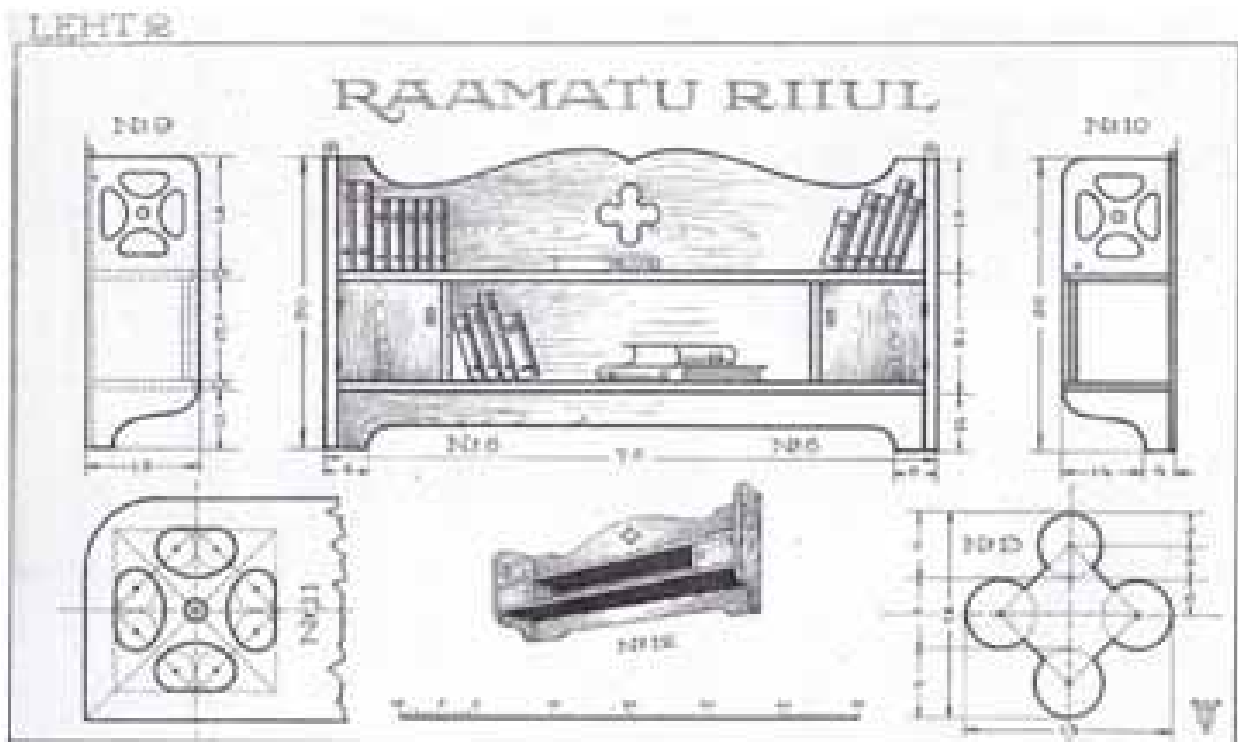
On vaja valmistada sarnaseid otseti seotisi, mis peavad vastupidama tõmbejõule, antakse liitmiskohtadele kalasaba seotis (Joon. 53, 54 üksik — ja 55 kaksik kalasaba seotis).



Joon. 53.

Joon. 54.

Joonis 13. Kalasaba seotis (Ussisoo, 1932: 28).



Joonis 14. Raamaturiiuli näidis puutöövihikust (Ussisoo, 1922: 2).

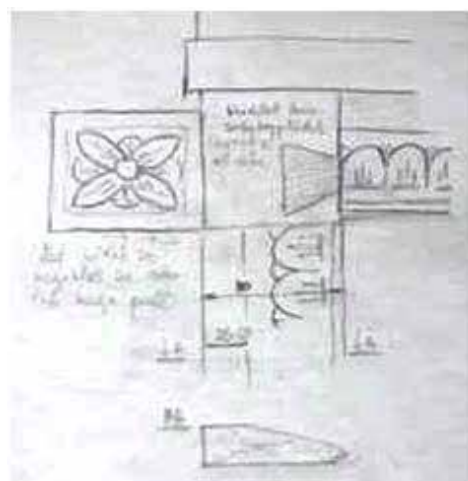
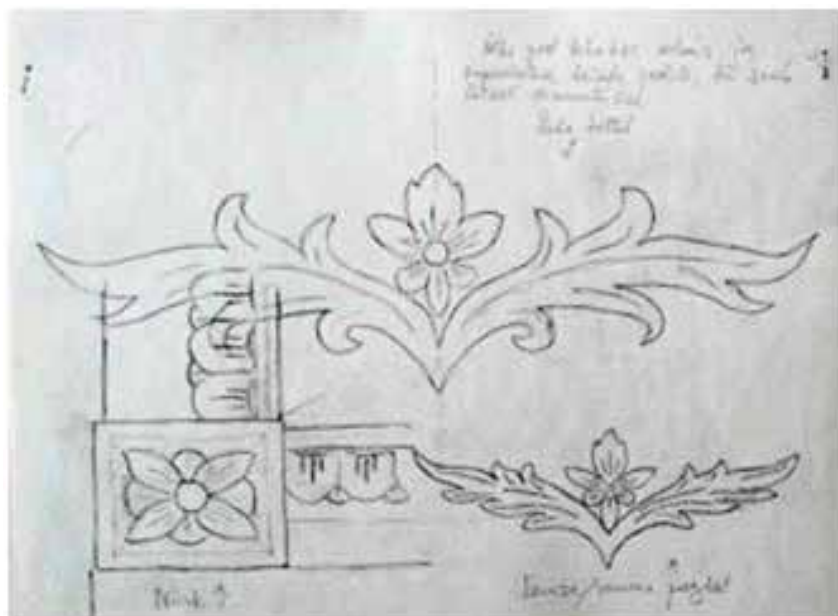
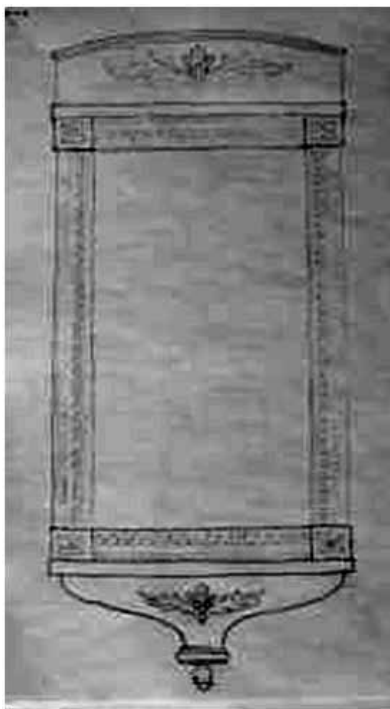
Nimelt katavad nad raamiosade omavaheliseks sidumiseks kasutatud kalasabaseoseid (joonis 13). Kalasabatehnika on väga vana nurga sidumise tehnoloogia, mida oma raamatus õpetas ka Theodor Ussisoo (Ussisoo, 1932: 28).

Alumise osa ornament on otseselt võetud Rõika-Meleski klaasimanufaktuuris valminud peegliraamilt, kuid vastupidiselt algvariandile, kus see osa on peegli ülaosas, sai antud peegliraami puhul see paigutatud alla. Alumine osa on samuti inspireeritud Theodor Ussisoo töövihikuid sirvides leitud mööblikavanditest (joonis 14).

Nimelt oli nii mõnelgi mööblitükil kasutatud kumerat üleminekut. Nii ka tema töövihikus, milles ta õpetab mööblit valmistama. (Ussisoo, 1922: 16).

Munapeekritaoline moodustis on pisut stiliseerituna võetud ühelt Louis XII peegliraamilt (Leixner, 1923: 462). Ülemine kaunistus on inspireeritud küll vana peegli lillornamendist, kuid siiski erinev ja ka suurem (joonis 15).

Kuna tegu ei ole vana peegliraami restaureerimisega, vaid siiski vanade põhjal valminud täiesti uue teosega, siis ei ole kasutatud selle sisuna vana peegliklaasi, vaid on lastud teha õige suurusega uus fassett-lihviga klaas, nagu ka mitmetes raamatutes näha olevate peeglite puhul (Tisells, 1924: 60).



Joonis 15.
Peeglikavandid ja
ornamendid.

Kokkuvõte

Valminud uurimustöö käigus liikusin valdkonda, mis oli minu jaoks avastuslik. Olin juhuslikult näinud Meleski vabrikus valmistatud peeglit, otsustasin oma lõputöö praktilise osana valmistada Meleski peegli eeskujul seinapeegli. Seetõttu valisin ka lõputöö teoreetilise osa teemaks uurida Meleski vabriku ajalugu, mis osutus minu jaoks väga huvitavaks.

Eestis tegutsenud Baltikumi suurima ja Tsaari-Venemaa suuruselt teise klaasi- ja peeglivabriku Rõika-Meleski kohta on teavet vähe, siiski külastades Meleskis asuvat muuseumi, leidsin sealt palju teavet ja tootenäidiseid. Kuna eesti klaasivabrikud ei ole tegelenud ainult peeglite tootmisega, vaid ka muu tarbeklaasi tootmisega, siis uurisin, millist toodangut on erinevad vabrikud välja lasknud. Meleski vabriku ajaloo on tihedalt seotud ka J. Lorup. Mõistagi on Johannes Lorupil Eesti klaasialoos laiem roll ja seetõttu uurisin ka tema algatusest sündinud klaasivabriku toodangut.

Kuigi lõputöö põhiline eesmärk oli valmistada peegel, mis sobiks ühte kindlasse ruumi, uurisin ka Eesti laadis kujundajate töid, nii jõudsin Theodor Ussisoo mööblikavanditeni ja ornamentide kujun-

dusteni 20. sajandi alguses. Ussisoo oli 20. sajandi alguses aktiivselt tegutsenud mööblukujundaja ja õpetaja, kes kirjutas mitmeid mööblukujundamise ja -valmistamisega seotud õpetuslikke raamatuid ja töötas koolide jaoks välja töövihikuid.

Viiteallikad

- Amelung, F. 1879. *Das Kirchspiel Klein-St.-Johannis: ein Beitrag zur livländischen Culturgeschichte*. Dorpat.
- Amelung, F. 1887. *Familiennachrichten*, I kd. Dorpat.
- Amelung, F. 1892. *Studien zur Geschichte Oberbahlens und seiner industriellen Blütezeit*. Dorpat.
- Antiigileksikon*. 1979/1983. Tallinn.
- Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum, 2011. [Online]. www.etdm.ee [10.04.2011]
- Grimm, C., *Genealogie-Heft 1/ 1977*, Meleski Klaasiajaloo Selts.
- Jõgi, A. 2003. Catharina-Lisette tehased igatsevad hea omaniku kätt. *Sakala*, 01.11.
- Krinal, V., Vaigla, L. 1986. *Tartu Ehitusmaterjalide Tehas- aastad ja areng*. Tallinn.
- Kross, K., 2010. *Maagiline peegel*. Mood, nr 2, lk 115.
- Mehu, K. 2007. *Mälestused*. Käsikiri. Meleski Klaasiajaloo Selts.
- Meleski Klaasiajaloo Selts*.
- Meleski vabrik*. Ettevõtte nr. 127. ERA. 16.2.2679: 2.
- Meleski vabrik*. Ettevõtte nr. 127. ERA. 16.2.2679: 13.
- Meleski vabrik*. ERA. 490.1.2: 265.
- Mirrors*. [Online] www.designboom.com/history/mirror.html [02.04.2011]
- Mättik, J., 2007. *Päevik*. Käsikiri. Meleski Klaasiajaloo Selts.
- Leixner, O. 1923. *Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile (Entwicklung von Wohnung und Raumkunst)*. Berlin.
- Palm, A. 2005. *Villem Reiman*. Tartu.
- Peeglid. 2011 [Online]. www.aastaklaas.ee [10.04.2011].
- Roosmaa, M., 2007. *Kirjad*. Meleski Klaasiajaloo Selts.
- Ruussaar, A., 2006. *Võsaklaasist kristallini*. Tallinn.
- Taruste, T., 2007. *Maagiline peegeldus*. Avenüü, nr 11, lk 92–94.
- Tisells, A.-B.-G. 1924. *Möbelkonsten av Ernst Fischer*. Stockholm: Nordisk Rotogravyr Uebe, F. R. 1924. *Deutsche Bauernmöbel*. Berlin.
- Ussisoo, T. 1932. *Puutehnoloogia tööstuskoolidele ja mööbelseppadele. II. Mööblitööstus. 2.osa: Liim, liimimine ja puuseotised*. Tallinn: Riigi Trükikoda.

Renessansimustrite taassünd Rõivakollektsioon 16. sajandi naistemoe ainetel

Annika Kullerkan

Juhendaja: Astri Müül

Uute lahenduste otsingutel pöördub rõivamood traditsiooniliselt ikka ja jälle ajalooliste eeskujude poole, kasutades juba läbiproovitud ideid uues ja kaasaegses võtmes. Diplomitöö eesmärgiks oli rõivakollektsiooni loomine, mille inspiratsiooniallikaks on 16. sajandi kostüümielemendid ja kaunistusvõtted. Detailse informatsiooni kogumiseks kaunistusvõtete, nende tehnikate, materjali, värvilahenduste, mustrite ja paigutuse osas analüüsisin 16. sajandi portreemaalide reproduktsioone, kogutud materjali alusel kujundasin diplomitöö praktilise osana rõivakollektsiooni.

Sissejuhatus

Diplomitöö teoreetiline osa annab ülevaate 16. sajandi naistekostüümist; kirjandusallikatele toetudes kirjeldasin detailsemalt renessansiaegseid kaunistusvõtteid ja -tehnikaid, nende ajalugu ning kasutamist ja arengut kaasajal. Kuid ajaloolistest eeskujudest inspireeritud rõivakollektsiooni kavandamisel vajasin rohkesti visuaalset materjali, et saada täpsem ettekujutus vaadeldaval perioodil kasutatud materjalide, lõikeliste ja värvilahenduste, kaunistusvõtete jms osas. Seetõttu otsustasin informatsiooniallikana kasutada 16. sajandi portreemaalide reproduktsioone. Kogutud pildimaterjali analüüsisin peamiselt kostüümide kaunistusvõtete seisukohast. Kogutud materjali alusel koostasin diplomitöö praktilises osas rõivakollektsiooni üldise kontseptsiooni, rõivamudelite kavandid, lõikelised lahendused ning tikkimismustrite kavandid. Kolm kollektsiooni kuuluvat mudelit teostasın ka materjalis.

1 16. sajandi Euroopa naistekostüüm

Senikaua, kui kanga ja rõivaste valmistamine olid valdavas osas aega- ja vaevanõudev käsitöö, on ka nende hind olnud märkimisväärselt kõrge. Moega kaasaskäimine nõudis pingutust ja suuri kulusi, ulatuslikud uuendused ja muutused rõivakultuuris võtsid aega – kõrvuti esines mitu moestiili. Pärandamine, kinkimine ja edasimüümine tõid inimeste omandusse kasutatud rõivaid. Pruugitud rõivaste kandmine oli tavaline igast seisusest inimeste juures, seda ei tehtud alati vaesuse pärast. (Põltsam, 2002: 24–25) Ka Euroopa kuningakodade õukondlaste seas oli täiesti tavaline, et mahu-

ka garderoobi omanikud müüsid kantud rõivaid, saamaks tagasi kas või osa neile kulutatud rahast (Cosgrave, 2000/2002: 123).

Euroopa õukondlased püüdsid kanda kõige suurustlevamaid, viimase moe järgi rõivaid. Eurooplaste huvi selle vastu, kuidas nad ise ja kuidas teised inimesed riides käivad, võib näha ka kostüümiraamatute ilmumises. Aastatel 1560–1601 ilmus tosinkond temaatilist puulõigete ja gravüüride kogumikku nii Itaalias, Prantsusmaal, Flandrias kui ka Saksamaal. (Leventon, 2008: 97, 114)

16. sajandi moejoone kujunemise peamisteks mõjuteguriteks Euroopas võib pidada kõrg-renessansi Itaalias, reformatsiooni Saksamaal ja Hispaania mõjuvõimu tõusu sajandi teisel poolel (Брун & Тильке, 1941/1995: 20–23).

Renessansiajastu riietus kujunes Itaalia rikaste linnriikide kultuuri raames. Viljakas töö, kaubandus- ja kunstialane tegevus tekitasid loomuliku vajaduse mugavama ja vabama riietuse järele. Samal ajal tingis rikkuse kasv ka selle rõhutamist. (Blankin-Salmin & Salmin, 1998: 79–80)

Suursuguse daami kleit 16. sajandi alguse Itaalias koosnes seelikust ja pihikust; seelik oli ülaseras koondatud tihedatesse voltidesse ja kinnitatud sirgeservalise pihiku külge. Enamasti esikinnisega pihiku lai nelinurkne õlanukkideni ulatuv väljalõige oli kas täiesti lahtine või kaetud särgiga, mille krooked moodustasid kaelusesse kitsa rüüsi. Pihiku külge kinnitusid laiad puhvis varrukad. Pähe pandi lai, pärlite või medaljonidega kaunistatud barett või koondati juuksed kuldniitidest põimitud võrku. Kostüümi täiendati moeuuenduse – taskurätikuga; dekoratiivse karusnahaga, mida kanti õlgadel või käsivarrel ning sulgedest lehviku ja lõhnastatud sõrmkinnastega. (Брун & Тильке, 1941/1995: 20)

Silmatorikavaks detailiks riietuse juures olid nõõrid. Kingapaelu meenutavate nõõride abil kinnitati omavahel kostüümi erinevaid osi – näiteks varrukaid pihiku käeaukudesse. Kuigi nõõridel oli algselt praktiline otstarve, hakati neid ajapikku kasutama ka dekoratiivsetel eesmärkidel. Äravõetavate varrukatega rõivaste populaarsuse põhjuseks oli hõlbus võimalus rõiva väljanägemist muuta – kahe kleidi ja kümne paari varrukatega osati jätta mulje rikkalikust garderoobist. (Cosgrave, 2000/2002: 124)

Saksamaa ühiskondlikus ja religioosses elus mängis otsustavat rolli reformatsioon, mis avaldas mõju rahva eluviisidele ning loomulikult puudutas ka rõivastusvaldkonda. Kitsad ja ahistavad rõivad muudeti avaramaks väga lihtsal viisil: nendes kohtades, kus rõivad kõige rohkem liikumist takistasid, nimelt õlajoonel, küünarnukkide ja põlvede juures, lõhestati kangas pikisuunas ning tekkinud lõhikutest jäeti paistma dekoratiivne aluskangas. Lõhikud levisid kiiresti üle kogu rõivastuse, säästmata isegi jalanõusid, kindaid ja peakatteid. (Брун & Тильке, 1941/1995: 20–21)

Reformatsiooniaegse Saksamaa naised kandsid kaht seelikut ülestikku. Käimisel ja tantsimisel kergitati ühe käega pealmist seelikut, seepärast oli alumine seelik rikkalikult kaunistatud. Tikanditega pihaosa pikad ja kitsad varrukad olid küünarnuki juures kaunistatud värviliste puhvide ja lõhikutega ning randmeosas mansetitaoliselt laienevad. Põrandani ulatuv seelik oli ääristatud laia sameti- või kaleviribaga. Seeliku vertikaalsed pehmed voldid moodustasid kontrasti pihiku horisontaalsete kinnituspõõride ja paisutustega varrukatel. Suurt sametbaretti kanti tavaliselt kuldvõrguga kinnitatud juustel. (Брун & Тильке, 1941/1995: 21–22)

Seoses Hispaania mõjuvõimu kasvuga 16. sajandi keskel muutus järjest tajutavamaks renessansi ja reformatsiooni vaimu ja stiili vastane reaktsioon – nn vastureformatsioon. Täielikult muutunud meelsuse jooned kandusid edasi ka moodi. Kitsad, ahtad ja ranged vormid, mis varjasid täiesti keha piirjooned ning värvide rõhutatud monotoonsus olid uue stiili üldiseks valemiks. (Брун & Тильке, 1941/1995: 22)

Hispaanlannade riietust iseloomustasid kitsad varrukad, puhvid ja rullid õlgadel, jäiga polstri ja madalale viidud taljega pihaosa, jäigad kraed, mis hiljem muutusid laiemaks ja moodustasid nn veski-kivi, ja viimasega sobivad mansetid. Juuksed seati juuksenõelte abil kõrgesse soengusse, tänaval kanti väikest kõva kübarat. Pealiskleit tehti kallist, sageli tumedast materjalist ja kaunistati tikandi ja vääriskividega, sellel olid ripuvad, poolavatud varrukad, puusajoonest algas allapoole laienev väljalõige, mis paljastas mitte vähem luksusliku aluskleidi. Mõlemad seelikud pingutati jäigale koonusekujulisele karkassile. Kindad, lehvik ja pitstaskurätik täiendasid elegantse daami tualetti. (Брун & Тильке, 1941/1995: 22)

Teised Euroopa riigid ei allunud täielikult Hispaania moediktaadile – igaüks püüdis omal moel säilitada ja kinnitada rahvuslikku omapära. Prantsusmaal ja Itaalias eelistati vabamalt langevat seelikut, Itaalias kasutati kalleid brokaadi tüüpi kangaid, heledamaid värve, elegantseid pitse ning püüti jäiku vorme „kohevamaks“ muuta. Saksa linnaelanike rõivastuses oli peale üldise hispaaniapärase joone märgata suurt mitmekesisust detailide osas. (Blankin-Salmin & Salmin 1998: 97–98; Брун & Тильке, 1941/1995: 23)

Tolle ajastu moe üks silmatorkavamaid komponente – krookkrae, kasvas välja 16. sajandi keskpaiga särkide krae äärisekrookest ja jõudis oma mõõtudes, variatsioonides ja kaunistuste rikkalikkuses tippu 17. sajandi alguses. Krae tähelepanuväärne suuremaks paisumine sai alguse tänu 1560. aastatel leiutatud tärglase kasutamise oskusele, mis võimaldas luua üha suuremaid ja jäigemaid krookkraesid. (Leventon, 2008: 138) Krookkrae õmmeldi särgist eraldi ja seoti paeltega kokku. Kuni 5,8 m pikkune tärgeldatud linase riide riba sätiti voltidesse, mis tõmmati laiali ja pressiti kaheksakujuliseks. Krae toetamiseks ja paigalhoidmiseks oli vajalik siidiga kaetud traatsõrestikust aluskrae. (Vahelaid, 1987: 52; Cosgrave, 2000/2002: 124) Kraed kaunistati ja ääristati rikkalikult pitsi ja tikanditega – suisa vapustavaid kraesid kandis Elizabeth I, enamik neist olid uusaastakingitused tema tänulikelt alamatelt (Tikkimine, 2002/2007: 125).

2 Enamlevinud käsitööliigid 16. sajandi rõivaste kaunistamisel, nende kasutamine ja areng tänapäeval

Erinevaid käsitööliike on rõivaste kaunistamiseks, vääristamiseks ja nende omanike sotsiaalse staatuset rõhutamiseks aega ja vaeva säästmata kasutatud tõenäoliselt juba väga iidsetest aegadest. Venemaalt Sungirist leitud kahe lapse ja ühe täiskasvanu 28 000 aasta vanused skeletid olid kaetud tuhandete kunagi nende rõivaste ja peakatete külge kinnitatud elevantiluuust helmestega, mille valmistamiseks kulunuks enam kui 10 000 töötundi (McKie, 2000/2001: 195).

Ka tänapäeva Haute couture kasutab meelsasti aeganõudvat ja hinnalist käsitööd: Lagerfeldi 1997. aasta suvekollektsiooni jaoks loodud õhtutualeti valmistamisel töötasid tikkijad 1280 tundi, Yves Saint Laurent'i kleidi „Les Iris“ valmistamiseks kulus 1988. aastal 600 tundi. Käsitöö kasutamine kõrgmoe juures kindlustab arvukate käsitöökutsealade, mis muidu oleksid ehk määratud hääbumisele, edasikestmise ja arengu. (Piras & Roetzel, 2002/2003: 269)

Toetudes küll traditsioonidele ning sajanditepikkusele kogemuste- ja oskusteabe pagasile, muutuvad ja arenevad käsitöötehnikad ja -liigid aja jooksul just niisamuti nagu kõik muudki eluvaldkonnad.

Tegemist on tekstiilikunsti ühe haruga, kus uute ideede ja tehniliste lahenduste katsetamine on loominguks protsessi loomulik ja lahutamatu osa. Muutus on läbi aegade toetanud ka teiste valdkondade areng ja leiutised, mis võimaldavad kasutada uuenduslikke seadmeid ja materjale.

Tikand oma kõige algelisemas vormis on üks vanimaid dekoratiivkunsti liike. Luu- ja puunõelte kasutamise oskus leiutati tõenäoliselt nahkade ja teiste materjalide kokku õblemiseks. Esimesed tikkimislõngad kedrati villast, puuvillast ja linast, seejärel juba kullast ja hõbedast, hiljem lisandus siid. Nõela kuju on läbi aastatuhandete püsinud muutumatuna. Kiviaja arheoloogilistest leidudest pärinevad sarvest ja luust õmblusnõelad, mille silmad ei ole kuigivõrd suuremad tänapäeva terasnõelte silmadest. Trooja väljakaevamistel leiti pronksnõelu, mille vanuseks loetakse 4000 aastat. (Lester & Oerke, 2004: 483; Vahelaid, 1987: 8) 16. sajandi naistele oli tikkimiskunst sedavõrd paeluv, et tänu usinale tööle saavutasid paljud sellel alal enam kui keskmise taseme. Catherine de Medici, Aragoni Katherine, Elizabeth I ja Šoti kuninganna Mary olid kuulsad kui osavad nõelakasutajad. (Lester & Oerke, 2004: 497) Käsitööd peeti neiu hea kasvatuse juurde kuuluvaks oskuseks ning seda lihviti üksikasjalike näidistööde tikkimisega. (Tikkimine, 2002/2007: 57)

16. sajandil muutus kostüümi kaunistamine tikanditega aina pillavamaks. Uskudes omaaegseid kroonikuid, olid Henry VIII ja Francois I ajaloolisel kohtumisel 1520. aastal, „Kuldbrokaatlaagris” osalejate telgid, lipud, hobusetekid ning rüütlite suure kaaskonna kostüümid kaetud sedavõrd hiilgavate tikanditega, mida sureliku sulg pole võimeline kirjeldama. (Lester & Oerke, 2004: 498) Peale Elizabeth I surma loendati tema garderoobis vähemalt 3000 kleiti, enamik neist tikitud. Tikitud rüüd olid kuldniitidest ja litritest rasked, kergemad kleidid olid kaunistatud õrnades toonides peene siidtikandiga. Need kostüümid olid niivõrd ilusad, et Elizabethi järel troonile tõusnud James I tegi oma abikaasale ettepaneku võtta need suurepäraseid rõivad kasutusele. Ka pilguheit tollastele portreedele veenab, et tegemist oli silmapaistvalt suursugususe perioodiga kostüümiajaloos. (Lester & Oerke, 2004: 496)

Esmalt hakati kuldtikandit kasutama idamaades, sealt levis see Kreekasse ja Rooma. Kullaga kaunistatud tekstiilesemad olid ihaldusväärased seisusesümbolid ning valmistamisega tegelesid ka aristokraatlikud ja isegi kuninglikud daamid. Keskajal seati kõrge taseme säilitamise nimel elukutselistele kuldtikandi tegijatele rangeid nõudmisi. Aluskangaks kasutati linast, siidi, siidsametit jms, tikand teostati kuld- ja siidlõngadega, kusjuures kuldlõng kinnitati kangale linase niidiga tillukesi pisteid tehes – kogu kuldlõng jäi töö paremale poolele. (Tikkimine, 2002/2007: 267) Et hinnaline lõng paremini läigiks ja töö oleks ilmekam, tikiti motiivi aluspind reljeefseks või kasutati mustri järgi nahast või vildist välja lõigatud tükke, millised tikiti üle madalpistes (Vahelaid, 1987: 20).

Dekoratiivne helmestikand sai kunagi alguse amulettidena kasutatud merikarpidest, seemnetest, luu- ja puutükikestest ja kivikestest, mis pidid kandjat kurja eest kaitsma. Helmeid on valmistatud erinevast materjalist, enim on kasutatud siiski klaashelmeid. Euroopas sai klaasi ja sealhulgas helmeste tootmine alguse Veneetsiast, kust levis koos helmestikandi valmistamise oskusega mujale Euroopasse. Riie kaunistamiseks on kasutatud ka küllalt suuri ornamendiga metall-naaste. Naastudega riie kaunistamine on varasem moodus, hiljem hakati tegema kergemaid litreid hõbedast, pronksist ja kullast. (Tikkimine, 2002/2007: 283; Vahelaid, 1987: 55)

Musta tikandit tunti Euroopas Hispaania tikandi nime all juba 14. sajandi lõpul. Seda Araabia päritolu tehnikat kasutati Hispaanias laialdaselt formaalsete geomeetriliste ääristuste valmistamiseks. Harilikult teostati must tikand ühevärvilisena valgele linasele kangale, kus pisted ja muster tulid kõige selgemini esile. Inglismaal arenes välja uus musta tikandi vorm, milles olid silmapaistval kohal loo-

mupäraselt põimunud taimede varred, viljad, õied ja lehed. Mustri julgeid piirjooni täitsid keerukad täitepisted, mis andsid tikandile tekstuuri. Mustris kasutati roose, kuslapuuõisi, nelke või hernekau- nu, mille juurde kuuluvad varred, marjad või tõrud tikiti punutud kuldlõngaga. 16. sajandi lõpu ja 17. sajandi alguse naiste suured puhvis varrukad andsid musta tikandi eksponeerimiseks suurepärase võimaluse, ka seelikuid ja jakke kaunistati ohtralt musta tikandiga. (Tikkimine, 2002/2007: 57–58)

Üks vanimaid tikandivorme, pilutikand, ilmus Inglismaale alles 16. sajandil, mil seda kasutati majapi- damistekstiilide ja rõivaste kaunistamiseks. Pilutikandi puhul eemaldatakse kangast lõngu, nõrges- tatud kangapinda tugevdatakse ja ühtlasi kaunistatakse ülejäänud kanganiite punus-, põimpilu- ja täitepitsipistetega. (Tikkimine, 2002/2007: 91)

Auktikand on tehnika, mille puhul riie lõigatakse osaliselt ära. Varasemates tikandites jäeti mustri aluseks alles kanganiitide võrgustik. Hilisemas auktikandis lõigati kangast julgelt, tekkinud tühi- kud täideti nõõpaugupistes sillakestega. Esiolgu piirdus auktikand ainult rõiva ääresõega ning 16. sajandi portreemaalidel võib näha seda meeste- ja naistesärke ääristamas. Mustripärgamentide il- mudes kasutati ka keerukamaid lainelisi, tipulisi ja ümaraid kujundeid. Eriti populaarseks sai aukti- kand jääkade krookkraede juures. (Tikkimine, 2002/2007: 125)

16. sajandil särgikraede tihedasti kroogitud rüüsi kurrutus kinnitati sageli dekoratiivsete geomeetri- liste tikandiridadega. Kurrutamiseks sobivad õhukesed siledapinnalised kangad, kurrud tikitakse üle voldiharju omavahel kaunistuspistetega ühendades, hästi tikitud pind venib nagu kummipael ega vaja triikimist. (Vahelaid, 1987: 50, 52)

Kaasaegne loomingulisus on mõjutanud ka tikkimiskunsti – tekkis idee kasutada tikkimiseks õmb- lusmasinat. Hariliku õmblusmasinaga suudeti 1920. aastail jäljendada paljusid tikkimispisteid ja käsitööpitsi, ilma et selleks läinuks tarvis mingeid lisaseadmeid. Järk-järgult üritati saavutada üha põnevamaid tulemusi – huvi masintikandi kasutusvõimaluste vastu üha suurenes. Külgliikuv nõel lisas masintikandile potentsiaali ja kahandas sirge joone tähtsust, võimalikuks sai ka kinnituspistes lõngade ja nõõride õmblemine. Veelgi avardas võimalusi lahustuvate kangaste ilmumine. Sel moel valmistati 1970. aastate lõpul õrnu pitsitaolisi masintikandeid, hiljaaegu aga hakati masinal tikkima ka termoplastikut, mille abil saab luua kolmemõõtmelisi kujutisi (Tikkimine, 2002/2007: 215–217).

Õmblusmasin muudab kiiremaks ja hõlpsamaks ka aplikatsioonitikandi valmistamise. Tehnika ise- enesest on tõenäoliselt üsna iidne, sest näiteks 600. aastast eKr pärinevad, Mägi-Altai kurgaanist leitud dekoratiivsed tekstiilid on aplitseeritud vildi ja nahaga (Vahelaid, 1987: 59). Algselt olid apli- katsioonid mõeldud tekstiileseme eluea pikendamiseks või hinnaliste kangaste taaskasutamiseks, kuid peagi mõisteti selle käsitööliigi võimalusi dekoratiivsete piltmustrite valmistamisel (Gauerrier, 1994/2002: 84). Tehnika kujutab endast aluskangale teisest materjalist lõigatud mustridetailide kin- nitamist. Materjalideks võib peale erinevate kangasortide olla vill, nahk, seemis- ja karusnahk. Väl- jalõigatud detailid võib aluskangale kinnitada nii käsitsi kui masina abil. Vajadusel tikitakse detailide servad punus- või mähkpistes üle. Motiive võib täiendada tikandi, helmeste, litrite vms lisamisega. (Андреева, Грекулова, Загребаева & Кондратьева, 1993: 48)

Pits on eriline õhuke tikitud või punutud ažuurne ornamenteeritud tekstiilitoode (Vahelaid, 1987: 61). Vanimad pitsi meenutavad tekstiilid on muistsetest Teeba hauakambritest leitud sõlmitud võrgud, mis on dateeritud 2500. aastatesse eKr. Siiski ei olnud veel tegemist pitsidega kaasaegses mõis- tes. Kostüümi pitsiga kaunistamise mood sai alguse umbes 1540, kui nii meeste kui naiste hulgas muutusid populaarseks kroogitud kraed. Selle ajastu portreedel võib näha kitsast hambulist äärist

kraedel ja kätistel. (Lester & Oerke, 2004: 509, 513) Mustirraamatute levikuga Itaalias, Prantsusmaal ja Madalmaades muutus pitsivalmistamine üha enam tööstuslikuks. Naiste kleidid ja meeste vammused kaunistati nii peale- kui servadesse õmmeldud pitsidega. 1577. aastal kulus ainuüksi Henry III kostüümide kaunistamiseks 4000 jardi ehsat kuldpitsi ning ajastu moekuningannad kandsid sametkleite, mis olid üleni ääristatud kuld- ja hõbepitsidega. (Lester & Oerke, 2004: 513–514)

Nõelapits arenes välja pilu- ja auktikandi kombinatsioonidest. 15. sajandi lõpul osati juba tikkida pitsrosette ilma riidelõngadest aluseta. Pitsi arengutee alguses olid pitsiribad kitsad ja kombineeritud tikandiga riidel. Pitsitehnika arenedes muutusid pitsid laiemaks ja ääresakid suuremaks. Kuna hõre pitsipind on ilus, siis hakati riidest koe- ja lõimelõngu rohkesti välja tõmbama, jättes tulevase pitsi kohale hõreda riidelõngadest ruudustiku. Suured ääresakid tikiti abilõngadest tehtud sõrestikule. Selle perioodi pitsi, mis ei sõltunud enam riide koest, nimetati *punto in aria*'ks (pisted õhus), sest võrkpisted tikiti nagu „õhku“ – abilõngade ja eelmise pitsirea külge. Järk-järgult kasvas pits laiemaks ja arenes *reticella*-pitsiks, sageli ääristatuna kitsa, teravatipulise *punto in aria*'ga. *Reticella*-pitsid olid geomeetrilise ornamendiga – *reticella* tähendabki „geomeetrist“. Sajandite jooksul arenesid *reticella* ja *punto in aria* peenteks nõelapitsideks: Veneetsia, Prantsuse ja Inglise pitsiks. (Vahelaid, 1987: 61; Lester & Oerke: 511–512).

Niplispits ilmus pisut hiljem kui nõelapits. See pitsiliik sai alguse kanga servanarmaste põimimisest ja sõlmimisest Assüürias ja Babüloonias ning anti üle Lääne tsivilisatsioonile. Selleks, et lõimeotsad ei läheks segamini, seoti iga lõnga otsa pulk, mis hoidis oma raskusega lõnga pingul. Niplamisepulk andis enamikes keeltes selle liigi pitsile ka nimetuse (*bobbin-lace*, *Klöppelspitze* jne). Varaseim teadaolev viide niplispitsile pärineb notariaalsest lepingust, mis sõlmiti Milanos 1495. aastal. (Lester & Oerke, 2004: 512; Kuma, 1998: 3) Kõige kuulsamad niplispitsikeskused Itaalias olidki Genova ja Milano. Esimeses tehti põhiliselt *reticella* laadis metall- ehk kardpitsi, teises kohandati edukalt nõelapitsi gipüürmustreid niplises. (Kuma, 1998: 3)

Niplispitsi põimimiseks vajatakse ümmargust rullpatja, pulgad pitsi punumiseks valmistatakse puust või luust. Vajaminevate pulkade arv sõltub pitsi laiusest. Mustri rullpatja keeratakse töö valmides järk-järgult edasi. Pulki paarikaupa pöörates ja vaheldades põimitakse mustri järgi pits. Valmispunatud pitsiosade fikseerimiseks kasutatakse nõõpnõelu. (Vahelaid, 1987: 81, 82)

Nõela- ja niplispitsi tehnikatele toetudes on väljaarenenud kõik teised pitsiliigid. (Lester & Oerke, 2004: 512)

19. sajandil Inglismaal leiutatud tüllivalmistamise masin hõlbustas pitsi tööstuslikku tootmist, selle jätkuv täiustamine ja üleeuroopaline levik vähendas drastiliselt käsitööpitsi kasutamist ning pits loomingulise kunstialana kaotas oma tähenduse. Kuid huvi pitsi kui kunstilist potentsiaali omava käsitööala vastu on tänapäeval taas esile kerkinud. Ajendiks oli 1980. aastate algul toimunud Belgia kuninganna ajaloolise pitsikogu näitus Brüsselis. Tänapäeval korraldatakse paljudes riikides rahvusvahelisi pitsikonkurse, seminare ja näitusi; antakse välja erialast kirjandust ning avatakse pitsimuseume. Toimub pitsivalmistamise kui kunsti piiride avamine, selle sulandumine dekoratiivkunsti suurde süsteemi. (Kuma, 1998: 3)

3 16. sajandi portreemaalide analüüs

Ajaloolistest eeskujudest inspireeritud rõvakollektsiooni kavandamisel vajasin rohkesti visuaalset materjali. Eriti huvitasid mind 16. sajandil rõvaste kaunistamisel levinud käsitöötehnikad – pitsid ja tikandid, nende välimus, paigutus rõvastel, kasutatud materjalid ja mustrid. Seetõttu otsustasin informatsiooni-allikana kasutada 16. sajandi portreemaalide reproduktsioone.

3.1 Meetod

Uuringu eesmärgiks oli detailse informatsiooni kogumine 16. sajandil naistekostüümide kaunistamiseks kasutatud kaunistusvõtete, nende tehnikate, materjali, värvilahenduste, mustrite ja paigutuse osas, mida saaks kasutada inspiratsiooniallikana kaasaegse rõvakollektsiooni loomisel. Seetõttu piirdusin maalidel näha olevate kaunistusdetailide kirjeldamise ja kogutud andmete põhjal diplomitöö jaoks vajalikul tasemel üldistuste tegemisega.

3.2 Valim

Maalide reproduktsioonide kogumisel on peamisteks võimalikeks allikateks vaadeldava perioodi maalikunsti käsitlevad raamatud ja internet. Raamatute eeliseks on suurem usaldusväärsus, puuduseks aga kättesaadavate eksemplaride ja neis leiduvate ajastukohaste piltide väike valik ning mõnel juhul ka reproduktsioonide kehv kvaliteet, mis muudab detailide uurimise keeruliseks. Interneti eeliseks on suurem valik reproduktsioone, piisava suurusega failide puhul detailide mõningase väljasuurendamise võimalus ning otsingumootorid, millest on suur abi sobivate piltide leidmisel. Tõsisteks puudusteks interneti allikate puhul on aga nende küsitav usaldusväärsus ja intellektuaalse omandi kaitsega seotud probleemid. Töö eesmärke silmas pidades olid interneti otsingumootorid siiski kättesaadavam ja käepärasem töövahend – eelpool nimetatud puudused võtsin uuringu käigus arvesse ja püüdsin nende mõju võimaluste piires minimeerida.

Valimi suuruse kavandamisel seadsin eesmärgiks umbes 15–20 pilti iga stiili (Itaalia, Saksa ja Hispaania) kohta. Valiku kriteeriumiteks olid: maali kuulumine vaadeldavasse perioodi ja kultuuriruumi, maalil kujutatatu sobivus valimisse (ajastukohaselt rõvastatud naise portree), kaunistuste olemasolu kujutataval kostüümil, pildifaili piisav suurus detailide eristamiseks, soovitatavalt informatsiooni olemasolu pildi autori ja valmimisaasta kohta ning võimalikult usaldusväärne allikas (galeriide ja muuseumide veebilehed).

Selguse ja lühiduse mõttes nimetasin kolme 16. sajandi Euroopas laiemalt levinud rõvastumisstiili Itaalia (renessansiaegse Itaalia stiil), Saksa (reformatsiooniaegse Saksamaa stiil) ja Hispaania stiiliks, olenemata riigist, kus nad kohalikele rõvastumistavale olulist mõju avaldasid ja kust pärines analüüsitud portree.

Järeldused

Kaunistusvõtetest ja -tehnikatest kasutati peamiselt tikandit ja pitsi, aga ka kurrutust, rüüse, lõhikuid ning rõivastele kinnitatud juveele, rosette, pärlitega punutisi, karusnahka, kontrastseid kante jms. Olenevalt rõivastusstiilist esines käsitletava sajandi piires erisusi kasutatud kaunistusvõtete, nende mustri, paigutuse ja kasutatud materjalide osas.

Tikandiliikidest täheldasin visuaalsel vaatlusel kindlalt kuld- ja helmestikandi ning musta tikandi esinemist, kasutati tõenäoliselt ka teisi tehnikaid, kuid kohati ei ole reproduktsiooni alusel täpne määratlemine võimalik. Samuti on mõnel juhul keeruline teha selget vahet kangasse kootud mustri ja tikandi vahel. Kuld- ja helmestikand esinevad maalidel kõigi kolme stiili juures. 16. sajandile iseloomulik must tikand esineb eeskätt Hispaania stiilis rõivastel.

Mustritest esineb 16. sajandi tikanditel nii geomeetrilisi kui ka taimemotiividest inspireeritud. Viimased on sageli väänduvad ja põimunud, koosnevad väätidest, lehtedest ja õitest, armastatud motiivid tunduvad olevat roosid ja mitmesugused vääntaimed (nt lillhernerid jms). Esineb ka abstraktseid ornamente, mille mustrijooned on samuti valdavalt väänduvad ja omavahel põimuvad.

Levinumad variandid tikandite paigutuses olid: kantide ja bordüüridena rõiva või selle detailide servades (kõik stiilid), ribaornamentidena üle kogu rõiva (hispaania stiil) või suuri pindu üleni katvad (kõik stiilid).

Uuringu käigus kasutatud reproduktsioonidel ei ole võimalik eristada niplis- ja nõelapitse. Rikkalikult olid pitsidega kaunistatud Hispaania stiilis kostüümid, kitsaid sakilisi pitsitaolisi servakaunistusi kohatab ka renessansiaegse Itaalia kostüümidel. Hispaania stiilis kostüümidel on pitse kasutatud peamiselt kraede ja kätiste äärikaunistustena, leidub ka üleni pitsist valmistatud kraesid.

Valimisse sattunud portreedel leidub karusnahka Itaalia ja Hispaania stiilis rõivastel. Mõlema stiili puhul kasutati karusnahka nii rõivaste ääristamisel kui ka lahtiselt kantavaks aksessuaariks vormistatult. Kirjalike allikate andmetel (Pöhltsam, 2002: 26; Cosgrave, 2000/2002: 131) ja arvestades kliimaatilisi olusid, kanti ka Saksamaal kindlasti karusnahaga vooderdatud ja ääristatud ülerõivaid, kuid võib-olla ei peetud selle materjali kasutamist kunstnikule poseerimisel kantavate esindusrõivaste juures vajalikuks.

Hispaania ja renessansiaegse Itaalia stiilis kostüümide juures esineb nii värvide, lõigete kui ka kaunistusvõtete juures tunduvalt suuremat variatiivsust kui reformatsiooniaegse Saksamaa naistekostüümil. Viimased tunduvad esmapilgul omavahel äravahetamiseni sarnastena, rõivaste isikupära tuleb aga ilmsiks just detailidesse süvenemisel. Üldistavalt võib öelda, et 16. sajandi portreemaalidel esineb nii äärmiselt konservatiivseid, peamiselt mustades ja valgetes toonides ning minimaalsete kaunistustega rõivaid, mille kandjaks on valdavalt kodanlase seisuses naised kui ka erksavärvilisi, rikkalikult kaunistatud kostüüme, millesse on rõivastunud pigem aadlinaised. Kuninglikust seisusest daamid kannavad aga pillavalt tikandite, pitside ja juveelidega ülekülvatud esindusrõivaid.

4 Rõivakolleksioon

Kollektsiooni idee ühendab endas minu hobid – ajaloo ja käsitöö – ning maailmavaate – loodusäästliku tarbimise. Sihtgrupina kujutasin ette sarnase maailmavaatega, enesekindlat naist, kes julgeb eristuda, hindab mugavaid, kuid kordumatuid ja omapäraseid rõivaid, käsitööd ning naturaalseid materjale.

Kollektsiooni loomisel ammutasin inspiratsiooni nii 16. sajandi üldisemast moepildist kui ka erinevate stiilide siluetist, lõikelisest lahendusest, detailidest, kaunistusvõtetest ja -tehnikatest, mustritest, materjalidest, värvidest jms.

Tikitud printsesslõikelised pihikud on liibuva, vööjoonest allapoole avarduva joonega. Musta pihiku esiosa on kaetud rikkaliku aplikatsioon- ja helmestikandiga, käeaugukaarele kinnituvad rullkaunistused (joonis 1). Avara kaelusega tumesinise pihiku tikandi muster keerdub ümber vööjoone, laienedes seljal ja esikinnise juures. Valgel avarakaeluselisel pihikul on kinnis viidud küljeõmblusesse, et see ei poolitaks esiosa sümmeetrilist tikandimustrit (joonis 2), Sirgejoonelistel printsesslõikelistel kleitidel on kasutatud samu tikandimustreid, mis pihikutelgi. Must, avarakaeluseline kleit on varrukate, valge kleidi varrukate lõige muudab õlajoone moodsalt rõhutatuks, volangid puusajoonel aga silueti naiselikumaks (joonis 3). Valgest siidšifoonist, laiade varrukatega pluusidel on püstkrae, mida nagu mansettegi kaunistavad kurrutus ja rüüsid. Mustast stretšmaterjalist püksid on kontrastiks rõhutatud õlgadele kitsad ja liibuvad (joonised 1 ja 2).

4.1 Materjalid

16. sajandil oli üsna loomulikul viisil arenenud nn *second hand* süsteem – riideesemeid pärandati, kingiti ja müüdi edasi. Võib ka oletada, et kulunud ja kandmiskõlbmatuks muutunud eksemplarid harutati lahti ning materjali tervemad osad, samuti kasutuskõlblikud kaunistuselemendid (pitsid, paelad, nõöbid jms) kasutati ära uute rõivaesemete valmistamisel. Seega võtsin kollektsiooni kavandamisel üheks lähtepunktiks idee taaskasutusest.

Kirjandusallikate põhjal on mul kujunenud arvamus, et kaasajal üsna levinud viis rõivaid väga lühiajaliselt kasutada on alguse saanud mitte varem kui eelmisel sajandil. Sellist rõivaste tarbimisviisi võimaldab nende suhteliselt madal hind, mis on saavutatud tootmise intensiivistamise ja automatiseerimise abil. Varasematel sajanditel panustati rõivastesse palju tööd ja hoolimist, need olid hinnalised ja väärised seetõttu tunduvalt pikemat eluiga. Järjest enam populaarsust võitev ökoloogiline eluviis toetab taaskasutust ka tänapäeval. Samas ei pea taaskasutus tähendama kitsalt *second hand* kauplustest ostetud rõivaste kandmiskõlblikuks kohendamist, vaid näiteks kanga- ja tootmisjääkide, naha- ja karusnaharibade, ajapikku kogunenud nõöpide, helmeste, pitsitükkide jms leidlikku kasutamist.

Kollektsiooni mudelite juures kasutasin võimalikult palju taaskasutatavat ja jääkmaterjali. Musta ja sinise pihiku kangas (samuti musta pihiku vooder) pärineb ringluspoest soetatud ja ülesharutatud mantlitest; must naturaalnahk, mis katab tikanditel lillesüdamikeks olevaid nõöpe, on osa kandmiskõlbmatuks kulunud nahkpintsakust; lillede kroonlehtede pits kaunistas varem üht pesueset. Valge pihiku pealiskangas, sinise ja valge pihiku vooder ning aplikatsioonideks kasutatud karusnahatükid on aga leiud kangakaupluste jäägikastidest.



Joonis 1. Aplikatsiooni- ja helmestikandiga pihikud.



Joonis 2. Aplikatsiooni- ja helmestikandiga pihik.



Joonis 3. Printsesslõikelised kleidid.

4.2 Tikandid

Kollektsiooni tikandid kujutavad endast sümbioosi aplikatsioonist ja helmestikandist. Mustrite loomisel kasutasin inspiratsiooniallikana fotot 16. sajandil tikitud piiblikaanest (joonis 4). Originaalmuster on tikitud sametile kuldtikandi tehnikas, lillesüdamikeks on kinnitatud vääriskivid. Muster kujutab õitsvaid väänroose, kasutatud on nii õie-, nupu- kui ka lehemotiive. Väidetavalt kuulus piibel omal ajal Elizabeth I-le ja roosid sellel on Tudorite dünastia sümboliks. Piiblit säilitatakse Oxfordi raamatukogus ning legendi kohaselt olevat tikandi muster koguni kuninganna enda kujundatud. Kindlaid andmeid mustri autori kohta küll pole, kuid on teada, et Elizabeth pühendas oma tikkimisharrastusele üsna palju aega. (Chest of Books.com, 25.03.2011)

Eeskujuks oleva tikandi ainetel kujundas kolm erinevat mustriversiooni, mille läbivateks elementideks on sutašpaelast väädid, neile kinnituvad piiprellidest lehed ja pügatud lambanahast, pitsist ja nahknööpidest aplitseeritud mitmekihilised roosiõied. Mustrid kujundas otse rõivadetailide paberlõigetele, jälgides sealjuures, et rõivadetailide ühendamisel moodustaksid loodava mustri motiivid ühtse terviku (joonis 5). Tikkimiseks ettevalmistatud rõivadetailidele kinnitasin käsitsi järelpistetega sutašpaela, jälgides, et kõik paelaotsad saaksid hiljem aplikatsioonidega kaetud (joonis 6).



Joonis 4. Piiblikaane tikand 16. sajandist [<http://www.flickr.com/photos/dis-order-ed/4745517510/in/set-72157624169427667/>]

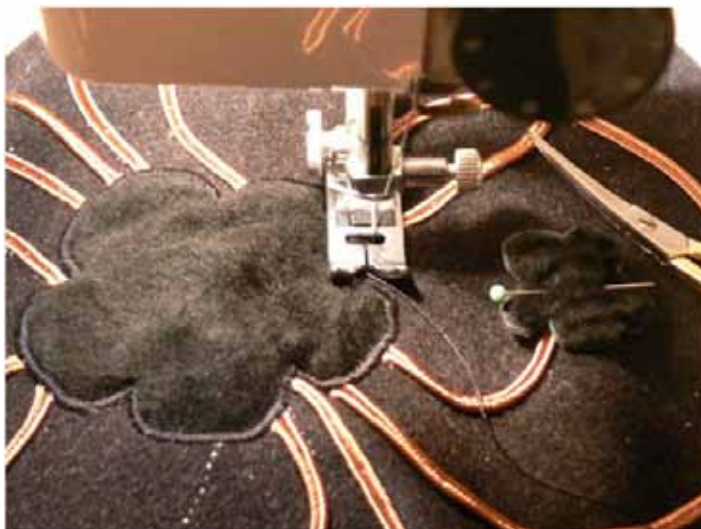


Joonis 5. Mustri paigutus paberlõikel.



Joonis 6. Sutašpaela kinnitamine kangale.

Aplikatsioonitehnikas roosiõite alumise kihi materjaliks kasutasin lambanahkseid karusnaha jääke. Väljalõigatud detailidel tasandasin karuse ühtlaselt madalaks – see muutis detailide kangale kinnitamise hõlpsamaks ja aplikatsiooni kontuurid selgemaks. Kinnitamiseks kasutasin spetsiaalset tikkimisniiti ja tiheadat siksakpistet (joonis 7).



Joonis 7. Aplikatsioonide õmblemine.

Lehtede tikkimiseks kasutasin helmestikandi töövõtteid. Lehe pinna täitmiseks kinnitasin pikemad piiprellid ükshaaval kangale, leherootsu moodustamiseks ajasin vajaliku hulga lühemaid piiprelle niidile ja kinnitasin helmerea pistega igast piiprellide vahekohast aluskanga külge (joonis 8).



Joonis 8. Helmestikandi tikkimine.

Suured ja keskmised roosiõied tikandil koosnevad kolmest kihist: alumine karusnahast, järgmine kroogitud pitsist ja viimaseks nahaga kaetud trukknööp. Pitsi valisin tugevalt lainja servaga, et selle krookimisel moodustuks viie kroonlehega õis. Pitsõied kinnitasin aluskangale käsitsi (joonis 9). Tikandis kasutasin kolmes eri suuruses nahaga kaetud trukknööpe, mis kinnituvad aluskangale nagu needid. Trukknööpide profiili kumeramaks muutmiseks liimisin nahkkatte alla mõned kihid vilti (joonis 10).



Joonis 9. Pitsrosettide õmblemine.

Kokkuvõte

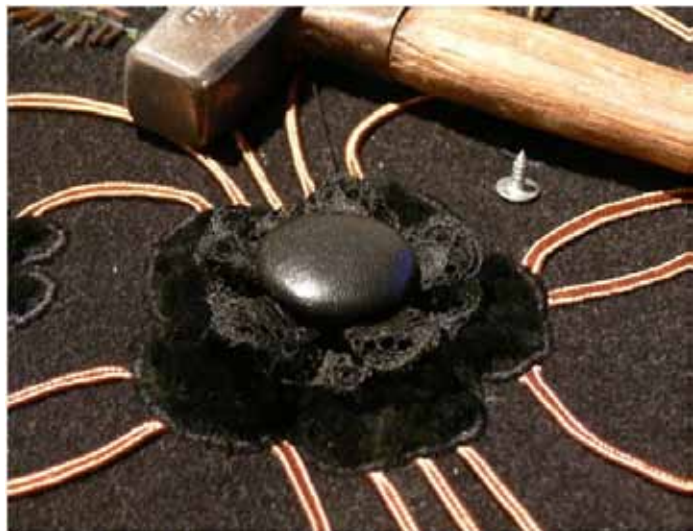
Kõrgrenessanss Itaalias, reformatsioon Saksamaal ja Hispaania mõjuvõime tõus olid peamisteks mõjuteguriteks 16. sajandi Euroopa kolme peamise, selgelt eristuva rõivastiili kujunemisel. Kaunistusvõtetest ja -tehnikatest kasutati 16. sajandi naistekostüümidel peamiselt tikandit ja pitsi, aga ka kurrutust, rüüse, lõhikuid ning rõivastele kinnitatud juvee-

le, rosette, pärlitega punutisi, karusnahka, kontrastseid kante jms. Üldistavalt võib öelda, et 16. sajandi portreemaalidel esineb nii äärmiselt konservatiivseid kui ka rikkalikult kaunistatud kostüüme.

Tikandiliikidest kasutati muuhulgas rohkesti kuld- ja helmestikandit, Inglismaal oli aga musta tikandi õitseae. Mustritest esineb 16. sajandi tikanditel nii geomeetrilisi kui taimemotiividest inspireeritud. Viimased on sageli väänduvad ja põimunud, koosnevad väätidest, lehtedest ja õitest, armastatud motiivid tunduvad olevat roosid ja mitmesugused vääntaimed.

Rikkalikult on pitsidega kaunistatud Hispaania stiilis kostüümid, kitsaid sakilisi pitsitaolisi servakaunistusi kohtab aga ka renessansiaegse Itaalia kostüümidel. Hispaania stiilis kostüümidel on pitse kasutatud peamiselt kraede ja kätiste äärekaunistustena. Leidub ka üleni pitsist valmistatud krookkraesid. Armastatud rõivaste dekoreerimise materjal 16. sajandil oli karusnahk. Itaalia ja Hispaania stiilis rõivaste puhul kasutati karusnahka nii rõivaste ääristamisel kui ka lahtiselt kantavaks aksessuaariks vormistatult.

16. sajandi rõivamoe ainetel loodud rõivakollektsioon ühendab endas huvi ajaloo ja käsitöö vastu ning loodussäästliku tarbimise kui maailmavaate. Üheks kollektsiooni kavandamise lähtepunktiks võtsingi idee taaskasutusest. Kollektsiooni kuuluvad vahvelkroogete ja pitsidega pluusid, kitsalõikelised püksid ning tikanditega kaunistatud pihikud ja kleidid. Kollektsiooni tikandid kujutavad endast sümbioosi aplikatsioonist ja helmestikandist. Tulemus on ehk tänapäeva põhjamaalase maitse jaoks pisut edevavõitu, kuid siiski kantav, kombineeritav ja omanäoline (joonis 11).



Joonis 10. Mahuliste trukknööpide kinnitamine.



Joonis 11. Aplikatsiooni- ja helmestikandiga printsesslõikelised pihikud.

Viiteallikad

- Blankin-Salmin, P. & Salmin, A., 1998. *Mood läbi aegade: rõivastuskunsti areng alates Vana-Egiptuse ajast kuni XX sajandi alguseni: lühiülevaade*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Chest of Books.com: *Read Books Online for Free. Queen Elizabeth`s Bible* [Online] <http://chestofbooks.com/crafts/general/Arts-And-Crafts-Magazine/Queen-Elizabeth-s-Bible.html> [25.03.2011]
- Cosgrave, B., 2002. *Rõivas & mood: arengulugu*. Tallinn: Varrak.
- Guerrier, K., 1994/2002. *Lapitöö ja teppimistehnikate entsüklopeedia*. Tallinn: Sinisukk.
- Kabur, A., Pink, A., Meriste, M., 2010. *Meite Muhu mustrid*. Türi: Saara Kirjastus.
- Kaplinski, K., 1995. *Tallinn – meistrite linn*. Tallinn: Koolibri.
- Kuma, H., 1998. *Nipplis. Bobbin-lace*. Pärnu: OÜ Heili Kirjastus.
- Lester, K., Oerke, B. V., 2004. *Accessories of Dress. An Illustrated Encyclopedia*. Courier Dover Publications USA.
- Leventon, M., 2008. *Mida kanti, millal kanti: rõivastuse põhjalik illustreeritud ajalugu antiikajast üheksateistkümnenda sajandini: Põhineb Friedrich Hottenrothi ja Auguste Racinet` teostel*. Tallinn: Tänapäev.
- McKie, R., 2000/2001. *Ahvina sündinud. Inimese põlvnemise lugu*. Tallinn: Varrak.
- Piras, C., Roetzel, B., 2002/2003. *Daam. Klassikalise naistemoe käsiraamat*. Tallinn: Tormikiri.
- Põltsam, I., 2002. *Eesti ala linnaelanike rõivastus 14. sajandi teisest poolest 16. sajandi keskpaigani*. Tuna, 2, 22–43.
- Tikkimine*, 2002/2007. Tallinn: Varrak.
- Vahelaid, E. 1987. *Käsitöö. Album nr 22. Tehnikad ja töövõtted*. Tallinn: Kunst.
- Андреева, И. А., Грекулова, А. Л., Загребаяева, А. А., Кондратьева, Н. П., 1993. *Рукоделие. Популярная энциклопедия*. Москва: Научное издательство Большая Российская энциклопедия
- Брун, В., Тильке, М., 1941/1995. *История Костюма от древности до Нового времени*. Москва: Эксмо.

Tartu Maarja kiriku taastamise projekt

Kristin Doronin

Juhendaja: Kalle Pabut

Tartu Maarja kirik on üks linna viimasena ja ühtlasi puhtaimal kujul valminud klassitsistlikke kirikuhooneid. Teisalt avaneb alles nüüd võimalus viimases maailmasõjas ja nõukogude okupatsiooni aastail tugevalt kannatada saanud hoonet taastada, arvestades ajalugu, kaasaega ja selle tegelikku otstarvet.

Ammustest aegadest pärinevad sakraalhooned on kultuurimälestised, mida sageli külastatakse kui vaatamisväärsusi, mitte kui pühakodasid. Samas, et neid mõista ja osata „lugeda”, peaksime me tundma ka religioosset tausta, kuidas see arhitektuur ja sisekujundus „töötab” koos kogudusega, millist osa mängib ta liturgias, pühapäevakoolipidamises jne. Seega külastades ja uurides arhitektuuri, ei tohiks me ära unustada ka inimesi, kes neid sakraalseid hooneid kasutavad ning mida tähendavad ja on tähendanud need pühad ehitised kogudustele, kes neid kasutavad ja kes neid on ehitanud. Kiriku taastamise juures ei olegi niivõrd oluline selle taastamine esialgsel kujul, vaid säilitades selle algse identiteedi, luua lähtuvalt tänapäevastest vajadustest ning võimalustest uus kaasaegne lahendus.

Töö eesmärgiks on luua sisearhitektuurne/sisekujunduslik ideekavand Tartu Maarja kirikule. Selleks püstitasin järgmise põhiküsimuse: milline näeb välja luterlike kirikute sisearhitektuur, kuidas on selle kaudu väljendatud neile omast usutraditsiooni ning millest tuleks lähtuda uue sisekujunduskontseptsiooni loomisel?

Käesoleva uurimuse teostamiseks ja adekvaatse informatsiooni saamiseks otsustasin uurida luterluse olemust, kuidas ja milles väljenduvad luterlaste töökspidamised ning milline on kirikute sisekujundus – milliseid liturgilisi elemente kasutatakse, mis mööblit vajatakse kirikusaalis jne. Juba magistritööd kirjutades tõdesin, et antud teemavaldkond on Eestis suhteliselt vähe tähelepanu saanud ning uuritud. Hea ülevaate Eesti 1920.–1930. aastate sakraalarhitektuurist annab Egle Tamme raamat „Moodsad kirikud: Eesti 1920.–1930. aastate sakraalarhitektuur” (2001); luterlikust kirikuehitusest, -arhitektuurist ja -kunstist Eestis Aleksander II ajal (1855–1881), samuti Tiina-Mall Kreemi doktoritöö „Viisipäraselt ehitatud” (2010), kuid sellega kahjuks ka põhjalikud ja ulatuslikud uurimused piirduvad. Töös on kasutatud ka Eesti Piibliseltsi 2000. aasta Piibli väljaannet. Töös kasutatav pildimaterjal pärineb Tartu Maarja kiriku arhiivikogust.

1 Luteri kiriku disain ja teoloogilised alused – millest juhinduda?

Iga kiriku mõistmiseks on olulised kaks põhiküsimust: kuidas seda kasutatakse ning millist reaktsiooni peaks ta meis esile kutsuma? Kasutamise all tuleks tähelepanu pöörata ruumi üldpaigutusele ning kuidas on ta seotud üldise jumalateenistuse dünaamilisusega. Samuti on tähtis tähele panna, kas ruumis on olemas mingi konkreetne keskpunkt, mis juhib tähelepanu kõige tähtsamale osale jumalateenistuse juures.

Kui lähtuda nendest küsimustest ning punktidest, siis näeme, et nii palju kui on kirikuid, on ka erinevaid vastuseid neile küsimustele. Samas tekivad mingid kindlad suuremad grupid, mis enamvähem vastavad samadele tunnustele, kuid väikeste erinevustega. Seega tekivad erinevad kiriku tüübid, millest kolm on ehk kõige ulatuslikumad ning äratuntavamad. Kieckhefer jaotab need traditsioonid järgmiselt: klassikaline sakramentaalne kirik (*classic sacramental church*), klassikaline evangeelne kirik (*classic evangelical church*) ning modernne kogukondlik kirik (*modern communal church*). Esimene neist ulatub tagasi varasemate avalike kirikuehitiste aega ning omab rikat ja auväärset ajalugu. Ühte selle kõige tuntumat vormi on kutsutud basiilika plaaniks – pikliku struktuuriga, madalate külglöövidega mõlemal pool ja apsiid kõige lõpus. Variatsioone võib leida kreeka-katoliiklusest, rooma-katoliiklusest kui ka anglikaani kogudustest, ning sageli ka teistest traditsioonidest. Koondumispunkt klassikalises sakraalses kirikus on altar, koht sakramendi jaoks, kuhu pikihoone juhib. Sellised kirikud on külluses sümbolsetest vormidest ja dekoratsioonidest, rikastades neid sümbolises resonantsis. (Kieckhefer, 2004: 11)

Teine traditsioon, klassikaline evangeelne kirik, on peamiselt mõeldud pühakirja jutlustamiseks. Interjööriks on auditorium, kantsel keskpunktiks. Selle ruum on suhteliselt väike, julgustades spontaanset koostöömist jutlustaja ja koguduse vahel. Peamine esteetiline eesmärk on luua ruum individide ja koguduse õpetuseks. Ehitis ise võib olla suhteliselt lihtsamoline; igal juhul on ta enamasti vähem ilustatud sümbolsete dekoratsioonidega kui klassikaline sakramentaalne kirik. Selle vormi variatsioone on ehitatud 16. sajandi hugenotid ja saksa reformaatorid. Selline disain võeti üle ja transformeeriti 19. sajandi linnaliku äratusjutlustajate käte läbi, ja taas modernsete evangeelikute käsul kaasaegse tehnoloogiaga. (Kieckhefer, 2004: 11)

Kolmas traditsioon on modernne kogukondlik kirik. Ehitatud nii protestantlike kui katoliiklike koguduste jaoks, rõhutab see tüüp inimeste kogunemise tähtsust jumala kummardamiseks, sageli ümber altari või kantsli. Tavaliselt on selline kirik ehitatud üleliigse ruumiga sissekäigu osas, kus rahvas saaks seltsida; inimeste kogunemise tähtsus on esile tõstetud selle sotsiaalse ruumi sättega. Palju tihedamini kui teistes mudelites, on modernne kogukondlik kirik ehitatud kogudusele, kes ei ole veel formuleeritud kui kogukond igapäevaelus ning mida tuleks niisiis moodustada kui sotsiaalset kogukonda teel kohta, kus temast saab jumalakummardamise kogukond. Istmed on sageli kolmest interjööri küljest sisse mässitud, kõrgendades niiviisi grupi identiteedi tunnet. Paigaldus ise võib seega saada tähelepanu keskpunktiks. Atmosfäär peab olema soe ja kutsuv, et luua pühitsemiseks külalislahket ümbruskonda. (Kieckhefer 2004: 12)

1517. aastal alanud reformatsiooni kaasaegsete jaoks olid kiriku arhitektuuriprobleemid teisejärgulised, jumalateenistust võis Martin Lutheri arvates läbi viia kas või lagedal väljal. Kirikuhoone kohta

arvas Luther traditsiooniliselt, et see peaks koosnema eeskojast, löövist (pikihoonest) ja koorist (altariruumist). (Kreem 2010: 100)

Kui barokkarhitektuur muutus 17.–18. sajandil populaarseks, ehitati ka paljud Euroopa luterlikud kirikud selles stiilis. Võib-olla kõige kuulsam näide sellest on Die Frauenkirche kirik Dresdenis, mis ka hiljuti restaureeriti peale tema hävimist 1945. aastal. (Kilde, 2008: 150–151)

Luterliku sakraalarhitektuuri spetsiifika oli 19. sajandil tõsine probleem. Luterlikku kirikut võrreldi rooma-katoliikliku kirikuga, millele seda oldi juba üle kolme sajandi vastandatud. Jutlusele, koguduse ühispalvusele ja kahele, armulaua ja ristimise sakramendile keskenduv luterlik kirik vajab ideaalis kompaktse vormiga, ühtlaselt valgustatud ja jutluse arusaadavust tagava akustikaga ruumi. Samas pidi luterlik kirik vastama endiselt eksisteeriva seisusliku ühiskonna nõudmistele. (Kreem, 2010: 100)

II Vatikani kirikukogu (1962–1965) dokumentide sisust on näha kirikukogu põhieesmärk: püüe leida kohta kaasaegses maailmas, avaneda maailmale. Esimene vastuvõetud dokument oli konstitutsioon liturgiast, mille sisu väljendas kõige selgemalt kontsiili ideed: pöörduda näoga koguduse poole. Altar liigutati eemale seinast, toimus liturgia reform. Koguduseliikmed toodi lähemale altarile, et ärgitada inimesi osavõtule ning ühistundele. See mõjutas ka omakorda kiriku arhitektuuri ning interjöörikuju- dust. Teise Vatikani kirikukogu tulemusel toimub kiire transformatsioon paljudes kirikutes järgmise aastakümne jooksul ning uute kirikute ehitamine selgelt eristuva interjööriahenduste ning dekooriga. (Kilde, 2008: 188–189)

1.2 Uus ja kaasaegne kirikuarhitektuur

Osaliselt tulenes mõju traditsioonilisest kirikukujundusest vabanemisest, mida pakkus avar, valgeks krohvitud ja mööblita saal. Osalt mõjus ka kogemus, et sellises kontekstis liturgias osalemine tegelikult loobki kiriku, usukogukonna. Lisaks püüdlustele leida kristliku kultuse juuri ja edastada inimestele selle jõu kogemust, on tähtis meeles pidada, et paralleelselt liturgilise liikumisega arenes funktsionalismina tuntud arhitektuurisuund. Ornamenteerimise vastane suund kujunes mõnes mõttes reaktsioonina juugendstiili liialdustele ning lõi käed lihtsa ja funktsionaalse arhitektuurstiiliga. Paljastades hoone struktuuri põhielemendid, tulenes selle terviklikkus pigem vormist ning ehitusmaterjalidest kui seda katvast ornamendist. Sellised põhimõtted said valitsevaks Esimese maailmasõja lõpul Saksamaal asutatud Bauhausi disainikoolis, stiili tuntud viljelejad olid arhitektid Mies van der Rohe, Dominikus Bohm ja Le Corbusier. Kirikute puhul keskenduti põhiliselt selliste mahtude loomisele, kus rõhuasetus oli kohtumisel jumalikuga, mitte samasugust funktsionalistlikku mõtteviisi väljendavatel liturgiaotstarbelistel ruumidel. (Stancliffe, 2010: 246) Modernismile tekkis aga samuti vastureaktsioon postmodernismi näol.

Liikumine postmodernismi suunas sai alguse 1960. aastatel, saavutades täisvõimsuse 1980. aastate alguses (Bhaskaran, 2005: 216). Postmodernne arhitektuur kerkis esile vastusena modernse arhitektuuri teatud tendentsidele. Vastuseks modernismi põlgusele kõige ebaolulise ja pealispindse vastu on postmodernistid hakanud taas kasutama ornamenti, tuginedes seejuures mitmesugustele ajaloolistele stiilidele ja tehnikatele. (Grenz, 2003: 36)

Üheks tuntumaks postmodernistlikuks arhitektiks kui ka arhitektuuri kirjanikuks võib pidada Robert Venturit, kes tugevalt kritiseeris modernistlikke hooneid, seades oma teoses „Complexity and Cont-

radiction in Architecture” (1966: 22–23) kahtluse alla modernistide poolt oluliseks peetud lihtsuse, loogika ja korrapära.

2 Klassitsism ja Maarja kirik

Klassitsistlikud kujunduspõhimõtted domineerisid arhitektuuris läbi 18. sajandi viimaste ja 19. sajandi esimeste kümnendite. Seda iseloomustasid selgus ja välise külje kui ka põhiplaanide lihtsustamine; täisnurkade ja sirgete joonte domineerimine; geomeetrised konstruktsioonid; tugevalt teineteisele vastandatud elemendid; rahu, rangus ja ülevus vastavalt hoonega seonduvate ideede suurusele või hoonete eesmärgile; eetika ja moraal toreduse ja esinduslikkuse asemel. (Gympel, 2006: 65)

2.1 Klassitsism Eestis ja Tartus

Klassitsistlik ajastu on olnud Eestis väga produktiivne, ennekõike arhitektuuris. Kerkis hulk väga suurejoonelisi mõisahooned, ent ka meie linnade arhitektuurilises arengus mängisid klassitsistlikud ehitised suurt osa. 18. saj lõpul Tallinnas ehitatud hoonetest võiks esile tõsta 1792. aastal Johann Mohri ehitatud Stenbocki paleed, hilisemat kohtuhoonet Toompeal ja mitmeid elumaju. Küpse klassitsismi silmapaistvaim mälestis Tallinnas on aastal 1814 Carl Ludvig Engeli käe all valminud aadlipalee, mille monumentaalne sammaspordikus kõrgub Toompea Pika Jala poolsel kaldajärsakul. 1820. aastatel ehitati Luigi Rusca projekti järgi Nikolai õigeusu kirik, valmis ka stiilseid hilisklassitsistlikke elumaju. (Vaga, 2007: 826)

Ka teistes linnades kerkib tol perioodil ilusaid hooneid. Aastatel 1787–1789 ehitati Riia arhitekti Christoph Haberlandi (1750–1803) projektide järgi Valga luteri usu kirik (torn pärineb aastast 1816), endine Chr. K. Harderi maja (nüüd raekoda) Pärnus, aastal 1793 Katariina kirik Võrus. Väga intensiivne oli tegevus mõisahoonete püstitamisel. Põhja-Eestis ehitati mõisahooned, mis on väga lähedased Tallinna ehitistele ja arvatavasti projekteeritud Tallinnas tegutsenud meistrite poolt. (Vaga, 2007: 827)

Väga palju esinduslikke hooneid püstitati tol perioodil ka Tartus. Varaklassitsismi silmapaistvaim mälestis on Johann Heinrich Walteri (1734–1802) ehitatud Tartu raekoda (1789). Johann Carl Siegfrieden ja Johann Zaklowsky ehtasid 1784. a Kivisilla (hävinud). Üldse ehitati Tartu linnasüda suurejooneliselt klassitsistlikuks, kahjuks hävitas Teine maailmasõda sellest palju. Küpse klassitsismi tähtsaim meister on Johann Wilhelm Krause (1757–1828), tema ehitatud on silmapaistvaim klassitsistlik monumentaalhoone Eestis – 1809. aastal valminud Tartu Ülikooli peahoone. J. W. Krause projekteeris ka Vana Anatoomikumi (1805). Esinduslikemaid küpse klassitsismi näiteid Tartus oli Kaubahoov (1821, Georg Friedrich Geist ja Caspar Adam Kranhals, hävinud). (Vaga, 2007: 826–827)

Aleksander I võimuletulekule järgnenud „valgustatud monarhia” ajastu (1803–1815) seadis arhitektuurile täiendavaid nõudmisi. Arhitektuur pidi peegeldama valgustatud riigi hierarhilist ühiskonnakorraldust, aitama kaasa ühiskondliku võrdsuse ja üldinimlike eetiliste ideaalide kehtestamisele. 18. saj teisel poolel alustati üle kogu Venemaa uute linnaplaanide koostamist. Selle arhitektuuripoliitika resultaadiks oli ka Tartu tänavavõrgu õgvendamine, millega pandi alus klassitsistliku linnaansambli kujunemisele. Sama protsessi viimaseks astmeks oli ülevenemaaliste tüüpfassaadide kehtestamine

1810. aastail. Tartus hakati kohustuslikke fassaadieeskujusid järjekindlalt rakendama 1814. aastast alates. (Siilivask, 2006: 36)

Klassitsismile alternatiivsest „maalilisest” suunast ja historitsismitendentsidest saame rääkida Tartu kuulsama klassitsisti Georg Friedrich Wilhelm Geisti (1782–1846) loomingus. Geisti tegevus linna ehitusmeistrina langes 1810.–1830. aastatesse, mil range tüüpfassaadilisuse nõue oli veel üldiselt kehtiv. Enamik temalt pärinevaid ehitiste projekte on tolaeagsete tüüpfassaadide mugandused. Siiski leidub G. F. W. Geisti materjalide hulgas projekte ja jooniseid, mis erinevad tolaeagsest „ametlikust” arhitektuurist. (Siilivask, 2006: 45)

Omaette valdkond on sakraalarhitektuuri temaatika 19. sajandi esimesel poolel Tartu linnaruumis, kuna siin mängis olulist rolli ülikooli teistlik vaim kahel esimesel aastakümnel ja pärast seda toimunud muutus religiooni positsioonide taastamise suunas. 1826. aastal anti uue tsaari Nikolai I käsul Vene impeeriumis välja ukaas püstitada keiser Aleksander I mälestuseks uusi sakraalhooneid. Samal aastal ilmus kogumik soovituslikke plaane, fassaade ja profile kivist kirikute ehitamiseks. Apostelliku õigeusu kirikute ehitamise ideoloogiliseks alustalaks kujunes keiser Nikolai I rahvaharidusministri, krahv Sergei Uvarovi kirjutis „Õigeusk, isevalitsus ja rahvuslikkus”. Selles kirjutises olid sõnastatud Vene impeeriumi hariduse ja usuelu uued väärtused ning suunad. Nüüd pöörati pilk Antiik-Kreeka pärandi poole ja hakati rõhutama vene kultuuri alustalana kreeka ning bütsantsi kultuuri. (Tohvri, 2009: 263)

Tartu linna 19. sajandi esimese poole klassitsistliku sakraalarhitektuuri parimaks näiteks võib pidada Maarja kirikut (Siilivask, 2006: 45–46).

2.2 Maarja kiriku ajalugu kuni tänapäevani

Tartu Maarja kogudus on Tartu vanim järjepidevalt tegutsenud kogudus. Koguduse ajalugu arvestatakse aastast 1224. Rukkimaarjapäeva ehk Maarja uinumispüha (15. augusti) järgi nime saanud koguduse ajalugu on nii Tartu linna kui ka kogu Eesti ajaloo kontekstis olnud tähelepanuväärne. (Jürjo, 1998: 4)

Nn vana Maarja kirik, 14. sajandi alguses ehitatud basilikaalse põhiplaaniga telliskirik on tänaseks hävinud. Põhjasõja ajal sai kirik tulekahjus tugevasti kannatada ja hoone jäi nähtavasti raha puudusel taastamata. Kirik seisis varemeis ja lammutati 18. sajandi lõpul. 19. sajandi alguses ehitati sellele kohale Tartu ülikooli peahoone. Tol ajal jäi Tartusse vaid üks kirik, kus tegutsesid ümbruskonna ning linna eestlaste ja sakslaste kogudused. 1833. aastal ühinesid Tartu Maarja kihelkonna ehk maakogudus ja Tartu linna eestikeelne luterlik kogudus. Otsustati, et eesti koguduse jaoks on vaja ehitada uus kirikuhoone ja Jaani kirik tuleb jätta saksakeelsele kogudusele. (Jürjo, 1998: 18)

2.3 Uue kiriku ehitamine

1834. aastast pärineb Maarja kiriku projekt, millel leiduva kirjelduse alusel võib oletada, et see oli G. Geisti koostatud ja kubermanguvalitsuses ümber töötatud. Projekt on teostatud korrektseis, mõnevõrra puisevõitu neogooti vormides. Kirik ehitati 1836–1842 siiski G. Geisti hilisema, tüüpfassaadil nr 35 põhineva projekti järgi üsna lakoonilistes klassitsismivormides. (Siilivask, 2006: 45–46)

Ühel kavandil on välisfassaadil märgata juba mõningaid gootipäraseid elemente, nagu teravkaarsed

avad, kolmnurksiirus, kuid hoone põhimahud ja interjööri lahendus on veel klassitsistlikud. Teine, teostatud kavand hoiab ranget klassitsistlikku liini. Ka interjööris domineerisid klassitsismile omased elemendid: kiriku seinte alaosas pidi jooksma marmoreeritud lambrii, altaritsoon oli kujundatud korintose orderis paarissammastega portikusena, mille kohal paiknes kiirtevihus kolmnurk. Sümbolistlikud olid ka altarist kahele poole külglöövidesse ampiirlikele ümarsammastele paigutatud põlevad mälestusurnid keiser Aleksander I-le. (Tohvi, 2009: 263–264)

Kirikuhoone peamiseks aktsendiks oli läänefassaad peasissekäigu ja torniga. Suurte ümarkaares akendega seinu ilmestasid nurgapilastrid ja lai räästakarniis. Portaali rõhutas pilastritele toetuv frontoon. Samu kujundusmotive kasutati ka astmeliselt aheneva torni juures. (Tartu Maarja, 2010)

Kirikuhoone rajati vanalinnast väljapoole Viljandi ja Võru maantee ristumiskohale. Tööd kestsid plaanitust kauem, sest kiriku torn varises ehituse käigus ja seda tuli teist korda uuesti laduda. 1841. aasta lõpuks olid ehitustööd lõppenud ja kirik õnnistati sisse 11. jaanuaril 1842, s.t esimesel pühapäeval pärast kolmekuningapäeva. Seda pühapäeva hakati edaspidi tähistama kiriku aastapäevana. (Jürjo, 1998: 19)

2.3.1 Eesti koguduse kirik

Tartu Maarja kirik oli Tartu esimene eestlaste endi rajatud kirikuhoone. Kiriku ehitust saatis rahanappus ja mitmed G. Geisti projektis kavandatud üksikasjad teostusid lihtsustatud kujul. Torn ülemine, kellakorrus oli projektis kavandatud jätta avatuks. Alumise korruse avadele projekteeriti klaasist aknad. (Tartu Maarja, 2010)

Säilinud fotode järgi on näha, et torni avade osas arhitekti nägemus ei teostunud, vaid kõik torniaknad suleti puidust luukidega. Ära on jäänud ka muid fassaadi ehisdetalle. Mõlema külge keskmise akna alla ehitati lisaväljapääsud. Kirikusaali ehitati kahe vääri asemel üks väär (rõdu), mis ulatus külgedel kuni altarini. Kiriku kivist altar ja korintose kapiteelidega ehitatud paarissammastega rentaabel (ehk altarisein, s.o altarilaua peal või kohal olev ehissein) oli kavandatud G. Geisti enda poolt. Kirikusse paigutati Kessleri orel, altaripildi maalits F. von Sivers. Nii altaripildi kui ka oreli tarvis oli kogudus teinud eraldi korjanduse. Kirikus oli üle tuhande istekoha. 1862. aastal tehti kirikus suurem remont ja ümberehitus. Pandi üles ka uued kellad ja uus kantsel. 1889. aastal telliti kiriku jaoks uus altarimaal, mille tegi Tartus tegutsev tuntud baltisaksa kunstnik Julie Emilie Wilhelmine Hagen-Schwarz. Maalil oli kujutatud Kristust ristil ja risti all Maarjat, Johannest ja Maarja Magdaleenat. (Tartu Maarja) Pildi kohale retaablil oli kirjutatud tartumurdeline piiblisalm: „Nida om Jumal ma ilma armastanu” (Johannese 3:16).

2.3.2 Kiriku hävimine ja koguduse tegevus ajutistel pindadel

Kirik sai tegutseda pool aastat vähem kui 100 aastat. Teise maailmasõja ajal, 12. juulil 1941 pommitasid Nõukogude väed Tartut. Tules hävis mitusada hoonet, nende hulgas Maarja kirik. Hävisid ka kiriku muuseum ja väärtuslik arhiiv. Maarja kirik oli ühtlasi üheks viimaseks klassitsistliku arhitektuurivormide rakendamise resultaadiks Tartus 19. sajandi esimesel poolel (Arman, 1965: 353).

Kirikuhoonest on säilinud vaid kiriku seinad ja suur kell, mis viidi 1948. aastal Paistu kiriku torni. Säilinud on ka natuke inventari: armulauariistad, altari krutsifiks, väike ristimisvaagen, samuti praost

Willigerode kirjutatud kirikukroonika, kirikukoori lipp (1936) ja 1894. aasta laulupeoks valmistatud kirikukoori lipukandja sini-valge-must särp. (Tartu Maarja, 2010)

Teise maailmasõja ajal ega järel ei antud okupatsiooni-võimude poolt kogudusele luba oma kodukirikut taastada. 1956. aastal andsid Tartu linnavõimud kirikuhoone varemed Eesti Põllumajandusakadeemiale (EPA) ja sinna ehitati võimla, arhitektiks I. Kalmet. Torn kaks säilinud kivikorrust lammutati. Tornivööndis lammutati ka seinad kiriku seintega samale kõrgusele ja torni neli massiivset jalga lammutati kuni vundamendini. Kaasaegsete mälestuste kohaselt kasutati lammutustöödel EPA üliõpilasi. Juurde ehitati kirikuhoone peafassaadiga külgnev 2-korruseline kõrvalhoone, kuhu mahutati väiksemad harjutussaalid, pesuruumid, kabinetid ja katlamaja. Spordikompleks valmis 1961. a. (Tartu Maarja, 2010)

Pärast kiriku hävimist on kogudus tegutsenud lühikest aega Jaani ja Ülikooli kirikus, seejärel ligi 50 aastat Peetri kirikus. 1997. aasta detsembris valmis kogudusele tagastatud kogudusemajas (Õpetaja 5) endises leerisaalis kirikusaal, mis pühitseti adventiaja alguses ja võeti kasutusele jumalateenistusruumina. Kirikusaali oli mõeldud ajutise lahendusena kasutada seni, kuni oma kirik peagi tagastatakse ja taastatakse. Kuna kiriku tagastamine venis, siis jäi kogudusemaja kirikusaal koguduse jumalateenistuste ja talituste ruumiks 13 aastaks. (Jürjo, 1998: 30–34)

3 Ideelahendus Maarja kirikule

2008. aasta detsembris anti kogudusele kiriku omandiõigus tagasi, tegelik ruumide üleandmine omanikule toimus aga alles pärast Eesti Maaülikooli uue võimla valmimist 15. augustil 2009.

Kirikust on säilinud välisseinad, altaripoolne ja tornipoolne vahesein. Hoone tervikuna on väga halvasti seisukorras (joonis 1 ja 2). Sõjajärgses põlengus hävisid nii katus, tornikiiver kui kogu sisustus. Ideekonkursi tingimuseks on, et kiriku välisfassaad, katus ja torn taastatakse G. Geisti originaaleskisi ja säilinud fotode alusel võimalikult endisel kujul. Kellarõdu võib taastada originaalprojekti eeskujul avatuna.



Joonis 1. Tartu Maarja kiriku ilme tänapäeval (foto: K. Doronin).



Joonis 2. Tartu Maarja kiriku sisevaade tänapäeval (foto: K. Doronin).

Külastades kirikut, on praegu eksisteerivat hoonet küllaltki raske seostada kirikuhoonega. Hoonele on Kuperjanovi tänavapoolsele küljele püstitatud ka ulatuslik kahekorruseline juurdeehitis, mida kirikuhoonega seob kaarjas trepikoda. Hoone tervikuna on väga halvas seisukorras. Ümberehituse käigus lammutati torn, algne viilkatus asendati kelpkatusega ning likvideeriti ka peasissepääsu kohal paiknenud ehisviil ja trepikojad torni külgedel. Kõik, mis sinna on juurde ehitatud seoses võimlakompleksiga, tuleb suuresti lammutada, sealhulgas kõrvalhoone. Säilitada ei tasu peale kandvate seinte suurt midagi. Põrandad ja lagi on deformeerunud. Kuigi kirikuõpetaja Peeter Paenurme sõnul kaaluti ka varianti, et kirikus säilitatakse võimlaaegne laudpõrand, ei tundu see kaas-aegse sisekujunduslahenduse juures otstarbekas ega esteetiline.

Vaatamata ulatuslikule ümberehitusele on hoone säilitanud oma põhimahu, avade kuju ning asetuse ja hulgaliselt fassaadidetaile. Kuna hoonet loetakse üheks viimaseks klassitsistliku arhitektuuri näiteks 19. sajandil (Arman, 1965: 353), siis väärib hoone kindlasti väliselt taastamist võimalikult algupärasel kujul. Samuti annab torni taastamine kindlasti palju juurde Tartu linnapildile, nagu see toimis ka Jaani kiriku puhul.

3.2 Hoone sisearhitektuurse lahenduse idee kirjeldus

Tartu Maarja kiriku taastamise ideekonkursi hankedokumentatsioonis on selgelt välja toodud vajaduste nimekiri, millised ruume soovitakse uue lahenduse puhul näha. Need jagunevad:

- 1) esmatähtsad ruumid;
- 2) muud vajalikud ruumid;
- 3) soovid, mida saab realiseerida vastavalt võimalustele.

Ruumiprogramm on jagatud ruumide funktsiooni, avatuse ja kasutusviisi järgi viieks grupiks:

- kirikusaal ja selle lisaruumid – jumalateenistuseluga seotud ruumid
- avatud ruumid – igapäevaselt avatud ja üldkasutatavad ruumid
- koguduse tegevusruumid – õppe- ja huvitegevuse ruumid
- ruumipind lisaprojektideks – hoone sektor, mida saab vajadusel kasutada iseseisva büroopinna ja turisminduseks (torn)
- abiruumid – peamiselt majandusruumid, kasutab väike hulk inimesi.

Tutvunud dokumentide ja koguduse soovidega, jaotasin ruumid korruste lõikes ära – kus miski võiks ja peaks asetsema.

3.3 Ruumi kujundusliku idee kirjeldus

Antud töö raames keskendusin sisekujundusliku kontseptsiooni loomisel peamiselt kiriku kahele kõige tähtsamale ruumile, milleks on kirikusaal ning kabel, kus sisustuse ja kujundamise juures on arvestatud nii kuuldavuse, nähtavuse, valgustatuse, turvalisuse, erivajadustega inimeste vajaduste ning muude sarnaste nõuetega. Uue sisekujunduse loomisel ühendasin kiriku ehitusaegsed stiiliaru- saamad ning kaasaegsed nägemused, vajadused ja võimalused (joonised 5–9). Kiriku sisekujundus peab olema nii funktsionaalne kui ka esteetiline, samuti kooskõlas hoone välisilmega (joonised 3 ja 4).

Interjöõri iseloomustab mugavus, mida on üritatud saavutada ka seinatoonide ning esemete läbi, mis neid kaunistavad. Neutraalsed soojad toonid tekitavad kirikuskäijates tunde, et nad on seal oodatud. Lasteruumi olemasolu aitab luua soodsat ja mugavat keskkonda laste ja imikutega peredele. Polsterdatud mööbel võib samuti väga tähtsat rolli mängida. Puhas ning kaasaegne mööbel aitab luua funktsionaalset ruumi ning laseb taas koguduse liikmetel kogeda mugavust. Kõige tähtsam on muidugi luua koht jumalakummardamiseks ning armastuseks. Rõhutades soojust kiriku sisekujunduses aitab see muuta seda reaalsuseks. Lahenduse juures kasutatud materjalid saavutavad selle efekti.

Kirikusaali sisekujunduse aluseks olev lihtsus ning selgus ja valgeks krohvitud seinad kontrastee- ruvad pilkupüüdvat puidust laega, mille vertikaalseid massiivseid talasid katab õhuline puitliistudest sõrestik, mis moodustab võrdkülgseid kolmnurkseid kujundeid, sümboliseerimaks Püha Kolmain- sust. Kolmnurk on teatavasti peamine Püha Kolmain- suse sümbol, sest kõik isikud Jumalas on võrdsed. Lagi värvitakse linaõlivärviga. Seinad krohvatakse valge või kergelt toonitud lubikrohviga või värvitakse lubivärviga. Kuna muinsuskaitse nõuded näevad ette lubikrohvi ja -värvi kasutamist fassaadi viimistlemisel, siis on mõistlik jätkata seda suunda ka siseviimistluse juures. Nende kasuta- mine on põhjendatud ka tänapäeva ühiskonnas aktuaalse teemaga keskkonna ja energia säästlik- kusest, mistõttu on kogu sisekujunduse juures kasutatud võimalikult traditsioonilisi ning looduslikke materjale.

Põrandal on kasutatud suuremõõtmelisi looduskivist põrandaplaate. Soovituslik oleks kasutada Ungru paekivi plaate, mida on kasutatud teadaolevalt üle 700 aasta, vanimad säilinud ja dateeritud ehitusdetailid pärinevad 13. sajandist. Vanimad ehitusdetailid ja hauakivid pärinevad Läänemaalt Ridala kirikust ja Haapsalu piiskopilinnusest. Ajavahemikul 13.–19. sajand on Ungru paekivi kasutatud paljude Eesti kirikute ja mõisahoonete ehitamisel ning selle pikk ajalugu võiks hästi haakuda Maarja kiriku ajaloolise hõnguga. Kuna kirikusaali on planeeritud põrandaküte, on kiviõrand ka juba praktiliselt parem lahendus kui puitõrand, mis ei lase soojust nii efektiivselt läbi. Samuti on kiviõrandat tunduvalt kergem hooldada ning kindlasti ka vastupidavam suure koormusega ruumides. Uurides magistritöö (Doronin, 2010) raames viimase kolmekümne aasta jooksul ehitatud baptistikirikuid ja palvelaid, võis märgata, et 90% juhtudest oli põrandakatteks just keraamiline plaat või looduslik kivi.

Teiseks populaarseks materjaliks kirikute sisekujunduses oli klaas, mis ka antud kiriku kujunduses mängib teatavat rolli. Klaasi kasutatakse peamiselt rõdupiirete- ning kõrval- ja kirikusaali eraldavate lükanduste materjalina. Klaas muudab ka ruumi õhulisemaks ja valgusküllasemaks. Rõdude piirete juures on kasutatud klaasi ka sellepärast, et piire ei takistaks vaadet ning inimesed ei peaks altariruumi nägemiseks küünitama üle ääre. Lisaks laele on puitu kasutatud ka kirikupinkide valmistamisel. Aina enam on tänapäeva kirikute juures märgata mugavamaid kirikupinke, millel on nii seljatugi kui istme pehmendus (Doronin, 2010: 87). Üks pink on mõeldud keskmiselt 8 inimesele. Üldjoontes on pink lihtsa ja minimalistliku tegumoe- ga, lisanditeks on seljatoes peituv ülevalt avanev sahtel laulu- raamatute jaoks ning väljatõmmatav põlvituspink.

Nagu eelnevast uurimusest selgus, siis altaril on luterlikes kiriku- tes väga tähtis osa, seega paik- neb see ka antud kirikus kesksel kohal nii visuaalselt kui sisuliselt.



Joonis 3. Tartu Maarja kiriku välisilme visualiseering eest.

Koguduse soovil ehitatakse altar klassikalise kivist plokkaltarina mõõtudega 200x100 cm, kõrgusega 100 cm. Altari lauaplaat kaetakse valge linaga ning altari ette riputatakse liturgilistes värvides vahetatav altari põll (antependium). Altaril seisavad 2 küünla jalga. Arvusümbolika kohaselt on võimalik number kahte seostada Kristuse inimliku ja jumaliku loomusega. Number 3, mis on samuti jumalik Püha Kolmainuse arv (Jumal kujutab end kolmainasana: Isa, Poeg ja Püha Vaim) ning ka Vanas Testamendis on number kolm oluline number, esineb ka altariruumi kujunduses, kus 3 astet viivad altarini.



Joonis 4. Tartu Maarja kiriku välisilme visualiseering tagant.

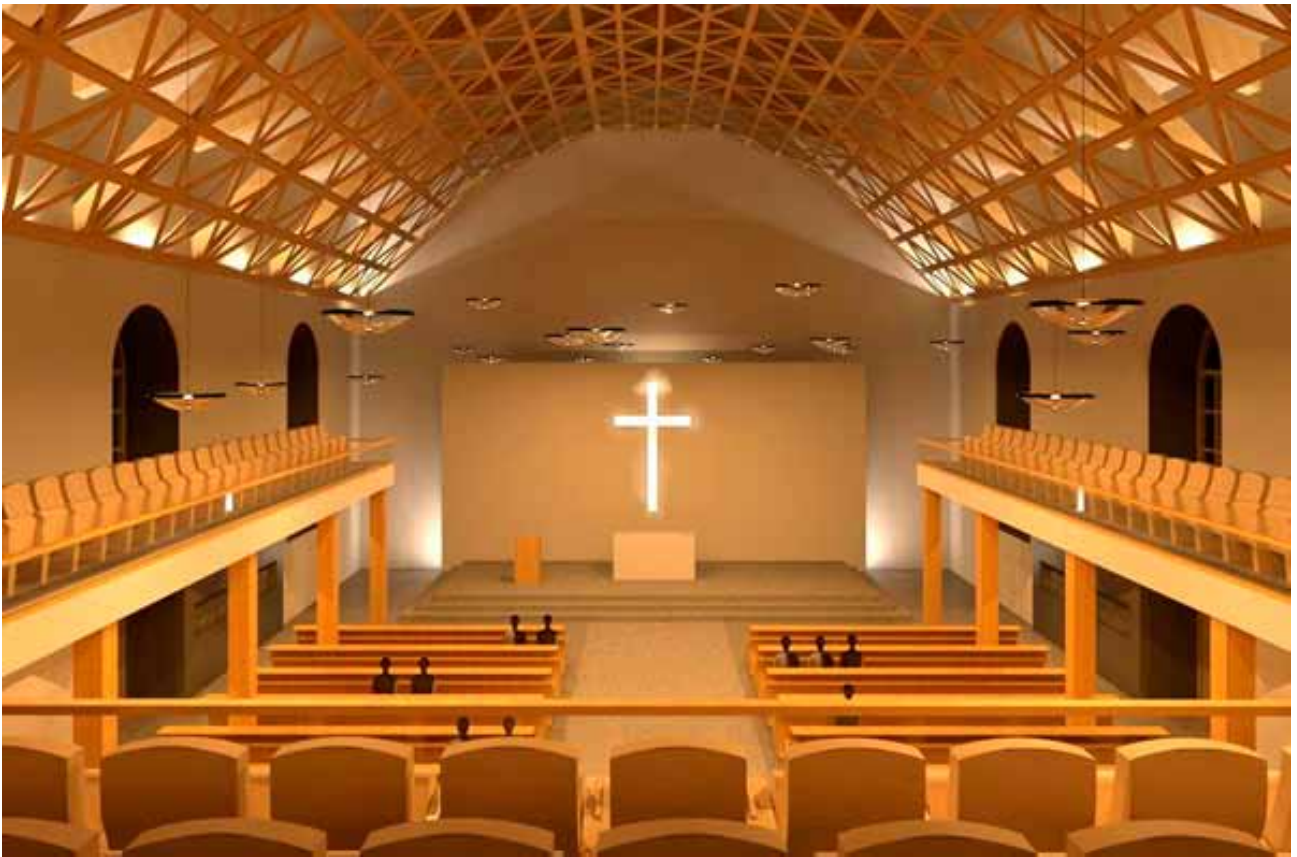
Mis puudutab altariruumi kujundust, siis selle funktsiooni täidab

ristikujutis altaritagusel seinal. Rist on kristluse peamine sümbol, millest kujunes kannatusemärk ning lunastuse sümbol. Kuna ristil on väga oluline roll luterlikus kirikus, siis sobiks ta kesksele kohale kirikusaali ruumis. Kasutades natuke ebatraditsioonilisemat lähenemist sellele aspektile, on seina sisse tehtud ristikujuline süvend, mis on seestpoolt valgustatud karniisvalgustitega. Idee on ka kasutada ristilöödud Jeesuse puidust skulptuuri selle peale kinnitatuna. Valgustatud ristikujutist võib tõlgendada ka kui valget risti (altaritagune sein ja süvend ise on nagoonii valge ning valgustus annab veel omakorda lisaefekti), mis sümboliseerib usu valgust ja õpetuse puhtust.

Traditsiooniliselt kasutatakse luteri kirikutes ka altarivõret, kuid siinkohal tuleb kindlasti arvestada sellega, et see ei mõjuks eraldava ja varjutava elemendina altari ja koguduse vahel. Selle tähtsus seisneb selles, et armulaualistel oleks koht, kuhu tulla palvetama ning põlvitama. Eraldi piiret ei pea ma vajalikuks teha, kuna altariruum asub 3-astmelisel platvormil, mis on kaetud vaipkattega ning seetõttu on nendel astmetel mugav põlvitada ning ka vaimulikul on mugavam koguduse juurde tulla. Need astmed täidaksidki juba mõttelist altarivõre funktsiooni.

Jumala Sõna kuulutamise tähtsuse rõhutamiseks liturgias on kantsel, mis paigutatakse traditsiooniliselt evangeeliumipoolele – koguduse poolt vaadelduna vasakule. Lugemispult paigutatakse altariga samale tasapinnale ning nagu kaasaegsetes kirikutes kombeks, on ta ka vajadusel liigutatav (Doroin, 2010: 88). Kantsli valmistamisel on kasutatud taas puitu. Kolmas varem mainitud tähtis objekt on ristimiskivi, mis paigutatakse samuti altari vahetusse lähedusse ning sarnaselt altarile on valmistatud kivist, luues niimoodi ühtse terviku.

Kolumbaariumis hoitavate lahkunute nimetahvlid koos personaalse mälestusküünla süütamise kohaga paigutatakse kirikusaali altariruumi külgedele jäävatele seintele. Selle valmistamisel on kasutatud



Joonis 5. Tartu Maarja kiriku interjööri visualiseering läänerõdult täisvalgustusega.



Joonis 6. Tartu Maarja kiriku interjööri visualiseering ida suunas üldvalgustusega.

terast ning küünalde jaoks on tehtud süvend. Süvendi peal on sein nimetahvlite jaoks. Seda saavad kasutada nii need, kes soovivad lihtsalt süüdata küünalt palveks kui ka need, kes soovivad mälestada kadunukest, kelle nimi on tahvilil, ilma et peaks selleks iga kord kolumbaariumisse minema.

Luteri kirikule omane muusika tähtsus liturgias nõuab ka laulukoori istekohtadele mõtlemist. See-tõttu tuleb ka neile leida koht kirikusaalis, milleks võiks olla altariruumi lähedus. Kuna altariruum on üsnagi suur, siis kõrval napib nende pinkide jaoks ruumi. Kui vanasti oli kombeks, et laulukoor laulis peamiselt rõdul, siis tänapäeva kirikutes on koor toodud enamasti koguduse ette. Seega kui koor osaleb jumalateenistusel, võiksid nad asuda altari tagusel alal. Nende istekohtade näol on tegemist üksikpinkidega, mida on kerge transportida ja vastavalt vajadusele liigutada. Valmistatud on nad puidust ning järgivad samasugust minimalistlikku joont nagu kirikusaalipingid.

Akende jaotuse projekteerimisel on lähtutud muinsuskaitse eritingimustest, mille kohaselt tuleb see-juures aluseks võtta 1836. a G. Geisti projektijoonis ja säilinud fotomaterjal. Kuna vitraaži pole ka-sutatud ei siis ega nüüd, paistab läbi suurte akende kõrghaljastus, mis tekitab omakorda sideme loodusega ning Jumala loominguga.

Kirikusaali valgustuses on taas rõhk minimalistlikkusel ning puhastel vormidel. Laest ripuvad alla pikad üksikud valgustid, mis paiknevad natuke ebasümmeetriliselt. Efektvalgust annavad seinaval-gustid ning karniisivalgustus. Karniisivalgustust on kasutatud lisaks ristikujutisele ka altaritaguse sei-na taga, mis paneb kogu seina välisääre kumama. Erinevad valguslahendused võimaldavad vasta-valt kirikusaali kasutusotstarbele sobivat valgust valida. Jõulukontserdid võivad vajada mahedamat ning õdusamat valgust, jumalateenistus aga täiuslikult valgustatud saali jne.

Kabeli kujunduses taotletakse samamoodi pühalikkust ja lihtsust. Kabel on iseseisev sakraalruum, milles on ka väike palvealtar koos kohase kujundusega. Altar asetseb ringikujulisel platvormil, millel on taas 3 astet. Altar ise on minikoopia suurest altarist kirikusaalis. Altaritagusel seinal paikneb pui-dust lihtne rist.

Taas köidab visuaalselt enim pilke ruumi lagi. Pühalikkust ja sakraalsust annavad sellele kõrged laed, kuna kabel on läbi kahe korruse. Laest ripuvad alla tihedalt ridades paiknevad valged poollä-bipaistvad erinevas pikkuses kiud, tekitades meditatiivse ning rahustava meeoleolu. Kuna kabel on mõeldud ka laulatuste pidamiseks, mõjub lagi ja kogu ruum tervikuna mingil määral pidulikult ning romantiliselt.

Selleks, et lagi tuleks veel paremini esile, on kabeli seinad viimistletud tumedapoolsema looduskivi-ga, tekitades hubase ja intiimse õhkkonna, kus inimestel on hea üksinduses palvetada ning nautida rahu. Soojust lisab ka puidust õlitatud põrand.

Kogu saali sisustus on hästi lakooniline ning lihtne. Ruumis on lisaks altarile vaid kergelt transpordi-tavad toolid ning ruumi on paigutatud klaver või väikeorel. Kabeli valgustuses on samuti kasutatud erinevaid lahendusi. Fiiberkiudude vahelt kumab mahe laevalgustus. Seintel on nii koht- kui üldval-gustid. Altari taga seinal asetsev rist on samuti tagant valgustatud.



Joonis 7. Tartu Maarja kiriku interjööri visualiseering ida suunas osavalgustusega.



Joonis 8. Tartu Maarja kiriku interjööri visualiseering lääne suunas osavalgustusega.



Joonis 9. Tartu Maarja kiriku interjööri visualiseering läänerõdu alt osavalgustusega.

Kokkuvõte

Uurimustöö eesmärgiks oli luua Tartu Maarja kiriku taastamise ideeprojekt. Selleks oli vaja teada saada, milline näeb välja luterlike kirikute sisearhitektuur ning – kujundus ja kuidas on selle kaudu väljendatud neile omast usutraditsiooni. Samuti üritasin ma jõuda arusaamisele, mil moel tänapäeval eksisteeriv postmodernistlik maailmavaade mõjutab kindlate sisekujunduslike traditsioonidega institutsiooni ning millest tuleks lähtuda uue sisekujunduskontseptsiooni loomisel.

Lähtuvalt Kieckheferi mudelist, mis jaotab kirikud kolmeks: klassikaline sakraalne kirik, klassikaline evangeelne kirik ning modernne kogukondlik kirik, jõudsin järeldusele, et luterlikud kirikud kuuluvad kahe esimese hulka, kuid igat kirikut eraldi on sageli raske määratleda, kuna sellel võivad olla nii ühe kui teise mudeli tunnused. Neli viisi, millest juhinduda kiriku disainis – ruumi dünaamilisus, tähelepanu keskpunkt, esteetiline mõju ning sümbolne resonants, aitasid mul analüüsida kirikute sisekujundust ning jõuda järeldustele, mis olid abiks uue sisearhitektuurse ning sisekujundusliku lahenduse loomisel Tartu Maarja kirikule.

Sisearhitektuurse lahenduse loomisel on suuresti arvestatud koguduse soove – milliseid ruume tahetakse ning vajatakse, kui suure rahvahulgaga mingite ruumide juures tuleb arvestada jne. Oluline oli siinkohal mitte ainult jumalateenistuse ja kirikuga otseselt seotud ruumide tähtsus, vaid ka arvestamine erinevate lisaprojektide läbiviimiste võimalustega ning turismindusega seotud visioonid. Vastavalt ruumide funktsioonile, avatusele ning kasutusviisile on paika pandud ka logistiline lahendus.

Uue sisekujunduse loomisel ühendasin kiriku ehitusaegsed stiiliarusaamad ning kaasaegsed nä-

gemused, vajadused ja võimalused. Siiski ei ole uue sisekujundusliku kontseptsiooni loomisel ära unustatud, et tegemist on pühakojaga ning seega peab selle arhitektuur ning sisekujundus ka selle pühadust mingil viisil väljendama, mis aitab inimesel kogeda Jumalikku kohaolu, läbi mille jõutakse hingerahu ning tasakaaluni.

Uue kontseptsiooni järgi taotletakse pühalikkust ja lihtsust, hoidudes liigsest luksuslikkusest. Esemetele ja kujundusele annab väärkuse ühelt poolt looduslik materjal ja kvaliteetne teostus ning teiselt poolt valmistajate pühendumus ja austus Jumala vastu. Enim kasutatavad materjalid on puit, lubikrohv ning looduslik kivi. Kujunduses on pööratud tähelepanu sellele, et see oleks inimsõbralik, praktiline ja hubane ja et kõigil oleks seal hea viibida.

Viiteallikad

- Arman, H., 1965. *Eesti arhitektuuri ajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Bhaskaran, L., 2005. *Disain läbi aegade: tuntumate kunstivoolude ja stiilide rakendaminekaasaegses disainis*. Tallinn: Digipraktik.
- Doronin, K., 2010. *Vabakoguduslike kirikute sisearhitektuuri ja spirituaalsuse seostest*. Magistritöö Tartu Ülikooli usuteaduskonnas.
- Grenz, S.J., 2003. *Postmodernismi aabits*. Tallinn: Logos.
- Gympel, J., 2006. *Arhitektuuri ajalugu. Antiikajast tänapäevani*. Tallinn: Koolibri.
- Jürjo, V., 1998. *Koduta kogudus. Tartu Maarja kiriku ja koguduse lugu*. Tartu: EELK Tartu Maarja kogudus.
- Kieckhefer, R., 2004. *Theology in stone: church architecture from Byzantium to Berkeley*. Oxford: Oxford University Press.
- Kilde, J. H., 2008. *Sacred Power, Sacred Space. An indrotuction to Christian Architecture and Worship*. Oxford: University Press.
- Kreem, T-M., 2010. *Viisipäraselt ehitatud. Luterlik kirikuehitus, -arhitektuur ja -kunst Eestis Aleksander II ajal (1855–1881)*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Siilivask, M., 2006. *Tartu arhitektuur 1830–1918. Historitsism ja juugend*. Tartu: Greif.
- Stancliffe, D., 2008. *The Lion Companion to Church Architecture*. Oxford: Lion Hudson plc.
- Tamm, E., 2001. *Moodsad kirikud : Eesti 1920.–1930. aastate sakraalarhitektuur*. Tallinn: Iloprint.
- Tartu Maarja. 2010. [Online]. www.tartumaarja.eelk.ee [03.03.2011]
- Tohvri, E., 2009. *Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Vaga, V., 2007. *Üldine kunstiajalugu*. Tallinn: Koolibri.
- Venturi, R., 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art.

Abstracts

Karola Tobro. Advice for interior design in Estonian journals of the 1930s and interiors inspired by them

The thirties of the twentieth century formed a part of the brief independent period in Estonia. It was a period in which the so-called “Estonian style” was tried to be found in almost any area, including interior design. The aim of this work is to look for general and dominating views and principles of this process in order to understand the inspiring themes in interior design. Magazines like *Maret* (a woman’s magazine), *Kaunis Kodu* (Beautiful Home) and *Taluperenaine* (Farm Mistress) are used for this purpose. Advice given in these journals was quite universal. This paper presents an overview of the suggestions for interior design; a country home in the style of the 1930s is designed as a practical result of the research.

Elisa Artemjeva. Classicist interior of the Tartu Art Museum – past, present and future

Classicism seems to be an almost eternal and still topical style often used for both public and private venues. The style has a strong potential to be attached to the present day. The theoretical part of the diploma work contains the analysis of the literature dedicated to classical style and the experience of classicism in different countries. A closer look is taken at classicism in Estonia and Tartu, as well as at the building of Tartu Art Museum. The practical part brings classicist interior back into the second floor halls of the Art Museum in a way that the building’s contemporary function would be retained. The resolution of the interior should match the building, and at the same time be usable in modern times. For that purpose the interior design project and its visualisation of the Art Museum are presented to the audience.

Anneli Ruusna. The Victorian era bathroom

The evolution of bathrooms, water closets and sanitary technology is exciting and closely connected to the general development of industry and technology. History of culture, design and technology refer to the 18th and 19th century England as the greatest innovator in the field. The reign of Queen Victoria (1837–1901) became known as the Victorian era and during this period rapid changes took place in industry, culture, politics, science, and military. The diploma work targets Victorian bathrooms and sanitary technology. Since the era lasted for three quarters of a century, various stylistic changes took place during it. The present research attempts to clarify the principal design styles and periods of the era and how these were expressed in bathroom design. The Victorian bathroom was romantic, exciting, and lavish. One part of the diploma work is the actual design of Victorian bathroom by the application of contemporary retro-style design elements.

Helen Künnap. Vintage in interior design and its application to a country house

In order to mill out the essence of the interior most suitable for an old country house, it is possible to crystallise the period characterising it. Nostalgic *vintage*-style can be useful here as it allows to

use creatively ancestors' heritage. *Vintage* copies the interior trends between the 1920s and 1980s, allowing also the mix of styles and the addition of one's own perspective to it. The diploma work creates a romantic, *vintage*-flavoured interior design for a country house in Võrumaa built in the 1930s. Some furniture requiring special solution, such as shelves-containers under the roof slant, plane for the sink and a cupboard, are designed as well. A small chest of drawers from the 1960s is renovated too.

Merili Kahro. The work of Antoni Gaudí and mosaic table design inspired by this

Antoni Gaudí, catalan and one of the most original architects of Spain, introduced modern mosaic technology which next to his imaginative architecture serves as great inspiration for furniture design. Gaudí has created mosaic technology which consists of small pieces of broken ceramic plates and is usable both in interior and exterior design. The aim of the diploma work is to take a closer look into the life and work of this talented architect as a source of inspiration for mosaic creation. This results in researching the art of Antoni Gaudí and its practical application in the form of the design of a mosaic table.

Kaija Leibur. Using Estonian ethnic ornament in spatial textile made in *sashiko* technique

Folk art and ethnic ornament has become more and more popular over the last years, becoming into something more than a mere depiction of a decorative pattern. The diploma work looks into the background of Estonian ethnic ornament and *sashiko*, the indiginous Japanese handicraft. The work also opens the symbolic meaning of the ornament. The aim of the work is to design room textiles for a contemporary interior bearing Estonian ethnic ornament and using Northern Japanese peasant embroidery based on simple tacking stitch. Since tapestries hold an important place in our ethnic art, room textiles are designed and executed in this form.

Kristel Kull. "Estonian style" furniture in the 1930s and the modern usage of ethnic chest

Estonian peasant handicraft can become an indispensable inspirational source for an artist or a designer. In the 1930s Estonian art witnessed a second peak of nationality (the first one co-incided with the national movement of the late 19th and early 20th century). It was as if ethnic heritage was rediscovered in the 1930s: architects designed furniture bearing ethnic patterns, more opportunities for "Estonian style" interior was offered to the public. At that nationality *per se* was not of primary importance but by adding moderate decorative details to both archetypal forms and modern pieces of furniture, practical items suitable for rural setting were made. Chest was one of such furniture items decorated in the 1930s in the "Estonian style". The practical part of the diploma work is a renovated and decorated chest bearing ethnic character but being practical also in a modern interior.

Helen Laos. Mirror and glass manufacturing in Estonia

The development of Estonian industry and manufacturing commodities is not merely a theme in the history of industry but also a part of Estonian design history. In the history of Estonian glass making

Lorup glass manufacture and the Tarbeklaas factory, both descendants of Rõika-Meleski Glass Factory, are mentioned in recordings. It is regrettable that there is little recorded products from such a powerful glass factory as the Rõika-Meleski one, though the majority of items produced there can be found in Estonian homes and in the museum of Meleski Glass Factory. The diploma works delves into the production of mirrors, mirror glass and glass commodities in Estonia since the 17th century. The practical work is a designed wall mirror that takes Meleski mirrors as a model.

Annika Kullerkan. Rebirth of renaissance patterns: apparel collection in the theme of the 16th century female fashion

Now and then clothing design traditionally turns its glance into historical examples in search of new ideas, applying tried ideas in new and contemporary setting. The diploma work aims at creating apparel collection inspired by 16th century garment elements and decorations. In order to find detailed information about decorations, their making techniques, materials, colour solutions, patterns and setting 16th century portrait reproductions were analysed. On the basis of gathered material a general concept, garment drafts, cutting solutions and embroidery patterns for an apparel collection was designed. Three models belonging to the collection are also fully realised.

Kristin Doronin. The project of restoration of Tartu St Mary's Church

St Mary's Church is one of the latest and purest-style classicist churches in Tartu. It was badly damaged during the World War II and Soviet occupation, and it is only now that the building can be restored to its glory by taking into account its history, the present day and the original purpose of the building. When restoring a church its total restoration in its original form is not practical; by maintaining its original identity it is necessary to create a contemporary solution that would regard present needs and possibilities. The aim of this work is to make interior design for the Tartu St. Mary's Church for which the designer researched the essence of Lutheranism, how and in what Lutheran principles are expressed, and what are other Lutheran churches' interior designs like – which liturgical elements are used, what kind of furniture is needed, etc. Taking all this into account St Mary's Church interior was designed.