

# Juudit Anton Starkopfi ja August Roosilehe loomingus

ning tema ikonograafilisest põimumisest  
Salome ja Medusa kujudega\*

KAI STAHL

Artikli keskmes on Vanast Testamendist välja jäänud apokrüüfi, Juuditi loo kujutamine eesti kunstnike Anton Starkopfi (1889–1966) ja August Roosilehe (1887–1941) loomingus Esimese maailmasõja eelõhtust kuni 1920. aastate teise pooleni. Võrdleva materjali abil esitan feministlikku lugemist rakendava tõlgendusvõimaluse teostest, mis peegeldavad omaaegseid soolistatud diskursusi ja osutavad protagonistide põimumisele nii Salome kui ka Medusa kujuga.

2011. aastal toimus Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse V moodsa eesti kirjanduse seminar „A. H. Tammsaare „Juudit””, mille korraldasid kirjandusteadlased Mirjam Hinrikus ja Piret Kruuspere. Näidendi ilmumisest (1921) oli möödunud üheksakümmend aastat. Huviorbiidis oli tekstide ja lavastuste kõrval ka näidendi nimegelase samaaegne kujutamine eesti kunstis. Emapilgul näis, et Vana Testamendi apokriivaraamatute hulka kuuluv Juuditi lugu ei olnud kunstnikke kõnetanud. Ent toonane Tartu Kunstmuuseumi teadusdirektor Tiit Talvistu osutas Anton Starkopfile ja August Roosilehele,<sup>1</sup> kelle 1910. ja 1920. aastate loomingus leidub mitmeid Juuditi-nimelisi teoseid, seega just tollest ajavahe-  
mikust, mil selle teemaga tegeles ka Tammsaare ja tema draama „Juudit” saavutas tunnustuse<sup>2</sup> eesti kultuuriruumis. Lähemalt uurides selgub, et tegemist on kunst-  
nike üksikute ja vähem tuntud töödega. Ometi on kõnealune teema inspireerinud

\* Käesolev artikkel põhineb siinkirjutaja 2010. aastate algupoolel Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse (UTKK) soovil kirjutatud artiklil „Juuditi lugu eesti kujutavas kunstis modernsuse kontekstis” ning avaldatakse nüüd nende loal, kuid osaliselt lühendatult ja täiendatult. Samas tänan varasema versiooni heade keeleliste kommentaaride eest, mis siinsessegi artiklisse on kandunud, kirjandusteadlasi Mirjam Hinrikust ja Katrin Puiki.

1 Tänapäevase kunstiajaloolas Tiit Talvistu, kellele siinne artikkel poleks sünninud.

2 Nt H. R[audsepp], „Juuditi”-motiiv dramaatilises kirjanduses. – Vaba Maa 2. IX 1921; P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal. – Varamu 1938, nr 2, lk 166.

läbi aegade paljusid Lääne-Euroopa kirjanikke ja kunstnikke. See oli levinud renessansis ja barokk-kunsti ning äratas 19. sajandi lõpul uue, laahaardelise, loominguistelt aladelt teadusesse ja filosoofiasse kandunud vaimustuse, kogedes *fin de siècle*'i perioodil järjekordset kõrghooaega, kuid nüüd juba dekadentsiaadete poolt koloreeritult ja ümbertöödeldult. Eesti dekadentsiuurija Mirjam Hinrikuse järgi avaldus 19.–20. sajandi vahetuse kultuur Eestis kümnendi võrra hiljem, mistõttu ka selle meeleolu kestis 1920. aastateni.<sup>3</sup> Siinne artikkel pöörab tähelepanu ja toob detailsemalt esile, mil viisil on seda retooriliselt äärmiselt laetud teemat käsitlenud eelkõige eesti kunstiruumi kuulunud Starkopf ja Roosileht. Kultuuriteoreetik Mieke Bali tsiteerides: „Niipea kui kuuleme pealkirja [Juudit, Juudit ja Olovernes – K. S.], oleme juba tahes-tahtmata kaasanud piibelliku heroismi raamistiku koos misogüünia ja lojaalsuskonflikti temaatikaga, kus tänu vaenlase tapmisele peetakse naist kangelaslikuks, kuid samas ka lõbujanuliseks, sest ta oli mehe seksiga lõksu meelitanud.”<sup>4</sup>

Piibli naistegelastest<sup>5</sup> on inimeste meeli enim köitnud just Juudit. Seda soodustas ühelt poolt Juuditi väline veetlus, vagadus ja heroilisus, teisalt aga talle kui naisele sobimatu käitumisviis ja saatuslik mõju mehele. Juuditi loos päästab lesena ühiskondlikult õigustatud positsiooni omav tark ja kartmatu nimegelane oma kodulinna Betuulia assüürlaste kallaletungist, tappes nende sõjaväe ülempääliku Olovernese (Jdt, eriti 13: 3, 13: 14). Olgugi et Juudit päästis oma rahva tänu julgusele, nutikusele ja vankumatule usule, löid eesmärgi saavutamiseks valitud teguviisid aluse vastandlikule suhtumisele temasse. Nii on näiteks keele- ja kirjandusteadlane Margarita Stocker oma teedrajavas Juuditi-teemat analüüsivas teoses „Judith: Sexual Warrior” toonud välja, et kui keskajal tõsteti esile eelkõige Juuditi jumalakarlikkust ja omakasupüüdmatut vouruslikkust, siis alates renessansist hakkas Juuditi kujutamist üha enam saatma allegooriline alltekst. Põhirõhk asetus naise eneseehtimisele<sup>6</sup>, mehe võrgutamisele ja sellele järgnenud joobunud ja uimastunud mehe pea mõõgaga maha löömisele – kuigi Issanda Jumala kaitse all (Jdt 13: 4–9). Olenemata sellest, et apokriiva jutustus sisaldab mitmeid aspekte ja tasandeid, tõsteti toores vägivald Juuditi loo keskseks teemaks ning kõrvale jäi, et tegelikult oli

3 M. Hinrikus, Kurja lilledel lapsed. Sissejuhatus eesti dekadentlikku kunsti. – Kurja lilledel lapsed. Eesti dekadentlik kunst / Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art. Koost M. Hinrikus, L. A. Kass, L. Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2017, lk 25–26, 32–33; M. Hinrikus, Dekadentlik modernismkogemus A. H. Tammsaare ja noorelaste loomingus. (Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 10.) Tartu, 2011, lk 18.

4 M. Bali, Lugged kunst? – Kunstiteaduslikke uurimusi 2011, kd 20 (1/2), lk 224. Tlk I. Ruudi. [Orig: Reading Art? – A Mieke Bal Reader. Chicago, London: University of Chicago Press, 2006.]

5 Naised esinesid peategelastena ja said omanimelise raamatu vaid apokrüüfid ehk apokriivas (katoliikluses ja õigeus nn deuterokanoonilised ehk piiblivälised kirjad), v.a Rutt, kelle lugu kuulub temanimelise raamatuna Vana Testamendi kaanonisse. Et apokrüüfid on jäänud protestantlikust piiblikaanonist välja, siis ei ole neid tõlgitud kõigisse piibliväljaannetesse ega pööratud neile enamasti tähelepanu ka kristlikus jumalteenistuses. Peategelastena said omanimelised raamatud kolm juuditari – Juudit, Ester ja Susanna. Usulistest, süžeelistest ja ideoloogilistest erinevustest sõltumata ühendab neid kuulumine võõra võimu ohustatud ühiskonda ning nende välise võlu rõhutamine tekstis ja naistegelase kui sellise nähtavaks tegemine, nagu tõdeb teoloog Athalya Brenner: A. Brenner, Introduction. – A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna. Ed. A. Brenner. London, New York: T & T Clark International, 2004, lk 11–12.

6 Nii nagu Piiblis tõdetakse: selleks „et kütkestada meeste silmi, kes iganes teda näevad” (Jdt 10: 3–5, samuti ka 10: 14, 10: 19, 12: 16). Vt M. Stocker, Judith: Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture. New Haven, London: Yale University Press, 1998.

Jumal andnud nimategelasele *femme fatale*'i või veelgi enam – *femme forte*'i<sup>7</sup> rolli –, et ta saaks oma kodulinna päästa. See, millega ja mil viisil Juudit hakkama sai, tagas lääne kultuuris tema vastu püsiva huvi. Juuditi legendi üha uuesti tõlgendades – nii visuaalselt, keeleliselt kui ka heliloomingu, näite- ja hiljem filmikunsti (kui mainida vaid mõnda meediumi) vahendusel – peegeldavad uued versioonid alati nende loojate aega.<sup>8</sup> Oma aja peegeldusest tingituna püsib siinnegi uurimus suhteliselt kitsas ajalises raamis. Seetõttu jäävad välja hilisemad Juuditi-teema käsitlused eesti kunstis.

Mitmete uurijate seisukohalt tõrjuti 19. sajandil, kui huvi Juuditi loo vastu uuesti tärkas, eetilised motiivid kõrvale ning Juuditi kujutamisel kasvas märgatavalt seksuaalne ja erootiline laeng, kulmineerudes sajandivahetusel. Juuditi kuju seostati teiste fiktiivsete ja ajalooliste *femme fatale*'ilike naisekujudega, kes jutustuste ja legendide kohaselt olid oma naiselikku kütkestavust ära kasutades meeste saatuslikeks saanud, nagu vampiirid ja sfinksid või Kleopatra, Delila ning Salome, mainides neist vaid mõningaid. Saatusliku naise kuvand liigitati seksuaalselt hukatuslikuks. Neis nähti naisi, kes võimuhimulistena nautisid mitte ainult meeste degradeerimist, vaid olid ohuks kogu moderniseerumisprotsessile. Lääne ühiskonna ülikiire moderniseerumine 19. sajandil, sellega kaasnenud radikaalsed majanduslikud ja sotsiaalsed muudatused ning naiste emantsipeerumise algus ja tulek avalikku sfääri sünnitasid ebakindluse tunde, eriti kultuuriruumis domineerinud meesisikutes. Sajandi viimasele kahele aastakümnele sai tooniandvaks nii naisi kui ka mehi puudutav sooanarhia, mis murdis varasemaid soorolle, nagu on muuhulgas tõdenud kirjanduskriitik Elaine Showalter. Tärغانud ebakindlus tingis sajandi lõpuks meesloojate soosingu *femme fatale*'ilike naistetüüpide vastu kunstis ja teaduses.<sup>9</sup>

Juuditi loo tunnuslik motiiv põhjustas *fin de siècle*'i perioodiks nimategelase samastamise teise Piiblis esinenud naistegelase Salomega, kes tõi samuti mehele – prohvet Ristija Johannesele – surma pea kaotuse läbi,<sup>10</sup> vaatamata sellele, et naiste motiivid erinesid täielikult. Kristlikus traditsioonis on Salomed tõlgendatud alati ohtliku võrgutava naise sümbolina, *femme fatale*'i arhetüübina. 19. sajandi lõpu eel

7 Juuditi *femme forte*'ilikud ehk niinimetatud mehelikud omadused, vt M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, eriti lk 167–171.

8 M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, eriti lk 3–10, 46. Samuti nt A. Brenner, Introduction, lk 11–14; M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, eriti lk 280, 282, 284.

9 E. Showalter, Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Penguin, 1990, lk 2–7; M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, eriti lk 173, 181–186; B. Dijkstra, Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986, eriti lk 4–5, 200–201, 376–379; N. Sine, Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century. – German Studies Review 1988, vol. 11 (1), lk 11, 21; kuid samuti ka nt M. Hinrikus, Tammsaare „lapsnaised”. A. H. Tammsaare naistegelastest 19. ja 20. sajandi vahetuse kultuurikontekstis. Feministlik vaatenurk. – Haridus 2003, nr 11, lk 13–14; M. Hinrikus, Kurja lillede lapsed, eriti lk 17–19, 21. Mitmekülgsema pildi erinevatest *femme fatale*'i naistetüüpidest eesti kunstis eelmise sajandi esimesel poolel annab Hinrikuse ja kunstiajaloolase Lola Annabel Kassi kirjutatud näitusekataloog „Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst”. Tähelepanu pööratakse ka Juuditi ja Salome esinemistele, kuid vaid põgusalt (L. A. Kass, Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm. – Kurja lillede lapsed, lk 98, 105–106).

10 Salomed, kellest kirjutatakse Uues Testamendis, ei nimetata nimepidi, vaid temast on juttu kui Heroodiase tütre. Oma kasuisa, Juudamaa kuningas Heroodese sünnipäevapeol lummas ta kohalolijaid tantsuga ning kui kuningas teatas, et Salome võib temalt soovida ükskõik mida, küsis ta ema õhutusel ja nõuandel Ristija Johannese pead vaagnal. Vt Mk 6: 14–29.

põhjustas noore veetlejatori varasemast brutaalsemaks teisendamist märkimisväärselt briti kirjaniku Oscar Wilde'i sensatsiooniline ja suure populaarsuse saavutanud tragöödia „Salome” (esmatrükk prantsuse keeles 1891). Selles anti Salomelegendile uus psühholoogiline mõõde, mis põhines noore naise erootilisel tantsul, tema saatuslikul kättemaksul mehele selle eest, et too lükkas tagasi tema himu, ning kõige krooniks mõrvatöole järgnenud seksuaalsel rahulolul, kui ta andunult suudles mehe veritsevat pead. Sellises tõlgenduses kulmineerus dekadentlik kujutus ja arusaam naiste himust hävitada mees ning meeslooja masohhistlik fantaasia mehe sümbolsest kastreerimisest.<sup>11</sup>

Juuditi lugu ei kuulu Eestis domineerinud luterliku kiriku kaanonisse, kuid on alati olnud õigeusklike ja katoliiklike pühade tekstide osa. Sellele vaatamata tekkis enne 20. sajandi esimese kümnendi lõppu selle piibliloo vastu suurem huvi, mis kulmineerus A. H. Tammsaare näidendi „Juudit” ilmumisega aastal 1921 ja selle lavastamisega veel sama aasta septembris „Petuulia” nime all Draamateatris<sup>12</sup> legendaarse Paul Pinna poolt. Aasta varem oli sealsamas lavastatud saksa näitekirjaniku Friedrich Hebbeli tragöödia „Judith” (1840, esmatrükk saksa keeles 1841; eesti keeles 1920), kaks aastat varem (1919) etendus aga Wilde'i „Salome”. Nii Tammsaare loomingu uurijate kui ka kirjaniku enda sõnul oli ta mõlema näidendiga põhjalikult tutvunud üle kümne aasta varem, kui ilmus tema enda näidend, ja nende mõju on olnud ilmne. Eelkõige olevat kirjanikku mõjutanud Hebbeli teos, millest Tammsaare olla soovinud kirjutada usutavama ja kergemini mõistetava versiooni, ja seda eriti Juuditi hingeelu osas, nagu on täheldanud kirjandusteadlased Paul Ambur ja Heino Puhvel. Nigol Andresen toob esile, et nii sündinudki psühholoogiline drama, mis „ei tarvitse esineda enam rahvuslik-usulise müsteeriumina”.<sup>13</sup> Hebbeli eeskujuna aga tähenduslik, sest nagu Juuditi-uurijad on rõhutanud, teisendas Hebbel radikaalselt Juuditi loo Piibli versiooni läbi misogüünia filtri, muutes protagonistist impotentsest abikaasast puutumata isekaks leseks, kes tahtis vabaneda oma „neitsilisest tabust”, kui kasutada Sigmund Freudi määratlust. Selleks võrgutas Juudit Olovernese ja pärast tabust vabanemist tappis ta, kajastades toonast arusaama naistest ja nende salakavalusest.<sup>14</sup>

11 Nt E. Showalter, *Sexual Anarchy*, eriti lk 149, 151, 169; B. Dijkstra, *Idols of Perversity*, lk 379, 396–398; N. Sine, *Cases of Mistaken Identity*, lk 11.

12 Esietendus toimus 2. septembril 1921 ja lavastuse alapealkirjaks jäi „Juudit”.

13 H. Puhvel, A. H. Tammsaare elu ja loomingu varasem periood (1878–1922). Tallinn: Eesti Raamat, 1966, eriti lk 199, 293–294, 297–298, 329; P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal, eriti lk 166–167; N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit. – *Looming* 1928, nr 1, lk 60; samuti M. Vaino, Tammsaare „Juudit” mitmest vaatenurgast. – Uurimusi 1920.–1930. aastate eesti kirjandusest. Koost E. Lindsalu. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2009, lk 131–134; A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid. – *Haridus* 2003, nr 11, lk 20–21. Vt ka H. R[audsepp], „Juuditi”-motiiv dramaatilises kirjanduses.

14 Hebbeli erotiseeritud ja seksualiseeritud Juuditi kuju representatsioonist vt nt H. Watanabe-O’Kelly, *The Figure of Judith in Works by German Women Writers between 1895 and 1921*. – *Women and Death 3. Women’s Representations of Death in German Culture since 1500*. Eds. C. Bielby, A. Richards. Rochester: Camden House, 2010, lk 103–106, kus mainitakse muuhulgas, et Hebbeli tragöödia leidis kiiresti tee teatrilavadele ja selle esiettekannet toimus Berliini Hoftheateris 6. juulil 1840, misjärel saavutas näidend eriti saksa keelt kõnelevates maades laia tuntuse. Vt ka M. Stocker, *Judith: Sexual Warrior*, lk 130–131; N. Sine, *Cases of Mistaken Identity*, lk 12, 21. Freudi tõlgendust Hebbeli tragöödiast „Judith” vt S. Freud, *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. The Pelican Freud Library. Vol. 7. Ed. A. Richards, trans. J. Strachey. London: Penguin, 1991 [1977], lk 281–282.

Lisaks temaatilise tagapõhja avamisele asetan siinsele artiklile lähteallikateks olnud ja Tammsaare „Juuditi” visandamise, kirjutamise ja avaldamise perioodil eesti kunstiruumi kuulunud kunstnike – eeskätt Anton Starkopfi ja August Roosilehe – loodud Juuditi loo visuaalsed tõlgendused toonasesse nii kohalikku kui ka laiemasse ikonograafilisse konteksti. Vaatamata sellele, et ühelt kunstnikult on vaid viis tööd ja teiselt neli, osutavad need nii isikupärastele lahendustele kui ka kunstnike teadmistele lääne kunstiruumis sooliselt pingestatud teema pildilise käsitlemise kohta. Starkopfi teemakäsitlused pärinevad eelkõige Esimese maailmasõja perioodist, Roosilehe omad aga kahest ajajärgust: üks teos vahetult enne 1920. aastate algust ja teised kümnendi keskelt. Neid töid analüüsid toetun eeskätt 20. sajandi alguses valitsenud aadetele ja Juuditi tollastele kujutamiskiisidele. Olulisel kohal on teostel kujutatu lähilugemine,<sup>15</sup> et osutada vaevu märgatavatele, kuid mitte vähetähtsatele visuaalsetele elementidele ning sedakaudu järgida teatud määral Mieke Bali mõttemustreid. Ühtlasi pööran põgusalt tähelepanu Juuditi narratiivi keskse episoodi – naistegelane raiub mehel pea maha – psühhoanalüütilisele tõlgendusele, mille kohaselt võib selles motiivis näha sümbolisel tasandil mehe kastrereerimist,<sup>16</sup> ja selle juhuslikele edasiarendustele sama perioodi eesti kunstis. Tegemist on juhtumiuuringuga, mis pakub käsitlevatest teostest ühe, kitsalt raamistatud tõlgendusvõimaluse.

## Starkopfi Juuditid

Anton Starkopfi tuntuim Juuditi-teemaline töö pärineb nõukogude ajast, aastast 1958 (ill 1) ja peaks seega jääma artiklis vaadeldavast perioodist välja. Kuid tegelikult kordab see tumepunasest lihvitud graniidist raidkuju 1930. aastatel valminud Salome-ainelist tööd, mis Teise maailmasõja ajal hävis.<sup>17</sup> Seega oli esialgne Salome muutunud paarikümne aasta järel Juuditiks, mis osutab, kuivõrd hägustunud olid piirid nende kahe naistegelase kujutamise vahel. Starkopfi joonistusplokid ja märkmikud paljastavad, et kunstnik oli ühtaegu huvitatud mõlemast naistegelasest, seda vähemalt alates Saksamaal viibimisest Esimese maailmasõja eelõhtul.<sup>18</sup>

15 Lähilugemisest lähemalt vt M. Bal, *Lugeda kunsti?*

16 Vt pea maharaiumine kastrereerimise sümbolina S. Freud, *On Sexuality*, iseäranis lk 281; samuti nt J. Kristeva, *The Severed Head: Capital Visions*. Trans. J. Gladding. New York: Columbia University Press, 2011, lk 82–83; M. Bal, *Head Hunting: 'Judith' on the Cutting Edge of Knowledge [1994]*. – *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna, passim*, eriti lk 257; M. Stocker, *Judith: Sexual Warrior*, lk 4–5, 160–162, 175. Lisaks, nii nagu kirjandusteadlane Ave Mattheus (end Tarrend) on analüüsinud, oli Tammsaare Juudit tüüpiline peenisekadest tunde naine, ja teos pakubki mitmete varjatud motiividega ideaalse pinnase psühhoanalüütiliseks tõlgendusvõimaluseks (A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid, lk 21).

17 Tiiu Talvistu andmetel modelleeriti skulptuur uuesti 1958. aastal ja restaureeriti seejärel 1960. aastal (autori kirjavahetus Tiiu Talvistuga 4. VII 2012). Skulptuuri taastamise ajana on 1958. aastale osutanud ka Rudolf Tamm, kelle lilleaias oli Starkopfi „Juudit-Salome” skulptuur alates 1936. aastast. Tema sõnul erines hilisem „Juudit” varasemast „Salome” skulptuurist vaid pisut (R. Tamm, *Kokkupuuteid Anton Starkopfiga ja tema loominguga*. – *Kunst* 1961, nr 1, lk 24).

18 Starkopf saabus Münchenisse sügisel 1911. Kevadel reisis ta Pariisi ja suveks sõitis taas tagasi, kuid sel korral Dresdenisse. Hilissuvel 1914 naasis ta Dresdenisse, kuid jäi interneerituna maailmasõja jalgu ning pääses kodumaale alles novembris 1918. Vt nt V. Vaga, *Anton Starkopf*. – *Varamu* 1939, nr 7, lk 734–735; E. Lamp, *Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 114, 116; V. Erm, *Anton Starkopf*. Tallinn: Kunst, 1977, lk 45; iseäranis: 20 miljoni ristitee, osad 6–8. – *Vaba Sõna*. Rahvuslik informatsioonileht ilma erakondliku kuuluvuseta 8., 9. ja 10. VIII 1934.

Kunstniku ateljeemuuseumi<sup>19</sup> inventariraamatute kohaselt kannavad kaks tema visandlikku pliiatsijoonistust pealkirja „Juudit”. Mõlemad on joonistatud märkmikusse, mis pärineb aastatest 1916–1918, ja mõlemal on kujutatud mehe pead ning tantsivat naisfiguuri, kuid erineval viisil. Ühel joonistusel lebab mehe pea maas, teisel on see naise käte vahel, esimese taust on maalitud mustaks, teine on teostatud ainult hariliku pliiatsiga. Kumbagi joonistust kunstnik ei pealkirjastanud ise, vaid need nimed andsid muuseumi töötajad inventuuri käigus. Enamasti kasutati nime-tamisel Starkopfi enda poolt joonistustele lisatud fraase või tekstikatkendeid, kuid pealkirja „Juudit” kandvate joonistuste juures vastavad tekstid puuduvad.

Tušiga mustaks maalitud taustaga joonistust „Juudit” (ill 2) võib kaudselt pidada hilisema graniitskulptuuri visandiks.<sup>20</sup> Nii skulptuur (ja samuti sellele eelnenud „Salome” versioon) kui ka joonistus kujutavad naisakti, kes hoiab käsi pea kohal seongus ja kelle jalgade juures maas lebab suletud silmadega habemes mehepea. Skulptuuriversioonil toetub pea kuklaga vastu naise jalgu. Joonistusel astub graat-siline naisfiguur kergel tantsival sammul üle maas lebava mehe pea, ühtlasi on pea sokuhabe omandanud võimsad mõõtmed ja võtnud fallilise vormi, sirutudes naise genitaalide poole. Naine astub suletud silmi ja langetatud päi, pikad lainelised juuksed loorina seljal. Skulpturaalsel töötusel on juuksed lehvimas justkui tuulepuhan-gus ja kunstniku hilisematele (1930. aastatest pärit) monumentaalsematele skulp-tuuridele omaselt<sup>21</sup> on Juuditi-Salome kehavormid lopsakamad.

Viis, kuidas Starkopf nii joonistusel kui ka skulptuuris Juuditi-teemat tõlgen-das, erineb märkimisväärselt selle ikonograafilisest traditsioonist. Maas lebava pea kujutamine vihjab aga võimalusele, et Starkopfi versioonid võiksid vähe-malt osaliselt lähtuda Itaalia klassiku Giorgione (1477/1478–1510) maalist „Juudit” (u 1504, Riiklik Ermitaaž Peterburis)<sup>22</sup> ja seda vaatamata sellele, et naise kuju ei toeta oma jalga maas lebava Oloversese pea peale, nagu see on Giorgione tõlgendu-sel, ega hoiä käes mõõka, mis Giorgione Juuditi-kujul on paremas käes ja teravikuga vastu maad suunatud. Mõök oli Juuditi tunnus, tema atribuut, austuse sümbol, mis kujutas Jumala õigustatud kättemaksu.<sup>23</sup> Giorgione kasutatud motiiv oli uudne ja jäi harva esinevaks. Lääne-Euroopa kunstis on olnud soositumad kolm motiivi, mis kujutavad Juuditit aktiivses tegevuses. Neist paeluvaim on olnud loo haripunkti kujutav Oloversese mõõgaga surmamine telgis, kuid samuti narratiivi hilisemad episoodid, kus Juudit kannab üksi või koos teenijannaga Oloversese pead või paneb selle kotti ning seejärel demonstreerib seda võidukalt trofeena,<sup>24</sup> nii nagu Sandro Botticelli, Caravaggio või Artemisia Gentileschi meisterlikel Juuditi-ainelistel

19 Tartu Kunstimuuseumi alla kuulunud Starkopfi ateljeemuuseum rajati pärast kunstniku surma 1972. aastal ja tegutses kuni 1997. aastani, misjärel viidi allüksuse materjalid üle peamuuseumisse.

20 Kunstiajaloolane Ene Lamp on lähteallikaks pakkunud Starkopfi pisut hilisema pliiatsi-guašijoonistuse „Naine pea kohale tõstetud kätega”, 1919–1920 (E. Lamp, Ekspressionism, lk 121). Mainitud joonistusel aga puudub maharaiutud pea.

21 Vt nt V. Erm, Anton Starkopf, lk 47; V. Vaga, Anton Starkopf, lk 737.

22 Giorgione identiftitseeriti aastast 1772 Ermitaažis paikneva teose autorina alles aastal 1866 ja kanti nimestikku paarkümmend aastat hiljem (1889), vt T. Fomicieva, The History of Giorgione's 'Judith' and Its Restoration. – The Burlington Magazine 1973, vol. 115 (844), lk 417, 419.

23 E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. Garden City: Doubleday, 1955, lk 36–37; M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, lk 18; samuti Jdt 12: 2, 13: 10.

24 Nt M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, lk 282, 286–287; N. Sine, Cases of Mistaken Identity, lk 12.

teostel. Siinkohal pööran tähelepanu siiski vaid neile üksikutele teostele, millel on selgem, motiivil põhinev sarnasus eestlaste töödega.

Kuigi puuduvad viited, et Starkopf oleks olnud tuttav Giorgione Ermitaažis paikneva teosega, pakuvad mitmedki Giorgione „Juuditi” tõlgendused meelikõitvaid lähenemisvõimalusi ka Starkopfi mustataustalise pliiaatsijoonistuse sügavamaks analüüsimiseks. Siinkohal tõstaksin neist esile ainult kaks lähene- mist: esiteks autoportreeliseuse ja teiseks võitja erootilisuse koos despootlusega. Kunstiajaloolane John Shearman ja psühhoanalüütik Julia Kristeva on osutanud, et teemade puhul, milles figureeris maharaiutud pea, kujutasid meeskunstnikud iseennast sageli haletsevalt sellesama maharaiutud peana – nii Olovernese kui ka Koljatina. Seda on tõdetud nii Giorgione maali kui ka kunstiajaloo klassikasse kuu- luva Cristofano Allori (1577–1621) maali „Juudit Olovernese peaga” („Giuditta con la testa di Oloferne”, u 1610–1612, Palazzo Pitti Firenze) puhul. Sellest Allori tuntud ja imetletud autobiograafilisest teosest, millel Juudit hoiab vasakus käes juukseidpidi Olovernese pead ja paremas käes ülestõstetud mõõka ning tema selja tagant vaa- tab emanda poole teenijanna Susanna, maalis baltisakslasest Vene keiserlik õue- maalija Carl Timoleon von Neff (1804–1877) oma tuntud, dateerimata jäänud koopia „Juudit (Christofano Allori järgi)”.<sup>25</sup> Kastreerimisteemat, mida kristevalikult saab tõlgendada sadomasohhistlikuna, tajuti nii armulugudest võrsunud hingepiinade väljendusvormina kui ka kujutlusena naise metsikust naudingust kastreerida mees sümbolisel tasandil. Kõrvalepõikena võib lisada, et naiskunstnikud – nagu näiteks Artemisia Gentileschi – seevastu seostasid end selle teema tõlgendustes enamasti Juuditiga.<sup>26</sup>

Despootlikkuse kuvand Giorgione teoses on ilmne, sest Juuditit on kujutatud maas lebava mehepea peale astuvana. Samuti on märgatav erootilisus, millele osu- tab reieni ulatuv lõhik naise rüüs. Mõlemaid aspekte olid varem omavahel ühen- danud Donatello (u 1386–1466) Taaveti skulptuurid Firenze Bargello muuseumis.<sup>27</sup> Kahest Taaveti kujust varasemal, marmorskulptuuril (enne 1416), kus Koljati pea on võitja jalge juures maas, nagu ka Starkopfi Juuditi-Salome skulptuuri puhul, väljen- dub erootilisus just võitja rõivastuse kubemeni ulatavas lõhikus. Hilisemal pronks- skulptuuril (1420.–1460. aastad)<sup>28</sup>, kus Taavet on kujutatud aktina, pürgib piki tema säärt kubeme poole aga tiib, mis on kinnitatud Koljati pead katvale kiivriale. See tiib, mis neid kaht (Taavetit ja Koljati pead) omavahel ühendada püüab, muudab suhte Taaveti ja maas lebava autoportreelise Koljati pea vahel keerukaks ja pakub mitme-

25 Õlimaal lõuendil, 200 x 170 cm, Eesti Kunstimuuseum (EKM) j 3059 M 2280. Vt <https://www.muis.ee/museaalview/1448168> (vaadatud 6. II 2019).

26 J. Shearman, Cristofano Allori's 'Judith'. – The Burlington Magazine 1979, vol. 121 (910), lk 3, 6, 9; J. Kristeva, The Severed Head, lk 79–80; M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, eriti lk 278–279, 299–300, 547 viide 2. Vt ka M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, lk 27, 254, kus kunstiajaloolasele Christopher Lloydile tuginedes tuuakse esile veelgi täpsemalt, et lisaks autoportreelisele Olovernese peale ja kunstniku armukese järgi maalitud Juuditi kujule on Allori maali teenijanna modelliks tema ema.

27 Donatello Taaveti- ja Juuditi-ainelised skulptuurid võimukuse sümboliteena Medicite perioodil vt S. B. McHam, Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence. – The Art Bulletin 2001, vol. 83 (1). Donatello Juuditi skulptuur „Juudit ja Olovernes” („Giuditta e Oloferne”, 1453–1457) ei ole nimest hoolimata käesoleva artikli seisukohast oluline, sest eesti kunstnikud pöörasid tähelepanu teistele Juuditi loo motiividele.

28 Skulptuuri dateeringu kohta vt S. B. McHam, Donatello's Bronze David and Judith..., lk 32, 44 viide 15; samas ka Donatello Taaveti- ja Juuditi-teemalistest skulptuuridest võimukuse sümboliteena Medicite perioodil.



1.

Anton Starkopf. Juudit (1958). Graniit. 77 x 25 x 24 cm.  
Tartu Kunstimuseum, TKM ASM S 445.  
Heiti Kulmari foto.

Anton Starkopf. Judith (1958). Granite. 77 x 25 x 24 cm.  
Tartu Art Museum, TKM ASM S 445.  
Photo by Heiti Kulmar.



2.

Anton Starkopf. Juudit. Pliats, tušš, paber. 13,4 x 8,3 cm.  
Tartu Kunstimuseum, TKM ASM B 1:19.  
Tõnu Tamme foto.

Anton Starkopf. Judith. Pencil, ink, paper. 13.4 x 8.3 cm.  
Tartu Art Museum, TKM ASM B 1:19.  
Photo by Tõnu Tamm.



3.

Anton Starkopf. Visand. Pliiats, paber. 13,4 x 8,3 cm.  
Tartu Kunstimuuseum, TKM ASM B 1:36.  
Tõnu Tamme foto.

Anton Starkopf. Sketch. Pencil, paper. 13.4 x 8.3 cm.  
Tartu Art Museum, TKM ASM B 1:36.  
Photo by Tõnu Tamm.



4.

Piltpostkaart. Postitempel 20. IV 1928.  
Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA f 219, m 5:39, l 15/18.  
Picture postcard. Postal stamp 20. IV 1928.  
Estonian Cultural History Archives, EKLA f. 219, m. 5:39, p. 15/18.



5.

Anton Starkopf. Juudit. Pliats, paber. 13,4 x 8,3 cm.  
Tartu Kunstimuseum, TKM ASM B 1:6.  
Tõnu Tamme foto.

Anton Starkopf. Judith. Pencil, paper. 13.4 x 8.3 cm.  
Tartu Art Museum, TKM ASM B 1:6.  
Photo by Tõnu Tamm.



6.

Peet Aren. Mees püssiga. Tušš, paber. 16,7 x 10,7 cm.  
Eesti Teaduste Akadeemia Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus, UTKK K 427.

Peet Aren. A Man with a Gun. Ink, paper. 16.7 x 10.7 cm.  
Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences, UTKK K 427.



7.

August Roosileht. Juudit ja Holofernes (1927). Süsi, paber. 42 x 73 cm.  
Tartu Kunstimuuseum, TKM B 534.  
Tõnu Tamme foto.

August Roosileht. Judith and Holofernes (1927). Charcoal, paper. 42 x 73 cm.  
Tartu Art Museum, TKM B 534.  
Photo by Tõnu Tamm.



8.

August Roosileht. Juudit ja Holofernes. Värviline pliiats, papp. 34,4 x 50,1 cm.  
Tartu Kunstimuuseum, TKM B 2814.  
Tõnu Tamme foto.

August Roosileht. Judith and Holofernes. Colour pencil, cardboard. 34.4 x 50.1 cm.  
Tartu Art Museum, TKM B 2814.  
Photo by Tõnu Tamm.



9.

August Roosileht. Juudit ja Olovernes. Grafiit, paber. 35 x 51 cm.  
Eesti Kunstimuuseum, EKM j 58818 G 30349.  
Stanislav Stepaško foto.

August Roosileht. Judith and Holofernes. Graphite, paper. 35 x 51 cm.  
Art Museum of Estonia, EKM j 58818 G 30349.  
Photo by Stanislav Stepashko.



10.

A[ugust]. Roosileht. Illustratsioon. 15,5 x 12 cm.  
Eesti Rahvusrhiiv, ERA.R-1613.1.35\_00006, Kirjanduslik kuukiri Ilo 1919, nr 1 (november).

A[ugust]. Roosileht. Illustration. 15,5 x 12 cm.  
National Archives of Estonia, ERA.R-1613.1.35\_00006, Literary monthly Ilo 1919, no. 1 (November).

plaanilisi tõlgendusvõimalusi, nagu on tõdenud kunstiteadlane ja semiootik Altti Kuusamo.<sup>29</sup>

Vaatamata erinevustele Starkopfi „Juuditi” mustataustalise pliiatsijoonistuse ja Giorgione maali „Juudit” vahel, võib sellele leida vihje tema eskiislikul pliiatsijoonistusel „Visand” (ill 3). See on joonistatud samasse märkmikusse kui nime „Juudit” kandvad joonistused ning on samuti hiljem pealkirjastatud. Tollel visandlikul joonistusel on Starkopf kujutanud palja ülakehaga naist õhulises seelikus, parem jalg tõstetud mingile maas lebavale esemele ehk seega sarnaselt Giorgione maali ja Donatello Juuditiga. Olgugi et ese maas on visandlik ja grafiit paberil laiali läinud, meenutab see vormilt pead, mille poole on suunatud seisja pilk. Ebamääraselt kritseldatud parem käsi näib liikuvat ning hoidvat midagi piklikku, mis joonistuse määrdumise ja impulsiivse laadi tõttu jääb ebaselgeks, kuid mis võib olla mõök. Seetõttu võib joonistust „Visand” pidada üheks Starkopfi Juuditi-teema despootlikust ja erootilisust sümboliseerivaks tõlgenduseks. Giorgione- ja Donatello-aigne väarika ja kangelasliku *femme forte*’i Juuditi-kuvand oli aga *fin de siècle*’i perioodiks hakanud väljendama meesdekadentide<sup>30</sup> misogüünset fantaasiat naise ahvatlevast jõust, mille toob oma Juuditi-uurimuses esile ka kunstiajaloolane Mary Garrard<sup>31</sup>.

Starkopfi huvist Juuditi-teema vastu annab teada ka Eesti Kultuuriloolises Arhiivis (EKLA) asuv piltpostkaart (ill 4) Aleksander Tassale, kuigi see on saadetud adressaadile alles aastal 1928.<sup>32</sup> Kevadel Pariisist saadetud kaardil on foto Itaalia skulptorite 1530. aastatel valminud Juuditi skulptuurist, mis kujutab võidukat Juuditit, kellel on ühes käes mõök ja teises Olovernese pea, ning mis paikneb Prantsusmaal, Caeni kaupmehemaja Hôtel d’Escoville’i põhjafassaadi niisisüendis.<sup>33</sup> Kõrvalolevasse niisisüendis on vastavalt paigutatud skulptuur Taavetist Koljati peaga. Vaevast et kunstnik oleks saatnud oma sõbrale kaarti teemal, mis ei oleks pakkunud huvi talle endale ega sõbrale. Nigol Andresen väidab, et katoliikliku piibliteema – millesse kuulub ka Juuditi apokriivaraamat – olevat Noor-Eesti põlvkonna kirjanike huviorbiiti toonud just Tassa.<sup>34</sup> Huvi Juuditi-teema vastu ilmneb ka Starkopfi kunstikoguga tutvumisel. Nimelt leidub seal üks tundmatu kunstniku kaltsupaberile joonistatud meisterlik pliiatsijoonistus.<sup>35</sup> Starkopfi enda

29 Donatello Taaveti pronksskulptuuri mitmetasandilistest ja -palgelistest uurimistest vt A. Kuusamo, Ymmärtäminen ja konteksti-sensitiivisyys. Uudella kertaluvulla takaisin tietoisuusfilosofioihin? (1998) – Nyansseja ja näkökulmia: Altti Kuusamon juhla kirja. Toim J. Vakkari, R. Niemelä, K.-K. Kontturi, A. Kihlman. Helsinki: Taidehistorian seura, 2011, lk 98–102, iseäranis lk 101–102.

30 Meesdekadendid tõlgendatuna eesti dekadentliku kunsti raames: M. Hinrikus, Kurja lilledelapsed, lk 25–26, 37–38, 41–44, 47–48.

31 M. D. Garrard, Artemisia Gentileschi, eriti lk 143–144, 167–171, 292, 300–301; samuti nt M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, lk 181; B. Dijkstra, Idols of Perversity, lk 379.

32 Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKLA), f 219, m 5:39, l 15/18, 15/18 p. Piltpostkaardi esialgse foto on ilmselt pildistanud Jean-Eugène Durand (1845–1926) 1889. aasta paiku.

33 Vt Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. Tome XXXIII. Caen, 1918, lk 10, 124, 125, 130, 288–289, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200033j/f3.item> (vaadatud 16. IV 2018).

34 N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit, lk 59. Lühidalt siinkohal märkides – piibliteemadest ammutas ainet ka Tassa ise oma esimesel, eklektilist estetiismi esindaval kirjanduslikul perioodil (M. Kampmaa, Eesti kirjandusloo peajooned. Neljas jagu. Näidete varal seletanud Mihkel Kampmaa. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus, 1936, lk 178–180). Vt lisaks E. Pihlak, Aleksander Tassa. – A. Tassa, Igaviku lõpul. Koost M. Kõiv. Tallinn: Kunst, 1989, nt lk 7. Konkreetset Juuditi-teema on aga tajutat tema novellikogu „Nõiasõrmus” (1919) lehekülgedel Assüüri kuninga Nebukadnetsari vahendusel.

35 Tartu Kunstimuseum (TKM) ASM K 56 (26,3 x 21,7 cm). Täna Tartu Kunstimuseumi graafika- ja joonistuskoguhoidjat Kadri Mägi joonistuse andmete eest (autori kirjavahetus Kadri Mägiga 7. II 2019).

teemakäsitlustest erineb see märgatavalt. Tollel joonistusel on Juudit kujutatud, mõõk õlal, ta hoiab Olovernese pead juukseidpidi käes ja paneb seda Susanna kotti, vaadates üle õla tagasi.

Ajalisest ja keelelis-kultuurilisest kontekstist lähtuvalt võis Starkopf leida innustust „Visandi” nime kandva eskiisi joonistamiseks mitte niivõrd Itaalia klassikutest, kuivõrd Münchenis töötanud Moritz Otto Müller-Libentali (1876-?) skulptuurist „Juudit” (dateerimata).<sup>36</sup> Müller-Libentali näitus korraldati kunstniku kodulinna Walter Zimmermanni kunstisalongis just tolsamal aastal<sup>37</sup>, kui Starkopf sinna saabub, sügisel 1911<sup>38</sup>. Juhul kui näituse toimumine langes ajaliselts kokku Starkopfi linnas viibimisega, võib oletada, et ta sellega ka tutvus – kunstisalong paiknes ju ühel peatänaval, Maximilianstrassel. Kuigi Müller-Libentali Juuditi kuju puhul on tegu poolaktiga, kes seisab üks käsi puusas, on ta samasuguses graatsilises asendis – juuksed langevad pehmelt õlgadeni ja jalge juures maas on habemes mehe pea. Kuid erinevalt Starkopfi teosest paistab maharaiutud pea välja hõlsti alt, mis ulatub kujul kubemest maani. Lähemalt vaadates meenutab hõlsti alt välja vaatavat pea märkimisväärselt Starkopfi Juuditi-Salome skulptuuri jalgade juures olevat pead. Müller-Libentali skulptuuri Magdeburgi Kaiser Friedrichi muuseumile kinokimise puhul avaldati sellest artikkel koos reproduktsiooniga ajakirja Die Kunst für Alle 1909. aasta maikuu numbris. Kunstiajaloolase Paul Ferdinand Schmidt sõnul on kunstnik Juuditi kujutamisel võtnud eeskujuna Hebbeli tragöödiast ning kujutanud naist kättemaksuhimulise deemonina.<sup>39</sup> Muusikateadlane Nadine Sine on hiljem tõdenud, et Müller-Libentali skulptuur „Juudit”, oleks sama hästi võinud kanda ka nime „Salome”.<sup>40</sup> Sellele osutab ka Juuditi atribuudi – mõõga – puudumine. Usutavasti oli Starkopf ajakirjaga Die Kunst für Alle tuttav ja ehk ka tolle numbriga. Igatahes avaldati ajakirja järgmises numbris pikem artikkel ühe tema lemmikskulptori, Franz Metzneri (1870–1919) loomingust. Starkopfi enda sõnul ihkas ta Metzneri juurde tööle pääseda. Kui Esimese maailmasõja puhkedes Starkopf Saksamaal interneeriti, siis eri paigus kiviraidurina töötades see tal novembris 1916 pooleteiseks aastaks õnnestuski.<sup>41</sup> Ilmselt sel ajal joonistas ta nii oma eskiisliku „Visandi” kui ka mustataustalise joonistuse „Juudit”. Metzneri loomingus väljendab just sedasama despootlikkuse motiivi, kus võitja astub kaotaja maharaiutud pea peale, kunstniku 1908. aastal valminud Taaveti ja Koljati teemast lähtuv pronks-skulptuur „Võitja” („Der Sieger”).<sup>42</sup> Sama *topos*’t esindab ka Wilhelm Lehmbrucki

36 Vt reproduktsiooni ajakirjas Die Kunst für Alle 1908–1909, Heft 15 (1. Mai 1909), lk 367, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908\\_1909/0405/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909/0405/image) (vaadatud 6. II 2019). Erinevates allikates käibel olnud Müller-Libentali nimedest Müller, Müller-Liebental, Müller-Liebenthal ja Mueller järgin artiklis kirjalpilti, mis on antud teatmeteoses „Benezit Dictionary of Artist”. Vol. 10, Müller-Pinchetti. Eds. E. Bénézit, J. Busse et al. Paris: Gründ, 2006, lk 26.

37 W. J. Schweiger, Kunstsalon W. Zimmermann [Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905–1937”] – <http://emp-web-50.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=231761&viewType=detailView> (vaadatud 6. II 2019).

38 V. Vaga, Anton Starkopf, lk 734.

39 P. F. Schmidt, Magdeburg. – Die Kunst für Alle 1908–1909, Heft 15 (1. Mai 1909), lk 366, [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908\\_1909/0404/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909/0404/image) (vaadatud 6. II 2019).

40 Vt N. Sine, Cases of Mistaken Identity, lk 19.

41 V. Vaga, Anton Starkopf, lk 735; 20 miljoni ristitee, 7. – Vaba Sõna 9. VIII 1934.

42 Reproduktsioon Metzneri skulptuurist „Der Sieger”, vt Die Kunst für Alle 1908–1909, Heft 15 (1. Mai 1909), lk 370, [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908\\_1909/0409/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909/0409/image) (vaadatud 6. II 2019).

(1881–1919) teos „Astuv nooruk“<sup>43</sup> („Emporsteigender Jüngling“, 1913/1914, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg). Lehmbrucki loominguga pääses Starkopf lähemalt tutvuma Ludwig Manzeli töökojas, kus ta olevat tema töid mõne kuu jagu välja raiunud enne tööle siirdumist Metzneri ateljeesse, nagu ta on omal ajal Voldemar Vagale tõdenud. Vaga tõstis omakorda esile Starkopfi vormikäsitluse suguluse Lehmbrucki teostega.<sup>44</sup>

Oleks ehk liig näha Starkopfi mustataustalisel joonistusel maas lebavas, profiilis kujutatud peas otsest vihjet autoportreele, kuid kahtlemata kutsub noorena näiva mehe falliline habe – vaatamata kunstniku enda siledale palgele – tõlgendama seda mehelikkuse alateadvusliku väljendusvormina. Starkopfi enda üleskirjutuste põhjal olevat ta just interneerituse perioodil tundnud hingelist ahastust ja suhtunud naissoosse nietzscheliku põlgusega, nagu on välja toonud kunstiteadlane Ene Lamp.<sup>45</sup> Toonast vabameelset seksuaalelu meenutas kunstnik veel aastakümneid hiljemgi.<sup>46</sup> Seega võib maailmasõja ajal sündinud tugeva seksuaalse alltekstiga Juuditi-teema tõlgendust seostada nii sooviga rõhutada oma mehelikke võimeid kui ka tahtega väljendada nn maskuliinsuse kriisi.<sup>47</sup>

Kui võtame aluseks nii autoportreealise kui ka erootilise aspekti ning arvestame, et pea maharaiumist saab tõlgendada sümboolse kastreerimisena, siis võib välja pakkuda, et Starkopf järgis joonistusel „Juudit“ hebellikku Juuditi loo sugupooltevahelise võitluse teema edasiarendusi Freudi süütuse tabu vaimus.<sup>48</sup> See ilmneb joonistusel eelkõige kompositsiooniliselt ja temaatiliselt mitteolulises falloslikus detailis. Starkopfi versioonis ei õnnestu Juuditi kui naisel, vaatamata Olovernese pea maharaiumisele, siiski mehe sümboolne kastreerimine, sest kaotaja habe on suunatud (meenutagem ka tiiba Donatello Koljati kiivril) võitja poole just nagu penetreeringuks, et saavutada nõnda kas hebellik seksuaalne nauding või veel viimse erektsiooniga kindlustada oma soo jätkumine.

Arvestades ikonograafilist traditsiooni, on Starkopfi mustataustalist pliiatsitööd ning skulpturaalselt kujutatud naise kuju raske Juuditiks pidada, sest figuur

43 Lehmbrucki skulptuuri reproduktsiooni vt E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 117. Samuti Lehmbruck Museumi kodulehel: <https://www.akg-images.de/archive/Emporsteigender-Jungling-2UMEBMKN726J.html> (vaadatud 6. II 2019).

44 V. Vaga, Anton Starkopf, lk 735, 736; samuti E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 116–117.

45 Vt E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 116, 188 viide 553, 554; samuti: 20 miljoni ristitee, 7.

46 20 miljoni ristitee, 6. – Vaba Sõna 8. VIII 1934. Noore Starkopfi vilgast armuelu on samuti meenutanud Pariisi eestlaste hulka kuulunud Ferdinand Kull (F. Kull, Mässumehi ja boheemlasi. Esimesi Eesti diplomaate. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 1996, lk 120, 130, 132–133).

47 Dekadentsidiskursuse raames tähendab nn maskuliinsuse kriis kirjandusteadlase Hinrikuse sõnul mõistete mees ja mehelik traditsiooniliste määratluste murenemist, mis seonduks modernsuse feminiseerumisega (M. Hinrikus, Dekadentlik modernsuskogemus..., lk 79–80). Varasematele maskuliinsuse tõlgendamistele lisandusid meeste Esimesest maailmasõjast tingitud füüsilised ja hingelised traumad, mis panid proovile mehe maskuliinsustunde. Eestiga seonduvalt vt lähemalt T. A. Kirss, Esimene maailmasõda eestlaste mälestustes. – Esimene maailmasõda eesti kultuuris. Koost ja toim M. Hinrikus, A. Mattheus. Tallinn: Tallinna Ülikool, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2015, lk 176–180. Maskuliinsuse kriisist meeskunstnike seas Esimese maailmasõja kontekstis nt prantsuse-ameerika kunstniku Marcel Duchampiga seoses: A. Jones, *Equivocal Masculinity: New York Dada in the Context of World War I*. – *Art History* 2002, vol. 25 (2), lk 162–205.

48 Tabu ambivalentsusest – ühest küljest pühana ja teisest küljest keelatu ja ohtlikuna – on Freud kirjutanud ennekõike uurimises „Totem ja tabu“ („Totem und Tabu“, 1913). Tabuga seotud ebapuhtusest, mis on seotud defloreerimise ja naise tsüklilise vereeritusega, vt lisaks Freudi „Lisandused armuelu psühholoogiasse“ („Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens“) kolmas essee „Süütuse tabu“ („Das Tabu der Virginität“, 1918 [ettekandena 1917]). Parim näide sellest, kuidas ja milliste vahenditega kaitses tabu naise süütust, oli Freudi arvates just Hebbeli Juuditi-loo lahendus (S. Freud, *On Sexuality*, lk 265–283, eriti 281–282).

on esitatud tantsivas asendis. Juuditi kuvandisse ei kuulunud tants: tants oli Salome märk, millega too võlus oma kasuisa, kuningas Heroodest ja tema kaaslasid. Ka ei ole Starkopfi kujutatud figuuridel mõõka, mis oli Juuditi märk. Kunstiteadlane Erwin Panofsky toob Salome ja Juuditi loo ikonograafilises analüüsis esile, et nimelt mõök on see, mis neid kahte naist teineteisest eristab. Et traditsiooniliselt kujutati mõõka Jumala tööriistana, ei saanud seda kasutada võrgutava ja alatu Salome kujutamisel erinevalt viimase hõbedasest liuast, millega on kujutatud ka Juuditit. Juuditi teine määrav atribuut on olnud kott. Raamatus toob Juudit Olovernese telki saabudes toidu kaasa kotis, lahkudes oli tal selles väepealiku pea.<sup>49</sup> *Fin de siècle*'i perioodil kasvas tantsu osakaal Salome kujutamises just tänu Wilde'ile, kes tõi Salome kuvandisse erootilise idamaise seitsme loori tantsu. See tendents hoogustus veelgi pärast Richard Strauss'i ooperit „Salome” (esietendus 1905).

### Salome ja gorgolik pea

Starkopfi teisel, ainult pliiatsiga joonistatud „Juuditi” (ill 5) nime kandval eskiisil on naisfiguuri kujutatud üsnagi samalaadses asendis kui juba mainitud tuši- ja pliiatsijoonistusel, nimelt graatsiliselt tantsivana. Seljas õhkõhuke läbipaistev seelik, juuksed vabalt lendlemas, keha tahapoole kallutatud, vaatab ta pea kohale tõstetud habemega mehe suletud silmadega pead. Õrnas ja peaaegu melanhoolselt sensuaalses liikumises meenutab temagi pigem Salomed kui Juuditit. Samuti puudub tal Juuditi atribuut – mõök.

Kompositsiooniliselt toob eskiis meelde samuti Münchenis tegutsenud Hans Perathoneri (1872–1946) skulptuuri „Salome”, mis valmis enne 1910. aastat. Lisaks nimele ja tehnilisele teostusele on ainus märkimisväärne erinevus kunstnike töödes figuuri ja pea vaheline kaugus: Starkopfi joonistusel on mehe pea naise pea kohal, Perathoneri Salome aga hoiab pea kohal ja peaaegu suudleb mehe – Ristija Johannese – pead, kui tugineda Wilde'i näidendile „Salome” ja Strauss'i ooperile „Salome”. Perathoneri skulptuuri reproduktsioone on avaldanud muuhulgas Hugo Daffner oma põhjalikus Salome-monograafias, mis ilmus 1912. aasta sügisel.<sup>50</sup> Raamatut sirvides võib oletada, et Starkopfi saanuksid inspiratsiooniliks olla ühtlasi ka Carl [Karl] Strathman[n]i (1866–1939) ja Hugo Krausi (1874–1935) „Salome” maalid.<sup>51</sup> Võimalusi raamatuga tutvumiseks eestlasel kindlasti oli. Kunstiajaloolase Beth Irwin Lewise teada sündis 19.–20. sajandi vahetusel ainuüksi Saksamaal üle poolesaja märkimisväärse Salome-teemalise kunstiteose,<sup>52</sup> mis kindlasti võis innustada alles kunstitee alguses olevaid eestlasi looma omi versioone.

49 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, lk 36–37; M. Stocker, *Judith: Sexual Warrior*, lk 18; vt ka *Jdt* 12: 2, 13: 10.

50 Skulptuuri reproduktsiooni vt H. Daffner, *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik*. München: Schmidt, [1912], lk 365.

51 Teoste reproduktsioone vt H. Daffner, *Salome*, lk 339, 347.

52 B. I. Lewis, *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late-Nineteenth-Century Germany*. Princeton: Princeton University Press, 2003, lk 286.

Mööda ei saa vaadata ka Daffneri monograafias äramärgitud ja mitmeid raamatuid nimetatud kunstnikke inspireerinud Aubrey Beardsley (1872–1898), kellelt avaldati tema Wilde'i „Salome” illustatsioonidest muuhulgas illustatsioon „Kliimaks” („The Climax”, 1893)<sup>53</sup>, kus Salome vaatab tõtt juba täiesti gorgolikuna kujutatud õhus hõljuva peaga. Euroopa kunstikeskuste, sh Müncheni kaudu, leidis Beardsley juugendlik ja erootiline stiil ning virtuoosne joon poolehoidu ka eesti kultuuriruumis.<sup>54</sup> Starkopfi eskiisil „Juudit” kujutatud naisfiguuri käte vahel õhus hõljuv mehe pea ei ole aga siiski gorgo Medusa pea, kuigi ta pikkade usjalt looklevate juuksesalkude tõttu seda mõnevõrra meenutab. Naise pilk on nii nagu Beardsley illustatsioonilgi suunatud õhus hõljuvale, kuid suletud silmadega mehe peale, nii et Juudit on kaitstud võimaliku kivistava pilgu eest.

Kõrvalepõikena tasub osutada, et Starkopf ei olnud sugugi ainuke Münchenis viibinud eesti kunstnik, kes sai inspiratsiooni niinimetatud gorgolikust peast (*gorgoneion'*ist) ehk Medusa motiivist. Üks teostest, millel neid mõjusid võib näha, asub Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse muuseumiosakonna kogus. Tegemist on eskiisiga, millel harkis jalgadega mees, keha tahapoole kaldu, püss õlal, hoiab ülestõtetud käte vahel justkui äsja ärarebitud, veel verd tilkuvat gorgo pead. Tagantjärele on sellele ekspressionistlikule pliiitsijoonistusele pandud nimeks „Mees püssiga” (ill 6) ja arvatud, et see on valminud aastatel 1914–1918. Tähekombinatsiooniga EPA[D] signeeritud joonistuse autori paljastab selle tagumine pool, millel on nimi Peet Aren.<sup>55</sup> Sarnaselt Starkopfiga oli ka Aren unistanud Münchenis õppimisest ja sinna ta Esimese maailmasõja eelõhtul jõudiski, kuid võõra riigi kodanikuna arresteriti peagi.<sup>56</sup> Joonistust „Mees püssiga” võiks vabalt pidada võiduka mehe kuvandiks ja vastureaktsiooniks maailmasõja õudustele, kui püssimehe käte vahel ei oleks naise pead. Vastupidiselt müüdi narratiivile, kus Medusa pilguga kohtumine on kivistav, vaatab meesfiguur Areni joonistusel Medusa poole, kuid ilma ohuta, sest Medusa silmad näivad suletuna, mis läbi tema hüpnotiseeriv kivistav pilk ei saa mõjuda.<sup>57</sup> Seega on kunstnik kas tahtlikult või alateadlikult muutnud vähemalt müütilist eellugu. Ühe tõlgendusena võib siin näha sugudevahelise võitluse metafoori, võitu *femme fatale'*i üle, mis 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris oli kesksel kohal. Seesuguste pildiliste tõlgenduste inspiratsiooniallikaks saab pidada nii Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhaueri kui ka mitmete teiste 19. sajandi lõpul

53 Vt H. Daffner, Salome, lk 351; Beardsley illustatsioon nt Victoria ja Alberti muuseumi kollektsiooni kuuluvana vt <https://collections.vam.ac.uk/item/O187319/the-climax-print-beardsley-aubrey-vincent/> (vaadatud 11. II 2019).

54 Paljudest kunstiajaloolistest kirjutistest, kus on esitatud Beardsley mõju eesti kunstnikele, mainigem siinkohal nt M. Levin, Juugendstiil. – Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Koost ja toim M. Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 181–182; E. Pihlak, Aleksander Tassa, lk 13; E. Pütsep, Kunstielu Eestimaal I: Kuni 1920. aastani. (Studia Baltica Stockholmiensia 7.) Stockholm: Centre for Baltic Studies at the University of Stockholm, 1991, lk 244.

55 Täna lahke autorluse täpsustamise eest Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse muuseumikogu endist peavarahoidjat Ilona Rosenvaldi ja samuti kunstiteadlast Jüri Haini tähekombinatsiooni identifitseerimise eest (suuliselt) (autori kirjavahetus Ilona Rosenvaldiga 5. VI 2017).

56 A. Kartna, Ühest reisist lõuna poole. – Kunst 1970, nr 3, lk 55; J. Hain, Võõrsile ja võõrsilt, ajaliselt ja jäädavalt. – Varjust välja! Tuntud kunstnike vähetuntud teoseid Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kunstikogust. (Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kultuuriloolised kogud 6.) Koost E. Rand. Tallinn, 2012, lk 15.

57 Seega sarnaselt mitmete kunstiajaloo Medusadega, sest ta pilk on kõrvale pööratud. Maharaiutud pea mitmetasandilisest tähendusest soolistatud müüdis nii vaataja aspektist kui ka psühhoanalüüsis lähtuvalt vt M. Bal, Lugeda kunsti?, lk 213–214; M. Bal, Head Hunting, lk 255–256; J. Kristeva, The Severed Head, lk 29–30.

tegutsenud filosoofide ja kirjanike misogüüniast pulbitsevaid tekste, kus naise tõlgendamisel toetuti mütoloogilistele arhetüüpidele.<sup>58</sup>

Areni joonistusel kujutatud mees, kes hoiab käte vahel naise pead ja sellega justkui veel võitleb, tuletab aga omakorda meelde Nikolai Triigi (1884–1940) tušijoonistust „Märter” („Martüür”, 1913, Eesti Kunstimuuseum), mille hüplev või tant-siv alasti mees hoiab enda kohal oma kehast lahutatud pead. Hõredate lendlevate juuste tõttu näib seegi gorgolik. Et aga mees hoiab oma pead liual, tekivad seosed Salome looga, millele pööras tähelepanu juba Evi Pihlak, väites, et joonistus kujutab Ristija Johannest oma peaga.<sup>59</sup> Kunstiloolane ja -kriitik Alfred Vaga näeb Triigi joonistuse taustal aga hispaanlase El Greco (1541–1614) mõjuvõimsat maali „Kristuse ülestõusmine” („La resurrección de Cristo”, 1597–1600, Prado muuseum Madridis) ja mehes seega Kristust,<sup>60</sup> vaatamata sellele, et Triik on kujutanud figuuri, kelle pea on kehast eraldatud. Kehast eraldatud pea motiiv Triigi töös võimaldab tõmmata paralleele eespool juba mainitud meeskunstnike kalduvusega portreeterida isennast maharaiutud peana,<sup>61</sup> mida saab tõlgendada kastreerimise sümbolina. Kui aga lisada Vaga osutatud paralleel Kristusega, avaneb siin teema, mis ootab veelgi sügavamalt analüüsimist. Triigi joonistus jõudis laiema publikuni Noor-Eesti viimase albumi vahendusel 1915. aastal. Sellal Saksamaal interneeritud Starkopf enne kodumaale tagasipöördumist ajakirjaga vaevalt kokku puutus.

Arvestades, mil moel kunstniku kaasaegsed tantsivat Salomed ja gorgolikku pead imetlevat Salomed käsitlesid, võib väita veelgi kindlamalt, et ka Starkopfi pliiatsieskiis „Juudit” kujutab Juuditi asemel Salomed Ristija Johannese peaga. Kunstnik on ühendanud selles Medusa *topos*’e ja tantsulise *femme fatale*’iliku Salome arhetüübi. Samas on peaaegu gorgolikuks muutunud pea kummatigi sarnane Juuditi loos triumfaalselt esitatud Olovernese peaga, kuigi seda ei hoita juukseidpidi käes. Triumfaalne kujutusviis oli omane nii von Neffi kopeeritud Allori maalile „Juudit Olovernese peaga” kui ka Starkopfi Tassale saadetud postkaardil kujutatud Juuditi kujule, mis samuti meenutab Perseuse triumfaalse võidu kujutamist Medusa üle. Seega ei ole täiesti välistatud, et Starkopf esitas sel joonistusel ikkagi oma versiooni Juuditist, ühendades selle veelgi saatuslikuma Salomega, kujutades teda peaaegu Wilde’i Salome kombel. Olid ju toleks ajaks Salome ja Juuditi atribuudid, neile iseloomulikud detailid ja naisteujud üldisemalt teineteisega segunenud. See, et tegu on pigem nende tegelaste segunemisega, või õigemini kui vähetähtis Starkopfile oli, kumba ta kujutas, ilmneb ka kunstniku enda väitest: „Aga ega neil suurt vahet ole, ühed meestetapjad mõlemad!” Nii lausus ta siis, kui Salome-Juuditi skulptuuri omanud Rudolf Tamm küsis kunstnikult, miks too skulptuuri ümber nimetas.<sup>62</sup>

58 Nt B. I. Lewis, *Art for All?*, lk 286; M. Hinrikus, Tammsaare „lapsnaised”, lk 13–14.

59 E. Pihlak, Nikolai Triik 1884–1940. Tallinn: Kunst, 1969, lk 105. Lamp on samuti leidnud, et tegu võib olla ühest küljest inimese ääretu kannatuse, teisest küljest aga hinge ja seksuaalse keha teineteisest lahtirebimise kujutamise (E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 66, 68). Talvistu on seevastu tõlgendanud peata olekut liiga kiiresti areneva ühiskonna muutuste metafoorina, vt T. Talvistu, Noor-Eesti ja kunstnikud. – *Methis. Studia humaniora Estonica* 2008, nr 1/2, erinumber „Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus”, lk 239.

60 A. Vaga, Nikolai Triik. Kunstniku 40-da sünnipäeva puhul. – *Looming* 1924, nr 6, lk 458.

61 Siia võib lugeda ka Hinrikuse poolt esile tõstetud modernsustüübi hoiakud kujutises (M. Hinrikus, Kurja lilledelapsed, lk 42–44).

62 R. Tamm, Kokkupuuteid Anton Starkopfiga ja tema loominguga, lk 24.

Peale selle leidub Tartu Kunstimuuseumi Starkopfi kogus kunstnikult veel üks „Juuditi” nime kandev teos.<sup>63</sup> See on suuremaformaadilisele paberile musta tušiga kiirete tõmmetega teostatud töö, millel on kujutatud profiilis põlvitavat alasti naisfiguuri, kes hoiab väljasirutatud kätel enda ees inimese pead, ilma ühegi atribuudi ja viiteta. Võimatu on kindlalt järeldada, kumba kunstnik on silmas pidanud, kas Juuditit või siiski Salomed. Tehnilise teostuse põhjal on see eespool vaadeldud visandlikest joonistustest küpsem, mistõttu leidis see ka tee kunstniku isikunäitusele „Anton Starkopf. Eesti skulptuurilegend” Kumu kunstimuuseumis 2010. aasta esimesel poolel.

## Empaatiline Juudit

August Roosilehelt on praeguseks teada viis Juuditi-teemalist teost. Neist ainult ühel, sөejoonistusel „Juudit ja Holofernes” (ill 7, TKM B 534) on kindel, kunstniku kirjutatud dateering – aasta 1927. Sama aasta sügisel esines Roosileht Eesti Kunstnikkude Liidu V juubelinäitusel teosega, mis kandis nime „Juudit”.<sup>64</sup> Kas tegemist oli sama sөejoonistusega või mitte, näituse kataloogist ei selgu. Tavapäraselt piirduti vaid kunstniku ja teose nime mainimisega. Tartu Kunstimuuseumis leidub veel mitu Roosilehe teost Juuditist ja Olovernesest – motiiv olevat pakkunud kunstnikule piiblistseenidest kõige suuremat huvi, nagu mainivad kunstiajaloolased Kaalu Kirme ja Rein Loodus.<sup>65</sup> Neist kaks on akvarellis ja tušis valminud dekoratsioonikavandid, mis kannavad pealkirja „Juudit ja Olovernes” (TKM A 857 ja TKM A 858). Pealkirjale vaatamata võib siiski kahelda, kas kujutatud on ikka Juuditi lugu, sest egiptusepärasesse miljösse on kunstnik paigutanud vaarao, keda Juuditi legendis ei esine. Seetõttu jätan nende analüüsi käesolevast artiklist välja. See-eest vastab pealkirjale värvipliatsijoonistusel „Juudit ja Holofernes” (ill 8, TKM B 2814)<sup>66</sup> kujutatu, ning samuti ka hiljuti Eesti Kunstimuuseumile annetatud eskiislik pliatsijoonistus või kavand „Juudit ja Olovernes” (ill 9, EKM j 58818 G 30349). Erinevad kirjapildid teoste nimedes osutavad, et need on pealkirjastatud eri aegadel ja ilmselt tagantjärele. Roosileht ise neid teostele ei kirjutanud. Neile lisandub veel üks Roosilehe Juuditi-teema käsitus, mis avaldati 1919. aasta lõpus kirjandusliku ajakirja Ilo esimeses numbris (ill 10).

Roosilehe Juuditi-teemalised tööd erinevad Starkopfi omadest märkimisväärselt ja seda mitmel tasandil. Esiteks on tegemist suuremõõtmelisemate ja lõpuni viidud teostega. Teiseks on loo pildiline lahendus nendes osaliselt erinev, sest kunstnikku on huvitanud teised stseenid. Kolmandaks ei saa jätta tähelepanuta, et enamik Roosilehe töödest sündis Starkopfi teostest umbes kümme muutusterikast aastat hiljem. Selleks ajaks olid ilmunud Freudi seisukohad Oidipuse kompleksist

63 Pliats ja guašš paberil, 36 x 44,4 cm. Tartu Kunstimuuseum, TKM ASM B 605.

64 Vt Eesti Kunstnikkude Liidu V juubeli näituse kataloog: Tallinn, Pritsimajas 18. septembrist – 3. oktoobrini 1927. a. Tallinn: Eesti Kunstnikkude Liit (Zimmermann), 1927, lk 10.

65 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht. Tallinn: Kunst, 1986, lk 35.

66 Teose pealkiri oli aastani 2016 „Juudit ja Olofernes”, misjärel kirjapilti muudeti.

ja tema tõlgendus Hebbeli Juuditi-loo edasiarendusest, kuid samuti kastratsiooni-hirmu käsitlev essee Medusa peast („Das Medusenhaupt”, 1922). Kas kunstnik oli nende kirjutistega tuttav, ei ole teada, kuid samuti tolleks ajaks oli ilmunud ja tähelepanu äratanud rikkalikku psühhoanalüütilist ainet pakkuv Tammsaare esikdraama „Juudit”<sup>67</sup>, mis tõenäoliselt oli lavastamisest huvitunud kunstnikule teada. Üldjoontes võib tõdeda, et kui Starkopfi Juuditi-nimelised, vähem või rohkem visandlikud joonistused esitavad Olovernese hukule järgnevat stseeni ehk naisfiguuri mehe peaga, siis Roosileht keskendus eelkõige tapmisele eelnenud stseenidele.

1920. aastatel valminud töödes on Roosileht kujutanud Olovernest elusana, koos Juuditiga ja ilma otsese ohuta. Selline lähenemine erines täielikult nii Juuditi-teema ikonograafilisest traditsioonist kui ka kunstniku kaasaegsete tõlgendustest. Näib, et Roosilehe jaoks ei olnud oluline kujutada mitte loo kulminatsiooni, s.o pea maharaiumise motiivi, mida Freud oli peenisekadedust käsitledes tõlgendanud kastreerimisena, vaid lembe süleluse stseeni. Seega köitis Roosilehte, kes elas tollal Paides ja töötas joonistusõpetajana, eelkõige Olovernese mõrvale eelnev võrgutamine – Juuditi ja Olovernese armulugu. 1927. aasta suvepuhkuse (enne kunstinäitusel „Juuditi”-nimelise tööga osalemist) olevat Roosileht veetnud Kesk-Euroopas. Eelmine pikem reis Euroopasse jäi kunstnikul sajandi esimese kümnendi lõppu, kui ta õppis paar aastat ei kusagil mujal kui Münchenis.<sup>68</sup> Seega ligi paar aastat varem, kui Starkopf sinna sõitis.

Mustvalgel sөejoonistusel „Juudit ja Holofernes” (ill 7) domineerib malbelt geometriline lahendus. Muinasegiptlastena näivaid nimategelasi on kujutatud teat-raalses miljöös, mida raamistavad orientaalised, rippuvad (telgi)kangad. Kanga geometrilises musttris võib näha ka eesti rahvakunsti elemente. Kompositsiooniliselt on tugevalt habetunud alasti meesfiguur asetatud triibulisele vaibale poollama-vasse asendisse tema taga põlvitava, Kleopatra soengut kandva alasti naisfiguuri embusesse. Õrna tundehetke vahendamiseks on kunstnik kujutanud neid süleluses, laubad vastamisi. Lõppenud pidusöögile osutavad kummuli kukkunud vaagen vaibal sellest välja veerenud puuviljadega ja ümber läinud veinipokaal mehe jalgade vahel. Nii nagu Kirme ja Loodus on tõdenud, köitis Roosilehte Juuditi ja Olovernese loo puhul „orientaalne kirevus, sündmuse ihar dramatism”.<sup>69</sup> 1920. aastate keskpaigaks oli kunstniku vabaloomingus erootilisus tähelepanuväärselt kasvanud.<sup>70</sup> Kujutades Olovernese ja Juuditi armustseeni – Olovernest Juuditi embuses –, tõi Roosileht Juuditi-teema visuaalsesse käsitlemisse täiesti uut laadi lähenemisnurga. Armustseen ei domineeri ei arvukatel lääne kunsti tõlgendustel ega ka mitte Piiblis ning eespool mainitud Hebbeli „Judithis”. Kuid selle tõstis esile Tammsaare. Toetudes Paul Amburi arvamusele, ei olevat keegi teine, kes Juuditi loost on kirjutanud, kujutanud nii „võrratut armustseeni” kui Tammsaare oma näidendi

67 Vt A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid, lk 19.

68 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 7, 15–16.

69 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 35.

70 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 35; vt ka E. Lamp, Protest ilusa vastu: ekspressionism. – Eesti kunsti ajalugu 5, lk 252.

kolmandas vaatuses.<sup>71</sup> Seetõttu võime oletada, et Roosilehe „Juudit ja Holofernes” ei põhine sedavõrd piibllilool kui Tammsaare näidendil. Näidendi kolmanda vaatuse teksti aluseks võttes võib Olovernest tõlgendada kui hingeliselt väsinud meest, kes on jõuetuna laskunud naise või isegi ema rüppe.<sup>72</sup> Kümnendi keskpaigaks oli näidendi tuntus kasvanud ning seda lavastati üha enamates teatrites. See annab põhjust lugeda Roosilehe teost veelgi detailsemalt, pidades samal ajal meeles Tammsaare näidendi teksti.

Huvitava ja omalaadse detailina on kunstnik kujutanud paari taustale, kompositsiooni tagaplaani keskmesse, kolmemõõtmelise näiva valgustatud ruumi. Sinna on ta asetanud kumera kilbi või salomeliku liuana näiva eseme, mille taustal lamab Piibli Juuditi loos puuduv härjakujuline küüru tõmbunud figuur. Näilise taustaruumi esiplaanil lebab mõök. Võime oletada, et mõök juhatab vaataja süžee äratundmisele, kuid kui vaatame joonistust tähelepanelikumalt, näeme, et samal ajal kui Juudit hoiab parema käega Olovernest, on tema teine käsi mõõgal Olovernese selja taga. Mõõga ähvardava kohalolu pealtnäha süütu lembestseeni varjatud draamas tõstsid esile juba Kirme ja Loodus.<sup>73</sup> Kujutades Juuditit sel viisil, esitab kunstnik naistegelast salakavalana, meestegelast talle vastandades aga õrnana<sup>74</sup> ning seeläbi sarnaselt Tammsaare vormitud nais- ja meespeategelasega<sup>75</sup>. Nimelt tõdes kirjaniku kaasaegne Hugo Raudsepp, et „Juudit on naine ja naist Tammsaare ei idealiseeri”, ja nii kujutanudki ta Juuditit niihästi Olovernese kui iseenda skeptilise pilgu läbi.<sup>76</sup> Feministlikust vaatenurgast võib öelda, et kirjanik peitis esmapilgul julge ja targana näiva nimitegelase kuvandisse tolle aja meeste kujutatud naiskujude stereotüüpuse ja patriarhaalse käsitluse.<sup>77</sup>

Roosilehe värvipliatsitega papile joonistatud ja dateerimata, kuid umbes aastasse 1925 paigutatav „Juudit ja Holofernes” (ill 8) on teostatud pehmetes maalähedastes toonides. Näib, et sellel on Roosileht arendanud Juuditi lugu ikonograafilisest traditsioonist veelgi kaugemale kui eelkirjeldatud sõejoonistusel, kuigi Olovernest on kujutatud, nagu mitmed kunstnikud oma Juuditi-teema tõlgendustel, süngil selili diagonaalis vasakult paremale lebavana. Olovernes lamab alasti, veinipokaal käes, nii et esiplaanile jääb tema maskuliinsusest pakatav karvakasvanud massiivne, üle süngi ääre kallutatud pea. Tekib küsimus – kas maha raiumiseks? Kui Roosilehe Juuditi sõejoonistusel kujutatud tõlgendusele paralleeli leidmine osutus raskendatuks, siis kõnealune värvipliatsitöö meenutab Saksa ekspressionisti Lovis Corinthi (1858–1925) sarjas „Das Buch Judith” (1910) ilmunud litograafilist lehte, mis

71 P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal, lk 169; vt ka N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit, lk 64.

72 Vt A. H. Tammsaare, Juudit. Nelja vaatusega näidend. Tallinn: Varrak, 1921, lk 62–63, 67–68. Samuti P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal, lk 176; N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit, lk 61; A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid, lk 22.

73 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 35.

74 Olovernese kujutamise viis langeb kokku kunstniku sama perioodi teistegi joonistustega, kus modernism-kogemust on väljendatud just ahistava meesaktiga (vt K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 35, 42).

75 A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid, lk 23.

76 H. R[audsepp]., „Juuditi”-motiiv dramaatilises kirjanduses. Vt ka N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit, eriti lk 61, 62.

77 A. Tarrend, Tammsaare „Juuditi” lugemismudeleid, lk 21–22.

valmis aasta varem<sup>78</sup>, seega ajal, kui Roosileht viibis veel Münchenis<sup>79</sup>. Corinthi tõlgendusel on Olovernest kujutatud samamoodi – esiplaanil jõuline pea voodi serval sügavalt tahapoole kallutatuna, *en face* vaataja poole, ja Juuditit konventsionaalselt mõõgaga aktiivses asendis lõpetamas Olovernese elu. Seevastu Roosileht on kujutanud alasti Juuditit rahulikult mehe peatsis istuvana, pea langetatud ja pilk mehe palgele suunatud. Samuti nagu sõejoonistusel, on ka pliiaatsijoonistusel egiptuslik, teatraalne miljö, taustal ripuvad kangad, mis loovad mulje, et tegu on telgiga. Möödunud pidusöögile osutavad *oinochoe'd* ehk veinikannud ja vaagen puuviljadega. Nende kõrval, teose esiplaanil lebab Juuditi atribuut, mõök, mis on naisest eemal ning mille vastu ta huvi ei tunne. Taas näib, et Roosileht on kujutanud stseeni, mida ei ole ei piibliloos ega ka Hebbeli teoses, kuid mille Tammsaare on kirjutanud oma näidendisse: stseeni, kuidas Juudit vaatab magavat Olovernest<sup>80</sup>, enne kui ta tapab. Seega on Roosileht värvipliiaatsijoonistusel kujutanud Juuditit ikkagi saatusliku *femme fatale'i* rollis, kuigi osutab sellele vaid vihjeliselt, sümboolsel tasandil.

Märkimisväärselt sarnaneb värvipliiaatsijoonistusega dateerimata ja visandlikuks jäänud pliiaatsijoonistus „Juudit ja Olovernes” (ill 9). Olovernes lebab sellelgi süngil diagonaalselt ja Juudit istub tema kõrval, mõlemad kujutatud aktina. Kuid täiesti kontekstiväliselt on Olovernes jäädvustatud ilma habemeta ning Juudit ärapööratud näoga kõrvale vaatavana, vasak käsi näo ees justkui selleks, et meest mitte silmanurgastki näha. Samas aga puudutab ta parema käe sõrmedega taustal lebava mõõga pidet,<sup>81</sup> ja on seega, vastavalt narratiivile, lõpetamas Olovernese elu. Autentse miljö loomiseks on Roosileht joonistanud pildi taustale Assüüria ja Mesopotaamia kunstis kujutatud jumalakujud. Täpsemalt – Olovernese väljasirutatud jala juurde on asetatud kilp, millel on kujutatud stseen kas neljatiivulise džinniga või kuningas Assurbanipali lõvijahist. Kilbi kõrvale on seatud habemes mehe pea – pulli sarvede, härja keha ja kotka tiibadega kaitsejumalus lamassu. Sündmuspaigale lisab autentset kõrvale tõmmatud triibuline telgiriie, mille tagant paistab kahe püramiidi, palmi, kuu ja tähega öine maastik.

Roosilehe varaseim Juuditi-teema käsitus ilmus Tuglase asutatud ajakirjas Ilo. Selle esimest numbrit aastal 1919 illustreerivad vaid Roosilehe linoollõiget<sup>82</sup> reproduktsioonid. Nendest neli, mis on avaldatud ilma pealkirjata ja daatumita, ulatuvad üle terve lehekülje ja kujutavad Piibli-stseene.<sup>83</sup> Kunstiajaloolane Ene Lamp nendib, et Roosilehe valimine Ilo avanumbri illustreerijaks näitab, et teda peeti lootustandvaks.<sup>84</sup> Artur Adsoni meelest olid kunstniku illustratsioonid huvitavad ja sisult arusaadavad, kuigi ta leidis, et Ado Vabbe töödega võrreldes on need vahest liiga kuivavõitu ja detailirohked.<sup>85</sup> Roosilehe loomingus esindasid Ilos avaldatud

78 Litograafiasarja „Juuditi raamat” („Das Buch Judith”) 24. leht nimega „Judith schlägt dem Holofernes das Haupt ab”, vt L. Corinth, Das Buch Judith. Berlin: Imberg & Lefson, 1910.

79 K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 7; E. Lamp, Ekspressionism, lk 178.

80 Vt A. H. Tammsaare, Juudit, lk 82.

81 Taas võime osutada Tammsaare näidendile, kus Juudit tõdeb Susannale: „tahaksin tema [Olovernese] mõõka katsuda” (A. H. Tammsaare, Juudit, lk 82).

82 E. Lamp, Ekspressionism, lk 178; K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 27.

83 Vrd K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 27.

84 E. Lamp, Ekspressionism, lk 178.

85 A. A[dson]., Kirjandus. – Tallinna Teataja 13. XII 1919.

reproduktsioonid uut, vabbelikku, mustvalget futuristlik-kubistlikku lähenemist, millele futurismi hästi tundev Johannes Semper tunnustavat tähelepanu avaldas.<sup>86</sup> Ühte neljast pealkirjastamata jäänud illustratsioonist võib sellel kujutatul põhjal tõlgendada Juuditi-teemalisena.<sup>87</sup> Tollel järgis Roosileht selle teema traditsioonilist visuaalset kujutamisi ja sidus oma tõlgenduses kaks soositumat stseeni: selili lebava peatu Olovernese ning tema pea hoidmise ja kotti asetamise (ill 10).

Nii nagu hilisematel joonistustel, näitab Roosileht ka siin sündmuskohana telki, milles esiplaanil on pidusöök. Erinevalt teistest on aga kujutatud hetke pärast Olovernese tapmist: sängil lebab mehe elutu keha, mida osaliselt katab kaelast välja purskunud veri. Roosileht ei ole säästnud vaatajat ja on esitanud Juuditi loo täies õuduses. See, et Juuditit on kujutatud salomelikult veetlevana, võimendab naise teo julmust. Graatsilise aktina tagaplaanil seistes valmistub ta pistma verest nõretavat, profiilis jäädvustatud pead kotti, mida teenijanna lahti hoiab. Samas vaatab ta ujedalt Olovernese verest nõretava keha poole, vältides sel moel oma pilgu sattumist mehe peale, mida ta enne kotti pistmist hoiab juukseidpidi väljasirutatud käes kui trofeed. Siinkohal võib märkida, et õigupoolest meenutab mehe pead hoidev naisfiguur Roosilehe tööl märkimisväärselt Allori meistriteost, olgugi et Olovernese pea on sellel *en face*, Roosilehe teosel aga profiilis. Sarnasus lubab oletada, et kunstnik oli sellest teadlik. Juuditi loo pildilist konventsiooni rikuivad Roosilehel aga Olovernese figuurist paremal pool lebav Vana-Rooma sõduri kiiver *galea* ning telgi seinal rippuv kilp, millel on *gorgoneion* ja selle kohal Jumalat sümboliseerivad päikesekiired. Piibliloo kohaselt oli Juudit Jumala töövahend.<sup>88</sup> Medusa pea kilbil võib osutada sõja- ja õiglusejumalanna Athenale, kelle varustusse kuulus ka kiiver. Sarnaselt Athenaga loeti ka Juudit varem *femme forte*'i naiskujude hulka.<sup>89</sup> Laskumata pikemalt psühhoanalüütilisse diskussiooni, võib siiski märkida, et Medusat on samastatud Juuditiga, eriti kui teda on kujutatud võidukalt juukseidpidi mehe pead hoidmas.<sup>90</sup>

Seega tõi ka Roosileht Juuditi pildilisse kujutamisse Medusa *topos*'e, mis esines Starkopfil Olovernese beardsleylikult õhus hõljuva maharaiutud peana. Erinevalt Starkopfist ei samastanud Roosileht Olovernese pead Medusa peaga, vaid hoidis nad eraldi ja kasutas sama motiivi paralleelselt kui Medusa müüti ning Olovernese pea maharaiumist, millele järgnes Juuditi triumf. Järelikult täiendab Roosileht oma Juuditi-teema tõlgenduses lugu, milles naine raiub maha mehe pea, looga, milles mees raiub maha naise pea (Perseuse ja Medusa lugu). Roosileht seostas ja samastas oma varases, ajakirjas reprodutseeritud joonistuses *femme fatale*'i arhetüübiks kujunenud Juuditi, kelle kuju sai lisaks võimendust seoseist võrgutava Salomega, saatusliku ja mütolooilise Medusaga. Õigupoolest esitab Roosileht oma töös erandlikult ja haruldaselt eksplitsiitselt Juuditi-Medusa-kastratsiooni

86 J. S[emper], Eesti ülevaatlik kunstinäitus 2. – Võitlus. Eesti Sotsialistide-Revolutionääride Partei häälekandja 21. VII 1919. Vt ka E. Lamp. Ekspressionism, lk 178.

87 Vt ka K. Kirme, R. Loodus, August Roosileht, lk 27.

88 Vt Jdt 13: 4, 13: 7, vrd A. H. Tammsaare, Juudit, lk 82.

89 M. Stocker, Judith: Sexual Warrior, lk 16.

90 Vt M. Bal, Head Hunting, lk 257–258.

psühhoanalüütilise interpretatsiooni. Vastandlike elementide, erinevate motiivide ja *topos*'te suisa kurioosne kooslus võimaldab Mieke Balile toetudes küsida: „Kes keda kastreerib?”<sup>91</sup>

## Lõpetuseks

Lääne-Euroopas oli Juuditi teema käsitlemise kõrgeaeg *fin de siècle*'i periood. Sama võib tõdeda ka eesti kultuuriruumis, vähemalt siinse uurimuse jaoks leidunud teoste põhjal, milles 19.–20. sajandi vahetuse meeoleolu kestis edasi kuni kolmanda aastakümneni. Ajajärgule omaselt segunes Juuditi kuju saatusliku naise, *femme fatale*'i kujudest populaarseima – Salome kujuga, kes õhutas veelgi enamaid eesti kunstnikke looma temast omi versioone.<sup>92</sup> See teema vajab aga juba eraldi uurimistööd.

Siinse uurimuse põhjal võib öelda, et Juuditi-teemaga tegelnud Anton Starkopf ja August Roosileht vältisid loo kulminatsiooni kujutamist, Olovernese pea maharaiumise stseeni, ja keskendusid sellele eelnevale ja järgnevale. Starkopfi töödes sulandus Juuditi kuju tantsiva Salomega ja ta kujutas mitmetähenduslikku maharaiutud pead, Roosileht aga lõi oma hilisemates teostes täiesti uue tõlgenduse, erinedes nõnda nii oma kaasaegsetest kui ka kaldudes kõrvale senisest ikonograafilisest traditsioonist. Mõlema kunstniku puhul võib tõdeda, et nad ühendasid ja ristasisid eri *topos*'i, mis seostusid pea maharaiumise ehk sümboolse kastreerimise teemaga. Tulemuseks oli liikumine ühest teemast teise, eelkõige Juuditi kujust Salomeni, kuid kõrvale ei jäetud ka Medusa motiivi. Eelkõige Starkopfi puhul, kes ei lisanud oma tegelastele nende tunnuslikke elemente ega traditsioonilisi atribuute, jäi vaataja jaoks lahtiseks, keda kunstnik tegelikult kujutas. Juuditi ja Salome kujude vaheline erinevus oli tolleks ajaks märkimisväärselt vähenenud ning neid kujutati eelkõige dekadentsile omaselt *femme fatale*'ilike naistena. Seeläbi osalesid mõlemad kunstnikud sajandivahetuse kunstiruumi laialdaselt köitnud klassikalise teema uuesti tõlgendamises ja löid omaladseid ja isikupäraseid versioone.

<sup>91</sup> M. Bal, *Head Hunting*, eriti lk 256–257.

<sup>92</sup> Neist viis leiavad äramärkimist ka näitusekataloogis „Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst”.

# Judith in the Oeuvre of Anton Starkopf and August Roosileht

## and the Iconographic Interweaves with the Figures of Salome and Medusa

KAI STAHL

The focus of this article is on the story of Judith, originating from one of the deuterocanonical books of the Old Testament, as depicted by the Estonian artists Anton Starkopf (1889–1966) and August Roosileht (1887–1941) during the period from just before World War I until the second half of the 1920s. On the basis of comparative material, I present one possible interpretation of these artworks based on the feminist perspective, which reflects coeval gendered discussions and points out that the protagonist is interwoven with both the figures of Salome and Medusa.

In her essay ‘Reading Art?’, where Mieke Bal discusses the guidelines for analysing visual art, she mentions: ‘As soon as we hear the name [Judith] or see the scene, we are already, willy-nilly, involved in the frame of biblical heroism, cultural misogyny, the conflict of loyalties where this woman is heroic for killing the enemy and lewd for trapping a man through sex.’<sup>1</sup> Judith, the beautiful noble widow, saved her home city of Bethulia, which was under siege by the Assyrian army, by first seducing their commander Holofernes and then beheading him on his bed in his tent using his own sword (Judith 10–13).

The apocryphal Book of Judith is not part of the Lutheran canon, which has been historically dominant in Estonia. However, at the beginning of the last century, interest in the story of Judith and Holofernes seems to have risen, culminating in 1921, when the play *Juudit* (*Judith*) by the Estonian writer Anton Hansen Tammsaare was published. This anti-religious drama rapidly received recognition<sup>2</sup> from cultural figures in Estonia, and the Drama Theatre in Tallinn started its autumn season with this play, under the title *Petuulia*. The biblical account was used as a background for the tragedy but, more than ten years earlier, the writer had also become very familiar with Oscar Wilde’s sensational play *Salome* (first in French, 1891) and Friedrich Hebbel’s drama *Judith* (1840). The latter in particular has been seen as

1 M. Bal, *Reading Art? – A Mieke Bal Reader*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2006, p. 304.

2 Cf. H. R[audsepp], Kirjandus. „Juuditi”-motiiv dramaatilises kirjanduses. – Vaba Maa 2 September 1921; P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal. – Varamu 1938, no. 2, p. 166.

an influence on Tammsaare's drama.<sup>3</sup> A fundamental innovation was Hebbel's transformation of Judith through a strong misogynistic filter<sup>4</sup>, and the *fin de siècle* intellectuals, artists and writers merged these two biblical figures, Judith and Salome, into a single image of the quintessential *femme fatale*<sup>5</sup>.

In this paper, I mainly scrutinise how the Estonian sculptor Anton Starkopf and the graphic and applied artist August Roosileht visually explored the subject of Judith in parallel with Western European *fin de siècle* period artists, as well as under their influence, and thus during approximately the same period when Tammsaare was immersing himself in the same topic and his play was flourishing in the Estonian cultural field. Even though there are only five pieces from one artist and four from the other, and these are either bigger or minor sketch drawings, they depict the Estonian artists' exceptional attitudes in considering this subject, as well as how well-informed the artists were about

3 Cf. H. Puhvel, A. H. Tammsaare elu ja loomingu varasem periood (1878–1922). Tallinn: Eesti Raamat, 1966, esp. pp. 199, 293–294, 297–298, 329; P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” maailmakirjanduse taustal, esp. pp. 166–167; N. Andresen, A. H. Tammsaare: Juudit. – Looming 1928, no. 1, p. 60; M. Vaino, Tammsaare „Juudit” mitmest vaatenurgast. – Uurimusi 1920.–1930. aastate eesti kirjandusest. Ed. E. Lindsalu. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2009, pp. 131–134; A. Tarrend, Tammsaare „Juudit” lugemismudeleid. – Haridus 2003, no. 11, pp. 20–21; H. R[audsepp], Kirjandus, p. 6.

4 Cf. H. Watanabe-O'Kelly, The Figure of Judith in Works by German Women Writers between 1895 and 1921. – Women and Death 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500. Eds. C. Bielby, A. Richards. Rochester: Camden House, 2010, pp. 103–106; M. Stocker, Judith: Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture. New Haven, London: Yale University Press, 1998, pp. 130–131.

5 Cf. E. Showalter, Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Penguin, 1990, esp. pp. 149, 151, 169; B. Dijkstra, Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 379, 396–398.

this rhetorically loaded gender-related theme. No less important is the fact that Starkopf's drawings were mostly done during World War I; Roosileht did his drawings a little bit later, at the end of the 1910s and then again in the mid-1920s: by that time Sigmund Freud had already explained castration on the basis of Hebbel's Judith figure.

The only known artwork to be titled *Judith* by Starkopf was created as late as 1958 (fig. 1). However, this dark red granite statue is a remodelled sculpture which was originally carved in the 1930s and was known as *Salome*. This demonstrates how blurred the lines between these two biblical female figures were and how insignificant the differences were for Starkopf. The artist's later titled drawings and sketches in his notebook from the years 1916–1918, when he was interned in Germany as a resident of a hostile country at the beginning of World War I,<sup>6</sup> show that in those days he was fascinated by both figures.

One of these drawings in Starkopf's notebook could have been a draft or, rather, a source for the later sculpture *Salome* and/or *Judith*. In both works, the figure is depicted nude, with her arms raised and joined over her head. The pencil drawing (fig. 2) presents her stepping lightly over a man's head lying on the ground, with a giant pointed beard stretching towards the woman's genital area. In the later sculptural version, the head is leaning against the female figure's legs in an upright position. Starkopf diverged from the iconographic tradition in depicting the story of Judith and Holofernes, but his drawing conjures

6 V. Vaga, Anton Starkopf. – Varamu 1939, no. 7, pp. 734–735; V. Erm, Anton Starkopf. Tallinn: Kunst, 1977, p. 45.

up Giorgione's long unknown painting *Judith* (ca 1504, The State Hermitage Museum), even though the Italian master depicted his Judith as a triumphal victor with a sword in her right hand and stepping on Holofernes' head (a self-portrayal). Decapitation is considered a sadomasochistic self-portrayal form that expresses suffering from love, as well as the savage pleasure of a woman castrating a man in a symbolic way, as emerged, for instance, in Giorgione's painting, Donatello's two *David* sculptures and in Cristofano Allori's painting *Giuditta con la testa di Oloferne* (ca 1610–1612).<sup>7</sup> Starkopf's drawing cannot be construed as a self-portrayal, even though his other sketched drawing *Visand* (*Sketch*, fig. 3) in the same notebook reminds us of Giorgione's painting. In spite of the fact that the man's head in Starkopf's first mentioned work looks young, the phallic beard leads to the interpretation of an unconscious expression, especially due to the artist's own diary, which reveals his suffering and angst, and, according to the art historian Ene Lamp, a Nietzschean disdainful attitude towards women during World War I.<sup>8</sup>

It is possible to suspect that the drawing called *Judith* by Starkopf, like his other drawing also called *Judith* (fig. 5), where an even more terpsichorean half-nude female figure is holding a

man's head over her head, actually represents Salome and not Judith. An argument supporting this claim is the fact that the woman is represented as hungering for the man's head and she appears without her attribute, the sword. The last drawing conjures up Aubrey Beardsley's illustration *The Climax* for Wilde's *Salome*, where the man's head resembles the image of the head of the Medusa. It is conceivable that in the same decade the image of the Medusa also inspired Estonian painters and graphic artists, for instance Peet Aren in his ink drawing *Mees püssiga* (*A Man with a Gun*, ca 1914–1918, fig. 6), possibly Nikolai Triik in his *Märter* (*Martyr*, 1913, Art Museum of Estonia), and August Roosileht in his first known untitled Judith print (fig. 10). The latter was published in the very first edition of the Estonian literary monthly magazine *Ilo* at the end of 1919. It is worth mentioning that all of these Estonian artists also spent different periods of time in the cultural centres of Germany from 1909 to 1918.

The first edition of the long-awaited magazine *Ilo* was illustrated exclusively by Roosileht and the topics of each of his four full-page prints are from the Bible. One can only assume that in his early work the artist followed the iconography of Judith to a certain extent and thus, at least at first glance, he differs from Starkopf's approach by combining the characters of Judith and Salome, and, somewhat ambiguously, even the Medusa. Roosileht depicted the story of Judith and Holofernes in its full horror: a man's bloody body without its head is lying on a bed, and in the background the young nude Salome-like female figure is presenting the head like a trophy as, for instance, Allori did

7 J. Shearman, Cristofano Allori's *Judith*. – *The Burlington Magazine* 1979, vol. 121 (910), pp. 3, 6, 9; J. Kristeva, *The Severed Head: Capital Visions*. Trans. J. Gladding. New York: Columbia University Press, 2011, pp. 79–80; M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989, ex. pp. 278–279, 299–230, 547 n 2; M. Stocker, *Judith: Sexual Warrior*, pp. 27, 254.

8 E. Lamp, *Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, pp. 116, 188, 663 ref. 553, 554; „20 miljoni ristitee”. – *Vaba Sõna: rahvuslik informatsioonileht ilma erakondliku kuuluvuseta* 8–10 August 1934.

in his painting, while the maid next to her is waiting with an open bag. Outside of the canon, Roosileht added the head of the Medusa to this composition, which has been equated with Judith.<sup>9</sup>

The depictions of the story of Judith by Roosileht around the mid-1920s deviate remarkably from his earlier approach, as well as from Starkopf's approach, presenting Judith or Salome together with a man's head. In his later larger pencil drawings, Roosileht presented two slightly different scenes following Judith's and Holofernes' dinner in his tent, when Holofernes is still alive. In two of these undated drawings, which partly diverge from each other, Judith is sitting next to Holofernes while he is asleep in his bed. In the sketched version, Judith is resting her arm on the sword (fig. 9), but in the coloured pencil drawing, the sword is situated far away from her on the other side of the man, and she is only looking at him (fig. 8). The most astonishing version is the latest known charcoal drawing by Roosileht, *Judith and Holofernes* (fig. 7) from 1927. In that drawing, Judith and Holofernes are depicted as lovers: both of them are nude and he is lying in her embrace. In spite of this, Judith's hand is on the sword – her attribute – but behind Holofernes' back. One suspects that Roosileht's later works were influenced by the play by the Estonian writer Tammsaare, because he emphasised the amatory aspect in his version of the story.<sup>10</sup> But we could also read the artist's

avoidance of depicting the murdered Holofernes as the artist's desire to avoid the beheading, an act that Freud translated as being a symbolic castration.

This article shows how the Estonian artists Anton Starkopf and August Roosileht were visually concerned with the popular theme of Judith and Holofernes in their oeuvre after the image of the female biblical figure changed during the *fin de siècle*. Only a few aspects are highlighted here; these artists avoided the culmination of the story, combined the figures of Judith and Salome, and added the figure of the Medusa to the theme. Thus, they integrated different *topoi* that have been associated with the theme of symbolic castration.

9 M. Bal, *Head Hunting: 'Judith' on the Cutting Edge of Knowledge* [1994]. – *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*. Ed. A. Brenner. London, New York: T & T Clark International, 2004, pp. 257–258.

10 P. Ambur, A. H. Tammsaare „Juudit” *maailmakirjanduse taustal*, p. 169; N. Andresen, A. H. Tammsaare: *Juudit*, p. 64.

Copyright of Kunstiteaduslikke Uurimusi is the property of Estonian Society of Art Historians and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.