

TALLINNA ÜLIKOO
SOTSIAALTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON SOCIAL SCIENCES

**KLASSITSISM: INIMKEHA RETOORIKA
KLASSITSISTLIKU KUJUTAVKUNSTI KANONITES**

Analüütiline ülevaade

LINNAR PRIIMÄGI

 **TLÜ KIRJASTUS**

TALLINN 2005

Psühholoogia osakond, sotsiaalteaduskond, Tallinna Ülikool, Tallinn, Eesti.

Dissertatsioon on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks psühholoogia alal 18. novembril 2005 Tallinna Ülikooli sotsiaalteaduste doktorinõukogu poolt.

Oponendid: Peeter Tulviste (Tartu Ülikooli kultuuripsühholoogia erakorraline professor, teaduste doktor psühholoogia alal)

Jelena Grigorjeva (Tartu Ülikooli semiootika lektor, filosoofiadoktor semiootika ja kulturoloogia alal)

Kaitsmine toimub 22. detsembril 2005. aastal kell 11.00 Tallinna Ülikooli ruumis K-318, Narva mnt 29, Tallinn, Eesti.

Trükitud:
OÜ VALI PRESS trükikoda
Pajusi mnt 22
48104 PÕLTSAMAA

ISBN 9985-58-398 (trükis, monograafia)

ISSN 1736-0730 (*online*, PDF)
ISBN 9985-58-399-X (*online*, PDF)

Autoriõigus: Linnar Priimägi, 2005
Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2005

SISUKORD

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID	4
ÜLEVAADE UURIMUSE SISUST	5
1. Eessõna	5
2. Sissejuhatus	5
3. Esimene osa: Retoorika	7
4. Teine osa: Klassitsismi ajaloost	8
5. Kolmas osa: Klassitsismi kaanonid	12
5.1. Polykleitos ja poos	13
5.2. Pheidias ning ansambel	20
5.3. Raffael ning alastus	25
5.4. Poussin ja ekspressiivsus	28
5.5. Winckelmann ja literatuursus	34
5.6. David ja teatraalsus	41
5.7. Hildebrand ja vaatepunkt	46
6. Kokkuvõte	50
DOKTORITÖÖ EDASIARENDAMISE VÕIMALUSED	51
ZUSAMMENFASSUNG	53

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID

- I. Mälestusi Euroopast. Tallinn (Vagabund) 1995.
- II. Reklaamikunst. Tallinn (BNS) 1998.
- III. Klassikaline kultuuriteooria I. Tallinn (CD-ROM) 2001.
- IV. Об одной культурно-типологической параллели (Великая французская революция и немецкая классическая философия). *Тезисы докладов научной конференции “Великая французская революция и пути русского освободительного движения” 15–17 декабря 1989 г.* Tartu (Тартуский университет, Кафедра русской литературы), с. 55–60.
- V. Das Wortphänomen und die Wiederkunft der Musik. Zum geistesphänomenologischen Hintergrund der Hegelschen Ästhetik. = **Madis Kõiv** (Hg.): *Jahrbuch der Estnischen Goethe-Gesellschaft*. 1991 Tartu: Eesti Goethe-Selts, S. 97–101.
- VI. Apollo – Kristus. Albrecht Düreri sullejoonistusest *Apolo*. *Akadeemia*, nr. 8, 1994, lk. 1593-1621, 1753 (saksakeelse resümeeega).
- VII. Lõpmatu 14. *Akadeemia* 2002, nr. 10, lk. 2122–2129. The infinite 14. *Akadeemia XIV* (2002), no. 10, p. 2209–2210.
- VIII. Pure visual metaphor. Yuri Lotman’s concept of rhetoric in fine arts. *Semiootika* 30:2. Tartu 2002, lk. 725-741.
- IX. Stendhali “punane” – tsitaat või sümbol? *Akadeemia* 2002, nr. 6, lk. 1231–1242.
- X. Sotsialistlik realism. = **Reet Mark** (koostaja): Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. 30. august 2002 – 5. jaanuar 2003. Näituse kataloog ja artiklid. Tartu (Tartu Kunstimuuseum) 2003, lk. 7–28.
- XI. Sotsialistlik biidermeier. = **Reet Mark** (koostaja): Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. 30. august 2002 – 5. jaanuar 2003. Näituse kataloog ja artiklid. Tartu (Tartu Kunstimuuseum) 2003, lk. 67–87.
- XII. André Durand’s *Kronos* (2004). http://www.durand-gallery.com/pages/level_2/new/kronos.html.
- XIII. *Der Fall Wagner*: Juri Lotman ja Sigmund Freud. = **Jaan Kangilaski** jt. (koost.): Püsimatu *metaphysicus*. Madis Kõiv 75. Tartu (EYS Veljesto Kirjastus) 2004, lk. 259–275.
- XIV. ONCE MORE ON THE CONCEPTS “GLORY” AND “HONOUR” (reflected in ancient fine art motives). *Semiootika*. Tartu 2005. (In press.)

ÜLEVAADE UURIMUSE SISUST

Kunstiajaloo magistri (Eesti Kunstiakadeemia, 1995) Linnar Priimäe uurimus “KLASSITSISM. Inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites” (Tallinn 2005) jaguneb eessõnaks, sissejuhatuseks, kolmeks põhiosaks ja kokkuvõtte- ning aparaadiosaks.

1. EESSÕNAS (§1-10) seletatakse klassitsismi teema aktuaalsust XXI sajandi alguse kunstikultuuris.

Kogu maailmas, kuid eriti oma kultuurilist identisust teadvustavas ja väärtustavas Euroopas taasavastatakse klassitsistlikku kunstipärandit. Tähelepanuväärse innuga evitatakse uuesti klassitsistlikku esteetikat kunstiloomes (“neomodernism”, “neoakademism”, “uus neoklassitsism” jm.¹). Klassitsismi võib pidada Euroopa kunsti uusimaks arengusuunaks.

1.1. Samas selgub üha ilmsemini, et XX sajandil modernistlikku kunsti analüüsidest kujunenud **kunstiteadus** ei suuda klassitsismi adekvaatselt käsitleda.

“Uus kunstiajalugu (ingl. *New Art History*)” asendab esteetika-uuringud kunstisotsioloogia- ja kunsti poliitika-uuringutega, kaugenedes teostest.² Klassikaline kunst kui klassitsistliku kunsti kohustuslik lähe on meile pärandunud aga just nimelt teostena, millel ühiskondlik-poliitiline kontekst on niisama lünklik ja ligikaudne kui ka väheütlev juba kunstiklassika peamise olemusjoone – üleajalisuse tõttu. Just seepärast pole XX sajandi kunstiteadus antiikkunsti uurimisse pärast Adolf Furtwängleri surma (1907) lisanud mitte midagi põhimõtteliselt uut.

1.2. Klassikalise ja klassitsistliku kunsti ning esteetika aktualiseerumine XXI sajandi alguse kultuuris nõuab kunstiteadusel seepärast ka **mõisteaparaadi revisjoni ja uuendust**.³

Kui kunstiajalugu teadusena tegi 1890. aastatel läbi tõelise renessansi tänu mõningate fundamentaalsete ideede – näiteks arengulisuse ja tüpoloogilisuse – ülevõtule loodusteadustest, siis XXI sajandi algul saab kujutavkunsteoorias säärase uuendava rolli semiootika.

2. SISSEJUHATUSES (§11-37) seletatakse lahti uurimuse pealkirjas kasutatud, klassitsismi analüüsiks hädavajalikud põhimõisted “kaanon”, “inimkeha”, “kujutavkunst” ja “klassitsism”.

2.1. Kaanonit käsitatakse kunstiteose valmistamise kollektiivpsühholoogilise⁴ algoritmina⁵, mida klassitsism teadvustab⁶ ja mille alusel kunst klassitsismi esteetilises süsteemis eristatakse “ebakunstist”⁷.

2.2. Inimkeha kui kunsti peamist kujutuseset⁸ mõistab klassika/klassitsism eeskätt noore mehe⁹ skulpturaalse¹⁰ aktina¹¹. Tuleb lugeda üheks kõige määravamaks seigaks inimkultuuri arengus, et muistsed kreeklased kujutlesid oma jumalusi inimkujulistena – erinevalt näiteks egiptlastest või mesopotaamlastest. Antiikaja tähtsaim esteetiline pärand on jumalate antropomorfisuse kontseptsiooni toel kujunenud arusaam inimfiguuri jumalikkusest: inimkeha jääb sestpeale ilu peamiseks kandjaks lääne kunstis. Inimkeha jumalikkuse eeldusel pole klassitsismis võimalik kujutada normaalsusest hälbivat, karikatuurset või puudega inimkeha.¹²

¹ § 1. Kunstipärandi taasavastus; § 4. Klassitsism kunstiloomes; § 5. “Neomodernism”;

§ 6. “Neoakademism”, Pierre ja Gilles, Lolaos; § 7. Uus “neoklassitsism”.

² § 3. “Uus kunstiajalugu”.

³ § 8. Mõisteaparaadi revisjon.

⁴ § 12. Panteistlik kunstikood; § 13. Autori omapära; § 14. R. Barthes: “stiil” ja “duktus”;

§ 15. V. Volavka: “kunstniku käekiri”.

⁵ § 11. Kunst kui algoritm.

⁶ § 21. “Mimees” ja “tseloo”.

⁷ § 18. “Kunst” ning “ebakunst”.

⁸ § 23. Inimkeha kujutavkunstis.

⁹ § 26. Inimkujutise tüübid.

¹⁰ § 27. Inimkujutise kunstiliigiti.

¹¹ § 25. Mehekehakujutise prioriteet.

¹² § 24. Jumalate antropomorfisus.

2.3. Kujutavkunstina käsitatakse kõiki liikumatu pildi kunste, sõltumata teostuse tehnikast (graafika, maal, skulptuur, fotograafia¹³).¹⁴ Klassitsismi tunnuseks on kindel kunstižanrite ja -liikide hierarhia. Maalikunsti žanrite hierarhia kinnistus klassitsismi esteetikasse Prantsuse Kuninglikus Maalikunsti- ja Skulptuuriakadeemias (1666/88). Kõrgeimaks žanriks loeti allegooriline figuraalkompositsioon, millele tähtsusetl järgnesid ajalooline lugumaal, portree, žanrimaal, maastikumaal ja natüürmort.¹⁵ Mida kõrgemal klassitsismi žanrite hierarhias paikneb teos, seda selgemini ilmnevad klassitsistliku esteetika tunnused. Skulptuuri edemuse klassitsismi esteetilises süsteemis maalikunsti ees tingib tõsiasi, et selles kunstiliigis on võimalikud vaid kõrgemad žanrid: mütoloogiline ning ajalooline eepika ja portree, mõningal määral ka žanrikujutis, aga mitte enam maastik.¹⁶

2.4. Klassitsismist räägime kui “kanoniseeritud klassikast”. “Klassikana” mõistetakse kunstipärandit, “klassitsismina” aga klassikalise pärandi rakendust uue kunsti loomes. “Klassitsism” on samastatav “klassikalise kaanoniga” ning erinevad klassitsismid tekivad selle pinnal, et klassikalisest pärandist kanoniseeritakse kunstiajaloo eri arengujärkudel erinevaid esteetilisi kvaliteete. “Klassikaliseuse” mõisteparadigmas (samadel alustel ja samas tähendusvahekorras käsitatakse paralleelmõisteid “arhailisus” ja “maneerlikkus”) eristatakse kolme tasandit: kujutuslaadi kui üldist esteetiliste kujutus- põhimõtete kogumit, kunstilaadi kui kujutuslaadi realiseerimise teostes ja klassitsismi tüüpi kui kunstilaadi tsitaati.¹⁷

Klassitsistlik teos sisaldab või kujutab endast visuaalset tsitaati ja klassitsismi esinemisalad ilmnevad teadliku tsitaatluse alana. See ei saa tekkida enne, kui kunstiteadvuses, kultuurkonna kollektiivses mälus kinnistuvad mingid konkreetset teosed. Teadvustamata eeskujuga ei anna tsitaati, vaid kujutab endast pelka mõjustust. Klassitsistlik algoritm võtab tsitaatide kuju, on nendes kodeeritud ja salvestatud. Seega põhineb klassitsism kunstiteadvusel, mis oleks kunstiklassikast piisavalt distantseerunud, kuid veel mitte liialt kaugel sellest.

Klassitsistlikuks saab lugeda ainult sellise kunstiteose, mis mingil moel kujutab mõnd antiikkunsti- teost kas kogu vaatepildipinnal või siis osal vaatepildipinnast. Pildilise tsitaadimaterjali valik ten- deerib paratamatult reduktsioonile, mistõttu klassitsism alati ühtaegu kanooniliselt puhastub ja figu- raalselt vaesub.¹⁸

Teksti ja funktsiooni lahususe kontseptsioon eristab kunstilise teksti omadused nende rakendusest ja teeb ilmseks klassitsismi selge sotsiaalse funktsionaalsuse (teatraalsuse, propagandistlikkuse) ning ühenduses seisneva klassitsistliku funktsiooniühitsuse kui “üldise kultuurisüsteemi” individuaalpsüh- holoogilise karakteristiku, mis realiseerub ilu printsibiis. Klassitsistlik ühendav ilu edastab niihästi kurbust (“positiivne negatiivsus”, kaunis traagika) kui ka rõõmu (“positiivne positiivsus”, “helgus”). Inetus seevastu avaldub mõõdutusenä¹⁹ nii kurbuses (norutundes) kui ka rõõmus: kurbuses puudu- likkusena (veana või vigasusena, mis tekitab masendust), rõõmus aga koomilisuse, ülepakatusena, naeruväärsuse ja karikatuursusena, mis alandab inimväärikust. See teeb nähtavaks alusliku esteeti- lise tõdemuse: traagika ja koomika ei ole klassitsismi esteetilises süsteemis mitte samaaluselised, vaid erialuselised (loogikaliselt ebasümmeetrilised) mõisted.

Esteetiline funktsioon klassikalise/klassitsistliku kunsti süsteemis seisneb inimese eetilises ühenduses, ja teosel kui kunstilisel struktuuril peavad olema omadused, mis säärast funktsiooni võimaldavad. See- juures pole klassikalise esteetika seisukohalt õige, et iga konkreetne inimene võib üleneda omal privaatsetl moel ning ajal. Klassikalise kunsti süsteemis on olemas vaid “inimene kui selline” ning ühendus kujutab endast universaalset kategooriat, mis suudab ühendada kõiki inimkonna liikmeid, sõltumata rassist, kultuurist, east või soost. Kõrvuti esteetilise ühendusfunktsiooniga iseloomustab klassitsismi niisiis ka sotsiaalpedagoogiline funktsiooniühitsus. Kuid konkreetse kultuuri ülesanne ei seisne selles, et ühendada kõiki. Vaja on eetilisel mobiliseerida antud ühiskonnas sotsiaalselt olulisim kontingent. Nõnda on klassikalise/klassitsistliku kunsti esteetiline funktsioon universaalne, sotsiaalne funktsioon aga okasionaalne. Seepärast ei kattu esteetilise ja sotsiaalse funktsiooni mõiste klassi-

¹³ § 29. Fotograafiline kujutavkunst.

¹⁴ § 28. Liikumatud pildid.

¹⁵ § 30. Klassitsistlik kunstižanrite hierarhia.

¹⁶ § 31. Klassitsistlik kunstiliikide hierarhia.

¹⁷ § 35. Klassitsismi lõpp manerismis.

¹⁸ § 37. Klassitsism kui tsitaatlus.

¹⁹ § 84. “Laokooni küsimus”.

kalises/klassitsistlikus kunstis, sotsiaalne funktsioon kujutab endast seal esteetilise funktsiooni alammõistet.²⁰

Klassikalise Kreeka vaimsuse aluslikku eetilist kategooriat, kvalitatiivset “mõõtu”, mis väljendus nii elus kui ka kunstis, tulebki kujutada tasakaaluna, mille võtab kõige selgemini kokku “eetose” ja “paatose” vastandus. Paatos on kõige üldisemalt vaadeldav kui psüühilise ja sotsiaalse (s.t. kreeklastele: looduse) stabiilsuse rikkumise protsess, eetos aga hoiakuna, mis püüdleb tasakaalu säilitamisele ja taastamisele.

Klassitsistlik kunstimudel kujutab endast ühesuunalist ahelat: kunstnik → teos → vaataja. Kunstnikku ja teost seob algoritm, teost ja vaatajat pragmaatika. Klassitsistlik (retooriline) mõju avaldamise pragmaatika erineb esteetilisest mõju kogemise pragmaatikast. Klassitsismi esteetikas ei võrdu teose mõju selle tajuga ega ole üksikisiku taju kaudu üldse tõeselt määratletav, vaid kujutas endast objektiivset rakenduslikku retoorilist kategooriat. Seda objektiivsust kui ülimate autoriteeti kehas poliitilise ülemvõimu kandja. Ülima kunstikohtuniku vajadus tingis klassitsismi esteetika aktualisatsiooni absolutismi või totalitarismi ühiskondades. Selles mõttes võrdub “klassitsism” “riigikunstiga” ning on alati propagandistlikult angažeeritud edastama valitseva klassi sõnumit.²¹

Klassikalise kunsti mudeliga seostub ühiskondliku tasakaalu mudel. Kuid klassika ja klassitsismi erinevuse määrab nende erinev sotsiaalmajanduslik pinnas – esimene on võimalik tootliku ülemineku faasi tasakaaluseisundis väiketootmisel rajanevas ühiskonnas, teine aga tekib ühiskonnas, mille sotsiaalmajanduslik baas on väiketootmisest juba edasi arenenud.

Klassitsismiperioodide möödumus toob klassitsismi termini käsitusse ajaloolise dünaamika aspekti. Erinevate tasakaaluliikide olemasolu lubab vahet teha kolmel klassitsismi faasil: arhailine klassitsism (üleminekul labiilsest tasakaalust indifferentsesse), maneerlik klassitsism (üleminekul indifferentsest tasakaalust labiilsele) ning indifferentsete tasakaaluseisundite vahele jääv stabiilne klassitsism. Kui mudeldada küllalt aredate formaalsete tunnuste alusel eritletavate arhaismi ja manerismi vahelist tasakaaluseisundit mingi keskmise piirkonnana nende vahelisel polaarsusteljel, siis ilmneb “klassika” ja “klassitsismi” oluline erinevus: klassika on arhailise kunsti tendents maneerli, klassitsism on maneerliku kunsti tendents arhaismi.²²

Maneerli, mis ilmneb “väljakasvanud”, formaalselt metsistunud klassikana, võib käsitada klassikat lõpetava faasina kunstilaadide kolmefaasilises tsüklilises arengus ja kunstikeele klassikalist/klassitsistlikku arengufaasi vaadelda teatava tasakaaluseisundina arhailise/arhaistliku ja maneerliku/maneristliku vahel. Maneerli automatiseerimine manerismis kutsus reaktsioonina omakorda ellu uue paradigma, mis kunstikeele järgmise arengutsükli seisukohalt osutub uueks “arhaikaks”. Manerismi seisukohalt ei osutu uus arhaika mitte sammuks edasi, vaid sammuks tagasi, klassikalise restauratsiooniks.²³ XXI sajandi alguse kunstis ilmnevadki postmodernistlikku maneerlikkuse segunevad arhaiseerivad püüdlused klassitsismi naasu katsetena.²⁴

3. ESIMENE OSA “RETOORIKA” (§38–48) annab ülevaate **visuaalretoorika**²⁵ kontseptsioonidest XX sajandi kunstiteoorias.²⁶ Valdavalt nägi XX sajandi kunstiteooria pilttekstis sõnateksti liht-analoogi (Walter Benjamin soovastu ehitas oma “aura”-teooria üles Karl Marxi majandusteooria eeskujul²⁷) ja kandis sõnateksti analüüsi võttes mehhaaniliselt üle piltteksti analüüsi – mh. sõnateksti retoorika vallast.²⁸ Tollele verbalistlikule nn. “sekundaarretoorikale” vastandub kunstiteaduses Juri Mihhailovitš Lotmani “primaarretoorika” kui pildiomase mõisteaparaat.

²⁰ § 33. Klassitsismi funktsioonid.

²¹ § 34. Klassitsism kui riigikunst.

²² § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

²³ § 96. Kokkuvõte.

²⁴ § 35. Klassitsismi lõpp manerismis; § 96. KOKKUVÕTE.

²⁵ § 39. Visuaalne mõtlemine.

²⁶ § 43. H. Wölfflin: “stiil”; § 44. E. Panofsky: “ikonoloogia”;

§ 46. R. Barthes: “pildiretoorika”, *studium* ja *punctum*.

²⁷ § 45. W. Benjamin: “aura”.

²⁸ § 38. Verbaalretoorika piltmeediumis.

3.1. J. M. Lotman jäi filoloogi-kirjandusteadlasena keeleteadusega seotuks sama paratamatult nagu kirjandus on seotud loomuliku keelega. Teisalt lähendas kirjanduse kunstilisus teda poetikale, kujundlikkusele, mis ilukirjanduses seostub keelelisusega vaid teosestruktuuri madalamatel tasemetel, muutudes kõrgemal tasemel mittekeelespetsiifilise modelleerimise alaks. Just säärane kõrgem pilotaaž üldise poeetika vallas viis J. M. Lotmani uurima mittekeelelise semioosi aluseid ja juhtis tema tähelepanu kujutavkunstile.

Teoreetiliselt ei mööna J. M. Lotman mitte üksnes visuaalsuse semiootilist võrdväärset verbaalsusega, vaid isegi visuaalsuse prioriteeti kunstis üleüldse. Kummatigi jäi ta kirjandusteadlaseks ja kujutavkunsti aines ei iseseisvunud tema käsitluses iial. Samasugust pildi ja sõna konkurentsi võib täheldada Roland Barthes'i visuaalretoorika-alaste vaadete kujunemisloos. Oma viimases teoses "Helekamber" jõuab R. Barthes, olemata tuttav J. M. Lotmani vastavate teostega, tolle omadega ligilähedastele seisukohtadele.²⁹

Ruumilisust kui kujutavkunsti olemuslikku karakteristikut uurib J. M. Lotman kirjanduses, jutustavust kui sõnakunsti olemuslikku karakteristikut vaatleb ta kujutavkunstis. Puhtpildilise jutustavuse mehhanisme J. M. Lotman otseselt ei käsitle, kuid osutab neile – eriti oma viimastes töödes – seoses "unenäo loogikaga". Et unenäo valdkond on üldse keeruline ning psühholoogias uurimata, tuleb tunnustada J. M. Lotmani varast läbinägelikkust seostada seda mütoloogilise mudeldamisega, ära tunda seal topoloogiliste (s.t. pideva ruumi) transformatsioonide ala.³⁰

Muidugi, võrreldes oma lingvistidest-kirjandusteadlastest kolleegidega, kellest moodustus "Tartu-Moskva semiootikakoolkond", liikus J. M. Lotmani teoreetiline mõte märksa avaramal kultuurialal (pakkudes teoreetilist pidet puhta metafoorsuse uuringuiks). Kuid tema kultuurisemiootiliste ideede, sh. "primaarretoorika" kontseptsiooni ülekannet kujutavkunsti valda võetakse klassitsismi ainese pinnal ette alles siinses töös.

3.2. Lisa 1: S. Dalí "Osaline kangastus. Kuus Lenini ilmumit tiibklaveril" (1931) näitlikustab puhast pildilist metafoorsust.

4. TEINE OSA "KLASSITSISMI AJALOOST" (§49–55) iseloomustab tsitaatkunstina endeemilist **kreeka klassitsismi**³¹, **rooma klassitsismi** kui klassitsismi *par excellence*³² ja **renessansiklassitsismi** kui rooma klassitsismi derivaati³³.

4.1. Uusaja kultuuriloost peatutakse "vanade ja vastsete vaidlusel", mis peeti enneolematult radikaalsel, klassitsismi esteetilise legitiimsuse teemal³⁴. "Vanade ja vastsete vaidlus" kujutas endast võitlust kahe kultuurimudeli – regressi- ja progressimudeli vahel. Regressimudelit – et kirjanduse ajalugu illustreerib vaimukultuuri kängumist – esindasid "vanad", progressimudelit – et kirjanduse ajalugu illustreerib vaimukultuuri edengut – "vastset". Tegelikult diskuteeriti klassitsismi esteetika üle kõige laiemas mõttes. Progressi-idee võit reformis ka klassitsistliku kujutavkunsti kaanonit.

4.2. Esmakordselt vaadeldakse teises osas süstemaatiliselt "**Weimari klassitsismi**" kujutavkunsti-esteetikast³⁵ – siiani on selles kultuurifenomenis nähtud eeskätt (kui mitte pelgalt) kirjanduslikku nähtust.

"Weimari klassitsism" kujutavkunstis tuleb arvata "Winckelmanni kaanoni" arenduseks. Selle töötas välja Johann Wolfgang von Goethe, saades tõuke Roomas resideerivalt saksa kunstnikelt. (Friedrich von Schilleri põhilises esteetilis-filosoofilises teoses, kirjades "Inimese esteetilisest kasvatamisest", 1793/94, leidub vaid põgusaid osutusi kujutavkunstile.)

"Weimari klassitsismi" teoreetiline nurgakivi sai panteistlikust "teise looduse" kontseptsioonist. Algul essees "Lihtne loodusjäljendus, maneer, stiil" (1789) veel küllalt vähesüsteemne esteetika täpsustus postuumses vaidluses prantsuse valgustaja Denis Diderot'ga (1799), kus J. W. von Goethe taunis D. Diderot' põhimõttelist suundumust mitteklassitsistlikule esteetikale. Inimkeha retoorikas käsitab J. W. von Goethe poosi "teise looduse" fenomenina, mitte "esimesest loodusest" pärineva

²⁹ § 47. Kaks klassitsistlikku retoorikat: kontrastiivsus ja dominantus.

³⁰ § 48. *Locus*'e küsimus.

³¹ § 49. Kreeka klassitsism.

³² § 50. Rooma klassitsism.

³³ § 51. Renessansiklassitsism.

³⁴ § 52. Uusaja klassitsism: "vanade ja vastsete vaidlus".

³⁵ § 53. "Weimari klassitsism" kujutavkunstis.

tegevuspoosina, ja käib välja mõtte, et kunstikõlblike, s.t. klassikaliste inimkehapooside hulk on lõplik. J. W. von Goethe mõistab klassikalise iluna “Winckelmanni kaanoni” vaimus just nimelt otsarbetust ja praktilist ebafunktsionaalsust, mida D. Diderot ülistab “karakteersusena”.

Teostes “Laokoonist” (1798), “Sissejuhatus “Propyläenisse” (1798), ajakirja “Propyläen” välja-kuulutus (1799) ja “Kollektsionääri kollektiiv” (1799) lõplikult formuleeritud “Weimari klassitsismi” keskne esteetiline postulaat ütleb, et olemas on kaht liiki ilu: meeleline ilu (sks. *Anmut* – “meeldivus”) ja vaimne ilu (sks. *Schönheit*). (Pigem teadvustamatult loob J. W. von Goethe “Weimari klassitsismis” “meeldivuse” ning “ilu” eristuses traditsioonilisele, juba Giorgio Vasariil toiminud mõisteparaadile alternatiivse terminoloogilise süsteemi.) “Ilu” saavutatakse äärmuste reduktsiooni (“leevenduse”) tulemusel. Selles seisukohas kõlab läbi ka antiikklassitsistlik mõõdukusideaal.

Tähelepanuväärse eelistuse annab J. W. von Goethe ekspressiivsusele, väärtustades – nii nagu “Winckelmanni kaanongi” – maneristlikku klassitsismi. Maneerlik on “Weimari klassitsism” ka paatose-kontseptsioonilt: J. W. von Goethe seostab paatose inimfiguuri liikumise illusiooniga. Nõnda käsitatud paatost saab ühendada niihästi meeldivusega kui ka iluga. Selle näidet pakub J. W. von Goethele “Laokooni-grupp”.

1799-1805 korraldas J. W. von Goethe ajakirjas “Propyläen” ülesaksamaalisi temaatilisi joonistusvõistlusi. See oli kunstipedagoogiline projekt, mis seadis eesmärgiks tuua kunstnikke klassitsistliku esteetika juurde. Kummatigi kauges XIX sajand “Winckelmanni kaanonist” ja “Weimari klassitsismist”.

4.3. Esmakordselt avatakse **XX sajandi klassitsismide** – natsionaalsotsialistliku riigikunsti ja sotsialistliku realismi esteetiline tuum.

4.3.1. Natsionaalsotsialistliku riigikunsti puhul eristatakse esiteks NSDAP kunstipoliitika, mis kuulub poliitilise ajaloo valda ning on olnud senistes Kolmanda *Reich*’i kunsti uuringutes peamine huviala, teiseks Saksamaal 1933-1945 loodud kunst, mis on kunstiajaloo uurimisele, ja kolmandaks natsionaalsotsialistlik esteetika, mis huvitab kunstiteooriat. Piltlikult öeldes: NS-kunst tuuakse ajaloomuuseumist tagasi kunstimuuseumi. Sellega seoses taastatakse omaaegne selge vahe ideoloogilise ja propagandakunsti vahel. Natsionaalsotsialistlik propaganda kasutas küll kunsti vahendeid, kuid propagandakunsti hoidis Joseph Goebbels lahus natsionaalsotsialistlikust riigikunstist, mis esindas ideoloogiat.

Isiksusprintsiipt kui natsionaalsotsialistliku ideoloogia ja Kolmanda *Reich*’i sotsiaalfilosoofiline alus kehastus ülimal kujul *Führer*’i isikus. A. Hitleri asend natsionaalsotsialismi ideoloogilises süsteemis kujutab endast küllalt keerulist kultuurisemiootilist fenomeni. Võib täheldada, kuidas *Führer* täidab erinevates kontekstides ära kõik “inimese” ja “Jumala” vahepealsed astmed “inimene”, “prohvet, usurajaja”, “heeros, pooljumal”, “ingel, taeva saadik”, “jumalapoeg, messias”, “Jumal”. Kõigis neis rollides jäädvustas teda ka kujutavkunst.

Kunstipoliitika määravana käidi välja “rahvas”. Kuid erinevalt NSV Liidus kultiveeritavast “proletaarsest klassitsismist”, kus “rahvalikkus” tähendas “lihtrahvalikkust”, mitte-elitaarsust, kätkes natsionaalsotsialistlik “rahvalikkuse” mõiste endas aristokraatlikku “eliitrahva” tähendust.

Natsionaalsotsialismi ülima *collectivum*’ina toimis “rassi” ideaal. Kolmanda *Reich*’i peamise rassi-ideoloogi Alfred Rosenbergi lihtsustatud kontseptsiooni kohaselt vastandub teineteisele kaks põhirassi – põhjarass ja lõunarass. Lõunarassi eetilised põhiväärtused on armastus ja kaastunne, põhjarassil aga au ja kohus. Need erinevused kujundavad ka kultuuri ja kunsti. Niisugusest “biootilisest” esmaalgest lähtub natsionaalsotsialistliku riigikunsti esteetika (“Hitleri kaanoni”) klassitsistlik aristokratism – inimkesksus, maskuliinsus, heroilisus. “Heroilisus” tähendas veendumust ja võidutahet, õilsust ja väarikust, vabadust ja sõltumatust, noorust ning vaprust, elutervust ja geniaalsust, paganlust ja pühendumust – omadusi, mis kokku moodustavad natsionaalsotsialistliku rassiaristokraatluse sisu. Nendest mõistetest, mis kuuluvad traditsioonilisse klassitsismikaanonisse, moodustus ka natsionaalsotsialistliku *Reichskunst*’i pildikeel.

Kolmandas *Reich*’is toimis kõrvuti kaks kunstipraktikat: natsionaalsotsialistlik klassitsistlik *Reichskunst* (riigikunst) ja *Heimatkunst* (kodukandikunst), mis lähtus romantilisest traditsioonist ning ilmnis “natsionaalsotsialistliku biidermeierina”. Mõlemat kunstisuunda edendati riiklikult, kuid “ametlikuks representatsioonikunstiks” saab nimetada üksnes rahvusvahelist klassitsistlikku kaanonit esindavat loomingut.

Juba 1933. aastal rõhutas A. Hitler vajadust leida “heroilisuse” maailmavaatelisele, eetilisele ideaalile ka esteetilised, kunstilised vasted. *Heimatkunst*’ile ja veelgi selgemini modernistlikule “väärustunud kunstile”³⁶ vastandus *Reichskunst*’i klassitsistlik programm kui orienteeritus antiigile. *Reich*’i kunstiteaduses juurdus kreeklaste ja germaanlaste rassi- ja kultuuriühtsuse idee. Saksamaa esitlusest “uue Kreekana” sai natsionaalsotsialismile niihästi ideoloogiline kui ka propagandistlik programm. Suurimaks propagandaürituseks teemal “Kolmas *Reich* kui “uus Kreeka” kujunesid 1936. aasta olümpiamängud, mis mängisid kõige määravamat rolli saksa *Reichskunst*’i sünnis.

Kolmanda *Reich*’i tähtsaimaid ideologeeme oli “tuhandaastane riik”. Natsionaalsotsialistlikul kultuuril oli tulevikuprogramm, mis ei keskendunud mitte pärandi säilitamisele, vaid pärandi loomisele. Natsionaalsotsialistliku riigikunsti arhitektuuris ja skulptuuris ilmneb klassitsism arhaistliku “egiptuse stiilina”. Just arhailisusega kui imperiaalsuse kvaliteediga seostus natsionaalsotsialistliku riigikunsti, eelkõige arhitektuuri monumentaalsus. *Reichskunst*’i monumentaalesteetika peamiseks kandjaks – nii nagu klassitsismis ikka – kerkis tähtsaima kujutavkunstialana skulptuur, kehalisuse ning arhitektuursuse ühendus plastilisuses.

Natsionaalsotsialistliku riigikunsti peategelane “heeros”, individuaalne pooljumal, kehastus kõige puhtamal kujul klassikalises aktis. Mitte ühegi Kolmanda *Reich*’i kunstniku loomingus ei ilmnend natsionaalsotsialistliku *Reichskunst*’i klassitsistlik kaanon puhtamalt ja selgemini kui Arno Brekeri skulptuurides.³⁷

4.3.2. Lisa 2 analüüsib *Reichskunst*’i üht esindusteost, A. Brekeri “Parteid ning Armeed” (1938) nii skulptori loomeloo, tema stiili arengu kui ka natsionaalsotsialistliku sümbolika (“tuli” ja “mööök”) kontekstis.³⁸

4.3.3. Sotsialistlikku realismi käsitletakse kui kaanonit, mis nõukogude kujutavkunsti kehtis aastatel 1934-1953, kuid millel oma eellugu marksismi-leninismi klassikute ning esimeste nõukogude kunstipoliitike vaadetes ja järellugu, mis vältas kuni sotsialismileeri lagunemiseni 1980. aastate lõpus.³⁹

Marksismi klassikud huvitusid peamiselt kirjandusest ja nende kujutavkunsti-alane mõttepärand on napp. Kuid marksistlikuks esteetikaks arendati nende üldfilosoofilised vaated. Marksistliku esteetika töötasid välja Mihhail Lifšits ja Georg Lukács 1930. aastate alguseks Moskva Karl Marxi ja Friedrich Engelsi Instituudis. Aluslikuks said ootuspäraselt Georg Wilhelm Friedrich Hegeli kunsti-filosoofilised vaated.

“Sissejuhatuses” (1857) käsikirjale “Poliitilise ökonomia kriitikast” (1857/58; avaldati esmakordselt saksa keeles 1903 ja vene keeles 1922) formuleerib K. Marx kunsti suhtelise isearengu teesi, viidates antiikaja ületamatule eeskujule. Niisugust filhellenlust jagas Fr. Engels “Looduse dialektikas” (1883).

Ka Vladimir Iljitš Lenin ei näinud kultuurirevolutsiooni sisu mitte mingi uue ning erilise proletarse kunsti tekkes, vaid klassikalise kultuuripärandi omandamises. Viimase pinnalt pidas ta võimalikuks kommunistliku kunsti sünni kaugemas tulevikus. Eeskujuks tõstis V. I. Lenin “klassikalise realismi”. Hiljem integreeriti “sotsialistliku realismi” kontseptsiooni veel “parteilisuse” mõiste, mille V. I. Lenin püstitas sotsiaaldemokraatliku parteipropaganda varajamatu, võitleva erapoolikuse nõudena. Samuti sai “sotsialistliku realismi” kontseptsiooni osaks “rahvalikkuse” kriteerium, mille V. I. Lenin 1920. aastal formuleeris vastuseks Proletkulti katsetele kodanlik intelligents nõukogude kultuurist välistada. “Rahvalikkus” kujutas endast maailmavaateliselt kasvatava mõjukuse, agitatsioonilisuse nõuet.

Esimeseks üleliiduliseks kirjanike kongressiks (1934) töötati NSV Liidus välja marksistlikust kunsti-filosoofiast lähtuv, kuid sellest küllalt selgelt eristuv nõukogude kunstiteooria, mida “kunstilise meetodi” nime all käsitati kui “loome- ja vormistusmeetodi dialektilist ühtsust”, niisiis algoritmi ehk kaanonina.⁴⁰ Niisugust “kunstilise loomemeetodi” mõistekompleksi marksismi-leninismi klassikud ei tundnud. Seda ei tunne ka klassikaline esteetika, millest K. Marx, Fr. Engels ja V. I. Lenin

³⁶ § 18. Kunst ning ebakunst.

³⁷ § 54. Uusimaegne klassitsism: natsionaalsotsialistlik riigikunst.

³⁸ Lisa 2. A. Brekeri “Partei ning Armeed” (1938), natsionaalsotsialistliku riigikunsti näidisteos.

³⁹ § 55. Uusimaegne klassitsism: sotsialistlik realism.

⁴⁰ § 11. Kunst kui algoritm.

lähtusid. Tänapäevani on teaduslikult läbi valgustamata küsimus “sotsialistliku realismi” ja “klassitsismi” võimalikust esteetilisest sugulusest. Kui siia maani on klassitsismi vaadeldud sotsialistliku realismi positsioonilt, siis nüüd tuleks sotsialistlikku realismi vaadelda läbi klassitsismi prisma.

Sotsialistliku realismi kaanon kujunes kohustuslikuks reeglilikuks, mida viidi ellu poliitiliste ja majanduslike mõjutusvahenditega.

Sotsialistliku realismi dekanonisatsioon nõukogude kunstis algas pärast NLKP XX kongressi (1956), mis ametlikult lõpetas stalinismi (“isikukultuse”) perioodi NSV Liidus. Sellega seoses minetas kehivust ka senine stalinistliku riigikunsti ideaal, ja riiklikuks hakati teoseid hindama segastel esteetistel alustel. Kujutavkunstis püsis sotsialistliku realismi kunstikaanon siiski visamalt kui kirjanduses.

Taganeti mitmest selgest esteetilisest printsibist, kõneldes sotsialistliku realismi “uundamisest” ja “kaasajastamisest”. Nõukogude esteetika ideoloogilist relativeerumist tervitasid lääne kommunistid, kes klassitsistlike ideaalide asemel väärtustasid modernistlikke. Vastuseks “revisjonistlikele” süüdistustele mobiliseerus nõukogude esteetika 1950. aastate lõpul mõõdukusele “sotsialistliku realismi” kontseptsiooni uunduses. Käibe toodi “nõukogude kunstikultuuri” mõiste, kus sotsialistlik realism erineb arenguetapiti, moodustades “nõukogude kunstikultuuri iga etapi stiili”. Räägiti ka “sotsialistlikust kunstikultuurist” ja “sotsialistlikest kunstikultuuridest” (mitmuses!). Niisugune pluralism ja relativism möönis kunstikultuuri kujundajana koguni tsivilisatsiooni arengu taseme näitajaid, “tegureid, mis ise klassiiseloomu ei oma”.

Nõukogude pluralismi ja rahvusvahelise revisjonismi vaheline võitlus jätkus 1960. aastatel. Revisjonism, mis 1968. aastal viis sotsiaalsete mässudeni nii kapitalismileeris (Pariisi üliõpilasrahutused mais) kui ka sotsialismileeris (augustiülesthõus Prahast), mõisteti NSV Liidus järgnenud stagnatsiooni-perioodil hukka kui ideoloogiliselt lubamatu. 1976. aastal kuulutas Leonid Iljitš Brežnevi juhitava Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXV kongress välja nõukogude ühiskonna jõudmise uude, “arenenud sotsialismi” ajajärku. See tingis taas kord vajaduse uundada “sotsialistliku realismi” kontseptsiooni, astudes vastu esteetiliselt liberalismile. NSV Liidu Teaduste Akadeemia Filosoofia Instituudile tehti ülesandeks kindlustada nõukogude kunst uutel kanoonilistel sotsialistliku realismi positsioonidel, uuesti põhjendada kunsti parteilise juhtimise vajadust. Töötati välja tees, et kunstiloome eesmärgi püstitavad tegelikkus ja partei, eesmärgi kunstilise teostuse eest vastutab aga iga autor ise. Tähtis on seejuures, et partei püstitatud “eesmärk määrab vahendid”, s.t. sotsialistliku realismi meetodi.

Teistsuguseks kujunes sotsialistliku realismi kaanoni saatus NSV Liidu poliitilistes satelliitriikides. Näiteks Saksa DV-s hoopis karmistati sotsialistliku realismi nõudeid alates 1957. aastast, kui NSV Liidu kunstielus võttis maad “sula”.

Niihästi sotsialistliku realismi klassitsistlik esteetiline sisu kui ka kommunistlik funktsioon kuuluvad mõlemad kaanonisse, kuid pole seal samastatavad ega äravahetatavad, pärinedes erinevatest allikatest. 1933. aasta suvel kutsus Jossif Vissarionovitš Stalin enda poole teed jooma kolm mõjukaimat nõukogude kunstnikku, “heroilist realismi” propageerinud Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni (1922-1932) endised liikmed, arutamaks sotsialistliku realismi meetodit: Aleksandr Mihhailovitš Gerassimovi, Jevgeni Aleksandrovitš Katsmani ja Issaak Izrailevitš Brodski. Viimati nimetatut, tuginedes oma tsariaegsele maalikoolitusele, kallutas J. V. Stalini otsuse “uusklassitsismi” suunas ja reformis alates 1934. aastast klassitsistliku esteetika alusele Ülevenemaalise Kunstiakadeemia Leningradis, saades sotsialistliku realismi alusepanijaks kujutavkunstis. Sotsialistlik realism kujutavkunstis polnud seega esteetikalt muud kui nõukogude akademism.

1934. aastal kuulutati Nõukogude Liidus ametlikult välja sotsialistliku realismi esteetika: tõepära ning ajalooline konkreetsus (realism), elu kujutamine tema revolutsioonilises arengus ning oskus vaadata sotsialistliku ühiskonna homsesse (historism), uus kangelane, aktiivne uue elu ehitaja (heroism), optimism ning entusiasm.

“Tõepära” ning “ajalooline konkreetsus” pärinevad XIX sajandi realistlikust kirjandusest ja kunstist, mida hindas kõige enam ka V. I. Lenin.

“Historism” seab loovisiku ülesandeks vaadata ning hinnata minevikku realistlikust olevikuperspektiivist, olevikku aga romantilisest tulevikuperspektiivist. Kunst, millel puudub selline minevikust tulevikku ulatuv mõõde, esindab vulgaarsotsioloogilist maailmapilti.

Monumentaalsust ja grandioossust kultiveerib sotsialistlik kunst noore Nõukogude riigi kultuuri- poliitika tegevjuhi Anatoli Vassiljevitsš Lunatšarski arvates erinevalt intiimsest dekadentlikust kunstist (kõnest “Kunst”, 1918).

Heroilisuse, võitluspaatose romantiline lisatunnus eristab “sotsialistliku realismi” kui klassitsismi klassikalisest antiikkunstist. Sest “kangelaslikkus” ei kujuta “sotsialistliku realismi” kaanonis endast mitte pateetilist ekstsessi, vaid eetose ilmingut, kuivõrd “nõukogude tegelikkuse... tingimustes pole heroilisusele omane mitte üksik ning erakordne ilmnevus, vaid massilisus ning igapäevasus”. Säärane “igapäevase kangelase” *contradictio in adjecto* annab sotsialistliku realismi kujutavkunstile erilise retoorilise ilme.

“Heroilisuse” nõue tingis sotsialistliku realismi kunsti inimkesksuse. “Sotsialistliku realismi” kaanonis on inimkujutis igal juhul portreeline ja pidulik, sõltumata sellest, kas inimest kujutatakse lõbusa, tõsise või kurvana. Heroilisuse kujund on kultuuris algupäraselt meessooline, “mehisusega” samastuv. Siit ka meesfiguuri prioriteet sotsialistliku realismi kunstis, mis tipnes juhikultuses.

“Sotsialistlikus realismis” kanoonilist heroilist sisu väljendav inimkujutis peab aga evima ka teatavaid pildispetsiifilisi, visuaalretoorilisi vormitunnuseid. Nende tunnuste poolest peab inimfiguur olema klassikaliselt ilus. Modernistlikud analüütilised kvaliteedid inimkeha kujutamisel, inimkeha lõhkumise ja moonutamise katsed pälvivad hukkamõistu.

“Sotsialistlik realism” osutub klassitsismiks mitme olulise tunnuse põhjal. Klassitsistlikud on “sotsialistliku realismi” kaanonis kunstižanrite hierarhia⁴¹, kujutavkunsti liikide hierarhia (inimkeha kujutavate kunstiliikide seas prevaleeris skulptuur; skulptuurselt käsitati inimkeha proportsioone, poosi ning alastust)⁴², antiikkunsti väärtustus inimkehakujutuse kunstilise kvaliteedi mõõduna.

Kõrvuti “sotsialistliku realismiga” kui internatsionaalse kunsti esteetikaga kehtis nõukogude, nii nagu Kolmanda Reich’igi kunstis teinegi, rahvuskunste esteetika, mille J. V. Stalin sõnastas ettekandes “NSV Liidu konstitutsiooni projektist” (1936), rääkides Nõukogude Liidu rahvaste “vormilt rahvusliku ja sisult sotsialistliku rahvuskultuuri” õitsengust. Seda teist esteetikat võib õigustatult nimetada “sotsialistlikuks biidermeieriks”. “Sotsialistliku biidermeieri” esteetiline õigustamine ja seadustamine nõukogude kunstis oli omaette *tour de force*. Avalikult ning otsesõnu XIX sajandi väikekoodanliku kunstiga paralleele tõmmata ei sõandanud ükski teoreetik. Uus esteetika kehtestas end “sotsialistliku realismi” kattevarjus (mistõttu paljud ajavad selle segi “sotsialistliku realismiga”). Stiili või vormi rahvuslikkus oli ametlikult sallitud, aga mitte kõrgeima hinde alus. Biidermeierlikud idüllilised žanri- ja looduspildid kuulusid vähemväärtuslike kunstižanrite hulka ja pälvisid kõrgeima tunnustuse (näiteks Martiros Sarjan 1941. aastal Stalini preemia) eeskätt keskvõimu rahvuspoliitilistel kaalutlustel.

4.3.4. Lisas 3 analüüsitakse Vera Ignatjevna Muhhina skulptuurigrupi “Tööline ja Kolhoositar” (1936) kui nõukogude kunsti esindusteost.⁴³ Lõpetatud variandis kujutab V. I. Muhhina “Tööline ja Kolhoositar” endast selgelt klassitsistlikku taiest, mis äratuntavalt apelleerib antiikkunstile. Vormilist ning ideelist eeskuju pakuvad autorile varaklassikaline Kritiase ja Nesiotesse “Türannitapjad” (477/76 e.m.a.), hellenistlik “Samothrake Nike” (u. 190 e.m.a.) ning uusklassitsistlik Étienne-Maurice Falconet’ “Vaskratsanik” (1782). Neid arhailisi, klassikalisi ja maneerlikke eeskujusid täiendab V. I. Muhhina kaasaegsete sümbolitega: sirbi ja vasaraga atribuutidena, terasega skulptuurigrupi materjalina. Eraldi vaadeldakse Töölise ja Kolhoositari figuuri tüüpilisuse aspektist. Sisuliselt kujutab V. I. Muhhina skulptuurigrupp endast võidumomenti. Tähistas ju 1936. aasta uus, stalinistlik konstitutsioon, mille kõrgkunstiliseks illustratsiooniks sai “Tööline ja Kolhoositar” Pariisi maailmanäitusel 1937, sotsialismi täielikku võitu NSV Liidus.

5. KOLMAS OSA “KLASSITSISMI KAANONID” (§56–95) moodustab töö teadusliku tuumiku. Siin analüüsitakse J. M. Lotmani retoorikateooria abil seitset kaanonit, millest igaüks keskendub ühele klassitsismi retoorilisele põhikvaliteedile: Polykleitosel (u. 480–u. 430 e.m.a.) **inimfiguur** ja selle kujutamise viis, Pheidiasel (u. 490/80–430/20 e.m.a.) **figuraalkompositsiooni** problemaatika (§67–72), Raffaetil (1483–1520) **alastuse** küsimus

⁴¹ § 30. Klassitsistlik kunstižanrite hierarhia.

⁴² § 31. Klassitsistlik kunstiliikide hierarhia.

⁴³ Lisa 3: V. I. Muhhina “Tööline ja Kolhoositar” (1936).

(§73–78), Nicolas Poussinil (1594–1665) **ekspressiivsuse** sallitavus (§79–84), Johann Joachim Winckelmannil (1717–1768) **literatuursuse** probleem (§85–87), Jacques-Louis Davidil (1748–1825) **teatraalsuse** esteetika (§88–91) ning Adolf von Hildebrandil (1847–1921) **vaatepunkti** temaatika (§92–95).

5.1. “Polykleitos ja poos” (§56–66)

5.1.1. Inimkeha võib käsitada anatoomilise **konstruktsioonina**, mille vabadusastmete arv ei ole piiramatult.

Seetõttu on inimfiguur poosiliselt determineeritud. Poosikirjelduseks vajalik anatoomiline miinimum koosneb kehaosadest ja -liikmetest: pea (A), üla- (B) ning alakeha (C), reied (D1, D2), sääred (E1, E2), jalalabad (F1, F2), õlavarred (G1, G2), küünarvarred (H1, H2), käelabad (I1, I2); pea (A) osad: silmad (a1, a2), nina (b), suu (c), kõrvad (d1, d2). Lisaks võib eristada veel kehapiirkondi, mis ei kujuta endast poosianatoomiliselt konstruktiivseid osi ja mis tähenduskandjaks muutumaks, vajavad eraldi piiritlust, esiletõstu figuurivälise, mitteklassikaliste vahenditega.⁴⁴

5.1.2. Inimkeha on gravitatsiooniväljas loomulikult **ponderaeritud**.

Eristada võib kaht ponderatsiooni tüüpi: ühtlane (“anatoomiline poos”, kus lihaspinge on jaotunud seisva figuuri puhul maksimaalse võimaliku võrdsusega kehas ja kande roll kuulub luustikule) ning ebahütlane (lihaspinge ilmneb keha piires erineva tugevusega, koondudes üksikutesse kehaosadesse kui “pingekolletesse”). Viimane jaguneb tasakaalustatud ponderatsiooniks (kui lihaspinge ebahütlus ei riku ponderatsiooni bilateraalsel sümmeetrilisust) ja tasakaalustamata ponderatsiooniks (kui rikub). Et sümmeetrilise teisenduse saab peegelduse põhioperatsioone kombineerides arendada lõpmata keeruliseks, on piisavalt keeruline sümmeetriasisu põhimõtteliselt tuvastatav ükskõik milliste objektide vahel. Seetõttu osutub otstarbekaks eristada ponderatsioonis vaid lihtsümmeetriat (punkt-, telg- ja pindsümmeetria) ja lihtsümmeetriat (eri sümmeetriateisenduste kombinatsioon). Põhimõtteliselt on inimfiguuri ponderatsiooniskeem kirjeldatav kehaosade ja -liikmete omavahelise telg- ja punktsümmeetriasisu keemina, kusjuures inimfiguuri bilateraalse sümmeetrilisuse tõttu on inimkujutise esmaseks sümmeetria liigiks telgsümmeetria. Punkt- ehk tsentraalsümmeetriasisu keemina võib kirjeldada kõiki gravitatsiooniväljas selgelt tasakaalustatud mittesümmeetrilisi ponderatsiooni skeeme, nagu näiteks kontraposti. Tsentraalsümmeetriasisu keemist lähtudes konstrueeriti “Vitruviuse inimest”. Kõik küllalt keerulised lihtsümmeetria juhtumid võib arvata ebasümmeetriasisu hulka.

Ponderatsioonis ei osale mitte kõik inimkeha lihased võrdsel määral. Keha tasakaalu tagavad muskolid kompenseerivad dünaamiliselt vastastikku pinget ja lõtvust. Seetõttu kujutab ponderatsioon endast füsioloogilist süsteemi, mille teatava osa seisundi muutusele vastab kogu süsteemi seisundi muutus. Ponderatsioon, “keha loogiline ülesehitus”, kehtestab süsteemina teatava kehaloogika, mille eiramise katsed muudavad inimkujutise ebaloomulikuks. Kehaloogika eirangu tulemusel muutub kehaasend agregaatseks, mehhaaniliselt kokkupanduks. Klassikaline ja klassitsistlik kunst käsitleb inimkeha ponderatsiooni süsteemselt (mitte agregaatseks nagu arhailine/arhaistlik kunst) ja taotleb selle kujutises poosilooliselt selgust (mitte keerukust ega hägusust nagu maneerlik/maneristlik kunst).

Poosiloolise keskme inimkeha konstruktsioonis moodustab torso, millest alates on iga järgmise kehaliikme asend põhimõtteliselt väljaloetav eelmisest – järjekorras⁴⁵: $[(B + C) \rightarrow A] \& [(B + C) \rightarrow \rightarrow D/G \rightarrow E/H \rightarrow F/I]$.⁴⁶

5.1.3. Inimkehakujutise puhul tuleb rääkida eelkõige visuaalsest ponderatsioonist, mis kujutab endast muskulaarse ponderatsiooni **projektsiooni** kujuteldavale või tegelikule tasapinnale (ekraanile) objekti (inimkeha) ja vaataja (kunstniku) vahel.

Füüsilise (muskulaarse) ponderatsiooni projektsiooni tulemusel tekkinud visuaalne ponderatsioon väljendub inimkeha proportsioonides. Arhailine/arhaistlik kunst kujutab inimkeha ristprojektsioonis. Kuid peale otsese ristprojektsiooni tekitavad teatavad inimkeha rakursid ka perspektiivse projektsiooni vajaduse. Säärast inimkeha perspektiivset projektsiooni tasapinnale nimetatakse maalikunstis “lühenduseks” (it. *scorzo*, sks. *Verkürzung*, ingl. *foreshortening*). Lühenduse tulemusel hakkab kehaosa

⁴⁴ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

⁴⁵ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

⁴⁶ § 57. Inimkeha ponderatsioon.

iseennast projektsioonis varjama, mistõttu figuur muutub optiliselt raskesti loetavaks, maneerlikuks. Kõik projektiivsed teisendused, mis moonutavad inimkeha proportsioone, tuleb arvata omaseks maneerlikule kujutustüübile. Klassikaline/klassitsistlik kunst kasutab neid üksnes erandina.

Visuaalse ponderatsiooni arhailist vormi kajastab taani kunstiteadlase Julius Henrik Lange “frontaalsusseadus” (1892), mis seostab frontaalsuse esmaselt pea (A) ja keha (B + C) otsesusega. Ilmselt tuleb J. H. Lange seadust täiendada veel jäsemete ristsümmeetria ja rist-iste lubatavusega. Samamoodi võivad frontaalsusseadust rahuldada selgvaated. Hästi ei taha sellega leppida isted, mis võivad küll rahuldada bilateraalse sümmeetria, samuti pea ja keha sirguse nõuet, kuid osutuvad eestvaates liiga väheinformatiivseks, nõnda et neid tuleks hõlpsamaks äratundmiseks vaadata nurga alt või küljelt. Ka põlvitaja poosi puhul, mis formaalselt vastab J. H. Lange frontaalsusseadusele, pole kõige informatiivsem mitte eest, vaid küljelt- või diagonaalvaade – vastasel juhul võib jääda eksitav mulje jalgade puudumisest. Sama kehtib iga lühendusega projitseeruva kuju kohta. Näiteks käte võrdne ettesirutus muutub pildiliselt äratuntavaks ning informatiivseks alles nurga alt vaadates.

Tänu nägemise binokulaarsusele avaneb tegelikkus inimesele ruumilisena, kolmemõõtmelisena. Ruumilise ristprojektsiooni korral toimib peegeldava elemendina pind. Arvamust, et ruumilises ilmus renessansi maalikunsti just skulptuurist, kinnitab selle optilise kvaliteedi algne nimetus “reljeef (it. *rilievo*)”. Ruumilisuse illusioon kujutab endast teatavat koodi, mille alusel vaataja teadvus kahemõõtmelise kujutise tagasi kolmemõõtmeliseks teisendab. See automatiseerub vaataja tajus küllalt kiiresti. Itaalia renessansist alates maalikunstis ja gravüüriski kohustuslikuks saanud *rilievo*’st hälvet tajub vaataja võõra projektsioonikoodina. Nii näiteks seletatakse tasapinnalisuse tulekut XIX sajandi Euroopa maalikunsti värvilise jaapani gravüüri mõjuga.⁴⁷

5.1.4. “Kaanoniks”, s.t. “eeskujuks” nimetatakse kunstiajaloo Polykleitose skulptuuri “Odakandja” (450/40 e.m.a.).

Lõplikult vormistas “Polykleitose kaanoni” rooma kirjaniku Gaius Plinius Secundus Vanema “Looduslugu” (77 m.a.j.; 34.19.55): *Polyclitus... fecit... doryphorum viriliter puerum. Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.* (“Polykleitos... tegi... mehe moodi oda kandva poisi. Tegi ka selle, mida kunstnikud nimetavad kaanoniks, sest nad võtavad selle just nagu seaduse pealt mõõte, ja teda peetakse ainsaks inimeseks, kes ühes kunstiteoses kujutas kunsti ennast.”). Just sellest kirjakohest alates – seejuures põhjendamatu samastades Pliniuse tekstis “Odakandja” “kaanoniga” – peetakse Polykleitost antiikse proportsioonikaanoni ja selle standardfiguuri loojaks.

Polykleitose teoreetilise tööst “Eeskiri” (kr. *κάνων*) arvatakse olevat enam-vähem originaaltruus sõnastuses säilinud vaid kaks lühikest lauset ja mõned erinevate antiikautorite parafrasid. Kummagi on nii olulise traktaadi kaotamiseks veelgi uskumatum kui selle olemasolu. Inimkeha proportsioonidega tegeles süstemaatiliselt alles rooma arhitekt ja kunstiteadlane Marcus Vitruvius Pollio oma “Kümnes raamatus ehituskunstist” (p. 33 e.m.a.) – ainsas antiikajast meieni jõudnud puht-kunsti-teoreetilises käsitluses. Kui Claudios Galenos (129-199) tsiteerib ladina keeles Polykleitose “Kaanonit”, siis pole tõenäoline, et M. Vitruvius Pollio (I saj. e.m.a.) saanuks poolteist sajandit varem sellist allikat ignoreerida. Peab niisiis tõdema, et Polykleitose “Kaanon” kujutab endast pelka kunstiajaloolist folkloori, mis rändab suust suhu ning ühest teosest teise, ilma et mingit kirjalikku algallikat osutada saaks.

Ei ole ka võimalik tuvastada, et kaasaegsed või järeltulijad oleksid massiliselt jäljendanud “Odakandja” jässakaid, dooria proportsioone. Küll aga jäljendati massiliselt poosi, äärmuslikku kontraposti.

5.1.5. Kontrapostiks nimetatakse klassikalist kehapoosi, kus keha raskus on kantud vaid ühele, nn. tugijalale, kusjuures tugijalapoolne õlg on madalamal kui teine, nn. vabajalapoolne. Polykleitose “Odakandja” kunstilooline põhiväärtus, “kaanonilisus”, ei seisne mitte proportsioonis, vaid poosi ponderatsioonis.

Proportsioon ja poos on omavahel konkureerivad kujutusesemed: poos muudab inimkeha proportsioone selle projektsioonil pildipinnale ja silma võrkkestale. Seepärast pole poosist huvitatud kunstnikel proportsiooniõpetusega eriti midagi peale hakata.

⁴⁷ § 58. Inimkeha projektsioon.

Antiikkreeka skulptuuris markeerivad “Kritiose poisike” (u.480 e.m.a.) ja Polykleitose “Odakandja” kontraposti kaht äärmust: “Kritiose poisike” selle esmast ilmingut ning “Odakandja” selle äärmist piiri.

Vabajala asendit ruumis determineerib üksnes puusaliiges: keharaskusest täielikult vaba jala võib sirutada põhimõtteliselt ükskõik kuhu. Kuid vabajala vabadusel ilmneb otsekohe piir, kui vabajalg jääb seotuks tugijala toetuspinna: niisugusel juhul ei saa vabajalga nihutada küllalt kaugele ette, taha või kõrvale, ilma et teatavast piirist alates vabajalg võtaks uuesti kanda osa keharaskust.

“Kritiose poisikese” eelseid kannad-maas-figuure nimetatakse C. Plinius Secundus Vanema mõjul “eel- või mittepolükleitiliseks”. Kuid juba enne Polykleitost kujutasid kand-maast-lahti-seisangut Kritios ja Nesiotes “Türannitapjate” skulptuurigrupi (477/76 e.m.a.) mõlemal figuuril. Just selle grupi figuuride võrdlus “Odakandjaga” demonstreerib Polykleitose kuju eripära, näidates, mis juhtub kontrapostiga, kui ületatakse selle tagumine piir: vabajalg muutub taas tugijalaks.

C. Plinius Secundus vanemal leiduv tunnistus, et Polykleitose kujud “olevat neljakandilised (*quadrata tamen*)” annab tänini alust kõnelda “Odakandja” “selgest plokkvormist”. Samas pole raske veenduda, et loetletud neli põhivaadet (*en face*, profiilid ja tagantvaade) jätavad märksa “surnuma”, vähem informatiivse mulje kui vägagi harmoonilised ja lõpetatud vaated poolpöördes. (Informatiivsemaks ja revelatiivsemaks osutub skulptuuri vaade, mis spontaanselt vältab pikemat aega, pakkudes rohkemat näha.) Just poolpöördest avaneb kõige täielikumalt “Odakandja” figuuri poosiline eripära – vabajala ning oda kandva õla tasakaal, kus vabajalg peab vaevumärgatavalt kandma ülakeha koormust. Vabajalapoosles külgvaates see asjaolu ei ilmne.

“Neljakandilisust”, millest räägib M. Terentius Varro, ei tule aga käsitada mitte deskriptiivse, vaid eetilise-esteetilise, s.t. retoorilise kategooriana, mis juurdub pütaagorlikus geomeetrias, kus “neli” samastus kuubiga. Kuid “kuupsuse” sümboolne tähendus lubab ka Polykleitosel nähtud “neljakandilisusele” anda hoopis tähenduslikuma interpretatsiooni: Pythagorase järgijail oli arv “neli” oma matemaatilise-formaalsete omaduste tõttu vastandite tasakaalu, õigluse, normikohase täiuslikkuse, harmoonia märk. Järelikult ei kujuta Polykleitose “Odakandja” endast (arhe)tüüpilist antiikskulptuuri mitte vormi proportsioonide, vaid “seesmise proportsionaalsuse”, eetilise harmoonia alusel.

Klassikalise kunsti ideaal pärines V sajandil e.m.a. kujunenud eetika süsteemist. Ka Polykleitose oletatav tsitaat ütleb õigetest mõõtudest kinnipidamise tulemuseks to eü, “headuse”, mida tuleb mõista moraalse kvaliteedina. Eetika ning esteetika ühendus antiikmaailmas seostas lahutamatu teose ning autori, taiese ning inimese. Selles mõttes elasid kunstitooted seal märksa ilmsemat ühiskondlikku elu kui aegadel, kus kunsti käsitati argipäevasse mittepuutuvana. Nõnda ei saanud klassikaline esteetika alata, ilmnedu ega lõppeda üksnes mingis formaalses konstruktsioonis, vaid pidi üht-aegu välja paistma ja mõjuma kui moraalne reaalsus. Teos pidi olema ka tegu.⁴⁸

5.1.6. Inimkeha kui anatoomiliselt determineeritud mehhaanilise süsteemi välist skeemi – keha välisskeemi – saab kõrvaltvaataja kirjeldada kui füüsilise (anatoomilise) süsteemi olekut.⁴⁹ Säärane kirjeldus sõltub vaatepunktist. Sisest kehaskeemi – **keha siseskeemi** – tajub inimene introspektiivselt kui omaenda liikmete teatavat paigutust ning ümberpaigutust.

Inimkeha siseskeem moodustub tänu staatilistele (tasakaalu-) ja kinesteetilistele (liigutus) aistingutele. Nende osalise või täieliku häire korral satub see segadusse või kaob hoopis. Inimese staatilised ja kineetilised aistingud kujutavad endast tema tajude asendamatu kaasnähtust. Ka nägemistaju on seotud silmade, pea ning üldse kogu keha mootorikaga. Keha siseskeem tekib selle tulemusel, et inimene alateadlikult visualiseerib oma staatilised ja kinesteetilised aistingud, ehitades “vaimusilmas” neist üles oma keha pilti.

Enda kui reaalse vaataja sisemist pildiloomevõimet ekstensionaalses ruumis rakendab inimene ka fiktiivseks vaatajaks muutudes intensionaalses ruumis, teisendamaks visuaalsete stiimulite mõjul oma keha siseskeemi. Kunstikogemusega inimene satub kujutavkunsteosega kontakteerudes psühholoogilisse piirsituatsiooni, kus ta esineb korrana nii reaalse kui ka fiktiivse vaatajana. Fiktiivse vaatajana kogeb inimene staatilisi ja kineetilisi aistinguid, mis on tingitud ajukoore paiknevate

⁴⁸ § 61. Kontraposti piirid.

⁴⁹ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

vestibulaarse ja liigutusanalüsaatori ärritusest visuaalsete stiimulite mõjul. Need liigutuskujutuslikud aistingud (ideomotoorsed aktid) suunavad fiktiivset tasakaalutunnet ja bioelektriliste võngetena (elektromüogrammiga) registreeritavat lihaspinge tegelikku ümberjaotust (ponderatsioonimuutusi) vaataja kehas.

Kunst võib olla üks võimsamaid liigutuskujutluste (ideomotoorsete aktide) stiimuleid, “tekitada meie seesmise kehaskeemi liikuvaid pilte”. Kujutavkunsteos võib vaatajale vahendada uusi staatilisi ja kinesteetilisi aistinguid. Kogenud vaatajataju suudab konstrueerida mitmeid, koguni alternatiivseid pildisiseseid (intensionaalseid) reaalsusi. Mida täpsem, s.t. ühetähenduslikum ning üksikasjalisem on pilditajuvõime, seda aktiivsemalt on pildi visuaalsesse struktuuri integreeritud inimese seesmine kehaskeem.

Vaataja staatilisi ja kinesteetilisi aistinguid suunab peamiselt kujutise kontuur. Kontuuril – niihästi sise- kui ka väliskontuuril – on omad “iseloomulikud punktid”, kontuurisõlmed, fookuspunktid, mida eeskätt kompab silm ja millest inimkehakujutise puhul moodustub simultaansena tajutav poosimuster. Identifitseeritud kujundimustri teisendab pilk kontuuriks, ühendades kontuurisõlmed oma liikumisvektoriga.

Pildisse sisseelamist (empaatiat) soodustavad kujutise liik (eelkõige vastanduses “antropomorfne-mitteantropomorfne”, kuivõrd taju ise on antropomorfne ja liigitab visuaalsed kujundid võimasteks või vähem võimasteks selle järgi, kuivõrd need kätkevad ja sugereerivad inimkeha skeeme) ja pildi teostuslaad (ehk tehnika, mille puhul mängib ekstensionaalne pildikehandi ruumilisus rolli vaid juhul, kui see aitab luua illusoorset intensionaalset ruumilisust). Siit tulenevadki klassikalise/klassitsistliku kunsti kaks fundamentaalset tunnust: inimkehakesksus ning joonepõhisus (kontuursus).

Kuivõrd klassikaline/klassitsistlik kunst esmatahtsustab kontuuri, mitte värvi, järeldeb sellest oluline esteetiline tunnus: erinevalt mitteklassitsistlikust inimkehakujutisest aktiveerib klassitsistlik inimkehakujutis olulisemal määral vaataja sisemist kehaskeemi ja seega piltkujutise haptilist, korporaalset taju. Vaataja teisendab inimkujutise keha väliskeemi omaenda keha siseskeemiks ning on võimeline kogema kujutatud figuuri fiktiivseid staatilisi ja kinesteetilisi aistinguid.

Kinesteetiliste aistingute automatiseerudes automatiseerub ka poosimustrite taju, nii et poos muutub äratuntavaks teatava kinesteetilise kompleksina. Et automatiseerunud kinesteetilised kompleksid käivituvad äratundmisprotsessis kiiremini kui piisava kinnistusega kompleksid, siis identifitseeritakse lihtsad ja selged klassikalised poosid kiiremini kui mitteklassikalised.

Samasuguse kinesteetilise kompleksina muutub poositaju ka esilekutsutavaks: inimkehakujutist konstrueerivas tajus aktiveeruvad poosimustrid, mis hakkavad toimima kujutusalgorithmina: kunstnik “vaatab vaimusilmas” inimfiguuri nendesamade kinesteetiliste tajumudelite abil. (Re)konstrueeritud inimfiguur sünnib säärase tajumudelite vormistuse tulemusel. Kunstiline kujutis pole semiootilises mõttes mitte märk (üksikmärk ega üksikmärkide kogum), vaid terviklik mudel, mis mitte ei “tähenda” midagi, vaid “produtseerib oma sisu”.

Klassikaline/klassitsistlik kunst oma rõhutatud kontuursusega maksimeerib silma kinesteetilist efektiivsust visuaalse tunnetuse protsessis ja kaasab maksimaalselt kujutise tajusse vaataja sisemise kehaskeemi. Et klassitsistliku kunsti prevaleerivaks kujutusesemeks on inimkeha, siis pakub klassitsistlik kunst vaatajale vahetuimat kunsti füüsilise läbielamise võimalust.

Kontuur kujutab endast klassikalise/klassitsistliku esteetika keskset mõistet. Just vormi lihtsust ning ilu mõõtev kontuur väärtustab klassitsismis joone ja joonistuse kõrgemalt kui värvi ja koloriidi. Kontuurisõlmedest moodustuvad poosimustrid saab nende keerulisuse astme järgi liigitada kolme rühma: arhailine “nullpoos” – sõlmedeta kontuur, klassikaline poos – lihtne kontuur, maneerlik “keeruline” poos – sõlmiline kontuur.

“Winckelmanni kaanoni” põhivalemis “õilis lihtsus ja vaikne suurus” mõõdab kontuur klassikalist “lihtsust”. Lihtsuses seisneb kontuuri ilu. Niipea, kui kontuur läheb liiga keeruliseks, ülemäära kaugeneb inimkeha anatoomilisest poosist, muutub inimkujutis ekspressiivseks, “õilsust ja vaikset suurust” lõhkuvaks, maneerlikuks.

Inimkeha poosikujutised rühmituvad vastavalt kehaskeemi keerukusele kolmeks: arhailised (“Volo-mandra kuros”, 570/60 e.m.a.), klassikalised (“Delose diadeemikandja”, V saj. e.m.a.) ja maneristlikud (Skopase “Pothos/Igatsus”, 350/300 e.m.a.). Neid võib eristada kahe kriteeriumi alusel: ponderatsiooni põhjal ja projektsiooni (proportsiooni) põhjal.

Maneristlikud poosid vastanduvad arhailistele ja klassikalistele projektiivselt varjavuse kriteeriumi alusel (nimetatud ka “spiraalsuseks” või “krupiprintsiiiks”): maneristlikus poosis varjab üks kehaosa või -liige teist. Arhailine skulptuuripoos avaneb täielikult ühestainsast (enamasti frontaalsest) vaatest; klassikalises poosis figuur säilitab eestvaatelisuse, kuid avaneb mitmest eestvaate rakursist, maneristlik vabaskulptuur suunab vaataja kõndima ümber figuuri.

Ponderatiivselt eristuvad maneristlikud poosid arhailistest ja klassikalistest seeläbi, et keha lihaspinge on neis figuurides jaotunud ebahühtlaselt, koondudes üksikutesse kehaosadesse kui “pingekolletesse”.

Arhailised poosid ja klassikalised poosid sarnanevad teineteisega projektiivselt, kuid eristuvad ponderatsioonilt: arhailist poosi iseloomustab tervikuna ühtlane pinguldatus, kuna aga klassikaline poos on lihtne, s.t. vaba, kehaliikmete vahel tasakaalustatud, pingetu ponderatsiooniga.

Arhailist kehaskeemi esindavad seisupoosis kurosed, mille ühtlase ponderatsiooniga keha moodustab üheainsa sirge püstvektori. Klassikaline kehaskeem on kontrapost, kus ebahühtlase, kuid tasakaalustatud ponderatsiooni tulemusel kehavektor võtab loogilise kuju. Maneerliku skeemiga inimkeha näitlikustab *figura serpentinata*, “krupiprintsiiibil” konstrueeritud figuur.

5.1.7. Et poos kujutab endast ponderatiivset fenomeni, ei saa selle vektorstruktuuri kunstis vaadelda lahus **gravitatsioonist**, mis sisestatakse teose fiktiivsesse tegelikkusesse vaataja kehaskeemi ülekande teel. Just ettekujutus figuuri tasakaalust intensionaalses teoseruumis kujundab arusaama kehaskeemi vektoriaalsusest, potentsiaalsest liikuvusest paigalseisva kujutisega pildil.

Reaalne vaataja tunnetab reaalses vaatjaruumis gravitatsiooni oma silmi ühendava horisontaal- teljega ristuva, allapoole suunduva raskusjõuna. Seda ristuvust rõhutab kunsti puhul teose reaalne ristkülikukujuline ümbrus: teose täisnurkne raamistus (pildiraam, skulptuuri postament), ekspositsiooniruumi vertikaalsed-horisontaalsed nelinurksed elemendid (seinad, ukse-aknad, sisekujunduse elemendid).

Staatika tunneb kolme iseseisva tasakaalu liiki, mida võimaldavad erinevat tüüpi toetuspinnad⁵⁰: stabiilne (püsiv) tasakaal, indiferentne (määramatu) tasakaal, labiilne (ebapüsiv) tasakaal. Need iseloomustavad ka figuuride kehaasendeid intensionaalses teoseruumis ja fiktiivse vaataja tasakaaluaistinguid. Tähelepanuväärselt inditseerib stabiilne tasakaal inimkeha arhailist, indiferentne klassikalist ja labiilne maneerlikku kujutuslaadi.

Tasakaalus keha raskuskese ei välju keha ristprojektsiooni piirest toetuspinnal. Selle tunnuse kohaselt on ka ebapüsiv tasakaal ikkagi tasakaal, ehkki piirneb tasakaalutusega. Juhul, kui keha raskuskese langeb toetuspinnal väljapoole keha ristprojektsiooni, kukub keha ümber, kui tasakaalu hoidmisse ei kaasata mingit täiendavat tuge. Toestatud (aidatud) tasakaalu vorme on kaks: rippasend ja nõjatud. Ekstensionaalse pildiruumi omaduste kaasatus kehaskeemisse on tunnuslik maneerlikule kujutuslaadile. Eneseküllane klassikaline teos ei talu pildivälise ruumi olemasolu rõhutava pildiruumivälise gravitatsiooni tähenduslikku sissetungi pildiruumi. Klassikaline teos ei markeeri ega iseväärtusta raskustungi, mis väljendub kehapoosis.

Inimkeha vektor omandab suuna tänu potentsiaalsele energiale, mille tekitab ponderatsiooni ja gravitatsiooni vaheline pinge teoseruumis. Figuuri vektorstruktuur moodustab ühe kõige võimsama retoorilise väljendusvahendi inimkehakujutuses. Ponderatsiooni või jõuvälja suuna muutus teisendab ka kehavektorite suunda.

5.1.8. Nii nagu staatiline kehavektor, võib ka **liigutuse vektor** (suund) saada pildi keskseks kujutusesemeks.

Maneerlike figuuride ja kompositsioonide vektorstruktuurid jätavad kujutatud tegevuse mõtestuse puhuti kaheli. Tähenduse konkretisatsioonil võivad säärasel juhul abiiks olla teose ikonograafia (pildil leiduvate kujutiste süntagmaatika⁵¹), kunstilooline kontekst (poosiparadigmaatika, poosi tsiteeritus⁵²) ning ideeline sõnum (teose pragmaatika⁵³).

⁵⁰ § 57. Inimkeha ponderatsioon.

⁵¹ § 44. E. Panofsky: “ikonoloogia”; § 72. Ansambel kui tegevuskooslus;

5.1.9. Figuuri liikumisvektor moodustub kõigi figuuri liigutusvektorite resultandina.

Selle optilise liitmistehte sooritab fiktiivse, s.t. apertseptiooni seisundis viibiva vaataja visuaalne taju automaatselt.⁵⁴

5.1.10. Paigalpäisiv inimkeha hõivab teatava maksimaalse potentsiaalse ruumi, mille piire pinnalaotuses näitab nn. “Vitruviuse inimene”. Mitte ükski inimkeha asend ei saa aset leida väljaspool tolle keha omaruumi piiri. Inimkeha liikuvus on pidev: kehaliikmed joonistavad keha omaruumis katkematuid trajektoore. Neil trajektooridel paiknevad teatavad kinnispunktid, mille kombinatsiooni nimetatakse poosiks, kuna seevastu punktides, mis jäävad nende kinnispunktide vahele, kehaliikmete asend poosi ei moodusta. Nii kujundavad inimkeha võimalikud poosid teatava **asendite võrgustiku**, kusjuures üleminek ühest poosist teise toimub läbi “mittepoosiliste asendite”.

Niisamuti nagu mitte iga suvaline sõnaühend pole sõnakujund (troop), ei ole kujutavkunstis poosina kinnistunud ka mitte iga kehaliikmete asendi kombinatsioon. Kunstilugu “sanktsioneerib” poosina üksnes mõningaid kehaasendeid. Poosid kujutavad endast kunstiajalooliste tsitaatidena fikseeritud sõlmpunkte, millesse fokuseerub teatav poositähendus. Neist kehaasendi “fookuspunktidest” ja nende vahelistest üleminekutest moodustub “poosivõrgustik”.

Igat poosifookuspunkti ümbritseb oma tähendusala. Üleminekul ühest poosist teise – lähtepoosist sihtpoosi – hakkab lähtepoosi tähendus nõrgenema, kui kehaasend selle fookuspunkti välja nihkub. Teatavast piirist alates siseneb kehaasend teise, sihtpoosi tähenduslasse. Nõnda võib öelda, et poosi tähendusala on laiem kui poos ise ja poosi tähenduslik interpretatsioon tendeerib lähima fookuspunkti poole, mis on tuvastatav kunstiajaloolise tsitaadina. Pooside tähendusala piirid ei ole mitte teravad, vaid pidevad, mistõttu poosivõrgustikku võibki lugeda retooriliseks “esmise retoorika” tähenduses. Seepärast ei konstitueeri inimkeha poosivõrgustikku mitte poosidevahelised piirid, vaid pooside fookuspunktid.

Inimkeha anatoomiline struktuur seab teatavad trajektoorilised piirangud kehaliikmete liikumisele igasse järgmisse asendisse. Poosidevahelised üleminekud ei ole täiesti suvalised. Võib püstitada hüpoteesi, et poosid ei lähe üksteiseks üle mitte kõige lühemat teed pidi, vaid nende vahel kehtivad teavad ponderatiivsed “modulatsioonireeglid” (mis ilmnevad näiteks laskumisel seisust istesse ning istest lamangusse).

Üksikpoosi kohta öeldu kehtib ka grupipoosi puhul: liikumise pidevuses ei väärtustu mitte kõik kehaliikmete asendikombinatsioonid poosina. Koos inimkehade arvuga kompositsioonis kasvab ka inimkehakonstruktsiooni vabadusastmete summa pildipinnal. Vabadusastmete arvu kasvades inimkeha retooriliste pooside hulk proportsionaalselt mitte ei kasva, vaid kahaneb.

Poosi otsingud kuuluvad inimest kujutava kunstniku töö juurde. Ülimaks kunstisaavutuseks tuleb lugeda uue poosi loomine, s.t. tsiteeritavaks muutmine. Tsiteeritavuseks piisava tunde saab poos üksnes kujutavkunstilt.⁵⁵

5.1.11. Võimalikud kehaasendid jagunevad sagedasemateks (tavalisteks) ja harvemateks (haruldasemateks, ebatavalisteks). Äärmuslikult ebatavalisi kehaasendeid demonstreerivad akrobaadid (“kondiväänajad”). Kujutavkunstile, sh. fotomanipulatsioonile jääb vabadus **figuuri konstrueerimiseks** ka füüsiliselt võimatutes asendites.

Võimalik, kuid haruldane kehaasend leiab motiveeringu tegevuspoosina. Klassikaline inimfiguuri konstruktsioon kujutavkunstis arvestab anatoomilisi võimalusi ja kehaloogikat.

Kõige üldisemalt võib inimkeha võimalikke asendeid süstematiseerida üla- ning alakeha nurga järgi (*B-C*⁵⁶: “sirgelt”, “kummardudes”, “taha painutades”) ning alakeha ja jalgade nurga järgi (*BC-D-E*: “seisab”, “istub”, “põlvitab”, “kükitab” jne.). Kui formaliseerida sirgnurga tähiseks tühiku puudu-

§ 86. “Allegooria” ning allegorees.

⁵² § 65. Poositsitaat.

⁵³ § 34. Klassitsism kui riigikunst.

⁵⁴ § 62. Inimkeha vektorstruktuur.

⁵⁵ § 63. Poosivõrgustik.

⁵⁶ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

mine kehaosasümbolite vahelt (BC), täisnurga tähiseks x kehaosasümbolite vahel (BxC), nürinurga tähiseks y kehaosasümbolite vahel (ByC), teravnurga tähiseks z kehaosasümbolite vahel (BzC), siis võib näiteks istesendid üles kirjutada valemitega: $BCxDE$, $BCzDE$ ja $BcyDE$ (istub tasapinnal, jalad väljasirutatud) ja $BCxDxE$, $BCzDxE$ ja $BCyDxE$ (istub kõrgendil, jalad täisnurgas). Sellist kirjeldus-aparaati võib edasi täpsustada, kirjeldamaks kõikvõimalikke kehaasendeid. Näiteks nõuab põlvitamise ja kükitamise eristus, et arvestataks ka labajalgade (F) asendit: “kükitab” – BCy_1DzEzF , $BCzDzEzF$ ja BCy_2DzEzF , kus arvindeks märgib nurkade erinevust; “põlvitab” – BCy_1DzEx/yF , $BCzDzEx/yF$ ja BCy_2DzEx/yF , kus kaldjoon tähendab “või”. Samuti on lahendatavad jalgade erisugused asendid kükkistes, kasutades pildil vasakpoolse paarisliikme tähistuseks numbrit 1 ja pildil parempoolse paarisliikme tähistuseks numbrit 2.⁵⁷ Niisuguse kirjelduse põhjal saab võimalikuks konstrueerida näiteks kehaasend $BCyD1zD2zEzF1xF2$.

Kehaasendi valem toimib konstruktsiooni analüütilise algoritmina.⁵⁸

5.1.12. Inimkeha paradigmaatika koosneb nii “poosidest” kui ka “mittepoosidest”. “Poosi” kunstilooliseks tunnuseks loetakse tema tsiteeritavus. “Mittepoose” ei tsiteerita. **Tsitaadi** karakteristikuteks on autonüümsus, osalus (poositsitaat varieerib kehaskeemi, säilitades tuvastatavuse, s.t. küllaldase ilmsuse torso BC ⁵⁹ ponderatsiooniskeemis) ja mälulisus.

Poositsitaat kujutab endast autonüümset märki, milles tsiteerimise fakt ise teadvustub samavõrd – või isegi suuremal määral – kui selle tsitaadiga edastatav sõnum. Autonüümsus esineb “pärisnimelisusena”: ka pärisnimi ei tähista mingit muud reaalsust kui vaid selle nime kandjat. Pärisnimi kujutab endast konventsionaalset märki. Poositsitaat, mis toimib pärisnime visuaalse analoogmargina, autonüümiseerivalt, tingmärgistavalt, kuulub semiootiliselt olemuselt niisiis sekundaarretoorika süsteemi ning loomuldasa karakteriseerib arhailist kunstilaadi. Samas eristab tsitaati koopias osalus, kuid sekundaarretoorilist (kokkuleppelis-märgilist, signaalset) tingmärki põhimõtteliselt ei tohi teisendada üle teatava äratuntavuspiiri, millest algab ühetähendusliku sõnumi moonutus. See-tõttu ei allugi sekundaarretoorika õigupoolest tsitaatlusele. Aga ka täiesti juhuslikku (nullretoorilist, maneristlikku) kehaasend ei tekita poosi, kuivõrd pole küllalt ühetähenduslik (tõenäolisemalt tsitaadistuvad anatoomiliselt võimalikud, kuid mitte okasionaalsed poosid). Nõnda ilmneb, et põhi-mõtteliselt ainsa tsiteeritavuse ala moodustab klassikalises/klassitsistlikus kunstis domineeriv inim-keha primaarretoorika.

Poositsitaat jääb klassitsismi aluslikuks tunnuseks. Klassitsismi seisukohalt “klassikaliseks” tuleb lugeda poos, mida tsiteeritakse, ehkki tegemist võib olla skeemilt nii arhailise, klassikalise kui ka maneerliku kehaasendiga. Puhas klassitsism tsiteerib klassikalisi poose, arhaistlik klassitsism arhailisi ja maneristlik klassitsism maneerlikke poose.

Teadlikust tsitaadist tuleb eristada ka alateadlikku, enesetsitaati, teatavat kehaskeemi, mida kunstnik seletamatult tajub eriti väljendusrikkana ja mis sellisena võib ette tulla rohkem kui ühe autori loomingus.

Muidugi eeldab poositsitaat (nagu igasugune eksplitsiitse viiteta tsitaat) teatavat poosimälu, mis kujutab endast kultuurimälu üht osa ja mille abil inimkeha asendid väärtustatakse ja tuvastatakse poosidena.

Tsitaadiaineseks sobivad inimälule kõige paremini kultuuris markeeritud – konventsionaalsed ja sümboolsed – kinnispoosid. Poos kinnistub rituaalsetes, s.t. korduvates samalaadsetes tegevustes. Rituaalsetest poosidest reaalses elus saavad kujutavkunstis kanoonilised poosid, kõige tsiteeritumad antud kunstikultuuris. Poos kanoniseerub inimfiguuriväliseid assotsiatsioone pidi. Lääne kultuuris muutus semiootiliseks kinnispoosiks ja kinnistus kunstis sekundaarretooriliseks kujutusesemeks “ristilöödu poos”. Mittekanoonilised kehaasendid, mida rituaal pole kinnistanud kultuurimällu, tsitaaditähenduse kandjaina ei toimi.

Poosi kanonisatsioon kunstiteose põhjal eeldab selle tõusu mingi enam või vähem teadvustatud rituaali “ikooniks”.⁶⁰

⁵⁷ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

⁵⁸ § 64. Figuri konstruktsioon.

⁵⁹ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

⁶⁰ § 65. Poositsitaat.

5.1.13. Semioosi tüüpi järgi jagunevad kehamärgid kolme liiki: tingimatud (iseeneslikud, looduslikud, indeksmärgid, mille teke ei allu inimesele), tinglikud (suvalised, konventsionaalsed märgid) ja tingitud (vahepealsed, sümboolsed märgid, mille taga on anonüümne kokkulepe universaalse seose alusel). Nood kolm tähendusliiki – tingimatud, tinglikud ja tingitud märgid – pole üksteisest sõltumatud: esmane, tingimatu tähendus kasvab üle tingitud tähenduseks ja tingitud tähendusele tuginevad omakorda tinglikud. Tegu on niisiis **tähendusastmikuga**.

Tähendusliigiti erinevad inimkeha märgid ka tahtluselt: looduslikud indeksmärgid on tahtmatud, tingmärgid on tahtlikud ja sümbolmärgid tahes-tahtmatud. Seda kolmikjaotust tuleb revideerida, arvestades kunstiteose presumptiivset tahtlikkust. Nimelt moodustab kunst absoluutse mõtestatuse ala – tähendust kannab teose iga element, teose iga element kehtib kunstikavatsuslikuna. Teosevälises tegelikkuses esineb ka suvalisi kehaasendeid ja liigutusi, teoseruumis muutuvad need kõik kunstikavatsuslikuks, tähenduslikuks. Kunstiloomingu käsitlus tahteaktina välistab kunsti mõistest looduse ja juhuse kogemata tekitatud kujutised. Seetõttu ei leidu kunstiteose intensionaalses ruumis ka mitte ühtki inimkehasse puutuvat kujutist, millel puuduks kavatsuslik tähendus.

Siit tuleneb ekstensionaalse, teosevälise tegelikkuse paratamatu transformatsioon üleminekul teosesisesse intensionaalsesse ruumi: selle käigus leiab aset retooriline astendus, kus tahtmatud (indeks)märgid muutuvad tahes-tahtmatuteks (sümbol)märkideks, tahes-tahtmatud (sümbol)märgid muutuvad tahtlikeks (ting)märkideks, tahtlikud (ting)märgid aga väljuvad üldse kujutavkunsti alalt. Kolmeastmeline märgi-struktuur tegelikkuses redutseerub kaheastmeliseks kujutavkunstis, kus on presumptiivselt tegu üksnes märkidega, mida iseloomustab kas väiksem või suurem tahtlikkus (niisiis kas tahes-tahtmatute sümbolmärkidega või tahtlike tingmärkidega).

Inimkeha konventsionaliseerunud sümbolmärki kujutavkunstis nimetame žestiks. See käsitlus vastab ka kunstivälisele arusaamale žestist kui poosi osast, mis peale nullretoorilise (loomuliku) ja primaarretoorilise tähenduse kannab veel ka kindlat sekundaarretoorilist tähendust. Nõnda leidub kunstiteose intensionaalses ruumis ainult kaht tüüpi kehamärke: tahes-tahtmatuid sümbolmärgid ja tahtlikud tingmärgid. Inimkeha sümbolmärgid moodustavad primaarretoorika ala, tingmärgid aga sekundaarretoorika (Erwin Panofsky “ikonograafia”⁶¹) ala.

Klassikaline ja klassitsistlik kehakujutus liigub eelistatult primaarretoorika, sümbolmärkide alal, erinedes arhailisest kujutuslaadist, kus prevaleerib sekundaarretoorika, ja maneerlikust, mis üritab tegelikkuse ja kunsti nullretooriliselt-naturalistlikult samastada.

Tingmärk võib tagasi muutuda sümbolmärgiks, kui tähenduse teadmus kustub või moondub ja kujutises hakatakse nägema “kuidagi arusaamatut” looduslikku indeksmärki. Isoleeritult eksponeeritud žest, millel puudub olmeline (žanriline) kontekst, säilitab tingmärgilisuse tõenäolisemalt.⁶²

5.2. “Pheidias ning ansambel” (§67-72)

5.2.1. Ateenlane Pheidias kanoniseerus antiikaja suurima skulptorina.

Vaieldamatult kuulub talle ainsana nimeline autorsus ühele seitsmest maailmaimest – Zeusi kujule Olympias (u.430 e.m.a.), mida muistses Kreekas ja Roomas imetleti tuhatkond aastat. Pheidiaseni nimi tähendas läbi kogu antiikaja elavat imet – peajumala pildi laskumist Olümposelt maa peale.

Pheidiaseni maailmakuulsus ja kanoniseering pärinevad Rooma klassitsismist. Kuigi Pheidiaseni teosed paljundati ja kommenteeriti V sajandil lõpuks käibelt ja vaateväljalt kadusid, elas tema nimi edasi kirjalikes allikates, mida läbi keskaja. Just seal jätkus Pheidiaseni loomingu ülistamise traditsioon, mis renessansiajal ärgitas kunstipärandist otsima, koondama ja taastama ka tema kujude originaaltükke. Hulk aega arvati Pheidias suurimaks antiikskulptoriks, ilma et keegi teadnuks kindlalt osutada ühtki tema teost – tema nimi käibis pelgalt kirjandustegelase omana. Eksitavaks leiuks kujunes 1775/76. aastal Otricoli väljakaevamistel päevavalgele tulnud võimsa parukaga habemiku büst, milles XIX sajandi algupoolel tunti üha selgemini ära Homerose-Pheidiaseni Zeusi pea ning “Otricoli Zeus” vallutas üldsuse kujutluses kunagise Olympia maailmaime koha⁶³, ehkki kuju, mis nüüd omistatakse

⁶¹ § 44. E. Panofsky: “ikonoloogia”.

⁶² § 66. Poosi tähendusstruktuur.

⁶³ § 53. “Weimari klassitsism” kujutavkunstis.

Bryaxisele pärineb tunduvalt hilisemast ajast (u.330 e.m.a.). Kujutlust Pheidiasest kui ainult Zeusi-kuju autorist avardasid lord Elgini poolt 1807. aastal Ateena Akropoliselt Londonisse toodud Parthenoni reljeefid, millest sai kohe üleeuroopaline kunstisündmus: neid ülistati, kopeeriti ja kommenteeriti. Edasi aitas arheoloogia. Olympia Zeusi-kujust andsid täpsema pildi 1860. aastal leitud vaskmündid keiser Hadrianuse ajast, mis purustasid kujutluse “Otricoli Zeusist” kui Pheidiasse teosest või koopiast. Tõsiteaduslikel alustel taastas Pheidiasse kunstipärandi, millega opereeritakse temast kõneldes tänini, Adolf Furtwängler XIX sajandi lõpul. Nõnda on “tegelik” Pheidiasse-pilt alles sadakond aastat vana.⁶⁴

Niipalju kui Pheidiasest teada, täitis ta kunstnikuna üksnes riiklikke suurtellimusi – nii tähtsusetult kui ka füüsiliselt mastaabilt: ta lõi Ateena hiilgeperioodi, “Periklese ajastu” suurimad avalikud poliitilised ja riiklik-religioossed monumendid, olles seega esimene teadaolev klassikaline riigikunstnik. Just asjaolu, et “riik” asendab “Pheidiasse kaanonis” “religiooni”, tingib klassikalise/klassitsistliku kunsti mittereligioossuse. Pheidiasse representatiivse loomingu tipuks kujunes Periklese demokraatliku partei peamine tempel, Parthenon, mis oma skulptuursetes vormistuses kujutas endast tervikuna Ateena poliitilise üleoleku monumenti, üle kogu Kreeka ning üle ajastuste paistvat hiiglaslikku poliitilist manifesti.⁶⁵

5.2.2. Konkreetsete üksikteosenäidiste puudusel kanoniseerus Pheidias Euroopa kunsti-teaduses “suurima kunstniku kui sellisena” ning üldse **antiikkunsti suuruse** võrdkujuna.

Pheidiassele omistatakse väärismaterjalist hiigel-jumalakujud (kõik hävinud): “tugevasti üle-elu-suurune” seisev Athena Areia (Plataiaais), umbes 9 m kõrgune seisev Athena Promachos (Ateena Akropolisel), 11 m kuni 12 m kõrgune seisev Athena Parthenos (Ateena Parthenonis), umbes 12 m kõrgune istuv Zeus (Olympias).

5.2.3. Eristada tuleb kaht liiki **suurusmõõtu**: ekstensionaalne suurus (suurus vaatajaruumis) ning intensionaalne suurus (suurus pildiruumis).

Ekstensionaalset suurust mõõdetakse pildivälise ühikskaalaga (mm, cm, m) ja figuraalkompositsioonis kehtib figuurimõõtude absoluutne suurusvahe (“suurem/väiksem”). Intensionaalset suurust mõõdab pildisene formaat (% pildipinnast, mille järgi kinematograafias eristatakse proportsionaalselt “üldplaani”, “keskplaani” ning “suurplaani”), figuraalkompositsioonis aga figuuri-formaatide proportsionaalne suhe. Formaati kujutab endast optilist kategooriat, mistõttu tuleb eristada eseme suurust ning selle eseme kujutise suurust: kui pildipind on piiratud, siis tundub kujutis seda suuremana, mida suurema osa pildipinnast ta täidab. Piiramata kunstilise ruumi puhul etendab rolli vaid objekti suuruse ja vaatevälja vahekord.

Esmaselt eristatakse “suurformaati” ja “väikeformaati”. Monumentaalsus (ehk ülisuurus) kujutab endast disproportsiooni vaateväljas paiknevate objektide mõõtmete vahel, kusjuures väiksem objekt loetakse taustsüsteemina normaalmõõdu ühikuks. Kui taustsüsteemiks võetakse suurem objekt, siis pole tegemist mitte monumentaalsuse, vaid miniatuursusega (ehk üliväiksusega). Kas konkreetse figuuri puhul on pildil tegu suurenduse või vähendusega, selle määrab pildielementide üldine vahekord. Tegemine on pöördsuhtega nii üksikute pildielementide kui ka pildielementide ja servaga piiratud pildipinna suuruse vahel. Üldiselt võib täheldada, et kui pildi suurus ning elementide tihedus lubab, siis tajutakse manipuleerituna vähemuses olevad pildielemente.

Taustsüsteemi valik ja suurustaju on inimpsüühikas allutatud korrektsioonile vastavalt taju konstantsuse seadusele. See tugineb akomodatsioonile ja konvergensile binokulaarsel nägemisel, vähem tuntud nägemiseseme võrdlusele vaateväljas paiknevate tuntumate esemetega, vaataja teadvusse salvestunud kujutlusele hinnatava eseme tegelikust suurusest (võrrelduna oma keha mastaabiga).

Otsus, kas tegu on kujutise suurenduse või vähendusega, langetatakse vaataja taju kahel võimalikul alusel: kas *Gestalt*-psühholoogiliste seaduspärasuste alusel, kui intensionaalsest pildiruumist puuduvad kujutised (referendid), mis vaatajal assotsieeruksid reaalsete objektidega (ekstensionaalses) vaatajaruumis, või siis vaataja taju konstantsuse alusel, kui intensionaalses pildiruumis leidub kujutisi (referente), mis vaatajal assotsieeruvad reaalsete objektidega (ekstensionaalses) vaatajaruumis.

⁶⁴ § 67. Pheidiasse kanonisatsioon.

⁶⁵ § 68. Esimene riigikunstnik.

5.2.4. Klassikaline vabaskulptuur kannab oma **kunstilist ruumi**, kunstilist omaruumi enesega kaasas just nagu imaginaarset pakendit ega välju sellest vaatajaruumi.

Iga skulptuur kreeka mõttes “valitseb oma energiaga teda ümbritsevat [lähi]ruumi”. Skulptuuri omaruum on tema kompositsiooniliste vektorite pikendus. Klassikalise skulptuuri omaruum moodustab suletud eneseküllase terviku. See muudab klassikalise vabaskulptuuri suhteliselt sõltumatuks paigutusest ja püstitab vaid fassaadse, $\frac{3}{8}$ -nähtavuse nõude. Seevastu maneerlik vabaskulptuur kujutab inimfiguuri tegevuses, mis potentsiaalselt väljub tema keha omaruumi piirest, tekitades keha ümber veel täiendava tegevusruumi. See seab figuuri paigutuse sõltuvusse ümbritsevast vaatajaruumist, sest tegevusruumi mittearvestus tekitab optilise ahistatus-efekti.

“Pheidiasse kaanon” kehtestab klassitsismi riikliku monumentaal-, mitte privaatse miniatuurikunstina, ja seab selle retooriliseks dominandiks mastaapse ülevuse ja paraadlikkuse, mitte intiimsuse.

Kõnekujundina tuntud hüperboolile ja meioosile kui kunstikavatsuslikule liialdusele ja pisendusele vastavad kujutavkunstis mingi pildielemendi sekundaarretooriline suurendus ja vähendus. Sekundaarretooriline suurendus-vähendus oli tavaline Vana-Egiptuse ning Ees-Aasia kunstis, kus see täitis väärtustavat funktsiooni: ühiskonnas kõrgemal positsioonil tegelasi kujutati reeglina suuremana kui vähem tähtsaid.

Kuid formaat pole mitte pelgalt sekundaarretoorilise sõnumi edastamise vahend, vaid tingib ka teatavaid primaarretoorilisi sisukvaliteete. Üleelusuurus annab nukkudele primaarretoorilise “elususe”, imiteerides elusorganismi vitaalset omaruumi. Peale primaarretoorilise “elususe” kannab suurformaad ka primaarretoorilist “ülevuse” kvaliteeti.

Kolmandaks võib inimfiguuride formaadierinevus pildil otseselt reprodutseerida tegelikke, mitte-retoorilisi suurusvahekordi, kus on tegu täiskasvanu ja lapse kooslusega.

Inimese loomulikuks normaalmõõdikuks on tema keha: inimene võrdleb kõiki mahte, kuid eeskätt inimkehakujutisi, iseendaga, jagades figuure “elusuuruseks” ning “üleelusuuruseks”. Inimfiguuri monumentaalsus on ruumisüntaktiline kunstiline kvaliteet.

Monumentaalsust võib klassitsismis õigustatult nimetada “arhitektooniliste ideede tunnuseks”. Hiiglaslikud hooned moodustavad kujutavkunstile intensionaalse taustmõõtkava, mis tingib neisse paigutatava inimfiguuri üledimensionaalsuse. Jumalate ja jumalikustatud valitsejate kujutised, omandamaks sekundaarretoorilise “suuruse” kvaliteedi, peavad optiliselt suurena kehtestuma ka mastaapses arhitektuurses raamistuses, jäämata kääbusmõõtu, milleks osutub elusuurus. Tugevasti üleelusuurused inimkujud saavad seejuures lisaks primaarretoorilised “elususe” ning “ülevuse” kvaliteedi.

Inimfiguuri enese paradigmas vastab formaadi ebahütlusele disproportsionaalsus, üksikute kehaosade ülesuurendus või vähendus. Klassikalise/klassitsistliku kunsti esteetika välistab aga retoorilised, iseseisvat sõnumit kandvad, karikatuursed proportsioonihälbed.

5.2.5. Suurt formaati eristab väikesest teatav psühholoogiline tõsidus, tõsimeelsus, tõsiseltvõetavus. “**Psühholoogiline formaat**” väärtustabki klassitsismi esteetikas traagikat, maneerlikkus kunstis aga ülevust kõrgemalt kui koomikat.

Just psühholoogilise ja inimkujutuse formaadi “kodaanlikku” väiksust kui teatavat “mõõdukust” või “vaoshoitust” võib pidada “Weimari klassitsismi” esteetiliseks ideaaliks, mis lahknub “Winckelmanni kaanoni” “vaikse suuruse” nõudest ja mille areng viis välja biidermeierisse, samal ajal kui maneerlik ülevus sai romantismi pärisosaks. “Suuruse vaikus” J. J. Winckelmanni valemis aga moodustab vastandi mastaapse “ülevuse” kontrastsusele. Kontrastist tekib nii formaadi “suuruse” kui ka “väiksuse” psühholoogiline efekt. Sama kontrastne kui koomilisus oma väiksuses, on ülevus oma suures. Ülevustunne põhineb kogeja enda väiksuse ja kogetava suuruse kontrastil. Just formaadikontrast teeb nii koomikast kui ka ülevusest maneerliku kujutuslaadi tunnused.⁶⁶

5.2.6. Monumentaalteosena tuleb käsitada ka 160 meetri pikkust ning ühe meetri kõrgust Parthenoni friisi, mis samuti tegeleb proportsiooniprobleemataikaga. Kuid monumentaalsust ei tekita Parthenoni friisil mitte proportsioon, vaid **arvukus** (u. 360 inim- ja 250 loomafiguuri). See Pheidiasse teos näitlikustab klassikalist arvu retoorikat kujutavkunstis.

⁶⁶ § 69. Formaadi tähendus.

Arvu retoorilisus pildil tekib metonüümiana, osakujutisena (ld. *pars pro toto*). Taani kunsti-teadlane J. H. Lange osutas, et reduplikatsioon, kujutiste mehhaaniline kordus on figuurigrupi moodustamise arhailine moodus. Et aga *pars pro toto* saavutatakse figuuride osalise kattumise ja varjamise teel, siis kuulub see maneerlike väljendusvahendite hulka. Seevastu arhaikat iseloomustab vastupidine, *totum pro parte*-arvuretoorika: iga kuros kui lõpetatud teos funktsioneerib tegelikult vaid osana kuroste võrdlemisi ühtlasest, kuid avatud korpusest. Klassikaline inimkujutis oma üldistatuses esineb aga ainulise totaalsusena (*totum pro toto*).

Metonüümiline retooriline arv esitub piktoriaalselt ornamendina. Ornament kujutab endast lõpmatuseni korduda võivate grafeemide jada. Loomulikult mahub pildipinnale üksnes lõplik hulk grafeeme, kuid nende kordumise algoritm sarnastab nad perioodiliste kümnendmurdudega, mis põhimõtteliselt jätkuvad lõpmatuseni. Inimkujutised niisuguses mustris minetavad esmapilgulise eristatavuse ning esinevad “hulga” tähenduses. Kuivõrd ikoonilisust nii nagu metafoorigi määratletakse isomorfismina, võib igat piltkujutist lugeda oma objekti metafooriks. Kujutise reduplikatsioonil aga individuaalsuse kvaliteet taandub, andes maad anonüümsusele. Niisamuti võime individuaalse portree-lisuse nõrgenemist täheldada grupifotol – isegi aktkujutise puhul, mis on muidu märksa individualiseeritum kui näiteks paraadfoto. Retooriline arv “palju” täidab kogu piltkujutise, üksik-elementid ei ole seal mitte individualiseeritud, vaid unifitseeritud, ühesugustatud, ja kannavad kõik koos sõnumit, mida igäüks üksikult kanda ei suudaks.

Et skematiseeritudki kujutise individuaalsus läheb selle kujutise metonüümilisel paljundamisel (reduplikatsioonis) kaduma, osutab metafoori ja metonüümia eripärasele vahekorrale kujutavkunstis. Nagu näitas Roman Ossipovitš Jakobson klassikalises töös “Metafoorne ja metonüümiline poolus” (1956), tekivad metafoor ja metonüümia teineteisest “pöördtehte” teel: metafoor on kombinatsiooniteljele ülekantud substitutsioon, metonüümia aga substitutsiooniteljele ülekantud kombinatsioon. Säärane pöördtehtelisus lubab metafoori ja metonüümiat mudeldada ka “vaheliti” paiknevadena: metafoor läheb üldistudes üle metonüümiaks ja see omakorda üldistudes metafooriks, mis taas läheb üldistudes üle metonüümiaks. Pole tähtsust, kummas see rida algab, kuid niisugust vaheldumisprotsessi võib kujutleda lõputuna. Metafoorseid kujundeid omakorda paljundades võib saavutada taas metonüümilise lõpmatuse, ruumilise jätkuvuse (laotuvuse), “tapeedimustri” efekti. Et ornamentaalsuse printsiip juba ise sisaldab lõpmatust, siis puudub säärasel pildil mingi lõpetatud terviklikkus (*totum*) – ornament saab põhimõtteliselt realiseeruda ainult osana (*pars*) ning iga eristatav ühik (kui *totum*) esineb seal funktsioonis *totum pro parte*. Just samal moel esindavad *totum pro parte*-märgisituatsiooni arhailised inimfiguurid.

Metonüümilisuse ja metafoorsuse pööratavus ning tasemeti vahelitoolek toimib korduvate visuaalsete kujundite puhul metonüümilisuse kasvades ühtlustavalt (assimileerivalt), metafoorsuse kasvades aga eristavalt (dissimileerivalt). Figuraalkompositsioonis vastavad neile kahele tendentsile teemaühtsus ja tegevuse variatiivsus, mis kokku moodustavad ansambllilisuse.⁶⁷

5.2.7. Ansambel on kunstilise struktuuri liik, kus korraga on kunstiliselt markeeritud nii iga element eraldi kui ka neist moodustuv struktuur tervikuna. Kujutavkunstides peavad korraga eristuma nii kompositsiooni elementid kui ka nende kokkukuuluvus.

Ansambllilisus on struktuuride üldomadus, mis võib esineda igal struktuuritasemel: kunstileikide koosluses, figuuride koosluses, värvide koosluses jne.

Kunstileikide koosluses arhailine kujutuslaad ansambllilisust ei tunnista – seda asendab sünkretism. Kuid liikumisel klassikalise suunas tekib ka ansambllilisuse eeldus – kunstileikide suhteline iseisvus.

Klassikalise kunsti arendes maneerlikuks tematiseerub üha selgemini inimkujutiste omavahelise suhte küsimus figuraalkompositsioonis, ansambllilisuse küsimus. Klassitsistlik teos pole mitte tegelikusest kopeeritud tervik, vaid koostatud, “komponeeritud”. Kompositsiooniterviku ning seda moodustavate elementide markeerituse tasakaal⁶⁸ teeb ansambllilisusest klassikalise/klassitsistliku kunsti kompositsioonilise põhiprintsiibi.

5.2.8. Ansambllilisuse kriteeriumi alusel eristuvad kunstilaadid teoste ruumisuhelt.

⁶⁷ § 70. Arvu metonüümia.

⁶⁸ § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

Arhailine kunstiteos on ümbritseva ruumi suhtes indiferentne. See seletub tema *locus*'liku algupäraga.⁶⁹ Arhailine skulptuurigrupp (Polymedese “Kleobis ja Biton”, u.580 e.m.a.) koosneb iseseisvatest figuuridest, millel pole ümbritseva ruumiga ega üksteisega asja ning mis võivad seista ka kumbki eraldi. Klassikaline teos moodustab iseseisva ruumistruktuuri. Arhailises klassikas (ning arhaistlikus klassitsismis) koosneb see ruumistruktuur iseseisvatest elementidest. Arhaistlik klassikaline skulptuurigrupp (Kritiose ja Nesiote “Türannitapjad”, 477/76 e.m.a.) moodustub eraldi figuuridest, mis “sobituvad distantsilt”. Maneerlikus klassikas (ja maneristlikus klassitsismis) aga moodustub teose ruumistruktuur vastastikku sõltuvatest elementidest. Maneristlikus klassikalises rühmaskulptuuris (“San Ildefonso grupp”, IV saj. e.m.a.) seob figuure poos (nt. toengpoos) ja/või ühistegevus, mis jäävad teoseruumi piiridesse. Maneerlik teos sõltub ümbritsevast ruumist kas sellele alludes või seda lõhkudes, kuid igal juhul oma ümbritsevast ruumist osa võttes, sellega tegeldes, seda markeerides, teadvustades. Maneerlik skulptuurigrupp (“Tütrega Niobe”, IV/III saj. e.m.a.) osutab selgelt väljapoole teoseruumi – selle kunstiline ruum on teoseruumist suurem. Teos on kompositsiooniliselt lõpetatud tervik vaid teatavaid teoseväliseid imaginaarsusi kaasates (“Tütrega Niobe” puhul vibust laskjaid Dianat ning Apollonit, keda – erinevalt vahepealsest eksiarmumusest – selles skulptuurigrupis algselt üldse ei kujutatud). Maneristlik inimkujutis püsib aidatud tasakaalus, mistõttu tema ponderatsioon integreerib figuurivälise ruumi.

Parthenoni friis kujutab endast maneerliku klassika silmapaistvat näidet, kus luuakse iseseisev, läbiva teemaga ruumistruktuur (intensionaalne maailm), mis arvestab, kuid ei rõhuta sõltuvust teosevälisest (ekstensionaalsest) ruumist, ja kus inimkujutised ei figureeri mitte metonüümilise retoorilise arvuna, vaid ansamblina, säilitades individuaalsuse. Pheidiasse Parthenoni-friis moodustab vastastikku sõltuvatest elementidest sõltumatu eneseküllase struktuuri.

Klassitsism käsitleb teose ruumisuhteid inimkujutisekeskselt. Kui teose kompositsioon on määratud figuuridega, võib seda pidada klassikaliseks, kui aga figuurid täidavad mingit neist ülemat kompositsioonilist ülesannet, esindab teos maneerlikku kujutuslaadi.⁷⁰

5.2.9. “Polykleitose kaanon” tegeleb inimkeha paradigmaatikaga kujutavkunstis, “Pheidiasse kaanon” määrab aga inimkujutiste süntaksi reeglid. Säärast süntaksi probleemi kujutavad endast niihästi formaadi-⁷¹ kui ka arvuretoorika⁷². Samuti on süntaksi probleemiks ansambli kui ruumikoosluse moodustamise alus – figuuri iseseisvus või siis sõltuvus.⁷³ Kuid lisaks nendele formaalsetele tunnustele iseloomustab ansamblit, “Pheidiasse kaanoni” keskset mõistet, ka sisuline mõõde, figuuride omavaheline **tegevuslik suhtestatus** intensionaalses pildiruumis.

Kujutavkunsti vahenditega modelleeritud inimsuhted on vaadeldavad tegelike kommunikatiivsete süsteemide analoogina, kuivõrd teose intensionaalne maailm moodustab teosevälise ekstensionaalse maailma isomorfse mudeli. Teose intensionaalses maailmas kujutatud suhtlusmudelid on vaadeldavad kui düaadiliste vastastikuste suhete süsteemid, kus konkreetse düaadi iga liige võib samal ajal moodustada ka düaadilisi osasüsteeme teiste kujutatud isikutega. Nendes tegeladüaadides moodustab üks figuur teise “lähikonna” – tähenduses, millest kui “keskkonnast” räägivad süsteemiteoreetikud A. D. Hall ja R. E. Fagen.

Kunstiteos võib mudeldada nii loogilist (digitaalset, ühikulist, sõnalist) kui ka ana-loogilist (kontinuaalset, pidevat, pildilist) inimkommunikatsiooni. Loogilist kommunikatsiooni mudeldatakse kujutavkunstis sekundaarretooriliselt, analoogilist kommunikatsiooni primaarretooriliselt. Sekundaarretooriliselt tuuakse pilti sisse suulise teksti kirjalpilt. Sõnateksti (kirja) lülitus piltteksti iseloomustab arhailist kujutuslaadi nii Euroopa antiigis, keskajal kui ka uusimal ajal, modernismis. Kirjatähed kui konventsionaalsed märgid pildil kuuluvad teise retoorika väljendusvahendite hulka.

5.2.10. Kujutavkunstiteoses jäädvustatud tegelassuhe, mis on analüüsiv düaaditi, realiseerub **kehaasendeis**.

⁶⁹ § 48. *Locus*'e küsimus.

⁷⁰ § 71. Ansambel kui ruumikooslus.

⁷¹ § 69. Formaadi metafoor.

⁷² § 70. Arvu metonüümia.

⁷³ § 71. Ansambel kui ruumikooslus.

Siin valitseb kunstiloos teatav seaduspärasus: arhailiste kehaasendite ühesuunaline või vastassuunaline reduplikatiivsus asendub kunsti klassikalises arengufaasis pooside vastandlikkuse ehk komplementaarsusega, vastastikkusega, mis maneeris muutub reegliks.

5.2.11. Eristada võib nelja tüüpi tegevuskooslusi: tegevusetus, paralleeltegevus, ühistegevus, koostegevus.

Kunstiajalooliselt kasvas figuuride kõrvutine tegevusetus läbi paralleeltegevuse üle ühistegevuseks ja koostegevuseks. Selle arengu faasid kujundavad ka ettekujutuse arhaika, klassika ja maneeriva vahetumisest kunstis. Arhailist skulptuurigrupi (mida arhailises kunstis üldse leidub väga harva) iseloomustab figuuride omavahelise tegevussuhte täielik puudus “absoluutses kõrvutiolus”, rööbitine tegevusetus. Järgmise loogilise sammuna tekib skulptuurigrupis viide mingile ühiseesmärgile – kujude poosid on kooskõlastatud, kuid mitte vastastikused. Paralleeltegevuses inimrühm on algselt korrastatud ornamendina, kus poosid korduvad ja figuuride jada võiks mehhaaniliselt pikendada lõpmatuseni. Klassikalises skulptuurigrupis moodustavad iseseisvad elemendid juba uues kvaliteedis koosluse konkreetsema ühise tähenduse poolest, mida edastab figuuride paralleeltegevus. Koos maneeriga ilmub skulptuurigrupi rohkem või vähem ilmselt situatiivne ühistegevus, figuuridevaheline tegevussuhe, mis nõuab kehaasendite vastastikkust. Sel teel tekkiva variatiivsuse kaudu asendub ornamendi mehhaaniline, formaalne sidusus tegevuse sisulise sidususega. Nõnda tekkiv lugu hakkab keerulisustades üha ilmselt määrama niihästi kujude poosi kui ka meeoleolu. Siit kasvavad kompositsioonid, mis seovad indiviidid gruppidesse, kahjustamata nende isiklikkust. Maneerlik kunst paneb ühe figuuri kehaasendi täielikku sõltuvusse teisest figuurist. Manerismis moodustavad figuuride poosivektorid üha keerulisemaid kompositsioone, põimuvad. Koos ühistegevusstseenidega ilmub kujutavkunsti žanrilisus. “Žanr” tähendab pildilist olukirjeldust. Piktoriaalne olukirjeldus kujutab olmelisust, mis kätkeb alati ja okasionaalsust, juhuslikkust. Žanrilisus (olmelisus) areneb maneerlikus kujutuslaadis põhiväärtuseks. Žanrilise tegevuse peamine tunnus on ühtne eesmärgistatus, žanrilises koostegevuses figuuridel on mingi ühine eesmärk, mille kallal nad koos toimetavad.

Nendes arengufaasides paikneb kogu kujutavkunst ka pärast antiiki. Tegevusetusele või paralleeltegevusele iseloomuliku ornamentaalsuse ja ühistegevusele või koostegevusele iseloomuliku olmelisuse (žanrilisuse) polaarsuses leiavad oma koha kõik figuurigrupid maailma kunstis.⁷⁴

5.3. “Raffael ning alastus” (§73-78)

5.3.1. Itaalia renessansiklassitsismi esinduskuju Raffael kanoniseerus aktipelglikuna.

Pärimuse kohaselt hoidunud ta üldse inimkeha kujutamast, maalides ise vaid näod ja jättes muu kõik õpilaste teha. Niisugust kanonisatsiooni toetas kiriku ideoloogia. 1564 lõppes Trento kirikukogu, mis sätestas vastureformatsiooni osana kirikliku kunsti puritaanluse suhtumises aktkujutisse.

Äratab tähelepanu, et teoses “Mõtted kreeka teoste jäljendamisest maalikunstis ja skulptuuris” (1755) ei hinda J. J. Winckelmann antiikkunsti ja Raffaeli renessansiklassikat siiski mitte ühelt ja samalt aluselt.

Ülimaks kujutusesemeks peab ta ju kaunist inimkeha ning Belvedere Apolloni aktskulptuur kehtib tema silmis antiikkunsti suurima saavutusena. Kui ta nüüd Raffaeli ülendada tahab, siis ei anna tal seejuures viidata mitte ühelegi tolle kunstniku aktskulptuurile. Sellepärast teeb ta arutelus kummalise ratsukäigu: skulptuuris avastatud “õilsa lihtsuse ja vaikse suuruse” kannab ta esmalt üle kirjandusse (!) ning ütleb, et just neid antiikautoreid (!) jäljendades omandas ka Raffael oma kunstis “õilsa lihtsuse ja vaikse suuruse”.

Raffaelil puuduvate aktkujude ilu asendab kunstniku enda (!) kehaline ilu.

Nii nõrga, ilmselt kistud argumentatsiooni toel seostab J. J. Winckelmann Raffaeli antiikkunstiga, ehkki renessansiklassikul pole klassikalise kunsti jäljendusi ette näidata. Seda tõsiasja varjab J. J. Winckelmann tõestamata osutusega, et Raffael saatnud noori Kreekasse enesele muistiseid üles joonistama, ammutades niiviisi otse hea maitse allikast!⁷⁵

⁷⁴ § 72. Ansambel kui tegevuskooslus.

⁷⁵ § 74. Raffael ning akt.

5.3.2. Kõik antiikkultuure ajas ja ruumis ümbritsenud kultuurid (Ees-Aasias, kristlik) väärtustasid **alastust** negatiivselt – kui orjuse ning alamuse seisundit. Alles muistses Kreekas sai alastusest vaba mehe tunnus.

Alastus oli mehekeha kohustuslik kunstiline atribuut juba kreeka vabaskulptuuri varasematest näidistest, arhailistest kurostest alates ning meesakt jäi klassika ja klassitsismi kõige silmatorkavamaks märgiks. Antiikne kunstikultuur algabki Johann Joachim Winckelmanni arvates alasti-kultuurist. Antiikorientatsioon renessansikunstis, XVII sajandi vanaklassitsistlikus, XVIII sajandi varaklassitsistlikus, XVIII/XIX sajandi uus- ning hilisklassitsistlikus ja ka XX sajandi klassitsistlikus kunstis tähendab ikka naasu alasti inimkeha kui teose peamise sõnumikandja ning peamise retoorilise väljendusvahendi juurde.

Aktkujutis prevaleeris klassitsismi žanrite hierarhias. Just sellest johtus antiikmütoloogilise lugumaali ülimus.⁷⁶ Alastus ise tematiseerib klassitsistlikku mütoloogilisust. Esteetiliselt redutseerib just alastus inimfiguuri dünaamikat “õilsa lihtsuse ja vaigse suuruseni”: aktkujutise liikumist on hõlpus motiveerida atribuutide abil ja võimendada lehviva draperiaga. Kuid klassikaline meesfiguur “puhta inimkujutisena” säärasele abivahendile ei panusta.

Alastus moodustab klassikalise ja klassitsistliku inimkujutuse konstitutiivse tunnuse sellegipärast, et kujutab endast primaarset retoorilist kvaliteeti. Nimelt ei esine alastus aktkujutises ei sekundaarretoorilise tingmärgina ega ka nullretoorilise kujutisena.⁷⁷

5.3.3. Utilitaarse alastuse kõrval (seksuaalkäitumises või spordis, mida jäädvustavad näiteks antiiksed vaasimaalid) tunneb lääne kultuur veel sümboolset alastust, alastust kui millegi märki. Ilmselt täidab alastus sümboolset funktsiooni sõjameeste kujude puhul ja lahingustseenides, kus keha kaitsmatus olnuks vähetõenäoline. Sellist alastust – nagu näiteks Pheidiasse Marathoni-memoriaali figuuridel võib allikate põhjal kujutleda – nimetatakse “**heroiliseks**”.

“Heeros (kr. ἥρωας)” tähendas algselt pooljumalat, s.t. jumala ning inimese ühist järeltulijat. “Heroisatsioon” kujutab endast inimese tõstu pooljumala staatusse. Inimese jumalikustamist nimetatakse kreekatüveliselt “apoteosiks” või ladinatüveliselt “divinatsiooniks”.

Kunstis jäädvustatakse heroisatsioon kindla märgistiku abil. Heroisatsiooni ühe levinuima kinnisvõttena käibis klassikalisel perioodil just alastus. Et esteetiline funktsioon astendab semioosi, muudab märgi liiki⁷⁸, siis kaasneb juba inimfiguuri pelga lülitusega kunstiteosesse kujutatud sümbolisaatsioon, heroisatsioon kui samm divinatsiooni suunas. Et aga divinatsioon (jumalustamine) ja heroisatsioon (pooljumalustamine) on alati konkreetne ning individuaalne, tendeerib selle kunstiliseks väljenduseks olev aktki portreelisusele. Kuivõrd alastus täitis gloriifitseerivat funktsiooni, ülendab see väljendusvahend kujutatud isikut – jumalikustab teda ja muudab pildi seega mütoloogiliseks.

Antiikajal kujutati konkreetseid ajaloolisi tegelasi aktina täiesti enesestmõistetavalt. Pärts puhtal kujul – ühendades portreepea ning ideaalse alasti keha – võtsid divinatoorse aktportree hellenitelt üle printsipaadiaja roomlased, kes nõnda rõhutasid konkreetse võimukandja ja tema võimu jumalikkust. Inimkehapelglik kristlus sallis üksnes sümboolset alastust ja võttis renessansiajal omaks üksnes sümboolse alastuse kujutuse. Rooma keisrite aktina kujutamise ikonograafiline tava taastus renessansiaja skulptuuris poolpaganliku heroisatsioonina avaliku aktportree vormis. Uusklassitsismis taastati alastus kui maise sangarluse ja mütoloogilise jumalikkuse märk.⁷⁹

5.3.4. Igas kultuuris käibivad kujutelmad sellest, millised on **inimkeha ideaalproportsioonid**. Need võivad teadvustuda hägusemalt või selgemalt.

⁷⁶ § 30. Klassitsistlik kunstižanrite hierarhia.

⁷⁷ § 75. Akt klassikas ja klassitsismis.

⁷⁸ § 66. Poosi tähendusstruktuur.

⁷⁹ § 76. Heroiline alastus.

Antiikmaailmas neid väga selgesti ei teadvustatud (“Polykleitose kaanon” kui proportsioonikaanon tuleb ilmselt lugeda hilisemate kunstiajaloolaste konstruktiks).⁸⁰ Renessansiajast peale levis Euroopa kunstiteadvuses Firenze platonismi mõjul kujutus mingist ühtsest “inimese kui niisuguse” kaanonist, mis oleks koostatav elementaarsete geomeetriliste kujundite ja naturaalarvuliste suhete abil. Kunstipraktika lepibki inimõõtude mingi konventsionaalse normsuuruse omaksvõtuga.

Kui arvestada veel kehaproportsioonide sõltuvust inimrassist, erinevate rassitüüpide olemasolu, siis muutub normaal- ning ideaalproportsioon väga selgesti esteetilise konventsiooni, kaanoni küsimuseks. Sama kehtib ajalises perspektiivis: inimkeha proportsioonikaanon on kunstiloos läbi teinud silmatorkava arengu. Teatavatest kunstikultuuridest, eriti primitiivsete eelajalooliste tsivilisatsioonide omadest, polegi mehekehakujutisi võtta.

Lisaks arvestab klassitsism inimkehaproportsioonide ealist variatiivsust. Kõige perfektsemalt (täiuslikumalt ja täielikumalt) ilmneb klassikaline poos arenenud inimkehas (eefeb ja täismees). Klassitsism võttis omaks antiikse kaanoni, mida mh. Polykleitose “Odakandjast” (450/40 e.m.a.) hoopis ilmselt kehastas Leocharese “Belvedere Apollon” (u. 330 e.m.a.) – mis ka arheoloogiliselt avastati u. 300 aastat varem kui “Odakandja”.

Retooriliseks, omaette sõnumi kandjaks, tuleb pidada iga hälvet vaikimisi omaksvõetud ja klassitsistlikus kunstiõppes juurutatud ideaalist. Ideaalset klassikalist poosi (ega alastust) ei esinda mitte lapsed ega vanurid – need ilmuvad alles maneerlikku kunsti. Klassitsistliku “antiikse nooruse” ideaali järgides idealiseeritakse keha nooremaks ja võimekamaks isegi portrees. Vana ja väetit inimkeha peetakse klassitsistlikus kunstis kohatuks, isegi skandaalseks.

Retooriliseks kvaliteediks, mis väärtustas nooruse XX sajandi klassitsismides, sai heroilisus.⁸¹

5.3.5. Alastus kui täiusliku poosikujutuse eeldus on antiikse pildiretoorika olulisimaid tunnuseid. Võib öelda, et antiikorientatsioon ei tähenda ei renessansikunsti, XVII sajandi vanaklassitsistlikus, XVIII sajandi varaklassitsistlikus, XVIII/XIX sajandi uus- ega hilisklassitsistlikus ega ka XX sajandi klassitsistlikus kunstis eeskätt muud kui naasu alasti inimkeha kui peamise **retoorilise väljendusvahendi** juurde.

Alastus pole kunstis mitte kujutuse (nagu pornograafias, mida vähemalt kreeka arhaika ja klassika ei tundnud, ehkki madala kunstikultuuriga vaataja võib seksuaalteemalistes kujutistes, näiteks homoseksuaalset suguakti kujutaval vaasimaalil, pornograafiat näha), vaid retooriline kvaliteet, millel pole seost moodsa seksuaalhäbitundega.

Klassitsismi retoorika süsteemis ei moodusta alastus mitte *punctum*’it, vaid *studium*’i⁸²: kujundamata iseseisvat *locus*’t (“paljastatud kehaosa”), muudab alastuse kohalolu pildi visuaalset kvaliteeti (“semantilist tonaalsust”) tervikuna. Kunstis pole klassikaline alastus mitte demonstratiivne, vaid loomulik, iseeneslik seisund, nagu see pärines arhailisest kujutuskonventsioonist. Arhailine kujutuslaad ei eksponeri alastust üldse. Inimkeha klassikaline kujutuslaad omandab küll näitamishoiaku, kuid see pole mitte alastuse, vaid võimalikult selge kehapoosi ekspositsioon. Maneerlikku alastust seevastu iseloomustab juhuslikkus – kvaliteet, mille poolest ka maneerlik klassika erineb arhailisest klassikast. Poosiliselt selge seksuaalse veetluse ja võimekuse demonstratsioon (ingl. *sexual display*) kuulub aga juba maneerliku, ekspressiivse⁸³ kehakujutuse valda. Manerism näeb alastuses omaette kujutusobjekti, seevastu klassikalises teoses “viibib” alastus pildil hajusa retoorilise kvaliteedina, luues eripärase kunstilise “atmosfääri” (“antiiksus”, “skulptuursus”).

Poos saab läbinähtavaks skeleti ja musklike mehhaanikas, kuid nähtavaks saab ta aktis. Riituse maalimine on küll omaette kunst, aga kunstina siiski vaid sedavõrd suurem, mida täpsemini antakse edasi inimkeha riite all. “Akti kaudu”-menetlus jäi akadeemilise maali aluseks kuni uusaaja lõpuni.⁸⁴

⁸⁰ § 58. Inimkeha projektsioon.

⁸¹ § 77. Ideaalne alastus; § 54. Uusimaaegne klassitsism: natsionaalsotsialistlik riigikunst;

§ 55. Uusimaaegne klassitsism: sotsialistlik realism.

⁸² § 47. Kaks klassitsistlikku retoorikat.

⁸³ § 90. Poosi teatraalsus.

⁸⁴ § 78. Aktkujutise retoorilised paradigmad.

5.4. “Poussin ja ekspressiivsus” (§79-84)

5.4.1. Prantsuse renessansiklassitsismi võimsaim kunstiteoreetiline ja kunstifilosoofiline mõte koondus Nicolas Poussini isiku ja nime ümber. Rikkaliku ja kirju tsitaadivara algautorina omandas N. Poussin “filosoofist maalikunstniku (pr. *peintre-philosophe*)” maine. Just sellepärast võib XVII sajandi absolutistliku riigikunsti kaanonit nimetada “**Poussini kaanoniks**”.

N. Poussinil endal puudus vajadus esineda oma kirjades ja suulistes mõtteavaldustes süstemaatikuna, tema esteetilised seisukohad ilmnevad üsna laialipillatult ning ebajärjekindlas sõnastuses. Aru saamiseks tuleb neid vaadelda renessansiajast käibiva kunstiteoreetilise paradigma taustal. Uusaja esimene klassitsistlik kunstiloolane Giorgio Vasari kasutab teose kunstilist väärtust analüüsidest tervet rida hinnangukriteeriume, mis jäid hilisemasse käibesse ja mis moodustavad vajaliku mõisteaparaadi ka “Poussini kaanoni” käsituseks.

Mõistmaks “Poussini kaanoni” esteetilist sisu, tuleks lahti seletada järgmised G. Vasari mõisted: “esimene loodus” (it. *natura*), ettekujutus (it. *idea*), joonistus (it. *diseño*), kaanon (it. *regola*), kord (it. *ordine*), mõõt (it. *misura*), silmarõõm (it. *grazia*), viisipära (it. *decoro*), stiil (it. *maniera*).

“Esimest loodust” tuleb mõista kui kunstiteose naturaalselt toorainet – tegelikkuse ainest, millest kunstnik “ettekujutuse” juhendusel ning “joonistuse” vahendusel loob “teise looduse”. “Ettekujutus” pärineb (uus)platonistlikust filosoofiast ja sellega tähistatakse metafüüsilist (jumalikku) arhetüüpi, mis peegeldub kunstniku peas igast “esimese looduse” ainesest. “Joonistusena” käsitatakse kontuuriloomisost nii tervete esemete puhul (väliskontuur – *circumscriptio*, *lineamenti*, *contorni*) kui ka eseme osade puhul (sisekontuurid). Just joonistuse ja kontuuri abil puhastati ja parandati “esimene loodus” “teiseks looduseks”, vastavalt kunstniku “ettekujutuses” olevale pildile (XIV sajandi esteetiku Cennino Cennini “Raamatus kunstist” nimetatud *diseño entro la testa*). “Kaanoni” mõiste võttis G. Vasari arhitektuurist ja see tähendab tal lihtsalt jälgendusväärtset kunstipraktikat. “Kord” on osade omavaheline tasakaalustatud paigutus, sõltumata nende mõõdust. “Mõõt” seevastu kujutab endast osade suhet tervikusse (proportsiooni); selle kõrgeimaks ilminguks G. Vasariil on “silmamõõt (*giudizio dell'occhio*)”, mis kunstiliselt ületab matemaatilise normi, andes kujutisele “silmarõõmu”. “Silmarõõmu” pakub kujutise vormiline sundimatus, vormistuse meeldivus, selle väline meeleline ilu (“silmailu”) – erinevalt tõelisest, sisukast ilust, mis arvestab ka “ettekujutuse”, “idee” väärtust.⁸⁵ “Viisipära” nõudis, et “esimesest loodusest” valitaks teosesse ainult niisugused elemendid, mis oleksid kooskõlas kujutuseseme ideaalse loomusega: pühakule pidi antama pühalik kuju, kangelasele kangelaslik. Samuti tähendas “viisipära”, et kujutis ei haavaks sündsustunnet. “Stiil” kujutab endast kõikide ülemal loetletud kriteeriumide kokkuvõtet, mis iseloomustab kunstiteose “joonistust”, “silmarõõmsust” ja “viisipära” seoses “esimese looduse” ning “ettekujutusega”.

Sellel süsteemsel taustal võib aru saada N. Poussini esteetilisest õpetusest, mida ta nimetas “kujutavkunsti osadeks” ning “üheksaks usuartikliks”. “Esimest loodust” käsitas N. Poussin renessansiaja neoplatoonikutest laiemalt, arvates selle hulka ka kõik fantastilise tegelikkuse ilmingud, mida kunst võib kujutada, – niisiis kujutatavusena.⁸⁶ (Hiljem täpsustab N. Poussin, et kunsti ainus ja peamine kujutuse on inimene.) “Ettekujutus” ilmneb N. Poussinil ainese “valikus” ja “tõlgenduses”. “Joonistus”, “silmarõõm” ja “viisipära” käivad kõik “teostuse” või “kunstilise töötuse” alla. “Teostuse” osadest esitab N. Poussin kirju loetelu. “Joonistuse” rubriiki jääb sellest loetelust ilmselt “kompositsioon”, millelt N. Poussin – nii nagu joonistuseltki – nõuab selgust ja loogilisust. “Silmarõõmu” komponentideks võib lugeda “viimistlust”, “ilu”, “graatsia” ning “maalilisuse”. “Viisipära” esindavad aga “kaunistused”, “kostüüm” ja “tõesus”. Selles kirjus loetelus toob N. Poussin klassitsistlikku esteetikasse sisse ka täiesti uued kriteeriumid. “Maaliliseuse” all mõtleb N. Poussin esmalt “silmarõõmu” pakkuvat “koloriiti”, mille ta tüüpilise klassitsistina ikkagi seostab joonega ning joonistusega. Teisalt tähendab “maalilisus” klassitsismi esteetikas uudset “dünaamilisuse” kriteeriumi. “Poussini kaanoni” kõige olulisem, viljakam lisandus klassitsismi esteetikasse on aga “väljendusjõud” ehk “ekspressiivsus”.

⁸⁵ § 53. “Weimari klassitsism” kujutavkunstis.

⁸⁶ § 44. E. Panofsky: “ikonoloogia”.

5.4.2. Kunstnik N. Poussini esteetika lähtub teose valmistamise (konstruktsiooni) protsessist. Maalikunsti konstruktiivsete võtete süsteeme nimetas ta “**moodusteks**”.

“Mooduseid” käsitab N. Poussin maali “konstrueerimise” stiialgoritmidena, mille eesmärgiks on avaldada mõju, kutsudes vaatajas esile kindlad reaktsioonid. Kunstiteoorias „stiilide (it. *maniere*)” nime all tuntud teose ülesehituse tüüpe nimetab N. Poussin muusikateooria mõjul „moodusteks“ („helistikeks“). Need määravad teose mitteverbaalse retoorilise sõnumi ega sobi seega mitte iga suvalise sisuga. Süsteem, mis näib N. Poussinil vaimusilmas moodustuvat, tekib ühest küljest pildi üldmeelelolu aktiivuse/passiivsuse ja teisalt tõsiduse/rõõmsuse vastandusest. Kummagi skaala vahepeale jääb neutraalne, tagasihoidlik “dooria moodus”. Selle muutumisel tõsiseks ja passiivseks tekib kurb “lüüdia moodus”, muutumisel rõõmsaks, helgeks ja passiivseks aga õrn “hüpolüüdia moodus”. Kui “dooria moodus” võtab tõsiseid ning aktiivseid jooni, tekib “früügia moodus”, mis sobib “kohutavate sõdade süžeedele”; kui aktiivsus esineb rõõmsas variandis, on tegu eksalteeritud lõbusa “joonia moodusega”.

5.4.3. N. Poussini nimi **kanoniseerus** klassitsistliku kaubamärgina.

Kuninglikus kunstiakadeemias vallandus 1671. aastal vaidlus, kas kujutavkunstis kuulub prioriteet kontuurile (joonistusele) või koloriidile. Kontuuri pooldajad, eesotsas Charles Le Bruniga, apelleerisid N. Poussini kunstile, mistõttu neid hakkati nimetama “pussänistideks (pr. *poussiniste*)”. Koloriidi primaadi pooldajad, kes pidasid sel alal ületamatuks meistriks Peter Paul Rubensit, pälvisid “rübénistide (pr. *rubéniste*)” nime. Teosega “Maaliõppe põhimõtted ja kunstnike kaal” (1708), mis resümeeris tema teoreetilise kunstiteadmuse, lõpetas Roger de Piles vaidluse koloriidielustuse kasuks.⁸⁷

5.4.4. Eetilise klassitsismi asemele, mida esindasid nii antiikne “Pheidiase kaanon” kui ka renessansiaegne “Raffaeli kaanon”, tekkis XVII sajandil **pateetiline klassitsism**, mille kaanonile andis nime N. Poussin.

Selle kaanoni rajamises osalesid anonüümne I sajandi antiikesteetik, keda tuntakse Pseudo-Longinose nime all, uusaja kuulsaim itaalia skulptor Gian Lorenzo Bernini, Prantsuse Kuningliku Maalikunsti- ja Skulptuuriakadeemia direktor Ch. Le Brun. Pseudo-Longinose nime all legaliseeriti klassitsistlikus esteetikas paatos, G. L. Bernini nime all figuuri ja Ch. Le Bruni nime all ilme eksspressiivsus. Kõik see problemaatika koondus XVIII sajandil “Laokooni küsimuseks”⁸⁸. Nõnda osutub “Poussini kaanon” märksa laiemaks mõisteks kui “Nicolas Poussini kunstiteooria”.

Juba “Pheidiase kaanon” opereeris formaadi metafooriga.⁸⁹ Uusaja esteetikas see fenomen psühholoogiseeriti, töötades “suuruse”-elamuse kohta välja “ülevuse” esteetika. Pseudo-Longinose “Ülevusest” plahvatuslik mõju räägib asjaolust, et see traktaat andis uusaja klassitsismile kauaotsitud ning antiikpäritoluga legitimeeritud mõiste, teoreetiliselt vormistamaks juba kunstis asetleidnud nihet ilukeskselt esteetikalt huvitavuskesksele esteetikale. Kuid see, mida kirjutas Pseudo-Longinos, ja see, mida uusaegne klassitsism tema traktaadis aktsepteeris ning aktsentueeris, polnud päris üks ja sama. “Ülevuse” psühholoogilist sisu kirjeldab Pseudo-Longinose järgi kõige paremini “paatose” mõiste. Paraku katkeb käsikiri kohalt, kust peaks algama “paatose” mõiste eritelu.

Maalikunsti kasutab Pseudo-Longinos näitlikuks analoogiaks, tundmata end selles vallas siiski eriti kindlalt. Kuid väga tähtsaks tuleb pidada retoorika ja poeetika eristust Pseudo-Longinosel, sest sel pinnal jaguneb ka “ülevus” kaheks: “selgusega” seostuvaks ja “vapustusega” seostuvaks – ehk siis “klassikaliseks ilu ülevuseks” ja “mitteklassikaliseks eksspressiivsuse ülevuseks”.

Pseudo-Longinusel piiritleb “meeldivus” kui “ülevuse” ülemtingimus osis-kvaliteete, sh. Käsitlusainese uudsust, mis seostub “imestusega”, “äkilisusega”, “ootamatusega”, “üllatavusega”, “afekteeiritusega”, “erutusega”, “ebatavalisusega”. Võttes omaks “pideva uudsuse” nõude, ei unusta klassitsism kunagi, et jutt käib meeldivast ebatavalisusest, positiivsest üllatusest ning et ebaameeldivus ei saa olla ülev. Romantiline esteetika aga samastab ebatavalisuse ebaameeldivusega, ootamatuse ehmatusega, erutuse šokiga, uudsuse uudislikkusega. Just uudsuse ning uudislikkuse erinevus lahutab klassitsismi ja romantismi. Klassitsismis käsitati ju primaarsena mütoloogilist või ajaloolis-mütoloogilist ainet, mille tuntuust, mitte-uudislikkust lausa eeldati. Uusimal ajal, XX sajandil vajus klassikaline “ülevuse” kategooria unustusse, sest modernism vastandus sellele.

⁸⁷ § 79. “Poussini kaanon”.

⁸⁸ § 84. “Laokooni küsimus”.

⁸⁹ § 69. Formaadi metafoor.

1970. aastate lõpus algatas Kanada prantsuse filosoof Jean-François Lyotard “ülevuse” mõiste post-modernistliku renessansi, mistõttu käsitluste arv taas plahvatuslikult kasvas, eelkõige Euroopas. Kuid J.-F. Lyotard ei lähtu mitte klassikalisest, vaid (eel)romantilisest “ülevuse”-käsitusest. Tema õpetuse kohaselt ei saa vapustavust taotlev kunst püüda ilu, vaid peab taotlema tavatust, ekstsessi, šokki, “kujutama kujutamatu”, nagu ütleb J.-F. Lyotard. Just viimast peab ta ka modernistliku kunsti programmiks: jäädvustada midagi, mis pole nähtav ega nähtavaks tehtav. Nõnda seostab J.-F. Lyotard “ülevuse” abstraktse kunsti “vormitusega” ja “vihjelisusega (ingl. *allusiveness*)”. “Ülevuse” seostus “kujutamatusena välistab J.-F. Lyotardi esteetikast “klassitsistliku ülevuse”. “Ülevuse” seostus ainuüksi romantismiga ja “klassitsistliku ülevuse” eirang on J.-F. Lyotardi õpetuse “edasiarendajaid” julgustanud “ülevuse” kategooriat ainult laialivalgumaks muutma.⁹⁰

5.4.5. G. L. Bernini kujundas iseseisva kunstikäsituse, millega polemiseerisid hilisemad klassitsismi kaanonid, eelkõige “Winckelmanni kaanon”. Kuid tema seisukohad, mis tõesti esindavad pigem manerismi kui klassitsismi, avaldasid olulist mõju “Poussini kaanonis” fikseerunud klassitsismiteisendile. G. L. Bernini jäädvustus klassitsistliku järelemaailma teadvusse “naturalismi” esindusfiguurina. Tema “naturalismi” sisuks on klassikalisele ja klassitsistlikule kunstile võõras **ekspressiivsus.**

Ekspressiivsus ehk väljendusjõud iseloomustab kunsti kui niisugust, kuid võib erinevates teostes esineda eri määral. Ekspressiivsuse peamine ja keerulisima esteetilise tähendusmehhanismiga kandja on inimkeha figuraalses kunstis. Sünteetilisele tähendusmehhanismile tuginevad abstraktse kompositsiooni ja värvi ekspressiivsus. Inimkujutise ekspressiivsust tuleb mõista kui selle optilist väljamurdu suletud kompositsiooniruumist ja psühholoogilist sissemurdu vaatajaruumi.

Eristada võib kaht liiki ekspressiivsust: pateetilist kui suletud kontuurist väljaulatuvus (Kenneth Clarki “kameeprintsiibi, *cameo quality*” eirang) ja teatraalsust kui esileulatuvust optilise lühenduse tulemusel. Teist nendest vaatleme J.-L. Davidi usklassitsismi kaanoni raames.⁹¹

Klassikalise kunsti tasakaalukaanon nõuab kompositsioonis lihtsat, järskude, ettevalmistamata käändudeta kontuuri inimkeha ümber. Ekspressiivset pateetilist tähendust kannab iga kehaosa, mis teose üldjoonise (kontuuri) suletuse, lõpetatuse lõhub, kontuuri “rahituks” muudab. J. J. Winckelmann peab kontuuri puhtkunstiliseks nähtuseks, mida looduses ei esine ja mille “õilsat lihtsust” saab õppida vaid antiikteostest. Ta rõhutab, et kontuur mitte üksnes ei mõõda lihtsust, vaid ka loob seda, lõigates ära kõik liigse, visuaalselt liase, ja säilitades vaid olemusliku. Kontuuri loob joonistus (it. *disegno*), mistõttu joonistusest kui kontuuriloomisosekusest sai klassitsistliku kunstipedagoogika aluspõhi.

Ekspressiivsus ei ole mitte klassitsistliku, vaid maneristliku esteetika keskne kategooria, mis inimkujutise puhul väljendub “ruumi hõivavas kehahoiakus”. Selle elemendid hakkavad ilmnema klassika üleminekul maneeriks. Hellenismi arenedes ekspressiivne pateetika aina kasvas. Renessansi- ning uusaegne manerism töötles oma maitse kohaselt rahutumaks isegi hellenistlikku kontuuri (“Laokooni-grupi” restaureeringud!).

Üks pateetiline, “surma” tähistav visuaalne “kinnisväljend” on õlast rippus käsi, mis lõhub inimfiguuri kontuuri (ühe antiikse sarkofaagireljeefi järgi kutsutakse K. Clark seda “meleagrose käeks”). Tegu on žestiga, mis kuulub visuaalse sekundaarretoorika süsteemi.⁹² Evangeeliumitekstide põhjal on kiriklikus kujutavkunstis alates IX sajandi teisest veerandist ning eeskätt Bütsantsist juurdunud kolm kristoloogilist süžeed, kus keskseks on surnud Jeesuse kuju: “Ristilt mahavõtt”, “Taganutt” (mille üks alamliike ongi tuntud iseseisva süžeenä kui *Pietà*) ja “Haudapanek”. Just rippus käsi osutub ka kõigis neis kristoloogilistes süžeedes surnudoleku märgiks. “Meleagrose käsi” kujutab endast figuraalse paatose tingmärki, mis indutseerib niihästi kristoloogilisi kui ka antiikseid tähendusi. Nende kahe erineva ideoloogilise universumi seotus tolle *rhetoricum*’i vahendusel näitab, et sekundaarretoorilise žesti all peab peituma primaarretooriline tahes-tahtmatu kehamärk.⁹³

⁹⁰ § 80. Pateetiline klassitsism.

⁹¹ § 91. Pildi lavaruum.

⁹² § 66. Poosi tähendusstruktuur.

⁹³ § 81. Figuraalne ekspressiivsus.

5.4.6. Inimese siseelu, inimpsüühika kujutatavuse semiootiliseks eelduseks on, et hinge- liigutused väljenduvad eriomastes kehalistes märkides (sümptomites). Elus ja kunstis kattuvad need märgid vaid osaliselt. Kujutavkunstis üritas **miimilist ekspressiivust** süstematiseerida Ch. Le Brun. Tema panus esteetikasse liitus “Poussini kaanoniga”.

1688. aastal esitles Ch. Le Brun oma füsiognoomikat Prantsuse Kuninglikule Maali- ja Skulptuuriakadeemiale loengus “Kokkuvõte üldisest ning spetsiifilisest ilmekusest”, mis osutus nii populaarseks, et selle tekst avaldati kuuekümne kolmes eri väljaandes. Tema ekspressioonide-kataloog sai laialt tuntuks kogu Euroopas ning avaldas sügavat ja kestva mõju näitekunstile, millest XVIII–XIX sajandi klassitsismis sai kujutavkunsti ikoonilise retoorika mudel.

Ch. Le Bruni ilmete klassifikatsiooni eelduseks on neuromuskulaarne emotsioonide teooria, kus tundmusi käsitatakse vistseraalsete ja sisesekretoorsete füsioloogiliste muutustena, millega kaasneb käitumise desintegratsioon. Viimasele võib anda kognitiiv-fenomenoloogilise interpretatsiooni. Ch. Le Brun lähtub ilmete fenomenoloogiast ja püüab selle re-interpreteerida vistseraalseteks ja sisesekretoorseteks füsioloogilisteks muutusteks.

Küsimus ei olegi selles, millise psühholoogilise täpsusega interpreteerib Ch. Le Brun füsioloogilisi ilminguid – need kuuluvad “esimesse looduses” ja siin heidab Charles Darwin hiljem kunstniku üle õigustatult nalja. Küsimus on hoopis selles, et Ch. Le Brun lõi teatava üleeuroopalise, “Poussini kaanonisse” kuuluva kunstikonventsiooni erinevate ekspressiivsete ilmete väljendamiseks “teises looduses”.

Ilmete kunstikonventsiooni kujundas kahtlemata “Poussini kaanoni” kujunemise aegne sotsiaalne konventsioon. Samuti mõjustas Ch. Le Bruni esteetika kujunemist tuntavalt asjaolu, et ta pärines skulptori perekonnast: tema tähelepanuväärseim saavutus oli “tardunud ilmete” klassifikatsioon.

Kuid seejuures teeb Ch. Le Brun metodoloogilise vea. Füsiognoomika süstematiseerib inimese püsivate iseloomuomaduste tunnuseid tema näos. Sellele vastandub patognoomia (sõnast “paatos”), mis uurib mööduvate meeleolude väljendumist inimese näoilmes.⁹⁴ Aristoteles täheldas, et teadus näoilmetest saab teaduslik olla ainult kolmel eeldusel: kui keha ja hinge seos on tingimatu, kui igale meelemuutusele leidub üksainus ilming ja kui suudetakse tabada iga eraldi olendiliigile omane ilming. Kummatigi töötab säärane sekundaarretooriline “isoleeriv meetod” vastu miimika kontekstuaalsele, primaarretoorilisele olemusele. Miimikal ei ole mittekontekstuaalset tähendust. Nimelt ütleb loogilise induktsiooni transitiivsuse reegel: $(p \rightarrow q) \& (q \rightarrow \neg p)$.

Antud juhul tähendab see, et võimalik on järeldada küll karakterist meeleolu, aga see ei tähenda, et meeleolust järelduks karakter. Niisiis tuleb kunstiteose analüüsis kõigepealt eristada inimese ilmes karakterit ja meeleolu ning teiseks need arutlustes lahus hoida. Ilme tunnuseks võib pidada tähenduse muutust teisalduse korral. Visuaalne karakter jääb samaks igas kontekstis, ilme komponent pildis aga vahetab tähendust. Ilme tähendus on puhtkontekstuaalne. Nõnda osutub miimika pildiretooriliseks ekspressiivsuse kvaliteediks.

Primitiivses kunstis (“Küklaadide kuros”, 2500/1100 e.m.a.) on inimnäo sõnumiks pelgalt inimese kohalolu, klassikalises kunstis (Michelangelo “Taavet”, 1504) inimese karakter ja maneerlikus kunstis (Hagesandrose, Athanodorose ja Polydorose “Laokoon”, u.50 e.m.a.) inimese meeleolu. Patognoomia kuulub manierismi huviorbiiti. Ilme mitteklassikaline ekspressiivsus andis ainet XVIII sajandi tähtsaimaks esteetikaalaseks vaidluseks “Laokooni” küsimuses.⁹⁵

5.4.7. Koloriit on pildiruumi omadus. Suured vaidlused kontuuri või **koloriidi ekspressiivsest** primaadist, mida XVII sajandil pidasid “rübenistid” ja “pussänistid” Prantsuse Kuninglikus Maalikunsti- ja Skulptuuriakadeemias⁹⁶, XVIII sajandil klassitsist J. J. Winckelmann, XIX sajandil aga romantik Eugène Delacroix ning uusklassitsist Jean-Auguste-Dominique Ingres, puudutavad lahkarvamust projektsiooni laadi kohta: kontuuri eelistajad räägivad tegelikkuse projektsioonist tasapinnale, koloriidi pooldajad aga ruumilisest projektsioonist läbi tasapinna.

⁹⁴ § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

⁹⁵ § 84. “Laokooni küsimus”.

⁹⁶ § 73. Kristliku kunstikaanoni pühak; § 79. “Poussini kaanon”.

Koloriiti võib kirjeldada kolme sõltumatu opositsioonipaari skaalal: värvilisus (värviline—mustvalge), valgustatus (hele—tume) ja sidusus (kontrastne—harmooniline/rahulik/ühtlane). Tegemist on pidevate skaaladega, mille näidu määravad tajupsühholoogilised tegurid (tajuläved, tausttoon jm.).

Monokroomsust ehk ühevärvilisust saab kirjeldada koloriidina, kus etendavad rolli vaid valgustatus ja sidusus, mitte aga värvilisus. Kujutise monokroomsus, mis on joonistuse tavaline kvaliteet, imiteerib maalikunstis skulptuursust just seetõttu, et redutseerib kujutise värvilisust “harmoonilisuse” suunas, mis lõpuks kasvab üle must-valgeks (*grisaille*). Redutseeritud (“vaoshoitud”) koloriit klassitsismis seletub skulptuuri primaadiga maali ees.

Klassitsistliku maalikunsti õppes peeti joonistust esmatahtsaks ja koloriiti isegi vastandati sellele. Levis arusaam, et “olulised koloristid olid halvad joonistajad”. “Koloriiti” kui iseseisvat väljendusvahendit asendas klassitsismis “koloreering”, ideaaliks kujunes “koloreeritud *grisaille*”.

Arhailine antiiskulptuur koloreeriti konventsionaalsetes värvides (mis mõjusid arhaiseerivalt veel “Augustuse klassitsismi” ajal). Renessansiklassitsism toda tava üle ei võtnud ja jättis marmorkujud monokroomseks. Kivikujusid värvida peetakse barbaarseks tänini, kus antiiskulptuuridelt saadud värviproovid seda võiksid võimaldada. Sama võõraks jääb klassitsismile taotluslik naturalistlik koloriit, mida hakati kultiveerima hellenismiajal.

Antiikklassikaline skulptuur sai oma esinduslikemais teostes, inimest kujutavates pronksist aktides ja krüselefantiinides, värvi kasutada vaid ülitagasihoidlikult. Inimfiguuri pruun pronksivärv või vandli ihuvärv polnud seejuures mitte naturalistlik, vaid loomulik koloreering.

Tajupsühholoogilised näitajad jäävad alati individuaalseks, mistõttu koloriidist objektiivselt rääkida pole võimalik. Mõõdetavana on koloriit alati mudeli, mitte eseme enda omadus. Kuid ehkki nägemispsühholoogilised karakteristikud jäävad alati individuaalseks ning okasionaalseks, mistõttu “objektiivset koloriiti” fikseerida pole võimalik, saab konventsionaalselt rääkida mingist “normaalkujutisest”, mida pääseb defineerida üksnes negatiivselt, eituste kaudu. “Normaalkujutis” ei ole mustvalge (nt. värvipimeduse tulemusel), ei ole üle- ega alavalgustatud (nt. keskkonna valgustustugevuse tõttu), ei ole ülemäära kontrastne ega silmatorkavalt ühtlustatud (pleekinud). Niisugust “normaalkujutist” nimetatakse “modaalsuseta kujutiseks”, kuna iga hälve sellest kujutab endast pildi teatavat värvimodaalsust. “Modaalsus” hõlmab siiski enam kui üksnes koloriiti, laienedes ka kontuurile parameetritelgedel tugevus-nõrkus ja selgus/konkreetsus-laialivalgustus/hägusus. Mõlemad parameetrid seostavad kontuurimodaalsuse värvimodaalsusega niihästi värvilisuse, heletumeduse kui ka kontrastsuse alusel. Klassitsistliku maali visuaalset modaalsust iseloomustab tugev ja selge kontuur koosluses redutseeritud värvilisuse, heletumeduse ja värvikontrastsusega.

Visuaalne modaalsus on piltkujutise kui terviku moonutus. Niisiis võib öelda, et koloriit kujutab endast retoorilist visuaalse modaalsuse ilmingut. Koloriidi retoorilisus ilmneb eriti selgesti juhtudel, kus see manifesteerib autori suva – kui koloriidi süsteem tuuakse modaalsusena teosesse sisse väljast. Väljastpoolt pealdate on ka pildi kui eseme värvitaust, mille loob paspartuu või ekspositsiooni-pinna värvus, samuti teiste piltide naabus (mida peab arvestama pildikoosluste – näituste, interjööride – kujunduses). Pildi “atmosfääri” kui teatava ekspressiivse keskkonna märgistiku ei loo seega mitte üksi “koloriit”, vaid pildi modaalsus tervikuna, millest “koloriit” moodustab vaid ühe osa. Et primaarretoorilise, pildipinnal lokaliseerimatu “koloriidi” fenomen tugineb siiski konkreetsetele märkidele, kinnitab selle taastatavus, reprodutseeritavus, imiteeritavus.⁹⁷

5.4.8. “Poussini kaanon” jättis Euroopa kollektiivsesse teadvusesse sügava jälje, kujundades uusaja arusaama tõelisest kunstist, s.t. klassitsismist. Selle kaanoni põhimõtted mitte ainult ei kinnistunud, vaid ka arenesid, suubudes XVIII sajandil naturalistlikku (“realistlikku”) valgustusesteetikasse. Kuid XVIII sajandi keskel algas J. J. Winckelmanni nimega seostuv “klassitsismi restauratsioon”, esteetiliste printsiipide tagasiviimine puhastele antiikkreeka alustele. Barokseks muutunud vanaklassitsism arhaiseerus uuesti samm-sammult: “Winckelmanni kaanon” seadis eeskujuks IV sajandi e.m.a. “ilusa klassika”, “Davidi kaanon” aga veelgi varasema “range klassika”. Vanaklassitsistliku “Poussini kaanoni” ning uusklassitsistliku “Winckelmanni kaanoni” kokkupõrkeks XVIII sajandi keskpaiku kujunes vaidlus “**Laokooni küsimuses**”.

⁹⁷ § 83. Koloriidi ekspressiivsus.

“Laokooni küsimus” puudutas algselt vaid skulptuurigrupi dateeringut, kuid kasvas üle esteetika-alaseks, sest otsiti seletust, miks kujutavkunsteos ei vasta P. Vergilius Maro eeposes sisalduvale kirjeldusele ja miks “Laokooni-gruppi” võib sellegipoolest pidada täiuslikuks. “Laokooni”-vaidluses võib eristada kaht järku: Gotthold Ephraim Lessing *versus* J. J. Winckelmann (1755-1787) ning J. W. von Goethe *versus* Aloys Ludwig Hirt (1797).

“Laokooni-grupis” keskendub J. J. Winckelmann kesksele, Laokooni kujule ning eriti näo, täpselt suu ilmele. Küsimus kerkib niisiis miimilise ekspressiivsuse sallitavast määra. J. J. Winckelmanni arvates kujutab Laokooni figuur (erinevalt barokk-kunstist ja G. L. Bernini loomingust) “äärmist piina”, mis ei välju “rahu seisundist”, ilmnedes küll “keha kõikides lihastes ja soontes”, aga samas moonutamata nägu, nii et ülev kuju toob kuuldavale üksnes “ahistatud ohke”. Selline ohjeldatud kire ja leevendatud äärmuslikkuse ideaal vastab J. J. Winckelmanni klassitsismikontseptsioonile “õilis lihtsus ja vaikne suurus”. Kui Laokooni figuur kisendaks, ei kuuluks see teos J. J. Winckelmanni järgi enam antiikkunsti hulka, vaid esindaks hoopis barokkskulptuuri, s.t. manieristlikku, naturalistlikku kunsti.

Saksa kirjanik G. E. Lessing astub J. J. Winckelmanniga dialoogi oma esteetika-alases peateoses “Laokoon ehk Maalikunsti ja luule piiridest” (1766), mis kiiresti omandas laialdase tuntuse. Põhilises nõustub G. E. Lessing kunstiteadlasega: vanad kreeklased seadsid kunstis ülimalks printsipiibiks ilu, s.t. meeldivuse.

G. E. Lessing teeb seejuures kujutavkunsti esteetikasse olulise täienduse, tuues “Laokooni”-vaidlusesse sisse kujutatud ajahetke problemaatika. Tegelikult võetud, kunstiliselt “viljakas silmapilk” käivitab vaataja kujutlusvõime. Liikumatu kujutis suudab seda, andes edasi hingeseisundit, mis küll ületab teatava alumise ekspressiivsuskäve, kuid samas ei ilmne ülimal määral, kust kujutlusvõimel poleks võimalik enam liikuda ei üles- ega allapoole. Niisiis formuleeris G. E. Lessing siin minimaalse ja maksimaalse afekti vahepealse seisundi kujutamise nõude, mis kooskõlastub klassitsistliku tasakaaluprintsiibiga.⁹⁸

J. J. Winckelmann ja G. E. Lessing väidavad üht ja sama: et Laokooni tundmus selles teoses ilmneb vaoshoitumalt kui Vergiliuse eepos seda kirjeldab. Kuid tähtis on, et nad lähtuvad kumbki ise alustelt: üks klassitsismi, teine naturalismi/realismi positsioonilt. See ilmneb nende erinevas suhtumises “Poussini kaanonit” kohasesse “karakteersuse” mõistesse. “Laokooni küsimus” muutub karaktereersuse küsimuseks.

J. J. Winckelmann välistas karaktereersuse (ilmekuse) “ilu” mõistest. Ilule kui ebakaraktereersusele, “ebaisiklikkusele” vastandub karaktereersus kui “ilmekus”, mis kuulub kunstivälisesse inimloomuse tege-likkuse (“esimesse loodusesse”). Siiski pidi J. J. Winckelmann mõnema karaktereersuse “ilmekuse” malnidust inimkujutises, kuivõrd ilmekus sigineb nii ilmesse kui ka poosi inimkeha paratamatust kujutamisest mingis tegevuses. Küsimus on vaid “ilu” ja “ilmekuse” tasakaalus, sest “ilmekusetu ilu oleks tähtsusetu ning ilmekus ilma iluta ebaeeldiv”.

5.4.9. J. W. von Goethe tegeles karaktereersuse esteetilise kategooriaga juba üliõpilaspõlvest alates. Just selles küsimuses arenesid tema vaated tunduvalt, kuni need 1799. aastal võtsid „Weimari klassitsismis“ lõpliku kuju, mis vastab „Winckelmanni kaanonile“.

Head ettekäändet veel J. J. Winckelmannil täheldatav ilu ja karaktereersuse vaheline veelahk ületada pakkus antiigiuurija, Berliini ülikooli arheoloogiaprofessor A. L. Hirt “Esseega ilust kunstis” (1797) ja “Laokooniga” (1797). A. L. Hirt andis “Weimari klassitsismile” hea võimalus täiendada “Winckelmanni kaanonit” “karaktereersuse” kategooriaga. J. W. von Goethe kasutas selle võimaluse ära artiklis “Laokoonist” (1798) ning novelli kirjades “Kollektsionääri kollektiiv” (1799) viiendas ja kuuendas kirjas.

A. L. Hirt kuulutas klassitsismi teoorias uudset esteetilist sõnumit, et antiikkunsti “esimene seadus” polnud mitte “ideaal” ehk “ilu”, vaid “karaktereersus”, s.t. ainesekohane vormi, liikumise ning ilme “konkreetne ühtiv individuaalsus”. J. W. von Goethe astus välja selle vastu, et A. L. Hirt üritas “ilu” “karaktereersusega” asendada.

“Kollektsionääri kollektiivi” kuuendas kirjas sõnastas J. W. von Goethe ühe oma keerulisima mõttekäigu, mis ühendab “Weimari klassitsismi” saksa klassikalise filosoofiaga, nimelt arusaama mitte individuaalsest, vaid liigilisest karaktereersusest. J. W. von Goethe mõttekonstruktsioon ennetab

⁹⁸ § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

G. W. Fr. Hegeli arutlusi abstraktsusest, konkreetsest ning üldisusest. Just Hegeli süsteem kui meta-keel võimaldab aru saada J. W. von Goethe ja A. L. Hirti vaadete vastandlikkuse sisust: mõlemad distantseeruvad kunsti kujutuseseme pelgast konkreetsest, aga sisukat üldisust, mida J. W. von Goethe nimetab “iluks”, peab A. L. Hirt tühjaks abstraktsuseks, samamoodi nagu J. W. von Goethe peab tühjaks abstraktsuseks üldistatud erilisust, mida A. L. Hirt nimetab “karakteersuseks”.

Konkreetset “Laokooni” puhul paistab, et säärane karakterseuse käsitlus viib kunstist füsioloogiasse. A. L. Hirt hindab toda kuju lausa meditsiiniliselt. (Tänapäeval esindab samasugust naturalismi näiteks Berliini Humboldti Ülikooli psühhiaatria- ning neuroloogiaprofessor Karl Leonhard raamatus “Inimese ilmikus miimikas, žestikulatsioonid ja foonikas”, 1976). J. W. von Goethe hoiatab siin kunsti ja tegelikkuse äravahetamise eest. Täheendus kunstis kui “teises looduses” ei tulene mitte ainult kujutatavast tegelikkusest, “esimesest looduse seadustest”, vaid ka inimvaimu seadustest, mille järgi luuakse kunsti. Klassikalises kunstis ja klassitsistlikus kunstikaanonis on loodusseadused alati allutatud kunstikonventsioonile.⁹⁹

5.5. “Winckelmann ja literatuursus” (§85-87)

5.5.1. Klassitsismi-esteetika puhastajaks baroklikest liialdustest sai XVIII sajandi keskel saksa kunstiteadlane, muististe-uurija (tollase nimetusega “arheoloog”) Johann Joachim Winckelmann.

Tema “Mõttest kreeka teoste jäljendusest maalikunstis ja skulptuuris” (1755) kujunes saksa klassitsismi suunisteoks, “Antiikkunsti ajalugu” (1764) aga tegi temast Euroopa klassitsismi pea.

“Winckelmanni kaanon” oli esimene puhtteoreetiline kunstikaanon – seda ei loonud mitte kunstnik, vaid kunstiteadlasest literaat.

“Winckelmanni kaanon” väärtustab manerismiga piirnevat klassikalist kunsti. Skulptuuris esindasid seda kaanoni autorile IV sajandi e.m.a. antiikkunsteosed ja maalikunstis Raffael ning Annibale Carracci.

5.5.2. Teoses “Mõtted kreeka teoste jäljendusest maalikunstis ja skulptuuris” (1755) sõnastab J. J. Winckelmann **klassitsismi valemi**: “õilis lihtsus ja vaikne suurus (*eine edle Einfalt und eine stille Größe*)”.

See lühivormel nimetab peamiste pildikvaliteetidena “lihtsust” ja “suurust”. Mõlemad neist laseksid end konkretiseerida üksnes proportsionaalselt – ei leidu ju mingit absoluutset lihtsuse või suuruse mõõdikut, mida saaks rakendada kunstiteaduses. Kuid Johann Joachim Winckelmann ei aseta neid kvaliteete isegi mitte proportsionaalsesse mõõtkavva (“suurem/väiksem” lihtsus või suurus), vaid hoopis **retoorilistesse** mõõtkavadesse: “õilis/madal (lihtsus)” ja “vaikne/lärmakas (suurus)”.

“Vaikuse” retoorilisest kvaliteedist tuleneb “Winckelmanni kaanoni” **ilumõiste**: ilu funktsioon kunstiteoses seisneb elu äärmuste vaigistamises, nende mõju leevendamises vaatajale.

5.5.3. Sõna otseses mõttes “**esteetika**”, s.t. ilutunnetusõpetuse sõnastab J. J. Winckelmanni “Traktaat kunstis ilu tunnetamise võimest ja selle arendamisest” (1763). Seejuures antitsipeerib ta saksa klassikalises esteetikas I. Kanti sõnastuses tuntuks saanud “ilu tarbetuse” printsiibi: ilutunne on see, “mida seesmine peenem meel, mis peab olema puhastatud igast praktilisest huvist, tunneb ilu enese pärast”.

J. J. Winckelmann eristab kaht liiki ilu: looduslik ilu (naturalismis) ning ideaalne ilu (klassitsismis). Naturalistliku iluga tegeleb inimese “väline meel”, millega ei tarvitse sugugi proportsionaalne olla “seesmine meel”. “Seesmine ilumeel” peab olema kiire ja tõhus, tundlik ning õrn, piltlik ja kujundlik. “Kiirus ja tõhusus” tähendab võimet haarata ilu vahetut esmast tervikmuljet, mitte seda “grammatilise ajuga” üksikutest osadest koostama hakata. “Tundlikkus ning õrnus” välistavad elamuse ägeduse (liigse ekspressiivsuse). “Piltlikkus ja kujundlikkus” aga tähendavad kunstniku tehnilist suutlikkust näha kujutlust kõigis tema üksikasjades, samal ajal kui tavalisel inimesel tervikpilt kaob, niipea kui ta püüab kujutluses keskenduda mingile konkreetsele detailile.

⁹⁹ § 84. “Laokooni küsimus”

Ilu ainuesmaseks kandjaks peab J. J. Winckelmann inimfiguuri. “Antiikkunsti ajaloos” põhjendab J. J. Winckelmann inimese ilu imperatiivi ka teoloogiliselt, võrrutades ideaalsuse jumalikkusega. Kunstniku loodav inimfiguur peab reprodutseerima Jumala ideed inimesest. See jumalik inimese idee, ideaalne inimkuju on ilus ning ülev, olles lihtne. Ideaalset ilu peab J. J. Winckelmann ka pedagoogiliselt tõhusamaks: seda jäljendades omandavad kunstnikud kõige kiiremini “esteetilise grammatika”. Viimase alusel võivad nad seejärel hakata koostama omaenese algupäraseid kunstilisi pilttekste.

Oskused, mis kunstnikul tuleb omandada, ja vastavad teose kvaliteedid, on maalikunstis joonistus, kompositsioon, koloriit ja heletumedus, ruumilisuus. Joonistust mõõdab J. J. Winckelmanni järgi ilu ise. Kompositsiooni ilu määravad tarkus (oskus vältida figuuride segadust pildil), põhjalikkus (ka kõrvaltegelaste täielik põhjendatus) ja variatiivsus (tegevus- ja poosikorduste vältimine). Koloriidi puhul loeb “hoolikas teostus”, mis põhineb “keskmiste toonide (*Mitteltinten*)” ja nende hälvete kannatlikul tundmaõppimisel. Heletumeduses tuleb J. J. Winckelmanni arvates vältida kontraste.

5.5.4. J. J. Winckelmanni järgi alustasid muistsed kreeklased kunstiloomet natuurist, “esimesest loodusest”: antiikkunst jäljendas “ilusat kreeka keha”. See andnud muistsetele kunstnikele eelise uusaegsete ees, kellele teistsugune kliima ja teistsugune suhtumine kehasse pakub jäljendada vaid äbarikke. Seetõttu ei tohiks uusaegsed kunstnikud J. J. Winckelmanni järgi enam harrastada **naturalismi**, vahetu “esimese looduse” kujutust, mida võidi endale lubada antiikajal.

Ilu kui kunsti ülim lõppeesmärk ja kese nõuab, et inetu tegelikkuse asemel kujutataks teist tegelikust – koos antiikajaga kadunud, nüüd siis ideaalset ja fiktiivset –, mida säilitavad antiikkunsti inimkujutised. Klassitsismi põhiküsimus ongi “naturalismi ületus” ja väljajõud “ideaalselt kaunini”. Võitlus klassitsistliku esteetika eest osutub esmajoones võitluseks naturalismi vastu.

5.5.5. J. J. Winckelmann murdis G. Vasaril renessansikunsti tarvis evitatud “biograafilise kunstiajaloo” traditsiooni, sest antiikkunst jõudis temani suuremalt jaolt anonüümsena, kunstnike eluloolise taustata. Seetõttu pidi ta keskenduma teostele endile. **Kunsti arengu mudelis** püüab J. J. Winckelmann antiikteoseid kronologiseerida niihästi sisu kui ka vormi alusel.

Sisu alusel tehtud järeldused tuginevad kummatigi paratamatult kunstivälistele, näiteks mütooloogilistele struktuuridele.

J. J. Winckelmann eristas antiikklassikas nelja arengujärku: “sirgjooneline ja jäik” (kuni Pheidiaseni) “kõrge ja nurgeline” (Praxitelese, Lysippose ning Apelleseni), “kaunis ja kerge” (lõppes eelmise perioodi meistrite õpilaste loominguga) ning lõpuks “jäljendajate stiil” (mis vältas kuni “kunsti täieliku loojakuni”, C. Plinius Secundus Vanema järgi siis hellenismiajani). Need J. J. Winckelmanni eritletud stiilperioodid piiritlevad enam-vähem kolme põhilist kunstilaadi – arhaikat, klassikat ning maneerli – ning jagavad klassika kaheks faasiks: arhailiseks ja maneerlikuks.

Sama skeemi järgi püüdis J. J. Winckelmann mudeldada ka uusaja kunsti, ehkki tolle aines säärase käsitluse alla hästi ei paindu.

Vastavalt oma kaanonile eelistas J. J. Winckelmann ise antiikkunsti “ilusat stiili”, s.t. maneerlikku klassikat: Lysippose, Praxitelese, Leocharese laadi. “Belvedere Apollonit” nimetas ta “kunsti imeks”. Klassitsismi põhivalem “õilis lihtsus ja vaikne suurus” sobib sellise kunstiga tõepoolest parimini, sest arhailise antiikkunsti lihtsuses pole õilsust (“Kentaumachia”, 750/700 e.m.a.) ja maneristliku antiikkunsti suuruses pole vaikust (Boetase “Hanekägistaja”, u.200 e.m.a.). Seevastu “San Ildefonso grupi” kohta (IV saj. e.m.a.) ütleb J. J. Winckelmann, et need Hispaanias asuvad “kaks tõepoolest ilusat geeniust (keda ületõuliselt Kastoriks ja Polluxiks nimetatakse)... on kaunimad kui kõik, mis leidub Prantsusmaal”.

“Winckelmanni kaanon” esindab klassitsistlikku mõõdukuse, “kuldse kesktee” esteetikat. Ekspressiivse maneerli taustal pidi see paratamatult paistma jõuetuse apologetikana, rahustava mõistuse sissetungina tundmuste sfääri, õlina, mis vaigistuseks kallatakse kunstilise kire lainetele. Kategoriana, mis seejuures määravaks osutus, käibib J. J. Winckelmanni esteetikas “graatsia”. Selle mõiste sisu, mida ta eeldab mõistetavat käsitluses “Graatsiast kunstiteostes” (1759), ühtib traditsioonilise aru-

saamaga vormistuse funktsionaalsest lihtsusest ja kergusest.¹⁰⁰ “Graatsia” kriteeriumi rakendatavust möönab J. J. Winckelmann ainuüksi inimkehakujutisele. Poosi ja žesti graatsilisus tuleneb nende täielikust funktsionaalsest põhjendatusest, mitteliiasusest ja mittesuvalisusest. Läbinisti funktsionaalne poos väldib liiast pehmust (seisval figuuril jalad ristis), graatsiline figuur ei kaota väärkust ega lange emotsioonide miimilises väljenduses äärmusse, tema žestid on loomulikud, peenutsemata, sooritatud ilma pealtvaatajaid arvestamata (mitteteatraalsed¹⁰¹).

Antiikteoste omaga võrdset graatsilisust ei mööna J. J. Winckelmann mitte ühelegi uusaegsele inimkujutisele – erakordsusesse, liialdusse ja raskepärasusse kaldunud Michelangelo rikkunuvat kunstimaitse sedavõrd pöördumatult. Graatsiapuudus tipneb aga G. L. Bernini loomingus.

Ehete ja rõivaste graatsia tagab graatsilise inimfiguuri paistvus nende alt.

5.5.6. Johann Joachim Winckelmanni esteetikas saab sõna “allegooria” erilise sisu, arenedes teatavast kujundiliigist üldiseks tähendusloome mehhanismiks.

See muutus leiab aset aasta jooksul, mis lahutab tema esimest kunstiteoreetilist traktaati “Mõtted kreeka teoste jäljendamise kohta maalikunstis ja skulptuuris” (1755), iseendaga polemiseerivast, anonüümselt ilmunud “Läkitusest mõtete kohta kreeka teoste jäljendusest maalikunstis ja skulptuuris” (1756) ja teemat veel kord ülesvõtvast, nüüd juba “Läkitusele...” vastuvaidlevast kirjutisest “Seletus mõtetele kreeka teoste jäljendusest ja vastus läkitusele” (1756). “Mõtete...” autoris võib veel näha sekundaarretoorika apologeti, s.t. kunstilise kujutise tingmäärgistumise pooldajat, kes unistab “allegoorilisest sõnastikust”, sisaldavast “pilte, mis tähendavad üldmõisteid”.

Järgnenud “Seletuses...” täpsustab ja teisendab J. J. Winckelmann oma arusaama allegooria olemusest ja rakendusest maalikunstis, ornamentikas ning arhitektuuris. Maalikunstis nimetab ta “allegooriaks” loo. Selle uues tähenduses allegooria seostab J. J. Winckelmann üldesteetiliselt Aristotelese poetikaga, kunstispetsiifiliselt aga maaližanrite väärtusastmikuga. Aristoteleses haakub ta “Poetika” IX peatüki sedastusse, et luuletaja, erinevalt ajaloolasest, ei räägi mitte sündinud asjadest, vaid sündmusist, mis oleksid võinud aset leida. Nii aktiveerib luule kujutlusvõimet olulisemal määral kui ajalugu. Just ergastatud kujutlusvõime – J. J. Winckelmann ütleb “aru” – saadab “poetiliselt maalikunsti” kui maalikunsti ülimate liiki. Maastikud ja natüürmordid puudutavad vaatajat üksnes pinnaliselt, õilis kontuur ning üllas tunde väljendus iseloomustavad ka portreed, aga lugumaal rüütab tõe loosse, mis pakub ka vaimutoitu.

Siiski ei loobu J. J. Winckelmann päriselt käsitamast “allegooriat” kujundina, mis tekib ühe kujutise metafoorsest laiendusest teisega. Seda “rüütamise” võttestikku eritledes naaseb ta “allegooria” mõtetuseeni sekundaarretoorika süsteemis. Seejuures osutab J. J. Winckelmann allegooria loomulikule tekkele erinevate asjade üksikomaduste üldistumise ning iseseisvaks kujutusesemeks muutumise teel.

J. J. Winckelmann eristab kaht liiki, kõrgemat allegooriat, mis kätkeb peidetud, salajast tähendust, ja tavalisemat allegooriat, mille tähendust teatakse üldiselt. Allegooria liigitust tuntuse alusel objektiviseerida ja teaduslikuks muuta, nagu soovib J. J. Winckelmann, ei õnnestu – selle tekkes osaleb liiga palju mitteformaliseeritavaid tegureid, nagu näiteks seotus konkreetse asupaigaga, millest sõltub piltkujutise “allegoorilisuse”, s.t. semantilise konteksti maht.

Allegoorias nägi J. J. Winckelmann vahendit, evitamaks kunstis uusi süžeid, tungimaks uutesse kujutusvaldkondadesse, relvastatuna teadmistega kogu kunstiajaloo, alates antiigist. Seda võimaldavat eelkõige ajalooline temaatika ning “poetilised maalid”. Siit paistab, kuidas klassitsistlik “Winckelmanni kaanon” kaldub allegooriakäsitluse pinnal barokk-esteetikasse. Viimase lahutamatu seost sekundaarretoorikaga põhjendab allegoreesi semiootiline mehhanism.

5.5.7. Allegoreesi käsitatakse apostel Paulusest alates mõistulugude tõlgendusena, kusjuures eriviisilised tõlgendused jõuavad tõe tunnetuses eri kaugusele.

Eri tõlgendustasemed ei tarvitse üksteist välistada, moodustades tõe lähenemise astmed. Need astmed lähendavad tõlgendajat teksti ühetähenduslikkusele.

¹⁰⁰ § 79. “Poüssini kaanon”.

¹⁰¹ § 89. Poosi teatraalsus.

Kuid ilmselt tuleb tunnistada: sõnateksti ja piltteksti põhimõtteline keeletüübiline erinevus toob kaasa ka selle, et verbaalne allegooria ja piktoraalne allegooria kujutavad endast kaht põhimõtteliselt erinevat allegooria tüüpi ja moodustuvad kumbki omal moel.

5.5.8. Paradigmaatika on märgisüsteemi substituutsiooni- ehk asendusmõõde. Paradigmana esineb J. M. Lotmani järgi ka **sümbol**, kuid sümbol käitub isepäraselt: ta lülitub teksti kogu oma tähenduste paradigmana, mitte ainult ühe võimaliku tähenduse realisatsioonina.

Sümboli käsitlus substituutide paradigmana muutub eriti viljakaks piltmeediumis. Oma suurema kujutusliku konkreetseuse tõttu esineb pilt alati märksa avalikumalt variandina kui sõna.¹⁰²

Sümboli paradigma pole ilmselt mitte kaootiline, vaid kuidagiviisi korrastatud. J. M. Lotman näeb seda korrastatust tsentrumi-perifeeria mudeli alusel, öeldes, et “‘lihtsad’ sümbolid moodustavad kultuuri sümboolse tuuma”. Seejuures pole ilmselt tähtis, kas too hierarhia on mudeldatud horisontaalselt või vertikaalselt, astmikuna. Allegorees kui astmeline lähenemine jumalikule tõe esindab just seda viimast mudeli tüüpi.

Artiklis “Sümbol kultuurisüsteemis” (1987) võtab J. M. Lotman omaks Ferdinand de Saussure'i eritletud sümboli tunnuse: ikoonilisuse. J. M. Lotman ei räägigi seal mitte üksnes sõnakunstis esinevatest sümbolitest, vaid ka sümbolitest, mis on väljendatud “sünkreetilises sõnalis-visuaalses vormis” (Vladimir Tatlini III Internatsionaali monumendi kavand, 1919/20) ja puhtvisuaalsetest sümbolitest (ring, rist, pentagramm).

J. M. Lotman möönab, et on olemas “lihtsa väljendusega [s.t. vormiga] sümboleid”, nagu ring, rist või pentagramm, ja “keerulisi”: “Marsyast nülgiv Apollon”, “kiasaja viib kiasatava mingisse kõrgesse kohta...”, näitab jalge ees laiuvat maailma”, “kameeliadaam”. (Kõik nimetatud “keerulised sümboolid” on “sõnalis-visuaalsed” ja kuuluvad teatavasse süžeesse. Tegemist on niisiis pigem “motiivi” kui “sümboliga”.) Milles aga seisneb lihtsa ja keerulise sümboli olemuslik erinevus ja kas võiks tuvastada keerulise sümboli teket lihtsatest, või siis on keerulised sümboolid autohtoonsed, seda J. M. Lotman nimetatud artiklis ei käsitle. Ta ütleb vaid, et “just ‘lihtsad’ sümboolid moodustavad kultuuri sümboolse tuuma”, ning et keeruliste, süžeeliste “kujude-sümbolite lõikumisel” sünnib “kokkukeritud programm, mis hakkab lahti laotuma (transformeeruma)” konkreetsetes romaanitegelaes. Mis tolles lõikepunktis märgiliselt toimub, jääb täpsustamata ning üsna segaseks, kui J. M. Lotman samas väidab, et “olles lõpetatud tekst, ei pruugi sümbol mingisse süntagmaatilisse ritta lülituda, ja kui lülitubki, siis säilitab seejuures tähendusliku ja struktuurse iseseisvuse”.

Samas ei saa eitada, et mingi “sümbolite süntaks” tegelikes sõna- ja pilttekstides siiski toimib. Meie ülesanne on osutada, et sümbolite ühendamine on allegoreesi mehhanism.

J. M. Lotman osutab sümboli kahetisele loomusele: igas konkreetsetes kontekstis realiseerib sümbol oma invariantse olemuse, kuid teisalt “korreleerub sümbol aktiivselt kultuurikontekstiga, muundub selle mõjul ja muundab seda ise”. Meid huvitabki, kuidas kaks kontekstuaalselt seotud sümbolit teineteist muundavad.

Sümbol on üksikkujund. Visuaalselt on sümbol eristatav niisiis “pildina”. Põhimõtteliselt on iga visuaalne üksikkujund vaadeldav sümbolina – niihästi geomeetriline kui ka taimne, loomne, inimkujuline kui ka mingit tsivilisatsiooni saavutust kujutav. Kõikvõimalikud sümbolite entsüklopeediad veenvad selles, et absoluutselt iga üksikese (rist, tõrvik, roos; aga ka omadus, nagu näiteks punane värvus või sfäärilisus) võib “sümboliseeriva teadvuse” režiimil töötavale vaatlejale esineda sümbolina.

Kontekst toimib alati kitsendavalt, konkretiseerivalt: polüsementilise sõna võimalike tähenduste ala kitseneb, sõna “vaesub”, läheneb ühetähenduslikkusele. Sümboli seotus teise sümboliga hakkab tema tähenduslikku lõpmatust ahendama ja tema tähendust spetsifitseerima. Niisuguse spetsifikatsiooniprotsessi lõpus seisab allegooria kui – *contradictio in adjecto* – “ühetähenduslik sümbol”. Allegooriat võib nõnda siis käsitada äärmuseni “vaesunud” sümbolina, kus kontekstuaalselt aktualiseerub vaid üks tema võimalikest tähendustest.

Niisiis on allegooria sekundaarne, sümboli tähenduse reduktsiooni tulemus. Sümboli tähenduse kontekstuaalset reduktsiooni kutsumegi visuaalse allegoreesi protsessiks.

Et allegooriline kujutis ei saa mitte kunagi olla üksikkujutis, siis on allegooria süntagmaatiline nähtus.

¹⁰² § 46. R. Barthes: “pildiretoorika”, *studium* ja *punctum*; § 86. Literatuursus.

Allegooriat iseloomustab funktsionaalne, välispidine, skemaatiline tähenduslikkus ka kujutavkunsti: allegooriline pilt tekib kui kujutuselementide vaheliste ühete vastavuste võrgustik, mida pildipinnal ei anna täpselt lokaliseerida.

Üksiksümbol võib tähendada kõike. Kuid vastastikku toimivad sümbolid determineerivate, teineteist allegoriseerivate atribuutidena.

Sümbol on paradigmaatiline, allegooria aga süntagmaatilise kitsenduse tulemusel saadud konstruktsioon. Selle kitsenduse määr võib olla erinev, mistõttu saab rääkida ka sümboli suuremast või väiksemast allegoorilisusest. Täielik allegooria on ühetähenduslik.

Taani keeleteadlase Otto Jesperseni “Grammatika filosoofia” (1924) eristab kaht liiki seoseid, mis üksiksõnadest genereerivad teksti: junktsiooni ja neksust kui kaht oluliselt erinevat tähenduste kombineerimise põhimõtet. Hulgateoreetiliselt on junktsioon kirjeldatav kui kahe mõiste tähenduslik ühisosa, neksus aga kui ühe mõiste täiendus teisega. O. Jespersen võrdleb junktsiooni pildiga, neksust aga protsessi või draamaga. See on võrdlus, mida arendades võib öelda, et allegooria sarnaneb “draamastseeni pildiga”, kus kujutatu on ühtaegu junktiivne (täienduse determinatsiooni tõttu) ja nektiivne (determinantide kohustuslikkuse tõttu). Allegorees on neksuse pidev üleminek junktsiooniks.

See defineerib ka näiteks “allegooria” ja “müüdi” vastandlikkuse: allegooria moodustub eri sümbolite tähenduste summana (mis tekib tõenäosuste summa analoogina), müüt aga kujutab endast üheainsa sümboli väljaarendust – niisiis teatavat “aktuaalset lõpmatust”.

5.5.9. Allegoriseerida võib põhimõtteliselt mis tahes sümbolit, kuid teatavate allegooriate puhul valitseb üsna püsiv traditsioon. Allegooria kujutab endast **tähenduskonstanti**, mille muutmine ohustab arusaadavust, mistõttu selleks saab ajendada vaid sõnumi loogika.

5.5.10. O. Jespersen eristab kaht tüüpi täiendeid ehk “adjunkte”: defineerivaid, mille funktsioon seisneb esmase sõna piiramises, s.t. nende esemete arvu piiramises, mille tähistuseks seda esmast sõna saab kasutada, ja mittedefineerivaid – kaunistavaid, hinnangulisi adjunkte, mida kasutatakse emotsionaalselt. Neid kaht adjunktiliiki saab käsitada kui **informatiivseid** ja **fastsinatiivseid** täiendeid.

Teksti informatiivsus ja fastsinatiivsus on pöördvõrdelised suurused: puhtteabelisel tekstil (kodusmasina tarvitamisjuhend, liiklusemärgid, väljuvate lendude tabloolennujaamas) puudub eeldatavasti igasugune elamuslik lummus, ja teadvust, mis end säärastest tekstidest fastsineerida laseb, tuleks käsitada ebaadekvaatsena. Teisalt takistab ainuline häälestus informatiivsusele, fastsinatiivse mängulisuse puudus, kunstiteose adekvaatset vastuvõttu, rikkudes elamuse.

Sümbol on iseenesest fastsinatiivne – just oma informatsioonilise lõpmatuse ning ammendamatususe tõttu säilitab sümbol fastsinatiivse salapära (erutavuse, huvitavuse, põnevuse, pidulikkuse).

Informatiivsuse ja fastsinatiivsuse pöördvõrdelisuse seadus toimib ka allegoreesi pragmaatikas: allegooria informatiivsus kasvab sümboli fastsinatiivsuse arvelt ning allegoorilise informatsiooni kahanedes tugevneb sümboolne fastsinatsioon.

See seletab “pidulikkuse” ja “paraadlikkuse” erinevust: allegoriseerudes minetab sümbol salapärase pidulikkuse ja muutub avalikult paraadlikuks. Just see teeb paraadlikkuse pinnaliseks, ebahuvitavaks ja taunitavaks pidulikkuseks.

5.5.11. “Literatuursust” võib määratleda kui pildi sõltuvust sõnatekstist (kitsamalt: ilukirjandustekstist), piltteksti mõistetavust mingi sõnateksti kaudu.

Piltkujutise “literatuursuse” kui sõnatekstist sõltuvuse nõue kanoniseeriti klassitsistlikus esteetikas XVI sajandi lõpul. Avalikumalt või varjatumalt ühendab literatuursus kõiki klassitsisme kunsti – antiikajast kuni uusima ajani välja.

Semantisatsioonile, mõtestatavusele üldse kehtivad teatavad eeltingimused, mis on ühesugused tekstidele nii sõna- kui ka piltkeeles. Semantiseeruda, mõtestatavusele pretendeerida saavad vaid grammatiliselt õiged (tõenäoliselt tähendust evivad) konstruktsioonid. Seda ka pilttekstide puhul, kus “grammatikana” toimib kas esteetika ise või siis esteetika formaliseeritud kuju – kaanon. Kujutavkunsti avaldub sisulisus (mõtestatavus, tähenduslikkus) figuratiivsuse kaudu.

Seoses inimkujutisega on “literatuursusel” klassitsismis kaks eeldust: identifitseeritavus ja jutustavus (narratiivsus). Nende kahe eelduse realiseerimise määral saab piltkujutised liigitada nelja kategooriasse: illustratiivsed, temaatilised, mõtestatud ja tuvastamatud.

Käesolevas töös mõistetakse “illustratiivsusena” pildi sõltuvust ühest konkreetsest sõnatekstist. Kui tuvastada võib seose mingi konkreetse tekstikorpusega, kõneleme pildi “temaatilisusest”. Niihästi temaatilisus kui ka illustratiivsus kujutavad endast pildi “mõtestatuse” (“täenduslikkuse”) literatuurseid erijuhtumeid.

Pilt võib olla mõtestatud ka “vabalt”, sõnatekstist sõltumatult – pelgalt seetõttu, et visuaalsed objektid tendeerivad üldse mõtestatusele. Nõnda semantiseeruvad pilttekstid sõnatekstist sõltumatult, puhtvisuaalses metafoorsuses kui “ülekanandes sarnasuse alusel”. Seetõttu on “tuvastamatus” üliharv ja puudutab siis kujutise konflikti pildiallkirja kui “tuvastusjuhendiga”.

Sellest, et inimkujutise-keskses klassitsismis väärtustati ülimalt mütoloogilist ning ajaloolist lugumaali, tuleneb ka üks klassitsismi põhitunnuseid: ainese literatuursus tähendab kujutatud tegelaste identifitseeritavat personaalsust, nimelisust. Just pildiline nimelisus eristab klassitsistlikku kunsti niihästi rokokoo- kui ka romantilisest kunstist. Inimkujutiste pärisnimed klassitsistlikus kunstis võetakse mütoloogilisest ning ajaloolisest pärimusest, kust neile tuleb kaasa ulatuslik konnotatiivsete tähenduste võrgustik. Nood nähtamatud mütoloogilised ning ajaloolised eel- ja järellood (“latentsed narratiivid”) loovadki klassitsistlike inimkujutiste literatuursuse.

Klassitsismis piirdub “literatuursus” selgesti antiiksusega. Et klassitsistlikus žanrite hierarhias paiknes kõige kõrgemal positsioonil väljamõeldud süžee, siis omandas seal ülima väärtuse antiikmütoloogiline literatuursus. Figuuri identifitseerimine klassitsistlikus kunstis on antiigitaustaline nominatiivne akt.

5.5.12. Inimkujutist nomineerida (s.t. pärisnimetada, individualiseerida, piiritleda) saab kolmeti: sarnasuse alusel, atribuudi abil ja tegevuse kaudu.

Sarnasus (portreelisis) kujutab endast funktsioonilt osutavust mingile konkreetsele vastele pildivälises tegelikkuses. Sarnasus võib olla kas ainulist isendit spetsifitseeriv (“fotograafiline”) või konkreetset liiki väljaüldistav (tüpiseeriv).¹⁰³ Sarnasusel põhinev portreeline tuvastatavus ise loomustab “nimisõnapilte”, mis vastavad küsimusele “kes?” (või “mis?”), kui tegu on eseme “portreega”, näiteks natüürmordis). Kõige konkreetsemaks, lõplikuks vasteks pildil kujutatule on pärisnimi. Modelli äratuntavus joonistusel või maalil moodustab astmestiku (“miski” – “inimene” – “mees” – “sugulane” – “poeg” – “Mark”). Aktportrees sageli taotletav anonüümsus tekitab “puuduva pärisnime” situatsiooni, mille mudeliks on asesõna (“keegi”, “tema”, “see”). Klassikalise kunsti kõrgžanris, mütoloogilises skulptuuris leidub väga vähe sarnasuse alusel tuvastatavaid inimfigure. (Füsiognoomiliselt äratuntavaid filosoofe, väejuhte, poliitikuid pärandas antiikaeg hulgi tänu rooma portreeraditsioonile, ja Rooma keisreid alates Augustus Octavianusest ka jumalikustati, kuid nende kõigi kujutised jäid isikuportreedeks ja mitte keegi neist peale Aleksander Suure ning Antinouse ei muutunud klassitsistlikus kunstis läbi sajandite säilivaks poosi- ja näotüübiks.)

Atribuudi abil identifitseeritavad (pärisnimetatavad) inimfiguurid moodustavad klassikalises kunstipärandis enamiku. Atribuut esineb sel juhul verbaalse täiendi analoogina, mistõttu seda tüüpi pilte võib nimetada “omadussõnapiltideks”. Mida suurem on atribuutide arv, seda selgemini määratletuks, ühetähenduslikumaks, allegoorilisemaks muutub inimkujutis.¹⁰⁴ Üsna kindla atribuutikaga esinevad antiiksed jumalused.

Eristada võib mitut liiki atribuute: sümboolseid (flora ja fauna: Apolloni loorber ja delfiin), portreelisi (Apolloni pikad lokid, Zeusi habe¹⁰⁵), kostüümiosiseid (Apolloni alastus, Hermese sandaalid) ning instrumentaalseid (Apolloni lüüra ja vibu, Poseidoni kolmhark). Nende atribuutide varal saab piltkujutist antikiseerida, s.t. antiiksel tematiseerida. Kahtlemata esindab antiikne atribuutika lääne kultuuriruumis üht tähtsaimat ja sagedasimat, s.t. enim tematiseerivat jõudu evivat märgistikku, millega suudab konkureerida üksnes kristlik märgimaailm.

¹⁰³ § 84. “Laokooni küsimus”.

¹⁰⁴ § 86. “Allegooria” ning allegorees.

¹⁰⁵ § 67. Pheidiasse kanonisatsioon.

Antiikse ja kristliku temaatika sünkreeksust soodustab tõsiasi, et Uue Testamendi sündmused ja seega kõik Kristuse eluseigad leiavad aset antiikajal, meie ajaarvamise esimestel kümnenditel. Keerulisemaid probleeme pakuvad juhtumid, kus maneristlikult antikiseeritakse Vana Testamendi süžeid. Niisiis ei eelda klassitsismi temaatiline identifitseerimine mitte ainult ikonograafilise, vaid ka kultuuriloolise tausta tundmist.

Keskaeg antikiseerus kanooniliselt N. Poussini loomingu. Keskaegsed tegelased esinevad tema teostes barokk-ooperi rooma kostüümis ning atribuutidega. Maalid meenutavad ooperilavapiltte samast perioodist, nii et leidub piisavalt põhjust kõnelda teatri ja teatraalsuse mudeldavast mõjust kujutavkunstile.¹⁰⁶

Klassitsismis moodustab atribuutika oma kujutustraditsiooni, mida “kogemata kombel” rikkuda on lubamatu ja mille “meelega” segiajamine – edastamaks autori partikulaarset sõnumit – transponeerib teose klassikalisest kunstilaadist maneerlikku. Sümbolse atribuutika toime väljaspool klassitsistlikku traditsiooni jääb aga samaks: see hakkab kujutatut spetsifitseerima, esitades tema fiktiivse isiku kohta omadussõnalise küsimuse “milline?” (“milline, et selline?”). Atribuutika kinnistumine kujutustraditsioonis loob (uus)klassikalisi kujundeid ka pärast antiikaega (kolbaga inimfiguur kipub ikka Hamletiks identifitseeruma, ka siis, kui pealuu on tal ainsaks atribuudiks).

Atribuudi tunnuseks on mittekohustuslikkus, seega siis eristumus, ilmne tahtlikkus, mille tõttu atribuut muutub rekvisiidiks, taust dekoratsiooniks, rõivas kostüümiks ja poos rollipoosiks. “Omadussõnapilt” kirjeldab modelleeritud fiktiivset isikut nii väliselt, rolli kaudu, kui ka psühholoogiliselt, iseloomustades konkreetset rolli mängida võtnud isikut (tema julgust esineda aktina, üles astuda kellenagi; edevust või kuulekust, millest tuleneb valmisolek end kunstnikule loovutada).

Kui “nimisõnapildil” ning “omadussõnapildil” lihtsalt “ollakse keegi” või “ollakse mingisugune” siis “tegusõnapildil” aetakse mingit äratuntavat asja. Tegusõnaline pilt kujutab tegevuspoosi ja seda iseloomustab ennekõike vastus küsimusele: “Mida tehakse?” Tegevuspoos on kõige tsitaadialtim, sest teatavaid tegevusi saab sooritada ainult kindlas poosis. Lihtsamate tegevuste puhul ei ole seetõttu põhjust tsitaadist rääkida. Küll tuleb tsitaat aga kõne alla keerulisemate kehaasendite puhul.

Tegevusatribuutide puudumine aktualiseerib poosi ja püstitab vajaduse teatavaid poose tegevuspoosideks tõlgendada, ning selliste interpretatsioonide õigsus on tuvastatav nii kunstiliste kui ka kunstiväliste kriteeriumide najal. Puhuti võivad kunstiväline ja kunstiline tuvastusalus rohkem või vähem ilmselt konflikti sattuda. Kunstivälist poosi identifitseerimise nõuavad rituaalsed toimingud.

Klassikaline kunstilaad väldib vormiliselt keerulisi tegevuspoose, maneerlik eelistab neid. Klassitsistlik tegevussituatsioon on literatuurne fenomen: selle taga peitub kas otseselt või kaudselt mingi verbaalne narratiiv (tekst või tekstikorpus).

Kõige raskemini formaliseeritavaid ja seega kõige selgemini primaarretoorilisi visuaalseid kvaliteete kirjeldavad määrsõnad. Määrsõnad väljendavad kohta (*eemale, kõrval*), aega (*jalamaid, alati* – vrd. Roland Barthes'i *numen*¹⁰⁷), määra (*eriti, mitu*), viisi (*lihtsalt, salaja*), küsimust (*kuhu?, miks?*), rõhku (*küllap, isegi*). Et “määrsõnalisel teemal” lood sisustavad kõige väärtuslikuma osa ilukirjandusest, sh. psühholoogilise romaani, siis võib ka “määrsõnapilte” lugeda kunstiliselt kõrgemaks teistest pildiliikidest. Kultuurilooles täheldub “määrsõnalisuse” kasv igal nn. dekadentsi- (kunstiajaloo keeli: manerismi-) perioodil. Seaduspäraselt jõutakse siis kõikides kunstiliikides psühholoogismini.

Primaarretoorilised määrsõnalisused pildikvaliteedid evivad suurimat narratiivset potentsiaali, kuivõrd määrsõna ei laienda nimisõna (pildil olevat isikut) mitte vahetult, vaid kas omadussõna (pildil kujutatud rolli) või tegusõna (pildil kujutatud tegevuse) vahendusel. Subtiilse primaarretoorilise kvaliteedina seostub “määrsõnalisus” konkreetse kultuurikontekstiga.

Inimkujutise kolmetine defineeritavus – sarnasuse alusel, atribuudi abil või tegevuse kaudu – toodabki “nimi-“, “omadus-“ ja “tegusõnapilte”. Konventsionaalse äratuntavuse ja pildipinnal lokaliseeritavuse määral moodustuvad need pildiliigid sekundaarretooriliste näitajate põhjal. “Määrsõnalisus” kujutab endast täiendavat primaarretoorilist pildikvaliteeti, mis võib iseloomustada kõiki neid pildiliike. Eraldi pildiliigina saab käsitada arvsõnapilti.¹⁰⁸

¹⁰⁶ § 89. Teatraalsuse fenomen.

¹⁰⁷ § 62.7. Liigutus- ja liikumisvektor.

¹⁰⁸ § 70. Arvu metonüümia.

5.5.13. Nominatiivset akti kunstis analüüsinud J. Mukařovský juhib artiklis “Poetilisest keelest” (1940) tähelepanu, et kunstiteoses denominatsioon ainukordistub, mille tulemusel iga kunstiline kujutis tendeerib portreelisele unikaalsusele ning pärisnimelisusele, kuivõrd portree on isikunime paralleel maalikunstis.

Tõepoolest, portreeteritu pole pildil mitte üksnes konkreetne, vaid ka unikaalne, ainuline – täpselt nii nagu mitme erineva denotaadi olemasolu pärisnimel on põhimõtteliselt vastuolus tema olemusega. Kujutavkunst leiab aset ainukordsete objektide maailmas.

Kuid eri kujutised, osutab J. Mukařovský, identifitseeruvad asjaoludest sõltuvalt siiski eri määral. Äratundmisprotsess on spetsifitseeriva nominatsiooni protsess. Kõige ilmsemalt juhtumeil, kus kujutis kattub teosega (näiteks skulptuuri puhul), selgub veel teinegi oluline tõsiasi: ka iga kunstiteos tendeerib äratundmisprotsessis autonüümsele unikaalsusele.

Koos äratundmise pingega kasvab äratuntava individuaalsus, asjaline (objektiivne) konkreetsus. “Individualiseerumine” käib kaasas esteetilise funktsiooni kasvuga puhtpraktilise vaatlushuvi kahanedes.

Kujutise pärisnimelise individualiseerumise suund kattub indiviidi spetsifitseerimise astmestikuga: tüüp – karakter – individuaalsus. Need astmed vastavad kolmele järjestikusele kunstilaadile: arhailiale tunnuslik “tüüp” ei ole individuaalselt nimega spetsifitseeritud ja kannab üksikteosest suhteliselt sõltumatut liiginime (“kuros”), “karakter”, mis prevaleerib klassikas, võib arhailise klassika modifikatsioonis kanda üldist tegijanime (“Pärgaja”), maneerliku klassika modifikatsioonis aga individuaalset (eksemplari) nime (“Lysippose “Ludovisi Ares””), maneeris jõuab individuaalsus ilmse, kuid tuvastamatu individuaalsuseni (“Roomlase portree”).

5.5.14. Klassitsistliku kunsti inimkesksusest tuleneb ka tema žanrite hierarhiat päädiva lugupildi **literatuurne narratiivsus**, mida narratiivi semiootika üheselt seostab antropomorfse agendi või objektiga. Kujutavkunstis tähendab see defineeritud tegelaste suhete nähtavat mudeldust kompositsiooni abil.¹⁰⁹

Sisulise kompositsiooniühtsuseta pildil ümbritseb figure tühi ruum, mis pole täidetud tegelastevahelise suhtega. Heterogeenses (parataktilises¹¹⁰) pildiruumis paiknevad ja tegutsevad isegi kõrvuti figuurid igaüks omaette. Kunstilist ruumi ei homogeniseeri mitte kõrvutine ühesugune tegevus, vaid ühistegevus. Teose kunstiline ruum muutub seda homogeensemaks, mida ilmsemalt kujutatakse ühistegevust millegi kallal.

Literatuurses pildilises narratiivis ühendab tegevus defineeritud tegelasi. Allegoreesi seaduse kohaselt muutub stseen seda konkreetsemaks, mida rohkem tuvastatavaid figure seal osaleb.¹¹¹ Konkretiseerumise astmetena võib eristada teemat ja reemat (ingl. *rheme*, *core*, pr. *rhème*). Iga teemat saab realiseerida erinevate reemadena. Pildi reema ühtivust sõnateksti reemaga nimetatakse illustratiivsuseks.

Süvenemaks piktoriaalse narratiivi literatuurses mõtestuses temaatilisuse astmelt illustratiivsuse astmele, läheb vaja kultuuriloolisi teadmisi, mis pole pildist enesest tuletatavad.

5.6. “David ja teatraalsus” (§88-91)

5.6.1. XVIII sajandi viimasel veerandil alanud “Davidi revolutsioon” kehtestas kunstis **uusklassitsismi**. See ka “revolutsiooniliseks klassitsismiks” nimetatud esteetikasuund sündis Suure Prantsuse Kodanliku Revolutsiooni vaimust ning oli oma ühiskondlikult meelsuselt kodanlik klassitsism. Ampiiiris ehk “keisristiilis” muutus uusklassitsism Napoléon I valitsuse aegse (1804-1815) uusaristokraatia suurvõimkondliku mentaliteedi väljendajaks. Uusklassitsismi juhtivaks kunstnikuks ning esteetikuks sai J.-L. David.

Tema “Horatiuste vandest” (1784), uusklassitsismi esikteosest taaskinnistus ajaloolise maali (“lugu-maali”) juhtpositsioon žanrite hierarhias, mis püsis läbi XIX sajandi akademismi. XIX sajandi akademism suuresti J.-L. Davidi esteetilisest pärandist elatuski. Aktiivse kunstipoliitikuna sai J.-L. David võimaluse mitte ainult ümber kujundada kunstiõpet Prantsusmaal, vaid ka rajada oma

¹⁰⁹ § 72. Ansambel kui tegevuskooslus.

¹¹⁰ § 48. *Locus*’e küsimus; § 93. Vaatepunkt maalikunstis.

¹¹¹ § 86. “Allegooria” ning allegorees.

maalikoolkond. Kuid juba 1808. aastal tunnistas ta, et näeb oma “uusklassitsismi” lõppu ja romantilise keskaja ainese pealetungi. Piir uusklassitsismi ja akademismi ning uusklassitsismi ja romantismi vahel kujutavkunstis ei ole are.

J.-L. Davidi kunstiteoreetilised vaated on laialipillatud kõnedesse, ettekannetesse, artiklitesse ja märkmetesse, mis sageli keskenduvad hoopis kunstipoliitikale. See näis talle esteetikast tähtsam. Uusklassitsismi võibki vaadelda kunstipoliitilise projektina – sotsiaalkriitilise vastuseisuna prantsuse rokokoolikule frivoolsusele nii moraalis kui ka poliitikas. Varasemast kunstist võttis uusklassitsism üle ühe oma kõige olulisema tunnusjoone – teatraalsuse. Teatraalsus kujutab endast uusklassitsismi keskset esteetilist kategooriat.

5.6.2. “Teatraalsuse” mõistes võib aktsentueeruda kord üks, kord teine tähendus.

Esmaselt seostub kujutavkunsti puhul “teatraalsusega” teatrikunsti otsene eeskuju. “Teatraalne” võib teos olla selleski mõttes, et kujutab teatrit või näitlemist. Psühholoogiliselt saab “teatraalusena” mõista pateetilisust.¹¹² “Teatraalsust” võib käsitada ka kunstlikkusena, ebaloomulikkusena, mis inimeses ilmneb ebasiirusena; teatraalseks osutub ka teesklus, näiteks ehtne tundetulv, kui seda kohmakalt püütakse varjata. Teatraalsust võib mõista literatuursusena “illustratiivsuse” tähenduses.¹¹³ Teisalt mõtestub “teatraalsus” allikata literatuursusena ehk temaatilisusena.¹¹⁴

Pildi teatraalsus ja žanrilisus on omavahel pöördvõrdelises vahekorras. Seda tingib kujutatud tegevuse tähenduse transformatsioon pildi žanrilisustudes. Seda tulebki mõista žanrilisuse kasvuna teatraalsuse arvel.

Klassitsistlik stiil üldse ja ka klassitsistlik teatraalsus on jahe, distantseeritud, kiretu.

5.6.3. Teatraalsuse psühholoogia ja semiootikaga tegelnud Lev Semjonovitš Võgotski seletab fundamentaalses teoses “Kunsti psühholoogia” (1925/65) inimese esteetilist reaktsiooni dialektilise vastuolu mõiste abil.

Teatrit käsitledes toetub L. S. Võgotski prantsuse valgustaja Denis Diderot’ “Paradoksile näitlejast” (1773/1830), mis sõnastab klassitsistliku põhimõtte, et laval säilib vaatajale vahetult nähtamatu psühholoogiline distants näitleja ning tema rolli vahel. Seda psühholoogilist fenomeni seletamiseks peab meenutama, et teater põhineb juba niigi mängulisel paralleel- või simultaankäitumisel.

D. Diderot toob “paradoksi” nime all sisse veel kolmanda paralleelse käitumistasandi – näitleja kui rolli autori, kes säilitab oma iseduse ka siis, kui tema kehastatav lavakuju endast välja läheb.

Vaataja positsioonilt on tegu niisiis kahe paralleelse tegevustasandiga, näitleja positsioonilt aga kolmega. Tüüpiliselt klassitsistlik D. Diderot’ “paradoksis” on tegevustasandite paralleelsus, simultaansus, mitte järjestikkus. Niisugune tervikteksti kolmekihiline kodeeritus erinevate koodide abil muudab klassitsistliku teatri unikaalseks retooriliseks fenomeniks, kus tekib kaks retoorika ala: mänguline retoorika leiab aset praktilise ja tingliku (märgilise) käitumise piiril, teatraalne retoorika leiab aset lavalise tegevuse ja näitleja esteetilis-tehnilise kaanoniteadvuse, manipulatiivse teadvuse piiril.

Mänguline retoorika on universaalne semiootiline mehhanism ja seda võib täheldada juba loomade käitumises.

Rääkides klassitsismi teatraalsusest, peame silmas spetsiifilist teatraalset retoorikat kui kooditeadvuse liiki.

Uusaegse klassitsismi kultuuri mõistetakse *eo ipso* teatraalsena. Suur Prantsuse Kodanlik Revolutsioon orienteerus Rooma vabariigi eeskujudele ja jäljendas neid nii veendunult, et “revolutsiooni peakunstnikul” J.-L. Davidil ei õnnestunudki riietada revolutsiooni prantsuspäraselt. Veelgi värvikam antiigikultus vallandus Napoléon Bonaparte’i esimese Itaalia-sõjakäigu (1796-1797) aegu Roomas, kus “patriootide partei” tahtis kukutada paavsti ja liita paavstiriigi Napoléoni moodustatud Põhja-Itaalia vabariigiga. Klassitsistlik teatraalsus õitses ka Esimeses Keisririigis.

¹¹² § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

¹¹³ § 87. “Literatuursus”.

¹¹⁴ § 87. “Literatuursus”.

Artiklis “Teatrikeel ja maalikunst (Ikoonilise retoorika probleemist)” (1979) näitab J. M. Lotman, et just teatraalsus on klassitsismis kunstiteksti üheks tähtsaimaks koodiks. See seletub asjaoluga, et teatrikunst kasutab eriti aktiivselt mütoloogiat ning ajalugu esmaste koodidena kultuuri semiootilisel mudeldamisel, kuid just mütoloogia ning ajalugu moodustavad klassitsistliku kunsti hierarhias kõige kõrgemalt väärtustatud ainevaldkonnad.¹¹⁵

Teatrikunst kujunes klassitsismi kultuuris juhtivaks kunstiliigiks oma semiootilise olemuse tõttu. J. M. Lotmani retoorikakäsituses võib eristada kolme retoorika liiki: “teksti retoorika” (retoorika kõige üldisemas semiootilises mõttes), piltteksti retoorika (pildiliselt “primaarne retoorika”) ja sõnateksti retoorika (pildiliselt “sekundaarne retoorika”). Retoorikat kõige üldisemas semiootilises mõttes (“teksti retoorikat”) määratleb J. M. Lotman kui teksti kodeeritust rohkem kui ühe koodi abil, teksti koodilist heterogeensust. Puht-piltteksti, näiteks maali või foto retoorilisus (kunstilisus) tekib tänu mittepildiliste, sh. sõnaliste (aga ka näiteks mütoloogilise, tsitaadilise jm.) koodide lisandudes, puht-sõnateksti, ilukirjanduse retoorilisus tekib tänu mittesõnaliste, sh. pildiliste koodide lisandudes.¹¹⁶ Teater kui sünteetiline kunstiliik aga kujutab endast retoorilist kunstiliiki *par excellence*.

Eri tüüpi kunstikoodide kooslus lavastuses teadvustab ühtlasi ka nende erinevuse. Kuivõrd tervel real juhtumel suhtlevad elu ja maalikunst teineteisega teatri vahendusel, laieneb see teatri omadus ka kujutavkunstile, eeskätt maalile: ruumilisuse illusoorsus aktualiseerub vaataja teadvuses kohe, kui pildipinnal juhtub leiduma teistsuguse teisenduskoodiga piirkond. Koodi võõritus teadvustab kogu pildi kodeerituse, teoseks-oleku.

Arhaistlik kunstiteos seevastu kasutab ühtainust läbivat koodi. Koodivõõritusefekt tekib arhaismis teose ning teosevälise ruumi vahel, manierismis aga teose sees. Klassikalises kujutusviisis võõritus puudub.

Küsimus on niisiis koodipiiri asukohas. Üheks kindlaks koodipiiriks kujutavkunstis on teose raam. Raami olemasolu ja spetsiifiline funktsioon toimib kujutuslaadi indikaatorina. “Raami” tuleb mõista erimäärase tinglikkuse alade vahelise piirina, kusjuures erinevate järjestikuste piiride ületus sügavusliikumisel teose kunstilises ruumis ei vii mitte ühesuunaliselt tinglikkuse kasvule (nagu väidavad J. M. Lotman ja Boriss Andrejevitš Uspenski) ega ka mitte kahanemisele (nagu osutab Meyer Schapiro), vaid tegu on tinglikkuse vaheliti kasvu ja kahanemisega pärast iga piiri ületust. Tinglikkuse kasvu ja kahanemise vööndid tuvastab vaataja vastavalt oma kultuurilisele seadumusele erinevalt.

5.6.4. Teatris eristatakse semiootiliselt teatriruumi ja lavaruumi. **Lavaruum** võib omakorda metamorfeeruda erinevaiks semiootilisteks keskkondadeks.

Tähenduslikkuse transformatsioon ning augmentatsioon leiab aset kõikjal, kus tekib teatraalne situatsioon kui spetsiifiline märgisituatsiooni liik. Inimkäitumise teatraalse märgisituatsiooni kehtestab isikute ja tegevuse pühadus – rituaalid ja seisused. Just liikumatus, žestimüra puudumine loob teatraalse suuruse. Säärast inimfiguuri liikumatust tajutakse skulptuursusena.

Kunst sakraliseerub just teatraalsuse tõttu: seal leiab aset tähenduslikkuse kasv nagu rituaalis ja kunstiteos on tähenduslikkusest küllastunud nagu kultuse. Nii nagu rituaalis eraldatakse selgelt profaanne ja sakraalne ruum, saab ka kunstiline teatraalsus aset leida vaid piiritletud kunstilises ruumis. See muudab lavaläve teatris eriti oluliseks, isoleerides lava vaataja teadvuses kui küllastunud semantikaga areaali. Sama kehtib kujutavkunsti puhul: teatraalsus leiab aset tähenduslikult küllastatud kunstilises ruumis, mis piisavalt selgesti eristub mittekunstilisest ümbrusest. Teatraalne klassitsistlik kunst nõuab teose ja mitteteose vahele selget piiri. Koos niisuguse piiriga kaob ka teatraalsuse efekt.

Teatraalsus on piiri küsimus semiootilises ruumis. Et sellesama piiri kaudu määratletakse ka klassitsismi, siis osutub teater tõepoolest klassitsismis dominantseks kunstiliigiks.

5.6.5. Klassitsistlik lava kujundati visuaalseks tervikuks **lavapildiks** maalikunsti printsiipide alusel.

See mõju toimis vastastikuselt: ka kujutavkunstiteoseid tajuti lavapildina, mida raamib eesriie.

¹¹⁵ § 30. Klassitsistlik kunstižanrite hierarhia.

¹¹⁶ § 41. J. M. Lotmani “primaarne retoorika”.

Lava- ja pildiruumis mõlemas toimivad teistsugused kohasuhted kui ekstensionaalses vaatajaruumis. Ruumikoordinaadid teisenevad seal semantilisteks koordinaatideks just pildi teatraalset mõju arvestavalt. Kunstilise ruumi koordinaatistiku sõltumatus ekstensionaalse ruumi koordinaatidest tuleneb otseselt ruumi filosoofilisest olemusest, mille formuleeris G. W. Fr. Hegel “Filosoofiliste teaduste entsüklopeedia visandis” (1817/30, § 255): “Kõrguse täpsem määratlus tuleneb maakera keskpunkti suunast, aga see konkreetne määratlus ei puutu mitte kuidagi ruumi olemusse iseeneses.”

5.6.6. Žestiks nimetatakse poosi osa, millel võib olla oma tähendus.

Niiviisi ilmneb žest vaid torsost erinevate kehaosade väljendusvahendina: torsoga (*BC*) vahetult seotud kehaosade (*D*, *G*) asend jääb sääraselt mõistetud žesti kujunduses märksa vähem tähenduslikuks kui iseseisvamate kehaosade oma (*A*, *EF*, *HI*).¹¹⁷ Kummatigi pole primaarretoorika süsteemis võimalik žesti poosist puhtalt isoleerida: selget tähendusüksust kujutab žest endast vaid sekundaarretoorilises tingmargistikus.

Iga katse spontaanset primaarretoorilist žesti ühetähenduslikult (sekundaarretooriliselt) interpreteerida lõpeb ebateaduslikus suvas.¹¹⁸ Iseküsimus, kas vaataja üldse tunneb sekundaarretoorilist koodi. Miimika ja žestid on suulise kõne “olemuslikud omadused”, mille tähendus on salvestatud erilisse, suhtluskaaslastele obligatoorsesse “ühismällu”. Märgistudes (näiteks lavakõne osaks saades) omandavad nad keerulisi lisatähendusi, mis pärinevad kultuurimälust.

Spontaansuse ja konventsionaalsuse alusel eristas saksa filosoof Ludwig Klages väljendus- ja kujutusžeste. Väljendusžest on subjektiivne (emotsionaalne) ja väljendustähendust tajutakse introspektiivselt (seesmise samastumise teel). Kujutusžest seevastu on objektiivne (konventsionaalne) ja selle tähendust tajutakse objektiivselt (kultuuriliste kokkulepete kohaselt). Teater võib olla orienteeritud kas spontaansele või konventsionaalsele žestikale. Klassitsistlik teater eelistab konventsionaalset kehakeelt. See sekundaarretooriline süsteem seob klassitsistlikku teatrikunsti kujutavkunstiga.

Žestina või žesti substituudina võib tõlgendada ka ilmet. Tinglike žestide väljaarendatud keel teatris kompenseeris miimika puudulikkuse või koguni puudumise maskide ja grimmi tõttu. Miimika vabane mine maski alt uusaja Euroopa teatris muutis vabamaks (loomulikumaks, olmelisemaks, žanrilisemaks, primaarretoorilisemaks) ka žestikulatsiooni.

5.6.7. Intensionaalne pildiruum konstrueeritakse vaataja teadvuses kolmemõõtmelise ekstensionaalse ruumi analoogina kui **lavaruum**.

Nii osutub võimalikuks kõnelda figuuri paigutusest pildiruumis.

Vaatajakeskselt liigendub kunstiline pildiruum kõige üldisemalt esi- ja tagaplaaniks, vasakuks ja paremaks pooleks, all- ning ülaosaks.

Pildiplaanide problemaatika aktualiseerub eriti selgesti maastikumaalis, mille kunstilooline areng seisneb pildiruumi sügavusplaanide vaheliste üleminekute muutuses aina pidevamaks, kontinuaalsemaks.

Peale vaatajakeskse pildiruumiliigenduse on võimalik ka kujutisekeskne, täpsemalt: kujutatava (“seesmise vaataja”) keskne pildiruumiliigendus, mis klassitsismi esteetikasse ei kuulu.

5.6.8. Illusoorse “kunstilise ruumi suletus” maalil sarnastab selle “**maalilavaga**”, mis on viiest küljest ümbritsetud läbipaistmatu seinaga, vaatajapoolsest, esiküljest aga läbipaistvaga, moodustades lavakarbi, mis avaneb vaatesaali, vaatajaruumi. See asjaolu loob maalikunsti ja teatrikunsti esteetilise sarnastumise eelduse, mis eriti silmatorkavalt realiseerub klassitsismis.

5.6.9. Paigutuse võimalused eristavad selgesti skulptuuri ja maalikunsti.

Klassikalise vabaskulptuuri puhul, erinevalt maalist ja selle ruumilisest analoogist reljeefist, ei kuulu paigutus teose enese struktuuri. Niipea kui skulptuur ilmutab paigutusest sõltuvuse jälgi, pole tegemist klassikalise (või seda jäljendava klassitsistliku) teosega. Paigutuse jälgi kannab paratamatult arhitektuuriplastika, eriti just frontoonifiguurid. Kuid klassikalise skulptuuri areng püüdis paigutuse piirangutest vabaneda ka frontoonikujude puhul.

¹¹⁷ § 56. Inimkeha konstruktsioon.

¹¹⁸ § 66. Poosi tähendusstruktuur.

Ka maali puhul ei iseloomusta objektiivne või meelega tekitatud vajadus mahutada inimfiguur väliselt etteantud piiridega ruumi mitte klassikalist/klassitsistlikku, vaid arhailist/arhaistlikku ja maneerset/maneristlikku kunsti. Arhailised ruumipiirangud on objektiivsed, manerismi tunnuseks aga tuleb lugeda subjektiivsed, tahtlikud ja kunstlikud. Manerismi iseloomustab virtuooslikkus kui ülesande lahendamine endale vabatahtlikult võetud lisapiirangute tingimustes (meelega tekitatud ruumipiirangud, optilised nišid, mis dikteerivad poose).

5.6.10. “Teatraalsus” kui primaarretooriline visuaalne kvaliteet tekib mahulise ruumitüübi piiride lõhkumise tulemusel.

J. M. Lotmani kunstilise ruumi tüpoloogias kohaselt esindab kujutavkunstis punktset ruumitüüpi eneseküllane, absoluutne skulptuur – niihästi arhailine kui ka klassikaline, lineaarset ruumitüüpi ornament ja tegevusfriis, tasapinnalist ruumitüüpi muster, tapeet, ning mahulist ruumitüüpi klassikaline maal (illusooriselt) ja maneristlik skulptuur.

5.6.11. Teatraalsus kõige üldisemalt on spetsiifiline kommunikatiivse situatsiooni tüüp.

Eristada võib kaht liiki teatraalsust: seesmine, autorihoiaku teatraalsus, mis kuulub esmase pildiretoorika süsteemi, ja välimine, tegelaskuju teatraalsus, mida edastab poos.

Kommunikatiivse situatsiooni põhiparameetriteks loetakse subjekt (S – rääkija/näitaja), objekt (O – räägitav/näidatav aines), retsipient (R – auditoorium/publik). Igale neist põhiparameetritest leidub referent niihästi reaalses (ekstensionaalses) kui ka fiktiivses (virtuaalses, intensionaalses) maailmas. Kunstiteose taju protsessis, millega kaasneb teosesse sisseelamine, saab reaalsest vaatajast fiktiivne vaataja, kelle psüühika toimib mängulise retoorika süsteemis. Igas kommunikatiivses situatsioonis vahendab subjekt objekti retsiipientile: $O \rightarrow S \rightarrow R$.

Põhiparameetritele lisanduvad sekundaarsed parameetrid: aeg (T ; samaaegsus: +, eriaegsus: -) ja koht (L ; siin: +, mujal: -).

Esmaste ja teiseste parameetrite kombinatsioonid kirjeldavad erinevaid kommunikatiivseid situatsioone. Kirjalikku kommunikatiivset situatsiooni iseloomustab olukord, kus põhiparameetrid on ajalisel ja ruumilisel lahus. Suulise kommunikatiivse situatsiooni puhul säilib objekti ja subjekti lahusus subjekti ja retsiipienti koosluse juures.

Piltmeedium ei toimi mitte kirjaliku, vaid suulise kommunikatsiooni parameetrite alusel. Just objekti-subjekti ja subjekti-retsiipienti vahekorra ajalis-ruumiline erinevus, mis teadvustab subjekti olemasolu vahetalitajana, loob kujutavkunstis spetsiifilise primaarretoorilise näitamishoiaku (“lavastatuse”) kui teatraalse autorikujundi.

Peale autorikujundliku näitamishoiaku, mis kuulub esmase retoorika süsteemi, võib pilt kujutada ka tegelase otsest näitamist-, või osutusakti teisese retoorika žestide süsteemis. Siis nõrgeneb autori kui virtuaalse vahendaja presentsuse teadvus, ta “muutub läbipaistvaks”, neutraliseerub, ja fiktiivne vaataja seisab omateada üksi silmitsi ainesega.

Selline eksplitsiitne näitamist- või osutamistžest kujutab endast inimfiguuri spetsiifilist suhet teose kunstilisse ruumisse, kus keha või selle osade telg kulgeb enam-vähem risti pildipinnaga. Klassikalises kujutuslaadis domineerib näitamistžesti puhul pildipinnaga enam-vähem paralleelselt kulgev kehavektor (selliseid poose nimetame teatud ilminguis “pateetiliseks”¹¹⁹). Figuuriskeem, kus optilise projektsiooni tulemusel tekib keha või kehaliikmete optiline lühendus, iseloomustab maneerlikku kujutuslaadi.

Sama kommunikatiivse süsteemi loob figuuri silmavaade, mis läbib pildipinna, suundub sellest läbi, fiktiivse vaataja poole, kaasates ta mänguretooriliselt pildi sündmustikku.

5.6.12. Maneristlik, pildipinnaga ristuvavektoriline kehaasend omandab aga lisaks demonstratiivsusele veel agressiivsuse, pealetungiva eenduvuse retoorilise kvaliteedi.

Niisugusel seksuaalkäitumuslikul (zoosemiootikast tuntud *sexual display*, suguvõime demonstratsioon) taustal omandab “teatraalsuse” retoorilise kvaliteedi meesfiguuri demonstratiivne alastus. Seejuures saab demonstratiivsel alastusel oma algse funktsiooni tõttu olla vaid kaks tähendusala: seksuaalne

¹¹⁹ § 81. Figuraalne ekspressiivsus.

(erootiline) ja sotsiaalne (poliitiline). Neid kaht tähendusvälja katab falliline sümboolika juba loodusrahvaste kultuurides, kus viljakuse, suguvõime demonstratsioon kujutab endast sotsiaalselt hierarhiiseerivat akti.

Teatraalsus kui pildipinnaga risti suunduv, vaataja poole pöörduv, teda visuaalselt kõnetav kehaasend või silmavaade, muudab demonstratiivseks igasuguse aktfiguuri.

5.6.13. Kõrgendatud teatraalsus iseloomustab inimkujutust plakatikunstis, mistõttu seda nimetatakse ka “plakatlikkuseks”.

Plakatikunst kasutab sagedaimini teatraalsuse poosi eenduvust, pildifiguuri invasiooni vaatajaruumi.

Nõnda seisneb inimkujutise teatraalsus žestina käsitatavas kehaasendis ning ilmes.

5.6.14. Teatraalsus kui spetsiifiline näitamishoiak toob paratamatult kaasa kehaosade või pilgu suundumise vaatajaruumi. Ekspressiivsust ei kanna niisugusel juhul mitte taanduv “Alberti plastilisus”, vaid eenduv plastilisus.

Teatraalse žesti kujutuslik erinevus pateetilisest¹²⁰ seisneb projektiivses lühenduses. See sekundaarretooriline märk kujutab endast manerismi selget tunnust inimkeha retoorikas.

Kujutise ruumilisuse ja pilditerviku pinnalisuse vaheline pingeline võib olla staatiline. Kuid veelgi ekspressiivsem on teatraalse inimkujutise dünaamika.

5.6.15. “Teatraalsus” kui pildiruumi markeeriv pildipinna lõhkumine muudab pildiruumi lavaruumiks ja pildiraami lavaportaalik. See spetsiifiline inimfiguuri vahetõrge pildiruumiga eristab oma eri vormides ka erinevaid kunstilaade.

Arhailine figuur viibib autistlikult teistsuguses, maneerlik figuur neeldub pildisisisesse žanrilisse reaalsusse. Teatraalsus ilmneb vahepealsuses, kas primaarretoorilise autorikujundina arhailiste elementide (skulptuursuse¹²¹) teadliku sissetoomise tulemusel või sekundaarretoorilise tegelaskujundina kui maneristlik teatraalsus, mis esindab juba klassika üleminekut maneeriks, manerismi.

“Teatraalsus” kujutab endast eelkõige tüpoloogilist pildiretoorilist kvaliteeti, kuid toimib ka perioodiseerivalt. Kui romaani, eriti hilisromaani kunstis näha “keskaja klassikat”, siis esitub “akontaktne teatraalsus” klassikalise teatraalsuse puhtaima juhtumina.

5.7. “Hildebrand ja vaatepunkt” (§92–95)

5.7.1. “Hildebrandi kaanoni” esteetiline taust seletab ka selle teket.

XIX sajandi teine pool algas saksa kunsti “ärapöördumisega Roomast”, uusbaroki pealetungiga.

1871. aastal sündis Prantsuse-Preisi sõja tulemusel Saksa Keisririik, mille uued representatsioonivajadused väärtustasid ametliku riigikunstina akadeemilise monumentalismi (“historismi”, “keisristiili”). Stiil pole mitte pelgalt kunstiteoreetiline, vaid kultuurilooline kategooria. Kogu XIX sajandi kultuurstiili iseloomustavad ühelt poolt grandioossus, hiiglaslik kõikehõlmavuse tahe, ja teisalt psühholoogiline “peenmehhaanika”, detailiküllus, peaaegu haiglaselt nüansseeritud psühholoogism. XIX sajand on *ars grandiosa* ja psühholoogia sajand.

Vanas Maailmas ampiirist *Gründerzeit*’ini ulatuvat keisristiili iseloomustavad raskepärane pompöössus, eksootiline ning ajalooline stiilikirevus ja dekoratiivsus – tunnused, mis on kokkuvõetavad “paraadsuse” kategooriasse.¹²² XIX sajandi keisristiili kauneimad monumendid on Baieri kuninga Ludwig II lossid. Pidulik ja teatraalne keisristiilis kunst ei osuta mitte sealpoolsusele, vaid siinpoolsele maailmale, olles oma väljanäitamishoiakus ilmselt poliitiline. Ühtaegu suur ja detailirikas, võimaldab keisristiil korraga näha vaid fragmenti, mistõttu tema stiilipaljuse, milles ei suudeta tabada terviku ühtsust, klassifitseeritakse eklektikaks.

XIX sajandi keisristiili nimetatakse “historismiks” või “neostiilideks”, sest seal leidub nii gootika, renessansi kui ka baroki elemente. Ludwig II losside puhul räägitakse ka “XIX sajandi rokokoo”.

¹²⁰ § 81. Figuraalne ekspressiivsus.

¹²¹ § 89. Teatraalsuse fenomen.

¹²² § 86. “Allegooria” ning allegorees.

Seda kaootilist eklektikat korrastab üks kunstiajaloo reeglipärasusi, mille võiks sõnastada *dal fine*-seadusena. Kunstiajaloo võib tähele panna, et mingi stiili uus ülesvõtt ei haaku mitte oma eeskuju algusfaasi, vaid lõppjärku. Kunstiajaloo ei korrata mitte *da capo*, vaid alustatakse “uut läbimängu” alati *dal fine*. Stiililaen pole mitte tagasimineku lätetele ega “otsast alustamine” või uuesti leiutamine, vaid juba väljakujunenud vormivõtete ülevõtt ning edasiarendus. Stiilieeskuju ei anna mitte algused, vaid lõpud. Just seetõttu on neogootika nii renessanslik, neorenessans kujutab endast pigem manerismi ja neobarokk haakub hilisbarokki. Siit siis keisristiili ebahütlus ja kirevus. Ühendavaks stiilitunnuseks jäi aga kogu selles kirjuses paraadlikkus ja domineerivaks kunstžanriks salonglik-akadeemiline monumentaalkunst.

Keiserlikkus kunstis avaldus üldtunnustatud “kunstikeisrite” esilekerkimises. *Malerfürst*’i tiitlit kandis XIX sajandil peaaegu ametlikult Austria-Ungari keisririigi õuekunstnik Hans Makart, kelle kunsti monumentaalsus, teatraalne paatos, dekoratiivsus, “värvijoovastus”, meelelisus, liikuvus ning eklektilisus on kõige paremini kokkuvõetav terminiga “neobarokk”, mis kujutab endast “keisristiili” alaliiki. “Keisristiilis” monumentalistika rahvusvaheliselt tuntud esikunstnikuks sai sakslane Hermann Prell, kelle loominguga väärtuslikema osa moodustavad freskod ja temperamaalid avalike esindusruumide tarbeks. Wilhelm II tellimusel Palazzo Caffarelli troonisaali maalitud kolmel temperapannool lõi H. Prell koguni uue germaani mütoloogia, nii nagu “muusikakeiser” Richard Wagner “Nibelungide”-tetraloogias.

XIX sajandi teise poole skulptuuris domineeris monumentaalplastika – ausammaste, mälestusmärkide ning esinduspurskkaevudena. Mingil määral esindatud klassikaline skulptuuritraditsioon jäi uusbarokse varju. “Keisristiili” esindusnäiteks skulptuuris sai andeka iseõppija Max Klinger rōhutult kallihinnaline, lopsakavormiline ja tähendusraske looming.

5.7.2. Just Hans von Maréesi esteetilised vaated said aluseks, millel skulptor Adolf von Hildebrand sõnastas klassitsismi viimase kaanoni.

H. von Maréesi kui kunstniku peamiseks huviks kujunesid alastusega mütologiseeritud “eksistentsipildid”. Selles maalilaadis tuvastati klassikalistsust. Üldiselt läks H. von Maréesi ja tema koolkonna loominguga kohtu käibele termin “ideaalkunst”, sest “klassitsism” oli omandanud negatiivse, “pärtsitud kunsti” tähenduse.

5.7.3. Klassitsistlik esteetika taassündis XIX sajandi lõpus paraadstiilile vastukaaluks. Selle kõige stiilipuhtamaks esindajaks sai A. von Hildebrand.

A. von Hildebrandi nimi võib tähistada ka puhastunud, “ideaalse klassitsismi” kaanonit, mille ta võttis kokku teoses “Vormi küsimus kujutavkunstis” (1893).

Uusbaroklikule “keisristiilile” vastandas “Hildebrandi kaanon” klassikalise lihtsuse nõude. See pärineb antiikajast ega kujuta endast mitte pelgalt esteetilist, vaid ka – ning eelkõige – eetilist ideaali, mis seostub Periklese-aegse Ateena ühiskondliku moraaliaga. Periklese nimega seostavad järelopõlved klassikalise Kreeka väärtuste maailmas *καλοκαγαθία*, “eetilis-esteetilise ilu” printsiibi, mis ei tunnista sisutut vormimänglust.

A. von Hildebrand kanoniseeris optilise lihtsuse ideaali. Aluslikuks tema kunstiloomingus said H. von Maréesi ja Conrad Fiedleri mõjul omaks võetud kujutuspõhimõtted: figuuri igakülgne optiline tasakaalustatus, tähenduse teoseküllasus ning arusaadav, selgesti loetav figuurilaotus

Figuuri optilise tasakaalustatuse klassikaline printsiip, s.t. igast küljest vaadeldava tasakaalustatuse nõue taandus hiljem ühe-vaatepunktilise “reljeefsprintiibi”¹²³ varju, kuid säilis seal nõudena modelleerida inimkujutist nii, et see võiks optilises tasakaalus paista ka ükskõik millisest muust vaatepunktist.

Teoseküllasuse printsiibi kohaselt peab tähendus ilmnema täielikult ja puhtalt ilma mingite eelteadmisteta ja kõrvaliste, hälbivate seosteta, mille võivad esile kutsuda liiased pisiastjad. Säärane semantiline ökonoomsus ja täielikkuse põhimõte kehtis juba “Winckelmanni kaanonis” – kontuuri puhul.¹²⁴ Sisuliselt välistab see sekundaarretoorilise tähendusloome ja põhistab kujutavkunsti klassikalisele primaarretoorilisele alusele. Literatuursus minetab “Hildebrandi kaanonis” tähtsuse pildi semantika kandjana. Vaid üksikud atribuudid tematiseerivad kujutise. Keskendatus üheleainsale

¹²³ § 95. Reljeefsprintiip.

¹²⁴ § 81. Figuraalne ekspressiivsus.

tegevusele annab A. von Hildebrandi figuuridele sisemise intensiivsuse, visuaalse liiasuse kui müra puudumine aga tekitab nende ümber vaikuse kvaliteedi, mida taotles juba “Winckelmanni kaanoni” klassitsismivormel “õilis lihtsus ja vaikne suurus”.¹²⁵

Arusaadava figuurilaotuse kriteerium ennetab täiesti ilmselt hilisema “Hildebrandi kaanoni” “reljeefprintsipi” ja kehtib klassikalise inimkujutuse lihtsuse nõudena varasemateski klassitsismi kaanonites.

Ajastu üldine kultuuritaust ei kujunenud A. von Hildebrandi ideedele soodsaks – ametliku keisristiili ja sündiva modernismi vahelises võitluses jäi tema “uusidealistlik klassitsism”, tema “ajatu ideaalsus” Euroopa kunsti arengu põhijoonest (*la belle époque*’i dekadentlik-dekoratiivsed kunstisuunad) kõrvale. XX sajand taandus klassitsismist ning A. von Hildebrandi esteetikast. “Hildebrandi kaanon” minetas aktuaalsuse ja kunstiteadusliku käibeväärtuse. A. von Hildebrandi lihtsuse ideaal ei kehtestunud XX sajandi teisest kümnendist alates enam mitte klassikalise, vaid modernistlik-arhaistliku kunsti tunnuseks. Klassikaline kunstiilaad taassündis XX sajandil juba uute, modernismile vastanduvate klassitsismidena – natsionaalsotsialistliku *Reichskunst*’ina Saksamaal¹²⁶ ja sotsialistliku realismina NSV Liidus¹²⁷.

5.7.4. “Hildebrandi kaanon” aktualiseeris kunstiteose analüüsis “vaate” mõiste.

Vaade on intensionaalses teoseruumis viibiva fiktiivse vaataja, mitte teoses kujutatud reaalse objekti karakteristik. Objekti vaate määrab autori kui fiktiivse vaataja vaatepunkt, asend kunstilises teoseruumis. Et teoseruum on fiktiivne, siis kujutab ka vaatepunkt endast pelka fiktsiooni.

Vaatepunkt defineerib autorit kaheti: fikseerides autori kui vaataja ning eksponeerides autorit kui näitajat. Vaatajana fikseerib autorit ühevaatepunktiline kujutussüsteem, mis kõige sarnasemalt mudeldab reaalselt nägemisakti. (“Vaatepunkt” ja “perspektiiv” suhtestuvad pöördmõistetena: vaatepunkti võib käsitada perspektiivi tuletisena, kuid ka perspektiivi saab mõista kui vaatepunkti funktsiooni.)

Autor kui “näitaja” võib pildil eksponeeruda ka sekundaarretoorilise kujutusesemena.

Primaarretoorilisel eksponeerivad autorit kui “näitajat” tsentraalperspektiivses maalisisüsteemis vaatepunkti markeeringud, mis pildiruumi imaginaarselt laiendavad reaalsesse vaatajaruumi (nt. repussuaar), vaatepunkti juhuslikkuse rõhutatus, “infomüra”, mis iseloomustab just maneerlikku kujutustilaadi.

Mitmevaatepunktiline tasapinnaline kujutis markeerub tsentraalperspektiivse kujutussüsteemi taustal “ebaloomulikuna”, kui autori olemasolu väljendus, tema suva maneristlik manifest. Figuuriprojektioon mitmest vaatepunktist ühele ja samale tasapinnale esindab kas arhailist – konventsionaalset, sekundaarretoorilist – kujutusviisi või modernistlikku – okasionaalset, nullretoorilist – kujutusviisi. Konventsionaalne inimkujutus kollektiviseerib autori, okasionaalne individualiseerib teda. Mitme vaatepunktiga teosed eraldavad eri vaatepunktide “saarekesi”, mis üldiselt iseloomustab retoorilist teksti, kuid pole tunnuslik klassikalisele kujutustilaadile.

Simultaanse mitmerakursilisuse omistus varase neoliitikumi kunstile pole samuti õige: eelajaloolise kunsti *locus*’e-esteeetika¹²⁸ paikneb üldse väljaspool rakursilisuse mõisteparadigmat. Ürgaja kunstilise ruumi heterogeensusest ja sellistest figuurikooslustest areneski piktograafia kaudu kiri, kus kirjamärgid paiknevad sõltumatult üksteise kõrval, ehkki moodustavad kokku sõnu ja lauseid. Kalligraafia naas modernistlikku maalikunsti annab selgesti märku arhailiku, heterogeense ruumi-esteeetika taassünnist XX sajandi algul.

Autoportree osutab “seesmise vaatepunkti” problemaatikale. See aktualiseeris seoses “äraspidise perspektiivi” fenomeniga.

B. A. Uspenski esindab monograafias “Kompositsiooni poeetika” (1970) arusaama, et vaatepunkt pole mitte kahemõõtmelise pildipinna omadus, vaid “visuaalne autoripositsioon”, mis teose intensionaalses ruumis võib liikuda koos kujuteldava “jutustajaga” ning vaadata intensionaalse tegelikkuse teatavaid piirkondi erinevast rakursist. Just liikuva vaatepunkti kontseptsioon osutub eriti tõhusaks abivahendiks, mudeldamaks klassikalise skulptuuri erinevust arhailisest ja maneerlikust.

Skulptuuris on fikseeritud vaatepunkt omane reljeefile.

¹²⁵ § 69. Formaadi metafoor.

¹²⁶ § 54. Natsionaalsotsialistlik riigikunst.

¹²⁷ § 55. Sotsialistlik realism.

¹²⁸ § 48. *Locus*’e küsimus.

5.7.5. Teatris on vaatajal fikseeritud vaatepunkt, mis on määratud tema kohaga saalis, kinos aga liikuv vaatepunkt, mille kujundab filmikaamera objektiiv. Samal pinnal sarnastuvad film ja skulptuur – mõlemad võimaldavad liikuvat vaadet. Kuid staatilise skulptuuri puhul – erinevalt filmist, kus liigub kaamera – peab teoseruumis liikuma vaataja. Selle tulemusel tekib fikseeritud, staatilise vaate asemel dünaamiline, **vektoriaalne vaade**.

Vektoriaalne vaade ei ole mitte projektsioon, vaid erinevate projektsioonivõimaluste ruum. Seejuures ei kuulu vaatevektor mitte ekstensionaalsesse reaalse vaataja ruumi (nagu pilgu trajektoor teose tasapinnal¹²⁹), vaid intensionaalsesse teoseruumi ning on seega teose omadus, mille konstrueerib liikuv fiktiivne vaataja. Niisiis ilmneb vektoriaalne vaade kui fiktiivse vaataja võimalik marsruut fiktiivses teoseruumis. Teisisõnu: vaatevektor moodustub enamast kui ühest vaatepunktist, ühendades need jadaks, milles varieerub eseme kunstiline informatiivsus. Nagu igasugust vektorit, iseloomustab ka vaatevektorit eelkõige suund. Reeglina paikneb vaatevektor horisontaalmõõtmes.

Vaatevektori tüübi järgi võib skulptuuris eristada kolme inimfiguuri kujutuslaadi: arhailist, klassikalist ja maneerlikku.

Arhailise skulptuuri põhivaade (fiktiivsele vaatajale maksimaalselt objekti kunstilist informatiivsust¹³⁰ edastav rakurss) on horisontaaltasapinnas fikseeritud. Arhailise skulptuuri vaatepunkt ei arene põhivaadet otsides vaatevektoriks.

Klassikaline skulptuur seevastu on arvestatud eest möödaliikuvale vaatajale – niisiis liikuvale vaatepunktile – figuuri informatiivseim nähtavusala (vaadatavusfront või “fassaad”) on $\frac{3}{8}$ -kaar (135°), mida poolitab eest-keskelt-vaatepunkt. Klassikalise skulptuuri “fassaadvaade” avaneb kuju eest möödaliikuvale pilgule (vaatepunktile). Et pildiruumi sügavusmõõde paikneb horisontaaltasapinnas, moodustuvad sügavusvektorist vasakule ja paremale jäävas intensionaalses ruumiosas sügavusvektoriga ristised horisontaalvektorid, mis tsentraalperspektiivis projitseeruvad diagonaalideks.

Maneerlik skulptuur eeldab nagu klassikalinegi horisontaaltasapinnas liikuvat, kuid – erinevalt klassikalisest – teosekeskselt ringset, ja – vertikaalmõõdet juurde võttes – lausa spiraalset vaatevektorit. Sealtpärinebki *figura serpentinata* üldnimi maneerliku inimfiguuri kohta: maneerliku teose “äränägemiseks” läheb tarvis erinevaid vaatepunkte, sest see avaneb vaatevektori eri punktides enam-vähem võrdse kunstilise informatiivsusega. Seejuures ei piirdu *figura serpentinata* mitmevaatepunktis üksnes skulptuuriga: fiktiivne vaataja omandab ümber figuuri liikumise võimaluse ka kahemõõtmelise teose intensionaalses ruumis. Maneerliku skulptuuri perspektiiv on “dünaamiline ringperspektiiv”: kuju kompositsioon, figuuri kehaskeem lükkab vaatajat (vaatepunkti) spiraalset trajektoori pidi üha edasi.

Maneerliku skulptuurigrupi puhul ringperspektiivi võimalus aheneb kujude iseseisvumist mööda: figuuride vastastikuse varjavuse tõttu läheb optiliselt kaotsi iga üksiku kehaskeemi spiraalsus, mistõttu muutub nõutavaks skulptuurigrupi ühevaatelisus, nii et see oleks “täielikult haaratav ühestainsast kindlast vaatepunktist”. Maneerliku skulptuurigrupi ühevaatelisust nõuab ka sõnumiselgus, mis figuuride kattuvuse tõttu võib nõrgeneda või moonduda.

Üksnes klassikaliselt selge kompositsiooniga skulptuurigrupp ei mineta ringperspektiivis oma sõnumit.

5.7.6. Kujur A. von Hildebrandi nime kandva klassitsismikaanoni printsiibid tuletatakse skulptuuri põhjal, kuid need laienevad ka mitteruumilistele kujutavkunstidele. Skulptuuri ja mitteruumilisi kujutavkunste ühendavaks esteetiliseks võtme-kunstiliigiks tõuseb “Hildebrandi kaanonis” **reljeef**.

Skulptuur taandub reljeefiks “kaugvaatena”. Objekti ruumilisus (kolmemõõtmelisus) on inimsilmale antud vaid kuni teatava kauguseni. Pilk toimib siis kompivalt. Lähivaatluses silmad liiguvad, mistõttu vaatepunkte tekib rohkem kui üks ja need liidetakse hiljem peas tervikuks. Noist “kinesteetilistest ideedest” tulenebki objekti kolmemõõtmelisus. Fragmenteeriv lähipilk tekitab vaatepunktide pluraalsuse võimaluse.

¹²⁹ § 60. Inimkeha vektorstruktuur.

¹³⁰ § 47. Kaks klassitsistlikku retoorikat.

Puhas, ideedest segamata nägemisakt saab teoks vaid kaugvaatluses. “Kaugvaade” moodustub staatilisest vaatepunktist, mida lahutab teosest piisav distants, et kogu struktuuri hõlmata üheainsa pilguga, saada sellest ühekorraga visuaalne tervikmulje. Niisugusel puhul välistub vaatepunkti vasakule või paremale nihkumise võimalus, mistõttu teose sügavusmõõtme loeb silm lahti kaudselt: heletumeduse abil ja kujutiste kattuvuse kaudu. “Selge kaugpildi” tunnustena loetleb A. von Hildebrand: sügavusmõõtme antus üksnes heletumeduse, pealdumuse ja lühemusena, rõht- ja püstsuuna markeeritus, ning eene ja taane ühtses ruumikihis, millest kujutise väljaulatuvus häirib nägemis- mulje terviklikkust.

Kaugvaade sarnastab kolmemõõtmelised figuurid reljeefiga: esipinda markeerivad võimalikult paljud kujutisosad, tagapind jääb silmnähtavalt piiratuks, pilt esitub pidevana, ühepoolsena ning ainuvaatepunktisena. Nõnda on kõik silmale olulised vormid kogutud ühte tasapinda. “Kaugvaade” tuleb vastu A. von Hildebrandi lihtsusideaalile, välistades kujutuslikud pisi- ja suured. Skulptor peab seda arvestama, vältides kõike, mis kaugvaadet ähmastab: kujutatud figuuride liigutuste paljust, lai- ja žeste, pilti kirjuks tegevaid pealdusi, tarbetuid varje viskavaid eendeid ja süvendeid.

Välistades vaatepunkti külgsuunalise liikumise (ja seega muuhulgas tegevusfriisi kunstivormi), mudeldab A. von Hildebrand teose kunstilist ruumi siiski vaate sügavusliikumise ja kolme virtuaalse sügavustasapinna abil: lähtepind, mis sisaldab fiktiivse vaataja esmast vaatepunkti, “tegeliku lava” ekraan, mida lähtepinnast lahutab “distantskiht”, ja “tegeliku lava” horisont (selle sõna teatritehnilises tähenduses) kui pind, mida ekraanist lahutab tegeliku lava sügavus ja milles jõuab lõpule fiktiivse vaataja pilgu sügavusliikumine.

“Ekspressiivsusest” mõistab A. von Hildebrand läbimurdu ekraanipinnast ettepoole, väljamurdu “distantskihti”, niisiis “teatraalsust”¹³¹.

“Hildebrandi kaanon” ei tegele mitte esmaselt reljeefisusega üleüldse, vaid, kasutades reljeefisus- printsiipi, mudeldab klassikalise kunsti, eelkõige skulptuuri puhtvisuaalseid, primaarretoorilisi esteetilisi aluseid. Tuleb tunnustada reljeefisusprintsiibi kaudu sissetoodud vaate sügavusliikumise võimalust – sellest tuleneb põhimõtteliselt klassikalise skulptuuri “fassaadsus”, selle 135-kraadine vaadatavus- front¹³², mis eristab seda tüpoloogiliselt niihästi arhailisest kui ka maneerlikust skulptuurist.

6. KOKKUVÕTE (§ 96-97)

6.1. Uurimus “KLASSITSISM. Inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites” järgib mitut eesmärki.

Esiteks pedagoogilist: koondada olulisim probleemaatika, mis seostub klassitsistliku esteetikaga ning anda sellest mitte ainult ülevaade, vaid ka tuua eestikeelsesesse teaduskäibesse niihästi tähtsaimad klassikalise ja klassitsistliku kujutavkunsti teose- ning autorinimed kui ka nende illustratsioonid ja tsitaadid, mis *sine qua non* kuuluvad klassikalise/klassitsistliku esteetika kompendumisse.

Teiseks, kunstiteoreetiliseks eesmärgiks on korrastada klassitsistliku esteetika käsiteluse kasutatavat mõisteparaati, täpsustades kultuurilooliselt ja semiootiliselt klassitsistliku kujutavkunsti aluslikke fenomene (poos, ansambel, alustus, ekspressiivsus, literatuursus, teatraalsus, fassaadsus), mis moodustavad eri klassitsismikaanonite esteetilise nurgakivi. Iga esteetilise fundamentaalfenomene puhul näidatakse, mille poolest klassikaline kujutuslaad erineb arhailisest ja maneerlikust ning milline on kummagi klassitsismiteisendi (arhaistliku ja maneristliku klassitsismi) tunnuslik suhe nendes esteetikakategooriatesse.

Ja kolmas, laiemalt esteetiline ülesanne seisneb Tartu semiootiku J. M. Lotmani uudse retoorika- käsituse ületoomises ilukirjanduse (sõnakunsti) alalt kujutavkunsti valda, kasutades näiteainena klassitsistlikku inimkehakujutust.

6.2. Kujutuslaadide tüpoloogia viiakse uuele alusele, evitades J. M. Lotmani välja- töötatud kahe retoorika kontseptsiooni.

H. Wölfflin loetleb postuumselt ilmunud käsitluses “Mõtted kunstiajaloo- st. Sissejuhatavaid märkusi arhitektuuri psühholoogiast” (1946) viis klassikalise kunsti tunnusjoont või analüüsi alust: plastiline

¹³¹ § 91. Pildi lavaruum.

¹³² § 62. Inimkeha vektorstruktuur; § 94. Vaatepunkt skulptuuris.

vaimulaad, lõpetatud vorm, suurus ja lihtsus, selgus ning ideaalsus ja loodus. Kontrastiivselt eritleb ta nende põhjal klassikalist (renessansiklassikalist) kujutuslaadi vastanduses mitteklassikalisele (baroksele). Käesolevas uurimuses ei vaadelda klassitsismi aga mitte H. Wölfflini stiilitüpoloogilise binaarse opositsiooni ühe osapoolena, vaid seda mudeldatakse nähtusena, mis esineb kahes üleminekuvormis: arhaistliku klassitsismina või maneristliku klassitsismina. Arhaistliku klassitsismi ja maneristlikku klassitsismi lahutav “kitsas murdejoon” (H. Wölfflin) kujutab endast pelgalt mõlema tuletist. Arhaismi ning arhailist klassitsismi seob üht tüüpi retooriline kood, manerismi ja maneristlikku klassitsismi teist tüüpi retooriline kood.

J. M. Lotmani retoorikateooria võimaldab tuvastada, et arhaika põhineb sekundaarsel retoorikal, maneer nullretoorikal, klassika primaarretoorikal. Arhaistlik klassitsism ja maneristlik klassitsism eristuvad primaarretooriliste väljendusvahendite alusel.

Niisugune lähenemine viib tõsiteaduslikule alusele klassikalise (antiik)kunsti stilistilise tüpoloogia, mille J. J. Winckelmann sõnastas XVIII sajandil intuitiivselt.

DOKTORITÖÖ EDASIARENDAMISE VÕIMALUSED

Doktoritöö “KLASSITSISM. Inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites” viib klassitsismi ainest kasutades lõpule uurimuse, millist teaduslikku väärtust evib Juri Mihhailovitš Lotmani retoorikakontseptsiooni ülevõtt kirjandusteadusest kunstiteooriasse. Selles vallas **on töö lõplik** ja seda võib veel täiendada vaid näidete rohkendamise teel.

Samas võivad lisanduvad näiteteosed ise kätkeada ning inspireerida mingeid semiootilisi ja kunstipsühholoogilisi probleeme, mille käsiteluks antud uurimuses puudus võimalus. Paratamatult tooks see kaasa uurimuse kaugenemise klassikast ja klassitsismist. Nii-sugusteks **uuteks teemadeks** võiksid olla nt. piktograafilisus, retooriline arv, piltkujutise metafoorsuse ja metonüümilisuse retoorika, füsiognoomika teooriad, Umberto Eco retoorikateooria rakendatavus kujutavkunsti teorias, maastikumaali retooriline tüpologia, inglise “klassitsism”. Eraldi tuleks vaatluse alla võtta naisekeha retoorika.¹³³

Nagu selgus, lubab J. M. Lotmani retoorikakontseptsioon kriitiliselt ümber hinnata mõnedki seni kunstiteoorias käibivad H. Wölfflini ja K. Clarki seisukohad, mille õigsust kinnitas vaid esitajate tohtu autoriteet kunstiteoste tundjaina. Kindlasti võimaldab see ühtlasi anda senisest süsteemsema ettekujutuse nende **kunstiteooria ajaloo** suurkujude kunstiteoreetilistest vaadetest üleüldse ning aru saada nende teadlaste kunstifilosoofilistest tagamaadest.

Siinne uurimus kujutab endast ka kõige olulisemate klassikalise kujutavkunsti kohta käivate tsitaatide kompendiumi. Selle põhjal on võimalik edaspidi koostada kõikidest senistest kõige täielikum ja kõige täpsem **klassitsistlike tekstide antoloogia**.

Klassitsismikäsitluse esmaallikate nimekiri näib olevat kunstiteaduses vaikimisi suletuks kuulutatud. Ka olulistest autoritest, kes pole “esimesse antoloogilisse ringi” sattunud, vaadatakse jätkuvalt mööda. Samas ilmneb, et mõistmaks klassitsismi esteetikat eri kaanoneis, ei piisa autoritest, kes on esindatud näiteks Kujutavkunsti Teooria ning Ajaloo Teadusliku Uurimise Instituudi väljaantud mammutantoloogias “Esteetika ajalugu. Maailma esteetika-alase mõtte pärand viies köites” (1962/70). Selle III köide (1967) asendab saksa klassitsismi esteetika sundimatult “klassikalise saksa esteetikaga”. Nii on esindatud filosoof Johann Gottlieb Fichte, kes avaldas saksa klassitsismi kunstnikele vaid kaudset mõju, aga puudub Carl Ludwig Fernow, saksa klassitsismi peamine kunstiteadlane; tutvustatakse küll Johann Heinrich Danneckeri filosoofilise sõbra Friedrich von Schilleri vaateid, kuid mitte J. H. Danneckeri enda esteetilist programmi ega ajastu arusaamu, mis aitaksid mõista tema skulptuuri “Ariadne pantri seljas” (1810/24) tohtut populaarsust XIX sajandil. Sama antoloogia köide, mis avaldab “Lääne-Euroopa ning USA esteetika-õpetuste” tekste aastaist 1789–1871, teeb nähtavaks esteetilise mõtte saatusliku sõltuvuse kirjandusest: kirjanikud moodustavad 99 esindatud autori seas üle poole, aga kujutavkunstnike leidub seal vaid 5: J.-L. David, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Gustave Courbet ja John Constable – klassitsismi esteetikat esindab neist vaid kaks, mõlemad prantslased. Aga kumbki neist ei aita mõtestada aastail 1770–1830 Euroopas loodud kunsti enamikku.

Doktoritöö suur maht raskendab selle tarvitust õppevahendina. Ei täida õppevahendilt oodatavat meetodilist läbimõeldust ka käesolevas “Analüütilises ülevaates” sisalduv lühikokkuvõte. Järelikult tuleks siinse uurimuse materjalidest kokku panna **klassitsismi õpik**, nagu näiteks Flavio Conti kirjutatud “Kuidas ära tunda kreeka kunsti”. Arvestades klassitsismi tähtsuse ilmset kasvu XXI sajandi alguse kunstikultuuris oleks säärast “klassitsismi välimäärajat” vaja küll.

¹³³ § 25. Mehekehakujutise prioriteet.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Monographie “KLASSIZISMUS. Die Rhetorik des menschlichen Körpers in den Kanones der klassizistischen bildenden Kunst” verfolgt mehrere **Ziele**.

Erstens, den pädagogischen Zweck, die wesentliche Problematik zusammenzubringen, die die klassizistische Ästhetik angeht, und von dieser nicht nur eine Übersicht zu geben, sondern auch die wichtigsten Werke und Autoren illustrativ und zitatmäßig in den estnischsprachigen wissenschaftlichen Gebrauch einzuführen, die *sine qua non* zum Kompendium der klassischen/-klassizistischen Ästhetik gehören.

Das zweite, kunsttheoretische Ziel besteht in der Revision des begrifflichen Apparats, der bei der Behandlung der klassizistischen Ästhetik allgemein verwendet wird – insbesondere in der kulturgeschichtlichen und semiotischen Präzisierung der fundamentalen Phänomene der klassizistischen bildenden Kunst (die Pose, das Ensemble, die Nacktheit, die Expressivität, der Thematismus, das Theatralische, die Sichtbarkeit), auf denen verschiedene klassizistische Kanons beruhen. Bei jedem der Phänomene wird demonstriert, wodurch sich das klassische Verfahren von der archaischen und manierlichen unterscheidet und wie die beiden Spielarten des Klassizismus (der archaische und der manieristische Klassizismus) zu diesen Grundkategorien stehen.

Und das dritte, allgemeinere **ästhetische** Ziel liegt in der Überführung der originären Rhetorik-konzeption des Tartuer Semiotikers Juri Michailowitsch Lotman aus dem Bereich der schöngestigen Literatur (des Verbalen) ins Gebiet der darstellenden Kunst. Zur Veranschaulichung dieses Prozesses wird die klassizistische Darstellung des menschlichen Körpers herangezogen.

Die Typologie der Darstellungsweisen wird auf die neue Grundlage gestellt, indem man die von J. M. Lotman ausgearbeitete Konzeption der zwei Rhetoriken verwertet.

Heinrich Wölfflin nennt im posthum erschienenen Aufsatz “Gedanken zur Kunstgeschichte, Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur” (1946) fünf der Analyse dienliche Merkmale der klassischen Kunst: der plastische Geist, geschlossene Form und Maß, das Große und Einfache, Klarheit, Idealität und Natur. Kontrastiv stellt er aufgrund dieser Kriterien das (Renaissance-) Klassische dem Nichtklassischen (Barocken) gegenüber. In der vorliegenden Monographie wird der Klassizismus nicht als eine Seite der stiltypologischen binären Opposition H. Wölfflins angesehen, sondern als ein Phänomen modelliert, das in zwei Übergangsformen vorkommt: als archaischer Klassizismus oder als manieristischer Klassizismus. Der “schmale Grat” (H. Wölfflin), der den archaischen Klassizismus von der manieristischen trennt, stellt ein Derivat der beiden dar. Den Archaismus und den archaischen Klassizismus verbindet ein bestimmter rhetorischer Code, den Manierismus und den manieristischen Klassizismus ein anderer rhetorischer Code.

Das Heranziehen der Rhetoriktheorie J. M. Lotmans erlaubt es festzustellen, daß die Archaik auf der sekundären Rhetorik, die Manier auf der Null-Rhetorik, die Klassik auf der Primärrhetorik fußt. Der archaische Klassizismus und der manieristische Klassizismus unterscheiden sich durch primärrhetorische Ausdrucksmittel.

Durch diese Konzeption wird die stilistische Typologie der klassischen Kunst, die im XVIII. Jahrhundert von J. J. Winckelmann rein intuitiv formuliert wurde, auf die Grundlage der modernen Wissenschaft gestellt.