

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut

**Värvitaju Maurice Merleau-Ponty kunstifilosoofias  
Paul Cézanne`i maalikunsti valguses**

Filosoofia eriala bakalaureusetöö

Vivian Vaha

Juhendaja: Eduard Parhomenko

Tähemärkide arv: 95 787

Tartu 2022

# SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	4
1. ÜLEVAADE MERLEAU-PONTY FENOMENOLOOGIAST.....	6
1.1. Tajukogemus ja selle kehalisus .....	6
1.2. Maailma liha.....	7
1.3. Fenomenoloogilise meetodi erinevus Husserlil ja Merleau-Pontyl.....	8
1.3.1. Fenomenoloogiline reduktsioon.....	8
1.3.2. Inimese suhe maailmaga Merleau-Pontyl.....	9
1.4. „Cézanne`i kahtlus“ ja „Silm ja vaim“ .....	10
2. MERLEAU-PONTY KUNSTIFILOSOOFIA.....	12
2.1. Väljendusviis kui maali keel .....	12
2.1.1. Väljendatava seos reaalsusega .....	12
2.1.2. Väljendamine kui loomine .....	13
2.2. Tajutegemise tunnetusprotsess ja kunstniku loomisakt .....	13
2.3. Nägemise fundamentaalne ilmutusvõime ja sügavus, ruum, värv .....	14
2.3.1. Nähtava mäletamatu aluskiht .....	14
2.3.2. Sügavus, ruum, värv .....	15
2.4. Kommunikatiivsus ja intersubjektiivsus .....	16
2.5. Merleau-Ponty fenomenoloogia ja Cézanne`i kunstiloome lähedus .....	17
2.6. Cézanne`i töömeetod.....	19
2.7. Moonutused.....	20
3. MERLEAU-PONTY VÄRVITAJUKÄSITUS CÉZANNE`I MAALI- KUNSTI VALGUSES.....	22
3.1. Tutvustuseks .....	22
3.2. Värvide motoorne pale .....	22
3.3. Värvid ja valgus .....	23
3.4. Cézanne kui fenomenoloogiline kolorist .....	25

3.5. Cézanne`i värvikäsitus .....	26
3.6. Impressionism ja Cézanne .....	27
KOKKUVÕTE.....	30
KASUTATUD KIRJANDUS .....	32
SUMMARY.....	34

## SISSEJUHATUS

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) on üks 20. saj võtmetähtsusega filosoofe. Tema panus on oluline filosoofia jaoks üldiselt, kuid eriti silmapaistev on tema mõtte roll fenomenoloogia edasiarendamisel – tema fenomenoloogiline seletus taju ja kehastumise kui meie maailmas olemist üles ehitavate elementide kohta.

Käesolevas uurimistöös on vaatluse all Merleau-Ponty kunstifilosoofia, mis lähtub tema fenomenoloogilisest lähenemisest maailmale. Sellega kaasneb ülevaade tema värvikäsitusest, kus paradigmaks on prantsuse maalikunstniku Paul Cézanne'i (1839-1906) töö värvidega.

Bakalaureusetöö eesmärgiks on analüüsida filosoofi ja maalikunstniku maailmanägemise sarnasust. Püüan näidata, kuidas nii fenomenoloogid kui ka kunstnikud, kelle esindajaks antud töös on Cézanne, taotlesid mõlemad Merleau-Ponty käsitluse kohaselt Oleva süvastruktuuri tabamist ning kes mõlemad on võtnud enesele missiooniks näidata Olemist ja Elu nähtavas. Erilise tähelepanu all on värve ja värvitaju puudutavad küsimused fenomenoloogilisest küljest vaadatuna.

Esimeses peatükis annan lühikese ülevaate Merleau-Ponty fenomenoloogiast. Kuna tema fenomenoloogia on keha fenomenoloogia, siis on olulisena vaatluse all kehaline tajukogemus. Seejärel püüan näidata, mis eristab Merleau-Ponty arusaama inimese asukohast suhtes maailmaga fenomenoloogia rajaja Edmund Husserli (1859-1938) lähenemisest sellele küsimusele. Merleau-Ponty fenomenoloogilise mõtte arengut peegeldavad tema teosed, millest mitmed suuresti puudutavad kunsti. Lisaks filosoofi tippteosele „Taju fenomenoloogia“ tutvustan siin lühidalt kunstniku esteetilist kogemust filosoofilisest vaatepunktist avavat esseed „Cézanne'i kahtlus“ ja 1960.a ilmunud teost „Silm ja vaim“, milles Merleau-Ponty teooria kaldub fenomenoloogia piiridest väljuma ja kavandamisel näib olevat uus originaalne ontoloogia.

Teine peatükk on pühendatud Merleau-Ponty kunstifilosoofiale üldiselt. Käsitlemist leiab siin väljenduslaad kui maali keel, väljendatu seos reaalsusega ning loomingulisuse roll selle juures. Kunstiloomingu puhul tuleb esile tõsta nägemise fundamentaalset ilmutusvõimet, mis suudab välja jõuda vaadeldava asja sügavaima sügavuseni, aluskihini, substraadini. Ka on Merleau-Ponty kunstianalüüsis olulisel kohal kommunikatsioonivõimalus ja intersubjektiivsus. Hakkab ju kunstniku töö elama alles siis, kui leidub vaataja, kes suudab sellega suhestuda. Kuigi Merleau-Ponty tahtis olla ja tunda end oma eluliste mõtiskluste jälgimiseks vabana, teadis ta alati, et samal ajal säilib tal kontakt nende lätetega elavas olemasolus ja need lätted on väikese pingutuse järel juurdepääsetavad ka teistele inimestele. Ka kunstniku loovuse lätted on tehtud avalikuks lõuendil ja on sel moel ligipääsetavad maali vaatajaile. Pidasin siinkohal oluliseks esile tõsta, kuidas Merleau-Ponty mõtestab filosoofi ja kunstniku probleemide sarnasust ning kuidas ta olemasolevatele lisaks pakub meile veel ühe võimaluse kunstniku loometöö käsitlemiseks. Nii nagu fenomenoloogilises maailmas ei peegeldata mingit eelnevalt ja valmiskujul antud tõde, vaid toimub Olemise rajamine, nii ka kunstis leiab aset ühe tõe, kunstniku oma tõe teostamine, selle loomine ehk selle väljendamine lõuendil.

Merleau-Ponty näeb fenomenoloogilise idee üht eredaimat kunstilist väljendust Cézanne'i küpsema elujärgu loomingu. Ta rõhutab seda imepäraselt viisi, kuidas Cézanne suudab oma maalidel edasi anda tegelikkuse külge, mis hoolimata sugugi mitte hõlpsast ligipääsetavusest jääb ometi inimtunnetuse piiride sisse, kuidas Cézanne suudab edasi anda inimese ja universumi, võiks öelda, ürgset suhet. Mina ja maailm – me oleme siin ja me ei saa end üksteisest lahutada, on üks sõnum, mis kõlama jääb.

Cézanne'i keskmise loomeperioodi teostel väljendasid tema kunstnikuvisiooni tavaliselt jaoks harjumatud moonutused, aga need üksnes väljendasid kunstniku personaalset apertseptiooni ja olid tegelikult üheks teguriks, mis andis Merleau-Pontyle põhjendatud õiguse näha Cézanne'i fenomenoloogilise kunstnikuna. Fenomenoloogia on määratletav kui selle uurimine, kuidas olemine ilmutab end teadvusele, kunstnikul siis vastavalt tuleb kajastada objekti selle ilmumise protsessis. Cézanne'i töömeetodit aitab mõista R. W. Murphylt toodud lühikirjeldus selle kohta.

Kolmandas peatükis vaatlen üksikasjalikumalt Merleau-Ponty värvikäsitust tema kunstifilosoofia valguses. Esile kerkivad siin värvi ja värvitaju puudutavad filosoofilised küsimused. Lisaks on vaatluse all Cézanne koloristina Merleau-Ponty kui fenomenoloogi aspektist nähtuna. Kuigi nähtava maailma värvidega kujutamise ülesande lahendamise kontekstis kerkib Cézanne'i nimi esile juba „Taju fenomenoloogias“, on just essee – „Cézanne'i kahtlus“ – andnud meile erilise kunstniku esteetilise kogemuse käsitluse, kus tähelepanu on suunatud peamiselt Cézanne'i loomemeetodile. Siin on Merleau-Ponty kirjeldanud, kuidas kunstnik värvide abil saab saavutada sügavuse, ruumi kujutamise maalil. Selleks, et veelkord rõhutada Cézanne'i olulisust värvide erilisel tähtsa rolli avastajana ja rõhutajana, on lisatud Paul Smithi analüüs Cézanne'ist kui koloristist.

Selles peatükis on viimaseks alateemaks Cézanne ja impressionistid. Kuigi Cézanne sarnaselt impressionistidele oli lummatud värvidest ja teda seondatakse impressionismiga tänapäevalgi, valis ta tegelikult lõpuks impressionistidest erineva tee. Ka tema pani lõuendile selle, mida nägi nagu impressionistidki väitsid end tegevat, ent Cézanne nägi maailma uuel moel. Lähtudes looduse vahetust mõjust, taotles ta värvide abil objektiivse reaalsuse kujutamist, sealjuures ometi loobumata aistingulisest pealispinnast. Püüan siin selgitada, milles seisneb Cézanne'i ja impressionistide esteetika erinevus ja miks me Merleau-Ponty lähtudes mitte mingil juhul ei saa Cézanne'i mõista impressionistina.

# 1. ÜLEVAADE MERLEAU-PONTY FENOMENOLOOGIAST

## 1.1. Tajukogemus ja selle kehalisus

Teosega „Taju fenomenoloogia“ rajab Merleau-Ponty aluse oma fenomenoloogikäsitusele. Siin toetub ta paljuski Edmund Husserli töödele. Sarnaselt Husserlile võtab Merleau-Ponty oma teooria aluseks eelduse, et fenomenoloogia on ligipääsetav fenomenoloogilise meetodi ehk transtsendentaalse reduktsiooni (pr. *la suspension*) abil. Merleau-Ponty aktsepteerib Husserli sõnastatud fenomenoloogilist printsiipide printsiipi (Husserli teos „Ideed puhta fenomenoloogia ja fenomenoloogilise filosoofia juurde I“ (1913)), mis ütleb, et inimkogemus on usaldusväärne teadmiste tagaja; seda, mida inimkogemuse kaudu saame, tuleb sellisena, antuse piires, ka aktsepteerida. Merleau-Ponty tõlgendas seda teesina taju esmase tähtsuse kohta. (Johnson 1993: 8) Tõsi, 1950. aastate lõpus hakkab taju osatähtsus tal vähenema, aga esialgu rõhutab ta tajukogemuse ontoloogilist ja epistemoloogilist primaarsust. Tajukogemuse olemuslik funktsioon on tunnetuse sissejuhatamine, tunnetusele aluse andmine, tajufenomen kui esmane avatus objektile (Merleau-Ponty 2019: 56).

Husserlil on mõiste „täendusgenees“ (sks *Sinngenesis*). See tähendab, et ei ideede maailmas ega ka me endi igapäevaste praktiliste kategooriate puhul ei ole ratsionaalsus ja kord meile valmiskujul antud, vaid me ise pidevalt loome korratusest korda oma suutlikkusega anda kogemusele tähendus. Ka Merleau-Ponty ütleb, et kui me kord juba maailmas oleme, siis on see tõsiasi meid määranud tähendusse. Kuigi mõne sündmuse läbi elamise hetkel näib tegemist olevat juhusega, tuleb sageli tõdeda, et „juhused kompenseerivad üksteist ning neist joonestub seisukohavõtt inimliku olukorra suhtes – tekib kindlapiirilise sündmus, millest saab kõnelda“. Seega ei ole olemas puhtaid juhuseid, nad saavad põhjenduse nii eksistentsis kui ka kooseksistentsis ja saavad nii meie jaoks tähenduse. (ibid.: 30-32) See kogemuse sisu, mida Merleau-Ponty nagu Husserlgi sageli kirjeldab teatud tähenduse või mõttena, ei ole tal mitte niivõrd semantiline sisu, vaid pigem intuiitiivselt tajutud kokkukuuluvus või kooskõla sellal kui me praktilises elus oma kogemusi läbi elame ja nendega toime tuleme. (Carman 2012: x)

Merleau-Ponty fenomenoloogias on kogemuse subjektiks alati kehastunud subjekt, kehastunud teadvus. Taju terviklikkus on rajatud kehalise kogemuse terviklikkusele.

Merleau-Ponty järgi on keha, mis on see päris tõeline olemisviis fenomenoloogilisel väljal, samal ajal meie jaoks fenomenoloogilist välja avava loova tegevuse alguskoht ehk päritoluallikas (ld. *radix*). Keha ei saa siin vaadelda ei bioloogilise objektina ega ka subjektiivse väljendusvahendina. (Morris 2014: 113) Meie keha on alati elav keha (*corps vécu*), mida Merleau-Ponty nimetab „sünnipäraseks kompleksiks“. Sellest küljest nähtuna sünnib kehas tähendus prepersonaalsel orgaanilisel tasemel, kust seda seejärel moduleeritakse intersubjektiivse maailmaga, millega ollakse kehalises ühenduses. Nii tekib maailmaga kompleksne isiklik suhe. Oluline on rõhutada, et keha mitte pelgalt ei asu ruumis, vaid asustab ja elustab ruumi läbi selle liikudes. Niisiis on tajulise tähenduse alguskohaks kehaline liikumine. (ibid.: 114)

„Taju fenomenoloogias“ toob Merleau-Ponty esile, et kehale ja Olevale omasele avatusele on võimalik ligi pääseda subjektiivse kogemuse fenomenoloogia kaudu, aga tema hilisemad

looduse, ihu, väljenduse jne filosoofilised uuringud näivad jätkavat Oleva avatuse küsimusega tegelemist juba uues versioonis. Merleau-Ponty lähenemise eripära seisneb tema pingutuses paigutada avatus ja Oleva tähenduse allikas millessegi, mis eelneb ja mis jääb väljapoole filosoofilist refleksiooni. Ta püüab teha seda „radikaalse refleksiooni“ (kiasmaatiline olev) kaudu, mis ütleb, et kui „Oleva tähendus“ tekib keha avatud olemasolus maailmale, siis ka filosoofia peab algama radikaalses vastutustundes sellise avatuse ees. (ibid.: 119)

Keha (hiljem „maailma liha“) on Merleau-Pontyl ka väljendusvahendiks, meediumiks või isegi väljenduse keskkonnaks. Ta rõhutab, et kehad ei ole mitte lihtsalt anumad vaimuseisundite jaoks või intellektuaalsete sõnumite väljendusvahendid, vaid kehad ise aktiivselt kutsuvad esile, tõlgendavad ja muudavad tähendust. Üksnes spontaanselt randmeliigutusest, noogutusest, pilgust, kehahoiakust jne piisab selleks, et me näitaksime üles tähendust. See tähendus on tegelikult sõnum, mis polnud eelnevalt kavandatud. Ainult tänu me kehadele, mis oma põhiolimuselt funktsioneerivad kui väljendavad paigad, saame me kommunikeeruda maailmaga ja lasta maailmal ennast meile ja läbi meie väljendada. (Adams 2014: 153)

Kokkuvõtteks võib öelda, et Merleau-Ponty filosoofia ei ole ainult keha kohta, vaid see tuleneb kehast; keha on siin meie piire ületava avatuse võrdkuju (Morris 2014: 119).

## **1.2. Maailma liha**

Oma hilisemates kirjutistes räägib Merleau-Ponty väljendamise kohaga seoses vähem individuaalsetest kehalistest subjektidest ja tõstab selle asemel esiplaanile „maailma liha“. Selles laiemas kontekstis toimub väljendamine üle tohutu ja holistliku ekspressiivse välja, teisisõnu üle kogu looduse ja loodu. Merleau-Ponty jääb alati kindlaks mõttele, et väljendamine on põhiolimuselt ambivalentne, pole ju kunagi päris selge, kes või mis on parajasti väljendamisega hõivatud ehk väljendaja. Näiteks ei ole sugugi kindel, et need oleme meie, kes me püüame end keele kaudu sõnade abil väljendada. Tuleb võtta arvesse tõsiasi, et keelt või isegi olevat ennast võib vaadelda kui midagi, mis väljendab end meie kaudu. (Adams 2014: 155)

Cavallier on selgitanud Merleau-Ponty „maailma liha“ mõistet järgneval moel. Liha võimaldab panna kahtluse alla asja asjasuse, materiaalsuse, lubab näha selles üheaegselt nii meeltega tajutavat kui ka olemise elementi nagu seda on õhk, vesi, jne. Selle mõiste toel saab tajuda isegi aistitava faktilisust, maailma kudet. (Cavallier 1998: 60) Liha kohta elemendi metafoori kasutades sihib Merleau-Ponty osakest Olemisest, üht kohalolu vormi, mis jääb väljapoole igasugust määratlemist ja igasuguseid teese. Liha mõistel on nii ontoloogiline kandvus kui ka sümboolne aspekt. (ibid.: 67) Liha ei ole pealispind ega keha, ta on see, millest kehad on tehtud, sealjuures olemata mateeria (ibid: 63).

Huvitavalt on liha mõistet lahti seletanud Taylor Carman. Tema toonitab, et 1950. a-te lõpus ei pea Merleau-Ponty enam maailmas olemise fundamentaalseks tingimuseks teadlikku kogemust. On võimalik ka ebateadlik üleujutatus keskkonnast, kusjuures samal ajal säilib motoorne spontaansus. Seda teadliku kogemuse ebateadlikku aluspinda näeb Merleau-Ponty ontoloogilise aluskaljuna, millele toetuvad meeltega saadud kogemused ja kehalised liigutused. See on liha; nii mina kui maailm oleme sellest tehtud. Liha ei ole mateeria, see ei ole ka vaim

ega substants. Liha mõiste tahab meile öelda, et selleks, et olla maailmas, tuleb olla osaduses maailmaga: inimene peab olema samast lihast kui see maailmgi, milles ta elab ja mida tajub. (Carman 2008: 123)

Selline nägemine, milles taju on esmatähtis, nagu see oli Merleau-Ponty varasemas filosoofias, muutub nüüd probleemiks. Oluline on nüüd anonüümsus, üldisus, nii et me enam ei tea, kumb näeb ja kumba nähakse. (Johnson 2010: 18, 19) Liha on siin mõistetav Olemise nimetusena tähistamaks Olemise sügavust, rütmi ja kiirgust. Just tänu lihale saab mõistetavaks, miks me näeme asju endid nende endi olemises, mis on midagi palju enam kui vaid nende tajutud olemine. (Merleau-Ponty 2010: 215) Me peame mõistma, et asjad ei ole olemas pelgalt pindadena, vaid neile on omane sügavusmõõde. Just ihu, olles osa lihast, võimaldab meil jõuda asjade endi (mis samuti on osa lihast) juurde, avastada nende sügavus. (ibid: 216)

Merleau-Ponty mõttearengu hilisemasse perioodi kuulub ka üks teine ihu ja maailma vastastikuse ontoloogilise ühtepõimituse küsimust peegeldav uus mõiste, selleks on „kiasm“ ehk ristumiskoht. Kiasmi paradigmaatiliseks näiteks on ihu, mis on nii asi, mida tajutakse kui ka asi, mis ise tajub nagu näiteks siis, kui inimene puudutab omaenda nägu. Tajutav, aistitav – tajuv, aistiv ei ole mingi rangelt kindlaks määratud identsus, sest kui oleks, ei saaks nende vahel toimuda ümberpööratavust, vahetatavust. „Nähtav“ on ihu, tema ristumiskohaks on „nähtamatu“, mida meie jaoks avalikuks teevad kunst, kirjandus, muusika ja emotsioonid. (Grayling 2019: 485)

Mõistetega „maailma liha“ (säsi) ja „kiasm“ annab Merleau-Ponty meile aimu tähenduse loovast väljendamisest varjatud, ümberpööratavate ja omavahel põimunud jõudude põhimõtteliselt ambivalentse kokkukuuluvuse kaudu. Avaneb hämmastav pilt ilma keskmata subjektidest, kes saadavad välja ja vastavad sõnumitele, mille päritolu ja tähendused pole kunagi päris selges ehk üheselt arusaadavad ja mille tõde pole kunagi absoluutne. (Adams 2014: 160)

### **1.3. Fenomenoloogilise meetodi erinevus Husserlil ja Merleau-Pontyl**

#### **1.3.1. Fenomenoloogiline reduktsioon**

Fenomenoloogiline reduktsioon seisneb selles, et asjad redutseeritakse kogetud-olemisele, nende kogetud-olemise viisidele, aga see naiivne usk, et asjad on olemas kuidagi meist sõltumatult, objektiivselt kui asjad ise, võetakse refleksiooni ajaks sulgudesse ehk katkestatakse. Selle tegevuse eesmärgiks on nähtavale tuua algupärane kogemusväli refleksiooni jaoks. Nüüd saab võimalikuks asju vaadelda nii nagu nad just kogetud-olemises antud on ehk nähtuvad, teisisõnu fenomenidena. (Parhomenko 2010: 256) Võiks öelda, et fenomenid on asjad nagu me neid teadvuses tajume erinevalt asjadest nagu nad meie kogemusest sõltumatult on.

Siinkohal tuleb rõhutada, et sel ajal kui õpetus fenomenoloogilisest reduktsioonist kuulub Husserli fenomenoloogiakäsitluse keskmesse, pakub see Merleau-Pontyle, kelle meelest pole seda suhet maailmaga võimalik sulgudesse panna sugugi mitte sajabrotsendilisel, huvi

peamiselt niivõrd, kui selle kaudu on võimalik ligi pääseda algupärasele maailmasolule. Ta tõlgendab fenomenoloogilist reduktsiooni nii, et me oleme igast küljest küll suhtes maailmaga, aga seda märgata suudame vaid siis, kui korraks maailma toimimises osalemise katkestame.

Fenomenoloogia esmasõnastaja ja selle edasiarendaja teooriate suurim erinevus seisneb selles, et kui Husserlil transtsendentaalne reduktsioon toetub fundamentaalsele eristusele teadvuse ja reaalsuse vahel ning tema maailm on küll kindel, aga seda üksnes tunnetuse korreelaadina – maailm kui mõte, üksnes teadvustus maailmast, siis Merleau-Ponty eeldas, et selleks, et maailma näha, peame me sellega olema teatavas ihulises osaduses. Jutt ei käi siin mitte niivõrd meie bioloogilisest kehast, mida ma oman kui tavakeeles väljenduda, vaid kehast, mis ma olen, keha saladusest, mõistatusest – kehast, mis tunneb end aistivana. ( ) Merleau-Ponty nõustub Husserliga selles, et fenomenoloogiline reduktsioon on vajalik, aga ta ei nõustu Husserli seisukohaga, et reduktsioon viib läbipaistva transtsendentaalse ja puhta teadvuseni. Ta lähtus eeldusest, et selleks, et maailma tunnetada, ei piisa mõtlemisest. Niisiis ei võtnud Merleau-Ponty Husserli fenomenoloogiat lihtsalt omaks, vaid Husserli intellektualismist eemaldudes jõudis välja uue filosoofiani inimkehast (Johnson 1993: 8).

### **1.3.2. Inimese suhe maailmaga Merleau-Pontyl**

Inimese suhe maailmaga on Merleau-Ponty sõnul kokku võetav vormelisse „maailmas olemine“ (*etre au monde*), mis tähendab, et inimene on algselt ja algupäraselt maailmaga ühte põimunud ning selline eelpredikatiivne ühendus maailmaga on Merleau-Ponty järgi ihuline (Parhomenko 2010: 259). Ihu selles kontekstis ei ole mitte niivõrd ruumiline või materiaalne objekt, vaid kui vahendaja maailmaga suhestumisel, meedium selleks. Fenomenoloogilise reduktsiooni abil loomulikest hoiakutest ja argistest suhtumistest maailma hetkeks distantseerudes on võimalik tuua nähtavale seni peidus olnud seosed maailmaga. Reduktsioon toob esile teadvust/subjekti maailmaga ühendavad algsed intentsionaalsed lõimed, säilitades nende teadvusest eelsema antuse teadvuse enese lättena. Siit tuleneb Merleau-Ponty otsustus, et reduktsioon täies ulatuses – selliselt nagu Husserl seda nägi – on võimatu. Pole võimalik reflektiivne tagasimineku teadvusele maailma konstitueerimise kohana. (ibid: 260) Seega on Merleau-Ponty käsitluses maailm pideva kohaloluna enne refleksiooni olemas ja meie mõtlemine sõltub reflekteerimata elust, mis on tema algne ja pidev situatsioon. Niisiis ei ole täielik reduktsioon ehk maailma täielikult katkestamine või sulgudesse panek Merleau-Ponty järgi võimalik.

Merleau-Ponty kirjeldab fenomenoloogilist reduktsiooni millegi ajutise ja tingimuslikuna, lihtsalt sideme lõdvenemisenä meie ja maailma vahel, olles sealjuures teadlik, et maailma ei saa ei refleksioonides lõpuni lahustada ega ka teadvuses täielikult mõista (Carman 2008: 40). Teadvus ja subjektiivsus ei ole tal kuidagi mõistetavad isoleeritud või üksnes iseendaga rahuldava Olemise sfäärina. Meie üleujutus oma keskkonnast, me Olemine maailmas muudab sellise arusaama võimatuks. (ibid: 42)

Erinevalt Merleau-Pontyist eitab Husserl maailma eksistentsi, „kogemusliku evidentsi“ ümberlökkamatust ja esmasust. Husserl leiab, et tuleb hoiduda mida tahes väitmast maailma olemise või mitte-olemise kohta. Ta küll ei väida, et maailma ei ole, aga ta ka ei väida, et maailm on. (Matjus 1993: 1579) Aga see, mis Husserlil kindlalt alles jääb, on maailm minu maailmana,

minu teadvuse maailmana – ma kogen, tajun, mäletan teda, otsustan ta üle. Kõik jääb alles teadvuspäraselt olevana, teadvuse esemena, asjad muutuvad minu fenomenideks. (ibid: 1580) Transtsendentaalse reduktsiooni järgselt on Husserlil saavutuseks puhas ego ehk siis iseenda poolt iseendale antus, tema hoiaku järgi on see ainus evidentne antus. Husserl nõuab oma filosoofia asjana absoluutset subjektiivsust. (ibid: 1588) „Minas“ tuleks teadvalt mõtteliselt välistada kõik teised, „võõrad“, jääks üksnes puhtalt subjektiivne, ilma objektiivsuset (ibid: 1595). Teadvus on vaid ego, mis piirdub mina-poolusega ja fenomeniga (ibid: 1592). Leian maailma *cogitatum* ina enda seest, ütles Husserl (ibid: 1590). Huvitav on Husserli kriitika Descartes`i suhtes, kelle edasiarendajaks ta ennast pidas. Erinevalt Descartes`ist (*cogito ergo sum*) teab Husserl, et „ma ei saa väita, et ma olen“. Peale maailma seab Husserl egogi väljapoole seda kaheldavat Olemise ala, temal seega olemise probleemist puhas ego. (ibid: 1580) Mäletatavasti tegi Descartes selle vea [vähemalt Husserli nähtuna], et käsitas egot või mina substantsi või asjana, st millenagi, mis mõtleb, mitte mõtlemise endana nagu ilmneb Husserli käsitusest (ibid: 1585).

Niisiis põhines Husserli fenomenoloogia teadvuse primaarsusel, Merleau-Ponty aga arendas seda inimkehast kõneleva filosoofia suunas. Mõistega „taju“ osutas Merleau-Ponty meie kinesteetilise kehaliselt elatava maailma kohalolule. Ta leidis, et enne keha kui objekti, mille konstrueerivad teadus ja meditsiin, oleme me elus kehalised süsteemid. Ja ka kogemust nägi Merleau-Ponty kehalise inkarneerumise ilmalikust vaatepunktist ja subjektidevahelisest ajaloolisest situatsioonist lähtudes. (Johnson 1993: 8)

#### **1.4. „Cézanne`i kahtlus“ ja „Silm ja vaim“**

Merleau-Ponty kirjutist „Cézanne`i kahtlus“ on mõned pidanud tema mõtte arengus uue perioodi alguse märgiks. Siin on küll märgata Husserli tüüpi fenomenoloogia mõjutusi, kuid kõige suurem mõju tema filosoofiale näib olevat Cézanne`i loomingu uurimisel. Jõutud on tõdemuseni, et just „taju kaudu paigutame me maailmast aru saamise oma elava subjektiivsuse“ (Cavallier 1998: 10). See on just Cézanne, kes kunstnikuna keeldub nägemast meeli ja mõistust alternatiivsetena ja kes annab teda uurinud Merleau-Pontyle loa lõpuks ka filosoofina end nende orbiidilt lahti haakida. Esikohale asetatakse nüüd nägemine; nägemine on siin mõistetav metafoorina kogu tajumise kohta tervikuna, nägemine eelkõige süsteemina, mitte polarisatsioonina. Cézanne`i kontseptsiooni järgi näeme me objektide sügavust, sametisust, pehmust, kõvadust ja isegi lõhna (sünesteesia). Merleau-Ponty paigutab siin kunstniku kesksele kohale ning tegeleb tema loomingu analüüsimisega kunstniku Ise ja maailma segunemise vaatepunktist. (ibid: 12) Merleau-Ponty tsiteerib Cézanne`i: „Maastik mõtleb endast minus ja mine olen tema teadvus“ (Merleau-Ponty 1993: 67). See on üks kõige kaugemale vaatavamaid lauseid „Cézanne`i kahtluses“, sest tuleb tunnistada, et kuigi Cézanne oma loomingus jõuab välja primordiaalse kogemuseni, siis Merleau-Ponty 1945.a pole sinna veel päralt jõudnud.

Merleau-Ponty maalifilosoofia tuuma, nii nagu see on väljendatud „Cézanne`i kahtluses“, on Johnson kokku võtnud kuude punkti: 1) loomuliku hoiaku maailma osaline sulgudesse panek – selles osas, mida teaduslikud väited meile maailma kohta ette kirjutavad; 2) rõhuasetus siin ja praegu läbielatavale nagu nähtav maailm parajasti me elavale kehale esile kerkib; 3)

tähenduse tagasiandmine kunstniku tööprotsessis end väljendavale subjektile; 4) seni sekundaarseks loetud kvaliteetide nagu värv, maitse, heli, lõhn ja puudutus primaarsele kohale tõstmine, selle seisukoha kindlus ja püsivus; 5) kunstniku loomingu kui Mina ja maailma segunemine; 6) mittereduktsioonilise vaate kaitsmine ses osas, mis puudutab tähenduste paljusust kunstiteoses. (Johnson 1993: 13)

1960.a suvel valminud essee „Silm ja vaim“ näitab, et Merleau-Ponty mõtted on jõudnud uude faasi, ka tema on jõudnud primordiaalse kogemuseni. Merleau-Ponty rõhutab nüüd, et on olemas tähendus ka maailma eelpredikatiivses kogemises, teisisõnu ka maailma sellises kogemises, mis eelneb igasugusele otsustusele või arvamusele ning mis seab meid vastakuti toore tähenduse tumma ja vaikse ligiolekuga. Seoses esseega „Silm ja vaim“ toob Cavallier'i analüüs välja kolm olulist momenti: 1) nägija ja nähtava, vaatleja ja vaadeldava põimumine; 2) kujutise asendi ja asupaiga määratlemise raskus; 3) nägemise „hullus“ ehk selle erinemine tavapärasest. (Cavallier 1998: 27) Oluline muutus võrreldes „Taju fenomenoloogiaga“ seisneb Merleau-Pontyl nüüd selles, et nägemine ei ole redutseeritav mõtlemiseks ja nägemine pole sugugi väline selle suhtes, mida näeb: ka nägijast endast saab nähtav (ibid: 28). Nägemine põhineb vahetusel ja vastastikkusel, kulminatsiooniks on aistija ja aistitava lahutamatus. Rõhutatud on nägemise interioorsust: nähtav ei asu mitte ainult väljaspool, vaid on ka interioorne nähtav. Merleau-Ponty on öelnud, et ta jääks hätta sellega, et öelda, kus asub maal, mida ta hetkel vaatab, sest maal ulatub üle selle välja, mida määratletakse välise reaalsusena. Olles küll siin, juhib ometi mu kontempleerivat pilku mujale, ilma et mul oleks võimalik seda kuidagi lokaliseerida. (ibid: 32) Lisaks pakub kunstnik meile näha üht nähtavat, mida me seni pole veel näinud. Tuleb välja, et lisaks sõna „nähtav“ tavatähendusele on olemas ka üks teine, meile alguses justkui tajumatu nähtav, mille olemasolu alles maal annab võimaluse näha. (ibid: 34) On olemas nähtava esialgu nähtamatu halo ning see on just kunstniku maal, mis suudab vabastada tõelisuse seda varjavast loorist (Cavallier 1998: 35).

## 2. MERLEAU-PONTY KUNSTIFILOSOOFIA

### 2.1. Väljendusviis kui maali keel

#### 2.1.1. Väljendatava seos reaalsusega

Merleau-Ponty on kindel, et kunst on väravaks filosoofilise mõtte juurde suuremal määral kui seda on näiteks loodusteadused. Just kaasaegne kunst kannab endas fenomenoloogiale omast pingutust, samasse liiki kuuluvat tähelepanu suunatust ja imetlust maailma ees ning samasugust teadvustamise nõuet. (Johnson 2010: 14) Soov saada veelgi rohkem aimu inimtajust, mõista paremini kunstniku väljendusviisi kui keelt ning immanentsust või transtsendentsust ja reaalsuse sügavaimat struktuuri pani Merleau-Ponty kunsti põhjalikumalt uurima (Johnson 2010: 13). Merleau-Ponty kunstifilosoofia on ainulaadne kunstniku esteetilise kogemuse käsitlus, kus paradigmaks on talle prantsuse maalikunstniku Paul Cézanne'i looming.

Kunstiteoste puhul huvitas Merleau-Ponty eelkõige kunstilise väljendusviisi fenomen – see viis, kuidas kunstnik väljendab oma lõuenditel tegelikkust. Kuna kunstnikupoolne pingutus ja mõtiskelu oma ainst vaadates on väga sarnane mõttepingutusele, siis võime rääkida sellise mõttepingutuse väljendusviisist kui maali keelest. Nii nagu sõnade funktsiooniks on nimetamine, eesmärgiks tabada selle olemust, mis meile alul ilmneb ähmasel moel ning panna see meie ellu äratuntava objektina, nii peab ka maalikunstnik ähmaselt tajutavat konkretiseerima, projitseerima, seiskama. (Merleau-Ponty 1993: 68) Olles vaevaga tuletanud maailmast oma ekvivalentide süsteemi, rüütab kunstnik selle värvidesse ning paigutab lõuendi peaaegu-ruumi sisse (Merleau-Ponty 1964: 55). Need väljendusüsteemid on kõik mõistetavad „realistlikena“, olemise või mõeldavuse viisina (Waelhens 1993: 176). Ja kuigi maalikunsti tumm mõtlemine jätab meile mõnikord mulje tähenduste tühisest virvendusest, halvatud või katkestatud kõnelt, siis tegelikult on nii, et ükski mõtlemine ei rebi end aluspinnast (s.o maailmast, antud konkreetsest reaalsusest) kunagi täielikult lahti (Merleau-Ponty 2013: 61). Maali ei saa vabastada viitamast konkreetsele reaalsusele, sest selline viitamine on inimese olemuses olemuslikult määrav. Kunsti ülesanne on seda vaid teataval tasandil konstitueerida. (Waelhens 1993: 176)

Merleau-Ponty leiab, et sõnaliselt väljendatud mõtlemise eelist võib näha küll selles, et tema saadusi on mugav kasutada, aga kirjanduse ja filosoofia kujundid pole sugugi lõplikumad ega selgemad kui maalikunsti omad. Ka need on allutatud edasistele tõlgendustele. (2013: 61) Samal moel nagu mõte ja filosoofia pole kunagi päris lõpuni valmis, nii peab ka maali puhul arvestama „tähenduse muutlikkusega selle lahendamata müsteeriumis“ (Cavallier 1998: 55). Nii nagu taju on ammendamatu, on ka kirjanduse, filosoofia ja kunsti puhul tõsiasjaks, et see, mida väljendatakse, ei ole kunagi väljendatud täielikult ja lõplikult. Maalijad teavad, et eksisteeriva maailma ainuprojektsiooni pole olemas, ei ole sellist kuvandit, mis igas suhtes kujutatule vastaks ja seega väärriks maalikunsti aluslehtade staatust. Maalikunsti keel ei ole looduse loodud. Nõnda tuleb kunstnikel seda aina uuesti luua ja üha ümber teha. Maailma poeetiline vormimine, sellele kunstilise väljendusviisi otsimine on toimunud aastatuhandeid ja jätkub edaspidi. (Merleau-Ponty 2013: 38-39)

### **2.1.2. Väljendamine kui loomine**

Nii ongi esimesel ja teisel perioodil (kuni 1950. a-te keskpaigani) Merleau-Ponty kunstifilosoofias üheks võtmesõnaks väljendusviis. Mõiste „väljendusviis“ määratlus selles jääb klassikalise jäljendamisteooria ja semantilise kujutlusvõime rakendamise teooria vahele. Filosoofiga sarnaselt püüab maalikunstnik leida väljendusviisi eksisteerivale, anda kuju millelegi veel vormi mitte omavale või uue kuju vanale vormile. (Johnson 2010: 7) Ehk nagu on öelnud Merleau-Ponty uurija Cavallier: maalikunstnik ei tee loodusest jäljendeid, tal tuleb oma teoses hoopis maailma jätkata ja [selleks korraks] see oma maal is lõpule viia (Cavallier 1998: 76).

Me võime öelda, et maalimisel on tegemist loomingulise protsessiga, sest maal väljendab värvide abil midagi universaalset, midagi sellist, mis enne maali ehk ilma maalita olekski jäänud tundmatuna ja vormi mitte omavana üksiku teadvuse privaatsesse kogemusse. See mõiste „reaalne“ alla kuuluv, mille haardesse kunstnik end usaldab, on tegelikult loomine, mis „leiutab“ paratamatu. Selline paratamatu leiutamine ehk tinglikult kujutatud väljendusüsteemide loomine on kunstniku vajadus, peaaegu kohustus. Maal on see, mis muudab asjade sünnipaigaks oleva nähtumuste vibratsiooni (ehk reaalsuse sügavaima struktuuri) kõigi inimeste nägemisele avatuks nähtavaks objektiks. (Waelhens 1993: 175, 176) Maal kohustab meid tunnistama tõe, millel ei ole välist mudelit ega eeskujut selles mõttes, et tal ei ole mingit ettemääratud väljendusviisi (Johnson 2010: 64). Iga kunstnik loob oma keele, oma väljendusviisi. Nagu fenomenoloogiale omane, on ka kunstniku tõe seotud situatsiooniga, milles esile tuleb. Ta häälestub alati sellele, mis avab ja väljendab maailma.

### **2.2. Taju tekkimise tunnetusprotsess ja kunstniku loomisakt**

Asi ei ole antud, vaid asi konstitueerub subjektiivsete nähtumuste voos. Tajufenomen kui esmane avatus objektile, taju olemuslikuks funktsiooniks on me tunnetusele aluse andmine. (Merleau-Ponty 2019: 497,496) Oma teesi inimtaju primaarsusest selgitab Merleau-Ponty järgmiselt: tajukogemus seisneb me viibimises hetkes samal ajal kui asjad, tõesed, väärtused konstitueeruvad meie jaoks; taju on sündiv logos, ilma igasuguse dogmatismiga õpetab see meile objektiivsuse tõelist olukorda, kutsudes meid teadvuse ja tegevusega seonduvate kohustuste juurde; siin toimub teadmise sünnile kaasa aitamine (Johnson 1993: 8).

Kunst ja filosoofia, neist kumbki pole mitte meelevaldne sepiatus kultuuri vaimses universumis, vaid nad on olemisega kontaktis just sedavõrd kui nad on millegi loomine, on Merleau-Ponty öelnud „Nähtav ja nähtamatu“ töömärkmetes. Maalikunstil on tema analüüsid privileeritud seisund eelkõige seetõttu, et tema uurimistöö tegeleb alati tajuga selle tekkimise protsessis. (Cavallier 1998: 9)

Merleau-Ponty kunstianalüüsi iseloomustab tähelepanu fookuseerimine pigem või ennekõike kunstniku loomeprotsessile, loomisaktile, mitte niivõrd tema teostele. Maali vaikus, see ei ole mitte tähenduse puudumine, vaid vastupidi, see on sisukas maalikunstniku stiilist loomisakti ajal. (Johnson 2010: 17) Maalikunstniku töid vaadeldes jõuab Merleau-Ponty arusaamisele, et

pole võimalik eristada ei nägemist ja nähtavat ega ka näivat ja olevat. Kunstniku teosed annavad meile teadmisi nähtava kohta, sealjuures aga just sellist teadmist, mis on võimalik üksnes selle väljendamisakti kaudu, mis laseb sel jõuda lõuendile. Kunstniku nägemine saab teoks maalis. (Johnson 2010: 30) See tähendab, et „kontseptsioon“ ei saa eelneeda „täide viimisele“. Enne väljendamist pole muud kui ähmane palavik. Valmis teos, mõistmist leidnud teos saab tõestada, et ses palavikus pigem oli midagi kui mitte midagi. (Merleau-Ponty 1993: 69) Kui meie eksistents on protsess, milles miski seni tähendusetu omandab tähenduse, siis kunsti pakutav rõõm seisneb võimaluses näidata, kuidas miski omandab tähenduse.

Merleau-Ponty soovib Cézanne`i piltide vaatajatel end sensibiliseerida teoste spetsiifiliselt eriomasele tähendusele. Ta toob esile Cézanne`i püüdluse kujutada mateeriat nii, nagu see on kuju võtmas ehk asju nii nagu me neid näeme sel liikuvale moel, nagu nad me tajule ilmnevad; Cézanne püüdis talletada lõuendile spontaanseid organiseerumist meie pilgu all, seda tekkivat korda. (Merleau-Ponty 1993: 63) Ta ei tahtnud eraldada stabiilseid asju, mida näeme, sellest liikuvast viisist, kuidas nad me tajule ilmnevad: ta tahtis kujutada mateeriat nii nagu see on kuju võtmas, korra teket läbi spontaanse organiseerumise. (Merleau-Ponty 1993: 63)

Cézanne`i põhieristus, mis ühendab teda fenomenoloogiaga: ühelt poolt tajutavate asjade spontaanne korrastumine, teiselt poolt sellele vastandumas ideedele ja loodusteaduslikule inimkorraldusele rajatud maailm. Teda huvitas see, mida teadus on meid õpetanud mitte nägema, meie maailm nii nagu ta on siin ja praegu, kus tuleb arvesse võtta, et ei ole antud mitte üksnes asi, vaid ka see, kuidas me asja kogeme - asja põhiolemus nagu see kumab läbi ajaloo.

## **2.3. Nägemise fundamentaalne ilmutusvõime ja sügavus, ruum, värv**

### **2.3.1. Nähtava mäletamatu aluskiht**

Kui me oleme selleks suutelised ehk osadusesaamisvõimelised, annab kunst eesõigustatud juurdepääsu sellele, mis on olemas kõigepealt ja esialgselt (Cavallier 1998: 10, 20). Osadusesaamist võimaldab meile nägemine, mis tähendab eelkõige nägemist meis endis. Cézanne`i sõnutsi on loodus seespool. Kohtumaks sellise nägemisega, mis viib meid otse maailma aluskihini/substraadini, on vaja naasta meisse endisse. (Taminiaux 1993: 288)

Maalikunstniku pilgu all miski liigatab ja süttib nähtava mäletamatus põhjas ning vallutab kunstniku ihu. Tema käest saab kauge tahte tööriist. (Merleau-Ponty 2013: 58) Käsi ei ole siin lihtsalt kehaosa, vaid on selle mõtte, mis tuleb tabada ja edastada, väljendaja ja jätkaja, ütleb Merleau-Ponty (1993: 68). Nägemine on kohtumine nagu risttee, kus saavad kokku Olemise kõik tahud. Niisiis on seni tumm olemine see, mis tuleb sellise nägemise kaudu ilmutama oma mõtet. (Merleau-Ponty 2013: 58) Kunst, maalikunst ammutab aineksest just selle toore meelega kihist, nähtava mäletamatust aluspõhjast, mis oma aktiivsuses ei tahagi midagi teada. Erinevalt kirjanikest või filosoofidest teevad kunstnikud seda kõike täiesti süütult, hinnangut andmata. (ibid: 17)

Merleau-Ponty tõdeb, et ainult inimolend on võimeline selliseks visiooniks, nägemiseks, mis tungib otse asja tuumani, mis asub me argielu korraldatud katte all. Üksnes inimene oma

pilguga suudab tungida asjades peituva tõeseni. (Merleau-Ponty 1993: 67) Luues tingimused nägemiseks, mis ületab me tavapärasest nägemist, seab Merleau-Ponty traditsiooniliste kategooriate asemele nähtava sisemise kehastumise ja veel toore tähenduse, mida pakub meile kunstniku valmiskujul teos. Olemus ja eksistents, kujuteldav ja reaalne, nähtav ja nähtamatu, maalid segunevad omavahel kõik need meie kategooriad. (Cavallier 1998: 36)

Kunstnik kasutab nägemise fundamentaalset ilmutusvõimet, nägemise võimet näidata midagi enam kui iseennast. Küsimus on selles, kuidas panna kõnelema minust lähtuv ruum ja olemasolev valgus. Just see filosoofia, mis alles tuleb luua, hingestabki maalijat sel hetkel, kui tema nägemine saab teoks maalid. Kui ta „mõtleb maalid“ nagu ütles Cézanne. (Merleau-Ponty 2013: 44) Cézanne teadis, et väline vorm, kest on teisejärguline. Kest, see ruumiline teokarp, tuleb purustada selleks, et maalida puhtaid vorme. Oma keskmisel loomeperioodil jõudis Cézanne ühelt poolt Olemise püsivuseni, selle sisemise struktuurini ja teiselt poolt selle varieerumiseni (mõju meeltele). Igal juhul teab ta, et ruumi ja sisu tuleb otsida koos. (ibid: 47-48) Ja kui kunst on kord juba olemas, äratav ta tavanägemises uinuvaid jõude ja annab nõndaviisi võimaluse pääseda lähemale eeksistentsi saladusele. Just seda nähtava sisemist saladuslikku hingestatust, kiirgust otsibki maalikunstnik sügavuse, ruumi, värvi nime all. (ibid: 50) Kunstnik ei saa nõustuda, et avatus maailmale oleks illusoorne või kaudne, et see, mida näeme, polegi maailm ise.

### **2.3.2. Sügavus, ruum, värv**

Kuidas Merleau-Ponty kunstikäsitlus mõtestab ruumi? Talle tähendas ruum eelkõige valgust, värvi ja sügavust, aga ka ihu, nägemist ja maalikunsti üldiselt.

Juba teoses „Taju fenomenoloogia“ püüab Merleau-Ponty anda meeltega kogetud kvaliteetidele tagasi nende usaldusvärsuse ja eheduse, seda eriti värvide ja objektide käegakatsutava sügavuse puhul. Siin käsitletud sügavust ei tule mõista mitte illusioonina konstrueeritud lineaarse kolmanda mõõtmena, vaid ürgse sügavusena, sellise eksistentsiaalse dimensioonina. (Johnson 1993: 12) Niisiis on värv ja sügavus kaks seesmiselt omast mõõdet kunstiteoses väljatöötatud ruumile. Ka essees „Cézanne`i kahtlus“ tegeleb filosoof tajumaailma sügavusega. Ta selgitab, kuidas sügavus aitab meil mõista sellise reaalsuse olemasolu, mis on kaugel pelgalt välispinnast ja välispindidest ilmingutest. Näiteks üht maali vaadates ei näe me üksnes värve ja vorme, vaid asju, mida näeme olevat kõvad, pehmed, märjad, kuivad, rasked jne. (Carman 2008: 180) „Silm ja vaim“ toob sügavuse veelgi rohkem esile - sügavus maalil, ruumis, ises ja olemises. Sügavus tuleneb siin eelkõige faktist, et maalimine on kehaline tegevus ja ihu on põimim nägemisest – Merleau-Pontyl metafoorina kõiki meeli hõlmav – ja liikumisest. (ibid: 184) Sügavuse kogemus ähmastab mõõtmel, sügavus on Merleau-Pontyl lõpuks kogemus mõõtmel vahetatavusest, ümberpööratavusest (Cavallier 1998: 41, 49).

Omades fundamentaalset ilmutusvõimet, suudab nägemine panna meie jaoks kõnelema selle ruumi ja valguse, mis on siin ja praegu olemas. Mina ise olen see ruumilisuse nullaste, millest lähtudes ruumi avastan. Ma näen ruumi seestpoolt, olen ise ruumist ümbritsetud. (Merleau-Ponty 2013: 44,43) Valgus, värv ja sügavus on siin minu sees, nad äratavad mu ihus teatud vastukaja (ibid: 22). Maalikunstnik peab piiritlema ja projitseerima seda, mis näeb end tema sees. Ta peab laskma kõiksusel endasse tungida, oma sisemuse üle ujutada, et see ta enda alla

mataks. Maalikuunsti võib näha kui vahendit pinnale tõusmiseks. (ibid: 27) Maal annab nähtava eksistentsi sellele, mida võhiklik nägemine on pidanud nähtamatuks (ibid: 25).

Nägemine on see, mis konkretiseerib universaalset nähtavust ja seda ainulist ruumi, mis eraldab ja ühendab ning mis tagab kogu sidususe: ka minevik ja tulevik on sama ruumi osad. Erinevad olevad on absoluutselt üheskoos ja seotud „samaaegsusega“ selles ainulises ruumis. (ibid: 57) Sügavus sünnib meie pilgu all, sest fikseeriv pilk püüab jõuda suurima võimaliku kindlaksmääratuseni, näha tõepoolest midagi (Merleau-Ponty 2019: 406). Sügavus on üks moment sellest, kuidas taju usub ühtsesse asja. Perspektiivne joonistus ise pürgib sügavuse poole, tasakaalu otsides „süvendab end sügavusse“ (ibid: 408). Ruum ei ole keskkond, ei reaalne ega loogiline keskkond, milles asjad paiknevad, vaid ruum on vahend, mille abil asjade asukoht saab võimalikuks (ibid: 378).

#### **2.4. Kommunikatsioon ja intersubjektiivsus**

Merleau-Ponty nägi kogemust alati maailmas inkarneerumise vaatepunktist – tal kogemuse subjekt alati kehastunud subjekt, kehastunud teadvus – ja subjektidevahelistest situatsioonidest lähtuvalt (Johnson 1993: 8). Elavas kehas sündiva ja sellele omase tähenduse ilmumine laieneb tal kogu meeltega tajutavale maailmale. Tähendus on see, mis paistab läbi inimese enese kogemuste ristumisest omavahel ja nende ristumisest teiste inimeste kogemustega kui subjektiivsele lisandub intersubjektiivne. (Merleau-Ponty 2019: 314) Maailm on see, kus me üksteisega suhtleme, nimelt selle kaudu, mis me elus on artikuleeritud/artikuleeritavat. Muru minu ees paneb mind uskuma, et roheline avaldab mõju ka teiste nägemisele nii nagu muusika avab mulle sissepääsu ka teise muusikalisele teadvusele. On tõesti nii, et eramaailmad suhtlevad, et iga eramaailm on omaniku jaoks üks kõigile ühise maailma variantidest. Asi ise avab mulle ligipääsu teise eramaailma, kuid samas on see asi minu jaoks alati just see asi, mida mina näen. (Merleau-Ponty 2010: 21)

Merleau-Ponty filosoofilise mõtte arengu kolmandal perioodil, u alates 1952. aastast rõhutab ta üha enam vaataja rolli, osatähtsust ja võimalusi pildil kujutatu vastuvõtmisel. Oluline on märkida, et vaataja ei vaata pilti nagu asja, ta pigem näeb pildi järgi või koos pildiga.

Minu ja teiste inimeste vahel olev distant muutub omapäraseks läheduseks kohe kui naaseme tajutava maailma juurde, sest tajutav saab külastada rohkem kui üht keha, võib osaks saada rohkem kui ühele kehale (Merleau-Ponty 1964: 15). Kõik tugineb ületamatule küllusele, tajutava imelisele paljususele, mis annab ühele ja samale asjale jõu olla asjaks rohkem kui ühele vaatajale. Piisab vaid tõsiasjast, et maal, millest mu pilk praegu üle libiseb, paigutub sama hästi ka teiste inimkehade vooluringi. (ibid: 16)

Merleau-Ponty kirjutab, et kaasaegne maal seab meie ette küsimuse – kuidas saada teada, mismoodi me selle kaudu, mis kõige rohkem on me endi oma, oleme ometi siirdatud universaalse külge, selle külge, mis kõigi inimeste meeltele on juurdepääsetav (ibid: 52). Ei eksisteeri ju kunstniku teostatud töö iseeneses nagu üks asi või ese, vaid tegemist on teosega, mis ulatub oma vaatajani ning kutsub teda endasse imama neid käeliigutusi, mis on olnud teose loojaks ning sel moel liituma kunstniku vaikse maailmaga, mis nüüdsest on väljendatud ja vaatajale kättesaadav (ibid: 51). Kunstniku jaoks ja nende vaatajate jaoks, kes suudavad end

paigutada maali sisse, on tähendus [mille kunstnik on tuvastanud maailmas ehk nähtumuses endas] valmis nõudma just seda värvi või just seda objekti eelistatuna kõigi ülejäänute ees. Sest see õige värv või objekt on maali ülesehituses sama tungivalt vajalik kui kirjanduses lause süntaks või filosoofias arutluskäigu loogika. (ibid: 55)

Võttes etaloniks Cézanne`i, kirjutab Merleau-Ponty, et kunstnik on naasnud selle vaiksuse ja üksildase kogemuse lätetele, millel kultuur ja ideedevahetus põhineb. Seda tähendust, mida kunstnik peatselt väljendab, pole veel kusagil olemas. (Merleau-Ponty 1993: 69) Kunstnikule näib, et ta leiab kunstilise väljendusviisi nähtumuses endas, et maailm ise annab - pärast kunstnikupoolset vaevalist „lugemist“ – talle just selle õige viisi, kuidas kokkusaamist maailmaga lõuendil väljendada. (Merleau-Ponty 1964: 56) Kunstnik saab üksnes konstrueerida kujutise ja jääda seejärel ootele, et see kujutis elustuks teiste inimeste jaoks. Kui see juhtub, ei pea maal jääma olelema ühe ülevärvitud lõuendina, vaid hakkab elama paljudes vaimudes. See tähendus, mille Cézanne oma maalidel olevatele objektidele andis, ilmnes talle nii nagu see end talle maailmas presenteeris. Asjad ise nõudsid, et neid maalitaks just nii. Cézanne lihtsalt väljendas seda, mida nad öelda tahtsid. (Merleau-Ponty 1993: 70)

Merleau-Ponty kunstifilosoofiat hästi tundva Taminaux` sõnadega võiks selle alateema kokku võtta järgmiselt. Tegemist ei ole ainuüksi kunstniku privaatse maailmaga. Eeldatavalt privaatsest maailmast saab meie ühise maailma koostisosa niipea kui see on väljendatud lõuendil. (Taminaux 1993: 289) Maalikunstnik väljendab lõuendil ühe konkreetse suhte skeemi paljude suhete hulgest, mis osaliselt kattuvad ja mida meeltega tajutav maailm põimib meie kehadega. Kunstniku töö toob minu silme ette „konkreetse reaalsuse imaginaarse struktuuri“. (ibid: 288) Konkreetse ja üldise osaline kattumine, see tajutu on tunnistajaks ka mina ja kaasinimeste osalisele kattumisele, subjektide pluralistlikule läbipõimumisele (ibid: 281). Kunstniku kokkusaamisest maailmaga saavad osa teose vaatajad juhul kui nad suudavad ära tunda selle, mida kunstnik on tahtnud öelda (ibid: 288).

## **2.5. Merleau-Ponty fenomenoloogia ja Cézanne`i kunstiloomelähedus**

F. Williams kirjutab, et esimene, kes seostas Cézanne`i maalikunsti fenomenoloogilise orientatsiooniga, uutmoodi vastuvõtlikkusega loodu(se) suhtes, oli Herbert Read (1893-1968). Readi analüüsid tõid selgelt esile Cézanne`i kunsti realistliku filosoofilise iseloomu, andes kaudselt mõista Cézanne`i stiili paralleelsusest fenomenoloogiaga. (Williams 1993: 166) G. A. Johnson aga leiab, et see oli just Merleau-Ponty, kes tundis Cézanne`i teostes ära kunsti, mis läheb kaugemale impressionismist. Just Merleau-Ponty osutas, et Cézanne ei püüdnud jäädvustada põgusaid muljeid *a la* impressionism, vaid elavat perspektiivi, millesse kuuluvad sügavus ja asjad ise ning sageli ka teatav monumentaalsus, mis omistab asjadele nende arvestatavuse ja kestvuse dimensiooni. (Johnson 2010: 50)

Merleau-Ponty fenomenoloogilist filosoofiat ja Cézanne`i kunstiloomet iseloomustab teatud laadi lähedus – nad mõlemad on näinud oma ülesandena neid ümbritsevas nähtavas leida üles. Olemine ehk Elu ehk siis filosoofil tuleb sellest kirjutada nagu ka maalikunstnikul seda maalida (Cavallier 1998: 20). Fenomenoloogia tahab reflekteerida asju endid, Cézanne tahab maalida asju endid, leida objekti üles atmosfääri alt (Carman 2008: 183). Nii nagu filosoofiaski eelneb

teooria sõnastamisele kogemus, sest filosoofia on vaid valgustatud kogemus, nii püüab ka kunstnik leida väljendusviisi oma nägemise kaudu kogetud eksisteerivale (Johnson 2010: 18).

„Taju fenomenoloogia“ eessõnas kirjutab Merleau-Ponty, et täielik fenomenoloogiline reduktsioon ei ole võimalik. Just Cézanne'i maalides ja kunstikäsituses leidis ta teatud analoogia fenomenoloogilise filosoofia käsitlusele nähtava maailma teaduseelsest tajust ja fenomenoloogilisest reduktsioonist. Cézanne'i kunstis leiab Merleau-Ponty meelest väljenduse katse maalida primordiaalset asjade füsiognoomiat nii nagu nad vabalt ja pingutuseta looduses esile tõusevad. (Johnson 1993: 9) Ta leidis, et fenomenoloogiline reduktsioon on see protseduur, mille kasutamise kaudu Cézanne suutis oma kunstiteostes nähtavaks teha selle inimese-eelse kõige alumisema lähtepinnase, millel inimene seisab ning mis meie kogemustes küll alati kohalolevana jääb üldjuhul siiski tava- ja teadusliku mõtlemise poolt opereeritava maailma varju (Williams 1993: 173). Cézanne tahtis maalida seda ürgset maailma, sellist loodust, millele teadlased tuginevad. Seda puhast loodust, milles on välistatud inimese kätetöö ja vahetu kohalolu sisendamine. Cézanne'i enda sõnul tahtis ta teaduste vastu asetada looduse, millest need ise pärinevad (Merleau-Ponty 1993: 64)

Niisiis oli Cézanne kunstnik, kes naases selle primordiaalse kogemuse juurde, kus keha ja vaim, mõtlemine ja nägemine on lahutamatud. Maal „Järv Annecys“ (1896) - see on üks näide Cézanne'i maalidest, kus maastik on ilma jäetud neist atribuutidest, mis valmistaksid seda ette hingestatud kokkupuuteks. Loodusmaastik on tuuletu, ei mingit liikumist ka Annecy järve pinnal, tardunud objektid kõhklemas just nagu maailm oleks algamas. Tema maalidel on otsekui tundmatu maailm, milles saab tunda end üksnes ebamugavalt ja mis keelab igasuguse tunnete ülevoolavuse, kirjutab Merleau-Ponty. (ibid: 66)

Cézanne'i maalid omasid Merleau-Ponty mõtlemisele ainulaadset filosoofilist väärtust just Cézanne'i erilise lähenemisviisi ehk meetodi tõttu: kunstnik nägi maalitava asja muutumatut struktuuri ja maalis nagu tema taju oleks häälestatud *Gestalt*-ile, mis Merleau-Ponty tajufenomenoloogias oli kesksel kohal. Võib öelda, et Cézanne avastas elava perspektiivi, avastas selle intuiitivselt ja esteetiliselt isegi enne seda kui Gestaltpsühholoogia jõudis selle teoreetilise sõnastamiseni. (Carman 2008: 183) Ta oli nägemismeelele ilmnevate objektide sügavmõtteline maalija. Ta ei aktsepteerinud mitte pelgalt nähtumusi subjektiivses tähenduses, vaid tõelise asja nähtavale tulemist. (Williams 1993: 170)

Cézanne'i kaasaegne Bernard Bosanquet on küsinud: tõepoolest, kes suudaks kahe mäest tehtud kujutise puhul öelda, kumb neist on just see õige? Williamsi arvates võime uskuda, et oma maalidega üritas kunstnik anda sellele küsimusele küllap õige vastuse. (ibid: 166) Cézanne'i keskseks teesiks oli veendumus, et inimese teadvusel on võime tajuda objektiivselt reaalseid struktuure. Sellest tuleneski teda alati ründav kunstiline väljakutse: kuidas anda edasi just see õige mäe jne kujud. Seega deklareeris ta, et on olemas mäe, õuna, inimkeha jne õige kujud, et maastikel ja ka nt natüürmortidel on oma selge kindlakujuline vorm. Oma maalide kaudu just selliste objektiivsete vormide identifitseerimisele Cézanne pühenduski. (ibid: 167)

Nii nagu fenomenoloogia on määratletav selle uurimisena, kuidas Olemine ilmutab end teadvusele, on ka Cézanne'i tähelepanu suunatud sellele, mis on identne Merleau-Ponty fenomenoloogilise probleemiga – asi selle ilmumise protsessis (ibid: 173). Tema maalid *La*

*Neige Fondue a l'Estaque* (u 1870) ja *La Montagne Sainte Victoire* (1885-1887) demonstreerivad meile Cézanne`i subjektiivse dünaamika sees siin ja praegu objektiivsuse ja realismi esilekerkimist (ibid: 166). Williams leiab, et täpselt samad sõnad, mis Merleau-Ponty ütles Cézanne`i maalimisviisi kohta, võiks öelda tema enda fenomenoloogia kohta – ta ei taha omavahel eraldada meie pilgu alla ilmuvaid fikseeritud asju ja nende üürikest ilmnemisviisi, ta tahab maalida asja sellal kui see võtab kuju. Nii filosoof kui ka kunstnik, nad mõlemad tegelesid tajuga, mis on parajasti tekkimas. (ibid: 172) Peamiseks põhjuseks, miks Merleau-Ponty Cézanne`i loomingule eriliselt palju aega pühendab, on tema veendumus, et Cézanne`i maalides ja maalimisviisis on tuvastatav inimkogemuse fenomenoloogiline kirjeldamine maalikunsti vahenditega.

Merleau-Ponty usub, et meie sõnad ja teod on sageli just siis kõige tähendusrikkamad, kui me anname endale aru oma füüsilisest põimumisest maailmaga, kui me anname oma panuse nagu muusad ja laseme maailmal ja selle „metsikul tähendusel“ rääkida läbi meie kehade. Meie sõnad ja teod on kõige selgemad ja kõige viljakamad tähenduse kandjad siis, kui me ei ürita maailmale peale suruda mingit kunstlikku korda. (Adams 2014: 160)

Kommunikatiivsete olenditena on meie kutsumuseks häälestada end maailmale, selle asemel et panna maailma kohanduma meiega või suruda maailmale peale meie oma tähendusi. Merleau-Ponty kommunikatiivsuse ideaal tähendab aktiivse ja loova rolli võtmist selleks, et lasta sündida millisel iganes tähendusel või ilul, mis meie kaudu ehk läbi meie kehade esile tõuseb. Merleau-Ponty leiab, et sellise kommunikatiivsuse heaks näiteks on maalikunst ja sellised loovad kunstnikud nagu Cézanne. Omalt poolt võime lisada, et suurte kunstnike nagu Cézanne ja suurte filosoofide nagu Merleau-Ponty ühiseks erijooneks on, et nad funktsioneerivad kui maailmas tähendusi loovad oraaklid, lastes meil „näha“ asju, mida me varem pole näinud, pakkudes meie võimaluse jõuda lähedale „asjadele endile“. (Adams 2014: 161)

## **2.6. Cézanne`i töömeetod**

Raamatu „The World of Cézanne“ (1968) autor R. W. Murphy elas raamatu kirjutamise ajal Cézanne`i kodukohas Aixi lähedal Provence`is, kus viibis praktiliselt kõikides paikades, mida Cézanne on maalinud. Ta on ilmekalt kirjeldanud Cézanne`i rajatud uut nägemisviisi – elavat perspektiivi. Ta rõhutab, et Cézanne avastas Aix-en-Provence`i ja Sainte-Victoire`i mäe vaimu ja selle maastiku hinge, pühitses oma maalides selle vormid ja värvid ning paljastas selles niisuguse sügavuse, mida keegi enne teda polnud näinud. Ometi näib Cézanne`i Provence tema piltidel lihtsustatum ja struktuuralsem kui tegelik, teda pilte looma inspireerinud maakoht. Peale selle maalidel sageli need asjad, mis peaksid olema kaugel, näivad lähedal ja maastikul esiplaanil asuvad vormid on maalil esitatud määramatult kauguses paiknevana. Värvid on küll Provence`i värvid, aga mitte tingimata just õiges kohas ja samas järjestuses nagu looduses. Cézanne uskus, et looduses on olemas püsivad vormid ja värvid, samuti on püsivad nendevahelised suhted, kirjutab Murphy. (Murphy 1968: 7) Just need loodusmaailma kestvad vormid, värvid ja ruumilised suhted moodustavad kunstniku jaoks ühe keele, mille abil väljendada endas loodusvaadetest esile kutsutud emotsioone. See ebakonventsionaalne ruumikäsitus ja sama ebakonventsionaalne värvikasutus teevad samal ajal Cézanne`i loomingust väga intellektuaalse kunsti. Rõhuasetus on vaadatavatelt asjadelt suunatud pigem

vaataja teadvusele. (ibid: 8) Cézanne`i kunstilooming kombineeris romantismi emotsionaalse intensiivsuse klassitsismi selguse ja vaoshoitusega (ibid: 9)

Enne pintsli kätte võtmist ta ebatavaliselt kaua vaatles silme ees olevat maastikku. Eesmärgiks oli leida alguspunkt, millest lähtudes hakata ehitama. Ta pidi nägema kõigepealt põhimotiivi ehk maastikku oma totaalises absoluutses täiuses. Maalimisprotsess seisnes konkreetse vaatepildi sisemise tähenduse ehk siis kogemuse sisu välja toomises. Maal tuli üles ehitada värvidest, vormidest ja ruumilistest suhetest. Tavapäraselt nähtud maailm oli kunstniku jaoks üksnes lähtekoht, see oli vaid nende materjalide allikaks, millest tuli konstrueerida pilt. Individuaalsed objektid ei pidanud sugugi säilitama just neid värve ja vorme, mis neil on meie „rangelt reaalses“ maailmas. Selleks et jääda truuks loodusele, piisas, kui kunstnik jäi truuks värvide ja vormide suhete õigele väljendamisele. (ibid: 76) Oma põhimotiivi üles ehitades jättis Cézanne oma „modellist“ välja need värvid, mis tema meelest ei väljendanud maakoha vaimu. Samas võis ta kujutatud objektide spetsiifilisi tunnuseid muuta või teisendada, panna oranži värvi puutüvesse või anda taeva sinisele osa puude rohelisusest või nihutada ruumis objekte rohkem esiplaanile, teisi objekte esiplaanilt tagaplaanile. Lõpetatud maal aga sisaldas kindlasti vaatepildi olemuslikke komponente. (ibid: 77) Sageli eelistas ta anda objektidele maalidel suuruse, mis oli ühismõõduline nende tähtsusega konkreetse põhimotiivi jaoks. Näiteks tema maalidel Sainte-Victoire`i mäest on peaaegu alati mäge kujutatud suhtes ümbritsevaga suuremana kui ta looduses on. (ibid: 79)

Cézanne`i loomingus leiame selle ületamatu külluse, mis meie jaoks määratleb reaalsust. Tal õnnestub maailma maalida tajuliselt organiseerituna meie ihulise osaduse kaudu selles. Tulemuseks on – nagu loomulikult nägemiselgi – tajulised moonutused, mis annavad oma panuse muljele tekkivast korrast, objektist nii nagu see on parajasti nähtumas, organiseerumas me silme all. (Carman 2008: 184)

## 2.7. Moonutused

Järgnevat lugedes tuleb meele pidada tõsiasja, et igasugune reaalsuse kahemõõtmelisel või lamedal tasapinnal kujutamine toob kaasa moonutusi. Kui nüüd Merleau-Ponty kirjutab, et Cézanne taotles reaalsust, kuid tegi seda kaasaegsetest kunstnikest erineval moel, lubades oma piltidel tavaliselt jaoks jahmatavaid moonutusi (Merleau-Ponty 1993: 63), siis tavaliselt jaoks jahmatavad olid need vaid seetõttu, et vaatajad ei olnud sellise kujutamiseviisiga harjunud.

Cézanne`ile oli teenäitajaks üksnes looduse enda vahetu mõju. „Tahan fragmenti loodusest, tahan looduse ja kunsti ühte sulandada,“ on kunstnik ise väitnud. Kunstiteoreetik Emile Bernard (1868-1941), üks Cézanne`i noortest imetlejatest, kes kohtus temaga 1904. a, nimetas lausa „Cézanne`i enesetapuks“ seda, kuidas kunstnik keeldus reaalsuse kujutamisel kasutamast tavapäraseid ja üldiselt aktsepteeritud vahendeid. (ibid: 63) Ent Cézanne on ise öelnud, et kunstniku kohus on kujutada seda, mida ta näeb siin ja praegu, unustades varem nähtu, vaadates asja ilma eelneva teadmista. Just Cézanne`i tõetruudus nähtu kujutamisel viis selleni, et mitmed tema teosed näisid tsentraalperspektiiviga harjunud inimestele vigastena. (Smith 2000: 153) Ka Merleau-Ponty tõdeb, et need kujutamiseviisid, mis tundusid moonutustena tollasele ajastule omase ruumiliste objektide lõuendil kujutamise meetoditega harjunud inimestele, väljendasid tegelikult nähtavat maailma nii nagu Cézanne seda nägi; fenomenoloogiliselt

öelduna – seda, mis eksisteerib. Peale selle oli Cézanne`i väljamõeldud kunstivorm kehtiv kõigile inimestele. Tema maalitud piltidele eriomasest võõrastavusest hoolimata oli ta võimeline vaatama loodust nii nagu ainult inimolend suudab. (Merleau-Ponty 1993: 61) See elav perspektiiv, millest lähtus Cézanne, oli lihtsalt veel üks võimalus teha inimestele nähtavaks, kuidas maailm neid puudutab.

Cézanne näitas, et elav perspektiiv, see, mida ja kuidas me tegelikult tajume, ei ole mitte geograafiline ega ka fotograafiline. Näiteks võib juhtuda, et objektid, mida näeme käepärastena lähedal, ilmnevad tajule väiksematena, aga neid, mis kaugemal, tajume suurematena kui neist tehtud fotodel. (ibid: 64)

Asjaolu, et esemed Cézanne`i maalidel on kaldu, kajastab tema täpsust nähtu kujutamisel. See tulenes kunstniku püüdest anda edasi tõsiasi, et silmad fokuseeruvad motiivile erinevatest vaatenurkadest ja vaatavad seega vaatepunktist allpool olevatele asjadele ülalt alla. Ka see võte näib tavasilmale tegelikkust moonutav, sest kadus enamikult maalidelt teadusliku ehk tsentraalperspektiivi kasutuselevõtuga. (Smith 2000: 154) Näib, et Cézanne`il on ses suhtes seoseid keskaja maalikunstis levinud kaldprojektsiooniga, mille tulemuseks on kujutatus ruumilisuse ehk perspektiivi efekt. Paralleelid siin ei koonu ja on valdavalt suunatud üles pildi sügavusse pildi pinna suhtes 40-kraadise nurga all. Keskaja kunstnikel üksikud esemed ja ruumi osad ei suutu oma denotaatidesse vahetult, vaid suhtes tervikuga. Oluline on, et maal tervikuna oleks sarnane reaalse maailmaga, sellel toodud üksikud kujutised aga ei pea olema reaalsete esemete koopiad. (Juske 1991: 29) Cézanne`i geniaalsus seisnes selles, et kui maali kompositsiooni vaadata tervikuna, siis perspektiivimoonutused ei ole enam vaadeldavad moonutustena, vaid pigem töötavad kaasa muljele tekkivast korrast nii nagu nad teevad seda loomuliku nägemise puhul kui objekt oma ilmutumises organiseerub meie silme all. (Merleau-Ponty 1993: 65)

### **3. MERLEAU-PONTY VÄRVITAJUKÄSITUS CÉZANNE'I MAALIKUNSTI VALGUSES**

#### **3.1. Tutvustuseks**

Meie võtame maalikunsti keskendumist värvile enesestmõistetavana. See ei ole alati nii olnud. Kuni 18. saj alguseni leiti, et maalikunstis värv kui puhtalt sensoorne element peab olema allutatud ratsionaalsetele kaalutlustele. Alles Roger de Piles'i töö tulemusel tunnistas prantsuse kunstiteooria, et värv on maalikunstis primaarne ja kardinaalse tähtsusega. (Foti 1993: 297) Ka Merleau-Ponty uskus, et kuna maailm on värvide süsteem, siis kunstnikul, kes tahab maailma väljendada, peab seda jagamatut tervikut kandma värvide paigutus lõuendil. Ja üldse on nähtava maailma sügavus ja rikkus maalikunstniku värvide abil paremini juurdepääsetav kui filosoofia kaudu, mis kasutab „maalimiseks“ üksnes musta ja valget tooni.

Juba teoses „Taju fenomenoloogia“ tunnistab Merleau-Ponty, et joonistus ja värv ei ole lahus, vaid just värv on see, mis aitab saavutada vormi täiuslikkust. Värviga ei sula ühte mitte ainult pildil kujutatud maakoha geograafilised tunnused, vaid ka asja tähendus konstrueerub värvide toel. (Merleau-Ponty 2019: 493) Nii on kvaliteetidel, mida aistan, näiteks punasel pinnal, mingi tähendus. Punane pole siin enam mitte üksnes see soe, kogetud, läbielatud värv, millesse ma end kaotan, vaid et ta kuulutab ette ka midagi muud, mis temas endas ei sisaldu. Ta täidab tunnetuslikku funktsiooni. (ibid: 51) Punane esindab minu jaoks midagi, mis ei kuulu minu tajule selle „reaalse osana“, vaid on üksnes sihikul kui „intentsionaalne osa“ (ibid: 52).

Tuleb tõdeda, et ka „Cézanne'i kahtluses“ tehtud värvide analüüs peegeldab debatti primaarsete ehk matemaatiliste (punkt, joon) ja sekundaarsete ehk meeltega tajutavate (värv jne) kvaliteetide vahel. Aasta oli 1945 ning sellist vahetegemist ei olnud Merleau-Ponty veel täielikult sobimatuks tunnistanud. Essees toodud tõlgenduses on värvi positsiooniks olla samal ajal nii maailma komponent kui ka taju komponent. Samas toonitab Merleau-Ponty, et tehes üksnes värvist primaarse oma kunstiteostes ning seeläbi kaotades näiliku eristuse aine ja vormi vahel, suunab Cézanne meid neid klassikalisi alternatiive ületama.

Merleau-Ponty huvi värvi vastu jätkub ka tema essees „Silm ja vaim“ ning paljuski 1959. a kirjutatud, kuid postuumselt avaldatud tekstis „Nähtav ja nähtamatu“. Värv on siin spetsiaalset ontoloogilist jõudu kandev. „Milles küll seisneb värvi võlujõud, see nähtava ainulaadne võime, tänu millele on nähtav pilgu otsal hoituna midagi palju enam kui minu nägemise korrelaat ...“, küsib Merleau-Ponty. „Millest see tuleb, et asju endasse mähkides mu pilk ei varja neid, ja lõpuks ta just paljastab nad just neid looritades?“ küsib ta 1959. a. (Merleau-Ponty 2010: 208)

#### **3.2. Värvide motoorne pale**

Juba „Taju fenomenoloogias“ on Merleau-Ponty rõhutanud, et aistingud ei ole taandatavad üksnes sensoorsele aparaadile. Nad ei ole taandatavad mingi seisundi või kvaali kogemisele,

neil on oma motoorne pale ja nad on mähkunud vitaalsesse tähendusse. Aistimine haarab asja algusest peale koos tähendusega, mis sel on meie jaoks, meie keha jaoks.

Värviaistingu motoorne pale ei kujune välja füüsikareeglite mõjul. Värviaistingud ei ole kindla lainepikkuse ja intensiivsuse järgi määratletud värvimõjud objektiivses kehas, kinnitab ta. (Merleau-Ponty 2019: 329) Merleau-Ponty kirjutab, et värvi aistitud efekt ei vasta alati sellele mõjule, mida ta avaldab käitumisele. Näiteks punane värv võib me reaktsiooni võimendada ilma et ise seda märkaksimegi. Värvidel on motoorne tähendus: nad tekitavad minus kui nägijas-vaatajas teatud üldise seadistuse, mille kaudu siin ja praegu kohandun maailmaga. See, mis minus teatava vaatamisviisi tekitab, on teatud väli või atmosfäär, mis on pakutud mu silmade ja kogu mu keha väele. Värvikogemuses leiavad kinnitust induktiivses psühholoogias kehtestatud korrelatsioonid – sinine näib mu pilgule järele andvat, punane aga torkab silma. Punane ja kollane annavad kogemuse väljatõmbamisest, tsentrist eemale liikumisest, sinine ja roheline seevastu puhkusest ja keskendumisest. (ibid: 330) Seega pakub aistitav mulle teatava eksistentsirütmi – abduktsiooni (kui organism nt sinise või rohelise mõjul eemaldub stiimulitest, tõmbub tagasi oma keskmesse) või aduktsiooni (kui organism nt punase või kollase puhul pöördub stiimuli poole, on maailmast sisse võetud). Ennast värvide sisendatud eksistentsivormi libistades suhestun ma ühe välise keskkonnaga end sellele kas avades või sulgedes. Aistiva subjektina ei näe ma kvaliteete objektidena, vaid leian neist siin ja praegu oma toimimisseaduse. Mu pilk paardub värviga, mu keha sünkroniseerub aistitavaga. Siin ei kehti keha ja objekti vastandust, sest aistija ja aistitav polegi nagu üksteise suhtes välised. Sinitaevast silmitsedes ei valda ma seda oma mõtlemises, ei laota sinitaeva ees valla mingit sinise ideed, vaid ma andun talle, vajun sellesse saladusse. Hoopis sinitaevas ise „mõtleb endast minus“, ma ise olengi see taevast, mu teadvus on piiratud taevastina pilgeni täis. (ibid: 335) Võiks öelda isegi, et minus tajutakse, mitte et mina tajun. Tajukogemus tähendab seda, et tajuteadvus täitub pilgeni oma objektist (ibid: 337).

### **3.3. Värvid ja valgus**

Iga taju reaalsest asjast viitab teatud asetumisele maailmas ja teatud kogemussüsteemile, milles mu keha ja fenomenid on rangelt seotud. Tajudes näen alati teolisi värve: tuvastan objektile antud valguses ja hetkel omase värvi, muutumatuks jääb üksnes värvisubstants. Aktuaalse värvi fenomenile vastandub mälestusvärv, seda siis kui kaugus on liiga suur või valgustusel on oma värvitoon. See paljude varasemate kogemuste mõjul meisse sisse kirjutatud värvi konstantsus oleks nagu reaalne konstantsus, aga see oleks üksnes fenomeni kunstlik rekonstruktsioon. Tegelikult jääb pealelangeva valguse varieerudes samaks vaid värvisubstants, aktuaalse värvi saame aga just antud valguses objektile omast värvi tuvastades. (Merleau-Ponty 2019: 465-466) Elavas tajus ei näe me värvi füüsikalisi kvaliteete, vaid värv on kui asja tutvustus, sissejuhatus asjasse. Värv kvalitatiivne nähtumus muutub erineva valgustuse all, ainus, mis püsivaks jääb, on see tegelik värvisubstants mittesensoorse kohaloluna nähtumuse all, vajadusel oma funktsiooni täites. (ibid: 467) Iga värv on ainult asja sisemine struktuur, mis on avaldunud väljapoole ja meie meeled suhtlevad omavahel, avades end asja struktuurile (ibid: 357). Ükski värv ei ole kunagi lihtsalt värv, vaid on teatud objekti värv, näiteks vaiba sinine kui villane sinine (ibid: 478). Teoses „Cézanne`i kahtlus“ on Merleau-Ponty sama teemat edasi arendanud: elus objekti ei saa avastada ja konstrueerida aistingutele toetudes. See (elus) objekt pigem

presenteerib end meile sellise keskmene, millest aistingud kaaspanusena välja kiirguvad. Kui maalikunstnik tahab väljendada maailma, siis peab tema värvide paigutus maalil kandma seda jagamatut tervikut. (Me näeme sügavust, siledust, pehmust, tugevust ...) Cézanne'i maal ei pea mitte tegema tegelikkuse kohta vihjeid, vaid esitama asju nende ühtsuses, nende kindlas kohalolus, nende ületamatus täiuses, mis on meie jaoks tegelikkuse definitsiooniks. (Merleau-Ponty 1993: 65)

Valgustus on see dominant, mille ümber moodustavad nägemisväljas olevad värvid korrastatud süsteemi. Vaid nägemisvälja tervikuna vaadates tekib meie jaoks üldine valgustus, mis annab igale lokaalsele värvile selle „tõelise“ tähenduse, seda värvide teatud laadi vastastikuse mõju tulemusel, kus iga osa toetab tervikfiguratsiooni kujunemist. On olemas maalil kujutatud või nägemisel tajutava vaatamängu totaalne loogika, mis seisneb värvide, ruumiliste vormide ja objekti mõtte kogetavas sidususes. Pildigaleriis parajalt kauguselt vaadates näeme, et maalil on oma sisemine valgustatus, mis annab igale värvilaigule mitte üksnes värvusväärtuse, vaid ka teatava representatiivse väärtuse maali kui terviku kontekstis. (Merleau-Ponty 2019: 477)

Värvide kontseptsiooni on Merleau-Ponty edasi arendanud 1959. a paiku. Esiteks, ütleb ta, see punane mu silme ees ei ole kvaal. Enne kui mu pilk selle kvaali vähemalt korraks tähelepanu koondamise teel fikseeris, oli olemas ebamäärane ja universaalsem punasus, millest alles kvaal esile kerkis. Ja kui mu silmad uuesti ringi uitama hakkavad, jätkab kvaal oma atmosfäärset eksistentsi. Tema täpne vorm on seotud teatud kindla villase, metalse või poorse konfiguratsiooniga või tekstuuriga ning see kvaal ise on tühine võrreldes kõige sellega, mis temas osaleb. (Merleau-Ponty 2010: 209) Teiseks, olles punase värvi luubi alla võtnud, jätkab Merleau-Ponty arutlemist, et värv on veel ka variant värvi ja tema ümbruse suhete variatsioonis. See punane on see, mis ta on, üksnes juhul kui ta oma kohal suhestub teiste ümberkaudsete punastega moodustades nendega teatud konstellatsiooni, või teiste värvidega, mille üle ta domineerib või mis tema üle domineerivad, mida tema ligi tõmbab või mis teda ligi tõmbavad, mida tema tõrjub või mis teda tõrjuvad. Üks konkreetne värv, antud juhul see punane (mürgistusena punaste asjade väljal) on sõlmpunkt kõige samaaegse ja järgneva lõimes. See on nähtavuse konkretiseerimine. Näiteks see punane kleit kuulub kõigi oma kiududega nähtava koesse ja seeläbi ühtlasi ka nähtamatu olemise koesse. Ja selle kleidi punane muutub otsesõnu teiseks, kui ta esineb eri konstellatsioonides – olenevalt sellest, kas temas lööb välja 1917. a revolutsiooni või igavese naiselikkuse puhas olemus. Kui püüaksime loetleda kõiki punase osaluse variante, siis selguks peagi, et paljas värv – ja üldisemalt kõik, mis on nähtav – ei ole sugugi mingi absoluutselt kindel ja jagamatu olemisetükk, mis end nägemisele täiesti alasti annab. (ibid: 210)

Pigem kujutab värv endast otsekui kitsustikku alati olevate seesmiste ja väliste horisontide vahel. See tuleb tasa puudutama värvilise või nähtava maailma mitmesuguseid piirkondi ning paneb need vastu kajama. See on üks meie maailma efemeerseid modulatsioone, värviline olemise või nähtavuse hetkeline kristalliseerumine. Nn värvide ja nn nähtavate asjade vahelt leiaksime koe, mis neid kahekordistab, toetab ja toidab, see on asjade võimalikkus, latentsus ja liha. (ibid: 211)

### 3.4. Cézanne kui fenomenoloogiline kolorist

Fenomenoloogilises mõttes seisneb asja või reaalsuse kogemine meie täielikus, võib öelda sünesteetilises kooseksisteerimises fenomeniga. Juba „Taju fenomenoloogias“ kinnitab Merleau-Ponty, et Cézanne on oma lõuenditel teinud värvidega fenomenoloogilist tööd. Ka Cézanne ise on öelnud, et maal sisaldab isegi maailma lõhna. Ta peab silmas eeldust, et värvi paigutus asja peal ei paku vastuseid mitte üksnes me nägemismeelele, vaid ka ülejäänud meeltele. Asi ei oleks see värv, kui ta ei oleks ka see vorm, kui tal poleks neid taktiliseid omadusi, seda kõla, seda lõhna. Asi on absoluutne täielikkus, mille enda ette projitseerib minu jagamatu eksistents. (Merleau-Ponty 2019: 486)

Ka „Cézanne`i kahtluses“ on kirjeldatud, kuidas Cézanne tabas sügavust. Esmalt tuleb rõhutada, et objekti kontuur, mida me kujutame objekti ümbritseva range joonena, kuulub geomeetriasse, aga mitte nähtavasse maailma. Asja kontuur peaks olema pigem ideaalne piirjoon, mille suunas maalitava asja küljed taanduvad sügavusse. Sügavus ongi siin märksõna, see on dimensioon, milles asi on meile esitatud kui ammendamatu reaalsus, kus on palju veel varuks. Sügavuse tabamiseks järgib Cézanne objekti esiletõusu modelleeritud värvidega ja näitab mitmeid piirjooni siniseid toone kasutades. Kui nüüd seda vaatan, tabab mu pilk seda kuju või vormi, mis kõigest sellest minu jaoks esile tõuseb nagu see on tajudes. Sellest tuleneb, et asja piiritlemine peab olema värvide abil saadud tulemus, sest vaid nii saab anda maailmale selle tõelise tekstuuri. (Merleau-Ponty 1993: 65) Värvide detailset väljatöötamist ehk modelleerimist pidasid nii Cézanne kui tema järgi ka Merleau-Ponty väga oluliseks. Merleau-Ponty tsiteerib siinkohal Cézanne`i, kes on öelnud: „mida suurem on värvuste kooskõla, seda täpsem on joonistus; kui koloriit on täiuslik, on seda ka modelleering“. Sel moel on kunstnik loonud peaaegu elus objekti, sellise jagamatu terviku, mis presenteerib end meile keskmene, millest kiirguvad välja tema kaasmõjurid nagu nt siledus, pehmus, tugevus, isegi lõhn. (ibid: 65) Cézanne`il ei ole objekt kaetud peegeldustega, vaid see näib illumineerivat seestpoolt väljapoole. Valgus tuleneb – justkui voolab välja või kiirgub – objekti seest, tulemuseks on mulje ainelisest substantsist ja kindlusest. (ibid: 62)

Merleau-Pontyle tuginedes võime öelda, et Cézanne`il on just värv see tunnusjoon, mis toob välja kunstniku Mina ja maailma segunemise. Pigment on tema maalidel korraga tükike loodust ja visuaalne aisting, pigment kui ülesehitav element, mis suudab siduda objekti ja sellest saadud aistingut. (Johnson 1993: 12) Kunstniku jaoks – ja isegi meie endi jaoks, kui asetame end maali sisse – on tähendus valmis nõudma just seda värvi ja toda objekti eelistatuna kõigi teiste ees. Tähendus nõuab maali konkreetset ülesehitust. (Merleau-Ponty 1964: 55)

„Silm ja vaim“ kirjeldab maalimist lausa isekujunevana. Cézanne`i värvid näivad olevat aeglaselt sündinud konkreetsele lõuendile, välja hingatud just õigele kohale, peaaegu nagu ise end kujundanud (Johnson 2010: 19). Kiasmi saab väljendada värvide kasutamise kaudu nii nagu Cézanne andis kujutatavale kuju just värvide paigutamise tulemina (Cavallier 1998: 49). Värv konkretiseerib nägemist ja viib meid nõnda asjade tuumale lähemale (ibid: 50). Iga värviline pintsliõmme peab koostisosadena omama õhku, valgust, objekti, kompositsiooni, karakterit, piiritlemist ning konkreetset stiili. Cézanne pidi mõnikord mõtisklema tunde enne

kui sai panna paika teatud pintslilöögi. Teisiti polnud võimalik, kuna sellest olenes pilditerviku saavutamiseks väga palju. (Merleau-Ponty 1993: 66)

Cézanne oma loominguga näitab, et elav perspektiiv ehk see, mida me tegelikult tajume, ei ole fotograafiline. Värvide puhul roosa värv hallil paberil värvib tausta roheliseks. Kunstniku ülesandeks on nüüd modifitseerida ka kõiki teisi pildil olevaid värve nii et nad omandaksid roheliselt taustalt oma reaalsele värvitoonile omased jooned, ütleb Cézanne. (ibid: 64) Selleks, et värvused pildil tervikuna oleksid õiges tasakaalus, tuli neid hoolikalt „häälestada“: arvestada, et kõrvutiseisvad värvused või tervikus harmoneeruvad värvused mõjutavad üksteise tonaalsust, intensiivsust ja küllastatust. Cézanne käsitles maalipinda ühtse tervikuna, maalides pidevalt ümber erinevaid osi nii, et need harmoneerusid ka pärast iga lisatud või muudetud värvust. (Smith 2000: 158) Cézanne`i üldine värvuste harmoonia on niivõrd peenekoeline, et selle võib kergesti rikkuda raami või ümbritsevate seintega. Tema viimase ateljee seinad tuli värvida helehalliks, sest see neutraalne toon ei rikkunud värvide kooskõla tema maalidel. (ibid: 160)

„Värv on koht, kus meie aju ja universum kokku saavad“, tsiteerib Merleau-Ponty Cézanne`i. Asi pole lihtsalt värvides, looduse värvide simulaakrumis, vaid värvidimensioonis – selles, mis iseenesest loob endale identiteete, erinevusi, teatud tekstuuri, materiaalsuse, mingi miski. Merleau-Ponty tuletab meile meelde, et nähtava kindlat retsepti pole olemas. Värv üksi ei anna seda sugugi rohkem kui ruum. Värv väärtus seisneb eelkõige selles, et see toob meid veidi lähemale asjade põhituumale ning see on üle nii värvikestast kui ka ruumikestast. (Merleau-Ponty 2013: 48)

### 3.5. Cézanne`i värvikäsitlus

Enne Cézanne`i polnud veel ükski kunstnik näidanud, kuidas ja millises ulatuses leiab maal aset värvide sees. Isegi mitte impressionistid, kellelt ta paljutki õppis ja kes teda mõjutasid. Cézanne uskus, et kunstnik ei näe looduses jooni, vaid näeb värvilaike. Nii on lamedad värvilaigud tema pildidel mõeldud maastiku ruumilisuse edasiandmiseks. Ta oli veendunud, et värv võib ja peab asendama joonistust: sel ajal kui maalitakse, ka joonistatakse. Valguse ja kujutatavate vormide edasi andmiseks tuleb kasutada õiget värvitooni. (Smith 2000: 154) Kuna Cézanne nägi loodust värvilaikudena, kus värvused kontrasteeruvad ja seonduvad, püüdis ta oma maalidel värvilaike niisamuti korrastada. Sügavuse saavutamiseks organiseeris ta värvused külma-sooja põhimõttel. Soojad värvid eenduvad, külmad taanduvad; neid värvusi seostades ja üldiselt kooskõlastades võib neid sobitada või modelleerida nii, et nad väljendaksid kas reljeefsust või taandumist. 1897. a ütles Cézanne, et kunst on harmooniline nagu looduski. See tähendab, et kunst ei suuda küll kunagi kopeerida loodust selles mõttes, et kasutataks samu värvusi nagu looduslikus keskkonnas, kooskõla tekitamiseks piisab sellest, kui kunst annab edasi värvusi, mille omavahelised seosed on sarnased looduses olevate erinevate värvuste vahekordadega. (ibid: 155) Selles ütluses peitub tõdemus, et looduslik valgus on oma värvuste skaalalt palju võimsam ja mitmekesisem kui maalilt peegelduv valgus. Kusagil siseruumides eksponeeritud maalilt peegeldub palju vähem valgust kui nt Provence`i maastikult suvisel pärestlõunal. Peale selle on kõige heledam pigment maalil ainult umbes 20 korda heledam kõige tumedamast pigmendist, samal ajal kui silm võib eristada looduses palju suuremas diapsoonis

värvuste väärtusi. Kujutatud on aga kunstiliselt veenev, sest nägemine sõltub silma omadusest eristada suhtelisi väärtuserinevusi hele-tume skaalal nägemisväljas olevate elementide vahel, mitte aga absoluutseid valguse väärtusi. Silm ja aju lihtsustavad ja ahendavad looduses eksisteerivate värviväärtuste skaalat. Seega piisab maali veenvuseks, kui ta annab edasi neid väärtuste erinevusi sarnaselt väärtuste erinevustega, mida silm näeb looduses. (ibid: 156)

Smith märgib, et 1906. a ütles Cézanne, et valgust on võimatu täpselt edasi anda, aga seda on võimalik kujutada värvidega. Oma maalidel kasutas ta värvide kontraste ja seoseid, mida pidas värvuste organiseerumise põhimõtteks looduses. Sageli kasutas ta maalitehnikat, kus paigutas täiendvärvid väikeste intervallidega üksteise kõrvale. Selline tehnika manab esile peaaegu loomuliku välise valguse ja värvuse intensiivsuse ning avaldab psüühikale mõju, mis on võrreldav selle lähtekohaks oleva jõu või aistinguga. Nii saavutas Cézanne peaaegu samalaadse efekti, mille vaataja saab looduses. (ibid: 157)

Cézanne teadis, et kunst ei saa olla identne kujutatuga ning peab rõhutama eraldatust loodusest. Samuti peab ta kasutama seda ära, kui tahab loodusega sarnaneda. Kunst võib mõnikord taasluua loodust omaenda vahenditega, nii et raske on vahet teha, kus lõpeb üks ja algab teine. (ibid: 163)

### 3.6. Impressionism ja Cézanne

Leidus kunstihuvilisi, kes 1870. aastatel ja hiljemgi nägid Cézanne'i impressionistliku kunstnikuna. Tegelikult sai Cézanne küll mõningaid mõjutusi impressionistidelt, aga tema lähenemine kunstniku ülesandele või rollile maailma vahendajana oli radikaalselt erinev. Merleau-Ponty samuti arutleb impressionistide mõju üle Cézanne'i pöördumises looduse poole – maalimine otse loodusest -, aga sealjuures rõhutab ta eelkõige kunstniku lahkulöömist impressionistlikust esteetikast, mis väljendus tema tahtes luua uus maailma väljendamise viis kunstis (Johnson 1993: 7).

Camille Pissarro (1830-1903) oli kunstnik, kes külastas Cézanne'i tema kodukohas ning koos ümbruskonnas maalimas käies näitas ta, et maalimine toimub suurepäraselt ka väljas looduses. Lisaks on Pissarro mõjutusi nähtud ka selles, et Cézanne jõudis arusaamale, et vormi/kuju on lineaarse joone asemel võimalik saavutada ka üksnes värvide abil; et üht pilti ei pea teostama tükikaupa, vaid kõiki selle osi on võimalik lõpptulemuse nimel edendada ühel ja samal ajal; et ka heledamad, erksamad värvitoonid sobivad kasutamiseks. Lisaks õpetas Pissarro nooremale kunstnikule impressionistide maalitehnikaid – *broken-color* ja *short brushstroke* tehnikaid. (Murphy 1968: 60)

Cézanne alustab küll subjektiivsete nähtumustega nagu impressionistidki, kuid leiab omal moel võimaluse ja viisi liikuda edasi nende taha, lähemale objektiivsele reaalsusele. Sensorsele subjektiivsele vaatlemisele lisandus tal teatav kõrvalseisja pilguga jälgiv teadlikkus, mis suutis tabada asja sügavaimat struktuuri. Nii sai ta maalida tõepoolest just nähtavat asja ennast, mitte aga pelgalt impressiooni, muljet. Loodus on end pakkunud millegi kindlakujulisena ja inimsubjekt kannab oma teadvuses võimet neid looduse püsivaid struktuure ära tunda, uskus Cézanne ja otsustas need objektiivsed muutumatud vormid identifitseerida oma lõuenditel. (Williams 1993: 167)

Impressionistid seevastu maalid muljeid. Mulje on subjektiivne, igale indiviidile ainuomane, sest iga indiviid on loodud erinevaks. Oma sõnul jäädvustasid impressionistid looduse esmast mõju oma meelele ehk siis maalid nad korrastamata vahetut nähtumust. Keegi impressionistidest pole kunagi püüdnud väita oma piltide kohta, et need kujutavad midagi objektiivset. (Smith 2000: 31) Impressionistid ei kujuta maastikku, vaid looduse mööduvaid efekte, maastiku tekitatud aistinguid. Oluline oli, millist mõju avaldas temale kui indiviidile hetkeline atmosfääriilming. (ibid: 22) Impressionismi seoseid tajuga uurinud Paul Smith on täheldanud, et kuigi oma impressioone värvide toel edasi andes tahtsid impressionistid uskuda, et nende aistingud on individuaalsed, spontaansed ja kultuurist mõjutamata, ei olnud see nii. Tegelikult toetus nende esmapilgul spontaansena näiv väljenduslaad varasemalt omaks võetud ideedele ehk ajalooliselt määratud arusaamadele spontaanse väljendamise kohta. (ibid: 15) Pigem näitasid impressionistide värvilahendused, kuidas kunstniku taju muutub vastavalt kunstniku poolt omaks võetud ideedele.

Cézanne'i jaoks oli aga maalitav vaatepilt üksnes nähtav *image*, mille tagant tuli üles leida igavikulise metafüüsilise tähenduse alusstruktuur. Looduses on enam sügavust kui pinnalisust, need sõnad kuuluvad Cézanne'ile (1905. a), väidab Smith. (ibid: 24) Cézanne'i ja impressionistide suurimaks erinevuseks ongi tõsiasi, et viimased ei suuda tabada nähtava sügavust. Nende maalidele sageli omane teatud visandlikkus ja pinnalisus. Smith toob näitena Monet'i, kelle maalidel pole miski staatiline ega fikseeritud metafüüsilises mõttes (puudub maailma imaginaarne struktuur), olgugi et ta kasutab pildi loomisel meid värve, mida subjektiivselt looduses näeb. (ibid: 105) Kui Cézanne kasutaski impressionistidelt laenatud *broken-color* tehnikat, siis seda mitte vormide hajutamiseks, vaid ehitamiseks. Ja maali ruum oli Cézanne'il rangemalt korraldatud kui impressionistidel, tema eesmärgiks olid kindlad pildilised struktuurid. (Murphy 1968: 61)

Cézanne taotles küll väljendada n-ö impressioone, kuid selliseid, mida temas loodusmaailmas eksisteerivad püsivad vormid, värvid ja nendevahelised suhted on esile kutsunud (Murphy 1968: 7). Impressionistliku kunstikäsituse lähtekohaks on peetud positivistlikku filosoofiat, mis väitis, et mulje on osa seda kogeva indiviidi teadvusest ja ei ole seega tõene maailma kirjeldus. Mulje on pelgalt maailma vahetu mõju meelele, mitte aga täielikult vormunud taju. (Smith 2000: 21) Merleau-Ponty tõlgenduse järgi on Cézanne aga kunstnik, kes on oma lõuenditel värvidega teinud fenomenoloogilist tööd. Tema realistlikkust taotlevad pingutused, tema pürgimus maalida otse loodusest ja soov tungida tavasilmale näha oleva maailma pealispinna alla, näitab teda fenomenoloogilise kunstnikuna.

Impressionistid püüdsid lõuendile tabada konkreetset viisi, kuidas objektid me silmi täidavad ja me meeli ründavad vahetus tajumises. Need objektid on kokku seotud vaid valguse ja õhu kaudu. Sellise valgusümbrise tabamiseks välistasid impressionistid värvidest siena, ookri ja musta kasutamise. Tegelikult olid lubatud seitse spektrivärvi. (Merleau-Ponty 1993: 61) Juba Cézanne'i paleti koostis – kaheksateist värvitooni, nende hulgas ka must – sunnib arvama, et ilmselt tähendasid värvid talle midagi muud kui impressionistidele, et tal oli teine eesmärk kui impressionistidel. Cézanne kasutas sooje värve koos mustaga selleks, et leida objekt üles atmosfääri tagant. Ta ei lahuta värvitoone, vaid asendab selle värvinüansside kulgemisega üle objekti, värvide modulatsiooniga, mis jääb lähedaseks objekti kujule ja sellele langevale

valgusele. Teatavatel juhtudel Cézanne üldse loobub täpsetest kontuuridest, andes värvidele eesõiguse piirjoone ees. (ibid: 62)

## KOKKUVÕTE

Käesoleva bakalaureusetöö peamiseks eesmärgiks on näidata, kuidas Merleau-Ponty ja prantsuse maalikunstniku Cézanne'i maailmanägemised tuumküsimumustes ühtivad. Soovivad nad ju mõlemad näidata, et Eluilmal on talle omane tähendus ja struktuur, mille olemasolu argiteadvusel on raske hoomata.

Nad mõlemad olid silmatorkavas kontrastis oma valdkonna traditsioonilisemate arusaamadega. Merleau-Ponty astus oma fenomenoloogiaga vastu levinud kalduvusele näha teaduslikke konstruktsioone ja teaduslikku maailmavaadet ontoloogilist reaalsust esindamas. Ta oli veendunud, et seda maailma, milles me elame, ei saa vähendada mingiteks objektiivseteks muutujateks ja talitluslikeks suheteks nagu loodusteadused seda näitavad. Kõige olulisem on Merleau-Ponty tahe näidata, et keha on see, mis aitab meil saavutada tõest teadmist. Ta on seisukohal, et keha pigem on igasuguseks vaimseks tegevuseks hädavajalik, olles selleks nii eeldus kui abinõu. Võime väita, et Merleau-Ponty fenomenoloogia keskseks avastuseks on motoorne intentsionaalsus, mis ütleb, et taju terviklikkuse saavutamine ei ole üksnes tunnetuslik, vaid see on ka keha liikumise tulemus. Keha ei ole ruumis neutraalselt, vaid asustab ja elustab seda.

Lisaks Merleau-Ponty fenomenoloogia kesksete leidude tutvustamisele räägin esimeses peatükis Merleau-Ponty ja Husserli fenomenoloogiate erinevusest: kui Husserl leiab maailma *cogitatum*ina enda seest, siis Merleau-Ponty jaoks on ainsaks võimaluseks päris tõeliselt fenomenoloogilisel väljal viibida üksnes meie keha kaudu. Hiljem, tõsi, ei keskendu Merleau-Ponty enam mitte niivõrd kehale ehk ihule, vaid räägib „maailma lihast“. Liha on siin mõistetav Olemise nimetusena ja tähistab Olemise sügavust, rütmi ja kiirgust. Selle elemendi (metafoorina) kaudu saab selgitada, kuidas me suudame näha asju nende endi olemises, mis on midagi palju sügavamat kui nende pelgalt tajutud olemine.

Teine peatükk käsitleb Merleau-Ponty kunstifilosoofiat fenomenoloogilises võtmes. Analüüsitakse nägemise fundamentaalset ilmutusvõimet ning sügavust, ruumi ja värvi, mis viivad meid – juhul kui oleme selleks suutelised – nähtava mäletamatu aluspõhjani. See on tasand, kust kunstnikud nagu Cézanne ammutavad ainest oma teosteks. Merleau-Ponty fenomenoloogia ja Cézanne'i kunstiloome lähedus.

Kolmas peatükk tegeleb põhjalikumalt Merleau-Ponty värvikäsitusega. Algul tõlgendab ta värvi nii maailma komponendina kui ka taju komponendina. Hilisemates tekstides hakkab ta värvi nägema spetsiaalselt ontoloogilist jõudu kandvana. Just Merleau-Pontyle toetudes saame öelda, et Cézanne'il oli värv selleks vahendiks, mis tõi välja „Mina“ ja maailma segunemise ning suutis tabada maailma sügavaimat struktuuri.

Cézanne omakorda raputas maalikunsti alustalasid sellega, et esitas väljakutse sissejuurdunud nägemistavadele. Kunstnikul on rõhuasetus vaadatava asja asemel pigem vaataja teadvusele suunatud. Samuti kasutas ta ruumi ja värve ebakonventsionaalselt ning ei omistanud tähtsust tsentraalperspektiivile, mis traditsiooniliselt oli pildi kolmemõõtmelisuse edasi andmiseks kasutatav moodus. Cézanne oli kunstnik, kes teadis, et on olemas varjatud sügavus, mille indeksiks lõuendil saab olla värv. Ta teadis, et üles tuleb leida loodusvaate alusstruktuurne

tähendus ehk fenomenoloogia keeles öelduna – antud nähtumuse (fenomeni) muutumatu struktuur. Kuigi tema kaasajal levinud tsentraalperspektiiv eeldab liikumatut vaatepunkti, valis Cézanne vaatepunktide mitmekesisuse ja kaldprojektsiooni. Ka ei pea kujutised tema piltidel olema reaalsete esemete koopiad, vaid piisab sellest, kui maal tervikuna on sarnane reaalse maailmaga.

Merleau-Ponty kirjutiste järgi otsustades oli Cézanne „keha-subjekti“ musternäide, kellel õnnestus maailma maalida tajuliselt ja samas oma ihulise osaduse kaudu selles. Tuleb toonitada nägemise olulist rolli. Kunstniku silm vaatab maailma ja näeb seda, mis maailmal puudu jääb selleks, et olla pilt. Ja kunstnik näeb paletil seda õiget värvi, mida kasutada tõelise reaalsuse edasi andmiseks pildil. Silm ja käsi teevad aktiivselt koostööd, aga liikuma on nad pannud maailma mõju.

Me teame, et Cézanne oli paljudele kunstnikele inspiratsiooniallikaks ja temast said alguse mitmed kunstivoolud. Merleau-Ponty teooria tajukogemusest ja keha rollist selles on paljude muude valdkondade hulgas omanud suurt mõju humanitaar- ja sotsiaalteadustele, kus mitmed tema kesksed teemad leidsid väljenduse. Võiks öelda, et *habitus*’e kontseptsioon ja selle rakendamine sotsioloogias on üheks olulisimaks Merleau-Ponty mõttepärandi väljundite hulgas.

Nende kahe looja erakordseks ja eripäraseks tunnusjooneks on olla meile maailma süvatähenduse õpetajad ja kättetoojad. Nad annavad oma filosoofia või oma maalide kaudu meile võimaluse „näha“ asju, mida me varem pole näinud, viies meid nõnda lähemale „asjadele endile“.

## KASUTATUD KIRJANDUS

Adams, H. (2014). Expression, R. Diprose, J. Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty: Key Concepts*, Routledge, London New York, lk. 152-162.

Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty*, Routledge, USA, Canada.

Cavallier, F. (1998). *Premieres lecons sur l'Oeil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*, Presses universitaires de France, Paris.

Foti, M. V. (1993). The Dimension of Color, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 293-308.

Grayling, A. C. (2019). *The History of Philosophy: Three Millennia of Thought from the West and Beyond*, Penguin, Random House, UK.

Johnson, G. A. (1993). Introduction to Maurice Merleau-Ponty's philosophy of painting, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 3-13.

Johnson, G. A. (2010). *The Retrieval of the Beauty: Thinking Through Merleau-Ponty Aesthetics*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

Juske, A. (1991). *Kunstnik. Ruum. Pilt. Maalikunsti ajaloolise arengu probleeme*, Kunst, Tallinn.

Matjus, Ü. (1993). Edmund Husserl Descartes'i teil, *Akadeemia*, 5: 8/1993, lk. 1571-1604.

Merleau-Ponty, M. (1993). Cézanne's Doubt, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 59-75.

Merleau-Ponty, M. (1964). Indirect Language and Voices of Silence, J. Wild (ed.), *Signs*, Northwestern University Press, USA, lk 39-83.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Nähtav ja nähtamatu*, Varrak, Tallinn.

Merleau-Ponty, M. (2013). *Silm ja vaim*, Ilmamaa, Tartu.

Merleau-Ponty, M. (2019). *Taju fenomenoloogia*, Ilmamaa, Tartu.

Morris, D. (2014). Body, R. Diprose, J. Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty: Key Concepts*, Routledge, London New York, lk. 111-120.

Murphy, W. R. (1968). *The World of Cézanne*, Time-Life Books, New York.

Parhomenko, E. (2010). Maurice Merleau-Ponty ihulisuse-filosoofia subjekti ja objekti vahel ning allpool, E. Parhomenko (toim), *Nähtav ja nähtamatu*, Varrak, Tallinn, lk 249-271.

Smith, P. (2000). *Impressionism: sissevaated*, Kunst, Tallinn.

Taminiaux, J. (1993). Perception, Thought, Painting, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 278-292.

Waelhens, A de. (1993). Maurice Merleau-Ponty: Philosopher of Painting, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 59-75.

Williams, F. (1993). Cezanne, Phenomenology and Merleau-Ponty, G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, lk 165-173.

## **SUMMARY**

Title: Colour Perception in Merleau-Ponty`s Art Philosophy in the Light of the Painting(s) of Paul Cézanne.

This bachelor`s thesis examines the comparability and similarity of the world views of two creators: the philosopher Merleau-Ponty and the painter Paul Cézanne. This analysis endeavours to demonstrate how phenomenologists as Merleau-Ponty and painters such as Cézanne have the same aim: to capture our being-in-the-world and disclose the deepest structure of reality. Their mission seems to disclose the Being and the Life in the invisible environment. Important place here is given to Merleau-Ponty`s art philosophy. According to him, the endeavour to depict the genuine perception of the world is a goal of both art and philosophy. Under special scrutiny are the questions concerning colours and their perception in the phenomenological perspective. We must acknowledge that the body is at the heart of Merleau-Ponty`s philosophy. The body reveals itself as our very way of being in the phenomenal field. Merleau-Ponty claims there is no ontological separation between the experiencing “I“ and the body as one lives it. Indeed, the lived body is one`s intentional opening to the world, through which alone one experiences meaningful things in the first place. Merleau-Ponty`s later writings no longer focus on the body as such, he will analyse levels deeper than the body, for example, “the flesh of the world“. According to Merleau-Ponty, the world is manifest in experience in accordance with our bodily structure and skills. And expression is not the intentional activity of disembodied minds, rather, the body (later, the flesh of the world) is the medium of expression. It seems that Merleau-Ponty, the phenomenologist, was gripped by the self-same ambition he attributed to Cézanne: to confront people with the nature from which they came and to offer us an opportunity to draw closer “to the things themselves“.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Vivian Vaha,

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

“Värvitaju Maurice Merleau-Ponty kunstifilosoofias Paul Cézanne`i maalikunsti valguses“,

mille juhendaja on Eduard Parhomenko,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

1. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Vivian Vaha

15. 08. 2022