

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Maailma keelte ja kultuuride instituut
Klassikalise filoloogia osakond

Gertrud Oberg

**Vana-Kreeka ja -Rooma maalikunsti alase terminoloogia ning maalitehnicate ja -
süžeede areng arhailisest perioodist 1. sajandini pKr**

Bakalaureusetöö

Juhendajad: prof. Janika Päll, PhD;
prof. Hilka Hiiop, PhD (Eesti Kunstiakadeemia)

Tartu 2026

Sisukord

Sisukord	2
Kasutatud lühendid.....	4
1.1. Sissejuhatus	5
1.2. Töö allikad ja sekundaarkäsitlused	6
1.2.1. Antiikallikad	6
1.2.2. Uuemad käsitlused.....	7
2. Vana-Kreeka maalikunst	8
2.1. Sissejuhatus	8
2.2. Terminoloogia ja ideestik	9
2.3. Arhailine periood	14
2.3.1. Teosed	14
2.4. Klassikaline periood	15
2.4.1. Teosed	16
2.5. Hellenistlik periood	17
2.5.1. Teosed	18
3. Etruskide maalikunst	19
3.1. Sissejuhatus	19
3.2. Teosed	20
4. Vana-Rooma maalikunst	21
4.1. Sissejuhatus	21
4.2. Terminoloogia ja töötoad	23
4.2.1. Töötoad	23
4.2.2. Tehnikad	25
4.3. Stiilid – August Mau liigendus	26
4.3.1. Freskomaal. Esimene stiil. Struktuurne	27
4.3.2. Freskomaal. Teine stiil. Arhitektuurne	28
4.3.3. Freskomaal. Kolmas stiil. Ornamentaalne	29
4.3.4. Freskomaal. Neljas stiil. Keerukas	30
4.4. Süžeed	31
4.5. Koloriit	33
Kokkuvõte	34
Kirjanduse loetelu	36
Illustratsioonid	38

Summary	41
Lisad	45
Illustratsioonid.....	45

Kasutatud lühendid

Ant. Rom. = Antiquitates Romanae

Arist. = Aristoteles

Comp. = De compositione verborum

Demetr. = Demetrios

Dio Chrys. = Dion Chrysostomos

Dion. Hal. = Halikarnassose Dionysios

Inst. = Institutio Oratoria

Metaph. = Metaphysica

Or. = Orationes

Phys. = Physica

Plin. = Plinius Maior

Plut. = Plutarchos

Poet. = Poetica

Quint. = Quintilianus

Vitr. = Vitruvius

1.1. Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on anda mitmekesine ülevaade nii Vana-Kreeka kui ka Vana-Rooma, eelkõige Pompei ja Herculaneumi freskomaalist, kirjeldades maalikunstialase terminoloogiat, tehnikat, koloriidi ning süžeede arengut arhailisest perioodist (al 750 eKr) kuni 1. sajandini pKr. Fresko on veebaasil värvidega niiskele lubikrohvidele maalitud teos. Kuivades moodustavad lubikrohv ja pigmendid vastupidava pinna. (Salvadori ja Sbroli 2021: 9) Freskomaal on ka üldiselt ajale vastupidav ning stabiilne, kuid füüsilisel kujul on paljud Vana-Rooma freskod säilinud tänu vulkaanilisele tuhale, mis kattis pärast Vesuuvi purset 79. a. pKr nii Pompei kui ka Herculaneumi. Alates 18. sajandist on seal toimunud süstemaatilised kaevamistööd. (Kangilaski 2003: 88)

Täpsemalt käsitleb töö Vana-Kreeka arhailist, klassikalist ja hellenistlikku perioodi ning Rooma maalikunsti 2. sajandist eKr kuni 1. sajandini pKr. Kirjeldatud on ka maalijate töötoa korraldust ja freskode seost neid ümbritseva arhitektuuriga. Teemavalik võimaldab anda üldise ülevaate antiikaja freskomaalist, käsitledes selle erinevaid külgi, nagu töötoad, tehnikad, süžeed ja terminoloogia. Kahele uuritavale kultuurile lisandub ka lühem peatükk etruskide maalikunstist, mis on mõlema kultuuriga tihedalt seotud.

Töö pealkirjaks on „Vana-Kreeka ja -Rooma maalikunsti alase terminoloogia ning maalitehnikate ja -süžeede areng arhailisest perioodist 1. sajandini pKr“. Uurimustöö peamised küsimused on järgmised: Kuidas võib liigendada Vana-Kreeka ja Rooma maalikunsti, põhinevalt temaatilisel arengul? Millised olid maalikunsti tehnilised võtted? Milline maalikunstialane terminoloogia oli kasutusel? Millised olid Antiik-Kreeka kui ka Etruskide mõjutused Rooma maalikunstile? Millised süžeed ja narratiivid esinesid maalikunstis?

Töö allikaid on kahte tüüpi. Uuritud on nii säilinud freskomaale kui ka antiikautorite tekste. Freskosid käsitleb peamiselt 4. peatükk, mis kirjeldab lähemalt Rooma maalikunsti. Töö uurimismeetoditeks on maalikunsti alaste antiiktekstide analüüs, säilinud rooma freskode vaatlus põhinevalt ülespildistatud maalidel ja analüüs põhinevalt August Mau maalikunsti jaotusel neljaks stiiliks.

Uurimustöö esimeses peatükis annan ülevaate antiikallikatest ja uuematest käsitlustest. Teises peatükis kirjeldan põhjalikumalt Vana-Kreeka freskomaali arhailisest hellenistliku perioodini. Keskendun nii terminoloogiale (mille raames saab ka ülevaate freskomaali praktikast), süžeedele, tehnikatele kui ka antiikajal tuntud maalikunstnikele. Kolmandas peatükis avan aga

freskomaali ajaloolist tausta etruskide kultuuri näitel, mis eelnes ajaliselt mõneti Rooma maalikunstile ning eksisteeris samaaegselt Kreeka kunstiga. Nii on mul võimalik kirjeldada etruski kultuuri mõjutusi rooma kunstile ning luua paralleele kreeka kunstiga. Neljas peatükk käsitleb Vana-Rooma maalikunsti, alustades taas terminoloogiast. Lähemalt on kirjeldatud August Mau väljatöötatud freskomaalide jaotust rooma maalikunstis. Üldplaanis on Vana-Kreeka osa jaotatud kronoloogiliselt kolmeks ajaperioodiks ning Vana-Rooma peatükk neljaks visuaalseks stiiliks 3 sajandi vältel (2. saj eKr – 1. saj pKr). Nelja stiili on siiski võimalik ajaliselt piiritleda ning luua ka kronoloogiline järjestus, kuigi teosed eri stiilidest on vahel loodud ka samaaegselt. (Kangilaski 2003: 89)

1.2. Töö allikad ja sekundaarkäsitlused

1.2.1. Antiikallikad

Allikad kahe alajaotuse, st Vana-Kreeka ja Vana-Rooma kohta, on paratamatult ebaühtlased. Vana-Kreeka maalikunsti kohta leidub valdavalt kirjalikke allikaid, eriti kadunud maalide kirjeldusi. Vana-Rooma freskomaali puhul on säilinud aga tunduvalt rohkem arheoloogilist materjali, sealhulgas freskomaalid ise.

Primaarallikatest toetun eelkõige antiikallikatele ja säilinud freskomaalidele. Lähtun esiteks Plinius Vanema ulatuslikust teosest *Looduslugu* (lad. *Naturalis historia*). Põhirõhk on 35. raamatul, mis kirjeldab põhjalikumalt Kreeka maalikunsti, käsitledes lähemalt fresko- ja monumentaalmaali. Nii on võimalik välja tuua Rooma freskomaali alged ning luua otsesed seosed Vana-Kreeka maalikunstiga. 35. raamatus leidub olulist infot teoste ja nende autorite kohta. Rõhk on kunstnike omapäradel ja eelistatud süžeedel.

Teiseks põhiallikaks on Vitruviuse entsüklopeediline teos *Kümme raamatut arhitektuurist* (lad. *De architectura*), mille puhul toetun eelkõige 7. raamatule. Viimane käsitleb rooma maalikunsti ja kunstnikke. Vitruvius kasutab rohkelt freskomaalialast terminoloogiat, mida on võimalik analüüsida. Tema terminoloogia on võrdlemisi täpne ning kirjeldab freskotehnikate erinevaid etappe ja materjale.

Eelnimetatud antiikallikate puhul on tegemist üldiste uurimustega, mille teemakäsitus on varieeruv. Maalikunstile on sageli pühendatud vaid väike osa teosest. Näiteks kirjutab Plinius

Vanem teoses *Naturalis Historia* konkreetset Kreeka ja Rooma maalikunstist vaid raamatus 35. Seetõttu on allikad limiteeritud, kuna nende fookuskese oli mujal.

Võrreldes freskomaalidega, on kirjalikud antiikallikad hilisemad ja põhinevad sageli varasemate autorite kirjeldusel. Näiteks on Plinius Vanema *Naturalis Historia* ka mõneti problemaatiline, kuna sisaldab muuhulgas suurel hulgal kuulujutte ning anekdoote, mis kirjeldavad mitu sajandit varem aset leidnud sündmusi. Siiski annab teos süstemaatilise ülevaate maalikunstnikest.

Oluliseks materiaalseks antiikallikaks on freskomaalid ise, mis on aga valdavalt kehvas seisukorras. Suur osa Antiik-Rooma originaalmaalingutest (2. saj eKr – 1. saj pKr) on säilinud seoses Pompei katastroofiga. Nii on nähtavad ka erinevatest perioodidest, peamiselt eluruumidest pärit teosed, mida saab omavahel võrrelda. Osa pildimaterjalist pärineb isiklikelt uurimisretkedelt Napoli ümbruses (Herculaneumis ja Pompeis) ning Roomas.

1.2.2. Uuemad käsitlused

Antiikajast pärinevaid kirjalikke allikaid on säilinud vähe, mis käsitleksid süstemaatiliselt just freskomaali arengut ja süžeesid. Informatsioon on üldjoontes säilinud vaid fragmentidena, mistõttu on oluline kaasata uuemaid käsitlusi. Viimased kirjeldavad maalikunsti ajalugu korrastatult, toetudes siiski antiikautoritele. Samuti leidub ka uuemate käsitluste seas toetavaid tekste, mõtestamaks lahti säilinud freskomaale.

Sekundaarallikatest käsitlen esiteks hilisemaid kunstimetoodilisi käsitlusi, mis kirjeldavad Rooma freskomaalinguid. Rooma freskomaal on üldtuntult liigendatud nelja põhilisse alajaotusesse, milleks on struktuurne/müüritise, arhitektuurne, ornamentaalne/ehitud- ja keerukas/fantastiline stiil. Nimetatud jaotus põhineb August Mau teosel *Pompeii: its life and art*¹. Mau teos võimaldab jagada vaadeldava ajaraamistiku osadeks, põhinevalt süžeedel, kompositsioonil ja tehnikatel.

Teiseks põhikäsitluseks on maalikonservaatorite Laura ja Paolo Mora teos *Conservation of Wall Paintings*², mis kirjeldab Rooma freskomaalide tehnilisi aspekte konserveerimise vaatepunktist. Nimetatud autorid olid esimesed, kes käsitlesid rooma seinamaalinguid

¹ Mau, August. (1902). *Pompeii, its life and art*. London, Macmillan & Co.

² Mora, Paolo ja Laura. 1984. *Conservation of Wall Paintings*. Butterworths.

freskodena. (Bologna 2019: 99) Nimetatud teos toetub ka antiikallikatele, kommenteerides ning omaltpoolt täiendades neid. Nimelt kasutasid Laura ja Paolo Mora algallikatena nii Vitruviuse *De Architectura* 7. raamatut kui ka Plinius Vanema teost *Naturalis historia*, lisades omaltpoolt kaasaegsed tähelepanekud freskode restaureerimise ja maalitehnikate kohta, seda koos rohkete näidete ja pildimaterjaliga.

Wladyslaw Tatarkiewicz'i *History of Aesthetics*³ kui ka J. J. Polliti teos *The Ancient View of Greek Art...*⁴, kirjeldavad põhjalikumalt vanakreeka terminoloogiat ning mõtestavad lahti terminite tähendusi Antiik-Kreeka kontekstis. Teisalt on Salvadori ja Sbrolli mahukas artikkel *Wall Paintings through the Ages...*⁵ oluline kirjeldamaks rooma freskomaali tehnilist poolt. Lisaks on kasutatud mitmeid uuemaid teaduslikke käsitlusi, mis seletavad näiteks antiikkunsti töökodade korraldust ning maalikunstnike staatust.

2. Vana-Kreeka maalikunst

2.1. Sissejuhatus

Kreeka maalide süžeed ja tehnilised teadmised on meieni jõudnud valdavalt Rooma imitatsioonide, st seinamaalide ja mosaiikide kaudu. (Richter 1965: 2) Näiteks pärinevad kreeka portreekunsti puhul alates hellenismiajast ligilähedased rooma koopiad (Samas: 12), mis annavad meile kujutluspildi nende kompositsioonist ja süžeedest. (Samas: 2) Kunstiteose autorsus ei ole siiski üldiselt teada. (Samas: 20) Kirjalikest allikatest aga, võib toetuda näiteks Plinius Vanema, Pausaniase ja Lukianose tekstidele, mis sisaldavad maalide ja kunstnike kirjeldusi. (Gardner 1914: 181)

Kreeklaste arvamus maalikunstist, eriti süžeedest, oli varieeruv. Dion kirjeldab oma 12. kõnes maalikunsti kui kõige täpsemat väljendust, kujutamaks loodust. (Dio Chrys. Or. 12.49) Aristoteles, kirjeldades tragöödiad, pidas emotsioonide kujutamist imitatsiooni oluliseimaks aspektiks. Tuleb kujutada inimest (nt. kangelast) tegevuses, kes kogeb ja kelle ilme ning keha väljendavad vastavat emotsiooni, kuna hirmu ja kaastunde kaudu tekib emotsioonist vabanemine ehk *κάθαρσις*.⁶ (Arist. Poet. 1449b; Barasch 1985: 15) Siinkohal peab ta aga kitsamalt silmas luulekunsti. Maalija Zeuxise arvates pidanuks rõhk olema hoopis

³ Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2005. *History of Aesthetics*. Volume 1, Ancient Aesthetics.

⁴ Pollitt, J. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*.

⁵ Salvadori, Monica; Sbrolli, Clelia. 2021. *Wall Paintings through the Ages: The Roman Period—Republic and Early Empire*.

⁶ ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

maalimistehnikal, mitte sedavõrd sellel, mida tuleks kujutada. Maalija Nikias rõhutas aga, et maal peab käsitlema tõsisid süžeesid ning ei ole tarvis keskenduda niivõrd tähtsusetutele subjektidele, nagu linnud ja lilled. (Tatarkiewicz 2005: 74) Sarnaselt kirjeldab Plinius nõ vähemväärtuslikku maalistiili. Siinkohal viitab ta „kohatule“ süžeele, milleks on hobusetallid, kingsepa töökojad, juuksurisalongid, eeslid jne, mille eest maalija Peiraikos sai ka lisanime *ῥυπαρογράφος* („räpamaalija“). (Plin. 35.37)

Dion Chrysostomose sõnul kujutasid tuntud maalikunstnikud nagu Zeuxis mitte sugugi igapäevaseid, väärtusetuid asju, vaid jumalaid endid. Sel viisil lõid nad tavarahvale kujutluspildi nende hiilgusest. (Dio Chrys. Or. 12.51) Maalikunstil oli seega moraalne ja didaktiline väärtus, jõudes nii laiema kui ka kirjaoskamatu publikuni. Dion leidis, et kuna jumalused ja mitmed abstraktsemad nähtused ei ole silmale nähtavad, kujutab maalija neid inimese näol. Nii kasutab ta sümbolite keelt. Kreeklastest kunstnikud eristuvat „barbaritest“ selle poolest, et ei anna jumalustele looma või elutute objektide (nt. mäed ja kivid) kuju. (Dio Chrys. Or. 12.63) Siinkohal loob Dion võrdluse animistlike usunditega ning leiab, et vaid inimkuju on sobiv kujutamaks jumalust või jumalikku.

2.2. Terminoloogia ja ideestik

Vanakreeka maalialased terminid on sisult üldisemat sorti, käsitlemaks teose erinevaid tahke ja abstraktseid ideid. Terminid on suures osas hilisemate autorite poolt üle võetud ka ladina keelde, mis omakorda leiduvad, vahel ilma suuremate muutusteta, ka eesti keeles. (nt. *συμμετρία* ehk sümmeetria) Terminid kirjeldavad teose erinevaid visuaalseid aspekte, mis on vajalikud tervikliku ning kauni kunstiteose loomiseks. Siin käsitletud terminoloogia aitab mõtestada kreeklaste arusaama kunstist.

Ilu väljendub terminis *κάλλος*, mis väljendab nõ ilu abstraktsemat külge. Nii ilusat objekti kui ka näiteks kujundit, värvi ja häält võib aga kirjeldada terminiga *τὸ καλόν*. Termin laienes ka mõtetele ja tavadele. Platon kirjeldas ilu näitena muuhulgas ”kaunist” iseloomu ja ”kauneid” seadusi. (Tatarkiewicz 1980) Oluline on, et ilu ei olnud sugugi lahus eetikast, st ilul oli alati ka moraalne külg. Nii kirjeldas Platon oma teostes *Symposion* ja *Phaidros* ilu, mis ei hõlmanud ainuüksi füüsilist ilu, vaid ka inimese loomuse ja hinge ilu. (Kristeller 1951: 499)

Τέχνη tähistab oskust või kunsti ning tegemist on kõiki kunste ja tehnilisi oskuseid koondava terminiga, st kreeklased ei eristanud nõ kauneid kunste käsitööst. (Pollit 1974: 32 - 33) Seetõttu

võisid sinna alla kuuluda kõiksugused oskustöölised – nii skulptorid, maalikunstnikud kui ka näiteks ketrjad, erinevad sepad, keraamikud jt. (Tatarkiewicz 1980: 76) Täpsemalt oli τέχνη tehniline oskus, mida oli võimalik õpetada, st mis pärandus traditsioonina esivanemalt ning mis andis õnnestumisel konkreetse tulemuse. (Kristeller 1951: 498; Pollit 1974: 32–33) Aristoteles definitsiooni järgi imiteerib kunst loodust⁷ (Arist. Phys. 194a21), st selle kaudu luuakse olemasolevast uus vorm (mida loodus ise ei ole loonud). (Arist. Phys. 194b. 24; Pollit 1974: 36)

Xenokrates rõhutab täpsust/teravust terminiga ἀκριβεία, mis väljendab kunstniku tehnilist oskust. Termin on aga mitmetähenduslik, tähistades veel äärmist naturalismi ehk looduse imitatsiooni üksühele. (Barasch 1985: 21) Dionysios kasutab terminit joonte ja pintsli tõmmete täpsuse kohta. (Dion. Hal. Ant. Rom. 16.3.6; Pollit 1974: 117) Samuti kirjeldab ta termini kaudu teose detailsusastet. Maalikunstis avaldub see näiteks veenide ja teiste väksemate detailide täpse kujutamise kaudu. (Dion. Hal. Comp. 25; Pollit 1974: 118) Plinius Vanem kirjeldab, kuidas Apelles (4. sajandi II pool eKr) külastas oma maalikunstnikust rivaali Protogenest, kui viimane ei olnud kodus. Molbertil oli aga suur ettevalmistatud pind. Apelles otsustas jätta endast märgi maha, maalides pinnale täpse ja peene kontuuri. Protogenes sai aru, naastes koju, et külaliseks oli olnud Apelles, kuna ükski teine kunstnik ei oleks võinud maalida niivõrd peent joont. Siiski maalis ta joone omakorda veelgi peenema joonega üle, kuid teise värviga. Apelles naases ning vihastus, kuna Protogenes oli teda täpsuses ületanud, kuid tal õnnestus maalida omakorda veelgi peenem joon. Pliniuse sõnul oli kolmest joonest koosnev teos kuulsam kui mõni teine maal, mis Caesari palees Palatinuse künkal oli. Teos hävis aga hoone esimese põlengu käigus. (Plin. 35.36) Anekdoot illustreerib, kuivõrd oluliseks peeti täpsust.

Χάρις ehk šarm väljendab erilist veetlevust, mis on eraldiseisev tehnilisest osavusest ning on mõnele kunstnikule omane kas inspiratsiooni või intuitsiooni kaudu (Pollit 1974: 208). Plinius Vanema sõnul erines Aristeides Teebast teistest maalikunstnikest eeskätt veetlevuse (kr. χάρις) poolest, mis oli osa tema iluideaalist. (Plin. 35.36) Plutarchos kirjeldab, kuidas Protogenesel kulus ühe maali peale 7 aastat ning kui see viimaks valmis sai, oli Apelles jahmunud tema tehnilise osavuse üle. Hiljem leidis ta, et kuigi töö oli teostatud hästi, jäi puudu šarmist, mis ilmestas aga tema enda maale. (Plut. Demetr. 22) Tegemist on seega erilise, tunnetusliku oskusega, mis saab osaks vaid mõnele kunstnikule.

⁷ καὶ ἔτι ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμεῖται.

ἦθος ja πάθος kirjeldavad maalikunstis vastavalt inimloomuse (nii hea kui ka halva) ning kõiksuguste tunnete kujutamist. Maalija Aristeides Teebast oli Pliniuse väitel esimene, kes kujutas inimese mõttemaailma, tema kannatusi (kr. ἥθη) ning sügavamaid emotsioone. (Plin. 35.36) Aristotelese sõnul avaldub ἦθος kõige paremini neis situatsioonides, kus inimene mõtiskleb omaenda tegude tagajärgede üle. (Arist. Poet. 6.24)

Võimalik on välja tuua kunsti kaks vastandlikku külge. Sarnasuse loomine ehk eseme tõetruu kujutamine väljendub terminis μίμησις, mis tähendab kitsamalt imitatsiooni. (Pollitt 1974: 37) Termin μίμησις all ei mõeldud kopeerimist üksühele, vaid looduse loomuse tabamist. (Barasch 1985: 5) „Fantastiline imitatsioon“ (nt. perspektiiv ja optilised illusioonid), millel on teatav autonoomsus, on aga seotud loomisega (kr. ποίησις) (Barasch 1985: 6) Loomisega on seotud ka termin φαντασία (sõnast φαίνω, st ilmnema) ehk fantaasia. Tegemist on millegi kujutlusega, mis eksisteerib vaid mõtteis (Pollit 1974: 203) ning terminit kasutati ka ulmelise sisuga maalide kohta. (Quint. Inst. 12.10.6)

Imitatsioone on erinevaid – kas imiteerida inimest paremini, halvemini või võimalikult tõetruult. Näiteks on Homerose kangelasel kujutatud tema mõistel vooruslikumalt, kui tegelikkuses. Paroodiates (või grotesksetel maalidel) on aga vastupidi. (Barasch 1985: 7) Plinius vanema järgi olevat Eumaros Ateenast esimene, kes eristas maalides sugu ning proovis imiteerida kõiksuguseid inimfiguure. (Plin. 35.34) 5. sajandi lõpusirgel eKr tegutses aga Apollodoros Ateenast, kes väidetavalt maalis objekte nii, nagu need näivad. Tema maalis muuhulgas ka näiteks Aiast, keda tabas pikselöökö. (Plin. 35.60; Tatarkiewicz 2005: 74)

Imitatsiooni näiteks võib tuua veel maalikunstnik Zeuxise (5 – 4. saj eKr), kes väidetavalt maalis last kandmas viinamarjakobaraid, misjärel tulid linnud neid noppima. Siis Zeuxis vihastas, et tema viinamarjad on tõetruumalt kujutatud kui laps, kuna muidu oleksid linnud hirmust eemale hoidnud. Teine tuntud lugu Plinius Vanemalt kõlab järgmiselt: Parrhasios ja Zeuxis olevat maalikonkurssil. Zeuxis maalis kobara viinamarju niivõrd tõetruult, et linnud lendasid nendeni. Parrhasios demonstreeris aga maali, mis oli näiliselt kaetud kangaga. Temalt palus Zeuxis kanga eemale tõmmata, et maali näha. Zeuxis nägi aga peagi, et ta oli eksinud – maalitud oli vaid kangas. Kui tema pettis vaid linde, õnnestus Parrhasiosel petta teda, kunstnikku. (Plin. 35.36)

Tuntud on Platoni kriitika imitatsiooni (kr. μίμησις) pihta. Tema sõnul on maal illusionistlik ning tõest eemaldunud. Empiiriline reaalsus kajastab vaid osaliselt ideedemaailma ning on niiõelda pettekujutis. Samuti kajastab ka maal objekti vaid osalise täpsusega, st see ei ole

kunagi kujutatava objekti täpne koopia. Kujutades objekti, mis on niigi juba imitatsioon, on maal hierarhiliselt madalamal kohal, kuna on ideedemaailmast veelgi kaugemal. Lisaks, ei tunne maalikunstnik ühegi oma kujutatud objekti (mida matkib visuaalselt) kunsti (oskust seda valmistada). (Barasch 1985: 5)

Kaanon (kr. *κανών*) tähendab kitsamalt reeglit või normi ning terminit on kasutatud ka skulptor Polykleitose traktaadi (5. saj eKr) pealkirjana. Viimase „Kaanon“ oli olulisim antiikajal, käsitlemaks just proportsioone. (Barasch 1985: 16) Proportsioonireeglistiku ehk kaanoni olulisus nii kreeka maalikunstis kui ka kunstis üldisemalt, avaldub Polykleitose fraasis *τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται*. („Hea sünnib tasapisi paljude arvude kaudu“) (Tatarkiewicz 2005: 77) Ka Galenose sõnul avaldub ilu terviku omavahel harmoonias olevates osades (sõrm peopesa suhtes jne.). (Barasch 1985: 16)

Siinkohal on tähtsaks terminiks *συμμετρία* ehk sümmeetria, mis tähistab osade omavahelist suhet kui ka väiksema osa suhet tervikusse. (Pollit 1974: 15) Plinius Vanema sõnul täiendas Parrhasios Ephesosest oluliselt maalikunsti, olles esimene, kes andis figuuridele sümmeetria. Lisaks andis ta näojoontele mängulisuse, juustele elegantsuse ning suule õrnuse. Samuti pehmendas ta figuuri piirjooned, hajutades ta ümbritsevasse. (Plin. 35.36) Peale Polykleitose kirjutasid kunstiteemalisi traktaate ka paljud teised antiikkreeka kunstnikud, nende hulgas maalijad. Traktaatides kajastus nii tehniline informatsioon kui ka erinevad esteetikateooriad ja kaanonid. Info nimetatud traktaatide kohta pärineb aga sekundaarallikatest (Barasch 1985: 16), st kõik teoreetilised maalikunstialased käsitlused on kadunud ning alles on vaid maalide kirjeldused hilisematelt autoritelt. (Tatarkiewicz 2005: 48) Philostratos Noorem kommenteeris: „Mulle tundub aga, et ammused õpetatud mehed on kirjutanud palju sümmeetriast maalikunstis.“⁸ (Barasch 1985: 16)

Termin *ῥυθμός* ehk rütm tähistab muuhulgas elementide kordumist. (Pollit 1974: 134) Kui need elemendid hästi kokku sobitada, on tulemuseks *εὐρυθμία* ehk hearütmilisus. (Samas: 143) Hilisema, roomaaegse autori Vitruviuse sõnul on *εὐρυθμία* (lad. *eurhythmia*) kaunis välimus ja osade sobivus kompositsioonis. See saavutatakse, kui osadel on sobilik kõrgus vastavalt nende laiuusele ning nad sobivad seeläbi üksteisega kokku. (Vitr. 1.2.3.) Inimfiguuri puhul tuleneb see sõrme suhtest peopesasse. (vrdl Polykleitose kaanon) (Vitr. 1.2.4.)

⁸ Δοκοῦσι δέ μοι παλαιοί τε καὶ σοφοὶ ἄνδρες πολλὰ ὑπὲρ συμμετρίας τῆς ἐν γραφικῇ γράψαι.

Lisaks proportsioonisüsteemile, lähtusid kreeklased suuresti ka optikast. Lavamaalingute (kr. *σκηνογραφία*) puhul kasutasid kreeklased erilisi perspektiivitehnikaid, kuna lavakujundus oli mõeldud nägemiseks kaugelt. Perspektiivimaali kohta oli seetõttu kasutusel termin *σκηνογραφία*, tänu seosele teatriga. (Tatarkiewicz 2005: 63) Konkreetsemalt tähendab see dekoratiivset lavakujunduse tarbeks teostatud maali, milles kasutati perspektiivi. (Pollit 1974: 234; Salvadori ja Sbrolli 2021: 16) Vitruvius kirjeldab, kuidas perspektiivi joonistamisel taanduvad kõik küljed kaugusesse ja jooned koonduvad ühte keskpunkti. (Vitr. 1.2.2.)

Teadaolevad maalikunstnikest traktaatide autorid olid veel näiteks Apelles, Parrhasios, Nikias ja Agatharchos. Viimane kirjutas oma teoses *Maalikunstist*⁹ lavakujundusest, kirjeldades varjutamist (kr. vaste *σκιαγραφία*), illusoorseid maalinguid ja perspektiivi (kr. *σκηνογραφία*), mis olid tema eluajal tuntud. (Plin. 35.36) Teos on pärit 5. sajandi keskpaigast eKr ning tegu on ka varaseima maalikunstialase traktaadiga. (Pollitt 1974: 23) Plinius Vanema sõnul ületas Apelles 4. sajandi teisel poolel eKr kõiki kunstnikke, kes olid enne ja ka pärast teda, kuna ta täiendas maalikunsti rohkem kui kõik teised kokku, kirjutades ka mitmeid traktaate. (Plin. 35.36)

Lavakujundus võttis esimesena omaks illusionistliku varjutamise (kr. *σκιαγραφία*), mõjutades ka teisi maalitüüpe, mille puhul hakati samuti moonutama perspektiivi. (Tatarkiewicz 2005: 63) Termin *σκιαγραφία* omistatakse Apollodorosele. (5. sajandi lõpp) See tähendab varjude maalimist ning põhineb valguse ja varju kontrastil, andes kujutatule skulptuurile omase ruumilisuse. (Pemberton 1976: 83) Kuna termin viitab varjutamistehnikale, on ta eraldiseisev värvusest. Platoni ja Aristotelese puhul on terminil aga negatiivsem tähendus. (Pemberton 1976: 80) Aristoteles kirjeldab, kuidas nii illusionistlik maal kui ka unenäod näivad meile tõena, kuid ei ole seda. Mõlemad kujutavad asju, mis ei eksisteeri. (Arist. Metaph. 1024b23) Plinius Vanema väitel olid 5. ja 4. saj vahetusel kreeka maalijad, nende hulgas näiteks Nikias, pädevad *chiaroscuro* (hilisem termin) tehnikas. Nimelt ilmestasid viimase teoseid tugev valguse ja varju kontrast.¹⁰ (Plin. 35.40) Eelnimetatud Apollodorost tunti ka nime all *Σκιαγράφος* ehk varjude maalija. Apollodoros maalis Plinius Vanema sõnul esimesena nii, nagu asjad meile tegelikkuses ilmnevad, laiendades oma peent tehnikat ka inimfiguurile. (Plin. 35.36; Salvadori ja Sbrolli 2021: 3)

⁹ „Περὶ γραφικῆς“

¹⁰ ... *discipulo Nicias Atheniensis, qui diligentissime mulieres pinxit. Lumen et umbras custodivit atque, ut emerent e tabulis, picturae maxime curavit.*

2.3. Arhailine periood

Arhailise perioodi ajavahemikuks võib pidada u. 750 – 480 eKr. (Waterfield 2018) Nii arhailisest kui ka klassikalisest perioodist ei ole meieni säilinud peaaegu üldse freskosid või tahvelmaale (kr. *πίνακες*). (Kangilaski 2003: 65) Ettekujutuse monumentaalmaalist võib luua uurides muuhulgas vaasimaale. (Alpatov 1974: 125) Väidetavalt ei tundnud klassikalise perioodi eel maalikunstnikud ei kolmandat mõõdet ega heletumeduse (it. *chiaroscuro*) tehnikat ning maalisisid vaid harva mitmevärviliselt, eelistades monokroomtehnikat. (Tatarkiewicz 2005: 72)

Plinius väidab, et vooruslikud mehed paistsid maalidel veelgi vooruslikumana (Richter 1965: 3): *mirum in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit.* („selle kunsti puhul on imetusväärne, et see on teinud üllad mehed veelgi üllamaks“) (Plin. 34.19.74; Richter 1965: 4) Arhailise kunsti teemadering oli avar. Maaliti žanrimotiive kui ka pidulikke sündmusi – lahinguid, võitlusi, pidusööminguid, pidulikke rongkäike ja jahte. Maalikunstis puudusid veel realistlik perspektiiv ja maastik. (Alpatov 1974: 114) Kuigi autor kirjeldab lähemalt vaasimaale, avaldusid süžeed ja üldisem areng sarnaselt ka teistes kunstivormides.

2.3.1. Teosed

Arhailise perioodi freskomaalid on säilinud peamiselt haudades. Kreeka hauad olid aga sageli lihtsakoelised ja kaunistatud tagasihoidlikult. Seetõttu kirjeldab enamik kaasaegseid käsitusi pigem kreeka vaasimaali. Leidub siiski kaks, u. aastast 470 eKr pärinevat hauda, mis sarnanevad väga ikonograafialt, kuid asuvad üksteisest kaugel. (Neer 2012: 220) Kuigi daatumilt on tegemist varase klassikalise perioodiga, kuuluvad mõlemad hauad stilistiliselt arhailise perioodi lõpusirgele, st figuurid on kujutatud külgvaates ning ruumitaju ei ole sedavõrd arenenud. (Samas: 221)

Esimene matmispaik, nimelt sarkofaag, asub varasemas kreeka koloonias Paestumis, mida nimetatakse Sukelduja Hauaks. (Vt. Joonised 1 ja 2) Sarkofaagil on maalitud nii neli seesmist seinat kui ka lagi. (Neer 2012: 220) Haud avastati 1968. aastal ja seda peetakse haruldaseks kreeka maalikunsti näiteks, mis pärineb u. aastatest 500-475 eKr. Oluline on haud ka selle poolest, et seal paiknevad ainsad teadaolevad figuraalmaalidega stseenid Kreeka kontekstis (enne 4. sajandit eKr). (Alberghina jt. 2020: 1-2) Sarkofaagi kaane sisemisel küljele ehk laele

on maalitud kõrgelt kiviplatvormilt vette hüppav sukelduja. (Vt. Joonis 1) Ümbrus on minimalistlik, taust on jäetud valgeks ning perspektiiv on puudulik. Esiplaanil on ka kaks puud ja stseen on raamitud kreekalike motiividega. Haua seintel on kujutatud pidusööki koos 10 osalisega. (Vt. joonis 2) Kantakse kreekalikke riideid ning ilmselt on inspiratsiooniks atika vaasimaal. (Neer 2012: 221)

On oletatud, et sukelduja kujutab metafoorselt üleminekut siit ilmast teispoolsusesse. (Zuchtriegel 2018: 3) Maali jaoks on võetud aluseks etruskide haud Tarquinias, u. 322 km Paestumist eemal. Maalitud hauad olid nimelt etruskite komme. Tegemist on kosmopoliitse teosega – kreeka maalija laenab nii etruskide kui ka ateenlaste motiivi, et sisustada kreeka kalme etruskide haua kombel. (Neer 2012: 221)

Teine matmispaik pärineb 5. sajandi algusest eKr ja on tuntud kui Karaburuni Tumulus II. Kalme asub edela-Anatoolias, mis oli tollal Pärsia võimu all. Sealsetel freskomaalidel on kujutatud nii lahingut, õhtusööki kui ka rongkäiku. (Vt joonised 3, 4 ja 5) Põhjapoolsel seinal on lahingustseen, kus on kujutatud pärsia rüüs sõdalast hobusel ning langenud vibulaskjat. (Vt. joonis 3) Läänepoolsel seinal on kujutatud symposionile omaselt asemel (kr. *κλίση*) lamavat meest. (Vt. joonis 4) (Tiryaki 2016: 397-400) See motiiv tuleneb ilmselt Ateena vaasimaalist, aga nii liibuv kostüüm, staatuse sümbolid (nagu jäära peaga lehvik) kui ka ehted on omased pärslastele. (Tiryaki 2016: 400; Neer 2012: 220)

Paestumi ümbrusest on leitud veel 13 maalitud hauda, mis pärinevad aastatest 510 – 400 eKr. Kuigi neis ei ole ühtegi figuraaltseeni, sarnanevad nende dekoratiivsed motiivid Sukelduja Hauale. Eriti iseloomulikud olid punane taust ning valge joon ülalpool. (Alberghina jt. 2020: 2)

2.4. Klassikaline periood

Kreeka klassikaline periood jääb ajavahemikku 479–323 eKr. (Waterfield 2018) Al 5. saj eKr hakkasid nii seina- kui ka tahvelmaalijad kolmemõõtmelist ruumi tasapinnal veenvamalt maalima. (Kangilaski 2003: 66) Klassikalise perioodi maali põhirõhk oli eeskätt proportsioonidel. 4. sajandil eKr said aga olulisemaks värv, valgus, vorm ning liikuvus oma varieeruvuses, üldnimelga *ποικιλία*. Süžeed olid võrdlemisi keerukad. (Tatarkiewicz 2005: 74) Plinius vanema sõnul kasutasid kuulsaimad kreeka klassikalise perioodi maalijad, näiteks

Apelles, Echion, Melanthios ja Nikomachos, vaid nelja värvi. Üksainus pilt ühelt neist meistritest oli tema sõnul väärt terve linna varandust. (Plin. 35.32) 4. sajandi jooksul kogus populaarsust figuraalmaal ning leitud on üle saja maalitud hauakambri. (Alberghina jt. 2020: 2)

Kreeka seinamaalinguid alates arhailisest perioodist ning läbi 5. sajandi eKr olid kõik lubjakivi baasil ega sisaldanud kipsi. Kivipinnas kaeti õhukese lubikrohviga ja õhukese lubjavärvikihi. Alusjoonis visandati graveerides värsele ettevalmistatud krohvikihi (nagu punasefiguurilistel vaasimaalidel) ning seejärel lisati alusvärvid (ilma varjutuseta). (Mora 1984: 86) Näiteks visandas Polygnotos oma maalidel esmalt piirjoontega figuurid, kasutades seejärel vaid nelja värvi. (Tatarkiewicz 2005: 72; Plin. 35.58)¹¹ Lõpetuseks maaliti mustad piirjooned, et rõhutada kontuure. Seda sorti tehnika oli kasutusel veel 4. ja 3. sajandil eKr. Nagu punasefiguuriliste vaaside puhul, on alusvisandi graveerimine aluspinnale kasulik, kuna jääb lõpptulemusel tunduvalt vähem nähtav, kui punase või kollase värviga visandamine. (Mora 1984: 86)

Polygnotose maalide sisu on teada mitmete autorite kirjelduste kaudu. Maalid, mis asusid Delfis ja Ateenas, kujutasid näiteks Trooja vallutamist, kreeklaste võitlust amatsoonidega ning erinevaid stseene Homerose eeposest „Odüsseia“. Au sees olid mütoloogilised stseenid. Ka Aristoteles kiitis Polygnotost, kuna ta tõstis inimese loodusest kõrgemale ning rõhutas moraalset aspekti. (Alpatov 1974: 125)

2.4.1. Teosed

Kreeka klassikalisest perioodist on säilinud vähe suuremõõtmelisi teoseid. Sedatüüpi teosed olid kas puitpaneelidel, mis on kõdunenud, või avalikel ehitistel, mis on kokku varisenud. (Neer 2012: 220) Plinius väidab, et maalikunstnik Parrhasiosele omistatakse näiteks palju joonistusi, mis olid visandatud puitpaneelile ja pärgamendile.¹² (Plin. 35.68; Richter 1965: 20) Nimelt, visandati alates 5. sajandist eKr tähtsate isikute eluajal eskiise, mille põhjal ka hiljem, nende surmajärgselt teoseid luua. (Richter 1965: 18)

Tuntuim maalijate seast oli Apelles, kes töötas 4. sajandi II poolel Aleksander Suure õukonnas ja maalis ka valitseja portreid. Kuigi ühtegi teost ei ole temalt säilinud, kujutas näiteks üks tema

¹¹ *Quattuor tantum coloribus pinxisse traditur Polygnotus et Aglaophon*

¹² *Multa graphidis vefstigia exstant in tabulis ac membranis ex quibus proficere dicuntur artefices*

olulisim maal merevahust sündinud Aphroditet. Samas on Apellese kaasaegse kunstniku Philoxenose teosest säilinud hilisem roomaaegne mosaiikkoopia, mis oli mattunud Vesuuvi tuha alla. (Vt. joonis 6) (Kangilaski 2003: 67) Mosaiik avastati Fauni majas, Pompeis. Ei ole aga võimalik teada, kuivõrd täpselt ja originaalile lähedaselt on koopia teostatud. (Skupniewicz 2024: 43-45) Teos kujutas Issose lahingut, kus Aleksander võitis Pärsia kuningat Dareiost. Tegemist oli seega ajaloomaaliga. (Kangilaski 2003: 67) Dramaatilises lahingus on tegevus keskendunud kahele peamisele figuurile, vaatamata suurele rahvamassile. Kangelaslik Aleksander vastandub sõjavankris olevale pärslaste kuningale, kes püüab meeletult põgeneda. (Alpatov 1974: 150) Vormid on kujutatud illusoorset, kehade mahulisust on väljendatud varjude kaudu ning tajutav on objektide lühenemine perspektiivis. Siiski ei kasutanud nad tsentraalperspektiivi. Teises tehnikas loodud koopia ei võimalda küll paikapanevalt hinnata maalitehnikat, aga siiski on seeläbi teada temaatika ja kompositsioon. (Kangilaski 2003: 67)

2.5. Hellenistlik periood

Hellenistliku perioodi ajavahemikuks on 323 – 30 eKr. (Waterfield 2018) Teadmised hellenistlikust maalikunstist on väga kesised, kuigi on teada, et jõukamates majapidamistes olid seinad kaetud marmori imitatsiooniga. Põhiallikateks on hilisemad, roomaaegsed freskod ja põrandamosaiigid, samuti ka kreeka maalide koopiad. (Neer 2012: 356) Hellenistliku perioodi maalikunst eristub oluliselt klassikalise perioodi kunstist, olles varieeruv ka süžeede poolest. Populaarsust kogusid nii portreekunst kui ka maastiku- ja žanrimaal. (Tatarkiewicz 2005: 265) Nimelt tekkis kreeklastel žanrimaali kõrval huvi ka maastikumaali vastu, millest sai omaette kunstiiliik. (Alpatov 1974: 158) Hellenistlikus maalis jäävad arhitektuur ja maastik siiski saatemotiivideks. Samas on figuurid valguse ja varjuga pehmelt, skulpturaalselt viimistletud. (Samas: 149) Teistele žanritele lisandus seejärel ka portree, mis oli varasemas kreeka kunstis žanrina üsnagi tagasihoidlik. (Samas: 158)

Kuna majapidamiste üldine jõukus kasvas, sai põhiliseks maalitüübiks dekoratiivmaal (Tatarkiewicz 2005: 265), kuid rõhuasetus oli siiski portreekunstil. Apellese (4. saj eKr) mõju maalikunstile oli sel perioodil oluline, pidades silmas nii koloriiti kui ka proportsioone. (Samas: 266) Erinevalt klassikalise perioodi maalikunstist, kasutasid hilisemad meistrid nii pooltoone kui ka täiendvärvusi, mitte niivõrd puhtaid värve. Maalikunstile said omaseks ka hämarus ja

vabam pintsli tõmme. (Alpatov 1974: 150) Tehnilistest saavutustest omistatakse Apellesele vaid nelja värvi kasutust ning musta laki leiutamist, millega võõpas ta üle kõik oma maalid. Viimane kaitses pinda mustuse ja tolmu eest ning tõi kogu koloriidi kokku, vältides liigset värvikirkust. (Plin. 35.36)

Kompositsioonilt esinesid peamiselt üksikud motiivid. Tähelepanu oli koondunud esemete ja inimeste paigutusele pinnal. Kui varasem kunst hindas suurejoonelisust, oli nüüd esikohal graatsilisus. Püüeldi ka optiliste illusioonide poole (Alpatov 1974: 161) Hellenistlikul perioodil sai kunst ka üldjoontes subjektiivsema ilmingu, nagu väitis Lysippos: *dicebat [homines] ab illis factos (esse) quales essent, a se (factos esse) quales viderentur esse.* („Ta väitis, et teised kujutasid inimesi sellisena, nagu nad olid, aga ise kujutas neid sellisena, nagu nad näisid.“)¹³ (Plin., 34.65)

Kirjanduses hakkas hellenismiajal levima eriliik, nimelt maalide kirjeldus. (kr. *ἔκφρασις*) Žanri silmapaistvaimaks esindajaks oli Philostratos (3. kuni 2. saj eKr). Kuigi Philostratos jutustab ka maalidest, mida ei eksisteerinud ning seda luulevormis, annavad tema kirjeldused ettekujutuse, millised maalid olid tollal inimestele meelejäksi. (Alpatov 1974: 160)

Kuigi maalikunstnike iseloomustused kirjalikes allikates on sageli põgusad ja ei võimalda rekonstrueerida nende süžestikku ja maalimisvõtteid, võib välja tuua siiski põhilise, mille poolest kunstnikud tuntud olid. Timanthes väljendas oma maalides sügavat murelikkust, eriti teoses „Iphigeneia ohverdamine“ ning tema maalid olid jäetud vahel ka taotuslikult fragmentaarseks. Pamphilos ja Pausias täiustasid maali vahavärvidega, mistõttu võisid nad kujutada figuuri, kes joonistuks justkui välja läbi udu. (Alpatov 1974: 149)

2.5.1. Teosed

Hellenistlikul perioodil olid freskod haudades sagedased. (Jimenez-Desmond jt. 2023: 172) Perioodist pärineb mitu konkreetset näidet, nagu Vergina I hauakambri leitud fresko ja Agios Athanassioses asuv haud. Viimane leiti 1994. a. Thessaloniki lähedal. Hauda on küll antiikajal rüüstatud, aga hellenistlikud freskod on siiski hästi säilinud. Maal kujutab pidusööki, meenutades Paestumi ja Karaburuni haudasid. Friis on mõõtnetelt väike ning näodetailid ja lihased on võõbatud vaid värvi- ja varjulaikudena. (Vt. joonis 7) (Neer 2012: 355)

¹³ *Dicere solitum ferunt Lysippum, ante eum factas statuas quales essent homines, a se quales viderentur esse.*

Haua sissepääsu juures on kujutatud paar leinavaid vahimehi, kelle peakohal on kilbid – üks Medusa peaga, teine välguga. Kilbid on varjutatud illusionistlikult, ning on perspektiivis lühendatud. Samuti on naela külge riputatud kilpidel vari ning värvus ja tonaalsuse üleminekud on seejuures väga peened. (Vt. joonis 8) (Neer 2012: 356) Kirkad toonid olid sekundaarsed ja figuuridel olid rõhutatult ka piirjooned.. Makedoonia haudades on aga tähtsus nii valgusel, varjul kui ka värvil. Vergina I Hauas, kus on kujutatud Hadesest röövimas Perspheonet, loovad varjud tugeva kontrasti. (Vt. joonis 9) Maal teostati kiiresti – esmalt tegi kunstnik alusjoonise veel märjale krohvikihile, siis piirjoondas figuurid helehalliga, mille värvus seejärel kiirete, rohmakate värvitõmmetega. (Samas: 355)

Hilisemate Pompei freskode seas on mitmed teosed, mille puhul võib oletada, et need on koopiad kreeka teostest, mis pärinevad 4. sajandist eKr. Enamik neist on kahe või kolme figuuriga mütoloogilised kompositsioonid. Näiteks „Ixioni karistamises“ (Vt. joonis 10) on kujutatud Heraklest ja raevukat Herat. Teos „Dirke karistamine“ (Vt. joonis 11) kujutab aga appihüüdvat Dirket, kes palub et ta vabastataks härja seljast, kuhu ta on köidetud. (Alpatov 1974: 149) Müsteeriumide villas asuvad mitmed seinamaalid kujutavad aga abielusõlmimise tseremooniat ja ettevalmistusi Dionysose müsteeriumiteks. (Samas: 150)

3. Etruskide maalikunst

3.1. Sissejuhatus

Kuigi vanakreeka maale on säilinud vähe, on etruskidelt säilinud materiaalne pärand tunduvalt kogukam. Etruskide kultuur levis Itaalia keskosas 8. – 3. sajandil eKr, täpsemalt Tiberi ja Arno jõe vahelisel alal. (Kangilaski 2003: 72) Plinius kirjeldab etruskide maale Ardeas, Lanuviumis ja Caeres, mis on loodud veel enne Rooma asutamist. (753 eKr) Seejuures kiidab ta maalide head säilivust. Kuigi templid ise on sageli juba varemeis ja ilma katusega, siis neis asuvad maalid on säilitanud värskuse ja värvikirkuse.¹⁴ Näiteks oli Lanuviumis veel Pliniuse ajal säilinud üks fresko, mis kujutas alasti Helena ja Atalanta figuure.¹⁵ (Plin. 35.6) Etruskide kultuur, k.a. kunst, avaldas roomlastele olulist mõju. Nimelt olid viimased Rooma kuningad etruskid, enne kui Roomast sai 509. aastal vabariik. Alates 3. sajandist eKr oli aga terve

¹⁴ ...in Ardeatino templo hodieque extant picturae vetustiores urbe Roma, in quibus nihil mirari magis soleo quam tam longo aevo durasse incorruptas, tecto etiam carentes.

¹⁵ Lanuvii quoque Atalanta atque Helena est nudaie ab eodem pictore pictae, utraeque excellentissima forma...

Etruuria Rooma mõju sfääris ning etruskid sulandusid Rooma ühiskonda, avaldades siiski vastastikust mõju. Ka Kreekaga oli Etruurial tihedad sidemed. 8. sajandil eKr jõudsid Lõuna-Itaalia aladele kreeka päritolu asunikud. Nii võtsid etruskid omaks ka osa kreeka mütoloogiast ja kunstist, mistõttu on sageli kahe kultuuri vaheline piir hägune, eriti freskomaalide puhul. (Kangilaski 2003: 73)

Etruskidele on omased surnutekultus ja uhkete hauakambritega matused, mistõttu on ka põhiliseks materiaalseks allikaks nende hauamonumendid, milles leidub suurel hulgal säilinud freskosid. (Kangilaski 2003: 73) Oluline on välja tuua, et etruskidelt on säilinud oluliselt rohkem freskomaalinguid, kui Vana-Kreeka kontekstis. Seinamaale on paljudes hauakambrites, tuntuimad neist aga Tarquinia ja Cerveteri nekropolides ehk surnute linnades. (Kangilaski 2003: 74)

Freskodel on muuhulgas kujutatud pidusööke, jahipidamist, kalastust, musitseerimist ja tantsijaid. Samuti imiteerivad hauakambrid elutubasid ning maalitud on sageli illusoorset ka ukseid ja aknad. Võib väita, et nii portreed kui ka figuurid on kujutatud mõneti isikupärasemalt kui kreeklaste kunstis. (Kangilaski 2003: 74) Etruskidele oli tavaks kujutada asemel (kr. *κλίνη*) lamavat abielupaari, mis esines tavapärase motiivina ka freskomaalidel. Kreeklaste arvates oli siinkohal tegemist aga tabuga, kuna nende symposion (kr. *συμπόσιον*) oli mõeldud vaid meestele. See oli üheks põhjuseks, miks sugenes ka üldisem arvamus, et etruskid armastasid luksust ning olid kultuurina mandunud ja pinnapealsed. Üheks õhtusöögi motiivi näiteks on Kilpide Haud (u. 350 eKr), mis asub Tarquinia nekropolis. Ka seal einestavad koos naine ja mees. (Vt. joonis 12) (Campbell 2017: 62)

3.2. Teosed

Vulci e. François haud pärineb 4. sajandi teisest poolest eKr ja asub Ponte Rotto nekropolis, mis oli Vulci aristokraatia matmispaigaks. Tegemist on ka suurima sealse hauaga ning ühe suurimaga terves Etruurias. (Rathje 2014: 55) Peaaegu kõigis tubades on arhitektuurne dekoratsioon, kuid toas VII on seinad maalitud hoopis Esimeses stiilis (vt. A. Mau jaotus) ning toad II ja III kaunistati figuraaltseenidega. (Samas: 57) Stseenid kujutavad mütoloogilisi tegelasi Iliasest ning kreeka müüdist Seitse Teeba vastu. (Samas: 59) Kreeka päritolu tegelased on näiteks ka Sisypheos, Amphiaros ja Poine. Kujutatud on müüte ja legende erinevatest ajaperioodidest, aga kreeka müütidele on lisatud ka kohalikud etruskide ja roomlaste lood.

(Samas: 60) Näiteks on Trooja vangide tapmise stseenil kujutatud etruskide kahte deemonit, kelleks olid Charu ja Vanth. (Vt. joonis 13) Oluline on ka loomafriis, mis on üks pikimaid antiikajast, kujutades 35 eriilmelist looma. (Vt. joonis 14) (Samas: 60)

Etruskide freskomaalid lähtusid järgmisest tehnikast: alusvisand graveeriti värskele pinnale, joonis retušeeriti vahel punase ookriga, seejärel lisati värv ning lõpetuseks maaliti mustaga üle alusjoonise kontuurjooned. Arhailist tüüpi krohvikihit jäi kestma Etrurias neljanda sajandini eKr, mil võeti kasutusele hellenistlikud uuendused. Tomba dell'Orco (u. 300 eKr) freskode pinnas ei olnud küll poleeritud, aga sile, mistõttu võisid areneda välja varjutamistehnika ja *chiaroscuro* ehk heletumedus. Samuti on Orvieto ja Golini kalmeehitised näide kõrgemalt arenenud varjutamistehnikatest, koosnedes kolmest erinevast värvikihist. Neljandal sajandil eKr lisandus ilmselt poleerimistehnika. (Mora 1984: 88)

4. Vana-Rooma maalikunst

4.1. Sissejuhatus

Vitruviuse andmeil, olid vanaaja inimesed huvitatud realistlikust, kujutavast kunstist ning freskomaal võis kaunistada aatriume ja peristüüle. (Vitr. 7.5) Aatrium oli jõukamate majapidamiste keskmes asuv lahtise laeavaga ruum (Alpatov 1974: 164), mille ümber olid koondunud eluruumid ning keset põrandat oli basseini, kuhu kogunes vihmavesi. Aatriumi seinad kaeti maalidega. Osa ruume olid pööratud ka maja taga asuva peristüüli ehk suletud sammastõue poole. Sammasõues leidis puhkenurkasid, skulptuure ja vahest ka keskne purskkaev. Seal võis samuti seintel kohata freskomaale. (Kangilaski 2003: 88)

Plinius avab oma kirjelduse maalikunstist väitega, et maal oli oma hiilgeajal austatud nii rahva kui ka kuningate seas, kuna tegi järelepõlvede jaoks surematuks nende hiilguse. (Plin. 35.1) Aastal 490 eKr, oli M. Valerius Maximus Messala esimene, kes eksponeeris avalikkusele maali ning tema tõttu sai maalikunst ka populaarseks. Maal kujutas Messala võitu Sitsiilias kartaagolaste üle. (Plin. 35.7)

Alates 3. sajandist eKr võib näha Kreeka teoste mõju Rooma kontekstis. (Wyler 2006: 213) Roomlaste kunstigaleriides võis kohata suurel hulgal kreeka meistrite puitpaneelidel maale (kr. *πίνακες*), mis toodi sinna rüüstamise või vallutuste järgselt. (Samas: 217) Paljusid neist eksponeeriti Rooma (nt. Porticus Octavia) maaligaleriides (kr. *πινακοθήκη*). (Salvadori ja

Sbrolli 2021: 3) Täpsemalt, sai maalide importimine mujalt kui Roomast alguse Lucius Mummiusega, kes eksponeeris Cereze templis üht maali, mis oli osa tema võidujärgsest sõjasaagist. Pärast seda oli tavapärane kohata Foorumil võõramaiseid maale. (Plin. 35.7) Maalide avalik eksponeerimine ja ka maalikunst üldisemalt, kogusid hiilgust eeskätt Caesari ajal, kui viimane pühitses Venus Genetrix'i templi ees Aiase ja Medea maali. (Plin. 35.9)

2. ja 1. saj. eKr kasvas veelgi Rooma aristokraatide huvi koguda kreeka teoseid ning suur hulk kreeka maalijaid emigreerus Rooma. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 3) Veidi hilisemad, keiser Augustuse aegsed maalijad, võtsid eelkõige eeskujuks kreeka matustega seotud kunsti, näiteks Korintose hauakivid 4. sajandist eKr. (Wyler 2006: 218) Eeskujud võeti sageli just klassikalisest perioodist, mitte hiliskreeka kunstist. (Alpatov 1974: 168) Augustuse järgi, et taastada *res publica*, tuli kõikjalt kokku toodud kunsti eksponeerida avalikult, mitte erakogudes. (Wyler 2006: 218) Näiteks asetati tema valitsedes Foorumi kõige silmapaistvamale kohale 2 maali, kujutamaks sõda ja võitu. Samuti lasi Augustus asetada Caesari templisse võidu võrdkuju kujutava maali ning veel palju teisi. (Plin. 35.9)

Roomlastel ei olnud eraldi mõistet, kirjeldamaks kopeerimist ning paljud motiivid ja kujutusviisid võeti üle otse kreeka meistritelt. (Wyler 2006: 213) Samas ei olnud Rooma kunsti idee imiteerida üksühele, vaid luua mänguline, vahest ka liialdatud kujutluspilt, mis tahestahmata kätkeb endas kõiki Rooma kultuurilisi mõjusid. (Samas: 228) Roomlased lähtusid kreeka teoste kopeerimisel teosest endast ning leidub vähe kunstnikke ülistavaid kujutisi või viiteid teose autoritele. (Richter 1965: 20)

Pompeis oli 62. aastal pKr üks suurem maavärin, mis laastas muuhulgas ka mitmeid hooneid, mida kuni Vesuuvi purskeni 79. aastal renoveeriti. (Bologna 2019: 126) Nimelt kukkusid mitmed freskomaalidega majad kokku, misjärel hakati neid taas kiiremas korras üles ehitama. Ülesehitustööd olid siiski 79. aasta seisuga pooleli. Oluliseks maalitehniliseks allikaks on seega nii poolelijäänud teosed kui ka maalijate töötoad ning maalitarvete poed. Selle kohta, kuidas maalijate töötoad korralduslikult välja võisid näha, on kaks peamist teooriat. Maalijad ja teised käsitöölised olid erinevast sotsiaalsest seisusest – leidsid nii orjasid, vabakslastuid kui ka vabasid mehi. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 4) Plinius toob aga välja, et enamik maalikunstnikke pärines siiski madalast seisusest (vrdl. kreeka maalikunstnikud). Nimelt ei praktiseerinud pärast poeet Pacuviust maalikunsti enam kõrge staatusega mehed. Erandiks olevat olnud aga Turpilius, kes oli ratsaniku-seisusest. (Plin. 35.7) Teiseks näiteks on maalija Amulius (ka Fabulus või Famulus), kes töötas Nero palee ehk Domus Aurea kallal. Ka tema oli kõrgemast

soost, kandes maalides alati toogat (Plin. 35.37), mis oli staatuse sümbolina mõeldud vaid meessoost Rooma kodanikele ning ei olnud sugugi tööriietusena tavapärane.

Töökodades olid maalijad, kes töötasid iseseisvalt vastavalt kliendi olemasolule ehk tellimustöö alusel või maalijate grupid, kes töötasid projektidel ühiselt. Viimast ideed toetab tõsiasi, et mitmed keerukamad freskod (eriti lühikese kuivamisaja tõttu) nõudsid kiiret ja intensiivset tööd, mistõttu ei ole mitme maalija samaaegne koostöö välistatud. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 4) Samuti oli suur osa Pompei ja Herculaneumi hoonetest kaetud freskodega, mistõttu on mitmete maalijate samaaegne töö kõige tõenäolisem.

4.2. Terminoloogia ja töötoad

Kui Vana-Kreeka terminoloogia osa käsitleb üldiseid kunstialaseid ja mõneti abstraktsemaid ning filosoofilisemaid mõisteid, siis ladinakeelsed terminid kirjeldavad maalitöökodades leiduvaid maalitarbeid, töölisi jt tehnilisi nähtusi, nagu freskomaali erinevad kihid. Paljud maalikunsti alased terminid laenati ka vanakreeka keelest, näiteks *charis* (kr. *χάρις*), *symmetria* (kr. *συμμετρία*) ja *phantasia* (kr. *φαντασία*), kuid terminite iseloom ja nende tähendusvarjundid siiski muutusid. Rooma maalikunsti käsitlevates allikates on mainitud pigem maalitehnikat kirjeldavaid, kui esteetikat käsitlevaid termineid. Juba loomupäraselt on näiteks Vitruviuse *De architectura* 7. raamat tehnilise sisuga, käsitledes arhitektuuri ja freskotehnikaid, mitte niivõrd süžeesid ja esteetikat üldisemalt.

Dominus ehk maja peremees, kes oli ühtlasi ka teoste tellija, kasutas seinamaale muuhulgas isikliku propaganda vahendina. Ka maalistiilide areng on seotud peremeeste maitseelistustega ning süžeed põhinevad ajastu tähenduslikel motiividel, mille kaudu dominus oma haritust ja „head maitset“ võis demonstreerida. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 2) Heaks näiteks on siinkohal Vettiuste maja, mis on erandlikult tuntud hoone omanike nime järgi. (Kangilaski 2003: 89) Maja dokumenteeris üksikasjalikult August Mau. On järeldatud, et maja omanikeks olid vabakslastud ning maja idaseinal oli maalitud ka loosung, millel omanik Restitutus palub hääletajatel toetada Sabinust, kandideerimaks ametikohale. (Severy-Hovern 2012: 545)

4.2.1. Töötoad

Maalijate töökoja kohta on oluliseks allikaks hauamonument Sens'i steel (Agedincum Gallias, tänapäeva Prantsusmaal), mis pärineb 2. või 3. sajandist pKr ning kujutab tööprotsessi. (Vt. joonis 15) (Salvadori ja Sbroli 2021: 4) Meister (lad. *redemptor*) (vt. ka Vit. 7.5.8.7)¹⁶ uurib pingsalt pärgamendil olevat visandit ning mitu abilist valmistavad ette krohvi (lad. *tectorium*) (vt. ka Vit. 7.3.11.10)¹⁷ ja värve. Järjekordne abiline valmistab ette alusjoonist, mil krohvija (lad. *tector*) (vt. ka Vit. 7.5.3.3)¹⁸ krohvib seina. Hauaplaad kujutab seega ilmekalt freskomaali protsessi. (Salvadori ja Sbroli 2021: 5)

Veelgi täpsemalt, võis tavapärane maaliprotsess välja näha nii, et 2-3 õpipoissi valmistasid ette segu krohvi (lad. *tectorium*) jaoks, mil 3-4 maalijat töötasid samaaegselt mujal. Kui tegemist oli mastaapsema teosega, kandsid krohvi (lad. *tectores*) krohvi vajalikul määral, olenevalt päeva jooksul tehtavast tööst ning töötasid erinevates tsoonides (Salvadori ja Sbroli 2021: 10) Krohv kanti krohvivate poolt seinale õhukeste kihtidena. Neid abistasid orjad või noored õpipoisid. (Samas: 5)

Seinamaalijad (lad. *pictores parietarii*) maalisid seejärel krohvipinnale kompositsiooni jooned ning alustasid värvide kandmist taustale. Seinamaal teostati tellingukorruste kaupa ülevalt alla, et vältida soovimatut kahju juba maalitud pindadele. Kui seinamaalijad (lad. *pictores parietarii*) olid joonistanud piirjooned ning maalinud ära lihtsamad pinnad, maalis figuurimaalija (lad. *pictor imaginarius*) keerukamad motiivid. Viimane oli kõige oskuslikum maalija ning spetsialiseerus inimfiguuride ning mütoloogiliste elementide maalimises. Selleks kasutas ta mitmeid visandeid ning olemasolevaid paneelmaalinguid (eriti põhinevalt vanakreeka tüüpsteenidel). (Salvadori ja Sbroli 2021: 9) Igal töötoal olid oma kindel repertuaar ja visandid, korrates samu ikonograafilisi skeeme. (Samas: 24) Kusjuures, keiser Diocletianuse ajal (vastavalt Diocletianuse ediktile 301 pKr), oli *pictor parietariuse* ja *pictor imaginariuse* vahel kahekordne palgaerinevus – figuurimaalija palk oli 150 denaari päevas, mil nii seinamaalijal kui ka teistel töötoa osalistel oli selleks 75 denaari. (Samas: 10) Palgaerinevus illustreerib kunstnike hierarhiat, mis põhines viimaste tehnilisel oskuslikkusel.

Erinevus ilmneb ka tööliste, eelkõige krohvivate (lad. *tectores*) ja maalijate (lad. *pictores*) (vt. ka. Vit. 3.1.2.14)¹⁹ poolt kasutatud tööriistades. Nimelt olid põhilisteks tööriistadeks eeskätt

¹⁶ ...colorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino, non a redemptore repraesententur.

¹⁷ ...et ita, uti supra scriptum est, harenatum et marmor et omne tectorium inducatur.

¹⁸ ...nunc iniquis moribus inprobantur. nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati cum

¹⁹ ...quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. similiter vero

kellu (lad. *trulla*) ning silumislubidas (lad. *liaculum*) (vt. nt. Vit. 7.3.7.1)²⁰, et tasandada krohv. Seejärel oli tarvilik kriit, et joonistada niiskele pinnasele välja esialgsed visandid, erineva suurusega pintsilid (lad. *penicillus*), mis olid valdavalt seaharjasest, lood, kompassid ning teised mõõtevahendid ja väiksemad nõud ning amforad segamaks pigmente. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 10)

4.2.2. Tehnikad

Roomlased täiustasid nelja alaperioodi (vt. Mau jaotus) vältel hellenismiaegseid tehnikaid, nagu poleerimine. (Mora 1984: 89) Poleerimise järel tuleb värvide kirkus paremini esile. Värvid tuleb kanda niiskele krohvile, et nad ajapikku ei hajuks. (Vit. 7.3) Freskomaali puhul on liigselt kuivale kihile maalimise tulemuseks ebastabiilne fresko, mis võib maha kooruda ning mille värvid kaotavad ajapikku erksuse. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 9)

Freskomaal on märkimisväärselt vastupidav ning stabiilne. Seda aga juhul, kui lähenemine on korrektne. Vastavalt Pompei ja Herculaneumi freskode uuringutele, nägi maaliprotsess välja järgmine: esiteks kaeti terve sein lubja ja liiva seguga ning kogu maalitav ala töödeldi kelluga, et oleks piisavalt krobeline pind, millele võiks peale jääda viimane krohvikihht. Esimene krohvikihht e. *trullissatio* (Vt. Vit. 7.3) kanti otse seina pinnale, et see tasandada. Teine kihht, *harenatus*, oli üsnagi jämedakoeline ning sisaldas liiva, kruusa või savi. Seejärel kanti pinnale viimane, pealmine krohvikihht e. *tectorium* (tähendab ka üldisemalt krohvikihhti), mis oli peenem, sisaldades marmoritolmu. Selle koostis oli veelgi peenekoelisem, kui varasemad kihid. (Jimenez-Desmond 2023: 173) (Salvadori ja Sbrolli 2021: 5) Nii on võimalik hoiduda pragunemisest ning teistest defektidest. (Vit. 7.3) Sageli lisati punast pigmenti, et mahendada värvide intensiivsust. Krohv lihviti seejärel lameda silumislubidaga (lad. *liaculum*). Oluline on täheldada, et kui üks kirjeldatud etappidest on puudulik, või järjestus on vale, ei ole freskomaal ajale vastupidav. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 5)

Vitruviuse freskode kirjeldusest võib järeldada, kuidas freskomaali protsess ideaalis peaks olema. Nimelt soovitasid nii Vitruvius kui ka Plinius Vanem kasutada 7 või rohkemat krohvikihhti, iga järgnev kihht peenem. Säilinud freskodel on kihte siiski üldjoontes vaid 3 või 4. Seega oli metoodika praktikas sageli lihtsakoelisem, kui Vitruvius seda kirjeldas. (Salvadori

²⁰ ...sed et liaculorum subactionibus fundata soliditate marmorisque candore firmo levigata, coloribus cum politionibus inductis

ja Sbrolli 2021: 5) Pompei hoonete vähem esinduslike, k.a. teenijate ruumide puhul võib isegi kohata vaid ühe krohvikihiga viimistletud freskosid. (Mau 1902: 456) Keisrivaldustel võib siiski leida ka ideaalseid, vähemalt 7 kihiga näited, kuna tegemist on rikkalike ning tehniliselt keerukate maalingutega. Palatinuse künkal asuv Livia maja, Villa Farnesina ja Livia Villa on kõik sobivad näited. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 5)

Kui eeltöö oli tehtud, maaliti veebaasil värvidega niiskele, värsketele krohvikihile. *Tectorium* e. krohv seinale kantud, visandasid maalijad (lad. *pictores*) esialgse kujutise krohvikihile. (Mau 1902: 456; Salvadori ja Sbrolli 2021: 6) Maalijad kasutasid selleks sageli nööri, mille kinnitasid kahe naelaga seina külge, et markeerida vertikaalsed ja horisontaalsed suunised. Järgnes keerukam joonis, mis visandati pealmisele krohvikihile (lad. *tectorium*) vahetult enne maalimist. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 7) Viimistlus ehk hilisemad detailid maaliti aga kuivale seinale, kasutades nn. *secco* või *mezzo-fresco* tehnikat. Esimesel juhul lisati erinevaid sidendeid, kui krohv oli juba kuiv. Teisel juhul aga, lisati pigmentidele lubipasta. Alumine pind oli veel niiske, mistõttu olid kihid tulemusena siiski omavahel seotud. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 9) Terminiga (*ex*)*politiones* märgib Vitruvius valmis tööd, st lihvitud ja dekoreeritud seina. (Mora 1984: 90)

4.3. Stiilid – August Mau liigendus

August Mau oli tuntud 19. sajandi kunstiajaloolane ja arheoloog, kelle põhifookuseks oli Pompei freskomaal. Vastavalt dekoratsioonile, tehnikale ja süžeedele, klassifitseeris Mau freskod neljaks stiiliks - struktuurne, arhitektuurne, ornamentaalne ja keerukas. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 12)

Üldplaanis koosneb Esimene stiil abstraktsetest kujunditest. (Mau 1902: 472) Nii Teine kui ka Neljas stiil on aga arhitektuursed, sisaldades illusoorseid maalinguid arhitektuursetest elementidest. Keerukas e. Neljas stiil on eelnevatest fantaasiarohkem nii proportsioonidelt kui ka motiivide asetusest. (Samas: 463) Sarnaneb see siiski rohkem Teise kui Kolmanda stiiliga ning arenes seega välja just Teisest, arhitektuursest stiilist. (Samas: 468) Neljas stiil erineb Kolmandast eelkõige selle poolest, et kasutab tõeliseid arhitektuurseid motiive, mis on ka struktuursed. (Samas: 467)

Pompei dekoratsioonide maalid, mis on säilinud, olid osa seinadekoratsioonist ning integreeritud seinaviimistlusse. (vrdl kreeka tahvelmaal ehk πίναξ) Kunstnike töötubades valminud maalidele lisati sageli ka hiljem puidust raamid ning maalid asetati seejärel seintele. Üldjoontes maaliti siiski *in situ* ehk kohapeal. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 9) August Mau ajal oli teadaolevaid maale u. 3500. Maalid esinesid vaid Teise, Kolmanda ja Neljanda stiili kontekstis ja nad olid nii süžeelt kui ka tehnikalt omavahel üsnagi sarnased. Enamik seinamaale pärinevadki Kolmandast või Neljandast stiilist. Raamistik võeti üle Teiselt stiililt ning seda kohtab valdavalt vaid vanematel maalingutel, uuematel aga raam puudub. (Mau 1902: 473)

Mau toob välja, et Pompei maalingute allakäiku ilmestavad disaini vaesus ning varasemate stiilide imitatsioon. (Mau 1902: 458) Nimelt ei toimunud aastatel 80 eKr – 79 pKr märkimisväärset arengut ei maalikunstis ega ka skulptuuris. Siis ei esinenud uusi tüüpe ega täiendusi ning maalija kopeeris üldiselt varasemaid maale. (Samas: 471) Maalijad eelistasid hellenistlikke teoseid, kuid leidub ka varasemas stiilis maale. (Samas: 473)

4.3.1. Freskomaal. Esimene (Struktuurne) stiil.

Esimene stiil esineb Kreekas juba klassikalisel perioodil, 5. sajandi lõpus eKr. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 12) Mau leiab aga, et Esimese stiili juured on Aleksandrias (3. saj eKr), kust stiil levis teistesse linnadesse nii Idas kui ka Läänes. Tegemist oli seega hellenistliku stiiliga (Mau 1902: 461) e. vanakreeka maalikunsti jätkuga, esinedes Pompei ja Herculaneumi hoonestiku puhul al 2. saj keskpaigast eKr. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 2) Hellenistlikul perioodil, näiteks Delose saarel, võib kohata Esimese (Struktuurne) ja Teise (Arhitektuurne) stiili freskomaalinguid. (Mora 1984: 87)

Esimene stiil ei sisaldanud üldjuhul seinamaale ning oli tervenisti arhitektuurne, koosnedes abstraktsetest kujunditest. (Mau 1902: 472) Suured monokroomsed värvimassid on eraldatud sageli valgete triipudega. (Vt. joonis 16) (Samas: 460) Mõnel harvemal juhul võib aga kohata marmorit imiteerivaid paneele, millel joonistuvad selgelt välja looma-ja inimfiguurid, näiteks Heraklese ja Antaiose maadlus. (Samas: 472) Reeglina lisanduvad narratiivsed stseenid aga alates Teisest stiilist.

4.3.2. Freskomaal. Teine (Arhitektuurne) stiil.

Teine, arhitektuurne stiil domineeris 1. sajandil eKr. (Campbell 2017: 77) Nimelt toimus suurem muutus Rooma seinamaali puhul 2. – 1. saj. eKr., kui võeti vastu hellenistlikud motiivid. Kõrvale jäeti stukkrelieef, mis oli tüüpiline Esimese stiili puhul ning asemele tulid keerukad dekoratiivskeemid ning illusionistlik arhitektuur. (Salvadori ja Sbroli 2021: 12)

Piilaritega arhitektuursest maalist (Vitr. 7.5) sai justkui „aken“ illusoorseks linna. (Severy-Hoven 2012: 553) Kasutati suurel määral ruumilisi silmapetteid. Seintele maaliti aknaid ja uksi, millest paistavad fantastilised maastikud või arhitektuur. Ruumilise sügavuse jaoks tasapinnal maaliti varjusid ja kasutati perspektiivi, kuid seda mitte tingimata järjekindlalt. (Kangilaski 2003: 89)

Teist stiili ilmestavad tõetruud, struktuursed ning arhitektuursed vormid (vrld. Neljas stiil) (Mau 1902: 463) Olulisel kohal olid nüüd ka seinamaalingud (Samas: 463), nagu suuremõdulised figuraalmaalid ning maastikumaalid. (Salvadori ja Sbroli 2021: 22) Livia Villas võib kohata Teise stiili maalinguid, millel on muuhulgas kujutatud girlande puuviljade ja punaste paeltega. (Vt. joonis 17) Teine fragment, pärinedes Livia Villast, kujutab taimemotiiviga piilarit. (Vt. joonis 18) Vitruvius nimetab Teise stiili monumentaalseid figuraalmaale terminiga *megalographiae* (Vitr. 7.5) Maalidel olid elusuuruses inimfiguurid ning mütoloogiline sisu. (Salvadori ja Sbroli 2021: 22) Teemavalik oli suursugune, enamasti on aluseks võetud müütilised lood ja kangelased või on temaatika mõnel muul viisil seotud kreeka mütoloogiaga, eriti Homerose Iliase ja Odüsseia lugudega. (Samas: 17) Teiseks oluliseks žanriks oli aga maastikumaal ehk *topia*. (Samas: 16)

Arhitektuurse disaini ülaosa on sageli värvitud siniseks, imiteerimaks taevast. Kasutusel on ka perspektiiv ning kauguses paistavad teised hooned. (Mau 1902: 463) Näiteks asub P. Fannius Synistori villa magamistoas (lad. *cubicula*) ehk ruumis M maal (u. 50 – 40 eKr), mis kujutab väikest koobast purskkaevuga. Taamal on ka Hekate skulptuur. Piilarid liigendavad maastikke, mida ilmestavad siseõued ja linnad, koos skulptuuride, rotundade ja püloonidega. (Campbell 2017: 77) Teises ruumis, tuntud kui ruum H, asuvad aga kreekalike stseenidega maalid, mis kujutavad ilmselt pulma rongkäiku. Ühel neist on kitharat mängiv naine, kelle tagant piilub noor tüdruk. Teisel on aga kujutatud noort naist, kelle pilk on suunatud vastasseinal olevale Veenuse kujutisele. Keset neiu käes olevat kilpi on aga alasti nooruk. (Samas: 78) Sealsed freskod on üheks *megalographiae* näiteks.

Alates Teisest stiilist, joonistati kompositsioon sinoopia punasega välja, et konstrueerida veenvalt perspektiiv (Esimese stiili puhul ei olnud see vajalik). Viimasele kihile visandas maalikunstnik konstruktsioonjooned, kasutades spetsiaalset nööri, mis jätab jooned värsketele kihile. (Mora 1984: 97) Poleerimine oli kasutusel esmalt juba hellenistlike paleede puhul (Pergamon, Antiokia, Alexandria jt.), imiteerimaks marmorit. Teise stiili illusionism toetuskis poleerimistehnikale, mis andis seinale läikiva, peegelliku välimuse, nagu kirjeldab Vitruvius. (vt. lad. *expolitiones*) (Mora 1984: 89; Vitr. 7.3) Kui Esimese stiili puhul kasutati poleerimismeetodit imiteerimaks vaid marmorit, siis Teise stiili raames üle kogu maalingu. Nii oli terve pind läikiv. (Mora 1984: 97 - 98)

4.3.3. Freskomaal. Kolmas (Ornamentaalne) stiil.

Fiktiivset ja ornamentaalset e. Kolmandat stiili iseloomustab nii figuratiivmaailme asetamine monokroomsele taustale (Salvadori ja Sbroli 2021: 2) kui ka ornamentide rohkus. (Vt. nt. joonis 19) Kolmas stiil kogus populaarsust Augustuse ajal (27 eKr – 14 pKr) ja kestis u. aastani 50 pKr. (Mau 1902: 464) Nagu ka Teise stiili puhul, olid olulisel kohal arhitektuursed elemendid. Need olid aga väljavenitatud ja kaotanud usutavuse. (Vt. joonis 20) (Campbell 2017: 81) Vitruviuse ajaks oli süžestik tunduvalt muutunud – enam ei olnud moodne kujutada realistlikke maastikke, vaid groteskseid motiive, mis eristuvad selgelt reaalsusest. Näiteks maaliti nüüd piilarite asemel kõrte kogu ning voluudid arenesid välja juurestikust, millel seisavad inimkujud, mõnedel neist loomapead. (Vt. joonis 21) (Vitr. 7.5)

Struktuursed osad ei kujutanud endast enam toetuselemente – piilarid, talastik ning teised arhitektuursed elemendid on nüüd teisejärgulised ning alluvad dekoratiivsetele elementidele. (Mau 1902: 464) Iga raamiv element on ornameenteeritud. Esines ka Egiptusele omaseid motiive, mistõttu võib järeldada, et stiil arenes välja esialgu Aleksandrias (Samas: 465) ning jõudis Pompeisse ja seejärel ka teistesse provintsilinnadesse. Viimased ammutasid üldjuhul inspiratsiooni mujalt, olulisematelt kultuurikeskustelt. (Samas: 464)

Egiptusepäraste motiivide kasutus ilmneb Villa Boscotrecase puhul, mille lasi ehitada Augustuse väimees ja väepealik Marcus Agrippa. Üldjoontes iseloomustas hoone eluruume teine stiil, kuid leidis ka üks uuem, Kolmanda stiili näide, nimelt „must tuba“. Kaks kolmandikku toast on võõbatud mustaks ning alumine sokliosade on tumepunane. (Campbell 2017: 81) Ornamentaalse stiili puhul olid olulisel kohal mütoloogilised stseenid, (Salvadori ja

Sbrolli 2021: 12) mis ilmestavad ka antud freskot. Nimelt toestab kuldne kandelaaber ehk seisulühter paneeli, millel on Egiptuse viljakusjumal Apise stseen. Teosel on kujutatud ka Apolloni sümbollooma, luike. (Campbell 2017: 81)

Kolmanda ja Neljanda stiili puhul võib täheldada aeda kujutavaid maastikumaale, koos taimede, skulptuuride, lindude ja purskkaevudega. (Mau 1902: 475) Plinius Vanema järgi oli Ludius, kes elas Augustuse ajal, esimene, kes maalis elamute seintele kauneid maastikke. Maastikutel olid villad, portikused ja aiad, mida täiendasid jalutavad inimesed ning kaarikud. (Plin. 35.37) Mastaapsed maastikumaalid ilmestavad aga valdavalt vaid Kolmandat stiili ning on hellenistlikku päritolu. Kujutavad nad sageli kaljunukkidest ümbritsetud rahulikke metsastseene. (Mau 1902: 475) Augustuse abikaasa Livia Villas, mis asus Roomast veidike väljas, oli suur hulk kunstiteoseid. Nende seas on ka mitmed freskod, mis imiteerivad aeda. (Vt. joonis 22) (Campbell 2017: 180)

Maastikumaalide esiplaanil on sageli kujutatud meesfiguure, kes toovad ohvrit. Enamik maale on aga võrdlemisi väiksed ning kujutavad mereäärseid villasid. (Mau 1902: 475) Plinius lisab veel, et Ludius maalis esimesena ehitiste seintele merelinnasid. (Plin. 35.37) Koloriidilt oli stiil võrdlemisi neutraalne, eristudes järgnevast stiilist, mille puhul olid kasutusel erksad toonid. (Mau 1902: 467)

4.3.4. Freskomaal. Neljas (Keerukas) stiil.

Neljas stiil arenes välja Juliuste-Claudiuste dünastia aegu (Spinelli 2022: 179) 1. saj pKr ning tõi endaga kaasa fantastilised ja arhitektuursed maalid, taaskord ühetoonilisel taustal. Esiplaanil olid sageli väiksemad tsentraalmaalid nõ "lendavate" figuuridega. (Salvadori ja Sbrolli 2021: 2) Piilarid on sageli kannellüüridega. Suured paneelid värviti mustaks, punaseks ja kollaseks, kusjuures vaataja poolt lähimad detailid on kollased ning kauguses asetsevad vikerkaarevärvides, luues veenva värviperspektiivi. (Mau 1902:467)

Neljanda stiili maalid on eriilmelised, kuid sagedased on nii maastikud, eriti merelahingud, kui ka natüürmort. (Mau 1902: 467) Teostel esinevad nii üksikfiguurid kui ka figuurigrupid, nagu Amor ja Psyche või saatürid ja menaadid. (Samas: 468) Populaarseks motiiviks olid näiteks Mars ja Venus, kes ilmestasid nii *tablinumit* ja teisi koduseid ruume (nt. *cubiculum* või *triclinium*) ning avalikke ehitisi nagu teatrid. (Spinelli 2022: 179 ja 184) Gavius Ruphuse majas, mis asub Pompeis, on freskomaal, mille kesksel kohal on Theseus kui Ateenlaste

päästja. Nimelt tappis ta Minotauruse, kes labab heraldiliselt paremal nurgas surnult maas. (Vt. joonis 23) Samas hoones on ka maal, millel on kujutatud Pirithous ja Hippodamia. Viimaseid õnnitleb abiellumise puhul üks kentaur. (Vt. joonis 24) Maalidel on sageli teatraalsed ning mütoloogilised motiivid, nagu näiteks grotsesksed Erinnüsed, keda iseloomustavad sageli sinine nahavärv, teravatipulised kõrvad ja keerdus sarved. (Vt. joonised 25 ja 26)

Antud stiil oli domineeriv ka Vesuuvi purske aegu, esinedes nii eramajades kui ka avalikes hoonetes. (Spinelli 2022: 179) Pompei ühes jõuka linnaelaniku elumajas (it. *Casa del Centenario*) asub üks tuntumaid maale, mis kujutab katastroofieelset Vesuuvi. Mäe jalamil seisab Bacchus, kes on üleni viinamarjadega kaetud, peas väätidest kroon. Vesuuvi ümbruses, viljakal pinnasel, kasvavad viinamarjad, illustreerimaks kohaliku viinamarjakasvatuse olulisust. Maali alaosas on madu ja altar, kujutamaks *larariumit* ehk koduga seotud jumaluste pühamut. (Campbell 2017: 150) Teine *larariumi* maal asub Vettiuste majas, millel on kujutatud kahte Laari (lad. *lares*) ja nende keskel kohavaimu (lad. *genius*), kes hoiab jookandami anumad ning viirukikarpi. (Vt. joonis 27) (Eber, Power jt. 2026: 6)

4.4. Süžeed

Plinius Vanema aegsed freskomaalid, mis ilmestasid jõukamate kodusid, olid osa arhitektuurist ning väljendasid peremehe jõukust. (Salvadori ja Sbroli 2021: 3) Seejuures olid olulise tähtsusega nii süžee kui ka koloriit. Pompei maalinguid on üldjoontes võimalik asetada nelja temaatilisse alajaotusesse – mütoloogilised maalid, žanrimaalid, maastikud ja natüürmort. (Mau 1902: 474)

Kusjuures, enamik mastaapseid ning olulisi maalinguid kuuluvad esimesse jaotusesse. (Mau 1902: 474) Mütoloogiline maal kujutas jumalaid või mütoloogilisi stseene, illustreerides enamasti Trooja tsükli, st Trooja sõda ja Odüsseuse eksirännakuid (Vitr. 7.5) või ka Dionysosega seotud legende. (Kangilaski 2003: 89) Mütoloogiline maal kujutab vaid harva liikuvust ning võitlusstseenid ei olnud Pompeis kuigivõrd populaarsed. Maalija loob tähendust sageli ekspressiivsete näoilmete kaudu, seega on huvikese pigem psühholoogilisel aspektil, käsitledes emotsioone. (Mau 1902: 479) Kujutatud on tugevalt paatoslikke stseene. Ühel stseenil, mis pärineb Herculanumist, on kujutatud kentaur Chironit, õpetamas Achilleusele lüürat. (Vt. joonis 28) (Mau 1902: 480) Kusjuures, mütoloogilised kompositsioonid olid sageli koopiad 4. sajandi kreeka teostest. (Alpatov 1974: 149) Aluseks võeti tuntud motiivid nagu

Pentheuse surm Dionysose hullumeelsete naisjärgijate läbi. Vettiuste majas on maal Heraklesest, keda kasuema Hera saatis hällis tapma. Herakles sai aga jagu talle saadetud madudest. (Vt. joonis 29) Kolmandaks on Dirke, kes on pulli poolt lõhki rebitud. (Severy Hoven 2012: 553) Kõik kirjeldatud motiivid ilmestavad Vettiuste maja (it. *Casa dei Vettii*) seinu.

Rooma aatriumi tüüpi majades, esinevad mütoloogilised maalingud valdavalt staatilistemates ruumides nagu *tablinum* (eesti k. tööruum), *triclinium* (eesti k. söögituba) ja *cubiculum* (eesti k. magamistuba), mida kasutati kas puhkamiseks või vastuvõtuks. (Spinelli 2022: 179) Näiteks on Pompei Dioscuri majas (it. *Casa dei Dioscuri*) *tablinumi* kõik seinad kaetud Achillese elu kirjeldavate paneelidega. Ühel hoone seinal on kujutatud Perseust vabastamas Andromedat. Perseusel on vasemas käes vastselt maha raiutud Medusa pea. (Vt. joonis 30) Teisalt ilmestavad läbikäidavamaid ruume, nagu koridorid, geomeetrilised ja korduselementidega maalingud. (Samas: 181)

Seinamaalingud, eriti just mütoloogilised maalid, on justkui *dominuse* e. peremehe isiklik propaganda. (Salvadori ja Sbroli 2021: 2) Heaks näiteks on Vettiuste maja, mille dekoori on hinnatud kui ülepingsutatut – nimelt on ukse kohal maal, millel Priapos kaalub oma suguelundit. Priapos esineb majas veel mitmes kohas, peletades huumori ja grotesksuse kaudu eemale kurjad vaimud. (Severy-Hovern 2012: 547) Ka üldisemalt illustreerisid mütoloogilised stseenid vastuvõtu ruume, inspireerimaks õhtusööminguil vestlusi. Maalid väljendasid majaomaniku jõukust ja maitsekust. Samuti olid kreeka mütoloogial põhinevad stseenid linnaliku ja helleniseerunud omaniku tunnusmärgid. (Samas: 549)

Natüürmort kujutab sageli liha-, kala- ning puuviljade kujutisi. Vitruviuse järgi kutsutakse seda tüüpi maali nimega *ξένιον*. (Vitr. 6.7) Kui külaline (kr. *ξένος*) kutsuti külla, õhtustas ta pere seltsis vaid ühe päeva, pärast mida pidi ta tooretest koostisosadest ise söögi omale valmistama. Need koostisosad olid tuntud üldise nimega *ξένιον* ning maaližanr, mis neid kujutab, võttis nime üle. (Mau 1902: 474) Augustuse-aegne natüürmort paistis silma elavate taimevormide, girlandide ja puuviljade poolest. Kompositsioon on sageli rangelt sümmeetriline, leheväädid on kujult täpsed poolringid ning girlandidel puudus otsekui kaal. (Alpatov 1974: 171) Žanrimaalid on olulised, kuna kujutavad antiikrahva elulaadi ja kombestikku ning annavad aimu kasutatavate instrumentide jt esemete välimusest. Sagedased on inimesed hoidmas papüüruserulli, kirjutamistahvli või muusikainstrumente. (Vt. joonis 31) (Mau 1902: 476)

4.5. Koloriit

Pompei hoonete sisemised seinad olid valdavalt krohvitud ning maalitud – erandiks olid vaid köögid, panipaigad ning hooned, mis olid mõeldud orjadele. Need jäeti üldjuhul valgeks. (Mau 1902: 456) Hoone kasutusala määras koloriidi ning külaliste sisenedes oli koheselt selge, milline ala on mõeldud näiteks teenijatele. Nimelt oli Vettiuste maja teenijate alal väga tagasihoidlik dekoor, värvilt valge ja kollane. (Severy-Hoven 2012: 563) Vastuvõturuumis võib aga eest leida elegantse dekoori, mida ilmestab tume sokliosa ja ülemine, peeneteks paneelideks jaotatud osa. Avaneb illusoorne vaade aeda ehk tegemist on tüüpilise *trompe l'oeil* maaliga. (Samas: 564)

Roomlastel olid ruumid, mis olid mõeldud eri aastaegadeks ning seetõttu erines ka vastavalt ruumile freskomaalingute koloriit. Näiteks oli talvel kasutatavas ruumis tume koloriit ning domineeriv värv must, seda eeskätt soojuse tagamiseks. Lisaks ei ole seal mõistlik eksponeerida kõrge väärtusega freskomaale lambitahma ja koldest tuleva suitsu tõttu. Vitruvius soovib kinnitada lihvitud paneelid, mis on domineerivalt musta värvi. (Vitr. 7.4) Söögitoa ja niiskete eluruumide seinakaunistus jäeti samuti tagasihoidlikuks, kuna ka seal katsid seinu sageli suitsuplekid. Samuti jäeti kõrvale suursugused süžeed ja motiivid ning keskenduti praktilistele ning dekoratiivsematele lahendustele. (Mora 1984: 94)

Plinius Vanema sõnul oli tema ajal küll värvide valik tunduvalt suurem (nt. lisandus lilla) kui varasemalt. Siiski oli maalide kvaliteet sedavõrd langenud, et ühegi värvi lisamine ei andnud enam teosele juurde. Vähemate, tagasihoidlikumate materjalidega suudeti varem luua meistriteoseid. Plinius Vanema ajal pandi aga rõhku materjalidele endile, mitte enam oskusele. (Plin. 35.32) Ka Vitruvius toob välja, kuidas kaasaegne freskomaal on dekadentne nii selle poolest, mida kujutatakse kui ka üleüldise fookuse poolest – maalijad eelistavad edevamat koloriiti ning fantaasierikast süžeed, eemaldudes realistlikust käsitlest ning meisterlikust tehnikast. Näiteks oli kinaverpunane varasemal ajal kasutusel vaid väheses koguses. Vitruviuse ajal kaeti aga terved pinnad punasega. Samuti kasutati suures koguses lillat, malahhiitrohelist ning Armeenia sinist, mis olid oma kulukuse tõttu ilmselt staatuse sümboliks. (Vitr. 7.5) Purpurlilla oli Vitruviuse sõnul kulukaim toon, kuid ka kõige efektsim. Pigmenti toodeti purpurtigudest. Tonaalsus sõltus päikesest ning värvus varieerus olenevalt geograafilisest asukohast – põhjas oli see must, lõunapool, eriti Rhodose lähistel aga violetsem või koguni punane. (Vitr. 7.13) Teised pigmendid ammutati valdavalt taimedest. (Vitr. 7.14)

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks oli anda süstemaatiline ülevaade Vana-Kreeka ja -Rooma maalikunsti arengust, keskendudes nii süžeele, tehnikale kui ka terminoloogiale. Kirjeldatud on lühidalt ka etruskide maalikunsti, mis oli kahe kultuuriga tihedalt seotud.

Uurimustöö kinnitas, et freskomaal oli pidevas arengus, seda nn arhailisest jäikusest roomaliku illusionismini 1. sajandil pKr. Kuigi allikad on fragmentaarsed, on võimalik kirjalike tekstide ja säilinud maalingute kaudu mõista nii antiikmaailma esteetilisi väärtusi ja tehnilist innovatsiooni kui ka temaatilist arengut. Antiikfresko ei olnud pelgalt dekoratiivne, vaid väljendas ka ühiskonna väärtusi ja omaniku staatust.

Järgnevalt on välja toodud uurimustöö oluliseimad tulemused. Vana-Kreeka maalikunsti võib liigendada vastavalt arhailiseks (750–480 eKr), klassikaliseks (479–323 eKr) ja hellenistlikuks (323 eKr–31 eKr) perioodiks. Arhailine periood oli valdavalt monokroomne, võrdlemisi jäik, tugevalt üldistatud ning idealiseeritud tunnustega. Klassikalise perioodi vältel oli rõhk inimkeha proportsioonidel ja individuaalseid tunnuseid kujutati naturalistlikumalt kui varem. Tuntud isikute portreesid eksponeeriti sageli avalikult. Hellenismi iseloomustab juba subjektipõhine kujutusviis. Suuremat tähelepanu pöörati isiku eripäradele ja keha dünaamilisusele.

Analüüsitud antiikallikad kinnitavad, et mitmed maalikunstnikud tegelesid aktiivselt kunstiteooriaga. Nimelt kirjutasid Kreeka maalikunstnikud mitmeid traktaate, mis on aga säilinud vaid sekundaarallikate kaudu, kajastamaks tehnilist infot ja andmaks ülevaate valitsevast esteetikateooriast. Tuntuim neist oli Polykleitose traktaat proportsioonidest, tuntud ka kui „Kaanon“.

Alates hellenismiajast on Kreeka teosed meieni säilinud valdavalt ligilähedaste Rooma koopiate näol. Samuti alates 3. sajandist eKr on Rooma kontekstis ka üldiselt tuntav Kreeka teoste mõju. Paljusid kreeka teoseid eksponeeriti Rooma Foorumil ja spetsiaalsetes maaligaleriides. Kasvas ka üldine huvi Rooma aristokraatide seas kogumaks kreeka teoseid ning suur hulk kreeka maalijaid emigreerus Rooma.

Rooma freskomaalid olid osa arhitektuurist ning väljendasid peremehe jõukust. August Mau järgi võib Pompei freskod liigendada neljaks alajaotuseks – struktuurne, arhitektuurne, ornamentaalne ja keerukas. Pompei maalingud võib omakorda põhinevalt süžeel asetada nelja

alajaotusesse – mütoloogilised maalid, žanrimaalid, maastikud ja natüürmort. Hinnatuimad maalingud olid seejuures mütoloogilise sisuga. Töökodades väljendus selgelt maalikunstnike hierarhia, kus eristusid seina- ja figuurimaalijad. Viimased olid teostuse keerukuse tõttu tunduvalt paremini tasustatud.

Kokkuvõtteks võib nentida, et Vana-Kreeka ja -Rooma maalikunst moodustasid ühtse, järjepideva arengujoone, mida on näha nii ajaperioodide tehnilistes saavutustes kui ka süžeede näitel.

Kirjanduse loetelu

Alberghina, Maria Francesca jt. 2020. The Tomb of the Diver and the frescoed tombs in Paestum (southern Italy): New insights from a comparative archaeometric study.

Alpatov, M. V. 1974. Kunstiajalugu. I köide. Kirjastus „Kunst“, Tallinn.

Aristoteles. *Metaphysica*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology.

Aristoteles. *Physica*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology.

Aristoteles. *Poetica*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology.

Barasch, Moshe. 1985. Theories of Art: From Plato to Winckelmann. New York University Press.

Bologna, Francesca. 2019. Water and stone: the economics of wall-painting in Pompeii (A.D. 62-79). *Journal of Roman Archaeology*.

Campbell, Virginia L. 2017. Ancient Rome. Thames & Hudson.

Dion Chrysostomos. 1939. The Twelfth or Olympic Discourse: or, On Man's First Conception of God. Loeb Classical Library.

Eber, Johannes; Gur-Arieh jt. 2026. Ashes from Pompeii: incense burners, residue analyses and domestic cult practices.

Halicarnassose Dionysios. *Antiquitates Romanae*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology.

Halicarnassus Dionysios. *De compositione verborum*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology.

Jimenez-Desmond, D. jt. 2023. The fresco wall painting techniques in the Mediterranean area from Antiquity to the present: A review.

Kangilaski, Jaak. 2003. Kunstikultuuri ajalugu ürgajast gootikani 10. klassile. Kirjastus „Kunst“, Tallinn.

Mau, August. 1902. Pompeii, Its Life and Art. London: Macmillan & Co.

- Mora, Paolo; Mora, Laura; Philippot, Paul. 1984. *Conservation of Wall Paintings*. London: Butterworths.
- Neer, Richard T. 2012. *Art and Archaeology of the Greek World: A New History, c. 2500–c. 150 eKr*. London: Thames & Hudson.
- Plinius Vanem. 1938. *The Natural History*, vol. 6 of 6. Tõlkinud John Bostock ja H. T. Riley. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Plutarchos. Demetrios. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*.
- Pollitt, J. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*.
- Quintilianus. *Institutio Oratoria*. Viidatud teose kaudu: Pollitt, J. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*.
- Rathje, Annette. 2014. *Self-representation and identity-creation by an Etruscan family. The use of the past in the François tomb at Vulci*. Stockholm.
- Richter, Gisela. 1965. *The Portraits of the Greeks*. London: Phaidon Press.
- Salvadori, Monica; Sbrolli, Clelia. 2021. *Wall Paintings through the Ages: The Roman Period—Republic and Early Empire*.
- Severy-Hover, Beth. 2012. *Master Narratives and the Wall Painting of the House of the Vettii, Pompeii*.
- Shuman, R. Baird. 2022. *Archaic Greece*.
- Skupniewicz, Patryk. 2024. Remarks on the gesture of Darius on Alexander Mosaic from Pompeii. *Acta Archaeologica Lodziensia*, nr. 70.
- Spinelli, Ambra. 2022. “Beyond Social and Functional Interpretations of Wall Paintings: Mythological Imagery in the Tablinum at Pompeii and Herculaneum.” *Journal of Roman Archaeology* 35. Lk. 177–193.
- Zuchtriegel, Gabriel. 2018. Bringing the diver home local elites, artisans, and esotericism in late archaic Paestum. *Archeologia Classica*, vol. 69. Lk 1-36.
- Tatarkiewicz, Władysław. 2005. *History of Aesthetics. Volume 1: Ancient Aesthetics*.
- Tiryakı, S. Gökhan. 2016. *The Painted Tomb Chambers of Milyas: Kızılbey, Müğren and Karaburun II*.

Waterfield, Robin. 2018. History in 3 acts: a brief introduction to Ancient Greece.

Kättesaadav: <https://blog.oup.com/2018/03/brief-history-ancient-greece/> (Vaadatud 28.05.2026)

Vitruvius. 1914. The Ten Books on Architecture. Tõlkinud Morris H. Morgan. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wylter, Stephanie. 2006. Roman Replications of Greek Art at the Villa della Farnesina.

Illustratsioonid

Joonis 1 – Heinz-Josef, Lücking. 2008. Sukelduja Haud. 480 - 470 eKr. Paestum, Itaalia. Wikimedia Commons.

Kättesaadav: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Tomb_of_the_Diver_-_Paestum_-_Italy.JPG (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 2 – Cuesta, Miguel Hermoso. 2021. Sukelduja Haua põhjapoolne sein. 480 - 470 eKr. Paestum, Itaalia. World History Encyclopedia.

Kättesaadav: <https://www.worldhistory.org/image/14191/symposium-scene-tomb-of-the-diver/> (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 3 – Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Lahing. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi. Haverford College. JSTOR.

Kättesaadav:

https://www.jstor.org/stable/community.609157?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A9a93a9471bf5e83033160fb819fd82aa&initiator=recommender (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 4 – Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Õhtusöök. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi. Haverford College. JSTOR.

Kättesaadav:

https://www.jstor.org/stable/community.609150?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3Ad5d324b62dcac46eb267b281799d7baa&initiator=recommender (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 5 – Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Rongkäik. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi. Haverford College. JSTOR.

Kättesaadav:

https://www.jstor.org/stable/community.609155?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A2203c855a9b5abde9a1b5ae50ca33d61&initiator=recommender (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 6 – Werner, Berthold. Alexandri mosaiik. U. 100 eKr. Fauni maja, Pompei. Napoli Arheoloogia Muuseum. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle_of_Issus_mosaic_-_Museo_Archeologico_Nazionale_-_Naples_2013-05-16_16-25-06_BW.jpg (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 7 – Forget, Yann. 2012. Agios Athanasiose haud. Pidusöök. 4. saj eKr. Thessaloniki, Kreeka. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banquet,_tombe_d%27Agios_Athanasios.jpg

Joonis 8 – Sani, Egisto. 2017. Agios Athanasiose haud. Sissepääs. 4. saj eKr. Thessaloniki, Kreeka. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agios_Athanasios,_Ancient_Macedonian_Tomb_-_I_\(37120832445\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agios_Athanasios,_Ancient_Macedonian_Tomb_-_I_(37120832445).jpg)

Joonis 9 – Anonüümne. Vergina I haud. Hades röövimas Persephonet. 4. saj eKr. Wikimedia Commons.

Kättesaadav: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Painting_vergina.jpg (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 10 – Rieger, Wolfgang. 2009. Ixioni karistamine. 1. saj pKr. Vettiuste maja. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Ixion.jpg

Joonis 11 – Anonüümne. 2018. Dirke karistamine. 1. saj pKr. Pompei VII, Casa del Granduca di Toscana. Wikimedia Commons.

Kättesaadav: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_-_punishment_of_Dirke_-_Pompeii_\(VII_4_56\)_-_Napoli_MAN_9042_-_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_-_punishment_of_Dirke_-_Pompeii_(VII_4_56)_-_Napoli_MAN_9042_-_01.jpg) (Vaadatud 28.05.2026)

Joonis 12 – Ventura, Domenico. 2016. Kilpide haud. Öhtusöök. 3. – 2. saj eKr. Tarquinia.

Kättesaadav: <https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=8010> (Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 13 – Anonüümne. François haud. Vangide tapmine. 330 eKr. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Tomb_Painting_02.jpg
(Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 14 – Anonüümne. François haud. Friis loomadega. 330 eKr. Wikimedia Commons.

Kättesaadav:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Tomb_Painting_07.jpg
(Vaadatud 22.05.2026)

Joonis 15 – Salvadori ja Sbrolli. 2021. Sens'i steel. 2. – 3. saj pKr. Le Musée de Sens.

Kättesaadav: https://www.researchgate.net/figure/Sens-stele-and-its-graphic-restitution-Donati-1998-p-105_fig1_355201824 (Vaadatud 27.05.2026)

Joonis 16 – Anonüümne autor. Esimene stiil. Casa sannitica, Herculaneum.

Kättesaadav: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Herculaneum_Wall_1.Style.jpg (Vaadatud 28.05.2026)

Joonis 17 – Foto autorilt. 2025. Girlandid. Teine stiil, 1. saj eKr. Livia maja. Palatinuse kungas.

Joonis 18 – Foto autorilt. 2025. Piilar taimemotiiviga. Teine stiil, 1. saj eKr. Livia Villa. Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, Rooma.

Joonis 19 – Foto autorilt. 2025. Figuuridega friis ja garlandid. vaade aiale. U. 19 eKr. Villa della Farnesina, Triclinium C, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, Rooma.

Joonis 20 – Foto autorilt. 2025. Väljavenitatud piilarid. U. 19. eKr. Villa della Farnesina, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme. Rooma

Joonis 21 – Foto autorilt. 2025. Piilaril seisev figuur. U. 19 eKr. Villa della Farnesina, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme. Rooma

Joonis 22 – Foto autorilt. 2025. Illusionistlik vaade aiale. 30 – 20 eKr. Livia Villa, Prima Porta. Museo Nazionale Romano. – Palazzo Massimo alle Terme, Rooma.

Joonis 23 – Foto autorilt. 2025. Theseus. U. 45 – 79 pKr. Gavius Ruphuse maja. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Joonis 24 – Foto autorilt. 2025. Pirithous ja Hippodamia. 1. saj pKr. Gavius Ruphuse maja. Museo Archeologico Nazionale.

Joonis 25 – Foto autorilt. 2025. Erinnüse pea. 1. saj pKr. Pompeii. Palazzo Massimo alla Terme, Rooma.

Joonis 26 – Foto autorilt. 2025. Erinnüsed. 1. saj pKr. Pompei. Palazzo Massimo alla Terme, Rooma.

Joonis 27 – Foto autorilt. 2025. Lararium. 1. saj pKr. Vettiuste Maja, Pompei.

Joonis 28 – Foto autorilt. 2025. Kentaur Chiron ja Achilles. Neljas stiil, 1. saj pKr. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Joonis 29 – Foto autorilt. 2025. Herakles võitlemas madudega. Neljas stiil, 1. saj pKr. Vettiuste Maja, Pompei.

Joonis 30 – Foto autorilt. 2025. Perseus ja Andromeda. Neljas stiil, 1. saj pKr. Dioskuroi maja, Pompei. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Joonis 31 – Foto autorilt. 2025. Lüüra ja mask. 1. saj pKr. Herculaneum. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Summary

This bachelor's thesis aims to provide a comprehensive overview of ancient Greek and Roman fresco painting. Namely, it examines the development of fresco painting regarding the techniques, colour use, and subject matter from the Archaic period to the 1st century AD, while addressing artistic terminology, workshop practices and the relationship between frescoes and their architectural context. As a parallel culture, Etruscans are also briefly discussed due to relevant connections to both greek and roman painting.

Fresco painting, a technique involving water-based pigments applied to wet lime plaster, was already known in antiquity and is notable for its durability. A great number of Roman frescoes have survived due to the exceptional preservation conditions created by the eruption of Mount Vesuvius in 79 AD, which buried both, Pompeii and Herculaneum under volcanic ash.

The thesis, titled “The development of terminology, painting techniques, and subject matter in ancient Roman and Greek painting from the Archaic period to the 1st century AD.” addresses research questions concerning the classification of Greek and Roman painting based on thematic and technical developments, the methods and terminology employed by painters, and the influence of ancient Greek art on Roman painting.

The study is primarily based on ancient written sources and surviving frescoes. The main literary sources are Pliny the Elder’s *Naturalis Historia* (especially Books 35–36) and Vitruvius’ *De Architectura* (Book 7), which provide information both on Greek and Roman painting, as well as include artistic terminology, techniques, materials, and an overview of illustrious artists.

These written sources are limited in scope, as they address painting only partially and were not exclusively focused on art. They are also relatively late and often rely on earlier sources. For example, in the case of Pliny, the material may include anecdotal or unreliable elements, although it still offers a systematic overview of painters, and therefore proves to be a valuable, one of a kind source.

An important material source is the frescoes themselves, most of which survive from ancient Rome due to the eruption of Mount Vesuvius, in 79 AD. Despite their often poor condition, these works allow for comparison across periods, as the paintings span from 2. c. BC to 1st c. AD. Some of the visual material used in this study is based on personal field research conducted in Pompeii, Herculaneum, and Rome.

As for secondary sources, later methodological and art-historical sources will be discussed, that closely analyse Roman fresco painting. They also offer a thorough commentary on ancient sources, that have been previously stated. An important framework is August Mau’s stylistic classification of Pompeian frescoes, namely the structural, architectural, ornamental, and intricate. His classification allows for a systematic division of fresco painting according to subject matter and technique.

Another important source to consider is *Conservation of Wall Paintings* by Laura and Paolo Mora, which examines the technical aspects of Roman frescoes from a conservationist's perspective. This particular work builds on ancient authors such as Vitruvius and Pliny the Elder, both of whose original lines are also included in the thesis, supplementing them with more contemporary observations on techniques and restoration.

Since ancient written sources on fresco painting are limited and often fragmentary, modern scholarship, such as those discussed and Władysław Tatarkiewicz's *History of Aesthetics*, is essential for providing a more systematic interpretation while still relying on classical authors.

The available sources however, are uneven: knowledge of ancient Greek has reached us primarily through written descriptions, whileas Roman fresco painting is evident through archaeological material, including the frescoes themselves.

The first part of the thesis gives a detailed analysis of ancient Greek painting from the Archaic to the Hellenistic period, focusing on subject matter, artists, and artistic terminology. The second part focuses on the development of Roman fresco painting, discussing also the role of Greek influences. Both sections are primarily subdivided in terms of technique and subject matter. In between the two, there is a shorter chapter on Etruscan fresco painting which offers historical context, tying the two painting traditions closer together.

The following presents a brief overview of what conclusions were reached concerning the history of fresco painting. Ancient Greek painting can be divided into the Archaic (750 – 480 BC), Classical (479–323 BC), and Hellenistic (323–30 BC) periods. Greek painters wrote numerous treatises, which have survived only through secondary sources, reflecting technical information and providing insight into the prevailing aesthetic theory.

During the Archaic period (before the 5th century BC), figures were characterized by general, idealized features. Fresco paintings from that era have been preserved mainly in tombs. Throughout the Classical period, emphasis was placed on the proportions of the human body and individual features were depicted more naturalistically than before. Portraits of well-known individuals were often publicly displayed.

The Hellenistic period is characterized by a more subjective and even more naturalistic approach. General household wealth increased and decorative painting became the dominant type of painting. At the same time, portraiture, landscape painting, and genre painting gained

popularity, although the primary emphasis remained on portraiture. From the Hellenistic period onward, Greek works have largely survived in the form of approximate Roman copies.

From the 3rd century BC onward, the influence of Greek works becomes noticeable in the Roman context. Many Greek works were displayed in the Roman Forum and in specialized painting galleries. Interest among Roman aristocrats in collecting Greek works also increased, and a large number of Greek painters emigrated to Rome.

Roman frescoes were part of architecture and expressed the wealth of the owner. The paintings of Pompeii can be categorized into four groups: mythological paintings, genre scenes, landscapes, and still lifes. The most highly valued paintings were those with mythological subjects. Overall, the study highlights both the continuity and transformation of fresco painting from its ancient Greek origins through its development in Roman art.

Lisad

Illustratsioonid



Joonis 1. Heinz-Josef, Lücking. 2008. Sukelduja Haua laemaal. 480 - 470 eKr. Paestum, Itaalia



Joonis 2. Cuesta, Miguel Hermoso. 2021. Sukelduja Haua põhjapoolne sein. Symposion. 480 - 470 eKr. Paestum, Itaalia



Joonis 3. Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Lahing. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi



Joonis 4. Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Õhtusöök. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi



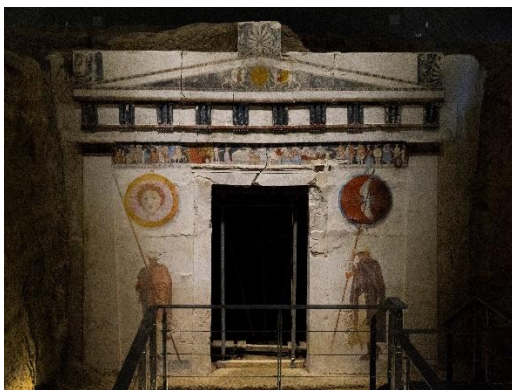
Joonis 5. Mellink, Machteld J. 1977. Karaburun. Tumulus II. Rongkäik. 480-470 eKr. Karaburun, Türgi



Joonis 6. Werner, Berthold. Alexandri mosaiik. U. 100 eKr. Fauni maja, Pompei. Napoli Arheoloogia Muuseum



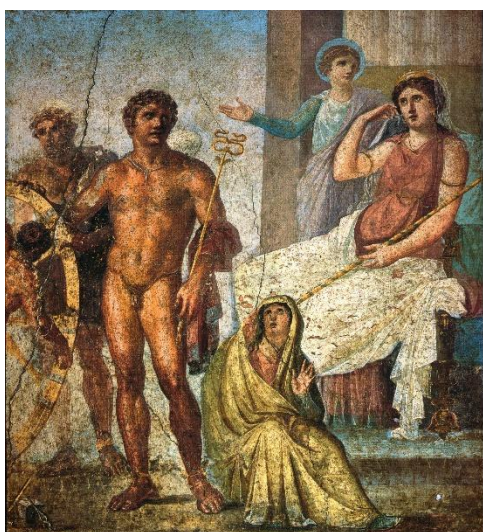
Joonis 7. Forget, Yann. 2012. Agios Athanasiose haud. Pidusöök. Thessaloniki, Kreeka



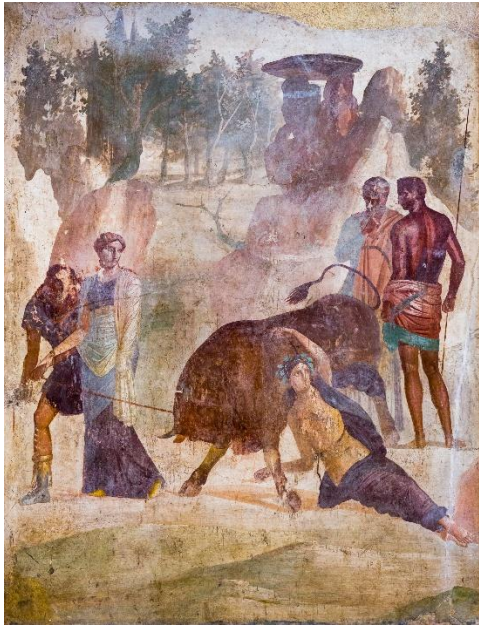
Joonis 8. Sani, Egisto. 2017. Agios Athanasiose haud. Sissepääs. Thessaloniki, Kreeka



Joonis 9. Anonüümne autor. Vergina I haud. Hades röövimas Persephonet. 4. saj eKr



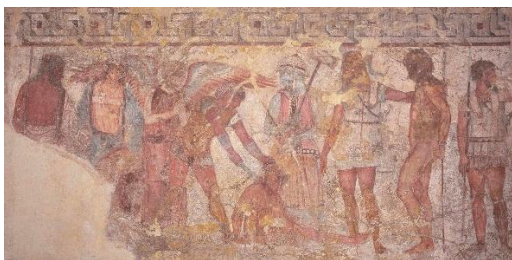
Joonis 10. Rieger, Wolfgang. 2009. Ixioni karistamine. Casa Vettii



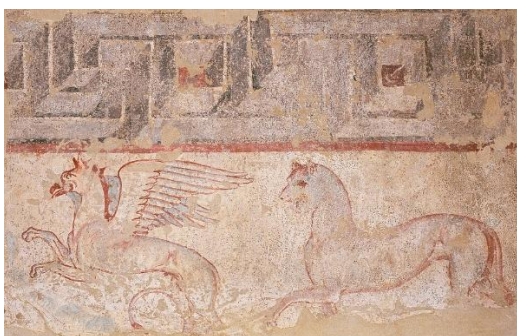
Joonis 11. Anonüümne autor. 2018. Dirke karistamine. Pompei VII Casa del Granduca di Toscana



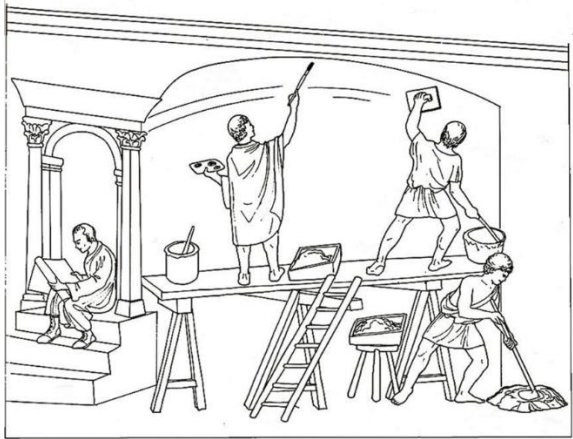
Joonis 12. Ventura, Domenico. 2016. Kilpide haud. Õhtusöök. 3. – 2. saj eKr. Tarquinia



Joonis 13. Anonüümne autor. François haud. Vangide tapmine. 330 eKr. Vulci, Lazio



Joonis 14. Anonüümne. François haud. Friis loomadega. 330 eKr. Vulci, Lazio



Joonis 15. Salvadori ja Sbrolli. 2021. Sens'i steel. 2. – 3. saj pKr. Le Musée de Sens



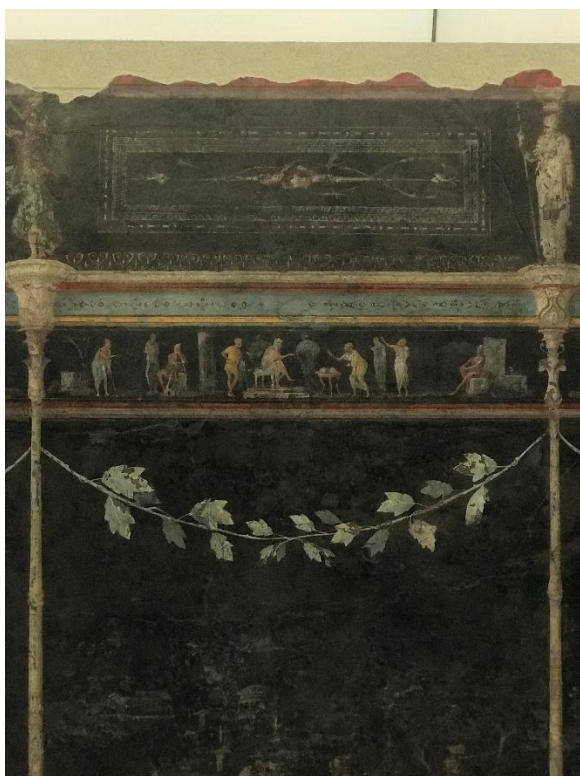
Joonis 16. Anonüümne autor. Esimene stiil. Casa sannitica, Herculaneum



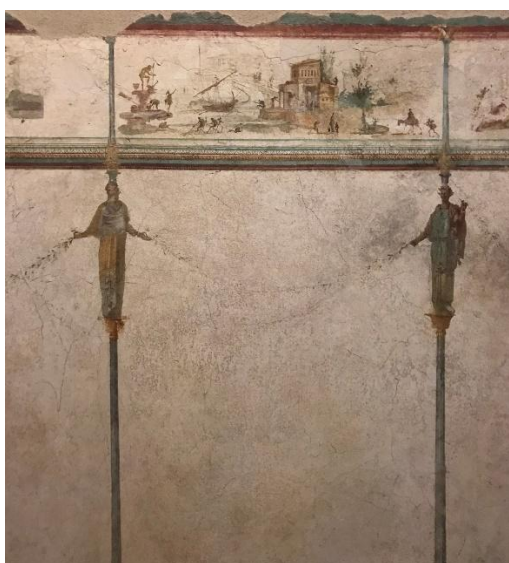
Joonis 17. Foto autorilt. 2025. Girlandid. Teine stiil, 1. saj eKr. Livia maja. Palatinuse kungas



Joonis 18. Foto autorilt. 2025. Piilar taimemotiiviga. Teine stiil, 1. saj eKr. Livia Villa. Museo nazionale romano di Palazzo Massimo, Rooma



Joonis 19. Foto autorilt. 2025. Figuuridega friis ja garlandid. vaade aiale. U. 19 eKr. Villa della Farnesina



Joonis 20. Foto autorilt. 2025. Väljavenitatud piilarid. U 19. eKr



Joonis 21. Foto autorilt. 2025. Piilaril seisev figuur. U 19. eKr



Joonis 22. Foto autorilt. 2025. Illusionistlik vaade aiale. 30 – 20 eKr. Livia Villa



Joonis 23. Foto autorilt. 2025. Theseus. U. 45 – 79 pKr. Gavius Ruphuse maja



Joonis 24. Foto autorilt. 2025. Pirithous ja Hippodamia. 1. saj pKr. Gavius Ruphuse maja. Museo Archeologico Nazionale



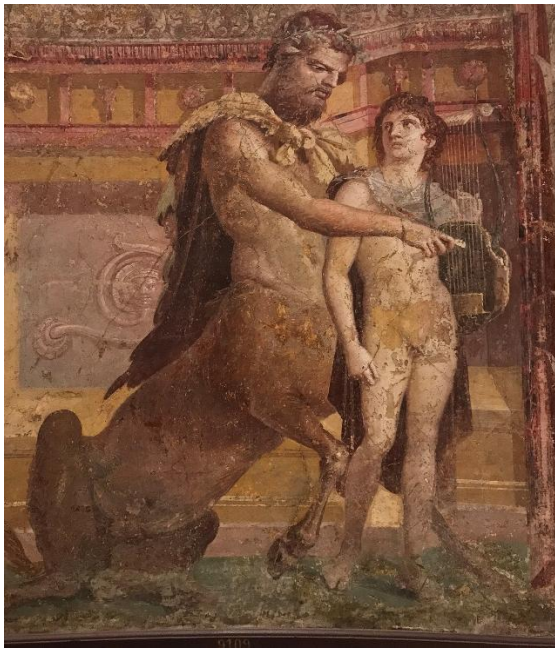
Joonis 25. Foto autorilt. 2025. Erinnüse pea. 1. saj pKr



Joonis 26. Foto autorilt. 2025. Erinnüsed. 1. saj pKr



Joonis 27. Foto autorilt. 2025. Lararium. 1. saj pKr. Vettiuste Maja, Pompei



Joonis 28. Foto autorilt. 2025. Kentaur Chiron ja Achilles. Neljas stiil, 1. saj pKr



Joonis 29. Foto autorilt. 2025. Herakles võitlemas madudega. Neljas stiil, 1. saj pKr. Vettiuste Maja, Pompei



Joonis 30. Foto autorilt. 2025. Perseus ja Andromeda. 4. stiil, 1. saj pKr. Dioskuroi maja, Pompei



Joonis 31. Foto autorilt. 2025. Lüüra ja mask. 1. saj pKr. Herculaneum. Museo Archeologico

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Gertrud Oberg,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Vana-Kreeka ja -Rooma maalikunsti alase terminoloogia ning maalitehnikate ja -süžeede areng arhailisest perioodist 1. sajandini pKr“,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on prof. Janika Päll, PhD ja kaasjuhendaja prof. Hilikka Hiiop, PhD __,

(juhendaja nimi)

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

2. 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.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Gertrud Oberg

31.05.2026