

E L A V T E A D U S
EESTI KIRJANDUSE SELTSI
POPULAARTEADUSLIK SEERIA
TARTUS 1933 (№ 11) № 23

S I S S E J U H A T U S
KUNSTIVOOLUDESSE

Paluperemaise toom.
tutvumiseks ja arvustamiseks.

EESTI KIRJANDUSE SELTS.

A-7963

9/426

ALEKSANDER ASPEL

SISSEJUHATUS KUNSTIVOOLUDESSE

ESINDAVOID STIILINÄITEID VANA-KREEKAST
NÕUDISAJANI

22 PILDIGA



EESTI KIRJANDUSE SELTSI KIRJASTUS
TARTU, 1933

TOIMETUS: A. ANNI — TEGEV TOIMETAJA,
D. PALGI — VASTUTAV TOIMETAJA, K. KONIK, J. KÖPP,
J. LANG, J. ROOS, P. TREIBERG, F. TUGLAS, J. ULUOTS

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu

~~ARHIIVKOGU~~

207406807

Sissejuhatus.

Raske ja jõudepingutav „võitlus olemasolu eest“ on see, mis isegi kõrgelearenenud ühiseluvormides harjutab inimest maast madalast hindama elunähteid kõigepealt selle järgi, kui palju nad annavad „k a s u“, s. t. on abiks elu kestmiseks ja ülalpidamiseks (toit, kate), selle kindlustamiseks (varandus, võim) või ürgsundide täitmiseks (teine sugupool jne.). Kuid vaatamata eluvõitluse raskusele pole inimese eluring ometi kunagi piirdunud ainult selle kasupiirkonnaga. Mäng, elu ja teotsuse otseselt tuntud rõõmu ja ilu nauding ning kunstilooming on olnud need väljaspool otsest eluvajalikkust asuvad tegevusalad, mis on huvitanud inimest ikka, juba esiajaloolisist arenguastmeist peale. Selle nähte põhjused juurduvad tugevalt inimese hingeelus, mis kaugeltki ei rahuldu elukasulikkude väärtustega, vaid ahnelt püüab rikastuda ka otseselt mitte eluvajalikkude vaimsete ja meeleliste elamustega, mis rõõmustavad iseenda pärast. Võime kõnelda siis enesealalhoiu kõrval inimese teisest põhitungist — end hingeliselt rikastada.

Sellele põhitungile vastabki inimese kunstiline tegevus, mis samal ajal rahuldab nii meie passiivset, puhtvastuvõtvat elamus-iha kui ka aktiivset teotsemistungi, igale inimesele omast hingelist eneseväljenduse

tarvet. Tavalisest inimese väljendumisest teistele omasugustele kõne, kirjasõna või muude ühiselt mõistetud leppemärkide kaudu erineb kunstiline väljendus kõigepealt oma tundelise põhi-iseloomu poolest. Otseed põhjused, mis kunstnikku sunnivad väljenduma, need, mis temas sageli otse vägivaldselt avaldamist nõuavad, pole mitte mõistuslikud õpetused, kuivalt arvestatud teaduslikud tõed ega ajalikud aruanded, vaid tema hinge sügavalt haaranud tundepärased elamused. Neid elamusi võivad omakorda põhjustada ükskõik kui ajalikud tõsiasjad, ükskõik kui abstraktsed (puhtmõistelised) ideed, kunstiküpsiks saavad need ikka alles tunnete „puhastustulest“ ja „jõujäämast“ läbi käies. Kuid ka iga tunde väljendus ei saa nimetada end veel kunstiks. Kui keegi kirjutab oma kallimale tundmusest nõretava kirja või ägeda sõnumiku vihavaenlasele, siis on nende tõukeks kindlasti tundejõuline elamus, ometi ei liigitaks neid keegi ainult sellepärast kunstiteoste hulka. Mis mingi elamuse väljenduse kunstiliseks teeb, on alles tema s i s e n d u s j õ u d, s. o. tema püüe ja võime seda elamust niiviisi kujutada, et teistes seda k u j u n d u s t vastu võttes ärkaks sama elamus.

Kunsti olemus on niiviisi mingi elamuse kujunduslik (kujutuse abil toimunud) ülekanne teistele või edaspidisele endale. Sellest on tingitud ka üks ta väärtuslikumaid põhiomadusi: s i i r u s (otsekoheesus, teesklematus), mis lubab meid nimetada kunsti s ü g a v a k s t õ e k s, vastandina pealiskaudsele vaatele, mis näeb kunstis ainult mängu. Et saada oma teosele veenvat kujundust, peab kunstnik seda ise esmalt tundma elamusena, sest ainult tugev tundeline elamus paneb tegevusse loova fantaasia. Elamusi aga ei saa teeselda, need kasvavad täiesti omavoliliselt

inimese hingest. Neid määravad vaid inimese sisimad hingeomadused, inimese üldine elutunne, üldine hindamisbaas, mis kõikeühendavalt heliseb sedaviisi kaasa kõigis kunstiteose osades. Kunstnik (ega ka vastuvõtja) ei pruugi sellest ise sugugi teadlik olla; tähtis on ainult, et ta selle ühise elutunde abil ka alateadlikult teost jaksaks ühtlasena tunda ja luua. Nii moodustavad ka ühe kunstniku eri teosed enamasti ühtlase loomingulise terviku, kuna nad on kasvanud välja samast elutundest. Teatud elutunde ühtlus seob isegi ühe ajajärgu või voolu paljusid kunstnikke.

Kunstiajalugu, mis uurib mineviku kunstipärimusi ja süvendab nende mõistmist, on hakanudki nende ühiste omaduste najal, mis avalduvad ühe kunstniku eri teoseis, kõnelema selle kunstniku stiilist kui tema loomingus esinevate väljendusvahendite (vormi-omaduste) ühtlusest ja ühis-iseloomust, mille taga võime näha teatud ühist hingelist seisundit. Ning üksikautorite stiili kõrval on eriti kujutatavate kunstide (ehituskunsti, skulptuuri, maalikunsti) ajalugu hakanud eritlema ka laiemaid stiilitüüpe, terveid ajajärke haaravaid stiilimõisteid. Needki juurduvad eri ajajärgude erinevais hingelaadides.

Selles ühenduses on meil põhjust jagada nende kunstiuurijate seisukohta, kes on tähelepanu juhtinud ajajärgu elutunnete ja neist sõltuvate stiilitüüpide tihedale ühendusele ühiskondliku elu arengujärgudega. Et paremini kujutleda seda ühendust, pruugib ainult meelde tuletada, kui suurel määral oleneb meie hingelaad sellest osast, mis meil on täita ühiskonnas, ja neist tõelisist eluvahekordadest, mis meid ümbritsevad kogu eluaja. Kurnavas töös ja viletsais elutingimisis, ilma ühegi lootuseta paremale saatusele oma elu elava töömehe hingelaad ja põhi-

hinnangud (nii siis tema elutunne) erivad paratamatult rikkana sündinud härrasmehe omist, nagu see omakorda erib ise end ülestöötanud taluomaniku hingelaadist. Samad erivused lahutavad ka üksikuid ühiskondlikke arengujärke üksteisest. Algelise ühiskonna poolloomalikele elutingimusile vastas ka hingelt poolloomalik inimene; kõrgelearenenud tehnika, lahedate eluvõimaluste ja mitmekülgse eluaktiivsusega uueaegsele ühiskonnale vastab üldiselt ka peenenenud inimene. Muidugi ei tule seda ajajärgu põhielutunnet omistada eranditult kõigile vastava ühiskonna liikmeile. Ühiskond on jagunenud kõigil aegadel omakorda eri kihtidesse, mis erivad omavahel niihästi elulaadilt kui elutundelt. Igal ajajärgul on aga mõned või üks neist seisnud teistest üle ja seda valitseva kihi elutunnet ongi kunst harilikult kajastanud. Kõneldes ajastute üldisest elutundest, mõtleme nii siis harilikult ühiskondlikult valitsevate kih tide tundelaadi ja maailmavaadet. Mõnel ajajärgul on kunstiloomingus ristelnud muidugi ka mitme ühiskondliku kihi mõjud. Nende vahekordade seni alles puudulikult valgustatud keerukust pole siinkohal ometi enam võimalik lähemalt käsitleda. Järgneva ülevaate sissejuhatuseks piisaks selle suhte olemasolu märkimisest.

Ühel ajajärgul valitseva elutunde kõrval avaldab kunstile sügavat mõju muidugi ka rida teisi tegureid: pidevalt arenev puhttehniline oskus, materjalitingimused (eriti ehituskunstis) ja lõpuks vahest kõige olulisemana endisest ajast päritud kunstilised eeskujud, mille najal iga järgmine põlv harjutab oma silma ja vormimeelt. Sugupõlvede, noorte ja vanade vastuolud, tüdimus vanust vormest ning uute otsimine nende uudsuse pärast

on olnud samuti tähtis kõrvaltegur voolude vahelduses. Kui järgnevas on siiski ülekaalukalt esile tõstatatud üldise elutunde määrav osa, siis on see tingitud ühelt poolt kokkuhoiunõudest, mis sundis piirduma kõige olulisemaga, kuid teiselt poolt ka kirjutise kõrvalülesandest — lähendada kunstiteoseid ja vastavaid arengujärke ühtlasi elamuslikult tänapäeva lugejale.

Käesoleva kirjutise peaülesandeks on aga sisse juhatada maailma kunstiajaloo piirkonda nende suurte stiilitüüpide kaudu. Ruumipuudusel on võimalik käsitleda ainult kõige tähtsamaid stiile Euroopa kunstiarengus ja neidki ainult üksikute tüüpilisemate näidete najal, mis iseloomustavad konkreetselt ühele stiilile omast vormilaadi. Näited on valitud peamiselt ehituskunsti alalt, kuna selles ajajärkude eri ilmed on kinnistunud kõige ilmekamalt. On ju see kunstiliik kõige lähemalt seotud ühiskondliku elualusega. Ta on ühiselukunst, täidab aja poolt antud ülesandeid, ehitab tempelid, paleesid, kindlustisi, elumaju, milledes ajajärgu kõige üldisem, kõige vähem puhtisiklikest tujudest mõjustatud elulaad ja hingestruktuur otsib ja leiab oma kehastust. Kuid ka skulptuuri ja maalikunsti on arvestatud täiendavalt, peamiselt nende stiilide puhul, kus nad on etendanud enam esindavat osa. Näit. maalile kuulub vastuvaidlematu esikoht XIX sajandil. Sellekohaselt on valitud ka selle sajandi stiilinäited, jättes hoopis kõrvale arhitektuuri, mis sel sajandil harrastas vaid möödunud ajajärkude vorme.

Ühtaegu stiilitüüpide enam-vähem välise iseloomustamisega on, nagu öeldud, järgnevas püütud teoseid ka elamuslikult tänapäeva inimesele lähemale tuua. See ülesanne tuletus otseselt kunsti tundepära-

sest põhiomadusest. Paljas vormidekirjeldus tutvustaks küll teoste ja stiilide nähtava küljega, ei elustaks aga neid veel kunstiliselt mõjuvaiks, elamuslikeks tervikuiks, mida nad tõeliselt on. Selle tõelise tuuma leidmine ongi kunstimõistmise sihiks. Tee selle sihi saavutamiseks avaneb aga, meelde tuletades eelpoolantud kunsti olemuse määratlust. Kui kunstnik on loonud teose teatud elamusest lähtudes ja on teoses selle elamuse nähtaval kujul kehastanud, siis on vaataja ülesanne seda teed vastupidises suunas läbi käia. Tuleb teose vormielemente niivõrd tugevasti ja sisemiselt vastuvõtlikult endale mõjuda lasta, kuni meis elustub sama tunne või elamus, mis täitis kunstnikkugi. Eeltingimuseks on seejuures täielik andumine teose mõjule, täielik hingeline avaliolek ta ees. Niiviisi teost läbi elades, tema vormidesse sisse tundes, teda sisemiselt omandades võtame nagu uuesti osa ka teose loomisest, kuna laseme vormidel uuesti välja kasvada algupärasest tundepõhjust.

Elades nii järele kunstnikule, elades kaasa eri ajajärgude kunstiteostele, elame mitmesti rikkamalt omagi elu. Kogu meie elupilt laieneb üha uute, mitmekesiste ja väärtuslike elamuste võrra, mida meie hing üksi poleks kunagi saavutanud. See on nagu reis läbi kaugete maade ja linnade, ikka vahelduv ja edasi meelitav. Ja mitte ainult väliste reispiltide nägemine, vaid nagu kõiges kaasas olemine, kaasatantsimine eri isikute ja aegade hingedega, ise nendeks, ise mitmekordseks saamine. Hoopis kauged ajajärgud avavad niiviisi oma parimate kultuurisaavutiste elamuseväravad.

Kokkuvõttes oleks siis siinse väikese kunstiajaloolise pildiseeria ülesandeks Euroopa kunstiarengus olulist osa etendanud stiile iseloomustada nende tüü-

piliste esindajate najal nii, et nad elustuksid ühtlasi kogu ajajärgude elamuslikekude peegeldajatena. Muidugi ei pretendeeri see ülevaade originaalse uurimuse õigustele. Ta on püüdnud vaid ühendada mitme praegusaja selletaolise ülevaate tulemusi üheks ülevaatlikuks tervikuks, mis oma puudulikkuseski tohiks täita aidata seni tühja kohta meie kunstiajaloolises kirjanduses. Lähedate eeskujudena on kasustatud enne kõike Max Deri' töid, kuid ka teisi, mille pikem nimestik järgneb raamatu lõpus.

Antiik-kunst —

lihtsus ja tasakaal, jõud ja harmoonia.

Antiik-kunsti all mõeldakse harilikult Kreeka-Rooma kultuuripiirkonnas väljakujunenud kunsti-laadi, mis ümmarguselt võttes valitses 1000 aastat (aastast 600 enne Kr. kuni 400 peale Kr.) Vahemere-maade kunstiloomingus ja Rooma vallutuste tagajärjel tungis välja oma algupärasest kodust ka kaugele Aafrikasse, Väike-Aiasse ja Lääne-Euroopasse. Säilinud rohkearvulised mälestusmärgid sellest rikkast kunstiringist lubavad täie õigusega kõnelda ühtlasest kunstistiilist, mis täitis seda pikka ajavahemikku. Muutused, mida Kreeka-Rooma kunst elas läbi selle perioodi kestes, pole siiski moondanud selle kunsti-laadi põhiomadusi. Kunstiliste väljendusvahendite püsivus ja üldnimlikkus ongi selle kauge ajajärgu iseloomulisi omadusi. Vormide lihtsus ja t a s a k a a l, mis iseloomustab Kreeka kunsti, on aluseks ka

selle kunsti hilisemale edasiarendusele Rooma maailmariigis, kuigi viimane oma vajaduste ja kunstitunde kohaselt neid arendas suurema keskenduse ja monumentaalsuse poole.

K r e e k a kunst kasvas välja eluringist, kus valit-
ses vaba elujaatus, eneseusaldus ja tõeluserõõm. Juba
kreeka u s u n d peegeldab seda hingelaadi ilmekalt.
Selle asemel et idamaiselt väriseda jumalate kui
türannide-diktaatorite ees, lõid vanad kreeklased
nende kohta inimlikke muinaslugusid ja teenisid neid
kui oma elu kõrgemaid võrdkujusid elurõõmsate
pidutsemistega, kus oli oma koht spordil, tragöödiate
ja komöödiate esitamisel, laulul ja tantsul. Vabad
idamaisest hirmust pealesurmase elu eest, nautisid nad
olevikku, tundes rõõmu õhupuhtusest, kliima paraju-
sest ja taeva selgusest, kuid püüdsid ühtlasi oma elu
korraldada kõige ettenägemamalt, kokkukõlastada
nüüdishetke ja tuleviku nõuded, üldsuse ja üksik-
isiku huvid. Maailmavaateline i n d i v i d u a l i s m
ja d e m o k r a a t l i k u l t h ä ä l e s t a t u d ü h i s k o n n a -
vorm käis kaasas selle elutundega, kuigi takistamata
näit. rohket orjapidamist. Kreeklaste ühiskond koos-
nes lõdvalt seotud linnriikide liitudest, kus igale liik-
mele oli jäetud iseseisev otsustamisõigus. Kaubandus
oli põllumajanduslikult vähetootva maa peatuluallikas.
Sellega ühenduses seisvad meresõidud hoidsid maad
vaimseltki alalises õhuvärskuses, kasvasid indivi-
duaalselt erksat ja kriitilist mõistust, mis
pani aluse suurejoonelisele teaduse arengule.

Sama soodus oli helleenide vaimsus ja elutunne
kunstide arengule. Vaatleme selle esindusnäitena
kreeka templit, kus nende hingelaad on leidnud jää-
dava kehastuse.

Eelpool on viidatud juba antiik-ajale omasele väl-

jendusvormide püsivusele. See alalhoidlik meelsus tõestub eriti kreeka usuliste vormide puhul. Kõrgel linlikul kultuuriastmel pidasid vanad helleenid endiselt kinni oma nomaadiaegsest vabaõhu jumalateenistusest. Jumala altar seisis templiesisel väljakul, kus peeti kõik usulised talitused. Templisse, kus hoiti jumalakuju, võisid astuda ainult preestrid. Selles jumalakuju salapärasuses ja kättesaamatuses püsis veel edasi idamaise müstika vorm, millest vanad helleenid sisemiselt olid ammu välja jõudnud.

Selline jumalateenistuse vorm määras ka templi kunstilise laadi. Kreeka tempel on puhtalt väljast vaadeldav ehk välisehitis. Siseruumid ei mängi tema juures kunstiliselt mingit osa, isegi aknad puuduvad nende valgustamiseks. Ehitajate tähelepanu oli pööratud täiel määral välisküljele, kust tänapäevagi vaatleja peab otsima selle kunsti peaomadusi.

Selge ülevaatlikkuse, korra ja lihtsuse muljed on esimesed, mis kreeka tempel jätab vaatajasse. Võrreldes Idamaade, näit. babüloonia või india jumalaile pühendatud hiiglaehitistega, avaneb eriti ilmekalt kreeka templi mõõdukus ja mõõdetus. Lihtne piklik nelinurk on ta põhiplaan, mille mõõdud ei paisu kunagi määratusse. Ehitis ise koosneb kolmest selgesti eraldatavast osast: alusest, sammastikust ja talastikust ühes katusega. Ükski neist osadest ei tungi eriliselt esile ega valitse teiste külul, kõik on esimesest pilgust nähtavad ja mõõtudelt üksteisega kohandatud. Nagu vabad, demokraatlikud üksikkodanikud alistuvad üksiksambad pealeehitise tervikriigi neid siduvalle üldseadustele. Täielik tasakaalutunne ja rahulik iseseisvuse meeolu sisendub neist vaatajasse. Nad on hoolikalt korraldava mõistuse ja väljaarendatud

maitse tooted. Tunnete üleerutus ja kujutlusvõime määratsus on neile võõrad.

Lähemaks süvenemiseks siin avanevasse vormide- ja tunnetemaailma peatugem ühe päris konkreetse üksiknäite juures. Olgu selleks Parthenoni tempel Ateena Akropolisel (joon. 1), mida üksmeelselt peetakse kreeka ehituskunsti täiuslikemaks saavutiseks. Parthenon pole säilinud küll rikkumatuna meie päevini, kuid varemeiski esindab ta väljendusrikkalt Kreeka hiilgeaja (VI—V sajand e. Kr.) kunstimeelt ja elutunnet.



Joon. 1. Parthenon Ateena Akropolisel.

Ülesehituse selgus ja tasakaal eri osade vahel, milles tahtsime näha kreeka templi põhiomadusi, tõestuvad Parthenoni juures esimese vaatega. Iga ehitis on väliselt kõigepealt püstiseisev kujund. Vastandina maapinna loodisсандile tõuseb ta sellelt püstloodis üles. Nii liigub ka meie pilk teda vaadeldes alt ülespoole, nagu jälgides tema järkjärgulist kasvamist. Kreeka tempel avastab selle vaateliikumise juures kõik oma ehitise peaosad. Kõigepealt alusplaat, siis sammastik, lõpuks kateplaat. See ongi, mida nimetame selle stiili selguseks: miski pole peidetud, eriosade ülesanne ehitise püstihooldmiseks on toodud ilmekalt esile. Puht-

tektooniliseks ¹⁾ ja konstruktiivseks ¹⁾ on nimetatud sellist hoone tüüpi, sest ehitajate siht on olnud rõhutada ja välja tõsta tektoonilisi, konstruktiivseid, s. t. puhtehituslikke omadusi.

Et mõista lähemalt siin esinevaid vorme, katsume end neisse sisse tunda, püüame sisemiselt neid läbi elada, käies seda teed, mida sissejuhatuses on peetud kunstiteoste juurde viivaks peateeks.

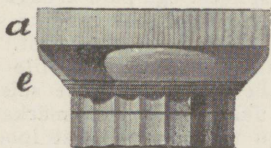
Meie pilk juhib alt ülespoole. Kõigepealt siis alusvormid. Kolmeastmelise trepina näib tõusvat see alus, ometi pole see trepp. Trepiks on need astmed liiga kõrged, samuti puudub sel alusel trepile omane sissejuhtiv ilme: pole näha sissekäiku, kuhu ta juhiks; sambad näivad seisvat müürina ühekauguste vahedega üksteisest ega palu kedagi sisse. Need astmed on nii siis ainult trepitaoliseks randiks sellele laiale kiviplaadile, mis eraldab ehitise maapinnast. See silmapaistev eraldamine loodusest on kreeka stiilile iseloomulik. Kogu ehitis omandab selle kaudu omaette seisva, suletud ilme. Nagu ehitise enda üksikosad ei sula märkamatult ühte, nii on rõhutatud ka kogu teose iseseisvust looduse suhtes. Laiana lebab aluse kiviplaat maapinnal. Kui kujutleksime end ise selliselt lebavana, ärkab meis rahuliku, kuid kindla puhkamise tunne.

Sellele enesekindlale ja rahulikult lamavale alusplaadile toetuvad sambad, mis ümbritsevad hoonet neljast küljest. Vastandina aluse lamavale tundele elustub sambais võimas ülespoole pürgiv tunne. Ilma ühegi vahelülita kasvab Parthenoni sammas templi kivialusest välja ja tungib vähehaaval peenenedes üles. Kannelüürid, kitsad uurded, jooksevad ta pinda mitmekesisdades kogu samba pikkuses alt üles ja toetavad omalt poolt tõusutunnet. Kuid see ülestung ei satu vastuollu kreeklase mõõdukusetundega. Samba tüve tõesus ja tagasihoidlik pikkus tasakaalustavad kõrgtungi hoo. Nagu kivist hiiglased, vaevalt 4—5 korda nii kõrged kui jämedad, suruvad nad end kokku tihedaisse ridadesse, nii et vahemaa üksteisest on väiksem sambapõhja laiusest. Sellises vahekorras üksteisega moodustavadki need sambad pigemini harvendatud seina kui vaba sammaskäigu.

Sambad lõpevad üleval lihtsa k a p i t e e l i g a, mis koosneb kahest osast, ümmardudes laienevast mõikast, mida

¹⁾ Tektooniline (kreeka sõnast *tekhne* — tegema) — ehituslik; samuti konstruktiivne — mis on konstrueeritud, vabalt ehitatud, mitte mingist loodusvormist kopeeritud.

nimetatakse *echinus*, ja sellel lasuvast nelinurksest plaadist — *abakusest* (joon. 2). Need vormid juhvavad juba ehitise järgmise pealiikme, talastiku juurde, mis oma loodisseisanguga äratav meil uuesti rahuliku lamamise tunde. Ühtlasi selgub nüüd ka sammastiku ehituslik ülesanne: ta peab kandma kateplaadi suurt raskust. Nüüd saame ka aru, miks ei võinud samba kõrgusetung pääseda täiesti maksvusele: ta pidi koondama oma jõudu, et vastu pidada talastiku rõhuvale raskusele. Kapiteel, see üleminekuvorm sambalt talastikule, peegeldab nende kahe vastandjõu (talastiku allarõhu ja samba ülestungi) kokkupõrget. Taas avaldub siin kreeka kunstimeelele omane joon: esile tõsta konstruktiivseid momente ja ühtlasi tasakaalustada



Joon. 2.

Doria kapiteel.

ehitusjõudude vahelisi vastuolusid. Kapiteeli ülemine osa, nelinurkne abakus, võtab kõigepealt koondatult vastu talastiku raskuse, valmistades niiviisi ette raskuse üleminekut sambale, milleks samba poolt tuleb vastu padjana laienev echinus. Mõlema kapiteeliliikme vormiski peegeldub nende vahetalitaja-osa: abakuse nelinurksus esindab väiksemas määras talastiku nelinurkset vormi, echinuse ümmarus samba kuju. Nii on horisontaal- (loodisseisangu) ja vertikaal- (püstloodisseisangu) tungi kokkupõrge kreeka kunstistiilile iseloomuliselt mahendatud ja vormide vahelduses maksma pandud ühtlus, mis ei lase üksikosadel liiga järsult üksteisest erida. Vormide mitmekesisuses on läbi viidud see ühtlus, mis on üks kunstipärase vormistamise põhitõde.

Kateplaat jaguneb omakorda kolme ossa: talastikuks, friisiks ja neid kroonivaks, esileulatuvaks katustikuks. Täiesti liikumatu, siledapinnaline talastik (arhitraav) alumise osana, seadusepärast liigendatud friis selle kohal moodustavad seejuures omaette grupi. Siingi on kreeka ehitusmeistrid silmas pidanud eelnimetatud kunstilise põhiseaduse teist poolt: ära hoida vormide ühetoonilisust ja igavust, neid sobivalt mitmekesistades. Arhitraavi paljale pinnale järgneb friisi mitmekesiselt väljatöötatud pind.

Kuid selle välise mõju kõrval väljendavad friisi vormid

veel sisemisi omadusi. Friis koosneb üksteise kõrval asetsevaist piklikest esileulatuvast kujundeist, mida nimetatakse triglüüfideks, ja nende vahel asuvaist tühemeist (metoopidest), mida harilikult täitsid reljeefkujud. Kui katsume end jälle kord sisse tunda triglüüfi, end temaga nagu samastada, siis uuendub meis tema püstloodis vormi tõttu uuesti see ülespoole sirutuse tunne, mida kohtasime samba puhul. Samba vertikaaltung oleks nagu lõpuks murdnud talastiku vastupanu ja pääsenud uuesti päevavalgele. Kogu friisi liigenduses korrapäraselt vahelduvaiks triglüüfideks ja metoopideks kordub niiviisi õieti sammaste ja nende vahe-ruumide seadusepärane vaheldus. Isegi triglüüfi üksikosad tuletavad meelde samba erivorme.

Triglüüfi ülestung ei ole aga sirutumine tühjusse, vaid nagu kõigel selle templi läbimõeldud ehituses on sellelgi oma ehituslik ülesanne. Friis kannab õieti katustiku alumist liistu. Ehituslikult väljendavadki triglüüfid oma vertikaalsusega seda kandeülesannet.

Triglüüfides võisime niiviisi tunda ülestungivate jõudude võitu selles ehitises raskelt lamavate masside üle. Lõplikult kinnitab meis seda tunnet aga mõlemal esiküljel tõusev katuseviil. Sammastest lähtuv ülespüüd, murdes talastiku vastupanu, on ilmunud kogu ilmekuses, kuigi endisest palju nõrgemana uuesti triglüüfides. Kuid sealgi ei kulu kogu ta jõutagavara veel katuseliistu kandmisele, vaid murab esikülje keskel sellest läbi ja püstitab kogu ehitisele krooniks viilu, lameda kolmnurkse pinna, mida täitsid omal ajal meisterlikud skulptuurteosed.

Kui nüüd uuesti kogu ehitisse niiviisi sisse mõelda, et tema osades valitsevat tunnet tajuda oma kehaosade sisetundena ja kogu ehitise meelelaadi elustada iseenda hingeseisundina, siis tunneksime end Parthenonina kindlalt ja rahulikult seisvat maapinnal. Keharaskus on tasakaaluliselt jaotatud kandvaile jalgadele, mis seisavad sirgelt, kuid ilma pingutuseta maapinnal. Ka ülakeha seisangus puudub igasugune pingutusetunne: seisame rahulikult ja vaatame oma ette. Vertikaaltungi võit Parthenoni vormides tähendaski selle püstseisu võitu raske lamamise üle. Kuid see on puhkav seismine, ilma ühegi ärevama sirutusliigutuseta (nagu näit. hiljem gooti ehitistes), sest

viil tõuseb ainult lamedalt üle katuseliistu ja arhitekturaavi ning vaheliistude raskus tasakaalustab püstloodis osade kõrgusetahte. Samal ajal tunneme aga veel sammaste tuseduses, nende ridade kokkusurutusel, kateplaadi raskuses ja viilu rõhutud madaluses mingit tumedat ja jõulist tõsidust ja peaaegu süngelt mõjuvat endassesulgumist. Mehed, kes ehitasid selliseid templeid, pidid olema tugevad, eneses ja oma jõus kindlad, kuid vaba ja selge pilguga inimesed, kes oskasid oma tundele leida kuni üksikosadeni selge ja ülevaatliku väljenduse.

Kreeka iseseisvusaegses (600.—300. a. e. Kr.) ehituskunstis valitseb läbikäivalt Parthenonis kehasutatud ehituslaad, mida sammastiku ja friisi erivormide järgi nimetatakse dooria tüübiks. Käsikäes Kreeka ühiskonna arenguga linlikkuse poole, põllumajanduse tagasitõrjumisega rahamajanduse ja kaubanduse poolt ja kogu elulaadi peenenemisega linlikumaks, muutusid küll ka templi ehitusvormid kergemaiks ja rõõmsamaiks, kuid stiili põhiomadusi need muutused ei puudutanud. Dooria tõsise sammastiku kõrvale ilmus nn. joonia sammastik, mis jätab hoopis kergema ja rõõmsama mulje. Joonia samba tüvi on sihvakam ja tihedamalt kannaleeritud, kapiteel on omandanud keerukama kuju spiraalsete voluutide¹⁾ tõttu, mis asendasid dooria samba lihtsa echinuse. Kateplaat (talastik ja friis) on õhem ega rõhu enam nii tugevasti sammastele, mis võivad nüüd harvemalt seista alusplaadil.

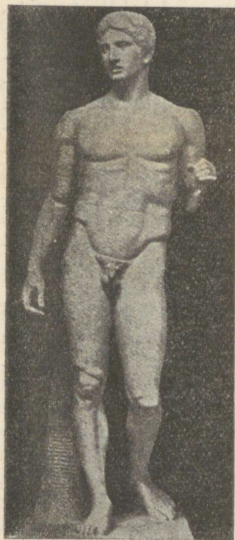
Veelgi kergema tunde äratav nn. korintose sammastik, mis ilmub alles hiljem dooria ja joonia tüüpide kõr-

¹⁾ Voluut — kujund, mille mõlemad otsad rulluvad kokku, nagu kokkukeeratud paberipoogen, kui ta avada ja uuesti lahti lasta, oma otstest kokku rullub.

vale. Sambad on veelgi sihvakamad. Kui dooria sammas oli 4—5 korda kõrgem oma aluse läbimõõdust, siis on korintose samba pikkus kuni kümme korda suurem aluse läbimõõdust. Sambavahed on märgatavalt suurenenud ja kateplaat on muutunud tublisti õhemaks. Eriti iseloomuline on aga samba kapiteel, mis ei pruugi kateplaadi rõhu vähene-mise tõttu enam rõhutada samba kandmise ülesannet, vaid puhkeb nagu avanenud õis sambatüvest ülespoole oma akan-tuslehtede ilustisega. Kreeka ehituskunstis tarvitati korin-tose sammastikku üsna harva, alles rooma ajal leidis ta rohkem tähelepanu. Seegi areng iseloomustab üldise elutunde muutust lihtsast ja jõulisest, n. ö. konstruktiivsest enese-teostusest ikka suurema dekoratiivsuse, mängluse ja tore-duseharrastuse poole. Vaatamata neile muutusile ehituse üksikosades jäi, nagu öeldud, ehitise põhitunne siiski endi-seks. Selge jaostus osadesse ja rahulik püsivusetunne valit-sevad teda. Alusplaat, sammastik, kateplaat ja viil jäävad peaosadeks, tasakaaluline vahekord kandvate osade ja alla-rõhuvate osade vahel, allakriipsutatud rippumatus välismaa-ilmast, kindel ning rahulik omaetteseismine püsivad põhi-omadustena, vaatamata sellele et üldmulje joonia ja korin-tose sammastiku puhul on kergem, linlikum ja vabam.

Ehituskunst on ühel ajastul üldiselt valitseva elutunde kehastaja. S k u l p t u u r j a m a a l i k u n s t on tema kõrval palju rohkem seotud loova kunstniku isikupäraga. Juba nende paindlikumad väljendusvõimalused, kuid ka teoste vähemad mõõdud, mis määravad neid kodusemasse ringi, juhivad skulptuuri ja maalikunsti intiimsemate, suure hulga eest varjatud isikupärasemate tunnete piirkonda. Aga ka üksiku tunded ei liigu väljaspool ta ajajärgu ja ühiskonna elutundelist ringi, vähemalt mitte kunstide alal, kus loov kunstnik teose kaudu just otsib ühendust teiste inimestega ja oma ajaga ka siis, kui ta neile ei mõtle. Nii peaksid ka raidkunst ja maal ehituskunstiga liituma ühtlasiks ajajärke kajastavaiks stiilitüüpideks. Kreeka skulptuur kinnitab seda järel-dust täiel määral. Võtame näiteks Parthenonile ajalisel-t lähedase Polykleitose kuju, nn. „D o r ü f o o r i“ (O d a k a n d j a, joon. 3) ja katsume end tema vormidesse samuti sisse elada, nagu tegime seda templi puhul. Esime-sest pilgust elustus meis sama kindla ja rahuliku seismise tunne, mis sisendus Parthenonigi vormidest. Vabalt ja puh-kavalt toetub keharaskus paremale jalale, mis seisab kindlalt alusel, samal ajal kui pahem jalg vabana otsesest kandeüles-andest kaitseb keha külgrõhu eest ja hoiab alal täieliku tasakaalu. Selgelt nagu Parthenoniski on eraldatud keha ehituslikud osad: joon paremast puusast kubemeni ja kube-

mest pahema puusani on nii selgesti välja tõstetud, et näib, nagu võiksime ülakeha kaenla alt kinni võttes jalgtugedelt ära tõsta, samuti kui templi selges ehitises arhitraavi sammastikult. Oma raskuse ja tusedusega tuletab ülakeha meelde templi talastiku rõhuvat massi. Nagu Parthenoni triglüüfides elustub uuesti sammaste ülestung, nii eraldub ka Dorüfooris kael kindlalt ja selgelt õlgade vahelt ja juhib kogu kuju krooniva pea juurde, mis seisab veidi kumardunult oma alusel. Allarõhuvate



Joon. 3. Polykleitos,
„Odakandja“.

masside ja toetavate osade selge vaheldus valitseb nii siis ka selles kujus. Ühtlasi eraldub see Odakandja maailmatõelusest oma idealiseeritud vormidega sama kindlalt nagu Parthenongi. Kui tahtlik see eraldumine oli, teame sellest, et Polykleitos raius selle kuju mitte elava eeskuju järgi, vaid mõõtude põhjal, mis ta sai paljude hästi arenenud atleedikehade mõõtmisest. Nii saadud täiuslikkude kehaosade mõõdud ühendas ta inimkeha ideaalmõõdustikuks ja kehastas selle oma Odakandjas.

Rahu- ja tasakaalutunnet, mida nägime põhitundena valitsevat selle kuju seisangus, kinnitab ka see eelpoolvaadeldud kehaosadevaheline tasakaal ja kokkukõla. Ükski neist ei pääse valitsema teise kulul, esile on tõstetud kandvate ja rõhuvate osade järjekindel vaheldus. Sama üldine kokkukõla paistab aga silma veelgi lähemal vaatlusel. Kuna keha pearõhk toetub kõigepealt paremale jalale, koonduvad lihased paremas puusas vastu võtma oma kandamit ja

moodustavad niiviisi parema puusa juures väljaulatuva kaare, tõstes parema puusajoone ühtlasi pisut kõrgemale pahemast. See vaevalt märgatav kehapoolte tasakaalu rikkumine tehakse aga tasa pahema rinnakorvi kergelt väljuva kaarega ja pahema õlajoone väikese tõusuga, mis on samal ajal ka siseemiselt põhjendatud: pahem käsi on tegevusse astunud ja nõuab lihasejõu koondumist enda poole. Pahema käe tagasihoidlik tegevus (ta hoiab oda) tasakaalustatakse omakorda parema käe täiesti passiivse langemisega.

See rahuliku, kuid jõulise tasakaalu, puhkuse ja ühtlasi julge võitlusvalmuse tunne, mis on hoitud alal kehaseisus, kinnitub meis kuju vaadeldes ikka uuesti. Ka vormide üksikasjalises väljatöötuses valitseb see põhitunne kuni pindade kõige peenemate varjunditeni.

Vaba ja puhkav rahu avaldub jäsemete ümmaruses, kuid ühtlasi enesekindel ja tugev elu nende vormide laiuses ja tõesuses, mis sulevad end lõpuks otsustavalt välismaailma eest endasse. Kõige selle selguse ja sisemiselt elustatud rahuga, mida eelpool leidsime, liitub Kreeka hiilgeaja paremais skulptuurides ühtlasi sama sügava tõsiduse ja nukruse varjund, mida kohtasime juba Parthenonis, kus see tundevarjund ehitise suuruse tõttu kaldus peaaegu süngusse. Mis neid teoseid aga puhtkunstiliselt, vormistamise oskuse seisukohalt täiuslikuks teeb, on ühtlus, mis valitseb kõike: tunne, mis on helisema pandud esimesest vaatest, kõlab kaasa viimse peenuseni.

Võime kokku võtta: rahu, selgus ja ülevaatlikkus, jõuline vormistus ja täielik enesekindlus seismises ja püsimises on see, mis kõige enam iseloomustab klassilise Kreeka elutunnet ja stiili.

Rooma kunst —

monumentaalsus, keskendus, võim.

Kui roomlased 146. a. e. Kr. vallutasid lõplikult Kreekamaa, olid nad oma kunstiloomingus vastu võtnud juba tunduvald mõjustisi Kreekast. Politiline vallutamine avas täielikult tee kreeka vaimsele mõjule: oma usundivormidki pärisid roomlased helleenidelt.

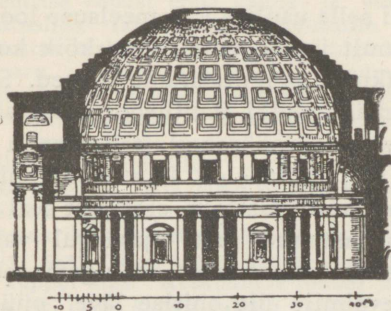
Selles võitja alistumises võidetu kultuurivormidele tohiksime näha lähedat sugulust mõlema rahva elulaadi ja elutunde vahel, mis on alles eelduseks vaimsete vormide suuremale siirdumisele ühest eluringist teise.

Vanade roomlaste ühiskond põhjenes põllumajanduse kõrval nende maa asendi tõttu suurel määral kaubandusel. Kaubanduslik läbikäimine naabritega kasvatas aga ühtlasi võimulaiutusetahet, juhtis asumaadepolitikale ja vallutusele. Selles kõiges langeb Rooma ühiskonnalaad ühte Kreeka omaga. Sama sugulus pidi valitsema ka mõlema rahva hinge vahel. Säilinud pärimuste najal võimegi kujutleda valitseva kihi roomlast sama enesekindla, kainelt ja selgepilguliselt mõtleva inimesena kui kreeka linnriigi täisõiguslikku kodanikku. Kreeka kunsti iseteadliku rahulikkuse ja selguse vastuvõtuks Rooma poolt olid need elutundelised ühisomadused küllaldaseks aluseks.

Kuid nende ühisomaduste kõrval puutume kokku ka olulise erivusega. Kreeka ühiskond koosnes üksteisest rippumatuist linnriigest, vanad ladinlased aga löid juba varakult keskkoha koondatud võimuga riigitervikku, mis kiiresti arenes suurriigiks. Teisel sajandil p. Kr. valitses viimane mitte ainult kõiki Vahe-meremaid, vaid oli laiendanud oma piirid Indiast üle Aafrika ja Hispaania kuni Inglismaani. Pole midagi loomulikumat kui sellise ühiskondliku olukorra kajastumine ka roomlase hinges — ja nimelt tugeva suurusetunde ja keskendamisvaistuna, sisemise püüdena alistada üksikosa tervikule ja keskkohale.

Kui Kreeka ja Rooma elutunde ühisomadused aitasid selgitada Kreeka kunstivormide üleminekut Rooma kultuuripiirkonda, siis see erivus mõõdutundes ja üksiku suhtumises tervikusse seletab nende vormide edasiarendust Rooma kunstis, mis lubabki meil kõnelda võrdlemisi iseseisvast päris Rooma kunstistiilist. Lühidalt ette kokku võttes, avaldus see kreeka templitüübi mõõtu suurendamises ja ehitise üksikosa de sidumises kindlamaks

tervikuks, kusjuures alal hoiti põhiline selgus osade vahel. Nii ühendasid roomlased näit. Colosseumis (suures tsirkuses) kreeka omaette seisvad sambad ümmarkaarte abil tihedamaks tervikuks, paigutasid sammaste taha veel nelinurksed tugipiidad, mille vahel kaardusid silindervõlv¹⁾. Koos Colosseumi hiiglamõõtudega rõhutasid need erivormidki ehituse monumentaalsust, selle võimast suurust. Ühtlasi käisid aga Colosseumi eri kordade vahelt läbi ka väliselt



Joon. 4. Pantheon Roomas, sisevaade.

selgesti eraldatavad liistmed, tõstes esile niiviisi ehitise peaosad.

Puhtaimaks rooma ehitusstiili kehastajaks on peetud üldiselt Rooma P a n t h e o n i (joon. 4), mis on ehitatud 115.—125. a. vahel p. Kr., väljakujunenud roomluse ajajärgul, kus selles rahvas peituvad omadused olid jõudnud väljenduda kõigil aladel: riiklikus korralduses, teaduses ja kunstides.

Pantheoni võlvitud kuppelhitisega püstitasid roomlased täiesti uue templitüübi kreeka pikliku sam-

¹⁾ Silindervõlv — poolsilindrina kaarduv võlv.

mastempli kõrvale, mida nad samal ajal tarvitasid edasi ka oma tempeliehituses. Keisriteaegse Rooma mõistuslikumale ja vabameelsemale usundile vastas igatahes Pantheon oma suure siseruumiga ja siseehitise rõhutamisega palju paremini kui Kreeka templi sisemust varjav iseloom. Usklike kogudused ei pidanud enam tarvilikuks oma jumalaid ümbritseda ligipääsematuse paistega; otse selle vastu, isegi eri jumalate vahel ei tehtud enam vahet. Tempel oli kõikide jumalate jaoks üheväärselt. Templi ringikujuline põhiplaan oli selle usulise vabameelsuse loomulik tulemus, sest ainult ümmartemplis on kõik kohad seinal, kuhu jumalakujud paigutati, üheväärsed. See otstarve näib olevat määranudki Pantheoni aluse sõorkuju.

Kreeklased ei pööranud tähelepanu siseruumi kunstilisele väljatöötusele. Pantheoni puhul huvitab meid aga enne kõike sisemus, sest just seal on arhitekt selgeimalt kehastanud oma ajajärgul valitseva elutunde. Et seda tunnet leida, astugem mõttes siingi täiesti tundevalmilt üle ehitise läve, püüdes avanevasse üldpilti ja üksikvormidesse end kehaliselt ja hingeliselt niiviisi sisse tunda, nagu oleksime ise see ruum, see sein või kuppel. Hea teos ei jäta seda vastutulelikkust kunagi tasumata, vaid vastab kokkukõlaliste elamustega, mis avastavad meile teose looja ja tema aja.

Kohe sisse astudes valdab meid ruumi määratu avarus. 42,7 meetrit läbimõõdus ja sama kõrge, tõstab see ruum meid kaugele üle harilikkude inimeseloodud mahtude. Oma väiksuses tunneksime end kaduvat sellesse mõõtmatusse ruumi, kui ta vormikindel suletus ei ärataks meis samal ajal rahuja enesekindlusetunnet, mis otse kutsub ennastki välja tõusma oma piiratudusest.

Ühtlaselt ja aeglaselt kaardudes harunevad seinad sissekäigust kahele poole, eemalduvad teineteisest ja lõpetavad vastaspunktis sama rahulikult kokku voolates ehitise aluseks

oleva sõõri. Paratamatult juhib see suletud ring sisseastuja ruumi keskpunkti, mis on kogu ehitise tasakaalupunkt. Sealt vaadates avaneb alles kogu ruumi täielik kokkukõla: kõik ehitise punktid on ringjoones meie ümber, kõik on ühtlaselt nähtavad ja igas ringjoones sama kaugel keskpunktist.

Lihtsa silindrina tõuseb sein alul püstloodis üles. Kuid see seinavormi lihtsus on elustatud seina jaotamisega kahte ossa: alumisse, kus kajastub uuel kujul kreeka sammastik, ja ülemisse madalamasse, milles näib jätkuvat kreeka friisivorm. Nišid (süvendised, orvad seinas) ja sambapaarid liigendavad omakorda alumist seinariba, kuid hoopis teisiti kui kreeka sammastikukorras: Pantheoni sambapaare lahutavad üksteisest tusedad müürimassid, mis võtavad suurema osa ülaehitise rõhust enda kanda ja suruvad seega sammaste ehitusliku tähenduse tagaplaanile. Arvestades ülaehitise määratud raskust, saame sellest tugisüsteemi massiivistumisest aru. Kokkukõlas üldise monumentaalsusega muutub Kreeka ehitusstiili võrdlemisi kerge tugisüsteem niiviisi Roomas raskemaks müüri- ja massisüsteemiks. — Seina ülemises ribas valitseb samuti täispindade ja lamedate õnaruste (petiknišside) vaheldus, korrates vähemais mõõtu- des alumise osa jaostust. Nii püsib ka siin kõige mitmekesi- suse juures täielik ühtlus.

Ülemise seinariba lõppedes selgelt eralduva liistuga, algab kuplivõlvi kaar. Aeglaselt tõustes ja kogu aja kitse- nedes sirutub kuppel üles. Keskpunkti jõudes jätab ta lakke ümmarguse avause, mille kaudu valgub ühtlane valgus ruumi.

Täieliku kokkukõla ja rahuliku suuruse tunne ümbritseb meid niiviisi ses ruumis. Selleks mõjuvad kõigepealt kaasa ehitise peaosade ühetaolised mõõdud: kogu ruumi kõrgus on sama suur kui ta põhja läbimõõt, seina silindriosa on sama kõrge kui kuppel. Samuti süvendab seda rahutunnet valguse tasane laiumine ülevalt üle kogu ruumi. Kupli raskusemõju tasakaalustavad omakorda teda katvad nelinurksed kassetid, mille suurus ülespoole jõudes järkjärgult väheneb, äratades seega maheda hääbumise tunde kõrgusse.

Täielik, isegi üksluine rahu ja kõigutamatu tasa- kaal ehitise raskuse ja tugijõudude vahel valitseb seega Rooma siseehitises. Kreeka stiili põhiomadused pole nii siis muutunud, nad on ainult üle kandunud kreeka kergemast väikevormist rooma monumentaal- semasse ja veidi raskemasse vormi. Suurusega on aga liitunud veel keskendusetung: Pantheoni sise-

ruumiski juhivad kõik jooned ehitise keskpunkti, mida kroonib kupli keskele jäetud valguseavaus.

See terviku valitsus osade üle on eriti silmapaistev neis Rooma ehitistes, kus ehitise otstarve nõudis paljude ruumide liitmist üheks hooneks. Hilisem rooma aeg on eriti rikas sellistest hooneist, mis on enamikus ilmlikud ehitised: keisrite paleed ja rahva jaoks püstitatud hiiglalossid, termid. Termid (algupäraselt õieti saunad ehk supelasutised) olid õigupoolest ilmlikud templid, pühendatud kehakasvatusele ja vaimuharimisele. Neis olid ühendatud võimlemisruumid, mitmesugused supelruumid ja jooksurajad saalidega, kus kirjanikud ja filosoofid pidasid loenguid, kus peeti kunstinäitusi ja hoiti raamatukogusid. Ehitusmeistri lahendada polnud enam ühe suurruumi püstitamise küsimus, vaid terve hulga eri-ülesannetega ruumide paigutamine.

Caracalla termid, mis on ehitatud 200. aasta ümber p. Kr., näitavad oma praegusis varemeiski, kuivõrd kokkukõlaliselt suutsid rooma ehitusmeistrid lahendada üle 50 ruumi liitmise tervikuliseks ehitiseks. Kaks piklikku nelinurkset saali ja ümmar kuppelruum on selle ehitise peaosad. Kuppelruum, omal ajal soe supelbassein (*caldarium*), valitseb oma suurusega kogu ehitist. Tee sissekäigust temani viib läbi kummagi nelinurkse võlvitud saali ja kitsamate ning madalamate vaheruumide. Kummalegi poole sellest keskteest on paigutatud täiesti sümmeetriliselt teised ruumid. Suured ruumid vahelduvad vähematega, üheskoos juhvavad nad aga edasi ehitise tähtsamasse punkti, võimsana tõusvasse *caldarium*'i. Kõrvalruumid seisavad aga distsiplineeritud korras nagu sõnakuulelik saatjaskond isandruumide külgedel. Nii on kogu see ruumide-rägastik liidetud tervikuliseks ehitiseks, kus kunstiline ühtlus valitseb täieliku isandana.

Ehituskunsti suurvormides nägime Rooma ühiskonna valitseva kihi tundepõhja. Väikekunstis, maalisis ja skulptuuris, peegelduvad sellele lisaks Rooma ühiskonna alamkihid. Kivistunud ametliku kunsti kõrval arenes kodanlik kunst ikka suurema tõetruuduse poole.

Sellest ajast säilinud büstid (rindkujud) kujutavad iga-päevanägusid nende lihtsas tõelikkuses. Aja jooksul saavutasid Rooma kunstnikud sel alal suure oskuse, mis võimaldas elus tähelepandud peenimaidki varjundeid kinnitada kivisse ja lõuendile.

Algkristlik kunst —

*rõhutud koopatunne, rõhtloodis edasitung; karm usu-
ind, katakomb ja kohtusaal.*

Rooma hiiglariigi sisemine raugemine algas juba peale vallutussõdade lõppu II sajandil p. Kr. Orjapidamisel põhjenev majandus, mis elas sõjasaagina saadud orjade odavast tööjõust, hakkas orjaturu kahanemisega aegapidi lagunema. Samal ajal kuhjusid linnadesse suured vabade talupoegade hulgad, kes ei suutnud enam võistelda maal orjajõudu kasustava suurpõllundusega. Need tööjõulised massid proletariseerusid kiiresti. Töotuina langesid nad äärmiselt viletsusse, sel ajal kui väike ülakiht elas endises või üha suurenevas rikkuses. Valitsuse katsed neid kehvikuid uuesti maale asundada nurjusid kõrgete maksude tõttu. Nii haaras rahva laiu hulki järjest tugevamalt sügav meelega. Välja surutud ühiskondlikust tööprotsessist, puudusid neil igasugused välja-vaated oma olukorra parandamiseks. Ülema kihi kõigutamatu poliitiline ja majanduslik valitsus võttiski selleks iga tahte. Maapealse elu viletsus pidi paistma neile paratamatu saatusena.¹⁾

Selline hingelaad oli vastuvõtlikuks pinnaks Idamaade lunastus-uskudele, mis (muidugi ka mitmel

¹⁾ Vt. G. Ferrero, Vana-maailma hukkimine, Elav Teadus nr. 5.

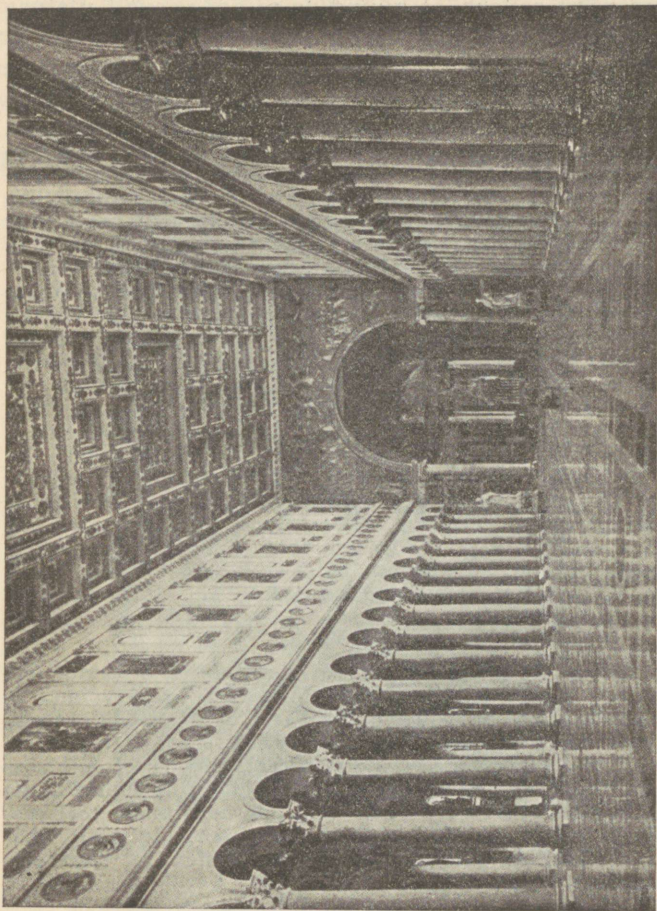
muul põhjusel) hakkasid järjest enam pinda võitma Rooma maa-alal. Vastutasuks maise kannatuse eest töotasid nad paradiislikku õnne hauataguses elus.

R i s t i u s k tõusis nende seast lõpuks võidukana esile. Ta oli alguses ühendust otsinud ainult vaeste kihtidega, sel ajal kui teised püüdsid kohaneda ühtlasi ülakihi meelsusega. Ta jutlustas maiste varade tühisust, nõudis vabatahtlikku loobumist neist ja kuulutas kõikide üheväärsust Jumala ees: tulevase õndsuse saamisel ei tähendanud aineliste ega vaimsete varade omamine midagi. Selline õpetus kindlustas talle laialiste kihtide poolehoidu juba siis, kui ta kogudused käisid veel salaja koos maa-aluseis matusekoopais (katakombides).

Ristiuse riigiusuks saamine (a. 313) mõjutas ka tema jumalateenistuse üldlaadi. Ühises palves Jumala poole pöördumise asemele astus kindlaksmääratud teenistusekord, kus preestrid täitsid pühi toiminguid, seistes vahetalitajaina koguduse ja Jumala vahel.

Pearõhk oli asetatud jumalateenistusel armulaua-talitusele. Igal jumalateenistusel kordasid Jumala asemikud — preestrid — seda imet, et leib, millest iga koguduseliige sai osa, muutus Jumala lihaks ja viin tema vereks. See imeline osasaamine Jumalast kinnitas usku ja ajas ikka uuesti otsima seda sügavat elamust. Nii juhtis kogu usutalituste kord kogudust ühe igatsetava sihtpunkti poole, sinna, kus preester täitis püha sakramenti.

Selline ühte punkti juhitud tegevus määras ka algkristliku kiriku, nn. basiilika, ehituselaadi, mille põhivorm esines küll juba rooma avalikes (kohtu-) hooneis. Tegevuse kokkusurutus ühe isiku, preestri ümber ja ka kogu usule omane väliselu põlgus nõudsid kõigepealt siseruumi (joon. 5). Nii jätsid ka algkristliku basiilika ehitajad välisehitise lagedaks kestaks, mis mõjub karmilt oma lihtsate ja raskete müüripindadega. Seda hoolsamalt püüdsid nad kuju anda siseruumile. See on pikk, lameda laega ja mitte väga kõrge ruum, mis juba oma pikkusega juhib sisse-



Joon. 5. San Paolo fuori le mura — basiilika Roomas, sisevaade.

astujat edasi tagaseinas asuva võlvitud koori poole, kus seisis preester. Kui mõelda end selleks ruumiks, peaksime heitma kummuli ja sirutuma sõrmeotsteni

välja nagu selleks, et küündida mingi vaevalt ulatuse kaugusel oleva asjani.

Seda põhitunnet toetavad kõik siseehitise üksikvormid. Tihedas reas kannavad sambad külgeseinu, kuid nende kandeülesanne pole enam välja tõstetud lamedalt pealerõhuva arhitraavi kaudu nagu antiikstiilis, vaid on teiste liikmete poolt pigemini varjatud. Nad on nimelt ühendatud lühikeste kaartega, mis juhivad pilgu kiiresti ühelt sambalt teisele, sealt järgmistele, kuni lõpuni. Neis elab sama tungsihi (altari) poole, mis täitis kogudustki kirikusse astudes. Sammasterea taga asetsevad kummalgi pool pealöövi kõrvalöövid, mis olid poolhämarduses, kuna valgus langes kirikusse pealöövi ülemise osa akende kaudu, mis ulatusid üle kõrvalöövide katuste. Ka selles jaostuses juhivad kõrvalosad tungivalt kokku peaosa poole. Kogu ruumi tipuks ja tähelepanu tulipunktiks oli aga pealöövi tagaseinas asuv k o o r i o s a, kus seisis baldahhiiniga (aukatusega) kaetud altar. Suur kaar sissekäigu kohal eraldab koori valjult pealöövist, kuid ka koori enda kaju rõhutab tema omaette-olekut. Ta on madalam pealöövist, ulatub välja tagaseinast ja niiviisi kogu ehitisest, moodustades nagu tumeda koopa kiriku lõpus. Võlvitud lagi, vastandina pealöövi lamedale laele, süvendab veelgi seda sünget endassesuletuse tunnet. Kristlastele tähendas ju kiriku kooriosa pühapaika, kus valitses Jumal oma kõikvõimsuses ja salapärasuses. Tema pilt kroonibki suurena ja hiilgavana koori, vahel kaarväljal koori sissekäigu kohal, teinekord koori võlvil.

Rooma vallutanud kristluse kunstnikud ei kujutanud Kristust mitte ristil kannatava inimesena, vaid võimsa ja ähvardava Jumalana. Iseloomulik on neile piltidele seegi, et nad pole mitte maalitud, vaid kokku pandud väikestest värvilistest kivikillukestest, mis särasid ebamaises hiilguses kõrvalt langeva valguse käes. Oma kiviliku paindumatusega see m o s a i i k t e h n i k a võõrutas kunstnikke tõelikust elust ja juhtis karmide ja liikumatute vormide poole, ebamaise, müstilise suuruse poole, mis vastas nii hästi algkristlikule tundele.

Oma karmi ja lihtsa väliskuue, Jumala poole rutava siseruumi ja sünge jumalapildiga kehastas basiilika algkristlaste elutunde põhiomadusi: karmi elumõnude eitust, lunastuseigatsust ja jumalakartust. Antiikstiili vertikaal- ja horisontaaltungi tasakaal

muutus siin horisontaaljoone sihikindlaks edasitõttamiseks, helleenide ja roomlaste elujaatav rahu ja enesekindlus hauataguse paradiisi igatsuseks ja oma väiksuse tundeks Jumala suuruse ees.

See oli järsk murrang kunstiarengus. Ühes Rooma riigi hukkumisega hävinesid ka antiikkultuuri



Joon. 6. Hagia Sophia kirik Konstantinoopolis.

vormid, sõjasegadusis ununes isegi vormistamisoskus, hääbusid puhttehnilised võimed, mis antiikajal olid jõudnud õige kõrgele järjele. Kogu ühiskond oli tagasi paisatud barbaarsusse, millest ta end alles aegamööda suutis välja töötada.

Basiilikastiil valitses Lääne-Rooma piirkonnas üldiselt III sajandist kuni XI sajandi alguseni, ümarguselt 1000. aastani. Juba IV sajandil kaheks jagunenud endise Rooma maailmariigi idaosas tekkis aga tol ajal teissugune kirikustiil. Pikliku, lamedalaelise basiilika asemele hakati I d a - R o o m a s, Bütsantsi (Konstantinoopoli) mõjualustes maades ehitama kuppelhitisi, mis ületasid suuruselt isegi Rooma Pantheoni. IV sajandil ehitatud Hagia Sophia kirik (joon. 6) Konstantinoopolis kõneleb oma 72 meetrit pika, 30 m laia pearuumiga, mida katab 54 m kõrge kuppel, veel praegugi selle kultuuripiirkonna suurusetundest. Bütsantsi kirikud olid ehitatud harilikult ühepikkuste harudega ristikujulise põhiplaani järgi. Ehitise keskust kroonis suurem kuppel, neli vähemat oli risti haaradel. Kõrged ja mahukad siseruumid olid rikkalikult ehitud värvi-rikaste geomeetriliste ornamentide, marmorplaatide ja mosaiikpiltidega. Lääne-Rooma algkristluse karmuse kõrval valitseb siin suurem uhkusepüüd ja Rooma keisriteajale omane tsentraliseeritud (keskendatud) suuruse eelistus, mis tohiks ühenduses olla Ida-Rooma keisririigi kindlama korraldusega sel ajal, kui Lääne-Rooma keskvoim oli jõuetult kokku langenud.

Vana-Rooma kuppelhitisest erineb bütsantsi ehitustüüp ometi tunduvalt. Rooma kuppelhitises oli ehitise eriosade ülesanne esile tõstetud, kande- ja katteosad selgesti eraldatud. Võime nimetada seda konstruktiivseks ehitusviisiks. Bütsantsi kuppelhitises kohtame sellevastu hoopis teissugust hoonetüüpi. M a s s e h i t i s e k s on nimetatud Bütsantsi hooned, sest neile on iseloomulik tusedate müürimasside valitsus. Seinad ja kuppel oma laiade, liigendamata pindadega sulevad kinnise müürimassina ruumi endasse. Näib, nagu oleks ruum õõnestatud tollesse määratusse müürimassi. Ehitise tegevad jõud (allarõhk, külgrõhk, tugi- ja kandejõud) on alles vabastamata müürimassist. Selle sünge suletuse ja liikumatuse tulemuseks on salapärane ja pooleldi

ebatõeline tunne, mida on ühendatud idamaise inimese tegevust põlgava alistumisega oma saatusele. Massistiil tõepoolest ongi sündinud Idamail. Selles ehituselaadis on nähtud aga ühtlasi algeliste koopa elamute mälestust (Spengler). Kui kreeka templi talastiku- ja tugistiili võis selgesti tuletada vanast puuehitiste stiilist, siis peetakse massehitise põhitüübiks koobast. Koopalikult sünge suletus on selle ehituselaadi põhiomadus.

Lääne-Euroopa kunstiarengusse pole Bütsantsi mõjud jätnud siiski eriti sügavaid otseseid jälgi. Tähelepandavaim bütsantsi stiili-elementidega ehitis Lääne-Euroopas on Marcuse kirik Veneetsias. Seda tugevam oli selle stiili mõju idapoolseis ristiusumais, eriti Venemaal, mille ainuvalitsuslikule riigivormile ta näis paremini vastavat. Vene kuppelkirikud on arenenud Bütsantsi kirikutüübist ja nende kaudu on selle, küll sagedasti õige maitsetuid esindajaid levinud rohkesti ka Eestisse.

Lääne-Euroopa kunstis jätkusid seda ilmsemalt basiilika traditsioonid. Basiilika põhitüüp (piki-ehtis kõrgema keskosaga, mille ülemisest osast langeb valgus) on siin püsinud kiriku ehitusstiilis kuni praeguseni.

Romaani stiil —

sõjaka aja karmus ja tüse raskus; kindluskirik.

Seniste stiilide kodu oli Vana-Rooma riigi pärisalal, Vahemere-äärseis mais. Ajaliselt järgmine stiil sündis juba põhja pool Alpisid, Rooma riigi endistes provintsid. Suur rahvasterändamine oli avanud IV-nda sajandiga p. Kr. segaduste ja sõdade ajastu. Frankide kuningal Karl Suurel õnnestus 800. aasta ümber koondada suure osa Lääne-Euroopast küll

ühiks riigiks, kus valitses mõnda aega rahu ja võidi mõtlema hakata majandusliku endakindlustamise kõrval ka kunstiloomingule, kuid see rahulikum ajastu kestis esialgu ainult lühikest aega ega jätnud tähelepandavat pärandust järelmaailmale. Peale Karl Suure surma jätkusid sisemised tülid ülevõimu pärast.

Alles 1000. aasta ümber saabus rahulikum aeg. Maa rahvastik oli jäänud hõredaks, põllundus ja käsitöö olid laostunud. Olustiku lahenedes algas neil aladel nüüd uus tõus. Rahvastiku arv hakkas kasvama ja kogu ühiskonna tootmisjõud suurenema. See ühiskond toetus väikepõllupidamisele ja sellest tingitud võrdlemisi vabale talupojaseisusele, roomaegse üksikute kätte koondatud suurpõllunduse asemel, kus töötasid orjad. Sellega ühenduses elustus ka kaubavaetus linna ja maa vahel. Kui suurmõisad valmistasid vajalikud tarberiistad omis töökodades, ei jätkunud väikemaapidajail selleks aega ega jõudu. Tarbeasju pidid nad muretsema linnast, kuhu vastutasuks turustasid oma saadusi. Selle tagajärjel elustusid käsitöö keskustena ka linnad. Linna turuplats oli selle majandusliku süsteemi kõigile nähtav väline ja sisuline keskkoh.

See oli ajajärk, kus peeti rasket võitlust kõige algelisemate elutarvete eest. Kehaliselt tugev ja enesekindel, kuid vaimselt piiratud ja kohmakas oli selle raske ajastu inimene. Kuid varsti tekkisid esimesed energia ja varade ülejäägid, mida võidi rakendada juba väljapoole algelise eluvõitluse piirkonda. Tekkisid eeldused kunstiliseks loominguks.

Esimese ülesandena võeti siingi ette püstitada Jumalale vääriline koda. Ristiusk oli vahepeal vallutanud kogu Lääne-Euroopa. Karmi seadusega valitses ta talupoeglikke kogudusi. Algkristlik sisemine

usu-ind ja lunastuseigatsus olid muutunud ühes ajaga pähetuubitavate õpetuste järeleuskumiseks, mille üle valvas valjult võimas kirikorganisatsioon kogu oma preestrite, piiskoppide, ülempiiskoppide, kardinalide ja paavstide hierarhiaga (võimuastmikuga). Aja karmusele ja toorusele vastas samasugune usuvorm. Mõõk ja rist olid selle aja kristlusegi võimusümbolid.

Neis kirikuis, mida nüüd jõukuse tõusuga kõikjal hakati ehitama, kohtamegi uut kunstistiili, mida nimetatakse romaani stiiliks. See nimetus viitab stiili tekkimisele ja valitsemisele Rooma endistes provintsidest ja ta olenevusele Rooma kristlikust ehitusstiilist (basiilika stiilist), samuti nagu praeguste romaani keelte nimetus vihjab nende keelte võrsumisele lihtrahva ladina keelest. Romaani keelkonna harunemisega paljudeks sugulaskeelteks sarnaneb ka romaani ehitusstiili mitmepalgelisus. Ringkonniti arenenud, lahendas ta oma ehitusülesandeid üksikvormides suuresti erinevalt. Mitte ainult Saksamaa romaani kirikud ei erine näit. Prantsusmaa omadest, vaid ka kummaski maas kujunesid omaette ehitusringkonnad. Prantsusmaal üksi eraldatakse iseseisvate rühmadena Auvergne'i, Poitou', Perigord'i, Provence'i, Bourgogne'i¹⁾ ja Normandia romaani ehitisi. Seletatav on see tollaegse maakondliku elu suletusega.

Vaatamata neile erivusile üksikasjus valitseb nende ehitiste üldises ehituslaadis siiski selge sarnasus. Nad on kõik välja kasvanud kogu ajajärgule ühisest elulaadist, tundepõhjast, ühistest päritud vormidest (bütsantsi stiili mõju) ja ühisest ehitustehnikast. Sellisena on romaani kunst kindel stiilitervik.

Varakristlikus basiilikas oli ristiusu kiriku põhi-

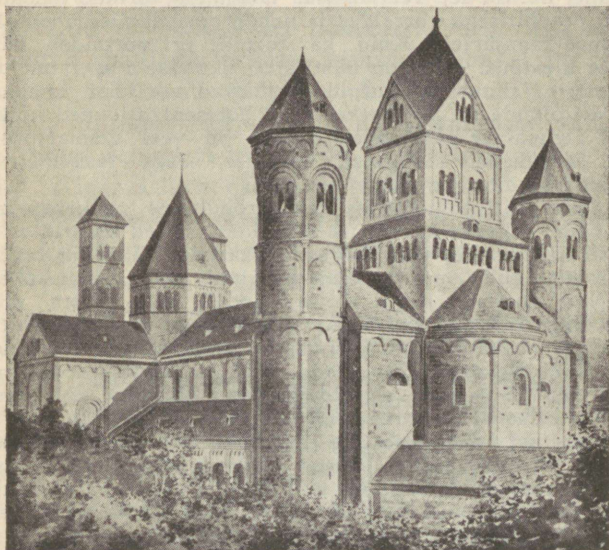
1) l. ovérni, puatuu', perigoori, provaansi, burgónji.

tüüp juba välja kujunenud: pikk koguduseruum, mis oli juhitud koori kui usutalituse keskpunkti poole. See vorm vastas kristliku jumalateenistuse korrale ja kandus ühes ristiusuga üle Euroopasse. Romaani ehitusmeistril jäi üle ainult vastu võtta see ettemääratud põhiplaan, milles vahepeal oli küll muudetud osade vahekorda. Nii oli paigutatud pikilöövi ja koori vahele hilisemais basiilikais ristlööv, mis suurendas kooriosa ja andis viimases ruumi järjest kasvavale vaimulikkude hulgate. Kogu kiriku plaan omandas sellega T kuju. Romaani kirikuis suurendati kooripoolset osa veelgi: ristlöövi ja koori vahele paigutati nelinurkne ruum, mis nagu pikendas ristlöövi taga pealöövi. Ühtlasi muutus kogu põhiplaan selle kaudu ristikujuliseks. Otstarbevorm ja kiriku sümbol olid niiviisi ühte langenud ja tegid selle põhiplaani pea-aegu seaduseks igale kirikule. Juhul, kui kirik oli pühendatud kahele pühakule, oli siiski võimalik ehitada ka kahe kooriga kirikuid. Pikilöövi kumbagi otsa paigutati siis üks koor ühes tema juurde kuuluva ristlööviga. Sellise otstarbest tingitud põhiplaani raamides andsid keskaja ehitusmeistrid ehitisele oma enda elutunde kohase vormi.

M a r i a L a a c h i k l o o s t r i k i r i k u n a j a l, (mis ehitatud umb. 1100.—1150. a. vahel) katsume lähemalt iseloomustada seda vormilaadi (joon. 7). Juba esimesest pilgust jätab see 250 m pikk ja ristlöövis 100 m lai ehitis raskelt lamava hiiglakogu tunde. Oma tusedate müüride ja tornidega näib ta laialt ja liikumatult rõhuvat maapinda, tuletades meelde sõjakantsi, mille ülesandeid ta sel sõjakal ajajärgul pidigi sagedasti täitma. Kehaka pikilöövi kummaski otsas, küljele väljaulatuvate ristlöövide kohalt ulatuvad üles võimsad tornikimbud, nagu tahaksid nad välja sirutada sellest raskelt lamavast üldmassist. Nende kehad on siiski veel liiga rasked vabaks sirutumiseks, eriti nelitiste (piki- ja ristlöövide ristlemiskohtade) kohalt tõusvatel peatornidel. Lisaks on nad kõik ühekõrgused. Ükski neist

ei juhi pilku endast veel kõrgemale, kõik hoiavad vaate kogu aja ühel tasemel, kinnitades sellega ainult uuesti horisontaalsuse (loodisseisangu) tunnet.

See mulje süveneb veelgi välisehitise lähemal vaatlusel. Üksikosad pole omavahel veel kokku sulatatud, nad ei kasva üksteisest välja, vaid on paigutatud nagu ilma sisemise sidemeta üksteise kõrvale ja külge. Vaadatagu seinast välja-



Joon. 7. Maria Laachi kloostrikirik, esiküljelt.

ulatuvat koori kesklöövi lõpus. Ta ei kasva kokku kesklööviga, ta kumer katus ei ulatu kesklöövi sadulkatuseni, jääb madalamale ja nii mõjub kogu koori poolsilinder nagu külgekleebituna. Samuti surub end ka ümmar torn nelitise nurka pikilöövi ja ristlöövi vahele. Ta ei sula sinna, ehitise ei „seedi“ teda ära, ühe nurgaga jääb ta keskehitisest välja, samuti kui tagakülje nelinurksed äärtornid. Ka mõlemad kesktornid on nagu istutatud ehitisele. Nad ei kasva alt üles, vaid rõhuvad kui pealepandud raskused ülevalt alla.

Nii mõjuvad kõik üksikosad külgepanduina. Nad koonduvad peaehitise ümber, tema sisse, tema külge ja peale, ei suuda aga temaga ühineda. Ikka uuesti kinnitab see juba alguses saadud kareda kohmakuse ja paindumatusetunnet. On küll juba tunda ülestõusu tahet ja müürimasside elustamise püüdu, kuid see kõik on nagu raskeis kammitsais veel.

Eriti ilmne on takistusetunne tornide juures. Torn on juba loomuselt ülestungiv, vertikaalne kujund. Eelpool nägime, kuidas see vertikaalsus lämmatub tornide madaluse tõttu peaehitisega võrreldes ja nende omavahelise ühetaolise kõrguse tagajärjel. Kuid ka tornide eri vormides hävib nende ülestõus. Nad on püstitatud üksteisele asetatud osakestest. Nelinurksed tornid koosnevad vürfleist, ümmarad silindrilõikudest. Nii katkestavad horisontaaljooned kõikjal torni algupärase püstjoone. Lisaks on veel ümmartornide pead jämedamad tüveosast, mõjudes seega raskemalt ja süvendades allarõhu tunnet.

Selle stiili põhiomadus, raske rõhutunne, on kehastunud aga kõige tugevamalt ehitise müürides. Need müürid ei ole paljad katepinnad, vaid mõjuvad paksude, laiade ja raskete massidena, kuhu on sisse lõigatud ainult väikesi aknaauke ja kasinaid ilustisi. Kogu ehitis tundub selle tõttu mitte müüridega piiratud siseruumina, vaid nagu üksikuist ehituspankadest kokkupandud kivimassina, mis väljast otsustades võib küll olla seest õõnestatud, kuid ei tarvitse seda tingimata olla. Siis sama massimõju nagu bütsantsi ehitisteski.

Ka seina väljatöötuses esineb püüd välja saada oma aja paratamatust tardumusest ja raskusest, mida nägime eelpool tornide sirutuspüüdes. Ilmselt avaldub juba püüd elustada ka müürimasse. Aknad jäid küll veel väikesiks valguseaukudeks, kuid müüride üldpinda on püütud siiski kergendada. Erilised esileulatuvad vöödid, nn. liseenid, jooksevad alt üles ja ühinevad romaani stiilile omaste ümmarkarte näol. Aga samal ajal lõikab siingi horisontaalne liseen vertikaalsete ülesjooksu pooleks. Kuigi nende ülestung selle tõttu on murtud, elustavad ja kergendavad nad ometi müüri üldilmet. Samuti kroonib müüri ülemist äärt igalpool väikestest kaartest koosnev friis. Need kaarfriisid elustavad müüride süngeid pindu, tunduvad aga ühtlasi rippuvaina, juhivad pilku ikka jälle allapoole. Nii kordub romaani stiili raskuse ja maa külge needituse põhitunne kuni ehitise pisiosadeni, kuid samal ajal ka selle ületuse püüde, hinge võimetu taeva poole igatsemine.

Igas stiiliühtlases teoses peab ka h o o n e s i s e - m u s , kui ta on samuti määratud nägemiseks, kinni-

tama välisehitise vormikõnet. Kristlikus jumalakojas on siseruum teatavasti hoone olulisem osa. Algkristlikus basiilika stiilis valitseski ta kunstilise väljatöötuse poolest, koondades nii ehitajate kui vaatajate tähelepanu endale ja jättes välismüürid maailmapõlglikult lagedaiks katemassideks. Romaani kirikutüübis on ka välisvormid juba kunstiliselt rohkem mitmekesistatud ja kõnelevad elavamalt keelt, aga siingi täiendab sisuliselt valitsev siseruum oma erivormide hulgaga oluliselt üldpilti. Astudes romaani siseruumi, tunneme seisvat end välismaailmast kindlalt eraldatud enamasti löövidesse jagatud rahulikus ruumis. Algkristliku basiilika tugisüsteem, võrdlemisi tihe sammastik lühikeste ja seepärast kiirelt vahelduvate kaartega, mis juhtis pilgu kiire hooga koori poole, on muutunud raskemaks ja rahulikumaks. Samba on läinud tüsedamaks ja lühemaks, kaared nende vahel massiivsemaks ja pikemaks. Mitmes romaani kirikus peatavad sammaste juba iseendast aeglase ja raske sammumise nelinurksed tulbad. Iga kahe samba järel kordudes seovad need tüsedad tulbad kogu toetiku omaette gruppideks, muutes sääraste osade kordumise aeglaseks ja kogu rütmimulje seega pikasõumuliseks ning raskepäraseks. Ka sammaste profiil on muutunud palju lihtsamaks ja raskemaks. Lühike ja tüse tüveosa kasvab välja jämedast aluseõikast ja lõpeb enamasti laiatahulise vürflikujulise kapiteeliga, mille pinda sagedasti elustasid peened ornamendid. Maamehelikult tüse ja range on romaani sisetugede süsteem.

Müürid mõjuvad oma tüsedate täispindadega ka sisemuses raskelt ja tugevalt. Alles kesklöövi ülemises osas on jäetud neisse võrdlemisi väikesed aknaavaused. Ka külglöövide välisseina murtud aknad kaotavad juba müüri paksuse tõttu suure osa oma kergendavast mõjust. Akende üle-

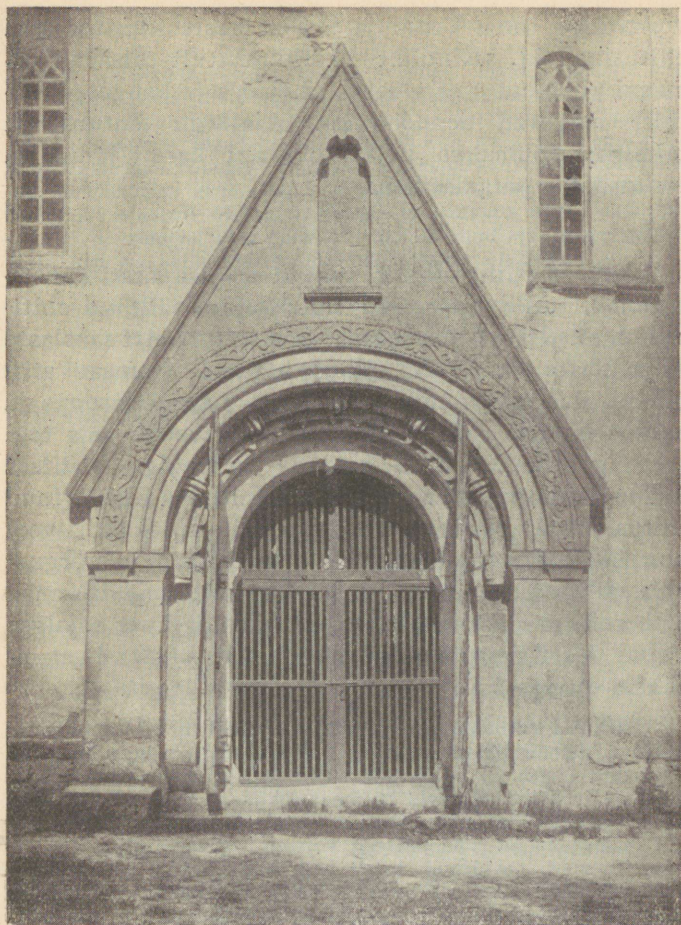
miseks piirjooneks on pealegi ümmarkaar, mis kuulub romaani ehitiste põhivormide hulka ja vastab hästi selle stiili üldiseloomule. Tal puudub ülesse juhtiv sihtpunkt. Keskkoha üles jõudes jätkub ta katkestamatult ja pöördub aeglaselt ümmardudes jälle alla. Siingi tõusupüüd, mis ei pääse veel maksvusele.

Löövide katteks tarvitati mitmesuguseid viise: lamedat puulage, silindervõlvi, ristvõlvi. Silindervõlv oma aeglase ja raske kaardumisega ühelt lööviseinalt teiseni vastas juba põhi-iseloomult romaani stiili „maalähedusele“ ja raskepärasusele, samuti horisontaalne puulagi. Ristvõlv sisaldab endas sellevastu suuremaid tõusuvõimalusi. Ta on saavutatud kahe silindri ristlevast lõikumisest ja toetub tasa-kaaluselt kogu oma raskusega mitte enam tervele külgsseinale, vaid neljale piidale, mis on asetatud võlviku (ühe võlviga kaetava ala) nurkadesse. Ristina jooksevad neilt piitadelt võlvi kandvad võlvi kandid (roided) üles keskpunkti kokku, kuhu keskuse rõhutamiseks paigutati sagedasti nn. päiskivi. Sellise võlvi juures on kogu raskus koondatud vähestele kindlatele punktidele, võlv ise on palju kergem ja võib tõusta palju kõrgemale kui raske silindervõlv. Seda ristvõlvi kergust kasutas kõrguse saavutamiseks alles järgmine stiiliperiood, gootika. Romaani ehitistes esineb ka ristvõlv veel võrdlemisi raskelt ja staatiliselt lamava katena.

*

M a a l i a l a l pole romaani kunstiajajärk saavutanud eriti silmapaistvaid tulemusi. Ajatingimuste karmus oli vähe soodus selle „õrnema“ kunstiliigi arengule, mis nõuab erksamaid ja tundlikumaid meeli, kui võisid omada XI ja XII sajandi inimesed.

Rohkem harrastati raidkunsti. Suuremate katedraalide (suurkirikute) portaalid (sissekäigud) ehitati enamasti skulptuurgruppidega (raienditega), mis kujutasid piiblistseene; altaritele ja hauaplaatidele raiuti samuti plastilisi figuure (kujundeid). Kuid ka siin ei jõutud enamasti veel tõelise kunstilise elamuse väljenduseni. Vormid jäid kohmakaks ja tooreiks, suutmata edasi anda kunstniku siseelamusi. Skulptuuri õpipoisijaks võiks nimetada seda ajajärku.



Joon. 8. Valjala kiriku portaal.

Üksikud teosed, mis jõudsid juba osaliselt välja üldisest abitusel, kõnelevad oma tugevate ja lihtsate

vormidega sama karmi ja jõulist keelt kui romaani ehituskunsti. Kindlalt ja liikumatult seisavad romaani pühakud oma alustel. Laiades ja kangetes voldsides langevad nende rüüd. Ajajärgu elutunne ja tehniline kohmakus kajastub siingi karmi jõuna ja raskepärase paigalseisuna.

*

Senised stiilitüübid ei tulnud arvesse Eesti kunsti-ajaloole, mille varasemad nüüdisajani säilinud ehitised on püstitatud alles pärast maa vallutamist sakslaste ja taanlaste poolt XIII sajandi algusel. Romaani stiil oli tol ajal vallutanud juba kogu Lääne-Euroopa ja kaldus lõpule. Valitses nn. üleminekustiil, mis tegi teed gootikale. XIII sajandi keskpaigu valitses Lääne-Euroopas juba gooti stiil. Meie maa-alal levinud ehituskunsti püsis ometi romaani üleminekustiil veel kuni XIV sajandi alguseni. Puhtromaani ajajärgust pole säilinud aga ühtegi tervikulist ehitist. Hilisemad ümberehitused on muutnud kõikjal kirikute esialgse kuju. Ka üleminekustiili näitena on püsinud enam-vähem esialgsel kujul ainult Haapsalu lossikirik.

Säilinud romaani stiilis ehitiste osadena on tähelepanu juhitud Valjala (Saaremaal) ¹⁾ ja Ridala kiriku portaalile. Esimeses (joon. 8) võime näha romaani stiilile omast laia ja madalat ümmarkaart, mis kolmeastmelisena valitseb portaali. Tähelepanuväärne on portaalikaare välisraamiks olev stiliseeritud lehtmustriga friis näitena romaani ornamendist. Täidlaste vormid, rahulikud, laialt haaravad kaared, lihtsapiinallised rüüskad pilastrid (seinsambad), mis kannavad väliseid kaari, kõnelevad siingi romaani stiili raskepärast ja massiivset vormikeelt.

Üleminekustiili kuuluvas Haapsalu lossikirikus valitseb juba teravkaar, ristvõlviki tõusevad vabamalt kõrgusse kui

¹⁾ V. V a g a, *Valjala kirik* (Kultuuri ja teaduse teilt, 1932). A l f r e d V a g a, *Eesti kunsti ajalugu I*, 1932.

puhtromaani ehitistes. Seinapiitade lihavais kapiteelides sellevastu esineb veel romaani sugemeid, millele lähendab ehitist ka seinamasside raske suletus. Müürimasside raskusetunne pole ometi haruldane ka meie hilisemais puhtgooti kirikuis. Karmimad elutingimused ja kultuuriline tagaolek Lääne-Euroopa maadest ei lasknud siin veel nii pea täielikult vabaneda romaani ajajärgu raskepärasusest. Võrreldes Lääne-Euroopa ehitistega iseloomustab siinset ehituskunsti ka teisil ajastuil üldiselt lihtsam ja rangem vormilaad, mis tohiks ühenduses olla niihästi maa kliimaliste ja geograafiliste kui ka tulunduslik-ühiskondlikkude oludega.

Gooti stiil —

taevast taotlev kõrgussetung ja peenenenud vormitunne.

Romaani stiiliga tõusid Euroopa kunstiarengus esikohale põhjapoolsed Euroopa maad: Prantsusmaa ja Saksamaa oma mõjupiirkondadega. Lõuna-Euroopas oli romaani stiili uut loov jõud nõrgem, kuna ta seisis seal tugevamini bütsantsi ja teiselt poolt ka idamaade kunsti mõju all. Keskaja lõppsajandeil (XIII, XIV, XV sajandil) see kummagi piirkonna eriilme süvenes veelgi ja viis lõpuks kahe sisemiselt vastandliku kunstivoolu rööbitiarenemiseni Euroopas: põhja pool gootika, lõunas (Itaalias) aga juba renessansi algus. Üldiselt võime keskaja lõpu valitsevaks stiiliks kogu Lääne-Euroopas lugeda siiski gootikat, mis tungis ka Itaaliasse, kuigi taganedes seal juba XIV sajandi lõpul algava renessansiarengu eest.

Seda ajajärku iseloomustab ühiskondlikkude elutingimuste järjekindel paranemine. Rahvaarv kasvas eluvõimaluste lahenemisega Euroopas kiiresti. Töötajaskonna ja tarvitajaskonna suurenemise, töötehnika paranemise ja rahulikumate olude tõttu arenes maal

põllutöö ja linnades käsitöö, rakendades ja toites ikka enam inimesi. Eriti silmapaistvalt tõusis aga kaubandus. Kui varemalt piirduti oma lähema ümbruse põllusaaduste ja käsitöötoodetega, siis juhtisid nüüd rikastuva linnakodanluse ja aadli suurenenud nõuded välja sellest kitsusest. Hakati kaubaühendust otsima kaugemate maadega ja loodi pikapeale laialdased kaubanduslikud võrgud. Hansa linnade kaubanduslik liit oli üks selline võrk Põhja-Euroopas, mille mõju oli tugev ka meie maal. Linnad muutusid selle tulutoova tegevuse kaudu ikka jõukamaks, linnakodanlus ühiskondlikult järjest iseseisvamaks.

Kuid ka rüütelkonnas oli sündinud olulisi muutusi. Romaani ajal elas rüütelkond veel täiesti toorest ja karmi elu. Omavahelised tülid ja sõjakäigud olid igapäevaseks nähteks niihästi vähemate lossisandate kui ka vürstide vahel. Aja jooksul langesid aga vähemad isandad ikka enam suuremate ja jõukamate vürstide mõju alla. Linnade rikastumine ja iseseisvumine koos talupoegade olukorra paranemise ja enesetunde tõusuga kitsendasid omaltki poolt sõjakate lossisandate tegevusvabadust. Samal ajal soodustas varade juurdekasv ja koondumine suurisandate kätte kultuurilisema elulaadi tekkimist hoovkondades. Luuleharrastus levis XII ja XIII sajandil kõikides vürstihoovides, rüütliseikluste jutustused ja armulaulud tõrjusid lärmitseva mõõgatäristamise ikka enam tagaplaanile.

Linnakodanluse ja talurahva elulaadi paranemine peegeldus loomulikult samuti eluviiside peenenemises. Keskaegne rahvaluule ja tolle aja kodanline näitemäng tõendavad seda. Kunstiala, mille arendamisest aga eriti linnakodanlus kogu oma uhkusetundega osa võttis, oli kiriklik ehituskunst. Üksteise

võidu hakkasid linnad püstitama ikka toredamaid ja järjest suuremaid katedraale. See ehituspalavik muutus gootika ajal otse teadlikuks võistluseks: kui üks linn oli ehitanud katedraali, tahtis püstitada teine tingimata suurema.

Need ehitised ei kõnelnud mõistagi mitte enam romaani rasket ja sünget keelt. Nagu kogu ühiskond oli jõudnud romaani ajastu karmilt, kuigi juba edenevalt astmelt palju lahedamale, kultuurilisemale ja vaimsemale tasemele, nii kehastasid ka selle ühiskonna kirikuehitised peenemaid ja elavamaid tundeid.

Kõige varemini kujunes uus nn. gooti stiil välja Prantsusmaal, mille ühiskondlikki areng käis tollal esirinnas. Prantsusmaal andis gooti stiil ka oma kuulsamad ja tähtsamad ehitised. Nii pole gooti nimeetus õieti mingis ühenduses ta algupäraga (s. o. germaani tõugu gootlastega), vaid on püsinud ainult traditsiooni tõttu renessansist peale, kus Itaalia meistrid hakkasid tarvitama seda nimetust barbaarsuse tähenduses põhjapoolsete maade hilisema keskaja kunsti kohta, mis oli neile sisemiselt võõras ja vastuvõetamatu.

Gooti stiili kirikehitiste hingelaadi, elutunde täielikuks mõistmiseks ei jätku siiski veel eelpoolantud ühiskondlikust tagapõhjast. Vahelülina viimase ja kunstiteose vahel etendab eriti gooti ehituskunsti puhul tähtsat osa ajajärgu usuline tundelaad. Kirik on ju enne kõike ühiskonna usulise elamuse väljendus ja alles selle kaudu ja selle kõrval üldise elutunde kehastus.

Romaani kiriku sõdurlik maisus, ta tüse „lihalikus“ oli ühenduses tolle ajajärgu kiriku võitleva meelsusega, mis ei põlanud kõige tooremaidki maisi abinõusid. Usku sunniti vägivaldselt peale vastupuiklevaile

Kesk-Euroopa ja põhjamaade rahvastele (nagu hiljem eestlastelegi). Viimased omandasid uue usu esialgu ainult väliselt, vormina ja kohustisena, mida tuli täita. Aja jooksul hakkasid aga uue usu õpetused juba sisemiseltki inimesi kaasa kiskuma. Suur kirikorganisatsioon oma piiskoppide, preestrite ja arvutute munkade ja nunnade malevaga töötas püsivalt ja järjekindlalt selles suunas. Looduse kõikvõimsuse kõrval oma nõrkust ja abitust tundva talupoegluse hingelaad, millele linnadel polnud veel vastukaaluks asetada tugevamat mõistuslikku kultuuri (teaduste, eriti loodusteaduste areng oli soikus kogu keskaja), pakkus sellele küllaltki soodsat pinda. Samal ajal mõjus üldise elujärje aeglane paranemine hingeelu rikastavalt ja peenendavalt, mis tõi kaasa ka usutunde süvenemise. Kloostrite ebaloomulikus suletuses arenes see äärmus-teni, mis, olgugi osalt maiselt tingitud (näit. ebaloomuliku eluviisi mõju hingeelule) väljus tõepoolest kõigest tõelikkusest ja maisusest. Juba omaette nau-dinguks saav lihasuretus, lihaliku maise elu põlgus, kirglik tung Jumala poole, taevaliku lunastuse igat-sus olid selle usutunde põhiomadused. Hiliskeskaegne müstika oli üks selle avaldusi. Ka gooti ehitus-kunstis avaldub sama äärmuslik usu-line sublimeerumine (peenenedamine), see ebamaine ülespüüd ja äraigatsus ainelisest reaalelust. See mõju on seda arusaadavam, et ehitajaiks olid sageli mungad, kelle usuelamused ja elutunne olid küpsenud kloostrite elu-kauges õhustikus.

Gooti ehitusstiil kasvas välja romaani ehituslaa-dist käsikäes üldise elutunde muutumisega. Üleminek ühelt teisele sündis peaaegu märkamatu-ult, sest gootika arendas õieti ainult edasi romaani vorme, vabastas

neis peituvad eeldused. Kohati sündis see üleminek juba sel ajal, kui mujal valitses veel puhas romaani stiil. Nii ehitati St. Denis' (Prantsusmaal) kloostrikiriku vanemad osad juba 1137.—1144. aastal gooti vormides. Üldise piirjoonena Lääne-Euroopas tohiks nimetada aastat 1200. 1250. a-ni valitses kohati alles üleminekustiil. XIII-nda sajandi keskelt alates võime igatahes kõnelda juba puhtgooti ajajärgust.

See ühe kunsti laadi rahulik ja võrdlemisi aeglane asendumine teisega oli täielikus kokkukõlas ühiskondliku elu ja usutunde järkjärgulise, kuid järjekindla arenguga, mida vaatlesime eelpool. Romaani ehitiste tundelaad ei vastanud enam hingestatumale elutundele. Uue ajajärgu ekstaatiline taevaigatsus ei võinud enam rahulduda seniste ehitiste raske maa külge needitusega. Uus tunne juhtis kõrgustesse, Jumala kujuteldava asukoha poole. See astmeline vahe eraldabki gooti ehitusstiili romaani omast. Ehitiste massiivse raskuse asemele astub ikka enam hõõgus ülestung. Müürid kaotavad tuseduse ega valitse oma tardumusega enam ehitise üldpilti, püstjooned hävitavad kõikjal nende liikumatu lamamise tunde. Teiseks erivaks peomaduseks on tähelepanu koondamine välisehitises fassaadile (esiküljele). Kui romaani ehitistes kooriosa (sissekäigu vastaskülge) võistles välisehitises fassaadiga, kui seal tornid paigutati ühetaoliselt mõlemate juurde, siis otsustas gootika selle võistluse kindlalt fassaadi kasuks. Gootika loobus otsustavalt koori ja nelitise kohale (rist- ja pikilöövi ristlemiskohale) paigutatud tornidest ja aetas välisehitise raskuspunkti sissekäiguküljele, mis töötati välja seda toredamalt. Kogu ehitist valitsevad tornid tõusevad gooti katedraalis esiküljelt. See tähelepanu keskendus ehitise ühele küljele on samuti

kokkukõlas gooti põhitundega, kirgliku ülestungi hooga, mis nõudis jõu koondamist otsustavasse punkti, sest ainult kõike jõudu ühendades otsustavaks pingutuseks oli võimalik saavutada sellist võimast kõrgusemõju, mida selle aja elutunne nii väga nõudis. Tornid said niiviisi välisehitise peaosadeks. Et täielikult mõjule pääseda, pidid nad koonduma ühte punkti ja et peaosana kõigile kohe silma paista, pidid nad asetuma esiküljele. Ehitise iseseisev fassaad kaob seega peaaegu täiesti. Maapinnalt tõusvad tornid (hiljem sageli isegi üksainus torn) matavad ta endasse, muutudes oma laiades alaosades ise fassaadiks.

Võtame kõrggooti kirikliku arhitektuuri näiteks Amiens'i katedraali (pilt 9), mis esindab prantsuse katedraalikuunsti täiuslikemaid saavutisi. Tugeva jõuga näib kogu see ehitis end sirutavat maapinnalt üles. Ikka kõrgemale ja kõrgemale liigub vaataja pilk mööda püstloodis tõusvaid pindu, ikka ilmsemalt peadpööritavaesse tornide kõrgusse. Järkjärgult kitsenedes näivad tornid õhinal tõttavat mingi kõrguses asuva sihtpunkti poole. Amiens'i katedraalis see püsiv ülestung katkeb enne sihtpunkti saavutamist, sest tornid on jäänud lõpuni ehitamata nagu mitmes teiseski prantsuse katedraalis. Esialgne ehitise kavand nägi siiski ette kõrgeid tornikiivreid, mis pidid juhtima kummagi torni tõusutunde oodatavasse lõpppunkti. Täiendades mõttes selliste kiivritega praegusi torne, tunneksime end seisvat määratu ehitise ees, mille sisemine tõusujõud oleks nagu murdnud kogu aineraskuse, paiskudes võimsalt ja takistamatult kõrgustesse. Üleiniimlik tundepinge, vägivaldselt vaatajat kaasa kiskuv suurusetunne ja sirutusetahe näib täitvat seda ehitist praeguselgi kujul.

Romaani ehitistes avaldunud püstitõusu t a h e on saanud siin t e o k s. Kui romaani ehitist võisime võrrelda tüseda raske kehaga, mille liikumatul välispinnal tõmbusid, nagu ette valmistades tõusuliigutust, ainult mõned sooned pingule, siis võiksime gooti katedraali kujutleda viimse liikmeni, viimse soone ja närvini pingunud tugeva kehana, mis sirutub dünaamiliselt (jõuliselt liikuvalt) üles mingi igatsetava sihi poole. Endised rasked ja paljad müüripinnad on kadunud, asemele on astunud kitsaste püstloodis kujundite,

teravate kaarte ja tipustatud pinnalõikude loendamatu mitmekesisus.

Seniste ehitusstiilidega võrreldes on gootikas seega mõjule pääsenud hoopis uus ehitusprintsip. Arhitekti põhiülesanne on ju õieti ehitusmassi raskuse võitmisel. Et ehi-



Joon. 9. Amiens'i katedraali fassaad.

tis kindlalt püsti seisaks, tuleb murda ta raskusjõud. Antiikajal lahendati küsimus niiviisi, et asetati talastiku raskusele vastukaaluks staatiline (rahulik, liikumatu) toestik, mis hoidis kateplaati kindlalt üleval. Staatiline tasakaal rõhuvate ja kandvate osade vahel iseloomustas seda ehituslaadi. Sama printsip jätkus, kuigi varjatult, ka algkristlikes ja romaani ehitistes. Ikka oli raskusemõju tasakaalustajaks mingi-

sugune tugisüsteem, mis k a n d i s oma turjal ülaosasid, kuigi ei saavutatud kummagi jõu vahel enam endist tasa-kaalu.

Gootika lahendas aga raskusetungi küsimuse teisel teel. Ehitise tugiosad ei seisa enam staatiliste kandjatena vastu-kaaluks ülevalt rõhuvale raskusele, vaid tõusevad dünaami-liste (jõuliselt liikuvate) kujunditena alt üles, kuna lamavaid raskuse-osi pole üldse enam näha. Dünaamiline ülestung on hävitanud täielikult ehitise raskuse ja võidutseb ehitise kõr-geima tipuni.

Amiens'i katedraali esiküljel võime, tõsi küll, näha ka horisontaalseid (rõhtloodis) vööte, kuid ükski neist ei mõju siin enam ülestungile vastupaneva jõuna. Nad on selleks liiga kitsad ja vertikaalsed kujundid murravad neist kogu aja läbi. Mitte rahuliku sirgjoonena ei lõika nad kobrutavalt tõus-vast fassaadist läbi, vaid võtavad murtud siksakjoonena üldi-sest liikumisest osa. Nad mõjuvad pigemini klambritena või vöödena, mis ühendavad ja suruvad nagu koomale tunglevaid vertikaalosi ja suurendavad selle kaudu veelgi nende üles-tungihooгу.

See tõusuhoog kisub kaasa kõik üksikvormid. Portaamid, aknad, viilud, kaared sirutuvad kõik ühises püüdes üles. Vastandina alla tagasi langevale romaani stiili ü m m a r -k a a r e l e jooksevad t e r a v k a a r e s, mis on iseloo-mulisemaid gooti vorme, mõlemad küljed üles keskpunkti kokku. Tulemuseks on ilmne sihipüüd, tahe kätte saada ülal asuvat sihtpunkti. Tähelepanдав on sel fassaadil veel terav-kaarte järkjärguline kitsenemine ja sirgumine ülespoole jõu-des. Portaamide teravkaared on alles laiad ja kehakad. Maa lähedus hoiaks nagu veel kinni nende hoogu. Mida kõrge-male aga, seda enam vabastub dünaamika. Viimase torni-korra aknad on sirutunud kõrgeiks ja kitsaiks püstkujun-deiks, kus näib elavat veel ainult üks tahe: üles ja ainult üles taeva poole, välja maisest raskusest ja lihalikkusest.

Torni ülaosa akende kõrval näeme nurgatornikeste kandeosi sirutuvat veelgi kitsama ja veelgi teravama kaarena üles. Raskusetunne on kadunud täiesti, ehitise müüriliha on lõplikult maha jäänud, heites endast ülespoole ainult pin-gelise soontekimbu.

Nii on ehitusmassid viimaste piasiasjadeni täidetud üles-tungiva eluga. Kogu ehitises ja igas üksikvormis on ühtla-selt läbi viidud astmeline tõus ja teravnemine tipu sihis, mis kisub vaatajat kaasa võimsa hooga. Ajajärgu ekstaatiline (ülierutatud, joobunud) usutunne on leidnud siin sel kombel täiusliku kehastuse. Igatsevalt taevaliku õndsuse poole siru-tuv hing on jäädvustunud kivimasside pingelisse ülestungi.

Olgu tähendatud, et vaadeldud näites see ülestung ei esine veel kõige teravamal kujul. Tugev tõelikkusetunne, korra- ja tasakaaluvaist, mida on peetud prantsuse elutunde põhiomaduseks, pani end maksma ka gootika ajajärgul. Hoopis ägedama hooga, veelgi kitsamate teravkaarte ja teravamate tornikestega tõusevad aga mõned gooti katedraalid Saksas. Tundele, mida prantslane on harjunud hoidma mõõdukuse piirides, on antud seal vaba voli. Itaalias seevastu olid tasakaaluvaist ja maapealsusetunne veelgi tugevamad. Seal ei suudetud uut põhjapoolset stiili sisemiselt üldse omandada. Itaalia gooti stiilis katedraalid (näit. Milanos) võtsid küll üle gooti detailvormid, ei suutnud aga tervikehitises maksma panna seda vertikaalset pinget, mis neid alles sisemiselt õigustab. Gooti ehitised on jäänud võörkehadeks Itaalia kunstiarengus.

Tõusutung üksi ei iseloomusta gooti arhitektuuri veel täielikult, nii nagu suur usklikkus ei iseloomusta täielikult kogu tolle ajajärgu elutunnet. Mis meid gooti ehitise ees vertikaalsuse kõrval kohe rabab, on vormide paljus ja mitmekesisus, see kaarte, viilude, fiaalide, tornikeste, krabide jm. hulk. Katedraali fassaad seisaks nagu suur kivine pitsikangas meie ees. Ülestungiga liitub niiviisi rikka elu rõõmumulje. See pole enam karm ega sünge sirutumine taeva poole, vaid justkui juubeldav osasaamine jumalikust kõrgusest, otsekui pühalik, heli- ja vaheldusrikas orelimäng. Ajajärgu ühiskondlik ja maine edutunne ja mänglev vormirõõm on liitunud neis vormides usulise kõrgtundega. Mitte juhuslikult ei tekkinud sellised katedraalid jõukate linnade keskele. Jõuka ülemseisuse ja rikkastunud linnakodanluse toetusel ehitatud, pidid nad kõigile ühise usutunde kõrval rahuldama ka nende tõusvate kihtide uhkusetunnet. Sellest järelendus juba nende suurus, kuid veelgi ilmekamalt vastas sellele kobrutav vormirikkus, mis elustas kõiki ehitise pindu. Lisaks teistele ehteosadele laskis see uhkuse- ja rikkusetähe varustada ehitisi

veel hulga skulptuuridega. Portaaliid ja portaaliviilud ehiti lugematute raidkujudega, fiaalisambakeste vahele ja fassaadi ülemisse ossa paigutati vahel terve skulptuuride rivi, nn. kuningate galerii, mis ulatub fassaadi ühest äärest teiseni. Tolle ajajärgu ühiskondlik tõus, eluviiside ja tundelaadi peenenemine on leidnud gooti välisehitises niiviisi sama ilmeka väljenduse kui usu-line innukuski.

Sisemuse lähemaks vaatlemiseks valime ühe vormipuh-taima kõrggooti siseruumi, Chartres'i (l. šartri) katedraali pea-löövi (joon. 10). Siingi valdab meid kohe kõrgusetunne. Kõr-gena ja oma kõrguse tõttu kitsana võtab pealööv sisseastuja vastu. Pahemal ja paremal pool sirutuvad hooga üles kujult haprad, kuid jõult ääretu sitked tulbakimbud. Allpool veel koos jämedama kesktulba ümber, lendavad nad läbi kapitee-lide takistamatult ja jõuliselt sirgete lattidena üles kõrgusse, kuni võlvini. Nende ülestõus ei peatu aga võlviski, ainult liikumise suund pöördub sissepoole. Juba näeme ka selle suunamuutuse põhjust. Teiselt poolt pöörduvad piidajooned samuti sissepoole, et vastaspiidale vastu tulla. Löövi ülemisel keskjoonel jooksevad nad teravas kaares kokku. Nende siht on saavutatud, nad on ühinenud ja sellest kokkusaami-sest on sündinud siseruumiski gooti teravkaar. Iga uus piidakimp heidab meie vaate niiviisi kõrgusse. Peale terav-kaare, mis viskub kõrge sillana üle löövi ja jaotab selle ni-iviisi osadeks, võlvikuiks, tõusevad piitade ülaosast võlvi-roided, mis omakord jooksevad võlvi keskel sissepaindunud teravkaartena kokku. Roiete kantud ristvõlv on omandanud ainuvalitseja seisukoha gooti kirikus. Sellisena on ta vaba-nenud ühtlasi romaaniaegsest raskepärasusest. Sihvakana tõusevad ta osad üles, et tipustuda keskkohal, mida ehib nn. päiskivi. Väga kergena näib ta kummuvat pea kohal. Piitade ülestung on hävitanud ta raskusemõju, muutes ta dünaa-miliselt ülespüüdvaks vormiks, just samuti nagu ehitise välisküljel püstloodis vormid panid liikuma kõik ehitise osad ülespoole.

Nagu välisküljel, nii on ka romaani siseruumis valitse-nud seinamassid siin pea täielikult kadunud. Külglöövidesse avanevate teravkaarte kohal on küll säilinud veel osake pal-jast müüri, kuid seegi on murtud: teravkaar on lõiganud tast suurema osa välja. Ülevalpool on aga müür uuesti läbi

murtud. Kiriku ümbriskäik asub seal külglöövide kohal. Ainult haprad sambakesed ja uued teravkaared on järele jäänud endisest müürist. Veelgi ülemal avanevad kõrged aknad, mida katavad meisterlikud klaasmaalingud. Lugematu värvide helkiv salapärane ja summutatud valgus langeb nende kaudu kiriku pühitsetud sisemusse, mitmekordistades



Joon. 10. Chartres'i katedraal, sisevaade.

arhitektooniliste vormide tundeid erutavat mõju. Ääretusse kõrgusse, Jumala ja taeva kõige lähemasse lähedusse näivad ses valguses juhtivat hämarusse üleskihutavad piidad ja kaarjooned.

See täielik raskusetunde hävitamine oli võimalik ainult uue võlvimisviisi, ristvõlvi tõttu, mille eriomadusi puudutasime eelmises peatükis. Koondades kogu oma raskuse ainult neljale tugipunktile, tegi ta seinamassid ülearuks. Seda tugevamad pidid aga olema piidad, mille ülesandeks oli vastu võtta seda koondatud raskust. Kui gooti

ehitises piidad siiski võisid kergetena sirutada kõrgusse, siis seepärast, et võlvide tugev külgrõhk juhiti sisepiitadelt ehitise välisseinast välja ulatuvate tugikaarte ja tugipiitade peale. Sisetugesid abistades ümbritsesid nad kogu ehitist.

Eelpool oli juba kõnet gooti ehitusprintsiiibi erivusest endiste ehituslaadidega võrreldes. Siseruumi vormides on see vahest veelgi ilmsem. Kogu ehitis näib siin koosnevat ainult ülestungivaist ritvadest ja vöötidest, mis allpool on pisut tüsedamad, õhenevad ja peenenevad aga ülespoole jõudes järjest. Romaani tüsedast kehast oleks nagu järele jäänud ainult läbipaistva luustikuga kõhn askeedikaha, milles elab tugev tahe ja selle tõttu võitmatu sitkus ta kõõluste ja kontide ülessirutuses. See oli täielik vastand antiik-aja mõõdukale ja tasakaalustatud inimesele. Antiiksuses valitsenud horisontaalse rõhu ja vertikaalse püstihoiu tasakaalu muutmisega ühekülgseks vertikaalseks tungiks käis kaasas ka teine oluline erivus, mis siseehitises paistab silma eriti ilmselt. Antiikehitiste ja osalt isegi hilisemate algkristlike ja romaani ehitiste eri osade selge omaetteseis ja ülevaatlikkus on muutunud gootikas ülenähtamatuks tunglemiseks. Tiheda metsana tõusevad piidatüved kummalgi pool löövi, võlviroided näivad põimuvat üksteisesse (eriti keerukalt nn. tähtvõlvis), üksikosad lõikuvad teistesse, tungivad neist läbi, lõhestavad pindu, katkestavad jooni. Kõigele sellele lisandus veel poolhämär valgus, mis ähmastas piirjooni ja segas kauguste õiget hindamist. Antiik-aja objektiivselt selge, „plastilise“ nägemise asemele oli astunud sellega subjektiivselt tingitud tundeäärmustes ähmastunud nägemine, mida võiksime nimetada maaliliseks, sest maalinguiski ei panda niipalju rõhku teravaile joontele kui läbisegi voogavaile värvidele.

Väliskülje vormirikkuses kehastunud pingelist ülestungi nägime nii siis sisemuses olevat väljendatud vahest veelgi tundeküllasemalt. Müstilis-usulise igatsuse kajastusena paiskub kogu ehitis taevaste kõrguste poole, olles viimse liikmeni täis tõusupinget. Sellise halastamatu järjekindlusega pole ükski teine stiil läbi viinud puhtdünaamilist tõusuprintsiipi. Nii on gootika õieti üks äärmus paljude ehitusstiilide reas, mis võis õigusega tunduda vastumeelsena teise elutundega inimesile, nagu nägime Itaalia puhul.

Kuid ta on täiuslik äärmus, vormirikkalt ja ühtlaselt läbiviidud äärmus, mis võib kaasa kiskuda uueaegsegi inimese. Ristvõlvi meisterlik rakendamine tõusu teenistusse ja toestikuküsimuse osav lahendus kõnelevad samal ajal selle ajajärgu kõrgeist puhtehituslikest, konstruktiivseist võimeist. Taevasse ja ainult sinna pürgiva ebahariliku tundeäärmuse kehastajana ei jäänud see stiil aga paljalt askeetide-munkade elutunde väljendajaks, vaid leidis ühenduse ka kogu oma aja ühiskonnaga selle vormiderikkuse kaudu, mis elustab eriti gooti ehitiste väliskülge.

*

Võrreldes romaani stiili raidkunstiga on kõrggooti skulptuur teinud suure edusammu juba puhttehnilises oskuses. Endise toorevõitu abituse ja kohmakuse asemel kohtame gooti paremais teostes juba paindlikku vormistamisoskust ja kaugelearenenud võimet elamusi ja sisemisi nägemusi sisendada kogu värskusega teistesse inimestesse. Õppinud kujurikätt on tunda kõikjal. Ajatundena valitseb ka neis sama ebamaine tunderikkus ja stiliseeritult ekspressiivne (väljenduslik) hingestus, mida nägime juba ehituskunstis. Gooti kaju keha on enamasti ebaloomulikult pikaks venitatud, õlad on kitsad ja kogu kaju jätab selle tõttu hapra ja kerge mulje. S-kujulises mahedas kaares gooti madonnad otsekui kasvavad paindlikkude ja õrnadena aluselt üles, ei rõhu teda nagu Odakandja. Sama kerged on nende liigutused. Tasa, vaevalt näpuotstega puudutades toetavad nad oma süles Kristus-last. Liikuv ülestung avaldub nii siis siingi, kuid hoopis mahedamana, graatsilisemana ja peenemana. See pole pingutuv ega jõuline ülespaiskumine, mis valitses katedraali

vormides, vaid nagu kergelt hõljuv, iseendast kasvav tõus, mis ei liigu mööda järsku sirgjoont, vaid on valinud paindlikult lookleva S-kujulise tõusutee. Ajajärgu peenenenud elutunne on muutnud siin Jumalaema valitseva kujugi õrnalt ja graatsiliselt poseerivaks printsessiks.

Iseloomustatud madonnatüübi kõrval esines muidugi loendamatu hulk teisi skulptuurtüüpe, mis erinevad omavahel suurema või vähema liikuvuse, karmima või õrnema vormistuse, elavama või tardunuma ilme poolest. Kuid nagu Jumalaema austus sellel rikastul ja elukombeilt järjest peeneneval ajastul tõusis ajatunnusena esiplaanile, nii tohiks ajajärgu stiilitundelegi madonnakuju ilme olla iseloomustav. Ehituskunsti usu-innu kõrvale lisab gooti skulptuur igatahes ühiskonna maise elutunde peenema varjundi. Tähelepandav on seejuures ühtlasi skulptuuri endisest palju suurem paindlikkus tõelikkuse edasiandmisel. Oli alanud juba maailma nägemaõppimise periood, mis juhib meid edasi järgmise stiili juurde.

Gooti maalikunstis kohtame üldjoontes sama madonnatüüpi. Ta on ainult veelgi mahedam ja pehmem. Jumalaema hõljuvate inglite ümbritsetuna on sagedasemaid aineid gooti maalil. Üldiselt ei etendanud aga maal sel ajajärgul veel kuigi olulist osa. Katedraalides polnud ju enam seinugi, kuhu maalida. Viimaste koha olid vallutanud aknad. See asjaolu juhtiski värvikunstnike klaasmaali alale. Tulemuseks olid oma värvi-ilus ületamatud maal-aknad, mis on säilinud eriti hästi Chartres'i katedraalis Prantsusmaal. Maaliprobleemide lahendamiseks ei andnud aga klaasmaal peale värviküsimuste esiletõstmise kuigi suurt ergutust.

*

E e s t i maa-alal on gootika esindatud rikkalikult. Tallinnas on Oleviste, Niguliste ja toomkirik, Tartus Jaani kirik täisgooti ehitised, samuti ka Tartu doomi varemed. Ka vanemaist maakirikuist on suur osa samuti ehitatud gooti stiilis. Selle stiili põhiomadusi — kõrgeid torne, teravalt tipustuvaid viilusid, teravkaari, ristvõlve ja teataval määral ka valitsevat kõrgusemuljet — on võimalik igapäev vaa-delda ja järele tunda oma ligemas naabruses. Fassaadi-ehitise vormirikkust ei esinda meil aga kahjuks enam ükski gooti kirik. Siinne tagamaa oma raskemate elutingimustega oligi vähe soodus selliste uhkuse-paraadide lavastamiseks, veel vähem vastas meie maa ülakihi kultuuriline tase sellisele peensustehindami-sele. Meie gooti ehitisi iseloomustab üldiselt rangem, põhjamaiselt karmim laad: müürimassid on tuseda-mad, ehitiste kõrgus väiksem. — Ka gooti ilmliku ehi-tuskunsti näiteid võib leida meil rikkalikult eriti Tal-linna ja Narva vanemais osades: teravad viilkatused, teravkaarelised ukseavad ja aknalõiked kõnelevad nende muidu keskaegselt kindlusetaolistes müürides gooti lahedamat vormikeelt.

Gooti skulptuuri esindab meil mitu kõrgeväärtus-likku altarit. Tallinnas Kunstmuuseumisse viidud end. Pühavaimu ja Niguliste kiriku altarid on neist tähele-pandavaimad oma peene puulõiketehnikaga. Keskaegse maali näiteid võib samuti originaalidena näha Niguliste kirikus ühes surmatantsu kujutatavas maalin-gus, mis on tunnusmärgiline tolele usumüstika aja-järgule ka oma teema poolest. Antoniuse altar on samas kirikus mitte vähem tähelepandav. Haprad kehad, looklevad jooned ja värvitoonid, mis oma ilut-sevas naiivsuses on ometi puhtad ja elavad, esindavad neis puhast gootikat.

Renessanss —

uuestileitud maine suurus ja avarus, uhkus ja elurõõm; losskirik.

Romaani ja gooti kunst tekkisid ja õitsesid põhja pool Alpisid. Ajaliselt järgmine stiiliperiood viib meid uuesti tagasi antiikaja endisele kultuuripinnale, lõuna poole Alpisid, Itaaliasse.

See Itaalia esirinda tõus kunsti alal oli samuti ette valmistatud eelkäinud majandusliku tõusuga. Romaani ajal esimesi samme astunud, gooti ajastul järjest edenenud Lääne-Euroopa tulunduslik seisukord oli juba keskaja lõpul saavutanud kõrge taseme. Kaubanduse tähtsus tulunduslikus süsteemis oli järjest tõusnud, linnade jõud tugevnenud. Kogu see süsteem põhjenes aga veel naturaalmajandusel, s. t. kaupasad vahetati enamasti kaupade vastu, rahanduse osa selles majandussüsteemis oli alles võrdlemisi väike. Järjest laiemale haarav kaubaliikumine, ikka suuremad kaubatehingud ja suurkaubanduse tekkimine juhtisid aga lõpuks arengu otsustavalt rahamajanduse poole. Kaupmehed muutusid ühtlasi rahameesteks, hakkas kujunema kapitalism.

Itaalia sammus selle arengu eesotsas. Ta oli esimene maa, kuhu hakkas koonduma kapital. Juba rooma ajast peale oli püsinud seal tugev linnakultuur ja sellega ühenduses raha osaline tähtsus. Ristisõjad, mille varustamine oli peamiselt Itaalia käes, edendasid juba tunduvalt ka selle maa rahamajandust. Lisaks avasid ristisõjad elava kaubavahetuse idamaadega, kus Itaalia etendas tähtsat vahetalitaja ja kasulõikaja osa Ida ja muu Euroopa vahel. Ühenduses kaubanduse elustumisega muutus aga ka käsitöö senine korraldus.

Üksikud rikkad kaupmehed koondasid kohati enda kätte toorainete muretsemise ja hakkasid neid ise väikemeistritele ümbertöötamiseks andma. Sellega murti keskaegsete käsitöösunftide korraldus ja pandi alus tööstusettevõttele. Iseseisev käsitööline muutus ettevõtjast olenevaks tööliseks. Loomulikult hakkas ettevõtja ühtlasi tööhinda alla suruma, et suurendada enda kasu. Sellega oli pandud alus uueaegse kapitalistliku majanduse arengule. Lõpuks hakkasid need ettevõtjad ja suurkaupmehed kapitali koondades ja ta tulukuse paremini selgudes kasutama puhtrahamajanduslikke võtteid: nad laenasid endale tegevuskapitali ka teistelt vähema protsendi eest, kui hiljem ise said selle kapitali kasutamisest. Suurnikud, ilmlikud ja vaimulikud ülemused nõustusid selle oma raha mahutamise osavate kaupmeeste kätte ilma pikema jututa. Nii tekkis ka pangaasjandus. Sellega oldi üle mindud puhtale rahamajandusele. Kujunes välja kapitalistliku majanduse teine põhiomadus võõra palgalise tööjõu kasutamise kõrval: sissetulek paljast rahamamisest, ilma et oleks ise tarvitsenud sellega muud teha kui kellegi kätte anda.

Loomulikult tõusis ühiskonnas nende kaupmeeste, töösturite ja pankurite tähtsus. Tekkisid esimesed suured kaubandusettevõtted, mis oma osakondadega valitsesid kogu maailmaturgu ja mõjustasid isegi poliitilist arengut.

See ühiskondlik-tulunduslik muutus pidi paratamatult mõju avaldama ka ajajärgu elutundele, ta siseisile omadusile. Pole raske kujutleda, et mehed, kes rajasid teed neile uutele oludele, kes rahakasu pärast tungisid kuni Indiani ja Hiinani, kes oskasid tuhandest hädaohust end päästa, pidid olema otsustava tahtega, südid, kuid samal ajal realistlik-kainelt

ja kavalalt mõtlevad inimesed. Keskaegne usu-ind oma müstilise jumaluseigatsusega ja hiliskeskaja rüütliromantika oma peenenenud eluideaaliga ei vastanud igatahes nende teoinimeste iseloomule. Jumala seadustes olid nad juba nägema õppinud vaid ühiskondliku korra alalhoiu seadusi, millest omis huves võis üle astuda — ja seda olid nad korduvalt teinudki —, ilma et oleksid näinud sest mingit kahju. Vaevalt on mõeldav keskaegsest mungalikkusest kaugemal seisvat elulaadi, kui oli nende kaupmeeste oma! Maisi varasid oskasid nad paremini hinnata kui keegi enne neid, ja oma tõusu tundes ja nähes jaatasid nad kindlalt oma ainelist ja maapealset elu. Iseenda teguvõim ja jõud kindlustas neile nende suuruse ja võimu, mitte enam lootus pilvedetagusele Jumalale ¹⁾).

Selline hingelaad ei piirdunud mõistagi mitte enam üksikute suurkaupmeestega, vaid laienes ühtlasi ka kõigile neile, kes kuidagi olid ühenduses nende laialiste ettevõtetega ja selle majandussüsteemiga. Aja jooksul täitis selline elutunne suurema osa linna-rahvastikust. Talupoegadel muidugi valitses suurel määral endiselt naturaalmajandus ja sellest tingitud elutunne, mis oli õieti eelmise ajastu põhitundeks.

Nende sügavale tungivate ühiskondlike muudatustega käis kaasas murrang ka vaimuelus. Üldine kainuse tõus juhtis eemale usust ja seadis uuesti aukohale mõistuse. Loomulikult käis sellega kaasas ka üksikisiku tähtsuse tõus. Individualism, mis keskaja massimeelsuses oli hävinenud, pühitses

¹⁾ Vt. W. Söderhjelm, *Itaalia renessanss*. El. Teadus nr. 22.

oma uuestisündi. Inimene oli hakanud jälle uskuma endasse ja oma kõigutamatusse jõusse. Teadused, mis kogu keskaja olid elanud varjusurmas, elustusid uuesti, et värske jõuga hakata selgitama looduse ja inimelu tõelikke olemasolu tingimusi ja seadusi.

Ka kunst muutus iseseisvamaks, eraldudes ikka enam religiooni teenistusest. Kunstnikkude fantaasia ei pruukinud enam ainult teisendada oma usutunde või kiriku antud motiive, vaid võis pöörduda — nagu tolle aja inimene üldse — usulis-moraalseist sisetõdedest vabama pilguga ka välise loodusetõelikkuse poole. Kui suurem osa kunstiteoseid kasutas siiski veel edasi usulisi aineid, siis ainult seepärast, et töötellimised tulid enamikus kiriku poolt. Nende täitmisel ei pruukinud aga kunstnikud enam ainelis-aistlikku maailma eitada ega selle „liha“ ilu põlata. Ka kiriku-maalidesse tungis niiviisi tolle ajajärgu loodus- ja maalähedus. Realistlikud portreed poetusid pühapiltidesse, tõelised maastikud raamisid Jumalaema kujutusi. Kunstnikud ise tegid kiireid edusamme välistõeluse edasiandmise, looduse järeleaimamise alal. Õpiti tundma perspektiiviseadusi ja inimkeha anatoomiat ja ikka paremini tähele panema looduse-vormide ja inimkuju omadusi.

Ümberorienteerumine uutele oludele vastavalt teostus nii kõigil elualadel. Pole imestada, kui selle suure ja võrdlemisi kiire ümberasetumise juures inimesed hakkasid endile abilisi otsima, kes pidid toetama nende uut tahet ja juhtima seda „õigetele“, s. t. nende uuele elutundele vastavamaile teedele. Neid abilisi võisid nad leida möödunud aegadest, kus valitses umbes samasugune elulaad ja ühiskonnakorraldus. Klassiline antiikaeg oli see minevikujärk, kus nad võisid seda kohata.

Maist elu põlgav keskaeg oli pime olnud elurõõmsa antiik-aja pärimusile. Renessansiajastu alguses juba (XIV sajandil) hakkavad aga Itaalia teadlased ja asjaarmastajad huvi tundma mälestusmärkide vastu, mis olid säilinud sellest neile kaugest ajajärgust. Instinktiivselt tajusid nad sugulust enda ja tolle aja elutunde vahel. Järjest hoolikamalt ja innukamalt hakati otsima ja koguma antiik-aja kunstiteoseid, Kreeka ja Rooma filosoofid ja luuletajad tõusid ausse, kunstnikud hakkasid ergutust ja eeskuju otsima antiik-aja vormidest. Ikka sagedamini hakkasid selle ajajärgu teadlased ja kunstnikud ühtlasi oma aega nimetama „renessansiks“, „antiik-aja uuestisünniks“ — nimetusega, mis on püsinud nüüdisajani.

Nii lähedat sugulust kui renessansi-inimene tundiski enda ja antiik-aja vahel, ei tähendanud renessanss ometi antiik-aja kordumist. Kui uus kunstistiil laenaski üksikvorme antiik-aja kunstijäänustest, mida leidis Itaalias rohkesti, olid uue aja üldine vaim ja ta tervikteosed siiski hoopis teist ja üsna uut laadi. Renessanss leidis oma elutundele omapärase ja sisemiselt täiesti vastava uue väljenduse.

Katedraal jäi ka renessansi ehituskunsti keskpunktiks, vaatamata ajavaimu ärapöördumisele usutundest. Katoliku kirik ise valitses veel peaaegu endise autoriteediga Euroopat, kuid ilmlikumad voolud tungisid temasse endasse ja samuti ta uutesse kirikehitistesse. Mõistagi, tõusis ilmliku ehituskunsti tähtsus renessansi ajal, hakati ehitama suurejoonelisi paleid, villasid ja raekodasid seninägemata hulgal, kuid monumentaalseima ja täiuslikema väljenduse leidis seegi ajajärk oma kiriklikus ehituskunstis.

Ilmliku, maise jõu võit senivalitsenud usumüstika

üle iseloomustas renessansiaja kandvamat ühiskonna-kihti, tõusvat kodanlust. Ka kirikehitises kajastus see gooti vormide asendamisenä uue tasakaalulise ehituslaadiga, kus ilmub uuesti antiikaja rõhu — toe selge vahekord. See uus stiil kujunes järkjärgult, alates juba XIV sajandist. Täiusele jõudis ta XVI-nda saj. esimesel poolel. Kõrgrenessansina ehk täisrenessansina eraldatakse viimast ajastut eelmisest pikemast kujunemisjärgust, mida nimetatakse vararenessansiks. Katedraalide välisosis avaldus see muutus kõigepealt ehitise raskuspunkti ümberpaigutamises. Kui gooti ehitistes koondus kogu tähelepanu fassaadile ja temast väljakasvavaile tornidele, siis on renessansi kiriku üldjaostuski juba tasakaalulisem: fassaad jäetakse omaette ja kuppel, mis madalamana asendab ägedalt tõusva torni, asetatakse koori juurde, nelitise kohale. Ka pikilööv muutub selle tõttu rahulikumaks, et ta lüheneb. Tema järsult tõusev katus muutub lamedamaks. Puhtrenessansi kirik on aga tsentraalehitis, kus kuppel tõuseb ümmara või ühepikkuste haaradega risti kujulise ehitise keskelt.

Et selgitada pisut lähemalt sellise ehitise eriilmet, vaatleme Püha Peetruse kirikut Roomas (joon. 11), mille mõned osad kuuluvad küll juba hilisemasse aega, kuid milles renessansi täistunne on kehastatud siiski valdavaimal kujul. Selle ehitise peaosad (keskosad ja koor) püstitati XVI sajandi esimesel poolel, seega siis ajal, millal ühiskonna ümberkujundumise protsess oli saavutanud haripunkti. Linnakodanluse mõju Itaalia avalikus elus, kuid ka paavsti juures oli vallutamas viimseid tippe. Firenze (Florentsi) linna Medici'te endine kaupmeesperekond oli tõusnud vürstide- ja paavstideperekonnaks. Kodanluse, eriti ta üksikute esindajate võidukäik (mis on iseloomulik sellele individualistlikule perioodile) jätkus kogu rindel.

Ehitis, mis vastas sellele võidukale seisule ja valitsejalikule meelsusele, oli tsentraalehitis. Vana Room võlvis oma maailma valitseva keskvoimu sümbolina Pantheon'i kupli; samasugusest maailma valitsemise tundest kasvas välja

ka XVI sajandi Rooma tähtsaim ehitis, Püha Peetruse kirik, võimsa kupli alla koondatud tsentraalhoonena.

1506. aastal alustas Bramante selle ehitust ühepikkuste haaradega risti plaani alusel, mida keskel pidi katma suur kuppel. Risti haaradevahelistesse nurkadesse olid paigutatud samuti kupliga kaetavad väiksemad ristikujulised ruumid. Nii koosnes kogu ehitise põhiplaan pearistist ja selle nurkadesse asetatud vähemaist ristidest. Iseloomulik oli Bramante kavandile aga vähemate ristide võrdlemisi suur iseseisvus, s. t. nad olid jäetud võrdlemisi suurteks pearistiga võrreldes, mis ei lasknud neil nõrkeda selle kõrval. See üksikosade võrdlemisi suur vabadus üldise keskenduse ja suletuse juures oli kokkukõlas tolle ajajärgu individualistliku elutundega, nagu seda nägime juba Vana-Kreeka ehitiste juures. Seda põhiplaani tasakaalulist rahu mitmekesistasid samal ajal aga elavalt kaarduvad piirjooned eriti kõrvalruumide põhiplaanis.

1546. a. võttis Michelangelo ehituse jätkamise oma kätte. Sajandi algul valitsenud elurõõmus tasakaal oli sel ajal juba kõikuma löönud. Michelangelogi ei omanud enam seda rõõmsat ja selget rahu, mis iseloomustas Bramantet. Temast sai täisrenessansi jõugeenius, kes täitis kõik, millesse ta puutus, võimsa, kuid rahutu kirglikkusega. Ajajärgu üldisest enesevalitsusest ja sisemisest kindlusest ei loobu ta aga siiski. Püha Peetruse kiriku plaanis teeb ta olulisi muudatusi. Ta vähendab tunduvalt iseseisvaid ruume pealöövide vahel ja alistab nende vähendatud kuplid kindlalt ehitise peakuplile. Kõrvalruumide põhiplaani mänglevad haarad tahub ta lihtsaiks sirgjoonteks. Nii koonduvad Michelangelo põhiplaanis ruumid tõsiselt ja tähtsalt keskkoha ümber. Lihtsus, täielik ühtlus ja selgus on pandud siin maksma. Absoluutse valitsejana seisab ruudu sisse paigutatud kuplisõõr ehitise keskel ja kiirgab sealt laiade löövide kaudu neljale poole, nende vahelt diagonaalkäikude kaudu ehitise nurgaruumidesse. Kõik teed on selgesti nähtavad ega ähmasta ruumide selget jaostust ükski pilgu eest kõrvalpoetuv õõs.

Sama lihtsana ja suurejoonelisena, nagu oli põhiplaan, näeme seisvat kiriku välisehitistki: hiiglavürflina seisab ehitise põhimass maapinnal. Võimsad, poolümmerad eenduvad osad hoiavad nagu klambritena kindlalt ja justkui toetades selle kuubi külgi. Sellel monumentaalsel alusel seisab valitsev kuppel, mis on kuulsamaid maailmas. Keskkupli alumist silindriosa (tambuuri) kinnitavad ja ilustavad korrapäraste vahede järgi sambapaarid, mille vahel avanevad aknad. Need sambad ei riku aga oma ülespüüdega üldist rahulikkuse muljet. Nad on antud just nii jämedatena ja nii kõrgetena, et sisendada rahulikku kandetunnet, sest neile

ongi ju osaks antud nähtavale tuua kupli aluseks oleva tambuuri kandeülesannet. Kuid see on siiski rahulik, maiselt etterehkendatud, enesekindel ja uhke tõus, mitte enam gootika taevast-taotlev ärev tõusupuhang. Kupli a e g l a n e ja sihvakas paindumine tipu suunas hoiab tõusutunde kindlalt mõõdukuse piirides. Kupli keskkohast kroonina tõusev latern, kus kuplivöödid uuesti jätkuvad väikeste samba-



Joon. 11. Püha Peetruse kirik Roomas.

paaridena, seisab nagu väike ümmartempel, alumisi vorme uuesti korrates, kindlalt ja endassesuletult ehitise tipus vastandina gooti ristlilliku ülespuhkemisele.

Gooti doom juhtis inimese enesest välja, enesest üle, — see siin on inimese uhke endajaatus. Kui romaani kirik oli veel kindlus, siis see on oma üldmuljelt enam loss kui kirik. Siseruum kannab meid edasi selles tundeõhkkonnas. Kupliruumi iga külg on üle 100 meetri pikk, kuppel ise tõuseb üle 40 meetri kõrgele. XVII sajandi algul ehitas barokk-aja arhitekt Carlo Maderna üle 50 meetri pika pikilöövi keskehitisele ette ja hävitas seega Michelangelo rahulikult suletud siseruumi. Eriti väljaspool ei pääse kuppel selle tõttu fassaadi poolt vaadates enam mõjule. Ta kaob esileulatava pikilöövi varju. Kuid kolme lühilöövi mõotu-

dest võib saada praegugi kujutluse Michelangelo keskehitise mõjust. Ääretu avarus ümbritseb kõikjalt, kuid hoiab ühtlasi koos kindlalt suletud löövivõlvide all. Kõige ta suuruse juures täidab P. Peetruse kirikut ikka ja jälle staatiline, puhtkehaliselt tajutav rahulik seisutunne. Maisse suurusena, inimese lähedasena vaatamata monumentaalsusele seisab see ehitis.

Skulptuur ja maalikunst, mis gootika-ajajärgul etendasid veel kõrvalisemat osa, tõusid renessansi kunstis täiesti esiplaanile. Seegi areng käis kokkukõlas ajatunde ilmlikumaks muutumisega. Maal ja skulptuur on ju olemuselt tõelust jäljendavad kunstid. Kui ehituskunst peab paratamatult tarvitama elavast loodusest erinevaid, „kunstlikke“ vorme, siis maal ja skulptuur äratavad kunstilisi elamusi kõigepealt loodusest võetud vormide ja värvide kaudu. Avades inimeste silmad siinpoolse maailma ilude jaoks, juhtis renessansi elutunne need kunstiliigid just oma õigesse sõiduvette. Kogu vararenessanss (XIV ja XV sajand) tähendab jätkuvat loodusekujutuse edu. Järkjärgult õpiti ikka õigemini nägema tõelikku loodust ja lihalikku inimest. Inimese alasti keha, mida vana-aja hukkumisest saadik oli põlatud, tõusis jälle aukohale. Kunsti elamustepiirkond laienes võrratult, kitsa usulise harduse kõrval avanes maiste tunnete lai ja mitmekesine ala.

Skulptuur ja maalikunst seisid küll renessansigi ajal peamiselt kiriku teenistuses, kujutasid pühakuid ja piiblistseene, kuid kujutuse viis, ajajärgu stiil, oli muutunud hoopis teiseks. Gootika ajajärgu habraste ja askeetlik-kõhnalt taeva poole sirutuvate kujude asemel kohtame renessansi skulptuuris maiselt tüsedaid ja lihalikult-jõulisi kehi, milles näib voolavat eluküllane ja teovõimeline veri.

Sama Michelangelo, kes arhitektuuri alal püstitas

renessansiaja tähtsama ehitise, Rooma Püha Peetruse kiriku, on skulptuuriski andnud täisrenessansi kuulsamad ja võimsamad teosed. Oma lõõmava ja jõulise hingega vastas see kunstnik täielikult tolle ajajärgu tugevate ja valitsevate karakterite üldisele elutundele. Sisemine tundepinge, mis eriti tugevasti esile tungis hilisemais teoseis, lähendab teda juba järgmise ajajärgu, baroki kunstilaadile. Kuid enamasti see pakitsev elujõud ja mässutsev teotahe, mis kogu tema loomingu iseloomustab, on renessansi tasakaalulisema elutunde kohaselt taltsutatud, distsiplineeritud ja nagu kokku surutud. Jõud ei paisku veel igast takistusest vabana üles, ei tuhla end pisiasjadele ja paljudele liigutusele, vaid hoiab end kokku, valitseb end iseteadlikult ja kindlalt. Majesteetlikus suuruses, julgeina ja kindlaina seisavad, istuvad või lamavad Michelangelo kujud. Nende välise rahu taga hõõgub aga tugev sisemine elupinge. Naha all tõmblevais tugevais lihaseis, mõne kehaliikme ägedamas pöördes tungivad tema ülevoolav jõud ja hingeline energia nähtavale. Renessansiaja valitseva kihi julge ettevõtlikkus, tõusuteadvus ja võimutunne peegelduvad neis vormides. Linnakodanluse keskpärasusest oma enda küünarnukkide jõul ühiskonna kõrgeimate tippudeni tõusnud meeste südikus oli ju selle kunsti elutundeline alus. Päritava aadli peenutseva elutunde asemele oli astunud isetõusnud ühiskonnakihi võitlusvalmus ja eneseusaldus. *I n d i v i d u a l i s m*, üksikisiku iseteadvus ja tähtsusetunne olid üle pika ajavahemiku pääsenud jälle mõjule. *Maestà*, majesteetlus, oli Itaalias selle ajajärgu eelistatuim tunnussõna.

Antiik-kunstist laenatud vormide ülevõtmine oli sisemiselt põhjendatud umbes samalaadilise elutundega. Kuivõrd iseseisvalt aga renessansi kunst neid

vorme oma teostes rakendas, seda võisime näha juba ehituskunsti juures. Skulptuuris võime tõdeda seda uuesti.

Üks kuulsamaid Michelangelo teoseid, Taaveti hiigla marmorkuju Firenze (joon. 12) tuletab elavalt meelde antiik-kunsti puhul vaadeldud Odakandjat. Sama rahulik toetumine kogu keharaskusega paremale jalale, keha selge jaostumine kandvaiks ja kantavaiks osadeks, vasaku käe tegevusesolek, parema puhkav allalangemine ja pea kerge pööre kõrvale. Üldine tasakaal osade vahel, ülesehituse selgus ja kindel seisutunne valitsevad mõlemais. Kuid juba üldilmes erineb Taavet oma kaugest sugulasest märgatavalt. Sel ajal kui Dorüfoor seisab oma tugevuses täiesti rahulikuna, on Taaveti kehaseis ilmselt pingelisem. Ta seisaks nagu hüppe-eelses ootuses, ainult väliselt rahulikuna. Pea on pöördunud palju järsemalt ja on sirutunud kõrgemale kui Dorüfooril, kaelasooned on tõmbunud pingule sellest pöördest. Parem käsi ei ripu lähemalt vaadates mitte puhkavalt nagu Dorüfooril, vaid kaardub randmes järsult keha poole, nagu kindlalt midagi hoides või valmis midagi haarama. Vasak käsi ulatub hoopis kaugemale kehatüvest kui Odakandjal, ta hoiab õlale heidetud lingu. Samuti on vasak jalg kaugemale eemale sirutunud, nagu valmis edasihüppeks või tagasiõrkeks, kuidas olukord nõuab. Kaugusse juhitud võimas pilk, kokkutõmbunud kulmude all, valitseb julge väljakutsena kogu kuju ilmet. Tagasihoitud võitlusetahe ja sisemine pinge paistavad silma ka kuju pinnadetailides. Tugevad lihasekimbud on pinguli naha all. Juba säärelihased on tõmbunud tugevamateks kimpudeks kokku, rinnakorvi ümber on keha võitlusvalmus selgesti nähtav nahaaluste lihasteküngastena.

Antiik-kuju kõigutamatu rahu asemel kehastab renessansi teos distsiplineeritud sisepinget. Majesteetlik suurusetunne sisendub sellest tagasihoitud jõuavaldusest vaatajasse. Gooti rüütlikult peenutsevate ja ebamaiselt hingeliste inimeste asemel kujutas renessanss lihalikult eluvõimsaid ja tugevatahtelisi maissi inimesi. Järgnevast barokk-ajast erineb aga renessansi skulptuur oma suurema sisemise tasakaalu ja oma suletud vormi poolest. Nagu Taaveti kuju puhul juba nägime, suleb renessansi kunstnik oma



Joon. 12. Michelangelo, „Taavet“.

tundepinge võimalikult rahulikku ja koondatud vormi. Ükski kehaliige ei sirutu liiga kaugele keha kesk-tüvest, eemalt vaadates jätavad nad eriti kindlalt kokkusulatatud mulje. Liigutused on vähesed ja mõõdetud, kunagi ei purusta nad üldist selguse ja rahuliku ülevaatlikkuse tunnet. Eneses kindlate teo-inimeste elutunne nõudis sellist kunsti.

Michelangelo kõrval töötas tolle ajajärgu teine suur kunstnik Raffael, kes pühendus peamiselt maalile. Tal ei olnud Michelangelo tulist tempera-menti, mahedamana ja õrnemana võitis ta aga seda kergemini ja vastuvaieldamatumalt oma kaas-aja ja järelpõlvede imetluse.

Sixtini madonnas (maalitud 1515. ja 1520. a. vahel; joon. 13) on nähtud ühte tema täiuslikumat teost. Jõu-likkus ja majesteetlik suurus võtavad meid vastu sellegi teose juures. Nagu iseendastmõistetavalt seisab Jumala-ema kõigutamatuna oma kõrges rahu. See sisemine rahu on võimaldanud veelgi selgema ja suletuma teose ülesehituse kui Michelangelo gruppides: kaks figuuri, vasakul põlvitav Sixtus, paremal põlvitav Barbara, katavad sümmeetriliselt pildi pooli; nende vahel, pisut kõrgemal, vaataja tähelepanu ja pildi keskpunktis seisab valitsejana kolmas, Jumalaema Kristus-lapsega süles. Ühe pilguga on kõik see üle nähtud ja figuuridevaheline suhe selgunud. See ülesehituse selge-joonelisus laseb end üle kanda isegi täpsesse geomeetrisse skeemi: Sixtuse turjalt Jumalaema peani võime tõmmata sirgjoone, mis langeb teisel pool sama nurga all Barbara pea ja turjani. Tulemuseks on selge kolmnurk, mida võiksime ta ülatipu ja alaosade vahekorra järgi pidada valitsuse ja allumise elementaarseks skeemiks. Rahulik tase-kaal ja lihtne ning mahe suurus, mis on Raffaeli stiili põhiomadusiks, avalduvad nii siis juba teose ülesehituses ilmsel kujul. Ka lähem vormianalüüs kinnitab seda muljet. Sixtuse käelt langev volt juhib pilgu rahulikult ja kindlalt oma laia pinda mööda pahemalt pildiäärelt üles Sixtuse õla ja peani. Sixtuse peapööre ja vaatesuund juhi-vad edasi Jeesuse ja Maria pea juurde. Maria pealt laskub rõivas laias kaares allapoole ja pöördub siis sissepoole Maria käe suunas, juhtides nii uuesti tagasi Jeesuse pehmelt-ümmarate, kuid kindlate kehavormide ja sealt uuesti Jeesuse



Joon. 13. Raffael, „Sixtini Madonna“.

ja Maria pea juurde. Sõõr, reeglipärane geomeetiline kujund, rahuliku ja takistamatu keerlemise tulemus, kroonib pildi keskkoha. Ikka uuesti liigub pilk seda ringi pidi, süvenedes järjest enam Jeesuse ja Maria näoilmesse, mille lasub teose raskuspunkt. Rõivavoltide laiad pinnad, nende suurelthaaravad kaared, pehmelt ja täidlaselt vormitud nägude selge rahu ja värvide soe, kuid ülevalt mõjuv üldtoon

süvendab selles pildis viimse üksikasjani renessansiaja rahuliku suuruse ja majesteetliku kindluse tunnet, millele Raffael lisas oma isikupärase soojuse ja pehmuse varjundi.

Maine suurusetunne, naiste ilu ja meeste kindel iseteadvus, kes arvasid oma tahte järgi võivat painutada elu, on leidnud väljenduse nii siis ka renessansiaja maalikunstis.

Itaaliast, oma sünnimaast, levis renessansistiil varsti üle kogu Euroopa. Prantsusmaal ja eriti Madalmaadel omandas ta juba XVI sajandil valitseva stiili asendi. Neil maalidel oli linnakodanluse ühiskondlik tõus, mis võimaldas uue kunstistiili tekkimise, tugevam ja kiirem kui mujal.

Eestis puuduvad tähelepandavad renessansiaja mälestusmärgid. Sõjad ja siis juba usupuhastus tõkestasid vabama vaimu sissetungi tolleaegseile Baltimaale. Renessansi ehitiste ainsa puhtama näitena on säilinud Tallinnas Mustapeade klubi hoone.

Barokk —

kirg ja liikumine, paatos ja toredus.

XVI sajandi teisest poolest alates hakkasid kunstides avalduma püüded, mis ei seisnud enam renessansstiili rahuliku ja endassesuletud maise kindluse alusel. Tasakaaluliste renessansiteoste asemele ilmusid liikuvamad ja pateetilisemad vormid. Kirglikum hingelaad, sageli liialdusteni kalduv tundepaisutus astusid senise enesevalitsuse asemele. Michelangelo hilisemate teoste üliinimlik sisepeinge ja jõupaatos rajasid juba kõrgrenessansi perioodil sellele muutusele teed. XVI sajandi lõpuks oli uus stiil, mida kunstiajalugu nimetab barokkstiiliks, oma sünni-

maal, Itaalias, juba välja kujunenud ja vallutanud endise kunstivoolu koha.

See pööre kunstides oli ühenduses sügavale tungiva muutusega kogu ajajärgu elutundes. XVI sajandi teist poolt ja XVII sajandit, millal barokk valitses, täitis kõigepealt katoliku kiriku ja usupuhastusliikumiste vaheline pinev võitlus. Katoliku kiriku maisustumine renessansiajal oli loonud soodsa pinna reformatsiooniliikumisele, sest laiades rahvamassides oli ju siiras usklikkus endiselt elav. Eriti tugevaks muutus usupuhastusliikumine põhjapoolseis Euroopa mais. Renessansiaja kindlasse tõusuteadvusse ja ilmlikku eneseusaldusse lõi see kahestumine usu alal, mis ühtlasi võis ühenduses olla ka ühiskondlikkude tingimuste muutumisega, terava lõhe. Senise rahu asemele astus heitlus vastuoluliste jõudude vahel, mis viis tasakaalust niihästi üksikute kui kogu aja hingelaadi. Katoliku kirik asus ägedale vastupealetungile. Sündis tugev liikumine, mis kasutas kõiki abinõusid trüki-sõnast kuni kunstiteosteni, koolide asutamisest kuni vägivaldse vallutuseni selleks, et tagasi võita kaduma läinud usklikke ja siduda kindlamini ustavaid kogudusi. **V a s t u r e f o r m a t s i o o n i n a** on see tuttav üldajaloost. Ka sisemiselt oli kirikuelu uenenenud. Uuesti kiinduti kogu hingega Jumalasse, anduti kogu tundejõuga usulisile elamusile. Jumalateenistus ise muutus tundeid ülespiitsutavaks võlumiseks. Aja tasakaalutus ja vastuolud juhtisid troosti igatsema uuesti ülemaises hingeõndsuses, ta võitlusemeelsus juhtis tundepaisutuse ja paatose poole.

Kunstiarengusse avaldas see elutundeline muutus, mis oli eriti tugev katoliku usu mais, tugevat mõju. Ta kajastus seal barokkstiili võimsa paatose, laiutavate tunnete ja kirgliku liikumise

vuse näol. Seda baroki liikuvust ja vormide mitmekesisust on nimetatud ka maaliliseks vastandina renessansi lineaarsusele (joonelisusele). Selle nimetusega on mõeldud selgete ja kindlate piirjoonte hävimist, üksteisest läbilõikuvate, üksteisesse põimuvate ja kokkukuhjatud vormide sulamist üheks voogavaks kogupildiks, nagu maalideski värvid oma helgiga hävitavad piirjooni ja ühte sulatavad eri vorme. Renessansis sellevastu valitsesid selged jooned, kindlad piirid, liigendatud, hästieraldatavad vormid.

Ehituskunsti alal andis barokkstiil oma tähtsamad teosed jällegi kirikuarhitektuuris. Katooliklik Itaalia näitas siin teed. Juba hilisrenessansi ehitised ennustasid uue stiili tulekut. *Gesù* (1. džesuu, Jeesuse) kiriku fassaadil Roomas (ehit. a. 1575), kus üldiselt valitseb veel renessansi selgejoonelisus ja kainus, kohtame juba keskosa silmatorkavas esilenihkumises, talastiku murdumises piitade kohal ja kahekordseis viiludes ukse kohal selle liikuvuse ja mitmekesisuse algust, mis täisbarokis lõhkus enda eest kõik tõkked. *Gesù* kiriku tüüp valitses paralleelselt täisbarokiga ka hiljem edasi. Kirikliku barokkstiili kohta olgu üldiselt veel tähendatud, et ta uuesti pani maksma basilikaalse, s. t. pikliku põhiplaani, mis vastas kõige paremini ristiusu jumalateenistuse nõuetele, vastandina renessansi kupli alla koondatud tsentraalehitisele. Krooniva võimsa kesktempli alandas barokk madalaks ja väljapoole tähelepandamatuks valguseallikaks. Keskkohana ei pääsenud see kuppel ka sisemuses pikliku põhiplaani tõttu enam maksvusele. Siseruumide suurusemõju hindas barokk sellevastu veelgi enam kui renessanss. Barokk-kirikud on valguserikkad ja avarad. Avarusemulje suurendamiseks loobuti isegi seni valitsenud lõõvidesüsteemist. Kõrvallöövide asemele

jäeti pealöövi külgedele enamasti vaid rida kabeleid. Pidulik jumalateenistus, mille mõju oli uuesti hindama hakatud, pidi hästi silma paistma ja kogu kirik pidi mõjuma oma pimestava uhkusega vaatajasse. Fassaad muutus jälle kogu välisehitise peasjaks, kuhu kuhjus lugematu hulk ilustavaid vorme.

Need dekoratiivsed detailid on enamuses pärit juba renessansiehitisist: sambad, pilastrid, viilud, nišid, karniisid jne., uudne on vaid nende paigutus ja



Joon. 14. Santa Susanna kirik Roomas.

rühmitamine baroki dünaamilisema kunstitahte kohaselt. Barokkstiili peame mõistma üldiselt mitte põhiliselt uue kunstilaadina, vaid renessansi vormikeele edasiarendusena dünaamika suunas.

Santa Susanna kiriku fassaad, ehit. a. 1603 Itaalia baroki suurmeisteri Carlo Maderna poolt (joon. 14), mis esindab veel tasakaalulisemat barokki, võimaldagu peatuda pisut üksikasjalisemalt barokkstiili vormide juures. Dekoratiivsete osade rohkus tõrkab siin esimesest pilgust silma: sambad, mis on ülearused kandmiseks, sest sein täidab sama hästi seda ülesannet, karniisid, viilud, niššidesse asetatud kujud; ülakorra külgedel kaarduvad nn. voluudid, sirutuvad kõrgusse lehestikkapiteeliga kroonitud pilastrid; kogu ehitise tipus kahekordne ehisviil. See osade paariasetamine ongi üks barokkdünaamika põhiomadusi. Selle asemel et ühtlaste vahedega seista rahulikus reas nagu renessansiajal, tunglevad barokkstiilis sambad ja pilastrid paarideks kokku, sageli nii, et üks asub teise ette ja tõuseb nii fassaadi üldmassist reljeefselt esile. Kogu fassaadi pind jätab nende esilenihkumiste tõttu liikuva mulje. Valguse ja varju kontrastid on tugevad, eriti kaugele etteulatuvate karniiside juures, mis oma murtud joonega veelgi paremini aitavad nähtavale tuua kogu fassaadi astmelist ülesehitust. Nišid kummalgi pool keskosa on samuti ehitud pilastritega ja neile toetuva ehisviiluga, mis allkorral on kolmnurkne, ülakorral aga kaareline. Kaar- ja kolmnurkviilu vaheldus valitseb ka fassaadi keskosas alt ülesse korduvais viiludes, värskendades sellega korduvuse ühatoonilisust. Kogu ehitist lõpetava ehisviilu keskel asub barokile omane vappreljeef. Tähelepanдав on alakorra sammaste ja ülakorra pilastrite kõrgussetung, millele tugevasti etteulatuvad karniisid asetavad vastu oma horisontaalsuse, luues nii pingelise kokkupõrketunde kummagi jõu vahel. Barokki iseloomustab vertikaaltungi ülekaalukas võit selles kokkupõrkes, vaatamata horisontaalsete karniiside tugevale esiletõstmisele, mis sündis ainult kontrasti suurendamiseks. Barokstiil on nii siis ka tugevate kontrastide stiil. Samal ajal on talle omane aga ka kõigi osade kindel alistamine valitsevale keskosale. Keskosa vormid on kõik suuremad, paarisambad ja pilastrid on koondunud tema ümber, ja ta ise ulatub silmapaistvalt esile fassaadi külgedest. Laiuti alistuvad niiviisi kõik muud osad keskvälle. Kuid ka vertikaalses suunas on alaosad ühendatud tervikuks ja alistatud ülemisele ehisviilule. Ülakorra külgedel asuvate voluutide ülesanne ongi laiemat allkorda tihedamalt siduda ülemisega.

Barokkehitise fassaadi iseloomustab nii siis üldine dünaamilisus niihästi ülestungihoos kui kogu fassaadi reljeefses väljatöötuses, astmeliselt ettepoole tungimises ja üksikosade kokkutunglemises võimsaiks kimpudeks. Valguse ja varju, horisontaalsete ja vertikaalsete osade kontrastid

suurendavad veelgi seda pinget, mida võiksime muuseas tunda veel sammaste ja pilastrite tihedas asetuses seinavastu. Nii mõjuvad nad mitte seinavastu ette asetatud väliste osadena, vaid nagu ehitise sisemise pingetõttu ta pinnal paisunud nahaaluste soontena. Ilustavate üksikosade rohkus annab kogu fassaadile seejuures piduliku ilme. Kogu ehitise on aga ühtlasi suletud tervikuks, mis alistub mõnele esiletõstetud peaosale.

Barokk-kirikusisese ruumi, kus ta ei seisnud jesuiitide ordu kirikute eeskujul, Gesù kiriku rahulikuma ja lihtsama stiili mõju all, ümbritses sisseastujat sama pulbitseva toredusega. Kirglik liikumine on haaranud täisbaroki ehitistes kõik vormid. Seinad ei seisa enam eneses kindlate ja rahulikkude tugipindadena, vaid kaarduvad esile ja tõmbuvad varju lugematuis variatsioonides. Isegi sambaid, neid igivanu sirgeid talatugesid, mida ka barokkarhitektuur kasutas ohtrasti siseehitises, on haaranud üldine liikumishoog. Kuulsa barokkmeistri Bernini loodud Püha Peetruse kiriku tabernaakli (sakramendiruumi) eeskujul on pandud nad siseruumides sageli spiraalselt väänlema ülespoole. Pilastrid tunglevad kirikute sise-ruumides veelgi ägedamate kimpudena. Nagu üksteisesse pressituina tungivad nad seinapinnast esile, oma ülalosas astmelise simsinaga kramplikult väljapoole murdudes. Lugematud kaunistised matavad enda alla veel vabaks jäänud seinaosad, kuhjuvad sambaile, pilastreile ja simssidele, küllastades nii kogu ruumi otse väsitava toredusega. Lillevanikud, stiliseeritud taimekujutised ja nende vahele paigutatud traditsioonilised inimfiguurid — ümmarad poisipõngerjad (nn. putid), inglid, igasugused allegoorilised kujud —, rosetid, reljeefmedaljonid, vapikilbid, vaasid lokkavad kõikjal. Sisedekoratsiooni alal on barokk väsimatu. Isegi laed kaetakse kipsist või stukist ornamentidega, vahel ka maalidega, mis püüdsid veelgi suurendada ruumi üle-

maise toreduse mõju, äratades oma pilvedel hõljuvate inglite ja pühakute kujutusega taevani ulatuva ruumi illusiooni. Loomulikult kasutati ka skulptuuri senisest palju suuremal määral siseruumide kunstiliseks elustamiseks. Valguserikkais ja avarais kirikuruumides avaldas see vormide mitmekesisus ja reljeefsus kahtlemata sügavat mõju. Valguse ja varju kontrastidemäng ühes kalli materjali (mitmevärviline lihvitud marmor, *stucco lustro*) võlude ja värviderikkusega ühendas need ruumid maalilisiks kogupildeks, mis vallutasid vastustamatu jõuga inimeste meeli. Nad vapustasid ennekuulmatute toredusemuljetega, mille vastu on eriti kaitsetud selle maailma vaesedlapsed, need laiad hulgad, keda katoliku kiriku uus suund püüdis uuesti koguda enda ümber. Ebahariliku sisendusjõuga pidudeks muutusid vastureformatsiooni jumalateenistused oma kirglikult liikuvate pateetiliste ruumide raamides. Usklikkude troostiigatsus taevaõndsusest ja ülemaisest imest oli leidnud kirikuruumis nähtava, kõigi meeltega tajutava kehastuse.

Toredusevõlud viisid barokk-ehituskunsti ometi hädaohtlikele kõrvalteedele. Tunnet paisutati sageli üle usutavuse piiri, kuni liialdusteni, mis hävitasid tõelise kunsti. Puhtehituslikud vormid (kandeosad, kattedosad), mille ülesandeid siirad ehituskunsti voolud püüdsid alati esile tõsta (vt. näit. antiikkunst) kaeti barokis lugematute ilustavate vormide alla. Nad muutusid ka ise seega vaid ehtivaiks detailideks, nagu sambad, mis ei sümboliseerinud oma vormiga enam kandeülesannet, vaid väänlesid igast rõhust vabadena ülespoole. Nii jäid ehitise sisemised omadused suurel määral välise jumekuse taha varju, samuti nagu tolle ajajärgu õuedaamid ja -härrad oma tõelise isiku peitsid ülespuhutud väliskoore alla.

Skulptuuri ja maalikunsti arengule oli baroki pingeline elutunne võib-olla soodsam kui arhitektuurile. Maalikunstis avasid ta võluvahendeis koolitunud meeled tee võrratusse värvide maailma, mille kõrvale varasematel stiilidel on asetada vähe võrdset. Skulptuuris viis ta dünaamika, mis nõu-



Joon. 15. Bernini, „Püha Theresa ekstaas“.

dis elu liikuvuse kujutust kõigis peensusis, suure tehnilise osavuseni. Kahe kuulsa kunstniku, skulptuuri alal itaallase Bernini' ja maali alal belglase Rubens'i loomingus leidis barokk-aja pateetiline elutunne oma ehtsa kujutuse.

Bernini rikkalikust loomingust valime näitena püha Theresa altari (lõpetatud 1650. a., joon. 15)

S. Maria della Vittoria kirikus Roomas, kus baroki tundelõõm ja paatos on kehastatud väga ilmekais vormides. Juba selle altari üldplaan kõneleb baroki paisutatud keelt. Ta on paigutatud niiviisi seinale ette, et jätab mulje, nagu voogaks sein oma sisemise pinge tõukel ise sellel kohal esile. See illusioon on saavutatud seinaprofili alalhoidmisega altari raamosas: aluses, mis jätkab seinalumist vööd, sammaspaarides, mis on seinale keskmise pinna kõrgused ja liituvad oma värvilise marmoriga seinale keskosa silledusega, ja lõpuks barokselt esilekaarduvad karniisid, kus korduvad seinale karniisi murtud profiil ja ilustused. Selline illusiooniäratus on barokkstiilile tunnusmärgiline. Bernini altari pole ka mitte täiesti vaba sellest ajatunde omasest ülepakkumisest, kuid stiiliühtlase barokkruumis, kus valitses kõikjal tundeline ülepingutus, oli ta oma kohal. Vaataja, kes astus naudinguvälja sellesse ruumi, ei esitanud ka sellele altarile mitte kunstilisi puhtusenõudeid, vaid alistus vastupanuta avanevale vormi-illusioonile, mis haaras teda oma võimsa dünaamikaga. Selle näitelavataoliselt esiletõstetud raami varjulisse nišši oli paigutatud püha Theresa ja noolt hoidva ingli valgena helkiv marmorgrupp. Ka siin see järskude vastuolude eelistus, mida nägime juba ehituskunstis: pimeduse ja valguse erutav kaksikmäng.

Näiliselt ilma ühegi alustoeta hõljub Theresa kuldse kiirtetausta ees liikuvail pilvedel. Usklikule võis seda stseeni nähes tõepoolest tunduda, nagu seisaks ta tõelise nägemuse, jumaliku ime ees. Lähenedes talle, paisub selle imekuju väljendusjõud veelgi. Äärmises ekstaasis, kirglikus taevase armu ootuses on laskunud Theresa oma õhulisele alusele. Tundelõõmast raugenud keha kaldub näiliselt passiivselt, sisemiselt ometi täis tulist igatsust ja ülemaise armuõndsuse eeltundmust tahapoole, oodates ingli armu-noolt. Theresa vastaspoolel, pahemal pool tõuseb inglikuju, nool käes. Nii jaguneb kogu grupp kaheks ülespoole lahku suunduvaks diagonaaliks, vastandina renessansi suletud kompositsioonile. Müstiline nägemus, kirglik andumus, kaasakiskuv tundejõud voogab selle nišši uhkest raamistikust kaasaalavale vaatajale vastu ja ühineb kogu kirikuruumi toredusevõluga. Need olid vastureformatsiooni elutunde põhiomadused ja kujundasid ka barokkstiili.

Püha Theresa grupi vormidetailideni võime jälgida nende omaduste kunstilist kehastust. Juba grupi alus, mis on antud kobrutavate pilvekoondadena, äratav voogava liikumise tunde. Theresa rõivavoltide võimas lainetus kannab seda järjest paisutades edasi kuni Theresa peani, mis oma tahamurdumisega uuesti erutavalt katkestab vormide liikumist.



Joon. 16. Rubens, „Jeesuse risti püstitamine“.

missuuna. Theresa ekstaasis sulguvais silmalaugudes ja pea-
aegu valuliselt avanenud igatsevas suus leiab aga see vor-
mide sisepinge oma põhjenduse ja oodatud sihtpunkti. Tei-
sel pool, inglirõivais kohtame sama liikuvust, kuigi sulava-
mais joontes, nagu ingli näoilmegei on mahedama tundetoo-
niga: naeratus, kus maised erutused on sulanud pehmeks
õrnuseks. Väga iseloomulik on barokile ka selle ingli keha-

seis: käed pateetilises liigutuses kehatüvest kaugele välja sirutatud, pea tugevasti ühele poole kaldunud. Nii kisub selle teose sisemine tundelainetus kaasa kõik vormid, kuhjab liikumist liikumisele, ärevust ärevusele. Ükski joon, ükski pind ei saavuta katkestamatuna oma lõpppunkti. Murrud, kuhjumised, kontrastide heitlused täidavad ja iseloomustavad seda teost. Kui hoopis teisiti vormisid renessansi meistrid oma teoseid. Michelangelo Taavet seisab peaaegu sambana oma valjus suletuses. Ükski pind pole järsult katkestatud, rahulikud üleminekud juhivad vorme ükssteisesse edasi. Barokis selle asemel lahu püüdvad diagonaalid, teose keskosast kaugele välja ulatuvad üksikosad, kõikjal taltsutamatu liikumine ja ekstaasini ulatuv tundepinge.

Vähesed kunstnikud suutsid barokk-aja pateetilisele elutundele anda täiesti siirast ja sisemiselt usutavat kuju. Üks neid väheseid oli Peter Paul Rubens, kes tõstis barokk-aja maalikunsti tasemele, kust nii paljud hilisemad kunstigeneratsioonid on ammutanud eeskuju ja sisemist ergutust. Rubensis elas haruldaselt tugev kujutusvõime, mida barokk-aja kõrgtunne oma kujutuseks just eriti vajas. See fantaasiajõud avaldus tal ühtlasi ebaharilikult laias aine- ja tundevaldkonnas. Maise elu lihtsusest (kodused portreed) ja isegi labasusest (näit. „Purjus sileen“) kuni ülevate müstiliste nägemusteni ulatus selle suure kunstniku ja sisemiselt rikka inimese elamuse- ja kujutusvõime.

1610. aastal maalis Rubens kuulsa altaripildi, mis kujutab Jeesuse risti püstitamist (vt. joon. 16). Juba selles ainevalikus avaldub ajavoolu dünaamika ja kunstniku enda liikuv, uut otsiv, tunglev temperament. Mitte püstitatavat, sündmuse kõige tegevusrikkamat ja dramaatilisemat momenti. See põhiline dünaamika valitseb kogu pilti äärmise jõuga. Põiki üle pildi, paremalt alt tõuseb lai valguseriba pahemale üles, järsus kontrastis kahele poole jäetud pimedusega. Nagu valukarjatus mõjub see teravalt esiletungiv valgusetsoon, mille keskel on kujutatud ristipiinades kramplikult väänlev Kristus. Risti ümber, poolvalguses ja varjus tunglevad ülesvinnajate lihaselised kehad: kõik viimse võimaluseni

pingul, täis vastupanematut jõudu. Ei ühtki puhkenurka ega rahulikku pinnaosa sellel pildil. Vaadatagu lähemalt neid kehi: kiskuvalt kägardunud, toetavalt ja tõukavalt sirutunud lihaste võime viimsete piirideni. Üldine liikumine on haaranud ka ülal paremas nurgas varjust vaevalt nähtava puu ta okste ja lehtede rägastikuga. Näoilmed täiendavad oma ülepingutatuses ilmekalt kehade viimset jõurakendust, mis on nähtav pisimaski lihases. Täieliku mulje saamiseks peame aga neid vormiomadusi täiendama veel lõõmavate värvide mõjuga, mis Rubensi juures etendavad eriti tähtsat osa. Lugematu varjundeis hõõgub kollakaspruun üldtoon liitis läbisegi tunglevad vormid ühtekuuluvaks pildiks ja suurendas oma tulise helgiga teose sisendusjõudu.

Kui kõrvutada nüüd Rubensi altari-pilt Raffaeli Sixtini madonnaga, siis selgub vahest veelgi ilmekamalt kui Bernini ja Michelangelo teoste võrdlusest barokkstiili eriilme ja erivus renessansi kunstilaadist.

Rubensi altari-pildis, nagu nägime, pole Raffaeli rahust säilinud enam jälgegi. Diagonaal, pilti põigiti poolitav joon valitseb kompositsioonis, hävitades seisusümmeetria, mis Raffaelil peaaegu võrdkülgse kolmnurga laia alusejoonega oli nii tugevasti põhjendatud. Kõige tugevamad valguse ja varju vastuolud, vormide otse määratsev kuhjumine, kokkutunglemine, üksteisest läbipõimimine ja hõõguvad värvid äratasid taltsutamatu jõu, äreva heitluse ja kirgliku tunde-pinge mulje, vastandina renessansi majesteetlikule mõõdukusele.

Pateetilise puhtbaroki ja selle ühe kõrvalharuna eriti Prantsusmaal lokanud klassitsistliku voolu lisaks kujunes Lõuna-Itaalias, Hispaanias ja Hollandis puhtrealistlik kunstivool. Velasquez'i kaudu Hispaanias, Rembrandt'i, Halsi jt. kaudu Hollandis tõusis see vool eriti kõrgele tasemele. Õlimaalitehnika täiuslik valdamine, ergas värvimeel ja peen tõeluse vaatlusevõime iseloomustab seda voolu, samuti kui valguse-varju, kontrastide eelistamine, mis lähendab teda pärisbaroki kunstilaadile. Suureks rikastuseks oli selle suuna kunstilaad eriti portreekunsti alal. Velasquez'i portreede värvivõlvud ja elurikkus ja Rembrandti omade sügav

hingelisus on jäänud tänapäevani inimese kujutus-
võime imesteldavaiks näiteiks.

*

Vormiarenguliselt on siiski barokk tolle ajajärgu
tõeline peavool, sest ta arendas otseselt edasi renes-
sansi vormikeelt. Ta võttis üle renessansi suuruse-
igatsuse ja ühendas selle oma enda dünaamilise elu-
tundega. Puhkav, endas kindel renessansi jõud on
muutunud barokis liikuvaks, viimse võimaluseni pin-
gule tõmbunud ja laiutuvaks kirgluseks.

*

Eesti maa-alal leidub barokk-aja mälestisi peaaegu
kõigis vanemais linnades. Tähelepandavaimaks ehitiseks
tohiks olla Kadrioru loss (ehit. 1718 itaallase Minchetti poolt)
Tallinnas, kus barokk-aja kunstilaad valitseb eriti ilmekal
kujul sisedekoratsioonis (lae- ja seinailustised). Üle maa
leidub aga vanemate ehitiste juures barokk-aja portaale
vanikute, puttide ja teiste figuuridega. Eriti rikas
barokkhooneist on Narva kesklinn. Samuti on paljudel
kirikutel säilinud barokk-aja tornid, mis ei tõuse mitte
sirgelt üles, vaid paisuvad ja õhenevad, moodustavad
mugulaid allosas, enne kui heidavad endast torni tipu
üles. Toomkiriku ja Niguliste kiriku torn Tallinnas on
neist tähelepanavamaid.

Rokokoo —

kerjus ja mänglus; salong.

Renessansiaja kunst oli välja kasvanud ülespürgiva
kodanluse suurusetundest. Barokk-ajal ilmusid aga jälle
esiplaanile aristokraatia mõjud. Absoluutne

kuningavõim oli pääsenud võimule ja keskendas ühe isiku ümber kogu ühiskonna elu. Renessansiajal kodanluse poolt kõrvaletõrjutud aadliseisus sai tagasi oma võimu ja rikkuse. Itaalia vabad linnriigid langesid kuningate võimu alla. Kõrgemad kohad valitsuses ja sõjaväes läksid eranditult aadli kätte; kuninga hoovkond muutus valitseva kihi elukeskuseks ja määras selle elulaadi. Klassitsistliku voolu pidulik, kuid iseteadlikult staatiline välissuurus ja pärisbaroki ilutsev liikuvus iseloomustavad seda kunsti.

Pateetiline barokk valitses peaaesjalikult Itaalias, Belgias, Saksamaal ja Austrias. Prantsusmaal oli esiplaanil klassitsistlik vool, kuigi ka sinna tungisid käsikäes Prantsusmaa ülevõimu ja iseteadvuse tõusuga pärisbaroki paatose mõjud, eriti sisedekoratsioonis. Louis XIV kindlakäelise valitsuse lõppedes (1715) sündis seal aga sügavam muutus. Kogu hoovkond, kes määras valitsevate kihtide meelelaadi, oleks vana kuninga surmaga vabanenud nagu mingist ikkest. Senise valjult reeglipärase ja pidulikult raskevõitu elu asemele astus kergem ja lõbusam elulaad. Ilutsev mängumine ja muretu elunautlemine olid selle uue eluviisi peatunnused. Isadelt varanduse ja kindla seisukoha pärinud aadlivõsude elutunne ja maailmavaade olid selle aluseks. Väljakurnatud alamrahva kulul täielikus jõudeolekus elades, oli selle ülemkihi ainsaks mureks igavusepeletamine. Pidude, igasuguste pinnaliste lõbustuste ja välise luksuse kaudu püüdis ta maskeerida oma sisemist tühjust, sest enesessesüvenemiseks oli ta oma hellitatuses liiga jõuetu, pealegi oleks iga sügavam elluhaaramine avastanud selle kuristiku, mille kohal ta tantsis. See pinnaline elutunne, mis elu võttis mänguna, mõjus loomulikult ka kunstile, mis tundliku hingebaromeetrina

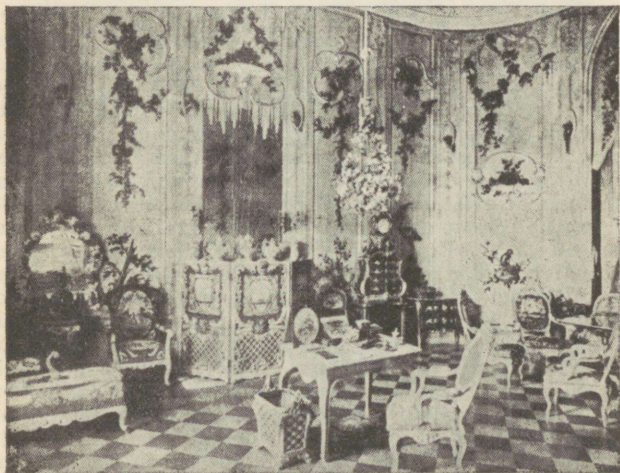
on alati kajastanud ajajärkude sisemisi omadusi. Seda stiili, mis uue elutunde mõjul nüüd tekkis, nimetatakse rokokoo stiiliks ühe temas sagedamini esineva vormi (konnakarbi — prantsuse keeli *rocaille*) järgi. Ümmarguselt 1715.—1760. aastani, s. t. Louis XIV surmast, üle Louis Philippe'i asevalitsuse kuni Louis XV surmani, kestis selle stiili valitsus Lääne-Euroopa ja eriti Prantsuse kunstis.

Nagu tole ajajärgu elutunnet, nii iseloomustab ka seda uut kunstivoolu muretu mänglemine vormidega, kus pole kohta tõsidusel ega sügavamail hingeliigutusil. Peenest vaimukusest sädeleva, kuid sügavuseta seltskonnaveestlusena mõjub ta vaatajasse. Ainult kergetundeid ja rõõmsaid meeleolusid pakkus ta nägijaile.

Barokk-aja pateetiliselt liikuvale toredusele ja pidulikule suurusele järgnedes otsis ka tema hiilgust ja liikuvust, kuid väiksemas vormides, kodusemal, graatsilisemal ja õrnemal kujul. Baroki jõulise dünaamika asemele astus rokokoo kerge närvierksus. Rokokoo oli niiviisi puhtasti kõrgema kümnetuhande luksustiil. Ta peahuvi oli pööratud elu ehtimisele, mitte selle laiendamisele või kultuuri süvendamisele. Nii harrastas ta ka äärmiselt palju ornamentaalseid ilustisi, püüdes samuti kui barokk võluda oma vormirikkuse ja mitmekesisusega, kuid mitte enam barokile omase tõsise pidulikkuse ja tundelõõma, vaid kergemate ja pinnalisemate meeleolude äratamiseks. Graatsia, elegants, lõbus koketeerimine, tujukas mänglemine ja pikantne elurõõm, teeseldud süütus ja peenutsev õrnus — see on astmik, millel liikusid rokokoo tunded ja rokokoo kunst.

Arhitektuurile oli rokokoo kunsti mänglev

laad sisemiselt võõras. Temal oli silma ainult ilustiste jaoks, ehituse kande- ja katteosade tõelised ülesanded teda ei huvitanud. Seepärast polegi rokokoo loonud täiesti uut ehitusstiili. Rokokoost ehituskunstis kõneldes peame mõtlema kõigepealt ikkagi siseruumide ilustamisviisi, dekoratsioonistiili. Välisehitises valitses aga kogu rokokooaja klassitsistlik kainus, küll pisut kergemal kujul kui XVII sajandil



Joon. 17. Voltaire'i tuba Sanssouci lossis.

(sambad olid peenemad, pilastrid sihvakamad ja õhemad), kuid üldiselt samalaadilisena. Ainult erandlikult on ajajärgu üldine dekoratiivsus tunginud ka ehitiste fassaadile, ümbritsedes aknaid, uksti ja piirates simse lilleliste ornamentidega. Täiesti vabalt võis rokokoo stiil avalduda ikkagi alles siseruumis, kus ilmastiku karmused ei saanud takistada ta kerget mängu.

Rokokoostiil on muidugi täiesti ilmlik kunstivool, ega ole ta siis ka kirikuarhitektuuri jätnud märgatavaid jälgi. Ta valitses kuningate ja hoovkondlaste lossides ja rikaste linnakodanikkude majades. Üks ilmekamaid rokokoostiilis ehitisi on Sanssouci loss Potsdam'is Berliini lähedal. Voltaire'i tubas sädelevas ehitises aidaku konkreetsemalt kujutella rokokoo sisearhitektuuri ilmet (joon. 17).

Terve sagar väikesi vormimuljeid lööb meile sisse astudes vastu. Samasugune tunne, nagu oleksime avanud ukse laululindude tupp. Lugematu hulk üksiktoone siriseb ühte põimudes ja läbisegi mängeldes meile vastu. Äärmine liikuvus, kerge tantslemine ümbritseb meid kõikjal. Tuhanded pisivormid, nõelteravad väikemuljed hävitavad täielikult ehitise seisva põhi-ilme. Ornament on kaotanud kõik pinnad, muutes nad mängeldes liikuvaks ehtekobaraiks. Stiliseeritud lillekimbud, hõljuvad vanikud on asetunud kergelt ilma ühegi toeta seintele ja laele, nagu polekski neil raskust. See ongi rokokoo põhipüüe: k a o t a d a l ö p l i k u l t r a s k u s e t u n n e. Kainemais rokokooehitises on ornamentides alal hoitud veel sümmeetria, siis teatud valjus, mis laseb tunda neid seisvate na, kuid vabamas rokokoo, mida esindab käesolev näide, on ka sümmeetria hüljatud. Seal on vormide kerge tantsuliikumine täielikult vallandatud. See liikumiselavus ei piirdu aga ainult seinaja laeilustistega, ei ümbritse ega kata mitte ainult kõiki ehitise osi, aknaid, uksi ja kaminaid, vaid kisub oma ringmängu kaasa ka mööbli. Miski ei tohtinud segada tolle seltskonna tujukat mänglemist. Laudade ja toolide nurgad on pandud kaarduma, painduvad jalad ei toetu mitte otse põrandale, vaid puudutavad seda ainult nagu keksleval sammul. Peggleid, mida see stiil eriti armastas, ümbritsevad lugematuis kergeis pöördeis väänlevad ja rikkalikult ehitud raamid. Kuni kamina-simsil seisva sihvaka kүүnlajalani ja lilleliste sööginõudeni on viimane kui asi niiviisi tantslema pandud. See järjekindlus kõneleb igatahes tolle ajajärgu elutunde ühtlusest ja kindlusest. Täienduseks peame neisse ruumidesse mõtlema veel ülespuhvitud, kuid alt õõnsais krinoliinides tippsammul mööda põrandaparketti edasilibisevaid puuderdatud õuedaame, kelle pead katsid lugematuis lakkides sillerdavad parukad.

Palju aitasid sellele üldisele kergusemuljele kaasa ka kõikjal valitsevad heledad värvitoonid, millel kõrgete akende



Joon. 18. Watteau, „Teeleminek Cythera saarele“.

kaudu rikkalikult sissevoolav valgus laskis hästi mõjule pääseda. Neisse ruumidesse võisid sobida kõige paremini ainult koketeerivate daamide naeruheli ja ajajärgu lemmikpilli, flöödi tuhandeis pöördeis üles-alla libisevad hääled.

Skulptuuris, niipalju kui see ei teeninud

puhtdekoratiivseid ülesandeid, ei suutnud rokokoo mänglev meeolotsemine ajada nii tugevaid juuri. Selle ajajärgu tähtsaima raidkunstniku, prantslase Jean-Antoine Houdon'i loomingus valitseb igitahes klassitsistlikult rahulik ja mõõdukas vormilaad.

Maalikunstis olid sellevastu kõik teed avatud rokokoo haprale kergusele ja sillerdavale elurõõmule. Ka ei puudunud sel ajajärgul oma suurmeister maali alal. Antoine Watteau (l. antuán vattoo) loomingus on leidnud rokokooaja elutunne puhtaima ja kõrgeima väljenduse. „Teeleminek Cythera saarele“ on selle noorelt surnud geniaalse kunstniku peateos, kus ta ilusa unelma kujul on väljendanud oma enda ja oma ajajärgu sisemise maailma (joon. 18).

Äärmiselt kerge vööbana, õhukeselt ja paindlikult paigutatuna, tasa vibreerides ja justkui raskuseta hõljudes on värvid kinnitatud lõuendile. Õrnalt sulavad tumedamad toonid keskmisse, keskmised heledamaisse ja heledamad päris heledaisse. Roosakas-hõbedase õhtu virvendav valgus laskub mahedalt esiplaanil asetsevale künkale, puhkab veepinnal, mängleb kaugusse hääbuval rannikul ja haihtub siis märkamatuks kõrgusse. See värvimuljete mahedus haarab meid esimesena ja juhib kaasaelava tunde kergelt unistusliku õrnuse õhkkonda. Pildi vormiline ülesehitus kannab meie tundeid edasi sel teel. Vabas asetuses, vastandina renessansi ja klassitsismi sümmeetrilisele ja otse geomeetrilise täpsusega ettemääratud paigutusele hõljuvad vormid üle pildi. Paremal pildiäärel kujutatud varjulise puukulissi juurest algab see liikumine. Nagu tasaselt algav meloodia tõuseb selle puu varjust kergelt ja õrnalt inimkujude rida maapinnalt, laskub vasemal kergel sammul allapoole, kuhjub paadi juures ja tõuseb sealt õhulises kaares hõljuvate puttide — nende rokokooaja lemmikfiguuride — näol uuesti üles, kuni hääbub õrna pilvevinasse. Kerge laineline joon iseloomustab niiviisi selle maali ülesehitust, nagu renessansistiili iseloomustas kindel sümmeetriline kolmnurk ja barokki ägedaloomuline diagonaaljoon.

Kui minna edasi üksikasjuni, siis haarab meid ikka uuesti liigutuste ja asendite kerge graatsia ja mänglev mit-

mekesisus, kust lakkamatult heliseb vastu rokokooaja elurõõmu. Sama õhuliselt kergesti, nagu liitusid värvid ja valgusehelgid üksteisega õrn-elavaks kogupildiks, sama kergelt istuvad ja seisavad, pöörduvad ja kummarduvad ka koketeerivad seltskonnadaamid ja galantsed kavalerid sel pildil. Siiski pole see elavus muutunud kergluseks, ja see ongi Watteau omapäraseim ja väärtuslikem omadus. Tema oli ainuke sel pinnavõludes liikuv alajärgul, kes suutis aimata selle kerguse kaduvust ja avaldada seda oma piltides vaikselt nukrusevinena, mis on tuntav niihästi värvide veidi summutatud toonides kui ka maastikuvormide ja inimeste liigutuste pisut melanhoolses tagasihoidlikkuses. Kuigi ta kandis oma lühikesel elual „galantsete pidude maalija“ nime, teeb see kõrvaltoon ta maalingud sisukamaiks kui kellegi teise kunstniku omad XVIII sajandist. Lisaks oli Watteau viimse hingetõmbeni siiras kunstnik, kes ei pakkunud endast kunagi üle, vaid ütles oma maalides vaid seda, mida ta tõesti tundis ja nii, nagu tundis. Seepärast ongi ta pintsli tõmme nii kindel kuni pisima jooneni. Kui pateetiliselt ja monumentaalselt stiilides tunde vallutav jõud võis pisiasjust märkamatuks üle tormata, siis rokokoo peene õrnuse ja hapra kerguse juures, kus tunded ainult pinnaliselt liikuma pandud, võis väikesimgi kõrvalekaldumine äratada õõnsuse ja teeskluse mulje, mis hävitab kunstiteose. Watteau sisemine hellus kaitses teda kindlalt selle hädaohu vastu.

Eesti maa-alale jõudsid rokokoo mõjud alles XVIII sajandi teisel poolel käsikäes siinse aadli majandusliku jõukuse tõusuga, mis aitas kinnitada sidemeid ka Lääne-Euroopa kultuurimaadega. 1770. a. paiku ümberehitatud Põltsamaa lossi siseruumid, kuigi praegu võrdlemisi halvas seisukorras, esindavad siin oma sein- ja laekaunististe elavate vormidega, oma stiliseeritud taimornamentide, medaljonide ja konnakaarbimotiividega puhtal kujul rokokoo kunstilaadi, mis ühes hoovkonna eluviisidega tungis ka balti aadli sekka.¹⁾ Üldiselt polnud rokokoo ajajärk

¹⁾ Vt. V o l d. V a g a, „Das Schloss Põltsamaa, ein Denkmal der Kunst des 18. Jahrhunderts in Estland“. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1929. Tartus 1931.

kunstitoodete poolest meie maal veel kuigi viljakas. Põhjasõja hävingust toibus maa õige aeglaselt ja kui ta linnad ja aadel olid saavutanud XVIII sajandi lõpuks jõukuse, mis kunstiharrastust võimaldas laiemas ulatuses, siis olid uued voolud rokokoostiili juba kõrvale tõrjunud.

Klassitsism —

tagasisoovitud rahu ja tõsidus.

Eelpool kohtasime juba klassitsismi nimetust barokk- ja rokokooajal Prantsusmaal valitsenud voolude puhul. Nimetasime neid baroki ja rokokoo klassitsistlikeks kõrvalvooludeks, sest üldisemalt valitsesid neil ajajärkudel siiski teised tundealused ja neist tingitud vormistamisviisid: baroki pateetiline suurus ja rokokoo kergelt mänglev peenus. Klassitsismi pärisvalitsuse algust loetakse kunstiajaloos alles XVIII sajandi neljandast veerandist, umbkaudu 1775. aastast peale. (Uus-)klassitsismiks nimetatakse seda uut stiiliperioodi ta tagasipöördumise pärast „klassilise“ antiik-aja kunstiviisi poole. See eraldab teda ka barokk- ja rokokooaja klassitsismist, mis toetus samuti mineviku kunstile, kuid ajaliselt ja sisuliseltki teisele minevikule — renessansile. Antiikajast oli ju eeskuju otsinud ka renessanss, kuid viimane säilitas seejuures omapära, kohandas antiik-ajast laenatud motiivid endaga, töötas nad ümber, mida ei saa öelda samal määral klassitsismi kohta.

Selle uue suuna alged ulatuvad tagasi rokokoo-
stiili õitseagega.

Juba XVIII sajandi keskpaigu hakkas ilmema tüdimus rokokoo pinnalistest võludest. Ikka sageda-

maks muutusid hääled, mis nõudsid, et kunst peaks lõbusa ajaviite asemel kaasa aitama tõsisemaile eluülesandeile, jah, et ta peaks isegi parandama inimest, kujutama pahesid hoiatavate näidetena ja voorusi ülendavate eeskujudena. Need olid rahulolematu kodanikuseisuse hääled, kelle tööka elu huvidele rokokoo aristokraatlik kergus oli võõras.

Kuninga ja aadli poolt tagaplaanile surutud kodanikuseisus sammuski sel ajal uuesti kindlalt tõusuteed. Vaatamata valitsusvõimu poolt tehtud takistustele kasvas selle agara ühiskonnakihi jõukus. Rahvastiku juurdekasv kogu Euroopas, mis elustas kaubandust, ja algav tööstuse areng, mille taga seisis kodanluse kapitalid, kiirendasid seda arengut ja muutis kodanikuseisuse tugevaks ühiskondlikuks teguriks, kes võis oma tahte nüüd julgemalt vastu asetada ka aadli lõtvunud eluharjumusile. Loomulikult mõjustas see ka aadli eluvaadet. Suur Prantsuse Revolutsioon valmistus ühiskonna allkihtides juba ette ja selle ähvardav eelkõmin ei võinud märkamatuks jääda ka ülakorra muretuile elanikele. Nii tungisid suurema kasinuse, kõlbluse, vooruse ja lihtsama elu nõuded ikka tugevamini kogu ühiskonna teadvusse ja mõjustasid ajajärgu üldist elutunnet.

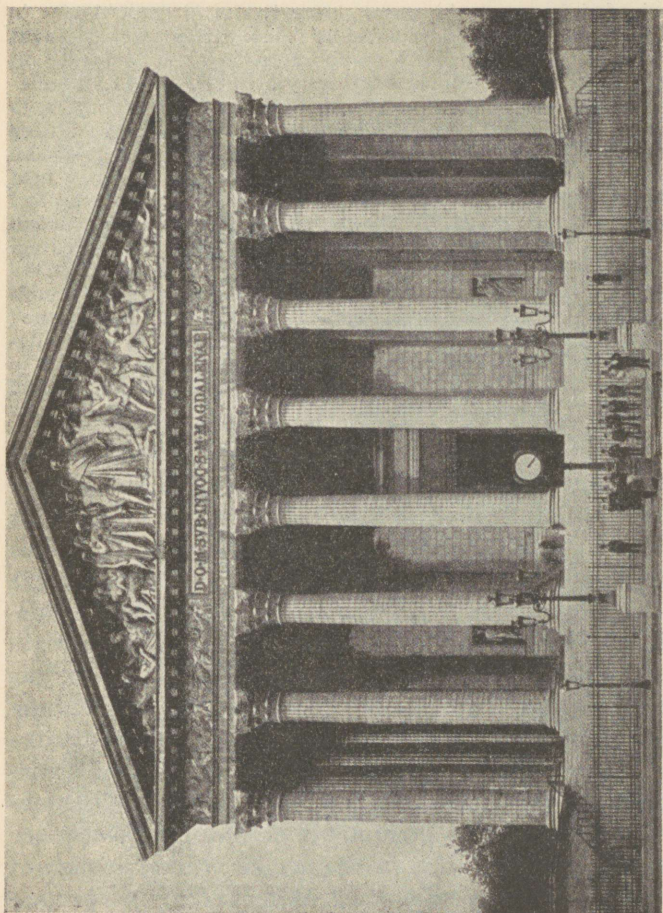
Iseloomulik on sellele ajajärgule veel, et oma elutunde otsis ta tuge minevikust ja leidis seda antiikajast, enne kõike Spartast ja vabariiklikust Roomast, kellede valjus ja tüse lihtsus vastas neile paremini kui Ateena uhkem elurõõm ja keisriteaegse Rooma pidulikkus. Caesari-tapja Brutus sai revolutsioonijaia lemmikangelaseks. See toetumine kaugele minevikule on seletatav osalt XVIII saj. teaduse arenguga. Mitte ainult loodusteadused ja filosoofia, vaid ka ajalugu ja arheoloogia mõjustasid sel „valgustatud sajan-

dil“ kõige tugevamalt inimeste meeli, eriti pärast seda, kui Pompei väljakaevamised võimaldasid otsepilku antiik-Rooma kunstipärasesse elamukultuuri. Ka kunstiajalugu oli tõusnud mõjuvaks vaimseks teguriks.

Need välised ja sisemised muutused olidki aluseks klassitsistliku stiili tekkimisele ja määrasid ta iseloomu. Ta sündis siis rahu- ja tasakaaluga tsusest pärast rokokoo närvilist tantslemist, ta erilaadi määras aga ajajärgu tugev huvi antiikaja vastu, mis ulatus orjaliku jäljendamispüüdeni. Klassikas nähti kehastatud olevat täiuslik ja igavene ilu, mille järgi pidi käima iga suur kunst.

See veendumus, millest oli saanud kogu ajajärku valitsev kunstiõpetus, pani end eriti valjult maksma ehituskunstis. Arhitekti vaba loomingu asemele astus teaduslikku täpsust taotlev antiik-aja mälestusmärkide uurimine ja nende vormide võimalikult muutmata ülekandmine uueaegsesse ehitistesse. Madelaine'i [l. madelää(n)'i] kirik Pariisis (joon. 19) iseloomustab ilmekalt selle uue kunstivoolu erivust eelmisist stiilidest. Ta nurgakivi oli pandud juba 1764. aastal. Esialgse plaani järgi pidi sellest kirikust saama renessansi tüüpi kuppelehitis, milliseid tootis rokokooaeg. 1806. a. andis aga Napoleon käsu püstitada see pooleliolev ehitis „puhtkreeka templina“. Nüüd lammutati senised osad ja jätkati ehitust, hoolstasti arvestades kreeka templi eeskuju.

Tõepoolest, eemalt otsustades näemegi end seisvat nagu ülesehitatud antiiktempli ees. Üldehitis on sama: alus, sammastik ja talastik; ehisviil kroonib fassaadi. Kuid lähemale astudes selgub, kuivõrd võimatu on siiski ajaliselts hoopis kaugel ajajärgul elustada täpselt vanu vorme. Kui tunda uuesti kaasa selle templi laiast ja kindlalt lamavale alusele ja endasse vastu võtta jõuliste ja lihtsate kreeka sammaste



Joon. 19. Madeleine'i kirik Pariisis, fassaad.

ülespoole sirutumises elava tunde, siis kordub tõepoolest sama monumentaalse ja vaba, kuid kindla seisu tunne, mida elasime läbi kreeka templi puhul. Kapiteelidereani jõudes kaotame aga ootamatult selle lihtsusetunde, mis päriskreeka templi juures katkestamatult jätkus: kapiteelid on siin kahe-

osalised, kõrgemad ja nagu kohevil sisemisest uhkuse- ja liikumisepüüdest. Edasi näeme horisontaalselt lamavat talastikku, mille allarõhuv raskus antiik-ajal nii selgesti oli esile tõstetud just dooria kapiteeli vormi kaudu. Siin selle vastu maskeerivad kapiteelid oma muretu vormimänglusega raskuse vastuvõtumomenti. Kuid ka talastik ise on liiga kerge võrreldes sammaste түseda riviga. Sellise talastiku kandmiseks poleks tarvis nii võimsaid tugesid. Nende peal kaotab talastik oma tõsiduse, näib, nagu võiksid sambad temaga peaaegu mängima hakata. Ka ehisviil on liiga madal. Ta mõjub nagu liiga kerge suvikübar түsedal kehal. Pealegi katavad teda liiga liikuvad reljeefilustised, mis mõjuvad liiga jutukalt, peaaegu tantslevalt, vastandina kreeka templi enesesesuletud rahule. Kõige selle tõttu on Madeleine'i kirikus hävinud just kreeka templi põhiomadused — osadevaheline rahulik tasakaal, vormide tõsine kohusetäitmine ja otstarbekohasus, — kuigi mõnikord ehituseosad on laenatud piinliku täpsusega antiik-ajast.

Selline kaheesus iseloomustab kogu klassitsistlikku ehituskunsti, kuigi see on kohati andnud ka harmoonilisi ehitisi. Pea kõigis praegusaja linnades võib kohata hulgaliselt klassitsistlikke ehitisi, kus tavalise linnamaja esikülge on pandud ehtima kas antiikne sammaspordaal ehisviiluga, või ainult ehisviil, või viilud akende ja uste kohal, ning vähemaid antiikstiili detailvorme: hammaslõikeid, friise jne. Kreeka tempel tervikuna ei saanud vastata nende uueaegsete hoonete nõuetele ja seepärast lisati ainult üks osa tema arvatavast täiuslikust ilust neile külge. Omaette vormidena mõjuvad need osad praegugi tõepoolest hästi, kuid neil puudub see sisemine õigustus, see kunstiline siirus, mis on nõutav ka ehituskunstis: et välisvorm vastaks sisemisele ülesandele, et ta peegeldaks sisemust ja oleks ise otstarbekohane, väljendaks oma ülesannet ka ehitise üldkoostises.

Ka Eesti linnades, eriti Tartus, leidub hulk enam või vähem õnnestunud uusklassika ehitisi, neist esikohal Tartu Ülikooli peahoone (ehit. aa. 1804—1809).



Joon. 20. David, „Horaatslaste vanne“.

Antiikajast palju rippumatum oli klassitsistlik stiil maalikunstis. Siin avaldub seepärast ka ajajärgu enda elutunne palju ilmekamalt ja siiramalt. Klassitsistliku stiili tähtsamaks esindajaks maalikunstis, tema andekaks ja energiliseks juhiks oli prantslane Jacques Louis David [1. žakk lui daviid]

(1748—1825), kelle surmaaastaga ühendatakse sageli ka klassitsistliku perioodi lõppu Lääne-Euroopa kunstis. 1784. aastal maalis David ühe oma tuntuma teose „H o r a a t s l a s t e v a n d e“ (joon. 20), kus klassitsistlikud ideaalid oli juba puhtal kujul kehastatud.

Teose aine on valitud antiik-aja kangelaslikekude muistendite seast, sest igapäevasüundmused ja olevik tundusid klassitsistlikule meistrile liiga madalaina. See vahetegemine madala ja kõrge aine vahel, tavalise elu ja ideaalse elu vahel (ja viimast nähti antiik-ajas), on klassitsismile väga tunnistmärgiline. Klassitsism oli täiesti idealistlik stiilisuund.

Eelpool ühendasime klassitsismi tekkimise kodanluse mõju suurenemisega XVIII sajandi teisel poolel ja demokraatliku revolutsiooniga. Nüüd nimetasime aga klassitsismi üheks peomaduseks lihtsast elust eemalehoidumist. See vastuolu demokraatia ideede rahvalikkuse ja klassitsismi olevikuelu põlguse vahel on aga ainult näiline. Tõeliselt oli too ajastu ka sisesemiselt idealistlikult meelestatud. Demokraatiast loodeti lõplikku lahendust maise elu pahedele ja revolutsioon pidi avama uue vaba ja kõrge elujärgu inimkonna arengus. Revolutsioonilise kolmanda seisuse juhid tundsid end selle suure, argipäevsusest kaugelt kõrgema tuleviku kandjaina, mis viis neid oma esinemiseski sageli sama teatraalsuseni, mida võime näha ka selle ajajärgu kunstiteostes. See teatraalsus polnud aga õõnes teesklus, vaid teda kandis üllas usk inimese headusse ja kõigi vooruste võitu. Õigluse ja vabaduse, mehise julguse ja tööka elu ülevad ideed täitsid selle ajajärgu parimate päid. Need juhtisid ka Davidi ainevalikut.

Teose ülesehituses pani see põhitunne maksma kindla tasakaalu ja rahuliku selguse. Rokokoovormide

lillelise meeoleotsemise asemele astus ülev tõsidus ja suurejoonelisus, mis „Horaatslaste vandes“ on pisi-asjuni läbi viidud.

Kolm selgesti eraldatavat inimgruppi täidavad selle pildi esiplaani: vasakul vandeaks käed väljasirutanud vendadegrupp, keskel vannutamiseks mõõkasid hoidev isa ja paremal vasaku poole pateetilist liikumist tasakaalustav naiste ja laste tagasihoidlikum grupp. Tagapõhi on nii lihtne kui võimalik: kolm tusedaile sammastele toetuvat kaart vastab seal esiplaani jaostusele ja ühendab oma aeglase rütmiga teose rahulikuks tervikuks. Inimfiguuride keha-hoius ja vastastikusel asetuses on säilitatud sama kindel tasakaal ja sümmeetria. Peatugem näit. vasakult esimese kuju juures. Käe väljasirutus ja etteaste oleksid andnud ta seisangule ettekalduva suuna, kuid vasaku jala kaugele tagasi toetumine ja vasaku käe sirutumine ühes odaga tahapoolle hoiavad alal tasakaalu ja kindla seisu tunde. Samuti vastab isa käte ettesirutumisele vasaku jala tahatoetumine ja paremal pildipoolel rauges poosis tahapoolle kalduva naise asendile pildiäärel oleva naise ettekummardus. Kuni riidevoltide selgete ja kindlate tõmmeteni valitseb see tasakaalulise püsivuse tunne, mis muudab ka kujutatud tegevusemomendi kestvaks sündmuseks. Need mehed ja naised on võtnud tõe-poollest nii kindla ja rahuliku asendi, et neil ei näi tarvetki tekkivat seda pea muuta. Sündmuse sisemine pateetiline liikuvus on muudetud niiviisi rahulikuks ja kindlaks seisuks, mis on nii iseloomulik klassitsistlikule idealiseerimispuudele. Tavalised inimesed ei seisaks nii, küll aga antiik-aja skulptuurteostest vaimustunud klassitsistliku maalikunstniku inimesed, kes pidid esindama inimliku suurmeelsuse, südikuse ja ilu täiust.

Ka värvid toetavad seda üldmulje iseteadlikku rahulik-kust. Pildis valitseb peaaegu täielikult ühtlane kollakas-pruun üldtoon. Kui selle üldtooniga taustale on paigutatud teisi värve, siis on need kõik mahendatud ja esinevad vaid lokaalvärvadena, s. t. ainult ühe eseme värvina, mis ei heida helkisid endast väljapoole ega võta väljastpoolt tulevaid helke endale. Värvide tagasihoidlikkusega liitus veel ühe-tooniline valgus, mis ei tekita tugevaid varjusid, vaid hoiab kujud ühetaolises, rahulikus õhkkonnas. Värvidesse suhtus klassitsism üldiselt ükskõikselt. Tähtis oli talle joonte selgus ja vormide kindlus, mida värvikiirgus ega valgusekont-rastid ei tohtinud segada. Ta on seega puhtlineaarne stiil. Loomulikult eemaldas see klassitsistliku stiili veel enam

tõelisest, mis on liikuv, mitmekesine, valgusehelkidest ja värvidest äärmiselt rikas.

Seda paremini suutis aga klassitsism kehastada ideaalseid väärtusi, ülevaid tundeid, tõsist ja mehhist suurust, pidulikku rahu ja kõlblelist valjust, kõiki neid „roomlaste voorusi“, mis rokokoostiili pinnalise eluläheduse, kergemeelse mängluse ja muretu elunautimise järel olid suureks rikastuseks kogu ühiskonnale.

Romantism —

tundevallandus, draamaatiline sisepinge; elamustejaht fantaasiamail.

Klassitsism oli kodanluse tõusuperioodi, revolutsiooni ja Napoleoni aja stiil. Suure, õilsa ja kuulsusrikka tuleviku lootused liikusid selle ajajärgu teadvuses. Kuid juba XIX sajandi algul järgnes sellele ühiskondlikule optimismile, mis toetas klassitsismi ülevusetunnet, ilmne langus. Revolutsioonilootustele tõmbas poliitiline reaktsioon järsu kriipsu. Ühiskonna sisemuses süvenesid aga samal ajal vastuolud: kodanluse majanduslik jõukus kasvas vaatamata kuninga võimu uuele kindlustumisele. Vastuolu kummagi ühiskondliku peajõu vahel teravnes selle tõttu veelgi. Ühtlasi hakkasid liikuma ühiskonna alamad kihid, kes kasvasid ja koondusid töö keskkohdadesse uueaegse tööstusearengu mõjul. Teiselt poolt olid aga ka Napoleoni sõdade hävitavad tulemused kaasa aidanud pettumisele senisest eluvaatest. See järjest arenev seisukord süvendas vastuolutunnet kogu ühiskonnas ja hävitas ideaalseis kõrgusis rahulikult loova klassitsismi elutundelise aluse. Pingetunne astus klassitsismi rahu asemele, ärevus tema tasakaalu ja pettumus tema ülevusetunde asemele. Aja vastuolude eest põge-

nesid ühed elukaugete tunnete maailma, teised astusid neile vastu kirgliku ägedusega.

Uus kunstistiil, r o m a n t i s m, mis XIX sajandi 20-ndail aastail pääses juba täielikule mõjule, sai selle elutundelise muutuse väljendajaks. Aja tasakaalutus ja vastuoluderikkus kajastus romantismis tundeägedusena, mis täitis kunstiteoseid ohjendamatu liikumisega. Tormised kired, tugevad erutused, täielik valldandus iseloomustab romantikat, nagu barokkigi pärast renessansi enesekindlat rahu. „Vabadus ja tõde“ olid küll ka romantika hüüdsõnad. Selle all mõeldi aga loova fantaasia vabastamist klassitsistliku stiili „vägivaldseist“ iluseadusist ja andumist kirgedele ning nende „tõelisele“ elule. Kuid see tõeline elu polnud romantikale veel argipäeva tõelus, vaid „üleva ja veidra segu“, nagu kirjutas romantilise voolu kirjanoduslik juht Victor Hugo. Nii tähendas see tõelusemõiste tegelikult sama „vägivaldset“ tõelusepaisutamist, mis oli omane klassitsismile. Romantika valis ainult ohjendamatuma viisi, eelistas järske kontraste ja ägedat liikumist ühtluse ja rahu asemel, arvates sellega juba tabanud olevat tõeluse. See viis küll sammu lähemale elu mitmekesisuse kunstilisele kujutamisele, kuid mitte tema täielikule valdamisele. Täielik tundevalldandus sundis romantikat harilikust tõelusest otsima ainult tundmuserohket ja sellest meeolotsema, nii nagu ülevusetunne ja vali enesepiiramine sundisid klassitsismi tõelisust idealiseerima.

Kõige täiuslikuma väljenduse leidis romantiline stiil maalikunstis, mille vabamad võimalused ja mitmekesisemad avaldusvahendid (jooned, vormid, värvid) vastasid kõige paremini ta tundlemisvajadusele. A r h i k t e k t u u r i s sellevastu ei loonud tahtejõuetu ja ehitusplaaniu romantika ajajärk üldse uut

ega omapärast stiili, vaid jätkas endiste aegade stiilide võimalikult täpsat kopeerimist. Kogu XIX sajandi ehituskunst ei vabanenud selle järel enam minevikuorjusest. Katsuti elustada kõiki endisi stiile alates romaani stiilist ja gootikast, üle renessansi ja baroki kuni rokokoo ja klassitsismini. Ajajärgu iseloomutu ja isikutu historism (võiks öelda ka ajalootsemine) tungis siin niiviisi ka kunsti alale ja asendas vabalt loova kunstnik-arhitekti kunstiajaloolasega, kes oskas ainult hästi jäljendada vanu vorme. Stiilide iseloomustuseks ei lisa nad kuigi palju juurde ja on jätetud siin seepärast vaatlusest kõrvale. Uue elujõu saavutas ehituskunst alles käesoleva sajandi algul, kust algab moodsa, võiks öelda ka uusasjaliku arhitektuuri kujunemine. Tööstuse ja suurlinnade ajajärgu elu asjalikule ja otstarbekohasele korraldusele on see praegugi alles kujunemisjärgus olev stiil püüdnud leida õiget ja tundeühtlast väljendust. Sirgjooned, lihtsad geomeetrilised vormid, rahulikud, vabad ja puhtad pinnad, avarad akna-avad ja eneses kindel staatiline seis iseloomustab teda üldiselt. Pikemalt pole aga siinkohal ruumi selle stiili juures peatuda.

Romantilise suuna tunnustatud juhiks oli maalikunstis prantslane Eugène Delacroix [l. öžeen dölakruá] (surn. 1862), kelle taltsutamatu temperament ja peen kunstivaist tõstsid ta üheks suuremaks kunstnikuks XIX sajandil. Tema 1830. aastal valminud pilti „Vabadusbarrikadidel“ (joon. 21) võime mainida romantilise stiili puhtama näitena.

Juba teose aine on hoopis teisest valdkonnast kui olid klassitsismi antiikainelised teosed: kujutatud on aktuaalne sündmus, 1830. aasta 28. juuli võitlused Pariisi tänavail. Kuid see olevikulähedus pole veel argipäevalähedus. Valitud on erandlik sündmus, suure tähtsusega ajalooline mo-



Joon. 21. Delacroix, „Vabadus barrikaadidel“.

ment, mis oma dramaatilisusega vastas romantilisele tundelõõmale.

Vabaduse sümboolne kuju juhiv rahvast barrikaadidele. Tormates juhiv ta teda otse edasi, pildist välja, vaatajale vastu. Heleda keskkujuna läbisegi tungleva tumeda rahvahulga ees lehvitab ta vabariigi sini-valge-punast lippu, järelekuutsvalt on pöördunud ta pea oma rahva poole, julgelt astub jalg, kindlalt hoiab vasak käsi püssi; ta rõivad, mis võitlusehoos langenud rindadelt, lehvivad tormiselt kaasa ta minekuägedusele, mis ei hooli enam millestki.

See hoovav liikumine valitseb kogu teose ehituses. Kaks p õ i k i lamavat keha moodustavad aluse. Nende kohal kuhjub edasitungijate mass, täites pildi vasaku poole ja jättes parema poole heleda kontrastina vabaks. Nii siis mitte staatiliselt tasakaaluline, vaid pealetungi dünaamikas paremale poole üleskuhjatud ülesehitus. Pildi keskkoha valdavas vabadusekujus lööb see vasakult tunglev keeris võimsa lainena üles. See laine on isegi nii võimas, et murrab pildi ülemise ääre ja tungib lipu ülemise osana sellest välja. Üldine võitlusekiring on haaranud niiviisi kõik inimkujud, iga liigutuse, isegi barrikaadiks segi-paisatud asjad. Paremalt astuva püstolitega poisi käed on ta pannud tuuleveskitiibadena üles-alla vehkima, vasakul on ta sundinud haavatu viimse jõuga üles pingutama ja on surunud kramplikult püssi silindris mehe kätte, kes täis trotsi ja sisemist võitlusetuld on viimse närvini pingul saabuva kokkupõrke ootuses. Kõik pinnad, kõik äärjooned on lainetama pandud, pole ühtki sirget teed sel pildil, mis on maalitud äreva käega, kogu keha vapustava sisemise tundepeingega. Värvid ja valgusemõjud, mis klassitsismis olid kõrvalised, tungivad siin uuesti lõõmavalt esiplaanile. Teraavad valgusejoad ja tumedad varjukohad ristlevad läbisegi. Kirgliku punase, rohekassinise, lõõmava kollase, hõõguva pruuni ja hallmusta toonid heitlevad lugematuis varjundeis üksteisega. Värv on muutunud Delacroix'i niiviisi äärmiselt aktiivseks ja on kaotanud täiesti lokaalvärvi iseloomu, mis tal oli klassitsismi ajal. Üks teatud värv ei piirdu enam oma esemega ega oma põhivärviga, vaid heidab endast välja-poole helkisid, mis ähmastavad vormide piirjooni ja suurendavad samal ajal rahutu liikuvuse muljet. Ühtlasi eelistab Delacroix igapäeva looduslikele värvidele fantastilisi värve, mis erutavad rohkem meeli ja vastasid paremini tema ägedale loomusele ning üldse romantilise elutunde kirglusele.

Davidi klassitsistliku teose idealiseeritud rahu järel mõjub Delacroix teos otse vihase tormina. Kuid ikkagi sellise

tormina, kus võisid märatseda mitte igapäevased inimesed, vaid harukordsete tundide kangelased. Argipäevase elulihtsuse võitmine kunstile jäi järgmise stiili ülesandeks.

Realism —

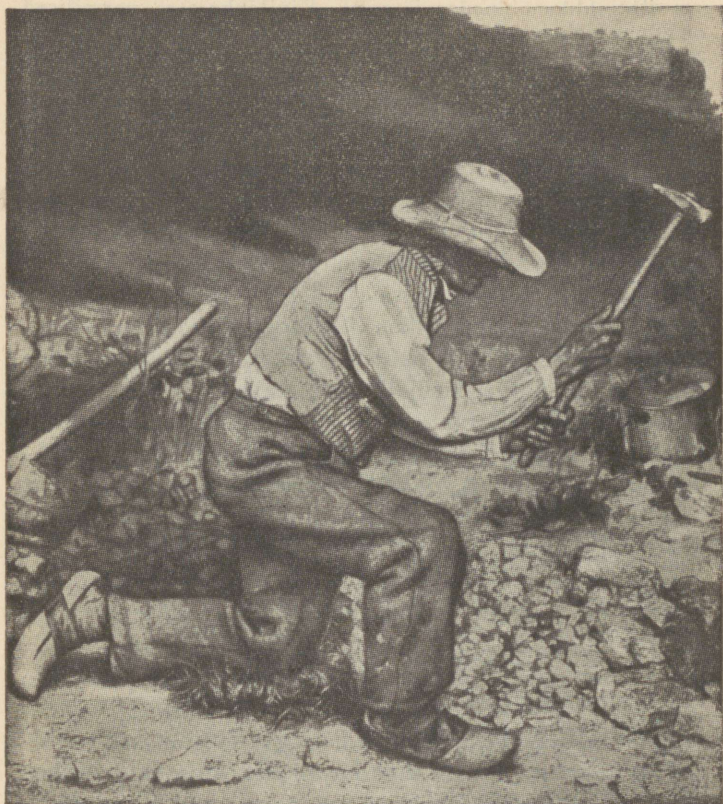
argielu ja loodusteadus.

1850. a. paiku oli romantika juba üle elatud. Eruvatavate eluharulduste kujutused ei vastanud enam ajatundele. Tööstuse kiire arengu tagajärjel olid ühiskondlikud vahekorrad uuesti muutunud. Väikekodanlus ja tööliskond tungisid ikka rohkem esiplaanile (1848. a. revolutsioonilaine), nende eluharjumused ja eluvaade hakkasid mõjustama ka ajajärgu vaimseid eneseavaldusi. Üldine kainenemine, pärast romantika ekstaatikat, oli selle tulemuseks.

Kunstide alal kajastus see tähelepanu pööramises argipäevase elulihtsuse, looduslikvälise reaalsuse poole, millest ka stiil on saanud realismi nime. Kunstnikud nägid oma ülesannet mitte enam täiusliku ilu otsimises ega huvitavate harukordsuste kujutamises, vaid kõige selle võimalikult tõetruus jäljendamises ja kunstilises elustamises, mida nad igapäev võisid näha. Oma ainsat õpetajat ja eeskuju nägid nad n. ö. loodusteaduslikus tõeluses, millele tuli alistuda tingimusteta, s. t. kunstnik pidi oma enda tunded kõrvale tõrjuma ja loodusteadusliku asjalikkuse ning tähelepanuga kujutama lihtsaid elunähteid, kuni peensusteni õieti ja täpselt. Sama loodusteadusliku mõtteviisiga ei tehtud enam vahet üleva ja madala aine vahel, sest kunstniku ainevaldkond pidi mahutama endasse „kogu tõeluse“. Eelistatud olid seejuures aga uue suuna looduslikkust ja lihtsust allakriipsutavad ained.

Ka sel ajajärgul sammus arengu eesotsas Prantsusmaa. Gustave Courbet [l. gūstaav kurbee] (1819—1877), üks XIX saj. jõulisemaid kunstnikke, oli selle uue stiili tähtsamaid põhjendajaid. Ta maalis 1851. a. pildi, mis kujutab kaht kivilõhkujat oma igapäevase töö juures (joon. 22). Võime vaadelda seda kui realistliku stiili programmteost.

Igapäevaelust võetud aine, ilma ühegi tundelise lisanuduseta kunstniku poolt. Kaks harilikku töölist oma igapäevases tuimas töös. Isegi nende formaat on „tõeline“. Nad on maalitud elusuuruses. Nende kehaasendid on tööasendid, liigutused tööliigutused, mitte hinge väljendused. Paremal kujutatud vanem mees ei tõsta käsi mitte selleks, et näiteks oma iseteadvust väljendada, vaid lihtsalt haamriga löömiseks, vasakul olev poiss ei tõsta jalga mitte mõtiskledes astumiseks, vaid lihtsalt kivi toetamiseks. Kõik, mis siin sünnib, sünnib objektiivse asjaliku sihi pärast, mitte tunde väljendamiseks. Kunstniku kogu tähelepanu on kinnitunud sellele asjalikkusele. Ta on üles märkinud kõik, mida võis näha tõelises elus sellise töö juures. Rebenenud kohad särkis ja vestis, nende esemete luitunud värv kuni kulunud äärte narmenduseni, tahrunud püksid, kübar ja vanad töökotad, põlve alla pandud õletuust, laialipillatud tööriistad, keedunõud ja kivid on antud nii, nagu Courbet neid võis kohanud olla kuskil Prantsuse külas sellise tööpildi nägemisel. Kõik on paigutatud pildile tavalises looduslikus juhuslikkuses. Me ei saa siin enam kõnelda pildi kompositsioonist endises mõttes kui maalija tundeväljendusest, sest kujude ja vormide paigutust pole juhtinud siin mitte Courbet, vaid tõelus ise, millele Courbet on andunud. Ka puudub siin see rõivavoltide ilukõneline keel, mis iseloomustas seni-seid stiile. Kuid seda tugevam on siit hoovav u s a l d a t a v u s e mulje. Kummagi tööliste särki- ja püksivoldid on antud sellistena, nagu nad vastavate liigutuste juures tõeliselt on, väljendades isegi selle riide puhtmateriaalseid omadusi, mille voldid nad on. Selles materiakujutuses saavutaski Courbet aja jooksul eriti haruldase oskuse. Väsimatu vaatluse kaudu õppis ta tabama pisimaidki pinna-detaile, mis tavalisele inimesele jäävad üksikasjuna nägemata, kuid mõjuvad üldmuljele väga oluliselt kaasa ja lubavadki palja nägemise varal otsustada ühe eseme sisemiste omaduste üle. Tuhandete väikeste pintsliõmmetega andis Courbet edasi seda sisemist kude, tungides, võiks öelda,



Joon. 22. Courbet, „Kivilõhkujad“ (fragment).

kuni ta molekulaarse koostiseni. Seepärast mõjuvadki ta küpsed teosed oma lihtsusest hoolimata nii elurikastena. Tema inimkujude nahakatte all näib elavat tõeline soe elu. Ega muidu nimetanud Zola Courbet'd „liha tegijaks“ (*fai-seur de chair*). Nii vallutas ta pindade kaudu kogu materia, andes sellele ühtlasi hinge, jõulise ja tubli hinge.

Üldpildiks ühinedes jätavad „Kivilõhkujate“ vormilised omadused elusuuruse, elutäiuse, tüseda ja mahlaka tõeluse mulje, mis iseloomustab kõiki Courbet' teoseid. Pärast romantika pingutatust oli see ajatundele suureks rikastuseks ja lahendavaks puhkuseks. Elulihtsuses endas olid avatud jõuallikad, mis võisid toita inimeste elamustetarvet.

Kogu XIX saj. teise poole kunstiareng ei lahkunud enam sellelt pinnalt. Sajandi viimse veerandi saavutuseks oli kunstide alal Courbet alatud suuna edasiarendamine suurema värvilise tõeluse suunas. E d o u a r d M a n e t [l. eduaar manee] (1832—1883) rajas siin teed. Courbet pruunikas üldtoon, nn. galeriisoust, kadus maalinguult ja endiste tubaste ja kunstlikkude toonide asemele astusid tõeluse elavad värvid. Samal ajal hakkasid kunstnikud aga ühtlasi eemalduma Courbet' kooli objektiivsusest. Courbet' realism taitis asju nii näidata, nagu nad tõeliselt on, nagu nad igäihele paistaksid, kui neid pikemat aega üksikasjaliselt vaadelda. Lähtekohaks oli kujutatav ese. Sajandi viimse veerandi realism (see jäi realismiks, sest tõsielu oli endiselt kujutusesemeks) asetas aga peaarõhu vaatlevale kunstnikule. Oluline oli see, kuidas tema nägi tõelust. Ja ta nägi seda hetkelise pildina, mis juba järgmisel minutil oli teissugune, sest valgusemõjud, mis nägemisel kõige olulisemad, vahelduvad kiiresti. Ta taotles ka maalida anda vaid hetkelisi muljeid vaadeldavast asjast, nagu meie silma võrkkest neid tajub, enne kui me neid vaimselt ümber töötame. Kogu see kunstivool on saanud seepärast muljekunsti (impressionismi) nimetuse.

Nii astus esimese realistliku või naturalistliku kunstigeneratsiooni kestva tõeluselamuse asemele umbes 1875. a. peale teise realistliku generatsiooni hetkelamus. Kuna see vool ühtlasi oli kiindunud valguse ja värvi hääbuvate nüansside kujutamisse, siis nime-

tatakse teda ka täisvalgusemaalimiseks, pleenäris-
miks ¹⁾).

Kuid see individualistlik, sageli uuesti romanti-
kalegi läheneva realismi suund kuulub juba õieti kaas-
aja kunstiarengusse ega mahu seepärast enam käes-
oleva ülevaate raamidesse, mille eesmärgiks oli üldi-
selt iseloomustada mineviku tähtsamaid kunsti-
järke.

Oma ülesande loeb eelolev kirjutus täidetuks, kui
tal oli võimalik kaasa aidata nende minevikuvarade
elustumisele lugeja silmis. Nii kauged ja võõrad kui
mõned neist ajajärgudest oma eluvaate poolest meile
ka poleks, ühendab meid nendega ometi inimlikkude
tunnete lai ja sügav ala, mis kunstis on leidnud üle
aegade kestva väljenduse. Kõigist neist võib rikas-
tuda meiegi elu — pruugib ainult tundevalmilt astuda
nende ette.

1) sõnust *plain air* — täisvalgus.

Kirjandust.

- Friedrich Jodl*: Ästhetik der Bildenden Künste. Stuttgart u. Berlin 1920. (Sissejuhatus kujutatavate kunstide, eriti ehituskunsti olemusse.)
- Gustav Strengell*: Rakennus Taideluomana. Helsinki 1929. (Ehituskunsti põhitüüpide ja vormikõne selgitus.)
- Max Deri*: Das Bildwerk, 1926. (Sissejuhatus kunstiteoste vormiomaduste läbielamisse.)
- André S. Blum*: Histoire générale de l'Art. Paris, 1923. (Kokkuvõtlik ülevaade kujutatavate kunstide senisest arengust.)
- Propyläen, Kunstgeschichte. 22 köidet. (Sünteesilised ülevaated kunstivooludest, eriti soovitatav rikkalikkude reproduktsioonide poolest.)
- Max Deri*: Die Stilarten der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden, Berlin u. Leipzig 1932. (Kunsti peavoolude käsitus elutundelisel taustal.)
- Max Deri*: Die Malerei im XIX Jahrhundert I ja II. Berlin 1920. (XIX sajandi maalikunstivoolude ja üksik-teoste analüüs.)
- K. O. Hartmann*: Stilkunde I ja II. Berlin u. Leipzig 1918. (Metoodiliselt vananenud, kuid vormidetaile käsitleva stiilide ülevaatenähtena kasustatav.)

Eestikeelseid teoseid.

- Alfred Vaga*: Eesti kunsti ajalugu I. 1932.
Kunstiajaloolised artiklid „Eesti Entsüklopeedias“.
- L. Rudrauf*: Prantsuse kunsti arengujärgud, ajakirjas „Olion“. 1932.

Piltide register.

1. Parthenon Ateena linnamäel. 2. Dooria kapiteel. 3. Polykleitos, „Odakandja“. 4. Pantheon Roomas, sisevaade. 5. San Paolo fuori le mura — basiilika Roomas, sisevaade. 6. Hagia Sophia kirik Konstantinoopolis. 7. Maria Laachi kloostrikirik, esiküljelt. 8. Valjala kiriku portaal. 9. Amiens'i katedraali fassaad. 10. Chartres'i katedraal, sisevaade. 11. Püha Peetruse kirik Roomas. 12. Michelangelo, „Taavet“. 13. Raffael, „Sixtini Madonna“. 14. Santa Susanna kirik Roomas. 15. Bernini, „Püha Theresa ekstaas“. 16. Rubens, „Jeesuse risti püstitamine“. 17. Voltaire'i tuba Sanssouci lossis. 18. Watteau, „Teeleminek Cythera saarele“. 19. Madeleine'i kirik Pariisis, fassaad. 20. David, „Horaatslaste vanne“. 21. Delacroix, „Vabadus barrikaadidel“. 22. Courbet, „Kivilõhkujad“.

Osa klišeid on tarvitamiseks saadud „Eesti Entsüklopeedialt“ ja ajakirjalt „Kevadik“.

Sisukord.

	Lk.
Sissejuhatus	5
Antiik-kunst	11
Rooma kunst	21
Algkristlik kunst	27
Romaani stiil	33
Gooti stiil	43
Renessanss	58
Barokk	72
Rokokoo	84
Klassitsism	92
Romantism	100
Realism	105
Kirjandust	110
Piltide register	111

„See, mis siin pakutakse, peaks kuuluma igamehe üldharidusse.“
A. Palm. Kasvatus nr. 5, 1932.

ELAVA TEADUSE ESIMENE AASTAKÄIK.

№ 1. H. G. Wells: Suur maailmasõda, selle järelaeg ja inimsoo tulevikusihid. 4 pildi, 6 kaardi, tabeli ja huvitava statistikaga. 112 lk.

№ 2. C. Thomalla: Uued teed tervisele. Tervishoid, moodsad ravimisviisid ja igapäevased kehaharjutused. 26 pildi ja joonisega. 128 lk.

№ 3. A. Pigafetta: Esimene teekond ümber maailma, Magalhãesi avastusreis 1519—1522. 20 vanaaegse pildi ja kaardiga. 116 lk.

№ 4. A. Remmel: Otstarbekohane ja ilus kodu. Kuidas seda korraldada, mööbeldada ja kaunistada. 86 pildi ja joonisega. 112 lk.

№ 5. G. Ferrero: Vana-maailma hukkumine. Mis kõneleb see meie ajale? 10 pildi, tabeli ja kaardiga. 116 lk.

№ 6. Eduard Poom: Moodne töötehnika ja majanduskriis. Ratsionaliseerimine töös ja majanduses. 12 joonisega. 120 lk.

№ 7. A. Messer: Okkultism ja teadus. Mida arvata telepaatiast, „selgeltnägemisest“, ettekuulutustest, spiritismist ja muust „salateadusest“? 7 pildiga. 116 lk.

№ 8. F. J. C. Hearnshaw ja G. D. Cole: Sissejuhatus politikasse I. Politiliste aadete ja vormide areng Vana-Kreeka linnriigist nüüdisajani. 104 lk.

№ 9. W. Bousset: Jeesuse elu ja õpetus. 1 kaardiga. 118 lk.

№ 10. Oliver Lodge: Energia ja loodusteadusliku maailmakäsituse alused. 5 pildiga. 104 lk.

№ 11. Ants Piip: Nüüdne maailmapolitika ja Eesti. Sissejuhatus politikasse II. 1 pildi ja 2 kaardiga. 114 lk.

№ 12. O. Loorits: Eesti rahvausundi maailmavaade. 112 lk.

Iga raamatu hind on 1 kroon, kogu aastakäik, 12 eri raamatut, 9 krooni, 6 eri raamatut 5 krooni, 3 eri raamatut 2 kr. 75 s. Aastakäigu hindu võib tasuda ka osadekaupa Kr. 3.50, 2.50, 2.—, 1.—, iga osamaksu tasumise järel saadetakse välja 3 raamatut, Raamatuid on ka iluköites; köite hind, 50 senti iga raamatu pealt, tuleb tellimissummale juurde arvata.

Nõudke E. T. prospekte lähemate sisututvustustega — need saadetakse hinnata.

EESTI KIRJANDUSE SELTS TARTUS

