

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

Annemari Mikk

**Ovidiuse “Metamorfooside” Diana ja Actaeoni loo teema- ja motiivianalüüs visuaalses
kunstis Kadrioru lossi laemaali näitel**

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Maria-Kristiina Lotman, PhD, Kerttu Männiste, M.A

Tartu 2026

SISUKORD

KASUTATUD LÜHENDID	4
SISSEJUHATUS.....	5
1. OVIDIUSE “METAMORFOOSIDE” OLEMUS JA ROLL KUNSTIS	7
1.1 „Metamorfoosid“ – autor ja teos.....	7
1.2 „Metamorfoosid“ kunstis.....	8
1.3 Diana ja Actaeoni müüt – loo sisu ja peamised teemad.....	10
1.4 Diana ja Actaeon kunstis.....	11
2. KADRIORU LOSS JA PEASAALI LAEMAAL.....	14
2.1 Kadrioru loss.....	14
2.2 Laemaalingu dateerimist ja autorlust puudutavad küsimused	15
2.3 Laemaalingu kirjeldus, teostus ja stiil.....	16
2.4 Laemaalingu temaatika ja eeskujud	17
2.4.1 Magdalena van de Passe gravüür	19
2.4.2 Rembrandti maal.....	20
2.4.3 Guldensteini mõisa häärberi maal.....	20
3. DIANA JA ACTAEONI MÜÜDI OVIDIUSE VERSIOONI NING KADRIORU LOSSI PEASAALI LAEMAALI VÕRDLUS	22
3.1 Tegelaste kirjeldused ja nende kujutamine	22
3.1.1 Diana.....	22
3.1.2 Nümfid	23
3.1.3 Actaeon	24
3.2 Olustiku kirjeldus ja selle väljendumine maalil.....	25
3.3 Ovidiuse Diana ja Actaeoni loo sündmused ja maalil kujutatu	26
KOKKUVÕTE	29
KASUTATUD ALLIKAD	31
SUMMARY	34
LISAD.....	37
Lisa 1. Diana ja Actaeon kunstis: Tiziano Vecellio, Jacques de Gheyn II ning Jean-François de Troy.....	37
Lisa 2. Kadrioru lossi peasaali laemaal.....	40

Lisa 3. Kadrioru lossi peasaali laemaali eeskujud – Magdalena van de Passe gravüür, Rembrandti maal ja Guldensteini mõisa häärberi maal	41
Lisa 4. Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loo ladinakeelne tekst.....	43
Lisa 5. Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loo eestikeelne tõlge.....	49

KASUTATUD LÜHENDID

Diod. = Diodoros

Met. = Metamorphoses

Bibl. = Bibliotheca Historica

SISSEJUHATUS

Minu bakalaureusetöö eesmärk on uurida, millisel määral on Kadrioru lossi peasaali laemaalil, mis kujutab Diana ja Actaeoni lugu, võimalik tuvastada otseseid mõjutusi Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loost ning kui paljud mõjutused pärinevad teose loomisel eeskujuks olnud kunstiteostelt. Lisaks püüan välja tuua detailid, mis ei seostu ei Ovidiuse teksti ega maalingu eeskujudega.

Valisin teema lähtudes eelkõige suurest huvist selle vastu, kuidas Ovidiuse „Metamorfoosid“ visuaalkunsti kujunemist ja ilmet mõjutanud on. Ajendiks oli ka Kadrioru lossi laemaalingut käsitlevate uute uuringute tulemuste ilmunine (Hiip jt 2025) ning Kadrioru kunstimuuseumis 2026. aasta sügisel avanev näitus „Metamorfoosid. Võim. Vägivald. Sugu“.

Uurimismeetoditeks on võrdlev intermeedialine analüüs, ikonograafiline analüüs ning ikonoloogiline analüüs. Analüüsis kasutan peamiste allikatena Ovidiuse „Metamorfooside“ 3. raamatu ladinakeelset teksti R. J. Tarranti editsioonist (2004), ingliskeelset tõlget (Martin 2005) ning Maria-Kristiina Lotmani 2026. aastal ilmuvat eestikeelset tõlget. Lisaks on abiks mitmed Paul Barolsky teosed. Kunstiteoste analüüsi tehes kasutan nende digikoopiaid.

Töös kasutan mütoloogiliste tegelaste latiniseeritud nimekujusid, kuna nõnda on neid kasutatud nii Ovidiuse tekstis kui ka Ovidiuse eestindustes. Lisaks on barokiaja antiigiainelistes teostes valdavad just latiniseeritud nimekujud.

Bakalaureusetöö sisuline osa on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis tutvustan lühidalt Ovidiust ja „Metamorfoose“ ning avan teose laiemat rolli ning olulisust kunstis. Teises peatükis annan ülevaate Kadrioru lossi ehitusloost ning selle peasaali laemaalingust, pöörates tähelepanu nii dateerimise kui ka autorlusega seotud probleemidele, teostusele, stiilile, temaatikale ja eeskujudele. Peatüki lõpus on kompaktne ülevaade analüüsitava laemaali ja selle eeskujude sarnasustest ning erinevustest. Kolmandas peatükis võrdlen Diana ja Actaeoni lugu Kadrioru lossi laemaaliga, analüüsides eraldi tegelaste, olustiku ja sündmuste kirjeldusi ja kujutamist. Töö lisades on peamiste näidete ja võrdluse jaoks kasutatud kunstiteoste reproduktsioonid (lisa 1–3), Diana ja Actaeoni loo ladinakeelne tekst (lisa 4) ning Maria-Kristiina Lotmani tõlge (lisa 5).

Lähtudes töö eesmärgist eristada Ovidiuse tekstist, varasematest kunstilistest eeskujudest ja muudest kontekstidest tulenevaid mõjutusi, püstitan hüpoteesi, et Kadrioru lossi peasaali

laemaalingu kujunemisel ei olnud Ovidiuse tekst ainus ega peamine määrav allikas. Eeldan, et maali ikonograafilist ja kompositsioonilist lahendust mõjutasid vähemalt sama olulisel määral varasemad sama süžeed kujutavad kunstiteosed ning Kadrioru lossi rajamise ja kaunistamisega seotud poliitilised tähendused.

1. OVIDIUSE “METAMORFOOSIDE” OLEMUS JA ROLL KUNSTIS

Bakalaureusetöö esimeses peatükis annan põgusa ülevaate ning vajaliku teoreetilise raamistiku Kadrioru lossi laemaali teema- ja motiivianalüüsi jaoks. Ovidiuse teos on olnud sajandeid Euroopa kunstnikele oluline inspiratsiooni- ja teabeallikas antiikmütoloogia kujutamisel. Kuna Kadrioru lossi peasaali laemaal on otseselt inspireeritud Ovidiuse lugudest, on oluline mõista teose sünnilugu ja selle retseptsiooni kunstis laiemalt. Peatükk liigub üldiselt käsituselt üksikule: kõigepealt tutvustatakse autorit ja teost ning selle rolli Euroopa kunstiajaloo kontekstis. Seejärel keskendutakse juba kitsamalt Diana ja Actaeoni müüdile. Selline teoreetiline raamistik on vajalik, et järgnevates peatükkides Kadrioru lossi laemaali teemasid ja motiive detailsemalt analüüsida. Esimeses alapeatükis lähtuvad teoste eestikeelsed pealkirjad Antiigileksikonist.

1.1 „Metamorfoosid“ – autor ja teos

Publius Ovidius Naso (43 eKr–17 pKr) oli rooma kirjanik, kelle mõju hilisemale lääne traditsioonile on olnud silmapaistev. Ovidiuse säilinud luule on kirjutatud kas elegilises distihhonis või heksameetris. Tema teoste hulka kuuluvad näiteks „Armastuskunst“ („Ars Amatoria“), „Lembelaulud“ („Amores“), „Kurvad laulud“ („Tristia“), „Fasti“ (Rooma kalender), „Heroiinid“ („Heroides“) ja „Metamorfoosid“. (Hardie 2019: 408–441) Ovidiuse looming on olnud aluseks arengutele maailmakirjanduse vallas, aga ka kunstis, kus on väga tugevalt näha mõju nii kunstiteooria kujunemisele kui ka erinevate ajastute kunstnike teoste süžeede valikule. (Barolsky 2014b: 203)

„Metamorfoosid“ on viieteistkümnest raamatust koosnev ladinakeelne heksameetriline teos, mis kätkeb endas umbes 250 ühtseks looks põimitud müüti. Seejuures puudub aga kindel jutustaja. Teos valmis 8 pKr ning allikmaterjaliks oli nii Kreeka kui ka Rooma mütoloogia. (Barchiesi ja Rosati 2024: 3, 45) „Metamorfooside“ žanriline määratlus on uurijate seas palju vaidlusi tekitanud. Ühest küljest viitavad teose värsimõõt, temaatika ja esitusviis eepilisele žanrile, teisalt kalduvad selle mängulisus, irooniline toon ja narratiivne mitmekesisus eepilise traditsiooni normidest kohati kõrvale. (Gildenhard ja Zissos 2016: 13–16; Griffin 1977: 61–69; Heath 2012: 189–206)

„Metamorfoosid“ on kujunenud üheks tuumteoseks lääne kirjanduskaanonis. Teos on mitmekesine ja kronoloogiliselt korrastatud – see hõlmab endas aega universumi loomisest Ovidiuse eluajani.

(Hardie 2019: 430) Korrastatus ei tähenda siinkohal ranget lineaarset järgnevust, ent Ovidius avab oma kavatsuse juba teose algul jumalate poole pöördudes (*[...] di, coeptis (nam uos mutatis et illa) / aspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen; Met. 1.2–4*) ning makrotasandil ta seda programmi ka jälgib. Arvukate kõrvalepõigete, kataloogide ja lugude sisse põimitud lugude tõttu esineb aga mikrotasandil kõrvalekaldeid üldisest ajajoonest. (Coleman 1971: 463–464) Teoses vahelduvad erinevad žanrid, näiteks hümn, tragöödia, pastoraal ja eleegia. (Hardie 2019: 430) Peamised teemad on elu, surm (Barolsky 2014a: 11), armastus ja transformatsioon. Igas loos toimub osaline või täielik muundumine, mis ületab piire loomade, inimeste, jumalate ja looduse, aga ka kunsti ja tegeliku elu vahel. (Barchiesi ja Rosati 2024: 3, 14)

1.2 „Metamorfoosid“ kunstis

Ovidiuse järgi on kirjeldus metamorfoosist kui nähtusest omaette poeetiline kunstiteos, seega Ovidiuse ideede järgijate jaoks on iga kunstiteos omamoodi muundus. See tähendab, et millestki saab midagi uut. Kunstnikele on seega “Metamorfooside” juures huvi pakkunud selle juurde kuuluv muundumise kui nähtuse ja protsessi idee, aga kindlasti ka teose sisu, kuna mütoloogilised lood pakuvad hulgaliselt võimalusi erinevate stseenide ja teemade kujutamiseks. (Barolsky 2014b: 202–203)

Renessansi- ehk taassünniajastu, mis kestis 14. sajandist 17. sajandini, sai oma nime tänu antiigihuvi uuele tähtsusele (Harbison 2002: 161). Sel perioodil toimus pidev võitlus antiigi ning enne seda kunstis pikalt domineerinud kristliku temaatika vahel (Hartt 1987: 387). Antiik ja kreeka-rooma mütoloogia pakkusid vaheldust piiblist tuntud süžeede kujutamisele, seega hinnati klassikaliste autorite teoseid kõrgelt (Burckhardt 2003: 154–155, 164). Ovidiuse „Metamorfoosidest“ sai seega kunstnikele igati huvi tekitav teos, mis pakkus kunstis kristlikele süžeedele vahelduseks ilmalikke teemasid. Kunstnikel tekkis seega võimalus muundumiste kaudu materiaalselt maailma ja kehalisust kujutada. Alates renessansi algusajast on Euroopa kunstnikud ja skulptorid loonud lugematul arvul kunstiteoseid, mis “Metamorfooside” lugusid illustreerivad. Renessansskunstist on tuntud ja Euroopa kunstiloos olulised näited Antonio da Correggio maal “Jupiter ja Io” (Barolsky 2014b: 204–5) ning Tiziano Vecellio poolt prints Philip II jaoks maalitud seeriasse kuuluvad maalid: “Danaë”, “Venus ja Adonis”, “Perseus ja Andromeda”, “Europe

röövimine” “Diana ja Actaeon”, “Diana ja Callisto” (Mythological paintings (poesie) for Philip II (1553-62) *s.a.*).

Kaudselt on “Metamorfooside” mõjutusi näha ka Michelangelo di Ludovico Buonarroto Simoni skulptuuridel. Kunstniku “Vangid” teevad oma lõpetamata välimusega nähtavaks metamorfoosi protsessi ning viitavad samas Deucalion ja Pyrrha loole, kus maha visatud kividest tekkisid inimesed (*Met.* 1.313–415). “Lapiidide ja kentauride lahingu” juures on samuti lõpetamata jäänud välimusega rõhutatud muundumise protsessi. Reljeef põhineb Ovidiuse lool (*Met.* 12.210–535). (Barolsky 1998: 458–459) Ovidiuse mõtetest ja neid edasi kandvatest Michelangelo teostest sai hiljem oma loominguga jaoks inspiratsiooni prantsuse skulptor ja graafik François-Auguste-René Rodin. (Barolsky 2014b: 204–205)

Barolsky järgi on aga suurim hulk „Metamorfoosidele“ viitavatest kunstiteostest ja skulptuuridest pärit hoopis barokist, mis valitses Euroopa kunstis 17. sajandist 18. sajandini. Näited sellel perioodil “Metamorfooside” teematikat käsitletud Euroopa kunstiloo tuntumate teoste seast on järgmised: Michelangelo Merisi da Caravaggio “Narcissus”, Gian Lorenzo Bernini “Apollo ja Daphne”, Diego Velázquez “Ketrjad”. “Metamorfooside” süžeesid on oma loomingus kasutanud ka Peter Paul Rubens ja Rembrandt Harmenszoon van Rijn. (Barolsky 2014b: 202)

Kui kristlikke süžeesid ja ajaloosündmusi kujutades oli täpsus väga oluline, siis baroki perioodil tekkis kunstnikel mütoloogilisi stseene kujutades pisut rohkem loomevabadust. Seda eriti „Metamorfooside“ puhul. Ovidiuse teksti ei jälgitud enam nii täpselt – koos arvukate tõlgete, editsioonide ja versioonidega olid kättesaadavad ka mitmed erinevad illustratsioonid, millega kunstnikud tuttavad olid. Oma roll oli allegoorilistel ja moraalsel interpretatsioonidel, alasti kehal ja erootilisusel. Lisaks võisid kunstnikud oma töid teostada koostöös patroonide või klientidega ja valitud detaile rõhutada, et soovitud tulemus saavutada. Tekkisid mitmed uued ja unikaalsed kujutusviisid. (Enenkel ja de Jong 2021: 1–5) Näide omapärasest interpretatsioonist on Rembrandti Ganymedes, keda on varasemast noormehena kujutamise traditsioonist kõrvale kaldudes hoopis imikuna maalitud. Kujutusviisi muutmisega on nihkunud tähendus. Rembrandti kujutatud kotka haardes hirmust urineeriv ja karjuv imik on iha käsitleva stseeni farsiks muutnud. (Barolsky 2014a: 200-201)

Nimetatud teosed ja ideed on mõjutanud mitmeid järgmiste põlvkondade kunstnikke. Allikate põhjal on sellised kunstnikud näiteks Pablo Picasso, Francis Bacon (Barchiesi ja Rosati 2024: 2),

Gustave Moreau, Salvador Dali, René Magritte. Ovidiuse “Metamorfoosid” on andnud seega tähelepanuväärse panuse renessansi, baroki ja nende järgnevate perioodide kunsti. (Barolsky 2014b: 202, 215)

Ovidius ja “Metamorfoosid” on väga aktuaalsed ka käesoleval aastal. Amsterdamis asuv Rijksmuseum ja Rooma Galleria Borghese avasid 2026. aasta veebruaris nende koostöös valminud näituse pealkirjaga “Metamorphoses”. Näitusel on rohkem kui kaheksakümmend erinevatest maailma kogudest pärinevat kunstiteost, mis kõik kujutavad mõnd lugu või teemat Ovidiuse “Metamorfoosidest”. (Rijksmuseum *s.a.*) Eestis toimub 2026. aastal lausa kaks “Metamorfoosidega” seotud näitust, esiteks Noore Skulptori Preemia näitus alapealkirjaga “Metamorfoos” (*s.a.*), teiseks Kadrioru kunstimuuseumi näitus “Metamorfoosid. Võim. Vägi. Vaheldus.” (*s.a.*).

1.3 Diana ja Actaeoni müüt – loo sisu ja peamised teemad

Diana ja Actaeoni müüt jutustab loo sellest, kuidas kord kütt Actaeon, Cadmuse lapselaps, kelle vanemateks olid Autonoe ja Aristaeus (Diod. *Bibl.* 4.81.1–4.82.5), sattus nägema keelatud vaatepilti. Nimelt sattus Actaeon ühel pärastlõunal jahilt tulles metsa uitama. Oru veerel asus Diana püha mets, kus oli koobas. Seal asus ka allikas, kus Diana tavatses pärast jahti kümbles käia. Tol pärastlõunal oligi Diana parasjagu nümfidega allikas suplemas. Actaeon sattus ringi luusides sama koopa juurde. Ta astus koopasse sisse. Kui alasti vees kümblevad nymfid teda märkasid, hakkasid nad end kiiresti katma ja valjul häälel karjuma ning koondusid ringi, et endast peajagu pikemat Dianat küti pilgu eest kaitsta. Piisava katteta jäänud jumalanna punastas ning pööras oma pilgu kõrvale. Siis hakkas ta Actaeoni nägu veega pritsima ning käskis ähvardades tal nähtud vaatepildist kõigile rääkida, kuni veel saab. Seejärel muutis ta Actaeoni hirveks, andes talle sarved, teravad kõrvad, pika kaela, käte asemele jalad ning selga laigulise karvkatte. Hirveks muutunud Actaeonit tabas hirm ja ta põgenes. Kui ta oma muundunud nägu vee peegeldusest nägi, tahtis ta midagi öelda, kuid häält polnud enam ning ta puhkes nutma. Sel ajal, kui ta mõtles, mida edasi teha, märkasid teda aga tema enda jahikoerad. Kõik tormasid teda püüdma. Ta üritas nende eest põgeneda ja öelda, et on nende peremees, kuid ei suutnud. Koerad puresid Actaeoni surnuks. (*Met.* 3.138–252)

Käesolevas töös kasutan analüüsi jaoks Diana ja Actaeoni müüdi varianti, mis pärineb Ovidiuse “Metamorfooside” kolmandast raamatust (*Met.* 3.138–252). See ei ole esimene ega ka kõige tüüpilisem versioon, kuid on kujunenud kõige tuntumaks. (Barkan 1980: 318) Ovidiuse müüdikäsitlus võis toetuda Kallimachose Athena ja Teiresiase loole, millel on Diana ja Actaeoni looga ilmseid paralleele. Selle versiooni järgi polnud Actaeonil juhtunud mingit süüd. Leidub aga fragmente varasematest lugudest ja versioonidest, kus Actaeoni kavatsused jäävad kas ebaselgeks või on ta saanud karistuse selle eest, et on proovinud kedagi vägistada. Ovidiuse loos aga puudub Actaeonil subjektiivne süü. Rõhk on hoopis metamorfoosil endal ning inimese vaimu ja looma keha vahel tekkival vastuolul. (Barchiesi ja Rosati 2024: 253–256)

Loo käsitlemisel kerkib paratamatult üles Actaeoni kavatsuste ja tema võimaliku süü küsimus. Kas Actaeon nägi kumblevat jumalannat täiesti tahtmatult või luuras teda sooviga näha midagi, mis on talle keelatud? (Barchiesi ja Rosati 2024: 253–254) Lugu analüüsides on olulisteks elementideks seksuaalsus ja inimese identiteet, maastik, Diana püha rituaal ning Actaeoni pilk. (Barkan 1980: 320–321)

1.4 Diana ja Actaeon kunstis

Diana ja Actaeoni müüti on kujutanud mitmed aktimaali armastanud renessanssi- ja barokiajastu, kuid ka rokokoo ja hilisemate perioodide kunstnikud (Kuuskemaa 2010: 75). Seda motiivi on oma loomingus kasutanud näiteks Tizian, Jacques de Gheyn II ja Jean-François de Troy (vt lisa 1). Sajandite jooksul on kunstnikud sama stseeni kujutades valinud küllatki erinevad lähenemisviisid ning sellest on sündinud mitmed omapäraseid kunstiteosed, mis eri põhjustel silma paistavad.

Nende seast esimese kunstniku, Tiziani, 16. sajandi keskpaigas valminud teos „Diana ja Actaeon“ (vt ill 1, lisa 1), on üks erilisemaid, kuna on vormilise uuenduslikkusega muutnud müüdi standardset ikonograafiat (Tanner 1974: 536). Erandlik ja silmapaistev on maali juures kujutamiseks valitud moment – hetk, mil Actaeon Dianat näeb.

Teema visuaalne ikonograafia hilisantiigist Tiziani ajani pole liialt mitmekesine. Rooma impeeriumi ajal oli kunstnikel kombeks kujutada just Actaeoni metamorfoosi toimumise hetke. Hilisemates keskaegsetes miniatuurides ja Ovidiuse eepose illustreeritud väljaannetes, mis on pärit umbes 15. sajandist, on tavaline näha Dianat ja nümfe kumblemas kas looduslikus või tehislikus

veekogus. Samas on Actaeoni nägu ja kael juba kujutatud hetkeks muundumise läbi teinud. (Barkan 1980: 346–347) 16. sajandi illustratsioonides on samuti terve Ovidiuse lugu proovitud ühte stseeni mahutada, kus Diana püüab oma ihu kattes samal ajal käega vett Actaeoni peale pritsida. Sellele järgneb Actaeoni metamorfoos. Selle aja kunstiteostel toimub tegevus tavaliselt metsas, kus pole muid arhitektuurilisi moodustisi peale purskkaevu. (Tanner 1974: 537)

Tizian kaldus sellest traditsioonist kõrvale ning liitis kunsti ja looduse (Barkan 1980: 346–347). Kunstnik paigutas tegelased keskkonda, mille arhitektuur oli kavandatud detailse täpsusega (Tanner 1974: 537). See tähendab, et tegevus ei toimu lihtsalt metsas, vaid looduslikku keskkonda paigutatud varjualuse all. Nümfid istuvad kaunistatud purskkaevu äärel, nende vahetus läheduses on näha puid, aga ka sambaid, millele nende peade kohal olevad võlvid toetuvad. Sellest veel olulisem on asjaolu, et Tiziani Actaeon küll silmitseb Dianat, kuid metamorfoosi protsess pole veel alanud. Leonard Barkan on arvanud, et Tiziani maal on esimene näide Actaeonist, kes ainult vaatab. Metamorfoos on seega jäänud kõrvale, et fookus saaks langeda Actaeoni pilgule ja Diana ilule. (Barkan 1980: 346–347) Sellele viitab maali kompositsioon – figuure pole liialt palju, nad on lähestikku paigutatud ning kaugel maastikul kujutamise asemel on nad vaatajale lähemale toodud, seega stseen tundub intiimne. Kuna Actaeoni muunudumist pole kujutatud, jääb vaatajale võimalus pöörata suuremat tähelepanu just sellele momendile, kus Actaeon Dianat näeb.

Näide Dianat ja Actaeonit kujutavast kunstiteosest, kus Actaeoni metamorfoos juba toimub, on 16. sajandi lõpust pärinev gravüür, mustvalge pinnaline teos, mille autoriks on Jacques de Gheyn II (vt ill 2, lisa 1). Peamine tegevus toimub gravüüri keskosal ja vasakul poolel, kus on kujutatud nii lehtede ja väiksemate okstega kaetud koopasuud kui ka purskkaevu, kus sees Diana koos nymfidega seisab. Purskkaev pole looduslik, vaid igati tehisk. Selle tipus on naise skulptuur, mille rindadest vett purskab. Nähtaval on kuus nymfi. Diana taga seisev nymf üritab teda riidega katta, teised nymfid on koondunud nende taha ja külgedele ning proovivad ehmunult oma paljast ihu Actaeoni pilgu eest peita. Ehmatustuleb nymfide puhul rohkem välja nende žestidest ja poosidest, näoilmed pole seevastu eriti ekspressiivsed. Gravüüri keskel seisab vaataja poole küljega olev ja nymfide poole vaatav Actaeon. Tema metamorfoos on juba toimumas, tal on sarviline hirve pea ja jalgade asemel sõrad, ainult torso ja käed on veel inimese omad. Actaeoni vasakus käes on oda ning paremas on rihma otsas kaks jahikoera. Paremal pool on kujutatud vaadet

kaugusesse, mägisele maastikule. Esiplaanil olevast stseenist mitte palju maad taga pool on kujutatud nelja koera samal ajal üht hirve puremas.

Viimane näide pärineb 18. sajandi esimesest kolmandikust. Selleks on Jean-François de Troy Diana ja Actaeoni lugu kujutav rokokoo stiilis maal (vt ill 3, lisa 1). Stseeni tegevuse taustaks on kivine maastik ja puud, maali alumisel poolel kujutatud veekogu tundub pigem looduslik. Kujutatud on Dianat ja 13 nümfi, kellest 11 lamavad või istuvad veekogu ääres kaldal ja kaks on vees. Nad pole kuhugi koondunud, vaid katavad terve maali pinna ühest servast teiseni. Nümfid ei ole päris alasti, peaaegu kõigil on alusrüü ümber. Diana paikneb kompositsiooni keskel. Actaeon on maali vasakul poolel ning teda on kujutatud profiilis. Küti metamorfoos on toimunud ning ta on tervenisti hirveks muutunud ja püüab põgeneda. Tema juures on näha ka kahte haukuvat koera, kellest ühte kõige lähem nümf rihma pidi kinni hoida püüab. Nümfid tunduvad pooside poolest üsna rahulikud, kuid nende ilmed on väljendusrikkad. Nad paistavad üksteisele otsa vaadates imestunud ja üllatunud. Nümfid ei proovi ennast katta, kuna neil on riided ümber ning Actaeon ei vaata enam nende poole. Stseeni fookus ei tundu aga olevat enam Actaeoni keelatud pilgu aspektil, vaid pigem tema hirmul, põgenemisel ja karistusel ning Diana kättemaksul.

Diana ja Actaeoni loo kujutamisele on kunstis erinevat moodi lähenetud, alapeatükis käsitletud teosed illustreerivad seda hästi. Kui Tiziani maalis pole Actaeoni metamorfoos veel alata jõudnud, siis de Gheyn II gravüüril on Actaeon juba pooleldi muunudnud ning de Troy maalil on kütt tervenisti hirveks saanud. Erinevusi on näha kompositsioonis – Tizian ja de Gheyn II on kujutanud kuute nümfi, kes on purskkaevu juurde ja selle ümber koondunud, de Troy maalil on aga 13 nümfi, kes veedavad aega veekogu ääres ning on paigutatud nii, et katavad peaaegu terve maali keskosa. Tiziani maalil on loodust võimalik küll taustal näha, kus on kujutatud vaadet taevale ja mäetippudele, kuid nümfide vahetus läheduses on hoopis võlvid, sambaid ja purskkaev. De Gheyn II on gravüüril purskkaevu taha ka koopasuu lisanud ning taustal on näha palju laiemat vaadet mägisele maastikule. De Troy maalil on esimese kahe teosega võrreldes natuke rohkem loodust kujutatud ning pole koopasuid ega purskkaevu, vaid on looduslik veekogu.

2. KADRORU LOSS JA PEASAALI LAEMAAL

Bakalaureusetöö teises peatükis annan ülevaate Kadrioru lossi ehitusloost ja arhitektuurist, peasaali laemaalingu dateerimise ja autorlusega seotud probleemidest, teostusest, stiilist, temaatikast ning eeskujudest ja nende mõjust maali kujunemisele.

Kadrioru lossi peasaali laemaali on mitmel korral restaureeritud ja konserveeritud. Viimased ulatuslikumad uuringud teostati 2024. aasta märtsis. Toimusid Kadrioru lossi peasaali laemaalingu seisundi kaardistamine ja tehnilised uuringud koos uute arhiivandmete kaasamise ning plafoonide loomist ja restaureerimist käsitletud publikatsioonide analüüsiga. Kõige värskem ja põhjalikum info pärineb 2025. aastal ilmunud Kadrioru lossi laemaalide ajalugu ja konserveerimist käsitlevast artiklist. (Hiiop jt 2025: 57,76)

2.1 Kadrioru loss

Kadrioru lossi- ja pargiansambel rajati aastatel 1718-1729 Peeter I käsul. Loss kujunes 18. sajandil perioodil Eesti alale püstitatud ehitiste seas nii ambitsioonilt kui ka kunstiväärtuselt silmapaistvaks. (Allikvee jt 2014: 11–12)

Peeter I valitsusaeg tõi endaga kaasa uue sümboolse keele, mille raames asendus traditsiooniline vene kujundimaailm Lääne-Euroopa kunstistiilide, keiserlike tseremooniate, ilmalike portreede ja klassikaliste allegooriatega, mis väljendasid võimu, moderniseerimist ja riiklikku autoriteeti. Kujunes ka uus poliitiline atmosfäär, kus valitsejat ei käsitletud enam üksnes õigeusu tsaarina, vaid Lääne-Euroopa suveräänide eeskujul valitsejana, kelle legitiimsus tugines sõjalistele võitudele, reformidele ja osalusele Euroopa poliitilises süsteemis. (Wortman 2006: 21–34) Kadrioru loss oli suveresidentsina osa Peeter I ulatuslikust ehitusprogrammist, mille käigus Lääne-Euroopas nähtud eeskujude kohaselt ehitatud suvelossid pidid täitma võimu ning uue, euroopaliku riigipoliitika sümboli rolli (Kuuskemaa 2010: 29).

Kadrioru lossi kavandati seega vastavalt tsaari euroopalikule maitsele välismaiste arhitektide abiga. Ehitusel saadi arvatavasti inspiratsiooni nii barokiajastu Euroopa lossi- ja pargiarhitektuurile tugevat mõju avaldanud Versailles'i lossilt kui ka hollandipäraselt Herrenhauseni lossilt. Arhitekt Nicola Michetti ja tema sell Gaetano Chiaveri alustasid lossiansambli ja selle juurde kuuluva regulaarpargi kavandamist 1718. aastal. Pärast 1720. aastat

juhtis lossiansambli ehitamist ja sisekujundustöid vene arhitekt Mihhail Zemtsov. (Allikvee jt 2014: 12–14)

Nagu lossi- ja pargiansambli arhitektuuris tervikuna, nii väljendub ka interjööris valitseja võimu ja õilsuse sõnum (Kuuskemaa 2010: 64). Valitsejat ülistavad allegoorilised pildid (Wortman 2006: 25) ning deviisid kuulusid lääne absolutismi ja barokiajastu kultuuri juurde. Kadrioru lossi siseruume kaunistavad rikkalik stukkdekoor ja laemaalingud, millele on lisatud ladinakeelsete deviisidega emblemaatilised motiivid. (Kuuskemaa 2010: 72–74)

2.2 Laemaalingu dateerimist ja autorlust puudutavad küsimused

Maali valmimise aja kohta on kaks versiooni. Nii varasemad kui ka kõige värskemad uuringud ja uurimused toetavad varianti, mille järgi valmis laemaal lossiga samal ajal, 1720. aastate teises pooles. Versiooni põhjenduseks on mõttekäik, et loss valmis 1720. aastate lõpuks ja nii tähtis osa nagu peasaali laemaalid ei saanud jääda teostamata. Teise versiooni järgi valmisid laemaalingud 1746. aastal seoses Jelizaveta Petrovna visiidiga Tallinnasse. Seda dateeringut on korduvalt publitseeritud erinevates Kadrioru käsitlevates väljaannetes. Dokument, millele see oletus toetub, on arve, mille kohaselt võeti 1746. aasta 24. aprillil tööle maalija Londicer, kellele maksti 25 rubla. (Hiiop jt 2025: 60)

Arhiivandmete uus ülevaatus aga ei kinnita laemaali valmimist 1746. aastal ning maalingu ikonograafia toetab hoopis 1720. aastatega dateerimist. Ovidiuse „Metamorfoosid“ oli teos, mida Peeter I väga tähtsaks pidas. „Metamorfooside“ venekeelne illustreeritud väljaanne, mis ilmus 1721. aastal, oli esimene n-ö ilukirjanduslik teos, mis Venemaal välja anti. Euroopa barokkajastu valitsejate eeskujul kasutas Peeter I mitme ehituse, näiteks Suvepalee ja Peterhofi lossikompleksi, juures Ovidiuse motiive, väljendades sel viisil sageli just võite rootslaste üle Põhjasõjas. Kuigi laemaalingu dateerimine 1720. aastatega tundub loogiline ning süžee ja teostamisviisi viitavad kindlalt 18. sajandi esimesele veerandile, ei ole siiani veel leitud dokumente, mis osutaksid laemaali autorile. (Hiiop jt 2025: 60–61)

Stukkdekoori valmimise aja järgi on võimalik määrata laemaalingute teostamise varaseimat võimalikku dateeringut, kuna maal sai valmida ainult pärast stukitööde lõpetamist. Erinevate

märkuste põhjal võis stukkdekoor valmis saada 1725. aasta sügisel või veidi hiljem. Sellest lähtudes tuleks otsida maalijat, kes võis laemaali maalida aastatel 1726–1727. (Hiip jt 2025: 62)

Laemaalingu teostamiseks otsiti andekat ja silmapaistvat meistrit välismaalt, kuid pingutused ei andnud tulemust. Seda kinnitab valminud töö keskpärane kvaliteet. Leitud ei ole ainsatki arvet, mis aitaks maali atribueerida. Seega tuleks otsida autorit eelkõige kohalike maalijate seast. 1720. aastate keskpaigas oli Tallinnas püsivalt kaks maalimismeistrit: Johann Heinrich Fick ja Carl Gustav Schnettler. Tallinna Linnaarhiivi dokumentide kohaselt tegutses sel ajal Eestis aga ka 1674. aastal Bielefeldis sündinud ja 1700. aastal Tallinna kodanikuks saanud meister Johann Heinrich Wedekind. (Hiip jt 2025: 62–63)

Kuigi laemaali dateering ja autorlus ei ole veel leidnud otsest dokumenteeritud kinnitust, võib siiski kindlalt kõrvale jätta varasema dateerimise 1746. aastaga ja autorina Londiceri nime. Oletuslik, kuid siiski tõenäoline Johann Heinrich Wedekindi autorlus ja maali dateering aastatega 1726–1727 vajavad veel täiendavaid uuringuid. (Hiip jt 2025: 76)

2.3 Laemaalingu kirjeldus, teostus ja stiil

Kadrioru lossi peasaali laemaalil (vt ill 4, lisa 2) kujutatud stseen on paigutatud looduslikku keskkonda, maali alumise poole katab veekogu, kus peamine tegevus toimub. Veekogus kümblevad Diana, keda eristavad teistest kuusirbiga tiaara ja käevõru, ning kaksteist nümfi. Veekogu paremas ääres paikneb purskkaev, mis on ehitud mehe pea kujulise maskarooniga ehk stiliseeritult kujutatud groteskse mehe näoga, millest purskab vett.

Kadrioru peasaali laemaali puhul on purskkaevu tõlgendatud kohaspetsiifilise elemendina. Peeter I ja arhitekt Michetti soovisid poliitilist allegooriat siduda veelgi tihedamalt just Kadrioru residentsi ja kontekstiga – seetõttu on maalitud Diana ja Actaeoni vahel aset leidv stseen mitte metsalagendikule, vaid inimkäega kujundatud pargimiljöösse, millele viitab ka maskaroon. (Pogosjan 2025)

Nii purskkaevu kui ka selle lähedal paiknevate puude küljes ripuvad nümfide jahiriistad, vibud ja nooled. Veekogu ääres kaldal seisab Actaeon, kellele on juba sarved otsa ette ilmunud. Tema selja taga on kaks tormavat jahikoera, paremalt poolt on tema poole jooksmas ka kolmas. Taustal on

paremal pool ülemises nurgas koopasuu, kus seisavad kaks pealtvaatajat, naine ja poiss. Taustal on veel näha puid, maastikku ja roosakaid pilvi sinises taevas.

Võrreldes teiste 18. sajandi laemaalidega, millele on omane illusionistlikkuse läbi ruumi avardamine ning maali ja füüsilise ruumi kokkusuldamine, on Kadrioru lossi laemaal pigem pinnaline ning ei taotle seesugust optilist illusiooni. Lineaarplastiline käsitusviis rõhutab kontuuri ja vormi. Kuna laemaalingu otseseks eeskujuks on mustvalge gravüür (vt peatükk 2.4), mille puhul määrab vormi eelkõige joon, mitte värv ega valgus, ning kus pole seega võimalik saavutada maaliga võrreldavat kolmemõõtmelisust, on laemaali figuuride puhul näha jäikust ja üldise sügavuse puudumist.

Maali tehniline teostus varieerub. Maskarooniga purskkaev on silmapaistev, kuid figuraalsed osad on sellest aga kehvemini modelleeritud. Maalil eristuks justkui kaks kunstnikukäekirja. Kui mütoloogiliste olendite kujutamisel esineb anatoomilisi vigu, siis osa taustadetaile on seevastu maalitud suure osavusega. Maskarooni kujutis on element, mida ei esine eeskujuks olnud gravüüril või maalidel – see on kas maalinguid teostanud kunstniku enda looming või on selle loomiseks kasutatud mõnda muud eeskju. (Hiiop jt 2025: 59–60)

Laemaali kirjeldatakse küll freskona ehk maalinguna märjal lubikrohvi pinnal, kuid lähivaatlusel on siiski selgunud, et tõenäoliselt ei ole see freskotehnikas maalitud. Maali varasemate massiivsete restaureerimisprotseduuride tõttu on algse tehnika analüüs keerukas, kuid ilmselt on tegemist mingit tüüpi sekomaalinguga ehk maalitud on kuivale krohvile. Maaling on värvitooni iseloomust sõltuvalt teostatud kas ühe või kahekihilisena. Sideainet on keeruline kindlalt tuvastada, kuna maaling on jõuliselt konservantidega kaetud. Oletus on, et tegemist võib olla õlimaaliga krohvil. (Hiiop jt 2025: 74–75)

2.4 Laemaalingu temaatika ja eeskujud

Laemaalingu süžee ja ikonograafiliste eeskujude valikut saab seostada lossi rajamise aegse poliitilise olukorraga. Mõjutused tulid nii Põhjasõja-aegsest ideoloogiast ja propagandast kui ka Peeter I isiklikust kogemusest ja reisidest Euroopasse. (Hiiop jt 2025: 57–59)

Maaling, mis kujutab Diana ja Actaeoni lugu, on saali ideoloogiline kese ja aitab kogu ruumi ikonograafiat mõista. Keskset maali täiendavad saalis veel neli lünettidele paigutatud *emblemata*'t – sümbolitest ja neid selgitavatest ladinakeelsetest fraasidest koosnevad kompositsioonid. Need kinnitavad koos tellija kunstilisi püüdlusi asetada end Euroopa kõige mõjukamate monarhide sekka ning näidata end euroopaliku ja absolutistliku valitsejana. (Hiiop jt 2025: 58) Barokkinterjöörid on terviklikud ideoloogilised programmid, kus ka näiliselt erinevatest allikatest ja erinevas meediumis edasi antud sõnumid võimendavad vastastikku üksteist ja peavad immersiiivsel viisil edasi andma valitseja sõnumit ja poliitilist programmi. (Kuuskemaa 2010: 64)

Emblemata'del on kujutatud viljavihku, valget liiliat, pääsukest ja roosi. Emblemaatiliste maalide eeskujudeks olid gravüürid kevadet ja suve sümboliseerivatest Louis XIV ülistuseks valminud gobeläänidest. Kevade gobelääni keskse kompositsiooni moodustavad Mars ja Venus ehk sõjajumal ja armastusjumalanna, suve allegooria peategelasteks on Minerva ja Apollo, kellest esimene sümboliseerib tarka valitsemist ja teine kunstide õitsengut. Kõik need teemad olid lossi rajamisel olulised, kuna sellega tähistati võitu Põhjasõjas, avaldati armastust abikaasale Katariinale, lubati vallutatud alade tarka valitsemist ning kunstide õitsengut. (Hiiop jt 2025: 58–59)

Aastaaegade sümboolika kõrval kannavad emblemaatilised maalid lossi kontekstis Peeter I aegset imperialistlikku ideoloogiat. Tsaari monogrammi kohale paigutatud viljavihk koos deviisiga *Vitae melioris in usum* ehk „Parema elu nimel“ sümboliseerib Vene impeeriumi, millega Peeter I ajal liideti nn üksikute kõrtena Balti provintsid ja Kaspia mere äärsed alad. Maalingud liilia ja pääsukesega moodustavad temaatilise paari. Nii kristlikus kui ka ilmalikus traditsioonis on liilia puhtuse ja kuninglikkuse sümbol. Lossis viitab liilia keisri lubadusele valitseda ausalt ja väärikalt. Pääsukese kohal olev deviis *Et tempora laeta reducit* ehk „Ja toob tagasi paremaid aegu“ viitab Põhjasõja-järgsele rahu ja uue õitsengu ootusele. Punane roos kirjaga *Juncta arma decori* ehk „Iluga ühendatud relvad“ on kompliment Peeter I abikaasale Katariinale, kellele loss pühendatud on; samal ajal võib see viidata ihaldatud eesmärgini jõudmisega kaasnevatele kannatustele ja ohvritele (roosi okkad). (Hiiop jt 2025: 59)

Diana ja Actaeoni lugu kujutava stseeni põhilisteks teemadeks on võimupositsioon ja jumaliku võimu vastu eksija karistamine (Metamorfoosid. Võim. Vägivald. Sugu *s.a.*). Laemaal pidi 18. sajandi Vene õukonnakunstis sümboliseerima Venemaa võitu Rootsi kuninga Karl XII üle. Maal

pilkas Rootsi kuningat, kes oli sarnaselt antiiksele jahimehele Actaeonile tulnud Põhjasõjas Dianale ehk Venemaale liiga lähedale ja oli seepärast hukule määratud. Jahikoerad viitavad Rootsi liitlastele, kes poolt vahetasid. (Hiiop jt 2025: 58) Dianaga koos kujutatud nūmfid võisid kehastada Peeter I vallutatud kindlusi ja maid (Allikvee jt 2014: 20).

Laemaali vahetu eeskuju on Magdalena van de Passe 1677. aastal Ovidiuse „Metamorfooside“ illustratsioonina ilmunud Dianat ja Actaeonit kujutav gravüür (vt ill 5, lisa 3). Gravüüri kompositsiooni aluseks on Rembrandt Harmensz van Rijni maal (vt ill 6, lisa 3), mis asub Wasserburg Anholti Muuseumi kogus. Lisaks Kadrioru lossi laemaalile on olemas veel teinegi monumentaalmaal (vt ill 7, lisa 3), mille puhul on kasutatud eeskujuna sama gravüüri. See maal asub Saksamaal, Kadrioru lossiga peaaegu samal ajal rajatud ja sisustatud Gūldensteini mõisa häärberis. (Hiiop jt 2025: 58)

2.4.1 Magdalena van de Passe gravüür

Magdalena van de Passe oli 17. sajandi alguses tegutsenud hollandi päritolu graveerija. Tema isa oli Crispijn van de Passe vanem, tuntud graveerija ja kirjastaja. Naise kolm venda, Simon van de Passe, Willem van de Passe ja Crispijn van de Passe noorem, olid kõik samuti graveerijad. (Crispijn de Passe the Elder *s.a.*) Magdalena van de Passe Dianat ja Actaeonit kujutav gravüür (ill 5, lisa 3) ilmus 1677. aastal Brüsselis välja antud Ovidiuse „Metamorfooside“ illustratsioonina. (Hiiop jt 2025: 58)

Gravüüril on kujutatud Dianat ja 14 nūmfī, kellel on alusrūūd seljas. Vasakul kaldal seisab Actaeon, kelle metamorfoosi tunnustena on nāha vaid sarvi laubal. Tema juures taustal on kujutatud kaheksat jahikoera. Paremal pool ūlemises nurgas on koopasuu, kus seisavad kaks inimest, naine ja laps. Koopasuu ette on paigutatud vibud ja nooled. Taustal on nāha loodust, puid ja kivirahne ning vaadet maastikule silmapiiril. Purskkaevu kujutatud ei ole. Kompositsioon on natuke kokkusurutum kui Rembrandti maalil. Gravüüril pole kujutatud nii palju tausta, figuurid on suuremad ning stseeni tegevus katab peaaegu kogu pinna.

2.4.2 Rembrandti maal

Aastatel 1606 – 1669 (Rembrandt *s.a.*) elanud Rembrandt on üks Madalmaade 17. sajandi maalikunsti suurkujudest. Ta oli kunstis pühendunud eelkõige traditsioonilistele žanritele, ajaloo- ja portreemaalile, kuid tegeles ka maastikumaaliga. Sellest tulenevalt on ta oma loomingus käsitletud mitmeid tuntud kirjanduslikke süžeesid. (Toman 2008: 438)

Rembrandti ilmselt 1634. aastal maalitud teosel (ill 6, lisa 3) on ühendatud kaks erinevat lugu, samaaegselt on kujutatud nii Diana ja Actaeoni kui ka Diana ja Callisto lugusid. Kunstnik oli kahtlemata kursis kahte lugu eraldi kujutavate joonistuste ja gravüüridega. Rembrandt võttis ette keerulise ülesande ehk kahe loo ühte stseeni mahutamise tõenäoliselt seepärast, et soovis lisada rõhku mõlema loo ühisele läbivale teemale – traagilisele alastusele. (Schama 2000: 395)

Maali kompositsioon on järgmine: stseeni keskel on nümfidest ümbritsetud Diana, kes on just kütti märganud, jumalannast vasakul pool toimub juba Actaeoni metamorfoos. Tema juures on mitu rahutut jahikoera, mõned alles tormavad tema poole. Maali paremal poolel on nümfid Callisto ümbritsenud ja rebivad tal riideid seljast, et tema salajane rasedus paljastada. Nende grupi kõrval on näha nümfide vibusid ja nooli. Noolte kohal taustal on tumedam ala. Seal on ilmselt kujutatud koopasuud, kus seisavad kaks ümbritsevast väga raskesti eristatavat inimfiguuri. Maali tegevus on paigutatud looduslikku keskkonda, tiheda metsa servas asuva veekogu äärde kaldale.

2.4.3 Gülденsteini mõisa häärberi maal

Gülденsteini mõis asub Saksamaal Schleswig-Holsteinis Harmsdorfi vallas. Hoone lasi aastatel 1726-1728 rajada Heinrich von Thienen. Mõisa häärberi viimistlustööd kestsid arvatavasti veel 1730. aastani. 21. sajandi alguses teostatud restaureerimistööde käigus avastati häärberi ühe salongi seina- ja uksepaneelidelt mitmed tugevalt kahjustunud maalid. Üks seinapaneelil olnud maalidest kujutab Dianat ja Actaeonit (ill 7, lisa 3). Maalide tellijaks oli samuti ilmselt Heinrich von Thienen. (Laß *s.a.*)

Maalil on näha 13 või 14 nümfi ja Dianat kompositsiooni keskosas. Nümfid on paigutatud nii, et katavad maali pinna, pole ühte kohta koondunud. Mõned neist on vees, mõned kaldale ronimas. Kaldal on näha nümfide seljast heidetud riideid Actaeon seisab kompositsiooni keskosast pisut vasakul pool kaldal. Maastikku on vähe näha, paremal pool natuke rohkem kallast, mis on kergelt

ülesmäge, veekogu asub seega madalamas kohas. Vasakul on näha mäge või suuremat kivirahnu, mida mööda allikast vesi veekogusse voolab. Actaeoni taga on näha vaadet pisut kaugemale maastikule. Küti jahikoeri pole võimalik maalingul tuvastada.

Kadrioru lossi peasaali laemaalil on eeskujudega palju ühist. Kõige rohkem sarnasusi on näha kompositsioonis – maastik ja figuuride paigutus, nümfide ning koerte arv, koerte kohalolu Actaeoni muunudmise juures. Lisaks on kõigil kunstiteostel Actaeoni metamorfoos umbes samasse punkti jõudnud areneda, mis tähendab, et loost on valitud kujutamiseks sama stseen. Detail, mis selgelt Kadrioru lossi laemaalil Magdalena van de Passe gravüüri ja Rembrandti maaliga ühendab, on koopasuu olemasolu ning seal sees seisvad inimfiguurid. Neid figuure on tõlgendatud loo tunnistajatena, kes saavad nähtud sündmusi inimestele edasi jutustada. (Hiiop jt 2025: 58) Peamise erinevusena paistab välja Kadrioru lossi maalingu stiil, seda just figuuride kujutamise puhul, mis tunduvad eeskujudega võrreldes jäigad ja pisut kohmakad. Omapärane on ka väga peenelt kujundatud maskarooniga purskkaev, mida teistel 2.4 alapeatükis käsitletud teostel ei esine. Purskkaevu on tõlgendatud kohaspetsiifilise elemendina (Pogosjan 2025).

3. DIANA JA ACTAEONI MÜÜDI OVIDIUSE VERSIOONI NING KADRIORU LOSSI PEASAALI LAEMAALI VÕRDLUS

Bakalaureusetöö kolmandas peatükis võrdlen Diana ja Actaeoni loo Ovidiuse versiooni Kadrioru lossi peasaali laemaalil kujutatuga. Võrdluse eesmärk on välja selgitada, millised motiivid ja kirjeldused kanduvad Ovidiuse tekstist laemaalile ja millised mitte. Peatükk on jaotatud kolmeks alapeatükiks, eraldi võrreldakse tegelaste, olustiku ning sündmuste kirjeldust ja kujutamist. Esimene alapeatükk on veel omakorda kolmeks jaotatud, esimeses alajaotuses keskendun Diana välimuse kirjeldusele ja kujutamisele, teises nümfide ja kolmandas Actaeoni omale. Kõigis kolmes alapeatükis esitatan esmalt Ovidiuse versioonist tekstikohad eestikeelses vabasõnalises tõlkes koos viidetega konkreetsetele värssidele. Tõlgetele olen lisanud vastava ladinakeelse sõnastuse R. J. Tarranti 2004. aasta editsioonist (vt lisa 4). Seejärel uurin, kas Ovidiuse tekstis kirjeldatu vastab maalil kujutatule ning rõhutan, millised elemendid on muudel mõjutustel pildile lisatud. Võrdluseks kasutan Kadrioru lossi peasaali laemaalil digikoopiat (vt lisa 2).

3.1 Tegelaste kirjeldused ja nende kujutamine

Diana ja Actaeoni loos on peamised tegelased muidugi Diana ja Actaeon, kuid tähelepanuta ei saa jätta ka nümfe. Neil on tekstis nimed ja omad rollid ning maalil on neid lausa 12. Nümfidel on maali kompositsioonis oluline osa ning nende välimuse kirjeldust ja kujutamist on võimalik eraldi analüüsida. Ovidiuse loos on proportsionaalselt märkimisväärne osa koerte loetelul, kusjuures on koera nimele tihti ka epiteet lisatud. Kadrioru lossi laemaalil on aga taustal kujutatud ainult kolme koera ning tegelikult ei kuulu nad otseselt Ovidiuse loo järgi maalil kujutamiseks valitud stseeni juurde. Seepärast on koeri analüüsis käsitletud vaid 3.3. peatüki raames, kus võrreldaks sündmuste kirjeldust ja kujutamist.

3.1.1 Diana

Diana välimuse kirjeldamist on Ovidius alustanud sellest, kuidas nümfid jumalannal kümluseks valmistuda aitavad. On öeldud, et enne pesema hakkamist andis ta **relvad käest, mantli seljast ja sandaalid jalast** ([...] *nympharum tradidit uni / armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos; / altera depositæ subiecit brachia pallæ; / uincla duæ pedibus demunt; [...]; Met.*

3.165–168). Lisaks sidus nümf Crocale tal **juuksed sõlmega kinni** (*Ismenis Crocale sparsos per colla capillos / colligit in nodum, [...]; Met. 3.169–170*). Sel hetkel, kui Actaeon teda nägema juhtus, oli jumalanna seega jäänud **ihukatteta** (*‘nunc tibi me posito uisam uelamine [...]; Met. 3.192*) ja tema **põsed** olid **punased** nagu pilved päikseloojangul (*qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae; Met. 3.183–185*). Ta oli **tihedalt nūmfide salgaga ümbritsetud** ning **Actaeoni poole küljega, pilk kõrvale pööratud** (*quae quamquam comitum turba est stipata suarum, / in latus obliquum tamen adstitit oraue retro / flexit [...]; Met. 3.186–188*), ta oli kõigist **nūmfidest peajagu pikem** (*[...] tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes; Met. 3.181–182*).

Maalil pole Dianat päris ihualasti kujutatud, alusrüü katab osaliselt tema alakeha. Jumalanna juuksed paistavad tõepoolest olevat sõlmega kinni seotud ja langevad pika patsina seljale. Lisatud on ehted, mida müüdis kirjeldatud pole, nimelt on Dianal peas kuusirbiga peaehe, kõrvas kõrvarõngad ja õlavarre ümber võru. Tema pale ei tundunud nūmfidega võrreldes silmnähtavalt punasem, jumalanna on mõnest nūmfist isegi kahvatum. Ta on Actaeoni poole seljaga, kuid pea on profiilis ning pilk on ära pööratud, just nagu müüdis kirjeldatud on. Nūmfid aga ei ole tema ümber ringi koondunud, vaid paiknevad pigem väga hajutatult tema läheduses. Diana ise on kompositsiooni keskel ning tema vahetus läheduses on üks nūmf, ülejäänud seisavad neist eespool. Kuna nūmfid ei seisa Diana ümber ja temaga samal tasandil, siis pole võimalik hästi aru saada, kas kunstnik on püüdnud teda teistest pikemana kujutada. Pilti tervikuna vaadates ei näe Diana nūmfidest tunduvalt suurem või pikem välja.

3.1.2 Nūmfid

Ovidius on nūmfidest kirjutades maininud nimeliselt kuute nūmfi, kelleks on Crocale (*[...] doctior illis / Ismenis Crocale [...]; Met. 3.168–169*), Nephele, Hyale, Rhanis, Phiale ja Psecas (*excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque / et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis; Met. 3.171–172*). Lisaks on mainitud ühte nimetut relvakandjast nūmfi ja veel kolme ilma nimeta nūmfi, kelle seast igaühel on käsil just neile määratud tegevus (*[...] nympharum tradidit uni / armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos; / altera depositae subiecit bracchia pallae; / uincla duae pedibus demunt; [...]; Met. 3.165–168*). Kokku on seega mainitud kümmet nūmfi ning neist igaüht on iseloomustatud kas nime, tegevuse või mõlema abil. Crocale kohta on eraldi öeldud, et kui ta

Diana juuksed kinni sidus, siis **enda juuksed jättis lahti** (*Ismenis Crocale sparsos per colla capillos / colligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis*; Met. 3.169–170). Lisaks on öeldud, et nümfid kümblesid **alasti** (*qui simul intrauit rorantia fontibus antra, / sicut erant nudae uiso sua pectora nymphae*; Met. 3.177–178). Ovidiuse loos hakkasid nümfid Actaeonit märgates vastu rindu taguma ning karjuma (*sicut erant nudae uiso sua pectora nymphae / percussere uiro subitisque ululatibus omne / impleuere nemus [...]*; Met. 3.178–180). Nad püüdsid Dianat ringis ümbritsedes teda oma kehadega katta (*circumfusaegue Dianam / corporibus texere suis; [...]*; Met. 3.180–181).

Maalil on Dianat ümbritsemas kümne asemel kaksteist nümfi. Neid on keeruline üksteisest eristada või nime figuuriga kokku panna, kuna ühtegi müüdis maintud tegevust nümfidel parasjagu käsil ei ole. Välimuselt on nad üpris sarnased. Rohkem kui pooltel nümfidest on alusrüü ümber. Tundub, et suuremal osal nümfidest on juuksed kinni seotud, kahel on peas rätikud ja kahel peaehted, ühel pearätiga nümfil on ka kaelakee. Nagu eelmises alapeatüki alajaotuses mainitud, ei ole nümfid Diana ümber ringi koondunud, nagu müüdis, vaid on pigem poolkaares tema ees, see tähendab, et nad paiknevad maali vaataja ja Diana vahel. Diana selja taga ehk tema ja Actaeoni vahel seisab ainult üks nümf. Kuna see nümf on ainsana just Diana taga, siis on võimalus, et tegu on Crocalega, kes tema juukseid kinni sidus ning kelle enda juuksed peaksid lahti olema. Kuna nümfi juuksed sulavad maalil taustaga kokku, on siiski keeruline aru saada, kas ta juuksed on päriselt lahti. Ovidiuse loos kirjeldatud vastu rindu tagumine ja karjumine võiks viidata sellele, et nümfid on stseenis üllatunud või hirmul, maalil ei õnnestu selliseid emotsioone nende nägudel tuvastada.

3.1.3 Actaeon

Ovidiuse versioonis ei ole Actaeoni välimust enne metamorfoosi toimumist üldse iseloomustatud. Kirjeldatud on ainult seda, mis Actaeoni välimusega muundumise käigus juhtus. Nimelt sai Actaeon endale esiteks **sarved, teravad kõrvad ja pika kaela** (*dat sparso capiti uiuacis cornua cerui, / dat spatium collo summasque cacuminat aures*; Met. 3.194–195). Käte asemele sai ta **jalad** ja küünarvarte asemele **pikad sääred ning selga laigulise karvkatte** (*cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat / cruribus et uelat maculoso uellere corpus*; Met. 3.194–197). Tekstis on mainitud, et kütil on **relv** (*'lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum*; Met. 3.148), kuid seda pole lähemalt kirjeldatud. Samuti puudub Ovidiuse loos Actaeoni rõivaste kirjeldus.

Maalil on kütil siiski riided seljas. Need pole antiiksed, kuna Actaeoni mantlil on käised ning tal on jalas pika säärega püksid ja kinnised saapad, mida antiikaja jahimees ei kandnud (Sumathi 2007: 67–68). Ainus element, mis riietuse juures antiiksusele viitab, on hooletult ümber kaela heidetud sall, mis sarnaneb sellele, kuidas kunstis vahel kreeka mantlit üle õla heidetuna kujutatud on. Actaeonil ripub puusal mõõk ning ta hoiab käes pikka oda. Veel on Actaeonil peas metamorfoosi käigus tekkinud sarved, mis olid tekstis tema hirveks muundumise protsessis esimeseks sammuks, järgmisi muutusi tema välimuses aga veel ilmnenu pole.

3.2 Olustiku kirjeldus ja selle väljendumine maalil

Ovidiuse olustiku kirjeldus algab sellest, et Actaeon oli koos kaaslastega **mäel** jahti pidamas käinud (*Mons erat infectus uariarum caede ferarum; Met. 3.143*). Kui küttimine lõpetati, siis oli kätte jõudnud **keskpäev** ja päike oli oma teekonna keskpunktis (*iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque; Met. 3.144–145*). Veel on öeldud, et jahipidajad uitasid **kõrvalises metsas** (*cum iuuenis placido per deuia lustra uagantes / participes operum compellat Hyantius ore; Met. 3.146–147*).

Järgneb kirjeldus Gargaphia nimelisest orust, mille veerel asub Diana püha hiis, ning kus kasvavad **männid** ja **sihvakad küpressid** (*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae; Met. 3.155–156*). Edasi on kirjeldatud **oru kaugemas nurgas asuvat koobast**, mis oli **valminud inimkäteta** (*cuius in extermo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla; [...] Met. 3.157–158*) ning kus loodus oli jäljendanud kunsti vormides **pimsskivist kaare** ja **lisades sellele tufi** (*[...] simulauerat artem / ingenio natura suo, nam pumice uiuo / et leuibus tofis natiuum duxerat arcum; Met. 3.158–160*). Seal samas voolas **paremal pool üle rohtunud kalda üks allikas** (*fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos incinctus hiatus; Met. 3.161–162*).

Maalil ei ole stseeni toimumist keskpäeva paigutatud, vaid valitud on kas varahommikune või hoopis õhtune aeg. Nimelt pole päikest üldse näha ning silmapiiril on taevas roosa või punaka kumaga, samuti on pilved roosakasoranži värvi. Selline valik võib olla mõjutatud faktist, et Ovidiuse tekstis on punastava Diana palet kirjeldatud nõnda, et pilved on sellist värvi siis, kui nad päikeseloojangust või -tõusust kumavad (*qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet*

aut purpleae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae; Met. 3.183–185). Seega on võimalik, et on toimunud idee ülekanne. Oru kujutamisel on maastikule paigutatud palju puid, nii maali esiplaanil kui kaugemal silmapiiril. Kujutatud puudest mõned võivad välimuse järgi männid olla küll, küpresse on maalilt aga keerulisem leida. Lisaks puudele on maastikul mõned põõsad ja veekogu kallaste lähedal pilliroog. Maali paremal ülemises nurgas on tõepoolest kivist koopasuu, mis näib võrdlemisi korrapärase väljanägemisega. Nagu Ovidiuse tekstis öeldud, asub ka maalil paremat kätt allikas, kust voolab vett. Kui Ovidiuse kirjelduses on selgelt tegemist loodusliku lättega, siis maalil on kujutatud täielikult kunstlikku purskkaevu. Purskkaev on hoolikalt modelleeritud ja väga uhke. Tugiosa külge on kinnitatud mehe pea kujuline maskaroon, kust purskab vett, purskkaevu tipus näib olevat kroon. Detail, mis ei tule Ovidiuse tekstist, kuid mis maalil väljendub, on varem kirjeldatud koopasuu seisvad naine ja poiss.

3.3 Ovidiuse Diana ja Actaeoni loo sündmused ja maalil kujutatu

Loo tegevus algab momendist, mil **keskpäev oli kätte jõudnud** (*iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque; Met. 3.144–145*) ning **Actaeon küttimise lõpetas** (*iussa uiri faciunt intermittuntque laborem; Met. 3.154*). Järgmiseks on kirjeldatud seda, kuidas nümfid Dianal pärast jahti kümblyseks valmistuda aitasid, **võttes** ta relvad, mantli ja sandaalid (*[...] nympharum tradidit uni / armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos; / altera depositæ subiecit brachia pallæ; / uincla duæ pedibus demunt; [...]; Met. 3.165–168*), **sidudes kinni** ta juuksed (*Ismenis Crocale sparsos per colla capillos / colligit in nodum, [...]; Met. 3.169–170*) ning suurtest kannudest **vett välja valades** (*excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque / et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis; Met. 3.171–172*). Siis asuski Diana end **pesema** (*Dumque ibi perluitur solita Titania lympa; Met. 3.173*).

Samal ajal **uitas** Actaeon metsas sihitult ringi, kuni **jõudis hiieni** (*ecce nepos Cadmi dilata parte laborum / per nemus ignotum non certis passibus errans / peruenit in lucum; [...]; Met. 3.174–176*). Ta **astus** seal asuvasse **koopasse sisse** (*[...] intravit rorantia fontibus antra; Met. 3.177*). Varsti **märkasid** nümfid kütti ja **hakkasid karjades vastu rindu taguma** (*sicut erant nudæ uiso sua pectora nymphæ / percussere uiro subitisque ululatus omne / impleuere nemus [...]; Met. 3.178–180*). Nad püüdsid Dianat **ümbrisedes** teda oma **kehadega katta** (*circumfusaque Dianam / corporibus texere suis; [...]; Met. 3.180–181*).

Punastades **hakkas** jumalanna kütti **veega pritsima** ja **ähvardas** teda (*quas habuit sic hausit aquas uultumque uirilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis / addidit haec cladis praenuntia uerba futurae; Met. 3.189–191*). Seejärel **andis** Actaeonile hirve sarved, teravad kõrvad ja pika kaela (*dat sparso capiti uiuacis cornua cerui, / dat spatium collo summasque cacuminat aures; Met. 3.194–195*). Siis **muutis** käed jalgadeks ning küünarvarred säärteks ja selja **kattis** laigulise villase karvaga (*cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat / cruribus et uelat maculoso uellere corpus; Met. 3.196–197*).

Seepeale **otsustas** hirmunud Actaeon kiiresti **põgeneda** (*additus et pauor est. fugit Autonoeius heros / et se tam celerem cursu miratur in ipso; Met. 3.198–199*). Kütt **jäi kahtlema**, kas minna koju või peita end metsas, kuid enne kui ta otsustada sai, **märkasid teda tema enda jahikoerad** (*Dum dubitat, uidere canes [...]; Met. 3.206*). Pidades teda hirveks tormasid kõik koerad üksteise järel tema poole. Esimesena tulid **Melampus ja Ichnobates, kes kutsusid haukudes teisi** (*[...] primique Melampus / Ichnobatesque sagax latratu signa dedere; Met. 3.206–207*). Siis Arkaadia koerad **Pamphasus, Orceus ning Oribasus** ja siis kõik teised (*inde ruunt alii rapida uelocius aura, / Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes; Met. 3.209–210*). Actaeon püüdis küll **põgeneda** (*ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus; Met. 3. 228*), kuid koerad **piirasid ta sisse** ning **hakkasid purema** (*undique circumstant mersisque in corpore rostris / dilacerant falsi dominum sub imagine cerui; Met. 3.249–250*). Kui Actaeon **haavadesse suri**, siis sai Diana viha viimaks lepitust (*nec nisi finita per plurima uulnera uita / ira pharetratae fertur satiata Dianae; Met. 3.251–252*).

Maalil on kujutatud loost just seda hetke, kus nümfid on juba Actaeoni kohalolu märganud. Diana seisab parasjagu seljaga Actaeoni poole ning ta pilk on ära pööratud. Ta on oma ähvarduse juba lausunud ja asunud kütti veega pritsima, tema näpuotsad on vees ning ta on valmis uuesti peopesadega vett võtma ja seda küti poole uhtuma. Actaeoni laubale on selle tulemusel sarved tekkinud, muid tekstis kirjeldatud muutusi aga veel toimunud pole. Kuna Actaeoni metamorfoos pole lõpuni jõudnud ja kütt pole täielikult välimuse poolest hirveks muutunud, ei ole ta veel ka põgenema hakanud. Seevastu on jahikoerad juba tema juurde jõudnud ning neid on taustal veel üksteise järel tormamas näha. Siin on seega kunstnik kaks erinevat momenti ühte stseeni liitnud. Loos ilmuvad kõigepealt kaks esimest koera, kes teisi kutsuvad, mille peale tormavad järjest kohale ka kõik teised koerad. Maalil on samuti näha, et kaks koera on kindlasti tulnud koos ja

esimestena, nemad on Actaeonile kõige lähemal, tema selja taga. Kaugemalt on näha juba järgmist koera, kes nende kannul Actaeoni poole jookseb. Eespool on ilmselt Melampus ja Ichnobates, järgmine võib olla näiteks üks Arkaadia koertest. Koeri Actaeonit taga ajamas ja hiljem surnuks puremas maalil kujutatud ei ole. Seega on kujutamiseks valitud üldiselt ikkagi üks moment müüdist ja sinna juurde lisatud jahikoerte tulek, mis tegelikult loos hiljem toimub.

Tegelaste välimust on Ovidiuse tekstis pigem vähe kirjeldatud, aga on välja toodud erinevaid detaile. Märkimisväärne osa neist siiski maalile jõudnud pole ning tegelaste väljanägemist on muud mõjutused kujundanud, näiteks eeskujuks olnud maalid ja gravüür ning ajastu maitse. Olustiku kujutamisel on Ovidiuse kirjeldatust juba rohkem elemente maalile jõudnud. Siiski on ka mitmeid muid detaile lisatud. Märgatavamad erinevused teksti ja pildi vahel on tegevuse toimumine mitte keskpäeval, vaid hoopis varahommikul või õhtul, koopasus seisvad inimfiguurid, kes toimuvat jälgivad, ja loodusliku allika asemel kunstliku maskarooniga ehitud purskkaevu olemasolu. Sündmuste kujutamisel on üldiselt loos kirjeldatud tegevuste toimumise lineaarsust silmas peetud. Maali jaoks on Ovidiuse tekstist üks kindel moment välja valitud, Actaeoni metamorfoosi algus, ja sinna on juurde lisatud jahikoerte tulek, mis loos veidi hiljem toimub. Maalimisel on seega kindlasti lähtunud Ovidiuse Diana ja Actaeoni loo versioonist ning sealseid kirjeldusi on teose loomisel valikuliselt kasutatud. Maalingu ilme kujundamisel on siiski olnud oluline roll visuaalsetel eeskujudel ning Peeter I poliitilistel eesmärkidel.

KOKKUVÕTE

Minu bakalaureusetöö eesmärgiks oli uurida, millisel määral on Kadrioru lossi peasaali laemaalil võimalik tuvastada otseseid mõjutusi Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loost ning kui paljud mõjutused pärinevad teose loomisel eeskujuks olnud kunstiteostelt. Lisaks võtsin sihiks tuua välja detailid, mis ei seostu ei Ovidiuse teksti ega maalingu eeskujudega.

Bakalaureusetööd kirjutades selgus, et Kadrioru lossi laemaali üldine teema ja stseeni valik oli tehtud eelkõige poliitilistel kaalutlustel. Laemaalingut põhjalikumalt eeskujuks olnud teoste ning Ovidiuse looga võrreldes ilmnes, et maalingul kujutatud olustik ja tegelased vastavad üldiselt tekstile. Samuti on püütud jälgida loo sündmuste lineaarsust.

Kuna Ovidiuse kirjeldused on kohati napid, on mitmed elemendid maalile muudel mõjutustel jõudnud, täpsemalt just läbi eeskujuks olnud kunstiteoste. Siinkohal pean silmas kõige enam koopasuus seisvaid figuure ning maali esiplaanil kujutatud tegelaste välimust, eriti Actaeoni mantlit ja saapaid. Lisaks saab eeskujudega seostada loost just selle kindla stseeni valikut. See tähendab, et kõigil eeskujuks olnud kunstiteostel on Actaeoni metamorfoos etapis, kus ainsa muutusena on küti laubale sarved tekkinud. Selle juurde kuulub ka Ovidiuse tekstis hiljem toimuva koorte tuleku stseeni liitmine ja Actaeoni muundumise stseeniga. Läbi eeskujude ja idee ülekande toimumise on ilmselt maalile jõudnud ka ajaline nihe, kus tegevus ei toimu enam keskpäeval, vaid varahommikul või hilisõhtul. Laemaali stiil, mis on küll eeskujudest oma figuuride vähese dünaamilisuse poolest erinev, kuid mis võis sellegipoolest kaudselt neist mõjutatud olla. Maali kõige otsesem eeskuju oli nimelt Magdalena van de Passe gravüür ehk mustvalge ja pinnaline teos. Just sellest võis lähtuda ka Kadrioru maali figuuride jäikus.

Eelnevale lisaks leidis ka selline detail, mida ei saa täielikult seostada ei Ovidiuse teksti ega peamiste eeskujudega. Selleks on maskarooniga ehitud purskkaev. Ovidiuse loos ei ole purskkaevu mainitud. 2.4 alapeatükis toodud otsestest laemaali eeskujudel ei ole samuti purskkaevu kujutatud. Kahel 1.4 alapeatükis toodud näitel, mida pole Kadrioru lossi laemaali eeskujudeks peetud, on küll purskkaev olemas, kuid üldse mitte nii peenelt modelleeritud ega taolise maskarooniga kaunistatud. Purskkaevu olemasolu ja ilme olid ilmselt mõjutatud maali asukohast Kadrioru lossis ja Peeter I soovidest ning eesmärkidest.

Kadrioru lossi peasaali laemaalil on selgelt näha, et kujutatud stseen on inspireeritud Ovidiuse “Metamorfoosidest”. Maali ilme on aga rangelt teksti järgimise ja illustreerimise asemel Ovidiuse loo, eeskujuks olnud kunstiteoste ja Peeter I poliitiliste agendade koosmõjul kujunenud. Bakalaureusetöö alguses püstitatud hüpotees, et Kadrioru lossi peasaali laemaalingu kujunemisel ei olnud Ovidiuse tekst ainus ega peamine allikas, on uurimuses kinnitust leidnud. Maali ikonograafilist ja kompositsioonilist lahendust mõjutasid vähemalt sama olulisel määral varasemad sama süžeed kujutavad kunstiteosed ning Kadrioru lossi rajamise ja kaunistamisega seotud poliitilised tähendused.

KASUTATUD ALLIKAD

Käsitirjalised allikad

Pogosjan, J. (ilmumas). „Ovid’s Metamorphoses in Peter I’s Reign“. – Männiste, Kerttu (koost.), *Metamorfoosid. Võim. Vägivald. Sugu*. Kadrioru kunstimuuseumi näitusekataloog. Tallinn: Kadrioru Kunstimuuseum.

Trükis ilmunud allikad

Allikvee, Anu; Koppel, Greta; Kreem, Tiina-Mall; Kuldna-Türkson, Kersti; Murre, Aleksandra; Polli, Kadi (2014). *Kadrioru Kunstimuuseum: muuseumijuht*. Tallinn: Eesti kunstimuuseum – Kadrioru kunstimuuseum.

Barchiesi, Alessandro; Rosati, Gianpiero (eds.) (2024). *A Commentary on Ovid’s Metamorphoses: Volume 1: General Introduction and Books 1–6*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barolsky, Paul (2014a). *Ovid and the metamorphoses of modern art from Botticelli to Picasso*. New Haven; London: Yale University Press.

Barolsky, Paul (2014b). „Ovid’s Metamorphoses and the History of Baroque Art“. – Miller, John F.; Newlands, Carole E. (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Newark: John Wiley & Sons, Incorporated, 202–216. (Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception.)

Burckhardt, Jacob (2003). *Itaalia renessansikultuur: üks esituskatse*. Tartu: Ilmamaa.

Enenkel, Karl A. E.; de Jong, Jan L. (eds.) (2021). *Re-inventing Ovid’s Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*. Leiden; Boston: Brill. (Intersections, 1568–1181; volume 70–2020.)

Gildenhard, Ingo; Zissos, Andrew (2016). *Ovid, Metamorphoses, 3.511–733: Latin Text with Introduction, Commentary, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions*. Cambridge: Open Book Publishers. (Classics Textbooks, volume 5.)

Harbison, Craig (2002). *Renessansskunst põhja pool Alpe*. Tallinn: Kunst.

- Hardie, Philip (2019). „Leppimine keisririigiga: luule Augustuse aja lõpus ja Tiberiuse ajal“. – Taplin, Oliver (ed.), *Kirjandus Kreeka ja Rooma maailmas: uus vaatenurk*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hartt, Frederick (1987). *History of italian renaissance art: painting, sculpture, architecture*. New York: Abrams.
- Hiiop, Hilka; Kröönström, Triin; Murre, Aleksandra; Tammekivi, Eva; Vinnal, Hannes (2025). „Uus vaade Kadrioru lossi laemalidele. Ajalugu ja konserveerimine.“ – *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised* 15(20), 57–76.
- Kleis, Richard (ed.) (1983). *Antiigileksikon*. Tallinn: Valgus.
- Kuuskemaa, Jüri (2010). „Lossi- ja pargiansambli rajamine: Kadrioru 18. sajandil“. – Kuuskemaa, Jüri; Murre, Aleksandra; Kalm, Mart; Polli, Kadi, *Kadrioru: lossi lugu*. Tallinn: Eesti kunstimuuseum – Kadrioru kunstimuuseum, 27–124.
- Martin, Charles (2005). *Metamorphoses / Ovid*. New York; London: W.W. Norton & Company.
- Schama, Simon (2000). *Rembrandt's eyes*. London; New York: Penguin.
- Sumathi, G. J. (2007). *Elements of Fashion and Apparel Design*. New Delhi: New Age International.
- Tarrant, R. J. (ed.) (2004). *Ovid Metamorphoses*. New York: Oxford University Press, Incorporated. (Oxford Classical Texts.)
- Toman, Rolf (ed.) (2008). *Barokk. Arhitektuur. Skulptuur. Maalikunst*. Tallinn: Koolibri.
- Wortman, Richard S. (2006). *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II - New Abridged One-Volume Edition*. Princeton: Princeton University Press.

Internetiallikad

- Barkan, Leonard (1980). „Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis“. – *English Literary Renaissance* 10(3), 317–359. Vaadatud 28.05.2026. <https://www.jstor.org/stable/43446994>

- Barolsky, Paul (1998). „As in Ovid, So in Renaissance Art“. – *Renaissance Quarterly* 51(2), 451–474. <https://doi.org/10.2307/2901573>
- Coleman, Robert (1971). „Structure and Intention in the Metamorphoses“. – *The Classical Quarterly* 21(2), 461–477. Vaadatud 28.05.2026. <https://www.jstor.org/stable/637802>
- Crispijn de Passe the Elder (s.a.) – *National Portrait Gallery*. Vaadatud 30.04.2026. <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp14937/crispijn-de-passe-the-elder>
- Griffin, Alan H. F. (1977). „Ovid’s ‘Metamorphoses’“. – *Greece & Rome* 24(1), 57–70. Vaadatud 28.05.2026. <https://www.jstor.org/stable/642689>
- Heath, John (2012). „Poetic Simultaneity and Genre in Ovid’s Metamorphoses“. – *The Classical Journal* 107(2), 189–211. <https://doi.org/10.5184/classicalj.107.2.0189>
- Laß, Heiko (s.a.) *Harmsdorf, Gut Gölldenstein*. Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Vaadatud 27.04.2026. <https://www.deckenmalerei.eu/52ebeb9a-7c6f-4b03-a9c6-574b537cb500>
- Metamorfoosid. Võim. Vägivald. Sugu (s.a.) – *Kadrioru kunstimuuseum*. Vaadatud 11.04.2026. <https://kadriorumuuseum.ekm.ee/syndmus/metamorfoosid-voim-vagivald-sugu/>
- Mythological paintings (poesie) for Philip II (1553-62) (s.a.) – *Web Gallery of Art*. Vaadatud 25.01.2026. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/08b/index.html
- Noore skulptori preemianäitus 2026: Metamorfoos (26.02.2026). – *Eesti Kunstiakadeemia*. Vaadatud 29.05.2026. <https://www.artun.ee/et/kalender/noore-skulptori-preemianaitus-2026-metamorfoos/>
- Rijksmuseum and Galleria Borghese Present Metamorphoses (20.10.2025). – *Rijksmuseum*. Vaadatud 11.04.2026. <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-and-galleria-borghese-present-metamorphoses>
- Rembrandt (s.a.) – *The National Gallery*. Vaadatud 28.05.2026. <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/rembrandt>
- Tanner, Marie (1974). „Chance and Coincidence in Titian’s Diana and Actaeon“. – *The Art Bulletin* 56(4), 535–550. <https://doi.org/10.2307/3049300>

SUMMARY

Themes and Motifs in the Story of Diana and Actaeon from Ovid's *Metamorphoses* in Visual Art: A Case Study of the Kadriorg Palace Ceiling Painting

The aim of this bachelor's thesis was to examine the extent to which direct influences of Ovid's *Metamorphoses*, specifically the story of Diana and Actaeon, can be identified in the ceiling painting of the main hall of Kadriorg Palace. In addition, the thesis intended to determine how many of the painting's visual and compositional elements derive from earlier works of art rather than directly from Ovid's text. A further objective was to identify details that cannot be fully connected either to the literary source or to the principal visual examples used during the creation of the painting.

The thesis proposed that Ovid's *Metamorphoses* was not the sole or primary source for the creation of the ceiling painting. Instead, it was expected that the iconography and composition were shaped at least equally by earlier depictions of the same subject and by the political context associated with the construction and decoration of Kadriorg Palace.

The research was based on comparative intermedial analysis, iconographic analysis and iconological analysis. The main textual source was R. J. Tarrant's 2004 edition of Book III of Ovid's *Metamorphoses*. English and Estonian translations of the text were also used. The visual analysis relied on digital reproductions of relevant paintings and engravings. In addition, scholarly interpretations, including those by Paul Barolsky, Hilkka Hiiop and others were used to provide context for the material.

The thesis was divided into three main chapters. The first chapter offered a theoretical framework by introducing Ovid's *Metamorphoses* and its significance as a source of inspiration for European visual art. The chapter also briefly discussed the story of Diana and Actaeon and its visual reception in European art.

The second chapter focused on Kadriorg Palace and the ceiling painting of its main hall. It addressed the architectural and historical background of the palace, as well as questions related to the dating, authorship, style, and thematic programme of the painting. Particular attention was given to identifying the visual sources that may have influenced its composition. Among the works examined were Magdalena van de Passe's engraving, Rembrandt's interpretation of the story, and

a painting from Güldenstein manor house near Harmsdorf, Germany. At the end of the chapter the similarities and differences between the Kadriorg Palace's ceiling painting and its visual sources were summarised to create a clearer basis for the subsequent analysis. The summary concluded that the painting shares notable similarities with earlier depictions of the same subject, especially in composition, the arrangement of figures within the landscape and the selection of a specific narrative moment. One particularly significant shared motif is the depiction of figures standing at the mouth of a cave, which appears in both Magdalena van de Passe's engraving and Rembrandt's painting. These figures have been interpreted as witnesses to the event. At the same time, several clear differences were identified, particularly in the static nature of the figures in the Kadriorg Palace's ceiling painting and the presence of a fountain decorated with a mascarón, which is absent from the main visual sources analysed.

The third chapter formed the analytical core of the thesis, comparing Ovid's narrative of Diana and Actaeon with its visual representation in the ceiling painting. This comparison was divided into three sections: the depiction of characters, the setting of the scene and the progression of narrative events. The analysis revealed that while Ovid's text provides the general narrative framework, its relatively brief descriptions leave room for interpretative freedom. As a result, many visual details in the painting cannot be directly traced back to the text.

In the depiction of characters, only a limited number of Ovidian elements are visually reflected, while most details appear to have been shaped by earlier artistic examples. The setting shows a closer relationship to the text, yet it also includes significant modifications. Most notably, the time of day is shifted from midday in Ovid's story to either early morning or late evening in the painting. In addition, the composition introduces human figures observing the scene from the cave entrance and replaces a natural water source with an artificial fountain decorated with a mascarón. These elements indicate a combination of textual adaptation and visual reinterpretation.

The analysis of narrative structure showed that the painting generally follows the linear progression of events found in Ovid's story. The only narrative deviation is that the composition shows Actaeon at the initial stage of his transformation, while simultaneously including the arrival of the hunting dogs, an event that occurs later in the story. This indicates that the painting is not a literal illustration of the text, but an interpretation of the story shaped by artistic tradition and political context.

The findings of this bachelor's thesis show that the Kadriorg Palace's ceiling painting is not a direct visual depiction of Ovid's *Metamorphoses*. Instead, it appears to be shaped by the combined influence of multiple sources: the literary narrative, earlier artistic representations of the Diana and Actaeon story, and the political and symbolic programme associated with Peter the Great and the construction of Kadriorg palace. These results indicate that the initial hypothesis is generally supported. Ovid's text clearly forms an essential narrative foundation for the painting, but its final iconographic and compositional form is at least equally shaped by visual precedents and ideological factors.

LISAD

Lisa 1. Diana ja Actaeon kunstis: Tiziano Vecellio, Jacques de Gheyn II ning Jean-François de Troy



Illustratsioon 1. Tiziano Vecellio. Diana ja Actaeon. 1556–1559. National Gallery, London, Suurbritannia; National Galleries of Scotland, Edinburgh, Šotimaa. Foto: Wikimedia Commons.



Illustratsioon 2. Jacques de Gheyn II. Actaeon ja Diana. 1588–1592. British Museum, London, Suurbritannia. Foto: Wikimedia Commons.



Illustratsioon 3. Jean-François de Troy. Actaeon üllatab Dianat. 1734. Kunstmuseum, Basel, Šveits. Foto: Wikimedia Commons.

Lisa 2. Kadrioru lossi peasaali laemaal



Illustratsioon 4. Kadrioru lossi peasaali laemaal. Foto: Eesti Kunstimuuseum.

Lisa 3. Kadrioru lossi peasaali laemaali eeskujud – Magdalena van de Passe gravüür, Rembrandti maal ja Guldensteini mõisa häärberi maal



Illustratsioon 5. Magdalena van de Passe. Ovidiuse „Metamorfooside“ illustratsioon. 1677. Brüssel, Belgia. Foto: Wikimedia Commons.



Illustratsioon 6. Rembrandt van Rjin. Diana suplemas oma nümfidega, koos Actaeoni ja Callistoga. 1634. Wasseburg Anholt, Anholt, Saksamaa. Foto: Wikimedia Commons.



Illustratsioon 7. Tundmatu kunstnik. Diana ja Actaeon. U 1726-1728. Güldensteini mõis, Harmsdorf, Saksamaa. Foto: Corpus barocken Deckenmalerei andmebaas.

Lisa 4. Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loo ladinakeelne tekst

Diana ja Actaeon (Metamorfoosid III, 138-252)

prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
causa fuit luctus alienaque cornua fronti
addita uosque, canes, satiatae sanguine erili. 140

at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
non scelus inuenies; quod enim scelus error habebat?

Mons erat infectus uariarum caede ferarum
iamque dies medius rerum contraxerat umbras
et sol ex aequo meta distabat utraque, 145

cum iuuenis placido per deuia lustra uagantes
participes operum compellat Hyantius ore:
‘lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum,
fortunamque dies habuit satis. altera lucem
cum croceis inuecta rotis Aurora reducet, 150

propositum repetemus opus; nunc Phoebus utraque
distat idem meta finditque uaporibus arua.
sistite opus praesens nodosaque tollite lina.’
iussa uiri faciunt intermittuntque laborem.

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, 155
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
cuius in extermo est antrum nemorale recessu

arte laboratum nulla; simulauerat artem
ingenio natura suo, nam pumice uiuo
et leuibus tofis natiuum duxerat arcum. 160

fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos incinctus hiatus;
hic dea siluarum uenatu fessa solebat
uirgineos artus liquido perfundere rore.

quo postquam subiit, nympharum tradidit uni 165
armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos;
altera depositæ subiecit bracchia pallæ;
uincla duæ pedibus demunt; nam doctior illis

Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
colligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis. 170
excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque
et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis.

Dumque ibi perluitur solita Titania lympa,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans 175
peruenit in lucum; sic illum fata ferebant.

qui simul intrauit rorantia fontibus antra,
sicut erant nude uiso sua pectora nymphe
percussere uiro subitisque ululatibus omne
impleuere nemus circumfusæque Dianam 180

corporibus texere suis; tamen altior illis
 ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes.
 qui color infectis aduersi solis ab ictu
 nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
 is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae. 185
 quae quamquam comitum turba est stipata suarum,
 in latus obliquum tamen adstitit oraque retro
 flexit et, ut uellet promptas habuisse sagittas,
 quas habuit sic hausit aquas uultumque uirilem
 perfudit spargensque comas ultricibus undis 190
 addidit haec cladis praenuntia uerba futurae:
 ‘nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
 si poteris narrare, licet.’ nec plura minata
 dat sparso capiti uiuacis cornua cerui,
 dat spatium collo summasque cacuminat aures 195
 cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
 cruribus et uelat maculoso uellere corpus;
 additus et pauor est. fugit Autonoeius heros
 et se tam celerem cursu miratur in ipso.
 [ut uero uultus et cornua uidit in unda,] 200
 ‘me miserum!’ dicturus erat; uox nulla secuta est.
 ingemuit, uox illa fuit, lacrimaeque per ora
 non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.

quid faciat? repetatne domum et regalia tecta,
an lateat siluis? pudor hoc, timor impedit illud. 205

Dum dubitat, uidere canes primique Melampus
Ichnobatesque sagax latratu signa dedere,
Cnosius Ichnobates, Spartana gente Melampus.
inde ruunt alii rapida uelocius aura, 209

Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes,
Nebrophonosque ualens et trux cum Laelape Theron
et pedibus Pterelas et naribus utilis Agre
Hyalaeusque fero nuper percussus ab apro
deque lupo concepta Nape pecudesque secuta
Poemenis et natis comitata Harpyia duobus 215

et substricta gerens Sicyonius ilia Ladon
et Dromas et Canache Sticteque et Tigris et Alce
et niueis Leucon et uillis Asbolos atris
praeualidusque Lacon et cursu fortis Aello
et Thoos et Cyprio uelox cum fratre Lycisce 220

et nigram medio frontem distinctus ab albo
Harpalos et Melaneus hirsutaque corpore Lachne
et patre Dictaeo, sed matre Laconide nati
Labros et Argiodus et acutae uocis Hylactor 224

quosque referre mora est; ea turba cupidine praedae
per rupes scopulosque adituque carentia saxa

quaque est difficilis quaque est uia nulla sequuntur.
 ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,
 (heu!) famulos fugit ipse suos. clamare libebat, 229
 ['Actaeon ego sum, dominum cognoscite uestrum!']
 uerba animo desunt; resonat latratibus aether.
 prima Melanchaetes in tergo uulnera fecit,
 proxima Therodamas, Oresitrophos haesit in armo
 (tardius exierant, sed per compendia montis
 anticipata uia est); dominum retinentibus illis 235
 cetera turba coit confertque in corpore dentes.
 iam loca uulneribus desunt; gemit ille sonumque,
 etsi non hominis, quem non tamen edere possit
 ceruus, habet maestisque replet iuga nota querelis
 et genibus pronis supplex similisque roganti 240
 circumfert tacitos tamquam sua bracchia uultus.
 at comites rapidum solitis hortatibus agmen
 ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
 et uelut absentem certatim Actaeona clamant
 (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur 245
 nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
 uellet abesse quidem, sed adest, uelletque uidere,
 non etiam sentire canum fera facta suorum.
 undique circumstant mersisque in corpore rostris

dilacerant falsi dominum sub imagine cerui,

250

nec nisi finita per plurima uulnera uita

ira pharetratae fertur satiata Dianae.

Ovidius „Metamorfoosid“. R. J. Tarrant, 2004.

Lisa 5. Ovidiuse „Metamorfooside“ Diana ja Actaeoni loo eestikeelne tõlge

Diana ja Actaeon (Metamorfoosid III, 138-252)

Cadmus, sa said oma õnnes ju õõvase põhjuse leinaks,
kui sinu tütrele sündinud poeg oma otsmikul märkas
võõraid sarvi ja verd isandalt siis koerad, te jõite. 140

Kui lähemalt aga vaatad, sa näed süüd hoopis Fortunal,
puudu on roim, sest kas siis roim võib eksitus olla?
Kui eri kiskjate verd oli mäel juba voolanud küllalt
ning keskpäev lühemaks oli hakanud kärpima varje,
nii et päikesel käes oli just oma rännaku keskkoh, 145

siidise häälega noor boiootlane kutsuma hakkas
siis jahikaaslasi kokku, kes uitasid metsikus laanes:
“Küllalt kastsime loomade verre me mõõku ja võrke,
hea jahiõnn oli meil täna; siis kui kannab Aurora
taevasse järgmise päeva ta safranikullases vankris, 150
jätkame taas oma jahti: on nüüd aga Phoebuse rännak
poolele teele ju jõudnud ja leitsak kõrvetab nurmi.

Lakaku teil nüüd töö, koju viige ka sõlmitud võrgud.”

Kuulasid meest ning neil kohe töö siis sealsamas katkes.

Org oli seal, täis mände ja sihvakat kasvu küpresse, 155

Gargaphia nimeks sel, püha hiis on ta veerel Dianal,

Tekkinud kaugemas otsas on seal üks metsane koobas,

mis inimkäteta kerkis: on loodus ju matkinud kunsti
leidlikult; nimelt vormis ta ehtsast pimssskivist kaare
ning lisas kergema tufi ja loomulik võlv oli valmis. 160

Seal kristallises voos paremat kätt allikas tulvas
ning üle rohtunud kalda ta voolavad veed läbi murdsid.
Kümbles ju siin pärast jahti ka metsase maa jumalanna,
taastades voogudes jõu oma neitsilikuis ihuliikmeis.

Koopasse astudes andis ta käest oda, nooled ja ammu – 165
relvadekandjast nūmf need endale hoiule võttis.

Teinegi küünitas käe, et seljast mantel tal võtta,
ning kaks nūmfi sandaalid ta jalgelt sõlmisid lahti.
Kõikide seast osavaim Crocale tal lahtised juuksed
nüüd sidus sõlmega, ent omal jättis nad kummati valla. 170

Tõid hiidkannudes vett Nephele ja Hyale ja Rhanis
ning Phiale ja ka Psecas ja hakkasid kallama välja.
Kui titaanitar vees asus uhtuma end nagu ikka,
siis sealkandis – ennäe – Actaeon ekslema sattus,
kui oli otsimas teed sihitult läbi tundmatu laane, 175
äkki ta ees oli hiis. Nii saatus ta jaoks nägi ette.

Koopasse astus ta nüüd, kus tulvasid allikad joana,
ning kui silmasid meest ihuväel vees kümblevad nūmfid,
hakkasid katmata rindu nad peksma ja karjetel täitsid
pilgeni metsa ja siis ühiselt kõik koondusid ringi, 180

et iseendaga nii Dianale pakkuda kaitset.

Kuid oli kõigist neist jumalanna ju peajagu kõrgem.

Sellist värvi on pilved, kui hõõguma hakkavad taevas

loojuva päikese või siis ergava aokuma kiirtest,

milline palg oli nüüd ihukatteta nähtud Dianal. 185

Ehk küll tihkelt ümber tal kaaslased salgana seisisid,

küljetsi seisma ta jäi ning kõrvale veel oma pilgu

pööras ja soovides, et oleks käepärast võtta tal nooled,

vett, mida priilt jagus seal, ta kätega haaras ja juukseid

ning nägu uhtuma hakkas Actaeonil neimase joaga, 190

saabuvat õnnetust aga kuulutas sellisel endel:

“Jutusta kõigile nüüd, et mind oled näinud sa rüüta,

kui veel rääkida saad.” Ning sellega ähvardus piirdus,

niiskele laubale torkas ta ehtsate hirvede sarved,

siis teravaks tegi kõrvad ja pikkust kaelale andis, 195

kättest said jalad ning õlavartest piklikud koivad,

laikude mustriga ehtis ta villaga kattuva selja.

Nüüd tuli hirm: sealt Autonoe vägev poeg pages kiirelt

ning rabas siis sedamaid teda muutunud jalgade kärmus.

Kui aga sarvede ning näo peegeldust nägi lättes, 200

proovis ta ütelda: „Oh häda!“, häält aga polnud.

Hirsatas vaid – nii hää l kõlas tal – ning võõrale näole

silmist tulvas tal vett, aga endine tal oli mõistus.

Mis teha? Kas koju naasta ja seal redu otsida lossist
 või end varjata laanes? On üks häbiiks, hirmutav teine. 205

Kui nii kõhkles ta seal, teda märkasid koerad – Melampus
 ning erk Ichnobates, kes haukudes kutsusid teisi;
 Kreetalt Ichnobates ning Spartast põlvnes Melampus.
 Kuulsid ka teised, kes kõik maruiilina tormasid sinna –
 Pamphasus, Orceus ning Oribasus, Arkaadia koerad, 210
 ning tugev Nebrophonos, Laelapega koos äge Theron,
 ning välejalg Pterelas ja ka Aegre, kes haistma on ergas.
 metsik Hylaeus, kes on metssealt just rappida saanud,
 hundile sündinud Nape ja see, kes hirmutab karju,
 Poemenis ning Harpyia, kel on kaks poegagi kaasas, 215
 ning veel sihvakas koer Sicyonist, kel on nimeks Ladon,
 ning Dromas ning Canache ja ka Sticte ja Tigris ja Alce,
 Leukon, kel värv lumivalge, ja Asbolus mustaval karval,
 jõuline Lacon, Aello, kes tuulena tormata suudab,
 ning Thooski ja kiire Lycisce, ta Küprose vennas, 220
 Harpalos – piimvalem laik on tal keset mustavat laupa,
 ning Melaneus ja ka Lachne, kes tihkelt karvaga kaetud,
 Labros ja Argiodus ning lõikavahäälne Hylactor,
 kel isa Kreetalt, kuid ema tulnud Lakoonia kandist,
 teisigi veel, aga neid pole mainida mahti. Ja koerad 225
 jahtima tormasid koos teda kõrgel ja kaljusel pinnal,

sealt, kus järsk on tee või siis läbipääsmatu sootuks.

Eest pages teid pidi, kus varem küttida tal oli kombeks –
oh häda! – raevus tal nüüd jahikaaslased kannule söötsid.

Hüüda ta tahtnuks: “Mind, peremeest Actaeonit, tundke, 230

Ent sõnu meel ei seadnud ja haukeist vaid kajas taevas.

Esmalt tungisid turja tal Melanchaetese kihvad,

Theridamas järel tal, õlavart Oresitrophus ründas:

Jäid maha algul nad küll, kuid siis mägiteid pidi otse
tormasid sinna ja koos peremeest nii kinni nad hoidsid, 235
et saaks liituda teised ja rünnata kihvade jõuga.

Haav oli haavades kinni ja suust veel kostusid oiged –
ehk küll neis inimhäält ei olnud, ka hirved ei hüüa
nõnda. Ja tuttavad mäed siis kaikusid kurbades kaebeis.

Põlvili langedes, just nagu palvet loeks, oma palge 240
küünitas kui käsivart ta vaikides taevaste poole.

Kuis tavaks, koeri ta kaaslased hüüdeil sundisid takka,
teadmata tõtt, neil pilk üha püüdis Actaeonit leida
ning nagu seal poleks ta, teda kutsuma hakkasid võistu

(pead nime peale ta pööras) ja kurtma, et puudub 245
sealt, süüks pannes, et ilma ta jääb kogu küttimislustist.

Tahtnuks eemale küll, ent seal oli, vaadata tahtnuks,
ent oma raevunud koeri ta küll ihul tunda ei tahtnud.

Kõikjalt piirasid ümber ja löid oma kihvad ta sisse,

ning peremeest kui hirve nad hakkasid kiskuma lõhki.

250

Kui oli lahkunud tast elu rohkete haavade tõttu,

viimaks lepitust sai raev vibukandjal Dianal.

Maria-Kristiina Lotmani tõlge ilmub trükis 2026. aasta sügisel Kadrioru kunstimuuseumi näitust „Metamorfoosid. Võim. Vägivald. Sugu“ saatvas raamatus.

Annotatsioon

Bakalaureusetöös on uuritud, millisel määral on Dianat ja Actaeonit kujutaval Kadrioru lossi peasaali laemaali võimalik tuvastada otseseid mõjutusi Ovidiuse „Metamorfoosidest“. Lisaks on püütud välja selgitada, kui suur roll oli maali kujunemisel varasematel kunstilistel eeskujudel ja poliitilisel kontekstil. Analüüsimiseks on kasutatud võrdlevat intermeedialist, ikonograafilist ja ikonoloogilist analüüsi. Töö tulemusena selgus, et kuigi maali süžee põhineb selgelt Ovidiuse lool, kujundasid teose ilmet olulisel määral nii eeskujuks olnud kunstiteosed, kui ka Peeter I poliitilised agendad. Sellele viitasid näiteks maali taustal koopasuus seisvad inimfiguurid, keda Ovidiuse loos mainitud pole. Lisaks ilmes detail, mis ei pärine otseselt ei tekstist ega eeskujudest. Selleks oli maskarooniga ehitud purskkaev.

Märksõnad: Ovidius, „Metamorfoosid“, Kadrioru loss, Diana ja Actaeon.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Annemari Mikk,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Ovidiuse “Metamorfooside” Diana ja Actaeoni loo teema- ja motiivianalüüs visuaalses kunstis Kadrioru lossi laemaali näitel“, mille juhendajad on Maria-Kristiina Lotman ja Kerttu Männiste, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Annemari Mikk

29.05.2026