

TARTU ÜLIKOOL

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Ajaloo ja arheoloogia instituut

Kunstiajaloo osakond

Stella Vellema

Prantsuse romantismi esteetika maalikunsti kontekstis

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Holger Rajavee (PhD)

Tartu 2022

Sisukord

SISSEJUHATUS	3
1. ROMANTISMI ESTEETIKA OLEMUS PRANTSUSMAAL.....	9
1.1. Romantismi mõiste	9
1.2. Esteetika Prantsuse kunstiteoorias 19. sajandi esimesel poolel	15
2. PRANTSUSE ROMANTISMI VÄLJENDUMINE KAHES MAALIŽANRIS.....	20
2.1. Ajaloomaal kaasaja peegeldajana	20
2.2. Antiikmütoloogia ja hilisemad ilukirjanduslikud allikad romantilise ainesena	40
KOKKUVÕTE	58
SUMMARY	62
KASUTATUD KIRJANDUS	65

SISSEJUHATUS

Romantism on tingituna selle interdistsiplinaarsusest, riikidevahelisest erinevusest ja ebamäärasest olemusest üks raskemini defineeritavaid kultuurilisi nähtusi Euroopa ajaloos. Veelgi keerulisem on välja tuua kindlaid vormilisi tunnuseid romantismi väljendumise kohta visuaalkunstides. Kuna romantismi esteetika seisnes paljuski just valitsevate konventsioonide asendamises subjektiivsuse, individuaalsuse ja originaalsuse väärtustamisega, oli see juba oma olemuselt vastuolus ühtse ja selgepiirilise stiililise väljendusviisiga. Nii ei ole romantismi avaldumisele maalikunstis võimalik välja pakkuda ühest vastust, vaid teema jääb alati avatuks uutele tõlgendusviisidele. Romantismi püsiv aktuaalsus seisneb ka liikumisega kaasnevates maailmavaatelistes muutustes, mis mõjutasid tugevalt Euroopa kunstielus toimuvaid edasisi arenguid ning pakkusid välja kunstist mõtlemise viise, mis on jäänud püsima tänapäevani – seega mida paremini suudame memõista romantilise maalikunsti lähtekohti, seda enam avanevad ka järgnevate kunstis toimunud muudatuste mõjutegurid.

Käesolev bakalaureusetöö keskendub romantismi esteetika väljendumisele Prantsuse maalikunstis. Rõhuasetus Prantsusmaale on põhjendatud seal alates 18. sajandi lõpust aset leidnud radikaalsete sotsiaalsete ja poliitiliste muutustega, mis andsid otseseid impulsse romantismi liikumise tekkeks kogu Euroopas ning löid aluse uue kunstilise väljenduse viisi kujunemiseks, mis pidi paremini vastama ühiskonnas toimuvatele arengutele. Kuna Prantsuse kunstnikud olid otsustavate ajalooliste sündmustega kõige vahetumal moel seotud, võib eeldada, et nende loominguski peegeldusid paljud romantismi lähtekohad kõige ehedamal ja algupärasemal kujul, mistõttu aitab Prantsuse maalikunsti eraldiseisev uurimine paremini mõista ka liikumisega kaasnevate kunstiliste uuenduste tekkepõhjust.

Historiograafia ja uurimisseis

Arvestades Prantsusmaal tegutsenud romantikutest maalikunstnike tohutut pärandit ning arvukaid kunstiteoreetilisi arutlusi, mida nende nende looming algusest peale inspireeris, on allikate hulk, mis annaksid tervikliku ülevaate romantismist Prantsuse maalikunstis, üllatavalt kesine. Sisukad Prantsuse romantismi esteetika teoreetilisi seisukohti ja praktilisi väljendusviise puudutavad kirjutised, peamiselt teadusartiklite näol, keskenduvad reeglina

väga spetsiifilistele probleemidele – kindlale teosele, kunstnikule, kunstikriitikule või -teoreetikule – ning nende põhjal on küllaltki keeruline üldistusi teha.

Prantsuse romantilise maalikunsti praktilisele väljendusele pühendatud teoste näol on tihti tegemist sisuliselt kunstikataloogidega tuntumatest töödest koos konkreetseid kunstnikke või teoseid puudutava saatetekstiga: üldistustest on pigem hoidutud, viidates romantikute individuaalsusetaotlusele ja ühtse normistiku puudumisele.¹ Kunstiajaloo üldkäsitlused piirduvad enamasti romantismi tüüpnaidete ja üldist laadi liikumise iseloomustusega, mille põhjal on üpris raske romantilist maalikunsti Prantsusmaal praktiliselt analüüsida.² Kõige parema aimduse Prantsuse romantismi avaldumisest maalikunstis saab enamasti ülevaateostest, mis keskenduvad 19. sajandi alguse maalikunstile Prantsusmaal ning kus erinevate stiilide võrdluses selguvad ka mitmed olulised romantismi iseärasused, kuid seda siiski lünklikult ning tervikuks sidumata kujul.³ Käesoleva töö seisukohast kõige väärtuslikumad romantismi praktilist väljendust käsitlevad teosed on olnud Hugh Honouri "*Romanticism*" (2018)⁴, William Vaughani "*Romanticism and Art*" (1995)⁵ ja "*Arts of the 19th Century*" (1998)⁶ ning Dorothy Johnsoni "*David to Delacroix. The Rise of Romantic Mythology*" (2011)⁷, kus autorid on läbi esitatavate kunstiteoste näidete pakkunud sügavama analüüsi Prantsuse romantismile iseloomulikest tunnustest ning avanud ka liikumist mõjutanud ajaloolist ja ühiskondlikku tausta.

¹ Vt nt Norbert Wolf, *Painting of the Romantic Era* (Köln: Taschen 1999); Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art* ([London]: John Murray: Sotheby Parke Bernet [1976]).

² Vt nt Hugh Honour, John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1995).

³ Vt nt Robert Rosenblum, H. W. Janson, *Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1984); Rolf Toman, (ed), *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing: 1750-1848* ([Köln]: Ullmann, 2010); Sébastien Allard, "The Romantic Experiment", Henry Loyrette (ed), *Nineteenth Century French Art: from Romanticism to Impressionism, post-Impressionism and Art Nouveau*, (Paris: Flammarion 2007).

⁴ Hugh Honour, *Romanticism* (New York: Routledge, 2018).

⁵ William Vaughan, *Romanticism and Art* (London: Thames and Hudson, 1995).

⁶ William Vaughan, *Arts of the 19th Century: 1780–1850* (New York: Harry N Abrams 1998).

⁷ Dorothy Johnson, *David to Delacroix. The Rise of Romantic Mythology* (Chapel Hill[N.Y]: The University of North Carolina Press 2011).

Romantismi esteetikat teoreetiliselt käsitlevad kirjutised keskenduvad suurelt jaolt Saksamaale ja Inglismaale või on selge rõhuasetusega kirjandusteadusele.⁸ Esteetika ülevaateosed mainivad samuti ebaproportsionaalselt vähe Prantsuse mõtlejate töid, kellest saab romantismiga seostada ainult üksikuid ja sedagi vaid kaudse tausta loomiseks.⁹ Prantsuse romantismi esteetilisele mõttele pühendatud tervikteostele vähemalt käesoleva töö jaoks läbi töötatud kirjanduses viiteid praktiliselt ei leidunud, mis andis põhjust eeldada, et Prantsuse romantismi ühtne teoreetiline käsitus maalikunsti kontekstis on uurimisvaldkonnana endiselt avatud uutele seisukohtadele.

Käesolevas bakalaureusetöös on Prantsuse romantismi teoreetiliste seisukohtade uurimiseks pööratud esmaste allikate poole, milleks on 19. sajandil Prantsusmaal avaldatud kirjanike, kunstikriitikute ja kunstnike endi mõtteavaldused, mis väljendusid nii esseede, näitusearvustuste, loengute, artiklite kui ka isiklike märkmete vormis. Allikate valikul ei ole eeldatud süsteemsete kunstifilosoofiliste arutluskäikude olemasolu, vaid eelistatud tekste, mis on kõige otsesemalt seotud romantismi praktilise väljendusega Prantsuse maalikunstis. Prantsuse romantismi teoreetilise väljenduse uurimisel on käesolevas töös tuginetud järgmistele autoritele: Victor Cousin (1792–1867), Charles Pierre Baudelaire (1821–1867), Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798–1863), Jules Pierre Théophile Gautier (1811–1872), Marie Henri Beyle (pseudonüüm Stendhal, 1783–1842), Victor-Marie Hugo (1802–85), Étienne-Joseph-Théophile Thoré (pseudonüüm William Bürger, 1807–1969), Jean-Louis André Théodore Géricault (1791–1824) ja Adolphe Thiers (1797–1877).

Uurimistöö meetod ja struktuur

Bakalaureusetöö on jaotatud kaheks peatükiks, millest esimene loob üldise tausta romantismi esteetika eripära mõistmiseks, teine aga uurib Prantsuse romantismi esteetika avaldumist kahe maalikunsti žanri põhjal. Esimeses peatükis on kõigepealt peatutud romantismi erinevatel defineerimisvõimalustel, avades seeläbi romantismi olemust, kuid näidates ka liikumise määratlemise keerukust, seejärel on aga üksikasjalikumalt avatud Prantsuse

⁸ Vt nt Keren Gorodeisky, "19th Century Romantic Aesthetics", Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/aesthetics-19th-romantic/> (6.05.2022); Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1971).

⁹ Vt nt Steven M Cahn, *Aesthetics: a Comprehensive Anthology* (Oxford: Blackwell, 2008).

kunstifilosoofilise mõtte väljendumise eripära, mis on suures osas ka töö teises osas läbiviidud analüüsi aluseks. Teises peatükis on uuritud Prantsuse romantismi lähtekohti eraldiseisvalt esiteks ajaloomaali žanris ning siis antiikmütoloogial ja hilisematel ilukirjanduslikel allikatel põhinevas maalikunstis, kusjuures omavahel läbi põimunult on vaadeldud nii romantismi teoreetilisi kui praktilisi väljendusviise.

Nagu näitab uurimisseis, ei ole enamasti püütud välja pakkuda Prantsuse maalikunsti puudutavat romantismi üldkäsitlust, vaid pigem on piirdutud mõne kindla aspekti analüüsiga. Põhjus on suurelt jaolt selles, et kuna romantism on juba oma olemuselt nii raskesti määratletav, on lihtsam uurida liikumise eraldiseisvaid tahke, kui pakkuda välja laiemaid käsitlusi isegi ühe kunstiiligi või riigi lõikes. Samas on romantism nähtusena senini aktuaalne ning jääb oma mitmepalgelisuses alati avatuks uutele vaatenurkadele – mistõttu on käesolevas töös püütud välja pakkuda omapoolne lähenemine romantismi võimalikult terviklikuks käsitluseks Prantsuse maalikunstis.

Lähtutud on Arthur O. Lovejoy ideest kasutada ühtse romantismi definitsiooni otsimise asemel liikumise kirjeldamiseks mitmuslikku nimisõna "romantismid" ja eristada iseseisvaid kindlate kriteeriumite alusel piiritletud romantisme – kuid võtta seejuures arvesse, et kuna romantismide näol oli tegemist niivõrd paljude eraldiseisvate komplekssete ja mitte alati loogilisele mõttekäigule alluvate ideede kogumikega, siis ei piisa nähtuse uurimiseks tavapärasest riikidepõhisest jaotusest. Lovejoy leidis, et oluline on vaatluse alla võtta veelgi mitmetasandilisi toimemehhanisme: umbkaudsele aja ja koha määratlemisele peaks järgnema sügav ja põhjalik üksikute elementide analüüs, mis võtaks arvesse liikumisele iseloomulikke esteetilist tundlikkust ning seda mõjutavaid eripalgelisi tegureid – alles siis oleks võimalik välja tuua ühe kindlalt piiritletud romantismi lähtekohad ning asuda neid võrdlema teiste romantismidega.¹⁰

Bakalaureusetöös on uuritud romantismi maalikunstis Prantsusmaal 1820. ja 1830. aastatel ning liikumise lähtekohtade veelgi täpsemaks väljatoomiseks on analüüs läbi viidud eraldi maalžanrite lõikes. Sellist lähenemist õigustab Prantsuse maalikunsti eriti range žanrite hierarhia, mis 19. sajandi esimesel poolel polnud veel oma mõjujõudu kaotanud ning mida

¹⁰ Arthur O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticisms." *PMLA*, vol 39, no. 2 (1924), 235–237.

seetõttu järgisid suures osas ka romantikud. Kuna uurimistöö maht ei võimalda kõikide žanrite põhjalikku käsitlust on piiratud ajaloomaali ning seejärel antiikmütoloogial ja hilisematel ilukirjanduslikel allikatel põhineva maalikunsti analüüsiga. Esiteks oli just nende kahe maaližanri puhul tegemist žanrite hierarhias tähtsaimaks peetavate teemadega, mistõttu olid need rohkelt viljeletud ka romantikute seas, teiseks olid mõlemad eriti tugevalt mõjutatud Prantsusmaal aset leidnud ühiskondlikest muudatustest, mis võimaldab asetada romantismi maalikunsti laiemasse konteksti. Lisaks Lovejoy poolt pakutud romantismi täpsema piirilemise ideele on käesoleva töö uurimismetoodika seisukohast oluline arvestamine Prantsuse kunstiteoreetilise mõtte väljendumise omapäraga, mis seisnes esteetiliste arutluskäikude esitamises teiste riikidega võrreldes vähem formaalsel kujul, mistõttu olid kunstiteooria ja -praktika Prantsusmaal omavahel eriliselt tugevalt seotud (täpsemalt vt ptk 1.2).

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on pakkuda kahe žanri põhjal ülevaade Prantsuse romantismi esteetika lähtekohtadest maalikunsti, mis hõlmaks nii praktilise väljenduse kui kunstiteoreetilised seisukohavõtted ning annaks seeläbi mitmetahulisest liikumisest terviklikuma pildi. Töö hüpoteesiks on, et olenemata tõsiasjast, et romantism seisnes paljuski kunstnike individuaalse maailmanägemuse rõhutamises ning originaalsetes stiililistes väljendusviisides, on siiski võimalik välja tuua romantikute ühised tõekspidamised ning praktiliste väljendusviiside sidumine teoreetiliste seisukohtadega ning analüüs maalikunsti žanrite lõikes on Prantsusmaa puhul selleks üks võimalus. Käesoleva töö mahtu arvestades välja toodud romantismi peamised lähtekohad kahe maaližanri põhjal, mis jätab ühest küljest ruumi nende veelgi süvendatumaks uurimiseks, teisalt aga on töö süstematiseeritud tõlgendusviisi ülejäänud žanritele laiendades võimalik välja pakkuda terviklik käsitus Prantsuse romantismi esteetikast maalikunsti.

Bakalaureusetöös on näidetena kasutatud ülekaalukalt Eugène Delacroix' teoseid, osalt seetõttu, et need väljendavad Prantsuse romantismi esteetikat eriti ilmekalt, paljuski aga vajadusest järgida lähenemist, mida on kasutanud valdav osa teemat käsitlenud autoritest, Ühest küljest põhjendatakse keskendumist Delacroix' loomingule tema üleolekuga teistest romantismiga seostatavatest kunstnikest, teisalt aga võimalustega, mida pakuvad kunstniku enda mahukad kunstiteoreetilised kirjutised. Viimane argument on tõepoolest kaalukas, kuna

Delacroix' päevikud ja esseed on Prantsuse romantismi esteetika uurijatele üheks tähtsamaks algallikaks, millel põhinevad paljud teoreetilised seisukohad. Samuti tugineb suur osa Prantsuse romantismi puudutavast kunstikriitikast kunstniku maalide analüüsile. Kas aga lõhe Delacroix ja teiste kunstike vahel oli romantismi väärtushinnangutest lähtudes tõepoolest nii markantne või on teemat võimalik käsitleda ka tasakaalustatumal moel, vajaks laiemat uurimist, mis ei ole käesoleva töö raames teostatav.

1. ROMANTISMI ESTEETIKA OLEMUS PRANTSUSMAAL

1.1. Romantismi mõiste

Romantismi omapära teiste liikumistega võrreldes selgus kohe, kui asuti seda selgesõnaliselt määratlema. Mitte ainult ei ole romantismi jaoks välja pakutud enneolematult palju erinevaid definitsioone, mis üksteisest kardinaalselt erinevad, vaid sageli on need ka üpris vastuolulised. Kuna romantismi mõistet on kasutatud niivõrd paljude erinevate intellektuaalsete ja kunstiliste ilmingute kirjeldamiseks, ilma et seda vastavate empiiriliste selgitustega põhjendatud oleks, on mõnel juhul kahtluse alla seatud, kas romantismiks nimetatav liikumine üldse eksisteeriski.¹¹ "Sõnaga "romantiline" on hakatud tähistama nii paljusid asju, et iseenesest ei tähenda see enam midagi. See on lakanud täitmast verbaalse märgi funktsiooni," kirjutas Arthur O. Lovejoy 1924. aastal oma mõjukas romantismi käsitlevas artiklis.¹²

Liikumise vastuolulisus lubab niivõrd palju erinevaid tõlgendusi, et romantismi uurijad on tänini suutnud välja pakkuda vaid umbkaudseid definitsioone. Üldine üksmeel valitseb romantismi käsitlemisel intellektuaalse ja kunstilise üleminekuna, mida kunstiajaloos kas periodiseeritakse aastatele 1790–1840 või võetakse uurimise alla hoopis pikem periood 18. sajandist kuni 20. sajandini, mil maalikunstis võis täheldada romantismile omaseid väljundeid.¹³ Selline laiendatud periodiseering on sageli viinud definitsioonideni, mis selgitavad romantismi olemust selle võrdluse kaudu talle eelneva või järgneva liikumisega, kuid seesugune lähenemine õigustab ennast vaid juhul, kui on välja toodud ka suhestumise kitsaskohad.

Kõige sagedamini kirjeldatakse romantismi kui vastandumist valgustusajastu väärtushinnangutele ning mõistusliku maailmavaate asendamist irratsionaalsusega. Kohati võib sellist lähenemist aga liialt järsuks pidada, kuna paljud romantismi jaoks olulised

¹¹ Nicolas Halmi, "European Romanticism: Ambivalent Responses to the Sense of a New Epoch", Warren Breckman, Peter E. Gordon (eds), *The Cambridge History of Modern European Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 40–41.

¹² Lovejoy 1924, 232.

¹³ Wolf 1999, 11.

küsimused, nagu ühtsuse otsimine mitmekesisuses, ülevuse tähendus ja kujutlusvõime tähtsus, arenesid otsese jätkuna valgustusaja mõtlejate ideele. Samuti ei olnud romantikute eesmärk ratsionaalsusest loobuda, vaid tuua välja mõistusliku lähenemise piirangud, selle ebapiisavus kõikide probleemide lahendamiseks. Vastanduti pigem dogmaatilisele ratsionaalsusele ning püüdele ainuüksi mõistuse abil absoluutsete tõdedeni jõuda kui valgustusaja hoiakutele tervikuna.¹⁴

Teisalt on romantismi tunnete väärtustamise tõttu nähtud mitte ainult valgustusajastu vastandina, vaid samas ka osana 18. sajandi keskel arenenud tundlikkuse liikumisest, mis vastusena kaasaja külmale ratsionaalsusele ja ükskõiksusele hakkas tähtsustama emotsionaalset vastuvõtlikkust ning kohati sentimentaalsuseni kalduvat õrnatundelisust. Kirjandusajaloolased on perioodi sageli käsitlenud isegi "vararomantismina" ja vastavat faasi Prantsusmaal on uurijad nimetanud "esimeseks romantismiks", kuid kuigi romantismi ühendas tundlikkuse liikumisega tunnete väärtustamine, olid neil selleks vägagi erinevad põhjused. Romantikud leidsid, et nende ülesandeks oli kunsti abil ühiskonda paremaks muuta ning emotsioonid olid selle poole püüdlemisel vaid abivahendiks, seepärast kritiseerisid nad tundlikkuse liikumist kui liigselt passiivset ja abitut, mille tühipaljas sümpaatiast heldimine mingeid muutusi kaasa ei toonud.¹⁵

Niisiis tuleks olla ettevaatlik romantismi defineerimisel vastandina valgustusajastu ratsionaalsusele või samastamisel tundlikkuse liikumisega lihtsalt seetõttu, et romantikud emotsioonidele suurt väärtust omistasid. Nagu on selgitanud Peter Pütz, oli romantismis tunnetel eriline eesmärk, milleks oli kõigutamatu soov mõista nii iseennast kui maailma ning seetõttu käis ka kõige raskemini ohjeldatavate emotsioonidega alati kaasas ratsionaalsus ja sügav eneseanalüüs.¹⁶ Kõrvutamine teiste liikumistega aitab seega küll välja tuua romantismile iseloomulikke tunnuseid, kuid võib liigses üldistatuses ka lihtsustatud väärarusaamadeni viia.

¹⁴ Gorodeisky 2016.

¹⁵ Michael Ferber, *Romanticism: a Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 15–16, 31.

¹⁶ Peter Pütz, "The Renaissance to the Romantic Movement - An Outline of Ideas", *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing: 1750–1848*, Rolf Toman (ed), ([Köln]: Ullmann, 2010), 13.

Michael Ferber on pakkunud, et pingutatud definitsiooni otsimise asemel oleks romantismi puhul mõistlikum kasutada Ludwig Wittgensteini ideed "perekondlikust sarnasusest", mille kohaselt kõigil perekonda kuuluvatel inimestel on mõned teistega sarnased jooned, aga ei eksisteeri ühtegi tunnust, mis esineks kõigi liikmete puhul.¹⁷ Näiteks Keren Gorodeisky on välja pakkunud, et romantismi eriline suhe esteetikaga võiks olla üheks ühendavaks faktoriks, mis aitab välja tuua liikumise teoreetilise ühisosa erinevate riikide ja kunstiliikide lõikes.¹⁸ Ka Hugh Honour on juhtinud tähelepanu sellele, et romantismi liikumine langes kokku ajaga, mil esteetika nihkus esimest korda lääne mõtteviisis filosoofiliste süsteemide äärealadelt nende keskmesse ning värskelt formuleeritud küsimused kunsti tähenduse ning eesmärgi kohta nõudsid kiireid vastuseid.¹⁹

Seevastu Arthur Lovejoy on teinud ettepaneku loobuda kõikehõlmava romantismi definitsiooni otsimisest, pakkudes alternatiiviks mitmusliku nimisõna "romantismid" kasutamist. Sarnaselt Ludwig Wittgensteini "perekondliku sarnasuse" ideele nõustus Lovejoy, et erinevatel romantismidel võis tõepoolest olla omavahel oluliselt sarnaseid elemente, kuid hoiatas, et kuna romantismide näol oli siiski tegemist äärmiselt komplekssete ja sageli ebastabiilsete ideede kogumikega. võisid pealtnäha sarnased tunnused lähemal vaatlusel kanda väga erinevaid kontekstist sõltuvaid tähendusi. Lovejoy leidis, et isegi kui eksisteeris kogu romantismi liikumist iseloomustav ühine nimetaja, oli seni, kuni seda polnud suudetud üheselt välja tuua, mõistlikum eristada iseseisvaid selgelt piiritletud romantisme, rahuldumata seejuures vaid rahvusliku või geograafilise jaotusega.²⁰

Romantismi definitsioonide puhul ei ole küsimus alati nende õigsuses, vaid selles, millise kasutamine konkreetset eesmärki silmas pidades kõige otstarbekamaks osutub. Paljud uurijad on järginud Lovejoy lähenemist, mis võimaldab sobivate kriteeriumite abil uurimisvaldkonda kitsendada ning lihtsustab seeläbi konkreetse romantismi eripära väljatoomist. Teised on jätkanud romantismi liikumise ühisosa otsimist, hoidudes siiski ühese definitsiooni pakkumisest või täpse aja ja koha määratlemise püüdest ning keskendudes pigem erinevaid

¹⁷ Ferber 2010, 9.

¹⁸ Gorodeisky 2016.

¹⁹ Honour 2018, 21.

²⁰ Lovejoy 1924, 235–236.

romantisme omavahel ühendavate filosoofiliste küsimuste identifitseerimisele. Käesolevas töös on lähtutud Lovejoy romantismide paljususe ideest ja uuritud romantismi esteetika avaldumisega seotud küsimusi Prantsusmaal, keskendudes sealjuures nendele teguritele, mis avaldusid kõige otsesemat mõju maalikunstile. Prantsuse romantismi kõrgaeg on töös ajaliselt piiritletud vahemikuga 1820. aastate algusest, mil liikumine maalikunstis tugevalt esile tõusis, kuni 1830. aastate lõpuni, kus romantism Prantsusmaal lakkas olema uuenduslik ning paljuski hääbus.²¹ Samas on ülemineku selgitamise eesmärgil vaatluse all ka eelnev periood, mil maalikunstis võis leida esimesi romantismi ilminguid, ja peamiselt teoreetilise poole pealt ka romantismile vahetult järgnevad aastakümned, mil tagasivaade võimaldas sõnastada romantismi lähtekohti kunstiteoorias.

Prantsuse romantismist rääkides ei saa tähelepanuta jätta sageli kasutatavat kõrvutamist samaaegselt valitsenud uusklassitsistliku suundumusega. Nii mõnigi kord on sellise võrdluse puhul püütud välja tuua liialt konkreetseid tunnuseid, nagu näiteks väidetav joone olulisus ja kreeka-rooma mütoloogialeg tuginev uusklassitsistlikes töödes ning värvi tähtsustamine ja hilisemast ilukirjandusest inspireeritud temaatika eelistamine romantilistes teostes. Kuigi niisugune lihtsustatud jaotus aitab tõepoolest lühidalt sõnastada peamisi erisusi, ei võimalda see piisavalt avada suundumuste sügavamaid veendumusi ja teoste liigitamisel tuginetakse sel juhul vaid üksikutele stiililistele tunnustele.

Teistel puhkudel on romantismi ja uusklassitsismi erinevused sõnastatud küll nende olemust paremini tabavalt, kuid samas ka liigsesse abstraktsusse kalduvalt. Wladyslaw Tatarkiewicz on sellist tüüpi vastanduse illustreerimiseks välja toonud loetelu mõistetele "romantism" ja "klassitsism" omistatud erinevatest tähendustest ning kokkuvõtlikult järeldanud, et kui uusklassitsism aktsepteeris ilu vaid selle kõige kitsamas, objektiivses ja reeglipärases tähenduses, mis väljendus vormis, proportsioonis ning harmoonias, siis romantism väärtustas kõike seda, mida võis hõlmata vaid äärmiselt laia ilukontseptsiooniga – romantiline ilu võis seisneda muuhulgas näiteks originaalsuses, kujutlusvõimes, reeglite rikkumises, piiride ületamises, konfliktisuses, sümboolsetes tähendustes, sisu sügavuses, uue ebatavalise

²¹ Vaughan 1998, 57.

reaalsuse loomises, poeetilisuses või spirituaalsuses.²² Sellised kvalitatiivsed tunnused ütlevad küll rohkem romantikute sügavamate tõekspidamiste kohta kui ülemäära lihtsustatud romantismi ja uusklassitsismi vastandused ning annavad ka suurema vabaduse kunstiteoste liigitamisel kahe suundumuse vahel, kuid jaotuse aluseks on sel juhul paljuski vaataja subjektiivne hinnang.

Kuigi romantismi ja uusklassitsismi vastandamine võib konkreetsete kunstiteoste analüüsis tunduda vastavalt rakendatavatele kriteeriumitele kas liigselt piirava või hoopis meelevaldsena, ei ole õigustatud ka igasugusest stiililisest võrdlusest päriselt loobumine. Esiteks olid stiililise kuuluvuse küsimused oma kaasajas tähtsad nii kunstnike endi jaoks kui olulisel kohal esteetilistes diskussioonides. Romantism Prantsusmaal langeb ajajärku, mil kunstniku professionaalse staatuse määramisel mängis peamist rolli Prantsuse Akadeemia, mis läbi üldtunnustatud kunstihariduse pakkumise ning näituste korraldamise võimaldas kunstnikele ametlikku tunnustust koos sellega kaasneva edu ja sotsiaalse positsiooniga, olles seetõttu institutsioonina äärmiselt oluline ka vägagi uuendusmeelsete kunstnike jaoks.²³ Kuigi akadeemia oli rajatud selgelt uusklassitsistlikele põhimõtetele, aktsepteeris selle juurde kuuluv kaasaegsete kunstnike töid eksponeeriv ametlik Salongi kunstinäitus 1820. ja 1830. aastatel ka hoopis teistsugustes väljenduslaadides maalitud uuenduslikke töid, mida koos kasvava ajakirjanduse tähtsusega tuule tiibadesse saanud kunstikriitika pidas vajalikuks publiku jaoks stiilideks jagada – sellised diskussioonid olid meedias valdavad kuni 1855. aastani, mil ametlik retoorika asus propageerima ühtse stiili puudumist kui Prantsuse kunsti mitmekülsuse ja rikkalikkuse avaldust.²⁴ Romantism ja uusklassitsism jäävad aga ajaliselt veel tuliste vaidluste haripunkti, mistõttu ei tohiks stiililise kõrvutamise mõju esteetiliste seisukohtade kujunemisele alahinnata.

Teiseks põhjuseks, miks uusklassitsismi ja romantismi vastandamist täielikult kõrvale jätta ei tasuks on tõsiasi, et sageli aitab see välja tuua nii ühele kui teisele iseloomulikke jooni, mis võrdlusobjektita tabamatuks võiksid jääda. Samuti tuleb tunnistada, et kuivõrd uusklassitsism

²²Władysław Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Martinus Nijhoff [etc]: Polish Scientific Publishers Warszawa, 1980), 185–198.

²³ Vaughan 1998, 27

²⁴ Allard 2007, 41–44.

oli oma reeglistatuses lihtsamini määratletav, saab sellele vastandumise kaudu avada ka romantismi tunduvalt tabamatumat olemust. Näiteks William Vaughan on kirjutanud, et kuna romantism seisnes peamiselt suhtumises, mitte stiilis, võiks seda visuaalselt kirjeldada kui kõike seda, mis jäi väljapoole uusklassitsistlikku reeglistikku.²⁵ Samaselt on ka Hugh Honour leidnud, et kuna romantismile iseloomulikud hoiakud takistasid ühtse stiili väljakujunemist võiks romantismi vaadelda kui "individuaalsete stiilide paljusust, mis kõik lähtusid uusklassitsismi kindlalt paigalseisvast keskmest". Samas toob Honour välja, et romantismi stiililine mitmekesisus tulenes kunstnike erinevate suhtumiste paljususest, mida samuti ühise nimetaja alla pole võimalik paigutada.²⁶ Kunstiajaloo üldkäsitluses "Janson 's History of Art" on seevastu leitud, et kuigi romantism oli tulenevalt kunstnike individuaalsusetaotlusest stiililiselt kirju, võis liikumist oma suhtumistes sellegipoolest valdavalt ühtseks pidada.²⁷

Käesolevas töös on eeldatud, et romantikute hoiakuid saab mingil määral siiski süstematiseerida ja üks võimalus selleks võiks olla romantismi väljendumise uurimine maalikunsti teemade lõikes. Nii on peatükis 2 keskendutud eraldiseisvalt kahe Prantsusmaal 19. sajandi alguses tähtsaimaks peetava maaližanri analüüsile, et selgitada üksikasjalikumalt kummagi oluliste lähtekohtade kujunemist. Mitmel juhul on nii romantismi teoreetiliste seisukohtade kui praktilise väljenduse kirjeldamiseks kasutatud võrdlust uusklassitsismiga, kuid seda siiski vaid oluliste aspektide väljatoomise eesmärgil, mitte tervikliku võrdluse esitamiseks. Seejuures on näidatud, et piirjooned kahe suundumuse vahel olid paljudel juhtudel vägagi raskesti määratletavad ja ka "uusklassitsistlik kese" polnud nii kindel ja muutumatu kui akadeemilise reeglistiku järgimise tõttu mõnikord oletatakse, kandes endas mitmeid romantiliseks peetavaid elemente.

²⁵ Vaughan 1998, 31

²⁶ Honour, Fleming 1995, 599–600.

²⁷ Penelope J. E. Davies, Walter B Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann, M. Roberts, David, L. Simon, *Janson 's History of Art: The Western Tradition*, 8th edition (Upper Saddle River [etc]: Pearson 2011), 822.

1.2. Esteetika Prantsuse kunstiteoorias 19. sajandi esimesel poolel

Mõiste "esteetika" võttis esimest korda kasutusele Alexander Gottlieb Baumgarten oma 1750. aasta teoses "Aesthetica" tuletades selle ladinakeelsest sõnast "*aisthêsis*" (ld k tunne, aisting). Juba samal aastal ilmus Prantsusmaal teose arvustus, tuues sõna "*aesthétique*" (pr k esteetika) ka prantsuse keelde, kuid Prantsuse kunstifilosoofias leidis sõna laialdasemat kasutust alles rohkem kui pool sajandit hiljem ja tänapäevases kasutuses oli mõiste "*esthétique*" esitatud alles 1835. aastal ilmunud "Dictionnaire de l'Académie française" väljaandes. See aga ei tähenda, et Prantsusmaal sellel ajal esteetiliste teemade üle, nagu kunstiteosele esitatavad nõuded, kunsti eesmärk ja mõju vaatajale või kunstiliikide vahelised erinevused, diskussioone ei peetud. Samas jääb aga paljude esteetikat käsitlevate kogumikteoste põhjal sageli mulje, nagu poleks prantslased esteetilise mõtte arengusse omapoolset panust üldse andnud.²⁸

Prantsuse kunstiteoreetilise mõtte tahaplaanile jäämisele on arvatavasti kaasa aidanud tõsiasi, et 18. sajandi lõpus ja 19. sajandi alguses tegutses Saksamaal hulk eriliselt mõjukaid filosoofe, nagu Friedrich Wilhelm von Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ja Arthur Schopenhauer, kellele Prantsusmaal polnud võrdväärselt tunnustatud mõtlejaid vastu pakkuda. Nii on Prantsuse romantismi esteetikat sageli nähtud vaid Saksamaa kunstiteooria tuletisena, mistõttu mainib enamik 19. sajandi alguse Prantsusmaad käsitlevaid kunstiajaloolisi tekste väga vähe esteetikat: räägitakse pigem umbmääraselt akadeemiliste reeglite hülgamisest või originaalsust ja loovat eneseväljendust toetavate romantismi ideede levikust. Arvestades aga Prantsusmaa 19. sajandi äärmiselt rikkalikku kunstilist väljundit, tundub samaaegne iseseisva kunstiteoreetilise mõtte puudumine siiski ebatõenäoline.²⁹

Kate E. Tunstall on juhtinud tähelepanu asjaolule, et esteetika kui uue teadusharu tekkimine ja areng langesid ajaliselt kokku järjest kasvava vaenulikkusega Euroopas domineerivate Prantsuse kultuuriliste mudelite vastu. Esteetika distsipliin oli seega kaudselt rajatud vastuseisuna Prantsusmaal kehtivatele ilust mõtlemise normidele ja võimalik, et seetõttu ei soovitud sealtkaudu tulevat kunstifilosoofilist mõtet ka ühistesse arutlustesse kaasata. Teise

²⁸ Kate E. Tunstall, "Enlightenment Aesthetic Thought", Michael Moriarty, Jeremy Jennings (eds), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 256.

²⁹ Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art, 1750–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 68.

võimaliku põhjendusena Prantsuse esteetilise mõtte näilisele puudumisele on Tunstall välja toonud Prantsuse teoreetikute harjumuse väljendada oma mõtteid kirjanduslikul kujul, mistõttu ei loeta nende töid ka tänapäeval sageli mitte filosoofia teaduskondades, vaid osana kirjandusteadusest, see aga tähendab, et esteetikat käsitlevaid töid analüüsitakse pigem nende ilukirjandusliku väärtuse kui kunstiteadusliku panuse põhjal – samuti ei võeta arvesse, et kirjanduslik teos ise võib olla mõne teoreetilise mõtte näitlik väljendus, veelgi vähem aktsepteeritakse kunstiteose enesele viitavust esteetilise seisukoha avaldamise eesmärgil.³⁰ Ka mitmed teised uurijad on juhtinud tähelepanu Prantsusmaa omapärale filosoofiliste ideede esitamisel teistsuguses vormis, kui seda tavapäraselt ollakse harjutud tegema.

Michael Moriarty ja Jeremy Jennings on rõhutanud, et Prantsuse mõtteloo arengu jälgimiseks ei piisa traditsioonilisest filosoofia ajaloost, mis hõlmab teoreetiliselt põhjendatud ja süstematiseeritud fundamentaalsete vaadete arengulugu. Tuleb arvestada, et Prantsusmaal ei olnud 19. sajandil ühtset filosoofia koolkonda, vaid mitmeid sageli vastandlikke mõttesuundi. Nii mõnedki tähtsad prantsuse mõtlejad on tegutsenud hoopis väljaspool oma kaasaja teaduselu korraldust ning mõnikord seadnud isegi kahtluse alla filosoofia võime mõistusliku arutluse kaudu tõe või inimelu parandamiseni jõuda. Lisaks on olulisi filosoofilisi probleeme käsitlenud paljud Prantsuse kirjanikud, kes on seda küll teinud kirjanduslikus vormis, kuid pidanud oma teostes esitatud intellektuaalset arutluskäiku vähemalt sama oluliseks kui loomingulist väljendust.³¹

Sarnaselt on Alison Finch leidnud, et Prantsuse mõtlejad jätkasid romantismi esteetika üle arutledes sajanditepikkust rahvuslikku traditsiooni ning ei väljendanud seetõttu oma ideid mitte filosoofiliste teooriatena, vaid väga erinevates kirjanduslikes žanrites, alates ilukirjandusest ja lõpetades luulega, mistõttu prantsuskeelne sõna "*philosophe*" ei ole otseselt tõlgitav kui "filosoof" vaid on oma tähenduselt lähedasem "mõtlejale". Samas oli sellisel mõtlejal-filosoofil Prantsusmaal ka oluline ühiskondlik roll, mis Finchi arvates lubab eeldada,

³⁰Tunstall 2019, 256–257.

³¹ Michael Moriarty, Jeremy Jennings, "Introduction", Michael Moriarty, Jeremy Jennings (ed), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 1–2.

et Prantsuse romantismi puhul olid kunstilised, intellektuaalsed ja poliitilised arutlused omavahel tihedalt läbipõimunud.³²

F. J. W. Harding on prantslaste panuse alahindamist kunstiteoreetilise mõtte arengusse seostanud esteetiliste ideede erinevate suundumistega riikide lõikes, viidates Wladyslaw Tatarkievitzi, kes leidis, et esteetilise mõtte arengu võis jaotada filosoofiliseks suunaks, mis oli peamiselt Saksa päritolu, psühholoogiliseks, mis oli valdav Inglismaal ja kunstiliseks suunaks, mis oli arenenud eelkõige Prantsusmaal.³³ Tatarkievitzi ideed arendas edasi Rémy G. Saisselin leides, et Prantsuse kunstilise suuna kulg kajastus eelkõige esteetiliste ideede loovas väljenduses ning on seetõttu jälgitav pigem esseede, kirjade, eessõnade, kunstikriitika või entsüklopeediate artiklite vahendusel. Saisselini arvates polnud prantslaste meelelaadile lihtsalt omased ei Saksa filosoofide abstraktsed spekulatsioonid ega Briti empiirike loogilised arutluskäigud – esteetilised arvamused pidid Prantsusmaal olema esitatud omakorda head maitset demonstreerivas loomingulises vormis.³⁴ Prantsuse romantismi esteetikast rääkides võib seega eeldada, et mitte ainult ei tuleks kunstiteoreetiliste seisukohtade uurimiseks tähelepanu pöörata erinevatele kirjanduslikele vormidele, mida traditsiooniline filosoofia algallikatena ei aktsepteeri, vaid lisaks peaks arvestama, et ka maalikunsti praktiline väljendus võis endas kanda olulisi esteetikaalaseid arvamusi.

Rõhuasetus Prantsuse romantismi esteetika praktilistele väljendusviisidele on osalt seotud asjaoluga, et romantismi kunstiteoreetiline mõte, mis sai algtoke nii Immanuel Kanti kui teiste Saksa intellektuaalide mõttekäikudest, jõudis Prantsusmaale suhteliselt hilja. Ühest küljest oli põhjuseks Prantsuse kultuuri sissepoole suunatus ja kalduvus vaadata halvustavalt teistest riikidest tulevatele ideedele, teisalt aga valitses seal tugevamalt kui teistes riikides uusklassitsism, mis oma jäikade reeglitega muutustele kindlalt vastu seisis. Kui Saksamaal peetakse romantismi kõrgajaks aastaid 1804–1815, siis Prantsusmaal sai esimene romantismi käsitlev teos, Anne Louise Germaine de Staëli "De l'Allemagne" (pr k Saksamaast) laiemale

³² Alison Finch, "Romanticism", Michael Moriarty, Jeremy Jennings (ed), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 314–315.

³³ Harding, F. J. W., "Notes on Aesthetic Theory in France in the Nineteenth Century", *The British Journal of Aesthetics*, Volume 13, Issue 3, (1973), 251, 259.

³⁴ Rémy G. Saisselin, "Critical Reflections on the Origins of Modern Aesthetics", *The British Journal of Aesthetics*, (1964(1)), 20.

avalikkusele kättesaadavaks 1814. aastal. Prantsuse romantismi esteetika põhjalikumad teoreetilised käsitlused hakkasid aga ilmuma alles alates 1840. aastatest ning siingi tuleb arvestada, et kuigi Prantsuse romantismi kunstiteoreetiline mõte sai algtõuke Saksa filosoofide ideedest, oli tegemist selekteeritud ja sageli ka valesti tõlgendatud arutluskäikudega, mis veelgi edasi arenedes ajapikku mõjukaks said. Nii algas romantismi liikumine Prantsusmaal esialgu pigem kunsti vormilistest ja sisulistest muutustest kui väljastpoolt tulevate uute filosoofiliste mõtete omaksvõtust.³⁵

Oluline tegur, mis sidus Prantsuse romantismi esteetika praktilise väljenduse omakorda teoreetiliste seisukohtade ebatraditsioonilise esitusega, oli liikumise ajaline kokkulangemine trükimeedia enneolematult suure levikuga peale 1815. aastat, mis tõi debatil uuendusmeelsete kunstnike tööde üle koheselt laiemat avalikkuse ette.³⁶ Juba de Staël juhtis tähelepanu uudsetele tingimustele ja rõhutas filosoofiliste ideede väljendamise olulisust ajakirjanduslikus vormis, kuna revolutsioonidejärgses vabas ühiskonnas pidid tema arvates filosoofi ja kirjaniku rollid olema ühendatud. De Staël leidis, et kui valgustusaegsed filosoofid olid hõivatud peamiselt abstraktsete ideede genereerimisega, siis kaasaegse kirjanik-filosoofi (pr *écrivain philosophe*) ülesandeks oli tugineda oma mõttekäikudes tegelikele ühiskondlikele oludele ning samal ajal mõjutada ka avalikku arvamust.³⁷

Kunsti puhul hakkasid sellist vahendaja rolli uute praktiliste suundumuste publikuni toomisel täitma kriitikud, kelle laialdaseks tegutsemiseks revolutsioonijärgsel Prantsusmaal – tänu regulaarselt korraldatavatele kaasaegse kunsti näitustele ning perioodiliste ajakirjade ja ajalehtede väljaandmisele – suurepärased tingimused olid loodud.³⁸ Siinjuures polnud aga kunstikriitika taotlused ja seos kunstiteooriaga sugugi selged. Näiteks William Vaughan on pakkunud, et kunstiteooria jäi Prantsusmaal põhiliselt kunstnike pärusmaaks, kunstikriitikat aga viljelesid enamjaolt elukutselised kirjanikud, eesmärgiga läbi kunstile antavate

³⁵ Wendy S. Mercer, "German Romanticism and French Aesthetic Theory", Paul Smith, Carolyn Wilde (ed), *A Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell, 2002), 150–151, 153–156.

³⁶ Allard 2007, 56

³⁷ Susanne Guerlac, "Philosophy and Ideology in Nineteenth-Century France", William Burgwinkle, Nicholas Hammond, Emma Wilson (editors), *The Cambridge History of French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2011), 514–515.

³⁸ Vaughan 1998, 29.

hinnangute seda publikule selgitada.³⁹ Samas Sébastien Allard on leidnud, et lisaks vahendaja rollile kunstniku ja publiku vahel olid kunstikriitikute arutlused suunatud ka kunstnikele endile, et näituste arvustuste kaudu aidata neil paremini mõista kunstis toimuvaid arenguid.⁴⁰ Hugh Honour on lähenenud veelgi laiahaardelisemalt ning pakkunud, et rohkete romantismi esteetikat puudutavate sõnavõtude eesmärk ei olnud mitte niivõrd otseselt kunsti mõjutada, kui püüd aidata leida vastuseid rohketele filosoofilist laadi keerulistele küsimustele, millega selle perioodi kunstnikud silmitsi pidid seisma.⁴¹ Prantsusmaa järsult ja pidevalt muutuva ühiskonna taustal pidas Honouri väide eriti paika – kunstnikud olid sunnitud võtma seisukohti palju keerulisemates küsimustes kui stiililised dilemmad ning vähemalt osaliselt tegeleti arutlustega, mis varem oleks jäänud peamiselt kunstiteooria valdkonda. Revolutsioonide keerises uut suunda otsiv ühiskond on tõenäoliselt üks põhjustest, miks 19. sajandi alguse kunstifilosoofiline mõte väljendus Prantsusmaal teiste riikidega võrreldes vähem formaalsel kujul, kuid oli samas selle võrra ka elulähedasem.

Tuginedes ülaltoodud uurijate hinnangutele Prantsusmaa kunstifilosoofilise mõtte väljendumise eripära ja põhjuste kohta võib eeldada, et Prantsuse romantismi esteetika oli oma praktilises ja teoreetilises väljenduses tihedalt läbipõimunud, mistõttu kunstiteosed ise, kunstnike mõtteavaldused, kunstikriitika ning erinevates kirjanduslikes vormides esitatud kunstiteoreetilised seisukohad moodustasid lahutamatu terviku, mis oli omakorda tugevalt mõjutatud ühiskonnas toimuvatest muutustest. Nii võib nõustuda Alison Finchiga, kes on leidnud, et kuigi romantism oli üleeuroopaline ja jõudis Prantsusmaale teiste riikidega võrreldes suhteliselt hilja, olid just Prantsuse kunstnikud ja kirjanikud need, kes andsid liikumisele eriomase hinguse, mis oli samaaegselt nii intellektuaalne kui loominguline.⁴² Arvestades, et romantismi teoreetilised aspektid Prantsusmaal arenesid kunsti praktilise väljenduse tuules või sellega käsikäes, on ka käeolevas töös lähtutud sisulistest ja vormilistest muutustest maalikunsti praktikas, mida on laiahaardelisema pildi saamiseks kõrvutatud erinevas vormis avaldatud kunstiteoreetiliste mõtetega.

³⁹ Vaughan 1998, 29.

⁴⁰ Allard 2007, 42.

⁴¹ Honour 2018, 19–20.

⁴² Finch 2019, 314.

2. PRANTSUSE ROMANTISMI VÄLJENDUMINE KAHES MAALIŽANRIS

2.1. Ajaloomaal kaasaja peegeldajana

Rémy G. Saisselin on leidnud, et kui Inglismaal tegeleti esteetikas tajumise psühholoogilise poole uurimisega ja Saksamaal keskenduti filosoofiliste alustõdede paikapanemisele, siis Prantsuse lähenemist esteetika distsipliinile eristas eelkõige maitseküsimuste otsene sidumine ajaloolise teadlikkuse ja tsivilisatsiooni arengut puudutavate probleemidega. Saisselin rõhutab, et juba varasemad Prantsusmaal esteetika teemal sõna võtnud mõtlejad nagu Jean-Baptiste Dubos (1670–1742), François Marie Arouet (pseudon Voltaire, 1694–1778), Charles de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu (1689–1755), Charles Rollin (1661–1741) ja Charles Pinot Duclos (1704–1772), olid samas ka tähtsad ajaloo uurijad, ja juhib tähelepanu esteetika kui filosoofilise distsipliini arengu ajalisele kokkulangevusele ajaloolise teadlikkuse kasvuga.⁴³ Maalikunstis leidsid ajaloolisest tundlikkusest tingitud suundumused väljenduse paljuski just 19. sajandi alguse romantismis, mil ühiskonda raputanud dramaatilised sündmused olid tõstatanud päevakorda küsimused, mida paljud kunstnikud enam ignoreerima ei nõustunud.

Prantsuse revolutsioonile järgnenud järjestikused kardinaalsed muutused, mille mõju oli tuntav kõigis ühiskonnakihtides, kasvasid ajaloolist teadlikkust rohkem kui ükski varasem sündmus. Teravalt tuli esile poliitiliste sündmuste mõju üksikisikule, aga ka iga inimese enda etendatav roll suuremas plaanis, mistõttu said põhjust-tagajärgede seoseid ning suurte ideede ja tegelikkuse vastuolu puudutavad küsimused uue tähenduse. See omakorda tõi kaasa teistsuguse viisi varasematele ajalooperioodidele tagasivaatamiseks ning tunnetuse, et elati mingil kindlal ajastul, mis erines oma olemuselt mitmeski mõttes eelnevatest ja järgnevatest.⁴⁴

Võiks eeldada, et kunsti jaoks tähendasid sellised ühiskonnateadvuse muutused kui mitte ajaloožanri eesmärkide põhjalikku ümberhindamist, siis vähemalt uusi nüansse teemapüstituses, milles oleks suuremal määral peegeldunud ebastabiilsest poliitilisest

⁴³ Saisselin 1964, 18–19.

⁴⁴ Honour 2018, 193–194.

olukorrast ja ärevatest sündmustest tingitud uued meeleolud. Tegelikkuses säilitas aga Prantsuse Akadeemia poolt eelisseisusesse tõstetud uusklassitsistlik ajaloomaal kõigi ümberkorralduste kiuste 19. sajandi alguses nii oma positsiooni kui väljakujunenud reeglistiku, mistõttu leidsid uued suundumused nii kunstiteoorias kui -praktikas kaua üsna tugevat vastasseisu.

Mitte üheski Euroopa riigis ei olnud 19. sajandi alguseks säilinud nii tugevalt väljakujunenud ajaloomaali traditsiooni kui Prantsusmaal ja tõsiasi, et sellist tüüpi töödel oli poliitiliste sündmuste tagantõhutamisel oluline osa, aitas stabiilsust otsivas riigis veelgi kaasa žanri säilimisele muutumatul kujul. Prantsuse Akadeemia poolt ajaloomaalile esitatud nõuded olid küllaltki selged nii sisus kui vormis. Teemavalik oli piiratud kaugemas või lähemas minevikus toimunud oluliste sündmustega, mida kunstnikud pidid esitama väärikal ja selgel viisil. Üldjoontes väljendus see kreeka-rooma kunsti eeskujudel põhinevates idealiseeritud vormides ja suures formaadis, aga ka harjumuspärase korrastatud kompositsioonis, millele omistati palju suuremat tähtsust kui värvile või realistlikele efektidele. Reaalsuse eeskujuna kasutamist peeti vajalikuks ainult nii palju, kui seda oli tarvis üksikute ideaalsete detailide selekteerimiseks. Tähtis ei olnud seega mitte kujutada sündmust nii, nagu see võis tegelikkuses olla juhtunud, vaid rõhutada kõigi vahenditega toimunu ülevust ja tähtsust.⁴⁵

Kui uusklassitsistlikud kunstnikud jätkasid valdavalt Prantsuse Akadeemia ootustele/vastava propagandistliku sisuga või siis vähemalt moraalseid eeskujusid esitava ajaloomaali loomist, siis romantikud asusid maalikunstis otsima võimalusi sündmuste kujutamiseks viisil, mis oleks arvesse võtnud ka Prantsuse ühiskonda raputanud teravaid muutusi. Ühest küljest tähendas see ajaloomaali sisuliste taotluste ja stiililiste väljendusviiside ümberhindamist, teisalt aga tegelemist palju laiemate maailmavaateliste küsimustega.

Hoolimata vastupidisest muljest, mis kunstiajaloo üldkäsitlustest esmapilgul – paljuski tänu vähestele korduvalt esitatud ja laialt tuntud Prantsuse romantismi näidetele – võib jääda, kasutasid romantikud ajaloomaali harva kindlate poliitiliste seisukohtade väljendamiseks. Põhjus seisnes osaliselt muidugi selles, et ametivõimud olid igati teadlikud maalikunsti võimest taasäratada Bourbonide restauratsiooni eelseid revolutsioonilisi ideaale ja Napoleoni

⁴⁵ Vaughan1998, 37, 62.

kangelaslikkuse imetlust, mistõttu jäid olemasolevale režiimile sobimatud tööd lihtsalt Salongi näitustelt kõrvale.⁴⁶ Teisalt võis aga poliitiliste sõnumite vältimine tuleneda ka mitte niivõrd riigi poolt seatud piirangutest kunstiteose sisu osas, kui romantikute endi teadlikust valikust, mis oli paljuski seotud laiemate muutustega ühiskonnas.

William Vaughan on oletanud, et romantikud esitasid oma töödes väga harva selgeid poliitilisi seisukohti, kuna Prantsuse revolutsioonile järgnenud murranguliste pöörangute ja ideaalides pettumise aeg oli teinud nad ettevaatlikuks igasuguse poliitilise retoorika suhtes, mis ühiskonda paremaks muuta lubas.⁴⁷ Võib arvata, et kunstnike kõhklused ei olnud seega seotud mitte ainult kardetava vastasseisuga, vaid üksikisiku võimetusega pidevate muutuste keerises konkreetseid seisukohti võtta. Seda arvamust on toetanud ka Hugh Honour leides, et hoolimata uurijate kalduvusest kunstiteostest poliitilisi sõnumeid otsida, on pea võimatu öelda, kas need seal ka tegelikult olid, kuna kunstnike vaated olid 19. sajandi alguse Prantsusmaal nii mitmetahulised ja valdavalt ka ajas muutuvad, et isegi poliitilistele maalidele keskendunud uusklassitsistid leidsid ennast keeruliste dilemma ees.⁴⁸

Kõige tähendusrikkamaks osutus romantikute jaoks vastuolu poliitilise ja isikliku vabaduse vahel. Prantsuse revolutsioon ja sellele järgnenud sündmused olid näidanud, kui kergekäeliselt ohverdati üksikisikuid suuremate ideaalide nimel, mistõttu hakkasid esialgu lihtsana tunduvad ideed aja möödudes järjest keerukamaid varjundeid omandama. Iseenesest on kunstnikele läbi aegade olnud loomuldasena omane kõikvõimalike vabadust toetavate liikumiste toetamine, aga kui küsimus oli valikus isikliku vabaduse – mis hõlmas ka kunstilist vabadust – ja poliitilise vabaduse vahel, otsustasid romantikud esimese kasuks. Sageli tähendas see üldse loobumist poliitilise sisuga teoste loomisest ning keskendumist teistele žanritele, aga võis avalduda ka päevakajaliste teemade kujutamises isikupärasel unikaalsel viisil – oluline oli eelkõige kunstniku vaba eneseväljendus, mistõttu püüti saavutada sõltumatust nii akadeemia ettekirjutustest kui kunstipubliku ootustest.⁴⁹

⁴⁶ Honour 2018, 198.

⁴⁷ Vaughan 1995, 13, 55.

⁴⁸ Honour 2018, 217.

⁴⁹ Samas, 19, 235–236.

Kunsti sõltumatuse teoreetiliste seisukohtade sõnastamisel oli oluline osa Victor Cousinil, kelle esteetikateemalised sõnavõttud langesid nii ajaliselt kui maailmavaateliselt kokku kasvava romantismivaimuga Prantsusmaal ning leidsid kõlapinda nii ajaloolaste, filosoofide, kirjanike kui ka uuendusmeelsete kunstnike seas.⁵⁰ Cousin leidis, et kunst pidi olema sõltumatu nii poliitikast, religioonist kui ettekirjutatud moraalinormidest ning Cousini`otsekoheised arutlused kunsti autonoomia teemal – mida osaliselt ilmselt tõukusid protestist tsensuuri ja valitsuse püüde vastu kunsti oma kontrolli all hoida – olid 1820. ja 1830. aastatel Prantsusmaal tegutsenud kunstnike jaoks vägagi inspireerivad.⁵¹

Cousin kasutas oma mõtete sõnastamisel väljendit "kunst kunsti pärast" (pr. k *l'art pour l'art*), mis on hiljem omandanud mitmeid erinevaid tähendusvarjundeid, nagu näiteks "vorm vormi pärast", kuid 1830. aastate kunstikriitikas, kus mõiste esmakordselt laiemat kasutust leidis, tähendas see vaid, et kunsti ülesanne ei olnud esitada moraalseid eeskujusid, nagu nõudis Prantsuse Akadeemia range reeglistik või oli harjunud ootama demonstratiivselt kombeline kodanlasest kunstipublik.⁵² Samas ei väitnud Cousin, et kunst oleks pidanud oma teemakäsitluses täielikult vältima ümbritseva ühiskonnaga seotud ideede esitamist, vaid rõhutas kunsti allutatuse aspekti. Cousin selgitas: "Taodeldes kunsti sõltumatust, sellele omast väärikust ja erilist eesmärki, ei taha me seda eraldada religioonist, moraalsetest eeskujudest, riigist. Kunst ammutab nendest sügavatest lätetest inspiratsiooni, niisamuti nagu alati avatud looduse allikast. Aga pole ka vähem tõsi, et kunst, riik, religioon, on jõud, mis kuuluvad igaüks omaette maailma ning on endile omase toimega; nad abistavad üksteist vastastikku; üks ei tohiks aga mitte asuda teise teenistusse."⁵³

⁵⁰ Guerlac 2011, 514.

⁵¹ Prettejohn 2005, 75.

⁵² Samas, 98–99.

⁵³ *En revendiquant l'indépendance, la dignité propre et la fin particulière de l'art, nous n'entendons pas le séparer de la religion, de la morale, de la patrie. L'art puise ses inspirations à ces sources profondes, aussi bien qu'à la source toujours ouverte de la nature. Mais il n'en est pas moins vrai que l'art, l'État, la religion, sont des puissances qui ont chacune leur monde à part et leurs effets propres; elles se prêtent un concours mutuel; elles ne doivent point se mettre au service l'une d'autre* (Victor Cousin. *Du vrai, du beau et du bien. [Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien; publié d'après les meilleures rédactions de ce cours par M. Adolphe Garnier]*, Septième édition (Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs 1858)186).

Cousini nägemust arendas edasi Charles Baudelaire, kes toetas samuti kunsti iseseisvuse ideed, kuid rõhutas veelgi tugevamalt vajadust kasutada kunsti inspiratsiooniallikana kaasaega. Oma seisukohta põhjendas Baudelaire vastandades akadeemilisele unikaalse ja absoluutse ilu teooriale ratsionaalse ja ajaloolise ilu teooria, mille kohaselt eksisteeris igavese püsiva ilu kõrval alati ka selle ajas muutuv aspekt.⁵⁴ Baudelaire leidis, et tema kaasaeg polnud eepilist ainet pakkuvate motiivide poolest sugugi vaesem kui mõni varasem periood, tuli lihtsalt arvesse võtta, et igale ajastule oli paratamatult omane erinev ilu, mis sisaldas endas nii igavikulist kui eripärast elementi. "Igavikulist ja absoluutset ilu ei eksisteeri," kirjutas Baudelaire, "või pigem on selle näol tegemist vaid abstraktsiooniga erinevate ilude seast pinnale kerkinud üldistusest. Iga ilu eripärane element tuleneb emotsioonidest ja nii nagu meil on meile endile eriomased tunded, on meil ka oma ilu."⁵⁵ Baudelaire avaldas oma mõttearenduse 1846. aastal, mil romantismi kõrgaeg oli Prantsusmaal juba möödas, mistõttu sai ta oma arutlustes tagasivaatavalt toetuda maalikunsti tegelikele arengutele. Rõhutades nii ilu muutuvat aspekti kui vajadust arvestada igale ajastule omaseid emotsioone, võttis Baudelaire tabavalt kokku suundumused, mida romantikud ajaloomaalis rakendama asusid.

Romantismile iseloomulikke ilminguid ilmus uusklassitsistlikkusse ajaloomaali juba 19. sajandi esimesel kümnendil, seda paljuski tänu Napoleoni kalduvusele soosida maalikunstis individualistlikke väljendusviise ja mõnel juhul ka eksootilisi nüansse, kuid seda siiski ainult teatud piirini, mistõttu arenes romantiline ajaloomaal lõpuni välja alles 1820. aastatel.⁵⁶ Sellegipoolest sai nii mõnigi Napoleoni aegne töö romantikutele oluliseks inspiratsiooniallikaks, nagu näiteks Antoine Jean Gros' (1771–1835) "Naatsareti lahing"⁵⁷ (1801, *Combat de Nazareth*, vt joonis 1), kus kunstnik selle asemel, et kujutada Napoleoni armee Lähis-Ida võidukäiku tavapärasel üksikkangelast esiletõstvas uusklassitsistlikus laadis, esitas emotsionaalses ja impulsiivses pildikeeles maalitud stseeni vägivaldsest kaosest, milles

⁵⁴ Prettejohn 2005, 102–103.

⁵⁵ *La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté* (Charles Baudelaire, *Variétés critiques. Tome I: La peinture romantique*, quatrième édition, (Paris: Les Editions G. Crès & Cie 1924), 70–71).

⁵⁶ Vaughan 1998, 43.

⁵⁷ Siin ja edaspidi, kui ei ole märgitud teisiti, on kunstiteoste pealkirjad tõlgitud käesoleva töö autori poolt. Aluseks on võetud maalide täispikad pealkirjad, millega eksponeeritakse teoseid nende praeguses asukohas, eeldusel, et nendes kajastuvad kunstnike sisulised taotlused paremini kui aja jooksul lühenenud vormides.

tänu ühtesulanud pintsli tööle peegeldusid nii toimumiskoha eksootiline atmosfäär kui visuaalsest potentsiaalist pakatav brutaalselt dünaamiline sündmustik.⁵⁸ Nii stiililt kui ülesehituselt võis maali küllaltki romantiliseks pidada.



Joonis 1. Antoine-Jean Gros, *Naatsareti lahing*, õli lõuendil (1801). 135 × 195 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_010.jpg (28.05.2021).

Gros' hilisematesse lahingustseenidesse lisandus veel üks nüanss, mis edasi arenedes romantikutele eeskujuna oluliseks sai: langenud sõdurite jahmatavalt realistlik kujutamiseviis. Eugène Delacroix kirjutas Gros' loomingule pühendatud essees kunstniku maali "Abukiri lahing, 25. juuli 1799" (1806, *La Bataille d'Aboukir, 25 Juillet 1799*, vt joonis 2) kohta tunnustavalt: "Maalikunsti koolkondadel on, nagu ka kirjandusel, omad mõju avaldamise vahendid, mis on mingis moel kõigi omanduses; need on konventsionaalsed poosid, viisid kuidas surra, kukkuda, kedagi ära needa, mida õpitakse akadeemias [...]. Gros on sõandanud kujutada tõelisi surnuid, tõelist palavikulisust [...]"⁵⁹. Sealsamas juhtis Delacroix Gros'

⁵⁸ Rosenblum, Janson., 1984, 69–70.

⁵⁹ *Les écoles de peinture ont, comme la littérature, leurs moyens d'effet, qui sont en quelque sorte la propriété de tout le monde; ce sont des poses de convention, des façons de mourir, de tomber, de maudire, que l'on apprend à l'académie, [...]. Gros a osé faire de vrais morts, de vrais fiévreux, [...]* (Eugène Delacroix, "Peintres et sculpteurs modernes. III. Gros", *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), Nouvelle série, Vol. 23, No. 5 (1er Septembre 1848), pp. 649 – 673, 659).



Joonis 2. Antoine-Jean Gros, *Abukiri lahing*, 25. juuli 1799, õli lõuendil (1806). 578 × 968 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d%27Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg (28.05.2022).

"Napoleon Eylau' lahinguväljal (9.veebbruar 1807)" (1808, *Napoléon sur le champ de Bataille d'Eylau (9 février 1807)*, vt jooniseid 3 ja 4) puhul tähelepanu Napoleoni hobuse lumest märgadele jalgadele ja pisikestele jäätunud veretilkadele vintpüssil, mis keset eristamatute vormidega langenud sõdurite inimkuhja lebas, ning kiitis Gros' võimet tähtsusetuna tunduvate üksikasjade rõhutamise kaudu edasi anda stseeni õhustikku, nimetades seda "Gros'le omaseks detailide poeesiaks".⁶⁰ Romantismi arenedes sai järjest tavalisemaks, et stiil hakkas mõjutama maali kandvat sõnumit ning visuaalne väljendusviis oli rõhutatult sisu teenistuses.

Seda, et Delacroix ka praktiliselt Gros' lahingustseenid eeskujuks võttis, näitab tema enda teostele osaks saanud kunstikriitika, mis tõstis esile võrdlemisi sarnaseid omadusi, mida ta ise Gros puhul kõrgelt hinnanud oli. Näiteks 1837. aasta Salongi arvustuses leidis Théophile Gautier, et Delacroix' "'Taillebourg'i lahing, 21 juuli 1242'" (1837, *La Bataille De Taillebourg, 21 juillet 1242*, vt joonis 5) oli ainus ajaloomaal näitusel, mis suutis edasi anda lahingu tõelist olemust: "Hr Delacroix on ainsana maalinud mehi, kes võitlevad, teised ei ole kujutanud muud, kui väänlevaid mannekeene; me ei tunne mingit muret kõigi nende uljaspeade tervise ja pikaalisuse pärast, kes nonde tavapäraselt ajaloolisteks ratsahobusteks nimetatavate

60 [...] *cette poésie des détails qui est propre à Gros :[...]* (Delacroix 1848, 660).



Joonis 3. Antoine-Jean Gros, *Napoleon Eylau' lahinguväljal* (9. veebruar 1807), õli lõuendil (1808). Napoléon sur le champ de Bataille d'Eylau (9 février 1807). 521 × 784 cm. Louvre, Département des Peintures, Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gros,_Napoleon_at_Eylau.jpg (28.05.2022).



Joonis 4. Detail, Antoine-Jean Gros, *Napoleon Eylau' lahinguväljal* (9. veebruar 1807), õli lõuendil (1808). Napoléon sur le champ de Bataille d'Eylau (9 février 1807). 521 × 784 cm. Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikipédia en français, https://fr.wikipedia.org/wiki/Napoléon_sur_le_champ_de_bataille_d%27Eylau (28.05.2022).

priskete vankrihobuste ümber on kogunenud; missugune muretus ja milline sügav rahu valitsevad kogu selles teeseldud kaoses."⁶¹ Sealsamas leidis Gautier, et Delacroix' geenius seisnes tema võimes "mõista kõigi asjade tähelepanuväärset ja poeetilist külge ning samastuda täiuslikult ajastutega, mida ta kujutada soovis".⁶²



Joonis 5. Eugène Delacroix, *Taillebourg'i lahing, 21. juuli 1242*, õli lõuendil (1837). 489 × 554 cm, Château de Versailles, Galerie des Batailles. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Battle_of_Taillebourg,_21st_July_1242.png (28.05.2022).

Nii Delacroix kui Gautier analüüsisid oma arvustustes küll lahingustseenide akadeemilisest käsitusviisist erinevaid stiililise omadusi, kuid see, mida mõlemad rõhutasid, oli võime uudse kujutamiseviisi kaudu stseen vaataja jaoks reaalseks muuta. Emotsionaalse läheduse

⁶¹ *M Delacroix seul a fait des hommes qui se battent, les autres n'ont fait que des mannequins violemment contorsionnés, on n'a pas la moindre inquiétude sur la santé et la longévité de tous ces grands gaillards groupés autour de ces gros chevaux de charrette, vulgairement appelés chevaux historiques ; quelle tranquillité et quelle calme profond dans tout ce désordre étudié* (Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Stéphane Guégan (préfacier), *Correspondances esthétiques sur Delacroix* (Paris: Édition Olbia 1998), 27).

⁶² [...] *de comprendre le côté saillant et poétique de toute chose, et de s'identifier parfaitement avec les époques qu'il veut exprimer* (Baudelaire, Gautier, Guégan (préfacier) 1998, 29).

tekitamine ja sündmustiku edasiandmine viisil, mis vaatajat puudutas,, said romantikute taotlustes iseäranis olulisteks. Ühest küljest võis seda suundumust mõjutada 19. sajandil populaarne ajalooromaan, mis lähenes sündmustele tunduvalt suurema empaatiavõimega kui varasemad ajalookirjutised.⁶³ Teisalt hakkasid prantslased riiki raputanud rahutuste tagajärjel esimest korda tajuma sõjaväge osana rahvast, mitte enam eraldiseisva üksusena nagu varasemalt, mistõttu samastati ennast maalil esitatud kangelaskujude asemel järjest enam hoopis sõja ohvritega.⁶⁴ See omakorda tõi kaasa kunstis edastatava sõnumi ümberhindamise ja ajaloomaali uued teemapüstitused.

See, mis eelkõige ajaloomaali puhul uusklassitsistlikke teoseid romantilistest eristama hakkas, oli tõsiasi, et kuigi stiili, kompositsiooni ning emotsionaalse intensiivsuse põhjal oleks mitmeidki uusklassitsistide töid võinud romantilisteks pidada, jäid need oma edastatava sõnumi poolest valdavalt propagandistlikeks, õõnestamata ka kõige äärmuslikuma laastamistöo kujutamisel valitseja autoriteeti.⁶⁵ Kõnekaks näiteks oli Gros' teos "Bonaparte Jaffa katkuhaigeid külastamas (11. märts 1799)"⁶⁶ (1804, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799)*, vt joonis 6), kus sõdurite tegelik paanika ja meeleheide olid peidetud soojades toonides eksootilise õhustiku taha, maali keskmes aga oli hõlpsasti kristliku kujundiga seostatav kätt katkuhaige poole sirutav Napoleon, et teda justkui oma imettegeva puudutusega tervendada – lihtsate vahenditega oli loodud mulje, et kangelasliku valitseja õilsate eesmärkide nimel olid kõik sõja kannatused õigustatud.⁶⁷ Romantikud polnud sõja eesmärkides enam nii kindlad, et selliseid üheseid sõnumeid esitada.

Kuigi ajaloožanris jäi uusklassitsistide teeneks romantikute ees antiigist pärit temaatika asendamine kaasaegse ainesega, ei jätkunud romantilises ajaloomaalis traditsiooniline kangelasekeskne käsitusviis, vaid hakati otsima võimalusi oluliste sündmuste kujutamiseks teistsugusel viisil. Muutused olid paljuski tingitud sellest, et kui kuni Napoleoni võimuloleku lõpuni olid ajaloomaali keskmes olnud hiilgavad sõjasaavutused, peaaegu et püha auraga

⁶³ Honour 2018, 193.

⁶⁴ Samas 2018, 39.

⁶⁵ Vaughan 1998, 44.

⁶⁶ Eesti kultuuriruumis on kasutatud pealkirja "Jaffa katkuhaiged", vt nt Voldemar Vaga, *Üldine kunstiajalugu* (Tallinn: Koolibri 1999), 694.

⁶⁷ Rosenblum, Janson 1984, 69–70.



Joonis 6. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte külastamas katkuohvreid Jaffas (11. märts 1799)*, õli lõuendil (1804), 715 × 523 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_-_Bonaparte_visitant_les_pestif%C3%A9s_de_Jaffa.jpg (28.05.2022).

ümbritsetud kangelaslik valitseja ning režiimiga kaasnevad uhked tseremooniad, siis tagasilöökidest rusutud restauratsiooniaegsel Prantsusmaal puudus eepilist käsitlust inspireeriv ainek. See oli ka üks põhjustest miks isegi ametlike institutsioonide toel kuni 1840. aastateni valitsenud uusklassitsism suutis ajaloožanris pakkuda vaid üleüldise karmi kriitika osaliseks saanud hingetuid teoseid.⁶⁸

Romantismile omast lähenemist ajaloomaali käsitlemisel ilma traditsioonilise kangelaskujuta ennustas mitmeski mõttes ette Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830) Napoleoni sõjakäiku kajastav teos "Prantsuse armee läbimas Sankt Bernhardi mäekuru (1808, *l'Armée française descend le mont Saint-Bernard*, vt joonis 7), mis ülla lahingustseeni asemel kujutas vaid lumise maastiku ja kõrgete määndide taustal lõkke ümber kogunenud väikest gruppi tegevusetuid sõdureid, haavatu jalga siduvat naisterahvast ning toimuvat ebalevalt pealt

⁶⁸ Allard 2007, 45.



Joonis 7. Nicolas-Antoine Taunay, *Prantsuse armee läbib Sankt Bernhardi mäekuru*, õli lõuendil (1808). 188 × 168 cm Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. Foto: Franck Raux, Images d'art, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolas-antoine-taunay_huile-sur-toile?force-download=186529 (28.05.2022).



Joonis 8. Théodore Géricault, *Haavatud kürassiir lahinguväljalt lahkumas*, õli lõuendil (1824). 358 × 297 cm. Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_g%C3%A9ricault,_corazziere_ferito_che_abbandona_il_fuoco,_ante_1814,_01.jpg (28.05.2022).

vaatavat koera – esitades sel viisil episoodi sõdurite igapäevaelust, näitas Taunay, et tavaliste inimeste katsumused sobisid ajaloomaali aineseks niisama hästi kui tähtsate valitsejate hiilgehetked.⁶⁹ Oluline nüanss Taunay teose puhul oli ka see, et sõdurid ei olnud maalil mitte võidutseva vapra hoiakuga, vaid näisid pigem hädavaevu raskusi taluvat ja romantismis leidis selline lähenemine mõnel juhul isegi äärmuslikku edasiarendust.⁷⁰ Napoleoni järgsel Prantsusmaal ei olnud oma aja ära elanud võitmatu kangelase kuvand lihtsalt enam kohane ning kui Théodore Géricault (1791–1924) esitas 1814. aastal oma versiooni tundmatust Napoleoni sõdurist, "Haavatud kürassiir lahinguväljalt lahkumas" (1824, *Cuirassier blessé quittant*

le feu, vt joonis 8), tegi ta seda kriitikute hääminguks sinnani vaid "tähtsamate" teemade jaoks sobivaks peetavas suures formaadis, näidates sellega romantikute kindlat kavatsust kujutada ajaloomaalis mittekangelaslikke stseene samasuguse tõsidusega nagu varem heroilist temaatikat.⁷¹

⁶⁹ Rosenblum 1984, 31.

⁷⁰ Vaughan 1998, 177.

⁷¹ Vaughan 1995, 234.

Oluliseks läbimurdeks romantilises ajaloomaalis võib pidada Géricault' "Méduse'i parve" (1818–1819, *Le Radeau de la Méduse*, vt joonis 9), mis kujutas laevahuku järgselt parvega merele saatuse hoolde jäetud väheseid ellujäänuid, kes olles juba talunud kõikvõimalike õudusi näljast ja janust kuni kaaslaste hullumise ja kannibalismini, ikka veel päästmist ootasid. Teos põhines Prantsusmaalt Senegali kolooniasse suunduva laevaga tegelikkuses juhtunud ja avalikkust tugevalt šokeerinud õnnetusel. Traagiline juhtum oli suures osas tingitud vaid tänu oma sidemetele restauratsioonivalitsusega ametisse saanud aadlisoost kapteni ebakompetentsusest, kes piisava hulga päästepaatide puudumisel kiirustas päästma vaid kõrgemaid ohvitseri, jättes ülejäänud 150 inimest kiiruga kokkuseatud parvele surma ootama. Géricault' teose erilisus ning uudsus seisnesid kunstniku võimes võtta skandaalihõnguline ning õudust tekitav päevakajaline sündmus, mis polnud kuidagi seotud heroilise eneseohverdusega, ning esitada stseen sellest hoolimata eepilise draama vormis – ja asendada seeläbi Napoleoni aegne pärand surma õilsusest inimkannatuste tõelise pale paljastamisega.⁷²



Joonis 9. Théodore Géricault, *Méduse'i parv*, õli lõuendil (1818 – 1819), 491 × 716 cm, Louvre, Département des Peintures. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) (28.05.2022).

⁷² Rosenblum 1984, 120–121.

Hoolimata kõmutekitanud päevakajalisest teemavalikust ei olnud "Méduse'i parve" puhul tegemist otsese valitsusvastase poliitilise sõnumi edastamisega. Géricault polnud maali valmimise ajal oma poliitilistes seisukohtades sugugi kindel, kritiseerides küll olemasolevat režiimi, kuid omamata ka alternatiivseid eelistusi ning tõsiasi, et ta ise pealkirjastas oma töö esialgu lihtsalt kui "Stseen laevahukust" (*Scène de naufrage*⁷³) ja lootis teosele ka valitsusepoolset tunnustust, lubab arvata, et Géricault soovis kellegi otsese süüdistamise asemel pigem juhtida tähelepanu inimkannatustele üldisemalt ja näidata, et kaasaeg kõigis oma puudustes oli sama väärikas ajaloomaali aines kui traditsioonilised kangelasstseenid.⁷⁴

"Méduse'i parvele" sarnanes paljuski Delacroix' "Chiose veresaun"⁷⁵ (1824, *Scènes des massacres de Scio ; familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*, vt joonis 10), mis tugines samuti kaasaegsele sündmustikule avalikkuse tähelepanu all olevast Kreeka vabadusvõitlusest, kus kreeklaste iseseisvusaotlusele järgnes türklaste korraldatud veresaun Chiose saarel.⁷⁶ Ka Delacroix kujutas kangelasliku võitluse asemel oma saatusele alistunud väikest inimgruppi, pakkumata lõpplahendust või vihjet selle kohta, mida ta



Joonis 10. Eugène Delacroix, *Stseene tapatalgutest Chiosel; Kreeka pered ootamas surma või orjastamist*, õli lõuendil (1824). 419 × 354 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870> (28.05.2022).

⁷³ "Stseen laevahukust" (*Scène de naufrage*) oli teose pealkiri selle esmaeksponeerimisel 1819. aasta Salongi näitusel. Vt Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059199> (28.05.2022).

⁷⁴ Vaughan 1998, 55–56.

⁷⁵ Siin on kasutatud Eesti kultuuriruumis kinnistunud teose pealkirja; vt nt Vaga 1999, 696. Täpsem originaalpealkirja tõlge võiks olla "Stseene tapatalgutest Chiosel; Kreeka pered ootamas surma või orjastamist".

⁷⁶ Rosenblum, Janson 1984, 125.

maaliga öelda soovis. Teos oli järjekordne näide romantikutele iseloomulikust suundumusest kasutada oma maalides päevakajalisi teemasid selleks, et tõstatada üldise tähtsusega küsimusi näiteks kangelaslikkuse, lootuse, meeleheite või kannatuste mõtte kohta inimese elus, pakkudes samal ajal vaid ebamääraseid mitmetimõistetavaid vastuseid.⁷⁷ Teoste taotlus oli pigem panna vaatajat sissepoole pöörduma ja ise oma arvamust kujundama.

Valgustusaja ideede tajutav läbikukkumine, Prantsuse revolutsioonile järgnenud kaos ning industrialiseerumisega seotud ümberkorraldused olid kaasa toonud pessimismilaine ja tugevad negatiivsed emotsioonid, aga ka inimeste valmisoleku asuda otsima tõe iseenda seest, mitte toetuma vaid välistele allikatele.⁷⁸ Võib öelda, et romantikud olid sisemiste otsingute tähtsustamisel eesrinnas nii oma kunstis kui isiklikus elus. Ilmekas oli Charles Baudelaire'i kommentaar Delacroix' kohta 1846. aasta Salongi arvustuses: "Taolise inimese jaoks, kes on suuteline niisuguseks julguseks ja sääraseks kireks, on kõige huvitavamad võitlused need, mida tal tuleb pidada iseenesega; horisont ei pea olema kõrge, et lahingud oleksid tähtsad; kõige tavatumad revolutsioonid ja sündmused toimuvad pealuu laotuse all, aju kitsas ja salapärases laboratooriumis."⁷⁹

Võimalik, et romantikud ei esitanud oma töödes selgeid seisukohti, kuna soovisid jätta vaatajale võimaluse ise äratundmiseni jõuda, mis nende jaoks tegelikult tähtis oli – sest kui poliitilistes hoiakutes olid romantikud kõhklevad, siis sügavamate inimväärtuste säilitamise olulisus, eriti keset ümbritsevat kaost, oli kõigile selgesti mõistetav.⁸⁰ Selline suhtumine peegeldus eriti kõnekalt Delacroix' allegoorilises teoses "Kreeka Missolonghi varemotel" (1826, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, vt joonis 11), kus maali keskne figuur, Kreeka personifikatsioon, juhtis küll avatud käte ja küsiva näoilme kaudu tähelepanu kaasaegse Kreeka vabadusvõitluse kaotustele, kuid oma pulbitsevas elujõus väljendas samas

⁷⁷ Honour 2018, 41.

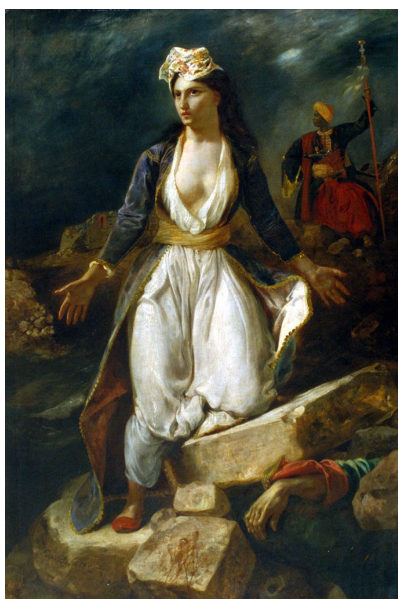
⁷⁸ Davies *et al* 2011, 821–822.

⁷⁹ *Pour un pareil homme, doué d'un tel courage et d'une telle passion, les luttes les plus intéressantes sont celles, qu'il a soutenir contre lui-même; les horizons n'ont pas besoin d'être grands pour que les batailles soient importantes; les révolutions et les événements les plus curieux se passent sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau.* (Baudelaire 1924, 19).

⁸⁰ Vaughan 1998, 26.

ka vaimset üleolekut isegi kõige suuremast hävitustööst.⁸¹ Jällegi olid teoses koos nii viide kaasaegsele päevakajalisele sündmusele kui ka laiem filosoofilist laadi küsimuse püstitus.

Aktuaalne ja abstraktne segunesid ka Delacroix' ühes tuntumas ajaloomaalis "Vabadus viib rahva barrikaadidele"⁸² (1830, *La Liberté guidant le peuple* (28 juillet 1830), vt joonis 12), mille alumises osas oli halastamatus tõelisuses kujutatud 1830. aasta Juulirevolutsiooni ohvreid, ülaosas aga vaieldamatult kõrgemasse reaalsusesse kuuluvat Vabaduse personifikatsiooni – ajaloolise fakti ja poeetilise allegooria ühendamine peegeldusid ka teose originaalpealkirjas, kus lisaks luulelisele nimetusele sisaldus ka sündmuse toimumise kuupäev. Teose erilisus seisneski eelkõige Delacroix' võimes muuta vägivaldse revolutsiooni karm reaalsus austusavalduseks Prantsusmaa vabadusele ja sisendada usku abstraktsesse kujutisse peale seda, kui nii paljud poliitilised jõud pettumuse olid valmistanud.⁸³



Joonis 11. Eugène Delacroix, *Kreeka Missolonghi varemetel*, õli lõuendil (1826). 213 × 142 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Foto: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux <https://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/la-grece-sur-les-ruines-de-missolonghi> (28.05.2022).



Joonis 12. Eugène Delacroix, *Vabadus viib rahva barrikaadidele*, õli lõuendil (1830). 260 × 325 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet,_La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (28.05.2022).

⁸¹ Honour 2018, 230–231.

⁸² Siin on kasutatud Eesti kultuuriruumis kinnistunud teose pealkirja, vt nt Vaga 1999, 697. Täpsem tõlge võiks olla "Vabadus rahvast juhatamas" või "Vabadus rahvast suunamas" Samuti sisaldub originaalpealkirjas kujutatava sündmuse toimumise kuupäev: 28. juuli 1830.

⁸³ Rosenblum, Janson, 1984, 147–148.

Olenemata igati väarikast ülesehitusest, kangelaslikust meeleolust ja revolutsioonilist idealismi kandvast ideest, sisaldas "Vabadus viib rahva barrikaadidele" liialt palju vastuolusid selleks, et seda oleks saanud saanud tavapäraselt propagandistlikuks maaliks pidada: 1830. aasta Salongi külastajate jaoks oli teose näol tegemist ebamugava meenutusega sellest, et kodanlusele kasu toonud revolutsiooni verised võitlused pidasid nende eest maha madalama klassi esindajad, keda kunstnik nii suure empaatiavõimega kujutas; teisalt oli Delacroix ise kindel Louise-Philippe'i valitsuse pooldaja, mistõttu ei saanud eeldada, et tema sümpaatia töölisklassile oleks kuulunud.⁸⁴ Valitsus ostis küll maali, kuid hoidus seda avalikkuse ees eksponeerimast, kuna teose sisust võis muuhulgas välja lugeda ka erinevate ühiskonnaklasside huvide ühendamise ideaali, mis Louise-Philippe'l ühiskonna ootustest hoolimata ei õnnestunud - ja mida ka Delacroix ise tegelikkuses ei pooldanud.⁸⁵ Siin tasub meenutada romantikuid inspireerinud Cousini kunsti iseseisvuse ideed ning tema manitsust: "Kas kunst allub pimesi religiooni ja riigi ettekirjutustele? Kaotades oma vabaduse, kaotab ta enda võlu ja oma valitsusala."⁸⁶ Võib arvata, et Delacroix võttis teost maalides kuulda Cousini nõuannet kasutada poliitilisi sündmusi vaid inspiratsiooniallikana ning esmatähtis oli tema jaoks eelkõige Juulirevolutsiooni kujutamisel avanev loominguline väljakutse.

Romantikute jaoks olid visuaalsed väljendusvõimalused, mida kujutatav stseen pakkus, teema valikul äärmiselt olulised, seejuures kasutasid kunstnikud sarnast temaatikat vägagi erinevate kunstiliste eesmärkide täitmiseks. Näiteks Géricault'le, kes olenemata realistlikest kalduvustest järgis stiililiselt siiski üldjoontes ajaloomaali konventsionaalset raamistikku, pakkus "Méduse'i parv" hea ettekäände alasti inimkeha kujutamiseks.⁸⁷ Vaatamata ebatavalisele trööstitule teemavalikule saavutatud maali heroiline üldmulje oli paljuski tingitud figuuride korrapärasest paigutusest, akadeemilistele normidele vastavatest selge joonistusega poosidest ning inimkehade kujutamisest füüsiliselt tervete ja tugevatena, mis oli ilmses vastuolus 15 päeva merel triivitud parvel nälginud meeste ja neid ümbritsevate

⁸⁴ Vaughan 1995, 251–252.

⁸⁵ James H. Rubin, "Delacroix and Romanticism", Beth S. Wright (ed), *The Cambridge Companion to Delacroix* (Cambridge: Cambridge University Press 2001), 36.

⁸⁶ *L'art se met-il aveuglement aux ordres de la religion et de la patrie? En perdant sa liberté, il perd son charme et son empire* (Cousin 1858, 186).

⁸⁷ Vaughan 1998, 56.

surnute tegeliku välimusega.⁸⁸ Faktiline täpsus taandus Géricault jaoks seega kunstiliste taotluste ees, need aga vastasid veel paljuski akadeemilise ilu reeglistikule.

Erinevalt Géricault'st, kasutas Delacroix oma "Chiose veresauna" puhul lootusetuse ja meeleheite temaatikat uutmoodi laiendatud ilukontseptsiooni väljendamiseks: mitte ükski maalil kujutatud figuuridest ei olnud kaunis ega naudingut pakkuv konventsionaalses mõttes, küll aga olid kõik esteetiliselt tähendusrikkad täiesti omalaadsel viisil.⁸⁹ Mis veelgi näitas, et loominguline eneseväljendus seisis Delacroix' jaoks vähemalt sama tähtsal kohal kui käsitletav teema, oli impulsiivne pastosne maalimisviis, mis tegi vaataja vägagi teadlikuks kunstnikust kui loovisikust, kes sündmuste vahendamise kõrval järgis ka oma kunstilisi ambitsioone ning originaalset visiooni.⁹⁰

Delacroix' käsitusviis oli liiga uudne, et kohest mõistmist leida. Isegi Stendhal, kes ühe romantismi olulisema eestvedajana kirjanduses oli tunnistanud vajadust peegeldada kunstis rohkem oma aega kui igavesi muutumatuid ideaale, leidis, et "Chiose veresauna" puhul oli üleliia rõhutatud stseeni kurba ja sünget meeleolu.⁹¹ "Aga publik on akadeemilisest žanrist ja kümme aastat tagasi kangesti moes olnud skulptuuride kopeerimisest nii tüdinenud, et seisatab meelsasti kaamete ja pooleldi lõpetatud laipade ees, mida Hr Delacroix' maal meile pakub," kirjutas Stendhal.⁹² Gautier vastas teosele osaks saanud kriitikale võrdväärselt sarkastiliselt: "Hr Delacroix'le heidetakse ette, et ta on võluvate, hästi valgete, ahvatlevate, korralikult pestud laipade asemel kujutanud surnuid tegelikult surnutena, haavatuid päriselt mädanevate ja veritsevate haavadega."⁹³ Nii Stendhal kui Gautier tunnistasid niisiis, et

⁸⁸ Vaughan 1995, 240.

⁸⁹ Prettejohn 2005, 82.

⁹⁰ Allard 2007, 59.

⁹¹ Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1815–1900: an Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell 1998), 30–31.

⁹² *Mais le public est tellement ennuyé du genre académique et des copies de statues si à la mode il y a dix ans, qu'il s'arrête devant les cadavres livides et à demi terminés que nous offre le tableau de M Delacroix* (Stendhal, *Mélanges d'art; Salon de 1824; Des beaux-arts et du caractère français; Les tombeaux de Corneto* (Paris: Le Divan 1932), 19).

⁹³ [...] *on reprochait M Delacroix d'avoir représenté des morts véritablement morts, des blessés avec de vrais plaies envenimées et saignantes, au lieu de charmants cadavres bien blancs, bien appétissants, bien lavés, [...]* (Baudelaire, Gautier, Guégan (préfacier), 24).

uusklassitsistlik iluideaal oli oma aja ära elanud ja diskussioon käis pigem selle üle, kas akadeemilistest nõuetest kõrvale kaldumisega oli mindud liiga kaugele.

Gautier nimetas Delacroix' kujutamiskiisi "süngeks poeesiaks", leides samas, et see ei välistanud ilu: "On raske minna nii ilus kui õuduses veel kaugemale ja väljendada enam suurejoonelisemat armetust. Seda kõike läbi värvi ja ühtsuse, mis tekitab kadedust ka kõige meisterlikumais."⁹⁴ Gautier tunnistas seega, et nii sisus kui vormis oli võimalik esitada traditsiooniliselt mitteideaalset nii, et kujutatav jäi tervikuna siiski ilusaks. Juhtides samal ajal tähelepanu ka vastanditele, tõi Gautier välja Prantsuse romantismile iseloomuliku suundumuse, teha stseen vaataja jaoks emotsionaalselt lähedaseks äärmuslike sisuliste või stiililiste eripärade rõhutamise kaudu.

Teoreetilise selgituse romantikute seas järjest laiemalt levivale uuele ilukontseptsioonile pakkus Victor Hugo, oma näidendi "Cromwell" (1827) eessõnas, kus ta võrreldes erinevate ajastute kunsti selgitas vajadust kujutada ideaalse ilu kõrval ka grotesksust, mis kaasaja inimesi tegelikkuses kõikjal ümbritses. Hugo sõnul oli antiigi eepilise suunitlusega kunst küll imetlusväärne, kuid samas ka ühekülgne ja piirav: "Kaasaegne muusa toob laiema ja kõikehõlmava nägemuse. Ta tunneb, et kõik loodu ei ole humaanses mõttes *ilus*, et inetu eksisteerib seal ilusa kõrval, moondunud koos graatsilisega, groteskne teisel pool ülevat, halb ühes heaga, vari koos valgusega. Ta küsib, kas kunstnikul oma mõistuse piiratuses ja suhtelisuses peaks olema õigus otsustada looja lõputu absoluutse tarkuse üle."⁹⁵ Viidates inimvõimete piiratusetele vääramate hinnangute andmisel pakkus Hugo sel viisil oma kirjutisega õigustuse mitte ainult maalikunstis toimuvatele stiililisele uuendustele, vaid ka romantikute sageli süngele teemavalikule.

Kunstipublik oli 19. sajandi alguse Prantsusmaal uutele ilukontseptsioonidele järjest rohkem avatud ja seda paljuski tänu kunstimuuseumitele, kus vanemat kunsti hakati eksponeerima võrdväärsete ajalooliste stiilidena, näidates seeläbi, et iga ajastut tuli hinnata sellele omaste

⁹⁴ *Il est difficile de pousser plus loin la beauté et l'horreur, et d'être plus splendidement misérable. Tous cela est d'une couleur et d'un ragoût à faire envie aux plus excellents* (Baudelaire, Gautier, Guégan (préfacier), 32).

⁹⁵ [...] *la muse moderne verra le choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau /beau: autori kursiiv/, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque en revers du sublime., le mal avec le bien. l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue de Créateur ; [...]* (Victor Hugo, *Oeuvres complètes. Critique*, (Paris: Laffont 2002), 9).

iseloomulike väärtuste järgi, mitte ühe muutumatu normistiku põhjal.⁹⁶ Nii tundus loogiline, et ka kaasajal pidi olema oma eripärane kunstiline väljendusviis, mis isegi erinedes nii vormilt kui sisult kõigist eelnevaist, võis siiski olla ilus.

Delacroix analüüsis ilu muutuvust oma essees "Ilu variatsioonid", leides, et nii nagu inimeste harjumused ja ideed, tegi ka ilu aja jooksul paratamatult läbi muutusi, kuid oma sügavamas olemuses jäi ta samaks, muidu poleks tegemist olnud iluga: kõige rohkem võlus inimesi aga ilu see aspekt, mis vastas nende endi ajastu tundmusele.⁹⁷ Tuleb arvestada, et ilu igavese muutumatu olemuse tabamine oli romantikute jaoks otsingulisusest hoolimata äärmiselt oluline. Ühest küljest püüdsid nad küll maalida värskel kaasaegsel viisil, teisalt aga innustas neid soov luua kunsti, mis oleks sama kestev, kui suurte mineviku meistrite teosed.⁹⁸ Võimalik, et just seetõttu püüdsid romantikud ajaloomaalis päevakajalise temaatika ühendada igavikulisemate filosoofilist laadi küsimustega ning kasutasid stiililiselt realistlikke detaile kõrvuti maalilise vaba väljendusviisiga, mis andis edasi rohkemat kui maist ja käegakatsutavat.

⁹⁶ Honour 2018, 18–19.

⁹⁷ Eugène Delacroix. "Des variations du beau", *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, seconde période, Vol. 9, No. 4 (15 juin 1857), pp. 908–919, 912.

⁹⁸ Vaughan 1995, 232.

2.2. Antiikmütoloogia ja hilisemad ilukirjanduslikud allikad romantilise ainesena

Robert Sayre ja Michael Löwy on pakkunud, et kogu romantismi liikumist võib näha kui kultuurilist protesti kaasaegse kapitalistliku industriaalühiskonna vastu. Romantikute tundlikkus oli tingitud valusast veendumusest, et kapitalistlikus reaalsuses oldi võõrdunud eluliselt olulistest inimväärtustest ja seda nii individuaaltasandil kui kogu ühiskonna lõikes. Esmalt nägid romantikud kapitalismi külmas kaalutletuses maailma lummuse, salapära ja nõiduslikkuse hävitajat. Teiseks heideti kaasaegsele ühiskonnale ette kvalitatiivsete väärtuste asendamist kvantitatiivsetega, leides, et see mõjus hävitavalt inimestevahelistele suhetele ning muutis nad ühetaolisteks ja isikupäratuteks. Viimaks nähti kapitalismis maailma mehhaaniliseks objektiks muutmist, millega kaasnes inimese võõrdumine loodusest ja keskkonna hävitamine. Vastureaktsioonina asusid romantikud ühe võimalusena läbi kunsti taaslooma fantastilist, maagilist ja võluvut maailmapilti.⁹⁹

Kui romantilise ajaloomaali jaoks olid olulised Victor Cousini sõnavõttud kunsti sõltumatuse kohta religioonist ja riigist, siis kirjanduslikel allikatel põhinevat maali võib mõneti seostada kunsti ja utilitaristlike põhimõtete lahutamisega. Üks esimesi sellealaseid seisukohavõtte oli Théophile Gautier' teose "Preili Maupin" (1835, *Mademoiselle de Maupin*) eesõna, kus autor rõhutas selgelt, et kunstil ei olnud kaasaegses ühiskonnas levinud pideva kasulikkuse tagaajamisega mingit pistmist ja kunst oli väärtus iseeneses. "Tõeliselt ilus saab olla ainult see, millest pole mitte mingisugust kasu; kõik see, mis on kasulik, on inetu, sest see väljendub mingit vajadust ja need on inimesel alati madalad ja labased,"¹⁰⁰ kirjutas Gautier, millest võib välja lugeda ka kunstile omistatud võimet tegeleda millegi kõrgemaga kui igapäevane ja banaalne.

Sarnaselt leidis Théophile Thoré oma 1844. aasta avalikus kirjas Théodore Rousseaule, et tema kaasaegne materialistlik ühiskond oli võõrandunud spirituaalsest maailmast ja kaotanud

⁹⁹ Robert Sayre, Michael Löwy, "Romanticism and Capitalism", Michael Ferber (ed), *A Companion to European Romanticism* (Maiden: Blackwell Publishing 2005), 433–439.

¹⁰⁰ *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants* (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Nouvelle édition (Paris: G. Charpentier 1877), 22).

tõelise elumõtte, kirjutades: "Kunstist saadav tundeelamus, võime näha ilu, armastus looduse vastu ja vaimustus elust, on vägagi haruldased. [...] Tänapäeval on kodanlik ühiskond industrialiseerumise nimel läinud üle surnud asjadele väärtuse omistamisele."¹⁰¹ Nii Gautier kui Thoré viitasid seega ilu ja vaimsete väärtuste tähtsustamise vähenemisele, mille industriaalühiskond oma pidevas kasulikkuse tagaajamises kaasa oli toonud. Romantikud leidsid, et selles olukorral oli kunstil võime panna inimesed jälle nägema asjade kaunidust ja võlu, sest olenemata sellest, kas kujutatavad stseenid olid tagasihoidlikud või isegi eemaletõukavad, oli kunstnikul anne need läbi oma isikliku kujutlusvõime taas eriliseks muuta.¹⁰² Siin tulid appi erinevad ilukirjanduslikud allikad, mis pakkusid kunstnikele inspiratsiooni nii maagilise maailma loomiseks kui üldinimlike väärtuste esiletõstmiseks.

Romantismi maalikunstis on sageli seostatud alates 1770. aastatest järjest kasvava huviga mitteklassikalise ilukirjanduse vastu, samas kui uusklassitsismi puhul on tavaks rõhutada vanakreeka ja rooma mütoloogia eelistamist kunsti ainesena, kuid tuleb arvestada, et sellise vastanduse näol on tegemist vaid väga üldiste suundumustega.¹⁰³ Uusklassitsistlikud kunstnikud pöördusid tõepoolest sageli antiigist pärit temaatika poole, aga seejuures ei välistatud inspiratsiooniallikana ka hilisemast perioodist pärit ilukirjandust, teisalt oli antiikmütoloogia romantikute töödes samamoodi olulisel kohal.

Dorothy Johnson on leidnud, et juba alates 18. sajandi lõpust võib terves Euroopas, aga eriti Prantsusmaal rääkida koguni romantilisest mütoloogiakäsitlusest, mida tundmata on romantismi Prantsuse maalikunstis raske terviklikult mõista. Uue lähenemise esiletõus oli Johnsoni arvates tingitud muutustest mütoloogilise temaatika eesmärkides ja kasutusalas. Kui Louis IV ajal oli müüt kunstis valdavalt kuninga ja õukonna teenistuses ning täitis üheselt võimu kinnistamise rolli, mistõttu selle väljendus oli peamiselt õpetlik või meelelahutust pakkuv, siis 18. lõpuks oli kreeka ja rooma allikatel põhinev temaatika läbi erinevate kunstiiliikide tuntud kõigi ühiskonnakihtide hulgas ning nüüd otsiti mütoloogiliste teemade

¹⁰¹ *Le sens de l'art, la vision de la beauté, l'amour de la nature, enthousiasme de la vie, sont bien rare. [...] Aujourd'hui, la société bourgeoise est tournée vers exploitation des choses mortes., sous le nom d'industrie* (Théophile Thoré., *Le Salon de 1844. Précédé d'une lettre à Théodore Rousseau par T. Thoré* (Paris: Alliance des arts 1844), 14, 16).

¹⁰² Finch 2019, 316–317.

¹⁰³ Rosenblum, Janson 1984, 62.

kaudu võimalust mõtestada oma kaasaega – väljendada mingit sügavamat tõde nii ühiskonna kui inimese sügavama olemuse kohta.¹⁰⁴

Romantiline lähenemine mütoloogiale algas levinud kujutamiskiiside hülgamisest ning kujutamiseks selliste sündmuste ja tähendusrikaste hetkede valimisest, mis võimaldasid varasemalt esitatud visuaalsele või ilukirjanduslikule materjalile omalt poolt mingi uue nüansi juurde lisada. Selles peegeldus romantismile omane originaalsusetootlus, aga ka soov anda antiikmütoloogiale ühemõttelisest illustreerimisest rikkalikumaid ja mitmekesisemaid tähendusvarjundeid, mis omakorda võimaldasid teoste kaudu esitada sügavamaid küsimusi inimeste käitumise ja seda põhjendavate tegurite kohta. Sellise suundumuse oli kaasa toonud varasemast suurem huvi psühholoogia vastu ning selgituste otsimine alateadvuses toimuvatele protsessidele, mis kunstis peegeldus näiteks unenägusid või seksuaalsust, aga ka naise salapärase ja saatustlikku rolli käsitlevas temaatikas. Lisaks sündmustiku valikule oli ühtlasi oluline kaasaegse kunstipubliku jaoks emotsionaalse läheduse tekitamine kujutatava stseeniga, olgu siis kompositsiooniliste või stiiliste võtetega. Romantilist mütoloogiakäsitlust iseloomustas seega ühest küljest varasemast suurem mitmetasandiline emotsionaalne keerukus, teisalt aga püüd panna kaasaegne vaataja kujutatava stseeniga rohkem suhestuma ning seeläbi sügavamaid küsimusi esitada kui seni mütoloogial põhineva maalikunsti puhul tavaks oli olnud.¹⁰⁵

Uute suundumuste kõrval jätkus ka mütoloogiliste allegooriate kasutamine võimu kinnistamise eesmärgil, seda nii Napoleoni kui ka järgnevate valitsejate ajal. Sellistes teostes kasutasid kunstnikud endisi väljakujunenud võtted selge sõnumiga didaktiliste teoste loomiseks ning valdavalt jäi propagandistlik kunst uusklassitsismi pärusmaaks. Samas sai romantiline mütoloogiakäsitlus paradoksaalselt algtõuke just uusklassitsistlikelt kunstnikelt, kes paralleelselt harjumuspärase kunstiga löid ka uudse lähenemisega teoseid.

Dorothy Johnson on romantikute jaoks olulise eeskujuna välja toonud muidu selgelt uusklassitsistiks peetava Jacques-Louis David' (1748–1825), kes juba oma Prantsuse revolutsiooni eelses teoses "Parise ja Helena armastus" (1788, *L'amour d'Hélène et Paris*, vt

¹⁰⁴ Johnson 2011, 1–4, 192.

¹⁰⁵ Samas 2011, 13–14, 17–18.

joonis 13) kasutas mitmeid romantismile iseloomulikke ülalmainitud võtteid. Homerose kangelaseeposest "Ilias" pärinev poetiline stseen Parisest ja Helenast magamistoas oli ebatavaline valik nii oma erootilisuses kui ebamäärasuses. Ühest küljest oli tegu armastuse ülistamisega, teisalt aga viitas teose melanhoolne meelolu selle traagilistele tagajärgedele Trooja sõja näol. Selline esitus andis kunstipublikule võimaluse mõtiskleda nii kire, sõja, suguvõsade vaheliste konfliktide kui naise osa üle inimsaatuste kujundajana. Mütoloogilised tegelased olid kaasaegse vaataja jaoks lähedaseks tehtud stseeni kujutamise kaudu ühes Louvre'i tegelikest saalidest, mille lähedal eksponeeriti ka maali ennast: stiililiselt lisasid kangelastele reaalsust tavatult naturalistlikud detailid. David jätkas varasemast suuremat psühholoogilist sügavust taotlevate antiikmütoloogia värskete tõlgendustega läbi kogu oma karjääri. Näiteks hilisemast perioodist pärineb "Achilleuse viha" (1819, *La Colère d'Achille*, vt joonis 14), kus pinge ja sügavus olid saavutatud kirjanduslikes allikates eraldiseisvate tegelaste samaaegse kujutamisega, nende esitamisega psühholoogiliselt keerukate portreedena sündmuste kriitilisel hetkel ning tegelaskujude paigutamise kaudu vaatajale ebamugavalt lähedale kitsale pildipinnale.¹⁰⁶



Joonis 13. Jacques Louis David, *Parise ja Helena armastus*, õli lõuendil (1788). 146 × 181 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Adrien Didierjean, Louvre Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063647> (28.05.2022).



Joonis 14. Jacques-Louis David, *Achilleuse viha*, õli lõuendil (1819). 105 × 145 cm, Kimbell Art Museum. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_The_Anger_of_Achilles_-_Google_Art_Project.jpg (28.05.2022).

¹⁰⁶ Johnson 2011, 9, 13–15, 24, 27, 30–31.



Joonis 15.. Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Endymioni uni*, õli lõuendil (1791). 198 × 261 cm. Louvre, Département des Peintures. Foto: René-Gabriel Ojéda, Louvre Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064831> (28.05.2022).

Arvestades, et David käe all õppis tema eluajal kokku umbes 400 õpilast¹⁰⁷, on selge, et tema uuendused mütoloogia esitamisel leidsid hulgaliselt järgijaid. Kuigi David õpilased töötasid meistri eeskujul valdavalt uusklassitsistlikus laadis, on nende teoseid sageli romantismi üldkäsitlustes esitatud näidetena romantilisest mütoloogilisest maailmest. Näiteks William

Vaughan on välja toonud uusklassitsistina hinnatud Antoine-Jean Gros' teose "Sappho Leucate'i kaljul" (1801, *Sappho à Leucate*, edaspidi "Sappho", vt joonis 16), mis kujutas lummas äärmiselt õnnetu armastuse pärast kõrgelt kaljult merre viskuvat Kreeka luuletajannat – ja millele kaasaegne kunstikriitika heitis ette nii liigest ebareaalsust, ülemäära emotsionaalset õhkkonda kui tasakaalutut kompositsiooni – ning Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767–1824) teose "Endymioni uni" või "Endymion. Kuu mõjutus" (1791, *Le Sommeil d'Endymion* või *Endymion. Effet de lune*, vt joonis 15), mis esitas nõidusliku meeleoluga stseeni armunud kuu-jumalanna poolt igavesse unne mõistetud karjusest. Siiski tunnistas Vaughan sealsamas, et võrreldes hilisemate kõrgromantismi maalidega jäid uusklassitsistide teosed hoolimata uudest teemakäsitlusest ja psühholoogilistest nüanssidest siiski tagasihoidlikeks, olles kammitsetud nii stiililises väljenduses, mis takistas tõeliselt müstiliste ja kogemuseväliste hetkede edasiandmist, kui harjumuses esitada tegelasi väärivate ning vaataja jaoks emotsionaalselt mõistetavatena.¹⁰⁸ Sarnaselt on kunstiajaloo üldkäsitluses "Janson's History of Art" esitatud Girodet' "Endymioni uni" näitena romantismile iseloomulikust ürgset sensuaalsust väljendavast meeleolust, kuid samas ka pakutud, et kuna vaatamata romantilisele sisule jäid uusklassitsistide tööd stiililiselt teostuselt siiski

¹⁰⁷ Davies *et al* 2011, 835.

¹⁰⁸ Vaughan 1995, 224–228.

akadeemilisteks, võiks sellist laadi teoste puhul rääkida pigem uusklassitsistlikust romantismist.¹⁰⁹ Piir romantilise ja uusklassitsistliku mütoloogiakäsitluse vahel oli niisiis üpris hägune ja romantikud erinesid sagemini mitte niivõrd stiili ja teemavaliku kui stseeni käsitlemise intensiivsuse poolest. Erisus oli pigem tunnetuslik kui faktiline, mistõttu on ilukirjanduslikel allikatel põhinevate teoste romantilis-uusklassitsistlikule skaalale paigutamisel nii mõnigi kord rohkem abi võrdlusest kui kindlate tundemärkide otsimisest.

Puhtalt romantiliseks antiikmütoloogial põhinevaks teoseks võib pidada Delacroix teost "Medeia" või "Raevunud Medeia" (1838, *Medée* või *Medée furieuse*, vt joonis 17)¹¹⁰, mis kujutas julma lugu päikesejumal Heliose lapselapsest Medeias, kes pärast abikaasa otsust ta teise naise pärast maha jätta, tappis kättemaksuks nii rivaali kui omaenda lapsed. Oma



Joonis 16. Antoine-Jean Gros, *Sappho Leucate'i kaljul*, õli lõuendil (1801). 122 × 100. Musée Baron Gérard, Bayeux. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_-_Sappho_at_Leucate_-_WGA10704.jpg (28.05.2022).



Joonis 17. Eugène Delacroix, *Medeia*, õli lõuendil (1838). 260 × 165 cm. Le palais des Beaux-Arts de Lille. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_PdBA_delacroix_medee.JPG (28.05.2022).

¹⁰⁹ Davies *et al* 2011, 835.

¹¹⁰ Pikem teose pealkiri *Medée furieuse* oli kasutusel 19. sajandi kunstikriitikas, vt näiteks Baudelaire, Gautier 1998, 34; teose praeguses asukohas (*Le palais des Beaux-Arts de Lille*) eksponeeritakse maali *Medée* nime all; samas Louvre kasutab teose hilisema, 1862. aasta versiooni puhul pikemat varianti *Médée furieuse*.

ilukirjandusliku versiooni "Medeias" olid esitanud nii Pierre Corneille, Lucius Annaeus Seneca kui Publius Ovidius Naso, kuid Delacroix toetus veelgi varasemale allikale, Euripidese näidendile.¹¹¹ Euripidese versioon oli erisugune selle poolest, et autor kirjeldas põhjalikult peategelase ekstreemset hullunud psühholoogilist seisundit ning andis mõista, et kui Medeia ise oma lapsi ei tapa, teevad seda tema jälitajad, mistõttu oli raskem peategelast üheselt hukka mõista.¹¹² Delacroix valis kujutamiseks kuritöö eelse äreva hetke, mil Medeia oli tagaajajate eest pimedasse koopasse põgenenud, et seal oma lapsed hukata – ning mille psühholoogilist pinget Euripides Medeia pika monoloogina suurepäraselt edasi andis. Võib arvata, et kunstniku eesmärk oli seega rohkem Medeia sisemise võitluse väljendamine kui dramaatilise sündmustiku kujutamine.

Kui võrrelda Delacroix' "Medeiat" Gros' "Sappho'ga", siis mõlema romantiliseks peetava teose puhul oli tegelaskujuks õnnetu armastuse tagajärjel kaine otsustusvõime kaotanud naine, keda oli kujutatud müstilises õhkkonnas ebaleval silmapilgul enne saatusliku teo sooritamist. Kuid kui Gros "Sappho" kujutas õrna ja ekstaatilist luuletajannat kaunis kuuvalges öös, maisest reaalsest vaevalt teadlikuna igavikulisust sümboliseerivasse ookeani viskumas, siis Delacroix' "Medeia" peategelane oli jõuline, agressiivne ja sihikindel naisterahvas, kelle irratsionaalseid tumedaid mõtteid peegeldas sündmuspaigaks valitud pime koobas. "Sappho" vastas oma teemakäsituselt igati kaasaegsele huvile naise salapärase, ettearvamatu ja kirgliku loomuse ning meeletute tegudeni viivate äärmuslike emotsionaalsete seisundite vastu. "Medeia" seevastu ei läinud kuidagi kokku ei füüsilise, mentaalse, moraalse ega emotsionaalsele kuvandiga, mida naisele ja emarollile omistati, ning teose õudusttekitavaks tuumaks oli just tegutsemine vastupidiselt nii loomulikule kui ühiskonna poolt dikteeritud hellale, armastavale ja kaastundlikule emainstinktile.¹¹³

Seda, kui palju publiku ootused mõne aastakümnega olid muutunud näitas teostele osaks saanud kunstikriitika. Kui Gros' "Sapphot" peeti 1801. aastal kauni atmosfääri tõttu küll võluvaks, kuid samas heideti sellele ette ka maitsetust lihtsalt seetõttu, et tegelaskuju oli

¹¹¹ Euripides, *Medea*. 431 B.C.E, E. P. Coleridge (transl). The internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu/Euripides/medea.html> (11.05.2022).

¹¹² Johnson 2011, 172–173.

¹¹³ Samas, 156, 156, 164–165, 174, 182.

esitatud liigselt ebamäärases poosis, siis Delacroix' "Medeia" sai 1838. aastal meeleheitel ema meeletu kire ja tasakaalutu psühholoogilise seisundi meisterliku edasiandmise tõttu üleüldise imetluse osaliseks.¹¹⁴ Gautier kirjutas: "*Raevunud Medeia* [...]; see on antiigist pärit teema, mida on käsitletud kaasaegse intelligentsusega ning kujutatud pigem inimlikus kui ideaalses vormis; [...]."¹¹⁵ Mida Gautier silmas pidas oli ilmselt lühikese aja jooksul palju muutusi läbi teinud ühiskonna võime aktsepteerida vastuolulisust, karmi tõde ja vastuseta jäänud küsimusi, mida romantikud oma töödes esitama asusid. Delacroix' "Medeia" puhul oli kunstipublik valmis ise otsustama, kas tegelaskuju vääris hukkamõistu või kaastunnet, ning sealjuures arutlema ka laiemate kaasajas aktuaalsete küsimuste üle naise, abikaasa ja ema rolli kohta.

Ideed, et romantilist käsitlust eristas uusklassitsistlikust vastavus kaasaegsele mõtte- ja tundelaadile kohtas kunstikriitikas järjest rohkem. 1824. aasta Salongi arvustuses leidis Stendhal, et uusklassitsistlikud teosed olid kiretud ja ei omanud kaasaegse vaataja jaoks enam mingit tähendust. "Miks peaksid mulle korda minema antiiksed madalreljeefid? Üritagu parem head kaasaegset maalikunsti teha," kirjutas Stendhal ning kutsus näitusekülastajat üles toetuma omaenda hinnangutele, mis vastanuks tema isiklikule maitsele, mõtetele ja tunnetele.¹¹⁶ 1846. aasta Salongi artiklis "Mis on romantism?" leidis Baudelaire, et romantism ei seisnenud teemavalikus ning ka kreeka-rooma allikad võimaldasid romantilist käsitlust, oluline oli vaid teoste tundelaadi vastavus oma ajastu vaimsele õhkkonnale. "Niisiis tuleb eelkõige tunda inimloomuse neid aspekte ja olukordi, mida mineviku kunstnikud on põlastanud või ei ole tundnud," selgitas Baudelaire.¹¹⁷ Mõlemad kunstikriitikud andsid seega mõista, et kunst pidi vastama kaasaegse inimese mõtetele ja tunnetele ning et uusklassitsistlikud teosed olid selleks liiga lihtsustatud ja ühekülgsed.

¹¹⁴ Johnson 2011, 153, 157–158.

¹¹⁵ *Medée furieuse* /siiani autori kursiiv/ ; [...] *c'est un sujet antique, traité avec l'intelligence moderne et sous des formes plus humaines qu'idéales*; [...] (Baudelaire, Gautier, Guégan (préfacier) 1998, 34).

¹¹⁶ *Et que me fait à moi le bas-relief antique ? tâchons de faire de la bonne peinture moderne* (Stendhal 1932, 21–22).

¹¹⁷ *Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé on dédaignés ou n'ont pas connus* (Baudelaire 1924, 8–9).

Publiku avatusele uue sügavama ja rohkemate psühholoogiliste nüanssidega mütolooiakäsitluste suhtes aitas palju kaasa tõsiasi, et kunstikriitikat kirjutasid Prantsusmaal enamjaolt kirjanikud, kes võttes arvesse publiku harjumust lugeda romaane, keskendusid palju just kunstiteoste kirjanduslike aspektide analüüsile – teisalt innustas selline tagasiside kunstnikke pöörduma varemkasutamata ilukirjanduslike allikate poole.¹¹⁸ Uue ainese valiku aluseks oli romantikute jaoks võimalus läbi kunstiteose väljendada mingit sügavat tõe, mis oleks puudutanud vaataja hinge, illustreeriv eesmärk oli pigem teisejärguline – kuigi alati ei leidnud selline lähenemine mõistmist. "Kui ma olen maalinud kauni maali, ei ole ma sinna sisse kirjutanud mingit mõtet... Nii nad ütlevad!... On alles lihtsameelsed! Nad võtavad maalikunstilt kõik selle eelised," kirjutas Delacroix, selgitades, et kui kirjanikud said sõnades kõik olulise välja, öelda, siis maalikunstis oli tähtis justnimelt otseselt väljendamata jäetud osa, kuna see puudutas eriliselt vaataja hinge ja mõjus isiklikumal moel.¹¹⁹ "Kunstiteos, mis ei väljenda mingit ideed, ei tähenda midagi", kirjutas ka Cousin, lisades sarnaselt Delacroix'le, et teos peab endas kandma midagi, mis inimesele hinge läheks, teda liigutaks.¹²⁰ Idee, mida romantikud kunstis väljendada soovisid, ei olnud niisiis mitte niivõrd intellektuaalne kui emotsionaalne.

Põhjus, miks romantikud vaataja hingeni jõudmist nii oluliseks pidasid, oli uskumus, et kogu universumi saladus peitus inimese hinges, ning seetõttu olid ka valitud teemad sageli seotud otsingutega erinevate teadvusetasandite vallas, piiride kompimisega hullumeelsuse ja normaalsuse, unenägude ja tegelikkuse vahel, või ka fantastiliste ja üleloomulike sfääridega.¹²¹ Esitades oma teostes kujuteldava maailma inimesele küll psühholoogiliselt lähedasena, kuid säilitades samas selle maagilise võlu, lootsid romantikud jõuda lähemale inimkonna igavestele küsimustele nii elu, armastuse, kire, kui ka kannatuse, surma ja äärmuslike emotsionaalsete seisundite kohta.¹²²

¹¹⁸ Vaughan 1998, 30.

¹¹⁹ *Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai point écrit une pensée... C'est ce qu'ils disent!... Qu'ils sont simples! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages* (Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix* (USA: Library of Alexandria, 2017), [livre électronique] entrée du journal: 8 octobre 1822).

¹²⁰ *Toute œuvre d'art qui n'exprime pas une idée ne signifie rien* (Cousin 1858, 198).

¹²¹ Mercer 2002, 152–153.

¹²² Johnson 2011, 188.

Oluline koht selles protsessis oli kujutlusvõimel, kuna see võimaldas läbi maalikunsti väljendada tundmatuid emotsioone, mida ei kunstnik ega vaataja polnud tegelikult kunagi kogenud.¹²³ Baudelaire nimetas kujutlusvõimet "tõe kuningannaks" ((*pr la reine du vrai*), kuivõrd selle kaudu oli võimalik jõuda uute aimamatute teadmiseni, ning leidis, et seetõttu oli kujutlusvõime ka kindlalt seotud lõpmatusega.¹²⁴ Cousin rääkis millestki salapärasest kunstis, "mis olles suunatud kujutlusvõimele ja hingele, kisub need välja reaalsusest ja kannab nad õrnalt või raevukalt tundmatutele väljadele," ning arvas, et sel viisil lähendas kunst inimese hinge igavikulisusele."¹²⁵ Géricault kirjutas, et arenenud ühiskonnas oli kunsti vaja peamiselt selleks, "et toita inimese kujutlusvõimet, mis on tsiviliseeritud inimese loomuse teiseks olemuseks."¹²⁶ Kujutlusvõimel oli seega oluline koht nii kunstniku kui vaataja seisukohast, kuivõrd see suunas nad läbi seniolematute võimsate emotsioonide uute arusaamadeni.

Uskudes, et inimkogemuse tuum ei allu loogilisele arutlusele, eelistasid romantikud ka kunstis pigem oma loomulikku intuiitivset reaktsiooni väljendada, kui proovida kõike väljakujunenud vormilistesse raamidesse suruda.¹²⁷ Nii püüeldi pigem uudsuse ja originaalsuse, kui tradisioonilises mõttes täiuslikkuse poole, mida akadeemia oma nõutes peale püüdis sundida. Juba Géricault, kes veel paljuskki tavakohaseid reegleid järgis leidis, et Prantsuse Akadeemiat võttis vastu suurel hulgal andetuid õpilasi, andes neile seejärel liialt ühetaolise hariduse: "[...] nii ongi, et võime igal aastal tõelist tülga tundes näha kümmet või kahteist enam-vähem samalaadse teostusega kompositsiooni, mis on otsast lõpuni maalitud meeleheitliku täiuslikkusega, ega paku enam midagi originaalset."¹²⁸ Delacroix leidis, et erakordseid talente eristas võime näha asju teistest erineva pilguga: "Seega ei

¹²³ Richard Shiff, "Expression: Natural, Personal, Pictorial", Paul Smith, Carolyn Wilde (eds), *A Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell 2002), 164–165.

¹²⁴ Baudelaire 1924, 126.

¹²⁵ [...] *qui s'adresse à l'imagination et l'âme, les arrache à la réalité et les emporte doucement ou violemment dans des régions inconnues* (Cousin 1858, 188).

¹²⁶ [...] *comme la nourriture de l'imagination, que est une seconde existence pour l'homme civilisé* (Charles Clément, Géricault, *étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître* (Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs 1868), 241).

¹²⁷ Vaughan 1998, 31.

¹²⁸ [...] *Jaussi est-ce avec un vrai dégoût que l'on voit chaque année dix ou douze compositions, d'une exécution à peu près semblable, peintes d'un bout à l'autre avec une perfection désespérante, et n'offrant plus rien d'original* (Clément 1868, 246–248).

mingeid reegleid suurtele hingedele: need on ainult inimestele, kel pole muud kui anne, mis on omandatav."¹²⁹ Olles veendunud originaalsuse tähtsuses ja kindlaks kujunenud maalimisviisi liigeses piiravuses asusid romantikud otsima igaüks endale iseomast individuaalset väljendusviisi, mistõttu näiteks mõni pööras rohkem tähelepanu joonele, teine aga värvile või hele-tumedusele – kõige rohkem ühendas neid stiililiselt ilmselt vaba nähtav pintsli tõmme, mis pakkus oma mõtete ja tunnete spontaanseks edasiandmiseks mitmekesisemaid võimalusi kui uusklassitsistide rafineeritud maalimislaad.¹³⁰

Eelis, mille originaalsusetootlus romantikutele uusklassitsistide ees andis, oli iseäranis ilukirjanduslikel allikatel põhinevate tööde puhul märkimisväärne. Romantikud said oma kujutlusvõimes olla palju julgemad ja vabamad, kuna väiksem kammitsetus akadeemilise reeglistikuga võimaldas neil oma ideedele tunduvalt kergemini sobiva visuaalse väljundi leida.. Samas aitasid uudsed stiililised lahendused omakorda palju kaasa vaataja tähelepanu köitmisele ja seeläbi soovitud emotsionaalse efekti saavutamisele. Heaks näiteks oli Adolphe Thiersi (1797–1877) kunstikriitika ühele varasemale romantismi tähtsele, Delacroix' maalile "Dante ja Vergilius" või "Dante paat"(1822, *Dante et Virgile* või *La barque de Dante*, vt joonis 18)¹³¹. Maal oli inspireeritud Dante Alighieri „Jumalikust komöödiast" ning kujutas Dantet ja Vergiliust üle hukkamõistetuga täidetud Acheroni jõe põrgusse suundumas. Thiers kirjutas: "Oletatavalt elusana kujutatud Dante on maalitud ümbritseva maastiku õudsetes toonides, tumeda loorberipärjaga kroonitud Vergilius surma värvides. Igavesti vastaskaldale pääsemist ihkavad õnnatud hukkamõistetud klammerduvad paadi külge. [...] Selles on egoismi ja põrgu meeledet. [...] Autoril on lisaks poeetilisele kujutlusvõimele, mida kirjanik ja kunstnik jagavad, ka see kunstiline kujutlusvõime, mida võiks mingis mõttes

¹²⁹ *Ainsi, point de règles pour ces grandes âmes: elles sont pour les gens qui n'ont que le talent qu'on acquiert* (Delacroix 2017, entrée du journal: 27. avril 1824).

¹³⁰ Shiff 2002, 160–161.

¹³¹ Kuigi Louvre, kus maal hetkel asub, seda varianti ei maini, on levinud ka pealkiri "Dante ja Vergilius põrgus" (*Dante et Virgile aux enfers*), mida on kasutanud juba nt Adolphe Thiers 1822. aasta kunstikriitikas, vt Adolphe Thiers, *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au "Constitutionnel", sur l'exposition de cette année* (Paris: Maradan libraire 1822), 56. See variant on kinnistunud ka Eesti kultuuriruumis, vt nt Vaga 1999, 696.



Joonis 18. Eugène Delacroix', *Dante ja Vergilius*, õli lõuendil, (1822). 189 × 242 cm. Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_\(Delacroix_3820\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_(Delacroix_3820).jpg) (28.05.2022).

nimetada joonistuslikuks kujutlusvõimeks."¹³² Sellele, kui uuenduslik maal oma valmimise ajal oli viitas Baudelaire'i hilisem tagasivaade, mille kohaselt mõjus teos esialgsele kunstipublikule sügavalt häirivalt, kutsudes esile "hämningut, juhmistust, rae v u , j u u b e l d u s i , solvanguid, vaimustust ja jultunud naerupahvakuid".¹³³

Emotsioonid, mida töö tekitas, olid järelilikult väga erinevad, seejuures aga ühtviisi tugevad, ning ka teiste romantikute teoste puhul oli niisugune vastuvõtt pigem tavaline kui erandlik.

19. sajandi alguse kunstiteoorias oli tavaline, et romantismi defineerides püüti kirjeldada, miks osad kunstiteosed mõjusid emotsionaalselt intensiivsetena, samas kui teised igati ootustele ja reeglitele vastavad tööd vaataja külmaks jätsid. Konkreetsete omaduste väljatoomine ei olnud lihtne ülesanne, kuna romantikud, uskudes iga töö unikaalsusesse, keeldusid vanade kunstiliste dogmade asemele uusi reegleid pakkumast ning erinesid omavahel nii eesmärkides kui arvamustes. Peamiseks ühendavaks märksõnaks, mille kaudu võis selgitada romantiliste tööde tekitatavat emotsionaalset efekti, oli autentsus – kunstniku isikliku tõe siiras ja ehe väljendus kunstiteoses.¹³⁴

¹³² *Le Dante, supposé vivant, a l'horrible teint des lieux ; Virgile, couronné d'un sombre laurier, a les couleurs de la mort. Les malheureux condamnés à désirer éternellement la rive opposée, s'attachent à la barque. [...] Il y a là l'égoïsme et le désespoir de l'enfer. [...] L'auteur a, outre cette imagination poétique, qui est commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art qu'on pourrait en quelque sort appeler l'imagination du dessin, et qui est tout autre que la précédente* (Thiers 1822, 57).

¹³³ [...] *de l'étonnement, de l'abasourdissement, de la colère, du hourra, des injures, de l'enthousiasme et des éclats de rire insolents* [...] (Baudelaire 1924, 18).

¹³⁴ Honour 2018, 22–24.

Stendhal leidis 1824. aasta Salongi arvustuses, et see, millest näitusel kõige rohkem puudu jäi, oli tõelisi tundeid väljendavad teosed, mis oleks olnud suutelised liigutama ka vaataja südant.: "David' koolkond ei ole võimeline *maalima muud kui kehasid; päris kindlasti on nad võimetud maalima hingesid*," kirjutas Stendhal.¹³⁵ Samal aastal kirjutas Delacroix, et paljude inimeste hing ihkas enamat kui sisutuid sõnavõtte ja tühipaljaid väljamõeldisi: "Oo surija naeratus! Pilk ema silmis! meeleheitlikud kaisutused, maalikunsti hinnaline valdus! Vaikne jõud, mis kõnetab vaid silmi ja liigub sealt edasi ning võtab oma võimusesse kõik hingesopid! Seal on tõeline ilu, mis sulle kuulub, kaunis maalikunst, nii solvatud, nii valesti mõistetud [...] Ilmudes pelgalt oma toores ja lihtsas karmuses pakud sa naudingut, mis on puhas ja täielik."¹³⁶ Siira emotsiooni väljendamine võis olla raskesti mõõdetav ja alati mitte äratuntav, kuid romantikutele sellest hoolimata äärmiselt oluline. Seda, et nad oma taotlustes ka edu saavutasid, näitas tõsiasi, et paljud pealtnäha igas mõttes romantilised teosed - olgu siis teemavaliku poolest või stiililise sarnasuse tõttu mõne tunnustatud romantiku loominguga – ei leidnud autentse eneseväljenduse puudumise tõttu heakskiitu ei oma kaasajas ega ka hiljem.¹³⁷

Heaks näiteks selle kohta, kui erineva emotsionaalse intensiivsusega sai sama teemat kujutada, oli George Gordon Byroni (1788–1824) poolt luulevormi pandud legend Poola paaž Mazeppast. Lugu keskendus suuresti karmile karistusele, mis Mazeppale armuafääri tõttu kuningannaga osaks sai: mees seoti alasti metsiku hobuse külge ning lasti seejärel loomal kuni kurnatusest kokku kukkumiseni läbi õudusi täis metsa kihutada. Ratsionaalse abitu olendi tahtevastane köitmine kontrollimatu loodusjõu külge inspireeris mitmeid kunstnikke ning oma nägemuse maalisid nii Géricault, Delacroix, Horace Vernet (1789–1863), Louis Boulanger (1806–1867), kui Théodore Chassériau(1819–1856).¹³⁸

¹³⁵ *L'ecole de David ne peut peindre que les corps ; elle est décidément inhabile à peindre les âmes* /autori kursiiv alates "peindre"/ (Stendhal 1932, 44–45).

¹³⁶ *O sourire d'un mourant! Coup d'œil maternel! étreintes du désespoir, domaine précieux de la peinture! Silencieuse puissance qui ne parle qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme! Voilà la vraie beauté qui te convient, belle peinture, si insultée, si méconnu [...] Tu n'as qu'à paraître avec ta mâle et simple rudesse, tu plairas d'un plaisir pur et absolu* (Delacroix 2017, entrée du journal: 7. mai 1824).

¹³⁷ Honour 2018, 20.

¹³⁸ Samas, 309–310.



Joonis 19. Horace Vernet, *Mazeppa huntide käes*, õli lõuendil (1826). 97 × 136 cm. Musée des Beaux-Arts, Avignon. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vernet,_Horace_-_Mazeppa_and_the_Wolves_-_1826.jpg (28.05.2022).



Joonis 20. Louis Boulanger, *Mazeppa piinamine*, õli lõuendil (1827). 525 × 392 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen. Foto: Agence Bulloz, Images d'Art, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-boulanger_supplique-de-mazeppa_huile-sur-toile_1827 (28.05.2022).

Kui Horace Vernet, kelle jaoks kunst oli eelkõige kirjeldava eesmärgiga, esitas loost oma tõlgenduse "Mazeppa huntide käes" (1826, *Mazeppa aux loups*, vt joonis 19), kujutas ta küll hetke, mil Mazeppa oli parajasti huntide rünnaku all, kuid sellest hoolimata ei kandnud tema töö endas ei pinget ega õudust ning olenemata dramaatilisest romantilisest ainesest jäi maal vaid pedantselt illustreerivaks.¹³⁹ Boulanger seevastu suutis oma versioonis "Mazeppa piinamine" (1827, *Supplice de Mazeppa*, vt joonis 20) vahetult edasi anda kogu brutaalse karistuse õudust, mida Mazeppa oma kontrollimatu kire tagajärjel taluma pidi: ohvri piinad peegeldusid nii metsiku hobuse taltsutamatus rabelemises kui hirmunud silmades ning vaataja kujutlusvõimet toitsid lisaks pingelisele sündmustikule taamal paistev sünge keskaegne loss, kaarnaid täis hämar taevas ja tegelaste eksootilised ekstravagantsed kostüümid.¹⁴⁰ Seega ei piisanud romantilise teose loomiseks sobiva ainese valikust ning ka väga äärmuslike situatsioonide kujutamisel jäid osad kunstnikud emotsionaalselt liialt vaoshoituiks.

Üks põhjus, miks romantilised teosed

¹³⁹ Vaughan 1995, 257.

¹⁴⁰ Rosenblum 1984, 145–146.

mõjusid sageli siiramalt ja vahetumalt kui uusklassitsistlikud, võis olla selles, et oma individuaalsuse taotluses püüdsid romantikud mistahes valitud teema teha enda omaks. Näiteks Gautier kirjutas 1839. aasta Salongi arvustuses Delacroix' maali "Hamlet ja Horatius surnuaias" (1839, *Hamlet et Horatio au cimetière*, vt joonis 21) kohta, et kunstnik oli küll toetunud Shakespeare'i näidendile, kuid pannud töösse nii palju oma vaieldamatust isikupärast, et "see oli tõepoolest Shakespeare'i Hamlet, aga veelgi rohkem oli see Delacroix' Hamlet."¹⁴¹ Mõni aasta hiljem kiitis Gautier Delacroix' teose "Romeo ja Julia hüvastijätt" (1845, *Les Adieux de Roméo et Juliette*, vt joonis 22) puhul kunstniku võimet anda laialt tuntud tegelaskujudele üldkehtiv universaalne tähendus: "*Romeo ja Julia* on eelkõige üks tütarlaps ja üks noormees; kaks armastajat teineteise embuses: – ühe nimi on Romeo,, teise nimi on Julia. See on võimalik, aga see pole oluline [...]". Maali erilisus seisnes Gautier arvates eelkõige sellel valitsevas meeleolus, mis just tänu karmi kriitika



Joonis 21. Eugène Delacroix, *Hamlet ja Horatius surnuaias*, õli lõuendil (1839). 82 × 65 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059638> (28.05.2022).



Joonis 22. Eugène Delacroix, *Romeo ja Julia hüvastijätt*, õli lõuendil (1845). 62 × 49 cm. Erakollektsioon. Foto: akg-images, <https://www.akg-images.fr/archive/Romeo-faisant-ses-adieux-a-Juliette-2UMDHUX40AK.html> (28.05.2022).

¹⁴¹ [...] *c'est bien l'Hamlet de Shakespeare, mais c'est encore bien plus l'Hamlet de Delacroix* (Baudelaire, Gautier, Guégan 1998, 39).

osaliseks saanud vabale pintslitööle eriti siiralt ja vahetult edasi oli antud.¹⁴² Ilukirjanduslikest allikatest pärit teemadele sai seega lisada originaaliga võrreldes kas isiklikuma kui hoopis universaalsema varjundi – romantikute jaoks oli vaid oluline, et loole oleks antud oma tõlgendus.

Nii nagu ajaloomaali puhul kasutasid romantikud kaasaegseid sündmusi laiemate filosoofilist laadi küsimuste püstitamiseks, samamoodi olid ilukirjanduslikud teosed romantikute jaoks vaid inspiratsiooniallikateks, mille kaudu esitati isiklik nägemus mõnest endale olulisest teemast. Seetõttu oli romantikutele ilukirjandusliku ainese valikul eriti oluline, et see neid ka isiklikult puudutaks. Nii olid kirjanike seas eelistatud näiteks Dante Alighieri ja William Shakespeare – Baudelaire'i sõnul Delacroix' kõrval "kaks teist inimvalu suurt maalijat"¹⁴³ – ning sageli tunti sümpaatiat tegelaskujude vastu, keda saatsid eneseotsingud ja kes ei kartnud aktsepteeritud normidest üle astuda, isegi kui sellega kaasnesid ühiskonnast väljaheitmine ja üksindus.¹⁴⁴ Samuti olid armastajad romantikute maalidel enamasti kehtivatest käitumisreeglitest üleastujad, kelle vältimatu hukule määratus viitas tõelise armastuse võimatusele maapealses elus – see aga ei tähendanud füüsilise armastuse hukkamõistu: ideaaliks peeti siiski kehade ja hingede täiuslikku ühendust, sest kuigi romantikud sarnanesid uusklassitsistidele oma põlguses kergemeelsete armastuse väljendusvormide vastu, ei eitanud nad oma autentsusetaotluses erootilisust.¹⁴⁵

Ekh üheks kõige äärmuslikumaks ilukirjanduslikule ainesele toetuvaks romantiliseks maaliks võib pidada Byroni 1821. aasta näidendil põhinevat Delacroix' sensuaalset teost "Sardanapaluse surm" (1827, *La Mort de Sardanapale*, vt joonis 23) – erksates värvides ja laiade pintsliõtmetega maalitud dünaamiline stseen kujutas Assüüria kuningat, kes leides ennast vaenlase poolt sissepiiratuna, lasi hukata kõik oma haaremi naised, süüdata kogu talle kuuluva vara ning sooritas seejärel enesetapu.¹⁴⁶ Hugh Honour on leidnud, et kuna teos

¹⁴² *Le Roméo et Juliette* / *Roméo et Juliette*: autori kursiiv/, *sont, avant tout, une jeune fille et un jeune homme; deux amants qui s'embrassent* : – *l'un s'appelle Roméo, et l'autre Juliette. Cela est possible mais cela n'est pas nécessaire*; [...] (Baudelaire, Gautier, Guégan 1998, 161–162).

¹⁴³ [...] *deux autres grandes peintres de la douleur humaine*; [...] (Baudelaire 1924, 31).

¹⁴⁴ Michèle Hannoosh, "Romanticism: Art, Literature, and History", Burgwinkle, W, Hammond, N, Wilson, E (editors), *The Cambridge history of French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2011), 457.

¹⁴⁵ Honour 2018, 303, 305.

¹⁴⁶ Rubin 2001, 33.



Joonis 23. Eugène Delacroix, *Sardanapaluse surm*, õli lõuendil (1827). 392 × 496 cm, Louvre, Département des Peintures. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg (28.05.2022).

ühendas endas nii paljud romantikute jaoks olulised teemad – armastuse, surma, vägivalda, meelelise naudingu, hullumeelsuse – võib seda vaadelda kui romantismi manifesti kunstnikust kui loojast ja hävitajast: kogu kaunis sensuaalne maailm, mille Sardanapalus enda ümber oli tekitanud, pidi temaga koos ka leekides kaduma.¹⁴⁷

Kuigi Honouriga võib nõus olla, eriti kunstniku loomevõime ülistamise aspektis, on "Sardanapaluse surma" tõlgendamisel ehk veelgi paljuütlevam William Vaughani tähelepanek, et kuigi maalil polnud esmapilgul kujutatud muud kui mõttetut hävingut, julmust ja segadust, mis stiililiselt väljendus nii üksteist võimendavate tugevate värvide ootamatus kõrvutamises, kui teose diagonaalidel põhinevas igasugust ruumitaju hävitavas ülesehituses, siis huvitaval kombel oli lõpptulemuseks täiuslik kompositsiooniline tasakaal,

¹⁴⁷ Honour 2018, 308.

milles peegeldus kunstniku täielik kontroll valitseva ebakõla üle.¹⁴⁸ Arvestades ka Vaughani viidet mõnikord Delacroix' endaga samastatava Sardanapaluse passiivsusele keset ümbritsevat pöörasust, võib maalis pigem aimata romantilist nägemust kunstnikust kui oma aja domineerivate inimkirgede jäädvustajast, kellel on võime ümbritsevast kaosest kui mitte korda luua, siis seda vähemalt selge pilguga kõrvalt vaadata.

Delacroix kirjutas: "Inimene teeb edusamme igas mõttes: tal on võim mateeria üle, selle vastu ei saa vaielda, aga ta ei õpi omama võimu iseenda üle. Tehke rauast teed ja telegraafid, ületage maad ja mered ühe silmapilguga, aga juhtige kirgi nii nagu te juhite õhusõidukeid! Kõrvaldage ennekoike kurjad tunded, mis ei ole hoolimata ajastu vabaduse ja vendluse maksiimidest kaotanud oma põlastusväärsed valitsemisala südames!"¹⁴⁹

Kui ilukirjanduslikel teostel põhineva romantilise maali üheks eesmärgiks võib pidada ühiskonnas maad võtnud teatava tuimuse ja tundetuse vastu võitlemist ja inimesi sügavamalt puudutavate küsimuste esitamist, siis teisest küljest tõid teosed sageli esile ka selle, milleni kontrollimatud kired – mis kogu progressist ja utilitarismiga kaasnevast külmast kaalutletusest hoolimatu kuhugi kadunud polnud – viia võisid. Romantikute ideaali võib sellest vaatepunktist aimata mitte liialdatud emotsionaalsuses, ega ka ülemäärases ratsionaalsuses, vaid nendevahelises täiuslikus tasakaalus. Tasub tähele panna, et olenemata sageli vägagi kaootilistest süžeedes ja stiililistest uuendustest jäid romantilised teosed oma kompositsioonilt siiski harmoonilisteks. Võib oletada, et romantikud nägid kunstis võimalust käsitleda enda jaoks olulisi teemasid ja jõuda seeläbi teatava tasakaaluni – samas tänu oma autentsusetaotlusele ja suuremale visuaalsele väljendusvabadusele suutsid nad sel viisil ka sügavalt kunstipublikut puudutada, sest olenemata uuendusmeelsusest olid romantikud siiski oma aja lapsed ning küsimused, mis mõlkusid nende meeles, olid üleval kogu ühiskonnas.

¹⁴⁸ Vaughan 1995, 249–250.

¹⁴⁹ *L'homme fait des progrès en tous sens: il commande à la matière, c'est incontestable, mais il n'apprend pas à se commander à lui-même. Faites des chemins de fer et des télégraphes, traversez en un clin d'œil les terres et les mers, mais dirigez les passions comme vous dirigez les aérostats! Abolissez surtout les passions mauvaises, qui, dans les cœurs, n'ont pas perdu leur empire détestable, en dépit des maximes libérales et fraternelles de l'époque!* (Delacroix 2017, entrée du journal: 22. mai 1853).

KOKKUVÕTE

Käesolev bakalaureusetöö uuris romantismi esteetika väljendumist Prantsuse maalikunstis, eesmärgiga tuua välja selle olulisemad lähekohad ning anda romantikute taotlustest mitmekülgne ja sidus ülevaade. Kuna romantism on nähtusena niivõrd raskesti defineeritav, võetakse selle uurimisel tihtipeale vaatluse alla üksnes mõni väga kitsas valdkond, mis võimaldab kindlapiirilist probleempüstitust ning selgesõnalisemaid järeldusi. Ka Prantsusmaa puhul on sageli keskendutud mõne konkreetse kunstniku loomingule või valitud kunstiteoreetiku mõtteavalduste analüüsile, mistõttu on kogu Prantsuse romantismi hõlmava ühtse käsitlemisega tegelemine jäänud mingis osas tahaplaanile.

Bakalaureusetöös on Prantsuse romantismi esteetika terviklikuks uurimiseks välja pakutud omapoolne lähenemine, mille puhul on olulised kaks elementi: esiteks selle avaldumisviiside uurimine eraldi maaližanrite kaupa ning teiseks praktiliste ja teoreetiliste väljendusvormide üheaegne läbi põimunud analüüs. Teemadepõhist lähenemist maalikunstile toetab Prantsusmaal kinnistunud ja 19. sajandi esimesel poolel veel endiselt tugev žanrite hierarhia, mida järgisid oma loomingus ka romantikutest kunstnikud. Käesolevas töös on piirdutud kahe žanri, esiteks ajaloomaali ning seejärel antiikmütoloogial ja hilisematel kirjanduslikel ainetel põhineva maali üksikasjaliku analüüsiga, millele on tulevases uurimistöös kavas lisada ka religioosse maali, portree ning loodusmaali võrdväärne käsitus.

Romantismi praktiliste ja teoreetiliste avaldumisviiside samaaegne sidus uurimine on põhjendatud Prantsuse kunstifilosoofilise mõtte väljendumise eripäraga, Prantsuse romantismi esteetika leidis sõnastamist kunstikriitikas, esseedes, artiklites, ilukirjanduses, kunstnike isiklikes märkmetes, loengutsüklites ja muudes ebaharilikes vormides, mida traditsiooniline filosoofia algallikadena ei aktsepteeri – mistõttu on neid senises Prantsuse kunstiteoreetilise mõtte uurimises ka vähe teadlikult arvesse võetud. Teisalt tähendas esteetiliste seisukohtade esitamine vähem formaalsel kujul nii nende suuremat seotust romantismi praktilise väljendusega maalikunstis kui ka nende tugevamat mõjutatust ühiskonnas toimuvate sündmuste poolt laiemalt. Selle eripäraga arvestamine on käesoleva töö žanripõhises analüüsis olulisel kohal.

Romantismi praktilise väljenduse uurimiseks on bakalaureusetöös aluseks võetud romantismi põhjalikumalt käsitlevad kunstiajaloo üldteosed, mille põhjal on arvestades Prantsusmaa ajaloolist, kultuurilist ja ühiskondlikku omapära välja toodud Prantsuse maalikunsti avalduvad romantismile iseloomulikud tunnused. Teisalt on töö raames analüüsitud 19. sajandi kunstiteoreetilisi kirjutisi Prantsusmaal ning tuginedes autoritele, kelle mõttearendused puudutasid kõige otsesemalt romantismi maalikunsti, kõrvutatud üldteostes kirjeldatud romantismi praktilist väljendust teoreetiliste seisukohavõttudega. Mitmel juhul on nii romantismi teoreetiliste seisukohtade kui praktilise väljenduse esitamiseks kasutatud võrdlust uusklassitsismiga, kuna ühest küljest oli selline kõrvutamine 19. sajandil oluline nii kunstike, kunstikriitikute kui kunstipubliku jaoks, teisalt aitab see aga sageli ilmekalt välja tuua romantismi eripärasid. Siiski ei olnud käesoleva töö eesmärk esitada terviklikku võrdlust, vaid pigem näidata, et üleminek uusklassitsismi ja romantismi vahel oli küllaltki sujuv ning tegemist oli rohkem sümbioosi kui äärmusliku vastandumisega.

Prantsuse romantiline ajaloomaal oli eriliselt tugevalt mõjutatud kõikehaaravate ühiskondlike muutuste poolt, sest kui teistesse riikidesse jõudsid Prantsuse revolutsioonile järgnevad raputused lainetena, siis Prantsusmaa oli sündmuste epitsentris. Kunstnikud olid seetõttu sunnitud seisukohti võtma palju laiemates küsimustes kui stiililised probleemid, mis tõi kaasa ka ajaloomaali sisuliste taotluste ümberhindamise. Kuigi mõne üldtuntud tüüpnäite puhul võib vahel jääda vastupidine mulje, esitasid romantikud ajaloomaalis harva konkreetseid poliitilisi sõnumeid. Põhjus polnud mitte ainult ametlikus vastuseisus, vaid ka kunstnike endi võimetuses pidevate muutuste keerises kindlaid seisukohti võtta – mistõttu leidsid järjest rohkem poolehoidu kunsti sõltumatust ja kunstniku vaba eneseväljendust puudutavad ideed. Leiti, et ei riik ega religioon tohiks kunstile ettekirjutusi teha, küll aga võisid need olla olulisteks inspiratsiooniallikateks, eriti nendes aspektides, mis puudutasid romantikute kaasaega.

Romantilisele ajaloomaalile iseloomulikke tunnuseid, eriti suurema emotsionaalse intensiivsuse ja stiililise vabaduse näol, võis leida juba 19. sajandi alguse uusklassitsistlikes töödes. Teatud määral võis märgata ka kangelasekeskse käsitlusviisi taandumist ja sõdurite järjest realistlikumat esituslaadi lahingustseenides: mis ennustas ette heroilise temaatika asendumist tavaliste inimeste katsumuste kujutamiseks, nii nagu romantikud seda

ajaloomaalis tegema hakkasid. Romantilise ajaloomaali keskmesse asetus sageli skandaalihõnguline päevakajaline sündmus, kuid olenemata sellest, et stseenid olid edasi antud vaatajat sügavalt puudutaval viisil, ei pakkunud romantikud oma tööde kaudu välja mingeid üheselt mõistetavaid vastuseid. Kunstipublikule jäi niimoodi võimalus ise äratundmiseni jõuda, mis väärtused tegelikult tähtsad olid, ning sel viisil suunasid kunstnikud vaataja kaasaegsete teemade kaudu igavikulisemate küsimuste juurde. Uudse teemakäsitluse kõrval pöördusid romantikud lisaks erilaadse ilukontseptsiooni poole, tunnistades akadeemilise ideaali kõrval ka teistsuguseid stiililisi väljendusviise ning pidades neid traditsioonidele mittevastavusest sõltumata siiski ilusateks. Kaasaegsele sisule pidi maalikunstis vastama ka sellekohane ilu.

Antiikmütoloogia ja hilisemad kirjanduslikud allikad pakkusid romantikutele ühest küljest võimaluse maagilise maailmapildi taasloomiseks, mis nende arvates industriaalühiskonna pidevas materialistlikele väärtustele keskendumises kaduma oli läinud, teisalt aga said nad ilukirjanduslike teemade kaudu jällegi juhtida tähelepanu olulistele inimväärtustele. Kuigi romantismi on sageli seostatud just hilisematest ilukirjanduslikest allikatest pärit temaatikaga, said liikumisele iseloomulikud suundumused maalikunstis alguse just antiikmütoloogia uutmoodi käsitlustest 18. sajandi lõpus ning need jäid olulisteks inspiratsiooniallikateks ka peale hilisemate ilukirjanduslike allikate poole pöördumist.

Romantilist lähenemist mütoloogiale hakkas iseloomustama varasemast suurem emotsionaalne keerukus, püüd panna kaasaegne kunstipublik stseeniga rohkem samastuma ning kujutatava teema kaudu laiemate filosoofiliste ja psühholoogiliste küsimuste esitamine. Samuti valiti kujutamiseks sündmustiku selliseid momente, mille kaudu sai loole mõne uue nüansi juurde lisada, mis peagi viis ka varem kasutamata kirjandusliku aineseni.

Kuna romantilised suundumused ilukirjandusel põhinevas maalikunstis said alguse just uusklassitsistide töödest ning jätkusid seal ka kogu perioodi vältel, on romantiliste teoste eristamiseks sageli rohkem abi võrdlusest uusklassitsistlike töödega kui iseseisvast kindlate tunnuste otsimisest. Uusklassitsistide maalid kaldusid olema emotsionaalselt vaoshoitumad, üheselt mõistetavamad ning kujutama tegelasi väärivate ja moraalsestena. Romantikud seevastu ei kartnud esitada äärmuslikke psühholoogilisi seisundeid ning tegelaskujusid, kes polnud ühiskonnas aktsepteeritud, ega mõistetud, jättes jällegi vaatja otsustada, mis sõnumit

stseen tema jaoks kandis. Romantiline lähenemine vastas seeläbi paremini rohkeid tagasilööke kogenud ühiskonnas valitsevatele tegelikele meeleoludele, mistõttu leidsid nende tööd ka järjest paremat vastuvõttu.

Ilukirjandusliku ainese valikul oli romantikute jaoks tähtis võimalus anda teema kaudu edasi mingit enda jaoks olulist tõde. Tänu kujutlusvõimele omistatavale tähtsusele, originaalsusetaotlusele ja suuremale stiililisele vabadusele võrreldes uusklassitsistidega leidsid nad tunduvalt kergemini oma ideede jaoks sobiva visuaalse keele, mistõttu õnnestus romantikutel ka üldtuntud süžeedele anda kas isiklikum või hoopis universaalsem tõlgendus, kui algallikas seda ette nägi. Just autentsus, isikliku tõe ehe väljendus oli see, mis hakkas eristama romantilist ilukirjanduslikel allikatel põhinevat maali uusklassitsistlikust ning puudutas seetõttu rohkem ka vaataja hinge. Oma siirusetaotluses ei piirdunud romantikud aga vaid kunsti kaudu maagilise ja kauni maailma loomisega, vaid pöördusid sageli ka hävingut, kaost ja äärmuslikke emotsionaalseid seisundeid esitavate ilukirjanduslike allikate poole, näidates seeläbi milleni kontrollimatud kired, mis ühiskonnas ka nende kaasajal kuhugi kadunud polnud, inimesi viia võisid.

Bakalaureusetöös läbiviidud ajaloomaali ning seejärel ilukirjanduslikel allikatel põhineva maali eraldiseisev uurimine näitas, et žanripõhine lähenemine ja romantismi esteetika praktiliste ja teoreetiliste väljendusvormide ühtne analüüs võimaldas välja tuua liikumise peamised lähtekohad ning võtta seejuures arvesse ka laiemat konteksti. See lubab arvata, et töös kasutatud lähenemist ka ülejäänud žanritele laiendades ning seejuures uurimust veelgi süvendades, on võimalik välja pakkuda üks võimalikest romantismi esteetika terviklikest käsitlustest Prantsuse maalikunsti kohta.

SUMMARY

Romantic Aesthetics in French Painting

The aim of the present bachelor's thesis was to research the expression of Romantic aesthetics in France, in order to define its main characteristics in painting and provide a coherent account of the endeavours of French Romantic artists. The difficulties of defining Romanticism have led the scholarly researchers to focus largely on a specific aspects of the movement, for instance on a particular artist or explicit issues in art theory, as this approach enables them to concentrate on a clear-cut problems and thus arrive at more pronounced conclusions. The same tendency has been apparent in regards of French Romanticism and consequently the attempts to give a consistent overview of Romantic expressions in French painting have not been as many as the topicality of the subject would allow us to presume.

When approaching the Romantic aesthetics in French painting two aspects characteristic to France have been taken into account in the present thesis. The first is the strict genre hierarchy in painting which was taken very seriously in the 19. Century France both by artists and art theorists, for which reason this division has also been chosen as basis for analysis in the current research. Currently two genres, history painting and then paintings based on classical mythology and later fictional literature, have been given the full attention, as those were the themes considered the most important by the art institutions in France but also because those genres were especially vulnerable to the changes in society triggered by the French Revolution. Yet it is the intention of the author of the present thesis to expand the research to other genres – namely religious painting, portrait and landscape painting – and thus offer a comprehensive account of Romanticism in French painting.

The second characteristic particular to France that has been essential to the approach adapted in the current paper is the less formal expression of art theory in comparison to other countries, as a result of which the art practice and theory in France may be considered inextricably combined and also more directly influenced by society as a whole. Hence, by conducting the analysis of Romantic tendencies in French painting in two separate genres and examining the practical and theoretical expressions of Romantic aesthetics in a joint manner,

an approach has been offered for bringing the values of Romantic movement in French painting under a coherent system.

Romantic history painting in France was strongly affected by the changes in the society following the French Revolution. As the French painters were not mere bystanders to the historical events, they were often compelled to form opinions concerning much larger issues than the stylistic problems in art, which led them to reassess to some extent the means and purpose of history painting. Yet Romantics rarely used this genre to present clear political statements regardless of the impression given by a few well-known works of art that have often been presented as main representatives of French Romanticism. The reluctance to make political statements in painting was not so much due to the government control of arts but had more to do with the inability of artists to form definite opinions in constantly changing society. As a result many artists were drawn to the ideas declaring the independence of arts from politics and religion, thus using them only as sources of inspiration when they chose to.

The Romantic features in history painting in France could be detected already in the beginning of the 19. Century in the works of Neoclassicists, where the heroic subject matter began to give way to the ordeals of ordinary people as the main theme. It became a practice for the French Romantics to present a contemporary disgraceful event as the core of their history painting, and regardless of the expressive representation of the scene, give no indication of their own position in the matter addressed. The spectators were left on their own in deciding which values they considered as essential in connection to the presented theme, and in doing so they were inevitably drawn from the contemporary theme to more eternal subjects. In addition to thematic innovations the French Romantics also turned to a new concept of beauty, which left room for wider variability of stylistic expressions than the unchangeable and strict ideal imposed on artists by the French Academy – modern themes required compatible ways of perceiving beauty.

Classical mythology and the later fictional literature offered the French Romantics the opportunity of recreating the magical world view which they believed had been lost in the capitalistic society and its constant focus on materialistic gains, but artists also used the narrative themes to call attention to basic human values and bring forth larger psychological and philosophical issues. The Romantics strove to present in their narrative painting more

complicated emotions than was customary, bring the subject matter closer to the modern audience and find elements in the theme that allowed them to add a new tinge to the plot depicted, which soon led to additional fictional literature that had previously not been used as source of inspiration in French art.

Romanticism in France has often been associated with later fictional literature as sources for painting, while Neoclassicism is believed to rely exclusively on classical mythology, but in fact the tendencies that were to become characteristic to the Romantic treatment of narrative themes first appeared in the mythological paintings of Neoclassicists and continued to be seen in their works throughout the period. Yet their paintings tended to remain emotionally restricted, present the characters as moral and noble, and their behaviours easily comprehensible, while romantic artists dared to portray extreme psychological states and choose protagonists that were not accepted nor understood by society – the spectator again was to decide whether to react with disapproval or compassion to the presented theme.

The French romantics usually selected the subjects for their paintings that allowed them to express some inner truth and move the spectator. Due to the greater stylistic freedom and the importance ascribed to originality and imagination, it was easier for the Romantic artists to find a proper visual language for their thoughts and feelings, and it was this authentic expression that mostly set them apart from the Neoclassicists, more than the choice of the dramatic subject matter. It should also be noted that French Romantics did not use mythology and other fictional literature only for presenting enchanting and magical themes, but also to depict chaos, destruction and extremes of human behaviour – bringing in this manner to attention the consequences of uncontrolled passions that had not lost their grip in French society regardless of the materialistic attitudes and search for political stability.

The approach proposed in the current bachelor's thesis for researching French Romantic aesthetics has proved itself viable for defining the main characteristics of Romanticism in two genres of French painting. This allows to assume that by extending the analysis to other genres, examining the practical expressions of Romanticism alongside the theoretical statements, as has been done in the current thesis, and taking at the same time into the consideration the broader social conditions influencing the arts, it is possible to provide a coherent account of French Romantic aesthetics in painting.

KASUTATUD KIRJANDUS

Abrams, M. H, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1971).

Allard, S, "The Romantic Experiment", "The Romantic Experiment", Loyrette, H (ed), *Nineteenth Century French Art: from Romanticism to Impressionism, post-Impressionism and Art Nouveau*, (Paris: Flammarion 2007).

Baudelaire, C, Gautier, T, Guégan, S (préfacier), *Correspondances esthétiques sur Delacroix* (Paris: Édition Olbia 1998).

Baudelaire, C, *Variétés critiques. Tome I: La peinture romantique*, quatrième édition, (Paris: Les Editions G. Crès & Cie 1924).

Cahn, S. M, *Aesthetics: a Comprehensive Anthology* (Oxford: Blackwell, 2008).

Clark, K, *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art* ([London]: John Murray: Sotheby Parke Bernet [1976]).

Clément, C, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître*, (Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs 1868).

Cousin, V, *Du vrai, du beau et du bien [Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien; publié d'après les meilleures rédactions de ce cours par M. Adolphe Garnier]*, septième édition (Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs 1858).

Davies, P, J, E, Denny, W, B, Hofrichter, F. F, Jacobs, J, Roberts, A. M, Simon, D. L, *Janson 's History of Art: The Western Tradition*, 8th edition(Upper Saddle River [etc]: Pearson 2011)

Delacroix, E, *Journal de Eugène Delacroix* (USA: Library of Alexandria, 2017), [livre électronique]

Delacroix, E, " Des variations du beau", *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, seconde période, Vol. 9, No. 4 (15 juin 1857), pp. 908–919.

Delacroix, E, "Peintres et sculpteurs modernes. III. Gros", *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, Nouvelle série, Vol. 23, No. 5 (1er Septembre 1848), pp. 649 – 673.

Euripides, *Medea*. 431 B.C.E, Coleridge, E. P (transl). The internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu/Euripides/medea.html> (11.05.2022).

Ferber, M, *Romanticism: a Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

Finch, A, "Romanticism", Moriarty, M, Jennings, J (ed), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

Gautier, T, *Mademoiselle de Maupin*, Nouvelle édition (Paris: G. Charpentier 1877).

Gorodeisky, K, "19th Century Romantic Aesthetics", Zalta, E. N (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/aesthetics-19th-romantic/> (6.05.2022).

Guerlac, S, "Philosophy and Ideology in Nineteenth-Century France", Burgwinkle, W, Hammond, N, Wilson, E (eds), *The Cambridge History of French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2011).

Halmi, N, "European Romanticism: Ambivalent Responses to the Sense of a New Epoch", Breckman, W, Gordon, P. E (eds), *The Cambridge History of Modern European Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

Hannoosh, M, "Romanticism: Art, Literature, and History", Burgwinkle, W, Hammond, N, Wilson, E (editors), *The Cambridge history of French Literature* (Cambridge: Cambridge University Press 2011).

Harding, F. J. W, "Notes on Aesthetic Theory in France in the Nineteenth Century", *The British Journal of Aesthetics*, Volume 13, Issue 3, (1973).

Harrison, C, Wood, P, Gaiger, J (editors), *Art in Theory 1815–1900: an Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell 1998).

Honour, H, Fleming, J, *A World History of Art*, 4th ed (London: Laurence King 1995)

Honour, H, *Romanticism* (New York: Routledge, 2018).

Honour, H, Fleming, J, *Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1984).

Hugo, V, *Oeuvres complètes. Critique* (Paris: Laffont 2002).

Johnson, D, *David to Delacroix. The Rise of Romantic Mythology* (Chapel Hill[N.Y]: The University of North Carolina Press 2011).

Lovejoy, A. O, "On the Discrimination of Romanticisms", *PMLA*, vol 39, no. 2 (1924).

Louvre Collections (Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059199> (28.05.2022).

Mercer, W, S, "German Romanticism and French Aesthetic Theory", Smith, P, Wilde, C (eds), *A Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell, 2002).

Moriarty, M, Jennings, J, "Introduction", Moriarty, M, Jennings, J (ed), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

Prettejohn, E, *Beauty and Art, 1750–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Pütz, P, "The Renaissance to the Romantic Movement - An Outline of Ideas", *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing: 1750–1848*, Toman R (ed), ([Köln]: Ullmann, 2010).

Rosenblum, R, Janson, H. W, *Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture* (London: Thames and Hudson, 1984).

Rubin, J. H, "Delacroix and Romanticism", Wright, B. S (ed), *The Cambridge Companion to Delacroix* (Cambridge: Cambridge University Press 2001).

Sayre, R, Löwy, M, "Romanticism and Capitalism", Ferber, M (ed), *A Companion to European Romanticism* (Maiden: Blackwell Publishing 2005).

Saisselin, R, G, "Critical Reflections on the Origins of Modern Aesthetics", *The British Journal of Aesthetics*, (1964 (1)).

Shiff, R, "Expression: Natural, Personal, Pictorial", Smith, P, Wilde, C (editors), *A Companion to Art Theory* (Oxford: Blackwell 2002)

Stendhal, *Mélanges d'art; Salon de 1824; Des beaux-arts et du caractère français; Les tombeaux de Corneto* (Paris: Le Divan 1932).

Tatarkiewicz, W, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Martinus Nijhoff, The Hague, Boston, London: Polish Scientific Publishers Warszawa, 1980).

Thoré, T, *Le Salon de 1844. Précédé d'une lettre à Théodore Rousseau par T. Thoré* (Paris: Alliance des arts 1844).

Thiers, A, *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au "Constitutionnel", sur l'exposition de cette année.* (Paris: Maradan libraire 1822).

Tunstall, K. E, "Enlightenment Aesthetic Thought", Moriarty, M, Jennings, J (eds), *The Cambridge History of French Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019)

Toman, R (ed), *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing: 1750–1848* ([Köln]: Ullmann, 2010).

Vaga, V, *Üldine kunstiajalugu* (Tallinn: Koolibri 1999).

Vaughan, W, *Arts of the 19th Century: 1780–1850* (New York: Harry N Abrams 1998).

Vaughan, W, *Romanticism and Art* (London: Thames and Hudson, 1995).

Wolf, N, *Painting of the Romantic Era* (Köln: Taschen 1999).

Kasutatud fotode allikad

Boulanger, L, *Mazeppa piinamine*. Foto: Agence Bulloz, Images d'Art, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-boulanger_supplice-de-mazeppa_huile-sur-toile_1827 (28.05.2022).

David, J-L, *Achilleuse viha*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_The_Anger_of_Achilles_-_Google_Art_Project.jpg (28.05.2022).

David, J-L, *Parise ja Helena armastus*. Foto: Adrien Didierjean, Louvre Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063647> (28.05.2022).

Delacroix, E, *Dante ja Vergilius*. Foto: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_\(Delacroix_3820\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_(Delacroix_3820).jpg) (28.05.2022).

Delacroix, E, *Hamlet ja Horatio surnuaias*. Foto: Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059638> (28.05.2022).

Delacroix, E, *Kreeka Missolonghi varemetel*. Foto: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux <https://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/la-grece-sur-les-ruines-de-missolonghi> (28.05.2022)

Delacroix, E, *Medeia*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_PdBA_delacroix_medee.JPG (28.05.2022).

Delacroix, E, *Romeo ja Julia hüvastijätt*. Foto: akg-images, <https://www.akg-images.fr/archive/Romeo-faisant-ses-adieux-a-Juliette-2UMDHUX40AK.html> (28.05.2022).

Delacroix, E, *Sardanapaluse surm*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg (28.05.2022).

Delacroix, E, *Stseene tapatalgutest Chiosel; Kreeka pered ootamas surma või orjastamist*.

Foto: Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870> (28.05.2022).

Delacroix, E, *Taillebourg'i lahing*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Battle_of_Taillebourg,_21st_July_1242.png (28.05.2022).

Delacroix, E, *Vabadus viib rahva barrikaadidele*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (28.05.2022).

Géricault, T, *Haavatud kūrassiir lahinguväljalt lahkumas*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_g%C3%A9ricault,_corazziere_ferito_che_abbandona_il_fuoco,_ante_1814,_01.jpg (28.05.2022).

Géricault, T, *Méduse'i parv*. Foto: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) (28.05.2022).

Girodet de Roucy-Trioson, A-L, *Endymioni uni* Foto: René-Gabriel Ojéda, Louvre Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064831> (28.05.2022).

Gros, A-J, *Abukiri lahing*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d%27Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg (28.05.2021).

Gros, A-J, *Bonaparte külastamas katkuohvreid Jaffas* (11. märts 1799). Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_-_Bonaparte_visitant_les_pestif%C3%A9s_de_Jaffa.jpg (28.05.2022).

Gros, A-J, *Naatsareti lahing*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine-Jean_Gros_010.jpg (28.05.2021).

Gros, A-J, *Napoleon Eylau lahinguväljal*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gros,_Napoleon_at_Eylau.jpg (28.05.2021).

Gros, A-J, *Napoleon Eylau lahinguväljal*. Detail Foto: Wikipédia en français, https://fr.wikipedia.org/wiki/Napoléon_sur_le_champ_de_bataille_d%27Eylau (28.05.2022).

Gros, A-J *Sappho Leucate'i kaljul*. Foto: Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MAHBGros.jpg> (28.05.2022).

Taunay, N-A, *Prantsuse armee läbimas Sankt Bernhardi mäekuru*. Foto: Franck Raux, Images d'art, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolas-antoine-taunay_huile-sur-toile?force-download=186529 (28.05.2022).

Vernet, H, *Mazeppa huntide käes*. Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vernet,_Horace_-_Mazeppa_and_the_Wolves_-_1826.jpg (28.05.2022).

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Stella Vellema,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose "Prantsuse romantismi esteetika maalikunsti kontekstis", mille juhendaja on Holger Rajavee, 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.

Stella Vellema

01.06.2022