

Anne Kokkov

KUNSTITEOSE OLEMISE SEOSEST SELLE STRUKTUURIGA
ROMAN INGARDENI JÄRGI

Magistritöö

juhendaja prof. Ülo Matjus

Tartu 2008

Tartu Ülikooli filosoofia osakond

Sisukord

Sisukord	2
Sissejuhatus	4
1. Kunstiteose olemisest Ingardeni järgi	8
1. 1. Husserli ja Ingardeni intentsionaalsuse käsituse erinevusest	8
1. 2. Olemisautonoomne ja olemisheteronoomne ese Ingardeni järgi	10
1. 4. Kunstiteose olemise viisist: reaalne või ideaalne?	12
2. Kunstiteose struktuurist	15
2. 1. Kunstiteose kihilisusest	15
2. 2. Kirjandusteose kihilisusest	15
2. 3. Kunstiteose kihilisusest N. Hartmannil	16
2. 4. Kihilisus kirjanduslikus kunstiteoses	18
2. 4. 1. Häälikuline ja sõnastuslik kiht (1.)	18
2. 4. 2. Tähenähtused (2. kiht)	21
2. 4. 3. Skematiseeritud vaated (3. kiht)	22
2. 4. 4. Määramatuse kohad ja vaadete skemaatilisus kunstiteoses	26
2. 4. 5. Esitatud esemelisus (4. kiht)	28
2. 4. 6. Teose objektiveerimine ja konkretiseerimine	29
2. 5. Kirjandusteose tunnetamine pärast lugemist	33
3. Teose idee ja metafüüsilised kvaliteedid	35
3. 1. Idee teoses	35
3. 2. Metafüüsilised kvaliteedid	37
4. Pilt Ingardeni käsitluses	43
4. 1. Pilditeadvusest	43
4. 1. 1. Pilditeadvus Husserli järgi	43
4. 1. 2. Pildi tekkimisest Ingardeni järgi	45
4. 1. 3. Pilditeadvuse erinevad vormid	46
4. 2. Pilt ja maal Ingardeni järgi	48
4. 3. Kihid pildis	52
4. 3. 1. Vaated pildis	53
4. 3. 2. Esemelisus pildis	55
4. 4. Maal, pilt, ja selle konkretiseerimine	57
4. 5. Abstraktne pilt	59
5. Kirjandusteose ja pildi erinevusest kujutlust ja mõtlemist arvestades	63
Kokkuvõte	67
Kasutatud kirjandus	73
Resümee	75
Summary	76
Lisad	77
Lisa 1. Aeg kunstiteoses	77
1. 1. Kirjandusteose osade järgnevus ja teose aeg	77
1. 2. Ajaperspektiivi nähtus kirjandusteoses	79
1. 3. Ajaperspektiivist kirjandusteose konkretiseerimisel	82
1. 4. Aeg pildis	84
Lisa 2. Ruum kunstiteoses	86

2. 1. Ruumi konkretiseerimisest kirjandusteoses	86
2. 2. Ruum pildis	88
2. 3. Ruum pildis ja kirjandusteoses	89

Sissejuhatus

Käesolev töö vaatleb Roman Ingardeni filosoofilist käsitlust kunstiteose olemisest ja selle struktuurist.

R. Ingarden oli Edmund Husserli õpilasi, kelle nn ontoloogiline fenomenoloogia jäi II maailmasõja järgsel perioodil pikaks ajaks erilise tähelepanuta, kuid keda tänapäeval loetakse suurimate Poola mõtlejate ja 20. saj suurte fenomenoloogide hulka. Siiski iseloomustab A-T. Tymieniecka olukorda nii, et kõik räägivad temast ning vähesed on lugenud.¹

Tinglikult võib eristada kolme suurt teemaderingi, mille kallal ta töötas: ontoloogia – metafüüsika – tunnetusteooria, vaidlus idealismi – realismi üle, kunstiteose ontoloogia ja fenomenoloogiline esteetika. Kõik kolm on omavahel tihedalt seotud, ehkki suure tunnustuse pälvis Ingarden oma uurimusega kunstiteose fenomenist. Käesolev uurimus käsitlebki kunstiteost, selle olemise viisi ja formaalset struktuuri. Töös on lõike Edmund Husserli intentsionaalse meetodi iseloomustusega, et tutvustada tausta, millele projitseerub Roman Ingardeni käsitus.

Husserlit huvitab olemise tervik, nagu ka teadvuse tervik. Seepärast pole ka tavaks teda esteetikuks nimetada nagu Ingardenit, kuigi ka Ingardeni ambitsioonid käisid olemise terviku järele haaramas („*Streit um die Existenz der Welt*“, 1963).² Kui Husserl kirjutab kunstist, on see üks nähtus muude hulgas intentsionaalsuse kirjeldamisel.

Õieti olevatki Ingardeni „*Das literarische Kunstwerk*“ (1931) ja „*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*“ (1937) eesmärk mitte diskuteerida esteetilistel küsimustel, vaid olla alus üldiste filosoofiliste küsimuste, eriti idealismi-realismi vastuolu arendamiseks. Kuigi kirjanduslik kunstiteos on Ingardeni peamine teema, ületab kirjutise eesmärk antud teemat.³

¹ Vt A-T. Tymieniecka „Roman Ingarden’s Timeless Contribution to Philosophy“, Ingardeniana II 1990:ix-xiii.

² Tymieniecka väitel ei suutnud ta kogu oma kavandatud tööd idealismi-realismi poleemikast teostada (Tymieniecka 1990b: 5-6).

³ Vt Mitscherling 1985: 351.

Intentsionaalsus on Husserli järgi fenomenoloogilise meetodi peateema. Husserli käsitluses on kogu teadvus intentsionaalne. Ta vaatlebki oma teostes teadvust tervikuna, sealhulgas ka kunsti ja kunstiteose retseptiooni. Viimane on Ingardeni vaatluse põhihuviks.

Töös tulevad vaatluse alla kunstiteose olemise ja selle struktuuri probleemid. Esteetilise väärtuse probleeme teoses puudutab töö ainult riivamisi. Need on olulised väärtused, mis kunstiteoses konstitueeruvad, kuid nendega on eesti autoritest Ülo Matjus juba põhjalikult tegelnud. Matjus on uurinud ka intentsionaalsust Ingardeni käsitluses. Seega puudub vajadus nende ulatuslikuma vaatluse järele. Margit Sutrop uuris Ingardeni fenomenoloogilist kirjandusvaatlust, mis erineb radikaalselt psühholoogistlikust.⁴

Selles töös vaatlen kirjanduslikku kunstiteost ja maalikunsti teost. Ingarden käsitleb ka arhitektuuri-, muusika-, filmi- ja draamateost. Kuid iseloomuliku esile toomiseks tema töödes piisab neist kahest.

Kunst nähtusena on raskesti defineeritav, eriti raske on erinevate kunstiliikide ühisosa määratleda, mille kaudu kunstile olemuslik esile tuua. Palju tulemuslikumana tundub kunstiteose vaatlemine, et selle olemust käsitada.

Ingarden iseloomustab kunstiteost intentsionaalsust silmas pidades. Kas sellega ammendub kunstiteose olemus, on iseküsimus.

Kirjanduslik kunstiteos on Ingardeni järgi neljakihiline. Küsimus idee kohast teoses ja teose mõtte sõnastamisest on aga problemaatiline. Töö püüab vastata küsimusele, milline on Ingardeni käsitlus ideest teoses. „Kirjanduslikus kunstiteoses“ esitab ta idee probleemi, millele loodab lahendust leida.

Ingarden jätab teose esemelisuse viimasele kohale (4. kirjanduslikus kunstiteoses), mis tekitab kõhklust tema uurijates, kuna teosele ollakse harjunud mingit mõtet omistama. Tunnistab ju ka Ingarden, et teos on miski, millel on olemise põhjus. Lihtsustatud nõ kooli-käsitluse järgi väljendubki mõte teose idees. Kas ka Ingarden taolise lahendusega rahul on, peaks töö käigus selguma.

⁴ Sutrop, M. 1991: Kadunud teost otsimas ehk fenomenoloogiline kirjandusvaatlus *contra* psühholoogism, Tartu

Ingarden piiritleb, et ta tegeleb ainult valmis kirjandusliku kunstiteosega. „Valmiks“ peab ta teost, mille kõik laused ja üksiksõnad mõtte ja sõnastuse korralduse poolest on üheselt määratletud.

Abstraktse pildi korral tekivad tal kahtlused ning see ei mahu hästi tema käsitluse süsteemi. Püüan töös selgusele jõuda selle põhjustes. Pilditeadvuse kujunemise ja pilditeadvuse vormide peatükid esitan kõrvuti Husserli käsitlusega, sest Ingarden oli tema õpilane, mis lubab ka oletada sarnaseid jooni käsitluses ning võimaldab teha võrdlusi.

Ingarden arutleb „*Der Streit um die Existenz der Welt*’is“ mõtlemise ja kujutluse üle. Tema käsitlust silmas pidades püüan võrrelda kirjandusteose ja pildi erinevust.

Ingarden käsitleb kirjandusteoses esitatavat ruumi ja pildi ruumi, kuid ei esita nende võrdlust. Püüan töös nende sarnasusi ja erinevust analüüsida. Sellesse töösse tuleb Ingardeni käsitluse tutvustus. Aja ja ruumi teema kunstiteoses on üldse vähe uuritud teema ning vajaks ka edaspidist tööd. Aja ja ruumi peatükid on Ingardeni käsitlust tutvustavad ning lähevad lisadesse.

Ingarden tegeleb põhjalikult kirjandusliku kunstiteosega uurimuses kirjanduslikust kunstiteosest „*Das literarische Kunstwerk*“ (1931). Teemat arendab ta edasi kirjandusliku kunstiteose tunnetusele, millest valmib „*Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks*“ (Tübingen, 1937). Selles on esteetilisi väärtusi käsitlevad artiklid ja täiendatud ka „Kirjanduslikus kunstiteoses“ ilmunud arutlusi kirjanduslikust kunstiteosest. Ingarden on kirjutanud artiklitekogu „Uurimus kunstiteose ontoloogiast“, 1962, „Elamus, kunstiteos ja väärtus“, 1966, 1969, samuti artikleid, retsensioone.

Käesolevas uurimuses tulevad vaatlusele „Kirjanduslik kunstiteos“, „Kirjandusliku kunstiteose tunnetamisest“, „Uurimus kunstiteose ontoloogiast“ (*Ontology of the Work of Art*, Ohio University Press 1989) ja „Vaidlus maailma eksistentsi üle“ (*Der Streit um die Existenz der Welt*) 2. osa: „Formaalontoloogia“ (*Formalontologie*, Tübingen 1965).

„Kunstiteose ontoloogiast“ analüüsin põhjalikumalt maali käsitlust, tuues ühtlasi võrdluse kirjandusliku kunstiteosega ning viiteid teistele Ingardeni käsitletud kunstiliikidele.

Töösse tuleb aeg-ajalt võrdlus Nicolai Hartmanni esteetikaga (*Эстетика*, Moskva, 1958). Hartmann käsitleb kunstiteose struktuuri kihilisust nagu Ingarden, kuid teeb seda erinevalt. Ingarden kritiseerib „Kunstiteose ontoloogias“ Hartmanni, väites, et Hartmann pole teemat õigesti mõistnud. Ingardeni kriitika ajendaski mind nimelt Hartmanni „Esteetikat“ võrdluseks valima. Kuid see töö ei anna ülevaadet Hartmanni käsitlusest, viitan võrdluse jaoks olulisemale. Samuti ei esita töö ülevaadet Husserli töödest; kuigi viited Husserlile kujunevad sagedaseks, peab töö silmas siiski võrdlust Ingardeni käsitlusega.

Töö vaatleb kunstiteose olemise seost teose struktuuriga.

1. Kunstiteose olemisest Ingardeni järgi

1. 1. Husserli ja Ingardeni intentsionaalsuse käsituse erinevusest

Husserli järgi on intentsionaalsus⁵ fenomenoloogilisi struktuure läbiv mõiste. Husserl mõistab intentsionaalsust kui elamuste eripära, „teadvust millestki“ – tõdemus on tõdemus millestki; väide on väide mingist asjaolust; väärtustamine on väärtussuhe jne. (Husserl 1992b: 188)

Ü. Matjus rõhutab, et Husserli käsitluses on teadvus esemeline, ese on teadvuse ese, kuid ese ja teadvus pole seesama. (Matjus 1975: 7-8)

Husserli järgi on intentsionaalsus maailma struktureerimise võimalus: intentsionaalsus ongi maailma struktuur. Suhe intentsionaalsusesse tähendab fenomenoloogia jaoks eseme ja maailma mõistmist, st ühtlasi maailma ja eseme olemise teooria ülesehitust. Intentsionaalsust peab ka Ingarden struktureerimise aluseks, pidades silmas kunstiteost. (Matjus 1975: 10)

Matjus väidab, et Husserl ei eita materiaalselt aeg-ruumilist maailma, kuid see on mõeldav intentsionaalse antuse kaudu teadvusele. Intentsionaalne on määrav, algne fundamentaalne olemine. Fenomenoloogia vaatepunktist on materiaalne olemine allutatud. (Matjus 1975: 10)

Ingarden võtab Husserli intentsionaalsuse idee, kuid keeldub transtsendentaalsest idealismist.⁶ See tähendab ühtlasi intentsionaalsuse mõiste muutumist. Ingarden rõhutab „reaalse“ aeg-ruumilise maailma olemasolu väljaspool inimteadvust, intentsionaalset teadvust, millega ta on Husserliga vastuolus, sest nagu öeldud, pole väljaspool esemelist intentsionaalsust fenomenoloogia piires midagi. Husserli idee alusel loob Ingarden oma

⁵ Intentsioon, ladina *intendo* tuleneb sõnajuurest *tendo*, mida võib tõlkida kui *pingutama*, *pingulduma*, ning see käib nii kehalise kui hingelise pinge kohta. Ladina keelde on tulnud *tendo* kreeka keelest: *teino* ja *tonos* (pinge, toonus). Ladina *intentio* tähendab suunatust (*Hingerichtetsein*, *Gespanntsein*). Algselt kasutati sõna nii materiaalse kui ideaalse kohta. Filosoofilise tähenduse omandab see juba Avicenna ja Thomas Aquinase töödes. Franz Brentano tõi intentsionaalse filosoofiasse terminina. (Matjus 1973: 189)

⁶ Site iseloomustab Ingardeni käsitlust kui eideetilist reduktsiooni; ta viitab Husserli kahelaadilisele reduktsioonile: lisaks eideetilisele ka transtsendentaalsele (Site 1990: 72-3).

„ontoloogilise“ kontseptsiooni: intentsionaalsus on siis võimalik, kui teadvusele on eelnevalt antud nn teadvuse väline ning sellest sõltumatu „materjal“. (Matjus 1975: 11)

Ingarden eristab ise end Husserlist ideaalse ja intentsionaalse käsitamises. Ta tunnistab nõustumist Husserliga, et kirjandusteose sõnatähendused, laused ja mõtteüksused tulevad esile subjektiivsetest teadvusoperatsioonidest ega ole ideaalsed esemelisused. Husserl peab varem ideaalseteks peetud esemelisusi erilist laadi intentsionaalseteks ehitisteks, millega ta laiendab transtsendentaalset idealismi. Ingarden aga väidab end säilitavat ideaalsete esemelisuste (ideaalsete mõistete ja individuaalsete esemete, ideede ja olemuste) ideaalsuse ning näeb koguni ideaalsetes mõistetes sõnatähenduste ontoloogilist vundamenti, mis võimaldab nende intersubjektiivset identiteetset ja olemisheteronoomset olemisviisi. Kui Husserl lähtub fenomenoloogilisest uurimisest ja üldistest transtsendentaal-idealismilikest motiividest, on Ingardeni uurimused ontoloogiliselt orienteeritud, püüdes näidata loogiliste ehitiste ideaalse olemise võimatust ning viidata nende olemise lähtepunkti subjektiivsetes operatsioonides. (Ingarden 1972: XIV)

Ingardeni ja Husserli erinevus ilmneb juba küsimuseasetuses, nõ kumb oli enne: maailm või intentsionaalne teadvus. Husserl seab intentsionaalse teadvuse esikohale, sest selle kaudu konstitueerub maailm; ning maailm on antud teadvuse kaudu. Ingarden eeldab olemasolevat maailma, millele teadvus suundub. Selles väljendub ilmselt Husserli ideede mitte mõistmine, leiab Matjus. Husserli järgi neelatakse transtsendentsus intentsionaalsuse poolt. Ingardeni järgi nn „radikaalne transtsendentsus“, st objektiivne reaalsus ei kuulu intentsionaalsusesse. (Matjus 1975: 12)

Intentsionaalsuses näeb Ingarden võimalust ühtses filosoofilises süsteemis reaalsuse ja ideaalsuse objektiivseks koeksisteerimiseks. (Matjus 1975: 13) Tõepoolest, Ingarden täidab intentsionaalsusega reaalse ja ideaalse vahele jääva lünga.⁷

Ingarden otsustab oma kontseptsiooni intentsionaalsusest kontrollida esemega, mille „puhas intentsionaalsus“ seisaks väljaspool kahtlust. Selle eseme leiab ta kunstiteoses, eelkõige kirjanduslikus kunstiteoses. (Matjus 1975: 13).

Ingarden kavatses analüüsida puht-intentsionaalset eset, et kindlaks teha selle olemuslik struktuur ja olemisviis, sest ainult sellise analüüsi kaudu võib näha, kas ka tegelikult selle eseme ontoloogiline baas on puhtas teadvuses. (Mitscherling 1985: 352)

⁷ kunstiteos näiteks pole tema käsitluses ei ideaalne ese ega ka reaalne.

Ingardenil eeldab intentsionaalsus tingimusena teatud (reaalset või ideaalset) objektiivsust intentsionaalse teadvuse võimalikkuseks. Ü. Matjus rõhutab, et Husserli järgi teised olemise sfäärid on võimalikud intentsionaalsusest lähtuvalt; Ingardeni käsitus on intentsionaalne olemine allutatud. Ingardeni järgi pole võimalik, et teadvus loob midagi intentsionaalselt *ex nihilo* iseendast, vajamata „materjali“ väljastpoolt. (Matjus 1975: 12)

Ingarden oli Husserli üks pühendunumaid õpilasi, kellest sai ka üks esimestest Husserli oponentidest pärast Husserli pööret transtsendentsuse poole. „*Das literarische Kunstwerk*“, kirjutatud ühel ajal Husserli teosega „*Formale und transzendente Logik*“ (avaldatud 1929), on põhimõtteliselt arendus „realistlikule“ hoiakule Husserli teooria vastu. (Mitscherling 1985: 351)

Eelnevast on näha, et Ingarden seab intentsionaalsuse kunstiteose käsitlemisel tähtsaks kohale.

1. 2. Olemisautonoomne ja olemisheteronoomne ese Ingardeni järgi

Sellega, et Ingarden tunnistab välise maailma olemist, jagab ta esemed kahelaadiliseks: välisesse maailma kuuluvad teadvusest sõltumatud autonoomsed asjad, ja asjad (esemed), mis on individuaalsest teadvusest sõltumatult olemas, mis aga teadvuse kaudu on ühtlasi ka veel midagi muud (intentsionaalne ese: kunstiteos).

Lihtsaimad individuaalsed autonoomsed esemed (laud, kivi, inimene) on enesesse sulgunud, täielikud ja lõplikud olemissfääris: konkreetset jagamatud ühtsused. (Ingarden 1963: 68)

Olemisautonoomses esemes on materia tõelises mõttes immanentselt sisalduv, selles on algne vorm eranditult materia tulemus. Ükski teine faktor ei otsusta selle vormi, erinevalt olemisheteronoomsest⁸ esemelisusest. (Ingarden 1963: 61)

⁸ Johansson peab olemisheteronoomiat Ingardeni kõige originaalsemaks kontributsiooniks filosoofiale. Vt *Roman Ingarden and the Problem of Universals* 2006, Ingvar Johansson (www.google.com)

Olemis-autonoomse eseme põhivormiks on ülesehituse lihtsus. Puht-intentsionaalset eset iseloomustab ülesehituse kahekülgsus (*Doppelseitigkeit*): esemel on „sisaldus“ (*Gehalt*), mis ese intentsiooni sisu järgi olema peaks, mida see aga „omal jõul“ olemisautonoomia mõttes olla ei suuda („esitav“ (*dargestellte*) Faust, erinevalt reaalsest olemisautonoomsest dr Faustist). Sellele on iseloomulik seda kui intentsionaalset eset konstitueeriv struktuur. (Ingarden 1963: 69)

Individaalses olemisautonoomses esemes pole mingit kahekülgsust. Muidugi võib eset, näit näitlejat käsitada representatsioonifunktsioonis, millega ta muud „esitab“ (*darstellt*), kui ta ise on. Ingarden väidab, et see funktsioon lisandub tema lihtsale olemisele kui erandlik ja juhuslik. See ei kuulu tema lihtsa „iseeneses-olemise“ juurde (*In-sich-selbst-sein*), vaid eeldab seda. Kui see ära langeb, jääb järele individuaalne olemisautonoomne ese iseeneses läbinisti lihtsalt määratuna. (Ingarden 1963: 69-70)

Puht-intentsionaalne ese on teadvusakti korrelaat ja ehitis (*Gebilde*). (Ingarden 1963: 74-5) Intentsionaalse eseme aluseks on transtsendentne olemisautonoomne ese, mille „varjamine“ tunnetusakti intentsionaalse eseme kaudu pole kunagi täielik. (Ingarden 1963: 207-8)

N. D. Site viitab sellele, et Ingarden ei suuda loobuda teadvuse ja reaalsuse olemusliku erinevuse mõttest. Ingarden on veendunud, et väline reaalsus on „ruumiline, tumm ja hämar“, samal ajal kui teadvus on teadlikkus. Teadvus ei saavat kunagi täiesti puududa kogemuse põhjast. Selle põhjal otsustab Ingarden, et reaalse asja intentsionaalsus ei ammenda veel selle olemust: teadvusliku tunnetuseta ei saa see eksisteerida. (Site 1990: 71-2)

Kunstiteose kui intentsionaalse eseme olemist iseloomustab topeltstruktuur, mis on eseme olemisheteronoomiaga tihedas seoses. Intentsionaalne ese pole „tegelikult“ see, mis ta intentsionaalse määratluse järgi paistab. Näiteks on näitleja teine inimene kui „mängitav“ persoon. Esitatud kangelane intentsionaalse esemena saavutab kvaasi-tegelikkuse seeläbi, et laval on reaalne näitleja, kes realselt käitub ja lauseridude tegelikult ütleb, kusjuures ta ei esita neid omadena, vaid esitatud persooni Wallensteini, Hamleti, Fausti sõnadena. Wallensteini olemisheteronoomne olemine katkestab teiste esemete olemisautonoomse olemise (näitleja, lava). (Ingarden 1963: 255-6)

Olemisautonoomne individuaalne ese „trastsendeerib“ uurivat tunnetust. Sel ajal kui olemisautonoomne ese on põhimõtteliselt valmis suletuses, on intentsionaalne individuaalne ese sisu järgi alati pooleli (*unfertig*), arengus mõistetud. (Ingarden 1963: 223)

Seega kunstiteose olemist iseloomustab struktuursus. Ilma struktuurita, kihilisuseta Ingardeni järgi, ei saagi kunstiteost olla.

1. 4. Kunstiteose olemise viisist: reaalne või ideaalne?

Mitscherling kirjutab, et Husserli küsimus, kuidas miski subjektiivne saab iseendast spontaanselt esile tuua formatsioone, mida võib pidada ideaalse maailma ideaalseteks esemeteks, on Ingardeni lähteküsimus.⁹ Edasi, kuidas need ideaalsed esemed võivad omandada kultuurilises maailmas (mida tuleb päris kindlasti lugeda reaalseks ajas ja ruumis) aeg-ruumilise ja ajaloolise eksistentsi vormi nagu teooriad ja teadused. Ingarden eeldab, et kunstiteos on intentsionaalne ese, kihilise ülesehitusega, ja see konkretiseeritakse lugeja poolt. (Mitscherling 1985: 351)

Kirjandusteose olemisviisi määratlemise küsimus: kas see on reaalne või ideaalne, on Ingardeni jaoks algne küsimus. Seda polnud enne Ingardenit veel keegi põhjalikult uurinud. (Mitscherling 1985: 353)

Ingarden kirjeldab kunstiteose olemist kirjandusliku kunstiteose alusel.

Teos eksisteerib loomise hetkest olemisheteronoomse ehitisena; selle olemise läte on teadvuse loomingulistest intentsiooni-aktides; selle eksistentsi aluseks on kaks heterogeenset esemelisust: ideaalsed mõisted ja kvaliteedid, ning teiselt poolt reaalsed „sõnamärgid“. Lause moodustamise operatsioon tähendab ideaalsete mõistete mõtteelementide aktualiseerimist ja terviku kujundamist aktualiseeritutest. Lause moodustamise operatsioonis saavad sõnatähendused kuju, millega need esinevad lauses. Ideaalsed mõisted ei ole lause koostisosad, kuid moodustavad lause olemise aluse ning regulatiivse printsiibi. (Ingarden 1972: 386-8)

Kuigi lause pole olemisautonoomne, ei saa salata selle eksistentsi üldse. Vastuoluline pole Ingardeni väitel tunnistada selle olemisheteronoomset eksistentsi, vastuoluline on

⁹ Pilditeadvus vt edaspidi.

lause mõttesisaldust pidada reaalseks (psüühiliseks) või ideaalseks. Ideaalsete mõistete olemasolu tunnistamine¹⁰ võimaldab mitte ainult tunnustada lausete (ja neis visandatud tuletatud intentsionaalsete esemelisuste) olemisheteronoomset eksistentsi, see võimaldab tunnustada ka lausete intersubjektiivset identsust erinevate teadvussubjektide jaoks. Ainult ideaalsete mõistete mõttesisalduse suhtes võib lugeja lausele antud mõttesisaldust identsena reaktualiseerida. Kui poleks ideaalseid mõisteid, kvaliteete ja ideesid, poleks võimalikud mitte ainult laused; keeleline arusaamine teadvussubjektide vahel oleks võimatu. (Ingarden 1972: 388-9)

Sõnad on algusest peale intersubjektiivsete identsete ehitistena loodud. Lugejale on signaali vaja, et antud juhtumil on tegemist selle või teise sõnaga. Need signaalid on kirjamärgid. Tüüpilised kirjamärgid on reaalse materjalina subjektiivsete operatsioonide, ideaalsete mõistete, olemuste ja ideede kõrval kolmas, kuigi vahendatud, kirjandusteose ontiline vundament. Kuigi laused on kirjandusteose¹¹ koostisosa, pole reaalne kirjalik materjal ja kirjamärgid selle element. (Ingarden 1972: 392-3)

Lugemisosaluse (*Lesegemeinschaft*) läbi saab teosest intersubjektiivne intentsionaalne ese, transtsendentne nii kirjaniku kui lugeja teadvuslike elamuste suhtes. ((Ingarden 1968: 10-11)

Ingarden näitab Goethe „Fausti“ näitel võimatust lugeda teost reaalsete või ideaalsete esemelisuste hulka. „Faust“ pole „avastatud“, vaid kellegi loodud; tekkimisajast see eksisteerib. Seda on võimalik muuta ning see võib ikka „seesama“ olla, kui muutmised liiga kaugele ei lähe. Nii ei saa see olla „ajatu“, nagu ideaalsetelt esemetelt eeldatakse. Kirjandusteos (nagu kunstiteos üldse) ei saa Ingardeni arutluse loogika järgi olla võrreldav näit geomeetrilise kolmnurgaga kui ideaalse esemega. Seda ei või reaalseks pidada, sest lause pole reaalne, sel on teatud ideaalne mõte (*Sinn*), mis koosneb hulgast tervikut moodustavatest ideaalsetest tähendustest. (Ingarden 1972: 5-8)

Ingardenil pole kahtlust, et igal juhul ei kuulu teosesse autor, tema saatus, elamused ja psüühilised seisundid, samuti lugeja omadused, elamused, psüühilised seisundid, ning

¹⁰ Tymieniecka väidab, et Ingardenil ei õnnestu siiski leida ligipääsu metafüüsikale, mida ta pidas võimaluseks hinnata ideaalsete esemelisuste tegeliku eksisteerimise viisi, mille tõttu ei leia ta ka eksistentsiaalsete lülide tegelikku võrku. Ingarden esitab vaid seeria ühendamata struktuurilistest skelettidest kui võimalikest olemistest. (Tymieniecka 1990: xi)

¹¹ kogu uurimuse vältel pean ikka kirjanduslikku kunstiteost silmas.

esemed ja asjaolud, mis on eeskujuks teose esemetele ja asjaoludele. (Ingarden 1972: 19-24)

Kuna lause on teksti algühik, alustab Ingarden sellega. Lauseid esitatakse järgnevuses, nii et lauseüksustest moodustub kõrgema taseme korrastatus, näit peatükk romaanis. Korrastuse muutmine toob teose ülesehitusse olulisi muudatusi. Teose osade järjestus kirjutab ette, millises järjestuses lugeda. Osade järgnevus muutub lugemisel lugemisfaaside ajaliseks järgnevuseks, samuti teose konkretiseeringu osade järgnevuseks. (Ingarden 1968: 96-7)

Samalaadselt võiks käsitleda teiste kunstiliikide teoseid: materjal (lõuend, värv, puit, kivi jne) on reaalsed, kuid ei kuulu teosesse.¹²

Kõik kunstiteosed on mingil hetkel loodud, nende olemise ontiline alus on reaalses füüsilises esemes, need on intersubjektiivselt kättesaadavad intentsionaalsed ehitised.

¹² Maalikunstiteose olemisest vt edaspidi maali ja pildi eristusest Ingardenil.

2. Kunstiteose struktuurist

2. 1. Kunstiteose kihilisusest

Ingarden väidab, teose kihilisust on enne tedagi näidatud, kuid varem pole nähtud, et asi ongi üksteisega mitmesugustes suhetes ning vastastikku tingivates heterogeensetes kihtides.¹³

Ingardeni järgi on kunstiteosel kihiline struktuur, kui ilmuvad heterogeensed elemendid, mis erinevad üksteisest iseloomuliku materjali poolest. Ühte tüüpi esemelisused moodustavad teist tüüpi esemelisuste suhtes „kihi“, kui esemelisused täidavad kas (a) ontolise fundeerimise funktsiooni või (b) intentsionaalse determineerimise funktsiooni üksteise suhtes. Homogeensed elemendid, näit fonoloogilised formatsioonid ja tähendusüksused kirjandusteoses ühinevad kõrgema astme formatsioonideks, mis omakorda kombineeruvad, moodustades teose struktuuri läbiva fundamentaalse konstituenti. See säilitab suhtelise sõltumatuse ja määratletuse, vaatamata suhetele ja seostele teiste konstituentidega, ning on piiristatav teose esteetilises tajus. Erinevate fundamentaalsete konstituentide vahel tekib orgaaniline tervik. (Ingarden 1989: 32-3)

2. 2. Kirjandusteose kihilisusest

Kirjandusteos on Ingardeni järgi mitmekihiline ehitus. See sisaldab järgmisi kihte:

1. sõnad ja kõrgema astme häälikulised ehitised (*Wortlaute, Sprachlautliche Gebilde*),
2. tähendusüksused (*Bedeutungseinheiten*): lausete ja lauseseoste tähendused,
3. skematiseeritud vaated (*schematisierte Ansichten*),
4. esitatud esemelisused (*dargestellte Gegenstandlichkeiten*) ja metafüüsilised kvaliteedid. Siia asetab Ingarden ka esitatud intentsionaalsed lause-korrelaadid (asjaolud), mille kaudu ilmuvad esemelisused ja nende saatused. (Ingarden 1972: 26-7)

¹³ Site viitab Husserli eeskujule kirjandusteose mitmekihilisuse käsitluses (Site 1990: 75)

Võrdluseks võiks vaadata, kuidas Nicolai Hartmann lahendab kirjandusteose kihilisuse probleemi.

2. 3. Kunstiteose kihilisusest N. Hartmannil

1. Eesmine kiht – meeleliselt vahetult nähtav.
2. Tagumine kiht – ilmuv tegevuse, välise käitumise, reaktsiooni, toimimise, edu ja edutuse kiht. Tinglikult kuuluvad siia ka kavatsused, konfliktid, otsused.
3. Inimese moraalne omapära ja iseloom; hing ning olemus. Avaneb konflikti sügavus; ilmneb väärtuste konflikt; avaneb situatsiooni moraalne külg; põimuvad saatuslikult vabadus ja sunnitus.
4. Esemelisuse kiht: saatus ja inimese elu – konfliktid ja teod, vastutus ja süü.
5. Kõige sisemine: idee – individuaalne ja üldine. (Hartmann 1958: 258-261)

Hartmann on paljusõnalisem: mille Ingarden jätab esemelisuse kihis eristamata, toob ta iseseisvate kihtidena esile.

Hartmanni „eesplaanile“ vastab Ingardeni teose füüsiline reaalne alus, Hartmanni „tagaplaan“ on Ingardenil teos ise. Ingarden ei pea füüsilist alust teosesse kuuluvaks. Hartmann olevat eksituses, kui tema seda teeb. (Ingarden 1989: 32-4)

Hartmannil teose ilmuv tagaplaan hõlmab vaimset sisu; see on irreaalne. Eesplaan eksisteerib vormis, tagaplaan vastuvõtuvalmis elava vaimu jaoks. (Hartmann 1958: 134)

Erinevad kihid teoses on tal ilmumise suhtes. Reaalse asja vaatlemisel toimivas kaemuses ilmub teos, kuid ei kao reaalse ruumi tunnetus, samuti pole reaalne ruum takistuseks teose ruumi ilmumisel. (Hartmann 1958: 142-3) Selles sarnaneb käsitlus Ingardeni omaga.¹⁴

Maalis toob Hartmann reaalse värvilaikudega kaetud pinna eesplaaniks. (Hartmann 1958: 243) Kuid poeesia kohta sõnab ta, et see on kunstidest kõige vähem meelelisega koormatud, sest selle mateeria on sõna, ning alustab seekord teosega. (Hartmann 1958:

¹⁴ vt Ingarden 1989: 140-1.

253) Siin on Hartmann ebajärjekindel: kord on tal kihtide hulka arvatud füüsiline materjal (näit maal, skulptuur), siis jälle ei ole (kirjandusteos).

Hartmann räägib ees- ja tagakihist. Siis toob veel vahekihi sisse. Ning jätab lugeja nuputada, millised kihtidest võiksid vahekihi mõõdu välja anda. Hartmann seletab, et kujutavad kunstid erinevad poeesiast sellega, et eesplaani kiht, mille kaudu väljendub tagaplaan, on neis reaalne ja tajutav ning need kunstid pöörduvad kohe tunnete poole. Poesias on reaalselt ja meeleliselt antud ainult sõna, vastavalt kiri. Kujundid, nende saatused, tegevus ja saatused ei ilmu otse sõnas, vaid veel millegi muu vahendusel, võib öelda: vahekihi kaudu. Ta seletab oma mõttekäiku: poeet räägib harva hingelisest siseilmast. Meelsamini jääb ta välise juurde; ta esitab inimest nii, nagu näeme teda igapäevaelus. Inimesed „annavad end välja“ nähtavas tegevuses ja kuuldavas kõnes, sõltumata sellest, mida räägitakse. Poeet sunnib tegelasi end avama. (Hartmann 1958: 156-7) See on huvitav detail, millel Ingarden ei peatu.

Nii kujuneb poeesias vahekiht, mis on irreaalne nagu tagaplaan, ning kuulub rangelt võttes selle juurde, kuid on vahetult meeleliselt vaadeldav.¹⁵ (Hartmann 1958: 158)

Tuleb tunnistada, et Hartmann pole teemat ilmselt lõpuni läbi mõtelnud, kui ta räägib nii mitmetest plaanidest kihtide kõrval ning toob mõisteid täpsemalt määratlemata siin veel mingi teise eesplaani sisse.¹⁶

Ingardeni käsitus kihtide järgnevusest kirjandusteoses on universaalsem ja laiemalt haarav.

¹⁵ Ingarden kõneleks siin konkretiseerimisest.

¹⁶ Lotman eristab kirjanduslikus tekstis tasandeid: fonoloogilist, grammatilist, leksikaal-semantilist, mikrosüntaktilist (fraasitasandit) ja makrosüntaktilist (fraasiülest) tasandit. (Lotman 2006: 461)

2. 4. Kihilisus kirjanduslikus kunstiteoses

2. 4. 1. Häälikuline ja sõnastuslik kiht (1.)

Intersubjektiivne maailm on intersubjektiivse kogemuse korrelaat, st „empaatia“ teel vahendatud „kogemused“, leiab Husserl (Husserl 1992b: 363). Keel on intersubjektiivse maailma üks kogemuslik osa. See fakt saab eriti oluliseks Ingardeni käsitlemise jaoks, sest tänu keele intersubjektiivsusele on üldse võimalik teos.

Ingardenit huvitavad küsimused, kuidas keel kuulub teosesse: kas see on teose konstituent või ainult vahend teoseni jõudmiseks. Sõna ja lause uurimisega peaks Ingarden andma vastuse sellele küsimusele. Sõna on aluseks kõigile kolmele järgnevale kihile. (Mitscherling 1985: 356-8)

Ingarden alustab kihilisuse iseloomustamist häälikutega, millest moodustub sõna; need on osa reaalsest maailmast.

Konkretiseerimiseks tuleb sõna häälikuühendeid ja kõrgemaid häälikulisi formatioone (laused, lauseühendid) välja öelda, mis annab neile helilisuse, rütmi ja tempo. Teose häälikulise struktuuri ontiline alus, mis annab teosele konstantsuse, on „ideed“. (Ingarden 1972: 31)¹⁷

Nagu eelpool öeldud, on sõnad ideaalsed¹⁸ ning olemisautonoomsed. Täheenduse annab neile lauses mõistete mõtte ühe osa aktualiseerimine, millega saab algselt ideaalne sõna lausesse sobiva tähenduse. Ideaalsed mõisted on lausete ja intentsionaalsete lauseliikmete suhtes transtsendentsed, kuigi need on lausete olemise aluseks ning nende moodustamise regulatiivseks printsiibiks. Ideaalset mõttesisaldust silmas pidades valib teadvussubjekt neis sisalduvad vastavad momendid, teostab nende olemisheteronoomse aktualiseerimise ja ühendab need tervikuks. Ühel ajal mõtte aktualiseerimisega toimub

¹⁷Site märgib, et ideaalsuses näeb Ingarden varjupaika, kus individuaalsed häälikud ja häälikulised formatioonid võivad säilitada konstantsuse, kuigi igas konkretisatsioonis erinevad need tooni, aktsendi ja modulatsiooni poolest. (Site 1990: 75)

¹⁸ Ka Lotman leiab, et kunstiteose keel on antus, mis eksisteerib enne konkreetse teksti loomist ning on ühine kommunikatsiooni mõlemale poolusele: teksti autorile ja lugejale (Lotman 2006: 31).

intentsionaalne sõnastuse ja häälikuliste ehitiste konkretiseerimine, nii et intentsionaalselt moodustub lause mõttesisalduse ja sõnastusliku väljendiga. Vastavalt on olemisheteronoomsed ka laused (ja neist visandatud tuletatud intentsionaalsed esemelisused). (Ingarden 1972: 386-9) Sõna tähendus on olemuslikus seoses sõna häälikulise materjali ja formaalse sisaldusega (asi, protsess või omadus). Sõna iseloomustab veel intentsionaalne suunafaktor, mis annab mõistmise suuna, eksistentsiaalse karakteri moment ja eksistentsiaalse positsiooni moment, mis määratlevad sõna intentsionaalse sisu ideaalse või reaalsena. (Ingarden 1972: 64-95) Ingarden on sõna vaatluses nii põhjalik, et ületab kaugelt esteetilise vaatluse jaoks olulise tasandi. Teda huvitabki siin pigem sõna eksistentsiaalse olemise kui kunstiteose jaoks olemise küsimus.

Sõna tähendus ja lause mõte on midagi objektiivset, mille tuum on ühetähendusliku sõna puhul kõigil kasutamisuhtudel identne ja kõikide mõtteelamuste suhtes transtsendentne. Harilikult leiab kasutaja keelest valmis sõnad koos tähendusega. Elavas mõtlemises aktualiseeritakse sõnas sisalduv intentsioon. (Ingarden 1968: 22-3)

Kui aktualiseeritud elemendi materiaalne sisu saab „väljenduse“ sõnas, esineb see „eksplitsiidselt“ väljendatuna. Kui see vastavat väljendit ei leia, esineb see sõnatähenduses „implitsiidselt“. Ingarden väidab, et paljalt teksti põhjal olevat raske öelda, kas nominaalsed sõnatähendused sisaldavad implitsiidset potentsiaalset koosseisu, sest sõnastuses pole sellest jälgegi. Küll saab aga vastava keele tähendussüsteemi abiks võtta. Sõnade tähendusest aktualiseeritakse murdosa, ülejäänud jääb potentsiaalseks ja implitsiidseks. (Ingarden 1972: 90-1)

Häälikulised nähtused tekstis on rütm ja tempo. Igal tekstil on mingid rütmikvaliteedid. Need loovad tempo, millest kujuneb teksti „kiirus“, „aeglus“, „kergus“, „raskus“. (Ingarden 1972: 45-7)

Ingarden loeb sõnastuse kihis konstitueeritud esteetilisi väärtuskaraktereid teose polüfooniat rikastavaks: konstitueeritakse esteetiliste väärtuskarakterite harmoonia. Sõnastuse kiht moodustab teose katte, milles teised kihid leiavad väljenduse. Tõeliseks kirjandusteose konstitueerijaks peab Ingarden tähendusüksuste kihti. (Ingarden 1972: 57-8)

Ingarden iseloomustab sõna ja lause intentsionaalsust ning jätab kõrvale teisi kunstilisele tekstile iseloomulikke jooni, tänu millele kirjandusteos on kunstiteos.

Lotmani järgi räägib ilukirjandus erilises keeles, mis asub sekundaarse süsteemina loomuliku keele kohal. Kirjandusel on ainult talle omane märkide ja nende seostamisreeglite süsteem teiste vahenditega mitte-edastavate teadete edasiandmiseks. (Lotman 2006: 40-1) Sõnakunst põhineb loomulikul keelel, aga kunsti keel ise on vastastikku suhestatud keelte keerukas hierarhia, millest tuleneb kunstilise teksti lugemise võimalik pluralism ja mittekunstilisele keelele tabamatu tähenduslik küllastatus. Lotman peab kunsti info säilitamise ja edastamise kõige ökonoomsemaks ja kompaksemaks viisiks. (Lotman 2006: 44) Kunstiteos on mingi teade kunstikeeles; see teade ei eksisteeri väljaspool seda keelt. (Lotman 2006: 91) Lotman seletab, et sõnakunst algab katsest ületada sõna kui keelemärgi põhiomadus – väljenduse ja sisu seose tingimatus. Kunstimudel kirjandusteoses rajatakse ikoonilisuse põhimõttele nagu kujutavates kunstides. (Lotman 2006: 100)

Lotman ütleb, et kunstiteoseid luues ja tajudes annab inimene edasi, võtab vastu ja säilitab erilist *kunstilist* informatsiooni, mida ei saa lahutada kunstilise teksti struktuurist (Lotman 2006: 16)

Kunstiline mudel on Lotmani järgi alati avaram ja elulisem kui tema tõlgendus ja tõlgendus on võimalik vaid lähendusena. Kunstilise süsteemi ümberkodeerimisel mittekunstilisse keelde tekib “tõlkimatu” jääk – lisainformatsioon, mis on võimalik ainult kunstilises tekstis. (Lotman 2006: 123)

Ingardeni sõnastuse kihi analüüs on piiratud selles mõttes, et paljud nähtused nagu sõnastuse mängulisus ja keeleskeemi normide ületamise nähtus jäävad käsitlusest välja.¹⁹ Ingardeni tähelepanu on suunatud keele intentsionaalsusele, mis teeb ta veidi ühekülgseks. See toob kunstilise aluse, kuid ei too veel kunstilist ennast teoses esile.

Lotman iseloomustab kunstilise teksti konstruktiivseid põhimõtteid veel tekstisegmentide ühendamisega üksteisega, millest tulenevad lisatähendused seesmise ümberkodeerimise põhimõttel, ning tekstisegmentide võrdsustamisega, mis muudab need

¹⁹ Ta räägib siiski Rilke näitel luules keele „opaliseerimisest“, milles sõna omandab ootamatuid lisatähendusi. (Ingarden 1968: 70)

struktuurseteks sünonüümideks ja moodustab lisatähendusi välise ümberkodeerimise põhimõttel. Neis näeb Lotman kunstilise teksti mehhanismi alust. Võrdsustamisel on siin teine mõte kui loomulikes keeltes ning ühendamine ja selektsioon on võimalikud juhtudel, mille puhul mittekunstiline tekst seda üldse ei luba. (Lotman 2006: 140) Poetilises tekstis on keelu kõrvaldamine väga tähenduslik semantiline element. (Lotman 2006: 161)

2. 4. 2. Tähendusüksused (2. kiht)

Keeleline (*Sprachlautliche*) kiht jääb mällu pigem järelkõlana iseloomulikust rütmist jt hääliku-üksustest. Lausemõtted, mida lugeja avab eksplitsiidselt teose lugemise faasis, esinevad loetud osades kokkuvõtvas arvamusaktis (*Meinungsakt*) mõtteüksusena (*Sinneinheit*). Mõtteüksuste ühtsena käsitlemine on tavaliselt automaatselt toimuv mõtte eriline kondenseerumine. Kondenseerunud mõte võib olla üks lause, mis kontekstist automaatselt esile tõuseb. Ingarden peab tähelepanuväärseks, et lugeja tuleb kiiresti kokkuvõtvale mõttele, ilma teadlikustatuse või sihilikkuseta. (Ingarden 1968: 100)

Sõnatähenduste, lausete ja lauseseste kihil pole Ingardeni järgi autonoomset ideaalset olemist. Kui sõna kasutatakse lauses, aktualiseeritakse selle tähendus, millega see muutub intentsionaalseks. Vastavalt peaks ka tähenduskiht olema intentsionaalselt antud. (Ingarden 1972: 109-110)

Tähenduskihiga organiseerub teose sisu pea-aegu automaatselt sisemiselt seotud mõttekaks tervikuks kõrgemal tasandil ega ole kokku heidetud lausete hulk. Lugemisel teada saadud teksti aktualiseerimine tähendab selle olevikuliseks tegemist. Fokuseerimisel järgnevale ning selle aktualiseerimisel ja eksplitsioneerimisel, ei kaota lugeja silmist loetud teksti. Selle tulemusel konkretiseeritakse loetava lause mõte nüansseeritusega, mis sel eelneva jätkuna olema peaks. Kujunevad ka lausetele vastavad asjaolud ja asjaolude süsteemid. Mõistmise esimese astme moodustab sõnale õige tähendus-intentsiooni leidmine. (Ingarden 1968: 29-33)

Tähendusüksused määravad lausete mõtte. Lausemõtte sisaldus (*Satzsinngelalte*) on tuletatud intentsionaalsus, mis määrab olemuslikult esitatud esemelisused. Mõtteüksuste

funktsiooniks on esitatud esemelisuse formaalse ja eksistentsiaalse struktuuri intentsionaalne visandamine. Lausemõttes määratletakse nende esitamise viis. Mõtteüksused määravad ka vaadete mitmekesisuse, milles ilmuvad esemelisused. Puht-intentsionaalsete lausekorrelaatide, eriti puht-intentsionaalsete asjaolude (*Sachverhalten*) ja puht-intentsionaalsete esemete vahel on väga tihe seos. Kuid lausemõtte sisalduse suhtes on need transtsendentsed. (Ingarden 1972: 197-8)

Mitscherling nimetab Ingardenit analüüsides ka tähendusüksusi skeemideks, mille aktualiseerimisel konkretiseeritakse neis sisalduv potentsiaalne varu. (Mitscherling 1985: 373)

Mõtteüksuste olemasolu näitab, et kirjandusteoses sisaldub alati *ratio* moment. Teose esteetilisse vastuvõttu kuulub ratsionaalse faas, kuna peame teost kõigepealt „mõistma“. See eristab kirjandusteost teiste kunstiliikide teostest. (Ingarden 1972: 223-4)

Ka Gadamer ütleb, et mõisteline eksplikatsioon ei suuda luulelise ehitise sisu ammendada: teoses saab keel kunstiks. (Gadamer 2002: 54).

Gadamer toob esile mängulise sõnastuses: sõnamängud tekstis pole lihtsalt mängud sõnadega, neis mängivad üksteise vastu iseseisvad tähendusühikud. Sõnamäng nõuab mõistmist kõrgemas reflekteeritud tähenduseseoses. (Gadamer 2002: 276) Ka sõnamängudes omandavad sõnad intentsionaalselt tähenduse. Säilib teksti tähendus nõ sõnasõnalt, kuid saavutatakse ka lisatähendus.

2. 4. 3. Skematiseeritud vaated (3. kiht)

Vaadete kiht tekitab Ingardeni teksti jälgimisel küsimusi. Näiteks *The Encyclopedia of Philosophy* (Paul Edwards, v. 3-4: 193) vahetab Ingardenit korrigeerides 3. ja 4. kihi hoopis ära, tuues vastavalt (3) *the stratum objects described*; (4) *the stratum of the appearances of these objects*.²⁰ Selline eksitus, kuigi mitte vabandatav entsüklopeedias, on vo seletatav sooviga pärast kujutatud esemete kihti millegagi jätkata: esemelisuse tähendust ja traditsioonilist ideed otsida. Intuitiivselt tundub, et kunstnik peab teost luues ikka mingit väljendatavat mõtet silmas.

²⁰ *Ontology of Work of Art* tõlgib vaadet kui aspekti (*aspect*). P. Edwards erineb sõnakasutuses. *Appearance* täh ilmumist, esinemist, väljanägemist. Pole loogiline, et enne ilmub ese, seepärast alles selle *appearance*.

E. F. Kaelin loendab samuti kihte: häälikud, tähendusüksused, esemed, skematiseeritud vaated (Kaelin 1990: 123). Tekib küsimus, millest on tingitud tõlgendajate segadus kihtide järjestamisega. Ingarden loendab neid „*Literarische Kunstwerk*’is“ (26-7) ja „*Erkennen*’is“ (10).²¹ Selgituse saamiseks, miks Ingarden kihte just nii järjestab, vaatlen põhjalikumalt, mida ta vaadete all mõistab, millega täpsemalt mõiste seostub; seda enam, et ka maalil antakse esemed vaates. Ingarden seletabki vaateid visuaalseid, seega pildi vaateid aluseks võttes.²²

Vaated on selle töö seisukohast huvitavad ka järgnevat maali (Ingardenil: pildi) analüüsi silmas pidades.

Vaadete küsimusega tegeleb ka Husserl, kes viitab iga tõdetava asja kogemuslikule taustale. Paberi ümber on teatud viisil pertseptiivselt „kohal“ (*da*) raamatud, pliiatsid, tindipott jne. Need on vaateväljas, kuigi nende poole pöördumine ning nende käsitlemine jääb sekundaarseks. Iga füüsilisel asjal on taustavaated; see on „teadvus“ kõigest, mida ühel ajal koos nähakse. Mõistagi ei käi jutt sellest, mis on „objektiivselt“ objektiivses ruumis, vaid teadvusväljast, mis kuulub olemuslikult „objekti poole pöördumise“ viisil toimunud vastuvõttu, ning sellest, mis on väljas. (Husserl 1992b: 71-2)

Husserl nimetab eseme vastuvõtu varjundeid (*Abschattung*)²³ vaadete asemel. W. Biemel võrdsustab varjundite tähenduse vaadetega. (Biemel 1990: 112)

Ka Ingarden viitab vaadete mõiste seletamiseks „*Das literarische Kunstwerk*’is“ ruumi vaatlemisele. (Ingarden 1972: 252)

Ta seletab vaadet *punase kera* näitel: vaatlemisel elame läbi pidevalt muutuvaid, mina-võõraid, kuid mitte esemeliselt antud näitlikke „vaateid“ kerast. Vaade pole kera ise, sest kera on „seal“ ruumis, on kera-kujuline; sel on vaatajale varjatud külg ja sisemus; sel on oma olemine, vastuvõtt on selle jaoks juhuslik. Vaatlemine ei too kaasa mingit muutust kerast. Vaade, õigemini kestev hulk üksteiseks üle minevaid vaateid, on seotud „minaga“, vaatlejaga, kuigi ei sõltu ainult minust ega ole seega puht-

²¹ Krenzlin loendab Ingardeni käsitlust tutvustades kõigepealt kihte Ingardeni suhtes korrektselt, siis aga analüüsini jõudes reastab need: *Zeichen, Bedeutung, Gegenstand, Ansicht*. (Krenzlin 1979: 23-5).

²² Siiski pole kihtide positsiooni vahetamine uurijate poolt ainuvaldav. Näiteks N. D. Site ei satu segadusse ning järjestab kihid Ingardeni suhtes korrektselt (Site 1990: 74).

²³ Husserl: *Logische Untersuchungen*, lk 589-90.

subjektiivne. See pole minaline (*ichliches*) sündmus minu hinges; teiselt poolt ei toimu see „ruumis“, milles asub kera. Seejuures on olevikuline vaade eelnevatest funktsionaalselt sõltuv. „See“ vaade oleks teistsugune, kui „need“ ei eelneks. Tajutav punane kera on kerajas, vaade aga „ümar seib“ üksteiseks üleminevate punase nüanssidega. Vaates on antud meie poole pööratud „eesmine“ külg ning „pealispind“ vastavate värvikvaliteetidega. Keegi ei kahtle aga selles, et tegelikult on kera koosantud varjatud küljega igakülgselt määratletud. (Ingarden 1972: 272-4)

Iga visuaalne vaade asjast on osa terviku koguvaatest (*Gesamtansicht*) hetkel tajutavast ümbrusest, see on koguvaate ülejäänud elementidega kokku kasvanud, kuigi seda tavaliselt eraldatakse. (Ingarden 1972: 276-7)²⁴

Seega esemeid vaadeldakse teatud punktist lähtudes. Vaade on esemega tutvumise viis. Samuti konstitueerub vaatega üldine ruum, kus need esemed asuvad. Vaated, mis on pildi puhul üldiselt tuntud (so võrreldav rakursi mõistega), kannab Ingarden üle kirjandusteosesse, nii et tähenduskihist liigutakse vaadeteni. Neid ei saa samastada maailma-vaadetega, mis väljendavad terviklikku maailmakäsitust. Vaated on Ingardeni käsitluses nõ suunatud pilguheit esemetele, millega hakkab esemeline teose maailm välja kujunema.

Ingardeni seletuse raskuseks on see, et „vaade“ ruumis on lihtne ja tajumuslik, kuid kirjandusteose vaateid iseloomustab ta kui vaateid (arvamusi), mida subjekt meelelises tajumuses läbi elab, ning „vaateid“, mis reaalsete psühho-füüsiliste indiviidide omadusi ja struktuuri välja toovad. (Ingarden 1968: 55) Vaade kirjandusteoses ei tegele eseme visandamisega, vaid esemelise situatsiooni või asjaoluga. Kui võrrelda pildiga, on vaade see, milles esemelisus ilmub. Ka Lotman toob vaatepunkti mõiste juures analoogia rakursi mõistega maali- ja filmikunstis. Kunstilise vaatepunkti mõiste avaneb tema järgi kui süsteemi suhe oma subjektiga. (Lotman 2006: 438-9)

Vaatepunkt annab Lotmani järgi tekstile teatud kindla orienteerituse tema subjekti suhtes. Kuna tekst kuulub mingisse suuremasse tekstivälisesse struktuuri, mille kõige abstraktsemat tasandit defineerib ta kui maailmavaate tüüpi, maailmapilti või kultuuri-

²⁴ Tagumise külje kvaliteeti nimetab Ingarden „täitumata kvaliteediks“ (*unerfüllte Qualität*). Vaadete muutumisel võib varasemas vaates täitumata kvaliteet täitunuks muutuda ja vastupidi. Kuid igas vaates on mõlemad antud ning pole üleüldse võimalik täitumata kvaliteete kõrvaldada. (Ingarden 1972: 275-6)

mudelit, väljendub teksti vaatepunktis maailmapidi orienteeritus; vaatepunkt ulatub maailma päritolu ja mõtestatust puudutavate üldfilosoofiliste küsimusteni. (Lotman 2006: 441) Ehk võibki siin leida põhjuse, miks Ingardeni vaateid kiputakse nägema üldisemalt, kui tema mõtles: mitte ruumilise vaadena, vaid maailmakäsitluslikuna.

Reaalsete esemelisuste all, mis esinevad kirjandusteoses, eristab Ingarden „välise“ maailma asju, protsesse, võõraid ihusid (*Leiber*) ja võõraid hingelisi seisundeid, mis ihulises väljenduses ilmuvad; samuti „oma“ psüühilisi elamusi, seisukordi, kestvaid iseloomujooni. Vaatluse all on eelkõige väline „meeleline“ tõdemus. „Vaadetes“ on tõdetav asi kehalisena enese-presentatsioonis. (Ingarden 1972: 271-2)

Ingarden selgitab, et kirjandusteose puhul pole jutt korra läbi elatud igaveseks möödunud vaadetest, vaid teatud idealiseerimistest, nõ skeletist, mööduvate vaadete skeemist. „Skematiseeritud vaate“ all tuleb mõista konkreetsetes vaadetes sisalduvate momentide kogu, millel oleksid olemasoluks piisavad ja vältimatud tingimused eseme algse eneses-antuse jaoks, asja objektiivsed omadused. (Ingarden 1972: 279)

Mitscherling seletab Ingardenit: kuna kirjandusteos esitab esemeid reaalsena, peab see arvestama reaalsete esemete intuiitse antuse tingimustega teadvuse intentsionaalsetes aktides. Need tingimused puudutavad reaalsete esemete vahetut tajutavat reaalsust; reaalsete esemete konkreetseid tajutavaid vaateid. Vaate all mõistame ilmumise viisi (*mode of appearance*). Reaalse eseme kvaliteedid ilmuvad (tajume neid nii) kui eseme vaate sisu. Kui me konkreetset kogeme vaadet ühel ajahetkel ja teist vaadet hilisemal ajahetkel, tajume neid kui sama vaadet, mitte kahe erineva vaadena. See viitabki sellele, et vaade on teatud idealiseering, mis käitub kui nende konkreetsete vaadete kogemuse skeem. Ingardeni „skematiseeritud vaade“ on konkreetset kogetud vaate sisu momentide hulk. See „transsendeerib“ eset ja kogemust, ega ole seega ei konkreetne ega psüühiline. (Mitscherling 1985: 363)

2. 4. 4. Määramatuse kohad ja vaadete skemaatilisus kunstiteoses

Eseme määratlematuse küsimust käsitleb Ingarden põhjalikumalt „*Streit*“ is²⁵.

Puht-intentsionaalne ese pole üheselt määratud nagu olemisautonoomne ese, kuigi me pole lihtsas arvamuskäsitluses sellest teadlikud. Ainult need kohad on määratletud, mille sisu on intentsionaalselt visandatud väljendusliku intentsioonimomendiga. Seevastu kõik, mis on arvamuskäsitluses implitsiidselt kaasa arvatud või potentsiaalselt kuulub sisu juurde, või ületuldse mingil viisil pole arvatud (*vermeint*), mis aga olemuse poolest eseme juurde kuuluma peaks, jääb sisus määratlemata. Nii tekivad sisselükked. (Ingarden 1963: 219-20)

Kogu teos on Ingardeni järgi skemaatiline ehitus (*skematisches Gebilde*). Esemelisuse kihis tuleb ette terve rida „ebamäärasuse“ kohti (*Unbestimmtheitsstellen*): teoses antud lausete põhjal ei saa otsustada mõne eseme või esemelise situatsiooni omaduste esinemise üle. Inimeste ja asjade saatuse puhul pole eksplitsiidselt esitatud tervete eluperioodide kohta; nii jäävad muutunud omadused määratlemata. Teksti vihjete kaudu saab lugeja teada, et vastav persoon eksisteeris mingil ajal, kuid tekst vaikib sellest, mida ta tegi või läbi elas. Lugejad ei tea, mis juhtus kujutamata epohhidel; sündmused pole üldse määratletud; need on A või mitte-A. (Ingarden 1968: 50)

Ingardeni järgi on teoses vaated potentsiaalses valmiduses. Need korraldatakse esemete asjaolude (*Sachverhalte*) kaudu, samuti esitatud esemete omaduste läbi. Tulemus sõltub vaadete aktualiseerimisest ja nende konkretiseerimisest. Teoses leiduvad vaated on teatud skeemid, mis taju (*Wahrnehmen*) muutumisele vaatamata säilitavad konstantsed struktuurid. Kui lugeja need aktualiseerib, teeb ta need konkreetseks. Aktualiseeritud vaadete kaudu omandab teoses kujutatud plastilisuse ja esinemise selguse, sest lugeja astub sellega näiliselt vahetusse suhtesse. Me ei võlgne aktualiseeritud vaadetele ainult kujutatud esemete ilmumise intensiivsuse ja rikkuse, vaid ka teosele iseloomulikud esteetiliselt väärtuslikud momendid, mis käivad kokku teose või teose osade häälestusega ja teatud metafüüsiliste kvaliteetidega, leiab Ingarden. (Ingarden 1968: 56-57)

²⁵ Vt ka eespool olemisautonoomne ja olemisheteronoomne ese.

Vaadete skeeme täiendatakse lugeja poolt erinevate üksikasjadega, mis õieti teosesse ei kuulu ning mille lugeja ammutab varem läbi elatud konkreetsetest vaadetest. Vaated, mis pole veel lugemisel aktualiseeritud, kuid on aktualiseerimiseks ette valmistatud, nii et lugemisel neid lugejale peale sunnitakse, on „ootel“ („*parat*“ *gehalten*). (Ingarden 1972: 281-2)

Lugemisel saab vaateid fantaasiamodifikatsioonidena, mitte tajutavatena aktualiseerida, kuigi teoses on need enamasti tajumuslikena määratud. Neid sugereeritakse lugejale kunstlike vahenditega, need ei kuulu tegelikult reaalsete, vaid puht-intentsionaalsete, sisalduse poolest kvaasi-reaalsete esemelisuste hulka. Fantaasias aktualiseeritud vaadete aluseks on kvaasi-aistitav materjal, mis vaatamata aktuaalsusele erineb olemuslikult ehtsatest aistinguandmetest. Neil puudub üksikasjalisus ja teravus. Peale selle iseloomustab vaadete aktualiseerimist karakterne pulseeriv läbielamise viis: nii ei saa kunagi vaadete kontiinumi võrdselt elavalt ja teravalt läbi elada. (Ingarden 1972: 287)

Tajutavad vaated erinevad fantaasia-vaadetest ka selle poolest, et tähelepanndava eseme vaade on läbi kasvanud tausta vaatega, kuigi viimane on hajunud kui keskne lõik. Seepärast on võimalik intentsiooni pidev liikumine keskselt esemelt tausta esemetele; muutub vastav vaade. Fantaasia-vaadete aktualiseerimisel seda ei toimu. Siin tõuseb aktualiseeritud vaade diferentseerimata tumedast taustast esile. Fantaasias ilmuvad esemed on paratamatult raamistatud mitte-esemelise ümbrusega, mis ei kuulu vastaava ilmuva esemelise maailma juurde ning mis katab fantaasias ilmuvate esemete esemelise ümbruse. Selline heterogeensust meediumist nähtavale ilmumine on kirjandusteose lugemisel karakterne. Selles erineb teos konkretiseeringust. (Ingarden 1972: 287-8)

See, mida lugemisel teatud eset vastu võttev subjekt läbi elab (*erlebt*), kujuneb aktuaalseks konkreetseks elamuseks (*Erlebtwerden*). Kui vaated muutuvad lugejale aktuaalseks, nii et need kuuluvad teose koosseisu; siis toimub tajumisele analoogiline funktsioon: lugeja kogeb näitlikult loovas kujutluses vaateid ning toob esitatud esemed kujutluslikku ilmumisse, nii et annab neile pea-aegu kehalise kuju. Sel moel hakkab lugeja esemetega justkui vahetult suhtlema. (Ingarden 1968: 56-7)

Ingardeni järgi ei saa skemaatilisust kirjandusteosest kõrvaldada, kuigi teose arengus täidetakse lugemisel määramatuse kohti. Ta leiab, et põhimõtteliselt pole teos esitatud

esemete määratlemise suhtes valmis ning vajab edasist täiendamist; teksti poolest ei saa see kunagi valmis. Ometi ei näe lugeja esitatud esemetes „lünki“ ega „määramatuse kohti“. Esteetilises käsituses esinevad esemed, nagu oleks tegemist reaalsega, kuigi on „ainult fantaseeritud“. Ingarden põhjendab, et me saame esitatud esemed vaatesse küljest, mis on tähendusüksustega positiivselt määratletud. Alles põhjalik refleksioon esitatud esemete konstitueerimise tingimustest ning arusaamine, et mõned küsimused määratluste kohta pole vastatavad, võib teadvustada määramatuste olemasolu. Teosest ja üksteisest erinevate konkretisatsioonide võimalikkuse põhjus on teose skemaatilises ülesehituses. (Ingarden 1972: 266-8)

2. 4. 5. Esitatud esemelisus (4. kiht)

„Esitatud esemete“ mõistet tuleb laialt mõista: asju, persoone, toimuvat (*Geschehnisse*), olukordi, personaalseid akte. Esitatud esemelisused kuuluvad sisalduse järgi reaalse esemelisuste tüüpi, kuid neid pole reaalses maailmas, reaalses ajas ja ruumis. Pole ka õige väita, et neil pole üldse reaalsuskarakterit, või et need võtavad mõne teise olemismooduse (näit ideaalse olemise). Seda olemismooduse modifikatsiooni ei saa Ingardeni arvates ka lihtsalt Husserli mõttes „neutraliteet-modifikatsiooniks“ pidada. (Husserl 1992a: §§ 109-111)²⁶ Tegemist on Ingardeni arvates millegi omapärasega, mida vaevalt saab adekvaatselt kirjeldada (Ingarden 1972: 232-4).

Kunstilises loovas kujutluses luuakse erilise teadvusakti abil teatud esemed, mis on küll puht-intentsionaalsed või „fiktiivsed“, mis aga omandavad neid esile kutsuva loomingulise aktiivsuse kaudu iseseisva tegelikkuse iseloomu. Kord tegelikustatud loomingulised tõed muutuvad lugeja jaoks teatud astmeni siduvaks. Vastavast esemelisusest kujuneb teatud määral sõltumatu kvaasi-tegelikkus. Lugeja mõtleb loetud lause te üle aktiivsusega, milles ta kaasaloova kujutlusega end lausemõtte kaudu määratletud esemete hulka asetab. Lause aktiivsel lugemisel ei eesmärgistata mõtet, vaid seda, mida mõeldakse või määratletakse. Me kujutleme või teostame lause, et jõuda esemete ja asjaoludeni (*Sachverhalten*), teiste lausekorrelaatideni ja kogu käsitletava eseme haara-

²⁶ Vt pilditeadvus ja pildi tekkimine.

miseni. Siit kujuneb esitatud esemelisuse kiht. Esemelisuse kihi ülesehitamisel on lugeja teatud määral kaasalooja. (Ingarden 1968: 38-40)

Ingarden tunnistab, et tegelikult on esitatud esemelisuse kiht esimene, mis tähendusintentsioone jälgides lugejale silma hakkab. (Ingarden 1972: 229).

Teoses esitatud esemelisused ei ole isoleeritult üksteise kõrval, need sulavad mitmete olemisseoste (*Seinszusammenhänge*) abil ühtseks olemis-sfääriks. Need moodustavad lõike maailmast, mille piirid pole lähemalt määratletud. Antakse rohkem või vähem määratletud tagaplaan, millega esitatud esemed moodustavad ühe olemis-sfääri. Tavaliselt on see lausetes esinevate sõnatähenduste potentsiaalsuses. Ühtsele kirjanduslikule tekstile vastab ühtne esemeline sfäär, mis teatud mõttes läheb üle asjaoludega eksplitsiidselt esitatust. (Ingarden 1972: 230-1)

2. 4. 6. Teose objektiveerimine ja konkretiseerimine

Objektiveerimine tähendab Ingardeni käsitluses üleminekut intentsionaalsetelt asjaoludelt esitatud esemelisusele. Et intentsionaalsest asjaolust edasi liikuda esitatud maailmani, teostatakse korduvalt „objektiveerimise“ meetodit. (Ingarden 1968: 40-2)

Ühe lausesee nagu ka üksiku lause objektiveerimine võib teostuda erinevatel viisidel. Tõenäoliselt ei suuda ükski lugeja kõiki mitmekesiseid võimalikke objektiveerimise suundi ja viise ammendada. Ingarden tunnistab, et pole selge, mismoodi lugeja subjektiivselt objektiveerimist teostab – kas mõttelise operatsioonina või kujundliku kogemusena, või millenagi, mis teatud määral tahtmatult ja automaatselt toimub ning on teatud sünteetiline sete lausetest saadud teadmistest esitatud esemelisuse kohta. (Ingarden 1968: 43-4)

Ühe teose objektiveerimine võib erinevate lugemiskordade ja erinevate lugejate puhul olla väga erinev. Selle tulemusel võib objektiveeritud esemelisus kujutletud maailmas hoopis teise näo saada. Mõned olukorrad jäävad esemelisuseta, teisi vormitakse ümber. Esemelisuse kiht avaneb siis lugejale teistsugustes esteetiliselt valentsetes momentides. (Ingarden 1968: 44-5)

Kirjandusteoses esitatud esemelisusi ei kujutata tavaliselt ühes ajafaasis või ühes seisundis; neil on sageli väga komplitseeritud saatus. Nad osalevad paljudes erinevates

sündmustes ning alluvad ulatuslikele muutustele. Nii ei lõpe objektiveerimine eseme olemise ühe faasi konstitueerimisega; see viiakse peale igat uut sündmust ja eseme muutumist uuesti läbi; vähemalt võib seda uuesti läbi viia. Esemed rikastuvad omadustega, kuid ühtlasi ka kaotavad neid ning esinevad hiljem teistsugustena kui alguses. Nad esinevad ka pidevalt uutes seostes esitatud maailma teiste esemetega ning vabanevad varasematest sidemetest. Tulemuseks käsitatakse kõike kui teose esitatud maailmas „objektiivselt“ antut. (Ingarden 1968: 45)

Hulgast elamustest saavad mõned keskseks; ülejäänut elatakse läbi kaasa-toimumise moel. Sealjuures toimub pidev kesksete komponent-aktide (-elamuste) vahetumine. Vahetumisega käib koos tähelepanu suuna vahetumine. Tagajärjeks on ühtede osade ja kihtide ilmumine selgel kujul, teiste kadumine poolhämärsusse; need võnguvad kaasa ning annavad sellega kogu teosele erilise värvingu. Teiseks tulemuseks on see, et kirjandusteose kihte ja komponente käsitatakse muutuvates „vaadetes“, mille hulk lugemisel on ühtlasi otsustava tähtsusega teatud konkretisatsiooni konstitueerimisel loetavast kirjandusteosest. (Ingarden 1972: 356-7)

Lausemõtteid käsitatakse Ingardeni järgi tegelikult konkretisatsioonis. Need ei jää siis tuletatud intentsionaalsuse vormi, mis on tähenduskihtide jaoks olemuslik. Lugeja teeb need tegelikult aktuaalseks. (Ingarden 1972: 364)

Asjaolud on esitamiskontekstis esitav (*Darstellende*), neis konstitueeritud esemed esitatu (*Dargestellte*). (Ingarden 1972: 200)

Ingarden seletab, mis eristab teost selle konkretisatsioonist. Teose määramatuse kohad täidetakse kaasaelamises kujutluse toel konkretisatsioonis. Teoses sisalduvad potentsiaalsed ootel hoitud vaated ja metafüüsilised kvaliteedid muudetakse aktuaalseteks. Teosega saame esteetiliselt suhelda Ingardeni väitel ainult võimalike konkretisatsioonide kujul. (Ingarden 1972: 358-9)

Kõige radikaalsem vahe teose ja selle konkretisatsiooni vahel tuleb esile vaadete kihis. Paljast ootel hoidmisest ja skematiseeritusest tuuakse need konkreetseks.

Ingarden väidab, et täitmise tõttu, mis on küll skematiseeritud vaadetega teatud määral ette kirjutatud, kuid siiski erinevatel juhtudel varieeruv, peavadki kaks suvalist konkretisatsiooni ühest teosest üksteisest erinevama. Konkretisatsioonis jõutakse esitatud

esemelisuse eksplitsiidse ilmumiseni, sel ajal kui teoses on need ainult visandatud ja vaadetes ootel hoitud. (Ingarden 1972: 364)

Ingarden leiab ka, et põhimõtteliselt ei saa konkretisatsiooni lõpule viia, nii et üldse määramatuse kohti järele ei jääks. Teoses esitatud esemed on sisalduse poolest pea-aegu eranditult reaalsete esemete tüübist, mis reaalselt saavad eksisteerida ainult igati üheselt määratuna. Selle tulemusel oleme esitatud esemete käsitlemisel teose konkretisatsioonis algusest peale häälestatud neid käsitlema kui täielikult määratletuid ning unustame, et tegemist on puht-intentsionaalsete esemelisustega. Seeläbi moonutame teost, aga sellega saavutavad konkretisatsioonis väljenduse leidnud esitatud esemelisused lähenduse reaalsetele esemetele, nii et nende sugestiivne jõud kasvab suuresti. Kaldume nende reaalsust pea-aegu uskuma, kuigi esteetilise häälestatuse tõttu mitte täie tõsidusega. Ingarden rõhutab, et kalduvus esemelisusi reaalsusesse asetada, mida tõeliselt lõpuni ei viida ning nõ viimasel hetkel tagasi hoitakse, moodustab esteetilise häälestuse. (Ingarden 1972: 364-5)

Głowiński, analüüsib Ingardeni käsitlust, et konkretiseerimine pole lugeja hea tahe või valik, see tuleneb teose struktuuri omadustest. Teos eeldab täiendamist ja määratlemist lugeja poolt ning piiritleb täienduste laadi. Ingarden aga ei käsita konkretisatsiooni kui tegevust või protsessi, vaid kui eset. See on eriline versioon teosest, formeeritud tunnetuse protsessis esteetilise hoiaku kontekstis. Ingarden kasutab sõna „*Konkretisation*“, mida kiputakse tõlgendama kui protsessi. (Głowiński 1975: 34-5)

Ingarden seostab ka konkretiseerimist määratlemata kohtadega teose esemelisuse ja vaadete kihis, teiste teose elementide konkretiseerimisele pöörab ta Głowiński väitel vaid marginaalset tähelepanu. Seda peab Głowiński piiratud lähenemiseks. Tema väitel eeldavad kõik teose neli kihti konkretiseerimist. (Głowiński 1975: 35)²⁷ Eriti keelekasutuse konkretiseerimine sõltub aja kultuurikontekstist ja maailmavaatelistest stereotüüpidest. Romaanis kohtame sagedasti väärtushinnanguid, mis kattuvad sotsiaalse teadvuse skeemiga; nende puhul olevat lugeja vähem vaba konkretiseeringus. (Głowiński 1975: 38-9)

Głowiński leiab, et Ingardeni teooriat on raske praktikasse viia, sest see on liiga üldine ning piirdub mõne valitud elemendiga. (Głowiński 1975: 36) Ingarden ei arves-

²⁷ Ka Mitscherling räägib kõigi nelja kihi konkretiseerimisest (Mitscherling 1985: 351-63)

tavat konkretiseerimise juures maailmavaadet, sotsiaalseid tendentse, uskumusi ja kultuurilist situatsiooni. (Głowiński 1975: 37)²⁸

Mitscherling jällegi kontrollib Ingardeni teooriat praktikas Poe teose „*Raven*“ peal, võttes lisaks veel appi Poe enda iseloomustuse sellele tekstile, ning otsustab, et Ingardeni käsitus on praktikas tõestatav ja paikapidav. (vt Mitscherling 1985: 363-81)

Kuigi Ingarden näeb konkretiseeritavana põhiliselt esemelisuse kihti, peaksid kõik neli kihti konkretiseeritud saama; nii moodustub tervikteos.

²⁸ Viimase väitega teeb Głowiński Ingardenile liiga. „*Erkennen*’is“ viidatakse konkretiseerimise tulemuse sõltuvusele lugeja peenetundelisusest, tajumusharjumusest, teatud kvaliteetide ja kvalitatiivsete seoste eelistamisest, senistest kogemustest ning maailmapildist. (Ingarden 1968: 58)

2. 5. Kirjandusteose tunnetamine pärast lugemist

Ingarden jätkab teose lugemisejärgse tunnetusega: siis on antud teose lõplik korraldus, nii kujutatud esemelisusest kui üksteisele järgnevate osade kujutamiseviisist, samuti kihtide lõplik jaotus üksteise suhtes. Lugejal on lõplikult kehtiv materjal kõigi sisemiste relatiivsete seostega teose komponentide vahel, mis laseb alustada laiahaardelisema tunnetustööga ning võimaldab lõpule viia analüüsivad ja sünteesivad tunnetusaktid, millest sõltub teose sügavam tunnetus. (Ingarden 1968: 147)

Tõsiasi, et kirjandusteos järgnevates ning üksteiseks üle minevates vaadetes ilmumisse tuuakse ning see pole mõistetav ühe aktiga – nagu skulptuur pole korraga nähtav kõigilt külgedelt – näitab Ingardeni arvates kõige selgemini, et kirjandusteos on lugemise ajal toimuvate tunnetusaktide ja teost antusse toovate vaadete suhtes transtsendentne. (Ingarden 1968: 149-50)

Kirjandusteose käsitamiseks alustatakse meelelise tajust ja teoses antud reaalsetest asjadest (*Dinge*) ja minnakse üle esteetilisele häälestusele, mis võimaldab konstitueerida esteetilist eset. (Ingarden 1968: 229)

Siiski möönab Ingarden, et peale häälikulise kihi kvaliteetide pole teised kihid kättesaadavad meelelise aistingu andmete põhjal, vaid näitlike kujutluste (*anschauliche Vorstellungen*) abil ning lauseüksuste mõistmise signitiivsete aktide kaudu. (Ingarden 1968: 235)

Ingarden väidab, et erinevalt maalist, skulptuurist toimub kirjandusteose käsitamine mitmes faasis toimuva esteetilise elamusena, mille käigus tuleb rekonstrueerida teose osad nende järgnevuses, ning selles elamuses pole ühtegi faasi, milles võiks kogu teost täie aktuaalsusega korraga käsitada. Igas faasis – välja arvatud viimases – tunnetatakse ja teatakse ühte teose osa sellele iseloomulikus ajaperspektiivis. (Ingarden 1968: 235)

Esteetilise konkretiseeringu ja esteetilise kirjandusliku eseme konstitueerimine ei toimu ühe hetkega. Lugemise jooksul täiendatakse seda uue materjaliga, mis muudab mõnikord seda täielikult, eriti esteetiliselt relevantseid kvaliteete, see ei saa ka tegelikult kunagi lõplikult valmis. Hetkel, kui see lõpule jõuab, lakkab see lugeja jaoks kogu oma terviklikkuses aktuaalne olemast ning vajub paratamatult üha enam minevikku, nii et

kogu teose esteetiline konkretisatsioon võib olla tervikuna veel järelkajas, taasmee-
nutuses ja ajaperspektiivilises vaates. Selles mõttes peab Ingarden muusikateose esteeti-
list konstitueerimist sarnaseks kirjandusteosega, kuigi mitte nii keeruliseks. Ingardeni
väitel on üksikute osade omavaheline seos kirjandusteoses palju sügavam kui muusika-
teoses, kuna kirjandusteose tähendusüksuste kiht määrab mitmesuguseid loogilisi seo-
seid lausete vahel ja lausete kaudu vastavalt ka nende esemelisi korrelaate, mis pole
üldjuhul muusikateoses võimalikud. Ta põhjendab ka, et süntaktilised funktsioonid
lauses ei määra ainult lause sisemist ühtsust, vaid kergendavad lause hoidmist elavas
mälus. Analoogilist rolli kandvatena toob Ingarden muusikateoses tooni *Gestalt*-id, mis
ehitatakse helide mitmekesisuse põhjal; need määravad muusikalise kujundi ühtsuse
ning aitavad seda muusikalise kogemuse aktuaalsuses hoida. (Ingarden 1968: 236-7)

Silmas pidades esteetilise eseme konstitueerimist, peab Ingarden arhitektuuriteose
esteetilist käsitamist kirjandusteosele lähimaks. Ka siin saab teost osades ja vaadetes
esteetiliselt vaid üksteise järel vaadelda. Kuigi teose osad on üheaegsed, ei saa need olla
ühekorruga aktuaalsed. Seepärast on vaja arhitektoonilise eseme vaadetest ja osadest
konstitueerimise faasi. Kuigi ehitus arhitektoonilise teose füüsilise vundamendina on
muutumatu ja staatiline, on arhitektooniline esteetiline ese täis sisemist dünaamikat, mis
saab nähtavaks esteetiliselt valentsete kvaliteetide kooskõlas. Skulptuuri esteetilise
konkretiseeringu konstitueerimist käsitab ta sarnasena, kuid pilt konkretiseeritakse
erinevalt. Ka pilti võib vaadelda erinevatest võimalikest vaatenurkadest, kuid mitte
külgedelt, vaid ikka ainult „eest“. Pilti kui tervikut siiski on võimalik ühe hetkega
aktuaalsusesse tuua. Kuid Ingarden ei arva, et pilti võiks ühe hetkega esteetiliselt
käsitada. (Ingarden 1968: 237)

Teose tunnetamisel pärast lugemist on tervikteos korraga lugejal olemas; nüüd peaks
selguma teose mõte või idee.

3. Teose idee ja metafüüsilised kvaliteedid

3. 1. Idee teoses

Ingarden nendib, et teised kihid teoses võivad olla esemete esile toomiseks; esemeline kiht ise näib ainult enda pärast olema, seega mitte ainult tähtsaim element, vaid teose keskpunkt, millel pole enam muid ülesandeid. Lugemisel on tähelepanu suunatud esitatud esemetele, samal ajal laseme teised kihid tähelepanuta mööda ning jälgime neid niivõrd, kui vajalik esemete käsitamiseks. (Ingarden 1972: 307-8) Kuid kahtlemata pole Ingardeni järgi teisedki kihid paljalt esemelisuse aluseks, vaid kirjandusteose fundamentaalsed konstituendid, mille alusel moodustuvad erinevad väärtuskvaliteedid.

Ingardeni meelest lähevad liiga kaugemale teooriad, mis väidavad, et esitatud esemed teenivad kirjaniku „idee“ esile toomise ülesannet (Ingarden 1972: 309). Ta põhjendab oma seisukohta: erinevust, sõltumatust või kokkupõrget (*Widerstreit*), mis toimub intentsionaalse eseme kahe külje vahel, pole idee juures. Vastupidi, idee kõik struktuur- sed omadused määratakse üheselt ja täpselt sisuga. (Ingarden 1963: 262) Ta esitab „*Streit*’is“ küll ka küsimuse, kas ideed pole ainult erilised intentsionaalsed esemelisused, kuid ei anna ühest vastust. (Ingarden 1963: 232)

Ingarden jätkab, et rangelt võttes pole ideel üldse mingit „saatust“ tunnetava subjekti suhtes, kuidas ka tunnetav subjekt ideega käituda võiks. Idee ükski omadus ei tule sellest, et üks teadvus-subjekt midagi tunnetab. Ideed iseloomustab radikaalne transtsendents kõigi teadvusaktide suhtes. (Ingarden 1963: 263)

Kui Ingarden käsitab ideed Platoni mõttes igavese ja muutumatuna, ei saa ta muidugi teosele ideed omistada, sest see, mida võiks teose ideeks nimetada võib tulla lugejate teadvusse erinevana. Idee aga on üks ja muutumatu. Ta ei arvesta ilmselt seda, et ideed mõistetaksegi tavaliselt pigem teose mõtet esile toova lause (lausete) tähenduses, mitte range filosoofilise mõistena. Kui ta ei anna teosele mõtet rohkem kui esemete ja nende saatuse esile toomises, mis piirdub faabulaga, jääb tema käsitus siin ilmselt poolikuks. Kunstiteos ei piirdu faabulaga.

Ingarden kritiseerib teooriad, mis väidavad,²⁹ et esitatud esemed on vahend „idee“ väljendamiseks; need eksivad, kuivõrd nad mõistavad sõna „idee“ vales ja lamedas mõttes. Selle all mõeldakse tõest lauset, „tõde“, mida autor võiks ka lühemalt ja selgemalt öelda, seega puhtalt ratsionaalset mõtet, eeldades veel selle tõesust. Kirjandusloolased ja kriitikud püüavad seda „ideed“ teoses esile tuua (konstrueerida) ning loodavad sellega midagi väärtuslikku teha. (Ingarden 1972: 309-10)

Igas kihis konstitueeruvad iseloomulikud esteetilised väärtuskvaliteedid. Ingarden esitab küsimuse, kas eristada hoopis esteetiliste väärtuskvaliteetide kihti koos selles konstitueeruva polüfooniaga. (Ingarden 1972: 27) Hiljem ei tule ta selle mõtte juurde tagasi.

Ta otsustab, et esemeline kiht, vaatamata selle funktsioonidele, on siiski eesmärk omaette. See tuleb teoses luua ja ilmumisse tuua; peab lihtsalt olema loodu. Kuid see „peab“ veel muud saavutama. Küsimus on, mida see saavutab ning esile toob. (Ingarden 1972: 309)

Kunstiteos on midagi, millel on mõte, *ratio* ja olemise põhjus. (Ingarden 1968: 78)

Väärtusliku kunstiteose igat kihti iseloomustavad väärtuskvaliteedid – kunstilised ja esteetilised. Nagu metafüüsilised kvaliteedid, esinevad kõik esteetilised väärtused teoses erilises potentsiaalses seisundis. Need viivad esteetiliselt valentsete kvaliteetide polüfoonianeni, mis otsustab teost konstitueerivate väärtuste kvaliteedi. (Ingarden 1968: 11-12)

Ta selgitab, et mida ideeks nimetatakse, kujuneb teoses konkreetset ilmsiks toodud, „näidatud“, sünteesitud ja olemuslikus seoses üksteisele häälestatud esteetiliselt valentsetest kvaliteetidest, mis viivad teatud esteetiliste väärtuste konstitueerimiseni, kusjuures see väärtus sisemises tervikus seda fundeeriva põhjaga – teosega – moodustab ainulaadse terviku, mis avaneb lugejale konkretiseeringus. Selline kvalitatiivne näitlikult antud väärtuses kulmineeruv seos annab teosele konkretiseeringus nõ nähtavalt orgaanilise ülesehituse ühtsuse. Hea ülesehitusega teoses on korrastatusele viitav hierarhia: mõned kihid (või üksainus) moodustavad kristallisatsioonitsentrumi; teised peavad kas põhjendama peaväärtust või seda kuidagi täiendama. Ingarden toob mõne teose tuumaks emotsionaalsed esteetilised väärtuskvaliteedid, kui esitatakse inimestevahelisi

²⁹ Ingarden ei torgi siiski kedagi isiklikult.

situatsioone või traagilisi konflikte, või ilmnevad metafüüsilised kvaliteedid. Ka aja-perspektiivi dünaamika või värsimeloodia võib ta hinnangul olla eriliseks esteetiliselt väärtuslikuks tuumaks. (Ingarden 1968: 86-7) Kas see üldiselt oodatava idee mõõtu välja annaks, on iseasi.

Ingarden jätkab: teose idee³⁰ avamine nõuab lugejalt peenetundelisust, avatust ja vastuvõtlikkust teose konkretiseeringus ilmnevate kvaliteetide, eriti esteetiliselt relevantsete kvaliteetide suhtes, lisaks veel pingutust emotsionaalsel põhineva käsitamiseks, so esteetilise väärtuse lõpliku kvaliteedi pertseptsiooni. Lugejalt oodatakse erilist aktiivsust, esteetiliselt relevantsete kvaliteetide sünteesivat avamist idee näitlikuks ilmutamiseks; esteetilises väärtuses sisalduv viib esteetilise elamuseni ja lõpuks teose idee nähtavale ilmumiseni. Lugeja on teose väärtuskvaliteetide kaas-avastaja. (Ingarden 1968: 89)³¹

Nii ei ole Ingardeni järgi teosel ideed.

3. 2. Metafüüsilised kvaliteedid

Ingarden pakub idee asemel metafüüsilised kvaliteedid teose mõtte väljendajaks, kuid teeb kitsenduse, et need esinevad koos esitatud esemelisusega. (Ingarden 1972: 313)³²

Ta toob näiteid: ülev, traagiline, kohutav, vapustav, haaramatu, deemonlik, püha, patune, kurb, kirjeldamatu õnne valgus, samuti grotesk, ärritav, kergus, rahu. Need ilmutavad end erilise atmosfäärina situatsiooni kohal. Tavalises elus tuleb harva ette nende kvaliteetide ilmutust. Elu kulgeb „mõttetult“, halli ja tähenduseta. Ühel päeval toimub ootamatult ning tavaliselt varjatud põhjustel mingi „sündmus“, mis täidab meid ja meie ümbrust kirjeldamatu atmosfääriga. See teeb sündmuse elu kulminatsioonipunktiks. Need ilmuvad „metafüüsilised“ kvaliteedid annavad elule väärtuse, nende

³⁰ Ta kasutab siiski kohati sõna – idee.

³¹ Idee võrdsustub siin ikka väärtuskvaliteetidega.

³² Site viitab René Wellekile, kes metafüüsilised kvaliteedid Ingardeni käsitletud kihtidele viiendaks lisas (Site 1990: 74).

ilmumise järel elab meis saladuslik igatsus. Oma eripäras ei lase need end ratsionaalselt määratleda ja „haarata“, vaid ainult „ekstaatiliselt“ vaadata. (Ingarden 1972: 310-11)

Need kvaliteedid avavad ning konstitueerivad meie eest tavaliselt varjatud olemise „sügavama mõtte“. Heideggeri huvitanud teemade ringile vihjates selgitab Ingarden, et nendega avanevad meie vaimsele silmale olemise sügavused ja algpõhjused (*Urgründe*), mille suhtes oleme tavaliselt pimedad. Need ei ava end meile ise: me tõuseme nende realiseerumisel olemise algpõhjuseni. Ta lisab, et igatsus nende järele on allikas filosoofilise tunnetuse, kunstilise loomise ja naudingu jaoks. Kunst võib anda seda, mida me reaalses elus ei saavuta: metafüüsiliste kvaliteetide rahulikku kontemplatsiooni. (Ingarden 1972: 312-3)

Ingarden teeb nüüd järelduse, et esitatud esemete tähtsaim funktsioon on teatud metafüüsiliste kvaliteetide ilmutamine, millega teos saavutab kõrgpunkti (Ingarden 1972: 313-4).

Metafüüsiliste kvaliteetide faktiline mitte-reaalsus teoses ning see, et need konkretiseeritakse on ainult niivõrd, kui ilmutamiseks vajalik, siiski nende käsitamise rahu ja distants lugeja ja konkretiseeritud metafüüsilise kvaliteedi vahel, annab neile spetsiifilise esteetilise väärtuse. Ingarden näeb siin seost on Aristotelese katarsisega. Aristoteles mõistis katarsise all kergendust ja sisemist rahunemist pärast metafüüsilise kvaliteedi esteetilist käsitamist. Siiski viitab ta Aristotelesele joone all ega too mõistet oma käsitlusse. (Ingarden 1972: 315)

Ingarden jätkab: teoses on ettevalmistusfaasid, milles teatud metafüüsiline kvaliteet end näitab, lähenemisest nõ teada annab, kuni saabub täieliku avanemise kulminatsioonihetk. Võib juhtuda, et ettenägematu pöörde tõttu kulminatsioonipunkti üleüldse ei tule, vastav kvaliteet ilmub nähtavale ähvarduse või tõotusena, ning kaob siis jälle. (Ingarden 1972: 316)

Ingarden on kindel, et metafüüsilised kvaliteedid näitavad end esitatud esemetes ja esemelistes situatsioonides ega moodusta teoses eraldi kihti. Selle vastu ei rääkivat ka see, et esemed kannavad ning fundeerivad neid. Tähelepanuväärseks peab ta metafüüsiliste kvaliteetide määratust: need on puhaste tähendusüksustega arvatud (*vermeint*), kuigi tähendusüksuste kaudu üksi ei tule need ilmutusele. Alles esemelise situatsiooni ilmumise kaudu saavad metafüüsilised kvaliteedid ilmuda. (Ingarden 1972: 317)

Metafüüsilised kvaliteedid ei saavuta Ingardeni järgi teoses eksplitsiidset ilmumist, need on määratletud esemeliste situatsioonide poolt ja ootel hoitud vaadete poolt potentsiaalses valmiduses. Need ilmuvad esemeliste situatsioonidega. Nii ilmutatav metafüüsiline kvaliteet on teose konkretiseerimisel esteetiliseks väärtuseks. (Ingarden 1972: 319)

Kulminatsioonipunktis ilmuv metafüüsiline kvaliteet ja ilmumise situatsioon on esitatud loo kulminatsioonifaasiks. See andvat teosele saladusliku „mõtte“, mida ei saa puht-mõisteliselt määratleda. Teisiti öelduna on teose „idee“ näitliku antuseni toodud olemus-seos teatud situatsiooni kulminatsioonifaasi ja situatsioonis ilmuva metafüüsilise kvaliteedi vahel. Seose avamises, mida mõisteliselt määratleda ei saa, ilmneb luuletaja loominguline tõde. (Ingarden 1972: 325)

Idee ei tähenda Ingardeni jaoks seega mingit manitsevat õpetuslauset, mille võiks teose lugemise põhjal teha, vaid teoses ilmuva metafüüsilisi kvaliteete ning kõigis kihtides konstitueerunud esteetiliste väärtuste polüfooniat.

E. F. Kaelin pole rahul, et Ingarden ei puuduta küsimust, kuidas intendeeriv teadvus tunnetab kõikide kihtide seeriana korraldamise alust ja põhjatud kihti kui entiteeti. Ingarden räägib teose polüfoonilisest harmooniast, kuid ei redutseeri heterogeenseid kihte esteetilisest esemes homogeenseteks elementideks, mis määraksid polüfoonilise harmoonia. Kui ta seda teeks, oleks esitus Kaelini meelest täpsem. Kahes Ingardeni põhitekstis pole reduktsiooni, leiame neis keelestruktuuride analüüsi kui kunstiteost võimaldavatest tingimustest. (Kaelin 1990: 124-6)

Hartmann väidab, et koos teose esteetilise vastuvõtuga toimub kõrgema astme kaemus. (Hartmann 1958: 101) Esteetilisest esemes tuleb esile midagi „muud“, mis on vastuvõetava taga. Hartmann viitab Platoni „ideele“, mida haaratakse kõrgema kaemusega.³³ Üleüldist erinevalt reaalsest peetakse prototüübiliseks, mis eksisteerib puhta ja täiusliku (ideaalse) kujul. (Hartmann 1958: 116)

Hartmann näeb teose esteetilisest kaemuses intuitsiooni kõrgemal tasemel. Ta peab seda kaemusaktis nii võimsaks, et see määrab kaemuse madalamad astmed. Sealjuures

³³ Teda ei sega Platoni idee ajatus ja muutumatus, kui ta seda teosele omistab.

on aktis rõõmul keskne koht. Rõõm pole vähem objektiivne, st vähem seotud esemega kui kaemus ise. See osutab esteetilisele väärtusele; see on esimene vahetu esteetilise väärtuse teadvuse vorm. (Hartmann 1958: 104-5)

Esteetilise väärtuse teadvuse väli on avatud tunnetele, mitte mõtlemisele, väidab Hartmann; seda ei saavutata analüüsi teel, seda ei saa edasi anda teoreetiliste mõistete abil või isegi ligilähedaselt sõnalisel väljenduses. Hartmann leiab, et nimelt siin põrkabki esteetika ületamatu takistuse otsa, mida tuleb teada ja arvestada. Hartmannil on ilmselt õigus.³⁴ Ka Ingarden käsitleb metafüüsilisi kvaliteete pigem tundelise kirjeldajana kui analüüsiva teoreetikuna.

Hartmann peab metafüüsilisi kvaliteete teoses sedavõrd oluliseks, et pühendab nende iseloomustamisele pea-aegu poole oma „Esteetikast“.

Hartmanni „Esteetika“ on Kaelini arvates süstemaatilisem. Hartmann jagab materjali presenteerivaks ja mittepresenteerivaks ja edasi järgneb vastava kihi arendus kunstiliikides. Kaelini arvates mõnes kunstis moodustub ainult väljendav pealispind, teistes on ka sügavus. Et kirjeldada väljendava pealispinna ja väljendusliku sügavuse suhet, tuleb teostada kujutluse või mõtlemise akte, mis konstitueerivad intentsionaalseid esemeid, mis ilmuvad teose struktuuri alumistes kihtides, seejärel kirjeldada, mis ilmub meie algse tunnetuse aktides. (Kaelin 1990: 132-3)

Kaelini meelest on Hartmann paindlikum. Talle meeldib Hartmanni käsitlus, kus leidub vähemalt 7 kihti kirjandusteose tõlgenduses. Kaelini jaoks pole eideetiliselt determineeritud struktuuri kihtide arvu esteetilisest esemes üheski kunstiliigis. Midagi muud väita tähendavat kunstlikku kunsti võimaluste piiramist. (Kaelin 1990: 134)

Ingarden on saanud Kaelini andmetel siiski rohkem tähelepanu oma metafoorse fenomenoloogilise kirjeldusega kui Hartmann. Ingarden ise kaitses oma tööd Hartmanni vastu: ta polnud rahul Hartmanni seisukohaga fikseerimata kihtide arvust. (Kaelin 1990: 134)

³⁴ Ka Gadamer pöörab tähelepanu kunstilise ütluse mõistelisele ammendamatusse (Gadamer 1997: 228).

Kaelin väidab, et sel ajal, kui Ingarden läks küpsesse metafüüsikasse, eraldudes Husserlist maailma konstitutsiooni küsimustes teadvuse kaudu, alustas Hartmann B. Crocega, leides talt Hegeli teema „*Das Problem des geistigen Seins*“, milles kirjeldatakse kunstiteoseid kui objektiviseeritud vaimu (*objectified spirit*). Nii on metafüüsiline idealism Hartmanni esteetika aluseks. (Kaelin 1990: 126-7)

Ingarden tundub rõhutavat oma töö valmimist enne Hartmanni. „*Das Literarische Werk*“ trükiti 1930, so enne Hartmanni. Kaelin arvab siiski, et Hartmann ei teadnud tema tööst. Kaelini andmetel Hartmanni „Esteetika“ esmatrükk olevat ilmunud alles 1953, uuesti toimetatud trükk: 1966. Hartmann polevat oma töös huvitatud nii palju esteetilise eseme reaalsusest ise-enese jaoks kui selle tunnetamise viisist ja meie kogemusest kui elava vaimu loodust. (Kaelin 1990: 127-32) Kaelin pole siin tähelepanu pööranud sellele, et ka Ingarden pühendab suure osa „*Erkennen*’ist“ esteetilise eseme tunnetamisele.

Ingarden võtab kirjandusteose tunnetamise paradigmat kõigi kunstiliikide esteetilisele kirjeldusele. Teisi materjale käsitleb ta selle standardi järgi; see olevat Ameerikas segaduse allikaks, mida õieti lugeda fenomenoloogiliseks esteetikaks ja krititsismiks. (Kaelin 1990: 132)

Võrdluseks Ingardeni ja Hartmanni metafüüsiliste kvaliteetide kõrvale võiks tuua Lotmani kunstiteoses esile toodud mütoloogilise aspekti. Lotman väidab, et modelleerides piiratud objekti (tegelikkust) teksti lõplike vahenditega, asendab kunstiteos oma ruumiga kogu elu tema terviklikkuses. Iga üksiktekst modelleerib ühtaegu nii mingit üksikut kui universaalset objekti. Nii kujutab süžee endast sellise objekti peegeldust, millel on tendents mõõtnatult avarduda. Siin eristab Lotman kahte aspekti. Ühte neist, mille puhul tekst modelleerib kogu universumit, võib nimetada mütoloogiliseks, teist, mis peegeldab tegelikkuse mingit episoodi, faabula-aspektiks. Võimalikud on ka kunstilised tekstid, mis on suhestatud tegelikkusega ainult mütoloogilisel printsiibil. Need ei peegelda kõike üksikute episoodide kaudu, vaid puhta olemuse kujul (müütides). Kuid kunstilised tekstid, mis on rajatud ainult faabulale, ei ole Lotmani arvates võimalikud. (Lotman 2006: 356-7)

Müüdiline haakub ka Hartmanni viidatud teoses esile tuleva prototüübilisega. (Hartmann 1958: 116) Oluline olekski vast mitte ainult teatud kõrgema kvaliteedi ilmumine teoses, vaid ka proto- või arhetüübilise situatsiooni esitamine, mis seostub metafüüsiliste väärtustega.

Lotman näeb kunstiteose tajumises (nagu ka loomises) erilist kunstilist käitumist, millel on ühisjooni mängulisega. Kunstilise käitumise oluliseks omaduseks on see, et tema praktiseerija realiseerib üheaegu justkui kaht käitumist: ta elab läbi kõik emotsioonid, mille kutsuks esile analoogiline tegelik situatsioon, ning samal ajal tunnetab selgesti, et selle situatsiooniga seonduvaid tegevusi pole vaja sooritada. (Lotman 2006: 119) Sealjuures ei pea ta kunsti mänguks pidada, sest kunsti eesmärgiks on tinglike reeglite keeles väljendatud tõde. Mänguline kunstis on tee oskuste valdamiseks. Mäng ei saa olla informatsiooni säilitamise ja uute teadmiste väljatöötamise vahendiks, mis moodustab kunsti olemuse. Kunstilised mudelid kujutavad endast teadusliku ja mängulise mudeli omapärast ühendust, mis üheaegselt organiseerivad intellekti ja käitumist. (Lotman 2006: 125-6)

Lotman toob oma teosesse „Kunstilise teksti struktuur“ traditsioonilise idee mõiste. Idee kunstis on tema järgi mudel, kuna see taasloob tegelikkuse kujundi. Nii ei ole idee mõeldav väljaspool seda struktuuri. Vormi ja sisu dualism tuleb tema järgi asendada idee mõistega, mis realiseerub adekvaatses struktuuris ega eksisteeri väljaspool seda struktuuri. (Lotman 2006: 27)

Ingardeni käsitluses, nagu öeldud, väljendub teose idee metafüüsilistes ja esteetilistes väärtuskvaliteetides; ning neid väärtusi omistavad teosele ka teised autorid.

4. Pilt Ingardeni käsitluses

4. 1. Pilditeadvusest

4. 1. 1. Pilditeadvus Husserli järgi

Pildi retseptatsioon (nagu ka pildi loomine) algab pilditeadvusest, et sealt edasi pildi nägemisele ja käsitamisele liikuda.

Husserl võrdleb märki pildiga, et nende erinevus ja ühtlasi pilditeadvusele iseloomulik esile tuua. Husserli järgi pole märgil märgistatavaga ühist, nii nagu pilt on seotud asjaga sarnasuse kaudu; kui see puudub, pole enam juttu pildist. Ka pilt, näit marmorbüst on asi nagu iga teine, alles uus käsitlusviis teeb sellest pildi, nii et asja korral on ühtlasi millegi kujutist mõeldud. Pildikujutusel on ilmselt omadus, et „pildina“ ilmuv ese identifitseerib end antud esemega sarnasuse kaudu. Kui juhusliku sarnasuse läbi märgi ja märgistatava vahel tekib äratundmine nende vastastikusest sarnasusest, siis selline äratundmine pole seda laadi identifitseerimisteadvus, milles sarnane sarnasega kattub pildi ja asja vahelise seose viisil. (Husserl 1992a: 588)

Husserl selgitab pilditeadvust eseme tajumise põhjal reaalsuses. „Välise“ taju sisuks on see, mis jääb järele peale imaginatiivsete ja sümboolsete komponentide abstraherimist. Adekvaatse vastuvõtu ideaalis langeb tunnetatud või end esitav (*selbstdarstellende*) sisu kokku tajutava esemega. Tajumise sisule antakse „tajutava pildi“ (*Wahrnehmungsbild*) karakter ning esemele tajumuslik varjund (*Abschattung*).³⁵ Ühes taju ilmub ese ühest, teises taju teisest küljest, kord lähedasena, kord kaugena. Iga kord on üks ja seesama ese kohal („da“), igas taju on intendeeritud kokkuvõtte sellest, mis on meile tuntud esemest ning mis praegu on kohal. (Husserl 1992a: 590-1)

Husserl näeb sarnasust eseme tegeliku tajumise ja kujutlusliku vahel. Ka see ehitab eseme kord ühest, kord teisest küljest üles. Mitmete tajumiste süntees, milles ese tuleb enda-esitamisele (*Selbstdarstellung*), vastab sünteesile mitmesugustest imaginatsioonidest, milles ese piltlikult esitatakse. Taju varjundid [vaated] vastavad imaginatiivsetele

³⁵ vaade Ingardeni käsitluses.

varjunditele ning täpse kujutuse (*Abbildung*) ideaalis langeks varjund kokku täieliku pildiga (*Bilde*). (Husserl 1992b: 249)

Husserl võrdleb: mälu on taju „modifikatsioon“, „olnu olevikustamine“, seega „olevikulise“ modifikatsioon. Modifitseerimata on „kehaliselt olevikuline“ ja „originaalne“. Piltlikustav modifikatsioon olevikustab „pildis“. Tähele tasub panna, et Husserl nagu Ingarden eristab pilti „mingist maalitud asjast (*Ding*), mis seinal ripub“. Husserl teeb jaotuse, et pilt võib olla originaalselt ilmuv, näit „maalitud“ pertseptiivselt käsitatav pilt, või reproduktiivselt ilmuv: kujutuspilt mälestuses või vabas fantaasias. „Pilt“ on modifikatsioon millestki, mis oleks selleta kehaliselt või olevikuliselt ise siin. (Husserl 1992b: 234)

Husserl eraldab pildi puhul tavalist taju, mille korrelaat on asi – vaselõike leht mapis; teiseks, pertseptiivset teadvust, milles ilmuvad figuurid. Esteetilises pöördume „pildis“ esitatu kui „kujutatud“ (*abgebildeten*) realiteetide poole: luust ja lihast rüütli poole jne. Taoline eristus – asi (vaselõikeleht) ja teos on Ingardeni käsitluse algmomente.

Pilditeadvus (väikesed hallid figuurid), milles tänu noesisele on sarnasuse alusel „kirjeldavalt presenteeritud“ muu, mis vahendab ja võimaldab pildil kujutamise (*Abbildung*), on Husserlil näide taju neutraliteet-modifikatsioonist (Husserl 1992b: 247-9).

Kujutatud pilt-objekt on olev või mitteolev või mingis muus positsioonilises modaalsuses; see on teadvustatud kvaasi-olevana (justkui-olevana) olemise neutraliteet-modifikatsioonist (Husserl 1992b: 252)

Husserl analüüsib pilditeadvuse kujunemist, tuues näite õitsvast õunapuust värskes rohelses, mille vaatlemisel eristatakse taju ja tajutut. Loomulikus häälestuses on õunapuu tegelikus transtsendentses ruumis; taju on reaalse inimese psüühiline olukord. Reaalse inimese ja reaalse taju ja reaalse õunapuu vahel on reaalsed suhted. Teatud juhtudel on aga taju „paljalt hallutsinatsioon“, tajutav õunapuu ei eksisteeri „tegelikus“ reaalsuses. Siis jääb tegelikust suhtest ainult tajumus, pole midagi sellega seostuvat. Kui füüsilises ja psüühilises maailmas on tegeliku suhte aktuaalsus välistatud, jääb järele ainult suhe, mis on olemuslikult „puhas immanents“ fenomenoloogiliselt redutseeritud taju pinnalt. (Husserl 1992b: 203-4)

Reaalne kujutis (*Abbild*) psühholoogiliselt reaalses tajumuses on miski reaalne; see toimib teadvuses „pilt-objektina“ (*Bildobjekt*) muu jaoks, mis on võimalik tänu intentsionaalsele pildi-teadvusele (*Abbildungsbewusstsein*). (Husserl 1992b: 207-8)

4. 1. 2. Pildi tekkimisest Ingardeni järgi

Ka Ingarden arutleb „Kunstiteose ontoloogias“ pildi tekkimise mehhanismi üle. Pildi tunnetamise aluseks pole kogu maali tunnetus, pigem on baasiks meeandmete selle osa kogemine, mis vahetul maali tunnetamisel moodustaks maali (kui tegeliku asja) vaate meelelise aluse.

Ingardeni järgi tajume maali teatud osi või omadusi (teatud viisil värvidega kaetud pinda), mis ilmuvad meile kunstlike ning väliselt tingituna ja sunnivad meid otsima eesmärki ning pidama maalitud asja mitte ise-endast eksisteerivaks, vaid vahendiks millegi muu jaoks. Ingarden väidab, et pildi tekkimise aluseks meie rabatud olek mõne figuuri sarnasusest mõne teise eseme mingi vaatega, mille pärast hakkame kujutlema või nägema seda teist eset, sageli teadmatult. Meile ilmub värvilaikudega kaetud paberi või lõuendi asemel näit „rüütel“ või „Veenus“. Paberi pind kaob vaateväljast ning asemele ilmub Veenuse keha pind. Värvid ilmuvad inimkeha koloriidis. Värvilaigud annavad teatud materjali meeandmetele, mis nüüd täidavad teistsugust funktsiooni: võimaldavad „pildis“ esitatud eseme kvaasi-aistitavat taju (*quasi-perceptual apprehension*). See juhtub seepärast, et aistingu materjal nõ riietab end vastavatesse struktuursetesse ja esemelistesse moodustisse, vormides selles rüüs esitatud eseme rekonstrueeritud vaate. (Ingarden 1989: 204-5)

Ingarden analüüsib pildi kujunemise mehhanismi ka „*Streit*’is“. Siin on ta palju põhjalikum. Ka tema otsib seosed puhta fantaasiapildi ja pildi loomise ning nõ tõlkimise mehhanismis.

Ingarden toob näitena situatsiooni, milles lastakse fantaasial meelelise taju alusel vabalt uidata: nii võib pilvede vaatlemisel taevast pilvedes erinevaid kujundeid näha: näit laeva ja lootsikuid. Kasutame „tegelikke“ kujundeid – pilvi, et nende alusel uusi luua, mõnda ümardades, lõigates või tumendades, mõnest üldse mööda vaadates. Nii kogeme täiesti uut esemelist „mõtet“: pilvede asemel ilmub paisutatud purjedega „laev“.

See on mäng, mille juures me siiski kordagi ei unusta, et „tegelikult“ on tegemist pilvedega, kuna muus osas oleme vabad. Teame ühtlasi, et laev, lootsikud ja rannik on fantaasia moodustised, mis kohe kaovad fantaasia peatamisel. Sellest hoolimata näeme neid pea sama elavalt kui tegelikke pilvi ning suudame nende üle tõeseid otsustusi teha. Märkame, et meie fantaasia esemete kohta saab teha kahte laadi otsustusi; ühed on otsustused „laevast“, „lootsikust“, „rannast“, teised on otsustused eseme omaduste, fantaasiapildi kohta. Loomulikult ei teki illusiooni paljalt ette kujutatud esemeid „tegeli-kena“ võtta. Kujutletud esemed on tajutavast ruumist hoopis erinevas „kujutlusruumis“. (Ingarden 1963: 201-2)

Kujutletud esemelisused transtsendeerivad näitliku kujutluse konkreetset kulgu: neil on oma ruum, aeg ja omadused, mida ei saa identifitseerida kujutlemise ruumi ja ajaga, ning oma saatus. Võime teha otsustusi kujutletud inimestest ja asjadest; teiseks, neist kui meie fantaasia moodustistest: nende olematusest ja nähtavale toomisest fantaasias, fantaasiaakti konkreetsest kulgemisest. Tegemist on teadvusaktide erilise loomingulise aktiivsusega ja moodustatud esemelisuste eripäraga. (Ingarden 1963: 203-4)

4. 1. 3. Pilditeadvuse erinevad vormid

Meie teadvusaktide hulgas on akte, mille eesmärk ja mõte on „moodustada“ erilisi „mitte-tõelisi“, kuid siiski mingil moel eksisteerivaid esemeid. Sõltumata nende indivi-
duaalsest tingitusest, st millistest hingelistest ja vaimsetest tõsiasjadest need tulenevad ning millisele meelelisele kogemusele või kujutluslikule sisule üles ehitatakse, sisal-
davad need erilist intentsionaalset kavatsust võluda välja ja kujundada fantaseeritud
esemeid, ning anda neile vahetult kogetud meelelisest ja kujutluslikust sisust sõltumatud
omadused, mis määratakse loomingulise akti intentsionaalse otsustusega. (Ingarden
1963: 204)

Intentsionaalseid esemelisusi moodustavate loominguliste aktide hulgas eristab
Ingarden kahte gruppi: esimene grupp sisaldab akte, millesse kuulub „vaba“ luuleline
fantaasia, mis sellega end ammendabki, et loob intentsionaalseid esemeid, mis koos
aktiga üle lähevad. Teises grupis on kahte laadi akte. Ühed aktid tendeerivad loodud
intentsionaalseid esemeid kestvaks muuta, neid „fikseerida“, mille kaudu need

vabanevad puhtalt subjektiivsetest alustest, millel need põhinevad ning saavutavad intersubjektiivse objektiivsuse, millega võivad end iseseisvalt paljudele teadvuslikele subjektidele näidata. Tegemist on „kestvate“ intentsionaalsete esemega nagu luuletused, muusikateosed, pildid, skulptuurid jne. (Ingarden 1963: 204-5)

Teistes aktides loodud puht-intentsionaalsed esemelisused on eeskujuks (*Vorbilder*) plaanidena, visanditena, mille alusel midagi muud jäljendatakse (*nachbilden*). Nende eeskujude või plaanide järgi kujundatakse iseseisvad esemelisused, mis „realiseerivad“ ja „kehastavad“ „visandeid“. See toimub tegevuses, mida juhib intentsionaalne otsustus, kuid mis ületab radikaalselt puht-teadvusliku sfääri. Need teiste teisendite hulka kuuluvad aktid taotlevad mitte üksnes olemuslikult teistsugusteks subjektiivseteks tegevusteks üleminemist, vaid ka esemelisuste sellist kujundamist, et nende „realiseerimine“ oleks võimalik. Selle tulemusel ei ole need nii „vabad“ kui „vaba“ fantaasia aktid või aktid, mis oma esemeid taotlevad kestvaks intersubjektiivselt kättesaadavaks objektiivsuseks kujundada. Ka need viimased on teatud määral seotud, silmas pidades olemisvundamendina teeniva esemelisuse eripärasusi. „Eeskuju“ teatud „realiseeritava“ jaoks on „plaan millelegi“: tööriistadele, masinatele, ehitistele, nagu sillad, kanalid, tänavad, majad jne. (Ingarden 1963: 205)

Kõigi nende kõrvale toob Ingarden puht-intentsionaalsete esemete retsiipiendi tunnetusaktid (*Erkenntnisakte*), milles jäljendatakse ja kohandatakse antud radikaalselt transtsendentseid esemeid nii, et need kattuvad aktidega. Selles kattumises kaob teadvussubjekti pilk (vaade – *Blick*); see muutub „transparentseks“, et võimaldada radikaalselt transtsendentse eseme esiletulekut. Need aktid on loomingulised selles mõttes, et need lasevad intentsionaalsel esemel esile tulla: üks ese avaneb teise kaudu. (Ingarden 1963: 206-7)

Ingarden rõhutab sealjuures, et tunnetuse olemisautonoomse eseme „varjamine“ tunnetusakti intentsionaalse eseme kaudu pole nii täielik, et intentsionaalne ese oma intentsionaalsust rõhutama ei peaks; olemisautonoomne ese paistab läbi. Me kogeme selle kuju (*Gestalt*) võib-olla põgusas vaates, ning seame sihiks kohandatud intentsiooni, milles uus moodustatud intentsionaalne ese kattub olemisautonoomse esemega. Me ei teadvusta tunnetusprotsessis seda, et me ei või radikaalselt transtsendentset eset intentsionaalse otsustuse läbi muuta (*verwandeln*). Katmise ja varjamise faktist eksita-

tuna võtame radikaalselt transtsendentse eseme intentsionaalset rüüd viimase pähe, sest tunnetuse võimete piirid näivad piirduvat intentsionaalse esemelisusega. (Ingarden 1963: 207-8)

Pilditeadvus on eelduseks pildi loomisele ja käsitamisele. See võib esineda ainult fantaasia-pildina või eeldusena intersubjektiivselt kättesaadava eseme loomiseks.

4. 2. Pilt ja maal Ingardeni järgi

Ingarden peab esteetilises käsitluses vajalikuks lahutada kahte asja: „pilti“ ja „maali“. Igapäevakõnes mõistetakse „pildina“ erinevate värvilaikudega kaetud reaalselt asja, mis ripub seinal, võtab teatud osa tegelikust ruumist ning on tehtud paberist, puidust, lõuendist jne. Ingardeni eristuses on see „maal“. Sel on nägemise ja kompimise karakteristikud, samuti teatud keemilised ja füüsikalised omadused. „Pilt“ esteetilise kontemplatsiooni esemena pole Ingardenil identne selle tegeliku asjaga. Kuid maal on „pildi“ olemise objektiivne tegelik tingimus; need on omavahel ontoloogilises seoses, aga „pildi“ olemine ja nägemine nõuab veel vaataja poolt mitmete subjektiivsete tingimuste täitmist. (Ingarden 1989: 137-8)

Maali kui pildi füüsilise aluseta ei saaks pilt eksisteerida *in concreto*, kuid maali osad ja omadused ei kuulu pildi konstitutiivsete elementide hulka ning maali näol pole pildil veel piisavat eksistentsi tingimust. Maali hävitamisel pole juurdepääsu pildi „originaalile“. Kui pole koopiat või „reproduktioone“ maalist, hävib ka pilt. Ingarden ei võrdsusta koopiat siiski originaaliga. Ta jätkab: kuni värvipigmentid pole nähtavalt muutnud värvi, on maalil tähtis osa pildi identsuse säilitamisel.³⁶ Tänu keemilisele koostisele peegeldavad pigmendid neile langevat valgust nii, et vaataja jaoks on pind kaetud värvilaikude süsteemiga, millel on teatud kvaliteet, heledus, intensiivsus ja kuju. Neid võib tunnetada ka kui füüsilise objekti määratlusi, mida tehakse maali uurimisel näiteks säilitamise eesmärgil. Kuid siis nähakse maali, mitte sellele „maalitud“ pilti.

³⁶ Rzepińska, protesteerib, sest maalide värvipigmentid hakkavad kohe muutuma, aga maalid säilitavad väärtuse (Rzepińska 1975: 223-235).

Värvilaigud ise pole tunnetuse esemeks; need aktualiseerivad vaataja visuaalsed meeleandmed, mis viivad teatud vaadete konstitueerimiseni ja vaimse kogemuseneni. Värvilaigud määratlevad teatud võimalikku värvitaju süsteemi, mis on suunatud olema rekonstrueeritud vaadete meeleliseks aluseks. Maali esiplaani värvilaigud toovad teisi esemelisusi esile kui maal ise. Need jagavad vaatajale nõ interpreteerimise juhendusi sellest, millist esemelisuse moodustamist läbi viia ning millist esemelisuse vaadet konstitueerida. Ei piisa üksnes vaataja olemasolust, vaja on vaataja vastavat hoiakut või tähelepanu ning maali omaduste erilise tunnetamise viisi. Selles näebki Ingarden tõestust faktile, et pilt ületab oma füüsilist alust. Pildi transtsendentsus maali suhtes näitab ühelt poolt maalija loovat aktiivsust, mis koosneb nägemisest ja tehnilistest oskustest, mille läbi tekib pilt; teiselt poolt vaataja initsiatiivi ning teatud mõttes ka loomingulist aktiivsust, mille kaudu saavutatakse pildi antus maali vaatamisel. Maali puhul tuleb eristada pildi originaali ja „koopiat“ (reproduktiooni); see eristus pole võimalik, õigemini oleks mõttetu kirjandusteose puhul, mille originaalkäsikiri ei ole sama intiimses suhtes teosega, nagu maal on pildiga. (Ingarden 1989: 197-200)

Maal on pinna kunstlik värvimine sõltuvalt kunstniku kavatsustest. Värvimine saavutab vaate sellise rekonstrueerimise, et kirjeldatav ese ilmub visuaalse kogemusena. Erineva asetuse, kuju ja värviga laigud peaksid rekonstrueerituna vastama tunnetaja poolt kogetavale algsele³⁷ visuaalsele värvilisele meeleliselt kogetud informatsioonile. Selle alusel rekonstrueeritakse vastav vaade. Rekonstruktsioon on alati skemaatiline ning ligilähedane (näit portrees). Lähendamine ei tähenda püüdu saavutada täpset sarnasust; lähendamisega ei mindagi liiga kaugemale. (Ingarden 1989: 168-9)

Pildi kui intentsionaalse entiteedi ja maali kui reaalse asja erinevus seisneb nende olemisviisi erinevuses. Maal on antud lihtsas esmases visuaalses tajus, mille käigus see ilmub konkreetselt kogetud vaadetes. Pilti vaadates aga toimub kompleksne teadvusaktide ahel. Ingarden viitab Husserlile, väites, et pildi tunnetamiseks tuleb maali tunnetamise baasil moodustada teine järgnev intentsionaalne ehitis, mis avab intuiitse juurdepääsu pildis esitatule. Ingarden peab Husserli „pildi-teadvust“ maali tunnetuses „põhjatud“ teadvuseks. (Ingarden 1989: 202)

³⁷ Ingarden peab silmas tajumuslikku informatsiooni.

Walter Biemel näiteks ei ole rahul sellise jaotusega: maal pole tema väitel saksa keeles lihtsalt „asi“, see laseb ka muud näha; pilt seevastu on üldisem – ka foto on pilt. (Biemel 1990: 108-9) Ka eesti keeles mõistetakse pilti kui midagi üldisemat.³⁸

Biemel näeb Ingardeni käsitluses suurt Husserli mõju, kui Ingarden reaalselt eset nii rangelt intentsionaalsest lahutab. Biemelile tundub ka kunstlikuna Ingardeni käsitluses maali välja jätmise maali kihtidest. Tema eelistab ka maali ühe kihina võtta. (Biemel 1990: 113) See on teema, mille pärast Ingarden Hartmanni karmilt kritiseeris.³⁹

Biemel ei nõustu Ingardeni väitega, et see, mille kunstnik esile toob, on ainult reaalne asi. Ta leiab, et kunstnik loob maali pildi mõttes, mitte paljalt reaalse asja. Kuna pilt tuleb esile maali kaudu, rääkivat Ingarden „paratamatust olemisvundamendist“ (*unentbehrlichen Seinsfundament*), mis nõudvat ka teist olemisvundamenti „zu seiner vollen Konkretisierung“. Alles vaataja kaudu saavat pildist pilt kunstiteoreetilises mõttes. Biemel pole rahul Ingardeniga, kes Husserli eseme kihilisuse kontseptsiooni mõjul teose olemise reaalseks ja ideaalseks⁴⁰ lahutab ja kunstnikule ainult käsitöölise rolli jätab, vaataja aga seevastu erilisele positsioonile tõstab, sest tema teadvuses konstitueeruvad vaated ja nende kaudu pilt. (Biemel 1990: 114) Sealjuures ei puuduta Biemel artiklis üldse pilditeadvuse küsimust, et selgitada, kuidas maali alusel pilt konstitueerub.⁴¹ Kuid seda ei tee ka teised Ingardenit käsitlevad autorid.

Ingarden jätkab: muusikateose puhul on olukord hoopis erinev kui maalikunstis. Pildi originaal eksisteerib maali kujul, mis tuleb maalijalt ning on pildi vahetu ontiline alus, määrates selle üheselt kõigis olemuslikes konstruktiivsetes elementides. Muusikas eksisteerib ainult partituur, mis ei ole teose element ega helilooja enda algne esitus. Muusikateos ületab (*transcendends*) partituuri ning erineb igast esitusest. Võrreldes esitustega moodustab teos ideaali, mida püütakse realiseerida individuaalsetes esitustes, kuid mida ei pea realiseerima. Teose lõppemise järel on teos kättesaadav vahendatuna partituuri või individuaalse esituse kaudu, mis ei garanteeri kõigi karakteristikute

³⁸ Selles käsitluses säilitan ka edaspidi siiski Ingardeni poolt kehtestatud eristuse viisi.

³⁹ Vt „Kunstiteose ontoloogia“, lk 60.

⁴⁰ Ingardeni käsitluse järgi peaks lahutama eelkõige reaalseks ja intentsionaalseks.

⁴¹ Biemel, W. Kritische Bemerkungen zu Ingardens Deutung des Bildes, *Ingardeana II*, Kluwer Academic Publishers, 1990, 107-122.

säilimist. Muusikateose ja selle esituste vahel ei ole paratamatut vahetut sidet. Partituuris on antud (puudulik) hulk esituse instruktsioone. (Ingarden 1989: 110)⁴²

Pildil näidatud situatsioon, mis kirjeldab tegelikku olukorda, on meie juures, kui me pilti vaatame, kuigi mitte viisil, kuidas lauad ja toolid on ruumis meie juures. Situatsioon pildil toimub täiesti teistsuguses ruumis. Distantsti, mille pilt kehtestab, ei saa iialgi ületada. Teatud materjali pildis kasutatakse küll intuiitse teadvuse mõjustamiseks; kuid samal ajal säilib ka valmidus seinal rippuva asja – maali vahetuks tunnetaamiseks. Pildi intuiitse taju ajal perifeerne teadvus maali olemasolust ei kao. Kogu aeg säilib ka vaataja jaoks ruum, milles pilt asub. Pildi üle võime aga mõtiskleda kui millestki alati samast (*self-identical*), nii kaua kui pilt pole visuaalselt muutunud omadustega. (Ingarden 1989: 140-1)

Konstitueerivatel osadel on pildis täita erinev funktsioon. Kõigepealt nimetab Ingarden lihtsalt pildil esinemist. Peale selle element kas toob esile teisi või vähemalt toetab nende pildis olemist. Nii on teatud kujuga värvilaigud mitmes mõttes „konstruktiivsed“ elemendid. Nende tulemuseks on pildis vastavad vaated ning kaudselt ka esitatud esemete ilmumine. Kuna laigud esinevad külj-külje kõrval kindlas korrastatuses ja teatud kvaliteedis, saavutatakse arvukad kontrastinähtused, värviharmoniad ja –disharmoniad. Analoogiliselt esinevad rekonstrueeritud vaated konstruktiivses rollis, sest need toovad esile esemed. Samuti on konstruktiivne roll esitatud esemete mõnel joonel (näit „näo väljendustel“), sest need toovad kaasa teatud emotsionaalsete seisundite ilmumise pildis. (Ingarden 1989: 161-2)

Realse maali värvilaikude alusel konstitueerub Ingardeni käsitluses intentsionaalselt pilditeadvuse alusel pilt.

⁴² Ingarden peab muusikateost ühekihiliseks, mis kõhklust tekitab, sest see moodustub helidest, mis moodustavad fraase ja kõrgema astme üksusi. (vt samas)

4. 3. Kihid pildis

Pildis puuduvad täiesti kaks esimest kirjandusteosele omast kihti (sõnastuse ja häälikuliste kujundite ja tähendusüksuste kiht). Ka skematiseeritud vaated ning esemelisuse kiht esinevad pildis teistsugusel moel kui kirjandusteoses. Erinevus tuleneb vahendite erinevusest. Pilt kunstilise formatsioonina on sisemiselt seotud koherentne tervik, ning on seda Ingardeni arvates palju rohkem kui kirjandusteos. (Ingarden 1989: 177)

Ingarden eristab pildis:

1. rekonstrueeritud vaade,
2. esitatud esemelisuse ilmumine,
3. kirjanduslik teema, mis vihjab eelnevale ja järgnevale loole. (Ingarden 1989: 151)

Teema ja selles osalevad esemed on kirjeldavas funktsioonis. Kui pole kirjanduslikku teemat ja kirjelduse funktsiooni, taandub pilt kahele kihile:

1. Rekonstrueeritud vaade,
2. Vaates ilmuv ese. (Ingarden 1989: 151)

Siin tekib küsimus, kuhu kaob Ingardenil kirjelduse funktsioon kirjandusliku temata pildis. Ka natüürmort ja portree kirjeldavad esemeid. Kui ka kehaline liikumine pole neis nii suur kui temaatilises pildis, ei välista see veel sisemist liikumist.

Kui pildis ilmuv ese on inimene (st psühho-füüsiline indiviid), eristab Ingarden ühelt poolt ka keha ja füüsilisi atribuute, ning teiselt poolt mööduvaid vaimseid seisundeid ja püsivaid iseloomujooni, mis väljenduvad füüsilistes atribuutides. (Ingarden 1989: 155) Kuid ta ei tõsta neid esemelisuse kihist välja nagu Hartmann.

Biemel nimetab kirjanduslikku teemat lihtsalt maali süžeeks (*sujet*) (Biemel 1990: 112-3). Süžee mõiste kasutamise juhul poleks vaja taolist eristust, nagu Ingarden teeb. Siis sobiksid ka kirjandusliku temata (näit portree ja natüürmort) pildid käsitusse ning eristuksid kõikide piltide juures vaated, esemelisus ja süžee.

Nüüd võiks võrdluseks vaadata, mida Hartmann teeb pildi kihilisust iseloomustades.

Kihtide järgnevus maalil Hartmanni järgi:

1. reaalne tasapind meeleliselt tajutavate värvilaikudega,
2. ilmuv kolmemõõtmeline ruum, pildi esemed ja valgus,
3. ilmuv faasi või poosina kujutatud liikumine,
4. liikumises ilmuv elulisus kujundites, mis on kinnistunud „elu täis“ värvides,
5. ilmuv inimese hing, sisemus, eluhetked, kired, meeoleud, teod,
6. mõnikord selgub midagi individuaalsest ideest (eriti portree puhul),
7. ilmuv üldiste ideede karakter; tuleb stseeni mõte, faabula. (Hartmann 1958: 275)

Kihtide järgnevust peab ka Hartmann rangeks. (Hartmann 1958: 267)

Hartmannil on maal ja värvipind kihtide hulka arvatud. Ta peaks loogiliselt võttes kirjandusteose kihtide hulka arvama siis raamatu, kuid ta muidugi ei tee seda. (vt Hartmann 1958: 253-60)

Ingarden eristab maalil ainult kahte kihti: vaateid ja esemelisust, mõnikord kirjanduslikku teemat. Füüsiliselt reaalne pind värvilaikudega ei kuulu tema käsitluses teose juurde, kuigi on selle ontiline alus. Peale selle paigutab Hartmann esemelisuse loetelu algusse, kohe peale reaalsel tasapinda. Ilmuvatest vaadetest, millest lähtuvalt esemeid ja ruumi kujutatakse, ei räägi Hartmann üldse, kuigi sellest ei peaks vist järeldama, et ta nende olemasolust kujutavas kunstis midagi ei teadnud, pigem liidab ta need esemelisusega. Kõik järgnev (3-7 kiht) kuulub Ingardenil esemelisuse alla. Nähtused, mida Hartmann üksikasjaliselt loendab, pole iseseisvad kihid Ingardeni käsitluses.

4. 3. 1. Vaated pildis

Pigmendikiht lõuendil, paberil või puidul määravad maali kaudu pildis antu; kujuneb asja uus seisund, mis on sama reaalne kui asi ise. Maalija loob oma kunstilise aktiivsuse läbi maali osad ja omadused, mis määravad maalil, millised rekonstrueeritud vaated konstitueeruvad vaataja jaoks, samuti millised esemed ilmuvad pilti. (Ingarden 1989: 160)

Ingarden rõhutab, et pildis on tegemist eranditult visuaalsete rekonstrueeritud vaadetega. (Ingarden 1989: 177) Maali vahenditega rekonstrueeritud visuaalne vaade on

Ingardeni järgi ainuke vahend, tänu millele esemeid, inimesi ja loomi saab edasi anda nii, et need oleksid pildis intuiitiivselt näidatud. Vaated täidavad esemete ja esemelise ruumi presenteerimise funktsiooni. Neist sõltub esitatud esemete konstitueerimine ja ilmumise mood, samuti kõigi teiste faktorite konstitueerimine, näiteks esemete poolt kehtestatud situatsioon, kirjanduslik teema, kvalitatiivsed suhted jm, samuti esteetiliselt väärtuslikud kvaliteedid, kõik esteetilised väärtuskvaliteedid (ilu, inetus, jõud, graatsia, harmoonia, elavus jne). Ingarden rõhutab, et vaated moodustavad pildi konstitutiivselt kõige tähtsama elemendi. (Ingarden 1989: 149-150).

Biemel arutleb, miks Ingarden räägib „rekonstrueeritud vaatest“, mitte lihtsalt antud (*gegebene*) vaatest. Ta näebki selles just fenomenoloogilise positsiooni eripära, et vaade põhineb fenomenoloogilise meetodi järgi eeldataval konstitutsiooni aktil. (Biemel 1990: 113)

Biemel pole ka nõus pildi võrdlemisega paljalt skeemiga. Vaataja peaks pilti nõ sisse minema (*eingehen*) selle rikkuse tunnetamiseks, mitte sellest üle või välja minema (*hinausgehen*), et vaataja poleks „suurem kunstnik kui pildi looja ise“. (Biemel 1990: 119) Seevastu Mitscherling nagu eespool kirjandusteose vaadete juures näidatud, aktsepteerib Ingardeni käsitlust.⁴³

Rekonstrueeritud vaadete sisuna pildis eristab Ingarden kahte laadi momente:

1. Momendid, mis täidavad üksnes esindamise ülesannet: toovad esile eseme. Need momendid kannavad pildis konstruktiivset funktsiooni.
2. Momendid, mis – sõltumata sellest, kas neil on esindamise funktsioon või mitte, täidavad „dekoratiivset“ funktsiooni; need on esteetiliselt väärtuslikud momendid või kannavad viimaseid, olles võib-olla ise esteetiliselt neutraalsed.

Teatud kujuga värvilaik pinnal võib kuuluda mõlemat sorti momentide alla.⁴⁴ (Ingarden 1989: 177)

Kirjandusteose vaadete puhul saab mitmuses kõnelda. Ingarden vaatleb ka vaatepunkti muutumise võimalust kirjandusteoses. Pilt on antud autori poolt fikseeritud

⁴³ vt lk 21-2 kirjandusteose vaadetest .

⁴⁴ Biemel peab sellist jagamist üldse küsitavaks. Eriti kahtleb ta taoliste momentide otsimises esemelisuse kihis. Vt Biemel, lk 115-6.

ühes muutumatus vaates, milles ilmuvad esemed. Ka arhitektuuris esineb vaadete paljus.

„Kujutavates“ kunstides saame töö terviku ja esteetilise eseme fundeerimise aluse alles siis, kui konkreetselt antu baasil on intendeeritud teine „esitatud“ ese. Arhitektuuris küündime teoseni selle kaudu, mis on vahetult antud: vormi tajumise kaudu. Arhitektuuris tajutakse teatud ruumilist kuju. Eristub visuaalne vaade ruumilisest kujust, milles arhitektuuriline ehitis end näitab, ja teose kolmemõõtmeline kuju, mis vaadetes ilmub. See on oluline vahe võrreldes pildiga. (Ingarden 1989: 266)

Peale selle on pildis üksainus rekonstrueeritud vaade, arhitektuuris aga palju vaateid. Need vaated on skeem, mida vaataja konkretiseerib ja modifitseerib. Skeem on määratud massi ja vormi korralduse järgi, samuti valgusega ja pindade värviga. (Ingarden 1989: 267). Hiljem jõuab Ingarden siiski otsusele, et vaade arhitektuuris pole skemaatiline formatsioon selles mõttes nagu kirjandusteoses ja pildis: iga kunstiteos ei ole skemaatiline. Arhitektuur seisab tegelikule maailmale lähemal kui teised kunstid. (Ingarden 1989: 302)

Peale selle on arhitektuuriteost võimalik korrata plaani järgi, mis teeb selle erinevaks teistest kunstiiliikidest. (Ingarden 1989: 274)

4. 3. 2. Esemelisus pildis

Pildi vaateid ja esemelisust on raske lahutada: esemed on antud vaates ja ainult ühe külje pealt. Ingarden ei pühendagi esemetele pildis eraldi peatükki „Kunstiteose ontoloogias“.

Erinevalt kirjandusteosest, mis avaneb aja jooksul, on pilt nõ siin ja praegu, kuigi ka selle tunnetamine nõuab esteetilist kaemust – kaemust kõrgemal tasemel, nagu Hartmann väljendab (Hartmann 1958: 101) Ingarden iseloomustab pildi esemeid: pildis on need antud ühelt küljelt ning igasugused katsed näha teist külge on *a priori* määratud ebaõnnestumisele. Selles näeb ta veel kord kinnitust, et nende antuse viis on fundamentaalselt erinev vahetust tajust, mis lubab vaatepunkti muuta, kuigi me tajume vaateid ka pildis kui aktuaalseid ja käegakatsutavaid täiesti analoogiliselt vahetule tajule. (Ingarden 1989: 142)

Pildis esitatud ese on intentsionaalne ese, mille projitseerib pildis rekonstrueeritud teatud visuaalne vaade. Sõltumata sellest, kui intuiitiivselt see vaatajale ilmub, on see siiski kõigest ilmumine (*appearance*), „fantom“. (Ingarden 1989: 153)

Ingardenil pole kahtlust, et maalis reaalse esemena ei ole ebamäärasusi. Pildis on esemete esitamises ebamäärasusi; need pole juhuslikud, vaid tulenevad faktist, et vaadeldav ese on alati toodud ilmumisse osaliselt, ühelt küljelt ning ühes vaates. Esitatud eseme „eeskülje“ vaade laseb vaatajal ära arvata, milline on „tagakülg“, kuigi detailid jäävad täpsustamata. Sama käib eseme sisemuse kohta. See koos-antus mõjutab terviku intuiitiivset karakterit. Vaadates täiendame tahtmatult esitatud eseme osi, määratleme neid üksikasjalisemalt ning sellega kõrvaldame pildist ebamäärasused. Vaataja usub, et näeb eset igati määratletuna, kuigi ta ei mõtiskle sellest pildi tajumise ajal. (Ingarden 1989: 225-6)

Kirjandusteoses avanevad esemed protsessis, sagedasti vaadete muutudes ka ise uusi jooni omandades ning võivad teose lõpuks olla erinevad esialgselt. (vt eespool) Pildis aga on esemed vaadetes antud korruga ja muutumatuna. Need on siiski intentsionaalsed esemed, mille projitseerib pildis visuaalne vaade.

Kirjandusteoses esitatakse orienteerumise keskpunkt „jutustajas“, kes kuulub teoses esitatud maailma. Esitatud esemed on antud jutustaja nähtuna. Kui jutustaja väljendatult ei kuulu esitatud maailma, võib orienteerumiskeskus teose kestel muutuda. Pildi vaatepunkti ja orienteerumise keskpunkti määrab kunstnik. Pildis pole ka võimalik vaatepunkti muutumine nagu romaanis.

Ingarden jätkab: pildi esemelistes struktuurides on esteetiliselt väärtuslikke momente, näiteks struktuuri „komplitseeritus“ või läbipaistvus, kergus või kohmakus, rütmilisus või rütmitus, dünaamilisus või tasakaal jne. Need struktuurimomendid on midagi kvalitatiivset. Edasi viitab Ingarden pildi esemelisuse kihis ilmnevatele metafüüsilistele kvaliteetidele, millega ta arvab ühtlasi lahendavat küsimuse, kas metafüüsilised kvaliteedid saavad ilmuda ainult kirjanduslike teemadega piltides või ka teistes, näit portreedes või „esemetutes“ piltides ning eriti „abstraktses“ maalis (Ingarden 1989: 191). Kuid Ingarden ei ütle selgesõnaliselt, milline see lahendus siis on. Võib ainult oletada, et tema loogika järgi ei saa vähemalt abstraktses pildis metafüüsilisi kvaliteete ilmuda.

Maali vahenditega rekonstrueeritud visuaalses vaates ilmuvad esemed: need on pildis intuiitiivselt näidatud. Vaated täidavad esemete ja esemelise ruumi presenteerimise funktsiooni. Pildis esitatud ese on intentsionaalne ese. Sõltumata sellest, kui intuiitiivselt see vaatajale ilmub, on see siiski kõigest ilmumine (*appearance*), „fantom“.

4. 4. Maal, pilt, ja selle konkretiseerimine

Ingarden räägib maalist, pildist ja konkretiseeringust nagu kirjandusteose konkretiseeringust. Nii tekib palju ühe maali alusel konkretiseeritud pilte, sama palju kui antud maali tajusid, mille vaatajad saavutavad pildi esteetilises kogemuses. Sel kogemusel võibki olla erinev käik, kuigi tajutud pilt on seesama Seepärast peabki end Ingarden õigustatuks eristama pildi konkretiseeringuid. (Ingarden 1989: 224-5)

Mõtte selgitamiseks jätkab ta arutlust, viidates paralleelile kirjandusteosega. Peapõhjus, mis sunnib kunstiteost ja selle individuaalset konkretiseeringut eristama, on ebamäärased kohad; need kõrvaldatakse konkretiseeringus. Teiseks on mõned elemendid, nagu esitatud esemete vaated, metafüüsilised kvaliteedid jms potentsiaalses olekus, mis kõrvaldatakse vaadete jt erinevate kvaliteetide aktualiseerimisega konkretiseeringus. Lõpuks ka paljude konkretiseeringute olemasolu ise põhjendab eristuse vajalikkust. (Ingarden 1989: 225)

Nüüd esitab Ingarden juba kirjandusteose kohta tehtud nõudmise konstitueerida pildist objektiivse teadmise saamiseks palju erinevaid konkretiseeringuid ning mõista, et tingimused pildi tajumisel tingivad iga konkretiseeringu konstitueerimist erinevalt. Näiteks valgustus, vahetu ümbrus, pildi vaatlemise koht jne on pildist sõltumatud, kuid neist tuleneb siiski konkretiseeringute paljus. Ta järeldab, et peame eristama konkretiseeringuid ja pilti kui skemaatilist formatsiooni. (Ingarden 1989: 228)

Ingardeni erinevate konkretiseeringute ootus võib teoreetilises mõtlemises põhjendatud olla, kuid tuleb arvestada, et kunstiteose tajumine toimub intuiitiivselt, teose sugestioonile alludes. Tekib küsimus, mis jääks teosest kunstina järele, kui puhtalt teooria kinnitamiseks püüaksime teost erinevalt vaadata ja konkretiseerida. Siis tuleks

ignoreerida teose sugestiooni ning ilmselt sellega läheks kunsti vahetu lähedus kaduma. Seega on Ingardeni „võimalikult paljud konkretiseeringud“ on praktikas raskesti teostatavad. Raske oleks ka kõrvutada erinevate inimeste kogemuste kirjeldusi; vaevalt saaksime adekvaatse ülevaate kogetust paljalt jutustuse põhjal ning muud võimalused puuduvad.

Huvitav on Ingardeni käsitlust arhitektuuriteose konkretiseeringust siia kõrvale tuua. Katedraal ja basiilika pole samuti identsed kividest või tellistest laotud tervikuga, kuigi nende vahel on tihedam seos kui pildi ja maali vahel. Katedraal pole paljalt fiktsioon ega vaataja kunstlik suvaline formatsioon. (Ingarden 1989: 261-3)⁴⁵

Arhitektuuril on tihe seos reaalse materiaalse maailmaga ja ruumiga. Arhitektuuriteose struktuur on geomeetriliselt määratud masside korraldus, ja praktiliste eesmärkidega reaalne ehitus on selle ontiliseks aluseks. See on suhtes reaalse ruumiga. (Ingarden 1989: 296)

Kuid ka arhitektuuriteose puhul räägib Ingarden konkretiseerimisest, sest see sisaldab esteetilisi väärtuskarakteristikuid, emotsionaalseid ja looja vaimuseisundeid väljendavaid momente. Hoonel puuduvad aja karakteristikud ja ajaline struktuur, sel pole ka liikumist. Dünaamika ja rütm ilmnevad vaadetes. (Ingarden 1989: 305-6)

G. Iseminger kahtleb Ingardeni reaalse füüsilise eseme ja esteetilise eseme eristuses, mis tekib konkretiseerimisel. Ta viitab Milo Veenuse „reaalsusele“ kui kriimustatud ja ajahambast puretud marmoritükile; esteetilisest kogemusest käsitatakse seda Ingardeni järgi sileda ja ühtlasena.⁴⁶ Isemingeri järgi laiguline ese ei saa ühtlasi olla sile ja veatu, Ingardeni põhjendus tundub talle nõrgana. Tajutavate erisuse printsiip viib tema meelest järelduseni, et esteetilise kogemuse ese pole identne reaalse esemega. Esteetilisel esemel ei saa olla omadusi, mida füüsilisel ei ole. Vastuolu ületamiseks eristab Ingarden lihtsat taju esteetilisest tajust. Siiski ei saavat öelda, et füüsilisel esemel on omadusi, mida

⁴⁵ Slavinska seevastu tõlgendab Ingardenit nii, et arhitektuuriteos justkui poleks tal reaalne ese tegelikus kohas (Notre Dame Pariisis näiteks), vaid sellest erinev entiteet, määratlemata kohas asuv intentsionaalne ese (Slavinska 1975: 239). Kuid Ingarden rõhutab, et me küündime arhitektuuriteoseni selle kaudu, mis on vahetult antud, vormi tajumise kaudu. Arhitektuuril on tihe seos reaalse materiaalse maailmaga ja ruumiga, seega ka kohaga. „Kujutatavates“ kunstides saame töö terviku alles siis, kui konkreetset antu baasil on intendeeritud teine „esitatud“ ese. Alles sellise kompleksi fundeerituna saame konstitueerida esteetilise eseme. Arhitektuuris nagu muusikas pole see vajalik. (vt Ingarden 1989: 255-313)

⁴⁶ Ingardenil „*Erkennen des literarischen Kunstwerk*“: lk 183-6.

esteetilisel ei ole. Isemingeri järgi ei päästa ka jutt kogemuse intentsionaalsusest, sest siis muutub esteetilise eseme käsitlus ontoloogiliselt neutraalseks. Intentsionaalsuse teesi mõte on eristada kogemust teistest maailma konstituentidest, mitte teatud eset teistest. Iseminger leiab, et pole vajadust kasutada üldse esteetilise eseme mõistet. Kohane oleks piirduda esteetilise kogemuse teemaga. (Iseminger 1973: 417-20)

Sellise käsitusega tekiksid siiski lüngad: oleks füüsiline ese teose tajumise alusena ja esteetiline kogemus, kuid poleks seda, mis esteetilisest kogemusest konstitueerub.

Ingardeni järgi konstitueerub esteetiline ese, milles eristame veel teose skemaatilist formatsiooni ja selle konkretiseeringuid.

4. 5. Abstraktne pilt

Ingarden käsitleb abstraktset pilti kui mittepresenteerivat, mis ei sisalda esitatud esemeid, eriti kehasid. Kas abstraktse pildi põhikarakteristikuks on esemete kõrvaldamine, on muidugi iseküsimus.

Kehade puudumise põhilise tagajärjena näeb Ingarden kolmemõõtmelise esitatud ruumi kadumist ning pildi redutseerumist kahemõõtmeliseks tasapinnaks, mis langeb kokku maali pinnaga. Ingardeni väitel taolises pildis pole rekonstrueeritud vaateid. Pole kehi või esitatud persoone ning nende vaimuseisundeid, mis väljenduksid kehaseisundis. Puuduvad ühtlasi elusituatsioonid. Ingarden läheb koguni nii kaugemale, et eitab abstraktse pildi korral väljaspool pilti asuva tegeliku mudeli kirjelduse funktsiooni. Kaob pildi kihiline struktuur, ning tõuseb küsimus, kas meil on ikka veel tegemist „maalist“ erineva „pildiga“. (Ingarden 1989: 207)

Ingarden esitab väite, et pildist ei jää muud järele kui ühel või teisel moel pildil laiail puistatud värvilaigud.⁴⁷ Kui see on lihtsalt maaling, tekib tal küsimus, kas on veel tegemist kunstiteosega või kõigest värvitud puutükiga. Selle väite poolt või vastu on ilmselt raske argumente tuua. Ta tunnustab siiski, et abstraktsel maalil on palju variante, ning kõik neist ei lange mõiste „mitte-presenteeriv pilt“ alla. Siiski defineerivat ta nimelt mõiste nii radikaalselt, et näha piirjuhtumit. Ta peab ütlema, et nii „abstraktsed“ on

⁴⁷ Ingarden kasutab siin arutluses ikka mõistet „pilt“ edasi.

ainult vähesed pildid. Kui mitte-presenteeriv pilt on teatud värvilaikude korraldus pildi pinnal, siis arvab Ingarden, et tegemist pole sõltumatu maalikunsti valdkonnaga, vaid värviformatsiooniga, millel võib olla esteetiliselt relevantseid kvaliteete, mis moodustab aga osa mingist suuremast muud laadi kunstiteosest ning täidab erilisi ülesandeid näiteks arhitektuuris. Nii täidavad värvilaigud lagedel, seintel, inkrusteeritud põrandatel dekoratiivset rolli. (Ingarden 1989: 208)

Abstraktse pildi sõltuvus või sõltumatus taustast tuleneb Ingardeni arvates sellest, kas värvide kvaliteet ja individuaalsete laikude kuju suudab organiseerida kõiki pildis sisalduvaid momente, millega tekib sisemiselt koherentne tervik, mis ei ületa pildi piire; või tuleb sellest kõigest fragment, mis peab otsima täiendust väljastpoolt. (Ingarden 1989: 210)

Ingarden tunnistab, et presenteeriva pildi kunstilisel funktsioonil nagu kunstivälise „reaalsuse“ „kirjeldamine“, mis puudub täiesti abstraktses pildis, pole mõju värvi kvaliteedi ja laikude kuju vahelistele suhetele. Kuna need on spetsiifilised maalikunstile, on viimastel vo tähtsam osa pildi kunstilise väärtuse jaoks kui vaadete, esitatud esemete või kirjandusliku teema kihil. Kui presenteeriv pilt toob esile tähtsaid esteetilisi kvaliteete, kuid samal ajal ei sisalda midagi värvikvaliteetide ja kujuga sissetoodavat väärtuslikku, siis on pilt maaliteosena halb ja väärtusetu. Ingarden ei taha siiski radikaalsetele abstraksionistidele õigust jätta, et pildi olemasolu ei võimalda kontsentreeruda ainsana tähtsale pildis, mis on esteetiliselt väärtuslik *Gestalt*, ega toeta abstraktse maali kaitsjad, kelle arvates võib loobuda kõigest teistest kvaliteetidest ja väärtustest ning omistada väärtus ainult sisemiselt koherentsele pildile, mis koosneb ainult värvikvaliteetidest. (Ingarden 1989: 212-3)

Sealjuures kinnitab Ingarden, et küsimus on puht-struktureaalne ega sisalda väärtushinnanguid. (Ingarden 1989: 208)

Näib, et abstraktse maali küsimus pole Ingardenile päris selge. Ta esitab väiteid, siis võtab neid mööndusi tehes tagasi, tühistades sellega eelnevalt öeldu. Ingarden teeb vastanduse presenteeriv ja mitte-presenteeriv ning jookseb ummikusse. Teemale võiks läheneda hoopis teisiti ning eristus teha näiteks teatud karakteristikute abstraherimise alusel, milles abstraktsusele lähenemine tuleks presenteeritava eseme teatud karakteristikute esiletoomisest ning teistest loobumisest kuni nõ täieliku abstraktsuseni. Tõenäo-

liselt võiks siis teistele tulemustele jõuda abstraktse pildi käsitluses ning see sobiks rohkem ka Ingardeni süsteemi. Abstraheerida võiks nii, et esemed (asjad) kaovad ruumist; jääb ainult ruum (kuigi ka ruum on rangelt võttes esemeline); või hoopis kaotada ruum ning alles jätta asjad. Nii või teisiti poleks enam tegemist Ingardeni defineeritud presenteeriva pildiga, millest tema arutlus lähtub. Nii radikaalse vastandusega: presenteeriv – mittepresenteeriv (abstraktne) jätab Ingarden terve suure hulga kunstiteostest vaatluse võimalusest hoopis välja ning see teeb ta käsitluse maalist paindumatuks, poolikuks ja edasist uurimist vajavaks. Ta tunnistab ise ka viimase vajalikkust. Lisada võiks veel, et silmas pidades seda, et ka nn realistlik maal kompositsiooniliselt peab silmas abstraktseid kujundeid (näit kesk- ja renessansiaegne kolmnurk-harmoniat või hilisem diagonaal-harmoniat, milles pildi pind jaotub kaheks kolmnurgaks), siis selles mõttes on kõik pildid abstraktsed, sest enne esemeid tuleb ruumi komponeerimine. Seega oleks isegi jaotus realistlikuks ja abstraktseks tinglik ning tarbetu. See sobiks igapäevasesse tarbekeelde, mitte sellisesse sügavuti minevasse käsitlusse.

Pilt on sümbol. Iga kunstiteos on sümbol. Lotman väidab, et olles ruumiliselt piiratud, kujutab kunstiteos endast piiritu maailma mudelit. Juba seetõttu, et kunstiteos on põhimõtteliselt lõpmatu peegeldus lõplikus, terviku peegeldus episoodis, ei või ta rajaneda objekti kopeerimisele. Teos on ühe reaalsuse peegeldus teises, see tähendab, alati ülekanne, siire. Kunsti piiratud ruum modelleerib kogu elu tema terviklikkuses. Nii modelleerib ka iga üksikteos mingit üksikut kui universaalset objekti. (Lotman 2006: 354-6)

Wallis kritiseerib Ingardenit. Ta kirjeldab esemetut maali nii, et pildis võib joonte, vormide ja värvipindade korraldus stimuleerida vaataja tundlikkust ning ajendada nägema neis reaalseid või fantastilisi objekte. Need võivad „kirjeldada”, „portreterida”, „reprodutseerida”, „esitada” midagi, need võivad olla märgid semantilises mõttes, ning täita „stimuleerimise” ja representatsiooni funktsiooni. Kui esemelises maalis (Wallis ei tee eristust: maal ja pilt) representeeriv ja stimulaatiivne faktor on võrdse tähtsusega, nimetab ta maali „konkreetseks” (*concrete*). Kui aga stimulaatiivne on tähtsam, st esinevad märgid ja sümbolid mitte-meeleliste või üle-meeleliste objektidena, räägib

Wallis abstraktsest maalist. Abstraktne maal rõhutab stimulaatiivset, kuid mitte reaalseid või illustratiivseid kujutluslikke esemeid, isegi mitte lihtsustatud, redutseeritud või allusiooni vormis. Siiski ei saa maalil ranget piiri tõmmata esemelise ja esemetu vahel. Varasemate sajandite esemelises maalis esineb sümboleid ja märke (pühadusele või jumalikkusele viitavaid riste jm). Ka värvidelaikude asend maali pinnal – kõrgemal või madalamal, vasemal või paremal (Kristusest), kannab sümboolset tähendust. Maali desementiseerumine ja ikoonilisuse kadumine toimub 19-20. saj vahetuse perioodil, mil representeerivad faktorid degradeeruvad järjest kuni täieliku elimineerimiseni. Värv ja joon omandavad siis erilise tähtsuse. Pruun laik maastikul võib olla nii inimene kui puu: põhiline pole representeerimine, vaid see, et laik oleks osa hoolega läbi töötatud värvi-harmoniast. Ikoonilise asemel saab pildist kunstiline värvilaikude korraldus. Wallis ei usu siiski, et esemetu maal võiks ikoonilist täiesti välja tõrjuda, sest viimasel on eeliseid inimese ja elu visuaalsete aspektide kujutamisel. Kumbki ei välista teist, veel enam: ühes töös võib olla elemente mõlemast. (Wallis 1960: 61-71)

Lõpuks võib viidata ka vaadetele pildis, sest ruumi kolme mõõtme asemel näeme kahte ning kolmanda mõtleme kogemuslikult kaasa (punane kera seibi kujul): juba see on teatud abstraktsioon esemest. Nii võib igasugust pilti pidada abstraktsiooniks esitavatest esemetest. Iga pilt on sümbol Lotmani järgi.⁴⁸

Seega pole range jagamine ja defineerimine kunstiteose käsitamiseks vajalik. Moriz Weizi järgi olevatki esteetikateooria suurim viga üldse arvata, et korrektne teooria on võimalik. Kunst ei allu mingile reaalsele või tõesele definitsioonile. (Weiz 1956: 27-8)

Ingarden aga tähtsustab presenteerimise funktsiooni pildis ning kahtleb abstraktses pildis, kuigi ta kinnitab, et küsimus on puht-strukturealne.

⁴⁸ Vt eespool.

5. Kirjandusteose ja pildi erinevusest kujutlust ja mõtlemist arvestades

Ingarden analüüsib „*Streit*’is“ „ettekujutuse“ (*Vorstellen*) ja „mõtlemise“ (*Denken*) erinevust suuremat või väiksemat näitlikkust silmas pidades: „ettekujutus“ on näitlikum, kuid mõtlemine on mitte-näitlik akt („abstraktne“). Lisaks erineb „kujutus“ mõtlemisest selle poolest, et esimene on korraga toimuv ja eset korraga tervikuna haarav, mõtlemine aga tunnetava vaimu ajas kulgev operatsioon. „Otsustus“ (*Urteilen*), „järelalus“ (*Schliessen*), „võrdlus“, „esile toomine“ (*Vorziehen*) jt on „operatsioonid“ ja moodustavad „mõtlemise“. „Kujutlust“ peab Ingarden „mõtlemise“ aluseks, vähemalt lähtepunktiks. Sealjuures polevat tähtis, kas tegemist on näitliku, erilise ennast-esitava (seega tajumusega) või mitte-näitliku, „tühja“, „pimeda“ otsustuseni langenud ettekujutusega. Olemuslik on see, et kujutus mõtleb (*vermeint*) resp käsitab oma eset ühekorraga tervikuna „väljastpoolt“ („*von aussen her*“) ega „tee“ sellega midagi. See ei ole kestav arenev operatsioon, vaid väike valik akte, mis täidavad ainult ühte olevikku. Ingarden aga nendib, et „ettekujutuse“ sisu seisab sagedasti sellesama eseme kohta käiva teise akti sisuga seoses: moodustub sünteetiline tulemus nendest aktidest ja sissepõimuvatest mõtlemisoperatsioonidest. Alles nii eset tervikuna „ette kujutades“ saame teatud operatsioone läbi viia, teatud momente „eristada“, esile tõsta, teise esemega „võrrelda“ või esemes endas mõnda omadust tunnetada. Need „operatsioonid“ viivad struktuurselt teisiti formeeritud intentsionaalsete esemelisusteni kui „paljas“ ettekujutus, kuigi neil on teatud ühiseid jooni. (Ingarden 1963: 209-10)

Seega pole ka pildi taju puhta kujutluse lihtne akt, sest see on nimelt sünteetiline tulemus kujutusaktidest ja sissepõimuvatest mõtlemisaktidest.

Mõtteüksuste olemasolu kirjandusteoses näitab jällegi, et see on ratsionaalne ehitis. Kirjandusteoses sisaldub alati *ratio* moment. Ka teose esteetilisse vastuvõttu kuulub ratsionaalse faas, sest me peame teoses kõigepealt mõtteüksusi „mõistma“. Kirjandusteose retseptioonis on ratsionaalse sfäär vältimatu, et üldse teose teiste kihtideni jõuda. (Ingarden 1972: 223-4)

Ka Benedetto Croce räägib tunnetuse kahest vormist: intuiitivsest ja loogilisest. Tunnetus saab teostuda kas fantaasia või intellekti kaudu, olla individuaalse või universaalse tunnetus, niisiis võib ta luua kas kujutluspilte või mõisteid. (Croce 1998: 29)

Pilt kunstiteosena on lähim filmile ja teatrile. Viimastes on nagu presenteerivas pildiski esitatud vaadete ja esemelisuse kihid. Kuid pildis puudub muidugi keele topeltkiht. Keele topeltkiht on kirjandusteoses eranditult presenteerimise meedium ja konstitutiivne baas, mille kaudu vaateid hoitakse potentsiaalses valmiduses. Need on skemaatilised ja määratlemata, teoses tulevad esile ka ühe eseme erinevad vaated, mis pole võimalik pildis. Kirjandusteoses saab neid aktualiseerida ainult kujutluses; need intuiitivselt vaadetes antud esemed ei saa kunagi ise ilmuda, nagu pildis on võimalik (või teatris). Kuna keele meedium puudub pildis, saavad pildis esitatud esemete konstitueerimise ja ilmumise funktsiooni täita ainult rekonstrueeritud vaated. Seetõttu on valdkond, mida saab esitada pildis, märkimisväärselt piiratud kirjandusteosega võrreldes. Esitatud ese ilmub pildis ainult ühes vaates, kuid see vaade on palju konkreetsem, kogetud pea-aegu pertseptiivselt; see võib esile tuua esemete antust, mida kunagi ei saavuta kirjandusteos. Teisest küljest on see rekonstrueeritud vaade jäik ning kaotab Ingardeni arvates järelikult palju väljenduslikkusest. (Ingarden 1989: 217-8)

Teatri esitus ületab pilti selles mõttes, et see ei loo jäiku rekonstrueeritud vaateid, vaid konkreetseid ajas arenevaid. Kui pilt olemuse tõttu saab ilmumisse tuua ainult ühe hetke esitatud loost ning ähmase pilgu lähimasse tulevikku ja vahetusse minevikku – avavad teater ja film ajas areneva loo pea-aegu kõigis selle faasides koos vastava avanemise dünaamikaga. Pilt toob esile ühe erilise oleviku, kuna teater esitab alati uue oleviku kontinuumi, mis läheb üle minevikuks. Pildil pole järgnevate osade struktuuri, see ei avane ajas ning see kestab muutusteta. (Ingarden 1989: 218)

Iga kirjandusteose individuaalne konkretiseering tuleb aktualiseerida konkreetsetelt kogetud ajas, järgnevates konkreetsetes eluhetkedes, mille jooksul see allub ajalise perspektiivi erinevatele muutustele. Pilt on kohe meie ees lõpetatud tervikuna. (Ingarden 1989: 219)

Faasidena üles ehitatud kirjandusteost ei saa tajuda otsekohe, see peab faasidena üksteise järel vaatajast läbi jooksuma, see tuleb aktualiseerida ja konkretiseerida. Pilt ei

ole ajas kulgev ega ajaperspektiivile alluv. Kuid sel on siiski teatud ruumiline ulatus. Presenteerivas pildis on pildile omane eriline ruum, „orienteeritud“ ruum, mis määrab üheselt orienteerumise keskpunkti. Ainult sellest orienteerumise keskpunktist saab pilti adekvaatselt vaadata. Kõik teised punktid muudavad rakurssi, seepärast ei saa neid lugeda vaatepunktideks. Orienteerumise- e vaatepunkt määrab esitatud esemete vaadete sisu. (Ingarden 1989: 220)

Siiski pole sama probleem Ingardeni arvates nii selge abstraktses pildis. Ta väidab, et kahtlemata see ruum ei ole esitatud ruum. Talle tundub, et abstraktne pilt on kõigest kahemõõtmeline ning selle ruumi kuju on identne maali pinna kujuga. Kuid Ingarden tunnistab, et asi ei ole siiski alati nii lihtne. On pilte, mis hoolimata „abstraktsusest“, esitatud esemete täielikust puudumisest, loovad kolmemõõtmelise ruumi fenomeni, mida ta siiski ei saa võrrelda presenteerivate piltide presenteeritud ruumiga. Igal juhul ei saavat ta rääkida „orienteeritud ruumist“, mis määraks või nõuaks erilist orienteerumise keskust pildi ees. Kogu see asi on tema meelest väga ebaselge ning vajaks uurimist. (Ingarden 1989: 221)

Ingardeni arvates on keele topeltkihi puudumise tõttu pildi esteetiliselt väärtuslike kvaliteetide polüfoonia palju vaesem kui kirjandusteoses. Viimases sisaldab polüfoonia kõigi nelja kihi kvaliteete, kuid pildis annavad ainult kaks kihti kvalitatiivselt väärtuslikku. Pildis avavad esitatud esemed ainult neid mitte-visuaalseid kvaliteete, mida saab esile tuua visuaalse kaudu, kuid kirjandusteoses need piirangud ei kehti. Pildis esinevatel esemetel ja vaadetel on aga intuiitivsus ja sellega koos elavus ja jõuküllasus mõjus vaatajale, mida ei saavuta kirjandusteos. (Ingarden 1989: 221-2)

Ta leiab veel ühe erinevuse pildi ja kirjandusteose vahel: see puudutab määramatuse kohti. Kuna mõlemas kunstis esitatud esemed on puht-intentsionaalsed, peaks neis esinema palju määramatuse kohti. Ilmneb, et pildis on määramatuste hulk palju suurem kui kirjandusteoses, sest pildi esemed on määramatud kõige suhtes, mida ei saa vahetult või kaudselt visuaalsete vaadete kaudu ilmumisse tuua. Kirjandusteoses ei olevat sellist piirangut. Keele abil pole mitte üksnes võimalik ekstra-visuaalseid vaateid hoida valmiduses ning sellega ette valmistada määratletust, mida ei saa esitada visuaalsete vaadete kaudu; saab ka puhtalt signitiivselt omistada esemetele määratlusi, mida saab ainult

mõelda, mitte intuiitiivselt esitada. Mõisteliselt määratletav jääb pildi võimalustest välja-poole. (Ingarden 1989: 222)

Pilt ja kirjandusteos on puht-intentsionaalsed esemed, mille ontiline alus on teatud subjektiivsetes kunstniku ja retsiipiendi operatsioonides ühelt poolt, ning teatud füüsilises esemes teiselt poolt. Pilt on seotud maali kui füüsilise asjaga palju rohkem kui kirjandusteos raamatuga. Maal sisaldab värvipigmente, mis määravad pildis rekonstrueeritud vaadete meelelise aluse, mille alusel vaatajale vaadete tajumisel tekib pilt. (Ingarden 1989: 222) Need värvid annavad pildile visuaalselt väljendatava rikkuse, mida ei ole jällegi kirjandusteosel. Taoline võrdlus ei sea ühte kunstiiki mingis mõttes eelisasendisse teise suhtes. See näitab väljendusvahendite erinevust.

Pilt toetub pigem kujutlusele kui mõtlemisele. Pildis puudub keele topeltkiht. Keele topeltkiht on kirjandusteoses presenteerimise meedium ja konstitutiivne baas, mille kaudu esitatakse skemaatilisi vaateid potentsiaalses valmiduses Kirjandusteoses saab neid aktualiseerida ainult kujutluses nagu pildiski. Pildis esitatud esemete konstitueerimise ja ilmumise funktsiooni täidavad rekonstrueeritud vaated, mitte keel ja tähendusüksused. Nii on kirjandusteose meedium keel, mis toetub mõtlemisele, kuid teose esemelise maailmani jõutakse kujutluse kaudu. Pilt eeldab kohe kujutlusvõimet, kuid pildi erinevate väärtuste sünteesimisel ei saa kahtlemata eitada mõtlemise rolli.

Kokkuvõte

Selles töös olen vaadelnud kunstiteose olemist ja teose ülesehituse kihilisust kirjanduslikku ja maalikunsti teost silmas pidades. Kunstiteos on intentsionaalne ese, mida iseloomustab kihiline struktuur; see konkretiseeritakse retsiipiendi poolt.

Kunstiteos on Ingardeni käsitluses intentsionaalne ese. See pole reaalne idealismi-realismi eristust silmas pidades; teose olemise füüsiline alus (raamat, maal) on küll reaalne, kuid teos ise ületab seda alust. Teos pole ka ideaalne, sest ideaalsed esemed on Ingardeni käsitluses ajatud ja muutumatud. Teos on aga mingil hetkel tekkinud, seda võib ka muuta. Intentsionaalsusega ületab Ingarden reaalsete ja ideaalsete esemete vahele jääva lünga. Kunstiteos on puht-intentsionaalne ese, mille alus on reaalses asjas, kuid mis olemis-heteronoomsena on ühtlasi ka midagi muud kui see asi. Ingarden näeb kirjandusliku kunstiteose põhiühikuna lauset ning püüab leida lause ontulist olemise alust, selle kaudu ka kogu teose olemise alust väljaspool teadvust. Selliseks aluseks on objektiivsed ideaalsed mõisted ja omadused ajatus iseseisvas tähenduses.

Kirjandusteose olemise allikaks on kirjaniku loov teadvusakt. Selle füüsilise olemise alus on kirjalikult määratletud tekst, mille kaudu on see intersubjektiivselt kättesaadav ning reprodutseeritav. Lugemisosaduse läbi saab teosest intersubjektiivne intentsionaalne ese. Sellisena on see transtsendentne kõigi, nii kirjaniku kui lugeja teadvuslike elamuste suhtes.

Kirjandusteose algühik on lause. Laused esitatakse teoses teatud järgnevuses, nii et lauseüksustest moodustub kõrgema taseme korrastatus: peatükk, romaan. Seda korrastatust ei saa muuta, ilma et teose ülesehituses olulisi muudatusi tekiks. Mõnikord võib muutmine teose hävitamiseni viia, eriti mõtteterviklikkust ja kunstilist tervikut silmas pidades.

Ingardeni käsitluses ühte tüüpi esemelisused moodustavad teist tüüpi esemelisuste suhtes teist moodi „kihi“, kui mõlemat tüüpi esemelisused täidavad kas ontilise fundeerimise funktsiooni või intentsionaalse determineerimise funktsiooni üksteise suhtes.

Kihtide moodustamiseks on oluline, et ilmuksid heterogeensed elemendid: tähendused, esitatud esemed jne.

Kirjanduslik kunstiteos on Ingardeni järgi neljakihiline. Ingarden eristab sõnastuse, tähendusüksuste, vaadete ja esemelisuse kihti. Iga kiht on aluseks järgnevale kihile, kuid kihid esinevad teoses üheaegsena ning kõik need on tähtsad teose terviku jaoks.

Ingarden alustab kihtide iseloomustamist häälikutega. Neist moodustub sõna, mis on osa reaalsest maailmast. Eristame sõna häälikuühendeid ja kõrgemaid häälikulisi formsioone (laused, lauseühendid). Konkretiseerimiseks tuleb neid välja öelda, hääldada, mis annab neile helilisuse, rütmi ja tempo. Sõnas eristab Ingarden ehitust ja tähendust. Sõnastus täidab tähenduse kandmise ja selle vahendamise funktsiooni. Sõnastus määrab tähenduse, nii et sõnade käsitlemine annab kuulajale mõistmise suuna, mis viib vastava tähendusintentsiooni toimumiseni.

Tähenduskihiga organiseerub teksti tervik. Ingarden selgitab, et lugemisel organiseerub teose sisu pea-aegu automaatselt sisemiselt seotud mõttekaks tervikuks kõrgemal tasandil. Kujunevad teatud lausetele vastavad asjaolud ja eri tüüpi asjaolude süsteemid, esemelised situatsioonid, asjadevahelised komplitseeritud situatsioonid, konfliktid ja kooskõla. Nende alusel kujuneb lõpuks teatud maailm koos määratletud osadega ja muutumistega – puht-intentsionaalsete lausesete korreelaadina.

„Vaade“ ruumis on lihtne ja tõdemuslik, kuid kirjandusteose vaateid iseloomustab Ingarden kui vaateid (arvamusi), mida subjekt meelelises tajus läbi elab, ning „vaateid“, mis toovad välja reaalsete psühho-füüsiliste indiviidide omadusi ja struktuuri. Vaade Ingardeni käsituses ei tegele kirjandusteoses ühe eseme visandamisega, pigem esemelise situatsiooni või asjaoluga. See on võrreldav pildi vaatega, milles kogu esemelisus ilmub. Ingarden selgitab ka, et kirjandusteose puhul ei saa täies konkreetsuses võetud vaadetest rääkida. Jutt pole korra läbi elatud ja igaveseks möödunud vaadetest, vaid teatud idealiseerimistest, nõ skeletist, mööduvate vaadete skeemist. „Skematiseeritud vaate“ all tuleb mõista konkreetses vaates sisalduvate momentide kogu ning asja objektiivseid omadusi, millel oleksid piisavad ja vältimatud tingimused eseme antuse jaoks.

Reaalne olemisautonoomne ese on igakülgselt üheselt määratud. Puhtalt intentsionaalne ese pole aga üheselt määratud nagu olemisautonoomne ese, kuigi me pole lihtsa arvamuseakti korral sellest teadlikud. Puhtalt intentsionaalne ese on sisult juba olemuse

poolest määratlemata; ilmnevad „määramatuse kohad“. Ainult need kohad on ühe või mitmetähenduslikult määratletud, mille sisu on intentsionaalselt visandatud väljendusliku intentsioonimomendiga. Seevastu kõik, mis on arvamuskas implitsiidselt kaasa arvatud või potentsiaalselt kuulub sisu juurde, või üldiselt mingil viisil pole arvatud, mis aga olemuse poolest eseme juurde kuuluma peaks, jääb sisus määratlemata. Nii tekivad sisse lüngad. Esemelisuse kihis tuleb ette terve rida „ebamäärasuse“ kohti, sest teoses antud lausete põhjal ei saa otsustada mõne eseme või esemelise situatsiooni omaduste esinemise üle. Iga teoses esitatud ese, persoon ja protsess sisaldab väga palju määratlematust.

Kuid määratlemata pole esemeline maailm, mis kujuneb teose konkretiseeringus.

Kunstilises loovas kujutluses luuakse teadvuskas teatud esemed, mis on küll puht-intentsionaalsed või „fiktiivsed“, mis aga omandavad neid esile kutsuva loominguaktiivsuse kaudu iseseisva tegelikkuse iseloomu. Vastavast esemelisusest kujuneb teatud määral sõltumatu kvaasi-tegelikkus. Lugeja asetab kaasaloova kujutlusega end lausemõtte kaudu määratletud esemete hulka. Me kujutleme või teostame lause, et jõuda esemete ja asjaoludeni, edasi teiste lausekorrelaatideni ja kogu käsitletava eseme haaramiseni. Siit kujuneb esitatud esemelisuse kiht. Esemelisuse kihi ülesehitamisel on lugeja teatud määral teoses kaasalooja. Ingarden tunnistab, et tegelikult on esitatud esemelisuse kiht esimene, mis tähendusintentsioone jälgides lugejale silma hakkab.

Objektiveerimine tähendab Ingardeni käsitluses üleminekut intentsionaalsetelt asjaoludelt esitatud esemelisusele. Esemeliste situatsioonide reast saame teada mitmete, üksteisega erinevates seostes olevate asjade saatusest. Nii avaneb lugejale toimuv asjade, inimeste, sündmuste maailm kogu dünaamikas ja emotsionaalses atmosfääris. Et üksikust intentsionaalsest asjaolust edasi liikuda esitatud maailmani, teostatakse korduvalt „objektiveerimise“ meetodit.

Ingarden seletab, mis eristab teost konkretisatsioonist. Kõigepealt on teoses määramatuse kohad, mis täidetakse kaasaalamises kujutluse toel konkretisatsioonist. Teiseks, teoses sisalduvad potentsiaalsed ootel hoitud vaated ja metafüüsilised kvaliteedid muudetakse aktuaalseteks. Määramatuse kohad ja potentsiaalsused võivad jääda aktualiseerimata, kui tähendusüksuste konkretisatsioonist pole adekvaatselt läbi viidud.

Konkretisatsiooni alus on teoses ning see on käsitamis-elamuste suhtes transtsendentne nagu kirjanduslik kunstiteos ise. Teosega saame esteetiliselt suhelda ainult võimalike konkretisatsioonide kujul.

Kõige radikaalsem vahe kirjandusteose ja selle konkretisatsiooni vahel tuleb esile vaadete kihis. Paljast ootel hoidmisest ja skematiseeritusest tuuakse need konkreetsetesse fantaasiaelamuses. Paljast skeemi täidetakse konkreetsete elementidega. Ingarden väidab, et täitmise tõttu, mis on küll skematiseeritud vaadetega teatud määral ette kirjutatud, kuid siiski erinevatel juhtudel varieeruv, erinevadki konkretisatsioonid ühest teosest üksteisest. Konkretisatsioonis alles jõutakse tegelikult esitatud esemelisuse eksplitsiidse ilmumiseni, sel ajal kui teoses on need vaadetes ootel hoitud.

Ingardeni käsitus ei saa rääkida kirjandusteose ideest. Ingarden käsitab ideed muutumatu ja igavesena; seega ei saa mingist ideest teose puhul kõnelda, sest see, nagu teose esemelisuski, konstitueerub retsiipiendi teadvuses ning võib olla individuaalselt erinev ühe teose kohta.

Ingarden pakub idee asemel välja teose mõtte väljendajaks metafüüsilised kvaliteedid, mis ühtlasi määravad esteetiliselt väärtuslikud kvaliteedid teoses. Kuid teeb kitsenduse, et need ei esine eraldi kihina, vaid koos esitatud esemelisusega.

Ingarden jätab teose esemelisuse viimasele kohale (4. kirjanduslikus kunstiteoses), mis tekitab kõhklust tema uurijates, kuna teosele ollakse harjunud mingit mõtet omistama. Mõned uurijad kipuvad Ingardenit täiendama: vahetavad vaadete ja esemelisuste kihi koha ära, toovad metafüüsilised kvaliteedid viienda kihina loetellu vms. See, mida nad nii moodi esitavad, pole enam Ingardeni käsitus kirjanduslikust kunstiteosest.

Ingarden eristab maali ja pilti: maal on reaalne värvilaikudega kaetud pind, pilt selle põhjal konstitueeruv esteetilise kontemplatsiooni ese. Maal on „pildi“ olemise objektiivne tegelik tingimus; need on omavahel ontoloogilises seoses, aga „pildi“ olemine ja nägemine nõuab veel vaataja poolt mitmete subjektiivsete tingimuste täitmist.

Ingarden eristab pildis rekonstrueeritud vaadet ja esitatud esemelisust, lisaks kirjanduslikku teemat, mis vihjab eelnevale ja järgnevale loole. Teema ja selles osalevad esemed on pildis kirjeldavas funktsioonis. Kui pole kirjanduslikku teemat ja

kirjelduse funktsiooni, taandub pilt kahele kihile: rekonstrueeritud vaade ja vaates ilmuv ese.

Teoses esitatav ruum sarnaneb tajutavalt antavale ruumile. Kirjandusteoses esitatakse orienteerumise keskpunkt „jutustajas“, kes kuulub teoses esitatud maailma. Kõik esitatud esemed on antud jutustaja nähtuna. Kui jutustaja väljendatult ei kuulu esitatud maailma, võib orienteerumiskeskus teose kestel muutuda. Pildi vaatepunkti ja orienteerumise keskpunkti määrab kunstnik. Pildis pole ka võimalik vaatepunkti muutumine nagu romaanis.

Maali vahenditega rekonstrueeritud visuaalne vaade on ainuke vahend, tänu millele esemeid, inimesi ja loomi saab edasi anda nii, et need oleksid pildis intuitiivselt näidatud. Vaated täidavad esemete ja esemelise ruumi presenteerimise funktsiooni. Vaadetest pildis sõltub esitatud esemete konstitueerimine ja ilmumise mood, samuti teiste faktorite konstitueerimine, näiteks esemeline situatsioon, kirjanduslik teema, kvalitatiivsed suhted jm, samuti esteetilised väärtuskvaliteedid. Ingarden rõhutab, et vaated moodustavad pildi konstitutiivselt kõige tähtsama elemendi. Pilt nagu kirjanduslik kunstiteos on skemaatiline formatsioon, millest peame eristama teose konkretiseeringuid, mis erinevate retsipientide teostatuna erinevad üksteisest.

Pildis ja kirjandusteoses luuakse konkretiseerimisel kujutuslikult esemeline maailm, mille moodustamise alus on teoses. Kuid vahendid on muidugi erinevad: kirjandusteoses annavad tähendusüksused intentsionaalsete asjaolude kaudu võimaluse kujutlusel fantaasiapiltidena tekkida. Seega toetub kirjandusteos kõigepealt mõtlemisele. Pildis on mõtlemise roll väiksem: aktualiseeritakse värvilaigud, mille alusel konstitueeruvad vaated ja esemed. Pilt toetub rohkem kujutlusele kui mõtlemisele. See ongi esimene silmatorkav erinevus kirjandusteose ja pildi vahel: esimene on ajas avanev, teine kättesaadav nõ siin ja praegu, esimene toetub põhiliselt mõtlemisel lausete ja mõtteüksuste avamisele, mille järel alles kujutus teose rikkuseni jõuab. Pildi juures seevastu on kujutlusel tähtsam roll, kuigi eitada ei saa ka mõtlemisoperatsioone pildi retseptisoonis.

Seega võib öelda, et kunstiteos on struktuurne ehitis; teisiti kui struktuursena kunstiteos ei saagi olla. Kirjanduslikku kunstiteost iseloomustab kihiline ülesehitus (sõnastus,

tähendusüksused, vaated, esemelisus). Peale selle iseloomustab seda järgnevus algusest lõpuni, ja ajaperspektiiv, mis ei kattu, ning ruumistruktuur.⁴⁹ Ka maaliteost iseloomustab struktuur Ingardeni järgi: maal on füüsiline asi, pilt konstitueeruv intentsionaalne ese, mis avaneb vaadetes ja esemelisuses. Peale selle konstitueeruvad kunstiteoses (kirjandusteoses ja maalil) esteetilised ja metafüüsilised väärtused. Teisiti pole teos vaatajale antud Ingardeni järgi.

⁴⁹ vt teose osade järgnevus ning aeg ja ruum lisadest.

Kasutatud kirjandus

1. Biemel, W. Kritische Bemerkungen zu Ingardens Deutung des Bildes, *Ingardeniana II*, Kluwer Academic Publishers, 1990, 107-122
2. Croce B. 1998: *Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika*, Ilmamaa
3. Gadamer, H-G. 1997: Filosoofilise hermeneutika klassikat, Ilmamaa,
4. Gadamer, H-G. 2002: *Hermeneutika universaalsus*, Ilmamaa
5. Głowiński, M. 1975: On Concretization *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Polish Scientific Publishers, 33-45
6. Heidegger, M. 1996: *Sissejuhatatus metafüüsikasse*, Ilmamaa
7. Heidegger, M. 2002: *Kunstiteose algupära*, Ilmamaa
8. Husserl, E. 1992a: *Logische Untersuchungen II Band*, Teil 2. Felix Meiner Verlag, (EH 1992)
9. Husserl, E. 1992b: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Gesammelte Schriften 5, Felix Meiner Verlag,
10. Ingarden R. 1968: *Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen
11. Ingarden, R. 1963: *Streit um die Existenz der Welt*, Formalontologie I, Tübingen
12. Ingarden, R. 1972: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen
13. Ingarden, R. 1989: *Ontology of the Work of Art*, Ohio University Press
14. Iseminger, G. Roman Ingarden and the Aesthetic Object *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 3. (Mar., 1973), pp. 417-420. www.jstor.org
15. Johansson, I. 2006: Roman Ingarden and the Problem of Universals, www.google.com
16. Kaelin, E. F. 1990: The Debate over Stratification within Aesthetic Objects, *Ingardeniana II*, New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden, Kluwer Academic Publishers, 1990, 123-138
17. Krenzlin, N. 1979: *Das Werk „rein für Sich“*, Akademie- Verlag, Berlin
18. Lotman, J. 2006: *Kunstilise teksti struktuur*, Tänapäev

19. Merleau-Ponty, M. 2006: *Phenomenology of Perception*, Routledge
20. Mitscherling, J. 1985: Roman Ingarden's "The Literary Work of Art": Exposition and Analyses, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 45, No. 3: 351-381. <http://links.jstor.org/>
21. Rzepińska, M. 1975: Remarks on Existence of Painting, *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Polish Scientific Publishers, 223-235
22. Site, N. D. 1990: The Aesthetic Theory of Ingarden and its Philosophical Implications; *Ingardeniana II*, Kluwer Academic Publishers, 71-84
23. Sławińska, J. 1975: Roman Ingarden's Theory of the Work of Architecture, *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Polish Scientific Publishers, 237-246
24. Tymieniecka, A-T. 1990a: Roman Ingarden's Timeless Contribution to Philosophy, *Ingardeniana II*, Kluwer Academic Publishers, ix-xvi
25. Tymieniecka, A-T. 1990b: Roman Ingarden's Philosophical Legacy and my Departure from it: the Creative Freedom of the Possible Worlds, *Ingardeniana II*, Kluwer Academic Publishers, 3-24
26. Wallis, M. 1960: The Origin and Foundations of Non-Objective Painting, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 1. 61-71, www.jstor.org
27. Weiz, M. 1956: The Role of Theory in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, 27-35
28. Hartmann, N. 1958: *Эстетика*, Moskva
29. Matjus, Ü. 1973: *Проблема интенциональности в философии*, Tartu
30. Matjus, Ü. 1974: *К проблеме бытия ценностей в эстетике Р. Ингардена*, Tartu
31. Matjus, Ü. 1975: *Проблема интенциональности в эстетике Р. Ингардена*, Riga

Resüme

Ingardeni järgi on kirjanduslik kunstiteos intentsionaalne struktuurne ehitis. Seda iseloomustab ülesehituses häälikute ja sõnastuse, tähendusüksuste, vaadete ja esemelisuse kiht. Ingardeni järgi tuleb vaateid mõista kui esemetega tutvumise viisi, seega pole põhjendatud esemete kihi asetamine enne vaadete kihti. Ideed käsitab Ingarden platonlikult ühtse ja muutumatuna. Kuna lugejate teadvuses konstitueeruvad ideed teosest võivad olla erinevad, ei omista Ingarden teosele ideed. Selle asemel näeb ta teoses esemelisuse kihis konstitueeruvaid metafüüsilisi ja esteetilisi väärtuskvaliteete.

Ka maaliteost iseloomustab struktuur. Ingarden eristab maali ja selle põhjal intentsionaalselt konstitueeruvat pilti. Pilt on kahekihiline; selles tulevad esile vaated ja esemelisused. Piltides kirjandusliku temaga eristab Ingarden kolmanda kihina ka teemat.

Pildis ja kirjandusteoses luuakse konkretiseerimisel esemeline maailm. Pildis aktuaalseeritakse värvilaigud, mille alusel konstitueeruvad vaated ja esemed. Pilt toetub rohkem kujutlusele kui mõtlemisele, kuigi eitada ei saa ka mõtlemisoperatsioone pildi retseptioonis.. Pilt on ka kättesaadav nõ siin ja praegu. Kirjandusteos seevastu on ajas avanev, see toetub mõtlemisel lausete ja mõtteüksuste avamisele, mille järel alles kujutlus teose rikkuseni jõuab.

Summary

The Being of the Work of Art in Relation to its Structure

By Roman Ingarden is the literary work of art a stratified intentional structure. It has four strata: phonetic and verbal, units of meanings, aspects, objects. The aspects give us the way the objects come to appearance. Ingarden regards ideas as unitary and immutable. The ideas about the work of art can differ in the consciousness of different recipients, so Ingarden attributes metaphysical and aesthetic values to the work of art and no ideas.

Ingarden attributes a stratified structure also to the work of painting. He differentiates the painting and the picture. The picture has two strata – aspects and objects.

In concretization of the painting and the literary work of art the objectual world will appear. The patches of colors will be actualized in the painting to constitute the aspects and the objects. The picture rests upon imagination, but the ground of the literary work of art is thinking. Only through the medium of the units of meanings can the abundance of the objectual world in the work be attained. It results in process, while the picture is performed at once here and now.

Lisad

Lisa 1. Aeg kunstiteoses

1. 1. Kirjandusteose osade järgnevus ja teose aeg

Igal kirjandusteosel on „algus“ ja „lõpp“, mis võimaldab lugemise ajal „avaneda“ teose iseloomulikul ulatusel. (Ingarden 1972: 27)

Äsja loetud tekstiosa piirab konkretiseerimisel teatud topelthorisont: juba loetud osad, mis teose minevikku vajuvad, ja veel lugemata osad, mille sisu käesoleval hetkel on veel tundmatu. Selline topelthorisont säilib lugemisel alati, aga selle täidavad lugemise edenemisel pidevalt uued osad. Topelthorisondil on pidev mõju äsja loetud teoseosade sisu kujundamisele. Samuti on äsja loetud osade konkretiseering sageli ulatuslikus funktsionaalses sõltuvuses varasemate osade konkretiseeringust. (Ingarden 1968: 105-6)

Teose osade ümbertõstmine viib teose muutmise või hävitamiseni. Kirjandusteosel on eriline struktuur algusest lõpu suunas. Ingarden peab seda sarnaseks ainult muusika-teosega. Kirjandusteost käsitatakse ajalises protsessis ning sealjuures tekkivad konkretisatsioonid on ajas kulgevad. Kuid selle alusel pole Ingardeni väitel õigustatust arvata, et teos ise on ajaliselt kulgev. Ajaline ulatus pole teose enda omadus. Kahtlemata kehtib konkretisatsiooni kohta, et mõned teose osad on „varasemad“ kui teised ning momentiks, kui „hilisemaid“ osi loetakse, need enam ei eksisteeri. Kuid teos eksisteerib kord tekkinuna korruga ning ükski osa pole ajaliselt „varem“ või „hiljem“. Teos ise pole seega suunaga „algusest“ „lõpuni“ ajaliselt avanev ja ajas kulgev ehitis. Nii ei saa „varem“ või „hiljem“, „algust“ või „lõppu“ ajaliselt mõista. (Ingarden 1972: 326-8)

Ingarden jätkab: konkreetse aja olemusele on iseloomulik, et kulgevas ajakontinuumis on alati „praeguse“ faas, millel ja millega koos eksisteerivatel esemelisustel on olemise eriline aktuaalsus, mis samas kaotatakse, kui „nüüd“ muutub „möödunuks“. Kõigist kihtidest moodustatud kirjandusteose osadel pole sellist „nüüd“ (*Jetzt*) faasi ning seega pole juttu ajast tõelises mõttes. Ükski teose faasidest pole silmapaistev võrreldes teistega, kui me just konkretisatsioone ei vaatle. Nii ei too teos nähtavale ka „minevikku“ ja „tulevikku“. Sellele vaatamata kehtivad teose üksikute osade „järgne-

vus“ ja „faasid“. Igas faasis (peale esimese) on momente, mis on fundeeritud väljaspool seda ennast. Muidugi on ka neid, mis väljastpoolt fundeerimist ei vaja, samuti neid, mis järgnevaid faase moodustavad. „Varasemateks“ nimetabki Ingarden momente, mis teisi faase fundeerivad, „hilisemaks“ neid, mis on teiste faaside poolt fundeeritud. Sellise fundeerimise iseärasuse kaudu määratakse kindlaks teose faaside „järgnevuse“ korraldus. (Ingarden 1972: 332-3)

Teose aega nimetab Ingarden esitatud ajaks; see on erinev teose osade järgnevusest. „Varem“ ja „hiljem“ teoses on relatiivsed. Sageli esitab teose „hilisem“ faas situatsiooni, mis võrreldes teiste „juba“ esitatud situatsioonidega on esitatud ajas varasem, kui me esitatud persooni jutustusest kogeme „praegu“ esitatava situatsiooni „eellugu“. Ajaline esitatava korraldus ja teose üksikute faaside „järgnevuse korraldus“ on suures ulatuses üksteisest sõltumatud. Esitatud ajal on erinevaid modifikatsioone võrreldes reaalse ajaga, kuid sel on oleviku, mineviku ja tuleviku põhistruktuur. Sel põhistruktuuril pole aga mõtet teose osade järgnevuses. (Ingarden 1972: 334-5)

Teose osade „järgnevuse“ tulemusel on igal teosel teatud avanemise suund ning sellega koos sisemine dünaamika. Ilmuvad ettevalmistavad faasid, mis kulminatsioonini viivad, ja kulminatsioonifaas ise. Teoses võib olla mitu kulminatsioonifaasi. (Ingarden 1972: 335)

Kui me teost lause-lause järel loeme, on meil parajasti loetav osa vahetult ja elavalt olevikuline (*selbstgegenwärtig*). Teised osad („varasemad“ ja „hilisemad“) ei kao küll päriselt meie aktiivsest teadvusest, kuid need pole enam sama elaval moel olevikulised, kui me nende taaselustamiseks erilisi akte ei teosta. Lugemise ajal teostuvad vastavad signitiivsed aktid, mis käesoleva lause või lauseüksuste mõtte konstitueerivad, ning mille ajal sõnad ja häälikulised üksused ning kõrgema astme nähtused üksteise järel elavas ettekujutuses „kõrvus kõlavad“. Teoses esitatud esemed näitavad end vastavas teose faasis konkreetsetes näitlike vaadete rüüs. Tundub, nagu oleksime tunnistajad sellele, mis järgemööda toimub esemelisuse kihis, samuti vastava faasi kõikides teistes kihtides. (Ingarden 1968: 98-9)

Ingarden selgitab mõisteid, mille eristamine on vajalik teose esitatud aja mõistmiseks. Lugemisel on tegemist „ettekujutuse“ („*Vorstellen*“) viisiga, mis „ettekujutatud“

eseme teeb „olevikuliseks“ („*gegenwärtig*“). Ingardeni mõiste „*Vergegenwärtigung*“⁵⁰ on erinev mõistest „*Gegenwärtigung*“ (olevikustamine), kuid viitab seotusele sellega. Kui *Gegenwärtigung* tähendab – olevikustamine möödunu lähedale toomise mõttes; võiks *Vergegenwärtigung* eesti keelde tõlgituna eelnevale lisaks tähendada veel möödunuga nii tugevat suhestatust, et suhestaja end kujutluses möödunu sisse asetab.

Ingarden põhjendab: et meil on tegemist taolise kujutlusega, näitab hästi hetkel loetava osa võrdlus juba loetud osadega, kui viimased on veel teadvuse vaateväljas, kuigi me neile erilist mõtte- ja kujutlusakti ei suuna; neid hoitakse elavas mälus. (Ingarden 1968: 100)

1. 2. Ajaperspektiivi nähtus kirjandusteoses

Johanssoni järgi fenomenoloogiline traditsioon tunnistab üldiselt universaalide eksistentsi, kuid eitab teadvusvälist mitte-fenomenaalset aeg-ruumilist maailma (nagu Husserl, Merleau-Ponty, Sartre) või paneb selle sulgudesse nii, et see muutub kättesaamatuks filosoofilisele refleksioonile (nagu enamik kaasaegseid fenomenolooge). Ingarden aga pidas universaalide eksistentsi enesestmõistetavaks. (Ingvar Johansson 2006: 1) Johansson ise vaatab Ingardeni universaale „*Streit*’i“ põhjal, kuid ei laienda uurimust kunstiteosele. Aeg ja ruum kunstiteoses jäävadki Ingardeni käsitlejate tähelepanust kõrvale.

Kirjandusteoses kuulub esitatud aeg esemelisuse kihti; sellel on oluline osa teose ülesehituses. (Ingarden 1972: 257)

Siin tuleb, muidugi, arvestada, et teoses on tegemist intentsionaalse esitatud esemelise maailmaga, seega ka intentsionaalse esitatud aja ja ruumiga. Seega ei saa teoses rääkida füüsilisest ajast ja ruumist.

Ka Ingarden nimetab teoses esitatud aega analoogiks konkreetsele subjektiivsele ja intersubjektiivsele ajale ning mitte füüsilisele ajale. Sündmused teoses on olemuslikult ajalised. Neid esitatakse ka ajalises korrastatuses, mis tingib üksikute ajafaaside ja momentide esitamise. Praegust nüüd (*Jetzt*) eristab selge aktuaalsus, mis pole iseloomu-

⁵⁰ Kibbermanni Saksa-eesti sõnaraamat: *vergegenwärtigen* - silme ette manama, midagi selgelt kujutlema.

lik ei minevikule ega tulevikule. Aktuaalsus tähendab „*in actu esse*“. Möödunu on nüüd-faasi kunagi läbi teinud. Tulevane tuleb „*in actu*“. (Ingarden 1972: 247-9)

Me elame olevikku läbi ühtse tervikliku aja ühe faasina. Olevikku elatakse aktuaalselt läbi, lähenev tulevik seevastu on tühi ajaskeem oodatavate sündmuste ainult uduselt teada antavate kvaliteetidega. (Ingarden 1968: 106-7)

Fenomenaalset aega vaatleb Ingarden faasidena, mille silmapilgud eristuvad kvalitatiivselt erilise kordumatu värvingu poolest. Värvingu määratleb kogetav täitumise hetk. Värvingule avaldab mõju ka möödunu järelkõla ja alles teada saadav. Ühe hetkena määratlevad praegust ühtne kvalitatiivne värving ning kõige selle aktuaalsus, mis värvingut kannab ja praegust täidab. See ajauhtsus saavutab „just praegu“ toimunu karakteri ja vajub sellisena minevikku, kusjuures seda hoitakse elavas mälus teatud kohalolekus ning seda saab „meenutada“. Siis on see olevikulisuse (*Selbstgegenwart*) kaotanud ja meenutusakti suhtes transtsendentne. (Ingarden 1968: 143-4)

Esitatud kvaasi-reaalse maailma ajas eristab Ingarden olevikku, minevikku ja tulevikku. Eristus tuleneb esitatud sündmuste (*Geschehnisse*) vastastikusest korraldusest, mitte sellest, et need kõik „*in actu esse*“ faasist läbi käiksid, sest võimalik on ka simuleeritud (*vorgetäuschte*) „*in actu esse*“ (nagu simuleeritud minevik ja tulevik) tingimusel, et me lugemisel teeme esitatud sündmuste arengu kaasa, ning hetkel vaadeldavale anname meie praeguse hetke aktuaalsuse näivuse. Kui piirduda sellega, mis teoses endas on, siis esitatud olevikul pole ehtsa oleviku eelisseisundit esitatud mineviku ja tuleviku suhtes. Sellega seoses on teoses tegemist kõigi ajamomentide teatud sarnastamisega. (Ingarden 1972: 250)

Teose aega esitatakse sündmuste vahekorra avamisega. Primaarne on see, mis aja-faasi täidab, mitte ajafaas ise. See, mis sündmuste vahele jääb, on määratlemata. Teoses esitatakse „lõike“, mitte voolavat kestvust. Selle tulemusel ei sisalda esitatud ajafaasid ühtset kestvat tervikut. Põhjuseks esitab Ingarden selle, et esitatud maailma olemise ja nii-olemise allikas on lõplikus arvus lausetes. (Ingarden 1972: 251) Selline põhjendus tundub nõrgana, isegi kui see on formaalselt tõene, silmas pidades, et analüüs käib kunsteose kohta. Ingarden armastab nõ teose lünki ikka lausete lõpliku arvuga põhjendada, millel võib formaalselt võttes küll tõe põhi all olla; iseasi, kas see aga teose olemust kunstina iseloomustab.

Ingarden jätkab: nagu ruumi vaatlemisel on alati orienteerumiskeskus, mida saab erineval viisil esitatud maailma asetada, nii on analoogiline orienteerumise nullpunkt ja perspektiivid esitatud ajal. Tegelikult läbi elatud ajas on praeguse hetke olevik aja orienteerumise nullpunkt. See on alatises nihkumises, sisaldab alalist ajaperspektiivi muutumist, milles möödunud sündmused ilmuvad mälus või meenutuses. Tegemist on ruumperspektiivilise lühenduse analoogiga: mida „kaugemal“ minevikus on sündmus või ajalõik, seda „lühem“ tundub see meenutamisel, kui me määratleme end praeguses ja sellest lähtuvalt möödunudle tagasi vaatame. Võime end ka mineviku teatud ajahetke asetada ja sellest lähtuvalt toimunud sündmust meenutada. Siis kaob ajaperspektiiviline lühenemine. Kuid me ei saa kunagi jätta praegust aktuaalset nüüd-hetke. (Ingarden 1972: 252-3)

Kui teose esitatud persoon esitatud aja mingis hetkes asetab end intentsionaalselt minevikku, siis õnnestub tal asetamine palju paremini, kui tegeliku isiku tegelikul meenutamisel võimalik. Esitav persoon võib nõ jätta oma aktuaalse oleviku. Sellega saame „olnud“ sündmuse esitamise pea-aegu nii, nagu see oleks teine olevik, millega esitatakse sündmust ühekorraga kahest erinevast ajalise orienteerumise seisukohast. Kui sündmusest räägitakse kui praegusest, ja siis äkki valgustatakse „palju hilisemast“ ajamomendist, nii et hilisemast ajahetkest „ammu toimunu“ meenutamise aspekt tekib, siis on tegemist ajalise orienteerumise topeltfenomeniga. (Ingarden 1972: 254)

Ingarden eristab kirjandusteoses esinevaid esitamise viisi kahte tüüpi. Ühelt poolt antakse summaarsed „jutustused“ pikkade ajaperioodide tähtsatest sündmustest ja pöördepunktidest. Teiselt poolt esitatakse suhteliselt lühikest aega kestvaid sündmusi põhjalikult, faas faasi järel kõigis üksikasjades. Esimesel juhul on aja konkreetne värving pea-aegu mitte tuntav. Aeg kahaneb pea-aegu tühjaks skeemiks, mis võimaldab orienteerumise nimetatud sündmuste ajalises korralduses. Kui sündmusi esitatakse konkreetse täiuses, on jälle tegemist kvalitatiivselt määratletud esitatud ajaga. „Aruandva“ jutustamise korral on esitatavad ajaperioodid käsitatud minevikulistena hilisemast, muidu määratlemata ajahetkest, millega tekib ajaline kaugus. Ka faas-faasi järel esitatut võib minevikulisena käsitada, see esineb siiski iseloomuliku lähedusega. Ajalise orienteerumise nullpunkt on siis mineviku ajahetke asetatud, ning liigub sündmuste

toimumisega ajakontinuumi vastavas lõigus stseeni „viimase“ hetkeni. Möödunud ajafaasid tehakse üksteise järel „olevikuliseks“. (Ingarden 1972: 255-7)

1. 3. Ajaperspektiivist kirjandusteose konkretiseerimisel

Kirjandusteose konkretiseeringus esinevad ajaperspektiivi nähtused kahes sfääris: ühelt poolt ilmuvad tervikteose sündmused ja protsessid erinevate ajaperspektiivi nähtustena, teiselt poolt puudutab see teose loetud osade konkretisatsiooni. Tekib eriline ajaperspektiivi nähtuste ristumine. See viib sageli raskesti ette nähtavate ja keerukate tulemusteni, mis sõltuvad suuresti lugeja hoiakust. Ajaperspektiivi nähtused sõltuvad teose esemete, eriti protsesside kujutamiskiisist, teose lausestusest ning lausete järgnevusest, osaliselt ka häälikulistest nähtustest. Lugeja allub teatud määral tekstis määratletud ajaperspektiivi sugestiivsusele. Sündmusi esitatakse minevikulistena, kujutatud tegelaste kõnet enamasti aga oleviku vormis, samuti teatud asjade ja inimeste kirjeldust. See annab neile näilise kestvuse, üleajalisuse ning muutumatuse. (Ingarden 1968: 127-128)

Kunstiliselt väärtuslik ajavormide kasutamine koos kujutamise elavuse ja plastilisusega teeb minevikulised sündmused lugejale elavalt olevikulisteks. Lugeja nõ ujub vooluga kaasa, sealjuures järjest uute ja „hilisemate“ sündmuste juurde minnes. Kujuneb topeltimevik: teoses esitatava „tegelikkuse“ minevik, teiseks teose enda minevikuline ajastruktuur. „Varasemad“ sündmused hakkavad lugejale ajaperspektiivi või „vaadete“ (*Ansichten*) alt paistma. (Ingarden 1968: 129)

Ingarden leiab, et lugemisel on raske öelda, mis on õieti „lugeja olevik“. Tundub, et see on lugemise olevik, seega lugeja poolt realselt läbi elatav aeg. Teiselt poolt tundub lugemise aeg ajavoolust välja tõstetuna. Lugeja tegelik elu jääb seisma, ta mõtleb end fiktiivselt sisse kujutatavate sündmuste aega; lugemise aja faas ise ei loe, või sulab tähelepanuväärsel moel üheks olevikuks. See langeb kokku konkretiseeritava teose ajastruktuuriga. Pärast lugemist aktiivsesse ellu tagasi pöördumisel paigutatakse lugemise faas kohale elu kulgemises, kuigi see sinna õieti ei kuulugi. (Ingarden 1968: 129-130)

Romaanis põimub kaks kujutamiskiisi: „tähtsaid“ sündmusi kujutatakse lähedalt, teisi suure ajalise distantsiga. Sellisel vaheldumisel on eriline kompositsiooniline tähend-

dus teose struktuuri jaoks; see kujutab endast teose konkretiseerimisel aktiivset vahendit spetsiifiliste esteetiliselt relevantsete kvaliteetide konstitueerimiseks. Ingarden eeldab lugeja peent vaistu, et konkretiseerimisel nende väärtuste konstitueerimise ja ilmumiseni jõuda. Siis saavutab kujutatud maailm plastilisuse ja teatud kolmemõõtmelisuse, kui erinevad sündmused tõusevad kord esile, kord varjuvad tagaplaanile. (Ingarden 1968: 131)

Luules süveneb lüüriline subjekt nii täielikult „praegusesse“ („*Jetzt*“), et kaob iga-sugune mineviku ja tuleviku perspektiiv. Luule olevikulisuse määrab kvalitatiivselt kontsentreeritud elamus. Olevikulisus on aja voolust välja võetud ega ole ajas lokaliseeritud ka siis, kui lüürilise subjekti elamuses minevikule või tulevikule viidatakse. Lüürilises luule puhul võib kui mitte väljaspool aega olemisest, siis ometi teatud üleajalisusest (*Überzeitlichkeit*) kõnelda, loobumata väitest „praegusele“. „Ajatusest“ ja väljaspool aega paiknemisest pole Ingardeni järgi aga õige rääkida. Sest „praegu“ on „ajakategooria“, kuigi horisont on määratlemata või tühi. Selle „praegu“ määratleb eranditult lausete mõttesisaldus (*Sinngehalt*). Kuna puudub määratletud kordumatu positsioon reaalses ajas, võib seda igasse olevikku konkretiseerida. Lugeja peab luuletuse lüürilise subjektiga mitte ainult solideeruma, vaid fiktiivselt selleks saama. Alles siis jõutakse luuletuse konkretisatsioonini. (Ingarden 1968: 138-40)

Ka draamas puudub aja kõikumine minevikus ja tulevikus. Draama võimaldab lugejal (vaatajal) jälgida pidevalt uuenevas olevikus arenevaid sündmusi. Draama olevikuline aeg aktualiseerub draama käigus pidevalt uuesti. Selles pidevalt uuenevas praeguses antud muutuv situatsioon võimaldab vaatajal käsitada seda praegust aktualiseeruvates sündmustes otse, igasuguse distantsita. See on ühelt poolt raamitud minevikuga ja teiselt poolt tulevikuga. Vaataja hoiab möödunud sündmusi elavas mälus või toob neid meenutuses esile. Möödunud sündmuste kaasavõnkumisel on mõju praegu toimuvale. Samal ajal jääb vaataja ikkagi ainult vaatajaks, sõltumata sellest, kuivõrd ta sündmustikule kaasa elab. Sellise läheduseni ja samastuseni kui lüürilises luules ei jõuta Ingardeni väitel näidendis kunagi. Draamas pole ka kujutatud oleviku piiramist, sest olevik uueneb siin pidevalt. (Ingarden 1968:141-2)

Ingarden võtab kokku, et lugemisel lõpu poole liikumisel käsitame konkretiseeritud teost pidevalt uuenevast ajalisest vaatepunktist, alati mingist ajalisest vaatepunktist lähtuvalt. Ükski vaadetest ja ajaperspektiivi „lühendamistest“ ise ei võimalda lugemise ajal kogu teost tema aktuaalsuses olevikuliseks teha. Igaüks neist avab „lühendamises“ ainult ühe fragmendi teosest. Alles kõikide osade järgnevusest saame ajavaadete kogu süsteemi, mis esteetiliselt kogeda võimaldab teose kogu täiust. Kirjandusteos ei saa teisiti avalduda kui ajas avanev ajaperspektiivi nähtuste kontinuum. (Ingarden 1968: 146) Lisaks ei võrdu teose osade järgnevus teose ajaga ja konkretiseerimisel saadud sündmuste ajalise järgnevusega.

1. 4. Aeg pildis

Ingarden iseloomustab pilti: see ei ole ajas kulgev ega ajaperspektiivile alluv. Pilt jäädvustab ühe hetke situatsioonist; muu on seega juurde mõeldav. (Ingarden 1989: 220)

Pildis puudub vastavalt ajaperspektiiv. Aja kulgmine on pildile juurde mõeldav, eriti ajalooliste teemade puhul või mingit situatsiooni esitavates pildides, mille vaataja teab kogemuslikult, et situatsioonid arenevad ajas. (Ingarden 1989: 142)

Ingarden liigitab pilte:

1. „ajaloolised pildid“, mis eeldavad vaatajalt „loo“ tundmist ning „illustreerivad“ „loo“ ühte faasi („Püha õhtusööma-aeg“).

Ingarden peab vajalikuks eristada kunagi toimunud ja igaveseks lõppenud situatsiooni ja „pildi teemat“, milles kunagi toimunud situatsiooni „kirjeldatakse“. Pilt „kirjeldab“ kunagist olukorda, kuid kirjeldus pole jutustus; pildi vahendid maalis on erinevad kirjandusteose omadest. Kuid pildis esitatud olukorra „kirjelduse funktsioon“ kunagi toimunud situatsiooni suhtes on samasugune kui kirjandusteoses. „Kirjeldatud“ olukord minevikust („püha õhtusööma-aeg“) ning selles osalenud esemed ei kuulu pilti, kuigi pildi eset kirjeldava funktsiooni kaudu saab pildi seost näha tegeliku olukorraga minevikust. Selle alusel nimetatakse ka pilti „ajalooliseks“. (Ingarden 1989: 142)

2. Pildid „kirjandusliku teemaga“ on mõistetavad „eelneva loota“, ning „eelneva loo“ määravad pildis esitatud kirjandusliku teema detailid. (Ingarden 1989: 144)

Ingarden kõneleb pilte temaatiliselt jagades veel mitte-presenteerivatest piltidest, so abstraktsest maalist, kuid ei lisa seda loetellu, nagu ka pilte kirjandusliku teemata.⁵¹

Hartmann rõhutab, et maali (nagu skulptuuri) iseloomustab ligipääs kõrgemat laadi materjalile. Nii eksisteerivad religioosne maal ja religioosne skulptuur. (Hartmann 1958: 270)

Ingardeni järgi piltides „kirjandusliku teemaga“ kujutatakse stseene, mis pole kunagi toimunud. Need esitavad esemelist situatsiooni (eriti inimlikku situatsiooni). Hetk pildis on arenemisjärk (faas), millest osa jääb pildis esitatust väljapoole, seda võib jutustada sõnadega kui „lugu“. Teisiti öeldes, „kirjanduslik teema“ viib pildist välja; see vajab avamist ajas kulgeva protsessina, „loona“. Siiski ei saa „lugu“ avatuna esitada mitte maali, vaid üksnes kirjanduslike vahenditega. Pildi kirjanduslik teema on vihje esitatud situatsioonile enne ja pärast: see annab tõuke esitatust oma mõtetes edasi minna. (Ingarden 1989: 143)

Seega jääb aeg pildis kujutlusliku ja juurde mõeldava valdkonda.

⁵¹ Siia peaksid ilmselt kuuluma natüürmort ja portree.

Lisa 2. Ruum kunstiteoses

2. 1. Ruumi konkretiseerimisest kirjandusteoses

Ingarden analüüsib kirjandusteose ruumi. Kui esemed teoses kuuluvad ruumi, tuleb ka ruumi teoses ilmuvana ja esemelisena mõista. Kirjandusteose esemed, mis on sisalduse järgi „reaalsed“, peaksid olema esitatud ajaliste ja ruumis asuvatena, seega ruumilistena. See ruum pole reaalne ühtne maailmaruum ega „orienteerimisruum“ (*Orientierungsraum*), kuhu kuulub paratamatult tajutav algne asjade antus. See pole ideaalne homogeenne geomeetiline ruum, kolme-dimensiooniline punktide hulk, ega „kujutlusruum“. (*Vorstellungsraum*), see on eriline ruum. Teatud mõttes on see kõigi nende ruumidega seotud, kuna sel on struktuur, mis laseb seda ruumiks nimetada. Struktuuri järgi seisab see kõige lähemal objektiivsele reaalsele ruumile (tajutavale orienteerumisruumile).⁵² (Ingarden 1972: 235)

Ingarden peab ruumi teadvusest sõltumatuks antuseks, mis on aluseks intentsionaalsele teadvusele esemest.

Ingarden arutleb: kui romaanis esitatakse teatud tuba, ja seejuures ühegi sõnaga ei märgita, et väljaspool tuba on veel midagi, siis ei saa öelda, et väljaspool ruumiosa, mida piiravad toa seinad, pole üldse mingit ruumi, on tühjus (*Nichts*). Teiselt poolt oleks vale öelda, et ruum on tähendusüksustega määratud või vastavate asjaolude kaudu esitatud. Kui teoses esitatud ruum ei lõpe toa seintega, siis sellepärast, et ruumi olemuse juurde kuulub katkestamatus. Seepärast on ruum väljaspool tuba koos-esitatud (*mitdargestellt*); toa ruum on üks lõik ruumist. Teoses eksplitsiidselt, tegelikult esitatud ruumid on justkui lünkadega eraldatud, need toovad esile määramatuse kohad teoses. (Ingarden 1972: 235-6)

Esitatav ruum vastab tajutavalt antavale ruumile, orienteerumisruumile, millesse peaksid kuuluma esitatud psüühilised subjektid, kes seda esitatud ruumi „tajuvad“. Ingardenil tekib küsimus orienteerumise keskpunktist (ta viitab Husserli nullpunktile). Kahtlemata kuulub keskpunkt esitatud maailma. Kui luuletaja „jutustab“ „lugu“ ja kuulub teoses esitatud maailma, on orienteerumiskeskus luuletaja minas (*Ich*), mitte

⁵² Husserli „*Ding und Raum*“ (1907) tegeleb ruumiküsimustega; Husserlis võib ka näha Ingardeni käsitluse põhja.

reaalses, vaid esitatud jutustajas. Kõik esitatud esemed on antud siis jutustaja nähtuna. Kui jutustaja väljendatult ei kuulu esitatud maailma, võib orienteerumiskeskus olla nii valitud, et see küll kuulub esitatud maailma, kuid pole ühessegi esitatud esemesse asetatud, nii et kõik esitatud esemed oleks ühest teatud punktist vaadeldavad. Näib, nagu käiks ringi keegi nähtamatu, eksplitsiidselt esitamata persoon ja näitaks esemeid oma seisukohast. Sellega tuleb jutustaja koos-esitamisele. (Ingarden 1972: 243-4)

Ingarden viitab romaaniliteratuurile, milles teose orienteerumiskeskus paigutatakse ümber mitmesse isikusse. Mõnikord antakse orienteerumiskeskusena isik, kes käesolevas lõigus on peategelane. See muutub siis peatükist peatükki. (Ingarden 1972: 245)

Kirjandusteose ruumil on teatav eripära. Reaalsuses tajutavates vaadetes on tähelepanitava eseme vaade on läbi kasvanud tausta vaatega, kuigi viimane on hajunud kui keskne lõik. Seepärast on võimalik intentsiooni pidev liikumine keskselt esemelt tausta esemetele; muutub ka vastav vaade. Fantaasia-vaadete aktualiseerimisel seda ei toimu. Siin tõuseb aktualiseeritud vaade diferentseerimata tumedast taustast esile. Ingarden väidab, et fantaasias ilmuvad esemed on paratamatult raamistatud mitte-esemelise ümbrusega, mis ei kuulu vastava ilmuva esemelise maailma juurde ning mis katab fantaasias ilmuvate esemete esemelise ümbruse. Selles erineb teos konkretiseeringust. (Ingarden 1972: 287-8)⁵³ Ruum konstitueerub tema arutluse järgi konkretiseeringus.

Mitscherling esitleb samalaadiliselt, ehkki väga lühidalt, Ingardeni aja ja ruumi käsitlust, kuid ei kommenteeri seda omalt poolt. (Mitscherling 1985: 151-91)

Lotmani järgi muutub teksti ruumistruktuur universumi ruumistruktuuri mudeliks, elementide tekstisisene semantika aga ruumilise modelleerimise keeleks. Ruum on nähtuste, seisundite, funktsioonide, figuuride, muutujate tähenduste jne kogum, millivahelised suhted sarnanevad tavaliste ruumisuhetega (pidevus, vahemaa jne). Lotman viitab teksti mõistetele „kõrge – madal“, „parem – vasak“, „lähedane – kaugel“, „avatud – suletud“, „piiratud – piiritu“. Ka Lotman näeb teksti ruumikontinuumi esemelisena; ruum on alati inimesele antud millegi konkreetsega täidetuna. Esemete ja asjade kujutamise taga tekibki ruumisuhete süsteem. Lisaks on sel ruumil tema käsitluses hinnanguiline väärtus: väärtuslik – väärtusetu, hea – paha jne. (Lotman 2006: 366-7)

⁵³ Vt ka eespool määratamise kohad ja vaadete skemaatilisus.

2. 2. Ruum pildis

Pildil näidatud situatsioon, mis kirjeldab tegelikku olukorda, on meie juures, kuid situatsioon pildil toimub täiesti teises ruumis, millele pilt annab ligipääsu. Pildis esitatu on meile kättesaadav visuaalse baasil. (Ingarden 1989: 140-1)

Ingarden jätkab: reaalse eseme vahetus visuaalses tajus võime näha eset erinevas distantsis; võime sellele läheneda vähemalt teatud piirini. Ese vastavalt suureneb, sel ilmnevad ka omadused, mis pole distantsis tajutavad. Nii näeme eset erinevalt, sõltuvalt vaatepunktist. See kehtib ka maali kohta seinal. Ka maalil muutub vaatenurga muutmisel värvilaikude kuju, paksemate laikude korral nende kolme-mõõtmeline vorm. Kuid me ei saa läheneda pildis esitatud esemetele. Esitatud situatsioon ning esemed jäävad alati distantsi, milles need on maalitud. Pildile liigsel lähenemisel pole esemed üldse esitatud: me ei „näe“ enam pilti. Selle asemel ilmub värvipigmentidega kaetud linase riide tükk. Ka vaatepunktist paremale või vasemale liikumine moonutab pilti. Adekvaatsiks pildi nägemiseks tuleb jääda teatud distantsi, mille kunstnik on pildis fikseerinud. Siis näeme esitatud kolme-mõõtmelist ruumi ja igas suhtes määratud esemeid. (Ingarden 1989: 140-1)

Seega on vaatajale antud korraga kaks ruumi: pildi ruum ning füüsikaline ruum. Teadvust neist hoitakse rangelt lahus.

Pildi ruumikäsitluses lähtub Ingarden Husserlist. Pildil on teatud ruumiline ulatus. Presenteerivale pildile omane eriline „orienteerimisruum“, mis pole puhta geomeetria ja füüsika ruum. Antakse orienteerimise keskpunkt, millest lähtudes esitatud ruumi näha- se ning mille ümber esitatud asjad (*things*) on „orienteeritud“. (Ingarden 1989: 182) Ainult sellest orienteerumise keskpunktist saab pilti adekvaatselt vaadata; kõik teised punktid muudavad rakurssi. Orienteerumise- ehk vaatepunkti määrab esitatud esemete vaadete sisu. (Ingarden 1989: 220)

Ka Hartmann lahutab maali kahemõõtmelist ruumi ja tagaplaanil ilmuvat kehalisuse kolme mõõdet, mille saavutuseks on ruumi sügavuse ilmumine. Tähtsaim joonistuslik vahend selle jaoks on perspektiivi loomine, mida igapäevases elus ehk ei märgatagi, sest see on pea-aegu desobjektiveeritud. Ka tema rõhutab, et kolmemõõtmelisuse kõrval ei kao, vaid jääb kunstilise kaemuse jaoks kogu aeg nähtavaks ka maali kahemõõtmeline pind. „Pildi ruum“ on ilmuv ruum, mis ei lähe kunagi segi realselt antud ruumiga, seda

ei vaadata ka kunagi sellega koos, seda tajutakse kui midagi muud. See „teine ruum“ ilmub esemelises teostuses reaalsest ruumist välja tõstetuna, seejuures üleminekuta. (Hartmann 1958: 147-8)

Teise momendina ruumi loomisel toob Hartmann valguse. See on meeleliselt vaadeldav; valguse ja varju vastanduses ilmuvad esitatud esemed ning ka värvid omandavad valguses nüansid. Ta eristab reaalselt valgust ja pildis ilmuvat valgust, nagu reaalselt ruumi ja ilmuvat ruumi. Ilmuva valguse iseseisvus reaalse suhtes on samasugune kui ilmuva ruumi iseseisvus reaalse ruumi suhtes. (Hartmann 1958: 149-50)

Hartmann rõhutab maali laia haaret: kuna skulptuur piirdub pea-aegu eranditult inimkehaga, on see palju kitsam kui maal. Viimane haarab ka veel ruumiliselt kauget ning suudab ühendada kauget ja lähedast ühes kujundis. Ühendamine ei käi sealjuures kompromissi hinnaga, ruumilist kaugust kujutatakse esemeliselt. Ruumi valdamises ületab maal skulptuuri, kuid sel puudub jälle ruumilise vormi meeleline vahetus. (Hartmann 1958: 271-2)

2. 3. Ruum pildis ja kirjandusteoses

Ingarden pole võrrelnud kirjandusteose ja pildi ruumi, kuigi paralleelid oleksid kergesti jälgitavad.

Kirjandusteoses esitatud esemed on sisalduse järgi „reaalsed“, esitatud ajaliste ja ruumis asuvatena, kuigi see on eriline ruum, mis pole reaalne ühtne maailmaruum ega tajutav „orienteeritud ruum“ ega ka ideaalne homogeenne geomeetriline ruum, ega Ingardeni järgi ka puhas „kujutlusruum“. See on see kõigi nendega seotud; ruumi struktuuri järgi seisab see kõige lähemal objektiivsele reaalsele tajutavale orienteerumismüümile. (Ingarden 1972: 235)

Esitav ruum vastab siis tajutavalt antavale ruumile. Kirjandusteosega võrreldes on pildis seda lihtsam jälgida. Ruum on vaadeldav orienteerumispunktist lähtudes. Kirjandusteoses esitatakse orienteerumise keskpunkt „jutustajas“, kes kuulub teoses esitatud maailma. Kõik esitatud esemed on antud siis jutustaja nähtuna. Kui jutustaja ei kuulu esitatud maailma, võib orienteerumiskeskus teose kestel muutuda; see pole

ühesegi esitatud esemesse asetatud, nii et kõik esitatud esemed oleksid sellest teatud punktist vaadeldavad. (Ingarden 1972: 243-4)

Pildi vaatepunkti ja orienteerumise keskpunkti määrab kunstnik. Pildis pole ka võimalik vaatepunkti muutumine nagu romaanis.

Nii nagu romaanis esitatud ruumist, jääb ka pildist väljapoole veel midagi; ruum jätkub. Ei saa öelda, et väljaspool pildis esitatud ruumiosa pole üldse mingit ruumi ning on täielik tühjus. Pilt loob küll terviku, kuid kogemus ütleb, et tegelikult esitatud ruum ei lõpe pildi raamiga, sest ruumi olemuse juurde kuulub katkestamatus. Ruumilise ulatuse jätkuvusel toetume tajutavalt antud ruumile. (Ingarden 1972: 235-6)

Raam määrab pildis ruumi esitamise. Lotman, väidab, et raam on terviklikku universumit moodustava kunstilise ruumi realiseeritud piir.⁵⁴ Olles ruumiliselt piiratud, kujutab kunstiteos endast piiritu maailma mudelit. Teos on lõpmatu maailma lõplik mudel. (Lotman 2006: 354)

Kunstiteos on teatud viisil piiritletud ruum, mis oma lõplikkuses reprodutseerib teose suhtes välist lõpmatut maailma. Tegelikkuse mitmemõõtmelist piiritut ruumi peegeldatakse pildi kahemõõtmelises ja piiratud ruumis. Selleks on pildil eriomane keel. Näiteks on maalikunstis modelleeriva süsteemi põhikarakteristikuks perspektiivi – kolmemõõtmelise objekti kahemõõtmelises kujundis taasloomise reeglid. (Lotman 2006: 365)

Nii on teose ruum realselt tajutava ruumi sarnane. See esitatakse teatud vaadena (vaadetena kirjandusteoses). Orienteerumis-punkt on pildis muutumatu, kuid see võib muutuda kirjandusteoses.

⁵⁴ Kirjandusteose raam koosneb vastavalt algusest ja lõpust (Lotman 2006: 358)