

HOIA OMA SÜDANT

Vappu Vabar

Vaatamata sürrealistide vastuolulisele rollile kunstiajaloos, tõestasid nad, et alateadlikke mõtte- ja tunnetusprotsesse on võimalik "päevalvalgele tuua" ja kunsti väljendusvahenditega kirjeldada; olgu see tegevus siis eesmärk omaette või muu sõnumi väljendamise vahend. Viimasel juhul suurendab mäng "alateadvuse heelistikus" oluliselt teose sugestiivsust ja lähendab seda vaatajale, kes on ka ise enamasti hädas omaenda rohkem või vähem analoogiliste sisimate tunnetus- või kohanemisprobleemidega.

Sürrealismi kaudset mõju kunsti hilisemale arengule ei ole nii palju uuritud kui sürrealismi rahvusvahelisi suundi. Sürrealism on mõjutanud kogu hilisemat 20. sajandi kunsti sisuliselt, pannes kunstnikud jt huvi kaotama jutustav-realistliku kunsti vastu, avades tee sügavama, keerukama, inimlikuma ja emotsionaalsema isiksuse siseelu kujutamise juurde; sellega tegelesid sajandi alguses samaaegselt ka psühhoanalüüs ja kirjandus. Sürrealism mõjutas abstraktse ekspressionismi, kontseptualismi, uusekspressionismi jmt kunstivoolude teket. 1960. aastatel fikseeriti lääne graafikas sürrealismi tagasitulek, see mõjutas omakorda eesti graafikat 1970. aastail. Suuremat osa *performance*- ja videokunstist inspireerib alateadvus, selles reflekteeritakse ümbritseva reaalsuse ilminguid. Enesest kõneldes kõnelevad kunstnikud ühiskonnast, milles nad elavad; arvustavad, imestavad või kaebavad inimestevaheliste, poliitika ja majanduses avalduvate suhete ja konventsioonide üle. Võrdlemisi harva kohtame kunstis õnnelikku, avatud, rõõmsameelset sõnumit, mida Carl Gustav Jung seletab sellega, et "meie kunsti inspireerib meie kultuuri prügimägi" ning et maailma lagunemine tuleb tema ebatäiusest, kuna maailmas puudub midagi olulist, mis takistaks kaose sissetungi (Jung 1995: 115–116). Moodsas kunstis peitub asi pigem individualismis ehk enesekeskse probleemiasetuse mõjulepääsus varasema universaalse või metafüüsilise asemel. Isiku enesetunnetuses on teatavasti reeglina esikohal pessimism ja arvamus, nagu puuduks elust midagi olulist.

Lõppkokkuvõttes peab Jung kunstist "ilu ja mõtte kadumise kompensatsiooniks" siiski alateadvuse väljendumist (Jung 1995: 140). Väide on tähelepanuväärne sellest hoolimata, et "mõtte" kadumisega "Tänapäeva müüdi" kirjutamise aegses (1958) ega ka hilisemas kunstis ei saa päriselt nõus olla. "Ilu ja mõtte" võib ehk ettevaatlikult asendada "realismiga", kus tegelikkuse üldisemaid vorme visuaalselt edasi andes vahendatakse narratiivi või terviklikku esteetilist (Pariisi koolkond) nägemust. Ei üks ega teine sea eesmärgiks kontekstist teravalt välja toodud motiivi tõlgendust mõnest ebatavalisest aspektist, näiteks psühhoanalüüsist lähtudes, mis võiks motiivile (esemele, isikule) anda ennenägematu tähenduse. Selline motiivi kontekstist, normaalsest või harjunud visuaalsest miljööst "võõrandamine" saab alguse sürrealismi esialgsest eesmärgist publikut šokeerida, tuua esile alternatiivne vaatenurk. Sigmund Freud, kes kirjutas esmakordselt meid ümbritsevaist esemeist kui fetišeist ja arhetüüpideist, mis võivad esineda sümboleina alateadvuse vaakumis, mõjutas kahtlemata sellise idee teket kunstis. Jung kirjutab umbes pool sajandit hiljem: "Kui huvi objekti arusaamatuse tõttu tagasi pörkab, pöörduv ta sissepoole ja kohtub alateadvusega. Sama efekt on ka kõne all oleval moodsal kunstil. Võib oletada, et ta tahab teadlikult või ebateadlikult pöörata vaataja pilku ära arusaadavalt ja silmarõõmu pakkuvalt meeltemaailmalt ja nõuda talt hoopis oma alateadvuse avamist." (Jung 1995: 138.)

Jung näib arvavat, et kõigi kunstnike (nagu Marcel Duchamp'i) ainsaks eesmärgiks on vaatajat haneks tõmmata. Tundub, et suurem osa kunstnikke käitub tegelikult palju inimlikumalt, andes vabaduse oma isiklikule sisemisele nõrkusele; ja olukorras, kus nendeni on jõudnud piisavalt palju "sürrealistlikke" väljendusvahendeid ja kujundeid, arendavad nad neid intuitiivselt edasi, avaldades meelega või poolkogemata oma sisemist tunnetust, elamusi, tõdemusi, reflekteerides sotsiaalse jm reaalsuse mitmesuguseid, indiviidi jaoks olulisi külgi.

Modernismi isikuvabadus on moodsa kunsti arengus seotud vaatamise vabadusega. E. H. Gombrich kirjutab oma raamatus "Kunst ja illusioon" 19. sajandil alanud järkjärgulisest lahkuminekust stiilipsühholoogia ja tunnetuspsühholoogia vahel. John Ruskini loodud mõiste "süütu silm" tõstis esmakordselt päevakorda küsimuse maalitava natuuri ja akadeemilise konventsiooni olulisest visuaalsest erinemisest. Töös natuuriga on või peaks olema kunstniku kõige tähtsamaks vahendiks silmaga vaatamine. Kui me alates 19. sajandist võime rääkida "kunstnikust kui silmast", siis võib-olla saaks alates 20. sajandi lõpukümnendest öelda "kunstnik kui närv", kes tunnetab ja aistib samavõrd füüsiliselt kui visuaalselt,

seda ka oma sisemiste "kollektiiv-alateadvuslike" kujundite najal, väljendades nii oma kohta ümbritsevas füüsilises reaalsuses, mis omakorda paikneb keset sotsiaalset reaalsust koos selle kollektiivse alateadvusega ja isikule mõju avaldavate arhetüüpidega. Kuna kunstnik, kes maalib, joonistab või modelleerib eelkõige natuurist, ei saa üle hüpata füüsilisest reaalsusest, mis lasub tema tunnetusel oma raske materiaga, hakkab ta seda endale märkamatult mingil määral sotsiaalse keskkonnaga samastama. Hanno Kompus küsis kord: "Ent kas ei tundu see otse nurjatu iroonianana, et oma hellemate, haaravamate, õilsamate, kogu ta elu mõtet täiendavate tundmuste, tunnetuste ja kujutelmade teatamiseks kaasinimestele taidur on sõltuv inertsest, vintskest hingetust ainesest?" (Kompus 1976: 137.)

Tegelikult teeb muidugi kujutavast kunstist just see kunsti, et tegemist on materjaliga; see asjaolu teeb ka kunstniku, enam kui kellegi teise, tundlikuks materjalist õhkuva vaimse substantsi suhtes, ja nii võib ta ümbritsevat reaalsust tajuda sel viisil, nagu kirjeldab filosoof Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty väidab sisuliselt, et kunstnik tajub ümbritsevat reaalsust niisama elavalt, nagu ta tajub oma keha; nende kahe kokkupuutel tajub ta aga subjektiivse "mina" aktiveerumist: "Mina ei ole keha, vaid olen mina ise: olen laetud väli" (Berleant 1997: 74). Selle kõrval, et keha on vältimatu tingimus kogemiseks, on ta ka lähenemine, olemise kontsentratsioon keset tegevust. Ihu kehastab liikumist ja jõudu, samal ajal peab ta kohanema tema ümber elava maailma liikumise ja jõududega. Keha on vaimne instrument: "tunnetatud maailm on kõigi mu keha teekondade kogum, mitte hulk ruumilis-ajalisi indiviide" (Berleant 1997: 72–73). Sellises tunnetuse pidevuses kaob vahe mitte ainult keha ja mitte-keha, vaid ka oma ja "teise" vahel; ehk ei tee kunstnik vahet ka loomise ja eksistentsi vahel?

20. sajandi alguses kirjutas prantsuse filosoof Henri Bergson inimese katkematult jätkuvast ja toimivast kogemusest, mis teeb kordumatuks iga momendi tema elust, mille abil ta loob ennast igal hetkel uuesti ja mille tõttu iga elu erineb teisest. Võib öelda, et olla, see tähendab muutuda; muutuda – see tähendab saada küpsemaks, ning küpsemaks saada tähendab – luua iseennast lõpmatuseni (Bergson 1998: 7). Intellekt, mille juures Bergson hindab eelkõige "aktiivsust ja keha kohandamist keskkonnale", jagab teadvuse voolu mõõdetavateks ühikuteks, mehhanistlike filosoofide poolt kasutatavaiks algandmeteks. "Teadvuse vool" kujuneb Bergsonist mõjutatud filosoofilises, erinevail kultuurialadel toimivas diskursis, keskseks mõisteks. Kord peetakse seda tõelise tunnetuse ainsaks võimalikuks allikaks, siis selle hetkelist katkemist ühel või teisel viisil loomingulist

tegevust stimuleerivaks impulsiks. Ka sürrealistide katsed kodanlast "ehmatada" on tõenäoliselt seotud kavatsusega üks pidevalt toimiv ja jätkuv "olemine" ootamatult läbi löigata, sellega olemist ja tunnetust vapustada ja ilmutada midagi harjumatu. Vastandudes ajas kestvaile konventsioonidele, asetasi nad rõhu ootamatusele. Nad võrdlesid seda piirsituatsiooniga, kasutades ka transsi, hüпноosi jne (Kelomees 1993: 31). Sürrealistide manifestis räägitakse sürrealismist kui meeles seisundist, mis ei ole kirjapandav ega maalitav, vaid elatav (vrd Merleau-Ponty "maailma liha"). Ka sürrealistide poolt armastatud tühjuse teema leidis hiljem laialdast arendust.

Teine 20. sajandi alguse uuendus, Vassili Kandinsky abstraktne maal, pani aluse kunstiteosele kui abstraktsele märgile, mis oma universaalse, sugestiivse jõuga peab suutma katta tühjust kui absoluutset, loomingu eeltingimuseks olevat lõputut, ühtaegu painavat ja õnnestavat situatsiooni. Roland Barthes kirjutab: "See tähendab olukorda, mis toob esile isiku häirituse, hävitades varem loetu autoriteedi, käristades lõhki ja redutseerides tavapärased tähendused sel määral, et isik leiab nende asemel haigutamas põhjatu tühjuse, samal ajal säilib objekti tähtsus ja ihaldusväärus. Kirjutamine on lõppude lõpuks *satori: satori* (Zen'i ilmum) on nagu jõulisem, või ka nõrgem (kuid mitte mingil määral formaalne) sööst, mis tekitab teadmise või siis selle vankumalöömise: ta loob *keele tühjuse*." (Barthes 1982: 4.) Tühjus, tühik, mis on seotud (järje)pidevuse katkemisega, on ka psühhoanalüütilise ja eksistentsialistliku mõtteviisi kesksemaid mõisteid; samuti viitab sellisele lähtekohale loomingu Merleau-Ponty aktivatsiooni vajav keha "nullpunkt". Tähenduse tühjus, tühik, ütle mata jätmise millestki vaid vihjamisi märku andes, ei puuduta muidugi ainult moodsat kunsti, klassikalisimaks näiteks on Mona Lisa seletuseta jäänud naeratus. Duchamp'i *readymade* kui kunstniku loovuse puudumine, Yves Kleini ühe värviga teosed kui koloriidi puudumine, 1960. aastate tühjade galeriide näitused kui näituse puudumine jne moodustavad loetelu taotlustest võib-olla šokeerida, kuid ka erinevail viisidel distantseeruda järjepidevusest ja tavalisusest, luua tühik ja see millegi enneolematuga täita.

Jean-Paul Sartre'i "tühi, kuid ometi väljakannatamatult jõllitav" pilk on tühjusest sündinud ahistustunde psühholoogiline tõlgendus. See, keda eimiski vaatab, oleks nagu asetatud Anubise kaaludele, kogedes surmahirmu oma väärtust hindava halastamatu jõu ees. Psühholoogilistes tõlgendustes samastub tühjus absoluudi ja surmaga; viimast käsitleb seoses loomingu ja juba Barthes oma ar-

tiklis "Autori surm". Tühjusest kõnelemine ja vihje millestki ilmajäämisele (kui lastakse näiteks käiku "vaese ja tunnustamata andeka kunstniku" müüt) võib kunstiteoses mõjuda ka vabandusena (loomingu) ebapiisavale kaalukusele, alateadliku soovi väljendusena saada saatuselt "ajapikendust" tõeliste tegude kordasaatmiseks, õigustamaks kord "eksistentsi tühjust".

Kuidas siis ikkagi joonistada (kirjeldada, maalida) alateadvuse voolu, impulsse, sõnumeid või seda, et ta on olemas ja toimib ning on meile nii tähtis? Kas kasutades Freudi poolt "Unenägude tõlgenduses" toodud sümboleid, või Jungi veelgi ulatuslikumaid, lõputult kasvavate tähendustega märke, näiteks mandalat, milles sisalduvate võimaluste ärakasutamine võib piisava fantaasia rakendamisel kujuneda kasvõi elutööks? Küllap nõnda saaks päris sürrealistlikke pilte, mis tekitaksid veidi õõva ja hämmastaksid autorit ennastki. Kuid ma arvan, et alateadvusest lähtuv vahetum, puhtam, ehedam enesetunnetus võib tööle hakata ka ilma nende "abivahenditeta", mis toimivad umbes nagu unenäod, tänu millele võib näiteks eelmise päeva sündmusi paremini mõista, ent seda võib ka ilma nendeta. Samahästi võiks lihtsalt oodata, oma mõtetesse ja võimalustesse süveneda, või kui ootamiseks pole enam aega, siis lihtsalt teha midagi harjumuspärast, lõõgastades mõtteprotsessi, kuni sisimas painavad kujundid, assotsiatsioonid või kinnisideed teadvusse jõudes harjumuspärast reaalsust mingist ootamatust aspektist valgustama hakkavad. Nii kaua, kui viibitakse inspiratiivse mõttelennu sees, ei tajuta enamasti selle huvitavust või tähendusrikkust argireaalsuse seisukohalt, sest viimasel ei ole nois piirides mingit tähtsust. Leiu (mõtte, kujundi) ebatavalisus võib ilmneda alles kogu "teksti" hilisemal ülevaatamisel. Selles kõiges ei ole isenesest midagi uut, igal loojal on välja kujunenud oma tööharjumused. Iseasi, kas ta nende harjumuste toimemehhanismi enesele teadvustab.

Mängida mõttesügavusest esilekerkinud kujundiga ... mis selles siis nii väga erilist on? võib ju küsida. Ehk ei olegi; ometi on nii paljud inimesed hädas stereotüüpidega, millest nad vabaneda ei suuda, või saavad suure osa elust mööda mõne tobeda kinnisidee külge aheldatult, mis võtab neilt võimaluse mõista inimesi, ühiskonda, kultuuri. Kuna 20. sajandi kodanik on end ilma jätnud lihtsast individuaalsest abivahendist – religioonist, võimalusest kõnelda Jumalaga isendas, siis võiks ta enne viimases hädas analüütiku poole pöördumist proovida lihtsat sisemonoloogit, õigemini sisediaalooget, ausat ja otsekohest vestlust oma tegeliku ja "parema" mina vahel (viimast nimetab Jacques Lacan "Teiseks"). "Alateadvuse voolust" ammendatud kogemus ei ole kunagi midagi täiesti enneolematut,

matut, ennekuulmatut, vaid on seotud inimest ümbritseva reaalsusega, ainult et "seestpoolt" ("kõrvalt", "mujalt") nähtuna. Tegelikult kanname me alateadvuses eetilisi hinnanguid enesega alati kaasas. Tavaliselt ei tea me aga seda, sest oleme õppinud neid enese eest varjama, kinni mätsima nii varakult, et sellest on kujunenud harjumus juba enne teadvuseni jõudmist.

Kunstnik on tundlik mateeriast kiirgava vaimu suhtes; Merleau-Ponty väljendust kasutades, tunneb ta end tõesti "osana maailma lihast", sest ta on see liha; ta vaim ja keha lähevad aktiivselt uuesti üle lihaks: see, mille ta loob, on reaalne ja ometi uus ning enneolematu, nii vaimne kui füüsiline. Sisediaaloois on kunstnikul oluline eelis kõigi teiste ees: "Teine" on reaalset eksisteeriv isik, vaataja, keda lahutab kunstnikust vaid tühine ajavahemik loomishetke ja selle päeva vahel, mil valmis pilt näitusele riputatakse. Kujuteldava ja reaalse vestluspartneri poolt antud vastuseid sisimaile küsimustele on võimalik omavahel võrrelda; nähtamatu silm peaks inspiratsioonipuhangus hoiatama eksiteele kaldumast; looming ongi õieti valik allasurutud hirmu ja vaimse puhastumise vahel.

Iseenesest oleks tore uskuda, et kui kunstnik joonistab tõelise pildi, siis joonistab ta sellele oma hinge, ja et pilt tuleb harmooniline. Siirust on raske ära tunda, kuid mingil määral tuleb sellega toime igäüks. Ma näen kunstiteost nagu seiklust, millele autor läheb käsikäes oma kujuteldava teisikuga (ideaalse, ehk ka tulevase vaatajaga), nagu oleksid nad armastajad, sest armastuses julgetakse ju väljendada rohkemat kui tavaliselt. Loominguline palang, nagu iga piirsituatsioon, kätkeb eneses mitmesuguste asjaolude kokkulangemist, mida filosoofid on küll püüdnud mõistlikult seletada, ent tajunud ühendava lüli puudumist. Võib-olla ei olegi seda ühendavat lüli tarvis, nagu ei ole vaja lõpuni seletada loomingu- lisust, sest mis saaks siis loomingust?

Kirjandus

- B a r t h e s, Roland 1982. *Empire of Signs*. New York: Hill and Wang
- B e r g s o n, Henri 1998. *Creative Evolution*. New York: Mineola
- B e r l e a n t, Arnold 1997. Environment and the Body. – *Place and Embodiment. Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*. Vol. I. Eds. Pauli Tapani Karjalainen, Pauline von Bonsdorff. University of Helsinki, Lahti Research and Training Centre, lk 69–78
- J u n g, Carl Gustav 1995. *Tänapäeva müüt*. Tallinn: Vagabund
- K e l o m e e s, Raivo 1993. *Sürrealismist*. Tallinn: Kunst
- K o m p u s, Hanno [1976]. Sisu ja vorm taides. – *Kustutamata nälg kunsti järele...* Toronto: Estoprint, lk 132–137