

AVADES VARJATUD ELU: MAASTIK KUI VISUAALNE METAFOR 20. SAJANDI ALGUSE LÄTI KUNSTIS

Kristiāna Ābele

19. ja 20. sajandi vahetuse läti kunsti puudutavate publikatsioonide hulgas on hulk detailseid uurimusi selle ikonograafiliste ja stilistiliste omapärade, neoromantismi ja *Art Nouveau* kujundite jm kohta. Nende eesmärk on tavaliselt olnud teatavate visuaalsete idioomide tunnusjoonte määramine, defineerimine ja analüüsimine spetsiifiliste invariantidena, mis mahuksid selgetesse ja kasutamiskõlblikesse interpretatsiooniskeemidesse, pakkudes vastuseid sellistele küsimustele nagu "mis on tüüpiline...?". Siiski on veel midagi, mis enamasti jääb kaasaegsete kunstiajaloolaste poolt märkamata, kuid mis oleks olnud väga oluline neile sümbolismist inspireeritud kunstnikele ja kriitikutele 20. sajandi alguses, kes nägid kunsti mõistatuslikku võlu pildilise vormi, ainese ja emotsionaalse väljenduse üha keerukamaks muutuvast tähenduslikust vastastikusel mängus. Sel moel meiega kõneldes avavad pildid uusi, ootamatuid aspekte nähtavas maailmas, tekitades hulga assotsiatsioone. Seepärast ei ole selle ettekande fookuses mitte sümbolismi puhtad vormid, mida võidi kasutada ka lihtsalt kontekstuaalse tähenduseta laenudena, ega ka mitte neoromantismi avaldumise viisid, mis võisid ehk mõnikord ilmuda rohkem konventsionaalset struktuuri ümbritseva uduloorina. Pigem on vaatluse all eriline "integreeritud kujundlikkus", mis on tagasihoidlikult sulatatud mitmete kunstiteoste kontekstuuri, pöörates need iseäralikeks visuaalseteks metafoorideks.

20. sajandi alguse Läti suuresti maaga seotud kunstilises kliimas läbis varjatud illustreeritud/pildilise elu olemasolu esmajoones läti maastiku kujutusi, ulatudes lihtsatest ja väikestest vinjettidest maastiku lavastusteni mitmetes kuulsates kujutatud stseenides. Teiste näidete hulgas on intrigeeriv jälgida, kuidas visuaalsete analoogiate jõulist taju on väljendanud Janis Rozentāls (1866-1916): poolpaljad "Hõiskavad lapsed" (1901) on ühendatud peente võsudega nõlval või õitsev õunapuu pilvede protsessiooniga taevas. Väike, vaevalt nähtav tüdruk, kes on kõndimas tema õitsvas "Viljapuuaias" (1909) näeb ilmselgelt välja kui tärkav õis. Väga haarav on meeleline tapeedi tekstuur töös "Päikese neitsid" (1912), kus pastellijutid on põiminud unenäo ja tegelikuse üheks võluvaks keskpäevauinaku visiooniks. 1890ndate aastate lõpul võib Vilhelms Purvītis (1872-1945) täheldada tervet perioodi tema kunstnikukarjääri alguses, kus avaldus eriline huvi talve lõpu ja kevade saabumise vastu. Johann Walteri (Jānis Valters, 1869-1932) "Kevades" ("Vaeslapsest tüdruk", 1907) on traditsiooniline triumfeeriva looduse ärkamise optimism transformeeritud ambitsioonikaks stseeniks hävingust enne uue elu sünni. Aastatel 1905-1907 lõi maalija ja graafik Pēteris Krastiņš (1882-c. 1942/43) eriti tillukesi ja peeni, kuid julgelt stiliseeritud seeriaid pilvedest, metsadest, soodest ja rabadest pastellides, vesivärvides või segapehmetehnikas erinevatel jämedast paberist tagapõhjadel. Vormi lihtsus, värvi ja tekstuuri assotsiatiivne kasutamine ja tunnete intensiivsus nendes visandites kannavad kunstniku siirast empaatiat looduse ringkäigu vastu ja tema emotsionaalseid kogemusi, mis ulatuvad tujukast lüürikast kartuse, depressiooni ja hirmuni.

REVEALING A HIDDEN LIFE – LANDSCAPE AS A VISUAL METAPHOR IN LATVIAN ART OF THE EARLY 20th CENTURY Kristiāna Ābele

Among the publications on turn-of-the-20th-century Latvian art there is a number of detailed studies on its iconographic and stylistic particularities, on Neo-Romantic and Art Nouveau imagery, etc. Their aim has usually been to recognise, define and analyse certain features of the visual idiom as specific invariants which would fit in clear and useful interpretation schemes, providing answers on questions like “What is typical of...?” Still there is something what mostly remains unnoticed by contemporary art historians but would have been very important to those Symbolism-inspired early-20th-century artists and critics who saw the puzzling fascination of art in the increasingly intricate, meaningful interplay of pictorial form, subject matter and emotional expression. It is the way how pictures speak to us and open new, unexpected aspects of the visible world, evoking a wide range of associations. Therefore the focus of this paper are neither pure elements of Symbolism which may have also been used simply as inserted borrowings without a contextual significance, nor Neo-Romantic moods which may have sometimes appeared as a mere misty veil enveloping a conventional structure, but rather the particular “integrated imagery” which is worked unobtrusively into the contexture of numerous art works, turning them into peculiar visual metaphors.

In the greatly earth-bound artistic climate of early-20th-century Latvia the presence of a hidden pictorial life pervaded first of all the depictions of Latvian scenery ranging from simple and small vignette designs to landscape settings of several famous figure scenes. Among other examples it is intriguing to follow how a vigorous sense of visual analogies has linked Janis Rozentāls’ (1866–1916) half-naked *Jubilant Children* (1901) with delicate saplings on the slope, or a blossoming apple-tree with a procession of clouds in the sky. The little, hardly visible girl toddling in his blossoming *Orchard* (c. 1909) evidently looks like a sprouting blossom and very evocative is the sensuous tapestry texture of his *Sun Maidens* (1912) where pastel strokes have woven together the dream and reality into an enchanting noon-day slumber vision. From the very beginning of Vilhelms Purvītis’ (1872–1945) artistic career in the late 1890s the whole period has been typified by a special interest in the end of winter and turn of spring. Johann Walter’s (Jānis Valters, 1869–1932) *Spring (Orphan Girl)*, 1907) however transformed the conventional optimism of nature’s triumphal awakening into an ambiguous scene of decay before a new life may be born. In 1905–7 the painter and graphic artist Pēteris Krastiņš (1882–c.1942/43) produced particularly small and delicate, but boldly stylised series of clouds, forests, marshes and bogs in pastels, watercolour or mixed soft media on various rough paper backgrounds. Marked by daring simplicity of form, associative use of colour and texture, and overpowering intensity of feeling, the studies convey the artist’s heartfelt empathy with the life of nature and represent emotional experiences ranging from moody lyricism to anxiety, depression and fear.

MAASTIK JA TÄHENDUS: IMMATERIAALNE KESKKONNA SÄILITAMISE DIMENSIOON

Sven Arntzen

Keskkonna säilitamist käsitletakse üldiselt kui maa materiaalsete erijoonte, nagu bioloogiliste tunnuste ja füüsilise struktuuri kaitsmist ja säilitamist. Ometi ei seisne kultuurmaastiku, st inimtegevuse poolt muudetud maastiku säilitamine ainult materiaalse hoidmises. Säilitamise objektina on kultuurmaastikul immateriaalne aspekt: teatav tähendus, mis teeb selle säilitamisväärseks. Oma ettekandes väidan, et mainitud asjaolusid on võimalik laiendada maastikule üldiselt: tähendus või tähtsus, mis on maastikul mõne inimgrupi või kultuuri esindaja jaoks, neid endid materiaalse ressursi hulka arvestamata, toetab maastiku säilitamist. Keskseks on siin immateriaalse või sümboolse kultuurmaastiku mõiste. Niisiis omab suur osa keskkonnahoiust immateriaalset, isegi vaimset dimensiooni. See aitab ühtlasi määrata säilitamise iseloomu. Ettekandes rõhutan, et säilitamine sisaldab olulist lokaalset ja regionaalset aspekti. Kus kommunikatsioon, mõte ja keel ristuvad lokaalsete ja regionaalsete piiridega, kipub teatav maastiku säilitamist puudutav tähendus kaotsi minema.

LANDSCAPE AND MEANING: THE IMMATERIAL DIMENSION OF ENVIRONMENTAL PRESERVATION

Sven Arntzen

Preservation of the environment is commonly regarded as the protecting and maintaining of the land's material features, such as its biological characteristics and physical structures. However, the preservation of a cultural landscape, understood as a landscape modified by human activity, is not merely preservation of material characteristics. As an object of preservation, a cultural landscape possesses an immaterial aspect; a certain meaning that is part of making it worthy of preservation in the first place. In this paper, I suggest that such considerations can be extended to landscape in general: the meaning or significance that a landscape has to a group of people or to members of a culture, apart from its being a material resource, contributes to making it worthy of preservation. Central here is the concept of the immaterial or symbolic cultural landscape. Thus, much environmental preservation has an immaterial, even a spiritual, dimension. This also helps determine the character of preservation. I will suggest that preservation has a significant local or regional aspect. Where communication, thought and language cross local or regional boundaries, the sort of meaning relevant to landscape preservation tends to get lost.

MÄRKMEID KULTUURIESTEETIKA KOHTA

Arnold Berleant

Oma otsingutel universaalse teadmise järele on filosoofia jäänud kinni omaenese eeldustesse. Kui me siiski kasutame proovikivina seda, mis on inimeste kogemuses ühine ning mis on erinev, taibates, et kogemus ise pole kunagi puhas vaid ajalooliselt ja kultuuriliselt tingitud, leiamegi, et uurimuse maastik muutub. Kuidas saame me iseloomustada sellist kogemust? Uurides kultuuri tähendust ja tema mõju tajule ja kunstile, leiame end teel keskkonna kui kultuuri ajaloo kehastuse poole. Keskkonna kujundamise kaudu loome me inimlikku reaalsust. Seega juhib kultuuriesteetika keskkonna-kontseptsioonini, mis tunnistab inimesi kui osa nende keskkonnast ning maastikku kui inimlikku maailma.

NOTES FOR A CULTURAL AESTHETIC
Arnold Berleant

In its search for universal knowledge, philosophy has become mired in its own presuppositions. However, if we use as our touchstone what is common and what is diverse in human experience, recognizing all the while that experience itself is never pure but historically and culturally conditioned, we shall find that the landscape of inquiry changes. How can we characterize such experience? Examining the meaning of culture and its influence on perception and on art, we find ourselves led toward environment as embodying the history of culture. Through environmental design we create the human realm. A cultural aesthetic thus leads us to a conception of environment that recognizes humans as part of their environment and landscape as the human world.

MAASTIKU KONTSEPTSIOONID JA MOTIIVID KAASAEGSES LÄTI SKULPTUURIS

Ruta Čaupova

Läti kirjandus, luule, muusika ja kujutav kunst on olnud ja on praegugi tugevasti mõjutatud looduse ja maastiku poeetilisest visioonist, mis on pärit traditsioonilise kultuuri ja folkloori sügavamatest kihtidest. Kujutavas kunstis on panteistlik loodusnägemus leidnud säravaima väljenduse maastikumaalis. Skulptuuris saavutas huvi maastiku teema ja motiivide kontseptuaalse interpretatsiooni vastu olulise tähtsuse 1960ndate aastate lõpul ja 1970ndate algul, mil püüded kunsti ja maastiku vahelisi kontekstuaalseid suhteid ümber defineerida olid aktualiseeritud ka lääne kontseptualistlikes ideedes ja maakunsti projektides.

Akadeemiline kunstiajalugu 1920ndatel ja 1930ndatel aastatel oli skulpturaalsetes töodes maastiku või vaikelu elementide kasutamise suhtes pigem kriitiline. Boris Vipper teatas, et "ei mäed ega puud ... või pakkuda kohast ainet skulptorile". Sõdadevahelistel kümnenditel ja ka vahetult pärast sõda ei proovinud läti kunstnikud maastikumotiive oma skulptuuridesse tõepoolest inkorporeerida. Ainult amatöörskulptor Miķelis Pankoks (1894-1983) kasutas vahetevahel mõnd maastikuelementi oma primitivistlikes puulõigetes.

1960ndate aastate keskpaigast alates, käsikäes kiviskulptuuri uuestisünniga ja sooviga näidata skulpturaalseid objekte vabas õhus, püüti rõhutada skulptuuri ja maastiku vahelisi seoseid. 1967. aastal avati Riias skulptuuride aed, millele järgnesid vabaõhuskulptuuri- näitused maal ning provintsilinnades. Ojārs Feldbergs (s. 1947), Ojārs Breģis (s. 1942), Vilnis Titāns (s. 1944) ja hulk teisi kunstnikke, kes alustasid oma loovat karjääri 1970ndate aastate algul, olid aktiivsed osalejad kiviskulptuuri sümposiumidel. Neil olid lähedased kontaktid folkloorsete liikumistega ja nende loovisiksustega, kes protestisid totalitaarse režiimi vastu, hoolitsedes läti maastikupildi säilitamise eest. See skulptorite generatsioon arendas instinktiivselt rahvusvaheliselt levinud tendentsi, mis liikus skulpturaalse objekti ja looduse vahelise kontseptuaalse ühenduse suunas. Nende kiviskulptuuride napsõnalisus ja mitmete kompositsioonide horisontaalsus näitavad mõningaid minimalismi esteetikale omaseid elemente. Peamised arengud skulptuuri ja maastiku vaheliste suhete valdkonnas on seotud Ojārs Feldbergsi nimega. Tema kiviobjektid on andnud perfektselt piiritletud skulpturaalse ilmekuse puudele, kasesaludele, tüüpilistele läti kuppelmaastikele, merevoogudele ja isegi sellistele tabamatutele atmosfäärilistele nähtustele nagu suits, udu või päikesekiired ja pilved. 1987. aastal lavastas Feldbergs Riia Skulptorite Majas kontseptuaalse näituse. See graniitskulptuuride installatsioon oli kui lugupidamisavaldus läti maatalule, tema maastikulisele ilmele ning arhitektuurile. Siht eksponeerida oma töid ehtsas maakeskkonnas pani Feldbergsi 1990ndate aastate alguses Peldvalesse Kurzemes rajama privaatset vabaõhukunsti muuseumi, mis on võimaldanud hulgal läti kunstnikel ja välismaalastel luua kohaspetsiifilisi skulpturaalseid objekte. 2000nda aasta suvel toimus Pedvāles omapärane programm "Maastiku laboratoorium", mis sisaldas mitmeid interdistsiplinaarseid projekte.

CONCEPTS AND MOTIFS OF LANDSCAPE IN CONTEMPORARY LATVIAN SCULPTURE

Ruta Čaupova

Latvian literature, poetry, music and visual arts have been and still are greatly influenced by a poetic vision of nature and landscape which comes from the deepest layers of the traditional culture and folklore. In visual arts, the pantheistic vision of nature has found its brightest expression in landscape painting. In sculpture, the interest in a conceptual interpretation of landscape subjects and motifs acquired particular importance in the late 1960s and early 70s when efforts to redefine the contextual interrelation of art and landscape were also actualised in the Western Conceptualist ideas and Earth Art projects.

The academic art history of the 1920s and 30s was rather critical about the use of landscape or still life elements in sculptural works. Boris Vipper declared that “neither hills nor trees... can provide suitable subjects for a sculptor”. In the interwar decades as in the early post-war period, Latvian artists really did not try to incorporate any landscape motifs in their sculptures. Only the amateur sculptor Miķelis Pankoks (1894–1983) occasionally used some landscape elements in his Primitivist wood carvings.

Since the mid 1960s, the tendency to emphasize the association between sculpture and scenery went hand in hand with the revival of stone sculpture and the wish to exhibit sculptural objects in the open. A sculpture garden was laid out in Riga in 1967, which was followed by the emergence of open-air sculpture expositions in the rural environment and provincial towns. Ojārs Feldbergs (b. 1947), Ojārs Breģis (b. 1942), Vilnis Titāns (b. 1944) and a number of other artists who started their creative careers in the early 1970s were active participants of stone sculpture symposiums. They had close contacts with the sc. folklore movement and those creative personalities who protested against the totalitarian regime by caring for the preservation of the Latvian scenery. This generation of sculptors instinctively developed the internationally actual tendency toward a conceptual association between the sculptural object and the landscape environment. The terseness of their stone sculptures and horizontality of numerous compositions show some elements of Minimalist aesthetics. Major developments in the field of sculpture–landscape interrelation are linked with the name of Ojārs Feldbergs. His stone objects have given a perfectly defined sculptural expression to trees, birch groves, typically Latvian rounded hills, sea tides and even such elusive atmospheric phenomena as smoke, fog, or sunbeams and clouds. In 1987 Feldbergs staged a conceptual exhibition in the Sculptors’ House in Riga. It was an installation of granite sculptures as a tribute to the Latvian country farm, its scenery and architecture. In the early 1990s the aim to expose his work in an authentic rural setting made Feldbergs start a private open-air art museum in Pedvāle, Kurzeme, which has enabled numerous Latvian and foreign artists to create site-specific sculptural objects. In the summer of 2000 Pedvāle housed a particular programme *Landscape Laboratory* consisting of several interdisciplinary projects.

KOHANIMED KUI KESKKOND NIMEKASUTAJALE JA OBJEKT NIMEUURIJALE

Marja Kallasmaa

Ajaloo abiteadusena sündinud onomastika tegeles algselt etümoloogiatega – püüti kindlaks teha pärisnime lähtekohaks olnud sõna või sõnu ja nende põhjal teha otsuseid nime kasutusele võtnud inimeste või rahvaste kohta. Nime kasutuselevõtja ja nimeuurija lähtusid teineteisest kaugel olevaist vaatepunktidest, st uurijad kogesid ja teadvustasid kohanimesisid teisiti kui igapäevased nimede kasutajad. Viimasel ajal on püütud neid vaatepunkte lähendada.

Eesti keeleainestikust lähtudes arutletakse ettekandes põhiliselt kahe teema üle:

- 1) võimalused käsitleda kohanimesisid nende kasutaja seisukohalt, keeleline ja keeleväline nimemudel;
- 2) kohanimed kui maastiku hõlvamise keeleline väljendus.

TOPONYMS – AN ENVIRONMENT FOR THEIR USERS AND AN OBJECT FOR THEIR RESEARCHERS

Marja Kallasmaa

Onomastics, born as an auxiliary science to history, originally dealt with etymologies, trying to ascertain the word or words from which toponyms originated, and, based on these origins, attempting to draw conclusions about the people or peoples who had adopted these toponyms. People who started to use toponyms and the researchers of toponyms proceeded from different viewpoints which did not coincide, meaning that the researchers perceived and acknowledged toponyms differently from the people who used them in everyday life. In the recent times attempts have been made to bring these two viewpoints closer to each other.

The present paper mainly discusses two subjects, based on the materials of Estonian language:

- 1) the possibilities of examining toponyms from the viewpoint of their users – linguistic and extralinguistic models of toponyms;
- 2) toponyms as linguistic expressions of the using of landscape.

MAASTIK KUI KUNSTIELU INDIKAATOR SAKSA OKUPATSIOONI AEGSES LÄTIS

Jānis Kalnačs

Võrdlemisi lühike Saksa okupatsiooni periood - vähem kui neli aastat - on läti kunsti ajaloos siiani põhjalikult läbi uurimata. Loomulikult ei ole põhjust väita, nagu muutnuks sõda ja okupatsioon läti kunsti kardinaalselt. Kuid pidades silmas, et sõja lõpul oli suur hulk läti kunstnikke sunnitud jätma oma kodumaa ja et sellele perioodile järgnes palju pikem Nõukogude okupatsioon, on mõttekas vaadelda vähemalt ühe žanri rolli nimetatud situatsioonis.

Saksa okupatsiooni periood algas tänutundega, et oldi pääsenud nõukogude terrori käest, ning Läti riigi taastamislootustega. Peagi valdas aga enamiku inimeste teadvust umbusk ja abituse tunne, mis muutus veelgi teravamaks eluliselt vajaliku puudumise tõttu ning koos hirmuga inimeste ja maa saatuse pärast peale Hitleri režiimi lüüasaamist.

Iseloomustades seda perioodi, peab rõhutama, et inimesed elasid väikesel piiratud territooriumil. Isegi ühest maanurgast teise sõitmiseks pidid nad saama okupatsiooniesindajalt loa.

Sellisel füüsiliselt ja vaimselt piiratud territooriumil omandas aga kultuur rahuajast erinevad funktsioonid. Kunst, kirjandus ja teatergi pakkusid teatavat võimalikku vaimset kompensatsiooni. Need olid aktiivse kunstielu aastad. Hoolimata sellest, et Riia kunstimuuseumid töötasid piiratud võimalustega tingimustes, toimus hulk näitusi, mida organiseeriti Riias ja teistes linnades mitmete äsja rajatud kunstigaleriide poolt. See oli tegelikult ootamatu kunstiteoste ostmise aeg. Neid ostsid nii kohalikud elanikud kui ka sakslased.

Ei saa salata, et laialdane kunstiteoste ostmine aitas paljudel läti kunstnikel ellu jääda. Ent teisalt julgustas see protsess kunstielus osalema ka vähem andekaid kunstnikke ja pakkuma vähem originaalseid ja rohkem triviaalseid kunstiteoseid. See puudutas ka maalikunsti ja graafika armastatumaid žanreid - maastikku ja vaikelu, mida võib kinnitada Läti saatusejõe "Daugava" järgi oma nime saanud näitus. 1942. aastal galerii Zinta korraldatud esimene näitus oli pühendatud ühele konkreetsele teemale. Taasasutatud Kultuurifond määras graafikutele P. Upītisele ja V. Krastiņšile preemia, hinnates nende maastikke nagu teistegi kunstnike omi, kelle töödest ei paistnud mingisugust okupatsioonivõimude-poolset mõjutust või diktaati.

Loomulikult iseloomustas Saksa okupatsiooni perioodi otsesem või kaudsem kunsti järelevalve, eriti kunstinäitustel. Isegi Saksa tsiviilvõimu esindajate poolt kõrgelt hinnatud professor ja maastikumaalija V. Purvītis oli mures, et mõned tema hilisemad, ekspressiivsemad tööd võiksid paista natsionaalsotsialismi ideoloogide poolt vihatud "degenereerunud kunsti" näidetena. On ainult mõned faktid, mis näitavad otsest sekkumist kunsti protsessi, kuid seda ei saa võrrelda pressi ja toimetuste töö tsenseerimisega.

Sellise hoiaku üks põhjusi on ehk seotud väitega, mida okupatsioonivõimu esindajad sageli kasutasid: üksnes tänu Saksa sõjaväe pealetungile võib läti kultuur peale aastat nõukogude repressioone vabalt areneda. Oluline on, et 1930ndatel aastatel töötas suurem osa läti kunstnikke konventsionaalse realismi laadis ning viimastel sõjaeelsetel aastatel toetas Läti riigi ametlik kultuuripoliitika maaelu kujutamist, mis polnud kaugel natsionaalsotsialistide propageeritud nostalgilisest arusaamast maast kui harmooniast, mis vastandub rahvusvahelistest mõjudest lõhestatud linnale. Selle poolest erines natsipoliitika teisest totalitaarsest režiimist, nõukogude omast, mis nõudis industriaalse maastiku kujutamist.

Analüüsidest Saksa okupantide võimu mõju läti kunstile, ei saa keegi hoiduda neid võrdlemast Nõukogude okupatsiooni aegsete sarnaste protsessidega, eriti esimeste sõjajärgsete aastatega. Ei saa salata, et natsid olid läti kunsti suhtes tolerantsemad kui kommunistid, hoolimata sellest, et ajalehtedes ja ajakirjades ilmunud artiklid ning mitmed okupatsioonivõimude esindajad püüdsid juhtida kunstnike tähelepanu aktuaalsetele teemadele, nagu Tscheka poolt toime pandud repressioonid, Läti leegionäride võitlus ja natsiokupatsiooni abistavad inimesed. Nende teemade teostamisest võib aga leida vaid harvu näiteid. Aktuaalsete teemade vältimist ja pöördumist selliste teemade poole nagu maastik ja vaikelu ning ka etnograafiliste motiivide kasutamist ei saa aga käsitleda kui läti kunstnike protesti: see on üksnes fakt, mis näitab nende vastumeelsust osaleda pealetükkivas propagandas, eelistades puhtalt kunstiprobleemidega tegelemist.

Situatsioon muutus radikaalselt peale Teise maailmasõja lõppu. Läti kunstnikud, kes jäid kodumaale, olid sunnitud omaks võtma sotsialistliku realismi meetodi. Nad ei võinud näidata maastikke, mis ei kujutanud optimistlikku "nõukogude tegelikkust". Seepärast olid mitmed maastikuga tegelevad kunstnikud sunnitud lisama oma teostele sündmustikku, ja neid, kes jätkasid töötamist endisel viisil, kritiseeriti formalismi pärast Läti Sotsialistliku Vabariigi Kunstnike Liidust välja heitmiseni või Kunstiakadeemiast vallandamiseni.

Kõnealust perioodi idealiseerimata ei saa eitada, et enamikul läti kunstnikest oli nende aastate jooksul võimalik töötada oma kunstiideaale olemuslikult purustamata, ja selle tulemuseks oli suur hulk olulisi maastikuteemalisi maale ja graafilisi töid.

LANDSCAPE AS AN INDICATOR OF ART LIFE IN LATVIA DURING PERIOD OF NAZI OCCUPATION

Jānis Kalnačs

The period of a comparatively short – less than four years – Nazi occupation must still be recognised as a not fully explored period in the history of Latvian art. Of course, there are no reasons to assert that the war and the occupation caused cardinal changes in Latvian art. However, considering that at the end of the war a great number of artists were forced to leave their homeland, as well as that this period was succeeded by a much longer period of the Soviet occupation, it is justified to examine at least the role of one single genre in such situation.

This period, which started with gratefulness for the interruption of the Soviet terror and the expectations of the possibility of restoring the Latvian State soon transformed into incredulity and sense of helplessness in the consciousness of the majority of the people. This sense became more acute because of the lack of essential provisions, and because of the anxiety about the fate of the people and the country after the defeat of Hitler's regime.

Attempting to characterise this period, we have to stress the fact that people lived in a small and restricted area. They had to apply for permissions from the occupation authorities even for travelling across the country.

But for the people living in such a physically and spiritually restricted territory, culture developed functions which were not so outspoken during peace time. Art, as well as literature and theatre, were able to offer people a kind of spiritual compensation. These were the years of active art life. Although the work of art museums in Riga were restricted in many ways, a large number of exhibitions were organised with the help of many newly established art galleries in Riga and in other cities. Actually, it was the time of unexpectedly active purchasing of art works, which were bought both by locals and by Germans.

Undeniably, the extended purchasing of art works helped many Latvian artists to survive. But on the other hand, this process encouraged less talented artists to participate in the art scene and to offer their less original and more trivial art works for sale and to exhibitions. This fact concerns also the most favourite genres of painting and graphic-art – landscape and still life. The landscape was specially popular. The fact is confirmed also by the exhibition "Daugava", titled after a Latvian river, also called the Latvian river of fate; this was the first exhibition devoted to one special theme, organised by gallery "Zinta" in 1942. Re-established Cultural Foundation awarded prizes to graphic artists P. Upītis and V. Krastiņš, evaluating their landscapes, as well as to other artists, whose work had not been influenced or dictated by the occupation authorities.

Undoubtedly, the period of Nazi occupation was characterised by more or less direct monitoring of art, especially art exhibitions. Even the professor and landscape painter V. Purvītis, who was highly estimated by the representatives of German civil authorities, was concerned that some of his recent and more expressive works might be recognised as examples of "degenerate art" hated by national socialist ideologists. Only some straight facts are known that can demonstrate direct interference in art processes, still it cannot be compared with the strong censure over the press or the work of publishing houses.

One of the reasons for such attitude could be the thesis often used by the representatives of occupation authorities, stating that after a year of Soviet repressions, Latvian culture was able to develop freely only thanks to the German military offensive. But more substantial is the idea that in

the 1930s the majority of Latvian artists worked in a manner of conventional realism, as well as the fact that in the last pre-war years the official cultural policy of Latvia promoted the depicting of country life, which was not far from the idea advocated by national socialist nostalgic understanding of the country as a harmony, opposed to the city ripped by international influences. Another totalitarian regime – the Soviet regime had demanded that the artists depicted industrialised landscapes.

Analysing the effect of Nazi occupants we cannot avoid the confrontation of Latvian art with similar processes during the Soviet regime, specially during the first post-war years. Undeniable, the Nazis were more tolerant to Latvian art than the Communists. Although several representatives of occupation power, and articles published in newspapers and magazines appealed to the artists to turn to such subjects as Tscheka repressions, the battles fought by Latvian legionaries, and assistance rendered to Nazi occupation powers, we can find very few examples of such themes realised. Avoiding of such subjects and turning to subjects as landscapes and still-life, as well as to ethnographical motives cannot be treated as a protest of Latvian artists, it is just a fact, showing how they loathed the idea of participating in obtrusive propaganda and preferred to solve purely artistic tasks.

The situation changed radically after the end of World War II. Latvian artists, who had stayed in homeland, were enforced to use the method of Socialist Realism. They could not exhibit landscapes, which did not depict optimistic “Soviet reality”. Therefore, many landscape artists were forced to add a strong plot to their works, but those who continued in the manner they had worked before the war were criticised for their formalism, even expelled from the Artists’ Union of the Latvian Soviet Socialist Republic, or fired from the Academy of Art.

Without idealising the period discussed above, we cannot deny that during these years the majority of Latvian artists were able to work without abandoning their art ideals, and their work resulted in numerous significant paintings and works of graphic art, including landscapes.

MAASTIKU KOLM KUJUTUSVIISI

Pauli Tapani Karjalainen

Formaalse intellektuaalse distsipliinina on geograafial pikk ajalugu maastiku ambitsioonika kontseptsiooniga tegelemises. Maastike kirjeldamine ja interpreteerimine on aegade jooksul saanud valdkonna peaalaks. Järgnevad märkmed maastiku kohta lähtuvad seepärast geograafilisest traditsioonist, et lõpetada sammuga võimaliku transgressiooni suunas.

Siin käsitletavaid maastiku kolme kujutusviisi võiks nimetada *kauge*, *intimne* ja *maalimata*. Kauged maastikud osutavad tajutava keskkonna objektiveeritud ja teaduslikule kaardistamisele viisil, mida J. G. Granö demonstreerib oma "Puhtas geograafias". Maastik on visiooni eemalolev ala või nähtav kaugel keskkond. Intimne maastik on meile lähedal, see on elus osa kogetavast topistlikust reaalsusest. Maastiku suhted omavad sügavat eksistentsiaalset sidet ning igaühel meist on oma (auto)biograafiline maastik. Maalimata maastik vihjab maastiku kunstile, just Maa Kunstile, näiteks maastikku asetatud minimalistlik kiviskulptuur näitab piiri kultuuri ja looduse vahel.

THREE WAYS OF A LANDSCAPE

Pauli Tapani Karjalainen

As a formal intellectual discipline, geography has a long history in dealing with the ambiguous concept of landscape. The description and interpretation of landscapes has at times been recognised as a major enterprise of the field. The following notes on landscape will start from the geographical tradition only to end with a step toward a possible transgression.

The three ways of a landscape dealt with here may be called remote, intimate, and unpainted. Remote landscape refers to the objectified and scientific mapping of the perceived environment in the manner J.G. Granö demonstrates in his 'Pure Geography'. Landscape is a distant field of vision, or a visible distant environment. Intimate landscape is close to us; it is a vital part of the lived topistic reality. Landscape relations have a deep existential connection, and everyone of us has his/her (auto)biographical landscape. Unpainted landscape refers to the landscape art, specifically to Earth Art. An example is given how a minimalist stone sculpture assembled onto landscape will show the borderline between culture and nature.

EESTIMAA MÕISTMINE JA MÄÄRATLEMINE ÄRKAMISAEGSES EESTI LÜÜRİKAS

Õnne Kepp

Väikerahvaste ja nende kirjanduse loojate saatus on ajast aega sõltunud sõjakatest ja omakasupüüdlikest naabritest või suurrahva ambitsioonidest. Seetõttu peaks alati erilisel kohal asetsema nende suhe iseendasse, oma rahvasse ja maasse. Eesti luules kohtab pealiskaudselgi vaatlusel järjepidevalt sõnaühendeid *Eestimaa*, *Eesti rahvas*, *Eesti keel*, *eestlane*. Eri ajastutel ja tingimustes on neid mõistetud, väljendatud ja käsitletud erinevalt, alates sõna "isamaa" keelustamisest XIX sajandi algul ja lõpul kuni salakavalate spekulatsioonide ja manipulatsioonideni XX sajandi teisel poolel. *Isamaa* semantika ning kasutamisiis on rahvuslike liikumiste ideoloogia keskpunkt, ja seepärast on huvitav jälgida selle ilminguid. Millist Eestimaad me nägime? Millisest isamaatundest me laulsime ja kuidas? Missugune keele/kultuuri poolt loodud diskursus meie jaoks kehtis? Vaieldamatult on sõna *Eestimaa* see prioriteet, millele eestlased on tundlikud igal ajal.

Eesti lüürikas on võimalik määratleda viit Eestimaa/isamaa mõistmise mudelit.

1. Eestimaa on Venemaa (osa). See on ühiskondlik-poliitiline määratlus, mis oli ette dikteeritud ja ideoloogiliselt determineeritud. Riigikuulekust õpetati pragmaatiliselt kasu saamise eesmärgil, millest priiuselaulud moodustavad kandvama osa.
2. Eestimaa on Jumala antud paik. Siinne eetilis-religioosne funktsioon annab märku *oma* ja *võõra* vahekorra tähtsusest eestlaste mõtlemisiis.
3. Eestimaa on mütoloogiline paik (muistne Kungla). Oma mütoloogilise alusega kannab see Eestimaa mõistmisiis historistlikku funktsiooni: ka luules püüti Eesti rahvale tagasi anda oma ajalugu ja meelde tuletada ammust vabaduspõlve.
4. Eestimaa on looduslik keskkond, mille atribuute kasutatakse *Eestimaa* kujundilisel poetiseerimisel. Eriti paistab silma sõna *Eesti* paigutamine loodussõna ette, mis erakordistab siinset loodust. Ka majanduslik funktsioon on olemas.
5. Eestimaa on geograafiliselt määratletud paik oma piiridega, mille vahele mahub Eesti maastik. Selle mõistmisiisi järgi on Eesti rikas maastikuvaadete poolest, millega kaasneb *õitseva maa* kujund. Peisaažid on väga idüllilised ja omavad eksaltatsiooni momenti.

HOW ESTONIAN COUNTRY WAS UNDERSTOOD AND IDENTIFIED IN THE ESTONIAN POETRY OF THE TIME OF NATIONAL AWAKENING

Õnne Kepp

Relations of small nations with themselves, with their people and their country should always occupy a special place in the literature of such nations, as the fate of the creators of such literatures, just as the fate of the nations themselves, has throughout the history depended upon their militant and selfish neighbours, or upon the ambitions of larger nations. Even a surface study reveals the continuous occurrence of such word combinations as *Estonian country*, *Estonian people*, *Estonian language*, and *Estonian* in Estonian poetry. In different times and under different conditions these words have been understood, expressed and treated differently, beginning from the banning of the use of the word "fatherland" in the beginning and in the end of the 19th century up to insidious speculations and manipulations with the word in the second half of the 20th century. The semantics and usage of the term 'fatherland' lies in the centre of the ideologies of national movements, therefore it is interesting to follow how it is expressed: what kind of Estonia did we see? What kind of feelings concerning the fatherland did we sing about and how? Which discourse, created by language/literature was relevant for us? Undoubtedly, *Estonian country* is the word combination to which Estonians are sensitive at all times.

Five separate models of understanding Estonian country/fatherland can be specified in Estonian poetry.

1. Estonia is (a part of) Russia. This was a dictated and predetermined social and political specification. Allegiance to the state was pragmatically taught with the aim of benefiting from it, songs of freedom comprise the major part of poetry of such period.
2. Estonian country is a place given by God. Such ethical and religious function marks the importance of the relationship between *one's own* and *strange* in the Estonians' way of thinking.
3. Estonian country is a mythical place (the ancient Kungla). Such notion with its beginning in mythology carries the historicist function: poets attempted to give the Estonian people back their history and to recall the ancient freedom.
4. Estonian country is a natural environment, its attributes are used in poeticising the image of *Estonian country*. A marked feature is the use of the word *Estonian* in combination with the word 'nature', hinting at the extraordinary character of the local nature. The economic function is also present.
5. Estonian country is a geographically specified place with its boundaries surrounding Estonian landscapes. According to such way of thinking, Estonia is rich in beautiful landscapes, the image of 'blossoming land' is used. Descriptions of landscapes are idyllic and exalted.

PILGUD TAASTATUD MAASTIKU TAHA: SUOMENLINNA MEREKINDLUSE JUHTUM

Pasi T. Korhonen

Ajaloolised maastikud mängivad olulist rolli kinnistunud minevikumälestiste üle peetavas diskussioonis. Maastiku tähistamine ja ajalooliseks nimetamine on alati poliitiline akt. See, kes kontrollib maastikku, kontrollib samuti maastiku ajaloo representatsiooni. Üldjoontes loob kontroll "tegeliku" interpretatsiooni. Kuid kellele kuulub privileeg mäletada õigesti? Ajalooliste maastike säilitajad on värvavahtideks: nad representeerivad minevikku meile ajaloona või pärandina. Ometi on ajalooliste maastike planeerimise ja säilitamise aluseks teatavad eksplitsiitsed ja varjatud eeldused.

Maastiku ajaloolised jäljed Suomenlinna merekindluses saavad ajalooliseks maastikuks pärast seda, kui me oleme interpreteerinud oma ettekujutusi. Kuid keegi või miski proovib juhtida meid juba varem. Esmajoones kontrollib Suomenlinna maastikku Suomenlinna Valitsev Kogu, kuid piirkond on ka asustatud ja seal on hulk erinevaid kogukondi ja organisatsioone, seega ka palju erinevaid arusaamu, kuidas korrastada ja säilitada seda territooriumi.

Minu uurimuse eesmärk on välja tuua need ilmsed ja varjatud ideoloogilised eeldused, millele Suomenlinna merekindluse säilitamine ning pärand on rajatud. Sel viisil võime selgitada ennetava kontrolli protsessi. Nende tähistavate struktuuride lahtiharutamine võib õpetada meid paremini mõistma sedagi, kui üürikesed meie kujutluspildid on.

GAZES BEHIND RESTORED LANDSCAPE – THE CASE OF SUOMENLINNA SEA FORTRESS

Pasi T. Korhonen

Historical landscapes play important role in the contentious discussion over anchoring memories of the past. The marking and the naming of landscape as historical are always a political act. The one who controls the landscape also controls the representing of history of the landscape. Basically, the control creates the “real” interpretation. But who has the privilege to remember correctly? Maintainers of the historical landscape are gatekeepers. They are representing the past to us as history or commonly as heritage. However, the planning and the conservation of historical landscapes are always based on some explicit and hidden presumptions.

The historical traces of landscape in Suomenlinna sea fortress become a historical landscape after we make an interpretation from our perceptions. But someone or something tries to guide us beforehand. The Suomenlinna Governing Body primarily controls the landscape of Suomenlinna, but the area is also inhabited and there are a number of different communities and organisations in the area. Therefore, there are also different views about the repairing and maintenance of the area.

The aim of my study is to point out explicit and hidden ideological presumptions in which conservation and heritage making is based upon in the Suomenlinna sea fortress. This way we can clarify the process of the beforehand control. Unravelling of these signifying structures can also teach us to understand better how brief our images are.

MUUNDUVAD MAASTIKUD

Katrin Koov

Linn-territoorium ja linn kui maastik on märksõnad, mis väljendavad uusi mõttesuundi arhitektuurimaailmas. Senise linna ja maa vastandamise asemel tegeletakse just nende ühisjoonte otsimisega, mõeldes siin eeskätt metsikut maastikku ja selle karakteristikuid.

Oma **elukeskonna** ülesehitamisel mõistame arhitektuuri kui vormi, mis kõige arusaadavamalt väljendab kodutunnet, pakub varju ja kaitset. Ka linn on laiemas mõttes kodu, kus inimesel kui sotsiaalsel olendil on teistega koos turvaline olla.

Arhitektuur ei tule aga tühjale kohale. Sageli käsitletakse maastikku dekoratsioonina, andmata aru, et tegelikult mõjutab **taustsüsteem** oluliselt pealisehitust. Koht mõjutab arhitektuuri ja vastupidi, nõnda et alles selles sümbioosis, teineteist täiendades tekib uue kvaliteediga keskkond.

Maastikuarhitektuur on üha enam saamas arhitektuuri osaks, mis tuleneb paljuski tõdemusest, et inimese ruum ei lõpe maja välisusega, vaid eriti just linnas moodustab interjööri eksterjööri **tervikliku eluruumi**.

Rääkides linnamaastikust, tuleks seda mõista kui **toetavat struktuuri** või nagu kude, mis võimaldab erinevaid arenguid, kus pole ranget vahetegemist tehis- ja looduskeskkonna vahel.

Maastikuarhitektuuri teeb peale ruumi huvitavaks looduslik **ajafaktor**. See on tsüklilisus ja variatsiooniderohkus, mis lisab tehiskeskonnale erilise fluidumi. Võib öelda, et keskkonna esteetiline tajumine ongi tihti suunatud mitte kindlatele objektidele, vaid **protsessidele** ja uute tähenduste tekkimisele.

Agaga peale esteetilise poole, mis jääb sageli passiivseks, on linna kui **kultuurikandja** kontekstis oluline rääkida **produktiivsusest ja innovatsioonist**, mida võimaldab maastik avaliku linnaruumina. Linnaruumi planeerimisel tuleks silmas pidada selle hilisemat kasutust ja vältida puhtformaalseid lahendusi. Et ruum ise ei oleks lõpp-produkt vaid loovust ergutav, **soodustav pind**.

Rääkides maastikest, ei saa mööda **mobiilsusest**, mis on 20. sajandi suurimaid saavutusi. Üleüldine mobiilsus ja sellega kaasnev liikumisvabadus on andnud ruumi tajumisele hoopis teised mõõtmed. Ruumil ei tarvitse olla enam universaalne, vaid see on kokku pandud eriilmelistest ja -suurustest kildudest, moodustades nõnda **komplekseid süsteeme**. Oluliseks saab kohtade omadus olla milleski väga eriline, väheneb terviku tähtsus ja tähendus kohapeal.

Linna-alased uurimustööd näevad killustatuses ja korralageduses ka urbanistliku kultuuri elujõulisuse ilminguid. Vastupidiselt nostalgilistele püüdlustele taastada tänavate ja väljakute seostatud tervikut, soovitatakse kasutada šokiteraapiat, intensiivistada ja kiirendada urbanismi arengut eraldus- ja vastanduspraktika abil. (B. Tschumi)

Territooriumisüsteemi komplekssus väljendab ilmekalt transpordi ja kommunikatsiooni infrastruktuur ehk nn **toetavad võrgud**, mille tugevus määrab vahelolevate alade tugevuse.

Võrkude peamiseks karakteristikuks on võime luua territooriumile **struktuur**. Võrgustikud on paigad materiaalsetele ja ka immateriaalsetele **sündmustele**. Vaheruum või tühiala (maastik) on siin potentsiaalne operatiivne instrument, mis on võimeline lisama väärtust sündmuste rütmile, moodustades heterogeense **sündmuste maastiku**.

TRANSLANDSCAPES

Katrin Koov

City as landscape is a keyword that expresses a new approach in thinking of our physical environment. Instead of contrasting city and (wild) landscape we can find more and more common characteristics of them.

When we are building up our realities, **architecture** is the most evident form of making ourselves at home in the world. The city is a home for a human as a social being. But architecture doesn't come to the empty place. The **place** which is expressed by landscape determines the covering structures. It influences architecture and in opposite, so that in this **symbiosis** comes out the new quality of environment.

City landscape could be a **supporting structure** or a matrix that enables different developments on it. Speaking of city as a place for culture, the landscape as open public space could be a **productive and innovative core** for it. Which means for architect to avoid formal solutions, that space itself isn't an end-product but will stimulate creativity.

Mobility has changed very much the idea of space. The space has not need to be universal huge thing any more, but consists endless amount of small pieces with special characters which together forming **complex territorial systems**. The quality of each place's own is getting more important than the whole ensemble.

The **networks** of communication and transportation are expressing most evidently the complexity of territorial system. The strength of those nets determine the strength of places in between them.

The main characteristic of network is its ability to give a **structure for the territory**. Networks themselves are the places for serial **events**. The spaces between them are the instruments that give a quality in the series of events. The inhabited places are here the strongest instruments appearing in the heterogenous landscape of events.

EESTI LOODUSKUJUNDUSE TRADITSIOON

Kalevi Kull

Maastikke on huvipakkuv analüüsida kommunikatiivsete struktuuridena. Eesti maastikud on olnud siinse kultuuri osa, ja vastupidi. Inimeste paiksus, asustuse hõredus ja üksiktaluline eluviis on siin tänini elus hoidnud (aastatuhandetega vaid vähesel määral muutunud) maastikutüübi, mille iseärasuseks on erakordselt kõrge piirialade põimumine, metsiku ja tehnilise kooselu. Maastikutüüp, millest jutt, kujunes paikseksjäänud jahiliste-kalastajate-korilaste elupaikade ümber, saavutas oma maksimaalse leviku varakeskaegses Euroopas ning kadus seejärel rahvastiku tihenedes peaaegu kõikjalt, välja arvatud üksikutes kohtades Eestis, kus seda leidub praeguseni. Selle iseärasuseks on looduslikult kasvava ja elava kasutamine ja kujundamine kooslust asendamata. Niisuguse maastikukorralduse tulemuseks on väga kõrge liigirikkus ja mitmekesisus, aga samuti paljuplaanilisus ja esteetilisus. Oma maastiku teadvustumisel võib selle arhetüüp ulatuda ka linnadesse ja põlistada identiteedi üle selle järjekordsete vormide.

THE ESTONIAN LANDSCAPE TRADITION

Kalevi Kull

It is interesting to analyse landscapes as communicative structures. Estonian landscapes have been a part of the local culture, and vice versa, as long as there will be landscapes, as long will persist the culture. The settled way of living, the sparseness of settlements and living in diffused villages have preserved up to the present, (having only slightly changed during the past millennia), the type of landscape, which is characterised by deep intertwining of boundary areas and the co-existence of wild and technological areas. The above-mentioned type of landscape developed mainly around the dwellings places of hunters-gatherers-fishermen, who had settled down; it reached its maximal prevalence in the early Middle Age Europe, and then disappeared almost everywhere, as the population density grew, preserving only in a limited number of localities, mainly in Estonia, where it can be found even now. A characteristic feature of such a landscape is the using and shaping of the natural environment without replacing its communities. Such organisation of landscapes results in very high concentration and diversity of species, but also in variety and high aesthetical value. When such a landscape has been consciously perceived, this archetype can also reach the city dwellers and perpetuate the identity in its new forms.

HETEROTOOPIA KAARDISTAMISEST: VÄLJA MEELITATUD KOKKUPÕRKED TALLINNAS

Mari Laanemets

Linn on ruum, mida tuleb lugeda. Kuid samas on seal kohti, mis on nähtamatud - sissepääse mittekohtadesse, millest me päeval aimamatult mööda käime, kuid pimeduse saabudes kaotame end neis tumedates käikudes.

Michel Foucault' pärandi hulgas leidub mõiste heterotoopia. See, mida ta nimetab Teisteks kohtadeks (*des espaces autres*), mis üheaegselt nii representeerivad, võistlevad, vaidlustavad ja pööravad pahupidi reaalsuse paigad. Need on absoluutselt "välised" kohad sotsiaalses ruumis.

Nii on linnaruumis mõned monumendid, mis on olevikust välja munsterdatud ning kaotanud oma tähenduse. Nad on tühjad, varemed. Ometi kindlustavad nad just oma minevikuga oma latentse sümbolise iseloomu. Allegooria on see, mis seisab millegi teise eest, sisaldades tähendusest tühjenemist. Aga ka Teist kõnet. Need monumendid on niisiis linnaruumis, mille allegooria on sõnade maailmas.

Mõned Hanno Soansi *performance*'id linnaruumis lasevad paista esiteks selle inimlikul geograafial, samas toovad nad nähtavale neid Teisi kohti reaalse linna ja situatsioonide varjus. Need on interventsioonid (psühhogeograafilisse ruumi), mis pakuvad välja alternatiivseid koha tõlgendamise strateegiaid. Etendused, mis üritavad luua vastu-kohti. Ühelt poolt meie üha enam valvatud, eraldatud ja simuleeritud sotsiaal-ruumilisele korrale vastupanu formuleerides juhib ta kokkupõrkele meie endi mitteteadvusse tõrjutud monumentidega.

ON THE MAPPING OF HETEROTOPIA: ELICITED ENCOUNTERS IN TALLINN

Mari Laanemets

City is a space we have to read. At the same time, there are invisible places – entrances to non-places we pass every day having no idea about their existence, but when darkness arrives, we lose ourselves in these obscure tunnels.

Michael Foucault left us the notion of heterotopia. This is what he calls Other places (*des espaces autres*), which at the same time represent, compete, contest and turn upside down the places of reality. These are absolutely "outside" places in the social space.

Similarly, there are some monuments in the city space which have been left out of the present and which have lost their meaning. They are empty, in ruins. Even so, with their past they secure their latent symbolic character. Allegory is something that stands for something else, thus containing the emptying of the meaning, but also the Other speech. These monuments act in the city space as allegory does in the world of words.

Some performances held in the city space by Hanno Soans show its humane geography, at the same time revealing these Other places hidden in the shadow of the real city and real situations. These interventions (into psychogeographical space) offer alternative strategies for the interpretation of places. They are performances that attempt to create counter-places. Formulating resistance to our more and more guarded, isolated and simulated social-spatial order, they lead to the collision with the monuments that have been warded off into our non-consciousness.

TALVINE MAASTIK SILLAGA

Kaia Lehari

Martin Heidegger ja Georg Simmel jagavad arvamust, et sild on hea näide inimese ja maastiku metafüüsilistest suhetest. Sild toetab ja loob maastikku.

Heideggeril on sild asi, mis kutsub ellu paiga. Sild on ühtaegu nii tee kui paik. Sild ühendab taeva ja maa, inimesed ja jumalad. Sellisena on sild asumise sümbol. Samas on paik ikkagi loodud paiknemise ja mitte selle sümboli läbi.

Simmelil on sild ese, mille abil inimene loob ruumi ja mis näitab inimese võimet ühendada ja lahutada looduses antut. Sild ühendab looduses eraldatud maastiku kaht poolt ja muudab selle ühendamise otseselt vaadeldavaks. Silla esteetiline väärtus on nii selles, et ta väljendab tardunud liikumist, kui ka ta võimes muuta loodus kunstiteosena vaadeldavaks pildiks.

Kuidas mõjutab aastaegade vaheldumine meie sillakogemust? Milline on silla ontoloogiline staatus meie põhjamaisel talvel? Mida teeb talv inimeste, maa ja taevaga?

A WINTRY LANDSCAPE WITH A BRIDGE

Kaia Lehari

Martin Heidegger and Georg Simmel share an opinion that a bridge is a good example for illustrating the metaphysical relations between a man and a landscape. A bridge supports and creates a landscape.

Heidegger conceived a bridge as an element that starts a place. A bridge is a road and a location at the same time. A bridge connects the sky and the earth, men and gods. In this way, a bridge symbolises stepping. However, a place is still created by its location, not by the symbol of the location.

Simmel recognises a bridge as an object a man uses to create a space and which demonstrates man's ability to join and separate things that exist in the nature. A bridge joins together two halves of a landscape that are separated from each other in the nature, and makes it possible to examine the process of joining. The aesthetical value of a bridge lies in the fact that it expresses frozen movement, and also in its ability of transforming the nature into a picture that can be viewed as a work of art.

How does the turn of seasons affect our experience of a bridge? What is the ontological status of a bridge during our Nordic winter? What does winter do to people, the earth and the sky?

SÜMMEETRIA SEMIOOSISES
(Osutusi vaatenurgale)
Peet Lepik

Ettekandes vaadeldakse võimalikke formaalseid ruumilisi asetuseoseid semioosis, toetudes nn kognitiivsele paradigmale, mille tõi märgiteooriasse Charles S Peirce. Lähemalt keskendutakse sümmeetria ilmingutele semioosis. Sissejuhatavalt antakse ülevaade sümmeetria liikidest ja nende avaldumisest loomuliku keele süsteemis (*langue* tasand), kõnes (*parole*) ja kirjalikus tekstis.

Sümmeetria konstitutiivset rolli semioosis on vähe uuritud. Hoopis vastamata on jäänud küsimus, kas sümmeetrilistel konstruktsioonidel semioosis võib olla kognitiivsete (või kommunikatsiooniliste) kujutlusvormide või nende elemendi roll. Jaatava vastuse võimalikkus sellele küsimusele osutab, et säärastel kujutlusvormidel saaksid olla iseseisvad tekstid, mis omakorda annab aluse uurida kujutlusvormide tüpoloogilisi funktsioone kultuuris.

Ettekandes analüüsitakse sümmeetria ikoonilisust. Kirjeldatakse ikoonilisi ruumilisi ja/või ajalisi asetussuhteid antiteesis, samuti mütoloogilises ja maagilises semioosilises aktis (*resp.* kognitiivses kujutlusvormis).

THE SEMIOSIS OF SYMMETRY
(Some suggested points of view)
Peet Lepik

The paper examines possible formal spatial locational relations in semiosis, based on the so-called cognitive paradigm, introduced into sign theory by Charles S. Peirce. Closer attention is focussed on the cases of symmetry in semiosis. An introductory overview is given of the types of symmetry and their occurrence in the system of natural language (the level of *langue*), in speech (*parole*) and in written text.

The constitutive role of symmetry in semiosis is still largely unresearched. The question, whether symmetrical constructions could have the role of cognitive (or communicational) schemes or their elements in semiosis, has been totally overlooked. The possibility of an affirmative answer suggests that such schemes could have independent texts, which, in its turn, justifies the research of typological functions of the schemes in culture.

The paper analyses the iconicity of symmetry, and describes iconic spatial and/or temporal locational relations in antithesis, as well as in mythological and magical act of semiosis (resp. cognitive scheme).

MÕNINGAID SEISUKOHTI INTERPRETEERIMAKS VISUAALSEID OBJEKTE

Toomas Vahur Lihtmaa

Et analüüsida ja interpreteerida visuaalseid objekte, tuleb meil ilmselt selgust otsida märksa laiemast teemaderingist – keskkonna kogemise, teadvustamise ja esitamise viisidest. Kuid enne sisuliste küsimuste juurde asumist nõuab lahendamist suhteliselt keeruline probleem – lähenemisviisi valik antud teema üle arutlemiseks.

Kõigepealt võime me valida kahe erisuunalise võimaluse vahel analüüsivaks meie suhet ümbritseva keskkonnaga.

Liikudes ühes suunas, püütakse taandada antud teemaga seonduvat materjali selle algse intentsionaalsuse puhta tuumani. Sellist suunda, mis viib tagasi algallikate ja algsete märkide konteksti suunas, on nimetatud oma olemusest lähtuvalt *tsentripetaalseks*. *Tsentripetaalse* tegevuse puhul otsime me võimalust elimineerida kõik väheoluline ning sulgeda tähenduste ringi nii tihedalt kui võimalik.

Teine, *tseentrifugaalse* tegevuse suund viib meid aga just sellise tähenduste ringi piirjoonele, mis pidevalt paisub, hõlmates endasse üha uusi tähendusvõimalusi.

Teiseks, kerkib küsimus sellest, kuidas piiritleda meie uurimise ainet – keskkonna kogemise, teadvustamise ja esitamise viise nende muutuva asendi tõttu kultuurilises ajas ja ruumis.

Eksisteerib lähenemisviise, mis jagavad inimese ja tema interaktsiooni ümbritseva keskkonnaga *visuaalseks* ja *verbaalseks* ning asetavat need kaks kogemise ja kommunikatsiooni viisi lineaarsele ajateljele. Võrreldes üldisemalt verbaalset teadmist, õppimist ja kommunikatsiooni visuaalsega, selgub, et tegemist on omanäolise konvergenti tekkimisega (Beck 1995: 613).

Tähelepanuväärne on ka mõttesuund, mille alusel võime inimese suhestatust keskkonnaga vaadelda *oraalse, kirjakeelse ja elektroonilise kultuuri (Oral, Literal and Electronic Culture)* aspektist (Chesebro, Bertelson 1996).

Kolmandaks tuleb meil probleemi tõlgendamiseks valida üks paljudest üksteisega läbipõimunud analüüsi vormidest

Näiteks võime me uuritavat teemat analüüsida lähtuvalt semiootilisest, antropoloogilisest, feministlikust, sotsioloogilisest, psühhoanalüütilisest või mõnest muust mõttesuunast.

Käesolevas ettekandes esitan näitena ühe printreklaami (*Nokia case*) kui visuaalse objekti analüüsi lähtuvalt sotsiaalsemiootilisest vaatenurgast. Metodoloogiliselt sarnaneb see Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni käsitlustele raamatus "Reading Images: The Grammar of Visual Design". Lühidalt öeldes on tegemist erinevate tähenduste omistamisega uuritava objekti visuaalse kompositsiooni elementidele sõltuvalt nende paigutusest terviku suhtes. On oluline meenutada, et visuaalne keel ei ole siiski universaalselt mõistetav, vaid kultuuriliselt erinev nähtus. Kogu Lääne visuaalne kommunikatsioon on sügavalt mõjutatud vasakult paremale kirjutamise traditsioonist. Kultuurides, kus kirjutatakse paremalt vasakule või ülalt alla, kaasatakse ka visuaalse ruumi erinevatele dimensioonidele erinevaid väärtusi ja tähendusi. Autorid väidavad, et kuigi eri kultuurides ilmnevad erinevused informatsiooni tähenduste ja väärtuste osas, on sellised tähenduslikud dimensioonid nagu *paremal* ja *vasakul*, *ülal* ja *all*, *keskel* või *äärtel* kasutusel kõikide kultuuride visuaalses semiootikas.

SOME VIEWPOINTS IN THE INTERPRETATION OF VISUAL OBJECTS

Toomas Vahur Lihtmaa

To analyse and interpret visual objects we obviously have, for the sake of clarity, to discuss a much broader circle of subjects – such as the ways of perceiving, acknowledging and presenting the environment. But before starting to discuss these matters we have to solve a rather complicated problem – to find the approach to the subject.

At the beginning we can choose between two different approaches in analysing our relations with our environment.

Moving to one direction, we should attempt to reduce the related material to the pure core of its original intentionality. Such approach, which leads back to the context of the original sources and original signs, has been called *centripetal* according to its essence. In case of *centripetal* action we look for the possibility of eliminating everything inessential and closing the circle of meanings as tightly as possible.

The other direction, *centrifugal* approach, takes us to the boundary of such a circle of meanings, which is constantly expanding, seizing more and more new meanings.

Secondly, another question arises, how we should define the subject matter of our research – the ways of perceiving, acknowledging and presenting the environment – as they are constantly changing in our cultural space-time.

There exist approaches, which divide man's interaction with his environment into *visual* and *verbal* types and place these two types of experiencing and communicating on the linear time scale. Comparing the more general verbal knowledge, learning and communication, with the visual ones, we can follow the appearance of an original convergence (Beck 1995:613).

The approach which examines man's relations with the environment from the aspects of *Oral*, *Literal* and *Electronic Culture* (Chesebro, Bertelson 1996), deserves attention as well.

Thirdly, we have to choose one of the many intertwined ways of analysis to interpret our problem.

For instance, we could analyse our subject proceeding from semiotic, anthropological, feminist, sociological, psychoanalytical or still some other viewpoint.

In the present article I will give, as an example, the analysis of a printed advertisement (the *Nokia* case) from the viewpoint of social semiotics. Methodologically, it resembles the discussions by such authors as Gunther Kress and Theo van Leeuwen in *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. To sum it up, the essence of the method lies in attributing different meanings to the elements of the visual composition of the object under study according to their position in relation to the whole. It is important to mention that visual language is not universally understood, but differs from culture to culture. The whole visual communication of the Western tradition has been deeply influenced by the tradition of writing from the left to the right. In the cultures, where people write from the right to the left or down from above, the different dimensions of the visual space are attributed with different values and meanings. The authors argue that although differences emerge in different cultures regarding the meaning and value of information, such meaningful dimensions as *in the left* and *in the right*, *above* and *below*, *centred* and *margin* are used in the visual semiotics of all cultures.

KUS ON SEINAD? LAVALISE KESKKONNA ESITAMISE VIISID TEATRIAJALOOS

Monika Läänesaar

Läbi teatriajaloo on väga selgelt näha olemuslikke muutusi laval loodava reaalsuse kujutamises, mis suuresti üldistades on vaadeldavad kahel tasandil:

- lavalise persooni (näitleja/tegelane) suhe lavalise keskkonnaga (lavamaailmaga)
- publiku suhe lavalise keskkonnaga (lavamaailmaga)

Nii lavalise persooni kui ka publiku suhe lavalise keskkonnaga jaguneb omakorda kaheks:

- lavaline persoon ja /või publik on distantseeritud lavamaailmast
- lavaline persoon ja/või publik on lavamaailma haaratud

Taolisele jaotusele on erinevate ajastute teatrikaanonite poolt pakutud erinevaid kombinatsioone. Teatrilooos kõige kauem väldanud kaanoni lõi Itaalia renessansiarhitekt Sebastiano Serlio, kes pakkus välja kolm tüüpdekoratsiooni: lavapildi tragöödia, komöödia ja pastoraalraama esitamiseks. Tollane teatrikaanon nägi ette näitlejate mängu kitsal lavapoodiumil kahemõõtmelise perspektiivireegleid järgiva lavapildi ees. Lavaline keskkond ja lavaline persoon eksisteerisid üksteisest sõltumatult. Serlio tüüpdekoratsioonidest lähtuti lavakujundusesteetikas kuni XIX sajandini.

Olulise muutuse lavalise persooni ja lavakeskkonna suhtesse tõi XIX sajand ja "pildi sisse minek" - interjööri mängimine. Lavakeskkond ei olnud enam esitatud pildina, vaid oli üles ehitatud kolmemõõtmelise ruumina ning lavaline persoon kuulus sellesse.

XX sajand pakub taas muutusi. Eelmisest sajandist kaasa võetud skeemile lisandub veel üks lavamaailma loomise võimalus: kolmemõõtmelise lavakeskkonnaga liituvad projektsioonid. Tekib olukord, kus teatraalne persoon on samaaegselt lavamaailma sees (kolmemõõtmeline lavaruum) ja sellest väljas (projektsioon kolmemõõtmelises lavaruumis).

Publiku ja lavalise keskkonna suhetes on läbi ajaloo jälgitav lavalise keskkonna ja publiku lähenemise tendents. Erinevates teatrivormides on see ühe ajastu piireski olnud üsna erinev. Siinkohal on oluline tõmmata piir nn ametliku ja alternatiivse teatri vahele.

Sellesse valdkonda kuuluvad näited stanislavskiliku "neljanda seina" loomise ja lõhkumise katsetused kuni keskkonnateatrini schepnerlikus tähenduses.

Omaette teema on eelpool vaadeldud kahe liini (publik – lavamaailm, näitleja/tegelane – lavamaailm) liitmisel tekkivad seosed.

WHERE ARE THE WALLS?

THE WAYS OF PRESENTING THE STAGE ENVIRONMENT IN THE HISTORY OF THEATRE

Monika Läänesaar

Throughout the history of theatre we can very clearly see essential changes in the presenting of reality created on stage. In general, these changes can be discussed on two levels:

- the relations of a stage person (actor/character) with the stage environment (stage world);
- the relation of the audience with the stage environment (stage world).

Both the relations of a stage person and the audience with the stage environment can, in their turn, be divided into two parts:

- the stage person and/or the audience have distanced themselves from the stage world;
- the stage person and/or the audience have been involved into the stage world.

In different eras, theatrical canons have offered different combinations of the above elements to illustrate such divisions.

The canon that persisted for the longest period in the history of theatre was created by an Italian Renaissance architect Sebastiano Serlio, who offered three types of scenery for producing tragedy, comedy and pastoral drama. The theatrical canon of the time required that the actors performed on a narrow platform in front of a background that was made following the rules of two-dimensional perspective. The stage environment and a stage person existed independent of each other. Serlio's scenery types were used as models for the aesthetics of set design until the 19th century.

The 19th century and the "getting into the picture" – acting in interiors – brought an essential change into the relations between the stage person and the stage environment. The stage environment was not presented as a picture any more, it was constructed as a three-dimensional space and the stage person belonged to that space.

The 20th century offered new changes. Still another possibility of creating the stage world was added to the scheme originating from the 19th century: projections were added to the three-dimensional stage environment. A situation developed, where the stage person was at the same time inside the stage world (the three-dimensional stage space), and outside of it (projection in the three-dimensional stage space.)

In the relations between the audience and the stage environment we can follow a tendency of their getting closer to each other throughout the history. Even during one and the same period of time this getting closer has been different in different types of theatre. Regarding this fact, it is important to differentiate between the so-called official theatre and the alternative theatre. Here we can point out the attempts of creating and breaking the "fourth wall" characteristic to Stanislavskian theatre and other experiments up to the environmental theatre in its Schehnerian meaning.

New relations that emerge with the joining of these two above-mentioned lines (the audience – the stage world, the actor/character – the stage world) constitute a separate research subject.

MAASTIK KUI MÄLU KANDJA.

Timo Maran

Tõdemus, et füüsiline keskkond, sealhulgas ka erinevad elemendid maastikus, kannab olulisel määral nii üksikindiviidide kui ka kogukondade identiteeti, on uuemas kultuurantropoloogias ja sellega külgnevates teadusharudes üsna levinud. Ka tavakeeles räägime me vahel, mida üks või teine paik mäletab, samuti kõneleme 'mälestusmärkidest' maastikus.

Ent milline on see loogiline alus, mis lubab meil kõneleda mälust maastiku puhul – maastikust kui mäletavast substantsist, omistades seega valdavalt elutule keskkonnale jooni, mis peaksid seonduma intellekti ja teadlikkusega ning eelkõige iseloomustama inimest?

Mälude, mäluvormide liigitusi ja määratlusi on eri teadusharude raames olemas erinevaid, teoreetilises bioloogias näiteks on enam kõneldud geneetilise mälust, individuaalsest mälust ja kollektiivsest mälust. Geneetilise mälu mõistetakse siin tavaliselt elusolendi liigiomaseid ja ka individuaalseid tunnuseid säilitavat geneetilist koodi DNA-s, individuaalse mälu elusolendi elu jooksul kogutud teadmiste kogumit, mida säilitatakse kesknärvisüsteemis, kollektiivse ehk kultuurilise mälu teadmiste kogumit, mis koguneb ja kandub läbi generatsioonide.

Kõigis mälutüüpides on võimalik eristada kahte komponenti: mehhanismi, mis teeb mäletamise võimalikuks ja substantsi, meediumit, kus mäletatav säilib. Need komponendid võivad olla läbipõimunud, nagu individuaalse mälu puhul närvisüsteemis, või eksisteerida ka eraldi, nagu kollektiivse mälu puhul inimesel, kui mäletatav säilib näiteks kirjasõnas, meenutajaks aga on siiski inimene kui subjekt. Arvutil näiteks on mäletavaks substantsiks kõvaketas, meenutamist võimaldavaks mehhanismiks aga protsessor.

Lisaks kirjasõnale ja neutraalsele mälu talletab inimene nii individuaalset kui kollektiivset informatsiooni ka ümbritsevasse keskkonda – maastikusse. Seega, kõneldes, mida üks või teine koht mäletab, peame me just nimelt silmas informatsiooni, mis on salvestunud ja säilinud maastikus, ning mida me sellest hiljem välja loeme ja interpreteerime.

Maastiku omadust salvestada endasse jälgi toimunud sündmustest ning neid säilitada on nimetatud ka füüsiliseks mäluks. Näitena on looduskatastroofide tagajärjel toimunud muutused maastikusse salvestunult tallel ka miljoneid aastaid pärast nende toimumist. Vajalik on vaid piisava teadmiste pagasiga subjekti olemasolu, kes toda informatsiooni tõlgendada suudaks.

Vaadeldes maastikku kui mäletavat substantsi, märkame veel mõnda esiletõstmist väärivat aspekti. Nimelt on maastik kui informatsiooni salvestusvahend indiviidile alati käepärast ja on seda usaldusväärsem, mida paiksem on inimene. Meenutagem siinkohal kasvõi talupiiride asukohta säilitamist läbi põlvkondade piirikivide abil.

Teiseks on maastik kui informatsiooni salvestav substants olnud inimese kasutuses ka eelkultuurilisel arenguetapil. Veelgi enam, ümbritseva keskkonnaga vahetavad informatsiooni peaaegu kõik elusolendid.

Lähtudes inimese ja ümbritseva maastiku vahelise semioosise pikast ajaloost, väärivad esiletõstmist ka inimese teatavate maastikueelistuste üldökoloogiline taust. Nii ühendab inimest loomadega omadus väärtustada keskmisest enam piirialasid maastikus (mererand, jõekaldad, metsapiir) – olgu siinkohal märgitud, et säärastel piirialadel on eluslooduse mitmekesisus suurem ning seega on suurem ka potentsiaalne toiduvalik. Samuti on bioloogilistele organismidele läbi

evolutsiooni olnud kasulik märgata piiri kui keskkonna muutumist, mis tähistab ka ökoloogiliste seoste (teistsugused potentsiaalsed kiskjad, saakloomad) muutust.

Samuti võib maastikuelementide väärtustamises otsida ka teatavaid eelkultuurilisi mõjusid. Veekogude, metsakõrgendike, põlispuude kasvukohtade jne. väärtustamise taga võib näha nende olulisust paikadena, mis on inimliigile eelkultuurilistel arenguetappidel pakkunud rikkalikumat toidulauda, varju ilmastiku eest või tervislikumaid elutingimusi.

Inimese informatsioonilised seosed ümbritseva keskkonnaga on väga ürgsed. Läbi oma evolutsiooni on inimene kasutanud loodusmaastikke informatsiooni salvestamiseks, st. teatavat osa inimese identiteedist on kandnud ümbritsev maastik. Traditsiooniliste kultuuride puhul on maastik oluline paikkondliku identiteedi kandja, millest annab tunnistust näiteks lokaalmütide ja muistendite rohke esinemine. Asendanud loodusmaastiku linnakeskkonnaga püüab inimene kompenseerida mälu traditsiooni katkemist, konstrueerides uusi meediume oma identiteedi salvestamiseks. Ometigi tingib seose nõrgenemine mäletava loodusmaastikuga kultuurilist stressi ning ängistust.

LANDSCAPE AS THE VEHICLE OF MEMORY

Timo Maran

The empirical truth that physical environment, together with different elements of landscape, are important vehicles of the identity of individuals, as well as communities, is rather widespread in cultural anthropology and neighbouring sciences in the recent times. Even in everyday language we sometimes talk about things one or the other place remembers, and we also talk about 'monuments' in landscape.

But what could be the logical basis that allows us to talk about memory with respect to landscape – to talk about landscape as a remembering substance, to attribute to prevalently inanimate environment the characteristics, which should be related to intellect and consciousness, and should, therefore, primarily, characterise human beings?

Different fields of science use different classifications and definitions of memory. In theoretical biology, for instance, the most discussed subjects are genetic, individual and collective memories. Genetic memory is usually conceived as a genetic code carried by DNA, preserving the features characteristic to species, and individual characteristics of a living being. Individual memory is the complex of knowledge the living being has accumulated during its life, preserved in the central nervous system; collective or cultural memory denotes the complex of knowledge which has been accumulated and passed on during generations.

Two components can be distinguished in all types of memory: the mechanism that makes remembering possible, and the medium which preserves the remembered things. These components may be intertwined, as in case of individual memory in the central nervous system; or separated, as in case of collective memory of human beings, where the remembered things are preserved as, for instance, a written word, but the one to remember them is still a human being as a subject. The remembering substance of a computer is a hard drive, and a processor is the mechanism that enables recalling.

In addition to written words and neural memory, human beings accumulate individual and collective information in their environment – the landscape. Thus, talking about things which one or another place remembers, we are actually talking just about the information accumulated and saved in the landscape, and about how we decipher and interpret it later.

The characteristic feature of a landscape to accumulate traces of events of the past and to preserve them has also been called physical memory. For instance, the changes caused by natural disasters are there in the landscape even millions of years after the event. We only need a subject equipped with a sufficient amount of knowledge, who could interpret such information.

Analysing a landscape as a remembering substance we notice some other remarkable aspects. Namely, the landscape as a means of accumulating information is always handy for an individual, and it is the more reliable, the more settled the human beings are. For instance, let us consider the preservation of old farm boundaries with the help of marked boundary stones throughout generations.

Secondly, the landscape as an information-accumulating substance has been used by human beings already in the pre-cultural stage of development. Moreover, almost all living beings change information with their surrounding environment.

Proceeding from the long history of the semiosis between human beings and their surrounding landscapes, we should point out the general ecological background of certain preferences concerning landscapes. Human beings and animals share the quality of valuing higher than the average the boundary areas in the landscape (seashore, river banks, forest boundary). We should note that biodiversity, and also the potential food supply, are higher on such boundary areas. Also, throughout evolution, it has been useful for biological organisms to perceive boundaries as changes in the environment, marking the changing of ecological relations (other potential predators, preys, etc.).

We could also search for certain pre-cultural influences in the process of valuing different landscape elements. The valuing of water bodies, elevations in forests, old trees, etc. could be interpreted as the signs of their importance as places that have offered better food supply, shelter from the elements or healthier living conditions for human beings during their pre-cultural stage of development.

Informational relations of man with his environment are extremely primeval. Man has used natural landscapes for accumulating information throughout his development, i.e. a certain part of his identity as man has been carried by surrounding landscapes. In case of traditional cultures, the landscape is an important vehicle of local identity, the fact is confirmed by the abundance of local myths and legends. Having replaced the natural landscape with a city environment, man tries to compensate the discontinuity of memory tradition by constructing new media to accumulate and save his identity. Still, such weakening of his relations with the remembering natural landscapes creates cultural stress and anxiety in man.

LINNASEMIOOTIKA EESTI LUULES (Kalju Lepiku ja Liisi Ojamaa näidetel) Anneli Mihkelev

Kahtlemata on linn kui elu- ja kultuurikeskkond inimkonna jaoks olnud läbi aegade äärmiselt oluline paik. Samuti on linnal olnud üpriski oluline roll kultuurisümbolina, metafoorina. Juri Lotman toob välja linnasemiootika kaks aspekti: linna võib vaadelda kui ruumi ja linna võib vaadelda kui nime. Tema ja Boriss Uspenski ning enamiku teistegi tuntud semiootikute kirjutised vaatlevad ennekõike maailmamastaabis suurlinnu, näiteks Peterburi ja Moskvat. Kuna nii suuri linnu pole Eestis kunagi olnud, on siinses kultuurikontekstiski linnal veidi teistsugune tähendus, mille avaldumist luules ongi käesolevas ettekandes kavas vaadelda.

Sageli kirjutatakse eesti luules linnast, millel ei ole konkreetset nime. See on rohkem abstraktne elukeskkond või –ruum kui mingit ideoloogiat kandev sümbol, nagu seda on näiteks Lotmani-Uspenski käsitletud ideoloogiline Moskva. Kuna linnad Eesti territooriumil on olnud ajalooliselt võõraste vallutajate eestvedamisel loodud ja eestlased on end kaua aega identifitseerinud maarahvana, on loomulik, et siinses luuleski on väga kaua domineerinud külamaastikud. Seepärast võib julgelt väita, et kui eesti luuletaja kirjutab linnast, siis mõjub see tänapäevalgi mõneti erakordsena. Vähemasti on võimalik linna kaudu erakordsena mõjuda.

Traditsiooniliselt on linn meie luules võõras ja vaenulik paik või keskkond (juhul midugi, kui pole tegemist kodulinnaga). See on linn turuplatsidega, haisudega, vaesusega (Visnapuu, Kärner, Sang). Üks luuletajate lemmikmotiive esimese vabariigi aastatel oli agul (Under, Alle, Sang). Vaenulikule linnakeskkonnale seatakse kontrastiks tillukesena mõjuvaid loodusmotiive: puulehed ja puud, eemalt sinendav meri jms. Linn asub kultuuriruumi äärealal, serval, olles Lotmani järgi ekstsentriline ruum. Kuigi Eesti kontekstis on linna müütiline efekt kahtlemata vaesem kui näiteks Peterburi puhul, tõuseb meie luules linnamotiivide kaudu kõigepealt esile sotsiaalne sõnum.

Eksiilis võimendus motiiv linnast kui vaenulikust ja võõrast paigast veelgi. Nii saab võõras linn pagulase elukeskkonna ja –tunnetuse sümboliks, näiteks Stockholm Kalju Lepiku luules. Samas saavad aga kodumaal olevad linnad, millest ollakse füüsiliselt eemal, unistuste ja mälestuste sümboliteks, positiivseteks märkideks, nagu Tartu ja Tallinn Kalju Lepikul. Vaatamata sellele, ei saa linnamotiivid eesti luules domineerivaks ei kodu ega ka välismaal. Linnast kirjutamine on ikkagi rohkem sotsiaalse protesti väljendus või traditsioonide murdmistahet või siis lihtsalt mäng, näiteks Liisi Ojamaa 1990ndate aastate punkluule, kus linn (Ojamaal tihti ka määratletud Tallinna nimega) on romantiline paik. Nii Lepiku kui ka Ojamaa luules ei ole seejuures loodust ja linna vastandatud, vaid need on autorite poolt esitatud teineteist täiendavatena, harmoonilistena, olgu siis inimese jaoks tegemist vaenuliku või sõbraliku keskkonnaga.

Kirjandust

1. Gottdiener, Mark 1995. *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Oxford: Blackwell.
2. Lepik, Kalju 1990. *Rukkilille murdmise laul. Valitud luuletused*. Tallinn: Eesti Raamat
3. Lotman, Juri 1999. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.
4. Ojamaa, Liisi 1990. *Lõputu juuli*. Tallinn: Eesti Raamat.
5. Ojamaa, Liisi 2000. *Lootus*. Tallinn: Varrak.
6. Ben-Porat, Ziva 1976. The Poetics of Literary Allusion. – *Poetics and Theory of Literature (PTL)* 1, pp 105-128.

TOWN IN ESTONIAN POETRY

Anneli Mihkelev

City or town has occupied a very important place in human culture throughout its history up to the present time. It has a particular role in the system of cultural symbols. By Juri Lotman, there are two aspects concerning the semiotics of the city: the city as a name and the city as a room. Lotman's theory centres on large cities: St. Petersburg and Moscow. Bearing in mind Estonian literature and national history we cannot speak about cities, but only about towns: they are smaller than cities but larger than villages. Usually, the talk is about an abstract, nameless town, more like a living environment or a room than an ideology.

Villages have dominated in our cultural context for a very long time: historically Estonians lived in the country and our towns were mostly populated by strangers. The motifs of country dominated in Estonian poetry too. It is an exceptional and striking fact, when an Estonian poet writes about town. Traditionally, the town is a hostile and strange environment, place or room in our poetry. The dominating motifs are towns with marketplaces, stench, poverty etc (Visnapuu, Kärner, Sang). A favourite motif is the suburb (Under, Alle, Sang). Nature is contrasted to the town. Poets often render slight allusions to nature: the leaves, the trees, a sea, and so on. The town is located in the margin of cultural room. It is the eccentric town by Juri Lotman. Although in Estonian context the mythical effects are weaker than, for example, the symbolism of St Petersburg. In our poetry the image of the town carries a social message.

In Estonian exile poetry the motif of the town as a strange room is still more amplified. A strange town becomes the emigrants' symbol of existence (like Stockholm in Kalju Lepik's poetry). At the same time, the towns in homeland become the symbols of dreams and memories, they are positive symbols (like Tartu and Tallinn in Kalju Lepik's poetry). However, generally, the motifs of town do not dominate in Estonian poetry neither in homeland nor in exile. The motifs of town are more used to express social protest, to violate traditions or play a game, as in Liisi Ojamaa's punk poetry of the 1990s, where the town (Tallinn) is a romantic place.

Kalju Lepik and Liisi Ojamaa do not oppose architectural and natural motifs to each other, but keep them in harmony. My paper concentrates mainly on Kalju Lepik's and Liisi Ojamaa's poetry with respect to the intertextuality and changes in social messages.

References

1. Gottdiener, Mark 1995. *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Oxford: Blackwell.
2. Lepik, Kalju 1990. *Rukkilille murdmise laul. Valitud luuletused*. Tallinn: Eesti Raamat
3. Lotman, Juri 1999. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.
4. Ojamaa, Liisi 1990. *Lõputu juuli*. Tallinn: Eesti Raamat.
5. Ben-Porat, Ziva 1976. The Poetics of Literary Allusion. – *Poetics and Theory of Literature (PTL) 1*, pp 105-128.

LOODUD JA KAOTATUD PAIGAD

Hannes Palang, Piret Paal

Maastikku on sageli defineeritud kui geograafia põhilist ja ainsat uurimisobjekti. Samas on see mõiste omandanud suure hulga tähendusi, nii et sageli, eriti uute lähenemisviiside puhul, antakse selle mõiste määratlus iga kord uuesti. Erinevad maastiku mõiste tõlegndused ulatuvad looduslik-territoriaalsest kompleksist kuni inimese psüühika eksisteerivate ettekujutusteni ümbritsevast.

Üheks võimaluseks maastiku mõistet defineerida on Emmelini (1996) väljapakutud käsitlus maastikust kui *antud ajal antud kohas olevate objektide visuaalsest summast*. Selle lähenemise tugevaks küljeks on aja sissetoomine maastikku. Maastik ei ole kunagi valmis, tal on oma minevik ja tulevik. Me võime minevikku taastada vanade kaartide, fotode, kirjelduste, jutustuste jne abil. Samuti saame me mõjutada maastiku tulevikku oma suhtumise, käitumise ja korralduslike otsustega. Emmelini lähenemise nõrgaks küljeks on see, et rõhutatakse maastiku füüsilisi komponente. Samal ajal rõhutab Cosgrove (1998), et maastik on pigem nägemisviis kui kujutis või objekt. Daniels ja Cosgrove (1988) käsitlevad maastikku kui "kultuurikujundit, ümbruse esituse, struktureerimise ja sümboliseerimise pildilist viisi. See ei tähenda, et maastikud on mittemateriaalsed. Nad võivad esineda eri materjalina erinevatel pindadel – värvina lõuendil, kirjana paberil, mulla, kivide, vee ja taimedena maapinnal".

Samuti väljendub maastiku ajadimensioon võimusuhetes. Iga sotsiaalmajanduslik formatsioon kujundab oma maastiku oma sümbolite, uskumuste, poliitika ja ajaloo, väitis marksismile tuginenud Cosgrove (1998). Eestis saaks eristada vähemalt nelja sellist maastikku. Esiteks *muinasaegne maastik*, mis hakkas kujunema esimeste inimeste asumisega Eesti alale ja lõppes koos muistse vabadusvõitluse lõpuga. Teiseks *mõisamaastik* ajavahemikus 1227–1919. Maa kuulus baltisaksa mõisnikele, eestlane oli teoorja staatuses. *Talumaastik* hakkas tekkima peale pärisorjuse kaotamist Eesti- ja Liivimaal aastail 1816–1819 ning eriti Venemaal 1861. 1919 aasta maareform tegi mõisamaastikule järsu lõpu, endised suured väljad jagati talunike vahel, asunikutalud laiendasid maakasutuse soosaartele, endistele äärealadele, kus varem inimkasutust eriti ei olnud. Suurte väljade asemel tekkis mitmekesine mosaiik, eestlane sai ise oma maa peremeheks. See 1930ndate mitmekesine ja hooldatud talumaastik on siiani meile ideaalmaastikuks, selleks, millega me oma eelistusi mõõdame. *Kolhoosimaastiku* teke algas maa riigistamisega ja sai hoo sisse põllumajanduse kollektiviseerimisega 1949. aastal.

Ettekandes keskendume ühe paiga, Vääлма talu loole läbi nende maastike.

PLACES GAINED AND LOST

Hannes Palang, Piret Paal

Landscape has been defined as the main and only research object of geography. However, the content of the term itself has obtained a large variety of meanings so that geographers tend to redefine the concept every time they undertake a new, slightly different approach. The existing interpretations reach from handling landscape as a purely natural-territorial complex to a purely mental image of the surrounding.

One way to define landscape is that of Emmelin (1996), according to which landscape is a *visual sum of objects at a given place at a given time*. This definition has one weak and one strong point. The strong point is that time is included. Landscape is never ready, it has both a history and a future. We can restore the history by means of old maps, photographs, descriptions, stories etc. We can also influence the future of these landscapes by our attitudes, behaviour and management decisions. The weaker part of the definition is that it stresses the visibility of the landscape, but excludes all mental images. But, as Cosgrove (1998) states, landscape is a way of seeing rather than an image or an object. *Landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings. This is not to say that landscapes are immaterial. They may be represented in a variety of materials and on many surfaces – in paint on canvas, in writing on paper, in earth, stone, water and vegetation on the ground* (Daniels, Cosgrove 1988).

The time dimension of landscapes is expressed also in power relations. Each socio-economic formation creates its own landscape with its own symbols, magic, policy and history. In Estonia, at least four such landscapes could be distinguished (Palang, Mander 2000). Firstly *ancient landscapes* which were shaped by the first inhabitants who came to Estonian territory. The period came to an end in the early 13th century (conditionally 1227), when Estonia was occupied by German invaders. The second stage of the landscape history, from 1227 to 1919, could be called *estate landscapes*. It was the time, when land belonged to the Baltic Germans estate-owners and locals were working for them as serfs. The first *private farm landscapes* emerged after the abolition of serfdom in Estonia and Livonia in the middle of the 19th century. The Land Reform in 1919 ended the existence of *estate landscapes*, former large fields were divided between farmers. The Estonian farmer became the owner of the land. This era was ended by the Soviet occupation and the collectivisation of agriculture in the 1940s. New landscape patterns were introduced and *collective open fields* were forcefully taken into practice. The landscapes in Estonia today can be called *postmodern landscapes*. After the collapse of the Soviet Union, Land Reform was one of the priorities of the state in 1991. According to the reform the former owners and their descendants were given back the lands they had once owned.

We explore a place in a landscape through the story of the Vääлма farmstead on the border between Virumaa and Kõrvemaa landscape regions.

KODU KÕVERPEEGLIS

Karin Paulus

Nõukogude Eesti. Koduigatsus.

Erinevalt kapitalistlikust ühiskonnast ei eksisteerinud sotsialistlikus Nõukogude Liidus eraomandit, kõiki investeeringuid kontrollis kommunistlik partei. Nii oli selles tsentralismis linnaplaneerijate mõju oluliselt suurem kui privaatsektori olemasolu korral oleks olnud. "Ideaalset linna" iseloomustas teljelisus, selge kord, monumentaalsus, modulaarsus. Erinevalt arhitektuuriloolasest prof. Mart Kalmust ei usu ma, et tollane linnastruktuur pidi toimima kui russifitseerimisvahend, vaid pigem foucaultlikult: linnaehitus töötas kui distsiplineeriv ja korrastav mehhanism, kui rahulolu nõudev masin. Rahvuste vaheline *polemos* näib liig romantiline, pigem pidi standardiseerimine inimesi ühtlustama-võrdsustama. On ju üpris mõistetav, et korterit ihkav inimene leppis sooja vee ning keskküttega tüpiseeritud korteriga, ja oli tänulik, et ei pidanud enam elama amortiseerunud pinnal või keldrikorteris.

Valikuvabadus puudus ka kodu sisustamisel. Need vähesed mööbliesemed, mida osata sai, püsisid ettevõtete toodangus aastakümneid. Kuid ka siin kehtis tõde "parem see kui mitte midagi". Nõukogude inimene igatses selles staatikas isikupära, kodu kodusust. Kodust oli kujunenud näidend (so. näidatakse endale ja teistele soovitud imidžit/ ideaali), mille esitus jäi poolikuks.

Nukumaja

Eesti taasiseseisvumisega näikse kõik muutunud olevat, kuid *Barbie*-maailm jääb paljudele siiski vaid kaugeks horisondik. Endised trendikad mikrorajoonid lagunevad. Sealsele, nüüdseks suuresti töötutest koosnevale, elanikkonnale napib investeerimisvõimalusi. Et postsovjetlikul Eestil puudub aga sotsiaalne fookus ja keskne on maksujõuline kodanik, jääb kodu paljus oma elanikule võõraks. Kodutee on osutunud umbteeks.

HOME IN A DISTORTING MIRROR

Karin Paulus

Soviet Estonia. Homesickness

Unlike to capitalist society, there was no private property in the socialist Soviet Union, all investments were controlled by the Communist Party. In this way, under such centralised conditions, the influence of city planners was much larger than it would have been with the existence of private sector. "Ideal city" was characterised by axiality, clear order, monumentality and modularity. Differing from an architecture historian prof. Mart Kalm, I do not believe that the structure of cities of that time had to function as the means of Russification, but rather, following Foucault, that the urban building processes operated as a disciplinarian and ordering mechanism, as a machine requiring contentment. International *polemos* seems to be too romantic, rather, the standardisation had to equalise people. It is well understandable that a person who wanted to have a flat had to make do with a standardised flat with hot water and central heating, and was grateful for the fact that he did not have to live in a basement or in unfit rooms any more.

There was no choice in furnishing one's home as well. Those few articles of furniture one was able to buy, had been in production for decades and decades. But the truth "better this than nothing at all" stood here as well. In the prevailing static state, Soviet people were craving for individuality, for the domesticity of their homes. A home had grown into a show (meaning that a desired image/ideal was shown to the others, and for oneself as well), the performing of which was not completed.

Doll's House

Everything seems to have changed after the regaining of independence in Estonia, but the world of *Barbie* still remains a far-off horizon for many people. The previous fashionable blocks of flats are deteriorating. The inhabitants of these districts, many of whom have been made redundant, lack the means of investment. As the Post-Soviet Estonia lacks social focus, and solvent citizens occupy central positions, the home might feel quite unfamiliar to its inhabitant. The road to home has proved to be a dead end.

OLEMUS VS NÄHTUMUS: PILDIRUUM MODERNISMI TEOREETILISTES KIRJUTISTES

Stella Pelše

20. sajandi esimestel kümnenditel on mitmesuguste modernistlike kunstivoolude esindajad (kubistid, futuristid, puristid, jne.) oma esseedes ja teoreetilistes manifestides rõhutanud ruumikonstruktsiooni olulisust ühe peamise pildivormi komponendina. On raske leida teist perioodi Euroopa kunsti ajaloos, kus pildiruumi mõistet oleks paigana nii laialt käsitletud, toomaks esile asjade varjatud olemust nende pinnapealse nähtumuse asemel. Siiski puudub neil kvaasifilosoofilistel mõistritel kunstnike ja kriitikute tekstides täpne tähendus. Pealegi võib selline ebamäärasus osutada kunstiteoreetiliste arengute kaugeleulatuvatele aspektidele, öeldes lahti Euroopa traditsiooni kolmedimensioonilisest ruumiillusioonist, mida modernistid süüdistasid nii abstraktses ja konventsionaalses loomuses kui ka alistumises olemise juhuslikele aspektidele ja impressionismis kulmineerunud "välise" aistingulise kogemisele. Kubistide osutusi "taktiilsetele ja mootorsetele aistingutele" võib vaevalt mõista aistingute kui sellistena: need üritavad pigem teaduslikkusele põhineva aistingu idee ekspansiooni. Üldine tendents teatava anti-ruumilise sõnastuse suunas, mis on seotud Henri Bergsoni mõjuva kontseptsiooniga (aeg kui loovus ning ruum kui konventsionaalne aja peatamine on mõeldud teenima puhtpraktilisi eesmärgi), eksisteeris koos positiivsete pöördumistega ruumilisuse ja sügavuse poole, vabastatuna perspektiivi-süsteemi restriktiivsest puurist (Albert Gleizes, Jean Metzinger, Daniel-Henri Kahnweiler, Jacques Riviere jne.). Filosoofiliselt laetud kontseptsioonid "olemuslikust" ruumist olid nii vajalikud kui ka tõrjutud. Vajalikud, et kinnitada geomeetiline orientatsioon kui inimvaimu loovuse märk peale seda, kui see oli olnud sajandeid tõrjutud imiteeriva traditsiooni poolt. Ja tõrjutud, et eristada kunstniku intuitsioonil põhinevat ning visuaalselt tajutavat spetsiifilisust, mis oleks erinev teaduse ja filosoofia ratsionaalsest ja abstraktsest olemusest. Ruumi võis käsitleda nii kehade suhetele redutseerituna kui ka metafoorselt lõpmatusega identifitseerides, seega vana esteetilise ja üleva mõistega. Varamodernistlikud ideed pildiruumist ilmutavad ambitsioonikaid hoiakuid ja lahendusi, olles eelkäijaks täielikule lahtiütlemisele tegelikust elavast ruumist ja identifikatsioonist sellega, ulatudes abstraktsionismi teooriaist nende ruumiga manipuleerivate *performance*'iteni. Maakunst ja sotsiaalselt laetud neodada 20. sajandi teisel poolest.

ESSENCE VS APPEARANCE – PICTURE SPACE IN MODERNIST THEORETICAL WRITINGS

Stella Peiše

During the first decades of the 20th century representatives of various modernist trends of art (Cubists, Futurists, Purists, etc.) in their essays and theoretical manifestoes often stressed the importance of space construction as one of the main components of picture form. There is hardly another period in the history of the European art theory when the notion of picture space had been so widely conceived as a place to reveal the hidden essences of things instead of their merely superficial appearances. These quasi-philosophical notions nevertheless lack precise meaning in artists' and critics' texts; moreover, this very vagueness may point to far-reaching aspects of art-theoretical developments. Renouncing the European tradition of three-dimensional spatial illusion, modernists used to blame it both for its abstract and conventional nature and for its subservience to the accidental aspects of being and "outer" sensational experience culminating in Impressionism. Cubists' references to "tactile and motor sensations" could hardly be contrasted with sensation as such; they rather aim at scientifically based expansion of the very idea of sensation. The general tendency of a somewhat anti-spatial wording related to Henri Bergson's influential conception (time as creativity and space as conventional arrest of time intended to serve purely practical purposes), however, coexisted with positive recourses to spatiality and depth, freed from the cage of the restrictive perspectival system (Albert Gleizes, Jean Metzinger, Daniel-Henri Kahnweiler, Jacques Riviere, etc.). Philosophically inspired conceptions of "essential" space were both needed and refuted – needed to assert the geometric orientation as a sign of human mind's creativity after what was dismissed as the centuries-old imitative tradition, and refuted to distinguish art's intuition-based and visually perceptible specificity, distinct from the rational and abstract nature of science and philosophy. Space could be conceived as both reduced to the relationships of bodies and metaphorically identified with infinity and, consequently, with the old aesthetic notion of the sublime. Early modernist ideas of the picture space reveal ambiguous attitudes and solutions, anticipating both complete detachment from the actual living space and identification with it, ranging from abstractionism theories to those of manipulated space in performances. Land-art and a host of socially charged Neo-Dadaist trends of the second half of the 20th century.

KOHT KULTUURI SUBSTRAADINA

Anti Randviir

Kaasaegses humanitaarteaduste diskursuses ei teki ilmselt küsimust ruumi ja koha semiootilisest loomusest. (Eraldi küsimus on mõlema mõiste semiootiline staatus ja kas nad on semiootiliselt nii erinevad, kui sageli arvatakse.) Läbi kogu kultuuriajaloo on ruum ja koht pandud funktsioneerima kultuuri poolt seatud piirides ja/või looduses avastatud tähenduste kandjatena. Selline inimlik semiootiline tegevus ja ruumi kasutamine on tõenäoliselt möödapääsmatu. Ilmselt hoopis olulisemad küsimused puudutavad seda, kuidas ruumi semiootilist korda säilitatakse ja antakse edasi kultuuritraditsiooni käigus, erinevatel ajastudel ja generatsioonides. Võib arvata, et kodeerimise ja säilitamise kultuurimehhanismid, nii kultuurilise keskkonna ruumilise korra kui ruumi tähenduslik(ud) struktuur(id) on otseselt seotud kultuuri arengut üldiselt determineerivate printsiipide ja faktoritega. Analoogselt lubab selle uurimine, kuidas kultuur kasutab ruumi, meil vaadelda neid spetsiifilisi semiootilisi struktuure, mis on seotud antud sootsiumi identiteedi diskursusega. Ruumi kui kogu kultuuriliste semiootiliste süsteemide substraadi analüüsimine on seega otseselt seotud erinevate kultuuride arengu ennustamisega.

PLACE AS A/THE SUBSTRATE OF CULTURE

Anti Randviir

There is probably no argument in the discourse of contemporary humanities about the semiotic nature of space and place. [A special question is the semiotic status of both concepts and if they are semiotically as different as often regarded.] All through the cultural history space and place have been put to function as carriers of meanings generated within the limits of culture and/or discovered in nature. This human semiotic activity and use of space is probably undeniable. However, perhaps an even more important questions are concerned with how the semiotic order of space is maintained and transmitted in the course of cultural tradition, different epochs and generations. It is likely that cultural mechanisms of coding and maintaining both the spatial order of cultural environment and the meaningful structure(s) of space are directly connected with the general principles and factors determining cultural development. Analogously, examination of a culture's use of space allows us to view those specific semiotic structures that are linked to the identity discourse of a given *socium*. Analysis of space as the substrate of all the cultural semiotic systems is, thus, in direct connection with the predictability of the development of different cultures.

MAASTIK: KUJUTAMINE JA ESITAMINE

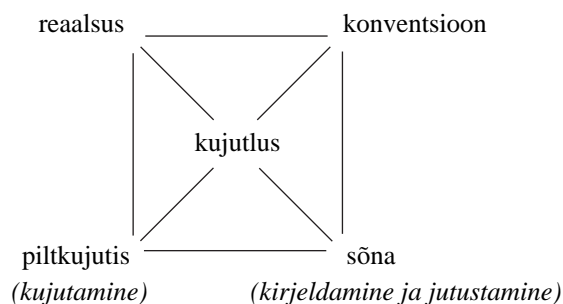
Virve Sarapik

Eestikeelse termini *kujutav kunst* kaudu on kujutamine kinnistunud piltkunsti üheks peafunktsiooniks juba ligi sada aastat. Antud ettekande eesmärgiks ongi süveneda mõistesse *kujutamine* (*representation*) ja selle erinevatesse tõlgendustraditsioonidesse, mis on üldjoontes tagasi viidavad juba Platoni ja Aristoteelse erinevatele *mimesise* käsitlustele. Kujutamise määratlemine nõuab selle mõiste paratamatut suhestamist teiste samalaadsete kategooriatega – sarnasus, kirjeldus, esitus ja väljendus. *Maastik* peaks olema üks sobivamaid näiteid, mille varal vaadelda kunsti sõnastamise, kujutamise ja kirjeldamise suhteid. Maastik on üdini visuaalne, esindades hästi piltkunstide esmaseid väljendusvahendeid. Maastikul puudub otsene süžee, millest nt maali kirjeldamisel kõige käepärasem on lähtuda.

Maastikumaal eeldab sisemist diskreetsust – see peab kätkema endas mingeidki äratuntavaid maastiku elemente. Need diskreetsed elemendid eristuvad kas kirjeldamises või kujutamises, ajas või ruumis. Nii pildilisel kui sõnalisel esitusel peaksime suutma ära tunda vähemalt taeva ja maa või mingi iseloomuliku looduselemendi.

Kirjanduses puudub selge vahe looduskirjelduse ja maastikukirjelduse vahel, maastikuna võib käsitada igasugust üleskirjutatud looduspilti. Kujutamise ja kirjeldamise paratamatust konventsionaalsusest lähtudes peaksid kõik kirjutatud maastikud omavahel rohkemgi sarnanema kui tegeliku maastikuga. Esimeseks küsimuseks maastikumaali, maastikukirjelduse ja maastikumaali kirjelduse vaatlusel tõusebki seega vahetu kogemuse ning konventsiooni seos.

Selgituseks võib välja joonistada järgmised suhted:



LANDSCAPE: REPRESENTATION AND PRESENTATION

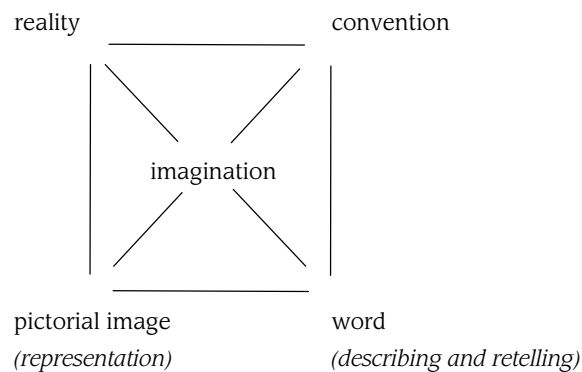
Virve Sarapik

By the Estonian term *kujutav kunst* (representative art – the Estonian for fine art) representation has been one of the fixed main functions of pictorial art for nearly a century. The aim of the present paper is to analyse the term 'representation' and different traditions of interpreting it, which take us back to Plato's and Aristoteles's different treatments of *mimesis*. Specification of 'representation' inevitably requires that we discuss it in relation with other similar categories – similarity, description, presentation. *Landscape* should be one of the most suitable examples for the examination of the relations between the defining, representing and describing of arts. A landscape is a totally visual phenomenon, thus being a good representative of the primary means of expression of pictorial arts. The landscape lacks a direct plot, which is the best available starting point in describing, for instance, a painting.

A landscape painting presupposes inner discretion – it has to contain at least some recognisable elements of a landscape. These discrete elements can be differentiated either in description or representation, in time or space. By the pictorial or verbal presentation we should recognise at least the sky and the earth or some other characteristic element of nature.

In literature there is no clear distinction between the description of nature and the description of a landscape. Based on the unavoidable conventionality of representation and description, all landscapes described in written form should more resemble each other than an actual landscape. Consequently, the first question that arises when examining a landscape painting, a description of a landscape and a description of a landscape painting, is the question about the relation between a direct experience and convention.

To explain the above we can point out the following relations:



LAVA KEHTESTAMINE

Anneli Saro

Etendus-, esitus- ning esinemisruumid võib teatriterminoloogiat kasutades jagada tinglikult lavaks ja saaliks, esinejate ja vastuvõtjate ruumiks. Tihti ei ole see jaotus aga füüsiliselt selgesti determineeritud, vaid kehtestatakse esinemise käigus.

Siit tõstatuvad aga küsimused:

Kuidas ja milliste vahenditega lava kehtestatakse?

Milline on lava ruumispetsiifika (lavafenomenoloogia)?

Kuidas toimub lava kehtestamine maastikul ehk vabas õhus?

THE ESTABLISHMENT OF THE STAGE

Anneli Saro

Spaces for producing and performing can, according to the theatrical terminology, conditionally be divided into the stage and the hall, the space of the performers and the space of the audience. Quite often such division is physically not strictly determined, but it is established in the course of the performance.

In this case, a number of questions arise:

How and with what means is the stage established?

What is the spatial specific of the stage (stage phenomenology)?

How is the stage established in the landscape or in the open air?

'OLLA MAASTIK': MÕNINGAIST MAASTIKUKUJUTUSE ASPEKTIDEST EESTI NÜÜDISLUULES

Ene-Reet Soovik

Tänapäeva kultuurigeograafia kasutab tihti maastiku kui teksti metafoori. 'Iga maastik on ... tekst, mida võib lugeda, et tuua nähtavale domineerivaid ideesid ning ülekaalus olevaid praktikaid, aga ka konkreetse autori iseärasusi,' kinnitavad David Ley ja James Duncan. Käesolev ettekanne käsitleb mõningaid sõnalise maastikukujutuse aspekte ilukirjandustekstides, keskendudes eelkõige Viivi Luige ja Paul-Eerik Rummo luuletustele. Eesmärgiks on vaadelda seda, kuidas maastikud nende luules ilmuvad, kolmest erinevast aspektist ning seeläbi heita valgust kui mitte otseselt ühisjoontele, mida võiks omistada kogu perioodile või põlvkonnale, mida need luuletajad esindavad, siis vähemalt autorite individuaalsele maastikukäsitusele.

Lühikesi lüürilisi luuletusi seostatakse tihti sügavalt isikliku reaktsiooniga ümbritsevale, samas kui maastikku on võrreldud suuliselt ette kantava tekstiga, mis on ligipääsetav paljudele kuulajatele üheaegselt. Seega tekib küsimus isikliku mõttemaastiku ning avaliku maastiku vahelisest suhtest luuletuses ja sellest, kas ja kuidas vaadeldavates tekstides ette tulevaid maastikke teistega jagatakse. Samuti põhineb sõnade abil vahendatud maastik paratamatult sünekdoohhil, maastiku osad esindavad luuletuses selle tervikut. Nende osade hulk on piiratud, eriti arvestades asjaolu, et nüüdisluules kujutatavat valitsevad koodid kipuvad sõnaohtraid kirjeldusi ning arvukaid üksikasju tõkestama. Seega jälgitakse ettekandes sedagi, mis on *pars pro toto* funktsiooni täitvateks võtmekujunditeks ning kas need kalduvad korduma.

Kolmanda vaatlusaluse aspekti valimiseks andis tõuke Chris Fitteri väide, et meie maastikuteadvust mõjutavad neli tajumaatriksit: ökoloogiline, kosmograafiline, analoogiline ja tehnoptiline. Need maatriksid võivad osaliselt kattuda ning esineda erinevates kombinatsioonides ja neile avaldab survet pidevalt muutuv kultuur. Seega väidab Fitteri teooria, et need on inimajaloo jooksul järkjärgult tekkinud ja nende tähtsus on proportsionaalselt teisenenud. Võiks eeldada, et maastiku sajanditepikkune ajalugu nii verbaalsetes kui visuaalsetes kunstiliikides võib ülekaalukana tähtsustada tehnoptilist taju, mida defineeritakse kui varasema kunstikogemuse põhjal selgeks õpitud elementide äratundmist. Selle oletuse paikapidavust vaadeldaksegi käsitletavate luuletuste puhul, unustamata ühtlasi ülejäänud maatriksite võimalikku mõju.

**'TO BE A LANDSCAPE':
SOME ASPECTS OF LANDSCAPE REPRESENTATION IN CONTEMPORARY ESTONIAN POETRY**
Ene-Reet Soovik

Contemporary cultural geography frequently uses the metaphor of landscape as text. 'Every landscape is ... a text which may be read to reveal the force of dominant ideas and prevailing practices, as well as the idiosyncrasies of a particular author,' David Ley and James Duncan contend. This paper will discuss some aspects of verbal landscape representation in literary texts, observing a selection of cases with a particular focus on poems by Viivi Luik and Paul-Eerik Rummo. It will attempt to consider three aspects of how landscapes appear in their poems, and thus elucidate at least the individual treatment of landscape by the poets, if not features attributable to the whole period and generation of which they are representative.

Short lyric poetry is often associated with a deeply individual response to the surroundings, whereas landscape has been compared to an oral presentation of text, accessible to several hearers at a time. Thus the question arises of the relationships between the private mindscape and the public landscape in the poem and invites a discussion of the accessibility and shared quality of the landscapes appearing in the texts under discussion. Also, a verbally mediated landscape is necessarily a synecdochal one, with parts representing the whole. The number of the parts is limited, especially considering the fact that codes governing contemporary poetic representations tend to bar sweeping canvasses of verbose description and multiple detail. So it will be observed what the key images fulfilling the pars pro toto function are, and whether these tend to be recurrent.

The third concern of the paper has been prompted by Chris Fitter's suggestion that our landscape-consciousness is influenced by the impact of four matrices of perception: ecological, cosmographic, analogical and technoptic. These may partially overlap, combine and recombine and are seen to be subject to perpetually changing cultural pressures. Thus, Fitter's theory proposes that these dimensions have emerged gradually in the course of human history and that their proportional significance has shifted. It can be assumed that the centuries long history of landscape as a genre in both verbal and visual arts would enhance the predominance of the technoptic perception, defined as recognition of elements determined by the codes learned in earlier experience of art. It is this assumption that will be tested in case of poems under discussion; at the same time it is hoped to pay due attention to the possible influence of the other matrices.

NEED, KES ARMASTAVAD METSA(S)

Kadri Tüür

Sageli väidetakse, et eestlased on metsarahvas, kes on iidsetest aegadest peale olnud võimelised mõistma loodust ja elama harmoonias neid ümbritseva keskkonna – peamiselt metsadega. Müütilis-rahvusliku ajalookäsitluse vaimus tähendaks see siis, et metsad on olnud, on praegu ja on ka edaspidi eestlastele ohutuks ja turvaliseks varjupaigaks mistahes tingimustes.

Kui aga hakata sellele kujutlusele "kirjalikku tõestust" otsima, ei leia meie ilukirjandusest seda just palju. Väga üldistavalt võib öelda, et suurem osa kanoniseeritud eesti proosast, mis kujutab endisaegset eesti maaelu, kinnitub kindlalt taluõuele ja/või külamiljõesse. Metsas aset leidvat tegevust väldivad meeleldi nii eesti talupojaromaanide tegelased kui ka nende autorid.

Erandiks on selles mõttes A. H. Tammsaare romaan Kõrboja peremees (1922). Kõik peategelase Villu emotsionaalselt (ja süzeeliselt) tähtsad kohtumised kummagagi kahest naispeategelasest leiavad aset järveäärses metsas. On tüüpiline, et need kohtumised toimuvad videvikus või öösel. Kõrboja-rahvale tähtis maastikuelement on tee. See viitab tulemistele ja minemistele, Kõrboja Anna elu ebakindlusele. Romaani lõpul kohtuvad Anna ja Eevi teeäärses metsas; tee ja metsa toposed sulavad kokku. Anna tee jõuab teatava määrgini stabiilsusest; kirkas päevavalgus lisab sellele viite lootusele, mis puudub eelnenud metsa-stseenides.

Teoreetiliselt saab eristada paiga tähenduse kolme eri tasandit: paik kui fakt (mimesis), kui sümbol ja kui sõnum. Ettekandes leiavad need Kõrboja peremehe paikade aspektid ka käsitlemist. Antud romaanis järgib tegevuse toimumise koha valik väga täpselt jutustuse loogikat, see on teose kompositsiooni lahutamatu osa. Metsa valimine olulisimaks tegevuskohaks teenib siin pigem loo kunstilise veenvuse saavutamise huve kui edastab sõnumit eestlastest kui metsaarmastajast rahvast.

THOSE WHO LOVE (IN) THE WOODS

Kadri Tüür

Estonians are often said to be *forest people*, the ones who have, from ancient times, been able to understand and live in harmony with their natural environment – mostly woods. In the spirit of the mythical-national understanding of history this would imply that woods have been, are, and will be a safe place, refuge for Estonians, in whatever conditions.

If, however, we are to search for a ‘written proof’ to this image, not much is to be found from our fiction. By and large it may be said that most of the canonised Estonian prose that focuses on the traditional life of Estonians is firmly fixed to the farmyard and/or village settings. Action set in woods is willingly avoided by the characters – and writers – of Estonian peasant novels.

An exception in this sense is A. H. Tammsaare’s novel *Kõrboja Farmkeeper* (1922). All the emotionally (and storywise) important meetings of the protagonist, Villu, with either of the two central female characters, take place in the woods by a lake. Characteristically, these meetings take place in dusk or at night. An important element of landscape for the Kõrboja people is *road*. It refers to coming and leaving, the instability of Anna’s life. At the end of the novel, these two *toposes* merge as Anna and Eevi meet in the woods by a roadside. Anna’s road has eventually led to a sign(al) of stability; bright daylight adds hope missing in the previous wood-scenes.

In theory, three levels of significance of a place can be distinguished: as a fact (mimesis), as a symbol, or as a message. Each of these aspects will be discussed in the presentation. Settings in this novel closely follow the logic of narration, they are an inseparable part of the composition. Using the woods as the ‘place of action’ here rather serves the interests of the story development than forwards a message about Estonians as the people who love the woods.

RAHVUSLIKU MAASTIKU TRANSFORMATSIOONID: STEPP JA MERI POOLA KIRJANDUSES JA KUNSTIS

Maria Zadencka

Rahvuslikku identiteeti iseloomustab alati ajalooline ja geograafiline pärand. Sümbolne aja ja ruumi aktiveerimine kujundab rahvuse "kujutletavat kogukonda". Maastiku kujundid võivad vihjata rahvuslikele voorustele, peegeldada sotsiaalse tegevuse paindlikkust ja uuendusi ning poliitilise võimu süsteemi.

Mere mõiste transformatsioon Euroopa kultuuris seostub modernistliku aja algusega ning radikaalsete muutustega globaliseerumise suunas riikides ja ühiskondades. Kuidas on läbi ajaloo poola kirjanduses ja kunstis merd dramatiseeritud? Kuidas on mere muut suhestunud poola müütilise identifikatsiooni olulisima ruumi – Ukraina stepi eluandva Maaga? Kuidas on maastiku keel peegeldanud seadusi ja riigi olukorda?

TRANSFORMATIONS OF THE NATIONAL LANDSCAPE: STEPPE AND SEA IN THE POLISH LITERATURE AND ART.

Maria Zadencka

National identity is always characterised by historical and geographical heritage. The symbolical activation of time and space gives shape to the "imagined community" of the nation. Landscape imagery can suggest national virtues, reflect resilience and renewals of social activity and the moods of political power.

In European culture, the transformation of the notion of the sea delineates the beginning of the modern time and of radical changes of states and societies towards globalisation. How has the sea been dramatised in Polish literature and art through history? How has the myth of the sea corresponded with the quintessential space of Polish mythical identification: the life-giving Earth of the Ukrainian steppe? How has the language of landscape mirrored the status of law and the condition of the state?

"KÖNNUMAA" KUI KULTUURITEKST

Natalia Zlydneva

"Kõnnumaad" (pustõr – vene keeles) kui turmatud ala keset urbanistlikku keskkonda vaadatakse eriti Venemaal XX sajandi olulise urbanistliku maastikutüübina. "Kõnnumaa" kontseptsioon ja selle kui motiivi avaldumine XX sajandi vene kunstis ja kirjanduses võiksid heita valgust kogu ajastu mütolooiale. Oma ettekandes tahan käsitleda mõningaid implitsiitseid "kõnnumaa" ilminguid Euroopa traditsioonis ja näidata, mil viisil "kõnnumaa" teema avaldub XX sajandi vene kultuuritekstis. Seejuures ei käsitle ma teemaga seotud orientaalset traditsiooni ega tõstata filosoofilisi probleeme, mis puudutavad ruumi mõistet.

"Kõnnumaa" kontseptsioon tuletub vastanditest terviklik/tühi või täiuslik/kasutamatu. See viitab universumi fundamentaalsetele opositsioonidele, nagu ruum/aeg, osa/tervik, kaos/kosmos, elu/surm, sekulaarne/püha, ja esindab universumit selle entroopilise olemisvormi positsioonilt: hävitatud keskkond (ruum), ühine entiteet, rüvetatud väärtused, kaos, surm. Reaalsuse tekstina sündis see koos XX sajandi urbanistliku tsivilisatsiooniga ning "kõnnumaa" motiiv assimileeriti ajastu semioosisesse. XX sajandi atribuudina ulatub "kõnnumaa" kontseptsioon tagasi baroki traditsiooni, kus ta oli defineeritud pluralismi ja entroopia terminites ning kus ta markeeris piiritsooni (*vanitas vanitatum*) elu ja surma vahel. Euroopa romantismis vastas "kõnnumaa" varemete poeesiale. XX sajandi "kõnnumaa" representeerib katastroofi mudelit. See on paigutatud entroopiat väljendava looduse ja tsivilisatsiooni loodud kultuuri vahelisele piirialale. See on samas reas selliste destruktiivsete teemadega nagu sõda, prügi ja haigused ning on inspireerinud XX sajandi kunsti ja kirjandust, ning destruktsiooni idee erilise juhtumina leidis rõhutamist peamiselt ekspressionismi poetikas.

"Kõnnumaa" tähendus XX sajandi vene kultuuris on suures osas määratud keele poolt. Kujutlus universumist hõlmab vene keeles suurt "kõnnumaa" sõnade perekonda, sh "tühjus", "kõrb", "mõttelage", "tühiasi" jne. Paradoksaalselt kannab see püha tähendust (nagu "tühjuse täius") ja annab tunnistust aja apokalüptilisusest. "Kõnnumaa" motiivi tähenduslikkus ilmnes kirjanduses (sümbolistid ja akmeistid luules, A. Platonov proosas) ja kunstis (Tyshler), aga ka reaalsust kajastavates tekstides ("kõnnumaa" kui kiriku hävitamise ja ajalooliste alade ümberehitamise tulemus, eriti Moskvast). Kontseptuaalselt vastab see avangardi "kirjutamise nulltasandile" ning motiivina leidis ulatuslikku kasutamist 1920ndate aastate lõpul (vaata tühjuse kontseptsiooni D. Harmsi proosas). 30ndatel aastatel sündis see ühelt poolt eksplitsiitsel moel kui maailma totaalse rekonstruktsiooni iha tulemus ja teisalt implitsiitsel viisil kui ajastu matuse koodi väljendus.

'WASTE SLOT' AS A TEXT OF CULTURE.

Natalia Zlydneva

'Waste slot' (pustyr – in Russian) as a destroyed ground in the midst of an urban environment is considered an important type of urban landscape of the XXth century, especially in Russia. The concept 'waste slot' as well as its manifestations in the XXth century Russian art and literature (as a motif) might bring to light the main mythology of the époque. In this talk we are going to clarify some implicit manifestations of "waste slot" in European tradition and to demonstrate the ways in which the issue of 'waste slot' manifests itself in the XXth century Russian text of culture. We are not going neither to enter into Oriental tradition of the related topics nor to bring up the philosophical problems concerned the notion of space.

'Waste slot' as a concept derives from the contraposition entire/empty or complete/waste. It refers to fundamental contrapositions of the Universe such as space/time, part/hole, chaos/cosmos, life/death, secular/sacred and represents the Universe from the view point of its entropy mode of being: destroyed environment (space), participated entity, desecrated value, chaos, death. As text of reality it came into being in the XXth century urban civilization, and the motif of 'waste slot' was assimilated into semiosis of the époque.

Being an attribute of the XXth century 'waste slot' as a concept meanwhile can be traced back to the baroque tradition in which it was defined by principles of plurality, entropy and where it marked a boundary zone (*vanitas vanitatum*) between life and death. In European romanticism 'wasteslot' corresponds to the poetics of ruins. The XXth century 'waste slot' represents a model or catastrophe. It is located in a boundary zone between nature (as an issue of entropy) and culture (as a product of civilization). It stands in the same row with such destructive issues as war, garbage and illness and fully inspired the XXth century art and literature, having been (as a particular case of an idea of destruction) especially expressed in the poetics of expressionism.

The significance of 'waste slot' in the XXth century Russian was largely defined by language Picture of the Universe: 'waste slot' in Russian embraces a wide family of words including 'emptiness', 'desert', 'empty-minded', 'trifle' etc. It paradoxically conveys a meaning of sacred issue (as 'entity of emptiness') and testifies the Apocalyptic inclinations of the times. The significance of the motif 'waste slot' came into evidence in literature (symbolists and akhmeists in poetry, A. Platonov in prose) and art (Tyshler) as well as in the 'text of reality' ('waste slot's as result of church destruction and rebuilding of historical areas, esp. in Moscow). On a conceptual level it corresponds to the avant-garde 'zero level of writing', and as a motif it became highly expressed in the late 20s (see the concept of emptiness in D.Kharm's prose). In the 30s it came into being in an explicit way as a result of a lust for total reconstruction of the World on one hand and in an implicit way as a manifestation of a funeral code of the époque on the other hand.

KOHTADE LAVASTAMINE

Liina Unt

1. *Koha* roll laval.

Teatris liituvad vaatajate maailm ja pakutav võimalik maailm, lavastust võib pidada lavastuse maailma ja etendussituatsiooni "siin ja praegu" vahel balansseerivaks. Fiktionaalne ruum ja reaalne ruum, mis kohtuvad, sisaldavad oma kohtade võrgustikku. Väljamõeldud koht, mida püütakse muuta reaalseks, vaimselt ja füüsiliselt tajutavaks .

2. Ligipääsetavus.

Erinevad teatriformid käsitlevad ruumiorganiseerimist ja vaataja-näitleja suhet erinevalt. (Aronsoni skaala frontaalne karplava – vihjeline ruum – jagatud ruum – näitlejate ja vaatajate ühine ruum (traditsioonilisest lavaruumist keskkonnateatrini)). Kas ja mil määral sõltub koha tajumine vaataja kaasamisest samasse füüsilisse keskkonda? On see teatris vajalik?

3. Piiriületuskoht.

Koha loomine eeldab kohalolu, lava ja saali vaheliste piiride ületamine pole pelgalt ruumi organiseerimise küsimus, vaid puudutab vahetult ka publiku-näitlejate psühholoogilist suhet, ühiste empaatiaringide teket, nende kokkupuutekohta.

MAKING UP PLACES

Liina Unt

1. The role of a *place* on stage.

Theatre makes the audience's world and the possible world of *mis-en-scene* meet, it balances between an independent world and the reality of here and now. Both the fictional and real space, that come together, contain their set of places. A make-believe place, that the producer tries to convey as real, physically and mentally attainable/reachable.

2. Accessibility.

Different forms of theatre treat the space and the audience—actor relationship in different ways. (Aronson's frontal-implied-shared-united space; from classical theatre to environmental theatre). How does the including of the audience into the performance space influence the spectators' sense of place? Is it a goal to reach?

3. Crossing the border.

Staging a place means reaching it, crossing the borders between the stage and the auditorium. Besides organising the space, it is also about psychological relations between the audience and actors, creating mutual circles of understanding and empathy, meeting places.

KOHTUMINE KEHAS JA KEELES

Vappu Vabar

1. Materiaalse keha ja vaimse mälu kohtumine tunnetuses. Reaalne tundub olevat vaid see, mis toimub käesoleval hetkel. (H.Bergson)
2. Individuaalsete olemisvormide objektiivse tunnetuse võimatus strukturalismis: tunnetaja loob midagi sellest, mida ta tunnetab.
3. Mu keha on maailma pikendus. Keha on lähenemine, olemise kontsentratsioon. (M.Merleau-Ponty, A.Berleant)
4. Keele duaalsus puudutaja ja puudutatava eristuses. (M.Merleau-Ponty)
5. Kunstikäsitlemise lingvistiline jäikus.
6. Individuaalne, intuiitivne, mütoloogiline kehakontseptsioon.

MEETING IN BODY AND LANGUAGE

Vappu Vabar

1. The material body and spiritual memory meet each other in perception. That alone seems to be real which begins with the present moment. (H.Bergson)
2. The structuralist view of the impossibility of an objective perception of individual entities: any observer is bound to create something of what he observes.
3. My body is the prolongation of the world. The body is a concentration of forces that is part of a larger field. (M.Merleau-Ponty, A.Berleant)
4. The duality of language in the distinction between the touching and the touched. (M.Merleau-Ponty)
5. The rigid linguistic attitude in the discussion of art.
6. The individual, intuitive, mythological concept of body.