

Pilt, kunst ja tekst

(sissejuhatavat)

Virve Sarapik

0.

Käesolev artikkel on katse edasi arendada ning süstematiseerida mõningaid hüpoteetilisi järeldusi, milleni siinkirjutaja jõudis oma raamatus “Keel ja kunst”.¹ Nii nagu selles on ka siin vaatluse all piltkujutise ja verbaalse keele seosed. Kui aga “Keel ja kunst” oli omamoodi rännakuks piki nende suhete iseloomulikumaid tähiseid, rõhuasetusega piltkunstide problemaatikal, siis käesolev kirjutis püüab luua pigem sünteesivat ülevaadet piltkujutise ning keelelise sõnumi seostest.

Viimaste aastakümnete kasvav huvi pildiliste tähistamisviiside vastu on motiveeritud mitmest omavahel põimunud suundumusest või levinud arusaamast. Võtkem need kokku kolme punkti.

(1) Pildilise informatsiooni suhteline osakaal ja tähtsus näib järjekindlalt kasvavat (“me elame visuaalse kommunikatsiooni ajastul”).

(2) Piltkujutis on üldmõistetavam kui nt. loomulikus keeles esitatud sõnum, ei sõltu seetõttu samal määral kohalikust kultuurist (eri kultuurikontekstidest pärit pildiline informatsioon on hõlpsamalt tõlgitav, “pildikeel” seetõttu universaalsem); piltkujutis on loomuliku tähistamise, ikoonilisuse tüüpnäiteks (nn. Charles S. Peirce’i traditsioon). Seega ka piltkujutiste lokaalsusest (mõistkem siinkohal nii ruumilist – geograafilist – kui ajalist lokaalsust) tingitud tõlgendamisraskused on kui mitte olematud, siis igal juhul loomulike keelte erinevustest väiksemad.

(3) Eelnevale vastupidised seisukohad rõ-

hutavad kas pildilise info ambivalentsust, sõltuvust kontekstist (poststrukuralismiga levinud suund) või piltkujutise konventsionaalsust, isegi motiveerimatust (nimetagem seda Nelson Goodmani traditsiooniks). Nii siis ulatuvad seniste pildilise tähistamise analüüside eeldused ja järeldused seinast seinani ning nii kunstiteoorias kui -semiootikas puudub tänaseni üldisemalt aktsepteeritud pildilise representatsiooni teooria.

Esimese väite võiks vaidlustada järgmisest lähtepunktist.

Pildilised väljendusvahendid on tõepoolest viimastel aastakümnetel võitnud juurde uusi valdkondi, nagu televisioon, video, piltreklaam. Näib, et nn. uue meedia (mille all mõeldakse tavaliselt tehnoloogiliste abivahendite kasutamist sõnumite loomisel ja esitamisel) üheks oluliseks ambitsiooniks ongi piltkujutise, olgu siis staatilise või liikuva, kasutamine.

Mõned aastakümned tagasi näis interneti teke ja arvutisuhtlus osutavat kirjaliku väljendusviisi taastähtsustuvale rollile, Walter J. Ongi parafraaseerides uue kirjaliku suhtluse ajastu naasmisele.² Elektronpost võttis kindlasti üle mitmeid telefoni funktsioone. Interneti algaegade teated olid puhtalt sõnalised ning tekkis ka vastav piltkunsti vorm – kindla koodiga tähemärkidele toetuv ASCII-kunst.

Üheks pildilise info osakaalu tingivaks teguriks on olnud piltkujutise loomise ja paljundamise suhteline kulukus ja tehniline keerukus. Tehnoloogiliste vahendite areng alates tavapärasest trüki- ja paljundustehnikast piltkujutise digitaalse talletamiseni on kaht-

¹ V. Sarapik, *Keel ja kunst. oxymora* 3. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1999.

² Nt. W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982, lk. 136.

lemata selle kasutamist üha hõlbustanud.

Nii arvutisuhtluses kui ka trükitehnikas on pildi ja sõna vahekord paljus tehniline probleem ning tõepoolest on pilt muutunud üha orgaanilisemaks informatsiooni osaks. Samas peab arvestama, et ei kasva mitte ainult pildilise info, vaid koguinfo hulk, ning selle taustal ei pruugi proportsioonide muutus olla sedavõrd radikaalne, et õigustada pelgalt visuaalse kommunikatsiooni ajastu nimetust. Ilmselt on õigem väide, et tegemist pole mitte niivõrd pildilise info kui erinevaid meediaid sünteesiva info kasvuga – pilt + heli, pilt + saatev sõnaline tekst jne. –, ühesõnaga, selgete piiride ähmastumisega. Tõepoolest on ka populistliku hõnguga “visuaalse kommunikatsiooni ajastu” loosug üha enam taandumas ja rohkem pööratakse tähelepanu erinevaid vahendeid sünteesivatele tekstiloomeprintsipiidele.

Teine ja kolmas seisukoht – pildilise sõnumi üldmõistetavus või ka suurem manipuleeritavus ja kontekstist sõltuvus – koonduvad arusaama, et piltkujutis, sõltumata isegi sellest, kas representatsioon arvatakse toetuvat loomulikule või konventsionaalsele tähistamisele, on hõlpsamalt mõistetav kui verbaalne sõnum. Kui ka domineerib konventsionaalne pildikood, on see ikkagi kergemini õpitav võrrelduna täiesti võõra loomuliku keele õppimisega (vrd. nt. väljendeid “see on nagu hiina keel” ja “puust ette tegema ja punaseks värvima” ehk siis *kujutama*).

Kõik kolm suundumust ei lähtu niisiis, ka seda otseselt teadvustamata, piltkujutise puhast, homegeensusest visuaalsusest ja kontekstivabast mõistetavusest. Absoluutselt puhas ja ühtne väljendusvahend saab eriti kaasaegses sõnumite heterogeensuses, kuid ka ajaloolises plaanis olla vaid teoreetiline konstruktsioon. Niisiis keskendungi järgnevas ühe segavariandi – pildi ja sõna koosluse – analüüsile.

Artikli sihiks ei ole anda ammendavat ülevaadet seda teemat käsitlevast kirjandusest. Selle rõhuv enamik keskendub konkreetsele empiirilisele materjalile, erinevatele iseloomulikele näidetele kunsti- ja kirjandusloos. Tegutseb vastav rahvusvaheline assotsiatsioon,³ toimuvad konverentsid, ilmub mitmeid spetsiaalseid ajakirju⁴ jne. Kindel ja viimastel aastakümnetel üha selgema vormi võtnud uurimissuund on seega olemas. Siiski on suhteliselt vähem samme sõandatud astuda üldistavamate käsitluste suunas. Enamikus bibliograafiates viidatakse kümnekonnale krestomaatilisele tekstile: Roland Barthes'i “Kujutise retoorika”,⁵ kujutise-sõna suhteid tüpiseerida püüdev Áron Kibédi Varga artikkel “Criteria for Describing Word-and-Image Relations”,⁶ mõned Michel Fou-

3 1987 loodud International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI), lisaks tegutseb mitmeid kohalikke *word-and-image*-nime kandvaid ühinguid. Amsterdamis vabaülikoolis on vastav erinevate kunstiliikide komparativistkale pühendatud õppeprogramm.

4 Tuntuim ilmselt 1984 ilmumist alustanud “Word & Image” kirjastuselt Taylor & Francis, kuid vt. nt. ka võrguajakiri “Image and Narrative” (Leuveni katoliiklik ülikool, <http://www.imageandnarrative.be/index.htm>).

5 Vt. nt. R. Barthes, *Rhetoric of the Image*. – R. Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. R. Howard. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1985, lk. 21–40.

6 Á. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. – *Poetics Today* 1989, Vol. 10 (1), lk. 31–53.

cault', E. H. Gombrichi, Meyer Schapiro, W. J. T. Mitchelli jt. tekstid.⁷

Kujutise ja teksti suhete käsitlemine eeldab kolme omavahel seotud analüüsisatasandit:

(1) mõistetase ja ühtaegu lähtepunkti, metodoloogia valik: mida me mõistame piltkujutise ja mida teksti all, milline on kujutise/kujutamise suhe pilt- ja tegevuskunstiga, millised on piltkujutisega seotud tekstuaalsuse erinevad väljendused;

(2) hierarhiline, süntaktiline tasand: piltkujutise ja teksti formaalsete suhete tüpiseerimine;

(3) semantilis-pragmaatiline tasand: kuidas teksti olemasolu/puudumine mõjutab pildilist sõnumit; kujutavkunsti ja sõnateksti suhted, ehk laiemalt: mil määral mõjutab sõnumi tähendust ja tõlgendamist selle väljendusvahend.

1.

Sõnateksti ja piltkujutise suhetega on asja tajuja kognitiivpsühholoogial, teksti- ja diskursuseanalüüsil, meedia- ja kommunikatsiooniteoorial, (kunsti)filosoofial ning mõistagi semiootikal. Üks võimalusi on kunstiliikide võrdlus, kas siis sihiga luua selgeid formaalseid ja sisulisi eristusi (Gotthold Ephraim Lessingi "Laokoonist" lähtuv suund) või vastupidi, püüd leida ühisjooni erinevate kunstide vahel (*ut pictura poesis*-traditsioon). See lähtepunkt võtab igal juhul eelduseks sõna- ja piltkunstide formaalsed erinevused: võrrelda saab kahte selgelt eristuvat nähtust ja vahepealne jääb seega tähelepanu alt välja. Teine võimalik lähtepunkt on keskendumine selgetele, kuigi kunstikultuuri seisukohalt justkui marginaalsetele vahevormidele – koomiks, karikatuur, illustratsioon, reklaam. Neid on järjepanu rehabiliteeritud ja üheks käivitavaks teguriks on siin olnud uutele infokandjatele (televisioon, arvuti jne.) olemuslik erinevate väljendusvahendite kooseksistents.

Kolmas võimalus on funktsionaalne ja kõrvutatav: valida vaatluse keskmeks artefaktid, kus sõna ja pilt eksisteerivad koos, võrreldes neid samalaadsete, kuid peamiselt ühele väljendusvahendile tuginevate nähtustega ning analüüsides nende erinevaid ja sarnaseid toimimisi suhtlusprotsessis. Selline meetod on leidnud kasutamist peamiselt kunstifilosoofias ja semiootikas: just viimastel aastakümnetel on eri tüüpi semiootiliste süsteemide analüüs ja kõrvutus tõusnud tähelepanu keskmesse.

Olulisemad alljärgneva tarvis määratlemist vajavad mõisted on *tekst*, *teos*, *tekstuaalsus*, *kujutis*, *kujutamine* ja *pilt*.

Tekst kuulub selliste üldkasutatavate mõistete hulka, mille eraldi defineerimist ei peeta enamasti vajalikuks. Peamisi probleeme antud juhul on see, kas käsitada teksti keelelise

7 M. Foucault, *This Is Not a Pipe*. Trans. J. Harkness. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1983; E. H. Gombrich, *Image and Word in Twentieth-Century Art. – Word & Image 1985, Vol. 1 (3)*, lk. 213–241; E. H. Gombrich, *The Visual Image: Its Place in Communication. – The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*. Ed. R. Woodfield. London: Phaidon, 1996, lk. 41–64; J. C. Welchman, *After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image. – J. Freeman, J. C. Welchman, The Dada & Surrealist Word-Image*. Cambridge: MIT Press; Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989, lk. 58–95; M. Schapiro, *Words, Script and Pictures*. New York: George Braziller, 1996; M. Bal, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991; N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981; W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1986; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994.

(ja veelgi ahendades kirjaliku) sidusa tervikuna/süsteemina⁸ või mõistet vastavalt Tartu–Moskva koolkonna töödele laiendades teatava kultuuri algühikuna, tervikliku tähenduse ja funktsiooni kandjana.⁹ 1960. aastate teisel poolel alguse saanud mõiste ekspansioon erinevatesse valdkondadesse (nt. räägitakse ka piltidest, filmidest, muusikapaladest kui loetavatest tekstidest) on selle mitut pidi ähmaseks ja laialivalguvaks muutnud. Tekst on ühelt poolt tõepoolest paljulubav võimalus tähistada ühisnimetajaga erinevate kunstide realisatsioon, tuua välja nende ühisjooni,¹⁰ olles samas ka lingvistilise paradigma manifestatsioon kunstiteadustes. Tavakasutuses on tekst jäänud seotuks sõnalise väljendusega ning mõiste laiendamine sunnib kitsama tähenduse tarvis midagi uut leidma. Järgnevas on eristatud teksti kitsamas ja laiemas tähenduses. Kitsamas tähenduses tekst on intentsionaalne loomulikus keeles väljendatud sõnum. Laiemas tähenduses tekst – järgnevas tähistatud kui TEKST – on intentsionaalne, sidus ja terviklik tähenduse kandja, mis võib tugineda nii homogeensetele kui heterogeensetele semiootilistele süsteemidele. Teksti täpsem piiritlemine igal konkreetsel juhul jääb paratamatult intuiitiivseks ja pole täies ulatuses formaliseeritav.¹¹

Gérard Genette pakub *kunstiteose* ontoloogias rääkides välja selle omalaadse kahetise eksistentsi, teose immanentsi (objektitüüp, millest teos koosneb) ja transsendentsi (erinevad viisid, kuidas teos ületab selle immanentsi).¹² Seejuures arendab Genette kriitiliselt Nelson Goodmani autograafilise ja allograafilise kunsti mõisteid, üritades põhjalikult analüüsida ka kõikvõimalikke piirnähusi ja vältida ranget kunstiliigitist eristust. Teose immanents võib Genette'i järgi olla kas füüsiline ja ainuobjektne (autograafilised teosed) või ideaalne (allograafilised teosed), mil-

lel omakorda on erinevaid füüsilisi manifestatsioone.¹³ Ideaalne immanents on samuti unikaalne, igal kirjandusteosel on ainult üks (ideaal)tekst, muusikateosel üks noodikuju. Et selleni jõuda, n.-ö. teksti kehtestada, vajame korrektseid manifestatsioone.¹⁴ Genette pole siiski, nii nagu ka Goodman, autograafiliste ja allograafiliste kunstiteoste eristamisel kuigi järjekindel. Tema piir- ja erandnäidetest¹⁵ ning sellestki, et Genette mõõnab kunstide võimalikku arengut autograafilistelt teostelt allograafiliste suunas,¹⁶ võib hõlpsalt astuda sammukese edasi ja rääkida ka ainuobjektse-

8 Vrd. nt. T. A. van Dijk, *The Study of Discourse. – Discourse as Structure and Process. Discourse Studies 1*. Ed. T. A. van Dijk. London: Sage, 1997, lk. 3, 7.

9 V. V. Ivanov, J. M. Lotman, A. M. Pjatigorski, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij, *Kultuurisemiootika teesid. Tartu Semiotics Library 1*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 1998 (esmatrükk 1973), lk. 65. Kuid vrd. ka: “Tekst ... kui ... üldse kogu humanitaarse ja filoloogilise mõtlemise ... esmane tingimus. [...] Kui tekst laias tähenduses on igasugune seotud märgikompleks, siis tegeleb ka kunstiteadus (muusikateadus, kujutatavate kunstide teooria ja ajalugu) tekstidega (kunstiteostega).” (M. Bahtin, *Teksti probleem lingvistikas, filoloogias ja humanitaarteadustes üldse. – M. Bahtin, Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk. 212.)

10 Seda on teinud ka siinkirjutaja, nt. *Keel ja kunst*, lk. 8–10, 110jj.

11 Kaasaegses semiootikas on võimalik teksti veelgi avaram määratlus, mis jätab kõrvale ka intensiooni tingimuse ja käsitleb teksti pelgalt interpretatsiooni objektina (maastik kui tekst). Vt. nt. J. D. Johansen, S. E. Larsen, *Signs in Use: An Introduction to Semiotics*. London, New York: Routledge, 2002, lk. 221.

12 G. Genette, *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Trans. G. M. Goshgarian. Ithaca, London: Cornell University Press, 1997, lk. 10–11.

13 G. Genette, *The Work of Art*, lk. 91jj.

14 G. Genette, *The Work of Art*, lk. 116–117jj.

15 Nt. piltkunstiteos võib muutuda ajas: saada kahjustusi, hävineda osaliselt või täielikult, veelgi keerukamaks osutub kontseptualistlike või ka digitaalsete teoste objekti määratlemine.

16 G. Genette, *The Work of Art*, lk. 157jj.

te kunstiteoste immanentsi ideaalsest ja reaalsest eksistentsist.

Siinse käsitluse jaoks oluline on järelendus, et kunstiteos ei ammendu TEKSTIS või muus objektis.¹⁷ Seega peab eristama vähemalt kahte kunstiteose olekut, selle kahetist eksistentsi. TEKST on see, mis on antud, mis on lugeja, vaataja ees avatud ja valmis lugemiseks. Selle mõiste sinne kasutus vastab ligikaudu Gérard Genette'i kunstiteose immanentsile eksistentsile. TEKST võib olla maal oma meelelisel kujul, raamatut moodustav sõnaline jada, piltide järjestus ja saatev hääldamine kinolinal. TERVIKTEKSTINA võib toimida aga ka laialt ulatuslik kunstiprojekt või näitus. Seetõttu võib TEKSTI mingi osa toimida iseseisva TEKSTINA ja vastupidi, TERVIKTEKST moodustuda iseseisvatest TEKSTIDEST. Teos on interpreteeritud tekst, mille tähendus vormub autori, vastuvõtja ja teksti vastasmõjus, "on teksti immanentsi võimalus. Tekst on *minimaalne* teose eksistentsi eeldus, selle absoluutsel puudumisel satub kahtluse alla ka teose olemasolu. Tähendus tekib teoses ning teos pole sellest lahutatav. Teksti ja teose eristamine ei viita kindlasti äärmuslikule dualismile – nii nagu teos seob endaga tähendust, seob ta ka teksti, tekstis peitubki teose võimalus. Ütleme, et see erisus on pigem praktilist laadi – teksti hävimisel pole ju võimalik väita, et midagi ei jääks järele. Kunstiteosel peab seega olema ka mingi ideaalne ja teadvuslik olek."¹⁸

Muidugi pole TEKST ainult kunstiteose antus, vaid tähistab ka tarbesõnumeid. Tegehmist on tööterminiga, mida on raske rakendada näiteks arhitektuurist või vormidisainist kõneldes.

TEKSTI piiritlemisel on olulised nii välised kui sisemised tegurid. TEKST kui sotsiokultuuriline konstrukt sõltub sellest, mida antud ühiskond aktsepteerib tekstina ja mida loeb vaid tähendusetuks kaootiliseks müraks.¹⁹ Tõenäoliselt ei peetaks TEKSTIKS teise

ajastusse paigutatud eksperimentaalluulet, hääldutusi, sündmus- või *ready-made* kunsti. TEKST vajab piiritlemist, teatud ühiskondlikku staatust, piltkunstides on selleks ajalooliselt olnud üks üsna lihtne abivahend – pildiraam –, kuid raamistus võib olla institutsionaalne, kehtivaid kultuurikonventsioone arvestav. TEKSTI staatus määrab ka selle, et me peame oskama seda paigutada teatud interpreteerivasse raamistusse.²⁰ Välistele normidele lisaks vajab TEKST aga teatud immanentsid tunnuseid.

Tekstuaalsusena ehk *tekstuurina* käsitan TEKSTI sisemist sidusust, koherentsust, seega tunnusojooni, millele TEKST tugineb. Tekstuaalsuse vahetu analüüs näiteks piltkujutiste puhul on eksplitsiitselt esitatud formaalsete elementide puudumise tõttu sageli keerukas. Antud juhul on huvikeskmes eeskätt tekstuaalsuse homogeensed ja heterogeensed väljendused.

TEKSTI *transtekstuaalsed* suhted.

Genette'i on teose transtsendentsi küsimus huvitanud mitmes kirjutises ja õieti sellest

17 Vrd. ka: "Tuleb otsustavalt loobuda kujutelmast, et tekst ja kunstiteos on üks ja seesama. Tekst on kunstiteose üks, mõistagi erakordselt oluline komponent, milleta teose eksisteerimine pole mõeldav. Kunstiline efekt tervenisti tekib aga teksti kõrvutamisel eluliste ja ideelis-esteetiliste kujutluste keeruka kompleksiga." (J. Lotman, Luule ja proosa. – J. Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur. Tallinn: Olion, 1990, lk. 52.) Ja: "Kunstiteose struktuuri tekstiväline osa moodustab kunstiterviku täiesti reaalse, tihtilugu vägagi olulise komponendi. Muidugi, talle on iseloomulik tekstuaalsest osast suurem ebakindlus, ta on palju liikuvam ja muutlikum." (Samas, lk. 63.) Vrd. ka B. Bernstein, Kunstiteose mudel kunstiteaduse struktuuris. – B. Bernstein, Kunstiteadus ja kunstikultuur. Tallinn: Kunst, 1990, lk. 51.

18 V. Sarapik, Keel ja kunst, lk. 110.

19 Vt. nt. ka W. F. Hanks, Text and Textuality. – Annual Review of Anthropology 1989, Vol. 18, lk. 95–127.

20 W. F. Hanks, Text and Textuality, lk 103.

huvist – teos ja selle tekstiväline tähendus ning tekst ja tekstuaalne transtsendents²¹ – kasvas välja ka tema tuntud viieosaline transtekstuaalsuse skeem: (1) intertekstuaalsus (kitsama mõistena kui seda kasutas Julia Kristeva), (2) paratekstuaalsus, (3) metatekstuaalsus, (4) hüpertekstuaalsus, (5) arhitektuaalsus.

Esimest korda mainib Genette seda (siis veel neljaosalisena) raamatu “Introduction à l’architecte” epilooži üpriski vabavormilises dialoogis oma *alter ego*’ga²², teist korda kolm aastat hiljem ilmunud raamatu “Palimpsestes” sissejuhatuses²³ ja nüüd juba viieastmelisena. Kolmandas, paratekstuaalsusele pühendatud raamatus ei viita Genette tüpoloogiale otseselt, küll aga selgitab tõlkija seda ingliskeelse väljaande saatesõnas.²⁴ Samalaadse viietise skeemina on seda suhteliselt harva üle võetud. Nii intertekstuaalsus (just oma avaramas tähenduses) kui metatekstuaalsus on Genette’ist sõltumatult laialt pruugitud mõisted. Vähem kasutatust on leidnud arhitektuaalsus ning hüpertekstuaalsus, mille levikut Genette’i tähenduses piirab selle tuntum tähendus arvutipõhise hüpertekstina. Kõige viljakamaks ongi osutunud paratekst, mis on levinud ka väljapoole kirjandusuuringuid. Paratekstuaalsust nimetab Genette ise esmamainimisel transtekstuaalsuseks *par excellence*, ehk siis selle kõige iseloomulikumaks liigiks.²⁵

Antud teema seisukohalt on Genette’i viiest tekstuaalsusest vajalikud kaks:

(1) *Paratekstuaalsus*, mis sõnakunstides hõlmab raamatus kaante vahel olevaid peritekste (pealkiri ja autori nimi, pühendused, epigraafid jmt.) ja sellest väljapoole jäävaid epitekste (autori enda selgitavad sõnavõetud ja pöördumised, nt. kiri kirjastusele), kuid ka raamatu vormilisi ja pildilisi elemente: illustratsioonid, tüpograafia, küljendus, formaat, paber. Piltkunstides on paratekstideks eeskätt

keelelised lisandid (teose pealkiri, autorinimi jm. andmed, autoritektid), samuti raam, formaat, tehnoloogilised andmed, tiraaži suurus, aga ka teose asukoht ja ajaline kestus. Paratekst on niisiis omalaadne vahekiht teose ja konteksti, teose ja vastuvõtja vahel.

(2) *Arhitektuaalsus* on transtekstuaalsest suhetest kõige abstraktsem ja otseselt väljendamatü. Selleks on TEKSTI žanrilisele (temaatilisele, formaalsele) iseloomule ja diskursiivsele kuuluvusele viitavad elemendid, ning selles rollis esinevad ka mõned teose paratektid (nt. sügavtrükitehnika, remaatiline pealkiri). Teos võib oma žanrilist kuuluvust esitada avatult või vastupidi, iga hinna eest varjata.

Genette’i skeemi vaatepunkt on tekstikeskne, kõik transtekstuaalsed suhted vaatlevad teisi, vähem või rohkem iseseisvaid tekste funktsioneerivana *selle* teksti suhtes ja mitte nt. (kirjandus)kultuuris tervikuna. Vastavalt sellele pole Genette’i transtekstuaalses raamistuses oluline teose konteksti mõiste, autor toimib eeskätt autorinimena, vastuvõtja (kirjastaja) paratektide määratlejana.

Konteksti kui heterogeense ja määramatu tekstivälise (kuid teksti üksikelementide seisukohtalt ka tekstisisese) maailma analüüs tingib vajaduse selle teatavagi liigenduse järelle.

(3) Teose *sotsiokultuuriline kontekst*, mida iseloomustab semiootiline heterogeensus.

21 Tekstuaalne transtsendents ehk transtekstuaalsus on kõik, mis seob kas siis avalikult või varjatult teksti teiste tekstidega: G. Genette, *The Architect: An Introduction*. Trans. J. E. Lewin. Berkeley: University of California Press, 1992, lk. 81.

22 G. Genette, *The Architect*, lk. 81–83.

23 G. Genette, *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, lk. 8–12.

24 G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, lk. xviii–xix.

25 G. Genette, *The Architect*, lk. 82.

Konteksti määramatusest on oluline eristada minimaalset antud teose interpreteerimiseks vajalikku konteksti ja sünkroonset ajastukonteksti.

(4) *Kaastekstid* ehk teose tekstiline (verbaalne) kontekst, omalaadne teost ümbritsev verbaalne ruum, mis hõlmab kõike, mida teose kohta on arvatud, öeldud ja kirjutatud.

Kaastekstid võivad funktsioneerida metatekstidena, kuid metatekste ei saa ammen-davalt vaadelda kaasteksti ühe osana ja nad ei pea olema vaid sõnalised. (Auto)metatekstuaalsena võivad toimida ka mitmed teksti osad, paratekstid (alapealkiri, moto) ja eriti epitekstid. Mittemetatekstuaalse kaasteksti näiteks on vestlus või kirjutis, mis ei suuna teose interpreteeringut (näituse transportija-te kahekõne näiteks). Kaastekst on seega metatekstist laiem ja formaalsem mõiste.

(5) *Kõrvaltekst*²⁶ ehk kotekst: tervikteksti osa vahetu tekstiümbrus, märgi või teksti semiootiliselt homogeenne keskkond antud situatsioonis, mis moodustub samast semiootilisest süsteemist.²⁷ Romaani lõigu (fraasi, lause, peatüki) kõrvaltekst on seda ümbritsev romaani tekst; maali kõrvaltekstiks võivad olla teised maalid samalt näituselt.

Vähemalt piltkunstide seisukohtalt tuleks välja tuua veel kaks konteksti alaliiki.

(6) Autograafiliste teoste jaoks on oluline võttestik, mille abil neid reaalses kommunikatsioonis asendada. Enamikku olemasolevatest teostest me ei näe elus kas üldse või näeme vaid piiratud arv kordi. Ka kodulinna muuseumiseintel asuvad tööd nõuavad spetsiaalset käiku. Nii kannab rida elemente asendusfunktsiooni, asendades suhtluses reaalselt TEKSTI: autori nimi ja teose pealkiri, teose sõnaline kirjeldus (s.t. kaasteksid) ja kõige edukamalt koopia ning reproduktsioon.

Siinkohal on neid TEKSTE, mis kunstikommunikatsioonis funktsionaalselt asendavad kunstiteose TEKSTI nimetatud *asetekstideks*

(protekst), vastavat suhet asetekstuaalsuseks. Hävinud teose TEKSTI koha täidab asetekst – paremal juhul reproduktsioon, ajalooliselt aga ka kõikvõimalikud kirjalikud teated.²⁸

Kuigi asetekstuaalsus on oluline eeskätt autograafiliste teoste puhul, esineb seda muidugi ka kirjanduskultuuris – adaptatsioonid, kokkuvõtted jmt.

(7) Taas eeskätt piltkunstidest ja peamiselt narratiivsetest teostest rääkides on oluline veel *eeltekst* (pretekst). Eeltekst on n.-ö. pinnas, alus, mis õigustab teksti loomist ja tõlgendamist.²⁹ Varasema kunsti piiratud narratiivide hulgast tundis vaataja kujutatud süžee ära ikonograafiliste reeglite abil. Uusaegne pilt-narratiivide variaabluse kasv oli kindlasti üheks autoripoolselt fikseeritud pealkirjade teket põhjustavaks teguriks näituste ja kunstikaubanduse kõrval.

Pilti on antud juhul käsitatud kui reaalselt eksisteerivat artefakti, mis teatud tunnuste (kujutamiskonventsioonide, sarnasussuhte) abil tähistab mingit teist objekti või objektiklassi, kusjuures tähistatav objekt võib ka mitte eksisteerida. *Pilti* ja *piltkujutist* kasutatakse sünonüümsete mõistetena. *Kujutis* on pildist laiem ja ühtaegu seda hõlmav mõiste. Kui pildil on konkreetne materiaalne kandja, siis kujutisel võib see puududa – nt. järel-

26 “Konteksti tasandeid, mis mõjutavad draamateksti vahetult ning on antud koos tekstiga (saavad implitsiitse või eksplitsiitse tekstuaalse väljenduse), võiks hõlmata ko-teksti (kõrvalteksti) mõistega.”

(L. Epner, Näitekirjanduse käsitlemisest kirjandusloos. – Traditsioon & pluralism. Toim. M. Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 1998, lk. 239.)

27 J. D. Johansen, S. E. Larsen, Signs in Use, lk. 204.

28 Varem olen käsitlenud ühte sellist juhtumit, Ado Vabbe maali “Itaalia”: V. Sarapik, Keel ja kunst, lk. 245–264.

29 W. F. Hanks, Text and Textuality, lk. 96.

pilt, peegeldus, miraaž jmt.³⁰ Kuna tava- kasutuses seondub *pilt* eeskätt kahemõõtmelise objektiga, kasutan kolmemõõtmelise kujutise vastena sõna *kuju*. Kunstiteoreetilises vaatepunktist pole erinevus põhimõtteline, kuna eriti kaasaegsest kunstist võib leida lõputult vahevorme.

Kujutamise määratlemisel olen jäänud selle kitsama tähenduse juurde: mingite (enamasti pildiliste) vahenditega info edastamine teosevälisest või teoses esitatud reaalsusest.³¹

Pilttekst (vrd. ka ingl. *iconotext*, *image-text*, *imageword*³²) on pildi ja teksti süntees: koomiks, karikatuur, piltkujutist ja kirja koos kasutatav kunstiteos, raamatud, mille illustratsioonid on selle lahutamatu osa, seega TEKSTID, mis emma-kumma komponendi puudumisel poleks enam samatähenduslikuna mõistetavad.

2.

Alljärgneva taksonoomia puhul võib rääkida vaid suundumustest, dominantidest ja mitte selgepiirilistest kategooriatest. Pildi–sõna suhted on selleks liiga heterogeensed, liiga rohkete üleminekuvormide, vaheastmete, mitme võimaluse koosseksistentsiga, et vähegi loota neid ammendavalt ja üheselt klassifitseerida. Üldistatult on tarbekujutiste variaabelus väiksem, tüüpjuhtumid selgemad, pildi–sõna erinevad kooslused kunstis seevastu tuginevad sageli erilaadsetele ambivalentsidele.

Teksti ja piltkujutise suhteid võib jaotada kõigepealt hierarhiliselt:

- (1) domineerib piltkujutis,³³
- (2) domineerib sõnaline tekst,
- (3) võrdne suhe (pilttekst).

Teiseks kriteeriumiks on see, kas mõlemad komponendid on esitatud meile ajas ja ruumis koosseksisteerivatena, on nad realiseerunud või mitte.

Seega saab rääkida mõlema komponendi eksplitsiitsetest ja implitsiitsetest eksistentsist.³⁴

Põhimõtteliselt võivad nii pilt kui sõna mõlemad olla pelgalt teadvuslikud, realiseerimata (filmilaadsed mälnarratiivid, teadvuslikud kujutelmad), kuid antud käsitlusest jäävad sellised juhtumid kõrvale.

Kolmandaks võib sõna olla kas seda esitava visuaalse/auditiivse vormiga seotud (nt maalitud sõna) või mitte, ehk olla Genette'i mõistes allograafiline või autograafiline. Üldjuhul ei sõltu teksti sisu selle vormist ega esitusviisist ja seda loetakse tavaliselt keelesõnumile tunnuslikuks. Raamatu eri trükki- de eri karva ja faktuuri paber võib küll mõ-

30 Seega erineb siinne mõistekasutus nt. Göran Sonesson'i pakutust, kes loeb pilti ja kujutist sünonüümiks (nt. G. Sonesson, *Image/picture*. – The Internet Semiotics Encyclopaedia.

http://www.arthist.lu.se/kultsem/encycloimage_picture.html, 2000), kattudes pigem W. J. T. Mitchell'i määratlusega: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, lk. 9–10.

31 Vrd. ka V. Sarapik, *Realism ja reaalsuse representatsioonid*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd. 12, nr. 1/2, lk. 68–72.

32 W. J. T. Mitchell'i mõiste *imageword* otsene vaste on "piltsõna", kuid selle abil tähistatud nähtusi on kohasem nimetada pilttekstiks: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, lk. 89.

33 Siinkirjutaja ei saa nõustuda Kibédi Varga seisukohaga, et üksikkujutis võib domineerida teksti üle vaid erandjuhtudel. Vähemalt piltkunstidest sellele tuge ei leia, kinnitavaks näiteks võivad olla ehk pressifotod ja reklaam. Vt. Á. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, lk. 42.

34 Kibédi Varga räägib samas seoses sõna ja pildi simultaansest ja järjestikusest ilmumisest (*Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, lk. 33). Siinkohal on sellest loobutud, kuna lugemise ja pildi vaatamise üheaegsus–järjestikkus sõltuvad nii pildi formaadist kui teksti pikkusest ja üleminekud on siin pigem sujuvad (vrd. väga suure ja väga väikese maali pealkiri muuseumi seinal, ehk pikem infotekst kas seinal maali kõrval või eksponeerimisruumi kõrval sahtlikeses). Simultaanse ilmumise ideaaliks peaks olema hästiloetav kiri kujutise pinnal – filmi subtiitrid, kiri maalil. Aga ka sellist sõnumit lugedes ei saa me võrdväärselt keskenduda piltkujutisele.

jutada meie isiklike suhteid teosega, kuid mitte selle sisu. Kirja kasutamine kunstiteose osana toob kaasa põhimõttelise erinevuse. Kui Leonhard Lapin maalib sõna *lapin*, mis ongi ainus maalil kujutatud objekt, pole see enam seesama sõnum, mis too sõna lihtsalt öelduna. Tekst ühineb oma realisatsioonivormiga ja vorm saab selle üheks osaks.³⁵

Neljas jaotuskriteerium puudutab piltkujutist, mis võib olla kas üksik ja liikumatu (nt. üksikfoto); liikumatute piltide seeria (saripildid, koomiksid) või liikuv, ajas muutuv (film, televisioon). Filmi jt. liikuvate kujutiste saatev tekst esineb kas auditiivselt (tegelaste kõne, jutustaja hääl) või kirjalikult (subtiitrid, tummfilmide tekstkaadrid).

Esimesest kolmest võimalusest lähtuvalt võib välja tuua järgmised pildi–teksti seoste põhitüübid.

(1) domineerib pilt

1.1. piltkujutisega kaasnev sõnatekst on eksplitsiitne ja realiseerunud, seotud oma materiaalse vormiga (s.t. on autograafiline):

- tähenduslik kirjaelement kui piltkujutise osa,

- tähenduseta kirjaelement kui piltkujutise osa (s.t. kirja, kirjalikkust on kujutatud soovita selle kaudu midagi öelda),

- kõne kui teose, nt. liikuva piltkujutise osa;

1.2. sõnatekst on eksplitsiitne, kuid domineerib ideaalne immanents, selle tähendus ei sõltu otseselt vormist (s.t. on allograafiline):

- kujutisega vahetult seotud tekstid: pealkiri, autori nimi, kataloogi number, autori saatekst jt. paratekstid;

1.3. sõnatekst on implitsiitne, kindlas vormis väljendamata, kuid pildist tuletatav ja vormub seega vastuvõtja kaudu, kes selle sõnastamise ette võtab:

- pildil kujutatud narratiiv ehk pretekst,
- retoorilised figuurid: allegooria, allusioon;
- kujutatu võimalik sõnastamine/kirjeldamine.

(2) domineerib tekst

2.1. pilt on eksplitsiitselt väljendatud ja teksti sisuga tihedamalt või lõdvemalt seotud; tekst on allograafiline:

- illustratsioon, sh. autoriillustratsioon, teksti autori ja kunstniku koostööna sündinud või autorist sõltumatult illustreeritud tekst,
- piltnäide entsüklopeedias, õpikus,
- ajalehe/ajakirja pressifotod.

Siin võib muidugi välja tuua ka põimunud hierarhiaid. Näiteks domineerib üldiselt ajalehe leheküljel uudis, fotod on sellega seotud ja sisuliselt allutatud. Fotodel on aga omakorda neid selgitavad allkirjad, mis on teised pildi suhtes. Samalaadseid põimumisi leiab illustreeritud raamatus, s.t. illustratsioonil võib olla oma allkiri (nt. tsitaat tekstist);

2.2. pildilisus, ikoonilisus kirjapildis, tekst on esimeses näites üldjuhul allograafiline, teises ja kolmandas autograafiline:

- hääle graafiline esitamine (versaalides kiri kui karje; ellips kui pausi, vaikuse tähistaja) või kõnes väljendamatu kirjakasutus (mahatõmme, mäng häälikute kirjapildiga, mis levisid peamiselt Derrida tööde kaudu; kuid siia alla võib lugeda ka tavapärased kirjavahemärgid, kirjatüübi muutused, kursiivi kasutamise),

- lehekülje küljendus ja kirjatüüp kui teatud ajastu vmt. väljendus, kalligraafia (kui tavapäraselt on kiri “läbipaistev”, üldjuhul me ei märka selle visuaalseid omadusi, siis kirja-pildi erisuse rõhutamine, n.-ö. kirja realisatsiooni esiletoomine kannab omalaadset kaudsõnumit),

- konkreetne luule, kalligramm, kiri kui pilt (nt. tahvelmaal või plastiline objekt);

³⁵ Keelesõnumi materiaalsuse ja mittemateriaalsuse probleemist lähemalt vt. ka Karin Laansoo artiklit siinsamas.

2.3. (visuaalse) keskkonnakogemuse, pildi kirjeldus e. implitsiitne pildilikkus tekstis:

– nähtavatele omadustele viitavad väljendid, epiteedid, metafoorid (*punane tomat, valge vares, leegitsev süda*),

– olematu pildi ekfraas,³⁶

– kirjeldus (ruum, loodusvaade, nägu vmt.).

(3) pilttekst, võrdne suhe või süntees

3.1. pildi ja sõnateksti koosseksistents, kus kumbki on teisest tähendust kaotamata lahutamatu, kuigi formaalselt eristatav:

– koomiks, teksti kasutatav karikatuur, embleem, telesaade, teksti ja pilti kombineeriv reklaamplakat, pilte (ja/või saatvat heli) rakendav hüpertekst, grafiti, piltmõistatus;

3.2. pildi ja kirja süntees, ühtsus, mis väljendub allograafilises vormis:

– hieroglüüf, piktogramm;

3.3. pildi ja kirja otsese tähenduseta vahetvormid:

– jälg, kriibe, kraaped, pühkimine.

	<i>pilt</i>	<i>pilttekst</i>	<i>tekst</i>
<i>eksplitsiitne</i>	kiri pildil	pilttekst	illustratsioon
	paratekst	piktogramm	kalligramm
<i>implitsiitne</i>	eeltekst	jälg	ekfraas

Joonis. Pildi ja teksti suhete tunnuslikumad näited

Neljanda kriteeriumi põhjal joonistuvad omakorda nende põhitüüpide alajaotused vastavalt selle, kas kujutisi on üks, on see seeriana või liikuv (vastavalt ka: kas me räägime ühe lehekülje illustratsioonist või terve raamatust). Edasise liigendamise aluseks on see, kas verbaalne sõnum on suuline või kirjalik.

Kuid leitud kolmikjaotust on võimalik laiendada veelgi avaramatele kõrvutus- ja tõlkesuhetele:

– *ut pictura poesis* printsiip: ühe ja sama sisu sõltumatu esitamine erinevate väljendusvahenditega (nt. Laokooni müüt kirjanduses ja skulptuurigrupina) või ka sugulussuhete ja sarnasuste leidmine erinevate kunstide vahel;

– ühe teose interpreteerimine (“tõlkimine”) teise kunstiliigi kaudu: kirjandusteose ekraniseering, piltkunstist ajendatud film jne. Antud käsitluse piiridest jääb säärane laiendus välja juba sel põhjusel, et siis peaks võrdlevalt hõlmama ka muusikateosed, teatri jmt.

3.

“Vahel ma uurin paberit, mis oli teise all, kui ma sulle viimati kirjutasin. Pastaka survest, liha raskusest on sinna jäänud vaevumärgatav jälg. Ma aiman sealt sõnu, mida minu käsi pole mu oma teada kunagi kirjutanud. Aga nendest kirjadest, mis ma sulle tegelikult kirjutan, iga päev, nendest, mida ma palavikuliselt läkitan selle masina mälukettale, ei jää niigi palju, isegi mitte seda jälge.”

– Emil Tode “Piiririik”

Järgnevas keskendun lähemalt teksti ja pildi kooslustele, kus mõlemad komponendid on realiseerunud ja eksisteerivad koos. Kõrvale on jäänud suuline keelekasutus, esiteks seetõttu, et paljud keele ja piltkujutise suhete iseärasused ilmnevad siis, kui mõlemad on nähtavas vormis. Teiseks nõuaksid võimalikud suulise sõnumi ja pildi ning kirjaliku teksti

36 Ühe varase olematu kunstiteose ekfraasi näite leiab August Kitzbergi “Lauritsast”:

“Ka tema uemat pilti mitte, mille reproduktsioone ometi kõik pealinna ja Soome kunstikaupluste aknad täis on. Tugev mees rabasoo, ussipesade keskel, rabasse ära vajumas? ...” Siin on selle eesmärgiks pigem küll esitada metafoorselt positiivse kangelase ja sootsiumi suhteid kui osutada kunstiteosele (A. Kitzberg, Laurits. – A. Kitzberg, Näidendid. Valitud teosed I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1955, lk. 588).

ja pildi suhete erinevused ja kokkulangevused põhjalikumalt ja siinse kirjutise mahtu ületavat analüüsi.

Seega tulevad vaatluse alla järgmised küsimused:

(1) kuidas sõnalise teksti olemasolu/puudumine mõjutab pildilist sõnumit, ehk laiemalt: mil määral tingib sõnumi tähendust ja tõlgendamist selle väljendusvahend;

(2) kuidas tekst toimib pildiruumis.

Esmalt peab siingi viitama paarile terminoloogilisele probleemile.

Naabervaldkondade mõjul on viimase kümnekonna aasta jooksul kunstiteooriasse ja semiootikasse tunginud mõisted *meedium*, *meedialisus* jt. Meedium on ähmase ja valdkonniti ka erineva sisuga, pärineb peamiselt ingliskeelsest kirjasõnast ja vajab seetõttu peaaegu alati eraldi lahtiseletamist.³⁷ Teiseks, samuti ingliskeelse kirjanduse mõju tulemusena on mõistete *visuaalkunst*, *-kultuur*, *-semiootika*³⁸ levik ning need kaks on osalt omavahel põimunud.

Visuaal-liiteliste sõnade peamine häda on teiste meelte näiline ignoreerimine kunstiteose vastuvõtul ja ka loomisel. Kompamine on aga pilt- ja plastiliste kunstide olemuslik osa. Maalija võib pinda pühkida, aidata kaasa pihu ja sõrmedega, kraapida, spaatliga hõõruda, rääkimata erinevast survest pintslile. Sügavtrüki tõmmis tekib otseses mõttes hõõrumise-pühkimise sümbioosis, käe ja pildi vahetu kontakt on kunstidele igiomane. Skulptor modelleerib savi, tajudes vormi pigem käte kui silmadega. Skulptorite igiammuseid abivahendeid on modelli ja modelleeritava vormi võrdlev kompamine, silitamine, käe-(puute)mälu. Autoripoolne kompamiskogemus säilib töös ja tekib sünesteetilisel taas vastuvõtja meeltes.

Kõige rohkem sobiks ainult nägemismeelele toetuv nimetus uutele, tehnoloogilistele kunstidele – neile töödele, mida näeme vaid

arvutiekraani vahendusel, projekteerituna seinale – või isegi kunstile mehhaanilise reprodutseerimise ajastul, kus meistri näpujalg on teosest juba lahkunud või mehhaaniliselt vahendatud. Ometi on just need kunstid rõhutanud meediumide ja meelegaorganite paljusust, vähemalt kuulmise ja nägemise põimumist, tähistades end nii multimeedia kui (uue)meediakunstina ning kirjutades oma ajalugu sünesteekunstinähtustele toetudes.³⁹

Kui nõukogudeaegne lapseõlv ja klassikalised muuseumid setitasid eelteadvusse mittepuutumise keelu, siis kaasaegne kunst on üritanud seda interaktiivsuse sildi all murendada. Kuid ka traditsioonilised näituseruume täitvad teosed eeldasid kehakogemust: jalutamist ühest tööst teiseni. Suurtest muuseumidest pärit tinane väsimus jalgades pakub sünesteesiaks uusi võimalusi, ehk midagi rongiakna esteetika laadset?

Vaatamata visuaalsemiootika mõiste levikule on ka mitmed semiootikud üsna ettevaatlikud või isegi eitavad tajupõhise liigenduse suhtes.⁴⁰ Paljud kui mitte enamik semiootilisi süsteeme tugineb mitme meele and-

37 Kasutatud nt. tähendustes vahend, vahendaja, vahelüli; massikommunikatsioonivahend; teabelevi vahend; üleloomulike võimetega inimene; infotehnoloogias vahend, mille kaudu andmeid tajutakse, salvestatakse või edastatakse.

38 Vt. ka V. Sarapik, Semiootika kunsti teelahkmed. – Acta Semiotica Estica I. Koost. A. Kõnno, A. Randviir. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001, lk. 126jj.

39 Vrd. nt. R. Kelomees, Meediakunsti ajalugu ja elektroonilise kunsti probleemid. – <http://art.tartu.ee/~raivo/konspekt/21eelaja.html>, 12. III 2004.

40 Vastavad märksõnad puuduvad mitmes suuremas semiootikaleksikonis: A. J. Greimas, J. Courtès, Semiotics and Language: An Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press, 1982; T. A. Sebeok (ed.), Encyclopedic Dictionary of Semiotics I–III. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986; P. Bouissac (ed.), Encyclopedia of Semiotics. New York: Oxford University, 1998.

mestikule. Tajupõhine semiootika või vähemalt semiootiliste süsteemide liigendus põimub meediumi mõiste kasutamise. Nii meedium kui tajuliik võivad tähistada sõnumit edastavat kanalit, meedium enamasti siiski vahendit, mida sõnumi materialiseerimisel kasutatakse.

Kunstiteoorias seostub meediakesksuse rõhutamisega eeskätt Clement Greenbergi nimi, kelle järgi kunsti eesmärgiks saab olla vaid ühele kunstiliigile iseloomuliku esiletoomine ehk keskendumine oma ainuomasele meediumile ja igasuguse sulandumise vältimine (nt. literatuursus kui pejoratiivne mõiste), ehk utreeritult – meedium ongi kunst.⁴¹ Modernistlikku kunstiteooriat iseloomustabki teatud mõttes ühe meediumi võimaluste ammendav kasutamine ning see pole tunnuslik mitte ainult piltkunstile. Võib vaid põgusalt meenutada paralleelseid arenguid filmi- ja fotokunsti, muusikas ja kirjanduses.

Greenbergi ideaal, kunstiteose jutustavast sisust loobumine ning suunatus selle väljendusvahendeile, seondub tahes-tahtmatult ühe teise 20. sajandi mõttesuunaga – meediadeterminismiga. Sugulus Marshall McLuhani fraasiga *medium is the message* on liigagi kutsuv.⁴²

Meediadeterminismi peaküsimuseks on, kui suures ulatuses kommunikatsioonivahend ehk -tehnoloogia mõjutab muutusi ühiskonnas tervikuna ja eriti tekstide interpreteerimist. Selle kõrval on mõistagi mitmeid teisi kausaalsusele tuginevaid teooriaid, mis on meediadeterminismiga rohkem või vähem seotud: keele- ja kultuurirelativism, bioloogiline, sh. sooline determineeritus, sarnaseid jooni võib näha ka marksistlikus ühiskonna baasi ja pealisehituse vastastikusel tingituses.

Laiemas plaanis seostub determinismiga ka tähenduse tekke kontekstuaalse aspekti rõhutamine, olgu selleks siis teksti väline sotsio-kultuuriline kontekst või eeleksisteeriv struk-

tuur. Kaudset sidet võib tajuda ka meedia-determinismi ja kunsti institutsionaalse määratluse vahel. “Determinismide” erinevused tõusevad peamiselt sellest, millist määravat faktorit rõhutatakse, ning eristada võib nii mõõdukamat kui äärmuslikumat vormi. Kui esimene mõõnab tehnoloogiliste leiutiste loodud eeldusi ja võimalusi ühiskonna arengus, siis teine peab neid sellele ainumääravaks ning leiab neid põhjustavat muutusi mitte ainult sootsiumis, vaid ka inimpsüühikas.

Üheks tüüpnäiteks võib pidada suuliste ja kirjalike kultuuride eristamist ning ka trükkikunsti leiutamise mõjusid ühiskonna ja kultuuri loomusele. Tuntumateks sellise determinismi väljendusteks on Harold Innise aja ja ruumiga seotud meedia eristus; McLuhani leitud kommunikatsioonivahendite ühiskonda mõjutav roll ning Walter J. Ongi töödes kirjeldatud dramaatilised muutused üleminekul suuliselt kirjalikule kultuurile.⁴³ Suuli-

41 C. Greenberg, *Modernist Painting*. – *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1992 (esmatrükk 1961), lk. 754–760.

42 Raamat pealkirjaga “The Medium is the Message” ilmus 1967 (M. McLuhan, F. Quentin, *The Medium is the Message*. New York: Bantam). Raamatu pealkirjast lähtudes armastatakse viidata üldtuntud fraasi “meedium on sõnum” ekslikkusele. Samas on liikvel ka teadmine, et pealkiri oli laduja viga, mis autorile tundus õnneliku ja leidliku sõnamängu võimalusena (vt. nt. M. Goux, Monday 13 October 2K3 | MCLUHAN. – http://www.brushstroke.tv/week03_35.html, 10. III 2004). Fraas esineb ka McLuhani varasemates töödes, nt. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press, 1994 (esmatrükk 1964).

43 Vt. nt. H. A. Innis, *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press, 1950; H. A. Innis, *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1951; W. Ong, *Orality and Literacy*; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962; M. McLuhan, *Understanding Media*.

se–kirjaliku kultuuri erinevuse peaprobleeme on teadmiste talletamine; kirjaoskus võimaldab lahutada teadmist inimteadvusest.⁴⁴

Nende hüpoteeside järgi tõuseb suulise/kirjaliku kultuuri vahetumise kõrval teise meediarevolutsioonilise pöörde rolli üleminek digitaalsetele ja elektroonilistele infokandjatele (meenutagem ka igapäevaväljendite arvutist kui teisest kirjaoskusest).

Uutele meediatele tuginevate kunstiliiki arengut võib lihtsustatult vaadelda kolme etapina:

- fotograafia ja filmikunsti teke (uute kunstiliikidena ja mitte lihtsalt tehniliste võimalustena teadvustuvad need 20. sajandi esimestel kümnenditel),
- videokunsti teke,
- arvuti kui kunstiloome (abi)vahendi kasutuselevõtt.

Kõiki nende etappide tulemusel tekkinud uusi kunstiliike on koondatud ka meediakunsti katusnimetuse alla ning siduvaks kriteeriumiks võiks olla tehnoloogiliste abivahendite kasutamine teoste loomisel ja esitamisel. Meediakunsti analüüsi varasem faas, n.-ö. esimene uute meediumide võimaluste teadvustamine, omandas teatud mõttes eshatoloogilise varjundi (kunstiteose, keha, matetria kadu ja lõputu paljunemine, küberilm jne.), rõhutati äärmusi kas siis optimistlikust või pessimistlikust seisukohast lähtudes. Ehk kõige teravamini tajuti muutusi kirjanduses (hüper- ja küberteksti käsitlused, raamatu muutumine digitaalajastul).⁴⁵

Võib ilmselt nentida, et meediadeterminism seostub kunsti ühe arenguliiniga ning sellel on olulisi mõjusid ka kunsti üldprobleemidele, näiteks ainuobjektsuse ja paljundatavuse ehk allograafilise–autograafilise eristuse küsimus. Nii on hõlpsaks saanud tsiteerimine, tekstide kompileerimine, montaaž ja pilditöötlus. Meediast tingitud muutused varieeruvad kunstiliigiti.

Siiski ei kattu meediumi mõiste kunsti-teoorias meediakunsti (või ka meediateooria) meediumiga. Esimese all võib mõista lihtsalt antud kunstiliigile omaseid väljendusvahendeid, teine, kuigi ka mitte üheselt kasutatav, viitab kommunikatsiooni- ja infotalletusvahenditele.

Ka semiootikas leiab meediumi sõna üsna erinevat kasutust tavakeelsest ‘vahendist’ alates ja seetõttu pole päris selge, mida see semiootikale lisab. Kui mõiste jääb näiteks tähendusse ‘ühiskonnas käibivad infotehnoloogilised vahendid’,⁴⁶ on selle kasutamine selge ja põhjendatud. Muud tähendused, sh. meedium kui sõnumi vorm või kunstiliik, kipuvad tahes-tahtmata põimuma aga semiootilise süsteemi või selle väljendusvahenditega, ning siis on meil lihtsalt ühe asja tarvis kaks sõna.

Kohasem tundub olevat multimodaalsuse mõiste, nii nagu seda oma viimastes töödes

44 E. A. Havelock, *Origins of Western Literacy*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1976; mõõdukamat kirjaga ja kirjata kultuuri tüpoloogiat vt. J. Lotman, *Mõned mõtted kultuuri-tüpoloogiast (semiootiline aspekt)*. – Vikerkaar 1999, nr. 5–6, lk. 97–108.

45 Paljude hulgast nt. E. J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1997; J. D. Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. London: Erlbaum, 2000; G. P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992; R. Koskimaa, *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*. Jyväskylä, 2000 (= <http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>).

46 Winfried Nöth nimetab meediaks otseselt defineerimata fotot, filmi, koomiksit, pressit, televisiooni, seega kommunikatsioonivahendeid (W. Nöth, *Introduction*. – *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*. Ed. W. Nöth. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1997, lk. 1), ning tema käsitluses ongi meediasemiotika meediauringute ja semiootika lõimumine.

on kasutanud Gunther Kress ja Theo van Leeuwen.⁴⁷ Mooduseks (*mode*) nimetavad autorid seejuures semiootilisi vahendeid, mis võimaldavad diskursuste ('sotsiaalselt piiritletud teadmised reaalsusest') ja vastastikuse tegutsemise (nt. kommunikatsiooni) tüüpide üheaegset realiseerumist. Mooduseks on nt. narratiiv ja see võib realiseeruda enam kui ühe meediumi kaudu. Meediumi mõiste aheneb märgatavalt, selleks on pelgalt materiaalsed vahendid semiootiliste saaduste ja sündmuste loomisel, mis hõlmavad nii instrumente kui aineid (nt. muusikainstrument ja õhk).⁴⁸ Meediumiks on raamat, selle lehekülg või arvutiekraan, mooduseks piltkujutis, kirjutamine või suuline kõne.⁴⁹ Kuna Kress ja van Leeuwen märgisüsteemi mõistet ei kasuta (seetõttu jäävad ka selle seosed mooduse ja meediumiga avamata) ning nende teooria seos semiootikaga on suhteliselt pealiskaudne, jääb siingi püsima teatud ebakindlus.

Nagu eespool mainitud, on kunstiteoorias ühe väljendusvahendi homogeensuse taotlus taandunud, kuigi mõneti sisaldub ka multimeedialisuse või -modaalsuse mõistes usk ühe meediumi põhimõttelisse võimalikkusse.⁵⁰ Semiootiline süsteem ei pea kindlasti olema selles mõttes homogeenne, et seda saab kirjeldada vaid kirjaliku või pildilisena ning erinevate aspektide koosseksistentsi on järjekindlalt arvestanud nii Umberto Eco kooditeooria, Tartu–Moskva koolkonna kultuurisemiootika kui lõpuks ka Peirce'i märgisüsteemaatika. Tekib küsimus, kas see pole mitte mälulünk, ootamatu mõttelihe – et üldse võiks eksisteerida üks meedia ja seega on tarve rõhutada multimeedialisust.

Ühelt poolt näibki siin põhjuseks olevat modernistlik väljendusvahendite puhtuse paatos, nagu see on esitatud Greenbergi kirjutistes, kuid teisalt ka Ferdinand de Saussure'i mõjuline semiootika, prantsuse kõrgstrukturealistlik ja selle järgne tekstiteooria,

mis käsitasid keelt mentaalse abstraktsioonina. Keelesõnum realiseerus küll materiaalselt, aga omas ikkagi teatud invariantset kuju. Nii Roland Barthes'i arusaam tekstist⁵¹ kui ka Goodmani-Genette'i ettekujutus kirjandusest kui allograafilisest kunstist on siin kohasteks näideteks.

Multimodaalsuse kontseptsiooni juures on oluline taandumine teksti ideaalse immanentsi ainutähtsustamisest: "...keel eksisteerib ainult oma realiseerumises, kuid hetkest, mil see realiseerub – kas siis kõnes või kirjas –, on see *materiaalne*, substantsiaalne; ja see substantis on vältimatult multimodaalne. Kirjapandud keelele peab olema kirjutamismaterjal, kas siis kalju või savi, paber või krohv, pronks või plast."⁵² Muidugi kummitab siin teine oht, keelelise sõnumi materialisatsiooni liigne tähtsustamine.⁵³ Kuigi mingi teksti üks

47 G. Kress, R. Leite-Garcia, T. van Leeuwen, *Discourse Semiotics. – Discourse as Structure and Process*, lk. 257jj.; G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001; G. Kress, *Literacy in the New Media Age*. London, New York: Routledge, 2003.

48 G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse*, lk. 20–23, 79, 114.

49 G. Kress, *Literacy in the New Media Age*, lk. 5–6, 37.

50 Vrd. nt. G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse*, lk. 1.

51 Nt. R. Barthes, *Teosest tekstini. – R. Barthes, Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Tallinn: Varrak, 2002, lk. 126–139.

52 G. Kress, R. Leite-Garcia, T. van Leeuwen, *Discourse Semiotics*, lk. 258.

53 Kirja nähtavale kujule, faktuurile jmt. on tähelepanu pööratud küll raamatukujunduse ja tüpograafia alastes uurimustes, kuid siis jääb tagaplaanile tekst kui tekst, selle sisu ja poeetilised omadused. Vrd. nt. G. Larkin, L. Pond, *Introduction: The Materiality of Printed Words and Images. – Word & Image 2001, Vol. 17 (1–2)*, lk. 1–5; J. Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994.

väljaanne on mulle meelepärasem kui teine (ja tihtipeale on selleks just see trükk, mida lugesin esimesena ja mis nii mälus selle tekstiga seostus), on see vaid mu isiklik mulje ja ei mõjuta teksti tähendust. Ühtede tekstide interpreteeringuis on olulisem nende ideaalne immanents, teiste jaoks tähtis ka realisatsioon. Pilttekstid kuuluvad kindlasti viimaste hulka. Genette leiab seejuures, et mõne teose ühed osad võivad olla autograafilised ja teised allograafilised. Eriti kehtib see piltkunsti teoste kohta, mis sisaldavad ka kirja elemente.⁵⁴

Kõige olemuslikumalt väljendab tekstuaalset heterogeensust Juri Lotmani arusaam tekstist. Kuigi see erineb veidi tema varasemates ja hilisemates töödes, jääb püsima olulisem. Oma raamatus “Структура художественного текста” piiritleb J. Lotman teksti järgmiste tingimustega:

(1) Väljendatus (*выраженность*): tekst on fikseeritud teatud märkides ja vastandub sellega tekstivälistele struktuuridele. Kirjandusteosel on nendeks eeskätt loomuliku keele märgid. Sõltuvalt teksti tüübist võib väljendatus olla graafiline, materialiseerunud kivis, lõuendil.

(2) Piiritletus e. raamistatus (*ограниченность*): ajalistes kunstides on selleks algus ja lõpp; maalil raam.

(3) Struktureeritus (*структурность*).

Neile lisandub veel teksti hierarhilisus (*иерархичность*), s.t. tekst moodustub allstruktuuride keerulisest hierarhiast.⁵⁵ Tekst on alati vähemalt kahe-, enamasti aga paljukordselt kodeeritud.⁵⁶ Koodi mõistet kasutab J. Lotman nii nagu mitmeid teisigi otseselt defineerimata ning selle tähendus selgub arutelu käigus. Kood on abstraktne, analüüsi käigus tekkinud konstrukt, mis toimib erisuunaliselt sõnumi loomisel (kodeerimine) ja vastuvõtmisel (dekodeerimine).⁵⁷ Kui varasemates kirjutistes kasutab J. Lotman keelt

ja koodi vahel ka rööpmõistetena,⁵⁸ siis hilisemates ta sellest loobub ning kood⁵⁹ ja mitmed teised infoteooriast mõjutatud perioodi mõisted taanduvad. Ka teksti käsitleb J. Lotman hilisemates töödes märksa dünaamilisemalt: mitte kui stabiilset, vaid funktsionaalset ühikut, mis tekib loomise ja retseptiooni vastasmõjus.⁶⁰

Keel ei ole vältimatult teksti suhtes eeksisteeriv või vähemalt nii analüüsiv: “Kunstilises mudelis realiseeritav ja kunstiliselt eeldatud keel (stiili, suundumuse keel) suhestub peale loomuliku keele (vene keel, prantsuse keel kirjanduses, loomulike visuaalsete kujundite keel maalikunstis) ka selle keelega, mis alles tuleb rekonstrueerida esitatava kunstilise teksti (mudeli) kõne põhjal.”⁶¹ Nii siis on oluliseks järelduseks koodide paljusus (või paljumeelsus) ja see osutab keeleliselt homogeense teksti võimatusele.

Üsna samas suunas – vahel on need vastastikused mõjud selgemad, teinekord ehk ka teadvustamata – on Umberto Eco arendanud oma kooditeooriat. Ka Eco leiab, et lihtsaid sõnumeid ei eksisteeri. Kuna iga märgi esitis (*sign-vehicle*) annab edasi põimunud si-

54 G. Genette, *The Work of Art*, lk. 97.

55 Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*. – Ю. М. Лотман, *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 1998, lk. 61jj.

56 Nt. J. Lotman, *Kultuurisemiootika ja teksti mõiste*. – J. Lotman, *Kultuurisemiootika*, lk. 273jj.

57 Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, lk. 35–37.

58 Nt. Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. – Ю. М. Лотман, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2000, lk. 155–156.

59 Nt. J. Lotman, *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak, 2001, lk. 13–14.

60 J. Lotman, *Kultuur ja plahvatus*, lk. 132–133.

61 J. Lotman, *Kunst modelleerivate süsteemide reas*. Teesid. – J. Lotman, *Kultuurisemiootika*, lk. 29–30.

susid, on sõnumiks pigem tekst, mille sisuks on paljutasandiline diskursus.⁶² Keele mõiste on Ecol piiritletum, semiootilises tähistuspraktikas asendab seda kood, mis seob omavahel süntaktilisi, semantilisi ja pragmaatilisi süsteeme (ehk s-koode, süsteem-koode).⁶³ Koodi on niisiis õigem käsitada subkoodide ja ekstrakodeerimise kompleksse võrgustikuna.⁶⁴ Eco püüab siin Peirce'ist tõukudes teha vahet üle- (loogiline uute reeglite tuletamine eksisteeriva koodi põhjal) ja alakodeerimisel (reeglite tuletamine koodi tundmata loogilis-intuiitiivselt, konteksti ja võrdlusi kasutades). Esteetiliste otsustuste puhul osutub viljakaks alakodeerimise mõiste, stiilireegleid loeb Eco seevastu ülekodeerimise näiteks. Samas toimivad kunstis nii ala- kui ülekodeerimine enamasti põimunult sel lihtsal põhjusel, et me ei ole võimelised otsustama koodi eksisteerimise või mitteeksisteerimise üle. Nii peab Ecogi keerukamatel juhtudel otstarbekamaks kõnelda ikkagi vaid ekstrakodeerimisest.⁶⁵

Niisiis on kood eeskätt semiootiliste nähtuste analüüsi käigus moodustuv abivahend ja mitte sõltumatult eksisteeriv universaal. Kunstis toimivad koodid pole täiel kujul abstrahereeritavad, metakeelselt kirjeldatavad ja me võime tuletada vaid teatavaid seaduspärasid olemasolevate TEKSTIDE põhjal. Vaatamata sellele, kas meil on käepärast ainult sõnumid või ka mingi sõnumeid siduv süsteem – kooditekst või keel –, on teoses käibivad koodid ühelt poolt põimunud teiste, näiteks kultuurikonteksti koodidega, teisalt moodustavad ise põimunud subkoodide, alaja ülekodeerimise võrgustiku. Seetõttu võib rääkida TEKSTI polükodeerimisest: s.t. koos ei toimi mitte mitu meediumi, vaid antud TEKST on kodeeritud eri viisil ja tasemeil.

Nii ei tugine kirjandustekst ainuüksi loomulikule keelele kui esmasele süsteemile. Olulised on veel ajastu (nii teksti loomise kui

vastuvõtu) sotsiokultuurilised koodid, tavad, kuidas kirjeldada inimest, maastikku, kuidas esitada narratiivi, lisaks raamatu valmimist ja paratekstuaalseid suhteid ohjavad koodid. Mõned piltkunstis käibivad koodid on püsivamad, näiteks Euroopa kunstis sajandeid püsinud maali nelinurkne, harvem ovaalne või ümardaart kasutanud formaat ja raamimistava, tsentraalperspektiiv, romantismi järel levinud signeerimine. Teised muutuvad koos ajalooliste stiilidega või veelgi kiiremini. Mõned kehtivad ühe või paari autori loomingu kohta, teisi jagab kogu kindla ajastu kunst. Püsivate, sh. kontekstuaalsete koodide ja muutuvate tekstide vastuolust käivituv dünaamika on üks tegureid, mis vormib kunstikultuurist omalaladse isekorrastuva mitte-lineaarse süsteemi.

Siinses kirjutises vaadeldavad nähtused on põhimõtteliselt semiootiliselt heterogeensed. Lähtekohaks on võetud see, et nii iga kunstiliik kui ka sõnumi edastusviis moodustab semiootilise süsteemi. Sel viisil esitatuna aga tõuseb oht vaadelda semiootilisi süsteeme üksteist välistavate loogiliste kategooriatena.

Semiootilist süsteemi on kasutatud enam-vähem sünonüümselt märgisüsteemi, keele (Tartu–Moskva koolkonna töödes) ja model-

62 U. Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, lk. 57.

63 U. Eco, *A Theory of Semiotics*, lk. 36–38.

64 U. Eco, *A Theory of Semiotics*, lk. 125, 129jj.

65 U. Eco, *A Theory of Semiotics*, lk. 136. Nii nagu J. Lotman, taandub ka Eco hiljem tasapisi koodi mõistest, tunnistades selle suurt varieerivust nii autoriti kui ka arvestades nähtusi, mida koodidena saab kirjeldada: U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: MacMillan, 1984, lk. 165–188.

leeriva süsteemiga.⁶⁶ Igal juhul on semiootiline süsteem heuristiline, *ad hoc* mõiste mingi intuiitiivselt piiritletava märgilise tähistuspraktika analüüsimiseks. Võib möönda, et semiootilised süsteemid toimivad tõepoolest omalaadse semiosfääri või selle osi kategoriseerivate moodustena, kuid sellisel juhul sarnanevad need pigem loomulikele kategooriatele,⁶⁷ ühes ülem- ja alamkategooriate põimumisega, prototüüpsete ja hälviknäidetega ning ühe nähtuse erineva võimaliku kategoriseerimisega.

4.

Tekst pildiruumis.

Järgnevalt on vaatluse all peamiselt teksti autograafiline eksistents ehk selline olek, kus sõnaline osa pole tähendust kaotamata selle realiseerimisele lahutatav.

Allograafilise teksti näide on pildi nimetus, pealkiri, mis on üldjuhul pildist ruumiliselt isoleeritud sõnum. Kirja ja pildi suhete lähtepunktina toon siiski välja olulisemad pealkirjatüübid. Piltkunstis on pealkirjade funktsionaalne variaablus kahtlemata suurem, nende poeetika põnevam kui kirjanduses. Seda tingib pildi ja teksti võimalike suhete rohkus ning 19. lõpul esile tõusnud leidus, et pealkiri, selle poeetiline väärtus ja seos kujutisega võib luua pildile lisaväärtusi, et mäng pealkirjadega on omalaadne tekstiline tegevus.

Raamatus “Keel ja kunst” toodud pealkirjade ülevaate alusel joonistus välja kolm pealkirja tüüpi või aspekti: osutavad, tähendusi loovad (poeetilised ja narratiivsed) ning abstraktsed pealkirjad. Skemaatiliselt on neid tõhus kujutada kolmnurgana, mille keskmes on pealkiri “Nimeta”. Viimases sisalduvad omal moel ka kõik ülaltoodud aspektid. Teisalt tuleb pealkirja ja piltkujutise suhetes juurde veel üks oluline mõõde – distant, mis sõltub ootuspärasusest või normist. Pealkir-

ja ja pildi TEKSTI omavaheline seotus on distantiga pöördvõrdeline: mida väiksem distant, seda enam vastavad nad teineteisele. Suurema distantsi puhul on pealkiri üldjuhul kavatsuslik ja hädavajalik pildi õigeks interpreteerimiseks, see näitab ka nimetuse ja TEKSTI tihedamat kokkukuuluvust. Kujutatatu lihtne nimetamine osutab vastupidi nende üsnagi lõdvale sidemele, eeldab väikest distant siin ning interpreteerimisele õhutavat pinget ei teki. Suurem distant peaks sellise pinge looma – ja siin võib näha analoogi metafoori toimimisega.⁶⁸

Funktsionaalselt käitub pealkiri kaheti: – töö tähistamine (ehk nimetav funktsioon), – seotus töö sisuga (ehk interpreteeriv funktsioon).

Mõlemad on vältimatud – iga teost tähistatakse kuidagi, nimetusel aga tekib paratamatult side teose sisuga. Kui pealkirjal on nimetamise kaudu ühisjooni pärisnimega, siis teine funktsioon – seotus sisuga – on sellele omamoodi vastandlik.⁶⁹

Tarbepilt (nt. reklaamfoto) erineb siin mitme tunnuse poolest. Kõigepealt puudub sellisel piltkujutisel reeglina autorikavatsuslik nimi. Selgitavad tekstid võivad olla olemas

⁶⁶ Modelleeriv süsteem on taaskasutusse jõudnud Thomas A. Sebeoki ja Marcel Danesi töödes (eeskäit “The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis”. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000), vaatamata sellele, et mõistes on nähtud ka ideoloogilist painet – nii mimikrit kui nõukogude semiootika paratamatut seotust materialistliku reaalsuse tunnetamise võimalikkusega – seisukoht, millest J. Lotman oma semiosfääri-aegsetes kirjutistes osalt taandub.

⁶⁷ Teedrajavaid töid vt. E. Rosch, Natural Categories. – Cognitive Psychology 1973, Vol. 4, lk. 328–350; E. Rosch, C. Mervis, W. Gray, D. Johnson, P. Boyes-Braem, Basic Objects in Natural Categories. – Cognitive Psychology 1976, Vol. 8, lk. 382–439.

⁶⁸ Vt. ka V. Sarapik, Keel ja kunst, lk. 40–53.

⁶⁹ Vt. ka V. Sarapik, Keel ja kunst, lk. 53jj.

näiteks plakatinäituse kataloogis või ka perekonna fotoalbumis, kuid need pole pildi pealkirjad, vaid vajalikuks peetud taustandmed. Sama võib öelda illustratsiooni ja pressifoto kohta. Raamatus või ajalehes võib (aga ei pea) nende juurde kuuluda saatev tekst, mis pole aga pealkiri sellest tähenduses, nagu kunstikavatsusliku foto või maali puhul. Samas nii kataloogi- kui ka pressifoto saate-tekstide põhifunktsioonid on samad mis pealkirjadel.

Barthes pakub oma “Kujutise retoorikas” kaks kirja ja kujutise suhet – ankurdus, mis on tavapärasem, ja harvemini esinev ülekanne. Need on tõepoolest üsna universaalsed kategooriad. Esimene seostub Barthes’i ühe hilisema töö “Camera Lucida” punktumiga⁷⁰ – s.t. mitte ainult kiri, vaid ka mingi muu kujutise detail võib tähelepanu kütkestades käivitada interpretatsiooni ning ühtlasi tõkestada teised võimalikud tõlgendused. Barthes tuletab need kaks suhet foto, täpsemalt reklaampildi ja teksti seostest. See õigustab seda paari siiski revideerima.

Kõigepealt tulebki teha vahe kirja kasutamisel kunstiteoses ja tarbesõnumis. Esimeses on 20. sajandil alanud interferentsimängud ja piiride kompamisid selle suhte märgatavalt keerustanud. Tarbetekstis on mõlema elemendi peaeesmärgiks ikkagi kommunikatsioon, referentsiaalne funktsioon, ning poeetiline on sellele allutatud.

Eristagem pildi–kirja kooslustes järgmisi kirja funktsioone:

- kiri kui signaal eesmärgiga kõita tähelepanu seeläbi, et mõjub pildi suhtes teisena, mitteamana;
- kiri kui osutus: kinnitab ja täpsustab pildil kujutatut (vastab ligilähedaselt Barthes’i ankurdusele);
- kiri kui väide: annab edasi mingi teate, mida pilt võib kas kinnitada või ka lihtsalt olla teatele fooniks;

- kiri kui lisatähenduse looja e. täiendav funktsioon, kus kiri (a) jutustab pildile vastavat lugu või (b) loob pinge kirjaliku sõnumi ja pildi vahel, sõnaga annab teada midagi, mida pilt ei kujuta (erinevuseks eelmisest ongi vastasmõju, pinge tekkimine);

- kiri kui poeetiline sõnum, seejuures (a) poeetiline võib olla tekst kui tekst või (b) kiri kui visuaalne element võib kanda esteetilist funktsiooni ka otsest sisu omamata.

Pildi vastavad funktsioonid on:

- pilt kui signaal, s.t. sõnumi aktiveerimine: pilt tekstipinnal tõmbab tähelepanu ja mõjub omalaadse punktumina;

- pilt kui kujutis, s.t. pilt osutab kujutamise kaudu mingile objektile;

- sõnumi täpsustamine: pilt (a) näitlikustab või (b) illustreerib teksti;

- lisatähenduse loomine: illustratsioon täiendab teksti ja annab mingit uut infot;

- esteetiline funktsioon.

Nii sõnastatuna on pildi ja teksti funktsioonid veidi erinevad ja on ka selge, et igas pildi–sõna koosluses need kõik ei realiseeru või on erineva kaaluga. Tarbesõnumil on kiri enamasti selleks, et midagi teada anda, kinnitada pildi poolt edastatavat sõnumit. Reklaamtekst (sellele osutas juba Roman Jakobson⁷¹) täidab üksiti ka poeetilist funktsiooni – sõnum peab olema huvitav, kõitma tähelepanu ja jääma meelde. Puhtesteetilise funktsiooni all on mõeldud seda, et mängud kirja- ja tüpograafilised eksperimendid jmt. võivad olla ka tähendusevabad, faktuuri- või taustaloovad. Narratiivne funktsioon, nagu juba Kibédi Varga näitas, pääseb mõjule ees-

⁷⁰ R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. R. Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

⁷¹ R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics. – Style in Language*. Ed. T. A. Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960, lk. 350–377.

kätt siis, kui on tegemist pildiseeriaga.⁷² Kuid jutustuse võib saatev tekst lisada ka ühele pildile.

Pildi funktsioone on raskem välja tuua ja kindlasti ei seonu need üksüheselt kirja funktsioonidega. Kõigepealt võib pilt olla tekstile lisatud vaid tähelepanu köitmiseks, otseselt muud taotlemata. Käsiraamatu- ja õpikulehel aitab pilt kirjeldatud näitlikustada. Kuid piltkujutis võib astuda tekstiga vastasmõjusse, luua lisatähendusi, osutada konnotatiivselt lisaks otse kujutatule ka millelegi muule.

Kui eelõldu kehtis eeskätt siis, kui kiri ja pilt on selgelt eristatavad, siis pilttekstina määratletud sõnumite korral on need funktsioonid mõneti teised. Määravaks osutub siinjuures ka komponendi seotus.

Pilttekst vormub kas

– pildi ja kirja kõrvutiolekuna (Kibédi Varga nimetab seda suhet interferentsiks), ühendi ehk põimumisena (koeksistents⁷³), või
– sünteesi e. sulandumisena (piktogramm, ideogramm),

ning lõpuks asetuvad siia kirja ja pildi tähendusega vahevormid: jäljed, kriiped jmt., mis kannavad vaid ärritavat/tähelepanu köitvat ja esteetilist funktsiooni ning on ontoloogiliselt ebastabiilsed, valmis ühinema nii kirja kui kujutisega.⁷⁴

Sõna ja pildi sünteesi või sujuva ülemineku näiteks kunstis tavatsetakse tuua Joan Miró töid⁷⁵ või ka Paul Klee hilisemaid maale, millel kujutatud kujundid näivad kas primitiivsete joonistuste või tundmatu kirja märkide-na.⁷⁶ Lähedasi vahevorme leiab abstraktsionismist rohkesti. Eesti kunstis on sobivaks vasteks Jüri Kase maalid, mis justkui jagaksid lubadusi nii pildilisteks kui kirjamärkideks.

Tarbepiltide hulgast leiab näiteid vähem, küll aga asetub siia piktogramme loov tarbegraafika. Piktogrammi eristab tavalisest piltkujutisest kõigepealt reegelmärgi (*type*) või

ideaalse immanentsi olemasolu ning teiseks see, et piktogrammi eesmärgiks pole kujutada seda, mida ta justkui kujutab, vaid tähistada midagi muud. Loomade eest hoiatava liiklusemärgi sihiks pole kujutada põtra, ja WC uksele asuv märk ei soovi portreerida naist. Piktogramm võimaldab mahatõmbe abil esitada eitust ja keeldu.

Kuigi multimodaalseid tekste analüüsivad autorid lähtuvad enamasti kirja ja piltkujutise koosolust kas siis raamatulehel või arvutiekraanil, lisanduvad siia mitmed ammutatud noteerimis- ja tähistamisviisid: noodikiri koos lisamärgetega, numbrimärgid, ning lõpuks valemid, skeemid, diagrammid, graafid ning nende omavahelised kombinatsioonid (ill. 1).

Üheks pildi–sõna sünteesi näiteks sobivad ka lastejoonistused. Lapse esimene joonistamise kogemus on oma liigutusega jälje jätmine, uus nauditav tegevus,⁷⁷ mis rakendub vanemate vastupanule vaatamata kõikjal omaenese kehast seinte ja lagedeni. See on

72 Kibédi Varga osutab üsna põhjendatult, et ühe kujutisega pildi–sõna koosluste puhul domineerib argument, seeriade puhul narratiiv: Á. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, lk. 35.

73 Á. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, lk. 39–41. Kibédi Varga toob veel kolmanda võimaluse, koreferentsi, mida siin kirjeldati *ut pictura poesis* printsiibi abil. Kuna otsesõnu ei saa sel juhul teksti ja pildi suhtest rääkida – tegemist võib olla vaid kõrvutava ja võrdleva analüüsiga –, on see kõrvale jäetud.

74 Vt. ka J. Elkins, *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures*. – *Critical Inquiry* 1995, Vol. 21 (Summer), lk. 841jj; V. Sarapik, *Keel ja kunst*, lk. 161.

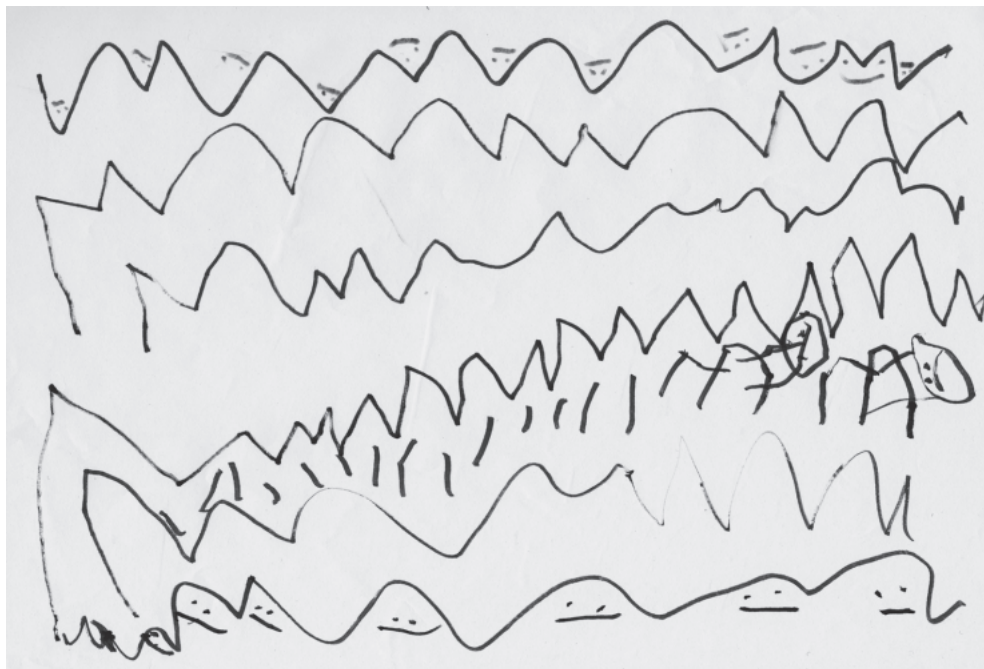
75 Nt. J. C. Welchman, *After the Wagnerian Bouillabaisse*, lk. 85jj.

76 Nt. J. Hillis Miller, *Illustration*. London: Reaktion Book, 1992, lk. 74.

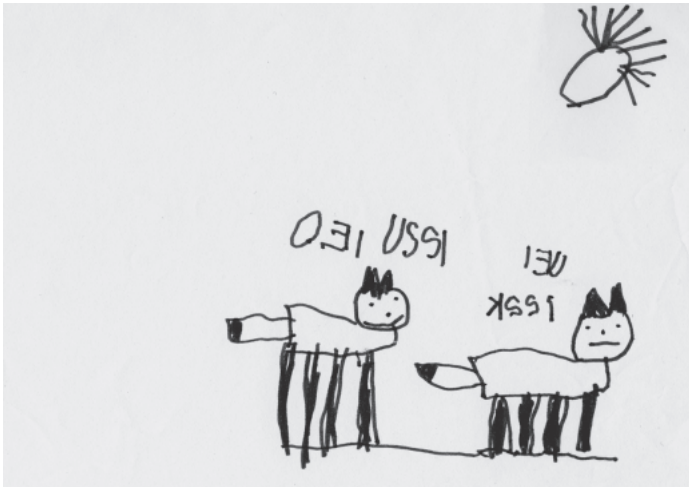
77 R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles: University of California Press, 1974, lk. 171–172.



2.
Joonistus (T. K., kolmeaastane)



3.
Kirjapilt (R. K., kolmeaastane)



4.
Joonistused (R. K., kolmeaastane, J. K., nelja-aastane)



5.
Koletis (R. K., viieaastane)



7.
Joonistused (J. K., viieaastane, T. K., viieaastane)



8.
Silvi Lepparu
Lasnamäe
Õli, lõuend
1989–1990

ka materjali kogemine, võrreldav veidi varasema paberi kärsutamistest ja rebimisest tekkinud rõõmuga. Kujutamise ja kirjutamise lahknemist õpitakse täiskasvanuult, kelle esimesed pöördumised pliiatsiga askeldavale lapsele on: mida sa joonistasid?⁷⁸

Kritseldustele järgneb omalaadne tingmargilik etapp, s.t. jooni püütakse tõmmata selge alguse ja lõpuga, ühendada ringideks jne. Kuigi asjade piltmargilik kujutamine ei toimi väljakujunenud sümbolsüsteemina – lapse joonistamine areneb selles järgus üsna kiiresti ja märgid muutuvad –, on ta piiratud ulatuses sellele ligilähedane. Siin põimuvad tõepoolest tähevormid ja kujundid ning laps ise ei tee neil selget vahet (ill. 2).

Edasi on üheks iseloomulikuks lastejoonistuste liigiks “kirja kujutamine”,⁷⁹ kus laps saab aru, et kirjutamine on teistsugune protsess ja nõuab sageli vanemalt oma kirjapandu lugemist (ning võib seda ka üsna loovalt edasi arendada – vt. ill. 3). Kolmas kirja joonistamise etapp keskendub trükitähtedele. Enamasti laps nüüd juba mõnda tähte tunneb, leiutab ise tähevorme ja kombineerib neist mingi sõnumi (ill. 4 ja 5). Järgnevad juba teadlikumad kirjutamiskatsed, kuigi pole fikseerunud kirjutamise suund (paremalt vasakule kirjutamine võib kesta kuni kuueenda eluaastani, ill. 6).

Raamatus “Keel ja kunst” esitati piltkunstide kogemuse põhjal neli kirja kasutusviisi pildiruumis.

a. Signatuur. See pole üksnes kiri, vaid ka tegu, märgistava jälje jätmise, mis loob lõpetatuse ja omandisuhte teosega.

b. Kalligraafia ning tüpograafiline kleepkiri nt. kollaažis. See on kirja illusiooni loomine, mis ei pea edastama loetavat teadet.

c. Otsest sõnumit esitav kiri, teade, mis peab jõudma vaatajani. Selleks võib olla pildi pinna kirjutatud pealkiri, kujutatud isikute nimed, koomiksi jutumullides esitatud kõne.

d. Kaudsõnum, illusoorne kiri esemel (sage-li raamatul või kirjal), mis võib esitada vihjeid pildi interpreteerimiseks. Teisest tüübist eristab kaudsõnumit eeskätt selle ruumiline asetus. Kalligraafiline või tüpograafiline kiri asub piltkujutisega võrreldes justkui teises ruumis – pildipinnal, foonil.⁸⁰

Heterogeense teksti–pildi mitmekordsete koos-, vastu- ja ühismängude üheks parimaks näiteks on Peter Greenaway filmid, eriti “Padjaraamat” (“The Pillow Book”, 1996), kus kohtame kõiki nelja alget. Kaasaegsele pildikultuurile ongi iseloomulik nende põimimine, kaudsõnumit esitab tüpograafia, signatuur sulandub kas kaud- või otsese sõnumiga.⁸¹ Suhteliselt püsivam on otsest sõnumit kandva kirja esitamine: see asub pildiruumiga võrreldes teisel tasapinnal ning mängud kirja vormiga on märgatavalt vaoshoitumad.

Need alged on jälgitavad ka lastekunstis: märgistamine, oma nime jätmise joonistusele, mis on üks esimesi kavatsuslikke kirjutamisakte; eespool mainitud kirjutamise imiteerimine ja väljamõeldud tähed; otsene suuline sõnum ja märgistamine (nt. kõnet esitavad või kujutatud asju tähistavad kirjad – ill. 7). Harvem kohtab kaudsõnumit, see esineb näiteks kujutatud esemeil olevate tavapärase kirjadena (sõna *post* postkastil).

Pildi ja kirja kõrvutiolekus tajutakse mõlemat eraldi – lugemine kinnistab pilgu kir-

78 A. H. Dyson, Toward a Reconceptualization of Written Language Development. – Linguistics and Education 1991, Vol. 3, lk. 139–162.

79 Sellele viitab nt. ka Kress (G. Kress, Literacy in the New Media Age, lk. 146) ning enamasti on tegemist kirjatähtedega.

80 V. Sarapik, Keel ja kunst, lk. 162–163.

81 Nt. Leonhard Lapin “Signeeritud ruum” (õli, lõuend, 1978. Zimmerli kunstimuseum).

jale, pildi vaatamine ei võimalda samal ajal lugeda. Ühendit iseloomustab omalaadne kaksislugemine, pidev ümberlülitumine ühelt väljendusest teisele, kusjuures mõlevad püsivad üheaegselt vaateväljas. Kirja ja pildi sünteesi tajutakse tervikliku ja ühtsena ning kaksislugemine kaob. Pinge võib tekkida küll piktogrammi ja hariliku kirja kohtumisel, valemite-nootide ning kirja vahel on see aga peaaegu olematu. Veelgi ilmsemalt eristuvad aga realistlik pilt ning pikto- või diagramm. Siin mõjuvad nad samalaadsete pingestajatenagu kiri.

eraldilugemine	kaksislugemine	sünteeslugemine
ruumiline lahusus	ühend	süntees

Viimasel aastakümnel on üha rohkem arutletud, kas sellised pildi ja sõna kooslused nagu koomiks, piltleksikon, kooliõpik ja ajaleht-ajakiri ei moodusta mitte iseseisvaid ja samas väga tõhusalt toimivaid sõnumiliike.⁸² Seda on tõestanud näiteks koomiksi areng,⁸³ kuid ka juba viidatud ammu kasutusel olnud eritekstid: noodikiri, reaalteaduslik valemtekst, diagrammid, mis eeldavad tõepoolest teistlaadset lugemist. Samas ei ole uute pilttekstide lugemine päris universaalne ja laiendatav ühtviisi kõigile mainitud vormidele. On välja kujunemas selgemad ja loetavamad pildirohkete ajalehtede ja teatmeraamatute kujundusprintsiibid, mis toetuvad muidugi ka mitmetele ajaloolistele tavadele – näiteks antud kirjakultuuri lugemise suund,⁸⁴ nägemistajust tingitud seaduspärad, mis osalt on kogemuslikud (perspektiivi äratundmine), osalt füsioloogilised (tähelepanu köitvad värvid jm. visuaalsed elemendid). Teised piltteksti kujundusprintsiibid on aga lokaalsemad ja tingitud sõnumiliigist. Arvutiekraanil käitub kirja–pildi kombinatsioon veidi teistmoodi kui trükitult, ekraani formaat on teine, kontrastid suuremad, erinev on vaate-

nurk ja lugemisasend. Kui ekraanil ja raamatus on enamasti eesmärgiks muuta sõnumi vastuvõtt võimalikult hõlpsaks, võib reaktiivset, tähelepanu köitmiseks just neid reegleid rikkuda. Tava püsib nii kaua, kuni selle olemasolu saab aimatavaks, ja siis leidub kindlasti keegi, kes selle ümber pöörab, irooniliselt tsiteerib ja tühistab. On ju kogu professionaalne kunstiharidus suunatud mitte lihtsate reeglite omandamisele, vaid loovale rikkumisele. Just see on põhjuseks, miks Kressi ja van Leeuweni kujutiste lugemise grammatika võib küll aidata tarbesõnumit dekodeerida, kuid jääb piltkunsti juures abituks.

Olles eelpool pakkunud pildi ja teksti suhetes välja nii pinge, vastuolu kui teineteise võimenduse võimalused, tuleks kokkuvõtvalt selle küsimuse juurde veel kord naasta. Ilmselt osalt modernistliku puhta väljendusvahendi ihas esitasid mitmed autori kirja ja pildi, või siis maalikunsti ja kirjanduse peaaegu teineteist välistavate või vähemalt selgelt eristuvate ja vastastikku tõlkimatute nähtustena. Mitmed viimase aja kirjutised on üritanud seda vastasseisu tasandada, püüdes väita, et lõhe on pigem ideoloogiliselt tingitud kui ontoloogiline.⁸⁵

Semiootikas ei räägita mitte niivõrd sõna ja pildi kui motiveeritud ja motiveerimata või

⁸² Nt. T. Reynolds, *Spacetime and Imagetext*. – *The Germanic Review* 1998, Vol. 73 (2), lk. 161–174. Gunther Kress leiab, et multimodaalne tekst nagu õpikulehekülg või arvutiekraan nõuab uut ja erilaadset lugemist: G. Kress, *Literacy in the New Media Age*, lk. 167.

⁸³ Vt. Mari Laaniste artiklit siinsamas.

⁸⁴ Sellele tugineb suure osas ka Kressi ja van Leeuweni piltkujutiste lugemise teooria: G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 1996.

⁸⁵ Olulisematest M. Bal, *Reading "Rembrandt"*; W. J. T. Mitchell, *Iconology*; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*.

loomuliku–konventsionaalse tähistamise erinevustest.

Nii määratleb Umberto Eco Peirce'i märgitüpoloogiast ja eeskätt ikoonilisusest loobudes kaks märgiloome viisi, *ratio facilis* ja *ratio difficilis*:

– *ratio facilis* on märgiloome eksisteeriva koodi alusel, s.t. eksisteerib reegelmärk (näiteks sõnad, liiklusmärgid, stiliseeritud pildid/piktogramm, ka terviktekst – näiteks rituaaltants –, kuid seegi on reeglipärane, korduv ja korratav);

– *ratio difficilis* vastab motiveeritud tähistamisele või täpsemalt asendab seda. Siin saame rääkida vaid üksikmärgist (või -tekstist) ja kood on olemasoleva märgi põhjal tuletatav (vastavust näeb Eco siin ka J. Lotmani tekstile orienteeritud kultuuritüübiga).⁸⁶

Ka J. Lotmanil on kahe, loomuliku ja tingliku tähistamise erisus ja samas vastastikune seotus olnud läbivaks printsiibiks mitte ainult märkide, vaid ka tekstiloome ja isegi kultuuride tüpiseerimise printsiibina.⁸⁷ Kõige põhjalikumalt arutab ta selle küsimuse üle “Filmisemiootika” raamatus. Koorub järeldus, et kuigi pildiline ja sõnaline (ikooniline ja leppemärk) selgelt eristuvad, on nad samas pidevas vastasmõjus teineteise poole püüdluses ning tungis kummagi süsteemi iseloomulikumat rakendades jõuda uuele sünteesitasandile.

Kokkuvõtvalt...

...usun, et pole mõtet ega võimalust kirjutada kirja kasutava kunsti ajalugu suure kunstiloo iseseisva alaliigina. Kirjaga samas ajalõikes ja funktsioonis võib toimida ka mõni teine vormielement (nt. diagrammid või keskaegne “asjade keel”). Niisiis pole sõna–pildi koosseksistents sedavõrd iseseisev ja teisi välistav, et seda iseenesest saaks võtta erilaadse sõnumiedastusviisina. See on suhe, mis teatud juhtudel võib (aga ei pea) moodustada uue sõnumiliigi – nt. koomiksi –,

seega semiootilise süsteemi või vähemalt selle alaliigi.

Siinne kirjutus püüdis

– määratleda mõningaid vaatlusaluste nähtuste jaoks olulisi mõisteid;

– pakkuda omapoolset piltkujutiste ja verbaalsete sõnumite seoste tüpoloogiat;

– osutada sellele, et pole olemas lihtsaid, ühele väljendusvahendile tuginevaid tekste; – leida kirja ja pildi koostoimes avalduvad peamised sõnumi ja selle osade funktsioonid.

Siiski jäid artiklist välja mitmed olulised teemajätkud: pildi–sõna suhete kultuuriline ja ideoloogiline ehk kontekstuaalne tingitus; piltteksti sotsiaalsed funktsioonid võrrelduna näiteks loomuliku keele vastavate funktsioonidega, pildilisuse ja sõnalisuse implitsiitne kohalolu, suulise kõne ja piltkujutise suhted. Ja palju muud, sest nende kahe printsiibi koosolemine on oma eriilmelistes kehtastustes paratamatult lõputu interferents.

Silvi Lepparu “Lasnamäe” (ill. 8) on keeruline maal. Siin on üheskoos hulk ajastuomaseid allusioone, sotsiaalseid tsitaate, mitmekihilist kirjajamängu. Viidatud keskkond on Lasnamäe, autori igapäevane elukoht, millega side seega paratamatu ja ihulähedane; aeg – üks tundlikumaid ja eripärasemaid Eesti ajaloos, 1989–90, millele vastav kunstikontekst samas maalilisemaid ja narratiivsemaid siinsetes kunstiloos. See tipnes näitustega nagu

⁸⁶ U. Eco, *A Theory of Semiotics*, lk. 183jj.; U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, lk. 136–139.

⁸⁷ Nt. Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, lk. 65–66; Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, lk. 154, 159jj.; J. Lotman, *Semiosfäärist*. – J. Lotman, *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, lk. 22; J. Lotman, *Mõned mõtted kultuuritüpoloogiast*; J. Lotman, *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak, 2004, lk. 12–20, 61–63.

“Rahvuslik motiiv kaasaegses Eesti kunstis” (1988) ja “Mütoloogiline ja allegooriline noores kunstis” (1992). Hilisem maal pole püüdnud enam nii palju jutustada ja pole seda teinud ka nii püüdliku kaudütlemisena, allegooriasse ja müüti mähkununa.

Kujutatud elemendid on nagu teadvustamata pilgufotod – silm langes neile peale teel bussipeatusse või bussiaknast –, mis ateljeesse jõudmisel ilmutati ja lõuendipinnal osalt omatahtsi ja osalt autori suunamisel maaliks vormuma hakkasid.

Kuid siinkohal on sellest maalist põhjust kirjutada nende paremal ülanurgas olevate kirjade pärast. Ka asjad ja inimesed sellel maalil on kohati nagu sõnad – neid saab nimetada, nende tegevust kirjeldada, me saame aru (vist), mis toimub.

Kõige kõrgemal positsioonil paistab Ülo Kiple tekst – silmatorkaval (punasel) taustal. Need kirjutised olid 1989 Tallinnas veel täiesti olemas. Edasi Russalka, mis Lasnamäed sümbolina piirab, kodu, aknad, vohav argielu. See on küll äratuntavalt Eesti või Tallinna üks osa, ja ei ole ka, mingi temperament, mis väljub kujutatud puudest või ka monumendi ingli sensuaalne animeeritus, lõpuks inimeste elutungki on midagi muud.

Need kirjad paremal ei ole lihtsalt grafiti, see on tõeline kihistus seinal, mida maal oma ülekirjutamiste, mahapühkimiste ja läbikriiputamistega taastab, kuid ei jäljenda. Ning nii on neis hooti vihaga, kirglikult kirjutatud teadetes КОДУ, GRISHA, ПРАВДА, LOVE, ON KURAT püütud leida esteetilist alget. Kiple teade “ÜKSINDUS. SELTS. SÖÖKLA” polegi vist samal seinal, ta on ülaservas punasel foonil, kas just teiste kirjade alla mattumas või pildilt ära libisemas. Need osalt vaevuaimatavad sõnumid on häälekad ja samas ei ole ka. See maal ongi õieti kummaline iseennast summutav kakofoonia. Umbes nagu vaiksel suvedõhtul hoovis seistes: ühel pool hääled, mis

lahtistest akendest tülles ühtivad, keegi tülitseb, keegi joob, laps röögib. Aga see on ikkagi seina taga, ei puuduta mind, eemal olijat otse, ja puudutab ka, sest ma olen selles kohas ja selles ajas. Ning teisel pool häälekad teated seina peal, ka need on eemal ja nende väljahõikujad on juba lahkunud.

Picture, Art, and Text

Summary

1.

The article attempts to offer a systematised overview of the relations between pictorial images and language, focussing upon the role of verbal text in the structure of pictorial art and in the emergence of the meaning of the work of art.

The author also seeks to develop and systematise some hypothetical conclusions she has drawn in her book “Language and Art”. Similarly to the book, this article, too, examines the relations between the pictorial image and language. But while “Language and Art” was a kind of a journey along the more characteristic signposts of these relations and paid most attention to the problems of pictorial arts, the present article rather wishes to offer a synthesising overview of the relations between pictorial images and language.

A growing interest in the pictorial ways of signification in the recent years has been caused by several intertwined trends or widespread notions. We can summarise them under three items.

(1) The relative importance of pictorially presented information is steadily increasing (“We live in the era of visual communication”);

(2) Pictorial images are more generally understood, and less determined by local culture than verbal messages, meaning that pictorial information created in different cultural environments is more easily translatable, and the “pictorial language” is more universal; pictorial image is a typical example of natural signification, of iconicity (the so-called Peircean tradition). Accordingly, the difficulties in interpretation caused by the locality of pictorial images (we consider here both

spatial – geographical – and temporal locality) are, if there are any at all, in any case smaller than the differences between natural languages.

(3) The viewpoints that are opposed to the above stress either the ambivalence of pictorial information, its dependence on context (a trend that followed the spread of post-structuralism), or the conventionality of pictorial images and even their lack of motivation (let us call this the Nelson Goodman’s tradition). Consequently, the preconditions and conclusions of the previous analyses of pictorial signification range from wall to wall, and both art history and semiotics are still lacking a widely accepted theory of pictorial representation.

The first statement could be challenged from the following standpoint.

It is obvious that visual representation has gained new fields during the recent decades, such as television, video, and pictorial advertising. The rapid development of copying technology has, naturally, been an additional factor here. The birth of the Internet and computer-aided communication seemed to herald something opposite – the arrival (or rather, the return) of a new era of written communication. During the initial period of the Internet, the messages were indeed purely verbal, and even a corresponding form of pictorial art emerged, the ASCII-art, based on certain character codes. But in computer communication, as well as in printing techniques, the relation between image and word is mostly a technical problem and images have really become a more organic part of them. If we had a suitable method for calculating the general growth of the amount of information and the percentage of images in this information, we could get nearer to a more truthful assessment.

Maybe the most truthful is the claim that

we are not dealing with the growth of pictorial information, but rather, with the growth of the information-synthesising different medias, such as image and sound, image and the accompanying verbal text, etc., meaning that the clear boundaries between the medias have become hazier.

The second and the third viewpoints – the general understandability of a pictorial message, or its greater dependence on the context and the fact that it can easily be manipulated – converge in the notion that a pictorial image, irrespective even of whether the representation is believed to be based on natural or conventional signification, is more easily understandable than a verbal message. Even if the conventional pictorial code is dominating, it can still be more easily mastered than a totally unfamiliar foreign language.

Maybe even not being conscious of the fact, none of the three trends proceeds from the pure homogeneous visuality and hermeticity of the pictorial image and its context-free understandability. An absolutely pure and unified means of expression can, both historically and in the context of the modern heterogeneity of messages, only be a theoretical construction. Therefore, I will focus here on the analysis of one of such mixed versions – the combination of the image and the word.

2.

The relations between the image and the text are discussed on three levels of analysis: (1) on the level of notions, (2) on the hierarchical and syntactical level, and (3) on the semantical and pragmatic level, explaining how the presence/absence of the text affects the pictorial message and to what extent the message is affected by its means of expression.

In creating the taxonomy of the image-

word relations I have proceeded from the claim that such taxonomy cannot be absolutely valid. These relations are too heterogeneous for that; too many transitional forms, intermediate stages and different ways exist together to be exhaustingly and unambiguously classified. In general, the variability of useful images is lesser and the typical cases are more clear-cut; in art, different the image-word combinations are often based on different ambivalences. That is why we can only talk about trends and dominants, not about clearly defined categories for each different classification.

Relations between the text and the pictorial image can, **first**, be presented hierarchically:

- (a) A pictorial image is dominating.
- (b) A verbal text is dominating.
- (c) An equal relation (image-text).

The second criterion is, whether both components are presented in coexistence in time and space, and whether they have been realised or not. Thus, we can talk about the explicit and implicit existence of both components. Principally, both the image and the word can exist only in our consciousness, not having been realised in material (pictorial-verbal messages in memory, conscious fantasies), but these are not included in the present discussion.

The third criterion operates for pictorial images, which can be motionless (a single photo) or in motion and changing in time (film, television, and as a possible intermediate stage – series of pictures and comic strips). The text that accompanies films and other moving images can be either auditory (speech of the characters, voice of the narrator) or written (subtitles, text stills of the silent films).

Fourth, the word can be connected with its visual/auditory form (e.g. the painted

word), or not connected with it. Generally, the content of the text is independent of its form; this is a characteristic feature of verbal messages. Different editions of one and the same book printed on pages of different colour and texture may alter our personal relations with it, but not its signification (in the Hirschian sense). A change is possible, but only in one's memories (in my memories, this book is connected with apples, which I used to eat in the evenings, when my mother read it to me), not as an immanent quality of the text. The use of written words as a component of a painting introduces a principal difference here. When an artist called Lapin paints the word *lapin* on canvas and then titles his painting as "Lapin", it is no more the same message, if the word was simply voiced. The text joins its form of realisation and its form becomes a part of it.