

Kunst kui tundenakkus: Lev Tolstoi kunstidefinitsioon analüütilises perspektiivis¹

Marek Volt

Teesid: Artiklis käsitletakse Lev Tolstoi kunstiteooria retseptiooni anglo-ameerika esteetikas. Esiteks formuleeritakse Tolstoi kunstidefinitsiooni ja selle põhimõtete kanoonilise tõlgenduse. Seejärel analüüsitakse määratlust ekstensionaalse adekvaatsuse alusel, keskendudes nii tavapärase kui võimalike uute etteheidete paikapidavuse uurimisele. Kolmandaks püstitatakse küsimuse, kas Tolstoi kunstidefinitsiooni kriitika ekstensionaalse adekvaatsuse alusel on üldse õigustatud. Väidan, et kuigi senistel Tolstoi meta-esteetilise rehabiliteerimise katsetel esineb puuduseid, paljastab Tolstoi kunstiteooria immanentne kriitika – teooria vaagimine eeldustelt, millelt see kritiseerib oponentide teooriaid –, et ekstensionaalsest adekvaatsusest lähtuv kriitika on õigustatud.

Märksõnad: esteetika, kunstifilosoofia, definitsioonid, emotsioonid, analüütiline filosoofia

Sissejuhatus

Eesti keelde tõlgitud lääne esteetikaajaloo tähtsuste rida pole just üleliia pikk. Seda rõõmutavam on tõdeda, et nüüd saame Gotthold Ephraim Lessingi (1767), Friedrich Schilleri (1794), Benedetto Croce (1902) ja George Santayana (1896) klassikaliste tekstide kõrvale (vt Lessing 1965, Schiller 1961, Croce 1998, Santayana 2009) lisada ka Lev Tolstoi kunstifilosoofilise peateose „Mis on kunst?“² (Tolstoi 2014). Kuigi üks katkend on traktaadist eesti keeles varemgi ilmunud (vt Tolstoi 2007), on Andri Ksenofontovi tõlge esimene täiemahuline eestindus Tolstoi 1898. aastal valminud teosest. Kuna tõlkega samade kaante vahele mahub 20 lehekülge tõlkija kommentaare ning samas suurusjärgus Peeter Toropi saatesõna, jätan traktaadi kultuuriloolise tausta kõrvale ning keskendun järgnevalt vaid ühele tahule teose retseptioonis – vastuvõtule anglo-ameerika esteetikas.

See, et Tolstoi traktaat jõudis tõlkena anglo-ameerika kultuuriruumi veel samal aastal, kui see ilmus Venemaal (vt Tolstoi 1898a, b), oli autorile eneselegi tähenduslik.³ Venemaal

1 Uurimus on läbi viidud uurimisprojektide „Normatiivse diskursuse ühtsus: põhjenduste ja vastutuse vahel“ (PUT 243) ja „Lahkarvamuste filosoofiline analüüs“ (IUT 20-5) toetusel.

2 Tõlgitud väljaandest: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах. Академическое юбилейное издание, Том 30. Москва, 1951.

3 Samal aastal Ameerika Ühendriikides ilmunud Charles Johnstoni tõlget (vt Tolstoi 1898c) pole enamasti mainimisväärses peetud. Tõlkel pole Tolstoi ega tõlkija eessõna ning see ei sisalda lisasid.

ilmunud esmatrükk oli mitme tsensori kärbetest moonutatud, mistõttu on just ingliskeelsele versioonil Tolstoi enese õnnistus.⁴ Sellest ajast peale on traktaat olnud anglo-ameerika esteetikaradaril pidevalt nähtaval. Veel enamgi. Kuna Tolstoi on olnud esindatud peaaegu igas väärikamas esteetikaantoloogias (vt Kennick 1964, Sesonke 1965, Rader 1973, Dickie jt 1989; Feagin, Maynard 1997) ja sissejuhatavas teoses (vt Weitz 1950, Stolnitz 1960, Hospers 1982, Sheppard 1987, Hanfling 1992, Dickie 1997, Graham 1997, Carroll 1999, Lyas 1999, Freeland 2001, Fenner 2003, Eldridge 2003, Davies 2006), võib kindlalt väita, et „Mis on kunst?“ kuulub samavõrd lääne esteetika ajalukku kui „Anna Karenina“ lääne kirjanduslukku.⁵

Muidugi pole Tolstoi retseptisioon olnud eksklusiivselt esteetikakeskne. Lisaks esteetiku-tele/kunstifilosoofidele on Tolstoi kunstifilosoofia uurimise olulise panuse andnud enamjaolt slavistidest anglo-ameerika keele- ja kirjandusteadlased (vt Noyes 1918, Garrod 1935, Hare 1957, Redpath 1960, Jahn 1975, Šilbajoris 1991, Barran 1992, Emerson 2002, Richards 2002 [1924], Denner 2003, Robinson 2007, 2008; Emery 2011). Kuigi viimased on sageli esteetikaga ühises vaidlusruumis, võib üldistavalt ütelda, et kirjandusteoreetilised käsitused keskenduvad sagedamini traktaadi seostele Tolstoi elu ja loominguga, seevastu kui esteetikas on need tegurid enamasti tagaplaanile jäetud. Kuigi „Mis on kunst“ puudutab väga laia teemade spektrit – kunsti koht maailmas, kunsti valmimiseks tehtavate ohverduste õigustatus, eelnevate esteetikateooriate ja eelkõige iluteooria kriitika, kunsti määratlemine tundeväljendusena, kunsti (universaalne) mõistmine, kunsti kui sellise hindamine ajastu religioosse teadmise alusel, ilu/naudingukeskse kunsti toimemehhanismid ja tagajärjed, kunsti väärtuse tingimused, kunsti ja teaduse vahekord jne – on seda sondeeritud peamiselt kunsti hindamise ja defineerimise aspektist (kuigi nende range eristamise võimalikkus tekitab endiselt vaidlusi). Kui esimesel juhul käsitletakse Tolstoid Platoni kõrval teatavat liiki (radikaalse/reduktiivse) moralismi esindajana (vt nt Beardsley 1981 [1958]: 564), siis viimasel juhul arvatakse ta nende kunstifilosoofide kuulsusrikkasse ritta (Croce, Collingwood, Langer jt), kes nägid kunsti olemust emotsioonide/tunnete väljendamises. Eristamaks Tolstoi teooriat teistest väljendusteooriatest on seda ristitud nii emotsionalismiks (Weitz 1950: 172, Weitz 1956: 28, Tomas 1996), kommunikatsiooniteooriaks (Khatchadourian 1965: 337), kommunikatsioonismiks (Stolnitz 1960: 173–178), emotsiooni ülekandeteooriaks (Diffey 1985, Carroll 1999: 106) kui igapäevaseks ekspressivismiks (Graham 1997: 24).

4 Ingliskeelse esmatõlke ja -trüki tagamaadest vt Aylmer Maude'i teosest „Tolstoy on Art“, mis sisaldab ka tõlkeid Tolstoi teistest kunstiteoreetilistest kirjutistest (Maude 1924).

5 Et nüüdseks on ilmunud ka uus ingliskeelne tõlge, üksnes kinnitab seda (vt Tolstoy 1995).

Tolstoi kunstidefinitsiooni käekäik analüütilises esteetikas on siinse kirjutise peateemaks kolmel põhjusel. Esiteks, traktaadi esteetikaajaloolist tähtsust arvestades on selle ilmumine eesti keeles nagunii ebaproportsionaalselt vähe märkimist leidnud (vt Loog 2014, Önnepalu 2015). Teiseks, ka vähesed eesti keeles leiduvad Tolstoi kunstiteooria käsitlused puudutavad kunsti määratluse tahku üksnes väga põgusalt (Rolland 1928, Joad 1996, Plehhanov 1963). Ent kolmanda ja kõige tähtsamana pean tõdema, et traktaadi eestikeelsel taaslugemisel hakkasin selgemini nägema nii Tolstoi teooriat, selle analüütilist kriitikat kui ka omaenda rohkem kui kümnenditaguste arusaamade piiratust (vt Volt 2002, 2006).

Käesolev kirjutis koosneb kolmest mõttelisest osast. Esiteks konstrueerin midagi sellist, mida võiks nimetada Tolstoi kunstidefinitsiooni kanooniliseks tõlgenduseks (1. osa). Teiseks elan analüütilises vaimus sisse kanoonilise käsitluse kriitikasse, tuues ära ja kommenteerides esitatud vastuväiteid, aga ka neid pareerides ja täiendades (osad 2–5). Et Tolstoi kunstimääratlus on saanud kohati tunda üsna karmi kriitikat, vaen kolmandaks ka Tolstoi kunstiteooria rehabiliteerimise väljavaateid (osa 6), küsides, kas ja mis mõttes on Tolstoi kunstidefinitsiooni analüütiline hekseldamine ülepea õigustatud.

1. Tolstoi kunstimääratluse analüütiline rekonstruktsioon

Tolstoi sõnastab oma kunstimääratluse viiendas, ühtlasi traktaadi enim antologiseeritud peatükis:

Kord kogetud tunnet endas esile kutsuda, ja seda liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite abil esile manades edasi anda nii, et teised sama tunnet kogeksid – selles seisneb kunstitegevus. Kunst on inimtegevus, mis seisneb selles, et üks inimene teadlikult teatud väliste märkide abil oma kogetuid tundeid teistele edasi annab, ja teised inimesed neist nakatust saavad ja neid läbi elavad.⁶ (lk 58)⁷

Analüütilise esteetika standardlähenedamise järgi tuleb mis tahes kunstimääratluse puhul küsida selle järele, kas kõne all olev definitsioon tõepoolest esitab kõikidele kunstiteostele ühised tunnused ning kas see suudab kõikvõimalike nähtuste hulgast välja valida kunstiteosed ja mitte midagi muud kui ainult kunstiteosed. Et aga määratlused, nagu need konkreetsetes teooriates ilmnevad, pole piisavalt lüümed, tuleb esmalt anda neile loogiline vorm, mis nende sisu võimalikult täpselt avaks. Kuigi Tolstoi kunstimääratluse analüütilised refor-

6 Tolstoi läheduses viibinud pianist Aleksander Goldenweiser on talle omistanud mõtte, mis on selle määratlusega üsna sarnane: „Kunst on see, kui keegi midagi näeb või tunneb ja esitab selle niisuguses vormis, et tema teose kuulaja, lugeja või vaataja tunneb, näeb ja kuuleb sedasama ja niisamuti nagu kunstnik“ (Goldenweiser 1960: 39).

7 Siin ja edaspidi on Lev Tolstoi „Mis on kunst?“ (Tolstoi 2014) tsitaatidele viidatud leheküljenumbrite järgi.

muleeringud pole vormilt ega sisult täiesti identsed (vrd Diffey 1985, Wilkinson 1992, Lyas 1999, Carroll 1999, Fenner 2003), võetakse üldjuhul omaks järgnev kolmekohaline vormel: x on kunstiteos siis ja ainult siis, kui keegi, kes elab läbi tunde(d) (loometingimus), põhjustab väliste märkide abil (meediumitingimus) vastuvõtjais samade tunnete läbielamise (vastuvõtutingimus).

Mainigem, et see määratlus on kanooniline üksnes oma kolmeosalise vormi tõttu, sest nagu järgnevas näeme, võime kõigi kolme tingimuse tõlgendamise puhul omakorda leida nii kanoonilisi ja vähem kanoonilisi lähenemisi.

Võtame esiteks loometingimuse, mis käsitleb Tolstoi kunstiteooria peategelast – tunnet – ning keskendub esmajärjekorras sellele, mis on tunne ja milline koht on sellel loomeprotsessis. Analüütikud on enamasti üksmeelel, et kuigi Tolstoi jaoks on fundamentaalse tähtsusega tunde vastandav eristamine mõttest, ei paku ta tunde eksplitsiitset määratlust ega näi tunnet eristavat emotsioonist (mistõttu sageli tarvitavad analüütikud Tolstoi vaadete kirjeldamisel mõlemat sõna (vt Weitz 1950: 173–174, Carroll 1999: 61, Fenner 2003: 52–53). Niisiis, tuleb piirduda üksnes nimekirjaga asjust, mida Tolstoi traktaadis tunnetena on nimetanud: erksus, otsustavus, nukrus, lust, kurbus, reipus, meelerahu, meeleheide, vaimustus, hardus, hirm, austus jms. Mõned autorid (nt Diffey 1985: 13, Lyas 1999: 61–66) on omistanud Tolstoile eriti avara tunde-käsitluse, mis lisaks tunnetele ja emotsioonidele haarab meeleolusid, hoiakuid, dispositioone ja perspektiive.

Vaatamata sellele, et tunde määratlus jääb Tolstoil intuiitiivsele tasandile, saab talle omistada vaate, et kunstiteose loomine ei pruugi piirduda ainult ühe tundega – üks tunne, üks teos. Seda toetab Tolstoi väide, et rõõmu, kurbuse, meeleheite jms kõrval saab edasi anda ka „nende üleminekuid ühelt teisele“ ning ilmselt ei saaks seda teha ilma, et seejuures väljendataks sellele tundele eelnenud või järgnenud tunnet. Teatavaid erimeelsusi võib tekitada küsimus, mitu korda peab üks tunne loomeprotsessis esinema. Kuulsas „hundiloos“, millele me edasises korduvalt osutame, selgitab Tolstoi tunde edasiandmise protsessi järgnevalt:

Poiss, keda, oletame, on hirmutanud kohtumine hundiga, jutustab sellest kohtumisest, ning et teistes oma kogetud tunnet esile kutsuda, etendab ennast, oma seisundit enne kohtumist, olukorda, metsa, oma muretust, ja siis hundi ilmet, tema liikumist, vahemaad tema ja hundi vahel jne. Kõik see, kui poiss kogetud tunnet jutustamise ajal uuesti üle elab, selle kõigea kuulajaid sütitab ja paneb neidki läbi elama, mida jutustaja ise läbi elas, on kunst. (lk 56–57)

Selle lõigu rangem tõlgendus nõuab ühe ja sama tunde kahekordset läbielamist – alguses impulsi mõttes, kui see tunne mingitel asjaoludel (millegi suhtes) tekib, ning hiljem veel ka siis, kui seda väliste märkide abil edasi antakse. Kanooniliseks näikse uurijad pidavat siiski lõdvemat tõlgendust, mille järgi nõuab Tolstoi kunstidefinitsioon tunde vähemasti ühekordset läbielamist (Diffey 1985: 12, Wilkinson 1992: 186, Carroll 1999: 62, Fenner 2003: 53–54).

Kuigi iseenesest ei selgu hundiloost tunderikka kohtumise ja sellest jutustamise tagamaad, omistatakse Tolstoi teoriale ka intentsionaalne mõõde (nt Daniels 1974: 42, Wilkinson 1992: 181). Kunst algab eesmärgist kogetud tunnet teistel esile kutsuda (s.t kui inimene lihtsalt naerab, nutab jms ja sealjuures nendega teisi nakatab, siis pole see Tolstoi arvates kunst), kuigi viimane ilmselt ei tähenda nõuet näha oma tegevust kunstina (vt Bates 1989). Mõneti lahtiseks jääb ka küsimus, kas tolstoilikult mõistetud tunne kätkeb endas alati teatud kihku või n-ö väljendusvajadust (või et tundege käib see alati käsikäes). Kuigi Tolstoi tööpoolest väidab, et „Üldrahvalik kunst sünnib ainult siis, kui mõni inimene rahva hulgast, olles kogenud tugevat tunnet, tajub vajadust seda teistele edasi anda“ (lk 121), „Tõelise kunsti ilmumise põhjuseks on sisemine vajadus“ (lk 202) ja tulevikukunstnik „loob kunsti ainult siis, kui tunneb selleks vastupandamatut vajadust“ (lk 209), pole päris selge, kas neid tuleb mõista kunstimääratluse täiendina või eriklauslina, mis käib üksnes teatavat liiki kunsti (üldrahvaliku kunsti, tõelise kunsti, tulevikukunsti) kohta ja/või teatavat liiki tunde (tugeva tunde) kohta.

Küll on aga kindel, et kunsti loomisel tekkiv tunne ei pea ilmtingimata tärkama mingi reaalse isiku (asja, sündmuse, nähtuse jms) suhtes. Et tunde objektiks sobivad ka väljamõeldud sündmused, tõendab hundilugu täiendav kirjakoht, kus Tolstoi toonitab: „Isegi juhul, kui poiss ei näinudki hunti, aga tavatses teda karta, ning soovides oma läbielatud hirmu teistes esile kutsuda, mõtles kohtumise hundiga välja ja rääkis sellest nii, et kuulajates jutustamisega sama tunnet esile kutsuda, mida ta hunti ette kujutades ise läbi oli elanud – see on samuti kunst“ (lk 57).

See, et Tolstoi kirjeldab tunde edastamise vahendeid väga napilt, on ilmselt üks neid põhjuseid, miks mitmed analüütikud meediumitingimust eraldi välja ei too ega käsitle (David Fenner kasutab sõna *artefakt*, Robert Wilkinson eelistab *objekti*). Vaidlusküsimuseks on eelnimetatud tsitaat, milles Tolstoi esmalt tõdeb, et kogetud tunnet manatakse endas ja teistes esile liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite abil, ja sellele järgnev lause, kus Tolstoi kasutab fraasi „teatud väliste märkide abil“⁸. Vastavalt sellele, millist loogilist operatsiooni etendab siin sõna *teatud*, võime eristada kahte tõlgendust. K i t s a tõlgenduse puhul markeerib *teatud* vähemalt ühte neist eelnevas lauses nimetatud väljendusvahendeist (liigutused, jooned, värvid, helid, sõnad), ent l a i a tõlgenduse puhul peetakse

8 Noël Carrolli väitel ei saanuks Tolstoi kasutada „liigutuste, joonte, värvide, helide, sõnadega väljendatud kujundite“ asemel kunstižanrite nimetusi (tants, maal, muusika jms), kuna sel puhul oleks kunstidefinitsioon muutunud tsirkulaarseks (Carroll 1999: 64–65). Kas Tolstoi tõesti lähtus nimetatud kalkultatsioonist, on raske hinnata, ent tsirkulaarsus kaasneks ainult juhul, kui Carroll eeldab, et väited „see maal on kunstiteos“ jms on loomult analüütilised. Terry Diffey väitel on tegemist sünteetiliste väidetega, s.t leidub maale, mis pole kunstiteosed (Diffey 1991: 46).

silmas mis tahes väljendusvahendeid, mille abil saab kunstnik tunnet edasi anda. Küsimus, kui lai on „lai“, jääb siiski selgusetuks. Teises peatükis refereerib Tolstoi teatava irooniaga teooriaid, mille järgi saavad esteetilist naudingut pakkuda ka maitse-, kompimis- ja lõhna-meel (ja et eksisteerivad vastavad kunstid, vt lk 20–22), ent nendest väljendusvahenditest loobumise tagamaad jäävad ebamääraseks.

Veidi ebamääraseks jääb ka semiootiline küsimus, kas Tolstoi pidas „väliste märkide“ all silmas loomulikke (suuts annab märku tulest, jalajälg annab märku liikumissuunast jms) või konventsionaalseid märke (liiklusmärk „New Haven 30“ annab märku, et New Havenini on 30 miili), või mõlemaid. Charles Daniels panustab loomulikele märkidele, kuna see arvestaks Tolstoi keskset hindamisteoreetilist kreedot, et kunst peab olema universaalselt mõistetav ning seda tingimust on konventsionaalsetel märkidel raskem rahuldada, sest need eeldavad arusaamist teatud keelest (Daniels 1974: 43–44).

Tolstoi kunstiteooriat eristab teistest väljendusteooriatest asjaolu, et selles pööratakse tähelepanu väljendatud tunde edasisele käekäigule kunsti vastuvõtjas (vt Tomas 1996, Hospers 1982). Täpsemalt, vastuvõtutingimuses peetakse kunsti puhul tarvilikuks mitte ainult tunde nägemist, vaid koguni tunde-identsust (sümmeetriat) – tunde vastuvõtja peab läbi elama sama tunde, mille elas läbi selle tunde läkitaja. Tolstoi väide, et tunded elatakse läbi „samal moel, nagu esitaja ise neid läbi elas“, võimaldab eristada üheltpoolt tunnet ja teisalt selle läbielamise moodust. Tõepoolest, 12. peatükis Tolstoi kirjutabki, et kui tunne „edastati teistele, siis need kogevad seda, ja vähe sellest, et kogevad, igaüks kogeb isemoodi [minu rõhutus – M. V.]“ (lk 134).

Olles nüüd esitanud Tolstoi kunstidefinitsiooni ja sellesse kätketud põhimõistete kanoonilise tõlgenduse, tuleb järgnevalt küsida, kas definitsioon kannatab ka analüütilist kriitikat. Kas Tolstoi kunstidefinitsioon on ekstensionaalselt adekvaatne – s.t kas igaüks nimetatud kolmest tingimusest on kunsti puhul tarvilik ning kas need tingimused koosvõetuna on kunsti määratlemiseks piisavad?

2. Kas tunne on kunsti tarvilik tingimus?

Eelmise sajandi keskpaiga anglo-ameerika esteetikas suhtuti üsnagi skeptiliselt uskumusse, et kunsti loomise protsessi läbib tingimata mingi üks psühholoogiline karakteristik (tunne, emotsioon jms) – eitamata siiski, et mõne kunstniku või kunstitüübi (nt 19. sajandi romantikute lüürika) puhul võib see nii olla. Oldi veendumusel, et kunstnikud ei ole ülejäänud inimpopulatsioonist sugugi emotsionaalsemad ning et kunstniku tundemaailma ja teose väärtuse vahel puudub igasugune püsisuhe. Harold Osborne on kogunud rea luuletajate, kirjanike, heliloojate (nt William Wordsworth, Johann Wolfgang von Goethe, William Butler Yeats, T. S. Eliot, Henry James, Richard Strauss) tunnistusi selle kohta, et tunnete keeris võib loometegevuse halvata (Osborne 1955: 162) – „emotsioonide ohver“ ei ole kunstiteose loomiseks sugugi soodsas seisundis, sest looming eeldab distantseeritust, meelerahu, enese-

distsipliini (Khatchadourian 1965: 340–351, Hospers 1969: 159–160, Hospers 1985, Diffey 1991: 12–13, Singer 2010: 90–98). Terry Diffey on Robin Collingwoodi mõjul väitnud, et kunstiloomel on pigem tunde selgindamise protsess ning see, mis tundega on tegemist, selgub alles siis, kui teos on valminud (Diffey 1985: 18, vrd Collingwood 1938).

Kuigi mõned hilisemad autorid on nentunud, et Tolstoi kunstiteooria on ilmselt hästi kooskõlas Bachi ja Wagneri („Parsifal“) muusikaga, abstraktse ekspressionismiga maalikunstis (Willem De Kooning, Mark Rothko) (Freeland 2001: 155) ning Steven Spielbergi loomingu (nt „Amistad“) (Carroll 1999: 62), väideti, et tunde mittetarvilikkust saab ka kunstiajalooliselt, s.t konkreetsete kunstiteostega tõendada. Noël Carrolli arvates ei tule Tolstoi kunstidefinitsioon toime aleatoorse, kollektiivsel juhuse meetodil loodud kunstiga, nagu sürrealistide „Le Cadevre exquis“, Merce Cunninghami ja John Cage'i „I Ching“ (Carroll 1999: 72). Näiteks sürrealistlikest ideedest meelestatud luuletajad kasutasid luule loomisel tehnikat, kus esmalt kirjutas keegi paberile suvalise rea, voltis selle kinni ning andis selle edasi järgimisele ning protsess kestis seni, kuni kõik asjaosalised olid panuse andnud ja luuletus tervenisti avati. Loomulikult võidi sel meetodil ka joonistada ja maalida, ent kõik seesugused näited tõendavad Carrolli arvates, et kunsti loomine ei pruugi endas kätkeada mingit üht emotsiooni, mida oleks püütud edasi anda.⁹

Mulle siiski paistab, et kui „Le Cadevre exquis“ juhtumid on Tolstoi kunstidefinitsioonile ka kontränäited, siis pole nad seda vähemasti *in corpore*. Kunstiajaloolased kasutavad selliste teoste puhul sõnu *mäng*, *joonistamine*, *pilt*, *tehnika*, *loomemeetod* (vt Kelomees 1993: 32, Juske jt 1994: 67–71), kuid ühestki neist mõistetest ei järeldu tingimata, et tegemist oleks kunstiga. Liiatigi pole teada, kas „Le Cadevre exquis“ loojad ise võtsid nimeetatud tegevusi alati kunstina – mitte kõik, mida kunstnik puudutab (mõtleb jne), ei muutu kunstiks. Kuid kollektiivne loomeprotsess markeerib üht eraldiseisvat nõrkust Tolstoi kunstidefinitsioonis – tunde o m a n i k u küsimust. Kuigi Tolstoi väitel võis hundilugu jutustav poiss kohtumise hundiga välja mõelda, olid need ikkagi tema tunded ning see jätab lahtiseks küsimuse kirjaniku väljamõeldud jutustaja (nt jahimehe) tunnetest, rääkimata nende kunstnike (John Keats, George Eliot, William Makepeace Thackeray, Edward Elgar) tunnetest, mis väidetavalt kuulusid mingile müstilise väele (vt Osborne 1955: 160).

Nimetatud kontränäidete puuduseks võib pidada asjaolu, et neis osutatakse teostele, mis nägid ilmavalgust mitte ainult pärast traktaadi sünni, vaid koguni pärast Lev Nikolajevitši surma. Niisiis, kuna me ei tea, kas Tolstoi lootis oma kunstidefinitsioonile igavikulist kehtivust, tuleks vastunäiteid leida Tolstoile teada olevate teoste hulgast. John Hospers näikse uskuvat, et ka see on võimalik, ning osutab Mozarti „Haffneri sümfooniale“, mida kuuldes

9 Samuti olevat ülimalt ebatõenäoline, et kõigi nende pikkade nädalate ja kuude jooksul, mil Francis Bacon viimistles oma 1973. aasta triptühhoni, oleks kunstnik tundnud ühte tunnet.

ollakse enamasti veendunud, et teost komponeerides pakatas helilooja rõõmust, kuigi juba Tolstoi eluajaks olevat teada, et helilooja elu oli sel periood masendavalt närune, täis koduseid tülisid, vaesust ja haigust (Hospers 1969: 161). Kuid paistab, et see etteheide ei tõenda mitte tunde puudumist, vaid episteemilisi probleeme selle tuvastamisel ning ilmselt ei saa Tolstoile omistada vaadet, et väljendatav tunne peab püsima helilooja teadvuse fookuses kogu loomeprotsessi ajal. Tolstoi võiks hundiloole osutades väita, et ajavahemik, mis jäi hirmutava kohtumise ja selle hirmu esilekutsumise vahele, võis olla sootuks hirmuvaba ja täidetud muudest tunnetest, millel polnud hundiseigaga mitte mingit seost ning mille edastamiseks puudus ka vajadus.

Eelnevat arvestades lõikaks Tolstoi kunstimääratlust kõige sügavamalt sellised luuletükid nagu Edgar Allan Poe „Ronk“ ja Samuel Coleridge'i „Kubla Khan“, millest esimene publitseeriti Tolstoi eluajal, teine koguni tosin aastat enne seda. Kui „Ronk“ oli autori enda sõnul komponeeritud külmavereliselt kalkuleerides (Hospers 1969: 146), siis „Kubla Khan“ olla ilmunud ja üles kirjutatud transilaadses seisundis, mistõttu ei saanud Coleridge seda oletatud emotsiooni ka teadlikult lugejates esile kutsuda ega tunda selle järele vajadust (Carroll 1999: 71–72).

Kui maalikunstist rääkida, siis ilmselt ei ole võimalik ka parima tahtmise korral nimetada kõiki neid Tolstoi eelseid kunstnikke, kes on kohustuslikus korras (lepingu alusel) maalinud mõnd ülikut, tundmata sealjuures mingit iseäralikku tunnet. Isegi kui eeldada, et kunstnik elas sel puhul läbi „negatiivse“ tunde, oluks see tunne ilma kunstiliste tagajärgedeta, sest vaevalt saanuks kunstnik lubada endale luksust luua teos, mis nakataks samade tunnetega ka ülikut (see tähendanuks lepingu ülesütlemist ja/või tellimuste kaotust tulevikus). Selle asemel maalis kunstnik ülikust idealiseeritud pildi vahva väejuhina, tuues sellega kaasa rõõmujoovastuse nii ülikus kui terves õukonnas. Selline asjade käik õõnestab automaatselt tundesamasuse tingimust (millest tuleb juttu edasises), kusjuures oluline on lisada, et see näide on immuunne Tolstoi oletatava kaebuse suhtes, mille järgi oleks siis tegemist ebasii r a või halva kunstiga. Viimasega võiks analüütiline Tolstoi-kriitik nõustudagi, ent kunstidefinitsioon peab ühtviisi kehtima nii hea kui halva kunsti suhtes.

3. Kas meediumitingimus on tarvilik?

Tolstoi napolisõnalisus meediumitingimuse osas on andnud hea põhjuse süüdistada teda väljenduse kandja osatähtsuse alahindamises kunstilises kommunikatsioonis (vt Casey 1971: 199). Esmalt kunsti looja vaatepunktist. Kuigi analüütilist tundekriitikat saatis sageli rahustav noot, et tunne pole kunstit kuhugi kadunud, sest kunstiteos võib olla tunde väljenduslik, ilma kunstniku tegeliku tundetagi (Freeland 2001: 156), olid mõned kriitikud iseäranis Tolstoi puhul nõrдинud, et ta ei selgita, kuidas (s.t milliste vahenditega) teost tundega „rikastatakse“ (Freeman 2014: 77–78, vt Todd 1972: 480). Tolstoi jätab mulje, et tunde „välistes märkides“ kehastamine on niisama hõlbus kui vedeliku valamine pudelisse

(Diffey 1985: 18). Selline arusaam ei ole just eriti hästi kooskõlas harjumuspärase arusaamaga kunstnike tegevusest kui raskete meediaspetsiifiliste probleemidega maadlemisest – sh kuidas anda kivis, marmoris, värvides, helides jms materjalis edasi konkreetset tunnet (Townsend 1998: 89, vt ka Hospers 1985). Liiatigi, nagu eelmises osas vihjatud, ei pruugi tunde „omanik“ ja tunde kehastaja olla üks ja seesama isik. Kunstiajaloost leiab küllalt juhtumeid, kus kunstnik on usaldanud teose elluviimise õpilastele, sellidele, kaastöötajatele vms isikutele.¹⁰ Niisamuti võib ka kunstnik, kes tõesti elas läbi tunde, delegeerida selle tunde „välistes märkides“ edasiandmise kellelegi teisele.

Teiseks, Tolstoi alahindab meediumit ka kunsti kogeja aspektist. Ta kujutleb kunstiteost justkui läbini lüüme „aknana“, mille kaudu vaataja automaatselt registreerib kunstniku tunded ja „vastab“ nendele, nagu ideaaljuhul vastab armastatu oma armastajale (Sheppard 1987: 20–21, Hughes 1993). Sõltumata sellest, kas meediumitingimust („väliseid märke“) mõista naturaalselt või konventsionaalselt, on ainuüksi märgi mõistel oluline konnotatsioon – märk on miski, mis juhib tähelepanu eneselt kui meediumilt ära. Ent kunsti kogemisel huvitume teosest teose enda pärast, mitte kui kunstniku vaimuseisundi sümptomist (Diffey 1985: 48, Budd 2003 [1985]: 123). Sellega on seotud ka etteheide, et Tolstoi ei võta piisavalt arvesse kunstiteoste unikaalsust – s.t seda ainulaadset viisi, kuidas igaüks neist mingit tunnet edastab (Wilkinson 1992: 185, vt ka Casey 1971). Kui me näiteks eeldame, et Anton Bruckneri 9. ja Gustav Mahleri 10. sümfoonia annavad võrdselt hästi edasi mingit konkreetset emotsiooni, tuleks Tolstoil järeldada, et polegi tähtis, kumba neist teostest te parasjagu kuulata – teosed oleksid vastastikku asendatavad.

Ent ma pole kindel, kas eelnev kriitika on täielikult õigustatud – kõik eelpool toodud etteheited tekivad siis, kui Tolstoi traktaati ei loeta viiendast peatükist kaugemale. Näiteks üks 12. peatüki kirjakoht vastab mitmetele neist ning võimaldab Tolstoid kaitsta:

Muusikaline esitus on ainult siis nakatav kunst, kui heli ei ole kõrgem ega madalam sellest, mis ta olema peab, see tähendab, et vajalikku tooni tabatakse selle lõpmata väikeses keskpunktis [---]. Vähimigi heli-kõrguse kõrvalekalle ühes või teises suunas, vähimigi intervalli pikenemine või lühenemine [---] röövivad esitluselt täiuse ja seetõttu ka teoselt nakatamisvõime. [---] Sama on ka kõikides kunstiliikides [---]. Nakatamine õnnestub ainult niivõrd, kui võrd kunstnik leiab need lõpmata peened momendid, millest moodustub kunstiteos. (lk 140)

Meediumitingimuse vaatamine kunstniku aspektist näikse siin kinnitavat, et tunnet pole sugugi niisama kerge materjalis kehastada kui vett pudelisse valada. Lõpmata peente momentide tabamine eeldab talenti, pingutust, kuigi siira tunde puhul on see hõlpsam. Mis

10 Kaugemast kunstiajaloost näiteks Lucas Cranach, Peter Paul Rubens, Auguste Rodin. Kaasaegsest kunstist Damien Hirst, Jeff Koons ja teiste seas ka eesti soost Kalev Mark Kostabi.

aga puutub unikaalsusse ehk kunstiteoste asendatavusse, siis Colin Lyase sõnul võivad kaks teost (nt Oscar Wilde'i „Ideaalne abikaasa“ ja Oliver Stone'i „Wall Street“) tõepoolest väljendada sama liiki hoiakut (nt rahaarmastust) ja olla selles osas teineteisega asendatavad, ent see ei tähenda, et nad oleksid asendatavad selle iseäraliku kuju mõttes, mille rahaarmastus võib võtta (Lyas 1999: 64). Samuti annab Tolstoi 15. peatükis mõista, et ühte liiki kuuluvad tundeid võib eristada tunde tugevuse alusel, mis omakorda sõltub tunde erilisusest, selgusest ja siirusest (vt ka Long 1998: 21–25, Budd 1989). Viimaks, Diffey on ka ise nentunud, et pole päris selge, mida tähendab „teose kogemine tema enda pärast“ (vt Scruton 1974: 134–157, Beardsmore 1971: 6–21) ning kas selline kogemine on tingimata vastuolus sooviga kogeda teost kunstniku tunnetest osa saamise eesmärgiga.

Mainigem siiski, et kui meediumitingimus ka on vastuolus mingi kui tahes levinud arusaamaga kunsti kogemisest, on see Tolstoi kunstidefinitsiooni normatiivne, mitte loogiline puudus. Viimase tõendamiseks oleks vaja leida kunstiteos, mis ei rahulda tolstoilikult mõistetud meediumitingimust. Aimatavalt võib see ettevõtmine takerduda, sest nagu eelpool osutasin, võimaldab meediumitingimus nii kitsast kui laia tõlgendust. Tihti on vaieldud selle üle, kas ja mil määral kohandub Tolstoi kunstiteooria mõne konkreetse kunstiliigiga, täpsemalt, kas see ei soosi eelkõige esituskunste (Sparshott 1963: 406; Sirridge, Armelagos 1977; Hughes 1993). Meediumitingimuse kitsal tõlgendusel (kus peetakse silmas vähemalt ühte neist nimetatud väljendusvahendite kvintetist: liigutused, jooned, värvid, helid, sõnad) paistab esmalt tekkivat probleem klassikalise skulptuuriga. Kunstiliigina mainib Tolstoi skulptuuri korduvalt (lk 63, 86, 93) ning ilmselt pole põhjust eitada, et skulptuuriski saab tundeid väljendada ja esile kutsuda. Kuid on ülimalt kahtlane, et neid eesmäärke on võimalik saavutada üksnes ülalmainitud viie vahendiga, kuidas neid omavahel ka ei kombineeritaks. Niisiis on Tolstoi meediumitingimus vastuolus sellega, mida ta traktaadi teistes kohtades kunstiks peab. Sama kehtib ka arhitektuuri kohta. Samuti ei rahulda kitsast meediumitingimust kõik sellised Tolstoist hilisemad taiesed, mille kunstiline taotlus kätkeb modaalsusi, mida Tolstoi kunstimääralus välistas, näiteks Kostas Ioannidise multisensoorne „Baklavan“ (1999) ja Helgard Haugi monosensoorne lõhnataies „U-deur“ (2000) (vt Shiner, Kriskovets 2007; Zika 2005).

4. Kas tundest nakatumine on kunstiteose tarvilik tingimus?

Kuigi analüütilised esteetikud ei eitanud, et kunst võib tekitada ja sageli tekitabki vastuvõtjas tundeid (sh samu mis kunstnikel), ei soostunud nad siiski uskuma, et tunde olemasolu ja selle identsus kunstniku tundega on normatiivselt soovitav ja deskriptiivselt paikapidav. Enamasti lähtuti veendumusest, et emotsionaalsus võib kunstikogemisele halvavalt mõjuda, sõltumata sellest, kas kunstnikul oli sama emotsioon või mitte. Morris Weitz on arvanud, et emotsioone tugevalt läbi elav kunstikogeja riskib kaotada võime näha teost kui tervikut (Weitz 1950: 174). Näiteks Othello emotsioonidest nakatumine pärsiks muude teoses sisalduvate

emotsioonide vastuvõttu. Anne Sheppardi väitel võib emotsionaalsus pärssida esteetilist suhtumist teosesse (Sheppard 1987: 21). Kumbki etteheide pole siiski Tolstoi kunstidefinitioonile loogiliselt hukatuslik. Esimese puhul tekib n-ö patuoina määratlemise küsimus, sest vaevalt saab kunstikogea emotsionaalset ebaadekvaatsust pidada täielikult kunstniku süüks. Teine etteheide Tolstoile tugineb aga veidi vanamoodsast ja praeguseks poliitilise (sh feministliku) kunsti poolt juba piisavalt põlu alla seatud normatiivsest eeldusest, et kunstiteost tuleb alati kogeda esteetiliselt.

Ometi leidub tugevamaid kaalutlusi selle kasuks, et tundeidentsust ei saa kunsti tarviliku tingimusena kuidagi mõttekalt esitada. Usku, et vastuvõtja elab läbi sama kogemuse mis kunstnik, on peetud väljendusteooria liialdatud vormiks (Elliott 1967). Võidakse näiteks väita, et kui kunstnik elas läbi tunde ja seda „välistes märkides“ kehastas, on tegemist kunstiteosega, isegi kui see ei satu kunagi rohkemate isikute kui ainult kunstniku enda silme alla (Ducasse 1964: 109, Stolnitz 1960: 176).¹¹ Luuletaja, kirjanik võis otsustada kirjutada n-ö sahtlisse, skulptor või maalikunstnik võis valminud teose jätta ateljeenurka. Liiatigi võib kunstnik äsjavalminud töö hävitada, või juhtub see hävinema esimesele näitusele transportimisel. Hospersi sõnul oleks tegemist kunstiga ka siis, kui kunstnik ühtäkki avastab, et mingil apokalüptilisel põhjusel on ta jäänud sellele planeedile üksi (Hospers 1982: 205).

Kuigi see vastuväide on tugevam kui eelmised, püsib see pisut vankuval eeldusel, et avalikult esitamata teosed on kunstiteosed. Tõsi, me ei saa seda küsimust siin lõplikult lahendada ega olla kindel, kas see kaitsestrateegia oleks olnud Tolstoile kättesaadav. Diffey, briti institutsionalismi esindaja, kes on ühtlasi parim Tolstoi kunstiteooria tundja, on ju ise pooldanud vaadet, et esitamata teosed vajavad kunstiks saamiseks kunstiriigi kinnitust, ilma milleta on nad üksnes maalid, skulptuurid jms (Diffey 1991: 39–52).

Loomulikult ei saa kunsti vastuvõtjas tekkida tunnet, rääkimata selle loojaga samast tundest, kui teos ei jõua mingil põhjusel vastuvõtjani (vaatajani, kuulajani, lugejani jne). Ent kas kunstniku tundega nakatamine on tarvilik, kui teosel on olnud õnne leida oma vastuvõtja? Selline nõue tundub põhjendamatult range. Nõuda kunstiliselt kommunikatsioonilt emotsionaalset ühtesulamist oleks Weitzri arvates sama tark kui nõuda edukalt mõttevahetuselt lisaks mõttest arusaamisele veel ka mõttega nõustumist. Asi on selles, et ei emotsiooni mõistmine (nt et konkreetne isik on kurb) ega emotsioonisõnade rakendamine nõua emotsiooni läbi-

11 Ka väljendusteooriates endis vaieldi selle üle, kas kunstnik peab tunnet edastama (vt Chandler 1936). Curt Ducasse'i väitel on tunnete väljendamise impulss ja tunnete jagamise impulss [minu rõhutus – M. V.] kaks eraldiseisvat asja, kusjuures viimane pole kunsti puhul üldsegi vajalik ning see kõneleb üksnes kunstilisesst karjainstinktist (Ducasse 1928: 182–183). Tolstoi kaitseks on aga välja astunud väitega, et nimetatud kaks impulssi pole kunstilises tegevuses teineteisest eraldatavad ning kui Ducasse'i etteheide peaks tõepoolest paika, tekib küsimus, miks peaks kunstnik üldse soovima oma tundeid eksternaliseerida (Knox 1930: 67).

elamist (s.t kurvaks muutumist) (Weitz 1950: 174, Ducasse 1964: 110, vt ka Tilghman 1970, Tormey 1971, Barwell 1986). Pealegi toob tundeidentsuse nõue kaasa üüratu episteesmilise pinge kunsti tuvastamisel (Hospers 1982: 206, Volt 1999). Näiteks juhtumitel, kui inimene näeb enda ees eset, mis kõigi väliste tunnuste poolest on ülimalt sarnane maaliga, ning kogeb endas mingit tunnet, ei saa see isik siiski olla kindel, et tegemist on kunstiteosega, kuna ta lihtsalt ei tea, kas eseme „taga“ on sama tundeaga autor.

Teatavasti sõltub mis tahes kommunikatsiooni (sh tunnete) edukus ka adressaadist – praegusel juhul tunde vastuvõtjast. Ent Tolstoi teooria üheks suuremaks puuduseks on peetud asjaolu, et see käsitleb nakatumist täielikult passiivsena – kunstniku tunne lihtsalt replikeerub kunsti vastuvõtjas, ignoreerides täielikult selle kujutlusvõimet ja hinnangulist rolli (Guyer 2008: 350, Townsend 1998: 89–90) ning kunsti vastuvõtu füüsilisi, psühholoogilisi jms tingimusi (vt Khatchadourian 1965: 338). Kuigi 15. peatükis Tolstoi küll postuleerib, et tundenakkus sõltub tunde erilisusest, selgusest ning siirusest, on need tunde enda, mitte n-ö pinnase omadused, kus tunne peaks taastärkama.¹² Et eksisteerib vajadus vastuvõtjapoolsete nakatumistingimuste kirjelduse järele, võib näha Tolstoi 14. peatüki näitest:

Tulin hiljuti jalutuskäigult koju rõhutatud meeleolus [minu rõhutus – M. V.]. Kodumajale lähenedes kuulsin suurde ringi kogunenud naiste valjuhäälsel laulu. Nad tervitasid mind, lauldes kiitust mu mehele läinud ja nüüd külla tulnud tütrele. See hõisete ja vikatikõlistamisega laul väljendas nii selgelt rõõmu, erksust ja energiat, et ma eneselegi märkamata sellest nakatusin, erksamalt koju kõndisin ning täiesti reipalt ja lõbusalt kohale jõudsin [minu rõhutus – M. V.]. Samasuguses ülendatud meeleolus leidsin ka kõik kodused, kes seda laulu kuulasid. (lk 160)

Kahtlemata soovis Tolstoi selle juhtumiga tõendada naiste laulu suurt emotsionaalset mõjuvõimu, ent kirjeldatud meeleolutõus provotseerib ka küsima, mis saanuks siis, kui Tolstoi naasnuks jalutuskäigult mingis teises seisundis – olles rõõmus, magamata, tarvitanud alkoholi vms. Meie vaidluse seisukohalt on nakatamistingimuste eiramisel kaks olulist tagajärge. Esiteks võib juhtuda, et kunstniku poolt läbi elatud ja teoses väljendunud võimas tunne ei pruugi vastuvõtjat nakatada, mistõttu ei saaks teost pidada kunstiks (Redpath 1960: 41). Teiseks kaasnevad nakatamistingimuste määratlematusega lõputud vaidlused selle üle, kas mingi objekt on kunstiteos või mitte, sõltuvalt meeleseisunditest, milles vastuvõtjad juhtuvad parasjagu viibima.

Ei ole siiski kindel, kas etteheide peab vett, sest Tolstoi traktaadis leidub kirjakohti, mis võimaldaksid tal nakatumise puudumist ära seletada. Tolstoi mainib, et inimene peab olema vaimselt terve (lk 119), ning viitab hiljem korduvalt võimalusele, et kunsti vastuvõtja kunsti-

12 Epidemoloogilist võrdlust kasutades: isegi kui gripp ei vali soo, hariduse, vaimse võimekuse jms alusel, ei ole iga inimene gripi vastuvõtuks sugugi võrdsest „valmis“ ning paljud võivad olla selle vastu koguni vaksineeritud.

meel (maitse) võib olla rikutud või atrofeerunud (lk 155, 184). Paraku tundub, et neist kitsendustest ei piisa. Kui „Kuningas Oidipuse“ etendusel saalis keegi naerab, eriti siis, kui Oidipus avastab, et ta on oma isa mõrvar ja et ta naine on ennast tapnud (Battin jt 1989: 72), ei pruugi see ilmutada – vastupidiselt saalis istujate arvamusele – vajakajäämisi mitte vaimsetes, vaid tõlgenduslikes võimetes. Tegemist võib olla tundega, mis lähtub teose teisiti- või koguni vääritimõistmisest, mitte tingimata kunstimeele rikutuse või atrofeerumisega. Pealegi tüürib neile puudustele osutamine Tolstoid tsirkulaarsusesse, mis meenutab traditsioonilisi maitsevaidlusi. Sest probleem on ju õigupoolest selles, et Tolstoi kipub rikutust või atrofeerumist määratlema võimetusena nakatuda.

Need tõsiasjad paistavad nii iseenesestmõistetavad, et konkreetsete tundeidentsuseta kunstiks saanud teoste otsimine ei vääri vaeva – neid oleks tohutult. Nimetatud etteheidete kehtivuse puhul oleks Tolstoi valiku ees: kas asendada faktilise tundeidentsuse nõue potentsiaalse tundeidentsuse nõudega: kunst on miski, mis võib esile kutsuda samu tundeid mis autoril, või möönda, et tundeidentsus ei iseloomusta kogu kunsti, vaid üksnes normatiivses mõttes kiiduväärseid taieiseid (nt ideaalset kunsti). Paljud ongi arvanud, et Tolstoi eesmärk on peajasjalikul ideoloogiline – revideerida üdini intellektualistlikku lääne kunstitraditsiooni, mis on pannud teose loomise ja vastuvõtu sõltuvusse suurest hulgast kunstitehnilistest, kunstiajaloolistest ja muudest teadmistest.

5. Kas Tolstoi kunstidefinitsioon on piisav?

Isegi kui Tolstoi kunstidefinitsioon esitaks üksipulgi kõik kunstiks olemise tarvilikud tingimused, ei tähendaks see automaatselt seda, et need tingimused on koosvõetuna kunsti määratlemiseks piisavad. Paistab leiduvat mitmeid kunstivälised tegevusi, mis võivad tundeid edastada just sel viisil, nagu Tolstoi kunstimääratlus sätestab, sundides meid seega järeldama, et Tolstoi kunstidefinitsioon on liiga avar. Näiteks Saam Trivedi väitel võiksid päevikud kutsuda lugejal esile samu tundeid mis päeviku autoril (Trivedi 2004: 45). Analoogsete vastuargumentide rida saab mõistagi pikendada. Kujutlegem näiteks olukorda, kus üks isik armastab teist isikut, ent kuna armastus ei ole vastastikune, otsustab õnnetuke selle vea parandamiseks kasutada mitmesuguseid „väliseid märke“ (kingib lilli, saadab kaarte, teeb kingitusi jne), mis toobki lõppkokkuvõttes kaasa vastuarmastuse. Või võtame veel ühe, seekord negatiivsele tundele tugineva näite. Klienditeenindaja märkab, et üks nende supermarketi sageli külastav klient käitub pidevalt matslikult (paiskab segi lettidel olevat kaupa jne). Viimaks on töötaja nii raevunud, et otsustab matslikku klienti teatud lõksu abil „õpetada“ – ta asetab kaubad riiulitel nii, et need väiksemagi puudutuse korral kliendile peale varisevad. Klient lähebki lõksu ning saades aru, et see oli üles seatud just temale, satub samuti raevu.

Tõsi, kuigi päevikut, armastuse avaldamist ja supermarketi kliendikäitumist me kunstiks ei pea, sõltub nende vastuväidete edukus sellest, millise tundeidentsuse teooria me saame Tolstoile omistada. Tundeidentsus on suhteline asi. Tunded võivad olla liigi mõttes samad,

kuigi neil võib olla erinev objekt. Kui võtta aluseks Tolstoi näide poisist, kes nakatab kuulajaid hundihirmuga, siis ilmneb, et ülekantavatel tunnetel on identne objekt, kuid armastuse ja supermarketi näites (kus tunded küll samad, ent vastastikused) selline identsus puudub.¹³ Nimetatud etteheidet on siiski üsna kerge objekti-identseks timmida. Carroll kujutlebki näiteks isikut, kes on just katkestanud suhte oma armastatuga, keda ta teatavatel põhjustel nüüd kogu hingest põlgab. Seetõttu kirjutab ta endisele armastatule emotsionaalse kirja, kus ta oma tundeid detailselt kirjeldab, ning too hakkabki ennast samal moel põlgama. Niisiis, kuigi sel juhul on tegemist sama tundeobjekti, „väliste märkide“ ja nakatamisega, ei peaks me sellist põlguskirja siiski kunstiks. (Carroll 1999: 78.)

Ometi on Trivedi ja Carrolli vastuväidetel paar iluviga. Neil tuleks lisaklausliga tagada, et nimetatud kirjalikud tundeväljendused ei kvalifitseeruks kirja või päeviku žanri kuuluvaks kirjandus(kunsti)teoseks. Pealegi, Tolstoi kunstimääratluse tähelepanelikul lugemisel leiame, et tunde adressaati on kirjeldatud mitmuses („teistele“), ent vaatamata asjaolule, et tänapäeval leidub sageli juhtumeid, kus armusuhete „must pesu“ tuleb laiemalt avalikuks, olid sellised kirjad vähemasti Tolstoi aegadel suunatud ühele, kirjutajast erinevale isikule. Niisiis on Tolstoi kunstiteooria immuunne ka enesele kirjutatud nakatavate kirjade vastu. Näiteks selliste, nagu neid kirjutas „Nakstitrallide“ Muhv,¹⁴ või selliste, nagu neid võiksid vastastikku kirjutada Charlie Baileygates ja Hank Evans – Jim Carrey poolt kehastatud lõhestunud isiku kaks poolt filmis „Me, Myself & Irene“. Veelgi halvemad lood on Trivedi päevikunäitega, sest erinevalt kirjast, mis on kirjutatud ühele, kirjutajast erinevale isikule, on päevikud kirjutatud kirjutajale endale, nii et sel päevikul, samuti sellele tugineval etteheitel on ekslik adressaat.

Tegelikult saab Tolstoi kunstimääratluse ebapiisavust tõendada ilma isikusamasuse spekulatsioonidetagi. Kujutleme näiteks opositsioonipoliitikut, kes elas (või elab) läbi tugevaid tundeid mõne valitsuskabineti liikme (ministri) suhtes. Kuna ta soovib, et neist tundeist nakatuks ka teised inimesed – võimalikult suur valijate hulk – komponeerib ta (seda tunnet taas läbi elades) vihakõne ning esitab selle miitingul. Masside psühholoogiat arvesse võttes on sel juhul võimalik, et rahvas saabki neist tunnetest nakatatud – neid valdab selle ministri suhtes just seesama vihatunne. Ent isegi kui poliitiku retoorilised ja oraatorlikud võimed

13 Diffey väitel on poisi hirm ja kuulajate hirm olulises mõttes väga erinevad. Viimane sisaldab endas narratiivset huvi „mis juhtub järgmisena“, seevastu poisi kohtumisel hundiga sellist huvi olla ei saanud. (Diffey 1985: 35–36.)

14 „Nakstitrallides“ ei leidu kirjakohta, mis kinnitaks, et Muhv elas need tunded läbi ka kirjutamisel, kuigi ta võis loota, et need tunded tekivad kirja lugemisel, pärast kirja kättesaamist (vt Raud 1984: 80–81).

oleksid parimate Ateena ja Rooma kolleegide tasemel, ei ole sellistel juhtudel valdavalt tegemist kunstiteostega.¹⁵

Vahekokkuvõttena tuleks muidugi toonitada, et üksikute etteheidete paikapidavus sõltub paljuski nende konkreetsete kunsti- ja kunstiväliliste nähtuste tõlgendamisest, mida Tolstoi teooriale n-ö nina peale visatakse. Vaatamata sellele ei leidu ilmselt ühtegi analüütilist esteetikut, kes soostuks väitma, et Tolstoi kunstimääratlus on ekstensionaalselt adekvaatne – et see tabaks eraldivõetuna kõigi kunstiteoste ühiseid tunnuseid, mis koosvõetuna ei haaraks endasse mitte midagi muud peale kunstiteoste. Ent mis tahes kunstiteooria õiglase hindamise vältimatuks eelduseks on teooria sisemise loogika ja ambitsiooni mõistmine. Seetõttu tuleks Tolstoi kunstimääratluse analüütilise kriitika puhul küsida ka seda, kas ja mis mõttes see üldse lähtub põhjendatud meta-teoreetilistest eeldustest.

6. Kas Tolstoi kunstiteooriat saab rehabiliteerida?

Analüütilise esteetika sildupõletav rünnak traditsiooniliste esteetikateooriate vastu lähtus sageli eeldusest, et nende teooriate eesmärgiks oli sõnastada kunsti olemuse reaaldefiniitsioon – tarvilikes ja piisavates tingimustes, mille edukuse mõõdupuuks on ekstensionaalne adekvaatsus (nt Weitz 1956). Paraku tekkis mitmetel analüütilistel esteetikutel endil kahtlus, et „traditsioonilisi“ teooriaid (Tolstoi, Clive Bell, Robin G. Collingwood) n-ö ühe vitsaga lüüa ei saagi – teooriate ambitsioonid on olnud heterogeensed, sisaldades endas näiteks kunsti-praktika (või teatud kunstiliigi) õigustamist, hindamist (sh ümberhindamist) või kunsti ja kunstimõiste seletamist ja selgitamist (Brown 1971, Snoeyenbos 1978, Matthews 1979; Tilghman 1984, 1989).

Howard Mounce'i arvates mõistetakse Tolstoi teooriat vääriti, kui selle tõlgendused rajatakse traktaadi üksikutele kirjakohtadele ning seejärel seda mõne vastunäite abil kritiseeritakse (Mounce 2001: 18–28). Tema väitel pole Tolstoi huvitatud mitte sõna *kunst* defineerimisest, vaid kunsti mõistmise edendamisest. Viimane nõuab näidete toomist – osutamist „kunstiliste tegevuste kesksetele juhtumitele“ ja „keskse tähtsusega tunnustele“.¹⁶ Just lihtsa näitlikustamise eesmärgil kujutleb Tolstoi juhtumit poisist, kes etendab kohtumist hundiga nii elavalt, et inimesed tunnevad, justkui oleks nad ise hundiga vastakuti sattunud. Mounce'i

15 Maksim Gorki meenutab, et Tolstoi oli kunagi Tšehhovile helistades ütelnud: „Täna on mul nii hea päev, hinges on niisugune rõõm, et ma tahaksin, et ka teie oleksite rõõmus. Iseäranis teie! Te olete väga hea, väga.“ (Gorki 1959: 559–560.) Juhul kui Tšehhov nakatus Tolstoi rõõmust, tuleks seda kõnetki pidada kunstiteoseks.

16 Mounce'i sõnul on defineerimine tänamatu tegevus, sest vastuargumentide leidmise puhul tuleb definitsioon kõrvale heita ja asuda uue otsingule. Kuid näidete toomise puhul on ette teada, et me pole ammendavad – me ei pea iga täienduse puhul saavutatut hülgama, sest vajadusel võime näitevaramut täiendada.

arvates õpetab see näide meile eeskätt seda, et poiss on sündinud jutuvestja – temas on midagi, mis on omane kunstnikule. Tõeline kunstnik on keegi, kes kutsub meis esile kogemusi, mida me ise ei ole eales kogenud. Lisaks mõistame nüüd ka seda, mis jääb vajaka neil (nt mõnel teisel kujutletaval poisil), kelle pajatused kohtumisest hundiga meid nakatada ei suutnud.

Me ilmselt nõustuks, et hea kunstiteooria haarab esmajärjekorras kunstipraktika keset, mitte avangardset marginaaliat (vt Zangwill 2007: 59–81), ega eitaks, et kunst võimaldab näha ja tunda maailma läbi kellegi teise silmade (vt Nussbaum 1990). Kahjuks ei ole kindel, kas me saame neid iseenesest adekvaatseid vaateid omistada Tolstoile – vähemasti Mounce'i intra- ja ekstratekstuaalsed tõendid on seks puhuks liiga napid. Mounce'i fraseoloogias („kesksed juhtumid“, „kunsti tunnused, mis on keskse tähtsusega“, „kesksed tunnusjooned kunstis“) jääb selgusetuks, kas tegemist on Tolstoi vaadetega tegelikust kunstipraktikast (deskriptiivne tsentrism) või üksnes eelistustega sellest, mis on kunstis oluline või tähtis (normatiivne tsentrism). Diffey väitel osutavad ka rivaalitsevad teooriad (nt Belli formalism) mingitele kesksetele tunnusjoontele ning pole sugugi ilmne, et Tolstoi teooria teeb seda neist edukamalt (Diffey 2003: 326). Kuigi Belli peateose sünniks oli Tolstoi siit ilmast juba lahkunud, võiks koguni väita, et kunstitahke selgitav eesmärk oli ka neil teooriatel, mida Tolstoi oma traktaadis tuliselt kritiseeris.

Isegi kui Tolstoi teooria sisaldab kunsti definitsiooni, ei pruugi sellel tema teorias olla just niisugune roll, nagu analüütikud väitsid. Mõnede arvates pole õige jätta traditsioonilisest esteetikateooriast muljet, justkui kannustaks teoreetikuid defineerima eelkõige huvi teada saada või teada anda, kas mingi meie ees seisev asi on kunstiteos (Leddy 1993, Anderson 2000). Nimetatud autorid ei maini küll Tolstoid, kuid vihjet tasuks tõsiselt võtta. Märgakem näiteks, et Tolstoi kunstiteooria analüütilised formulatsioonid on sõnastatud kunstiteosest, mitte aga kunstitegevusest lähtuvalt, nagu seda tegi Tolstoi, ning tundub, et teoreetilises plaanis ei ole tegemist sugugi süütu nihkega. Sest kui me formuleerime definitsiooni kunstiteose mõiste kaudu, siis me justkui oleme võtnud eelduse, et definitsiooni tuleb mõista episteemiliselt. Sel puhul oleme kunsti tuvastajana justkui ühel liinil oletatava teose ja selle taga oleva kunstnikuga (kelle tunnet soovime tuvastada). Seevastu Tolstoi kombel kunsti tegevusena määratledes kujutleme end pigem kõrvaltvaataja positsioonile (vasakul kunstnik, keskel teos ja paremas servas kunsti vastuvõtja). Kuigi ma selle nihke konsekventse ei jõua siin pikemalt uurida, saab tõdeda vähemasti üht: paljud analüütilised esteetikud uurivadki Tolstoi kunstidefinitsiooni puhul üksnes selle episteemilist võimekust, kuigi pole mingit tagatist, et Tolstoi oma määratluselt sellist töökindlust üldse lootis.

Pealegi võib küsida, kuidas leiab esteetik kunstiteoste hulga, mille alusel ta Tolstoi kunstimääratluse ekstensionaalset adekvaatsust takseerib? Guy Sircello väitel tugines esimese laine analüütiliste esteetikute kriitika (nt Kennick 2003 [1958]) traditsiooniliste teooriate suhtes kahtlasele eeldusele, justkui seisaks meie kõigi ees selgete piiridega kunsti-

teoste hulk, mille olemust need traditsioonilised esteetikud (sh Tolstoi) polevat suutnud ära tabada (Sircello 1973). Ent sellist Archimedese punkti, kus kõikide traditsiooniliste definitsioonide puudused meil just nagu peopeal näha oleks, ei ole võimalik ette kujutada. Niisiis, Sircello väitel pole defineerimise põhiprobleem etteantud teostehulgast ühtesiduva defineeriva essentsi tuvastamises, vaid justnimelt selle teostehulga määratlemises, kust seda defineerivat omadust otsida, ning selle suhtes ei ole analüütikud sugugi soodsamas positsioonis kui traditsioonilised teooriad (sh Tolstoi oma).

Siiski, Tolstoi traktaadi teatud lähilugemine võimaldab õigustada ka ekstensionaalsest adekvaatsusest lähtuvat kriitikat. N-õ immanentne kriitika on oma loomult kaheosaline protsess, milles tuleb esmalt tuvastada need meta-filosoofilised eeldused, mida konkreetne teooria teiste teooriate kriitikas rakendab (s.t mida ja kuidas teistele teooriatele ette heidetakse) ning seejärel kontrollida seda teooriat ennast samade eelduste alusel. Selline kriitika lähtub kreedost, et kui miski on filosoofilises mõttes taunitav, siis on selleks just nimelt teguviis, kus teiste teooriaid kritiseeritakse ühtede standardite alusel, ent enda teooria puhul unustatakse seda teha.

Ent see, mida me immanentse kriitika tarvis Tolstoilt leiame, on vägagi kõnekas. Näiteks, Tolstoi väidab selgelt, et iluteooriad ei ole piisavalt üldised ning erisugused ilumääratlused „määravad ainult mõnede kunstiteoste mõningaid jooni ning ei hõlma kaugeltki kõike, mida inimesed on alati kunstiks pidanud ja nüüdki peavad” (lk 49); et füsioloogilisest mõjust lähtuv määratlus (kunst kui meeldiva elamuse edastamine) „on ebatäpne, sest selle alla võivad käia paljud teised inimtegevused, [---] kaunite rõivaste ja meeldivate lõhnaõlide, ning isegi toitude valmistamine” (lk 54); et kogemuslik määratlus (kunst kui emotsioonide avaldus) „on ebatäpne sellepärast, et inimene võib joonte, värvide ja sõnade vahendusel ilmutada emotsioone, ilma et ta selle ilminguga teistele mõjuks, mispuhul see ilming ei ole kunst”; et James Sully määratlus on ebatäpne, kuna selle alla saaks kuuluda „trikkide näitamine, võimlemisharjutused ja teised tegevused, mis pole kunst, ning vastupidi, paljud asjad, mis pakuvad ebameeldivat elamust, näiteks süngelt julm stseen poeetilises kirjelduses või teatris, kujutavad endast vaieldamatult kunstiteoseid” (lk 55).

Hetkel pole üldsegi oluline, kas Tolstoi etteheited peavad paika. Oluline on see, et nimeetatud teooriaid „ebatäpsustes” süüdistades seob Tolstoi end eeldusega, et kunstidefinitsioon peab olema mahult paras – see ei tohiks olla liiga kitsas (jätma välja asju, mida peame kunstiks) ega ka liiga avar (käsitlema kunstiteostena asju, mis kunst pole). Sellest lähtudes ei tohiks Tolstoi olla oma kunstimääratluse ekstensionaalsest kriitikast sugugi löödud, kuigi ta ilmselt sooviks, et see ei oleks ta teooria ainus proovikivi.

Kokkuvõte

Artiklis käsitlesin Lev Tolstoi kunstidefinitsiooni anglo-ameerika esteetika kontekstis. Esmalt sõnastasin Tolstoi kunstidefinitsiooni kanoonilise formulatsiooni – miski on kunstiteos

siis ja ainult siis, kui isik, kes elab läbi tunde(d), põhjustab väliste märkide abil vastuvõtjais samade tunnete läbielamise – ühes sellesse kätketud põhimõistete: loome-, meediami-, ja vastuvõtutingimuse kanoonilise tõlgenduse. Tolstoi kunstidefinitsiooni analüüs ekstensionaalse adekvaatsuse alusel näitas, et kuigi mõned tüüpilised etteheited Tolstoi kunstimääratlusele on elimineeritavad, ei osutunud ükski nimetatud kolmest tarvilikust tingimusest eraldi võetuna tarvilikuks ega koosvõetuna piisavaks. Senised, ekstensionaalse analüüsi haardest vabaneda püüdvad Tolstoi meta-esteetilise (tsentristliku) rehabiliteerimise katsed ei ole saavutanud loodetud eesmärki. Tolstoi kunstiteooria immanentne kriitika (teooria vaagimine samadelt eeldustelt, millelt see ise kritiseerib oponente teooriaid) paljastas, et Tolstoi kunstidefinitsiooni kriitika ekstensionaalse adekvaatsuse põhjal ei ole aluseta, kuigi see ei pea olema teooria ainus mõõdupuu.

Kirjandus

- Anderson, James C.** 2000. *Aesthetic Concepts of Art. – Theories of Art Today.* Ed. N. Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 65–92.
- Barran, Thomas** 1992. *Rousseau's Political Vision and Tolstoy's What is Art? – Tolstoy Studies Journal, Vol. 5,* pp. 1–13.
- Barwell, Ismay** 1986. *How Does Art Express Emotion? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 45, No. 2,* pp. 175–181. – DOI: 10.2307/430558.
- Bates, Stanley** 1989. *Tolstoy Evaluated: Tolstoy's Theory of Art. – Aesthetics: A Critical Anthology.* Ed. G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin. New York: St. Martin's Press, pp. 64–72.
- Battin, Margaret P., John Fisher, Ronald Moore, Anita Silvers** (Eds.) 1989. *Puzzles About Art: An Aesthetics Casebook.* New York: St. Martin's Press.
- Beardsley, Monroe C.** 1981 [1958]. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* Indianapolis: Hackett.
- Beardmore, Richard W.** 1971. *Art and Morality.* London: Macmillan. – DOI: 10.1007/978-1-349-00952-7.
- Brown, Lee** 1971. *Traditional Aesthetics Revisited. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 29, No. 3,* pp. 343–351. – DOI: 10.2307/428977.
- Budd, Malcolm** 1989. *Music and the Communication of Emotion – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 2,* pp. 129–138. – DOI: 10.2307/431825.
- Budd, Malcolm** 2003 [1985]. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories.* London: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203420218.
- Carroll, Noël** 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction.* London and New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203197233.
- Casey, Edward S.** 1971. *Expression and Communication in Art. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 2,* pp. 197–207. – DOI: 10.2307/429538.
- Chandler, Frank W.** 1936. *Expression and Communication. – The Sewanee Review, Vol. 44,* pp. 153–163.
- Collingwood, Robin George** 1938. *The Principles of Art.* Oxford: Clarendon Press.

- Croce, Benedetto** 1998. Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Teooria ja ajalugu. Tlk J. Sild. Tartu: Ilmamaa.
- Daniels, Charles B.** 1974. Tolstoy and Corrupt Art. – *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 8, No. 4, pp. 41–49. – DOI: 10.2307/3332027.
- Davies, Stephen** 2006. *The Philosophy of Art*. Malden, MA: Blackwell.
- Denner, Michael A.** 2003. Accidental Art: Tolstoy's Poetics of Unintentionality. – *Philosophy and Literature*, Vol. 27, No. 2, pp. 284–303. – DOI: 10.1353/phl.2003.0042.
- Dickie, George** 1997. *Introduction to Aesthetics: an Analytic Approach*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, George, Richard Sclafani, Ronald Roblin** (Eds.) 1989. *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press.
- Diffey, Terence J.** 1985. *Tolstoy's What is Art?* London: Croom Helm. – DOI: 10.4324/9781315770727.
- Diffey, Terence J.** 1991. *The Republic of Art and Other Essays*. New York [etc.]: Lang.
- Diffey, Terence J.** 2003. Tolstoy on Aesthetics: What is Art? By H. O. Mounce. – *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3, pp. 324–326. – DOI: 10.1093/bjaesthetics/43.3.324.
- Ducasse, Curt John** 1928. What has Beauty to do with Art? – *The Journal of Philosophy*, Vol. 25, Issue 7, pp. 181–186. – DOI: 10.2307/2014088.
- Ducasse, Curt John** 1964. Art and the Language of the Emotions. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 1, pp. 109–112. – DOI: 10.2307/428143.
- Eldridge, Richard** 2003. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press. – DOI: 10.1017/CBO9781139164740.
- Elliott, Raymond Kenneth** 1967. Aesthetic Theory and the Experience of Art. – *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 67, No. 1, pp. 111–126. – DOI: 10.1093/aristotelian/67.1.111.
- Emerson, Caryl** 2002. Tolstoy's Aesthetics. – *Cambridge Companion to Tolstoy*. Ed. D. T. Orwin. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 237–251. – DOI: 10.1017/ccol0521792711.013.
- Emery, Jacob** 2011. Art is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy. – *The Russian Review*, Vol. 70, Issue 4, pp. 627–645. – DOI: 10.1111/j.1467-9434.2011.00632.x.
- Feagin, Susan L., Patrick Maynard** (Eds.) 1997. *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Fenner, David E. W.** 2003. *Introducing Aesthetics*. Westport, CT: Praeger.
- Freeland, Cynthia** 2001. *But is it Art? An Introduction to Art Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Freeman, Damien** 2014. *Art's Emotions: Ethics, Expression and Aesthetic Experience*. London: Routledge. – DOI: 10.4324/9781315729985.
- Garrod, Heathcote William** 1935. *Tolstoy's Theory of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldenweiser, Aleksander** 1960. Tolstoi läheduses (katkendeid). – *Tolstoi läheduses*. Koost ja tlk E. Pillesaar. Tallinn: Ajalehtede ja Ajakirjade Kirjastus, lk 38–52.
- Gorki, Maksim** 1959. *Jutustusi. Mälestusi*. Tlk F. Tuglas jt. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Graham, Gordon** 1997. *Philosophy of The Arts: An Introduction to Aesthetics*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203131794.

Guyer, Paul 2008. Form and Feeling: Aesthetics at the Turn of the Century. – The Cambridge History of Philosophy 1870–1945. Ed. T. Baldwin. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 348–361. – DOI: 10.1017/CHOL9780521591041.029.

Hanfling, Oswald (Ed.) 1992. Philosophical Aesthetics. Oxford: Blackwell.

Hare, Richard 1957. Did Tolstoy Correctly Diagnose the Disease of 'Modern' Art? – The Slavonic and East European Review, Vol. 36, No. 86, pp. 181–188.

Hospers, John 1969. The Concept of Artistic Expression. – Introductory Readings in Aesthetics. Ed. J. Hospers. New York: The Free Press, pp. 142–167.

Hospers, John 1982. Understanding the Arts. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall.

Hospers, John 1985. Artistic Creativity. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 43, No. 3, pp. 243–255. – DOI: 10.2307/430638.

Hughes, Richard Ieuan Garth 1993. Tolstoy, Stanislavski, and the Art of Acting. – Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 1, pp. 39–48. – DOI: 10.2307/431969.

Jahn, Gary R. 1975. The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What Is Art? – Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 1, pp. 59–65. – DOI: 10.2307/428645.

Joad, Cyril Edwin Mitchinson 1996. Sissejuhatus filosoofiasse. Tlk U. Masing. Tartu: Ilmamaa.

Juske, Ants, Jaak Kangilaski, Reet Varblane 1994. 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst.

Kelomees, Raivo 1993. Sürrrealism. Tallinn: Kunst.

Kennick, William 2003 [1958]. Kas traditsiooniline esteetika tugineb eksimusele? Tlk M. Volt. – Looming, nr 2, lk 236–252.

Kennick, William E. (Ed.) 1964. Art and Philosophy. Readings in Aesthetics. New York: St. Martin's Press.

Khatchadourian, Haig 1965. The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 23, No. 3, pp. 335–352. – DOI: 10.2307/428180.

Knox, Israel 1930. Tolstoy's Esthetic Definition of Art. – The Journal of Philosophy, Vol. 27, Issue 3, pp. 65–70. – DOI: 10.2307/2014601.

Leddy, Thomas 1993. The Socratic Quest in Art and Philosophy. – The Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, pp. 399–410. – DOI: 10.2307/431512.

Lessing, Gotthold Ephraim 1965. Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest. – Valitud teosed. Tlk R. Kulpa. Tallinn: Eesti Raamat, lk 328–449.

Long, Todd R. 1998. A Selective Defence of Tolstoy's What is Art? – Philosophical Writings, No. 8, pp. 15–25.

Loog, Alvar 2014. Anakronistlik vastus anakronistlikule küsimusele. – Sirp, 24.07.

Lyas, Colin 1999. Aesthetics. London: University College London Press. – DOI: 10.4324/9780203166819.

Matthews, Robert J. 1979. Traditional Aesthetics Defended. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 38, No. 1, pp. 39–50. – DOI: 10.2307/430043.

Maude, Aylmer 1924. Tolstoy on Art. London: Oxford University Press.

Mounce, Howard Owen 2001. Tolstoy on Aesthetics: What is Art? Aldershot, UK: Ashgate.

Noyes, George Rapall 1918. Tolstoy. New York: Duffield & Company.

- Nussbaum, Martha** 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Osborne, Harold** 1955. *Aesthetics and Criticism*. London: Routledge, Kegan Paul.
- Plehhanov, Georgi** 1963. *Kunst ja Kirjandus*. Tlk A. Kleinot. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Rader, Melvin** (Ed.) 1973. *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*. New York [etc.]: Holt, Rinehart and Winston.
- Raud, Eno** 1984. *Naksitrallid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Redpath, Theodore** 1960. *Tolstoy*. London: Bowes and Bowes.
- Richards, Ivor Armstrong** 2002 [1924]. *Principles of Literary Criticism*. London and New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9780203278901.
- Robinson, Douglas** 2007. Tolstoy's Infection Theory and the Aesthetics of De- and Repersonalization. – *Tolstoy Studies Journal*, Vol. 19, pp. 33–53.
- Robinson, Douglas** 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rolland, Romain** 1928. *Tolstoi elu*. Tlk K. Martinson. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- Santayana, George** 2009. *Ilutunne. Esteetikateooria visand*. Tlk K. Ligi. Tartu: Ilmamaa.
- Schiller, Friedrich** 1961. *Esseesid: Inimese esteetilise kasvatusest*. Sari kirju. Tlk Ü. Torpats. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Scruton, Roger** 1974. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. London: Methuen.
- Sesonske, Alexander** (Ed.) 1965. *What Is Art? Aesthetic Theory from Plato to Tolstoy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sheppard, Anne** 1987. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, Larry, Yulia Kriskovets** 2007. The Aesthetics of Smelly Art. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 3, pp. 273–286. – DOI: 10.1111/j.1540-594X.2007.00258.x.
- Singer, Irving** 2010. *Modes of Creativity: Philosophical Perspectives*. Cambridge: The MIT Press.
- Sircello, Guy** 1973. Arguing About „Art“. – *Language and Aesthetics: Contributions to the Philosophy of Art*. Ed. B. R. Tilghman. Lawrence: The University Press of Kansas, pp. 65–86.
- Sirridge, Mary, Adina Armelagos** 1977. The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 1, pp. 15–24. – DOI: 10.2307/430745.
- Snoeyenbos, Milton H.** 1978. On the Possibility of Theoretical Aesthetics. – *Metaphilosophy*, Vol. 9, Issue 2, pp. 108–121. – DOI: 10.1111/j.1467-9973.1978.tb00887.x.
- Sparshott, Francis E.** 1963. *The Structure of Aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stolnitz, Jerome** 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Šilbajoris, Rimvydas** 1991. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus: Slavica.
- Zangwill, Nick** 2007. *Aesthetic Creation*. Oxford: Oxford University Press. – DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199261871.001.0001.

- Zika, Fay** 2005. Tactile Relief: Reconsidering Medium and Modality Specificity. – *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 4, pp. 426–437. – DOI: 10.1093/aesthj/ayi052.
- Tilghman, Benjamin R.** 1970. The Expression of Emotion in the Visual Art: A Philosophical Inquiry. The Hague: Martinus Nijhoff. – DOI: 10.1007/978-94-010-3226-1.
- Tilghman, Benjamin R.** 1984. *But Is It Art? The Value of Art and the Temptation of Theory*. Oxford: Blackwell.
- Tilghman, Benjamin R.** 1989. Reflections on Aesthetic Theory. – *Aesthetics: A Critical Anthology*. Ed. by G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin. New York: St. Martin's Press, pp. 160–170.
- Todd, George F.** 1972. Expression without Feeling. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, No. 4, pp. 477–488. – DOI: 10.2307/429462.
- Tolstoi, Lev** 1898a = Л. Н. Толстой, Что такое искусство? Типография Товарищества И. Д. Сытина. Москва, 1898.
- Tolstoy, Leo N.** 1898b. What is Art? Transl. A. Maude. London: The Brotherhood Publishing Co.
- Tolstoi, Lev N.** 1898c. What is Art? Transl. C. Johnston. Philadelphia: Altemus.
- Tolstoy, Leo** 1995. What is Art? Transl. R. Pevear, L. Volokhonsky. London: Penguin.
- Tolstoi, Lev** 2007. Mis on kunst? Tlk K. Pruul. – *Vikerkaar*, nr 10–11, lk 149–153.
- Tolstoi, Leo** 2014. Mis on kunst? Tlk A. Ksenofontov. Tartu: Ilmamaa.
- Tomas, Vincent** 1996. Introduction. – Leo N. Tolstoy. *What is Art?* Indianapolis: Hackett, pp. vii–xii.
- Tormey, Alan** 1971. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Townsend, Dabney** 1998. *An Introduction to Aesthetics*. Malden, Oxford: Blackwell.
- Trivedi, Saam** 2004. Artist-Audience Communication: Tolstoy Reclaimed. – *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 38, No. 2, pp. 38–52. – DOI: 10.2307/3527315.
- Weitz, Morris** 1950. *Philosophy of the Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press. – DOI: 10.4159/harvard.9780674436626.
- Weitz, Morris** 1956. The Role of Theory in Aesthetics. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27–35. – DOI: 10.2307/427491.
- Wilkinson, Robert** 1992. Art, Emotion and Expression. – *Philosophical Aesthetics*. Ed. O. Hanfling. Oxford: Blackwell, pp. 179–238.
- Volt, Marek** 1999. Kunstnikukeskne kognitivism esteetikas. – *Akadeemia*, nr 9, lk 1903–1916.
- Volt, Marek** 2002. Controversy about the Traditional Theory in Aesthetics. – *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, Vol. 15, No. 1–2, pp. 123–133.
- Volt, Marek** 2006. *Esteetikast*. Tallinn: Sirp.
- Õnnepalu, Tõnu** 2015. Lõpetuse ingel. (Loomingu Raamatukogu, 8–9.) Tallinn: Kultuurileht.

Marek Volt – PhD (2007), TÜ filosoofia ja semiootika instituudi teadur ja toimetaja. Peamised uurimissuunad: esteetika/kunstifilosoofia (kunsti definitsioon ja hindamise loogika), prostitutsioonifilosoofia.

E-post: marek.volt[at]ut.ee

Art as emotional infectiousness: Lev Tolstoy's definition of art in the analytical perspective

Marek Volt

Keywords: aesthetics, art philosophy, definitions, emotions, analytical philosophy

My article discusses Tolstoy's theory of art in the context of Anglo-American aesthetics. Although Tolstoy's *What is Art* touches upon a very wide spectrum of subjects (the place of art in the world, justification of sacrifices made for completing art works, criticism of previous theories of aesthetics, especially of the theory of beauty, defining of art as the expression of feelings, judging of art as such based on the religious knowledge of the era, action mechanisms of beauty/pleasure-centred art, consequences, conditions of the value of art, the relations between art and science, etc.), it has mainly been examined from the aspects of judging and defining of art.

The article focuses on Tolstoy's definition of art and consists of three notional parts. First, I present the canonical formulation of Tolstoy's definition of art – something is a work of art if and only if the person, who lives through the feeling(s), causes by external signs that the recipients live through the same feelings. I also present the canonical interpretation of its main concepts – the conditions for creation, transmitting and reception.

Second, I have an analytical insight into the criticism of the canonical treatment, displaying and commenting on, but also responding and complementing the presented arguments. The extensional adequacy-based analysis of Tolstoy's definition of art shows that although it is possible to eliminate some of the typical criticisms, none of the three necessary conditions was necessary by itself, nor were all three of them sufficient when taken together.

As Tolstoy's definition of art has sometimes earned quite serious criticism, then, as my third point, I also examine some possibilities for rehabilitating Tolstoy's theory of art: whether and in what sense can the extensional adequacy-based analysis of Tolstoy's definition of art be justified at all? So far, the attempts of meta-aesthetic rehabilitation of Tolstoy (e.g., Mounce centrism) have not achieved the expected result. Furthermore, the immanent criticism of Tolstoy's theory of art (criticism of the theory, based on the prerequisites it uses to criticize its opposing theories) reveals that the extensional adequacy-based criticism of Tolstoy's definition of art is justified, but it is not necessarily the only yardstick for the theory.

Marek Volt – PhD (2007), Research Fellow and Editor, University of Tartu, Institute of Philosophy and Semiotics. Main research interests: aesthetics, philosophy of art (definition of art, evaluation of art), philosophy of prostitution.

E-mail: marek.volt[at]ut.ee