

Klassikaline arhitektuurikäsitus ja aiakunst

Sulev Nurme

Sissejuhatus – renessanssaia paradoks

*„Mu silmad on vaadanud Babüloni müüre ja Zeusi Olümpias,
ja rippuvaid aedu ja hiigelsuurt Heliost Rhodosel,
ja kõrgeid püramiide ja gigantset Mausoleumi,
ent kui ma nägin Artemise templit,
hajusid pilved, kõik muu kahvatus,
ja päike taevas polnud enam iial endine.”*

W. R. Lethaby, sissejuhatus artiklile „The Tomb of Mausolus”¹

*„Kõik tuleb endise juurde tagasi ega ole midagi uut päikese all
ja inimene ei muutu, kuigi ta riided muutuvad ja ka ta keele sõnad
muutuvad ...”*

Mika Waltari, „Sinuhe” (Esimene raamat, 1. ptk)

Iidne kindlusemägi – akropol – kõrgub Ateena kohal juba pea kaks ja pool tuhat aastat. Läbi Propylaia lagunenud portikuse treppidest üles astudes jõuab vaataja tahutud kivitükkidega kaetud, tuhandetest jalataldadest libedaks kullutatud kaljusele platoole, mille krooniks on Parthenon. Pallas Athenale pühendatud tempel avaneb vaatajale nurga all, mis paigutab ehitise nagu perspektiivvõrgustikule – vaataja ei näe mitte pelgalt sambaridu, vaid tervet ehitist. Ent vaatajat ei hämmasta mitte niivõrd suurepärane vaade templile, mitte ka hoone vanus, suurus, keerukus ega pidulikkus, vaid tema inimhõõtelisus ning temas avalduv selgus ja lihtsus. Kuigi läbinisti ehituslik, tekitab nähtav tervikuna emotsiooni, mida võib võrrelda tundega, mis tekib Islandi tulemägede vahe-

1 W. R. Lethaby 1908. *The Tomb of Mausolus*. B. T. Batsford, London: artikli sissejuhatus.

lises kivikõrbes või Emajõe delta voogavates rootihnikutes. E. H. Gombrich tähtsustab selle fenomeni mõistmisel templiehitiste otstarvet – tollane usk ja ühiskonnakorraldus ei vajanud jumaluse erilist rõhutamist.

„Vaadake /--- / kreeka templit – see on ehitatud stiilis, mis sai nime dooria hõimu järgi. Sellesse hõimu kuulusid ka spartalased, kes olid kuulsad oma range eluviisi poolest. Selliste ehituste juures pole midagi tarbetut, või vähemalt midagi säärast, mille otstarvet me ei mõista – või arvame, et ei mõista.”²

Inimene sarnanes oma olemuselt jumalaga. Nii vormus ka tempel kui jumala eluase lihtsa ja inimlikult mõistetavana, peegeldades inimeste ja jumalate ühtsust, inimeses endas peituvat harmooniat. Selles lihtsas (kuid mitte primitiivses) ja tõeliselt vabas ühiskonnas sündis arhitektuur „metsikus maastikus”, sellest selgelt eristudes, ent sellele sisuliselt vastandumata. Maastiku ümberkujundamine selles tähenduses, nagu nüüdisaegne aiakunst seda mõistab, eesmärgiks ei olnud – pigem arvestati ehitise loomisel ümbritsevaga ja kohandati seda vajaduse kohaselt, ka esteetiliselt, mistõttu saavutati maastiku ja ehitise harmooniline koosmõju. Hoonekogumite sees või nendega vahetult seotuna kujundati aga aiad, ning tänu antiikautorite kirjeldustele ja Pompeis toimunud väljakaevamistele suudame neid tänapäeval mingil määral ette kujutada. Aedade kujundamise põhimõtted on kahtlemata eelkõige arhitektoonilised ja kujundus, täpsemalt aiaruum, hoonest lähtuv. Seega võib maastiku kujundamise seisukohalt eristada antiikses aiakunstis kahte taset, millest ehituskunsti vaatepunktist on primaarne hoonete suhe maastikuga ning aiakunsti vaatepunktist peristüüli, küstose jt hoonega seotud välisruumide kujundus.

Antiigi taasavastamisel renessansis pakkusid antiikautorite, pms Vitruviuse tekstid toetuspinda küll ehituskunstile, andes üsna konkreetseid juhtnööre hoonete loomiseks, ent mitte aiakunstile. Aeda, mis antiigist peale ja läbi keskaja oli jäänud suuresti suletuks ja hoonele keskendunuks, ei peidetud enam siseõuedesse ja hooneid ümbritsevatele kitsukestele terrassidele. Uue aia ambitsioon oli hõlmata suuremat ruumi kui kunagi varem. Kogemuse tekkimiseks läks vaja aga sõna. Sõna otsimisel pöörati pilk inimkonna ja ehituskunsti ajalukku ning antiikautorite poole. Vitruviuse seisukohtade näol oli olemas universaalne praktiline teadmine harmoonilisest ehitamisest, kuid need ei andnud selgeid juhendeid aia kujundamiseks. Vitruviuse raamatud andsid

praktilist nõu, Pliniuse kirjeldused³ inspiratsiooni, Plotinuse filosoofia⁴ võtme ilu tunnetamiseks. Nii ehitati villasid ning aedu ühtsete vormiprintsiipide järgi, mis pidi tagama harmoonilise tulemuse. Maastikku väljunud aed pidanuks siduma hoone täiuslikult maastikuga, kuid vaadates XV–XVI sajandi aedu, see enamasti nii ei ole. Mõeldes harmooniaprintsiipidel põhinevale maastikukujundusele, millest unistasid renessansi arhitektuureetikud, tuleb tõdeda, et ideaalse tulemuseni, kus ehitus- ja aiakunst loovad maastikus tulemuse, milles inimese ja looduse looming leiavad lõpuks kooskõla, jõuti alles XVIII sajandi Inglismaal. Seepärast jääb õhku küsimus, miks renessansiajastu arhitektuurse kujundamise põhimõtted, mida aiakunstis rakendati, andsid tulemuse, mis loodusega kooskõla asemel tähendas selle totaalset „ümberehitamist”, alustades reljeefi muutmise ning lõpetades topiaarkunstiga. See arutlus viib veel ühe küsimuseni, millele ühest vastust ilmselt ei ole – kas ja millisel määral on üldse võimalik ehituskunsti põhiprintsiipe rakendades saavutada maastikus harmoonilist tulemust?

Vitruviuse raamatud ja nende transformatsioonid *quattrocento*'s

„Kuid mina, Caesar, pole sööstnud koguma varandust oma kunsti rakendamiseks, olles pigem rahuldunud vähema saatusega ja tuntusega kui külluseihalusega, mis käib koos tuntusevajadusega. On tõsi, et olen omandanud, kuid vähe; praegu ma ikka loodan selle (raamatu) avaldamisega saada tuntuks järeltulevate põlvete hulgas.”⁵

Kui Poggio Bracciolini 1415. aasta paiku St. Galleni kloostri Vitruviuse käsi kirjad taasavastas, ei osanud ta ilmselt arvata, milline on neis peituva sõnumi mõju tulevastele arhitektide põlvkondadele. Ei saa muidugi väita, et Vitruviuse seisukohad oleksid olnud enne Poggio leidu täiesti unustatud. Vähemalt Itaalias oli sügav huvi antiikmaailma vastu tärganud juba XIII sajandil, seda tõestavad kas või Francesco Petrarca ja Giovanni Boccaccio otsingud.⁶ Ent

3 Plinius Noorema (61–114 pKr) kirjadest leiab Toscana villade aedade kirjeldused, mis on olnud üheks aluseks Rooma aedade mõistmisel.

4 Plotinuse (205–270 pKr) „Enneadide” kaheksas traktaat „Mõistuspärasest ilust” arutleb ilu olemuse ja allikate üle. Täiuslik ilu põhineb täiuslikel harmoonilistel rütmidel ja vormidel, sõltumata sellest, millise kunstiga tegemist on.

5 Vitruvius 1914. *The Ten Books On Architecture*. Harvard University Press, London: 196.

6 Kruff, H., W. 1998. *Geschichte der Architekturtheorie*. Verlag C. H. Beck: 66.

2 Gombrich, E. H. 1997. *Kunsti lugu*. Avita, Tallinn: 77.

Vitruviuse tekstide laiemalt tuntuks saamine pani aluse kogu Itaalia renessanssarhitektuuri ideoloogiale ning mõjutas otsetõlgete ja Vitruviuse teoorial põhinevate uute arhitektuuriraamatute kaudu nii Vana kui ka Uue Maailma kogu arhitektuurikeelt.

Marcus Vitruvius Pollio „De architectura libri decem” on kirjutatud arvatavasti ajavahemikus 33–25 eKr. Vitruviuse oma ajastu arhitektuuriteadmisi esitav käsitlus oli kahtlemata oma terviklikkuse tõttu juba loomise ajal silmapaistev teos:

*„Leidnud, oo imperaator, et paljud isikud on meile jätnud arhitektuuri kohta juhiseid ning süstematiseerimata kõiteid sinna juurde kuuluvate kommentaaridega, mis sisaldavad ainuüksi põhiprintsiipe, vaevalt rohkem kui laialipuistatud näpunäidetena, ma otsustasin, et on vääriline ja sobiv ülesanne anda esmakordselt üldine vaade kogu ainele ja seejärel avardada iga raamatut detailide vaatluseni.”*⁷

Teost „De architectura libri decem” kasutati tollases ehituses käsiraamatuna ning see on olnud hilisemate Rooma autorite tähtis algallikas. Näiteks Frontinus viitab oma Rooma veesüsteemide ülevaates („De aquis urbis Romae”) Vitruviuse VIII raamatule.⁷ Vitruviuse VII raamatut on arvatavasti kasutanud Plinius oma teose „Historia naturalis” xxxv ja xxxvi peatükis, kus räägitakse seinamaalingutest, värvisegudest, stukist, kivimaterjalidest jms. Marcus Cetus Faventius avaldas Vitruviuse VI raamatu III sajandil lühendatuna ja tollastele praktilistele vajadustele kohandatuna. Oletatavasti polnud Vitruvius ainuke, kes püüdis anda ülevaadet oma aja arhitektuuri ja sellega otseselt või kaudsemalt seotud valdkondi puudutavaist teadmistest, ent tema kirjutatu on ainsana tänini terviktekstidena säilinud, kuigi ilma originaalillustratsioonideta.

„De architectura” on mitmel põhjusel vastuoluline teos. Tekste lugedes jääb mulje, et Vitruvius on oma teadmistelt eeskätt insener ja ehituspraktik, kuigi ta tahab end ise esitleda arhitektina. Praktilisi teemasid, millega ta ise sõjaväeinsenerina Julius Caesari teenistuses veedetud aastate jooksul kokku oli puutunud, käsitleb ta veenvamalt ja sõnaosavamalt. Seevastu vaadeldes teoreetilisi teemasid, mille kohta ta on ammutanud teadmisi valdavalt Kreeka klassikutelt, jääb ta tunduvalt napisõnalisemaks. Näiteks VIII raamatus, kus Vitruvius räägib veest ja veesüsteemidest, leiab lugeja palju arusaamatut ja

⁷ Smith, P. 1875. *Aquaeductus. A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. John Murray, London: 108–115 (originaalviide: *Aquaeductus*, Article by Philip Smith, B. A., of the University of London on pp 108–115 of William Smith, D.C.L., LL.D.: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London, 1875.)

kohati anekdootlikkugi, samas kui X raamatust leiab ta detailselt ja asjalikult lahtiseletatuna mitmesuguste tsiviil- ja sõjamasinate kirjeldusi. Peale originaalillustratsioonide puudumise raskendab raamatu lugemist ka autori eeldamine, et lugeja tunneb raamatu kirjutamise aegset olustikku. Mõlemal põhjusel jääb tekst väheütlevaks ning annab lugejale tõlgendamisruumi. Väljendusviisi raskepärasus, mis mõnikord jätab mulje, nagu ei orienteeruks autor kõikides raamatus käsitletavais valdkondades võrdväärselt hästi, on tingitud ilmselt kahest põhjusest. Esiteks, kuna enamik „De architectura” algallikaist pärineb Kreekast – Vitruvius viitab oma tekstides 37 Kreeka autorile ja ainult mõnele Rooma õpetlasele⁸ –, tuli latiniseerida hulk spetsiifilisi termineid, millele vastete leidmine oli tihtipeale üsna keeruline. Teise põhjuse toob autor I raamatus ise välja ja esitab selle oma lugejatele nii:⁹

„Ma nõuan, Caesar, mõlemalt, teilt ja nendelt, kes võivad neid raamatuid lugeda, et kui midagi on esitatud grammatikareeglitele liiga vähe tähelepanu pöörates, võiks see olla vabandatav. Sest erinevalt väga heast filosoferijast ja ka kõneosavast ilukõnelejust ning grammatika valdkonna kõrgemates põhimõtetes treenitust olen mina seadnud eesmärgiks kirjutada see töö nagu arhitekt, kes on ainult korra nendes õpingutesse sukeldunud.”

Vitruviuse teos võtab kokku klassikalise arhitektuuritraditsiooni, seda küll pigem dokumenteerides kui selle üle sügavamalt arutledes. Eespool viidatud puudused ei kahanda Vitruviuse rolli arhitektuuris hellenistliku maailmavaate vahendamisel, seda enam, et probleemid kerkivad enamasti ehituskunsti seisukohalt teisejärgulistes küsimustes. Siin peitubki Vitruviuse teose suurim väärtus: olles oma kaasaegsesse arhitektuuris suhtumises pigem konservatiivne ja pessimistlik, kogub ta kokku ja vahendab peaaegu muutmata kujul antiigi arhitektuuripõhimõtteid, mis XV sajandil uuel kujul ellu äratatakse. Antiikehituskunsti ideede levimisel kirjasõnas on seetõttu Vitruviuse tekstidel väga oluline osa.

Siinkohal pole mõtet ja vajadust hakata üksikasjalikult vaatlema kõigi teada olevate Vitruviuse teose uustrukkide üksikasju – sellest on põhjalikult kirjutanud näiteks Hanno-Walther Kruft oma töös „Geschichte der Architekturtheorie”¹⁰, kuid kontekstist lähtuvalt tuleks neist mõnel olulisimal siiski peatuda.

⁸ Vitruvius. *Encyclopaedia Britannica*, ms Vitruvius.

⁹ Vitruvius 1914: 34.

¹⁰ Kruft, H. W. 1998: 66–72.

„De architectura” trükiti esmakordselt Roomas 1486. aastal eespool mainitud Frontinuse „De aquaeductibus urbis Romae” lisana, selle andis välja Giovanni Sculpio. Esmatrükina on Sculpio versioon kahtlemata oluline, kuid üllitis iseenesest oli täis vigu ning puudujääke.¹¹ Sellest hoolimata tehti raamatust mitu kordustrukki. Kuna St. Gallenist leitud käsikirjas illustratsioonid puudusid, väärrib äramärkimist 1496. aastal Venezias ilmunud kordustrukk, mille tekstile oli lisatud 5 illustreerivat joonist.

1511. aastal ilmus Veronast pärit Fra Giocondo toimetatuna uus Vitruviuse teose trükk, mis erines esmatrükist suuresti – tekst oli kontrollitud ja tekstile oli lisatud alfabeetiline indeks, kuid suurim erinevus olid teksti illustreerivad 140 puulõiget. Kõrge kvaliteedi tõttu oli Fra Giocondo versioonil tähelepanuväärne edu ning raamat äratas suurt huvi ning temast tehti hiljem mitu uustrükki ja tõlkeid mitmesse keelde. Seetõttu võib Giocondo väljaannet ning selle hilisemaid kordustrukke pidada ka üheks tähtsaks teguriks Vitruviuse mõtte levimisel Euroopas. Fra Giocondo versioonis oli esimest korda kujutatud nn Vitruviuse inimest, mis on rohkem tuntud Leonardo hooga visandi kaudu. Seevastu Vitruviuse jaoks äärmiselt oluline Fano basiilika, mida autor tähtsustab ja millele korduvalt viitab, on Giocondo versioonis esitatud ainult plaanina.¹² Fra Giocondo väljaande puudusena tuleb märkida mitme illustratsiooni sisemist vastuolu autori mõtetega ning ajaloolisest kontekstist lahkumisevat tõlgitsust, mistõttu osa pilte kujunes kontekstiväliseks. Kuna Giocondo trükki võeti sageli kui etaloni, kandusid need vead edasi paljudesse hilisematesse Vitruviuse teose trükkidesse. Puudustest hoolimata oli Giocondo kvaliteetsel ning asjakohaste illustratsioonidega väljaandel suur mõju mitte ainult Vitruviuse arhitektuuriraamatu järgmistele kordustrukkidele, vaid alusteosena ka teistele tollastele arhitektuurikäsitletutele.

Täiesti uutmoodi kavatses Vitruviuse raamatu avaldada 1514. aasta paiku Marco Fabio Calvo, kes on tuntud Hippokratese uurijana ja tema teoste tõlkijana. Calvo plaanis oma väljaande illustreerimiseks osaliselt kasutada Fra Giocondo puulõikeid, enamiku uutest illustratsioonidest pidi aga tegema Raffael, Calvo õpetaja ja sõber, seostades need mitte enam ettekujutusega Vitruviuse-aegsest maailmast, vaid oma kaasajaga.¹³ Kahjuks ei jõudnud hea algatus kunagi mõttest kaugemale, sest arvatavasti neelas suurema osa Calvo energiast „Hippocratis octoginta volumina”, mis valmis 1515. aastal ja trükiti 1525. aastal Roomas. Veidi teisenenuna materialiseerus Calvo idee – mitte küll otseselt, pigem hingesuguluse kaudu – 1521. aastal Bramante õpilase Cesare Cesariano

11 Op. cit.: 66.

12 Op. cit.: 67.

13 Op. cit.

toimetatud väljaandes. Ka see väljaanne tugines suuresti Fra Giocondo omale, ent suuremat tähelepanu oli pööratud terminite täpsusele ning illustratsioonide asjakohasusele. Rohkete praktikast võetud illustratsioonide tõttu muutus Cesariano versioon Põhja-Itaalias käsiraamatuks ning tema uustrükke avaldas hiljem mitu väljaandjat nii Itaalias kui ka Prantsusmaal.

Vitruviuse tekstide tõlget püüdsid täiuslikumaks muuta ning kommenteerida veel mitu meest. Mainigem siin tuntuimatest Antonio da Sangallo noorem (tema üritus ei jõudnudki trükikojani), Vignolat, Giovanni Battista Bertranit ning Giovanantonio Rusconit. Kõik need katsed rajanesid siiski vähemal või suuremal määral Fra Giocondo või Cesariano väljaandel, mis tähendas, et sisuliselt tõlgendati pea sajandi jooksul Vitruviuse tekste, eeskätt illustratsioonide kaudu, suhteliselt tendentslikult, samastades pahatihti Giocondo kohandatud teksti ja illustratsioone isegi Vitruviuse algtekstiga. Alles 1556. aastal ilmusid värske puhanguna Daniele Barbaro väljaandel Vitruviuse tekstide kommentaarid („I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti e commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia”) koos Andrea Palladio illustratsioonidega.¹⁴ Barbaro-Palladio väljaanne kujunes tollastest Vitruviuse-käsitletutest parimaks ning raamatut kasutati teoreetikute ja praktikute hulgas XIX sajandini, mil ilmusid juba uued ja tolle ajastu vaimu kohased tõlked.

„De architectura” kujunes sellesse kätkeatud info tehnilisest vananemisest hoolimata renessansiajastu arhitektuuri ja ehitusala käsiraamatuks, selles kirja pandud põhitõed said normiks. XV–XVI sajandi arhitektuuriteooriat vaadeldes võib lausa rääkida „vitruvianismist”, mis algas Vitruvuse tööde kümnete kordustrukkidega ja lõppes tema poolt kirja pandud teooria edasiarendustega Alberti, Serlio, Vignola ja Palladio sulest. 1542. aastal asutati Roomas koguni kardinal Bernardino Maffei eestvedamisel ambitsioonikas *Accademia Vitruviana*, millega olid seotud Vignola, Claudio Tolomei ja mitmed teised. Akadeemia eesmärk oli luua Vitruviuse tööde alusel uus põhjalik klassikalise arhitektuuri süstemaatiline käsitus. Kahjuks kujunes akadeemia kirjanduslik toodang tagasihoidlikuks, piirdudes Guillaume Philanderi kommentaaridega Vitruviuse raamatutele („In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes”, avaldatud Roomas 1544).

Aedadest Vitruvius kindlasti otsesõnu ei kirjutanud. Kuna ehituskunst ja aiakunst tegelevad ruumiga selle üldises mõttes, alluvad nad samadele üldistele printsiipidele, mille Vitruvius „De architectura” I raamatu 2. ja 3. peatükis välja toob: kord, rütm, sümmeetria, sobivus (keskkonna ja ideega¹⁵) ning ökonoomsus, kusjuures komponeerimise aluseks on *firmitas*, *utilitas*, *venustas*

14 Op. cit.: 72.

15 Vitruvius 1914: 36–37.

– tugevus (püsivus), otstarbekus, ilu.¹⁶ Ian Thompson võtab Platoni ja Aristotelese ilu olemuse määratluse kokku märksõnadega: ühtsus, reeglipärasus, lihtsus, proportsionaalsus, tasakaalustatus, mõõtmelisus, defineerimatus.¹⁷ Kui neile lisada Plotinuse mõte vormiühtsusest kui puhta ilu lahutamatu osast,¹⁸ võib mõningase üllatusega nentida, et needsamad üldpõhimõtted on aluseks nii nüüdisaegse maastikukujunduse¹⁹ kui ka ehituskunsti²⁰ algtõdede õpetamisel. Otsides ühisjooni maastikukujundusega, võib Vitruviuse *firmitas*’es ja *utilitas*’es näha seoseid ökoloogiaga, mis laiemalt võttes seostub sellise maastikukujunduse ja ehitamisega, mis toimub keskkonna ja looduseadustega kooskõlas.

Vitruviuse teoses esitatud ehituskunsti aksioomides sisalduvad ülaltoodud põhimõtted komplekselt, mistõttu on loomulik, et see leidis renessansis praktilise käsiraamatuna nii laia kõlapinda ning on tänapäeval tollase aiakunsti vormikõne arhitektuurse taustsüsteemi tõlgendamisel oluline allikas. Vitruviuse ideede üldise aktsepteerimise põhjuseks saab olla üksnes ajastu üldine püüd luua teoseid, milles peegeldub inimese jumalanäolisus – loodav peab põhinema üldinimlikult mõistetaval harmoonial, mille kandjaks on hellenistlik arhitektuuritraditsioon. See on aga midagi enam kui arhitekti suunav idee, millest Vitruvius oma kohmakal moel pajatab – see on pigem loodava loomulik allutamine harmooniale ja seostamine inimõõtmega, mida võime tänaseni natuuris imetleda Paestumis või Rooma Foorumil.

Brunelleschi kuppel

Protsess, mille lükkasid maailmas käima Bruno, Kopernik, Kolumbus ja Magalhães, oli pöördumatu. Arhitektuuris oleksid pöördelised muutused ka Vitruviuse tekstideta nagunii aset leidnud, sest uus, vabam ning inimkeskne maailmapilt vajas ka uut lähenemisviisi kogu kunstile. Itaalias ei unustatud kunagi päriselt antiiktraditsiooni, mistõttu taasleitnud õpetused leidsid siin kindlasti hoopis viljakama pinnase kui mujal Euroopas, eriti kui uues hingamises nähti võimalust Rooma hiilguse taastamiseks.²¹

16 Op. cit.: 40.

17 Thompson, H. I. 1999. *Ecology, Community and Delight*. E&FN. Spon, London: 15.

18 Op. cit.

19 Nurme, S. 2004. *Haljasalade kujundamine*. TÜ Kirjastus, Tartu: 15.

20 Näiteks Kuusik, J. E. 1973. *Ehituskunst*. Valgus, Tallinn.

21 Gombrich, E., H. 1997: 223.

Antiigi taassünni hälliks sai Firenze, mis rikka kaubalinnana oli vastuvõtlik uutele ideedele. Sinna kogunesid erudiidid ja poeedid – Dante Alighieri, Petrarca, Boccaccio. Firenze oli ka Giotto di Bondone (1267–1337), kunstiajaloo ühe uuenduslikema kunstniku kodulinn. E. H. Gombrich märgib:

„Tema [Giotto] jaoks on maalimine midagi enam kui kirjasõna aseaine. Me otsesime oleksime tunnistajaks reaalsele sündmustele ja vaataksime, kuidas need toimuvad teatrilaval.”²²

Kuigi ennenägematu perspektiivikäsitlus on Giotto maalidel väljendatud pigem tunnetuslikult kui matemaatilise süsteemi järgi, eristus see detailide omavahele seotuse ning üksikosade ja terviku proportsionaalsuse poolest. Giotto maalid olid kujutamistehnika poolest revolutsioonilised, mistõttu tema leiutatud põhimõtetele sündinud maalimistehnika leidis poolehoidu mitte ainult Firenze meistrite hulgas, vaid ka kaugemal. Ilmselt oli pöördeline maalimismeetod üheks lähtekohaks ka 1390. aastal avaldatud Cennino Cennini teoses „Il libro dell’arte” ning kindlasti võib seda kaudselt pidada teesillutajaks hilisematele Brunelleschi ja Alberti perspektiivkäsitlustele.

Firenze ei ole ehituskunsti ajalukku läinud mitte ainult Giotto tõttu. Õhtusel ajal, laskudes tasasel käigul serpentiini mööda Firenze poole, paistab eriti hästi üle linnatulede toomkiriku kuppel seda krooniva „laternaga”. Katedraali kuppel on muljetavaldav, kuid kindlasti kahvatum kui Vatikani Püha Peetruse või Londoni St. Pauli katedraali oma, mistõttu on esialgu raske uskuda, et seesama kuppel oli ligi viissada aastat paljudele arhitektidele eeskujuks.

Firenze katedraali kupli teeb silmapaistvaks Brunelleschi leiutatud täiuslik kuplikonstruksioon. Üldse oli kuppel, näiteks Rooma Pantheoni oma, paljude tollaste arhitektide ideaal. Pantheoni madala poolkuusarnase profiiliga kuppel oleks olnud ka Firenzes ilmselt tehniliselt teostatav, ent meistrite ambitsioon oli suurem – eesmärgiks oli luua pigem maagilisele poolkerale lähedane element. Tehnilise pretsedendi löi lõpuks Brunelleschi. Laskumata siinkohal tehnilistesse üksikasjadesse, tuleb mainida, et Firenze toomkiriku kuppel ei olnud enam Rooma-aegsete kuplite koopia, vaid uus nii oma ideelt, arhitektuurilt kui ka tarinduselt. Filippo Brunelleschi elutööna (Brunelleschi oli Firenze toomkiriku ümberehitamisega seotud alates 1402. aastast, kui ta osales uste reljeefi võistlusel, suuremate või väiksemate vaheaegadega pea oma elu lõpuni, 1446. aastani) valminud Firenze toomkiriku kuppel pole mitte ainult oma ajastu silmapaistev ehitustehniline saavutus, vaid ka läbimurre kogu

22 Op. cit.: 202.

renessanssarhitektuuris. Selles tänini hämmastust tekitavas ehitises manifesteeruvad esimest korda veenvalt ning jõuliselt väärtused ja võimalused, mida eneses tegelikult peidab antiikne arhitektuurifilosoofia. Seetõttu on Firenze kupli tähtsust ja rolli renessanssarhitektuuris ning selle järellainetuses tekkinud ehituskunstis võimatu ülehinnata.

Firenze kuppel märgib niisiis ehituskunstis pöördepunkti. Senine suletud kindluse laadne hoonetüüp hakkas pöörduma väljapoole ning aed tegi esimesi katseid müüride vahelt väljuda. Kuhu juba XVII sajandiks oli jõutud, seda illustreerib hästi näiteks Bernini poolt 1629. aastal Roomas loodud Palazzo Barberini²³, kus on loobutud suletud siseõuest ning rajatud hoone eenduvate tiibade vahele avatud õu. Loomulikult tõi see kaasa suhtumise muutumise ka aiakunstis – suletus asendus avatusega, pimedusest püüeldi valguse poole, suunati pilk ühelt poolt maastikule ja teiselt poolt ajalukku, uurides antiikautorite kirjasõna ning kaevates Rooma Foorumil.

Uue, tekkiva aiatüübi jaoks puudus üheselt mõistetav õpetus. Nagu eespool öeldud, ammutasid aedade kujundajad uues ajaloolises olukorras inspiratsiooni kõikvõimalikest allikatest, kus aedu on käsitletud: ilukirjandusest, arhitektuuriteooriast ning põllumajandus- ja aiandusalastest teostest. Pea ainukeseks aianduskäsiraamatuks oli Pietro de' Crescenzi aastatel 1305–1309 kirjutatud „Liber ruralium commodorum” (mis küll trükkis avaldati alles 1471. aastal). Selle suhteliselt mahuka teose 8. raamatus „Iluaedadest”, ehk nagu öeldakse raamatu päises: „De viridariis et rebus delectabilibus ex arbores et herbis et fructu artificiose agendis”²⁴ („Aedadest ja kaunitest asjadest, mida puudest, taimedest ja nende viljadest oskuslikult teha saab”), räägib Crescenzi erinevat tüüpi iluaedade rajamisest. Autor tugineb oma raamatutes Kreeka kogemusele, mida ta tunneb antiikautorite kaudu. Näiteks 8. raamatu 6. peatüki 4. lõigus mainib ta Kreeka kogemuse vahendajana Palladiust. Detailides on tema rõhuasetused pigem aianduslikud kui kujunduslikud, ta tähtsustab eeskätt taimekasvatust. Tervikuna ei käsitle 8. raamat siiski mitte tootmist, vaid kujundamist.

Crescenzi lugedes jääb siiski mulje, et paljud tema soovitatud ideed on mõistetavad pigem keskaja kontekstis – mis on ka loomulik, arvestades raamatu kirjutamise aega. Samas, maitse- ja ravimtaimede aiale ning kindluseaiale, mis on oma lahenduselt selgelt keskaegsed, on lisatud peatükk selle maailma vägevate aedadest, ning sellest kumavad läbi renessansi aiakunsti kujundusdetailide põhijooned. 3. peatükis („Kuningate ja teiste silmapaistvate ning

võimsate isandate aedadest”, lõik 4) viitab autor sellele, et aed peab olema hoonega kooskõlas ning tema vormid peavad olema hoone omadega võrreldavad. Crescenzi kirjutab:

„Sellises aias, seal peaks olema palee koos käikude ja lehtlatega, mis pole tehtud mitte millestki muust peale puutüvede, selles saavad kuningas ja kuninganna kohetuda maahärrade ja isandatega, kui ei ole vihmane periood. Ja sellist tüüpi palee saab teha lihtsalt niiviisi: teed ja lehtlad peavad olema välja mõõdetud ning maha märgitud; kui see on meelepärane, siis kuna viljapuud, nagu kirsipuud ja õunapuud, kasvavad lihtsalt, peaks need istutama seinte kohale, või mis on parem – sinna peaks istutama pajusid või jalakaid või põõgipuid, ja nende kasvu peab kontrollima mitme aasta jooksul, pookides ja [kasvu suunates] postide ja lattidega ning seotistega, nii et neist saaks kujundada seinad ja katuse.”²⁵

Crescenzi käsitus jääb kahtlemata aiandusekeskseks ega anna juhtnööre aia kui maastikus asuva arhitektuurse terviku kohta, kuid ta esitab siiski üheselt mõistetava suunise aia detailseks kujundamiseks arhitektuursetest vormidest lähtudes. Seetõttu, tuginedes Pietro de' Crescenzi teosele „Liber ruralium commodorum” ja antiikautoritele (arvatavasti Theophrastuse ja Plinius Noorema kirjeldustele²⁶), soovib hiljem ka näiteks Leon Battista Alberti kasutada aias geomeetrilisi vorme, korrapäraseid puuderidu ning ronitaimedega portikusi ja lehtlaid.²⁷

Alberti perspektiiv

Brunelleschi ega arvatavasti ühegi teise arhitekti edu ei seisnenud kindlasti mitte antiikarhitektuuri kopeerimises või selle perfektses tundmises – vaevalt, et otsene antiikeeskujude kopeerimine oleks XV sajandil kusagile viinud. Eriliseks teeb tollaste meistrite tööd püüe rakendada oma loomingus samu ideale, mis valitsesid antiigis, kuid läbi oma ajastu prisma. Brunelleschi oli saanud jälile antiikehitiste ühele põhilisele saladusele, milleks on hooneosade omavaheline proportsionaalsus. Ta rakendas seda teadlikult oma Ospedale

25 de' Crescenzi, P. 'Liber ruralium commodorum'. 8. Book. *On Pleasure Gardens*, V ptk, IV lõik (tõlge artiklis Bauman, J. 2002. Tradition and Transformation: The Pleasure Garden in Piero de' Crescenzi's 'Liber ruralium commodorum'. *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 22 (Summer 2002): 99–141.

26 Sinisalo, A. 1999. *Aiakunst läbi aegade*. Ehitame, Tallinn: 64.

27 Hobhouse, P. 2006. *Aianduse ajalugu*. Varrak, Tallinn: 131.

23 Gympel, J. 2006. *Arhitektuuri ajalugu antiikajast tänapäevani*. Koolibri, Tallinn: 56.

24 Bauman, J. 2002. Tradition and Transformation: The Pleasure Garden in Piero de' Crescenzi's 'Liber ruralium commodorum'. *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 22 (Summer 2002): 99.

degli Innocentis (Firenze, 1419), võttes hoone kavandamisel aluseks kuubi, mis määras peamiselt sammaste vahemaa ja kõrguse. Perspektiivinähtuse formuleeris meister arvatavasti ajavahemikus 1420–1425 koos oma sõbra Masaccioga, kasutades Firenze Santa Maria Novella kiriku freskol teaduslikel põhimõtetel konstrueeritud lineaarset perspektiivi²⁸, mille kohta Gombrich on kirjutanud:

*„Võime üksnes ette kujutada, millises hämmingus pidid olema firenzelased, kui sel-
lelt seinamaalilt [Masaccio „Püha kolmainus Neitsi Maarja, apostel Johannese ja
donaatoritega”, Firenze Santa Maria Novella kirik] võeti kate ning vaatajaile näis,
nagu oleks nende ees seinas avaus, millest paistab Brunelleschi uus, modernses stiilis
matusekabel. Ent võib-olla hämmastas neid veelgi enam selle uue arhitektuuri raa-
mistikus olevate figuuride lihtsus ja samal ajal suursugusus.”*²⁹

Perspektiivi teadlik kasutamine ei jäänud siiski ainult maalikunstnike pärus-
maaks. Säilinud on paar kavandit Firenze Santo Spirito katedraali (projekteeri-
mist alustati esimest korda u 1434, uus kavand 1444) interjööri, mille alused
on Brunelleschi kujutanud perspektiivis.

Umbes 1434. aasta paiku tutvus noor Leon Battista Alberti Firenzes
Donatello ja Brunelleschiga.³⁰ Alberti oli toleaks ajaks saanud märkimisväärselt
hea hariduse: omandanud Padovas alushariduse ning täiendanud end Bolognas.
Välismaalt tulles siirdus ta Rooma, kus ta leidis 1431. aastal rakendust paavst-
liku Rooma-aegsete ehitismälestisete inspektorina. Oma ehitusalaseid võimeid
sai ta kõigepealt proovida Rooma Santo Stefano Rotondo restaureerimisel. Al-
bertile jättis sügava mulje nii Brunelleschi perspektiivikäsitlus kui ka Donatello
skulptuuritehnika, millest inspireerituna sündis 1435. aastal kunsti algtoodesid
käsitlev „Della pittura” ning veidi hiljem spetsiifilisem „De sculptura”.

„Della pitturas” käsitletakse enamasti maalimise teooriat, milles pan-
nakse suurt rõhku perspektiivi konstrueerimise küsimustele. Teksti illustreeri-
vad sõnaosavad märkused, milles on äratuntavad viited paljudele antiikautori-
tele, sh Cicerole, Aristotelesele ja Horatiusele:

*„Pildilugemine saab siis olla meeliliigutav, kui maalitud isikud on seejuures oma õi-
ges meelsuses (movimento d'animo) tugevasti väljenduvad (molto porgeranno). Sest
looduses, milles ei paelu [meid] miski enam kui sarnasus, asub selle põhjendus, et*

28 Benevolo, L. 2002. *The Architecture of the Renaissance*. Vol. I. Routledge: 12.

29 Gombrich, E. H. 1997: 229.

30 Benevolo, L. 2002: 12.

*mnutame nutmises, naerame naermises ja kurvastame kurbuses. Neid meeleolusid
me tunneme ära ka inimese keha liigutustes.”*³¹

Perspektiivinähtust püüdsid käsitleda Albertiga samaaegselt ning pärast teda
mitu Itaalia ja teiste maade autorit, näiteks Piero Della Francesca (1412–1492),
kes andeka maalikunstniku ja matemaatikuna käsitles perspektiiviga seondu-
vat oma kolmes maalikunstialases traktaadis („Trattato d'abaco”, „Libellus de
quinque corporibus regularibus” ja „De prospectiva pingendi”). Jean Pelerin
(tuntud kui Viator, 1445–1522) arendas oma 1505. aastal välja antud teoses „De
artificiali perspectiva” Alberti omast mõneti erinevat perspektiivi kujutamist –
läbi distantpunktide³², mis kokkuvõttes annab sisuliselt sama tulemuse.

Alberti kui Firenze Vitruviuse suurimaks panuseks arhitektuuri tuleb
pidada siiski tööd „De re aedificatoria”, mille ta lõpetas 1452. aastal. Sellest ku-
junes kogu renessansiajastut mõjutanud oluline arhitektuuriteos, mille põhi-
väärtuseks on antiikideaalide oskuslik seostamine oma ajaga. Raamat põhines
Vitruviuse raamatutel, sellele viitab ka raamatute arv ning teemadeks jaotatus.
Siiski ei ole tegemist Vitruviuse tõlkega, vaid Alberti iseseisva arhitektuurifilo-
soofilise käsitlusega. Raamatus esitab ta omaenese seisukohti, seostades need
talle omaselt paljude antiikmõttelejate töödega. Näiteks VII raamatus käsitleb
Alberti kirikuid ehk tema järgi „jumala templeid”, mille ehitamiseks tuleb lei-
da perfektne vorm – ring.³³ Ringi seostamine jumalaga pärineb Platonilt ning
tema mõttekaaslastelt.³⁴ Ringi kui täiusliku vormi juurde, mille Bramante Va-
tikani Peetri platsil suurejooneliselt linnaruumis kehtestas, pöörduakse nii ar-
hitektuuris kui ka maastikuarhitektuuris ikka ja jälle tagasi.

Leon Battista Alberti oli väga mitmekülgne isiksus. Tema panust kuns-
tisse selle kõige üldisemas mõttes on võrreldud Leonardo omaga. Alberti võttis
Vitruviusest parima, jätkas Brunelleschi alustatud ning jäädvustas oma tead-
mised ja tõekspidamised oskuslikult kirjasõnas. Alberti töödega lõppes ideede
ja inspiratsiooni otsingul foorumile tehtud ekspeditsioonide ajastu. Ähmasest
püüdest parema ja ilusama poole oli välja kasvanud uus, harmoonial kui pea-
misel antiikideaalil põhinev vaimne ja materiaalne vormikõne, mille säravai-
mateks rakendajateks said Antonio Sangallo, Bramante, Leonardo, Michelan-
gelo ja veel paljud teised *cinquecento* suured kunstnikud. Alberti teoreetilised

31 Brassant, W. 2000. Gestik und dramaturgisches Handeln in Bilderzählungen Raffaels. – Egidi, M., Schneider, O., Schöning, M. 2000. *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*. Gunter Narr Verlag: 158.

32 Woods, K. (koostaja) 2007. *Making Renaissance Art*. Yale University Press Milton Keynes, London: 276.

33 Alberti, J. B. 1988. *On the Art of Building in Ten Books*. MIT Press, Cambridge: 196.

34 Gombrich, E. H. 1992. *The Literature of Art. Art Documentation*. Vol. 11, no. 1, Spring 1992.

ideaalid leidsid silmapaistva rakenduse praktikas, nagu näitavad Mantova Sant'Andrea ja San Sebastiano kirik ning Firenze Santissima Annunziata ja Santa Maria Novella kirik. Alberti rakendas oma teadmisi antiikmaailma kohta ja interpreteeris neid julgelt, kuigi ka tema ei vabanenud veel täielikult gootikast.³⁵ Ta kasutas klassikalist vormikõnet, kuid ei matkinud seda mehaaniliselt, vaid vormis seda vajaduse korral ümber, saades kvalitatiivselt uue tulemuse, mille olemuses väljendub ikkagi klassikalise arhitektuuri idee. Sellist käsitlusviisi illustreerib väga ilmekalt Alberti üks kuulsaimaid töid, Firenze Palazzo Rucellai, millele ta Vasari väitel kujundas ka aia;³⁶ selle inspiratsiooniallikana on selgesti äratuntav Rooma Colosseum.³⁷

Nagu Vitruvius ja enamik hilisemaid arhitektuuriteoreetikuid, käsitleb ka Leon Battista Alberti aiakunsti riivamisi. Tema põhitähelepanu köidavad hoone suhted maastikuga:

„Ma ei arva, et härrasmehe maja peaks asuma valduse kõige viljakamas osas, pigem peaks see olema valduse silmapaistvaimas kohas, kus saab mõõtnatult nautida kõiki mõnuseid ja mugavusi, mida pakuvad õhk, päike ja peened maastikuvaated, kus saab lihtsalt liikuda oma valduses, võtta vastu võõraid heldelt ja ruumikalt, mis avaneks kaunilt külalistele ja kust avaneksid vaated mõnele linnale, külale, merele, avatud väljale ja mis tipneks mõne tuntud mäe või künkaga.“³⁸

Teiseks, sarnaselt Crescenzi ning mitme hilisema ehitus- ja aiakunstiteoste autoriga pöörab Alberti tähelepanu mikrokliimale, päikesepaistelistele ja varjulistele kohtade olemasolule, tuule tõkestamisele, kuid ka akendest ja aiast avanevatele vaadetele.³⁹ Albertile on oluline ruumide kasutus ning nende paigutuse loogika, samuti ruumide ja nende kasutajaga suhestuva aia otstarbekus. Aias peaks olema kohta kõigi pereliikmete ning külaliste vanusest, soost ja harjumustest tulenevate vajaduste mugavaks ja kauniks rahuldamiseks. Seega, püüdmata mitte kuidagi vähendada Alberti tähtsust ehituskunsti ajaloos, võib siiski öelda, et tema põhisõnum jäi praeguses mõistes eeskätt planeeringuliseks, andes aedade loomiseks ja mõtestamiseks pigem üldkasutatavad arhitektuurse ruumi harmoonilise kujundamise printsiibid, mida Tom Turneri arvates iseloomustab hästi Fiesoles asuv Villa Medici.⁴⁰

35 Op. cit.

36 Vasari on Leon Battista Alberti. *Garden History Reference Encyclopaedia*: 1837.

37 Gombrich, E. H. 1997: 250–251.

38 Alberti, J. B. 1988: 145.

39 Op. cit.: 146–147.

40 Turner, T. 2005. Alberti Book V of the Ten Books of Architecture (1452). *Garden Reference Encyclopaedia*: 1832.

Aiakunsti seisukohast on Albertil võib-olla hoopis suurem tähtsus perspektiivi defineerijana. Perspektiivi sõnastamist võib pidada aiakunsti üheks pöördepunktiks, sest tänini on sellel maastikukujunduse ühe põhiprintsiibina võtmetähtsus vaadete kujundamisel ning esitlemisel. Horisondi näilise koondumispunkti kavandamisel mänguvõimaluste tajumine viis XVI sajandi alguseks sellise aiaruumi tekkimiseni, kus ei olnud tähtsustatud aia üksikosad, vaid eelkõige nende koosmõju vaadete loomisel. Kompositsioonis perspektiivi kasutamine lõi võimaluse ruumiillusiooni tekitamiseks, nagu Masaccio tööd maalikunsti juba veenvalt näidanud olid. Mäng paralleelsete sirgetega, horisondi näiline tõstmine-langetamine ja selle koondumispunkti näiline nihutamine vaataja suhtes võimaldas kohandada vaateid üldideest ning maastikust lähtuvalt. Vaadete loomine ja orkestreerimine on visuaalse maastikukujunduse lahutamatu osa ka tänapäeval – esteetilise ruumi loomiseks esitletakse seda vaatajale kohtadest, kust esitletava maastikuosa iseloom ja võtmeobjektid avalduvad kõige kaunimalt. Alberti aegadest on meie arusaam arhitektuurse ruumi visuaalse tajumise üldprintsiipidest püsunud muutumatuna. Seetõttu andis Alberti matemaatiline perspektiivikäsitlus aedade kujundamiseks universaalse töövahendi, mille võimalusi kasutati praktikas juba XV sajandi lõpul innukalt. Ühtede varaseimate näidetena võib tuua Medicite villad, mille algupärased vaated on säilinud tänini Giusto Utensi aastatel 1599–1602 maalitud lünettidel. Lünetid valmisid Toscana suurvürstisuguvõsa Ferdinando I de' Medici tellimusel Villa di Artimino kaunistamiseks ning neil on Medicite suguvõsale kuulunud villaaedu kujutatud hämmastava üksikasjalikkusega. Lünettidel jäädvustatud aiad olid kujundatud enamasti orienteerivalt vahemikus 1480–1550, nagu tõendavad villade rajamise või ümberehitamise daatumid.⁴¹ Üks aedadest, Villa di Poggio a Caiano oma (1485), mille rajas Giuliano da Sangallo, paistab silma eeskätt hoonestuse harmoonilise paigutuse ja villa avatud esimese korruse lahendusega (arkaad). Aed ja peahoone on omavahel teljeliselt seotud ning kogu ansambli on tunda sümmeetriataotlust, kuigi aia üldplaan pole kaugeltki sümmeetriline. Peatelg avaneb jõeorule, mis seob palee omakorda maastikuga. Perspektiivist tulenevate võimaluste katsetamise näitena on huvitav Villa di Castello aed, mille nelinurkse tiigiga tagaosas on paralleelselt kulgevad aiapäälised paigutatud paleest eemaldudes üksteise suhtes nurga alla, mis jätab mulje illusoorsest koondumisest kauguses – see omakorda pikendab optiliselt aeda.⁴²

41 Näiteks Villa Caffagiolo 1430, Villa di Castello 1477, Villa di Poggio a Caiano ca 1474 jne. – Ballerini, I., L., Scalini, M. 2003. *The Medici Villas: Complete Guide By Isabella Lapi Ballerini, Mario Scalini*. Giunti, Firenze Mvsei.

42 Op. cit.: 32.

Teooria ja praktika

XVI sajandi algusest pärineb erinevaid käsitusi, millest ükski tegelikult praktikust arhitekti täielikult ei rahuldanud.⁴³ Vitruviuse algtekst ja selle ümberkirjutused koos kommentaaridega ning ka Alberti tööd andsid filosoofia ja meeoleolu, kuid mitte praktilisi nõuandeid, nagu tõestas kujukalt eelmises peatükis esitatud arutlus Alberti teoste mõjust aiakunstile. Ammugi ei teinud seda Antonio Averulino (tuntud rohkem kunstnikunimega Filarete) 1460. aasta algul ilmunud „*Trattato di architettura*” ega Francesco di Giorgio Martini arutlused, kes käsitles klassikalist arhitektuuri Kristuse keha proportsioonidest lähtuvalt.⁴⁴ Igapäevaelus õppisid arhitektid ja aednikud üksteise töödest ning õnnestunuimad võtted ja tehnikad anti edasi õpetajalt õpilasele.

Aiakunsti mõjutas siiski enam üks pigem ilukirjanduslik teos, mille sisul ei olnud arhitektuuri ja aedade kujundamise teooria ja praktikaga otsest seost. 1499. aastal avaldati Francesco Colonna „*Hypnerotomachia Poliphili*”, kaunilt erootilise alatooniga utoopiline nägemus. Raamat äratas aednike tähelepanu just oma puulõigetega, millest osal kujutatakse fantaasiarikkalt mitmesuguseid arhitektuurielemente. Liane Lefaivre on omistanud seda raamatut ka Leon Battista Albertile, viidates teose teksti analüüsil leitud hämmastavale sarnasusele Alberti tekstidega, eriti arhitektuurispetsiifiliste detailide osas.⁴⁵ Aednike silmis kinnitasid raamatu illustratsioonid Crescenzi teooriat, eeskätt mis puudutas lehtlaid, pergolaid, skulptuure, varemeid ja topiaarkunsti.⁴⁶ Seda, et „*Hypnerotomachia*” puulõiked võisid tõesti aednikke inspireerida, kinnitab tollane aiakunst, milles lehtlad, pergolad jt pügamiskunstil põhinevad detailid olid kujunduse põhiosaks.

Raamatu varjatud aiakujunduslik sõnum peitus aga ilmselt sügavamal, seal, kus Poliphilo külastab Cythrea saart, mida autor laseb lugejal näha pigem lõputu oiavalise aiana kui pitoreskse maastikuna. Phiphilo külastab raamatu jooksul unistuslikke templeid ja aedu, mille kõik osad on vormunud kaunite kunstide järgi.⁴⁷ Puulõikepiltide fantastilistes arhitektuurivormides väljendub ajastu loov mõte. Aastseenidelt seevastu (näiteks 24. peatükis, kus Poliphilo läheb koos Poliaga purskkaevuga aeda) paistab pigem hortus conclusus, millele viitavad aia suletus ning diagonaalsõrestikuga lattpiirded. Teistes stseeni-

des, kus läbitakse erinevaid maastikke (näiteks 27. peatükis, kus Polia jookseb minema, olles olnud tunnistajaks Erosee tapamasinate hävitustööle), jääb silma pigem inimese loodud ja loodusmaastiku loomulik kooskõla – seesama põllumajanduslik Toscana, millest läbi sõites avastad end (meie aja mõtteviisi kohaselt) justkui lõputus maastikupargis. Aed on läbi ajastute olnud nii õhtu- kui ka hommikumaades nende erinevast filosoofiast hoolimata ideaalmaastiku peegeldus. Aia loomist võib võrrelda seega rafineeritud looduspildi loomisega, mis peaks vastama kujutlusele paradiisist selle üldises tähenduses. Renessansiajastu aiakujundaja jaoks oli looduses peituv harmoonia paeluv, ent arusaamatu, sest ehituskunsti printsiipe loodusmaastikku ümber panna tundus võimatu (tõsi, neid saab küll otseselt rakendada, näiteks topiaarkunstis). Unistades maastiku ideaalsest harmooniast, tegeldakse ehituskunstis hoone ja maastiku suhetega, ent aiakunstis otsitakse harmooniat endiselt arhitektuurses vormis. Siin peitubki harmoonilise ehitus- ja aiakunsti vastuolu, mida renessanss, julgen väita, tegelikult ei leidnud ega kõrvaldanud.

Arhitektuuriteoreetilistes ja -praktilistes käsitlustes olevat vaakumit hakkas esimesena täitma Sebastiano Serlio, kelle tööde mõju on olnud ka aiakunstis märkimisväärne.⁴⁸ Maalikunstnikuna alustanud Serlio elas Roomas ja Venezias. Arhitektuuri õppis ta aastatel 1514–1527 tollal Roomas maineka Baldassare Peruzzi käe all. Peruzzi märkmetest⁴⁹ mõjustatuna kirjutas ta algsest viieköitelisena plaanitud, kuid lõpuks kaheksaköiteliseks kujunenud „*Tutte l'opere d'architettura*”. Serlio eluajal ilmusid I–V raamat ning „*Libro straordinario*”, VI ja VIII raamat jõudsid täies mahus trükki alles XX sajandi teisel poolel. Ammutades inspiratsiooni ja ajastu konteksti sobivaid algtõdesid Vitruviusest, võttis Serlio oma tekstide aluseks arvatavasti paljuskki ka Peruzzi materjale, mistõttu teda on püütud süüdistada isegi plagiaadis. Erinevalt Albertist, kelle „*De re aedificatoria*” ülesehitus järgib suuresti Vitruviuse teose oma, võtab Serlio Vitruviusest vaid olulise: „moodsatel aegadel” tuleb lähtuda „sellest, mida meie kristlikud tellijad respektseerivad”.⁵⁰ Ent Serlio ei käsitle Vitruviuse tekste kui aksioome. Ta kahtleb kohati Vitruviuse väidete paikapidavuses ja osalt isegi vastandab oma ideed Vitruviuse omadele. Näiteks imetleb ta III raamatus Egiptuse ehituskunsti, seades seejuures kahtluse alla oma kaasajale omase Kreeka ja Rooma arhitektuuri eelistamise. Serlio näeb võimalusi interpreteerida aktsepteeritud klassikalisi tõekspidamisi vabamalt. Viimast illustreerib hästi 1537. aastal ilmunud, klassikalistele orderitele pühendatud IV raamat („*Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*”).

43 Kruft, H., W. 1998: 74.

44 Op. cit.

45 Lefaivre, L. 1997. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili recognizing the architectural body in the early Italian renaissance*. Mit Press, Cambridge: 36.

46 Hobhouse, P. 2006: 125.

47 Lefaivre, L. 1997: 186.

48 Hobhouse, P. 2006: 147.

49 Kruft, H. W. 1998: 73.

50 Serlio IV raamatu eessõnast. Op. cit: 74, 470.

...”), milles autor vihjab võimalusele kombineerida erinevate orderite elemente omavahel mängulisemalt.

Serlio interpreteerib klassikalise arhitektuuri vormikõnet vabamalt, ent ta ei sea selle üldprintsipe kahtluse alla. Esimeses kolmes raamatus tähtsustab ta sümmeetriat ja perspektiivi, vähem proportsiooni. Serlio peab tõelise arhitekti tunnuseks joonistusoskust ning head perspektiivitunnetust. Suurepäraste arhitektidena mainib ta Bramantet, Raffaeli, Peruzzit, Giorlamo Gengat, Giulio Romanot ja iseennast.⁵¹ Selles võib näha ajastuomast maneristlikku tendentsi, mis järgmise sajandi jooksul arhitektuuris süvenes. VII raamatus, mis trükiti juba peale autori surma, 1575. aastal, suhtub ta üsna kriitiliselt Prantsusmaa arhitektuuri, tuues näiteid Fontainebleau segiläbi kasutatud orderist, mis Serlio arvates ei käi hea tava juurde.⁵²

Serlio klassikalise arhitektuuri tõlgendus on kohati ekstravagantne, tema esitatud teoreetiline süsteem ei hõlma kaugeltki kõike praktilise arhitektuuri seisukohalt olulist. Samas teeb Serlio raamatud märkimisväärseks püüd käsitleda hoone erinevaid osi ja nende kavandamist süstematiseeritult ning näidata hoone kavandamisel sotsiaalsete olude ja rahvusliku eripära mõju. Praktilise käsiraamatuna oli Serlio teosel rohkelt järgijaid. Seepärast oli Serlio töö Põhja-Euroopas suur mõju ning arvukate kordustrukkide tõttu said tema ideed märksa laiemas kõlapinna kui ühegi varasema arhitektuuriteoreetiku omad.

„... Teisest küljest, kuna Serlio ei suutnud pakkuda üldist arhitektuuri definitsiooni ja jaotas oma materjali erinevateks raamatuteks, on ta suuresti vastutav arhitektuuriteooria ümberkujundamise eest. [...] Serlio oli virgutav ja ettearvamatu. Selles seisnes nii tema tugevus kui ka nõrkus.”⁵³

Paradoksaalsel kombel jäid Serlio kui arhitekti saavutused tagasihoidlikuks ning on peamiselt seotud François I teenistuses olles Prantsusmaal tehtuga,⁵⁴ eeskätt Ancy-le-France'i (1546) ja Fontainebleau lossi ümberehitamisega – faktid, mis on ka aiakunsti seisukohast huvipakkuvad, sest nende losside aedade, eriti Fontainebleau aia tähtsus inspiratsiooniallikana barokse Prantsuse aia kujunemisel on väga suur. Serlio panus aiakunsti teooriasse ilmneb aga IV raamatus, milles autor toob näiteid erinevatest hoonetüüpidest, nende põhiplaanidest, fassaadidest ning vajaduse korral ka arhitektuuridetailidest. Põhi-

51 Op. cit.: 77.

52 Op. cit.

53 Op. cit.: 79.

54 Rosenfeld, N. M., Serlio, S. 1997. *Serlio on domestic Architecture*. Dover Publications: 5.

plaanide juures on sageli lahti joonistatud ka parterite jaotus (näiteks lk 53, 55, 175, 219 jm⁵⁵), millest selgub päris hästi hoonega seotud aiaosade paiknemine, aia struktuur ning seosed hoonega. Üsna üksikasjalikult on kujutatud ka teede jaotus. Serlio joonised peegeldavad hästi tollast aiaruumi ülesehitust ning võtmetähendusega ruumilisi vorme, laskumata siiski detailidesse. Arvestades Serlio sümpaatiat Bramante tööde vastu, võib lihtsates nelinurksetes struktuurides aimata Vatikani Belvedere jooni; see aed, mille Bramante kavandas XVI sajandi algul, tähistas aiakunstis pöördepunkti. Laiemas kontekstis tähendas see aiakunsti teoreetiliste aspektide formuleerimisel suurt sammu edasi, näidates aia ja hoone kooskõla tähtsust, mis on seda olulisem, kui aed paikneb linnas. Samuti oli see suur samm edasi aiakunsti keskaegse ruumijaotuse ülevaatamisel ning aia kujunduslike võtmelementide defineerimisel,⁵⁶ viimaste hulka kuulus ka vesi. Serlio teoreetilise käsitluse ja Bramante Vatikani Belvedere mõju Euroopa aiakunstile saab võtta kokku Antero Sinisalo sõnadega:

„On öeldud, et Bramante Vatikani Belvedere aed dikteeris aiakunsti planeerimise põhimõtted paariks järgneva sajandiks. Itaalia aiad võtsid sellest malli ja nendest said omakorda inspiratsiooni Prantsuse aiad. Iseenesest olid need kõik sama algupära variatsioonid – Belvedere aia hiilgava lahendusega renessansi sümmeetria ja proportsiooniideali järgijad.”⁵⁷

Serlio ideid järgisid paljud autorid ja tema orderikäsitus põhjustas suure hulga erinevaid seisukohti. Üksteise järel ilmus mitu arhitektuuri käsitlevat teost, näiteks Sangallo Noorema õpilaselt Antonio Labaccolt ja Pietro Cataneolt. Viimaselt pärineb üheksaosaline „L'architettura” (1567), mis paljusi tugineb Vitruviusele ja Serliole, kritiseerides ja täiendades neid. Cataneo suhtub muide Vitruviuse tekstidesse üsna üleoleva irooniaga, võttes need kokku lausega „... kuidas kirjaoskus inimese ellu jõudis ...”⁵⁸. Ta tõi välja ka uusi teemasid, millest võib-olla olulisim on linnaplaneerimise käsitlemine arhitektuuri keskseima küsimusena.⁵⁹ Serlio järgijatest tähtsaimaks tuleb pidada siiski Vignolat.

55 Serlio, S. 1584. Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese; Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella Città, & in villa, et in indice copiosissimo. Raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi. In Venetia: Presso Francesco de'Francesci senese, MDLXXXVIII

56 Turner, T. *Garden History: Philosophy and Design 2000 BC - 2000 AD*. Spon Press, London: 143.

57 Sinisalo, A. 1999: 70.

58 Kruff, H., W. 1998: 79–80.

59 Op. cit.: 80.

1540. aastate algul külastas Serliot just oma arhitektuuriõpingud lõpetanud Giacomo Barozzi da Vignola. Serlio mõtetest inspireerituna kirjutas ta traktaadi „Regole delle cinque ordini d'architettura”, mis trükiti esmakordselt 1562. aastal. Osalemine Academia Vitruviana tegevuses äratas temas sügava huvi antiikarhitektuuri vastu, ning kuna Vignola töötas põhilise aja oma elust Roomas, külastas ta meelsasti paiku, millest ammutas inspiratsiooni enamik tollaseid arhitekte. Selle tulemusena valmis lõpuks kirjatöö, millest sai klassikalist arhitektuuri käsitsevate tekstide hulgas nii Vanas kui ka Uues Maailmas üks läbi aegade edukaim ja enim trükitud teos.

„Nagu ma ütlesin, minu kavatsus oli olla arusaadav neile, kellel juba on mõningane lähedasem suhe kunstiga, ja seetõttu – eeldades, et neid juba niigi teatakse – pole mitte ühtegi nendest viiest orderist nimetatud.”⁶⁰

Vignola töö üheks tähtsaimaks osaks tuleb pidada autori enda empiiriliste tähelepanekute alusel välja töötatud universaalse mõõtmete süsteemi kirjeldamist. Tema mõõtmete süsteemiga saab määrata iga Serlio poolt defineeritud viie orderi koostisosade omavahelised proportsioonid. Vignola järeldused rajanesid Rooma Marcelluse teatri dooria orderi põhjal tehtud tähelepanekutel. Laiendades neid teistele orderitele (v.a toskaana order, mille baasi puhul Vignola toetub Vitruviusele), kirjeldab ta oma reeglistikku, mis põhineb universaalsel, mõõtühikutest sõltumatu moodulil. Tähelepanuväärne on see, et Vignola süsteem oli tõepoolest universaalne ning andis arhitektile pigem raami kui šablooni. Vignola teooria tõestuseks on temast jäänud mitu silmapaistvat ehitist, nagu Giorgio Vasari ja Bartolomeo Ammannatiga koos kavandatud, iidsetel villatüüpidel põhinev Villa Giulia (1555), mis ehitati Roomas paavst Julius II-le, ning Caprarola Villa Farnese (1559), mida olid alustanud Antonio da Sangallo ja Baldassare Peruzzi. Vignola suurtööna tuleb eraldi välja tuua Rooma Il Gesu kirik (1568–1575), mille puhul hämmastab vaatajat tohutu suurena tunduv siseruum.

Aiakunsti seisukohalt tuleb kindlasti mainida Vignola Bagnaias kavandatud Villa Lantet (1566), eraldi väärib märkimist selle suurepäraselt kujundatud aed. Giovanni Francesco Gamara palkas Vignola selleks, et ta looks ilusaima aia, mis eales nähtud.⁶¹ Vignola kasuks rääkis eelnevalt loodud Villa Farnese, mis paistis silma oma tervikliku ja kauni lahendusega. Vignola näpunäidetel alustas arhitekt Giovanni Fatica Villa Lante aia kujundamist. Aed on loodud kolme terrassina laskuvana, ta on üles ehitatud keskteljele ning tema kujundus allub taotluslikult absoluutsele telgsümmeetriale. Aed on jaotatud

⁶⁰ Op. cit.

⁶¹ Larås, A., Lindman, Å. E. 2005. *Gardens of Italy*. Frances Lincoln Ltd, London: 22.

väga selgelt mahult võrdseteks või üksteisega proportsionaalseteks ruudukujulisteks osadeks, terrassid on lahendatud kaldpindade ja tugiseintega. Aed pidi valmistama vaatajale üllatusi, läbides sümboolselt retke elu allikalt surmani.⁶² Tānini peaaegu muutumatu kujul säilinud aias markeerib jalutuskäigu algust Vignola loodud Tulvapurskkaev (Fountain of Flood), märkides elu allikat. Edasi kulgeb jalutuskäik rööbiti veega kuni keskse sümmeetrilise tiigiga alumise terrassini, mida nimetatakse ka Järveterrassiks.⁶³ Vesi ongi Villa Lante läbiv teema ning selle külluslik kasutus võrreldav John Evelyni poolt ülistatud Villa d'Estega omaga.⁶⁴ Laskumata siinkohal selle suurepärase aia täpsemasse kirjeldamisse, tuleb mainida, et Villa Lante tõendab veenvalt ruumi kavandamisel Vignola empiirilise nägemuse paikapidavust. Vignolat on süüdistatud selles, et ta on jätnud oma moduleerimisprintsipi matemaatiliselt tõestamata⁶⁵ – tõik, mis kuidagi ei vähenda tema töö väärtust.

Aiakunstis tähistavad Villa Lante ning temaga sarnased Itaalia aiad järgmist sammu visuaalse terviksüsteemi hoone–aed–maastik suunas. Kuigi Villa Lante jääb müüridega piiratuks, demonstreerib tema teljeline ja sellest johtuvalt ka vaateline ülesehitus püüdu seostuda maastikuga. Vignola ning kõik tema eel käinud arhitektuuriteoreetikud on oma töödes suuremal või vähemal määral alati möönnud hoone asukoha ja maastiku suhete olulisust. Aed on seejuures jäänud kas hoone osaks või hoone ja maastiku vaheliseks puhveriks, olles samal ajal ümbritseva maastikuga vormilises dissonantsis. Villa Lante on ajastu arhitektuuriarusaamade järgi täiuslikkust taotlev aed, ent arhitektuursest vormikeelest tuleneva aia lineaarse maastikuga sidumiseni selles veel ei jõutud.

„Vilets on see õpilane, kes oma õpetajat ei ületa” (Leonardo da Vinci)⁶⁶

Loomulik ilu ja lihtsuse printsiip, mida Alberti õpetust järgides rakendasid ehituskunstis talle järgnenud põlvkonna arhitektid, hakkas XVI sajandi esimestel kümnenditel oma tähtsust minetama. Antiikne ehituslaad, mida me võime kogeda tema algses substantsis Colosseumis või kuulsas Bramante Tem-

⁶² Op. cit.

⁶³ Op. cit.

⁶⁴ Evelyn, J. 2005. *Evelyn's Diary (1655-1685)*. William Bray Edition 1818; Villa d' Este (6. May 1645). *Garden History Reference Encyclopaedia*.

⁶⁵ Kruff, H. W. 1998: 82.

⁶⁶ Gombrich, E. H. 1997: 362.

piettos, hakkas end ammeldama – eks peegeldu see ju kõigis neis eespool viidatud XVI sajandi klassikalist arhitektuuri vabalt tõlgendanud autorite töödes. Eelneva põlvkonnaga võrreldes oli tollastel kunstnikel ja arhitektidel antiigist hoopis rohkem teadmisi, kuid põhimõte, mida hästi iseloomustab selle lõigu pealkirjaks valitud Leonardo ütlus, kannustas loovisiksusi mõtlema uutele võimalustele, kuidas traditsioonilist üha huvitavamalt esitleda. Serlio ja Vignola kirjavandus lõi ahvatlevad pretsedendid, mis töötasid võimalust teha midagi ennenägematut.

Millegi seninägematu loomine avaldus arhitektide seas peamiselt kahel viisil. Vignola II Gesust alates hakkas üha rohkem arhitekthe rõhuma hoone suuremale mõjukusele, mis saavutatakse fassaadi rikkalikuma liigenduse, dekoorirohkuse ning hooneosade ebaproportsionaalse rõhutamisega. Maneristlikest ideedest, mille algust väljendavad eriti hästi Michelangelo isepäised katsetused, on mõjustatud Giacomo della Porta, Carlo Maderna ja veel paljude teiste tööd. Teine tee, vastandina eespool kirjeldatud, renessanssiideede seisukohalt dekadentlikule protsessile, oli püüd järgida siiski antiikmaailma ideaale, proovides küll luua harmoonilist tervikut, kuid arvestades seejuures viimase aastaja kogemusi ja klassikalisest arhitektuurist omandatud teadmisi. Aiakunst oli neid suundumusi arvestades erilises seisus – klassikaline arhitektuur ei olnud andnud hoone, aia ja maastiku ideaalseks koostoimeks usutavat lahendust. Endises vaimus jätkamine, nagu seda illustreerivad Prantsuse aed ning XVII sajandi algul sündinud aiakujundusalased teoreetilised tööd, viisid paratamatult aia osade üha keerulisemaks muutumiseni, nagu näitavad Claude Mollet' mõtisklused parteri kujundamisest,⁶⁷ kuid ei andnud head lahendust aiaruumi ja maastiku seostamiseks. Seetõttu oldi varmad proovima ja katsetama.

Andrea di Pietro della Gondola ehk Andrea Palladio, nagu nimetas teda Pallas Athena järgi tema mentor Gian Giorgio Trissino, oli renessansiajastu arhitektuuris viimane suur meister.⁶⁸ Palladio tutvus ehituskunstiga algas 1520. aasta paiku tema sünnilinnas Padovas müürseppmeister Bartolomeo Cavazza da Sossano õpipoisina ning jätkus mõni aasta hiljem Vicenzas tuntud skulptori ja arhitekti Giovanni di Giacomo da Porlezza juures. Ent oma armastuse klassikalise arhitektuuri vastu ning läbimurde arhitektina võlgneb ta paljuki Gian Giorgio Trissinole, patroonile ja sõbrale – humanismiideedest mõjutatud tuntud Vicenza poeedile ja harrastusarhitektile. Trissino oli laia silmaringiga mees, ta oli saanud suurepärase hariduse, õppides kreeka keelt Milanos Demetrios Chalcondylase juures ning filosoofiat Ferraras Niccolò Leonicensi juures.

67 Mollet, C. 1652. *Theatre des plans et iardinages, contenant des secrets et des inventions incognues à tous ceux qui jusqu'à present se sont meslez d'écriture sur cette matiere*. Charles de Sercy, Paris: 199–203.

68 Vaga, V. 1999. *Kunsti ajalugu*. Tallinn: 400.

Ta huvitus filosoofiast, antiikluulest ja kirjandusest ning püüdis määratleda klassikalise luule printsiipe. Palladiole oli ta pigem ideesuuna kättenäitaja kui arhitektuuriõpetaja, kuigi oma seisukohtade kujundamisel lähtus Trissino ka arhitektuuri algallikatest, rõhutades Vitruviuse õige mõistmise huvides tema tekstide lugemist algkujul. Teoses „L'Italia liberata dai Goti” demonstreerib Trissino sügavaid arhitektuuriteadmisi, mis on värsivormi panduna muljetavaldav:

„Üks klooster ümbritseb väikest õue
selle avarad kaared puhkavad ümaratel piilaritel
nende kõrgus on ühesugune aluse laiusel;
nende paksus on üheksandik nende kõrgusest
igal sambal hõbedane kapiteel
mille kõrgus kordub oma paksusmõõtmes
kuna aga tüvis seisab metallsel baasil
mis on jälle täpselt pool kõrgusest.”⁶⁹

Trissino tõekspidamised ja huvi antiigi vastu kannustasid ka Palladiot. Koos Trissino ning hiljem koos Daniele Barbaroga reisis Palladio korduvalt Rooma, et ise näha ja katsuda. Viimase Rooma-reisi (1554) muljete põhjal valmis Palladio esimene raamat „*Le antichità di Roma*”.

Palladio vaadete kujunemist mõjutasid ka Daniele Barbaro ning Veneziast pärit arhitekt Alvise Cornaro. Viimane on ajalukku läinud eelkõige 1583–1595 koostatud eksistentsiaalse kallakuga tööga „Discorsi intorno alla vita sobria”.⁷⁰ Andrea Palladiole avaldas Cornaro 1538. aastal ilmavalgust näinud „Trattato dell'architettura” sügavat muljet, nagu ka Cornaro Padova ehitised, mida Palladio oma esimeses arhitektuuriraamatus eraldi ära mainib.⁷¹ Cornaro maailmavaade sarnaneb Serlio omaga, kuid viimasest erinevalt ei ole Cornaro jaoks nii oluline arhitekti vabadus esteetilise mulje loomisel ning olemasolevate teadmiste süstematiseerimine. Ta väärtustab hoonete kavandamise ja ehitamise funktsionaalseid aspekte ning käsitleb esimesena vanade majade saneerimise teoreetilisi küsimusi. Daniele Barbaroga kohtus Palladio 1550. aastal peale Trissino surma. Palladiot ja Barbarot sidus ühine huvi arhitektuuri ja antiikmaailma vastu, selle tulemusena valmisid kommentaarid Vitruviuse arhitektuuriraamatutele („I dieci libri dell'architettura...”). Vitruviuse ja Alberti tekstidega tegeldes ei jaganud Palladio paljude oma kaasaegsete irooni-

69 Krufft, H., W. 1998: 83.

70 Op. cit.: 84.

71 Op. cit.: 85.

list kriitikat vanameistrite aadressil, vastupidi – Palladio valis oma hilisemas suurteoses „Quattro libri dell’architettura” Vitruviuse oma juhiks ja meistriks, pöördudes seeläbi Trissini õpetust järgides tagasi algallikate juurde.

Vitruviuse tekst oli Palladiole esteetiliste väärtuste määratleja ja kandja ning arvatavasti ka ajend „Nelja arhitektuuriraamatu” kirjutamiseks. Lähtudes oma teoses Vitruviusest ning Albertist, tegeleb Palladio üksnes ehituskunstiga, mistõttu algallikates arhitektuurist kaugemale jäävad teemad, mida paljud autorid näiteks Vitruviusele ette on heitnud, jätab Palladio välja.⁷² Ühena vähestest näeb ta Vitruviuse ja Alberti töodes edasikanduvat sõnumit – kirjeldust harmoonilisest arhitektuurist, mille ilu ja arusaadavus peitub igas teoses ja eraldi igas teoseosas, ning nende kavandamisel jääb arhitekti ülesandeks luua tervik. Palladio võtab klassikalise arhitektuuri esteetilised põhitõed „Nelja arhitektuuriraamatu” aluseks, kuid praktilise arhitektina ei pelga ta kasutada Serlio, Cornaro jt oma kaasaegsete töid seal, kus uus teooria aitab vastavalt ajastu vaimule klassikalise arhitektuuri põhimõtteid paremini mõista ja kasutada. „Neljas arhitektuuriraamatus” suudab ta tõlkida antiikse vormikõne dogmatismi laskumata kaasaegsesse konteksti. Selles suhtes muutus „Quattro libri” järgnevate sajandite jooksul millekski enamaks kui ainult käsiraamatuks.

„Ma leidsin Padovast raamatu, nüüd ma uurin seda ja nagu kate oleks mu silmade eest langenud; udu on hajunud ja ma tunnen objektid ära ...”

30. septembril 1786 selle kirja⁷³ kirjutanud Goethele olid Palladio tekst ja tema arhitektuur sillaks klassikalise arhitektuuri vaimu mõistmise juurde. Laiemas tähenduses võib pidada Palladiot renessanslikus Itaalias uuesti sündinud klassikalise arhitektuuri põhiväärtuste oma ehitiste ja tekstide kaudu Euroopale vahendajaks ja õpetajaks. Palladio tõekspidamised vormusid juba enne „Quattro libri” kirjutamist ning selle kinnituseks on tema varasemad tööd. Palladio lähtus oma hoonetes klassikalisest ilumudelist, mis põhines proportsioonil ja harmoonial. Just seetõttu paeluvad tema villad vaatajat tänini.

72 Op. cit.: 87.

73 Op. cit.

Villa Rotonda

„Koht on meeldiv ja nii kaunis, kui üldse leida võib; seepärast, et ta asub madalal künkal, millele on väga lihtne juurdepääs, ja seda varustab vee-ga Bacchiglione poolt laevatavav jõgi; ja ülejäänud on ümbritsetud meeldivate nõlvadega, mis näeb välja nagu väga suures teatris, ja kõik on kultiveeritud, ja külluses leidub parimaid viljapuid ning oivalisi viinapuid; ja seejuures naudib [see] igast küljest ilusaimaid vaateid, mõned on piiratud, mõned kaugemale ulatuvad ja mõned katkevad alles horisondil; sinna on kavandatud igasse nelja külge lodžad [loggia] ...”⁷⁴

Villa Rotonda, millel Palladio oma raamatus⁷⁵ põhjalikumalt peatub, on maastikukujunduses läbimurdelise tähtsusega, kuigi rajamisaajal oli ta oma ajast ees. Palladio paigutas Villa Rotonda madalale künkale nii, et selle kõigist neljast portikusest avaneksid vaated ümbritsevale maastikule. Välja arvatud sirgelt villa juurde viiv tee, mis hoone esifassaadi ees lõpeb väikese nelinurkse platsiga, ei leia selle ehitise ümbert 1550. aastate Itaaliale tüüpilist aeda. Villa paikneb vabalt põllumajandusmaastikus, ümbritsetuna põldudest. Hoonet ümbritseb enamasti avar reljeefne muruplats, millele vastandub väheldane tagasihoidlik park. Pargiruumi ülesehituses ei ole sümmeetriaotlust, mistõttu hoone kerik Parthenonina Vicenza-lähedaste põldude kohal.

Sarnaselt oma eelkäijatega Palladio otseselt maastiku kujundamisest ei kirjuta, vaid puudutab üksnes hoone asukohavalikut (II raamat, 12. peatükk) ning räägib välisruume käsitledes pisut pikemalt kreeklaste palestrast ja ksüstosest.⁷⁶ Selles osas ei lisa Palladio aiakunsti teooriale midagi olulist. Vaadates tema harmoonilise komponeerimise põhimõtteid maastiku käsitlemisest ilma ehitisteta, ilmneb, et need sarnanevad suuresti Alberti nägemusega. Villa Rotonda on esimene aia- ja pargimaastik,⁷⁷ mis kujundati Vitruviuse ja Alberti põhiprintsiipide *firmitas*, *utilitas*, *venustas* järgi, püüdmata neid suruda platonistliku ilumudeli kohaselt lineaarsete vormide harmoonia sängi. Ometi möödus peaaegu kaks sajandit, enne kui Richard Earl Burlington ja William Kent „avastasid” Chiswick House’i kujundamisel Palladio filosoofia. Ilmselt peitus vastuolu arhitektuurse täiuslikkuse ja kujundatud maastiku täiuse interpreteerimises. Selleni jõudmine eeldas ehitise perfektsetel vormidel põhineva ilumu-

74 Palladio, A., Tavernor, R., Schofield, R. 2002. *The Four Books on Architecture*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts: 78.

75 Op. cit.

76 Op. cit: 206.

77 Turner, T. 2005. Palladio (1508–1580). *Garden Reference Encyclopaedia*: 1842.

deli täiustamist ja raskepärast lineaarset sidumist maastikuga, milleks oli vaja läbida Versailles' eksperiment. Metsik loodusmaastik võib oma abstraktse, kardetava ning isegi mõistetamatu iluga, nagu võib akropolil ka Parthenon oma perfektsest vormist tuleneva iluga. Et need koos tervikuna mõjuksid, ei saa ilmselt lähtuda ühe või teise kesksest filosoofiast.

Mõeldes teisalt regulaaraedade fenomenile ning levikule XVII–XVIII sajandil, jääb õhku küsimus ehituskunsti põhimõtetele loodud aedade ilust ja võlust. Miks Vitruviuse taasavastamisel ei jõutud Villa Rotondani, on arusaadav, sest uus mõtteviis vajab juurdumiseks aega. Miks ei jõutud Villa Rotondas peituva võtmeni aga siis, kui valmis Villa Aldobrandini, et selle lõpuks maastikku avanenud ja sellega nii visuaalselt kui ka funktsionaalselt seotud aed poleks teravalt ümbruskonda lõikunud, jääbki ilmselt küsimuseks.

Classical approach to architecture and the art of gardening

Sulev Nurme

Garden design is, first and foremost, architectonic in its character and the logical starting point for garden design is the building. We can distinguish between two levels in the classical art of landscape gardening. From the architectural point of view the most important was the relation of landscape to buildings and, from the point of view of the art of gardening, the most important was the planning of the external room of buildings, such as the peristyle, the xystus, and others.

When classical ideas were revived during the Renaissance, the texts by classical authors, first of all, Vitruvius had a great deal to offer to architects, giving specific guidelines how to create buildings, but they were of no help to garden designers. The garden, which had been largely enclosed and mainly related to the buildings from the Classical times throughout the Middle Ages, was not constrained by the inner courtyard or the narrow terraces any longer. The ambition of a new style of garden was to have more open space than before. To generate new knowledge, texts were needed and attention was turned to the history of mankind and of architecture as well as to Classical authors. Vitruvius offered universal practical knowledge about harmonious building, but he did not formulate distinct principles about the design of the garden, he only gave practical advice. Pliny's descriptions were an inspiration, Plotinus's philosophy gave a key to understanding beauty. Thus, villas and gardens were built using the same formal principles to ensure a harmonious result. The garden that had spilled over into the landscape should have connected with the building perfectly, but when we look at 15–16th century gardens, it is not the case. When we think of landscape architecture as something that is based on the principle of harmony, which was the ideal of Renaissance architectural theorists, we must say that the perfect solution in which the work of man and nature, architectural and landscape design are in concord, was not reached until 18th century England. That is why we should ask why the principles of Renaissance architecture when applied in garden design led to the total transformation of landscape, starting from improving the relief and ending with topiary art, instead of harmony with nature. This leads to another issue: whether by using the principles of architecture it is possible to form a harmonious whole in landscape at all, but this question cannot be addressed here.

