

**TARTU ÜLIKOOL**  
**FILOSOOFIATEADUSKOND**  
**KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT**  
**KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND**

**Katrina Saar**

**ÕUDUSMOTIIVID FRIEDEBERT TUGLASE NOVELLIDES**

**Bakalaureusetöö**

**Juhendaja Andrus Org**

**TARTU 2015**

## Sisukord

Sissejuhatus .....	3
1 Õuduskirjanduse teoreetiline taust.....	5
1.1 Õuduskirjanduse määratlus ja tunnused .....	5
1.2 Õudusulmeliste elementidega kirjandus Eestis 20. sajandi esimesel veerandil .....	10
2 Tuglase novellide analüüs ja võrdlus õudusulme kontekstis .....	17
2.1 Tuglase õuduskirjanduslike motiividega novellid.....	17
2.2 Isanda ja alama suhe .....	19
2.3 Surmaga lõppev armastus .....	23
2.4 Inimese üleminek ühest maailmast teise .....	30
2.5 Traagilise saatuse väljendumine iroonia kaudu .....	36
Kokkuvõte .....	42
Kirjandus .....	45
Summary .....	49
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	51

## Sissejuhatus

Käesolevas bakalaureusetöös „Õudusmotiivid Friedebert Tuglase novellides“ on uuritud valikut Tuglase novellidest, mis on ilmunud kirjaniku teisel loomingu perioodil ehk aastatel 1914–1925. Töö eesmärk on anda ülevaade õuduskirjanduse erinevatest määratlustest ja hirmu tekitamise võtetest. Samuti on töö sihiks leida Tuglase sümbolistlikest ja uusromantilistest novellidest õuduskirjanduslike jooni, ja vaadata, mil määral (või kas üldse) võib Tuglast pidada õuduskirjanikuks. Teema valikul lähtusin asjaolust, et Tuglase novelle pole varem õudusulmelises kontekstis analüüsitud.

Bakalaureusetöö jaguneb kaheks suuremaks peatükiks. Esimeses peatükis tutvustan teises peatükis esitatava novellianalüüsi teoreetilisi lähtekohti – õudusžanri olemuslike tunnuseid ja õudusulme erinevaid määratlusi. Samuti selgitan, miks on õudusžanrile olemuslikud sellised tunnused, nagu võõra ja tundmatuga silmitsiseisimine, sünge ja/või ebatavaline miljöo või millist rolli mängib koletis ehk antagonist. Lisaks analüüsin narratiivse maailma usutavuse printsiipi, mis on üldjuhul üleloomulikke tegelasi ja sündmusi kujutavas õuduskirjanduses eriti oluline. Teoorias tuginen peamiselt Noël Carrolli teosele „The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart“ (1990), Andrus Oru artiklitele „Õudusfiktsiooni narratiivsed tehnikad“ (2008) ja „Ulmežanri piirjooni“ (2001). Lisaks kasutan Indrek Hargla kirjutatud ülevaatlikku sissejuhatust antoloogiale „Õudne Eesti: valimik eesti õudusjutte“ (2005) ja H. P. Lovecrafti 1927. aastal ilmunud esseed „Üleloomulik õudus kirjanduses“ („Supernatural Horror in Literature“).

Veel vaatan esimeses peatükis teisigi eesti autoreid, kes lisaks Tuglasele 20. sajandi esimestel kümnenditel oma teostes õudusulmelisi motiive kasutasid. Näidete abil annan ülevaate Anton Hansen Tammsaare, August Gailiti, Aleksander Tassa ja Jaan Oksa teemakohasest loomingu st. Peamiselt toetun ülevaate andmisel Toomas Liivi artiklile „Eesti novell aastatel 1917–1925“ (1977).

Bakalaureusetöö teises peatükis keskendun konkreetsemalt valikule Friedebert Tuglase teise loomingu perioodi (1914–1925) novellidest ja käsitlen neid õudusulme kontekstis. Valitud kaheksat novelli analüüsin paarikaupa, võrdlen mõlemale novellile iseloomulikke jooni, pöörates kõige rohkem tähelepanu õuduskirjanduslikele elementidele. Valiku raamiks on Ain Kaalepi 1986. aastal ilmunud sonett, mis koosneb 14-st Tuglase novelli pealkirjast ja millesse kuuluvaid novelle peetakse viimase loomingu tipuks. Kõik sonetis mainitud novellid on

ilmunud aastatel 1914–1925, kuuludes seega Tuglase teise loominguperioodi. Novellianalüüsil põhinen eelkõige Toomas Liivi artiklile „Friedebert Tuglas novellikirjanikuna“ (1986), Ants Orase artiklile „Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming“ (1986) ja Jaan Unduski saatetekstidele tema enda koostatud Tuglase loomingu kogumikus „Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia“ (2009).

# 1 Õuduskirjanduse teoreetiline taust

## 1.1 Õuduskirjanduse määratlus ja tunnused

Õuduskirjandus ehk õudusulme on kirjandusžanr, mida iseloomustab üleloomuliku või kummastava elemendi kasutamine. Õudusulme kuulub juba iseenesest ulmežanri alla, kuid jaguneb omakorda erinevateks spetsiifilisteks alamžanriteks, mille kõigi ühiseks eesmärgiks võib pidada lugejas hirmu- ja õõvatunde tekitamist ning kohati isegi vastikuse ja ebamugavuse esilekutsumist. Õuduskirjandus hakkas tekkima 18. sajandil; selle eelkäijateks on inglise gooti romaan<sup>1</sup>, saksa *schauer-roman*<sup>2</sup> ja prantsuse *roman noir*<sup>3</sup> (Carroll 1990: 4).

Eesti keeles seostatakse „õudusulme“ mõistet vihmavarjuterminiga „ulme“, millel on kaks tähendusvälja – laiem (ekspansiivne) ja kitsam (intensiivsem). Laiemas tähenduses kasutatakse „ulme“ mõistet igasuguse fantastilise kirjanduse koondnimetusena, ükskõik, kas tegu on teadusulme (*science fiction*), fantaasiakirjanduse ehk imeulmega (*fantasy*) või õudusulmega (*horror fiction*). Viimaste hulgast on vanim kindlasti fantaasiakirjandus, millest on omakorda võrsunud ka õuduskirjandus. Üldlevinud tava kohaselt seostatakse aga sõnaga „ulme“ eelkõige hoopis kolme žanri hulgast viimasena tekkinud teaduslikku fantastikat. Kõiki kolme žanrit sobib siiski kokku tuua ühe mõiste alla, sest nende sisuks on sündmused, mis pole kunagi juhtunud, ei saa kunagi juhtuda või (lähemat või kaugemat tulevikku kujutava teadusulme puhul) ei saa *veel praegu* juhtuda. Olles aja jooksul üksteisest välja kasvanud, on kolm žanri tihedalt seotud, ja teosed, kus on neist vähemalt kahe elemente, ilmestavad nendevahelise sideme jätkuvat tugevust. Tihti võib näha näiteks romaani, millel on nii fantaasia- kui ka õudusžanrile iseloomulikke jooni, kuid mis kategoriseerimisel paigutatakse hoopis „ulme“ alla. (Org 2001: 827–828)

---

<sup>1</sup> Gooti romaan – Peamiselt 1760. aastatest kuni 1820. aastateni levinud romantilise kirjanduse alamliik, millel oli suur mõju nii oma kaasaegsele kui ka hilisemale kirjandusele, eriti kummitus- ja õuduslugudele. (The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory 1998 *sub* Gothic novel/fiction)

<sup>2</sup> *Schauer-roman* – saksa vaste Inglise 18. sajandi gooti romaanile. Mõlemad kirjandusliigid on sarnased sisult ja kvaliteedilt, kuid *schauer-roman* on erinevalt gooti romaanist hilisemate uurijate poolt tunduvalt vähem tähelepanu saanud. Mõiste tähendab saksa keeles „judina/värina romaani“. (Kamei 2012)

<sup>3</sup> *Roman noir* – prantsuse päritolu termin, mida 18. sajandil kasutati inglise gooti romaani iseloomustamiseks. 20. sajandi algul sai see mõiste tuntuks Ameerika Ühendriikides, kus sellega iseloomustati süngemat tüüpi kuritegevusest rääkivaid romaane. Termin tähendab prantsuse keeles „musta romaani“. (Tuttle 2006)

Ulmekirjanduse kitsamas (ehk intensiivsemas) tähendusväljas nimetatakse ulmeks ainult teaduslikku fantastikat (*science fiction*). Selle definitsiooni kohaselt võib ulmeks pidada narratiive, mis kirjeldavad teadust ja tehnikat viisil, mida tänapäeva teaduslik tase veel ületada ei suuda. See jätab „ulme“ kategooria alt välja nii imeulme (*fantasy*) kui ka õudusulme (*horror fiction*). Erinevalt teadusulmest (mida sai tihti teaduslik–tehnilise revolutsiooni raames kujutada) esines nii puhast fantastikat kui ka õudusnarratiivi Nõukogude perioodil ideoloogilistel põhjustel võrdlemisi vähe. Mõiste laienes 1990. aastatel: fantaasia- ja õuduskirjandust hakati alles siis ulme alla kuuluvateks pidama. (Org 2001: 827)

Õuduskirjandus tekitab hirmu nii narratiivi tegelastes kui ka lugejates, kes neile kaasa elavad. Selleks et lugeja suudaks tegelastega rohkem samastuda, on õudusloo alguses kujutatav kirjanduslik maailm üsna sarnane pärismaailmaga. Hirmu- ja ärevustunde loomise nimel hakkab aga autor seda algselt nii tavapärasest ja loogilisest maailmaga ning selle tegelasi vähehaaval nihestama, kuni alles jääb vaid moondunud ja tihti lugejale häirivalt mõjuv versioon algselt kirjeldatust. Lugejat hirmutab lisaks tegelastega toimuvale ka sünge miljöö- ja olustikukirjeldus, mis on samuti õudusulme oluline osa (Org 2008: 424).

Õuduskirjandus kasutab hirmu psühholoogilise efektina. Eelkõige tekitab seda kokkupuude tundmatuga, mis omakorda laseb tekkida edasistel kujutlustel. Mainitud aspekt kehtib nii tegelaste kui ka lugeja puhul – kujutlusvõimel lastakse vabalt rännata ja tihtipeale võib see projitseerida hullemaidki õudusi, kui need, mis narratiivis tegelikult peagi toimuma hakkavad.

Ameerika õuduskirjanik H. P. Lovecraft (1890–1937) on oma 1927. aastal ilmunud<sup>4</sup> ja nüüdseks klassikaks peetavas essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ („Supernatural Horror in Literature“) samuti kirjutanud teadmatusesest kui õuduskirjanduse eksistentsiaalsest koostisosast (Sulbi 2013: 200). Lovecraft nimetab hirmu inimkonna vanimaks ja tugevaimaks emotsiooniks ning leiab, et kõige suurem on hirm just tundmatuse ees. Autor väidab, et kartus võõra ees on meile psühholoogiliselt omane ja selle juuri võib otsida inimese varasest bioloogilisest pärandist. Inimkonna algusaegadele iseloomulik vähene vaimne võimekus tekitas Lovecrafti sõnul loogilise aukartuse seletamatu ees ja pani aluse traditsioonile anda mõistmatutele fenomenidele suuremal või vähemal määral fantastiline selgitus. Siit tuleneb ka inimestes tänapäevani säilinud alateadlik hirm tundmatu ees. (Lovecraft 2013: 115–116)

---

<sup>4</sup>Lovecraft kirjutas essee „Üleloomulik õudus kirjanduses“ põhjalikult ümber 1933.–1934. aastal ja suurendas ka selle mahtu. Laiemalt on tuntuks saanud just see versioon. See ilmus 18-osalise artiklisarjana ajakirjas „The Fantasy Fan“ aastatel 1933–1935. (Sulbi 2013: 200)

Tundmatus toob kaasa piiride ületamise või nende kokkuvarisemine ja see ongi üks õuduskirjanduse eemaletõukavamaid, kuid samal ajal ka atraktiivsemaid jooni. Inimestele meeldib õuduslugu lugedes, et autor neid šokeerib ja hirmutab, ükskõik, kas nad siis tunnistavad seda endale või mitte. See on ka põhjus, miks on õudusfilmidel ja -romaanidel tihti laialdane kaubanduslik edu. Piiride vaikne haihtumine või vägivaldne lõhkumine lubab lugejal osa saada paljastunud psühholoogilistest (näiteks iidne hirm pimeduse ning kõige võõra ja seletamatu ees) ja kehalistest (näiteks mädanevad laibad või inimeste deformeerimine ja piinamine) tabudest turvalises keskkonnas, ilma et ta otseselt peaks nimetatuga kokku puutuma. (Eslas 2006)

Hirmutunde ligimeelitavat mõju inimesele tunnistab ka Lovecraft eelmainitud essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“, kus ta kirjutab, et õuduskirjandust lugedes lisandub hirmutundele veel uudishimu ja imede külgetõmbavus. Tulemuseks on tugevate ja meelde jäävate emotsioonide ning provokatsiooni segu, mis kandub edasi põlvest põlve. Seetõttu ongi õuduslood alati inimkonna minevikus eksisteerinud ja nendest loomist jätkatakse ka tulevikus. (Lovecraft 2013: 117)

Selleks et narratiiv tekitaks lugejas hirmu, on peale teadmatusefaktori vaja veel usutavust (Org 2008: 425). Lugeja võib küll olla veendunud, et vampiire ja teisi koletisi pole päriselt olemas, kuid ta peab uskuma, et selles teoses, mida ta loeb, on sellised olendid väga suure tõenäosusega reaalsed, isegi kui see tundub (alguses) uskumatu ka loo tegelastele. Õudusnarratiivile nii tavalised üleloomulikud olendid ei peagi sobituma reaalsesse maailma, kuid nad peavad olema realistlikud oma narratiivse maailma seaduspärasuste ja reeglite raames ning kirjeldus neist ja nende kokkupuudetest tegelastega peab olema piisavalt tõepärane, et tekitada õudust ka lugejas, kes saab sündmustest osa vaid kirjasõna kaudu.

Õudusfiktsioonile on iseloomulik, et hirm, jälestus ja teised sarnased emotsioonid, mida lugejalt eeldatakse, on koondatud vastase kujusse. Teglane ei pruugi veel temaga kohe kokku puutuda, kuid just vastase ilmumine käivitab narratiivi sündmusteahela ja kuna vaenlane on tavaliselt moraalitu ja hirmutekitav koletis (otseses või ülekantud tähenduses), siis äratab see lugejas poolehoidu tegelase või tegelaste vastu, kes temaga kokku puutuma peavad. Koletis ehk monstrum võib tähendada universaalset õudusolendit – antagonisti, ebainimlikku olendit, kes esindab kõike, mis on tundmatu või ebatavaline ning kelle funktsiooniks on rünnata loo kangelast füüsiliselt ja/või vaimselt. (Org 2008: 434–435)

Koletis ehk vastane ei pea tingimata olema üleloomulik olend, ta võib olla ka väärdunud mõttemaailmaga inimene (sadist, psühhopaat vms). Ingliskeelses maailmas on enamik monstrume pärit kristlikust mütoloogiast, lisaks veel eri tõlgendusi vampiiridest, ebasurnutest jms (Hargla 2005: 15). Eesti õuduskirjanduses leidub see-eest aga mitmeid rahvapärимusest pärinevaid maagilisi olendeid nagu tondid, kratid, libahundid ja kodukäijad (näiteks Juhan Jaigi loomingus). Palju on ka algselt teiste rahvaste pärimusest ülevõetud olendeid, kes nüüdseks on õudusnarratiivides üldtuntud ja sageli ette tulevad tegelased nagu vampiirid, trollid või deemonid. Sellises eesti õudusulmes, mis pole saanud niivõrd tugevaid mõjutusi folkloorist, esineb tihti universaalseid monstrumeid nagu koll, koletis või viirastus. (Org 2008: 435)

Koletisi leidub peale õudusulme muidugi ka teistes kirjandusžanrites, näiteks muinasjuttudes või müütides. Mis aga eraldab õudusjutu koletist tema muinasjutust pärinevast vastest on aga fiktsiooni ülejäänud tegelaste suhtumine temasse. Muinasjutumaailmas on koletised jt üleloomulikud olendid tavaline nähtus. Teised tegelased ega lugeja ei arva, et nad oleksid antud narratiivi kontekstis ebaloomulikud või „väärad“. Kirjandus- ja kultuurikriitik Tzvetan Todorov liigitab oma teoses „The Fantastic“ (1975) narratiive, kus üleloomulikud olendid ja sündmused ei ärata ülejäänud tegelastes ega ka lugejas kõige vähematki üllatust, „imejuttude“ (*marvelous*) alla (Todorov 1975: 53–54). Õudusjutus tekitab monstrum aga hirmu või isegi jälestust. Ehkki koletis peab loo usutavuse nimel järgima oma fiktiivse maailma reegleid, näib ta kaastegelastele siiski mõistusevastane ja hirmutav. (Carroll 1990: 16)

Võib aga küsida, kas õuduskirjanduse näol on tegemist hirmukirjandusega või on need siiski erinevad (ehkki lähedalseisvad) žanrid. „Tõelises õudusjutus on midagi enamat salamõrvadest, veristest kontidest või linasse mähkinud kogust, mis kõigi reeglite kohaselt veel ahelatega kolistab.“ (Lovecraft 2013: 118). Lovecraft peab oluliseks, et lisaks hirmutamisele peab tõeline õudusnarratiiv tekitama lugejas õõva ja hirmu tundmatu ning seletamatu ees. Õudusjutu tuum peab panema inimese kahtlema kõiges, mille peale ta seni oli kindlalt loota võinud, k.a looduseadustes. Hirmukirjandus suudab lugejas tekitada vaid füüsilist hirmutunnet ja tülgestust. (Lovecraft 2013: 118)

Ameerika kunstifilosoof Noël Carroll (sünd. 1947) kasutab õuduskirjanduse defineerimisel *art-horror*'i mõistet. Selle alla kuuluvad ilukirjanduslikud tööd, filmid, kunstiteosed jms, kus õudustunde äratamiseks on kasutatud kunstlikke võtteid. Eesmärgiks on tekitada õudust õuduse enese pärast. *Art-horror* on see, mida tavakasutuseks kõige tüüpilisemalt *horror*'iks



(õudusulmeks) nimetatakse. Muidugi võib lugeja kokku puutuda ka päriselt toimunud hirmu ja õudu tekitavate sündmustega (näiteks sõjakoledused või looduskatastroofid), kuid need liigitab Carroll *natural horror*'i alla. Sarnaselt Lovecraftile eraldab ka Carroll õudusulme (*horror fiction*) hirmukirjandusest (*terror*), öeldes, et viimane on liiga „inimlik“ – kõhedusttekitav element ei ole mitte üleloomulikku päritolu, vaid seda loovad narratiivis inimestest tegelaskujud kas psühholoogiliste võtete kaudu<sup>5</sup> või väärdund mõistusega antagonistide kaudu. (Carroll 1990: 12–15)

Kirjanik Indrek Hargla peab õudus- ja hirmukirjanduse suurimaks erinevuseks asjaolu, et esimene kasutab teadlikult üleloomulikku elementi ning rõhutab ka teatava tonaalsuse ja mulje olulisust (Hargla 2005: 5). Üleloomulik element pole küll õuduskirjandusele kohustuslik, kuid siiski on tegemist žanrikirjandusega, mis kujutab moraalituid olendeid („monstrumeid“), olgu nendeks siis ebaloomulikud koletised mõnest teisest dimensioonist või sadistlikud kirvemõrvarid meie oma maailma kujutavast narratiivist (Org 2008: 425).

Võib öelda, et õuduskirjanduse kujul on tegemist piire ületava kirjandusega ja lähemal vaatlusel on keeruline täpselt välja tuua, mis täpselt muudab õuduskirjanduse õudseks. Lisaks on see žanr tihedalt seotud ja mõjutatud lähedastest žanritest nagu hirmukirjandus (*terror*) (kui neid kahte üldse eraldi kategooriatena vaadata) ja fantaasiakirjandus (*fantasy*). Ei saa muidugi ka eeldada, et kõik autorid kirjutaksid oma õudusnarratiivid täpselt žanriteooria mudelisse sobituvalt (Lovecraft 2013: 118). Ühendavateks elementideks on siiski sünye ja lugejas hirmu (või vähemalt ebamugavustunnet) tekitav atmosfäär ning moraalitute, moondunud psüühika (või välimuse) ja jõhkra või tavainimesele mõistmatu iseloomuga antikangelaste ning kummastavate ja ebatavaliste sündmuste kirjeldamine.

---

<sup>5</sup> Viimast kasutab näiteks Edgar Allan Poe oma novellis „Kaeu ja pendel“ („The Pit and the Pendulum“, 1842), kus antakse edasi vältimatu surmaga silmitsi seisva peategelase mõtteid.

## 1.2 Õudusulmeliste elementidega kirjandus Eestis 20. sajandi esimesel veerandil

Õudusulmet kui žanrikirjandust hakati Eestis viljelema alles 1990. aastatel. 20. sajandi esimestel aastakümnetel kasutati õudusttekitavaid võtteid kui sünget ja kõhedat tooni loovaid lisandeid valdavalt uusromantilistes ja sümbolistlikes novellides. Laiemalt võibki selle ajaperioodi kirjanike õudusulmeliste sugemetega loomingu kaheks jagada. Osa sellest põhines rahvapärimusel ja sisaldas tihti selliseid üleloomulikke olendeid nagu kratid, tondid ja Vanapagan. Teise osa loomingu moodustavad eelmainitud sümbolistlikud ja uusromantilised jutustused ning novellid<sup>6</sup>, kus õudust kasutati melanhoolia ja n-ö maailmalõpumeeleolu süvendamiseks. Viimaste puhul võib näiteks tuua ka mitmed Friedebert Tuglase novelle, nagu „Jumala saar“<sup>7</sup>, „Inimesesööjad“<sup>8</sup> või „Popi ja Huhuu“<sup>9</sup>.

Indrek Hargla väidab sissejuhatuses oma 2005. aastal ilmunud õudusjutukogumikule „Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte“, et õudusloo traditsiooni algatajaks Eestis oli F. R. Kreutzwald oma 1866. aastal ilmunud koguga „Eesti rahva ennemuistsed jutud“. See oli ühtlasi ka etnoõuduse<sup>10</sup> (*etno-horror*’i) algus Eestis. Kreutzwald oli tugevasti mõjutatud saksa romantikutest nagu vennad Grimmid ja Ludwig von Tieck. Seetõttu oli tema õudusulmeline loomingu mõjutatud mitte ainult eesti, vaid ka germaani folkloorist. Kreutzwaldi algatatu on siiski vaid üks suund eesti õudusulmes mitmete teiste seas. (Hargla 2005: 5–8)

20. sajandi teisel ja kolmandal kümnendil oli eesti novellides valitsevaks suunaks uusromantism, mis tõi endaga kaasa ekspressionismi- ja sümbolismilained ning koos viimastega ka groteski, fantastika ja õuduse imbumise mitmete nüüdseks klassikuteks peetavate autorite loomingu (näiteks F. Tuglas, A. H. Tammsaare ja A. Gailit) (Org 2008: 427). Uusromantilise novelli kõrgaja algust eesti kirjanduses märkis F. Tuglase kogu „Saatus“ ilmumine 1917. aastal. Just Tuglas viis novelli tolaegses kirjanduses romaanist ette ja lüürika kõrvale juhtivale kohale. Uusromantism ei püsinud sel ajaperioodil muutumatuna –

---

<sup>6</sup> Eesti õudusulmet on kirjutatud valdavalt lühivormide kujul. Õudusromaane hakatakse siin kirjutama peamiselt 1990. aastatel (Org 2008: 429).

<sup>7</sup> Ilmus esmakordselt „Noor-Eesti“ II albumis 1907. aastal.

<sup>8</sup> Kõigepealt ilmus 1916. aastal Päevalehes. Hiljem avaldati Tuglase esimeses novellikogus „Saatus“ (1917).

<sup>9</sup> Algselt avaldati ajalehes Vaba Sõna 1914. aastal. Aasta hiljem ilmus kogumikus „Saatus“.

<sup>10</sup> Õudusulme alamžanr, mis saab ainekst rahvapärimusest.

algsest tugevate sümbolismimõjutustega žanrist oli 1920. aastate keskpaigaks saanud ekspressionistlik uusromantism. (Liiv 1977: 205–207)

Uusromantiline novell põimis endasse nii sümbolistlikke, impressionistlikke kui ka ekspressionistlikke jooni. Eksisteeris ka teatav realismi mõju, ehkki puhtakujuline realistlik novell oli tagaplaanil. Uusromantism oli seega väga avatud kunstisuundumus, mis ei pidanud liigseks ka groteski kasutuselevõttu, et selle abil reaalsust ja teadvust veelgi laiemalt ja sügavamalt väljendada. Seda iseloomustab ka nn inetuse-esteetika (esindajateks Gailit ja Oks) tekkimine estetismist mõjutatud ilu-esteetika kõrvale, mis püüdis absoluutse kauniduse poole (Tuglas, Tassa). Inetuse-esteetika oli mõjutatud ekspressionismist ja nägi ilu ka surmas, hävingus ja lagunemises. Õuduskirjandusele iseloomulike võtete kasutamine tundub selliste vaadete kontekstis loomulik käik (nagu on näha näiteks Gailit novellides „Vana Reinek“ või „Saatana karussell“). Ekspressionistlikke mõjutusi oli ka Tuglase loomingus – tal on novelle, milles valitseb tugev katastroofiootus ja vältimatuna näiv liikumine maailmalõpu suunas, mis väljendub tegelaste võimetuses saatusele ja ettemääratusele vastu astuda (näiteks „Kuldne rõngas“ ning „Popi ja Huhuu“). (Liiv 1977: 211–214)

Kirjanduskriitik ja luuletaja Toomas Liiv nimetab oma 1977. aastal Keeles ja Kirjanduses ilmunud artiklis „Eesti novell 1917–1925“ perioodi olulisemateks uusromantilisteks kirjanikeks lisaks Tuglasele veel näiteks August Gailitit, Jaan Oksa ja Aleksander Tassat. Uusromantilisi kallakuid oli ka Anton Hansen Tammsaare selle aja novellides. (Liiv 1977: 207) Kõigi nimetatute loomingus leidub ka suuremal või vähemal määral õudusulmelisi elemente.

1922. aastal ilmus A. H. Tammsaare (1878–1940) kogu „Pöialpoiss“, mis sisaldas õudusulmeliste joontega fantastikasse kalduvaid novelle nagu „Matus“ ja nimilugu „Pöialpoiss“ ning oli seega peamiselt psühholoogilist realismi kirjutanud autori loomingus üsna erakordne nähtus (Hargla 2005: 197). Osaliselt võib Tammsaare sellel aja kirjutatud loomingusse ilmunud fantastilised mõjutused kanda perioodi üldisele kirjandusmoega kaasaminemise arvele (Liiv 1977: 209). Novellikogu sai kriitikute käest vähese kunstilise väärtuse tõttu teravaid arvustusi ja on autori nüüdseks klassikaks kujunenud loomingu kõrval pea unustusse vajunud (Hargla 2005: 12). Nimilugu „Pöialpoiss“ räägib polguülemast, kes tuleb oma väeosaga vihmavarju mõisasse, kus öösiti üritab lühikest kasvu vanamees (härjapõlvlase välimusega „pöialpoiss“) minajutustajast polguülema kõri habemenoaaga läbi

lõigata. Novellis on mitmeid õudusulmele sobilikke kirjeldusi, näiteks kuuleb peategelane, kuidas põialpoiss piki koridori tema toa poole tulles oma nuga teritab:

„Nuga välkus ja läikis liikudes, ning hää, mis teritamisprotseduurist sündis – teate, see harilik siuhsuuh – seisis oma valjuse poolest teritaja suurusega teravas vastuolus ... Korruga oli mul selge, et uksepraol kuulatades polnud ma mitte kuulnud tulija jalgade astumist, vaid habemenoa teritamist. Noa kõhin see oligi, mis mingisuguses suures, tühjas ruumis vastu kõlas...“ (Tammsaare 2012: 14–15).

Teiseks näiteks võib tuua, kuidas Tammsaare kirjeldab põhjalikult ja ilmekalt polguülema läbielamisi, kui kuuleb läbi ukse kummalisi samme, mis järjekindla paratamatusega tema uksele lähenevad: „... mispärast kauemaks kuulatama jäin: tõepoolest käis keegi lohiseval sammul, nagu oleksid käija jalad poolhalvatud või jõuetud, käis mingisuguses kirikutaolises tühjas ruumis, mis vähemagi kola juures kümnekordselt vastu kõlas“ (Tammsaare 2012: 13). Hirmutav on ka novelli lõpplahendus, mis seob mõrvarliku fantaasiaolendi kohaliku mõisapreiliga, keda loo alguses kirjeldati kui ebamaiselt süütut, puhast ja õrna neidu. Polguülema psühholoogiline heitlus ja sellele järgnev tüdruku mahalaskmise lubab rõhuval meeleolul jätkuda kuni novelli viimaste ridadeni.

„Põialpoisi“ kõrval on samanimelises kogumikus teiseks õuduskirjandusele iseloomulikke tunnuseid sisaldavaks novelliks „Matus“<sup>11</sup>, mida on loos esitatava äärmiselt kriitilise monoloogi tõttu silmakirjalikest kunsti- ja kirjandusaustajatest peetud ennekõike hoopis ühiskondlikuks satiiriks (Hargla 2005: 200). Väliselt on tegemist siiski gootiliku atmosfääriga õuduslooga – öine matusevahtkond, hüljatud loss, õnnetult armunud ja saatuslikult haige minajatustaja, kummastav ja esmapilgul seletamatu rituaal, laiba suudlemine ja sellele järgnevalt surnu „elluärkamine“ ning lõpuks kogu toimunu seletamine unenäoks tembeldamisega. Ka selles novellis kirjeldab autor, kui šokeerivalt peategelasele üleloomuliku sündmuse (hiljuti surnud kirjaniku Vanakamara korjuse „elustumine“) tunnistamine mõjus:

„Kogu pildi kestmam vaatlemine käis mul üle jõu. Mind valdas mingisugune seletamatu nõrkus, mis algas jalust ja tõusis surinal mööda liikmeid ülespoole ... labakäed ja sõrmed jaotasiid vähemagi vastupidavuse ning järele jäi ainult üks soov: maha heita, ei, maha laskuda, iga liiget jätta nagu ta on, kõige peale ükskõikselt käega lüüa ja ei kunagi enam tõusta.“ (Tammsaare 2005: 209–210)

---

<sup>11</sup> Esmakordselt avaldatud Päevalehes 1922. aastal.

Sarnaselt „Pöialpoisile“, kus polguülem kõrva vastu ust surudes ootab, püüdes aru saada, mis oht tema suunas ligineb, on ka „Matuses“ suurem osa loost edasi antud n-ö läbi ukse, mille lukuava kaudu peategelane saalis toimuvaid sündmusi jälgib. Ust võib näha kui filtrit, mis laseb minajatustajal tegevusest osa saada, ilma et ta sellesse otseselt kaasatud oleks. Osalt pakub üks kaitset ebaloomuliku olendi ja enneolematu olukorra eest, mida ta tähelepandamatuna jälgida saab. Teisalt aga muudab tegevuses mitteosalemine peategelase jaoks rituaali ja selle tulemuse kindlasti veelgi veidramaks, sest ta ei mõista kuidas või miks selline kurioosum üldse toimuda saab. Uks ei varja teda siiski piisavalt hästi (nagu ka „Pöialpoisis“, kus härjapõlvlane lõpuks tuppä siseneb), sest Vanakamar näeb või tunnetab tema kohalolekut ja hakkab peategelase ruumi suunas astuma („Ja korjus astus sõnalausumata puusärgist põrandale ning ... hakkas ta aeglasel sammul minu uksele lähenema, pilk otse võtmeaugus, mingisugune igatsev ja küsiv pilk“ (Tammsaare 2005: 223)). Seda võib võtta kui metafoori – minajatustaja on ravimatult haige ja surm läheneb talle täpselt nagu surnud Vanakamar nüüd tema poole liigub.

August Gailit (1891–1960) kirjutas oma varasemal loominguperioodil samuti mitmeid ekspressionismist ning sümbolismist mõjutatud õudus- ja fantaasianovelle, mis on koondatud kogumikesse „Saatana karussell“ (1917), „Rändavad rüütlid“ (1919) ja „Idioot“ (1924). Õudusulmelisi jooni leidub ka eraldi raamatuna ilmunud novellis „August Gailiti surm“ (1919) ja romaanis „Purpurne surm“ (1924). Kõiki neid teoseid iseloomustab inetuse-esteetika kasutamine ja küüniline meelelaad (Liiv 1991: 1098).

Gailiti novellides on valdav ekspressionismile iseloomulik katastroofi- ja maailmalõputunne ning tegelased aduvad, et nad on selle kõige ees jõuetud. Rõhutatakse inimese nõrkust, meelelisust ja rikutust. (Liiv 1977: 216) Märgataval kohal on ka kristlik (või pigem satanistlik) maailmapilt – erinevaid vorme võtnud Saatan on tegelaseks mitmetes novellides ja sekkub otseselt inimeste ellu neid karistades, meelitades või hirmutades.

1917. aastal ilmunud kogumikus „Saatana karussell“ on igas novellis eri kuju või vormi võtnud Saatan, kes ülejäänud tegelaste saatust vormib. Teised tegelaskujud aga tunnevad, kuidas nad on saatuse ees võimetud ja lähenevad oma vältimatule hukule. See muudab nad omakord liiderlikuks ja paheliseks. (Org 2008: 427) Nimiloos „Saatana karussell“ vallutab igavlev saatan Peppo oma lõbuks nunnakloostri abtissi Kaareni südame ja toob (äärmise kergusega) ühes sellega kloostriisse madalad moraalsed ja hõlbuelu. Gailit võrdleb alanud olukorda põrguga ning näeb Peppos selle valitsejat ja „orkestrijuhiti“:

„Saatan Peppo seisis mustas sabakuues viinavaadil, dirigeerides metsikut tantsu, lubjana kahvatu ja purjus. Nunned hõiskasid muusikale kaasa ning hullumeelsed väntpillimehed naersid kõhtvabinas kui hammasteta eided kooris, et oli õudne kui põrgus.“  
(August Gailit 2010: 13)

Saatan ilmub selles novellis inimese kujul ja võtab omaks ka mõningad inimlikud nõrkused nagu oma armastatu jumaldamine ja viimasele andestamine, kui see teda teise mehega petab. Oma demonliku välimuse paljastab ta alles loo lõpus, Kaareni laiba juures seistes: „Saatan sirgus ikka pikemaks ja pikemaks, ta silmad suurenesid ääretuiks tulekahjudeks ning karvane selg ulatus pilvini. Ning ta kisendas kui fantastiline elajas ääretus valus.“ (Gailit 2010: 21). Sellega on ka kõige väiksem inimsusealge temast lahkunud, ta on taaskord vaid loom. „Saatan karussellis“ on näha ka Gailitile iseloomulik rändamismotiiv, tegelased läbivad teatud teekonna (Liiv 1991: 1099). Peppo ja Kaaren lahkuvad kloostrist, mis on Saatanale igavaks jäänud, nad rändavad maailmas ringi ja lasevad raha tulde, naisele jõuab aga tema igat soovi täitev Peppo juba tüütavakski muutuda. Rännaku lõpp-punktiks on Kaareni surm, mis on ühtlasi Peppo surm inimesena – temast saab taaskord loomalik elajas.

Samuti „Saatan karussellis“ ilmunud novellis „Vana Reinek“ ilmutab Saatan end vaikiva musta kassi kujul, kes ühel tormisel ööl merelt rannale pääseb. Selleski loos on olemas rännumotiiv, kuid erinevalt „Saatan karusselli“ omast on see õnnelik ja helge. Õudused algavad alles pärast rännaku lõppu. Jutustuses on hulgaliselt kõhedusttekitavaid kirjeldusi ning minajutustaja käitumine šokeerib kohati ka teda ennast. Näiteks pakub ta raha vaesest kaluriküllast pärit mehele, et see oma vana isa tormiga kaldaleuhutud laiba tagasi merre viskaks: „„Kaks tuhat rubla noorele Reinekile, kui ta isa surnukeha merre tagasi viskab!““ karjusin valju häälega.“ (Gailit 2010: 30). Raha nimel poeg teebki seda, kuid see sündmus ja tema enda roll selles täidab peategelase jälestusega. Must kass saabub niipea, kui torm on hommikuks vaikinud, teda on kirjeldatud kui demonlikku olendit:

„Musta elajana tuli ta merelt. Silmad põlesid ning suu oli verivahul. Tasa sammus ta meie suvemaja poole, hullumeelsena vaadates meie otsa kui viirastus. Ah, kui kole oli ta vaade, kui vihasel saatanal, kes tulnud hävitama maailma.“ (Gailit 2010: 32)

Kassi ei näe vaid minategelane, vaid ka tema naine ja nende külalised, kes sellel ööl nende juures olid viibinud. Samuti räägiti külas, et Saatan on musta kassi kujul maale tulnud. Ometi ei saa kindlalt väita, et tegemist oli tõepoolest Saatanaga looma kujul ja mitte ebausuga.

Kindlasti aitas see aga kaasa peategelase hulluksminemisele, kes tundis tohutut süüd ja õudu nii selle, mida ta Vana Reiniku laibaga teha käskis, kui ka teiste tolle öö kohutavate üleelamiste ees. Naine lahkub ta juurest, üritades põgeneda sama süü eest ja olles pettunud mehes, kes ei julge kassile (ehk saatanale) vastu hakata. Siit ilmnebki, kuidas Gailiti tegelased oma saatuse kontrollimise asemel sellele pigem alistuvad. Minategelase mõistus jääb järjest nõrgemaks, kui ta oma hüljatud tühjas majas ringi kõnnib ja kõikjal enda ümber musta kassi näeb. Ta annab alla, harjub pimeduse ja õudusega ning novell lõpus pöördub abi saamiseks meeletult Saatana poole.

Uusromantilisi novelle kirjutas ka peamiselt kunstnikuna tuntud Aleksander Tassa (1882–1955). Ta avaldas kaks kogumikku – minimalistliku süžeeaga jutustusi sisaldava kogu „Nõiasõrmus. Fantastilised novellid“ (1919) ja kristlike legendide tööstlustest koosneva kogumiku „Höbelinik. Legendid“ (1921). Tassa sõnastusstiilis ja ilusteedetika järgimises on näha Tuglase eeskujut. (Liiv 1977: 208, 213) Tema jutud võivad näida staatiliste piltidena, sest tegevus on väga piiritletud (Kõiv 1989: 12). Tuglas on Tassa puhul välja toonud viimase mõjutatust Edgar Allan Poe’ loomingust, väites, et nende õudusulmelistes juttudes on sarnasusi nii stiili kui ka psühholoogilise hirmutekitamise kasutamise osas. Samuti leiab Tuglas, et mõlemate novellides toimub üleminek reaalsusest fantastikasse võrdlemisi märkamatu. (Hargla 2005: 407)

1919. aastal ilmus novell „Surnu pärandus“ kogumikus „Nõiasõrmus“. See räägib surmast (nagu ka paljud teised Tassa novellid) ja kasutab hukatuse allegooriana madusid (Kõiv 1989: 14). Jutustuses läheb minategelane koos mõne seltsilisega hiljuti surnud silmapaistva hariduselu edendaja töötuba korda seadma ning tema annetatud raamatukoguga tutvuma. Autor annab mitmeid vihjeid surmale ja hävingule, mis tegelasi selles toas ees ootab. Üheks viiteks on värvisümbolika, mille abil antakse alateadvusele märku, et midagi kohutavat on tulemas (Kõiv 1989: 15):

„Majaperenaine, kes omi juukseid iseäraliku maitse või tarviduse tõttu kseroformipulbriga puuderdas, millest need pahaksmineva kanarebu kollakasroheline värv omandanud, laotades spetsiifilist lehma, võttis meid vastu mõrkja naeratusega, utreeritud kummarduse saatel.“  
(Aleksander Tassa 2005: 409)

Teine vihje on juba märksa konkreetsem ja annab selgemini märku, mis tegelasi ees ootab: „Sääl rippus üksainus ülirrie ... see oli pargitud ussinahkne töökuub, mis ostjatele sedavõrd

vastumeelne näis olevat...“ (Tassa 2005: 410). Peagi märkab minajutustaja voodil lebavat esimest madu, seejärel ka mitmeid teisi, kes end toas peidavad. Olukorra muudab veelgi keerulisemaks, et ruumi ainus uks on rikkis ega avane, mistõttu jäävad tegelased pääsemisvõimaluseta koos hulga madudega ühte tuppa luku taha. Selle stseeni tõttu võib väita, et „Surnu päranduse“ näol on tegemist õudusjutuga, sest avanev vaatepilt on kohutav ning teadmatus (palju on ruumis madusid, miks nad seal on ja kas nad võivad olla surmavalt mürgised), sellele lisanduv abitus ja lõksulangemistunne mõjuvad tegelase psüühikale laastavalt. Selgub ka toa endise omaniku surma põhjus – ta sai salvata, üritades leida maomürgile vastumürki. See tähendab, et ta suri võitluses surmaga (ussidega) ja tema surma pärast sai see ka lugejale (tegelastega toimuva tõttu) nähtavaks (Kõiv 1989: 14). Ei surm ega ka maod olnud novellis üleloomulikku päritolu, kuid kindlasti on seal madusid täis suletud toa tõttu piisavalt psühholoogilist õudu ja hirmutunnet, mis kandub tegelastelt edasi lugejateni.

Uusromantilist novelli viljeles ka Saaremaalt pärit kirjanik Jaan Oks (1884–1918). Enamasti kirjutas ta suletud külaühiskonnast, esitades seda tihtipeale üsna staatilisel kujul (Liiv 1977: 208). Kirjaniku loomingu väärtuslikumaks osaks peetaksegi just tema agraarpilte ja jutustusi taluelust. Oksa loomingut iseloomustab siiski sügav sümboolika ja kohati esineb ka kaootilist sõnadetulva. Suur osa Oksa loomingust on kaduma läinud, kuid säilinud teosed on koondatud 2003. aastal ilmunud kogumikku „Otsija metsas“. (Hargla 2005: 459)

Õudusulme alla kuulub Oksa novell „Ohvrid“, mis isegi äärmiselt kokkuhoidliku sõnakasutusega suudab siiski edukalt edasi anda külakogukonda vaevava hirmu ja ebausku. Esitav lugu on tõepoolest staatiline, sest ainus n-õ õudusttekitav sündmus on noorte meeste järjestikune kadunuksjäämine, milles süüdistatakse nõiakspeetavat vana naist. Ka loo ainus õudne kirjeldus on edasi antud kuulujutuna. See isegi algab sõnadega „Pärast kõneldi“:

„Pärast kõneldi, et eksijad metsas kogemata vana nõia koju on sattunud, kus ümberringi karusambla sisse mässitult palju luukeresid olla kuivanud peajudega ....“ (Jaan Oks 2005: 460)

Kas vanal naisel või tema tütrele (kelle jaoks emal noori mehi vaja minevatki) kadumistega tõepoolest midagi tegemist oli, jääb loos lahtiseks. Pigem jääb mulje, et tegemist oli kõigest keelepeksuga. Siit on näha, kui õudne võib olla hirmulugusid ja massipsühhoose tekitav nn külavaim.



## 2 Tuglase novellide analüüs ja võrdlus õudusulme kontekstis

### 2.1 Tuglase õuduskirjanduslike motiividega novellid

Eesti luuletaja ja kriitik Ain Kaalep toob oma 1986. aastal ajakirjas Looming ilmunud artiklis „Friedebert Tuglase hiigelsonett“ välja need Tuglase 1914.–1925. aastal kirjutatud novellid, mida laialdaselt peetakse tema loomingu paremikuks. Need 14 novelli<sup>12</sup>, (ehkki ilmunud rohkem kui 10 aasta jooksul ja kolmes eri kogumikus („Saatus“ (1917), „Raskuse vaim“ (1920) ja „Hingede rändamine“ (1925))), moodustavad omamoodi terviku ja „hiigelsoneti“ – neid 14 novelli võib vaadelda kui värsse suures sonetis. Ka Tuglas ise nimetas novelli proosavormis sonetiks, sest piiratud mahtu kasutades tuleb edasi anda tegelaste olemus ja probleemid ning kogu süžee sügavus ja sümbolism. (Kaalep 1986: 227–228)

Tuglase novellidele on iseloomulik, et teemad pole mitte niivõrd seotud reaalsusega, vaid on üldistatud tunde- ja hingeseisundiks, eesmärgiga neis esinevatele sümbolitele veelgi rohkem tähendust anda. Tunnetuslikkust annavad edasi nii novelli tegelased kui ka sisu ning olulised on just detailid ja meeleolud. Tundetooni loomisel kasutab Tuglas ka fantastikat (täitumatute igatsuste kujutamiseks), rohkelt omadus- ja määrsõnu (eriti looduspiltide kirjeldamisel, mis pole neutraalsed, vaid mõeldud tunnetekülluse suurendamiseks) ning värvide ja toonide paljusust (värvisümbolika on Tuglase novellides äärmiselt oluline)<sup>13</sup>. (Aspel 2000: 116)

Eelmainitud novellidele iseloomulik omadussõnade rohkus tähendas hüperboolide ehk liialduste tekkimist, mis viis kohati grotesksete kujutluspiltide ja tegelasteni, kelle üks veidrus või omadus oli naerväärsuseni üle pakutud (Aspel 2000: 106–107). Tuglas kasutab novellis grotesksust sümbolise rõhutamiseks, mis muudab vastuolu ja kontrasti õrnemate, üllamate tegelaste ning sündmuste ja olukordadega veelgi sügavamaks. Tekib dualistlik olukord õrnuse ja tooruse vahel. (Oras 1986: 246)

---

<sup>12</sup> „Vabadus ja surm“, „Popi ja Huhuu“, „Maailma lõpus“, „Kuldne rõngas“ ja „Inimesesööjad“ kogumikust „Saatus“. „Taevased ratsanikud“, „Inimese vari“, „Merineitsi“ ja „Kangastus“ kogumikust „Raskuse vaim“. „Õhk täis on kirge“, „Rändaja“, „Poeet ja idioot“ ning „Androgüüni päev“ kogumikust „Hingede rändamine“. „Arthur Valdes“ ilmus esmakordselt 1916. aastal Päevalehes nr 72–75.

<sup>13</sup>Punast ja selle varjundeid, violetset, kollast ning tumedaid toone kasutab Tuglas ängistuse ja hävingu tekkimise taustal õudustunde süvendamiseks. Neile vastanduvad hõbedad, kuldsed, klaasjad jm säravad toonid ja materjalid. (Aspel 2000: 104–105)

Ilukirjanduses peab Tuglas oluliseks selle müüdisust. Juba „Saatuse“ novellides seadis ta oma eesmärgiks uue mütoloogia loomise. (Oras 2009: 412) Oma 1915. aastal ilmunud essees „Kriitiline intermezzo“ väidab Tuglas, et müütide loomine on kõrgeim, mida kirjanik võib teha, sest tavaliselt on müüte võimelised looma vaid rahvad pika aja vältel. Samuti heidab ta romantikutele ja naturalistidele ette, et nad keskendusid liialt isikuanalüüsile, mistõttu nende teostest puuduvad suuremad allegooriad. (Tuglas 1966: 118) Tuglas kasutas oma müüditootlusega novellides tihti ka fantastikat, sest see võimaldab näidata elu veelgi sügavamalt ja laiemalt kui tavaline realism seda lubab. Tema kasutatavad fantastilised elemendid olid siiski tõetruud, järjepidevad ning kohati äärmiselt detailsed ja läbimõeldud<sup>14</sup>. (Oras 2009: 412–413)

Jaan Undusk kirjutab 2011. aastal Loomingus ilmunud artiklis „Panteism ja inimsuhted“, et Tuglase novellidele on iseloomulik panteistlik<sup>15</sup> maailmavaade, mis kajastub eriti tema looduskirjeldustes. Kristliku õpetuse järgi asub jumal väljaspool maailma, kuid Tuglase jutustustes on jumal ja maailm samastatud – jumal asub kõikjal looduses. Panteistlik jumal, erinevalt ristiusu omast, pole isikustatud. Siiski on tegemist sakraalse usundiga, sest see pühalikustab looduse enese. Tuglasele on võõras mõte, et niivõrd võimas jõud kui jumal võiks eksisteerida inimesetaolise (ehkki kõikvõimsa) olendi kujul. Ta eelistab abstraktsemat kujutelmata ja loodus sobib selleks väga hästi. (Undusk 2011: 680–684)

Tuglasele omasesse panteistlikku maailmavaatesse võis kohati olla segatud ka ironiat ja isegi saatana apoloogiat. Eriti on seda näha novellis „Poeet ja idioot“, kus see võtab kristlikule jumalale vastanduva võika ainukuradi religiooni kuju. (Oras 2009: 418) Tuglase kuratjumaluse teooria üheks lähtepunktiks on, et kristlik jumal on „vana“ ja „kulunud“, kurat aga „värskem“ ja „uuem“ (Undusk 2011: 83).

---

<sup>14</sup> E. A. Poe, G. Flaubert'i ja J. Swifti eeskujul pidas Tuglas ka fantastikas tõepärasust äärmiselt oluliseks. Näiteks novellis „Maailma lõpus“ kirjeldatud puu, mille otsa peategelane ööseks magama ronib, on vaid hariliku valge peakapsa äratundmatuseni suurendatud versioon. Nii sai autor hoida oma fantastilise maailma siiski botaaniliselt täpse ja realistlikuna. (Oras 1986: 244)

<sup>15</sup> Kreeka keeles *pan* tähendab „kõike“ ja *theos* „jumalust“ (Undusk 2011: 680).

## 2.2 Isanda ja alama suhe

Tuglas on oma novellides uurinud isanda ja alama, orja ja peremehe suhte komplitseeritud dünaamikat. Seda teemat on lahatud näiteks novellides „Popi ja Huhuu“ ning „Taevased ratsanikud“, mõlemad avaldati 1917. aastal ilmunud viit jutustust sisaldavas kogumikus „Saatus“. Selle novellikogu jutustustele on iseloomulik, et ükskõik kui palju tegelased ka ei üritaks, ei suuda nad oma ettemääratud saatust muuta. Seetõttu lõppeb ka nende elu traagiliselt ja kohutavalt – „Kuldse rõnga“ peategelane upub (või uppus juba mõni aeg tagasi) laukasse, „Popi ja Huhuu“ kaks nimategelast surevad plahvatuses, „Taevaste ratsanike“ keskne tegelane satub kummalise ja õudusttekitava mõrva ohvriks. „Maailma lõpus“ ja „Inimesesööjate“ tegelased jäävad küll ellu, kuid esimese minajutustaja sooritab mõrva ja jääb sellegipoolest taga igatsema maailma, mille eest ta pagema pidi, ning „Inimesesööjate“ lapstegelased puutuvad (enesetapu teinud tüdruku laipa leides) noores eas kokku surmaga kogu selle jubeduses.

Isanda ja alama dünaamika on nii „Popi ja Huhuu“ kui ka „Taevaste ratsanike“ alustalaks. Mõlemas novellis on algselt isandaks inimene, „Popis ja Huhuus“ hea Isand ning „Taevastes ratsanikes“ moosekandist türklane. Mõlemad isandad tõugatakse oma kohalt ja asemele tuleb uus „isand“, kes suudab olla vaid väärastunud paroodia vanast peremehest.

1914. aastal kirjutatud ning Esimese maailmasõja ärevusest ja katastroofitundest mõjutatud „Popit ja Huhuid“ võib pidada Tuglase tuntuimaks novelliks. Novellis on sel ajaperioodil ühiskonda tabanud ängistus ning hirm ja teadmatus tuleviku ees väljendatud omapea jäetud kahe looma, ahvi ja koera, kaudu. Ahv võtab enda kanda võimuka isanda osa, koer alandliku orja rolli. Need loomad pole valitud juhuslikult – koeral ja ahvil on Tuglase loomingus alati sümbolistlik tähendus – ahv esindab inimlikkuse eitust, kurjust ja saatanlikkust, koer aga inimese nõrkust ja allaheitlikkust (Liiv 1986: 267). Pärast Isanda lõplikku lahkumist tekib koera ja ahvi vahel teatav isanda-alluva suhe, kuid see on vaid vilets järeleaimus sellest, mis kunagi valitses Popi ja tema Hea Isanda vahel. Koer kardab Huhuid, ta ei saa arugi, kes see olend õigupoolest on. Ahv aga ei tee omalt poolt olukorda lihtsamaks, kiusates Popit ning laastades maja ja vara, mis kuulusid nende kunagisele Isandale. Ajapikku Popi harjub Huhuu armust elama, unustab vana isanda, ja isegi kiindub kummalisel moel ahvi, kes on nüüd tema ainus kaaslane:

„Ta kaotas sideme endisega. Tal oli veel hämar mälestus mineviku õnnelikust elust, Heast Isandast ja kaugest Kuldses Ajast. Aga see oli viirastuslik, oli niisama kui uni ning pildid. /---/ Ta vahetas ära mõlemad Isandad ... Ja nagu ta oli imetlenud kord endise Isanda tarkust, headust ja ilu, nii imetles ta nüüd uue Isanda kurjust, tujukust ning inetust.“ (Tuglas 2009: 37)

„Taevaste ratsanike“ algne isand on oma „orja“, poiss Bova suhtes kõike muud kui hea või hooliv. Bovat piinavad kurnatus, külm, viletsad elutingimused ning eelkõige tohtu ja lõputu nälg. Tema türklasest peremehel on poisi ja nende väikese pärdiku moosekandidõoga teenitud raha, kuid ta hoiab selle kõik endale. Nälja ja tema vastu ülesnäidatava hoolimatuse tõttu kägistab Bova meeleheite- ja hullusehoos oma peremehe, varastab raha ja põgeneb linna peale algselt plaaniga süüa otsida, kuid siis juba n-õ rikka isanda elu elada. Bovast on saanud uus isand nagu ka „Popis ja Huhuus“ kujutatud ahvist sai uus isand. Ehkki üks on loom ja teine inimene, on isegi nende käitumises võimalik leida mõningaid sarnasusi. Näiteks riietuvad nad võimalikult uhkelt ja edevalt, ehkki nende seljas näeb see naeruväärne välja. Ka riietusel on Tuglase novellides sümbolistlik tähendus – tavaliselt märgivad rõivaste pikkus ja peakatete kõrgus võimukust (Undusk 2009: 487). Huhuu ajab selga isanda majast leitud rõivad, mis tunduvad kummalised isegi koer Popile:

„Tal oli peaaegu iga päev ise ülikond. Ta avas kapid ja pööras kirstud pahupidi ning ajas enesele selga, mis meeldis. /---/ Ta maitse rõivaste valikus oli kõige imelikum. Ta ajas vahel kolm ülikonda pealiti, või ta pani kasuka alla ja särgi peale, või siis ilmus ta jälle täiesti alasti, ainult kübar peas ja pitskrae kaelas.“ (Tuglas 2009: 35)

Ka „Taevastes ratsanikes“ paneb Bova end kaupmehe abiga n-õ isanda moodi riidesse, kuid autori kirjeldusest võib järeldada, et ta näeb sama naeruväärt välja kui ahv Huhuu:

„Ning ta [kaupmees] võttis seinalt pika musta kuue. Sel oli sametine kaelus ja pikk händ. See meeldis Bovale ... Riie oli raske ja ulatus põlvini ... Kuid kaupmehe kübarad olid ta suurele peale kõik väikesed. Oli olemas ainult üks, mis pähe sündis: kõrge kitsaste äärtega torukübar.“ (Tuglas 2009: 98–99)

Ehkki Huhuu iga päev muutuv välimus on edev ja toretsev, õnnestub tal sellegipoolest Popit ehmatada ja segadusse ajada, kandes mõni päev kuningale sobilikke rõivaid, teine päev aga kohutavat kollast surilina meenutatavat rüüd. Bova puhul aga näeb iga vastutulija poisi uhkest maskeeringust läbi ja mõistab kohe, kes ta õigupoolest on – lihtsameelne, kelle kätte on

esimest korda elus raha sattunud ning kes õieti ei tea, mida sellega peale hakata. Loomulikult kasutatakse tema lahkust ja naiivsust ära.

Nii „Popis ja Huhuus“ kui ka „Taevastes ratsanikes“ on selgelt näha Tuglase loomingule iseloomulik **värvisümbolika**. Enimmainitumateks toonideks on mõlemas novellis punane, must ja kollane (ehkki viimast näeb tunduvalt rohkem „Popis ja „Huhuus“) <sup>16</sup>. Kollane värv tähistab Tuglase loomingus hullmeelsust ja mandumist (Undusk 2009: 460). Popi mäletab, et ka Huhuu väljamurdmine oma puurist, mis tähistas nende ühise virelemise ja Popi allakäigu algust, juhtus siis, kui tuba oli täis kollast valgust <sup>17</sup>. Isanda rolli võttes hakkab Huhuu kandma ka „isandlikke“ värve nagu must, punane, purpurne ja ka kollane. Kõrvuti kollasega on punane (ja selle alatoonid) märk võimurlusest (Undusk 2009: 460). Seda viimast Huhuu kindlasti ka esindab. Musta tooni kasutab Tuglas õudustunde sisendamiseks, see on maailma eitus (Aspel 2000: 104). Musta värvi olevustena on kirjeldatud ka mõlema loo ahve – Huhuid ja „Taevaste ratsanike“ väikest pärdikut – vastavalt Popi ja Bova painajalikes unenägudes, kus nad kohutavate mustade olendite võimu alla satuvad.

Ühiseks jooneks mõlemas novellis on ka Popi ja Bova **košmaarsed unenäod**. Oma painajas põgeneb Bova mööda lõputuid treppe ja ratsutab elluärganud malmhobusel, et pääseda karvase koletise käest, kes ta lõpuks siiski kinni püüab. Lõputud trepid on vihjeks lugejale, mis loo lõpus juhtub: lõputule tõusule järgneb lõputu langus (Undusk 2009: 484). Unenägu saabki äärmiselt kiiresti reaalsuseks, sest poiss ärkab selle peale, et ahvipärdik üritab teda une pealt ära kägistada. Viimasel see ka õnnestub ja Bova sureb samamoodi, nagu ta kõigest mõned tunnid tagasi oli tapnud oma Isanda. Koletiseks, kes Bovat unenäos taga ajas, võib pidada poisis esile tulnud loomalikke tunge, mis tal tekkisid Isanda mõrvamisega ja mis nüüd omakorda hukutavad tema enda (Undusk 2009: 484). Ahvikujund on olemas ka Popi unenäos, millest ärgates ta lõpuks mõistab, et tema endine Hea Isand on lõplikult läinud ja nüüd on tal uus Isand. Erinevalt Bovast ei aja aga koletis Popit taga, vaid lohistab hoopis enda järel nõõri otsas. Koer mõistab aeglaselt, et see pole tema õige peremees, vaid hoopis keegi teine –

---

<sup>16</sup> „Taevastes ratsanikes“ on punase ja musta kõrval tihtiesinevaks värviks hoopis roosa, mida autor mainib seoses tantsijate, tänavavalgustuse ja daamiga, kes Bova oma buduaari meelitab. Roosat kasutatakse kontrasti loomiseks maailmaga, kus peamiselt domineervad must ning teised tumedad ja intensiivsed toonid (Aspel 2000: 104–105).

<sup>17</sup> Popi mälu on selleks hetkeks juba üsna hägune, ta mäletabki seda sündmust eelkõige värvide abil: „Kuid mis oli siis sündinud? Mis oli sündinud kollases hämaruses? Kes oli rullinud purpurist vaipa, kes oli veeretanud kõrvitsat põrandal“ (Tuglas 2009: 33).

lühike olend mustade sõrmede ja pikkade küüntega. Unenägu ja seal nähtud olevus hirmutab Popit rohkem kui miski muu, kuid see aitab tal mõista, et Huhuu on nüüdsest tema peremees.

**Ahvi kujund** on olulisel kohal nii „Popis ja Huhuus“ kui „Taevastes ratsanikes“. Huhuu tähistab ühtlasi nii inimlikkuse eitust kui ka saatanlikkust – Saatanat on kutsutud ka „Issanda ahviks“. Kui Huhuu saab Peremehe lahkudes võimu, siis võidutseb kurjus ja saatanlikkus, mis viib maja õhkulendamiseni ning mõlema looma surmani. (Liiv 1986: 267) Mõlema novelli traagilise lõpu põhjuseks on just inimesi jäljendavad ahvid – „Taevastes ratsanikes“ ahv kägistab Bova, nagu ta enne nägi poissi Isandat kägistamas, ning Huhuu mängib peremeest matkides samuti Isandat ja laseb maja tahtmatult dünaamiidiga õhku. „Popi ja Huhuu“ finaalis võib märgata sarnasusi E. A. Poe novelliga „Usheri maja hukk“ („The Fall of the House of Usher“, 1839), kus maja samuti koost varises, märkimaks vana ja end ammendunud maailma lagunemist. E. A. Poe oli ka üks Tuglase peamisi eeskujusid novellikirjutamise alal. (Undusk 2009: 459)

Kui unenäotekstid välja arvata, puudub nii „Popis ja Huhuus“ kui ka „Taevastes ratsanikes“ üleloomulik element. Ometi on mõlemas novellis olemas mitmeid õudus- ja hirmutunnet tekitavaid kirjeldusi ja stseene ning isegi oma „**koletised**“. Huhuid on kindlasti kergem monstrumina tõlgendada kui „Taevaste ratsanike“ pärdikut – ta on kummastavam, tema inimesemängimine mõjub lugejale võõrastavalt ja ta tundub Popile hirmutav. Novellis kirjeldatakse siiski ka tema mandumist ja haletsusväärust. Lõpuks ta hukkub koos koeraga, kellega ta oli ajapikku sõbrunenud või vähemalt harjunud seltsis olema. Mõlemad loomad olid siiski üheskoos sunnitud selles kummalises situatsioonis hakkama saama, kuhu Isanda lahkumine nad jätnud oli. Huhuu pole enam koletis, kellena ta loo alguses näis, vaid samasugune olukorra ohver nagu Popigi. „Taevastes ratsanikes“ võib n-ö koletiseks pidada nii Bovat kui ka pärdikut või siis ei kumbagi. Bova kägistab süüd tundmata oma peremehe ja heidab hommiku tulles ilma igasuguste emotsioonideta selle sama laiba kõrvale magama ning pärdik omakorda mõrvab Bova ainult sellepärast, et ta nägi viimast ennist sedasama tegemas. Bovat võib siiski pidada vaid nälga ja hooletusse jäetud poisiks, kellel on raskusi õige ja vale eristamisega ning ahvi süüdimatuks loomaks, kes jäljendab seda, mida on inimestelt õppinud. „Popi ja Huhuu“ ning „Taevastes ratsanikes“ ei ole õudusnovellid kõige konventsionaalsemas ja žanrilikumas mõttes, kuid nende sünye sümbolistlik õhkkond ning võikad ja võõrikud sündmused suudavad lugejas tekitada nii hirmu kui ka kummastust.

### 2.3 Surmaga lõppev armastus

Kogumikus „Saatus“ ilmunud novell „Maailma lõpus“ ja kogus „Hingede rändamine“ (1920) ilmunud „Õhk täis on kirge“ tegelevad mõlemad armastuse hukatusliku mõju lahkamisega. Nii ühe kui teise jutu peategelane („Maailma lõpus“ minajutustaja ja „Õhk täis on kirge“ leitnant Lorens) satub armastuse ja kire tõttu enneolematutesse ja kohutavatesse olukordadesse, millest väljatulemine nõuab tohutut eneseületamist ning mis kogemusena jääb neid saatma elu lõpuni. Kõrgile ja enesekindlale Lorensile saavad peaaegu hukatuslikuks tema enda kirglikkus ja lõbujanu. „Maailma lõpus“ laevapoisist minakangelasest saab aga võõras maailmas kohatud hiigelneitsi põhjatu armuiha ohver. Mõlemas novellis põhjustab armastus peategelasele tohutuid katsumusi ning lõpeb traagiliselt mõrva ja hulluksminemisega.

1920. aastal ilmunud novell „Õhk täis on kirge“ kuulub Ain Kaalepi koostatud Tuglase hiigelsoneti järgi koos „Inimese varju“ ja „Merineitsiga“ (mõlemad ilmusid samuti kogumikus „Hingede rändamine“) soneti kolmandasse stroofi, mille novelle ühendab sõduri tegelaskuju kasutamine. Samuti ei tundu peategelased enam saatuse ees niivõrd allaheitlikud kui Tuglase eelmise kogu novellide tegelased. „Õhk täis on kirge“ peategelane ei alistu tooruse ees, mis talle vastu hakkab, vaid võitleb sellele vastu omaenese jõu ja julmusega. (Kaalep 1986: 230)

Novelli „Õhk täis on kirge“ võib pidada Tuglase kõige žanripuhtamaks õuduslooks. Seal on olemas nii **sünged ümbrusekirjeldused** kui üleloomulikku päritolu väärastunud **koletised**, kes teevad kõik endast oleneva, et sõjaväeleitnandist peategelase elupäevad sealsamas lõppeksid. Asjaolu, et Lorens koletistele oma hirmust hoolimata suudab vastu hakata ja neid võidab, ei tee novelli lõppu sugugi vähem õudseks: monstrumitega võitlemise tõttu saavad leitnandi osaks ikkagi hullumine ja vaimne kokkuvarisemine. Lorensi allakäik on seda drastilisem, et novelli alguses oli teda näidatud äärmiselt tugeva, enesekindla ja isegi uhkust täis sõdurina. Autor näitab võrdlemisi võika kirjelduse kaudu, kuidas juba lapsest saadik oli Lorensis raudset meelt kasvatatud:

„Juba poisikesena pidid nad õppima verd nägema. Neid viidi vaatama, kuis timukas inimesi hukkas, ja nad ei tohtinud härduda. Ning koju tulles anti neile toitu, mis oli hanguva vere sarnane ja mida pidi sööma ilma silmi pilgutamata.“ (Tuglas 1971: 92)

Ühe öö jooksul üleelatud sündmused hävitasid aga kogu Lorensi senise ellusuhtumise ja sundisid teda ennast nägema sellisena, nagu ta päriselt oli. „Õhk täis on kirge“ monstrumeid – Jaapani grotesksetelt puulõigetelt inspiratsiooni saanud viit lendavat pead – võib näha kui **Lorensi enese peegeldust** (Oras 1986: 249). Metsas teelt eksinud peategelane kohtab üksikus tumedas talumajas perekonda, kelle juures otsustab öö veeta, sest oma sihtpunkti (teise linna kauni ja neitsiliku Mirandola juurde) ta enam niikuinii ei jõua. Pererahva liikmed esindavad justkui Lorensi enda iseloomujooni, ilma et viimane sellest ise arugi saaks. Ta näeb kolme venna näos esiletulevat toorust ja suhtub sellesse põlgusega<sup>18</sup>, mõtlemata, kui võrd toores ja halastamatu on tema ise. Ta näeb vana peremehe silmades jälgi kavalusest ja salalikkusest ning ka see tekitab temas vastikust<sup>19</sup>. Kõige enam rabab teda maja ainsa naise (kelle nimeks on samuti Mirandola) näos pesitsev himurus ja armunälg<sup>20</sup>, kuid ta ei anna endale aru omaenese kõikehaaravast kirest, mille nimel ta on paljusid noori neide ära kasutanud. Samuti annab Tuglas niimoodi vihjates antagonistide tõelistele iseloomuomadustele märku, et õige pea ootavad Lorensit eest ohud ja õudused. Seega vihjab autor potentsiaalse koletise ilmumise võimalikkusele juba enne, kui peategelane (või lugeja) olendi eksisteerimise kohta ümberlukkamatut kinnitust saab.

Andes metsamajas elavale kohutavale ja himurale naiskoletisele samuti nimeks Mirandola, järgib Tuglas **dualismi** printsiipi, mida ta on oma loomingus rakendanud juba alates „Toome helbeist“. Tuglas kasutab groteskseid epiteete ühe Mirandola kirjeldamiseks, et veelgi rõhutada teise süütust ja õrnust. Groteski kasutatakse seega sümbolistlike kujundite loomisel – üks Mirandola on justkui teise peegelpilt kõverpeeglis. (Oras 1986: 246)

---

<sup>18</sup> „Kuid kui ta neid kauem vaatles, pani ta tähele nende näol ühte tunnust ... See oli toorus – toorus mingis üleiniimlikus ja võratus mõttes. ... Nende suud aga vaikisid jõhvurrude all sest toorusest, millest silmad kõnelesid. Need olid inimesed, kelle töö ja üksindus oli muutnud metsolendeiks ning kelleni Lorens iial ei soovinud alanduda.“ (Tuglas 1971: 98)

<sup>19</sup> „Ta kõne oli raugalik ja arenematu, kuid nägu äärmiselt kaval ning silmad naasklitena teravad. Kogu ta olevus näis immitsevat seda salalikkuse vaimu, mis oli nii vägev, et mõjus vaatajasse otse kehaliselt.“ (Tuglas 1971: 98–99)

<sup>20</sup> „Kuid selle näo võikus oli koondunud suhu. See oli suur, punane ja kisendavalt himur. ... Nad [huuled] olid ette ulatatud, otsekui õhust midagi imedes. Ja nende kohal üleval läikisid allalastud laugude all niisked ja ähmased silmad teadvusetud ning loomalikud.“ (Tuglas 1971: 99)



1915. aastal kirjutatud<sup>21</sup> fantastiliste mõjutustega ja müüdilisust taotlev novell „Maailma lõpus“ on ühtlasi nii Tuglase pikim novell kui ka tema parim armastusest rääkiv novell. „Kalevipoja“ eepose maailma lõpu otsimise ja ringirändamise motiivist inspiratsiooni saanud novell räägib Tuglase panteistlikust maailmavaatest lähtudes, kuivõrd hukatuslikult ja kohutavalt võib üle pea kokkulööv armastus ja kirg inimesele mõjuda (Haug 2011: 272).<sup>22</sup>

Novelli tegevus leiab aset väljaspool inimestele tuntud maailma piire ühel saarel, kus näib (vähemalt algselt) valitsevat lausa utoopiline kord ja rahulolu. Saare valimine utoopilise ühiskonnakorralduse toimumispaigaks on kirjanduses laialt levinud võte.<sup>23</sup> Saare näol on tegemist geograafiliselt suletud alaga, millele ligipääsu takistab meri või mõni muu veekogu. See soodustab omakorda eskapismi ja eraldumise idealiseerimist. (Sarapik 2002: 211, 223) Ka minajutustajale tundub saar, kuhu ta „Maailma lõpus“ satub, algselt justkui eraklik paradüüs, mille elanikud ja loodus eksisteerivad ideaalse rahumeelse tervikuna. Saarel pikemat aega viibides see illusioon aga laguneb.

Novellis satub oma esimesel merereisil viibiv noor minategelane seletamatul põhjusel n-ö maailma lõppu. Kaaslastest ühele saarele mahajäetuna kohtub ta sealsete elanikega – välimuselt inimesi meenutavaid, kuid hiiglaslikku kasvu olendeid, kes ei kasuta suhtlemiseks mitte keelt, vaid mõistavad üksteist pilkude kaudu ja kes näivad loodusega idüllilises harmoonias elavat. Novellis jäetakse lahtiseks, kas saare kaks hiiglast, noor neiu ja vanem mees on selle kummalise maailma kaks ainsat elanikku, või on minajutustaja sattunud uue ja senitundmatu kõrgkultuuri lävele. Algselt peategelane veel arutleb omaette, milline võib olla see võõras ja kummastav maailm, kuhu ta on sattunud, või kuidas on võimalik, et seal elavad hiiglased. Peagi aga, armudes ülepeakaela hiigelneitsisse ja tahes olla vaid temaga koos, unustab minajutustaja kõik küsimused. Ta unustab ka iseenda, tema ainsaks sooviks on olla hiigelneitsile nii lähedal kui võimalik:

---

<sup>21</sup> Tuglas kirjutas novelli aastal 1915 ja teatud katkendid sellest ilmusid 1915. ja 1916. aastal ajakirjas „Vaba Sõna“. Peatükk, kus minategelane tapab oma hiiglasest armastatu kirjutati hoopis hiljem – 1917. aastal. Terviklikul kujul ilmus novell samal aastal avaldatud kogumikus „Saatus“. (Undusk 2009: 473)

<sup>22</sup> Täpsemalt mõjusid „Kalevipojast“ Tuglasele oma novelli loomiseks inspireerivalt stseenid, kus Kalevipoeg satub hiiglaste saarele ning kus Sulevipoja kannupoiss satub soojaparadiisi. Lisaks läbivad nii „Kalevipoja“ kui Tuglase novelli tegelased enne nn maailma lõppu jõudmist pimeduse võõndi. (Haug 2011: 272)

<sup>23</sup> Ka esimesena oma teoses utoopilist maailmakorda kujutanud Thomas More valis oma romaani „Utopia“ (1516) tegevuspaigaks just saare.

„Peitsin pea ta rinnale, sulgesin silmad, kuulasin – mida? – ei tea. Võib-olla iseenese, võib-olla tema, võib-olla kogu maailma südametukset. ... Ainult olla nii – igavesti. /---/ Olin ta kaisutuses kui laps. Tundsin veres ainult ühte tungi: lähemale temale, lähemale! Ainult ühte suurt valu: sulada ühte, saada üheks, hukkuda ühes!“  
(Tuglas 1971: 293)

Kirg hiigelneitsi vastu vallutab kogu minategelase mõttemaailma. Seda kinnisideed võimendab ka naine ise, lastes minajutustajal uskuda, et viimane on neist kahest tugevam ja seega võimupositsioonil:

„Ta oli kui laps. Ta lubas enesega teha, mis tahtsin. Ja mida rohkem talle paha tegin, seda tänulikum oli ta. Ta sai mind uskuma, et olin temast suurem ja tugevam.“ (Tuglas 1971: 291)

Minajutustaja saab aru, et tegelikult hiigelneitsi vaid n-õ laseb tal võita, kuid kirg sunnib teda sellegipoolest käituma nii, nagu naine soovib. Siiski jääb minategelasele mulje, et sellel paradiisi meenutaval saarel ei ole kõik päris nii idülliline, kui seni on tundunud. Seda tunnet võimendab ka vanema hiiglase salakaval suhtumine temasse.<sup>24</sup> Loo arenedes muutub minategelase ja hiidneitsi suhe järjest kirglikumaks ning isegi kontrollimatuks ja enesehävituslikuks. Naine on kui kohutav loodusjõud, kelle kõrval mees on abitu (Oras 1986: 244). Hiidneitsi ei varjagi enam, et ta on mehest lõpmatult tugevam, teades, et mees on täielikult tema võimu all ega suuda vastu hakata, teeb temaga, mis ise tahab:

„Ta saavutas mind kasesaludes, loidapuude, küüvitsate keskel, paelus mind silmiga, võrus kätega, laskus mu üle kummuli, imes tühjaks. See oli hirmus, naise kirg on hirmus. Ta oli himuna nagu loodus ja täitmatu nagu maa. Tema kaisutused olid piinav-valusad, ta suudlused salvavad kui ussi omad.“ (Tuglas 1971: 294)

Mees tunneb end vaid võimetu ja ära kasutatuna. Ta üritab põgeneda, kuid avastab, et hiidneitsi eest pole võimalik minema joosta, sest naine saab ta iga kord kätte. Minajutustaja hakkab ka füüsiliselt hääbuma (juuksed muutuvad halliks ja langevad välja, käed muutuvad luiseks) ja ehkki ta mõistab nüüd, et inimene ei tohiks iial hiiglast armastada, on ta ikkagi

---

<sup>24</sup> Saarel elavad hiiglased kasutavad suhtlemiseks mõtteid, mida nad edastavad üksteisele pilkude kaudu. Just hiiglase silmist loeb peategelane välja, et olukord võib tema jaoks peagi äärmiselt keeruliseks muutuda: „Siis nägin vana hiiglast puude vahel tasakesi minevat, enese ette vaadates, kuid näol pilkeline naeratus. Ja see, et tema naeris, täitis mu kohutava aimusega!“ (Tuglas 1971: 295).

abituna järjest kohutavamaks ja metsikumaks muutuva naise meelevaldas, kelle kunagine armastus minajutustaja vastu on muutunud vaid loomalikuks piinarikkaks lõbujanuks. Alles siis, kui ta kuuleb seni tummana püsinud saarel oma maailmast sinna eksinud linnu laulu, meenub talle kodu ja pere, mille ta oli maha jätnud ja vahepeal peaaegu et unustanud. Ta mõistab, et kui ta jääb saarele, siis see tähendab ühtlasi ka tema surma ning ainus võimalus sealt minema pääseda, on tappa hiigelneitsi.

Novellides „Õhk täis on kirge“ ja „Maailma lõpus“ on mitmeid **groteskseid kirjeldusi**, seda nii ümbrusest kui ka koletistest ülevaadete andmisel. „Õhk täis on kirge“ leitnant Lorens liigub juba loo alguses läbi rõhuva öise metsamaastiku, mille süngust võimendab omakorda äärmiselt suur ja hele kuu:

„Raagus metsad seisid vesihalli joonestikuna sombus taeva all. /---/  
Kui Lorens imestades seda võigast maastikku vaatles, nägi ta äkki mäeharjal suurt lõket ... See ilmus ja kadus. Siis äkki kerkis ta hetkeks kõrgele, helekollasena ja kohutavana. Ning nüüd nägi Lorens, et see oli tõusev täiskuu. Süsimustad puusiluetid liikusid aeglaselt üle kuu heleda põhja, oma oksatüügastega kui luukered.“ (Tuglas 1971: 91–94)

„Õhk täis on kirge“ ei piirdu ainult õudusttekitavate looduskirjeldustega, vaid nende eesmärk on olla sobivaks taustaks **ebaloomulikele sündmustele**, millega Lorens üksikus talumajas peagi kokku peab puutama. Tõelise õudusega tuleb mehel silmitsi seista aga alles siis, kui viis lendava pea kuju võtnud koletist tahavad ta piinarikkalt ära tappa. Stseen, kus Lorens avastab väärastunud olendid puu otsas istumas, on justkui kirjasõnadesse valatud (ehkki mõnevõrra liialdatud) õudusttekitav pilt:

„Nüüd oli ta [Lorens] juba puude all ja vaatas üles. Sel hetkel nägi ta, kuis must kera eemalt vihinal lähenes, tiiru raagus puu ümber tegi ja oksale laskus. Ja samal hetkel nägi ta, et see oli inimpea, samuti kui nägi, et puus oli neli samasugust pead ees. See oli nagu raagus palm viie kookospähkliga!“ (Tuglas 1971: 103)

Lorens on ebaloomulikust vaatepildist äärmiselt šokeeritud ja hirmutatud, kuid suudab (sõdurile omaselt) julguse kokku võtta, tappes mõõgaga kõik talle kallale tormavad pead. Võitluse käigus takerdub mehe mõök naiskoletise juustesse ja ta rebib temalt osa peanahka küljest. Teiselt pealt raiub Lorens kõrva maha. Veel ühe pea kolba murrab mees lahti koletist kivi vastu visates, määrides maa üleni veriseks. Kohutav üleelamine on Lorensi mõistusele

aga liig, ta põgeneb taluõuest ja laseb oma hobusel tee valida, mäletades tagasisõidust vaid lõputut pimedust. Lorensi võitlusjärgse seisundi kirjeldus on novelli üks mõjusamaid:

„Ta oli nõnda sõites kole: hirmust virildunud näoga, püsti juustega, üleni verine, surnu kolp varruka küljes. See polnud enam inimene, kes nõnda läbi öö ja metsade huupi ratsutas. See oli mingi vaimude sõdur.“ (Tuglas 1971: 107)

Novelli „Maailma lõpus“ algusest leiab samuti **üleloomulikke looduskirjeldusi**, kuid nende eesmärk ei ole õuduse tekitamine, vaid kahte maailma lahutavast vaikusetsoonist<sup>25</sup> ning uuest võõrast keskkonnast ja selle hiigelkasvu elanikest ülevaate andmine. Tõeliselt groteskseteks muutuvad autori kirjeldused alles siis, kui minajutustaja hakkab järk-järgult mõistma oma armastatud hiidneitsi tõelist palet. Moondub nii naise välimus kui ka terve saare loodus. Varem paradiislik maa meenutab nüüd pigem põrgut, kus isegi taimestik suudab peategelast kohutada:

„Ilmusid tulgastavad taimed. ... Terved alad olid kaetud lilledega, mille hiigelõiekarikad olid inimese naha värvi. Nad murdusid jala all ja paljastusid sisu, mis oli verine kui toores liha ning lõhna raibe järgi. Nende räpakas–punased kausid piirasid meid kõikjalt. Kuid hiidneitsi ruttas edasi, taimi metslooma küüntega veristades kui elavaid olendeid.“ (Tuglas 1971: 297–298)

**Muutused** toimuvad ka hiidneitsi **välimuses**. Naisest, kes algselt näis lihtsalt üleloomulikult pikka kasvu, kui see-eest malbe ja õrn tütarlaps, on novelli lõpuks saanud ähvardav ja peategelast hirmutav naissõdalane. Isegi tema juuksetoon on muutunud – laevapoisiga kohtudes oli autor tema juukseid kirjeldanud ruugetena, nüüd aga on need aga täiesti musta värvi. Samuti ei ole ta enam alasti, vaid kannab punaseid loomanahku, mis vihjab võimukusele (Undusk 2009: 460). Hiidneitsi aeglase moondumise lõpptulemus on sama kohutav ja õudne, kui saare muutumine paradiisist põrguks:

„Ta näonahk oli hall, laup kortsus, silmad külmad. ... Ta juuksed voolasid kui õhetavad väädid igale poole. Ja tema sandaalininadel olid

---

<sup>25</sup> Vaikusetsoonis, kuhu peategelane koos laevakaaslastega satub, puudub lisaks häälele ka valgus. Mehed, kes on justkui kahest peamisest meelest ilma jäänud, peavad üle elama võrdlemisi õudseid hetki: „Siis tuli meelde süüdata tõrvik. Kui see põles otsekui vee all, ilma kiirteta ... Isegi tõrviku hoidjat ei näinud, vaid ainult ta lubivalget luist käsivart. Ja see oli nii hirmus, et me kõik korraga kisendasime: kustutage, kustutage! Algas õudne, sõnul seletamatu, mõistusel mõistmatu elu“ (Tuglas 1971: 267).

tundmatu kiskja küüned nagu õudse looma varbad. Kuid siis nägin, kuis veri ta põsile hakkas valguma. Ta silmis süttisid kire tunglad.“ (Tuglas 1971: 296–297)

Ehkki nii „Õhk täis on kirge“ kui ka „Maailma lõpus“ peategelased jäävad ellu, on mõlema novelli lõpp siiski **traagiline**. Lorens, kes oli sunnitud vastamisi seisma oma tõelise minaga, tunneb, et ta ei taha enam elada („On elul kaks palet. ... Olin ühele ise hirmus. On teine mulle hirmus. ... Ma ei taha näha ennast ega maailma.“ (Tuglas 1971: 108)). Novelli lõpp jätab siiski lahtiseks, kas mees tõepoolest vabatahtlikult elust lahkus, kuid sellele on kindlasti vihjatud. „Maailma lõpus“ peategelase kannatused ei lõppe aga hiidneitsi tapmise ja saarelt põgenemisega. Ta mainib vaid lühidalt, kuidas ta võõras maailma kohtus meremeestega, kes polnud inimesed ja kuidas meremadu teda päevade kaupa taga ajas, kuni ta lõpuks poolsurnult meie maailma kaldale jõudis. Ta mainib oma koduotsingu rännakuilt ka selliseid (suuremal või vähemal määral) üleloomulikke olendeid nagu tohutu suured merihobud, näkineiid ja vesihiiqlased. Peategelane jõuab lõpuks ometi koju (ja nagu Lorensil, on ka tema juuksed üleelamiste tõttu halliks tõmbunud), kuid pärast viibimist tsivilisatsioonis, mis on kujuteldamatult kõrgel tasemel ja inimkonnast lõputult üle, ei suuda ta enam meie maailmaga kohaneda. Kõik, nii inimesed kui paigad, tunduvad talle tühised ja mõttetud. Ta jääbki taga igatsema seda ühtaegu nii õndsast kui ka kohutavat paika, kust ta kunagi hädavaevu põgenes.

„Õhk täis on kirge“ puhul võib kindlasti väita, et tegemist on õudusnovelliga. Väärib ka mainimist, et see on ainus Tuglase novell, mis on lisatud Indrek Hargla koostatud jutukogumikku „Õudne Eesti“ (2005), kui näitena eesti varasemast õuduskirjandusest. Selles novellis on olemas nii sünge keskkond kui rõhuv meeleolu ja eelkõige – väga selgelt võõristust tekitav ja üleloomulik koletis. „Õhk täis on kirge“ võib nimetada isegi žanriõuduseks. Leian, et „Maailma lõpus“ väljakujunev olukord on pigem utopia moondumine antiutoopiaks, mis kasutab õudusulmelisi kirjeldusi, et veelgi suurendada peategelase üleelamisi. Hiidneitsit võib pidada ka monstrumlikuks olevuseks, kelle ainsaks eesmärgiks oli algusest peale mehest kogu elujõud välja imeda ning tema novelli esimeses pooles näidatud lahke ja leebe pool olid vaid pettus. Siiski on ka võimalik, et mehe kirglik armastus „rikkus“ ajapikku naise ja muutis ta koletiseks, kellena teda näidatakse novelli lõpus. Kuna autor ei ava hiiqlaste elu- ja mõttekorraldust väga põhjalikult, jäävad võimalikuks mõlemad versioonid. Viimase variandi puhul tähendaks see, et laevapoiss on ise süüdi koletise tekkimises, nagu ka Lorens peaaegu hukkus väärastunud olendite tõttu, kes olid vaid tema enda peegeldused.

## 2.4 Inimese üleminek ühest maailmast teise

Novellid „Vabadus ja surm“ ning „Kuldne rõngas“ ilmusid Tuglase esimeses novellikogus „Saatus“. Siiski olid mõlemad avaldatud juba varem – „Vabadus ja surm“ „Noor-Eesti“ V albumis 1915. aastal ning „Kuldne rõngas“ 1916. aastal „Päevalehe“ numbrites 31–33. Nendegi juttude peategelased (hobusevaras Rannus „Vabaduses ja surmas“ ning väikekodanlasest apteeker Adolf Ivanovitš Jürgens „Kuldses rõngas“) üritavad ise oma saatuse üle otsustada, kuid avastavad, et neil pole selleks oma elu üle piisavalt võimu. „Saatus“ kogumiku novellidele iseloomulikult lõppeb mõlema peategelase elukäik traagiliselt ja isegi košmaarselt.

Novell „Vabadus ja surm“ on kirjutatud 1914. aastal, mis teeb sellest Tuglase teise loominguperioodi ühe varasema teose. Peategelast Rannust, kes istub vanglas kinni varguste eest, ähvardab Siberisse saatmine ja ta otsustab pigem kindlusest põgeneda kui lasta end maalt välja saata. Oma plaani elluviimiseks kasutab ta vanu pimedaid tunneleid, mis juttude kohaselt peaksid linnast välja viima. Omamoodi julgustuseks nendesse pikkadesse, kitsastesse ja klaustrofoobiliselt mõjuvatesse käikudesse laskumisel meenutab ta vangide seas ringi liikunud legendi vanast mereröövlist, kellel kunagi oli õnnestunud end vangikongi ahelatest välja rebida ning põgeneda samade tunnelite kaudu, mida Rannuski nüüd pidi läbima. Vana mereröövel on enamatki, kui vaid legend vangide hulgas – usutakse, et kui ta siiski käikudest välja ei pääsenud, kummitab ta seniajani selles pimeduses. Meeleheitelhetkel, mil Rannus arvab, et on teelt eksinud, meenub mehele ka see versioon legendist, paratamatult tundudes vägagi reaalne:

„Ta [mereröövel] kõnnib mööda salakäike ... ja otsib teed välja. Ta must habe on nii pikaks kasvanud, et lohiseb mööda maad, ja ta silmad leegitsevad ... nagu kassil. Võib-olla ootab ta Rannust ... et järsku ta ette ilumuda, hirmsana ja üleinimlikuna? Võib-olla paneb ta selja tagant äkki oma raudse käe ta õlale ... ja sosistab kähiseva häälega ta kõrva käsitamatu sõnu käsitamatul keelel?“ (Tuglas 1971: 224)

Ehkki legend tunnelites kummitavast hullunud mereröövlist jääb vaid jutuks, tuleb Rannusel silmitsi astuda ka reaalsete õudustega. Kõige suuremaid raskusi tekitab talle kitsaste, osaliselt sisselangenud ja segadusseajavate tunnelite läbimine. Küünla säästmise nimel puhub ta tule ära, jäädes seejärel pilkasesse pimedusse ja kõikehaaravasse vaikusesse. Ta tunneb, nagu ta

oleks jõudnud justkui maa-alusesse riiki – täielikku üksildusse, eemal ajast ja ruumist. Ta tunnetab kivimüüre kõikjal oma ümber ja tajub oma lootusetut olukorda. Väljapääsutee kaotsimineku ja käikude põhjustatud klaustrofoobiliste tunnete tõttu hullumise veerele viidud Rannus tunneb end elavalt maetuna:

„Ta tundis äkki piiravat kivimüüri ... Tundis võigast kivisuse, maa-alluse ja pääsematuse tunnet ... Mis siis, kui ta enam teed välja ei leiagi, ei uut ega vana? /---/ Ta oli kui ebakoolnu, kes maa all ärkab ja peaga vastu kirstulaudu lööb ning mõistuse kaotab, enne kui tuleb tõeline surm!“ (Tuglas 1971: 224 – 226)

Rannus siiski näeb sõna otseses mõttes viimaks tunneli lõpus valgust, mis tähendab, et ta suutis käigustiku läbida. Mehe katsumused pole sellega aga läbi, sest käigu väljapääsu ette on paigutatud jämedad needitud raudtrellid. Saatuse irooniat suurendab seegi, et tunnel pole Rannust viinud sugugi linnast välja, vaid ta on jõudnud kõigest vanglakompleksi piirile. Ta näeb isegi vangla väravavalvurit oma postil seismas. Isegi pärast kõiki üleelamisi on Rannus tegelikult ikka veel trellide taga – vabadus on nii lähedal, kuid ometi kättesaamatu. Mees asub küll raudvõresid läbi saagima, kuid jälgides samaaegselt kirevaid inimesi ja pulbitsevat elu, mis talle tänavalt kätte paistab, hakkab ta üha enam mõistma, et isegi kui tal õnnestub kunagi teiste inimeste keskele vabadusse pääseda, et tähenda see sugugi, et ta oleks tõepoolest vaba. Rannus tunneb end üksikuna ja teistest erinevana. Ta hakkab üha enam aru saama, et ka väljaspool vanglat ei saaks ta end vabana tunda, sest inimesed, kes teda kord tundsid ja kelle käest ta kunagi varastas, ei laseks tal seda iial unustada:

„Oh, need sipelgad seal all on halastamatud! Nad hävitavad kõik, kes nendega ühes ei ehita. ... Nad pigistavad selle eneste keskelt välja, nagu pigistatakse mäda veri tervest liikmest. Nad pistavad selle puuri, panevad trellide taha ning toidavad oda otsast.“ (Tuglas 1971: 231)

Rannus hakkab arvama, et teised inimesed ja ühiskond laiemalt teevad ülekohut talle ja kõigile teistele temasugustele elu hammasrataste vahele jäänutele, kes ei ole võimelised end kaitsma. Õndsad on vaid need, kes on rikkad, auväärased ja keda kummardatakse. Samuti need, kes on sunnitud elama teiste inimeste almusest, nagu sandid ja vaeslapsed. Teda, Rannust, aga põlatakse nii elus, sest tal oli jultumust ühiskonna reeglitest mööda vaadata, kui ka surmas, sest ka paradiisis mõistetakse teda täpselt samamoodi hukka. Seega pöördub Rannus oma palveis hoopis Saatana poole. Tuglas kujutab „Vabaduses ja surmas“ Rannust kui Saatana last (Liiv 1986: 267):

„Kelle muu poole peaks ta palvetama, kui mitte kuradi poole! Tal polnud muud lootust kui kuri. ... heida armu, sina must! Aita, kaitse õigluse, headuse ja vooruse vastu! Aita oma last! Kaitse oma last!“  
(Tuglas 1971: 235)

Näljas, kurnatusest ja eraldatusest hullumas, langeb Rannus lõpus **minestuselaadsesse unne** ning näeb (või pigem meenutab), nagu ka Jürgens „Kuldses rõngas“, oma varasemat elu lapsepõlvest alates. Ta elab uuesti läbi, kuidas ta kunagi ammu oma esimese vargasaagiga koerte hammaste ja inimeste ässitamise eest põgenes, kuidas ühel suvepäeval ta sõrmed kõigi silme ees näppamise eest kahe kivi vahele puruks löödi ning kuidas ta kord hobusevarguselt tabatuna looma asemel vankri ette seoti ja sunniti üle külmunud põllu jooksuma, kuni ta nõrkusest kokku varises. Nagu ka koer Popi novellis „Popi ja Huhuu“, kes mõistis oma õudusunenäost ärgates tõsiasja, et nüüd on ahv tema uus isand, saab ka Rannus oma nägemusest toibudes aru, et vabadus oleks tema jaoks ainult kannatus ja orjapõli.

1916. aastal kirjutatud „Kuldne rõngas“ on Tuglase üks keerukamaid novelle, mille puhul on raske eristada, kus jookseb piir elu, unenäo ja surma vahel. Novell räägib apteekrist nimega Adolf Ivanovitš Jürgens, kes on üle paljude aastate naasnud kodulinna oma ema matusteks. Lugu saab alguse Jürgensi lahkumisest surnuaialt, kui ta märkab tänaval kerjamas kahte santi. Nende viletsuse võrdlemisi naturalistliku kujutamisega suudab autor niigi matuseäride, kirstude ja hauakividega täidetud ümbruskirjelduse veelgi süngemaks muuta:

„Värava ees istus kaks santi: Ühel pool pime naine, suurrätt sidrunkollase näo ümber ning silme asemel sügavad lohud. Ja teisel pool täiesti jalutu vanamees mollitaolises madalas kastis, millel pisukesed puurattad all.“ (Tuglas 1971: 304)

Jürgens ei pane neid õieti aga tähelegi, sest ta mõtted on haaratud märksa praktilisemate küsimustega – kuidas võimalikult kiiresti oma ema vana maja maha müüa või üürile anda? Oma elu finantsiline korraldamine oli moodus, mis aitas Jürgensil ema surm seljataha jätta ja tagasi argipäeva rööpasse jõuda. Jürgens on tõeline väikekodanlane Tuglase loomingus, halli massi sulanduv suurlinnaelanik, kes on unustanud iseenda ja oma identiteedi ning väärtustab üle kõige majanduslikku turvatunnet (Undusk 2009:466). Ta kohanes selle järgi, kes ja mis teda parajasti ümbritses: „Venelastega oli ta venelane, juudiga juut, kodus aga rääkis saksa keeles“ (Tuglas 1971: 308). Isegi tema nimi, Adolf Ivanovitš Jürgens, viitab tema kaduvale ja laialivalguvale identiteedile, sest üks tema eesnimedest on saksa ja teine vene päritolu.



Emaja, Jürgensi lapsepõlvkodu, on tema jaoks nüüd vaid pime madal hooletusse jäänud hoone vana pehkiva õunapuu all. Kõigest vari sellest kodust, mida ta oma noorusest mäletas. Maja ainus allesjäänud elanik, teenija Malle, tundub Jürgensile pea sama tülgestav kui sandid, kellest ta surnuaia juures mööda kõndis, eriti kui naine teda oma vanade luiste sõrmedega lohutada püüab ja mees vastikusest eemale tõmbub. Jürgens on magama jäämas, kui talle meenub tuba, kus nad õega lastena olid elanud. Seletamatul põhjusel tunneb ta äkitselt vajadust seda ruumi näha ning asub seinu katva ajalehepaberi ja tapeedi alt toast otsima.

Hetk, mil Jürgens astub oma vana toa uksest sisse, on ühtlasi ka moment, mil mees astub reaalsest maailmast unenäomaailma. Ta ei mäleta uinumist, ta kõigest astub üleni heledat valgust täis tuppa. Jürgens läheks justkui ajas tagasi oma lapsepõlvemaailma, kus tema ja õde on veel väikesed ning mängivad päikeselises õues õisi täis õunapuu all. Kas olukorda, milles Jürgens nüüd viibib, võib nimetada unenäoks, hoolimata sellest, et lugeja ei tea, kas mees on ärkvel või mitte? Kas unenägu peab tingimata keegi „nägema“ või võib see eksisteerida ka iseseisvalt, kui mentaalne pilt või motiiv? (Liiv 1998: 275)

Kuna „Kuldse rõngas“ on keeruline eristada, milline osa novellist on reaalne ja milline vaid **nägemus**, siis seda tõelisemad ja olulisemad tunduvad unenäod, samas kui väidetavalt tegelikkust kujutavad hetked võivad tunduda laialivalguvad ja hägused. Samuti on pea võimatu välja tuua, millal täpselt Jürgens novelli kulgedes sureb – kas siis, kui ta astub valgust täis tuppa oma lapsepõlveaega, või siis, kui ta viimases meeletuses kuldse rõnga tabamise nimel taaskord oma vana toa ust otsides seinast ajalehepaberit rebib ja omaenese nekroloogi peale satub, või on ta surnud juba jutustuse algusest saadik, seda ise teadmata? Novelli narratiiv ei kulge lineaarselt ja seetõttu võib väita, et tegelikult sureb Jürgens alles siis, kui talle tuleb meelde, kuidas ta surnuaiast tulles turbalaukasse uppus. Mees oli ema matusest alates oma unenäotaolises elus ringi liikunud nagu viirastus või vari. Tema vana kodu on täis varjusid ja tema on kõigest üks nende seas. „Kuldse rõngas“ on elu samaaegselt unenägu ja unenägu on omakorda surm. Situatsioon, kus ei suudeta vahet teha une ja ärkveloleku vahel ning une ja surma vahel, äratav Tuglase tegelaskujudes õudu ja ängistust, mis omakorda süvendab olukorra sümbolset tähendust (Undusk 2009: 470).

Tagasi lapsepõlve sattudes kuulevad Jürgens ja tema õde kummalist heledat tilinat ning seejärel näevad päikeseliselt säravat kuldset rõngast mööda tänavat neile lähenemas. Nad ajavad seda taga alguses üle tänavate ja seejärel üle põldude. Nendega liitub teisigi inimesi ning õde ja vend kaotavad rahvahulgas teineteist silmist, helisev hääl ja rõnga kuldne sära

jäävad aga üha kaugemaks ja harvemaks. Jürgens ajab helendavat ratast taga läbi kogu oma unenäo, jäädes üha vanemaks ja vanemaks. Viimaks kaotab ta rõnga lõplikult silmist ja hele sädelev hääl, mida ta aeg-ajalt oma kõrvus kuuleb, osutub vaid meelepetteks. Kuldne rõngas ja Jürgensi pühendumus selle tagaajamisele võib olla metafoor pea kõige jaoks, mida inimesed oma elus väärtustavad. Ants Oras arvab oma 1986. aastal „Loomingus“ ilmunud ülevaates „Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming“, et kuldne rõngas on eelkõige sümbol salajase sädeme ja kire jaoks, mis võib endaga kaasa haarata ka kõige tuimemad hinged (Oras 1986: 245). Toomas Liiv aga leiab oma artiklis „Friedebert Tuglas novellikirjanikuna“ (1986), et kuldne rõngas esindab kättesaamatuid noorepõlvootusi ja unistusi, mille taustal Jürgens tajub oma tühjajooksnud elu (Liiv 1986: 268). Jaan Undusk mainib oma kommentaaris „Kuldsele rõngale“, et lisaks noorusideaalidele võib see olla ka näiteks raha ja varanduse metafoor (Undusk 2009: 465). Tegemist võib olla ka päikese ja laiemalt tule sümboliga, mis ühtiks tule kui nähtuse tähtsustamisega, mida Tuglas kogu elu oluliseks pidas. Kirjanik on tuld nimetanud inimkonna tõelise ajaloo lähtepunktiks. (Undusk 2011: 684) Kuldne rõngas on liiga universaalne sümbol, et sellele omistada vaid üks märgiline tähendus.

„Kuldse rõnga“ visuaalses pooles on näha väga tugevat **kollase ja kuldse värvi vastandust**. Novelli alguses ja lõpus on märgata palju kollast tooni (näiteks Jürgensi kollane nägu, kollakalt õhkuvad pilved, kollane valgus). (Undusk 2009: 465) Kollane värv esineb tihti selliste epiteetide läheduses nagu „tume“, „pime“ ja „ähmane“ . Samuti seostatakse selle tooniga lagunemist ja mädanemist ning ka Jürgensi tiisikusehaige nägu on kollane.

„Nüüd oli aed ammugi murtud, peenrad tallatud, puud raiutud. ... Kollane rohi ta ümber tõusis nagu räsitud harjas. /---/ Ja ses kollases valguses tundus kõiges midagi kurba ning mahajäetut. /---/ nagu kõige liikuva ja kaduva võrdkuju oli see kujutu ollus ... pilvede kollases valguses /---/ Nii elavalt veel mäletas ta oma surma: kollased pilved rippusid madalas ...“ (Tuglas 1971: 308–322)

Novelli keskosas, Jürgensi unenäos, kus ta kuldse rõnga järel jookseb, on aga esiplaanil heledad toonid ja särelevad värvid nagu kuldne ja hõbedane. Rõhuvast ja pimedas majas olev tuba on järsku heledat valgust täis, suur kuldne ratas veereb mööda tänavat *sädeleva* helina saatel, Jürgensile ja tema õele näib isegi, et seda rõngast juhib kullatud kübaraga poisike, hõbedaselt helkiv kepp käes. Lõpuks aga kaotab Jürgens silmist nii õe ja seejärel ka rõnga ning sädelevate värvingute asemel pääseb taaskord domineerima kollane. Sära ja sädelus

tähistab Tuglase loomingus ürgset rõõmu ja puhtust ning vastandub otseselt sellistele intensiivsetele toonidele nagu kollane ja punane (Aspel 2000: 104).

Mõlemad novellid **lõppevad** peategelaste jaoks **traagiliselt** – „Vabaduses ja surmas“ tajub Rannus, et ta ei saa enam iial vabaks, hoitagu teda siis füüsiliselt kinni või mitte, ning „Kuldses rõngas“ mõistab Jürgens, et ta on raisanud kogu oma elu ja seda ei ole võimalik enam heaks teha. Näljast hullunud Rannus suudab lõpuks viimast jõudu kokku võttes tunneli sissekäiku blokeerivast raudvõrest läbi murda, kui näeb, kuidas vaene kerjus tänaval leiba pureb. Metsikusehoos lööb Rannus sandi pea telliskiviga sisse ja neelab alla tema leivatüki, kuid see jääb ka viimaseks teoks mehe elus – ta langeb sealsamas surnult maha. Vabadus tähendas Rannuse jaoks ühtlasi ka surma, sest elus poleks ta iial olnud võimalust tõeliselt vaba olla. Veelgi enam, kuna kogu lõpustseen toimus valvuri silme all, oleks Rannus tagasi vangimüüride taha saadetud. Surm aga tõi talle, inimesele, kes polnud osanud elada oma elu nii, nagu ühiskond seda ette näeb, viimaks ainsa mõeldava vabaduse. Surm toob vabanemise ka Jürgensile „Kuldses rõngas“. Niipea, kui ta loeb vanast kolletanud ajalehest, et ta ei ole enam elavate kirjas, meenub talle, kuidas ta pärast matust surnuaialt tulles jõe äärde turbahaudade juurde sattus, kuidas maa ta jalge alt kadus ja kuidas ta musta vette kukkus. Selle kõige peale tagasi mõeldes käib ta nimetatud tee uuesti läbi ja upub taaskord laukasse. See ei tähenda, et Jürgens sureb kaks korda, vaid ta elab oma surma uuesti läbi ja sureb seekord „lõplikult“. Kui Rannusele tähendas kauaigatsetud vabadusse jõudmine surma, siis Jürgensi surm saabus koos unenäost ärkamisega.

Kahest novellist – „Vabadusest ja surmast“ ning „Kuldses rõngas“ – kasutab esimene õuduselemente rohkem kui teine. Ometi pole kummagi puhul tegemist õudusnovelliga. „Vabaduse ja surma“ kitsad maa–alused tunnelid, milles ekslevale peategelasele paratamatult meenub vana tondijutt käikudes **kummitavast** hullumeelsest mereröövlist, võiksid tõepoolest kuuluda mõnda õudusulmelisse narratiivi, kuid novelli põhifookus tegeleb siiski eksistentsiaalse elufilosoofiaga hobusevargast Rannuse näitel. „Kuldses rõngas“ kasutab autor aga **fantastilisi elemente** Jürgensi elu unenäoliseks ja viirastuslikuks muutmisel. Tihti õuduskirjanduseski esinevate võtete kasutamine, nagu oma surma teistkordne läbielamine, sobib aga novellis käsitletava elu asjatu raiskamise teemaga.

## 2.5 Traagilise saatuse väljendamine iroonia kaudu

„Inimese vari“ ilmus 1920. aasta novellikogus „Raskuse vaim“<sup>26</sup> ning „Poeet ja idioot“ 1925. aastal kogumikus „Hingede rändamine“<sup>27</sup>. „Inimese varjus“ näitab autor, kui tohutu võib olla ema armastus oma poja vastu ning mis saab emast siis, kui ta mõistab, et kogu hoolitsus ja jumaldamine on raisatud võhivõõra peale. Novelli lõpplahendus on tegelaste suhtes julm, kuid lugejale ei jää märkamatuks ka selle irooniline pool. Iroonia ning satiiri alla peidetud tragöödiat leidub ka teises vaadeldavas novellis „Poeet ja idioot“, seda nii isikulisel (pompoosest kinnisideest hullunud inimese lugu) kui ka laiemal ühiskonnakriitilisel tasandil („vananenud“ ja pealesurutud kristluse asendamiseks pakutakse välja hoopis Saatanat kummardav religioon). „Inimese varjus“ on küll näha, et autor elab ema kannatustele kaasa, kuid sellegipoolest ei puudu novellist nukker iroonia ja saatuse pilge. Armastust, millega ema pühendus oma pojale, kasutas teadlikult enda hüveks hoopis poja mõrvar.

Saatuse iroonia ja satiir on oluline osa ka „Poeedist ja idioodist“. Novellis näidatakse Kuradit kui ülimalt tarkuse ja sallivuse võrdkuju. Jumal on väidetavalt aga aja jooksul ambivalentseks ja mitteisiklikuks muutunud ning suure osa oma tähendusest kaotanud. Tegemist on satiirilise fantasmagooriaga. (Oras 1986: 250) Toomas Liiv on „Poeedis ja idioodis“ kujutatavat suurejoonelist musta missat nimetanud isegi koomiliseks ja ristiusku naeruvääristavaks (Liiv 1986: 270). Tuglase irooniline suhtumine Jumalasse ja ristiusku on kindlasti seotud ka tema panteistliku maailmavaatega, millest lähtuvalt ta ei uskunud, et kõige kõrgemaks ja pühamaks jõuks maailmas saab olla inimesetaoline olend. Samuti ei suutnud ta tõsiselt võtta kristluses levivat isikukultust. (Undusk 2011: 683) „Poeedis ja idioodis“ esitab autor oma nägemuse religioonist, kus Jumala või Kristuse asemel suhtutakse võrdväärse austusega hoopis Kuradisse.

„Inimese varjus“ kujutatakse ema Maretit, kes ootab koju oma seitse aastat tagasi sõtta läinud poega Jakobit. Inimesi paadiga üle jõe aidates näeb ta, et järjest rohkem sõdureid tagasi tulevat ning tema niigi ääretu ootus ja ärevus poja pärast suurenevad veelgi. Igal võimalikul hetkel mõtleb Maret oma poja peale ja tema kujutluses juhib lihtsõdurist Jakob hiiglaslikke armeid ja vallutab linnu. Nagu „Maailma lõpus“, kus minategelase armastatut kujutatakse

---

<sup>26</sup> Esimesena avaldas „Inimese varju“ ajakiri Ilo 1919. aastal.

<sup>27</sup> Kõigepealt avaldati „Poeedi ja idioodi“ esimene peatükk 1920. aastal ajakirjas Ilo. Terviklikul kujul ilmus novell alles 1924. aastal.

hiiglasena, kasvab ka poeg ema mõtteis isegi füüsiliselt suuremaks, samas kui ema tunneb end tema kõrval järjest väiksemaks jäävat. Tegemist on Tuglase loomingus mujalgi esineva armastatu keha ülemäärase liialduse ehk hüpertroofiaga (Undusk 2009: 496). Lõpuks usubki Maret Jakobi tagasi koju jõudnud olevat. Ehkki mees on sõjas tõsiselt viga saanud – nägu gaasmürgitusest mustaks tõmbunud, põlved kohutavalt vigastatud, palavikust vaevatud –, on ema õnne võimatu sõnades kirjeldada ja ta teeb omalt poolt kõik, et poeg jälle terveks ravida. Tasub aga välja tuua, et kui Maret poja jõe äärest sandina ja pea poolsurnuna leiab, siis variseb ka kokku tema kujutluspilt pojast kui „kõikvõimsast hiiglasest“: „Ta [Jakobi] silmad oli kinni ja must nägu otsekui surnud kuu heledas valguses. Ta näis nõnda nagu pooleks murtud hiiglane“ (Tuglas 1971: 57)

Päevade möödudes paneb ta küll tähele Jakobi kummalist ja võõristavat käitumist ning teisigi märke, mis oleks pidanud rahutust tekitama (näiteks ei tunne poeg ära nende kodumaja, kardab võõraid, muretseb pidevalt oma sõjast kaasa toodud raha pärast ning samuti ei sobi rebendid tema sõdurivormis kokku haavadega tema kehal), kuid ta eelistab neid kõike ei millekski pidada ning hoolitseb poja eest edasi endise üliagaruse ja armastusega. Samal ajal liigub aga ringi lugu teispool jõge leitud sõduri laibast, kelle identiteeti pole vigastuste tõttu võimalik kindlaks määrata. Kogu oma mure kõrvalt rõõmustab Maret salaja, et tema poeg jõudis siiski koju, samas kui kellegi teise oma on nüüd igaveseks kadunud. Ehkki naine ei pööra sellele seigale piisavalt tähelepanu, on siiski tegemist ühe esimese kindla märgiga lugejatele, et see, keda Maret oma pojaks peab ja kelle eest nii emalikult hoolt kannab, võib tegelikult olla hoopis keegi võõras.

Novell demonstreerib emaarmastuse kõikevõitvat tugevust ja näitab, kuivõrd pühendunud oli Maret oma pojale. Seda kohutavam on lugeja ja eelkõige ema jaoks loo lõpus kinnitust saav avastus, et tegelikult on keegi võõras kogu seda armastust teadlikult ära kasutanud. Olukorrale lisab grotesksust ka see, et eelpool mainitud rikutud näoga surnukeha, kes leiti alles hiljuti jõe lähedalt, oli suure tõenäosusega tõeline Jakob, ja mees, keda Maret oma poja pähe põetas, oli hoopis tema mõrvar. Viimast on kinnitanud ka Tuglas ise (Undusk 2009: 489).

„Inimese varju“ näol on tegemist sõjakogemust vahendava ballaadilaadse ekspressionistliku novelliga. See sai mõjutusi Esimese maailmasõja ajal ja järel levinud saksa ekspressionistlikust kunstivoolust, kus peeti oluliseks kunstniku jõulist eneseväljendamist (erinevalt impressionismist, kus tähtsustati siseelamust ja muljeid). Esimese maailmasõja vari on selgelt olemas ka selles novellis, sest on üsna üheselt mõistetav, et ema ootab poega koju

just sellest sõjast. Seda on näha kasvõi Jakobi (ja ka vale-Jakobi) gaasimürgituse tagajärjel üleni mustaks tõmbunud näost. Gaasipomm kui massihävitusrelv võeti kasutusele just Esimeses maailmasõjas. Lisaks sellele muudab novelli ekspressionistlikuks ka sõna „inimene“ kasutamine loo pealkirjas, mis oli üheks seda kunstivoolu iseloomustavaks nähtuseks.<sup>28</sup> (Undusk 2009: 493–495)

Tuglase novellides leidub tavaliselt rohkelt erinevaid värvitoone, kuid „Inimese varjus“ prevaleerib must värv kõigi teiste üle. Seda on näha isegi pealkirjas, mis räägib varjust ehk mustast kujutisest inimese taga. Seda värvi kohtab novellis mujalgi. Näiteks kuuleb Maret, et poja nägu on gaasi tõttu mustaks tõmbunud ja ema kogu mõttemaailm võtab selle uudise peale samuti tumeda tooni (Undusk 2009: 495–496):

„Ning ta uned muutusid imelikuks. Ta nägi ainult veel musti nägusid, otsekui oleks elanud neegrite riigis. ... Ta nägi poja järel käivat saatkonda Neegri- ja Indiamaa meestest ... Ta [poeg Jakob] oli kohutav ja vali, ainult silmad ta süsimustas näos loitsid pehmelt ja armsalt ...“ (Tuglas 1971: 54–55)

Novellile lisandub värve alles vale–Jakobi surmaga, kui tema laip võtab mitmeid eri toone:

„Ta keha lillatas ja läks mustaks. ... Ta paistis kui metallteos, mida hallitus ja rooste on purnud. Ta põlved roosatasid, reied rohetasid, ta keha oli sinikollane ja nägu must. Ta oli uhke ja hirmus.“ (Tuglas 1971: 64)

Novelli lõpust kumab läbi tegevuse mõttetuse ja lootusetuse motiiv. Seda nii Maretile poja saatusest rääkinud Jakobi haiglakaaslase sõnades („Nüüd oleks võinud elu alata, kuid kõik on hilja. Ma tahtsin naist võtta, kui mul pole enam elurõõmu. Ma tahtsin lapsi sünnitada, kuid mul pole enam jõudu““ (Tuglas 1971: 66)) kui ka ema enda mõtete kaudu, kui ta mõistab, et tema poeg ei jõudnudki tagasi koju („Keda, keda olen ma armastanud, keda matnud, keda leinanud?““ (Tuglas 1971: 67)). See avastus oli ema hingele ja mõistusele liiga valus. Ta ei hooli enam millestki ja novell lõppeb stseeniga, kus Maret laseb paadil end mööda jõge allavoolu kanda.

Irooniat, mis on pea sama julm kui „Inimese varjus“ (ehkki märksa kriitilisem), leidub ka novellis „Poeet ja idioot“, mis kujutab vaimuinimesest kirjaniku Felix Ormussoni jutuajamist

---

<sup>28</sup> Ekspressionistlike teoste pealkirjades võis tihti kohata sõna „inimene“. Seda näiteks Alfred Brusti näidendis „Igavene inimene“ ja Ernst Tolleri „Massiinimeses“. (Undusk 2009: 495)

kunagise klassivenna Kobrasega, kes nüüdseks on langenud hullumeelse kinnismõte küüsi. Meest on pikemat aega põletanud suurejooneline ja üle mõistuse käiv idee asendada Jumalat ja Kristust kummardav iganenud ja (väikerahvastele, sh eestlastele) pealesunnitud ususüsteem hoopis inimese loovust ja erilisust tähtsustava Saatanat austava religiooniga, mis lubaks kõigile senisest märksa suuremat vabadust nii mõtetes kui tegudes. Kobras proovib ka Ormussoni tema kirjandusliku talendi pärast kaasa haarata, lootuses, et viimane paneks kirja tema sõnad ja teesid uue kiriku kohta ja oleks sellele n-ö prohveti eest. Ormusson peab esialgu veidraks nii kunagist klassivenda kui ka tema ideid, kuid Kobrast kuulates laseb end jutust kaasa haarata rohkem, kui ta endale tunnistada tahab. Tagasi koju jõudnuna, näeb ta unes oma korteris küünlavalguses toimuvat musta missat, kus Kobras koos viie mõttekaaslasega uue loodava satanistliku religiooni filosoofiat defineerivad. Enne ehmatusega ärkamist jälgib Ormusson, kuidas sümposionile saabub ka seitsmes osaline, keda teised kutsuvad Suureks Hauakaevajaks ja kelles kirjanik tunneb oma kohkumuseks ära iseenda.

Saatanapoloogiast kõnelevast novellist leiab loomulikult ka ahvi kujundi, kes Tuglase loomingus on muu hulgas ka hullumeelsuse sümboliks. „Poeet ja idioot“ maalib omamoodi paroodilise pildi sellest, mis saaks siis, kui kurjus (Saatan) ja hullumeelsus (ahv) ühineksid (Kaalep 1986: 230). Võib märgata selle novelli sarnasust „Popi ja Huhuuga“. Seda mitte ainult ahvi sümboli kasutamise tõttu, vaid ka seepärast, et sarnaselt Popile ja Huhuule, kes on tegelikult üksteise teisikud, on seda ka Ormusson ja Kobras (Undusk 2009: 521). Mõlemad vajavad üksteist, sest Ormusson tajub klassivenna suure mõtte tegelikku jõudu ja viimane vajab abi nende mõtete üleskirjutamisel ja rahvani viimisel. Muidugi on Kobrase ideed ja teesid hullumeelsuse tõttu üle igasuguse reaalse piiri paisutatud, mistõttu novell mõjub eelkõige satiirina kristliku kiriku arvel. Muu hulgas palub Kobras Ormussoni, et see talle möödamineva üliõpilase käest ahvi skeleti ostaks, sest ta asetaks selle ristilööduna oma seinale Kristuse asemel. Ormusson maksabki luukere eest.

Kobrase sõnad lähevad Ormussonile tunduvalt rohkem korda, kui ta oleks osanud oodata. Ka teda nakatab palavikuline leek, millega hullunud klassivend oli talle oma ideedest rääkinud. Koju jõudes näeb Ormusson kummalist unenägu, kus tema toas toimub Kobrase juhtimisel must missa ja kuhu kogunevad mitmed äärmiselt värvikad isikud, kes kõik üheskoos üritavad tulevase saatanjumaluse religiooni alustalasid paika panna. Mitmed ideed on üheaegselt nii satiirilised kui ka kohutavad. Üks sümposionile kogunenud meestest, keda Ormusson mäletab kui ümber nurga vaatamise aparadi, raadioprillide ja kaugemaa-käte leiutajat ning

kes kirjanikule tundub olevat otsekui kameeleon, kes soovi korral võis isegi oma välimust muuta, arvab irooniliselt, et lisaks inimestele oleks ristiusk võinud lunastada ka kõik teised liigid:

„Eks ole suurem osa elu väljaspool teda [inimest] – loomades ja taimedes. Juut Kristus ütles: laske lapsukesed minu juurde tulla. Juut Heine oletas aga juba aega, mil ka ahvid ja kangurud on pööratud ristiusku. ... Sealt kohalt edasi! Loomade surnuist tõusmiseni, tigude taevaminekuni, alglima õndsakssaamiseni ...“ (Tuglas 1971: 168)

Ormussoni äärmiselt detailne unenägu sisaldab lisaks musta missa saatanlike sümboleid täis dekoorile ja liialdatud, kuid äärmiselt kirevatele osalejatele ka fantastilisi hetki. Näiteks vahetult enne seda, kui Kobras koos ahvi luukerega Ormussoni toa uksest sisse marsib ja skeleti ristitaolise musta aknaraami külge riputab, on kirjanik tunnistajaks oma toa jubedusttekitavale moondumisele:

„See oli sama tuba, kuid kõrgema laega, mis kummus gooti võlvidena. Raamatuseljad riuleil ja pildiraamid seintel kaotasid reljeefuse, sulasid ühte seintega, muutudes kui arabeskideks, gobelääni kirjadeks. Oli ristjalgadega tammelaud keset tuba ... Lual põles seitsmeharuline küünlajalg mustade küünaldega. Iga küünla ümber lillatas oreool, mustad vahapisarad jooksid aeglaselt mööda küünlaid ...“ (Tuglas 1971: 160)

„Poeedis ja idioodis“ kõneldakse ka otsesõnu inetuse-esteetikast, mida mujal Tuglase loomingus väga sagedasti ei kohta. Seda väljendatakse ühe mustal missal osaleja, Kujuri suu läbi:

„[Kujur] Ülistas apaatselt oma Nuubia Veenust – uut madonnat, kühmulist, küürakat, kärnast. Leidis olevat ülima ilu inetuses, juurejändrikes, kivimürakais ... naerukortsus idioodi otsa ees.“ (Tuglas 1971: 163)

Kujur, nagu ka Ümbernurga, on liialdatud iseloomujoontega tegelane, kelle inetuse ja koleduse ülistamine ning hullumeelne käitumine üksnes suurendab paroodia osakaalu novellis.

Irooniat väljendatakse novellides „Inimese vari“ ning „Poeet ja idioot“ tegelikkuse ja fantaasia vaheliste piiride lõhkumise ja segipaiskamisega. Esimeses kannab Maret enese teadmata hoolt võõra mehe eest (kes ühtlasi on ka tema poja Jakobi mõrvar). Kogu Jakobile



mõeldud emaliku armastuse osaliseks sai hoopis keegi tundmatu. See ei muuda aga Mareti pühendumust ja üliinimlikku armastust olematuks. Kõigest objekt, kellele see suunatud oli, osutus valeks. See põhjustab ka Mareti vaimse kokkuvarisemise novelli lõpus. „Poeedis ja idioodis“ on samuti piir tegeliku ja hullumeelse vahel äärmiselt õhuke. Ormusson kujutab küll musta missat ja sellel osalejaid unes ette, kuid hullumeelne ja samas suurejooneline idee, mille „idiodist“ klassivend Kobras Ormussoni pähe istutas, oli siiski reaalne ja haaras kirjaniku mõttemaailma täielikult. Viimase tõenduseks on ka asjaolu, et oma nägemusest ärgates tajub Ormusson, nagu oleksid saatanlikul sümposionil osalenud mehed tõepoolest just nüüd tema korteris viibinud ja uue religiooni filosoofiliste põhiküsimuste üle arutanud. Mõlemas novellis on peamiseks õudusttekitavaks elemendiks kohutavate sündmuste ja mõtete tõlgendamine julma ja halastamatu iroonia abil. „Inimese varjus“ põetab Maret enneolematu hoolega oma poja mõrvarit, kuid nii vale-Jakob kui ka lugejad mõistavad seda märksa varem kui naine ise. „Poeet ja idioot“ näitab aga, kui kergesti võivad tõeliselt hullumeelsed ideed reaalsuseks saada, kui leidub inimesi, kes piisavalt meeletult selle nimel tööd teevad. Samuti kõneleb novell sellest, kui kerge on lasta end idee leegist kaasa tõmmata, kui seda vaid piisavalt veenvalt esitatakse. Lugeja võib vaid oletada, kui paljud nüüdseks üldlevinud ja tunnustatud nähtused olid oma algusaegadel vaid samasugused naeruväärsed mõtted „hullumeelsete“ peas.

## Kokkuvõte

Bakalaureusetöös „Õudusmotiivid Fridebert Tuglase novellides“ andsin ülevaate nii õuduskirjanduse defineerimisest, žanri peamistest tunnustest ja elementidest, õuduse tekitamise võtetest kui ka Tuglase kaasaegsetest autoritest, kes samuti 20. sajandi esimesel veerandil õudusulmeliste sugemetega kirjandust lõi.

Töö esimeses peatükis tõin välja erinevuse teadusulme (*science fiction*), fantaasia ehk imeulme (*fantasy*) ja õudusulme (*horror fiction*) vahel. Ilmnes, et ehkki kõik kolm žanrit on omavahel tihedalt põimunud, eristab õudusulmet teistest eesmärk tekitada nii narratiivi tegelastes kui ka lugejates hirmu- ja õudustunnet. Tõin välja ka kokkupuute tundmatuga kui õuduskirjanduse elementaarse koostisosa. Ameerika kirjanik H. P. Lovecraft nimetas essees „Üleloomulik õudus kirjanduses“ (1927) hirmu tundmatu ja võõra ees inimkonna vanimaks ja tugevaimaks emotsiooniks. Lisaks peab õudusnarratiiv olema usutav. Isegi kõige ebatavalisemad ja üleloomulikud tegelased ning sündmused peavad lugeja jaoks tunduma fiktiivse maailma reeglite ja seaduspärasuste järgi realistlikud. Õudusulmes on oluline ka antagonist ehk koletise roll, kes ei pea tingimata olema üleloomulik, kuid kelle ülesandeks on harilikult protagonist elu, tervise ja vaimse tasakaalu ohustamine. Uurisin ka, mis vahe on õudusulmel (*horror fiction*) ja hirmukirjandusel (*terror*). H. P. Lovecraft arvas, et tõeline õuduskirjandus peab tekitama lugejas õõva, pannes ta kahtlema kõiges, millele ta seni oli kindel olnud, samas kui hirmukirjandus suudab inimeses tekitada vaid füüsilist tülgastust. Kunstifilosoof N. Carroll väidab aga, et hirmu- ja õuduskirjanduse peamiseks erinevuseks on esimese liigne „inimlikkus“. Ta leiab just seetõttu, et kuna hirmujuttude antagonistiks (erinevalt õudusjuttudest) ei ole üldjuhul üleloomulik olend, vaid hoopis teine inimene, siis ei saa sellist kirjandust liigitada õudusulme alla. Kirjanik Indrek Hargla rõhutab samuti üleloomuliku elemendi tähtsust õuduskirjanduses, ehkki peab oluliseks ka õiget tonaalsust.

Töös vaadeldavas ajaperioodis ehk 20. sajandi esimestel kümnenditel võib täheldada uusromantilise novelli kõrgeaga eesti kirjanduses. Õudusulmeliste tunnustega näiteid võib leida just uusromantilisest kirjandusest, sest selles kasutati sümbolismi loomise eesmärgil õudusttekitavaid, üleloomulikke ja isegi groteskseid elemente. Esimese peatüki teises alapeatükis andsin ülevaate neljast eesti autorist, kes samuti vaadeldaval ajaperioodil õudusulmelist loomingut kirjutasid. A. H. Tammsaarel ilmus 1922. aastal jutukogumik „Pöialpoiss“, mis teiste hulgas sisaldas ka selliseid novelle nagu „Matus“, kus üleloomulikuks

elemendiks on surnu „elluärkamine“, ja nimilugu „Pöialpoiss“, mille õudusttekitavaks komponendiks on mõrvarlik kääbuskasvu pöialpoiss, kes öösiti inimeste kõrisid läbi lõikamas käib. Õudusulmelisi tunnuseid leidis rohkelt ka August Gailiti teostes. Analüüsisin novelle „Saatana karussell“ ja „Vana Reinek“, mõlemad pärinevad tema 1917. aastal ilmunud kogumikust „Saatana karussell“. Mõlemas novellis on selgelt näha Gailitile iseloomulik ekspressionistlik katastroofi- ja maailmalõputunne. Samuti on mõlemasse narratiivi kaasatud ka Saatana tegelaskuju: „Saatana karussellis“ on ta üheks peategelaseks, „Vanas Reinekus“ aga ilmub kaudsemalt kassi kujul. Lisaks kirjutasid õuduselementidega uusromantilisi novelle ka Aleksander Tassa (kogumikud „Nõiasõrmus“ (1919) ja „Höbelinik“ (1921)) ning peamiselt külaühiskonda kujutavate jutustuste poolest tuntud Jaan Oksa loomingus (novell „Ohvrid“).

Bakalaureusetöö teises peatükis keskendusin valikule Friedebert Tuglase teise loominguperioodi (1914–1925) novellidele ja võrdlesin neid õudusulmelises kontekstis paarikaupa mõne silmapaistvama ühise tunnuse alusel.

Esimesena vaatasin lähemalt novelle „Popi ja Huhuu“ ning „Taevased ratsanikud“. Mõlemas novellis oli autor lahanud isanda-orja suhte keerulist ja vastuolulist dünaamikat. Surnud või lahkunud isanda asemele kerkib n-ö uus isand („Popis ja Huhuus“ ahv Huhuu ja poiss Bova „Taevastes ratsanikes“), kuid ta on vaid mandunud versioon algsest isandast. Mõlemas on autor õudusttekitava elemendina sisse toonud ka ahvi kuju.

Järgnevalt analüüsisin novelle „Õhk täis on kirge“ ja „Maailma lõpus“, kus näidatakse armastuse hukutavat mõju inimesele. Esimest võib pidada Tuglase kõige kergemini žanriõuduse alla liigitatavaks novelliks, seda eelkõige üleloomulikku päritolu koletiste tõttu. Mõlemas novellis leidub ka mitmeid groteskseid tegelas- ja ümbruskirjeldusi.

Järgmises alapeatükis vaatasin novelle „Kuldne rõngas“ ning „Vabadus ja surm“. Viimases leidub isegi kummitusjutule iseloomulikke elemente, nagu pimedad kitsad käigud ja legend mereröövli vaimust, kuid novelli keskmes on eelkõige küsimus, kas vanglast põgeneva peategelase osaks võib üldse kunagi saada tõeline vabadus või ei vabane ta iial lõplikult oma pattudest. „Kuldse rõngas“ leidub mitmeid fantastilisi elemente, näiteks peategelase unenägu (või nägemus) kuldsest rattast, mille järel ta läbi kogu oma lapsepõlve ja ka hilisema elu vältel jookseb, või tema surma mitmekordne läbielamine. Siiski pole tegemist õudusnovelliga, vaid õudusulmelisi elemente kasutatakse, näitamaks, kui võrd suurel määral on peategelane oma elu raisanud.

Lõpetuseks võrdlesin novelle „Poeet ja idioot“ ning „Inimese vari“, kus õudseid ja traagilisi sündmusi antakse edasi teatavas iroonilises võtmes. Mõlemas novellis väljendatakse irooniat piiride lõhkumisega fantaasia ja tegelikkuse vahel. „Inimese varjus“ põetab ema enese teadmata oma poja mõrvarit ning „Poeedis ja idioodis“ saab algselt naeruväärsena tunduvast Kuradi apoloogiast novelli lõpus õudusttekitav reaalsus.

Võib järeldada, et Friedebert Tuglase novellides leidub mitmeid õudusulmelisi motiive, ehkki tema loomingut ei saa pidada ühemõtteliselt õudusžanrisse kuuluvaks. Tulevikus oleks antud teemat kindlasti võimalik laiendada, haarates uurimusse ka Tuglase varasemad ja/või hilisemad loometööd. Samuti võiks tema õudusulmeliste elementidega teoseid võrrelda teiste kaasaegsete autorite teemakohase loominguga.

## **Kirjandus**

**Aspel, Aleksander 2000.** Tuglase novellisüsteem. – Kirjad Pariisist. Koost. Külliki Vulf. Eesti Mõttelugu. Tartu: Ilmamaa, 112–122.

**Aspel, Aleksander 2000.** Friedebert Tuglas stilistina: Tema 50. sünnipäeva puhul. – Kirjad Pariisist. Koost. Külliki Vulf. Eesti Mõttelugu. Tartu: Ilmamaa, 101–111.

**Carroll, Noël 1990.** The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc, 4–16.

**Eslas, Urve 2006.** Õudus ja hirm sünnivad piiride varisemisest. – Postimees. Kultuur 3. juuni; <http://kultuur.postimees.ee/1551287/kirjandus-oudus-ja-hirm-sunnivad-piiride-varisemisest>. Vaadatud 10.04.2015.

**Gailit, August 2012.** Saatana karussell: „Siuru“–aegsed novellid. Koost. Maarja Vaino. Tallinn: Kunst, 13–32.

**Hargla, Indrek 2005.** Sissejuhatuse asemel. – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 5–17.

**Hargla, Indrek 2005.** Anton Hansen Tammsaare (1878–1940). – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 197–198.

**Hargla, Indrek 2005.** Aleksander Tassa (1882–1955). – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 407–408.

**Hargla, Indrek 2005.** Jaan Oks (1884–1918). – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 459.

**Haug, Toomas 2011.** Tuglase reis lõppu: Improvisatsioon kahe novelliga. – Looming 2, 270–282.

**Kaalep, Ain 1986.** Friedebert Tuglase hiigelsonett. – Looming 2, 227–231.

**Kamei, Nobuharu 2012.** German Gothic Novel; <http://www.yomiuri.co.jp/adv/chuo/dy/research/20120705.html>. Vaadatud 07.04.2015.

**Kõiv, Mari 1989.** Aleksander Tassa. – Igaviku lõpul. Koost. Mari Kõiv. Tallinn: Kunst, 5–20.

**Liiv, Toomas 1977.** Eesti novell aastail 1917–1925. – Keel ja Kirjandus 4, 205–218.

**Liiv, Toomas 1991.** Infernaalne Gailit. – Looming 8, 1098–1103.

**Liiv, Toomas 1986.** Friedebert Tuglas novellikirjanikuna. – Looming 2, 265–271.

**Liiv, Toomas 1998.** Unenägu: kas nägu või uni. – Looming 2, 271–278.

**Lovecraft, Howard Phillips 2013.** Üleloomulik õudus kirjanduses. – Vari aja sügavusest. Koost. Raul Sulbi. Tartu: Fantaasia, 115–195.

**Oks, Jaan 2005.** Ohvrid. – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 460–461.

**Oras, Ants 1986.** Friedebert Tuglase ilukirjanduslik looming: Kriitiline etüüd. – Looming 2, 239–256.

**Oras, Ants 2009.** Friedebert Tuglase novellistlik looming. – Kriitiku külaskäik. Koost. Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, 408–419.

**Org, Andrus 2008.** Õudusfiktsiooni narratiivsed tehnikad. – Keel ja Kirjandus 6, 421–441.

**Org, Andrus 2001.** Ulmežanri piirjooni. – Keel ja Kirjandus 12, 825–839.

**Sarapik, Virve 2002.** Saar. – Kohandumise märgid. Koost. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Collegium litterarum 16. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 207–237.

**Subli, Raul 2013.** Õuduskirjanduse värvid ja varjud. – Vari aja sügavusest. Koost. Raul Sulbi. Tartu: Fantaasia, 196–202.

**Tammsaare, Anton Hansen 2005.** Matus. – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 199–226.

**Tammsaare, Anton Hansen 2012.** Põialpoiss. DIGIRA.

**Tassa, Aleksander 2005.** Surnu pärandus. – Õudne Eesti: Valimik eesti õudusjutte. Koost. Indrek Hargla. Tallinn: Varrak, 409–416.

**The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory 1998.** Ed. J. A. Cuddon. London: Penguin Books Ltd.

**Todorov, Tzvetan 1993.** The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre. New York: Cornell University Press, 53–54.

**Tuttle, George 2006.** What is noir?; <http://noirfiction.info/what.html>. Vaadatud 07.04.2015.

**Tuglas, Friedebert 1966.** Marginaalia: Mõtteid ja meeleolusid. Tallinn: Eesti Raamat, 118.

**Tuglas, Friedebert 2009.** Popi ja Huhuu. – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 23–40.

**Tuglas, Friedebert 2009.** Taevased ratsanikud. – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 94–108.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Õhk täis on kirge. – Kogutud novellid II. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 91–108.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Maailma lõpus. – Kogutud novellid I. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 264–303.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Vabadus ja surm. – Kogutud novellid I. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 218–242.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Kuldne rõngas. – Kogutud novellid I. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 304–323.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Inimese vari. – Kogutud novellid II. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 50–67.

**Tuglas, Friedebert 1971.** Poeet ja idioot. – Kogutud novellid II. Toim. E. Lehiste. Tallinn: Eesti Raamat, 130–174.

**Undusk, Jaan 2011.** Panteism ja inimsuhted: Friedebert Tuglase elutundest. – Looming 5, 676–695.

**Undusk, Jaan 2009.** Taevased ratsanikud (1917). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 483–488.

**Undusk, Jaan 2009.** Popi ja Huhuu (1914). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 457–463.

**Undusk, Jaan 2009.** Maailma lõpus (1917). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 472–482.

**Undusk, Jaan 2009.** Kuldne rõngas (1916). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 464–471.

**Undusk, Jaan 2009.** Inimese vari (1919). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 489–496.

**Undusk, Jaan 2009.** Poet ja idioot (1924). – Valik proosat: Kommenteeritud autoriantoloogia. Koost. Jaan Undusk. Tallinn: Avita, 519–527.



## Summary

The aim of my Bachelor's thesis – „The Horror Motifs in the Short Stories of Friedebert Tuglas“ was to give an overview about the different definitions of horror fiction and what sets it apart from science fiction and fantasy literature. I also showed different elements that are essential to horror fiction, such as fear of the unknown, plausibility and the existence of an antagonist (monster). The second aim of this thesis was to analyse a selection of neo-romantic and symbolic short stories by the Estonian author Friedebert Tuglas in the context of horror fiction.

I also studied the difference between horror literature and terror literature. There are various theories for what sets the two apart. The American horror fiction author H. P. Lovecraft has said that horror fiction arises truly macabre feelings in the reader, and must make them doubt in everything that they have believed in their lives so far, including the laws of nature. Terror literature can only make a person feel scared or physically repulsed. N. Carroll, an American philosopher, has claimed that horror fiction must use supernatural elements. Scary stories that don't have it, are more likely to be categorised as terror. An Estonian writer I. Hargla agrees with Carroll and also emphasizes the importance of specific environment that's fitting for a horror story.

In the first paragraph I also gave an overview of other Estonian authors from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, who used motifs of horror fiction in their creative work, such as A. H. Tammsaare (horrific elements were used in short stories “Matus” and “Pöialpoiss”), A. Gailit (short stories “Saatana karussell” and “Vana Reinek”), A. Tassa (short story “Surnu pärandus”) and J. Oks (short story “Ohvrid”). While there are no supernatural elements in the stories by Tassa and Oks (“Surnu pärandus” and “Ohvrid”), they are definitely present in the stories by Tammsaare and Gailit. The latter also uses the devil as a character in both of his stories that I've analysed for this thesis.

In the second chapter I gave an overview of eight short stories by Friedebert Tuglas and compared them in pairs of two in the context of horror fiction. In the first pair, that included the short stories “Popi ja Huhuu” and “Taevased ratsanikud”, I analysed the twisted relationship between the master and the slave. In both stories, there was also the figure of a monkey as a diabolical symbol of evil. The second pair consisted of the stories “Õhk täis on

kirge” and “Maailma lõpus”, both showed the desperate and tragic side of love and lust. The first can be categorised as a “real” horror story, since it has several elements that are crucial to horror genre, such as terrifying supernatural monster and eerie descriptions of the environment and of characters. “Maailma lõpus” has also different fantastic descriptions (some are even grotesque), but the main focus of this story is to show how an ordinary human man fell in love and thus became a victim of a woman giant.

Thirdly, I compared stories called “Kuldne rõngas” and “Vabadus ja surm”. The first one used the dream motif to show the depressing emptiness of the wasted life. The main character slowly understands that he’s been dead for a while and therefore dies for real. “Vabadus ja surm” has some elements of the classic ghost stories (like the ghost that haunts the catacombs), but it mainly deals with the concept of whether a thief can ever be truly free or not. Neither of these short stories belongs strictly under horror fiction, but they use some of its motifs.

Lastly, I analysed the short stories “Poeet ja idioot” and “Inimese vari”. Both stories use irony which makes the horrific events and ideas even scarier. In “Inimese vari” a mother nurses a man she believes to be her wounded long lost son, but in reality it was her son’s murderer. In “Poeet ja idioot” a man, driven slowly mad by his own grandiose yet ridiculous thoughts, proposes an idea of a satanic religion. Having heard his speech, the main character has a vision or a nightmare of an equally grandiose and over the top black mass, where to his surprise, he’s one of the most important participants. Again, neither of these stories is a horror story, but both use elements usually seen in horror fiction to emphasise the symbolism

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, **Katrina Saar** (08.10.1991),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

bakalaureusetöö „**Õudusmotiivid Friedebert Tuglase novellides**“,

mille juhendaja on lektor Andrus Org

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 22.05.2015

---

(allkiri)