

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND

Saara Lotta Linno

TEGELASED LÜÜRIKAS:
EDA AHI LUULE INTERFIGURAALNE ANALÜÜS

Bakalaureusetöö

Juhendaja dotsent Mart Velsker

TARTU 2020

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Interfiguraalsus transtekstuaalsuse ilminguna	7
1.1. Genette'i transtekstuaalsus	8
1.1.1. Intertekstuaalsus ja allusioon.....	8
1.1.2. Paratekst	9
1.1.3. Hüpertekstuaalsus.....	10
1.2. Lüüriline isik ja tegelane	11
1.3. Interfiguraalsus	14
1.3.1. Ziolkowski: laenatud tegelane kui poeetiline kujund.....	15
1.3.2. Müller: tähenduslikud nimed ja kirjanduslikud teisikud.....	17
2. Eda Ahi luule interfiguraalne analüüs	21
2.1. Uurimismaterjal ja meetod	22
2.2. Interfiguraalsuse markerid Eda Ahi luuletustes	23
2.3. Isikud Eda Ahi luules	26
2.3.1. Piiridest reaalsuse ja fiktsiooni vahel	26
2.3.2. Korduma kippuvad kujud.....	29
2.4. Mida teevad tegelased lüürilises luules?	31
2.4.1. Kirjandustõlgendus.....	32
2.4.2. Maskiball	38
2.4.3. Möödujad.....	41
Kokkuvõte	45
Kirjandus	48
Summary	51

Sissejuhatus

Eda Ahi luules on palju allusiivseid viiteid erinevatele isikutele. Seal võib kohata nii müütilisi kangelasi, romaanitegelasi kui ka kirjanikke. Siinses bakalaureusetöös uurin, mis roll on teiste kirjandusteoste tegelastel Eda Ahi luules. Kuivõrd lüürilises luules ei kohta tegelasi just tihti, võib tekkida küsimus, mis eesmärgil nad on luuleteksti jalutanud ja mis tähendusi teiste kirjanike loodud tegelased endaga kaasa toovad. Sellest lähtuvalt on töö eesmärk analüüsida, kuidas võidakse kujutada tegelasi lüürilises luules ja mil viisil nad luuleteksti tähendust kujundavad.

Bakalaureusetöö aluseks on kõik seni ilmunud Eda Ahi luulekogud: „Maskiball“ (2012), „Gravitatsioon“ (2013), „Julgeolek“ (2014), „Sadam“ (2017) ning „Sõda ja rahutus“ (2018). Eda Ahi luule on pärvinud tähelepanu ja tunnustust juba alates debüütikogu ilmumisest. Ahi esikkogu võitis Betti Alveri debüüdipreemia (2012) ning viimast luulekogu „Sõda ja rahutus“ tunnustati Kultuurkapitali aastapreemiaga luule kategoorias (2019). Ahi luule arvustustes on aastate jooksul ikka ja jälle välja toodud noore luuletaja puhul ebatavaliseks peetavat rütmilis-riimilist luulevormi. Luuletajat on peetud Marie Underi, Betti Alveri ja Doris Kareva lüürilise luuletraditsiooni jätkajaks. Ehkki traditsioonijätkaja rolli on Ahi puhul ka kahtluse alla seatud (märkimisväärselt 2019. aastal, mil kultuurikriitik Alvar Loog tõstis protesti Kultuurkapitali preemia asjakohasuse vastu, tõstatades sealjuures küsimuse, kas Ahi võrdlemine Eesti legendaarsete poetessidega pole ehk pealesunnitud ja ebaaus (Loog 2019)), on silmatorkav, et Ahi luule kutsub pidevalt esile äratundmisrõõmu seoses varasema eesti luulega. Siit tuleb aga selgelt välja Ahi loomingu pidev suhtlus varasema kirjandusega.

Ahi luule intertekstuaalsusest sinne töö inspireeritud ongi. Kuigi retseptioonis on sageli täheldatud Ahi allusioone varasemale kirjandusele, sealhulgas ka tuntud kirjanikele ja kirjanduslikele tegelastele, pole seda joont analüüsitud tema loomingus läbivana. Nõnda olulise osana Ahi luulest vajab intertekstuaalsus aga kindlasti avamist ja tõlgendamist. Ahi luule suhtlus teiste tekstidega avaldub tihti viidetes ajaloolistele isikutele ja kirjandusteoste tegelastele, mistõttu olen siinses uurimuses keskendunud nendele luuletustele, mis mainivad nimepidi ja kirjeldavad mõnda kindlat tegelast. Kuivõrd intertekstuaalsus on vaid mingi piirini iseenesestmõistetav – mõni allusioon on

vihjavam kui teine –, on konkreetsetele viidetele (nagu nimi) toetudes kindlam tekstidevahelisi seoseid otsida. Nõnda moodustavad uurimismaterjali paarkümmend luuletust, mis pärinevad kõigist Ahi viiest luulekogust ja markeerivad intertekstuaalset allusiooni mõne tegelase või isiku nimega.

Kirjandusteoste tegelaste tekstidevaheliste seoste käsitlemiseks on kasutatud mõistet interfiguraalsus. Mõiste kasutusele võtja Wolfgang G. Müller täheldas, et sageli avalduvad teostevahelised intertekstuaalsed suhted just tegelaste kategoorias: näiteks olukorras, kus mõnel tegelasel on selged kirjanduslikud eelkäijad, nagu Umberto Eco Baskerville'i Williami ja Melki Adso selja tagant paistvad Arthur Conan Doyle'i Holmes ja Watson. Et selliseid tekstisuhteid kirjeldada ja kommenteerida, nimetas Müller nähtuse interfiguraalsuseks.

Tegelastevahelisi seoseid teoreetiliselt käsitletud kirjandus on interfiguraalseid nähtusi analüüsinud peamiselt romaanide ja näidendite näitel. Ent erinevalt romaanikirjandusest, filmidest või näidenditest pole tegelastega kohtumine luules just igapäevane nähtus. Eda Ahi luules aga mainitakse erinevaid fiktsionaalseid tegelasi pidevalt: igas luulekogus on vähemalt paar luuletust, mis nimetavad erinevaid tegelasi nimepidi. „Gravitatsioonis“ on selliseid luuletusi lausa kümmekond. On selge, et teistest kirjandusteostest pärit tegelastel on Ahi luules eripärane roll. Lisaks kerkib Ahi loomingus kujutatud tegelaste puhul esile eraldi probleem, mis vajab lahendamist: mis juhtub tegelastega, kui nad satuvad lüürilisse luulesse.

Oma tööga püüan niisiis vastata kahele uurimisküsimusele:

1. kuidas kujutatakse kirjandusteoste tegelasi Eda Ahi luules?
2. mis funktsioon on interfiguraalsusel Eda Ahi luules?

Bakalaureusetöö on liigendatud kaheks suuremaks peatükiks, millest esimeses annan kolme alapeatüki vältel ülevaate interfiguraalsest teooriast laiemal transtekstuaalsuse taustal, teises aga analüüsin Eda Ahi luulet interfiguraalsest vaatenurgast.

Töö teoreetiline peatükk toetub mitmele erinevale autorile. Kuna interfiguraalsus on üks intertekstuaalsuse avaldumisvorme, tuleks interfiguraalne analüüs samuti kuidagi paigutada olemasolevasse tekstidevahelisi suhteid uurivasse valdkonda. Selle laiema tausta moodustab minu uurimuses Gérard Genette'i transtekstuaalsuse käsitlus, mis aitab

selgemalt kirjeldada, mis tasanditel viited teistele tekstidele avalduvad. Lisaks tegeldakse Genette'i teorias ka mõne transtekstuaalsuse aspektiga, mida saab rakendada justnimelt kirjandusteoste tegelaste intertekstuaalsete seoste uurimisel: algse kirjandusteose vaatenurga muutumine intertekstuaalses teoses, tegelaste motivatsioonide ja väärtushinnangute ümbermõtestamine. Allusiooni mõiste avamisel lähtun Anneli Mihkelevist („Vihjamise poeetika“ (2005)) ja kasutan Anton Popoviči kasutusele võetud termineid allusiooni invariant ja variant („Aspects of Metatext“ (1976)), mis aitavad määratleda kirjandusliku allusiooni tähenduse osi sõltuvalt algtekstist.

Et uurimus tegeleb lüürilise luulega, kus mõneti on tegelaste asemel lüürilised isikud, on teoreetilise osa teise alapeatükki kaasatud Jonathan Culleri („Theory of the Lyric“ (2015)) ja Märt Väljataga („Mis on luule? I-II“ (2013)) tekstid, mille põhjal määratlen tegelase ja lüürilise isiku vahelisi piire ja kokkupuutepunkte. Cullerile ja Väljatagale toetudes analüüsin tegelast teksti eriomadustega struktuurielemendina, lüürilist isikut ja tema suhet empiirilise autoriga ning tegelase ja lüürilise isiku sarnasusi ning erinevusi.

Teooriaosa viimase peatüki aluseks on interfiguraalsuse teoreetilised käsitlused. Esmalt annan veidi laiema ülevaate interfiguraalsuse teooriast ja toon esile läbivaid probleeme ja teemasid. Seejärel selgitan lähemalt kahe intertekstuaalseid tegelasseoseid kirjeldanud autori tähelepanekuid. Esimene neist autoritest on Theodore Ziolkowski, kes on uurinud tegelaste kandumist ühest teosest teise („Figures on Loan: the Boundaries of Literature and Life.“ (1983)) ja toonud välja intertekstuaalsete tegelaste alltekstilisuse. Teine on juba mainitud Wolfgang G. Müller, kes võttis tegelastevaheliste intertekstuaalsete suhete tähistamiseks kasutusele termini interfiguraalsus ning käsitles põhjalikumalt nii intertekstuaalseid tegelasnimesid, tegelaste rännakuid teoste vahel, eri tegelaste ühtesulamist ja muudki olulist („Interfigurality: A Study on the Interdependence of Literary Figures“ (1991)). Mülleri teorias keskendun peamiselt intertekstuaalsete tegelasnimedele ja interfiguraalsete tegelaste erinevuste ja sarnasuste vahelise pinge tähenduslikkusele.

Bakalaureusetöö analüüsipeatükis kirjeldan ja analüüsin interfiguraalsust Eda Ahi luules. Esmalt tõstan Ahi luule retseptiooni põhjal esile, milliseid tegelastega seonduvaid intertekstuaalseid vihjeid tema luules on varasemalt märgatud. Seejärel tutvustan

esimeses alapeatükis uurimismaterjali valimise põhimõtteid ja uurimismeetodit, mis toetub teoreetilises osas väljatoodud autoritele.

Analüüsiosa teine alapeatükk keskendub sellele, mis Ahi luules interfiguraalseid allusioone märgib ja kus need märgid kõige rohkem esinevad. Sealjuures analüüsin Ahi loomingus läbiva vormina esinevat pühendusluuletust, mis on adresseeritud mõne kirjandusteose tegelasele ning vaatlen Mülleri teoriast lähtudes ka seda, mil viisil mõjutab interfiguraalne nimi luuletuse tähendust.

Kolmandas alapeatükis kirjeldan lähemalt isikuid, kellele Ahi luules vihjatakse. Esiteks käsitlen kirjanikest kõnelevaid luuletusi, mis pole rangelt võttes interfiguraalsed, kuna interfiguraalsus tähistab tegelastevahelisi kirjanduslikke suhteid. Ent kuivõrd need luuletused jagavad interfiguraalsete luuletustega mitmeid omadusi, on asjakohane neid tekste ka siinse töö kontekstis mainida ja analüüsida. Teiseks vaatlen lähemalt kahte Ahi interfiguraalses luules sagedast tegelastüüpi, kes tihti ka kattuvad. Esimene tegelastüüp koondab traagilise saatusega individualistlikke naistegelasi, keda iseloomustab püüdlus isikliku õnne, vabaduse või eneseteostuse poole, teist tüüpi aga saab kokkuvõtlikult nimetada dekadentlikuks või saatuslikuks naiseks.

Analüüsipeatüki viimases osas uurin seda, mis funktsiooni kannab interfiguraalsus Eda Ahi luules. Analüüsin mitme erineva luuletuse näitel, milliseid võtteid Ahi interfiguraalsetes luuletustes kasutatakse ning milliseid tähendusi nende võtete abil luuakse. Seeläbi loodan jõuda selgusele, mis roll võib olla interfiguraalsusel lüürilises luules.

1. Interfiguraalsus transtekstuaalsuse ilminguna

Interfiguraalsuse mõiste, mille võttis 1991. aastal kasutusele Wolfgang G. Müller, tähistab tekstidevahelisi suhteid, mis hõlmavad eeskätt kirjanduslike tegelastega seotud tähenduslikke ühisjooni (Müller 1991, 101). Enamjaolt on interfiguraalsest vaatenurgast uuritud narratiivset kirjandust (nt romaane, näidendeid, koomikseid), mistõttu selgitab interfiguraalsuse teooria peamiselt neid aspekte, mis seostuvad tekstide vahel liikuvate, muutuvate ja arenevate tegelastega. Luulet, kus narratiivsust ja tegelassuhteid esineb vähem, pole tavaks olnud interfiguraalselt analüüsida.

Kuna interfiguraalsuse teooria on vähetuntud, annab sinne peatükk lühikese ülevaate selle lähenemisviisi kujunemisest ja põhiseisukohtadest. Enne aga vajab laiemal teoreetilisel taustal lahendamist küsimus: mis tingimustel võib lüürilise luule puhul rääkida tegelase kategooriast?

Interfiguraalsuse teooria on osa palju laiemast kirjandusteaduse uurimisvaldkonnast – intertekstuaalsusest. 20. sajandi keskpaigas pani Julia Kristeva Mihhail Bahtini, Ferdinand de Saussure'i ja teiste eelstrukuralistide mõtetest inspireerituna aluse intertekstuaalsuse teooriale (vt Allen 2011). Väga üldiselt määratledes on intertekstuaalsus kirjandustekstide omadus, mille järgi mõjutavad teksti loomist ja tähendust teised kultuuritekstid. Intertekstuaalsuse käsitlusi on aja jooksul palju juurde tulnud: Kristeva-järgsed teoreetikud arendasid intertekstuaalsust eri rõhuasetustest lähtuvalt erinevates suundades. Siinses uurimuses lähtun peamiselt Gérard Genette'i loodud transtekstuaalsuse teooriast, mille põhiseisukohad kujunesid kolmes teoses: „Introduction à l'architexte“ (1979, ingl k „The Architext: an Introduction“, 1992), „Palimpsestes. La Littérature au second degré“ (1982, ingl „Palimpsests. Literature in the Second Degree“, 1997) ja „Seuils“ (1987, ingl „Paratexts. Thresholds of Interpretation“, 1997).

1.1. Genette'i transtekstuaalsus: intertekstuaalsus, paratekstuaalsus ja hüpertekstuaalsus

Gérard Genette määratleb transtekstuaalsust „kõigena, mis tekitab selge või varjatud seose ühe teksti ja teis(t)e teksti(de) vahel“ (Genette 1997, 1). Transtekstuaalsus jaotub tema käsitluses viieks kategooriaks: intertekstuaalsus, paratekstuaalsus, metatekstuaalsus, hüpertekstuaalsus ja arhitektuaalsus. Oluline on mainida, et need kategooriad ei ole absoluutsed, pigem on tegu erinevate tekstiliste omadustega, mis kirjandustekstides avalduvad ja segunevad (7). Siinse uurimuse luuleanalüüsi kontekstis on asjakohane lähemalt vaadelda intertekstuaalsust, paratekstuaalsust ja hüpertekstuaalsust.

1.1.1. Intertekstuaalsus ja allusioon

Genette tähistab intertekstuaalsuse mõistega midagi kitsamat kui tekstidevahelisi suhteid uurivat avarat valdkonda. **Intertekstuaalsus** märgib Genette'i teoorias olukorda, kus üks tekst avaldub otseselt teises tekstis. Avaldumisvorme on kolm: tsitaat, plagiaat ja allusioon. Tsitaat on üksühene sõnasõnaline viide mõnele teisele teosele, plagiaati võiks määratleda varjatud laenuna, allusioon aga kujutab sõna, lauset või muud tekstilist üksust, mille puhul on sügavama tähenduse mõistmiseks vaja tunda mõnda kindlat varasemat teost. (Genette 1997, 1–2)

Anneli Mihkelev, kes on uurinud kirjandustekstide intertekstuaalsust, käsitleb allusiooni süvitsi oma monograafias „Vihjamise poetika“ (2005). Mihkelevi semiootilisest käsitlusest nähtub, et allusiooni märgib tekstis **marker**, mis sisaldab vihjavat signaali (Mihkelev 2005, 23). **Allusioon** on omalaadi poeetiline kujund, mis seob mingi ühisosa alusel omavahel ühe tähistaja mitu tähendust (13). Allusioon sisaldub enamasti ka tsitaadis, plagiaadis ja seda võib täheldada muudiski transtekstuaalsuse ilmingutes (11). Erinevalt tavalisest kirjanduslikust tähistajast on allusiivse tähistaja tähistatav omakorda tähistaja (21) – allusiooni tähendus peitub mõnes muus tekstis ja selle tähenduses. Anton Popoviči järgi tuleb semantilise allusiooni puhul eristada **invariandid** ja **variandid**: esimene tähistab allusiooni tähenduse muutumatuid osi ehk

seda ühisosa algtekstiga, mille põhjal kujundlik allusioon luuakse, variant aga tähistab seda osa, mis teksti varieerub ning mida algteoses pole (Popovič 1976, 227).

Eelneva illustreerimiseks toon näite eesti luulest. Heiti Talviku luuletuses „Laip rannal“ (1930) maalitakse pilt randa uhutud roiskunud laibast, mille kallal toimetavad juba nii kärbsed kui ka linnud. Tekstist aga paistab nii temaatika- kui ka kujunditasandil läbi Charles Baudelaire'i „Raibe“ („Une charogne“, 1857). Luuletus on seega tervikuna allusiivne. Näiteks olgu siin toodud Talviku luuletuse kolmanda stroofi avaread „Laineis laostund huultenelgid / jätnud hambad õudselt irvi“ (Talvik 1988, 71). Nendes ridades peegelduvad nii Baudelaire'i kuulsa luulekogu pealkiri „Kurja lilled“ kui ka groteskne lillemetafoor „Raipes“: „Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir“ (Baudelaire). „Raibe“ eestikeelseid tõlkeid on teatavasti mitmeid, neis ridades on sõna *carcasse* 'skeletina' tõlkinud nt August Sang („Ja lihast koorumas skeletti nägi taevas – / see avanes kui uhke õis“ (Baudelaire 1967, 29)) ja Ain Kaalep („Nagu puhkevat õit ülalt silmitses taevas / kogu luukeretoredest“ (Baudelaire 2004, 1)). Baudelaire'i tekstist on Popoviči järgi invariatiivselt alles jäetud võrdlus: mädaneva liha alt paistvad luud kui puhkev lilleõis. Selle kujundiga juhitakse niisiis Talviku luuletuses tähelepanu ühtaegu reaalelulisele võrdlusele kui ka kirjanduslikule tähistajale – Baudelaire'i luuletusele. Allusiooni variatiivsus avaldub siin täpsustatud lillesordis, samuti tunnistab Talviku luuletuses stseeni meri, mitte taevas. Algteksti varieerimine on see, mis eristab allusiooni tsitaadist ja plagiaadist. Kirjanduslik osutus toob kaasa lisatähendused, näiteks siinkohal seose dekadentsiga. Nõnda seostub 20. sajandi esimesel poolel kirjutatud luuletus 19. sajandi keskpaiga kultuurilise liikumisega.

1.1.2. Paratekst

Paratekstitid on teose pealkiri, sissejuhatus ja järelsõna, kokkuvõtte tagakaanel, intervjuu autoriga ja muu selline: paratekstitid rõhutavad teose olemasolu meile tajutavas, füüsilises maailmas, nad on „lävi“ lugeja ja teose vahel (Genette 2001, 1–3) ning ütlevad midagi ka teksti sisu kohta. Üks esimesi paratekste, millega lugeja kokku puutub, on pealkiri. Pealkirjad on Genette'i käsitluses kahesugused: temaatilised ja remaatilised. **Temaatilised** pealkirjad peegeldavad teose sisu, remaatilised aga teose vormi. Siinse töö uurimismaterjal hõlmab temaatilisi pealkirju, mis Genette'i järgi viitavad teose sisule kas

otseselt, metonüümiliselt või metafoorselt (82) ja võivad muuhulgas vihjata ka teose hüpotekstile (millest tuleb hiljem lähemalt juttu) (84). Eda Ahi luuletused „Ophelia“, „Faustile“, ja „Anna K.-le“ annavad lugejale pealkirjas vihjeid luuletuse sisu kohta, olgu siis Shakespeare’ile, Goethele või Tolstoile viidates.

1.1.3. Hüpertekstuaalsus

Hüpertekstuaalsus on suhe varasema ehk hüpoteksti ja hilisema, st hüpoteksti põhjal kirjutatud hüpoteksti vahel. Hüperteksti omadusi mõjutavad kaks põhilist aspekti: viis, kuidas hüpertext suhestub hüpotekstiga, ning suhestumise moodus [*mood*]. Hüperteksti ja hüpoteksti vaheline suhe on otsene ehk teisendav [*transformative*] või kaudne ehk jäljendav [*imitative*], kusjuures üks ei välista teist. Teksti jäljendamiseks on vaja sarnaseid oskusi, mida hüpoteksti esmaloomisel kasutati. (Genette 1997, 5–7) Üldistatult peitub jäljendamise ja teisendamise erinevus stiili ja sisu vahekorras: teisendavas hüpertextis muudetakse teksti stiili, ent mingid temaatilised aspektid võetakse üle; jäljendavas hüpertextis aga taaskasutatakse hüpoteksti stiili, muutes temaatikat.

Genette eristab hüpertexti kolm moodust. Mooduse all peab Genette silmas seda, kuidas hüpertext hüpoteksti tõlgendab: mänguliselt, satiirilisel või tõsiselt. Et mitte jätta muljet, nagu oleks need kolm ainsat ja omavahel kokkupuutumatu võimalust, toob Genette välja ka kõigi mooduste vahelised üleminekud: mängulisuse ja satiiri piiril on ironia, satiiri ja tõsiduse vahel poleemika, mängulisuse ja tõsiduse vahealal aga huumor. Moodus ja suhestumisviis on Genette’i teoorias seotud kirjanduslike žanritega: paroodias teisendatakse hüpoteksti mänguliselt, travestias satiirilisel, muganduses [*transposition*] tõsiselt; pastišis omakorda jäljendatakse hüpoteksti mänguliselt, karikatuuris satiirilisel, koopias ja võltsingu puhul tõsiselt. (Genette 1997, 28–29)

Genette’i sõnul on üks oluline teisendamisviis **transfokuseerimine** ehk teose vaatepunkti teisendamine. See avaldub olukorras, kus hüpertexti vaatepunkt on hüpotekstist erinev, mille tõttu võib lisanduda hüpotekstis puuduvaid narratiivi osi. (Genette 1997, 287) Vaatepunkti muutus võib mõnikord kaasa tuua ka järgnevaid, eelkõige tegelastega seotud teisendusi.

Kirjanduslik tegelane on Genette’i järgi „tegevuste, hoiakute, tunnete jada“ (Genette 1997, 343). Tegelasega seotud teisendused on tema käsitluses näiteks **transvaluatsioon**

ehk hüpoteksti väärtushinnangute teisendamine hüpertekstis ja **transmotivatsioon** ehk hüpoteksti tegelaste ajendite muutmine. Mõlemad võtted jaotab Genette kolmeks osaks, mis enamjaolt toimuvad ühtse protsessina: eemaldus, uuendus ja teisendus. Transvaluatsiooni kolmeosaline protsess on vastavalt devaluatsioon, revaluatsioon ja transvaluatsioon; transmotivatsiooni puhul demotivatsioon, remotivatsioon ja transmotivatsioon. (324–325, 343) Näiteks avalduvad transfokuseerimine, transvaluatsioon ja transmotivatsioon koos neis teostes, kus hüpoteksti üheselt mõistetavast antagonistist tehakse hüpertekstis psühholoogiliselt arusaadav peategelane. Psühholoogilise analüüsi käigus muudetakse tegelase väärtushinnanguid ja seeläbi ka ajendeid. Näiteks püütakse Ain Kalmuse romaanis „Juudas“ (1969) mõista ühe suurima reetmisnarratiivi tagamaid. Juudas, kes Uues Testamendis oma käitumise põhjendamiseks sõna ei saa, on Kalmuse romaanis sündmuste keskmes. Juudast ei näidata ühekülgselt reeturina, kirjeldatakse nii tema elulugu kui ka mõtte- ja tundemaailma, eelkõige mässumeelset iseloomu. Viimase tõttu pettubki Juudas rahumeelses ja vaikselt toimetavas Jeesuses ja annab ta ülempreestritele üles, püüdes nõnda asjade käiku ja messia tegutsemist kiirendada. Seega omistatakse Juudale teoses revolutsioonilised väärtushinnangud ja uus motivatsioon, millest üheski evangeeliumis lähemalt juttu ei ole.

Uurimiseks valitud Eda Ahi luuletustes ei esine hüpertekstuaalsus selle n-ö täielikul kujul: ühtki hüpoteksti ei taaskasutata täies mahus. Ent mainitud hüpertekstuaalsuse aspektid ilmutavad end allusioonides sellegipoolest. Ahi luule annab alust rääkida erinevat laadi teisendamistest ja jäljendamistest, millest paistab tihti läbi ka temaatiline hinnang hüpotekstile.

1.2. Lüüriline isik ja tegelane

Genette'i hüpertekstuaalsuse teooria on ulatuslik ja mitmekülgne. Ehkki see keskendub suuremalt jaolt eepilistele ja dramaatilistele tekstidele, on mitmed aspektid asjakohased ka lüürikas, millega siinses uurimuses tegeldakse. Uurimismaterjal, mis koosneb lüürilistest luuletustest, suhestub erinevate algtekstidega tegelaste kategooria kaudu. Traditsiooniliselt ei ole lüürilises luules mitte tegelased, vaid lüürilised isikud, ent

vaadeldavates tekstides kutsutakse erinevatel viisidel esile just tegelased. Mis eristab tegelast ja lüürilist isikut ja milles avalduvad nende sarnasused?

Kirjanduses tegutsevaid elusolendeid nimetatakse teatavasti erinevalt: tegelane, karakter, kirjanduslik kuju, tegelaskuju, tüüp – võimalusi on veel. Kirjandusteaduses on laiemalt kasutusel kolm konkreetset mõistet: tegelane, karakter ja tüüp. Kui karakteri all peetakse enamasti silmas „selgesti väljenduva isikupäraga kirjanduslikku kuju“ (EKSS), tüüp aga on „üldistatud kuju“ (EKSS), siis **tegelane** on kõige üldisem mõiste ning hõlmab kõiki erinevaid võimalusi. Interfiguraalne kujund võib osutada igasugustele tegelastele, mistõttu ei eristata siinse uurimuse teooriapeatükis tegelase erinevaid lahendusi. Ka analüüsisosas ei pruugi see eristus oluline olla: Eda Ahi luules kohtab nii Fjodor Dostojevski Nastasja Filippovnat kui ka William Shakespeare'i Opheliat, kellest esimene on algupäraselt pigem karakter ja teine pigem tüüp. Mõlemat tegelast Ahi luules ära tundes aga näib, et luuletuse tähenduse seisukohast pole oluline nende areng või iseloom, vaid pigem allasurutud „hullu“ naise traagiline narratiiv. Seega lähtutakse nii eelnevalt kui ka edaspidi tegelase mõistest, eristamata kitsamalt erinevaid tegelaslahenduse võimalusi.

Siinse uurimuse teoreetilise aluspinna moodustavad strukturalismist tugevalt mõjutatud teooriad. Jonathan Culleri järgi on strukturalismis tegelast üsna ebaõnnestunult käsitletud, tegelaskeskset kirjandustõlgendust on taunitud, pidades seda pigem „ideoloogiliseks eelarvamuseks“ kui tõsiseltvõetavaks uurimismeetodiks (Culler 1980, 230). Ehkki teos, milles Culler seda väidab, on välja antud enne Gérard Genette'i transtekstuaalsuse ja Wolfgang G. Mülleri interfiguraalsuse käsitlusi, paistab ka viimaste kirjutistes silma ettevaatlikkus, millega tegelast käsitletakse. Genette'i järgi on tegelane mäletatavasti mingite tekstis antud omaduste kogum. Müller defineerib tegelase veelgi üldisemalt, määratledes ta „rangelt struktuurilise ja funktsionaalse tekstuaalse elemendina“ (Müller 1991, 101), ent rõhutab sarnaselt Genette'ile, et tegelane koosneb kindlaksmääratud erijoontest (103). Nõnda kujuneb välja idee tegelasest kui teksti struktuurilemendist, mis koosneb tekstis mainitud (või vihjatud) omadustest, tegevustest, hoiakutest ja tunnetest. Oluline on siiski märkida, et kõik eelmainitud autorid räägivad tegelasest kui narratiivse kirjanduse nähtusest, enamasti romaanide ja näidendite kontekstis.

Mis puutub lüürilisse isikusse, siis puudub lüürilise luule kujuteldava lausuja ja kõnetatava kohta kirjandusteoreetiline üksmeel ja terminoloogiline selgus. Märt Väljataga toob oma artiklis „Mis on luule?“ välja, et kuivõrd luuletus mõjub „subjekti vahetu lausungina“ (Väljataga 2013, 259), on lausujaks vähemal ja rohkemal määral luuletaja empiirilisele isikule lähenev „lüüriline mina“ (samas). See, kui lähedal on luuletuse lausuja luuletuse autorile, on lüürilise isiku uurimises põhjustanud probleematikat.

Jonathan Culler toob teoses „The Theory of the Lyric“ välja, et varasemalt on lüürilist isikut käsitletud autori otsese eneseväljendusena, hiljem, eriti uskriitilises uurimissuunas aga eraldati lüüriline isik autorist (Culler 2015, 84–85). Viimase puhul võib näiteks väita, et lüürilise isiku puhul on tegu väljamõeldud *persona*'ga, mistõttu on ta võrreldav romaani- või näidenditegelasega, kellel kujunevad teose jooksul välja iseloomulikud omadused (109). Culler tõestab, et lüürilist isikut kõigest tegelasena näha ja selle põhjal lüürilist luulet analüüsida ei ole ammendav, kuna selline analüüs ei kehti kaugeltki mitte kogu lüürika puhul ja jätab tähelepanuta lüürika iseloomulikud omadused. Luuletustest võib välja lugeda palju rohkemat kui vaid tegelasportreesid. (110–119) Ent sellegipoolest tuleb Culleri tekstist välja, et mingites olukordades on lüürilisel isikul ja tegelasel ühisjooni – jätmata seejuures tähelepanuta lüürika teisi olulisi omadusi.

Seega, püüdes eristada lüürilist isikut ja tegelast, tuleb välja, et suurim erisus ilmneb teksti kompositsioonilisel tasandil, näiteks eepilises tekstis võib tegelast kohata tihedamini kui lüürilises. Isegi kui lüüriline isik ei „tegutse“ nõnda nagu romaani- või näidenditegelane, võivad lüürilisel isikul sarnaselt tegelasele luuletuse jooksul välja kujuneda talle omistatavad tunded, hoiakud ja muud omadused, samuti toimib ta lüürilise teksti struktuurilemendina. Ei saa jätta mainimata, et ka lüüriline luuletus võib olla narratiivne või kutsuda hüpertekstuaalselt esile mõne teise teose narratiivi.

Omalaadi juhtum on loomulikult see, mida siinses uurimuses analüüsitakse: olukord, kus romaanidest ja näidenditest pärit tegelased ilmnevad otse lüürilistes luuletustes. Sel juhul hägustub piir tegelase ja lüürilise isiku vahel eriti. Ühest küljest toovad tegelased kaasa oma narratiivi, teisalt figureerivad nad luuletuses lüüriliste isikutena, vahel lausa samastuvad mingil määral lüürilise minaga. Oma uurimuse analüüsisosas vaatlenki muuhulgas, kuidas suhestuvad interfiguraalne allusioon ja lüüriline isik.

1.3. Interfiguraalsus

Interfiguraalsuse teooria sai formaalselt alguse Wolfgang G. Mülleri artiklist „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures“ (1991). Enne Mülleri tegeldi interfiguraalse uurimisega näiteks „lugeva peategelase“ arhetüübi käsitlustes (Müller 1991, 102), mis tõid esile tegelase, kelle tegevust ja omadusi mõjutavad raamatud, mida ta loeb (näiteks Emma Bovary ja don Quijote). Samuti ilmus üks veidi ulatuslikum, ent ainult ühele interfiguraalsuse avaldumisvormile keskenduv uurimus 1983. aastal Theodore Ziolkowski sulest, kus autor keskendus nähtusele, mida nimetas **laenatud tegelasteks** [*figures on loan*]: kui ühest tekstist pärit tegelane tegutseb ka teistes tekstides (Ziolkowski 1983). Sama nähtuse nimetas Müller hiljem **taaskasutatud tegelasteks** [*re-used figures*], lisaks on seda nähtust käsitletud **transtekstuaalsete tegelaste** [*transtextual characters*] mõiste abil.

Mülleri-järgsetes käsitlustes ongi tegeldud peamiselt transtekstuaalsete tegelaste ontoloogia probleemiga. Vaidlusi on tekitanud tõik, kas ühe tegelase eri teostes kujutatud variantide puhul on tegu sama tegelasega või tuleb neid variante rangelt algtegelasest eristada. Teemat on süvenenumalt käsitlenud Brian Richardson oma essees „Transtextual Characters“ (2010). Richardson jõuab järeldusele, et transtekstuaalsed tegelased võivad küll olla oma algkujuga identifitseeritavad, ent juhul, kui nende (taas)looja pole originaalautor, jäävad nad alati vaid algkuju erinevateks versioonideks, mis ei saa originaaltegelase kohta uut informatsiooni anda. Popoviči terminoloogia järgi on need tegelased vaid variandid.

Veel hiljem on sarnasel teemal kirjutanud Jeremy Rosen teoses „Minor Characters Have Their Day. Genre and the Contemporary Literary Marketplace“ (2016). Rosen käsitleb pikemalt, nagu pealkirjastki ilmneb, eriti hilisemas kirjandusloos avaldunud tendentsi lähtuda narratiivi luues varasemate teoste kõrvaltegelastest. See on nähtus, mille juured on tegelikult juba antiigis. Vergilius kujutab oma poeemis „Aeneis“ „Iliasest“ pärit vähemtähtsa sõduri lugu, tõstab selle kõrvaltegelase põhikangelaseks ja loob temast antiikkangelase koondkuju. Lähiajalos on ilmunud näiteks Jean Rhysi „Suur meri

Sargasso“ (1966), mis tõstab loo keskmesse Charlotte Brontë „Jane Eyre’ist“ (1847) tuntud „hullu naise pööningul“ ehk härra Rochesteri abikaasa Bertha Masoni. Rhysi teos jutustab sellest, kuidas Berthast sai härra Rochesteri kaasa.

Wolfgang G. Mülleri interfiguraalsuse teooriat on ilmselt kõige rohkem rakendanud Essi Varis, kes uurib tegelasloomet peamiselt koomiksides ja graafilistes romaanides. Oma litsentsiaaditöös „A Frame of You: Construction of Characters in Graphic Novels“ (2013) kritiseerib Varis Richardsoni käsitlemist transtekstuaalsetest tegelastest, tuues välja, et see lähtub pigem autoriõigustega seonduvatest küsimustest kui kirjandusteoreetilise vaatenurgast.

Erinevalt mitmetest varasematest interfiguraalsust käsitlevatest uurimustest pole siinse uurimuse huviväärts transtekstuaalne tegelane ja temaga seonduvad ontoloogilised küsimused. Kuivõrd uurimuse materjali moodustavad lüürilised luuletused, pakub pigem pinget oletus, et tegelane võib esineda ka maski ja metafoorina: tähelepanu keskmes on seetõttu tegelasallusioon kui tähenduslik kujund.

1.3.1. Ziolkowski: laenatud tegelane kui poeetiline kujund

Theodore Ziolkowski vaatleb oma teose „Varieties of Literary Thematics“ (1983) ühes peatükis „laenatud tegelaste“ (*figures on loan*) fenomeni. Ta viitab transtekstuaalsetele tegelastele kui narratiivse teksti kujunditele: tema käsitlemise järgi on laenatud tegelased võrreldavad tsitaadiga (Ziolkowski 1983, 129–130), mida saab alati tõlgendada alltekstiliselt (137). Seega on Ziolkowski käsitlemise järgi laenatud tegelane justkui tähenduslik allusioon.

Laenatud tegelasel võib olla kolm erinevat tähendust. Varasemas interfiguraalses kirjanduses kasutatakse tegelase laenamist kas algtegelast parodeeriva võttena või mõne tegelase psühholoogilise peegeldusena. Tegelasid parodeerides kritiseeritakse tavaliselt mõnda originaalteose ideelist tahku, psühholoogilise peegelduse puhul võrreldakse ühe teose tegelas mõne varasemast kirjandusest pärineva tegelasega. Modernistlik kirjandus aga tõi kaasa veel kolmanda võimaluse: laenatud tegelane kirjanduslikkust analüüsiva võttena. Ziolkowski täheldas, et hilisemas kirjanduses on teistest teostest pärit tegelased sageli oma päritolusteostest, selle originaalautorist või iseenda varasemast s(t)aatusest

teadlikud, mis võimaldabki rõhutada mõlema teose kirjanduslikkust. (Ziolkowski 1983, 137–143)

Viimased kaks võimalikku allteksti on ühendatud Urmas Vadi „Neverlandi“ (2017) vanas näitlejannas Leenas. Leena varasemad rollid kerkivad kodust pensionipõlve veetes unustusehõlmast esile ja hakkavad tema elu mõjutama. Eriti tugevalt on esil Dostojevski „Kuritöö ja karistuse“ Aljona Ivanovna, ihnsa liigkasuvõtja lugu. Leena, kes uurib oma sugupuud ja loeb „Aljona Ivanovna varanduse“ tekstiraamatut, hakkab järjest enam tundma, et ta ongi Aljona Ivanovna. Viimaks kuuleb Leena korteri ümbruses tihti salapäraseid hääli ning hoiab alati kirvest käepärast, püüdes ennetada võimalust, et keegi teine teda (kirvega) mõrvama tuleb. Leena elu lõpeb sellesama kirve tõttu rüseluses Romaniga, kellest nõnda saab pseudo-Raskolnikov. Aljona Ivanovna on seega Leena ilmne, ehkki mõnevõrra paroodiline ja sobimatu peegeldus. Leena „valib“ vanamuti ise endale peegelduseks, paneb ise oma elu kirjandusega vastavusse. Nii juhitakse tähelepanu sellele, et Leena on samuti vaid tegelane kirjandusteoses, kus tal on kindlaksmääratud saatus.

Ziolkowski artikkel näib lähtuvat soovist seletada võõritustunnet, mis lugejal tekib, kui ta kohtab ühe autori teoses mõne teise autori loodud tegelast. Oma artikli alguses võrdleb ta reaalse isiku kujutamist ilukirjanduses, mis toob kaasa ühe fiktsionaalse maailma purunemise (Ziolkowski 1983, 127–128), laenatud tegelase kujutamise, mille puhul lugeja tajub kahe – nii päritoluteoses kui ka uues teoses loodud fiktsionaalmaailma lõhenemist. Kaks kriteeriumit, mis Ziolkowski laenatud tegelase kohta kehtivad, lähtuvad samuti sellest, kas lugeja tajub nihet kahes fiktsionaalmaailmas või mitte. Esiteks on laenatud tegelane Ziolkowski jaoks oma olemuselt tsitaat: kui ta erineks oma algkujust liiga palju, ei oleks ta enam äratuntav. Selle kriteeriumi järgi ei saa müütilised isikud olla laenatud tegelased, kuna neil puudub ühene algkuju, päritoluteos ja originaalautor, keda tsiteerida. Teiseks on laenatud tegelase ilmumise tingimuseks uus kontekst, uus fiktsionaalmaailm. Seetõttu on välistatud ka tegelaskesksed romaanijärjed, kus kujutatakse mõne tegelase elu samas fiktsionaalmaailmas pärast tema päritoluteose sündmuste lõppu. (130–131) Ent Ziolkowski seatud kriteeriumite puhul tuleb täheldada, et need ei ole eriti tõsiseltvõetavad, kuna ka tema enese näited ei pea neist alati kinni. Kuna tihti on tegelased oma originaalkujust tahtlikult eristatud, sellega võrreldes

nihestatud, ei ole tsitaadiga sarnanev olemus miski, mida nende puhul peaks rõhutama. Samuti on ühes Ziolkowski näites fookus kandunud just tegelase edasisele elule peale päritoluteose lõppemist.

Ziolkowski teooria tähenduslik külg ei ole niisiis mitte uuritava nähtuse konkreetne piiritlemine, vaid laenatud tegelaste, st interfiguraalsuse metafoorse külje avamine. Ehkki kõik interfiguraalsed tegelased kirjanduses ei pruugi olla Ziolkowski laenatud tegelased, on tõenäoline, et päris paljude puhul kehtib Ziolkowski välja toodud metafoorne funktsioon – tegelase kujutamise kaasnep alltekst. Ziolkowski laenatud tegelasel võib olla kolm erinevat allteksti või funktsiooni: parodeerida või kritiseerida algtegelast (ja tema päritoluteost), pakkuda mõnele uuele tegelasele võrdkuju varasemast kirjandusest või analüüsida tegelaste eneseteadlikkuse abil kirjanduslikkust. Samuti nähtub Ziolkowski käsitlusest, et laenatud tegelased võivad olla metonüümilised, viidates teosele, kust nad pärinevad.

1.3.2. Müller: tähenduslikud nimed ja kirjanduslikud teisikud

Wolfgang G. Mülleri artikkel „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures“ on jäänud kõige ulatuslikumaks ja süstemaatiliseks interfiguraalsuse käsitluseks, ehkki see ei ole tegelikult kuigi mahukas. Müller tõendab mitmete näidete toel, et interfiguraalsus on üks sagedamaid intertekstuaalsuse avaldumisvorme, mis seetõttu vajaks põhjalikumat uurimist. Mülleri sõnul on uuritud erinevaid interfiguraalsuse avaldumisvorme (nt „lugeva peategelase“ arhetüüp või laenatud tegelaste fenomen), ent interfiguraalsust laiema nähtusena pole veel käsitletud. (Müller 1991, 102)

Mülleri arusaam kirjandusteose tegelasest on eespool sõnastatud, ent eraldi tuleb toonitada, et tema definitsioon paistab viitavat tegelase sarnasusele poeetilise kujundiga. Müller kasutab nimelt läbivalt sõna *character* ('tegelane') asemel mitmetähenduslikku sõna *figure*: siinses kontekstis juhib sõna tähelepanu nii tegelasele kui ka kõnekujundile¹

¹ Mängulisust ja mitmetähenduslikkust sõna *figure* puhul võib selgitada veel mitmest aspektist: *figure* kui äratuntav isik ajaloost (vrd äratuntav tegelane kirjandusloost), *figure* kui muster (vrd lugev peategelane kui muster kirjandusloos) jne. Põhjus, miks Müller (ja Ziolkowski) eelistavad kasutada sõna *figure*, tuleb ilmselt hoopis saksa keelest: *die Figur* on levinud sünonüüm 'tegelasele'. Ent ei saa jätta tähelepanuta, et siin väljendub ka eelnevalt mainitud ettevaatus tegelaskesksete uurimuste suhtes.

(selle kohta võib eesti keeles kasutada näiteks sõna „tegelaskujund“). Müller spekuleerib, et tegelaskeskset intertekstuaalset analüüsi on muuhulgas pärssinud vastava teoreetilise mõiste puudumine (Müller 1991, 102), mistõttu loob ta mõiste **interfiguraalsus**.

Müller toob välja seitse enda sõnul olulisimat interfiguraalset fenomeni:

1. nimi kui interfiguraalne tööriist – internüümilised suhted (nt ühe tegelase nimetamine teise järgi);
2. taaskasutatud tegelased, sh
 3. taaskasutatud tegelased allograafilistes järgteostes ja
 4. taaskasutatud tegelased autograafilistes järgteostes;
5. interfiguraalne koosinemine ja ühtesulamine (olukord, kus ühes tegelases avalduvad mitme varasema tegelase jooned);
6. tegelased, kes samastuvad teiste kirjandusteoste tegelastega (nn lugev peategelane, nt juba mainitud Emma Bovary ja Don Quijote, aga mitmes mõttes ka „Neverlandi“ Leena);
7. intratekstuaalne interfiguraalsus (sh „näidend näidendis“, nt „Hamleti“ ja „Gonzago mõrva“ tegelaste allegooriline suhe).

Kuigi eelnimetatud fenomenide käsitlestest joonistuvad välja üldisemad olulised interfiguraalsuse jooned, olgu siinkohal mainitud, et mitmed interfiguraalsuse vormid, mida Müller pikalt käsitleb, ei puutu otseselt siinsesse uurimusse, kuivõrd neid võib kohata pigem narratiivses proosakirjanduses. Näiteks pühendab Müller palju tähelepanu transtekstuaalsetele tegelastele. Ta nimetab nad taaskasutatud tegelasteks [*re-used figures*] ja kritiseerib Ziolkowski terminit (laenatud tegelased), mille järgi tuleks tegelased pärast „kasutamist“ algteksti „tagastada“. Müller on veendunud, et transtekstuaalsed tegelased ei saa eri autorite loominguks olla identsed, kuna nad kuuluvad päritoluteose konteksti, ent uues kontekstis omandavad nad uued omadused (Müller 1991, 107). Isegi sama autori kirjutatud järjes võib tegelaste identsus olla problemaatiline (112). Ent nagu juba öeldud, pole see siinse uurimuse kontekstis otseselt tähtis. Oluline aspekt,

Mülleri teooria sõnastuse mitmetähenduslikkus ei piirdu aga vaid *figure*'iga: pealkirjas mainitud *interdependence*, mis tegelaste vahel valitseb, viitab esmajoones loomulikult tegelaste intertekstuaalsele sõltuvusele, ent konnoteeruvalt ka sõnale *independence* – 'iseseisvus'. Nõnda tekib juba Mülleri artikli pealkirja lugedes kujutluspilt tegelastest, kes ei ole vangistatud oma päritoluteksti, vaid „jalutavad“ teoste vahel vabalt ringi.

mis siit selgub, on pinge, mis on tajutav ühe ja sama tegelase eri ilmnemiskujude sarnasuste ja erinevuste vahel ning mis muutub seeläbi tähenduslikuks.

Teine oluline osa Mülleri teooriast on tegelaste nimed. Kui Ziolkowski võrdleb laenatud tegelasi tsitaatidega, siis Mülleri jaoks seostub tsiteerimisega tegelaste nimetamine teiste tegelaste järgi. Seeläbi võidakse teoses väljendada tegelaste samastumist: kas viidata sarnase identiteediga tegelasele või kontrastiprintsiibi alusel rõhutada tegelaste vastandlikke omadusi (Müller 1991, 103). Veel pühendab Müller eraldi tähelepanu sellele, mis tähendusi toob kaasa tegelaste järgi nimetamisel algse nimekuju muutmine. Nimi võib lüheneda ja pikeneda, samuti võib esineda häälikute väljavahetamist või mugandamist. (104–106) Eraldi nähtus on tegelase taaskasutamine tema originaalnime kordagi mainimata, mis paratamatult muudab selle nime omamoodi tabuks. Bulgakovi „Meistris ja Margaritas“ (1967) on näiteks doktor Wolandi taustal ilmne Goethe „Fausti“ (1829) Mefistofeles, ent tema nime ja Mefistofelese vahel on vaid õrn seos.² Wolandi inimliku nime ja välimuse tõttu ei tuntagi temas esialgu üleloomulikku olendit ära. Müller toob samuti välja, et teose hüpotekst võib ilmnedas paratekstilises komponendis, mis viitab tegelase nimele, nagu on näha Thomas Manni „Doktor Faustuse“ (1947) puhul. (106)

Eda Ahi luuletuste kontekstis tekib tihti küsimus, kas lüürilist mina vastandatakse või samastatakse esilekutsutud nimega. Näiteks luuletuses „vürst Mõškinile“ tundub, et lüüriline mina on ette pannud Nastasja Filippovna maski („aga tea, et jäängi rahapakke / hullumeelselt naerdes heitma tulle“ (Ahi 2013, 44)), ent küsitavaks jääb, kas suhestumine on irooniline või tõsimeelne. Lisaks tuleb täheldada, et naise nime ei mainita luuletuses kordagi, ent paratekstiline viide, nagu ka äratuntavad kohad „Idioodi“ narratiivist annavad lugejale aimu, et vihjatakse Nastasja Filippovnale. Mülleri analüüsist on igal juhul oluline täheldada: **nimega** tuleb alati mingil moel kaasa ka tegelane, kellele nimi algselt kuulus. Ja nagu eelnevast näitest ilmneb: ka sellenimelise tegelase kaaskondlased.

Lugeva peategelase arhetüüpi käsitledes toob Müller välja, et hüpotekstilised narratiivid hakkavad hüpoteksti narratiivi mõjutama (Müller 1991, 115). Seda

² Mefistofeles viitab „Fausti“ esimese vaatuse volbriöö pildis enesele kui „junkur Volandile“ (Goethe 1983, 110).

illustreerib juba eespool mainitud „Neverlandi“ Leena. Luules saab hoopiski vaadelda, kas interfiguraalsete tegelaste narratiivid toovad ka luuletusse narratiivsust juurde.

Intertekstuaalsus avaldub seega tihti just tegelaste kategooria kaudu. Tegelaste abil analüüsitakse ja hinnatakse varasemaid narratiive, varasemate narratiivide põhjal aga luuakse omakorda uusi tegelasi ja tähendusseoseid. Interfiguraalses tähendusloomes on oluline sarnasuste ja erinevuste vaheline pinge – algse invariandi ja uue variandi suhe interfiguraalses allusioonis. Interfiguraalse allusiooni marker on tihti mingi tegelase nimi, mis võib, nagu tegelanegi, esineda moonutatud kujul. Nime moonutamine mõjub enamasti tähenduslikuna. Luules avaldub eriti tugevalt interfiguraalsuse kujundlik aspekt – tegelasallusioon kui metafoor, mis ühendab mingi ühisosa alusel erinevaid tegelasi ning mõjub lüürilise mina maskina. Lisaks on luules märkimisväärne interfiguraalsuse metonüümiline aspekt: tegelastest kirjutades kirjutatakse tihti varjatult ka nende päritoluteosest. Siiani lahendamata mõistatuseks jääb, mis ikkagi täpselt tegelastega juhtub, kui nad lüürilisse luuletusse jalutavad.

2. Eda Ahi luule interfiguraalne analüüs

Eda Ahi viies luulekogus on intertekstuaalsus üks läbivamaid omadusi. Ahi luule valdavalt rütmistatud-riimitud vorm on andnud arvustajatele alust ikka ja jälle võrrelda tema loomingut varasema luuletraditsiooniga. Ka eksplitsiitne allusiivne suhestumine varasema kirjandustraditsiooniga on olnud läbiv alates „Maskiballist“ kuni „Sõja ja rahutuseni“. Küll aga on intertekstuaalsed suhted Ahi tekstides võtnud erinevaid vorme: on möödumaid allusioone-tsitaaate, aga ka tugevamalt hüpertextuaalseid tekste (näiteks „Tallinna valss“ („Gravitatsioon“) või isamaaluulet taaselustav luuletsükkel „Etüüdid“ („Sõda ja rahutus“)). Ahi luulest ei puudu ka intratekstuaalsus – luulekogud „Julgeolek“ ja „Sadam“ suhestuvad teineteisega mitmes tekstis („ühe talve kroonika“ esimeses ja „teise talve kroonika“ teises; Ukraina toomingad mõlemas kogus luuletustes „olekutest“ ja „toomingad“ (vt Tintso 2017)). „Toetumist kullaprooviga ja klassikaks saanud tekstidele“ on isegi nimetatud Ahi loominguliseks meetodiks (Kilusk 2013, 98).

Kui Wolfgang G. Müller väitis, et interfiguraalsus on tähtsamaid tekstidevaheliste suhete dimensioone (Müller 1991, 102), siis Ahi luules leiab sellele kinnitust: intertekstuaalsus avaldub seal sageli just interfiguraalsuses. Ka arvustustes on interfiguraalsust täheldatud. Eriti tihti märgati kultuuriajaloolisi isikuid Ahi luules „Gravitatsiooni“ retseptioonis, mis on mõistetav – see luulekogu on interfiguraalsete (pöördumis)luuletuste poolest kõige rikkam. Huvitav on see, mida erinevad arvustajad interfiguraalsete luuletuste puhul välja toovad. Laura Porovart on rõhutanud pöördumislule romantilist aspekti (Porovart 2014), ahilikult maskiballilik Elli Soolo mainib põgusalt suhestumist „erinevate kultuurilooliste karakteritega, piiblist kirjandusklassikani“ (Soolo 2014), Silvia Urgas on „Gravitatsiooni“ analüüsis märganud pöördumislulete familiaarsust („...kirjutatud on omadele“) (Urgas 2014, 118). Jürgen Rooste iseloomustab Ahi luule interfiguraalset külge järgmiselt:

Eda Ahi kõneleb muidugi parimatega, siin on müütilised olendid võrdselt nii nood, kes tindiga lehekülgi tallanud, kui ka lugudest me ellu jalutanud vaim-olendid, kellele aeg on luud-lihanärvikoed ja nahagi kasvatanud. Ja seda nahka ei hoita. Ahi mängu-, tantsu-, dialoogipartneriteks on näiteks Dostojevski, Anna Karenina, Faust, Visnapuu, Frida Kahlo, Tolstoi... (Rooste 2014, 131)

Üldiselt käsitletakse arvustuses vaid üht luulekogu korruga ja seega pole interfiguraalsust läbiva joonena Ahi loomingus analüüsitud. Sellel tendentsil on üks

märkimisväärsem erand: „Julgeolekut“ arvustades pidas Leo Luks oluliseks toonitada „trotslik-alandavat pöördumist n-ö kuulsate meeste poole“ (Luks 2015, 169), mis on tema sõnul Ahi loomingus läbiv võte. Luks näeb üldise interfiguraalsuse taga mina-sina suhet, millest „mõnikord räägitakse lihtsalt teistes isikutes ja maskide all“ (samas). Ehkki sellist aspekti võib Ahi interfiguraalses luules tõesti märgata, ei saa nõustuda, et kõik need luuletused taanduvad vaid suhtekirjeldusele, pigem võiks osa mina-sina suhtena vormistatud tekstidest näha lüürilise luuletraditsiooni paratamatusena.

Järgnevalt kirjeldan ja analüüsin interfiguraalsust Eda Ahi luules. Esmalt kirjeldan analüüsimeetodit, seejärel vaatlen lähemalt uurimismaterjali luuletusvalimis tegutsevaid isikuid. Viimaks analüüsin pikemalt interfiguraalsuse funktsiooni Ahi luules ehk seda, mis juhtub tegelastega lüürilises luules.

2.1. Uurimismaterjal ja meetod

Uurimismaterjal on luuletusi kõigest Ahi viiest luulekogust, mis ilmusid enne käesolevat aastat: „Maskiball“ (2012), „Gravitatsioon“ (2013), „Julgeolek“ (2014), „Sadam“ (2017), „Sõda ja rahunus“ (2018). Nagu ilmses Wolfgang G. Mülleri käsitlusest, on interfiguraalsuse puhul tähtsaim marker tegelase nimi, mistõttu keskendus valimi koostamisel luuletustele, milles esineb enam-vähem eksplitsiitne marker. Seetõttu moodustavad uurimismaterjali paarkümmend luuletust, mis sisaldavad isikunimesid, kusjuures põhifookus on neil luuletustel, mis räägivad fiktsionaalsetest tegelastest.

Teoreetilistest käsitlustest lähtuvalt analüüsin interfiguraalseid allusioone uurimismaterjalis järgnevalt. Nagu mainitud, on allusiooni tähiseks tekstis marker, mis interfiguraalsuse eriomadusena on tihti nimeline. Mülleri järgi muudetakse interfiguraalsetes vihjetes väga tihti tegelase nime mingil tähenduslikul moel (Müller 1991, 104–107). Sellest lähtuvalt analüüsin kõigepealt interfiguraalsuse markereid Ahi luules ning teisendusi võrreldes originaaltekstidega.

Interfiguraalsetest markeritest ilmneb, millistest isikutest Ahi oma luules räägib. Analüüsin järgmiseks kaht läbivat isikutüüpi Ahi luules: kirjanik ja traagiline naistegelane. Väga mitmed luuletused mainivad nimelt lisaks väljamõeldud tegelastele ka ajaloolisi isikuid, ent kuna siinse uurimuse fookus on interfiguraalsusel, mis kätkeb

fiktionaalseid olendeid, ei ole läbinisti asjakohane neid luuletusi pikemalt analüüsida. Ent tihti on Ahi loomingus võimatu tõmmata piire kirjanike ja kirjanduse vahele. Teine tegelastüüp, keda Ahi luules tihti kohtub, on ühiskondlikel põhjustel kurva saatusega naistegelased. Lisaks on Ahi luules korduvalt viidatud tegelastele, keda võib nimetada saatuslikeks naisteks. Et interfiguraalsust Ahi luules põhjalikumalt iseloomustada, vaatlen nende korduvate teemadega seonduvaid aspekte.

Allusioonis võib eristada tähenduslikke invariante ja variante. Ka interfiguraalsuse teoorias on esile tõstetud pinget varasemalt loodud tegelase ja tema uue käsitluse sarnasuste ja erinevuste vahel. Seetõttu vaatlen, mis täpsemalt Ahi tekstis originaalteosest kajastub: tegelase narratiiv, suhted kõrvaltegelastega, teose üldine narratiiv või mõni muu algeose tahk. Seal kõrval tõstan esile erinevusi algupärandi ja Ahi teksti vahel ehk luuletuste variatiivseid omadusi ning analüüsin sarnasuste ja erinevuste vahelise pinge põhjusi ja tähendust. Lisaks vaatlen, kuidas suhestuvad esilekutsutud tegelased konkreetsete tekstide lüürilise minaga. Nendest aspektidest lähtuvalt toon välja funktsioonid, mida interfiguraalsus Eda Ahi luules kannab.

2.2. Interfiguraalsuse markerid Eda Ahi luuletustes

Nagu eespool öeldud, on selgeim märk tegelasallusioonist varem loodud tegelase nime kasutamine teistes tekstides. Ahi luulekogude sisukordadele pilku heites vaatab enamikus kogudest vastu mitu isikunimega pealkirjastatud luuletust. Suurem osa interfiguraalsetest markeritest avalduvad Ahi luules juba paratekstis – siin ilmneb nii Genette'i kui Mülleri märgatud nähtus. Genette'i järgi on neil juhtudel tegemist temaatilise paratekstiga, mis viitab sisule kas otseselt, kujundlikult või hüpertekstuaalselt (Genette 2001, 82, 84). Paratekstuaalsed markerid on Ahi loomingus nii valdavad, et siinses uurimismaterjalis on vaid üks luuletus, kus tegelase nime ei mainita pealkirjas, vaid teksti sees: Mihhail Bulgakovi „Meistri ja Margaritaga“ (1967) suhestuv luuletus „unenägu“. Sarnaselt on otsene nimeviide teksti sees ka luuletsükklis „moorimine“, ent selle teksti puhul on ka pealkirjas võrdlemisi otsene vihje.

Mülleri järgi võib interfiguraalses viites mäletatavasti esineda nime lühendamist, pikendamist, või tabuvõtet ehk nimetamajätmist (Müller 1991, 104–106). Ahi luules on

tihti tegelase nimi pealkirjas täiesti muutmata kujul: olgu siis „Gravitatsioon“ arvukates pöördumisluletustes, nagu „Odüsseusele“, või „Sadama“ lakoonilise pealkirjaga interfiguraalsetes tekstides, näiteks „Ophelia“. Mitmes luuletuses on aga pealkiri vähem otseütlev, viidates kõnealusele isikule vaid initsiaalide abil: „Anna K.-le“ (Anna Karenina), „destruktiivsusedemonilt F.D.-le“ (Fjodor Dostojevski), „NF“ (Fjodor Dostojevski „Idioodi“ (1868–1869) Nastasja Filippovna). Neil puhkudel on kasutatud lühendamisvõtet. Ei saa öelda, et nimekuju lühendamine kannaks kõigis neis luuletustes ühesugust funktsiooni, küll aga muutuvad pealkirjad tähenduslikuks seoses iga luuletuse sisuga. Viimases näites võib initsiaalide kasutamist näha tabuvõttena, millega rõhutatakse Nastasja Filippovna kauget, tabamatut ilu. Sellist tõlgendust toetavad ka read „ametlikult tahtsin vormistada / tema niigi kättesaamatust.“ (Ahi 2017, 36). Teises näites võivad initsiaalid viidata familiaarsele epistolaarsele pöördumisele, ehkki välistatud pole ka lühendamine pealkirja esimese osa rõhutamise või pealkirja lühiduse nimel. Huvitav nähtus on ka tegelasnime väikse tähega kirjutamine, milles väljendub tegelase üldistumine mingiks tüübiks: näiteks „unenäos“ „ma oleksin su uljaim margarita“ (Ahi 2012, 5) või luuletus pealkirjaga „eevaline“, kus mängitakse naissoo ja pattulangemise teema seostega („siiralt sooritatud patud / ainult kaunistavad naist.“ (Ahi 2013, 22)). Niisiis on Ahi luules mitmeid võimalusi, kuidas nimeline marker avaldub: kas täiesti muutumatult, lühendatult või üldistaval kujul. Omaette nähtus on nime tabustumine.

Mitmete luuletuste puhul on marker üsna üheselt mõistetav: lüüriline mina suhestub pealkirjas nimetatud tegelasega (nt „Ophelia“, „Turandot“, „Tiina“) ning nimetatud tegelase kaastegelased luuletuses erilisel määral ei figureeri. Ent väga sageli tuleb mängu mingi varjatud isik: kas kirjeldatakse markeriga tähistatud tegelast originaalteose välise isiku, tundmatu lüürilise mina vaatenurgast, või suhestutakse nimetatud tegelase asemel tema paaristegelasega. Esimene variant kajastub näiteks luuletustes „Anna K.-le“ ja „Peetrusele“, teist võimalust analüüsin järgnevalt lähemalt.

Kui lüüriline mina suhestub tegelasega, keda luuletuses ei mainita, muutub suhestutava tegelase nimi tabuks. Ilmneb, et luuletuses „vürst Mõškinile“ suhestub lüüriline mina hoopis Nastasja Filippovnaga, ehkki tema nime ei mainita luuletuses kordagi. Nime kõrval saavad kaasmarteriteks sel puhul väljavõtted Nastasja Filippovna narratiivist ning talle omistatud omadused: „aga tea, et jäängi rahapakke / hullumeelselt

naerdes heitma tulle“ (Ahi 2013, 44). Nõnda on ka näiteks luuletuses „Adamale“, kus lüürilise mina taustal on äratuntavalt Eeva, ehkki teda ei mainita nimepidi: „tollest hea ja kurja janust / ma ei vabane mu vend“ (5) ja „ma ei muutu iial, Aadam, / küllalt kondiseks, et saada / kellelegi küljeluuks.“ (samas). Samamoodi tundub luuletus „Faustile“ mingis osas samastavat lüürilist mina Margaretaga. Lüüriline mina lausub ses luuletuses: „ei taha ma teada, mis ordu / või isand on see, keda teenid.“ (Ahi 2013, 20). Kõigis mainitud luuletustes on peamiselt käsitletava tegelase nimi seega tabu. Antud juhul võib tõlgendada tabu naistegelaste kultuuriloolist kõrvalejätust rõhutavana, ent see ei ole kõigis luuletustes samamoodi. Näiteks ei saa samamoodi tõlgendada luuletust „La Lupale. Verga järgi“, kus lüüriline mina suhestub La Lupa (it k 'emahunt') armastatu Nanniga (Giovanni Verga novellist „La lupa“ (1880)).

Kõigis neis mainitud luuletustes, kus ei esine lüürilise minaga samastuva tegelase nime, toimib transfokuseerimise mehhanism. Neis tekstides antakse sõna ja lastakse oma lugu rääkida tegelasel, kes pole originaaloo keskmes. Luuletuses „NF“ ilmneb sisust, et sõna on Nastasja Filippovna asemel Parfjon Rogožinil. Selles luuletuses on nimede vähendusmehhanism (juba mainitud initsiaalid pealkirjas ja nimetabuga lüüriline mina) kooskõlas luuletuse pihtimusliku tooniga. Seega on nimetabude kasutamisel Ahi luules mitmeid erinevaid funktsioone, mis sõltuvad konkreetsete luuletuste sisust, ent transfokuseerimine tundub neil juhtudel olevat paratamatu. Transfokuseerimisest Ahi luules tuleb juttu hiljem, luuletuste tähendusi analüüsides.

Eraldi tähelepanu väärrib neis luuletustes pöördumisvormel. Pöördumisvormel annab märku pühendusluuletusest, mis on üks lüürilise luule põhižanre. Pöördumisi esineb lüürikas tihti ning neid väljendatakse enamjaolt mina-sina suhtes. Ent Ahi interfiguraalsetes luuletustes on pöördumisvormelil lisaks žanritunnuste rõhutamisel veel üks eripärane funktsioon: nimelt aitavad need luuleteksti kaasa tuua algnarratiivi dünaamikat. Kui luuletuse pealkiri on „NF“, ent luuletuses kõneleb hoopis Rogožin, kes pöördub Nastasja Filippovna poole, ei kujutle lugeja mõlemat tegelast eraldi, vaid ka nendevahelisi suhteid. Nii võimenduvad ka tegelastega kaasnevad narratiivid.

Väga tihti esineb nimeline marker lisaks pealkirjale ka luuletuse lõpus, enamjaolt viimases stroofis. Viide tegelasele on neil puhkudel sageli luuletuse viimane sõna: see kordub näiteks luuletustes „Anna K.-le“ („seni hoia kinni, Anna.“ (Ahi 2013, 18)),

„Peetrusele“ („su paradiiski lõtvub lõpuks, Peetrus.“ (47)) ja „Tatjana kiri Oneginile“ („ka mitte teid, Oneginit.“ (Ahi 2014, 14)). Veidi varjataval kujul on sama võtet kasutatud ka luuletuses „vürst Mõškinile“ – luuletuse viimane rida ütleb „miks? sa pole muud kui idioot“ (Ahi 2013, 44). Sellistes tekstides rõhutab korduv marker allusiivse lugemisvõimaluse primaarsust ja kutsub üles luuletust algupärasele tekstile mõeldes üle lugema.

Interfiguraalsed markerid esinevad seega Ahi luules nii pealkirjas kui tekstide sees, ehkki paratekstilised markerid on läbivamad. Markeerivad elemendid on tegelaste nimed, mis võivad esineda täiskujul, lühendatult või hoopis peidetult. Enamjaolt on konkreetne nimekuju ka tähenduslik, ehkki tähendused varieeruvad. Suur osa interfiguraalseid luuletusi on markeeritud pühendusega, mis ühest küljest rõhutab luule lüürilisi jooni, teisest küljest annab luuletusele ka dramaatilisi omadusi, suurema dünaamika kujutatud tegelaste vahel. Interfiguraalsust rõhutab Ahi luules tegelasallusiooni topeltmarkeerimine teksti alguses ja lõpus.

2.3. Isikud Eda Ahi luules

Ahi luules kohtub nii fiktsionaalseid kui ka reaalseid isikuid. Fiktsionaalsete isikute seas on tegelasi kirjandusteostest ja müütidest (sekka lipsab ka mõni viide filmitegelastele), ent peamiselt esinevad Ahi luules näidendi- ja romaanitegelased. Reaalseid isikuid Ahi luules on erinevaid, ent neist moodustavad enamuse kirjanikud. Kirjanikest kõnelevate luuletuste puhul on raske öelda, mis neid väljamõeldud tegelasi kujutavast luulest eristab, mistõttu analüüsin järgnevalt interfiguraalsuse piire kompavaid luuletusi, mis rangelt võttes siiski interfiguraalsed ei ole.

2.3.1. Piiridest reaalsuse ja fiktsiooni vahel

Nagu öeldud, kujutatakse reaalistest isikutest Ahi luules peamiselt kirjanikke. Kirjanikest kõnelevad luuletused rõhutavad kas kirjaniku loomingut või imagot. Mõnel pool tundubki, nagu Ahi looks kirjanike teoste, kirjanduslike maneeride ja korduvate tuumideede põhjal tegelasportreesid (nt „Marie“). Teisal jälle joonistub tegelasportree

asemel samade nähtuste põhjal välja katse kätkeđa lüheldasse teksti kirjaniku loomingu tuum (nt „Alliksaarel“ ja „visnapuine“). Genette'i järgi võiks neid tekste iseloomustada mänguliste jäljenduste ehk pastišina, ehkki mõnel juhul („visnapuine“) kipub luuletus pigem paroodilisi noote omandama. Siit aga nähtub igal juhul, kui keeruline on kord kirjanduslikku teksti sattunud isikut piiritleda reaalse või fiktsionaalsena: kui Ahi luulemaailmas samastub kirjanik oma loominguga, aga tema looming on kokkuleppeliselt fiktsionaalne, siis mis eristab kirjanikku siin kontekstis väljamõeldud tegelastest? Ehkki esmapilgul näib, et selline olukord erineb teiste kirjandusteoste tegelaste ülevõtmisest, on neil nähtustel nii mõndagi ühist. Kunsti ja reaalsuse piir on, nagu ikka, õhkõrn.³

Esiteks tunneb lugeja oma varasemate teadmiste ja allusiooni invariatiivsete omaduste põhjal ära mingi isiku, kes pole teose autori välja mõeldud. Samamoodi nagu interfiguraalses kujundis, võetakse reaalseist isikuist kõnelevas luules mingid omadused üle tõetruult, ilma igasuguste kunstiliste teisendusteta. Ent nagu allusioonis ikka, lisanduvad siingi ka variatiivsed omadused. Kuna luuletekstis on reaalsel isikul nii ajalooliselt äratuntavaid omadusi kui ka reaalsusest lahknevaid jooni, võib nende omaduste vahel tunnetada pinget. Nii läheb kirjandusteoses reaalselt isikut ära tundes tööle sarnane lugemismehhanism nagu interfiguraalse tegelase puhul: vaadatakse, mille poolest kujutatud kirjanik sarnaneb, mille poolest eristub oma algkujust, siinkohal reaalsest ajaloolisest isikust, ning tekib võimalus analüüsida, mis kaalutlustel on kirjandusteosesse sattunud reaalne isik.

Näiteks luuletuses „destruktiivsusedeemonilt F.D.-le“ tunneb lugeja ära Dostojevski, kuna tema nimele viidatakse luuletuses mitu korda. Ent lisaks Ahi loodud narratiivile, kus Dostojevskit kõnetab destruktiivne jõud, ilmneb luuletuses mõtisklus kirjandusloome olemuse ja hävitavate külgede üle: „vaid see, kes iseendast üle astub, / saab surematuks oma sulge muuta.“ (Ahi 2013, 7). Kuigi ka Dostojevski elulugu silmas pidades võib kõnelda (enese)hävituslikust eluviisist, on selles mõttes midagi üldistusjõulist ja mitte vaid kõnealuse kirjanikuga seonduvat.

Mis siinkohal aga kirjanikest kõnelevat luulet interfiguraalsest luulest eristab, on algupärandi erinevus. Kui kirjanduses üle kandunud tegelaste puhul pole üldiselt raske

³ Uurimismaterjalist on siinse alapeatüki aineseks „destruktiivsusedeemonilt F.D.-le“, „Marie“, „visnapuine“, „muusalt Tolstoile“, „Alliksaarel“, „1812. Natalia G.“, otsapidi ka „Vergiliusele“.

neid oma algautori ja -narratiiviga siduda, siis ajalooliste isikute kujutamisel tekitab see küsimusi. Kas selles olukorras peaks vaatlema, kuidas on kirjaniku elu kujutanud mõni biograaf? Või lähtuma mingisugusest koondpildist, mis autorist tema loomingu põhjal tekib? Nagu öeldud, siis Ahi puhul on tihti alust teha viimast, kuna seostamine toimubki tihti autori loometöö alusel. Ent Dostojevski eluviis ei ole miski, mida otseselt tema teostest välja saaks lugeda.

Tähelepanuväärne on, et Ahi luules on vahel ka isiklikud viited kõrvuti viidetega kirjaniku loomingule – kirjanikke kõnetatakse nii imago kui loomingu põhjal. Õigupoolest moodustab looming möödapääsmatult osa kirjaniku kuvandist, neid ei saa väga selgelt eristada. Luuletuses „Marie“ tunneb lugeja Marie Underi ära samavõrd sonetivormist ja inversioonist („õnn on olla poognail igihaljas / ise aga igavene ei“ (Ahi 2013, 23)), kui nimeviitest pealkirjas ja „printsessiks“ nimetamisest („printsess, päris oma eestimaine / häbitu ja võimatumalt šikk“ (samast)). See luuletus on näide tekstist, kus reaalsest isikust on saanud justkui tegelane, keda luuletusega portreeritakse. Hoopis erinevalt mõjub aga luuletus „Tallinna valss“ – ühiskonnakriitiline pilt Tallinnast „Saaremaa valsi“ „viisil“, mille taga võib ju samuti näha viidet kirjanikule. Ent rõhk on kindla teksti, mitte kirjaniku peegeldamisel.

Piir reaalsuse ja väljamõeldise peegeldamise vahel avaldub tugevalt luuletuses „1812. Natalia G.“, kus pealkirja ja mõne värsirea põhjal tekib assotsiatsioon Puškini abikaasa Natalja Puškinaga (neiupõlvenimi Natalja Gontšarova – Natalja G.), kes sündis 1812. aastal. Kui minna mööda assotsiatsioonijada aga edasi, võib tekkida ka seos vürstinna Natalja Golitsõnaga, kes oli Puškini „Padaemanda“ (1834) prototüübiks, ehkki pealkirjas sisalduv aastaarv ega luuletuse sisu selleks seoseks nii palju alust ei anna. Kuigi markeris on jäetud nime tõlgendusvõimalus ambivalentseks, rõhutab aastaarv siiski mingi kindla tõlgendusvõimaluse olulisust. Mõlema võimaluse puhul aga on luuletuses kõnetatav isik realselt eksisteerinud, ent kirjanduse ja elu seoste tõttu tänapäevase lugeja jaoks mingid kirjanduslikud ja fiktsionaalsed omadused külge saanud. Samamoodi võib arutleda, kas luuletuses „Vergiliusele“ on olulisem Vergilius kui antiikkirjanik või Vergilius tegelasena Dante Alighieri „Jumalikus komöödias“. Kuivõrd luuletuses viidatakse põrgurännakule, on pigem esil Vergilius kirjandusliku tegelasena, ent siingi on tajutav tõlgendusvõimaluste mitmekesisus.

Ja lõpuks ei saa jätta mainimata ka seda, et kui terminis interfiguraalsus sisaldub sõna *figure*, mida võib tõlkida ajaloolise suurkujuna, siis on interfiguraalsus üleni tõlgendatav suurkujude kandumisenä kirjanduslikesse tekstidesse. Eda Ahi loomingu põhjal on näha, et interfiguraalsusest rääkides ei ole mõnel pool, näiteks luules, sugugi asjakohatu vaadelda ka kirjandusse kandunud reaalseid isikuid. Peamine, mis jääb reaalseid isikuid kirjandusteoste tegelastest eristama, on see, et nende päritolu ei ole tekstuaalne.

2.3.2. Korduma kippuvad kujud

Lisaks kirjanikele kirjutab Ahi sageli traagilise looga naistegelastest. Neid tegelasi ühendab individualism ja püüdlus isikliku vabaduse poole, mis lõpeb ühiskondliku või seltskondliku surve ja kombestiku tõttu kurvalt.

Sellele tegelastüübile vastab suur osa interfiguraalseid tegelasi Ahi luules: Anna Karenina, Nastasja Filippovna – kelle lugu käsitletakse lausa kahes tekstis: „vürst Mõškinile“ ja „NF“ –, Ophelia, August Kitzbergi „Libahundi“ (1911) Tiina, riivamisi ka Piibli esimene naine Eeva. Viimase puhul on oluline Ahi tõlgendus Eevast, mida analüüsin lähemalt veidi hiljem. Mõneti sobitub mainitud tegelaste hulka ka Margareta, kellele viidatakse luuletuses „Faustile“: ehkki individualism ei iseloomusta tema tegelaskuju, ühendab teda teistega püüdlus isikliku õnne poole, mis lõpeb kurvalt. Samuti võib siia alla paigutada printsess Turandoti isikliku traagika loo, ehkki tema näidend on tegelikult õnneliku lõpuga. Kõigi nende tegelaste jaoks on ühine konflikt isiklike väärtuste ja neid ümbritseva ühiskonna vahel. Uurimismaterjali paarikümnest luuletusest võib nõnda kategoriseerida tervelt kaheksa luuletust⁴.

Nende tegelaste kujutamisel on tihti esil surmatemaatika, mis rõhutab tegelaste kirjanduslikkust, kindlaksmääratud saatust. Tegelase hukule viidatakse näiteks luuletustes „Anna K.-le“, „vürst Mõškinile“, „Ophelia“, „NF“. Surmamotiivi puudutatakse ka luuletuses „Turandot“. Anna Karenina, Ophelia ja Nastasja Filippovna puhul on lugeja jaoks tegelase surm vältimatu osa nende tegelaste narratiivist. Kuigi luuletuste diskursuseajal ei kujutata ühtki neist tegelastest surnuna (välja arvatud luuletuses „NF“), mainitakse kõigi vääramatult saabuvat hukku. Kahes esimeses

⁴ „Anna K.-le“, „Faustile“, „vürst Mõškinile“, „Ophelia“, „NF“, „Turandot“, „Tiina“, „Adamale“.

rõhutatakse ka elamist seni, kuni aega veel on. Lüürilise mina üleskutse Anna Kareninale on järgmine: „ära ainult alla anna – / lõpuni on mitu peatust.“ (Ahi 2013, 18) ja Nastasja Filippovna nõuab samuti: „seni tahan mürtsu välku pauku, / kuni ükskord ise õhku lendan“ (Ahi 2013, 44). Seega käivitatakse neis luuletustes kirjandusliku eneseosutuse funktsioon, millega toonitatakse kirjanduslike tegelaste saatuse kinnistatust.

Teine korduv aspekt, mis mõneski luuletuses kattub eespool väljatooduga, on nn saatuslike naiste kujutamine⁵. Mirjam Hinrikus on Tammsaare loomingut analüüsisid välja toonud 19. ja 20. sajandil esile tõusnud dekadentliku naise arhetüübi. Sellisena saab tema järgi iseloomustada tegelasi, kelles ühinevad „kaks vastanduvat naisekuju – madonna ja hoor“ (Hinrikus 2001, 21). Nende naistegelaste puhul on määrav mehe pilk ning tegelase olulisemad omadused joonistuvad välja seoses peamiste meestegelastega. (Hinrikus 2001, 21–22) Eda Ahi luules küll esinevad sellisele kirjeldusele vastavad tegelased (nt La Lupa, Margarita, saatusliku ilu poolest tuntud Turandot, Nastasja Filippovna ja Anna Karenina), ent teistsuguses plaanis: välja on joonistatud nende isiklik traagika, mõtte- ja tundeilm. Ahi esikkogu arvustades tõi Kadri Tüür välja, et lüüriline mina kehtestab end lüürilisest sinast eemaldudes, rõhutades sealjuures, et lüüriline mina kipub Ahi luules olema naissoost, lüüriline sina aga meesoost (Tüür 2013, 265–266). Ehkki Ahi tekstide lüürilise mina sugu ei joonistu kõigis tekstides kaugeltki mitte nii üksüheselt välja⁶, on siinkohal see tähelepanek väga asjakohane. Kirjanduslikult ettemääratud saatusega dekadentlikud naised saavad Ahi luules kaasaelamise ja mõistmise osalisteks ning tihti distantseeritakse neid aktiivselt oma paaristegelastest.

Niisi esineb Ahi luules kõige tihedamalt nii reaalseid kirjanikke kui ka erinevaid, ent enamasti traagilise saatusega naistegelasi. Esimeste puhul hakkab tööle huvitav mäng reaalsuse ja kunsti piiridel, kuna neid peegeldatakse kas loominguga või kirjeldatakse isikupäraste tunnusjoonte abil. Traagilise naiskuju puhul tuuakse välja tegelaste kirjanduslik ettemääratus ning hakkab tööle eneseosutav funktsioon. Ehkki naistegelaste teemat saab Ahi luules veel lähemalt vaadelda ja sügavamalt tõlgendada,

⁵ Ilmneb luuletustes „unenägu“, „Anna K.-le“, „La Lupale“, „vürst Mõškinile“, „NF“, „Turandot“.

⁶ Võib-olla on selgelt naissoost lüürilise minana kõnelev isik Ahi luules konkreetsemate tunnusjoontega ja jääb seetõttu paremini meelde (vt nt „unenägu“, „plika“ ja „*olen tüdruk sukasilme...“ „Maskiballis“).

võib siinkohal väita, et tema luuletustes tuntakse kirjeldatud naistegelastele kaasa ja tõstetakse nad ka mõneti oma algnarratiivist kõrgemale.

2.4. Mida teevad tegelased lüürilises luules?

Tegelasi näeb üldiselt tegutsemas pikemates narratiivsetes tekstides nagu romaanid, näidendid, poemid. Nagu teoreetilises peatükis mainitud, keskendub ka suurem osa tegelaste intertekstuaalseid seoseid uurivatest käsitlustest suurematele narratiividele, lüürikast juttu pole. Sellest tulenevalt aga pole analüüsitud, mis tähendusi toob endaga kaasa interfiguraalsus lüürilises luules. Järgnevalt kirjeldan Eda Ahi luule põhjal kolme võimalikku interfiguraalset võtet lüürikas.

Esimene võte, mida Ahi luules kasutatakse, on **kirjandustõlgendus**: interfiguraalse allusiooni kaudu analüüsitakse kas tegelasi, kellele luuletuses vihjatakse, tõlgendatakse nende päritoluteost tervikuna või tehakse mõlemat korraga. Teisisõnu joonistub luuletuses välja kirjandusteose ja selle tegelaste tõlgendus. Luuletuse käigus antakse vahel ka algteosele hinnang, mis on tajutav invariandi ja variandi spetsiifilises suhtes: kas algmaterjali võetakse tõsiselt üle (mugandus) või teisendatakse mänguliselt (paroodia). Teine võte on **tegelasega suhestuda**: tegelase narratiivist või omadustest tõstetakse esile mingid jooned, millega lüüriline mina suhestub, ent muus osas, näiteks luuletuse narratiivis, esineb rohkelt variatiivsust. Kolmas võte on **tegelaskujundi** kasutamine. Selle võtte abil muutuvad tegelased kitsamas mõttes metafoorseks: tuuakse esile mingeid väiksemaid algtekstiga seostuvaid tähendusi. Neis luuletustes on vähem algtekstiga seonduvat narratiivsust, tegelased mõjuvad pigem nime ja üldistatud „omaduspuntra“, kui tegutsevate elusolenditena. Kõigi kolme võtte puhul on veel üheks määravaks omaduseks interfiguraalse allusiooni invariandi ja variandi vaheline suhe. Lisaks võib kolm varianti siduda Genette'i temaatilise paratekstiga: kui luuletuse pealkirjas esineb tegelase nimi, siis esimese võtte puhul on pealkiri põhiliselt hüpertekstuaalne, teiste võtete puhul pigem kujundlik.

Lüürika üks läbivamaid omadusi näikse olevat lüürilise mina olemasolu, luuletuse tajumine kellegi lausungina (nagu sõnastas Märt Väljataga (2013, 259)). Mainitud kolm interfiguraalsuse funktsiooni vastavad tihti ka sellele, kui kaugel asetseb luuletuse

lüüriline mina luuletuses ilmnevast tegelasest. Esimese võttega samastutakse enamjaolt tegelasega täielikult (eranditeks „Anna K.-le“ ja „Odüsseusele“). Teises variandis on lüürilise mina ja tegelase vahel tugevamalt tuntav distants, invariandi ja variandi vaheline tähenduslik pinge. Lüürilisel minal kas on omadusi, mida algsel tegelasel ei esine, või on luuletuse narratiivis seiku, mis originaalloos puuduvad. Kolmandas võttes pole lüürilise mina ja tegelase suhestumine tähenduse loomisel oluline aspekt, tegelane ja lüüriline mina ei sulandu neis luuletustes üldse.

Viimaks tuleb toonitada, et tegu on võtete, mitte luuletustüüpidega – ühes luuletuses on silmatorkavam üks, teises teine võte, ent tihti võib märgata ühes luuletuses mitut erinevat võtet. Näiteks on interfiguraalse allusiooni tarvis alati mingil määral algmaterjali analüüsida ja tõlgendada, mistõttu on siinmainituist esimene võte tajutav kõigi kõnealuste luuletuste puhul. Eriti tihti segunevad omavahel esimene ja teine võte: luuletustes, mida järgnevalt käsitlen kirjandustõlgendustena, torkab silma ka lüürilise mina ja kirjeldatava tegelase suhestumist. Ent neid luuletusi eristab lüürilise mina olemus: luuletustes, kus peamiselt kasutatakse suhestumisvõtet, on lüüriline mina interfiguraalsest viitest iseseisvam, algmaterjali tõlgendatavates luuletustes aga sulandub rohkem originaaltegelasega ühte. Kuigi eelmainitud interfiguraalsed võtted põimuvad tihti, on enamasti siiski võimalik määratleda, milline võte näib antud luuletuses olevat põhiline.

2.4.1. Kirjandustõlgendus

Kirjanduse tõlgendamise võte on põhiline neis interfiguraalsetes luuletustes, milles fookus on kujutataval tegelasel ja tema lool⁷. Sellistes luuletustes esitatakse suuremate muutusteta originaalnarratiiv lüürilise luule vormis ja kujundlikus kõnes. Sellegipoolest pole tegu kõigest algtekstide värsivormi valatud kontsentratsiooniga, vaid millegi enamaga: tihti toimub neis luuletustes vaadeldava tegelase analüüs või teisendamine ning mõnel puhul antakse selle käigus ka kriitiline hinnang tema päritoluteosele. Seega kuigi luuletuses keskendutakse mingile kindlale tegelasele, avaldub neis luuletustes ka kirjandusteoste ümbermõtestamine või süvenenud tegelaskäsitlus. Viis, kuidas neis luuletustes sageli tegelast analüüsitakse, sarnaneb suhestumisvõttele: lüüriline mina ja

⁷ Uurimismaterjalist võib nii kategoriseerida luuletusi „Anna K.-le“, „La Lupale“, „vürst Mõškinile“, „Tatjana kiri Oneginile“, „NF“, „Turandot“, „Adamale“, „Odüsseusele“.

kõnealune tegelane sulavad omamoodi ühte. Järgnevalt analüüsin lühidalt kolme üksteisest mõnel määral erinevat teksti, milles on esil just kirjandust tõlgendav võte: „Turandot“, „Tatjana kiri Oneginile“ ja „Adamale“.

„**Turandot**“ on siinmainitud tekstidest sisu poolest kõige lähemal oma algupärandile. Kuna kõnealune lugu pole ehk kõige tuntum, tutvustan seda siinkohal paari sõnaga. „Hiina printsess Turandot“ (1762) on Carlo Gozzi dramatiseering iraani luuletaja Nizami jutustusest *commedia dell'arte* žanris. Eesti keelde on ta jõudnud üsna suure kaarega: Marie Underi tõlkes Friedrich Schilleri tööstlusest (1801). (Schutting 2006, 270) Underi tõlgitud näidendist on siinmail võib-olla tuntum Giacomo Puccini ooper „Turandot“ (1926).

Eesti keelde tõlgitud näidend räägib hiina printsess Turandotist, kelle isa tahab teda kangesti mehele panna. Et Turandotil on mitmeid põhjuseid, miks meheleminek talle vastumeelne on – alates tahtmatusest oma individuaalsusest lahti öelda ja lõpetades vihaga selle vastu, kuidas hiina mehed naisi kohtlevad –, mõtleb ta välja triki naitumise edasilükkamiseks. Iga kosilane peab oma elu hinnaga ära arvama kolm mõistatust, mille Turandot esitab. Kõik printsid, kes sellega hakkama ei saa, hukatakse. Nõnda toimubki mõnda aega: printsid ei ole eriti võimekad mõistatusi lahendama ja kaotavad Turandoti ilu nimel oma elu. Viimaks armub Turandoti prints Kalaf, kellest on saatuse tahtel saanud Pekingis tundmatu sõjapõgenik. Ta läheb Turandoti juurde ja lahendab suurema vaevata kõik kolm mõistatust. Turandot on segaduses, kuna prints on tallegi meeltemööda, ent tema jaoks tähendaks abiellumine vabadusest lahti öelda. Nõnda palub ta isalt veel lisa-aega, enne kui abiellub, ning prints teeb järgmise ettepaneku: kui Turandot suudab tema nime koidikuks ära arvata, loobub ta oma elust. Vastasel juhul aga peab Turandotist saama tema abikaasa. Nii Turandot kui keiser nõustuvad tingimusega. Mitmete keerukate skeemide abil õnnestub Turandotil vaevaliselt printsi nimi öö jooksul teada saada. Kui saabub koidik ja printsess nimega lagedale tuleb, tahab Kalaf endalt elu võtta, ent printsess kohkub ja astub vahele. Ta tunnistab printsile oma tundeid ja nad abielluvad õnnelikult. Puccini tööstluses ei õnnestu printsessil printsi nime teada saada, ent ta ütleb selle olevat Armastus, millele järgneb taas õnnelik lõpp.

Eda Ahi luuletuses markeerib allusiooni kõige selgemini pealkiri „Turandot“, mille valguses muutuvad allusiivselt mõistetavaks ka mitmed teised värsiread. Luuletuses

antakse näidendi narratiivist edasi vaid üks lõik, mille võiks paigutada öösse, mil Turandot püüab prints'i nime välja uurida. Luuletust võib tõlgendada Turandoti emotsionaalse seisundi analüüsina, ent veidi sügavamal tasandil tundub luuletus analüüsivat Turandoti tegelaskuju ja tema tegevuse ajendeid.

Luuletus algab olukirjeldusega, milles põimuvad piltlikud sümbolid ja Turandoti narratiivi sõlmpunkt:

su nimetuse tuhmid taevatähed
on üle minu kaela tõusnud kirveks.
kuu irveks kaardub üle külma vere. (Ahi 2017, 37)

Ahi luuletuse kõrvale on sobilik tsiteerida üht Turandoti repliiki näidendist: „Vaid paljas nimetus, vaid paljas mõte, / et talle alistun, mu hävitab“ (Schutting 2006, 356). Luuletuses mängitakse mitmete paralleelsete tähendustega, nt „nimetus“ viitab ühtaegu prints'i nimele ja nime puudumisele. Samuti muutub tähenduslikuks Puccini ooper, kus prints'i „nimetus“ on Turandoti sõnul Armastus. Niisiis antakse edasi Turandoti olukorra konfliktisust: ühelt poolt ähvardab tema elu ja isiklikku identiteeti võimalus, et ta ei saa prints'i nime teada ja on sunnitud temaga abielluma, teisalt tunneb ta prints'i vastu ka ise sooje tundeid ja kardab, et kaotab nende tõttu oma individuaalsuse. Stroofi viimane rida töötab samuti kahel tasandil: esiteks kirjeldab see olukorda, kus lossi ümbrus läigib kuuvalguses hukatud prints'ide verest, teiseks aga viitab Turandoti tundele, justkui naeraks saatus tema põhimõttekindluse kõikumise üle („külma vere“ – külmaverelisuus).

Turandoti kindlameelsus, mis seostub kartusega vabaduskaotuse ees, tundub rahvale külmuse ja julmusena. Ent Turandot ise ütleb: „Ma pole julm. Vaid vabalt elada / ma tahan, iseenda päralt olles“ (Schutting 2006, 347). Ehkki printsess, elab Turandot tegelikult pideva surve all: kui ta ei nõustu abielluma, pannakse ta ilmselt vägivaldselt mehele. Selle vastu võideldes tundub talle, et on võimalik veel mingisugustki vabaduseraasu säilitada. Need tunded on Ahi suutnud koondada oma lühikesse luuletusse Turandotist. Viis, kuidas luuletuses kirjeldatakse isiklikku hukatust kartva Turandoti sisemonoloogi („siis võlla sammun üle vaipade / kui printsess – mitte mõrvar, kelm või pätt“ (Ahi 2017, 37)), annavad täpselt edasi Turandoti tundeid näidendi algupoolel, kui ta püüab abiellumist edasi lükata ja selgitab oma ajendeid.

Kohati kasutatakse siin luuletuse üldise tundetooniga kontrasteeruvat madalamat keeleregistrit: „ja ehkki sest võib tulla paras põnts, / kui hetk on käes, siis – usu mind, hea kõnts“ (Ahi 2017, 37). Ent parodeerimise asemel tundub, nagu oleks siin tegu tegelasanalüüsi võttega: Ahi tekstis varjab Turandot oma rahutust ja ebakindlust, mis tulevad väljapääsmatust situatsioonist, lahmiva solvangu ja külma rahu taha. Luuletuse viimased read on küll toonilt naljatlevad („kui keegi küsib, kuidas läheb, / ma vastan ikka: üle laipade“ (samas)), ent nende taustal paistab selgelt Turandoti meelekindlus (vrd nt Turandoti „Ei või ma seda! Ennem surma läen, / kui heidan ennast mehe tahte alla.“ (Schutting 2006, 356), mida võiks parafraseerida nii: „Abielluda? Ainult üle minu laiba!“).

Seega on luuletuses „Turandot“ esil kirjandust tõlgendav funktsioon. Mitmel tasandil töötavasse teksti on koondatud Turandoti tegelaskuju sisemine konflikt isikliku vabaduse, individuaalsuse ja tunnete vahel. Nende ideede rõhutamiseks ei ole luuletuses näidendi õnnelikku lõppu.

„**Tatjana kiri Oneginile**“ ilmus Ahi kolmandas luulekogus „Julgeolek“. Luuletuse pealkiri on selge marker, mis viitab ühtaegu Aleksandr Puškini värssromaani „Jevgeni Onegin“ (1832) tegelastele ja tsiteerib Tatjana kirja sisaldava teoseosa pealkirja. Luuletus on siinse uurimismaterjali seast kõige hüpertextuaalsem, kõige nähtavamalt mingi algteksti põhjal kirjutatud: esimene rida tsiteerib Tatjana kirja sõna-sõnalt: „ma teile kirjutan, mis enam.“ (Ahi 2013, 14). Sõna-sõnalt, ent mitte märk-märgilt: juba esimeses reas hakkab ilmne luuletuse lahknemine hüpotekstist. Kui Betti Alveri tõlkes „Jevgeni Oneginist“ on esimene rida kurblik-lootusetu pöördumine – „Ma teile kirjutan – mis enam?“ (Puškin 1982, 73), siis Ahi töötluses on esimene rida pigem tülpinud-tüdinud olemusega. Ja juba järgmise reaga minnakse täienisti üle Onegini mõõdukale mõnitamisele.

Kuigi Tatjana kirja põhjal kirjutatud luuletusest võiks ju oodata, et on kasutatud ka Onegini stroofi, siis vormilised sarnasused piirduvad 14 värsirea ja juba mainitud parateksti ning tsitaadiga. Riimiskeemis lahknub Ahi luuletus hüpotekstist. Stroofovormi nihestamist on „Julgeolekut“ arvustades mõtestanud Marilin Vassenin: „Eda Ahi Tatjana suhtub Oneginisse nii külmalt, et ei mõtlegi tema stroofi riimiskeemi järgida“ (Vassenin 2015, 721). Luuletuses annab lüüriline mina, kes samastub täielikult Tatjanaga, Oneginile

hävitava hinnangu, mille taga võib näha tühimust ja Onegini jultunud-ebameeldivat käitumist Tatjana noorusajal.

Ent Ahi Tatjana ei eristu Puškini Tanjast tegelikult hoopiski nii palju. Kuigi algteoses tunnistab Tatjana ka teose lõpul viimaks Oneginile, et armastab teda endiselt, kuid abielu on paratamatus, eelneb sellele kümnekond stroofi kirjeldust, kuidas naine on oma noorpõlvearmastusest kaugenenu ja suhtub Oneginisse taaskohtumisel pigem põlguse kui poolehoiuga. Ahi võimendab samu jooni oma Tatjanas. Võimendus on mänguline, pildiline („mis teha, ahv on ikka ahv – / ükskõik, kas kuningas või krahv“ (Ahi 2014, 14)), aga ka irooniline. Tõsimeelne süütu armastusavaldus, Tatjana kiri Oneginile, ja naljatlev, vastanduvalt madal keeleregister annavad kokku parodiahõngulise teksti, millel on vaieldamatult ka pastiši jooni, kui tuletada meelde tsitaati luuletuse alguses. Luuletust läbib keeleliselt madalduv gradatsioon, mis läbi teksti alguse malbusele vastandub lõpus kõnekäänuline roppus:

ja mitte ükski paragrahv

ei sunni seda pilpa peal

mind hoidma, mis on ilmne sitt.

ka mitte teid, Oneginit. (Ahi 2014, 14)

Tatjana tegelaskuju Onegini-põlguse võimendust võib pidada kriitiliseks võtteks: Puškini Oneginit naeruvääristatakse, Tatjanale antakse sõna ja võim. Võrreldes otsese hüpotektiga on toimunud transmotivatsioon: Tatjanat ei ajenda siin tekstis kirjutama mitte imetus Onegini vastu, vaid tahe tüütule isandale koht kätte näidata. Mänglevalt ja kergelt ta seda Ahi tõlgenduses teebki.

„**Aadamale**“ on esimene tekst Ahi teises luulekogus „Gravitatsioon“. Luuletuses avalduv kristlike müütide kriitika peegeldub veel mitmes teises sama kogu luuletuses (ka siinsesse uurimismaterjali kuuluvates tekstides „eevaline“ ja „Peetrusele“). Üldjoontes joonistub siin luuletuses välja Eeva tagasivaade pattulangemise narratiivile. Markerid on eespool interfiguraalsete markerite peatükis juba nimetatud, nende kaudu avaldub alglugu vihjamisi ja veidi teisendatud kujul. Lüüriline mina on eevastunud ja näib mõtisklevat, mis ajendas teda hea ja kurja tundmise puu vilja hammustama. Lüürilise mina ja Eeva samastumises on näha luuletuse peamist teisendust algloost: lugu antakse edasi Eeva perspektiivist, seega on toimunud transfokuseerimine.

Eeva vaatenurka esitades antakse talle inimlikud jooned. Seeläbi muudetakse Eeva tänapäeval mõistetavamaks, algnaise eemaldamine religioosest kontekstist toob kaasa uusi ideid. Näiteks viidatakse keelatud vilja söömise võimalikele ajenditele: „tahtsin lihtsalt nutta koos“ (Ahi 2013, 5). Madu, saatana kehastus, on luuletuse narratiivist eemaldatud, Eeva käitumise taga nähakse hoopis süüdimatut soovi tunda end ligimesele lähedasena („ma ei kahetsenud iial“ (samas)). „Hea ja kurja janu“ omistatakse Eevale kui inimesele, mitte paradiisiaia elanikule, keda ajendavad põrgulikud tumedad jõud ja tungid.

Luuletuse teises pooles pöördub Eeva otsesemalt Aadama poole. Pöördumine on lahtiütlev, etteheitev ja isegi pilkav: „otsi oma haldjafari, / saa ta silmadeks ja suuks“ (Ahi 2013, 5). Kõige tugevamalt ja distantseeruvamalt toimub lahtiütlemine viimase stroofi viimastes ridades:

ma ei muutu iial, Adam,
küllalt kondiseks, et saada
kellelegi küljeluuks. (Ahi 2013, 5)

Siin toimib sama mehhanism, mida Kadri Tüür täheldas „Maskiballi“ luuletuste puhul: lüüriline mina kehtestatakse lüürilisest sinast lahknevana (Tüür 2013, 266). Kuna lüüriline mina on siin kehastunud Eevaks, antakse luuletuses niiviisi Eevale Adamast eemaldudes individuaalne identiteet.

Tähelepanuväärne detail, mis tõstab luuletuse Eeva psühholoogilisest värsskujutusest kõrgemale, ilmneb samuti viimases stroofis. Nimelt tundub, nagu Eeva näeks tulevikku ette: „kuigi kauaks jääb su vari / minu laeva mastipuuks“ (Ahi 2013, 5). Need värsid viitavad, et Eeva on teadlik maailmast, kus tema isik jääb pikaks ajaks Aadama varju – räägitakse naist vaenavast tulevikust. Luuletuse vältel kehtestatud Eeva identiteedi kaudu kritiseeritakse nõnda nii Aadama-Eeva müüti kui ka mehekeskset maailma.

Niisiis antakse luuletuses ühele arhailisele kirjandustekstile kriitiline tõlgendus. Müüdi pühadus, algatav jõud lõhutakse, vaatepunkt asetatakse asjaosaliste keskele – ent narratiiv antakse siiski muutmatult, ehkki nipsisõnaliselt edasi. Tegelaste inimlikkust rõhutatakse tundeliste ajenditega ning kriitilisel toonil pööratakse ümber müüdi algne väärtussüsteem – üheskoos töötavad seega transfokuseerimine, transmotivatsioon ja transvaluatsioon.

Nagu näha, kasutatakse neis kolmes luuletuses interfiguraalsust kirjandustõlgendusliku võttena. Neis luuletustes markeeritakse tegelaste narratiivi, selle kõrval aga analüüsitakse nende mõtteid ja tundeid. Luuletustes, kus kirjutatakse tegelastest ja nendevahelistest suhetest, võib välja lugeda ka hinnanguid algtekstile. Seeläbi ilmneb, kuidas interfiguraalsus võib toimida metonüümiana, nagu väitsid Ziolkowski ja Müller: tegelase taustal kommenteeritakse ka päritoluteose ideestiku ja tähendusi. Sellest tulenevalt pole raske näha ka interfiguraalse analüüsi asjakohasust lüürilises luules.

Veel üks aspekt, mis kõigis kolmes luuletuses mingil määral avaldub, on lüürilise mina suhestumine interfiguraalse tegelasega. Nimelt asetub kõigis neis luuletustes lüürilise mina vaatenurk kohakuti tegelasega, mistõttu tundub, et lüüriline mina sulandub interfiguraalse viitega täielikult kokku. Nagu peatüki alguses mainitud, ei ole see iseenesest Ahi luules midagi eripärast – interfiguraalsed võtted kipuvadki luuletustes koos esinema. Ent kui „Turandotis“ on raske eristada kirjanduslikku kõrvalpilku ja algset tegelast, siis luuletustes „Tatjana kiri Oneginile“ ja „Adamale“ on algkuju ja Ahi tõlgendus pingestatult erinevad. Olen siin väitnud, et selles pinges väljendub metonüümia ja mingi temaatiline hinnang algteosele, ent teisalt võib siin märgata ka järgnevas alapeatükis käsitletavat võtet, kus interfiguraalne tegelane on lüürilise mina jaoks mask. Siiski ei õigusta see luuletuste analüüsi teisest vaatenurgast. „Tatjana kirjas Oneginile“ on lüürilise mina omadused paroodiline edasiarendus Puškini Tatjana erinevatest omadustest ja elufaasidest; luuletuses „Adamale“ aga toimivad, nagu mainitud, kirjanduslik transvaluatsioon ja transmotiveatsioon. Erinevalt järgnevalt käsitletavaist luuletustest pole siin võimalik üksüheselt eristada mingeid kindlaid lüürilise mina omadusi, mis eksisteeriksid neis luuletustes paralleelselt algtegelase analüüsi, tõlgendamise ja teisendamise.

2.4.2. Maskiball

Eda Ahi luule puhul on palju räägitud maskiballilikkusest. Alust nõnda kõnelda on andnud nii intervjuud luuletaja enesega, debüütikogu pealkiri „Maskiball“, kui ka Ahi tekstid ise. Maskide ettepanek ja äravõtmine, teatraalsus ja dramaatilisus ilmneb ka tegelaste puhul, keda Ahi oma ballile keerutama kutsub: Nastasja Filippovna, Ekke Moor,

või tegelased, kes pärinevad draamatekstidest – Turandot, „Libahundi“ Tiina, „Fausti“ Margareta. Maskiballist on asjakohane rääkida järgmise interfiguraalsuse funktsiooni puhul: tegelasega suhestuvad luuletused. Selliste hulka kuuluvad peamiselt luuletused, kus lüüriline mina küll samastub allusiooni tegelasega, ent mitte kogu narratiivi ulatuses⁸. Järgnevalt analüüsin luuletust „Ophelia“, kus interfiguraalne kujund on mask, mis varjab Opheliast olulisel määral erinevat lüürilist mina.

„**Ophelia**“ on luuletus, kus põimuvad Ophelia lugu William Shakespeare'i „Hamletist“ (1609) ja luuletuse mina-sina suhtest kõnelev narratiiv. Ophelia tegelaskuju markeerivad siin luuletuses pealkiri ja kaks keskmist stroofi, kus on esil uppumismotiiv. Üks luuletuse tasand on Ophelia pöördumine Hamleti poole, teine, paralleelne, aga rohkem esilekerkiv tasand on lüürilise mina pöördumine lüürilise sina poole. Opheliat ja lüürilist mina seob vastuseta armastuse lugu ja sellega kaasnevad tunded.

Ophelia narratiiv esitatakse vihjamisi: invariatiivselt on allusioonis uppumismotiiv, armastatu külmus ja põlgus ning muidugi ka nimi pealkirjas. Ilma pealkirjata ehk Opheliaga nii tugevat seost ei tekiks. Kusjuures Ophelia – ehk tegelikult lüürilise mina ja Ophelia hübriid – on siin luuletuses oma saatusest teadlik („mu süda kisab vete lähedust / need puudutavad juba minu päkki“), ent pole luuletuse diskursuse ajal veel hukkunud. Kui „Hamletis“ eelnes Ophelia surmale meeleheitehoog ja meeltesegadus (ehkki tuleb tunnistada, mitmeti mängitakse seal läbi mujaltki tuntud narratiiv, kus kõige „nõrgamõistuslikum“ tegelane elu kõige selgemini mõistab), siis siin on Ophelia meeleheide üle läinud justkui trotslikuks, ent traagiliseks jonniks: „kõik kuradile, seenele ja seebiks. / eks sülitä. ja pööra teine külg“ (Ahi 2017, 35).

Sellest küljest võibki märgata Ophelia ühtesulamist lüürilise minaga. Nad kogevad sama olukorda: vastaspoole õelust, külmust, kuivust. Ent lüürilise mina positsioon tundub olevat pigem jonnakas, pannes lugeja mõtlema: kes teab, kas ta end oja heidabki, või ähvardab niisama. Jonnakas-kiusliku lüürilise mina kohalolu on tunda Ahi teisteski luuletustes (siit ehk ka Leo Luksi tähelepanek „suurte meeste“ alandamisest), mis soosib tema sisselugemist ka sellesse luuletusse. Kui lüürilise mina positsioon annab Opheliale

⁸ Uurimismaterjalist luuletused „unenägu“, „Faustile“, „Ophelia“, „Tiina“, „eevaline“.

„Hamletist“ tundmatu jonnakuse, siis Ophelia annab lüürilise mina sõnadele ootamatu kaalukuse ja traagika, mis tuleb tugevalt esile kolmandas stroofis:

erinevalt minust, kes ei vaja
varsti enam miskit – vett või muud –
pea teada saad, mis tunne on, kui tuled
ja aimad: ühest mustast aknaruudust
on vaadatud. ja tuntud sinust puudust. (Ahi 2017, 35)

Ei tasu tähelepanuta jätta, et taaskord on kasutatud ülevat ainet („Hamlet“ eksistentsiaalse tüvitekstina, „Olla või mitte olla“) labastavat keelt: „kõik kuradile, seenele ja seebiks“, ajan elule päkad silma ja muud sarnased väljendid. Keelelisel tasandil võimendub samuti luuletuse lüürilise mina mänglev jonnakus. Jälle on näha ironilist hoiakut, siin aga mõjub see eneseironiana ja on kooskõlas vastuoluga pühaliku ja sõnakuuleliku Ophelia ning Ahi trots-kiusliku ja iseseisva lüürilise mina vahel. Ophelia on selles luuletuses kõigest mask, mille lüüriline mina endale ette seab.

Luuletuses „Ophelia“ välja joonistuvad erijooned – kirjandusliku tegelase mingid omadused kui mask lüürilise mina isiklikule narratiivile – on nähtaval väga mitmes Ahi tekstis. Näiteks luuletuses „unenägu“, kus lüürilise mina tunded seostuvad Margaritaga („ma oleksin su uljaim margarita / su unelmate sasipäine nõid“ (Ahi 2012, 5)) või luuletuses „Tiina“, mille mänglevas toonis („sest mulle istub, kui on elus lust, / istub, kui on uljast ulakust.“ (Ahi 2017, 40)) ei meenuta miski peale libahundi ja „libastumise“ Kitzbergi sünget narratiivi.

Eeldusel, et me tajume lüürilist mina mingil määral luuletaja empiirilisele minale lähedalseisvana (Väljataga 2013, 259), on kirjandusliku tegelase endale maskiks valimine omamoodi sarnane sellele, kui transtekstuaalsed tegelased on iseenda staatusest ja saatusest, autoristki teadlikud – Ziolkowski täheldatud kirjanduslikkuse rõhutamine. Kui me näeme lüürilist mina endale kirjanduslikke *alter ego*’sid otsimas, tajume lüürilise mina lähenemist tekstimaailmale, mille osa ta tegelikult ongi. Skaalal kirjanduslik isik-empiriiline isik liigub lüüriline mina varasemalt ehk empiirilise poole kallutatud olekust kirjanduslikkuse poole. Selles väljendub teadlikkus lüürilise luule traditsioonilisest intiimsusest ja omamoodi vastukäik sellele.

2.4.3. Mõõdujad

Viimase interfiguraalse funktsiooniga luuletustes mõjuvad teistest tekstidest pärit tegelased pigem tähenduslike mõõdujatena. Nende narratiiv ei ole neis tekstides nii esil kui kahe eelmise funktsiooni puhul: pigem „laenavad“ nad luuletusele mingit üht tähendust. Ka ei pea lugeja olema originaalteosega väga lähedalt tuttav. Neid tegelasallusioone saab kõige täpsemalt määratleda metafooridena. Nagu võib arvata, on selliseid põgusaid mõõdujaid Ahi luules päris mitmeid⁹. Järgnevalt analüüsin luuletust „Vergiliusele“, mis ühest küljest seob end interfiguraalselt väga tugevalt kahe tegelase ja ühe narratiivi külge, teisalt aga ei jää nende juurde pidama.

„Vergiliusele“ on tekst, kus kohtuvad Itaalia linnad, ajaloolised isikud ja nende taustal olevad kuus erinevat ajastut. Mõnele kindlale teosele viitavaid allusioone on tekstis üks: Vergiliuse ja paari teise viite kaudu seotakse luuletuse tekst Dante Alighieri „Põrguga“ (~1315). Luuletuse narratiiv asetub sümboolselt kohakuti „Põrgu“ algusega („rännak ootab ees meid taas, mu V“ (Ahi 2012, 39); „s i t viib läbi tee me põrgusse“ (samas)), paralleelselt kirjeldatakse siin kujuteldavaid Põrguvärvaid ja renessanslikku linnamaastikku. Kontrastide mänguga sulatatakse ühte mitu ajastut ja kõrvutatakse irooniliselt religiooni ja kunsti.

Nimepidi mainitakse tekstis kolme isikut: poet Vergiliust, kunstnik Caravaggiot ja munk Savonarolat, lisaks nimetatakse kunstiteostest rääkides kaht müütilist olendit – Bacchust ja Eevat. Varjatult on tekstis kohal ka Dante ja – mõneti ootamatult – skulptor Auguste Rodin. Jumalaema on üldistunud arhitektuurseteks „neitsimaarjateks“. Tegelaste galerii on seega kirju. Kuna kõrvuti esinevad ajaloolised isikud ja müütilised olendid ning Vergilius on ühtaegu „Põrgu“ tegelane ning rooma poet, hāgustuvad piirid elu ja kunsti vahel. Ent selle ühistähenduse kõrval on igal tegelasel luuletuses kanda ka oma väiksem roll.

Ehkki Dante on implitsiitselt kohal „Põrgu“ autori ja ühe tegelasena, ei tegutse ta nii, nagu teised isikud siin luuletuses. Õigupoolest annab ta vaid ette narratiivi ja „Põrgu“ kui renessansiaastumise sümboli ja lahkub siis tähendusloomest. Ka Vergilius on siin vaid

⁹ Uurimismaterjalist luuletused „Vergiliusele“, „moorimine“, „eevaline“, „Jõuluvanale“, „Peetrusele“, „Hellas“.

alusnarratiivi tähistaja, ehkki tema kui antiikkirjanik mõjub samuti renessansliku mõtteviisi sümbolina. Rodinile, või õigemini tema skulptuuridele viidatakse esimese stroofi viimastes ridades: „galeriis, kus elab igavene kevad / naabrinaisteks eri masti Evad“ (Ahi 2012, 39). Pindmisel tasandil luuakse nende värsiridadega kujutelm kunstigaleriist. Kunstigalerii kirjelduse all peitub aga Rodini üks tuntumaid eluajal lõpetamata jäänud töid: Dante „Põrgust“ inspireeritud skulptuurigrupp „Põrguvärvad“, mille osaks oli planeeritud ka kuju nimega „Igavene kevad“.

Visuaalne olukirjeldus, mille taustal on patutemaatilised tähendusvarjundid, kordub ka teises ja kolmandas stroofis. Teises stroofis kirjeldatakse ühest küljest Caravaggio maali Bacchusest, teisalt kujutatakse veinijoomingut:

kuigi nad on igavesti vinged,
tean, et sulle pakub pigem pinget
Caravaggio laisapilkne Bacchus
keda tabas ootamatu lahkus
kui ta pea kõik veini ära lakkus
ja siis mõned lonksud meile pakkus. (Ahi 2012, 39)

Kolmandas stroofis on jällegi kirjeldus, milles põimuvad mõnd vana Itaalia linna silme ette toovad renessanssarhitektuuri jooned (avarad aknad, ümarkaar) ja religioosne temaatika:

aknad kõrged ukseavad kaarjad
varitsevad pühad neitsimaarjad
hämarate tänavate nurgil
pattu kes on teind, saab üle kurgi. (Ahi 2012, 39)

Mõlemas stroofis kasutatakse lisaks mainitud kahele tasandile ka temaatilise sügavusega vastanduvat keeleregistrit: „kuigi nad on igavesti vinged“ (Ahi 2012, 39) ja „pattu kes on teind, saab üle kurgi“ (samas). Keele ja kujutatu madalkõrge vastuolulisus võimendub neljandas stroofis, kus munk Savonarola pannakse linnaväljakule turistidega pitsat sööma ja koolat jooma. Lisaks ühilduvad selles stroofis luuletuse kirjutamisaeg, mil Itaalia linnaväljakud ilmselt pidevalt turistidest pakatasid, ja 15. sajand, mil ühel neistsamadest väljakutest hukati Savonarola.

Kuigi narratiivsed ohjad on lüürilise mina käes, kes väidetavalt juhatab Vergiliusele teed põrgusse, ei ole ta ise luuletuses esil, vaid laseb põimuvatel ajastutel ja

kujutluspiltidel esile tõusta. Ühest küljest manifesteerub siin luuletuses üks pragmaatilisemaid rolle, mida interfiguraalsus Ahi luules kannab: kultuuriajalooliste agentide abil seotakse tänapäevane luule kirjandustraditsiooniga. Teisalt aga tundub sisuks olevat midagi muud. Kui luuletuse esimeses pooles võib lugeja unustada, et teda juhatatakse ühes Vergiliusega põrgusse, siis Savonarola-stroofis tuleb olukorra tumedus taas esile. Savonarola, munk, kes oma valitsusajal Firenze kutsus linnarahvast üles ilmalikku ilu nipsasajakeste ja kunstiteoste näol hävitama, astub kujundina vastu luuletuse esimeste stroofide rõhutatult ilusale visuaalile. Põrgumotiivi saab siin järelikult tõlgendada ka Savonarola uskumuste tõsiduse iroonilise pilamisena, ent tundub, et luuletuse tähendus võib olla ambivalentsem.

Tagasi interfiguraalsuse juurde pöördudes on siin luuletuses kõnetatud isikud peamiselt metafoorse funktsiooniga, nagu öeldud. Näiteks võib neid tõlgendada nii: Savonarola esindab tõsiusklikkust, kunstivaenu, Vergilius üheaegselt Dante „Põrgut“ ja renessansi, kunstiteosed ja kunstnikud ilukeskset maailmanägemust. Ent ühegi isiku puhul ei pea luuletuse tähenduse mõistmiseks olema detailselt tuttav nende isikute tausta ja tegevusega.

Nõnda on Eda Ahi loomingus ka luuletusi, kus interfiguraalsus avaldub peamiselt lühikestes tegelaskujundites. Neis luuletustes ei joonistata põhjalikult või täpselt markeerides välja algtegelaste narratiivi ja iseloomu, vaid luuakse ühendus luuletuse ideede ja tegelase omaduste vahel. Lüürilise mina suhestumine tegelastega ei ole enamjaolt tugevalt esil. Erandeiks on „eevaline“, kus lüüriline mina loob seose enda ja Eeva vahel, ja mingil määral ka tsükkel „moorimine“, kus lüüriline mina suhestub ekkemooriliku rändamisega. Ent ka mõlema erandi puhul on mainitud tegelane vaid miski, millelt laenatakse paar üksikut üldistatud omadust.

Interfiguraalsus on seega Eda Ahi luules läbivalt kohal. Kord tõlgendavad interfiguraalsed allusioonid kirjandust, kord toimivad (eneseiroonilise) maskina, kord tähendusloome vahendina. Valdav osa neist luuletantsule kutsutud isikutest on tegelased kirjandusteostest. Nende hulgas on enam esil saatuslikud ja traagilised naistegelased. Mõnes luuletuses elatakse tegelastele sügavalt kaasa ning nende tähtsust ja tegevuse

tagamaid analüüsitakse, teisal jälle mõtestatakse algteose ideid ümber ning parodeeritakse originaalautorit.

Interfiguraalsuse teorias välja toodud erijooned on esil ka Ahi luules, hoolimata lüürilisest vormist: tegelasnimedega tulevad Ahi tekstidesse kaasa ka tegelaste lood ja omavahelised suhted; tegelasi kasutatakse nii metafoorselt, mingit invariatiivset külge rõhutades, kui ka metonüümiliselt, öeldes midagi kogu tegelase päritoluteose kohta. Genette'i täheldatud transfokuseerimine on Ahi interfiguraalses lüürikas samuti väga esil: ilmselt seetõttu, et lüürilisele luulele on omane lüürilise mina vaatenurk, samas kui enamik teostest, millele Ahi vihjab, pole kirjutatud minajutustaja vaatenurgast. Interfiguraalsus toob Eda Ahi luulesse kaasa tähenduslikku draamatikat ja aktiivset suhtlust kirjanduslooga.

Kokkuvõte

Intertekstuaalsus on üks Eda Ahi loomingu läbivamaid jooni. Kuigi seda esineb nii peidetult kui ka avalikult, nii vormis kui ka sisus, on üks sagedasemaid intertekstuaalsuse avaldumisvorme Ahi loomingu tegelasallusioonid. Ent tegelasallusioonid Ahi luules erinevad nii funktsiooni kui ka tähenduse poolest. Siinse bakalaureusetöö eesmärk oli Eda Ahi luule näitel uurida, mismoodi võib lüürilises luules avalduda interfiguraalsus ehk tekstidevahelised suhted, mis hõlmavad kirjandusteoste tegelastega seonduvat. Eesmärgi täitmiseks püstitasin kaks uurimisküsimust, olgu need siin veelkord ära toodud:

1. Kuidas kujutatakse kirjandusteoste tegelasi Eda Ahi luules?
2. Mis funktsioon on interfiguraalsusel Eda Ahi luules?

Oma töö teoreetilise osa põhjal uurisin analüüsipeatükis Ahi interfiguraalsetes luuletustes järgmiseid aspekte: mis soodustab interfiguraalsuse äratundmist Ahi luules – teisisõnu, millised on interfiguraalsete illusioonide markerid; kuidas ja millised isikuid ning tegelasi Ahi luules kujutatakse; mis tähendus on interfiguraalsetel allusioonidel Ahi luuletustes. Kahe esimese aspektiga otsisin vastuseid esimesele uurimisküsimusele ehk kirjeldasin, kuidas kujutatakse tegelasi Eda Ahi luules. Kolmandas aspektis püüdsin vastata küsimusele, mis funktsioon on Ahi luules interfiguraalsusel.

Põhiosa Ahi luule interfiguraalsetest markeritest avaldub paratekstides tegelasnimede kujul. Nimekujusid on markerites erinevaid: esineb täiesti muutumatuid, aga ka lühendatud ja üldistatud nimesid. Nime lühendamises võib näha seost luuletuse tähendusega: kas rõhutatakse omamoodi epistolaarset pöördumist või lüürilise luulevormi intiimsuses avalduvat familiaarsust. Enamasti aitavad lisaks nimele tegelasi ära tunda luuletusse põimitud seigad algnarratiivist. Sageli mainitakse Ahi luules nimepidi ühte tegelast, ent kujutatakse teist. Sel juhul on kujutatava tegelase nimi iselaadi tabu, mis võib kaasa tuua oma eritähendusi. Need luuletused on tihti vormistatud pühendusluuletustena, mis omakorda võimendavad algnarratiivi ja toovad tegelastevahelist dünaamikat luulesse tugevamalt sisse. Lisaks nimelistele markeritele rõhutab Ahi luule allusiivset lugemisvõimalust ka markerite asend: tihti on tegelase nimi nii luuletuse alguses kui lõpus.

Ahi luules mainitud isikuid on erinevaid, lõviosa neist moodustavad kirjanikud ja kirjandusteoste naistegelased. Kirjanikest kõnelevad luuletused sarnanevad mitmes aspektis interfiguraalsetele luuletustele. Lugeja jaoks tekib kultuuriliste teadmiste ja Ahi luules avalduva variatiivse allusiooni vahel pinget, mis sarnaneb interfiguraalse allusiooni äratundmisel käivituvale lugemismehhanismile. Kirjanikest kõnelevates luuletustes esineb erinevaid rõhuasetusi: kord rõhutatakse kirjaniku kuvandit, kord loomingut, sageli on mõlemad aspektid luuletuses kõrvuti. Sellest lähtuvalt on luuletusi, mis mõjuvad iselaadi tegelasportreedena, aga ka luuletusi, mis koondavad mõne kirjaniku loomingulist tuuma. Tegelasallusiooni ja kirjanikallusiooni põhiline erinevus Ahi luules on algupärandi olemus: õhku jääb küsimus, kust otsida kirjaniku „päritolusteost“.

Tegelaste puhul, keda Ahi kujutab, võib märgata mitmeid ühisjooni. Esiteks kohtab Ahi luuletustes sageli individualistlikke traagilise saatusega naistegelasi, kes püüdnud isikliku õnne või vabaduse poole, teiseks torkab silma ka niinimetatud dekadentliku ehk saatusliku, mehi hukutava naise tüüp. Tähtsusetult tõstetakse aga mõlemad tegelastüübid Ahi luules nende algnarratiividest kõrgemale. Ühest küljest osutatakse neis luuletustes tihti tegelase kirjanduslikele, ettemääratud omadustele (näiteks traagiline surm), teisalt pööratakse nende poole või suhestatakse nendega algnarratiivi väliselt, tõstes need naistegelased esile teiste tegelaste seast. Teisisõnu distantseeritakse neid kaas(mees)tegelastest, kellest sõltuvana neid algteostes on kirjeldatud.

Eda Ahi luule põhjal joonistub välja kolm interfiguraalset võtet, mis võivad lüürilises luules ilmned. Esimene neist on kirjandust tõlgendav võte, mis läbi tegelasallusiooni kaudu analüüsitakse ja hinnatakse algmaterjali. Ahi loomingus samastatakse tõlgendusluuletustes tihti lüüriline mina tegelasega, kellele viidatakse: see tähendab, et lüüriline mina kõneleb tegelasena. Neis luuletustes on põhifookus tegelasel ja tema lool, tegelast analüüsitakse ja tõlgendatakse ning vahel antakse analüüsist lähtuvalt ka mingi hinnang algteosele. Kolme näite põhjal tuli välja, et algteksti ja -tegelasi võidakse teisendada, aga vahel kujutatakse neid väga lähedaselt oma originaalkujule. Lisaks toovad sedasorti luuletused välja interfiguraalse metonüümia, kuna tegelasele viidates saab kaudselt kõnelda ka algteose erinevatest aspektidest.

Teine interfiguraalne võte Ahi luules on tegelasega suhestumine. Luuletustes, kus on esil see võte, kasutatakse tegelast maskina, mille lüüriline mina ette paneb: tegelaselt

„laenatakse“ mingeid omadusi, ent luuletuse narratiiv lähtub omakorda millestki muust. Selle võtte juures analüüsitud luuletusest tuli välja, et mask võib toimida ka eneseiroonilise võttena. Lüüriline mina on iseseisvam, tal on mingeid tegelasest eristatavaid omadusi, mis maski alt välja paistavad.

Kolmas interfiguraalne võtte on see, kui interfiguraalne allusioon esineb tegelaskujundina. Tegelaskujundeid sisaldavates tekstides pole algnarratiiv nõnda tähtis või rõhutatud, pigem kasutatakse tegelasi metafoorselt, viidates nende kindlatele omadustele. Kui esimese kahe võtte puhul oli mõnel määral oluline ka lüürilise mina ja tegelasallusiooni suhestumine, siis tegelaskujundi(te)ga luuletustes ei ole lüürilise mina ja kujutatava tegelase vahel tavaliselt samastumist.

Kõigi kolme võtte puhul tuleb märkida, et nagu kirjanduses ikka, pole võimalik eri nähtuste vahele lõplikult selgeid piire tõmmata. Kuigi enamjaolt saab määratleda, milline võtte on luuletuses teistest tähenduslikum või silmatorkavam, avalduvad paljudes luuletustes mitmed võtted korraga.

Seega tuleb välja, et tegelased võivad lüürilises luules ilmned küll – isegi kui nad ei tegutse nõnda, nagu narratiivsemates teostes. Kuivõrd interfiguraalsust on vaadeldud enamjaolt tegelasloome või kirjandusteoste vahel rändavate tegelaste näitel, võiks ju eeldada, et ka luules taandub interfiguraalsus tegelaste ülevõtmisele ja nende algnarratiivi lüürilises vormis edasiandmisele. Eda Ahi luules see nõnda ei ole, ent tema interfiguraalses loomingus on „võtted see-eest vahel päris vinged“ (Ahi 2012, 58). Interfiguraalsuse puhul avaldub lüürilises luules väga tugevalt hoopis kujundlik aspekt, kuna tegelase kujutamisel luuakse assotsiatsioonide luuletuse ideestiku ja tegelase algkuju vahel.

Kirjandus

- Ahi, Eda.** 2012. *Maskiball*. Värske Raamat 10.
- 2013. *Gravitatsioon*. Verb.
- 2014. *Julgeolek*. Verb.
- 2017. *Sadam*. Verb.
- 2018. *Sõda ja rahutus*. Verb.
- Allen, Graham.** 2011. *Intertextuality (Second edition)*. London, New York: Routledge.
- Baudelaire, Charles.** 1967. „Raibe.“ Tõlkinud August Sang. – *Kurja lilled*, 29–30. Loomingu Raamatukogu 35/36. Tallinn: Periodika.
- 2004. „Raibe.“ Tõlkinud Ain Kaalep. – *Vikerkaar* 9, 1–2.
- „Une Charogne.“ – <https://fleursdumal.org/poem/126>. Vaadatud 18.05.2020.
- Culler, Jonathan.** 1980. „Poetics of the Novel: Character.“ – *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, 230–238. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan.** 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- EKSS** = Eesti keele seletav sõnaraamat. 2009. <http://www.eki.ee/dict/ekss/>.
- Genette, Gérard.** 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- 2001. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang.** 1983. *Faust*. Tõlkinud August Sang. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hinrikus, Mirjam.** 2001. „Dekadentsist ja dekadentlikust naisekujutusest Tammsaare loomingus.“ – *Ariadne Lõng* 1/2, 18–30.
- Kilusk, Ott.** 2013. „Kummardus riimilisele luulele.“ – *Vikerkaar* 3, 97–99.
- Loog, Alvar.** 2019. „Milleks anda avanssi, mida pole küsitud?“ – *Postimees*, 15. märts. <https://kultuur.postimees.ee/6545608/milleks-anda-avanssi-mida-pole-kusitud>. Vaadatud 18.05.2020.

- Luks, Leo.** 2015. „Taevane ja maine armastus.“ – *Vikerkaar* 4–5, 166–170.
- Mihkelev, Anneli.** 2005. *Vihjamise poeetika*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Müller, Wolfgang G.** 1991. „Interfiguralität: A Study on the Interdependence of Literary Figures.“ – *Intertextuality*, 101–121. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Popovič, Anton.** 1976. „Aspects of Metatext.“ – *Canadian Review of Comparative Literature* 3 (3), 225–235.
<https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/view/2290>. Vaadatud 19.05.2020.
- Porovart, Laura.** 2014. „Siiralt sooritatud patud ainult kaunistavad naist.“ – *Müürileht*, 15. mai. <https://www.muurileht.ee/siiralt-sooritatud-patud-ainult-kaunistavad-naist/>. Vaadatud 18.05.2020.
- Puškin, Aleksandr.** 1982. *Jevgeni Onegin*. Tõlkinud Betti Alver. Tallinn: Eesti Raamat.
- Richardson, Brian.** 2010. „Transtextual Characters.“ – *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, 527–541. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Rooste, Jürgen.** 2014. „Siiralt sooritatud patud ainult kaunistavad naist!“ – *Looming* 1, 130–133.
- Schutting, Riina** (koost.). 2006. *Itaalia maskid: Commedia dell'arte ümber*. Tallinn.
- Soolo, Elli [Mihkel Kunnus, pseud].** 2014. „Elu, armastan sind, ikka uuesti sinusse armun.“ – *Sirp*, 24. jaanuar. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/elu-armastan-sind-ikka-uuesti-sinusse-armun/>. Vaadatud 18.05.2020.
- Ziolkowski, Theodore.** 1983. „Chapter Four. Figures on Loan: the Boundaries of Literature and Life.“ – *Varieties of Literary Thematics*, 123–151. Princeton: Princeton University Press. <https://archive.org/details/varietiesofliter0000ziol/page/n5/mode/2up>. Vaadatud 18.05.2020.
- Talvik, Heiti.** 1988. „Laip rannal.“ – *Luuletused*, 71–72. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tintso, Margit.** 2017. „Kui on meri...“ – *Looming* 8, 1211–1212.
- Tüür, Kadri.** 2013. „Maskiball ja silmakiri.“ – *Looming* 2, 263–266.

Urgas, Silvia. 2014. „Gravitatsioon hoiab jalad maas ja pea taevamannas.“ – *Värske Rõhk* 39, 117–120.

Varis, Essi. 2013. „A Frame of You: Construction of Characters in Graphic Novels.“
Litsentsiaaditöö. Jyväskylä Ülikool, humanitaar- ja sotsiaalteaduste valdkond, kunsti- ja kultuuriteaduste osakond. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/41711>. Vaadatud 19.05.2020.

Vassenin, Mariliin. 2015. „Neljanda oleku sädelus.“ – *Looming* 5, 721–723.

Väljataga, Märt. 2013. „Mis on luule? II“ – *Keel ja Kirjandus* 3, 254–268.

Figures in Lyric Poetry: Interfigural Analysis of Eda Ahi's Poetry. Summary

The aim of this bachelor's thesis is to study the phenomenon of allusions to literary figures in lyric poetry. The material analysed came from Eda Ahi's five poetry books published to this date: "Maskiball" (*Masquerade*, 2012), "Gravitatsioon" (*Gravity*, 2013), "Julgeolek" (*Security*, 2014), "Sadam" (*Harbour*, 2017) and "Sõda ja rahutus" (*War and Perturbation*, 2018). Although intertextuality has often been noticed in the reception of Ahi's poetry, it has not been analysed from the perspective of interfigurality. However, in Ahi's poetry, references to other texts very often occur in interfigural allusions.

Interfigurality, the phenomenon of literary figures appearing in other works in addition to their origin stories, was first described in length by Wolfgang G. Müller. According to Müller, intertextuality is often realized in interfigural characters. Before Müller, Theodore Ziolkowski described the way in which interfigural characters are meaningful in their deviation from the original work. The wider intertextual background of this thesis comes from Gérard Genette and his formulation of transtextual theory.

The thesis consists of two chapters. The first chapter describes the theory of interfigurality in the context of transtextuality, as well as marks the differences and similarities between a literary figure and the poetic speaker in lyric poetry. The second chapter of this thesis analyses and describes interfigurality in the poetry of Eda Ahi.

Interfigurality in Ahi's poetry is mostly marked by the names of the characters about whom Ahi writes. Character names mostly remain unchanged. Sometimes, however, Ahi's poems refer to a character by their initials or portray the companion of the character named. In those instances, the character named is the addressee of the poem, and the lyric speaker is an unnamed but recognisable character. In those poems, the dynamics of a narrative text are brought into the poem: one imagines two characters and the relationship between them instead of reading just a portrait of one character. The position of names in Ahi's poetry is meaningful as well: names often appear both in the title and the last verse of the poem, thus emphasising the interfigural allusion.

The people Ahi's poetry most often refers to are writers, and female characters. The poems about writers blur the lines between fiction and reality, as they are similar to interfigural poems. One begins to wonder, if real people can have origin texts as well. That is in fact what differentiates interfigural poems from poems about writers: in interfigural poetry, one can quite easily trace the characters mentioned back to the text they are from, but one most often cannot do that with actual people.

The female characters portrayed in Ahi's poetry are usually either individualists with a tragic destiny or *femme fatales*. In Ahi's poems, the characters are risen out of their origin stories in an uplifting manner, and they are distanced from their (male) counterparts. They are given an independence from the stories they are otherwise inevitably bound to.

There are three main interfigural devices used in Ahi's poetry. Firstly, the device of literary interpretation: in the poems which utilise this device, interfigurality is used to interpret, analyse and sometimes criticise literary works and figures. In the cases of interfigural literary interpretation, the original character's narrative is shortly described in the poem. The second device is akin to a masquerade, it manifests in the poems where the poetic speaker uses a literary character as a mask. In the "masquerade" poems, the speaker has qualities that differ from the original character, thus showing that the character is just a mask. The third device uses interfigural allusion as a metaphor. In those instances, the character from another work is referenced in connection to the meaning or content of the poem overall, but their narrative is not necessarily marked or described.

Even though the three devices are different, they often mix and appear together. However, it is mostly still possible to discern, which device is most important in creating the meaning of the poem. Eda Ahi's poetry shows that in lyric poetry, interfigurality can be used as a poetic device.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Saara Lotta Linno

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Tegelased lüürikas: Eda Ahi luule interfiguraalne analüüs“, mille juhendaja on Mart Velsker, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Saara Lotta Linno
27.05.2020