

DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONIS
COMPARATIVAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

8

DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONIS
COMPARATIVAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

8

KATRIN PUIK

Iroonia Heiti Talviku ja
Betti Alveri luules



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Väitekirj on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi nõukogu otsusega 14.–15. mail 2009.

Juhendaja: dots Arne Merilai

Oponendid: prof dr Cornelius Hasselblatt (Groningeni Ülikool)

dr Anneli Mihkelev (Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus)

Kaitsmise koht: Tartu Ülikooli nõukogu saal

Kaitsmise aeg: 2. juuli 2009

Töö kirjutamist on toetanud sihtfinantseeritav teadusteema „Mimeesi retoorilised alusmustrid ja eesti tekstikultuur” (SF0030054s08).

ISSN 1406–913X

ISBN 978–9949–19–152–9 (trükis)

ISBN 978–9949–19–153–6 (PDF)

Autoriõigus Katrin Puik, 2009

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ee

Tellimus nr 210

SISUKORD

Sissejuhatus	8
1. Töö eesmärk ja varasemad käsitlused	8
2. Analüüsitava korpus, töö ülesehitus ja metoodika	9
3. Iroonia mõiste ajaloost	12
4. Iroonia mõiste piiritlemisest	15
5. Verbaalne ja olukorrairoonia	16
6. Iroonia ja fiktsioon	20
I Iroonia kui võte	22
1. Kuidas irooniat ära tunda?	22
1.1. Iroonia signaalid	22
1.2. Iroonia kontekstisidusus	23
2. Iroonia klassikalisest definitsioonist	26
3. Klassikalisele definitsioonile vastav ehk antonüümial ja eitusel rajanev iroonia	28
3.1. Klassikaline iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules	28
3.2. Iroonia tõlgendamine ja kontekst	33
3.3. Iroonia kui näiva erinevuse varjus peituv sarnasus	33
4. Iroonia kolmevalentsetes süsteemides	34
5. Klassikalisele definitsioonile lähedane ambivalentne iroonia	37
5.1. Iroonia, kus vastanduvad tähendused ei ole hierarhiseeritud	37
5.2. Traditsioon ja modernsus	38
5.3. Kirg ja refleksioon	40
6. Iroonilised võrdlused	43
6.1. Klassikalise iroonia abil analüüsitavad lihtsad iroonilised võrdlused	43
6.2. Iroonia, kus võrreldava konnotatsioonid asenduvad võrdlusaluse konnotatsioonidega	44
6.3. Iroonia, kus võrdlus loob võrreldava ja võrdlusaluse ühisosa ning hierarhia	46
6.4. Dramaatiline iroonia võrdlustes: tegelase ja jutustaja tasandil on võrreldav vastupidiste konnotatsioonidega	48
7. Iroonilised metafoorid	49
7.1. Lihtne irooniline metafoor	49
7.2. Madaldavad iroonilised metafoorid	51
7.3. Paisutavad iroonilised metafoorid	54
8. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine	55
8.1. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine Heiti Talviku luules ..	55
8.2. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine Betti Alveri luules	57
8.3. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine kui madaldamine	58
9. Irooniline metonüümia	60
9.1. Irooniapotentiaalliga metonüümia	60
9.2. Pärinimede metonüümilisel kasutusel põhinev iroonia	62

9.3. Metonüümilistest detailidest võrsuv iroonia	64
10. Skalaarsed ja stilistilised nihked ning ebakõlad	65
10.1. Litootes.....	65
10.2. Iroonilised stilistilised madaldused	65
10.3. Iroonilised stilistilised paisutused	67
10.4. Konnotatsioonidel ja implikatuuridel põhinev iroonia.....	68
10.5. Iroonilised riimid.....	68
11. Irooniline kõnetegu	69
12. Mainiv iroonia	70
12.1. Mainimisteeooria ja keele polüfoonilisuse teooria.....	70
12.2. Fiktionaalse diskursuse neli instantsi	72
12.3. Jutustaja/lüüriiline mina tsiteerib tegelast	73
12.4. Tegelane tsiteerib tegelast.....	80
12.5. Iroonia põhineb vaatepunktide vastandamisel	81
13. Iroonilised rollimängud	82
13.1. Klassikaline irooniline rollimäng.....	82
13.2. Klassikaline irooniline rollimäng Heiti Talviku ja Betti Alveri luules.....	83
13.3. Iroonilis-allegoorilised rollimängud.....	86
14. Olukorrairoomia tegelasekujutuses	89
14.1. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, kuidas ta räägib.....	90
14.2. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, millest ta räägib	93
14.3. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, kuidas ta käitub.....	99
15. Sokraatiline iroonia	104
15.1. Sokraatilise iroonia mõistest	104
15.2. Iroonia kui võtte Heiti Talviku ja Betti Alveri luules	108
II Iroonia kui mõte	115
1. Romantilise iroonia kontseptsiooni eeldused.....	115
2. Romantilise maailmavaate aspekte	117
3. Romantiline iroonia.....	118
4. Minevik <i>versus</i> olevik Heiti Talviku ja Betti Alveri luules	122
5. Olukorrairoomia tunnetus Heiti Talviku loomingus	125
5.1. Ühiskonnakriitilisus	125
5.2. Sümbolsete väärtuste ümberpööratavus	126
5.3. Lüüriiline mina kui vastandlike jõudude võitlusväli	127
5.4. Eneseteostuse võimatus ja täiuseiha nurjumine	128
5.5. Tõe loomupärane varjumine	131
5.6. Inimolu paratamatu vastuolulisus	131
6. Filosoofia asemel luule	133
6.1. Filosoofia <i>versus</i> luule	133
6.2. Mõistus <i>versus</i> tunded Heiti Talviku luules.....	134
6.3. Mõistus <i>versus</i> tunded Betti Alveri luules	135
7. Olukorrairoomia tunnetus Betti Alveri luules	138
7.1. Inimhinge kahestumine	138

7.2. Inimolu paratamatu vastuolulisus	140
7.3. Eksistentsiaalne nurjumine.....	140
7.4. Inimene kui saatuse mängukann	143
7.5. Surm kui ainus kindel pidepunkt.....	144
7.6. Lõpmatuse põhimõtteline kättesaamatus lõplikule inimesele	145
8. Luule luulest.....	146
8.1. Autometafaktiivsus Heiti Talviku luules	147
8.2. Autometafaktiivsus Betti Alveri luules.....	150
9. Eksistentsiiroonia ületamisest	155
9.1. Eksistentsiaalse ängi ületamatus Heiti Talviku luules	156
9.2. Blasfeemiline ülenemine	157
9.3. Modernne paroodia	158
9.4. Trots ning paradoksaalsuse aktsepteerimisest võrsuv dünaamika	159
9.5. Betti Alver kui enesekindlam ja -teadlikum alustaja	161
9.6. Ime lihtne ilmumine	162
9.7. Eituse ja hävituse kaudu lahenduseni liikumine	163
9.8. Lahendus sünnib vastandite iroonilises pinges	164
Kokkuvõte	168
Kirjandus	177
Summary. Irony in the poetry of Heiti Talvik and Betti Alver	182
Registrid	187
Nimeloend	187
Heiti Talviku luuletused	189
Betti Alveri luuletused ja poeemid	190

SISSEJUHATUS

I. Töö eesmärk ja varasemad käsitlused

Käesoleva töö eesmärk on uurida irooniat arbujate Heiti Talviku ja Betti Alveri luules. Sellisena on see uurimus jätkuks mu magistritööle „Iroonia mõistest Heiti Talviku luule näitel” (2003), mis käsitles lähemalt kolme iroonia liiki – verbaalset, sokraatilist ja romantilist irooniat – ning analüüsis nende valgelt Heiti Talviku luulet. Magistritöö sihiseadet on alljärgnevalt avardatud ja süvendatud, uuritavat tekstikorpust suurendatud, sest lisaks Heiti Talviku lüürikale on vaatluse all ka Betti Alveri 1930.–1940. aastate luulelooming.

Õhtumaises kultuuris on iroonia pika ajalooga ning praeguseks väga põhjalikult ja mitmekülgsest käsitletud teema, millega on tegelenud arvukalt eri valdkondade uurijaid (kirjandus- ja keeleteadlasi, filosoofe, psühholooge jt). Eesti keeles pole aga seni ilmunud ühtegi irooniamonograafiat, see mõiste esineb siin-seal üksikkäsitlustes, vastavalt käsitluse teemale ja eesmärgile kas kitsendatud ja spetsiifilises või väga üldises, lähemalt täpsustamata tähenduses. Eesti kirjandusteaduse vallas võib teoreetiliselt üldistavama ja ühtlasi originaalse irooniateemalise kirjutisena nimetada vaid Arne Merilai artiklit „Irooniline kohanemine” (2005). Üksikautorite irooniapoeetika analüüse tehtud ei ole, ka Talviku ega Alveri luulet pole sellest aspektist varem lähemalt käsitletud.

Nii Betti Alveri kui ka Heiti Talviku luule senises retseptsioonis on „iroonia” kõigest märksõna. Nende tekste on nimetatud irooniliseks, teinekord ka täpsustatult romantiliselt või sokraatiliselt irooniliseks, nii mõnigi kord tuleb ette iroonia naabermõisteid „grotesk” ja „paroodia”. Alveri puhul on kriitikutel ja uurijatel olnud raske jätta irooniat nimetamata, kui juttu on tema poeemidest (vt nt Muru 1975a: 95, 97; Muru 2003: 25, 33, 37, 39, 44, 47, 49; Kangro 1981: 209), kus see on kahtlemata üks silmatorkavamaid retoorilisi võtteid. Talviku puhul kohtab iroonia mõistet rohkem seoses „Kohtupäevaga” (vt nt Muru 1975b: 133, 136, 139), kust leiab tõepoolest selgekujulisi klassikalise iroonilise troobi näiteid ning kus lüürilise mina ja tema vastaste positsioon, seega ka pilke suund on kergemini määratletavad. „Palavik” on ses osas märksa ambivalentsem, mistõttu on näiteks Ants Oras öelnud, et sellest luulekogust ei saanud ta aru, kas lugeda seda tõena või irooniana (Oras 1957: 6).

Paaril korral tuleb Alveri ja Talviku luule retseptsioonis ette ka romantilise ja sokraatilise iroonia mõiste. Näiteks just Heiti Talvik, arvustades Betti Alveri „Viletsuse komöödiat”, sõnab: „nagu „Valges vareses”, „Ullas” ja „Vahanukus”, nii ka siin [„Viletsuse komöödias”] murrab enesele teed Alveri karikeerimislust ja romantiline iroonia.” (Talvik 2004c: 144). Mida täpselt – kas näiteks fiktsiooni esmatasandist väljaastumisi? – Talvik romantilise irooniaga aga silmas peab, sellest tekstist ei ilmne.

Talviku luulest rääkides kasutab sokraatilise ja ka romantilise iroonia mõistet Aleksander Aspel (Aspel 2000d: 298), kelle artiklis „Heiti Talviku isiksus ja

luule” (1958) sisaldub senistest kõige ulatuslikum Talviku iroonia analüüs. Aspeli selleteemalisi seisukohti on üsna põhjalikult refereerimis- ja tsiteerimisväärselt pidanud Bernard Kangro „Arbujate” raamatu Heiti Talviku luule peatükis (Kangro 1981: 182–183). Sokraatilise iroonia mõistet rakendab Aspel paari luuletuse analüüsil, romantilise iroonia puhul piirdub aga vaid nendingu, et sokraatilise iroonia ja romantilise iroonia ühendus on ilmne (Aspel 2000d: 298), kuigi põhjalikult ei ava ta seega kumbagi neist mõisteist, mistõttu jääb mulje, et ta kasutab neid termineid kui intrigeerivaid ja eesti luulearvustuses arvatavasti üsna uudseid paralleelselt lihtsalt iroonia mõistega.

Seevastu Bernard Kangro on Alverist kirjutades peaaegu et defineerinud ühe romantilise iroonia võimalikest tähendustest, kuid pole samas kasutanud seda mõistet: „See, mida Alver, eriti kirjanikutee algupoolel kirjutas, on kaugel tunderomantikast, pigem lähedal romantilisele illusioonirikkumisele, mille sihiks on – nagu äsjatsiteeritud palas [„Ja see oli kõik”] – „pildi taha vaatamine”, võltsi, teeskelse, sentimentaalsuse ja kirjandusliku butafooria paljastamine.” (Kangro 1981: 210).

Seega, nii Alveri kui ka Talviku puhul on seni irooniast ja iroonilisusest üsna sageli räägitud, mistõttu on selge, et tegu on ühe nende luule iseloomuliku ja silmatorkava, aga ilmselt ka mõneti segadust tekitava omadusega, näiteks Betti Alver on 1936. aastal antud intervjuus ise otsesõnu välja öelnud, et iroonia on tema kirjutuslaadile väga omane: „Praegu on mul pooleli poeem „Sinisukk”. See on sisult irooniline ja groteskne nagu kõik minu asjad.” (Saks 2007: 60). Ent seni pole märksõnastamisest oluliselt kaugemale minevaid analüüse kirjutatud ega iroonia mõiste sisu lähemalt avatud. Just sellised ülesanded seab endale alljärgnev uurimistöö: tutvustada eesti keeles hulka irooniateooriaid, neid omavahel seostada, valgustades seeläbi iroonia mõiste mõningaid aspekte, ning lähilugeda nende toel Heiti Talviku ja Betti Alveri luulet. Järgnev analüüs peaks näitama, millises tähenduses ja ulatuses on iroonia mõiste nende luulele kohaldatav, milliste teiste nende luules oluliste teemaliinidega see haakub, kuidas ja mis seoseis asetub nende maailmapilti. Töö soovib eesti keeles ja kultuuris selgitada ja valgustada iroonia mõistega seonduvat problemaatikat, analüüsida hulka Heiti Talvikule ja Betti Alverile omaseid keelekasutusvõtteid ja pakkuda seeläbi kinnitust või täiendust olemasolevatele irooniateooriatele ning kaardistada iroonia mõistest lähtuvalt Heiti Talviku ja Betti Alveri luuleminade maailmatunnetust.

2. Analüüsitav korpus, töö ülesehitus ja metoodika

Töös analüüsitava korpuse moodustavad Heiti Talviku ja Betti Alveri luuletused.

Heiti Talviku luulest on vaatluse all tema mõlemad kogud „Palavik” (1934) ja „Kohtupäev” (1937) ning samuti väike hulk varasemaid ja hilisemaid luuletusi, nagu need on avaldatud Karl Muru koostatud koondkogus „Luuletusi”

(1988)¹ ning kõiki Talviku teadaolevaid tekste koondavas kogumikus „Legendaarne” (2004).

Betti Alveri luulest olen analüüsiks eraldanud tema 1930. ja 1940. aastate alguse loomingu, ennekõike kogu „Tolm ja tuli” (1936) ning poeemid „Lugu valgest varesest” (1931), „Ulla” (1933), „Vahanukk” (1935), „Pirnipuu” (1937), „Pähklikoor” (1938), „Mõrane peegel” (1940), vähem näiteid leidsin 1943. aastal ilmuma pidanud kogust „Elupuu”, täiesti kõrvale jäid viimased poeemid „Leib” (1943) „Lutseviir” (1943) ja „Pärast pikka põuda” (1945/1966). Karl Muru on nende kohta öelnud: „Varasemate poeemide silmatorkavalt sädelev, paiguti isegi pimestav vaimukusmäng, mis toetus peamiselt autori iroonilisele hoiakule ja kujutatavast kõrgemal seista tavatsevale koomilisele vaatlusele, on asendunud täieliku kaasaelamisega ... Luuletaja on tõsinenud, selgemini ja sügavamalt ... esineb traagiline heli.” (1975a: 113). Kui pole distantsti, ei saa olla ka irooniat. Alveri hilisemate, pärast pikka vaikimist kirjutatud tekstide iroonia eritlemine nõuaks ulatuslikuma tekstivälise kontekstiga arvestamist ja vajaks vähemalt osalt teistsugust lähenemist kui selleks tööks valitud tekstikeskne käsitusviis, mistõttu need luuletused alljärgnevalt kõneks ei tule. Alveri luulele viitamisel kasutan Ele Süvalepa koostatud kogumikku „Koguja” (2005), st olen oma töös lähtunud Betti Alveri tekstidest sellistena, nagu need esmalt 1930. aastatel ilmusid.

Töö esimeses osas „Iroonia kui võte” analüüsin verbaalset irooniat Heiti Talviku ja Betti Alveri luules, püüdes tuvastada, millised keelekasutusstrateegiad viivad selleni, et lugeja tajub teksti iroonilisena. Selleks üritasingi esmalt võimalikult täpselt piiritleda need tekstikohad, mis tundusid intuiitiivselt iroonilised, st enamasti kellegi või millegi suhtes pilklikud, et seejärel saadud näited vastavalt nende semantilis-pragmaatilistele omadustele klassifitseerida ja nende toimimist tõlgendada. Loomulikult ei saa ma väita, et olen üles leidnud kõik iroonilised troobid vaatlusalusest tekstikorpusest ning need siis vaieldamatult kirjeldanud ja liigitanud – kuna iroonia on niivõrd subjektiivne kategooria, ei ole see lihtsalt võimalik. Mõni teine lugeja (kas või mina ise mõnel teisel korral, teistsuguste ja täienenud taustateadmiste ning teoreetilise tööriistakastiga) tajuks iroonilist münti ehk hoopis mõnes teises tekstis ja näeks mõne näite puhul ehk hoopis teistsuguseid toimemehhanisme. Iroonia analüüsis on selline suhtelisus paratamatu.

Teises osas „Iroonia kui mõte” olen saksa romantikute visandatud ning hiljem palju ja sageli vastandlikult tõlgendatud romantilise iroonia kontseptsiooni raames keskendunud ennekõike olukorrairoomia tunnetusele Alveri ja Talviku loomingus. See temaatika on nii Alveril kui ka Talvikul võrdlemisi keskne ja seostub otsesemalt või kaudsemalt teiste nende maailmavaadet konstitueerivate intuiitiivsete põhihoiakute ja teadlikumalt kujundatud seisukohtadega, mistõttu ei ole võimalik olukorrairoomia tunnetust käsitleda neist lahus, vaid seda tuleb vaadelda suhestatuna nende üldisemate eetilis-eksistentsiaalsete väärtushinnangute ja esteetiliste vaadetega.

¹ Kogu töös kasutan Talviku luuletustele viitamisel seda väljaannet.

Nii esimese kui ka teise osa puhul on teoreetilise raamistiku kujunemine ja korpuse analüüs olnud läbivalt põimunud ja teineteist mõjutanud: iroonia kohta kirjutatu tohutust hulgast olen lähemaks vaatluseks valinud selle, mis haakub alverliku ja talvikliku irooniaga; loetud teoreetilised käsitlused on kahtlemata mõjutanud seda, kuidas ja milles ma näen irooniat Alveri ja Talviku tekstides.

Irooniateemalisi uurimusi on äärmiselt palju, neist kõigist hõlmavat ülevaadet omada pole nende arvukuse tõttu ilmselt enam võimalik. Oma töös olen ma täiesti kõrvale jätnud iroonia mõistmisprotsesside kognitiivpsühholoogilised ja -lingvistilised analüüsid. Filosoofia- ja filosoofia ajaloo kesksetest kirjutistest olen lähtunud ennekõike vaid sokraatilise iroonia alaosas, kus kasutan Gregory Vlastose ja Alexander Nehamasi mõjukaid ja hästijälgitavaid käsitlusi. Ennekõike olen kasutanud kirjandus- ja keeleteadlaste irooniaanalüüse, jättes neist omakorda kõrvale kitsastele eriprobleemidele või keelekasutuse üksiku juhtudele keskenduvad, Alveri ja Talviku loominguga võrreldes väga teise-laadsete autorite (näiteks barokiperioodi kirjanike või postmodernistide) irooniaga tegelevad, äärmiselt lennukatele metafüüsilistele üldistustele orienteeritud ning üldise kirjandus- ja esteetikateooria eneserefleksiivsetele meta-küsimustele pühendatud käsitlused.

Töö esimeses osas toetun ennekõike keeleteaduslikele, semantilistele ja keelepragmaatilistele irooniakäsitlustele, mille toel olen loonud verbaalse iroonia klassifikatsiooni, mis mahutab Talviku ja Alveri luulest leitud irooniajuhtumid ja mida sellisel kujul ükski senine mulle teadaolev irooniakäsitlus ei esita. Olulisemate taustatekstidena võib välja tuua Catherine Kerbrat-Orrechioni artiklid, milles sisalduvad seisukohad on hästi rakendatavad konkreetsete näidete analüüsil, ning Dan Sperberi ja Deirdre Wilsoni iroonia mainimisteooria, millest tõukub Oswald Ducrot' keele polüfoonilisuse teooria, mille abil avaneb suur hulk Alveri ja Talviku luule irooniajuhtumeid, mis näiteks iroonia klassikalise definitsiooni valgel jääks seletamatuks. Läbivalt on olnud toeks Philippe Hamoni ja Pierre Schoentjese monograafiad, mis annavad ülevaate kirjandusteaduslikust iroonia uurimisest.

Ka romantilise iroonia kohta käivast suurest sekundaarkirjanduse hulgast olen kasutanud ennekõike neile aspektidele keskenduvaid käsitlusi, mis on kõnekad seoses Alveri ja Talviku luulega: olukorrairoonia tunnetus kui romantilise iroonia vundament, luule eneserefleksiivsus ja metafiktsionaalsus, eksistentsiiroonia irooniline ületamine. Ennekõike on romantilise iroonia mõistmisel abiks olnud Jean-Marie Schaefferi ja Peter Szondi raamatud saksa romantismist ja uusaja kunstifilosoofiast ning D. C. Muecke'i tekstid, mis käsitlevad kokkuvõtlikult irooniaprobleematikat.

Käesolev töö ei anna kindlasti mitte ülevaadet kogu ilukirjandusliku iroonia uurimisest, sest peegeldab siiski vaid osa – Betti Alveri ja Heiti Talviku luulega haakuvat osa – irooniaga seotud ulatuslikust probleemistikast. Oleks vaatluse all näiteks proosa- või draamatekstdid või hilisema perioodi autorid, oleks teoreetiliste taustatekstide valik märksa teistsugusem. Samuti ei paku ma välja omalt poolt mõnd uut irooniateooriat, vaid kombineerin olemasolevaid vastavalt analüüsitava tekstikorpuse vajadustele.

Peamised irooniateoreetilised seisukohad, millest juhindun vaikumisi kogu töös, on esitatud sissejuhatuse järgmistes alapunktides.

3. Iroonia mõiste ajaloost

Sõna „iroonia” pärineb kreekakeelsest sõnast *eirōneia*, mis on tuletatud isikut tähistavast sõnast *eirōn*, mida omakorda seostatakse verbidega *eirein* „ütleva, rääkima” või *eiresthai* „küsimas”. Sõna *eirōneia*, mis tähendas enamasti teesklust ja petmist, ilmus kirjandusse kõigepealt komöödia kaudu (Aristophanesel sõimusõna, mis oli peamiselt seotud pettuse ja lollitamisega ning osutas ebasümpaatsetele ja mitteusaldusväärsetele tegelastele) ja jõudis hiljem ka filosoofilisse proosasse. (Lill, Volt 2000: 82, Schoentjes 2001: 31) Kreeka-keelses kasutuses oli mõiste „iroonia” lahutamatult seotud Sokratese isikuga, kuigi ei Sokrates ise ega tema kaasaegsed ei tarvitanud seda sõna seoses Sokratese dialektilise meetodiga, termin „sokraatiline iroonia” on palju hilisem. Peamised sokrateslikud teesklusvormid olid petlik kiitus ja salakaval enesealandus, mistõttu kasutab Platon *eirōneia*’t enamasti just nende konnotatsioonidega. (Knox 1961: 3–4) Aristoteles räägib *eirōneia*’st „Retoorikas” ja „Nikomachose eetikas”. „Retoorikas” liigitab ta *eirōn*’i algul ohtlike teesklejate hulka, hiljem aga lisab, et iroonia on huumori vorm, mis sobib vabale mehele, sest lähtub omakasupüüdmatusest. (Dane 1991: 45–46) „Nikomachose eetikas” vastandab Aristoteles *alazōn*’i ja *eirōn*’i, vastanduse aluseks on nende suhe tõega: esimene – ärpleja – puhub tõe suuremaks, kui see on, teine – teadmatuse teeskleja, näiteks Sokrates – vähendab tõde. Igasugune tõest kõrvalekaldumine on muidugi taunitav, aga kui teadmatust teeseldakse mõõdukalt, võib see olla ka meeldiv. (Aristoteles 1996: 42, 92–93) Siit on ka ilmne, et Aristoteles ei näe *eirōn*’it ainult negatiivses valguses, kuid nagu väidab Norman Knox, säilib järgmiste sajandite jooksul *eirōneia*’l sellele vaatamata põlglik varjund (Knox 1961: 4). Illustratsiooniks sobib siinkohal näiteks see, millisena on *eirōn*’it kujutatud Theophrastose „Inimtüüpides”, eesti keeles on selle sõna tõlkevasteks valitud sedapuhku „silma kirjatseja” (Theophrastos 2000: 15).

Varaseim teadaolev iroonia definitsioon on antud 4. sajandil eKr Lampsacuse Anaximenese „Retoorikas Alexandrile”, mille kohaselt „Iroonia on öelda midagi, teeseldes samal ajal, et seda ei öelda; või mõne sündmuse kirjeldamine vastupidiste sõnadega.” Anaximenese toodud näited on aluseks paljudele hilisematele definitsioonidele, mille järgi iroonia tähendab laimust kiituse kaudu ja vastupidi. (Dane 1991: 47–48) Järgnevatel sajanditel muutus sõna „iroonia” kreeklastele üsna tavaliseks, seda kasutades viidati sageli Sokratesele ja sõna seostati endiselt teesklyse, pilke ja enesealandusega (mõiste eetikasfääri jääv kasutus), üldiselt nähti aga iroonias retoorilist strateegiat „öelda üht, andes mõista vastupidist”. See Anaximenesest alguse saanud definitsioon on mõistet „iroonia” saatnud edaspidi läbi aegade ja olnud üks populaarsemaid. (Knox 1961: 4–5, 30)

Cicero käsitlustes pole mõistel „iroomia” enam negatiivseid (sh tahtliku petmise) konnotatsioone, vastupidi, iroomia on tema arvates iseloomulik elegantsele, teravmeelsele ja linlikule kõnepruugile. Lisaks eristab Cicero iroomia kui pelga kõnekujundi ning iroomia kui üldise kõnelemisviisi. Quintilianus, kes käsitleb iroomiat allegooria alaliigina, teeb samuti vahet iroomilisel troobil ja iroomilisel kujundil: esimene tähendab sõna või paari vastupidise tähendusega kasutamist muidu sõnasõnalises ümbruses, iroomiline kujund hõlmab aga terveid fraase, lauseid, kusjuures sõnad üksikult võetuna säilitavad oma otsese tähenduse. Iroomilise kujundi alla paigutab Quintilianus ka juhtumi, kui kogu inimese elu on kantud iroomiast, tuues näiteks mõistagi Sokratese. Iroomiline troop ja kujund erinevad teineteisest veel selle poolest, et troopi mõistavad kõik, iroomilise kujundi kasutajad aga riskivad võimalusega, et nende iroomiat ei märgata. (Knox 1961: 5; Dane 1991: 48–52, Le Guern 1978: 51)

Keskajal kandus iroomia klassikaline definitsioon (õelda üht, kuid pidada silmas vastupidist) ühe retooriku teosest teise, ilma et nad ise oleksid omalt poolt midagi olulist lisanud. Iroomiat peeti sageli allegooria alaliigiks ning iroomial kui troobil eristati klassikaliste retoorikate eeskujul mitmeid alaliike: kleuasm (pilge), mükterism (mõnitus), sarkasm, meioos, litootes, hüperbool, antifraas, asteism, karientism (kaks viimast on nalja vormid) jt. Iroomia oli käibel puhtretoorilise terminina, aristotellik käsitus iroomiast kui kavalast ja petlikust enesealandusest taandus, Demosthenese ja Theophrastose käsitlustes esinenud sotsiaalse ja poliitilise enesealanduse tähendus kadus iroomia mõistest sootuks. (Knox 1961: 6–7, NPEPP 1993: 634)

16. sajandist kuni 18. sajandi teise pooleni pöörati sõnale „iroomia” samuti suhteliselt vähe tähelepanu (ei ilmunud ühtki eraldi iroomiale pühendatud käsitlust), eelkõige piirduti klassikaliste kontseptsioonide tutvustamisega ja mõiste püsis traditsioonilises, retoorilises tähendusmahus. Norman Knox on välja selgitanud, et Inglismaal muutus sõna „iroomia” nii kirjanduslikus kui ka igapäevakõnepruugis tavapäraseks alates 1720. aastatest, kui oli tekkinud ja ka juba populaarsust kogunud ülejäänutest selgelt erinev satiirilis-iroomiline kirjutuslaad, näiteks Jonathan Swifti „Tünnilugu”, „Gulliveri reisid”. (Knox 1961: 7–9, 141) D. C. Muecke lisab, et küllap oli mõiste „iroomia” ka teistes Euroopa maades selleks perioodiks enam-vähem samas arengujärgus (Muecke 1969: 7–8).

Suured segadused iroomia mõiste ümber said alguse 18. sajandi lõpul Saksamaal. Veel 1755. aastal defineeriti iroomiat vaid kui sõnadele vastupidise tähenduse andmist ja iroomial polnud mingit kohta üldisemates esteetikaalastes arutlustes (Furst 1984: 23–24), kuid 19. sajandi alguseks sai iroomiast selles vallas üks keskmajad ja diskuteeritavamaid mõisteid, seda eelkõige tänu Friedrich Schlegeli teoreetilistele (aforistlikult fragmentaarsetele) seisukohavõttudele. Saksa romantikud jätsid kõrvale iroomia retoorilise troobi tähenduses (nad nimetasid seda iroomia alamaks tüübiks ja madalamaks tasandiks (Furst 1984: 25)) ja hakkasid selle sõnaga osutama üldisemale maailmavaatele ja -tunnetusele ning nende tõlgenduses sai iroomiast üks kunstiloomingu baasprintsipi. Schlegeli iroomiakäsitusele oponeeris teravalt Hegel, nähes selles

vaid äärmist subjektivismi ja piiratud individualismi, tema eeskujul ka Kierkegaard, kuigi Lilian Fursti sõnul on tema vaated lõpuks lähemal Schlegeli kui Hegeli omadele (Furst 1984: 34).

Iroonia mõiste arenguloos on 19. sajandi algusaastate kõrval oluline ka 19.–20. sajandi vahetus. Iroonia mõiste tõusis siis uuesti esile ja liitus modernsuse kontseptiga, seda eriti just Prantsusmaal. Samas ei teki romantilise irooniaga võrreldavat modernse iroonia teooriat ega samaväärset ärevust kriitilistes ja filosoofilistes ringkondades, nagu seda suutis esile kutsuda Friedrich Schlegel. 19. sajandi lõpu irooniateoreetikud pole samavõrd tuntud kui Jena koolkonna liikmed, kuigi nende töödele eelnes ja neid saatis kirjandus, kus iroonial on tähtis, kui suisa mitte keskne roll (nt Proust, Joyce, Kafka, Svevo, Musil, France, Gide, Hardy, James, Lermontov, Gogol, Turgenev). (Schoentjes 2001: 243)

Üheks olulisemaks märksõnaks sai iroonia 20. sajandi uskriitikute (I. A. Richardsi, Cleanth Brooksi, Robert Penn Warreni) töödes. Iroonia on uskriitikute arusaamade kohaselt ennekõike struktuuriprintsiip, mis toimib kogu luules: nende järgi on kogu luule olemuselt irooniline. Cleanth Brooks on öelnud, et iroonia on mõiste tähistamiseks mõju, mida kontekst avaldab oma elementidele, seega ei ole iroonia tema jaoks vertikaalne suhe lausutu ja silmaspeetu vahel, vaid horisontaalne pinge teksti eri elementide vahel. Sellisest mõistekasutusest järeldub ühtlasi, et õigupoolest ei saa ükski diskursus olla mitteirooniline. Teisel on ta irooniaks nimetanud teoses sisalduvate tähenduslike vastuolude äratundmist. Hilisemast perioodist nimetatakse seoses mõiste „iroonia” ajaloo ja arenguga esileküündivaimatena enamasti selliseid nimesid nagu Northrop Frye, Hayden White ja Paul de Man. (NPEPP 1993: 635, ECLT 1993: 573, RENT 2005: 261–263; Dane 1991: 152) Poststrukturealistide (nt Derrida) jaoks ei ole iroonia enam vaid stiilifiguur, vaid see on „kogu diskursiivse produktsiooni üldine tingimus”. (Pougeoise 2001: 153–154)

Iroonia mõiste tähenduse ja kasutuse ajaloo võib kokku võtta seega järgmiselt: algul hajasapiiriline ja tugevate pejoratiivsete konnotatsioonidega ning eelkõige eetika valda kuuluv ja Sokratese isikuga seostuv sõna ahenes paljudeks sajanditeks kitsamahuliseks ja vähetarvitatavaks retooriliseks terminiks, et alates 19. sajandi algul toimunud mõiste revolutsioonilisest reformimisest avarduda lõpmatuseni. Praegu on „iroonia” mõiste, mis on tähenduselt väga laiali valgunud ja veniv, st vastavalt eesmärgile igati venitatav, ning kasutusel sageli, sest on ju iroonilisus kvaliteet, mis iseloomustab üldisemalt postmodernistlikku ja urbanistlikku kultuurisituatsiooni ja haakub selles prestiižseks peetavaga. Iroonia ei ole enam kitsas, filosoofide või retoorikute ja lingvistide erialane termin, vaid kasutusel laiemalt ja mitmesugustes seostes kogu humanitaarteaduste diskursuses ning juurdunud ka argisõnavaras.

4. Iroonia mõiste piiritlemisest

„Iroonia”, „ironiline”, „ironiseerima” – need on sõnad, mida tarvitatakse üsna sageli ja keele eri registrites: vastupidiselt näiteks ühele teisele poeetikaanalüüsi keskele mõistele „metafoor” on „iroonia” ja sellest tüvest lähtuvad tuletised tihti kasutusel argisõnavaras ja -olukordades ning meediatekstides, aga samuti on sel mõistel tähtis koht humanitaaria metakriitilises kõnepruugis kuni selleni välja, et „iroonia” on tõstetud nii mitmegi hõlmava ja suurele seletusjõule pretendeeriva teooria või maailmamõistmise tuummõisteks. Ühest küljest võiks ju seega arvata, et kui selle sõna kasutus on nii sage ja ulatuslik, on kõigil selge, millele osutatakse ja mida silmas peetakse. Teisest küljest viib aga vähimgi katse mõistet „iroonia” selle tänapäevases kasutuses defineerida, selle tähendusi ja alaliike klassifitseerida ning irooniat ennast mingisse üldisemasse mõisteskeemi paigutada paratamatult tõdemuseni, et universaalsed, kõigile iroonia uurijaile ja/või praktiseerijaile vastuvõetavad jaotused ja liigitused pole võimalikud. Selleks on tegu tähenduselt väga laiali valgunud mõistega.

Kas iroonia on koomika alaliik või eraldiseisev, koomikaga samaväärne kategooria? Kas iroonia ja pilge on samatähenduslikud või ei? Kas sarkasm on iroonia alaliik või eraldi nähtus? Või on iroonia hoopis üks allegooria liike? Või sobiks irooniat nimetada eufemistlikuks kõnepruugiks? Kas iroonia ja satiir suhestuvad kui vahend ja eesmärk või saab olla satiiriline, olemata ironiline? Sama küsimus laieneb ka paroodiale, travestiale, burleskile ja karikatuurile: kas neist nähtustest on võimalik rääkida, jättes iroonia kõrvale, või ei? Kas skeptikud on ironistid ja ironistid skeptikud? Kas iroonia on groteski ja paradoksi kõrvalsaadus või on tegu olemuselt erinevate nähtustega? Kas absurd on alati iseloomustatav ka ironilisena? Kas „iroonia” asemel võib sageli öelda „dialektika”? Või hoopis üldisemalt ja lihtsamalt „ambivalentsus”? See küsimustik ei ole mõistagi lõplik, ent sellegi põhjal on ilmne, et iroonia mõiste ümber ei saa vedada selget piirjoont või asetada seda mõnda ühemõttelisse taksonoomiasse, sest see põimub mitmesuguste teiste nähtustega, millest paljud pole sugugi selgepiirilisemad kui iroonia ning mille olemuse ja toimimise suhtes pole samuti täit üksmeelt.

Kui püüda sõnaga „iroonia” tähistatavat sisemiselt liigendada ja rangelt korrastada, jõuame samasugusesse ummikseisu. Iroonia klassikaline definitsioon „öelda üht, kuid pidada silmas vastupidist” on tegelikkuses võimeline seletama vaid väga väikest hulka neist keelekasutusjuhtumest, mida ironilisena tajutakse. Kuid hoopis võimetu, kohatu või osaline võib see definitsioon olla siis, kui kõne alla tulevad sellised nähtused, millele osutavad näiteks järgmised terminid: sokraatiline iroonia, normatiivne iroonia, eetiline iroonia, romantiline iroonia, kosmiline iroonia, olukorrairoonia, traagiline iroonia, koomiline iroonia, satiiriline iroonia, parodeeriv iroonia, draamatiline iroonia, karakteriironia, saatuse iroonia, praktiline iroonia, dialektiline iroonia, metafüüsiline iroonia, kulinaarne iroonia, asjade iroonia, püha iroonia, kui tuua siinkohal välja mõningaid mõisteid, mida võib irooniakäsitlusi lugedes kohata. Neist mõisteist ei saa moodustada terviklikku süsteemi, sest puudub ühtne

liigitusalus – üllaltoetletud iroonia liikide eristamisel ja nimetamisel on aluseks võetud läbisegi näiteks iroonia funktsioon, meedium, esinemise ja kasutuse kontekst, objekt või irooniat praktiseeriv subjekt. Ei jää üle muud kui nentida, et nende mõistete vahel valitseb vaid mõningane perekonnasarnasus ning iga selle sõna kasutusjuhu puhul sõltuvad tähendusnüansid ennekõike esinemiskontekstist.

Kuigi ranged taksonoomiad ja mõistesisesed hierarhiad pole võimalikud, sest „iroonia” ei ole koondnimetus ühele kindlale kategooriale, vaid tegu on äärmiselt mitmetasandilise ning ajast, kohast ja kasutajast sõltuvalt varieeruva ja amorfse mõistega, on selle mõiste semantikas ja kasutuses fikseeritavad siiski paar tähenduslikku keset, mida oma käsitluses nimetan verbaalseks ja olukorra-irooniaks.

5. Verbaalne ja olukorraiironia

Enamik ironoloogide ehk iroonia uurijaid jagab iroonia kaheks peamiseks kategooriaks: sõnades ja asjade seisus väljenduvaks irooniaks.

Verbaalne ehk retooriline iroonia on keelekasutusvõte ehk -tehnika, nagu ka näiteks metafoor, kordus, võrdlus jms, ja on rohkemal või vähemal määral seostatatav definitsiooniga „öelda üht, kuid pidada silmas vastupidist” ning kuulub retoorika, poeetika, stilistika, semantika ja keelepragmaatika uurimisvaldkonda. Kui aga sõna „iroonia” kasutatakse osutamaks üldise maailmakorralduse ning inimese püüdluste ja saavutuste vastuolulisusele, elusündmuste ootamatule absurdusele ja paradoksaalsusele (nt tulekahju tuletõrjemajas, murdvargus politseiniku kodus või kuningas Oidipuse saatuse) ehk iroonilistele olukordadele, on tegemist olukorraiironiaga, sageli kasutatakse sellistel juhtudel ka mõistet „saatuse iroonia”. Kuigi need kaks tähendust võivad esmapilgul tunduda teineteisest üsna kaugelasetsevad, pole siin siiski tegu mitte homonüümia, vaid poliüseemiaga: mõlemal juhul on mõiste tuumaks vastuolu, olukorra- ehk referentsiaalse iroonia puhul vastuolu kahe fakti vahel, verbaalse iroonia puhul vastuolu ühe tähistaja kahe semantilise tasandi vahel (Kerbrat-Orecchioni 1978: 17).

Verbaalse iroonia tähendust peetakse praegu iroonia mõistes primaarsemaks, Lilian Furst osutab, et „The Oxford English Dictionary” (1991) esitab sõna „iroonia” esmase ja otsese tähendusena iroonia kui kõnekujundi ehk verbaalse iroonia ning teise ja ülekantud ehk metafoorse tähendusena saatuse ehk olukorraiironia (Furst 1984: 1–2), sama nendib ka Pierre Schoentjes, kõrvutades eri sõnaraamatute iroonia definitsioone (Schoentjes 2001: 21–22). Selline mõistesisene hierarhia tuleneb ilmselt sellest, et „iroonia” verbaalse iroonia tähenduses on märksa pikema kasutusajalooga, maailma asjade seisu iseloomustamiseks hakati sõnu „iroonia” ja „irooniline” kasutama alles 18. sajandi lõpul (Hamon 1996: 13), see aga ei tähenda mõistagi, nagu seda vastuolulisust poleks varem märgatud ega sellest jutustatud (Schoentjes 2001: 50).

„Eesti kirjakeele seletussõnaraamat” verbaalsel ja olukorraiironial otsesõnu vahet ei tee, „iroonia” esimeseks tähenduseks, kirjandusliku kõnekujundi ees,

antakse hoopis „peen, varjatud, kaudne pilge” (EKSS 1991: 588), mis on oletatavasti sõna „ironia” levinuim tähendus argikasutuses². Toodud põgusaist näiteist on siiski ilmne, et selline pilge võib inimesele osaks saada nii teisest inimesest, tema suhtumisest ja kõnest kui ka saatusest lähtuvalt.

Just ironia allikat ehk intentsionaalsusprintsipi aluseks võttes eristab neid kaht ironia põhiliiki D. C. Muecke. Tema järgi eeldab verbaalne ehk intentsionaalne ironia ironisti, kedagi, kes teadlikult kasutab vastavat tehnikat. Olukorrairoomias selline subjekt puudub, kuigi seda tühikut on sageli täidetud mõistetega nagu Elu, Saatuse, Juhus, Loodus jms. (Muecke 1969: 42) Samas lisab Muecke, et mõiste „verbaalne ironia”, kasutatuna traditsioonilises kitsas mahus, ei hõlma veel üht viisi, kuidas saab sõnu kasutades olla irooniline, nimelt luues ja kirjeldades iroonilisi olukordi (Muecke 1969: 44). Selle Muecke'i seisukohaga minu arvates nõustuda ei saa, sest see tühistaks hoobilt eelneva verbaalse ja olukorrairoomia eristuse. Ironia lausungites *kui ilus ilm piknikule minekuks* (tähenduses *kui kole ilm piknikule minekuks*) ja *päeval, mil me olime otsustanud piknikule minna, hakkas paduvihma sadama* on täiesti eri kategooriatesse kuuluv nähtus. Esimesel juhul on kõneleja (intentsionaalselt) kasutanud kindlat tehnikat, olnud irooniline ja lausunud tegelikult silmaspeetu asemel hoopis vastupidise tähendusega lause. Teisel juhul on ta kirjeldanud aga olukorda, kus ironia ei põhine enam temast lähtuvalt tehnikal, sellise olukorra kirjeldamine – või kui tegemist on fiktsiooniga, siis väljamõtlemine – on mõistagi intentsionaalne, kuid selle (fiktsionaalse) olukorra siseselt lähtub ironia just nimelt sellest Elust, Saatusest või Juhusest, mitte aga olukorra kirjeldajast. Seetõttu ei ole irooniliste olukordade kirjeldamist ja loomist õige nimetada verbaalseks ironiaks, vaid ikka olukorrairoomia kirjeldusteks.

D. C. Muecke lähtus ironia põhiliikide eristamisel intentsionaalsusest, mõneti laiem on Philippe Hamoni küsimuseasetus: „kas ironia on alati kommunikatsioon?” Tema arvates segab igasugust ironiateemalist mõtiskelu see, et eristatakse tekstide (kirjalike, suuliste, ikooniliste) vahendusel toimivat semiootilist ironiat ja referentsiaalset (ehk maailma-, olukorra-, asjade, immanentset) ironiat, mis ei näi vajavat mingit semiootilist vahendatust, et inimene seda märkaks. Tuues ja analüüsides hulga näiteid (nt lause Théophile Gautier' romaanist „Preili Maupin”: *Milline verine ironia: palee vastamisi hurtsikuga* või Baudelaire'i värss luuletusest „Luik”: *Iroonilise ja julmalt sinise taeva poole*), jõuab ta järeldusele, et reaalsus ei ole „iseenesest” irooniline, seda tajutakse iroonilisena ja nimetatakse nii, kuna „tegelikus maailmas” kohatavad kontrastid, vastuolud, pahupidipööratus sarnanevad ironia kui kirjandusliku kujundiga. Just see, et selline keelekasutus personifitseerib, loob allegooriliselt ironisti ning et iga selline lause edastab selget sõnumit, toob faktuaalse ironia narratiivsuse, kirjanduslikkuse valda. Kogu ironia on Hamoni arvates seega

² Ain Kaalepile tekitab selline mõiste kitsenemine ja teadmatuse selle ajaloost meelehärmi, meeleldi näeks ta, et ka eestikeelses ironia mõiste kasutuses kõlaks kaasa näiteks sokraatilise ironia eetilis-pedagoogilis-epistemoloogiline varjund (vt Kaalep 1997: 520).

semiootiline konstruktsioon, mis lähtub kindlast lausumispositsioonist ja peab silmas mingit tulemust, mõju, mistõttu võib ökonoomsuse huvides jätta kõik jutud referentsiaalsest irooniast. (Hamon 1996: 13–18)

Kindlasti tuleb Philippe Hamoniga nõustuda selles osas, et kogu iroonia puhul ükskõik millises selle mõiste tähenduses on tegu ühe- või teistsuguse semiootilise konstruktsiooniga: erilaadsel keelekasutusel rajaneva verbaalse iroonia semiootiline olemus on mõistagi ilmsem ja iseenesest mõistetav, aga ka olukorrairoomia äratundmine eeldab omamoodi tundlikkust, vastavat maailma-vaatelist ja tunnetuslikku disponeeritust, kindlaid tõlgendusele ja nimetamisele eelnevaid mudeleid, mis ei lähtu universumist endast ega ole igäühele paratamatult kaasa sündinud, vaid on kultuurilised, omandatavad ning ajas muutuvad, tähendust võimaldavad ja loovad konstruktsioonid. Iroonia puhul on selge, nagu ka osutatud, et olukorrairoomia märkamiseks ja sellisena nimetamiseks on vastava tunnetusliku mudeli vormumisel olnud eeskujuks retooriline iroonia kui kõnekujund. Aga kuigi „iseeneslikust” või „loomulikust” irooniast pole põhjust kõnelda, on minu meelest poeetilise ja pragmaatilise analüüsi tarbeks siiski täiesti vältimatu säilitada eristus verbaalse ja olukorrairoomia vahel, sest nagu juba eespool osutatud, on need sellise analüüsi seisukohalt eri tasandi nähtused. Iroonia tõdemuses *Milline verine iroonia: palee vastamisi hurtsikuga* ja kehvapoolsesse toauberikku sisenedes hüüatatud lauses *Oo, see on ju tõeline palee!* pole kahtlemata sama asi.

Samuti toonitades, et asjad iseenesest ei ole iroonilised, vaid iroonia peitub lõhes selle vahel, millisena neid tajutakse ja millisena neid soovitakse näha, toob Ronald Tanaka välja olulise erinevuse olukorra- ja verbaalse iroonia vahel. Lausungitega, mis sedastavad olukorrairoomia, kaasnevad alati hinnangud sellele olukorrale. Kui aga hinnangud ja/või kõneleja käsutuses olev infohulk muutub, võib kõneleja otsustada, et olukord ei olegi tegelikult irooniline, ja loobuda oma varasemast väitest; sama olukord eri vaatepunktidest võib olla ühtaegu tajutud nii iroonilise kui ka mitteiroonilisena. Lingvistilist irooniat aga ei saa nõnda tühistada: lausung jääb irooniliseks, ükskõik kui põhjendamatud on otsustused, mis sellega seotud on, iroonia määravad formaalsed parameetrid. (Tanaka 1973: 47)

Selline vahetegemine ei välista mõistagi, nagu olukorrairoomia tunnetus ja verbaalne iroonia ei võiks koos esineda, vastupidi, näiteks on mõlema tasandi iroonia olemas viimasel päeval lausunud lausungis *meil on ilmaga vedanud, et me pikniku just tänasele kavandasime* või Heiti Talviku „Jumalate hämaras” 4. osas: kõneleja on irooniline, st kasutab iroonilist troopi ja väljendab ühtlasi oma arusaama, et elu on irooniline. Samas ei pruugi olukorrairoomia kirjeldus sisaldada ühtki iroonilist troopi (iroonilist olukorda võib kirjeldada täiesti neutraalses ja lakoonilises, näiteks ajakirjandusliku uudise stiilis). Iroonia üle teoretiseerinud saksa romantikudki on korduvalt rõhutanud, et mõnes läbinisti iroonilises teoses ei ole ühtki iroonilist lauset (Alleman 1978: 389–390).

Sageli kasutatakse sõna „iroonia” osutamaks millelegi üldisemale, mida võiks nimetada maailmavaateks, vaimuhoiakuks, meelelaadiks, vaatepunktiks või metafüüsiliseks või filosoofiliseks printsiibiks. Selline mõistekasutus on

pika ajalooga, sest nagu osutab Beda Alleman, ei ole „iroonia” algupäralt sugugi mitte retooriline ega kirjanduskriitiline mõiste, Aristoteles ei defineeri seda mitte oma „Poeetikas” ega „Retoorikas” kui üht kirjandusliku stiili näidet, vaid „Nikomachose eetikas” inimese põhihoiakute süstemaatilise analüüsi raames ning seoses Sokratesega, keda ta peab läbinisti iroonilise käitumise muster-näiteks, kuivõrd iroonia oli Sokratese maieutika põhiprintsiip. Sellisena mõistetult on iroonia ennekõike kindlale inimtüübile omane intellektuaalne hoiak ja seotud rohkem filosoofia kui kirjandusega, ka Friedrich Schlegel tõi „iroonia” kasutusse ennekõike kui filosoofilise mõiste, seostades selle seejärel kirjanduse ja kunstiga, ühtlasi neil kahel valdkonnal – filosoofial ja kunsti-loomingul – romantilise universaalpoeesia printsiibi kohaselt selget vahet tegemata. Allemani arvates on iroonia mõistmine hoiakulise, filosoofilise kategooriana pikka aega takistanud ja ähmastanud iroonia kui kirjandusliku nähtuse uurimist, mistõttu ta paneb ette, et tuleb selgelt eristada irooniat kui filosoofilist printsiipi ja irooniat kui kirjandusliku stiili fenomeni, mida ta defineerib kui kõneviisi, mille puhul see, mida otsesõnu öeldi, ja see, mida tegelikult öelda taheti, erinevad. Sellega ei pea ta silmas, nagu peaks irooniat käsitlema pelgalt formaalsel tasandil, õigupoolest polegi see võimalik, sest igasugune kõneviis on seoses maailmaga, kõne on alati intentsionaalne ja ütleb midagi keele kaudu mõistetud asjade seisu kohta maailmas. (Alleman 1978: 383–398) Ehk teisisõnu, võtte taga on mõte ja mõte väljendub võtetes ning nad on omavahel seotud: mõte juhib võtte valikut, võtte kasutus omakorda kujundab mõtet, annab sellele vormi. Analüüsi tarbeks aga tuleb neil kahel tasandil vältimatult vahet teha.

Ühtlasi on paljud teised iroonia mõiste tähendused verbaalsest ja olukorra-irooniast mingil moel tuletatavad või nende abil seletatavad. Näiteks mainitakse ühe põhilisema iroonia alaliigina dramaatilist irooniat. Eraldi tuuakse sedasorti iroonia välja sellepärast, et dramaatiliseks nimetatava iroonia puhul on rõhutatult esil nii verbaalsele kui ka olukorrairoomiale iseloomulik omadus jagada olukorras osalejad kaheks: neiks (nt tegelane või tegelased laval), kes on teadlikud ainult (kas siis oma lausungi või oma tegevuse, seisundi) pealispindsest tähendusest, ja neiks (nt publik saalis), kes on teadlikud mõlemast tasandist ja ka sellest, et üks osa olukorras osalejaist märkab vaid üht tähendust. Seeläbi saavutatud efekt võib olla nii traagiline kui ka koomiline. Kõneks olnud iroonia kui filosoofiline või maailmavaateline hoiak on enamasti olemuslikult seotud olukorrairoomia tunnetusega.

6. Iroonia ja fiktsioon

Iroonia toob hästi esile ilukirjanduse fiktsionaalse loomuse³ ja tõlgendusliku avatuse. Traditsiooniline, juba klassikalistest retoorikatest pärit definitsioon, mille kohaselt iroonia seisneb selles, et öeldakse üht, kuid mõeldakse vastupidist, osutab sellele, et tõlgendaja ülesanne on otsida lausungi tagant lausujat, tema tegelikke, avalikele vastupidiseid intentsioone ja lausungi tegelikke, varjatud referente. Ilukirjanduses on need kõik – lausuja, tema intentsioonid ja lausungi referendid – fiktsionaalsed, välja mõeldud, üksnes lausungi põhjal konstrueeritavad. Sellest jäeldub aga, et need konstruktsioonid ei saa olla ühesed, vaid on paratamatult mitmesed.

Iroonia omakorda võimendab ilukirjanduse konstrueerituse ja pluraalsuse, sest juhib sellele otse tähelepanu: kui tekst ei sisalda vastuolusid, on edastatud ühtsena tajutavast vaatepunktist, konstrueeritakse see vaatepunkt enamasti vaikimisi, kui aga lugeja kohtab lausungit, mille suhtes tal tekib kahtlus, et sellega on tahetud öelda midagi, mida tegelikult ei ole öeldud, tuleb tal teadlikumalt hakata tegelema tõlgendamisega, proovida eri hüpoteeside sobivust ümbritseva kontekstiga, et nende hulgast siis sobivaim ja meeldivaim välja valida. Selle tegevuse käigus ja nii mõnigi kord kohatavate raskuste mõjul võib aga hõlpsalt ilmsiks tulla, et ülejäänud kontekst ja teistegi, sõnasõnalistena tajutavate lausungite tähendus on samamoodi konstrueeritud, tuletatud, kuna ei võrsu otseselt mõnest referentsiaalsest, käegakatsutavast suhtest.

Ilukirjandusliku iroonia puhul on seega tegu n-ö fiktsiooniga fiktsioonis, sest see kehtestab esmalt maailma, mis tuleb seejärel tühistada kui avalikult mittepädev fiktsioon, et leida selle asemele teine, laiema kontekstiga kooskõlas olev tasand, mis on samuti mõistagi fiktsionaalne, st mitmene, tõlgendajati suuremal või vähemal määral varieeruv ega paku lõplikku toetuspunkti. Ilukirjandusliku iroonia tõlgendamine on seega topelttehe, mille esimene osa on avalikum ja vähem varjatud kui teine ning mis ei pruugi anda kõigile arvutajaile sama vastust, teinekord vältides seda üldse.

Sellisenä võiks iroonia mingis mõttes esindada metonüümiliselt kogu ilukirjanduslikku suhtlust, selle tuuma. Sama tõdemuseni jõuab Philippe Hamon oma irooniateemalise monograafia sissejuhatava peatüki lõpul, nentides, et dünaamiline koostöö lugejaga (lugeja peab otsima varjatud märguandeid, võimalikke tähendusi, tõlgendama vihjelisust, avastama vastandid), millel rajaneb iroonia, on ju ühtlasi ilukirjanduse olemus. Nii nagu lõhestatus (nt öeldud ja mõeldud tähenduse, lausuja ja autoripositsiooni vahel), tavapärase maailma kummutamine ja kummastamine, topeldused ja kriitiline distants iseloo-

³ Kuigi sageli võidakse lüürikat võtta kui autori isiklikku eneseväljendust, käsitlen alljärgnevalt ka luulet fiktsionaalsena, samastamata lüürilist mina või teksti põhjal konstrueeritavat implitsiitse autori positsiooni tegeliku autoriga. Vastupidiselt naiivrealismile ja romantilistele kujutelmadele ei ole ükski kirjanduslik tekst sõnum, mis liigub autori hingest otse lugeja hinge, vaid rituaalne süsteem, mille raames on jagatud rollid (Maingueneau 1986: 10).

mustavad irooniat, moodustavad need ka ilukirjanduse kui eripärase kommunikatsiooni põhiessentsi: autor on topeldunud ühtlasi oma teksti esimeseks lugejaks; lugeja küll siseneb fiktsionaalsesse maailma, jääb seal toimuvat uskuma, ent on samas siiski teadlik selle fiktsionaalsusest; ta tahab tekstist leida nii juba talle teadaolevat kui ka uudset ja üllatavat, jõuda ruttu lõpplahenduseni, aga samas seda võimalikult kaua edasi lükata; kuna autorikujund on kõigest konstruktsioon, mille lugeja loob teksti põhjal, on teksti autor ümberpööratud kombel hoopis lugeja. (Hamon 1996: 41) Selliste sarnasuste, st nii iroonilises kui ka ilukirjanduslikus kommunikatsioonis sisalduvate ja neid konstitueerivate rohkem või vähem varjatud vastuolude ja avatud tõlgendusruumi loovate tunnuste otsimist võib soovi korral kahtlemata jätkata.

Kui verbaalse iroonia kõrval pöörata tähelepanu teisele iroonia põhiliigile – saatuse ehk olukorrairooniale –, tuleb nentida, et seegi mõiste sihib fiktsionaalsuse, kogu ilukirjanduslikkuse tuuma: eks räägitakse ja kirjutatakse ju ikka sellest, mis on mingis mõttes erandlik, mis ei vasta meie ootustele, on üllatav või vastuolus asjade tavapärase käiguga, igasugune intriig põhineb sageli just näivuse ja tegelikkuse iroonilisel vastandusel, olgu see siis naljakas või äärmiselt kurblik.

Iroonia on kirjanduses mõnel perioodil rohkem esil olnud, vahel vähem, eri ajastuil on domineerinud selle eri vormid. 20. sajandi kirjandusele on iroonia kõigis oma ambivalentsetes vormides vägagi omane: modernse elu tunnetamine iroonilisena peegeldub iroonilises kirjutuslaadis. Irooniat kirjanduses on peetud suisa vältimatuks: me arvame, et hea kirjandus peab olema irooniline, sest elu ise on olemuselt irooniline (Kaufer 1977: 93).

I IROONIA KUIVÕTE

I. Kuidas irooniat ära tunda?

I.1. Iroonia signaalid

Seoses iroonia märkamise ja tõlgendamisega rõhutatakse enamasti, et iroonia on ennekõike intellektuaalne, kõrgkultuuri, väljendus- ja tundepeenusega kaasnev nähtus. Need, kes irooniat tähele ei pane, kipuvad sattuma teiste naerualuseks, neid peetakse kas pisut kohtlasteks või suisa mühaklikeks. Iroonia mõistmist kõrvutatakse sageli uuristamistööga, vajadusega tungida sügavamale petliku pealispinna alla. Wayne Booth on aga arvanud, et kohasem oleks seda protsessi kujutada hoopis üles suunduvana, sest peidetud tähendust peetakse ikka õigemaks, tõsemaks, targemaks, moraalsemaks (Booth 1974: 36) ning võimet selleni jõuda väärtuslikuks ja hinnatavaks, millest võib võrsuda meeldiv üleolekutunne.

Vahetus suulises suhtluses saab irooniast märku anda hääletooni varieerimise, žestide ja miimikaga, ka kirjalikus tekstis võidakse irooniale mõnikord otse osutada, kasutades selleks näiteks jutumärke, kursiivkirja, sulgudes hüüu- või küsimärki või märkust *sic!*, (esi)suurtähte, kolme punkti, sõrendust või mõnd muud autorile meelepärast tüpograafilist lahendust. Ajalugu tunneb mitut katset võtta kasutusele spetsiaalne irooniamärk, tuntuim neist on 19.–20. sajandi prantsuse dekadentliku kirjamehe Alcanter de Brahmi soovitus hakata irooniamärgina tarvitama sümbolit ζ (Schoentjes 2001: 162), aga samuti on teada, et tema ettepanek ei leidnud laiemat kõlapinda ega irooniamärk läinud käibe. Teksti iroonilisele lugemisele võib otsesõnu suunata teose pealkiri (nt Betti Alveri „Karikatuur”) või kaudsema vihje anda kinnistunult iroonilise fraasi või kujundi kasutamine teose pealkirjas (nt Alveri „Lugu valgest varesest”), tegelastele koomiliste pärisnimede andmine (Alveril poeemides peaaegu läbivalt, nt Barbaara Lohe, Peep Haki-prill, Aadam Nõgikikas, leskproua Kabjaraud, professor Rõigas jt) või tekstile lisatud kõigile teadaolevalt irooniline moto või pühendus, nagu näiteks tsitaat mõnest klassikalisest iroonilisest teosest või teose pühendamine selle autorile. Nii näiteks kannab üks Heiti Talviku iroonilisi rollimänge pealkirja „Blasfeemiline ballaad”, millele on esmalt lisatud täpsustus *Pastiche à la Villon* ning seejärel veel pühendus Nikolai Triigile; sellele, kes tunneb selle luuletuse kirjutamise aegset konteksti, võib viimane samuti olla üsna selge irooniasignaal; Betti Alveri „Piinlikule visioonile” eelneb vana inglise epitaaf *Here lies Ben Small, / and that is all*, mis lisaks pateetikata käsitletud surmateemale valmistab lugejat ette ka luuletuses ilmnevaks ennastaandavaks ja -pisendavaks minakujundiks.

Sellised otsesed osutused irooniale on aga üsna harvad, enamasti puuduvad märgid, mis annaksid lugejale märku, et tegu on iroonilise lausungiga: kirjalikus tekstis pole iroonial tavaliselt mingeid lingvistilisi, formaalseid, välisel vaatlusel tuvastatavaid tunnuseid. Samas võib aga igasugune stilistiline võte või nihe

osutada iroonia signaaliks (Hamon 1996: 87, Schoentjes 2001: 158). Tihtipeale kaasneb iroonia jutustajapositsiooni (lüürikas lüürilise mina) autorefleksiivsusega ja/või teksti metafiktsionaalsusega, aga ometi pole see seos vältimatu. Selline määramatus ja avatus teeb iroonia leidmise ja tõlgendamise mõistagi keeruliseks, põhjustab vääritimõistmist ja vaidlusi eri lugejate vahel ning paljudel juhtudel (eriti muidugi ilukirjanduslike tekstide puhul, mis on fiktsionaalsuse ja keele poeetilise funktsiooni domineerimise tõttu juba loomult tähenduslikult ambivalentsed) välistab raudkindla ja kõigile vastuvõetava lõpliku tõlgenduse üldse.

Alcanter de Brahm nägi selles probleemi, mis vajas tema arvates lahendamist, aga enamasti on avaldatud vastupidiseid seisukohti: liiga otsesed osutused irooniale hoopis vähendavad selle kirjandusliku võtte nauditavust, liigne afišeeritus muutub lugejale tüütuks ja on vastuolus iroonia olemusega, mille kohaselt iroonia ei peagi endast kuidagi otse märku andma ja toimib just nimelt kahtluse, vahepealsuse, mängulisuse ja otsustamatuse alas, pakkudes nõnda lugejale (meeldivat) intellektuaalset pinget. Mis mõtet oleks üldse irooniat kasutada, kui otsekohe on selge, mida „tegelikult” öelda on tahetud? Igasugune otsene osutus ja selgusetaotlus on täiesti mitteiroonilised. (Vt nt Alleman 1978: 390, 393; Kerbrat-Orecchioni 1978: 15, 1980: 109, Muecke 1978: 366.) D. C. Muecke on iroonia otsese markeerimatus põhjuseks pidanud ökonoomiaprintsipi ja nimetanud seda võtet stilistiliseks dändismiks: iroonia eesmärk on saavutada ülim eesmärk vähimate vahenditega (Muecke 1982: 52–53), lisades teisel, et mida ebatõenäolisem iroonia esinemine tundub (st mida enam puuduvad igasugused otsesed osutused sellele), seda mõjusam see on (Muecke 1973: 41).

Eelöeldu viib ühtlasi järelduseni, et iroonia – nagu kogu kujundlikkus üleüldse – on parafraseerimatu, sest ükski sõnasõnaline ümberütlus ei kanna sama kognitiivset väärtust kui irooniline lausung, mis on mitmel moel pingestatud: iroonia puhul on ühtaegu aktiivsed ja üksteise suhtes välja mängitud vähemalt kaks rohkem või vähem opositsioonilist tähendust, vastuvõtja ülesanne on seda lausungi topeldatust märgata, need tähendused leida, ja kui võimalik, siis nende vahel ka valida, kuigi see valik ei tühistata lõplikult kumbagi tähendust. Kogu seda dünaamikat otsesõnalisse lausungisse ümber valada on võimatu. Või nagu on öelnud oma irooniamonograafias Vladimir Jankélévitch: irooniline teadvus eitab oma ideaali ja seejärel eitab seda eitust. Kaks eitust tühistavad teineteist, kuid nõnda saavutatud jaatus kõlab hoopis teisiti kui otseöeldu, mis pole läbi käinud antiteesi puhastulest. Otsetee ei pruugi seega olla lühim ning kaotatud aeg on teinekord kõige paremini kasutatud aeg. (Jankélévitch 1964: 76)

I.2. Iroonia kontekstisidusus

Üsna üldiselt on iroonia uurijate seas omaks võetud tõdemus, et iroonia on leitav ennekõike konteksti toel ja avaldub selles kontekstis mingisuguse

(eelneva ja järgneva, öeldu ja mõeldu, jutustaja/implitsiitse autori ja tegelase, ideaalse ja reaalse, tegelikkuse ja sellele antud hinnangu, väidetu ja tavaarusaamade, üleva ja madala stiili jne) vastuolu tuvastamise kaudu. Siit järeldub ühtlasi, et kontekstist lahutatud, eraldi võetud lausungite kui lihtsalt grammatiliste ühikute kohta on enamasti võimatu öelda, kas nad on iroonilised või mitte, semantiliselt analüüsi peab täiendama pragmaatiliste andmetega, lausungeid tuleb vaadelda nende suhetes ümbritsevate lausungitega ja arvestada nende kohta teksti üldises struktuuris kui tervikus. Ilma keelevälise kontekstita (me ei tea, kes kellele millises olukorras ja millistel tingimustel selle lausungi lausus) lausungi iroonilisuse üle otsustamine on tavaliselt võimatu. Iroonia on olemuslikult kontekstisidus, sõltuv konkreetse suhtlusolukorra asjaoludest, seda ei ole võimalik näha muidu, kui märgates sõnumi ja referendi vastuolulisust (Groupe µ 1978: 428). Ühegi lausungi või teksti irooniline või sõnasõnaline lugemine ei ole kõigutamatu, sest tõenäoliselt saab kõigile keeles üldse võimalikele lausungitele luua konteksti, kus nad on tõlgendatavad iroonilistena, ning vastupidi: Stanley Fish on näidanud, kuidas isegi need lausungid, mis näivad sisaldavat ilmselget vastuolu, kaotavad selle sisemise ebakõla, kui konstrueerida neile teine, meie tavapärasest veidi erinev (kuigi sugugi mitte utoopiline) kontekst. (Fish 1989: 182).

Juhud, kus iroonia on laiema, keelevälise konteksti abita otsekohe tuvastatav, on üsna harvad. Mõnikord sisaldab lausung juba iseenesest mingit semantiliselt opositsiooni ja paljastab nii kõneleja iroonilise intentsiooni, nt *õnnitlen sind sellele tobeda märkuse puhul* (Haverkate'i näide, 1990: 99) või kui on tegu iroonilise võrdlusega *ta on vilgas nagu elegant* (Kerbrat-Orecchioni näide, 1978: 22). Suhteliselt sõltumatult on iroonia äratuntav ka neis väikeses hulgas lausungites, mis sisaldavad väljendeid või konstruktsioone, mille irooniline tõlgendus on juba kinnistunud ehk konventsionaliseerunud ehk leksikaliseerunud, eesti keeles näiteks semantiliselt mingis mõttes liiased *ikka-küll*-vormelid (*oled sina ikka tore sõber küll*) või – kui tuua mõned näited Betti Alveri loomingust – näiteks väljend *kõige krooniks*, sest see, mis kõige krooniks saabub, ei ole parim, nagu lasevad oodata sõna *kroon* konnotatsioonid, vaid enamasti sobimatuim, ebageeldivalt üllatav, mistõttu sellise väljendiga saab hästi sisse juhatada jutustuse olukorrairoonilise puändi (Betti Alveri jutustaja kasutab seda tühimeelse seltskondliku väljasõidu kirjelduse finaalis: *ning õise pidustuse krooniks / lööb äkki üürgama harmoonik*. (Lugu valgest varesest, lk 33), andes nii iroonilise hinnangu kogu olukorrale); samuti on üsna kinnistunud irooniline näiteks metafoor *taevamanna*: inimesele, kelle ihalus- või uskumisobjekti nõnda nimetatakse, saab ka siis, kui muu info tema isikuomaduste kohta puudub, osaks irooniline kõrvalpilk (juba osutatud luuletuses „Karikatuur” lausub kõneleja: *Võib-olla, et maisest magusam / maitseb taevase tarkuse manna* (Karikatuur, Tolm ja tuli, lk 132), selline sõnavara muudab üsna vältimatuks mõistmise, et kõneleva tegelase ja implitsiitse autori positsioon ei kattu ning et nende vahele jääb iroonilis-humoristlik distants). Mingis mõttes kinnistunud irooniast saab rääkida isegi referentsiaalsel tasandil: kui tegelaseks on näiteks ihne liiakasuvõtja (nagu poeemis „Ulla” või „Vahanukk”), on lugeja

tema suhtes juba ette irooniliselt häälestatud, samuti nagu siis, kui mõnd tegelast on kirjeldatud naftaliini järele haisvana (nagu nt Alveri luuletustes „Raugad” ja „Viimne soov”)

Mõningad grammatilised konstruktsioonid, fraseologismid, metafoorid jms võivad tekstitasandil seega olla üsna iseseisvalt ehk kinnistunud iroonilised, ent laiemas plaanis on teadmine nende kinnistunud iroonilisest väärtusest samuti osa keelekasutaja üldisest keelekompetentsist ja kontekstiteadmistest. Hästi tuleb see ilmsiks kontekstide puhul, mis on vastuvõtjale võõrad või kauged, näiteks võib lugeja olla ära õppinud küll ladina keele ning mõista leksikaalselt ja grammatiliselt Cicero tekste, kuid kui tal pole ulatuslikumaid teadmisi antiikkultuurist, -retoorikast ja -kirjandusest, ei pruugi ta ära tunda irooniat juhul, kui mõne fraasi iroonilisus või mitteiroonilisus sõltub kinnistunud vaid nimi- ja omadussõna erinevast asendist teineteise suhtes. Sellise näite toob 16.–17. sajandi ajaloolane ja filoloog Vossius oma irooniakäsitluses. Ent maininud seda harva, kinnistunud iroonilist vormelit, rõhutab temagi, et iroonia tõlgendamisel tuleb ennekõike väga tähelepanelik olla üldiste asjaolude suhtes. (Vossius 1978: 500–501)

Kõigele eelnevale võib lisada D. C. Muecke'i lõplikult relativeeriva seisukoha: ükski lingvistiline ega paralingvistiline joon ei ole irooniamärk iseenesest, ükskõik kui sageli ta sellises rollis ka esineb. Irooniasignaali saab igal üksikul juhul tunda ära tagantjärele, st siis, kui irooniat on juba mõistetud. Selles osas ei erine iroonia tõlgendamine tõlgendamisest üldiselt. (Muecke 1978: 374)

Tänapäevased lingvistilised irooniakäsitlused järgivad Robert Martini arvates kas klassikalist retoorikatradsiooni (nt Catherine Kerbrat-Orecchioni tööd) või kuuluvad keelepragmaatika valda. Viimased jagunevad üldjoontes kolmeks: need, mis lähtuvad iroonia seletamisel filosoof Paul H. Grice'i vestlusliku maksimi ideest; need, mis lähtuvad Mihhail Bahtini dialoogilisuse käsitlusest (sageli kasutavad need teooriad ka polüfoonilisuse mõistet), ning kolmandaks iroonia mainimisteteoriat, mille esitasid Dan Sperber ja Deirdre Wilson ning mida on edasi arendanud Alain Berrendonner ja Brigitte Basire. (Martin 1992: 77–78). Iroonia käsitlemine keele polüfoonilisuse ilminguna ja iroonia mainimisteteoriat on lähedased, erinedes rõhuasetuselt varasemast Grice'i käsitlusest, mis Sperberi ja Wilsoni järgi ei lahkne radikaalselt klassikalisest traditsioonist: seda, mida klassikaline retoorika analüüsis kujundliku tähendusena, analüüsib Grice kujundliku implikatuurina (Sperber ja Wilson 1992: 54).

1975. aastal välja pakutud süsteemiga püüab Grice fikseerida kujundliku keelekasutuse, sh iroonia toimimise üldise seaduspära. Ta eeldab, et suhtlemine on ratsionaalne tegevus ja loomuliku keele kasutus allub seega ratsionaalsetele reeglitele. Vestlus on vestlejate ühiste pingutuste, nende koostöö tulemus. Sellest lähtuvalt esitab Grice vestlust juhtiva koostööpõhimõtte: anna vestlusesse oodatav panus, mis on nõutav sellel vestluse etapil ja käimasoleva vestluse eesmärgi suhtes. Üldise koostööpõhimõtte sees võib eristada nelja kategooriat (kvantiteedi-, kvaliteedi-, relevantsus- ja meetodikategooria), mis sisaldavad omakorda maksime ja alamaksime (nt kvaliteedikategooria supermaksim on:

olgu su panus tõene). Tegelikus suhtluses kõiki maksiime ei järgita, maksiimide rikkumise silmapaistvamaid juhte nimetab Grice maksiimide eiramiseks (*flout*) ning iroonia liigitubki selles süsteemis kui kvaliteedimaksiimi avalik eiramine (kõneleja ütleb midagi, mida ta teab olevat vale). Et kuulaja kõnelejat sellisel juhul mõistaks, on vajalikud koostööpõhimõtte alusel tehtavad vestluslikud implikatuurid, st sõnade konventsionaalsest tähendusest, üldisest kontekstist ja taustateadmistest tuletatud lisajäreldused, mis lähtuvad eeldusest, et vaatamata sõnasõnalise lausungi vastuolulisusele kõneleja tegelikult ikka järgib koostööpõhimõtet, st edastab konteksti ja taustaeeldustega kooskõlalise, mõtteka sõnumi. (Grice 1989: 22–40)

Seega see, kas lugeja märkab ja mõistab irooniat – näeb, et autor on öelnud midagi kohatut, pidades ise tegelikult silmas midagi muud –, sõltub eelkõige sellest, kas lausungi lausujal (nt luuletuse autoril) ja vastuvõtjal on enam-vähem samasugune arusaam kommunikatiivsest koostööst ja kas nende implikatuurid liiguvad enam-vähem samas suunas, teisisõnu, kas sõnumi saatja ja vastuvõtja kontekstil on piisav ühisosa, mille põhjal vastuvõtja saab suuremate kadude või moonutusteta rekonstrueerida saatja oletatava intentsiooni. Kui see ühisosa puudub, võib irooniast arusaamine takerduda või iroonia jääda üldse märkamata. Just kontekstide, uskumuste, teadmiste, tõlgendusstrateegiate, taustaeelduste jms erinevus seletab, miks sageli ja mõnikord vägagi ägedalt vaieldakse selle üle, kas mingi tekst on irooniline või mitte, ja seda eriti selliste tekstide tõlgendamisel, mis kipuvad tõlgendajaist ajas ja ruumis kaugele jääma.

Mõistagi järeldub eelöeldust, et kui keegi teine asuks analüüsima irooniat Heiti Talviku ja Betti Alveri luules, saaks ta kindlasti rohkem või vähem erinevaid tulemusi kui alljärgnevalt esitatud.

2. Iroonia klassikalisest definitsioonist

Iroonia uurijad on üsna üksmeelselt nõus, et verbaalse iroonia klassikaline, retoorikatest pärinev definitsioon – öelda üht, kuid mõelda seejuures vastupidist – on vaieldamatult puudulik⁴, see piiritleb üsna ahta verbaalse iroonia tuumala, aga ei hõlma kaugeltki mitte kõiki intuiitiivselt iroonilisteks liigitatavaid keelenähtusi. Isegi kui tegu on lihtsa irooniajuhtumiga, kus iroonia on fookustatud kas ühele sõnale ja/või predikatsioonile (irooniakäsitluste klassikaline näide on fraas Shakespeare'i tragöödiast „Julius Caesar”: *Brutus on ju austusväärne mees* (III, 2), millega Marcus Antonius peab silmas, et Brutus pole tegelikult austusväärne, vaid hoopis reeturlik ja põlastusväärne mees), leidub ohtralt näiteid, kus sõnasõnalist vastet ei saa antonüümilise asenduse abil, sest see ei ole lihtsalt võimalik: selged vastandsõnad on ju üsna vähestel

⁴ Vt nt Alleman 1978: 389; Barbe 1995: 64–65; Basire 1985: 135–139; Berrendonner 1982: 177–178; Hamon 1996: 21–23, 40; Holdcroft 1983: 495–499; Kaufer 1981: 496–502; Knox 1972: 54; Myers 1977: 171–173; Kerbrat-Orecchioni 1980: 118–119; Schoentjes 2001: 19; Sperber ja Wilson 1992: 54–57.

sõnadel, rääkimata polüseemiast ja muust semantilisest ambivalentisusest (näiteks sõnade *kohutav/kohutavalt, jube* jms puhul). Milline võiks olla antonüümiline vaste näiteks hüüatusele „Braavo!”, mis vallandub ema huulilt, kui ta näeb, et poeg on lõhkunud ta armastatuima vaasi? Samuti ei piisa sageli propositsiooni eitamisest, antifraasidest saab õigupoolest rääkida ennekõike assertiivse kõnejõuga lausungite puhul, leida iroonilise küsimuse (nt laisklejale lausunud *Ega sa juhtumisi üle ei pinguta?*) või performatiivi (nt *Õnnitlen!*) vastandtähendust pole enam nii lihtne (Kerbrat-Orecchioni 1980: 119).

Teiseks, loogilist eitust saab rakendada ainult lausungi tõeväärtuslikele elementidele, kui iroonia on seotud lausungi tõeväärtust mittekanvate elementidega (presupositsioonidega, kõneakti õnnestumistingimustega, implikatuuridega jms), ei anna propositsiooni eitus meile sõnasõnalist vastet, näiteks kui kellegi ebameeldivale teole vastatakse irooniliselt lausungiga *Täna*, siis ei ole selle mitteirooniline vaste *Ma ei täna sind*, vaid pigem *Sa oled teinud midagi, mille eest sind ei ole põhjust tänada*, nõnda ei eitata ennekõike mitte tõe-, vaid õnnestumistingimust; või kui Jüri kohta, kes jälestab spinatit, lausutakse: *Jüri jäi eile oma spinatiportsust ilma*, siis traditsioonilise definitsiooni järgi peaks seda lausungit tõlgendama *Jüri ei jäänud eile oma spinatiportsust ilma*, kuigi tegelikult on iroonia seotud presupositsiooniga (*Jüri jälestab spinatit*) ja lausujatähendus pigem *Jüri oli väga õnnelik, et ei pidanud eile spinatit sööma* (Kaufer 1981: 497–499; Attardo 2000: 797–798). Liitlausete puhul võib olla raske või vahel ka hoopis võimatu täpselt osutada, milline sõna või predikatsioon tuleks ümber pöörata, et saada sõnasõnalisest tähendusest lausungitähendus. Irooniline võib olla ka lausung, mille lausungitähendus ei eita üldse lausetähendust, st kõneleja võib lausuda tõtt maailma kohta, ent olla seejuures irooniline, nt *Meie sõbrad on alati kohal, kui nad meid vajavad* (Martin 1992: 83). Seetõttu on öeldud, et iroonia pragmaatiline komponent valitseb iroonia semantilise komponendi üle, st lausungi iroonilisus ei sõltu selle semantilisest struktuurist (see võib olla mitmesugune ega pea tingimata sisaldama antonüumiat või antifraasi), vaid pragmaatilisest, illokutiivsest väärtusest, mis tingib, et lausungit tunnetatakse intuiitiivselt iroonilisena (Kerbrat-Orecchioni 1980: 120). Eri autorid on üsna üksmeelel, et see irooniat olemuslikult määrav illokutiivne väärtus on pilge.

Iroonia ei rajane seega mitte ainult antonüümial või loogilisel vastandusel, nagu võib järeldada iroonia klassikalisest definitsioonist, vaid üldisemal vastuolul, pingel, antinoomial, konfliktil, lõhel või distantsil öeldu ja mõeldu, lauseja lausungitähenduse, lausuja ja lausutu, eelneva ja järgneva, kõnelejate ootuste ja tegelikkuse vms vahel. Definitsiooniks selline määratlus oma ebamäärasuse tõttu mõistagi ei sobi. Ühtlasi ei osuta igasugune vastuolu veel irooniale, tegu võib olla näiteks juhmusega, võimetusega loogiliselt argumenteerida (Kerbrat-Orecchioni 1978: 27) või lihtsalt väära tõdemusega (nt öelda *Raamat on laual juhul*, kui see tegelikult nii ei ole (Myers 1977: 172)). On väidetud veelgi laiemalt ja hajusamalt, et iroonilised on lausungid, mille puhul öeldakse midagi muud kui mõeldakse, st lause- ja lausungitähendus on lihtsalt erinevad. Selline

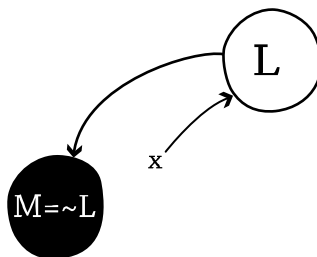
määratlus on aga juba liiga üldine, sest ei erista irooniat enam kuidagi kogu muust kujundlikkusest.

Lähtudes veendumusest, et iroonia traditsiooniline mõiste on nõrgalt põhjendatud abstraktsioon, mis põhineb erilise metoodikata valitud ja ebapiisavalt kirjeldatud näitel, jõuavad Sperber ja Wilson järelduseni, et me ei saa öelda, nagu oleks olemas iroonia kui ühtne uurimisobjekt, pigem on meil n-ö irooniad, st erinevad kõneefektid, mis on saavutatud erinevate lausungitega, kuid mis ometi on omavahel mingisuguses suguluses (Sperber ja Wilson 1978: 400). Ses osas veelgi radikaalsemal seisukohal on Alain Berrendonner: iroonia sildi alla on kogutud igasuguse homogeensusega fenomene, mis põhinevad väga erinevatel pragmaatilistel mehhanismidel (Berrendonner 1981: 177). Seetõttu pole ka alljärgnevas lähtunud ühest kindlast irooniamääratlusest – sest seda ei ole lihtsalt olemas – ega seatud eesmärgiks mõne sellise piisavalt range ja universaalse veenvusega seletuseni jõudmist, vaid on eri teooriate valgel püütud rühmitada ja valgustada mitmesuguste iroonilistena tajutavate keelenähtuste toimimist.

3. Klassikalisele definitsioonile vastav ehk antonüümial ja eitusel rajanev iroonia

3.1. Klassikaline iroonia Heiti Talviku ja Betti Alveri luules

Klassikalisele definitsioonile vastav iroonia on kirjeldatav järgmise skeemi abil: lausungi x abil edastab kõneleja lausetähenduse L (lausutu), kuid peab tegelikult silmas M (mõeldu), mis on vastupidine L 'ile, $M = \sim L$.



Joonis 1. Iroonia (Merilai 2003a: 46)

Nagu öeldud, seletab klassikaline iroonia definitsioon vaid üsna väheseid irooniajuhtumeid, kusjuures see on rakendatav lihtsamate näidete puhul ehk siis, kui iroonia on fookustatud ühele sõnale või predikatsioonile.

Heiti Talviku luulest sobivad klassikaliselt mõistetud iroonia näiteks värsid tsüklist „Jumalate hämaras”: *Hüvasti, magus tõde, / mis tõotas professuuri!* (*Jumalate hämaras* 2, Kohtupäev, lk 116). Siin saame mitteironilise ümberütluks, kui asendame sõna *tõde* tema vastandiga, seega nt *Hüvasti magus mittetõde/vale/petlikkus*. Samuti on traditsioonilise definitsiooni abil seletatavad värsid tsüklist „Järel revolutsiooni”: *ning õigust ratsapiits / taas mõõdab turul, vereaurust purjus* (*Järel revolutsiooni* 1, Palavik, lk 41). Ironilist laengut kannab sõna *õigust*, sest see, mida need vereaurust joobnud mässajad turul ratsapiitsaga jagavad, ei ole kahtlemata õiglus, vaid ebaõiglus, omavoli, rumalus, metsikus.

Betti Alveri loomingus leiab mitmel korral iroonilisena kasutamist määratlus *sangar*. Selline hinnang antakse poemi „Lugu valgest varesest” peategelasele: *Ju võidund kordinate taga / lõond lõheroosaks taevaääs, / kuid vaikselt minu sangar magab, / suu valla, pitsist tanu pään / ja kuklan papiljotilas* (*Lugu valgest varesest*, lk 23). On selge, et tütarlaps, kelle toas on võidunud kardinad ja keda jutustaja esitleb lugejaile poemi algul suu valla magavana, kuklas papiljotid, mis on tehtud värskest draamast ja märkmikust rebitud lehtedest, ei saa olla väärt ülevalt ja kõrgpoeetiliselt sangariks nimetamist, see määratlus ja ülejäänud kontekst satuvad vastuollu, mida järgmised värsid veelgi teravdavad: *jutustaja loetleb hulga ajaloolisi ja/või mütoloogilisi kangelannasid* (nt Nefretete, Semiramis, Diana jt) ning lausub siis antiklimaatiliselt, et tema tegelane on täiesti tavaline ega kuulu nende kuulsate ja võimukate naiste ridadesse, lugeja ootusi on õhutatud, et siis need täielikult kummutada, sest Barbaara Lohet (keda jutustaja ja teised tegelased lühendatult ka Barbaks kutsuvad) ei ümbritse vähimalgi määral suursugususe atmosfäär, mis kaasneb selle väarika loeteluga, vastupidi, selgub, et tema öökuub on kulunud flanellist ja toas valitseb üleüldine lohakus ja räpakus. Seega otsustab lugeja suurema vaevata juba kohe poemi algul – kuna loodud vastuolu on välja joonistatud ulatuslikult ja Barbaarale on antud ka otsesõnaliselt hinnang, et ta on *tavaline põhjamaaine* –, et määratlus *sangar* koos sellega kaasnevate erandlikkuse ja ülevuse konnotatsioonidega ei ole mõeldud tõsiselt, vaid iroonilisena ning et Barba näol on tegu dekadentliku antikangelasega.

Poeem „Ulla” käsitleb vähem välja arendatult ja enam karikatuurselt-groteskselt ligikaudu sama temaatikat nagu „Lugu valgest varesest”. Nagu Barbat on jutustaja ka Ullat nimetanud irooniliselt sangariks: *Samm-sammult rändaks üle iga raja / ma oma sangariga ühenkoon* (*Ulla*, lk 92), ainult et siin tuleb see irooniline hinnang poemi eelviimases osas, kui lugejal on ammu selge, et Ullas pole midagi imetlus- ega ihaldusväärset, mis sellist tiitlit õigustaks. Kohe seejärel on jutustaja Ullat nimetanud juba varjamatult saamatuks äbarikuks: *mu tragikoomiline pigilind* (samas, lk 93), poemi algul on ta aga otsesõnu öelnud, et annab Ullale kõigest kangelase maski: *Seekord saab kangelase-maski Ulla / tark kui Athena, totter kui kretiin* (samas, lk 81). Kangelaseks olemisega seob Ullat ainult üks petlik, näiv, formaalne omadus, nimelt see, et ta on poemi peategelane, aga et ta sellisena on nagu Barbagi pigem sangarluse karikatuur ja irooniline kõverpeegeldus, kellele jutustajal ei

jagu siirast poolehoidu ega tunnustust, mis peaks ootuspäraselt kaasnema sangariks nimetamisega, on lugeja poeemi lõpuks ammugi mõistnud ja Ulla kangelaslikkuse mask langenud.

Samuti on tagasihaaravalt võimalik langetada lõplik otsus iroonilise lugemise kasuks ka väljendi *tark kui Athena* puhul. Päris poeemi alul, kui Ullat nõnda iseloomustatakse, ei pruugi lugejal olla veel piisavalt kontekstuaalset infot, et mõista, kumba määratlust *tark* või *totter* ta peaks võtma iroonilisena ja kumba mitte, kuna see, et mõlemat lausvastandlikku seisukohta korraga aktsepteerida pole võimalik, on talle mõistagi pikemata selge. Seega, *tark kui Athena* mitte-ironiliseks parafrasiks sobib võrdlusaluse antonüüm *rumal*. Kas oleks võimalik leida vastand ka Athenale, jäägu siinkohal lahtiseks, olles nõnda ka osutus traditsioonilise definitsiooni piiratusele; kreeka jumalate panteonist võiks ehk ainsana sellele positsioonile pretendeerida juhmivõitu sõjajumal Ares, ent „Ulla” kontekstis oleks võrdlus *rumal kui Ares* kohatu ja mittesobilik, pigem juba võiks mitteironilise vastena arvesse tulla *rumal kui tavaline surelik*.

Kui lugeja on otsustanud sõna *sangar* iroonilise lugemise kasuks – mis on üsna vältimatu otsus –, satub iroonilise kahtluse alla tegelikult ka predikatsioon: ei saa enam kindel olla, et jutustaja on valmis selle tegelase kõrval ja iga tema sammu jälgides rändama kõikjale, nii et selle lausungi täiesti mitteironiline lugemine võiks olla: *samm-sammult ma ei rändaks üle iga raja oma anti-kangelasega / selle saamatu hädavaresega ühenkoon*. Või kui ka seda lausungit ei nõustutaks nii radikaalselt tõlgendama iroonia klassikalise definitsiooni valgelt ja pigem tunduks tõenäoline, et jutustaja on valmis koos Ullaga kõikjale minema, siis ei välistaks sellinegi tõlgendus irooniat, ainult et sel juhul ei toimiks irooniline vastandus mitte lause propositiooni-, vaid konnotatiivsel, presuposiitiivsel tasandil: on selge, et jutustaja ei järgneks tegelasele mitte suurest sõprusest ja kiindumusest tema vastu, vaid ennekõike huvist nende paikade (puhastustuli, inferno, tühjus) vastu, kuhu tal õnnestuks nii sattuda, tegelasest oleks ta jätkuvalt irooniliselt distantseeritud, kasutades viimast suurema kaastundeta vaid ettekäände ja vahendina oma uudishimu rahuldamisel.

Samasugune autometafiktitiivne ja irooniline hinnang antakse korduvalt ka poeemi „Vahanukk” peategelasele Peeter Piparpuule. Esmalt saab see talle osaks siis, kui ta hakkab kiivalt kahtlustama, et tema abikaasal on salaaustaja: *Ning me sangar, kurb ja mahe, / naise jalamaid viis sooja / korstnakambri (Vahanukk, lk 97)*. Poeemi algusest peale on Piparpuud lugejale esitletud mitmesuguste irooniliste olukordade kaudu ja antud talle (seeläbi) iroonilisi hinnanguid, mistõttu lugeja on esimestest värssidest peale veendunud, et liiakasuvõtjast Piparpuu on ennekõik edev ja tühine silmakirjatseja, kaugel iga-sugusest omakasupüüdmatust sangarlusest. Liiatigi ei ole ka naise väiklane ja arglik peitmine pööningule kuigi kangelaslik samm, tõeline õilis rüütel oleks rivaali küllap kahevõitlusele kutsunud, aga Piparpuu, kes tehtult kuulutab mässu ja suuri tegusid, leiab tegelikkuses alati ettekäandeid, nagu näiteks liiga vali tuul, et tegutsemisest hoiduda.

Nõnda on jutustaja poeemi sissejuhatust sulgedes sunnitud nentima, kasutades klassikalise definitsiooni järgi üsna hästi seletatavalt nii iroonilist

epiteeti kui ka iroonilist epiteedi alust: *ent ta elu särav draama / venis nagu vedel kummi* (samas, lk 95) – Piparpuu elu ei ole ei draama, sest seni ei ole seal aset leidnud ühtki intriigi, ega ole see ka särav, otsesõnu parafraseerides on tegu pigem tuhmi/igava mittedraama/sündmusetusega, mille põhjuseks on Piparpuu iseloomu mannetus ja arglikkus, tema silmakirjalikkus ja nahkahoidev teesklus. Neis viimastes omadustes võiks ehk näha tema loomuse mõningast teatraalset, dramaatilist ehk maskidega mängivat joont, ent see ei tõsta teda kodanliku, üksluise ja endaga rahuoleva argipäeva tasandilt üleva draama ja sangarluseni, vaid alatu ja omakasupüüdliku teesklusena (naist luku taha pannes teeskleb ta kurbust ja mahedust ehk kujuteldavat muret naise tervise pärast⁵, hiljem laenab võltspaatriilt tema rõivad ja üritab võõra rüü varjus iseendale valimispropagandat teha) näitab vaid tema eetilist madalust. Tema elust, kui seal ka üht-teist tavalisest erinevat juhtuma hakkab, ei saa poemi edenedes nii või teisiti säravat draamat, vaid naeruväärne ja labane komejant, mille üle Piparpuul endal mingit kontrolli pole ja mille pöördpunktidel, mis Piparpuu jaoks kujutavad tõelisi fiaskosid, on jutustaja teda veel kahel korral irooniliselt sangariks nimetanud: siis, kui ta rahvajõugu käest armutult räsida saab, ning siis, kui ta kogu oma mäslevale vastuhakule vaatamata arestikambris norinal magama jääb (Alver 2005: 100, 102).

Betti Alveri loomingust leiab veel mõne lihtsama iroonia juhtumi. Näiteks ballaadis „Must täht” lausutakse: *näeb, kuidas vargapoisid tõhe / muuk-raudadega kaovad õhe* (*Must täht*, lk 19). Töö, st aus ja virk leivateenimine on iroonilises opositsioonis vargapoiste tegeliku tegevuse ehk varastamisega. Samas luuletuses öeldakse kohtumõistja kohta: *Ta taotles õiglust, kiretult kui kaja, / laup pilvine, poos, keda vaja* ja hiljem *on ta ometi jahe ja veatu*. (samas, lk 19, 20). Enne ballaadi puändi saabumist ei pruugi lugeja langetada veendunud otsust, et tegu on irooniaga ja et kohtunik ei ole tegelikult õiglane ning et ta on poonud neid, keda vaja poleks olnud, mistõttu ta pole kaugeltki veatu, vaid süüdi kõige suuremas julmuses. Üsna mitmed vihjed (nt istub kohtumõistja katusekambris lukustatud uste taga, otsekui oleks tal põhjust midagi karta ja kaitsta end välise maailma eest; reaalsuse mõistmiseks pöördub ta müstika poole) võivad lugejas tekitada kahtluse, et tegu on irooniaga, aga lõpliku otsuse iroonia suhtes saab ta langetada, ja terviku tähendusliku koherentsuse huvides suisa peab langetama, viimaste värsside kõlades: kuna kohtuniku enda otsa ees särab must täht, mis osutab, et selle kandja on *süüdi sügavamas süüis* (samas, lk 19), siis järelikult on ta olnud ebaõiglane ja eksinud oma otsustes rängalt.

⁵ Määratlust *kurb ja mahe* ei saa hästi tõlgendada traditsioonilise definitsiooni valgel, otsesõnaline lugemine ei oleks siinkohal mitte rõõmus ja äkiline/julm, kuigi üks julmust on Piparpuu teos omajagu, vaid pigem teeseldult kurb ja mahe, mistõttu see näide on paremini seletatav iroonia mainimiseteooriast lähtuvalt: kurbus ja mahe hoolivus on Piparpuu enda meelest tema tegu põhjendavad argumendid, see on sõnavara, mida ta ise kasutaks oma teguviisi õigustamiseks, aga millest nii jutustaja kui ka temaga koos lugeja distantseeruvad.

Poemis „Ulla” on ihnuskoist vanakraamikaupmees Komorrat, keda lugejale on tutvustatud ühemõtteliselt halvustavas võtmes (*vanakraami-poen, / kus vingus, needis, kratsis küüru, õlgu / C. F. Komorra, kogend verekoer, / kes osten, sahkerdaden, anden võlgu / kliendilt pressis välja viimse koe. – Ulla, lk 85*), nimetatud auväärt Harpagoniks (Alver 2005: 88). Otsesõnalise parafraasi saab sel juhul tõepoolest üsna hõlpsalt, asendades sõna *auväärt* mõne selle vastandiga, näiteks *põlastusväärne, tülgas* vms.

Sama poemi VII osas kirjeldab jutustaja oma kitsikust õige jutustamismaneeeri valikul, ta annab mõista, et võib-olla sobiks talle ka siiram, mitte nii naeruvääristav ehk irooniline väljenduslaad, ent üsna vihjelise ja tõlgenduslikult väga avatuks jääva argumentatsiooni lõpuks lööb ta siiski käega, nentides, et kui ta väljenduks teisiti, siis *mind kuigi õnneks ükski hing ei usuks* (*Ulla, lk 84*). Ometi võib aimata, et mittemõistmine vaevalt et kellelegi rõõmu teeb, ning *õnneks* asemel oleks õigem lugeda *kahjuks*. „Piinlikus visioonis” lausub lüüri-line mina teda matusekõnes laimanud ja end silmakirjalikult upitanud kriitiku kohta, et temast *Leidsin palju tuge ja tröösti* (*Piinlik visioon, lk 15*), kuigi on selge, et etteheited ja kõneleja enesekiitus kellelegi toeks ja trööstiks olla ei saa, otsesõnaline lugemine võiks seega olla ligikaudu järgmine: *ei leidnud vähimatki tuge ega tröösti*.

Kogu „Elupuu” luuletuses „Õõmaja” väidetakse *Purjus pilk on läbinägev, inimlaps on tark ja vägev* (*Õõmaja, Elupuu, lk 227*). Seda näidet saab tõlgendada-parafraseerida nii iroonilise predikatsioonina – purjus pilk ei ole läbinägev, inimlaps ei ole tark ega vägev – kui ka antonüüme appi võttes: purjus pilk on tuhm/tõmp, inimlaps on rumal ja võimetu, seistes vastamisi ükskõikse ja halastamatu surmaga ning mängides talle meelteuimas kergemeelselt maha oma viimsedki krossid. Luuletuses „Pühapäevalaps” on lausutud: *Teistel kukkus maha leiva võine pool, / tema leival õnneks oli ainult sool* (*Pühapäevalaps, Elupuu, lk 237*). *Õnneks* asemel sobiks mitteiroonilise väljenduse korral öelda *kahjuks*.

Ühe üsna klassikaliselt iroonilise predikatsiooni leiab ka Heiti Talviku luulest: *Ja rahakaardile tempel / on enam väärt, / kui kogu inglikrempel / palistav taevaäärt* (*Jumalate hämaras 4, Kohtupäev, lk 117*).⁶

⁶ Maksab tähele panna, et kui seda Talviku lausungit tervikuna eitada (*rahakaardile tempel ei ole enam väärt kui kogu inglikrempel palistav taevaäärt*), ei ole me ometi saanud täiesti mitteiroonilist vastet, sest ümberütlnes säilib lüüri-line mina seisukohast vastuvõetamatu pilklik, kahest väga vastandlikust, ülevast ja madalast osisest koosnev liitsõna *inglikrempel*, mis pealegi on saadetud lihtsameelsest ja kergelt karikatuursest kujutluspildist kogu selle krempli ülesrivistatusest pilvepiirile. Siingi võib analüüsil appi võtta iroonia mainimiseteooria, mis sellise vastuolu tõlgenduses kaotab: lüüri-line mina edastab kellegi teise seisukohta, kasutades seejuures ka selle teise väärtussüsteemiga kooskõlalist sõnavara ja kujutluspilte.

3.2. Iroonia tõlgendamine ja kontekst

Ülal esitatud näidete kohta võib veel välja tuua, et osas neist on iroonia tuvas-tatav laiema tekstuaalse kontekstiga, sest lausung on meie üldiste tõekspida-miste, teadmiste ja eelduste taustal ka eraldivõetuna seesmiselt vastuoluline: õigusemõistmine on konnotatiivselt vastuolus piitsutamise, vere ja purjus-olekuga (korrastatus, tasakaal, kainemeelsus vs anarhilisus, vägivald, kaootili-sus, barbaarsus); purjusolek ei teravda üldlevinud veendumuse kohaselt näge-mist ning ükskõik kes, kes pälvib Harpagoniks nimetamist, ei saa olla austus-väärne.

Samas aga ei anna mõnikord lõplikku selgust ka lausungi vaatlemine koos selle lähema tekstilise ümbrusega: Alveri luulest leiab näite, kus võib oletada üsna klassikalist irooniat, juhul kui otsustada iroonilise lugemise kasuks, ent selle otsuse langetamine pole nii vaieldamatu nagu eespool esitatud juhtudel. „Pirnipuus” on professor Rõika teise abikaasa kohta lausunud: *Uus kaasa, koolitet ja tark (Pirnipuu, lk 171)*, kes aga – nagu järgmistest värssidest kohe selgub – nägi inetu välja, oli tõeline tulehark ja tegi oma mehe elu väga kibedaks (samas: 171–172). Sellised otseselt halvustavad kirjeldused tekitavad kahtluse hinnangus *tark* ja koolitatus, mis on küll selle fiktiivse maailma fakt, ei anna teadagi lõplikku garantiid tarkuse suhtes (ka näiteks Ulla koolitatust on poemi III osas ulatuslikult kirjeldatud, ent ometi ei pane see lugejat tegema järeldust, et tegu on targa ja aruka tütarlapsena), aga kuna õelus ja inetus ühelt poolt ning tarkus teiselt poolt pole teineteist välistavas vastuolus, ei ole võimatu, et kiuslikkusele vaatamata oli tegu intellektuaalselt võimeka ja sugugi mitte rumala inimesega.⁷

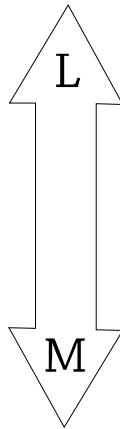
3.3. Iroonia kui näiva erinevuse varjus peituv sarnasus

Iroonia on keelekasutusvõte, mille tuumaks on kuulutatud erinevus, vastuolu. Samas maksab aga tähele panna, et tegelikult ei toimi iroonia lõputute erine-vuste ja täieliku tähendusliku haakumatuse väljal, vastupidi.

Lihtsamad irooniajuhtumid, nagu osutatud, on seletatavad antonüümia abil, antonüümid ehk vastandsõnad aga ei erine üksteisest mitte suurimal võimalikul määral, vaid on semantiliselt tegelikult väga sarnased, lahknedes üksteisest vaid ühe tunnuse poolest. Seega, iroonias aktiveeritud kahe tähendustasandi semeemid kattuvad suurelt osalt ning see hulk semeeme, mis loob iroonilise vastanduse, ei ole samuti mitte juhuslikult puistatud mitmesugustele semanti-listele väljadele, vaid need asuvad samal opositsiooniteljel, kuigi selle eri otstes (vt nt Kerbrat-Orecchioni 1980: 110, Merilai 2005). Teisisõnu, irooniat loovad

⁷ Alaosas 5 esitatud näidetest erineb kõnealune selle poolest, et otsustamatus ei ole siin olemuslik, mõlemad variandid ei saa korruga kehtida, ainult et meil lugejaina pole piisavalt infot, mis tagaks kindlalt emma-kumma võimaluse kasuks otsustamise.

vastandid (*tark-rumal*, *tõde-vale*, *süüdi-süütu*) kuuluvad samasse skalaarsesse paradigmasse, ainult et selle vastaspoolustele.



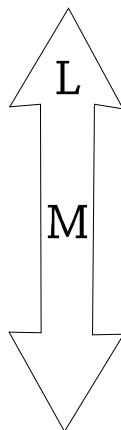
Joonis 2. Klassikalisele definitsioonile vastava iroonia aluseks on antonüümid, mis kuuluvad samasse skalaarsesse paradigmasse

Samas võib aga üks sõna oma tähenduslike tunnuste eri kombinatsioonidega osaleda mitmes paradigmas, nagu ilmnes näiteks eespool välja toodud võrdluses *tark kui Athena*. Athena võib olla üks liige paradigmast „Antiik-Kreeka jumalused”, aga samas võib ta esindada mõneti metonüümiliselt ka kogu seda kooslust ja olla sellisena üks (ilmselt tipmine) aste üldisemast paradigmast „olendid”, nii et tema irooniliste vastanditena võivadki vastavalt kontekstile kõne alla tulla näiteks nii tugev, kuid rumal sõjajumal Ares kui ka surelik inimene. Need kaks võimalust pole kahtlemata ainukesed (mingis kontekstis võib Athena esindada näiteks paradigmat „naised” või kitsamalt „targad naised” jne).

4. Iroonia kolmevalentsetes süsteemides

Catherine Kerbrat-Orecchioni on väitnud, et vahel ei pruugi iroonia puhul toimuda mitte antonüümiline asendus, vaid kolmevalentsetes süsteemides asendatakse positiivne mõiste neutraalsega: võib juhtuda, et iroonilises lauses *see vast rõõmustas neid* ei tule *rõõmustas* asemel mõelda mitte *kurvastas*, vaid *jättis ükskõikseks*; ning *ratsionaalsuse* asemel ei tule alati mõista *irratsionaalsus*, vaid näiteks *põlastusväärne ratsionaalsus* (Kerbrat-Orecchioni 1978: 24). Paradigmas ei toimu irooniline mäng mitte kahe vastaspooluse, vaid positiivse tipu ja nullpunkti vahel. Kuna selline iroonia ei toetu enam rangelt

võttes antonüümiale, ei saa seda seletada klassikalise definitsiooniga kogu selle ranguses, aga üldjoontes on tegu ikkagi üsna sarnase võttega.



Joonis 3. Iroonia puhul võivad vastanduda ka skalaarse paradigma positiivne tipp- ja neutraalne nullpunkt

Heiti Talviku ja Betti Alveri luulest leiab hulga näiteid, mis sõnasõnalisel tähendustasandil kasutavad ülevuse ja suursugususe konnotatsioonidega kõrgpoeetilist mõistet (*õilis, püha, harras, idüll*), mis aga lausungitähenduse saamiseks tuleb asendada enamasti mõistega, mille tähenduskeskmeks on naeruväärsus, tühisus ja tähendusetus. Irooniliselt kasutatud sõna tähendust ei tule muuta mitte vastandmärgiliseks, vaid see pigem nõrgeneb, tühistub, kaotab kontrastsuse.

Talviku iroonilistes värssides *Hüvasti, õilsad plaanid – / naine, kiiktool ja hõbelusikad! (Jumalate hämaras 2, Kohtupäev, lk 116)* ei sobi *õilsad* asenduseks mõni otsene antonüüm, nt *alatud, kuritegelikud, arglikud*, vaid pigem nende kahe äärmuse vahepeale jääv *naeruväärsed*. Juba eespool tsiteeritud ja klassikalisesena tõlgendatavat irooniat sisaldanud Alveri luuletuse „Piinlik visioon” esmaversionist leiab samasuguse näite: *Leidsin palju tuge ja tröösti / sellest õilsalt humaansest atestist. (Piinlik visioon, lk 15)*, kus *õilis* koos teise irooniliselt kasutatud epiteediga *humaanne* ei tule lausungitähenduse saamiseks asendada otseste vastanditega (nt *julmalt ebahumaanne*), vaid siingi on sobilikum asendusvariant *naeruväärne, tühine, kergatslik*. Sama kehtib poeemi „Mõrane peegel” rätsepa kohta, kes, ärevil oma suurtest unistustest, õmbleb õhtuti *täis püha põlemist ja põlgu (Mõrane peegel, lk 192)*. Püha on tema kirk ta enda meelest, kõrvaltvaatajale on ta oma paisutatud ja lihtsameelsetes unistustes selgelt naeruväärne, ehk isegi haledavõitu ja kaastunnet äratav.

„Loos valgest varesest” lausub jutustaja, kommenteerides Peep Hakiprilli abieluettepanekut Barbaarale: *Taas kordus ammutunt idüll (Lugu valgest varesest, lk 43)*, ent vähe on idüllilist olukorras, kus osapoolte tunded pole kaugeltki

mitte vastastikused, kus üks neist on esitatud tülpinud ja blaseerununa ning teine edeva, rumala ja halvamaitselisena. Ometi ei sobi tegelikult silmaspeetu juurde jõudmiseks asenduseks näiteks *piinarikas õnnetus* vms, vaid olukorda ja selles osalejaid sobib taas kord iseloomustada naeruväärsete ja tühistena. Samasugune asendus sobib ka samas poemis eespool antud määratlusse *unistajal hardal* (Alver 2005: 29), kus *harras* on kahtlemata irooniliselt kasutatud, sest unistaja on asetatud samasse loetellu naeru- ja põlastusväärsete tegelastega (rahaori, irvitaja, moelaps, üle parda hüppaja; Alver 2005: 29) ning *harras* on jutustajale võõras, romantilisse ja paisutatud registrisse kuuluv sõna, mille asemel oleks jutustaja otseste hoiakutega märksa rohkem kooskõlas jällegi *naeruväärne* ja *elukauge*, seda enam, kui selle fraasiga on teiste hulgas silmas peetud ka Barbaarat.

Poemis „Pirnipuu” lausub jutustaja seejärel, kui leskproua Kabjaraua plaan oma tütart Liisi professor Rõikale mehele panna on läbi kukkunud: *sääl elutarkus riismeid otsib / ja klopib kokku uusi laevu* (Pirnipuu, lk 175). Esmalt jääb lugejale silma-kõrva ilmselt mõningane stilistiline ebakõla, mis kaasneb madalama registri väljendi *kokku kloppima* kasutusega, ent edasilugemisel selgub, et mitte seda väljendit ei tuleks koherentse terviku saamiseks ülendada mõneks neutraalsemaks metafooriks (nt *ehitama*), vaid õõnestub hoopis määratlus *elutarkus*, sest selgub, et uus kokku klopitud laev, mille elutarkus ehitab, on proua Kabjaraua järgmine plaan hoopis iseend professorile mehele sokutada. Selline kavatsus on elutark leskproua seisukohast, aga kõrvaltvaataja võiks seda raskusteta nimetada intriigiks või mahhinatsiooniks (kuigi mitte rumaluseks või lihtsameelsuseks, mis võiksid olla elutarkuse otsesed antonüümid).

Poemis „Ulla” kirjutab nimategelane romaani, näeb selle kallal omajagu vaeva: *küll viksivärvis mässulist ideed* (Ulla, lk 83), aga võttes arvesse, mis lugeja on juba Ullast teada saanud ja mis edaspidi tema kohta ilmsiks tuleb, ei saa sugugi kindel olla, et tema idee nii mässuline ning sellisena originaalne ja erandlik oli, küllap oli siiski tegu millegi üsna banaalsega (otsene vastand-tähendus *vaga, rahulik, tasakaalukas* oleks siin taas sobimatu).

Alveri luulest võib veel tuua mitu näidet, kus mitteiroonilises parafrasise sobiks irooniliselt kasutatud sõna asendada sõnaga *naeruväärne*. Näiteks „Loos valgest varesest” on seltskonnadaame iseloomustatud järgmiselt: *ja nagu ikka, daamid siidin, / auväärsed, ilusad, soliidid* (Lugu valgest varesest, lk 64). Need daamid kannavad kahtlemata kalleid siidist kleite ja võivad olla ka ilusad, aga kuna jutustaja on seltskonnaelu ja -tgelasi kirjeldanud ainult ja läbivalt kas otse halvustavas või iroonilises võtmes, ei ole usutav nende daamide auväärsus ja soliidus, see saab olla ainult teeseldud, pealispindne, tunduda tõsiselt võetav äärmisel juhul neile endile, aga kõrvaltvaatajale, sealhulgas ka Barbaarale, on nad oma ambitsioonides ja püüdlustes etendada maailmalikkust kahtlemata tobedad.

Üsna samas laadis on Talvik ironiseerinud seltskondlike pooside üle tsükli „Jumalate hämaras” 4. osas: *kuid olla maa pääl härra / on siiski nooblim vist* (Jumalate hämaras 4, Kohtupäev, lk 117), mille parafrasise ei ole *noobel*

asendatav oma otseste leksikaalsete vastanditega, nagu näiteks *labane*, *jäme*(*da-koeline*), *maitsetu*, vaid pigem mõistetega *tühine* või *väärtusetu*.

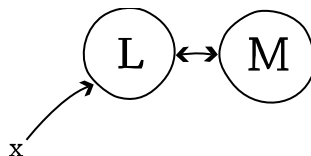
Nõndasamuti pole Linda talus peetavad *intiimsed* *eined* (*Lugu valgest varesest*, lk 44) avalikud, Peeter Piparpuu *kavalad tiraadid* (*Vahanukk*, lk 98) lihtsameelselt siirad, Markus Rõigase *veider maitse* (*Pirnipuu*, lk 170) tavaline, rätsepast harrastusnäitleja hinge- ja elulaad, mida iseloomustatakse sõnadega *kaunishing ja elumees* (*Mõrane peegel*, lk 194), alatu ja asotsiaalne ning paksmagu Pärtli rõivastumisstiil – *Ta roosa lips näis uus ja tore* (samal, lk 202) – ebaseaduslik, vaid ennekõike võiks kõigil neil puhkudel näha lausungitähenduses domineerimas mõistet *naeruväärne*. Päril samasugune asendus ei sobi „Kantsleri” ekspositsiooni, kus on lausutud: *Kord elas kaval kantsler* (*Kantsler*, Elupuu, lk 234), sest seal ei saa teha küll antonüümilist asendust ja mõelda öeldu asemel nt *rumal*, *lihtsameelne*, vaid hoopis *kurikaval*, *õel*.⁸

5. Klassikalisele definitsioonile lähedane ambivalentne ironia

5.1. Ironia, kus vastanduvad tähendused ei ole hierarhiseeritud

Nagu juba eespool mainitud, pole ironiliste lausungite parafraasid kaugeltki mitte võrdsustatavad ironiliste lausungite ja nende saavutatava efektiga, parafraseerimine on ennekõike analüüsiks vajalik tööriist, mitte aga kognitiivne tõsiasi. Ironilises lausungis toimivad korraga mõlemad tähendused ja ironia kui keelekasutusvõtte ainuomane mõju sünnibki sellest pingest. Mõningatel juhtudel, nagu kõigis seni kirjeldatud näiteis, on vastastikku toimivad tähendused hierarhiseeritud, nii et saab rääkida lausutud, kuid tähenduslikult kummutatud ehk alistatud, aga sugugi mitte täielikult kustutatud tähendusest, ning tegelikult silmas peetud ehk domineerivast tähendusest. Modernne aeg on aina enam hakanud soosima sellist ironiat, kus seesugusest ühemõttelisest tähenduste hierarhiseerimisest ei saa rääkida, nii et ironilises lausungis jäävad üsna võrdselt aktiivseks mõlemad tähendused.

⁸ Selle alaosa näidete analüüsiks sobib imehästi ka Sperberi ja Wilsoni ironia mainimisteooria, sest üks ole ju teada tõsiasi, et see, mis ühete väärtushinnangute taustal tundub õilis, püha ja harras, võib teisest vaatepunktist ja teistsuguste hoiakutega vaatlajale tunduda naeruväärne, tühine ja põlastusväärne; st ironia on siin saavutatud seeläbi, et on distantseeritult mainitud kellegi teise sõnavara ja hinnanguid (nt daamid ise arvavad, et nad on austusväärsed ja soliidsed, Pärtel ise peab oma lipsu toredaks jne).



Joonis 4. Iroonia, kus vastandtähtendused ei hierarhiseeru

Järgnevalt toon esmalt välja mõned eelmistega tihedalt seotud, peaaegu analoogilised näited, kus iroonia on samuti fikseeritud selgelt ühele sõnale või predikatsioonile, ainult et ei saa väita, nagu üks tähendus allutaks teise jõuliselt, pigem jäävad mõlemad tähendused mingis osas kehtima. Ühtlasi olen sellesse alaosasse paigutanud ka mõned sellised näited, mis vormiliselt struktuurilt enam nii lihtsalt seletatavad pole, aga mis tähenduslikult ülesehituselt on siiski samasugused.

5.2. Traditsioon ja modernsus

„Loos valgest varesest” lõhub jutustaja korduvalt fiktsionaalset illusiooni, sekkudes metapoeetiliste kommentaaridega tegevustikku. Näiteks lausub ta: *Nüüd nõuab õilis traditsioon, / et kirjeldaksin sammalt, vaiku, / puid, lõhnu, koltumist...* ning lisab: *Ah, vanad õnnelikud ajad, / lihtmeelne mineviku muus, / kel piisas karjakrapi kajast, / et tiivustada Pegasust! (Lugu valgest varesest, lk 46).* Pole vist kahtlust, et need värsid on iroonilised, ja selleski mitte, et anto-nüümide (*alatu, õnnetud*) abil parafraseerimine oleks kohatu. Kõne alla võiks tulla taandamine, mis keskendub taas naeruväärsuse mõiste ümber (on ju näiteks üsna ootuspärane kahelda, kas ainuüksi karjakrapi kõlast ikka piisab tõelise loomingu sünniks), ent ometi ei tundu see tõlgendus siinkohal enam lõplikult veenev, õilsuse ja õnnelikkuse tähendust täielikult alistav.

Minevikul ja traditsioonil on jutustaja jaoks omalaadne võlu (see ilmneb poeemis mitmel puhul, näiteks veidi eespool on ta, näib et üsna siiralt, vastukaaluks läänelikele serviisidele taga igatsenud eesti kadakasi lusikaid ja maalapse vaba eluviisi (Alver 2005: 43)), selle õilsus ei ole tema jaoks täielikult tühistunud. Osalt põhjendab ta varasematele aegadele omasest siirast ja pateetilisemast stiilist loobumist moe ja maitse muutumisega, uue aja muusa on *kogend, närvlik naine, / pilk hindav, pään elektrilained / ja hingen okas ... igatahen / daam, kelle näole märgit pahed* (samas, lk 46). Jääb mulje, et jutustaja pole oma stiili muutnud mitte isiklikest sisimaist arusaamadest lähtuvalt, vaid tulles vastu uue aja ootustele, nii et mingis mõttes poleks võimatu tedagi süüdistada oportunistlikus kohanemises, mistõttu võiks ta langeda samasuguse iroonilise pilke ohvriks nagu kogu ülejäänud seltskond Lindaga eesotsas, kes on pühendunud läänelike kommete orjalikule järeleahvimisele.

Samas on siiski selge, et jutustaja pateetikast hoiduv irooniline laad pole pelk pealispindne teesklus, sest selleks on see liiga läbiv ja tema kirjutusele olemuslik, see on tema loomuomane soodumus, ennist näiteks tunnistas ta – kuigi ka seekord viitega muutunud maitsele – oma võimetust ja soovimatust edastada täpselt Vahaku kirglikku ning oletatavasti klišeelikult sentimentaalset armuavaldust (samas: 31). Ent samastab ta siis end uue aja pahedest märgitud muusaga? Tundub, et ka seda mitte, ka selles osas jääb ta suhtumine irooniliselt distantseerituks, kergelt pilklikuks, uue aja maitse ei näi täienisti olevat tema maitse.

Pealegi, mõned leheküljed eespool lubas ta endale, küll napi, aga vägagi sisendusjõuliste kujunditega looduskirjelduse (*Pea jäävad maha linna tuled, / teeääril põõsad nagu suled, / põld taandub, kungas ... kuusik tume / kui katedraal lööb paistma lumest* – samas, lk 32–33), mistõttu pole õige, nagu väldiks ta täiesti puude ja samblaga seonduvat. Jutustaja positsioneerub seega endisaegse traditsiooni ja nüüdisaegse moe vahepeale, ütle mata päriselt lahti ja ühemõtteliselt naeruvääristamata esimest ning minemata lõpuni kaasa teisega, iroonia asetab ta neist mõlemast eemale ega anna selget eelistust kummalegi.

Sama teemat puudutab jutustaja samasuguse ambivalentsusega oma meta-fiksionaalsetes kõrvalepõigetes veel paaril korral. Kirjeldades muistsete aegade suuri, sügavaid ja kannatavaid hingi, kellest on loodud kõrgeid kunstiteoseid (*Saatjaks, näen, / teil sügavuste süinge ingel / ronkmustan slepin. Pärjad käen, / aupaiste ümber lauba kitsa, / näol suure kannatuse pitsat* – samas, lk 68), lausub ta kokkuvõtteks: *Ma aplodeerin. Laulik kiidet, / kes teie tormilise tee, / te valu pannud värsiniide!* (samas, lk 68).

On selge, et muistsete aegade suurkujude kirjeldus on mõneti hüperboliseeritud ja karikeeritud ning sellisena mitte päris tõsiselt võetav, kuid ometi ei suhtu ta kunagistesse kirgedesse ja valusse otsese halvaksanuga ega ole tema aplaus ja kiitus läbinisti pilklikud, naeruvääristavad, neis on säilinud midagi tõsisest austusest.

Läbinisti siiras pole mõistagi ka tema mure oma protagonistist pärast, kes, olemata võimeline suurteks tunneteks, ei anna talle võimalust kasutada ülevalt traagilist registrit (samas: 68–69). Õigupoolest, kui mõni hetk tagasi oleks see isegi olnud võimalik – nimelt siis, kui Barbaara oli siiralt armunud ja arvas end olevat leidnud metsaonnist Pehapi juurest tõelise kirgastuse –, peatas jutustaja end ise, soovimata üleneda pastoraalse idüllini ja manitsedes irooniliselt oma Pegasust madalamalt lendama, kuigi järgnevad värsid *Kauged sfäärid / me päevil kanneldust ei vääri, / tead ju, mu peru Rocinante, / et möödund ajad Naso, Dante!* (samas, lk 56), ei ole mitte ainuüksi iroonilised (erinevalt eelnevaist näiteist on siin raske osutada sõnale või predikatsioonile, millele iroonia oleks fookustatud, see sünnib juba keerukamate ja peidetumate mehhanismide abil, kas või näiteks Pegasuse taandamise kaudu maailmakuulsale iroonilise rüütli don Quijote hobusekronuks), vaid ka kergelt nukrad.

Seega, kunagine tugevaist tundeist ja vahel ka suisa sentimentaalsusest ammutav kirjutuslaad on jutustaja kaasajaks muutunud kohatuks, ent samas on sellel siirusel oma võlu, mis takistab pikemalt mõtlemata kaasa minemast

nüüdisaja pindmise libisevusega. Olles ise niisamuti nagu Barbaara refleksioonist mürgitatud moodsa aja inimene, ei suuda jutustajagi enam midagi pühendunult imetleda ega millegi pärast hingepõhjani kurvastada, ent samas ei ole ta valmis kõike eelnevalt ühemõtteliselt üle parda heitma, jäädes nõnda iroonilise määramatuse alasse.

Sarnasest ambivalentsest tunnetusest on kantud luuletuse „Pedja” värsid *Olen Jeanne d'Arc, / kihutaden üle veriruske palu / pühan kirkastusen, saabel tõstet peon...* (Pedja, lk 7). Võiks ju arvata, et *pühan kirkastusen* on parafraseeritav näiteks väljendiga *naeruväärses kujutelm*as, ent ometi on selge, et ka sõnasõnaline tähendus jääb mingil määral kehtima, sest just selliste paisutatud kujutelmade kaudu saavutab lüüriline mina hingerahu ja lahustab oma viha, see on tema jaoks kui autoteraapia, teadlik oma liialdavast-lihtsustavast laadist, ent ometi mõõdapääsmatu ja hädavajalik.

Samamoodi saab idealistlikule noorukile luuletuses „Karantiin” osaks saatuse iroonia: just siis, kui ta on oma unistuses jõudmas täiuslikkuseni, kukub ta kehaliselt kokku ja toimetatakse ambulantsi, kus *ihule, kus õilis trots ning iha käärib, / tüdind velsker jälki väävli*salvi määr**ib** (Karantiin, Tolm ja tuli, lk 116). Selline karikatuurne vastandus on liialdatud ja jätab esiti pilkliku mulje (*õilis* kipub taas kord vahendama pigemini tähendust *naeruväärne*), ent luuletuse teises pooles lüürilise mina ja nooruki vaheline irooniline distants taandub tuntavalt ja tühistab tagasihaaravalt ositi ka esialgset pilget. Samasugune määramatult kahetine suhtumine tekib ka poemis „Ulla” kirjeldatud nälgind vaimuse vasalli suhtes, kes *sapist, heroismist üle kees* (Ulla, lk 90), kuid kes, toonud viimases hädas antikvariaadi letile oma kalleimad raamatud, *jäi nagu haua ette seisma* (samas, lk 90)⁹: jutustaja ühtaegu pilkab vaimujüngri suurelisust ja omas ajas kohatud sangarlust, aga ka mõistab tema valu, mida hinnaliste raamatute loovutamine tekitab.

5.3. Kirg ja refleksioon

Alveri poeemide jutustaja ja lüürika lüürilise mina selline ambivalentne hoiak lähtub arusaamisest, et ühest küljest sooviks temagi millestki siiralt ja ennastunustavalt vaimustuda, millelegi pühenduda kuni valmisolekuni ennast ohverdada, ent samas ta teab, et on kahtlustest ja kriitilisest (enese)refleksioonist liialt läbi imbunud, mis teeb sellise tunnetuslaadi võimatuks. Ühest küljest viibivad vaimustunud inimesed pettuse küüsis, sest erinevalt lüürilisest minast pole nad läbi näinud oma olukorra naeruväärsust, inimlike püüete ja saavutuste tühisust, aga teisest küljest on nad sellegipoolest kadestamisväärsed, sest oma tunnete – olgu need kas või äärmuslikult kurvad – siiruses ja kõikehaaravuses on nad õnnelikumad, tervikliku mina- ja maailmapildiga, mis pole lootusetult segi paisatud refleksiooni mürgist. Selline arusaam toob kaasa mitmeid

⁹ See näide ei ole samuti enam iroonia klassikalise definitsiooniga seletatav, sest põhineb pigem eri vaatepunktide ja vastava sõnavara vastandamisel, liialdustel.

sõnasõnalisel tasandil esmapilgul vastuolulisi arvamused, kus aga eelnevates alaosades kirjeldatud näidete eeskujul ei saa sooritada antonüümilisi või predikatsiooni ümberpööravaid asendusi, iroonia ei lahene ja eksistentsiaalsed paradoksid jäävad.

Näiteks lausub jutustaja „Loos valgest varesest”: *Usk õnnis! Õnnis sõjamees, / kes veel ei tunne kahtlustõbe, / kes võitleb, sureb liiva eest! / Sest üksnes fanatism on tähtis, / see ind, mis seirab oma tähti / ööpimedusen, udun, marun, / mis heitleb, küsimata aru (Lugu valgest varesest, lk 61)*¹⁰. Kuidas saab pettuses elav inimene, kes ei näe, et ta võitleb ja sureb kõigest liiva eest, olla õnnelik? Kuidas üldse saab kiita fanatismi, mis on juba iseenesest negatiivsete konnotatsioonidega sõna, vihjates liigsele ja pimestavale usule? Ehk peaksime *õnnis* asemel mõtlema *õnnetu* ning väitma, et fanatism on tähtsusetu, enamgi veel, suisa põlastusväärne? Kahtlemata aktiveeruvad lugeja teadvuses ka need vastupidised tähendused, mis aga ometi ei lahenda ega kustuta paradoksaalset sõnasõnalist väidet.

Mõni hetk hiljem sõnab Barbaara sama: „*Kes pole õnnetu sansaaran? / Vaid see, kel soojus lahtund verest, / või laps või narr, kes kannab merest / vett sõelan*” (samas, lk 72). Barbaara – ja siinkohal on jutustaja temaga ilmselgelt samal arvamusel – sedastab selles paradoksaalses ja klassikalise iroonianiana taandamatus (nt *laps ja narr on õnnetud*) väites elu iroonilisuse ja pahupidipööratuse, vastandite lahutamatu põimumise ja teineteiseks üleminemise: õnnelik saab olla vaid laps või narr, st keegi, kes pole veel või enam refleksiooni-võimeline ega ole seetõttu täienisti tõsiseltvõetav. Ühtlasi näib õnnelike inimeste tegevus, see, mis neid õigupoolest õnnelikuks teebki, kõrvaltvaatajale täiesti mõttetu ja tulutu. Samas ei ole neil mõttelik ja kahtlevail kõrvaltvaatajail omalt poolt vastu panna mitte ühtki mõttekammat ega tulusamat tegevust – Barbaara põhiomadus ongi ju täielik teovõimetus ja tahtenõrkus –, mistõttu on selge, et selle üleüldise mõttetuse ja sihituse juures on mingis mõttes kadestamisväärse eelisseisundis need, kes pole nii kaugele ja sügavale näinud.

Seetõttu võib lüüriline mina anda soovitusel: *Loobu kahtlustest, et kaunilt hoiduks / kõik, mis esimeses usus omati! (Quasi una fabula, Tolm ja tuli, lk 126)*, kuigi ometi on teada, et kahtlustest hoiduda ei ole lüürilise mina võimuses ega loomuses, mistõttu sellelt lähtekohalt võiks mitteirooniline parafras olla *ära loobu kahtlustest ja kaota koledal kombel kõik, mida algul uskusid*, mis oma vastuolulisuses (soovitatakse ebameeldivat, st tegu on pragmaatiliselt mittekoherentse ja suhtluskonventsioone eirava kõneteoga) ei lase tühistuda esmasel soovitusel, et parem ongi olla kahtlemata ja uskuda.

Üsna sarnase, aga märksa küünilisema ja tegelikult kogu Alveri siirale paatosele (mis ennekõike avaldub tema lüürikas) vastukäiva mõtteavalduse leiab „Loo valgest varesest” teisest osast: *Õnn sellele, kes taipab noorelt, / et sõiten piki merd ja maid, / kas hõbegondlin, pähklikooren, / kõik jääme dokki samal kail. / Torm lõhub liiga kõrged mastid, / viib põhja kallikspeat ballasti – /*

¹⁰ Neid värsse nagu kogu üldisemat elu paradoksaalsuse üle mõtisklevat arutlust, mille need sisse juhatavad, poemi hilisemas versioonis ei ole.

õnn sellele, kes vrakin sõuden / on osand vette heita nõuded (Lugu valgest varesest, lk 29). Kogu Alveri lüürika kuulutab vastuvaidlematut nõuet minna merele just nimelt ja ennekõike tormiga, riskeerida kõigega, sest ainult kõike kaotades on võimalik midagi võita. Aga samuti peab ta sageli tõdema, et liiga kõrged nõuded hukutavad inimese, jõudes ihaldatuni, tuleb surra ning kahtlused-arutlused ei tee kedagi õnnelikuks. Nii et võib-olla on tõesti õnnelikum siis see, kes juba ette teades, et kaotab lahingu, loobub kogu pürgimise ja kahtlemise piinast üldse?

Selline õnne ja õnnetuse, teadmatuse ja teadlikkuse, siira usu ja painava refleksiooni lahendamatu dialektika viib äärmiselt paradoksaalsete avaldusteni ka otseselt emotsionaalsuse valda puutuvast. Näiteks: *õnn sellele, kes leinab kedagi / või nõrkeb, kanden ahastuse tina (Ulla, lk 91) või Ah, õnnelik see ahastaja, / kes nagu lahtirebit juur / veel otsib pidet mulla najal, / kes usub oma kaotust suurt (Lugu valgest varesest, lk 69)*¹¹. Neis näiteis, kus iroonia ei ole enam selgelt osutatav ega antonüümia või predikatsiooni muutmise teel parafraseeritav (tegu on juba tervenisti poolvõõritavalt vaatepunktilt kõnelemisega), kadestab modernsusest nakatunud kõneleja suisa leinajaid ja ahastajaid. Et selline tundeavaldus on taas konventsionaalselt vastuvõetamatu, tekib lugejal küsimus, ega tegu pole irooniaga, ent ometi ei saa ta konteksti arvestades tühistada ka pealispindset tähendust: Barbaaral ja Ullal, ja küllap ses osas on ka jutustaja nendega hingesuguluses, on tõepoolest põhjust kadestada siiraid leinajaid ja hingepõhjast ahastajaid, sest viimati mainitute jaoks on põhjatu õnnetuse kõrval võimalik ka põhjatu õnn, kuna aga Barbaara ega Ulla, kes küll on pääsenud suurest ahastusest, on nõnda ühtlasi minetanud võimaluse ka õnneks, olles neetud sellesse iroonilisse selgusetuse ebamäärasesse värvitusse tsooni. Iroonia välistab paanika, aga ühtlasi ka lohutuse; ta muudab võimatuks kõik intensiivsed tunded, nii need, mis ärritavad, kui ka need, mis teevad kirglikuks (Jankélévitch 1964: 129–130).

Väärtussüsteemide vastandusega, mis erineb eelnevate näidete puhul väljatooduist, aga kätkeb samasugust ambivalentsust, mängib iroonilisel moel ka Alveri luuletus „Pühapäevalaps”. Tavakodaniku seisukohast õnnetut ja viletsat röövlit, kes viimaks üles puuakse, kuid kelle elu pole kunagi keerelnud tuima keskmise ümber, vaid kõik, ka patt, pahe ja õnnetus on olnud viimseni intensiivne, on autor nimetanud pühapäevalapseks, päikesepoisiks ja õnnelapseks. Sellistes hinnangutes on lahenematust, sest tavaarusaama kohaselt on õnnetu lapsepõlvega ja surmanuhtluse pälvinud kurjategijale selliste hinnangute andmine irooniline. Aga päris vastupidi ei saa siingi tähendust pöörata, sest röövli pahelise elu intensiivsuses on olnud oma õnn, mis alalhoidlikule kodanlasele jääb alatiseks tundmata.

Heiti Talviku luulest selliseid näiteid ei leia, tema irooniale on nii mõnigi kord samuti omane selge lahenematus, aga see on seotud teistsuguste formaalsete mehhanismidega (polüfoonia) ja seostub teise temaatikaga (ennekõike

¹¹ Needki värsid on kustutatud poemi hilisemast versioonist, milles ambivalentsi seega märksa vähem.

minapositsiooni ambivalentsega). Teadmise ja teadmatuse ning neile antavate hinnangute osas on Talvik ühemõttelisem ja mitteirooniline, näiteks „Dies irae” 2. osas lausub ta *Unustuse kuldseesse voogu meid kastma / ruttavad käsikäes luule ja usund*. (*Dies irae* 2, Kohtupäev, lk 106), jäädes ise – küll laulikuna, nagu määratletud sama tsükli 1. osas – selgelt distantseeritud ja unustust eita-vale positsioonile; 9. osa lõpp ei ole sugugi mitte kaksitimõistetav ja hinnanguilt lõhenev: *Kes luua nüüd veel võib idüllil, / naiivne pühak on või narr*. (*Dies irae* 9, Kohtupäev, lk 110); samuti mitte ka „Jumalate hämaras” 6. osa, mis tervenisti pühendatud sellele temaatikale ja kust ilmneb täiesti ühemõtteliselt, et usk, dogmad ja lihtsameelne aatelisus võivad teha elu küll lihtsamaks, ent ometi pole selline meeltepettuses uinumine millegi poolest kadestamisväärne. Vastupidiselt lüroepikale kinnitab sedasama jõuliselt ka Alveri lüürika.

6. Iroonilised võrdlused

6.1. Klassikalise iroonia abil analüüsitavad lihtsad iroonilised võrdlused

Betti Alveri ja Heiti Talviku luules leiduvate irooniliste võrdluste analüüsiks – nagu üldse kõigi järgnevalt esitatud näidete tarbeks – jääb iroonia klassikalisest definitsioonist juba väheks. Sellest piisaks, kui vaadelda tuleks selliseid lihtsamaid iroonilisi võrdlusi, nagu on näiteks toonud Kerbrat-Orecchioni: *ta on vilgas nagu elegant, ta on armastusväärne nagu vanglauks, ta on päevitunud nagu aspiiriinitablett*. Tavalises, mitteiroonilises võrdluses (nt *ta on kohmakas nagu elegant*) kaasneb valemiga *A* (võrreldav) *on P* *nagu B* (võrdlusalus) presupositsioon, et *B* (elegant) on *P* (kohmakas) ja et *P* on *B* iseloomulik omadus. Lihtsas iroonilises võrdluses (nt *ta on vilgas nagu elegant*) on *B* (elegant) põhiomadus -*P* (mittevilkus ehk kohmakus), järelikult on adjektiiv (*vilgas*) kasutatud irooniliselt. (Kerbrat-Orecchioni 1978: 22–23) Sedasorti võrdluste toimimise kirjeldamiseks sobib joonis 1, öeldes *vilgas (L)*, mõeldakse kohmakust (*M*) ehk mittevilkust (*~L*).

Selliseid lihtsa struktuuriga võrdlusi leiab Alveri ja Talviku luulest kokku vaid ühe, selleks on juba kõneks olnud värsid Alveri poeemist „Vahanukk”: *ta elu särav draama / venis nagu vedel kummi* (*Vahanukk*, lk 95). Selles võrdluses on *A* (Peeter Piparpuu elu) kooskõlas *B*’ga (vedel veniv kummi) ning *A* ja *B* on mõlemad vastuolus *P*’ga (särav dramaatilisus), mislābi *P* tühistub (nagu see on sedastatud juba alapunktis 3). -*P* (mittesäravus ehk igavus ja ebadramaatilisus) on *B* peamisi konnotatsioone ja *A* silmatorkavaid omadusi, mis sellise kõrvutuse kaudu on rõhutatult ja irooniliselt esile toodud.

6.2. Iroonia, kus võrreldava konnotatsioonid asenduvad võrdlusaluse konnotatsioonidega

Järgmiseks võib eristada hulga näiteid, mis on kirjeldatavad järgmise skeemi abil: A (võrreldav) tavapärased konnotatsioonid või presupositsioonid on vastuolus B (võrdlusalus) peamiste omaduste, konnotatsioonide või presupositsioonidega ehk P'ga, mis on otsesõnu välja ütlemata, st P puudub, ja on lähtuvalt B'st implitsiitselt juurde mõeldav (P ja B ei ole vastuolus nagu lihtsas iroonilises võrdluses); juurdemõeldav P ehk B konnotatsioon või presupositsioon tühistab A tavapärased konnotatsioonid või presupositsioonid ja jääb ise dominantselt A omadusena kehtima.

* ... *hoolides õnnest, õnnetusest / kui kulund kindast (*Kes tallab äratundmise tühje teid, lk 17).*

Lüürilise mina suhtumine oma õnne ja õnnetusse (A; konnotatsioon: õnne ja õnnetusse suhtutakse täie tõsiduse, kogu võimaliku hoolivusega) on [sama hoolimatu (P)] nagu tema suhtumine kulunud kindasse (B; kulunud kinda põhiomadus on see, et temast ei hoolita ehk P).

* *Ma nägin kord üht kollektiooni, / mis nummerdet kui kohtuakt (Lugu valgest varesest, lk 25).*

Armastuskirjad (A, konnotatsioon: seotud tunnete, irratsionaalsega) on [kogutud ja nummerdatud hoole ja piinliku täpsusega (P)] nagu kohtuakt (B; kohtuakti põhiomadus on olla täpne, loogiline, mõistuslik, viimseni korrastatud, selge ehk P).

* *Juhan Vahak pildus hüvesid kui heksleid (Lugu valgest varesest, lk 31).*

Vahaku pillutud hüved (A, konnotatsioon: hüve ei tule kergelt kätte) on [tühised, väärtusetud, kergekaalulised (P)] nagu hekslid (B; hekslite põhiomadus on, et neid on kerge suures koguses palju toota, seega pole neist iga üksiku väärtus kõrge ehk nad on P).

* *Peep Hakiprill ent kõrge stiilin / lõi enda lahti Barba een / kui kalli kõite (Lugu valgest varesest, lk 49).*

Peep Hakiprilli siseelu ja armuavaldused (A, konnotatsioon: hingeelu on raskesti mõistetav, avatav ja edastatav, tõelistest ja sügavatest tunnetest pole kerge rääkida; teiseks, iga inimese hingeelu on mingis osas teiste hingeelust erinev, kindlasti erineb see raamatutegelaste hingeelust, mis võib olla esitatud lihtsustatult, liialdatult vms) on [hõlpsalt, väikse pingutusega avatavad ja ettelooetavad; teeseldud, poseeritud, kirjutatud mitte endast, vaid loetud raamatutest lähtuvalt (P)] nagu raamat (B; raamatu põhiomadusi on, et selle saab kergelt lahti lüüa ja sealt ette lugeda; teiseks, raamatuis kirjeldatav pole tegelik elu, ei räägita mitte tegelikest, vaid välja mõeldud tegelaste välja mõeldud tunnetest ehk P).

* *Seltskonnas juba süttib / noor süda nagu parafiin (Lugu valgest varesest, lk 64).*

Noorte meeste südamed (A, konnotatsioon: tõeline armastus on tõsine, erandlik ja sügav tunne, peaks ideaalis kestma lõpmatuseni) [süttivad kergesti ja põlevad kiiresti lõpuni (P)] nagu parafiin (B; parafiini põhiomadus on kergelt

süttida ja ruttu otsa saada, seda kasutatakse igapäevaselt ega pöörata sellele eraldi palju tähelepanu ehk P).

* *Kuus kuud ma värsse vältisin kui mõrva* (Ulla, lk 81).

Lüürilise mina jaoks värsid (A, konnotatsioon: luuletamine on väärikas, lugupeetav, austus- ja kadestamisväärne, vahel isegi suisa püha tegevus) on [hirmsad, taunitavad, välditavad, häbiväärsed, kuritegelikud (P)] nagu mõrv (B, mõrv on kuritegelik, viimseni taunimisväärne ehk P).

* Ulla maalidel *naised näisid nagu valaskalad* (Ulla, lk 82).

Ulla joonistatud naised (A, konnotatsioon: naine maalil peaks olema ilus, peenelt ja tundlikult kujutatud) on [paksud, koledad, figuurita (P)] nagu valaskalad (B; valaskala põhiomadus on, et ta on paks ja figuurita ehk P).

* *Mina lindudele heidan toiduks / oma südame kui halva tomati* (Quasi una fabula, Tolm ja tuli, lk 126).

Minu süda (A, konnotatsioon: igaüks hoolib oma südamest väga, hindab seda kõrgelt) on [kehv, vilets, väärtusetu, hoolimatult äravisatav, prügi (P)] nagu halb tomat (B, halva tomati põhiomadus on, et sellega ei ole midagi teha, see on kasutu rämps ehk P).

* Sortsid on nii võimsad ja iseäralikud, et neile järgi kui hirmunud silmad / vahivad päikesed (Sortside laul, Tolm ja tuli, lk 127).

Päikesed (A, konnotatsioon: päike on suur ja vägev, elu allikas, kõige valitseja) on [kohkunud, tegutsemisvõimetu (P)] nagu hirmunud silmadega inimene või loom (B; hirmunu on jõuetu ja alistuv ehk P).

* *Mu pää on kui mürgiretort, / kus käärimas tusk ja migreenid.* (Paaria 2, Palavik, lk 49).

Peas, mis metonüümiliselt esindab kogu inimese vaimuelu (A, konnotatsioon: vaimsed pingutused peaksid viima väärtuslike tulemusteni, olema kasulikud), [keerlevad vaid kurjad ja (ennast)hävitavad mõtted (P)], nagu valmib mürk retordis (B, mürk on ebameeldiv, kahjulik, kui mitte suisa tappev ehk P).

Heiti Talviku luulest leiab paar võrdlust, mis vastavad järgmisele skeemile: A tavapärased konnotatsioonid või presupositsioonid on vastuolus B peamiste omaduste, konnotatsioonide või presupositsioonidega, millega on kooskõlas P, mis on otsesõnu välja öeldud ning kehtestab A ja B uue, selles kontekstis kehtiva ühisosa, A tavapärased konnotatsioonid tühistuvad, neid asendavad B konnotatsioonid.

* Armastatu kohta lausub lüüriline mina: *Oled klirisev kui vana karussell, / vana karussell, mil' käia viimne ring* (Tantsi, Palavik, lk 43).

Naine (A, konnotatsioon: armastusluules on naine enamasti õrn, ilus, malbe, noor) on klirisev (P) nagu vana karussell (B, konnotatsioon: karussellis pole midagi ülevat, see on odav ja pealiskaudne, lapsik meelelahutus, assotsieerub tsirkusega, laadameeleoluga, pealegi on ta vana, lagunenu, katkine, kole, teeb ebameeldivat häält); A ja B ühisosa: ebameeldivus, põlastusväärsus, pealiskaudsus, aga paradoksaalse kombel siiski vastupandamatus.

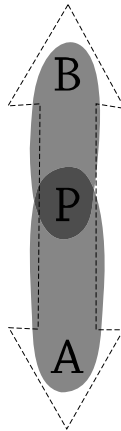
* Lüüriline mina kurdab: *Mu armastus kui epilepsis äge* (Pihtimuskilde 2, Kohtupäev, lk 86).

Lüürilise mina armastus (A, konnotatsioon: armastus on kirglik, sügav, ülev, ülendav tunne) on äge (P) nagu epilepsis (B, konnotatsioon: see on raske keha ja vaimu halvav piinarikas haigus); A ja B ühisosa: ägedus, sügavus, kõikehaaravus, vastupandamatus, kontrollimatus.

6.3. Iroonia, kus võrdlus loob võrreldava ja võrdlusaluse ühisosa ning hierarhia

Järgmiseks eristub hulk iroonilisi võrdlusi, mis on koondatavad sellise valemi alla: A (võrreldav) tavapäraseid konnotatsioonid või presupositsioonid on vastuolus B (võrdlusalus) peamiste omaduste, konnotatsioonide või presupositsioonidega, P on otsesõnu välja ütlemata (P puudub) ja on lähtuvalt B'st ja üldisest kontekstist implitsiitselt juurdemõeldav (P ja B ei ole vastuolus nagu lihtsas iroonilises võrdluses); juurdemõeldav P kehtestab A ja B ühisosa, aga see osa A ja B tähendusest, mis jääb nende ühisosast väljapoole, on vastandlik, kusjuures samal tähendus- ehk antonüümiaskaalal. Võrdluse kogutähenduses jääb domineerima skaalal allpool asetsev tähendus.

Selle rühma sees saab eristada kaht alarühma. Esmalt sellised näited, kus A on (eetiliselt) hinnanguskaalal madalamal kui B.



Joonis 5. Irooniline võrdlus, kus võrreldav asub hinnanguskaalal võrdlusalusest allpool

* *Just nagu moslemile Mekka / näis talle avantüür (Pirnipuu, lk 170).*

Avantüür (A, konnotatsioon: pahakspandav, pealiskaudne, pettusest ajendatud, omakasule suunatud, väga maine, pigem saatanlik kui taevalik, eetiliselt madal ettevõtmine) on leskproua Kabjarauale [kõiki ohvreid väärt, elus tähtsaimaid asju (P)] nagu moslemile Meka (B, Mekas peab iga moslem vähemalt korra elus ära käima, palverännaku sooritanud on teiste seas väga austatud ja

nende tegu on eetiliselt kõrgeltväärtustatav); P – tähtis, ohvreid väärt; leskproua Kabjaraud on avnatürist (A), mitte usinalt usukohustusi täitev moslem (B).

* *Punšipuna lõustal vapral, / Peeter kamandas kui kapral (Vahanukk, lk 99).*

Purjus ja punetav Peeter (A, konnotatsioon: tühine, edev, võimuahne, silmakirjalik mees, kelle eesmärk on pettus) on [tähtis, võimukas (P)], nagu käsklusi jagav kapral (B, kapralil on käsutamiseks legitiimne voli, ta kamandab, et säästa elusid, võita lahing, tema eesmärgid on seega õiglus, edu, korraldatus); P – võimukus, vastuvaidlemist mitte salliv hoiak; Peeter Piparpuu on end purju joonud pettur (A), mitte kohusetundlik, karm ja õiglane kapral sõjaväljal (B).

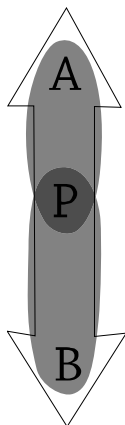
* *Kui sõjalaagrit üha peeti / siin talun – kohvid, komiteed, / üks kursus tantsis, teine keetis, / ning Linda, andekas strateeg, / siidkimonon, pronksvärvi kingin, / käis tuulehoona majan ringi (Lugu valgest varesest, lk 44).*

Talu, kus toimuvad mitmesuguste isehakanud komiteede istungid, kohvijoomised, peetakse kursusi, (A, konnotatsioon: taluelu ei ole erandlik, kohvijoomine ja tantsukursus pole elutähtsad, vaid pigem edevuse ja näivuse teenistuses) on [ärevil, sagitakse ringi, inimesed on tähtsust täis (P)], nagu see oleks sõjalaager (B, kus on ka ärevust, palju inimesi ja askeldamist, aga mängus on tegelikult elu ja surm); P – sagimine, ärevus; Linda on oma talust loonud kodanlikule tühisusele ja näivusele keskendumise keskuse (A), mitte aga riikide ja rahvaste saatust määravat staapi (B).

* *Paks kaupmees Pärtel tuli nagu linnutiivul (Mõrane peegel, lk 203).*

Paks ja kohmakas kaupmees Pärtel (A) tuleb [kiirustades (P)] nagu linnutiivul (B, linnutiivul liiguvad kiiresti õrnad ja graatsilised olendid); P – kiiresti liikumine; Pärtel (A) teeb seda kohmakalt, linnutiivul tulija (B) peaks aga olema õrn ja graatsiline

Põhimõtteliselt samal skeemil põhineb ka järgmine näide, ainult et siinjuhul on A (võrreldav) (eetilisel) hinnanguskaalal kõrgemal kui B (võrdlusalus).



Joonis 6. Irooniline võrdlus, kus võrdlusalus asub võrreldavast hinnanguskaalal allpool

* Peep Hakiprill kirjutab Barbaarale: *et ta pole Werther, / romantiline psühho-paat, / vaid uue tähistaja, märter; / kes nagu raske kiviplaad / kõik vana enda alla matab. (Lugu valgest varesest, lk 49).*

Hakiprill on enda sõnul uue aja inimene ja märter (A, konnotatsioon: ta on kõrgemal kõigest eelnevast, toob oma kannatuste, elu hinnaga positiivseid uuendusi, värskendust, märterlus on eetiliselt kõrgelt väärtustatav tegevus), on aga [juhm, ennasttäis, viskab kogu varasemate aegade kogemuse enesekesksuses hoolimatult ja põlglikult kõrvale, suutmata sellest eristada ja säilitada väärtuslikku (P)] nagu kõike enda alla mattev kiviplaad (B, kiviplaad on tundetu, tuim, valikuta kõike hävitav, tema toimimine on juhuslik); P – mineviku kõrvaleheitmine, uueks alguseks võimaluse loomine; Hakiprill hülgab hoolimatult vana (B), ta ei ole märter ega uue aja tähistaja (A).

6.4. Dramaatiline iroonia võrdlustes: tegelase ja jutustaja tasandil on võrreldav vastupidiste konnotatsioonidega

Viimase väikse rühmana võib välja tuua iroonilised võrdlused, mis sarnanevad mõneti dramaatilise irooniaga ning haakuvad näivuse ja teeskluse temaga: neis kõrvutatakse hinnanguid, mis tegelane annab, ja hinnanguid, mis on samale asjale antavad väljastpoolt, kõrvaltvaataja positsioonilt. Neid näiteid seletav skeem on järgmine: A (võrreldav) on kõrvaltvaataja, jutustaja, lugeja jaoks kooskõlas B'ga (võrldusalus), samuti B on P ning P on B iseloomulik omadus, ainult et konnotatsioonid, mida tegelane A'le annab, on vastuolus B konnotatsioonide ehk P'ga.

* *Piimvalge, maasikvärkse Linda / näis nagu pudupoe modell (Lugu valgest varesest, lk 27).*

Linda (A, kes ise väidab, et ta rügab ja hoolitseb kogu suure talu eest ja peaks seega olema kurnatud, päikesest põlenud, tööst parkunud kätega jne) on piimvalge, maasikvärske (P) nagu pudupoe modell (B).

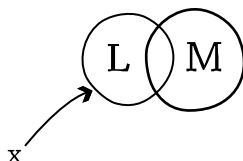
* *... me sangar norskas naril / keset joomareid kui paras / mõttetark või lambavaras (Vahanukk, lk 102).*

Peeter Piparpuu (A, kes ise arvab, et on suur mässaja ja ülekohtu all kannataja ega peaks seega sõba silmale saama) magab norinal (P) nagu mõttetark või lambavaras (B). Tuleb aga lisada, et B on A'ga kooskõlas vaid pooliti, hinnang „mõttetark” ei ole jutustaja seisukohast siiras, vaid ka irooniline, äärmisel juhul võis Piparpuu end ise nii nimetada (seega mingis mõttes on siin tegu irooniaga iroonia sees).

7. Iroonilised metafoorid

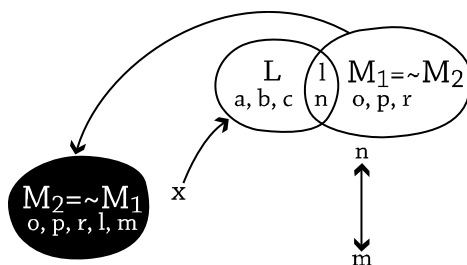
7.1. Lihtne irooniline metafoor

Metafoori toimimist võib Arne Merilai skeeme (vt Merilai 2003a: 45; 2003b: 146) aluseks võttes kirjeldada järgmiselt: lausungi x abil lausub kõneleja L , kuid peab silmas M , kusjuures L 'il ja M 'il on mõningane ühisosa.



Joonis 7. Metafoor

Kujutlegem Betti Alveri poeemist „Mõrane peegel” inspireeritud irooniliselt metafoorset lausungit *Pärtel on hirv*, kus *Pärtel* osutab juhmile, paksule, kohmakale, karu moodi ringi taaruvale kaupmehele. Sellise lihtsakujulise iroonilise metafoori seletamiseks saab eelnevate iroonia ja metafoori toimimist kujutanud jooniste 1 ja 7 alusel konstrueerida järgmise.



Joonis 8. Irooniline metafoor

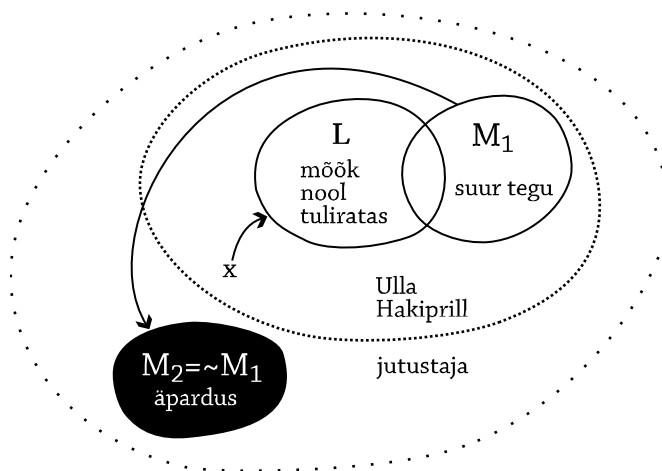
x väljendab L (hirv), L 'i tähenduskomponendid: a – loom, b – elab metsas, c – sõrgadega ..., l – liigub ringi, n – liigub graatsiliselt. L 'i tõlgendamise kõigepealt metafoorselt, saades tulemuseks M_1 (graatsiline inimene), M_1 'i tähenduskomponendid: o – inimene, p – elab majas, r – käib riides ..., l – liigub ringi, n – liigub graatsiliselt. Lõpliku kõnelejatähenduse saamiseks tuleb aga M_1 ümber keerata: M_2 (kohmakalt ja vaevaliselt liikuv inimene). $M_1 = \sim M_2$ ja $M_2 = \sim M_1$. M_2 ja M_1 on antonüümid, erinedes vaid ühe tähenduskomponendi poolest, M_2 'il on samad komponendid mis M_1 'il, ainult et n 'i asemel on m – liigub kohmakalt. M_1 'i ja M_2 'i ühisosa on: o, p, r, l ; M_1 'i ja L 'i ühisosa on: l, n ;

M_1 'i, M_2 'i ja L 'i kõigi ühisosa on: l . l on ühtlasi kvaliteet, millele irooniline metafoor tähelepanu tõmbab.

Selle skeemi abil saab analüüsida paari näidet Betti Alveri luulest. Poeemis „Ulla” on noore ellu astuva Ulla probleemiks avastada ala, kust lendu lasta hävimatu nool (Alver 2005: 82). *Hävimatu nool* osutab metafoorselt väärtuslikule, surematule kunstiteosele (M_1), tegelikkuses ei ole Ulla võimeline enamaks kui küündimatuiks soperdisteks (M_2), ükskõik kas ta üritab siis maalida, voolida või romaani kirjutada. Pärast mitmeid katsumusi ja pettumusi otsustab Ulla end ohverdada: *Ta tõstab mõõga tühja spliini nimel!* (samas, lk 87). Metafoori *tõstab mõõga* tõlgendus M_1 oleks: *astub suurde ja üllasse võitlusse*, kuid nagu kohe jutustajagi lausub: *See tähendab, ta liialdas küll veidi, / sest täitsa ülearuseks jäi mõõk* (samas, lk 87), mistõttu lõplik tähendus M_2 on: Ulla ei tee midagi kangelaslikku, tema võitlus seisneb saatusele alistumises, oma elu passiivselt juhuse hoolde jätmises. „Loos valgest varesest” iseloomustab Peep Hakiprill end järgmiste omaduste kaudu: *Vaim, ilu, mõtte tuliratas, / mis ründab ilmakorda endist (Lugu valgest varesest, lk 49)*. Metafoori *mõtte tuliratas* tõlgendus M_1 oleks *intelligentsus, head, väärtuslikud, teravmeelsed mõtted*, ent ometi on selge, et Hakiprill ei ole intelligente ega teravmeelne, vaid kõigest euroopaliku kultuuri ja kommete, nii nagu tema nendest aru saab, naeruväärne järeleahviija (M_2).

Viimase näite puhul tuleb kindlasti arvestada ka asjaolu, et tegu on kaudse kõnega: jutustaja edastab meile Hakiprilli kirja sisu, aga lugejaina me ei tea, kui täpselt, kui sõna-sõnalt ta Hakiprilli enda väljendust järgib. Kas metafoor *mõtte tuliratas* kuulub algupäraselt Hakiprillile või jutustajale? Sama tuleb tegelikult küsida ka kahe esimese näite kohta, kus ei saa üheselt osutada kaudsele kõnele, ent ometi võib oletada, et küllap on need metafoorid – *hävimatu nool*, *mõõka tõstma* – kooskõlas Ulla mõttemaailmaga (erinevalt Barbaara Lohest ei edastata Ulla sõnu või mõtteid otsekõnes kordagi) ja et ta ise võiks nii end väljendada.

Kui need väljendid kuuluvad ainuüksi jutustajale, kes on nõnda paisutanud Ulla/Hakiprilli mõtet, et rohkem esile tuua nende enesehinnangu ja tegelikkuse iroonilist vastuolu, siis sobib tõlgenduseks joonis 8. Kui aga *mõtte tuliratas*, *hävimatu nool* ja *mõõka tõstma* on vastavalt Hakiprilli ja Ulla enda sõnad, siis on selge, et nemad ise neid iroonilisena ei mõelnud, irooniliseks osutuvad need jutustaja ja lugejate seisukohast, kes näevad, et nende väljendite suurelisus on vastuolus keskpärase tegelikkusega. Sellisel juhul oleks täpsem skeem, kus tegelase tasand on selgelt eristatud jutustaja metafiktiiivsest tasandist: tegelane kasutab neid väljendeid ja tema tasandil on tegu lihtsalt metafooriga, iroonia on välistatud; jutustaja, edastades meile tegelase sõnu, aga juba mainib neid, ja tema tasandil on tegu irooniaga.

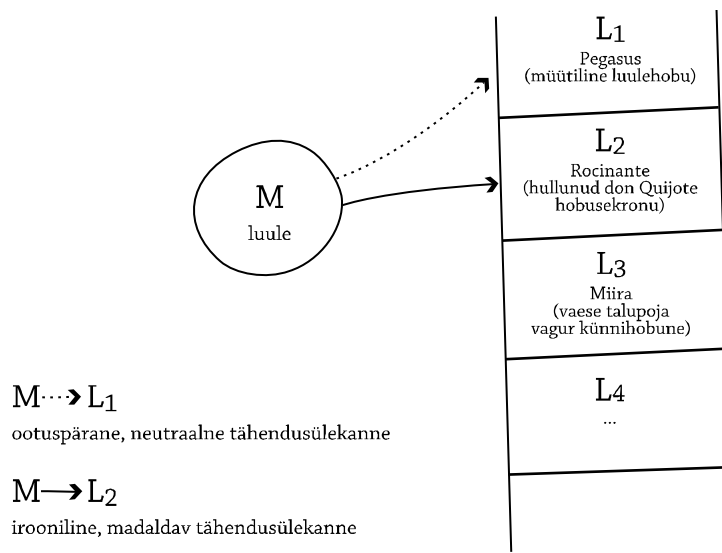


Joonis 9. Tegelase tasandil neutraalne, jutustaja tasandil irooniline metafoor

7.2. Madaldavad iroonilised metafoorid

Järgmiseks saab eristada hulga metafoore, nii Betti Alveri kui ka Heiti Talviku luulest, mis ei ole enam analüüsitavad eeltoodud skeemide abil. Neid seob üheks rühmaks see, et neutraalse ja ootuspärase, vahel isegi kinnistunud metafoorse ülekande asemel (nt *luule* – *Pegasus*), mis mõnikord on lihtsamini juurdemõeldav, teinekord kujutletav, aga raskemini sõnastatav, on metafoorseks asendajaks valitud samast paradigmat hoopis madalam, negatiivsete (sageli kehaliste ja asjastavate) konnotatsioonidega liige (nt *luule* – *Rocinante* – *Lugu valgest varesest*, lk 56), mis sellisena üllatab, on ümbrusega mõnikord stilistilises vastuolus (madalam keelend muidu neutraalses või kõrgstiilses ümbruses nt *kirg, tuli* – *maha rookima*; *uduaurune öö* – *ronima*) ning pisendab ja madaldab tähendust.

Nende näidete pidamine irooniliseks on tegelikult küsitav, sest neid võib võtta ka lihtsalt metafoorsete pilgete, halvustusena. Aga kuna metafoorse valiku aluseks olnud paradigma liikmete puhul ei ole olulised eristavad tunnused mitte referentsiaalsed (oluline ei ole, kas *Pegasus* on suurem ja pikema sabaga kui *Rocinante* ja *Miira* või on see vastupidi), vaid hinnangulised (*Pegasus* on väärikas, jumalikkusega seotud olend, kehv *Rocinante* peab jagama oma peremehe naeruväärset kuulsust, *Miiral* aga pole isegi mitte sellist mainet, ta kuulub jäägitult igapäeva ja tavalisuse valda), ning kuna sageli on irooniliste kõneaktide põhi- või isegi määrava tunnuseks nimetatud nende eripärast illokutiivset jõudu, mis seisneb just nimelt pilkamises (nt Kerbrat-Orecchioni 1978: 12), siis olgu need näited loeteluna sellesse töösse siiski kaasatud.



Joonis 10. Madaldav (ironiline) metafoorne tähendusülekanne

Betti Alveri luulest saab tuua järgmisi näiteid: *Seltskonna-tšempion rääkis vähe* (*Piinlik visioon*, lk 14; sama luuletuse hilisemas ümbertöötluses „Ja see oli kõik” on Alver asendanud selle metafoori tavalisema ja kinnistunumaga *seltskonnalõvi*, mille ironiline potentsiaal on ühtlasi väiksem); *maailma kirev mosaiik / ta ajju paindlikuna hangus* (*Lugu valgest varesest*, lk 26); *Meid kõiki kahtlustõbi vaevab, / kes teab: to be or not to be?* (samas, lk 29); *Sellest monoloogist / kõik tule, kire maha roogin* (samas, lk 31); *kun eesti psüühet, nähteid tallas* (samas, lk 34); *Stopp, Pegasus! See sõit kui jätkub, / saab meie laulust pastoraal. / Sind sellep veidi tiivust katkun: / sa lenda madalamalt, maad / et riivaks kabjad!* (samas, lk 56); *Meie sajand / veel kuigi selgumise-pajan* (samas, lk 56); *meelte kolikambrin* (samas, lk 60); *mis stiilin mõtteid liimit* (*Ulla*, lk 82); *lauseid viilis, / küll sõelus ainet, restaureeris keelt, / küll kähardas intriigi, kraasis stiili, / küll viksis-värvis mässulist ideed* (samas, lk 83); *Antiiksed kummituman pään hetäärid* (samas, lk 86); *Lisaks arvas hääks / taas saatus keerutada oma nuuti* (samas, lk 90); *Vaimus teritas ja viilis / Peeter hirmsaid piinaraudu* (*Vahanukk*, lk 100); *kortsus põsil roosat krohvi* (*Hambad*, Tolm ja tuli, lk 131); *Ning siis tulen mina õhtu lillas lõõmas* (*Raugad*, Tolm ja tuli, lk 150); *talendi saatan* (*Pirnipuu*, lk 168); *suutäis võõrast soolast* (samas, lk 171); *mõttes hulle plaane sõelus* (*Pähklikoor*, lk 181).

Heiti Talviku luulest võib välja tuua järgmised värsid: *Uduaurust öö ju ronib / välja haiguten* (*Eel äikest*, lk 13); *Äikest haudub meri kauge* (samas, lk 13); *Löönd jälle lõkkele mu elutahe / mis kaua tühjalt lõgistanud lõuga* (*Järel revolutsiooni* 4, Palavik, lk 42); *tundmatuiks tundmuste keerud* (*Paaria* 2, Palavik, lk 49); *Mu kopsud sõi tubaka karm / ning alkohol hävitas neerud. / Must jäänud vaid kõle kompleks / luuvaludes puusi ja reisi* (samas, lk 48–49); *Aga tondil*

puudub iha / maitsta haisvat ussisööki. (Laip rannal, Palavik, lk 71–72); Mu pääluus äikseratta kolin / ja kõigi tuulte kokkupõrk. (Pihtimuskilde 1, Kohtupäev, lk 86); Mind rinna vastu enam õnn ei suru (Haige 2, Kohtupäev, lk 88–89); ma salmikuist jälle rase (Lauliku hommik 2, Kohtupäev, lk 91) Kulla ja verega / tuhatpäine uimastati Loom. (Dies irae 3, Kohtupäev, lk 107); Siis tuli Naatsaretist katk (Dies irae 4, Kohtupäev, lk 107); Kuid preisluse pühkmeist haakristlane (Dies irae 5, Kohtupäev, lk 107–108); Võidule trügib ent Arv – / töötu ja kodutu pööbel. (Dies irae 6, Kohtupäev, lk 108); kuid Eesti luuletares / pole kuulda ei kippu-kõppu. (Dies irae 10, Kohtupäev, lk 110); Unerohtu vist keegi sääl jagab, / mis leevendab iga krambi (samas, Kohtupäev, lk 110); Ajudes mustad kaanid, / silmis neuralgia rusikad. (Jumalate hämaras 2, Kohtupäev, lk 116); maailm on ta tuhatops / täis paberossiotsi. (Jumalate hämaras 3, Kohtupäev, lk 116).

Kõigis neis näiteis toimib iroonia madaldava ja pilkavana, väljendis *krohv põsil* on see üsna kinnistunud, paaril juhul on irooniline kõrvalmaik saavutatud just seeläbi, et ootuspärane kinnistunud metafoor on asendatud selle mõningase töötlusega (nt *seltskonnalõvi* asemel *seltskonna-tšempion*; *kättemaksu ihuma* asemel *vaimus piinaraudu teritama ja viilima*). Kahe näite puhul tuleb kindlasti arvestada ka mainimisega: väljendid *talendi saatan* ja *Naatsareti katk* ei madalda mitte referenti, millele nad osutavad (vastavalt proua Kabjaraua tütarde mõningane andekus ja ristiusk), vaid pilge saab osaks neile, kes selliseid väljendeid neist objektidest rääkides kasutavad (esimesel juhul võib oletada, et see on tõenäoliselt proua Kabjaraud, teisel juhul ristiussuvastased).

Loetletud metafoorides on sage irooniavõtte abstraktsete nähtuste sidumine kehalisusega (nt kujutlema – ajju hanguma, hamletlik eksistentsiaalne kahtlus – tõbi, väljenduslaadi vaos hoidma – Pegasust tiivust katkuma, võõrapärasus – soolane toit, surnukeha – ussisöök, loomispinge – rasedus, elutüdimus – kolinat ja tuuli täis kolju, tähelepanelikkus ja tundlikkus sotsiaalsete väärarengute suhtes – krampides olema; õnne ja elutahte antropomorfiseerimine, esimene saab oma soosikuid endale rinna vastu suruda ning teine lõugu lõgistada) või vaimse tegevuse kõrvutamine füüsilise ja igapäevase toiminguga (*uurima – tallama, mõtteid seostama – liimima, lauseid viimistlema – viilima, teksti paran-dama – sõeluma, restaureerima, kähardama, kraasima, viksima, värvima; plaanima – sõeluma*).

Eriti just Talviku luuletuses „Paaria” ei piirdu lüüriline mina enam pilguga peeglisse, vaid suunab tähelepanu naha alla, tulemuseks on karikatuurne liialdus, halva enesetunde detailselt anatoomiline kirjeldus, mida Aleksander Aspel on nimetanud anatoomiliseks irooniaks (Aspel 2000d: 299). Sellises – eneseväliselt positsioonilt antud – anatoomilises enesepildistuses hakkab inimene minetama kõiki neid omadusi (nagu hing, tunded, vaim jne), mis eris-tavad teda loomadest ja masinatest, ta muutub justkui mõneks vaevu funktsio-neerivaks ja iga hetk koost lagunevaks mehhanismiks, mis koosneb voolikutest ja juhtmetest (aort, veenid), retortidest ja seda toestavast konstruktsioonist (kõle kompleks luuvaludes puusi ja reisi). Ülev armastus taandub loomalikuks emaste armuks ning inimese (näiteks romantiku) mitmetahuline ja peenekoeline hinge-

elu tundmatuiks jäänud tundmuste keerdudeks. Ka Talviku tsükli „Järel revolutsiooni” 3. osa algul *Mu pingul närve nagisevail traadel / taas karglevad kõik meelte kirkad klahvid. (Järel revolutsiooni 3, Palavik, lk 42)* võrreldakse inimese maailmatajumist metafoorselt pilli konstruktsiooniga, nii et fookuses ei ole mitte niivõrd tunne, kuivõrd tunde mehhaanika.

Selliseid metafoore, kus M ja L ei ole võrdsed ning $M > L$, nimetab Henri Morier madaldavateks ehk burleskseteks metafoorideks, pidades neid ühtlasi iroonilisteks. Oma näiteid kommenteerides märgib temagi, et burlesksete metafooridega kaasneb sageli taandamine füüsilisele ja orgaanilisele reaalsusele, ning lisab, et burlesksele meelelaadile on omane destruktiivsus ja meelepärane väärtuste tühistamine, mis tema järgi lähtub metafoori kasutaja kadedusest, vulgaarsusest ja kalduvusest sulgeda silmad ülevate väärtuste ees. (Morier 1998: 730)

Viimases osas tema tõlgendus Alveri-Talviku luulega enam mõistagi ei sobi, väärtuste ja ülevuse tühistamisele ei ajenda neid kadedus või vulgaarne meelelaad, vaid pigem kibedavõitu tõdemus, et ümbritsev tegelikkus, modernne kaasaeg ei paku enam ülevaid väärtusi, neid äärmisel juhul teeseldakse, kuid luuletaja refleksioonist ja kahtlustõvest teravdatud pilk näeb sellest lihtsa-koelisest teesklusest hõlpsalt läbi madala ja tühise tuumani, millega on kooskõlas ka valitud sõnavara. Ülevus on võimalik vaid enesepettuses, jutustaja/lüürilise mina seisukohast vaid võõra kõne mainimisena (nagu esimestes selgelt iroonilistes metafoorides). Pealegi, selline madaldamine ei saa Alveri-Talviku luules omaks mitte ainult teistele, vaid on sageli suunatud ka (tekstist sõltuvalt kas rohkem või vähem rollimängulise) minapositsiooni enda vastu: ka lüüriline mina ise ei asu väljaspool väärtuste devalveerumist. Nõnda ei olegi tegu mitte niivõrd väärtuste tühistamisega, kuivõrd juba toimunud tühistumise sedastamisega, mis luuletajale erinevalt näiteks kõlupäisest kodanlasest või ennast imetlevast amatöörboheemlasest ei jää märkamata.

7.3. Paisutavad iroonilised metafoorid

Märksa väiksema rühma iroonilisevõitu metafoore moodustavad sellised, kus neutraalse ülekande asemel on metafoorseks asendajaks valitud samast paradigmast mõni kõrgemal asetsev, suurejoonelisemate konnotatsioonidega liige. Sellise hüperboliseeriva ja kontrasteeriva võtte tagajärjel tuleb referendi mada-lus, armetus iseäranis hästi esile.

Näiteks on öeldud, et Ulla *hõbevööga antikvaari kroonis* (Ulla, lk 88), pidades silmas, et Ulla sidus juudile vöö ümber pea. Sellise metafoorivaliku puhul tekib terav vastuolu öeldu ja silmaspeetu konnotatsioonide vahel: kroonitu ehk kuningas on väärikas, elab oma palees külluses ja luksuses, juut on vääritud, kole, ihne, elab räpaselt ja vaeselt.

Lausungis *Välgujoana hele pinge / rabas äkki Peetri hinge* (Vahanukk, lk 98) on vastuolus ühelt poolt väljendi *välgujuga* implitseeritav ülev register ning välgu kaastähendusse kuuluv heledus ja võimsus ning teiselt poolt Peetri kesk-

pärases hinges tegelikult tekkinud nurjatu idee pettuse teel omakasu lõigata. Kui seejärel pärast täielikku läbikukkumist Peetri *põrund ajus / huugas põrgulikem fuuga* (samas, lk 101), satuvad iroonilisse kontrasti väärikas, äärmiselt läbimõeldud, tasakaalukas fuugakunst ning armukadedusest, kättemaksuihast, alandusest oimetu Peeter Piparpuu kaootiline mõttetegevus. Samasugused konnotatiivsed konfliktid tekivad siis, kui Ulla esimest armukest on nimetatud lennukalt premjeeriks (Alver 2005: 85) ning kui tuuletõmbuse, külma- ja kehvastunde ekvivalendiks on valitud romantiline embamine: *embab tuul mind läbi ahjulõõri* (*Ahastus*, Palavik, lk 67).

Sellised metafoorid, kus $M < L$, on Morier' süsteemis irooniliste metafooride teine liik, mida ta nimetab ülendavateks ehk heroilis-koomilisteks metafoorideks, mis paisutavad tühise ja üleva ühiseid omadusi, tuues sellisel salakavalal kombel esile võrdlusaluse keskpärasuse (Morier 1998: 731). See järeldus kehtib ka Alveri ja Talviku luule puhul.

8. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine

8.1. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine Heiti Talviku luules

Klassikalisele definitsioonile vastav ja antonüümia kaudu seletatav iroonia toimib seeläbi, et üks paradigma liige asendatakse lausungis mõne teisega skaala vastaspoolelt (nt *kole* asemel öeldakse *ilus*). Võrdlused ja metafoorid toimivad seeläbi, et kehtestavad eri objektide vahel ühisosasid, st visandavad uusi võimalikke paradigmasid (võrdlus *Julia on nagu päike* ja metafoor *Julia on päike* loovad hüpoteetiliselt paradigma, kuhu kuuluvad Julia ja päike – objektid, mis mingite tunnuste poolest erinevad teineteisest ja mingite tunnuste poolest sarnanevad teineteisega, võides selle ühisosa tõttu teineteist asendada samas süntaktilises positsioonis, nt Romeo kujuteldavas lausungis: *Seal on mu Julia / päike*).

Iroonia tekib võrdlustes ja metafoorides siis, kui kehtestatakse paradigmasid, mis tunduvad ootamatud ja osalt ka vastuvõetamatud (nt ühte paradigmasse pannakse luule ja mõrv, katk ja ristiusk, fuuga ja põrund aju jt). Irooniliste võrdluste ja metafooridega sisult sarnane on üks iroonia tekitamise võte, mida nimetan (madaldavaks) irooniliseks paradigmaatiliseks võrdsustamiseks.¹²

Paradigmat saab eksplitseerida hästi tuntud süntaktiliste struktuuride abil, näiteks kokkuvõttev sõna, koolon ja elementide loetelu; mall *kas ... või ... või ...* jne. Nende süntaktiliste vormide abil ei saa paradigmasid aga mitte ainult eksplitseerida, vaid nende jõudu kasutades on võimalik ka uusi paradigmasid n-ö *ad hoc* kehtestada. Ka sarnase süntaktilise struktuuriga üksteisele

¹² Osa järgnevaist näiteist (nt *näol pilge, mantlil siidivooder; pääst kaovad kerge-meelsed ihad, / romantika ja juuksekrussid; Ta ju oli määrat saama / pähe pärja või dumm-dummi*) võib liigitada ka retooriliseks kujundiks, mida on nimetatud nii tseugmaks kui ka süllepsiks.

järgnevates värssides võivad samadesse positsioonidesse asetuvad elemendid hakata omavahel seostuma, st nende vormiliselt sarnane asend hakkab looma nende vahel sisulist kokkukuuluvust. Iroonia tekib siis, kui sellisesse implitsiitselt kehtestatud paradigmasse kaasatakse element, mis tavaloojika kohaselt sinna sisuliselt ilmselgelt ei sobi, st selle erinevus teistest paradigma elementidest on liiga suur. Näiteks Heiti Talviku luuletuses „Lauliku hommik” on loomispinge paigutatud ühte paradigmasse liigse suitsetamise, kõhuusside ja seedimatu jahukäkiga.

*Üks hambutu vanapiiga
mind unes tallas ja rõhus.
Kas olen ehk suitsetand liiga,
või on mul ussid kõhus?*

*On's tükike jahukäkki,
mis magada mind ei lase?
Või äkki
ma salmikuist jälle rase?
(Lauliku hommik 2, Kohtupäev, lk 91)*

Siin pole küll paradigma kokkuvõttev sõna eksplitsiitselt esitatud (see võiks olla nt *minu vaevused*), kuid see on hõlpsasti juurde mõeldav. Mõnes mõttes asub sellele kokkuvõtvale positsioonile hambutu vanapiiga kujund, mis suurendab irooniat (siinsel juhul lüürilise mina eneseirooniat) veelgi.

Iroonia tekib seega siis, kui me saame aru, et mingi olemusliku tunnuse poolest üks element sellesse kehtestatud paradigmasse ei sobi: inspiratsiooni-vaev (vaimu loomispinge) ei ole ühildatav füüsilise haiguse, iivelduse ja toidumürgitusega. Lääne kultuuris on keha ja vaimu/hinge vastandus, millele need kujundid on taandatavad, hoopis üks kandvamaid põhiopositsioone.

Sellisele võttele, paradigmaatilisele võrdsustamisele, on pea tervenisti üles ehitatud ka Talviku tsükli „Dies irae” 9. osa.

*Kas minna gangsteriks või vapsiks
või seada kaela ümber nõör?
On ammu vahetatud napsiks
mu saapad, kuub ja padjapöör.
Mus hingeõilsusega tülli
on sööstnud nälg ja maokatarr.
Kes luua nüüd veel võib idüll,
naiivne pühak on või narr.
(Dies irae 9, Kohtupäev, lk 109–110)*

Esimestes värssides võrdsustuvad samaväärsete valikutena gangsteriks või vapsiks hakkamine ja enesetapu sooritamine; järgmistes naps, saapad, kuub ja padjapöör ning teise stroofi algul hingeõilsus, nälg ja maokatarr. Samamoodi seab Talvik ihu- ja hingehädad võrdsesse staatusse luuletuses „Haige”: *Siis tuli hingepakk ja maksahaigus...* (Haige 2, Kohtupäev, lk 89).

8.2. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine Betti Alveri luules

Betti Alveri luulest leiab samuti hulga näiteid sellise võtte kasutamise kohta.

Alarühmana eristuvad juhtumid, kus paradigmaatiline võrdsustamine saab osaks emotsionaalsele ja materiaalsele, argisele, asisele, näiteks *task ja süda tühi, võtku pagan!* (*Eile tuiskas, linnas löödi kella, lk 16); *näol pilge, mantlil siidivooder* (Lugu valgest varesest, lk 34); *Mis muutus – oli kaelaside, / ja vast ka see, et pärast einet / ta vahel kodun soris Heinet* (samas, lk 35); *Üks lisaks kallil kõõgil, sekti / veel ihkas naist, kel intellekti* (samas, lk 43); *intiimsed eined kõige lisaks, / kun aeti juttu kunstist, närvest, / moraalist, saatusest ja konservest* (samas, lk 44); *Kas puua end või minna rendez-vous'le?* (Ulla, lk 83); *surmkaame pettumusest ja Coty'st* (samas, lk 86); *pääst kaovad kerge-meelsed ihad, / romantika ja juuksekrussid* (Pirnipuu, lk 176); *lein, vanded, lõhkikistud kõrvad / ja mõned kurvad endamõrvad* (Mõrane peegel, lk 195); *jääb vaid surra veel või kehitada õlgu* (Sinisuka ballaad, Tolm ja tuli, lk 128–129); *ma nutsin kurbusest, mul polnud passi, / nii elulõng läks tasahilju sassi* (Vilepuhuja, Elupuu, lk 249).

Samamoodi võib kõrvutada vaimse valdkonna elemente argise-asise ja kehalisega: *Ta silmin evis kõrget hinda, / mis mujal moodne, viimne cri – / nii teadus, kunstivoolud, kindad, / kravatid, kepikandmis-viis* (Lugu valgest varesest, lk 34); *ja nagu ikka, tühjad žestid, / viin, isamaalus, manifestid* (samas, lk 64); *Üks emand räägib oma kassist, / säääl teine stiliseerit vööst, / üks kolmas Krishnamurtist, Gandhist / ja eesti usuelust sandist* (samas, lk 64–65); *põlgas enda ümber kõike: / monotoonsust, kulund sõnu, / voorust, vaikust, koogilõike* (Vahanukk, lk 94); *Ta ju oli määrat saama / pähe pärja või dumm-dummi* (samas, lk 95); *Tapetil pleekinud moonid, / laual Dante kantsoonid, / klaasis kartuliviin.* (Tuhapäeval, Tolm ja tuli, lk 119); *meie sõber päevast päeva / posti pääl käis ametis, / ise oma sokke nõelus, / mõttes hulle plaane sõelus* (Pähklikoor, lk 181); *ta suuri monolooge luges / ja tütart plekist vannis pesi* (Mõrane peegel, lk 194).

Ülejäänud näites tekib samuti vastuolu paradigma liikmete konnotatsioonide vahel (enamasti ülevus vs madalus, tavalisus, igapäevasus, viimases näites elutu vs elus): *Meid pimestavad aastasajad, / Egiptus, Kreeka, rokokoo, / bojaarid, paatrid kepi najal, / mustlannad, kahvatud Pjerrood, / suleikad, radžad, arlekiinid, / sandaalid, tuhvlid, mokassiinid* (Lugu valgest varesest, lk 30); *jumal kaitse / meid armunuist ja halvast maitsest!* (samas, lk 42); *Nüüd taipan: tulgu tuhka, tulgu tõrva, / või tulgu kasvõi kombhuspolitsei* (Ulla, lk 81); *Kui poja lihtne põhjasõnn / viib sinna, kuhu kasvab sammal, / mis ime siis, et lapse õnn / on kõige tähtsam eesti mammal?* (Pirnipuu, lk 172); *siis vestsime sõjast ja saatusest / ja et me koeri ei karda* (*Mulle meenuvad kauged hommikud, Tolm ja tuli, lk 138); *Eks heitkem, kuna käed on külmast kanged, / nüüd ahju kulmupintsel ja kitarr!* (Viimne soov, Elupuu, lk 231); *kui rasvast läikisid veel koid, / pannkoogid, kraed ja kardavoid* (Mõrane peegel, lk 192).

Eelloetletutega võrreldes struktuurilt kaudsemalt, aga sisult põhimõtteliselt samasuguse paradigmaatilise võrdsustamise loovad ka värsid *kuis jalutavad*

laternate paistel / maas väiksed kingad suurde pattu naistel (Must täht, lk 19), kus ühe paradigma liikmete (väike, suur) kaudu on loodud analoogiline irooniline paradigmaatiline kokkukõla ka muidu raskesti ühendatavate nähtuste, kingade ja patu vahel. Poeemi „Ulla” I osa lõpurida Mõnd pigem usutlege morfinisti (Ulla, lk 81) tõmbab kaudsel moel iroonilise võrdusmärgi luuletamise ja taunitava narkomaanilise sunni vahele. Sama poeemi kolmas osa loendab tarkusi, mis Ulla omandas koolis, kokku pannakse eri valdkondadest ja eri tasandi teadmised käänamisest, paavstidest, välteist, kunstiajaloo, sufiksitest, sellest, kes on Lenthalic, mis on vesinikoksüüd, ning et aeg möödub (Alver 2005: 82). Selline eklektiline, pealtnäha paljuhõlmav ja mitmekülgne kogum loob tegelikult mulje pealiskaudsusest, sest kuigi tegelasel võib olla päris palju virgalt omandatud teadmisi mitmesugustest eluvaldkondadest, ei tundu tema tegelikkuse mõistmine olevat kuigi sügav, sest näiteks eksistentsiaalne tõdemus inimelu ajalikkusest on tema jaoks samal tasandil teadmisega kuulsast parfüümitootjaist, see ei ole isiklikult läbitunnetatud, vaid samamoodi käibeklišeena ära õpitud asjaolu.

Poeemi „Pirnipuu” algul on leskproua Kabjaraua kohta lausutud:

*Kes võis küll teada tema iga? –
ta näis ent häbematult noor,
koketne kübar, pael või loor
veel sobis talle. Ainus viga
ehk oli selles, et ta majas
kolm tütar, lopsakat ja pikka,
kõik olid jõudnud mõrjsaikka.
(Pirnipuu, lk 168)*

Neis värssides satuvad proua tütreid samale tasandile kübara, paelte ja looridega, otsekui oleks tegu sama paradigma (ehed, aksessuaarid) vastaspoolustele asetuvate liikmetega: ühed kaunistavad, teised tulevad kahjuks.

Poeemis „Pähklikoor” on Hanno külaliste jaoks samaväärsed ja läbisegi vahetatavad vestlusteemad kaastundlik tõdemus, et Hanno armsaim on nüüd kahjuks surnud, rahuolematuse kehva õueilmaga ja lohutav nending, et Hannol oleks võinud ju veelgi halvemini minna (Alver 2005: 182).

8.3. Irooniline paradigmaatiline võrdsustamine kui madaldamine

Kõigi selliste paradigmaatiliste võrdsustuste eesmärk on ülevust taandada, tähendusi madaldada ja midagi/kedagi pilgata. See madaldus või pilge võib olla suunatud kõnealusele objektile, näiteks on selge, et kui luuletamistarvidus on võrdsustatud toidumürgituse, morfiumisõltuvuse või kombulspolitsei karistus-
alasse kuuluvate nähtustega, siis on lüüriiline mina võtnud oma tegevuse suhtes distantseeritud ja pisut mõrult muigava hoiaku. Kui hingelised vaevused on samal tasandil maksahaigusega, siis pole välistatud, et nende põhjus pole

ülevam, kui viimatinimetatu puhul võib oletada. Kui Ulla kaalub, kas sooritada enesetapp või minna kohtamisele ning kui pettumus ja parfüümiga liialdamine väljenduvad mõlemad võrdselt kaameks tõmbunud palgeis, siis ei saa enam kindel olla, et tema ahastus ja kurbus on poosivabad ja täistõsiselt võetavad.

Sama kahtlus tekib, küll veidi nõrgemal kujul, siis, kui lüürilise mina kurbus ja nutt ei seostu ootuspäraselt mitte ülevalt romantilise-eksistentsiaalse registriga, vaid hoopis asisema nendinguga, et tal pole passi. Samamoodi minetavad oma traagilisuse tegelase hullud plaanid, kui selgub, et neid on kavandatud paralleelselt sokkide nõelumisega, ja niisamuti ka enesetapud, mille ekvivalendiks on kõigest katkised kõrvad. Kui eesti mamma on kõrvutatav lihtsa põhjassõnniga ning tema kosjasobitusplaanid põdra samblaotsingutega, siis on tulemuseks mamma ja tema püüdluste sattumine humoorikasse valgusse (pilge on siinkohal tunduvalt mahedam ja sõbralikum kui näiteks jutustaja hoiakus Ulla suhtes).

Paradigmaatiliste madaldavate võrdsustuste puhul on iseloomulik, et kõigi paradigma liikmete väärtus kahaneb kõige madalama väärtusega paradigma liikme tasemele: maokatarr ei võida midagi hingeõilsuse ülevatest konnotatsioonidest, vastupidi, viimane kaotab need, võrdsustudes maokatarriga, pettumusele saab osaks sama hinnang mis liialdavale parfüümikasutusele, ihad pole enam kui lokid, enesetapp osutub sooritatuks samavõrd tühisel põhjusel kui kõrtsis puhkenud kaklus, mille tulemuseks katkine kõrv, isamaalus ja manifestid on sama tühjad kui neid saatvad žestid jne.

Teine võimalus on, et tähenduselt ei nõrgene või tühistu kuni naeruväärsuseni mitte otseselt kõneks olevad nähtused, vaid pilke objektiks on tegelane, kellega need seostuvad. Suuresti kehtib see – kõnealuse tegelase naeruväärsesse valgusse seadmine – kahtlemata ka eelmiste näidete puhul (kui pole tõsiselt võetav luuletaja luuletamistarve, siis küllap mitte ka ta ise jne), aga teise rühma moodustavate näidete erinevus esimestest on selles, et ei tule arvata, nagu oleks näiteks Hakiprilli siidvoodriga mantel (mis metonüümiliselt esindab kogu tema dändilikku rõivastumisladi) olnud tegelikult vilets või et tema söögilaud kehv, vaid pilge on suunatud ennekõike Hakiprilli vastu, kes hingelt tühisena vahetas näoilmeid nagu riideidki vastavalt moele ning kelle jaoks naine ei tähendanud enam kui kallis vein või hea söök.

Samuti ei ole iseenesest midagi taunimisväärset välismaal moes olevates teadus- ja kunstivooludes või kinnastes ja lipsudes, ent ebameeldiva mulje jätab Hakiprill, kes vahetab vastavalt moele nii nagu kindaid ja lipse ka oma arusaamisi elust ja kunstist. Pole midagi pilkamisväärset kodukassides, vöödes ja veel vähem Gandhis või Krishnamurtis, ent pilge saab osaks inimestele, kes ei taju nende nähtuste haakuvust eri kontekstidega ning käsitlevad kõike võrdsel süvenemis- ehk õigemini süvenematustasandil. Proua Kabjaraua tütreid osutavad olevat täiesti meeldivad tütarlapsed, kentsakas oma püüdlustes ja silmakirjalikkuses on proua ise. Dante kantsooniraamatu ega kitarri väärtus ei vähene sellest, et see satub kulunud tapeediga toas laual kõrvuti kartuliviinaga või lendab ahju koos kulmupintsliga, aga veidi koomilisse valgusse seab see toa omaniku ja ahju kütja. Pole põhjust pilgata Heinet, küll aga seda, kelles huvi

luule vastu tekib ja kaob nagu vajadus uue kaelasideme järele. Õige õrnalt pilklik ja ennekõike mõistvalt muhelev on lüüriline mina oma lapsepõlve-maailma suhtes, kus väärtusskaalade ja eri registrite segunemise põhjuseks pole mitte kodanlik alp juhmus või dändilik moodne blaseerumus, vaid just lapselik võime võtta ühtviisi tõsiselt nii oma mängu ja kujutlusi kui ka argitegelikkust.

Nii nagu eespoolgi mainitud, jääb ka nende näidete puhul domineerivalt kehtima madalaim paradigma liige: Haki-prilli suhtumine ei anna mingit uuelaadselt ülevat tähendust lipsu ja kinda kandmisele ega ole tema armastuses kalli söögi vastu samasugust kirge, nagu võiks esile kutsuda ilus ja tark naine, vaid on selge, et kunstist ja teadusest mõistab ta samavõrd, kuivõrd vajab mõistmist jalutuskepi vibutamise, ning armastada suudab ta samavõrd leigelt, kuivõrd ta laisa rahuloluga laseb heal-paremal endale maitsta. Laste mängu-maailma koomilisus ilmnebki selles, et elu ja saatust tõlgendavad nad samalt tunnetuslikult pinnalt, mille on loonud koerte kartus ja püüdlus seda hirmu ületada.

Nagu juba korduvalt tõdetud, ei too iroonia kokku täiesti ühitamatuid elemente, vaid toimib ikka suurema või väiksema ühisosa pinnalt. Nõnda ilmutavad ka sellised paradigmaatilised võrdsustamised tavaliselt kas suisa vastandlikeks peetud või vähemalt harva seostatud objektide-nähtuste võimalikke ühisosasid (äge vaimutöö või inspiratsioonipuhang võib viia seisundisse, mis sarnaneb ägeda kõhuvalu või palavikuga; keha ja vaim ei osutu teineteisest nii lahusseisvaiks, nagu kanooniline tõlgendus ette näeb). Selline modernne, ehk isegi dekonstruktiivne sarnasuse paljastamine erinevuses võib üllatada, pahandada, kutsuda esile pilget ja põlgust, panna nõrdima, teha nalja, masendada, vabastavalt ülendada vms.

9. Irooniline metonüümia

9.1. Irooniapotentsiaaliga metonüümia

Metonüümia tuntumaid alaliike osa terviku asemel ehk sünekdohh on juba iseenesest üsna suure iroonilise potentsiaaliga: kui midagi või kedagi nähakse ennekõike mõne tema osa kaudu, nii et ülejäänud terviku komponendid taanduvad, minetavad oma tähtsuse, võib samamoodi väheneda ja madalduda kogu terviku tähendus, talle osaks saada pilklik-põlglik suhtumine. Kui keeldutakse nimetamast kogu tervikut, eelistades selle asemel mõne tema osa (ja iroonia puhul tuuakse enamasti esile nähtuse materiaalne, inimese füüsilis-anatoomiline aspekt) nimetamist, on öeldud vähem kui mõeldud, lausetähendus ja öeldu esmane referent asetuvad lausungitähenduse sisse, mis lisaks lausetähendusele sisaldab implikatuure. On olemas lõhe ja tekkinud määramatuse ala, kuhu iroonial on end hõlbus sisse seada.

Sellise iroonilise, pisendava ja taandava metonüümia kohta saab tuua paar näidet Heiti Talviku luulest: *Laud ja roosa daam*. (*Eel äikest*, lk 13), kus

metonüümiliselt on kasutatud epiteeti *roosa*, mis võib osutada daami roosale kleidile või siis ka tema tervisest ja elujõust pakatavale jumekale palgele. Seega on inimene esitanud oma rõivaste või naha, st pealiskihi kaudu, mis võib olla vägagi petlik, varjates ootamatut või hoopis tühjust, puudumist. Ühes oma varases luuletuses kirjutab Talvik: *või kulund kuubede kandjad, / kes, ajud täis vaimustust (Hälbimus, lk 8)*. Neis värssides esindab *ajud* metonüümiliselt vaimu, mõistust, selline keelekasutus taandab vaimsuse materiaalsele ja anatoomilisele substantstile, ankurdatakse selle kehasse ning tõmbab alla keha suhtes traditsiooniliselt ülemuslikult positsioonilt. Stilistilises plaanis on see fraas iseloomustatav madalstiilse sisselöögina muidu üldiselt literatuuriselt kõrgstiilsesse ümbrusse.

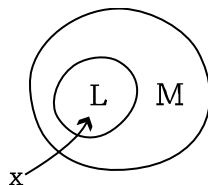
Betti Alveri poeemidest leiab enam sedasorti näiteid. Näiteks poeemi „Lugu valgest varesest” algul: *Pitstanu virgub, hõõrub silmi (Lugu valgest varesest, lk 24)*, selline tegelase assistent taandamine öömütsile kuulub samuti võtete hulka, millega antakse mõista, et tegu pole üleva kangelasega, vaid tavalise, loiu, argipäeva aheldatud natuuriga. Barba külaline Linda, kes tahaks kangesti maailmadaami mõõtu välja anda, taandub jutustaja silmis kõigest kepslevaks kingakontsaks: *põsk hõõgub, apsat kepsu lööb. (samas, lk 28)*.

Luuletuses „Viimne soov” on kõrvuti nii otseütlev kui ka metonüümiliselt taandav väljend: *Surm! Naftaliini sadu! (Viimne soov, Elupuu, lk 231)*. Surm on esindatud madala, igapäevase ja kodanliku elemendi kaudu, selline taandus, vanaduse ja surma kujutamine naftaliiniga liialdamise kaudu – mis pealegi on üsna kinnistunud pilklik –, välistab surma ülevas registris käsitlemise ja tühistab traagikaootuse, mille luuletuse esimene sõna võis püstitada ja mida ülejäänud luuletus samuti ei täida.

Üsna kinnistunud ironilise metonüümiaga on tegu ka siis, kui sõna *kuju* kasutatakse tähenduses „inimene”, nagu näiteks teeb seda Betti Alver luuletuses „Piinlik visioon”: *kolm vihmavarjuga kuju jala / lonkis tusaselt kirstu järgi. (Piinlik visioon, lk 13)*.

Samamoodi tähendust pisendavalt saab kasutada ka verbe, näiteks Ulla vaimsete pingutuste kohta on lausunud: *Küll Ulla higistas ja lauseid viilis (Ulla, lk 83)*, sõna *higistas* osutab siin üldisemalt vaeva nägemisele ja on sellisena – kui seda kasutatakse vaimsete tegevuste kohta, mis ei nõua füüsilist pingutust ega aja tegelikult higiseks (mistõttu on siin tegu metafoori ja metonüümia põimumisega) – samuti üsna kinnistunud pilklik. Madaldavalt metonüümilisi verbe kasutab ka proua Kabjaraud oma tütarde kunstilisi kalduvusi kirjeldades: *„Kuis ka teised kaks / ei tuubi, mässa, määri, kleebi (Pirnipuu, lk 169)*, ainult et erinevalt eelmisest näitest, ei lange pilge siin osaks mitte kõnealustele tütardele, vaid kõnelejale, proua Kabjarauale, sest tema kõne peegeldab suutmatust näha oma tütarde tegevuses enam kui kleepimist ja paberi määrimist.

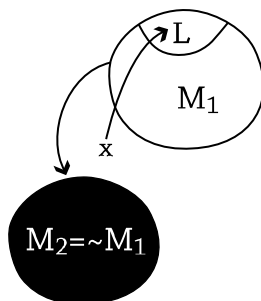
Nende näidete ironiliseks nimetamine on siiski suhteline, neid võib pidada ka lihtsalt klassikaliseks metonüümiaks. Kumma hinnangu kasuks otsustada, sõltub iga keelekasutaja subjektiivsest tunnetusest. Skemaatiliselt võiks selliste kujundite toimimist kujutada järgmiselt, nii et *L* on öeldu, mis moodustab alama osa *M*-ist ehk tegelikult mõeldust.



Joonis 11. Metonüüm (potentsiaalselt irooniline)

9.2. Pärisnimede metonüümilisel kasutusel põhinev iroonia

Eraldi rühma Betti Alveri ja Heiti Talviku luules moodustavad näited, kus metonüümiliselt ja ühtlasi klassikaliselt irooniliselt (st tähendust ümber pööravalt) on kasutatud pärisnimesid. Öeldes *Casanova*, st nimetades üksikut, mõeldakse üldistavalt „elumees”¹³, samas on aga seda üldistavat liigimõistet kasutatud irooniliselt inimese kohta, kes tegelikult ei ole elumees ega küüni Casanova suurejoonelisuseni, kuigi ta ise võib muidugi arvata vastupidist (see nüanss teeb jällegi võimalikuks mainimisteteooriast lähtuva seletuse). Neis näiteis ei asetu metonüümiliselt kasutatud pärisnimi üldhulga suhtes mitte kõige madalamale, vaid vastupidi kõige kõrgemale astmele, sest ta on hulga vääriskaim ja stiilipuhtaim esindaja, mislähki saavutatakse ka suurim võimalik irooniline efekt, sest distants võrdlusaluste (tegelane *t* ja Casanova) vahel on suurim võimalik (iroonia oleks väiksem, kui tegelast *t* nimetataks irooniliselt kellekski, kes on oma alal vähem edukas ja tuntud). Skemaatilisel võib seda kujutada järgmiselt.



Joonis 12. Irooniline metonüüm

¹³ Stilistikas nimetatakse sellist metonüümi alaliiki antonomaasiaks: mingi omaduse asemel osutatakse isikule/tegelsele, kes kehastab seda omadust väga näitlikul kombel, nt ihne inimese kohta öeldakse Harpagon, petturi kohta Tartuffe.

Barbaara Lohet nimetab jutustaja *minu kahvatu Jeanne d'Arc* (*Lugu valgest varesest*, lk 26), Jeanne d'Arc esindab unistajate, ent samas teovõimeliste ja kangelaslike naisterahvaste liiki, Barba on küll unistaja, aga teovõimetu ning sellisena, nagu juba korduvalt osutatud, antikangelane. Irooniale viitab ja tähenduse nõrgenemisele aitab kaasa ka taandav epiteet *kahvatu*. Seltskonnainimeste kohta lausub jutustaja: *me moodsad Circed, Casanovad*. (samas, lk 64), mis esmalt võiks lasta arvata, et tegu on kaunite, nõiduslike daamide ning elukunstnikest osavate ja vaimukate võrgutajatega, kuid on selge, et jutustaja on irooniline ja peab silmas, et tegelikult tantsisid ja jõid seal salongis kohvi kõigest provintslikud eputised, enesepettusest pimestatud kodanlased. Ka need värssid sisaldavad irooniaga samasuunaliselt toimivat nõrgendavat epiteeti (*moodsad*). Üks „Tolmu ja tule” luuletus algab värssidega *Tõepoolest, pole kuigi raske / saada väikeseks Danteks, Catulliks* (**Tõepoolest, pole kuigi raske*, Tolm ja tuli, lk 118), siin on iroonia nõrgem, sest Dante ja Catullus esindavad metonüümiliselt suurt luuletajat kui sellist, aga otsesõnaline epiteet *väike* taandab juba otseselt seda tähendust, sest on põhisõnaga selgemas (iroonilises) konfliktis kui epiteedid kahes eelnevas näites.

Poeemis „Vahanukk” ei kasuta Alver iroonilise metonüümilise kujundi loomiseks küll pärisnimesid, kuigi selletagi on ilmne, keda ta silmas peab, lausudes Piparpuu kohta, et too on *ühel ajal üheskoos / kannupoiss ja õilis rüütel*. (*Vahanukk*, lk 94). See kujund sisaldab juba esmatasandil iroonilist vastuolu, sest seob muidu vastandeiks peetud don Quijote ja tema kannupoisi Sancho Panza, kes on klassikalised iroonilised tegelased ja kellega Piparpuul on mõningaid ühisomadusi, aga ka märkimisväärseid erinevusi, mis ongi iroonia aluseks: olles küll pontsakalt kerelt ja alalhoidlikkusele kalduvalt vaimult üsna sarnane Panzaga, lisandub Piparpuu puhul neile omadustele veel õel silma- kirjalikkus; tal on küll sama hullumeelseid unistusi kui õilsal rüütli, aga mitte vähematki söakust nende teostamise nimel õieti kodust väljagi astuda.

Heiti Talviku tsükli „Dies irae” leidub värss *Vastset kuulutades Kristust* (*Dies irae* 2, Kohtupäev, lk 106), kus Kristuse kuulutamine tähendab metonüümiliselt uue lunastuse, kristlusega samaväärse religiooni levitamist, ent kuna tegu on ühtlasi irooniaga, siis tegelikult peetakse silmas kahjulike väärdõpetuste propageerimist, nagu ütleb otsesõnu järgmine värss: *väärõpetusi sigib kui mürgiseeni* (samas, lk 106). Sama tsükli 8. osa värssides *nõnda kõigi poolt sõimatud / saab iga vastnegi Mooses*. (*Dies irae* 8, Kohtupäev, lk 109) tähendab Mooses metonüümiliselt usu- ja rahvajuhti, ent tegelikult võib tegu olla hoopis päti ja pükstepressijaga¹⁴, nagu öeldud sama tsükli 11. osas: *Sest igas pätis ja*

¹⁴ See näide pole üheselt tõlgendatav. Üks võimalus on, nagu osutatud, näha vastsetes Moosestes pätte ja pükstepressijaid, sellisel juhul asub implitsiitne autor samale poole rindejoont siitilma õnnikutega, et koos pilgata pettureid või lihtsameelseid rumalukesi. Teine võimalus on, et implitsiitne autor siiski ei asu samale positsioonile õnnikutega, kelle suhtes ta on täiesti varjamatult irooniline, mistõttu pole väga ootuspärane näha neid milleski ühel nõul olevat. Sellisel juhul tsiteerib autor jätkuvalt, kuid varjatumalt siitilma õnnikuid, kes nimetavad iroonilis-pilklikult Moosesteks idealistlikke unistajaid. Pilge käib sellise tõlgenduse korral õnnikute pihta, kes ei oska unistajais – või nagu

pükstepressijas / võib äkki ärgata Lunastaja – / Messias! (Dies irae 11, Kohtupäev, lk 110), kus Lunastaja osutab metonüümiliselt esmalt uue suure religiooni alusepanijale, inimsoo päästjale, selle sõna samaaegne irooniline kasutus aga hoopis vastupidistele inimtüüpidele ehk pätile ja pükstepressijale, st kas omakasupüüdlikule teiste ärakasutajale või lihtsameelsele narrile.

9.3. Metonüümilistest detailidest võrsuv iroonia

Viimase grupina võib välja tuua mõned tekstikohad, mille metonüümiliselt irooniliseks liigitamine on tinglikum veel kui alaosas 9.1 esitatud näidete puhul, kuigi üldjoontes on tegu samalaadse võttega.

Luuletuses „Pedja” on iroonilisevõitu suhtumine saavutatud seeläbi, et lüüriline mina on oma elu kaardistanud madaldavate, metonüümiliselt taandavate detailide (*rasvaving, murulauk, sukaauk*) kaudu: *Kas mind rõhub ahas toakoobas, / rasvaving ja haisev murulauk, / elu rammalt, loiult roomav roobas, / nurjund ootus, hargnev sukaauk (Pedja, lk 7).* Peep Hakiprill ei kaota armudes pead ja säilitab hea vormi: *Kuid Hakiprill ei tundnud tormi, / ei ahastand, ei kaotand und, / vaid püsis endist viisi vormin, / sõi siis, kui oli söögitund / ning vehkis käien kepipidet. (Lugu valgest varesest, lk 35).* Hakiprilli eksistentsi tuum taandub heale söögiisule ja käies dändilikult lennukale kepiga vehkimisele. Söömise ja söögi iroonilist võrdsustamist ülima heaolu ja olemise keskpunktiga kohtab Alveri luules mitmel puhul. Kui Hakiprillil on olemas kallis söök ja sekt, siis puudub tal täiuslikust õnnest vaid tark abikaasa (samas: 43). Samamoodi on elunautluse metonüümiline võrdkuju hea söömine Linda talus: *Siin söödi külluslikult lõunat / ja oldi rahul – miks siis ei? (samas, lk 44).* Talviku lüüriline mina lausub luuletuse „Haige” 2. osas: *Mu külge maialt kleepub kärbsepuru / ning enam tuld ei särtsa Välgu-Mihkel (Haige, Kohtupäev, lk 88),* inimese üldist elujõuetust ja haiglast olekut esindab tema võimetu ja katkine välgumihkel.

Irooniliselt metonüümilisena võib tõlgendada ka Vahaku sõnavõttu, mis ta esitas sõpradele enne enesetapu sooritamist, öeldes oma plaanide kohta pisendavalt, et tal on kavas lahkuda sellest linnast teadmata kuhu ja midagi kaasa võtmata (Alver 2005: 37–38). Selle näite puhul tuleb hästi ilmsiks ka iroonia omadus publikut, kuulajaid jagada: peale Vahaku enda ei mõista seda irooniat lausumishetkel mitte keegi, teised tegelased ja lugeja saavad võimaluse iroonia avastamiseks alles siis, kui Vahak on enesetapu sooritanud, andnud oma sõnadele referendi, mis metonüümiale omaselt osutub olema enam kui öeldud.

öeldud tsükli 1. osas, laulikuis – näha nende väärtusi ning pilkavad neid põhjendamatult Moosesteks. Vt ka alaosa 12.

10. Skalaarsed ja stilistilised nihked ning ebakõlad

10.1. Litootes

Sellesse, 10. osasse on koondatud mitut liiki näiteid, mille ühine tunnus on nihe (iironiale omaselt enamasti allapoole, aga mõnel korral siiski ka ülespoole) mingisugusel kujuteldaval skaalal ning sellest tekkivad semantilis-pragmaatilised ebakõlad. Ühtlasi tuleb märkida, et nagu juba nii mitmegi eelnevates alaosades esitatud näite puhul pole alljärgnevate irooniliseks nimetamine möödapääsmatu.

Esmalt võib välja tuua mõned sellised juhtumid, kus öeldakse vähem kui mõeldakse ja saavutatakse nii kergelt pilklik-ironiline efekt. Betti Alveri poeemist „Pähklikoor” leiab kaks selgekujulist litootest (vahel on litootest peetud verbaalse iironia üheks alaliigiks): *Noh, ta lugu / polnud endast kuigi ere* (Pähklikoor, lk 181) ja *tihti pilgata end lasi – / jah, ta polnud suurem asi* (samas, lk 182), vastavalt tähenduses „lugu oli üsna kehv” ja „ta oli üsna vilets vennike”. Litootesega üsna sarnane on järgmine sõnakasutus: *Ent jätkem piasjad!* (Pirnipuu, lk 171), mis lausutud pärast professor Rõika veidruse kirjeldust, mis laseb aimata, et tegu on tõeliselt naeruväärse inimesega. Asjaolud, millele osutatakse (professori pentsik komme kammida juukseid üle pea, et varjata kiilanevat pealage), ei ole piasjad, juhuslikud kõrvaldetailid, vaid peegeldavad (metonüümiliselt) ilmekalt kogu tema olemust (silma-kirjalikkus, edevus, soovimatus tunnistada oma vigu jms).¹⁵

10.2. Iroonilised stilistilised madaldused

Stiiliaspektide vaheldumisest ja stilistilis-semantilistest ümberlülitumistest tingitud irooniat on kirjeldanud näiteks D. C. Muecke (Muecke 1969: 76–79), Wayne Booth (Booth 1974: 67–73), Juri Lotman (Lotman 1990: 174–178). Stiilinihetel põhinev iironia on sageli tõlgendatav ka mainimise või teesklusena: ühest küljest on stiilimuutused sageli märgiks häälevahetusest ja vaatepunktinihutusest, teisest küljest on ootuspärane, et vaatepunktivahetusega kaasnevad muutused stiilis.

Esmalt võib tuua kaks näidet, kus ootuspärase asemel on paradigmat valitud üks teine liige, mis on mõneti sobimatu, kuid ei ole hinnanguliselt eriti laetud (st sel ei ole näiteks tugevaid pejoratiivseid konnotatsioone) ja iironia pole seetõttu mitte väga terav. Barbaara Lohe sõbranna Linda kohta on lausutud: *Maailma-daami graatsiaga / ta vestleb, liikleb, juukseid seab* (Lugu valgest varesest,

¹⁵ Taas tuleb märkida, et siingi pakub end mainimisteeooriast lähtuv seletus: piasjad on nimetatud puudujäägid ehk professori enda arvates, teised mõistlikud inimesed (jutustaja, proua Kabjaraua tütreid ning nendega koos ka lugeja) seda seisukohta kahtlemata ei jaga.

lk 27). „Dies irae” avaosas on öeldud: *Ümber ent, kuhu sa iial ka marsiks, / elu müsteerium labastund farsiks (Dies irae 1, Kohtupäev, lk 106)*. Liiklema ei ole päris tavapärane sõna, kirjeldamaks maailmadaami liikumist, samuti ei ole marssimine tavakodanike igapäevane kõndimisviis.

Järgmise grupi moodustavad stilistilised madaldused, mis kipuvad pilklikku valgusse asetama selle, millest/kellest räägitakse, mistõttu on need ühtlasi tajutavad ka selgemalt iroonilistena. Lüüriline mina kirjeldab oma loodus-elamust järgmiselt: *Sinu savipervelt vahin pilverünkaid* (Pedja, lk 7), madalstiilne verb *vahtima* on üks detaile, mis aitab kaasa üldise iroonilise mulje tekkimisele ja muudab võimatuks siira romantilise looduspateetika. Samamoodi aitab surmateema naeruvääristamisele kaasa väljendus *nad mul pääle kolinal heitsid / mulda, kive ja savimättaid* (Piinlik visioon, lk 15) – *kolinal* on ilmselgelt liiga otseütlev ja pieteeditu väljendus sellise pühaliku toimingu kohta, nagu matus seda on. Hakiprilli luulehuvi ei ole tõsiselt võetav, kui jutustaja kirjeldab seda, kasutades sõna *sorima*: *pärast einet / ta vahel kodun soris Heinet. (Lugu valgest varesest, lk 35)*.

Kuulsuse püüdledjad, Ulla nende hulgas, satuksid märksa vähem pilklikku valgusse, kui nende kohta oleks kasutatud näiteks neutraalset sõna *surema*: *Oh surematus, lumised eksiilid – / üks pageb, teine kärvab teie eest!* (Ulla, lk 83).

Madaldav-pilklikult mõjub kahtlemata ka võõrnime n-ö maapäramine: *Magister Vahak oli lembund / kui tulipäine don Kihott (Lugu valgest varesest, lk 31)*, Vahaku pihta sihitud iroonia on siinkohal üsna vältimatult tajutav, sest võrreldakse teda ju maailmakirjanduse ühe tuntuima iroonilise tegelasega, ent selline nime kodustamine näitab taas, et tegu on kõigest kohaliku, märksa jõuetuma provintslik-kodanliku koopiaga.

Äratuntavalt võõrapärast algupära, aga eestilikult suupärastunud (seda juba küll täiesti kinnistunud) on ka tiitel *mamsel*, kuuludes selgelt üsna madalstiilsesse ja argisesse suulise kõne registrisse; kui Peeter Piparpuu õhkab oma aja mamsel Lespinasse'i järele (Alver 2005: 94), siis tekib irooniline konflikt kõnetlussõna ja nimega Lespinasse seostuvate konnotatsioonide vahel (tegemist on daamiga, kes lävis entsüklopedistidega ja pidas vabameelset filosoofilist salongi). Pilge ei saa aga osaks mitte proua Lespinasse'ile, vaid Peeter Piparpuule, kelle madal sõnavara reedab ta harimatut ja väikekodanlikku hinge, mis on teravas konfliktis ta ambitsioonide ja kujutlusega iseendast (just nagu oleks Piparpuu võrdne partner *madame* Lespinasse'ile ja teoloog Abaelardusele).

Jutustaja autometafiktivse kommentaari iroonilisust toetab kerge stilistiline madaldus ka värssides *Mis tegema ent peab poeet, / kel sangar pettund, lootusetu, / ei page traagikasse rettu* (samas, 68–69). Traagika ja sangarlus ning rettu pugemine on vastuolus nii sisuliselt kui ka väljenduse stilistiliselt registrilt. Samasugusel irooniliselt mõjuval stilistilis-sisulisel ebakõlal, üleva ja maiselt argise registri kokkupõrkel põhinevad värsid *Maailma päästmiseks tal polnud isu* (Ulla, lk 84) ja *kuid me professor peagi palus / Liis Kabjaraua prisket kätt* (Pirnipuu, lk 172).

Talviku tsükli „Jumalate hämaras” 7. osa lüürilise mina varandus ei saa olla peale selle, et seda on väga vähe, eriti väärtuslik ka seetõttu, et on kokku

kraabitud: *Nii vähe me kokku kraapind / kesk igitõdede hukku. (Jumalate hämaras 7, Kohtupäev, lk 119)*. Ebajumala n-ö ebasust rõhutab ja üleva jumalik-kusega konflikti satub madaldav epiteet *puhkiv* järgmistes värssides: *ja sinu auks, mu puhkiv ebajumal, / „hurraa, hurraa!” nad kooris karjatavad (Järel revolutsiooni 4, Palavik, lk 42)*. Samamoodi seab ebamäärasesse ja tundub, et ka iroonilisse valgusse võõrjumalate staatuse nende võõbatus: *Võõrjumalate võõbatud perega (Dies irae 4, Kohtupäev, lk 107)*.

Värsis leit' aatemaad massile myyvad (*Hälbimus*, lk 8) tekib iroonia seetõttu, et õilsusega seostuv abstraktne aatelisus (metafoorne liitsõna *aatema* isenesest ei nõua iroonilist interpretatsiooni) osutub müüdavaks, seega tähendus-tühjaks (verbi *müüma* mõjul võimendub osise *maa* materiaalse konkreetsuse konnotatsioon ja seda nii jõuliselt, et allutab iroonilist konflikti tekitades abstraktsuse *aates*). Liitsõna *luuletare* tsüklist „*Dies irae*” (*kuid Eesti luuletare / pole kuulda ei kippu-kõppu – Dies irae 10, Kohtupäev, lk 110*) koosneb aga ise juba mõneti vastandlike konnotatsioonidega osistest, millest madalam (*tare*) kipub varjutama ülevamat (*luule*), luues nõnda iroonilise potentsiaali. Ligikaudu samamoodi madaldab liiakasuvõtjast Peeter Piparpuu kohta kasutatud eba-hariliku liitsõna *käsi pankur* (Alver 2005: 100) esimene komponent teist.

10.3. Iroonilised stilistilised paisutused

Iroonilise potentsiaaliga on madalduste kõrval ka stilistilised paisutused. Kui jutustaja kirjeldab ühe daami armastuskirjade kogu, mis oli äärmise pedant-susega süstematiseeritud, toetab 6. alaosas kirjeldatud võrdluse tekitatud iroo-nilist efekti ka kõrgstiilselt literatuurne ohe: *Must siidpael – ah, see rääkis surmast* ning sellele järgnev osutus Platonile, kelle filosoofiaga kõnealune kodanlasest pedantne ja kitsarinnaline daam vaevalt et põgusaltki tuttav oli: *sõlm sinkjas Plato sfääre reetis (Lugu valgest varesest, lk 25)*.

Samamoodi antakse iroonilist münti Barbaara noorpõlveunistustele ja kogu tema isiksusele, kasutades liialdatud ja suurelisi kujundeid *luulekujude paraad* ja *vaimu magnetnõel* (samas: 25). Kui jutustaja nimetab Lindat maailma-daamiks (samas: 27), siis on selge, et ta ütleb rohkem, kui mõtleb, nii nagu Linda pretendeerib rohkemale ja suurejoonelisemale, kui ta on, maailmadaam on ta äärmisel juhul vaid iseenda hinnangu kohaselt.

Rollimängulises luuletuses „Hambad” kasutab Alver selgekujulist iroonilist hüperbooli: *kärjemeest ja kullast lausa / kirjutan kord eesti eepost (Hambad, Tuli ja tolm, lk 131)*. Määratlus *eesti eepos* edastab metonüümiliselt tähendust *väärtuslik teos*, mida ei tule mitte täiesti ümber keerata, vaid veidi nõrgendada, mõeldes näiteks *mitte väga väärtuslik* teos.

Heiti Talviku tsükli „Järel revolutsiooni” 2. osas vaatab mina irooniliselt tagasi oma kunagistele unistustele, stilistiliselt toetab seda arhailise varjundiga väarikas metafoor *pilvekantsid* (Talvik 1988: 41), nüüdseks kibestunud ja elu näinud lüürilise mina seisukohalt pole vaimsete ideaalide poole pürgimise

sümboliks enam selili rohus pilvedest unelemine, mistõttu kasutab ta oma minevikust kõneldes ka enesest distantseeritud naiivromantilist sõnavara.

10.4. Konnotatsioonidel ja implikatuuridel põhinev iroonia

Iroonilisse stilistilis-konnotatiivsesse konflikti võivad sattuda ka väljendi komponendid, näiteks määratluses *täiuslikem tulihark* (Pirnipuu, lk 171). Epiteediga *täiuslik* saab osutada positiivse omaduse ülimat määra, tulehargiks olemine seda aga kahtlemata pole, nagu ei sobi ka kedagi virgaks kiita nobeduse eest taunimisväärses tegevuses (*virgalt klaase kallutas – Mõrane peegel*, lk 197). Semantilises ja kergelt iroonilises ja oksüümoronlikus vastuolus on sõnad ka järgmistes Talviku värssides: *mu maja täis on ahastust ja puudust*. (*Ahastus*, Palavik, lk 67), samuti nagu Alveri deviisis *mida halvem, seda parem* (*Ulla*, lk 90). Kui kedagi nimetatakse leidlikuks, on ootuspärane arvata, et ta on sellise hinnangu ära teeninud mingi positiivse idee või saavutusega, kui aga selle sõnaga iseloomustatakse millegi ohtliku ja salakavala leiutajat, muutub lausung eri tähendusvarjundite mängu tõttu irooniliselt ambivalentseks: *Tõepoolest, maailma looja / on leidlik kui Berthold Schwarz* (*Tuul lõunast tõi udu ja sooja, Tolm ja tuli, lk 110).

Irooniline, st tegelikkusega vastuolus võib olla ka lausungi implikaatuur. Näiteks Alveri värsid *Probleemiks jäi vaid avastada ala, / kust lasta lendu hävimatu nool* (*Ulla*, lk 82) implitseerivad, et jäänud probleem on väike ja lihtsalt ületatav, kuid tegelikult pole mõistagi tegu ei Ulla ainsa probleemiga ega sugugi mitte ka lahendatava probleemiga. Sellises väljendis (*probleem on vaid, ainus probleem on jt*) on implikaatuuri irooniline kasutus ühtlasi üsna kinnistunud.

Samuti implikaatuuride tasandil toimib irooniline kriitika värssides *Ulla vihastas – ja kirjutas romaani* (*Ulla*, lk 82) ja *paber talus Ulla plaane vagalt* (sammas, lk 83), sest implitseeritud põhjuslik seos (romaani kirjutamine viha tõttu) on naeruväärne ning verbist *taluma* järeldeb, et see, mida talutakse (*Ulla* romaan), on ebageeldiv, negatiivne.

Väljendi *a propos* tavapärane pragmaatiline funktsioon on seltskondlikus vestluses sisse juhatada teemavahetust, mis võib mõnikord olla ka mänglevalt pikantne, kindlasti on need assotsiatsioonid aga iroonilises vastuolus enesetaputeemaga (*A propos, / miks varjata, et mingin naervan trotsin / ta suremiseks kohast vormi otsis?* – sammas, lk 91); irooniales omaselt võetakse sellise võttega Ulla enesetapumõtelt nõnda kogu tõsiseltvõetavus ja tühistatakse võimalus lugejal talle kaasa elada.

10.5. Iroonilised riimid

Siinse, üsna eriilmelisi stilistilisi kõrvalekaldeid koondava osa lõpetuseks võib põgusalt tähelepanu pöörata sellistele riimidele, mis samuti kipuvad looma

ja/või toetama iroonilist üldhäälestust. Sageli on sellistel puhkudel tegu madal-davate, vemmalväärsilike intonatsioonidega: Alveril näiteks *rummi / trummid* (*Lugu valgest varesest*, lk 28), *koid / kardavoid* (*Mõrane peegel*, lk 192); Talviku luuletuses „Eel äikest” *sonib-ronib, põrin-urin*, „Paarias” annavad tegelase pilklikust enesedistantsist märku mõned üsna vemmalväärsilikud riimid *sülle / ridikülle, noosi / narkoosi*, samuti „Järel revolutsiooni” 3. osas riimid *toogas / loogas*, mis toovad pealegi rõhutatult esile neis värssides avalduva teadlikkuse olukorrairoomiast: täna võib küll kõikeunustavalt ja suurejooneliselt pidutseda, kuid homse allakäigu eest pääsu pole.

Foneetiline kokkukõla ja samasugune süntagmaatiline asetus loovad riimitud sõnade vahele teadagi ka suurema sisulise läheduse. Irooniliste riimide puhul aga saab see semantilise läheduse ootus petta, riimitud sõnad osutuvad hoopis konfliktis olevat. Näiteks võib Alveri luulest loetleda järgmisi riimipaare: *roojas / Looja* (*Lõppude lõpuks*, lk 18), *hingus / vingus* (*Must täht*, lk 19), *jambid / tambit* (*Lugu valgest varesest*, lk 23), *roosi / tuhatoosi* (samas, lk 30), *kiri / harakiri* (samas, lk 48), *konnast / madonnad* (*Aimus*, Tolm ja tuli, lk 145), *õndsas / kõntsas* (*Vahanukk*, lk 100), sama riimi kasutab ka Talvik tsükli „Jumalate hämaras” 3. osas, aga näiteks võib tema luulest veel tuua tuntud riimipaari *kristlane / haakristlane* (*Jumalate hämaras* 5, Kohtupäev, lk 108) või *korruptsioon / revolutsioon* (*Jumalate hämaras* 7, Kohtupäev, lk 108), *õnnikud / sõnnikut* (*Jumalate hämaras* 8, Kohtupäev, lk 109).

I I. Irooniline kõnetegu

Irooniline saab olla, eirates lausungi õnnestumistingimusi. Vast üks klassikalise-maid näiteid selle kohta on iroonilised retoorilised küsimused. Retoorilise küsimuse puhul on niigi tegu kaudse kõneaktiga (igasugune kaudsus aga loob soodsa pinnase ironiale), küsimuse vormi rüütatud väitega, st küsimusega, mille vastust küsija juba ise teab. Ironia tekib retoorilistes küsimustes siis, kui nende illokutsioonis sisaldub ka pilge. Näiteks võib irooniliseks retooriliseks küsimuseks pidada „Loo valgest varesest” jutustaja lausungit *Lõõsk südame kui kaua kestab?* (*Lugu valgest varesest*, lk 56), sest esmalt on ilmne, et jutustaja oma veendumus on, et kaua see ei kesta, ning ühtlasi pilkab ta sellise (paisu-tatud metafoori *lõõsk* sisaldava) näilise küsimuse varjus Barbaara tunnete püsimatust, mis ühtlasi on tema arvates laiemalt moodsa aja probleem. Järgmine värss toob järgmise iroonilise retoorilise küsimuse: *Kun selleks reeglid, arve-laud?* (samas, 56). Jutustaja oma väide mõistagi on, et pole reegleid ega arve-laudu armastuse mõõtmiseks, ironia on siin ennekõike sihitud selle küsimuse üliratsionaalse presupositsiooni – et sellised mõõteriistad ja -meetodid on ole-mas – ja seda presupositsiooni tõsimeelselt võtta võivate inimeste vastu.

Iroonilisena võib tõlgendada selliseid käske, mis on antud, teades, et neid pole käsu saajal võimalik täita, nagu näiteks Barbaara kibestunud vastus Pehapi arvamusavaldusele, et elu saab muuta: „*Eks muutke saatust, tuuli, Pehap, / eks tehke imet!*” (*Lugu valgest varesest*, lk 71). Teistmoodi pragmaatiline ja ühtlasi

irooniline nihestatus sisaldub proua Kabjaraua käsus oma tütrele Liisile: *mu arm, sa pakud kohvi siis / ja oled nõnda loll kui jõuad (Pirnipuu, lk 172)*, sest on ebakonventsionaalne, üldiste kõnelemis- ja käitumisreeglitega vastuolus käskida kellelgi olla loll, st sundida inimest jätma endast tegelikust halvemat muljet. Samamoodi iroonilisse valgusse seab proua Kabjaraua ka tema soovitus *Sa täna parem jumalat, / et meie kõigi õnneks Rõigas / naist ihaldab just rumalat* (samas, lk 172), sest on kohatu ja pragmaatiliselt vildak õnnitleda kedagi ja soovitada olla tänulik millegi negatiivse, nagu näiteks rumal olemise puhul. Samamoodi ootuspäratu ja seetõttu mõneti irooniline on surija soovitus leinajale mitte nutta ning püüda tema surmast võimalikult suurt kasu lõigata, müütades järelejäanud asju hea hinnaga: *Kurb kallim, ära mulle küünlaid süüta, / ning ennekõike säästa silmavett. / Kui aga saad, siis hiljem soodsalt müüta / mu hõbedane uur ja must korsett. (Viimne soov, Elupuu, lk 231)*. Siingi, nagu sageli ikka, toimib iroonia madaldavalt, surmateema ülevust ja tõsidust taandavalt ja asistavalt.

Nii nagu käsud, on iroonilised ka soovid, millest soovija teab, et need ei saa kunagi täituda. Nõnda soovib Pehap omakorda, vastukaaluks Barbaara iroonilisele käsule: *noh, õnn kaasa, / madame! (Lugu valgest varesest, lk 71)*. See on ebasiiras ja sellisena irooniline soov, sest Pehap teab, et Barbaara ei saa oma kahtleva ja reflekteeriva, kireks võimetu loomuse tõttu kunagi õnnelikuks. Samas poeemis on Barbaara, küll hoopis koomilises võtmes ironiseerinud Pehapi üle, soovides *Te pähe aga, minu isand, / veel tõusku seeni, sammalt lisaks!* (samas, lk 48), sest viisakas ja käitumisnormidega kooskõlas on soovida ikka häid ja ilusaid asju, mitte vastupidi, see aga on taas üks võtteid, mis laseb tekkida iroonial. Kui kuskil oleks olemas etikett, mis sisaldaks juhiseid muusadega käitumiseks ja kõnelemiseks, siis vaevalt et seal sisalduks soovitus lohutada kurba muusat teadaandega oma murdunud hambast ja perspektiivist omandada kare villane kasukas, kuigi just nii üritab lüüriline mina tõsta oma nukra muusa meeleolu Alveri luuletuses „Muusale”. Nagu ikka irooniale omane, saavutatakse siingi selliste kehaliste ja maiste detailidega madaldav efekt, ent seekord ei langeta kibedasse enese- või kodanliku ühiskonna piitsutusse, vaid jäädakse kelmikalt humoristlikku meeleollu.

12. Mainiv iroonia

12.1. Mainimisteeoria ja keele polüfoonilisuse teooria

Dan Sperberi ja Deirdre'i Wilsoni iroonia mainimisteeoria on verbaalse iroonia seletamisel üks mõjukamaid. Nende järgi on iroonia tõlgendatav kui mainimine (*mention*): iroonilise lausungi lausuja mitte ei kasuta (*use*) keelt, vaid mainib ehk tsiteerib kordavalt, kusjuures mainimine võib olla rohkem või vähem eksplitsiitne või implitsiitne, mainimise allikas nii tegelik kui ka kujutluslik ning samuti mainitav keelend kas juba tegelikult kasutatud või selle kasutus

kujuteldav (nt võib mainida ennetavalt kellegi oletatavaid mõtteid jms). Mainitud lausel pole samasugust illokutiivset jõudu nagu kasutatud lausel, iroonia puhul ei taha kõneleja ilmutada mitte oma suhtumist lausungi objekti, vaid lausungi enda suhtes, mida ta peab kas olukorraga sobimatuks, eba-pädevaks, vääraks vms. (Sperber ja Wilson 1978; 1981)

Vastukaaluks iroonia mainimisteteoriale töötasid Herbert H. Clark ja Richard J. Gerrig välja iroonia teeskluseteooria, mis sõna *eirōn* etümoloogiale viidates väidab, et iroonilist lausungit lausudes teeskleb ironist kedagi teist ega kõnele enese positsioonilt (Clark ja Gerrig 1984). Niigi põgusa tutvustuse põhjal on ilmne, et tegelikult on need teooriad üldjoontes pigem sarnased kui vastanduvad (vt nt ka Barbe 1995: 48–50).

Sperberi ja Wilsoni käsitlestest tõukudes on verbaalse iroonia toimimist analoogiliselt seletanud ka Oswald Ducrot. Tema keele polüfoonilisuse teooria¹⁶ järgi tuleb eristada kõnelevat subjekti (*sujet parlant*), kõnelejat (*locuteur*) ja lausujat (*énonciateur*). Kõnelev subjekt on lausungi tegelik sooritaja, em-piiriline olend reaalses maailmas. Kõneleja on aga diskursiivne olend, instants, kes lausungi eest vastutab. (Ducrot 1984: 192–199) Lausuja on Ducrot' järgi see, kelle vaatepunktist lausung on esitatud. Lausuja ja kõneleja võivad langeda kokku, st lausung võib edastada hinnanguid-seisukohti, mis on kooskõlas tekstis asesõnaga *mina* tähistatava positsiooniga, ent ei pruugi: lausungis võib kõneleda hää, mis ei kuulu kõnelejale, st kõneleja esitab lausungi, mille eest ta vastutab, ent ta võib selle lausungiga väljendada suhtumist, mille eest ta keeldub vastuta-mast. Või teisisõnu, kõneleja on kõne allikas, aga selles kõnes väljendatud seisukohad võib ta omistada lausujatele, kellest ta distantseerub. Kõrvutades oma teooriat Genette'i seisukohtadega, näeb Ducrot paralleele: Genette'i autor, jutustaja ja perspektiivikeskus (*centre de perspective*) on tema terminoloogias kõnelev subjekt, kõneleja ja lausuja. (Ducrot 1984: 203–210)

Iroonia on Ducrot' järgi seletatav kui üks ilmekamaid kõneleja ja lausuja lahknemise juhtumeid: kõneleja esitab lausungi, mis väljendab lausuja posit-siooni, mille eest kõneleja ise ei vastuta ja mida ta peab absurdseks. Kõneleja on küll vastutav lausungi, sõnade eest, aga ta erineb lausujast, kes on lausungis väljendatud vaatepunkti allikas. Mõnikord võib lausuja samastada konkreetse isikuga, nt kaasvestlejaga, eneseiroonia puhul on pilkeobjektiks kõneleja ise. (Ducrot 1984: 210–213) Selline pealispindse ühtsuse varjus peituv mitmesus on aluseks tõdemusele, et ironisti kohta on võimalik öelda, et ta mängib otsekui oma vaenlase mängu, räägib tema keelt, naerab tema naljade üle (Jankélévitch 1964: 76).

¹⁶ Ducrot tõdeb, et on keele polüfoonilisuse käsitlestest tõukunud Mihhail Bahtini töödest (Ducrot 1984: 171), kuigi oma teooriat ta Bahtini seisukohtadega täpsemalt ei seo. Ka siinses töös ei ole Bahtini polüfoonilisuse ega dialoogilisuse mõisteid kasutatud, kuigi irooniategooria haakub nendega (kas siis kokku kõlades või vastupidi poleemi-liselt) kindlasti. Kui vaadata iroonia definitsiooni, mille esitab Tzvetan Todorov Mihhail Bahtini elu ja loominguga ülevaates – iroonia kuulub diskursuste hulka, millega soorita-takse topeltlausungeid (Todorov 1981: 112–113) –, siis on see üsna paralleelne nii Ducrot' kui ka Sperberi ja Wilsoni irooniakäsitusega.

Sperber ja Wilson seletavad mainimise ning Ducrot kõneleja-lausuja eristuse abil kogu verbaalse iroonia toimimist. Eespool olen korduvalt viidanud selle lähenemise kohasusele teistegi näiterühmade puhul, siinsesse alaosasse olen aga koondanud juhtumid, kus mainiv vaatepunktivahetus kui võte on iseäranis selgelt esil.

12.2. Fiktsionaalse diskursuse neli instantsi

Järgnevalt eristan nelja diskursuse instantsi: empiirilises tegelikkuses eksisteeriv kirjanik, implitsiitne autor, jutustaja/lüüriline mina¹⁷ ja tegelane.

Esimese astme ehk kõnelevad subjektid Betti Alveri ja Heiti Talviku kui empiirilised isikud jätan analüüsiskeemist täiesti välja, hakkamata tõmbama paralleele nende eluseikade ja tekstilooma strateegiate vahele.

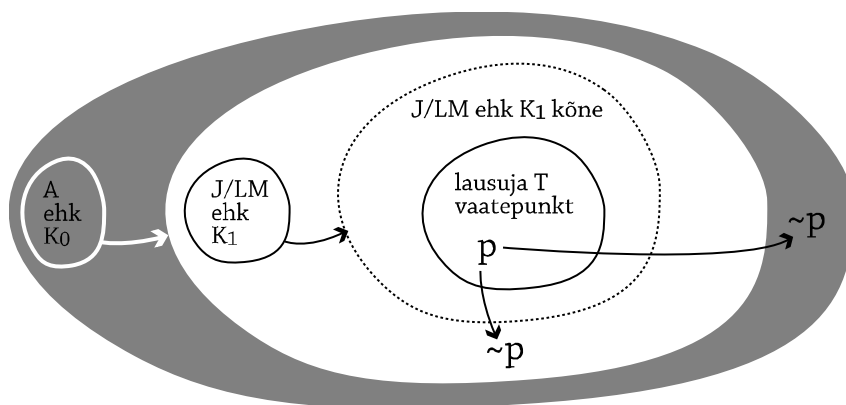
Teiseks tuleb ilukirjandusliku teksti spetsiifikat silmas pidades – erinevalt lingvistilistest irooniakäsitlustest – võtta kasutusele veel üks vaheaste, mida võib Wayne Boothi eeskujul nimetada implitsiitseks autoriks (Booth 1961) või Umberto Eco moel mudelautoriks (Eco 1994: 14). Selle mõiste all pean silmas teksti põhjal implitseeritavat, lugeja teadvuses tekkivat fiktiivset autorikujundit, kogu teksti koos hoidvat ja suunavat kujuteldavat positsiooni, millelt on loodud teose fiktiivne maailm ja millelt vahendatakse lugejale jutustaja/lüürilise mina üleselt jutustaja/lüürilise mina kõnet. Implitsiitne autor on täielikult tekstuaalne konstruktsioon, tema vastutab kõigi teose lausungite eest, mistõttu võib teda nimetada kõnelejaks (*A* ehk *K₀*), kuigi ta ise ei soorita otseselt ühtki lausungit, teoses kõneleb ikka kas jutustaja/lüüriline mina või nende kaudu topeltlausungites (nii nimetab Ducrot otsekõnet sisaldavaid mitme kõnelejaga lausungeid; Ducrot 1984: 196–197, 203) mõni tegelane.

Jutustajal/lüürilisel minal (*J/LM* ehk *K₁*) on implitsiitse autoriga (ja arvatavasti ka tegelikult elanud kirjaniku hoiakutega) sageli päris suur ühisosa, aga ei pruugi olla, näiteks irooniliste rollimängude puhul võib jutustajapositsiooni taga aimata risti vastupidistel seisukohtadel olevat autorit. Tegelane, ükskõik kas tema hoiakud kehtivad ka implitsiitse autori tasandil või ei, võib teoses kõnelda jutustaja kaudu topeltlausungites otse, oma sõnadega, nende eest ise vastutades (*T* ehk *K₂*), või võib tema kõne sisalduda mainitult jutustaja/lüürilise mina kõnes. Viimasel juhul pole tegelane ise kõneleja, vaid lausuja, vaatepunkti allikas, ja kui see vaatepunkt on kõneleja (ja enamasti siis ka implitsiitse autori ehk nii *K₀* kui ka *K₁*) arvates absurdne, kohatu, vale, naeruväärne vms, ongi tegu iroonilise mainiva vaatepunktivahetusega.

¹⁷ Talviku ja Alveri lüürilisest luulest kõneldes kasutan kõneleja nimetamiseks mõistet „lüüriline mina”, Alveri lüroepiliste poeemide puhul aga mõistet „jutustaja”.

I 2.3. Jutustaja/lüüriline mina tsiteerib tegelast

Esimese rühmana olgu esitatud näited, kus jutustaja või lüürilise mina kõnes sisaldub mõne tegelase kõne, st kõneleja on jutustaja/lüüriline mina, aga lausuja mõni tegelane, kelle arusaamu jutustaja/lüürilise mina ning ka implitsiitse autori tasandil pilgatakse. Skemaatiliselt võiks seda kujutada järgmist tähistust kasutades: A ehk K_0 – implitsiitne autor ja tema maailm; J/LM ehk K_1 – teksti minakõneleja ja tema maailm, positsioon, millelt on esitatud luuletuse tekst e J/LM kõne; p – jutustaja/lüürilise mina kõnes esinev tegelase T (lausuja) vaatepunktist esitatud ja seetõttu irooniline lausung, mis tuleb lugejal siis, kui ta on selle iroonilisuse ära tundnud, tõlgendada kas täiesti vastupidiseks või lausungist p millegi poolest erinevaks ehk implitseerida kõnelejatähendusena p eitis ehk $\sim p$. Kuna alljärgnevates näidetes tundub A suures osas samastatav J/LM -iga, ei kehti p ka A tasandil.



Joonis 13. Tsiteerival mainimisel põhinev iroonia: jutustaja/lüüriline mina tsiteerib pilkavalt tegelast

Alveri „Piinlikus visioonis” on värsid: *Surnuvanker oli üürit targu / odavam ja kõige pisem (Piinlik visioon, lk 13)*. Jutustaja positsioonilt ei ole tegu mitte tarkuse, vaid kokkuhoiuga, selline koonerdamine on mõistlik valik matuse korraldajate seisukohast, ilmutades nii nende väiklust, mis on väärt pilget.

Alveri poemid pakuvad omajagu mainimisel põhineva iroonia näiteid. Jutustaja kõnena esitatud värssides *Ta sõna sädeles kui lõke, / ei tundnud kujutelmad tõket – / kuu taevan, tähed, linnurada, / kõik olid käega ulatada (Lugu valgest varesest, lk 31)* on lausuja igatahes armunud naeruväärne ja kergatslik Vahak. Jutustaja oma vastutada seda hoiakut kahtlemata ei võta, sest peatselt järgnevates värssides on ta end otsesõnu sellisest suhtumisest distantseerinud: *Ah, Leonardo, Vanderbilt / on iga pergel, kui ta armub! (samam, lk 31)*. Armunud on vaid oma arvates niisama võimekad ja vägevad kui Leonardo ja Vanderbilt, jutustaja seisukohalt on nad perglid, kel on probleeme

adekvaatse enesehinnanguga. Kui jutustaja seejärel lausub: *Kõik: ihu, hinge, võimed, tarmu, / (in spe) karjääri, nime, raha / ta pani Barba ette maha* (sammas, lk 31–32), siis tsiteerib ta samuti pigem Vahaku ootusi oma tulevase karjääri, kuulsuse ja rikkuse osas, kui et ise oma seisukohalt deklareeriks usku Vahaku võimeisse ametialaselt nii edeneda, et see talle jõukuse ja tuntuse tooks.¹⁸

Vaevalt et jutustaja tahaks täienisti iseenda vastutada võtta küünilist avaldust *Hää, kui on ristiisa rikas / ja kui ta kärvab õigel aal* (sammas, lk 42). Suuresti on selle lausungi lausuja kahtlemata Peep Hakiprill, kes dändilikule pealispinnale vaatamata osutub olevat väga kaalutlev ja ihne inimene, kuigi ühtlasi on siin tegu laiema folkloorse klišeega (tüütuist rikkaist sugulasist on viimaks kasu siis, kui nad surevad ja raha pärandavad), mille eest ei vastuta ainuüksi Hakiprill.

Hüüatused *Progress! Kultuur!* (sammas, lk 43) tulevad küll jutustaja sulest, kuid kahtlemata ei nõustu ta ise selle seisukohaga, sest enne on ta Linda majapidamist kirjeldanud irooniliselt paisutatud hüperboole kasutades (nt *iga korstna küljen mast; pianist, kel pole närve*; sammas, lk 43) ning alljärgnevalt annab tauniva hinnangu lääneliku elulaadi albile järeleahvimisele, kuigi samas pole päris selge, kui siiras on jutustaja ka vastupidist positsiooni edastades: kas ta tõesti kahetseb südamest, et pajupõõsa all ei puhu enam karjapoised vile, või tsiteerib ta siin juba mainivalt ülemäära rahvusnostalgiliselt meelestatud patrioote. Selge on aga see, et progressiks ja kultuuriks peavad Linda talus toimuvat (deklameerimine, klaverimäng, kursused, õhtusöögid) kõik asjaosalised (Linda, ta mees, lavakunsti lektor, pianist jt), kuigi jutustaja ja Barba meelest on tegu naeruväärse edvistamise ja kõigest tühjade vormide ülevõtmisega.

Värssides *Oh saatus salalik ja neet! / Ideede jünger orjas raha, / nüüd parkis nahku suur esteet! / Sic! Lipukandja vastse ilma / pantkirju, kursse pidas silman* (sammas, lk 63) tsiteerib jutustaja mainivalt Hakiprilli enda kunagist enesehinnangut: oma arvates oli ta varem ideede jünger, suur esteet ja vastse ilma kuulutaja, kelle jaoks nahaparkali seisusse sattumine oleks tähendanud suurt langust ja häbi. Nüüdseks on hästi välja tulnud, et varasem oli vaid moepärast omaks võetud poos ja niisama loosunglik hoiak, mis oli hõlpsalt ja igasuguste sisemiste heitlusteta vahetatav eduka ja ihnsa nahaparkali oma vastu. Lausungi *Oh saatus salalik ja neet* lausujaks võiks vast kujutleda ka lihtsameelse kõrvaltvaataja, kes pole Hakiprilli poseerivat tühisust läbi näinud ja on nüüd kohkunud ja kurb, et väidetavalt suurest idealistist on olude sunnil saanud nahaparkal.

Barbaara külastajaid on jutustaja kirjeldanud järgmiselt: *Siis ilmus külastaja tüütu – / kas mõni küüniline frant, / daam tundeline, pseudosüütu* (sammas, lk 63). Tüütu külastaja ja pseudosüütu on jutustaja otsesõnalised hinnangud, daami kirjeldamine tundelisena aga daami mainimine, sest seda on ta kõigest enda arvates, see on roll, mida ta etendab, ja paraku nii, et sellest pole raske läbi näha ja tuvastada tema teesklus, välja pakutud pealispinna pseudolikkus. Sellise

¹⁸ Poeemi hilisemas versioonis on Alver märksa otsesõnalisem: *Kõik olematud võimed, tarmu / (in spe) karjääri, nime, raha / ta pani Barba ette maha*. (Alver 1989: 117)

tõlgenduse valgel satub mõneti kahtluse alla ka frandi küünilisus, sest võib oletada, et temagi näol on tegu samasuguse poseerijaga, kelle küünilisus on samuti rohkem või vähem teadlikult omandatud poos, pseudopealiskihit.

Poeemis „Ulla” tsiteerib jutustaja Ulla ambitsiooni: *sest pidi saama täniku Émile’iks / see uus moraalitu moralitee* (Ulla, lk 83), tahtes lugejale mõista anda hoopis vastupidist: Ulla teos on vilets ega saa kellelegi korda minna, rääkimata maailmakuulsuse kogumisest.

Poeemi „Vahanukk” peategelasele Peeter Piparpuule annab jutustaja hinnanguid just ennekoike teda pilklikult tsiteerides. Kuigi ta lausub Piparpuu kohta, et tollel on *Hing, mis piinles seiklusnäljas* (Vahanukk, lk 94), on selge, et sellise suurelise ja literatuurse iseloomustusega jutustaja ise kahtlemata ei nõustu, nii arvab ennasttäis kombel Piparpuu ise, kellel on enda meelest suur ja väärikas hing, mis sobiks enamaks kui tema argipäev. Mainiva tsiteerimise kaudu on jutustaja taas esile toonud tegelikkuse ja tegelase enesehinnangu iroonilise konflikti, mis selles poemis on üks kesksemaid.

See kajastub ka näiteks värssides *Ta ju oli määrat saama / pähe pärja või dumm-dummi* (samas, lk 95), mis edastavad vaieldamatult Piparpuu enda ja mitte jutustaja seisukohta, kuigi siin rõhutab jutustaja oma iroonilist suhtumist sülleptilise süntaktilise ühendusega, mida ilmselt enam täienisti Piparpuu positsiooniga ei saa samastada. Piparpuust ei ole saanud silmapaistvat kangelast, sest *Tuul kord väga vingelt puhus, / kord näis jalguveerev juhul / tülikas või liig riskant* (samas, lk 95). Needki värsid on selges vastuolus jutustaja positsiooniga, sest annavad edasi Piparpuu vabandusi, mida ei saa võtta kangelaseväärilistena ning mis järjekordselt kinnitavad, et ta seda ei olegi.

Samas võtmes lausub jutustaja *ning ta keres, pisut paksus, / nõudis võitlust iga lihas* (samas, lk 98). Taas kord on vaid Piparpuu ise see, kes peab end mässavaks võitlejaks, kõrvaltvaatajaile on selge, et sõnadest (Piparpuu on nimelt pidanud raevuka kõne, et needa oma aega) tegudeni ei jõua ta kunagi. Selle näite puhul on jutustaja irooniast märku andnud ka mainimisele eelneva argise madalstiilsusega, nimetades Piparpuu keha kereks ning täpsustades, et see on pisut paks. Kui jutustaja lausub: *Mitte taeva sinieeter / polnud, kuhu pettund Peeter / suunas loitvad pilgud nüüd* (samas, lk 98), siis on taeva sinieeter, pettund ja loitvad Peetri paatosliku stiiliga kooskõlas olevad väljendid ja hoiakud, mida jutustaja on oma kirjelduses järeleaimavalt ja pilklikult tsiteerinud, kuigi tegelikult on selge, et Peetris on vähe tõeliselt loitvat.

Samasugust mainivat pilklikku tsiteerimist võib leida poeemist „Pirnipuu”. Mitut puhku on seda võtet kasutatud leskproua Kabjaraua iroonilisse valgusse asetamisel. Poeemi sissejuhatava osa värssides *Ent koormale veel tuleb lisa, / kui tütrele, keda isa toitku, / on vaimsed huvid, jumal hoidku!* (Pirnipuu, lk 168) ei ole küll mitte päris otse tsiteeritud mamma Kabjarauda, aga üldisemalt temasuguseid, kes vastanduvad jutustajale ja preilidele Kabjaraudadele.

Samamoodi ei ole täiesti otseselt ja ainuüksi leskproua seisukohaks taandatav tõik, *et mood ei salli võõrast kolu, / sest nüüd peab kinnitama kõik / me rahvuslikku päritolu* (samas, lk 173), pigem tsiteerib jutustaja üldisemalt hepikute kodanlaste seas levinud silmakirjalikku hoiakut, mida ta ise sugugi ei

jaga, ent kuna proua Kabjaraud läheb selle veendumusega entusiastlikult kaasa, siis on siin tegu iroonilise pilkega proua Kabjaraua kui seltskonna liikme pihta. Kui aga jutustaja sõnab, et professor Rõika abieluettepaneku peale *õed aga kolmekesi, häbi!* / *vaid naersid kergemeelselt pihku* (samas, lk 173), siis on selge, et õestel peaks olema häbi ja kergemeelseks on nad nimetatavad vaid mamma arvates, jutustaja seisukohalt on samuti igati eluterve ja arusaadav naeruväärsest professor Rõikast hoiduda. Liis keeldubki professorile oma jah-sõna andmast, mispeale jutustaja sõnab: *Kus noorus tormiliselt trotsib / ja paate põletab täis raevu – / säääl elutarkus riismeid otsib / ja klopib kokku uusi laevu.* (samas, lk 175). Seda näidet olen eespool juba korra analüüsinud, aga selle võib esitada ka siin alaosas ja kirjeldada iroonilise mainimisena: elutarkuseks on proua Kabjaraua intriigid nimetatavad vaid tema seisukohast.

Professor Rõika kohta ütleb jutustaja järgmist: *Nii luuras turul, raudtee-rongis, / teeveeril, trahteris, salongis / ta noore saatjaga, kes märkis / kiirkirjas üles, kuidas kärkis / ja väljendus me vilets tõug. / Ning iga „kurat”, „raisk” ja „trastu”, / pääst eemal kõrvad, ripnev lõug / sai hirmsaks relvaks rahva vastu* (samas, lk 171), aga samas on selge, et eestlaste tõug on vilets ja professori uurimistöö hirmus relv vaid professori enda arvates, jutustaja peab seda kahtlemata mitte tõsiselt võetavaks ja naeruväärseks. Jutustaja distantseeritus professorist väljendub ka meie vormi kasutuses, millega jutustaja arvab professor Rõika enda ja endasuguste seast välja, jättes ta väljapoole „meie” piire.

Kui sureb professori teine naine, mispeale Rõigas otsustab kohe varsti jälle kosja minna, märgib jutustaja: *Kes tahab, kivinegu valus, / krepp kübaral, peos nutet rätt* (samas, lk 172), edastades nõnda Rõika seisukohta, millele too on enesekaitseks ja -õigustuseks andnud liialdatud, karikeeritud vormi, paljastades seeläbi aga oma isiku pealiskaudsuse ja hoolimatuse.

Samasugune karikeeriv liialdus ilmneb värssides *End poogu hapud misantroobid, / kel osaks elu kabjahoobid* (samas, lk 176), mida edastab küll jutustaja oma kõnes, kuid mille vaatepunkt kuulub rohkem professorile ja lesele, kes juhinduvad oma elus ennekõike mugavusest, kalkultatsioonist ja prestiižsuseihast ning kelle arvates on sügavamad tunded nõnda halvustavalt misantroopiaks nimetatavad. Õigupoolest on siin tegu topeltiroonia ja -mainimisega: näidates kedagi ironiseerimas asja üle, mille üle ei tundu põhjust olevat ironiseerida, ironiseeritakse ironiseerija üle.

Heiti Talviku lüürilistest tekstidest võib leida samasugust iroonilist mainimist. Just sellele võttele on üles ehitatud üks tema hilisemaid luuletusi „*Ma pole majaline teie peres”, kus vastandatakse kaks vaatepunkti: lüürilise mina ja majaliste oma. Luuletuse teine kuni seitsmes värss on epiteedini kaval tõlgendatavad majaliste iroonilise mainimisena, epiteet õel on aga kasutatud, st see on lüürilise mina otsene hinnang majalistele.¹⁹

Luuletuse „Surmatants” kolm esimest stroofi joonistavad pildi totaalset kaosest ja hävingust, neljandas stroofis aga lausutakse: *Purjus prohvet ent rabamas polkat / punasel pulbritünnil, / et lendaksid pilpaiks kõik pehkinud*

¹⁹ Lähemalt vt Ennus 2002.

kolkad / uute maailmade sünnil (Surmatants, Kohtupäev, lk 100). Kahes viimases värsis ironiseeritakse üleva ja teravatest vastanditest toituva revolutsioonilise retoorika üle, mis ei tööta kõrvaltvaatajale küll mitte uusi maailmu, vaid ainult totaalset hävingut. Selle anarhia initsiaatorid on prohvetid vaid enese meelest, teiste jaoks on nad kõigest purjus märatsejad, mistõttu neid prohvetiteks nimetades on lüüriline mina mainivalt irooniline.

Üldjoontes samasuguse, aga tõlgenduselt mõneti ambivalentsema näite leiab tsükli „Dies irae” 8. osast: „*Püüad sa taotleda võimatut, / peagi sipled sa soo sees*” – / *nõnda kõigi poolt sõimatud / saab iga vastnegi Mooses (Dies irae 8, Kohtupäev, lk 109).* Esmalt on lüüriline mina otsekõne abil esitanud „kõigi” seisukoha ise sellest küll distantseerudes, st jäädes ise „kõigi” hulgast välja ning „kõiki” selgelt põlates ja pilgates, seejärel aga nimetanud võimatu taotlejaid Moosesteks. Kindlasti on siin tegu varjatud iroonilise tsiteerimisega „kõigi” seisukohast (see on analoogiline topeltiroonia juhtum, nagu tuli ilmsiks Alveri poeemis „Pirnipuu”), sest „kõigi” meelest ei ole idealistid kindlasti mitte siiralt Moosesega kõrvutatavad, sellist enesepilti oletavad neil „kõik” ja seda siis ka tsiteerivad. Aga samas ei tundu tõenäoline, et ka lüüriline mina oleks selles kõrvutuses siiras, ilmselt on temagi koos „kõigiga” kergelt pilklik nende võimatu taotlejate suhtes, kuigi iseenesest on võimatu taotlemine tema maailmas, nii nagu see avaldub teistes „Kohtupäeva” luuletustes, üks peamisi ja vaieldamatumaid väärtusi. Mugandumist kuulutavatele „kõigile” vastandub lüüriline mina ilma igasuguse kahtluseta, neid ta pilkab eranditult, mistõttu ongi üllatav, et siin näib ta pilkavat nendega koos kedagi, kellel pealegi on samad väärtused kui tal endal. Üks võimalikke lahendusi oleks näha siin lüürilise mina eneseirooniat.

Sarnased, aga igasuguse ambivalentsita on sama tsükli 11. osa värsid *Sest igas pätis ja pükstepressijas / võib äkki ärgata Lunastaja – / Messias! (Dies irae 11, Kohtupäev, lk 110),* sest siin on kõrvuti nii irooniliselt mainitud hinnangud – Lunastaja, Messias – kui ka lüürilise mina enda otsesed määratlused *pätid ja pükstepressijad.* Sama on väljatoodav ka tsükli 2. osast: *Vastset kuulutades Kristust / väärõpetusi sigib kui mürgiseeni (Dies irae 2, Kohtupäev, lk 106),* kus kõrvuti on mainitult nii valeprohvetite enda arusaam oma tegevusest – vastse Kristuse kuulutamine – kui ka lüürilise mina otsene hinnang *väärõpetused.*

Sama tsükli esimeses osas näidatakse laulikule koht kätte praaliva puupää seisukohast *Sinu koht, laulik, on kaagis või kuu pääl (Dies irae 1, Kohtupäev, lk 106);* neljandas osas on ristiusku nimetatud selle vastaste positsioonilt Naatsareti katkuks (*Dies irae 4, Kohtupäev, lk 107).*

Selle näideterühma lõpetuseks olgu esitatud paar ebamäärasemat juhtumit, mis üldtõotud joonisega 13 enam täpselt ei sobi. Näiteks algab Alveri poeem „Mõrane peegel” mainivat laadi irooniaga: *Sel ajal, kui meil olid saiad / veel krõbedad ja kopsakad, / kui kapsalehed olid laiad / ja naised hästi lopsakad, / kui mulgid kandsid musta vammust / ja kurni viskas iga naakmann, / kui kõstri lehm läks lõhki rammust, / kui juturaamatuid müüis Laakmann, / kui rasvast läikisid veel koid, / pannkoogid, kraed ja kardavoid (Mõrane peegel, lk 192).* Erinevus eelnevatest näidetest seisneb selles, et mainimise allikas ei ole konk-

reetselt tagasiviidav ühegi poeemi tegelaseni. Sellist klišeestunud vormelit (*vanasti, kui kõik oli palju ilusam ja parem*) tarvitatakse üleüldse pigem (kinnistunult) iroonilise tsitaadina, kui et tuleb ette selle siirast kasutust. Irooniat tugevdab siinkohal ka see, et kõneks on võetud elu madalama registri nähtused: söök, kapsad, naiste lopsakus, rasvased koid ja kardavoid. Nõnda esialgu otseselt kedagi pilkamata loob jutustaja poeemi algul lihtsalt humoorika õhk-konna ja häälestab lugeja iroonilisele lainele.

Poeemi „Lugu valgest varesest” sissejuhatuses sõnab jutustaja: *Tont võtku kõiki sinisukki! / vast kirub mõni šovinist – / taas aetaks võõras kutsar pukki, / meil nagu endil ainet vist / ei oleks! Taara, kaitse, jambid / need ammugi ju ära tambit, / kun meie omapära-hümnid, / me rahvusliku vaimu kümnis? /---/ on rikas meilgi muld ja veestik / ah, kunas saabud „Made in Eesti”?* (Lugu valgest varesest, lk 23–24). Siin on lausuja šovinist, nagu otse öeldud, kes lisaks sellele, et ei talu sinisukki, ei talu ka seda, et eesti kultuur on nii palju laenamas läänest. Ei tundu tõenäoline, et jutustaja saaks sellise liialt lihtsameelse rahvuslikkuse-kultusega täienisti kaasa minna, aga samas ei ole ta sellest ka jäägitult distantseeritud, sest nii nagu mitmel pool mujal ilmsiks tuleb ja nagu olen ka eespool kirjeldanud, on rahvuslikkuse väärtustamine jutustaja/lüürilise mina ja ka implitsiitse autori positsioonilt siiski oluline. Siin on seega ennekõike pilgatud liialdatud ja lihtsameelset vormi, mitte niivõrd asja ennast, st jutustaja eitab küll irooniale omaselt lausujat, aga mitte täienisti tema lausungis sisalduvat propositsiooni.²⁰

Samast poemist leiab ühe näite, kus kõneleja ja lausuja suhet on raske määratleda: *Ah, aastad toovad jalgu tina, / silm tuhmub, varsti tõmpub meel, / eimiskiks aeg meid kõiki muudab – / seepärast tantsigu, kes suudab, / kõik võtku hetkelt vastu rõõmud, / kõik peekrid tühjaks ahnel sõõmul! / Kes ütleb, mida kaotab, võidab / naiivne priiskaja, askeet? / Me teame, mis meid siinpool köidab, / kuid teispool millised on teed? / Kas ootab elu, surma rajal / meid igavesti sulet maja, / või kaovad selle eest säääl seinad, / kes elun nukrutes ja leinas?* (samas, lk 35). Arvestades nende lausungite tekstilist ümbrust, jääb esiti mulje, et tegu on pidutsejate eneseõigustusega (pidutsejad on lausuja), millesse kõneleja (jutustaja) suhtub irooniliselt, st kui näha siin lausujana pidutsejaid, on paratamatu, et jutustaja hoiakut tuleb määratleda iroonilisena, sest kuidagi teisti jutustaja sellesse kodanlastekampa ei suhtu. Samas pole selline intensiivse kogemise ülistus võõras Alveri implitsiitse autori ja siirastes tekstides lüürilise mina positsioonile, mistõttu võib neid värsse lugeda ka siirastena, st lahutamata kõnelejat ja lausujat. Tsiteeritud tekstiosa teises pooles näib sisalduvat juba hoopis teisesuunalist irooniat: jutustaja tundub kooskõlas pidutsejatega mainivalt pilkavat neid, kes arvavad, et nukrus ja leinamine maises elus osutub trumbiks teispooluses. Selline jutustaja ja kodanlaste koondumine ühisindeks kellegi kolmanda vastu on aga võrdlemisi ootamatu, lisaks tundub esitatud

²⁰ Karl Muru ei ole seda tekstikohta ambivalentseks pidanud ja näeb siin ainult jutustaja osatavat suhtumist eluläheduslikku nõudesse käsitleda ennekõike omamaist ainet (Muru 2003: 37).

argumentatsioonikäik kodanlaste üldist intellektuaalset taset arvestades liiga lennukas, st kodanlastele ei saa selle lausungi puhul kindlasti mitte anda jutustajaga paralleelselt samaväärset kõnelejarolli, selles osas ei ole nad jutustajaga võrdsed, nad võivad jagada väljendatud seisukohta (olla lausujatena enam-vähem võrdsustavad), aga kindlasti mitte väljendusvormi.²¹

Ambivalentsust jutustaja hoiakus kohtab „Loos valgest varesest” veel: *Ma möönan igal kellaajal: / see polnud Barbast comme il faut, / ei peen, ei uudne, võtku pagan! / Ma olen pettund, tige – aga / need omad vitsad: sellel teemil / kes käskis alata poeemi? / Nii paljugi ju elun luhtub – / keep smiling! Kiidan sind, John Bull!* (samas, lk 54). Jutustaja tsiteerib seltskonna seisukohti, sest just seltskonnainimesed nagu Linda hindavad üle kõige peenust ja uudsust, just neil on kombeks oma juttu põimida üksikuid võõrkeelseid väljendeid nagu *comme il faut*, *keep smiling* vms; näiteks peenutseva ja poseeriva Hakiprilli seisukohast oleks kahtlemata taunitav selline teos, kus kirjeldatakse siira ja tundelise tegelase hingepalanguid, ning kui autoril peaks teosesse midagi sellist kogemata sisse lipsama, siis oleks tal Hakiprilli arvates küllalt põhjust pettunud ja enda peale tige olla. Seltskonna suhtes on jutustaja taas kahtlemata irooniline, seltskonnale kui lausujale vastandub jutustaja kõnelejana nagu alati, sest kindlasti ei väärtusta ta iga hinna eest peenust ja uudsust nii, nagu seltskond sellest aru saab. Samas ei saa ka öelda, et oleks tegu klassikalise kiitus-laitusevormis irooniaga, sest vastaste seisukohast oma tegelast ja iseennast laites ei taha jutustaja end ka ühemõtteliselt kiita.

Nagu eespool korduvalt kirjeldatud, on Alveri jutustaja ja implitsiitse autori suhted traditsiooniga ambivalentsed: ühest küljest võiks teda isegi näha seltskonnaga nõustumas, sest koos mõistavad nad, et endist viisi romantiliselt tunnelda ei ole modernis ajas kohane, ainult et erinevalt seltskonnast, kes seab sellele vastu oma uudsuse ja peenuse ning viskab kõik eelneva ükskõikselt üle parda, ei ole jutustajal ühest positiivset väärtust käepärast, sest seltskonna uudsust ja peenust ta ei usu, see on tema jaoks sisutühi edvistamine, ning kogu endist pärandit, suuri ja ehedaid tundeid kergekäeliselt tühiseks kuulutama ka ei ole nõus. Jutustaja ja koos temaga siin ka implitsiitne autor ei toimi mustvalges, kahevalentses maailmas, mistõttu ka neist lähtuv iroonia ei saa alati ühemõtteliselt laheneda, kuna selgeid, positiivselt defineeritavaid vastandeid ei ole. Modernsele hoiakule omaselt ongi ainus positiivne programm siinkohal refleksioon, valeväärtuste tühistamine, sest kui tõest vastust pole kodanlastele võimalik vastu seada, siis nende valest võrsuvat jalgealust õõnestades on vähemalt võimalik selle poole liikuda. Ühtlasi võib sellises menetluses siin näha ka jutustaja/implitsiitse autori enesekaitset: seltskonna arvamusi näiliselt omaks võttes ja eeldades, et seltskond ei näe seda näilisust läbi, jutustaja otsekui

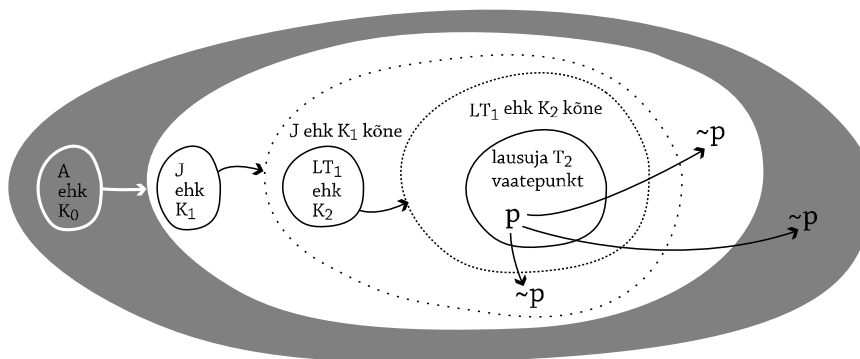
²¹ Poeemi hilisemas versioonis on neist värssides säilinud vaid esimene pool: *Ah, aastad toovad jalgu tina, / silm tuhmub, varsti tõmp on meel, / eimiskiks aeg meid kõiki muudab – / seepärast tantsigu, kes suudab, / kõik võtku hetkelt vastu rõõmud, / kõik peekrid tühjaks ahnel sõõmul!* (Alver 1989: 121), seega on osa ambivalentsusest kadunud.

kaitseb end nende kriitika eest, kritiseerides end ja oma tegelast juba ette ise, et mitte lasta end ebameeldivalt üllatada.

Sarnane põhihoiaku on ka Alveri luuletus „Karantiin”, selle algusvärssides *Ikka siis kui nooruk, tulvil kuuma indlust, / maa ja taeva piiril ründab kõrget kindlust* (Karantiin, Tolm ja tuli, lk 116) aimatakse kerge pilkega järele innustunud nooruki enda paisutatud kujundlikkust, ent luuletuse lõpuks see distants kaob. Taas kord tundub, et kuigi minaposisioonilt ei ole selline idealism siiralt enam võimalik, ei asetu ta ometi tsiteeritava suhtes täiesti vastandlikule positsioonile, ühemõttelise pilke asemel on suhtumine mitmetasandilisem: põimuvad kaastunne, huumor, mõningane samastumine ja siiski ka kriitiline kõrvalpilk.

12.4. Tegelane tsiteerib tegelast

Alveri poeemidest leiab hulga näiteid, kus tegelased tsiteerivad vastastikku teineteist, väljendades nii oma iroonilist suhtumist. Kui seda joonisel kujutada, tuleb eelnevale skeemile lisada veel üks tasand, jutustaja kõnesse omakorda veel ühe tegelase (T_1 ehk K_2) maailm ja kõne, milles sisaldub mainitult teise tegelase (T_2) ehk lausuja vaatepunkt, mis ei kehti ennekõike kõneleja ehk T_1 tasandil, aga enamasti mitte ka jutustaja ega implitsiitse autori maailmas.



Joonis 14. Tsiteerival mainimisel põhinev ironia: tegelane tsiteerib teist tegelast

Korduvalt pilkab Barbaarat Pehap, tsiteerides Barbaara oletatavaid ootusi. Nende esimesel kohtumisel metsaonnis küsib habetunud ja üleüldse väga metsiku olemisega Pehap vihmast nõretavalt ja hädiselt Barbaaralt: „Madame, kes teid siis välja ajas?” (*Lugu valgest varesest*, lk 47). Pehap dramatiseerib olukorra üle, nii peene võõrkeelse kõnetlussõna *Madame* valikuga kui ka liialdusega *välja ajama*, ta kõneleb olukorra viletsusega sobimatus teatraalses ja suurelises stiilis, mida oletab olevat omane metsas täiesti saamatule linnavurlele Barbaarale. Ta jätkab samas stiilis: *Te näete, siin ei ole kliinik, / mul pole broomi, migreniini, / ei paaži, kes teid raviks, joodaks* (samas, lk 47). Siingi

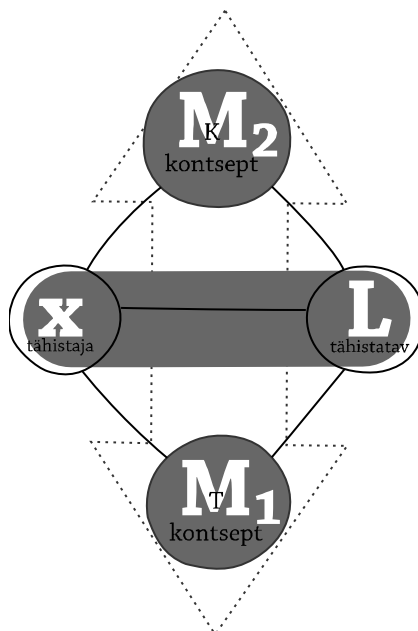
tsiteerib ta liialdatult Barba oletatavaid ootusi: selle lausungi lausuja võiks olla Barba, aga Pehap on omalt poolt väljenduslaadi paisutanud. Iroonia säilib sellele vaatamata, et vormiliselt on tegu eitusega. Samas võtmes vastab Pehap Barbaara siirale armuavaldusele: *ma olen pigem karu, mammut / kui moodne rüütel.*” (samas, lk 53). Barbaara ülestunnistus seostub Pehapil rüütitemaatikaga, mida ta siis Barbaarale pilklikuks vastuseks omakorda vastu tsiteeribki. Siingi säilib iroonia, kuigi lausung ise on eitavas kõneviisis.

Poeemis „Pirnipuu” valib Liis professor Rõika abieluettepaneku kaudseks tõrjumiseks just liialdavalt pilkava mainiva tsiteerimise, seda nii tegudes (ta on pannud ette prillid, enne kätlemist tõmbab kinda kätte, et vältida batsille) kui ka sõnades: ta keeldub sõstranapsist, väites, et viin tapab rahvast, kohvist, sest see kahjustavat mõistust, kookidest, sest need halvavat vitaalsust; ülistab kasinust ja paastumist (Alver 2005: 174–175). See käitumine viib Liisi eesmärgile mitmes mõttes, esmalt lükkab ta nõnda kavalalt tagasi professori kosjad, teisalt aga toob sellise absurdini küündiva liialduse kaudu hästi esile professori tühisuse, silmakirjalikkuse ja naeruväärsuse. Mingis mõttes on selline vastase ründamine teesklevalt tema enese relvadega kõrvutatav sokraatilise irooniaga.

Poeemis „Pähklikoor” tsiteerib Hanno sõprade julgustamiseks ja peotuju tekitamiseks nende seisukohti: *„Küllalt!” hüüab Hanno ruttu, / „leinast, sõbrad, pole juttu, / lein on kaval hiirelõks – / vaatad, vaatad: väike nõks / ja sa oled puuri sulet. / Kuid miks joosta püügirauda? / Lauda, sõbrad, rõõmsalt lauda!”* – *„Sõbrad, igav on te vaikus ... / Kuhu jäi nüüd naer ning lärm, / millest muidu maja kaikus? / Ilus Minni! kortsus moorid / leidku leinast lunastust – / heida näolt need mustad loorid, / nähes sinu punastust / hajuvad me mõtted ranged / nagu kevadised hanged”* (Pähklikoor, lk 182–184). Ometi on selge, et ta ise ei jaga arvamust, nagu oleks võimalik leina ja ängi leevendada ja peletada söömingu ja pidutsemisega. Vastupidi, kui puhkeb pidu, sooritab tema ometi enesetapu, sest ei suuda taluda seltskonna tühisust ja oma olemise tühjust, tema tsiteerivalt pakutud lahendused toimivad just nimelt ta naeruväärsete kaaslaste, aga mitte ta enda puhul.

12.5. Iroonia põhineb vaatepunktide vastandamisel

Mainiv iroonia toob seega hästi esile kogu iroonia aluseks oleva eri vaatepunktide vastandumise, üks lausung võib edastada kaht täiesti vastandlikku seisukohta, seostuda täiesti vastandlike väärtushinnangutega. Klassikalist tähendusskeemi appi võttes saab iroonia toimimist lihtsustatult kujutada järgmiselt: ühele tähistajale vastab enam-vähem sama tähistatav, aga see seondub täiesti erinevate kontseptidega, konnotatsioonidega. Tähistaja *uus maailm* tähendab nii pulbritünnil tantsija (lausuja *T*) kui ka kaine kõrvaltvaataja (*K₁*) jaoks muutusi, teistsugust elukorraldust, ent esimese meelest on see midagi, mida kõigest hingest soovida, teise meelest aga viimseni taunimisväärne.



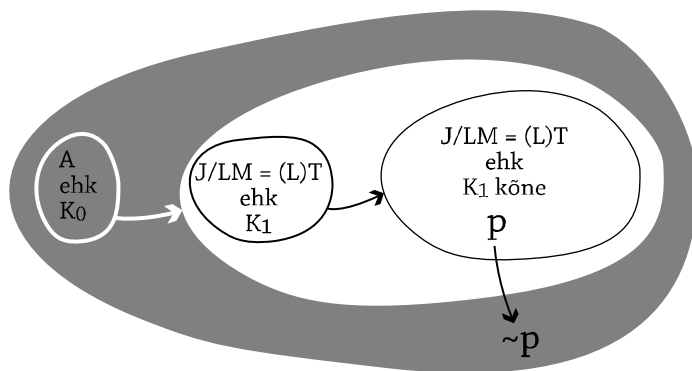
Joonis 15. Iroonia põhineb vaatepunktide vastandumisel

I 3. Iroonilised rollimängud

I 3.1. Klassikaline irooniline rollimäng

Suur irooniline potentsiaal on rollimängudel, st juhtudel, kus jutustajal/lüürilisel minal ja implitseeritaval autoril ei ole ühisosa. Ometi ei ole veel kogu teesklus ja maskide võtmine irooniline, näiteks Heiti Talviku „Luziferi lauludes” ja „Orjade kooris” on luuletust üles ehitava võttena kasutatud küll rollimängu, kuid implitseeritava autori ja lüürilise mina/meie vahel on ilmne sarnasussuhe, mistõttu võib neid lugeda kinnistõdede vastu mässamise laiendatud metafoori või allegooriana.

Irooniline rollimäng eeldab, et autori suhtumine temast täiesti eraldi seisvasse jutustajasse/lüürilisesse minasse, keda selle eraldatuse tõttu võib käsitada ka (lüürilise) tegelasena, on mingis mõttes eitav, vastandlik, tauniv, pilklik, hukkamõistev vms. Nõnda autoripositsioonist teravalt eraldatud on näiteks irooniaklassikasse kuuluva „Tagasihoidliku ettepaneku” minakõneleja, kes soovib sotsiaalsete probleemide ja ühiskonna alamklasside vaesuse leevendamiseks hakata väikseid lapsi sööma. Joonisel 16 on klassikalist iroonilist rollimängu kujutatud skemaatiliselt, A ja J/LM -i on vastandlikud ja A suhtub J/LM -i ehk $(L)T$ -sse negatiivselt. Kuna A ja J/LM ehk $(L)T$ pole samastatavad, tuleb p -d A tasandil eitada, st A ja J/LM e $(L)T$ tasandil kehtivad eri väärtused – see nende vastandlikkuse loobki.



Joonis 16. Implitseeritava autoripositsiooni ja kõneleva (lüürilise) tegelase vastandlikkusest lähtuv irooniline rollimäng

13.2. Klassikaline irooniline rollimäng Heiti Talviku ja Betti Alveri luules

Joonisel 16 kujutatud mudeli illustreerimiseks ei paku ei Alveri ega Talviku luule väga head näidet, nende luuletustest võib leida klassikalise iroonilise rollimängu elemente, kuigi samas tuleb tähele panna, et selliste mitte nii puhtakujuliste juhtumite puhul on sageli üsna raske teha vahet, millal on tegemist lüürilise mina kõnes mainitult sisalduva võõra kõnega ja millal implitseeritavast autoripositsioonist täielikult eraldunud lüürilise tegelasega, mistõttu piiri vedamine selle ja eelmise alaosa näidete vahele on suhteline, kuna aga irooniline rollimäng kui võtte on iroonilises kirjanduses üks kesksemaid, olgu sinnapoole kalduvad näited koondatud siiski eraldi alaosasse.

Klassikalise iroonilise rollimänguna tõlgendatavat võib leida Talviku tsükli „Dies irae” 3. osast, kus implitseeritava autori ja lüürilise mina lahknemine on kohati selgelt esil ning autori suhtumine kõnelevasse minasse negatiivne. Siin on läbi mängitud võimalus, mida tsükli teises osas kaude kardeti, nimelt on totaalse kahtluse maad võtmisele järgnenud kaldumine ebatolerantsesse nihilismi: *Kõik, mis me vanemal kord olnud püha, / on meil vaid irvituseks ettekääne* (*Dies irae* 3, Kohtupäev, lk 107).

Samamoodi on sellest anarhistlikust ja klassivõitluse ideest nakatud vaatepunktist nimetatud Euroopa sajanditepikkust vaimupärandit põlglikult kultuuriks, mis härrasklass kord ajaviiteks rajand (samas, lk 107). Selline kõnelejapositsioon vastandub täiesti enamikus teistes Talviku tekstides kõnelevale lüürilisele minale (nt sama tsükli esimeses osas on ta lammutajaid ja märatsejaid nimetanud otsesõnu pööblikks ning praalivateks puupäadeks) ning ega siingi pole võetud rolli päris lõpuni välja peetud. Kas või juba tsiteeritud avavärssides meina kõneldes säilitatakse enda suhtes mõningane kõrvalpilg (nt *irvitama* ei ole oma negatiivsete konnotatsioonide tõttu verb, mida kohtaks

sageli kellegi enesekirjelduses), järgmistes värssides, kus kõneleja nimetab oma mõtteid otsesõnu kurjadeks ning võrdleb neid halvustavalt karja raipenäljaste hüäänidega, see distantseeritus endast aina süveneb.

Seega ei ole siin kindlasti mitte tegu lihtsalt andunud revolutsionääri või palavikulise anarhisti üheplaanilise kõnega, tema on küll kõneleja, aga tema kõnesse tungib ka implitsiitse autori esindaja, kõrvaltvaataja vaatepunkt, kuigi ei saa öelda, et seda oleks siinkohal irooniliselt mainitud. Irooniliselt mainida saab domineerivalt ja korrastavalt positsioonilt, kirjandusteose puhul seega samalt poolt rindejoont implitsiitse autoriga, ja kuna kõnelev tegeleja seal ei asu, siis kõrvaltvaatajalik lausuja tema kõnes ei ole mitte talle alistatud nagu mainiva iroonia puhul, vaid vastupidi, rollimängulise iroonia puhul on kõneleja alistatud implitsiitsele autorile ja tema esindajaile.

Sama tsükli 9. osa saab rollimänguaspektist tõlgendada mitmeti. Üks variant oleks järgmine: seni hingeõilsuse nimel võidelnud „mina”, kes on enam-vähem samastatav implitseeritava autoriga, on sunnitud tõdema, et tal hakkab nappima jõudu, jäämaks truuks oma aadetele ja trotsimaks ümbritsevat viletsust. Luuletuse kahes viimases värsis ta murdubki moraalselt ning irdub nõnda implitseeritavast autorist, sest kõneleb peaaegu nagu kaheksanda osa kolu: *Kes luua nüüd veel võib idüllil, / naiivne pühak on või narr (Dies irae 9, Kohtupäev, lk 109–110)*. Nõnda saab kolude leeri kalduvale lüürilisele minale (ehk õigemini nüüd juba lüürilisele tegelasele) osaks implitseeritava autori positsioonilt lähtuv irooniline hukkamõist (sellise tõlgenduse korral sobib kahe viimase värsi skemaatiliseks illustratsiooniks joonis 16).

Teine võimalus oleks pöörata eelmine tõlgendus ümber ning näha implitseeritavat autorit ja luuletuse kuues esimeses värsis kõnelevat lüürilist mina, keda on sellisel juhul õigem nimetada lüüriliseks tegelaseks, algusest peale teineteisest lahutatuna (joonis 16): kuni luuletuse kahe viimase värssini kõneleb hingeõilsuse poole püüdleja, luuletuse lõpul sekkub aga autoripositsiooniga suguluses olev lüüriline mina, et anda eelnevalt kõnelnud lüürilisele tegelasele sõnasõnaline hinnang. Sellisel juhul asuvad implitseeritav autor ja teda esindav lüüriline mina aatemeestele vastanduval positsioonil, mida ei oleks aga õige samastada kolude leeriga, vaid tuleks pidada pigem nende mõlema üleseks asendiks. Luues sellise aatemehe rolli, avab autor tema ja temasuguste alati ehk sugugi mitte kõige tõsisemalt võetava olemuse (saapad, kuub ja padjapöör on vahetatud ju napsi ja mitte millegi muu vastu) ja irooniliselt groteskse olukorra, kuhu nood sattunud on (hingeõilsusega käib kaasas nälg ja maokatarr).

Kui asetada see luuletus Talviku loomingu üldisemasse konteksti, võib siin ühtlasi näha ka eneseirooniat, sest teistes tema luuletustes asuvad implitseeritav autor, lüüriline mina ja hingeõilsuse nimel võitlejad enamasti ikka ühel poolel.

Kolmas võimalus oleks järgida eelmist tõlgenduskäiku, kuid asetada rõhutatud positsiooni sõna idüll, sellisel juhul ei mõistaks „mina” hukka mitte aatemehi üldiselt, vaid selliseid neist, kes vaatamata kriitilistele sotsiaalpoliitilistele oludele on jätkuvalt sulgunud oma eskapistlikku boheemlasmaailma, selle asemel et otsustavalt sekkuda ühiskondlikku ellu. Sellist tõlgendust toetab näiteks tsükli kümnes osa, kus poetidele heidetakse ette ümber kustunud lambi tukkumist.

Korraks võib iroonilist rollimängu oletada ka tsükli „Järel revolutsiooni”, mis iseenesest kirjeldab üdini iroonilist olukorda (kõrtsides pidutetakse, aga poes pole leiba; minister ja lurjus joovad sinasõprust; troonisaaits asub trahter), seesugust maailma iroonilist segipaisatust, korrastamatust, pahupidisust, hea ja halva, õige ja väärast sulandumist toetab luuletükli vormilises plaanis mõningane vaatepunktist kõikumine, mis muudab raskeks olukorrale ühese hinnangu andmise ja „mina” täpse positsiooni määratlemise.

Esimesed kaks värssi on esitatud distantseeritud vaateleja vaatepunktist, seejärel kõnelejapositsioon täpsustub: selgub, et kõneleja kuulub samuti revolutsiooniga kaasaminejate hulka, kuigi temas ei mölla mäslev paatos, pigem on ta meeoleolu kantud allaandlikust paratamatusetunnetusest ning illusioonideta ettenägelikkusest, on ta ju irooniline revolutsionääride suhtes, kes turuplatsil ratsapiitsaga oma arvates õigust jagavad, tegelikult kaost ja hirmu ainult suurendades. Sellises kõnelejapositsioonis on omajagu mängulisust ja implitsiitse autoriga seda täiesti samastada ei saa, aga vastandada ka kindlasti mitte.

Tsükli teises osas kõneleb jätkuvalt sama hääl. Kolmanda osa algul aheneb kõneleja vaatepunkt esmalt „meielt” „minale”, muutub raevukamaks ning hakkab kaugenema implitsiitse autori positsioonist, lähenedes vereaurust purjus revolutsionääridele. Kolmandas värssis hüüabki „mina” implitsiitsele autorile täiesti vastanduvana: *Nüüd välja templeist leinarõivais aadel* (siinkohal oleks kohandatav joonis 16), neljandas värssis *sääl täna pidutsegu purjus ahvid!* (*Järel revolutsiooni* 3, Palavik, lk 42) toimub aga vormiliselt sujuv, kuigi sisuliselt terav üleminek taas pigem esialgsele positsioonile, sest märatseja rolli siseselt tuleks lausuda *pidutseme* või *pidutsegem*, kasutatud on aga distantseeritult mitmuse kolmandat pööret (*nad*) *pidutsegu*, pidutsejaid endid on aga nimetatud juba kindlalt esimese häälega – *purjus ahvid*.

Ülejäänud tsükli kõneleja ei ole enam esialgne „meie”, vaid kitsam „mina”, aga erinevalt kolmanda osa alguse „minast”, kes sattus korraks poolearulist ühiskonnakorra parandajate hulka, ei tegele „mina” pärast seda episoodi mitte enam ühiskondlike, vaid isiklike probleemidega. Ümbritsev segadus on aidanud kaasa, et vallanduksid kõiksugused pidurid temas, korra küll koos mässajatega kirikust aadlit välja ajanud ja sellisena implitsiitse autori positsioonilt ironiseeritavate hulka sattunud, pöördub ta seejärel siiski puhtalt oma eraeluliste probleemide juurde, jõudes viimaks isegi luuletamise teemani, selline meta-fiktiivne pööre lähendab teda implitsiitsele autorile veelgi ja üritab ületada nendevahelist paratamatut piiri.

Alveri luuletustest on irooniliste rollimängudega veidi ühist „Karikatuuril”. Kõnelejat seob implitsiitse autoriga sama lähteprobleem: mida teha siis, kui on mõistetud, et tõde ei ole võimalik kätte saada. Alveri lüürika tuuma moodustavad tekstid kuulutavad nõuet sellest hoolimata edasi otsida, püüet end ületada ja üritada võimatut, selles tekstis mängib ta pilkamisi läbi lahenduse, mis ei ole tema seisukohast tõsiselt võetav: hakata palveõeks. Kui sellele teadaandele järgneks fanaatiline religiooniülistus, oleks kahtlemata tegu selge iroonilise rollimänguga, sest valmis dogmadega leppimine ja isiklikest otsingutest loobumine on Alveri mõttemaailmas kõige hinnatava taunitav vastaspoolus. Ent

teises salmis kasutab kõneleja lisaks kahtlevale modaalsusele ka kinnistunud iroonilist väljenduslaadi (*Võib-olla, et maisest magusam / maitseb taevase tarkuse manna – Karikatuur*, Tolm ja tuli, lk 132), mis reedab tema distantseeritust kõneldavast (st kõneleja ja lausuja erinevust). Nii nagu osutatud Talviku „Dies irae” 3. osa analüüsil, sekkub siingi implitsiitset autorit esindav kõrvaltvaatajalik lausujapositsioon kõneleja kõnesse ning rikub puhtakujulise rollimängu, võtab sellelt kindluse, ainult et kui Talviku luuletuses andis lausuja kõnelejale ühemõtteliselt taunivaid hinnanguid, on siin pilge kaudsem.

Ka kolmandas salmis sisaldub kõneleja kõnes kõrvaltvaatajalik pilk (nii nagu pole endaga seoses kuigi tavaline kasutada negatiivsete konnotatsioonidega verbi *irvitama*, nii ei ole harjumuspärane, et vaga, leebe ja hoolas inimene, kes selliste omaduste juures peaks ootuspäraselt olema ka väga tagasihoidlik, end otsesõnu just nii kirjeldab), mis ei luba rääkida ühemõttelisest rollimängust. Sinnapoole osutab kergelt küll kolmanda salmi teine pool *sõidan päästma kollaseid paganaid / või jutlustan Lõuna-Angoolas* (samas, lk 132), mis esindab puhtalt misjonäri vaatepunkti, mille kohaselt misjonitöö tähendab paganate päästmist ja millega implitsiitse autori positsioonilt nõustuda ei saaks, ent neljaski salm ei esita lugejale pühalikku usukuulutaja retoorikat, vaid säilitades küll jätkuvalt sama kõnelejapositsiooni, kasutab lausujana taas selgelt kõnelejast eraldi seisvat vaatepunkti, sest kirjeldab ju pärast kõneleja surma toimuvat, mis pealegi näitab üheselt, et misjon ei ole saavutanud oma eesmärgi, sest misjonärist on saatuseiroonilisel kombel ainult nii palju kasu olnud, et tema luudest on neegribeebid mänguasju saanud.

Seega ei ole siingi kaugeltki mitte tegu puhtalt välja joonistatud taunitava rollipositsiooniga (joonist 16 saaks kohandada ehk vaid esimeses salmis ja kolmanda salmi teises pooles), sest võetud roll on juba sisemiselt lõhestunud, eneseirooniline. Teisisõnu, implitsiitne autor on loonud lüürlise kõneleja ehk tegelase, kellega teda ei saa samastada ja kes kohati kõneleb nii, et autori suhtumine temasse on üheselt pilklik, kuid kohati kõneleb eneseirooniliselt, mainides kujuteldavat ülihiitsameelset usujüngrit (sest vaevalt et leiduks üleüldse kedagi tõsiselt võetavat, ükskõik kas fiktsionaalse kangelase või empiirilise isikuna, kes täiesti siiralt räägiks magusast taevase tarkuse mannast), ise seega sellisest lihtsameelsusest eemaldudes ja lähenedes implitsiitsele autorile. Tegu on seega irooniaga iroonia sees, mis juhib ironiseerivat tegelast autorile taas lähemale.

13.3. Iroonilis-allegoorilised rollimängud

Järgmiseks võibki välja tuua hulga luuletusi, kus kõneleja ja implitsiitse autori suhe on ambivalentne, neid ei saa samastada, sest olemuslik distants nende vahel säilib, aga samas ka mitte järsult vastandada, et kõne alla võiks tulla puhas klassikaline irooniline rollimäng.

Näiteks pole Talviku luuletustes „Blasfeemiline ballaad”, „Don Ramon”, „Paaria” ja „Haige” või Alveri luuletuses „Piinlik visioon”, „Sinisuka ballaad”

või „Vilepuhuja” implitseeritava autori suhe lüürilisesse minasse (Don Ramoni roimarist venda, paariasse, haigesse, surnud luuletajasse, sinisukka või vilepuhujasse) eitav ega hukkamõistev, vaid ennemini poolehoidev, implitseeritava autori ja lüürilise mina eesmärkides ja hoiakutes on paralleelsust, kuid samas ka lahknevusi, kuni iroonian välja, mis aga selle hoiakulise suguluse tõttu ei ole ainuüksi pilge autoripositsioonilt tegelase vastu, vaid pigem eneseiroonia.

Teisisõnu, implitsiitne autor on loonud endast selgelt lahus seisva tegelase, kelle näol on liialdatult esitanud mõningaid oma soove, hoiakuid, kartusi vms. Liialdus on iroonilise suhtumise, vaimne sugulus aga empaatia aluseks. Seda suhet võiks seetõttu nimetada iroonilis-allegooriliseks. Eve Annuk on Talviku luulest kõneldes välja toonud ühe võimaliku ülekandepõhimõtte, märkides, et Talviku (eriti just „Palaviku”) luulele on iseloomulik kasutada kehalise närbumise motive, nagu neid võib leida lüürilise mina enesekirjeldusest nt „Paarias” ja „Haiges”, hingepeenade kujutajaina (Annuk 1988: 220). Teiseks võiks siia eelmainitud täiendama lisada võimendamis- ja provotseerimisprintsipi, mis peaks kehtima ka Alveri puhul.

Betti Alveri „Piinlikus visioonis” on rohkem kui rollimänguline eneseiroonia esil iroonia nii lüürilise tegelase kui ka implitsiitse autori positsioonilt väljapoole jääva suhtes. Selle luuletuse minakõneleja on surnud luuletaja, kes räägib oma matustest. Sellist tavatut nihkes vaatepunkti on kasutatud, et ironiseerida ennekõike matustel sõna võtvate kaupmehe, seltskonnatšempioni ja kriitiku üle, kuid kaudsemal kujul siiski ka enda kui kirjaniku ambitsioonide ja saavutuste üle.

Joel Sang on kirjutanud: „Villon on eelkõige paroodiline luuletaja, kuid tema paroodia ei ole keskajale üldomane lõbus bufonaad, vaid normide irooniline ja halastamatu purustamine” (Sang 1997: 73). Küllap on implitseeritaval autoritasandil samasugusest iroonilisest normide purustamissoovist kantud ka Talviku „Blasfeemiline ballaad”, mille juures märges Pastiche à la Villon ja pühendus Nikolai Triigile. Villonilt on avalikult laenatud lüüriline mina, võetud blasfeemiline mask, et mitmekesistada oma senist perspektiivi ja kasutada selle bravuurse maski võimendavat jõudu. Kas ja millist irooniat paisutavat või täpsustavat potentsiaali võiks sisaldada pühendus Nikolai Triigile, jääb siinkohal lahtiseks, sest vastus eeldaks andmeid selle teksti lähema ajaloolis-biograafilise konteksti kohta.

Luuletusse on tavapäratul, konventsioone häirival kombel kuhjatud hulk paarialikke tegelasi ning valitud ulja ülistuse objektiks võllapuu. Irooniline nihestus signaliseeritakse lugejale kohe luuletuse alguses, rikkudes partikli *oo* pragmaatikat: *oo* on kõrgstiilne imetlust ja austust väljendav partikkel, kuid jube võllas ning selle sümbolkujundi kaudu surm üldisemalt on imetlus- ja kiitusobjektina üsna tavatu. Üks eksemplaarsemaid iroonia liike on laitus kiituse kaudu, kuid sellest ümberpööramisest jääb niivõrd eksistentsiaalse teema nagu surm käsitusel väheks: oleks kohatu arvata, nagu tahetaks „Blasfeemilises ballaadis” näilise kiituse varjus surma lihtsalt laita, selleks on kõneleja liigagi hästi teadlik surma paratamatusest ja ükskõiksusest valikute tegemisel – surema peavad nii või teisiti kõik, ka need, kes eluajal sõitnud krahvivapiga tõllas –,

mistõttu ei ole inimesel mõtet surmaga vaielda ega hakata talle etteheiteid tegema. Selles luuletuses ei moodusta iroonilist opositsioonipaari mitte kiitus ja laitus, vaid kiitus ja kartus: ülistades uljalt surma, püütakse ületada oma surmahirmu. Seda nii kõneleva lüürilise tegelase kui ka implitsiitse autori positsioonilt, ainult et nende vahele jääb iroonilis-(must)humoristlik paisutus.

Samasugune analüüs kohandub ka „Don Ramonile”, kus iroonia on samuti nii implitseeritava autori kui ka lüürilise mina positsioonilt sihitud nii enda kui ka teiste surmakartuse vastu (ja mitte implitseeritava autori positsioonilt lüürilise mina vastu, kuigi viimane tunnistab end otsesõnu roimariks ning võiks seega hukkamõistu igati ära teeninud olla).

Ka Talviku luuletuses „Paaria” ei ole iroonia suunatud implitseeritava autori positsioonilt kõneleva lüürilise tegelase vastu, aga ka mitte lüürilise tegelase positsioonilt väljapoole (ühiskondlike ja poeetiliste normide, üldinimliku surmakartuse vastu, nagu see oli „Blasfeemilises ballaadis” ja „Don Ramonis”), vaid kui üldse, siis lüürilise tegelase positsioonilt lüürilise tegelase enda vastu, ja kuna lüürilise tegelase ja implitsiitse autori vahel on aimatav allegooriline suhe, siis võib öelda, et tegu on kaudse eneseirooniaga ka implitsiitse autori tasandil.

„Paarias” võib täheldada sama, mis Talviku „Dies irae” 3. osas, nimelt kõneleb paaria endast distantilt, otsekui tsiteerides talle kõrvaltvaataja seisukohast antavaid hinnanguid. Esimesest salmist võib jääda mulje, nagu oleks see lausunud peegli ees seistes. Paaria ei õigusta ennast, tal ei ole mingit oma väärtussüsteemi, kus talle olemuslik oleks normiks, positiivseks pooluseks. Ta lähtub tavanormidest (neist, millest ta ise on hälbinud) ja traditsioonilisest hinnanguskaalast ning kasutab sellele toetuvat sõnavara koos vastavate negatiivsete konnotatsioonidega, millega kaasneb iseend hukkamõiste hoiak (nt bordelle põrgu, kuritõbi, noos, vargakoobas, makstud kirk), vastupidiselt näiteks luuletuses „*Ma pole majaline teie peres” tsiteeritud majalistele, kes ei nimeta ennast mitte valelikeks ega petisteks, vaid hoopis kavalateks.

Seetõttu ei ole ka „Paaria” kahtlemata klassikaline irooniline rollimäng, sest selleks on paaria enesehinnang liiga kooskõlas implitsiitse autori tasandil kehtiva väärtussüsteemiga, st võib taas öelda, et paaria kui kõneleja kõnes sisaldub autori positsiooni esindav lausaja, mis ei lase tekkida absoluutselt pilklikul vastandusel, kuid see, et implitsiitne autor on oma hingeängi väljendanud just sellises vormis, kus rõhutatult esil kehalisus paljudes oma tahkudes (seksuaalsus, füüsiline vägivald ja haavatavus, valu, külmetamine, nälga, joove), laseb aimata eneseiroonilist, endast osalt distantseeritud suhtumist.

Tärniga eraldatud viimane salm on esitatud väiksema enesedistantsiga, aga muutub see-eest kujutuselt karikatuurseks (*tumm kordnik, vibutades kummi-keppi. (Paaria 1, Palavik, lk 48–49)*), nagu on seda tervenisti luuletuse teine osa, mis keskendub üksiti kõneleja kehamehhaanikale ning tõrgetele selle toimimises.

Samasugust rollisest eneseiroonilist kõrvaltvaatajalikku tooni on aimata ka luuletuses „Haige”, eelkõige selle teises osas. Alveri luulest paralleeluvad selle tekstiga „Tolmust ja tulest” „Nõid” ja „Elupuust” „Viimne soov”, kus kõneleja

on samuti haige surija, ent nende luuletuste meeleolu on Talviku „Haigega” võrreldes märksa reipam, seda ilmselt seetõttu, et Alveril on implitsiitse autori ja lüürilise tegelase distants suurem ja tekstiloomet juhtinud rohkem mängulust kui et tarvidus rolli kaitsvas ning ühtlasi paisutavas ja moonutavas varjus läbi kirjutada isiklikku ängi.

Eelnevalt kirjeldatud Talviku luuletustega üldjoontes analoogiliseks võib pidada Alveri „Hambaid”, kuid seegi tekst, mis esitab sõbralikult iroonilises valguses katusekambris paastuva poetessi rolli, on märksa elurõõmsam ja humoristlikum, Alveri rollisiseses kõrvaltvaatajalikus (enese)iroonias pole kibestumust. Samamoodi ei kujuta Alver rollimängulises ballaadis mitte võlla-puud ega surmamõistetut, vaid meelekindlat ja kaineloomulist sinisukka, keda ei paina surmahirm ega kaduvusmeeleolud, surm ja kõige ajalikkus on tema jaoks vältimatu paratamatus, mille ta asetab ometi irooniliselt samale pulgale õlgade kehitamisega: *Mis sääli parata? Me õnne ei saa võlgu, / jääb vaid surra veel või kehitada õlgu* (Sinisuka ballaad, Tolm ja tuli, lk 128–129).

„Tolmu ja tule” „Raukades” ning „Elupuu” „Vilepuhuja” seatakse võetud rolli (raukadest paar ja hulkurist vilepuhuja) raames vananemisele, viletsusele ja surmale vastu looming. Mõlemad luuletused on iroonilised – ja kuna mõlemal juhul võib liialdusele vaatamata aimata implitsiitse autori ja lüürilise tegelase selget seotust, siis ka eneseiroonilised – seni, kuni pildistavad tegelasi, aga minetavad pilkelise hoiaku, kui võtavad kõneks luule või kunsti laiemalt. Iroonia on võte, mida Alver kasutab seega rääkimaks ajalikust ja kaduvast ning maski taha varjudes ka endast kui surelikust olendist, positiivne ja siiras võtmes käsitletud vastaspool sellele on tema jaoks kunst. Talviku luules see vastandus rollimängulistest luuletustest nii selgelt välja ei joonistu, aga põhimõtteliselt väljendub temagi „Kohtupäeva” tuumtekstides sama veendumus.

Kindlasti võiks siinses alaosas käsitleda veel nii mõndagi teist luuletust, sest on ju nii see, kuhu tõmmata piir implitsiitse autoriga enam-vähem samastatava lüürilise mina ja temast lahus seisva minapositsioonilt kõneleva lüürilise tegelase vahele, kui ka iroonia üle otsustamine vägagi subjektiivne ja suhteline valik.

14. Olukorraiironia tegelasekujutuses

Sellesse osasse on koondatud näited, kus tegelasi on pilgatud ehk nende üle ironiseeritud seeläbi, et neid on näidatud iroonilistes olukordades. Enamikul juhtudest põhineb olukorraiironia sellel, et vastuollu satuvad tegelase vildak enesehinnang ja tegelikkus: tegelane ei mõista seda – enamasti oma naeruväärsust ja tühisust, mis võib väljenduda nii tema kohatus kõnes kui ka käitumises –, mis on ilmne jutustajale ja kõrvaltvaatajale, mistõttu võib alljärgnevaid näiteid nimetada ka dramaatilise iroonia juhtumiteks. Verbaalsete irooniavõtete-ga on need selgelt kõrvutatavad aga seetõttu, et tegu on siiski selge poeetilis-stilistilise võttega, kuidas näivuse ja tegelikkuse konflikti aluseks võttes tegelase üle ironiseerida, teda pilklikku valgusse asetada.

14.1. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, kuidas ta räägib

Esmalt võib välja tuua rühma näiteid, kus tegelane pälvib pilkliku suhtumise oma totra kõnemaneeeri tõttu. Alveri poemides on sage, et tegelase iroonilise kujutamise üks tahk on tsitaat- ja võõrsõnade pikkimine tema kõnesse. Selles osas saab kõige rohkem näiteid tuua Linda ja Peep Hakiprilli kõnest, sest on ju nemad kõige enam vaevatud moodsast matkimistõvest ja kujutatud eranditult iroonilises valguses.

Näiteks lausub Linda: *Ah, ma chère, / küll olen rõõmus, usu, Barba! (Lugu valgest varesest, lk 26–27); „Mia cara, / sul on ehk ussid?” (samas, lk 45); ent kui nii peenest elustiilist / sul padrik armsam, kullid, siidid, / ürginimese atitüüdid (samas, lk 50); kui oled küllaldaselt sallit / säääl, kun käib koon me valit monde (samas, lk 50).*

Hakiprill, kes poemi lõpuosas on Barba abikaasana rohkem n-ö laval, on võõrkeelte ja võõrsõnade tundmises veelgi edenenum: *Siis ütles: „Devil!”, tõusis lauast (samas, lk 42); „Morning,” / ta lausus kergel, kuival toonil, / maneerid, sigar, rõivasordid – / kõik näisid näpat mõnelt lordilt. / „My chicken, hirmsasti mind rõhub / see õhtul Küban sööd kotlett” (samas, lk 62); „Oh yes, / me tellisime vähisuppi / ja sekti... Lähme!” (samas, lk 64); „My darling, vaata, õilis lurjus, / mu sõber, suur originaal, / maailmakorra kriitik terav, / Ants Pehap, omaaegne erak, / ent milline mutatio rerum! / nüüd moodne Straaten, Ahasveerus” (samas, lk 65–66); „Carramba! / Mind vihastas see narr idee: / kaks suppi järjest – küll on lambad! (samas, lk 67). Hakiprilli kirja kohta on jutustaja lausunud: *tsitaadid pikad ingliskeelen (samas, lk 49).**

Seega lisaks maneeridele, sigarile ja rõivasortidele on Hakiprill siit-sealt kokku näpanud ka võõrast sõnavara, aga see kõik on just nimelt näpatud, ei kuulu olemuslikult talle, dekoori varjus ei ole tõeliselt lordlikku olemust, vaid enamasti tühiselt edevad, peamiselt söömise ümber koonduvad mured.

Kui pidutsevate kodanlaste seltskond jõuab Vahaku juurde, kes nende andmeil pidi olema enesetappu sooritamas, aga osutub täiesti elus olevaks, ollakse nõrdinud: *„Su nali, Vahak, hirmus mage, / kun siin pointe?” – „Jääb siiski miski / pointe ’iks... (samas, lk 37).*

Iseloomustades rahvast, kes kogunenud Linda tallu, osutab jutustaja otsesõnu nende peenutsevale kõnepruugile ja võõraste sõnade lembusele: *Siin oli tarvitusel sõnu / ja mõisteid nagu: sex appeal, / uusasjalikkus, fondid, börsid, / bluff, Paneuroopa, dumping, jersey, / tweed, vitamiinid... Lihtne kirjake / siin kandis nime mistress Mirjam (samas, lk 44).*

Olukorra vastuolulisust – tegelikkuse ja näida tahtmise iroonilist konflikti – suurendab veelgi see, et tegevus toimub ju talus, kus sealsamas siidis ja sametis daamide ning blaseerunud pianistide ja luule deklamaatorite kõrval kisavad kalkunid. Ühtlasi võib arvata, et ega tegelikult ei ole kõnealuse seltskonna liikmed võõrkeeltes väga tugevad, nad on omandanud vaid üksikuid sõnu ja fraase, mille täpset tähendust ei pruugi nad ise alati teadagi ja mis korduvad nende kõnes kui sisutu kaja, mille peamine tähendus ja kasutamise eesmärk on koguda ja hoida prestiiži. Nagu palju muudki nende eluhoiakuis on võõraste

sõnade kasutus vaid enese võõraste sulgedega ehtimine, teesklus, mille all on tühjus või labasus. Tsitaat- ja võõrsõnadega eputamine on mõistagi osa lääneliku elulaadi järeleaimamisest, mis on seltskonna käitumist juhtiv printsiip ja millesse jutustaja suhtub varjamatu irooniaga. Võõraste sõnade kasutuse näitel tuleb eriti hästi ilmsiks, et tegelikult ei jõuta ahvimistungis kaugemale pealispinnast ja siltidest, tähistajad ei too endaga paraku kaasa tähistatavaid.

Sellelgi taustal tuleb päris hästi välja Barbaara vahepealne asend, sest kuigi ta on jutustaja jaoks naeruväärne, on ta seda teisel ja keerukamal moel kui ülejäänud tegelased, mistõttu ei leidu tema kõnes samal hulgal sisutu kajana kasutatud võõraid sõnu, mis laseks teda asetada nendega samale tasandile ja anda talle samasugust hinnangut. Ühest küljest on ta seltskonnaga siiski seotud, ta on üks neist, näiteks Linda ettepanekule tallu külla tulla vastab ta samal moel, kui on enamasti omane Lindale: „*Hm... Merci, / saab näha*” (samas, lk 28). Aga samas võib võõrkeelne fraas Barbal huulile tulla kõige siirama tunde- puhangu käigus: *mu hing ent kordab tat tvam asi!* (samas, lk 53).

Üsnagi ambivalentseks jääb ka Pehapi karakter, kellega seotud arenguliin on poeemi hilisemast versioonist hoopis kustutatud. Osalt tundub jutustaja temast irooniliselt distantseeritud olevat, osalt võiks ta aga tegelasena, kes ainsana on veel võimeline uskuma siirastesse tunnetesse, olla teistele – ja sealhulgas võib olla ka jutustajale endale – kadestamisväärses eeskujuks²².

Pehapi sõnavaras ei leidu eputamissoovist ajendatud peenutsevaid võõrapärasusi, pigem sarnaneb ta nende tarvituses hoopis jutustaja endaga, kes kasutab oma kõnes võõr- ja tsitaatsõnu vaid seltskonna irooniliste tsitaatidena. Nõnda ka Pehap, kui ta ironiseerib Barba oletatavate ootuste üle, nagu kirjeldatud alaosas 12. Eriti selgelt tuleb see välja Pehapi ja Barba lahkumistseenis, kus Pehapi kõnesse ilmub võõras kõnetlussõna *madame* just koos irooniaga: kui Pehap on mõistnud, et Barba ei suuda oma kahtlevast ja kõike taandavast refleksioonist loobuda, mistõttu ei suuda ta kunagi ka õnnelikuks saada, lausub ta torkava irooniaga: *noh, õnn kaasa, / madame!* (samas, lk 71).

Tendentsi, et tegelase iroonilise kujutamise üks osa on tema kõnesse võõra ja suurustleva elemendi lisamine, võib täheldada teisteski Alveri poemides. Näiteks Ulla kohta saame poeemi algul teada, et ta oli koolis hoolega õppinud igasuguseid võõraid sõnu, ja seda, kuidas neid käänata ja pöörata, kuigi kogu selle Ulla teadmiste loetelu esitamise üks taotlusi on kahtlemata näidata, et Ullale oli haridus andnud vaid kireva kesta ning mitte sügavat äratundmist üheski valdkonnas. Peeter Piparpuu kõnes esineb rohkelt võõrnimesid: Beatrice, Abaelardus, Lespinasse, Veenus, Dante, Heera, Zeus, Faust. Need nimed kaardistavad ta jaoks maailma, mille kadumist ta taga nutab ja mille vääriliseks ennast erinevalt teistest oma kaaskodanikest peab. Sellisel üleval taustal, mis on pealegi Piparpuu enda esile manatud, tuleb tema tühine naeruväärsus iseäranis hästi esile.

²² Karl Muru on Pehapis näinud kõigest poseerijat, kelle metsaeraklus oli stiliseeritud ja väheusutav poos (Muru 1975a: 94). Arvan siiski, et Pehapit on võimalik tõlgendada siiramas võtmes, nagu seda siin ja edaspidi teen.

Proua Kabjaraua tutvustuses mainib jutustaja, et proual oli kombeks pidada suurelises stiilis päevikut, kuhu ta tegi kandeid argiste sündmuste kohta: *Ta vajas pidulikku stiili, / et pihtida, kuis keetis Miili, / kuis kapist, keldrist, kanamajast / kõik aja jooksul kadus* (Pirnipuu, lk 167), samasse vihikusse kirjutab ta paisutatult, kommenteerides Liisi keeldumist Rõikale mehele minna: „*Mu närvid hävitab see draama*” (samas, lk 173). Selline suurelises iga-päevaste seikade sõnastamises on leskproua üks naeruväärseid omadusi.

Samuti on peenutsevalt võõrsõnaline professor Rõika uurimistöö teema: „Defektid eestlase struktuuris”. Kui Liis tahab professorit pilgata, et lükata tagasi tema abieluettepanek, siis kasutab ta just võõrsõnaderohket teksti, aimamisi tsiteerides professorit ennast ning näidates liialduse abil sellise kõnelemisviisi ja selle taga peituvate hoiakute tegelikku absurdsust. (Alver 2005: 174–175) On üsna ilmne, et Alveri tekstides on naeruväärsena kujutatud tegelaste üks peamisi ja hästi silma hakkavaid tunnuseid võõraste sõnadega liialdamine.

Ka jutustaja/lüürilise mina kõnes tuleb ette tsitaat- ja võõrsõnu, aga kuna selline keelekasutus on rõhutatult omane just ironiseeritavatele tegelastele, siis tundub jutustaja nõnda kõneldes pigem tegelasi irooniliselt tsiteerivat kui et iseenda nimel kõnelevat, st kõneleja ja lausuja tasand on irooniale omaselt lahus. Näiteks kui lüüriline mina lausub „Piinlikus visioonis” pärast kriitiku halvustav-silmakirjalikku etteastet: *Leidsin palju tuge ja tröösti / sellest õilsalt humaanselt atestist* (Piinlik visioon, lk 15), siis tsiteerib ta kriitikut, sest õilis ja humaanne on kriitik kahtlemata vaid enda, mitte lüürilise mina meelest, ning ka atest on peenutsev sõna, mida kasutaks just kriitik.

Peep Hakiprilli iseloomustavates värssides *Ta silmin evis kõrget hinda, / mis mujal moodne, viimne cri* (Lugu valgest varesest, lk 34) võtab jutustaja üle Hakiprillile omase keelekasutuse.

Ambivalentsemad on värsid *Meid kõiki kahtlustõbi vaevab, / kes teab: to be or not to be?* (samas, lk 29). Ühest küljest kipub väga tuntud võõrkeelse fraasi kasutus sugereerima, et tegu on taas mõne Linda- või Hakiprilli-suguse tegelase iroonilise tsiteerimisega, ent järgnev arutelu elu iroonilisuse üle on nende refleksioonivõimet arvestades liialt lennukas, on ju näiteks teisel otse kirjas, et Linda arvates peitub lihtne ja lõplik lahendus Barba ängile ja murelikkusele ennekõike enamas söömisel ja vähemas mõtlemises: „*Kallis, / söö rohkem, vähem mõtle – halliks / nii lähed varsti*” (samas, lk 45). Sestap on raske omistada neis värssides lausujapositsiooni mõnele pilgatavale kodanlasele. Samas ei tundu kõneleja ja lausuja ka mitte kokku langevat, sest sellise tsitaadi tõsimeelne kasutamine muidu üsna kerglases kontekstis – mõttekäik elu iroonilisuse üle, mille see tsitaat sisse juhatab, jääb maskeraadikutse leidmise ja maskeraadistseenide vahele – oleks liialt lihtsameelne, ehk isegi mõneti labane. Just Linda või Hakiprill võiks pillata sellise trafaretse loosungi, püüdes jätta endast sügavmõttelist muljet, et siis taas anduda oma pealispindsele edevusele.

Jutustaja küll arendab seda mõttekäiku, aga esitab seejuures argumente, millega ta ise vaevalt et tegelikult nõustuks: soovitus resigneerunult loobuda liigsetest nõuetest, sest on ju teada, et ega lõpuks ei jõua ükski surelik teisest

oluliselt kaugemale, on täiesti vastuolus näiteks „Tule ja tolmu” või „Pähkli-koore” põhisõnumiga.

Arutluskäigu lõpus kõneleja ja lausuja vaheline lahknevus tasandub veidi, sest tõdemusega, et inimesel pole kombeks rahul olla, nõustub juba ka jutustaja, ainult et tema tasandil ei saa sellele tõdemusele mingil juhul juurde lugeda nõuannet siiski püüelda olemasolevaga leppimise poole, mida võiks oletada, kui lähtuda eelnevalt tsiteeritud küüniku seisukohast. Samuti tähendab rahutus ja küllastamatus Linda-Hakiprilli tasemel ning jutustaja ja osati ka Barba tasemel erinevaid asju, esimesed sooviksid saada aina enam maskeraadikutseid, teised vajaksid vastust oma eksistentsiaalsetele siseotsingutele. Seega põimuvad siin eristamatult mitu häält: osalt on kõneleja oma kõnesse haaranud kergatslikele kodanlastele iseloomulikku tuntud võõrkeelsete klišeedega edvistamist, osalt irooniliselt tsiteerinud kujuteldavat küünikut, osalt esitanud kontrastiivselt ka oma veendumusi.²³

Poeemis „Ulla” tugevdab paradigmaatilisel võrdsustamisel ja tegelase mõtete tsiteerimisel rajanevat irooniat tegelase enda repertuaarist pärit võõra sõna kasutus: *Kas puua end või minna rendez-vous'le?* (Ulla, lk 83). Sama võiks kehtida ka järgmise jutustaja tähelepaneku kohta: *A propos, / miks varjata, et mingin naervan trotsin / ta suremiseks kohast vormi otsis?* (samas, lk 91), kus ta aimab järele Ulla tehtult blaseerunud hoiakut, rääkides surmast mänglevalt muuseas ja poolnaerdes.

Luuletuses „Hambad” tugevdab lüürilise tegelase eneseirooniat samuti võõrkeelne tsitaat: *Kõrgel vildakas mansardis / kärjemeest ja kullast lausa / kirjutan kord eesti eepost / paastudes honoris causa* (Tolm ja tuli, *Hambad*, lk 131), lisades klišeelisele rollile (nälgiv poeet katusekambris) pompöössust, milleni tegelane eneselegi teada olevalt ei küündi.

Alati ei ole jutustaja kõnes sisalduv tsitaatsõna vältimatult iroonilise potentsiaaliga, näiteks võib jutustaja paisutatud stiil olla ta enese positsioonilt taotluslik ja seega siiras: *Ent kes kindlaks jääb / ka tapalaval, tuliriidal, / see sädemeid kui hõõguv ääs / lööb läbi mitme aastasaja, / ta credo tänapäev veel kajab* (Lugu valgest varesest, lk 61–62). Irooniline ei ole ka selliste tsitaatsõnade kasutus, millel omasõnalisi vasteid oletatavasti kas ei olnud või polnud need juurdunud, näiteks *block-note, dandy, spleen, pince-nez*.

14.2. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, millest ta räägib

Lisaks sellele, et tegelase võib iroonilisse valgusse asetada see, kuidas ta räägib, on märksa silmatorkavam võimalus kedagi pilgata selle alusel, millest ta räägib. Siin ei ole enam tegu varjatud iroonilise tsiteeriva mainimisega, vaid tegelas-kõne on esitatud selgelt piiritletult jutumärkides, kusjuures on aru saada, et

²³ Võib olla just selle tähendusliku ambivalentsuse tõttu on Betti Alver need värsid poeemi hilisemast versioonist kustutanud. (Vt Alver 1989: 115)

jutustaja ja/või implitsiitse autori tasandil lükatakse need seisukohad ühel või teisel põhjusel tagasi.

„Piinlikus visioonis” on selge, et nii lüüriline tegelane kui ka tema varjus implitsiitne autor suhtuvad pilklikult nii kaupmehesse, seltskonna-tšempionisse kui ka kriitikusse, sest nimetatute kõnes väljendatud seisukohad ei ole neile vastuvõetavad. Kaupmehele läheb luuletaja luule korda vaid niivõrd, kuivõrd tal õnnestub seda müüa, seltskonna-tšempion (tema sõnum on edastatud küll siirdkõnes) nimetab luuletaja viletsamast viletsamaid matuseid pidulikult ja ennastupitavalt tänutäheks korraldatuiks, kriitik teeb luuletaja loomingu maatasa, et seejärel kuulutada end siiski ohvrimeelseks – sellised ilmsed vastuolud tegelaste kõnes, mis pealegi ei suhestu tegelikkusega adekvaatselt, asetavad nad varjamatult iroonilisse valgusse.

Poemis „Lugu valgest varesest” on suurem jagu tegelastest esitatud iroonilises võtmes, nende naeruväärsus avaldub enamasti ka nende kõnes. Lisaks eespool tsiteeritud näitele, kus Linda soovitas Barbal loobuda liigsest mõtlemisest ja panna enamat rõhku toitumisele, võib sama lõpptulemusega argumentatsioonikäiku kohata tema kõnes mujalgi: vadistades läbisegi moežurnaalidest, ennustades kaartide järgi ja haletsedes Barba kehva välimust, püüab ta veenda Barbat tema juurde tallu külla jääma just detailse kirjeldusega eesootavast lõunast (Alver 2005: 59).

Toiduteema on üldlase läbivalt südamelähedane kogu kodanlikule seltskonnale, ka lordlikult riidetatud Hakiprill kõnetab oma abikaasat peenelt inglise keeli, et siis kohe kurta seedimise üle: „My chicken, *hirmsasti mind rõhub / see õhtul Küban söödud kotlett.*” (Lugu valgest varesest, lk 62). Peoõhtust kokkuvõtet tehes keskendub ta samuti toidule, et just selle põhjal otsustada, et eestlased on küündimatult nõmedad: „Carramba! / *Mind vihastas see narr idee: / kaks suppi järjest – küll on lambad! / Me rahva käitumine veel / puupööradega liigub!*” (samas, lk 67).

Ka poemi lõpul astub Hakiprill, kes ei ole jätnud sugugi põdura inimese muljet, viimast korda lavale just ülepakutud murega oma tervise ja menüü pärast, et siis kohe järsult teemat muuta ja naeruväärsele eneseimetlusele anduda: „Arst käskis juua kuuma piima / ja soodat. Mädarõika mahl / hää olevat kompressiks, joodi / kui lisada, ja neli loodi / Karlsbadi soola... Tõesti, turban / suursugust midagi ja kurba / mu näole manab” (samas, lk 73).

Teiseks kordub Hakiprilli kõnes Eesti ja eestlaste kultuurilise mahajäämuse manamise teema: „Jah!... *Kaugel oleme veel Euroopast, / sest meie elame veel koopan – / nii hullutsevad, lõustad traanin, / nomaadid Tiibetin, šamaanid!*” (samas, lk 34), samas kui jutustaja on nii oma otsesõnalistes avaldustes kui ka varjatumates hoiakutes läbivalt pilklik ja eitav läänelike kommete pimedajaäreleahvimise suhtes, mille üks kehastusi Hakiprill kõige ehedamal kujul ongi.

Suurelisis, kohatu ülepakutus ja ääretu – ning jutustajale ja lugejale selgesti mõistetavalt täiesti põhjendamatu – eneseimetlus avalduvad ka Hakiprilli kirjas, mis ei ole küll esitatud täpse tsitaadina, vaid ümberjutustatult kaud- ja siirdkõne seguna: *Ta möönis, et ta pole Werther, / romantiline psühhopaat, / vaid uue tähistaja, märter, / kes nagu raske kiviplaad / kõik vana enda alla matab. / Vaim,*

ilu, mõtte tuliratas, / mis ründab ilmakorda endist, / ta relvaks, kireks, sakramendiks (samas, lk 49). Enne seda on jutustaja otsesõnu öelnud: *kun pole tuuma, sääl on kest, / kun pole vaimu, sääl on tiitel, / kun pole kirge, sääl on žest* (samas, lk 49). Kuigi veel varem on ta üldistavas nendings kasutanud läbivalt meievormi (nt *Valen / ta laadin avaldub me pale / kui kõverpeeglin* või *Me verre, käitumisse imbund / mürk teesklemise* (samas, lk 48)), on Hakiprill ometi läbinisti naeruväärne tegelane ja esitatud eranditult iroonilises valguses, st asetatud jutustaja / implitsiitse autori suhtes väärtusskaala vastaspooluse kauge-masse otsa.

Samavõrd naeruväärne tegelane on ka Juhan Vahak, temagi armuavaldused koosnevad paisutatud klišeedest ega tundu seetõttu tõsiselt võetavad. Kohe poeemi algul jutustaja küll edastab tema armastuskirja, aga hilisema kirepuhangu äratoomisest suisa loobub, sest see on juba liialt pateetiline, et kannataks kirja panna.

Ambivalentsem tegelane on Ants Pehap, kellega seotud tegevusliin on poeemi hilisemast versioonist üldse välja jäänud. Kui Pehap lausub: „*Viis aastat juba elat siin – / mis kaotet? maskid, vastik sumin, / mis võidet? tähin taevas, lumi / kontakt ürgjõududega... Linnad / on kärnad, paised mullapinnal. / Võlts inimese võimuiha, / võlts, mis ta käsi paigutab*” (samas, lk 57), siis on jutustaja temaga osalt nõus, mis puutub seltskonnale omasesse maskimängu, tüütu vadistamise ja võimuiha taunimisse, aga samas langeb Pehap ühest küljest ilmselgesse äärmuslikku liialdusse, nimetades linna kärnadeks ja paiseteks, teisest küljest muutub temagi klišeelikult paatoslikuks, kiites oma kontakti ürgjõududega.

Mitte mingit ambivalentsi ei ole aga „Vahanuku” protagonistis Peeter Piparpuus, kelle seisukohtadesse suhtub jutustaja / implitsiitne autor alati vaieldamatult irooniaga. Piparpuul on kombeks sageli kõnelda oma ajastu madalusest ja tavalisusest ning pidada iseend seejuures sellest kõrgemal seisvaks ja paremaks, ometi on selge, et Piparpuu on selle kurdetud kangelasajastu allakäigu ja kammitsetud keskpärasuse musternäidis.

On äärmiselt irooniline, kui Piparpuu nimetab suurusehulluses oma abikaasat Roosit Veenuseks, kuigi enne on jutustaja lausunud: *Roosi, kiharais kui puudel, / rõõsalt-roosa rasvanuudel, / padjus, hiline ja paks, / norskas...* (Vahanukk, lk 96). Teisal näikse Piparpuu sisemonoloogis saavutavat korra üsna adekvaatse enesehinnangu, ent käändub kohe taas enesepeettusesse, nimetades oma argust omapäraks, nii et jutustaja iroonilises suhtumises ei ole taas kord kellelgi põhjust kahelda: „*Siin ma enda trepilaudu / tallan nüüd kui kartlik vander, / tulles sisse kolde kaudu / nagu välk või salamander – / aga milleks kellakära? / Ennekõike omapära!*” (samas, lk 102).

Samuti ei ole mingit kahtlust selles, kuidas suhtub jutustaja proua Kabjarauda ja professor Rõikasse. Kui algul võibki ehk pisut ebamääraseks jääda tema hoiak Kabjarauda tütarde suhtes, siis pärast seda, kui leskproua on lausunud: „*Kuis ka teised kaks / ei tuubi, mässä, määri, kleebi – / ent suurim rist on siiski paks / ja loll korsettikandev beebi!*” (Pirnipuu, lk 169), on selge, et kui

proua, keda on näidatud vaid iroonilises valguses, oma tütreid nende tegevuses ei tunnusta, siis on jutustaja irooniales omaselt vastupidisel seisukohal.

Kindlasti ei nõustu jutustaja argumentidega, mis leskproua esitab, veenmaks Liisi abielluma professoriga: otsekui abieluõnneks piisaks sellest, et mees on kuulus ja rikas. Kui mamma püüab äraspidisel kombel kiita Liisile tema sobilikku rumalust, laites irooniliselt vaimsete huvidega naisi – *Modernid okkalised roosid, / pikantne mürk ja vaimsed poosid* (samas, lk 172) –, siis on ühest küljest selge, et Liis ei ole nii rumal, kui mamma ekslikult arvab, ning teiseks, ironiseerides millegi üle, mis jutustaja seisukohast pole sugugi pilkamisväärne, nagu naisterahva hariduspüüdlused seda kahtlemata on, satub mamma hoopis ise iroonilisse valgusse.

Professor Rõigas, kelle uurimisteema sõnastus on kantud soovist muljet avaldada ning töö lähtekoht uuritava ehk eestlaste suhtes selgelt üleolev, paljastab kõneldes pigem omaenda labasust, näiteks lausudes: „*Miks mitte suutäis võõrast soolast, / kui mage on, mis iial tehku / me oma rass?*” (samas, 171) kõrvutab ta üsna madalstiilselt oma abikaasat suutäie soolase söögiga. Ühtlasi avaldub temagi karakteris taas kord jutustajapositsioonilt vaieldamatult taunitav totter võõrapärasuseihalus, seda enam, et professori valik selle suutäie otsingul osutus ekslikuks ja poolatarist naine lasi ta juurest jalga.

Poeemis „Pähklikoor”, mis teiste Alveri poeemidega võrreldes sisaldab väga napilt irooniat, satub iroonilise pilke ohvriks Mulla vaim. Seda ennekõike just siis, kui ta avaldab seisukohti, mis on teiste poemi tegelaste – Selma ja inglil – ning jutustaja- / implitsiitse autori positsioonilt vastuvõetamatud ehk iroonia objektiks: *Ohtlikum kui kahekeelsus, / kui saatanate sappisülgav riid / on kõigis asjus liigne vabameelsus. / Hää käsk on kuld, ja mulle ikka tundus, / et vabadusest rohkem suudab sundus*” (Pähklikoor, lk 179–180) ja „*Liigne sallivus, ennäe, / on siiski,*” sõnas Mulla saadik, „*vale. / Teid kiusab avarus, kuid olgu lisat, / kõik teie vaev on lõpuks maha visat*” (samas, lk 188).

Teiseks on selles poeemis Alverile omaselt taas kord ironiseeritud seltskonnainimeste üle, tühisus ja pealiskaudsus, mis tingivad jutustaja ja suuresti ka Hanno iroonilise distantseerituse, tuleb ilmsiks muu hulgas nende kõnes, kui nad püüavad veenda Hannot, et kallima surm pole kõige hullem, mis temaga võib juhtuda, pikkides samas nende küüniliste argumentide vahele kurtmise halva ilma üle (Alver 2005: 182).

Poeem „Mõrane peegel” ei sisalda eriti otsekõnet, paar korda saab sõna kentsakas metsakaupmees Pärtel, kelle lihtrahvalik, murdeline ja kirjakeele seisukohalt vigasevõitu kõnepruuk on osa tema karakteri iroonilisest kujutusest: „*Tohter, see / om sinu lihalik putree, / just sinu sihverplaat ja kurru, / tal sindril puuduva viil vurru!*” (Mõrane peegel, lk 206).

Alveri lüürikast on otsekõnet karakteri üle ironiseerimises läbiva võttena kasutatud luuletuses „Ants Ablas”, kus tegelane pälvib iroonilise varjatud hukkamõistu just seeläbi, et ilmutab oma kõnes järjepanu kohatut ja ebakonstruktivset rahulolematust.

Teiseks võib ka siin alapeatükis välja tuua „Sinisuka ballaadi”, ainult et tegelase kõne edastamisega saavutatud iroonia toimib siin teisesuunalisena kui

kõigis eelnevates näidetes, kuigi võttena on iroonilises kirjanduses muidu üks kesksemaid. Nimelt kasutab implitsiitne autor siin n-ö lihtsameelse vaatepunkti, et ironiseerida tavaarusaamade üle ja õõnestada kainemeelses maailmas kehtivaid konventsioone, mida tavaliselt ei ole kombeks küsimuse alla seada: *Nähes lae all seeraveid, kes küünlasäras / kirikus jõid kuldseist peekreist taevaveine, / hüüdsin: kuna neil ju pole keha, jalgu, / kas see jook siis ülalt pähe meil ei valgu? / Kadund imetaja, rebides mu tukka, / ennustas, et lähen hoopis hukka* (Sinisuka ballaad, Tolm ja tuli, lk 128). Selles tekstis ei ironiseerita mitte niivõrd kõneleja üle (kuigi kuna tegu on eneseironilise rollimänguga, siis mingil määral ka seda), kuivõrd teda ümbritsevate ja talle vastanduvate inimeste üle, kes ei näe lapse ja luuletaja rikkumata pilgus mitte avardavat värskust, vaid märke hukkaminekust.

Talviku luulest leiame otsekõnet tsükli „Dies irae” 8. osast, kus on pikemata selge, et lüüriline mina suhtub teise kõneleja kõnesse pilklikult ja on sellest irooniliselt distantseeritud, sest tema enda arvamus on tegelase omale otse vastupidine. Luuletuse esimese stroofi „*Vaevata milleks ajusid, / kui maailma juhivad „olud”?*” – / Oma „kutsumust” nõnda tajusid / rahva poolt kroonit kolud (Dies irae 8, Kohtupäev, lk 109) kaks esimest värssi on esitatud neljanda värsi kolude seisukohast. Kuna *kolu* on otseselt pejoratiivse konnotatsiooniga sõna, pole ka lüürilise mina enda hinnang *kolu* seisukohtadele varjatud – tegu on varjamatult iroonilise hoiakuga. Eraldi jutumärgid sõna *olud* ümber on mõneti mõistatuslikud. Kas osutavad nad omakorda kolmandale kõnelejale ehk kolude kõnes sisalduvale folkloorselt anonüümsele ja üldlevinud käibetõdemusele? Teine võimalus on, et nad on lihtsalt rõhutamise teenistuses, sest *olud* on lause infostruktuuris tähtsaimal kohal (teema–reema eristust kasutades on *olud* reema), lisajutumärgid toovad selle rõhutatuse veelgi rohkem esile ning implitsiitsel ja implitseeritaval sõnasõnalisel tasandil võimendavad lüürilise mina eitavat suhtumist kogu väitesse ja selle lausumisalusesse. Jutumärgid *kutsumuse* ümber signaleerivad samuti vaieldamatult ironiat, ainult et siin ei ole tegemist enam kolude otsese tsiteerimisega, sest ei tundu tõenäoline, et nende ahtasse maailmapilti ja sõnavarasse mahuks selline veidi ülevate konnotatsioonidega sõna nagu *kutsumus* (näiteks oleks see väga vastuolus nende pruugitud väljendiga *ajusid vaevama*), või kui ka mahuks, siis vaevalt et nemadki seda sõna kogu selle tavapärasest semantikat-pragmaatikat eirates (*kutsumus* kuulub kolude propageeritavale kohandumisele ja laveerimisele polaarselt vastanduvale semantilisele väljale) siinkohal kasutaksid, sest üldiselt ei ole nad oma tegevuse suhtes eufemistlikud, nimetades seda allpool otse valetamiseks, varastamiseks ja patuks. Pigem on kõneleja siin tsiteerinud selle sõna juurde kuuluvaid positiivseid konnotatsioone, ise ometi nendega nõustumata. Teisisõnu, *kutsumuse* kõneleja ei ole ilmselt *kolu* ise, see on pigem lüürilise mina sõna, küll aga on *kutsumuse* lausuja *kolu*, st on esitatud tema (positiivne) hinnang iseendale, millega lüüriline mina ei nõustu. Teisest küljest on ka jutumärgistatud *kutsumus* samasuguses tähenduslikult rõhutatud positsioonis kui *olud*.

Teise stroofi „Püüad sa taotleda võimatut, / peagi siplend sa soo sees” – / nõnda kõigi poolt sõimatud / saab iga vastnegi Mooses (samas, lk 109) kahes esimeses värsis nagu ka kogu kolmandas stroofis („*Valeta natuke, varasta natuke, / liialdusist ent hoidu. / Ei kukuta nupumeest pisike patuke, / küll aga lolli ja loidu*” (samas, lk 109)) kõnelevad teise stroofi kolmanda värssi kõik – määratlus, mis hõlmab nii kolusid kui ka seda rahvast, kes on olnud nii rumal, et on kolud oma juhtideks krooninud. Lüüriline mina, kes selles luuletuses kõneleb otsesõnu vaid viimases salmis, jääb selgelt kõigi hulgast välja, asetudes nende ja nende elukäsituse suhtes kõrgemal ja kaugemal olevale iroonilisele positsioonile, kuigi samas ei väljendu tema iroonias mitte ainuüksi ühemõtteline üleolek ja hukkamõist, vaid kõrgilt eemaldumise asemel on aimatav tema siiras mure ühiskonnas maad võtnud hoiakute pärast.

Nii nagu esimeseski stroofis võib ka kolmandas lisaks esmapilgul üsna selgelt välja joonistatud polüfooniale tuvastada mõningast varjatumat vaatepunktist-sõnavaralist ebaühtsust. Nimelt on kolud nimetanud oma tegevust eufemismideta (*valeta, varasta, patuke*), nii et sellise sõnavaravalikuga nõustus kahtlemata ka lüüriline mina, aga teisest küljest pidanud end sellistele taunitavatele omadustele vaatamata nupumeesteks – määratlus, millega lüüriline mina kindlasti nõus ei ole ning mis tegelikult paljastab, et lüürilise mina ja kolude ühisosa on vaid näiline, sest kasutades küll samu sõnu (*varastama, valetama, patt*), annavad nad nendega tähistatule siiski vastupidise väärtuse: kolude jaoks on tegu kadestamisväärse kavalusega, mis tagab edu, lüürilise mina jaoks aga kõigiti põlastus- ja kahetsusväärsete nähtustega. Teisisõnu, siin on selge, et kõneleja on kolu, kuigi erinevalt *kutsumusest* võiks samu sõnu samast asjast rääkides kõnelejana kasutada ka lüüriline mina. Aga kuigi kõnelejatena võiks koludel ja lüürilisel minal olla siinkohal sarnasusi, erinevad nad täiesti diametraalselt lausujatena.

Alveri poeemidest „Ulla” ja „Vahanukk” leiab hulga veidi ebamäärasemaid juhtumeid, kus tegelase seisukohad ei ole vormistatud ühemõtteliselt jutumärkidesse, ent ometi ei ole kaheldav, et tegu on tegelase sisekõnega, mida jutustaja on irooniliselt edastanud, näitamaks tegelase naeruväärsust. Näiteks on Ulla seisukohast küsitud *Kas puua end või minna rendez-vous’le?* (Ulla, lk 83) või tema kohta lausunud: *Maailma päästmiseks tal polnud isu, / küll aga ihkas ta (miks salata?), / et tuli me planeedi lõhki kisuks, / et väävli, tõrva leekiv palakas / kõik neelaks valikuta maise risu* (samas, lk 84). Ulla seab oma vastaseks seega kogu planeedi, sellised hüperboolsed mõtted on aga kahtlemata iroonilises vastuolus tema isiku keskpärasusega.

Samasugusest vildakast enese- ja olukorra hinnangust lähtuvalt kõrvutab Ulla end antiiksete hetääridega ja püüdleb suurejoonelist pahelisust, milleni ta kahtlemata oma argiste armulugudega ei küündi: *Antiiksed kummituman pään hetäärid, / käed ahnelt haarman üllatavalt uut, / ta alatasa tormles, tangles, kääris – / ah, olla rippumatu, pahen suur!* (samas, lk 86). Soovides viimaks sooritada enesetappu, kaalub Ulla mõtteis kaht võrdselt literatuurset võimalust, mida jutustaja värss allpool otse müstiliseks trääniks nimetab: *Kas kärvata, kuis*

kärvavad hüüänid / kesk üksildasi kääpaid, pehkind luid, / või eelistada hardumust, Chopini, / astraalseid varje, küünlavalgust? (samas, lk 92).

Samamoodi siirdkõnelised on „Vahanuku” värsid, mis iseloomustavad Peeter Piparpuud: *Oh, ta põlgas tuima mõnu, / põlgas enda ümber kõike: / monotoonust, kulund sõnu, / voorust, vaikust, koogilõike* (Vahanukk, lk 94). Taas kord tekib iroonia seeläbi, et tegelane esitleb end teistsugusena – õilsama, uhkemana –, kui ta tegevuse käigus osutub olevat, sest tegelikult ta just nimelt armastab üle kõige mugavust, magusat moosi, mida keedab talle abikaasa, ning kulunud, klišeelikku retoorikat. Piparpuu retoorilise küsimuse vormis esitatud väitega ei nõustuks jutustaja mingil juhul, olles irooniale omaselt just vastupidisel seisukohal: *Miks ei tohi õilis härra / vahel toimida kui sul, / liiati kui kõige lisaks / ta võib saada linnaisaks?* (samas, lk 98). Täpselt sama kehtib ka Piparpuu püüde kohta end välja vabandada: *Pisut pattu pole laita, / hinge päästa, jumal, aita!* (samas, lk 95). Samuti ei nõustu jutustaja Piparpuu resigneerunud otsusega loobuda kangelastegudest, sest olud on ju ebasoodsad ja takistavad: *Seni aga... mis seal teha?* (samas, lk 95).

I 4.3. Tegelase asetab iroonilisse valgusse see, kuidas ta käitub

Ülejäänud üsna suure rühma moodustavad näited, kus tegelase irooniline kujutus saavutatakse seeläbi, et näidatakse teda käitumas kohatult, vastuoluliselt ja naeruväärselt. Omajagu näiteid leiab taas Alveri poemidest.

Vahaku karakteri iroonilisse kujutamisse annavad oma panuse tõsiasjad, et tema traagilise intentsiooniga armastuskiri on kirjutatud vinta-vänta ridades blokist rebitud lehele (Alver 2005: 24), et ta on Barbale valmis ohverdama oma karjääri, kuulsuse ja jõukuse, mida tal tegelikult veel ei ole (samas: 31–32), et oma armumises on ta täiesti pime ja kangekaelne, pannes liialdatud kirglikkusega kõik ühele ning ühtlasi üsna kahtlasele kaardile, nagu Barba seda on (samas: 31), et oma kõnes ta küll põlgab ära Euroopa kultuuri kui tüütu komejandi, ent ometi on ta tuba täidetud Euroopa mõtte- ja kirjandusloo klassikasse kuuluvate teostega (samas: 38) ning et kuigi enda arvates on Vahak suur intellektuaal, ei loe ta samas eriti emakeelset luulet (samas: 38).

Samasugust vastuolu selle vahel, mida tegelane endast räägib, ning selle vahel, millisena ta kõrvaltvaatajaile paistab, kohtab ka Linda tegelaskuju puhul. Ta väidab enda kohta: *Ma käin nüüd linnan hirmus harva – / mees magab, laiskleb, püüab kalu / ja minu hooleks kogu talu*” (Lugu valgest varesest, lk 27), ent jutustaja ei märka Linda väljanägemises midagi, mis tema väidet kinnitaks: *Piimvalge, maasikvärske Linda / näis nagu pudupoe modell: / korallid, rätid, paelad, kindad, / diskreetne lõhn* (Rêve d’Isabelle), */ kunstlilled, sukad bemberg-niidist / kleit raskest täpilisest siidist – / kõik reetis pigem moesalonge / kui tare, lauta, põrsakonge* (samas, lk 27).

Tegelane omistab endale seega enamaid voorusi (hoolitsus pere ja talu eest), kui tal neid on, sest tema põhimured, nii nagu need tema käitumises ja hüplikus,

ühelt teemalt teisele karglevas kõnes tegelikult avalduvad, on seotud vaid ta enese isiku välimuse ja meelelahutusega. Meelt aga lahutab Lindal rohkem kui filosoofia või kirjandus näiteks hoopis kaartidega ennustamine, sest Vahaku kodust võtab ta kaasa just nimelt raamatu „Kaarditark” (samas: 38) ning hiljem on teda näidatud elu ja inimesi tõlgendamas just kaardipanemise kaudu (samas: 59).

Linda ja ta pere on oma laisa ja muretu eluga rahul, sest söögilaud on neil ju rikkalik, mis sest et see rahulolu teeb paksuks ja põhineb pettusel: *Siin söödi külluslikult lõunat / ja oldi rahul – miks siis ei? / Põld lorkas, aian ploomid, õunad, / all keldrin kääris tume vein, / laut oli moodne, kari lihav – / mis sest, et perenaine pihast / läks rasva, nõõris end korsetti, / mõnd popsi peremees et pettis?* (samas, lk 44). Tegelikkusega vastuolus oleva näivuse teenistuses on kogu Linda eksistents: nii nagu tema korsett varjab rasvunud kõhtu, nii on tal ka raamatud klaaskapis vaid väärivaks dekooriks, millelt aastas korra tolmu pühkida, ning lehmale laudas on nimeks pandud peenelt mistress Mirjam (samas: 44–45).

Samasugune näivuse teener on mõistagi ka Hakiprill oma näpatud võõrapäraste kommetega, pealtnäha võiks ta lordi mõõdu välja anda, ent tegelikult on keskpärane kergats, kes mures ennekoike oma seedimise ja toidulaua pärast. Oma otsustes juhindub ta ainult moest, ükskõik kas tegu on siis kunsti- või riituslaste küsimustega (samas: 34), küllap üks väheseid märke, mis reetis tema armumist, nimelt Heine luule sirvimine, on samuti osa võõraste eeskujude pealiskaudsest järgimisest (samas: 35). Iroonilisse valgusse satub Hakiprill pahaaimamatult ka siis, kui ei märka, et Barbal ja Pehapil on pooleli eksistent-siaalne jutuaajamine armastusest ja elumõttest, ning sekkub sellesse ääretult argise teatega lumesajust ja Barbale antud alalhoidliku soovitusena sall kõvasti pähe siduda.

Poeemi lõpuks on selge, et kui Hakiprill midagi väidab või väärtustab, siis on ilmne, et jutustaja on irooniale omaselt täiesti vastupidisel seisukohal, seega kui Hakiprill arvab Pehapist: *Varem / see Pehap polnud nõnda kare... / ta sullegi vist rääkis prahti?*” (samas, lk 67), siis on see üks signaale, mis aitab taandada Pehapi karakteri ambivalentsust: kui Hakiprill peab Pehapi kõnet prahiks, siis võib arvata, et jutustaja seisukohalt on see ennemini mõistlik jutt. Pehapi tõlgendamist pigem poolehoidu vääriva tegelasena soosib ka see, et poeemi lõpus avaldub tal tegelastest ainsana võime olla eneseirooniline, nimelt lausub ta Barbale: „*Hüüa, hüüa appi, / jah muidugi, siin seisab hull!*” (samas, lk 70).

Linda ja Hakiprill oma püüdlustes ja hoiakuis on kodanlaskonna ilmekaimad esindajad. Kui mõnikord astub otsekui koondtegelasena lavale seltskond üldisemalt, siis kujutatakse tedagi vaid pilklikus võtmes, nii et esil on jätkuvalt näida soovimise ja tegelikkuse irooniline konflikt, mille võtab hästi kokku näiteks kujund *nertsasukasse peidet kõhud* (samas, lk 64): väline sära ja glamuur varjab pakse kõhtusid, sest ükskõik mida kodanlased ise ka ei räägi endast või oma eesmärkidest, on nende olemise tegelik juur kinnitunud rikkaliku söögilaua äärde.

Pealegi ei pruugi kogu väline kest alati ollagi nii glamuurne, kui arvata võiks, see annab jutustajale võimaluse seltskonna ambitsioone irooniliselt osatada: *Nad saavad nurgalaua baarin, / pea ilmub (arvate – klikoo?) / leib, õhu, juustupulber Glaris, / paar klaasi lahjusest bordood* (samas, lk 30). Nii nagu ei jooda peent šampanjat, vaid aetakse tegelikkuses läbi õlle ja lahja veiniga, ei jäta sugugi mitte suursugust muljet ka väljasõidukohaks valitud maakõrts: *Sääl ilmub kõrtsmik võidund särgin, / toob lambid, kutsub peret, kärgib* (samas, lk 33). Sellistest osutustest aimub, et kõik ei ole nii suurilmalik, kui näiteks Lindale meeldib kujutleda.

Seltskonna teine peamine omadus enesepettuse kõrval on silmakirjalikkus, millesse jutustaja suhtub samasuguse pilkliku halvaksanuga. Saanud kuulda Vahaku plaanist end maha lasta, puhkeb värvikas draama: *Lindal hakkab paha, / ta muutub valgeks nagu kriit. / „Mis teha?” Keegi kaotab lokid, / üks geišadest saab närvišoki, / kõik muretsevad, kõik on hoolen* (samas, lk 36). Ent kui nad Vahaku täiesti elusana eest leiavad, võtab kergenduse asemel maad hoopis tige pettumus: *Kõik olid ilmselt... pettund. Minge! / ehk vaidleb mõni altruist. / Ent hajund kihk ja kahk ja ping, / üks sajatuski kuuldus vist* (samas, lk 37).

Sellel taustal saavadki selgelt iroonilise väärtuse eelmised fraasid seltskonna murest ja hoolest. Olukorrairoonia areneb aga edasi: kui seltskond ei leia eest enesetappu, siis sobib neile tujutõstmiseks ja meelepaha korvamiseks esmalt Vahaku pakutud viski: *Ju hajub jäikus, tõuseb kära, / taas süttib tuju nagu tael* (samas, lk 37) ning seejärel on nad varmalt valmis laiali kandma ka Vahaku maist vara, nimetades Vahaku plaani kõik oma raamatud ära kinkida küll naljaks, aga samas siiski juba sirutades kätt endale meelepärase järele: *„Ekstsentriline jabur nali!” / Ent juba mõni vargsi valib, / lööb lahti kõiteid väikseid, suuri / ja tiitellehilt kirja uurib* (samas, lk 38).

Jutustaja pilklik suhtumine Barbasse avaldub seeläbi, et ta kirjeldab Barba unistustegi passiivsust: *jah, sõttagi, kui mõte mängis, / end lasi sõidutada sängin* (samas, lk 26). On irooniline, et isegi unistustes, kus kõik on võimalik, ei võta Barba endale julgemalt tegutseja rolli. Passiivsus ja blaseerunud minnalaskmine on üldse Barba peamisi iseloomujooni, mis tekitavad mitmeid iroonilisi, teravalt vastuolulisi, äärmisi vastandeid siduvaid, ootustele mittevastavaid olukordi.

Näiteks pillab ta Vahaku kingitud roosid tuhatosi; kui too talle kirglikku kõnet peab, rüütab Barba laisalt õlut, ning kui Vahak viimaks abieluettepaneku teeb, viskab Barba vähemagi elevuseta kulli ja kirja, et otsustada (Alver 2005: 31–32); samamoodi sügab ta hiljem vaid nina, kui saab pateetilise armastuskirja Hakiprillilt (samas: 49). Kui Barbani jõuab Vahaku kiri, milles too teatab plaanist end maha lasta, muutub Barba varjamatult tusaseks ja pahaseks (samas: 36), ning kui Vahak end pärast seltskonnale esmase pettumise valmistamist tõepoolest tapab, ei pööra Barba laibale eriti tähelepanu, vaid vaatab hoopis tigelal ilmel kella ning läheb koju, et juukseid kammida ja kirjutada paar epigrammi (samas: 39–40). Samamoodi otsustab ta poeemi lõpus ka ise enesetapu asemel teha papiljotte (samas: 68).

Sellisenä käitub Barba alati ülevuse taandajana, ta ei võta seda teatrit, mida kodanlased etendavad, tõsiselt, sest näeb sellest läbi ja on ses osas suguluses jutustajaga. Samas on ta oma blaseerumises juba ülearu äärmuslik, ja nagu jutustaja hoiakuist aimub, on ta ühest küljest sellisena ka ise naeruväärne – kohati on jutustaja ta suhtes lausa otsesõnu halvustav, seda eriti just poeemi lõpuosas, kus Barba vedeleb voodis võidund negližees, juuksed sassis ja sigaret hambus (samas: 63, 69) –, aga teisest küljest parandamatult õnnetu, sest ei ole võimeline siirasteks tunneteks.

Parandamatult õnnetu on ka poeemi „Ulla” nimategelane, kelle suhtes jutustajal jagub vähem empaatiat kui Barbale. Barba tuim ja ükskõikne käitumine tekitab iroonilisi olukordi, kus ohvriks jäi rohkem teine osapool, Ulla käitumine viib aga mitut puhku selleni, et ta langeb ise saatuse iroonia ohvriks.

Näiteks soovides kogu maailmale halba, hālbib ta tegelikult hoopis ise: *planeet ei vāratand, ei tulle mattund, / vaid Ulla ise libedalle sattus* (Ulla, lk 84); unistanud küll kunstniku, tantsijanna ja kirjaniku karjäärast, saab tast alul vaid tundide andja ja treppide küürija, seejärel ülalpeetav naine, siis aga müüja Komorra äris, kus vastu ootusi avaneb luiskamises ja tüssamises tema tõeline kutsumus. Ullale saab osaks irooniline areng: oma elutee algul on ta mitmesuguste näivuste ja enesepettuse kütkes, neist vabanedes saab tast aga küüniline ja teadlik näivuste looja, et petta teisi. Ent ometi ei jää Ulla ka selle juurde pidama, poeemi lõpus üritab ta enesetappu, leegitseva puhastustule asemel leiab ta aga end ikkagi kõigest haigemajast, kus haiseb joodi ja kloori järele.

Ühest iroonilisest olukorrast teise kulgeb Peeter Piparpuu, olles nagu Ullagi pimestatud enesepettusest. Ta kurdab korduvalt oma aja argust ja proosalisust, mõistmata seejuures, et alalhoidliku ja silmakirjaliku liiakasuvõtjana esindab ta ise mõlemat nimetatud omadust eeskujulikult, oma pettusel ja laiskusel rajanevat käitumist otsesõnu õigustades.

Tema tühisust aitab esile tuua tema naeruväärne sõpruskond, kuhu kuulub näiteks *linnapea, kes sukki kudus* (Vahanukk, lk 95), ning ta paks ja norskav abikaasa, keda Piparpuu ise küll Veenuseks nimetab, kuigi pärast sellist ülevat meeleliigutushetke katsub ta siiski uksi ja loeb raha üle (Alver 2005: 96). Uut hommikut alustab ta samuti sellest, et koristab esmalt rahakappi, kuigi see ei takista teda seejärel kõnelemast nii, nagu poleks ta ise sugugi rahale mõelnud: *veidi hiljem kohvi juues / hüüdis maad ja taevast appi, / et maailma neelab kohe / moodsa ärivaimu lohe* (samas, lk 96). Ta peab taas ühe oma leegitsevaist kõnedest, milles sedakorda kurdab, et kahjuks pole talle antud kohtuda naisega, kes Herana petaks isegi Zeusi.

On irooniline, et Piparpuu seab end ühele tasandile Dante, Hera ja Zeusiga, ent iroonilisemgi veel on see, et kuigi ta naine pole ei Hera ega Veenus, on ta ometi valmis Piparpuud petma. Saatuse iroonianana on Piparpuu peaaegu saanud selle, millest unistas, kuigi tegelikkuses on see olukord talle täiesti vastuvõetamatu. Enam ei näe ta oma abikaasa käitumises veenuslikku sarmi ega võlu, vaid suleb ta kiivalt pööningule, teeseldes sinna juurde veel silmakirjalikku muret naise tervise pärast. (Samas: 96–97)

Pärast Piparpuule osaks saanud järjekordset saatuse vingerpussi – ta on oma naise austajalt pressinud välja tolle preestrikuue, et selle kostüümi varjus iseendale kui linnapeakandidaadile reklaami teha, ent talle satub peale maski-riiete poe omanik, kust see rüü varastatud oli – ihub ta oma arvates kanget kättemaksu, aga ise hiilib aralt välja kõõgiuksest ja jookseb küürutades koju kui peksa saanud koer (samas: 100). Roosi aga keeldub teda sisse laskmast, mispeale paks Piparpuu ennast alandavalt *kassi viisi / mööda ohtlikku karniisi / ronis, puusas puuriv giht* (samas, lk 101).

Ent saatuse pilked ei ole Piparpuu jaoks sugugi mitte lõppenud: ta satub vangikongi, aga suurele kibestumusele vaatamata jääb ta seal lõpuks norsates magama. Järgmisel hommikul hiilib ta taas vargsi kodu poole, ise oma argust omapäraks nimetades, ning see ainuski kord elus, kus ta leiab endas jõudu suureks teoks, kiremõrvaks, tabab teda naeruväärne ebaõnnestumine, sest naise asemel on voodis kõigest vahanukk. Olukorras peituv iroonia on mitmekordne: kui Piparpuu viimaks teeb midagi enneolematut, ei lähe tal see tegelikult õnneks, ning õnneks ei lähe tal see seetõttu, et just ise ta oma argusest vahanuku mängu tõi, st taas kord ei ole tal õnnestunud oma kujuteldavas kavaluses petta mitte teisi, vaid ikka ainult iseennast.

„Pirnipuust” leiab proua Kabjaraua kujutuses ka paar olukorrairoomilist seika. Näiteks väljendub tema ülim viha ja meelehärm selles, et ta paneb teeklaasi kuus tükki suhkrut (Alver 2005: 173), ning armastus selles, et ta laseb trükkida mitusada kihlakaarti ja maksab pangas oma võlad (samas: 176). Professori iroonilisele kujutamisele paneb punkti asjaolu, et kuigi ta on enda arvates järjepanu kosinud väärt naisi (peene välismaalase, targa kodumaise), tuleb tal lõpuks leppida maalähedaselt toimeka ja igati keskmise proua Kabjarauaga.

„Mõrase peegli” ühe silmaga närviarst Sassi iroonilise tõlgendamise poole suunab jutustaja osutus *Eriti / ta vihkas väikest halli trükki / ja värskeid ajalehti, aga / neid ikka oma kümme tükki / tal oli taskus. Lugu taga / neid salaja siis, vaene mees, / ta luges, kahed prillid ees* (Mõrane peegel, lk 199–200), misjärel on ka otsesõnu öeldud: *Suur hing ei loenda teiste patte / ja kahtlustes ei värele* (samas, lk 200), ning kuna Sass just oma naise minevikus luurata soovib, siis saab selgeks, et tegu pole suure hingega, vaid taas kord ühe Alveri poemides tüüpilise naeruväärse tegelasega.

Teine irooniliste olukordade kaudu kujutatud pilgataav-koomiline tegelane selles poemis on metsakaupmees Pärtel, kes samuti nagu Hakiprill sooviks olla moodne dändi, ent kahjuks on tal selleks märksa vähem eeldusi, nii et tulemus on irooniliselt vastuoluline juba pealtnähti: *Ta roosa lips näis uus ja tore, / tuult püüdsid saterkuue ääred, / kuid kodukootud pükste sääred / tal olid porist joonikud / ja kortsus kui harmoonikud. / Tal nina taeva poole tungis, / ent raskelt alla rippus lott* (samas, lk 202). Ta on suur, paks ja kohmakas, jämedavõitu kommete ja tahumata olemisega juhm maamees, kes on valinud oma kiindumuse objektiks endale täiesti vastandliku Nenni: *nii sörgib liblikale järgi / suur masajalgne mesikäpp* (samas, lk 203). Tema peamine võrgutamisevõte on

suurel hulgal toidukraami kokkukandmine, mis Nennile teeb mõistagi palju nalja, Sassi aga paneb armukadedusest vihastama.

Iroonia ja tema naaberkategooriate selgest eristamatusest kõneleb seegi tõsiasi, et suurem osa ülal esitatud näiteist leiaksid koha Jean Coheni välja pakutud koomika klassifikatsioonis. Ta eristab kaht koomika põhiliiki: esiteks koomika, mis põhineb kontrastil sisu ja vormi ehk näilisuse ja tegelikkuse vahel (1), ning teiseks koomika, mis põhineb kontrastil vahendi(te) ja tulemuse ehk intentsiooni ja soorituse vahel (2). Kumbki liik jaguneb omakorda verbaalseks (a) ja mitteverbaalseks (b) koomikaks. (Cohen 1985: 55–57) Esimesse rühma la võiks panna pea kõik eelmiste osade näited, ülejäänud kolme vahel jaguneks aga lõviosa sellesse osasse koondatud juhtumest.

15. Sokraatiline iroonia

15.1. Sokraatilise iroonia mõistest

Aristophanese komöödiates on *eirôn* kaval teeskleja ja pettur, kes ei vääri usaldust. Kolmesaja aasta pärast, kui Cicero võtab kreeka keele eeskujul ladina keeles kasutusele sõna *ironia*, seostub see tema jaoks aga linlikkuse, elegantsi ja hea maitsega. Quintilianuse definitsioon, mis on retoorilises traditsioonis kehtima jäänud tänaseni, sedastab, et irooniline kõne edastab öeldule vastupidist tähendust ning on sellisena hea pilkevahend, seostumata vähimalgi määral pettusega. (Vlastos 1991: 28)

Irooniauurijad on üksmeelsed: murrang iroonia mõistes on seotud Sokratesega.

Kasutatuna viitega Sokratesele saab varem peaaegu sõimusõnaks liigitavast ja tahtlikku petmist tähistanud *eirōneia*’st iroonia meile tuntud tähenduses (Vlastos 1987: 84). Sokrates ei muutnud arusaama *eriōneia*’st mitte selle üle teoretiseerides, vaid oma vestlus- ja elustiiliga lõi ta midagi uut, mida see sõna sai hakata tähendama (Vlastos 1991: 29). Sokrates kujunes *eirôn*’i e ironiseerija prototüübiks juba antiikajal, kuigi see ei juhtunud mitte otsekohe tema elu ajal, vaid selle seose kinnistas hilisem retooriline traditsioon. Platon kasutab sõna *eirôn* ja selle tuletisi harva ning mitte ainult viitega Sokratesele, paljude õpetlaste arvates oli seos sõna *eirôn* ja Sokratese vahel juhuslik kuni Aristotelese eetikaalaste käsitlusteni. (Dane 1991: 46) Sealt edasi on aga õhtumaises mõtteloos iroonia mõiste lahutamatult seotud Sokratese isiku ja õpetusega. See peegeldub kõige lihtsamal moel kas või asjaolus, et suurte Euroopa rahvaste sõnaraamatud seovad iroonia mõiste, kuigi kas või põgusalt ja ehk ainult viitega sõna etümoloogiale, alati sokraatilise irooniaga (Schoentjes 2001: 22).

Eesti keeles ja meeles see seos nii iseenesest mõistetav ei ole (näiteks „Eesti keele seletav sõnaraamat” irooniaga seoses Sokratesele ei osuta), sõna „iroonia” on üle võetud puhtalt postsokraatilisena ning on argikasutuses muutunud teravmeelse pilke sünonüümiks.

Joseph A. Dane märgib, et Sokratese kaasaegsed allikad sisaldavad mõiste iroonia tähenduse ja kasutuse kohta suhteliselt vähe infot ning on avatud erinevatele interpretatsioonidele (ta ise väidab, et Platoni tekstide tähelepanelikul lugemisel ilmneb, et seal kasutatakse tüve *eirōn* ja selle tuletisi eelkõige märkimaks Sokratesele iseloomulikku kommet käituda põikleval ja ettearvamatul kombel, sest Sokrates ei väärtusta ega pea tähtsaks sedasama, mis teised), mistõttu pakub ajalugu mitmeid – omavahel põimunud või opositsioonilisi – versioone sellest, mis on sokraatiline iroonia, ning nn autentse ja ajaloolise Sokratese iroonianii pole võimalik jõuda, sest selle filosoofi kuju ja arusaam tema meetodist kujuneb ja kujundatakse ikka ajastuomastest (nt romantilistest) hoiakutest, eelarvamustest ja eesmärkidest lähtuvalt. (Dane 1991: 18, 25–26, 30–32, 44)

Rääkimata konkreetseist hinnanguist ja tõlgendustest, võidakse sokraatilise iroonia sildi all rääkida üsna erimahulistest nähtustest.

See võib osutada Sokratese paiguti ebasiirale ja ennasttaandavale kõneviisile, selles väljenduvale teesklusele, nagu Sokrates oleks täiesti teadmatu (näiteks selle suhtes, kuhu vestlusega välja jõutakse), lihtsameelne, halva mäluga ja nagu ta imetleks teiste teadmisi (nt OCP 1995: 418, NPEPP 1993: 633; ECLT 1993: 572; Robinson 1971: 80; Kessidi 1987: 56; Barbe 1995: 62; DPT 1985: 177, Pougéoise 2001: 153; PDLTLT 1999: 427–428). Nii mõistetud sokraatiline iroonia haakub verbaalse iroonia uurimise temaatikaga, sest osutab omalaadsele keelekasutusele, erilisele verbaalsete võtete kogumile, ainult et Sokratese irooniast rääkides põimub lingvistilis-pragmaatiline analüüs vältimatult filosoofilisega ning ühtlasi lahknevad eri tõlgendajate seisukohad suuresti, kui nad hakkavad avama, millest selline keelekasutus on tingitud, millised on sokraatilise iroonia toimimise täpsemad pragmaatilised mehhanismid ja eesmärk, kuivõrd on sellise iroonia korral tuvastatav kõneleja tegelik intentsioon ja milline roll tuleb irooniale anda Sokratese filosoofias, õpetustegevuses ja elus üldisemalt.

Teiseks võidakse sokraatiline iroonia samastada Sokratese dialektikaga, tema dialoogilise e maieutilise meetodiga, mis püüab jõuda tõeni vestluspartneri osava küsitlemise kaudu (nt Knox 1961: 3; FL 1985: 283; Salumaa 1992: 47, KCCT 1999: 198–199, Neithal 1999: 60, Schoentjes 2001: 39).

Kolmandaks võidakse selle mõistepaari alla mahutada kogu Sokratese isik ja tema õpetus. Küllap üks tuntumaid näiteid sellemahulisest mõistekasutusest on Søren Kierkegaardi „Iroonia mõistest” (1841), kus on muu hulgas osutatud, et Sokratese kõnest võib leida näiteid iroonia kui retoorilise troobi kohta, kuigi tungivalt ja korduvalt rõhutatud, et ainuüksi see ei tee temast veel ironisti; irooniliseks on nimetatud ka tema meetodit, kuni lõpuks nenditud, et iroonia on Sokratese vaatepunkt ja sellele taandub kogu tema olemus ja tegevus.

Joseph A. Dane'i sokraatilise iroonia mõiste kasutuse ajaloolisest ülevaatest ilmneb, et sellises üsna laias tähendusmahus käibis pikka aega ja oli populaarne Sokratese kui ironisti kõrvutamise sileeniga. Nimelt võrdleb „Pidusöögis” purjus Alkibiades Sokratesest välimuselt inetu sileeniga, õigemini sileeni raidkujuga, mis peidab oma sisemuses jumalikke ja kuldseid kujusid (Platon 1985:

216E). See sileeni-allegooria on Sokratese kujutuses edaspidi üks stereotüüpsemaid, kuigi seda on aegade jooksul üsna mitmeti interpreteeritud. (Dane 1991: 21)

Sokratese figuurist lähtusid oma irooniатеemalistes seisukohavõttudes saksa romantikud, ennekõike Friedrich Schlegel, kes algatas – erinevalt Sokratesest aga teadlikult ja dokumenteeritult – teise suure murrangu iroonia mõiste ajaloos, nii et seni peamiselt retoorilise troobina kirjeldatud nähtusest sai üks tähtsamaid printsiipe kirjanduses ja filosoofias. Schlegeli irooniakäsitusele oponeeris Hegel, kelle mõjuvälja asetub (küll omakorda ambivaletselt ja irooniliselt, nagu osutab Lee M. Capel (Capel 1965: 8, 34–36)) ka Søren Kierkegaardi magistriväitekirjana kaitstud „Iroonia mõistest erilise tähelepanuga Sokratesele” (1841), mis on kahtlemata üks olulisi teetähiseid iroonia mõiste arenguloos. Kierkegaard laenab Hegelilt tema iroonia definitsiooni – iroonia kui absoluutne ja infiniitne negatiivsus –, kuid väärtustab selle ja rakendab Sokratese analüüsil (Schoentjes 2001: 42).

Kierkegaardi järgi on iroonia Sokratese substantsiaalne aspekt, see on tema vaatepunkt, mis vastandus klassikalise hellenismi vahetule substantsiaalsele ja positiivsele maailmapildile (Kierkegaard 1965: 49–50, 234). Sokratese irooniline meetod ei ole huvitatud vastusest, selle eesmärk on eemaldada küsimuste abiga kogu olemasolev sisu, nii et järele jääb ainult tühjus, ja tõestada, et keegi ei tea midagi (samas: 73–74). Sokratese jaoks pole positiivset teadmist, inimesele on see kättesaamatu, ülim inimlik teadmine ongi teadmine oma teadmatusest. Sokratese iroonia on jumalikul lõputu, sest see ei lase millelgi püsima jääda, kõik suubub teadmatuse eimiskisse (samas: 77), st Sokratese vestlused lõpevad, ilma et oleks jõutud positiivse tulemuseni. Tulemus on vastupidi negatiivne: iroonia on nagu vana nõid, kes püüab õgida ära kõik, mis talle silma hakkab, ja seejärel ka iseenda, ehk teisisõnu: iroonial on võime luua teooria, mis hävitab lõpuks iseenda. (samas: 92, 98) Sokratese kui ironisti tõde ja absoluut on predikaatideta määratlematus (samas: 166). Ta jääb totaalsesse teadmatusse, kuid arusaamine, et tema süllogistika pole kindlasti mitte probleemi ammendav, ei tekita temas samas ebamugavust, vastupidi, irooniline mäng erinevate variantidega meeldib talle, ta ei püüa seda teadmist teadmatusest, tühjust, eimiskit eirata, selle eest põgeneda, vaid jääb sellele kindlaks ja leiab selles rahu (samas: 148), sest Kierkegaardi arvates puudus Sokratesel vajadus sügavama spekulatiivse teadmise järele (samas: 201). Sokratest ei täida palavikuline igatsus kindlustunde järele, vastuseid otsima ärgitab teda eelkõige uudishimu (samas: 117).²⁴

20. sajandi lõpu üks mõjukamaid sokraatilise iroonia käsitusi pärineb Gregory Vlastoselt. Tema järgi tuleks sokraatilist irooniat nimetada kompleksseks (*complex*) irooniaks. Esmalt, nagu juba mainitud, pole *eirōneia* Sokratese puhul seostatav enam vähimalgi määral sihiliku ja omakasupüüdliku pettusega,

²⁴ Aleksander Aspeli väitel olid 1920. aastail Søren Kierkegaardid tööd osa Heiti Talviku lemmiklektüürist, kuigi kinnitust, et Talvik oleks lugenud ka Kierkegaardi irooniakäsitlust, Aspel ei anna (Aspel 2000d: 297–298).

samas pole see ka lihtne retooriline troop, mis otsesõnu võttes on lihtsalt väär väide ning kus öeldu ja tegelikult silmaspeetu lahknevad. Kompleksses iroonias ühtaegu tahetakse öelda seda, mida on öeldud, ja ei taheta ka. Näiteks kui Sokrates väidab, et ta on ilus, siis ei pea ta end ilusaks selle sõna tavalises mõttes; kui aga ilusaks pidada asju, mis täidavad hästi oma ülesannet, siis on tema pungis silmad, mis võimaldavad tal näha rohkem kui ainult kitsalt otse ette, ja suurte ninasõõrmetega nina, mis on iseäranis vastuvõtlik lõhnadele, vägagi ilusad. Samamoodi, kui Sokrates väidab, et ta ei ole õpetaja, siis ei ole ta seda selle sõna tavalises mõttes (õpetamine kui teadmiste ülekanne õpetajalt õpilasele), küll aga on ta seda selles tähenduses, nagu tema õpetamisele annab: õpetamine kui õppida soovijate kaasamine vaidlusse, mis peaks paljastama õpilaste tegeliku teadmatuse ja võimaldama neil omal käel avastada tõe, mida õpetaja neile valmiskujul kätte ei anna. (Vlastos 1991: 31–32)

Vlastosele oponeerib Alexander Nehamas, pidades Vlastose seletust siiski vaid traditsioonilise iroonia definitsiooni keerukamaks variandiks, sest see lähtub endiselt ideest, et Sokrates pidas silmas öeldule vastupidist, kuigi ei ole tõenäoline, et ta publik oleks seda tähendust mõistnud. Samuti eeldab Vlastose teooria, et ükskõik kui salapärase või mõistatuslik Sokrates ka oma kaasvestlejatele ei tundunud, ei olnud ta mõistatus Platonile, nagu pole Sokrates mõistatus ka lugejale, kes on läbi näinud topeltkoodi, mida Sokrates kasutas. Sellises tõlgenduses on sokraatiline iroonia vaid pedagoogiline võte. (Nehamas 1998: 64)

Nehamasi enda järgi jääb sokraatiline iroonia tähenduselt siiski lõpuni lahtiseks: Sokratese iroonia ei ole mitte öeldule vastupidise, vaid ebamäärasemalt millegi muu silmas pidamine, nii et see muu jääb selgelt määratlematuks ja hajusaks; ei ole selge, mida ironist silmas peab, kuigi on piisavalt alust kahtlustada, et see ei ole see, mis ta ütleb. Sokrates ei valeta, selleks on ta teesklus liiga ilmne, aga ta väldib otsekohesust ja -ütlemist, ta jääb oma kõnest distantseerituks: tema iroonia ei ole pettus, aga see ei ole ka paljastus. Sokraatiline iroonia on varjamine, mis ei vii tegeliku tähenduseni. Seda enam, et ei maksa arvata, nagu ironist ise teaks kogu tõtt. Iroonia osutab, et kogu pilti pole antud, aga sellest ei järeldu, et kõneleja näeb tervet või et see terve üldse olemas on. Ebakindlus võib olla sisemine, olemuslik. Iroonia on mask, mis ei näita, mis on maskeeritud. See annab mõista varjatud sügavusest, aga ei garanteeri selle olemasolu. (Nehamas 1998: 55–67) Sokraatilise iroonia aspektina toob Nehamas veel välja, et irooniaga seostub alati üleolek, varjamises sisaldub vihje, et varjatakse midagi, mida publik ei ole väärt teadma. Iroonia on keeldumine asetada end publikuga samale tasandile. (Samas: 62–63)

Arutlused sokraatilise iroonia ümber lähtuvad enamasti seega vastandusest iroonia kui lihtsa retoorilise troobiga. Ühest küljest, nagu osutatud, tegi Sokrates võimalikuks iroonia mõiste tekke, ent tema enda kõnele rakendatult jääb iroonia traditsioonilisest retoorilisest tähendusemahust väheks, mistõttu tõlgendajad on seda mitmel moel avardada püüdnud (nagu Vlastos, kes väidab, et sokraatilises iroonias üks tähendus mitte ei kustuta teist, vaid lisandub sellele, või Nehamas, kes on vastupidi veendunud, et sokraatilises iroonias esmane tähendus tühistub,

paljastamata aga seejuures mõnd uut). Sokraatiline iroonia pani aluse iroonia mõistele meile tuntud tähenduses, aga oli ise ühtlasi juba selle mõiste ületus, laiendus, dekonstruktsioon, millest said kinni haarata saksa romantikud, et avada iroonia tähendusväli lõpmatuseni.

15.2. Iroonia kui võtte Heiti Talviku ja Betti Alveri luules

Sokraatilise iroonia temaatika, mis haarab verbaalsete võtete tõlgendusse laiemas filosoofilises kontekstis, sobib lõpetama iroonia kui (verbaalse) võtte käsitlemist siinses töös, sest annab sobiliku lähtekoha, et teha mõned üldistavad ja kokkuvõtlikud märkused iroonia kasutuse kohta Alveri ja Talviku luules ning on hea üleminek suundumaks töö teises pooles käsitletute juurde, mis näevad irooniat juba ulatuslikumas ja muus tähenduses kui vaid tekstis rohkem või vähem selgelt piiritletava keelekasutusvõtena.

Mõistagi ei ole Alveri ja Talviku luule puhul tegu filosoofiliste tekstidega, neis puudub eksplitsiitne dramatiseeritud dialoog, küsimiste ja vastamiste vaheldumisel arenev ja kindlal meetodil põhinev, süllogistika ja argumentatsiooniga toetatud tõe- ja olemuste otsing, mistõttu jääb nii siin kui ka edaspidi täiesti kõrvale kõrvutus sokraatilise irooniaga selle keskmises tähendusmahus (iroonia kui dialektiline arutlusmeetod). Praegu jätan kõrvale ka suurema üldistusastmega arutlused selle üle, milline on iroonia roll Talviku ja Alveri luulemaailmas ning kas see oleks taandatav nende mõtteilma alustoeiks, nagu tegi Kierkegaard oma Sokratese käsitluses, ning keskendun mõningatele järeldestele, mis seonduvad iroonia kui verbaalse võtte kasutamisega.

Selgi juhul tuleb esmalt tõdeda, et me ei leia ei Alveri ega Talviku luulest head näidet sokraatilise tegelase kohta, kes esitleks end oma kõne ja käitumise kaudu irooniliselt vähemana, kui ta tegelikult on, et seeläbi saavutada varjatud eesmäärke, sh paljastada teiste teadmatust ja asetada nad pilklikku valgusse.

Kõige lähemal sellisele sokraatilisele figuurile on ilmselt Alveri „Piinliku visiooni” minakõneleja, kes laseb end esitleda peamiselt hoopis teistel tegelastel ja negatiivses valguses, justkui talle antud halvustavaid hinnanguid omaks võttes ja ise sellele enesepisendusele jõudsalt kaasa aidates, kuigi tegelikult pöördub kõnelejate halvakspanu viimaks ennekõike nende endi vastu: rohkem kui minategelane satuvad oma arvamusedustuste tõttu pilke ohvriks teised tegelased (kaupmees, seltskonnatšempion, kriitik), kõneldes on nad paljastanud oma väikluse ja küündimatuse. „Piinlik visioon” ei ole aga siiski mitte sokraatiline dialoog – teiste tegelaste jaoks on „mina” ju surnu, kellega vestelda pole võimalik –, lüüriline mina ei suhestu otseselt teiste tegelastega, on nende suhtes täiesti passiivne, ent sellele vaatamata, st ilma igasuguste suunavate küsimusteta paljastavad need kõnelema asudes oma rumalust ja satuvad iroonilise pilke ohvreiks.

Nagu eespool mainitud, on sokraatilisest elementi Liisi käitumises professor Rõikaga Alveri poeemis „Pirnipuu”. Liis võtab teeseldult omaks professori seisukohad, aga paisutab neid absurdse äärmuseni, mis toob hästi ilmsiks

professori olemusliku totruse (vt Alver 2005: 174–175). Ka siin ei leia aset sokrateslikku dialoogi, aga Liis kasutab sokraatilist läbipaistvat teesklust nii sõnades kui ka käitumises, et seada nõnda oma partner pilklikku valgusse ja osutada tema veendumuste jaburusele. Enne seda episoodi on mamma Kabjaraud tegelikult andnudki Liisile soovitusel teeselda: *mu arm, sa pakud kohvi siis / ja oled nõnda loll kui jõuad*” (Pirnipuu, lk 172), mispeale Liis valib küll teeskluse, aga hoopis teiselaadse, kui ta ema ette kujutas. Esmapilgul võiks proua Kabjaraua juhis näidata end tegelikult rumalamana olla isegi ehk sokraatilisem kui Liisi valitud käitumismudel, aga nii on see vaid väga põgusal esmapilgul, sest Kabjaraua teesklusplaan lähtub ainuüksi omakasust ja selle eesmärk on petta, tegelikult, st läbipaistmatult varjata, et tütar võimalikult valutult ja soodsalt jõukale mehele sokutada. Sokrates ei käitunud aga vähimalgi määral omakasust ajendatuna ega olnud ka tema teesklus varjatud, kuigi nagu tõdetud, ei pruukinud selle all varjuv tegelik intentsioon seejuures lõpuni ilmne olla.

Õrna sokraatilist münti võib aimata ka Alveri „Sinisuka ballaadi” alguse iroonias, mille olen näitena esitanud ka eelmises, 14. alaosas. Selles rollimängulises luuletuses laseb lüüriline tegelane esmalt kõneleda oma lapsepõlveminal, kes esitab täiskasvanutele pealtnäha ülilihtsameelse küsimuse (Alver 2005: 128), ent selles lihtsameelsuses, mis lapse puhul ei ole sedapuhku mitte teadlik ega teeseldud, on just sedasama võõritavust, taju automatiseerumist ja konventsioone raputavat potentsiaali, mis Sokratesegi küsimustes oma kaasvestlejatele. Siinselgi juhul ei rullu lahti (sokrateslik) dialoog, sest kasutades ära vanemlikku jõu- ja võimupositsiooni, rebib ema last vaid tukast ja suleb võimaluse edasiseks aruteluks ennustusega, et küllap tütar läheb hukka.

Vaadeldes peale „Sinisuka ballaadi” teisi selgelt rollimänguprintsiibile ehk läbipaistvale teesklusele üles ehitatud Alveri ja Talviku luuletusi (st tekste, kus kõnelejat ei saa nimetada mitte lüüriliseks minaks, vaid pigem lüüriliseks tegelaseks), tuleb järeldada, et neistki ei saa otse sokraatilisteks nimetada ühtegi. Klassikalise rollimängu elemente sisaldavates luuletustes on iroonia suunatud teeseldava tegelase vastu, mitte ei ole teeseldult omaks võetud poosi, et seeläbi paljastada puudujääke kellegi teise mõtlemises ja käitumises, nagu tegi Sokrates.

Mõningaid seoseid sokraatilise irooniaga võib siiski näha neis luuletustes, kus lüüriline tegelane ehk kõneleja ja implitsiitne autor on küll selgelt eraldi seisvad, ent ometi mitte otseselt vastandatud, vaid pigem mõneti suguluses. Näiteina sobib siinkohal nimetada Talviku „Blasfeemilist ballaadi” ja „Don Ramoni”, kus on tugevalt esil just teesklev ja kõiksuguste normide purustamisele sihitud maskimäng, mistõttu võib neid luuletusi soovi korral lugeda ka sokraatilise iroonia võtmes, sellele võimalusele on Talviku luule retseptsioonis varem osutanud Aleksander Aspel (Aspel 2000d: 299).

Neis „heakodanlikku maitset ärritavalt” (Muru 1975b: 128) mõjuvates luuletustes relativeeritakse kogu käibiv hinnangutesüsteem, sest naerdakse n-ö tõsiste asjade (eelkõige surma) üle, mille üle ei ole kombeks naerda, ja lüüakse nii kõikuma kogu traditsiooniline väärtusskaala. Sokratesel oli kombeks teeselda lihtsameelset, et saada teada, mida inimesed tegelikult mõtlevad, ning seejärel nendega näiliselt nõustudes lõpuks ikkagi kummutada nende senised

arusaamad ja avada uusi perspektiive. Talviku tekstides teeseldakse dekoratiivset pahelisust, kuid sellest bravuursest hoolimatusest tekkiv võõristus ja ärritus peaks lõpuks funktsioneerima ligikaudu samamoodi: lahtudes tooma endaga kaasa uue pilgu iseendale ja ümbritsevale, kummutama kinnistõdesid, osutama maailmakorralduse suhtelisusele (sellele aitab otseütlevalt kaasa ka „Blasfeemiline ballaad” temaatilises plaanis, sest kaagis kohtuvad võrdsetena nii krahvlike vappidega tõldades sõitnud kui ka sandid, rõõvmõrtsukad ja vagabundid), ning kui järgida Kierkegaardi, siis laskma iroonilisel teesklejal tunda end vabana (Kierkegaard 1965: 273).

Sokratese käitumine ühest küljest lõbustas ateenlasi, sest pakkus meelelahutust, teisest küljest aga ärritas, sest Sokrates tegi neile etteheiteid, rõõvis kindlustunde ja ajas segadusse (Jankélévitch 1964: 12). Selles osas on need luuletused üsna samasugused, võiks öelda, et nad on sokrateslikult sileenlikud: kuigi pealispind pakub uljast huumorit ja trotsivat irvet, on neis varjul tõsine küsimus eluväärtustest ja eksistentsiaalsest surmahirmust. Kuid nagu toimis irooniline Sokrates, ei pakuta siingi mingit kindlat ja päästvat tugipunkti, positiivset lahendust, ainus, millele toetuda saab, on naerev irooniline relatiivsustaju.

Kui kohaldada sokraatilise iroonia mõistet luuleanalüüsile üldisemalt, väljaspool teesklevaid iroonilisi rollimänge, tundub mõttekas vaadelda võrdlevalt peamiselt kaht aspekti: esmalt seda, milline on iroonia eesmärk (Sokratese iroonia on tõetsingu teenistuses, selle siht on suunata igaüht ennast avastama, äratada eneseteadlikkust), ning teiseks seda, kuivõrd avatud irooniaga tegu on (Sokrates ei andnud oma kaasvestlejatele kunagi vastuseid kätte, tema iroonia jäi mõistatuseks, võib-olla isegi talle endale).

Püüdes sellisest lähtekohast anda üldist hinnangut Talviku ja Alveri luules kasutusel olevate mitmesuguste verbaalse iroonia võtetele, tuleb tõdeda, et need on ennekõike hierarhiseeriva ja hukkamõistva pilke teenistuses – see on ootuspärane, sest iroonia kuulubki ennekõike kriitilise ja poleemilise diskursuse strateegiate hulka (Groupe *μ* 1978: 442) –, ning kuigi irooniale omaselt parafraseerimatud, ei tekita enamasti totaalselt avatud, infiniitset ja ambivalentset tõlgendusruumi.

Iroonia on Alverile ja Talvikule retooriline relv millegi või kellegi, teinekord ka lüürilise mina enda pilkamiseks, implitsiitselt toob see tekstidesse korrastava skalaarse mõõtme: pilgatav asetub väärtusskaalas madalamale, pilkaja tõuseb kõrgemale, iroonia on tema üleolekutunde üks signaale. Sellest ei järeldu mõistagi, ja nagu on tõestanud ka eelnev analüüs, et Alveri ja Talviku iroonia oleks nii hõlpsalt taandata ja seletatav, kui eeldab seda iroonia traditsiooniline retooriline definitsioon, vastupidi, määramatust tekib tekstidesse iroonia tõttu omajagu ja üksühesed ümberütlused pole enamasti võimalikud, aga väga paljudel juhtudel ei saa Kierkegaardi või Nehamasi kombel väita, et esmase, pealmise tähenduskäsi tühistades jääks lugejale vastu haigutama täieliku määramatuse kuristik. Ei ole midagi metafüüsiliselt määramatut jutustaja ja tema varjus implitsiitse autori suhtumises Lindasse, Vahakusse, Hakiprilli, Ullasse, kaupmees Komorrasse, Peeter Piparpuusse, proua Kabjarauda, professor Rõikasse, kodanlikku seltskonda, metsakaupmees Pärtlisse, kroonit koludesse,

templiga rahakaardi omanikesse – kui loetleda peamised selge pilke juhtumid, mis eespool kõneks on olnud.

Samuti toimivad skalaarse madaldava pilke teljel Alveri ja Talviku irooni- lised võrdlused, metafoorid, paradigmaatilise võrdsustamise juhtumid, irooni- line metonüümia ja stilistilised nihked-madaldused. Paljudel juhtudel loob Alveri ja Talviku iroonia vaatepunktide paljususe, näitab, et ühele ja samale asjale saab anda mitmesuguseid, suisa vastakaid hinnanguid, nii et esile pääseb modernne relatiivsusetunnetus, ent ometi on selle polüfoonia taga enamasti üsna selgelt hoomatav korrigeeriv autoripositsioon, mis seab ühe arusaama teiste suhtes siiski eelisseisundisse.

Nii ilmneb näiteks, et kiiktoolist ja hõbelusikaist unistamist, piitsaga turu- platsil vägivaldsemist, „Musta tähe” kohtuniku otsuseid, Nenni rätsepast isa näitlejakutsumust, proua Kabjaraua ellusuhtumist, seltskonnadaamade välimust ja olemust võib eri vaatepunktidest hinnata nii positiivseks (õigeks, üllaks, elutargaks, soliidseks) kui ka negatiivseks (tühiseks, põlatavaks), aga implit- siitne autor annab oma poolehoiu siiski teisele, naeruväärsust rõhutavale tõlgen- dusele. Sellised on suuremalt jaolt kõik mainiva iroonia, pärisnimede irooniliselt metonüümilise kasutuse, stilistiliste paisutustega seonduvad näited ning juhtumid, kus tegelane on iroonilisse valgusse seatud, esitades otse-, kaud- või siirdkõnes tema seisukohti ja arusaamu.²⁵

Siiski võib Alveri ja Talviku irooniakasutuses näha mõnel juhul suuremat sugulust sokraatilise irooniaga. Nagu Nehamas on kirjeldanud Thomas Manni sokraatilise sarnanevat irooniat „Võlumäes”, kus lugeja ei suuda lõpuks langetada selget otsust tegelaste kohta, sest olemasoleva info põhjal võiks anda ja argumenteerida mitmesuguseid hinnanguid (Nehamas 1998: 30–32), nii eristub ka Alveri ja Talviku tekstides iroonia, mille tõlgendamiseks pole lugejale antud selget suunda.

Hulk lahenematuid irooniajuhtumeid Alveri luulest on koondatud 5. ala- osasse. Nende ning siin-seal mujalgi avalduvate hoiakute põhjal võib kokku- võtlikult järeldada, et ambivalentne suhtumine koondub Alveril ennekõike kolme teemarihma ümber: 1) nii õnnes kui ka kannatuses siiras, lihtne minevik, traditsioonid – modernne, blaseerund, närviline, paheline, rahutu ja vaevatud olevik; 2) kirk (õnnest kuni hingematva leinani) – distantseeriv refleksioon, mis välistab teravad kannatused, aga ka joobnustava ekstaasi; 3) eesti oma kombed – lääne rikkalik, aga osalt rikutusest märgitud kultuur.

Nende paarikute vahel ei ole Alveri luules võimalik selgelt valida ja ühe pooluse kasuks otsustada. Siiral minevikul on oma võlu, seda ei saa kodanlaste

²⁵ Kus läheb selliste üsna selgejoonelistel pilgetel puhul iroonia üle sarkasmiks või satiir- riks, on raske öelda, sest nende mõistete vahel selget piiri pole ja sedalaadi määratlevate otsuste langetamine on subjektiivne, sõltuv otsustaja mõiste-eelistusest. Näiteks Ants Orasele on tundunud Betti Alveri „Lugu valgest varesest”, millest eespool rohkelt iroonianäiteid toodud, hoopis läbinisti satiiriline: „See on tänapäeva raamat ... Osav tuuletallajalikkude ja „parasiitlikkude” ringkondade elu kirjeldus ning – osalt tahtlikult, osalt tahtmatult – satiir!” (Oras 1932: 157).

kombel põlglikult ja pimesi hüljata, aga samas on selge, et mineviku väärtused modernses maailmas enam ei toimi. Närvilise ja heitliku olevikuga end lõplikult kokkukuuluvaks tunnistada pole soovi, kuigi lõplikult eemale ja välja oma ajast ei saa ju ka astuda.

Ühest küljest oleks meeldiv millestki jäägitult ja hingepõhjani vaimustuda või millegi üle ennastunustavalt kurvastada, aga kaine refleksioon ja kriitiline meel ei luba seda. Võiks ju üritada refleksioonist loobuda, aga siis ähvardab samas enesepettuse ummiktee, pealegi – refleksioonist ei ole võimalik loobuda, seda lihtsalt niisama n-ö kinni keerata, nagu näitab ilmekalt Barba saatust: ta küll ilmselt tahaks kirklikult armastada, aga teab juba ette, et ei suuda seda.

Lääne kultuur on võimas ja rikkalik, aga kui seda albilt järele ahvida, siis on tulemuseks farss, mis kipub hävitama oma kultuuri väärtuslikku osa. On loomulik, et haritlase lektüüri kuuluvad Freudi teosed (kas neid just lauajala all hoidma peab, on ise küsimus), aga suures Euroopasse pürgimise innus ei tohiks unustada ka oma emakeelset, kodumaist luulet.

Need vastandid loovad Alveri luules iroonilise pinge, mis ei lahene, jutustaja / lüüriline mina ja nende varjus implitsiitne autor ei asetu selgelt ühele poole piirjoont, pigem püüab ta iroonia abil neist vastandustest eemale, kõrgemale astuda, et seal sokraatilisel kombel intensiivselt edasi mõtiskleda, sest see on ainus positiivne lahendus, kui esmatasandil muud positiivsed lahendused, selged valikud emma-kumma vahel kas puuduvad või võimalikud pole.

Nende vastandpooluste pingevälja jääb ka Barba karakter poemist „Lugu valgest varesest”, mistõttu tallegi ei ole võimalik anda päris lõplikku hinnangut: osalt asetub ta oma passiivsuse ja teovõimetuse tõttu pilklikku valgusse, samas aga jagab samu seisukohti jutustajaga, eriti mis puutub suhtumisse kodanlastest seltskonna tobedusse ja silmakirjalikkusse. Barba on jäänud sellesse iroonilise määramatuse alasse, ta on läbi näinud oma kaasaja ja -aegsete tühisuse, nende väärtusi ta omaks võtta ei suuda, aga vanad, traditsioonilised on ka vaieldamatult kohatuiks muutunud. Ent Barba ei astu järgmist, sokraatilisist sammu, ta ei suuda võtta eemalseisva vaatleja ja kiretu mõtiskleja positsiooni ega leppida tõsiasjaga, et lõplikke lahendusi saabki asendada ainult pidev juurdlemine, liikumine nende poole, kuigi lootust kohale jõuda ei ole. Nõnda jääb Barba pigem olukorra ohvriks, jutustaja / implitsiitne autor, oma kohatisele kibestumisele, kurvastusele ja käegaloomisele vaatamata siiski mitte, sest üks on ju see poem isegi üks tema otsiva ja juurdleva refleksiooni vilju.

Sokraatilise eemaleastumise ning selgusetuse ja avatusega leppimise kõrval teine võimalus modernse segadusega hakkama saada on leida uus tee essentsiaalsete väärtuste juurde, minetada kahtlused ja säilitada kirkastavate tunnete võimsus. Kas ja kuivõrd selle viimase lahenduse võimalikkust esindab tegelane Pehap, jääb lahtiseks. Arvestades, et poemi hilisemast versioonist on Pehapi tegelaskuju ja kogu temaga seotud tegevustik välja jäetud, siis tuleb pigem tõenäoliselt pidada, et Alveri jaoks ei olnud see võimalus siiski mitte usutav.

Talviku luules on kõige ambivalentsemad iroonilised rollimängud. Juba klassikalise rollimängu elementide otsimine viis tõdemuseni, et enamasti on neid Talviku tekstides raske selgelt piiritleda ja määratleda täpselt lüürilise mina

asendit pilgatava lüürilise tegelase suhtes: kuivõrd nad sulanduvad ja kuivõrd nad eristuvad, kus täpselt jooksevad eri vaatepunktide piirid. Mitmelgi juhul selgus, et võetud rolli ei ole sugugi mitte ühemõtteliselt välja peetud, pilgatav positsioon osutus sisaldavat ka privilegeeritud hoiaku intonatsioone. Sellise määratlematuse taga on minapositsiooni tegelik ebakindlus, mis lähtub samuti modernsest äratundmisest, et erinevad, suisa vastandlikud vaatepunktid võivad põimuda, sulanduda, üksteiseks üle minna. Samale tendentsile osutasid ka iroonilise paradigmaatilise võrdsustamise näited: kuigi lüürilise mina / implitsiitse autori poolehoid võib kuuluda ühele väärtustepoolusele, ei saa ta sulgeda silmi asjaolu ees, et vastandid, nagu näiteks intensiivne vaimutöö ja seedeäired, ei ole teineteisest tegelikult lõpmatuseni lahutatud ja neil võib olla hoopis üllatavaid kokkupuute- ja üleminekupunkte. Iroonia toob sellise suguluse paratamatult, võib-olla isegi autori intentsiooni vastaselt esile. Seega, kuigi Talviku luules on polüfoonias enamasti tuvastatav domineeriv hää, leidub seal ka näiteid suuremast (sokraatilisest) määramatusest ja avatusest.

Nii Talviku kui ka Alveri iroonia puhul tundub, et suurem määramatus ja avatus on seotud ennekõike minapositsiooniga, teiste suhtes (enamasti pilklikult hukkamõistvaid) hinnanguid langetada on hõlpsam, endale olulistes küsimustes seisukohta võtta ning koherentset enesepilti määratleda raskem või võimatu. Talviku ambivalentset rollimängulised luuletused, mis võiksid toimelt, mis nad lugejale avaldavad, olla võrreldavad sokraatilise menetlusega, paljastavad muu hulgas ka rolli taha varjuva implitsiitse autori positsiooni ebakindlust (kas paaria hukka mõista? talle kaasa tunda? tema üle naerda? kui palju ja millise piirini end temaga samastada?). Nagu on öelnud Alexander Nehamas, on sokraatiline iroonia võimalus teeselda, et me oleme midagi muud, kui meie sõnadest võiks järeldada, iroonia on võimalus mängida kellegi olemist, ilma tingimata otsustamata, kes me tegelikult oleme või kas me üldse oleme keegi (Nehamas 1998: 60). Sama ilmneb ka Alveri jutustaja / implitsiitse autori suhtumises Barbasse, kellega tal näib olevat mõningane ühisosa: kuna jutustajal / implitsiitsel autoril pole selgust iseenda asendi ja eesmärkide suhtes, nagu ilmutavad need kolm tuumset lahendamatu iroonilist dilemmat, mis ära toodud eespool, siis ei saa ta anda üheselt pilklikku hinnangut ka tegelasele, kes osalt jagab tema kahtlusi ja kelles ta seetõttu end mõneti ära tunneb.

Sokratesele oli iroonia vahend tõetsingus ja teiste tõetsingute käivitamises, ta ei andnud kellelegi tõde ja teadmisi otse kätte, vaid tema iroonilisuse, kaudsuse ja ütlemata jätmise tõttu pidi igaüks ise asuma tõde otsima ja välja mõtlema. Seda peab tegema ka Alveri ja Talviku luule „mina”, kellel valmis vastuseid oma eksistentsiaalsetele küsimustele võtta pole. Üks võimalus sellisele iroonilisele segadusele, jalgealuse pinna kaotusele reageerida on omakorda irooniline olla, mida Alver ja Talvik üsna sageli teevadki. Järgmiseks on juba lugeja asi püüda nende erinevate tähenduste pingestatusest tuletada oma tõde.

Alveri ja Talviku luuletekste analüüsides hakkab hästi silma, et verbaalse iroonia kohta leiab rohkem näiteid narratiivse elemendiga tekstidest, st Alveri poemidest, lüürikas tuleb neid vähem ette. Olukorrairoonia sedastusi, mida käsitleb töö teine osa, näib seevastu lüürikas mõnevõrra enam olevat. Selline

jaotus tuleneb suuresti sellest, et lüürikas on distants lüürilise mina ja implitsiitse autori vahel väiksem, seega puudub irooniaks kui võtteks vajalik kõrvaltvaatajalik pilk. Vahel on küsitud, kas lüüriline ehk poeetiline kõne pole ehk suisa iroonilise kõne antonüüm (vt nt Hamon 1994: 152). Sellised suured üldistused on siiski liiga järsud, sest kuigi vähem, leidus irooniat ka lüürilistes tekstides. Samas on muidugi selge, et lüürilisus kipub verbaalset irooniat vähem kasutama kui eepilisus ja narratiivsus, olles samas paremaks olukorraise iroonia tunnetuse edastamise meediumiks. D. C. Muecke seletab seda tendentsi verbaalsuse ja musikaalsuse vastanduse kaudu: lüürika, mis sõnakuntestidest läheneb enim muusikale, on vähim irooniline. Iroonilisus on tema järgi rohkem omane kirjandusele, mis edastab sõnumit ja võtab seisukohti. (Muecke 1982: 89)

* * *

Iroonia püstitab probleemi teadmisest, selle kommunikeerimise võimalikkusest, tõlgenduste paljususest. Sokraatiline iroonia on skeptiline ja relatiivne seisukoht, mis väidab, et lõplik teadmine ei ole võimalik, aga samas näitab inimese tungi selle poole ikka püüelda. See paradoks on üks paljudest, millest lähtusid ja milleni oma arutlustes ikka jõudsid saksa romantikud, kelle irooniaalaste seisukohtade tutvustamisega alustan oma töö teist osa.

Töö esimese osa lõpetuseks laenan aga kauni mõistuloo Jean Decottignies'lt, kes on ühendanud sokraatilise iroonia temaatika ühe tuntuima kreeka müüdiga hirveks muudetud jahimees Akteonist, kellele selline karistus sai osaks seetõttu, et ta oli näinud alasti jumalanna Dianat. Akteon saavutas ihaldatu, ta nägi alasti Dianat, kuid hirvena ei saa ta oma kogemusest ja uuest teadmisest enam rääkida, ja hirvena ta tegelikult ka ei mõista enam seda, mida oli kogenud. Jumalanna on võtnud talt keele, määranud ta afaasiasse, mis on ühtlasi hävitanud ka ta mõtlemisvõime, sest see ei toimi ju keeleta. Akteon tahtis läheneda ligipääsmatule, aga sai – selle eest kõrget hinda makstes – teada, et tõde on irooniline. See lugu on tunnistuseks inimese piiratudusest. Ka Sokrates heitis oma kaasvestlejad kahtlusse ja teadmatusse, aga mõtlev inimkond pole ometi jätnud balansseerimast kiusatuse näha tõtt täiesti paljana ja afaasiatunnetuse vahel, mis seda teadmist paratamatult saadab. (Decottignies 1988: 11–12)

II IROONIA KUI MÕTE

I. Romantilise iroonia kontseptsiooni eeldused

Romantilise iroonia kontseptsioon pärineb 18. sajandi lõpu ja 19. sajandi alguse Saksamaalt, selle peamine teoreetik oli Friedrich Schlegel, tema kõrval ja eeskujul kirjutasid irooniast ka August Wilhelm Schlegel, Karl Solger, Adam Müller jt. Uues, mujal Euroopas veel tundmatus tähenduses hakkasid sõna „iroonia” kasutama ka Goethe, Schelling, Schleiermacher, Novalis, Krause, Tieck, Richter, Hoffmann. (Muecke 1969: 181–183)

Friedrich Schlegel tuletas oma kriitilise kontseptsiooni sokraatilisest irooniast (vt nt Ayrault 1969: 162–179) ning leidis siis sellise iroonia esinemisjuhtumeid kirjandusajaloo eri perioodidest, ennekõike narratiivsest romaanist (nt Cervantese „Don Quijotest”), ühe suure erandiga, milleks olid Shakespeare'i draamad (Immerwahr 1969: 665). On väidetud, et sokraatiline iroonia on kõigi romantiliste irooniateooriate maatriks, ning samas muigamisi lisatud, et Sokrates ise poleks end Friedrich Schlegeli irooniakirjeldustes ilmselt ära tundnud (Sedgewick 1935: 12, 17).

Termin „romantiline iroonia” on samuti nagu „sokraatiline irooniagi” hili-sem kui nähtus ise, romantikud seda üldiselt ei kasutanud, räägiti ja kirjutati lihtsalt irooniast. Laiemasse käibesse tuli see fraas 19. sajandi keskpaigas. (Furst 1984: 30)

Romantiline iroonia 18.–19. sajandi vahetuse Saksamaal oli eelkõige kirjan-dusteoreetiline ja filosoofiline nähtus ega realiseerunud täiel määral ilukirjan-duses. Romantikute Novalise, Brentano, Jean Pauli, Tiecki, Hoffmanni, Heine ja ka Friedrich Schlegeli enda (nagu ka paljude varasemate ja hilisemate autorite, nt Boccaccio, Chauseri, Shakespeare'i, Cervantese, Thomas Manni, Musili, Gide'i) teostes avaldub nii mõndagi romantilisele irooniale iseloomulikku, kuid mitte kogu programm. (Muecke 1969: 184–186)

Mõiste „iroonia” tähendust ja kasutust tohutult avardanud murrang langeb kokku suurema ideoloogilise murranguga Euroopa mõtteloos – romantiliste ideede (originaalsus, loovus, lõputus, dünaamilisus, fragmentaarsus jms) levik tähendas ühtlasi loobumist klassikalistele ideaalidele orienteeritusest – ning on teisest küljest ka üks selle ilminguid. Varasem, nn suletud ideoloogia, mis D. C. Muecke'i sõnul nägi maailma ajaliselt ja ruumiliselt determineerituna, hierarhi-liselt ja staatiliselt organiseerituna ning mis oli suunatud tugevalt mineviku poole, oli alates 16. sajandist järk-järgult asendumas nn avatud ideoloogiaga, mis tähistab kõike vastupidist: lõputus ja igavikulisus kaotavad oma transtsen-dentaalse iseloomu ja muutuvad vahetuteks kategooriateks, orienteerutakse tulevikule, maailma hakatakse nägema dünaamilisena, eitatakse süsteeme (kunstis nt žanripiire, ranget meetrikat) ja seatakse kahtluse alla isegi mõte kui abstraheeriv protsess, mis annab mõistelise vormi tunnetele ja aistingutele, nagu ka kunst, mis kujutab staatiliselt seda, mis on olemuselt dünaamiline. Muutuse mõiste, mis sisaldab endas progressiivsuse ja liikuvuse ideed, omandab

positiivse väärtuse, samuti nagu saab tavaliseks arusaam inimolukorra vastuolulisusest ja paradoksaalsusest. Romantiline iroonia on avatud ideoloogia juurde kuuluv nähtus. (Muecke 1969: 125–127, 188)

18. sajandi lõpul iseloomustas revolutsioonilisus nii sotsiaalpoliitilist kui ka filosoofilist sfääri. Immanuel Kanti teooria õõnestas tugevalt inimeste usku oma teadmiste usaldatavusse ja andis uut hoogu kartesiaanlikele kahtlustele, ning kuna objektiivse otsustuse autoriteet kahanes, muutus kõigutamatu teadmise allikaks subjektiivne ego, seda eriti just Johann Gottlieb Fichte käsitlustes, mis on paljus aluseks Friedrich Schlegeli irooniakontseptsioonile. Subjekti rolli tähtsustumisest ja inimese minale kõrgema eksistentsiaalse staatuse andmisest lähtus ka romantikutele iseloomulik loova vaimu jumaldamine (kujutlus kunstnikust kui jumalast, kes peab kujutlusvõime abiga looma uue reaalsuse). Objektiivse teadmise kahtluse alla seadnud filosoofia mõjul muutus ka arusaam keelest, üha skeptilisemalt hakati suhtuma seisukohtadesse, mis nägid tähendusi püsivate ja muutumatutena ning uskusid kommunikatsiooni täielikkusesse, Herderi lingvistiline relativism rõhutas vastupidi keele dünaamilisust ja sõltuvust subjektist, romantikute fragmendižanri lembus põhines just arusaamal, et keel ja kommunikatsioon on paratamatult kaudne, ebatäielik ja dialektiline, millest ühtlasi järeldub, et lugeja ei saa olla passiivne, vaid peab aktiivselt ja seejuures (enesest) teadlikult osalema teksti tähenduse konstrueerimisel. Koos eneseteadvuse kasvuga hakkas juurduma arusaam, et kunst rajaneb omamoodi illusoorisusel ja teesklusel, et tegemist on fiktsiooniga, mistõttu suurenes kunsti teadlikkust endast kui kunstist. (Furst 1984: 37–46; Muecke 1969: 190–191, Wheeler 1984: 8–15)

Lisaks neile juba enne romantismiperioodi alanud üldistele nihetele maailmamõistmises ja elutunnetuses, mis on romantilise iroonia kontseptsiooni tekke eeldusteks, on Raymond Immerwahr näidete varal tõestanud, et romantiliseks nimetatud kogemusele ja arusaamale kultuuriloost oli mõningane iroonilisus omane juba tükk aega enne Friedrich Schlegeli irooniateooriat. Tema irooniakontseptsiooni kaht olulist elementi – antiteetiliste elementide süntees (k.a pimedate loova instinkti ja kunstilise eesmärgistatuse antitees) ja subjekti ambivalentne suhtumine romantilisse objekti – seostati sõnaga „romantiline” juba ammu enne romantilist liikumist. Samuti kohtab varasemas kirjanduses (nt Sterne’i, Richteri, Diderot’, aga ka Shakespeare’i ja Cervantese teostes) võtet ja hoiakut, mida on peetud romantilise iroonia kolmandaks oluliseks aspektiks, nimelt mängu fiktsionaalse illusiooni lõhkumisega, looja iroonilist suhtumist oma meediumisse, kunstilisse vormi, protsessi ja naudingusse. Sellest tulenevalt on öeldud, et Schlegel mitte niivõrd ei leiutanud, kuivõrd avastas romantilise iroonia. (Immerwahr 1969: 665, 672–675, 682) Ainult et ta ei avastanud seda mitte sealtsamast, kus ka varemalt oli irooniast räägitud, vaid võttis seni ennekõike retoorika valda kuulunud mõiste kasutusele sootuks hõlmaval, kirjandusteoreetilis-filosoofilisel tasandil, selles seoses on omakorda õigustatud väide, et romantiline iroonia on Jena romantikute autonoomne looming ega võlgne paljut preromantilisele irooniale. (Schaeffer 1983: 66) Igal juhul oli nende avastus ja looming üllatav, jõuline ja kaugele ulatuvate tagajärgedega:

revolutsiooni, mille prantslased sooritasid poliitikas, tegid sakslased romantismi, sh romantilise iroonia kontseptsiooni näol kirjandusväljal (Yaari 1988: 102).

2. Romantilise maailmavaate aspekte

Järgnevalt tutvustan väga põgusalt paari romantilise teooria aspekti, mille äranimetamine on vajalik, et mõista, millisesse konteksti romantiline iroonia täpsemalt asetub ja millistele eeldustele toetub.

Jena esimese laine romantikud olid veendunud, et modernne maailm ja inimene mina on minetanud oma kunagise ühtsuse ja killustunud. Friedrich Schlegeli järgi antiigis sellist üksikelementideks pihustumist ei olnud, antiiki iseloomustas koheksioon, modernsele, st Schlegeli kaasajale on aga omane tükeldatus, mille on põhjustanud mõistuslikkuse emantsipatsioon. Mõistuslikkuse toimingud on eraldada, jaotada elementideks ja segada, mistõttu modernsel ajal on kõik seosed hävitatud või küsimuse alla seatud ja refleksioonile allutatud. Kui kogu inimloomuse jõud koondub mõistuslikkusse, ei suuda inimene enam aktiivselt tegutseda – just selles mõtte- ja teovõime piirilt ebavõrdses suhtes seisneb Schlegeli arvates näiteks Hamleti tragöödia, mis iseloomustab laiemalt kogu modernset aega. (Szondi 1975: 96–98)

Vastupidiselt antiigi ühtsusele ja harmooniale on hiljem lahvatanud ideaalse ja reaalse, infiniitse ja finiiitse, subjektiivse ja objektiivse opositsioon, nende dialektiline suhe pole enam võimalik ja sestap mitte ka süntees (samas: 97). Schlegeli mõtteavaldust, kus ta fikseerib inimeksistentsi paradoksaalsuse „Mõttele finiiitset vormist infiniitsuses ja sa mõtled inimesest” (Schlegel 1988d: Idee 98), tõlgendab D. C. Muecke järgmiselt: romantiline ironist leiab enda kui lõpliku olendi keset piiratud maailma, mille põhjatut keerukust ta ei suuda kunagi lõpuni mõista, kuigi tal on tunne, et ta on kohustatud püüdma seda mõista; keset maailma, mille teravaid vastuolusid ta ei suuda kunagi lepitada ja mille infiniitseid võimalusi kunagi realiseerida (Muecke 1969: 191). Kui lisada siia romantikutele samuti omane veendumus inimese (kunstniku) kujutlusvõime ülemuslikkusest, see pilt küll teiseneb mõnevõrra, kuigi paradoksaalsus ja iroonilisus säilivad ning isegi teravnevad: inimene on infiniitne ja vaba kujutlusvõimes ja refleksioonis, kuid finiiitne ja piiratud mõistmises ja tegevuses, mistõttu jäävad ideaalid talle lõppkokkuvõttes ikkagi kättesaamatuks (Muecke 1969: 192, 201). Või Gary J. Handwerki järgi: Schlegel märkas, et finiiitse ego ja absoluudi vahele, mida see ego on võimeline tunnetama, jääb lahenematu pinge; absoluuti on võimalik tunnetada, aga seda pole võimalik mõista, kujutleda ega seletada (Handwerk 1985: 4, 20). Friedrich Schlegeli kõiki ükskõik kui eriilmelisi seisukohavõtte seovad veendumus, et modernset aega iseloomustab lõhestatus, ning sellest lähtuv tahe ületada vastuolud ja ühendada lahusolev (Szondi 1975: 99). Siit ka Schlegeli kuulus romantilise luule definitsioon: „Romantiline luule on progressiivne universaalpoeesia” (Schlegel 1988c: Fragmente 116).

Universaalsuse all peab Schlegel silmas liitumisi mitmel tasandil: kõige kitsamalt tähendab see eri poeetiliste žanride ühendamist; järgmiseks luule ning filosoofia ja retoorika ehk üldisemalt proosa, aga ka loodusteaduste sulandumist (nii saab teoks kujutlusvõime ja mõistuse liit); seejärel geniaalsuse ja kriitilisuse koostööd ning viimaks elu ja luule ühendamist (kitsamalt võib seda mõista kirjandusele sotsiaalse rolli andmisena, laiemalt aga – järgides Schlegeli Romaani- ehk romantilise kirjanduse teooriat, mille kohaselt elu on väljaspoolsuse sünonüüm – väljaspoolsuse tühistamisena, mis läbi elu muutub poeesiaks).²⁶ Universaalsust ei ole aga võimalik kunagi täiel määral saavutada, sest universaalsus on loomult lõputu, infiniitne, mistõttu on universaalsusepüüdlus määratud läbikukkumisele, samas on see läbikukkumine romantilise kirjanduse peamine saavutus, sest hoiab romantilise lausumisviisi lõputult avatuna, esitades nõnda selle sisimat loomust. (Schaeffer 1983: 51, 61)

Progressiivsuseidee – pidev liikumine ideaali poole, lõpetamatus ja lõpmatus – seletabki lahknevuse kirjanduse teoreetilise universaalsuse ja tegelikult eksisteerivate teoste partikulaarsuse vahel. Lõpmatus ei tähenda mingisuguse transtsendentsi lõpmatut lähenemist, vaid on omane igale üksikule teosele, mis ei saa kunagi olla lõplikult valmis ega saavutada täienisti oma ideaali. Olemasolevad teosed on kõigest fragmendid. Fragment ja iroonia on kaks kesket poetoloogilist mõistet, millel rajaneb romantikute kirjanduse progressiivsuse ehk lõpmatuse teooria. (Schaeffer 1983: 65–66)

3. Romantiline iroonia

Pole olemas ühtset ja selgejoonelist, detailselt välja töötatud romantilise iroonia teooriat. See tõsiasi on kooskõlas iroonia olemusega, mis kipub juba loomuldasena välistama igasugust teoreetilist sulgemist ja kokkuvõtet, jäädes nõnda otsekui väljapoole teooriat (Bennett 1993: 8).

Jean-Marie Schaeffer hoiatab, et pole mitte üht romantilist irooniat, vaid mitu: Friedrich Schlegeli romantiline iroonia pole seesama mis Solgeri või Jean Pauli iroonia. Samuti eksitav on traditsioon analüüsida romantilist irooniat Hegeli ja Kierkegaardi antiromantilise poleemika deformeeriva prisma kaudu. (Schaeffer 1983: 66) Joseph A. Dane märgib, et vastus küsimusele, mis on romantiline iroonia, sõltub enamasti sellest, millist meetodit ja mis tekste selle termini tähenduse fikseerimisel alusmaterjalina kasutatakse. Ta toob välja tavalisemad ja levinumad definitsioonid, mis romantilise kirjanduse ja selle kriitika lugemisel ja interpreteerimisel on saadud: romantiline iroonia on kunstniku eneseteadlik suhtumine kunstiteosesse, dialektiline protsess, millesse on

²⁶ Romantikute universaalse kirjanduse ehk Romaaniteooriaga vägagi kooskõlalist seisukohta on 1936. aastal antud intervjuus avaldanud Betti Alver, nimetades oma sünteesivat ja universaalsusele pürgivat kirjandusideaali samuti otsesõnu romantiliseks: „Arvan, et meie aeg on küps uueks romantikaks. See uus romantism peab võtma parima kogu meie kirjandusest ja ühendama. Siis sünnib suur teos.” (Saks 2007: 63)

haaratud kunstnik või kunstiteos, fiktsionaalse illusiooni purustamine teoses, kogu kunsti lõpp-punkt, puhas kunstiline subjektiivsus (või objektiivsus), de-konstruksioonile omane määratlematus, kogu romantism ise. (Dane 1991: 75)

Järgnevalt püüan ennekõike Jean-Marie Schaefferile ja Peter Szondile toetudes avada Friedrich Schlegeli irooniakäsitust, mis avaldub siin-seal tema fragmentides ja esseedes.

Schlegeli irooniakontseptsioonis võib Schaefferi arvates eristada kolme aspekti. Esmalt on romantiline iroonia enesepiiramine, mis on eneseloomise ja enesehävituse lakkamatu vaheldumise, nende vastandlike toimete vaheaste. Iroonia on romantilise kirjanduse produktsiooni seadus niivõrd, kuivõrd see seisneb universaalsusepüüdluse (eneseloomise entusiasm) ja lõpetatuse võimatuse (enesehävituse skeptilisus, mis on teadlik, et igasugune lõpetatus ja täiuslikkus on võimatu) pinges. Iroonia ei ületa ega lõpeta hegelliku sünteesina seda pinget, vaid tagab selle vastuolu pideva kestmise, takistades ühel osapoolel saamast täielikku võitu teise üle. (Schaeffer 1983: 66–68) Schlegel ütleb, et kuni kunstnik andub loomisele ja entusiasmile, ei ole ta vaba. Ta ei tohi anda järele soovile öelda kõike, vaid peab ennast piirama, sest kui ta ei piira end ise, teeb seda maailm ja inimesest saab tema ori (Schlegel 1988b: Kritische Fragmente 37). Romantikute nõue on, et kunstnik ei tohi anda vaba voli oma subjektiivsusele, kalduda ainult oma isiklike emotsioonide väljendamisest, vaid peab lisama sellele kainestava ja objektiveeriva alge, peab olema teadlikult subjektiivne, entusiastlikult ratsionaalne ja kriitiliselt emotsionaalne (Muecke 1969: 195–196, 200). Ta peab luues olema seega ühtaegu nii spontaanne kui ka ennast kontrolliv ja endast oma tegevuses ülimalt enesekriitiliselt teadlik, inspiratsioonipuhangu peab kaasuma selle piiramine ja vormimine.

Schaefferi järgi toob Schlegel selle kohta, kuidas iroonia kui enesepiiramine struktureerib poeetilist teksti, mitut puhku näiteks parabaasi (kreeka komöödiale omane võtte, mille puhul koor pöördub otse publiku poole). Romantikutele tarvitas sellist menetlust ohtrasti Ludwig Tieck oma komöödiates, millest mitmes on keskne fiktsionaalse illusiooni, teatraalse reaalsusefekti irooniline lõhkumine. Schlegel rõhutab, et tegelikult pole dramaatilise illusiooni lõhkumine mõistagi võimalik, kunstiline loomine ja hävitamine jäävad alati poeetilise mängu raamidesse. Iroonia-parabaas mitte ei hävita fiktsiooni, vaid fiktsionaliseerib reaalsuse, see on vahend, mis võimaldab poeetilisel fiktsioonil võidutseda nn reaalsuse üle.

Parabaas on iroonia kui enesepiiramise tehniline aspekt, üldisemalt on see Schaefferi arvates poeetiline hoiak, mis kombineerib eneseloomist ja -hävitust, olles vaheaste absoluutse poeetilise objekti loomise ja sellise objekti loomise võimalikkuse negatsiooni vahel. Sellises seoses näeb Schlegel iroonias poeedi pideva liikuvuse garantiid, sest ennast piirav iroonilisus takistab poeedil takerdumast mõne poeetilise objekti juurde, mida poet võib hakata pidama lõpetatuks ehk Absoluudi adekvaatseks kehastuseks. Enesepiiramine pole seega sugugi mitte staatiline seisund, sest sunnib poeeti pidevalt liikuma ühe objekti juurest teise juurde, poeetilist objekti jaatatakse loomises, aga eitatakse valmis

loominguna. Sellisena on iroonia Absoluudi kui lõputu kaose ja igavese liikumise analoog. (Schaeffer 1983: 67–70)

Ühes fragmendis on Schlegel öelnud, et romantiline luule on maailma peegel, oma aja võrdkuju, aga samas võib ta poeetilise refleksiooni tiivul lennelda esitatu ja esitamise vahel, ta võib refleksiooni pidevalt topeldada, tekitades nõnda otsekui lõppematu peeglite ahela (Schlegel 1988c: Fragmente 116). Sellele fragmendile osutades ütleb Schaeffer, et teises tähenduses on iroonia samastatav poeetilise refleksiooniga, mis tekstis väljendub poeetilise funktsiooni iseseisvumisena. Nagu enesepiiramiselgi on poeetilisel refleksioonil vahendav funktsioon: see hõljab esitamise ja esitatu, ideaalse ja reaalse vahepeal. Teiseks on iroonia sellisena potentsiaalsus: refleksioon mingisuguse olemasoleva tekstilise struktuuri üle, mida soovitakse ületada. (Schaeffer 1983: 70)

Kant nimetas transtsendentaalseks sellist tunnetusviisi, mis ei ole mitte niivõrd huvitatud objektide tunnetamisest, kuivõrd sellest, kuidas me objekte ära tunneme. Nii sidus ta lahutamatu teadmise subjekti ja objekti. Kui Fichte kasutas transtsendentaalsuse mõistet, tuli rõhutatult esile subjekti refleksioon selles protsessis. (Behler 1993: 138–139) Transtsendentaalse filosoofia eeskujul räägib Friedrich Schlegel transtsendentaalsest luulest, mis esitab nagu transtsendentaalne filosoofia kõrvuti loomisprotsessi tulemiga ka protsessi ennast, olles nõnda korraga nii luule kui ka luule luulest (Schlegel 1988c: Fragmente 238).

Samu Schlegeli fragmente tsiteerides seob Peter Szondi poeetilise refleksiooni temaatika (poeetilise) subjekti eneserefleksiooniga. Esmalt mainib ta, et Jena romantikute liikumine ühtsuse, kommunikatsiooni, universaalsuse, lõpmatuse poole on tihedalt seotud nende arusaamaga inimese minast, keda nähakse maailmast eraldatuna, endasse tõrjutuna, nii et ta on muutunud iseenda objektiks. Sellise „mina” saatus on mõistagi (enese)teadlikkus, refleksioon (Szondi 1975: 100–101). Nagu osutatud Atheneaumi fragmentidest ilmneb, nõuab Schlegel romantiliselt luulelt sünteesi, mis saavutatakse just refleksiooni kaudu. Siinkohal ilmneb Szondi järgi refleksiooni dialektika. Ühest küljest väljendab refleksioon subjekti eraldatust ja näib teda sellesse eraldatusse sulgevat. Kui aga subjekt võtab iseennast oma objektiks, eemaldub ta endast ja vaatleb end samal ajal, kui ta vaatab maailma, ning ületab selles sünoptilises vaates lõhe, mille oli loonud refleksioon. (Samas: 103) Szondi tõlgenduses on romantiline iroonia romantiku püüe taluda oma kriitilist olukorda (subjekt on isoleeritud ja muutunud iseenda objektiks, sellest tuleneva teadlikkuse tõttu võimetu aktiivselt tegutsema, püüdlema ühtsuse ja lõpmatuse poole maailmas, mis tundub talle lõhenenud ja lõplik) refleksiivse kõrvaleastumise ja dialektilise ümberpööramise kaudu. Aina võimsama refleksiooni toel püüab ta leida endast väljaspoolset vaatepunkti, et kustutada lõhe enda ja maailma vahel. Oma olukorra negatiivsust ei saa ta ületada tegutsedes, hoopis tulevikus saabuvat ühtsust oodates kuulutatakse oleviku negatiivsus mõõduvaks, juhuslikuks, nõnda seda negatiivsust ühtaegu säilitades ja seda ületades. (Samas: 108–109)

Täpsemalt on dialektilisel ümberpööramisel, mis on Szondi käsituses iroonia tööriist, järgmine taust. Schlegeli ajaloo filosoofial on kolm lähtealust: antiigi tundmine; vaevatus, mida põhjustab refleksioon modernse aja üle; ja lootus, et

tulevikus saabub jumalariik. Oma kaasajale annab Schlegel negatiivse hinnangu tuleviku, sünteesi positsioonilt. Selline oleviku relativeerimine suhestatuna tulevikuga on aga nagu refleksioongi dialektiline. See on negatiivne, sest näeb olevikku ja modernset luulet kõigest ettevalmistava harjutusena, aga muutub positiivseks, tuues sisse progressi mõiste. (Samas: 95, 104) „Romantiline žanr on veel saamises, tema olemus on jääda igavesti saamisse, saavutamata lõpetatust.” (Schlegel 1988c: Fragmente 116) Kunagi saabuv kolmas periood areneb dialektilise ümberpööramise kaudu välja modernse ajastu kõige negatiivsematest joontest, näiteks esteetikas viib individuaalsuse üleküllus iseenesest objektiivsuse jne. Teadmine tulevikust hõlbustab eksistentsi oleviku negatiivsuses, sest muudab oleviku ajutiseks seisundiks ning töötab dialektilise ümberpööramise kaudu negatiivsuse ümberpööramist. Seetõttu ei ütle Jena romantikud täiesti lahti mõistuslikkusest ja refleksioonist: radikaliseerides seda, milles tuntakse ära negatiivsus, loodetakse saavutada positiivsus. Puudujääkides peitub lootus. (Szondi 1975: 105–106)

Raymond Immerwahri ülevaatlükust artiklist, kus ei eristata Schaefferi moel rangelt irooniat kui enesepiiramist ja eneserefleksiooni, vaid käsitletakse neid koos (mis on täiesti mõistetav, sest on ju need teineteisega väga tihedalt seotud, sageli eristamatult põimunud), selgub, et kriitikud on schlegellikuks irooniaks pidanud nii poeedi mänglevat suhtumist tõsisesse teemasse kui ka kunstniku distantseeritud, kriitilist suhtumist teosesse, nii kunstilise illusiooni purustamist ja autori sisenemist teosesse (nagu see esineb Ludwig Tiecki näidendites) kui ka vastupidi autori sellist suhet teosesse, nagu on jumala suhe universumisse, mis tähendab, et autor ei osuta oma kõikvõimsa looja positsioonile, mis tal teose suhtes on, eksplitsiitselt, ei sisene tegelasena teosesse (Immerwahr 1951: 176). Romantiline iroonia võib seega väljenduda fiktsionaalse illusiooni hävitamisena, sellise tõlgenduse soosijate trumbiks on tavaliselt Schlegeli fragment, kus ta seostab iroonia transtsendentaalse bufonaadiga (Schlegel 1988b: Kritische Fragmente 42), sest *commedia dell'arte* bufo on tegelane, kes rikub draama konventsioone, reflekteerib avalikult oma rolli, näidendi ja publiku üle (Immerwahr 1951: 180). Teisest küljest on Schlegel väitnud, et iroonia on midagi tabamatut, mis hõljub kogu teose kohal, ilmnedes stiilis, tautoloogiates, üksikutes aktsentides (Schlegel 1988a: 151–152). Sellest raamistikust lähtuvalt ei tähenda bufonaad Schlegelile mitte autori otsest sekkumist teksti, vaid iroonia väljendub poeedi üldisemas subtiilselt parodeerivas suhtes omaenese kunsti-teose meediumisse, kunstiteose ülesehituse poeetilistesse printsiipidesse (nt liialdused, vastuolud, väljajätud, tautoloogia stiilis) – nagu bufogi, kes naerab oma trikkide peale, naerab poet oma teose üle ning tõuseb seeläbi kõige piiratu, sealhulgas ka oma geniaalsuse ja kunsti kohale (Immerwahr 1951: 189).

Kolmandaks on iroonia Jean-Marie Schaefferi arvates seotud allegooriaga. Iroonia kui allegooria on see, mis lubab romantilisel kunstiteosel teha võimatusest täielikult esitada Absoluuti siiski selle paradoksaalne esitus. Iroonia esitab universaalsuse ja infiniitsuse olemust nende aktualiseerumise võimatuse kaudu. (Schaeffer 1983: 72) „Iroonia on selge teadlikkus igavesest liikumisest, kaose lõputust täiusest” (Schlegel 1988d: Ideen 69). Iroonia on lõplikkuse negatsioon,

sest eitab iga lõplikku poeetilist objekti, mis arvab olevat saavutanud universaalsuse. Tegelikult polegi iroonia muud kui saamises kirjanduse lõpmatus ja universaalsus. Iroonia kaudu realiseerub Olemine kui kohalolu, kuid kui kohalolu, mis pole kunagi antud tervikuna ja mis moodustub lõputu saamise kaudu. (Schaeffer 1983: 72)

Teisal on Jean-Marie Schaeffer Schlegeli irooniakontseptsiooni kommenteerides välja toonud selles omakorda peituva iroonia. Schlegel pidas irooniat möödapääsmatuks, kuna Absoluuti ei ole kuidagi võimalik otse kujutada, iroonia on otsekui kaudne osutus Olemise täiuse lõputule saamisele. Samas on Schlegel avaldanud kahtlust, kas ideaali tegelik saavutamine ehk Olemise täielik haaramine ongi soovitav, pigem võib kogu maailma totaalne mõistmine tekitada hirmu. Pole ju võimatu, et realiseerunud täius pöördub oma vastandiks, ohjeldamatuks kaoseks. Sellisel juhul, järeldeb Schaeffer, pole selle täiuse lähenemise lõputus mitte takistus, mis tuleks ületada, vaid kaitsemüür hirmu vastu, mis võib osutuda talumatuks. Siin peitubki omakorda iroonia: täiuse- ja lõputusejanu saab ilmnedä ülima ideaalina seni, kuni ta ei mõista, et just tema täitumise võimatus tagab talle eksistentsi ideaali ja mitte košmaarina. (Schaeffer 1999: 27–28)

On ilmne, et maailmavaatelisel, üldesteetilisel ja kirjandusteoreetilisel nähtusel, mida nimetatakse romantiliseks irooniaks, on vähe ühist traditsiooniliselt retoorilise troobina defineeritud irooniaga. Schlegeli iroonia ei kuulu mitte enam retoorika, vaid filosoofia valda – „Filosoofia on iroonia tõeline kodumaa” (Schlegel 1988b: Kritische Fragmente 42); see ei osuta pelgale retoorilisele võttele, vaid Schlegelil omandab iroonia modernsed konnotatsioonid, muutudes samaulatuslikuks kõne, kirja ja kommunikatsiooniga (Behler 1993: 149). Romantiline iroonia on vaimne hoiak, mille on ajendanud eksistentsiaalsed küsimused, see on filosoofiline seisukohavõtt „mina” ja maailma fundamentaalsete suhete kohta (Bourgeois 1974: 30–31), ehk teisisõnu, Friedrich Schlegeli käsitusel saab iroonia täiesti uue metafüüsilise staatuse ja talle omistatakse epistemoloogiline ja ontoloogiline funktsioon (Furst 1984: 26).

4. Minevik versus olevik Heiti Talviku ja Betti Alveri luules

Kaoses ja killustunud, olukorrairoomiast küllastunud olevikule vastandub romantikutel ühest küljest küll lõplik, aga see-eest harmooniline, iseendaga kooskõlaline antiik, teisest küljest aga püüeldav, kunagi saabuv universaalne dünaamiline süntees. Antiigiga seonduvad Schlegeli jaoks lõpetatus, täiuslikkus, piiratus, ühtsus vastupidiselt olevikule, mis on mittetäielik, pürgiv, eba-järjekindel, elementideks pihustunud ja segunenud (Behler 1968: 120–122). Schlegeli arvates on antiik modernsuse suhtes nagu loodus mõistuse suhtes. Antiikne poeesia on loomulik, modernne kunstlik, st see põhineb refleksioonil ja mõistuslikkusel. Antiikne kirjandus moodustab orgaanilise ühtsuse, mis on

totaalne, aga lõplik, modernne kirjandus osaleb küll ideaali lõpmatuses, ent see-eest puudub tal ühtsus. Schlegeli antiigi-modernsuse vastandusega on üsna sarnane Schilleri naiivse ja sentimentaalse kirjanduse eristus. Naiivne kirjandus on loomulik, see põhineb looduse ja kultuuri läbielataval ühtsusel, sentimentaalne kirjandus lähtub aga lõhest looduse ja kultuuri vahel: inimene on kaotanud looduse, saab sellest teadlikuks ja püüab luule kaudu algset ühtsust taastada. Sentimentaalset luulet juhib seega refleksioon, teadmine kaost ja huvi ideaali vastu. (Schaeffer 2000: 123–124)

Ei Betti Alveril ega Heiti Talvikul ole traktaatidena vormistatud seisukohti kunsti arengu, esteetika põhiprintsiipide ega maailma ajaloo seaduspärasuste kohta, oma filosoofia on nad esitanud luules, nagu see oli tegelikult ju ka romantikute nõue.

Olukorrairoonia tunnetus on nende tekstides väga selgelt esil, aga sellele ei leia väga tugevalt vastanduvat harmoonilise mineviku käsitust. Talviku ja Alveri lüüriline mina elab kahtlemata segaduses ja avatud maailmas, kus pole kindlaid pidepunkte ja (vanu) valmis tõdesid peale eetilise iseeneseksjäämisnõude ja usu kunsti ülevusse – esimene rõhutatumalt hilisemal Talvikul, teine silmatorkavamalt Alveril – ning uusi veendumusi alles otsitakse, kuid enamasti ei vaata ta seejuures mineviku poole, et näha seal kadunud kuldaega. Mõned korrad ent siiski.

Talviku tsükli „Dies irae” 1. osas on sedastatud teravalt irooniline olukord: *Keegi miskit enam ei usu / komistab Hoor üle templi rusu. / Isand on läinud. Koitub ta mööbel. / Unustet aujärje vallutand pööbel (Dies irae 1, Kohtupäev, lk 106)*, mõned värsid eespool on kunagist asjade seisu nimetatud elu müsteeriumiks, mis on nüüdseks labastunud farsiks. Kui tõlgendada templi kujundit metonüümia, võib siin näha viidet antiigile. Koos toonase kultuuri esemelise osa lagunemisega on hävinud ka selle juurde kuulunud abstraktsed, vaimsed väärtused, aukartust äratava müsteeriumi asemele on tulnud labasus, madalus ja põlastusväärne müüdavus, mis on jõuliselt esile tõstetud hoora kujundi kaudu. Müüdavus tähendab, et väärtused võivad hõlpsalt liikuda ühelt omanikult teisele ja on lihtsalt väljavahetatavad aina järgmiste vastu, neil ei ole seega mingit püsi. Olukorras, kus keegi miskit ei usu, on see ootuspärane. Mineviku kohta pole otseselt rohkem midagi öeldud, aga kehtestatud vastanduse toel võib oletada, et minevikku iseloomustab kõik see, mis olevikust puudub: otsene kontakt Tõe ja Vaimuga, kindel usk, korrastatus, mõistlikkus ning kunsti ja kunstnike vääriline hindamine. Selline minevikukujutus on üsna hästi kooskõlas romantikute arusaamadega, ainult et selles Talviku luuletuses ei nähta oleviku liikuvust perspektiive avavana, mitte kui tagatist, mis viib lõpuks ideaalini ja annab modernsele ajale eelise antiigi ees.

Teiseks, rohkem kui konkreetse antiigi ja modernse aja vastandusega on siin ja teisteski Talviku selleteemalistes luuletustes tegu abstraktsete mudelsituatsioonidega, kus vastandatakse olevat ja olnut ning kujutatakse nõnda allakäiguprotsessi. Talvik ei esita mitte välja töötatud antiigikontseptsiooni, vaid kasutab antiigile osutavate püsikonnotatsioonidega mõisteid visandamaks

üldistatud pilti minevikust, kuhu ta projitseerib väärtused, millest olevikus puudust tunneb.

Ka Talviku tsükkel „Järel revolutsiooni” kujutab äärmusteni arenenud iroonilist olukorda ning loob samuti mudelolukorra kaoselisest olevikust vastandatuna korrastatud minevikule. Selleski luuletuses ilmneb antiigiga haakuvaid mõisteid (turuplats, patriits, templid, tooga, Caracalla), ent nendega kõrvuti ka hilisemate perioodidega seonduvat (muinaskuningate troonisaal, Kölni katedraal, aadel), mis näitab selgelt, et Talvik ei idealiseeri mitte konkreetselt antiiki, vaid minevikku üldisemalt. Romantikutega seob teda selles tekstis aga veendumus, et tagasipöördumine minevikku ei ole enam võimalik ja et varasematel väärtustel pole olevikus enam kohta: patriitse ellu ei ärata, aadlile tema positsiooni tagasi anda ei ole võimalik, kulda, mis on vahetatud vaseks, ja mahagonmööblit, mis on läinud kütteks ahju, enam tagasi ei saa.

Üks Talviku varaseid luuletusi, „Nägemus”, kontrasteerib suitsuse ja ängistava linnamaastiku idüllilise looduspildiga, kuid see tekst ei anna ühtki otsest osutust, mis lubaks nägemuse kuldsest saarest seostada minevikuga. Ühes teises varases luuletuses ei vastandu painavale olevikule mitte mõni inimkonna ajaloo varasem etapp, vaid lüürilise mina isiklik varasem elutunnetus: *Kord oli aeg, kun päike kuldne õhkas, / kun torkas minungi soov taevast pyyda tähti: / nii lähidal neid tookord horisondil nähti, / ja kodu oheldas umbne, kitsas ... / On ududesse uppund vilkad tähed, / maa võikan, podisevan roidub kyllastusen (Hilissügis II, lk 9).* Juhuluuletusena kirjutatud „Avalaul” nendib samuti: *Ammu ju ajamurdu / vaibunud Paani riik (Avalaul, lk 24–25),* ent vastupidiiselt eespool tsiteeritud tekstidele deklareerib samas uljalt mineviku kestvate seotust olevikuga: *eales ent, ei turdu / helide kuldne kiik. / Kõikjal kus pillilooga / sõbrutseb noorteparv, / luikab veel muistse hooga / sammaldund paanisarv* (samas, lk 24–25). Selline avaldus jääb Talviku luules ainsaks, leidmata kinnitust kogudesse kaasatud tekstidest.

Betti Alveri luulest leiab viite Hellasele „Tule ja tolmu” lõpuluuletusest „Galeer”, püüeldav uus Hellas terendab silmapiiril, kuid samas on tegu ennastühistava, paradoksaalse kujundiga, sest see uus Hellas on barbaarne. Rohkem on siinkohal põhjust uuesti osutada I peatüki 5. alaosas juba analüüsitud lahene-matu iroonia näiteile. Kui Alver oleviku-mineviku opositsiooni aktualiseerib, ei võta ta – nagu tõdetud sokraatilise iroonia alaosas – selget seisukohta kummagi kasuks, hoides mõlema suhtes iroonilist distantsi. Erinevalt Talvikust seostab ta nagu romantikudki minevikuga tunnete intensiivsuse ja olevikuga refleksiooni, mis on teinud võimatuks ühtsuse iseenda ja loodusega (Tolviku luulest puudub see romantikute arusaamadega väga haakuv mõttekäik täiesti). Alver ei kõnele samuti mitte konkreetselt antiikajast – eks suuresti on see mõistetav seetõttu, et Alveril ja Talvikul polnud mingit läbinisti isiklikku suhet antiigi ja antiikautoritega vastupidiiselt suuremale osale saksa esimese laine romantikuile, kes olid head kreeka keele ja kirjanduse tundjad – ning samuti on viited kadunud kuldajale tema tekstides päris napid, kuid oma ambivalentset iroonilist suhtumist, mis ei lase anda ühemõttelisi heakskiitvaid või hukkamõistvaid hinnam-

guid ei minevikule ega olevikule, on ta lähemal romantilise iroonia hoiakutele kui Heiti Talvik oma samateemalistes seisukohavõttudes.

5. Olukorrairoomia tunnetus Heiti Talviku loomingus

Romantik unistab kaotatud ühtsuse taassaabumisest, sest oma kaasaega tunnetab ta killustunud ja seosetuna. Olevik tundub talle kaootiline ja vastakas, seda ei ole võimalik allutada ratsionaalsele korrastatusele; kui inimene vahel ka saab aimu Absoluudi olemusest, ei suuda ta seda täpselt mõista ega väljendada, takerdudes aina vastuoludesse ja paradoksidesse (Immerwahr 1951: 177). Norman Knox ja D. C. Muecke on sedasama sõnastanud iroonia mõiste kaudu: romantismiperioodil hakkasid inimesed end nägema mitte niivõrd iroonia kasutajatena, kuivõrd mitteinimlikku algupära iroonia publiku ja/või ohvritena (Knox 1972: 56, Muecke 1982: 23). On käsitlusi, mis peavad sedasama segaduse- ja määramatusetunnet ennast romantiliseks irooniaks (vt nt Sperry 1977). Kui sellist taandust ka mitte teha, on selge, et ümbritseva aegruumi iroonilise ja paradoksaalsena tunnetamine on romantikute irooniateooria, nende iroonilise hoiaku üks ajendeid ja lähtekohti. Friedrich Schlegel on öelnud, et paradoks on iroonia *conditio sine qua non* ja et paradoks on iroonia hing, allikas ja põhimõte (Schlegel 1957: 114 *via* Furst 1984: 27) ning et iroonia on paradoksi vorm (Schlegel 1988b: Kritische Fragmente 48).

5.1. Ühiskonnakriitilisus

Heiti Talviku luules koondub üldine irooniatunnetus paari keskme ümber. Esmalt võib nimetada tema ühiskonnakriitilist hoiakut, mis lähtub tähelepanekust, et maailmas on võimul need, kes ei ole seda tegelikult väärt. See teema on väga selgelt esil juba ühes Talviku varases luuletuses „Hälbimus”, kus lausutakse, et maiseid hüvesid ja võimu jagub kõige enam sellistele meestele, kelle põhikarakteristikud on suurus ja rasvasus, aga mitte näiteks arukus, õiglus, vaprus jms, nagu võiks oodata ideaalselt valitsejalt.

Korduvalt ja rõhutatult tegeleb selle temaga „Kohtupäeva” tsükkel „Dies irae”. „Hälbimus” on ambivalentne tekst, kust ei tule päris täpselt välja lüürilise mina positsioon, pole võimatu, et temagi kuulub viimastes värssides kirjeldatud kulund kuubede kandjate hulka, kes edevusest ja kuulsusjanust müüvad oma aated massidele. Sel juhul on tegu kibeda eneseirooniaga ning rasvased mehed jäävad nõnda ilma tõsiselt võetava vastaspooluseta, tekst suubub kõikehõlmasse negatiivsusse. „Dies irae” 1. osa on selles osas ühemõttelisem: praalivatele puupäadele vastanduvad laulikud, kes kannavad endas veel imeväärset Tões ja Vaimus puhkemise võimalust, kuid mida ümbritseva mandumise tõttu on raske, kui mitte võimatu ellu viia. Puupääd saadaks laulikud kõige parema meelega kaaki või kuu peale, sest kultuur on nende silmis äärmisel juhul vaid

härasklasside ajaviide, nagu tõdeb tsükli 3. osa, ei enamat. Võimul olevad kroonit kolud arvavad, et riiki ja korda on vaja vaid materiaalseks heaoluks, eetilised ja vaimsed väärtused pole neile olulised, ennekõike on nende arvates inimesele elus toeks osav laveerimine ja nutikas konformistlik kohanemine, nagu iroonilise häälevahetuse abil esitatud tsükli 8. osas.

Olukorra irooniline äraspidistus ähvardab veelgi suureneda, kui võimule peaks saama töötu ja kodutu pööbel, kelle mässu õhutavad tagant vaimust vaevatud. Kindralitel, kes neile vastu astuvad, on küll uhkelt säravad kuunenööbid, kuid välise uhkuse all peitub tegelikult võimetus olukorda oma kontrolli alla saada (sellise lohutu pildi visandab „Dies irae” 6. osa). Mõneti samamoodi nagu „Hälbimus”, tühistab ka „Dies irae” 10. osa loodud vastanduse: vaatamata sellele, et olukord on ärev ja vajaks sekkumist, magavad Eesti poeedid oma luuletares, st need, kes on tajunud olukorra äraspidistust, peaksid üritama paigast loksunud elemente oma kohale tagasi suunata, et olukorra iroonilisus väheneks, ent ometi, iroonilisel kombel, nad ei tee seda.

5.2. Sümbolsete väärtuste ümberpööratavus

Järgmiseks võib välja tuua olukorraiironia, mis põhineb sümbolsete väärtuste ümberpööratavusel. Eelnevalt kirjeldatud ühiskondlikud segadused, kolude ja puupääde võimulepääs ongi võimalik seetõttu, et sümbolne kord on nii habras, igasugused ümberpööramised ja kohavahted võivad seal toimuda väga hõlpsalt. Seni, kuni on veel mees või otse silme ees vana vorm, mida aga täidab uus, eelmisega risti vastupidine sisu, saamegi väga iroonilis-kontrastseid olukordi.

Kogu maise korralduse ja siinsete sümbolsete väärtuste suhtelisus ja irooniline ümberpööratavus on keskne teema „Palaviku” tsükli „Järel revolutsiooni”, mis esitab antiutoopilise visiooni revolutsioonijärgsest maailmast, kus kõrtsikoopais käivad joomingud, kuid poes pole leiba, minister ja lurjus joovad sinasõprust, patriidsid on üles poodud või nuheldakse neid turuplatsil ratsapiitsaga, mahagonmööbel on tulnud kütteks ahju ajada, kuningate troonisaalet on saanud trahter ja templeis pidutseb hullunud pööbel. Selles kontrastses pildistikus tuleb selgelt esile muidu sageli kas latentne või sujuvate üleminekute tõttu märkamatuks jääv iroonia: pole palju vaja selleks, et asjad tühjeneksid oma senisest tähendusest ja saaksid uue, endisele sageli täiesti vastupidise väärtuse.

Samasuguseid saatuse iroonia motiive leiame teistestki Talviku luuletustest. „Blasfeemilise ballaadi” värsid *Nii mõni suur, kel krahvlik vapp on tõllas, / kes uhkelt möödunud juubeldavast jõugust, / kaet raipekotkaist, kõduneb nüüd võllas* (Blasfeemiline ballaad, Palavik, lk 44–45) kõnelevad samuti ilmaliku positsiooni suhtelisusest ja sümbolse korra suvalisusest. Veidi varjatumalt ilmneb siin nagu Talviku luules sageli, et vaatamata inimhinge ja -vaimu kõrgematele püüdlustele infiniitse ja igavikulise poole, on ainus kindel teadmine inimolemisest selle kehalisus ja sellele kehalisusele paratamatult omane finiitsus, surelikkus. Ilmselt on see tõdemus põhjuseks Talviku luule anatoomiliste detailide rohkusele ning surmamotiivi kesksusele „Palaviku” temaatikas.

Sama kinnitab ka luuletus „Paaria”, kus kunagi tärgeldatud kraede käes vaevelnust on nüüdseks saanud hingelt kalgistunud ja kehalt haige, tagasipöördumatu enesehävitusete tee asunud ühiskonnaheidik. Seda, et mandumise ja kurbuse eest ei kaitse inimest lõplikult mitte miski, kinnitavad ka paar Talviku varast luuletust. Nii „Sügiseleegia” üldistavat lõpuvärssi *kurb nukrus võimsa- maidki valdab mehi...* (Sügiseleegia, lk 7) kui ka „Videviku” esimese stroofi värssi *Käin üksi mõtten linnaveerseid radu / kui haige, kõigist unustet monark* (Videvik, lk 16) võib tõlgendada n-ö learlikus (kuningas Lear on kõrvuti kuningas Oidipusega üks eksemplaarsemaid saatuse iroonia ohvreid) võtmes: ebaõnne ja eluängi vastu ei ole mingit universaalset kaitset, võim ja kuulsus, au ja hiilgus ei pruugi päästa kurbusest ja üksindusest ning pealegi võib maine edu osutuda petlikuks ja üürikeseks, sest on kerge käest kaduma, nii et kõrgete tiitlite taha jääb haigutama vaid tühjus.

Inimelus ei ole midagi lõpuni kindlat, pikema vargse arengu või mõne äkilise muutuse toimet võib kõik paigast ära loksuda, vastandid võivad hõlpsalt vahetada kohti, näiliselt kindel kord võib jääda jalgu kaootilistele ja hoolimatutele jõududele, mille vastu inimene astuda ei suuda: *Mis äsja veel paistis kindel, / on pühkind stiihiad julmad* (Jumalate hämaras 7, Kohtupäev, lk 119).

5.3. Lüüriline mina kui vastandlike jõudude võitlusväli

Järgmiseks võib eristada irooniatunnetuse, mis ei haaku mitte ühiskondlike olude, vaid kitsamalt subjekti enesekuvandiga. Nimelt tajub Talviku lüüriline mina – kuigi tagasihoidlikumal määral kui näiteks Betti Alveri lüüriline mina – end vastandlike jõudude võitlusväljana. Seda juba kohe ühes varases luuletuses, eespool mainitud „Hälbimuses”: *Kyll kõrvetab leek mind ehk röske* (Hälbimus, lk 8), selline vaheldumisi külma ja kuumade käes kannatamine on üks lüürilise mina liigse valulisuse ja kirglikkuse sümptome, mis takistab tal jõudmast ideaalini. Ideaali kättesaamatus aga suurendab valu ja kirge omakorda, tekib paradoksaalne suletud ring, millest on raske välja murda.

Samamoodi kannatab lüüriline mina külma ja kuumade käes tsükli „Taliõine” 4. osas: *Veri tuksatas kord külm, kord palav.* (Taliõine 4, Palavik, lk 34) ning ei suuda end kokku võtta, et peatada ennasthaavav käitumine: ta rebib ise lahti oma vanu haavu ja tuletab endale pidevalt meelde, mis see on, millest ta on ilma jäänud, saades sellest kõigest iseäralikku masohhistlikku naudingut.

Ennasthävitava käitumise motiivi tuleb Talviku luules mitut puhku ette. Tsükli „Järel revolutsiooni” 3. osas suundub inimene teadlikult allakäiguteele: *Taas kire purpurtoogas / ma joon ja märatsen kui Caracalla, / et homme haigena ja reumast loogas, / eelkevadega sõita rentsleist alla!* (Järel revolutsiooni 3, Palavik, lk 42).

Luuletuses „Tantsi!” ihkab lüüriline mina samamoodi kirge ja armastust, millest on ette teada, et see ta lõpuks hävitab: *Tantsi, tantsi veel, et kestaks hull neuroos, / et me naerdes kustuks Lethe jäises voos* (Tantsi!, Palavik, lk 43). Armastus on Talviku lüürilisele minale enamasti täiesti vastuoluline tunne,

ühest küljest ihatav, otsitav, aga samas kindla peale hävitav, nii esitavad seda teemat ka luuletused „Üle haudade”, kus „mina” ei hakka vastu petlikult süütule tütarlapsele, kelle hukatust toova õela sireeni loomuse ta on läbi näinud, ning „Neli pilti” 1. osa, kus lüürilise mina armastatu seostub otseselt karistuse ja surmaga: „*See tütarlaps, kes kibeleb mu meeles, / see ongi minu väike võllapuu!*” (Neli pilti 1, Palavik, lk 52). Püüeldav armastus ei too mitte lunastust, vaid hukku ning on ühtlasi niivõrd vastupandamatu ja kõikehaarav, et lüüriline mina ei suuda sellele tundele kuidagi piire panna, avades nõnda tee surmale.

Kui ka armastus ei hävita seda, kes seda tunnet tunneb, võib ta pikselöögina hävitada selle, millele ta on suunatud: *Mu armastus kui epilepsis äge, / kui pikselöök ta kuiv ja viljatu (Pihtimuskilde 2, Kohtupäev, lk 86)*, nii et tulemuseks on ikkagi viljatus. Armastav „mina” ei pruugi tingimata olla passiivne kannataja, tahetu alistuja, vaid armastus võib teda ajendada käituma nii, et tulemuseks on teise osapoole kannatused: *Piinan ja petan sind armus (Tütarlaps aprillis, Kohtupäev, lk 90)*.

Armastus ei ole seega igal juhul mitte helge ja lunastav tunne, vaid käivitab vastandite dialektika, mis suubub surma ehk negatiivsusesse. Teinekord võib pealtnäha ennasthävitav irratsionaalne käitumine ka rõõmsalt vabastav olla, nagu näiteks luuletuses „Kui mustavad udud”, aga enamasti Talviku lüüriline mina nõnda vabaneda ei suuda. Pealegi pole selgi puhul õigupoolest teada, kas lüürilist tegelast, kes viirastusena suundub vihma ja uttu, ootab ees midagi muud kui surm.

Mõned inimkäitumise iroonilist vastuolulisust registreerivad luuletused leiab veel kogudes avaldamata jäänud tekstide hulgast. Luuletuses „Uljal” on märgatud, et kui inimene on seesmiselt ängis, proovib ta hullates välispidiselt hoopis vastupidist muljet jätta; kui ta on kurb, püüab ta rõõmsalt hõisates võita või vähemalt varjata oma kurbust, otsekui võiks tunde eitamine selle olematuks teha.

Pealkirjata luuletuses „*Paks usuisa doktor Luterus” kujutatakse iroonilist olukorda, mille aluseks on inimloomuse järjekindlusetus, vastandlike tunnete ja tõekspidamiste hõlbus kohavahetus: nunnad, kes on andnud neitsivande, ei suuda seda tegelikkuses pidada; prostituudid ja laostunud keigarid, kes on oma käitumises kristliku õpetusega vastuollu läinud, tunnevad aga viimaks vajadust seda õpetust järgida.

Enesehävituseni ei pruugi viia mitte ainult emotsioonid, mida ei suudeta nende kahjulikkusestki teadlik olles ohjata, vaid ka liigne refleksioonitarve, nagu kirjeldatud luuletuses „Spenglerit lugedes”: õhtumaa hing ei saa olla kritiseerimata, kui tal teisi objekte ei ole, hakkab ta ennast hävitama.

5.4. Eneseteostuse võimatus ja täiuseiha nurjumine

Selleski alaosas saab esmalt taas osutada „Hälbimusele”, mis kujutab inimloomorra üldist vastuolulisust, hälbelisust: inimloomus on võimetu ohjama endas võimutsevaid irratsionaalseid ajesid, mis takistavad teda jõudmast soovitud ideaalini (Jumal). Selle asemel peab ta uskuma julma ürgjõusse, selles meta-

fooris on ilmne kehalisuse ja animaalsuse konnotatsioon. Inimene tahaks üht (olla rahulik ja tajuda Jumalat), aga ei saa, on sunnitud muuks (peab uskuma ürgjõudu, sellele alluma, see usk on ängistav).

Kui aga teinekord tundubki, et jumala lähedus on saavutatud, siis selgub peatselt, et see oli kõigest hetkeline petlik kujutus: *Õõpime endine vee ahnes keerus. (Uni, lk 10)*. Või kui on asutud tõe püüdlemise ja askeesi raskele teeale, siis vaim võib küll puhastuda, aga pealtnäha on pühak viletsaimaist viletsaim ja kannatab täide käes: *Loobumuslätteist juues / sa heledam ingleist näid. / Kuid kõrbepühaku kuues / virgad on sigima täid (Jumalate hämaras 4, Kohtupäev, lk 117)*, harmooniline tervik jääb ikkagi kättesaamatuks, saavutades midagi ühes sfääris, tuleb teha mööndusi teises.

On ka võimalik, et inimesele saab tema unistuste realiseerimisel takistuseks argipäev, lüürilisel minal on võimsad ja tormilised ideed, kuid igapäevaelu tõikadega vastamisi sattudes need nüristuvad ja tühistuvad: *Mu mõtted on lahingu ratsud, / kes tapluse tulise vankri / eest orjatöö küttesse kisti (Mu mõtted, Palavik, lk 40)*. Igal juhul ei õnnestu tegelikkuses oma abstraktseid ideaale realiseerida: *Me rünnak, mis mõttes läks kõigiti täppi, / on jätnud meid häppi (Eleegia, Kohtupäev, lk 104)*. Kõik väärtused ja potentsiaal, mis inimesel nooruses on, kaob või mängitakse elu jooksul tühiste ja õõnsate hetkede nimel käest: nii ei läinud vana sepa elu sugugi nii, kui ta lootis siis, kui pidas nooruses oma rõõmsa pulmapeo (*Vana sepp*, Palavik, lk 50), ning „Nelja pildi” lüürliline mina on nukralt ja lõõdult sunnitud järeldama: *õõnsa flirdi sädelevas ringis / me noorus klirisedes langeb rusuks (Neli pilti 4, Palavik, lk 53)*.

Kui ka lüürliline mina kogub julgust, et oma hävingule vastu hakata, nurjuvad ta katsed järjekindlalt ja järjepanu: *Mis sest, et vahel retkeks kogun julgust, / et vahel tormis otsin elumärki, / mus ometigi sügis aimab hulgust, / kel märja kuue all ei ole särki (Ahastus, Palavik, lk 67)*. Elu on paratamatu allakäik, kus kõik väärtuslik vääramatult hävib: *Üks veski nägematu jahvatab / kõik rõõmud mürgiks jahtuvas mu veres, / kus elumõte kahvatab / kui närbuv päike kleepjas udumeres (Eleegia, Palavik, lk 56)*.

Mõned korrad tuleb Talviku luules esile mõttekäik, mille kohaselt inimene küll püüdleb eneseteostusele, kuid see on põhimõtteliselt siiski võimatu, sest inimelu on liiga lühike. Luuletuses „Pohmeluslikke mõlgutusi” 1 kurdab lüürliline mina, et kuri saatus rapsab viljad elupuult enne, kui need on jõudnud valmida, inimene peab surema enne, kui on jõudnud ennast täielikult realiseerida, küpsuse ja täiuseni arendada. Ka „Kohtupäeva” avaluuletus „Poeet” kaebab sama: maises elus pole ehtsust üldse võimalik saavutada ega oma võimeid realiseerida sel määral, et seda üldisemalt märgataks ja tunnustataks. Inimeses on seega varjul tung täiuse ja ühtsuse poole, aga saatuseiroonilisel kombel ei saa ta seda tungi juba puhtalt selle pärast realiseerida, et ta on inimene. Ta aimab küll ideaali, ent ei küüni selleni kunagi, see teadmine aga mürgitab ta elu päästmatult.

Paaril teisel korral sedastab Talvik mõneti teistsuguse saatuse iroonia, mis võib inimesele osaks saada. Näiteks luuletuses „Eleegiliselt” on esitatud retooriline küsimus: *Milleks veel küttida kunsti / säravaid mantliääri, / kui minu*

vabisev käsi / hoida neid enam ei vääri? (Eleegiliselt 1, Kohtupäev, lk 83). Elu on inimest ja inimene ise ennast sedavõrd räsitud ja muserdanud – Meeletult raiskasin tuulde / saatuse kaunid kingid. (samas, lk 83) –, et inimene on muutunud nii jõuetuks, et kui ka peaks juhtumisi püüeldava nüüd saavutama, ei ole ta võimeline enam oma õnne taluma.

Luuletusest „Milleks mulle tiivad” leiame samuti retooriliste küsimustena vormistatud irooniliste olukordade loetelu, millest ilmneb, et kui inimesel lõpuks isegi avaneb võimalus oma unistused teoks teha, pole ta selleks enam suuteline, sest see võimalus on saabunud liiga hilja ja ideaalid jäävad ikkagi kättesaamatuks, ning kurbusele lisandub tugev annus meelekibedust.

Sellesama teema modifikatsioon on ka tsükli „Pihtimuskilde” 1. osa. Lüüri-lise mina õnnihalus ei ole määratud täituma, sest siis, kui viimaks saabub õnn, selgub, et paraku on „mina” selle talumiseks liiga nõrk, kaua oodatud ja püüeldud õnn osutub hävitavaks: *Mul julgust kotkalennuks jatkus, / kui korskas tormisõnn, / kuid ikka süda kõrbes katkus, / niipea kui sinna voogas õnn (Pihtimuskilde 1, Kohtupäev, lk 86). On irooniline, et soovitud elutäiuse vastuvõtmiseks on mina tegelikult liiga jõuetu, et see, mis tema unistustes peaks tegema ta jäägitult õnnelikuks, tegelikult ta hukutab.*

On üsna ootuspärane, et kõige selle taustal on ainus kindel toetuspunkt siin elus teadmine, et ükskord see elu igal juhul lõpeb. Elu oma vastuolulisuses on üsnagi piinarikas ja ainus, irooniline, kõike tühistav autasu inimese kannatuste eest on surm: *Kõigi me piinade tasuks / on paigake põrgus (Jumalate hämaras 5, Kohtupäev, lk 117) või Kuidas ka saatuse nükked meid jalust ei raba: / Hadese värav on ikka ja kõigile vaba (Eleegiliselt 2, Kohtupäev, lk 83). Inimene võib pettuda kõiges ja kõigis, nii et tema ainsaks truuks kaaslaseks jääb hoolimatu surm: *rõskest kivimüürist ilmub ere / ja külm skelett, et vanduda mul' truudust (Ahastus, Palavik, lk 67).**

„Kohtupäeva” luuletuses „Vaenlane” kordub intensiivsemalt sama motiiv, mis esines „Hälbimuses”, nimelt sedastakse siingi, et maailma juhib salapärane ja hoolimatu ürgjõud. Inimesel ei ole selle pimedaja ja kõikevõitva jõu vastu vähimatki võimalust astuda, ta võib vaid oma langust ja selle jõu julma tegutsemist kurvalt pealt vaadata: *Ta pilk meid läbib kui halvatushoog / ja tekitab ajudes verevalgu. / Kõik meie püüded on pilliroog, / mis murdub mannetuna ta jalgu (Vaenlane, Kohtupäev, lk 99).*

See on klassikaline saatuse iroonia motiiv: inimene on mannetu saatuse mängukann, kelle püüdeist ei sõltu midagi ja kes on loodud eksisteerima tundmatu jõu meelevaldas, mis võib teda paisata siia ja sinna, nurjata ta püüdlused. Pime ja hoolimatu, nagu see jõud on, võib ta asetada universumi elemente kõikvõimalikesse, ka täiesti ootamatutesse ja ebaloogilisimatesse kombinatsioonidesse, mis ongi aluseks teravale olukorrairoonia tunnetusele.

5.5. Tõe loomupärane varjumine

Ennast teostada ning jumalat ja tõde leida on võimatu, sest tõde on loomuldasas mitteleitav, alatasa peituv ja eestlibisev, iga leidmine ja saavutus osutub lähemal vaatlusel kõigest illusiooniks, petlikuks miraažiks – sedalaadi sedastusi tuleb Talviku luules ette mitut puhku.

Taas kord saab esmalt osutada luuletusele „Hälbimus”, kus sisalduvad värsid: *On maskiks vaid jõududel tõde (Hälbimus, lk 8)*. Tõde on seega kõigest mask, mille taha on varjunud ja mille on oma äranägemise järgi loonud võim, mistõttu seda, mis tegelikult tõde on, me ei tea, ning nagu luuletuse negativistlikust hoiakust aimata võib, ei saagi kunagi teada. Seda kinnitab ka luuletus „Uni”, mida sobib ka siinses kontekstis taas mainida: tõe kättesaamistunne on põgus, sest paljastab end järgmisel hetkel pettusena.

Samal teemal jätkab ka märksa hilisem „Kohtupäeva” luuletus „Milleks mulle tiivad...”: *Milleks kuulsuski, mis hullutas mu meelt? / Kord ta naeratas, kuid hiljem näitas keelt. (Milleks mulle tiivad..., Kohtupäev, lk 84)*. Isegi kui midagi õnnestub leida, on raske leitu juurde püsima jääda, ikka kipub kõik väärtuslik käest libisema, pöörduma iseenda vastandiks.

Luuletus „Tõde” kujutab mõneti teistsugust olukorda. Esmalt visandab see pildi inimese märterlikest kannatusist ja piinavatest kahtlustest tõeotsinguil, lõpeb aga nendinguga, et inimene on pime leidmaks tõde, mis on tegelikult peitunud temasse endasse. Seega võib olla ka vastupidi, et tõde on alati käeulatuses, kogu aeg olemas, ent inimestena ei tunne me seda lihtsalt ära. Või kui ka oma arvates tunneme, näib see kõrvaltvaatajaile siiski vaid pettekujutus: *Vastset kuulutades Kristust / väärdõpetusi sigib kui mürgiseeni (Dies irae 2, Kohtupäev, lk 106)* või *igas pätis ja pükstepressijas / võib äkki ärgata Lunastaja – / Messias! (Dies irae 11, Kohtupäev, lk 110)*. Mis kellelegi Kristuse õpetusega võrreldav tõde, see teistele väärdõpetus; mis kellelegi lunastusekuulutus, see pealtvaatajaile järjekordne pätitemp.

Otsingul hoopis rohkem segadusse ajavatele eksiradadele sattumise eest hoiatab „Kohtupäeva” luuletus „Öö”: *Ja kes kord öösse otsima jäi venda, / see kergelt kaotab käest veel iseenda (Öö, Kohtupäev, lk 97)* ja samuti „Eleegia”: *Me läksime välja, et võita maailma, / kuid enesest ilma / me jäime, kui võidusaak rüppe meil vajus (Eleegia, Kohtupäev, lk 104)*. Midagi leides läheb miski kaduma, nii et leitu kaotab tegelikult oma tähenduse – sest mida teha saagiga, kui inimene on kaotanud oma identiteedi, oma eesmärgid ja tõeks pidamised, mis olid aluseks senistele otsingutele. Tõde ei anna end seega sugugi mitte lihtsalt kätte, eemaldub ja peitub pidevalt aina uuesti, leitu osutub lähemal vaatlusel petlikuks, saavutus illusoorseks, nii et kõigest tuleb jällegi lahti öelda ja otsimist otsast alata.

5.6. Inimolu paratamatu vastuolulisus

See kõik viib nii mõnigi kord arusaamiseni, et maailm koosneb olemuslikult vastandeist ja et inimolu on paratamatult vastuoluline. Ka oma kõige helge-

mates tekstides ei saa Talvik mitte alati jätta meelde tuletamata negatiivset, ähvardavat poolust, näiteks „Kevadelaulus” on lüürilise mina joovastus muu hulgas defineeritud siiski ka kui piina puudumine ja kogu looduse rõõmus laul ei ole lauldud mitte ainuüksi enese rõõmuks, vaid ikka ka selleks, et panna Manala värisema. Luuletuses „Ärkamine” on teesiks õite ilu ja kohe järgnevakas antiteesiks tõdemus nende lühiajalisusest ja kogu kauni kadumisest.

Küll tuntava iroonilisusega lausunud, ent siiski mitte implitsiitsele autorile täiesti vastanduvalt positsioonilt loodud „Tütarlaps aprillis” esitleb lugejale väga heitliku meelelaadiga lüürilist tegelast, kelle enesetunne kõigub kogu aeg ühest äärmusest teise, nii et vastandlikud meeleolud hakkavad juba pea eristamatult seostuma: *Hurmas läks päev, aga teine / mustade murede vallas. / Nutuga naeru pooleks / pudeneb igal viivul (Tütarlaps aprillis, Kohtupäev, lk 90)*. Vastandite pidev kohalolu on seega kogu aeg tuntav ja alati on võimalik, et üks vahetab teise välja. Tõsi küll, Talviku „Palaviku” luules on see enamasti painav negatiivne poolus, mis on aktiveeritud.

Inimloomuse ja -olemise üldist paradoksaalsust ja vastuolulisust otse-sõnalisemalt sedastavaid väljaütlemisi leidub „Kohtupäeva” lõpuluuletuste ja Talviku viimaste luuletuste hulgas. „Luziferi lauludes” joonistub välja äärmiselt vastakas revoltne karakter (suuresti on ta sugulane luuletuse „Tütarlaps aprillis” lüürilise mina ja nii mõnegi Alveri lõhestunud lüürilise minaga), kes ühtaegu nii armastab kui ka mässab oma armastatu vastu, kes küll igatseb igavikulise Eedeni hurmasid, kuid ei suuda sellele vaatamata loobuda joovastavast riskipalavikust, mida tekitab temas sellele kõrgemale korrale isepäiselt vastuhakkamine.

Peaegu manifesteerivalt mõjuvad aga Talviku viimaste luuletuste hulka kuuluvad pealkirjastamata, aforistlikult napid palad „*Ka voorusel ei puudu eeldus patuks” ja „*Meie süda on kui kannel”. Neist ilmneb, et inimeksistents on olemuselt paratamatult vastuoluline, iga asi võib varjatult sisaldada oma vastandit – voorus pattu ja patt voorust, elu surma ja surm elu –, mistõttu on need vastandid pidevas vastastikus üleminekus ja vaheldumises: *Elu põlisviise rohkeid – / Täna rõõmsaid pulmalaule, / homme süngeid surmahkeid...* (*Meie süda on kui kannel, lk 142).

Talviku luules võrsub olukorrairoomia eelkõige traditsioonilisest siinse ja kõrgema ilma vastandusest ja sellega paralleelsest inimese keha ja hinge konfliktist. Võrdluses täiusliku ja harmoonilise, kuid kättesaamatu unelmate sfääriga tundub siinne elu seda ebatäiuslikum ja vastuolulisem, siinsed väärtused ebapüsivad ja kergesti omaenda vastandeiks pöörduvad. Maisest sfäärist välja murda on raske, enamasti võimatu, trotslikult tõe nimel ning konformistliku mугanemise ja vaimse laiskuse vastu võideldes tuleb valmis olla kannatusteks, naeruvääristamisest kuni surmani välja. Pealegi, kui otsitud tõe ka leitakse, võib juhtuda, et see mängitakse siinsete hüvede nimel taas käest, või osutub, et tõe (või õnn või Jumala lähedus) on inimesele liiga raske koorem kanda. Või selgub hoopis, et kõik saavutatu on kõigest petlik illusioon, otsides on satutud veelgi suuremasse segadusse ja tõe poole püüeldes õigelt teelt aina enam irdunud, nii et pidevalt tuleb otsimist aina uuesti ja tühjalt kohalt alustada.

6. Filosoofia asemel luule

6.1. Filosoofia versus luule

Heiti Talviku luulega seoses võib lähemalt peatuda veel ühel romantikutele väga olulisel baasvastandusel, millel on rohkelt potentsiaali toota olukorrajärgse tunnetust, nimelt filosoofia ja luule või, teisisõnu, mõistuse ja tunnete opositsioonil.

On väidetud, et romantiline esteetika on eelneva, näiteks Kanti esteetikaga võrreldes väga teistsugune, peegeldades laiemat radikaalset muutust kogu maailmamõistmises, nagu varem oli kaasnenud renessansi ja valgustusega. Jean-Marie Schaefferi arvates on romantiline revolutsioon fundamentaalselt konservatiivne, sest selle eesmärk oli peatada filosoofilise ja kultuurilise mõtlemise sekulariseerumine, mille oli algatanud valgustus ja mille heaks näiteks on Kanti filosoofia.

Nagu juba eespool osutatud, on uutmoodi, romantiline kunstimõistmine (mida Schaeffer nimetab spekulatiivseks Kunsti-teooriaks) lähtealuselt kahetine. Ühest küljest kogeti eksistentsiaalset, sotsiaalset, kultuurilist ja religioosset segadust, teisest küljest tekitas see vastupandamatu nostalgia olukorra järele, kus kõik hajusate ja vastuolulistena tunduvad reaalsuse aspektid oleks harmooniliselt ja orgaaniliselt ühendatud. Romantilises ideoloogias ühtaegu nähti kõikjal Ühtsust kui eluandvat jõudu, orgaanilise maailma hinge, milles kõik on elav (sellisena on see teoloogiline maailmanägemine), ning samas kurdeti Ühtsuse kadu ja unistati selle taastamisest. Romantikud tundsid, et olevikulise maailma ühtsus pole antud, ja pidasid seetõttu oma ülesandeks see (re)konstrueerida.

Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling, Hegel kritiseerisid Kanti, et ta sulges ukse ontoloogiale, piiras teadmiste ala vaid subjektiivsete vormide ja kategooriatega ning fenomenaalsete objektidega ja taandas küsimuse olemisest ja jumalast puhta ratsionaalse idee staatuse, mis on ligipääsmatu teoreetilisele spekulatsioonile. Romantism sünnib tõdemusest, et filosoofiline diskursus on võimetu adekvaatselt väljendama uuenenud teoloogilist ontoloogiat, mistõttu peab kunst filosoofia asendama. Kuna filosoofilist diskursust enam ei hinnata, omandab kunst, ennekõike luule, ontoloogilise funktsiooni. Novalis on väitnud, et fundamentaalne reaalsus on ligipääsetav vaid poeetilise ekstaasi kaudu, mis välistab ratsionaalse diskursiivsuse, mis ei ole võimeline ületama lausuva subjekti ja lausungi objekti dualsust, vaid poeet on korraka subjekti ja objekt, ise ja maailm, vaid tal ainsana on ligipääs Absoluudile. Kunst ei saa ontoloogilist staatust mitte seetõttu, et filosoofia kui selline oleks läbi kukkunud, vaid täpsemalt seetõttu, et filosoofia diskursiivne vorm ja ontoloogiline sisu (osutus) on ühitamatud. Luule suudab aga saavutada filosoofia sisu esituse. (Schaeffer 2000: 9, 67–70)

Schaeffer on Schlegeli seisukohti kommenteerides lisanud, et kuigi Schlegel räägib, et filosoofia ja luule moodustavad puu (filosoofia on juur ja luule kõige ilusam vili), annab ta primaadi tegelikult ikkagi luulele, sest taandab filosoofia

luulele (Samas 2000: 104–105). Seega on siin tegu vastandusega, kus iroonilist pinget ei säili ega saa ka õieti rääkida iroonilisest, vastandeid säilitavast sünteesist, sest üks vastanduse osapool alistatakse üsna jõuliselt teisele. Sama võib osutada mõistuse-tunnete vastanduse kohta Heiti Talviku luules.

6.2. Mõistus versus tunded Heiti Talviku luules

Kui vaadelda, mis seoseis Talvik mõistuse teemat käsitleb, võime ta luulest leida paar iroonilise olukorra kirjeldust, aga need ei võrsu mitte niivõrd võimetusest valida mõistuse või tunnete vahel – nagu eelmises osas ilmnas, Talviku lüürilise mina jaoks sellist dilemmat ei teki, sest olukorras, kus kaine mõistuse seisukohalt on tegu oma hukule pidurdamatu vastutormamisega, võib ta seda kõigest nentida, tema käitumist juhivad sellegipoolest vaid täiesti ohjamatud irratsionaalsed tungid ja ajed –, kuivõrd tähelepanekust, et lüürilise mina refleksiivne sfäär on kuidagi häiritud ja ebaloomulikus seisundis, sest toimib tunnete, aga mitte endale omase loogika järgi.

„Paaria” 1. osas tunnistab lüüriline mina, et suutatus eluga toime tulla ja kiusatustele vastu seista on viinud ta eetilise laostumise ja pahelisuseni, nii et talle on jäänud veel vaid ta teraskale mõistus: *Käed kohmakad, kuid mõistus teraskale, / seal kiitin seelikuid ja ridikülle (Paaria 1, Palavik, lk 48–49)*, 2. osas satub rünnaku alla aga juba ka mõtlemine, nimelt haarab lüürilise mina pea hävitav käärimine: *Mu pää on kui mürgiretort, / kus käärimas tusk ja migreenid (Paaria 2, Palavik, lk 48–49)*.

„Pohmeluslike mõlgutuste” 5. osas jõuab see nihestatus kulminatsioonini. Kui hing on ülemäärasest valulikkusest ja kirglikkusest surnud, jäätunud, haaravad afektid otsekui nakkus ka mõistuse, tekitades irooniliselt äraspidise olukorra: *Mu pää on kui lõõskav uri / ja süda kui Gröönimaa jää. / Kõik, mis mu rinnas kord suri – / sest lõkendab nüüd mu pää (Pohmeluslike mõlgutusi 5, Palavik, lk 59)*. Lüüriline mina ise hindab oma hälbelist (neid värsse võib lugeda ju järjena „Hälbimusele” kui liigse ja vastuseta jäänud kirglikkuse teema edasiarendust) seisundit ning selle mõtte ja tunde tasakaalu häirituse tulemusena sündinud värsse lausa perversseks, luuletaja ja tema looming on pöördunud iseenda ebaloomulikeks ja eemaletõukavateks vastanditeks.

Kui aga küsida, kuidas haakub mõistus tötetemaatikaga, ilmneb, et nii nagu romantikud, seostab ka Talvik tõega eelkõige kujutluse, nägemuslikkuse, tunnetuse ja vähem mõistuse, ilma et seejuures tekiks teravat iroonilist konflikti. Mõtetele küll soovitakse kotkatiibu („Jumalate hämaras” 11) ja kirjeldatakse nende vägevust („Mu mõtted”), kuid sellegipoolest ollakse veendunud, et ülima tõeni ei jõua mõistuse kaudu ja et see tõde pole tegelikkusest irdunud eeterlikult puhas mõtteline konstruktsioon.

Seda tõlgendust soosib mitut puhku tsükkel „Jumalate hämaras”. Kinnituseks võib tuua 7. osa värsid *Langenuid Mõistuse rindel / võib-olla äratavad Ulmad (Jumalate hämaras 7, Kohtupäev, lk 119)*, nagu ka 8. osa viimase stroofi *Meie jumal jääb inimkätest voolimata / ja me tee, mõttekammitsaist hoolimata, /*

viib tagasi ellu (*Jumalate hämaras* 8, Kohtupäev, lk 119), tsükli 9. osa, kus samuti hävitab kirk mõistuse, kuid sedapuhku ei too see kaasa mandumist, vaid aitab lähemale püüeldavale, ja 10. osast värsid *Mõistuse rünnates kindlusi / ma Tahtele vabastan raja* (*Jumalate hämaras* 10, Kohtupäev, lk 120). Nagu eespool osutatud, ei ole Talvik olevikulise häirituse põhjuste hulgast välja toonud refleksiooni liigvohamist, jäädes romantilisest maailmanägemisest seega mõneti kaugemale kui Alver, ent seisukoht, et tõde ei ole haaratav kiretu abstraktsiooni toel, lähendab teda romantikutele.

Seda, et mõistusel on Talviku jaoks tõetsinguil sekundaarne roll, on üksmeelselt kinnitanud ka kriitika: „... teispool mõistuse tõdesid avaneb Jumala tõde” (Aspel 2000: 315), „Kivinenud mõttest ei aita – tuleb vabastada tee tahtele, aktiivsele printsiibile, purustada tõdede koor, vallutada nende tukslev, ürgnoor, igipõlev tuum – ning sellest *süttida*” (Oras 1957: 17), „Ta ei sea aja ja maailma vastu mitte mingit kinnisvaadet, vaid tõetahte, tõetsimistahte. ... Iga-vees käärimises, tõdede hämarikus ja hukkumises aimab autor eksistentsi ka väljaspool mõistuse-haarmete ulatust” (Semper 1938: 526), „Tüdimus ja protest konventsionaalse idealismi ja kinnistõdede vastu, mitte süsteem, vaid hegeliaanliku idealismi lõhkumine, elu ürgtuuma tabamine, isiku mina vabadus ja tahte revolt moodustavad Talviku elufilosoofia pidepunktid” (Kangro 1938: 469–470).

Ka Heiti Talvik ise on otsesõnu väljendanud oma eitavat suhtumist kiretusse abstraktsiooni, vastandades selle eluküllusele: lätlase Edvards Virza poeemi „Taevaredel” arvustuses kirjutab ta: „Kunagi ta ei lasku abstraktsetesse targutustesse; alati on tema mõttekäikude lähtekohaks elu ise oma tühjaksammutamatus külluses” ja „... kuid karmingi kriitik pole võimeline selles leidma veretu abstraktsiooni jälgi” (Talvik 1939: 892, 893). Teisal on ta osutusega Tammsaare seisukohale, et mõte tungib igal pool lõpuks mõttetuseni, nentinud: „Puhtakujuline ratsionalism viib paratamatult nihilismi ... Abstraktne mõte on isenesest steriilne; alles seoses elava, imettegeva usuga evib ta loova väärtuse. .. Aeg, mil piiratud inim mõistus end kõrgemale taotses asetada olemise saladuslikest põhijõududest, on nähtavasti möödumas” (Talvik 2004a: 119).

Talviku luules on seega üks eksistentsiaalne ja lahenematu irooniline konflikt vähem kui võimalik, sest vastandusest mõistus-kirk otsustab ta kas tahtmatult („Palaviku” minnalaskmismeeleolud) või teadlikult („Kohtupäeva” lennukas trots) intensiivse tunde kasuks, mis on mõõtmalt rohkem kui mõistus olemuslikult seotud eluküllusega.

6.3. Mõistus versus tunded Betti Alveri luules

Sama ilmneb ka Betti Alveri luules. Ta räägib korduvalt inimhinge lõhestatusest – kõige otsesõnalisemalt „Elupuu” luuletustes „Must madonna”, „Kahepaikne” ja „Tõrkuja” –, kuid ei ole põhjust pidada seda üheselt mõistuse-tunnete opositsiooniks, kuigi täielikult ei saa mõningast paralleelsust ka välistada: naeratades taeva poole vaatavat musta madonna poega, pilvis seisvat isa ning

üksnes kargeid kõrgusi armastada käskivat mina poolt võib mingil määral samastada kaine ja karge mõistuslikkusega, üle kuristiku serva kae sirutanud venda, amatssoonist ema ja maisesse ellu kiindunud ja kiusatusile alistuvat teist mina poolt aga kirglikkuse ja ihaga, aga rohkem kui mõistust ja tundeid on neis tekstides vastandatud harmoonilist ideaali, mis kipub olema igav ja ühetooniline, ning maise elu riskantsust, mis see-eest on lummas ja mitmekesine. Iga-suguse ambivalentsuseta on aga selge, et lüürilise mina poolehoid kuulub kahtlemata viimasele.

Mõnel korral vastandab Alver ka otsesõnu tundeid ja mõistust (filosoofiat ja luulet küll mitte). Poeemis „Lugu valgest varesest” on korra mainitud: *Tunnet siirast / kest mõtte, sõna petlik piirab (Lugu valgest varesest, lk 48)*, osutades nõnda nii mõtte ja sõna piiravale kui ka petlikule loomusele, võimetusele vahendada adekvaatselt siirast tunnet, nii et pole ilmselt võimatu, et tunne mõtestamis- ja sõnastamisprotsessi käigus hääbub või suisa hävib, ent ometi on tundeid raske ilma sõna ja mõtte vahenduseta edastada. Kui Barba armub, satuvad temas mõistus ja tunded vastuollu: mõistus analüüsib kirepuhangut ning käsib küüniliselt armastusest loobuda, kuigi süda seda ei soovi. Barba arvab, et kui ta ei hooli oma tunnetest, saavutab ta tõelise vabaduse: *Ent usun, see, kes valla kõitest, / kel võidet jalge alla pind, / see nagu vägev kotkas kaljul / ei küsi seltsilisest palju, / vaid lennul avarusen vaban / ta alles enda suurust tabab*” (samas, lk 61).

Ent nagu näitab poemi edasine areng, nurjub Barba lootus täielikult. Ta ei saavuta vabadust ning on kaotanud ka kõik tunded, mõistuslikult arutledes õnneni ei jõua, refleksioon teeb elu hoopis keerulisemaks, nagu kirjeldatud ka näiteks luuletuses „Sinisuka ballaad”. Iroonia ei peitu niisiis mitte mõistuse ja tunnete lahendamatus konfliktis, vaid refleksiooni paratamatuses: see ei tee inimest õnnelikuks, aga lahti öelda sellest ei ole ka võimalik. Nii resoneerub Alveri luule üsna hästi romantikute maailmatunnetusega, mis kurtis refleksiooni liigset vohamist ja süüdistas seda maailmaterviku purustamises.

„Tolmu ja tule” luuletuses „*Quasi una fabula*” on vastandatud tundeid ja mõistust, andmata aga kummalegi oma poolehoidu. Tunnete metafooriks on halb, roiskunud tomat, mõistuse võrdkujuks aga nälginud vares. Süntees saavutatakse seeläbi, et vares sööb tomati ära, laulab seejärel kahedalt ja jääb sügavalt magama. Traagikat selles suhtes pole ning lüüriline mina püsib mõlema osapoole suhtes iroonilisel distantstil. Näite mõneti viljakama sünteesi kohta, mis ometi esitatud üsna sarnase iroonilise distantisiga, pakub luuletus „Lepitus”, kus südant ja mõtet on kujutatud kahe kurja, teineteisele kõiges vastanduva ja alatasa tülitseva hullunud õena. Lepitada ja rahustada suudab neid mõtlik muusa. Selles luuletuses tõuseb seega romantikutele omasel moel ülima sünteesiva jõuna esile luule, ent ta ei vastandu mitte ainult külmale mõttele, vaid siiski ka ekstaatiliselt kirele, need mõlemad on omapäi tegutsedes ohtlikud ja sõgedad.

Luuletus „Hing” esitab mõistuloo sellest, kuidas hingeta on mõistus pime, üksi ei leia too teed ning nõrkeb peatselt, talle on tingimata vaja teejuhti ja suunanäitajat, kelle teenistusse ta siis oma mõõga ja lingu võib anda. Seega

leiab siin taas kinnitust, et Alvergi ei usu mõtte iseseisvusse ja ainuüksi selle abstraktsioonil põhinevasse jõudu. Ta võib küll tõdeda refleksiooni kõikjaleulatuvust ja paratamatust, ent selles ei seisne veel refleksiooni õigustus.

Nii Alveri kui ka Talviku luulet on üldjoontes peetud intellektuaalseks ja kontrollituks (suuresti toetab sellist arusaama asjaolu, et nad viljelevad vormilt ranget ja viimistletud värssi), ning nagu osutab Ants Oras paaris oma 1930. aastate lõpu artiklis, on Alverit sageli laidetud ebanaiselikuks ning heidetud talle ette vahetu ja spontaanse tunde puudumist (Oras 2003a: 67; 2003c: 233).

Oras nendib ka omalt poolt, et Alveril pole kalduvust pihtida ning et tema puhul asub intellekt tunde ja väljenduse vahele, ent ometi väljendab Alver Orase arvates sel kombel midagi väga subjektiivset, on kirklik ja kõneleb paatosega, „Loogilise joonise äärmine selgus on tal vaid intensiivsete tundeelamuste projektsioon, pilge peab sageli varjama hellust, iroonia tundlikkust” (Oras 2003c: 233). Oras kinnitab: „Ma ise ei pea mõistust selle [Alver luule] primaarseks elemendiks, millest sõltuvad tema emotsionaalsed elamused. Hoopis vastuoksaks, nii subtiilne kui Alveri mõte ongi, on see tavaliselt ainult tugevate elamuste kristallisatsioon, nende tulemus, mitte nende tekitaja.” (Oras 2003a: 69)

Teisal on Oras kirjutanud: „Alveri intellekt, ta tunnete artikuleerija, on kõike muud kui külm, kuigi luuletaja ise peab seda külmaks. See on irooniline, skeptiline, kuid laetud suurte, impulsiivsete ihade sisendit mõistete ja mõttekäikudega” (Oras 1956: 16). Samasuguste eel- ja eksiarvamuste vastu võitleb Aleksander Aspel: „See pole objektiivselt kainele vaatlusele ega loogilistele järeldustele toetuv mõte, vaid omaenda tundeist ja igatsusist toituv intuiitiivne mõte, mida on võimatu valada abstraktsesse vormi. Abstraktsete järelduste asemel toodab ta just neid aimusi, mida Alver korduvalt nimetabki oma elamuste tuumana” (Aspel 2000a: 270). Loogilisus ja intellektuaalse algega lahutamatu seotud iroonia võib Alveri luules olla seega esmane ja näiv pealispind, mis varjab enda all aga kirklikku ja tulist tuuma. Mõistuslikkus ei puudu, see võib olla pealmine, aga ei ole siiski mitte peamine.

Charles Le Blanc on öelnud, et Jena romantikud pidasid mõistuse triumfi ja valgustuse külma objektiivsust rünnakuks inimliku tunnetuse vastu (Le Blanc 1996: 67). Kuigi oma põhihoiakult on Talvik ja Alver romantikutega kongeniaalsed ja liiguvad samas esteetilisest hoovuses, pole nad siiski mitte nii raevukad mõistust ja selle vilju kritiseerides: nende maailmatunnetuse kohaselt on abstraheriv mõistus selgelt ja üsna iseenesest mõistetavalt alistatud kirklikule elulisele printsipile (Alveril lüürikas rohkem kui poeemis „Lugu valgust varesest”, mis jääb suunanäitava lahenduseta, tõdedes vaid refleksiooni võimetust selleni viia), ja kuna Eesti traditsioonis pole võimsat valgustusliikumist ja mõistusekultust, polnud ka vaja sellele teravalt ja jõuliselt vastanduda.

7. Olukorrairoonia tunnetus Betti Alveri luules

7.1. Inimhinge kahestumine

Inimhinge vastuolulisus, kaheks rebitus on Alveri luules üks üsna selgelt välja kirjutatud teemasid. Juba eespool mainitud luuletustes „Must madonna”, „Kahepaikne” ja „Tõrkuja” tuleb see kõige paremini esile. Inimene ei ole terviklik, vaid vastandlike jõudude tallermaa, äärmuseni pinguldatud vertikaalsel teljel, sest osa temast küünitab taevase harmoonia ja täiuslikkuse poole, teine osa aga on kramplikult kinni maises elus. Nagu öeldud, pole siin ennekõike tegu mitte mõistuse-tunnete vastandusega – kuigi eks seegi opositsioon kajab natuke kaasa –, vaid infiniitse harmoonilise ideaali ja finiiitse tegelikkuse vastuoluga.

Luuletuses „Tõrkuja” on lüüriiline mina selgelt samastatav maise elu kiusatustele alistuva poolusega, kargete kõrguste poole osutav mina on tema suhtes teine, sekundaarne, lisanduv ning ühtlasi segav ja takistav, tema pakutud kustumatud valguskiired ei kaalu üles siinse elu musti mürgimarju.

„Must madonna” ja „Kahepaikne” ei anna otsest eelistust kummalegi poolusele, aga väljendavad mõlemad igatsust nende sünteesi järele ja samas arusaama selle sünteesi võimatusest. „Elupuu” luuletus „Süda” arendab pikalt inimloomuse vastandlikkuse teesi – *Tume koobas, tulesammas, haav ja selle parandus* (Süda, Elupuu, lk 252) –, ent selles tekstis ei ole teadmine iseenda vastuolulisusest valulik ja vaevav, sellega on pigem lepitud. Tegu ei ole mitte kaebuse, vaid tõsiasjade sedastusega.

Pealkirjata luuletus „*Mitte viirastus, meeltepett” kõneleb teistsugusest mina kahestumisest. Nimelt selgub, et mina identifitseerub vaid osaga endast, mingi – kusjuures suurem – osa temast on talle võõras ja tekitab õudu: *Neid lifte ja treppe ja käike, / neid peegleid ja uksi ja tube! / Olen eneses võõras ja väike, / ning mul on jube* (*Mitte viirastus, meeltepett, Tolm ja tuli, lk 139). Inimese mina, mis peaks olema talle kõige lähedasem ja tuttavam, osutub hoopis tundmatuks, ettearvamatuks, keeruliseks, eksitusse ajavaks, võõraks ja jubedust tekitavaks. Nii nagu inimene ei mõista ennast, ei mõista ta ka seda, kuhu ta sellisena teel on, mis temast ja teistest temasugustest pärast surma saab – sellel, Alveri luules väga sagedasel noodil, lõpeb see tekst.

Argisemast kahevahelolekutundest räägib „Kaks kevadlaulu” 1. Lüüriiline mina mõistab, et kevade saabudes oleks igati põhjust naerda ja rõõmustada, ent ometi valdab teda mingi seletamatu nukrus ja morn meeleolu. Endas valitsevatest irratsionaalsetest seletamatutest ajedest segadusse aetud on ka „Elupuu” luuletuse „*Ma nägin und: mind jättis Jumal maha” lüüriiline mina: ta ei hooli põrmugi suurtest kaotustest, aga hellus paneb ta leinama. Sama motiivi kordab ka „Ei tea”, kus lüüriiline mina käitub samuti vastuoluliselt, põhjendamatult ja arusaamatult, haavates seletamatutel asjaoludel oma armsamat: *Miks keset lapsemeelse armu indu, / kui sa mul andestasid iga vea, / ma vajutasin kahtlusnoa su rindu? / Ei tea.* (Ei tea, Elupuu, lk 214).

Metafüüsilisematel radadel liigub aga „Tolmu ja tule” luuletus „*Teist päeva piirab valge ving all tammil murdund rahne”, kus lüürist mina vaevavad

vastandlikud tungid, mida ta sooviks korraga realiseerida, on seekord esitatud paastumise ja rikkaliku söömingu metafooride kaudu. Suutmatus otsustada, kuidas käituda siinpoolses elus, on tekitanud kummalise spliini, mis viib lüüri- lise mina selleni, et ilma igasuguse põhjusega lõikab ta ise endal ära tee lõpma- tusse, mida ta seni igatsenud on.

Tõlgenduslikult ambivalentsem on taas kord selleteemaline mõtteavaldus poeemis „Lugu valgest varesest”, kus võiks ühe Schlegeli irooniamääratlusega kooskõlas tõepoolest näha kogu teksti kohal hõljumas üldisemalt iroonilist hoiakut, mida on tihtipeale raske otseselt ühte või teise tekstikohta lokaliseerida.

Nimelt fikseerib jutustaja iroonilise olukorra: *Tõest', inimsüda veider: valu / tal lähem, omasem kui rõõm (Lugu valgest varesest, lk 58)*, arendab seda teesi, väites, et õnn ja rõõm on põgusad ega jäta haihtudes endast midagi väärtuslikku maha, vastupidi kannatusele, mis võib vormuda raskeks viljapääks, ning lõpetab paradoksaalse järeldusega: *tõest', pole viletsamat loosi / kui jumalate soosing! (samas, lk 58)*.

Nõnda on jutustaja sedastanud ühe inimolemise juurde kuuluva baasiroonia: kannatused ja kahtlused võivad viia suuremate ja kaunimate saavutusteni kui õnnejoobumus, sest rahulolu teeb nürimeelseks ja tõmbiks, seega võiksid kannatused olla isegi suisa ihaldatud. Samas on jutustaja õnne kujutanud väga ühekülgse, samastades selle juhmi tukkumisega rahakukru otsas, nagu oleks see ainus alternatiiv kannatamisele.

Nii võib maailma mõista ehk Barba, kes sellisest arusaamisest lähtuvalt otsustas hüljata Pehapi armastuse ning Hakiprilliga abielludes ja oma tundeid maha surudes lootis kannatuse kaudu saavutada tõelise vabanemise, ent irooni- lisel kombel maandus ta just nimelt manduma ja nürinema Hakiprilli kopsaka kukru juurde. Seega võib siinkohal oletada jutustaja seisukohast mõningast iroonilist tsiteerimist, ennekõike selles osas, mis puutub alternatiivide püsti- tusse, aga samas ei ole jutustaja oma häält ka täielikult loovutanud, sest para- doksaalse seisukohaga kannatuse sagedasest viljakusest ta kahtlemata nõustuks, kuigi kas ta läheks seejuures siiski nii kaugele, et hakkaks endale kannatusi lausa nõudma ja tellima, on siiski kaheldav, see võib olla jällegi pigem Barbale omane viis näilise julguse ja trotslikkuse varju peita argust otsustada siira tunde kasuks ja õigustada nii oma põgenemist. Seega jääb siinkohal lahtiseks, kuivõrd irooniliselt-distantseeritult või siiralt on esitatud see inimloomuse vastakuse üks aspekte.

Kokkuvõtvalt võib nentida, et kui Alveri lüüriline mina võtab kõneks omaenese vastuolulise ehk iroonilise loomuse, võib ta varasemates tekstides („Must madonna”, „Kahepaikne” ja „Tõrkuja” on kirjutatud aastail 1937–1938) jääda iroonilise pinge võitlusvälja, tunnetades vastandeid ja mõistes, et neid ei saa lepitada, veidi hilisemas luuletuses „Süda” (1942) on selge teadlikkus vastu- olulisusest jäänud, kadunud on aga vaevav pinge; ta võib olla valinud elulise pooluse või ületada oma vastandlikkuse kunsti kaudu, nagu kirjeldatud luuletuses „Lepitus”.

7.2. Inimolu paratamatu vastuolulisus

Inimloomuse kahetisuse ja vastandlikkusega korreleerub Alveril nagu Talvikulgi maailma ja elu tunnetamine vastandliku ja vastuolulisena. Näiteks „Viimse soovi” teine värss teatab otsesõnu: *Ah, elu oli jumalik ja narr! (Viimne soov, Elupuu, lk 231)*. Luuletuses „Suvi” lõpeb raue suvemeeleolukirjeldus ikkagi osutustega sellele, et õitsevates roosides ehk elukülluses on ometi varjul mure ja surm, ning käole antud soovitusena hoolega laulda, sest varsti, kui tal okas on kurku läinud, pole see enam võimalik.

„Lahenduses” esitatud inimest vaevavatest eksistentsiaalsetest põhiprobleemidest teine on sõnastatud järgmiselt: *Kas siis ülekohus / õigusest ei erine? (Lahendus, Tolm ja tuli, lk 146–147)*, pidades metonüümiliselt silmas ilmselt enamaid sellelaadseid paradoksaalseid vastandite segunemisi, millest inimlik elu küllastunud on.

Selliseid paradokse sõnastab ka „Tolmu ja tule” „Sortside laul” ning „Elupuu” tsükli „Kuus kildu” viimane osa. „Lehekuu lumi” edastab pildi kevadhommikust, mil õunapuu noortele lehtedele ja pungadele langeb lund. Lüüriline mina näeb selles taas lepitamatute vastandite kokkupõrget, kutset kahest maailmast *mis kuski ei kohtu (Lehekuu lumi, Elupuu, lk 211–212)*.

Mõistatuslikust ja salapärasest ühtsusetunnetusest, mis saab ilmned ainult pealtnäha lahusolevana, on kantud tsükkel „Amor ja Psyche”: *Me tuleme jälle, me oleme üks, / kui hommik ja õhtu, kaks tahku, – / ent iial ei liida meid elu või Styx: / mis üks on, peab minema lahku. (Amor ja Psyche, Tolm ja tuli, lk 149)*.

Korra puudutab ka Alveri luule vastandite hõlpsa kohevahetuse teemat: *kateedrist hullupalati / on ainult väike samm (*Maailma saatust alati, Tolm ja tuli, lk 111)*, et seejärel tõdeda, et elu on seetõttu otsekui akrobaadi kõnd kiikuval traadil, kus vähesed saavad hakkama nõõri või tugipuu toeta.

Vastandite iroonilise kohavahetuse äratundmine on lähtekohaks paarile Alveri ühiskonnakriitilisele olukorrairoomia pildistusele. Üks kuulsamaid neist on pealkirjata aforistlik tekst „*Vaim, kandes kord triumfipärgi”, mis annab lugejale teada, et kõik on pöördunud irooniliselt tagurpidi, nüüd ei küpseta mitte uhkes pidurüüs ja pärjatud vaim hārga, vaid hārg vaimu, ning nūrimelne jõuk vahib toimuvat passiivselt pealt. Üldiste vārtushinnangute mandunud kodanlikkust kurdab ja iroonilistele ümberpōōramistele osutab ka „Pahed”: *kōik vōimas, küps ja mahe / kannab mōnitavat silti: pahe (Pahed, Tolm ja tuli, lk 121–122)*.

7.3. Eksistentsiaalne nurjumine

Samuti nagu Talviku luules, vōib Alveri tekstides ũhe peamise probleemina, millest vōrsub olukorrairoomia, esile tuua eksistentsiaalse nurjumise temaatika. Tōdemus, et kōigi pūidluste kiuste ei suuda inimene siinses elus mitte midagi pūisvat ega tōeliselt vārtuslikku saavutada, kordub Alveril sageli.

Täitumatut iginälga ja -janu kuulutab juba üks varaseid luuletusi „*Perpetuum mobile*”. Inimese püüded on piiratud, tema elu aga piiratud, pealegi tuleb alata võidelda ahistavate argimuredega, mis ähvardavad inimloomuse lennukust pärssida. Selline elu paradoksaalsus – inimesele on antud nälg ja janu, pole aga antud piisavat leevendust – paneb ka inimese pealtnäha iroonilis-paradoksaalselt käituma: *kõikjalt rüüpan, kõikjal palvetan kuumalt, / ja ometi olen äraandja Juudas (Perpetuum mobile, lk 12)*. Kõige maitsemise, teadasaamise ja tundmise ihast ajendatuna millessegi kiindunud lüüriline mina jätab järgmisel hetkel oma paleuse hooletult maha, et uudishimulikult tõtata midagi järgmist uurima ja kogema. Tema tunnete intensiivsus kompenseerib nende lühiajalisuse ja vahelduvuse.

Vladimir Jankélévitch on ironisti joobumuse kohta öelnud, et see on paljune, sest ironist segab kõiki jooki, joob kõikjalt suutäie, mitte kunagi karikat põhjani, ja on esimene, kellele ta joobumus nalja teeb. Ta mängib kõigi tunnetega, lendleb loolt loole, naudingult naudingule, ta soovib maitsta kõike, aga mitte siduda end millegagi. See tuleb Jankélévitchi järgi sellest, et ironist ei taha olla sügav ega ennast kuidagi määratleda, kuskile kuuluda. Kui ta ka armub või vihastab, siis teeb seda vaid osa temast. Sellisena vastandub irooniline natuur kirglikule. (Jankélévitch 1964: 33–34) Kui asetada Alveri lüürilise mina selle skeemi taustale, on kohe ilmne, et tegu on kirgliku ironistiga, sest tema kiindumused on küll vahelduvad ja mitmekesised, aga alati siirad ja lõplikud. Kui tema millelegi pühendub, siis ikka kogu hingest, ja kui mõnest karikast rüütab, siis püüab ikka põhjani jõuda.

Ka luuletused „Pilt” ja „Lahendus” lahkavad enne inimolukorra iroonilist vastuolulisust võitva lahenduseni jõudmist kõige kaduvuse, pingutuste nurjumise teemat. „Pilt” kirjeldab nukralt mitmesuguseid lüüasaamisi, unistuste realiseerumist iseenda vastandena: lennukast unelmast saab karkudega jooks, Aphrodite voodiga tuba muteerub matusebürooks, labürint osutub lihtsaks aleviks, rõõm kulub narmaile ja mure pleegib, *Nii pehkib, hoolimata suurest ohvrast, / päev-päevalt elu nagu mööblivilt (Pilt, Tolm ja tuli, lk 158)*.

„Lahendus” kordab samuti, et inimese saavutused ja õnn siinpoolsuses on suhtelised ja hävivad ruttu, neid pole võimalik üle kanda igavikku, millega inimesel puudub vahetu kontakt: *Suudad vähe, suudad palju, / tolmuks saab, mis käsi vormis – / igavik, sul pole ust! ning kustun teades, et mis lahus / iial taas ei ühine (Lahendus, Tolm ja tuli, lk 146–147)*.

Ka poemis „Lugu valgest varesest” esitab Barba Pehapile retoorilise küsimuse: *Kuigi liiv / saab vahel kätte pilved kauged – / mis aga siis, kui maru raugeb?* ning lisab veel: *Kõik petab, mille juur on lihan (Lugu valgest varesest, lk 71)*. See loogika on seletuseks Barba pealtnäha ebalooslikule käitumisele: ta hülgas Pehapi enne, kui arm oleks iseenesest lahtunud ja toonud pettumuse, ja enne, kui tal oleks sellest suhtest villand saanud, sest lisaks veendumusele kõige maise tühisusest usub Barba ka inimloomuse püsitusse ja pealiskaudsusesse.

Seda, et elu on petlik ja tühistab järjepanu inimese püüdlusi, kuigi see ei pruugi kohe ja kõigile, k.a inimesele endale ilmne olla, on samas poemis

tõdetud ka jutustaja positsioonilt: *Meilt elu palju lõivuks kisub / kui saagiahne tollivaht – / ta liivaks vahetab me nisu, / ning tihti märkame: vaid praht / jäänd meie kullasekki* (samas, lk 61). Sellele poemile iseloomulikult järgneb siingi arutlus, kus jutustaja ja implitsiitse autori vaatepunkti on raske päris selgelt määratleda: jääb lahtiseks, kas need, kes suudavad veel tunda suuri tundeid ja usuvad oma saavutustesse, on naeruväärsed enesepettuses viibijad või on neid põhjust hoopis kadestada.

Sama kordub põgusamalt poeemis „Ulla”, kus argumendist *Eimiskiks hajub kõik kui kaame vina* (Ulla, lk 91) järeldatakse paradoks, et seetõttu on õnnelik see, kes üleüldse suudab midagi tunda, olgu selleks siis kas või lein või ahastus. Milline on siinkohal implitsiitse autori suhtumine, st mil määral ja mis osas siiras või irooniline ta selliste elu iroonilisusel põhinevate paradoksides suhtes on, jääb lahtiseks.

Luuletus „Vana teater” kasutab üldisest irooniatunnetusest lähtuvas kirjanduses väga klassikalist kujundit, nimelt maailma võrdlemist teatriga. Stseenid maailmateatri etendustes vahelduvad kiiresti: noorest ja õrnast Psychest saab õige pea küürakas kerjus, võimukas keiser kaotab krooni ja juba varsti taovad mungad kinni ta kirstukaane. Uue motiivina on „Vanas teatris” kogu selle inimliku muutlikkuse taustale asetatud võimas primadonna loodus. Inimesed lõpetavad kõik kehvasti, ükskõik kui ilusad, vägevad ja andekad nad algul on olnud, kaks vastaspoolust, kes tagavad selle etenduse pideva edasikestmise ja kes ise jäävad mängust välja, on surm ja loodus, muutused, allakäik ja nurjumised, mis on laval vilksatavate inimeste paratamatu saatust, neid ei puuduta. Oma ükskõiksuses ja kõikjaleulatuvas võimsuses on Alveri loodus siinkohal võrreldav Talviku neetud ürgjõuga.

Mõneti teistlaadse versiooni inimese püüete iroonilisest nurjumisest esitab luuletus „Tontide nägija”, kus lüürilisel minal ei jää eesmärk (ületada tondihirm) mitte saavutamata, vaid see osutub millekski muuks, kui esialgu arvatud; õigupoolest saavutab lüüriline mina isegi rohkem kui oma eesmärgi. Uus seisund, irooniale omaselt liikumine skaala vastaspooluse tippu, pole aga samuti kuigi mugav (lüüriline mina mitte ainult ei ületanud oma tondihirmu, vaid muutus ka ise osalt tondiks, tundes end nüüd võõrana ja hirmunult inimeste seas). Üht hirmu ületades on lüüriline mina sattunud vastupidisesse olukorda, mis on samuti õõvastav. Vastandlike jõudude mänguväljana on inimesel raske jääda püsima irooniliste äärmuste vahelisse tasakaalupunkti.

„Loos valgest varesest” on otsesõnu välja öeldud, et inimene siinpoolses elus tõde ei leia, ükskõik kui palju ta seda ei ihaleks või kui palju selle nimel ka ei pingutaks: *Ah, pekka vastu müüri pääd / või tõmba selga hullukittel, / sa hävid, tõele kate jääb. / Vast langeb soomus teisen ilman, / kui antaks uued meeled, silmad...* (*Lugu valgest varesest*, lk 41)²⁷. Selles osas näivad Alver ja Talvik üsna veendunult ühte meelt olevat. Arusaam inimelu lühidusest ja kõigi inimlike saavutuste lõplikust tühisusest ja põgususest kordub, olles kas rohkem või

²⁷ Selle tekstikoha on Alver 1989. a väljaande tarbeks kustutanud.

vähem esil, ka Alveri luuletustes „*Eile tuiskas, linnas löödi kella”, „*Kes tallab äratundmise tühje teid”, „Karikatuur”, „Irdumus”.

7.4. Inimene kui saatuse mängukann

Eksistentsiaalse nurjumise temaatikaga haakuvad Alveri jutustaja või lüürilise mina väljaütlemised, et inimene pole enam kui saatuse tähtsusetu mängukann, sest just hoolimatu saatuse määrab selle, et inimene ei saavuta soovitud.

See irooniatunnetusest kantud kirjandusele väga omane motiiv tuleb paaril korral ette „Loos valgest varesest”. Poeemi 3. osa algab just selleteemalise mõttekäiguga: *Kõik on siin ilman väär ja tühi. / Kõik tuleb, läheb, tuleb taas, / üks nägematu vägi pühib / meid nagu liivateri maast, / kord siia-sinna, üles-alla (Lugu valgest varesest, lk 40)*²⁸.

Neile tsiteerituile järgnevais värssides kordub juba eespool seoses surma paratamatusega kõneks olnud teema inimloomuse püsimatusest: *Sest eksi-otsinguteks taunit / on igavesti inimhing, / tal miski pole kehtvalt kaunis, / ta üha pingul nagu ling / käen poisikese (samas, lk 40)*. Inimene on olemuselt selline, et ei jää millegagi lõplikult rahule. Kas see needus on osa nägematu jõu trikkidest, ei ole täpselt teada, aga igatahes on ta inimest hoolimatult ringi pillutava väe toimega hästi kooskõlas, nii et nende ühistöös inimese pidetus aina suureneb.

Nägematu jõu vastu, mis ühes tekstikohas identifitseerub loodusega (siin võib näha paralleeli „Vana teatriga”), ei saa kuidagi, kindlasti mitte kriitilise mõistuse toel: *Me lahastame elu kainelt, / käen terav nuga: analüüs. / Ent kaua? Kuni ürgne laine / lööb puruks vaimu soomusrüü, / tõed senised viib nagu saasta, / kõik paiskab segi, lõhub, laastab – / siis loodus, mõistmatu ja nukker, / meid tantsitab kui hüpiknukke (samas, lk 55)*.

Nii nagu kainest mõistusest pole tuge, et jõuda tõeni, pole sellest ka kaitset, vältimaks hävingut. Päris poeemi lõpus, suundudes järjekordsele maskipeole, teeb Barba konkreetsest olukorrast üldisema eksistentsiaalse üldistuse ja avaldab arvamust, et talle tundub, otsekui oleks ta kõigest statist jõhkras pantomiimis. Pettununa on ta loobunud ise endale sihte seadmast, nüüd laseb ta üldisel hoovusel end kaasa kanda, paneb selga kostüüme ja näole maske, mis talle ette kantakse, kuigi näeb, et need on juhuslikult kokku liimitud, pudedad, et tema elu taust on kõigest värvilisest papist. Sellist minnalaskmist ja ise oma elu korraldamisest loobumist, saatuse mängukanni staatuse aktsepteerimist toetab taas kord tõdemus, et inimesel pole piisavalt infot otsustamiseks, mis on elus õige ja mis väär.

Luuletus „Ebausklik” väljendab arvamust, et maailma ja inimeste saatust juhib titaan: *Me saatused on peos kui lõngaviht / titaanil, kelle muskleist muhklik piht / peab ülal mängides maailma telge (Ebausklik, Tolm ja tuli,*

²⁸ Needki värssid ning mõned neile eelnevad ja järgnevad värssid ei sisaldu 1989. a väljaandes.

lk 130). Titaani plaanid ei ole loogilised ja kõik sõltub tema mängivast suvast, mistõttu on inimese elu ettearvamatu, sattumuslik ja selles on igasugune kindlustunne välistatud.

Üks teine „Tolmu ja tule” pealkirjastamata luuletus kurdab esiti, et maailma looja soovita ei toimu maailmas kõige vähimatki, inimesed on kõigest tühi vorm, mida täidab looja määratud sisu: *ta on su kardetav sisu, / sa oled ta rohusarv.* (**Tuul lõunast tõi udu ja sooja*, Tolm ja tuli, lk 110), nii et inimesed on seega vaid kui maailmavalitseja hüpiknukud. Ent selle luuletuse viimastes värssides peegeldub lootus, et inimesel on võimalik sellest piiravast seotusest pääseda ja saavutada tegutsemisvabadus.

7.5. Surm kui ainus kindel pidepunkt

Nii nagu Talvik, jõuab Alvergi inimese ja inimelu vastandlikkuse ja mõistatusliku seletamatuse sõnastamise juurest üht järgmist inimliku olemise baasirooniast sedastava veendumuseni: ainus kindel pidepunkt maises elus on surm, elu lõplikkus, aga kuna inimesel puuduvad igasugused andmed, mida surm endast kujutab, ei aita seegi teadmine tal oma elu korrastada. Tegu on vaid pideva ja painava osutusega inimese finiitsusele, mis on teravas konfliktis tema infiniitsete soovidega.

Näite selle kohta, kuidas mitmesugustele eksistentsiaalsetele küsimustele lihtsalt puuduvad vastused, esitab „Elupuu” luuletus „Ei tea”, andes samas mõista, et seevastu surmas ja hävingus pole põhjust kahelda. Juba osutatud luuletuses „Vana teater” on surm ainus pealtvaataja saalis, järjestikuseid ebaõnnestumisi loetleva „Kurja päeva” protagonist ei leia lõpuks mitte turvalist pelgupaika, vaid surm sosistab talle üle õla: „*Jää põrmu, põrm! Sa oled minu jagu!*” (*Kuri päev*, Elupuu, lk 247), tühistades nõnda kõigi edasiste otsingute mõttekuse.

Luuletuses „Õomaja” kirjeldatud purjus pidutsejad ei märkagi, et nende pidu käib kõrtsis, mille peremees on surm, kes peab kõige üle kainelt arvet ja ainult muigab, kui alkoholist aina enam üles piitsutatud enesepettusest haaratud inimesed peavad end vägevaks ja võimsaks, mängides seejuures maha oma viimased krossid, st viimased suhtelisedki väärtused, mis neil on. Rändur, kes lootis leida varjupaika, on sattunud tegelikult lõksu, kust välja ei saa ta kunagi (maja vajub otsekui mulla alla, ukсед-aknad lüüakse laudadega kinni – see kujund viitab üsna otseselt mulda sängitatud kirstule).

Ka poeemis „Lugu valgest varesest” kordub paaril puhul tõdemus, et peale surma on elus vähe kindlat. Ebamääraselt põimunud häälte kaudu küsitakse poeemi 2. osa algul, mismoodi oleks kõige õigem elada – mida hinnata, mida põlata, võib-olla kohe enesetapp sooritada? –, ning sõnatakse samas, et inimene ei saa seda kunagi teada. Ainus, milles võib kindel olla, on see, et ükskõik mis moodi elu ka ei elataks, *kõik jääme dokki samal kail* (*Lugu valgest varesest*, lk 29). Edasi esitatakse seisukoht, et seetõttu oleks mõttekas loobuda püüdlemisest ja piirduda võimalikult tagasihoidliku ja ohutuga. Selle

mõtteavalduse suhtes, mis oleks mingil määral omistatav ehk Barbale, on jutustaja ilmselt irooniline, siis aga irooniline distants väheneb, sest isegi selle ironiseeritava vaatepunkti seest mõistetakse, et tegelikult ei rahulda inimest lõplikult miski, ka vaikne ankrus olemine mitte.

Mõned leheküljed edasi varieerib jutustaja oma kõnes sarnase kerge ambivalentsusega sama teemat: surmas võib inimene kindel olla, aga mis saab pärast, ta ei tea, mistõttu on tal ka raske otsustada, kuidas käituda siinpoolses elus. Ennekõike seisneb dilemma selles, kas askeetlikult nukrutseda ja leinata, lootuses, et see tagab edu teisipoolsuses, või on surm lõplik ja seega tuleks võtta maisest elust kõik, mis võtta annab. Näib, et jutustaja kaldub arvama pigem viimast.²⁹ Seega, kui inimene ka jõuab arusaamisele, et lõpuks lõpetavad kõik täpselt samas seisus, ei jäta ta sellest hoolimata püüdlust. Alalhoidlike arvates, kelle üle jutustaja ironiseerib, on selline käitumine põhjendamatu, jutustaja ja implitsiitse autori arvates paratamatu. Rohkem küll lüürikas kui „Loos valgest varesest” tekitab selline lõputu liikumine lüürilisele minale sageli eufoorilist rõõmu.

7.6. Lõpmatuse põhimõtteline kättesaamatus lõplikule inimesele

olukorrairoonia tunnetuse viimase alaliigina eristan nii mitmeski Alveri tekstis ettetuleva äratundmise, et kui inimene finitse olendina ka saab mingi kontakti infiniitsusega, siis on ometi selge, et lõplikult seda saavutada ta ei saa, tal kui inimesel on see põhimõtteliselt võimatu. Sellisena on tegu eheda eksistentsi-irooniaga romantilises võtmes.

Luuletuses „Tige valgus” õnnestub nonkonformsel protagonistil (ta annab ära oma jao sööminguroogadest) silmata korra seda, mis muidu on surelikele keelatud (ta näeb läbi müüri uuristatud august keelatud valgust). See kogemus võõritab ta täielikult igapäevastest toimingutest, ta hülgab kõik tavapärase ja hakkab oma ideaali jälitama, aga ei saa seda mitte kunagi kätte. Kui ka vahel tundub, et saak on juba peos, *kajab pääkohal õhust vaid pilkav naer* (Tige valgus, Tolm ja tuli, lk 115) ning otsinguid tuleb aina jätkata. Lõpuks jääb talle tõepoolest pihku killuke otsitult, ent samal hetkel tuleb tal surra: *Ja kui hetkel, mil sellesse silmad sa suruks, / hirmsa jõuga sind lennutab orgu laviin* (samas, lk 115). Kõrgemad jõud ei lase inimesel soovitud saavutada, sest see pole inimesele kui finitsele olendile lubatud.

Natuke mahedamates toonides kordub sama luuletuses „Karantiin”. Kui noorukile hetkeks tundub, et ta on jõudnud oma tõelisse koju maa ja taeva piiril, järgneb kohe tagasilöök. Selles luuletuses pole selleks dramaatiline surm, vaid häbistav ja alandav sattumine karantiini trellitatud akende taha, kus noorukit, kes püüdis maiseid sfääre selja taha jätta, tohterdatakse jälkide salvidega. Siingi sekkub seega mingi kõrgem võim, mis korrigeerib kindlal käel inimese püüdlusi ja surub ta raamidesse.

²⁹ 1989. a väljaandest on ka see koht välja jäetud.

Sama teemat arendab ka „Ühele hullule”. See, kes on saavutanud vabaduse, kontakti infiniitsusega, elab siinses elus pealtnäha väga kehvalt, ülejäänud peavad teda tema erilisuse ja kummalisuse tõttu hulluks, ta on sunnitud kerjama ja taluma rohkelt piinasid. Ent välisele viletsusele vaatamata on sellises inimeses varjul rikkused ja jõud, mida ei suuda hävitada mitte miski. Luuletuse finaali lubab oletada, et hullule maies elus osaks saanud kannatusterohkus on samuti osa kõrgemate jõudude plaanist, sest *Ma tean, sind rabaks pikselöö, / kui saaksid ahelaist kord vabaks, / sest muidu nagu leekiv mõök / su mõte välku ennast tabaks!* (Ühele hullule, Tolm ja tuli, lk 114). Finiitse elu korraldaja peab sedasorti hulle siinpooles viletsuses kinni hoidma, sest kui nad vabaneks, ähvardaks see kogu maailmakorraldust. Inimeses on seega peidus jõud, mis võiks universumis kõik teiseks muuta, aga realiseerida neid ei ole tema võimuses.

Olukorrairoomia tunnetus võrsub Alveri luules seega mitmesugusest lõhestatusest: inimene on lõhenenud sisemiselt, nii oma püüdlusilt kui ka emotsioonidelt. Samuti ei ole teda ümbritsev maailm harmooniline, vaid põimib alatasa vastandeid. Sellises maailmas on inimese saatuse, püüdlustele vaatamata, pidev nurjumine: eesmärged võivad seada ja nende nimel pingutada, aga lõpuks variseb kõik põrmu, isegi juhul, kui ideaalil on korra juba mantlisiilust kinni saadud. Ainus kindel toetuspunkt on teadmine surma paratamatusest ja kõike tühistavast loomusest. Ent kuna surma olemus jääb inimesele ikka varjatuks, ei ole surmgi pidepunkt, mis aitaks maist segadust korradada, väärtushinnanguid kehtestada ning õige ja vale vahel valida, mistõttu võib inimene tunda, et tegelikult ei otsusta tema oma elus suurt midagi, vaid allub tahtetuna mingitele tundmatutele jõududele. Inimolemist iseloomustab läbiv pidetus ehk irooniline määramatus ning teadlikkus oma finiiitsusest, mis ei lase realiseerida oma infiniitseid tunde, ehk sage saatuse iroomia kogemus.

Alveri ja Talviku luule põhiparadoks on paratamatuse ja vabaduse konflikt, mis kõrvuti loova ja vormiva printsiibi, teadvustamatu ja teadliku, loomuliku ja refleksiivse, looduse ja kunsti, üleva ja hea opositsioonidega on üks peamisi romantilise iroomia aluseks olevaid põhiparadokse (Immerwahr 1951: 177).

8. Luule luulest

Kaardistanud põhijoontes Alveri ja Talviku luules olukorrairoomia tunnetuse kui romantilise iroomia vundamendi, saab hakata lähenema romantilise iroomia tuumale. Romantilist iroomiat on sageli samastatud ennekõike (auto)metafaktiivsusega, fiktsionaalse illusiooni näilise purustamisega, millega kaasneb kunstniku positsioonilt omaenda teose, selle piiratuse vastu suunatud iroomia ning selle iroomia kaudu enda kui kunstniku piiratuse ületamine. Sestap vaatlen esmalt juhtumeid, kus Talviku ja Alveri luule võtab eneseleostavalt vaatluse alla iseennese.

8.1. Autometafiktiivsus Heiti Talviku luules

Jean-Marie Schaeffer tõi romantilise iroonia esimese tähendusena välja enese-piiramise, mille otseseks väljundiks tekstis on parabaas ehk jutustaja/lüürilise mina pöördumine publiku poole. Teise tähendusena eristas ta poeetilise enese-refleksiooni.

Parabaasi kohta Heiti Talviku luulest puhtakujulist näidet ei leia, kuigi üht-aegu üsna parabaaslik ning samas poeetiliselt eneserefleksiivne on luuletuse „Pihtimuskilde” 3. osa, kus lüüriline mina pöördub iseenda poole, võttes see-juures iseendast ja oma loomingust distantseeritud hoiaku (rõhutamaks endast eemaldumist on luuletuse algvariandis kasutatud pronoomen *mu* (Talvik 1929: 152) „Kohtupäevas” asendatud teise isiku pronoomeniga *su*). Pöördumise sisu on etteheide: lüüriline mina arvab, et tema värsid on oskamatult küündimatud ning elutegelikkusega võrreldes tuhmid.

Üsna sarnane, kuigi oma parabaaslikult ja refleksiivselt loomuselt märksa tagasihoidlikum on „Lauliku hommiku” 2. osa, kus nimetatakse (nagu kirjel-datud I osa paradigmaatilise võrdsustamise alaosas) halva enesetunde võimalike põhjustena kõrvuti füüsiliste vaevustega ka loomingulist inspiratsiooni, kasutades selleks vaimse palanguga vastuolus olevat madaldavat, kehalist metafoori (*salmikuist rase olema*). Neid kaht väikest tsüklit eristab teineteisest märkimisväärselt aga see, et „Pihtimuskilde” on kantud äärmuslikust pessimis-mist ja kibestumisest, „Lauliku hommik” on seevastu märksa mängulisem ja lõbusam, implitsiitse autori positsioonilt suurema distantsiga esitatud ehk enam rollimängulisena tõlgendatav, kuigi üldjoontes suunatud siiski ka iroonilisele enesepisendusele: lauliku värsse veerivad koolis rõõmsad piimakärsad (koomilisena ja lauliku tõsidust kahtluse alla seadvalt toimib siin ka riim *kärsse-värsse*), ent laulik ise taarub hommikuti koju purjuspäi ja nutusena, sest tunneb, et ta eluõnn on nurjunud, st ta võib olla küll saavutanud väärika staatuse suisa kooliõpikuautorina, aga inimesena on ta õnnetu, tema looming ei too talle rahuldust, vaid põhjustab kõhuvalusarnaseid vaevusi.

Pessimistlik enesepisendus ja -halvustus on läbiv mitmes teiseski Talviku luuletuses, kus lüüriline mina annab mõista, et tema puhul on tegu poeediga, ning võtab oma luule metapoeetiliselt otsesõnu kõneks. Selline sarkastiline alistumismoment on teravalt esil luuletuses „Eleegiliselt”, kus lüüriline mina ironiseerib veelgi kibedamas ja meelegeitlikumas võtmes oma loomingulise küündimatuse üle kui „Pihtimuskildudes”: *Milleks veel küttida kunsti / säravaid mantliääri, / kui minu vabisev käsi / hoida neid enam ei vääri?* (*Eleegiliselt* 1, Kohtupäev, lk 83).

„Nelja pildi” 3. osas ei ole traditsiooniliselt ülevate konnotatsioonidega luule asetunud mitte lihtsalt kehalisusega samale tasandile, vaid on langenud sel kujuteldaval skaalal veelgi, nimelt saanud sõgeda loomalikkuse väljenduseks: *ja minu laules rökkab hullund loom.* (*Neli pilti* 3, Palavik, lk 53).

Tsükli „Pohmeluslikke mõlgutusi” 5. osas on luuletamine väga tihedalt seos-tatud kaootilise ja häiriva segadusega inimeses, kes on kaotanud võime midagi tunda ja kelle rahuldamata kired on toonud kaasa mõtletegevuse häirituse.

Sellises hullumeelsusega sarnanevas seisundis kirjutatud värsid on *täis haua ekstaasi ja / ürgtuumas jäiselt pärvärsid / kui rauga fantaasia* (Pohmeluslikke mõlgutusi 5, Palavik, lk 59).

Luule on seega hullumeelsuse üks produkte, perverssuse üks ilminguid. Keerukama pildi luule ja haiguse seotusest esitab „Valm”, kus luule võrdkujuks on verine ja lihakarva õis, keda valged liiliad südamest jälestavad, ent kes ometi päästab need röövikute mürgist, meelitades kõik kahjurid oma õudustekitavatele õitele. „Valmi” moraal on: *Nii minu lauleski kunst õiteks muudab / kõik haiguseod, nii hästi kui ta suudab* (Valm, Kohtupäev, lk 92). Kunsti õied puhkevad seega haigusidudest, kunstis on paratamatult midagi negatiivset ja destruktiivset, kuid „Valm” näitab, milline on selle väidetava madaluse ja väärtusetuse teine tahk, nimelt mõjub ju kunst sellisena teraapiliselt, tervendavalt ja puhastavalt.

Tsükli „Pohmeluslikke mõlgutusi” 1. osas on lausunud eksistentsiaalse nurjumise temaatikaga kooskõlas: *Kukun viljaks valmimata / ja mu laul jääb salmimata, / igavesti salmimata / laul mu lõikuskuust* (Pohmeluslikke mõlgutusi 1, Palavik, lk 57). Seda tõeliselt väärtusliku loomingu saavutamatus motiivi kordab „Kohtupäeva” avaluuletus „Poeet”: *Ma iial polnud eht, / ei elus ega luules* (Poeet, Kohtupäev, lk 81), üritades nii ette tühistada ja pisendada kõike järgnevat.

Samamoodi ettetühistavana mõjub ka „Palaviku” 2., palavikulisema osa esimene luuletus „Ristimine”, kus lüürilise mina poole sööstab eredast valgusest sündinud pime vari, kellel on põlevad küüned, kuid silmis välkumas jää, ta ründab mina aju ja ajab marru ta meeled, mispeale *sääl, kus närbus luule habras taim, / nüüd loitvad elutule mustjad keeled* (Ristimine, Palavik, lk 39). Neist värssidest võib järeldada, otsekui polekski järgnevad tekstid üldse luule, sest see on ju närbunud, vaid paratamatu huku poole sööstev elu ise. Kas siinkohal on tegu romantikute ideaalile vastava, kuigi seejuures tumemeelse püüdlusega ühendada elu ja luule või hoopis sellise kujutluse üle ironiseerimisega, jääb lahtiseks.

Romantikute arusaamaga on aga üldjoontes kooskõlas neis värssides avalduv infiniitsus- ja täiuslikkuseiha ning inimliku finiiitsustunnetuse konflikt. Kõigis neis metapoeetilistes väljaütlemistes väljendub lüürilise mina veendumus, et see, millest ja kuidas ta tahaks luuletada, jääb luuletamata. Esimese rühmana esitatud näited tõdesid, et kõik see, mis seni on õnnestunud kirja panna, on tuhm, vääritud, hulluse kõrvalprodukt või sublimeerunud haigus, „Pohmeluslike mõlgutuste” 1. osa ja „Poeet” lisavad, et midagi enam, tõelist luulet ei olegi inimesel oma finiiitses ja pealegi ülekohtuselt lühikeses elus võimalik saavutada. Sellist menetlust võib pidada romantiliseks enesepiiramiseks ehk romantiliseks irooniaks, mis kombineerib eneseloomist ja -hävitust, sest vaatamata neile negatsiooniidele, tühistamiskatsetele ja enesetaandusele, on meie ees kaks kogu luuletusi. Subjekt küll püüdleb absoluutset poeetilist objekti, kuid mõistab samas, et inimesena ei ole tal võimalik seda luua. Sellisena on Talviku luule (päris viimased tekstid ehk välja arvatud), nagu taotlesid ka romantikud,

lähtealuselt dünaamiline, alati liikumas ideaali poole, kuigi kantud veendumusest, et see ei ole saavutatav.

Otsesema enesepiiramisnäite, mis sisaldab ühtlasi ka romantilist universaalsuspüüdlust, leiab ühest Talviku tuntuimast tekstist, „Dies irae” 12. osast, kus lüüriline mina nõuab: *Meie kohus on sundida saledasse stroofi / elementide pime raev (Dies irae 12, Kohtupäev, lk 111)*. Siin avaldub sama idee, mida väljendas Schlegel: kunstnik ei tohi jäägitult alluda oma inspiratsiooni-puhangule, vaid peab seda piirama ja vormima, dünaamilises pinges kohtuvad spontaansus ja kontrollitus.

Talviku ülim hoolsus tekstide viimistlemisel ja äärmine enesekriitilisus on sageli äramärkimist leidnud ka kriitikas, näiteks Bernard Kangro kirjutab: „Tunde ja intellekti vahekorra kohta on Talviku juures iseloomustav märkida, et ta oma tundeelamused ja kired seab mõtte terava analüüsi alla, nii et need kristalliseeruvad” (Kangro 1938: 469). Sellist loova ja kontrolliva alge koostoime nõuet võib laiendada üldisemaks romantiliseks universaalsuse-taotluseks, millega haakuva mõttekäigu (mis sest, et Talvik nimetab klassiliseks seda, mida romantikud nimetasid romantiliseks – oli ju romantikute eesmärk universaalne kirjandus, mis hõlmaks ka klassikalise) leiab Talviku esseest „Luule ja elu”: „Kohtume siin juba klassikalise kirjanduse ideaaliga, kus luule ja proosa, romantiline tundeelamus ja kaine eluvaatlus üksteisele lepitavalt kätt ulatavad” (Talvik 2004b: 125–126). Sellest 1937. aastal kirja pandud lausest ilmneb selgesti, et Talvik püüdleb vastandeid sisaldava ühtsuse poole. Seda püüdlust võib nimetada romantiliseks ning arusaamist ideaali tegelikust kättesaamatusest, nii eksistentsiaalses kui ka poeetilises sfääris, ja sellest lähtuvaid teksti ülesehitusvõtteid romantiliseks irooniaks.

Kui toetuda „Valmile”, saab väita, et kunst võib olla Talviku jaoks pingete maandamise vahend, vabastav lausumine, mis peaks leevendama ideaali kättesaamatusest ja iseendaga rahulolematusest tulenevat painet. Iroonia, mis Talvikul ajuti – aga siiski mitte läbivalt – on suunatud ahistatustunde vastu ja mis metapoeetiliste sisselöökidena sellesama küündimatuse aeg-ajalt otsesõnu tematiseerib, toimib üldjoontes samamoodi vabastavalt. Reflekteerides oma võimetuse ja painatuse üle, on lõpuks võimalik – nagu tõlgendas romantilist irooniat Peter Szondi – see kitsikustunne dialektiliselt ühtaegu säilitada ja ületada: öeldes, et ma ei ole eht ja mu värsid on tuhmid, on see mitteehtsus ja tuhmus fikseeritud, ent samas on see nimetamine kõnelejat oma ängist distantseerinud, lubanud iroonilis-kriitilisemat kõrvalpilku. Kui Talvik vabanemiskogemust „Palaviku” lõpus ka kirjeldab, ei ole ometi selgi juhul tegu lõpliku kohalejõudmisega absoluutse luuleni: *Nii lihast said valla mu meeled / ja Kiusaja lahkus mu leest. / Said ribidest kandlekeeled, / mis ootamas Mängumeest (Vabanemine, Palavik, lk 76)* – kannel kui potentsiaalsus on olemas, aga Mängumees kui potentsiaalsuse realiseering ikkagi alles saabumas.

8.2. Autometafiktiivsus Betti Alveri luules

Selliseid keerukaid mitmekordseid fiktsionaalse illusiooni topeldusi, ulatuslikke parabaase, mängu jutustajapositsiooniga jms, nagu seda on kirjeldatud näiteks Ludwig Tiecki näidendites ja teiste saksa romantikute teostes, Talviku luules ei kohta, samuti mitte ka Alveril, kuigi otseselt kunsti- ja luuletemaatikale pühendatud tekste (peaaegu kogu „Tolmu ja tule” viimane, 4. osa) on tal märksa rohkem kui Talvikul.

Parabaasigi kohta saab Alveri luulest tuua märksa rohkem ja puhtakuulise-maid näiteid, nimelt poeemidest „Lugu valgest varesest” ja „Ulla”. Nii mitmelgi korral võtab jutustaja neis poeemides endast teadliku jutustaja rolli ja pöördub sellelt positsioonilt publiku poole.

Esmalt on tema fiktsionaalse illusiooni esmatasandit lõhkuvad vaherepliigid eneseirooniliselt suunatud liigse kirglikkuse kujutamise vastu, jutustaja peatab end, et mitte muutuda ennastunustavalt tundeliseks. Näiteks keeldub jutustaja täpselt edastamast Vahaku kirglikku monoloogi, lubades lugejale edasi anda vaid selle põhisõnumi, sest tegelase pateetika on talle vastuvõetamatu: *Ma istuks pigem, sõrmed lahan, / kui järgnevaid et riime sean (Lugu valgest varesest, lk 31)*. Jutustaja võib keelduda ka lüürilisest ja tundelisest loodus-kirjeldusest, sest *aeg on keerand ilmatelge / ja meie maitset – sellep risti / lööd tänapäev kõik peisažistid* (samas, lk 46); ta võib endaga pahandada sellepärast, et ta tegelane on hakkama saanud siira armuavaldusega ja et tema jutustajana on olnud sunnitud selle kirja panema: *Ma olen pettund, tige – aga / need omad vitsad: sellel teemil / kes käskis alata poeemi?* (samas, lk 54); ta võib end eneseirooniliselt peatada, et mitte laskuda liiga pikalt kirjeldama armastajate idüllilooduse rüpes: *Stopp, Pegasus! See sõit kui jätkub, / saab meie laulust pastoraal. / Sind sellep veidi tiivust katkun: / sa lenda madalamalt, maad / et riivaks kabjad!* (samas, lk 56); ta võib end manitseda muutumast liiga pateetiliseks kirglikuks: *Ent vaole, ratsu! Sõnu raisat / ju küllalt...* (samas, lk 62).

Aga samas võib ta vastupidi kurta ka seda, et tema kangelane ei anna talle põhjust kirjutada suurest valust ja kirgedest, nii et ta saaks oma kirjeldustes tõusta muistsete suurvaimude kõrvale: *Mis tegema ent peab poeet, / kel sangar pettund, lootusetu, / ei page traagikasse rettu, / vaid peseb tedretähilt jahu / ja magab kümme tundi rahun?* (samas, lk 68–69). Poeemi lõpus väljub jutustaja taas jutustatava esmaselt fiktsionaalselt tasandilt ning annab kogu poeemile selle väärtust pisendada üritava raami, refereerides oma kahtlusi, et publik ei võta tema teost ilmselt sugugi mitte hästi vastu, ning nentides, et nüüd tuleb tal oma laulule kirjutaja leida.

Samalaadse enesepisendusega, millega lõppes „Lugu valgest varesest”, algab „Ulla”, kus jutustaja kõneleb mitmel puhul teadlikult jutustaja-kirjutaja positsioonilt, nõnda fiktsiooni mõistagi mitte purustades, vaid tekitades sellele juurde teise, samuti fiktsionaalse tasandi. Nimelt võrdleb jutustaja luuletamist „Ulla” alguses morfiumisõltuvusega, mille vastu ei saa. Implitsiitselt, aga vägagi ühemõtteliselt annab jutustaja seega oma tegevusele negatiivse hinnangu: tegu on taunitava ajaviitega, millest oleks targem hoiduda.

Sellises ennast pisendavas võtmes on ka kõik järgnevad metafiktiivsed katkestused: 7. osas kurdab jutustaja, et talle on ette heidetud, et ta ei oska õigesti leina kujutada, mispeale ta lisab, et kui ta ka üritaks põhjendada oma loomelaadi, siis *See pihtimus saaks liialt rusuv, / mind kuigi õnneks ükski hing ei usuks* (Ulla, lk 84). 20. osas kurvastab jutustaja, tunnetades oma võimetust, et pole suutnud teha Ullast sellist karakterit, nagu ta oleks soovinud ja nagu ta plaanis: *jahmataden näen, / et ainult tiibadeta hädavares / saand minu Ullast...* (samas, lk 90).

Ambivalentsust lisab olukorrale see, et jutustaja küll võtab otsesõnu omaks, et tegu on tema loodud-jutustatud kangelastega (*Seekord saab kangelase-maski Ulla* (samas, lk 81)), ent ometi ei ole tal õigupoolest mingit kontrolli nende üle, näiteks kaupmees Komorra surm tuleb tallegi saatuse ootamatu nuudikeerutusena, 24. osas on ta häiritud, kuna tegelane ei paku talle võimalust minna seiklema teispoolsusesse, sest Ulla enesetapukatse ebaõnnestus ja ta peab jätkama siinpoolsuses. Näib, nagu jutustaja ei olekski oma maailma looja, sest lõplikku kontrolli tal jutustatava üle ei ole. Nii oli see ka „Loos valgest varest”, kus jutustaja ei saanud otsustada, kuidas ta tegelased käituvad, tal oli vaid võimalus valida, kuidas ja mil määral nende sõnu edastada. Poeemi lõpus kordub samasugune enesepisenduse teenistuses olev fiktiivse tasandi vahetus nagu „Loos valgest varest”: jutustaja nimetab oma luuletamist halvustavalt värsside määrimiseks ning kuulutab tühimust kogu sellest loost.

Üldisele teadlikkusele oma kirjutuse fiktsionaalsusest osutab seegi, et korduvalt nimetab jutustaja oma tegelast „mu Ullaks”. „Vahanukus” on Piparpuud samamoodi nimetatud „me sangariks”, rõhutades nõnda teksti fiktsionaalset loomust ja ühtlasi irooniseerides Piparpuu hädise natuuri üle, nagu kirjeldatud töö I osas. Teistes Alveri poemides selline metafiktiivne tasand puudub.

Üsna selgelt väljendub Alveri poemide parabaaslikes fiktsioonitasandi-vahetustes soov oma loomisentusiasmi piirata ja vaos hoida, mitte anda täit voli emotsioonidele, vaid neid kaineitava kõrvalpilgu kaudu ohjata. Kui küsida, kuidas see enesepiiramine motiveeritud on, ei ole aga selget vastust kuskilt võtta. Alveri tekstidest ei ilmne, nagu oleks enesepiiramine vajalik selleks, et luuletaja ei mattuks oma loomingu ülevoolavas kaootilisusse, mis on põhjustatud soovist öelda kõike, aga päädib võimetuses üleüldse midagi kommunikeeritavat öelda. Korduvalt, kuigi samas ambivalentset on osutatud, et ajad ja mood on muutunud, mistõttu ülevoolavalt kirglikul stiilil pole tänapäeval enam kohta. Kuna aga Alveri suhtumine möödunud aegade mõtlemis- ja tunnetusviisidesse, nagu juba korduvalt välja toodud, pole ühemõtteliselt tauniv, siis ei saa seda põhjust pidada ainsaks ja võib olla ka mitte peamiseks, mis teda poemides (romantiliselt) irooniliseks enesepiiramiseks ajendab.

Schaefferi tõlgenduskäiku järgides võib aga väita, et hõlmavamal ideoloogilisel tasandil on Alveri eneserefleksiivsete parabaaside lähtealuseks nii nagu Talvikulgi poeetiline hoiak, mis on ideaalse poeetilise objekti loomise soovi (entusiasm) ja selle soovi täitumatus mõistmise (skepsis) kombinatsioon. Nii nagu Talvikulgi, peaks selline (romantiline) iroonia toimima vabastavalt:

mõistes oma võimetust luua ideaalset teost ja ühtlasi seda mõistmist otsesõnu tematiseerides ja sekundaarsel fiktsioonitasandil poeemi kaasates, saavutatakse selle suhtes distants, kaugem ja kõrgem vaatepunkt.

Kui vaadelda Alveri luules ettetulevaid metapoeetilisi eneserefleksiivseid seisukohavõtte, mis Schaefferi järgi on romantilise ironia teine võimalik tähendus, eristub siingi paar teemat, mis on neis kesksed.

Luuletades luulest, on Alver mitmel puhul kujutanud luulet ja luuletajat valesti mõistetute ja vääriti hinnatuina. „Piinlikus visioonis” kõneleb surnud poeet oma äärmiselt kehvadest matustest, kus kohale saabunud paar kodanlasest pseudoleinalist mõistavad tema ja ta luule üksmeelselt hukka. Kaupmehe jaoks seisneb luuletaja värsside tähendus vaid selles, kui hästi need müüvad; ka seltskonna-tšempion seostab luule ennekõike tuludega, mida selle pealt on võimalik teenida, ning kriitik ütleb otse välja selle, mis teiste kõnes oli tagaplaanile jäänud, nimelt: luuletaja värssid on nende arvates lihtsalt kehvad ja saamatud. Luuletaja pole oma elus suutnud olla piisavalt edukas ega ole müünud rohkelt oma teoseid, mistõttu ei vääri ta lugupidamist.

Motiiv luuletajate olemuslikust vaesusest ja ühiskonna seisukohalt heidiku staatusest kordub ka pealkirjata varases luuletuses „*Eile tuiskas, linnas löödi kella”, kus luulejumalal, kes muidu ainsana suudab astuda vastu inimest kõikjal kimbutavale finiiitsuspainele, käib lagunenu kingades ning on varbad tindiga mustaks värvinud. Mõneti teises võtmes ja teistes seostes räägib kunstile pühendunu kohatus- ja ebamugavustundest siinses maailmas „Ilus öde”.

Luuletuses „Luule eksiilis” tuleb esile teema, mida leiab veel mitmest teisestki Alveri tekstist. Esmalt kordub siin, kuigi otsesemalt kui kahes eespool osutatud luuletuses, mõttearendus, et kodanlased ei oska kunsti vääriliselt hinnata: *rahvas, harjund jooma halbu viinu, / kõik pärlendavad mahlad sõtkub poriks (Luule eksiilis, Tolm ja tuli, lk 153)*. Lauliku lahendus sellele olukorrale on tõmbuda ühiskonnast eemale, *et altaril, miks hulkade eest peidet, / kui viimne usklik ümmardada valgust* (samas, lk 153), teades, et ühel päeval tulevad kodanlased teda kõrbest otsima, kuna elu ilma tõelise luuleta pole võimalik. Sama mõttekäiku võib näha peitumas unustet monumendi kujundis sellenimelises luuletuses. Monumendist ei hoolita, tema ilu ja vägevus on mattunud linna tolmu ja nõkke, mitte keegi ei oska seda märgata, ent ühel päeval, kui kõik poevad äikse eest peitu, paljastub kõigist põlatu tõeline loomus: *siis ilmub tekkind sambaprakku / su nägu, hõbedaselt puhas. (Unustet monument, Tolm ja tuli, lk 154)*.

Samalaadne on ka „Vilepuhuja”, mis on esitatud joodikust kõrtsimuusiku lapse positsioonilt, kodutu rändurina kurdab ta oma viletsust: *Mind mõnitati, pilgati ja löödi, / mu osaks oli sandileib ja laiskus (Vilepuhuja, Elupuu, lk 249)*, ent kui ta paneb helisema oma flöödi, *mu hurjutajad kuulasid mu mängu, / ning üksnes Looja hingus läbis hooti / maailma, minu lahtilöödud nooti* (samas, lk 249). „Kunsti sünnis” jätab metslane, kes on saanud hakkama esimese kunsti-teosega inimkonna ajaloos, oma kaaslased maha, sest nende kombes ja eluviis ei rahulda teda enam, kui ta on saanud aimu sellest, millised rikkused peituvad kunstis. Ta lahkub, *Kuid su jälga džunglirohtu / jäi üks leegitsev lapsejalg*.

(*Kunsti sünd*, Tolm ja tuli, lk 161). Kohe ta kannule keegi ülejäänud purjus kambast ei asu, aga küllap selleks see jälg tema sammudest tekib, et ühel päeval oleks ülejäänuil võimalik talle järgneda.

Neis Alveri luuletustes võib näha paralleeli mõtteviisiga, mis oli omane Jena romantikutele, kellele olevik valmistas alatasa pettumusi, aga kes uskusid, et saabub särav tulevik, ja seda tänu kunstile. Romantikud arvasid, et nemad on selle tuleviku kuulutajad, sest oskavad näha oma kaasajas profaanse massi eest varjatuiks jäävaid salajasi märke, mis seda muutust ennustavad, nagu näiteks mõned kunstiteosed (nt Schlegeli jaoks Goethe „Wilhelm Meister”), mis viitavad eesootavale revolutsioonile otsekui majakad, kusjuures sellised uutmoodi teosed ei kuuluta ette mitte ainult kunsti, vaid kogu inimkonna uuestisündi. Jean-Marie Schaefferi arvates on Jena romantismis seega olemas hilisemate avangardliikumiste põhielemendid: oleviku tunnetamine masendavana, usk uutmoodi tulevikku, mis saabub tänu kunstile, eristus igamehekultuuri ja n-ö majakas-teoste vahel ning ka pohmelus, mille toob lohutu unistustest ärkamine. (Schaeffer 1999: 10–15)

Alveri tekstide laulik on pettunud teda ümbritsevas labases massis ja nende kommetes, ta pühendub oma kunstile, sest on enesekindlalt ja teiste seisukohast kahlemata üleolevalt veendunud, et ükskord on kunsti praegu hoolimatult priiskavatele kodanlastele vaja: *Ta teab, et sama jõuk, kes, huulil vanded, / nüüd kõike igavesti-kaunist trotsib, – / käes sooblinahad, kuld ja teised anded, / kord nuttes kõrbest kadund luulet otsib* (*Luule eksiilis*, Tolm ja tuli, lk 153). Looja hingusest õhkuva kunsti kaudu on võimalik labasus ümber pöörata ja kodanlastel puhastuda, teinekord tajuvad vilepuhuja õelad hurjutajad seda tahtmatult juba praegu.

Möte, et kunst on üllas, ainus võimalus mingilgi määral astuda vastu inimlikule infiniitsusele – kuigi samas siiski äärmiselt vastuoluline ja riskantne, sest lisaks sellele, et kunstniku saatust on maises elus taluda materiaalist vaesust, seostub kunst Alveri jaoks mitmel puhul mürgisuse ja haigusega –, on Alveri metapoetilistes tekstides üks läbivaimaid. Erinevalt Talvikust ja oma lüroepiliste tekstide jutustajast ei kurda Alveri poeedist lüüriline mina oma küündimatust, vaid satub sageli trotslikku, vahel lausa eufoorilisse rõõmuseisundisse.

Pealkirjata luuletuses „*Eile tuiskas, linnas löödi kella” pöördub lüüriline mina seejärel, kui on tundnud, et ei kavatse vaglale veel alla anda ja et tema elunälg on suur, just nimelt luulejumala poole. Luule on parim viis kustutada oma elunälga, see on vastuhakk infiniitsuse ähvardusele, kuigi samas ka vangistus (*Heidan, luulejumal, sinu vangiks* (**Eile tuiskas, linnas löödi kella*, lk 16)), seega romantiliselt irooniline vabanemine, mis on saavutatud enesepiiramise kaudu.

Samasugust vastandite pinget võib tunda ka luuletuses „Raugad”: luule näitab lambiga teed ning on alati noor ja majesteetlik, jagades neid kvaliteete oma järgijaga, mis sest et pealtnäha on tegu igapäevaelus saamatuks muutunud raukadega, ent rajad, kus tema kannul elu jooksul käidud on, on sellele vaatamata olnud rasked ja jäätunult reetlikud.

„Hulkuva laeva” kangelased on hoolimatult selja taha jätnud tavapärase elu ning asunud otsima priiust ja puhast vett. Nad ei säästa end ja on valmis võtma kõiksugu riske, sest elule vanas pehkvilas maailmas on isegi surm eelistatavam. Need, kes on tulnud laeva meeskonnale joogivett tooma, saavad tasuks *paar pudelit rummi ja haiguseod* – / *poesia marmorist lauba* / *me anname pääl-kauba* (*Hulkuv laev*, Tolm ja tuli, lk 124–125). Sõltumatu trotsi ja infiniitsusotsingutega seostuvad – kui mitte suisa ei võrdsustu – ühtaegu luule ja nakkav haigus. Ehk on nakkuslikkuse kujundi kaudu tahetud öelda, et neile, kes on kokku puutunud selliste normist irdunud ideaali jälitajatega, võib samuti hinge sügeneda rahutus, mis sunnib neid oma väärtushinnanguid muutma ja harjumuspärasest elukorraldusest loobuma. Luule on seega tee priiuseni, rännak, kus mööda minnes püütakse saagiks taevast kuu, aga samas on rändurid haiged, ja kes terveks ei saa, see ju teadagi sureb. Nõnda liigub hulkuva laeva meeskond kahe vastandliku jõu pingeväljas: pilgud suunatud ideaalile ja infiniitsusele, aga kehas idanemas surm, finiiitsuseähvardsus.

Kahes Alveri luuletuses on kunst otseselt seotud mürgisusega. „Kunstile” ütleb, et kunstil on kogu aeg skorpioni nõel rinnas ja et kunsti puudutus teeb püha vee mürgiseks. Luuletuses „Meistrile” täitub suure surnud meistri teoste lugeja tuba mürgiste aurudega. Neiski tekstides kordub mõttekäik, et kunst on ühtaegu vabastav, kokkupuutes infiniitsusega ja võimsam kui siinpoolne lõplik elu (*su kõrval jõuetu ja laastat* / *näib loodus, kuigi oled juba* / *sa surnud seitsekümmend aastat* (*Meistrile*, Tolm ja tuli, lk 156)), aga sellisena inimesele kui finiiitsele olendile siiski ohtlik, hukutav, oma võimsuses lämmatav.

Kunstis varjuv hävitav potentsiaal on kõneks luuletuses „Maalija lõvi-puuris”, mis esitab metafoorsemal kujul kui eespool kõneks olnud parabaasid kunstniku enesepiiramise ja lõpmatu rahulolematuse teema. Kunstnik teab, et ei jää mitte kunagi oma saavutustega rahule, kuid sellele vaatamata ei suuda ta oma kunstist loobuda. Väärtuslik on loomisprotsess ise, seda kunstnik jaatab, kuid valmisprodukti eitatakse, kuni selleni välja, et see võib kunstniku sootuks hävitada, nagu infiniitsusel korraaks kuuehõlmast kinnisaamine paiskas inimese surmakuristikku luuletuses „Tige valgus”.

Neis Alveri metapoetilistes seisukohavõttudes avaldub seega samuti pinge, mis tekib ideaalse ja reaalse vahepeal olekust ning mida on peetud romantilise iroonia üheks tähenduseks. Talvikul seostus see irooniline pinge ühesemalt refleksiooniga oma tegeliku võimetuse üle luua ideaalne teos, Alver on oma kunstiteemalistes luuletustes eksistentsiaalselt üldistavamal astmel: ta näeb kunstis vastuolulist liikumist kõrgema ja puhastavama poole ning selles osas ta endas ega oma võimeis ei kahtle ega halvusta end, ent ta teab, et finiiitse olendina infiniitsust jälitama asudes on ta määranud end ise surmale, nakatatud ravimatust haigusest, sest talle kui inimesele on ideaal oma täielikus kohalolus talumatu, mürgitav, tappev. Kunstiteemaatikaga seoses kordub seega Alverile nii omane inimest lõhestav irooniline vertikaalne liikumine ühtaegu skaala mõlema otsa poole.

Luuletus „Lepitus” toob samuti ühe näite sellest, kuidas kunstis segunevad vastandlikud alged, jõudes sünteetilise lahenduseni, mida ei saa öelda eespool

kirjeldatud eksistentsiaalse pinge kohta. Nimelt lepib ja rahustab mõtlik muusa tülis ja hullunud mõistuse ja tunded. Sama teema kordust, küll märksa grotesksemas ja madaldavamas võtmes, võib oletada luuletuses „*Quasi una fabula*”, sest pole välistatud, et mõistusevarese kähe laul, mille kutsus esile südamevilja nokkimisest saadud joobumus, on luule.

Lõpetamaks ülevaadet Alveri metapoeetilistest tekstidest, võib veel ära mainida paar teemat, mis tema kunstile pühendatud luuletustes esile tuleb. „Doom” annab mõista, et kunst on lahendus, mis saabub siis, kui kõik muu on käest mängitud ja lahendustesse enam ei usuta, vaid ollakse valmis hoolimatult surmale vastu astuma. „Pilt” kordab sama: kuigi elu võib olla irooniline segadus, kus väärtused pidevalt ja hõlpsalt iseenda vastandeiks pöörduvad ja iga-sugused saavutused on vaid näilised ja tühised, kukub kunstniku vaimust viimaks ikkagi üks pilt, mis oletatavasti ei hävi nii hõlpsalt ega ole nii tühine kui kõik muu finiitsuse valda kuuluv. „Irdumus” on märksa pessimistlikum: kunsti ei hinnata vääriliselt ning ta on sattunud töömajas kraasima ja kuduma, ja kui taevast kukubki äkitselt tähekild ehk kui kunst suudab välja murda talle eraldatud ahtalt alalt ja oma alandatud seisundist, jääb see lüürilise mina arvates siiski märkamatuks ja tarbetuks pingutuseks: *Mägedel tiibu mu ind / laotab kui lumine lind / üksi ning ilmaaegu.* (Irdumus, Elupuu, lk 250)

Kahes Alveri luuletuses on väljendatud arusaamist, et keel ja luule on võimetud väljendama inimese tundeid nende ehtsuses. Pealkirjata „*Tõepoolest, pole kuigi raske” kurdab, et siiraid tundeid pole võimalik luulevormi panna ja seeläbi säilitada, sest luule rajaneb paratamatult mingitel piirangutel, aga kõik, mis on piiratud, ei kesta. Sama kordab ka „Kuue killu” viimane osa, mis mõtete kohta väidab: *tähtsaimad aga ei mahu / kunagi sõnusse* (Kuus kildu 6, Elupuu, lk 223). Siingi avaldub irooniline pinge kujuteldava ideaali ja seda mitte-võimaldava tegelikkuse vahel.

9. Eksistentsiironia ületamisest

Viimaks tuleb küsida, milline on iironia roll üldisemalt Alveri ja Talviku suhestumises ümbritsevaga. D. C. Muecke on romantilise iironia kontseptsiooni interpreteerides öelnud, et romantikute järgi peab maailma irooniale vastama omapoolse iironiaga: vaadeldava iironia vastu saab instrumentaalse iironiaga (Muecke 1982: 23). Ka René Wellek arvab, et romantikute iroonilisus peegeldab omal moel maailma iroonilisust, sest ainult ambivalentne hoiak suudab haarata paradoksaalsena tunnetatud maailma vastuolulist totaalsust (Wellek 1966: 14). Seda, et Talvik ja Alver näevad maailma enamasti vastuolulise ja iroonilisena, näitasid 5. ja 7. alaosa. Mismoodi nad tunnetavad kitsamalt luule (kunsti) ja poeediks olemisega seotud iroonilisi olukordi ning kuidas ja kuivõrd romantilise iironia kontseptsiooniga kooskõlas üritavad seda iironiat ületada, näitas eelmine, 8. alaosa. Nüüd saab küsida, kas nende luules on ka vastuseid teistele kesksetele olukorraiironilistele konfliktidele. Kas pakutud lahenduste hulgas on ka iironiaga irooniale vastamist?

9.1. Eksistentsiaalse ängi ületamatus Heiti Talviku luules

Talviku esimesed luuletused, nagu näiteks „Sügiseleegia”, „Hälbimus”, „Hilis-sügis” II, „Nägemus”, „Videvik”, on kantud tõsimeelsest ja siirast kurbusest ning finitiitsusängist. Maailma üldist irooniat tajutakse kõikehaarava ja kõikjal-olevana, selle ohvrina nähakse kogu inimkonda, keegi ei saa astuda sellest niisama lihtsalt väljapoole. Varasem hierarhiline, kindlapiiriline maailmapilt (nn suletud maailmapilt) on hävinenud, uue kõikjale tungiva avatusega on esialgu raske harjuda.

Et maailma üldise irooniaga ja inimolemise iroonilise kitsikusega (inimene kui oma teadmistes ja võimetes finitne, kuid soovides ja unistustes infiniitsuse poole pürgiv olend) leppida ja sellest üle olla, tuleb romantiliste ironistide järgi võtta enda ja oma olukorra suhtes teadlik ja irooniline hoiak. Kathleen M. Wheeleri käsitluse kohaselt peab enesest distantseeritus olema nii kaugeleulatuv, et lubab nautida ka kõige teravamast eneseparoodiat, ja teiseks, romantiline iroonia on tihedalt seotud huumori kategooriaga (Wheeler 1984: 18–19).

Need aspektid Talviku varastes tekstides puuduvad: lüüriline mina ei suuda endast ja oma iroonilisest kitsikusest piisavalt distantseeruda, et vabastava iroonia ja huumoriga iseenda üle naerda. Irooniline ülenemine ei saa toimuda ka seetõttu, et lüüriline mina väärtustab selguse, kindluse, vastuoludeta harmoonia (vt nt põhiliselt küll kaosevisioonidele keskenduva „Palaviku” avaluuletust „Legendaarne”, kus lüüriline mina matkab kõrgemast nägematust jõust juhitud ja loodusega samas harmoonilises rütmis toimivana helge igaviku poole), kui et lepib vastuolude koosseksisteerimisega, n-ö vastuolude harmooniaga, milles sisaldub kaootilisuse, suhtelisuse, määramatuse element.

Talvik ei usu revolutsioonidesse, sest uue korra loomise ja lahenduste toomise asemel suurendavad need kaootilisust veelgi (vt nt „Järel revolutsiooni”, „Surmatants”, tsükkel „Dies irae”). Tema luules pole kohta pealiskaudsel ja lihtsameelsel revolutsioonivaimustusel ja mässutuhinal, vastupidi, igasugused järsud muutused ühiskondlikus sfääris tekitavad pigem õudu, sest pärast mitut romantilisest ja idealistlikust maailmaparanduspüüust alguse saanud sotsiaalset revolutsiooni on teada, et nood toovad endaga kaasa palju vägivalda ja saavutavad harva, kui et mitte kunagi, loodetud tulemust.

Talviku revolutsioonivisioonides on üldise iroonia tunnetust, on teadlikkust olukorrast ja iseendast, on selle olukorra ja iseendagi vastu suunatud irooniat, aga olukorrast üleolemiseni ei jõuta, sest uue kaoseülese ja sellega arvestava tasakaalu otsimise asemel pööratakse pilk kaose-eelsesse (või kaosest mitteteadlik olemise) aega, kuigi samas on lüürilisele minale selge, et sellesse aega ja kadunud väärtuste juurde tagasipöördumine pole võimalik. Sestap mõistab ta, et on vaja hakata otsima uusi, uue ajaga kooskõlas olevaid ideaale, kusjuures nende uue (avatud) aja lahenduste hulka kuulub muu hulgas ka iroonia, mis sihituna just sellesama avatuse vaimuga paratamatult kaasneva inimelu paradoksaalsuse ja kaootilisuse tunnetuse vastu võib viia kitsikustunde ületamiseni.

Sellelgiipoolest saab loetleda veel hulga luuletusi, kus üldise iroonia tunnetusega ei kaasne sellest iroonilist üleolemist, näiteks sobivad siia „Mu mõtted”, „Tantsi”, „Üle haudade”, „Neli pilti”, „Eleegia” (lk 56), „Pohmeluslikke mõlgutusi”, „Tõde”, „Ahastus”, „Rabas”, „Poeet”, „Eleegiliselt”, „Vaenlane”.

9.2. Blasfeemiline ülenemine

„Blasfeemiline ballaad”, „Don Ramon”, nende luuletustega villonlikult bravuurilt sarnane „Pohmeluslike mõlgutuste” 4. osa (seda seost kinnitavana võib interpreteerida sellele luuletusele esmailmumisel antud pealkirja „Minu testament” (Talvik 1931: 510)) ja „Paaria” ning sama teema jätkuna loetav „Haige” on kõik omamoodi iroonilised reaktsioonid inimelu finiiitsuse ja surma paratamatuse tunnetusele.

Teed inimliku kitsikustunde ületamiseks ei nähta mitte oma ängi mahasalgamises ja enda eest varjamises, vaid vastupidi selle teadvustamises, just oma kehalise allakäigu, surma kui inimliku finiiitsuse nurgakivi ning sellega kaasneva hirmu terava ja selge teadvustamise kaudu püütakse surma ja surmahirmu ületada ja trotsida; ei lasta hirmul oma teadvust halvata, vaid püütakse talle aktiivselt vastu töötada, seda eriti just „Blasfeemilises ballaadis” ja „Don Ramonis”, kus lüürilise mina tasandil seatakse surmahirmule irooniliselt vastu surma ülistus, mis, lähtudes aukartusetult positsioonilt ja kasutamata seetõttu kõrgstiilset retoorikat ja õhutamata ülevustunnet, püüab surma tähtsust hoopis vähendada.

Oma finiiitsust ja elu vastuolulisust irooniliselt kiites kogetakse vabanemistunnet ja oma piiratuse ületamist, kinnitust sellele seisukohale leiab Bernard Kangro artiklist „Heiti Talviku *Kohtupäeva* loomingu taustast”, mille kohta ta teisel on kirjutanud, et Talvik on selle ise üle lugenud ja kontrollinud (Kangro 1981: 185), ning kus seoses „Blasfeemilise ballaadiga” on mainitud, et „värsid on just masendusest vabastajaks, misjuures loomishoog tõuseb vahel isegi joovastavaks lõbutundeks” (Kangro 1938: 469).

Rohkem implitseeritava autori tasandil lisanduv (aga ka lüürilise mina tasandil mõneti ilmnev) romantilistele ironistidele omane paradoksaalne teadmine, et kumbki poolus ei saavuta teise üle lõplikku ja kestvat võitu, hirm ja bravuurne üleolek võivad iga hetk teineteiseks üle minna, lisab eneseiroonilise nüansi ning tugevdab kõrvaltvaatajalikku ja distantseerunud positsiooni.

„Kui mustavad udud” ei nimeta otse surma, kuid küllap siiski räägib see luuletus enesehävitusest, mis sest et lõbusatoonilisest, haakudes sellisel ükskõiksuse ja üleoleva lõbususe segust moodustunud hoiakult eelnimetatud tekstidega. Samas näiteks luuletuses „Uljal” on bravuur kõigest petlik pealispind, millega püütakse oma eluängi lämmatada ja enda eest peita, nõnda seda tegelikult ületamata.

„Paarias” ja „Haiges” on teadlikkus surmast ning oma kehalisest ja ka hingelisest allakäigust samamoodi väga selgelt esil, kuid tundub, et see ei too endaga kaasa vabanemist. „Paaria” teises osas võetakse karikatuuriselt teravasse

ironilisse perspektiivi inimese kehamehhaanika, sellise kujutuse taga on ilmne lüürilise mina ahastus. Kas võib siin aga aimata ka püüdu ületada nende liialduste ja anatoomilis-asiste taanduste kaudu oma kehalisuse finiitsuspaine? „Haiges” on tunda samasugust üleolevat suhtumist surma nagu „Blasfeemilises ballaadis” (nt *Miks ikka kohtupasun veel ei unda?* (Haige 1, Palavik, lk 88–89)), kuid see ironiline üleolek ei too vabanemistunnet, vaid suubub resigneerunud ükskõiksuses: *Kuid milleks enam tühjast lüüa lärmi, / kui juba tubaka- ning õllemaigus / on tunda Surma mõrkjat põhjapärmi?* (Haige 2, Kohtupäev, lk 88–89).

9.3. Modernne paroodia

„Palaviku” lõpuluuletuste hulka kuuluv as palas „Laip rannal” sooritatakse ironiline vabanemisakt omalaadse võtte abil. See Talviku luuletus osutab intertekstuaalsete allusioonide kaudu Charles Baudelaire’i „Raipele”, ühele Euroopa 19. sajandi dekadentsi kuulsamale esindustekstile. Samas seab Talvik luuletuse teises osas kogu eelneva pilklikult naervasse perspektiivi, ironiseerides nõnda nii dekadentsile kui ka omaenda „Palavikule” omase langus- ja surmateemade lembuse üle.

Linda Hutcheon on sellist menetlust nimetanud modernseks paroodiaks, mis erineb tavalisest paroodiast. Klassikaliselt on iroonia pilke teenistuses, modernses paroodias loob iroonia aga ennekõike kriitilise distantsi, nii et respekt paradeeritava suhtes pole seejuures välistatud. (Hutcheon 1978: 468)

Talviku puhul tundub selline tõlgendus vägagi usutav, sest on ta ju ise nimetanud Baudelaire’i üheks oma peamiseks eeskujuks kirjutama hakkamisel (Kaelas 2004: 200). Modernne paroodia on emantsipatsioonakt. Paroodia kui eelneva struktuuri inkorporeerimine ja sünteesimine võib osutada eelneva traditsiooni või eeskju mõjust vabanemiseks, vana inkorporeerides ületab modernne paroodia mineviku dialektiliselt ja ironiliselt. Modernne paroodia pole mitte minevikust rõhutatud, vaid minevik on teda rikastanud. (Hutcheon 1978: 471) Selline tõlgenduskäik sobib hästi seletamaks Talviku ja Baudelaire’i, laiemalt kogu dekadentliku mõtteviisi suhteid: algsest kiindumusest ning mõtte- ja tundeasluusest ironilise ülekasvamiseni, mis ometi ei välista jätkuvalt lugupidavat ja hindavat suhtumist.³⁰

³⁰ Karl Muru on Betti Alveri poemi „Lugu valgest varesest” suhet Puškini „Jevgeni Oneginisse” nimetanud travesteerivaks ja ironilis-pahupidiseks viipamiseks (Muru 2003: 32–33, 43) ning teisel paari lausega seda suhet avanud: „Siiski pole „Lugu valgest varesest” mingi kogemata matkimine. Luuletajat on ilmselt lõbustanud aadli-aristokraatia ülakihtidest pärit tüübi pseudoteisik asetada meie tookordsesse maavillasesse tegelikkusesse, rahatõusikute ja tõusikintelligentsi keskele, viia kujutus groteskini ja niimoodi välja naerda kompromissile läinud peategelane koos selle tralliv-pillav-surolla-tahtva seltskonnavahuga, kes teda ümbritseb.” (Muru 1975a: 93). Kas siinkohal sobiks samuti modernse paroodia mõiste, vajaks lähemat võrdlevat tekstianalüüsi, kuigi esmasel hinnangul näib, et Alver ei suhestu Puškini kui eeskujuga mitte niivõrd

9.4. Trots ning paradoksaalsuse aktsepteerimisest võrsuv dünaamika

Kuigi Talvik ei nõua revolutsiooni, ei järeldu sellest sugugi, nagu oleks tegu paadunud reaktsoonääriga, Karl Ristikivi on Talvikut iseloomustanud progressimeelse konservatiivina: „oma põhiolemuselt on Talvik alati olnud konservatiivne ... Aga see polnud mingi kivinenud traditsioonide austamine, oleva lõputu kordamine, vaid kogu aeg kasvav ja arenev” (Ristikivi 1996: 224). Kes on loobunud kasvamast ja arenemast, see pälviv hukkamõistu: „Dies irae” 10. osas heidab Talviku lüüriline mina eesti poeetkonnale ette ümber kustund lambi tukkumist, tsükli „Jumalate hämaras” 1. osas kurdab otsesõnu muutuste vaibumist, 3. ja 6. osas manitseb loobumast trotsist, taunib mõttelaiska dogmadega rahuldumist ja nõuab väärtuste püstitamist iseenda kaudu. Talvik ei usu, et lahenduse tooksid järsud ja vägivaldsed revolutsioonilised pöörded – muutused peavad alguse saama eelkõige inimese enda sisemuse uuendamisest („Eleegia”, lk 104), muuta ei tule mitte vormi, vaid sisu.

Avatud ideoloogia ei välista ka varianti, et loobutaks üldse igasuguste ülemate, tegevust juhtivate ja olemist mõtestavate eesmärkide püstitamisest ja suunataks kõik näiteks totaalse nihilistliku iroonia perspektiivi, kuid nii radikaalset lahendust Talviku luulest ei leia. Talviku lüüriline mina jääb püüdleva tuumi, kuid vastupidiselt varase „Hälbimuse” vastuoludeta harmoonia ihale kujutleb ta neid „Kohtupäevas” irooniliselt dünaamiliste, kuumade, tukslevate, ürgnoorte ja disharmooniliselt muutlikena (vt „Jumalate hämaras” 10).

Tõde jääb käegakatsutavalt saavutamata: *Meie jumal jääb inimkätest voolimata (Jumalate hämaras 8, Kohtupäev, lk 119) ning Läind luhta maine teotsusosk / ning Messias – ei see veel ilmu...* (Jumalate hämaras 11, Kohtupäev, lk 121), kuid selle valgel on siiski julgem jätkata oma trotslikku võitlust iseendaks saamise nimel siinses paradoksaalses elus: *Üle me uljalt vallanduvi hiuste / paradiisi valgus lööb haljendama hilju (Jumalate hämaras 8, Kohtupäev, lk 119).* Tuleb lahti öelda olemasolevast, millesse enam ei usuta, ja asuda julgelt otsima uut, kuigi pole täpselt teada, milles see uus seisneb: *Vabana kõigist patroonest, / kinnisilmi ma sooritan hüppe / põlevast hoonest / siniste tuulte rüppe (*Elada nii kui enne, lk 22).*

Püüdlemine püüdlemise pärast, trots trotsi pärast tõuseb iseväärtuseks, inimvõimete ja -eksistentsi piiratus ajab mõistagi jätkuvalt meeletehetele, kuid kui näiteks luuletuse „Milleks mulle tiivad” finaalis paluti resigneerunult

teoseülesel tasandil, vaid mängib rohkem laenatud süžee- ja vormidetallidega, nii et selle suhte tähenduslik rõhk ja irooniline pilge jäävad fiktsionaalse maailma sisse (Alver kõrvutab selle intertekstuaalse viipe kaudu implitsiitselt eesti tõusikuid vene kõrgaristokraatiaga, et nii veelgi rõhutada esimeste naeruväärsust), mitte ei lahka enda kui kirjaniku suhet puškinliku kirjutamisviisiga, nagu tundub tõenäoline Talviku ning Baudelaire'i ja laiema dekadentsi puhul.

hauarahu, siis tsüklis „Jumalate hämaras” tuleb *meelt heita – ning elada siiski*. (*Jumalate hämaras* 5, Kohtupäev lk 117–118).

Talviku esimestes luuletustes tekitab maailma antiteetilisuse mõistmine ja pidevalt igasugustele piiridele takerdumine ängi, kuid hilisemates luuletustes on elu paradoksaalsusega lepitud ning vastuoludest võrsuv dünaamika hoopiski väärtustatud.

Ühes varasemas luuletuses „Ärkamine”, mida kogudesse pole kaasatud, seisneb lahendus just selles, et lüüriiline mina suudab näha elu kogu selle muutlikkuses, vastandite vaheldumises. „Kohtupäeva” lüüriiline mina avastab, et paradoksaalsel kombel tuleneb piiride teadvustamisest kindlus- ja vabanemistunne: *ja tema seaduse raskus / meid vabaks ja võimsaks teeb* (*Orjade koor* 1, Kohtupäev, lk 125). Teiseks, mõistnud elu vastuolulisust, jõuab ta – samuti paradoksaalse – järelduseni, et just nii see peabki olema: ainult vastuolusid ületades on võimalik läheneda oma eesmärgile: *Vajame ahelaid, et neid murda / ikka ning uuest’* (*Orjade koor* 2, Kohtupäev, lk 126), kusjuures maksab tähele panna, et see otsimine ja trotsimine kulmineerub kunstniku loomingulises pinges: *Loomingu pingest kõik liikmed vahul, / noored, me sirgume veel!* (samas, lk 126). Talviku tõde „Kohtupäevas” on liikumine, mitte leidmine.

Talvik on teadlik nn suletud maailmapildi lõplikust lagunemisest ja elu paratamatust iroonilisest vastuolulisusest ja dünaamilisest paradoksaalsusest, millele ta mõnikord suudab vastata omapoolse irooniaga ja saavutada seeläbi ülenemistunde, mõnikord aga mitte, mistõttu ei saa romantilise iroonia printsiipi pidada Talviku luules keskseks teljeks.

Kui aga iroonia pole Talviku luules kõige aluseks olev vaatepunkt, siis mis sellel positsioonil tema luules asub? Talviku nn dekadentsiluules (st eelkõige „Palavikus”) on selles asendis surm. Surm tähendab kõige lõplikku hääbumist, uinumist, kustumist ja hangumist, mistõttu suurendab see teadmine sageli kannatava mina ängi ja ahastust, kuigi on ka luuletusi, kus surmal palutakse saabuda kui leevendaval päästjal ja vabastajal („Milleks mulle tiivad”, „Elegiliselt” 2).

Talviku luulet on tõlgendatud teena hingelise puhastumise poole (Aspel 2000d: 305–306) ja küsitud selles seoses „Kui öös peituvad vastse päeva olemisid ja hävineb kõik tõeliseks eluks ülearune, miks siis surmas ei või olla taassünd, hingelise puhastumise algus?” (Erelt 1990: 120). Talviku surm surmab kõik ja lõpuks ka iseenda, nii et algul ühemõttelise ja lõplikuna tundunud häving peidab endas tegelikult võimalusi puhastunud tahte ärkamiseks, edasiminekuks ja trotsiks, mis on vundamendiks Talviku järgnevatele, „Kohtupäeva” programmilisematele tekstidele.

Iroonia pole Talvikule mitte eesmärk omaette, vaid vahend, üks võimalik vaheaste. „Palavikus” on tuumsel positsioonil surm ja „Kohtupäevas” trotslik tahe, kitsamas plaanis ka poeedi-missiooni rõhutamine.

Vladimir Jankélévitch on näinud tahtel ja iroonial omajagu sarnasusi, ta väidab, et tahe on iroonilisem kui kirg. Kirglik iha soovib eesmärki, aga mitte vahendeid, ühtlasi soovib ta saavutada eesmärki otsekohe, maagiliselt ja naiivselt, aga mitte dialektiliselt. Kirg tahab läbiseigi võimatut ja võimalikku

(kulda, kuulsust ja kuud). Tahe aga püüdleb eesmärki vahendite kaudu, ta tahab koos vahendeid ja eesmärki. Nagu on öelnud Gorgias, ei taha inimesed mitte seda, mida nad teevad, vaid seda, mida silmas pidades nad midagi teevad. Kes joob ravimit, ei joo seda mitte selleks, et mõru maiku kannatada, vaid et terveneda; kes sõidab merd, ei tee seda mitte selleks, et rohkelt ohtusid kogeda, vaid et rikastuda. (Jankélévitch 1964: 78) Tahe nagu irooniagi mõistab, et eesmärgi saavutamiseks on vaja vastandite koostoimet, on vaja usaldada teinekord vägagi ebameeldivaid vahendeid – hüljata seni kõik kindel tundunu, julgeda hüpata tundmatusse, leppida kättesaamatustundega –, et läheneda oma sihile, ideaalile.

Nagu eespool osutatud, on olukorrairoomia tunnetus Talviku ja Alveri luules suures osas taandatav ühele põhikonfliktile, nimelt inimeses ja teda ümbritsevas lakkamatult pingeid tootva paratamatuse ja vabaduse opositsioonile. Ka Schlegeli järgi on inimene paratamatuse ja vabaduse süntees, kuna aga paratamatust jagab ta kõige madalamate olenditega, järeldub, et tõeliselt inimlik ala on vabadus. Vabadus on ühtlasi tahte kuningriik. (Le Blanc 1996: 47–48) Inimesena aina vabamaks saada tähendab seega olla aina tahtelisem – mida Talviku „Kohtupäeva” programmilised tekstid just nimelt nõuavad –, tahe toetub omakorda irooniatunnetusele ja selle omaksvõtule.

Irooniaga kaasneb distants ja kõrvaleastumine, rohkem seostatakse seda intellektuaalse kui emotsionaalse algega, rohkem mõistuse kui kirega. Talviku lüüriline mina oma maailmavalu algul eemalt vaadata ei suuda, ta on märganud elu häirivat iroonilisust ja jääb ka ise täiesti selle meelevalda, võimetuks iroomia ohvriks. Hiljem aga on ta suuteline sellest eluteatrist mõneti ka distantseeruma, võtma publiku, iroonilisema kõrvaltvaataja rolli, kuigi see ei muuda tema natuuri kiretuks: tahte jõudu nõuab ta samasuguse kirglikkusega, nagu „Palavikus” kurtis oma allakäiku ja lootusetust. Alveri lüürilise mina kohta kehtib sama, kuigi iroonilisem ja algusest peale märksa uhkem, eneseteadlikum ja eluiroomiale võrdsem vastane, on temagi puhul tegu, nagu juba eespool öeldud, n-ö kirgliku ironistiga – see on paradoksaalne määratlus, mis üldistavate irooniateooriatega pole just kooskõlas, aga näib sobivat nii Alveri kui ka Talviku luule puhul.

9.5. Betti Alver kui enesekindlam ja -teadlikum alustaja

Alveri jõudsamat ja ühtlasi (enese)iroonilist toimetulekut eluängiga on näha juba tema varases luuletuses „Pedja”, kus lüüriline mina teab küll, et on oma kujutelmades naeruväärne (*Olen Jeanne d’Arc, / kihutaden üle veriruske palu / pühan kirgastusen, saabel tõstet peon... (Pedja, lk 7)*), ent sellele vaatamata need lohutavad teda, saavad rusuva ja tuima argipäeva ees primaadi. Nõnda kaotab argipäev tähtsuses, lüüriline mina elab rohkem oma ülevates kujutlustes, vabanedes üksluise tegelikkuse haardest.

Suhtes argireaalsusega valitseb üsna samasugune valulikkus ja tüdimus nagu Talviku varases tekstis „Hälbimus”, ent Talviku lüüriline mina tundis, et ta ise

on tahtetu ja tema üle valitseb julm ürgjõud, mistõttu ta pelgas, et läheb ümbritseva põhimõttelageduse ja kõigemüüdavushoiakutega kaasa, Alveri lüüriiline mina on aga märksa tõrksam, jõulisem ja samuti eneseirooniliselt eneseteadlikum: ta mõistab ühtaegu nii seda, et tema kujutelmad on naiivromantiliselt paisutatud, kui ka seda, et vajab neid, et tema naeruväärsevõitu fantaasias peitub tema pääsemine ahistavast tavalisusest.

Nagu Talviku „Hälbimuses” on nähtud eos olevat paljusid teemasid, mille üle ta juurdles visalt kogu oma loomingus (Muru 1988: 156), nii juhatab ka „Pedja” sisse üsnagi enesekindla ja võitlusvalmi hoiaku, mis jääb korduma Alveri tekstides. Talvikuga võrreldes torkab Alveri puhul silma väiksem muutlikkus ja variatiivsus, tema lüüriilisel minal/jutustajal ei ole samaväärset dramaatilist kujunemislugu kui Talviku luule lüüriilisel minal. Üks võimalus seda seletada on öelda, et ta alustab lihtsalt hiljem ja juba küpsemana, esialgselt puberteetlikust maailmavalust väljakasvanuna.

9.6. Ime lihtne ilmumine

Hakates eritlema, millised on vastused ja lahendused läbivalt iroonilisena tunnetatud eksistentsi painetele Alveri luules, võib esimese rühmana välja tuua sellised tekstid, mis ilma igasuguse kahtluse ja dialektita postuleerivad lahenduse olemasolu: ime lihtsalt juhtub, nagu näiteks luuletuses „Ime”: *Mind vapustab, et üle kitsa laua / üks ingel minu juurde leiab teed (Ime, Tolm ja tuli, lk 135).*

Pealkirjata tekst „*Tuul lõunast tõi udu ja sooja”, mis käsitleb üht klassikaliselt olukorraiironilist teemat – inimene kui looja tahtetu marionett –, lõpeb lakoonilise, igasuguste põhjenduste ja täpsemate juhtnööridega korraldusega: *kuid enne, kui tabab sind tungal, / sa vabane, helisev tuhk! (*Tuul lõunast tõi udu ja soojaudu ja sooja, Tolm ja tuli, lk 110).*

Vastuse võib täiesti ootamatult ja iseenesest teada saada siis, kui on lakatud küsimast: *Nüüd, kus ma midagi ei küsi, / tean äkki, milline on arm. (Amor ja Psyche, Tolm ja tuli, lk 148),* kuigi selles luuletuses asetub see teadasaamine siiski mõneti ambivalentsesse valgusse, sest viib paraku surmani.

Samuti pealkirjata luuletus „*Sina ütled: katoliiklikult kartes” astub bravuurselt vastu väitele, et keegi ei astu kõige kaugema mõtte tippu, teatades: *Meie võtame jumalaid vangi, / keda veel keegi ei tunne (*Sina ütled: katoliiklikult kartes, Tolm ja tuli, lk 117–118).* Kuidas selline infiniitsusse väljamurdmine aset peaks leidma, misläbi võimalikuks osutama, pole täpsustatud.

Teisal kuulutab lüüriiline mina samasuguse ainult usul põhineva veendumusega, et võidab ka surma: *aga suled, tiivasuled / kannavad mind surmast mööda (*Selle ilma igav kainus, Tolm ja tuli, lk 109).*

Luuletuses „Hääled” kirjeldab lüüriiline mina talle vahel lihtsalt niisama osaks saavat suurt ja kõikehõlmavat ühtsusekogemust: *mu üle juba paiskub hirmsa hooga / maailma suur sümfooniline mühin (Hääled, Elupuu, lk 244).*

Võib olla on see kõik võimalik seetõttu, et *taevas inimese lõi nüüd liivast / ning andis oma sädemed ta sisuks* (Vang, Tolm ja tuli, lk 160), mistõttu inimese kui infiniitsuse taevalike sädemete kandja kohus on kiskuda maailm lahti pimeduse ehk finiitsuse vaimu käest ja taastada kunagine algne harmooniline ühtsus.

9.7. Eituse ja hävituse kaudu lahenduseni liikumine

Mitmes Alveri tekstis saab finiitsuspainele lahenduste ja vastuste otsimine alguse teeleminekust, kõige senise hülgamisest, argirutiini pakutavatest muga-vustest loobumisest ja hukkumiskriisi võtmisest.

Sellise skeemi esitab näiteks „Tolmu ja tule” lõpuluuletus „Galeer”, mis kirjeldab just sedasorti teeleminekut, kuigi mitte kohalejõudmist, uus Hellas jääb esialgu kaugustesse sinetama.

Samasugust püsituse, pideva liikumise dünaamikat kuulutab ka üks esimesi luuletusi „*Perpetuum mobile*”, mille lüüriline mina soovib järjest proovida kõike, aga mitte kuskile pidama jääda. Ennast leiab ta lõpuks vastandite ümberpöördumise kaudu: *et jälle uuesti, uuesti end leida / põrmukssaamise ja pimeduse kaudu*. (*Perpetuum mobile*, lk 12).

Luuletuse „*Kes tallab äratundmise tühje teid” protagonist on samuti koduta ja isata rändur, kes põlgab kõike tavalist ja tunneb omapärast rõõmu enesehävitusest. Võrreldes Talviku luuletuse „Kui mustavad udud” autodestruktiivsete meeleoludega on Alveri tekst aga eufoorisem, enesehävitusjoobumus tulisem ja usk selle kaudu saavutatavasse vabadusse, kuigi samuti implitsiitne nagu Talvikulgi, intensiivsem.

Samuti kui „Pedjas”, teab ka selle luuletuse lüüriline mina, et tema kujutelmad on mõnes mõttes naeruväärsed, sest ta võrdleb end don Quijotega – *Igavesti Quijote ründab tuulikuid* (**Kes tallab äratundmise tühje teid*, lk 17) –, ent sellele vaatamata saavutab ta nende kaudu nagu „Pedjaski” püüeldud ülenemise, ühtsuse maailmakorraldusega: *mina olen udu, rahe ja vihm / tuulikute ja metsade kohal* (samas, lk 17). Ta ei võida lahingut tuuleveskitega kunagi, aga see pidev liikumine ja pürgimine tõstab ta piiratud eksistentsi kohale ja sulandab olemise tuuma.

Paradoksaalseid, eituse ja hävituse kaudu saavutatavaid lahenduskäike, mis rajanevad samuti dünaamilisel alusel, pakub Alveri luule ridamisi. Eksistentsi ebamääraselt iroonilist ja ebakindlat olemust kaardistavas luuletuses „*Maailma saatust alati” saavutatakse ülenemine ja üleolek seeläbi, et astutakse julgelt elu iroonilisusele vastu, võita on võimalik vaid ohte ignoreerides, ainult nii võib irooniline äraspidisus, mis inimest elus vaevab ja piirab, pöörduda iseenda vastandiks: *ent kuristikel tantsides / sulgkergusest saab sild* (**Maailma saatust alati*, Tolm ja tuli, lk 111).

Samasuguseid iroonilis-paradoksaalseid nõudmisi esitab lüürilisele minale vabaduse deemon: *Milliseid lahinguid siin ka ei lööda, / ikka sa manitsed mind, mine mööda! / Kõik mu ihad ning armud on põrm, / kui mu rinda riivab su sõrm* (*Vabaduse deemon*, Tolm ja tuli, lk 113). Deemon ise on irooniline, st väga

vastuoluline tegelane: pealtnäha vermeis ja põdur, aga tegelikult võitmatu, oma sellises vastuolulisuses on ta peaaegu nagu sileenlik Sokrates, kelle välise inetuse taga varjus äärmiselt terane ja kaunis vaim.

Samuti on irooniline deemoni nõudmine: et saavutada tõelisi väärtusi, tuleb loobuda senituntuist, näib, et paradoksaalsel kombel on kõige suurem väärtus kõigist väärtustest loobumine; inimene võidab iseenda ja seeläbi finiiitsuse, kui loobub ise kõigest finiiitsest, sh ka finiiitsuse meeldivatest aspektidest. Otseselt saavutustest või kohalejõudmisest lüüriline mina ei räägi, tegu on romantiliselt dünaamilise pürgiva protsessiga, ent erinevalt sageli skeptilisest või pessimistlikust Talviku lüürilisest minast ei ole Alveri kangelasel kahtlust, et tema valitud tee on õige ja et siht ükskord saavutatav.

Samamoodi seisneb pääsemine ja ellujäämine paradoksaalsel kombel kõigest loobumises, ekslemises ja enese mittesäästmises „Hulkuv laevas”: *Kõik heitku see üle parda, / kes ellujäämist ei karda! (Hulkuv laev, Tolm ja tuli, lk 124)*. Ainult kõigest loobudes on võimalik jõuda taevastest läbi kuuni, st murda välja infiniitsuse sfääridesse.

Nagu juba eespool osutatud, on selline käitumine tavaseisukohast kui haigus, kui miski ebanormaalne ja hälbiv, pealegi ka nakkav, teisi samamoodi tegutsema õhutav, ning teiseks, olemuslikult seotud kunstiga, kunstnik olemisega. Võiks öelda, et luule ongi alternatiivne, irooniliselt ennasthävitav tee, mis viib ometi päris eluni, aitab vabaneda kõigest mittetarvilikust.

Samalaadi mõtteid – halastamatust iseenese suhtes ning kunsti seotusest haiguse ja ühtlasi selle raviga – on Betti Alver väljendanud ka ühes intervjuus: „Kirjanik peab olema halastamatu ses mõttes, et ta ei säästa midagi (esmajoones mitte iseennast) ega summuta oma loomisimpulsse traditsiooni, päevanõuete ega mugavuse pärast. Ta on ühtlasi arst ja patsient. Ta haiguslugu (iseenese sisemiste konfliktide jälgimine ja sõnastamine kirjanduslikus vormis) võib põhjustada õigeid diagnoose ja otsekohest ravi.” (Saks 2007: 57). Kunst on seega ühtaegu nii üks haiguse vilju, haiguse põhjal kirjutatud haiguslugu, midagi, mida ilma haiguseta ei oleks, kui ka selle haiguse ravi. Enesehävitus ja puhastus ühtaegu – samasugune irooniline, vastandeid ühendav ja ümberpöörav loogika peitub ju ka Talviku surma kujundis, kitsamas plaanis samasugusele kunsti teraapilis-tervendavale funktsioonile osutas ta „Valmis”. Nii Alveri kui ka Talviku jaoks on kunst kui arst ja ravitseja, mis aitab kunstnikul kui patsiendil maandada pingeid, tehes teda seeläbi elukõlblikumaks, elujõulisemaks.

9.8. Lahendus sünnib vastandite iroonilises pinges

Alveri luuletuses „Lahendus” on vast kõige selgemini esil see, kuidas lahendus saabub just seeläbi, et vastandid kasvavad teineteiseks üle. Luuletuse keskmise osa vastus mina häirivale talumatule irooniatunnetusele on tõusta vastandeist nii kõrgele, et need sulavad viimaks ühte, esimene ja viimane osa aga kinnitavad, et inimene ületab finiiitsuspaine ja kõige kaduvuse ängi seeläbi, et ootab lihtsalt ära

tsükli järgmise faasi, st kuni üks omadus (kadu ja häving) areneb äärmuseni ja pöördub siis paratamatult oma vastandiks (haljendamine ja õitsemine). Sellisena kõlab see luuletus hästi kokku romantikutele ja romantilise iroonia teooriale omistatud dialektilise überpööramise põhimõttega: ei ole mõtet püüda lahti õelda puudujääkidest, sest see pole lihtsalt võimalik, vaid tuleb oodata, kuni nad radikaliseeruvad ja muutuvad oma vastandeiks.

Romantikute järgi peitub finiiitse elu puudujääkides seega lootus, Alveri luulest leiab aga hulga näiteid, kus puudujäägid ei osutugi lähemal vaatlusel puudujääkideks, vaid inimelu rikastavaks essentsiks. Sama on Alveri ja Nietzsche suhteid vaagivas artiklis järeldanud Ele Süvalep: Alver ei ole „täiesti kindel selles, kas vastuolulisust inimeses ja maailmas saab ületada ning kas seda ületamist peabki iga hinna eest taotlema” (Süvalep 1994: 56).

Nii ei saa planeetide lennust kõrgemal-kaugemal asuva valguse riigi titaanid läbi ilma inimeste ja neile omase finiiitsusega, kui inimeste maailm peaks millegipärast hävima, *siis nad loitvate kätega vormides kaost / loovad uuesti inimsoo, surma ja mulla (Titaanid, Tolm ja tuli, lk 162)*. Igaviku elanikel titaanidel on vastandeid vaja, inimlikus piiratuses, mis paneb kahtlema, otsima, ennast ületama, on nendegi jaoks oma võlu. Igavik vajab finiiitset, surelikku inimest, finiiitsus on osa infiniitsusest ja seega ei saagi seda üheselt hukka mõista, püüelda selle täielikku ületamist. Väärtused sünnivad just nimelt vastandite pinges.

Sama mõtte, seekord inimese vaatepunktist esitatuna, kordub „Raudses taevas”. Muutumatud vormid ja tardunud täiuslikkus, ülim puhtus ja ühegi mõrata tervis paneb inimese ihkama, et ta *jälle kirest väriseks / ja tunneks oma tiivustavat nõrkust (Raudne taevas, Tolm ja tuli, lk 163)*.

See mõttekäik on võimatusse uskumise imperatiivi kõrval teine keskseist poeemis „Pähklikoor”, kus kordub tõdemus, et taeva puhtusele eelistab inimene maist sombusust, ning ka vastupidi: taevas võib rohkem hinnata inimese vastuhakku ja vigasid kui pimedat truudust. Alverile (ja ka Talvikule) omaselt kinnitatakse siingi, et otsimine ja kahtlemine, pürgimise protsess ise, on väärtuslik: *Kui ent poleks hulle, / ei tõrkujaid, ei lootusetut mängu – / jääks paraku vist maa ja taevas kängu” (Pähklikoor, lk 180)*. Neis tekstides, eriti just „Raudses taevas” võib näha omamoodi paralleeli Schaefferi tõlgendusele Schlegeli irooniakontseptsioonis peituvast irooniast: ideaal, mille poole pürgitakse, võib tegelikul kättejõudmisel osutada talumatuks, hirmsaks, košmaarseks, inimvõimetele vastuvõetamatuks, mistõttu ideaal saabki jääda endaks vaid püüeldavana, mitte saavutatavana.

„Titaanidesse” on veendumus vastandite veetlevast pingest kätketud implitsiitselt, „Pähklikoores” öeldakse aga otsesõnu välja, et ühe vastaspooluse alistamise või tühistamise asemel tuleb see hoopis teisega dialektiliselt liita: *miski suur ei sigi, / kui hää ja halb ei heida kaksikliitu” (samas, lk 189)*.

Vastandite liitmise initsiatiivi võib endale võtta ka inimene. „Suurest haardest” kohustab inimest võrdlema merd ja vihatilku, vaatlema loitvate halgude keskel süsi, moondama vaske kullaks, sest vastandites ühisosa leidmine, pidev

kahtlemine ja küsimine, kogu elukülluse kogemine ei pruugi viia küll lõpliku leidmiseni, aga sel kombel langeda on kahtlemata uhke.

Ka luuletuses „Sidemed” on just vastandites ühtsuse avastamises nähtud pääseteed ületamaks inimelu lõplikkuse ja inimese saavutuste lühiajalisuse mõistmisest tulenevat ängi. Elu tunnetatakse iroonilisena, mis seisneb enne- kõike selles, et koos nähakse eksisteerimas ja üsna juhuslikult teineteiseks üle minemas vastandeid, mis peaksid teineteist välistama, ning peetakse end nii nagu iga teistki surelikku selle hoolimatu iroonia ohvriks. Lahendus ja vabane mine saavutatakse aga seeläbi, kui avastatakse vastandites peituv ühisosa: *Kui võrdled kaljusid ja õisi, / maailma vägevust ja kidu, / siis märkad imepeeni kõisi, / mis seovad esemete ridu* (Sidemed, Tolm ja tuli, lk 108).

See on irooniline lahendus iroonilisele olukorrale: olukorrairoomia kustutatakse ja sellest lähtuv paine tühistatakse, sest vastuolu osutub vaid pindmiseks. Sama mõttekäiguni viis töö I osas ka arutlus verbaalse iroonia üle: paradoksaalsel kombel osutab iroonia esmase vastandlikkuse manifesteerimise kõrval ka varjatud sarnasustele ja ühisosadele.

Vähem paatoslikus toonis ja argisemate sisselöökidega teisendab samu ideid luuletus „Priiskaja”, mis sõnab, et ei ole mõtet iga vastuolu, iroonilise pahu pidisuse pärast nina kirtsutada, sest see on naeruväärne: *Vaid ära muutu naeruväärseks kujuks, / kel rikub tuju iga näotu laik! / Su kleepjas viinas kärblasi ei ujuks, / kui poleks tal nii kiusatuslik maik* (Priiskaja, Tolm ja tuli, lk 122). Elu ongi vastuoluline, selles on tema essents, see, mis maitseb inimesele, maitseb ka kärbsele, vastupidisel juhul meil ehk ei olekski midagi maitavat. Just selline priiskajalik hoiak, valmisolek kõike proovida, mitte hoobilt heituda inetusest ja madalusest, vaid vaadata vastandite mängu irooniliselt kõrgemalt positsioonilt, kus vastandid hakkavad paljastama oma varjatud kokkukuuluvust, ning Alverile omaselt samas loobumata siirast kaasaelamisest – just selline hoiak tagab, et *akna taga nagu lehviv samet / lööb lahti lõpmatuse panoraam!* (samas, lk 122).

Sellisenä on Alver siinse elu poeet³¹, vastandite lepitamine ja ideaalide lõplik saavutamine oleks tema jaoks surm: „Ma ei tahagi, et inimene jõuaks kunagi tasemele, mis teda olemasolevaga täiesti lepitab. Need inimesed pole ühiskonna vaenlased. Ei. Kaugeltki mitte. Nad ei soovi aga lepitust. Mõtlevad inimesed peavad alati olema erksad ja valvel. Kestvat rahuolu ma otse kardan – see oleks surm” (Saks 2007: 59). „Alver ei usu absoluutse, ebainimliku täiuse õnnistavusse” (Oras 2003b: 133). „Elujanu, kuid kauni, hingestatud ja tugeva elu janu kõneleb ta luules peaaegu kõikjal” (Aspel 2000b: 276) ning „Alveri luule põhitoon on ilmsesti mitte ainult elujaatav, vaid eluküllane ja täis uhket, olgugi mitte pimedat usku inimesse” (Aspel 2000c: 283). Inimlik finiiitne elu sisaldab ta jaoks – iroonilisel kombel – ühtaegu ka iseenda finiiitsuse ületust, infiniitsuse

³¹ Karl Muru on tuvastanud, et *ela*-tüvelisi sõnu on Betti Alveri luules kõige enam, ja järeldanud sellest, et „selle tüvega tähistatud mõistepiirkond on B. Alveri loomingu vaates tähtis”. Rohkem siiski tuleb mitmesuguseid *ela*-moodustusi ette aastatel 1964–1975 kirjutatud luules (Muru 1987: 26–28), mitte selles töös vaadeldud tekstides, kus elukeskus on hilisemaga võrreldes esitatud seega implitsiitsemalt.

möödapääsmatut vastaspoolt, seeläbi inkorporeerides endasse ka osa infiniitsusest. Romantiliste ironistidega kongeniaalselt usub Alver, et igasugune lõpetatus on võimatu ning ühtlasi ka ebahuvitav ja tülgestav, nagu osutas „Raudne taevas”. Tõeliselt elav inimene, kes ei kuulu ettevaatlike ja alalhoidlike leeri, vaid kes on siira pühendumusega valmis kõike proovima, on pidevas liikumises. Nii võib temas näha Schlegeli igiliikuva Absoluudi analoogi.

Romantiline iroonia ei taha allutada irooniliste vastanduste üht poolt teisele, näiteks objektiivset subjektiivsele, kriitilist imaginaarsele, mängulisust tõsidusele, ega otsi nende äärmuste vahelt kuldset keskteed, vaid säilitab kriitilise suhtumise mõlemasse (Muecke 1969: 194–195, 200). Iroonia esitab vastuolu või paradoksi kujul korraga medali mõlemat külge (Colebrook 2004: 53–54), püüab näha duaalsuses ühtsust ja vastandeid lepitada, kuid seejuures neid teineteisesse mitte sulatada. Lepitus ei tähenda pinge kaotamist, vaid mõistmist, et vastanditel on mingi varjatud ühisosa ja ühtsus, mis üldse teeb nad ja nende vahelise pinge võimalikuks (Wheeler 1984: 22). „Iroonia on teesi ja antiteesi analüüs” (Schlegel 1957: 93 *via* Muecke 1969: 200). Skemaatiliselt kujutades ei ole romantiline iroonia mitte horisontaalne joon, vaid ring, sest see ei lõpe kuskil ega võimalda kokkuvõtet, moodustades vastuoluliste tähenduste tsükli (Bourgeois 1974: 34).

KOKKUVÕTE

Iroonia on keerukas ja mitmetahuline nähtus, millele on raske anda ühest definitsiooni. Eri aegadel, eri paigus, eri kasutajate pruugis on tal olnud ja on erinevaid tähendusi, tahtlikust omakasupüüdlikust valetamisest läbipaistva retoorilise troobini, kus ühe tähenduse varjus edastatakse vastupidist, kogu indiviidi eksistentsi läbivast tõetsingule suunatud hoiakust kunstiteose ontoloogilise põhiprintsiibini. Poststrukturealistlikus ja -modernses ajas ja kirjanduses on irooniast saanud sageda kasutusega (metakriitilisi) mõisteid, seda selle termini selgele määratlematusele vaatamata – pigem ehk hoopis selle tõttu. Olles ise amorfne ja hajus, sobib see nimetama samasuguseid tõlgenduslikku ebamäärasust ja avatust produtseerivaid tendentse tekstiloomes. Iroonia manifesteerib, et tähendus pole seal, kus me esmapilgul arvame selle olevat. Poststrukturealistliku ja -modernistliku vaateviisi järgi väldib see üldse ilmsiks tulekut, pidevalt edasi lükkudes ja hajudes.

Heiti Talviku luuletused ja Betti Alveri 1930.–1940. aastate looming, mis *post*-hõngusest veel puutumata, nii radikaalseid näiteid ei paku – kuigi Alveri luule on paaris aspektis sellele ehk tasahaaval lähenemas –, aga kahtlemata loob iroonia nendegi tekstidesse suurema avatuse, jätab paljude järelduste tegemise rõhutatult lugeja hooleks ning osutab seekaudu kogu tõlgendusprotsessi suhtelisusele ja muutlikkusele.

Mõistelise mitmekesisuse, liigituse ebamäärasuse ja defineerimise võimatuse tõttu on iroonia ennekõike intuiitiivselt ja subjektiivselt tajutav kategooria. Nagu tõdevad paljud käsitlused, ei anna kirjalikud tekstid enamasti ühtki signaali, mis iroonia selgelt paljastaks, iroonia tekstist avastamine ja selle seletamine sõltub paljuski iga üksiku uurija tõlgendusotsustustest, mida mõjutavad tema haridus ja lugemus, uuringu eesmärk ja objekt, eelnenud ja käibiv retoorikatraditsioon, eksplitseerimata taustaeeldused, mitmesugused kontekstuaalsed teadmised ja paljud teised muutlikud asjaolud. Seetõttu ei saa ma väita, et olen oma töös kirjeldanud kogu irooniat Heiti Talviku ja Betti Alveri 1930.–1940. aastate luules, mõne teise uurija käe all kujunenuks nii näidete valik kui ka toimetamismeetodite seletus vähemalt osalt kindlasti teistsuguseks. Iroonia on teema, mille puhul igasugusele uurimistööle paratamatult omane subjektiivsus on iseäranis varjamatult esil.

Kuigi seni mitmesugustes uurimustes välja toodud ja nimetatud iroonia liikidest ei saa koostada ranget taksonoomiat – selleks on iroonia eri liike eristatud liiga erinevatelt alustelt –, tuleb analüüsiks vajaliku ranguse tarbeks teha vahet kahel iroonia põhiliigil: verbaalsel ja olukorrairoomial. Verbaalne iroonia on spetsiifiline keelekasutusvõte, mille klassikaline definitsioon on „õelda üht, kuid pidada silmas vastupidist”, kuigi tegelikkuses katab see vaid osa intuiitiivselt iroonilisteks peetavatest keelenähtustest. Olukorrairoomia (sageli nimetatud ka saatuse irooniaks) osutab tunnetusele, et midagi maailmakorralduses, asjade käigus ja elusündmustes on vastupidine sellele, mida me peame ootuspäraseks, õiglaseks ja vastuvõetavaks. Verbaalses iroonias on mingit laadi opositsioon õeldu ja mõeldu vahel, enamasti ei ole see seletatav

antonüümia või eituse abil, vaid põhineb keerukamatel semantilistel-pragmaatilistel suhetel, olukorrairoomias on konflikt oodatu-loodetu ja tegelikkuse vahel, selle vahel, mis peaks olema või võiks olla, ja selle vahel, mis on. Minu töö kaks osa, „Iroonia kui võte” ja „Iroonia kui mõte”, keskenduvadki neile kahele iroonia põhiliigile: verbaalsele ja olukorrairoomiale.

Töö esimese osa tarbeks olen püüdnud vaadeldavast korpusest – kõik Heiti Talviku teadaolevad luuletused ja Betti Alveri 1930.–1940. aastate luuletekstid – leida võimalikult palju verbaalse iroonia juhtumeid, et need seejärel grupeerida vastavalt nende semantilis-pragmaatilistele toimemehhanismidele ning ühtlasi neid mehhanisme ka kirjeldada ja analüüsida.

Esimese, mitte eriti suure rühmana saab eristada näited, mis on kooskõlas traditsioonilise iroonia definitsiooniga. Sellisel juhul peab iroonia olema keskendatud ühele sõnale või predikatsioonile, mis tegelikult silmaspeetud tähenduse saamiseks tuleb asendada vastupidisega, st kas antonüümi või vastupidises kõneliigis predikatsiooniga. Klassikalistena defineeritavad iroonia-juhtumid toovad ühtlasi välja iroonia ühe omaduse, mis võib esmapilgul näida paradoksaalne: suurima võimaliku erinevuse asemel toimib iroonia tegelikult üsna suure sarnasuse ja samasuse pinnalt. Antonüümid ja kõneliigilt vastandlikud predikatsioonid erinevad teineteisest ennekõike vaid ühe olulise semantilise tunnuse poolest, jagades ülejäänuid. Iroonia aluseks olevad antonüümid (õeldu ja tegelikult mõeldu) kuuluvad samale skalaarsele teljele, ainult et selle eri otstesse, mitte aga ei paikne kujuteldava semantilise välja täiesti suvalistes punktides, omamata teineteisega mitte mingit kokkupuudet või ühisosa.

Esimese rühma näidetega üsna sarnased on irooniajuhtumid, kus irooniline tähenduspeitusemäng ei rajane mitte otsestel antonüümidel, vaid kujuteldava semantilise skaala üleva plusspooluse ja nullpunkti vahel: Alveri ja Talviku luules nii mõnigi kord iroonilistena kasutatud sõnad *õilis*, *harras*, *püha* jts ei eelda kujuteldavaks mitteirooniliseks ümberütluks asendamist mitte oma otseste vastanditega (nt *alatu*, *kuritegelik* vms), vaid pigem keskendub tegelikult mõeldu naeruväärsuse, tühisuse ja tähendusetuse mõiste ümber.

Alveri luulest leiab hulga näiteid, kus välja õeldud ehk lausetähendust ja tegelikult mõeldud ehk lausungitähendust ei saa teineteise suhtes hierarhiseerida, üks tähendus ei alista teist, mõlemad jäävad ambivalentset kehtima, jutustaja ja koos temaga ka implitsiitne autor ei otsusta selgelt kummagi seisukoha kasuks. Temaatiliselt seostub selline ambivalents mineviku ja oleviku, kire ja refleksiooni ning omamaise ja laenatud läänepärase vastandustega. Lahenematu iroonia tõstab ironisti neist opositsioonidest aga hoopis kõrgemale, loob talle kõrvaltvaatajapositsiooni ja vabastab selgelt määratletavast identiteedist.

Kõik ülejäänud Talviku ja Alveri luulest leitud irooniajuhtumid ei ole traditsioonilisele definitsioonile enam tagasiviidavad. Irooniliste võrdluste puhul tuleb nende toimimise seletamiseks ennekõike tähelepanu pöörata võrdluses osalevate mõistete konnotatsioonidele ja nendega kaasnevatele presupositsioonidele, samuti ei pruugi klassikalise võrdluse kõik komponendid (*A on P nagu B*) sugugi mitte alati võrdluses eksplitsiitselt osaleda, mistõttu tuleb

hüpoteetiliste mitteirooniliste ümberütluste ja seletuste jaoks rekonstrueerida ka implitsiitne komponent (vaadeldud näidetes omadus *P*).

Klassikalise iroonilise metafoori toimimist formaal-analüütiliselt seletades tuleb kõigepealt eristada metafoorne tähendusülekanne ($L \rightarrow N$), millele järgneb irooniales omaselt saadud tähenduse ümberpööramine ($M_1 \rightarrow M_2 = \sim M_1$). Sellise skeemi järgi seletatavaid metafoore on paar tükki Alveri luules. Enamik Alveri ja Talviku iroonilise mündiga metafoore põhineb järgmisel võttel: metafoorseks asendajaks on ootuspärase asemel (nt *luule* $\rightarrow$ *Pegasus*) valitud samast kujuteldavast paradigmat mõni madalam liige (nt *luule* $\rightarrow$ *Rocinante*), mõnel harvemal korral võib metafoorne asendaja olla ka ülevam (nt *kättemaksuhimust ja alandusest oimetu olema* $\rightarrow$ *ajus huugab fuuga*).

Iroonia võib tekkida seeläbi, et teksti struktuur kehtestab paradigma (nt loetelu kaudu, paradigmaatiliselt hakkavad haakuma ka ühikud, mis asetuvad süntagmaatiliselt samadesse positsioonidesse), aga üks selle paradigma liige on teistega võrreldes semantiliselt ootamatu, sobimatu. Nõnda võidakse paradigmaatiliselt võrdsustada emotsionaalset ja materiaalist (nt pilkelist ilmet ja mantli siidivoodrit), abstraktset ja kehalist (nt teadust ja kepikandmisviisi). Kõigi selliste paradigmaatiliste võrdsustuste eesmärk on mõjuda madaldavat, taandada ülevust. Pilge võib olla suunatud nimetatud objektide, omaduste või inimeste vastu (nt kui lüüriline mina võrdsustab oma luuletamissoovi morfiumisõltuvusega, madaldub tema luuletekstide staatus), kusjuures paradigma liikmete väärtus taandub selle kõige madalama liikme tasemele (narkosõltuvus ei võida midagi luuletamisele traditsiooniliselt omastest ülevatest konnotatsioonidest, vastupidi). Teine võimalus on, et irooniliselt ei pilgata paradigmaatilise võrdsustamise kaudu mitte kõnealuseid nähtusi, vaid tegelast, kellega need seostuvad (jalutuskepi vibutamises ja teadusest huvitumises pole iseenesest midagi taunimisväärset, aga kui tegelane pühendab mõlemale võrdset tähelepanu, siis ei saa tema puhul olla tegu eriti tõsiselt võetava persooniga). Selline võtte osutab esmapilgul erinevusele, kokkukõlamatusele, aga sügavamal tasandil paljastab, nagu iroonia ikka, ka mõningast sarnasust, muidu vastandlikeks peetud nähtuste varjatud ühisosasid.

Metonüümia on juba loomuldasa üsna suure irooniapotentsiaaliga: kui midagi esitatakse vaid mõne tema osa kaudu, siis võib ka terviku tähendus taanduda vaid mõnele selle osale ning seeläbi madalduda ja pisenduda, saada pilke osaliseks. Sellistel puhkudel (nt Barba Lohet nimetatakse pitstanuks) on eraldusjoont metonüümia ja iroonia vahel raske vedada, üks võimalus on nentida, et tegu on nende retooriliste võtete põimumisega. Kindlapiirilisel ja selgekujulisel irooniliseks metonüümiaks saab pidada juhtumeid, kus mõne tegelase iseloomustamiseks on irooniliselt kasutatud mõnd pärisnime: öeldes *Casanova*, on esmalt silmas peetud laiemalt elukunstnikest võrgutajaid, ent lugeja mõistab kohe samas, et tegelikult on nõnda nimetatute puhul tegu alptide ennasttäis kodanlastega.

Iroonilist tonaalsust saab luua stilistiliste ebakõladega, nii madalduste kui ka muu kontekstiga vastuolus olevate ülevate paisutustega. Iroonilise potentsiaaliga on liitsõnad ja väljendid, mille komponentide konnotatsioonid on omavahel

vastuolus, samuti vemmälväärsilikud riimid, mis seovad semantiliselt raskelt ühitatavaid mõisteid. Iroonilise konflikti aluseks võib mõnikord olla ka lausungi implikatuur, mis satub konflikti muu taustaga.

Iroonia võib rajaneda lause õnnestustumistingimuste eiramisel: niigi kaudsusel põhinevad retoorilised küsimused muutuvad irooniliseks, kui nende illokutsioonis sisaldub ka pilge; iroonilised on käsud, mille andja teab, et neid pole võimalik täita, ja soovid, mille soovija teab, et need ei saa kunagi täituda.

Suure seletusjõuga on Dan Sperberi ja Deirdre Wilsoni iroonia mainimisteooria, mille kohaselt pole irooniliste lausungite korral tegu mitte keele kasutamise, vaid mainimise ehk tsiteerimisega, mille puhul kõneleja ei väljenda mitte oma suhtumist lausungi objekti, vaid lausungisse endasse, mida ta irooniale omaselt peab mingil moel kontekstiga sobimatuks või kohatuks. Iroonia mainimisteooriaga haakub hästi Oswald Ducrot' keele polüfoonilisuse teooriast lähtuv iroonia seletus: iroonia on tema järgi üks ehedamaid kõneleja ja lausuja erinemise juhtumeid. Kõnelejaks peab ta diskursiivset instantsi, kes vastutab lausungi eest, lausuja on aga see, kelle vaatepunktist lausung on esitatud. Kõneleja ja lausuja võivad langeda kokku, aga iroonia puhul see nii ei ole: kõneleja esitab seisukohti, mida ta ise ei jaga ja mis kuuluvad talle mingis aspektis vastandlikele subjektidele. Betti Alveri ja Heiti Talviku tekstidest leiab hulga näiteid, kus jutustaja või lüüriline mina mainib kõnelejana pilkavalt mõnd tegelast, st tema kõnes väljendub seisukoht, mida ta ise ei poolda, vaid on sellest hoopis põlglikult distantseeritud, enamasti on sellisteks pilget väärivaiks lausujaiks nürimeelsed ja ennasttäis, ebaadekvaatselt paisutatud enesehinnanguga kodanlased. Teise, väiksema alahulga moodustavad näited, kus mõni tegelane tsiteerib omakorda mõnd teist tegelast, et seada too pilklikku valgusse. Mainiv iroonia toob hästi esile iroonia aluseks oleva vaatepunktide vastandumise: ühele seisukohale või olukorrale võib anda erinevaid, suisa vastandlike hinnanguid. Irooniline ongi tähistaja, mille varjus toimub selline vastandlike tähistatavate mäng.

Üks klassikalisemaid iroonia loomise vahendeid on teesklevad rollimängud, st juhud, kus teksti jutustaja või lüüriline mina ja implitsiitne autor ei ole rohkemal või vähemal määral samastatavad, kokkukuuluvad. Kahtlemata ei ole kõik rollimängulised luuletused *a priori* iroonilised, iroonia eeldab, et jutustaja/lüürilise mina esitatud seisukohad on implitsiitse autori positsioonilt vastuvõetamatud, naeruväärsed vms. Ei Alveri ega Talviku looming paku ühtegi selgelt iroonilist rollimängu (nagu on seda nt irooniaklassikasse kuuluv Jonathan Swifti „Tagasihoidlik ettepanek”), nende luulest võib pigem leida iroonilise rollimängu elemente, mille piiritlemine ja tõlgendamine on silmatorkavalt suhteline. Ambivalentsust lisab neisse tekstidesse sageli asjaolu, et kuigi kõneleja (jutustaja või lüüriline mina) on üldjoontes implitsiitsele autorile vastandlik, sugeneb tema teksti siiski implitsiitsele autorile omaseid intonatsioone, st lausuja võib mõnes aspektis olla implitsiitse autori esindaja, rikkudes nii puhtakujulise rollimängu ja lõhestades kõnelejapositsiooni. Teiseks eristub Alveri ja Talviku luules hulk rollimänge, kus implitsiitne autor ja kõnelev lüüriline tegelane on teineteisele olemuslikes aspektides ühtaegu nii võõrad kui

ka lähedased. Võõrus, mis on enamasti ajendatud bravuursetest ja dekoratiivsetest liialdustest, on aluseks irooniale, hoiakuline lähedus aga suunab iroonia ka implitsiitse autori positsiooni vastu, nii et üldpildis on tegu allegoorilise eneseirooniaga. Torkab silma, et Alver on sedasorti tekstides mänglevam, Talvikule on need ilmsesti olnud võimaluseks rolli kaitsva ja moonutava maski varjus läbi kirjutada üsna isiklikke änge, millest ka traagilisem üldhäälestus.

Üks võte, kuidas tegelase üle ironiseerida, on asetada ta iroonilisse olukorda. Enamasti põhineb selline irooniline olukord tegelase enda ja kõrvaltvaataja seisukohast antavate hinnangut lahknemisel, näiteks kui pilkealune tegelane peab oma kõnemaneeeri, arvamusalaldusi ja tegevuse käigus langetatud otsuseid veetlevaks ja arukaks, on jutustaja/lüürilise mina ja implitsiitse autori ning nendega koos lugeja seisukohast tegu naeruväärsuse ja tühisusega. Töö esimese osa eelviimases alaosas „Olukorrairoonia tegelasekujutuses”, mis koondab kõiki sedasorti juhtumeid, ongi eristatavad kolm suuremat rühma. Esmalt saab tegelase üle ironiseerida lähtuvalt sellest, milline on ta kõne. Alveri poemides on sage ja üsna süstemaatiline, et pilgatavatele kodanlastele on omane kasutada kõnes ohtralt võõrkeelseid sõnu ja väljendeid ning võõrsõnu, selline komme aimata järele võõrapärast kõneviisi on osa nende naeruväärsest püüdlusest ahvida euroopalikke eluviise ning olla keegi, kes nad tegelikult ei ole. Veelgi parem viis tegelase üle ironiseerida on näidata, et lisaks sellele, kuidas ta räägib, on naeruväärne ja tegelikkusega vastuolus ka see, millest ta räägib. Selles seoses torkab silma, et Alveri poemides kalduvad naeruväärsed tegelased palju kõnelema söögist, rikkalik toidulaud leevendab mured ja hea seedimine tagab elus edu. Irooniale üliomaselt on nii rõhutatult esile tõstetud inimese maine ja kehaline pool. Kolmanda alarühma moodustavad juhtumid, kus tegelane satub iroonilisse valgusse seeläbi, et teda näidatakse käitumas naeruväärselt, totralt ja kohatult. Tegelaste otsused, mis asetavad nad iroonilistesse olukordadesse, lähtuvad enamasti nende suutmatusest hinnata adekvaatselt ennast ja ümbritsevat.

Töö esimese poole lõpetan ülevaatega sokraatilise irooniast, et teha selle valgelt mõned üldistavad kokkuvõtted eespool vaatluse all olnud verbaalse iroonia kohta Alveri ja Talviku luules. Kasutatuna seoses Sokratesega minetas mõiste *eirōneia* talle algselt omased olnud negatiivsed konnotatsioonid ja muutus irooniaks meile tuntud tähenduses. Samas ei ole uurijate seas sugugi üksmeelt, mida täpselt tähendab sokraatiline iroonia. Seda võidakse samastada Sokratese kombega väita, et ta imetleb teiste teadmisi, jättes nii endast lihtsameelse mulje. Sokraatiline iroonia võib osutada ka Sokratese dialoogilisele ehk maieutilisele meetodile. Kolmandaks võidakse selle mõistega tähistada kogu Sokratese õpetust, isiksust ja tema maailmavaadet, arvatavasti tuntuim selline kasutus esineb Søren Kierkegaardi magistritöös „Iroonia mõistest”. 20. sajandil on arvatud, et sokraatiline iroonia võib tähendada, et Sokrates peab ühtaegu silmas nii otsesõnu öeldut kui ka sellele vastupidist või et Sokratese väidete taga ei olegi üldse mitte mingit kindlat tähistatavat. Seostades sokraatilise iroonia kontsepte ning Alveri ja Talviku luulet, maksab küsida ennekõike iroonia eesmärgi ja avatuse järele. Sokratesele oli iroonia ennekõike vahend tõeotsingul,

Alveril ja Talvikul jääb iroonia ikkagi pilkerelvaks. Sokraatiline iroonia manifesteerib tõlgenduslikku avatust ja selgete vastuste-hinnangute puudumist, mida ei saa öelda suurema osa Alveri ja Talviku irooniakasutusjuhtude kohta (näiteks pole midagi ambivalentset nende suhtumises mугanenud kodanlaskonda ja nende väärtustesse), kuigi leidub hulk erandeid. Alveri luules jääb lahenematuks pinge mineviku-oleviku, siira tunde -refleksiooni ja omamaise-välismaise vahel, Talvikul on ambivalents sageli seotud võimatusega selgelt määratleda minapositsiooni.

Töö II osa „Iroonia kui mõte” käsitleb olukorrairoomia tunnetust Betti Alveri ja Heiti Talviku loomingus, võttes seejuures teoreetiliseks raamiks romantilise iroonia kontseptsiooni. „Romantiline iroonia” on nimetus, mis läks käibele tagantjärele, et tähistada 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul Saksamaalt alguse saanud uuelaadset iroonia mõiste kasutust. Romantilise iroonia põhiideoloog oli Friedrich Schlegel, kelle jaoks pole iroonia mitte niivõrd retooriline troop, kuivõrd ennekõike filosoofilis-kirjandusteoreetiline printsiip. Romantilise iroonia teooria(d) on osa 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul hoogustunud maailmapildi moderniseerumisest, üldlase relatiivsustaju ja dünaamilisusetunnetuse ilminguid.

Jena romantikud olid veendunud, et nende kaasaeg ja modernne mina on killustunud, sest kunagine, antiigile omane ühtsus on refleksiooni ülemäärase vohamise tõttu jäädavalt kaotatud. Inimene ja maailm on jäänud lahenematute opositsioonide (objektiivsus-subjektiivsus, reaalne-ideaalne, finiiitne-infiniitne jt) pingeväljaks. Seepärast seabki Schlegel ideaaliks universaalsuse, olles samas teadlik, et see ei ole kunagi täienisti saavutatav, sest universaalsus on loomult lõputu. Romantilise kirjanduse saatus on seega olla lõputult püüdlev, progressiivne, kuid mitte kunagi lõplikult kohale jõuda.

Romantilise iroonia täpset definitsiooni pole võimalik anda, sest eri romantikute töödes tähendab see erinevaid asju, ühtlasi välistab nende tekstide fragmentaarsus ja range süsteemi vältimine ühesed tõlgendused, ajalugu tunneb rohkelt üsna isesuguseid arusaamu, mida õigupoolest romantiliseks irooniaks pidada. Selles töös on peamiselt järgitud Jean-Marie Schaefferi ja Peter Szondi käsitlusi, mis romantilise iroonia analüüsil ja seletamisel lähtuvad Friedrich Schlegeli kirjutistest. Schaefferi järgi on Schlegeli irooniakontseptsioonis eristatavad kolm aspekti. Esmalt tähendab iroonia talle enesepiiramist: irooniline kunstnik ei tohi kriitikata anduda inspiratsioonile, vaid peab seda kontrollima ja suunama. Kunstilises tekstis võib enesepiiramine avalduda parabaasina. Teises tähenduses on iroonia võetav poeetilise refleksioonina: romantiline transtsendentaalne luule on ühtaegu nii luule kui ka enese üle reflekteeriv luule luulest. Kolmandas tähenduses on iroonia seotud allegooriaga, irooniline, lõpetatusiha ja tegeliku lõpetamatuse pinges vibreeriv teos on sellisena igiliikuva ja dünaamilise Absoluudi võrdkuju.

Asetades Alveri ja Talviku luule romantilise iroonia kontseptsiooni taustale, võib esmalt küsida, kas ka nende luule sisaldab romantikutele omast vastandust ühtse, harmoonilise, kuigi suletud antiikse mineviku ning kaootilise ja refleksivsusest häiritud oleviku vahel. Selgub, et nii see enamasti ei ole, Talvik ja

Alver ei otsi minevikust kadunud kuldaega. Talviku luules ei ole osutused minevikule, kuhu ta küll mõnikord asetab väärtused, millest olevikus puudust tunneb, otseselt ja üheselt seostatavad antiikilmaga. Alveri puhul on siinseski seoses taas kord põhjust osutada tema ambivalentsele hoiakule ja selge seisukoha puudumisele mineviku-oleviku opositsioonis. Sellises määramatuses võib näha suuremat sugulust romantilise irooniaga kui Talviku ajakäsitluses.

Nagu öeldud, tunnetab romantik oma kaasaega erinevalt harmoonilisest antiigist äärmiselt vastuolulisena. Sellele tunnetusele leiab ohtralt paralleele nii Talvikult kui ka Alverilt. Olukorrairoomia tunnetusel on Talviku luules üsna selged keskmed. Ebaõiglast ja saatuseiroonilist vastuolulisust märkab ta ühiskondlikes suhetes: võimul pole sugugi need, kes seda vääriks. Selline asjade korraldus on võimalik aga seetõttu, et sümboolne kord on õhkõrn ja seal võivad vastandid väga hõlpsalt kohti vahetada (nt katedraalist võib saada trahter), ükski institutsioon ega üksikisik ei saa oma seisundit kuidagi lõplikult kindlustada. Vastuoluliste jõudude võitluspaik on ka inimese mina. Ta mõistab küll oma tungide destruktiivsust, ent ometi ei suuda ta neile piiri panna, ohjata oma irratsionaalset käitumist, mille irratsionaalsusest ta on täiesti teadlik. Ühtlasi on inimene sageli sunnitud tõdema, et tema püüdlused ei saa põhimõtteliselt realiseeruda, inimesele kui finiiitsele olendile pole aimatav infiniitsus mitte kuidagi kättesaadav, tõde ei anna end kunagi kätte, on muutlik ja peidab end lakkamatult. Talviku hiliste luuletuste seast leiab mitu, milles on otsesõnu lausutud, et inimelu on olemuslikult vastuoluline ja vastandid pidevas teineteiseks üleminekus.

Romantikutele oli omane veendumus, et filosoofiline diskursiivsus ei ole võimeline jõudma ontoloogiliste alustõdedeni, seda suudab hoopis luule, sest tal on selleks kohasem vorm. Luule peab asendama filosoofia – siinkohal ei ole tegu mitte niivõrd iroonilise sünteesiga, kuivõrd ühe vastaspooluse teisele allutamise, tunde antakse primaat mõistuse ees. Sama tendents on tuvas-tatav nii Talviku kui ka Alveri luules. Talviku jaoks seostub tõde nägemus-likkuse ja kujutlusega, mõistus on vaheaste, mis tuleb sel teekonnal ületada. Alver võib tõdeda refleksiooni jõudu ja võimet tundeid surmata, ent selles ei seisne veel refleksiooni õigustus. Sellevõrra on nii Talviku kui ka Alveri luules üks iroonilise pinge allikas vähem, sest mõistus peab intensiivse tunde, tahte ja trotsi ees alistatult taanduma.

Olukorrairoomia tunnetus Betti Alveri luules kulgeb üsna sarnaseid jõujooni pidi nagu Heiti Talvikulgi, ent rõhuasetused on natuke teised. Intensiivsemalt kui Talviku luules tunnetab Alveri lüüriline mina oma kaheksrebitust, üks osa temast püüdleb harmoonilist ideaali, teine pool on aga kinni maise elu kütkestavates kiusatustes. Sellise iseenese vastuolulisuse tunnetusega korreleerub Alverilgi maailma ja inimelu tunnetamine paradoksaalsena, mille üks silma-torkavamaid ja painavamaid ilminguid on temagi luules korduvalt esitatud tõdemus, et inimese püüdlused on nii- või teistsugusel kombel määratud nurju-ma: elu on liialt põgus, kõik saavutatud hävib samas kiirelt või pöördub ruttu enda vastandiks, tõde jääb alati kättesaamatuks, inimest juhivad tundmatu ja hoolimatu jõud, kelle vastu ei ole lootust saada, nii et lõpuks saab kindel olla

vaid inimelu lõplikkuses ehk surmas, kuigi ka selle loomuse kohta pole midagi täpselt teada, mistõttu ei saa sellestki teadmisest ammutada suuniseid elu korraldamiseks.

Kui olukorralroonia tunnetus kui romantilise iroonia lähtealus on fikseeritud, saab järgmiseks vaadelda, kas, mil määral ja millistes seostes ilmneb Alveri ja Talviku luules romantiliseks irooniaks nimetatu, ennekõike parabaaslikud fiktsioonitasandi lõhkumised ja metapoeetilised avaldused. Kui Heiti Talviku lüüriline mina tematiseerib otsesõnu oma poeediks olemise, siis kaasneb sellega kinnitus, et kõik tema loodu on puudulik ja mannetu ning et enamaks ta siinses elus võimeline pole. Sellises tõekspidamises on paralleelsust romantikute arusaamaga, et absoluutne poeetiline objekt pole võimalik ning sellises väljaütlemises samasugust lootust nimetamise kaudu painetest vabaneda. Talviku luule jääb üsna romantilisel kombel vibreerima iroonilisse pingesse, mille tekitab soov saavutada poeetiline ideaal ja teadlikkus, et täiuslikkus pole finiiitsele luuletajale jõukohane. Esmaselt fiktsioonitasandilt välja astuva parabaasi kohta saab Alveri luulest rohkem näiteid tuua. Nagu romantikuilgi, väljendub neis soov oma loomingulist impulsiivsust eneseteadlikult piirata ja vormida. Samuti on Alveril palju rohkem luuletusi, mille teemaks on kunst või luule kitsamalt. Nende analüüs osutab, et kunst võib küll olevikus olla väärti hinnatud ja põlatud, ent ometi sisaldab see ainsana tulevikus realiseeruda võivat pääsemislootust. Samas on kunst loomuselt irooniliselt vastuoluline: ühest küljest on see ainus võimalus hakata vastu inimlikule finiiitsusele, teisest küljest aga tähendab sellise tee valik inimesele suurt riski kuni surmani välja.

Lõpuks tuleb küsida, kas Alver ja Talvik suudavad tunnetatud eksistentsi-irooniale omakorda irooniaga vastu astuda, et seda nõnda ületada, või mitte. Talviku varastes luuletustes sellist hoiakut märgata ei ole, eksistentsiaalne äng on liiga kõikehaarav ega võimalda iroonilist distantseerumist. Kui küsida, mis Talviku maailmanägemises on lunastava ja päästva potentsiaaliga, tuleb selgelt esile, et kindlasti mitte ei usu ta revolutsioonidesse ega otsi olevikulistele pingetele lahendusi minevikust. Vabanemine saab tulla ennekõike oma finiiitsuse teadvustamise ja sellest mittehooliva pideva eneseületuspüüdluse, tahte ja trotsi kaudu. Selline olemuslik dünaamilisus on romantiline, ajuti liitub sellega ka finiiitsusilmingute vastu suunatud iroonia, kuigi Talviku luules mitte alati.

Alver on juba oma esimesteski tekstides märksa eneskindlam, endast teadlikum ja seetõttu ka eneseiroonilisem. Tema luulest võib leida otseste argumentideta kinnitusi, et lahendused lihtsalt saabuvad ja imed juhtuvad. Sageli kordab ta teeleminekumotiivi: kõige, k.a juba leitu ja meelepärase hülgamine aitab lähemale tõeliselt ideaalsele, lahendused peituvad just eituses, loobumises ja hävituses viimase piirini minekus, mislähki need pöörduvad iseendi vastandeks. Teinekord võib aga Alver tõdeda, et see, mis esmapilgul on tundunud piiratu ja ebatäiuslikuna, nagu maine elu seda on, on tegelikult väärtuslikum kui hangunud ja seetõttu igav absoluut. Kui kaotada ideaali vastaspool, ei sünniks enam midagi väärtuslikku ega huvitavat, mistõttu vastandite pinge on tegelikult veetlev ja väärtustatav, sellest tekkiv ahistatustunne vaid esmane ja pealispindne, sest sügavamal tasandil on vastandid pidevalt vastastikuses üleminekus

ja aluseks olemise kütkestavale mitmekesisusele, mis on soovi korral hästi kõrvutatav Friedrich Schlegeli käsitusega igiliikuvast kaootilisest Absoluudist.

Irooniasse on suhtunud ja suhtutakse mitmeti: seda võib pidada taunitavaks keerutamiseks, peenutsemiseks, silmakirjalikkuseks, valetamiseks või arguseks, modernsel ajal on iroonilisus pigem siiski prestiižne kvaliteet, milleta saavad läbi vaid vähesed. Modernne iroonia peegeldab modernset maailmatunnetust, mida iseloomustab kindluse ja selguse puudumine ning hajuvus, ambivalentsus ja mitmetasandilisus – elemendid, mis on olemas ka Talviku ja Alveri luules.

Iroonia osutab ühtaegu nii täiusliku kommunikatsiooni keerukusele, kui mitte võimatusele – kuidas ikkagi ja kas üldse on võimalik teada saada, mida teine „tegelikult” silmas peab? –, kui ka igasuguse väljenduse tõlgenduslikule avatusele ja rikkusele. Iroonia välistab lõplikkuse ning kutsub aina uutele lugemis- ja tõlgenduskatsetele.

KIRJANDUS

- Alleman**, Beda 1978. De l'ironie en tant que principe littéraire. – *Poétique*, nr 36, lk 383–398.
- Alver**, Betti 1989. Teosed. 1. Tallinn: Eesti Raamat.
- Alver**, Betti 2005. Koguja. Suur luuleraamat. Tartu: Ilmamaa.
- Annuk**, Eve 1988. Heiti Talviku „Palaviku” eelaeg. – *Keel ja Kirjandus* nr 4, lk 214–221.
- Aristoteles** 1996. *Nikomachose eetika*. Tartu: Ilmamaa.
- Aspel**, Aleksander 2000a. Betti Alveri „Tolm ja tuli”. – *Kirjad Pariisist*. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 267–273.
- Aspel**, Aleksander 2000b. Arbujad. – *Kirjad Pariisist*. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 274–279.
- Aspel**, Aleksander 2000c. Betti Alveri lüürika. – *Kirjad Pariisist*. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 280–290.
- Aspel**, Aleksander 2000d. Heiti Talviku isiksus ja luule. – *Kirjad Pariisist*. Koost Külliki Vulf. Tartu: Ilmamaa, lk 291–317.
- Attardo**, Salvatore 2000. Irony as relevant inappropriateness. – *Journal of Pragmatics*, Vol 32, nr 6, lk 798–826.
- Ayrault**, Roger 1969. La genèse du romantisme allemand. 1797–1804. I Paris: Aubier.
- Barbe**, Katharina 1995. *Irony in Context*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamin PC.
- Basire**, Brigitte 1985. Ironie et métalangue. – *DRLAV. Revue de linguistique*, nr 32, lk 129–150.
- Behler**, Ernst 1968. The Origin of Romantic Literary Theory. – *Colloquia Germanica* I/2, lk 109–126.
- Behler**, Ernst 1993. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett**, Benjamin 1993. *Beyond Theory. Eighteenth-Century German Literature and the Poetics of Irony*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Berrendonner**, Alain 1982. *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Booth**, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Booth**, Wayne C 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Bourgeois**, René 1974. *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Capel**, Lee M. 1965. Historical Introduction. – Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony. With Constant Reference to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press, lk 7–41.
- Clark**, Herbert H., Richard J. **Gerrig** 1984. On the Pretense Theory of Irony. – *Journal on Experimental Psychology*, Vol 113, nr 1, lk 121–126.
- Cohen**, Jean 1985. Comique et poétique. – *Poétique* nr 61, lk 49–61.
- Colebrook**, Claire 2004. *Irony*. London, New York: Routledge.
- Dane**, Joseph A. 1991. *The critical mythology of irony*. Athens, London: The University of Georgia Press.
- Decottignies**, Jean 1988. *Écritures ironiques*. Presses Universitaires le Lilles.
- DPT** 1985 = *Dictionary of Poetic Terms*. Koost Jack Myers ja Don Charles Wukasch. Denton, Texas: University of North Texas Press.

- Ducrot**, Oswald 1984. *Le dire et le dit*. Paris: Les Editions de Minuit.
- ECLT** 1993 = *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Koost ja toim Irena R. Makaryk. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Eco**, Umberto 1994. *Six walks in the fictional woods*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- EKSS** 1991 = Eesti kirjakeele seletussõnaraamat, I köide, 4. vihik. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut.
- Ennus**, Katrin 2002. Iroonia ja keeletegevusõpetus. – *Keel ja Kirjandus* 2002, nr 1, lk 4–16.
- Erelt**, Pekka 1990. „Ei riiva mind kõduingel ...” Pilguheit Heiti Talviku luulesse. – *Tulimuld*, nr 3, lk 119–121.
- Fish**, Stanley 1989. *Doing What Comes Naturally. Change Rhetoric and the Practice of Theory in Literature and Legal Studies*. Durham and London: Duke University Press.
- FL** 1985 = *Filosoofia leksikon*. Toim I.T. Frolov. Tallinn: Eesti Raamat.
- Furst**, Lilian R. 1984. *Fictions of romantic irony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Grice**, H. Paul 1989. *Logic and Conversation*. – *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, lk 22–40.
- Groupe µ** 1978. Ironique et iconique. – *Poétique*, nr 36, lk 427–442.
- Hamon**, Philippe 1994. *Stylistique de l'ironie*. – *Qu'est-ce que le style*. Toim Georges Molinié ja Pierre Cahne. Paris: Presses Universitaires de France, lk 144–158.
- Hamon**, Philippe 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette livre.
- Handwerk**, Gary J. 1985. *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*. New Haven, London: Yale University Press.
- Haverkate**, Henk 1990. A Speech-Act Analysis of Irony. – *Journal of Pragmatics* nr 14, lk 77–109.
- Holdcroft**, David 1983. Irony as Trope, and Irony as Discourse. – *Poetics Today*, Vol 4, nr 3, lk 493–511.
- Hutcheon**, Linda 1978. Ironie et parodie: stratégie et structure. – *Poétique* nr 36, lk 467–477.
- Immerwahr**, Raymond 1951. The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony. – *The Germanic Review*, Vol 26, nr 1, lk 173–191.
- Immerwahr**, Raymond 1969. Romantic irony and romantic arabesque prior to romanticism. – *The German Quarterly*, vol. Xlii, lk 665–685.
- Jankélévitch**, Vladimir 1964. *L'ironie*. Paris: Flammarion.
- Kaalep**, Ain 1997. Püha iroonia. – *Kolm Lydiat*. Tartu: Ilmamaa, lk 520–523.
- K[aelas]**, A. 2004. Dekadendist klassikalise luule pooldajaks. – *Talvik, Heiti. Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa, lk 199–202.
- Kangro**, Bernard 1938. Heiti Talviku *Kohtupäeva* loomingu taustast. – *Looming* nr 4, lk 468–470.
- Kangro**, Bernard 1981. *Arbujad*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kaufer**, David 1977. Irony and Rhetorical Strategy. – *Philosophy and Rhetoric*. Vol 10, nr 2, lk 90–110.
- Kaufer**, David S. 1981. Understanding ironic communication. – *Journal of Pragmatics* nr 5, lk 495–510.
- KCCT** 1999 = *Key Concepts in Cultural Theory*. Toim Andrew Edgar, Peter Sedgwick. London, New York: Routledge.

- Kerbrat-Orecchioni**, Catherine 1978. Problèmes de l'ironie. – L'Ironie. Travaux de Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, lk 10–46.
- Kerbrat-Orecchioni**, Catherine 1980. L'ironie comme trope. – Poétique, nr 41, lk 108–127.
- Kessidi**, Feohari 1987. Sokrates. Tlk Jaan Unt. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kierkegaard**, Søren 1965. The Concept of Irony. With Constant Reference to Socrates. Tlk Lee M. Capel. Bloomington: Indiana University Press.
- Knox**, Norman 1961. The word irony and its context, 1500–1755. Durham: Duke University Press.
- Knox**, Norman 1972. On the classification of ironies. – Modern Philology, vol 70, lk 53–62.
- Le Blanc**, Charles 1996. Introduction. – Schlegel, Friedrich. Fragments. Paris: José Corti, lk 7–81.
- Le Guern**, M. M. 1978. Éléments pour une histoire de la notion d'ironie. – L'Ironie. Travaux de Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, lk 47–59.
- Lill**, Anne; Ivo **Volt** 2000. Kommentaarid. Silmakirjatsemine. – Theophrastos. Inimtüübid. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 82–89.
- Lotman**, Juri 1990. Sõnakunsti teose kompositsioon. – Kultuurisemiootika. Tlk Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann. Tallinn: Olion, lk 75–181.
- Maingueneau**, Dominique 1986. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas.
- Martin**, Robert 1992. Irony and universe of belief. – Lingua 87, no 1/2, lk 77–90.
- Merilai**, Arne; Anneli **Saro**; Epp **Annus** 2003a. Poeetika. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Merilai**, Arne 2003b. Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Merilai**, Arne 2005. Irooniline kohanemine. – Kohanevad tekstid. Koost ja toim Virve Sarapik ja Maie Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 293–302.
- Morier**, Henri 1998. Métaphore. – Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, lk 690–762.
- Muecke**, Douglas C. 1969. The Compass of Irony. London: Methuen & Co Ltd.
- Muecke**, Douglas C. 1973. The communication of verbal irony. – Journal of literary semantics nr 2, lk 35–42.
- Muecke**, Douglas C. 1978. Irony markers. – Poetics vol 7, nr 1, lk 363–375.
- Muecke**, Douglas C. 1982. Irony and the ironic. London, New York: Methuen.
- Muru**, Karl 1975a. Eluallikad on täis. Betti Alveri 60. sünnipäeva puhul. – Vaateid kolmest aknast. Tallinn: Eesti Raamat, lk 88–119.
- Muru**, Karl 1975b. Heiti Talviku luuleteel. – Vaateid kolmest aknast. Tallinn: Eesti Raamat, lk 120–142.
- Muru**, Karl 1987. Betti Alveri viiskümmend elusõna. – Kodus ja külas. Tallinn: Eesti Raamat, lk 26–32.
- Muru**, Karl 1988. Punktiirjooni Heiti Talviku elust ja luulest. – Talvik, Heiti. Luuletused. Tallinn: Eesti Raamat, lk 155–162.
- Muru**, Karl 2003. Betti Alveri. Elu ja loominguga lugu. Tartu: Ilmamaa.
- Myers**, Alice R. 1977. Toward a definition of irony. – Studies in Language Variation. Toim Ed. Ralph, W. Fasold, R. W. Shuy. Washington, D.C.: Georgetown University Press, lk 171–183.

- Nehamas**, Alexander 1998. *The Art of Living. Socratic Reflections from Plato to Foucault*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Neithal**, Reet 1999. *Mis on mis kirjanduses*. Tallinn: Koolibri.
- NPEPP** 1993 = *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim Alex Preminger, T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton University Press.
- OCP** 1995 = *The Oxford Companion to Philosophy*. Toim Ted Honderich. Oxford, New York, Oxford University Press.
- Oras**, Ants 1932. Betti Alver: Lugu valgest varest. Poeem. – *Eesti Kirjandus*, nr 3, lk 155–157.
- Oras**, Ants 1956. Betti Alver luuletajana. – Betti Alver. *Luuletused ja poeemid*. Stockholm: Vaba Eesti, lk 7–33.
- Oras**, Ants 1957. Heiti Talvik. Luuletaja ja tema missioon. – Talvik, Heiti. *Kogutud luuletused*. Huddinge: Vaba Eesti, lk 5–22.
- Oras**, Ants 2003a. Ääremärkmeid luulest ja intellektist. – *Luulekool I*. Koost Hando Runnel ja Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa, lk 66–76.
- Oras**, Ants 2003b. Eesti luule vaimsusest. – *Luulekool I*. Koost Hando Runnel ja Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa, lk 126–136.
- Oras**, Ants 2003c. Naiskirjanikest mujal ja meil. – *Luulekool I*. Koost Hando Runnel ja Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa, lk 220–236.
- PDLTLT** 1999 = *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Koost ja toim J. A. Cuddon, C. E. Preston. London: Penguin Books.
- Platon** 1985. *Pidusöök. Sokratese apoloogia*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Pougeoise**, Michel 2001. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Armand Colin.
- RENT** 2005 = *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. New York: Routledge.
- Ristikivi**, Karl 1996. Neljast arbujust. – Viimne vabadus. Tartu: Ilmamaa, lk 205–248.
- Robinson**, Richard 1971. *Elenchus. – The Philosophy of Socrates. A Collection of Critical Essays*. Toim Gregory Vlastos. New York: Anchor Books, lk 78–93.
- Saks**, Edgar 1936. Betti Alveriga vestlemas. – Betti Alver. *Usutlused. Kirjad. Päevikutatked. Mälestused*. Tallinn: Tänapäev, lk 57–66.
- Salumaa**, Elmar 1992. *Filosoofia ajalugu I. Antiikfilosoofia*. EELK Usuteaduse Instituudi toimetised V. Tallinn: EELK Konsistooriumi kirjastus- ja infoosakond.
- Sang**, Joel 1997. Saateks. – Villon, François. *Testament*. Tallinn: Vagabund, lk 70–76.
- Schaeffer**, Jean-Marie 1983. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École normale supérieure.
- Schaeffer**, Jean-Marie 1999. *Présentation. – Schlegel, Friedrich. Sur le Meister de Goethe*. Tlk Claude Hary-Schaeffer. Paris: Hoëbeke, lk 9–29.
- Schaeffer**, Jean-Marie 2000. *Art of the modern age: philosophy of art from Kant to Heidegger*. Tlk Steven Rendall. Princeton: Princeton University Press.
- Schlegel**, Friedrich 1988a. *Über Goethes „Meister“*. – *Werke in Zwei Bänden. Erster Band*. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, lk 137–161.
- Schlegel**, Friedrich 1988b. *Kritische Fragmente*. – *Werke in Zwei Bänden. Erster Band*. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, lk 163–186.
- Schlegel**, Friedrich 1988c. *Fragmente*. – *Werke in Zwei Bänden. Erster Band*. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, lk 188–259.
- Schlegel**, Friedrich 1988d. *Ideen*. – *Werke in Zwei Bänden. Erster Band*. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, lk 261–284.
- Schoentjes**, Pierre 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris: Editions du Seuil.

- Sedgewick**, G. G. 1935. *Of Irony Especially in Drama*. University of Toronto Studies. Philology and Literature Series, nr 10. Toronto: The University of Toronto Press.
- Semper**, Johannes 1938. Läbilõige 1937. a. luulest. – *Looming* nr 5, lk 522–530.
- Sperber**, Dan; Deirdre **Wilson** 1978. Les ironies comme mentions. – *Poétique*, nr 36, lk 399–412.
- Sperber**, Dan; Deirdre **Wilson** 1981. Irony and the Use-Mention Distinction. – *Radical Pragmatics*. Toim Peter Cole. New York: Academic Press, lk 295–318.
- Sperber**, Dan; Deirdre **Wilson** 1992. On verbal irony. – *Lingua* vol 87, nr 1/2, lk 53–76.
- Sperry**, Stuart 1977. Toward a Definition of Romantic Irony in English Literature. – *Romantic and Modern. Revaluations of Literary Tradition*. Toim George Bornstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, lk 3–28.
- Süvalep**, Ele 1994. Dionüüsiline Alver. *Vikerkaar* nr 12, lk 51–57.
- Szondi**, Peter 1975. Poésie et poétique de l'idéalisme allemande. Tlk Jean Bollack, Barbara Cassiu, Isabelle Michot, Helen Stierlin. Paris: Minuit.
- Talvik**, Heiti 1929. Kümme luuletist. – *Looming* nr 2, lk 150–152.
- Talvik**, Heiti 1931. Minu testament. – *Looming* nr 5, lk 510.
- Talvik**, Heiti 1939. Ed, Virza: Taevaredel. – *Looming* nr 8, lk 890–893.
- Talvik**, Heiti 1988. Luuletused. Tallinn: Eesti Raamat.
- Talvik**, Heiti 2004a. Uuestisünni tähe all. – *Legendaarne*. Koost Karl Muru ja Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 117–120.
- Talvik**, Heiti 2004b. Luule ja elu. – *Legendaarne*. Koost Karl Muru ja Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 121–128.
- Talvik**, Heiti 2004c. Viletsuse komöödia. – *Legendaarne*. Koost Karl Muru ja Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, lk 144–146.
- Tanaka**, Ronald 1973. The Concept of Irony: Theory and Practice. – *Journal of Literary Semantics*, nr 2, lk 43–56.
- Theophrastos** 2000. Inimtüübid. Tlk Ivo Volt. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Todorov**, Tzvetan 1981. Mikhaïl Bahtin, le principe dialogique. Paris: Seuil.
- Vlastos**, Gregory 1987. Socratic irony. – *Classical Quarterly* nr 37, lk 79–96.
- Vlastos**, Gregory 1991. Socrates: ironist and moral philosopher. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Vossius** 1978 [1606]. Rhétorique de l'ironie. Tlk Catherine Magnien-Simonin. – *Poétique*, nr 36, lk 495–508.
- Wellek**, René 1966. *A History of Modern Criticism*. Volume Two. The Romantic Age. London: Jonathan Cape.
- Wheeler**, Kathleen M 1984. Introduction. – *German aesthetic and literary criticism: The Romantic Ironists and Goethe*. Toim Kathleen M. Wheeler. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, lk 1–27.
- Yaari**, Monique 1988. Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans „Paludes”. Birmingham, Alabama: Summa Publications.

SUMMARY

Irony in the poetry of Heiti Talvik and Betti Alver

The traditional definition of irony says that irony is a rhetorical device: saying one thing and meaning the contrary. When applied to the real language use, it is soon obvious that such a definition covers only quite a limited range of instances which are perceived as ironical. Besides, when the use of the term “irony” itself is taken under consideration, it appears that it is used in other meanings than strictly rhetorical, probably even more often it refers to the contradictory state of affairs in the world, the most known of which being the irony of fate.

In addition to the rhetorical irony and the irony of fate many other ironies can be distinguished: for example Socratic irony, romantic irony, dramatic irony, tragic irony as the better-known types of irony, but also culinary and holy irony which are more idiosyncratic uses of this term. As a concept irony is very characteristic to the postmodern and poststructuralist situation and as a word is very widely used; since German romanticism it has been one of the key concepts in the philosophy of art (or more strictly in the philosophy of literature), aesthetics and literary theory, that is why a comprehensive view of all the possible uses and meanings of this term is probably impossible. We face the same hardness when trying to systematize and put in some sort of logical hierarchy these different meanings and uses of irony. So with regards to audience it is fair to explain or define in which sense the term of irony is used in every specific case.

Following the example of many ironologists I have distinguished between two basic types of irony: verbal or rhetorical or stylistic irony and situational irony. The first departs from the aforementioned traditional definition of irony and centers around the use of language, around certain verbal and stylistic devices that make the receiver of the text perceive it as ironical. Situational irony refers to the recognition of the coexistence of incompatible opposites, to the feeling of the most absurd unexpectedness, for instance the fates of king Oidipus and Lear.

Therefore the first part of my work is titled “Irony as a device” and the second one is called “Irony as a thought”. The corpus analysed in these respects consists of the poetry of Heiti Talvik and Betti Alver. As Talvik was not a very proliferate poet and during his short life published only two collections of poems (“Palavik” (1934) and “Kohtupäev” (1937)), all his published and known texts are subsumed to the present analysis. From Alver's more voluminous creation I only chose her lyric and lyroepic texts from 1930s and 1940s, that is, texts written and published in the same period as Talvik's poetry. In Alver's case I have used the first published versions of her texts and not taken into account corrections and changes made later by the poetess.

In the first part of my work I try to find and explain the functioning mechanisms of the verbal irony. I also classify the identified examples according to their semantic and pragmatic nature.

First there are ironies based on antonyms and/or on the negation of predication and hence can be categorized as instances of classical rhetorical irony. Similar to this first group are the instances where ironic oppositions between what is said and what is meant are not based on antonyms but between the highest, the most valuable rank of the imaginable scale and the zero point, for example *noble* is said but meant *ridiculous*. Thirdly, in Alver's poetry there are texts that imply antonymic ironic oppositions (past-present, local-foreign, sensibility-reflection) but it is not possible to decide for either pole as the ambivalence stays essential.

All other instances identified are more difficult to reduce to traditional definition. In ironic comparisons irony is more often related to implicit components (connotations, presuppositions, implicatures) than to explicit elements (the formal components of comparison: A is P like B). We find in Talvik's and Alver's poetry few metaphors that can be explained as simple ironic metaphors (L is said but metaphorically N is meant which in turn must be changed to its opposite value to reach the final referent $M_1 \rightarrow M_2 = \sim M_1$). More common are ironic metaphors where irony is achieved by choosing a lower and unexpected component from the imaginable scale, for example, Rocinante and not Pegasus is said to mean poetry.

Verbal irony may be achieved by the aid of a device that I have called paradigmatic reducing leveling. In addition to the already existing semantic paradigms texts can infinitely generate new ones using certain grammatical structures (for example lists) or putting elements in similar syntactical positions. Irony occurs when the paradigm contains a component which is incompatible with others, for example paradigmatically can be levelled emotional and material, abstract and fleshly. The aim of those levelings is to reduce meaning and devalorize, both are functions of irony.

Metonymy has essentially a great potential for irony. If something is presented through its part then such a presentation often reduces meaning automatically and produces a mocking effect which is one of the basic characteristics of irony as well. A specific ironical metonymy is clearly distinguishable: when proper names (as Casanova or Jeanne d'Arc) are used to indicate to certain traits (art of living, braveness) but actually the opposite is meant (triviality, cowardice).

Ironic tonality may also be the result of stylistic clashes (using low or too pompous style), of confrontations between the connotations of the components of compound words. A speaker can be ironic flouting the felicity conditions of speech acts, for example giving orders knowing that it is impossible to obey them.

Dan Sperber's and Deirdre Wilson's theory of irony as mention is very well applicable to many cases interpreted as ironical. Mentioning in opposition to the use of language means that the speaker is not using words to designate some-

thing in the world but expresses his/her attitude towards the words themselves, in case of irony the speaker pronounces a phrase at the same time hinting that it is improper, ridiculous or in some other way inappropriate in the situation. Theory of irony as mention goes well together with Oswald Ducrot's theory of polyphony of language which separates speaker (*locuteur*) and pronouncer (*énonciateur*). In ordinary discourse they often coincide but irony is one of the cases where speaker pronounces statements that he/she himself/ herself does not believe in. In Alver's and Talvik's poetry there are many instances of irony which are well explained as mentions of other's opinions unacceptable for the speaker himself/herself. Quite similar to irony as mention are ironical role-plays where the speaker is clearly not identifiable with implied author, the taken role is opposed to the standpoint of the implied author. Talvik's and Alver's poetry does not contain pure role-plays but only elements of it.

One way to ironize a character is to present him/her in ironical situations, that is, in situations where the character himself/herself assumes to be viewed as honorable, reasonable and charming but which in the speaker's and reader's eye reveal only his/her narrow-mindedness, lack of intelligence and spiritual emptiness. These traits may appear in the way the character speaks, in the content of his/her speech and in the manner he/she acts.

The first part of my work concludes with a short discussion on Socratic irony and its possible relations to Talvik's and Alver's poetry. For Socrates irony was a tool in his philosophical search for truth but for Alver and Talvik it remains a weapon of mockery. Socratic irony manifests, that the final answers are unreachable, irony in Talvik's and Alver's poetry does usually not lead to total inconclusiveness, although there are some cases related to irony which remain essentially ambivalent and as such reveal a certain affinity with Socratic irony.

Second part of my work – "Irony as a thought" – deals with the sensibility of situational irony in Talvik's and Alver's poetry, as a theoretical framework I have used Friedrich Schlegel's theory of romantic irony. For Schlegel irony is not a mere ironic trope but a literary and philosophical principal.

Jena Romantics felt that their era and modern self are dispersed because both have lost their original unity (as expressed in antiquity). The world and man constitute a field of constant oppositions and conflicts. Ideally Romantics are looking for universality, knowing at the same time that for a mortal and finite human being it is essentially inaccessible because universality is infinite. Accordingly, romantic literature is infinitely in becoming, searching for a (poetic) ideal and knowing that it is not attainable.

There is no exact definition of romantic irony. Following Jean-Marie Schaeffer's interpretation, three aspects are distinguishable in Schlegel's theory of irony. First, irony means self-restriction: an ironic artist must not completely submit himself/herself to inspiration but has to control and consciously organize it. Secondly, irony can be understood as poetic self-reflection: romantic poetry is poetry and poetry about poetry at the same time. Thirdly, irony is related to allegory: an ironic work that is oscillating between the aspiration for the universality, completeness and the understanding that in human reality it remains

unobtainable is a sort of allegorical counterpart of the infinitely dynamic Absolute.

Putting Alver's and Talvik's poetry in the context of romantic irony we may first ask whether their poetries contain the same opposition of lost harmonious (although finite) antiquity and chaotic, dispersed present time, endlessly longing for infinity. Alver's and Talvik's view of their age is quite similar to romanticist ideas of modern epoch but they do not see the ultimate harmony in antiquity.

It is said that the sense of situational irony is the base of romantic irony. This feeling that life is governed by incompatible oppositions and that it is essentially disharmonious is also fundamental in Talvik's and Alver's poetry. Talvik sees unfair incongruities in social spheres, notices that the symbolic order is very fragile and opposites may easily change places. Man's self is correspondingly the battlefield of oppositional forces: Talvik's lyrical self understands that his drives are auto-destructive but still cannot resist them, he knows that he will never reach his ideals and find the truth but keeps still trying and searching. The same trends are apparent in the poetry of Alver. Her lyrical self's feeling that she is torn in two is more intense than in Talvik's poems. One part of it demands for an Absolute, the other is enchanted by the dangers of terrestrial life. As Talvik, Alver also repeats several times that man's dreams will never attain their end, success is always only transitory and fugitive, truth remains forever inaccessible. The only reliable fact about the human life is its finiteness, the death.

Next step is to ask whether in Talvik's and Alver's poetry there is something that would resemble romantic irony in the aforementioned aspects, that is breaking the fictional illusion and making metapoetic statements. When Talvik speaks about himself as a poet he always expresses dissatisfaction with his creation, expressing the ironic wavering between the imagined poetic absolute and the understanding that the finite human poet can never reach it. Alver wants, as do the Romantics, to control her poetic impulses, be self-conscious and reflective and not let feelings take control over her. When Alver writes directly of art and poetry it turns out that art may not be valued enough in the present but it still is the only hope for the corrupt bourgeois to be rescued from their narrow-mindedness and spiritual emptiness one day. Also, as Alver points out on several occasions, being an artist is the only way to fight the human finiteness although it too is an extreme risk.

To conclude we have to ask whether Alver and Talvik step out and fight the existential irony they have noticed around them and whether among their weapons there is also irony. In Talvik's early poems the lyrical self is not capable to fight his spleen or even ironize it. In later texts the release may come through parallel feelings of resistance, defiance, relying on the powerful will and being conscious of the mortal man's finiteness. As such Talvik's poetry is dynamic in a romantic way and uses sometimes irony to get free from anguish. Alver is much more confident and self-ironical from the very beginning. In some cases she just claims with no explicit argument that a solution exists. She frequently uses the motive of departure: going away and leaving everything

behind as a possibility to reach the ideal, the ultimate negation may turn – in ironic way – into its positive counterpart. Sometimes Alver claims that the earthly life which may seem detestable is in fact much more charming than the static and boring Absolute. Play of opposites creates a tension which for Alver is valuable, the feeling of anguish is only superficial, on a deeper level the opposites are constantly changing their places and forming a basis for the enchanting plurality of existence. Such a view is well comparable with Schlegel's conception of the ever moving chaotic Absolute.

Irony has been judged differently. At times it has been considered as something close to lying, hypocrisy, slyness, cowardice, in modern age irony is mostly well reputed, expressing the ambivalence, multi-layeredness and disperseness of modern situations which in some aspects is already present in Talvik's and Alver's poetry from the years 1930–1940.

REGISTRID

Nimeloend

Alleman, Beda.....	19, 20, 24, 27	Gorgias	162
Anaximenes.....	13	Grice, Paul H.	26–27
Annuk, Eve	88	Groupe μ.....	25, 111
Aristophanes.....	13, 105	Hamon, Philippe	12, 17–19, 21–22, 24, 27, 115
Aristoteles	13, 20, 105	Handwerk, Gary J.	118
Aspel, Aleksander	9–10, 54, 107, 110, 136, 138, 161, 167	Hardy, Thomas	15
Attardo, Salvatore	28	Haverkate, Henk	25
Ayrault, Roger.....	116	Hegel, G. W. F.....	14–15, 107, 119, 134
Bahtin, Mihhail	26, 72	Heine, Heinrich.....	116
Barbe, Katharina	27, 72, 106	Herder, J. G.	117
Basire, Brigitte	26–27	Hoffmann, E. T. A.	116
Baudelaire, Charles	18, 159–160	Holdcroft, David.....	27
Behler, Ernst.....	121, 123	Hölderlin, Friedrich	134
Bennett, Benjamin.....	119	Hutcheon, Linda	159
Berrendonner, Alain.....	26–27, 29	Immerwahr, Raymond	116–117, 122, 126, 147
Boccaccio, Giovanni	116	James, Henry	15
Booth, Wayne.....	23, 66, 73	Jankélévitch, Vladimir	43, 73, 111, 142, 161–162
Bourgeois, René	123, 168	Joyce, James	15
Brahm, Alcanter de	23–24	Kaalep, Ain.....	18
Brentano, Clemens	116	Kaelas, A.	159
Brooks, Cleanth.....	15	Kafka, Franz	15
Capel, Lee M.....	107	Kangro, Bernard	9–10, 136, 150, 158
Cervantes, Miguel de	116–117	Kant, Immanuel	117, 121, 134
Chausser, Geoffrey	116	Kaufer, David	22, 27–28
Cicero.....	14, 26, 105	Kerbrat-Orecchioni, Catherine..	12, 17, 24–28, 34–35, 44, 52
Clark, Herbert H.....	72	Kessidi, Feohari	106
Cohen, Jean	105	Kierkegaard, Søren	15, 106–107, 109, 111, 119, 173
Colebrook, Claire	168	Knox, Norman	13–14, 27, 106, 126
Dane, Joseph A. 13–15, 105–107, 119–120		Krause, K. C. F.	116
Decottignies, Jean	115	Le Blanc, Charles	138, 162
Demosthenes	14	Le Guern, M. M.....	14
Derrida, Jacques	15	Lermontov, Mihhail.....	15
Diderot, Denis	117	Lill, Anne.....	13
Ducrot, Oswald	12, 72–73, 172, 185	Lotman, Juri.....	66
Eco, Umberto	73	Maingueneau, Dominique.....	21
Ennus, Katrin	77	Man, Paul de.....	15
Erelt, Pekka	161	Mann, Thomas.....	112, 116
Fichte, J. G.	117, 121	Martin, Robert	26, 28
Fish, Stanley.....	25	Merilai, Arne	9, 34, 50
France, Anatole	15	Morier, Henri	55–56
Frye, Northrop.....	15	Muecke, D. C.....	14, 18, 24, 26, 66, 115–118, 120, 126, 156, 168
Furst, Lilian R. . 14–15, 17, 116–117, 123, 126		Müller, Adam	116
Gautier, Théophile.....	18	Muru, Karl	9–11, 79, 92, 110, 159, 163, 167
Genette, Gérard	72		
Gerrig, Richard J.	72		
Gide, André.....	15, 116		
Goethe, J. W.....	116, 154		
Gogol, Nikolai.....	15		

Musil, Robert	15, 116	Semper, Johannes	136
Myers, Alice R.	27, 28	Shakespeare, William	27, 116–117
Nehamas, Alexander	12, 108, 112, 114	Sokrates	13–15, 20, 105–111, 114–116, 165, 173, 185
Neithal, Reet.....	106	Solger, K. W. F.....	116, 119
Nietzsche, Friedrich	166	Sperber, Dan.....	12, 26–27, 29, 38, 71–73, 172, 184
Novalis	116, 134	Sperry, Stuart.....	126
Oras, Ants	9, 112, 136, 138, 167	Stern, Lawrence.....	117
Platon	13, 105–106, 108	Süvalep, Ele.....	11, 166
Pougeoise, Michel.....	15, 106	Svevo, Italo.....	15
Proust, Marcel	15	Swift, Jonathan	14, 172
Puškin, Aleksandr	159	Szondi, Peter... 12, 118, 120–122, 150, 174	
Quintilianus.....	14, 105	Tanaka, Ronald.....	19
Richards, I. A.	15	Theophrastos	13–14
Richter, Jean Paul.....	116–117, 119	Tieck, Ludwig.....	116, 120, 122
Ristikivi, Karl.....	160	Todorov, Tzvetan	72
Robinson, Richard.....	106	Triik, Nikolai	23, 88
Saks, Edgar	10, 119, 165–167	Turgenev, Ivan.....	15
Salumaa, Elmar	106	Villon, François	88
Sang, Joel	88	Virza, Edvards.....	136
Schaeffer, Jean-Marie....	12, 117, 119–124, 134–135, 148, 152, 154, 166, 174, 185	Vlastos, Gregory.....	12, 105, 107–108
Schelling, F. W. J.	116, 134	Volt, Ivo	13
Schiller, Friedrich.....	124	Vossius	26
Schlegel, August Wilhelm.....	116	Warren, Robert Penn	15
Schlegel, Friedrich ...	14–15, 20, 107, 116– 124, 126, 134, 150, 154, 162, 166, 168, 174, 177, 185, 187	Wellek, René	156
Schleiermacher, F. D. E.	116	Wheeler, Kathleen M.....	117, 157, 168
Schoentjes, Pierre....	12–13, 15, 17, 23–24, 27, 105–107	White, Hayden.....	15
Sedgewick, G.	116	Wilson, Deirdre .	12, 26–27, 29, 38, 71–73, 172, 184
		Yaari, Monique.....	118

Heiti Talviku luuletused

*Elada nii kui enne.....	159	Kevadelaul.....	132
*Ka voorusel ei puudu eeldus patuks ...	132	Kui mustavad udud.....	157, 163
*Ma pole majaline teie peres.....	76, 88	Laip rannal.....	53, 158
*Meie süda on kui kannel.....	132	Lauliku hommik	147
*Paks usuisa doktor Luterus.....	128	2.....	53, 56, 147
Ahastus.....	55, 68, 129–130, 157	Legendaarne.....	156
Avalaul.....	124	Luziferi laulud	82, 132
Ärkamine.....	132, 160	Milleks mulle tiivad.....	130–131, 159, 160
Blasfeemiline ballaad 22, 86–88, 109–110, 126, 157		Mu mõtted	129, 134, 157
Dies irae	63, 66–67, 125, 156	Neli pilti.....	157
1.....	43, 66, 77, 123, 125	1.....	128
2.....	43, 63, 77, 131	3.....	147
3.....	53, 83, 86, 88, 126	4.....	129
4.....	53, 67, 77	Nägemus.....	124, 156
5.....	53	Orjade koor.....	82
6.....	53, 126	1.....	160
8.....	63, 77, 97, 98, 126	2.....	160
9.....	43, 56, 84	Paaria.....	53, 69, 86–88, 127, 157
10.....	53, 67, 126, 159	1.....	88, 134
11.....	64, 77, 131	2.....	45, 52, 134
12.....	149	Pihtimuskilde.....	147
Don Ramon	86, 88, 109, 157	1.....	53, 130
Eel äikest.....	52, 60, 69	2.....	45, 128
Eleegia.....	129, 157	3.....	147
Eleegia (1936).....	129, 131, 159	Poeet.....	129, 148, 157
Eleegiliselt.....	157	Pohmeluslikke mõlgutusi.....	157
1.....	129–130, 147	1.....	129, 148
2.....	130, 160	4.....	157
Haige.....	86–89, 157–158	5.....	134, 147–148
1.....	158	Rabas	157
2.....	53, 56, 64, 158	Ristimine.....	148
Hilissügis II.....	124, 156	Spenglerit lugedes.....	128
Hälbumus ..61, 67, 125–128, 130–131, 134, 156, 159, 161		Surmatants	76–77, 156
Jumalate hämaras		Sügiseleegia.....	127, 156
1.....	159	Taliõine 4.....	127
2.....	29, 35, 53	Tantsi	45, 127, 157
3.....	53, 69, 159	Tõde.....	131, 157
4.....	32, 36, 129	Tütarlaps aprillis	128, 132
5.....	69, 130, 160	Uljalts	128, 157
6.....	43, 159	Uni	129, 131
7.....	66–67, 69, 127, 134	Vabanemine	149
8.....	69, 134–135, 159	Vaenlane	130, 157
9.....	135	Valm	148–149, 164
10.....	135, 159	Vana sepp	129
11.....	134, 159	Videvik	127, 156
Järel revolutsiooni	85, 124, 126, 156	Õõ	131
1.....	29	Üle haudade	128, 157
2.....	67		
3.....	54, 69, 85, 127		
4.....	52, 67		

Betti Alveri luuletused ja poemid

*Eile tuiskas, linnas löödi kella.....	58, 144, 153–154
*Kes tallab äratundmise tühje teid	45, 144, 164
*Ma nägin und mind jättis	
Jumal maha	139
*Maailma saatust alati	141, 164
*Mitte viirastus, meeltepett	139
*Mulle meenuvad kauged hommikud	58
*Selle ilma igav kainus	163
*Sina ütled katoliiklikult kartes	163
*Teist päeva piirab valge ving all	
tammil murdunud rahne	139
*Tõepoolest, pole kuigi raske	64, 156
*Tuul lõunast tõi udu ja sooja	69, 145, 163
*Vaim, kandes kord triumfipärgi	141
Aimus	70
Amor ja Psyche	141, 163
Ants Ablas	97
Doom	156
Ebausklik	144
Ei tea	139, 145
Galeer	125, 164
Hääled	163
Hambad	53, 68, 90, 94
Hing	137
Hulkuv laev	155, 165
Ilus õde	153
Ime	163
Irdumus	144, 156
Kahepaikne	136, 139–140
Kaks kevadelaulu 1	139
Kantsler	38
Karantiin	41, 81, 146
Karikatuur	23, 25, 86–87, 144
Kunsti sünd	153–154
Kunstile	155
Kuri päev	145
Kuus kildu 6	141, 156
Lahendus	141–142, 165
Lehekuu lumi	141
Leib	11
Lepitus	137, 140, 155
Lõppude lõpuks	70
Lugu valgest varesest	9, 11, 23, 25, 30, 36–40, 42–43, 45, 48–49, 51–53, 58, 62, 64–68, 70–71, 74–75, 79–82, 91–96, 100–103, 113, 137–138, 140, 142–146, 151–152, 159
Lutseviir	11
Luule eksiilis	153–154
Maalija lõvipuuris	155
Meistrile	155
Mõrane peegel ...	11, 36, 38, 48, 58, 69–70, 78, 97, 104
Must madonna	136, 139–140
Must täht	32, 59, 70, 112
Muusale	71
Nõid	89
Õomaja	33, 145
Pahed	141
Pähhlikoor ...	11, 53, 58–59, 66, 82, 94, 97, 166
Pärast pikka põuda	11
Pedja	41, 65, 67, 162–164
Perpetuum mobile	142, 164
Piinlik visioon	23, 33, 36, 53, 62, 67, 74, 87–88, 93, 95, 109, 153
Pilt	142, 156
Pirnipuu	11, 34, 37–38, 47, 53, 58–59, 62, 66–67, 69, 71, 76–78, 82, 93, 96–97, 104, 109–110
Priiskaja	167
Pühapäevalaps	33, 43
Quasi una fabula	42, 46, 137, 156
Raudne taevas	166, 168
Raugad	26, 53, 90, 154
Sidemed	167
Sinisuka ballaad	58, 87, 90, 97–98, 110, 137
Sortside laul	46, 141
Süda	139–140
Suurest haardest	166
Suvi	141
Tige valgus	146, 155
Titaanid	166
Tontide nägija	143
Tõrkuja	136, 139–140
Tuhapäeval	58
Ühele hullule	147
Ulla	9, 11, 25, 30–31, 33–34, 37, 41, 43, 46, 51, 53, 55–56, 58–59, 62, 67, 69, 76, 94, 99–100, 103, 143, 151–152
Unustet monument	153
Vabaduse deemon	164
Vahanukk	9, 11, 25, 31–32, 38, 44, 48–49, 53, 55–56, 58, 64, 67–68, 70, 76, 96, 99–100, 103–104, 152
Vana teater	143–144, 145
Vang	164
Viimne soov	26, 58, 62, 71, 89, 141
Vilepuhuja	58, 88, 90, 153

DISSERTATIONES LITTERARUM ET CONTEMPLATIONIS COMPARATIVAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Indrek Tart.** Eestikeelne luuleraamat 1638–2000. Tartu, 2002.
2. **Anneli Saro.** Madis Kõivu näidendite teatriretseptsioon. Tartu, 2004.
3. **Eve Annuk.** Biograafilise lähenemisviisi võimalusi nõukogude aja uurimise konteksti. Tartu, 2006.
4. **Piret Viires.** Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. Tartu, 2006.
5. **Marin Laak.** Kirjandusajaloo mittelineaarsed mudelid: teksti ja konteksti probleeme digitaalses keskkonnas. Tartu, 2006.
6. **Leena Kurvet-Käosaar.** Embodied subjectivity in the diaries of Virginia Woolf, Aino Kallas and Anaïs Nin. Tartu, 2006.
7. **Jaak Tomberg.** Kirjanduse lepitav otstarve. Tartu, 2009.