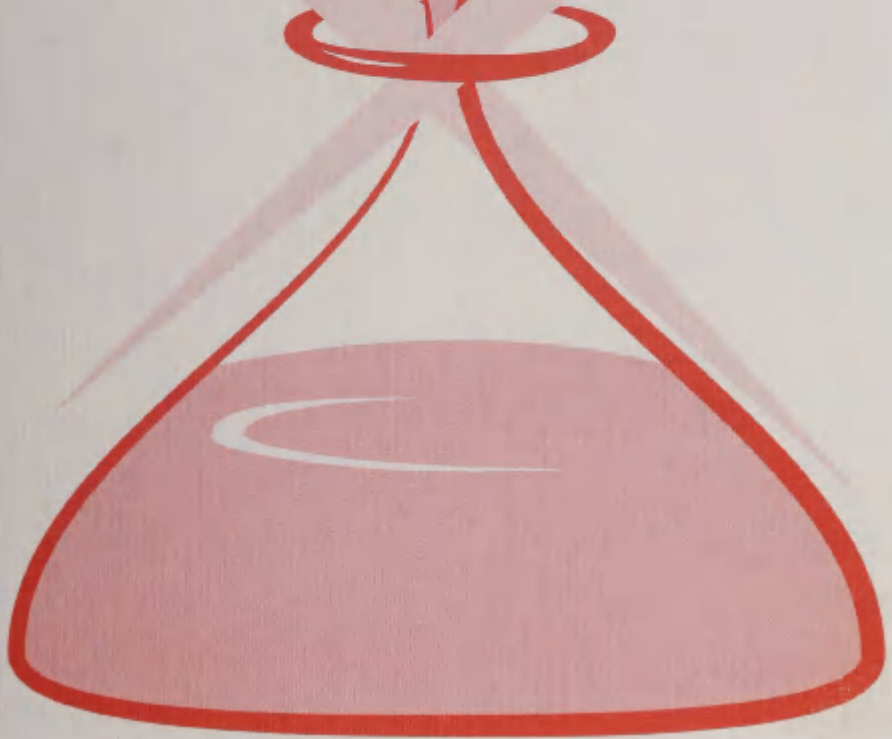




TARTU ÜLIKOOL  
STUDIA LITTERARIA ESTONICA  
4

**AEG JA KIRJANDUS**



AEG JA KIRJANDUS

Tartu ülikool  
Eesti kirjanduse õppetool ning  
teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool  
Studia litteraria estonica 4

## **AEG JA KIRJANDUS**

**Artikleid aja kategooria käsitlesest, kasutamisest ja  
toimimisest tekstides**

Tartu 2002

Koostanud ja toimetanud Rein Veidemann

Ilmub Eesti Kultuurkapitali toetusel

ISSN 1406-1228  
ISBN 9985-4-0290-1

Küljendus ja kujundus: Aivar Täpsi  
Trükk: Bookmill trükikoda, Tartu

## SISUKORD

Saateks .....	7
<i>Rein Veidemann</i> Aja semiootika .....	9
<i>Epp Annus</i> Narratiivi ajalisus.....	37
<i>Luule Epner</i> “See aegade piin” <i>Madis Kõivu</i> näidendite ajatunnetusest ja –poetikast .....	55
<i>Kristi Jõesaar</i> Aegruumilise konteksti mõjud <i>Marie Underi</i> luuletõlgetele .....	77
<i>Marin Laak</i> Johannes Barbaruse aeg .....	97
<i>Anneli Mihkelev</i> Aja kujutamise mudelid Kalju Lepiku luules .....	117
<i>Liina Pärlin</i> Eksistentsialistliku paradigma avaldusi Karl Ristikivi aja- ja inimesekäsitusel .....	127
<i>Sirje Olesk</i> Pagulasluule dilemma 1940. aastatel: püsida või muutuda? .....	137
Autorid.....	147

## SAATEKS

Käesolev artiklikogumik on järjekordseks sammuks Tartu ülikooli eesti kirjanduse ning teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli uurimuste sarjas *Studia litteraria estonica*. Mõnesugust temaatilist sarnasust võib leida käesoleva ja 2000. aastal ilmunud kogumiku «Taasleitud aeg» vahel. Selles keskenduti kirjanduse (nii institutsiooni kui ka selle ajakonteksti) muutustele 1950. – 60. aastatel. Käesolev raamat püüab süüvida aja enda kui semiootilise fenomeni, narratiivi põhja, teksti ontoloogilise aluse või funktsionaalse kontsepti avamisele nii teoreetiliselt kui ka konkreetseid autoreid analüüsivalt.

Mitmed kogumikus ilmuvad tööd (Rein Veidemannilt, Marin Laagilt, Kristi Jõesaarelt) on tehtud ETF uurimisgranti 4455 («Tekstide funktsioneerimine kultuuris») raames.

Kogumikku avav Rein Veidemanni uurimus «Aja semiootika» keskendub ajale «nime otsimisele». Autor leiab aja ilmsiks tuleku «stseeni» kategoorias. «Semiootiliselt võttes on aeg kõigepealt stseen,» kõlab autori üks põhiväiteid, mida iseloomustatakse ka mitme näite varal. Stseen eelneb Rein Veidemanni käsitluses narratiivile.

Narratiivi ajalisusele keskendub oma artiklis Epp Annus. Seda võiks võtta ka kui lisandust samalt autorilt äsja ilmunud ja doktorikraadi vääriliseks tunnustatud monograafiale «Kuidas kirjutada aega» (Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002). Annuse käsitluse üheks paatoseks on lugemise kui olevikus püsimise edasilükkamine; narratiivne olevik on püsiv kohalolu.

Luule Epner süveneb Madis Kõivu näidendite näitel teatris esitatava fiktsionaalse aja suhtesse reaalaega ja leiab selles olulisi erinevusi võrreldes kirjanduslikus tekstis avalduva suhtega. Teatris tõuseb selle suhte määramisel ootuspäraselt esmaseks ruum, täheldada võib omapäraselt «fiktsiooni liibumist reaalsusele». Kõivu ajakäsitlus näib olevat eksistentsiaalne, «tema aeg on põhimiselt igavene nüüd», resümeerib autor. Mõnesugust sarnasust Kõivu ajamõistmise ja Karl Ristikivi ajamõistmise vahel võib täheldada, kui lugeda Luule Epneri Kõivu-käsitlust kõrvalt Liina Pärline käsitlusega eksistentsiaalse paradigma avaldumisest Karl Ristikivi aja- ja inimesemõistmises.

Uusi aspekte toovad esile Kristi Jõesaar artiklis «Aegruumilise konteksti mõjud Marie Underi luuletõlgetele» ja Anneli Mihkelevi «Aja kujutamise mudelid Kalju Lepiku luules». Viimasest selgub muuhulgas, et Lepiku narratiivi peateemaks ongi nii mütoloogiliselt tsirkulaarne, lineaarne kui ka religioosselt igavene aeg. Marin Laagi uurimus «Johannes Barbaruse aeg» on oluliseks lisanduseks 1920-te aastate eesti kirjandussituatsiooni hindamisel, samas avab see ka uusi lähenemisnurki selle kontroversse autori loomingu mõistmiseks.

Sirje Olesk võtab oma artiklis «Pagulasluule dilemma 1940-tel: püsida või muutuda?» vaatluse alla nõ. aja traumaatilisest toimest tingitud hoiakuid eesti ekssiilikirjanduses. Sunnitud ümberpaiknemine ruumis esitas vajaduse loovvaimudele määratleda end uuesti ka eelneva ja tulevase aja suhtes.

Leidku siin avanev kogumik kaasamõtlemistahtelisi lugejaid ja virgutagu see uuteks uurimusteks, millest omakorda kasvaksid välja järgnevad raamatud.

Kogumikus osalevatele autoritele tänu avaldades olgu ühtlasi tänatud ka Eesti Teadusfond ja Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapital lahke toetuse eest.

Koostaja

## Rein Veidemann

### AJA SEMIOOTIKA

Seda käsitlust alustades tuleb tunnistada hirmu küsimuse ees “Mis on aeg?” See on seletatav kammitsetusega, mida tunneb enese ajalikkusest teadlik olev inimene ajatuse ees. Niisiis *horror infiniti*. See tähendab, et kõne “ajast” on ühtaegu “ajatuse” kompamine. Platon mäletatavasti ütleski aja olevat üksnes ajatuse (igaviku) kuju. Ajatus on aja arhetüüp. Aga mis on ajatu, on ühtlasi määratu ja määramatu. “Määratu” “määratu suure” ja “ette määratu”, predestineerituse tähenduses ja “määramatu” “hõlmamatuse” tähenduses. Kohe algul sattutakse keelelisse kimbatusse, omamoodi nõia-ringi, kust puudub väljapääs või õieti, kust välja pääsetakse läbi värava, mille ehitab iga mõtleja ise oma keeleliste vahenditega. Siit võikski kohe esimese viite teha, et “aeg” on keeleline entiteet. Aeg on keeles, märgisüsteemis, mille kehtestab teadvus, st. mis on öeldav, kõnes väljendatav. Või seesama Emmanuel Levinase sõnul: “Logose taga, ütluse taga pole olemust või entiteeti. Ütlus kui verb on olemuse olemus. Olemus ongi teema, näidatava, doksa või logose ja järelikult tõe fakt. Olemus pole üksnes üle antud, vaid ajastatud predikatiivses väites“ (Levinas 2000:39). Nii jõutakse kohe “aja” niisuguse käsituse juurde, mis võiks olla kirjandusliku kihelemise aineks. Aga lähem arutelu selle üle järgneb veel alamal.

Üks ajakäsitluse hirmu põhjendus olgu veel kirja pandud: hirm suutamatuse ees midagi lisada sellele, mis juba “ajast” kirjutatud-mõeldud. Ja seda on tõesti määratu hulk. Kõik ajalood on ju ühtlasi “aja” lood. Kõik füüsikad on ühtlasi “aja” füüsikad. Ja lõpuks, ka kõik filosoofiad on „aja“ filosoofiad. Nii väites võidakse jõuda muidugi reduktsionismi, taandades aja olemisele endale. Aeg võrdub sel juhul olemisega. Aeg ongi substantis, mitte aga selle atribuut, esinemisvorm, nagu koolifilosoofiast teada.

Ka kõige konsekvantsemaid aja käsitlusi, mis siin arutleja lugemisväljale ulatunud – nimetatagu kasvõi Fritjof Capra “The Tao of Physics” (Capra 1975), Julius Thomas Fraseri „Time, the Familiar Stranger“ (Frazer 1998); “The Study of Time” (Fraser, Haber, Müller 1972), Sami Pihlströmi, Arto Siitonen ja Risto Vilkkko toimetatud kogumikku „Aika“ (Pihlström, Siitonen, Vilkkko 2000) või eesti keeleski kättesaadavat Stephen Hawkingi “Aja lühilugu” (Hawking 1992, 1993) - , lugedes on kujunenud ühtaegu

mulje ja järelalus, et aeg näib olevat mingis piirfaasis (sellega rõhutatakse arutluste lõpmatust) hoopis usu küsimus, kui nõustuda Uku Masinguga, kes on öelnud, et “usk tõestab ja veenab meid nähtamatute asjade olemasolus ja on loodetavate asjade põhi” (Masing 2000:10). Loomulikult on aja ja mittenägemise seostamine kogemuslikult täiesti vastukäiv, sest kõike, mida nähakse, ongi aeg (alates öö ja päeva vaheldumisest, sünnist ja surmast, asjade ja ideede kulumisest ning lõpetades sellega, mis meie endiga pidevalt aset leiab). Aja ja usuobjekti samastamine on vastukäiv “mööduvuse” mõttes, st. kui peetakse silmas, et muutumine on möödumus, sest kõik nähtav on tõesti see, mis kulub, möödub, eemaldub meist või millest meie eemaldume, möödume. Aga “nähtamatu” all võidakse ju sama hästi silmas pidada ka aja olemust. Ja see olemuslik, aeg iseeneses, *ding an sich* näib tõepoolest olevat tõestatav otsekui enesestmõistetav, st. entiteet, mis eksisteeribki iseendasse sulguvana, ammenduvana. Ehk seesama Stephen Hawkingi sõnul – mis ühtlasi kujutab endast ta “Aja lühiloo” keskset teesi - : “aegruum on lõplik, kuid piirideta.” (Hawking 1993: 638)

Kuigi Hawkingi juurde on allpool põhjust veelgi naasta, on seegi väide tõlgendatav nii, et ajas olija jaoks on aegruum midagi siinolevat, juuresolevat või kohalolevat. Martin Heidegger, kelle juurde samuti järgnevalt veel naastakse, nimetab seda *Dasein*’iks, ja see kohalolu on enne sündmuste horisonti (Hawkingi termin), st. et aegruum kujutab endast sündmuste summat, sündmustikku, mis on avatud võimalikkusele, st. tulevikule, kuna aga see, kes või mis läbi selle sündmuste horisondi kukub, “jõuab ta lõpmata suure tihedusega piirkonda ja aja lõppu.” (Hawking 1993: 423). Sündmuste horisont, mida aja kosmoloogilisel (st. füüsikalisel) kirjeldamisel Hawking iseloomustab kui aegruumi selle ala piiri, kust pole võimalik välja pääseda, on metafüüsikas täiesti võrreldav Kanti “Puhta mõistuse kriitikas” keskse oleva *transsendentaalsusega*. Transsendentaalsus – olemus iseendas, mille olemasolus polnud Kantil kahtlust (kas see oli ideaalne või materiaalne, selles polnud ta aga päris kindel) – st. aegruumi piir, kustpeale kõik jookseb nõ. kokku, on võetav ka kui olemuse ja väljenduse niisugune ühtsus, mis on vormistatud sündmuseks, millest keegi ei tea peale sündmuses olija enda. Mida see tähendab? Kantil seda, et teadmine (tunnetus) rajaneb teadva subjekti ja maailma kui objekti vastastikusel koosmõjul. (Kant 1982:49). Selleks, et reaalsusest – mille hulka kahtlemata aeg kui mõõdetav nähtus tuleb arvata – üleüldse midagi teada, et seda kirjeldada, uurida, sellest kõnelda, tuleb see reaalsus muuta mõisteliseks. See tähendab: reaalsus tuleb

üle kanda ideaalsele väljale, reaalsus tuleb tähistada. Selle osutusega astutakse aja semiootilise käsitluse valda, rõhutades just ideaalsust, ideede sfääri, kuhu aeg oma olemusliku poolega kuulub. Mida siinkohal tunnustada tahetakse, on see, et ühelt poolt on aeg ise - Kantile toetudes - üks transtsendentsetest ideedest (puhas ruumi ja aja kaemus) (Kant 1982:42), täpsemalt, kosmoloogiline idee (teised kaks olid hinge surematuse idee ja idee Jumalast, mille poole mõistus püüab, kuid mida pole võimalik saavutada, nagu ka absoluutset tõde) (Saarinen 1996:213). Teiselt poolt on aga aeg oma mööduvuses, voolavuses, liikumises mõõdetav, jälgitav, fikseeritav – st. ajal on objekti tunnused. Kuigi samas võib ka väita, et objekt avanebki oma muutuvuse, mööduvusega ajaliselt. See tähendab aga taas loobumist aja sidumisest vahetult objektiga.

Nõnda siis, küsimuse “mis on aeg?” kammitsetuse põhjuseid võib nüüd ka pisut konkreetsemalt sõnastada. “Aja” järgi küsides nimelt seistakse pidevalt vajaduse ees end vastandada objektile, kuigi samas on teada, et tegemist ei ole objektiga, et samamoodi kuulutakse ka ise sellesse objekti ja et see küsimus on tegelikult endasse pöörduv küsimus. Selle endasse pööratuse vältimiseks on tavaks piirata, kitsendada küsimust “mis on aeg?” mingi aspektiga. Ühe näite niisugusest menetlusest pakuvadki Madis Kõiv ja Piret Kuusk 2000. aasta “Akadeemia” jaanuarinumbris. Artikkel kannab-ki pealkirja “Mis on aeg?” (Kõiv, Kuusk 2000)

Refereerituna näeks sealne arutus välja järgmiselt:

- millest üldse räägitakse, kui pruugitakse sõna “aeg”;
- millele me õieti näitame, kui küsime, mis on aeg;
- kuna aga ajale näidata kuidagiviisi ei saa ( sest aeg on transtsendentsus), siis tuleb küsida, mis juttu temast räägitakse;
- üldine jutuveeretamine viib aga segadusteni, igal juhul ei pääseta ajast rääkimisel ajavormidest.

Kõiv ja Kuusk viitavad siinkohal C. Hoerli ja T. McCormacki uurimusele mälu ja ajavormide kasutamise võimest. Mõte on selles, et “aeg on kõnes kohal enne, kui aeg kõneks tuleb” (Kõiv, Kuusk 2000:68);

Seepeale pööravadki autorid oma kõnes ette aja füüsilise aspekti. Siin toovad nad esile erinevused füüsilise aja ja metafüüsilise aja vahel (ette ruttavalt olgu öeldud, et aja semiootiline käsitlus ongi aja metafüüsika) ning keskenduvad aja mõõdetavusele, esitledes ja edasi arendades McTaggarti teooriat sündmuste ridadest. Selle järgi esindab A-seeria aja kulgemist tulevikust läbi oleviku minevikku ja B-seeria sündmuste ajalist järjestust, mis

lubab öelda, millised sündmused olid varem, samaaegsed või hiljem. Kõivu ja Kuuse ajakõneluse paatos seisneb selle tõestamises, et olulistele küsimustele aja kohta tuleks „siiski vastata just nimelt mitterelativistliku kvantmehaanika kontekstis” (Kõiv, Kuusk 2000:85). See on kahtlemata väljakutse, lugedes üha levinumast innust näha maailma üksnes läbi absoluutse relativismi.

Mis antud artikli puhul näib olevat oluline ja on ka veeks siinsete arutluste veskile, on tõdemus, et aja erinevus grammatika tasemel pole arvatavasti “füüsikalistele võimalustele kättesaadav” (Kõiv, Kuusk 2000:84).

Seega, eksisteerib paradoksaalne ja paratamatu lõhe füüsika ja metafüüsika vahel, mis omakorda näib kinnitavat, et kõnelus ajast saabki toimuda erinevatel tasanditel, erinevates kontekstides, kusjuures igaüks neist kontekstidest on võrdlemisi suveräänne oma kategooriatega ja üksteisele taandamatu. Rõhutatagu - “taandamatu”, mis tähendab, et üks pole väljendatav teise kaudu.

Nii ollakse juba eelnevalt vahet tehtud füüsikalise ajakäsituse ja metafüüsilise ajamõistmise vahel, kuhu ühe ekskatsema käsitlusena lülitub Martin Heideggeri “Olemine ja aeg”, aga ka aja semiootika. Stephen Hawking on eristanud veel entroopiat ja selle suurenemist suletud süsteemides, silmas pidades entroopilist ajanoolt ehk termodünaamilist ajanoolt, st. aega, mis on kogu aeg suunatud kulumisele ja kulutamisele. (Ta toob teravmeelse näite sellest, et on kerge liikuda minevikus laual seisvast tervest tassist tulevikus põrandal lebava katkise tassi juurde, kuid mitte vastupidi). Hawking nimetab veel psühholoogilist aega: see on ajanool, milles me tajume aja möödumist, milles mäletame minevikku, aga mitte tulevikku. Kolmanda ajanoole-na eristab ta kosmoloogilist ajanoolt, so. universumi paisumist (Hawking 1993:662).

Nendes kolmes ajanooles on üks ühine omadus - just korrapärase pidev kasv. Ehk nagu Hawking ütleb:” Korrapäratus kasvab ajas, sest me mõõdame aega suunas, milles korrapäratus kasvab. Selle peale võib kõhklemata kihla vedada!” (Hawking 1993:664).

Muidugi on Hawkingil õigus. Kuid siin on ka üks konks, millele oma artiklis on tähelepanu osutanud Kõiv ja Kuusk. Nimelt näib Hawking eeldavat, et psühholoogiline aeg on tingimata sõltuv termodünaamilisest ajast, st. üks on seletatav teise kaudu. Tsiteeritagu teda: “Olen tõestanud, et psühholoogiline nool on põhimõtteliselt seesama mis termodünaamiline, nii et need

kaks osutavad alati samas suunas” (Hawking 1993:668). Kõiv ja Kuusk näivad aga rõhutavat just seda, et üht ajakäsitlust ei saa redutseerida teisele. See tähendab, et füüsikalisele korratuse suurenemisele võiks metafüüsikast leida ka teistpidist lahendust. Küsimus on siis selles, kas on midagi, mis võiks ka üldisele aja allakäigule vastu hakata, st. kas minevikust võiks saada ka tulevik, olevikust kõnelemata.

Hawkingi “Aja lühilugu” tunnistab universumi inflatsioonilist, piirideta, rajatut paisumist. See tähendaks siis ka mineviku igavikulisust, sest see, mis lõpmatult paisuks, olekski minevik Suurest Paugust alates. Algse ühtsuse, singulaarsuse olemasolule näib aga vastu seisvat kvantteooria, milles ei pruugi olla mingeid singulaarsusi. Hawking tunnistabki, et puudub harmooniline teooria, mis ühendaks gravitatsiooni ja kvantmehhaanika. Süüvimata neisse kosmoloogilistesse tõdedesse ja tõestamatustesse, huvitagu meid aja (semiootika) seisukohast Hawkingi imaginaarse aja kirjeldus. Tegemist on vastega matemaatikas tuntud imaginaarsetele arvudele, mille kaju võib leida selles, et nii  $2 \times 2$  kui ka  $-2 \times -2$  annavad ühe vastuse ja see on 4. Imaginaarses ajas, erinevalt reaalist kaduvat erinevus aja ja ruumi vahel täiesti. Imaginaarse aja mõiste kaudu loodabki Hawking ületada vastuolu gravitatsioonija ja kvantaja vahel, st. ta loodab väite, et universumit pole loodud ega teda ei hävitata ja et universum lihtsalt on, paikapidamist (Hawking 1993: 654-656).

Antud arutluse eesmärki, so. aja semiootikat silmas pidades võiks sellest järeldada:

- 1) aeg ja ruum on lahutamatu;
- 2) imaginaarne aeg tähendab tegelikult aja ontoloogilise üksoleku tunnistamist – aeg iseendas;
- 3) reaalaeg järgib termodünaamika põhimõtet – entroopia pidevat kasvu, mis omakorda määrab ära psühholoogilise ja kosmoloogilise aja-noole;
- 4) aja “tuumaks” on kord, mingi korrastatus, järjestatus, mis sõltuvalt vaatenurgast, on kas pöördumatu või leitakse mingis punktis talle vastukaal;
- 5) võib oletada ikkagi, et metafüüsika (kord) eelneb paratamatult ajale endale.

Ekh teisiti öeldes: aeg on kogu aeg minuga, mina olen aja ruum, vorm, siis ka aegruum. Ajal on tähendus, mis antakse aja teadvustamise

**käigus.** Aeg allub antroopsusprintsibile, seega nimetamisele, seletamisele, mõõtmisele.

Küsites “mis on aeg?” tuleb ometi tunnistada, et ei saa aega endast välja-poolle tõsta, tõstmata iseend väljapoolle oma küsimust. Nõnda oleks ehk lihtsam jätkata, küsites “kuidas ma küsin, mis on aeg?”

Siin küsitakse seda eesti keeles. Eesti keel on üks märgisüsteem paljude võimalike hulgast ja sellisena ka üks võimalikest ajaküsimuse kontekstidest. See erineb teistest kontekstidest sellega, et sõna “aeg”, so. tähistaja on selles süsteemis kolmetäheline sõna ja sõna “aja” suhe selles keeles väljendatava ajamõistega (tähistatavaga) erineb samuti teistes märgisüsteemides ilmnevast tähistaja ja tähistatava suhtest. Keelt “aja” kontekstina rõhutatakse siin teadlikult, kuigi selline küsimuse ja keele vastakuti asetus on tinglik, sest küsites “mis on aeg?” me ühtlasi representeerime küsimuses kajastuvat keelt. Ehk teisisõnu, küsimus ongi keel ise.

Eestikeelne küsimus “mis on aeg?” erineb kindlasti vähemalt nüanssilt samast küsimusest inglise keeles “What is the time?” või saksa keeles “Was ist die Zeit?”. Mõlema puhul piisab rõhu muutmisest, et ontoloogia taanduks praktikaks, aja olemuse järele küsimine asendub kella-aja küsimisega.

Sellest tõsiasjast võiks teha kaks järeldust. Esiteks, **aeg kaldub kogu oma olemusega tähistatusele, st. aeg nõuab tähistatust, olemaks aeg.** Aeg on entiteet, olu, mis on tajutav üksnes ajatähisena, ajamärgina, olgu selleks märgiks siis numbriline kella-aeg või keeles fikseerunud ajakategooriad “eile, täna või homme” jne.; või siis mingi ajaperiood (sajand, aastatuhat, antiikaeg, keskaeg, uusaeg, renessanss, klassitsism, romantism jne.) või matemaatilis-füüsikaline vörmel (nagu  $E=mc^2$ , milles energia, mass ja kiirendus on üksteisega ajalisel seotud).

Aja kalduvus olla aeg üksnes tähistatult tähendab seda, et aega puhtal kujul – objektina – pole olemas. Näiteks on aja puhul raske kujutada niisugust klassikalist seost tähistaja, tähistatava ja referendi vahel, nagu seda on saiad saiapoe aknal või kringlimulaaž pagaripoe ukse kohal. Kas kella kaju kellapoe kohal tähistaks aega, st. seda, et sellest poest saab osta aega? Loomulikult mitte. Kellakuju kellapoe kohal või kellad selle aknal tähistavad kelli kui ajamõõtjaid ja -näitajaid müügiartiklina – st. kui objekte. Aeg on kas konkreetselt mõõdetud, tähistatud hetk või periood (kell 12, 24 tundi,

365 ööpäeva, üks valgusaasta) või aega ei ole üldse.\* Ajatu olek on tühi, igav. Ajatus on igavik. Võikski oletada, et ajatus, igavik on aja referent (viidatagu kasvõi Platonile, kelle arvates aeg on ajatuse kui aja arhetüübi avaldumine). Siiski ollakse siin hoopis seisukohal, et tegemist on mitte referentsi, vaid binaarse opositsiooniga. Aeg ei esinda ajatust, ei tulene sellest, vaid tühistab selle (vrd. ajatus = ilma ajata olek = olematus). Kringli kuju saiapoe kohal ei tühista kringlite või saiade olemasolu, müüdavust poes. See oli esimene järeldus.

Teine järeldus, milleni ajaküsimus erinevates keeltes juhib, on see, et **aeg on alati tõlgitud aeg. Aeg on interpretatsiooni küsimus.** Mitte ainult keelest keelde, kus ajavormid erinevad üksteisest kohati väga raskesti tõlgitavalt (näiteks võimalik tulevik, pidev olevik mitmes indo-euroopa keeles), vaid ka ühest märgisüsteemist teise (näiteks matemaatikast loomulikku keelde, ikoonilisest märgisüsteemist verbaalsesse jne.) on aja "tõlkimine" seotud paljude komplikatsioonidega. Ülalviidatud Kõiv ja Kuusk on arvanud, et füüsikaline ajakäsitlus pole võimeline seletama grammatilist aega, millega samuti tunnistatakse "aja" väga rasket allumist tõlkimisele.

Asjaolu, et **ajaküsimus on tõlkimise küsimus ja aeg on tõlge** – ehk etteruttavalt juba semiootikasse minnes –, et tekstuaalsuse väljal **aeg esineb mediaantekstina või koodtekstina, mis organiseerib, struktureerib tekstuaalsust, annab sellele märgisüsteemina kindla kuju** – see põhistabki **ajafaktori (temporaalsuse) rakendatavuse vaimuteadustes ja kunstiloomes.**

Kuid ühes seoses tuleb aja fundamentaalne iseärasus veel ilmsiks. Nimelt küsides "mis on aeg?" peab eristama kõigepealt, kas seda küsitakse kõnes või kirjas. Aeg kõnes (kõneaeg, kõneldav või kõneldud aeg) erineb ajast kirjas (kirjutatud ajast). Kogemus ütleb, et kirjutatud aeg on kuidagi "ajaloolisem" – ka siis, kui kirjutatakse ühest ainsast hetkest. See tähendab, et "kirjutatud aeg" on alati aja üleskirjutus, mille suhtes kõik teised "kirjutatud ajad" on järel-, üle- või ümberkirjutused (palimpsestid).

**Aeg kirjas on alati kroonikaline (ja diakrooniline, st. ajalooline) aeg, kronotoop** (Mihhail Bahtini termin) (Bahtin 1987:44), mis ühendab endas

---

\* Aja semiootikas tuleb tähtsaks pidada siiski ka selles aja formaalse tähistatuse ja aja ontoloogia konfliktis teatud kesktee, kompromissi leidmist. Niisiis olukorrale, kus aeg saab olla üksnes konkreetselt tähistatud, aga samas viitaks see konkreetne ajatähis ka üleajalisusele või ajatusele, tuleb leida ühine nimetaja.

jutustatava aja, koha ja jutustaja. Seega, kirjutatud aeg esindab ja manifesteerib pidevust, „kirjanduslikus aegruumis on valitsevaks komponendiks aeg” (Bahtin 1987: 44-45). Ajalugu kogu oma kollisioonidega on ikkagi pidevuse, kontinuaalsuse märk. Aeg kõnes seevastu on diskreetne.

Aja ja narratiivi seoste uurimisele on pühendanud Paul Ricoeur kolm köidet “Time and Narrative”, mille põhiseisukohtadega ka allpool tutvustatakse (Ricoeur 1984, 1985, 1988). Siinkohal tahaksin aga osutada, et rõhumuutus küsimuses “mis on aeg?” määrab samuti interpretatsiooni suuna – ning ühtlasi teksti konstitueerituse.

“**Mis on aeg?**” rõhutab aja omadusi, selle tähenduslikkust ja oleks võetav vastuse otsimisena küsimusele, mida aeg meile tähendab.

Mis on aeg?” juhib meid otseteed aja ja olemise problemaatika juurde, see on küsimuse aja olemusest ja olemise ajast (sellele on pühendanud 20. sajandi filosoofilist mõtet oluliselt mõjutanud Martin Heideggeri teos “Olemine ja aeg”) (Heidegger 1979).

“Mis on aeg?” on aga küsimus ajast kui võimalikust objektist, eeskätt siis ajast füüsikalise-matemaatilise ilminguna (aeg kui mõõdetav suurus).

Kõik need küsimused, samuti vahetegemised kirjutatud (jutustatud) ja kõneldud aja vahel osutavad **ajale kui retoorilisele (tekstiehituslikule) olemusele**. Ehk teisiti öeldes, **iga tekst on niivõrd tekst, kuivõrd see on ajastatud (ajaga ja ajaliselts märgistatud)**.

Arutluse see osa olgugi kokku võetud Augustinuse abil, kes arvatavasti oli esimesi aja ontoloogilise küsimuse (“Mis on aeg?”) esitajaid (Augustinus 1993:270). Sissejuhatust sellele võib aga leida juba ka kohe “Pihtimuste” algusest, esimesest raamatust, kus Augustinus ütleb: “Ja vaata, mu lapseiga on ammu surnud ja mina elan”, millele järgneb, otsekui mõne sümfoonia juhtmotiivina kõlav tunnistus “Sina aga, Issand, kes Sa alati elad ja kelles miski ei sure, kuna enne aegade algamist ja enne kõike, mille kohta võib öelda “enne”, oled Sina, kõige loodu Jumal ja Isand, kelle juures püsivad kõige püsitate asjade põhjused ja kõigi muutlike asjade muutumatud lähted ja kõige mõistetamatu ja ajaliku igavesed seletused, Sina, Jumal, ütle mulle, halastades õnnetule Sinu ees põlvitajale, ütle mulle, kas mu lapseiga järgnes juba mingile surnud eale?” (Augustinus 1993:8)

Seitsmendas raamatus leiab see üle kinnitamist tõdemusega, et tõeliselt olemas ongi vaid see, mis püsib muutumatuna. Augustinuse öeldut võiks siis tõlgendada nii, et ajas endas on muutumatu aja idee, printsiip ise, mis “vormistab” ajalikkuse, tuleb ilmsiks ajana. Semiootiliselt võttes oleks siis just aja

idee, printsiip tähistatav referent. Augustinusele on selleks printsiibiks ootuspäraselt Jumal. Kuid sellele teleoloogilisele põhjendatusele vaatamata tunnistab Augustinus aja ja ruumi ühtsust – otsekuvi mõnest relatiivsusteooria õpikust mahakirjutatult –, kui kinnitab samas, seitsmendas raamatus, et ta on kindel, et Jumal on lõputu, “olemata siiski lõplike või lõputa ruumide kaudu laiali laotunud” (Augustinus 1993:148), jäädes igas ruumipunktis iseendaks, kõige muutuva lätteks. Sellega ennetab Augustinus peaaegu seitsesada aastat moodsat kvantfüüsikat, milles samuti on keskne aja tuumseose tõestamine liikumise ja ruumiga.

Ja siis järgnevad juba tema kesksed postulaadid, mis saavad edasiste filosoofiliste diskursuste käsitlusaineks:

- olemas on seegi, mis pole loodud, tehtud, st. olemas on ka mitteolev – st. olemine ja aeg on ühtsed;
- olemine on kehtestamine, kehtestatus; olemine on kõik, mis sisaldab ka mitteolemise, olemise ajatusena;
- aeg on hetk “enam ei ole” ja “veel ei ole” vahel, st. aega olevikus saame väita vaid seeläbi, et see püüdleb mineviku poole (Augustinus 1993: 262 – 271).

Moodsas kõnepruugis tähendaks see mineviku igavese (pideva) paisumise tunnistamist. Kuna Augustinuse järgi olevikul pole kestmist, ulatuvust (seega ruumilist tunnistust – olevik on seega ilma ruumita aeg või aja ruumita osa), kuna olevik on Augustinuse järgi jagamatu ja selliselt tabamatu, ja ka minevik ning tulevikki saavad olla vaid olevikus, kuna kõik, mis oli, on ja tuleb, on olevikus kohal (st. taas seda, et aeg tervikuna on aegruumiline jagamatus, mida aga olevikulisena pole võimalik tabada), kuna kõik asjad on olemas reaalsete või võimalikena või kujutlustena, siis järeldab Augustinus sellest, et “aeg pole muud kui laiendus; kuid mille, seda ma ei tea ning imestan, kas mitte teadvuse enda.” (Augustinus 1993:282).

Nüüd näib olevat võimalik öelda, et see nii ongi, et just nimelt ajateadvus on unikaalne ja seega (metafoorselt) jumalik omadus, mis inimesele antud. Aga selles üldises ajateadvuses omakorda on mõõtmatu ruume, kohti ja omadusi, mille tähistamisega avaneb ka aeg kui semioosise kujundaja, semiosfääri vorm ja mõõde. Winfried Nöthi järgi on ajasemiootika põhiküsimuseks, „kas ajadimensioon on kommunikatsiooni suhtes eemiline (*emic*) või ainult eetilise, kas on olemas selline kroneemiline märk ja millistel tasanditel võib see kuuluda semioosise juurde (Nöth 1995:415).

Mõnes mõttes tähendab ajasemiootikast kõnelemine palju kirutud semiootilise imperialismi lõpuleviimist, küsimuse asetamist *non plus ultra*. Siin ei nähta mitte ainult maailma kõneleva pühakirjana – nagu eneseirooniliselt on osutanud semiootika ambitsioonidele selle üks võimsamaid “vedureid” Umberto Eco (Mikita 2000:82) – vaid koguni Universumi põhi – aegruum ise osutub semiootilise tõlgenduse objektiks.

Selles ambitsioonikuses peitub tegelikult semiootika taandumine/ülene mine üldiseks inimtunnetuseks ning tunnetusteooriaks. Inimtunnetus on tõepoolest lõpmatu, sest mida suurem osa mahub meie tunnetuse sfääri, seda suurem on ka kokkupuutepiir mittetunnetatavaga, sellega, mis veel ootab teadvustamist. Seesama kehtib siis ka semiootika totaalsuse kohta: semioosise, st. märgilise sfääri paisumine paisutab ühtlasi ka mittemärgilist piirkonda. Kirjeldatud paradoks on hästi teada juba vähemasti Kantist peale. Kuna eeldatakse, et inimese teadvus on läbinisti märgiline ja et tunnetuse põhjaks on kommunikatsioon, mis saabki toimuda üksnes märkide abil – meenutan vaid Aquino Thomase kuulsat maksimi: inimene on sündinud kohtama teist olevust -, siis järeldataksegi, et tunnetus ise on juba oma olemuselt semiootiline akt. Eesti semiootik Valdur Mikita on seda probleemi valgustades väitnud, et märk on lihtsalt konstrukt, mida tegelikult ei pruugigi olemas olla, kuid mis on teataval põhjusel kasulik (Mikita 2000: 84). See väide nihutab märgi võrdsustuma mõistega, kategooriaga, mille arvas nõ. maailma 3 objektide hulka Karl Popper (Niiniluoto 1995:2542). Seejuures on kõik kategooriad seotud objektiivse (olemasoleva) tegelikkusega niivõrd, kuivõrd nad mõjutavad selle kulgu. Kommenteerides Popperit ongi Ilkka Niiniluoto pidanud võimalikuks käsitleda aega nõ. kolmel tasandil: füüsikaline aeg kuulub maailma 1, ajakogemus maailma 2 ja kultuuride ajamõistmised ning teaduslikud teooriad ajast maailma 3 (Niiniluoto 2000:246-247).

Klassikaline semiootika tunnistab märgi reaalsel olemasolu (alates liiklusemärgist ja žestist üle kunstobjektide ja lõpetades keelemärgiga). Kuigi keelemärk on arbitraarne, on see siiski reaalne, erinevalt kategooriast, mis eksisteerib nõ. puhtas teadvuses. Aeg märgina – kui nüüd käsitada teda semiootika objektina – ei ole aga samasugune reaalsuse esindaja, nagu seda on teised märgid või märgisüsteemid. Oma virtuaalsuses vajab niisiis aeg ise tähistamist – ja nagu eespool juba rõhutatud –, kalduvus tähistatusele on aja puhul midagi fundamentaalset (aeg kas on tähistatud või teda ei ole).

Siinse arutluse üks järeldusi on siis see, et **enne kui rääkida mütoloogilisest, ajaloolisest või kunstilisest (sh. kirjanduslikust) ajast, tuleks leida ajale endale pärisnimi**. Seega niisugune tähistatus, mis kehtiks aja enda kohta ega oleks selle iseloomustus. Sest – pandagu tähele! – nii loetletud kui ka juba eelnevalt kõneks tulnud füüsikaline ja psühholoogiline aeg on atributiivne aeg. Iga niisugune atributiivne nimetamine on aja nimetamine soonime kaudu. Ajale antakse mingi täiend, nagu inimese pärisnimele antakse pere- või sugunimi. Üldjuhul koosnebki inimese nimi tema kategooriaalsest tähistajast (inimene-olu, mis eristab teda looma-olust, keda võib samuti nimetada), päris- ehk eesnimest, isa või emapoolsest päritolunimest, kohanimest või soo- või perekonnanimest ja seisusenimest.

Aja “päritolunimed” on enneminevikust võimaliku tulevikuni, soonimed aga aja erinevad dimensioonid kosmilisest ajast kvantajani. Need kõik ongi “laiendused”, mida Augustinus arvaski olevat aja olemuse. Ometi otsib seesama teadvus edasi aja “pärisnime”, mis sisaldaks küll võimaluse dimensionaalsuse avaldumiseks, oleks aga samas kasutatav “puhta märgina”, omadustest puhastatud operaatorina aja erinevate avaldumisvormide kirjeldamiseks ajaloos, kultuuris, kunstis.

Küsites, missugustele tingimustele peaks siis vastama niisugune aja “pärisnimi” – mida nagu inimese nimegi teatavasti ei tõlgita, vaid mis muutub tõlgitavaks omaduste kaudu – võib loetleda mõningaid ootusi:

- aeg kui aegruumiline tervik;
- aeg kui ajatuse binaarne opositsioon;
- aeg kui dimensionaalne võimalikkus;
- aeg kui tõlge;
- aeg kui mediaankood;
- aeg kui kontinuaalsuse ja diskreetsuse sümbioos;
- aeg kui sündmuslikkus ja sündmuste horisont.

Millisena oleks aeg nimetatav neis tingimustes? Mis oleks aeg kui märk selliselt võetuna?

**Võetagu nimetada aega kui märki stseeniks. Semiootiliselt võttes on aeg kõigepealt stseen.** Enne selle võrdlemist teatriteaduslikus lähenemises tuttava stseeni kui lavaga (kui teatriteksti väikseima üksusega), peatugem selle nimeni jõudmise teel. Muidugi antakse siinkohal aru, et lugeja on ehk mõnevõrra üllatunud niisugusest labasena – liiga lihtsana tunduvast järeldusest. Ta oodanuks kindlasti mõnd täiesti uut sõnatuletist, kõige vähem

juba olemasolevate tähendustega koormatud sõna. Ometi, peatumine "stseenil" kui ajamärgil tohiks pakkuda võimalust ka ümber või üle vaadata mõningad teatrisemiootilised teooriad, rääkimata kogu sellele arenguliselt järgnevast audiovisuaalsest kunstiväljast. Siinkohal olgu kinnitatud, et "stseeni" kasutuselevõtt ajamärgina pole laen teatriterminoloogiast, vaid teatritele omakorda lähtekohaks olevast "lavast" (lad.k. *scaena*).

"Lava" omakorda on teatava koha, *topose* tähistus, kuid mitte kogu *topos*, mitte kogu ruum, vaid üks piirkond (lava kui ruumgi on osa teatriruumist jne.), üks selle võimalusi, ruumi esiletulek teataval viisil, teatavas kohas, *locus*'ena. Retoorikas on *locus* koht, „kust otsitakse ainst ja argumente“ (Undusk, 2001: 141). Aga mida oleks lavagi ilma „aine ja argumentideta“? "Stseen" on seega ühtaegu nii aja kui ruumi esiletulek, vastates selliselt ootusele, mida eespool aja "pärisnimele" sai esitatud.

Stseeni kui aja "pärisnime" juurde juhtis siinkirjutajat Heideggeri arutlus ajast "Olemises ja ajas". Heidegger nimelt uuris olemasolu, *Dasein*'i (ka sealolu või siinolu) olemisviise, mida ta nimetas eksistentsiaalideks. Nendeks on tal mõtend (mõistmine), ajalis(kk)us, maailmalikkus, pärastisus, leidumus jmt. (Heidegger 1997:128-161). Augustinuse jälgedes näib ka Heidegger käsitlevat "aega" presentselt. Ent see ei ole tal päriselt nüüd-punkt, sest olevat või olevikulist omakorda "mõistetakse eoleva ja tuleva kokkupute kaudu (mitte nüüd-punkti kaudu)" (Luik 2002:111). Aeg on vaaterada olemise tõlgitsemiseks, väidab Heidegger, rõhutades sellega aja ning olemise lahutamatu ühtsust (Heidegger 1979: 17). "Eksistentsiks nimetame olemist endas, millesse kohalolu, *Dasein* suhtub ühel või teisel viisil" (Heidegger 1979:12). Sellega näib Heidegger rõhutavat, et teda huvitab eeskätt suhe kohalolu ja eksistentsi vahel. Kohalolu on alati teadvustatud olu. See erineb kõigest muust olevast seeläbi, et sisaldab olemise küsimust (intentsiooni olemise kohta). Olemise mõistmine on kohalolu, *Dasen*'i määr. Heideggeri olemisõpetus liigub paljuski samas paradigmas, milles liigub kogu hermeneutika. Mõistmine on olemise piir. Ehk Heideggeri sõnul "Mõtend on see, milles hoiab end millegi mõistetavus. Mis mõistvas avamises on artikuleeritav..." (Heidegger 1997:140). Aga selleks et mõista, on vaja see piir tähistada. Piiri tähistamine on suhte avamine. Suhe sisaldab teadvuse aktiivsust (intentsiooni), suhestumist, suhtelisust (liikuvust, üleminekulisust). Heidegger viitab sellega seoses Aquino Thomase kuulsale maksimile, et olev(inimene) on see, mis/kes on sündinud kohtamaks kõike

muud olevat (Heidegger 1979:14). Ehk teisisõnu, inimene on see, mida ta on suhtes piirilolevaga.

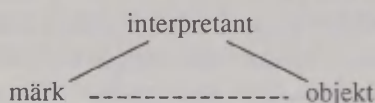
Niisiis on aeg ühe eksistentsiaalina *Dasein*'i ehk kohalolu piir. Aega peab Heideggeri meelest eksplitseerima olemismõistmise horisondina, ja teha seda ajalisusest lähtuvalt. Ajalisus tähendab olemise mõistmist läbi eelja siinoleva olemisena. Tõnu Luik on Heideggeri ajakäsitluse kokku võtnud maksiimi "tõeline aeg on eeloleva (olnu) kui veel olemata olnu saamine käesolevaks" (Luik 2002:112).

Sel asjaolul aga, et Heideggeri väitel "kohalolu analüüs pole ainult eba-piisav, vaid ennekõike ka *ajutine*" (Heidegger 1979:17)), on siinse arutluse seisukohast eriline tähendus. Sest just "ajutine" on see, mis esindab möödumist ja ajatust, olemata samas taandamatu ajale ja ajatusele. "Ajutisust" tuleks siis mõista kui olevikuhetke esiletulekut – ja Heidegger näibki "ajutisuse" all silmas pidavat "nüüd"-i. Aga kuna "olevikuhetk" taas rõhutab temporaalsust, so. aja omadust, siis selle ületamiseks, sellest vabanemiseks, ajale "pärisnime" leidmiseks ongi jäädud peatuma "stseenil". Stseen teeb nähtavaks selle ajutisuse. "Stseen" on mõtend, st. mõistvas avamises artikuleeritav aeg (resp. ajutisus). Kui aga viidatakse sõnale "artikuleerima", siis jõutakse sellega ühtlasi semiootikasse. (Kuigi ega selles ole ka midagi imekspandavat, sest aja ilmsikstulek olemises, mis on fenomenoloogia objektiks, on ühtlasi aja käsitlemine olemismõistmisena, mis on jällegi hermeneutika objektiks. Hermeneutikast on aga vaid väike samm semiootikasse, mis ühtede arvates kujuneski välja hermeneutika rüpes, selle erivormina).

"Artikuleerima" tähendab nimelt tegelikkuse teatava osa lülitamist kõnesse. Seda akti on semiootikas tavaks nimetada referentsiks. Kõnesse lülitatud (või ka näiteks pildil maalitud) tegelikkuse fragment ei ole siis tegelikkus ise, vaid referent. Artikuleeritud ehk kõnesse lülitatud aeg ei ole seega samuti tegelikkus (aeg ise), vaid referent. Kuna me võrdsustasime "artikuleerima" ja "ilmsiks tulema", siis võime – teatava lihtsustusega küll – väita, et "**stseen**" on aja märk (nagu seda korduvalt juba rõhutada tahetud), **milles aeg on referent**. Sellega otsekui vastaksime klassikalise semiootika nõudele, et märk peab olema materiaalselt tajutav. Aeg – nagu seda eespool analüüsida püüti – seda ei ole või on paradoksaalsel viisil (aeg on virtuaalne tegelikkus).

Kui aga võetakse nüüd nõustuda, et "stseen" on aja (täpsemalt, so. Heideggerist lähtuvalt "ajutisuse") märk, artikuleeritud, kõnesse lülitatud aeg,

siis on ta samas ka aja modelleerija ning mudel. Sest märgid mitte ainult ei esinda tegelikkust referentide kaudu, vaid ka modelleerivad seda. Märgid pole ainult representandid, vaid ka interpretandid. Seda märkas juba Charles Sanders Peirce, kui ta ütles, et “ miski pole märk seni, kuni seda ei tõlgen- data märgina” (Vuorinen 1997:52). Peirce'i järgi nõuab tähistamine tähis- tatavat entiteeti, mis esindab mõnda teist objekti, mis omakorda määrab interpretandi, ehk seesama skeemina



See tähendab, et märk ise on kahepoolse toimega, olles referentsiaalses suhtes oma objektiga ja samal ajal interpreteerides (resp. modelleerides) seda objekti.

**Stseen niisiis mitte ainult ei tähista, vaid ka modelleerib aega (ajutisust). Sel tõdemusel on oluline koht aja kui teksti retoorilise konstrukti käsitlemisel. Stseen on aja märk enne teksti ja – nagu alamal rõhutada kavatsetakse – enne narratiivi.**

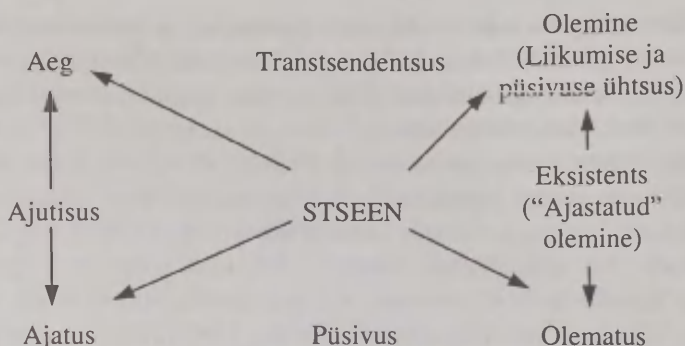
Ent peatutagu veel stseenil kui aja (ajutisuse) ilmsikstulekul. Ilmsiks tulles on stseen samas ka aja jälg. Ilmsiks tulles stseen otsekui konserveerib aja (ajutisuse) nii nagu suure rõhu all on kivimitesse tardunud taimede, loo- made ja inimeste eelajaloolised jäänused (mis Heideggerlikus traditsioonis on võetavad sealpool *Daseini*'i oleva olemasoluna). Just sellisena esindab stseen ilmekalt aja olemust: mõistetud olemine siin ja praegu, mis hõlmab endas ka aja tühistamise ehk ajatuse.

Kuid meie ootuseks oli ka see, et “stseen” aja pärisnimena tähistaks aja (ajutisuse) kui olemismõistmise (mõtendi) kõrval ka kohta. Siingi piisab viitamisest Heideggerile. Nimelt väidab ta, et ütlus on tõe esmane ja pärastine koht (Heidegger 1997:145). Kuna aga stseen on kõneks artikuleeritud (seega väljaöeldud) aeg, siis on sel ka kohta (ruumi teatavat osa) tähistav funktsioon. Heideggeril on mõiste “valendlikkus” (*Gelichtetheit*). Stseen on avatud koht just seeläbi, et ta on aja poolt valgustatud (ruumiosa, mis on ilmunud aega). See asjaolu on andnud põhjust näha teatrilavaski mitte lihtsalt mängupaika, vaid “valendikku” kui “nähtavuse paika” (Põllu 1999:20) ja kogu teatrit kui “paistust loovat olemist” (Põllu 1999:24). Teatri seotuses stseeniga – või

koguni lähtumises stseenist – võib näha veelkordset osutust stseeni kui aja (ajutisuse) märgi tõsiseltvõetavusele, sest kõigist kunstidest on teater kõige ajalikum (ajaseotum, ajasõltuvam). Ehk seesama Augustinuse abil öelduna: teater on hetk, kus “kõik öeldakse korraga ja igaveseks” (Augustinus 1993:265). Robert Cohen on omakorda täheldanud, et “surelikkus on näitlejate, näidenditegelaste ja publiku lõplik ühendaja, põhilisim ühisosa – meie sügavaima solidaarsuse ja võibolla ka teatri alus.” (Cohen 1993:148).

Stseenile kui aja(ajutisuse) märgile võib leida viite ka Jorge Luis Borgese “Igaviku ajaloost”, kus ta esitab oma igavikuteooria nimelt “stseenina” ja “sõnadega, mis teda saatsid” (Borges 1993:1226): “... see puhas, ühtlane pildirida – vaikne öö, puhas majasein, provintslilik kuslapuulõhn, savine tee – pole mitte ainult identne sellega, mis oli selles nurgakeses palju aastaid tagasi – ta on seesama, ilma sarnasusteta ja kordusteta. Kui suudame tajuda seda ühtsust, siis saab ajast illusioon: et teda koost lammutada, piisab märkamisest, kui ühetaoline ja lahutamatu on üks hetk oma näivast eilsest ja eile oma näivast tänasest.” (Borges 1993:1228). Borgese kogemus metatasandil kokku võetult pole midagi muud kui ajailmutus, ilmsiks tulek märgilises vormis, mis sisaldab pidevuse (“identne sellega, mis oli selles nurgakeses palju aastaid tagasi”), muutuse (“see, mis oli palju aastaid tagasi”), kujutluslikkuse (“ajast saab illusioon”), ajutisuse (“ühetaoline ja lahutamatu hetk”) ja mis ühtlasi kannab endas ajatust (igavikku) (“seesama, ilma sarnasusteta ja korduseta”).

Enne stseeni kui ajamärgi lähemat käsitlemist seoses narratiivi ja tekstiga üritatagu nüüd ülalöeldu ülevaatlikkuse mõttes kokku võtta. Paratamatult ollakse sunnitud kasutama kujundit, sest iga üldistus on lihtsustus, iga keskendatus viib võrdluseni, analoogi otsimiseni. See kokkuvõte näeks kõigepealt välja kolme tulbana, milles ühes oleks reastatud aeg (nii, nagu seda Heideggeri lugedes on mõistetud), teises selle avaldumine-avaldumatus (sh. ilmsiks tulek märgina) ja kolmandas olemine (taas nii, nagu ollakse seda Heideggeri lugedes mõistetud).



See skeem on põhimõtteliselt ka ümberpööratav (palindroom) – st. et “olemise” asemele võib kanda ka “ajatuse”, nagu “aja” või “trantsendentsuse” asemele “olematuse”jne.

Tegemist pole niisiis hierarhilise struktuuriga, vaid “laotusega”. Tähelepanдав tohiks aga olla, et “stseen” on siin teatav keskliige, süntagma, milles kõik olemise ja aja ontoloogilised konstruktid “kokku jooksevad” või kohtuvad (*syntagma* on kr. keeles ka väljak) ja ühtlasi ilmsiks tulevad. Kui võrrelda aega valgusega – mis siinkohal on küll metafoor, kuid ka füüsikaliselt paikapidav (vrd. valgusaasta ajahikuna) –, siis “ajutus” oleks võrreldav “valgustatusega”, “ajatus” aga pimedusega (st. valgusest ilmaolekuga). Ajatus on sel juhul tühi koht, puhas võimalus, *topos*; ajutus, mis semiootiliselt oleks võetav stseenina, on ühelt poolt võimaluse aktualisatsioon (ehk *topos*’e lokaliseerimine, *topos*’est saab *locus*), teiselt poolt aga aegruumi teadvustatud (tähistatud) fragment või segment.

Stseen suhestub aega niisamuti nagu teatris suhestub stseen kogu ettemängitavasse näidendisse. Stseen hõlmab dekoratsioonide ja teiste lavastuslike atribuutide (nagu rekvisiidid, valgustus jne.), tegevuse, näitlejate ja repliikide ühtsuse; stseen on etenduse väikseim üksus ja samas kogu näitemängu käivitaja ning intriigi käiguhoidja. Stseenis avaneb kõik järgnev nagu ka stseen ise avaneb, kui laval süttib valgus. **Stseen on aja valgustatud olemine ja samas ajaloo ehk aja jutustamise, aja „kõnevõime“ algus.**

“Aja kõnevõime” ja “aja jutustamine” juhivad meid narratiivi juurde. Juba etteruttavalt sai öeldud, et siinse arutluse üks eesmärke on osutada võimalusele näha stseenis kui aja märgis midagi niisugust, mis eelneb narratiivile. Aja ja narratiivi suhteid on üksikasjalikult käsitlenud Paul Ricoeur oma

kolmeköitelises teoses "Time and Narrative" ("Aeg ja narratiiv"). Võimatu on anda Ricoeuri suurejoonelisest ja samas äärmist pretsiissust taotlevast teosest tervikülevaadet. Siinkohal piirdutagu selle esitlemisega, mida on Ricoeuril öelda aja ja narratiivi vahelise suhte kohta. Ricoeuri lähtehüpotees on selle tunnistamine, et eksisteerib mingi põhjuslik seos inimkogemuse ajalikkuse ja jutustamisaktiivuse vahel. Ricoeur püüabki konstrueerida seda vahelüli, ühendades Augustinuse aja-analüüsi ning Aristotelese "Luulekunstist" lähtuva faabula-teooria (*plot = mythos*, lugu, faabula) (Ricoeur, vol.1 1984:52). Metodoloogiliselt toetub ta Heideggerile. Põhjus, miks Ricoeur seda vahelüli looma asub, seisneb tema meelest selles, et kaasaja uurimused ei võtvat piisavalt arvesse fundamentaalset bifurkatsiooni (kaheks lahknemist) ajaloolise aja ja fiktsionaalse aja vahel (Ricoeur vol.1 1984:52). Ricoeuri huvitab, mis toimub selles kahekslahknemise ehk bifurkatsioonipunktis. (Vahemärkusena meenutatagu, et bifurkatsioonipunkt on oluline ka Ian Stewarti (Stewart 1995) ja Ilya Prigogine'i kaoseteoorias (Prigogine, Stengers 1984, Prigogine 1995), millest omakorda võttis oma hilisemates töödes eeskujuna Juri Lotman (Lotman 1999:131-133; 377-380)).

Aja ja narratiivi suhe on Ricoeuri meelest hermeneutiline probleem, sest see suhe eksplitseerib hermeneutilist ringi. Hermeneutilist ehk mõistmise ringi on Hans-Georg Gadamer – lähtudes antiikretoorikast, Friedrich Daniel Schleiermacherist, Wilhelm Diltheyst, Edmund Husserlist ja Martin Heideggerist – määratlenud kui mõistmise liikumise kulgu tervikult osale ja osalt tervikule (Gadamer 1997:183). Gadamer toob selle näiteks võõrkeele õppimise, milles enne lause üksikute osade tähenduse mõistmist peab lause konstrueerima. Viimane omakorda on aga "juhatatud mõtteootusest, mis pärineb eelnenu seostest" (Gadamer 1997:183). "Esmane, millega mõistmine algab, on see, et miski meid kõnetab. See on kõrgeim kõigi hermeneutiliste tingimuste seas," ütleb Gadamer (Gadamer 1997:193). Ajale kohaldatult tähendab see siis seda, et selleks, et aeg oleks tajutav, mõistetav, peab ta olema artikuleeritud ehk keeles ilmsiks tulnud. Ricoeur defineerib aja ja narratiivi hermeneutilist ringi järgmiselt: *time becomes human time to extent that is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal experience* (Ricoeur 1984 vol.1:3) (umbkaudne tõlge: ajast saab täielikult inimlik aeg, kui see on organiseeritud narratiivi käitumise järgi; narratiiv, ümberpöörduvalt, on täielikult tähenduslik, kui see portreteerib ajakogemuse iseloomulikke tunnuseid). Selles aja ja narratiivi hermeneutilisse ringi pääseb

Ricoeuri arvates ühelt poolt aja paradokside selgitamise kaudu, teisalt aga narratiivi organisatsiooni "intelligentse" avamise kaudu (Ricoeur 1984:3).

Enne järgnemist Ricoeurile olgu esitatud mõned tema arutluse kesksed mõisted. Nendeks on - Ricoeuri autoriseeritud ingliskeelses tõlkes - *plot*, *emplotment*, *narrative*, *mimesis*. Kõigi nende mõistete lähtekoht on Aristotelese "Luulekunstist". *Plot* on seesama, mis Aristotelesel *mythos*, ja mille ladinakeelseks vasteks on *fabula*. See on sündmuste kombinatsioon või asjad, mis loos on juhtunud. Eestikeelses kirjandusterminoloogias on seda tavatsetud tõlkida teose üldplaaniks, põhisündmustikuks, mis ei ole veel arendatud tervikteoseks (Neithal 1999:46). Strukturalismi traditsioonis eristatakse vene formalistide eeskujul faabulat süžest: faabulat defineeritakse kui narratiivi poolt viidatud sündmustikku, kuna aga süžee on sündmuste kord, mida narratiivne diskursus esitab (st. mis tuleb esile jutustamise käigus). Prantsuse strukturalismis tähistab *histoire* faabulat ja *recit* (*discours*) süžeed. Inglise keeles vastab viimasele nii *discourse* kui ka *story* (Brooks 1984: via *Narratology: An Introduction*: 255). Nii või teisiti, kuna *plot*'i, faabulat mõistetakse kui narratiivi põhja, algkäivitajat, tõukajat, - "narratiivi loogika ja dünaamika" (Brooks :254), siis võib seda eesti keeles tähistada ka kui "tuumlugu". Narratiiv ise on mõistatav aga kui selle *plot*'i ehk tuumloo "mõistmise ja seletamise vorm" (Brooks 1984:254). Tuumlugu eristab ja diagrammistab selle, mis algselt oli eristamatu. Ruumilisest aspektist tuumloole lähenedes oleks tegemist otsekui maastikule asetatud koordinaatvõrgustikuga (Brooks 1984:254). Seega on tuumlugu narratiivse diskursuse ehk jutustamise dünaamiline korrastatus (Brooks 1984:255). Ricoeur nimetab tuumlugu tegevuse imitatsiooniks, jäljenduseks (Ricoeur 1984:54). See korrastatus, jäljendus eeldab korrastamisprintsipi olemasolu, mille Ricoeur leiab samuti Aristoteleselt *muthos*'e sõnas, mille ingliskeelseks vasteks on *emplotment*. See on "sündmuste organisatsioon" (Ricoeur 1984:64), mis hermeneutilises ringis oleks võetav kui mõjutussuund, kava (ka intentsioon). Just see *emplotment*, mis eesti keeles võiks olla käsitatav kui „lugusus“, on Ricoeurile võtmeküsimus selgitamaks aja ja narratiivi suhet. Küsimus on selles, kuidas kantakse üle tegelikkuse sündmustik narratiivi, st. kuidas tegelikkus ilmneb, kujuneb narratiiviks. "See vahendamine", ütleb Ricoeur, "leiab aset *mimesise* kolme momendi kaudu." (Ricoeur 1984 vol.1:53). *Mimesis* on teo teadvustamine, meenutus, jälg mälus, mis vormistatakse tuumlooks. Seega kujuneb tuumlugu või õigupoolest seisneb tuumloo lugusus tekstimaailma ja kuulaja-vaataja maailma vahelises lõikumises

(Ricoeur 1984 vol.1:71). Ja see lõikumine on oma olemuselt aja ilmnemine, aja tulek keelde. See lugususega seotud või seda koguni ajendav tegevuse jälg (*mimesis*) esineb oma mõjutusega kolmel viisil, millest tähtsaimaks peab Ricoeur *mimesis* 2-te.

Just *mimesis* 2 teadvuse operatsioonina avab tuumloo maailma ja selle institutsioonid (Ricoeur 1984 vol.1:52). Pole raske märgata sarnasusi, mis iseloomustavad metafoori ja tuumloo teket. Ricoeur ongi osutanud ise, et "Time and Narrative" on ta teise teose „The Rule of Metaphor“ (Ricoeur 1978) teisendav edasiarendus. *Mimesis* 2-s avaneb just-nagu-kuningriik (Ricoeur 1984 vol.1:64). Ja sellisena on ta vastanduv ajaloolisele narratiivile. *Mimesis* 2-ga seostubki tihedalt lugususe (*emplotment*) mõiste. Tegemist on konkreetse protsessiga (seega aja liikumisega), milles tekstuaalne konfiguratsioon vahendab tegelikkuse välja prefiguratsiooni ning selle vastuvõtja ehk lugeja refiguratsiooni (Ricoeur 1984 vol.1:53).

Teisiti öeldes, **tegelikkuse ajakujutusele antakse teadvuse poolt tekstiline (märgiline) staatus, mis omakorda kujundatakse vastuvõtjas, lugejas uueks ajakujutiseks.** See on võimalik semiootilisel ehk märgiteoreetilisel põhjusel, mida Ricoeur sõnastab järgmiselt: "Kui inimtegevust on ülepea võimalik jutustada, siis seepärast, et see on alati juba artikuleeritud märkide, reeglite ja normide kaudu. See on alati juba sümbolitega vahendatud." (Ricoeur 1984 vol.1:57). Enne tekstiks olemist on sümboolisel vahendamisel „tekstuur“ (Ricoeur 1984 vol.1:58). Ricoeur toob võrdluseks rituaalse akti, mille mõistmine eeldab selle asetamist rituaaltoimingute kui niisuguse süsteemi (rituaalne akt on mõistetav üksnes rituaali taustal).

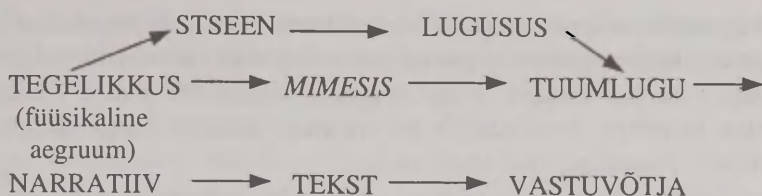
Nagu ülalesitatust tohiks selguda, näib Ricoeuri eesmärk oluvat tabada seda teadvuse vahendavat aktiivsust, mis muudab tegelikkuse aja jutustatud ajaks. Ta tahab luua sel moel silla aja ja narratiivi vahele ehk ta endi sõnul "selleks et lahendada suhte probleem aja ja narratiivi vahel pean ma kindlaks tegema lugususe vahendava rolli talle eelneva praktilise kogemuse astme ning talle järgneva astme vahel" (Ricoeur 1984 vol.1:53). "Talle järgnev" on inglise keeles *succeed*, mis tähendab, et "järgnevat" tuleb võtta ka areneva, progresseeruvana.

Ricoeuri järgi minimaalne narratiivne lause on antud tegevuslausena "X tegi A nii ja niisuguses olukorras, võttes arvesse fakti, et Y teeb B samas või erinevas olukorras." (Ricoeur 1984 vol.1:57). See tähendab – ja nüüd juba olgu tsiteeritud Jonathan Culleri seisukohta –, et "tegevus saab millekski, mis eksiteerib sõltumatult narratiivsest esitlusest; põhimõtteliselt eksisteerib

see prioriteetselt mistahes narratiivse esitluse suhtes ja seda saab esitada ka teisel viisil” (Culler 1996:94). Erinevalt Ricoeurist rõhutab Culler jutustaja vaatepunkti olulisust (“iga loo seisukohast on keskne probleem suhe implitsiitse jutustaja, koos selle teadmiste väärtustega jne., ning loo vahel, mida jutustatakse”) (Culler 1996: 94). Ta defineerib tuumlugu kui tropoloogilist konstrukti, niisiis pigem tulemust kui diskursuse poolt raporteeritud reaalsust. Selles on Culler samavaimuline Ricoeuriga, kellele tuumlugu (faabula) oli samuti narratiivi käivitaja, tegelikkuse ülekanne narratiiviks. Kuid nagu siinarutlejale näib, rõhutab Culler selles ülekandeski implitsiitse subjekti juuresolu (Ricoeuril oli selleks nõ. puhas teadvus (*mimesis* kui tegevuse jälg), kui ta ütleb, et tegevuse identifitseerimise kaudu, mida tekst kirjeldab, on võimalik mistahes viisil menetleda (vaadates, esitades, hinnates, järjestades) “mitte-tekstilist substraati” (*non-textual substratum*) (Culler 1996:95). See, mida Culler nimetab mitte-tekstiliseks substraadiks – niisiis millekski niisuguseks, mis eelneb ka faabulale ja mis oleleb Ricoeuri mõistes *mimesis*’es kui viimase mudel, tähistaja – ongi siinse arutluse seisukohast käsitatav **stseenina**. Meenutamisi: Ricoeur rõhutas *mimesis*’t kui protsessi, milles aeg seotakse narratiiviga, st. milles aeg protsessuaalselt ilmsiks tuleb. Stseen on selle ilmsikstuleku vorm. **Stseen on bifurkatsioonipunkt mitte ainult ajaloolise aja ja fiktsionaalse aja jagunemisel, vaid ülepea aja ilmnemisel tähistatusesse, *mimesis*’esse**. Kui Ricoeuri *mimesis* “suubub” lugususse, mis omakorda “vormistab” tuumlöö, mis seejärel käivitab kogu narratiivi, siis **stseen on põhimõtteliselt avatud**. Stseen manifesteeribki avatust, võimalikkust, ta on ühtaegu “jälg” ja “mudel”, mis on ekstraheeritav, välja toodav, leitav ka narratiivis, jutustuses otsekui juhtmotiiv sümfoonia alguses, mis siis sümfoonia edenedes arendatakse kontrapunktiks. Stseenist kui “jäljest”, *mimesis*’e “vormist”, saab tekstis kui protsessis “stopppkaader” (mittetekstiline substraat) ehk seesama Juri Lotmani sõnul: “Ajas tajutakse teksti kui omamoodi stopppkaadrit, kunstlikult peatatud hetkena mineviku ja tuleviku vahel.” (Lotman 1992:27).

Niisiis, enne jutustatud aega (nii ajaloolist kui fiktsionaalset) on aja esitamine. **Enne jutustamist on esitelu, on pilt (osutus ja tõlgendusjuhised), mis ühendab endas algust, lõppu ja kulgemist ehk hetke ja võimalust.**

Selle arutluskäigu lõpetuseks olgugi esitatud (taas lihtsustav) skeem, mis võtab kokku Ricoeuri arutluse aja ja narratiivi vahelisest sillast ning siinsest edasiarendusest.



Järgnevalt püütakse iseloomustada seda teooriat mõnede näidete varal.

Olgu selleks kõigepealt eesti kirjanduse üks vanimaid faabulaid, Friedrich Robert Faelmanni tsükliis „Järwa-ma wanna-mehhe õppetussed“ kaksikvärss „Üks kui mõnnigi teine.“

Ükskord olli üks mees. Ta sündis, kossis ja surri.

Enam ma temast ei tea. Agga se olli üks mees! (Faehlmann 1999:187)

Tegemist on Ch. F. Gellerti distihhoni vormis mõttesalmi tõlkega. Juba tõlge ise osutab, et faabulale eelneb miski – siinkohal kasvõi teises keeles kirjutatud jutustatud lugu. Aga «tõlge» omakorda on «esitlus ja tõlgendus», mis teatavasti on olulised ka stseenis. Kõigi tuumlugude mudel on “elas kord”, “oli kord”, mis tähistavad aega 1) selle järgnevuses (jutustamise hetkest tagasi algusesse); 2) tervikus (“ükskord”) ja 3) hetkes (“kord”). Ja just selles ilmnebki stseen: esitletakse üht meest, kellega midagi juhtus (sündis, kosis ja suri), aga kellest muud pole teada, kui seda, et see oli üks mees. Siin tuleb kõige vahetumalt ilmsiks «mittetekstiline substraat», milles luuakse, esitletakse jutustatavat olukorda, tuuakse ilmsiks nii jutustaja aegruumiline vaatepunkt kui ka järgnevalt jutustatav objekt (see, mis mehega juhtuma hakkas jne.). Tõepoolest – „ükskord oli üks mees“ on nagu stopppaader, mida võib järgnevalt kerida nii tagasi kui ka edasi – see on puhas võimalus. See ongi stseen. Gellerti-Faehlmanni tekst on aga võetav ka epitaafina. Epitaaf (kr. k. *epi* 'peal', *taphios* 'haud') oli Vana-Kreekas nii mälestuskõne kui ka hauakivi, tekst hauaplaadil või lahkunule pühendatud luuletused.

Epitaaf sobib teatud mõttes olema võrdkujuks stseenile. Epitaafis on elu ja lugu lahutamatus ühtsuses. See on ühtaegu nii alguse kui lõpu, aja ja ajatuse, aga ka ajutisuse tähistaja. Ühtlasi on see ka tõlgendus, sest epitaafi kaudu osutatakse hauas asuva inimese – keda enam ei ole – tähendusele. (Vrd. Juri Lotman: „Algus ja lõpp ning surm on lahutamatult seotud võimalusega mõista elulist reaalsust millegi mõtestatuna“) (Lotman 2001:183).

Tähistatakse siis mitte niivõrd inimest ennast – kelle tähistuseks on haud ja plaat ja kelle säilmeidki ei pruugi hauas olla, nagu mereohvrite puhul see nii ongi – kui just inimese „varju“, kujutlust temast, tähistatavat. Hauaplaadil olev tuumlugu manifesteerib nõ. peatatud hetke – seega stoppkaadrit, stseeni. Tuumlugu viitab stseenile.

Sellega seoses olgu viidatud näiteks Mats Traadile, kelle epitaafide raamat “Harala elulood” (1976) on järjest loetuna otsekuvi stoppkaadritest kokku pandud filmilint Harala-ajast (ajaloost) läbi inimeste elude. Kusjuures need elulood on fikseeritud, nad on tardunud, lõpetatud, esitatud. Siit võiks taas järeldada, et nii lugu kui ka tuumlugu viitavad stseeni olemasolule, mis võimalusena laieneb, hargneb looks, narratiiviks, kuid mis samas on ka selle põhjaks, aja esimeseks nimetajaks. **Nii nagu stseen on aja jälg ja mudel, nii on seda ka epitaaf.** Modelleerimist tuleks siin võtta kui «kehtestamist». Üks kuulsamaid iseenda mälestuseks kirjutatud epitaafe pärineb Aleksandr Puškinilt, kes Horatiuse eeskujul on kirjutanud luuletuse “Exegi monumentum”.

Ent siirdugem eesti ühelt vanimalt narratiivilt maailma vanimaks tekstiks peetava Gilgameši lugulaulu juurde – so. umbes 5000 aastat tagasi. Selles laulus jutustatakse pooljumaluse (Puhvel 1996:33) Gilgameši vägitegudest, kes ei tahtnud leppida igale inimesele ettekirjutatud saatusega. Gilgameši eeposes elavad kõik faabulad, mida hiljem võib rändmotiividenäida leida teiste rahvaste eepostes ja maailmakirjanduses.

Osutatagu kasvõi suurele veeuputusele, millest legendi põhjal pääses üksnes Utnapištīm, sest jumalad olevat talle õigel ajal märku andnud laev ehitada. Seesama legend ise on Jaan Puhveli väitel teisend sumerite pärimusest (Puhvel 1996:32). Seesama kordub Piiblis ja nõnda võib öelda, et veeuputuse-legend on laenatud (levinud) sumerlastelt kaks tuhat aastat enne Piibli narratiivi.

Kahele sellega seostuvale seigale olgu siinkohal veel tähelepanu pöörad. Gilgameši eepos oli kirja pandud kiilkirjas savitahvlile. Avastamise (lugemise) hetkel – 1872.a. George Smithi poolt – oli see järelikult pildiline tekst. Kogu tekst oli otsekuvi üksainus stseen, mille lugemisega otsekuvi avati (avastati!) Suur Jutustus. Teine tähelepanek seisneb selles, et enne jutustamise algust teatatakse (teatajaks on jutustaja), millest juttu tuleb. See – juba ülalviidatud J.Culleri pooltki osutatud jutustaja juuresolek enne narratiivi tähendab sisuliselt seda, et enne jutustuse algust valitsetakse kogu jutustatavat. Seda valitsemist, valmisolekut tähistamiseks ja põhimõtteliselt

tähistaja olemasolu veel enne tähistatava ilmsikstoomist võibki Heideggeri vaimus nimetada «valendikuks». Just see on semiootilises käsitluses aja nõ. bifurkatsioonipunkt. Tsiteerigem Gilgameši eepose algust:

*Sellest, kes kõike näinud maa äärest saadik,  
kes tunneb merd, mäed üle käinud,  
kes vaenlase võitnud sõbra seltsis,  
kes targaks saanud, kes kõike mõistab.* (Kabur/Gilgameš 1987:11)

Edasi selgub, et just niisugusest mehest tuleb lugulaul. Võrreldagu nüüd sedasama algust Faehlmanni vähenõudliku mugandusega ühest mehest, kes “elas, kossis ja suri” ja meile ei saa märkamata jääda nende sügavamas kihis valitsev sarnasus. Just see aluskihis sisalduv «valendik» läbib kogu kirjanudslugu. Meenutagem kasvõi Fr.R. Kreutzwaldi poolt eestlaste enseteadvustamiseks kirjutatud eepose „Kalevipoeg“ algust, kus jutustaja pöördub Vanemuise poole palvega laenata talle kannelt, sest tal mõlkuvat meeles üks kaunis lugu (NB!), mida ta ihkab lauluna ilmutada (NB!) (Kreutzwald 1975:7). Siingi võib näha tunnistus sellest, kuidas stseen piltlikult öeldes ihkab end looks lahti kerida. Teadmine loo olemasolust on veel enne, kui lugu ise sünnib. Või täpsemalt, lugu teatakse juba enne selle jutustamist (laulmist). Jutustaja valitseb jutustavat. Tal on vaja vaid võimalust see ette kanda (ilmutada). See on võrdsustatav stseenina, mis ootab lahtimängimise (jutustamise) võimalust ja vahendit. Ent võtkem maailmakirjanduse klassikuks peetava Shakespeare’i „Romeo ja Julia“ proloogi, millest võib lugeda

*Two households, both alike in dignity,  
In fair Verona, where we lay our scene  
From ancient grudge break to new mutiny  
Where civil blood makes civil hands unclean.*

(Shakespeare 1864: 712)

Lisaks sellele, et siin otsesõnu viidatakse stseenile, öeldakse ka, mis on teemaks, faabulaks, looks (st., mis tuleb jutuks).

Ja tulgem järgneva näitega otse eesti kaasaega. Jaan Kross alustab oma romaani „Paigallend“ järgmiselt:

„Niisiis lood mu vanast sõbrast, kaastunde-, kahtlustuste- ja imetlusalusest, tähendab Ullo Paerannast“ (Kross 1998:5). Tüpoloogiline sarnasus Faehlmanni «ühe mehega, kes elas, kosis ja suri»! Nagu näha, on selleski proloogis enne jutustust implitsiitselt lubadus (tahe, ind) jutustada. Siingi antakse kõigepealt stseen, mille keskmes seisavad kaks – jutustaja (ilmutaja) ja jutustatav ning tema taga kogu aegruum. Iseenesest täiuslik stopp-

kaader. Lõpetamaks seda üsnagi juhuslikult valitud näideterida, olgu mainitud vähemalt kaks kirjandusteost, mille pealkirjad sisaldavad lausa «suurt jutustust» ja mis kõige vahetumal kombel oma jutustavust ka kuulutavad: John Galsworthy „Forsyte’ide saaga“ ja Selma Lagerlöfi „Gösta Berlingi saaga“. Galsworthy alustab romaani eessõnaga, mida võib võtta ka kui olukorra kirjeldust, järgneva jutustuse esitlemist ja põhjendust (Galsworthy 1960). See on isegi kui promotsioon, osalt nõ. ettevaatav kriitika, sest Galsworthy oletab, kuidas lugejad lugu vastu võtavad. Galsworthy vaatepunkt on *sub specie aeternitatis* – ta teab kõike. Kuid siinse arutluse seisukohast olulisim on see, et Galsworthy otsekui korrastaks oma eessõnaga lava (stseeni), asetaks Forsyte’ide sugupuu paika, et siis järgnevalt neist jutustada. Raamatu kaane siseküljel äratrükitud Forsyte’ide sugupuu üksnes kinnitab kogu stseeni ehedust (Galsworthy 1960). Enne loo jutustamise algust on veel üks algus, mis sisaldab nii loo mudeli, selle võimalikud arendused kui ka järeldused.

„Gösta Berlingi saaga“ sissejuhatuses esitletakse pilt allakäinud pastor Berlingist koos rohkete ennetega teda tulevikus tabavatest õnnetustest ja Ekeby majoriprouast, kelle soosikuks Berling saab ning kelle saatuslikku osa teose ekspositsioon juba ette kuulutab (Lagerlöf 1958:5-24). Siingi esitletakse järgnevat lugu selle tervikus, nõ. lahtipakkimata. Narratiiv (ajalisus) järgneb esitlusele (aja-ajatus mudelile).

Toodud näidete rida tohiks veenda selles, et stseen on tõepoolest aja(loo) enda märk. Stseen on aja ikoon ja nimi. Stseen aja jälje ja mudelina eelneb narratiivile (tekstile). Aja pilt, “ilmutus” antakse varem kui narratiiv “käivitatakse”. Stseen on mittetekstiline substraat, kus piltlikult väljendudes nii jutustaja (aja ilmutaja), jutustaja poolt loodud jutustaja (fiktsionaalne jutustaja) ja narratiiv asuvad ühel joonel.

Siin on kohane viidata Francesco Loriggiolle, kellele osutab ka Luule Epner (Epner 2000:74). Loriggio nimelt kõneleb fiktsionaalsete maailmade stsenaariumilistest omadustest, nimetades fiktsioone otsesõnu mentaalseks teatriks (Loriggio 1996:155). Loriggio peab silmas jutustatavat reaalsust. Erinevalt Loriggiost võiks nihutada “mentaalse teatri” võrdluse veel enne jutustamise algust. Sellega tahetagu öelda, et stseen on jutustuse kui “aja lahtikerimise”, ajadiskursuse presumptsioon, eeldus, oletus, tingimus. Ja pole hoopiski tähtis, kas tegemist on faktuaalse narratiivi või fiktsionaalse narratiiviga, *diegesise* või *mimesise*’ga. Stseen on mõlema aluseks.

Kuna mainimist leidis fiktsionaalsus, siis olgu siinkohal ka öeldud, mida selle all silmas peetakse. Siinses arutluses nõustutakse Margit Sutropi fiktsionaalsusekäsitluses järeldatuga (Sutrop 1996). Fiktsionaalseks ei tee narratiivi selle mittevastavus tegelikkusele (väljamõeldis), sest ka faktuaalses narratiivis on võimalik “valetada” või “teeselda”. Ka faktuaalses narratiivis (näiteks ajaloos) jutustamise akt ise on tegelikkusele järgnev, teisene, seega tegelikkust meenutav, matkiv ja siis ka tegelikkusele mittevastav, fiktiivne. Vahe faktuaalse narratiivi ja fiktsionaalse narratiivi vahel seisneb Sutropi arvates – ja siinarutleja meelest põhjendatult – selles, et “lugu, mida fiktsionaalne narratiiv esitab, ei jutusta mitte autor ise, vaid fiktsionaalne jutustaja, kelle jutustamisakti autor kujutab. Faktuaalse narratiivi autor on ise jutustaja, oma teksti kirjutades sooritab ta peamiselt assertiive. Seejuures väljendab ta oma usku. Fiktsionaalse narratiivi autori tegevus erineb faktuaalse narratiivi autori tegevusest selle poolest, et fiktsionaalse narratiivi autor ei teosta enda kõneakte, vaid paneb kirja enda poolt väljamõeldud jutustaja kujutletud uskumusi. Kirjutades fiktsionaalset narratiivi, ei väljenda autor oma usku, vaid kujutlust. Fiktsioon on autori kujutlusakti väljendus” (Sutrop 1996:303; vt. ka 2000:96).

Mis sellest pikast tsitaadist lisaks fiktsionaalse ja faktuaalse narratiivi vahetegemisele ja defineerimisele järeldub, on see, et 1) fiktsionaalsus on tihedalt seotud “lavastamisega” (autor lavastab oma jutustuse), see aga omakorda viitab stseenilisusele, nagu ülalpool Loriggiot ja Epnerit appi võttes veenduda võisime ja 2) faktuaalsuse ja fiktsionaalsuse eristamise aluseks on vaatepunkt, seega ruumiline positsioneerimine. Faktuaalse narratiivi puhul jutustaja vaatepunkt vastandub jutustatavale vahetult, fiktsionaalses on aga jutustaja vaatepunkt vahendatud/teisendatud.

Ülalpool sai väidetud, et stseen eelneb nii fiktsionaalsele kui faktuaalsele narratiivile, olles mõlema presumptsioon, põhi. Jääb ometi küsimus, missugune see põhi siis on. **Stseen on aja autointerpretatsioon.** Enne kui narratiivis saab stseenist kronotoop, see tähendab, et enne kui aeg ilmub lukku (vormistub *plot*'iks või/ehk tuumlooks, faabulaks) või enne kui käivitub näidend, leiab aset ajatõlgendus (st. kui käivitada, siis mis suunas ja mis vormis). Enne aja saamist looks, mis igal juhul on ka aja lokaliseerimine, ruumistamine, antakse aja enda tõlgendus. **Stseen ütleb niisiis, mis kujul aeg looks saab.** Ja just sellest autointerpretatsioonist, enesetõlgendusest sõltub, kas jutustatud aeg on müütiline aeg, ajalooline aeg, kirjanduslik(teksti) aeg. **Kuna interpre-**

tatsiooni põhjaks omakorda on ülekanne, siis stseeni suhtes on kõik aja erinevad nimetused metafoorid, stseen ise on aja pärisnimi.

Müütiline aeg manifesteerib stseenide igavest ringlemist. Surmastseenis on ühtlasi sünd, lahkumises taastulek, igas elu stseenis avaldub mingi juba varemolnu stseeni jälg. Müütiline aeg on kinni stseenide korduvuses, tsükllisuses, igitaastumuses, mis on “vanades müütides otsa ja alguse ühine nimetaja” (Puhvel 2001:8).

Ajalooline aeg manifesteerib seevastu stseenide järgnevust, üks stseen kasvab välja teisest, üks on teise põhjuseks. Kui ajaloolises ajas ka stseenid korduvad, siis mitte täies mahus ja samal kujul, vaid homogeenilistena, samatüvelistena. Ajaloolises ajas avavad stseenid oma päritolu, stseenid kumuleeruvad, ajalooline aeg ise on võetav ühe suure stseenina (vrd. ajaloo näitelava, teater jne.).

Kirjanduslikus (resp. kunstilises) ajas, mida võib semiootilisest vaatepunktist võtta ka kui teksti(list) aega, on stseen märgisüsteemi algüksus nii keelelises mõttes (keelemärgi kui sümbolina) kui ka teksti enda mõttes (iga teos eraldi võetuna). Stseen ilmub siin nii keelekasutuses, kõneaktis kui ka tekstivälja orienteerimisel. Kui kunsti aluseks olev “fiktsioon on autori kujutlusakti väljendus” (Sutrop 1996:303), siis iga selle väite komponendis manifesteeritakse stseeni (nagu eespool sai juba rõhutatud): stseen on „fiktsiooni“ presumpatsioon, “autor” esindab vaatepunkti, st. stseeni ruumilist teostust, “kujutlusakti väljendus” on aja ilmutus stseenina. Seepärast võib ka öelda, et kogu **kunst on oma olemuselt stsenograafia, stseenide kirjeldus, mäng**. Aeg kunstis, sh. kirjanduses leiab oma tähenduse stseenis.

### Kirjandus.

- A u g u s t i n u s Aurelius 1993. *Piitimused (Confessiones)*. Tallinn: Logos
- B a h t i n, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat
- B o r g h e s, Jorge Luis 1993. Igaviku ajalugu – *Akadeemia* nr. 6, lk. 1211 – 1228
- B r o o k s, Peter 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon
- C a p r a, Fritjof 1975. *The Tao of Physics*. Bungay, Suffolk: Fontana/Collins
- C o h e n, Robert 1993. *Näitlemisvägi*. Tallinn: Teatriliit
- C u l l e r, Jonathan 1996. Fabula and Sjužhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussens. – Susana Onega and Jose Angel Garcia Landa (eds.) *Narratology: An Introduction*. London and New York: Longman
- E p n e r, Luule 2000. Metaforiseeruv 1960. aastate eesti proosas. – *Taasleitud aeg. Kadonneen ajan arvoitus*. Tartu: Tartu ülikooli eesti kirjanduse õppetool.
- F a e h l m a n n, Friedrich Robert 1999. *Teosed I*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum

- F r a z e r, Julius Thomas 1988. *Time, the Familiar Stranger*. Amherst: University of Massachusetts Press
- F r a z e r, Julius Thomas; Haber, F.C; and Müller, G.H., eds. 1972. *The Study of Time*. Berlin: Springer
- G a d a m e r, Hans-Georg 1997 Mõistmise ringist. - *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. Tartu: Ilmamaa
- G a l s w o r t h y, John 1960. *Forsyte'ide saaga*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus
- H a w k i n g, Stephen 1992, 1993. Aja lühilugu. - *Akadeemia* 1992, nr. 12, lk. 2649 - 2685; 1993, nr. 1, lk. 183 - 222; nr. 2, lk. 415 - 445; nr. 3, lk. 637 - 669; nr. 4, lk. 865 - 894
- H e i d e g g e r, Martin 1979. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- H e i d e g g e r, Martin 1997. Olemine ja aeg. - *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. Tartu: Ilmamaa
- K a b u r, Boris 1987. *Gilgameš*. Tallinn: Eesti Raamat
- K a n t, Immanuel 1982. *Prolegomena igale tulevasele metafüüsikale, mis on vöimeline esinema teadusena*. Tallinn: Eesti Raamat
- K r e u t z w a l d, Friedrich Reinhold 1975. *Kalevipoeg*. Tallinn: Eesti Raamat
- K r o s s, Jaan 1998. *Paigallend*. Tallinn:Virgela
- K ö i v, Madis; K u u s k, Piret 2000. Mis on aeg? - *Akadeemia* nr. 1, lk. 67 - 87
- L a g e r l ö f, Selma 1958. Gösta Berlingi saaga. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus
- L e v i n a s, Emmanuel 2000. *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press
- L o r r i g i o, Francesco 1996. Fictionality, Narration and the Question of Genres.- *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*. Toim. Calin-Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, lk. 144 - 158.
- L o t m a n, Juri 1999. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund
- L o t m a n, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak
- L u i k, Tõnu 2002. *Filosoofiast kõnelda*. Tartu: Ilmamaa
- M a s i n g, Uku 2000. *Üldine usundilugu*. Tartu: Ilmamaa
- M i k i t a, Valdur 2000. Semiootika kui vaevus. - *Vikerkaar* nr.1, lk. 79 - 84
- N e i t h a l, Reet 1999. *Mis on mis kirjanduses*. Tallinn: Koolibri
- N i i n i l u o t o, Ilkka 1995. Maailm 3 objektid. - *Akadeemia* nr. 12, lk. 2541 - 2568
- N ö t h, Winfried 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- P i h l s t r ö m, Sami; Siitonen, A.; Vilkkö R., toim. 2000. *Aika*. Helsinki: Gaudeamus
- P r i g o g i n e, Ilya, Isabelle S t e n g e r s 1984. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Toronto a.o: Bantam Books
- P r i g o g i n e, Ilya 1995. Ebastabiilsuse filosoofia. - *Akadeemia* nr.10, lk. 2142 - 2150
- P u h v e l, Jaan 1996. *Vördlev mütolooogia*. Tartu: Ilmamaa
- P u h v e l, Jaan 2001. Loomisloo lähistel (Indoeuroopa kosmogooniast). - *Uurimusi müüdist ja maagiast*. Tallinn: TPÜ kirjastus, lk.7 - 17.

- Põllu, Ivar 1999. *Taassünd lavale kui ilmnemise paik teatris kui maailmamudelis «Taevane ja maine armastus» näitel*. Bakalaureusetöö. Tartu: Eesti kirjanduse õppetool
- Ricoeur, Paul 1984, 1985, 1988. *Time and Narrative*. Vol. 1 – 3. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Saarinen, Esa 1996. *Filosoofia ajalugu tipult tipule Sokratesest Marxini*. Tallinn: Avita
- Shakespeare William 1864. *The Works of William Shakespeare*. Cambridge: University Press
- Stewart, Ian 1995, 1996. Kas Jumal mängib täringuid? – *Akadeemia* nr. 8, lk. 1765 – 1789; nr. 9, lk. 2006 – 2045; nr. 10, lk. 2207 – 2236; nr. 11, lk. 2429 – 2460; nr. 12, lk. 2661 – 2685; 1996 nr. 1, lk. 199 – 222; nr. 2, 421 – 445; nr. 3, lk. 605 – 637; nr. 4, lk. 837 – 862; nr. 5, lk. 1085 – 1117; nr. 6, lk. 1319 – 1342; nr. 7, lk. 1543 – 1566; nr. 8, lk. 1765 – 1789
- Sutrop, Margit 1996. Mis on fiktsioon? – *Akadeemia* nr. 2, lk. 292 – 303
- Sutrop, Margit 2000. *Fiction and Imagination*. Paderborn: mentis
- Undusk, Rein 2001. *Topos*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Vorinen, Jyri 1997. *Taideteos merkkina*. Helsinki: Suomalisen Kirjallisuuden Seura

# Epp Annus

## NARRATIIVI AJALISUS

### 1. Olevik ja kohalolu

Millegipärast valdas jällegi Kõrboja perenaise hinge vaikne nukrus, nagu liiguksid seal hiljutised kurvad varjud, Kõrboja varjud. Nii hirmus ruttu ja ootamata süttisid järvepeeglis tuled ja värvid ja nii hirmus ruttu kustusid nad jällegi, nagu põgeneksid nad millegi eest, nagu põgeneksid nad järeltulevate tulede ja värvide eest! Aga Kõrboja perenaine tunneb täna, et pole hea, kui kustuvad nii ruttu süttinud tuled ja mänglevad varjud, sest tema otsib, tema ihkab püsivamat, tema mõtleb midagi, millel oleks osa jäädavusest, kas või igavikust.

Villu ei lausu sõnagi, tema sepitseb ainult, nagu poleks temal millegi muuga tegemist ega saaks tema millestki muust osa. Villu sepitseb omale tulihända, kelle tahaks saata õnne järele, aga kõik nad nagu tõuseksid enne lendu, kui meister jõuab neile öelda, kuhu, kuidas või millal.

(Tammsaare 1980: 57)

Lõik ühest romaanist, tükk ühest fiktsionaalsest maailmast, mis juhtub sisaldama üht hingenukrust ja üht tulihänna meisterdust Kõrboja järvel, jaaniööl. Kõik juhtub siin liiga ruttu, algab liiga ootamata, lõpeb liiga kiiresti. Tuled ja värvid süttivad ja kaovad, pisuhännad lähevad teele õnne järele, aga liiga äkitsi, et saada juhiseid, kuhu, kuidas, millal. Igatsus püsiva, jääva, kasvõi igaviku järele ei saa toetust, tuled nagu kardaksid püsimist, nagu kiirustaksid isegi oma lendu tagant, õnne järele ei lähe vist siiski keegi teele.

Ja ometi tajub lugeja seda edasikiirustavate tulekeradega täidetud visiooni olevana, selle kohalolus, järvel, paadis, jaaniööl. Midagi juhtub just ühel teataval, ühel just praegu kohaloleval hetkel, nüüd, siin, järvel, paadis, jaaniööl - ja kiirustavad tulekerad ei sega kohalolu olemiskindlust mitte vähimalgi määral. Fiktsionaalne maailm on lugeja jaoks siin ja praegu, kogu aeg siin ja praegu - olgugi seal tuled liikumas üle taeva või tegevus kandumas mõne aja pärast tagasi lõkke ümber, hiljem järve äärest Kivimäele, siis

kivide kohale õhku. Olgugi et seda tegevuse edasikandumist saab kirjeldada vaid ajalist järgnevust kinnitavate määrsõnade kaudu, hiljem, siis, pärast, seejärel - sellegipoolest jääb kohalolu. Muutub vaid kohaloleva koht, nihkub edasi olevikuline olemine, pilguulatus, kuuldekaugus.

Lugedes astub lugeja edasi mööda olevikku. Nagu kirjutab Augustinus "Pihtimuste" 11. raamatus:

See aga on nüüd selge ja ilmne: tulevast ja möödunud ei ole. Pole õige öelda: "Aegu on kolm: minevik, olevik ja tulevik." Kuid võib-olla öeldakse õigesti järgmiselt: "Aegu on kolm: mineviku olevik, oleviku olevik, tuleviku olevik." Need kolm on meie teadvuses, ja mujal ma neid ei näe: mineviku olevik mälestusena, oleviku olevik vahetu nägemisena, tuleviku olevik ootusena. (Augustinus 1993: 276)

Narratiivne tekst ja selle poolt loodav fiktsionaalne maailma ei liigu minevikust tulevikku, minevikust tulevikku ei saagi liikuda, sest minevik on alati juba möödas, tulevik alati veel kättesaamatu. Lugeja asub fiktsionaalses maailmas samasugusel positsioonil nagu oma 'tegelikus maailmas': ta ei saa olla mingis muus ajahetkes kui olevikus. Lugeja viibib *kogu aeg kohal*, erinevad olukorrad liiguvad sellest kogu-aeg-kohast läbi, maailm avaneb. Minevik on ära ja eemal, tulevik eksisteerib alati vaid kujutlusena, võimalike maailmade kobarana olemas. Olnu eksisteerib vaid sellisel kujul, nagu ta nüüd-hetke on jõudnud, olevana. Olevikku kuuluvad siis kõikide aegade võimalikkused, ilma jäetud olemasolu vahetusest. On vaid üks päris-aeg, on vaid olevik, lõpmatult edasiliikuv, pidevalt muutuv. Lugemine on olevikuspisimise pidev edasiliikumine - ilma et olevik sellest hävineks. Olevik täieneb ja avardub, muutub ja teiseneb.

Ent kui olevik muutub ja teiseneb, kuidas jääb siis kohalolu? Kus kohas siis ollakse? Nüüdhetke kohalolu ei pruugi kinnituda ühelegi sõnastatud kohale, see võib hulpida eikusil, nii nagu ka ei üheski paigalpüsvas ajahetkes. Nüüd-aeg-koha olemistingimus ongi tagatud just selle rippumatusga, aja ja koha jäävuse eitusega. Nüüdhetk, paradoksaalsel kombel, selleks et *püsida*, ei tohi sõltuda millestki kindlast, ei tohi klammerduda ühegi asja või aja külge. Nüüd on muutumise manifestatsioon, kõige veendunum kohalolu eitaja, igavene juut, ajarändur, kes ei peatu iialgi.

Kohalolu või kohalolemise eitaja? Paigalseisja või muutumatu edasipürgija? Kumb? Ei kumbki ja mõlemad. Kohatu kohalolu, pidevalt edasi-

kulgev nüüdhetk. Kohatus, millesse võivad ja peavad aeg-ajalt klammerduma kohad, mis samas ununevad; nüüdhetk, mille liikumist tähistab vahel tagantjärele tabatav trajektoor, vahel pikemaltki peatuv koordinaatide voo-gamine. Lugeses leiab lugeja end kogu aeg mingi tegevuse sees, paadis kõrboja järvel, jaaniööl, siis, kui Villu ja Anna on mõlemad täiealised, aga veel noored, ja pole tähtis, kus täpselt asub Kõrboja järv, pole ka tähtsust, mis aastal toimub tegevus - fiktsionaalse maailma siin-ja-nüüd ei vaja konkreetset ajateljestiku tuge. Sündmuste arenedes liigub siin-ja-nüüd punkt edasi, järjest uued stseenid saavad, kõige enesestmõistetavamal viisil, järjest uuteks lühiajalisteks keskpunktideks, et siis jääda möödanikku ja lasta nüüd-keskmel liikuda järgmise sündmus sisse. Liikumine on narratiivi alus, ja loomulikult ei jää lugeja loos toimuvast tegevusest maha. Tegevuse muutuv keskpunkt, parajasti kirjeldatav stseen on loo kohalolu keskmeks, mille abi orienteerub loos ka lugeja.

Lugeja liigub mööda teksti, loeb lehekülje lehekülje järel. Ainult fiktsioonimaailma olevik võib liikuda mitmes suunas, ei pruugi lineaarsest edasiliikumisest kinni pidada, vaid võib kolida tagumistesse või tulevastesse nüüd-hetkedesse. Ajalised nihked ja jutustustasandite vahetused ei katkesta olevikku, vaid paigutavad seda ajas ja ruumis ümber: ka tagasivaated muutuvad olevikuks. Tagasivaatesse sisenemine leiab aset samalaadselt fiktsionaalsesse maailma sisenemisega: algul markeeritakse (kuigi mitte tingimata) muutus eelmise olevikupunkti sisemusest - markeeringu annab tekst ise. Ent järgmisel hetkel on lugeja juba ületanud piiri ja asunud oma olevikuga ümber teise fiktsioonimaailma punkti, vajadusel ka teisele fiktsioonimaailma tasandile. Toimunud muutus tuleb talle taas meelde (kui tuleb) alles siis, kui ta saadetakse teksti poolt tagasi endisesse lähtepunkti. Isegi mõnelauselise ringteksti korral võib teise korduse lõpuks selle risti-pealne kirjaolemus meelet minna, rääkimata pikemast tekstist. Ehk võtkem näiteks Ervin Öunapuu lühinovelli "Laadalised":

- (1) Kasvuhoone jaoks tahtis Taavi osta üht iseäralikku pehmet klaasi.
- (2) See oli nagu riie, aga paistis läbi nagu päris aken.
- (3) Taavi oli seda mitu kevadet järjest vaatamas käinud ja poemehega pikalt-laialt rääkinud.
- (4) Poepidaja raius nagu rauda: "Auväärt peremees, ma vannun sulle, see on ülihää kile, palju tugevam ja odavam kui klaas!"
- (5) Taavi oli kindel, et poemes

tahab teda haneks tõmmata, kõik poemehed olid ju sulid ja kaabakad.

(Õunapuu 1999: 87).

Lugeja loeb teksti eeskätt selle ühtses kulgemises, lauselt lausele, tekst süjub, tegevus areneb, lugeja on toimuva keskel, sündmustiku toimumishetkes, liigub edasi mööda narratiivi olevikku. Ja peaaegu et ei märkagi, et kolmas lause meenutab midagi, mis juhtus *enne* esimeses ja teises lauses kujutatud situatsiooni, ja neljas lause siseneb stseeni, mida eelnevast lahutab määratlemata, aga küllap vähemalt aastane ajaline kaugus. Ervin Õunapuu viie-leheküljeline lühilugu kõigub ühest ajast teise kohati iga uue lausega - ja ometi loeb lugeja, abiks lugu kooshoidev Soopära Taavi teekond, vanker, hobune ja Liisa, ennast edasi mööda olevikku. Kusagile lugeja kõrvatagustesse jääb aga siiski, võibolla varjuna heiklema ka teine olevik, eelmine olevik, taust-olevik? Nagu ka siis, kui jutustaja tõmbab lugeja oma tegevusvälisesse olemisraadiusse, loo olevikust jutustuse olevikku. Või liikuda ühest teise nagu Karl Ristikivi romaanis "Hingede öö", kus nüüd-paik asub kord Surnud Mehe Majas, kord nihkub hingede ööst välja, jutustaja meenutuse nüüd-hetke (mis vahel on põhitekstist eraldatud sulgude vahele):

(1) Sedapuhku ei kirjutatud süüdistust tahvlile ega kuulutanud seda ka valjuhääldaja. (2) Kõigile näis see niikuinii teada olevat. (3) Selle asemel andis kohtunik alguses sõna arstile, kes, nagu ta ütles, pidi andma teoreetilise ülevaate.

(4) Kui ma ütlen, et olen arsti jutu unustanud, siis ei ole see kaugeltki täpne, isegi mitte õige, ja vastab ometi tõele. (5) See oli nimelt jutt, mida lõpmata palju kordi on kas kuulnud või loetud, nii et on võimatu öelda, missugusel puhul seda juttu selles versioonis on kuulnud.

(Ristikivi 1991: 195- 196)

Esimeses kolmes lauses on narratiivi nüüd-punkt loosisene, neljandas väljub loost ja asub ümber jutustaja loovälisesse kommentaariruumi - mis kuulub küll fiktsioonimaailma, ent asub selle erineval ontoloogilisel tasandil. Jutustaja looväline kommentaar peatab hetkeks sündmuste liikumise loomaailmas, fikseerib selle ühte olevikuhetke, mis jääb jutustaja sõnade tagant nõrgalt läbi kumama, ja jätkub, kui jutustaja kommenteeriv hääl vaibub. Olevikust kumab pidevalt läbi *teiste olevike* lähedus, nende nõrk hingamine - küll möödunu

järelkajana, küll teiste ruumide kõrvalhelgina, küll teiste maaribade sõna-seadena. Oleviku möödunud kulg ei kao kunagi päriselt, aktualiseeritud tegevusruumi kõrval paiknevad fiktsioonimaailmas teised ruumid (me lahkusime koos Naataniga kohvikust, aga teised jäid veel laua taha istuma, istuvad seal võibolla ka just praegu, mil Naatan astub mööda tänavat), ühe ontoloogilise kihi peal võib ennast paljastada teine, jutustajale kuuluv maalapp, võibolla ka majake mere ääres, laud ja paber laual, ja tuul pimeduses, väljas.

Jutustuse nüüd-hetk pole alati, pole enamasti kindla paigaga seotud, kui-võrd jutustamispaik on oluline suhtes looga (sees, väljas, lähedal, kaugel), mitte iseeneses: nii satub ka lugeja neil hetkil eikuhugi, defineerimatusse aja-ja kohahükusse. Ei tea, kus asub jutustaja, kes on arsti jutu unustanud, ei tea, millises ajas ja ruumis. Sel pole ka vähimatki tähtsust – narratiivi ja lugeja olevikusisus ühendavad selle narratiivi ühtsesse olevikuruumi.

Ristikivi "Hingede öös" saadavad kogu tegevust sündmustest väljapoolt, selgelt ajalisel Surnus Mehe Majas ekslemistele järgnevad kommentaarid. Nii on romaani avalause järgnevatest sündmustest selgelt distantseeritud, kogudes kogu romaani 'selle loo' nimetuse alla: "See lugu, mida ma nüüd tahan jutustada, algas vana-aasta õhtul, ja see ei olnud tõenäoliselt ainult juhus, kui üldse midagi saab vabandada ainult juhusega." (Ristikivi 1991: 7). See lugu – nii võib öelda vaid siis, kui kõik on juba lõppenud. Jutustaja, kes tegevustikku selliselt kommenteerib, ei käi parajasti uusaastaööl suurlinna tänavail, kuigi ta jätkab kohe nende tänavate kirjeldamisega – lugu on möödunud, on kaotanud oma käegakatsutava tegelikkuse. Sel hetkel, kui jutustaja ütleb, 'see lugu, mida ma nüüd tahan jutustada,' ei saa ta käega puudutada selle tänava sillutist, millel kõnnib tema jutustuse peategelane – tema ise, mõni aeg tagasi. Looväline jutustaja asub teises ontoloogilises sfääris; nii nagu lugejat, lahutab ka teda tema poolt kirjeldatavast maailmast läbitungimatu vahesein, mis eraldab kujutlust (Surnud Mehe Maja) ja tegelikkust (laena mulle kannelt, Vanemuine).

Ent pöörakem veel kord tähelepanu äsja öeldule: jutustaja kõneleb sellest, mis juhtus mõni aeg tagasi, enne jutustamise algust; jutustaja kõneleb lugu, mis on juba lõppenud, enne kui jutustaja sellest rääkima hakkab. See on jutustamise normaalsituatsioon: teadaolevalt ei saa elada ja elu kirja panna samaaegselt<sup>1</sup>. Kirjutamine eeldab teatavat asendit, paberit ja hane-

<sup>1</sup> Kangro muidugi saab, tema jaoks sellised reeglid ei kehti. Vt "Sündmusteta suvi": ... Henry Fielding oma paroodilises romaanis "Shamela" kirjutab sellises laadis, aga kirjutuskonventsioonide naeruväärsusele osutades. *Näide ja vt*

sulge – samal ajal ei saa mööda võõrast maja uidata, kahekõnesid pidada, isegi söömine on keeruline. Aga samas – lugu ei *eelne*, lugu ei ole olemas enne jutustuse algust, enne esimesi öeldud sõnu – isegi kui need esimesed öeldud sõnad kinnitavad, et asuvad jutustama midagi juba toimunut. Fiktionaalne maailm sünnib selle esimeste sõnadega. Kas jutustaja valetab? Ei, jutustaja *ei saa* sellistes asjades valetada. Jutustaja on veendunud, et ta asub rääkima midagi juba olnut. Ja lugeja nõustub, lugeja peab sellist situatsiooni enesestmõistetavaks ja paneb pigem imestunult tähele kõrvalekaldeid. Jutustamissituatsioon lähtub, nagu tõdesime ka eelmises peatükis, tegeliku maailma loogikat, meie arusaamast, et lugu saab käia vaid eelnevalt olemasoleva maailma kohta. Samaaegselt fiktsionaalse maailma sünniga romaani esimeste sõnade jooksul sünnib ka selle mälu. Jutustamispositsioon ja jutustus tekivad üheaegselt, hilisem teadmine sünnib koos, *ühes ajas* sellega, mida teatakse - kui kõnelda narratiivi poolelt. Fiktsionaalse maailma poolelt sünnib jutustaja koos oma mälestustega, koos *juba olnud* visiidiga surnud mehe majja. *Juba olnud* saab siis lugeja algusplatvormiks, siis, kui ta *on*, teksti avaridu lugedes, loovälise jutustaja maailmaruumis. *Juba olnud* saab ent varsti sissekäiguks, veel enne surnud mehe maja ukse juurde jõudmist, veel Stokholmi tänavail viibides saab see sissekäiguks *olevasse* fiktsionaalses maailmas, fiktsionaalse maailma täielikku kohalollu, mida ei sega sugugi hägune, aeg-ajalt jutustaja poolt aktualiseeritav teadmine sellest, et olevikuliselt kohalolev on välise jutustaja silmis - ja neil hetkil ka lugeja silmis - möödunu, juba läinud aeg. See teissus, muidugi, ei häiri lugemise olevikulisust.

Lugeja ei eksi nüüd-paiga määratlemisega kunagi: ta teab täpselt, kus ta parasjagu asub, isegi kui ta ei pea vajalikuks seda endale sõnastada. Isegi kui ta ei oska seda kohta, seda hetke kuidagi määratleda, isegi kui selle jaoks pole pakkuda ühtegi paari sõnalisi raudklambreid – ikkagi on ta omadega olevikus.

Narratiivi nüüdhetk võib olla koondada erinevaid aegu ka ühte ontoloogilisse põhirusi. Bernard Kangro Tartu-romaanides ei saa vahel tegelased ise ka aru, mis ajas nad parasjagu paiknevad. Benno, kes viibib nagu 1937. aasta Tartus, tavapärasel tudengipõlve volbriööl, kuuleb end lausuvat: “Wisconsinis elan ju... mina praegu” (Kangro 1961:149). Tegelased saavad, näib, mitte ainult liikuda mineviku ja tuleviku vahet, vaid olla ka mitmes ajas korraga. Ehk täpsemini, Benno avastab endas veel ühe Benno, kes on näinud rohkem kui esimene Benno (esimese Benno teadmine ei ulatu kauge-

male 1937. aastast ega hõlma ookeanitagust). Üks Benno on ajas kaugemal kui teine, ruumis on aga mõlemad koos – ja lugeja jagab küll Benno segadust, aga see ei sega vähimalgi tema nüüd-eksistentsi.

Kangro tegelased võivad ennast süüdi tunda ka ajast etteruttamises:

““Kuss! Vaiki ometi!” panen käe ta suule. “Seda me pole veel näinud.”

“Sul on õigus, ruttasin ajast ette. Unustasin enda päriselt. Ah, mu vana pea!””

(Kangro 1961:180).

Nagu oleks tegemist kahe erineva ajaga: ühega, milles tegelased tegutsevad, ja teisega, mida lugu jälgib. Selline eristus saab toimuda vaid fiktsionaalse ruumi sees: vaid fiktsioon ise saab loo endast eemale tõugata, suhtudes sellesse kui ettekirjutusse, mida tegelased järgivad, aga millest nad võivad kogemata ka kõrvale kalduda – nii tekib topeldatud lugu. Lugeja nüüdhetk ulatub siis, nagu tegelastegi, läbi kahe lookihi, läbi kahe aja – ühe, kus tegelane ruttab ajast ette, ja teise, mille *suhtes* ta ajast ette ruttab. Nüüdhetk püsib ikkagi – püsib *ruumi* abil ja kaudu, ja ongi vahest arusaadav just ruumiliste parameetrite kaudu?

Nüüdhetke olemust on vahest tõesti parim viis mõista just ruumi kaudu: lugeja viibib fiktsioonimaailmas korraka vaid *ühes kohas*, ja see koht on mingil viisil, väiksema või suurema täpsusega määratletud. See ühes kohas asub alati *ühes ajas* (mingil viisil ühtses ajas, mille võib erandkorral tekitada ka mitme aja ühildumine, nagu Tartu-romaanides), ja see aeg on lugejale tajutav – kuigi enamasti mitte täpselt defineeritav. See üks aeg ja üks koht, jutustuse ‘siin-ja-nüüd-punkt’ aga on pigem seotud jutustuse kui fiktsionaalse maailmaga – asub aga samas valdavalt just fiktsionaalse maailma sees.

Nüüd-hetkes liikumisega kaasneb niisiis ka kestav ruumiline kohalolu. Mitte ainult aeg, vaid ka paik. Mitte ainult nüüd-hetk, vaid ka kohalolu. Ma olen kogu aeg kohal - ainult kohad on erinevad. Linnakorteri lastetoast ja kättevõetud raamatust saab tare metsa veerel, niimoodi,

Võtsin Tihu raamatu ja hakkasin seda lapsele lugema: “OTU JA MÖKU SEIKLUSED IME OTSINGUL. Ühes väikses tares küngaste vahel metsa veerel elas imeilus tüdruk nimega Ode. Ta elas seal koos oma vana ema ja kahe vennaga – Otu ja Mökuga. (Ehlvest 1996: 21- 22),

ja lehekülje pärast on laps ja selle peole lahkunud ema unustatud. Lugeja on koos Otu ja Mökuga ime otsinguil.

Tuleb ka veel täpsustada. Nüüdhetk, milles lugeja/kuulja teksti suhtes asub, pole mitte ainult narratiivse teksti eripära. Samasse jah-olemiskindlusse asetab lugeja mistahes tekst, ka lüüriline, ilma kulgeva loota tekst, meeoleolu kirjeldav luuletus, mõtisklus, arutus.

Kui päike ei mäleta eilset päeva  
ja tuul ei tule tagasi sama teed,  
peab olema midagi muud, mis jääb  
ja millele ehitab pesa  
loomislugude lind,  
(Ristikivi 1990: 60).

Ristikivi ei visanda siin ühtegi konkreetset ruumi, ei näita näpuga ajahetkele horisondil – aga tekstitajumine, liikumine väljendatuga koos loobki olemise luuletuse nüüd-aja.

Ja muidugi, vahel asetab luuletus lugeja *fiktionaalsesse nüüdhetke*, kindlate koordinaatide vahelisse sulgu, epifaanilisse kohalollu. Niimoodi:

SINISTE TÄHTEDE ALL  
tasa jahtub vana saun  
  
laupäeva öö on  
kuu valgustab jäätanud  
luuda trepi ees  
Kaplinski 2000: 180

või veelgi selgemini:

SÕNADETA vajutan  
suu ligi külma akent  
oi sina valge lumi langed langed  
pimesi jõkke pimesi põllule  
pimesi pujudele pimesi pajudele  
pimesi bussile Tartu ja Kärevere vahel  
Kaplinski 2000: 193

- siin on kohalolek kindlustatud ka vaatava pilgu läbi. Samas muidugi, kohalolu ei häiri tõik, et teises luuletuses on buss ja aken tegelikult pidevalt liikumises, pildid vaataja silme vaheldumas. Muutuste summa koondub samasuseks nii, et muutus kaob.

Või koondub samasuseks nii, et paljusid saab rõhutatud:

#### IGA KULLERKUPU

igas silmas  
tõuseb  
mullast mullune päike ja jääb  
vaikides vaatama  
omaenese silmi  
Kaplinski 2000: 267

Ajaline ühtsus, tunnetatud nüüdhetk, paigaline kohalolu - see ei asu mitte ühes kindlas kohas, vaid igal pool, iga kullerkupu igas silmas. Siiski saadab siin ajalist ühtsust ka tegevusühtsus, mis aitab kullerkuppudel koguneda. Kui igal pool toimub üks ja seesama, teeb see terviklikkuse võimalikuks.

Terviklik kohalolu koguneb aga ka erinevustest:

Päev küpseb kui leib  
öö liivakellana niriseb  
videvik pilliroos kirjutab  
Ivask 1990:69

Teksti nüüdhetk koosneb siin erinevate hetkede laost, vastandlike asjade omasoodu kulgemisest, päev küpseb, öö niriseb, videvik kirjutab - pigem püüdlevad need tegevused terviklikkuseni kogu erinevustespektri hõlmamise kaudu. Kolmekaupaga ei saa muidugi kogu maailmaspektrit hõlmata, saab aga viidata erinevatesse suundadesse, avaldada oma sellesuunalist ihalust. Luules ongi just meeleoluline ühtsus olevikuruumi üheks kindlamaks tugipunktiks, kirjutuse kulgemise kõrval.

Lugeja olevikuline tekstikogemine, toetub, nagu mainitud, ühelt poolt lugeja enda olevikulisele maailmale - teisiti ei saaks ta ajastada ühtegi tegevust, ja lugemine pole erandiks, vaatamata sellele, et tekst lõhub sündmuste

lineaarse järgnevuse, vaatamata sellele, et lugeja on oma argiolevikust lahutatud ja seetõttu võiks vahest ka oma ajasuhet teistele alustele seada. Seda ei juhtu juba seetõttu, et ka jutustatud fiktsionaalse maailma spetsiifika jälgib sedasama olevikuloogikat: kuna fiktsionaalne maailm sünnib jutustamise/teksti käigus, sõna-sõnahaaval, ja pidevalt, liigub lugeja pidevalt kaasa parasjagu ilmunud sõnaga, juba uue ilmunud, järgmisega – ja see tekstiloo-gika on esmaseks fiktsionaalse maailma tajumise suunaandjaks. See protsess on aga niivõrd enesestmõistetav ja vaevatult kulgev, et seda ei pane tähelegi. Seda peaaegu nagu ei olekski. Nii nagu inimlikku igapäevast olevikeksistenti.

### Liikumine

Millegipärast valdas jällegi Kõrboja perenaise hinge vaikne nukrus, nagu liiguksid seal hiljutised kurvad varjud, Kõrboja varjud. Nii hirmus ruttu ja ootamata süttisid järvepeeglis tuled ja värvid ja nii hirmus ruttu kustusid nad jällegi, nagu põgeneksid nad millegi eest, nagu põgeneksid nad järeltulevate tulede ja värvide eest! Aga Kõrboja perenaine tunneb täna, et pole hea, kui kustuvad nii ruttu süttinud tuled ja mänglevad varjud, sest tema otsib, tema ihkab püsivamat, tema mõtleb midagi, millel oleks osa jäädavusest, kas või igavikust.

Villu ei lausu sõnagi, tema sepitseb ainult, nagu poleks temal millegi muuga tegemist ega saaks tema millestki muust osa. Villu sepitseb omale tulihända, kelle tahaks saata õnne järele, aga kõik nad nagu tõuseksid enne lendu, kui meister jõuab neile öelda, kuhu, kuidas või millal.

(Tammsaare 1980: 57)

Lõik ühest romaanist, tükk ühest fiktsionaalsest maailmast, mis juhtub sisaldama üht hingenukrust ja üht tulihänna meisterdust Kõrboja järvel, jaaniööl. Kõik juhtub siin liiga ruttu, algab liiga ootamata, lõpeb liiga peatselt. Tuled ja värvid süttivad ja kaovad, pisuhännad lähevad teele õnne järele, aga liiga ruttu, et saada juhiseid, kuhu, kuidas, millal. Igatsus püsiva, jääva, kasvõi igaviku järele ei saa toetust, tuled nagu kardaksid püsimist, nagu kiirustaksid isegi oma lendu tagant. Kohaolu, jäämine, hoidev olevikuhetk on vaid täitumatu unistus, üksildane hingeihalus.

Olevikku ei ole olemas. Sündmused on omavahel seotud, miski olnu põhjustab midagi järgnevat. Täendus tekib liikumises, muutumises, tuled lendavad järve kohal, ei seisa õhus paigal. Lugeja kiirustab teada saada, mis saab edasi, jätab võibolla mõne looduskirjelduse vahele, lappab kiiresti lehti - kus on selgus, kus on lahendus? Olevikku ei ole, on vaid pidev liikumine minevikust tulevikku. Kõik libiseb käest, miski ei püsi, lugeja liigub minevikust, mis on möödas, tulevikku, mida veel ei ole. Olevik, kohalolu, selgus, kirkastumine on alati kusagil ees- või tagapool lugejat ootamas, lugeja kiirustab selle suunas – ja saab sellest kinni vaid kui loo/ fiktsiooni-maailma lõpust, kus ta on silmitsi vaid iseenese ootustega. Ükskõik mis hetke loost me ka ei püüaks tabada, me saame fikseerida tulihänna asendi õhus, aga olevik ei näita meile lendavat tulihända. Lugeja püüab selguse, tähenduse suunas, küünitab ennast ettepoole, lootes seda tabada, aga asjata.

Mis saab aga selles ajalisuses lugeja olevikust? Aja peatumatu kulgu, narratiivi pidevat jätkumist, kõike seda tajub lugeja ikkagi oma olevikust, ikkagi säilitades, arusaamatul kombel, oma olevikulist positsiooni. Aga, paradoksaalsel kombel, seda olevikku täidab aja peatumatu kulg.

David Lodge oma romaanis “Väike maailm” on seda protsessi tematiserinud: Persse McGarrigle ruttab ühelt konverentsilt teisele, et tabada meeldejäanud Angelicat – kes aga on alati juba lahkunud järgmisele konverentsile. Kuni McGarrigle jõuab arusaamisele, et on olnud jälitamas hoopis vale inimest ja jätnud tähelepanuta selle õige, kes on ikka käepärast olnud. Äratundmisele järgneb muidugi loogiline nihe: otsitava tähistaja, füüsiline isik muutub, ja protsess jätkub. Lodge kui kirjandusteadlane muudab teoreetilise küsimuse, kohalolu pideva edasilükkumise, täieliku kohalolu võimatuse, farsiks, pannes märgi kohalolu igatsema punapäise iiri nooruki. Täendusahela liikumist peatada iiri noorukil siiski ei õnnestu.

Sama tõdemus – oluliste asjade kättesaamatus, küll vahel vähenev, ent siiski ületamatu kaugus ihalusobjektist saadab fiktsioonimaailma kangelasi ja/või selle maailma hääleõigusteta liikmeid - lugejaid - sageli. See on üheks Tammsaare loomingu peateemaks. Tammsaare talupidajad elavad ikka oma kujutlustes, tirides tegelikkust neile lähemale: Vargamäe Andres unistab kuivendatud maast, Katku Villu kivideta Kivimäest, Rudolf Ikkalgi on suured plaanid oma ostetud maajupiga. Ent kivid Andrese põldudel ei lõpe kunagi ja Rudolf Ikka ei suuda püsida üheski oma armastustest. Tammsaare pole siin muidugi erandiks, Jüri Ehlevesti või Ervin Õunapuu lugudes juhtub

seesama, mis siis Tõnu Õnnepalust rääkida. See tõdemus on vahest modernse inimese enesetunnetuse aluseks - kasvõi progressi nime all esinedes, kirjanduses pigem selle sisemise võimatusena, või vähemalt selle eesmärkide saavutamatusena esinedes.

Jälgigem sama protsessi Madis Kõivu kirjeldatud kinokogemusena:

Võib-olla just selles oligi asi, ma istusin ja vahtisin ogarat suudlemist ja ootasin küünlaid, kristalli ja pidulauda. Ehkki küünlaid vahetevahel kindlasti näidati, möödaminnes ja pealiskaudselt, ka kristalli siin-seal, juhuslikult ja vihastamapanevalt süvenematult. Me istusime ja ootasime tähendust.[...]

Tähendus viibis, ei tahtnud tulla. Kuigi vahepeal tõusis lootus, et nüüd nad kogunevad, nüüd tulevad kitsasse söögituppa - juba hakatakse lauda katma, juba võetakse kapist lauahõbe, juba näidatakse kristallvaagnaid, juba tulevad teenrid kandelaabritega - kuid ei, ei tulnud. Totrad sekeldused ja suudlused kestsid. [...]

Tähendus, mis hõljus õhus, lükati edasi kuni lõpuni. Kuid lõpuks ta siiski saabus. Seda ma mäletan. Lõpuks ometi tulid teenrid ja hõbe kanti lauale, kandelaabrid küünaldega ja kristall, ja krahvid parukates ja puudris ja pitsides surusid end kitsasse tuppa kokku, seina ja laua vahele. Täendus võinuks selguda, kuid ei selgunud.

Sest kõik oli jäänud lootusetult hiljaks.

Kristall, hõbe ja küünlajalad tulid, kuid nende aeg oli läbi, seltskond kogunes küll laua ümber, surus end seina äärde kokku, küünlad põlesid ja kristall helkis, tähendus tuli, kuid ei selgunud, ei jõudnud. Kokkutulek oli lootusetult hilinenud, film lõppes, kaheksateistkümnes sajand ei tulnud tagas ja midagi enam ei järgnenud.

(Kõiv 1994: 141- 142, autori sõrendus)

Tähendus viibib, kuni on jäänud juba hiljaks. Tähenduse kohalolu jääb ootuseks, kuni on juba paratamatult möödunud. Nüüdhetke tabamine, kohalolu - see on võimalik vaid haruharva.

### Isedus ja võimalikkused

Michel Tournier oma romaanis "Reede" seostab kohalolu Teise puudumisega, kultuuri normatiivsuse, edasipüüdleva inimtegevuse, või lihtsalt peegeldava kaaslaste olemasolu puudumisega. Sattudes inimtühjale saarele, jõuab Robinson ühtsuseni Päikese ja kogu ümbritsevaga - ta vabaneb järkjärgult kultuurinormidest, enda ja välise vastandusest, ning koos selle muutusega teiseb ka tema ajataju:

"Suurim muutus, mis mu elus on toimunud, puudutab aja voolu, tema kulgemise kiirust ja koguni suunda. Vanasti oli iga päev, iga tund, iga minut otsekui *kaldu* talle järgneva päeva, tunni ja minuti poole, ja kõik nad tunglesid üheskoos mingi kujuteldava hetke sihis, mille ajutine puudumine sünnitas omamoodi vaakumi. Aeg möödus kiiresti ja kasulikult – mida kasulikumalt, seda kiiremini - , jättes endast maha teatava hulga mälestisi ja prahti, mida nimetati minu elulooks [...] Ent aja ringkäigu saladust teavad vaid jumalad, mina vaatasin oma üürikesele elule kui mõlema otsaga absurdset lõpmatusse sihitud sirglõigule, nii nagu mõne arpaani suurusel põllulapil tammuja ei pruugi aimagi, et maakera on ümmargune [...]

Minu ajatsükkel on nüüdseks sedavõrd ahenenud, et sarnaneb üheainsa hetkega. Ringkäik on muutunud nii kiireks, et teda on võimatu eristada paigalseisust. Piltlikult öeldes on minu päevad otsekui püsti karanud. Nad ei jookse enam tüksteisele selga. Nad seisavad sirgelt ja kuulutavad uhkelt igäiks oma iseväärtust. (Tournier 1989: 147-148)

Robinson jõuab välja igikestvasse nüüdhetke. Aja kohalolu sümboliks Tournier' romaanis on tuulekannel, mis kehastab hetke täiuslikku tervikut:

"Tuulekannel. Alati olevikuhetkesse suletud Reede, kes lausa vihkas kannatlikku mõttetööd nõudvaid mitmeosalisi kompositsioone, leiutas eksimatu vaistuga ainukese täiesti enda loomusele vastava muusikariista. Sest tuulekannel pole mitte lihtsalt *alge-line* instrument, mis tuuleroosi lülma paneb. See on ka ainuke pill, mille muusika, selle asemel et areneda ajas, kõlab tervikuna kohe esimesel hetkel. Tuulekandlele on lubatud keeli juurde lisada ja timmida igäihte neist just niisugusele noodile, nagu

vaja. See võimaldab luua *hetkesümfooniat*, mis kõlab jalamaid esimesest noodist viimaseeni, niipea kui tuuleõhk pilli riivab.”  
(Tournier 1989: 153)

Ent võrreldes Tournier tuulekandle helisid Tõnu Õnnepalu tuulekelladega (romaanis “Printsess”), mis asuvad tsivilisatsioonis (küll selle äärele igatse-des) ja mida kuulab Anna, kes tegutseb iseene tagasipeegelduste keskel:

Me astusime üle lagendiku, sealpool olid õunapuud, vanad, sõlmelised, õisi täis. Kedagi polnud näha, isegi maja ei paistnud kuskilt. Aga ma kuulsin mingit helinat, õieti ma olin seda kogu aeg kuulnud, aga nüüd ma sain aru, et see polnudki tolle lagendiku helin, vaid miski pidi seda tekitama. Miski pidi seda mängima. Nootides oli mingi harmoonia, see pidi olema üks instrument, ainult et - kuidas sai olla, et keegi mängib seda nii kergelt ja korrapäratult, aga samal ajal *nagu* järele aimates *tervet* aeda, seda vett, mis kuskil voolas, ja neid vanu metsistunud õunapuid, mille muist õisi oli lahti, aga muist alles nupus, punaste otstega. Ja neid kirsi õielehti (ma märkasin, et me seisame suure kirsipuu all ja õielehed sajavad meile iga tuulehooga sealt pähe) ja seda kauget autode müra [...] Igatahe see, kes mängis seda instrumenti, mängis *nagu* *tervet* seda aeda, *tervet* seda päeva...

(Õnnepalu 1997: 123, minu kursiiv - E.A.)

Siin aimuks *nagu* üsna samasugust terviklikkuse tunnetust kui see, mida Reede oli endale Tournier' romaanis loomas. Ent peale subjektipositsiooni erinevuse (Reede kui aktiivne subjekt, tuuleheli looja, kes kuulub sellega ühte - ja Anna kui passiivne, juhulik kõrvaltvaataja, kes siiski *nagu* tunneks, *nagu* läheneks sellelesamale ühtsusele) on täiesti vastandlik nii 'kultuurisituatsioon' kui ka subjekti ajatunnetus: Reede metsikust vabadusest on Anna väga kaugel, sündmuskohaks pole mitte asustamata saar, loodus ise, vaid aed, inimkättega rajatu, ja seal kasvavad kultuurtaimed (õunapuud ja kirsid). Tõsi, see mis Annale väljapääsu, terviklikkust *nagu näiks* kehastavat, on kultuurisituatsioonist väljapoole kaldumine: puud on metsistunud, autode müra on jäänud kaugele, ka maja, mille juurde peagi jõutakse, on nähtamatu, loodusega võimalikult ühte sulanud: “Ja seal sees ringi käies oli tunne, *nagu* oleksid kuskil metsas. Klaasi, mis põõsastest lahutas, ei märganudki. Muustrastas *näis* kohe sambla pealt vaiba peale

keksivat" (seals, 127, taas minu kursiiv - E.A.). Ent paraku, kõik see on vaid *nagu*, vaid *näib*; need kaks lisandust saadavad kirjeldatud ühtekuuluvust. Terviklikkus on vaid näiline, ta vaid aimub nagu võimalikkus, nagu igatsus terviklikkuse järele. Klaasist vahesein maja ja aia vahel on küll 'peaaegu märkamatu', aga on olemas; aed on küll metsistunud, aga siiski inimkättega rajatud; autode müra on küll kaugenenud, aga siiki veel kosta. Ka tuulekellad kehastavad tähenduse ja terviklikkuse kättesaamatust, mitte kohalolu, nad kehastavad 'nagu'-modaalsust, võimalikkust, mis ei saa muutuda tege-likkuseks:

Ta võttis mul käest kinni ja viis mu ühe õunapuu juurde. Selle oksa küljes rippus mingi pikkade torude kimp. Torud läikisid tuhmilt. Nad olid riputatud puust ratta külge, mis rippus nõör otsas. Ja nende keskelt rippus alla teine nõör, mille küljes oli veel üks puust ratas ja all otsas väike puust laba. Kui tuul puhus, aga tuult peaaegu polnudki, siis see laba liikus ja ratas puudutas mõnda torudest. Need helisesid. Väga lihtne. Aga ma ei saanud lahti sellest varem tekkinud tundest, et keegi mängib mingit viit, millest võib isegi aru saada, ainult tuleks kauem kuulata. Nagu üks meloodiakäik kestaks terve päeva. Kui saaks selle algusest lõpuni ära kuulata, nii et algus vahepeal meelest ära ei läheks - kui saaks selle ühekorraga ära kuulata, siis... Siis oleks kõik selge.

(Õnnepalu 1997: 124)

Õnnepalu tuulepill kehastab just kohalolu ja tähenduse kättesaamatust. Tuulekeeled võiksid anda vastuse just siis, kui jälgida nende meloodia arengut, kui suuta tuulekäike koos hoida, mitte hetke, vaid kogu igavikku - siis, kui võimatu oleks võimalik.

Ent ka Robinsoni 'ajatu limbus' on kergesti haavatav: kui saabub laev tsivilisatsiooni märkidega ja Reede põgeneb saarelt, siis igavik mureneb: äkitselt on Robinson üksi. Kohalolu ja igaviku ülesehitamiseks on vaja *teist*, kes seda kindlustaks ja peegeldaks - läänemaise inimese jaoks on vaja toeks olevikus elavat metsinimest. Hiljem, kui kogemus omandatud, sobib peegeldajaks ka keegi teine, keda saab suunata ja juhtida. Paradoksaasel kombel, kuigi Robinson oli oma olevikusolu vastandanud ühiskondliku olemisega, ta oli neis näinud võimalustekimpe, mis röövisid olemise terviklikkuse, pürgi-

des sellest osa saama. Kui laev saabub Speranza saarele ja Robinson vaatab taas inimesi, siis arutleb ta nõnda:

“Igaüks neist inimestest oli üks *võimalik* maailm, omaenda väärtuste, oma tõmbe- ja tõukepunktide, oma raskuskeskmega üsna terviklik maailm... Ja igaüks neist võimalikest maailmadest nõudis naiivselt enda tunnistamist tegelikuks. Teine inimene – see tähendabki võimalikkust, mis pürgib iga hinna eest tege-  
likkusele. Julm, egoistlik ja ebamoraalne on säärast pürgimust maha suruda – seda põhimõtet oli Robinsonile sisendanud kogu ta kasvatus, kuid üksildusaastail oli see tal täiesti meelest läinud ja ta ei teadnud nüüd, kas ta suudab veel kunagi selle järgi toimida.”

(Tournier 1989: 161)

Robinson näib uskuvat: ilma teiseta olen maailmaga üks - ja asun oma täiuslikkus, rahulikus olevikus. Ent iga teine inimene lõhub maailma ühtsuse, sisestades sinna uue võimalikkuste sfääri, uue võimaliku maailma. Võimalikke maailmu saab liigendada Teise alusel. Iga võimaliku maailma keskpunktiks on mingi Teissus, mis on ihaldatav ja/või kardetav. Teise (ühiskonna) olemasolu loob aktualiseeritud maailma ümber võimalikkuste maailma. Gilles Deleuze'i järgi on Teine võimalik maailm, ilma Teiseta pole võimalikkust. Teisesus pole konkreetne, ta on ümbritsev võimalikkuste maailm, mille olemasolust oleme teadlikud ja millele on suunatud meie igatsus. Ja mis konkretiseeruvad teatavates objektides/inimestes. (Deleuze 1990: 306, 318). Teine ja võimalikkus surub mu minevikku, lükkab mu ennast identifitseerima juba olnuga. Ma pole midagi muud kui mu minevik. Kui aga Teist ei ole - siis asun igaveses olevikus. (seals., 311)

Teine, see on võimalikkuste lähtepunkt, aja, liikumise, muutmise käivitaja. Kohalolu on võimalik vaid vabanemisena Teisest, asumisena maailma terviklikkusse, kus pole piire oma ja teise vahel. Teadmine muust, teiste võimaluste olemasolust, ärgitab nende poole liikuma, kohalt lahkuma, ära minema. Kohalolu on võimalik vaid suletud, enesekeskses maailmas, kus puudub väline, mille suhtes pole teist. See on aeg ja koht, kus on kõik olemas, muusika, mis ei arene ajas, vaid kõlab kogu aeg tervikuna, hetkesümfoonina. See on aga ka oma isedusest loobumine – sest iseolemine eeldab välise, teistsuguse olemasolu või võimalikkust, arusaamist oma olemisest kui valikust teiste võimaluste seast.

Teissuse tajumine on niisama paratamatu kui häired esmaste füsioloogiliste vajaduste rahuldamises. Olevik ja kohalolu, ümbritsevate võimalike maailmade puudumine võib olla vaid hetk. Ainult asustamata troopilisel saarel (loe: paradiisis) võib see kesta pikemalt, aga ka seal ei pruugi see kesta igavesti. Olevikku võib tajuda vaid ühe imeharva kõiksusliku hetkena, jõudmisena tuletorni juurde, äkilise iluelamusena, hetkena, mil kaob võõrandumine, mil oled maailmaga hetkeks üks.

Seisupunktid narratiivis, tuletorni juurde jõudmised, Indreku lunastusteod - need on need hetked, kus on inimene on maailmaga üks, kus muud ei ole, on selgus, lunastus, kirkastus. Ja samas on need hetked ju saavutatud Teise kaudu, kuid Teist vastuseisust vabastades. Vaid see vastuseis annab võimaluse selle likvideerimiseks, astuda Aionist välja Kairosesse, ehk narratiivi seisukohast epifaaniasse. Aktualiseeritud maailma intensiivsus võib teiste maailmade võimalikkuse tühistada - jätta vaid ühe.

Lugemine toimub pidevalt kahte, teineteisele vastanduvat, ühtesobimatut ajatajumist mööda. Ühe jaoks on olemas vaid nüüdhetk. Teise jaoks on nüüdhetk nii ihaldatu kui kättesaamatu, kirkastus ja ühtesulamine, mis hävitab, vastandub, toetub Teisele, kultuuri ja ajalise kinnitajale, aga ka ainsale teele nende kinniklambrate lõhkumiseks.

Narratiivne kahetisus tuleneb aja paratamatust ja olemuslikust kahetisusest: "Ühelt poolt peaks "nüüd" olema vaid ajapiiritlus, matemaatiline piirjoon, mis ise ei ole aeg. Teiselt poolt kattub see "nüüd" käesoleva hetkega, st ainukese minu poolt läbielatud sündmusega, ja see, vastupidiselt hetkele, mis on möödunud ja hetkele, mis on ees, on saadetud vahetust reaalsusteadlikkusest. Kreeka teadus on läbi kõikide ajajärkude olnud selle dilemma kütkes" (Sambursky 1959: 49). Mitte ainult Kreeka teadus pole selle dilemma kütkes, vaid kogu inimlik ajaline eksistents, sealhulgas selle narratiivsed, nii fiktiivsed kui faktuaalsed, avaldumisvormid.

### **Kirjandus.**

- Augustinus, Aurelius 1993. Pihtimused (Confessiones). Tõlk Ilmar Vene. Logos.
- Deleuze, Gilles 1990 (1969). The Logic of Sense. Transl. by Mark Lester koos Charles Stivale'iga, toim. Constantin V. Boundas. London: The Athlone Press.
- Ehlvest, Jüri 1996. Krutsiaania.
- Ivask, Ivar 1990. Verandaraamat ja teisi luuletusi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kangro, Bernard 1961. Emajõgi. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.

- Kapliński, Jaan 2000. Kirjutatud. Valitud luuletused. Varrak.
- Kõiv, Madis 1994. Rännuaastad. Studia Memoriae I. Tallinn: Õllu.
- Õnnepalu, Tõnu 1997. Printsess. Kirjastus Täht.
- Õunapu, Ervin 1999. Eesti gootika. Varrak.
- Ristikivi, Karl 1991. Hingede öö. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ristikivi, Karl 1990. Inimese teekond. Tallinn: Eesti Raamat.
- Sambursky, Saul 1959. Physics of the Stoics. London: Routledge.
- Tammsaare, A. H 1980. Kõrboja peremees. Kogutud teosed. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tournier, Michel 1989. Reede ehk Lootusesaar Vaikses ookeanis. Tõlk Merike Riives. Tallinn: Eesti Raamat.

Luule Epner

“SEE AEGADE PIIN.”

## Madis Kõivu näidendite ajatunnetusest ja -poetikast

Ajast (nagu olemisestki) räägitakse mitmel viisil, öeldakse Madis Kõivu ja Piret Kuuse artikli “Mis on aeg?” alguses (Kõiv - Kuusk 2000: 67). Nime-  
tatud artiklis tegeleb Kõiv füüsikuna aja probleemiga kvantmehhaanikas,  
tõdedes samas, et aja loomus ehk *aja ajalikus*, s.t kulgemine tulevikust läbi  
oleviku minevikku (sic!), tuleb mängu füüsikaväliselt (samas, lk 82-83).  
Niipea kui astume aja filosoofia või aja fenomenoloogia pinnale, satume sil-  
mitsi paradoksidega, mille lahenduste otsimiseks on kulutatud tuhandeid  
lehekülgi ja arutul hulgal sõnu. Paul Ricœur postuleerib koguni fenomeno-  
loogilise, subjekti poolt kogetava aja ning füüsikas mõõdetava looduse aja  
täielikku lahutatust: olevat võimatu lülitada fenomenoloogilist aega kvant-  
aja, termodünaamika aja, galaktikate aja või liikide evolutsiooni aja sisse.  
Sildamatu lõhe tekib oleviku olemasolust esimeses ja puudumisest teises,  
looduse aja dimensioonis, kuivõrd oleviku konstitueerib subjekt, kelle  
olevik see on – ainult subjekti ajatajus eristub *praegu*. Enesele viitav olevik  
erineb aga põhimõtteliselt hetkest kui suvalisest ajapunktist (vrd Ricœur  
1985:168-169). Liikumisest tuletatud kosmilise aja ja subjektist tuletatud  
fenomenoloogilise aja apooria laheneb Ricœuri arvates jutustamises  
(Ricœur 1985: 439).\*

Kõivu looming (kõige laiemas tähenduses) on igatahes vaimselt pidev:  
Kõiv mõtleb samadest asjadest eri viisil ja ometi mingis suhtes samamoodi,  
liikudes veetleva kergusega füüsikast filosoofiasse, filosoofiast fiktsiooni  
jne. Piret Kuusk on veenvalt näidanud, et Kõivu tegevuses füüsiku, filo-  
soofi, kirjanikuna tulevad esile sarnased struktuurid ja tunnusjooned (vt  
Kuusk 2000). Ta ei ole artistlik ümberkehastumiskunstnik, vaid kuulub

---

\* Võib-olla ei pruugi füüsikaline aeg siiski olla nii lootusetult kokkusobimatu ini-  
mese ajaga. Antroopsusprintsip nõuab meie universumi omaduste ühilduvust  
vaatleja, s.o inimese/humanoidi olemasoluga (vt Kalda 1990: 1684) - kas ei võiks  
siis niisugust ajalisust, mis võimaldab hetke olevikulisust vaatleja jaoks, pidada  
vähemalt mingil määral ka universumi omaduseks?

nende hulka, kelle osaks on lahti kirjutada ühtainust, väga isikliku põhjaga vaimset maailma. See koondub põhiliste olemisküsimuste ümber, mida ta pidevalt "tõlgib" filosoofia keelest matemaatika keelde, kirjanduse keelest loogika keelde jne. Küsimus ajast on Kõivu maailmas seatud nii, et ta suhestub teiste ontoloogiliste ja epistemoloogiliste küsimustega, eeskätt mina-küsimusega, mida Kõiv on sõnastanud järgmiselt: *Mina-küsimus on olemise küsimus - kuidas mina olen, mis mina olen, mis mina millenagi olles olen* (Kõiv 2000a: 922). Aja füüsika, aja filosoofia ja ajapoetika (ehk füüsikaline, fenomenoloogiline ja fiktsionaalne aeg) on üksteist täiendavad ja üksteisele vastumängivad tahud suures aja teemas, mis omakorda lülitub küsimisse olemise varjatud allikate järele.

Kunst töötab aja teemadega fiktsiooni režiimis, pakkudes nende imaginaarseid variatsioone (vrd Ricœur 1985: 231). **Fiktsionaalne maailm**, mille projitseerib kunstiline tekst (laias, kultuurisemiootilises tähenduses) sobib Kõivu näidendite ajapoetika vaatluse katusmõisteks. Aeg ja ruum on selle maailma põhiparameetrid, seda asustavate olendite (tegelaste) eksistentsi tingimused, mis on kehtestatud teksti looja(te) poolt. Üldiselt tunnustatud on seisukoht, et fiktsionaalne aeg erineb reaalsest ajast ega pea alluma viimase reeglitele, vaid võib sisaldada ajaparadokse (vt näiteks Ronen 1994: 202).<sup>\*</sup> Kuid asjad hakkavad paistma pisut teistsuguses valguses, kui siirdume kirjandustekstide juurest (mille najal teooria on välja arendatud) teatrisse. Teha seda aga tuleb, sest ehkki Kõivu näidendite taustaks ei tarvitse olla tänase teatri konventsioonid, on nad siiski sisimas seotud teatri olemuslike joontega, toetuvad teatavale filosoofilisele teatrimõistmisele. Ehkki Kõivu näidendite ja proosa teemade ja hoiakute vahel pole teravat vahet ning situatsioonid ja kujundid rändavad rahulikult üle liigipiiride, tingib vorm ometi nende maailmade, ka ajapoetika erinevuse. Süvapõhjuseks on draama suunatus teatrisse, lavale.

**Teatris** on fiktsionaalse aja suhe reaalsega oluliselt teistsugune kui kirjanduslikus tekstis. Kui viimase kohta tohib põhjendatult väita, et see on allutatud diskursiivsetele praktikatele ega ole erinevalt reaalist (nimetame nii füüsikalist, kellaga mõõdetavat aega, mis on subjektiivsete ajakogemuste neutraalne taustsüsteem) objektiivselt mõõdetav (vrd Ronen 1994: 201), siis teatris on vahekorrad segasemad. Kirjandustekstide puhul saab ainult umb-

\* Kuid ka füüsikalist aega ei saa pidada paradoksiavaks, meenutagem vaid nn musti auke või nn singulaarsuse mõjuväljas, s.o aja alguses ja lõpus asetleidvaid veidrusi.

kaudu mõõta keskmist lugemisaega (näiteks lehekülgede või ridade arvuga), mis aga tegelikes lugemisaktides suuresti varieerub. Teatris on etenduse kestus määratud kõigi vaatajate jaoks ühtviisi. Üleüldse pole teatrikunstis, mis töötab loomuliku reaalsuse elementidega (ennekõike elavate inimeste – näitlejatega), fiktsiooni ja reaalsuse, teksti ja mitteteksti vahejoon sugugi endastmõistetavalt ette antud. Teatrisündmus on reaalarajas järgalt fikseeritud (erinevalt kirjandustekstidest), kiilutud meie argiaega, eluvoolu, ja sellega samamööduline - etenduse ajaks on pidevast elu-ajast eraldatud lõik ja ruumiks pidevast elu-ruumist eraldatud piirkond. Etendus tarvitseb piiride mahamärkimist nii ajas kui ruumis, selleks et teda saaks vastu võtta mitteargise, kunstilise sündmusena ning kogeda esteetiliselt. Teatri fiktsionaalse maailma juures on põhjust pidada primaarseks r u u m i : kõigepealt tuleb tähistada etenduse ruum, n-ö kehtestada lava, mille piirides paiknev on interpreteeritav väljamõeldud lavailmana. Selle lavailma eksistentsil (etendusel) on algus ja lõpp ning kõigi osalejate jaoks ühesugune ajaline kestus, mis on tavaliselt kergesti määratav ning mõõdetav: näiteks, kolm tundi kella 19 ja 22 vahel, 5. mail aastal 2000. H.-T. Lehmann kõneleb eriti uuemas teatris maksvusele pääsenud jagatud aja printsiiubit, mispuhul reaalaraja ühine kogemine teatrisündmuses osalejate poolt prevaleerib loo-aja vastuvõtu üle (Lehmann 1999: 327).

Kuid olles piiritletud lõik elukontinuumist, on lavailm samal ajal *teine reaalsus*, mille parameetrid enamasti argiilmaga siiski kokku ei lange. Muidugi jagab teater seda omadust teiste kunstide, aga samuti unenägude, kujutlustega jne. See, mis teda neist eristab, on olemuslik pärisus, muu hulgas mõõdetavus tegeliku aja ja ruumiga samadel alustel. Fiktsioon on nagu liibunud reaalsusele, või oleks reaalsus nagu lõhenenud, pöörates välja oma mängulise poole, fantasmide ja illusioonide voodri.

Etendusteksti (teatrimärkide ja märgisüsteemide kogumi) poolt projitseeritud maailma sees kehtivad omad ajatingimused. Selles lokaliseerub fiktsionaalne ajakogemus – tekstimaailmas paikneva olendi virtuaalse kogemuse temporaalne aspekt, mis on võimeline lõikuma vastuvõtja kogemusega (vrd Ricœur 1984: 190).

Pisut teisiti läheneb aja probleemile teatris Patrice Pavis. Ta eristab etenduse objektiivset, välist aega ja subjektiivset, sisemist ajakogemust. Esimene on mõõdetav ja korratav (etenduste kordudes õhtust õhtusse) ning seda kontrollib režii; objektiivne aeg hõlmab Pavis' käsitusel ka etenduse siserütmid ning on seotud dramaturgilise sõrestiku ajasuhetega – seega on

sellesse mõistesse liidetud etenduse reaalaeg ja fiktsionaalne aeg. Subjektiiivne aeg on Pavis'1 vaataja individuaalne ajakogemus etendusest, mis sõltub ka publiku ootustest ja harjumustest, seega kultuurikontekstist. Seda mõjutab eeskätt näitlejate mäng oma vahelduvate tempodega (Pavis 1996: 144-145).

Teatri ajaloo, fiktsionaalse aja konstrueerimine on võitlus vähemalt kahe vastasjõuga: reaalaaja kogemus kui baasstruktuur, millele tuleb peale panna seda tühistav "teine" aeg; etenduse reaalne ruum, materia, milles see "teine" aeg ainult saabki end ilmutada; fiktsionaalne aeg peab kehastuma ja ruumistuma, mentaalne tuleb muuta meeliliseks, sisemine väliseks. Niisiis on küsimus selles, kuidas subjektiiivse põhjaga fiktsioonija kihid ja puntrad lahti kerida lineaarses etendusajas ning kuidas aeg ruumistada, ületades inertse materia vastupanu. Küsimus on selles, kuidas panna vaataja vahetult tajuma (mitte vaid mõistuslikult registreerima) aja aeglustumist või kiirenemist, tagasipöördeid ja katkestusi jms etenduse rütmika ja dünaamika abil. Subjektiiivse ajakogemuse terav lahkumine etenduse reaalaajast teadvustab ja tematiseerib aja enda – aja ilmutamise selle kujutamise kõrval või asemel.

Etenduse reaalaeg ja fiktsionaalne aeg on draamateksti ajaga seotud erinevalt. Reaalaaja seos draama lugemiseks kuluva ajaga on võrdlemisi lõtv, hoolimata sellest, et draama peamiseks kompositsiooniühikuks on stseen, mida narratoloogias käsitatakse segmendina, milles teksti ja loo aeg kokku langevad. Diskrepants tuleneb kirjanduse ja teatrikunsti olemuslikest erinevustest. Stseeni aega varieerivad teatritesituses tempo ja rütm, pausid ja lavategevused, mis stseeni sisse mängitakse; üks sama stseen võib erinevates lavastustes olla vägagi erineva kestusega. Teiselt poolt muutuvad deskriptiivsed remargid (näiteks lavakujunduse kirjeldus), s.o verbaalsed osad, mille lugemisele kulutatakse teatud aeg, teatris dialoogi ja tegevusega simultaanselt tajutavaks ega mõjuta etenduse kestust reaalaajas. Etenduse fiktsionaalne aeg lähtub küll draamateksti fiktsionaalse maailma ajastruktuurist, kuid siin tuleb draamateksti autoril tavaliselt arvestada teatrile spetsiifiliste raskustega, millest oli juttu eespool.

Kõivu keeruka ajapoetikaga näidendid teadvustavad ja ositi lahendavad neid probleeme, mis teatri ees seisavad, samuti tematiseerib ta teatraalsed ajastruktuurid – teatri *praegu* on Kõivu näidendite ajafilosoofiline probleemikese.

Draamatekst projitseerib fiktsionaalse maailma, mis peab mahtuma etenduse aegruumi. Vahetult ettemängitu kestus ei pruugi muidugi kokku langeda loo omaga: nagu proosas, nii on ka draamas terve hulk tehnikaid, millega saab suurendada fiktsionaalse maailma ajamahutavust, suruda kas või tuhandeid aastaid hõlmavad sündmused loetud tundidesse. Kuna teatris on juba mainitud mateeria vastupanu tõttu raskem sündmusi manipuleerida kui proosas, on näidendite lood keskeltläbi siiski lühemad kui näiteks romaanis. Kokkusurutud aeg (kontsentratsiooni printsiip) on draamapärane ajamudel. Sündmuste ajas keskendamise praktikat väljendab normi tasemel nn ajaühtsuse nõue, mis kohustavalt püstitati klassitsistlikul Prantsusmaal: näidendi *resp* etenduse loo aeg ärgu ületagu 12 (leebemais variantides 24) tundi. Uuemas draamakirjanduses on see norm enesestmõista ammu hüljatud. Huvitaval kombel ilmub aga Kõiv kui näitekirjanik esimest korda avalikkuse ette tekstiga, mis pseudonüümi Jaanus Andreus Nooremb taha varjunud autorite kinnitusel täitvat kolme klassikalist nõuet: aja-, koha- ja tegevusühtsus. “Küüni täitmise” (tr Lng 1978, lav 1999) tegevus näib esmamuljel tõesti mahtuvat ühe päeva sisse. Seda kontrollib repliikide tikkerida, milles küsitakse kellaega ja saadakse vastuseid: kohe alguses tambitakse lugejale pähe, et kell on kümme (seda kuuleme viis korda järjest), viimases vaatuses küsimused aga lakkavad ning aeg paistab seisatavat saatusliku punkti - kell kuus - juures. Formaalselt ajaühtseid näidendeid on Kõivul veel mitu. “Tagasitulek isa juurde” (lav 1993, tr 1997) jaguneb autori osutust mööda viieks pooltunniks, millele järgneb veel üks veerandtund, kokku seega kaks ja kolmveerand tundi pidevat “reaalaga”, mis langeb üpris hästi kokku teatrietenduse tavapärase kestusega. Ajaühtsena on võimalik interpreteerida ka teisi meenutava subjekti ümber keskendatud näidendeid, nagu “Jutuajamised tädi Emmaga” (lav 1998 pealkirjaga “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga”; edaspidi: “Elli”), mille tegevus kulgeb katkematult ajamööduta baasmaailmas, remargi järgi *Pärast kõike*. “Filosoofipäev” (lav 1994, tr 1997) kulgeb, nagu pealkiri töötab, ühe päeva hommikust õhtusse. “Peiarite õhtunäitus” (lav 1997) on välja pandud õhtu ja sellele järgneva öö vältel. “*Hammerklaviersonate*” (käsikirjas, lavastamata) loo mõõduks on ligikaudu kaks päeva. Niisuguste väliste märkide järgi võiks arvata, justkui oleksid Kõivu näidendid kitsa ajaraamesse suletud, neist tohiks nagu oodata kiiretempolisi sündmusrohkeid lugusid, nagu klassikalises draamakirjanduses tavaline. See petlik ootus haihtub kohe, kui Kõivu maailmadesse siseneda. Aja-, nagu ka koha- ja tegevusühtsus on nii “Küüni täit-

mises” kui mujal leebe irooniaga tühistatud. Kontsentratsiooni printsiibile töötavad vastu fiktsionaalsete maailmade hämmastavalt suur ajamahutavus ning lõpu vältimine ajaperspektiivi ümberpööramisega või muul viisil.

Vaadelgem kõigepealt, kuidas Kõiv omi maailmu loob ja lõpetab, s.o tekstimaailma ajalisi-ruumilise **raami** küsimust (ruumi ei saa selle küsimuse juures ajast lahutada).

Alguses on lava. Lava kui koht fiktsionaalse maailma tarvis on esmane nii teatris üldse kui Kõivul. Kõivu näidendid algavad tihti pimedusest (näiteks “Küüni täitmine”, “Filosoofipäev”, “Elli”, “Tali” (lav 1996)) ja/või staatilise pildiga inimestest tühjal laval (näiteks “Tagasitulek isa juurde”, “Kokkusaamine” (lav 1991, tr 1997)). Maailma ilmutamisega lavale, mis juba ees ootab, saab alguse ka aeg. Aja loomine on pikemalt välja mängitud “Filosoofipäeva” alguses. Proloogis antakse n-ö *algasetus* (Kõivu väljend “Ellist”) metafüüsilises plaanis. Remark kirjeldab absoluutsesse homogeenesse pimedusse - mitteolemisse - ilmuvat hetkpilti: *teravalt valge ruum, valgete seinapalkidega, mis koos põranda ja laelaudadega loovad lõpmatutes koonduva projektiivse koordinaadistiku* (Kõiv 1997: 231). Pilti saadab Kanti arutlus ajast ja ruumist kui meelelise kaemuse puhastest vormidest. Sel moel visualiseeritud abstraktsesse aegruumi kandub Kant näidendi jooksul mitu korda tagasi. Esimese vaatuse esimeses stseenis kujutab aja algust pimedusse ilmuv küünlaleek, mis tuuleõhust hubisema hakates, s.t liikumise tekkides muutub remargi järgi *asjaks asjade hulgas*. Aprioorsest struktuurist saab reaalse maailma fenomen. Teener Martini järgnev repliik *Es ist Zeit!* on tugevasti kahetähenduslik. Olmetasandis on see isandat äratava teenri manitsus tõusta (“on aeg”), metafüüsilises plaanis kuulutab aja teket (“see on aeg”), näidendimaailma käimaminekut. Ajapiiri tematiseeriv remark leidub teise filosoofidraama, “Kokkusaamise” alguses. Algpilti varjutab õhtuhämarus talveks murduvas sügises - nii aasta- kui päevarütmis on tegemist läveajaga, mil miski (õhtu, talv) pole veel oma õigustesse astunud. Lävel ollakse ka ruumis: pilt kujutab meest koputamas veski uksele. Pisut hilisem remark, mis räägib pimedas paistvatest kollastest tuledest ja pimedusse (=mitteolemisse) tagasilangemise hirmust, on loetav algpildi kommentaarina: *Me kardame aja-vangistust. Aga tegelikult me ihkame seda. /.../ See aegade piin* (Kõiv 1997: 9).

Kui alguspunktid on küllalt kindlalt fikseeritud (sageli eelloo või proloogiga ka ette valmistatud), siis lõpetused on üsna imelikud. Klassikaline draama lõpeb esitatud loo lahenduse ehk konklusiooniga, milles loo aeg,

olles end ammendanud, lakkab olemast. Aristotelese järgi on lõpp *see, mis ise on loomulikult viisil pärast midagi muud, kas siis paratamatult või enamasti, pärast teda aga pole midagi muud* (Aristoteles 1982: 342). Kõivu näidendite lõpud ei ole loo lahenduseks ei tegevuse ega tegelassuhete plaanis. Konklusiooni positsiooni võib küll olla paigutatud keskse tegelase surm või mingit laadi äraminek – motiivid, mis tavatsevad märkida loo lõppemist -, ent kumbki ei ole Kõivu mõttesüsteemis lõplik ega lahendav sündmus; viimane stseen keeldub olemast lõpp.

Surmaga lõpevad näiteks Vahing – Kõivu “Faehlmann” (lav 1982, tr 1984) – sureb nimategelane, “Kokkusaamine” (sureb Spinoza), “Kuradieliksiir” (E.T.A. Hoffmanni järgi, lav 1998) - protsessioon Aurelie kirstuga. Mõnikord on juba surmastseenis sees mingi lõpetamatus, poolelijäämine. Faehlmann mõistab surses, et kuulub lapsepõlve paikade ja keele kaudu eestlaste hulka, kuid see äratundmine jääb tal lõpuni välja ütlemata: *Ma olen lihtsalt e...* (Kõiv – Vahing 1984: 118). “Kokkusaamises” püüab surev Spinoza esimest korda naeratada, kuid *liig hilja on seda veel ära õppida. Ta ei õpigi päriselt* (Kõiv 1997: 139). Surm ei seostu tõusmisega igavikulistesse kõrgustesse, nagu tavakujutlusis, vaid kukkumisega möödunud aega. Spinoza suremist saadavad *igivanad hääled* kollases valguses ja keegi hõikab vaatama suurt kala (see toob meelde “Tagasituleku” lapsepõlvepildid). “Kuradieliksiiri” lõpuvisioonis sulab peategelane valguses üles, seejärel korratakse episoodi tema lapsepõlvest Püha Pärna kloostri juures. Laste kila ja sinise suveõhtuga Pekri talus – mälestusega “kuldsest minevikust” - lõpeb “Elli”; lühikest aega enne seda on Elli leivalõikamisest välja mängitud viimse õhtusöömaaja rituaal, mis asetab lõunaeesti talunaise elu ja surma Kristuse kannatusloo mõõtkavasse. Kõigis neis lõppudes on tajutav tagasilangemine lapsepõlve; surm osutub kokkusulamiseks mineviku, kõige tähendusküllasema ajatsooniga, mis kogu elu ette määrab ja vermbib.

Taolistes finaalides paindub ajanool ringiks, alguse ja lõpu otsad viiakse kokku ning aeg jääb käima kõivuliku igavesse tagasituleku teed pidi. “Kuradieliksiiri” lõppu saab lugeda viitena igavesele needusele, ühesama kuritegude ja eksituste loo lõputule kordumisele, millest pole pääsu. Näidendi “Tagasitulek isa juurde” viimases stseenis hakkab otsast peale ammu- ne lõunasöök ning näidend lõpeb remargiga: *Jne., jne., jne. Tamm sahiseb* (Kõiv 1997: 228). Siin on ajaringil positiivne emotsionaalne sisu, see osutab inimese kinni(s)tatusele oma lapsepõlvemälestustesse. Isegi mõnesuguse lustakusega manifesteerib lõpetamatust “Küüni täitmise” finaali, kus heina-

ajamine suletud ustega küünis koos ilmlõpmatu jutustamisega jääb kestma vähimagi märgita mingistki sündmusest, mis võiks sellele loole punkti panna. Poolelt lauselt katkestatud monoloogi järel teatab remark: *Aga see jutt ei lõpe kunagi. Sellel jutul ei ole lõppu nähagi, sest e e s r i e on ammugi ette vajunud, teater ammugi tühi, aastaid juba tühi ja varemeis, varemeil ehk kasekesedki kasvamas jne.* (Kõiv - Runnel 1998: 104). Näidendimaailmast visatakse ajanool kaugesse tulevikku, misläbi see lükatakse tege-likult hiiglakiirusega kaugesse minevikku ning teatriruumist välja – lausa peapöörivust tekitav perspektiivimuutus. Samalaadset kiiret eemaletõmbu-mist näidendimaailmast (mille tagajärjel see maailm paigutub metafüüsilis-tesse koordinaatidesse) kohtame “Filosoofipäeva” lõpus: *Pimedus keerdub iseendasse, tuba taandub, tekib pilt majast ja tänavast. Pimeduse edasisel koondumisel pilt majast ja tänavast taandub, haaratakse õhtuse Königs-bergi siluetti, anno 1793, juuli. / Vaikus. Taevas ja tähed. / Siis pimedus ja veel sügavam vaikus. / Selles pimeduses on tunda Asja Iseendas ja muud ei midagi.* (Kõiv 1997: 349).

Ajaperspektiiv seatakse niimoodi, et näidatu lükkub minevikku, mis alati kestab, seega müüdi aega, mille tunnusjooneks on kordumine, ring ilma lõputa. Täendusrikkaks müüdiks saab nii Kanti kuulus lõunasöök-sümposion kui tavaline lõunasöök 1930-ndate Eestis, nii heinaajamine küünis kui ühe talunaise elu.

Lõpu lõppematus motiiv jookseb Kõivu tekstide mõttemustreist tugeva lõimena läbi. Subjektiivse aja registris omandab see tumedamaid toone. Inimelu lõpp ja ajakogemuse piir on *surm* (Kõiv *ongi öelnud, et vist igas tema näidendis on surm sees*, teab Jaak Rähesoo kinnitada (Rähesoo 1999: 1866)). Surm ja valmissaamine (eri paradigmadesse kuuluvad mõisted, esi-mene puudutab elava, teine elutute asjade-nähtuste sfääri) on Kõivu aja-tunnetuses samamõdulised. Need on seisundid, mille temporaalseks sisuks on mingi liikumise, tegevuse lakkamine, aja peatumine, mida võiks mõista astumisena igavikku kui ajatusse, ajata-olekusse. Inimese elu ehk ajas-olemise võrdkujuks on tegevused-nähtused, mille loomuseks Kõivu esituses on lõppematus. Elu sisuks on *töö*, mis kunagi tehtud ei saa (heinaajamine “Küüni täitmises”) või mille valmissaamist pole võimalik ära tunda (“Peia-rite õhtunäitus”); see on suhete lõpmatu *hargnemine*, mida ei saa kirjutada lõpetatud looks (“Küüni täitmise” monoloog raamatu kirjutamisest (õieti selle võimatusest), mida korratakse “Tagasitulekus isa juurde”); see on kestev *sõda* olemis seisundi metafoorina (“Stseene saja-aastasest sõjast”,

sama mõtet kohtame “Talis”); see on *valu* ja *hirm*, millest pole pääsu (“Elli”). Elu-aeg saab ruumi omadusi, teda võib kirjeldada suletuna või avatuna – ja Kõivu tegelased on ajasse suletud; aega ja olemist ajas võivad vabalt metaforiseerida näiteks “Küüni täitmise” suletud ustega, heinu täis küün ja heinaajamine.

Lõppematus teeb eksistentsi väljakannatamatuks, talumatu on aja väljapääsusutus. Kõivu näidendeis igatsetakse pääseda *aegade piinast*, ent püsib tugev kahtlus niisuguse seisundi (valmis-oleku, surnud-oleku) võimalikkuses üldse, ja nõnda valitsevad subjekti ajalikku olemist korruga igaviku-iha ja igaviku-hirm. Olles vaevatud ajalikkusest, ihatakse igavikku; suutmata uskuda igaviku igavikulisust, ihatakse ajavangistust. Ajast mõtisklevad muu hulgas Kõivu näidendite filosoofid. Spinoza (“Kokkusaamine”) tahab uskuda igavest; igaviku-ihalejana armastab ta sügist, mil kõik looduses on lõpetatud ja valmis, seega täiuslik – Jumala täiuslikkustki kõlbab võrrelda sügisega (Kõiv 1997: 113). Kant (“Filosoofipäev”) räägib igavikust kui kõigi aegade lõpust inimese lõpmatu edasikestmise juures ja tunnistab, et see mõte on hirmuäratav, nagu seistaks kuristiku serval, *millesse langenu pole enam mingit võimalust naasmiseks* (Kõiv 1997: 333), siiski eelistab temagi igavikku. Mittefilosoofidest tegelased on seevastu vaevatud hirmust, et surm ei lõpetagi aega, vaid tähendab piiril-oleku muutumatut kestmist. Hirm, et nii nagu ei saa pääseda ajast välja, ei saa ka pääseda surma sisse; lõpul pole lõppu.

Kui otsida paralleeli füüsikast, siis on Kõivu subjekt justkui langemas musta auku, viibides piiril, kus aeg lakkab olemast lineaarne. Musta auku saab defineerida kui sündmuste hulka, millest pole võimalik eemale pääseda (Hawking 1993: 432). See on temporaalne lõks, igavene vangistatus sündmuste horisondile, kinniolek ajas. Kõige teravamalt väljendab seda ängistust kuuldemäng “Haug”. Surm on *see viimane, mis seepärast, et viimane, on igavene, sest midagi enam ei tule. Lõppu ei ole, sest aeg on otsa saanud*. (Kõiv 1996: 9). See on puhas lõppematu valu, millest läbi, surma, ei jõutagi. Igavik on hoopis igavesti kestev hetk, mida religioosses diskursuses võib nimetada põrguks. “Haugis” on selle kujutluspildiliseks vasteks õnge otsa püütud kala seisund. Kuuldemängus “Ketas” (1999) on ehk veel radikaalsemalt väljendatud Kõivu protagonistide olemisseisundi temporaalne ambivalentsus: ei ole teada, kas ollakse surnud või elus. Kujundlikult tähistab seda jooks, juukseid riivamas tagant tuhisev ketas; kas saab ketas jooksja kätte, kas surm tabab teda, ei saa otsustada, sest piiri-aeg kestab ega

lõpegi. Kui aja vool on vaid illusioon, kui aeg on siiski vaid staatiline hetk, siis on ehk kogu elu üksnes väljavenitatud suremine. (Teisiti pole lood ka ruumiga. Kõivu protagonist on kinni teatud paigas, ta on maastikule risti löödud – *Kõik, kes sünnivad, sünnivad maastikus ja jäävad... jäävad, kuni elavad* (Kõiv – Vahing 1988: 7). Nii on Kõivu inimene naelutatud oma isikliku aegruumi neljajarulisele ristile, lunastuseta. \*)

Surma ja teatri erilistest ja lähedastest suhetest on kirjutanud mitmed mõtlejad. Teatrit peetakse olevikuliseks kunstiks - ta eksisteerib siin ja praegu. Teatrietendus on ajalik ja surelik nagu inimenegi, tal on oma pöördumatu aja-lugu ning lõppenuna on ta möödas, kadunud, jäädes edasi kestma vaid vaatajate mälus. Prantsuse lavastaja ja näitleja Jean-Louis Barrault räägib artiklis “Kuidas meis sünnib teater” teatrist kui peatumatust ajavoolust, mis paneb vibreerima vaikuse – see on kunst surma piiril (Bappo 1963: 29-30). Heitluse tõttu ajaga, seega ajalikkusesse vermitud surmaga, on aga teater Barrault’ meelest kaitsepookimine õuduse vastu (samam, lk 34). Teatri seostele surmakultusega viitab Roland Barthes, ning kõrvutab teatriga fotograafiat, sest fotograafiagi on “*elava pildi*” kunst: liikumatu, mingitud näo pildiline kujutis, milles me näeme surnuid (tsit. Lehmann 1999: 333); teatris kutsuvad ammusurnud inimesi ellu näitlejad.

Kõivu ürgpimedusest tekkinud ja aja piiril võbelevates maailmades toimub küll palju dramaatilisi sündmusi, on vägivaldsust ja seksuaalsust, kuid sündmused tõrguvad seostumast lineaarseks looks, tegevus ei progresseeru ega jõua kuhugi välja. Vahest on põhjus selleski, et nende maailmade aja loomuseks näib olevat pikk hetk. See Kõivu ajamudeli baasseisund on mingitpidi ekvivalentne eespool kõneldud teatri-olevikuga (teatri igavene praegu). Baasseisundi sees suhestuvad aga aja kolm mõõdet – minevik, olevik ja tulevik. Kõivu teatri-olevik on enamasti fiktsionaalse mineviku poolt vallutatud territoorium. **Minevik** on keskse tegelase fiktsionaalses ajakogemuses juhtival kohal, avaldades mälu ja mäletamise kaudu. Subjekti identsust determineerib tema koha- ja ajakuuluvus, seega konstitueerib mälu indiviidi ajalikku eksistentsi. Mälusus võrdub identiteedi hävimisega (nii juhtub mälukaotanuga näidendis “Castrozza”). Identiteet, mälu ja minevik on lahutamatu seotud. Läbielatust, möödunust kootakse kokku inimese kui ajateadliku, s.t mäletamisvõimelise olendi “mina”.

\* Võib-olla kohatult, ent meelde kipub S. Hawkingi idee universumist, mille aeg ja ruum moodustavad rajadeta suletud pinna, mistõttu tal pole algust ega lõppu – ta lihtsalt ON (Hawking 1993: 660). Ent selleks tuleb sisse tuua imaginaaraeg.

Mineviku peamiseks atribuudiks on paratamatus, mis tuleneb sedapuhku aja mõistmisest ühesuunalise vooluna. Pöördumatus ajas ei saa seda, mis on olnud, enam tagasi võtta ega ümber muuta; juba-juhtunu üle puudub inimesel igasugune võim. *Mis oli, on olnud ja paratamatu* - see on Kõivu tekstide kinnismotiiv, *idée fixe*. Tänu paratamatusele annab minevik eksistentsile ontoloogilise garantii. See, mis on juba olnud, seega ei saa olla teisiti, on tõeliselt olemasolev. Ollakse olemas, kui evitakse minevikku.

Essentsiaalne ajakogemus näidendites ei seisne mitte niivõrd aktiivses meenutamistegevuses (nagu "Studia memoriae's") kui mineviku tagasitulekus mälpiltide ja unenägudena. Subjekt on justkui ajas paigal, seisab minevikusündmuste valguskoonuses, millest tema olevik on läbi imibunud; ta seisab *kuldse mineviku tagantvalguses*, millest langevad varjud projitseerivad tema eksistentsi ette. Niisiis ei taandu mineviku seos oleva ja tulevaga lihtsale kausaalsusele – minevikusündmused kui põhjused, mis osalevad pideva sündmusrea (loo) moodustamises -, vaid on keerukam, jaolt paradoksaalne. Olev ja tulev näivad mäletamisele kuuluvas minevikus juba sisalduvat. Kõivu ajatunnetuses seisab tulevik mineviku võimu all: ta sõltub täielikult mineviku sisust, ta on seesama mis minevik, ja minevik on juba tulevik (vrd Kõiv 1993a: 988). Niisugust ajakäsitust on Kõiv esitanud eeskätt Tammsaaret seletades, nõnda essees "Aga Liisule..." (kirj 1977, ilm 1993), samuti ajalehes "Kostabi" ilmunud pisessees "A.H.T. filosoofia": *Tagasitulek algusse, sinna, kus sa nüüd oled, sinna, kes sa nüüd oled, kus sa nüüd-see-oled-kes-sa-oled. Algus, mis ei ole ei maailma ega tee alguses, vaid lõpus ja millel see-kõik püsib. Maailm on ehitatud lõpule, kuhu ta ükskord tagasi jõuab, kus ta alati ja igavesti on, st oli. Absoluutne minevikufilosoofia.* (Kõiv 1993b). Esseega kõrvuti on Kõiv avaldanud Thomas Manni "Võlumäest" inspireeritud väikese näidendikontsepti "Möödunu ootamine": *ühes toas elab mees, kes ootab, vaadates puhtal sügisel välja, aeda – kogu tegevus seisneb selle ootamises, mis enam tulla ei saa ja tegevus seega juba sündinud ja sünnib vaid see, et tegevus on juba-sündinud.* (Kirjeldatud situatsioon meenutab "Stseene saja-aastasest sõjast", mille juurde lubatagu hiljem tagasi tulla.)

Alatine minevik on subjekti aja aluseks; *aeg on praegu see, milleks ta ennast, see tähendab meid, on jutustanud* (Kõiv – Vahing 1988: 59). Minevik identiteedi alusena on peateemaks autobiograafilise taustaga näidendites, nagu "Tagasitulek isa juurde" ja "Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga"; eesti rahvuse tasandil varieeritakse sama temaatikat Lutsu-ainelises näiden-

dis “Tali”. Nende maailmu kooshoidvaks subjektiks on vastavalt Tulija, Madis ja Arno Tali, Lutsu peamine *alter ego* “Kevades”. Aja ilmnenise kohaks on Kõivul kõigepealt lava kui piiritletud, algselt tühi ja tähendustest vaba ruum. Lavale loodavas ilmas on aga algruumiks, kust ajakeerud hakkavad lahti hargnema, keskse tegelase lapsepõlvkodu/maastik - koht, mis Kõivu mõttesüsteemis määrab subjekti olemuse ja olemise. “Tagasitulekus” on see tuba Valga korteris, kus elati 1930-ndatel, “Ellis” hämar palkseintega ruum (remargis nimetatud kohaks *Sealpool hääd ja kurja*), mis konkretiseerub kord Pekri, kord Viirapää talukambrina, “Talis” Palamuse/Paunvere kirikuesine. Sellesse kohta ilmuvad mälu ja/või unenäo assotsiatiivset loogikat pidi, segipaisatuna, inimesed ja sündmused elatud elust. Moodsas dramaturgias pole loo linearsust rikkuvad tehnikad iseenesest midagi haruldast. Kõivu “algasetused” on aga ise ambivalentisusest laetud, ja nii hakkab aegki isetahtsi pendeldama ning esiletoodu muutub mitmetimõistetavaks. Gaston Bachelard näeb kodu pesana, kuhu unelustes tagasi pöördutakse: *Maja-pesa ei ole kunagi noor. /.../ Me TULEME sinna TAGASI. /.../ Sellist TAGASITULEKU märki kannab lõputu hulk unelusi /.../ Pesa ja maja kujundites kõlab truuduse intiimne noot.* (Bachelard 1999: 154). Bachelardi *pesa* kiirgab soojust ja kaitstust. Kõivu kodupaik ei ole aga tingimata turvaline. Algsesse kodunägemusse lõikuvad selle teisendkujud, ajaloo vägivallast moonutatud või meenutaja kahtlustest puretud. “Tagasituleku” toast kihutab läbi sõda ja võõras vene naine saab selle omanikuks; segadust külvab kuju muutev Peremees (Tulija mälestus temast), nii et vahepeal tärkab kahtlus, kas ei viibita hoopis ühes teises lapsepõlvkorteris. “Tali” kirik on korruga tühi ja hüljatud – käes on 1940-ndad. Tädi Elli peab isakodust lahkuma ja teinegi kodu Viirapääl laguneb ning müüakse maha. Niisiis on tihti tegemist kaotatud või hävinud lapsepõlvkoduga – algruum osutub minevikuviirastuseks.

“Tagasitulekut” käsitledes leiab Jaak Rähesoo, et mällu segab end alailma kujutus ja sünnitab “tegelikkuses” olematuid vestlusi elavate ja surnute vahel (Rähesoo 2000: 1377). Mälu ja kujutus segavad kokku õige pööraseid pilte, vahepeal aga selgitavad tegelased eri ajakihtidest – need, kes on juba surnud, ja need, kes veel elavad – asjaolusid ning panevad paika ajamärke, püüdes sündmusi järjestada ja dateerida. Surnute ja elavate läbikäimise ruumi võib tõlgendada teadvussisese ruumina, kuid ka lihtsalt teatrilavana – eks ole teater koht, kus näitlejates igal õhtul inkarneeruvad olematud või surnud olendid.

Kõivu ajasegamisi illustreerib näiteks stseen “Ellis”, kus näidatakse sündmust Madise lapsepõlvest – onu Valter tahab masinaga Elli väikese poja Andrese juukseid lõigata, ent too punnib suure kisaga vastu. Kui seesama stseen veidi hiljem uuesti välja ilmub, ähvardatakse juba “pea puhtaks lüüa”; stseeni on tunginud pops Mosona vikatiga (tulnuk ühest hilisemast minevikukihist), kandes surma tähendust, mis on seotud Valteri – Andrese teineteisevihakamisega ja vihjab endeliselt Andrese enesetapule, millest kuuleme alles näidendi lõpus. Stseenis liituvad mitu aegruumi – Andres lapsepõlves Pekril, Mosona Viirapää ajast, Andres ja Valter täiskasvanuna linnas; seda saab lugeda haige teadvuse visioonina, kuhu ajakihid kokku kistud, või unenäona, miks mitte ka mälestusest väljakasvatatud puhtteatraalse kujundina. Stseen toob muuhulgas esile unenäo ja mälu sarnase ajastruktuuri – vahemaa kadumise aegade vahelt, nende kokkuvalgumise ja sassimineku võimaluse, mis reaalse ajanoole mõjupiirides on välistatud. Ka “Tagasituleku” Tulija astub vabalt ühest ajast teise, ületades piire, mis mälu ruumis (ja teatrilaval) ongi üpris tinglikud, nii et sünnib ajakontaminatsioon, nagu stseenis, kus lõunasöök ja kalapüük (üks lapsepõlvetoas, teine jõe ääres) lavaruumis lõbustavalt kokku saavad.

Kuuldemängus “Ketas” räägitakse “minast” kui mälupuntrast, mil on oht sõlme minna. Kõiv ei hooli lineaarsetest lugudest, kuid ka aja sasipunt-ratega ei saa ta leppida. Tema tegelased eesotsas keskse “mina”, mäletajaga, on pidevalt hõivatud lugude rekonstrueerimisega. Ühtepuhku küsitakse, mis oli *enne*, mis *pärast*, mis on *juba* toimunud, mis *veel* mitte jne. Kõivu dialoogid kubisevad temporaaladverbidest ja -kaassõnadest, neist hakatakse kogu aeg kinni ja tahetakse selgust saada, mida nad õigupoolest tähendavad. Iseäranis *juba* ja *veel* muutuvad Kõivu käes eksistentsiaalseiks määranguiks, milles kumiseb ajaliku olendi saatus. Kummatigi ei saada mingit lõplikku selgust sündmuste järjestuses, s.o korrastatud ajaridu ei teki, kui palju ka selle nimel ei pingutataks.

Nii elab loodud maailm oma elu, kus tuleb ette aja tagasivoolamisi ja mujalepõikamisi, kiirendusi ja seisakuid. Kõiv manipuleerib fiktsionaalset aega mitmeti, pelgamata niisuguseid võtteid, mida teatris üksüheselt teostada on väga keeruline. Ta laseb ajal kord pöörase kiirusega kihutada (stseen “Tagasitulekus”, kus kiirtempo möödub päev), tõmbab aja tagasi ja paneb siis uuesti liikuma (stseen lõunasöögi ajal “Filosoofipäevas”) jne. Nõnda suurendatakse lavailma ajamahutavust, kuid samuti luuakse rütmide ja tempomuutuste sõrestik teatrietenduse jaoks. Teatril on tähtis fiktsio-

naalse aja **ruumistamine** visuaalsetes, helilistes, esemelistes kujundites, mis seda abstraktset mõõdet tähistaksid. Kõivu ajakujundid on värsked, nende sümboolika pole pealetükkiv, ent toimib tõhusalt. "Tagasitulekus" näitab aeg end üle lava tuisuva tuulena ning tammelehtede sahinana, mis kostab aastaajast hoolimata; ühes stseenis kuhjub aeg lehtedena olnule. Draamas "Tali" kehastub aeg tuisu ja lumena, millesse mattutakse ja mille alla jäädakse; mitmemõtteline pealkiri osutab muuhulgas "sula"-eelsele sotsiaalpoliitilisele olukorrale 1940-50-ndail. Mingil moel paralleelsetena mõjuvad näidendite "Küüni täitmine" ja "Kui me Moondsundi Vasseligaga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta" (lav 1999) maailmad. Mõlemad triivivad pajatamise pinnal, mis kuhugi välja ei jõua (esimest kannavad meeste jutud, teises on põhipajatajaks naine); mõlemas tehakse tööd, mille lõppu pole näha ja mille vahemikes mängitakse erootilistest pingetest laetud ja süüst mürgitatud steene meeste ja naiste vahel. "Küüni täitmise" aeg materialiseerub heintes, mida aetakse üles, "Moondsundi Vasselis" aga prahis ja kolas, mida loobitakse majast välja, alla. Aega modelleeribki sageli kujund, mis kätkeb telge all – üleval. Kõivu aeg on pika hetke sügavik. Iseendas ollakse kui *ajas mis-jääb-paigale* (aeg, mis on tõeliselt kohta-jäämine, s.t. püsimise sügavik..., ütleb Kõiv essees "Aga Liisule..." (Kõiv 1993a: 985). Opositsioon on aga nii ruumi kui aja seisukohast suhteline. Sellest räägib kahes näidendis ("Küüni täitmine", "Tagasitulek isa juurde") korduv pajatus laskumisest liivakaevu, kust ei pääseta enam üles, sest vahekorrad on pea peale pööratud. Kui sügavust mõista minevikuna, oleks see pilt mineviku lõksu püütust. Liivakaev assotsieerub liivakellaga, osutades ruumi- ja ajametafoorika paralleelsusele. Ka "Elli" hämar tuba asub kuskil "all" – remargi järgi kostab krabinaid, hääli ja samme lae peal, aeg-ajalt sööstab alla laste parvi. Kui see on siseaja ruum, mälu visualisatsioon, siis on minevik sedapuhku "üleval". Stseenis sängides hingavate magajatega, mis selgesti viitab allilmale (realiseerides surma metafoori "magamine"), laskutakse algruumi ajast veel sügavamale, jõudmata ometi ajavälisesse igavikku.

Eideetilise kujutlusvõimega kirjanikuna paneb Kõiv oma näidendite maailmad kokku painavalt eredaist piltidest. Erinevalt prohvetitest näeb tema minevikunägemusi. "Nägemus" osutab aja visualiseerumisele ja ruumistumisele, kuid nägemus ei ole ega saagi olla täpne reproduktsioon või representatsioon, alati võib kahelda visioonide vastavuses tegelikkusele. Seeläbi satub mineviku paratamatus ohtu – on küsitav, kas olnu on õigesti

meelde jäetud ja nähtud, seega on ohustatud ka oleviku-identiteet, samuti tulevik, mis liiati paistab *kuldse mineviku tagantvalguses* kätte ikkagi ainult varjudena. Kui minevik on antud nägemustena, ei saa vältida ontoloogilist skepsist. Relativism ja skepsis õhnestavad fiktsionaalsete maailmade aluseid.

Siiski on üks liik nägemusi, kus kahtlustele pole kohta: need on ilmutuslikud hetked, mil olemise tõde muutub korraks läbinähtavaks - **epifaaniad**. Vaagides teatri ja religiooni komplitseeritud suhteid, väidab Marvin Carlson, et just teatris võib sakraalne *illud tempus* olevikku laskuda, end ilmutada kohal-olevana; teater on kunst, mis otsib epifaaniat kui igavikulist hetke, milles Carlsoni arvates müstiliselt ilmnevad ühtaegu surelikkus ja surematus (Carlson 1997: 38-39).

Kõivu näidendis tunneme epifaania ära ereda valguse ja ülimalt lühiduse järgi – valgussähvatuse nähtu peaks mõnigi kord vaatajale ilmuma alles järealtajus. Kõivu ajamõistmises vastab ilmutusele *kairos* – õige, täpne ajahetk. Epifaania on liikumatuks kujukse kivistunud aeg. Neil helevaigetel pildidel pole midagi ühist traditsioonilise draama kalkuleeritud kulminatsioonidega. Näidendis on muidugi ka rõhutatud tähenduslikke hetkepilte, nagu “Ellis” nägemus heinakoorma all küüru vajunud Ellist vastu punast õhtuvalgust, või Ellist väikese lapsega süles – varieeritult korduv mälestus, mille tundesisuks on oma “teisest emast” ilmajäämise ahastus. Aga eredas valguses päris-epifaaniad ei allu subjekti taatele, nad on tihti imeliku ja arusaamatu sisuga ning ilmuvad ettearvamatult ja motiveerimatult. Keelpillikvartett “Stseenides” või koolipinkidest monstrum-monument “Talis” on samuti ilmselgelt epifaanilised, kuid nende tähendus jääb hämaramaks. Ilmselt on siin tegemist tähenduse äratundmisega, mis on aga tundmuse asi. Näib, et “äratundmise” ainus äratundmine pruugib olla vaid äratundmine ise, ütleb Kõiv (Kõiv 2000a: 201), ja siin ei aita analüüs ega ole palju abi kultuurisümbolite tundmisest. Peatunud hetked viitavad varjamisi igavikule, kuid seda ei rõhutata. Kõivu maailmadele jääb ikkagi lasuma aja raskus; pääs olemise tõe juurde avaneb omatahtsi ning ilmutused ei too kaasa mingeid olulisi pöörded subjekti seisundis ega saatuses.

Ere staatiline pilt ilmub mõnikord näidendi viimases stseenis – see on teine liik lõppe eespool kirjeldatute kõrval. Heledas valguses lõpeb “Tali”, avatud küünisuu vajutatakse lugeja mällu “Peiarite õhtunäituse” finaalis, nägemus munakivisillutisega tänavast ilmub “Castrozza” lõpus. Ka niisugune epifaaniline *tableau* paneb näidatule igavikulisuse (alatisuse) ja tähen-

dusrikkuse pitseri. Lõpud teevad näidendimaailma müüdiks ja/või ilmutuseks.

Kõiv püstitab küsimuse ajast eksistentsiaalsel tasandil, subjekti ja tema identiteedi vaatenurgast. **Ajalugu**, mis individuaalset elu ümbritseb, on tavaliselt tagaplaanil, ent mitte tähtsusetu. Konkreetsete ajalooliste sündmuste taustüsteem mängib suuremat rolli “filosoofidraamades”, mille huvi- piirkonda kuulub ennekõike saksa filosoofia kuldajastu: Leibniz ja Spinoza 17. sajandi viimasel veerandil (“Kokkusaamine”), Kant juulis 1793 (“Filosoofipäev”), Hegel, Beethoven ja Hölderlin hilissuvel 1818 (“*Hammerklaviersonate*”). “Faehlmann” jälgib nimitegelase elu 19. sajandi esimesel poolel, lõppedes ta surmaga 1850. Mööndustega võib sellesse rubriiki lisada koos Aivo Lõhmusega kirjutatud näidendi “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl” (tr 1987, lav 1993), mille tegevus leiab aset 1914. aasta suvel, Esimese maailmasõja puhkemise eelõhtul. Ajaloo aeg kulgeb rööbiti igapäevase elu ajaga. Nii “Kokkusaamises” kui “Filosoofipäevas” elatakse sõdade ja revolutsioonide varjus tavalisi argipäevi, kus sündmuseks on lõunasöök või seatapmine; “Põuas ja vihas” pekstakse reht ja klaaritakse vahekordi sõjaähvardusest üsna sõltumatult. Kuid subjektiivse aja eraldatus ajaloost on näilik. Ajalugu tungib varem või hiljem elu-aega ega jäta inimesi puutumata. Eriti eestlaste puhul on see nii. “Tagasitulekus” on ajaloo terror tematiseeritud Ema kaebustes “numbrite varingu” üle: aastate 1939, 1940, 1941, 1944, 1949 jne alla jääb individuaalne elu, igapäevane isiklik lugu. Et eestlaste suhet Suure Ajalooga ei saa võtta üldise reeglina, näitab “Kokkusaamine”. See on suurejooneline ehtis, kus olemise (ja aja) korrused on üksteisest aredalt lahus hoitud, ent ühendatud mõtteliste treppidega, mida mööda lugeja-vaataja saab nobedalt liikuda müüdist argipäeva ja vastupidi. Müüdi aeg tuleb sisse tragöödia “Lucifer” katkendite kaudu, mis jutustavad inimese pattulangemise ja Eedenist väljaajamise lugu ehk langemist igavikust aega. Filosoofid (Spinoza ja Leibniz) elavad põhiliselt omas, metafüüsilis-abstraktses ajadiskursuses. Samal ajal kisub Ajalugu Kolmanda Hollandi sõja kujul oma pöörisesse kaasa elusid ja inimesi. Selle aja tööd metaforiseerib veski, üks ajaloo hingetu masinavärgi erikujusid. Ent “alumisel”, kõige maalähedasemal ajakorrusel toimetavad mees ja naine häirimatult oma igapäevaseid toimetusi.

Enne kokkuvõtet vaadeldgem lähemalt ühe Kõivu näidendi ajapoetikat. “**Stseene saja-aastasest sõjast**” (käsikirjas, lav 1998) tegevusaeg on nii pealkirjas kui paratekstis (*Aeg: saja-aastase sõja erinevad vahed*) määratle-

tud kauakestva sõja kaudu. Saja-aastane sõda pole ükski ajaloost tuntud sündmus, vaid osutus teatud seisundi lõppemataolele. Kuivõrd ta ületab inimese pikkuse, on kõik elud selle näidendi maailmas sõjast varjutatud: *see sõda ei lõpe kunagi... enne meid vähemalt mitte* (lk 19). Ehkki juttu on ka ajaloost tuntud sõdadest (eeskätt Teine maailmasõda) ning näeme liikumas sõjavägesid ja põgenikke, on tegemist pigem mahuka metafooriga, mis kõneleb nii väliste olude survest inimestele kui sellest, et neisse on alati vermitud vaen, võitlus, viha ja hirm. Sõda on olemuslik ja oluline.

Näidend algab vaikuse ja liikumataolega: on juba olemas lava, laval hämarate nurkadega tuba, ent aeg alles ilmub. Ta tekib vaevutatabavaist liikumistest, pikkamisi kogunevatest rütmidest: laest langeb kübemeid, aknaklaasil rabeleb liblikas, kostab koputus. Kuuldub muidki hääli – hai-gutused, köhimine, heliredel ülevalt; laelamp vilgub jne. Peaaegu talumatult pikk orkestreeritud vaikelu viib meid näidendi maailma sisse. Samasugust vaikelu, mille sisuks on üksnes aja enese tasane kulg, kohtab hiljem veel mitme stseeni alguses (ainult mõnikord on liblika asemel kärbes). Näidendi üheksat stseeni ei seo mingi selgelt mahamärgitud tegevusliin. Ümberjutustamisele alluv lugu puudub täiesti. On palju pimedust ja hämarust; on täpselt teadmata arv tegelasi (mehi ja naisi), kelle nimesid ei avaldata ja identiteet on ebamäärane; on kõnelusi ning mõni harv sündmus laval ja/või dialoogi teemana (koera tapmine, mehe ja naise vahekord tühjas toas, noore naise surm tiisikusse), mille kronoloogiline järjestus, omavaheline seos ja tähendus jäävad ähmaseks. Sündmustest olulisemad tunduvad olevat ühe tõenäoliselt stseene kooshoidva mehe paar mälestust, mille juurde korduvalt tagasi tullakse: sisenemine tuppa ja hirm, et keegi (kes, ei tea) seal toas äkki kaob; karje kollasel suveõhtul. Stseenide eneste paiknemine reaalaraja teljel on selgusetu, libisetakse ajakihist teise, ilma et neid kuidagi selgemalt märgistataks. Esimesed ja ainsad ajamärgid antakse alles 7. stseenis, kus räägitakse noore naise surmast võib-olla näidendimaailma minevikus, 1946. või 1947. aastal.

Näidendimaailma sisemised ajasuhted väljenduvad lavaruumi liigenduses. Lava jaguneb kaheks piirkonnaks: tuba ja aknatagune (vastavalt ees- ja tagalaval); aken märgib vahejoont a ja s. Kolmas aja-, ruumi- ja reaalsusepiirkond kehastub õhturiietuses keelpillikvartetina, kes mängib Bela Bartóki muusikat. Kvartett ilmub esimest korda nähtavale valgussähvatuses, kummuti taga; autor möönab remargis, et tegemist võib olla illusiooniga. Juba järgmises stseenis on illusioonist saanud reaalsus laval. Kvarteti kõnelustes

vilksatab vihjeid sellele, et mängijad võivad olla surnud, paikneda väljaspool maise eksistentsi aega – või on nad vaevatud kujutluse absurdne visioon. Nemad ajast ei räägi (*Ajast me ju ei räägi*, lk 8).

Aknatagune on näidendimaailma sisene lava: algul on see kardinat nagu eesriidega suletud, kardinat eemaldudes näidatakse seal mitmesuguseid pilte erinevatest aegadest. See “aja lava” võib ka olla mehe (keskse subjekti) mälukraan. Põhipilte on kaks: sügismaastik üksiku raagus puuga ning kollane hilissuvine õhtupoolik jõe ääres. Sügismaastikku varjutab kord udu, kord langeb varast lund; sellel maastikul liiguvad sõjaväed või istuvad kaks meest lõkke ääres. Jõe ääres jalutatakse, poiss püüab kala, või siis liigub jõel paat, kus istub tüdruk valges kleidis. Sügispilt on sõja-maastik, vaiksest jõeäärsest saab aga ootamatult hirmukarjatuse raam. Maastike taustal kordub aina ja uuesti pilt poisist, kes väljast tuppa sisse vaatab. Veel näitab aknatagune üht omaette seisvat pilti 1912. aastast (aastaarv selgub remargist), jalutajatega mererannas. Aken võib ka sulguda – kord muutub ta süsimustaks ja läbinähtamatuks -, samuti “hulluda”, näidates valgussähvatustes kõiki pilte läbiseigi. Aknatagune moodustab tundelis-metafüüsilise fooni toas viibiva mehe ja teiste tegelaste kõnelustele ning ava(rda)b toa-aega möödunu (lapsepõlve?) suunas. Igal juhul nähtub seal “teine aeg”.

Minevik valitseb ka toa-reaalsust. Tuba on tühi ja tolmune, sahtlid täis vanu kirju ja pilte, laudlinale on *liiga pikast ajast* (lk 48) augud sisse kulunud. Ta peidab mineviku jälgi, mida näib ajavat toas viibiv mees. Kõnelustes tegeldakse peamiselt mingite juhtumuste ajas paikapanekuga, mille tulemusel loodetavasti selguks ka tegelaste identsus. Küsitakse *kunas?* ja püütakse täpsustada - *siis, pärast, hiljem, palju hiljem* jne. Paistab olevat tähtis, mis ajahetkel keegi/miski kuskil oli / ei olnud, ent miks see tähtis on, seda vaatajale teada ei anta. Seosetute seikade kokkuhaakimine looks ei õnnestu, ega seda vist eriti ei tahetagi - kogu mehe olek on kuidagi loid, passiivne, et mitte öelda – fatalistik. Sest põhiküsimus – kas ollakse üldse elus või ollakse surnud – on vastamata ja arvatavasti vastamatu; kõige kohale jääb surnud-olemise vari. Näidend lõpeb mehe kisendusega – puhta olemisõuduse väljapurskega –, siis jääb ainult pilt tühjast toast kuivanud puuga sügismaastiku taustal: surnud maailm, kus kõik on juba olnud.

“Stseene saja-aastasest sõjast” on näidend ajast, surmast, minevikust. Näidendi maailm pole koherentne, ta koosneb fragmentidest, sassiläinud mälupuntra lõngajuppidest. Fiktsionaalse maailma sisemisi koos- ja lahk-

kõlasid loovad aknataguste piltide vaheldumise visuaalsed rütmid, tekkiv ja kaduv muusika, arvukad pikad pausid ja aja kulg läbi vaikuse. See näidend tahab musikaalset, rütmitudlikku lavastajat.

Jaak Rähesoo on juhtinud tähelepanu sellele, et “Küüni täitmises” kasutab Kõiv muusikast laenatud tehnikaid (Rähesoo 1999: 1867). See kehtib ka “Stseenide” ning teistegi Kõivu näidendite kohta. Muusika, mis on mõnegi mõtleja arvates teatrile kõige lähedasem kunst, eksisteerib ajas. Kõivu projitseeritavates lavailmades rakendatakse muusikalisi ülesehitusprintsipi ka visuaalses ja ruumilises materias. Pildilise ja muusikalise alge ühendust eksplitseerib näiteks “Peiarite õhtunäitus”, jagatuna ansambli teks. Kõivu meetodit võiks nimetada muusikaliseks arhitektuuriks (või arhitektuuriliseks muusikaks).

Aja ja ruumi, staatika ja dünaamika kummaline kokkusulatamine on iseloomulik eeskätt nendele näidenditele, mis on fokuseeritud keskse “mina” fiktsionaalsele ajakogemusele. See pole psühholoogiline, vaid eksistentsiaalne kogemus. Tema aeg on põhimiselt igavene *nüüd*, milles kestab minevik; tema ruum on põhimiselt lava kui aja ilmnemise koht. Ruumistunud hetk mahutab endasse mineviku sügavusmõõtmena; sügavikust lõpmatusse sirutuv ajavertikaal laotatakse laiali fiktsionaalses ajas ja ruumis. Sellest ei teki hõlpsasti ahelduv lineaarne lugu, vaid piltide põiming. Siin pole arengut ega lahendusi, vaid kordused, variatsioonid, mutatsioonid – veel kestab kõik.

Essees Jaan Kaplinskist tunnistab Kõiv end kuuluvat pigem teatrist hõivatute kilda, ehkki tahaks teatrit põlata (Kõiv 2001: 81-82). Kuidas suhestub teatriga Kõivu ajatunnetus? Tema iseendasse krampunud aeg, mille pöördumatuses, võimatuses tagasi võtta kord sündinut kõmiseb *juba* võimukas jube hääl; tema põhjuslikkus, mis inimese ajas tähendab vältimatut süüd ja karistust; tema ajapiin? Kõivu ajamõistmine ei suhestu mitte kaasaja lavakunstiga, vaid teatriga tema alguses tähenduses. Olulise mõistekimbu näivad moodustavat *müüt*, *mälu* ja *mäng*. Müüt on ülimal võimalikul määral tõeline ja paratamatu; see on absoluutselt äratuntav olemine, absoluutse nähtavuse horisont (Kõiv 1993a: 984-985). Inimene on määratud oma osaga müüdis, ent tema müüt peidab end alateadvuses. Raamatus “Attika apooria, Elea tragöödia” (kirj 1974, ilm 2000) kõneleb Kõiv müüdist samasõnutsi kui minevikust – müüdis on kõik juba lõppenud, see on suletud ja lõpetatud; *müüdi süvamälu on paratamatus* (Kõiv 2000b: 82). Müüt, nagu minevik, eluneb mälus, kust ta tuleb välja tuua ja valgusesse

asetada – teadvustada, tunnetada -, ning seda võimaldabki teater kui mängukoht, lava, kreeklaste orkestra. Teater/lava on Kõivule tähtis kui aja nähtumise koht, ent ka teatri aeg pole tähenduseta. Olevik on teatri aeg. Teater on nüüd-siin, lava, areen, st aeg, st sõnad, st tegevus, öeldakse “Attika apoorias...” (Kõiv 2000b: 9). Mängides, mängu kaudu, kus saadakse ja täidetakse osi, tuleb müüt mälust lagedale, ilmub olevikku, mis on Kõivule minevikuga kohtumise koht, kus süü ja paratamatus saab ilmsiks. Nii on teatris korraga koos olevik (ja unustus) ning minevik (ja mälu) – teatrilava on nende kontaktipinnaks. “Kokkusaamises” räägib Spinoza mängust kui mälust, mis alles nii mängides mäletama hakkab (Kõiv 1997: 122). Kui tahetaksegi pageda mängust puhaste olemuste steriilsesse riiki, abstraktsioonidesse, matemaatikasse – ei ole see meelelises maailmas eksisteeriva olendi jaoks väljapääs. Tema on mõistetud mängima müüdis ja müüti. Teater on tema *modus vivendi*.

### Kirjandus

- Aristoteles 1982. Luulekunstist. – *Keel ja Kirjandus*, nr 7, lk 337-356.
- Bachelard, Gaston 1999. Ruumipoeetika. Tallinn: Vagabund.
- Carlson, Marvin 1997. The Eternal Instant: Some Thoughts on Theatre and Religion. – *Assaph C*, nr 12, lk 33-43.
- Hawking, Stephen 1993. Aja lühilugu. Suurest Paugust mustade aukudeni. – *Akadeemia*, nr 2, lk 415-445, nr 3, lk 637-669. [tervikuna *Akadeemia* 1992, nr 12 – 1993, nr 4.]
- Kalda, Jaan 1990. Antroopsest printsibist. – *Akadeemia*, nr 8, lk 1682-1693.
- Kusk, Piret 2000. Mõteline füüsikamaailm. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 3, lk 18-21.
- Kõiv, Madis ja Vahing, Vaino 1988. Endspiel. Laskumine orgu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kõiv, Madis 1993a. Aga Liisule kippus aina nutt peale, (sest) niisugused imelikud kosjad olid need. Ometi polnud sest ühti, sest nõnda oli ometi parem kui ilma kõigeta. – *Akadeemia*, nr 5, lk 983-989.
- Kõiv, Madis 1993b. A.H.T. filosoofia. – *Kostabi*, nr 7 (11.-18.III)
- Kõiv, Madis 1996. Haug. – *Looming*, nr 1, lk 5-15.
- Kõiv, Madis 1997. Kolm näitemängu. Tallinn: Eesti Draamateater.
- Kõiv, Madis ja Runnel, Hando 1998. Küüni täitmine. Tartu: Ilmamaa.
- Kõiv, Madis 2000a. Was ist des Esten Philosophie. Metafilosoofiline mõtisklus III. – *Akadeemia*, nr 1, lk 193-222; VI - nr 4, lk 901-926.
- Kõiv, Madis 2000b. Attika apooria, Elea tragöödia. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus.
- Kõiv, Madis ja Kusk, Piret 2000. Mis on aeg? – *Akadeemia*, nr 1, lk 67-87.
- Kõiv, Madis 2001. Nõnda lausus Jaan Kaplinski. – *Looming*, nr 1, lk 73-101.

- Lehmann, Hans-Thies 1999. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Pavis, Patrice 1996. L'analyse des spectacles. Paris: Éditions Nathan.
- Ricœur, Paul 1984. Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction. Édition du Seuil.
- Ricœur, Paul 1985. Temps et récit 3. Le temps raconté. Édition du Seuil.
- Ronen, Ruth 1994. Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge University Press.
- Rähesoo, Jaak 1999. Madis Kõivu näidenditest. – *Looming*, nr 12, lk 1861-1874.
- Rähesoo, Jaak 2000. Madis Kõivu näidenditest II. – *Looming*, nr 9, 1363-1382.
- Vahing, Vaino ja Kõiv, Madis 1984. Faehlmann. Keskpäev. Õhtuselgus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Барро, Жан-Луи 1963. Размышления о театре. Москва: Изд-во иностранной литературы.

### Käsikirjalised allikad

- Kõiv, Madis. Castrozza.
- Kõiv, Madis. *Hammerklaviersonate*.
- Kõiv, Madis. Jutuajamised tädi Emmaga.
- Kõiv, Madis. Kui me Moonsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta.
- Kõiv, Madis. Kuradieliksiir.
- Kõiv, Madis. Peiarite õhtunäitus.
- Kõiv, Madis. Stseene saja-aastasest sõjast.
- Kõiv, Madis. Tali.

veebbruar 2001

Kristi Jõesaar

## AEGRUUMILISE KONTEKSTI MÕJUD MARIE UNDERI LUULETÕLGETELE

### 1. Luuletõlkija Marie Under

Marie Underi Eesti esiluuletaja staatus kinnistus lugejateadvuses juba esimeste luulekogude ilmumise järel, tema roll luuletõlkijana\* on siiani määratlemata. Põhjuseid Underi luuletõlkeid uurida on mitmeid. Esiteks ei käsitleta tõlkimist ainult ümberkodeerimisprotsessina, vaid tähelepanu pööratakse ka tõlkija loovale rollile. Esmalt on tõlkija lugeja, kes algupärandile loovalt lähenedes kirjutab tõlke ning muutub seeläbi kaasautoriks, kes kujundab teosele ka uue lugejaskonna. W. Barnstone rõhutab, et ilukirjanduslikku tõlget ei saa mingil juhul pidada käsitööks, vaid tegemist on kunstiga nii teostuselt kui tulemit (Barnstone 1994:96). Seega annavad Underi luuletõlked informatsiooni Underi kui lugeja kohta, kellel on oma lemmikud ning valikud ja Underi kui tõlkelooja kohta, kellel on oma poetika, põhimõtted ning retseptioon. Teiseks on Under oma tõlkepõhimõtete sõnastamise kaudu – põhiliselt erakirjavahetustes – ennast ise tõlkijana määratlenud. Underi kui luuletõlkija rolli eesti kirjanduskultuuris võimaldanuks määratleda kõiki tema luuletõlkeid koondav kogumik. Ehkki tõlkija plaanieris sellise raamatu ilmumist, ei saanud kavatsus teoks ning kogumik on koostamisel alles praegu. Tõlkekogumik astuks kirjanduskommunikatsiooni ühtse tekstina *M. Underi luuletõlked*, oleks informatiivse allikana kättesaadav laiemale lugejaskonnale ning hakkaks produtseerima uusi metatekste, mis võimaldaksid anda tõlgetele hinnangu ja kindlaks määrata nii tõlkija kui tema tõlgete asendi eesti kirjanduskultuuris.

Eelnimetatud tegurid moodustavad Underi viiele aastakümnele jagunenud tõlgetele taustsüsteemi, millel on ühelt poolt kokkupuutepunktid Underi algupärase loominguga, kuid ka oma kindlad erijooned. Taustsüsteemi esitamisel olen lähtunud ajast ja ruumist, st paigutanud Underi luuletõlked aegruumilisse konteksti. Kuigi tekste on võimalik uurida erinevates kon-

---

\* Luuletõlked moodustavad vaid ühe osa Underi tõlketevusest: lisaks on luuletaja tõlkinud ka proosat, draamat ja esseistikat.

tekstides, nt eluloolis-biograafilises, sotsiaal-poliitilises, kirjandusloolises, vooluloolises, ajalises, ruumilises jne, on Underi nii algupärase kui tõlkeloomingu areng hästi jälgitav ajalises plaanis, mis omakorda on seotud füüsilise ruumi muutumisega. Lisaks arvestab aegruumiline taustsüsteem ka teiste eelnimetatud kontekstidega. On oluline rõhutada, et Underi luuletõlked on ise kontekstiks luuletaja algupärasele loominguale ja vastupidi – algupärane looming tõlgetele.

### **1.1. M. Underi luuletõlgete aegruumiline kontekst**

1883. a Tallinnas sündinud Marie Under elas kuni 1944. aastani Eestis ning seejärel, pärast viibimist Sigtuna ja Gränna põgenikelaagris Rootsis, asus elama Mälärhöjdenisse Stockholmi lähedale. Under suri 1980. a Rootsis. Seega jaguneb Underi elu ja (luule)looming kahe erineva aegruumilise konteksti vahel: 1) Teise maailmasõja eelne Eesti ehk kodumaa ning 2) Teise maailmasõja järgne Rootsi ehk pagulus. Underi algupärane luulelooming on 11 koguga (1917-1942) koondunud põhiliselt esimesse aegruumi. Lisaks on võimalik paigutada sellesse konteksti paguluses ilmunud kogu "Sädemed tuhas" (Toronto, 1954), mis sisaldab nii sõjaaegsel kodumaal kui ka paguluses kirjutatud luulet. Teise perioodi kuulub täielikult vaid luulekogu "Ääremail" (Stockholm, 1964), kuhu on koondatud kümme algupärast luuletust.

Lisaks algupäranditele kuuluvad Underi luuleloomingusse luuletõlked. Aktiivse luuletõlkijana tegutses Under 1920ndate algusest kuni 1960ndate aastate lõpuni ning tema tõlgitud luule keeleline diapasoon on esmapilgul avar. Ehkki Marie Underi personaalnimestikus (Valmas, Kelder 1994:82-94) on esitatud 15 erinevat keelt (gruusia, inglise, leedu, läti, mordva, norra, prantsuse, rootsi, rumeenia, saksa, soome, tšehhi, tšetšeeni-inguši, ungari, vene), ei ole kõigi puhul tegemist otsetõlgetega: enamuse keelte puhul on tõlkija kasutanud saksa-, vene- või eestikeelseid vahetõlkeid. Tegelikult tõlkis Under luulet otse saksa (saksa keele vahendusel ka läti, leedu, ungari, tšehhi, inglise keelest), vene (vene keele vahendusel ka gruusia, mordva, tšetšeeni-inguši keelest), rootsi ja prantsuse keelest. Et paljude tõlgete puhul on tegemist kaudtõlgetega, on õigem rääkida pigem sellest, milliseid autoreid ehk millise kirjanduse/kirjandusvoolu esindajaid on Under eesti lugejale tutvustanud.

Luuletõlkimine jaotub kahe eeltoodud aegruumilise konteksti vahel algupärasele loominguale vastupidiselt: esimesel perioodil, mil ilmus põhiosa

algupärasest loomingust, oli luuletõlkimine Underile kõrvalharrastus; teisel perioodil, kui kodumaalt lahkumine ja võõrsil eluga harjumise raskused omaloomingule pärssivalt mõjusid, olid luuletõlkes kirjanikule peamiseks loominguliseks väljundiks. Seega on kahe erineva aegruumi mõju täheldatav ka luuletõlkija Underile ning tema tõlgitud luule saab jagada kahte osasse, mis vastavad eeltoodud aegruumidele ning mida eristavad eelkõige tõlgitava materjali valikuprintsiibid: 1)1920.-1940. aastad ehk Eesti kontekst; 2)1950.-1960. aastad ehk paguluskontekst. Esimesel perioodil suunas autorite valikut reeglina tõlkija isiklik maitse-eelistus, teisel perioodil oli tegemist peamiselt tellimustöödega või olid autorid valitud vastavalt isiklikule tutvusele või seotusele.

Lisaks sellele eristab kahte aegruumilist konteksti kriitikute poolne suhtumine Underi luuletõlgetesse. Kui esimesel perioodil jäid luuletõlkes omaloomingust eraldiseisvaks ning põhjalikud tõlkekriitilised ülevaated puudusid, siis teisel perioodil hakati luuletõlkes käsitlema luuletaja omaloomingu kontekstis ja nähti sellele loogilist jätku nii tõlgete temaatilises, emotsionaalses kui kujundilises plaanis. Kui Underi algupärane luulelooming pälvis aktiivset tagasisidet kriitikas, uurimusi ja artikleid, siis luuletõlgete suhtes on kriitika olnud tunduvalt tagasihoidlikum – üksikud artiklid ajakirjanduses on pühendatud vaid tõlkeramatutele, kuna perioodikas ilmunud tõlkes on enamasti jäänud tähelepanuta.

Underi luuletõlgete retseptisioon on olnud vastuoluline, sest seda komplitseeris Underi kui esiluuletaja oreool. Ilmselt on üks põhjus olnud selles, et tõlge on siiski algtekstist lähtuv sekundaartekst ning sekundaartekstina puudub tal algteksti unikaalsus (Torop 1998:517). Seega on Underi eesti kirjanduskultuuris esiletõstetud unikaalsed algtestid jätnud tema tõlkes kui sekundaartekstid lihtsalt varju. Teisalt olid Underi tõlkes koormatud kas liiga kõrgete ootustega või andestas kriitika tõlkijale kui positsioonikale luuletajale nii mõnegi ebakoha. Äärmuslikult negatiivne suhtumine Underi tõlgetesse kujunes aga erakirjavahetustes ja tõenäoliselt tõlkija sellest ise teadlik ei olnudki. Näiteks kirjutas Ivar Ivaskile väljendub kirjandusteadlase ja tõlkija Ants Orase suhtumine luuletõlkija Underisse:

*Under tõlkijana! Võiks hüüatada ka "Pasternak tõlkijana!" "Goethe tõlkijana!" Sageli tundub, et just kõige originaalsemad luulegeeniused tõlkides sellepärast ei rahulda, et kõigesse liiga palju satub nende oma rütmi, mis teiste rütmidega segunedes loob disharmonia (Oras Ivaskile 17. III 1964).*

Avalik tõlkekriitika oli pagulusperioodil esmajoones kohustuslik kiitus kõige suhtes, mis Underi allkirja kandis ning selle eesmärk oli turgutada loomingulises kriisis olevat luuletajat loometööle.

## 2. Ülevaade Underi luuletõlgetest 1920.-1940. aastatel Eestis

Underi luuletõlked 1920.-1940. aastatel Eestis võib omakorda jagada kaheks: 1)1920.-1930. aastad ja 2)1940. aastad. Mõlemat perioodi iseloomustab küll ühine füüsiline ruum, kuid Teise maailmasõja algus ning Nõukogude esimene okupatsioon (1940-1941) mõjutasid nii Underi omaloomingut kui tõlketegevust.

1920.-1940. aastatel on M. Underi luuletõlgetel peamiselt vahendav funktsioon, eesti lugejaile tutvustatakse tõlgete kaudu erinevate maade kirjandusi: saksa ekspressionismi, tšehhi luulet, 1940ndail ka nõukogude vähemusrahvuste (määratlus Underilt) luulet. Selle perioodi luuletõlkeid täiendavad tõlkija kirjutatud ülevaateartiklid vastava maa luule, kirjandusvoolu või autori loomingu kohta: tšehhi luulest, saksa ekspressionismist, Mihhail Lermontovist, Johann Wolfgang von Goethest, Arthur Rimbaud'st, lisaks tõlkekogumike ees-/järelsõnad, tõlkija kommentaarid ajakirjanduses ilmunud üksikluuletustele. Tegemist on olulise erinevusega võrreldes pagulusperioodiga, kui Underi luuletõlkeid täiendasid teiste autorite kirjutatud artiklid\*. Ka tõlkeramatute ees-/järelsõnade autor ei olnud sel perioodil enam tõlkija ise (nt A. Ahmatova "Reekviemi" tõlkel A. Rannit).

### 2.1. 1920.-1930. aastad

Esimesed Underi luuletõlked ilmusid Siuru III albumis koos algupäraste luuletustega "Õised tänavad" I-II, "Suplus" ja "Eile õhtul". Tegemist oli saksa ekspressionistide Georg Heymi, Franz Werfeli ja Paul Boldti luulenäidetega. Tagasiside esimestele luuletõlgetele tuli Richard Rohilt Siuru III albumi ülevaates:

---

\* Näiteks: läti luule tõlgetele eelneb I. Ivaski "Saateks Marie Underi luuletõlkeile läti keelest" (Mana 1958, nr 2), H. Radauskase luule tõlgetele eelneb I. Ivaski "Kaasaegne leedu luuletaja Henrikas Radauskas" (Mana 1959, nr 1), B. Pasternaki luule tõlgetele eelneb I. Ivaski "Boris Pasternaki romaani ja luule suhteist" (Mana 1959, nr 3) jt.

*././ sakslastest, isegi naturalistidest, on stiliseeritud nais-nukud saanud — õrnade sõnade ja lilleliste riimidega* (Roht 1919:47).

Vaatamata kriitiku iroonilisele suhtumisele juhatavad esimesed avaldatud tõlked sisse ekspressionismiperioodi Underi omaloomingus ning saksa ekspressionistide luule põhjalikuma tutvustamise järgmisel, 1920. aastal ilmunud tõlkekogumikuga “Valik saksa uuemast lüürikast” ning artikliga “Ekspressionismist saksa kirjanduses” (Under 1920). Tõlkekogumiku järel-sõnas annab Under ka põgusa ülevaate nii tõlketehnilistest probleemidest kui autorite valikuprintsiipidest, põhjendades oma valikut järgmiselt:

*Et aga raamatute saamine väljamaalt praegusel ajal raske, siis polnud mul võimalik kõiki autoreid vääriliselt esitada ja on pidanud siit mõnigi noor omal kodumaal tähelepanuvõitnud nimi välja jääma. Selle tõttu ei ole see valik nii täielik ja ülevaatlik saanud nagu alguses kavatses* (Under 1919:174-175).

“Valik saksa uuemast lüürikast” leidis põgusat kajastamist nii Tallinna Teatajas (Raudsepp 1920:2) kui Päevalehes (Hindrey 1920), lisaks mainib nimetatud kogumikku August Sang 1938. eesti värsitõlke ülevaates (Sang 1938:323). Saksa ekspressionistide tõlkekogumiku seob arengutega Underi omaloomingus Johannes Aavik Eesti Kirjanduses 1921. a ilmunud ülevaates “Puudused uuemas eesti luules” (Aavik 1922:166-167).

1920ndail lisanduvad saksa autoritele inglise luuletaja Elisabeth Barrett-Browningi kolme soneti (“Portugali sonetid”) ning prantsuse luuletajatelt Mathieu de Noailles’lt ja Arthur Rimbaud’lt kummaltki ühe luuletuse tõlge. Inglise keelest Under tõenäoliselt otse ei tõlkinud, kuna keele oskamatusse üle kurtis luuletaja veel pagulusaja kirjavahetusteski (nt Under Orasele 15. V 1962). On alust arvata, et nimetatud sonetid on Under eesti keelde tõlkinud saksa keele vahendusel, kuna Barrett-Browningi “Portugali sonetid” oli saksa keelde tõlkinud Underi suur lemmik ja eeskuju, austria luuletaja R. M. Rilke.

Lisaks saksa kaasaegse kirjanduse tutvustamisele on Under eesti lugejani toonud ülevaate tšehhi kaasaegsest luulest: 1928. a Loomingus nr 8 on võimalik lugeda tšehhi autorite Jaroslav Vrchlický, Otakar Brezina ja Antonin Sova luulenäited ning luuletõlkeid täiendavat ülevaateartiklit “Tšehhima lähima mineviku ja oleviku luulest” (Under 1928). Huvi tšehhi luule vastu jätkus Underil ka 1930ndail: 1931. a Loomingus nr 10 ilmus 19. saj tšehhi luuletaja, rahvaluule koguja ja rahvaluulel põhinevate ballaadide

looja Karel Jaromir Erbeni ballaad "Paju". 1939. a Varamus nr 3 on avaldatud taas erinevate tšehhi autorite luulet Underi tõlkes, sh Jan Neruda "Lasteballaad". Nimetatud tõlkeballaadid jäävad tähistama Underi luuletõlke paremiku ka kogu "Ääremail" tõlkeosas ning sulanduvad Ivaski sõnul Underi omaloomingusse:

*Tšehhi K. J. Erbeni "Paju" kõlab täiesti eesti luuletusena ja Jan Neruda "Lasteballaadist" kuuleb eesti lugeja läbi Underi enda "Taevamineku" õrnust (Ivask 1964:7).*

Pole teada, et Under oleks tšehhi keelt osanud ning tõlked on suure tõenäosusega tehtud saksa keele vahendusel, kuna tšehhi luule saksakeelsed tõlked olid kättesaadavad ka Eestis, näiteks Paul Eisneri 1928. a Prahas toimetatud ja Eestiski levinud saksakeelses antoloogias "Tšehhid" leidis koos Underi poolt eestindatud luuletust (Kuningas 1973:3).

Kui pagulusperioodil oli tõlgitavate autorite üheks oluliseks valikuprintsiibiks vastastikune tõlkimine, siis 1930ndail esindasid seda suunda ungari luuletaja Géza Képesi luule tõlked. Képes oli ka ise tõlkija, ta on eesti keelest ungari keelde tõlkinud näiteks Underi, Gustav Suitsu ja Henrik Visnapuu luulet, 1969. a ilmus tema tõlkes ungari keeles eesti kirjanduse lühiantoloogia. Képes viibis 1938. a mõned kuud Eestis, külastas Underit-Adsonit Nõmmel ning oli Underiga viimase luule tõlkimist puudutavas eestikeelses kirjavahetuses ka pagulusajal.

Igati ootuspäraselt alustas Under luuletõlkijana tõlgetega saksa keelest, sest selles keeles oli ta saanud hariduse ning alustanud oma luuletajateed. On teada, et M. Underi suur lemmik ja eeskuju oli saksa luuletaja Goethe, kelle luuletusi Under juba teismelisena luges ja maha kirjutas. Küll aga ilmusid esimesed tõlked Goethe luulest alles 1936. a: "Legend", "Värske muna, hää muna", "Sõduri lohutus", "Vanadus" ja "Seltskond" (Under 1936:389).

### 2.1.1. 1940. aastad

Eraldi esitamist nõuavad 1940ndail tehtud luuletõlked, sest sellel perioodil lisanduvad autorite valikusse gruusia, mordva, tšetšeeni-inguši ja vene autorid. Tegemist on Nõukogude okupatsiooni aegsete tellimustöödega ning tõlked kolmest esimest keelest on tehtud vene keele vahendusel.

1940ndaid aastaid jääb olulise tõlketöona esindama Lermontovi "Valik luuletusi", mis ilmus 1941. a koos tõlkija eessõnaga Lermontovi sajanda surma-aastapäeva puhul. Tegemist oli esimese Lermontovi luuletuste välja-

andega Eestis, varem tõlgitud luuletused ja poemid olid ilmunud perioodikas. Lisaks tutvustas Under Lermontovi elu ja loomingut 1941. a Sirbi ja Vasara ülevaateartiklis “Lermontovi sajandal surmapäeval” (Under 1941.:3). “Marie Underi eluraamatus” meenutab Artur Adson:

*Nõukogude esimese okupatsiooni aegu rakendusime mõlemad tõlkimisse. Mu elukaaslane võttis enesele valiku M. Lermontovi luulest ja saatis peale selle “Loomingule” eralõbuku tõlgitud kimbu Goethe värssse, kus need ka 1941. a aprilli numbris ilmusid. Viis kuud intensiivset tööd nõudis see [Lermontovi “Valitud luuletused”] tõlkimine, viimasel nädala enne tähtaega hoopis pikki päevi tööd (Adson 1974:133-134).*

1941. a ilmunud Lermontovi “Valik luuletusi” jäi sõja tõttu oodatust suurema tähelepanuta, Sirbi ja Vasara ülevaateartiklis on mainitud vaid seda, et tõlkevalimik on asjatundlikult koostatud, annab hea ülevaate Lermontovi luule suurusest ja sügavusest ning tõlkeid on nimetatud meisterlikkudeks (Ambur 1941:3). Ivask peab Lermontovi tõlkeid Underi luuletõlgetest primaiks (Ivask 1964:6), ka Ivar Grünthal tõstis kogu “Ääremail” tõlkeosast esile just Lermontovi luule tõlkeid (Grünthal Underile 31. V 1963).

Nagu Adsoni meenutusest selgub, tõlkis Under lisaks tellimustöödele sel perioodil ka oma lemmikluuletaja Goethe loomingut ning kolmest Goethe luule tõlgete avaldamiskorrast (esimene juba mainitud 1936) jääb 1940ndate algusesse kaks: 1941. a aprillikuu Loomingus (Under 1941b: 387-392) ning 1942. a Eesti Sõnas (Under 1942:6). Ehkki Goethe luule tõlked on esindatud ka paguluses ilmunud kogus “Ääremail”, on tegemist varasematel kordadel ilmunud tõlgete kordustrukiga ning lisandunud ei ole midagi uut. Kirjavahetusest Aleksis Rannitiga selgub, et Underil oli soov välja anda ka Goethe luule tõlkekogumik, kuid okupatsiooni tõttu jäi see kavatsus teostamata (Adson Rannitile 25. V 1947) ning ei olnud päevakorras pagulusajalgi. Goethe tõlkekogumiku ilmumine oli välja kuulutatud ka Underi luulekogus “Mureliku suuga”.

### 3. Ülevaade Underi luuletõlgetest 1950.-1960. aastatel paguluses

Pagulusaastatel sai Underil luuleloomingu peamiseks väljundiks luule tõlge ning seetõttu oli vaatlusaluses aegruumis tõkeloomingu osakaal algpärasest loomingust suurem. Omaenda loomingulisse ahtruse suhtes oli Under lootusetu, nii kirjutas ta Ivaskile, kellega oli tutvunud 1957. aastal:

*Grünthal oli isegi Göteborgis Suurel Reedel küünla Neitsi Maarjale pühendand, mulle inspiratsiooni andmaks. Aga näib, et Neitsi Maarja nii patusest ehk käristet hingest ei hooli (Ivask 1984c:139),*

Ivask oli üks, kes õhutas Underit luuletõlkimisele:

*Under kaebas mõnikord, et tema luulesoon olevat ära kuivand! Siis ma püüdsin teda õhutada oma mälestusi kirjutama, vähemalt neid dikteerima helilindile, sest oleks ju lõpmata kahju, kui nii pika elu kogemused kaoksid temaga, piirduksid vaid oma essentsi väljendusega luules. Või miks mitte katsetada päeviku pidamisega /.../ Need katsed aga ei kandnud vilja.*

*Rohkem õnne oli mul luuletaja ergutamisel tõlkida veel teiste luuletajate loomingut eesti keelde (Ivask 1990:344).*

Pagulusperioodil ilmusid Underilt sellised tõlkeloomingu tipud nagu Boriss Pasternaki “Doktor Živago” luuletused (B. Pasternaki “Doktor Živago” A. Adsoni tõlkes Stockholm, 1960), Anna Ahmatova “Reekviem” (New York, 1967). 1963. a ilmus luuletaja 80. sünnipäevale pühendatud kogu “Ääremail”, mis sisaldab lisaks kümnele omaloomingulisele luuletusele 37 tõkeluuletust erinevatelt autoritelt.

Pagulusaastatel tõlgitud autorite valik erineb eelmise aegruumi valikust, kuna muutusid valikuprintsiibid: tegemist on peamiselt tellimustöödega, milleks andis tõuke vajadus Underit loomingulisele tegevusele õhutada. Oras, kes oli Underi tõlkijavõimete suhtes kriitiliselt meelestatud, kirjutas Ivaskile:

*Isegi kui Under tõlkijana suurteoseid rikuks, on siiski lootust, et see tegevus – kuna sulg ju ei tohi täiesti puhata – ergutab ta isiklikku toodangut (Oras Ivaskile 13. XI 1959).*

Kuid nagu rõhutas Astrid Ivask, pidi tõlgitav autor või tekst ka Underile endale meeldima (Kiin 1998:6). Lisaks tellimustöödele tõlkis Under eesti keelde autoreid, kes olid tõlkinud tema enda luulet: Lydia Aleksejeva (vene keelde), Igor Severjanin (vene keelde), Hermann Stock (saksa keelde), A. Ivask (läti keelde), Saima Harmaja (soome keelde), Véra Stárková (tšehhi keelde), Gábor Kocis (ungari keelde). Isiklik tutvus sidus luuletajat näiteks Ivaskiga, kelle luulet on Under saksa keelest eesti keelde tõlkinud ning soome luuletaja Uno Kailasega, kellega Under oli tutvunud 1920ndail ning kes külastas Underit-Adsonit ka paaril korral Eestis. Stockiga sidusid Underit lisaks perekondlikud sidemed: Stock oli Underi tütre Dagmari

abikaasa. Rootsisis tutvus Under luuletajate Johannes Edfeldi ja Bo Setterlindiga, kelle luulet on tõlkinud kogusse "Ääremail". Oluliseks ja sellele aegruumilisele kontekstile ainuomaseks tõlgitava luule valikuprintsiibiks oli autori pagulasestaatus: Aleksejeva, Astrid ja Ivar Ivask, leedu luuletaja Henrikas Radauskas, läti luuletajad Veronika Strelerte ja Andrejs Eglitis, ungari luuletajad G. Kocis ja Tibor Tollas jagasid Underiga pagulase saatust. Selle printsiibiga seostub samuti paguluskontekstile ainuomane Nõukogude Liidus keelatud autorite ja temaatika valik, näiteks Ahmatova ja Pasternaki luule. Eluga Rootsisis on otseselt seotud ka rootsi keele lisanudmine tõlgitavate keelte hulka.

Eelnevalt väljatoodud valikuprintsiipe kinnitab Underi kiri Orasele kogu "Ääremail" tõlgete valiku kohta:

*Tõlgete valikul tahtsime ka leedulasi ja lätlasi kui kaaspagulasi esitada, rootslasist võtsin Edfelti sisse tänulikkusest tema väga armastusväärse suhtumise pärast minusse ja Setterlini samal põhjusel: juhtusin tema lauanaabriks olema minevasuvisel pagulas-Penkongressil Stockholmis, kus saime sõpradeks, kui seda paaritunnilist sümptiseerivat kooskõla banketilauas nõnda nimetada võib. Vähemalt nimetas ta mind "kära vän" [armas sõber] pühendustes luuletuskogudes, mis ta mulle saatis (Under Orasele 9. VI 1963).*

Läti ja leedu luule juurde juhatas Underi Ivask, kes ergutas luuletajat tõlkima ning saatis talle saksakeelseid proosatõlkeid oma lemmikutest Aleksandrs Čaksist ja Radauskasest (Kiin 1998:6).

Ivask leidis, et Čaksi looming sarnaneb tundetooniliselt Underi kogudele "Eelõitseng" ja "Rõõm ühest ilusast päevast" ning väitis, et eesti luuletajatest on Under sellise vaimusuguluse tõttu kõige sobivam Čaksi tõlkima (Ivask 1958:20). Seda väidet toetab asjaolu, et paralleelselt Underiga tõlkis Čaksi poemi "Elu" Grünthal, kuid Ivask eelistas Underi versiooni (Under Grünthalile 15. XII 1957). Lisaks Ivaskile vahendas Underile leedu luulet Rannit ja läti luulet A. Ivask. Soome luuletajate Härmaja ja Kailase luulet tõlkis Under Grünthali eestikeelsete proosatõlgete vahendusel (Grünthal Underile 2. X 1957). Ungari pagulasautorite luulet on Under tõlkinud saksakeelsest antoloogiast "Im Frührot" (Under 1966).

1963. a ilmus luulekogu "Ääremail", mis koosneb kahest osast: esimene sisaldab Underi algupärast luuleloomingut ning teine tõkeluulet. Kogu "Ääremail" tõlkeosa eesmärgiks oli anda ülevaade Underi tegevusest luule-

tõlkijana, kuid tõlkija ise pidas tõlgete valikut süsteemipäratuks ja ebaülevaatlikuks. "Ääremail" tõlkeosa on kokku pandud küll kooskõlas Underi soovidega, ehkki esialgu oli tekstide valik Adsoni ülesandeks (Under Orasele 9. VI 1963).

Nagu algupärasegi loomingu puhul, nii suhtus Under kriitiliselt ka varasematesse luuletõlgetesse: et tõlkija keeldus mitmeid olemasolevaid tõlketekste kasutamast, on tõlkeosa kiirustades täiendatud. Autorite valiku üle tundis Under muret ka peale "Ääremail" ilmumist, kahetsedes, et sisse jäid võtmata mitmed varasemad lemmikud. Tõlkija rahulolematuse peegeldub kirjavahetustes. Kirjas Orasele põhjendab Under tõlkeosa lisamist kogule "Ääremail" ning autorite valikut:

*"Kas "Ääremail" on Teile juba saabund? Ärge siis kohkuges leiduvate tõlgete juhusliku valiku üle. Olin ise kaunis tõrges neid avaldama ja üldse loid neid ilmutama. Aga millegagi pidi ju raamatut täitma, sest omad värssid ei annud ju mõõtu välja ning päälegi olid need ju pääle ühe-kahe kõik enne ilmunud. Rannit õhutas takka, et võib küll ka vähe tuntud luuletajate värssse avaldata – George olevat nõnda teinud. Lõin siis käega. Rilket oleks pidand ehk rohkemalt ja paremini esitama – mul ju temast veel tõlkeid oli. Ehk saan kord kõik oma ülejäänud tõlkeriismed veel avaldada ja mõnda juure tõlkida (Under Orasele 16. V 1963).*

Või:

*Muidugi oleksin pidand Rilket rohkem sisse võtma ja ehk rohkem rilkelisemaid, aga juttu oli ka ruumipuudusest, päälegi jäi lootus kunagi veel üht kõiki mu luuletõlkeid mahutavat kogu välja anda. Jah, Rimbaud'st on mul eneselgi kahju, aga leidsin, et peaksin seda veel põhjalikult silima ja kontrollima: rütm tundus mulle nüüd kohati ebatasasena – kõik see nõudnuks hoolikat tööd, kuid olin siis kaunis väsind ja apaatne. Alul tõrkusin üldse "Ääremail" välja andmast oma luuletuste vähesuse pärast. Kui siis tuli kõne alla täiendada kogu tõlgetega, olin samuti kahevahel nende juhuslikkuse pärast (Under Orasele 9. VI 1963).*

Samasugune meeleolu peegeldub ka kirjast Rannitile:

*Rilket oleks võind rohkem olla ja ka tema hilisemaid värssse ning suur osa autoreist oli vähe tuntud, eriti eesti lugejaile. Sakslastest oleksin pidand ka Trakli, Heymi ja Hölderlini võtma, kuid*

*kaht esimest oleksin pidand siluma ja viimasest polnud mul ühtegi tõlget tehtud. Üldse olin ma kaunis loid oma tõlgete tagavara sirvima ja pääd vaevama selle valikuga (Under Rannitile 3. V 1963).*

Hoolimata tõlkija enesekriitikast tunnustati Underi tegevust luuletõlkijana 1964. a, mil talle määrati H. Visnapuu nimeline kirjandusauhind luulekogu "Ääremail" eest. Žürii tõstis esile ka tõlkeosa, sidudes tõlked sellele aegruumile iseloomulikult Underi algupärase luuleloominguga:

*Nii algupärased luuletused kui valitud tõlked moodustavad lahutamatu terviku autori vaimsest haardest. Peab esile tõstma, et Marie Underi tõlgete puhul on meil tegemist loova elava luulega (Under 1964:63).*

Tõlkija ise leppis "Ääremail" tõlkeosaga ilmselt ka seetõttu, et lootis kõik oma luuletõlked koondada ühte kogusse – lootus, mis tegelikult ei täitunud. Ettepaneku tõlkekogumiku väljaandmiseks tegi Underile 1950ndate lõpus Ivask, kuid siis ei olnud tõlkijal sellesse võimalusse erilist usku. "Ääremail" ilmumise ajaks oli Under tõlkekogumiku suhtes meelt muutnud, kirjutades A. Orasele, et lisaks "Ääremail" tõlgetele

*jäi lootus kunagi veel üht kõiki mu luuletõlkeid mahutavat kogu välja anda (Under Orasele 9. VI 1963).*

Kogu "Ääremail" arvustuses "Mõningaid mõtisklusi Marie Underi hilisluulest" 1964. a Manas on autor Ivask pühendanud eraldi peatüki ka "Ääremail" tõlkeosale. Tegemist on üsna terava kriitikaga eeskätt Underi lemmikluuletajate Goethe ja Rilke tõlgete aadressil (Ivask 1964:5).

1960. a ilmus Boris Pasternaki "Doktor Živago" tõlge eesti keelde. Proosatõlke autor oli Adson ning luuletused tõlkinud Under. Ka Pasternaki luule tõlkimiseks sai Under tōuke Ivaskilt: pärast Pasternakile Nobeli preemia andmist 1958. a tuli Ivaskilt ettepanek Pasternaki luule tõlgete avaldamiseks Manas:

*Olime väga rõõmsad, kui kuulsime raadiost Nobeli auhinna määramisest Pasternakile. Ja nüüd – milline reaktsioon Moskvas! /.../ Haarasin kohe kinni Teie ettepanekust tõlkida "Dr. Zh" luuletusi Mana jaoks (Ivask 1984b:88).*

Pasternaki "Doktor Živago" luuletuste valimine tõlkimiseks oli tingitud ka sellest, et Under ise eelistas Pasternaki hilisluulet noorpõlve luuletustele:

*Ja need Ž.-värsid on ka minule väga südamelähedased, olen neist nii haarat, et neid sageli jälle õhtuti voodis loen: milline sügav religioositeet ja puhas hingestet luule (Ivask 1990:6).*

Under hindas Pasternaki hilisluulet ka seetõttu, et leidis selle kaudu tõlgitavaga sideme: Under rõhutas oma sarnasust Pasternakiga hilisloomingu eelistamises noorpõlve luule ees.

“Doktor Živago” eestikeelse tõlke puhul ilmus välis-eesti ajakirjanduses ülevaateid\*, kuid Underi luuletõlgetele eraldi tähelepanu pööratud ei ole. Tunnustus “Doktor Živago” luuletõlgetele on tulnud aastakümned hiljem: Underi tollaseid luuletõlkeid on peetud vääriliseks ka uue “Doktor Živago” tõlke jaoks (tlk O. Ojamaa, Tallinn, 1999).

1967. a tähistab pagulusperioodi olulisim luuletõlge: Anna Ahmatova “Reekviem”. Tõlge on iseloomustab kõige paremini selle aegruumi valikuprintsipi, sest lisaks nõukogude korra julmust peegeldavale sisule on tähenduslik ka saamislugu: kuna autori kodumaal oli teose avaldamine võimatu, toodi käsikiri Nõukogude Liidust 1963. a salaja välja ning ilmus samal aastal Münchenis Vene Pagulaskirjanike Ühingu väljaandena\*\* (Rannit 1967:27). Eestikeelse tõlke andis välja Ühendriikide kirjastus *Inter-Language Associates*, mille eesmärgiks oli avaldada teoseid, mis olid Nõukogude Liidus keelu all või said seal ilmuda ainult tsenseeritult (Oja 1967). Parima tulemuse saavutamiseks oli Under tutvunud ka “Reekviemi” tõlgetega prantsuse ja saksa keelde, viimast pidas ta aga ebatäpseks ja lohakaks (Under Rannitile 21. X 1964). “Reekviemi” tõlkimise initsiaatoriks oli Rannit, kes on tõlketeose sissejuhatava essee ja venekeelse resümee autor ning kes Underi tõlkemustanditele ka omapoolseid parandusi pakkus (mis tõlkija enamasti siiski tagasi lükkas).

“Reekviemi” tõlkimist ja tõlget on peetud loomulikuks jätkuks Underi enda hilisloomingule, eriti luuletustele “Jõulutervitus 1941”, “Sõduri ema”, “Me ootame”, “Päälekaebamine”, “Mälestus ja töötus” kogus “Mureliku suuga”. Artiklis “Eesti luulest moodse Lääne-Euroopa luule lähtealuste valgusel” jõuab Asta Willmann Underi luule arengust rääkides endastmõistetavalt Ahmatova “Reekviemi” tõlkeni:

*See ongi, mis laseb ta mureliku suuga laulnud lauludel murda läbi igasuguste isolatsiooniblokkide ning vahendab meile*

\* Vt näiteks: A. Rannit, Eestindatud “Doktor Živago” — Tulimuld 1962, nr 3.

\*\* Selle väljaande alusel on tehtud ka M. Underi tõlge (Rannit 1967:27).

*lõikavalt lihtsas võimsuses Anna Ahmatova hingeahastuse enamlaste terrori haardes* (Willmann 1973:63).

Kriitikud kiitsid üksmeelselt tõlke täpsust ja vastavust originaalile ka tundetooniliselt. Arvustuses “Ahmatova Underi tõlkes” nimetab Viktor Terras Underi “Reekviemi” tõlget “Underi versiooniks”, mis on enam kui tõlge (Terras 1969:27).

Kuivõrd ka kriitika vaatleb Underi tõlget tema omaloomingu loogilise jätkuna, siis on mõistetav, et “Reekviemi” eestikeelse tõlke kaanel on kirjas kaks autorit: Anna Ahmatova ja Marie Under, tõlketeos on illustreeritud nii autori kui tõlkija fotoga ning paralleelselt on esitatud venekeelne algupärane ja eestikeelne tõlge.

A. Ahmatova “Reekviemi” tõlge on M. Underi viimane suurem tõlketöö.

#### 4. Marie Underi tõlkepõhimõtted ja nende kriitika

Et pagulusperioodi luuleloomingu põhiosa moodustavad luuletõlked, on sellest perioodist võimalik välja tuua Underi tõlkepõhimõtted, mis on sõnastatud tõlkimisküsimusi puudutavates kirjavahetustes. Nagu algupärase loomingu nii ka luuletõlkimisega puhul tahtis Under saavutada maksimaalset tulemust: luuletõlgete käsikirjades peegelduvad pidevad otsingud parema tulemuse saavutamiseks. Under pidas luuletõlkimisel kõige olulisemaks seda, et algupärane oleks eestikeelses tõlkes võimalikult täpselt edasi antud, rõhutades, et tõlkimine on töö võõra tekstiga ning seetõttu on nõutav eriline vastutustunne ning täpsus. Luuletõlke puhul on täpsus kahetine mõiste: oluline on nii vorm – st õige riimiskeem, ridade arv jne, kui ka sisu. Underi jaoks tekitas kõige suuremaid probleeme sisu ja vormi vastavuse saavutamine tõlkes – ikka tundus talle, et vormilise külje täpne edasiandmine nõuab ohverdada sisu arvelt:

[Saima Harmajaa] *Kevadpäevas ei õnnestunud mul paljudest katsetest hoolimata edasi anda autori mõtet armu ligidusest valguses: riimitakistus. Kaudselt vastab ehk minugi sõnastus autori omale. Tõlgetega on ju ikka see häda, et midagi tuleb ohverdada. Jah, need riimid, need riimid* (Under Grünthalile 20. VIII 1957)!

Või:

*Kui tohiks ometi tõlkida seda ja ka neid teisi R[adauskase] luuletusi riimideta! Need saaksid siis algupärandilähedasemad,*

*kõik rumalad riimist ja rütmist tingit täitesõnad jääksid ära*  
(Under 1983:9).

Teisalt aga meenutab Ivask, kelle luuletusi Under on eesti keelde tõlkinud, et tõlkijana keskendus Under eelkõige riimide otsimisele, st ta jälgis täpselt riimiskeemi. Kui ta ka luuletuse originaalkeelt ei osanud, tahtis ta näha, missugune luuletus originaalis välja näeb ja missugused riimid seal on (Kiin 1998:6). Ilmselt oli põhjus selles, et riimide leidmine tekitas Underile tõlkimisel kõige suuremaid raskusi, mille ületamine nõudis tõlkija meelest ohverdamist sisulise täpsuse arvelt. Ahmatova "Reekviemi" tõlke puhul ei soostunud tõlkija vormilisi ebatäpsusi sisu arvelt korrigeerima:

*Riimidega oli omajagu raskusi. Sisuraskuste, s.t. tihedate luuletuste juures, kus iga rida midagi ütleb, mida ei saa muuta, veel vähem välja jätta, on riimileidmine vahel tõesti vägitöö. Ebamääralistel luuletustel, kus väline, vormiline külg domineerib, on riimi-akrobaatika palju kergem. Ahmatova luuletuste sügav traagiline sisu /.../ ei lubagi väliseid efekte taotella ja tahaks loota, et see niivõrd tähelepanu enesele tõmbab, et need vähesed riimi eba puhtused silma ei torka* (Under Rannitile 24. VIII 1964).

Sisulise täpsuse taotlemine muutus mõnel juhul liiga kramplikuks algtekstist kinnihoidmiseks, mistõttu tõlkija mitmel juhul tööst loobus. Näiteks koolipõlvelemmiku Hölderlini luule tõlked jäidki Underil lõpule viimata, kirjast Rannitile selgub, et :

*Olen proovind ta luuletusi tõlkida, kuid see pole õnnestund*  
(Under Rannitile 22. XI 1970).

Ka Under ise tunnistas oma liigset originaaltruudust, nentides, et:

*/.../mina oma tõlkimises olen liig rangelt püüdnud algtekstist kinni pidada, mis ei tule alati teosele kasuks* (Under Orasele 28. I 1966).

Ilmselt andis tõlkija Underi liigne tekstist kinnihoidmine ning sisu ja vormi kooskõla saavutamise raskused põhjuse Orasele tõdeda:

*Originaalluules juhvavad teda vaist ja inspiratsioon, kuid tõlgetes näib ta toimivat mehhaanilisemalt* (Oras Ivaskile 13. XI 1959).

Suurest enesekriitikast annab tunnistust ka see, et mitmed tõlked jäid avaldamata põhjusel, et tõlkija ei suutnud riimist-rütmist tulenevaid raskusi ületada. Ja ehkki on loomulik, et tõlkes, eriti luuletõlkes on paratamatud

kaod, on Underil seda tihti raske aktsepteerida ning ta tunneb ennast tõlkijana süüdi algupärandi ees:

*Olen püüdnud väljenduda võimalikult lähedaselt autori tekstile, kuid väikeseid eemaldumisi ei saanud siiski täiesti vältida, nagu see tavaliselt on paratamatu luule tõlkimisel – eriti lühikeste ridade juures (Under Grünthalile 26. VI 1957).*

Parima võimaliku tõlke saavutamise püüd tegi Underi hellaks kriitikas suhtes: enamik selle perioodi tõlgetele pühendatud kirjutistest olid positiivsed, avalikku kriitilisesse suhtumisse ei suutnud tõlkija suhtuda piisavalt arusaavalt. Kogu “Ääremail” tõlkeosa arvustaja Ivaski soovivat suhtumist ei teeninud Baudelaire’i luuletuse tõlge “Meel rahul astusin ma märke üles...”:

*Aga kuidas kõlab Baudelaire’i kuulus eleegiline “longue haleine” eesti keeles? Maamehelikult priskelt! – “Meel rahul astusin ma märke üles”. Selles kujunduses pole küll jälgegi prantsuse luuletaja erilisest mõtte ja kõla harmooniast (Ivask 1964:7).*

Sellest reast sai alguse Underi ja Ivaski vaheline “sulesõda”, kus Under püüdis igati oma tõlkevariante õigustada vastavalt oma tõlkepõhimõtetele. A. Adsoni kirjust A. Orasele peegeldub Underi solvumine:

*Küll mu elukaaslane päris talt, et milles seisab see “maamehelikult priskelt” tõlkimine ja pani ka talle ette, et tõlkigu siis ise longue haleinelikult paremini; vastus tuli: ega kriitik ei tarvitse ise luuletada, mille peale siit repliik läks: olete ju ise luuletaja ja sellena küsin teilt õigemalt. Nüüd enam I. I. seda küsimust ei puudutanud (Adson Orasele 3. XI 1969).*

Under ise õigustab tõlget lähtudes oma tõlkepõhimõtetest järgmiselt:

*See on lihtne luuletust sissejuhatav lause, fakti konstateerimine, millel baseerub kogu luuletus. Siin on sisuline täpsus olulisem kõlalises (Under Rannitile 19. VIII 1964)*

Ehkki kriitika oli terav, oli Ivask pidanud oma eesmärgiks tõlkijale uusi võimalusi kätte juhatada ning oli Underi sõjakast enesekaitsest üllatunud (Ivask Orasele 26. V 1964). Tegelikult ei ole Ivask ainus, kes on Underile ette heitnud algupärandi mõtte ja kõla harmoonia puudumist tõlkes. Juba 1938. a märkis Sang:

*Temal, kelle luule Rilke värssidelt nii mõndagi on õppinud, jääb isegi Rilke värssse tõlkides vahel puudu seda Rilkele nii omast ja saksa keeles nii haruldast helinat (Sang 1938:324).*

See annab alust arvata, et luuletõlke vormilise täpsuse saavutamine on Underile alati raske olnud ning et tema luuletõlkimise põhimõtted võivad olla välja kasvanud hoopis oma tugevate ja nõrkade külgede teadvustamisest. Ometi annab seegi sulesõda tunnistust sellest, et Under luuletõlkijana tundis ennast loojana, kes ootas oma tööle tunnustust. Vaatamata aastakümnetepikkusele tõlkijatööle jäi Underil vaid nentida, et tõlkimine on tegelikult võimatu ülesanne:

*Olen põhjalikult kõike kaalund ja läbi mõelnud, kui siiski mõnda jääb lünklikuks, siis tuleks meil lohutuda sellega, et ükski luuletõlge pole täiuslik – või ehk siis äärmiselt harva (Under Rannitile 21. X 1964).*

## 5. Kokkuvõtteks

Eelneva materjali põhjal võib öelda, et Under ei olnud süsteempäraselt tegutsev luuletõlkija. Eeskätt oli ta siiski luuletaja, kellele luuletõlkimine jäi esimeses aegruumis, loomingulises kõrgperioodil, kõrvalharrastuseks ja teises aegruumis, loomingulises kriisis, asendustegevuseks. Nagu Ivask on rõhutanud, võiks Underit luuletõlkijana käsitleda pigem kui kirglikku lugejat, kes on tahtnud oma avastusi väliskirjandusest kaasmaalastega jagada (Ivask 1964:5).

Underi luuletõlked jagunevad siiski kindlate tunnuste alusel kahe aegruumi – kodumaa ja paguluse vahel.

1. Eesti aegruumis oli luuletõlkija Underi eesmärk eesti lugejaile tutvustada välismaist luulet ning luuletõlkeid saatsid tõlkija tutvustavad artiklid. Paguluses olid tõlgitava materjali valinud Underi toetajad-tõlgete tellijad, luuletõlked illustreerivad teiste autorite kirjutatud artiklid.

2. Eesti aegruumis olid tõlgitava materjali valikuprintsiibiks Underi kirjanduslikud avastused, paguluses aga tihti kirjandusvälised tegurid. Paguluskontekstile ainuomased valikuprintsiibid on tõlgitava autori kaaspagulus, tõlgitava teksti nõukogude vastane temaatika või autori tagakiusatus Nõukogude Liidus.

3. Eesti aegruumis oli kriitika huviorbiidis Under luuletajana, luuletõlkija Underi tegevusele pöörati vaid väga põgusat tähelepanu. Paguluses ei ilmunud luuletaja Underilt enam palju uut ning seetõttu pälvisid eelnevast suuremat tähelepanu tema luuletõlked. Paguluses hakkas kriitika Underi luuletõlkeid käsitlema seoses tema algupärase luuleloominguga.

4. Paguluses määratles Under ennast luuletõlkijana oma tõlkepõhimõtete kaudu, millest ta tugevalt kinni hoidis ning millest lähtuvalt oma luuletõlkeid kriitikute eest kaitses. Nii Eesti kui paguluskontekstis kõlanud etteheited M. Underi luuletõlgetele annavad alust oletada, et tõlkepõhimõtted väljendavad Underi teadlikkust oma tugevatest ja nõrkadest külgedest luuletõlkijana.

Mõlema aegruumi luuletõlkeid illustreerivad lisaks perioodikas ilmunule ka tõlkeraamatud: kodumaal "Valik saksa uuemast lüürikast" ja Lermontovi "Valik luuletusi", paguluses Pasternaki "Doktor Živago" luuletused ja Ahmatova "Reekviem". Ka tõlkeraamatud toovad välja luuletõlgete sõltuvuse sellest aegruumilisest kontekstist, milles nad loodud on.

Underi luuletõlgetele aegruumilise konteksti konstrueerimisega olen püüdnud valgustada just nende tekstide sattumise põhjuseid tõlgetena eesti kirjandusruumi. Tõlkimine on alati valik, kuid see valik ei pruugi alati kõige täpsemalt iseloomustada tõlkija teadlikku valikut või maitse-eelistusi. Ühtede tekstide eelistamine teiste ees võib olla tingitud kättesaadavusest, tellimustest või aegruumist, mille valitsev ideoloogia suunab ka tõlkimiseks valitavaid tekste ja autoreid (nt nõukogude autorid 1941. a ja nõukogudevastalisus paguluses).

## Kirjandus

- Aavik, J. 1922. *Puudused uuemas eesti luules*. – Eesti Kirjandus, nr 4, lk 160-167.
- Adson, A. 1974. *Marie Underi eluraamat I*. Lund
- Barnstone, W. 1994. *Translation Theory with a Semiotic Slant*. – *Semiotica*, Vol 102, nr 1/2.
- Hindrey, K. A. 1920. [Rets.] – Päevaleht, 22. XII, allk. KAH.
- Ivask Orasele 26. V 1964. Rmt: Akadeemia kirjades. Tartu, lk 275-277
- Ivask, I. 1958. *Saateks Marie Underi luuletõlkeile läti keelest*. – *Mana*, nr 2, lk 20
- Ivask, I. 1964. *Mõningaid mõtisklusi Marie Underi hilisluulest*. – *Mana*, nr 1, lk 1-7
- Ivask, I. 1984a. *Marie Underi kirju*. – Tulumuld, nr 1, lk 38-41
- Ivask, I. 1984b. *Marie Underi kirju*. – Tulumuld, nr 2, lk 86-91
- Ivask, I. 1984c. *Marie Underi kirju*. – Tulumuld, nr 3, lk 136-140
- Ivask, I. 1990. *Elav Under*. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 341-347
- Kiin, S. 1998. *Marie Underist ja eestlastest Astrid Ivaski pilgu läbi*. – *Sirp*, 17. VII
- Kuningas, O. 1973. *Marie Under tšehhi luule tutvustajana*. – *Edasi*, 1. V
- Oja, H. 1967. *Süüdistus ja mälestus*. – *Vaba Eestlane*, 20. XII
- Oras Ivaskile 13. XI 1959. Rmt: Akadeemia kirjades. Tartu, 1997, lk 120-122

- Oras Ivaskile 17. III 1964. Rmt: Akadeemia kirjades. Tartu, 1997, lk 263-264
- Ambur, P. 1941. *M. Lermontov "Valitud luuletusi"*. – Sirp ja Vasar, 2. VIII, allk. P.A.
- Rannit, A. 1967. *Eessõna*. – Rmt: A. Ahmatova "Reekviem", lk 1-32
- Raudsepp, H. 1920. [*Rets.*] – Tallinna Teataja, 14. XII, allk. H. R.
- Roht, R. 1919. *Siuru III*. – Odamees, nr 3, vrg 46-48
- Sang, A. 1938. *Mõtteid ja vaatlusi eesti värsitõlkest*. – Looming, nr 2, lk 318-328
- Terras, V. 1969. *Ahmatova Underi tõlkes*. – Mana, nr 35, lk 26-28
- Torop, P. 1998. *Tõlge ja/kui retseptisioon*. – Keel ja Kirjandus, nr 8, lk 513-520
- Under, M. 1919. *Järelsõna*. – Rmt: Valik saksa uuemast lüürikast. Tallinn, lk 174-175
- Under, M. 1920. *Ekspressionismist saksa kirjanduses*. – Tallinna Teataja, 20 II, lk 2; 21. II, lk 6
- Under, M. 1928. *Tšehhimaa lähima mineviku ja oleviku luulest*. – Looming, nr 8, lk 750-760
- Under, M. 1936. *Tlk: J. W. Goethe*. – Eesti Noorus, nr 12
- Under, M. 1941a. *Lermontovi sajandal surmapäeval*. – Sirp ja Vasar, 21. VII
- Under, M. 1941b. *Tlk: J. W. Goethe*. – Looming, nr 4
- Under, M. 1942. *Tlk: J. W. Goethe*. – Eesti Sõna, 22. III
- Under, M. 1964. *Henrik Visnapuu fondi auhind Marie Underile*. – Mana, nr 1
- Under, M. 1966. *Tlk: Ungari pagulasluulet*. – Tulimuld, nr 4, lk 191-193
- Under, M. 1983. *Marie Underi kirju Ivar Grünthalile*. – Triinu, nr 120, lk 8-9
- Valmas, A.; Kelder, V. 1994. *Marie Under. Personaalnimestik*. Tallinn
- Willmann, A. 1973. *Eesti luulest moodse Lääne-Euroopa luule lähtealuste valgusel*. – Rmt: Eesti Keele ja Kirjanduse Instituudi aastaraamat I, Stockholm, lk 53-84

#### Käsitõlgete allikad

- Adson Orasele 3. XI 1969. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F 237 m 7:6, l 111/181
- Adson Rannitile 25. V 1947. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F180 m 125
- Grünthal Underile 2. X 1957. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 62:1127/29
- Grünthal Underile 31. V 1963. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 62:11166/231
- Under Grünthalile 15. XII 1957. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 44:317/12
- Under Grünthalile 20. VIII 1957. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 44:312/2
- Under Grünthalile 26. VI 1957. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 44:311/1

- Under Orasele 15. V 1962. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F 237 m 7:6, 1  
23/42
- Under Orasele 16. V 1963. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F 237 m 7:6, 1  
32/62.
- Under Orasele 9. VI 1963. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F 237 m 7:6 1  
34/66
- Under Orasele 28. I 1966. Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA F 237 m 7:6, 1  
116/190
- Under Rannitile 16. V 1963. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 125
- Under Rannitile 19. VIII 1964. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 125
- Under Rannitile 21. X 1964. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 125
- Under Rannitile 22. XI 1970. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m  
125
- Under Rannitile 24. VIII 1964. Eesti Kirjandusmuuseum EKLA F 180 m 125

## Marin Laak

### JOHANNES BARBARUSE AEG

*Kui ka ma mõnes suhtes liialdand olen, siis on see ju luuletaja eriala: kogu luule on liialdus.*

(J. Barbarus)

Suureks kiusatuseks on väita, et luuletaja Johannes Barbaruse retseptsoon on tänaseni olnud häiritud. Üheks põhjuseks on kindlasti riigitegelase Varesse olemasolu, mis ei ole lasknud luuletaja Barbarust käsitleda kontekstivabalt. Teiseks on jäänud Barbaruse looming, eriti 1920. aastate II poole eksperimenteerivad kogud, eesti luule üldpildis erandlikuks ja suures kirjandusloo labürindis justnagu ummikrajal olevaks. Retseptsoon on reeglina ambivalentne, kuid vastuolud lahtikirjutamata, kriitika segaduses. Seda nii Barbaruse kaasaegses kui meie, nüüdisaegses kontekstis.

Kaasaegsete jaoks polnud Barbaruse luule usutav: *Barbarus röögib ja ähvardab, kuid teda ei kuule keegi! Sest kes neist kardaks jõuetu atleedi shesti?! /---/ Maha loks'jad, haud'jad kanad! Maha shesti!* (Kivikas 1920.) Kuigi Kivika terava sule alt ei pääsenud ükski selleaegne juhtiv Siuru-kirjanik, võetakse Barbaruse kohta käivad fraasid nendesamade ametivendade poolt üle. Aasta aastalt näeme neid avalduvat jooksvas arvustuses, olgugi, et sageli järgneb sellele arvustuse üpriski kiitev sisu.

Hinnangulised põlistused, mis leiduvad Barbaruse lühimonograafias, võimendavad 1920. aastate retseptiooni. Saame teada, et Barbarus jääb *nagu mitmed teisedki selle aja poeedid vaid abituks kurtjaks ja moraliseerijaks. Käesoleva sajandi 20-ndate aastate alguse eesti luulele oli see omane* (Peep 1959: 17). On selge, et monograafia kannab sügavalt oma aja, stalinistliku diskursi pitserit. Barbaruse eksperimenteerivat ja prantsuse eeskujudel arenevat modernset värssi võibolla ehk pidi (ideoloogilise korrektsuse huvides) nimetama *veiderdavaks mõttesoperdiseks, prantsuse modernkirjanduse mõju tagasikiskuvaks, etc* – oli ju modernism kui selline nii-ehk-nii kodanlik ja taunitav. Siiski pidas Harald Peep suurepärase ajastutundjana sealsamas oluliseks märkida, et *20-ndate aastate keskpaiku kujuneb välja tema [Barbaruse] isikupärane luulelaad. See on tunduvalt erinev teiste*

luuletajate omast, sisaldab mitmeid küllaltki omapäratsevaid võtteid, tervikuna on aga siiski nauditav ning selle perioodi luule üldilmet rikastav (Peep 1959: 28). Intrigeeriv on Harald Peebu aus tõdemus, et Barbarus läks vormiuuendustes kaugemale kui tema kaasaegsed modernsed luuletajad L. Aragon, P. Eluard ja J.R. Becher, kes *viljelesid pikemat aega üsna ebatavalise keelepruugiga loomingut* (Peep 1959: 30).

Barbaruse 1920. aastate kesksed luulekogud “Geomeetiline inimene” (1924) ja “Multiplitseerit inimene” (1927) liigitati omal ajal kõhklematult kubistliku või kubofuturistliku kirjanduse hulka – tegu oli tolleaegses arvustuses harvaesinevalt üksmeelse hinnanguga. Sellisele luulele olid arvustuse järgi iseloomulikud geomeetrilised võrdlused ja mõisted, konstrueeritud värss, st kõik, mis reedab mõistuslikku elukäsitlust. Arvestamata retseptisioonialoolisi viiteid jätab Tiit Hennoste oma modernistlike hüpoteetisismi ja ekspressionismi loengus teiste kaasaegsete Erni Hiire, Albert Kivika ja Henrik Visnapuu kõrval Barbaruse mainimata (Hennoste 1994a), luuletajat on nimetatud sulgudes (koos Ralf Rondiga) seoses *üksikute hüüetaga modernismitiivalt* 1922. aastal algaval kirjanduse üldises resigneerumise situatsioonis (Hennoste 1994b: 73).

Kas Barbaruse 1920. aastate luulekogude uurimist saaks üldse taandada kitsamalt modernismi küsimuseks? Kuidas sobitus Barbaruse luule 20. sajandi esikümnendite Euroopa modernistlikesse mängudesse? Sellise küsimuse asetuse puhul võtaks järgnev arutelu hoopis teise suuna, keskenduda tuleks *modernismi* mõistele, vaadelda modernisme näiteks vene, saksa, prantsuse kirjandustes *etc* (vt ka Talviste 2000). Kuid ka sellise lähenemise puhul kohtaksime taas Barbaruse retseptisiooni saatvat nihestatust. Barbarus tahtis oma loomingus olla kaas-aegne, st käia ajaga kaasas – selline seisukoht väljendub nii tema luules kui ka kirjavahetustes. Kuid tema luule on paratamatult seotud mõistega “modernsus” artikli kaudu “Pilk prantsuse moderni lüürikasse” (1925). *Modernismi–modernsuse* sünonüümiks lugemine on siin eksitav. Artiklis on mõeldud prantsuse uuenduslikku, modernset luulet, mitte modernismi vooluna – sellist nimetust prantsuse luuleavangardistid ise ei kasutanud, nagu ka eesti allikates on viidatud (Krull 1997: 103, Talviste 2000:7). Modernismi paradigmade rakendamine Barbaruse uurimisel oleks võimalik, kuid jääks autori-konteksti suhtes siiski ebatäpseks.

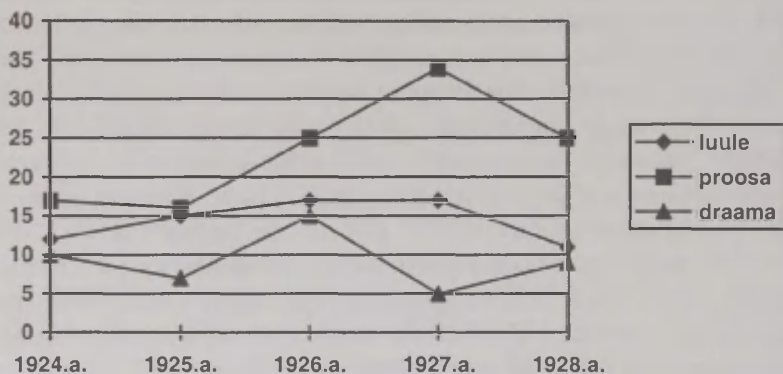
Kõige lähemale sellele jõutakse uues “Eesti kirjandusloos” (2001). Autoritundlikult on uues kirjandusloos visandatud olulisemad suunad Barbaruse (võimalikus) retseptisioonis: autori “kursisolek” vene ja prantsuse

modernluulega, luuletuste ülesehituse läbimõeldud kavatsuslikkus, omapärase aegruumi loomine geomeetriliste põhikujundite abil ning kubistlike illustratsioonide mõju raamatu vastuvõtule (Süvalep 2001: 237-238). Kuid ka siin leidub protsessikeskse käsitluse sees kerge hinnanguline vastuolu. Näiteks 1920. aastate I poole luulet käsitlevas üldpeatükis märgitakse eesti kirjanduse "esteetilise üleminekuaja" (1923-1924) saavutusena üksnes ekspressionistlikku voolu järgivat luulet ja näitekirjandust, Barbaruse kubistlik kogu "Multiplitseerit inimene" (1924) pole arvesse tulnud. Luuletaja sama perioodi loomingul peatutakse tunnustavalt, kui kõne alla tulevad esteetilise üleminekuaja modernistlikud "puhangud": *1920. aastate modernistlik luule moodustab ta loomingust kõige huvitavama ja – teatud ebahütlusele vaata-mata – kunstiliselt kandvama osa.* (Süvalep 2001: 237.)

### Aeg lihvida kodupinna ränikildu

20. sajandi teine aastakümme on tänulik periood: tegu oli ühe poleemika-rohkema epohhiga eesti kirjandusloos – konkreetne ajaline-eluline kontekst on hõlpsasti jälgitav nii omaaegse perioodika, kirjavahetuste kui ka hilisemate uurimuste toetusel. Selletõttu on periood ka üks paremini läbiuuritumaid ja ilmselt on raske midagi päris uut öelda. Siiski tahaksin teha üldteadaolevasse konteksti mõned lisandused ja osutada seostele, mis on minu jaoks olnud intrigeerivad.

Üldistavalt, protsessikeskselt vaatepunktilt kirjutatud kirjandusajalooliste kokkuvõtete järgi on 1920. aastate II pool aeg, mil eesti kirjanduses algas "stabiliseerumisperiood", selle tähistajaks eepilisuse kasv kirjanduses ja proosakirjanduse jõuline esiletõus. Selliseid hinnanguid võiks anda tõepoolest läbilõikeliselt kogu kümnendi teise poole kohta. Kui jälgida aga raamatuturgu aastatel 1924–1928, märkame, et proosakirjanduse maht hakkab kiiresti kasvama alates 1925. aastast, kusjuures veel 1924/1925 on luule- ja proosaraamatute ilmumise üldarvud võrdsed. Proosakirjanduse kasv kestab kuni aastani 1927, sellest alates hakkab graaf taas langema. Tähelepanu tahaks juhtida ka asjaolule, et ka luuleraamatute ilmumisgraaf näitab nende aastate lõikes kasvutendentsi, alates aastast 1927 hakkab see langema sünkroonselt proosaga (vt joon 1):



Joon 1. Luule, proosa ja draamakirjanduse raamatute ilmumine perioodil 1924–1928

Selles joonis kätkeb minu jaoks ka väljakutset lugeda selle aja tekste tähelepanelikumalt ja heita uudishimulik pilk nende kirjandusloos kinnistunud üldistuste taha. Selgub, et Barbaruse eksperimentaalne kogu "Geomeetriline inimene" (1924) ja autori poolt enam-vähem samaaegselt kirjutatud luulet käsitlevate tekstide ilmumine langes aega, kus luule küsimus oli kriitikas küllalt aktuaalne. Ka luuleraamatute ilmumine polnud, eriti varasemaga võrreldes ja oma žanri piirides püsides, kvantitatiivselt sugugi troostitu. Selle statistilise, mõnevõrra üllatusliku teadmise ilmsiks tulek andis julgust võtta eesti kirjanduse 1920. aastate II poole eesti kirjanduse ja sealhulgas Barbaruse aeg edaspidi veelgi lähema vaatluse alla.

Kaasaegne kirjanduskriitiline poleemika näitab, et sama periood on tulvil pessimismi ja sügavaid sisemisi käärimisi. Vaidlustes tõuseb keskse teemana esile kirjastuste ja ka kriitika kriis (vt lähemalt: elektrooniline kirjanduslugu ERNI – Laak, Sarapik 2001). Kirjanduse sisemistes suundumistes nenditi küll luulesoone kuivamist ja kirjanduse kiiret proosastumist, mis ka fikseeritud vastavates kirjandusajaloo peatükkides, kuid selles protsessis osalejate meeleolud olid kõike muud kui rahulolevad: *Igatahes on selge, et meie kirjanduses, nii proosas kui luules, tundub viimasel ajal mingit väsimust. Meie kirjanduslik looming jätkub praegu peaaesjalikult vana inertsi tõttu või praktilistel nõuetel.* (Tuglas 1924.) Et aeg ise oli täis vastuolusid ja ka kirjanduskriitika ise oli pigem süsteemi kui esteetikatundlik,

näitab fakt, et samal perioodil ilmuvate noore Erni Hiire futuristlike katsetuste – kogudes “Huhu merituulen” (1922), “Arlekinaad” (1924) ja “Meeri-Maria-Mari” (1926) – ilmumist luulepilti ei hinnata, võiks isegi öelda, et need kogud vaikitakse arvustuse poolt maha. Põhilised teemad kriitilistes “sulekitkumistes” keerlesid kultuurkapitali ümber, järkjärgulisest meeoloo paranemisest võiks hakata rääkima alles kümnendi lõpuaastatest.

Sellist kirjandusžanrite ilmumise vahekordi jälgides on veelkord kiusatus osutada protsessidele, mis kaasnesid kultuurkapitali süsteemi rakendamisega 1920. aastate teisel poolel (esimene 1925/1926). Vaieldamatult võimaldas loomingu riiklik toetamine – nagu kõlab väljakujunenud seisukoht – kirjanikel pühenduda pikemate teoste kirjutamisele. Kuid kirjandusloo kirjutamisel tuleks arvestada ka tegureid, mis viitavad sellele, et algusaastatel ei läinud kultuurkapitali süsteemi rakendamine sugugi rahumeelselt, vaid hoidis kogu kirjandusvälja tugeva pinge all. Näiteks märgiti kriitikas vaimse temperatuuri langust, sest oli tekkinud olukord, kus majandusliku turvalisuse asemel oli kirjanikke tabanud ruineeriv närvipinge, mis ulatus kaudselt ka loomingusse (vt lähemalt: Laak 1996).<sup>1</sup>

Konkreetsete majanduslike põhjuste (nt eelarved jäeti kinnitamata) kõrval pean kultuurkapitaliga seonduvalt oluliseks toetuse saamise kriteeriumide ebaselgust. Probleem võeti üle kriitikasse, kui autorite ja lugejate vahel seisvasse vahendavasse instantsi, nagu kriitika funktsiooni sellele ajale vastavalt mõisteti. Kriitika ajaloos võiks seda perioodi nimetada kriteeriumide kriisi aastateks, vana kriitika elas oma viimaseid päevi (vt lähemalt: Laak 1998). Kirjanikud püüdsid loomingu siseselt aimata uusi, riiklikke toetusi tagavaid suundi ja oletan, et ka loomingut vastavalt suunata. Võtmematerjaliks peaksin Loomingus ilmunud Eduard Hubeli artiklit “Kirjanduslikke ääremärkusi” (1927), mille teemaks oli “mõnede autorite”

---

<sup>1</sup> Kultuurkapitali seadust muudeti kuni 1930. aastate lõpuni enam-vähem iga kolme aasta järel. Iga järgmine seadus andis kirjanikele vähem autonoomiat hindamise üle otsustada, nagu võib järeldada neid muudatusi saatva ajakirjandusliku kära põhjal. Esimene seadusemuudatus tehtigi aastal 1927, mis andis seni sihtkapitalide valitsusel olnud lõpliku otsustamisõiguse üle vabariigi valitsuse pädevusse. Protest sellise kultuuripoliitika vastu tõusis nendel aastatel kirjanike seas enneolematult suureks, selle mõjud ulatusid kindlasti ka loomingusse, kas kaudselt või otsestelt. Võiks oletada, et ka näitekirjanduse graafi tõusu ja luule-proosa langust alates 1927. aastast saaks seostada sisemise, protsessikeskse arengu kõrval ühiskondliku ümbruse mõjudega, kus dramaatilised pinged tõusid (vt joon 1).

läänlusse uppumise hädaoht Johannes Semperi, eriti aga Barbaruse Pariisi-aineliste luuletuste näitel.

Artiklis “Kirjanduslikke ääremärkusi” esitatakse eesti kirjanduse “omapära nõue”: *Nõndapalju kui oleme omapärased, nõndapalju on mõtet meie olemasolul. Kas tahame jääda ainult Euroopa eeskujude jäljendajaiks, Euroopaliku tapeti pahempooleks? /---/ Nõnda peame meiegi hoidma ja hindama oma kodupinna ränkildu.* (Hubel 1927: 43.) Artikli lõpus esitatud üleskutse, mis kõlab oma resoluutsuses ametliku seisukohana: *Aeg* [minu sõrendus, M.L.] *on loobuda võõraste klaaspärlite imetlemisest ja nende levitamisest.* Eduard Hubel, kirjanik Mait Metsanurk oli 1920. II poolel kirjanduslikes institutsioonides (sh kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitalis) üheks võtmefiguuriks. Eelpool toodud lause fikseerib niisiis kriteeriumi hinnanguliste otsustuste tegemiseks arvustuses ning seega ka ametlikes, toetusi jagavates instantsides: toetuste jagamisel võeti arvesse jooksvas kriitikas esitatud hinnanguid. Kirjanduse käekäiku hakkas määrama loomingu vastavus küllalt ebamäärasele eesti omapära ning eesti aja kujutamise nõudele, mille otsese konkretiseerimispuüdena võib käsitleda tulevasi elulähedusliikumise tekste.

Võib ehk tunduda, et kultuurkapitali teema seostamine Barbaruse luulega on üleliigne ja juhuslik. Siiski kuulub see minu arvates aja-kontekstilisena Barbaruse-teema juurde. Analüüsides tekstide vahelisi suhteid sügavamalt on võimalik näidata neid konnotatsioone, mis seovad kogu Barbaruse-teksti eesti kirjandusväljal toimiva ajaga, kuid sellest edaspidi. Pindmistest struktuuridest võiks rõhutada Barbaruse tulutoova arstikutse ja Pärnu elukoha tõttu toimivat sõltumatust kirjandusvälja institutsioonidest, seega ka suuremaid vabadusi. Näiteks hindab Barbarus kolleeg Hubeli artikli tausta sellest vaatepunktist oma kirjas 7. II 1927 Adsonile kõhklematult üheselt: *Vaesed mehed, neil hakkab “kult.-kap.” pähe & paneb sonimanistama II<sup>sest</sup> ärkamisajast kõige oma võltsisamaalisusega & iseseisvusega.*<sup>2</sup> Siiski pöörab Barbarus Hubeli artikli nendele aspektidele, mis tema

<sup>2</sup> Sama seisukohta on Barbarus väljendanud ka varem, konteksti lähemaks uurimiseks on võimalik kasutada elektroonilise kirjandusloo ERNI abi (Laak, Sarapik 2001b). Kultuurkapitali teemaga seotud tagapõhjad 1924-1925. aastal avanevad 1924. aasta peatekstist “Meie kirjandusloomingulik staatus quo” (vt Barbarus 1924a). Programmi kohta lähemalt artiklist “Estonian literary history in a hyper-text environment” (Laak 2001b).

enda loomingut puudutavad, ootamatult tõsist tähelepanu, nagu selgub edaspidi samast kirjavahetusest Adsoni-Underiga.

### Kriitika moevoolud ja prantsuse mõjud

Barbaruse 1920. aastate luule lugemiseks ja hindamiseks tuleks arvestada veel kahe vajaliku taustaga. Nendest esimene on seotud eesti kriitikas sellel ajal toimivate meetodite ja suundadega. Teiseks leian, et Barbaruse enda retseptiooni uurimise juures on võtmetekstideks tema ülevaated kaasaegsest prantsuse luulest (vt Barbarus 1925, Barbarus 1929) – oluline on selgitada, milline oli eesti kirjandusväljal toimiv teadmine prantsuse kirjandusest, st milline oli prantsuse kirjanduse eesti retseptioon.

1920. aastate haritumas arvustustegevuses oli üheks moekamaks analüüsimeetodiks “kirjanduslike mõjutuste” otsimine. Mõjutuste otsimine kui kriitilise mõtte suund sai alguse Tartu ülikoolist, näiteks 1921. aastal pidas professor Gustav Suits seminari teemal “Võõrad mõjud eesti kirjanduses” (vt Palm 1963). Noored, ülikoolist tulnud kirjandusuurijad pidasid mõnele mõjule või laenule jälile saamist otsekui eksami sooritamiseks, selles meetodis süvenes kaks äärmust: *Ühelt poolt püüti mõnede vormielementide, riimide ja motiivide kokkulangemisel nentida mõju või “ülevõtmist”, kusjuures argumentideks oli ebateaduslik “tuletab meelde”. Kuid teiselt poolt oli ka juhtumeid, kus puude tagant ei nähtud enam metsa ega kuulnud ta kohinat, nii et võrdlusalused kunstilised kujundid uurija käes purunesid.* (Siirak 1968: 229-230.)

Selline lähenemine kestis kriitikas kogu jätkuva kümnendi: kui esimestel aastatel püüti tuvastada moodsa vene luule (peamiselt Igor Severjanini) mõjutusi eesti lüürikas, siis kümnendi lõpul kaldus kese üha enam prantsuse mõjude poole. Tagantjärele jääb vaid imestada, et näiteks Barbaruse puhul ei otsita luuletaja varjatud eeskujusid kirjandusest, vaid nähakse kõige olulisema mõjufiguurina Pariisi linna: *Lühikese Pariisis viibimise järele, kus ta [Barbarus] võis suhtuda ainult tsivilisatsiooniga (kultuuri ei saa süveneda mõne kuuga), laulab ta sellele ilmalinnale:*

*“Tuleb öö, sind kuulatan, haistan,  
end su tulekahjun soendan, paistan...  
omad käed su kaelahehteks kingin,  
vastuarmastuse igaveseks tingin.”*

*Selle juure tõotab Eesti poiss, et tema abielu Pariisiga saab olema viljakas /---/ Kas see ei ole liiga suur usk oma sigivusvõimesse? /---/ Semper*

on suurlinnades viibinud kauem kui Barbarus, ta ei edvista sellega. Suurlinnad on tema hinge kujundanud ja see on ikka hoopis midagi muud kui Barbaruse lühike armuühendus Pariisiga. (Hubel 1927: 41.) Barbaruse irriteerivat mängu Pariisi linna kui naisega on tõsiselt võtnud ka teised arvustajad (nt Kärner 1925). On huvitav, et hoolimata hoolsast võõraste moevoolude ja mõjutuste otsimisest, Barbaruse tekstide taga olevaid võimalikke kirjanduslikke mõjutajaid ei märgata, kuigi autor ise annab selleks otseseid vihjeid. Näiteks on ta kirjutanud Jean Cocteau'ist ja tema luules domineerivast Pariisi suurlinnast (Barbarus 1925: 723-724).

Teiseks on Barbarus oma eeskujuna viidanud Fernand Divoire'le, kellelt ta on saanud idee mitmetasandiliste luuletuste kirjutamiseks (Barbarus 1925: 810). Viiteid inspireerivatele eeskujudele leiab ka kirjavahetustest, näiteks kirjutab Barbarus oma kirjas 16.XII 1923 Adsonile: *Olin ammu unistanud miskisugusest värsitehnilisest kompositsioonist, mitte ehk sarnasel kujul, nagu Blaise Cendrars'i denatureerit värsid-sonnets dénature, ehk Fernard Divoire'i luuletused parenteesidega (poèmes avec parenthèses). Ka Nicolas Beauduin oma kolme ja mitmepinnaliste värssidega (poèmes synoptiquessur 3 et plusieurs plans) ripub rohkem vormi, kui sisu küljes.* Kaasaegne kriitika tõstis kogus "Geomeetiline inimene" ilmunud värsid "parenteesidega", "kontrastidega", "analoogiatega" ja "paralleelidega" esile, seda isegi juhul, kui arvustaja ise on pidanud tunnistama oma allajäämist autori vormiekperimentide elamusliku sisu adumisel (nt Hubel 1925), samad luuletused on jäänud kunstiliselt põnevamateks tänapäevani. Intrigeerivaid küsimusi oleks veelgi. Näiteks on Barbarus kirjutanud kirjas 7:II 1927 Adsonile umbes samal ajal, kui tema "märgiks" eesti kriitikas oli just prantsuse modern-luule: *Olen viimasel ajal Balzac'i lugenud ja kum[m]ardan alandlikult Prantsuse mineviku-kirjanduse ette, aga samuti tohiks inimene (vähemalt edvistaja=luuletaja) vaimustust tunda ka uusimate puhangute & välise vormilise külje vastu.*

Mõjutuste teema lõpetuseks tahan meenutada ka Barbaruse frankofiilist sõbra Johannes Semperi ja tema novellikogude "Sillaladad" ja "Ellinor" arvustaja Albert Kivika vahel toimunud poleemikat (1928), mis paisus juba päris tõsiseks ja põhimõtteliseks vaidluseks mõjutuste olemuse üle (vt lähemalt: Siirak 1968). See suureks paisunud tüli lõpetas mõneks ajaks sellealased vaidlused, ka poleemika prantsuse kultuuri võõr mõjude üle katkes.

Prantsuse kirjanduse saatust eesti kirjandusruumis on vähegi süstemaatilisemalt hakatud uurima alles viimastel aastatel (Talviste 1998, 2000),

seada rõhuasetusega prantsuse kirjanduse tõlgendustel Eestis. Eeldades, et prantsuse-eesti kirjanduslikud kontaktid olid juba alates Noor-Eestist küllalt tihedad, väärriks see teema edasiuurimist paralleelselt prantsuse kirjanduse retseptsooniga Eestis ka eesti kirjanduse vaatepunktist. Kuidas, missuguste autorite ja tekstide kaudu on prantsuse kirjandus ja kultuur mõjutanud eesti autorite loomingut ja eesti kirjandusprotsessi arengut tervikuna? Tõenäoliselt pakuks prantsuse ja eesti kirjanduse vaheliste intertekstuaalsete suhete uurimine uurijale põnevaid leide.

### Prantsuse kirjandusest Eestis

Luuletaja Barbaruse 1920. aastate II poole modernistlike katsetuste taustana on prantsuse kirjanduse aegruum niisiis selgesti jälgitav; ja vastupidi, prantsuse kirjanduse retseptsoonist eesti kirjanduses 1920.-1930. aastate kontekstis ei saa rääkida Barbarust mainimata (vt ka Hennoste 1993: 71, Hennoste 1994c: 76). Barbarus jääb oma sõbra Johannes Semperi kõrval prantsuse-eesti kirjanduslikuks kontaktisikuks luule-alal ka järgmisel kümnendil. Barbaruse kirjadest Semperile selgub, et ta on ajakirja *Le journal des Poètes* tellijana vastanud ankeedile “*Quelle est la nature de l'inspiration poétique*” (26.XII 1932); samal ajal organiseerib Barbarus eesti luuletajate kaastööd ajakirjale *L'esprit du Temps* ja kirjutab sama ajakirja jaoks ise ülevaate eesti kultuurist – prantsuskeelsena originaalis, sest varem kirjutades ajakirjale *Biruf* on tekkinud segadusi tõlkimisega (25.XI 1932). Varasemal, 1920. aastate II poolel on autoritekstis olulised kaks luuleülevaadet: “Pilk prantsuse moderni lüürikasse” (Barbarus 1925) ja “Märkmeid viimaste aastate prantsuse luulest” (Barbarus 1929).

Selleks, et Barbaruse loomingut ja kriitilisi tekste õigesti mõista, tuleks hinnata, nagu juba mainisin, milline oli eesti lugeja senine prantsuse kirjanduse retseptsoon. Küsimus taandub esiteks sellele, kui palju ja mida oli prantsuse keelest selleks ajaks tõlgitud ning teiseks, missuguseid tekste oli ilmunud prantsuse kirjanduse kohta kriitikas. Võiksin väita, et hoolimata eesti kriitikute järjekindlast mõjude uurimisest, paljude literaatide sagedastest Pariisis viibimistest ja võibolla ka prantsuse kirjanduse lugemisest originaalis, laiem lugejaskond prantsuse luulet 1920. aastate eestikeelses kultuuriruumis veel ei tunne. Metatekste ja süstemaatilisi ülevaateid polnud

kuni 1925. aastani peaaegu ilmunud,<sup>3</sup> prantsuse kirjanike portreelugusid oli ajakirjas Looming ilmunud üksikute autorite kohta (Proust, Rolland, Barrès, Gide, Romains, Molière)<sup>4</sup>. Prantsuse kirjandust oli 1920. aastate lõpuks *summa summarum* tõlgitud selle aja kohta küll aukartustäratav suur hulk, kuid tõlketoste hulka kuulus valdavalt prantsuse (19. sajandi) proosa klassika. Väärtuslikumad tõlked (prantsuse keelsest uuemast) luulest hakkasid Loomingus peamiselt Semperi tõlkes ilmuma alates 1926. aastast, valik oli loomulikult piiratud: Rimbaud, Baudelaire, Villon ja Verhaeren.

Kokkuvõtteks olekski alust väita, et käsitlusi prantsuse kirjandusest oli 1920. aastate teiseks pooleks ilmunud sedavõrd hõredalt, et Barbarusel kui esmase pikema ülevaatilikuma originaalteksti autoril olid prantsuse luule eesti retseptiooni kujundajana peaaegu piiramatud vabadused.

### Barbaruse prantsuse ajast

Barbaruse artikkel "Pilk prantsuse moderni lüürikasse" pakub huvitavat materjali. Näiteks võrreldes Barbaruse artiklis esinevaid rõhuasetusi kättejutunud prantsuse kirjanduslugudega (Bancquart, Cahné 1992: 131–179; Ligny, Rousselot 1992: 120–135) on kokkulangevusi ajastusisesetes rõhuasetustes ja üldhinnangutes üsna raske leida. Barbaruse poolt väljatoodud modern-autoritest leiduvad nendes kirjanduslugudes vaid mõned (Apollinaire, Cendrars, Valéry, Jacob, Morand, Cocteau, Soupault). Teiseks on Barbarus maininud luuletajatena autoreid, kes on tänaseks tuntud pigem prosaistidena (Giraudoux, Montherlant, La Rochelle) või jäänud prantsuse kirjanduse äärealadele (Larbaud, Coll, Divoire, Albert-Birot). Selliste nihete tõlgendamine nõuaks kultuurisuhete põhjalikumaks uurimiseks kindlasti süvenenumat prantsuse kirjanduse tundmist. Näiteks ei oska ma praegu vastata küsimusele, milline oli nende autorite koht prantsuse kirjanduses või

<sup>3</sup> Prantsuse kirjanduses toimunud liikumisi kajastavad kaks "Tarapita" aegset kirjutist: Belgia "Clarté" liikumise juhi P.Colin'i ülevaate refereering Hugo Raudsepa raamatus "Euroopa uuemast kirjandusest" (vt Raudsepp 1921) ja Johannes Semperi "Lahtised lehed" ajakirjast "Ilo" (vt Semper 1921).

<sup>4</sup> Süstemaatilisema ülevaade on ilmunud tõlkekirjandusest antud Karte Talviste seminaritöös "Prantsuse vaim eesti kirjanduses 1920–1930", väärtuslikku informatsiooni pakub tööle lisana esitatud tõlgete bibliograafia (vt lähemalt: Talviste 1998). Mõningast lisa andmetele võiks tuua noorsoo ajakirja Uudismaa (ilm 1919–1927) läbivaatamine: populaarsed olid noorte hulgas Clarté liikumisega seotud autorid.

kas Barbaruse tõlgendused olid ajakohased prantsuse kirjanduse poolset vaatepunktilt. Eesti 1920. aastate kirjandusloo seisukohalt pakub mulle huvi mitte niivõrd autorite valiku probleem, vaid nende autorite loomingu tõlgendus ja rõhuasetused seoses Barbaruse enda teiste samaaegsete tekstide ja eesti kirjanduse laiema kontekstiga.

Eesti kirjanduse kontekstis tundus Barbaruse artikli "Pilk prantsuse moderni lüürikasse" (1925) tähendus olevat hoopis varjatam ja keerulisem kui esmapilgul näis. See mulje süvenes, kui lugesin autori samaaegseid kirjavahetusi teiste eesti literaatidega, milles Barbarus valgustab küllalt sageli ka oma loominguilisi tagamaid. Näiteks kirjutab ta 16.XII 1923 kirjas Paažile oma plaanides konstrueerida mitmeplaanilisi luuletusi, milles ta tahaks Nicolas Beauduin'i "mitmepinnateooriat" täiendada psühholoogia seadustega: *tahan enne veel psükoloogiliselt asjasse süveneda ja kui säält veel suuremat toetust leian, kui praegu ise arvan, siis julgen ehk ühe artikliga esineda /- -/. Oh, on tarvis välja lasta mõni šrapnell meie kirjandusl[ikust] haubitsast kodaniku pehme koha pihta – on tarvis orkester mürtsuma panna publikumi trumminahast 1 millimeetri kauguses.* Barbaruse soovi oma tekstidega midagi eesti kirjandusteadvuses teadlikult muuta, ilmneb ka autori mitmest teisest kirjavahetusest. Ta kasutab selleks kõiki oma 1920. II poolel trükitud tekste. Sama ideed kannavad nii luulekogu "Geomeetiline inimene" (1924) ja "Multiplitseerit inimene" (1927), artikkel "Meie kirjandusloomingulik staatus quo" (1924) kui ka pikem "Pilk prantsuse moderni lüürikasse" (1925). Selle sooviga haakub ka uue, esteetiliselt radikaalse ja tasakaalukale Loomingule konkurentsi pakkuva kirjandusajakirja loomise õhin.<sup>5</sup> Näiteks kirjutab 12.II 1924 kirjas Barbarus isegi Tuglasele, Loomingu toimetajale ajakirja Tarapita taastamise asjus: *on märgata kirjandusl. unehaigust ja sygavamat apaatiat kõikjal. /- -/ meil peaks pikne praksuma, välk raputama, maakera värisema ja pragunema, et inimesed ärkaks; /- -/ Ei lase enese tuju yldisest pessimismist rikku, vaid*

<sup>5</sup> 1920. aastate keskel kritiseeriti palju 1923. aastal parlamentaarsena asutatud Loomingut ja rühmaajakirjadega harjunud kirjanikud püüdsid mitmel korral elustada vanu tavasid (nt uus, Siuru IV album); peeti ka päris uue ajakirja Õkva asutamise plaane. Eesmärk oli üks: leida tribüün loominguks, mis kalduks kõrvale keskteest, oleks otsingulisem ja opositsioonilisem "ametliku" suunaga, mida nähti esinduvat Loomingus. Barbarus on siin üks agaramaid eestvedajaid, sellealane kirjavahetus käib paralleelselt Semperiga, Adsoni-Underiga, noore Nigol Andreseniga.

valmistun trykki andmiseks ysna elurõõmust ja vallatud kogu. Barbaruse usk sellesse, et aega on võimalik pöörata kirjanduslike võtetega väljendub ka 1.IX 1923 kirjas Adsonile: on *ainult tarvis kaasakiskuv rütm moodustada, ja produktsioon voolab tulvil. /---/ Kui meis ei ole energiat ajast üle astu, siis astub aeg meist üle.*

Prantsuse modern lüürika ongi Barbaruse jaoks kõigepealt käesoleva aja kajastaja: *modern kirjanduses tunneme tänapäeva tukset, palavikulist elu rütmi, – selles peegeldub ajajärgu välimine ja sisemine ilme* (Barbarus 1925: 642). Sama mõtet on Barbarus väljendanud aasta tagasi oma Liluliis ilmunud artiklis: *liikugem kaasa uue elurütmiga! /---/ ajawiite + ilutsemise luule asemele tekib aktiivne konstruktiivne lüürika. Aeg vajab uut sisu, ruum värsket wormi.* (Barbarus 1924a.)

Barbarus tunnustab prantsuse dada-liikumise eesmärke: puhastada õhku, panna ajud liikvele, anda tõuget mõne uue kirjandusliku liikumise tekkeks: *Dadaistlikud ja kubistlikud kirjanikud võivad taas koos sammuda ja luua meie epoogi luulet, luua konstruktiivseid väärtusi* (Barbarus 1925: 645). Sedasama taotleb Barbarus eesmärgipäraselt ka ise. Siiski tundub, et luuletajal on olnud raske kontakti saada nii dadaistidega (Apollinaire, Soupault jt), kui 1920. aastate sürrealistide liikumisega, mis prantsuse keelses uues luules ja kunstis vaimustatud sisemise hooga levis (André Bretoni sürrealismi manifest ilmus 1924). Tekib küsimus, miks? Kas oli üheks põhjuseks see, et Barbarus pidas prantsuse modernse luule aluseks – vastupidiselt sürrealistlikule assotsiatsioonivabadusele ja mittemõistusepärasusele – konstruktivistlikku loomelaadi. Barbaruse järgi kaasaegne luuletaja *ehitab – konstrueerib värssi, luule ise on kosmilise ulatusega, see pole sügisviuli kaeblik soolo, mida kuuleme, vaid mürtsuv kevadorkester. Tundemikroobi luubiline suurendamine on tüütavaks saanud, meie vajame suuri elamusi* (Barbarus 1925: 642).

Samas, nii nagu sürrealistidki, tundis ka Barbarus huvi kaasaegse psühholoogia vastu. Oma 16.XII 1923 kirjas Adsonile pihib Barbarus, et ta ei saa veel väljenduda, nagu tahaks, sest sumab mingis psühholoogilises labürindis ja tahaks suuremale selgusele jõuda *tuginedes psükoloogilisele kujutluste ja tundmuste tekkimise säädusile (assotsiatsioonid)*. Barbarusele näib ka, et *tundmuste ja mõttekonstruktsioon palju keerulisem on, kui meie seda luuletusis väljendame*. Samas kirjas kirjutab Barbarus vajadusest sulgeda elamused orkestraalselt sünteesi. Sama mõttekäiku arendab autor edasi ka oma peagi ilmuvas artiklis "Meie kirjandusloomingulik saatus quo", kus

ta võrdleb kaasaegse eesti luulet hällilaulude laulmisega ja deklareerib: luuletus peaks olema kui mürtsuv kevadorkester, mis laulaks *äratuslaule terwele inimkonnale* (Barbarus 1924a).

Kokkupuutepunkte on ka eesti ja prantsuse kirjanduskriitikas: Barbarus toob välja prantsuse noortele lüürikutele vanema generatsiooni poolt tehtud etteheited, näiteks nagu traditsioonide eitamine ja võõra, mitte-prantsusepärase loomingu kultiveerimine (Barbarus 1925: 644). Sellised etteheited kattuvad sõna-sõnalt eesti kriitika selle aegsete stamphinnangutega, ainult et mitteprantsusepärasuse asemel leidis eesti retseptioon just taunitavat prantsuse võõrmõju.

Kokkuvõttes tekkis Barbaruse artiklit "Pilk prantsuse moderni lüürिकासe" tähelepanelikult lugedes mitmelgi korral äratundmisrõõm ja küsimus, kas see kõik käibki ikka prantsuse kirjanduse kohta. Nii palju on selles prantsuse avangardi luuletajate tutvustustes selliseid kohti, milles tunneks ära kas Barbaruse enda luule ümberütlemisi või selle tõlgendusi eesti arvustuses. Siinses artiklis on varem mainitud prantsuse luuletaja Jean Cocteau ja Barbaruse loomingu suguluslikkusele Pariisi-aine põhjal. Kokkulangevusi leiduks veelgi, näiteks võiks Barbaruse ülevaade samahästi olla tema enda vastus oma arvustajatele: *Cocteau'le [on] ette heidet, et liigne sõnadena turnimine, žonglöörimine viib välja intellektuaalse pääliskaudsuseni, pinnalisuseni, et see ei ole enam luule, vaid võrdluste köietants, aga tema loominguusse süvenedes näeme, et iga sõna on õigel kohal, nagu telliskivi ehituses.* (Barbarus 1925: 724.)

Oma artiklis "Pilk prantsuse moderni lüürिकासe" annab Barbarus ka ülevaate paljude prantsuse luuletajate loominguist nähes moderni, kaasaegse luule kõige suurema mõjutajana aega: süüdi on teaduse ja tehnika areng ning kiire *elurütm, mis tõukab vastavat rütmi kunstiliseks loominguks leidma* (Barbarus 1925: 646). Varem ilmunud artiklis "Meie kirjandusloomingulik staatus quo" oli Barbarus eesti kaasaegset luulet kritiseerides kirjutanud: *uus luule kirjutab elektrisõrmega suurlinna seintele, tekib wabrikkorstnate suitsus, sulatisahjude põletawais leekes: uus luule on kosmiline, internatsionaalne — inimkonna luule, tungides wälja isiku, rahwuse raamist üle maa ja merede ääretusse ruumi.* (Barbarus 1924a.) Kui Barbaruse luules prewalveerivat Pariisi-ruumi võis siduda Cocteau luulele omistatud atribuutidega, siis kaas-aeg väljendub Barbaruse arvates kõige enam põhiliselt küll prosaistina tuntud Paul Morand'i luulekogus "*Poèmes*" (1924). See on Barbaruse arvates üdini kosmopoliitse elutundega poeedi kinoline, kosmi-

line luule. Iseloomulikud on kiirrongilisus, ekspressrongi rütm: *täna siin, homme sääl, ühe värsi all – Rome, teisel – Barcelone, siis – Tanger, Londres, Seville jne. Ta vaim on nagu valgusreklaam, silmapilguks välgatav. Lühikesis värses, lühikeste katkestet ridadega suudab Morand täielikult väljendada rong: tänapäeva palavikulust rühkimist.* (Barbarus 1925: 808.) Äratuntavalt Morandi'likud, nagu neid oli kirjeldanud Barbarus, on ka tema enda luuletused (Barbarus 1924: 40):

Vilistav

jaamast jaama,

London, Jokohama,

Hongkong, –

aeroekspresside vurisev

kiiruse vaimustuses surisev.

Nõndaks masin:

propelleriga, vindiga,

luuletaja sulega, tindiga, –

aeg on kasin:

sajan sydamen korraka loita,

tuhaden tõusangun hommikul koita.

Luuletaja liigub ajas, mis oli omane Euroopale, püüdes tabada suurlinnade kiiret, elurütmi. Barbarus on veendunud, et luuletaja ei loo ainult värse, vaid ka uut, tuleviku elu. *Kisendage, nagu rõkkab uus elu!* – hüüab poeet ka oma artiklis. Moderni luuletaja jaoks on isamaa kosmos (Barbarus 1924b: 107):

Kosmose risttee: hype ruumi,

seisan neelaval teelahkmel, –

kuhu? kahtlen.

Põhja, ka Hommikusse, Lõunasse,

loodangusse, päiksesse tõusvasse?

Hype ruumi?

Ilmjagusid viis,

– ainsam Pariis.

(“Gare du Nord”)

Barbaruse luule-aeg väljendub kindlate märksõnade ja kinnismetafooride korduvas kasutamises, need on samad nii tema luules kui metatekstides: suurlinnade elu, valgusreklaam, bensiin, tööline, elekter, kosmiline, internatsionaalne, inimkonna luule, ääretu ruum, uue ehitamine *etc.* Nende korduvate märksõnade kaudu sattus Barbarus vastuollu kohaliku ränikillu ehk eesti ajaga, milles tol ajal prevalveeris optimistlik asuniku- või pessimistlik linnaromaan (enesetapu-motiiv!). Barbaruse vastuolu eesti kriitikaga oli vastuolu a j a s. Ehk täpsemalt: vastuolu on poeet Barbaruse moderni suurlinlikult kiire ja aktiivse prantsuse-mõjulise 1920. aastate II poole loominguga ja eesti kirjandusväljal kehtiva apaatse-proosastuva aja vahel.

Tahan meelde tuletada aga veelkord Barbaruse kirjavahetusi, millest ilmnes teadlik tegutsemine eesmärgi nimel midagi iga hinna eest muuta: aktiveerida värssi, ajakohastada eesti luule kaanonit. Ta oli veendunud, et mitte käesolev aeg pole luulekauge, vaid luule on ajakauged (mis kõlab sisuliselt ju üsna elulähenduslikult!). Barbarus ja teised rahvusvahelisema hoiakuga nooremad literaadid (nt Andresen) tegid suuri pingutusi, et kõigutada eesti kirjanduse päähoovuses toimivaid kriteeriume: otsustati asutada rahvusvaheline ajakiri, ometi ei saanud neid jõupingutusi edu<sup>6</sup>. Selliste eesti kirjanduse kontekstiga seotud faktide arvestamine ja ka ettevaatlik oletus, et Barbarus võis (teadlikult) prantsuse moderni lüürika ülevaates tuua tähelepanu tsentrisse just neid autoreid, kes olid lähedased tema kujutlusele kehtivast ja õigest, tema enese loomelaadiga sobivast luuleajast. Ehk mõtles ta koguni prantsuse luule aja sellisena enda jaoks välja, kasutades seda nii loomingu impulsi kui oma loominguga seletusena. *Looja võib olla klaasprisma – servis, millest valgus läbi murrab, looja võib aga ka ise valgus olla, juhiti elu serviselle. Aeg võib luuletajat muuta, aga luuletaja võib ka aega muuta*, on Barbarus kirjutanud artiklis "Looming ja aeg" (KM EKLA, Fond 8, m 135:5, l 1). Nende mõtete taustal ehk ei olegi eelpooltoodud oletusega arvestamine nii ebareaalne.

<sup>6</sup> 1924. aastal tegid Nigol Andresen ja Barbarus plaane anda välja "üsna äärmise suunaga rahvusvahelist ajakirja" 5 numbrit aastas, kaastöölisi loodeti leida ka välismaalt. Barbarus pakub uue, rahvusvahelise kirjanduslikke "trende" järgiva ajakirja nimeks "Ökva", idee ei jõudnud ellu ilmselt tegusa meeskonna puudumise tõttu.

## Aeg Barbaruse luules

Barbaruse luules ei esine ajatu – ajaline dihhotoomiat otseselt. Kui autor ka räägib surmast, ei puuduta see loojat isiklikult. Kasutades binaarsust ajatu–ajaline võime enam juttu teha Barbaruse luule (ja seisukohtade) ajalisusest, nende seotusest konkreetse ajaga ja lokaliseeritavusest konkreetse kirjandusajaloolises kontekstis. Barbarus sõltub või näib sõltuvat aja ja ruumi materiaalsetest teguritest (Talvet 1995:128). Ajalisus on luuletajale endalegi probleemiks, sageli leiame tema kirjadest kurtmist selle üle, et raske on olla füüsilise ja vaimse olemise vang.

Selgesti eendub Barbaruse tekstidest välja sõnapaar aeg-ruum, mistõttu on kiusatus kõnelda või otsida Barbaruse luules peituvat aja-kujundit. Kas võib väita, et Barbaruse luule aeg-ruum on pigem esteetiline kui empiiriline, materiaalne? Küsimuseks on just see, kuidas luuletaja tajub oma (ühiskondliku, kunstilise aja) nõudeid kirjandusele, luulele kui sõnakunstile. Vastuseid sellele küsimusele saab, kui pöörduda taas Barbaruse 1920. aastate isikliku kirjavahetuse poole. Nendes kirjavahetustes on keskne teema kaas-aegse eesti kirjanduse apaatne vaimsus ja just esteetilise mõtte loidus. Sõltuvalt adressaadist (Andresen, Tuglas, Adson-Under, Semper) püüab Barbarus leida selle ületamiseks, muutmiseks või rikkumiseks erinevaid võimalusi. Kirjanduselus toimivaid jõujooni, õigemini nende olematust võrdleb Barbarus kunstis leiduvatega, tuues näiteks eesti noorte kunstnike otsingud vormi alal. Barbarus näib leidvatki ühist keelt pigem kunstnik Jaan Vahtraga, kelle kongeniaalsed kubistlikud kaaneilustused ja illustratsioonid ehivad ka vaatlusaluseid Barbaruse luulekogusid “Geomeetiline inimene” ja “Multiplitseerit inime”.

Aja ja loomingu seotust on Barbarus deklareerinud otseselt oma Tarapita aegses artiklis “Looming ja aeg”: *looming on ajaga kindlan vahekorran – inspireerit ajajaatavusest ehk eitavusest. Luule on aja vormel – valem.* (KM EKLA, Fond 8, m 135: 5, l 1.) Samas on selge, et aja mõiste haarab enesse ka ruumi mõiste, aja esiletulek toimub ruumis: kuigi kirjanduslik aeg ja ruum on tinglikud, võib siiski rääkida kas aja või ruumi dominandist kirjanduses. Barbaruse näide pakuks siinkohal huvitavat materjali, sest Barbaruse luule retseptisoonis on möödapääsmatu ja aktuaalne peatumine eksplitseeruvatel suurlinna kui Eestile mitteomase linnaruumi kujunditel. Sünkroonne kriitika leiab selle olevat (õigustatult?) “võõraste pärlite imetlemise”, nagu seda tegi korduvalt Barbaruse käreidaim kriitik Hubel (1925, 1927), kuid see seisukoht on võetud hiljem üle ka retrospektiivselt (vt Peep

1959). Siin aga peitubki minu arvates Barbaruse luule retseptiooni üks suurimaid pingeid ja eksitusi.

Suurlinna-kujudid ja rütmid, Pariisi-motiivid jne, mida Barbarus oma tekstides eksplitseerib, väljendavad pigem Barbaruse kontseptiooni ajast. Barbarus püüab defineerida enda kui autori suhet oma kaas-ajaga, esitades luules oma kaasaega iseloomustavaid keskseid kujundeid: aeroplaan, saksofon, rulett, foxtrott, valgusreklaam, kuulutustulp, mannekeen *etc.* Just ajaga on seotud tema taotlus anda edasi modernse elu raudset rütmi, mõistuse võidukäiku, kosmilisse ruumi haarduvaid tulevikufantaasiasid või maailma suurlinnades levivat kosmopoliitset elutunnet. Barbaruse luule-ruum oleks justkuu Pariis, samas jääb see avatuks ega piirne ainult selle konkreetse suurlinnaga. Pigem võiks rääkida Barbaruse luules väljenduvast ruumide (ja siis ka aegade) vahelisest pingest, mida luuletaja konstrueerib küllalt teadlikult, nagu ilmneb tema kirjavahetustest. Ta vastandab maailmalinna Pariisi ruumi ja aja rütmid eesti väikelinna rütmidele, apaatialle ja lootusetusele. Hiilgavalt tuleb see autoril välja näiteks luuletuses “Pariis 2. (värss kontrastidega)”, kus luuletaja on konstrueerinud värssi paralleelselt kahes tulbas, millest esimeses antakse edasi hommikust õhtusse kulgevat päeva ühes (Eesti) väikelinnas, ja teises Pariisis (Barbarus 1924b: 97-99).

Eesti kirjandusteadvuse aeg on 1920. aastatel väga selgelt ühiskondlik. Seoses Barbaruse loominguga võiksin esitada hüpoteesi, et eesti kirjanduses domineeriv ühiskondlik aeg satub vastuollu Barbaruse luules eksplitseeritud kunstilise ajaga. Barbarus püüab oma loomingus käia ajaga kaasas, kuid see aeg võiks olla moodsas Euroopa luules toimiv luule aeg *resp* modernistlike liikumiste aeg. Barbaruse futuristlik ja kubofuturistlik luule pole kaasaegses eesti retseptioonis usutav, luuletaja katsetused leiavad mõistmist üksikutele arvustajatelt. 1920. aastate eesti kirjanduses jääb Barbarus “ajakohatuks”.

Kas ja kuidas võiks luuletaja Barbarus siiski olla oma ajaga seotud? Lugeses tähelepanelikult Barbaruse artiklit “Pilk prantsuse moderni lüüriskas” (1925), on selge, et selle teksti adressaat asub paratamatult eesti, ja loomulikult mitte prantsuse lugeja hulgas. Kirjutades prantsuse modernis lüürikas väljenduvast ajast esitas Barbarus võimalikud uued esteetilised kriteeriumid luule, sh ka omaenese loomingu, hindamiseks. Lugeses seda põhjalikku artiklit tähelepanelikult ning võrreldes selles esitatud seisukohti autentsete prantsuse kirjanduse ajaloo tekstidega tahaksin välja pakkuda oletuse, et Barbarus kirjeldab ka omaenese loomingu võtteid ja põhimõtteid, esitab põhjendusi ja analüüsib kasutatavate kunstiliste võtete seotust oma

kaas-ajaga. Prantsuse modernsete luuletajate, keda autor esitleb, ja tema enda, luuletaja Johannes Barbaruse tekstide vahel on paralleelid hõlpsasti leitavad, seda isegi mitmete pealkirjade osas (nt Perpendikulaarne, lk 19-20). Barbarus püüab luua eesti kriitika jaoks uusi hinnangukriteeriume, mis vastaksid autori intentsioonile luuletajana. Tegu võiks olla ka varjatud autorikujundi või autometatekstiga, kui kasutada Aare Pilve poolt tutvustatud teooriat (vt Pilv 2001).

Barbarus jääb omaenese kehtestatud luule ajas esteetilisse üksindusse. Selleaegsetes kirjavahetustes jääb kõlama, hoolimata ametlikes sõnavõttudes ilmnevast uhkest bravuurikusest, et ta endast kui luuletajast suurt ei peagi. *Millest on tingitud minu vaenlaste rohkus*, kirjutab Barbarus 7.II 1927 kirjas Adsonile, – *sed ei mõista isegi arvata; olen enese arvates liig tähtsusetu, et mind vaja oleks vihata ja päalegi ei ole keegi minu värsse pärliteks tembeldanud ja neid imestanud, nagu Hubel kirjutab. Ei!/--/ Minu loorberid on aga viirastulised & neist võiks ainult negatiivses mõttes juttu olla: sõnas kui pildis on mind aasta jooksul hurjutet, aga see ei riku tuju & naerda saab vahel ka iseennast. Ehk oleks õige versioon, et Barbaruse jaoks oli sekkumine esteetilise aja kulgu loomingust olulisem. Tahtis ta ju võidelda uue elu eest ja ehitada tulevikku (Barbarus 1924a). Ta kasutas selleks ära peatüki prantsuse kirjanduses, mida ühes hilisemas kirjandusajaloos ongi pealkirjastatud: “*Changer la vie, changer l’art, définir un homme nouveau*” (“Muuta elu, muuta kunsti, määratleda inimene uuesti”).*

See, kes ei näinud 1920. aastate Eestis kerkimas suurlinnade rõkkvat elu, oli Barbaruse järgi kirjanduslik rauk. *Kahju tõest, — ei ole*, vastas ta ise, *Wõime loota, et kunagi kõik tekib* (Barbarus 1924a). Kuid see *ei ole* takistanud luuletajat kaasa tunda suurlinnade elurütmi ja aega loomingus. Just nende, Pariisi ja suurlinna tekstidega kogudes “Geomeetriline inimene” ja “Multiplitseerit inimene” kuulub Barbarus nii eesti luule klassikasse kui nüüdisaega. Olgugi, et 1920. aastatel olid need tekstid eesti kirjanduses kehtestunud ajast lootusetult ees.

## Kirjandus

- Andresen, Nigol 1925. Johannes Barbaruse "Geomeetriline inimene" – *Looming*, nr 8, lk 665-670. – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Bancquart, Marie-Claire; Cahné, Pierre 1992. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barbarus, Johannes 1924a. Meie kirjandusloominguulik staatus quo. – *Lilulii*, nr 1, l 3-5. – <http://www.kirmus.ee/erni>

- Barbarus, Johannes 1924b. Geomeetiline inimene. V kogu värsse. Tallinn: Propeller, 109 lk. [kaas ja ill: Jaan vahtra] – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Barbarus, Johannes 1925. Pilk prantsuse moderni lüürikasse. *Looming*, nr 8, lk 642-648; nr 9, lk 720-724; nr 10, lk 806-814.
- Barbarus, Johannes 1927b. Multiplitseerit inimene. VI kogu värsse. Tartu: Eesti Kirjanikkude Liit, 102 lk. [kaas: Jaan Vahtra]
- Barbarus, J[ohannes] 1929. Märkmeid viimaste aastate prantsuse luulest. – *Looming*, nr 3, lk 353-366; nr 4, lk 456-464.
- Ehrmann, Karl 1928. Johannes Barbarus: Multiplitseerit inimene. VI kogu värsse. Eesti Kirjanikkude Liidu kirjastus. 1927. a. 102 lk. Hind 300 mk. Kaas Jaan Vahtralt. – *Eesti Kirjandus*, nr 4, lk 225-228.
- Hennoste, Tiit 1993. Hüpped modernismi poole: eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 3. loeng: Modernismi neli tulemist. – *Vikerkaar*, nr 12, lk 69-74.
- Hennoste, Tiit 1994a. Hüpped modernismi poole: eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 8. loeng: Eesti kirjandus sajansivahetusel: keemisperiod möödunud sajandi lõpust kuni 1920. aastate keskpaigani. – *Vikerkaar*, nr 6, lk 68-72.
- Hennoste, Tiit 1994b. Hüpped modernismi poole: eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 9. loeng: Eesti kirjandus sajansivahetusel: keemisperiod möödunud sajandi lõpust kuni 1920. aastate keskpaigani. – *Vikerkaar*, nr 7, lk 73-78.
- Hennoste, Tiit 1994c. Hüpped modernismi poole: eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 10. loeng: Kokkuvõtteid ja lisandusi modernismi esimesele tulemisele. – *Vikerkaar*, nr , lk 74-78.
- Hubel, Eduard 1924. "Geomeetiline inimene". Johannes Barbaruse V kogu värsse. – *Päevaleht* 10.XII, nr 335. – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Hubel, Eduard 1927. Kirjanduslikke ääremärkusi. (1) – *Looming*, 1927 nr 1, lk 39-43
- Kivikas, Albert 1920. Maha lüüriiline shokolaad! Tartu: Arlekiin. – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Kivikas, Albert 1928. Joh. Semperi mõjutajad. – *Postimees*, 20. 1, nr 19.
- Kärner, Jaan 1925. Eesti kirjandus 1924. 1. Lüürika.— *Looming*, nr. 1, lk 66-72. – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Kärner, Jaan 1928. Eesti luule 1927. – *Looming*, nr 3, l 254-268.
- Laak, Marin 1996. Kultuurkapitali osast kirjanduskriitika mõistmisel 1925-28. – Paar sammukest XIII. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat 1996. Tartu: EKM, lk 35-57.
- Laak, Marin 1998. Laak, M. Vana kriitika ja eesti kriitikaraditsiooni Oras. - *Keel ja Kirjandus* 1998, nr 7, lk 459-466.
- Laak, Marin 1999. Koguteose "Dünamis I" tekkeloost ja retseptsoonist. – *Keel ja Kirjandus*, nr 6, lk 394-409.
- Laak, Marin 1999. Koguteose "Dünamis I" tekkeloost ja retseptsoonist. – *Keel ja Kirjandus*, nr 6, lk 394-409.

- Laak, Marin; Sarapik, Virve 2001a. ERNI. Eesti kirjanduslugu tekstides 1924–1925. – <http://www.kirmus.ee/erni>
- Laak, Marin 2001b. Estonian Literary History in a Hypertextual Environment. – *Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum 7.–13. VIII 2000 Tartu. Pars VIII*. Tartu, 2001, pp 124–128.
- Ligny, Cécile de; Rousselot, Manuela 1992. La littérature française : Auteurs, oeuvres, genres et mouvements. Paris: Nathan.
- Palm, August 1963. Gustav Suitsust aastakümnete takka. – *Looming*, nr 11, lk 1732–1744.
- Peep, Harald 1959. Johannes Vares-Barbarus. Lühimonograafia. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Pilv, Aare 2000. Juhatus autometateksti mõistesse. Rmt: Kultuuritekst ja traditsioonitekst. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 186–196.
- Pilv, Aare 2001. Autorikujundi poetikast – *Keel ja Kirjandus*, nr 5, lk 297–311.
- Raudsepp, Hugo 1921. Euroopa uemast kirjandusest. Tallinn: Rahvaülikool.
- Siirak, Erna 1968. Johannes Semperi novell ajaloolises perspektiivis. – *Keel ja Kirjandus*, nr 6, lk 321–333.
- Semper, Johannes 1921. Lahtised lehed (prantsuse uuvemast kirjandusest). – *Ilo*, nr 12, lk 40–45.
- Süvalep, Ele 2001. Luule 1920–1944. Rmt: Eesti Kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 223–269.
- Talvet, Jüri 1995. Aja ja ruumi dihhotoomia hispaania barokis. Rmt: Hispaania vaim. Tartu: Ilmamaa, 123–132.
- Talviste, Katre 1998. Prantsuse vaim eesti kirjanduses 1920–1930. Seminaritöö. Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool (käsikiri).
- Talviste, Katre 2000. Modernismi retseptioon Eestis ja peegeldused eesti luules. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetool (käsikiri).
- Tuglas, Friedebert 1924. Natukene kirjaniku aust. – *Agul*, 9.VIII, nr. 32, lk. 1081–1085. – <http://www.kirmus.ee/erni>

### Käsitajalised materjalid

- Joh. Vares-Barbarus sada kaksikümend üks kirja K.A Adsonile ja M. Underile. 11.XII 1918 – 9.IV 1939 ja d-ta. KM EKLA, fond 180, m 1:1.
- Joh. Vares-Barbarus üks sada nelikümend kirja Friedebert Tuglasele. 27.V 1918 – 20.V 1941. KM EKLA, fond 8, m 134:3.
- Joh. Vares-Barbarus kolmsada üheksakümend viis kirja J. Semperile. 10.II 1911 – 22.X 1939. KM EKLA, fond 188, m 1–3.
- Barbarus, Johannes. *Looming* ja aeg. KM EKLA, fond 8, m 135:5.

**Anneli Mihkelev**

## **AJA KUJUTAMISE MUDELID KALJU LEPIKU LUULES**

Käesolevas artiklis on võetud vaatluse alla ajakujutuse erinevad viisid Kalju Lepiku luules. Teoreetiliseks aluseks on seejuures Arne Merilai artikkel "Some Time Models in Estonian Traditional, Modern and Postmodern Poetry" (Merilai 1999: 264-279), kus ta kirjutab: *Any poem, be it either lyrical, like the sonnet, or epic, like the ballad, is always a narrative of some kind. It tells us about an occurred event /- -/ Whatever the story is about, its defining metaphysical theme is always time* (Merilai 1999: 264). Need sõnad kehtivad kahtlemata ja kindlalt ka eksiilis elanud Kalju Lepiku loomingu kohta, kelle luule on väga tihedalt ajaga, sh murranguliste ajajärkudega seotud ning demonstreerib selgelt, kuidas kunstis on inimesel võimalik oma piiratust olevikus ületada ning lennata ajas väga kaugele ja mitmes suunas.

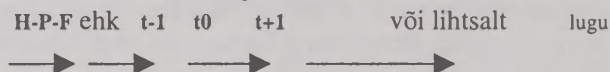
Kuigi Õne Kepp arvab, et Lepiku luules *harjumuspärasel eepilisel kandvusel ei ole mingit otsest kohustust, selle määrab lüüriline alge* (Kepp, Merilai 1994: 101), võib siiski tema kolmeteistkümmet luulekogu tervikuna vaadelda kui üht lugu, millel on algus ja lõpp. See lugu on algselt poliitiline ning räägib oma rahva traagilisest saatusest, kuid mida aeg edasi, seda laiema tähenduse ta saab, kaotades oma päevakajalisust ja muutudes aja kulgedes igavikuliseks. Nii võib öelda, et Kalju Lepiku luule on inimesest muutuv asjas, mis näib kord tormilise pöördepunktina, kord pideva ootamise tõttu lausa paigal seisvat ja siis tohutu kiirusega tulevikku tormavat. Lepiku ajakujutus on seejuures väga mitmekülgne, hõlmates endas nii traditsioonilist kui ka modernistlikke ja postmodernistlikke jooni: sattus ju tema loomingu kõrgaeg just sellesse aega, mil eesti luules toimusid murrangud nii modernismi kui ka postmodernismi suunas ning et Lepik oli üks esimesi eesti poeetikauendajaid 20. sajandi 50ndail aastail (vt ka Mihkelev 2000: 108 - 121), selles on erinevad uurijad üldiselt üksmeel (vt Mägi 1993: 75-76).

Tunnistamaks, et tegemist on pöördelise poeesiaga võib Kalju Lepiku luulest leida pea kõiki Arne Merilai poolt välja pakutud ajamudeleid:

**lineaarset ajasüsteemi** (*linear time system*), mis jaguneb parallelsismi sisaldavaks ajasüsteemiks (*parallel time system*), ajaloolise aja süsteemiks (*historical time system*), *In medias res* ajasüsteemiks (*In medias res time system*), *In maxime medias res* ajasüsteemiks (*in maxime medias res time system*) ja (vabavärsiliseks) sekundaarseks ajasüsteemiks (*(free verse) secondary time system*) ning **iseseisvate ajaühikute süsteemi** (*system of independent time units*) esindavat ajapiltide süsteemi (*time icons system*). Aeg, olles Lepiku loo ehk narratiivi taust- või peateema, võib seejuures olla nii mütolooiliselt tsirkulaarne või tsükliline, lineaarselt minevikust tulevikku kulgev kui ka religiooselt igavikuline. Kõige selgemalt ilmnevad aga Lepiku luules kaks ajasüsteemi: lineaarne parallelsismi sisaldav ajasüsteem ja iseseisvate ajaühikute süsteem.

### 1. Lineaarne parallelsismi sisaldav ajasüsteem

Kõige lihtsamalt ja laiemalt võttes kulgeb aeg Lepiku luules lineaarset jada pidi minevikust olevikku ja sealt tulevikku:



Arne Merilai peab seda mudelit eesti ilukirjanduses üpriski tavaliseks ning ühtlasi arvab, et rahvaluules kohtab seda vast kõige rohkem uuemas lõppriimilises rahvalaulus (Merilai 1996: 22). Kalju Lepiku luule tervikuna oleks siis selle mudeli järgi pagulase tagasivaade olnule, millest lähtuvalt antakse hinnang olevikule ning liigutakse mõtetes tulevikku.

Kõige rohkem esineb Lepikul niisugust ajakujutust vast teises kogus "Mängumees" (1948), kus autor kasutabki rohkesti uuema lõppriimilise külalorilaulu stiili. Näiteks luuletus "Külapillimees" jutustab pillimehest, kes kasvas üles vanemateta, seltsiks vaid pill ja potilill. Põldu polnud tal aega harida, see läks rohtu, sest mees teenis elatist vaid võõraste juures pillimänguga. Oma loomult oli pillimees kõigele vaatamata lõbus ja muretu. Siis saabub aga loo puänt: *Ühel kevadel äkki ime -/ kiigeteel vaikus pill./ Põllult peremeest ootasid koju/ tüdruk ja potilill* (Lepik 1990: 46). Selline on lihtne variant Lepiku lorilaululikust, jutustavast ja lineaarset ajakujutust kasutavast poeesiast. Samast kogust võime aga leida ka keerulisemaid kombinatsioone, kus tõepoolest domineerib lüüriline alge ja vähene tegevus toimub olevikus, otsekuu ühes momendis ning autor annab selle momendi edasi erinevate lausungite kaudu, kuid tegelikult ulatub aeg ehk kaugelt üle

inimliku tunnetuse piiride, või vähemalt püüdleb sinnapoole, seades ühtlasi kahtluse alla ka aja lineaarse liikumise. Näiteks luuletus “Eks teie näe” on lüüriline pöördumine valvaja poole ja talle momendi trööstitu olukorra kirjeldamine. Tekstis leiduv religioosne allusioon toob aga esile aja igavikulise olemuse, juhtides terve luuletuse olevikumomendist välja. Sama efekti võib näha ka luuletuses “Toonela jõel”, kus on olemas selge lugu ja selle loo jutustajagi, kuid müütiline Toonela jõe surmalind muudab teksti ajalise dimensiooni jällegi üleajaliseks, igavikuliseks.

Võib vast öelda, et kogust “Mängumees” algabki õieti Lepiku keeruline mäng ajaga – pealtnäha lineaarne kulgemine saab juurde igavikutunnetust, samal ajal ei unustata korrata ka juba esimeses kogus ettemängitud teemasid.

Kõige selgemalt väljendub lineaarne ajasüsteem Kalju Lepiku luuletervikuna vaadeldes, n.ö makrotasandil, luulekogude järjestikkuses, asetatuna ajaloolisse konteksti. Siis ilmnebki, et tüüpilisim võte, mida Lepik kasutab, on parallelism - ajaga seotud elementide uuesti esitamine muudetud kujul, uuesti läbimängimine. See on üks tegur, mis muudab Lepiku luule tervikuna regilaulupäraseks, kuigi vormiliselt jõuab Lepik regilaulu stiilini 1958. aastal ilmunud kogus “Kivimurd”. Ühtlasi võimaldab parallelismi kasutamine laiendada ka kujutatavat ajadimensiooni, sest nii või teisiti tekitab regilaulupärane mõttekordus seose iidse rahvalauluga ja selle kaudu ka kaugema minevikuga.

Kuigi Lepiku luulekogud on reaalses ajas ilmunud järgemööda, mitte kõik korraga, saab neid praegusel ajahetkel siiski vaadelda kui üht kompaktna teksti: see on lugu ajast, mil tema kodumaa oli okupeeritud ja tema ise pagulane võõral maal, seega lugu ühe rahva vabanemisest. Väike mudel suurele loole on Lepiku esimese luulekogu “Nägu koduaknas” (1946) samanimeline avaluuletus (vt lisa 1), millega algab ka Lepiku kirjutatud suur lugu ja kus pannakse paika edasised, hiljem kordusele tulevad teemad ja kujutatav aeg.

See luuletus esindab Lepiku luule olevikku, millest liigutakse mälestuste kaudu minevikku, s.o lapsepõlveaegadesse ja kodumaale, ning unistuste kaudu tulevikku, st aja liikumine toimub lüürilise mina seisukohalt ainult vaimusilmas, kujutluses ja nii loob autor ka võimaliku mulje aja paigalseisust – piinav tunne kõigile ootajaile. Lepiku luules eksisteerib seega tõepoolest võimalus, mida kirjeldab oma hüpoteesis Arne Merilai: *...the parallelism suggests that the consecutive different moments of an event can*

be perceived as if existing parallelly in time ( $T_1 = T_2 = \dots = T_n$ , and probably not  $T_1 < T_2 < \dots < T_n$ , where  $T$  is a time moment or a set of moments) (Merilai 1999: 268). Ja kuigi Lepik ei kasuta selles luuletuses veel traditsioonilist regilaulupärast vormi, mis rahvaluules parallelismiga kaasas käib, juhib just erinevate, tegelikult ajaloolises ajas üksteisele järgnevate sündmuste üheaegne esitus ja grammatiliselt vaid olevikuvormi kasutamine parallelistlikult, andes edasi pigem aja peatumist olevikus kui liikumist. Kui mõelda meie regivärsilisest rahvaluulest pärit töölauludele, mida lauldi ikka selleks, et töö kiiremini edasi liiguks, et põllukene ometi kord lõpeks, et antud raske ajamoment ometi kord otsa saaks – siis võiks ehk küll saada kinnitust väitele, et parallelismi on mingil moel kätketud ajamomendis osaleja jaoks näiliselt peatunud aeg.

Nii mõtiskleb Lepiku lüüriiline mina ehk siis pagulane esimeses “Nägu koduaknas” stroofis, mida ta teeks kodumaal, kui ta seal oleks. Allusiooni minevikku käivitavad sõnad: *koduakna mõranend ruut, kägu ja kodu*. Selle allusiooni kaudu väljendatakse traagilist ja rusuvat minevikku.

Teine salm, mis koosneb värsist *Tuul undab*, on lüüriilise mina mõte, mis fikseerib olevikus toimuvat. Sellele järgnevad read juhivad lugeja tulevikku: poeedi mina mõtleb, kuidas ta saabub kodumaale ja mis teda seal ees ootab. Viimases salmis saabub pööre või ehmatus, mille võiks ümber sõnastada nii: ma ei saa koju minna, sest võõras verine nägu on mu koduaknas. Kõik selles luuletuses olevad seitse ajamomenti on esitatud olevikus, olles pelgalt nendingud (vt lisa 1, esimesed nooled ülalt alla, T tähistab ajamomenti). Liiguvad ainult pagulase mõtted. Ta ootab ning aeg näib seepärast paigal seisvat. Vaid viimane, kahe otsaga nool näitab deklaratiivsust ehk kehtestust ning tegevuse dünaamikat, sümboliseerides mõtte ja reaalse olukorra vastavust kodumaal, mõtete ja reaalsuse ekvivalenti.

Teine võimalus on vaadelda, kuidas selles luuletuses aeg liigub lineaarselt parallelismi kaldumata (vt lisa 1, teine nool ülalt alla). Sellisel juhul tõuseb esile loo narratiiv, kus esimene stroof viib lugeja minevikku, teine on olevik ja järgnevad tulevik. Lugu ise on pagulasest, kes algul mõtleb, mida ta tahaks teha, siis kõnnib ta rohtunud rada pidi ja näeb oma koduaknas võõra verist nägu ning see on ühtlasi loo puäntlik lõpp. Hoopis omamoodi tõlgenduse võib aga saada, kui jätta kõrvale teksti ajalooline ja poliitiline ning ka rahvuslik kontekst ning lugeda teksti sõna-sõnalt, otse – sel juhul võib antud luuletuses näha ka kriminaalset õuduslugu.

Selline näiliselt seiskunud aja kujutamine, mida võib näha luuletuses “Nägu koduaknas”, kestab pea Lepiku viimaste luulekogudeni välja. Peamised teemad: kodumaa okupeeritus, pagulus, mälestused, ootamine mängitakse ikka ja jälle uuesti läbi, kuid aeg liigub ikka vaevaliselt edasi. Samas võib niisugune parallelistikkus väljendada ka pagulasühiskonna seisundit tervikuna: viimase paigalseisu arengus, stagnatsiooni, suletust ja kaitseisundis olekut. See teema tõuseb aeg-ajalt esile ka üksikutes luuletustes, ilmekaim näide oleks vast sari “Marmorpagulane” (Lepik 1990: 279-285) samanimelisest kogust, kus autor kasutab tõepoolest ka rahvaluulele oma- seid vormivõtteid, luuletuse sisu on aga pagulaselu tardumusest.

## 2. Iseseisvate ajaühikute süsteem

Mikro- ehk üksikute luuletuste tasandilt vaadates võib Lepiku ajakujutus olla vägagi mitmekesine ja keeruline. Sageli leidub temagi luules sellist ajakujutust, kus ajamomendid ei moodusta lineaarset jada ning on üksteisest sõltumatud. Arne Merilai kirjutab seoses Artur Alliksaare luulega nende kohta nii: *Different time segments can (though, need not) form a unified linear string, remaining analytically independent. /- -/ So the time deixis of utterances that follow one another, can be inconsistent instead of being in accordance. In the situation where each utterance can code a different context, the expressing of linear time on the level of discourse may turn out to be problematic. Different utterances can express different times which be incoherent* (Merilai 1999: 275-276).

Üks niisugune Kalju Lepiku luuletus, kus ajamomendid on üsna iseseisvad ning võivad väljendada ka erinevaid aegu, on Juhan Liivile pühendatud luuletus “Juhan Liiv” (Lepik 1990: 332-333, vt lisa 2). Lepiku luuletusse pikitud Juhan Liivi erinevate teoste tsitaadid loovad mulje, nagu oleks Lepik luuletus üks Liivi luule osa või selle jätk, st kahe teose vahel on metonüümiline suhe. Lepiku lüüriline mina võtab teises salmis Liivi vaimuga kontakti ja samastab end sellega, luues terves luuletuses transtsendentse õhustiku. Näites toodud kahe otsaga nool tähistab liikumist ajaloo ehk Juhan Liivi sõnade ja emigrantidele, keda kehastab Lepiku lüüriline mina, osaks saanud reaalse situatsiooni vahel. Kahes järgmises stroofis tulevad esile religioossed motiivid: Jeesuse saabumine Jeruusalemma ja Kristuse teistkordse saabumise ootamise teema, mis loomulikult kodumaa saatusega seotud. Lepikule on väga omane, et kristlikud motiivid kannavad endas taassünni ideed, seega aja ringlemist, tsirkulaarsust, aga ka igavikutunnet.

Samas võib näha, kuidas Lepiku värssides ajad omavahel kindlad piirid kaotavad, nii et tekib mulje kunagi saabuvast tulevikust või kevadest või taassünnist, kuid millal see kõik toimub, seda ei tea keegi ette. Merilai järgi võiks see olla ...*aja paradoksaalne koondamine kairoseks, kus minevik, tulevik ja olevik rulluvad kokku, kaotavad oma isesuse ja tekitavad ekstaatilise "üleajalise" aja* (Merilai 1996: 26). Lepikul puhul on muidugi küsitav aja ekstaatilisus, pigem on see saabuva ekstaasi ootus, kus kohe-kohe ollakse ekstaasini jõudmas.

Samas on Lepikule iseloomulik omavahel kristlikke ja paganlikke taassünni motiive segada, mida võib näha selleski näites: Kristuse tulemine kevadisel looduse taassünni ajal ning aastaringne ootamine. Allusioon Piiblile ja teistele religioossetele motiividele tekitavad just Lepiku luule üldise parallelistlikkuse taustal omapärase igavikutunde, Merilaid tsiteerides: *It may present the mythological circular or cyclic time, as was probably the case in our ancient folklore. It may present the feeling of unbounded eternity, which is characteristic of religions* (Merilai 1999: 264).

Aja kiiremat edasiliikumist annab autor edasi oma viimastes luulekogudes "Öötüdruk" (1992) ja "Pihlakamarja rist" (1997). Nendes tekstides tõuseb sageli esile surma teema, kuid see pole enam nii tihedalt religiooniga seotud. Tegemist on pigem inimese elu paratamatu kaduvusega muutuvajas. Surm on see, mis muudab inimesegi igavikuliseks, mis sellest, et vaid järeltulevate põlvete kaudu. Ja jälle mängib Lepik ajaga, nüüd juba ühe inimese vaatepunkti kasutades: *Ma olen sõber surnutega, kes elasid eile./ Ja elavad täna./ Ja tulevaste sugupõlvedega. /- - / Ja homme ei ole mind enam* (Lepik 1992: 78). Neis värssides laseb Lepik taas mineviku, oleviku ja tuleviku kokku sulada, tekitades Merilai järgi kairosliku "üleajalise" ajamudeli. Ühtlasi tundub aeg ka liiga kiiresti liikuvat, elu on äkitselt õhtusse veerenud, mida eespool toodud näite viimane rida näib väljendavat. Surm ongi see punkt, kus inimese jaoks kaotab aeg igasuguse mõtte või kus aega ei saa jaotada mineviku-, oleviku- ja tulevikumomentideks. Lahkujale jääb vaid üle oma soovid, mis suunatud tulevikku, mahajääjaile edasi anda: *Meie tahtmine maapaos on:/ murda viimne tund rõõmuks,/ kuulutada pimedus valguse alguseks /- - / Meile, surnutele ja surevatele,/ ehitage sügislehtedest varjualune/ ja laulge: // Me ei mäleta surma,/ me elame* (Lepik 1992: 79). Nii jõuab Lepik taas (kuigi ehk kaudsemalt) aja- või looduse igavese ringlemise teemani: sünd – surm – taassünd või (elu)kevad-suvi-sügis-talv.

### Kokkuvõtteks.

Kalju Lepiku ajakujutuses, nagu kogu tema luuleski, ilmnevad poeedi rahva ühismälus peituvad kogemused. Lepik annab metafüüsilist aega edasi peamiselt kahel viisil: lineaarselt kulgeva ajamudeli kaudu või iseseisvate ajahikute süsteemi kasutades. Esimesel juhul on poeedi armastatuim võte parallelism, mis võimaldab üht ajamomenti väga täpselt edasi anda, haarata kogu olulist tegevust, mis konkreetse ajamomendis toimub, kuid samas ei ole välistatud ka aja liikumine lineaarselt, et anda edasi igas luuletuses peidus (või ka peidust väljas) olevat lugu.

Väga tihti armastab Lepik kujutada aega, mis ringleb või on igavikuline. Siis võtab ta kasutusele religioossed motiivid või tekitab seose looduse igavese ringkäiguga. Taassünd on seega Lepiku armastatuim idee, millel on mitu tähendust: traditsioonilises mõttes taassünd, mis seotud looduse ja religiooniga ning poliitilises mõttes taassünd, mis seotud kodumaa saatusega. Ja nagu modernistlikule või postmodernistlikule luulele kohane, liigub Lepikugi aeg tegelikult mitmes erinevas suunas ning seda antakse tihti edasi üksikute lausungite kaupa, mis võivad endaga kaasas kanda erinevaid kontekste. Selline mitmekesisus võimaldab minna ajas kaugele ette ja taha, laiendada või kitsendada ajadimesiooni ning tuua ka rahva ühismälus peituv kaasaegse lugejani.

### Kirjandus

- Kepp, Õner, Merilai, Arne 1994. *Eesti pagulaskirjandus 1944-1992. Luule*. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Lepik, Kalju 1990. *Rukkilille murdmise laul. Valitud luuletused*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lepik, Kalju 1992. Öötüdruk. Kaheteistkümnes kogu luuletusi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Merilai, Arne 1996. Eesti ballaadi ajamudelid. - *Kirjandusteadus. Mõte ja ulm, rakendus ja uurimus. Tartu Ülikooli Eesti Kirjanduse Õppetooli Toimetised 1*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 13-28.
- Merilai, Arne 1999. Some Time Models in Estonian Traditional, Modern and Postmodern Poetry. - *Interlitteraria 4. World poetry in the postmodern age*, pp. 264-279.
- Mihkelev, Anneli 2000. Teekond põrgusse ehk Kalju Lepiku poetikauuendus 1950. aastail. - *Taasleitud aeg. Eesti ja some kirjanduse muutumine 1950. - 1960. aastatel. Kadonnen ajan Arvoitus. Viron ja Suomen kirallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla*. Tartu: Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli toimetised 2, lk 108-121.
- Mägi, Arvo 1993. Kalju Lepik. Lühimonograafia. Tallinn: Faatum.

## Lisa 1

Kalju Lepik (07. 10. 1920 - 30.05. 1999)

## Nägu koduaknas

Tahan suruda näo  
vastu koduakna mõranend ruutu.

Kuulata tuttava käo  
aastaid lugevat kukkumist  
ja tunda,  
et kodu ei muutu  
aegade tuiskliivas.

Tuul undab.

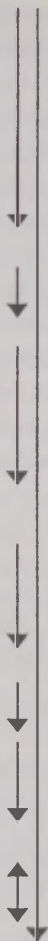
Rohtunud rajal  
sammud mind  
rahutult viivad.  
Magab kui unine lind  
kodune maja.

Kas sama tuttavalt eit  
ootab avatud ukseid,  
tuuli tallanud poegi?

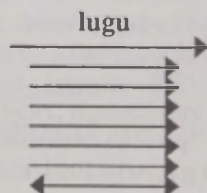
Kartlikult astun.

Tuttava lepiku taga  
vaikinud kägu.

Koduaknast irvitab vastu  
võõra verine nägu.



$T_1 = T_2 = \dots \leq T_7$  või  $T_1 < T_2 < \dots < T_7$  või



## Lisa 2

Kalju Lepik (07. 10. 1920 – 30.05.1999)

Juhan Liiv  
(katkendeid)

...  
Kas ma kaasa lennata tohin  
SU SOOVIDE SINIRANDA?

KAS AASTATUHANDED MINGU,  
maamuld jääb Eestimaaks.  
Kevad tuleb kord üle kingu.  
Kui ma vastu minna siis saaks.

Palmioksteks peos pajuurvad.  
Laotan kuue su jalgade alla.  
Kaasa kõnnivad rõõmsalt kurvad.  
pilveuksed on pärani valla

sulle, Eestimaa.

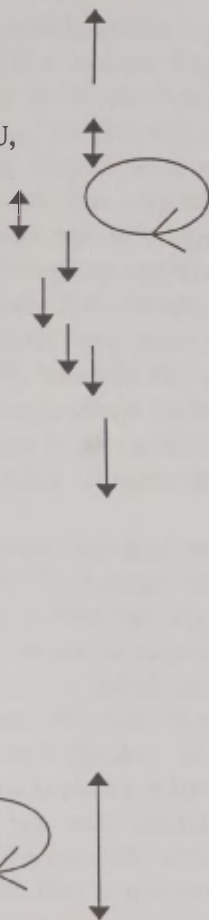
Kuulake, kivi kumiseb  
maa südames.  
See olen mina.

Kuulake kivi häält.  
Kuulake kivi kuminat.

Kuulake suvel.  
Kuulake sügisel ja talvel.  
Kuulake kevadel.

Olge valvel. ↑

...



**Liina Pärlin**

## **EKSISTENTSIALISTLIKU PARADIGMA AVALDUSI KARL RISTIKIVI AJA- JA INIMESEKÄSITLUSES.**

Artikli alguses tuleks selgitada, et eksistentsialistlikku paradigmat ei tohi ega saagi võtta eksistentsialismi filosoofilise vooluna. Tegemist on teatava mõtteviisi või –süsteemiga, mis külgneb eksistentsialismi kui filosoofilise vooluga. 1953. a. ilmus Ristikivil romaan "Hingede öö", millele on antud eesti kirjanduses murranguline tähendus. Kirjanikku ei rahuldanud enam eesti romaani miljöökujutusele tuginev haru, nagu põhjendab Oskar Kruus. (Kruus 1984:264-265) Üheks mõjuteguriks näis talle kujunevat eksistentsialistlik filosoofia, mis nõuab sisseelamisoskust, terviku tunnetamist ja esteetilise kultuuri olemasolu. Nagu Endel Nirk väidab, tundis Ristikivi eksistentsialiste. Talle polnud võõras Camus' vankumatu vastupanutahe ja absurdi eitamine teoga. (Nirk 1985:1689) "Hingede öö" mitmekihilisus ja selle filosoofiline elukäsitlus tundub tunnetuslikult resoneerivat Ristikivi ajaloofilosoofiliseski sarjas. Seetõttu püüab järgnev artikkel jõuda lähemale Ristikivi loole ja ajakäsitlusele just alustades "Hingede ööga" ning jõudes ajalooramaanideni.

Ristikivi on ise oma ajaloolisi romaane kirjutades öelnud, et ta otsib "kadunud aegu". (Kangro/ Ristikivi 1985:9) Ajalugu meelitas kirjanikku just aja enda pärast. "Ajaloos on palju aega. Võta kui palju tahad, see ei saa otsa. Aga missugune filosoofia selle taga seisab, missugune vaade maailmale, seda ma ei saa praegu seletada. See peab lihtsalt ise välja kasvama." (samas:20) Miks just see minevikuline aeg? Mõnikord minnakse minevikku tagasi, et otsida ja tundma õppida alglätteid järgneva paremaks mõistmiseks. Samas võib öelda, et kogu Euroopa kirjandus ja kunst sisaldab mineviku elemente, mis ühe osana annavad tuge meie püsivatele intellektuaalsetele traditsioonidele. Ka piibellik käsitlus inimeste saatusest läbi pika aja, kõik piibellikud kujundid on põhjustanud teatava universumi või kujundiraamistiku, mida Lääne kirjandus on kasutanud alates 18. sajandist tänapäevani (Frye 1983:5). Kuid Ristikivi pigem taandus avarasse, erilisi piire

mittekehtestavasse aega selleks, et siis aja taustal jälgida inimolemuse variatsioone.

Ajaga on filosoofia alati tegelenud, teooriaidki on juba ammu ajast mitmeid. Samas aja mõistega seonduvad mitmesugused probleemid. Juba Augustinus esitas aja olemuse lähemalt tundmaõppimiseks erinevaid küsimusi. "Mis on aeg? Kui keegi seda minult ei küsi, siis ma tean, kui küsijale seletada tahaksin, siis ei tea." (Augustinus 1993:270) Aega tuleb käsitleda teadvusepoolse konstruktsioonina. Aja tajumine eeldab enesevaatlust. Esitades endale sama küsimuse, nagu seda tegi Augustinus, tuleb seega pöörduda iseendasse.

Toetudes Rein Veidemanni artiklile "Aja semiootika" (vt. käesolev kogumik), vajab aeg selleks, et aeg olla, tähistatust. Aeg on tajutav üksnes ajamärgina. Ristikivi ajalooromaanide puhul tähistab aega teatud aja-periood, mida kirjanik on endast lähtuvalt interpreteerinud. Nii võiks ühelt poolt väita, et tegemist on aja üleskirjutusega. Veidemann väidab, et aeg kirjas on alati kroonikaline aeg, kronotoop (Bahtin 1987:44-171), mis ühendab endas jutustava aja, koha ja jutustaja. Kuigi Ristikivi kirjutab nõ. kroonika laadis, tundub tagasimineku sajanditetagusesse keskaega näiline. Lihtsakoelise kroonikaliku üleskirjutuse taga on palju enam. Tegemist pole vaid hilise ajaperioodi illustreerimisega. Ristikivi eesmärgiks pole lugejani tuua seda, missugune oli minevik "tegelikult" või missugusena nägid mineviku inimesed ise oma aega. Lähtudes tänapäeva kriteeriumidest, tundub olevat keskaja inimese mõttemaailm piiratum. Sellele ajale oli iseloomulik pigem tüpiseerimine kui individualiseerimine, ei märgatud erinevate inimeste omapära ega haaratud elunähtusi nende mitmekülgsuses, vaid paljuski polariseeriti absoluutset headust ja kurjust. Ristikivi romaanides olev jutustaja on siiski 20. sajandi inimene, kes on võimeline tungima inimolemuse mitmekülgsusesse. Kuigi kirjanik on siiski tabanud keskaja inimese nõ primitiivsus, lapselikku otsekoheust. Sümboolikat on võimalik näha keskaja elu igal tasandil kasvõi rüütliks pühitsemise rituaalides, usus imedesse ja ilmutusse, maagilise sideme olemasolusse eseme ja selle omaniku vahel jne. Rõhutada tuleb keskaja inimese keele erakordset polüsemantilisust. Selle kultuuri tähtsamad mõisted on mitmetähenduslikud ja omandasid erinevas kontekstis erilise mõtte (Gurevitš 1992). Ristikivi on suutnud seda välja tuua. "Viimses linnas" ordurüütliks saamise rituaal, "Põleva lipu" peatükkide paljuski sümboolsed pealkirjad annavad romaanile just selle oma-

pärase sära ja tähenduse. Ja kas ei ole Ristikivi Konradit ja Roger de Flori idealiseerinud sarnaselt keskaegsete eeposte kangelastega?

Kirjutatud aega iseloomustab pidevus. Ristikivi romaanide puhul tooks esile pigem erinevate sündmustekildude üksteise otsa kumuleerimise. Põhjuslikult korrastatud faabulast ei saa nii mõnegi romaani puhul rääkida. Tunnuslikuks ongi erinevate seikade kirevus. Esile kerkiv juhus muudab romaani, aga ka inimese elu ootamatuste reaks, Heideggeri mõttes *saatusajaks* (Heidegger 1976:424-455). See tähendab, et inimese saatus, kogu elu on juhuslike kokkusattumuste ahel.

Seega Ristikivi romaanid funktsioneerivad *saatusajal*. Aeg koosneb juhusete jadast ning samas aja seos ruumiga on nii mõnigi kord mehhaaniline. "Hingede öö" puhul tuleb ette juhuslikku samaaegsust või mängu kauguse ja lähedusega. Pildinäituse vaatamine viib minategelase nõ. pildi sisse, kus teatud hetkel reaalne ruum kaob, kuid näitusest lahkudes kogeb minategelane teistkordselt pildil kujutatut, nüüd juba konkreetse reaalsusena. Seesama üksik kunstinäituse pilt sisaldab endas samuti seotust ajaga. Pildi nime "Lävi" saab seostada ühe hetkega. Bahtin nimetab "läve" kui kirjanduses üht tugevat väärtustav-emotsionaalse intensiivsusega kronotopi, kus aeg ei omagi kestust ja seisab väljaspool biograafilist aega (Bahtin 1987:176). Bahtin väidab, et läve tähenduseks on elumurrangu kronotop, milles kerkib esile ootamatus, sealt edasi juhus. Pildil kujutatut - noormehe esimene habemeajamine - sisaldab ühelt poolt aja pidevat kulgu st. vananemist, eksistentsialistide käsitluses liikumist surma e. lõplikkuse poole. Teisalt on soov habemeajamisega aega peatada, jääda nooreks, kesta ajatus dimensioonis (Neithal 1988:9-30).

Maailm on oma eripalgelisuses inimesele võõras ja tekitab ebakindlust. Seda saab väita paljude Ristikivi romaanide tegelaste kohta kasvõi "Hingede öö" protagonistist, David puhul "Rõõmulaulus". *Saatusaeg* tekib nõ tavalise, reaalse ajajada katkemiskohas. Ristikivi romaanis "Ei juhtunud midagi" arutleb tegelane aja üle: "Aga tegelikkuses peame kogu Aja rida-realt läbi lugema, olgu need read kui igavad tahes. Ja väärtuslikud hetked libisevad mööda nii kiiresti, et me neid ei märkagi õieti enne, kui seisame jälle uue tühikäigu ees ja võime tagantjärele ainult kahetseda ja kujutella, kuidas see kõik oleks võinud minna hoopis paremini, kui oleksime neid olulisi ridu lugenud suurema tähelepanuga." (Ristikivi 1947:29) Väärtuslik hetk ongi juhus, mis katkestab tavalise aja, tuues esile *saatusaja*.

Ristikivi romaanides muutub kõikemääravaks hetk, juhused, mida inimene peab võtma kui tavalisust. Järelikult on võimalik maailma, ka tema imepärasuses tunnetada vaid juhust aktsepteerides. (Undusk 1988:92) "Hingede öö" maailm on allutatud just juhusele. Soovides sellist maailma mõista, ei tohi sealt hakata seaduspärasusi otsima. Eksistentsialistliku elukäsitluse järgi ei saa maailma inimlikuks taandada, hakata otsima kõiges põhjusi. Camus väidab, et maailm, mida kasvõi viletsate põhjendustega seletada saab, on kodune maailm. (Camus 1989a:9) Sellises maailmas inimene ennast ei leia, vaid tunneb ennast võõrana illusioonideta ja kirkastumiseta Universumis. Tajudes lõhet iseenda ja elu vahel tekib absurdsustunne. Teadvustades endale eksistentsi absurdsust, hakkab inimene vähehaaval iseendaski selgusele jõudma, mõistma maailma/olemise mõistetamatust. Elus pole mõtet esitada küsimusi, miks ma olemas olen. Eksistentsialistide järgi on kogu inimese sünni siia ilma üks suur juhused, mida pole võimalik põhjendada.

Ristikivi elukäsitluses avaldub kogu olemine juhuse kaudu, mille taustal saab rääkida aja, inimese elu diskreetsusest, katkelisusest. Kas ei sümboliseeri sellist katkelisust ka otse poole sõna pealt pooleli jääv Ristikivi viimane romaangi "Kaspar von Schmerzburgi Rooma päevik" (1976)? Inimese seisukohalt katkestab aja- ja elukulu surm. Eksistentsialistide arvates ongi kogu elu pidev liikumine surma poole. Ristikivi inimene on ühelt poolt surmaga leppinud. See väljendub luuletustes.

All on tumeroheline, lainepehme voodi,  
kõik on hõljuv, käes ja kaugel, unenäo moodi.

Sinna heita ühel õhtul päikesega koos,  
eks see oleks kaunis nagu mõnes muistses loos.  
(Ristikivi 1990b:41)

Ta näeb kui üksiolija surmas lohutust.

Head aega siis! Head ööd! Sind ootab voodi  
kui puusärk, ikka meelde tuletades,  
mis muile mureks, mulle lohutuseks:

et kõik me seisame kord päris üksi,  
kui paadimees meid sõuab üle Styxi.  
(sammas:44)

Kuid samas on tal surma kui lõplikkust raske ette kujutada, see tekitab temas hirmu. “Hingede öö” minategelane kogeb maja viimases ruumis surma kui “kuristikust kerkivat hiigelsuurt ja hävimatut massiivi, külma ja igavest”. (Ristikivi 1991:36)

Katkelisusega paralleelselt on Ristikivi romaanimailmas olemas ka pidevus. Erinevalt eksistentsialistlikust elukäsitlusest, kus inimene igal juhusehetkel valib ise oma väärtused, kavandab ise oma elu, usub Ristikivi inimene ka väljaspool teda toimivasse jõudu. Olemise jumalik seadus, millest inimene midagi ei tea, tuleb välja “Viimses linnas” hospitalivend Philippe’i suu läbi, kes ei imesta, nähes Roger de Tressalinit Hospitaliordus. Philippe tunnistab, et Lihtsameelseks kutsutakse teda seepärast, et “Jumal on heaks arvanud mu mõistust lühendada, et ma teda sel kombel saaksin paremini teenida. Aga mõnikord laseb ta minul näha asju, mida ta teistele ei näita, eriti tulevase sündmusi. /-/ Sa läksid ära ja see tee pidi olema väga pikk, sest sa ei tulnud tagasi enne kui alles täna”. (Ristikivi 1990c:161) Juhuse tahtel sai Rogerist Hospitaliordu liige ning Philippe’i seletusest tuleneb, et see kõik oli jumalikus teadvuses ette määratud. Seega läbi usu jumalasse tuleb arusaam ja kinnitus elu pidevustatusest ning elu inimlik põhjendatus ei vii kuhugi. Inimesest kõrgemal olev jõud määrab ta saatust, võtmata temalt ära vabadust igal hetkel teha võimalikult väarikaim valik. Järelikult Ristikivi inimene peab oma elus arvestama nii ettemääratuse kui ka määramatusega.

Juhuse toomisega romaanidesse näitab Ristikivi huvi puudust põhjuse ja tagajärje vastu. Seega huvitab teda faabula kiiremast edasiminekest rohkem see, mis jääb selle arengu taha.

Rein Veidemann püüab oma artiklis “Aja semiootika” leida ajale “pärisnime”. Selle juurde jõuab ta tänu Heideggeri arutlusele ajast. Heidegger uuris olemasolu, *Dasein*’i olemisviise ning leidis *Dasein*’i e. kohalolu analüüsi olevat mitte ainult ebapiisava, vaid ka ennekõike ajutise. Ajutisus on Heideggeri järgi olevikuhetke esiletulek. Veidemann jõuab arutluse käigus “stseenini” kui aja pärisnimeni. Stseen teeb nähtavaks ajutisuse, ta on mõistvas avamises artikuleeritav aeg. Veidemann leiab, et stseen mitte ainult ei tähistä aega, vaid ka modelleerib seda. Samuti on tal kohta tähistav funktsioon. See tähendab, et stseen on aja tähenduse kehtestamine. Ajamudelina on stseeni võimalik narratiivis välja tuua. Stseen on juhtmotiiv, pilt. Selleks nõ pildiks Ristikivi romaanides võiks olla inimene ristteel.

Selles avaldub Ristikivi inimese olemus - igal eluhetkel valiku tegemine. Sel hetkel, kui inimene on otsust tegemas, algab saatusaeg. Stseen kannab endas inimelu saatuslikku pidevust, mis on ette määratud kõrgemalt poolt. Kuid selle stseeni puhul saab rääkida ka ajutisusest, tegemist on ühe lahutamatu hetkega. Hetkega, mil tehakse valik, üks teatav võimalus aktualiseeritakse. Stseenis inimene ristteel avaneb järgnev, algab loo jutustamine. See on enne narratiivi. Nagu Veidemanni arutelust järgneb, on stseen aja "valgustatud olemine" ja aja kõnevõime algus, Heideggeri vaimus saab rääkida "valendikust" st. nähtavuse paigast. Stseeni hetkel asuvad nii jutustaja kui ka narratiiv veel ühel joonel ning siis algab aja lahtikerimine e. jutustus. Antud stseenis tutvustatakse Ristikivi inimest, kes teeb valiku. Järgneva loo jutustamises ollakse juba teadlikud jutustavast substraadist. Ristikivi romaanides on olemas jutustaja/ kroonik, kes teab kogu lugu. Olgu selleks siis kas kroonik Pedro de Gavilan Casarmana "Surma ratsanikes", Roger de Tressalini "Viimses linnas" või minategelane "Hingede öös" jne. Nad annavad edasi algusest lõpuni loo minevikust.

Sartre'i järgi eksisteerib oleviku hetkes minevik vaid läbi inimese teadvuse. Minevikku kui abstraktset mõistet polegi üldse olemas. Minevik asub küll väljaspool teadvust, kuid ta on teadvuse poolt avatav. See on pilt, mida inimene oma olemusega iga päev loob. Ristikivi romaanides kerib jutustaja lahti inimese loodud pildi/ saatuse. Sartre väidab, et inimene on see, kes ta on olnud. Järelikult peab ta endale aru andma olemisviisist. (Sartre 1975:160-175) Tuleb pidevalt hetke, juhust läbi elada ning teha võimalikult väarikaid valikuid. See on omane ka Ristikivi inimesele. Tema elus tuleb teha üks vägagi oluline valik – kas elada idee või elu enda nimel. Erinevad tegelased on valinud erinevalt. "Viimses linnas" valib Guy de Brosse keelatud armastuse, ka David "Rõõmulaulus" naudib perekonnaõnne, kuid enamasti näeb Ristikivi inimene elust kõrgemat eesmärki, olgu selleks siis Roger de Flor "Surma ratsanikes", isa Laurentius, Roger de Tressalini "Viimses linnas", Konrad, Guillaume de Montepervier, Hassan "Põlevas lipus". Konrad ütlebki "Põlevas lipus": "Niisama kõrgeks pean ma nüüd oma eesmärki sellest peale, kui mu süda äratundmisele on jõudnud, et selle kättesaamine on mu saatus". (Ristikivi 1990a:59) Sartre järgi loovad valikud väärtusi ja norme. "On ilmne, et inimesel on vabadus suunata oma tähelepanu väärtustele või neid ignoreerida just niisamuti nagu sõltub inimesest, kas ta vaatab seda lauda, oma sulepead..." (Sartre 1975:146) Samas sisaldab iga inimese valik endas ka tulevikku. See tähendab, et

inimene, kujundades oma kavatsusi tegutseda, mõtleb just tulevikule. Sartre'i väitel on inimene iseendast ees. Ristikivi romaanide jutustaja töötleb lugu jutustades ümber minevikku, aga ka tulevikku. Avatud on jutustaja teadvuse liikumine. Sinna teadvusesse on koondunud väga pikk ajaperiood. Aega suhtutakse aukartlikult, nii sünnib teatav kohustus ka seotus e. angažeeritus. Temporaalseid hetki kirjeldab jutustaja tihti kui piirsituatsiooni, kus kogu olemine avaneb oma võimaluste ja valikute poolest. Millisena avaneb Ristikivi inimene jutustaja loos?

Camus't lähtudes vajab konkreetne inimelu elamist sõltumata sellest, millised on üleüldised tõed. Inimese poolt enda õlgadele võetud koorem vajab kandmist. Vaatamata üleüldisele situatsiooni absurdusele, ei saa isikus oma igapäevaelus olla absurdi jünger. Igal ühel tuleb leida põhimõte, millest oma elus lähtuda. Sisyphos saavutab oma sihi kaljurahnu veeretamisega mäetippu, kust see jälle alla veereb ning ta laskub taas kivi järele, et uuesti alustada. Ristikivi inimeselgi on oma koorem, mis vajab kandmist. Romaanis "Põlev lipp" küsib Konradin: "Kuidas suudaksin mina, noor, vaene ja üksik, võita tagasi maa, mis on kaugel ja vägeva vaenlase meelevaldas?" (Ristikivi 1990a:18) Need on kõhklused enne hukutavale eesmärgile pühendumist. Kuid see on ka tema saatus, mida ta peab kandma. Karl Jaspersi arvates on tihtipeale situatsioonist tulenevad nõudmised inimesele rasked, et neid võib piisavalt hästi rahuldada vaid olend, kes on rohkem kui inimene. Võivad tekkida kõhklused ja soov kõrvale hiilida, kuid õigesti toimib see, "kes võimalikkuse piiride tunnetamisest tekkinud hirmuga asub asja kallale tedlikult: vaid võimatut soovides saab teha teoks võimaliku" (Jaspers 1997:161). Sarnaselt Sisyphosega tunnetab Ristikivi inimene kogu oma armetu seisundi viletsust. Kuid sellest arusaamine saab olla samal hetkel ka võit, sest kõike on võimalik trotsida. On hetki, mil kandmist vajav koorem saavutab inimese üle võidu. Seda ahastust on siis raske taluda. Ristikivi inimene küsib sel hetkel: "Kas mul polegi siin maailmas mingit osa?" Need küsimused on tema Getsemane ööks. Kuid leppides oma saatusega, seda tunnistades kaovad rusuvad mõtted ning Ristikivi inimene on oma saatuses üle. Needsamad arusaamad väljenduvad Ristikivi luuletuses.

Tea nüüd! Ja mine püstipäi  
ka siis, kui ükski teine seda teed ei käi.

Et enam sa ei usu sõnajala õit  
võib-olla on su kõige suurem võit.

Sa oled küllalt kaua üles ronind mäest,  
nüüd hoopis kergem minna, kui sa viskad käest

kõik, mis sa kogusid, et sellest saaks su telk.  
Ja kuigi silmale on valus mõõga helk,

mis pimestab - ta valgus sinu sisse jäi.  
Sul pole enam vaja minna, ainult käi.

Või siiski, Sisyphos, sul kahju tühjast tööst?  
Need päevad otsas on. Nüüd tunne rõõmu ööst.

Nüüd pole enam päikest, ainult muutlik kuu.  
Kuid tea – ka sõnajalg on ükskord olnud puu.  
(Ristikivi 1990b:18)

Sisyphose rõõm on selles, et talle kuulub nii saatus kui ka kaljurahn. Ristikivi inimesele soovitatakse rõõmu tunda ööst. See on sarnane Camus' ütlusega, et "pole päikesepaistet ilma varjuta, ja ööd tuleb tundma õppida." (Camus 1989b:76) Igal võidul on olemas oma teine külg ja tasu. Ristikivi inimene veeretab oma koormat ning sarnaselt Sisyphosele on temalgi "võitlus mäetipule pääsemise eest küllaldane, et inimsüdannt täita" (samas). Ka tema vaatab tagasi oma saatusese, enda loodud seoseta tegude reale, mida ühendab tema mälu pilk. "Hingede öös" tõdeb minategelane, et "nüüd ma tean, et lahkun siit sama targalt kui siia tulingi ja et ma siit peale üksikute põgusate piltide midagi kaasa ei vii." (Ristikivi 1991:221-222) Veendunud selles, alustab ta uut edasiminekut, kuid nüüd juba suuremate teadmistega. Samas "Nõiduse õpilases" laseb Ristikivi Faberil jõuda selliste arusaamadeni elu lõpus. Faber tunnistab, et pole suutnud leida ühelegi oma küsimusele vastust, lahendamata on jäänud kõik tema ees seisnud probleemid. Ometi on temas usk, et väärtuslik on tõe poole püüdlemine hoolimata tõe

inimvaimule tabamatuks jäämisest. Ja võib-olla piisabki sellest arusaamisest kui tõest. Camus väidab, et inimene kulutab palju aastaid oma elust üheainsa tõe selgkestegemisele, kuid juba sellestki piisab teadlikuks eksistent-siks eeldusel, et see tõde on silmanähtav. (Camus 1989c:54)

Konradin on romaani lõpus vanglas ja teeb teatavas mõttes oma elust kokkuvõtte, kirjutades emale, et ta pole teinud oma elus midagi, mida peaks häbenema või kahetsema. Palju rohkem sõnu ja seletusi tema suust ei tulegi. Sarnane vaikimine ja selja keeramine inimese üle kohut mõistvatele on iseloomulik ka "Hingede öö" minategelasele. Camus' järgi on inimene see, mis ta on, rohkem sellega, millest ta vaikib, kui sellega, millest ta räägib. Camus' absurdiinimene aktsepteerib moraali, mis dikteerib end ise. Ta eelistab elus oma julgust ja mõtet. (Camus 1989c:54) Sellest samast Konradini ütlusest kõlab läbi Sartre'i arusaam eetikast. Nimelt kõlbeline isiksus on see, kes pöördub inimliku olemise, oma tõelise "mina" juurde. Südame-tunnistuse häält kuulda, tähendab just nimelt soovi või püüet olla sina ise, mitte keegi teine. Konradin oli oma valikutes vaba, oli vaba isiksus, kes ei mõelnud ega käitunud nii, nagu seda oleks teinud mõni teine. Sartre kirju-tab, et "minu isiklik vabadus on ainus kõigi väärtuste alus nagu mitte midagi, absoluutselt mitte midagi ei anna mulle alust tunnistada üht või teist väärtust, üht või teist väärtuste allikat. Väärtused peituvad minus." (Sartre 1975:76) Seega ei saa eksistentsialistliku elukäsitluse puhul rääkida hea ja halva sisulistest kriteeriumidest, normatiividest. Iseloomulik on suhtuda isiksusest väljaspool eksisteerivatesse üleüldistesse tõdedesse intelligentsse skeptitsismiga.

Ristikivi püüab tabada aega kui nähtust teadvuse kaudu minevikust läh-tudes, et siis mõista seda, mis on olemas. Ristikivi inimene on ajas rändav, kellele juhuste kaudu avaneb olemus oma võimaluste ja valikutega. Lähtu-valt stseenist – inimene ristteel - kerib jutustaja/ kroonik lahti aja ja inimese olemise. Jutustaja ajatajus puudub mõnigi kord aja nõ seerialine järjestus, erinevate ajahetkede põhjuslik korrastatus. Kuid just nii astub mängu *saatusaeg* eksistentsialistlikus mõistes.

## Kirjandus

- A u g u s t i n u s , Aurelius 1993. Pihtimused. Hortus Litterarum  
 B a h t i n , Mihhail 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. – Valitud töid.  
 Tallinn: Eesti Raamat, lk 44-171

- Camus, Albert 1989a. Arutlus absurdist. – Sisyphose müüt. Tallinn: Eesti Raamat, lk 7-43
- Camus, Albert 1989b. Sisyphose müüt. – Sisyphose müüt. Tallinn: Eesti Raamat, lk 74-75
- Camus, Albert 1989c. Absurdi inimene. – Sisyphose müüt. Tallinn: Eesti Raamat, lk 44-58
- Frye, Nortrop 1983. The Great Code: The Bible and Literature. Toronto: Academic Press Canada
- Gurevitš, A 1992. Keskaja inimese maailmapilt. Tallinn: Kunst
- Heidegger, Martin 1976. Temporality and Historicity. – Being and Time, lk. 424-455
- Jaspers, Karl 1997. Kuidas tänapäeval mõistetakse inimolu. - Aja vaimne situatsioon. Ilmamaa, lk 160-180
- Kangro, Bernard, Ristikivi, Karl 1985. Kirjad romaanist. Lund: Eesti Kirjanike Kooperaiiv
- Kruus, Oskar 1984. Nooremaid romaanikirjanikke. Karl Ristikivi. – Eesti kirjanuduse ajalugu IV, 2. raamat. Tallinn: Eesti Raamat, lk 252-275
- Neithal, Reet 1988. Sümbolist eetikani. – Karl Ristikivi 75. sünniaastapäevaks pühendatud konverentsi materjalid II Tallinn, lk 9-30
- Nirk, Endel 1985. Fantaasia ja fuuga. – Looming nr 12, lk 1678-1691
- Ristikivi, Karl 1947. Ei juhtunud midagi. Vadstena: Orto
- Ristikivi, Karl 1990a. Põlev lipp. Tallinn: Eesti Raamat
- Ristikivi, Karl 1990b. Inimese teekond. Tallinn: Eesti Raamat
- Ristikivi, Karl 1990c. Viimne linn. Tallinn: Eesti Raamat
- Ristikivi, Karl 1991. Hingede öö. Tallinn: Eesti Raamat
- Sartre, Jean – Paul 1975. Being and Nothingness. New York: Washington Square Press
- Undusk, Jaan 1988. Rüütel, humanist ja eksistentsialist. Sisseminek “Hingede öösse”. – Karl Ristikivi 75. sünniaastapäevaks pühendatud konverentsi materjalid I Tallinn, lk 59-100

## Sirje Olesk

# PAGULASLUULE DILEMMA

### 1940. AASTATEL: PÜSIDA VÕI MUUTUDA?

Pagulaskirjandus algab koos pagulusega ja aastad 1944-1949 on selles omaette periood, algusaeg, millal eestlased olid koondunud peamiselt kahele maale: sõjast puutumata jäänud Rootsi ja sõjast tõeliselt laastatud Saksamaale. Selle perioodi lõpetas kümnendivahetus, kui sai selgeks, et kiiret tagasipöördumist ei tule ja üks osa pagulasi liikus edasi üle ookeani kas USA-sse, Kanadasse või Austraaliasse.

Kontekstiliselt on see üsna selgete parameetritega ülemineku-aeg: sõda oli lõppemas/lõppenud, Eesti oli kaotatud, kontaktid sellega puudusid, tuli tegelda oma edasise elu korraldamisega. See oli eestikeelse raamatu leviku jaoks kõige soodsam periood, sest koduigatsus ja umbkeelsus tegi väga suurest hulgast pagulastest emakeelse raamatu ostjad. Juba 13. X 1944 kirjutas Bernard Kangro pagulaslaagrist Gustav Suitsule Stockholmi: "Niipea, kui eestlased saavad majanduslikult võimeliseks, on turgu - isegi luuletustel! Sellele tuleb mõelda - kõigi jõududega!" (Kaasteelised 2001:19).

See oli eesti kirjandusinimeste jaoks kontekstiliselt täiesti uus ümbrus. Eelnevad viis aastat - Eesti okupeerimine, küüditamine, sõda ja uus okupatsioon - olid inimesi tuimestanud ja karastanud – aga samahästi ka kurnanud ja väsitanud. Samas olevat valitsenud aastatel 1946-48 eestlaste hulgas Rootsis ja Saksamaal kaasategija sõnul "innukas, kohati otse palavikuline kultuuriline elevus" (Mägi, Ristikivi, Kangro 1973: 9). Kogemused olid eri inimrühmadel ja sugupõlvedel erinevad, kuid riigi kaotus, kodu kaotus, olemine sõja jalus – häired, pommirünnakud jms – oli kõigile osaks saanud. Oldi elus, seda küll. Aga kui otsene füüsilise hukkamise oht taandus, igatseti ometi midagi veel: normaalset elu. Normaalne elu tähendas mitte enam noorte autorite jaoks ilmselt niisugust elu, mis oli olnud enne, vanasti, alati. Kirjutada luuletusi, nii nagu enne, elada sel viisil läbi need kogemused ja ängid, leida vähemalt mälestustes "kõik, mis kunagi oli". Kui tuli elada võõrsil, täiesti uues keskkonnas, oli loomulik, et ümbrust püüti "kodustada" tuttavaid institutsioone taastades või luues, senist kirjanduslikku konteksti

imiteerides. Nii rajati uuesti kodumaal toimunud väljaanded ja organisatsioonid, üritati taastada isegi kultuurkapitali!

Kogu Euroopa püüdis 1940. aastate teisel poolel sõja traumadega toime tulla, iga rahvas omal viisil. 1944. aastal Riiast Saksamaale jõudnud ja seal ülikooli astunud Ivar Ivask mäletab selleaegsest Saksamaa kultuurielust kõigepealt palavikulist püüdu jõuda järele muule Euroopale pärast kaotatud natsi-aastaid: kaasaegne kirjandus tollal oli olnud täis eksperimente, avangardi, prantsuse sümboliste ja sürrealiste (Breton, Eluard, Rene Cher), kelle luulet tõlgiti ja kelle üle vaieldi. Uute ja avastuslikena jõudsid saksa noorema kirjandusavalikkuse teadvusse T.S. Eliot, Ezra Pound, Dylan Thomas, Ivask ise avastas seal ja siis hispaania luule. (Ivask1985: 178).

Rootsi oli sõjast kõrvale jäänud ja eestlastest pagulased pidid seal eriti selgesti tundma, et olid sõdinud valel poolel. Valitsev sotsiaaldemokraatia ja domineeriv vasakpoolne meelsus süvendasid võõruse-tunnet. Samas oli kirjanduselu põnevas muutuste -seisundis ja luules sai aasta 1946 uue suuna läbimurdeaastaks (Talve 1998:150). See viidi läbi väikse avangardi-rühmituse kaudu, kes andsid välja elitaarset ajakirja *40-dad*, mille järgi ka rühmitust kutsuti sama nimega (födertalistid). Ilmar Laaban lävis selle seltskonnaga ja avaldas ka nende ajakirjas, kirjutades seal ka vähemalt kord eesti noorest luulest. (Selle referaati vt *Eesti Teataja* nr 26, 28. XI 1945 ).

Eksiil on alati "teine", pagulaskirjandus on alati ajutine, sest paguluses elatakse eesmärgiga minna tagasi koju. Pagulus on pagulase jaoks ka psüühiline seisund ja sellessegi sisseelamine ei olnud ilmselt lihtne. Tundub küll, et esialgu polnud see tingimata vajalik - sest usuti ju muutustesse. Samas mõõtsid tähelepanelikumad võimalikku perspektiivi ja see ei olnud lohutav. Nii kirjutas Kangro 1945 Suitsule: "Aga sealsamas - ennäe - mõne kaasmaalase, provintsi-kehkari äraandja-nägu, rahvusliku kurjategija vastik lõust, hüsteerilise esiletrügija innukas kõrva-sisse-sosin siin ja seal, kus pole mingit põhjust! Pagulase õudust-äratav tulevik selles suletud inimringis! Mul on ikka silme ees seisnud tsaari-armeelaste kuulsusetu saatus - kas ka meie nii?" (Kaasteelised 2001:29).

Kui pagulusse minek on toimunud vägivaldselt, massiliselt ja ühel ajal, ehitatakse paguluskultuur sh eksiilkirjandus üles traumaalse kodumaise kirjanduse peegeldusena või paremal juhul jätkuna. Samas on pikemas perspektiivis tajutud ka selle lahenduse problemaatilisust: nii on Ants Oras 1951. aastal hoiatanud eestlasi paguluse-sündroomi eest: "...vaadeldes viimaste sajandite pagulasgruppide annaale tekib mulje, et üks suurimaid

kodumaast täiesti äralõigatud rahvusrühmade ohte on tavaliselt olnud minevikku kinnijäämine. /---/ Seetõttu isoleeritakse end ka olevikust ja langeatakse stagnatsiooni, nagu juhtus näiteks prantsuse emigrantidega Napoleoni ajal ja vene pagulastega pärast 1917. a. revolutsiooni”.” (Oras 1951:409).

Pagulaskirjandus oli esimestel aastatel seotud pagulasajakirjandusega või õigemini nende väljaannetega, mida suudeti käivitada. Kirjanduslikud ambitsioonid ja nende realiseerumine peegeldusid sel perioodil eeskätt koguteostes. Neist esimene oli *Eesti Looming* I-IV (1944-46), mida alguses anti välja Helsingis ja siis Stokholmis. See oli olnud parlamentaarne almanahh, mis koondas kõiki kättesaadavaid jõude. Edasised koguteosed olid piiratumad: “Homse nimel” (1945) oli noorte, st Tuulisui, st Lepiku-Talve-Kolgi väljaanne. Väljaspool Rootsit oli olemas *Koguja* I ja II (1948-49), mida tehti H. Visnapuu eestvõttel Saksamaal Geislingeni laagris. Stensileeritult andis Tuulisui seltskond 1948-1950 välja 13 numbrit ajakirja *Sõna*. Aprillis 1950 startis Bernard Kangro kahe-kuu-kiri *Tulimuld*.

*Eesti Looming* oli Arvo Mägi sõnul teadlikult niimoodi kujundatud, et “pealiskaudne pilk kaanele jätaks mulje, nagu elaksime sügaval iseseisvusajal”. (Pruuli 1991: 168). Sõja lõpuaastate segaduses püüti vähemalt siin mingit järjepidevust hoida. Kirjavahetustest ilmneb, et seda koguteost vedas tarmukalt E.V. Saks ja kuna Suits, Oras, Ristikivi ja Uibopuu tajusid niisuguse väljaande vajalikkust, lubati tal asjatada, lubati avaldada ta novelle ja ta abikaasa Hilda Esko luuletusi, samal ajal kui nimetatud kirjanikud seisid väljaande soliidsema poole eest. Proosat kirjutasi seal Aino Kallas, Karl Ristikivi, Valev Uibopuu, luulet avaldasid M. Under, H. Visnapuu, A. Adson, B. Kangro, R. Kolk, K. Lepik, I. Grünthal, luuletõlkeid G. Suits ja A. Oras, artikleid A. Mägi, J. Aavik, A. Oras, I. Laaban, H. Kompus... Võrreldes hilisema *Tulimullaga* tuleb rõhutada *Eesti Loomingu* ringvaate osa, millel oli - praktilistel põhjustel - palju laiem haare. Aga asi ei olnud ilmselt ainult sõja-aja tingimustes, asi oli ideoloogiat kandvates isikutes ja siin esindasid Kangro ja Oras vastaspooli. Ma tahan öelda, et paguluse alguses huvituti maailmast enda ümber märksa rohkem, hiljem pöörduti järjest enam sissepoole.

Raamatute väljaandmisel alustati kordustrukkide ja antoloogiatega, kuid uudiskirjandustki tuli üsna varsti. Teadaolevalt oli esimene uue luule kogu paguluses B. Kangro omakirjastuslik “Põlenud puu” 1945. aasta mais, samal aastal on A. Laur kirjastanud Underi valikkogu “Sõnasild” ja Aleksis Rannit Saksamaal oma raamatu “Käesurve”. 1946. aastal ilmusid kolme debütandi -

Laabani, Lepiku ja Kolgi kogud. Järjest ilmus luuleraamatuid Kangrolti ja Visnapuult. Enamasti andsid luulet välja autorid ise.

Üsna kohe kerkis küsimus, kuidas seda kirjandust nimetada. Pagulas-kirjanduseks, muidugi. Siiski tehti siin ka reservatsioonid. Nii tuletas Ristikivi 1950 meelde: see, mida ideaalis peaks üritama luua, on ikkagi eesti kirjandus, veel parem: lihtsalt kirjandus. Sest paguluse viiendal aastal kipub eesliide *pagulus* tähendama allahindamist: ehk, eesti kirjanduse areng "Leegitsevast südamest" "Tormiaastani"...olevat selge allakäik. "on suur kiusatus panna siinsamas punk. "The rest is silence". (Ristikivi 1997: 79) Harald Parresti samaaegne essee "Väliseesti kirjanduse vaim ja väärtused" almanahhis "Koguja" I (1949) on hoopis optimistlikum. Kuid tundub ka pealiskaudsemana. Parrest kasutab teisi sõnu ja vastavalt muutuvad ka probleemid teiseks. Tema meelet on viie aasta jooksul paguluses loodud väliseesti kirjandust. "See kirjandus ei ole mitte eesti pagulaskirjandus, vaid lihtsalt eesti kirjandus väljaspool raudse eesriidiga piiratud hiiglavanglat". (Parrest 1949: 63). Ja selle kirjandusega on kõik hästi. Selle autorid on seotud oma lugeja, st rahvaga, see kirjandus on järjest süvenenumalt tunnendanud oma rahvuslikku olemust ja jälginud eestlust kandvaid ja saatust määravaid jooni.

## Luule

Luules endas vaatame eraldi kogusid ja perioodikas ilmunut. Kui paigutada autorid püsivuse-muutumise teljele, siis alguses on mõistetavalt püsivuse pool ainuvaldav. Psühholoogiliselt on see ka ilmselt loomulik, et mitte öelda ainuvõimalik. Elavad eesti luuleklassikud lahkusid ju kõik kodumaalt. **Suits, Under ja Visnapuu** olid küll üsna eakad, kuid igatahes veel loomejõus: esimesed kaks olid 1943 saanud 60, Visnapuu oli neist 7 aastat noorem, kuid suri juba 1951, 61-aastasena.

Suitsu jaoks polnud maapagu uus kogemus, mida ta ka meenutab oma ainukese pagulaskogu (1950) sissejuhatavas luuletuses. Otseselt maapaos on kirjutatud "Tule ja tuule" kolmas osa, kokku umbes 15 luuletust. Need on vahetud pagulaskogemuse refleksioonid, millega on põimunud nostalgilised koduigatsuse motiivid. Siin on nii paratamatuse tunnetust kui resignatsiooni:

See on suurem sinust ja minust, see tusk meretagune

See tuulde tõugatud minek, matk öine, maapagune.

Kes kunagi pole kaotand oma maad, oma koduleed,  
ei mõista see tundmatusse, ei olematusse teed  
("Tuul üle mere")

Underi pagulaslooming algab üksikute luuletustega aastatel 1945, 1946, 1948, 1949, viljakaim aasta on 1953. Underi esimene pagulaskogu "Säde-med tuhas" (1954) on tema mahukaim kogu üldse. 1940.-aastatel on kirjutatud tsükkel "Võõrsil", luuletused "Õine teekond", "Kusagil", "Aasta kau-neimal õhtul". Samal ajal on Under jõuliselt olemas lugejate teadvuses oma kordustrükkide ja valikkogudega, samuti nn aktuseluulega, millest menukaim on "Mälestus ja töötus". (esmakordselt ilmunud 1945).

Viljakaim klassik oli Visnapuu, kes avaldas Saksamaal elades kuus luulekogu, milles oli nii vanu kui uusi luuletusi. Neist ilmus "Esivanemate hauad" Stockholmis "Eesti Teataja" kirjastusel 1946, "Linnutee" juba New Yorgis, Visnapuu enda loodud ÜEKS-i kirjastusel 1951, vahepealsed raamatud tehti Saksamaal, peamiselt Geislingenis. Kokku on uusi luuletusi paguluses kirjutatud üle 100.

Nii ilmuski aastail 1945-49 Visnapuult ja Kangrolt neli luuletuskogu, Lepikult kolm ja Viirlaiult kaks, ühe raamatu avaldasid Laaban, Kolk, Aleksis Rannit, Sulev Tailo, Agnes Tiitus ja Aleksander Abel. Nelja viimasest rohkem juttu ei tule.

Luule *Sõnas* ja *Kogujas* on traditsiooniline. *Sõnas* kannavad põhiraskust Kolk ja Lepik, kuid avaldada saavad ka Laaban ja Grünthal, Kangro, Visnapuu ja Suits. Ühekordsete avaldajatena on hulgas Kalju Ahven, Reet Veer, Elmar Wrager, Juhan Jaik, Ivar Paulson. Tõlgetega esinevad Aavik, Oras, Suits ja Laaban. Nii ei ole *Sõna* pelgalt noorte, ka mitte pelgalt rootsieestlaste väljaanne.

*Koguja* luuleosa täidab toimetaja Visnapuu, avaldada saavad veel Artur Adson, Bernard Kangro, Pedro Krusten ja neli debütanti, kellest luule juurde jäid Harri Asi ja Jüri Kork.

Mida sellest järeldada? Kvaliteedi-quantiteedi põhiraskus on Visnapuu ja Kangro kanda, noortest sekundeerib jõuliselt Kalju Lepik. Kolk ja Laaban jäidki vähekirjutajateks, Grünthali jõuline esiletulek jääb uude kümnendisse. Teised algajad, Viirlaid välja arvata, on marginaalsed, naisluule puudub peaaegu täiesti. See on vastupanu ja võitluse luule, millele lisanduvad indignatsioon ja igatsus. Modernsus on vähemuses, Laaban on sellega liiga

julge ja Lepik/Kangro liiga ettevaatlikud. Eesti luule uuestisünd väljaspool kodumaad on jõudsam kui kodumaal, kuid vaevaline ometi.

### Püsimine-muutumine

Samas on uus ja radikaalselt uus olemas kohe paguluse alguses, tekitades sellisena küll vastuseisu. Vastandusid just noorte rühmitused Elbumus ja Tuulisui, mis mõlemad olid sündinud juba kodumaal, kuid oma liidrite kaudu (Laaban ja Lepik) jõudnud Rootsi.

Ilmar Laabani artikkel "Sürrealismi perspektiivid" (*Eesti Looming* II 1944) oli põhimõtteline esteetiline seisukohavõtt. Selle ajendina meenutab Laaban, et 1944. aastal möödus 20 aastat André Bretoni "Sürrealismi manifesti" ilmumisest. Laaban kinnitab, et sürrealism on aina ja ikka elav kunstivool, mis on laienenud Euroopast Ameerika Ühendriikidesse, ja mida hoiab üleval see, et tegemist pole pelgalt esteetilise nähtusega, vaid taotlusega "*luua uut maailmavaadet, kus esteetilise aspekti kõrvale astuks samaõiguslikuna eetilis-moraalne*" (Laaban 1944:82).

Tuulisui koguteos "Homse nimel" (1945) on programmiselt ühe rühmituse väljaanne. Selle manifestaalne avalugu "Tuulisuilaste sõna" ütleb kirjanduse ja kunsti esmaseks nõudeks olevat *rahvuslikkuse ja kunstikavatusliku avaldusvormi*. Nad rõhutavad oma loomingu kainet *realismi*, (mida teised hiljem tõlgendasid küll idealismina), mille eelduseks on *vaba ühiskond ja vaba isik*. Nad on poleemilised teistsuguste esteetiliste arusaamade suhtes ja väidavad, et "*"Tuulisui" tahab olla tagasihoidlik meeldetuletus, et meie noorte kirjanduslikult katsetajate hulgas esineb ka muid taotlusi peale kunstlikult hingeshoitud sürrealismi, mis pole kunagi enesele jalgu alla saanud...*".

Vastandus Laaban-Lepik, mis sisuliselt on vastandus järjekindel sürrealism *contra* rõhutatult rahvuslik realism, on seega 1944-45 avalikus trükisõnas selgelt postuleeritud. 1946 kinnitavad neid postulaate kummagi autori debüüt-kogud. Õnnelikul viisil veenab aga ajakirjandus ja kaasaegsete mälestused, et "riidlesid asjad, mitte inimesed", st kummagi suuna pooldajad said kokku nii ühiste väljaannete veergudel kui klubilises rühmituses, mille nimi oli alguses "Noorkunstnike ja =kirjanike Klubi", hiljem "Sant Luukase Gilde". Sürrealistid olla küll Tuulisuid "Isamaa ärapeastmise seltsiks" kutsunud (Kolk 1980: 32), kuid see ei seganud omavahel suhtlemast. Laaban tegi kaastööd *Sõnale*, mis oli puhas Tuulisui väljaanne. Raimond Kolk on tagantjärele tunnistanud, et teda fastsineeris "Ankruketi" luule ilmumise ajal väga... Avali-

kult ei möönanud seda kaasajal keegi. Terve pagulaskirjanduse kontekst tõrjus sürrealismi kui pahempoolset elitaarset veiderdust tõsisel ajal täielikult. Nii Suits kui Ristikivi kirjutasid eitavad arvustused (Ristikivi kõneka pealkirjaga "Ankruta luule"), milles rõhutasid toetumist väliseeskujudele ja senisest eesti kirjanduse traditsioonist väljasolekut. Suits kirjutas ülevaate 1946. aasta luulest, milles nimetas Laabanit ainukeseks äärmiseks modernistiks eesti kaas-aegses luulekunstis, kuid lisas kohe ka, et see modernism on väär-aegne, hilissürrealistlik moodsus, eesti lugejaile vägagi võõrapäraste motiividega. Eraldi tõi Suits välja Laabani lahtiütlemise tervest varasemast eesti sõnaloomingust, mis kahtlemata oli taotluslik (Suits 1947). Mõni aasta hiljem esitas oma vaatekoha Ivask, kes ei pidanud vajalikuks tõrjuda sürrealismi sellepärast, et see on sürrealistlik, vaid kuulutas, et iga kriitik peaks iga teost suutma hinnata vastava suuna/voolu mõõtudega ja võrreldes suuna absoluutsete tippudega. Ja siis - võrreldes Laabani raamatut senise sürrealismi traditsioonidega - tõdeb Ivask hoopis Laabani vähest originaalsust! (Ivask 1951:260). Avangardism ja konservatiivsus ei olnud ainult esteetiline küsimus, see oli ka maailmavaateline küsimus. Ehk, kui konkreetset eesti poleemikat refereerida, oli see konservatismi ja liberalismi vastasseisu küsimus, kus vastamisi olid Laaban (siis 24 aastat vana) ja Ristikivi (siis 33-aastane). 1945. aastal oli Ristikivi kirjutanud, et murrangulised ajad nõuavad ümberhinnanguid -ent millises suunas? Ja kes neid peaks tegama? Ja leidnud, et "noortel on rohkem jõudu ja julgust, ja nad valivad raskema osa. Selleks aga on praegu minevikupärandi säilitamine või päästmine, /---/ mitte kõige uuega kaasa jooksmine" (Ristikivi 1997:454).

Sellele kirjutas vastuseks Laaban: liberalismi süü pole mitte liigne vaenulikkus vana vastu, vaid liigne leplikkus (Laaban 1997:525) Ja üldse sõltub parem- ja vasakpoolsus suuresti majandusprogrammist. Ent: kui tahame alles hoida nii eluvõimelist kui surevat, kaotame mõlemad.

Kaasategijaist meenutab hiljem Ilmar Talve: "Laaban oli eeskätt kõige uue vahendaja, suure lugemusega ja keeleoskusega kriitik ja esseist, sest ta oma ilukirjanduslik looming jäi väheseks" (Talve 1998:121-122). Laaban oli ka vaieldamatult kõige tuntum eestlane Rootsi kirjandus- ja kunstiringkondades, kes juba 1948 aastal oli koos omaaegse skandaalseima modernisti Erik Lindgreniga üllitanud rootsi keeles raamatu prantsuse uuest luulest.

Kui pöördume tagasi kirjanduse juurde ja küsime nii, nagu küsisid noored autorid tollal: kas muutuda või püsida, on asjakohane refereerida Ilmar

Talve artiklit "Halli horisondi ees" aastast 1949 ajakirjas *Sõna* (Taastrükk *Loomingus* 1990).

Talve kirjeldab end istumas augustiõhtul Stockholmi rannal ja vaatamas merele. Ja mõtlemas, mis on paguluses olemuslikum: püsimine või liikumine? Seni on olnud mitte ainult viis aastat eksiili, vaid kümme aastat stagnatsiooni - sest igatsetav ideaal on ju aasta 1939!

**"Meie kultuur ei püsi, kui me seda ainult püüame säilitada, ta püsib, kui me teda püüame uuendada."** /---/ Modernismi alahindamine *a priori* on kultuuriline lühinägellikkus. Tänaestest modernistidest võivad homme saada klassikud, tänased modernistid on homsed klassikud." (Talve 1990: 1530). Silme ees peaks kogu aeg olema ka pagulaskultuuri lõplik siht: "Pagulaskirjandus peab olema üheks talaks selles sillal, mis viib meie iseseisvusaja traditsioonid ja saavutused kultuurielus üle uude Eestisse.

/---/ Meie ülesandeks maapaos ei ole mitte säilitada eesti kultuuri aastast 1939. Meie ülesandeks seevastu on Eestisse viia eeldused ja alused uueks kultuuriliseks tõusuks sellel silmapilgul, kui tagasipöördumine tuleb. Ja sinna tuleb viia **aja tasemel olev kultuuriline looming**, mis moodustaks aluse edaspidiseks tööks, mitte aga meie 1939. aasta ekstrakt, mida kartlikult on säilitatud õhukindlas pudelis". (Talve 1990:1533).

Tuleme lõpuks tagasi alguse, st püsijate ja muutujate juurde. Kes olid Elbumuses Tallinnas? Peamiselt Reaalkooli viimaste klasside õpilased: Ilmar Laaban, Ilmar ja Olev Mikiver, Ivar Paulson, Ilse Lehist, Ea Jansen. (Mikiver 1991:2121). Rootsi jõudsid neist Laaban ja Mikiver(id). Kes avaldasid koguteoses "Homse nimel"? Kalju Lepik ja Raimond Kolk, noortest veel Imant Rebane, kellest sai kirjastaja, ja Harri Laks, kes oli kunstnik; peale nende rahvateadlased Gustav Ränk ja Oskar Loorits, kes ei olnud ei kirjanikud ega noored. Seega rääkides avangardistidest paguluses saame rääkida ju ainult Laabanist, kellele sulgudes lisatakse loominguliselt palju vähem viljaka Ilmar Mikiveri nimi. Ja rahvuslik Tuulisuigi pole oluliselt arvukam: Lepik, Kolk, Talve, Mägi. Ristikivi jäi välja oma ea ja eelkõige positsiooni tõttu (st ta ei olnud noorkirjanik). See pilt illustreerib paremini kui miski muu paguluse hõredust ja ökonoomsust, inimeste vähesusest tingitud olukorda, kus üks inimene oligi terve meetod või vool, kaks ja kolm aga suund ja rühmitus. Seda on kasulik aeg-ajalt meelde tuletada, kui räägime - nagu on räägitud ikka ja alati - suundadest, vooludest ja rühmitustest eesti kirjanduses ja eriti eesti pagulaskirjanduses.

## Kirjandus

- I v a s k, Ivar 1951. Mõtteid eesti kirjanduskriitika ülesannetest. - *Tulimuld* nr 4.
- I v a s k, Ivar 1985. Poetry in the Twentieth Century: The Most Durable Genre? Introductory Reflections. - *World Literature Today*. Spring.
- Kaasteelised 2001. Kaasteelised. Bernard Kangro ja Gustav Suitsu kirjavahetus 1944-1955. - *Litteraria*. Eesti kirjandusloo allikmaterjale. Vihik 20. Tartu:Eesti Kirjandusmuuseum
- K o l k, Raimond 1980. Tuulisui ja teised. Märkmeid aastaist 1945-1950. Stockholm:Teataja
- L a a b a n, Ilmar 1944. Sürrealismi perspektiive. - *Eesti Looming II*. Helsinki
- L a a b a n, Ilmar 1997. Kes on vanad ja kes on noored. - Rmt K. Ristikivi. *Viimne vabadus*. Tartu lk 524-528
- M i k i v e r, Ilmar 1991. Mis oli "Elbumus"? - *Akadeemia* nr 10, lk 2121-2138
- M ä g i, Arvo, Karl Ristikivi, Bernard Kangro 1973. *Eesti kirjandus paguluses 1944-1972*. Lund:EKK
- O r a s, Ants 1951 Laiemasse ringi. - *Tulimuld* nr 6, lk 409-413
- P a r r e s t, Harald 1949. Väliseesti kirjanduse vaim ja väärtused. - *Koguja I*
- P r u u l i, Tiit 1991. Eesti ajakirjandus väljaspool Eestit 1940-1950. - *Eesti ajakirjanduse ajaloost VII*. Tartu lk 151-182
- R i s t i k i v i, Karl 1997. *Viimne vabadus*. Tartu:Ilmamaa
- S u i t s, Gustav 1947. Eesti pagulaslüürika. Pilk eesti raamatute kaotuse katmisele. - *Eesti Teataja* nr 12- nr 17 /Laabani osa nr 14 (19.11) /
- T a l v e, Ilmar 1990. Halli horisondi ees. Mõtteid pagulaskirjanduse teest ja tulevikust. - *Looming* nr 11, lk 1525-1535
- T a l v e, Ilmar 1998. *Kutsumata külaline*. Tartu:Ilmamaa

## Autorid

Epp ANNUS, filosoofiadoktor, TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur

Luule EPNER, Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli juhataja, professor

Kristi JÕESAAR, magistrant, Tartu Ülikooli haridusteaduskonna dekanaadi juhataja

Marin LAAK, magister eesti kirjanduse alal, Eesti Kirjandusmuuseumi teadur

Anneli MIHKELEV, magister eesti kirjanduse alal, TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur

Sirje OLESK, filoloogiakandidaat, Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur

Liina PÄRLIN, magister eesti kirjanduse alal

Rein VEIDEMANN, Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli juhataja, professor



ISSN 1406-1228  
ISBN 9985-4-0290-1