MÕTTERÄNNAKUID I

JOHANNES SEMPER

TEOSED VII

1969

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT» TALLINN

A-24819

JOHANNES SEMPER

MÕTTERÄNNAKUID

I

ARTIKLEID JA ESSEID

Tartu Riiklike Ülikooli
Raamatukogu

1969

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT» TALLINN

E
S 37

Kujundanud: Paul Reeveer

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
74927

SAATEKS

Käesolevas köites on avaldatud kronoloogilises järjekorras valik artiklitest ja esseedest kirjanduse, kunsti, teatri, muusika, filosoofia ja muude kultuuriküsimuste üle minu kirjandusliku tegevuse algusest kuni 20-ndate aastate lõpuni. Lühematest arvustustest kirjandusteoste, teatrietenduste ja kunstinäituste kohta, samuti publitsistlikku laadi sõnavõttudest päevaküsimuste kohta on toodud vaid üksikuid näiteid.

Kõigi tolle aja kriitiliste kirjutiste ajendiks oli elav huvi vaimse loomingu kõige mitmekülgsemate avalduste vastu nii meil kui mujal ning tung seda huvi õhutada ka eesti lugejaskonnas.

Tekstides on püütud vältida sisulisi muudatusi, praeguste kontseptsioonide sissetoomist omaaegsesse mõttemaailma. Mööda pole pääsetud keelelistest ja stiililistest parandustest, varasemates töödes rohkem, hilisemates vähem, on ju meie keel selle poole sajandi jooksul läbi teinud mitmesuguseid katsetusi ja reforme, täienenud, muutunud lauseehituses, õigekirjas ja paljus muus. Kärpida tuli ka silmatorkavaid lohakusi, kordumisi, venitusi, endastmõistetavusi.

Ei tahtnud päris vaikides mööda minna ka tol ajal eri raamatutena ilmunud teostest, nagu «Kalevipoja rahvaluule-motiivide analüüs» ja «André Gide'i stiili struktuur», milledest ruumipuudusel on ära toodud ainult mõned teoreetilist laadi peatükid.

Lõpuks tahaksin siinkohal tänu öelda sm. V. Kaburile, kelle algatusel ja hoolitsusel 1967. a. ilmus mu tööde täielik bibliograafia, mis tunduvalt hõlbustas selle köite koostamist, samuti sm. I. Saksale, kes mu esimese trükis avaldatud artikli läti keelest eesti keelde tõlkis.

Autor

EESTI TÄNAPÄEVA ILUKIRJANDUSE ÜLEVAADE

Võib sõrmedel loetleda neid erandlikke juhtusid, millal mõni viide eesti kirjandusele kas tõlke või märkmete näol on pääsenud üle sünnimaa piiride. See on ka arusaadav, sest eestlased kuuluvad maailmakultuuri noorimate poegade hulka; pealegi 700 aastat saksa iket ja teised rõhuvad tingimused mitte ainult ei aeglustanud kultuuri arengut, vaid surusid alla kogu initsiatiivi ka nendel, kes polnud seotud füüsilise tööga.

XIX sajandi algul tõstis esimesena pead K. J. Peterson, raputas maha ahaste traditsioonide kammitsad ning heitis pilgu oma kodumaa kehva kõrbe; kuid tema häält võeti kuulda alles nüüd, sada aastat hiljem, kui võrsuval haritlaskonnal enam ei piisa inertsest laulust perekonna rüpes, vaid kui ta pärast tutvumist Lääne-Euroopa kultuuriga võitleb nende väärtusetute, vilets ate teoste ülistamise vastu, millel pole midagi ühist püüdlustega jäävate väärtuste järele. Jah, tõtt öelda ei teagi, kas eestlastel on kas või üksainus kirjandusteos, mis seisaks ühel astmel mõne keskmisegi Lääne-Euroopa tuntud kirjaniku teosega. Siiski võib kinnitada, et viimasel ajal on märgata eesti kirjanduse tormilist õitselepuhkemist. Siingi, nagu kõigil teistel kultuurialadel, kus toimub kiire edasiarenemine, on peamiseks arenguteguriks 1905. aasta revolutsioon.

Kuigi kirjandus iseendast on minu arvates loova isiksuse püüdlemine sisemiste sügavuste poole, on siiski vaieldamatu, et ühiskondliku ja kirjandusliku arengu vahel esineb teatav seos, kui mitte otsene põhjuslikkus, siis igal juhul parallelism.

Seda fakti tõestab ka eesti kirjanduse areng. Võib kindlasti väita, et just vabadusliikumise ajal sai alguse see eesti kirjanduses, millele on võimalik läheneda

absoluutsete kunstiväärtuste mõõdupuuga. Varasemal loomingul polnud mingit väärtust, kui mitte ehk ajalooline.

Uute kirjanike esiletõus, kellele eelkäijad polnud jätnud mingeid traditsioone, oli laiemale publikule lausa mõistetamatu. Võis oodata, et neid noori kirjanikke, kes oma ajaloolise arenemise teel ei kohanud ühtegi vastast, ei ahvatle kitsad grupitendentsid, et nad lähevad kunstile otse vastu tema ehedal kujul ning loovad väga häid teoseid. Ent need lootused ei pidanud paika.

Enne revolutsiooni polnud meil haritlaskonda kui ühiskondlikku gruppi. Selle grupi kui kultuuriväärtuste kandja ja looja ühiskondlik teadlikkus tõusis ajal, millal ärkasid kõik ühiskonnakihid. Sellest ajast alates puutus enamik kasvavast intelligentsist otseselt kokku Lääne-Euroopa mõttevooludega. Lääne-Euroopa atmosfääri küllastavad individualismiideed haarasid ka meie haritlaskonda ja äratasid temas püüdu luua midagi väärtuslikku, mis kunagi ei kõdune. Niisiis leiame meie intelligentsi uue mõtte- ja tegutsemisviisi ajendeid vahetutes sidemetes Lääne-Euroopaga.

Kui haritlased on endasse vastu võtnud ja ümber töötanud Läänest omandatud väärtused, vaatavad nad enese ümber ning näevad ees otsatut tegevusvälja. Neil hakkab kahju, sest kodumaa vaesus on neile lähedasem kui võõraste rahvaste toredus. Samas segavad neid ka meelitused, sest rahval on alles nõrk kriitikameel; nad annavad ilma raskusteta välja oma töid, vaatamata nende puudustele, ja saavad kuulsaks, sest konkurente on vaid väike käputäis. Odav võimalus kergesti silma paista kannab endas suurt ohtu eesti kirjanduse edasisele saatusele, eriti kui arvestada seda tohutut eneseülistamist, mida võib näha nii mõnegi eesti modernisti juures.

Ent kõige tähtsam, mis eesti kirjanikel puudub, on oma kindel, modernismimoest rikkumata kunstnikutalent, individuaalsus. Kirjanikke, noori haritlasi on pimestanud peamiselt väline sära, Lääne-Euroopa kultuuri elegants, mitte niivõrd põhjatult sügav loominguline vaim: nad on alles külmad, sest nii põgusast kokkupuutest tõelise kirjandusega pole nende hinged

jõudnud soojeneda; pealegi puudub viljakas pinnas kaunite õite jaoks, sest rahvale on tõeline kunst veel võõras.

Nimetaksin tundemärgi, mis on praegu kirjanikele kõige iseloomulikum, nimelt lõhe tahtmiste ja püüdluste vahel ühelt poolt ning sisemise olemuse vahel teiselt poolt (kui me nende loominguprotsessis märkame inspiratsiooni, siis on see külm ja võlts, justkui autosugestioonist ajendatud). Võiks öelda, et eestlastel on rohkem kriitilist kirjandust kui iseseisvat kunstiloomingut.

Igale pisutki tähelepanuväärsele kirjandusteosele pühendatakse hulganisti asjalikku ning mitteasjalikku kriitikat — ja kõige tähelepanuväärsem töö naerdakse lõppude lõpuks välja, väärtusetut tööd aga ülistatakse üle igasuguse määra. Olen kaugel väitmast, et eestlastel on tugevad kriitilised võimed. Mitte sugugi. Kriitika peale raisatud tint kaalub üles mitte ainult kritiseeritava teose, vaid ka kriitika asjalikkuse. Selles seisab kogu tragikomöödia.

Ehkki kriitika ise puhastab teed ning on lugeva publiku suurema või väiksema arenemise tunnuseks, muutub ta ohtlikuks kogu kirjandusele, kui kirjanikud ise on kriitikud ja tendentslikud jutlustajad. Selle all kannatab ka kirjanik ise: lõhe looja tahte ning suutlikkuse vahel saab lugejale selgemini nähtavaks, see aga kõneleb kirjaniku kahjuks.

Teiselt poolt kirjanik, kes rohkem kritiseerib kui loob, kogub tänu oma autoriteedile enda ümber väikeste kriitikute ringi, kes varieerides kordavad oma õpetajat. Nii võib kriitikas kergesti juurduda isiklik maitse, mis hindab ainult teatavat kirjanikku. Meie noored kirjanikud, nagu näiteks Fr. Tuglas, kes nii palju tõotas anda kirjandusele, G. Suits, kes kogus «Elu tuli» andis luuletusi, mis igaühele imponeerivad oma tulise sisu ja uue vormiga, samuti teised, tulid kui kaunid luuletajad, kuid loominguprotsessis väsinuna siirduvad nad kriitika alale.

Kriitikaliteratuur osutab õigesti sellele, et ainsad kirjanikud, kes kirjutasid enne moodsa kirjanduse aegu ja olid sealjuures kunstniku nime väärilised, on E. Vilde ja E. Peterson. Nemad kirjutasid mõlemad realistlikus toonis, kujutades kirjanduses rahva elu.

Vildet iseloomustatakse tavaliselt kui turisti, kord on ta välismaal mingis esimese järgu restoranis, kord tööliskvartalites, kord maal talupoegade juures, et need annaksid talle ainet ajaloolise romaani jaoks, või siis ruttab ta lahendama igasugu sotsiaalseid ning religioosseid probleeme. Iga möödamineja kirju elukäigu paneb ta oma märkmikus kirja, et seda hiljem ümber töötada. Selle lendamise tõttu ühelt õielt teisele kannatab stiil (mis tal vahel on väga ilus), muutudes följetonistlikuks. Vilde teene eesti kirjanduses on see, et temast saavad alguse realism ja ajalooline romaan.

Teine realist E. Peterson ei sõida ringi, vaid jälgib rahulikult elu ja seda ümbrust, kus ta asub. Ta kujutab maainimesi, rahvavalgustajaid, kooliõpetajaid. Tema teoste vorm on selge, rahulik, läbimõeldud. Tema tõi kirjandusse sotsiaalse probleemi. See on tema peamine teene.

Sama vooluga — realismiga — liitub ka rida vähem tähelepandavaid kirjanikke, kes aeg-ajalt äratavad huvi. Nimetagem siinkohal Metsanurka ja Mändmetsa. Kuid viimasel ajal, kui enamik on hakanud huvituma moodsast kirjandusest, jäävad nad varju.

Nimetan vaid veel mõnda lüürikut, kes on rajanud teed edasisele arengule. Need on Juhan Liiv, Anna Haava ja K. E. Sööt. Praeguse lüürika eelkäijaks on E. Enno. Viimane kirjutas juba 90-ndail aastail, kuid teda ei pandud peaaegu tähele kuni 1903. a., millal temas toimub täielik murrang. Vanade, kulunud riimide asemele leiab ta uued. Ta kirjutab luuletusi vabas värsimõõdus (vers libre), loeb Baudelaire'i, Maeterlincki, teosoofe, süüvib müstilisse individualismi, milles ta siiski ei ammenda kõiki võimalusi.

Midagi uut, senikuulmatut oli nende kirjanike katsetustes, kes rühmitusid «Noor-Eesti» lipu ümber. See kirjanike rühmitus tajus midagi uut ning nõudis eeskätt kõigi vanade väärtuste ümberhindamist, rohkem tõepärasust ja südamlikkust, rohkem elurõõmu ja sügavat loomistungi, rohkem euroopalikkust, ent koos sellega ka täielikumat eesti keele oskust ja eesti elu tingimuste tundmist. «Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks!» — see on loosung, mis kostis 1905. a. esimeses «Noor-Eesti» albumis. Üritus edenes hästi.

Esimesel «Noor-Eesti» albumil polnud kindlat ilmet, ehkki üks ja teine teos äratas tõotusi. Kahe aasta pärast ilmus teine «Noor-Eesti» album, mis tõmbas endale suuremat tähelepanu. Oma värskusega, keele ilu ja kaunikõlalisusega ning põhilise mõtte ähmasusega kutsus välja üldise hämmastuse Fr. Mihkelsoni jutustus «Jumala saar», mis on kirjutatud Maeterlincki mõjul. Kuid ka selles albumis oli veel vähe selgust ning kindlust. Siin oli rohkem tulevikutõotust.

Lausa sündmuseks meie kehvas kirjanduselus oli läinud aastal kolmanda «Noor-Eesti» albumi ilmumine. Siin pole enam kaost kunstivaadetes, pole ka erinevaid voole: ilmnevad, formeeruvad need soovid ja lootused, mis peitusid eos juba esimestes albumites, ja nimelt: kunst kui niisugune peab olema vaba, see peab olema rahva kultuurielu iseseisev printsiip, millel on oma eripärased perspektiivid ning suured ülesanded. See idee ühendab kirjanikke, ent samas ka lahutab, sest ta annab igale kirjanikule võimaluse minna omaenese teed, valgustada elu oma individuaalse maailmavaatega.

Süžee uudsusega ja vormi plastilisusega kutsusid esile elavaid arutlusi selles albumis äratrükitud J. Randvere fragmendid pealkirja all «Ruth». Ruth on naine, keda autor imetleb kui oma unistuste ideaalkuju. Prantsuse mõjudel loodud fragmentide haruldasele plastilisusele on raske leida midagi sarnast, ent need on aetud võimalikult kirjuks võõrsõnadega. Teose tehnika meenutab väga Huysmansi «À rebours'i» («Vastupidi»).

Samas leiame terve rea prantsuse lüürikuid kaunis tõlkes (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud jt.).

Suurema osa albumist võtavad enda alla kriitilised palad. Neist on kõige põhjalikum Fr. Tuglase kriitika E. Vilde ja E. Petersoni kohta, millel pole sarnast eesti kirjanduses. B. Linde artikkel, mis on täis tsitaate jutumärkides ja ilma jutumärkideta, pretendeerib teaduslik-filosoofilistele väärtustele (J. Aavik iseloomustab artiklit, arvatavasti eksikombel, kui gnoseoloogilist traktaati, mis on täis tsitaate võõrkeeltest ja milles on silmapaistvat erudeeritust), ent see pole midagi muud kui kirjatükk, milles autor on (mõnikord sõna-sõnalt,

ilma jutumärkideta) ümber jutustanud Ivanov-Razumniku teose «Elu mõttest» teoreetilist osa ja — mõned leheküljed Weiningerist.

Sellega tahan ma alla kriipsutada «uuele» iseloomulikku omadust, nimelt modernismi, mis kergesti paljastab selle uue sisemist küündimatust.

«Noor-Eesti» kolmele albumile osutades näen ma nendes teatavas mõttes tähiseid, mis näitavad teid eesti kunstis, näen üksikute jõudude kohtumispaika, kes, mõnda aega koos töötanud, võivad liitudes jõuda mõõtmatute kaugusteni.

*

Nüüd iseloomustaksin lühidalt ülalnimetatud noor-eestlaste rühmituse silmapaistvamaid esindajaid.

Tegutsemisajalt on selles rühmituses kõige vanem G. Suits, kes, nagu mainitud, andis välja oma luuletuskogu pealkirjaga «Elu tuli», milles sõnade tuli ja elavoptimistlik sisu, igast reast õhkuv energia ja noorus-likkus olid surmaotsuseks pessimismile ning väsimusele. Erilist tähelepanu väärivad etüüdid «Sihid ja vaated», sest nendes kui ka ei lahendata, siis vähemalt arutatakse kirjanduse ja sotsioloogia probleeme. Ent Suits, kes varem kõndis noorte eesotsas, on aja jooksul üha enam ja enam väsinud; luuletustel, mis ilmuvad harva, pole enam selle sisemise jõu pitserit, vaid need on ennem juhuluuletused (nn. Gelegenheitsgedichte).

Viimasel ajal progresseerub, kuid ei tööta just eriti palju Fr. Tuglas (Mihkelson). Kirjanikutee algul huvitasid teda sotsiaalsed teemad; ta oli igasuguste müstikute ja dekadentide vastane.

Kuid hiljem — siin võib tõmmata huvitava paralleeli ühiskondliku reaktsiooni ja tema teoste vahel — innustus ta psühholoogilistest, seksuaalsetest teemadest. Ei või öelda, et ta neis oma sfäärides oleks vähe võimekas: tema «Suveöö armastus» novellikogus «Kahekesi» on kristalliseerunud kunst. Samas kogus eskiisis «Midia», iseendast tühises ning lõpetamatus, kujutab autor eredalt mehe ja naise ürgset olemust.

Mis puutub võõrrahvaste mõjustustesse Tuglase kunstis, siis võiks nimetada Ola Hanssonit, Przybyszewskit, Maeterlincki ja E. Poe'd.

Väärib imetlust Tuglase võime ühendada sõnu laulvaks proosaks; tema meloodilises stiilis sädelevad kõik eesti keele kasutamata musikaalsuse imepärased nüansid.

Viimast sobib öelda ka V. Grünthali kohta, kes on andnud rahvale küll ainult ühe luuletuskogu. Selle autori sügavalt tunnetatud, kunstiliselt läbielatud värsid on siiski raskesti loetavad, sest tema keel kubiseb tundmatuist sõnadest, mida leidub üksikuis eesti murretes ja mida ta kasutab lauseehituses ainuüksi temale omasel viisil.

Grünthali lüürikale on avaldanud mõju Verlaine, Carducci ja teised romantilise kooli lüürikud. Mõned luuletused meenutavad tugevasti tema õpetajate töid (näiteks «Sügiselaul» on väga sarnane Verlaine'i «Sügisviiulitega» («Les violons d'automne»)).

Kui Tuglas ja Grünthal on lüürilised hinged, keda kütkestab keeleomaduste võlu, siis Tammsaaret huvitab rohkem elu plastiline sisu kui keele kõlarikkus. Seepärast on tema teoste stiil küllaltki kuiv ja kahvatu. Tammsaare kirjutas juba ammu realistlikus stiilis à la Peterson ja Vilde. Seevastu tema viimased tööd — «Pikad sammud» ja «Noored hinged» — avastavad hoopis uusi radu eesti kirjanduses, ja nimelt psühholoogilise romaani à la Bourget. Nimetatud teoste süžeeks on mehe ja naise (haritlaste) psühholoogilised vahekorrad. Kohati astub autor väga lähedale Schnitzleri meetodile. Tammsaare ei kirjelda elu-olu, milles tema kangelased tegutsevad, vaid võtab viimaseid kui psühholoogilisi tervikuid, keda juhivad oma sisemised seadused. Nende tegelaste eraldatus elust, sõnatu ihalemine ja teoste kuiv keel jätavad ebaküpse, kahvatult uduse mulje.

Tammsaare teeneks jääb uue süžee ja uue, psühholoogilise romaani stiili leidmine.

Sellised on esimesel pilgul vaadates üksteisest erinevad kirjanduslikud profiilid: noor romantik Tuglas, kes toitub erootiliste taimede mahlast; melanhoolne loodusevaatleja Grünthal, kes avas meie keelele avarad tulevikuhorisondid; realist ja pinnaline psühholoog Tammsaare, kes otsib elus kahvatuid individuaalsusi; plastilistes, ütleksin koguni, oma fantaasia matemaati-

listes lossides elav Randvere; kõik nad — vaatamata silmatorkavaile erinevustele tundeelamustes, vaatamata välise vormi erinevusele — on sarnased ühes mõttes: peenenenud kultuur, otsene kokkupuude teiste rahvaste kultuurivaradega tõrjub välja nende kunstist oma rahva eripärased kirjanduslikud traditsioonid: Lääne-Euroopa kultuuri mõjul kasvanud sisemine maailm individualiseerub; nende hinged lendavad järele uuele «sinilinnule», uute, igaveste väärtuste sümbolite järele.

Eesti uuem kirjandus ei ole eelnenud kirjandusliku arengu jätk, nagu me täheldame teistes maades, kus kogu kirjanduslik areng on justkui orgaaniline tervik, nii et iga kirjanduslik nähtus on üks lüli üldises ketis. Meil nii ei ole.

Eelneval eesti kirjandusel on ainult ajalooline tähtsus; ta pole oma järeltulijaile jätnud mingit pärandit. Rahvusliku kunsti allika asemel näeme nüüd moodsa eesti kirjanduse seost maailmakirjanduse ja tema arenguga, ning just see annab lootust tulevikuks.

Kui me praeguses kirjanduses näeme ka liigset moderniseerimist, siis mõistame seda kui kapriisi, mis on sündinud valitsevast kaosest, — ning mõistame selle hukka.

Eesti kultuur on veel noor. Eesti kirjandus magab alles kätkis. Kuid meile annavad jõudu tulevikulootused. Annab lootust eesti keel, mis üha rohkem ja rohkem edasi areneb. Annab lootust haridus, mis areneb nii sügavuti kui ka laiuti. Annab lootust rahvas, kes üha rohkem hakkab mõistma kunsti suurt väärtust.

1910

*

A. SKRJABIN

Sajandeid läbi püsivad küsimused, probleemid, mis inimesi huvitavad. Hingelised heitlused, kurbused, rõõmud, ihad ja igatsused on nii rasked lademed, et neid aastatuhandedki ei jaksa paigast kangutada.

Sellelt vaevalt muutuvalt pinnaselt võrsub mitmeharuline lill, kunst, alati uute õitega. Kunst muutub, kunst areneb. Iga ajajärk nõuab oma kunsti. Me maitseme vahetumalt Verhaerenit kui Boileau'd, Shaw'd meelsamini kui Byronit, van Goghi lähemalt kui suurt meistrit Rembrandti. Skrjabini paatos haarab meid rohkem kui Beethoveni oma.

Mis otsimisi praegu igas kunstivallas! Milliste pöörasusteni kardetakse neid minevat! Mäherdust värvikisa kuuldakse maalidelt! Millised dissonantsid, mis moodne helilooja pakub! Ja luule alal: kas maksab nimetada kõiki neid kirjanduslikke nähtusi, neid palavikulisi otsimisi, millest põlgliku õlakehitusega mööda minnakse, rahustavaks ettekäändeks arvamine, et see kõik on ainult «väikekodanlase jahmatamiseks».

Uute väljenduste otsimine kõigil kunstialadel ühendab kunstnikke ja annab praegusele kunstile kindla ilme.

Kui nüüdse inimese hingeelus esinevad samad tundmused, mis sajandeid tagasi, siis on nende vorm siiski muutunud. Kiirem liikumine, kärsitus, närvid rafineerivad hinge kohmakust, puhastavad seda tardumuse roostest, teevad õrnuse hellemaks, annavad robustsele jõuavaldusele, traagilisusele peenema ilme.

Eneseväljenduse tung pole kunagi nii pingeline olnud kui praegusel ajal. Samuti pole varem nii teravalt tuntud, et kõike ei saa kunstis väljendada. Siit iroonia vormi võimetuse üle, siit halastamatu vormi

vägistamine ja ühtlasi vabastamine. Värvid vabastatakse esemete orjusest, joontele antakse iseelamise õigus, sõnad vabastatakse mõistete surnud massist, neile antakse kõlaline lennuvõim, muusika jääb ainult sisemise tundeelu vahetuks tõlgitsejaks.

Ses suunas areneb praegune otsimine. Siin on peidus ka tuleviku kunsti eod. Seda lähemal tunduvad üksikud geniaalsed loojad, kes oma revolutsioonilise käega halastamatult lõhuvad takistusi, mis nende vaimule päitseteks tahavad olla. Traagilised kangelased, keda omal ajal ei taheta tunnustada ja keda siis, kui seda juba kõik teevad, omaks tembeldatakse.

Need mõtted tulevad pähe, kui A. Skrjabini surm meelde tuleb. Patenteeritud muusikud kahetsevad, et niisugune talent kui Skrjabin vale teed olevat läinud. Teised katsuvad ta julgeid samme sellega vabandada, et ta oli alles noor ega osanud ennast veel leida.

Tundlikumad kriitikud aga panid tema talendi arenemist teraselt tähele juba alates tema esimestest teostest, seda enam jälgisid nad tema viimast arenemisjärku, kus ta oma vanad käsulauad puruks pildus.

Skrjabin oli peamiselt pianist ja valdav enamik ta teostest on kirjutatud klaverile. Ja need on, maha arvatud ta kümme sonaati, lühikesed kokkusurutud etüüdid, poeemid, prelüüdid, masurkad. Keegi ei ole nii palju muusikalist sisu pakkunud ühel leheküljel kui tema oma «Ihaga», «Saatanliku poeemiga», «Süngete leekidega», «Tiivustatud poeemiga», «Nüanssidega», «Tantsitud kallistusega», «Kirega», «Irooniaga». Pealkiri pole programm, vaid ainult lähtekoht, kust helidele hoogu võtta. Vaimustus viib kunstniku kas õrnadele, nüanssidest koosnevaile, hapraile, põgenevaile meeleoludele, mis valuni peenendatud, või tõuseb raksatavaiks, mässulisteks laineteks, täis kriiskavaid, meeletuseni kisendavaid helisid.

Ise mängis Skrjabin neid hellusi kinnisilmi. Kui Debussy õrnused värisema pani oma meisterliku orkestratsiooniga, siis võis Skrjabin juba ainuüksi klaverilt kõik häälitsused ja mahedused välja nõiduda, kõik lüürilised hellused, mille taga tundus pingul kirge. Just k i r g e, tumedat ja sünget, tunneb ta teostes, kas kokkusurutuna ning äärmist mahedust hõljutavana või

siis lahtipääsenuna, ohjeldamatuna, metsikult üle hingeväljade sööstvana. Ja ikka valitsevad ta teostes kontrastid, mis aimu annavad ta hinge totaalsusest ja geniaalsusest. Kord valusalt hellad, paitavad meeleolud, kord esilepaiskunud, närviliselt uhkav jõulaine, must ja kohutav nagu kosk.

Ei ole ime, kui see helilooja liiga kitsad leidis olevat raamid, mida talle konservatoorium oli pakkunud. Juba esimestes teostes on Skrjabinil oma ütlemisviis, mis küll meelde tuletab Chopini, aga millel on siiski individuaalne läige, skrjabinlik meloodia, temale omased harmoniseerimisvõtted, akordide järjestus ja rütmiline ehitus. Juba kolmandas sonaadis on ta puhastunud võõraist mõjudest ja neljanda sonaadiga algab tal uus ajajärk, kus tundemuusikale juurde tuleb teadlik idee, kunsti loovuse mõte, mis inimest peab argipäevast vabastama. Siit algab ta müstilis-filosoofiline tee, mida mööda ta pärastistes teostes liigub. Ta püüab muusikat lähendada maagiale, nii sümfoonilises poeemis «Ekstaas» kui ka viiendas sonaadis, mille epigraafis seisab: «Elule kutsun teid, varjatud püüded! Teie, loova vaimu tumedaisse sügavustesse uppunud, teie, arad elueod, teile toon ma ülima julguse!»

Kuuenda sonaadiga alustab ta oma viimast ajajärku, kus ta ringutavale paatosele ja müstilise loovuse ideele lisandub senise vormi lõhkumine. Seda tõelise muusikalise revolutsiooni järku olid ette valmistanud Debussy, Ravel, Schönberg. Endised austajad pettuvad temas ja pöörduvad tema juurest tagasi oma vaiksetesse sadamatesse, kust nad kogemata olid väljunud. Algab seniste vormide avardamine. Ta ehitab oma gamma üles loomuliku gamma ülemtoonidest ning julgeb sellest tuletatud kvartakordid tunnistada konsoneerivaks!

Veidi veel edasi ja olemegi atonaalsuse juures. Astume valdkonda, kus võimalused on nii mitmevärvilised ja ahvatlevad. Viimastes teostes ta ei tarvita enam noodivõtmeid.

Alates kuuendast sonaadist on Skrjabini muusika nagu hiiglavõitlus tumedate jõudude vastu, mis kisuvad kaasa tantsima pöörast, painajalikku tantsu. Joovastus ja eksalteeritus hoovab üle isiku piiride ja otsib

ühendust kosmosega, kobab ringi tundmatuis labürintides, kus varitseb katastroofide oht. Kuid viimane sonaat näitab, et kunstnik traagilistest heitlustest võitjana välja tuleb.

Kes võis aimata, et see suur kunstnik tühise juhuse tõttu just nüüd pidi elust lahkuma, kui ta seljataha oli jätnud kriisi ning välja jõudnud selgele, päikesepaistelisele rannale, nüüd, kus ta ennast pühendas muusikalise koreodraama «Müsteeriumi» loomisele, millest ta oli kaua unistanud. Sellest «Müsteeriumist» on käsikirjas säilinud ainult proloog «Eeltegevus», mis andvat aimu uute perspektiivide võimalusest muusikas.

1915

HENRI BERGSONI MÕTTERADADEL

Ühes oma töös («L'intuition philosophique») ütleb H. Bergson, et igal filosoofil on olemas üks intuitsiooni teel saadud keskne mõte, üks lihtne idee, mis punase niidina kõigist ta töödest läbi läheb ja kord ühe, kord teise kuju võtab. Tarvitseb see keskne mõte üles otsida ja käes ongi lähtekoht, kust kerge vaevaga pääseb filosoofi kogu ideedemaailma. See keskne mõte ei pruugi olla kuigi keeruline. Tihti just ümberpöördult. Bergsonil on selleks puhta aja, muutumise, kestmise mõte.

Aja, kestmise ehk vältamise mõiste on vaja puhastada igasugustest lisandustest, siis jõuame mõisteni, mis muudab kogu maailmatunnetuse. See puhastamine pole aga kerge. Oleme nimelt harjunud aega ette kujutama kui jagatavat, kuid see omadus pole aja, vaid ruumi oma. Ainult ruum on jagatav, numbriteks lahutatav ja liidetav, puhast aega aga ei saa jagada. See väide paistab algul imelikuna, sest on ju olemas tunnid, minutid, sekundid, ühesõnaga aja jaod. Kuid see kujutelm on petlik. Tegelikult pole see muud kui ruumi mõiste rakendamine aja suhtes. Ruumi mõiste on see, mis inimest aitab mateeriast võitu saada. Teadus tegeleb asjadega, mida kujutleme paigalseisvatena ja mida saame jagada ja mõõta. Ka filosoofia on seni sama rada käinud mis teaduski, opereerides mõistetega, mis on kindlate piirjoontega ja selged. Bergson näitab filosoofiale võimaluse senistest kategooriatest kõrvale kääduda ja pöörduda teisele teele, võttes aluseks liikuvuse, vältavuse, muutuvuse.

Mis on aga p u h a s aeg, kestmine? Pigistame silmad kinni ja katsume süveneda teadvuse pidevasse muutumisse. Me tunneme, et aeg liigub meis edasi, ja seda pidevalt, hetkekski paigal püsimata. Puhtal ajal, vältamisel pole osi, need on kadunud, ühte sulanud, üks-

teisest läbi tunginud. Me ei tee siin vahet mineviku, oleviku ja tuleviku vahel. Tunneme ainult aja pidevat, katkestamatut voolu eneses. Tegemist on ainult mingi kvaliteediga, mitte kvantiteediga. Niipea aga, kui me ajale lisame ruumi mõiste, ei tunne me enam puhast aega, vaid ruumistatud aega, mida võib jagada, katkestada, mille üksikuid lõike saab üksteisega kõrvutada, võrrelda, mõõta. Sel juhul võime aega käsitada ka mineviku, oleviku ja tulevikuna.

Tõmmake sõrmega mööda lauda. Te tunnete, kuidas sõrm ruumis liigub üht joont mööda. Kuid võib tunda seejuures ka teisiti, ainult vältust, aega, mil sõrme ots tunneb vaid mingeid kvalitatiivseid muutusi. Vältavus, puhas aeg ongi kvalitatiivne mitmekesisus, mis erineb arvust. Kujutlege inimest, kel puudub ruumitunne. Liikudes ei oleks tal aimu ruumist, millest ta läbi läheb, küll tunneks ta aga omadusi, mis alatasa muutuksid ja erineksid. Võiks näitena tuua veel pideva lauluviisi. Helid tungivad katkestamatult üksteisest läbi, vahelduvad pidevalt. Me tunneme ainult kvalitatiivset muutumist ja vältamist.

Puhta aja mõistega on tihedasti seotud liikumise, m u u t u m i s e mõiste. Ka seda segatakse tavaliselt ruumi mõistega. Sest kui ma ütlen, ta läks kodust jõe äärde, siis mõtlen pigemini maad, mis tal tuli minna, kui sisemist aega, mida ta selleks tarvitas. Puhas liikumine pole aga ruumiline mõiste, vaid selle esimeseks tunnuseks on nagu ajalgi absoluutne jagunematus. Mu käsi liigub A punktist B punkti ja see liikumine on pidev ja lihtne. Vahepeal võiks käsi peatuda kuskil C punktis, aga siis oleks liikumine A-st C-ni teine liikumistervik. Vahemaad A-st B-ni võin ma jagada ükskõik kui mitmesse jakku, kuid see ei tähendaks liikumise enda jaotamist, sest igas pisemas jaos oleks tegemist ikkagi liikumisega. Peatumine siin või seal punktis tähendab seda, et liikumine on lõppenud. Et liikumist saab lõpmatult jagada, see on elus tarvilik illusioon. Tegelikult aga on jagamisel tegemist liikumatusega. Mida sarnasemalt ruumile me liikumist ette kujutame, seda arusaadavam on ta meile. Kuid reaalsus on ikkagi liikumises, mitte aga paigalseisus.

Kui kaks rongi teineteise kõrval ühesuguse kiiru-

sega liiguvad, siis näivad nad seisvat. See ongi «liikumatus». Liikumatust peab inimene reaalsuseks, liikumist juurdelisatuks. Kui aga praktilise elu sfäärist pöörduda nende andmete juurde, mis meie hingesügavuses peituvad, siis tuleme vastupidisele otsusele. Kui objekt ja subjekt liiguvad niisugustes tingimustes, et on võimalik objekti peale mõjuda, siis võib objekti vaadelda kui liikumatut eset. Tegevusele on kasulik, et asi, millega me tegeleme, ei muutuks. Inimese mõisted ongi nõnda sisse seatud. Reaalsuses aga muutub käsiteldav asi igal silmapilgul.

Liikumine ei eelda liikuvat eset. Lauluviisi tunneme pidevalt liikuvat. Kuuldemeel ei vaja ruumi nagu nägemine. Nägelikult me saame lauluviisi küll osadeks jagada kujuteldaval noodipaberil kõrvuseisvate nootidena või siis klaveril mängituna, see tähendab ruumiliselt. Kui aga seejuures ruumilistest mõistetest loobume, on meil tegemist puhta muutuvusega, mis pole seotud esemetega.

Inimesel on välja kujunenud tarve eset käsitada mitte ta muutuvuse seisukohast, vaid liikumatuna. Nii on lugu ka tundmustega, mida me sõnade abil püüame fikseerida, s. o. liikumatuks teha. Siit siis tuleb, et sageli segatakse tundmuse läbielamine, mis on pidev saamine (devenir), tema välise märgiga, näiteks sõnadega, mis teda peavad väljendama. Keele mõju läbielamise tarretamisele on suurem arvatavast. «Valides kõige liikumatuma üldise, järelikult kõige isikutuma osa, surub teravalt piiritletud, alati pinnaline sõna alla või vähemalt varjab üldinimlikes elamustes ära meie isikliku teadvuse peened ja tabamatud elamused.» Tundmus pole liikumatu, vaid alatasa pidevalt voolav liikumine. Kuid seda analüüsima hakates kaob elamus ise, tema asemele astub rida üksteise kõrval seisvaid, liikumatuid hingeolekuid, mis on kaotanud oma kõige olulisema, isikliku ja kordumatu tuuma. Järele jääb üldine, see, mis sisaldab kõigile tuttavaid tunnuseid. Kirjanik võib heal juhul sugereerida nende hingeolekute kirjeldamisega umbkaudselt selle või sellele lähedase elamuse kordamist.

Mõtted on mitmesuguses vahekorras meie isikliku eluga. Paljud neist ujuvad meie teadvuse pinnal, nagu

lehed tiigi veel. Neis leiame alati midagi liikumatut, midagi väljaspool meie sisemaailma alalist voolamist. Need on mõtted, mis saadakse valminult ja mida me vastu võtame assimileerimata oma isikuga. Kuid mida sügavamale me oma minasse laskume, seda voolavamaks muutub mõte, seda raskem on seda väljendada. Adekvaatselt võib sõnades väljendada ainult neid ideid, mis meie olemust vähem puudutavad, milles on kõige rohkem üldist ja kõige vähem isikulist.

Kõik, mis paigal seisab, olgu see asi või olgu see sõna, on ainult märk, sümbol sellest reaalsusest, mis on alatasa liikuv. Goethe ütleb oma «Fausti» lõpus: kõik ajalik on ainult võrdkuju. Tuleme vastupidisele otsusele: kõik möödumatu, püsiv on võrdkuju. Tõeline elu on alaline voolamine, alaline liikumine.

Kui ma ütlen: «Mööda maanteed sõitis keegi», siis on see lause esiteks kõlaline üksus, teatav s õ n a d e kogu, millest aru saab ainult see, kes eesti keelt oskab, teiseks on siin tegemist m õ i s t e t e reaga, mille taga kolmandaks kujutleme mingit protsessi või fakti reaalsuses, mis on selle ütluse a l u s e k s.

Sõnad, mõisted ja alus pole üksteisega kindlas vahekorras. Üht mõistet võib väljendada mitmete erinevate sõnadega. Samuti võib üks alus mitmesuguseid mõisteid ja kujusid tekitada. Näiteks: «Tolmusel maanteel sõitis vanker», «vaata, sõiduauto», «võib palav olla päikese käes sõites» jne. Edasi, üks mõiste võib põhjust anda mitmesugustele kujutelmadele ja alustele. «Keegi» all võib mõista meest, naist, last jne. Veel kaugem on vastavus aluse ja sõnakõla vahel. Pole õige väide, nagu oleks alati sõna olemas, kus on olemas selge mõiste. Schleiermacheri järgi on aga «mõtlemine ja rääkimine nii ühtne, et seda saab jaotada ainult välimiseks ja sisemiseks, jah, sisemiseltki on iga mõte juba sõna». Ehk nagu ütleb K. Leetberg: «Oma mõeldud mõtte ütlemiseks leiame ikka sõna, sest meie mõtleme juba sõnadega» («Eesti Kirjandus», 1913).

Küll on läbielamine ühtne, s. o. läbielamise momendil ei ole vahet läbielatava objekti ja minu vahel. Alles järelemõtlemine ja üldse mõtlemine lahutab mind ja asja, eraldab subjekti objektist. Aeg vältab muidugi ka siis edasi, kui ma ajast mõtlen, s. o. kui ma aja

kui sellise mõtteobjektiks teen. Igal hetkel elame ju edasi, elame liikuvas reaalsuses.

Tuleb vahet teha kahesuguse aluse vahel. Kui ma ütlen, et mööda maanteed keegi sõitis, siis on selle ütluse aluseks esiteks mingi ühtne protsess reaalsuses, teiseks aga juba meis mõtteks organiseeritud elamus. Esimest alust ei saa me vahetult sõnadesse panna, sest niipea kui katsume seda teha, on ajas pidevalt kulgev protsess meie mõtlemise piirkonda toodud, mis nähtule oma vormid peale paneb. See, mis lubab mõistetevälist alust mõisteteks fikseerida, on meie mälu. Ta võimaldab läbielatu kordamist teisel plaanil, tõstes selle aja voolamisest välja. Ta teeb olnu staatiliseks, lubab seda jaotada, sellest väljalõikeid teha, üldistada. Enda ees metsa nähes tean ma, et selles on kased, lepad, pajud, et igaühel neist on oksad, okstel lehed, et murul liiguvad putukad, õhus tiirlevad kärbsed ja sääsed, et linnud seal häälitsevad jne., aga kui palju me tegelikult näeme sellest kihavast elust? See, mida me tajume, on ainult osa sellest kõigest. Kui silm kõike ühevõrra näeks, kui kõrv kõike ühevõrra kuuleks, kauget ja lähedast, väikest ja suurt, siis poleks meile neid tarvis. Nad muutuvad meile kasulikuks alles siis, kui nad üht asja teisest eraldavad. Intellekt on sedasama teed arenenud, olles teadvuse piiramine ja tihendus. Mõistus näeb alalises muutuvuses ja liikuvuses kõigepealt neid momente, mille kaudu ta saab asjadele reageerida. Ta on sama laadi vahend eluvõitluses, nagu on ämblikul ila, millega ta endale võrku koob.

Läbielatavale reaalsusele on vähe tähelepanu pööratud ja seepärast on tekkinud otsimised, mis tahaksid tabada «asja iseeneses». On asjata katse ja väär tee mõistete kaudu absoluudini jõuda. Seda võib saavutada ainult i n t u i t s i o o n i kaudu. Intuitsioon pole midagi salapärast või müstilist, vaid võime, mis igaühel on olemas. Bergsoni järgi on «intuitsioon intellektuaalne sissetundmine ehk sümpaatia, mille abil me asja sisusse tungime, et ühte sulada sellega, mis seal on ainulist ja seega väljendamatut». Nii nagu puhas aeg, puhas vältamine iseenesest jagunematu on, nii ei tunne jagusid ka intuitsioon. Nagu mõistus on inimese võime mõista kõike ruumilist ja liikumatut, nii

on intuitsioon meie võime tabada liikuvust ja vältavust. Kui mõistus võib joone jagada tuhandeteks osadeks, siis vaatleb intuitsioon joont lihtsa jagamatu tervikuna. Selliseid antinoomiaid mõistuse ja intuitsiooni vahel võime leida terve rea: sümbol ja absoluut, rida üldmõisteid ja lõpmatu täius, olekud, asendid ja kulgemine ajas jne.

Luuletust lugedes võin ma seda läbi elada lihtsa tervikuna, kus sõnad kaovad läbielamisse. Niipea aga, kui ma sama luuletuse juurde tulen diskursiivse mõtlemisega, kui hakkan seda analüüsima, läbielatut üksikelementideks lahutama, seisab mu ees lihtsa terviku asemel keeruline skeem, seda keerulisem, mida üksikasjalisemalt ma ta kallale tahan asuda. Jõuan lõpuks üksikute sõnade juurde, aga kui ma neid üksteise kõrvale sean ja nõnda üksteisest eraldatuna vaatlen, on luuletuse hing kadunud. On tarvis luuletusele sisse tunda, siis alles tunduvad üksikud sõnad, tähedki tarvilikena. Sümbolitest reaalsuseni jõuda saame ainult intuitsiooni teel.

Bergson loob intuitsiooni alusel oma metafüüsika. Ta kirjutab: «Kas metafüüsika on ainult mõistete mäng või on ta tõsine vaimutöö? Kui ta on teadus ja mitte ainult vaimugümnastika, siis peab ta väljuma mõistete piirkonnast ja jõudma intuitsiooni juurde. Muidugi on mõisted talle vajalikud, sest kõik teised teadused töötavad kõige sagedamini mõistete varal ja metafüüsika ei saa läbi ilma teiste teadusteta. Kuid ta jõuab oma õigesse sfääri alles siis, kui ta mõistest kaugemale läheb, või vähemalt vabaneb tarretanud, valminud mõistetest, et luua niisuguseid mõisteid, mis tavaliselt tarvitatavaist mõisteist hoopis erinevad, nimelt painduvaid, peaaegu voolavaid kujutelmi, mida kergesti saab valada intuitsiooni tabamatuisse vormidesse.»

Niisugune metafüüsika pole tardunud süsteem, aga seda ei või ka teaduslikuks distsipliiniks lugeda. See on õpetus, mis juhib väärtusi otsima mitte vormist, vaid elust, see on juhatus reaalsust ja absoluuti otsida selles, mis me läbi elame, niisiis risti vastand platonismile, mis absoluudi asetab ideede maailma.

1915

ÜKS ARVUSTUSKATSE

(V. Ridala «Kauged rannad»)

Luuletusi, nagu üldse ilukirjandust, on arvustatud kahte viisi. Kõigepealt subjektiivsest lähtekohast. Arvustaja avaldab mõtteid, mis tal teost lugedes on tekkinud, annab edasi isikliku mulje, mis teistel võib hoopis erinev olla. Ta ei pretendeeri sellele, et ta arvamist ainuõigeks peetaks. Selline teosest saadud muljete edasiandmine on täiesti õigustatud, eriti luuletuste puhul, kus ju lugeja tunded kõige rohkem kaasa kõnelevad. Arvustaja valetaks, kui ta teisiti räägiks. Kuid samas peab ta piirduma ikkagi üldiste muljetega, mis luuletustest saadud. Luuletuse maitsmine oleneb väga suurel määral pisidetailidest: mõni sõna, mõni kujukas võrdlus, mõni kõlaline kombinatsioon võib oma mõju üle kogu luuletuse levitada. Aga ka lugeja meeleolu, kogu ta hingeline kompleks võib mõõduandvaks saada. Mida sugulasem on lugeja ja autori hing, seda rohkem võidakse luuletusest välja lugeda. Ja ümberpöördult, see, kelle huviring on kaugel luuletaja omast, ei leia vahest värssidest midagi.

Teine vaatlusviis on objektiivne. See ei rajane üksiku isiku subjektiivsel maitsel, vaid tahab lähtuda kriteeriumidest, mis on kõigile maksvad. Kuid millised need on?

Kõigepealt võiks siin nimetada ajaloolist traditsiooni, mis sajandite kestel väärtuslikud tööd teistest on eraldanud ja mõned printsiibid hindamisel endastmõistetavaks fikseerinud. Nii oli klassikaline sonett kindlakujuliseks tardunud ja kõrvalekaldumised selle struktuurist loeti maitsetuks. Kuid kõige puhtam vorm võib aja jooksul muutuda, tarvitseb ainult mõnel tugeval luuletajal sellest edukalt kõrvale kalduda — ja klassikaliste vormide ainuväärtus ongi kõigutatud.

Kus on see objektiivne kriteerium, mis oleks üldmaksev? Kas riimi puhtus, rütmi ja meetrumi kindlus luuletuses? Kuid kes saaks kindlustada, et kord mõni luuletaja ei tule, kes kõik senised kanoonilised reeglid üle parda heidab?

Võiks ju ühe objektiivse kriteeriumi üles seada, väites, väärt on see kunstiteos, mille kohta võib öelda, et selles on loov energia üle saanud eesolnud tõketest, et luuletaja valitseb nii sisu kui vormi. Aga see kriteerium on ebamäärane.

Näilikult objektiivse arvustuse hulka kuuluvad ka katsed hinnata luuletust ta moraalse väärtuse järgi. On luuletuse tendents ja moraal hea, on ka luuletus hea. Ent sellega minnakse mööda luuletuse olemusest.

On olemas veel kolmas tee, kus ühtivad mõlemad käsitusviisid, nii subjektiivne kui objektiivne.

Luuletus luuakse eeskätt esteetiliseks maitsmiseks. Tähtis on luuletuse vahetu mõju, tundmuste, mõtete, tahte liikvelepanek. Et läbielamise kompleksi eri isikute juures moodustavad erinevad momendid, siis on maitsete lahkuminek luuletuse lugemisel loomulik. Ühele meeldivad vemmalvärsid, teisele komplitseeritum, nõudlikum värss. Mõlemad saavad enda jaoks üles seada nõuded, mille puhul nad luuletusest esteetilist rahuldust tunnevad. Kummalgi on selleks autonoomne õigus, sest tundmused on absoluutsed, nad ei saa teisiti olla, kui nad on.

Et edasi anda luuletuskogust saadud muljet mitte uduste lausetega, vaid objektiivsetest andmetest lähtudes, pean kõigepealt üles otsima oma esteetilise maitsmise elemendid ja nende põhjal üles seadma enda jaoks objektiivsed kriteeriumid. Neil on siis minu kohta normatiivne väärtus.

Kui luuletus m u l l e väärtuslikuna tunduks, peaks selles tundmus ja idee nähtamatult ühte sulama, luuletaja sisemine meeleolu avalduma luuletuse musikaalsuses, luuletus peaks olema kujundirikas ja lõpuks filosoofiline sümbol, viibe kuhugi kõrgema poole. Mida enam need nõuded on täidetud, seda väärtuslikuma tunnen ma luuletuse olevat, seda suuremat esteetilist naudingut ta pakub. Mida harmoonilisemalt need üksikud elemendid ühte sulavad, seda kõrgemaks pean ma luu-

letust. Jätan siin kõrvale mõned teised nõuded, nagu stiiliühtsuse või uudsuse, mis on endastmõistetavad.

Need objektiivsed kriteeriumid kehtivad minu enda kohta, aga ka teised, kes tunnevad, et just need elemendid nende esteetilist maitsmist tõstavad, peavad need omaks võtma.

Sellele n.-ö. metodoloogilisele sissejuhatusele, mis sellepärast nii pikk saanud, et seda pole seni õieti käsitletudki, tuleb lisada, et eelpool mainitud väärtuse kriteeriumid on saadud oma esteetilise maitsmise intensiivsust tähele pannes mitmesuguste luuletuste juures, seega induktiivselt.

*

Sellelt vaatekohalt läheneme nüüd Ridala luuletustele. Kõigepealt t u n d m u s e j a i d e e ü h t e s u l a m i s e küsimus. Peab ütlema, et Ridalat karakteriseerib intellektuaalsus, seotud tundmuste tagasihoidlikkusega. Juba tema esimeses luuletuskogus oli tundmuste avaldamine võimalikult diskreetne, neid taheti sisendada enamasti maastike kaudu. «Kaugetes randades» on see tagasihoidlikkus nii kaugele läinud, et paljudest luuletustest on elav hing kadunud. Järele on jäänud ainult puhtaisse värssidesse suletud nägelikud kujundid.

Suuremal osal luuletustest puudub see tabamatu elevus, mis kujude ümber hõljuks ja oma olemasoluga kogu luuletuse elustaks. Välise vormi piinliku puhtuse ja isegi toreduse taga paistab silma selge, karske mõistete ja kujude valdkond, mida võib üksikuteks elementideks lahutada ja jälle liita. Nii näiteks kevadet ja suve käsitlevad sonetid. Siiski mõnedes kirjeldustes nagu «Rannamaastikus» ja «Põua sonettides» on tundmuslikku elementi, kuigi aine ise on intellektuaalse vaatluse vili.

«Kauged rannad» on õieti rannad, mida eemalt, perspektiivist on vaadeldud. See ei ole hetkeluule, vaid mälestuste ja vaatluse luule. Raamat on pühendatud sünnisaarele, sisaldab palju vaiksete maastike kirjeldusi, manab esile esivanemate varjusid, neid, kes kord uhkete merekangelastena mööda neidsamu vahutavaid vesi purjetasid, mille tuuled Ridalatki on haaranud.

Et Ridala oma eset kaugelt silmitseb, siis ei ole tunda, et ta kujud oleksid hinge kajastused, ei ka seda, et esemed ise omaette rääkima hakkaksid, nagu seda R. M. Rilke nii meisterlikult oskab. Enamikus luuletustest ei ole jäägitult andutud asjade eneste kõnelemisele ning pole loobutud retoorilis-kõlavatest ütlustest.

Ses kogus on aga ka mõningaid luuletusi, mis jätkavad «Laulude» õrna, kurba ja diskreetset tooni («Noorusrannad», «Eleegia», «Mõni mälestus») ning milles on tunda idee ja tundmuse ühtesulamist.

Üeldu käib ka plastilise «Nägemuse» kohta, mis oma laiatiivalise võimekusega meenutab E. Verhaereni «Merel» ridu:

> Larges voiles au vent, ainsi que des louanges,
> La proue ardente et fière et les haubans vermeils,
> Le haut navire apparaissait, comme un archange,
> Vibrant d'ailes qui marcherait, dans le soleil.

(Laiad purjed tuule käes otsekui kiitused, käil hõõguv ja uhke, vandid tulipunased, ilmus nähtavale kõrge laev nagu tiibu lehvitav peaingel, kes käib päikesesäras.)

Ridala laev pole vähem uhke:

> Ja lendes üle Riia lahe vahupäiste lainete
> näib muistne Saare huisk, rind vahus, täies purjes lähenevat,
> kesk imelisi häälesid, mis vete tumedasse mühasse
> kui kauged võimsad tuule mahendatud hüüud humisevad.
>
> Ja mööda idapoolses sihis, libisedes kaugele,
> laev imeline, võimsa neljanurgelise purje hämardades,
> kui kangastus, nii salapärane, kaob üle lainete,
> vee mühisedes aval merel, laine pääde kilgendades.

Teine moment on sisemise ja välimise muusika vastavus luules. Seda loetakse tähtsaimaks tunnuseks, mis proosat luulest lahutab. Rütmi, meetrumit, riimi, alliteratsiooni ja teisi muusikalisi vahendeid tarvitatakse selleks, et võimalikult paremini edasi anda ühtesulanud idee ja tundmuse laineid.

Siin lähevad luuletajate arvamused ja praktika hargu. Ühed loevad väärtuslikuks kindlat vormi, teised pooldavad vabavärsi põhimõtet, mille järgi luuletuse vorm peab muganduma sisule. Mõlemad teed võivad sihile viia.

Ridala harrastab kindlat vormi. Ta viljeleb sonetti, tertsiini ja muid salmikujusid, mis on klassikaliselt puhtad ja kristalliseerunud, kuigi ei või öelda, et nad eesti värsis päris traditsiooniliseks või rahvuspäraseks on kujunenud. Sellega, et ta luuletuskogus ei esine ühtki ebapuhast riimi, ühtki ebakindlat vormi, ühtki amputeeritud sõna, näitab ta, et ta värsitehnikas tõkkeist kergesti üle saab. Kui senises eesti luules ka kõige selgem ja mõistuslikum mõte värssi on paigutatud ikka koleda riimipingutusega ja sõnade vägistamisega, siis on Ridalal värsitehnika alal suur pedagoogiline väärtus.

Pean aga möönma, et Ridalal täiesti puudub oma isikliku, omapärase värsilaadi otsimine, kuna näiteks Suitsul ta «Tuulemaas» rütm ja meetrum eri meeleolude järgi väga vaheldub.

Siin tuleks möödaminnes öelda, et kord peaks ka Eestis omapärane rahvuslik värss välja kujunema, nagu seda on venelastel neljajalgne jamb, prantslastel aleksandriin. Iga rahva keelel on ju oma rütm, rõhuasetus, silpide laad, mis peab ära määrama kõige vastavama värsivormi selles keeles. Rahvalaul läheb muidugi kõige loomulikumat keele rada. Jambi seal pole, sest eesti keeles algavad sõnad rõhuga, luuletajad aga, ka Ridala, harrastavad jambi, värsimõõtu, mis meie keele laadiga just kõige paremini ei sobi, liiati et esimeseks rõhuta silbiks tuleb seejuures tarvitada ilmetuid, monotoonseid sõnu nagu: ja, ju, ei, kui, et, on, mis, kes jne. Jambide rohke tarvitamine eesti luules tuleb väliseeskujude arvele panna.

Ridala on peale jambi tarvitanud neljajalgset trohheust ainult oma «Merikuningates» ja sellega on ta hästi tabanud rahvapärast, sisule vastavat eepilist tooni. Trohheus kõlab veel hästi «Rannamaastikus» ja «Äikeseses öös». Esimeses annavad neljasilbilised sõnad edasi rahulikku, aegapidist vaatlemist, teises aga kahesilbilised närvilisemat äikese-eelset ärevust. Muidu tarvitab Ridala ainult jambi.

Kõik on ses luuletuskogus selge, läbipaistev, kindel. Salmid on kui marmoritükid, kõik ühtemoodi lihvitud. Sellest tulebki, et kui ta kaksteist kevadsonetti oled läbi lugenud, ükski neist eraldi meelde pole jäänud.

Muud muusikalised võtted ei kanna Ridalal kunstikavatsuslikku ilmet, on nähtavasti juhuslikult tekkinud, aga mõjuvad hästi. Ma mõtlen siin sõnalist instrumentatsiooni. (Näit.: «külmõlased, käokaatsad, sinihõllud, vilvallikad ja lõhnalised kannid» või «välku lõi ja läbi vihma tasahilju ribiseva põras kõu».)

Kolmas moment, plastilisus, on Ridalale omane. Pole tal ühtki luuletust, kus domineeriks abstraktsus, kõikjal valitseb piltlikkus. See on ta luuletuste selgroog. Et see oleks uuem, efektsem, tarvitab ta murde- ja soomepäraseid sõnu, mis argipäevases praktikas kulumata ja millel veel juures on värskuse sarm.

Kui ebamääraselt pakitsenud idee esile puhkeb nägemusena ja endale vastava kuju leiab, siis on meil tegemist sümboolse luulega. Luuletaja saab endale suurima lennuvõime. «Kaugetes randades» leiame ühe sellise luuletuse. See on nägemus Saare muistsest laevast, mis üle vahuste lainete ruttab. Ses luuletuses on luuletaja oma kujutlusega nagu ühte sulanud. Distants kaob. Mälestused, unistused ja silmapilgu meeleolu langevad ühte.

Eesti luule areneb aegapidi. Kui endise aja luuletajad vähenõudlikke mõtteid ja tundmusi vähenõudlikku ning saamatusse vormi mahutasid, siis on meieaegne värss oma rütmi, riimi ja kuju poolest mehelikumaks ja iseteadvamaks muutunud, amorfsest olekust välja jõudnud ja ta näib hakkavat kristalliseeruma. Ses kristallisatsioonis (minu arvates veel varajases, enne kui kõik vormid läbi proovimata) mängivad oma osa tehniliselt viimistletud luuletused, nagu Ridala omad.

Ideede ulatus meie luules on siiski veel väike. Kõiges oma sügavuses ja rikkuses on need väärtused veel välja arenemata. Pole veel näha ühtki raksatavat ideede tulekera, mis südamed leekima lööks ja uusi vaatepiire valgustaks.

Mis tähendavad siis säravad panged, mis siledad rakked, kui kaevude sügavused on veel ummistunud!

Ent ega lätted jää uhkamata!

1915

ROMANTIKA HING

(Saksa vararomantismi põhijooni)

Romantiline, romantika, romantism on sõnad, mida kõige erinevamate mõistete ja tunnete väljendamiseks on tarvitatud. Armunute unistusi kuuvalgel nimetatakse romantilisteks. Kui nooruk millestki ei hooli ja peaga kas või tulle jookseb, siis on see nooruse romantika. Romantikat on võitluses. Romantiliseks peetakse maalilisi varemeid. Romantiline muusika on see, mis hinge haarab ja tundmusi elevile kisub. Romantika mõiste ise aga on ebamäärane ja näib isegi võimatuna seda täpselt defineerida.

Sõna on pärit XVIII sajandist ja seotud samanimelise saksa kirjandusvooluga, kuid aja jooksul on esialgne mõiste laienenud osalt ka seetõttu, et pärast Napoleoni sõdu võttis ta sentimentaalse, tundeist nõretava ilme, mis tal esialgu puudus.

Püüan siin romantika mõistet puhastada hilisemaist lademeist ja esitada selle olulisemaid külgi, nagu need avaldusid varem ja ka hiljem kirjanduses ning kunstifilosoofias.

Romantismi uurijad (Ricarda Huch, Spenlé, Žirmunski, Walzel jt.) on tegelnud eeskätt saksa «vararomantikaga», leides, et see vähem populaarne kirjanduslik ajajärk on hoopis sügavam ja ideederikkam hilisemast romantismist teistes maades.

1800-nda aasta ümber olid Jenas koos peaaegu kõik need, kes on tuntud saksa romantilise liikumise algatajatena (vennad Schlegelid, Tieck, Novalis, Schelling). Wackenroder oli juba surnud. Ühendavaks ajakirjaks «Athenäum». Teoreetikuna, uute mõtete haudujana esines seal Friedrich Schlegel, Novalis väljendas oma

töödes kõige olulisemat ühistes vaadetes, Fichte ja Schelling olid romantilise voolu filosoofideks.

Rühma vaated olid kaugel argipäevainimese eluringist ega leidnud kuigi suurt kõlapinda kaasajas. Rühm ise kadus varsti, jättes maha pärandi, mida alles sajand hiljem uusromantikute ja sümbolistide poolt kõrgelt hinnati.

Sel saksa vararomantikal pole kuigi palju ühist prantsuse romantismiga. Saksa filosofeerimis- ja juurdlemislusti asemel leiame prantslaste juurest eeskätt fantaasiarikkust, elegantsi ja pateetikat.

Saksa romantikud seovad luuleloomingu müstiliste tunnetega, Novalis või Schlegel mõistavad luulevõime all inimese hinge kõrgeimat tippu mittemaise valguse säras, V. Hugo seevastu ei leia luules midagi maagilist või müstilist, mitte midagi sellist, mis oluliselt erineks teistest elamustest.

Prantsuse romantikud ei teadnud ega tundnud saksa vararomantikute töid ega vaateid. Alles hiljem, 30-ndail aastail imetletakse Prantsusmaal E. T. A. Hoffmanni fantastikat, tuntakse huvi keskaja ja gootika vastu, mis saksa romantikuid vaimustasid.

Prantsuse romantism liigub kaugel saksa romantikale omasest maailmatundmisest ja keerulistest spekulatsioonidest. Saksa romantikute looming on lähedane muusikale, prantsuse oma maalikunstile.

XIX sajandi teisel poolel puhkeb kogu Euroopa kirjanduses esile uusromantiline vool, võttes igal maal eri ilme, kuid olles üldiselt siiski lähedal saksa vararomantika elukäsitusele. Inglismaal sündis see prerafaeliitide nime all (D. G. Rossetti, W. Morris, A. Swinburne), kellede romantiline vaim oli läbi imbunud müstilise realismiga. Sealsamas oli omapäraseks kujuks paradoksaalne O. Wilde, äärmine esteet, kes oma romantilisi unistusi oskas liita klassikalise selgusega.

Ameeriklane Edgar Poe jätkab seda fantastikat, mida alustasid saksa romantikud, eeskätt E. T. A. Hoffmann, kuid väljendab õudusi ja jubedusi matemaatiliselt täpses stiilis, mitte aga sündmustiku pöörases virvarris nagu Hoffmann.

Saksamaal on uusromantism seotud Fr. Nietzsche nimega, Austrias Hoffmansthali ja Schnitzleri omaga.

Prantsusmaal ja Belgias tekkis uusromantism 1885. aasta ümber sümbolismi nime all. See läheneb ilmselt saksa vararomantikute filosoofiale. Kerkib esile rida kirjanikke, kelle teoseid kannab romantiline hing ja kes omalt poolt romantilisse maailmatundmisse lisavad oma varjundi. Ka R. M. Rilke oma müstilise elutunnetusega kuulub siia. Nii sümbolismi lipukandja St. Mallarmé, lüüriline P. Verlaine, Novalise vaimusugulane M. Maeterlinck, unistav G. Rodenbach, sünge ja võigas J.-K. Huysmans, irooniline ja skeptiline J. Laforgue, joovastuse ja rõõmu luuletaja F. Vielé-Griffin, südamlik ja lihtne P. Fort, suurežestiline ja sotsiaalse kallakuga E. Verhaeren, optimistlik ja mõteterikas A. Gide ja palju-palju teisi.

Ka vene sümbolistlik kirjandus 1890. a. ja 1910. a. vahemaal kuulub samasse romantikute hõimkonda. Hoolimata erinevustest üksikute kirjanike vahel ühendab neid ühte laadi maailmatunnetus, mis oma olemuselt palju ei erine teiste maade romantikute ja uusromantikute omast. Kui Balmont on puhas lüürik ja tunneb ainult oma mina elamusi, kui Brjussov parnasliku külmusega käsitleb kõige hõõguvamaid elamusi, kui V. Ivanov kreeka mütoloogiat elustab vene arhailiste sõnadega, kui A. Belõi juurdleb gnoseoloogiliste küsimuste kallal ja maailma alusena näeb kaost, mis kord inimest võib uputada, kui L. Andrejev pessimistina saatusega heitleb, siis on neile kõigile siiski omane tung pinnalisest argipäevaelust pääseda hinge pühapäeva atmosfääri, nagu see omane oli saksa vararomantikuile.

Ka teistes maades, suuremates ja väiksemates, näeme läinud sajandi lõpu ja käesoleva alguse kirjanduses samalaadilist pilti.

*

Friedrich Schlegel lausub: «Mis on luuletused selle vormitu ja teadvusetu luule kõrval, mis liigub taimes, paistab valguses, naeratab lapses, eretab nooruse õitsengus, hõõgub naise armastavas rinnas!»

Selle tsitaadi järgi võiks oletada, et romantikud hindavad reaalset elu kõrgemaks kui kunsti. Ometi pole

see nii. Tegelikkust ei mõista romantikud vahenditus, konkreetses mitmekesisuses, vaid neile on tähtsad ainult need momendid, mis on seotud tunnetega, milles piiratus puutub kokku otsatuga. Romantiline kunst tahab olla sügavama elu ekstrakt. Kunst ja elu on romantikuile ühevõrra väärtuslikud kui kõrgemate, intuitiivselt läbielatavate väärtuste kandjad. Kunsti elu on ühte laadi maailma eluga, kunsti looming identne maailma saamise ja loomisega. Mõlemad, nii kunst kui ka elu, on millegi endast kõrgema sümbolid. Mis aga on romantikule see kõrgem, sügavam, püham ja väärtuslikum? Kui leiame vastuse sellele küsimusele, siis oleme tabanud kõige olulisema romantilises hinges.

Iga maailmavaade ja teooria tundub eemalt väga keerulisena, raskesti mõistetavana. Kui aga selle üksikosi lähemalt tundma õppida, siis võib kogu maailmavaate tuum meie ette ilmuda koondatuna ühte keskssesse mõttesse või tundmusse ning sellisena helendama lüüa ja kiiri laiali saata. Sel silmapilgul tundub käsitletav maailmavaade hoopis lihtsana, kergesti mõistetavana.

Ka meie peame alustama romantika keskse tuuma otsimisest. Kui see käes, siis on meile varsti selged ka romantilise maailmatundmise detailid.

Selle tuuma leiame kohe, kui asetame pearõhu l o o m i n g u p r i m a a d i l e tunnetuse üle. Niisiis läbielamine, elamus, mitte selle saadus. Tuli, leek, mitte soojus, mitte toit, mis tulel keedetakse. Müstiline läbielamine, mitte religioon. Luuletamine, mitte värss. Armastus, mitte abielu. Voolav sisu, mitte tardunud vorm.

Kunstiloomingu protsessi loorivad romantikud metafüüsika salapärasusega. Selles protsessis võib eraldada mitu faasi. Kõigepealt on tegemist ebamäärase pakitsusega hinges, mis veel kindlat kuju pole võtnud. Vahel tarvitseb sellesse elevusmassi heita üksainus kujutluskübeke, kui kõik kristalliseeruma ja kujunduma hakkab. Vahel on see tormiline kirg, mis maruna üle hinge sööstab ja kõik kindlad kujud võimatuks teeb. Nietzsche nimetab seda loomingufaasi dionüüslikuks joovastuseks vastandina selgumisfaasile, mida ta nimetab apolloonlikuks. Sama terminit tarvitab ka vene sümbo-

list V. Ivanov. Schiller leiab, et iga loomingu eel valdab teda meeleolu, mida kõige paremini võib nimetada muusikaliseks, sest see on ebaselge ja kujudeta. See on ebamäärane voogamine hinges, kus kõik veel on korratuses ja kus alateadvus näib valitsevat teadvuse üle. See on kaos, millest kõik veel sündima peab.

Edasi võib eraldada teist faasi, kus kujud ja pildid peast läbi vilksatavad. Neid tabada, valida, korraldada ja avaldada, olgu siis sõnas, marmoris, helis, inimkehas, on kunstniku järgnev ülesanne, kuni lõpuks valmib kunstiteos. Vaatlejas toimub see protsess ümberpöördult: ta loeb luuletust, vaatleb skulptuuri, kuulab sümfooniat, jälgib tantsu ning nähtu ja kuuldu määrab ta kujutluse suuna, mis viib lõpuks tundmuste voogamiseni. Teos muutub nii sümboliks, elamuse väljendusmärgiks.

Sellest psühholoogilisest seisukohast lähtudes saab meile arusaadavaks ka romantika hinge olemus.

Võidakse arvata, et romantikule on tundmused kõik, mõistus aga hoopis kõrvaline. Ometi pole see nii.

Saksa vararomantika eel käis «tormi ja tungi» aeg. Kaua peeti mõlemaid kirjandusvoole teineteisele lähedaseks, tõstsid nad ju mõlemad kilbile tundmused, elamuse. Kuid tegelikult seisid «tormi ja tungi» mehed hoopis teisel filosoofilisel alusel kui romantikud. Viimased ei mõelnudki mõistuse õigusi kärpida nagu nood. Fr. Schlegel kirjutab, et romantikute igaviku ja otsatuse ihalemine on mõistuse käsk. Jättes mõistusele väärika koha, võitleb ta «südameta ja üdita mõistlejate» vastu. Mõistuse ülesannete hulka loeb ta selgele ülevaatele jõudmist inimese peidetud vaimuelu kohta. Kunagi pole kunstnikult nõutud niipalju arusaamist oma võimistest ja kõrgemaletõusmist enda loodud kunstiteosest kui romantikute juures. Teiselt poolt pole ka kunagi niipalju rõhutatud inimese ööküigede tähtsust loomingus. Ses suhtes karakteriseerib romantikuid tabavalt Ricarda Huch:

«Kui üksnes teadmine ja teadvuselejõudmine romantikuks teeks, kuidas oleks siis võimalik, et nad siiralt võisid suurt sõda pidada valgustusajastuga, et igaüks mõtleb sõna «romantika» juures muinasjutu ja saaga saladuslikku metsa, kuhu nemad inimesi uuesti juhtisid,

ja et esile ilmuvad nõidus, maagia, mõistatus ja igatsus — kõik need ebateadvusega looritatud kujud? Siin nimelt peitubki see, mida ei tohi iialgi unustada: romantiku teadvuse sisuks on teadvusetus.»

Kindel vahetegemine ja kummagi ala — teadvuse ja teadvusetuse — õiguste kaitsmine oligi romantikuile omane. Siin peitub eos ka harmoonilise inimese ideaal, kelle kõik vaimuomadused saaksid vastava tunnustuse ja väljakujunemisvõimalused.

Niisiis on väär arvamine, nagu iseloomustaks romantikut tundmuste ülekaal mõistuse üle. Koguni selle vastu, tasakaalus inimene, kes iga silmapilk suudab üle tõusta oma tundmustest ja kes ei usu mõistuse ainujumalusse — see oli romantikute ideaaliks. Tegelikult võib küll mõne romantiku juures märkida tundmuste ülekaalu (nagu Wackenroderi juures), aga teised seevastu olid intellektuaalse, analüüsiva vaimukoega (nagu Fr. Schlegel).

Kuid vaadelgem kõigepealt seda hinge tumedat mulda, kus idanevad kõik maapealsed kasvud. Ses hinge hämarikus pesitseb u s k. Fr. Schlegeli «Ideedes» aforismidena laialipillatud mõtted üsust süstematiseeris Schleiermacher maailmavaateks. Schlegel peab usuks seda kujudeta alget, mida läbi elatakse otsatusetundena, voogava kaosena. Müstikule on see vahetuks ühenduseks jumalusega, kuid ta on valmis loobuma kindlamalt määratud suhtest selle jumalusega. Jumalus ei mahu mõistesse. Schlegel tarvitab selle asemel sõna «idee». Ideel ei ole kindlat piiri, ta on liikuv, teda ei tarvitse mõista, teda tuntakse. Schlegeli järgi on usk midagi kaootilist, ta on nagu tuli: kinnises paigas annab ta sooja, kuid ta võib ka hävitust tuua.

Vaade, nagu oleksid romantikud ainult unistuste, kättesaamatu armastuse ja igatsuste kuulutajad, on ekslik. Ümberpöördult, nad tahtsid reaalsuse ja ideaalsuse piire ühte sulatada, tegelikku elu kõiges ta maisuses võtsid nad vastu müstilise joovastusega.

Nad ei tauninud askeetidena sugudevahelist kirge, vaid käsitasid ka seda kõrgema mõtte sümbolina. Oma hümnis ööle laulab Novalis: «Õhtusöömaaja jumalik tähendus on maisele hingele mõistatuseks; aga kes iga-

nes kuumadelt, armastatud huultelt on eluõhku imenud, kel püha leek südame lainetevärinaks on sulatanud, kelle silmad on avanenud, et taeva põhjatut sügavust mõõta, see sööb Tema ihu ja joob Tema verd igavesti ... Kui seda kunagi maitseksid kasinad ja karsked, jätaksid nad kõik maha, istuksid meie juurde igatsuslauda, mis iial ei tühjene. Nad tunneksid armastuse lõpmatut küllust ja kiidaksid toitu ihust ja verest.»

Kirg, seletab Fr. Schlegel, muutub armastajate kallistuses jälle selleks, mis ta tervenisti on, — looduse pühamaks saladuseks, ja see, mis teistele õigusega on häbiasjaks, saab neile jälle selleks, mis ta iseenesest omaette on, suursugusema elu puhtaks tuleks.

Platoonilise armastuse kohta ütleb ta, et vaimustatud Diotima avaldas oma Sokratesele ainult ühe poole armastusest. «Armastus aga pole ainult vaikne iha otsatuse järele, ta on ka kauni oleviku püha maitsmine. Ta pole paljas segu, siirdumine surelikust surematusse, ta on mõlemate täielik ühtsus.»

Olevikku romantikud ei eitanud, samuti mitte loodust kõiges ta mitmekesisuses, vaid jaatasid seda optimistlikult. Ei ole siis juhus, et romantikud oma teostes sagedamini käsitlesid seksuaalsust kui igatsevat erootikat. Tieck lõi näiteks oma romaanis Rétif de la Bretonne'i «Allakäinud talumehe» («Paysan perverti») eeskujul elupõletaja William Lovelli kuju. See on hoolimatu egoist, kes tunneb ainult üht seadust, omaenda lõbu. Truudusevanded vahelduvad Pariisi kokoti põgusa armastusega, müstika kaardimänguga. Pahed võtavad romaanis värvikama ilme kui voorused. «Elu on nigel,» filosofeerib Lovell, «kui me teda ei naudi kõige jämedamalt-meelelisel kujul; himuruse helki on iga asja peal.»

Kõige hingelisem romantikuist, Novalis, ütleb: «Maailmas on olemas ainult üks tempel ja see on inimese keha. Midagi pole pühamat. Kui inimese keha puudutatakse, puudutatakse taevast.»

Romantiline ususeletaja Schleiermacher lausub: «Jumal peab olema armastajates; nende kallistused on tema ühendus ... Ma ei jaata meelelisust armastuses ilma sellest sõltuva vaimustuseta ja müstilise tundeta.»

Romantikute sensuaalsus osutab sellele, et neile on

keha ja hing üheväärilised kirjatähed kosmoseraamatus.

Sedasama suhtumist sensuaalsusse armastuses esineb ka sümbolistide juures. Rémy de Gourmont näiteks ligineb siin oma vaadetelt Friedrich Schlegelile. Camille Mauclair rõhutab himuruse sügavat tähendust, tehes seda koguni vooruseks: «Himurus on inimsoo ürgne rõõm. Ta puutub lähedalt kokku kunstiga . . . Himuruses ühineb kaks mõistet: füüsilise naudingu mõiste, mis oma animaalsuses ja lakkamatus soojätkamise tungis on peaaegu isikutu, ning intellektuaalse naudingu mõiste, mis on nii suursugune, et ta iseenesest moodustab eraldi kihi.»

Vene sümbolistid V. Brjussov, F. Sologub jt. on oma vaadetega ses suhtes üsna lähedased romantikuile.

Romantikute armastusfilosoofia on suguluses nende vaadetega loomingule. Armastust peavad nad nimelt selleks ühenduslüliks, mis loomingu puhul hinge kaost peab sugutama kujudega. Kujud on pärit sensuaalsest maailmast, loomisleegitsus on aga algselt kujutu. Loomisprotsessis ühinevad tume piiramatusetunne ja kujud piiratud maailmast. Inimese armastuse suurusest, mis järeltulevat põlve loob, aimame kõrgema armastuse otsatust, mis maailma loob. Sel viisil ülimale kõrgusele tõstetud armastus on võim, ilma milleta ei saaks ühendada piiramatut piiratuga, olevikku igavikuga. Ta on intuitsiooni allikas, tuleviku aimuste sigitaja. «Kui pung tundmust omaks, kas tas eeltundmus õiest poleks selgem kui omaenese teadvus?» küsib Fr. Schlegel.

Loomisprotsessis leiavad esteetikud teise iseloomuliku momendina v ä l j e n d u s t u n g i. Vaatame, millise koha see romantikute loomisfilosoofias omandab.

Pean siin jälle tsiteerima Fr. Schlegelit.

«Mu ajus põles ja näris miski; see pakitses ja tormitses, et väljenduda. Haarasin relvade järele, et söösta nende kirgede sõjamöllu, mis sõdivad relvastatult eelarvamuste vastu, ja et võidelda armastuse ning tõe eest; aga ühtki relva polnud. Avasin suu, et neid lauluna kuulutada, ja mõtlesin, et kõik olevused peaksid seda kuulma, kogu maailm peaks harmooniliselt vastu kajama, kuid mu huuled polnud õppinud kunsti matkida vaimu laule. Ära mõtle surematut tuld puhtalt

ja toorelt pakkuda, kuulsin oma sõbraliku saatja tuttavat häält. Kujuta, leiuta, muuda ja hoia maailm ning ta igavesed kujud uute lahutuste ja ühenduste alatises vahelduses. Mähi ja seo vaim kirjatähtedesse. Ehtne kirjatäht on kõikvõimas ja tõeline võlukepp. Kõrge võlur, fantaasia, puudutab vastupandamatu väega looduse ülevat kaost ja kutsub ellu otsatu sõna, mis on jumaliku vaimu pilt ja peegel ning mida surelikud nimetavad universumiks.»

Ses tsitaadis leiame iseloomulikke sugemeid: väljenduspakitsust, võimetust elamusele adekvaatseid kujusid leida, muusikat kui sisemise meeleolu kõige vastavamat avaldusvormi, sõnade mõju loomingu kujunemisele.

Et romantikud kõige tähtsamaks peavad läbielamist ja valminud teost käsitavad kui märki vaatajale, lugejale, kuulajale, mis teda lähedale peab viima primaarsele hinge voogamisele, siis on arusaadav nende kaebus selle üle, et ei suudeta kõike väljendada, mis sees keeb. Hinge kaost ei saa toorelt edasi anda, sest sõna, graniit, värv, heli seavad ette omad tingimused, mis muudavad esialgset puhangut.

Ekslik on vaade, nagu tekiks sõna iseenesest sinna, kus tahetakse midagi avaldada. Sõna on pärit mõistete maailmast, kui aga elamus mõistetesse mahutatakse, deformeerub ta. Vähe sellest, et sõna elamusele oma mustri peale joonistab. Kuipalju vormi-, värvi-, helinüansse elab fantaasias, mida ükski sõna ei suuda tabada! Sellepärast kaebavad romantikud ja ka sümbolistid, kuivõrd vähe saab märkidega teisele inimesele teatada sellest, mida ise läbi elatakse. «Oo, võimetu kunst, kui saamatud ja lapsikud on isegi hääled võrreldes looduse orelliku muusikaga!» (Tieck.)

«Ikka jääb midagi järele, mida ei saa väliselt avaldada, sest et tegemist on päriselt sisemisega. Ainult see, mis kulgeb ajas ja levib ruumis, ainult see, mis toimub, on ajaloo ese. Hetkelise sünni või muutumise saladust saab ainult aimata ja nimelt allegooria kaudu.» (Fr. Schlegel.)

Ka Tjuttšev lausub: «Lausutud mõte on vale.» Maeterlinck ehitab terve filosoofia üles vaikuse, sõnamatuse tellinguile.

Sõna vormib elamuse ümber. See on nagu murdumine

prisma läbi. Romantikud tahaksid elamust edasi anda muutmatult, mis aga on võimatu, ja siit siis lõhe nende hinges. Kõige hingelisemaks, kõige romantilisemaks väljendusvormiks peavad nad *muusikat*.

Wackenroder, kõige muusikalisem saksa vararomantikute hulgas, leiab, et elamus on voolava jõe sarnane, mida sõnadega ei saa täpselt kirjeldada ega tema üksikute tilkade moondumisi tajutavaks teha, küll aga ainult sellele kõigele vihjata. Samasugune lugu on inimese hingejõe salapärase vooluga: keel kirjeldab ta moondusi võõras aines, muusika aga laseb meile teda ennast voolata. Muusika toob kuuldavale salamärke pidevas järjestuses ja meie südamekeeled hakkavad helisema, me saame aru ta kõlast.

Novalis ütleb, et sisekõne on seda täiuslikum, mida rohkem ta ligineb laulule. Tiecki arvates on see ükskõik, kas inimene mõtleb helides või niinimetatud mõtetes.

Kõigis teistes kunstides peale muusika on tegemist allegooriatega, sest nii vahetult kui muusika ei suuda ükski teine kunst tundmusi väljendada. Ka luulekunst on ses mõttes allegooria. Üldse on aga kõik kunstid sarnased maailma endaga: «Kõik kunsti pühad mängud on maailma otsatu mängu, igavesti ennast kujundava kunstiteose kauged järelkujutused. Teiste sõnadega: ilu on allegooria. Kõige kõrgemat võib ainult allegooriliselt väljendada ja nimelt sellepärast, et ta on sõnamatu.»

Ilu, luule ja otsatus ristlevad kogu aeg romantikute mõistete vallas. Luule on neile romantika sünonüüm. Kõik, mis luuleline, on seotud armastusega, püha hingeõhuga, mis hõljub kõigi asjade ümber. «Luuletuses, kus armastus mitte kõikjal ei asu või asuda ei võiks, pole luulet üldse olemas.» Üksikud kujud, situatsioonid, juhtumused on tõelisele luuletajale ainult vihjed *ühestainsast* igavesest armastusest.

Romantikute luule on õieti luule luule, millel nende metafüüsikas filosoofia, eetika ja usu kõrval on oma kindel koht. Elu oma nähtustega nagu kunst oma kujutustega pole iseenesest veel väärtuslik, ta saab väärtuse selle läbi, et on otsatuse mõtte väljendus.

Seejuures on romantikute maailmakäsitus monistlik:

ainus tõeline maailm on neile seesinane maailm, sest selles avaldub ka teine, kõrgem maailm. Platoni dualism polnud neile omane, selleks olid nad liiga psühholoogistlikud, kui nii võib öelda.

Romantikute maailmatunnetamisele muidu nii lähedaste sümbolistide juures leiame seevastu tihti platonismi. Baudelaire'ile ja Mallarméle oli maailm sümbolite mets, mille tüvede vahel inimene liigub, et kuulatada harva hääli teisest, kõrgemast, tõelisemast ideede maailmast.

Kuidas suhtuvad romantikud kunsti materjali? Mis vahendeid nad kasutavad, et adekvaatsemat vormi anda sisule, mis ju neil on nii ebamääraste, hajuvate piirjoontega?

Muusika ülemäärasest tähtsustamisest võime juba arvata, et muusikaliste võtete sagedane tarvitamine on nende juures loomupärane nähtus.

Tieck tahab lüürikast, sellest muusikale kõige lähemast sõnakunstiharust, et see oleks «õrnem kui laul, heli ja hinge kõige vahetum ja lahutamatum ühtesulamine». Lüürikas on kujunditest tähtsam rütm, sõnade muusika, mis peab mõjuma vahetult, mõistete filtrist läbi nõrgumata, nagu akord või arpedžo. Miks peab tundmus mõistete jahutuskambris külmuma, enne kui ta luuletuse muusikaks moondab? Nii võivad luuletuses üksteisele järgneda read, mille sisu mõistete raamidesse ei mahu, kuid mis oma põgusa kõlaga sisendavad lugejasse elevust, mida autor ise läbi elas. Mõistuse rahustuseks peaks aga piisama sellest, et ridade vahele mõni lause lükitakse, mis on arusaadav kõigile ja mida tunneb ühendusniidina üksikute ebamäärasuste vahel. Ja milleks piirjoonteta tundmus üldse asendada selge pildiga? Kas ei või lüürikas, ses meeleolude kunstis, ümberpöördult, selget asja muuta ebamääraseks?

Seda teooriat, mida romantikud ise aralt oma luules rakendasid, viisid sümbolistid, futuristid, ekspressionistid, sürrealistid jt. oma praktikas edasi. Astuti julgesti üle grammatikareeglitest, sõnu asetati üksteise kõrvale väljaspool süntaktilist sidet («sõnad vabaduses»), loobuti kindlast värsimõõdust, vahemärkidest, riimidest jne.

Romantikud pöörasid suurt tähelepanu sõnade instru-

menteerimisele ja nende värviassotsiatsioonidele. Eriti armastas sellega eksperimenteerida Tieck, kes üksikuid salme arvas lähendada võivat ühele või teisele instrumendile, samuti kui üksikuid värve helidele. Flööt on talle taevassinise vaimuga. «Värv heliseb,» ütleb ta, «vorm kõlab, igaühel on oma vormi ja värvi kohane keel ja kõne. Mida jumalad muidu kadedalt on lahutanud, seda on siin jumalanna Fantaasia ühendanud, nii et heli tunneb oma värvi, iga lehe läbi paistab mahe hääl; värv, lõhn ja laul muutuvad üksteise kaaslaseks.» Sellestsamast helide, värvide ja lõhnade kooskõlast laulab ka Baudelaire oma «Vastavustes» («Correspondances»).

Lüürika kõrval saab romantikute juures kõrgema tähenduse m u i n a s j u t t. Ühelt poolt annab see kirjandusliik fantaasiale vaba voli kõige pöörasemaid hüppeid teha, sündmustikku «romantilisele segadusele» juhtida, teiselt poolt võib muinasjutus näha niisuguste tundmuste ja mõtete allegooriat, mida teisiti raske oleks väljendada. Tieckil on muinasjutt tihedasti seotud tema natuurfilosoofiaga, Novalisel aga tema maagilise idealismiga. «Võib kujutleda jutustusi seosteta, kuid assotsiatsioonidega nagu unenäod; luuletusi, mis vaid hästi kõlavad ja on täis ilusaid sõnu, aga samuti ilma mõtteta ja seoseta, kus arusaadavad on vahest ainult üksikud salmid nagu katked erinevatest asjadest. Sel õigel poeesial võib olla allegooriline mõte ja kaudne mõju nagu muusikal.» (Novalis.)

Muinasjuttu harrastavad eriti silmapaistvalt saksa hilisemad romantikud (Brentano, E. T. A. Hoffmann). Romantiline tõe ja fantaasia segunemine muinasjutus on seda žanri viljelema pannud ka uusromantikuid ja sümboliste (Maeterlinck, M. Schwob, Villiers de l'Isle-Adam, O. Wilde, vene sümbolistid jt.).

Võimatus kõike hinges pakitsevat sõnas väljendada viis romantikud r o m a n t i l i s e i r o o n i a juurde. Ironiseeritakse valminud kunstiteose üle, see ei sisalda ju pooltki seda, mida taheti avaldada. Et kallimaks peeti liikumist kui paigalseisu, elavat hinge kui kivinenud dogmat, siis on arusaadav, et romantikute proteusloomus avaldus võimes alatasa üle tõusta niihästi oma mõtteist kui tundmustest. Inimese «mina» peab

võima ennast juhtida, ennast häälde seada oma soovi kohaselt. Novalis läheb nii kaugele, et arvab võimaliku olevat isegi oma füüsilist olemust muuta. Vähemalt uskus ta pärast oma armsama Sophie von Kühni surma, et surmaigatsus teda ennast suretab. Ta uuris maagiakunsti, toetudes seejuures Fichte õpetusele ja uskudes, et hingelise pingutusega on võimalik muuta ka oma välimust. Poeesiagi muutus talle maagiaks, mis võib elu teiseks muuta.

Kui inimene suudab enese üle valitseda, iga silmapilk endale enesest aru anda ning ennast vastupidisesse tundmuste ja mõteteringi asetada, siis on see kõik veelgi võimalikum kunstniku juures: ta võib kergesti oma loomisprotsessist üle tõusta, oma kunstitööga mängida nagu kogu eluga. Nali, vaimukus, teravmeelsus pole romantikule võõrad.

Iroonia avaldub selles, et inimene omaenese loomu piiratusest kõrgemale tõuseb. Sel juhul võib armastus suuremaks kasvada kui armastatu, inimsus kõrgemaks kui üksik isik. Küllastamatus, igavene igatsus, rahutus, need on romantiku iseloomulikud jooned. Aga mõnikord ka skepsis, mis aga ei paari niivõrd pessimismiga kui elurõõmuga.

Ei saa nägemata jääda vastuolu romantikute ideaali ja tegelikkuse vahel. Kui ideaaliks seati totaalne, tugeva hingega isik, kes oma tahtega suudaks isegi tegelikkust muuta, siis see tahtejõu tugevus oli rohkem ettekujutus kui reaalsus. Romantikuile oli vastupidi omane just passiivsus. Fr. Schlegel ülistab oma «Lucindes» välimist passiivsust sisemise aktiivsuse nimel. Ainult puhta passiivsuse pühas vaikuses võidavat kogu oma mina vaadelda. «Mida jumalikum on inimene või inimese teos, seda sarnasem on ta taimele: looduse vormide hulgas on taim kõige kõlbelisem ja ilusam.»

Omal ajal pilgati romantikuid, et nemad ei tohiks öelda: mina luuletan, vaid: mind luuletatakse. Nende passiivne loomus teeb nad kontempleerijateks ja nad ei saa lahti kujutlusest, et elu on ainult unenägu, varjude mäng, illusioon. Nad käsitavad reaalse elu nähtusi sümbolitena.

Ei olda kaugel ka s o l i p s i s m i s t. Tiecki romaanikangelane Lovell ütles: «Maailm on vaid mõttetu var-

jude mäng. Elu on olemas selletõttu, et meie teda mõtleme. Me oleme saatus, mis maailma ülal hoiab.» Ainsaks elavaks olendiks keset seda mõtete mängu on mina. Karoline von Günderode ütleb Brentano kohta: «Tihti näib mulle, nagu oleks tal õieti mitu hinge; kui ma ühega neist hingedest sõbraks saan, kaob see ära ja asemele astub teine, mida ma ei tunne ja millele ma üllatunult otsa vaatan.»

Ka uusromantik H. von Hofmannsthal on arvamisel, et elu on varjude mäng, et midagi pole olemas peale minu käesoleva silmapilgu. «Endale olen ma ise tund aega varem niisama kauge või õigemini kaugelt sugulane kui seal selle lendava linnuga.»

Mis ime siis, kui romantikud tunnevad maailmas valitsevat nimetuid jõudusid, kes inimese saatust määravad ja juhivad!

Kui nähtamatu vaim eluga mängib, miks ei või siis kunstnik oma teosega mängida, temast üle tõusta!

Dramaatilistes teostes avaldub eneseületamine, see romantiline iroonia dramaatilise i l l u s i o o n i tahtlikus r i k k u m i s e s. Saksa vararomantikute näidendid olidki rajatud sellele irooniale. Näiteid sellest, kuidas komöödia iseenesega nalja teeb, oli varemgi küllalt (Gozzi, Shakespeare, Holberg, Hanswursti mängud jne.), kuid romantikud tõstsid illusioonirikkumise otse printsiibiks.

See joon esineb ka nende romaanides. Illusioonirikkumises olid eriti agarad hilisemad romantikud, kes armastasid hüppeid teha fantaasiamaailmast otse kirjaniku töötuppa. Juba «Lucinde» näitas, et romantikuil pole sündmustik romaanis nii oluline, et seda peaks alati silmas pidama. Peategelane Godwi Brentano romaanis seletab: «See on siis see tiik, kuhu ma kukun teose esimeses köites lk. 266», või jälle räägitakse kohast, kus «Werdo Senno laulab 126. leheküljel», jne. Samu võtteid on tihti tarvitanud ka teised (Sterne, Jean Paul, Immermann, Heine)*.

Erilise koha romantikute maailmavaates omandab looja isik ehk «k u n s t n i k» laiemas mõttes. Kunstnik

* Ka prantsuse «uues romaanis» on niisugune tasapindade segiajamine sagedane nähtus.

on ülim väärtuste kehastaja. Kunstnikus on olemas niihästi naiselik, passiivne kui ka mehelik, aktiivne alge. Looming algab naiseliku anduvusega, oma mina ohverdamisega tollele kõrgemale, jumalikule, mida hing loomise momendil tajub. Oma isikut ohverdades saab kunstnik jumala käskjalaks, v a h e m e h e k s. «Vahemees on see, kes tunneb eneses jumalikku ja kes ennast hävitab, et seda jumalikku kuulutada, edasi anda ja kujutada kõigi inimeste jaoks kommetes, sõnas ja teos. Kui seda tungi ei tule, siis oli läbielatu mittejumalik või mitte enese oma. Olla vahemees, selles on inimese kõrgeim elu. Iga kunstnik on teiste jaoks vahemees.» (Fr. Schlegel.) Kõrgeima väärtuse nimel peab kunstnik loobuma oma isiksusest. «Kunstnik, kes kõike ei ohverda, mis tal on, on kasutu ori.» Goethe «Stirb und werde» väljendab sedasama lakoonilisemalt.

Teine alge kunstnikus on mehelik, aktiivne, loov. Selles algmes peitub «geenius» (Genie), kuid seda mõistetakse tihti vääriti. «Oo, kui väetid on teie (s. o. teist kõige paremate) arusaamised geeniusest. Kus teie leiate geeniuse, seal leian mina vääraid püüdeid ja tuimameelsuse varjupaiga. Vähe talenti, palju sõnajahvatust, seda kiidavad kõik. Hoobeldakse teadmisega, et geenius ei ole korrektne ega tohigi olla . . . Ainult see, kel on vaimu, vaimseid huvisid, on geniaalne, ja iga geenius on universaalne.» «Geenius» ei tähenda instinktide inimest, vaid inimest, kelle hingeomadused vaimse kontrolli mõjul on väärtuslikuks saanud.

«Kunstnik» ja «geenius» sulavad romantikute silmis peaaegu ühte. Kunstnik on kõrgemate väärtuste kandja. Ta on inimkonna kõrgeim õis. «Isegi välispidistes kommetes peaks kunstnike elu erinema teiste inimeste elust. Nad on brahmaanid, kõrgeim kiht, suursugused pole nad sündimiselt, vaid vaba endapühitsemise tõttu.»

Niisugused kõrged ideed on Fr. Schlegelil kunstnikest. Kunstnikku tõstavad harilikest surelikest kõrgemale ka uusromantikud ja sümbolistid (Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé). Sellise «uue koguduse» loomise ideega käisid käesoleva sajandi algul ringi ka mõned vene sümbolistid (D. Merežkovski, V. Ivanov, F. Sologub jt.).

Olen eespool püüdnud näidata romantika hingele omaseid jooni. See ei tähenda veel, et sellega kõik romantika probleemid oleksid ammendatud. Romantikute juures esineb vastuolusid ja erinevusi ning paljud probleemid nõuaksid pigemini ajaloolist vaatlust kui süstemaatilist kokkuvõtet. On jäetud kõrvale ka romantikute vaated ajaloole, nende rahvaluule ja rahvuslikkuse ülistamine, uue usundi loomise püüded, nende suhtumine antiiksusse, ristiusku ja keskaega, nende natuurfilosoofilised vaated, nende «öökülg» kõigi magnetismide ja maagiatega.

Lõpuks tahaksin siin puudutada veel romantikute käsitust eetikast. Nad nõuavad, et inimeste vastastikused suhted oleksid allutatud kõrgemaile väärtustele, milleks nad peavad usku. Vaimne isiksus, kunstnik, tunneb oma ligimese vastu enam kui pelka ligimesearmastust, nimelt tahet teises süüdata jumalikku sädet, äratada tas kõrgemaid vaimseid väärtusi. Inimese suhte ligimesega määrab ta suhe otsatusega. Südametunnistus ja isiksus moraalsete väärtuste kriteeriumina asetab mõnegi küsimuse teise valgusse, kui seda seni oldi harjutud nägema, nii abieluprobleemi, mida romantikud senisest vabamalt käsitasid.

Ent moraali ja ühiskonna probleemid viivad meid juba metafüüsilisest valdkonnast realismi valdkonda.

1915—1919

TEATER ISESEISVA KUNSTIALANA

Määratud tunnil algab see. Ustest voolab sisse inimesi. Kiiresti täitub saal. Pidulikud kleidid ja ülikonnad, värsked soengud. Kõnekõmin. Märguanne. Lambid tuhmuvad. Hääled vaikivad. Tähelepanu on pööratud eesriidele, kõik ootavad selle avanemist. Vaatlust, vaatlust kõigepealt! Ka siis, kui üles peaks astuma ainult solist, sest juba selle välimus, hoiak ja ilme määravad mõnevõrra ette, kuidas tema ettekandesse hakatakse suhtuma.

Ent kuipalju erinevaid võimalusi peitub eesriide taga! Draama, tragöödia, komöödia, ooper, ballett, operett, pantomiim, plastiline tants... Kuid peamiseks nõudeks jääb ikkagi: circenses! Ja ometi on väidetud, et teatrit iseseisva kunstialana pole olemaski, et ta on ainult teiste kunstide konglomeraat. Nagu ei võiks teatri enese olemuses peituda iseseisva kunsti materjal, nii kui selleks teistes kunstides on sõna, hääl, värv, joon, kivi.

Teatraalsuse tarve peitub igas inimeses. Vaadata maailma teistsuguste silmadega, sisse tunda teistesse olenditesse, püüda maailmast aru saada (kas või illusoorselt) teiste seisukohast, tung põgeneda oma piiratusest, asetuda teistsugusesse ümbrusse ei tekita üksnes kujutlusi, vaid tõukab inimest tegelikult ka oma piire avardama.

Teatraalsuse tarve avaldub selles, et inimene tahab oma kestast välja tulla, muutuda teiseks. Kas pole teatraalsust olemas juba kõigis kommetes? Eks juba see, mismoodi inimene ennast riietab, määra ära ta liigutused? Kas ei tee nõelasilmast tulnud ülikond teda pidulikuks, korrektseks, viisakaks? Kas ei tõsta ballikleit naise meeleolu, muutes teda õhuliseks, kergeks, sarmikaks?

Kas ei määra juba ruumi sisustus ja laad inimese käi-

tumist? Arsti kabinet, klassituba, pidusaal, kirik, kauplus — igas ruumis tekib inimesel erinev tunne ja sedamööda muutuvad ka ta liigutused ja kogu käitumine.

Inimene ei lepi oma igapäevase kestaga, ta tahab olla teine. Väike poiss paneb suitsu suhu, et mängida täismeest. Vanem mees ümberpöördult tahab näida noorem: ajab habet, puuderdab. Teatraalsus saadab meid igal sammul. Teatraalsus peitub igas puudrikarbis, habemenoas, tikus, millega kurjategija maja põlema süütab, et näha vaatemängu, või pussis, mis ta peos välgatab. Kas pole meeleavaldusedki teater, milles vaataja ühtlasi on näitleja?

Suur osa igapäevasest teatraalsusest esineb väljaspool meie teadlikkust, s. o. me ei saa arugi, et oleme näitlejad. Mida mõistuslikum, kainem inimene, seda enam peab ta näitlemist paheks. Sellise kalduvusega inimest nimetab ta edvistajaks, kergatsiks, albiks. Peab aga märkima, et selline etteheitetegija rahuldab oma teatraalsuse tarvet ise mehhaaniliste liigutustega ja lavastusega elus, milles iga ta sammu ära määravad harjumused.

Tuntud teatritegelane Jevreinov väidab, et õige teater on see, mis inimene elus iseendale mängib. Nii olevat väärt ainult «teater iseenese jaoks», kuna teatrit praegusel kujul enam vaja polevat. See paradokslik vaade on siiski ekslik. Tõsi küll, elus mängitakse niikuinii väga palju, inimese teatraalsuse tarvet rahuldatakse igal viisil, aga ega maalid mõttetud pole sellepärast, et looduses on kõik värvid olemas, niisamuti ei tarvitse teatrit seepärast veel hüljata, et elu ise on täis teatraalsust.

Saksa romantik E. T. A. Hoffmann ütleb: «Ei ole kunstil kõrgemat ülesannet kui inimeses süüdata rõõmu, mis hävitab kõik maised kannatused, vabastab mustusest, sopast, igapäevsuse alandavast rõhumisest ja kannab kõrgustesse, kus ta uhkelt ja püstipäi vaatab jumalikku, sellega vahetult kokku puutudes. Sellise rõõmu äratamine on minu arvates teatri ainus tõeline ülesanne.»

Tõesti, vaatlus ainuüksi ei rahulda. See peab seotud olema tõusuga kõrgemaisse sfääridesse, kus ununevad argipäeva askeldused. See peab olema kui vallapääs

kammitsaist ja hinge lend unenäo maailma. Ülev joovastus kunstist peab jätma sügava jälje, tehes elu päikesepaistelisemaks.

Tragöödiakunst toob enesega kaasa katarsise, puhastuse, arvasid kreeklased.

Etendust vaadates muutub teatrisaal suureks organismiks, mis pimedas elama hakkab. Kõik vaatajad osutuvad üksteisele lähedasteks, olles haaratud ühest ja samast teosest. Vaatajad ja näitlejad sulavad etenduse ajal üheks tervikuks. Mõlemaid kisub teatrisse teatraalsuse tung. Vahe on ainult selles, et üks liigub, tegutseb, näitleb aktiivselt, teine aga jälgib kõike passiivselt. Näitlemine ja näitlemise vaatamine on ühe organismi kaks lahutamatut funktsiooni.

Teater on organism, millel on omadus hakata elama näitlemise silmapilgul. Ühel pool, saalis, tekib jälgimise, andumuse atmosfäär ja selle mõju näitlejale pole väike. Teiselt poolt annab näitlejaskond vaatajate fantaasiale toitu. Nõnda tekkinud organismis võib vahel esineda ka häireid ja rikkeid, kontakt lava ja saali vahel võib katkeda. Neil hetkil hakkab saal omapead elama, inimesed nihelevad kärsitult toolidel, köhatavad, vaatavad kõrvale, sosistavad.

Kuskil pole kontakt publiku ja looja vahel nii vahetu ja tihe kui teatris. Veelgi enam, lava ja saali vastastikune sugestioon ongi, mis näiteõhtust kunstiõhtu teeb. Ses suhtes on suur vahe teatri ja kino vahel. Kinos puudub see kahepoolne koostöö ekraani ja saali vahel. Publiku suhtumine näidatavasse ei mängi siin mingit osa. Kord fikseeritud pilt ei muutu.

Asjata on katsutud kontakti publiku ja näitleja vahel veelgi suurendada sel teel, et lava ja saali on püütud teineteisele ruumiliselt lähendada: lava asetseb saali põrandast vaevalt kõrgemal, näitlejad istuvad enne etteastumist publiku hulgas, mängitakse keset saali, nii et vaatlejad lava igast küljest piiravad, jne. See uuendus aga pole kaasa toonud loodetud tagajärgi. Vahe jääb ju ikka vaataja ja näitleja vahele: üks istub vaikselt, jälgides liigutusi ainult kujutluses, on väliselt passiivne, teine aga elab liigutustes, on aktiivne. Asjata püütakse kunsti piire elu omadega segi ajada. Õige distants looja ja maitsja vahel on kunsti väärtuse eeldusi.

Niisiis teater on organism, kunsti elav keha kahe poolega: ilma publikust eraldatud lavata poleks teda olemas, niisamuti ei sünnita elavat kunstiorganismi mäng tühjale saalile.

Et selle organismi täielik elu nii üürike on — see algab eesriide avamisega ja lõpeb selle sulgemisega —, siis on arusaadav, et sellest lühiealisest organismist on kergelt mööda mindud, veel enamgi, on avaldatud arvamist, nagu polekski selles organismis midagi iseseisvalt kunstipärast, midagi olulist. Teiste sõnadega, ei ole olemas teatrit kui iseseisvat kunstiala teiste kunstide kõrval. Teater on vaid kirjanduse illustreerija, lugeja fantaasiaga võrreldes puudulik, jah, seda koguni segav. Teater on parasiit, arvab Aichenvald, sest ta toitub teistest kunstidest, raamatuist, kujutavast kunstist, muusikast. Näitlejad kitsendavad meie oma kujutlust loetud tüübist või karakterist.

Selline vaade on võimalikuks saanud seetõttu, et teatrit on liiga palju veetud kirjanduse oheliku otsas. Tõepoolest, kui vähe on teater saanud vabalt, omapead areneda! Lööge lahti teatri ajalugu, te leiate, et see on peamiselt kirjandusteoste ajalugu. Mis oleks, kui maalikunsti ajalugu tembeldataks kirjandusajalooks ta süžeede tõttu! Oma ajajärkudelegi on teater saanud nimetusi kirjanikelt (Shakespeare'i, Ibseni, Maeterlincki jt. teater).

Sellest, et teater on olnud «kirjanduse kõrts» (E. Fuchs) ja teiste kunstide asumaa, ei järgne kaugeltki mitte, et tal puudub omapärane olemus. Kirjanduslik teos ei tarvitse tingimata teatri aluseks olla, seda näitab juba commedia dell'arte, maskide teater, kus näitleja improvisatsioon asendas teksti. Teater on võimalik ka ilma kujutava kunsti abita, ilma dekoratsioonideta, nagu seda näitab antiikteater ja ka Shakespeare'i-aegne teater. Teater saab läbi ka ilma sõnadeta (ballett, tants, pantomiim), ja et muusika teatri olemust ei määra, näitavad draamaetendused.

Ilma milleta aga teatrit olemas pole, on t e g e v u s, v ä l j e n d u s l i k u d l i i g u t u s e d. See ongi, mis teeb teatri iseseisvaks kunstiks, millega võivad liituda teiste kunstide elemendid.

Kõige puhtamal kujul avaldub teatri olemus muusi-

kata lavalises tantsus. Et tajutavamaks teha selle rütmi, lisatakse liigutustele juurde ka muusikat, kas või ainult trummilöökide näol. Enamasti saab aga muusika tantsuloomingu lähteks, nii plastilises tantsus kui ka balletis.

Esimeses on tegemist nagu ühe väljendusviisi pideva ümbervalamisega teise. Kuid liiga subjektiivne on see tee. Duncanil ei saa iialgi koolkonda olla, kuigi vahest jüngreid. Tema tehnika jääb kaugele taha nii balleti omast kui ka teiste plastiliste liikumiste omast, nagu seda on näiteks Dalcroze'i rütmikakool. Tema tants on täielikult subjektiivne arusaamine muusikast ja selle omapärane tõlgitsemine liigutuste kaudu.

Tantsukunsti teine äärmus on ballett. Kui see alguses oli ainult üksikute või rühmatantsude ahelik, siis tõi Noverre XVIII sajandil sellesse pantomiimi. Kuid sündmustik jäi selles ettekäändeks, et saaksid esineda üksiktantsijad. Klassikaline ballett on üldiselt jäänud pigemini tehnika, akrobaatiliste võtete kui läbielamise asjaks. Mis balletietendusel kõige rohkem vaimustab, on virtuooslik akrobaatika. Baleriini õhuline kuju varvastel tundub kergena, lendavana. Ilus keha, ilusad liigutused — see on praeguses balletis esmajärguline, mitte see, m i d a pakutakse, vaid graatsia, kergus, õhulikkus.

Sellal, kui ballett ametlikes teatrites oma endisi traditsioone jätkab, ei ole mõned ballettmeistrid puudutamata jäänud plastilise tantsu mõjudest. Reformid algasid juba väliselt: kerge plisseeritud gaasi asemele astus tuunika, kergelt keha järele painduv antiikne riietus. Kadusid banaalsed, balleti sisuga sidumata dekoratsioonid. Fokin ei tarvitanudki iga soodsat silmapilku selleks, et balletis ainult puhast tantsu anda. Temale sai oluliseks balletiosaks pantomiim. Tema lavastuses esinesid tantsunumbrid ikka motiveerituna. Sündmustikulegi osutas ta vähem tähelepanu kui tundmuste väljendamisele. Nii hakkas vanasse, tardunud balletti värsket verd voolama.

Balletis hakkas tähtsat osa mängima pantomiim, mis muidu omaette teatriliigina väga harva esineb. Pantomiim aga on mõtestatud liigutuste puhtaim väljendus. Kõige tähtsam osa siin on žestikal ja miimikal.

Teoreetiliselt ja ka praktiliselt aitasid liigutuste kul-

tuurile palju kaasa Delsarte ja Dalcroze. Läinud sajandi algul elanud Delsarte rajas enam-vähem kindla žestika süsteemi, määrates ära inimese liigutuste väljendusvõime ja laadi. Tema skeem on iseenesest lihtne. Igal liigutusel on kolm alljaotust: see võib olla ekstsentriline, kontsentriline või normaalne. Igaüks neist omapuhku võib jaguneda kolmeks. Niiviisi kõiki liigutusi süstematiseerides saame näiteks kas või ainult silmade ilmestamiseks 81 eri väljendust. Kuigi see süsteem on abstraktne ja analüütiline, võib ta siiski mõnevõrra kasulikku selgust tuua žestide mitmekesisusse ja nende loogikasse.

Žestika vähest kultuuri võib kõige paremini jälgida ooperis, kus laulja aina käsi laotab või südant masseerib, teadmata, mis oma kätega muidu peale hakata.

Dalcroze omakorda õpetas žesti siduma muusikaga, rütmi ja meloodiaga.

On kindel, et tähelepanelikum suhtumine žestikulatsiooni, miimikasse ja rütmikasse näitelaval tõstab tunduvalt teatri kui iseseisva kunstiala väärtust, kaotades näitlejate mängust kohmakuse ja šablooni ning vabastades teatri teiste kunstide primaadist.

Liigutuste ja miimika tähtsus lavakunstis tuleb kõige paremini nähtavale pantomiimis. Kuid seda palju ei viljelda. Sel on palju vastaseidki. Üks balleti parimaid tundjaid ja teoreetikuid A. Levinson näiteks arvab pantomiimi tekkinud olevat sellest, et kunagistel etendustel suure lärmi pärast ei ole sõnu lavalt hästi kuuldud. Nüüd aga istutakse teatris vaikselt, seepärast ei ole mõtet tumm-mängule sõnu lisamata jätta. Nii saame draama. Ballett aga jäävat ilusate tantsude ja kehade plastikaks. S. Volkonski, Dalcroze'i süsteemi pooldaja, leiab, et pantomiimi printsiip on vastupidine dramaatilise kunsti printsiibile. Esimene on seotud muusikaga ja jätab näitlejale vähe vabadust, teine aga olevat vaba.

Kuid pantomiimi ei tarvitse sugugi ainult Dalcroze'i stiilis kujutleda, kus muusika iga liigutuse ette dikteerib.

On ju tõsi, et žestid muutuvad, kui väljendamiseks ka sõna tarvitatakse, nende arv väheneb, nad ei tarvitse jutustada, neil on siis teistsugune funktsioon.

Žeste endid on jagatud viide rühma. Nad võivad olla

kas mehhaanilised, tinglikud, kirjeldavad, psühholoogilised või sümptomaatilised.

M e h h a a n i l i s t e l liigutustel pole näitelaval olulist väärtust, nad seovad ainult üht momenti teisega, ilma et nad tundmustele või kujutlusele iseseisvat toitu pakuksid. Need on automaatseks kujunenud liigutused, mida näitleja teeb, et istuda toolile, et käia, suitsu võtta jne. Ooperilaulja kätega laiutamised ja edasitagasi rullimised kuuluvad nende žestide hulka.

Nende lähedal on t i n g l i k u d liigutused: teretamisel võetakse kübar peast, ulatatakse ja surutakse kätt, tehakse kummardus jne.

K i r j e l d a v a d liigutused on keskpäraste näitlejate juures kõige sagedamad ja ühtlasi kõige väheütlevamad. Jutustatakse suurest hoonest ja märgitakse seda laia liigutusega, kõneldakse enesest ja näidatakse näpuga enesele, räägitakse südamevalust ja haaratakse oma rinnast kinni. Pantomiimis on need liigutused tarvilikud, mujal aga ülearused, sest nad võivad takistada kõige tähtsamaid liigutusi, nimelt p s ü h h o l o o g i l i s i, emotsioone väljendavaid žeste. Nende ülesanne on näidata, kuidas näitleja suhtub öeldavasse. Kogu hingerikkus võib nende kaudu väljenduda.

S ü m p t o m a a t i l i s e d liigutused on vahetus seoses alateadvusega ja näitleja teab neist sageli vähem kui vaatleja. Neil on sümboolne tähendus. Nora osas mängis Eleonore Duse pärast tormilist stseeni mehega, enne austaja tulekut oma laulatussõrmusega, ilma et ise seda oleks märganud.

*

Tihti puutume kokku vaatega, mis teatrist, nagu üldse kunstist, nõuab elu illusiooni. Näitelava pakkugu tükki reaalset elu. Kõik olgu seal loomutruu, miski ärgu rikkugu seda illusiooni.

Selline naturalistlik käsitus, eeskätt meininglaste juures Saksamaal oli seotud reaktsiooniga liigtingliku teatri vastu. Ent kunst ei sea endale sihiks elu kopeerimist. Elu pakub ainult materjali kunstiliseks loominguks. Teatrisse ei minda otsima elu illusiooni, vaid kunstilist tõde.

Kallak naturalismi ulatus isegi Moskva Kunstiteat-

rini, kus mõned näidendid olid lavastatud äärmiselt «loomutruult». Molière'i «Ebahaiges» oli lava täis omaaegseid arstiriistu, pudelikestel olid küljes ehtsad retseptid. Ent kas ei kao kunsti olulisem külg nende ehtsate üksikasjade varju? Kas ei kärbita nõnda vaataja fantaasiat? Kas publik ei tunne omapoolset loomingulõbu just selles, et ta saab näitelavalt tulevaid vihjeid oma fantaasias vabalt edasi arendada?

Oluliselt jääb näitelava ikkagi tinglikuks. Juba ainuüksi see, et laval puudub neljas sein, et valgustus ei tule päikesest, vaid lampidest, et mõõgapisted pole ehtsad, et esineb monolooge, nagu neid elus kunagi pole kuuldud, näitab, et elu laval pole reaalne elu. Laval on oma loogika. Pole mõtet dekoratsioonil kui illusiooni tekitajal. Nagu moodne maalikunst detailid kõrvale jätab, et vaataja fantaasiale vabadust anda, nii ei tohiks ka lavakujundus silmapetet anda, vaid sugereerida ühist meeleolu sellega, mis laval toimub.

Peaaegu kõigi teatriuuendajate ühiseks nõudeks on saanud: võimalikult lihtsaid ja stiilseid dekoratsioone! Sama lugu on teatri rekvisiitidega. Marcel Schwob jutustab, kuidas ühel peaproovil mõõga otsas verine lambasüda lavale toodi. Nähti ainult vastikut veretompu ja muud midagi. Etendusel asendas seda aga flanellist süda mõõga otsas ja sellel oli hoopis sügavam ning kunstipärasem mõju. Tinglikud dekoratsioonid ja rekvisiidid mõjuvad näitelaval kunstipärasemalt kui elu kopeerida tahtvad vahendid.

Nagu nägime, on teatri kui iseseisva kunstiala peamiseks omaduseks liigutused. Kuid rakendades seda omadust kõige mitmekesisemates ühendustes teiste kunstialadega, saame teatrist ühe liigirikkama kunsti. Mida kõike lava vaatajale ei paku!

Selle kunstiala teiseks tähtsaks omaduseks on elav ja loov kontakt publiku ja lava vahel. Niipea kui eesriie sulgub, elekter saalis põlema lööb ja toolid tühjenevad, on ühine looming lõppenud.

Näitlejad võtavad seljast oma lavahilbud ja puhastavad näo grimmist, publik aga pudeneb ustest ja kaob tänavatele.

1916

TEATER JA KEEL

Kuigi meie teatri elus märgata on ühe või teise uuenduse tarvituselevõttu — isegi dramaturg* on «Estonias» ametisse pandud —, siiski on kahe silma vahele jäetud kõige kibedam tarve: kuulda teatris puhast ja ühtlast eesti keelt.

Liigutused ja sõnad — need on näitleja eneseavaldamise abinõud. Kui liigutustelt nõutakse otstarbekohasust ja ilu, siis seda enam peaks puhtust ja ilu nõutama teatri keelelt. Mis pöörasus kuulda korraga muidu peenelt väljatöötatud näidendis mõnda keeleviga, labast ja andeksandmatut! Kuid seda juhtub. Ja veel õige tihti.

Vaatad mõnda komöödiat, mis vaimukusest sädeleb, ja imestad saamatust, mis selle tõlgitsemisega kaasas käib. Tõlge on nüristanud vaimuteravused ja sõnade hääldamine toob omakorda juurde terava, lõikava lahkheli. On kui kõlaks harmoonilises viisis järsku mõni häälest läinud pillikeel.

Kui palju võidaks näiteks kas või «Vanemuises» praegu mängitava «Kompvekiplika» vaimukus ja peenus, kui selle komöödia tõlge poleks nii saamatu, kui saaks hästi edasi anda peeni mõttevälkeid ja varjundeid ning kui iga näitleja hoolitseks hääldamise puhtuse eest!

Ma mõtlen, oleks parem olnud, kui teatri juurde dramaturgi asemel oleks võetud keeleteadlane. Sest ei ole kohta, kus tuleks nõuda rohkem puhast, õiget eesti keelt kui teater: seal ettekantav ja kuuldud keel mõjub laiadele hulkadele, sealsed vead ja puudused hakkavad otsekohe kuulajaile külge, ning ümberpöördult, sealne puhas keel aitaks suuresti kaasa keele õigele tarvitamisele.

---

* Praeguse nimetusega kirjandusala juhataja.

Milline väärtus oleks teatril meie keele ja kultuuri arenemises, kui seal käsikäes käidaks meie keeleuuendusega!

Teatrikeele normeerivast mõjust on mujal väga hästi aru saadud. Tuletan ainult meelde, et praegu valitsev saksa keele hääldamisviis, mis iga sõna kohta täpselt välja on töötatud, just teatris endale esimese avaldumiskoha sai.

Saksa keeles nagu igas muuski keeles on lõpmata palju murdeid — iga maakond, iga küla, iga sugukondki hääldab ühtemoodi kirjutatud sõna eri viisi —, kuid üks hääldamine on seal normiks võetud, õigeks hääldamiseks tunnistatud. See on nn. «Bühnenaussprache», lavahääldus.

Sellest ei ole palju aega tagasi, vahest mõnikümmend aastat, kui saksa keeleteadlased kokku astusid ja keele foneetilise külje normeerisid, sõnade hääldamise üksikasjaliselt kindlaks määrasid ja nõudsid, et see hääldamine niisama vankumata peaks püsima kui ortograafiagi, mis varem kindlaks oli määratud. Teater ja kool — need olid kaks kohta, mille kaudu kindlaks kujunenud kõnekeel pidi rahva sekka valguma ja murrete kaoses ühe kindla hääldamise püsivaks tegema.

Nii peaks see sündima ka meil.

Nimelt peaks teater saama selleks paigaks, kus me võiksime kuulda grammatiliselt õiget ja täpset, ning mis veelgi tähtsam, õigesti häältatud keelt.

Meie keeleuuendamise käigus on keele foneetiline külg kõrvale jäetud. Kirjakeele aluseks on võetud küll Tallinna murre, aga milline murre peaks aluseks olema keele hääldamisele, selle üle on vähe mõtteid vahetatud. Nähtavasti peetakse endastmõistetavaks ka Tallinna hääldamist.

Eesti ortograafiat nimetatakse tihti foneetiliseks, s. o., eesti keelt hääldatavat nii, nagu seda kirjutatakse. Aga see on liiga lihtne käsitus. Katsutagu nii, kuidas kirjutatud, hääldada «küll ta pääseb». Te loete ikka «külda bääseb». Pealegi ei tehta kirjutamisel vahet teise ja kolmanda välte vahel, mis toob hääldamisse suure segaduse.

Kuuled lavalt «võõras» ja «võeras», «nüüd» ja «nüid», «hea» ja «hää», «juua» teises ja kolmandas väl-

tes jne. Meil ei ole veel kindlaks tehtud muljeerimise astmed, kas või näiteks tähe «l» puhul, nii ei ole kindel, kuidas hääldada sõna «välja» (seda hääldatakse ju murdeis vähemalt kümmet moodi, alates muljeerimata «l»-ist (välla, välja), läbi käies kõik muljeerimise astmed (väl'lä, väl'jä jne.).

Ehk võetagu täht «r». Milline peaks olema selle kõla normaalsena? Meil artikuleeritakse seda tähte keeleotsaga, kuid ta on saksa normaalsest, ka keeleotsaga artikuleeritavast «r»-ist palju vältavam ja põravam. Või täht «v». Ka see erineb tunduvalt saksa «w»-st, mida seal artikuleeritakse ülahammastega vastu alumist huult, kuna eesti «v» huulhäälikuna ligineb inglise «w»-le. Seda näitab ka tihtine «u»-st üleminek «v»-ks (lõvi — lõukoer, savi — sau).

Samuti erineb meie «h» vastavaist häälikuist teistes keeltes. Meil pole kindlaks tehtud, kas seda tähte sõna alguses hääldada või mitte.

Nii on lugu iga teise tähega, mille loetelu siin asjatu oleks.

Muidugi mõista, näitlejate süüks seda panna ei saa, kui üks neist hääldab «kepp» «p»-d muljeerides, teine muljeerimata, see erinemine on loomulik, kui üks näitleja on pärit Lõuna-Eestist, teine Põhja-Eestist. Siin on hädapärane keeleteadlaste vaheleastumine, nende poolt hääldamise fikseerimine, nii et meie lavadel ei valitseks nii palju keeli, kui palju näitlejaid, vaid *üksainus, normeeritud eesti teatrikeel*. See peaks tungima ka koolidesse, peaks saama kõneldavaks iga haritud eestlase suus.

Peatusin keele foneetika juures sellepärast, et see on üks neist külgedest meie keeles, mis siiamaani söötis on seisnud. Puudused, ebatasasused sel alal on pigemini etteheide keeleteadlastele kui näitlejaile. Vaevalt saaksid siin näitlejad omapead midagi peale hakata.

Kus aga näitlejaile saab etteheiteid teha, on õigekeelsus, niihästi etümoloogia, morfoloogia kui ka süntaksi piirides. Korratakse kõiki neid keelevigu, mille vastu meie keeleteadlased rohkem kui üks kord on ajalehtedes välja astunud.

Et keeleuuendustest mõni ka teatrikeelde lipsab, see on pigemini draamakirjaniku või tõlkija teene. Kuid on

hoopis võigas mõne sissepugenud uudissõna nagu «loobuma», «üllatama» kõrval kuulda «jalgas», «toimetata», «saab tehtud» ja leegion teisi, mida igaüks võib igal teatriõhtul kuulda, kui ta vähegi suvatseb oma kuulmist teritada.

Oleks liigne siin pikemalt juttu teha, missugune mõju ja tähtsus meie keelele, ühtlasi ka kultuurile oleks, kui teatris hakataks rõhku panema keele puhtusele, kui kontakti astutaks keeleuuendusliikumisega.

Ja miks peaks see olema võimatu, kui meie uuem kirjandus käsikäes käib keeleuuendusega, jah, kui isegi ajalehtedes, mida alati on keele konservatiivsuses süüdistatud, on märgata keelepuhastuse ja -uuenduse mõju? Miks peab näitelava olema paik, kust pilkelaule lauldakse keeleuuenduste pihta, ja mitte koht, kus välja naerdakse omaenese keeleline abitus, paindumatus ning puisus?

Niisiis:

1) Astugu keeleteadlased kokku, normeerigu eesti keele hääldamine üksikasjaliselt ja sundigu seda tarvitama teatrites, kust siis õigesti hääldatav kõnekeel mujalegi leviks.

2) Pangu teatrid enese juures ametisse keeleteadlased, kelle ülesandeks oleks etendusi keeleliselt parandada, niihästi teksti kui ka üksikute näitlejate keele- ja hääldamisvigade suhtes.

3) Vähe sellest, et näitleja õiget keelt räägib. Ta peaks ka alatasa kontaktis olema keeleuuendamisega, mitte aga selle vastu vaenulik.

4) Teater saagu paigaks, kus otstarbekohased, ilusad ja tarvilikud keelelised uuendused endale esimese avalduskoha leiaksid.

Need nõuded ei tule mõnest abstraktsest keeleuuenduse ettekujutusest, vaid meie teatri enese põletavamaist tarbeist. Õigesti on meie uuem kirjandus teinud, kui ta käsikäes käib keeleuuendusega.

Enne ärgu üldse tahetagu ega loodetagu mõne vaimukusest sätendava, sõnademängule toetuva komöödia täielikku mõjulepääsu meie näitelaval.

1918

CLAUDE DEBUSSY

Et ma suur muusikasõber olin, siis ei tahtnud ma oma üliõpilasaastail Peterburis vahele jätta ühtki silmapaistvat kontserti. Olin vaimustatud niihästi Bachist ja Chopinist kui ka Skrjabinist ja Debussyst, keda tol ajal peeti ülimoodsateks heliloojateks ja kelle kohta võis kuulda risti vastukäivaid hinnanguid.

Ise diletantlikult klaverit mängides sain kuidagi hakkama nende modernistide kergemate paladega, kuid ka raskemate teoste visa ja aeglane lahtimuukimine pakkus suurt naudingut, eriti kui sattusin uudsetele harmooniatele ja meloodiakäikudele. Debussy «Jälgi lumes» mängides tundsin iga kord otse füüsiliselt seda «nukrat ja jäist maastikutausta», mida helilooja oma monotoonse rütmiga taotles.

Rohked remargid Debussy nootidel («mahedalt helisevas udus», «õhuliselt», «nagu vikerkaarevärviline hingeaur», «õrna ja nukra kaastundmusega» jne.) äratasid kummalisi emotsioone ja ergutasid fantaasiat. Katsusid ta nootidest välja nõiduda igasuguseid nüansse.

Olin tol ajal agar sümbolistliku kirjanduse lugeja ja nii on arusaadav, miks mulle Debussy eriti lähedane tundus olevat, oli ta ju ise prantsuse sümbolistide keskkonnas liikunud ja nende vaadete pooldaja. Ta oli püüdnud luua silda helide, värvide ja lõhnade vahel, seda, millest Baudelaire oma luuletuses «Vastavused» («Correspondances») oli kõnelnud.

Milline õnn siis, kui Kussevitski sümfooniakontsertide sarjas, mille hoolas kuulaja ma olin, kord Debussy ise dirigendina oma töid tuli juhatama. See oli 1913. aastal. Vaeste muusikaentusiastide koht oli üleval galeriil. Seal tuli mul siis püsti seista ja kaela üle teiste

õieldada, et oma lemmikut näha. Olin teda kujutlenud hapra ja kahvatuna, oli ta aga kehakas, musta habemesse kasvanud ja sassis juustega, tulnud niisiis pigem faunide seltskonnast kui salongist.

Kui taktikepp tõusis, olin kehastatud tähelepanu, seda enam, et ma Debussy orkestriteoseid seni veel polnud kuulnud. Mallarmé poeem «Ühe fauni õhtupoolik» («L'après-midi d'un faune») oli mulle tuttav, olin ta raskest kujundite ja sõnade rägastikust püüdnud läbi tungida, katsunud seda isegi tõlkida, kuid see oli väga keerukas algebraülesanne. Lootsin abi saada muusikatõlgendusest, kuid «Prelüüd ühe fauni õhtupoolikule» muutus mulle haaravaks elamuseks omaette, mitte aga mingiks kommentaariks.

Kuuldud kontsert ei ununenud nii pea, ei vaibunud ka Debussy-vaimustus, ja nii ma võtsin tema surma puhul (1918) sule kätte ja kirjutasin ajalehele artikli, mis siin allpool väikeste parandustega on ära toodud.

Tookord oli Debussy muusika viimane sõna, nüüd on ta vaid üks verstatulpe moodsa heliloomingu arenemisteel. Tänapäeva kuulaja kõrv aga on harjunud vastu võtma ja nautima palju vürtsitatumaid harmooniaid, palju rabavamaid meloodiakäike ja rütme, palju üllatavamaid teemasid, kui Debussy neid tarvitas.

1966

*

Oma viiekümne viiendal eluaastal suri Pariisis üks silmapaistvamaid teerajajaid tänapäeva muusikas Achille-Claude Debussy. Ta sündis Prantsusmaal 22. augustil 1862. Üheteistkümneaastasena hakkas ta Pariisi konservatooriumis klaverit õppima, neljateistkümneaastasena lõi ta oma esimese kompositsiooni, laulu Th. de Banville'i sõnadele.

Tulevane muusikanovaator süvenes kõigisse muusikavormide saladustesse, et neid põhjalikult tundma õppida ja siis hiljem ise uusi teid otsima hakata.

Tugeva tõuke uuenduste teele asumiseks andis talle vene muusika. Kahel korral (1880 ja 1881) käis ta Vene-

maal, kus ta tähelepanu köitis Rimski-Korsakovi ja Borodini muusika. Unustamatu mulje jätsid temasse ka Moskvas kuuldud mustlasromansid. Mussorgski «Boriss Godunovi» tundma õppides pööras ta selja oma senisele eelistatud heliloojale Wagnerile. Teda võlus Mussorgski helikeele rikkus ja harmooniliste võtete värskus.

Oma esimese kantaadiga («Kadunud poeg», 1884) võidab Debussy Rooma-preemia, mis talle võimaldab kolmeks aastaks Rooma elama ja õppima minna.

80-ndail aastail tekib prantsuse kirjanduses sümbolistlik kool. Üldtunnustatud kirjandussalongidest eemalejäänud kirjanikud loovad oma kirjandusringe, hakkavad välja andma oma ajakirju ja teoseid. Ühe sellise ringi keskseid kujusid olid St. Mallarmé, keeruliste sümbolite harrastaja luules, ja Paul Verlaine, kelle haruldaselt õrn ja habras muusikalähedane lüürika paljusid võlus, paljusid oma tumedusega ka eemale tõukas, ja kelle kohta öeldi, et jumal on valinud tema kui kõige viletsama viiulijäänuse (ta oli allakäinud joodik), et kõige ilusamaid viise lasta kuuldavale tulla.

Debussy oli üks agaramaid osavõtjaid Mallarmé «teisipäevadest». Seal tutvustati vastastikku uudset loomingut, arutati kõiki kunstiprobleeme. Mallarmé teoreetiliste arutluste mõjul hakati kunstile ja kirjandusele vaatama kui inimese erilisele kõrgemale loomingulisele tegevusele, mis tajutava maailma ümber sulatab mingiks sümbolite koguks, mis laseb aimata teisi, sõnamatuid maailmu. Muusikat hakati pidama kõrgeimaks kunstidest, sest selles võidakse avaldada sõnades väljendamatuid mõtteid ja tundeid. «Muusikat enne muud!» laulis Verlaine oma programmluuletuses.

Debussy oli juba varem vaimustatud olnud inglise prerafaeliitidest, kes oma maailmatunnetuselt olid sugulased sümbolistidele. Nii oli temasse sügava mulje jätnud D. G. Rossetti poeem «Õnnis neitsi» («The Blessed Damozel») oma õrnuse ja kristalse puhtusega ning ta oli selle teksti alusel kantaadi loonud. Samuti viisistas ta ka Verlaine'i hapraid luuleõisi, milleks tarvitas kõige õrnemaid ja südamlikumaid helikombinatsioone. Ka Baudelaire'i tekstidele lõi ta laulu, püüdes muusikas väljendada selle luuletaja mõtteid ühendu-

sest ja vastavusest helide, sõnade, värvide ja lõhnade vahel.

Samas kirjutas ta pisemaid, äärmiselt peenetoimelisi ja õrnu klaveripalu. Ta mõte süvenes, ta tundmusteskaala laienes pidevalt ning ta otsis oma muusikale toitu tabamatuist meeleoludest, vaevalt aimatavaist tundevirvendustest, möödavilksatavaist unelmaist

On neid, kes Debussyd dekadendiks peavad ja teda hukka mõistavad ta ebamäärasuse, tumeduse, nüansside tagaajamise pärast, teiselt poolt aga ka neid, kes ta loomingut peavad suureks ilmutuseks ja kellele ta on avanud uued väravad muusikas.

Milline on siis see uudne element, mis Debussy pooldajaid vaimustab?

Debussy muusika ei taha olla paljas helide meeldiv järjestus, vaid midagi enamat, sügavamat, pühamat.

Teatud õigusega ühendatakse Debussy nimi impressionismiga kunstis, kuigi ta ise sellele vastu vaidles. Ta tahtvat ju oma muusikaga väljendada hoopis midagi sisukamat kui impressionistid oma maalide välise kirevuse ja värvide sillerdusega. Hoolimata sellest vastuseismisest, ei saa siiski salata, et Debussy muusikal on palju ühist impressionistlike maalijate värvisädeluse ja joonte ebamäärasusega.

Sümbolistlik luule pakkus talle tekste, mis muusikast täiendust otsisid. Debussy pöördus isegi idamaa muusika poole ja võttis sealt üle pentatoonika («Pagoodid»).

Nagu on vastuolulisi tundeid, mis lahendust ei leia, nõnda tarvitab Debussy ka lahendamata dissonantse. Kui lüüriline elamus, mida tahetakse muusikas väljendada, on piirjoonteta tundmuste hõljumine ja voogamine, siis ei jätku sellest, kui piirdutakse seni väljakujunenud raamidega. Need takistused lõhutakse eest ja antakse ruumi uutmoodi ilukõladele. Debussy lüürilised lennud ei hooli senise muusika rangest struktuurist, ja kui ta teoses ühtsust on, siis loob seda meeleolu ühtsus. Heliloojat ei juhi niivõrd traditsiooniline vorm kui elamuse aroom.

Verlaine nõudis luulelt eeskätt nüansse. Neid nõuab muusikalt ka Debussy. Vahel läheb see põgusate muljete ja varjundite harrastus nii kaugele, et muusika

muutub nagu kergete pintslitõmmete, kõrvuasetatud täpikeste reaks, mis omavahel väheses ühenduses on ja millel oma mõju on ka ilma meloodiaks liitumata.

Seda puäntillistlikku laadi tarvitab Debussy osavalt oma instrumentaalteostes, nagu «Pilvedes», kus paiguti iga instrument oma väikese helitäpikese lisab üldisele elevuselõuendile. Just Debussy orkestriteosed näitavad eriti suurt sarnasust impressionistlike maalidega. Iga instrumendi eri tämbri ärakasutamises elamuse väljenduseks on Debussy suur meister.

Debussy subtiilset lüürikat hoiab trafaretsusse ja magususse langemast uudne harmoonia ja tonaalsuse mitmekesisus.

Traagika suured žestid, rahvamasside lainetusrütmid, ajaloosündmuste ja murrangute jõulised jooned on Debussyle võõrad. Ta ooper «Pelléas ja Mélisande» M. Maeterlincki samanimelise draama põhjal on puhtlüüriline teos, inimese kired kõnelevad selles summutatult, retsitatiivile lähedane meloodia ei laiene kuskil aariaks. Puudub dramaatilisus tavalises mõttes, tegelasi ei karakteriseerita muusikaliselt, nende elamuste kohal hõljub vaid õrn tuulehingus.

Algul võeti ooper vastu väga vaenulikult, pärast peeti seda geniaalseks teoseks, omamoodi vastukaaluks Wagneri muusikadraamadele. Hiljem pöördus Debussy veel kord dramaatilise teose poole, luues d'Annunzio tekstile oma «Püha Sebastiani martüüriumi» (1911).

Debussy populaarseimaks sümfooniliseks teoseks on saanud ta «Prelüüd ühe fauni õhtupoolikule». Ei oska kujutleda muusikat, mis võiks paremini edasi anda fauni ihalemist, kes suvevaikuses flööti puhudes laseb mälestustest esile tõusta veetlevaid silmapilke minevikust, mil ta lähedal tantsisid nümfid, kelle sekka ta oma sikusõrgadel kargas. Helides tunneb tagasihoitud kirepakitsust, nümfide hõljuvaid loore, õrnu pilvi flöödiliselt sinises taevas.

Kontserdil autori juhatusel ettekantud kolmeosaline «Meri» kõlas kõrvale uudsena ja ergana eeskätt orkestreerimise värvikuse ja väljendusrikkuse tõttu. Selles teoses lähtub autor juba palju konkreetsemaist kujunditest. Esimeses osas antakse helides edasi taeva ja mere hommikusi värve, teises voogude mänglemist,

kolmandas tuule ja mere kahekõnet, mis paisub tormini.

Samas ettekantud «Kujutelmad orkestrile» näitasid hilisemat Debussyd, siin oli vähem ebamäärast voogamist, rohkem selgeid piirjooni, lineaarmeloodilisust.

Suur on Debussy klaveritoodang. Poole sajandi kestel on ta klaveriteosed saanud üle maailma populaarseks ja nende põhjal tuntakse ta omapärast käekirja kõige rohkem.

Võiks paralleele tõmmata Debussy ja temast kümme aastat noorema Skrjabini vahele. Mõlemad on lüürilise põhilaadiga heliloojad, mõlemad murdsid eest maha kivinenud vormid, mõlemad sisustasid muusikat tundeküllusega, mõlemad püüdsid tabada põgusaid hingeliigutusi.

Kuid kuigi neil on palju sarnasust suundades ja vaadetes, samuti hingelaadis, läheb Skrjabin passiivsest lürismist kaugemale, tahab väljendada ka elu traagilisi vastuolusid.

Debussy orkestris ei liitu üksikud instrumendid kunagi tulvavaks jõeks, mis võimsalt enesele teed murraks kuni mereni. Skrjabini orkestrihelid võivad aga oma ekstaatilises ringutuses tõusta kuni elu kõrgemate saladusteni. Debussy helimaailm jääb pühapäevaliseks, ta taevasinas uitavad kerged pilved ja maa ümberringi särab kõigis värvides.

Debussy ja Skrjabin on kaks uusi teid otsivat ja rajavat hiigelkuju moodsa muusika arenguteel. Otsingute rada peab käima ka muusika edaspidine areng.

1918

EESTI KUNSTI ÜLEVAATLIK NÄITUS

Haridusministeeriumi kunsti ja muinsuse osakond on korraldanud suurema Eesti kunstinäituse, kus on välja pandud peaaegu kõigi enam-vähem tuntud kunstnike tööd. Näitus on ülevaatlik ajaloolises mõttes. Sellepärast oleks tahtnud teoseid näha väljapanduna ka ajaloolises järjekorras, vanemad meistrid omaette, nooremad mujal, peale selle vanemad õpetajad oma nooremate õpilastega lähestikku. Nii oleks tahtnud näha näiteks Triigi õpilasi koos Triigi enesega, Laipmani omi Laipmaniga. Ja kui oleks järjestatud ka üksikuid voolusid ja käsitusi kunstist, siis oleks kunstinäitus saanud ülevaatlik ka voolude mõttes.

Nüüd ei ole ei ühte ega teist. Tõnis Grenzsteini kõrval leiame August Janseni. Paljude tööd on laiali mööda üksikuid tube ja koridori, P. Arenit, A. Vabbet, O. Krustenit, V. Kangro-Pooli võid leida väga mitmest kohast, ilma et see millegagi põhjendatud oleks. Pole eraldatud maali graafikast, õli pastellist jne. Nähtavasti on žürii tööd laiali paigutanud süsteemita ja plaanita, ülevaatlikkust taotlemata, vaid oma maitse järgi: arvatavale vähemväärtuslikule on jäetud koridori pimedamad seinad. Peale selle on nagu kiuste klaasidega kaetud pildid vastu aknaid seatud, nii et neilt midagi näha ei saa.

Need on korralduse puudused.

Teoseid iseenesest on väga palju, kataloog loetleb neid 402, aga sinna on üles võtmata jäänud näiteks O. Jungbergi teosed, peale selle on ühe numbri alla vahel ka mitu tööd paigutatud. Nii tõuseb väljapandud teoste arv vahest üle 450. Autoreid on 50 ümber, kellest aga peaaegu pooled on surnud, kui mitte just kehalises mõttes, siis vähemalt vaimses.

Vanemad meistrid jätavad vaatajasse kaunis soliidse mulje, nii Maybach oma Pühajärve maastikega, Köler kui ka Adamson ning Weizenberg oma skulptuuridega. Ma ei ole isiklikult niisuguse kunstist arusaamise pooldaja nagu need vanemad meistrid, kes näiteks skulptuuris taga ajavad loomulikkust, kellele iga näojoon, iga riidevolt võimalikult lähedal peab olema tegelikkusele. Kuid sellest hoolimata on nende meeste tehniline võimine oma kunstist arusaamise piires täielik ja eeskujulik ning lööb ses mõttes üle suure hulga nooremaid kunstnikke, kellest näed, et nad oleksid tahtnud palju rohkem ära öelda, kui nad tehniliselt on suutnud.

Ka Paul Raud kuulub oma portreedega nende hulka, kes õiget loodusedetaili, iseloomulikku üksikasja taga ajavad. Ta näopildid on otsekui värviline fotograafia. Nad võivad head ja imeteldavad olla modellile ja tema sugulastele: vaat kui sarnane! Hea tehnikaga käsitööline võib sedasama kätte saada. Kunstnik aga on see, kes loodust ei kopeeri ega kirjelda, vaid looduse kõrvale oma looduse seab.

Kui Paul Raud omalt poolt midagi tahab öelda, ilma et ta välismaailma kopeeriks, siis tuleks välja midagi ta pildi «Ema viis hälli heinamaale» taolist saamatut ja haledat, kus katsutakse rahvalaulu primitiivset meeleolu «pani käo kiigutama, suvilinnu liigutama» edasi anda.

Hans Laipman on peamiselt portretist, kuid tema näopildid ütlevad juba kaugelt enam oma avaldussuute tõttu. Neis tundub temperamenti ja kunstniku väljendustungi.

Kristjan Raua töid näen esimest korda. Need on enamasti kõik söejoonistused, sünged ja tumedad. Olin lootnud temast palju rohkem. Ta reproduktsioonid tsüklist «Inimene ja tähed», mis omal ajal «Noor-Eesti» ajakirjas ilmusid, mõjusid ja mõjuvad paremini kui algupärandid. Raud tahab olla omapärane — eestilik, tahab avaldada seda müstikat, mis meie rahva hinge sügavamasse kurru on peidetud ja mis avaldub meie rahvalaulu üksikutes kujudes ning mütoloogilistes jutustustes. Ta loob kalmuneiu teemale kolmikpildi, söejoonistuse kalmuneiu sõidust, kus tumedusest vastu

tuleb hulk päid. Naturalistlik käsitlus müstikast, liiga otsekohene luulekujude kopeerimine.

Kr. Raud kuulub umbes samasse liiki, kuhu meie luules kuuluvad Jakob Tamm või K. E. Sööt oma müstikaga. Rahvavaimu ei saa tahtlikult luuletustesse ega joonistustesse tuua. Rahvale omapärane primitiivsus muutub kunstlikuks ümberjutustuseks. Kalmuneiusarnastele teemadele võiks vastata ainult lapselik-lihtne, primitiivne joonistus. Iga kord, kui kunstnik pöördub muinasloo poole ja tahab edasi anda midagi sügavat, ürgrahvalikku, omapärast, jõuab ta ainult nõrga teoseni. Nii on see ka A. Prometiga, kes haldjaid, jaaniööd ja teisi salapäraseid muinasaineid on tahtnud käsitleda.

Mis Kr. Raua teistesse, nähtavasti vanemasse ajajärku kuuluvatesse teostesse puutub, siis leidub seal joonistusi krahv Kalckreuthi laadis, erilist väärtust neil pole.

Paul Sepp on Eesti näitustel, kui ei eksi, esimest korda. Loodan, et see eksitus parandatakse ja ka viimaseks jääb. Jumaluke, võidakse vastata, tal on ju kõige suuremad maalid, mis üldse näitusel välja on pandud! Nähtavasti ongi žürii liikmeid võlunud piltide suurus, kui nad need labased teosed on välja pannud. Suur maal suhkursinise lumega tuletab vähemalt meelde nimeta postkaarte, kus samasugused lumed peale on maalitud, aga «Sula», «Pirita jõgi» jt. on küll kes teab mis heldusest ja aukartusest näitusele pääsenud.

Räägitakse, et keegi taanlane olnud Sepast nii vaimustatud, et lubanud järgmisel päeval oma naised-lapsed vaatama saata. Kel kõrgete välismaalaste ees aukartust on, need muidugi ütlevad: vaadake, isegi nemad — välismaalased — imestavad, ja teie tunnistate need pildid alaväärtuslikuks!

Tuleb keelele küsimus: kui juba P. Sepp näitusele on pääsenud, miks siis Luik-Püüman välja on praagitud? Ega siis viimase portreed sugugi halvemad ei ole kui Sepa maastikud. Kes ei usu, võib neid võrrelda, sest Luik-Püüman on oma pildid protestiks selle vastu, et žürii nad välja on praakinud (see õnnetus olevat L.-P-l alati olnud, kui žüriis on Laipman), kaupluste akendele välja seadnud ning juurde lisanud: seltskonnale seisu-

kohavõtmiseks. Kui mul ka kübeke õigust on oma seisukohta avaldada, siis võib see olla niisugune: näitusel väljapandud halvemad tööd ei ole paremad kui Luik-Püümani paremad tööd.

Vanema sugupõlve kunstnike üldiseks tunnuseks võib pidada akadeemilist täpipealsust ja üksikasjalikkust. Ei taheta olulist vahet teha looduse ja kunsti vahel. Kunst taotleb olla ainult võimalikult fotograafiline kopeerimine, olgu siis pildi aine pärit kas või muinasajast. Kunstniku oma fantaasia, oma värvide ja joonte valik ei ole vaba, vaid seotud selle tegelikkusega, mis meie ümber liigub. Kuigi mõni (näiteks Kr. Raud) sellest reaalsusest katsub läbi tungida müstikasse, salapärasusse, siis ei ole see siiski looduslapse primitiivne müstika, vaid tahtlik ja teadlik ning ühtlasi seotud realistlike kujudega. Vanema põlve kunstnik-realist ei luba asja deformeerida, muuta, ei luba tarvitada värve ega jooni, mis äripäeva omadest kuidagi lahku läheksid. Kui midagi fotograafilisest eeskujust muuta võidakse, siis ainult niipalju, kui see laseb pildis iseloomulikku või tüüpilist välja tuua.

Jaan Koort võib täie õigusega kõrvu seista paljudegi paremate välismaa skulptoritega. Mitte weizenbergilikult realistlikud, on ta raidkujud siiski väga ilmekad, avavad iseloomulikku ja sisemist energiat, ühtlasi on nad skulptuurlikud ses mõttes, et peavad silmas skulptuuri materjali (kivi, puu, marmor) seadusi. Graniiti raiutud «Halastaja õde» on suurejooneline ja raskelt monumentaalne, seevastu marmorisse raiutud lapsepea on süütult kerge ja õrn.

Teised nooremad skulptorid ütlevad vähe. Christine Meyl on kalduvus teravamõttelise huumori poole. See liik skulptuuri ei nõua monumentaalsust ja lepib väikese formaadiga, kuid võib ohtlikuks saada just oma liigse produktiivsusega (näiteks Venemaal Žukov).

Nikolai Triiki peetakse noorema sugupõlve kunstnikest harilikult kõige soliidsemaks. Tõsi, ta mõjub oma värvide julgete võtetega, tal on iseloomulik kalduvus lõikava tumelilla värvi poole (ta õpilasedki on talt selle lilla omandanud), kuid ma ei saa

leppida ta portreedega ses mõttes, et ta oma mudelid paigutab veidi ebaloomulikku poosi, mis mudeli näole ilme surub, nagu tahaksid nad pildilt ära minna (näit. pr. Str. nr. 324). Kõige parem portreedest on nr. 323, pr. S. portree, milles tagapõhja toonid hästi harmoneerivad kuju enesega. Näitlejanna E. Villmer-Luiga portree tundub oma tausta heledusega veidi räpakana, kuju ennast on käsitletud Hodleri poosis.

Ma pean isiklikult suuremat lugu Triigi graafikast: igaühele neist on omane individuaalne joon ja nad on sisemiselt jõurikkad.

Paul Burmani maastikest on mõned õige huvitavad, ta armastab iseäranis loomi kujutada ja selles tunneb ta ennast päris kodus olevat, kuid ma ei saa jagada mõnede arvamist, nagu kuuluks ta üldse paremate loodusemaalijate hulka. Laad ja stiil, milles ta loodust kujutab, on niisugune, mis ei lase individuaalset käsitust kuigi selgesti välja paista.

Karl Burman on kahjuks ainus arhitekt, kelle tööd näitusel on esitatud.

August Janseni õlimaalid («Küllus», «Luigejaht») näitavad utreeritust, liiga intensiivseks kruvitud värve. «Külluses» on naise nägu juba nii punakaslillaks värvitud, nagu oleks nahk nülitud. Muidu aga on see värvide lopsakus, samuti pildi joonistuslik külg kooskõlas sisuga, mis tahab näidata sügise viljakust, rubenslikku küllust. Janseni akvarellid on palju huvitavamad: ta on neis välja töötanud täitsa omapärase, puhta, Somovit meeldetuletava puhta joone. «Kalevipoja kosjasõit» kannab kompositsioonilt Serovi «Odüsseia» jälgi.

Täis arenemisvõimalusi on Peet Aren. Ei ole veel näha, mis sihis see anne lõplikult edenema hakkab. Nüüd on ta aga käsitlenud ja esitanud igasuguseid aineid ja stiile. Joonte puhtus ja iseloomulikkus portreedes osutab temas head graafikut. Seda aitavad tõendada ta illustratsioonid must-valges ja väga huvitav linoollõige. «Tants II-s» on isegi kubistlikke võtteid.

Täiesti omapärase stiili on saavutanud Konrad Mägi. Ta värvid on lilla, tumesinine ja tumeroheline. Kõigis ta portreedes on iseäranis selgesti märgata stilisatsiooni. Portreed ei tee ta selleks, et mudeli näojoon-

test iseloomulikumaid välja otsida ning need lõuendile üle kanda. Temale on nägu ja keha tähtis stiliseerimise ainena. Iseäranis armastab ta stiliseerida käsi, sõrmi kaugelt üle loomulikkuse pikaks ja peeneks joonistades. Ainult selt seisukohalt on mõistetavad ta näopildid. Ka Mäe maastikud on alati kindlalt isikupärased. Seekord on ta välja pannud «Pietà», milles esinevad nii maastik kui kujude rühm. See kompositsioon ei ole aga saavutanud tarvilikku ühtlust. Ristilt mahavõetud ja horisontaalses poosis verine Jeesus on käsitatud grünevaldliku julmusega, aga nii ümberolijates naistes kui ka Jeesuses on tunda Mäe portreede stiliseeritud, pikki, kitsaid kujusid. Tagapõhi — süngete joontega tume mäestik, valgusejoast katkikäristatud pilved — on liiga ligidal ega ole kooskõlas kujudega. Ka ei paista Mägi võimeline olevat maalima niisuguseid üksikasju nagu riiete voldid, mis pildi esipoole enda alla võtavad.

V. Kangro-Pooli portreed lähevad Mäe omadest lahku oma kavatsuse poolest: nad ei taha olla stilisatsioonid, vaid peegeldada iseloomulikku. Kujud on järsud ja värsked, kuna tagapõhja käsitlus värvide poolest on alles otsiv.

A. Tassalt meeldivad mulle kõige rohkem ta «kuulsad» kivid. Tassa on oma maalitöö seisma jätnud ning rohkem kirjandusele andunud. Kirjanduses on ta suur fantastikas, kuid halb tehnikas, siin aga on asi nähtavasti ümberpöördult: tehnika ütleb rohkem kui sisu, sest see ei ütle midagi talle muidu omasest kujutluslennust.

K. Štšerbakov ja V. Ormisson kuuluvad oma õpetajate poolest ühte suunda. Esimese juures on seda veel väga tunda, teise juures vähem. Ma mõtlen Purviti mõju. Seni kui Štšerbakov peale maastike midagi ei paku, pole talt midagi algupärast loota.

Ormissoni maastikud on mägilikud, kuna ta natüürmordid ja lilled on üsna head, heledalt rõõmsad ja õhulised.

Kahjuks on A. Vabbelt näitusel väga vähe: ainult paar värvilist joonistust, mõni must-valge joonistus ja «Itaalia». Viimane äratab üldist tähelepanu, aga imelik küll, keegi ei taha sellest «aru saada». Ometi on see

pilt arusaamiseks (viimane sõna tähendab vist seda, et tahetakse teada, mis autor on tahtnud öelda, mis a s j a kujutada) üks lihtsamaid: keset pilti on kujutatud pea, millest välja kasvavad üksikud mälestused Itaalia-reisist. Siin mõni järv mäega, seal mõni itaallane, mõni paat, mõni linnaosa. Kompositsioon on hästi läbi mõeldud: lähtekohaks on võetud nägu ning see maaliliselt mälestuspiltide kujutamiseks ära jaotatud. Ainult lõpuni mõeldud ega viimistletud see töö siiski ei ole. Kui pildis just a s j a otsitakse, mida lähtekohaks võtta, mitte aga joonte ja värvide sisemist loogikat, siis on ses mõttes raskemalt mõistetavad ta «Ilmutused».

Meie uuem kunst on üldse vähem välismaa vooludega kontaktis kui näiteks meie kirjandus.

Maalikunstis näib püsivat nõudmine realismi järele, kuna välismaal kubismid ja futurismid juba läbi on elatud ning viibitakse ekspressionismi, suprematismi jt. õhkkonnas.

Ka R o o s i l e h t on järsku pöördunud futuristliku ja kubistliku must-valge käsituse poole graafikas ja seda väga huvitavalt ning tagajärjerikkalt.

O. K r u s t e n g i on tarvitanud neid võtteid enamasti karikatuuri mõttes. Kahju, et ta karikatuure, mis meil üldse parimad, väga vähe välja on pandud.

Graafilisi töid on näitusel veel K a s e l t, V i i r a l t i l t, O b e r m a n n i l t, U u r i t s a l t. Esimesed kaks Triigi õpilast pakuvad vähe uut, nende stiil on alles kujunemas, kahjuks küll Mäe ja Uuritsa laadi. Suured anded on meil aga Obermannis ja Uuritsas nende surmaga kaotsi läinud. Uuritsalt on väga huvitav peale graafiliste tööde ta mulati poisi portree.

Laipmani õpilased on vaimukamad, julgemad, lootustäratavamad. Kahjuks on nad aga peaaegu kõik hauda varisenud. Seal on kõigepealt O. K a l l i s oma muusikaliselt mõeldud päikestega (on küll Čiurlionise mõju), oma muncklikult jubeda «Palavikuga», kus surm kõditab kollases sonivat haiget. Siis T u u l oma kompositsioonide ja maastikega, mis stiliseerivate vene (Bilibin, Roerich) kui soome (Gallèn-Kallela) kunstnike mõju eneses hästi kokku on sulatanud.

Imestust äratab ka noor T o m a s b e r g, kes vara on pidanud lahkuma, ilma et ta oma umbset, tumedat ja

raskemeelset stiili oleks saanud lõplikult kindlaks vormida. Samuti Lukk oma valgusrikaste värvitelliskividest komponeeritud piltidega.

A. Mülberi «Marche funèbre» ja «Protsessioon» on kompositsiooni ja värvide suhtes õige huvitavad teosed, kuna ta illustratsioonid — joonistused — on nõrgad.

L. Vademan kaldub veidi kubistliku käsitluse poole. Teda huvitavad kandilised, otsekui puust väljatahutud pilved, sügise puud tuule käes ja sügise pruunkollane meeleolu.

Peale maalide leiame näituselt paar ilusat kunstkäsitööd ning Taska köitetöid.

Üldiseks miinuseks tuleb meil pidada suuremate kompositsioonide puudumist. Kõik pildid on enamvähem väikesed. Võib ju öelda, et kunstnikku on näha igal pool, olgu töö suur või väike, kuid selles väites on ainult osa tõtt. Suures töös võib kunstnik ennast avaldada palju täielikumalt ning paljuütlevamalt.

Piltide väiksusel on muidugi aineline põhjus. Kunstnik on harilikult pidanud nälga nägema, isegi nälga surema, kuidas siis temal võimalik on olnud muretseda suuri lõuendeid ja värve. Siin peab riik tulevikus tingimata vastu tulema kunstnike tarvetele. Peab neile muretsema kõigepealt ateljeed, siis värvid, lõuendid, kipsi, marmorit, pronksi ning igasuguseid kivilõike, puulõike, graveerimise jne. riistu. Alles siis võib juttu olla suurejoonelisematest töödest.

Teiseks peab riik anderikkamad kunstnikud viibimata välismaale õppima saatma. Sest siin kodumaal võib kunstnik lõpuks kõngeda, oma paremad ja vastuvõtlikumad eluaastad läbi elada selles kitsas piirkonnas, mis pigemini masendavat kui innustavat mõju avaldab.

Kolmandaks peab riik asutama kunstiraamatukogu, kus kunstnikud saaksid kokku puutuda endise ja praeguse aja paremate tööde reproduktsioonidega.

Neljandaks peab riik näituselt paremad tööd ära ostma ja kunstimuuseumi paigutama, et need ei läheks eraisikute kätte ning seega rahvast eemale. Ei ole midagi utoopilist ettepanekus, et riik ostku terve näitus ära, sest mõnisada tuhat, mis sel puhul välja antaks, oleks kahekordselt kasulik: esiteks kunstnikule,

kes sel viisil toetust saaks, ja teiseks riigile, kes kodumaa kunstnike tööde muretsemisega kunstimuuseumile aluse paneks. See raha (mis riigi väljaminekutega võrreldes on väga tilluke summa) ei läheks kaotsi, vaid ümberpöördult, kannaks väga kõrget protsenti ning tasuks ennast peagi mitmekordselt.

1919

WALT WHITMAN

Suurem osa luuletustest tuleb üksindusest ja läheb üksindusele, sünnib enesesse süvenemisest, vaikuses, eemal inimestest, koputab teise inimese suletud ukse pihta, sosistab tasa, kuni uks avaneb.

Kuid on poeete, kes ei kõnele üksindusest, keda enese jaoks on liiga palju, et oma sügavustes püsida, kelle vaikus heliseb elujõuna, kes ei koputa aralt ligimese südame pihta, vaid kes kisavad maailma ilust, kes esimesele vastutulijale hüüavad: «Mispärast ei peaks sa minuga kõnelema? Ja miks ei peaks mina sinuga kõnelema? Niisama, lihtsalt.»

Walt Whitman kuulub nende viimaste hulka. Ta ei puuri iseendasse, ta ei sulgu nikerdatud värava taha, ta ei tee vahet enese, maailma ja teise inimese vahel. Ta jääb lihtsaks, kõneleb vahetult äripäevaga. Ta ei otsi väljavalituid, kellele edasi anda oma fantaasia või tundmuste komplitseeritud sünnitisi, vaid igas vastutulijas, olgu see tööline, kaevur, sepp, atleet, sõdur, mees või naine, leiab ta inimese, kellele usaldab oma saladused, ei, oma avalikkused, sest nii kõvasti tuksub ta süda ja pakitseb hing, et midagi pole kellegi ees varjata.

Kui see luuletaja kõneleb oma minast — siis pole see mina analüüside ja sünteeside haavu ja haavaniite täis hing, vaid tavaline inimene kõigi nälgade ja janudega, kõigi rõõmude ja valudega. Ta ei puuduta lugejas liiga isiklikke salakurusid, tema mina on sotsiaalne, kosmiline, valmis rohkem andma kui saama. Seepärast kasvatavad ta laulud saama jõudu kokkupuutumistest teiste inimestega, õpetavad ületama tigedust, õelust, kurjust vendlusega, optimismiga, loomisrõõmuga.

Ei ole ime, et Whitman, kes läinud sajandi alguses sündinud, koduseks on saanud maal, kus vana ühiskonna rusudel uut hoonet ehitatakse: ta on lugupeetavamaid autoreid Nõukogudemaal.

Whitmani luule on elu ja uuestisünni, mitte hääbumise ega mandumise luule. See on suur hümn ajule ja lihastele, mis maailma teiseks muudavad, ood tervele inimesele, kes juba oma olemasolust suurimat lõbu tunneb.

Whitman on e l u r õ õ m u apostel. Optimism ei ole tal seotud hinge tumedama, kannatuste poolega, vaid on iseseisev, selles omaetteolekus religiooniks tõstetud.

Oma uurimuses religioonist on W. James jälginud usu tekkimist ja arenemist üksikute isikute juures ning leidnud, et selleks on olemas kaks teed: kas aegapidine kasvamine või äkiline murrang, valgustus, ümbermuutumine. Whitmani võiks paigutada teise rühma.

«Mäletan,» kirjutab ta ühest juulikuu hommikust 34. või 35. eluaastal, «oli selge suvehommik. Lamasin rohus, kui äkki mind valdas selline rahu- ja vaikusetunne, selline kõikteadmine, mis kõrgemal on igasugusest inimlikust tarkusest, ja ma mõistsin, et jumal on mu vend ja et tema hing on mulle sugulane ning et kogu maailma tuumaks on armastus.»

Aasta või kaks hiljem avaldab ta oma peateose «Leaves of Grass» («Rohulehed», esimene trükk, 1855, Boston).

Kuid äkilised murrangud ei lange ilmutusena taevast, kuigi nad võivad sellistena tunduda. Hinge taimelavas peavad nad idanema, enne kui välja löövad. Seda näeme ka Whitmani elukäigust.

Ta sündis 31. mail 1819 farmeri pojana Põhja-Ameerikas, Long Islandi lähedal West Hillsi asulas. Siin veetis ta oma lapsepõlve, siin käis ta põldudel, rohtlaantes, rannaäärseil ürgelanikel külas. Siin ilmneb varakult Whitmani inimlikkus: ta ei hülga neid poolmetsikuid inimesi rannas, vaid sõbrustab nendega, elab läbi esimesi sümpaatiatundeid kõigi nende vastu, kes on rõhutud, põlatud ja keda üldine arvamine hindab kõõrdpilguga.

Siis kolib ta koos vanematega Brooklyni. Varsti on talle tuttavad Brooklyni ja New Yorgi vahel liiklevate laevade madrused, ta saab nende sõbraks ja seltsimeheks. Algab kirju elu: ta on kuskil advokaadi juures kirjutajaks, seejärel ühe arsti juures tööl, läheb siis trükikotta ladumist õppima, peab maakooliõpetaja

kohta. Üheksateistkümneaastasena toimetab ta ajalehte «The Long Islander», mille ainus kaastööline ta on, mida ise laob ja lugejaile kätte toimetab. Kirjastaja aga leiab, et toimetaja on laisk ja vallandab ta. Kergemeelse laiskleja nime sai ta ka ühe teise lehe toimetuses, kuhu ta tavaliselt ilmus jalutuskepiga ja silindris, et toimetuslauale põgusat pilku heita ja siis jalutama minna. Ta armastas juba noorest east peale hulkuda, käia omaette, lamada kuskil ranna ääres kogu päeva, istuda kõrtsis või kohvikus, ümiseda laulu, kellelegi oma hädasid kaebamata, kuigi vahel taskud tühjad olid.

«Sääsed hammustasid meid pööraselt,» seletab üks pealtnägija, «tema aga ei pööra sellele vähematki tähelepanu, nagu ei hammustaks nad teda üldse.»

Ta oli juba üht-teist kirjutanud, aga see ei ulatunud kõrgemale keskpärasusest. Aastate jooksul oli ta töötanud mitme ajalehe toimetuses. Siis pani isa juba kolmekümneaastaseks saanud poja ehitustööle, lootes, et see töö tast laiskuse välja kihutab. Walt hakkaski ehitama väikesi maju, et neid siis töölistele edasi müüa.

Vahepeal ilmus ta luuletuskogu «Rohulehed». Ta ei häbenenud sellele ise reklaami teha:

«Lõpuks on meie keskele ilmunud ameerika bard. Küllalt jäljendustest: nüüd olgem iseendad ... Nüüd asugem ise uut, uhket ja vägevat kirjandust looma! Oled õige ajal ilmunud, poeet!» («Democratic Review», 1855.)

«Tüse, õlakas! Puhastverd ameeriklane! 36 aastat vana! ... Pole kordagi apteeki tarvitanud! ... Päikesest pruun nägu! ... Punased põsed! Habemes halli! Üldise armastuse osaline! Äratab suuri lootusi!» («Daily Times», 1855.)

Raamatut ehtis autori pilt: kaabu viltu peas, särk eest lahti, kael paljas, üks käsi puusas, teine püksitaskus.

Enesereklaamist hoolimata teost ei ostetud. Arvustus kisas: «raamat on sõnnik», «autor mõistab luulest niisama palju kui siga matemaatikast», «solgivee luik» jne.

Autor saatis oma raamatu sõpradele ja tuttavatele, aga paljud saatsid selle talle põlastusega tagasi.

Ainult R. Emerson oli autorist teisel arvamusel. Avalikus kirjas juhtis ta Whitmanile tähelepanu ja saatis ta juurde ühe ajakirjaniku, kes ta üle siis pikemalt kirjutas.

Hoolimata sellest, et raamatul mingit edu polnud, andis Whitman järgmisel aastal välja uue trüki, lisades sinna hulga uusi luuletusi. Aegapidi hakati talle heatahtlikumaid sõnu ütlema, ja kui 1860-ndal aastal ilmus ta «Rohulehtede» kolmas, täiendatud trükk, nimetati teda Inglismaal juba «ameerika rahvuspoeediks».

Omal maal aga kaotas ta oma teose «ebamoraalsuse» tõttu oma koha siseministeeriumis, kuhu ta ametisse oli asunud. Sealt siirdus ta rahandusministeeriumi, kuid vaevalt oli ta seal teenides kavatsenud oma raamatu järgmist trükki välja anda, kui Kõlvatuse Vastu Võitlemise Selts prokurörile kirja saatis, et raamat õõnestab kõlblust. Kirjastaja ei julgenud selle tõttu teost kirjastada.

Maast-madalast oli Whitman naabrite vastu hea ja sõbralik. Täisealisena leidis ta endale sõpru peamiselt töömeeste hulgast. Kaua aega oli ta ühe omnibussikonduktori armsaim sõber, sõitis temaga tihti edasitagasi kaasa ja asendas meest paar kuud, kui too haigeks oli jäänud. See sõprus oli eksalteeritud laadi, mis andis seksuoloogidele põhjust Whitmani homoseksualistiks pidada, kuigi teised väidavad, et tal seda patoloogilist joont polnud.

Kui 1861. aastal Ühendriikide lõuna- ja põhjaosa vahel sõda puhkes, läks Whitman vabatahtlikult laatsaretti põetajaks. Kolm aastat hoolitses ta ennastsalgavalt haavatute ja haigete eest, kartmata nakkushaigusi, muutudes ühtlasi surijate viimseks lohutajaks, usaldusmeheks ja kirjade kirjutajaks. Tema poole pöörduti kui imetegija poole, kelt abi loodeti. Ta andis haigeile oma viimase raha, kosutas neid puuviljaga, piimaga, kookidega, muretses neile tubakat, vahet tegemata omamehe ja vaenlase vahel. Seejuures oli ta alati sõbralik ja rõõmus. Kui ta endale lühikeseks ajaks puhkust võttis, siis ainult selleks, et haavatute ja haigete heaks kõnesid pidada. Igaüks tundis ta lähedusest rõõmu.

«Mis ta kõneles,» kirjutab temast üks psühhiaater, «ma ei mäleta, aga ma otse joovastusin tema sõnadest.

Ma uskusin päriselt, et ta on kas jumalus või üli-inimene.»

«Ilalgi ei unusta ma seda ööd,» kirjutab üks teine, «kui ma Walt Whitmani läbi meie hospidali saatsin. Voodid olid siin kolmes reas, igas voodis haige või haavatu. Kui ilmus Walt Whitman, tekkis kõigi nägudele naeratus, näis, nagu oleks ta ainuüksi oma kohalolekuga valgust toonud. Kannatajad kutsusid teda väriseval häälel ühe voodi juurest teise juurde. Haarasid tal käest kinni, kaelustasid teda, püüdsid ta silmadesse vaadata. Ühte julgustab ta sõnaga, teisele kirjutab etteütlemise järgi kirja, kolmandale annab apelsine, kompvekke, veel kellelegi tubakat, postmarke. Ühelt surijalt võtab ta vastu viimse soovi pruudile, emale, naisele, teisele surub ta hüvastijätusuudluse huultele. Näis, nagu jätaks ta igale voodile mingi õnnistuse. Ta tuleku ööl põlesid neis barakkides kaua tuled ja kangelased haigevoodites hüüdsid talle: «Walt, Walt, tule kindlasti meid jälle vaatama!»» («New York Herald», 1876.)

1873-ndal aastal tabab teda halvatus. 1888-ndal aastal kordub see uuesti, kuid haigused ei murra teda ja ta vaimutegevust. Ta elab kuni 1892. aastani.

Tänu Symondsile, Rossettile, Swinburne'ile, Morrisele, Wilde'ile, Ruskinile, samuti Euroopa mandri suurte kirjanike tunnustusele tõuseb Walt Whitman maailmakirjanduses silmapaistvale kohale, ning vist ainult neuropatomaan Max Nordau võis väita, et Whitman olnud kahtlemata vaimuhaige.

*

Walt Whitmani luuletustes kohtume tihti jumala ja usundiga, kuid tema usul pole midagi ühist dogma ega kirikuga. Ta hümnid ja oodid jumalale pole suunatud üles taeva, vaid alla inimeste juurde. Ta tunneb, et jumal on inimeste toode ja seepärast võivad siinsamas lähedal, maa peal, temaga kohtuda kõik meie meeled. Whitman ei kuuluta lohutamatut pessimismi, ta laulab elurõõmust rohkem kui kannatustest ja valudest. Kui püha Franciscus säärast eluoptimismi tundis, siis oli see oma laadilt askeetlik, seotud vaikse hardusega: vesi, tuul ja tuli olid talle sõbrad, vennad ja õed. Whit-

man ei ilmuta seesugust alandlikku sümpaatiat maailma asjade vastu, vaid laulab neile kõigest hingest kiidulaule. Seejuures ei hooli ta, kas kõik see, millest ta laulab, on ka lubatud, viisakas ja kombekas. Veelgi enam, Whitmani geenius pöördub meeleldi just selliste alade poole, mis seni asjata poetiseerimist on oodanud, nagu tehnika, demokraatia, kogu inimene oma keha ja füsioloogiaga. Neid teemasid käsitledes tarvitab ta riimi ja kindla mõõdu kammitsaist vabastatud vormi, mis oma põhilaadilt on lähedane Taaveti Lauluraamatu, upanišaadi ja vedade salmidega. Seda siiski ainult väliselt, sest kujundid ise on tal pärit kaasaegsest maailmast.

Millises temaaegses teoses oleks moodsa elu tuksumine leidnud nii konkreetset kajastamist kui «Rohulehtedes»? Kes oleks tol ajal julgenud luuletustesse sisse tuua raudteeronge, aurikuid, masinaid, tehaseid? Uus inimene, kellest ta laulab, on joovastatud maisest elust, oma lihaste tugevusest, hinge nõtkusest, vaimu värskusest. Luuletaja seab tähelepanu keskpunkti terve keha ja hingega inimese, mehe või naise, ning pühendab sellele oma hoogsamad värsiread. Ta sai aru, et dekadentsi poole kalduvad isikud teda ei poolda, ja ta lohutas ennast lootusega, et tema töid hakkab õigesti hindama järeltulev põlv, kes on pääsenud eelarvamiste lasust ning usub mitte ainult vaimsesse ja hingelisse, vaid ka kehalisesse inimesesse.

*

Enne kui luuletaja hakkab ringi vaatama, leiab ta juba endas esimese ime, millest ta ei saa jätta laulmata. Ta enese mina ei ole üksnes kogum kujutlusi, tundmusi ja tahtmisi, vaid kõigepealt elav organism, keha. Hing pole talle kõrgem kui keha. Ta loob luuletusi:

> ... peast, kaelast, kõrvast, kõrvalestast ja trumminahast,
> silmest, ripsmetest, silmaterast ja kulmudest, avatud,
> suletud laust,
> suust, keelest, huulest, hambast, suukoopast ja lõualuust,
> ninast, ninasõõrmest ja vahelihast,
> põsest, meelekohast, laubast, lõuast, kurgust, kuklast jne.

ja lõpuks:

Oo, ma ütlen, see kõik on laul ja osa mitte üksnes kehast,
vaid ka hingest!
Oo, ma ütlen nüüd: see ongi hing!

Ta loob hümne mehe ja naise kehale, näeb orjaturul müüdavaid kehi, läheb müüjale appi, sest sel käpardil pole aimugi keha ilust, astub ise müüja asemele, pakub ja hüüab: isandad, näete seda imet, kui palju ta eest ka ei pakutaks, ikka poleks sellest küllalt. Tema jaoks valmistas maa end ette kvintiljoneid aastaid, kui polnud veel taimi ega loomi! Katsuge neid jäsemeid, punaseid, musti või valgeid, kui vaimukalt nad on kokku seatud! Vaadake neid elust, julgusest, tahtest põlevaid silmi, vaadake seda rinnalihastest kilpi, painduvat selgroogu ja kukalt, pingul lihaseid, hästi vormitud käsi ja jalgu! Ja milliseid imesid veel sees!

Samasugune ime on ka naise keha. Peast jalatallani kiirgab ta jumalikku valgust, tas on võimas vastupandamatu külgetõmbejõud. Kõik muutub tühiseks peale minu ja tema, raamatud, kunst, aeg ja usk, nähtav ja kindel maa, kõik, mis taevast on loodetud ja põrgust kardetud . . .

Nii jätkub see ood naisele. Looduse ürgsele saladusele viib lähemale sünnitamise akt. Whitman näeb suguühtes elu ilusaimat õit. See pole niivõrd hetkelõbu kui lõbu teadmisest, et selle kaudu ühtivad eelmised sugupõlved järgnevatega. Seepärast ei kuulu luuletaja sümpaatia mitte mõnele buduaarinaisele, kes on küll kirglik, aga aher, vaid tugevalihaselisele naisele, kes on võimeline lapsi sünnitama.

Laulud sigitusest, mehest ja naisest olid «Rohulehtedes» need, millele ameerika seltskond põlastavalt reageeris. Kes ometi tohtis selliseid asju avalikult puudutada! Kuid Whitmani entusiasm ei hoolinud sellest, et ta mõtteid ja kujusid võidi labaselt võtta, ta sarnanes nende Vana Testamendi autoritega, kes oma naiivsuses ei osanud kujutledagi, et nad midagi niisugust võisid kirjutada, millest saab rõvedust välja lugeda.

«Rohulehtede» tsükli pealkirjaks, milles luuletaja kiidulaulu laulab soole kõigis ta avaldustes, on «Aadama lapsed». Emerson, muidu nii suur Whitmani austaja, ei tahtnud selle tsükliga kuidagi leppida ja nõudis, et autor loobuks järgmistes trükkides selle aval-

damisest. Whitman kirjutas selle kohta oma memuaarides:

«Täpselt kakskümmend aastat tagasi jalutasime Emersoniga paar tundi Bostoni heinamaal vanade jalakate all. Oli külm ja selge veebruariilm. Emerson, kes sellal oli oma võimete õitseajas, vaimselt ja kehaliselt imetlusväärne, teravamõtteline, salvav, peast jalatallani relvastatud, võis teie tundmuste ja mõistuse üle täiesti vabalt valitseda. Ta kõneles ja mina kuulasin — kõik need kaks tundi. Tõestused, näited, väited: — luurekäigud, rünnak (nagu sõjaväes: kahurvägi, ratsavägi, jalavägi!) — kõik oli sihitud minu «Aadama laste» vastu. See väitlus oli kallim kullast, aga imelik, paradoksaalne tagajärg oli sel õppetunnil: kuigi ma ei leidnud vastuväiteid ühelegi ta sõnale, kuigi ükski kohtunik poleks teinud veenvamat otsust, kuigi tema argumendid olid täiesti ümberlükkamatud, ometi tundsin ma oma hinge põhjas kindlat otsust mitte alla anda, vaid minna oma vääramatut teed. Mis te selle peale ütlete? küsis Emerson lõpetuseks. Ainult üht: teil on täiesti õigus, mul pole teile midagi vastu tuua, sellegipärast olen ma pärast teie kõnet veel kindlamalt veendunud oma usus ja mõtlen seda veel innukamalt kuulutada . . .»

Bostoni võimude pealekäimisel tahtis kirjastus küll neid «ebasündsaid» kohti raamatust maha tõmmata, aga Whitman jäi oma arvamise juurde kindlaks. Veelgi enam: ta nõudis, et pärast tema surma ei tohiks keegi ta «Rohulehti» välja anda ilma nende «kõlvatute laludeta».

*

Praegusel ajal ei ole tehnika ja masinate luule mingi uudis. Futuristid tõstsid selle koguni ausse; V. Majakovski, E. Verhaeren ja paljud teised on luuletustesse toonud vabrikute suitsu, masinate müra ning püüdnud tehnikaajastu rütmi värssides edasi anda. Kuid läinud sajandi keskel oli see täielik uudis, ja kes julges sellele mõelda või mõnikord vahest kreeka muusade asemel vedurivilet luuletustesse tuua, seda loeti kunsti alal maitsevaeseks.

Vabrikute, kaevanduste elu ja üldse tehnika olid romaanikirjutajad juba varem oma teoste aluseks võtnud, aga luuletajatega oli teisiti. Polnud palju neid, kes oleksid soovinud või soovitanud luule ala laiendada. Üks selliseid oli Maxime du Camp Prantsusmaal läinud sajandi keskel, kes oma manifestis hüüdis:

«Leiutatakse aur, aga meie laulame Venusest! Leiutatakse elekter, meie aga laulame Bakchosest! See on absurd! Kui palju kordi on kirjeldatud vulkaani kraatrit, miks ei peaks meie laulma Creuzot' tehase ääsidest!»

Samal ajal kostab Whitmani hääl Põhja-Ameerikast:

> Muusa, põgene Hellasest, jäta Joonia,
> muinasjutud Troojast, unusta Achillese viha,
> Aenease, Odysseuse rännud,
> oma lumise Parnassi kaljudele naeluta tahvel: «Ärasõidu
> puhul välja üürida.»
> Samasugune kuulutus riputa
> Sioni müürile, Jaffa väravaile, Mooria mäele,
> kõigile Itaalia muuseumiustele, lossidele Saksamaal,
> Hispaanias, Prantsusmaal,
> sest sind, valitsejannat, ootab uus kuningriik, vabam ja
> avaram.

Edasi laulab ta muusast, kes on jätnud maha Kastaalia allika, Egiptuse Sfinksist, kes oma lõhkilöödud huulega on tummaks jäänud, Kalliopest, kes enam kedagi ei kutsu, surnud Melpomenest ja Thaleiast. Kus on Ümmarguse Laua rüütlid, kuningas Arthur, nõid Merlin? Kõik see kunagi võimas maailm on jäädavalt kadunud, ta kuningad oma lossides, ta preestrid ja peened daamid on kõik hauda aetud, hauajutluseks magusnukker värss Tennysonist.

Uus muusa ei karda masinate müra ega veduri kiledat vilet.

> Muusa! Ma toon sulle meie tänapäeva ja siin paigas,
> auru, nafta ja gaasi, välkrongid ja hiiglapikad raudteed,
> nüüdispäevade saavutused: Atlantika õrna kaabli,
> Vaikse ookeani poole viiva raudtee, Suessi kanali,
> Gotthardi tunneli, Brooklyni silla!

O. Wilde, kes muidu Whitmanist suurt lugu pidas, talle isegi Ameerikasse külla sõitis, polnud nõus seniste muusade errulaskmisega: «Kalliope hüüd pole veel vaikinud, aasia eepos pole välja surnud, Sfinks pole

keeletuks jäänud, Kastaalia allikas veel kuivanud. Kunst on ju elu olemus, tal pole mingit tegemist faktidega.»

Niisugused hoiatavad hääled ei suutnud siiski takistada uute nähtuste sissetungi luulesse. Kuidas saigi Whitman, kes vaimustub kõigist inimeses peituvaist jõududest ja kõigist tegeliku elu nähtustest, tähele panemata jätta kõike seda uut, mis Ameerikas kõigepealt tehnika näol avaldus. Ta näeb seal võimast majanduse, tööstuse tõusu ja luuletab sellest. Ta ei piirdu ainult Ameerikaga, vaid haarab lauludesse kogu maakera tema merede ja maadega, muutes need oma inspiratsiooniallikaks. Panteistlikus joovastuses kaovad pisiasjad ja sulavad ühte suureks tõusuks miljonite ja triljonite sfääri, otsatusse kosmosesse.

Kosmos tähendab kreeka keeles maailma, sama sõnatüvi moodustab ka mõiste «kaunistus». Need mõisted sulavad Whitmani juures ühte. Maailm on otsatu kaunis. Kes jõuaks teda kiita teisiti kui loetledes sõnu, mis inimene asjadele on andnud! Ja nii on Whitmani read tihti paljas asjade loetelu, lugeja peab need ise oma elamuste kohaselt endas ümber sulatama.

Sellise eksalteeritud pilguga enda ümber vaadates ei ole üks looduse asi teisest tähtsam. Ei ole inimene suurem rohulehest. Sipelgas on niisama täiuslik kui liivatera või käblikumuna. Kärnkonn on niisama jumala meistriteos kui põldmarjadki, mille oksad võiksid taevast ehtida. «Ja üks hiir on ime küllalt selleks, et sekstiljone uskmatuid kõikuma panna!» Loomi vaadeldes tunneb ta nende vastu armastust, isegi eelistab neid paljudele inimestele: nad ei nurise, nad ei kurda patu pärast ega tea midagi kohustustest jumala vastu, ühelgi neist pole omandusmaaniat, nad ei põlvita omasuguse ette, kes aastatuhandeid varem on elanud, ja ükski neist pole õnnetu. Poegiv lehm on sama väärt kui Venus või Madonna, inimene pole rohkemat kui sipelgas, konn või hernekaun, hing pole parem kui ihu, surm pole midagi suuremat kui elu, kingsepp on sama väärt mis minister. Ja kas sa sellepärast, et oled varas, reumaatik või lõbunaine, oled vähem surematu kui kõik teised? Võit ja kaotus on võrdsed. «Täiesti ükskõik, kas lüüa või löödud saada!»

Whitman on *demokraatia* laulik, nagu ta on võrdsuse apostel. See tuleb tal kõikejaatavast optimismist, panteismist, tunnetusest, et seadus, mis komeete juhib läbi ilmaruumi, kehtib ka inimese kohta ja et kõik on sub specie aeternitatis üheväärilise. See käib ka jumalate kohta. Karvakene käeseljal on niisama tähtis kui ilmutus. Härga ja mardikat pole veel küllalt austatud. Sõnnik ja muda on imetlemisväärsemad kui seda võib arvata.

Luuletaja unustab ekstaasis ka enese piirid, ta näeb, et päikegi on ta ise, ka jumal pole muud kui ta ise. Kogu maailm on ta enese jätk: «Ma ei mahu tervena kingade ja kübara vahele.»

Kosmiline kõiksusetunne vaheldub müstikute juures tihti solipsismiga, mille järgi maailmas pole muud olemas kui mina oma kujutlustega. Selliseid silmapilke esineb ka Whitmani luules:

> Kogu elu maa peal sulgen ma endasse, puudutan Jumalat
> ja sulgen ta endasse, niisamuti Õnnistegija ja Saatana,
> eetrina tungin ma kõigest läbi (sest ilma minuta,
> mis oleks kõik, mis oleks Jumalgi?*)

*

Mina ja mittemina piirivahtideks on inimese *meeled*. Whitman armastab täielikult oma meeltele anduda, passiivsena vastu võtta elu rütmilist voogamist. Ja siis kuuleb ta lindude juubeldamist, nisu kahisemist põldudel, leekide sosinat, okste praksumist, noorte armastajate lobisemist, purunenud armastuse karedaid vihahelisid, haigete nõrka häält, auriku vilet, vagunite veeremist, leinamarssi, tšellot, koori, ooperit. See kõik kokku on olemasolu, ja ta tunneb sellest rõõmu: «Tarvitseb vaid liikuda, sõrmega puudutada, ja ma olen õnnelik.»

Kui raskuspunkt üle kantakse välismaailma, siis tuleb

---

* Ka R. M. Rilke käsitab jumalat minast lahutamatuna: «Mis hakkad, jumal, peale siis, kui mina suren? Ma sinu kruus (kui purunen?). Ma sinu jook (kui halvaks lähen?). Ma sinu rüü ja sinu tegu, kui mina kaon, siis kaob su mõte».

see ka vastu võtta vahet tegemata väärtuste vahel, tunnustada ta vastuolusid. Kõigis asjades on omad tõed. Niisiis võtab Whitman selle maailma vastu kõigi ta vigade, puuduste ja pahedega. Isegi surm pole midagi kohutavat.

> Ja mis puutub sinusse, surm, ja sinusse, surelikkuse kibe kallistus, siis asjata tahad sa mind hirmutada.
> Ja laip, mis sinusse puutub, siis arvan ma, sinust saab head väetist, kuid see ei ole mulle vastik.
> Ja mis sinusse puutub, elu, siis usun, sa oled paljude surmade tagajärg.

Whitmanilt ei ole oodata laitust või mahategemist kellegi suhtes. See, kes kõike jaatab, ei saa kedagi hukka mõista. Pahe on samuti omal kohal nagu voorus. Ta on tarvilik ses suures ehitustöös, mida on kogu maailm:

> Omnes, omnes! Las eitavad teised mistahes,
> ma laulan ka kurjuse laulu, ma tuletan meelde ka seda.
> Jah, ma ise ja ka rahvas on just samavõrd paha kui hea
> ja ma ütlen, et pole tõepoolest kurja,
> (või kui ta on olemas, siis ütlen ma, olgu ta sulle ja
> mulle just niisama tähtis kui kõik muu.)

Sellele, kes arvab, et ta on tulnud institutsioone lõhkuma, vastab Whitman, et ta pole institutsioonide poolt ega vastu, sest mis ühist peaks tal olema nendega või nende lõhkumisega. Tema ülesanne, olgu linnas või maal, sisemaal või rannas, on luua ühtainust reegliteta, vahemeesteta ja lepinguta institutsiooni ja see on — s e l t s i m e e s t e t r u u a r m a s t u s. Ei puutu asjasse, kes sa oled või kust sa tuled. Igaüks, olgu see mees või naine, elab oma õigusega maa peal, igaüks on samavõrra jumalik kui iga teinegi. Kedagi ei tule teisest paremaks lugeda.

Kõige jaatamisega tuleb aga ka vasturääkivus iseendaga. Whitman saab sellest üle:

> Kas ma räägin enesele vastu?
> Hüva, ma räägin enesele vastu.
> (Olen ju küllalt avar, ma sisaldan eneses kõike.)

Kogu maailm on imetlusväärne. «Kas pole ime see, et olen surematu? Nagu igaüks on surematu. Ma tean, see

on ime, ka mu silmavalgus on imeväärne, ja ka see, kuidas ma eostusin emaihus, on imestusväärne.» Rõõm tekib juba mõttest, et elad, et sinuga koos elab kogu maailm, et on olemas loomad, kalad, et langeb vihmapiisk, et on päikesepaiste, tõus ja mõõn. Oo, seda kõike ühte laulu mahutada! «. . . Oo seda mõnu, mis on inseneril veduril sõites. Kuulda auru sihinat, veduri naeru! Söösta läbi põldude ja nõlvade vahelt! Seda rõõmu, mis on ratsutajal: sadul, galopp, õhu vihin kõrvus, läbi juuste! Rõõmu, mis on tugevate musklitega vehklejal! Või ühel emal! (Ootamine, kannatamine, rikkalik armastus, mure, kannatlik andumus.) Läbi elada sõduri rõõmu! Vaalapüüdja mõnu! Küpse naise rõõmu! Vanaduse rõõmu! . . .»

Whitman laulab kirglikust armastusest inimese vastu. Ta ei mõtle üksikut, kindlapiirilist isikut, vaid inimest üldse, inimlikkuse alget kõigis, olgu see riigimees, teadlane, tööline, kurjategija või prostituut. Igaühele avab ta oma südame võrdselt, igaühele pakub ta kinkimismeeleolus oma armastust. Ta kuulutab sõpruse, seltsimehelikkuse ja armastuse evangeeliumi. Ta tahaks rajada riike ja maid seltsimeheliku armastusega, tahaks seltsimehelikkust istutada tihedate puudena piki Ameerika jõgesid ja randu, kõigisse rohtlaantesse.

Mitte hukkamõistmist, mitte vaenu, mitte sõdu, mitte arusaamatusi inimeste vahel, vaid sõprust, arusaamist, andeksandmist!

Juba varakult avaldus see armastus ligimese vastu Whitmanis endas. Teame, kuidas ta ennastsalgavalt mitmeks aastaks läks haavatute ja haigete eest hoolitsema, kuigi see kaastundmusest ajendatud tegevus teda ennast väga kurnas. Kuid «kes üheainsagi tunni kaastundmuseta sammub, see sammub surilinadesse mähituna iseenese matusele».

Whitmani moraal, niipalju kui selle õpetamisest ta luuletustes juttu võib olla, on vaba igasugusest sunduslikkuse ilmest: head ei tule teha mingi kategoorilise imperatiivi nõudel, vaid spontaanselt, mitte vastutasu oodates, vaid sisemisest tarbest.

Kui Whitman esineb trummipõrinaga ja pasunapuhumisega, siis ei mängi ta marsse ainult tunnustatud võitjatele, vaid ka võidetuile.

Oled sa kuulnud, et on hea, kui on saadud võit?
Ma ütlen, sama hea on ka langeda; lahingud kaotatakse
samas mõttes, millega nad võidetakse.

Selline seisukoht paistab väärtuste ja hinnangu puudumisena. Kuid Whitmani arvates tuleb moraal inimese enese loomusest, ta suhteid teistega juhtigu loodus. Tehtagu seda, mis käsib süda, olgu see hea või halb, sest kõike kokku võttes ja ühtsuse printsiibist lähtudes on halb niisama vajalik ja omal kohal kui heagi. Whitman ise kuulus nende hulka, kes teisiti ei saa, kui oma sisemist rikkust teistele edasi anda. Siit ka vastuheadus:

Millest see tuleb, et iga naine ja mees on minule hea?
Kas te teate, mis see on, kui võõrad inimesed teid hoiavad?
Kas te teate, mis see on, kui iga silm teid sõbralikult
jälgib?

Oleks siiski ekslik arvata luuletuste põhjal, nagu oleks Whitman ükskõikne hea ja kurja vastu. Ta artiklid kõnelevad teist keelt, piitsutavad valusalt kaasaja pahesid. Ja seda uue, demokraatliku ühiskonna nimel, mida ta ideaaliks peab. Ta ründab kaasaja ameerika kirjandust, mis on lame ja mille eesmärk on lugejat lõbustada, mitte aga tema sisemist ja vaimset elu süvendada ja laiendada. Ameerika vajab, väidab ta, kirjandust, mis oleks sihitud tulevikku, mis ei ignoreeriks teaduse saavutusi, kajastaks täiel määral kaasaega. Tuleb end lahti kiskuda mineviku suurtest eeskujudest, tuntagugi nende ees aukartust, ja ise uus tee rajada demokraatlikkuse alusel.

Whitmani arvates on just Ameerika see maa, kus hiljemalt saja aasta pärast sünnivad luuleteosed, milles väljendatakse tugevat seltsimehelikkust, milles pöördutakse tagasi looduse poole. Kuid looduse all ei mõtle Whitman inglise poeetide lillekimpe, metsatukke ega ööbikuid, vaid kogu maakera oma minevikuga, planeeti, mis kannab tuld ja lund ning tiirleb läbi ilmaruumi udusulgkergena, ometi miljardeid tonne kaaludes.

Oma elu lõpupoolel kirjutas Whitman «Rohulehtedele» lõppsõna, milles ta ülevaate annab ka oma kirjandusliku arengu teest.

«Juba oma 16. eluaastal muretsesin ma endale tüseda oktaavköite, milles on tuhat trükitud lehekülge luulet. See sisaldab Walter Scotti teoseid. See on luulerikkuste ammendamatu varasalv (oma ääremärkuste otsatu tihniku ja võsastikuga). See oli viiskümmend aastat mu saatjaks ja on seda tänapäevalgi veel. Kevaditi ja sügiseti läksin ma nädalaks sisemaale või Long Islandi rannikule. Seal vabas looduses töötasin ma põhjalikult läbi Vana ja Uue Testamendi ning lugesin (nähtavasti palju suurema kasuga seal kui mõnes raamatukogus või suletud toas, sest palju sõltub sellest, kus loetakse) Shakespeare'i, Ossiani ja parimad kättesaadavad tõlked Homerosest, Aischylosest, Sophoklesest, saksa Nibelungidest ja vanast hindu luulest ning muudest meistriteostest, nende hulgas ka Dantest. «Iliast» (Buckley proosatõlkes) uurisin ma esimest korda Oriendi-nimelisel poolsaarel Long Islandi kirde poolel varjatud koopas kalju ja liiva sees, mõlemal pool avameri. Hiljem imestasin, et ma neist tugevaist meistreist väga vaimustatud polnud. Seda võin ehk sellega seletada, et ma neid lugesin vabas õhus, enda kõrval suurt loodust tundes, päikese käes, vaba väljavaatega avarale maastikule ja juurdeveerevale merele. Lõpuks olen ma muuseas lugenud ka Edgar Poe luuletusi, mille imetlejaks mind aga ei saa lugeda.»

Kirjanduslikud eeskujud pole Whitmanile palju muud andnud, kui vaid õpetanud leidma o m a rada. Ta värsiread ei matki ühtki eeskuju, neis valitseb lai hingus, vaba rütm. Tihti väljendub ta suur vaimustus paljas kujutluste loetelus, mis ta silmade eest mööda liiguvad. Nii võib ta loetleda ainult kehaosi pealaest jalatallani, või siis ainult nimesid, nagu punanahksete pärismaalaste puhul, kes endi taha nimedena on jätnud loodushääli, vihma ja tuulte, lindude ja loomade hääli:

> Okoni, Kousa, Ottawa, Monongahila, Sauk, Natchez, Ischakachoutschi, Kaqueta, Orunoco,
> Wabasch, Miami, Saginaw, Chippewa, Oschkosch, Walla-Walla.

Esimene nõue luulele on ta sugestiivsus. Sugestiivsuse saladus seisneb aga selles, et ollakse lihtne nagu looduses puu, mis sahiseb, jõgi, mis kohiseb, päike või tuul. Kas tuul, jõgi, päike või puu küsib, mis taktis või rütmis ta peab liikuma? Sama lugu on luuletusega. Ette-

määratud vorm määrab ette luuletuse sisu, mistõttu see kujuneb traditsiooniliseks ja kulunuks. Ent hümne hõiskav hing ei saa end kammitsasse panna. Sellest siis Whitmani suurejooneline v a b a v ä r s s, mida juhivad sisemised impulsid. Need võivad vahel kujuneda jämedatoimeliseks ja sisaldada sõnu, mida luule seni on vältinud.

Kaua arvati, et Whitman pole oma värsse iialgi parandanud või viimistlenud, vaid paberile visatud sõnad kohe trükki andnud. 1899. aastal aga avaldas R. M. Bucke Whitmani märkmed, kavandid, skitsid ja fragmendid ning üllatusega võidi konstateerida, et luuletaja kujundid, pealtnäha lohakalt värsiritta visatud sõnad on jõupingutuste tulemus, otsimiste ja järelekaalumiste vili. Nii juhtub see sageli teistegi luuletajate juures: just need luuletused, mis tunduvad spontaanselt looduna, ühe minutiga mahakirjutatud improvisatsioonina, osutuvad sageli palju vaeva nõudnud töödeks, ning ümberpöördult: improviseeritud luuletused võivad teinekord esineda väga komplitseeritud vormis.

Whitmani optimismist ja joovastusest otse taaruv värss, mis nii aldis tundub olevat igale minutielevusele järele painduma, on enamasti tehniliselt igati läbi töötatud ja viimistletud. Aga seda ei tunne, sest «minu raamatu sõnad on null, hoog on kõik». Ja tõesti, rohkem tunneb selles kirge ja hoogu kui nende kirjeldamist, rohkem päikest, taevast ja soolast mereõhku kui nende kajastamist.

Tõtt kõneleb poeet öeldes: «Saa aru, et su kirjutustes ei või olla ainustki joont, mida sinus endas olemas poleks olnud. Oled sa tige või ebaaus, siis ei saa sa seda varjata. Kui sa armastad, et lõunaajal su tooli taga peaks seisma teener, siis tundub seda ka su kirjutustest. Oled sa nuriseja või kadestaja või sa ei usu elusse pärast surma või vaatad sa ülalt alla naiste peale, siis avaldub see isegi sinu vaikimises, isegi selles, mida sa ei kirjuta. Pole olemas konksu, võtet, retsepti, et kas või vähemalgi määral oma kirjutustes oma joonekest varjata.»

*

Aastakümnete jooksul on Whitman tõusnud Ameerika üheks silmapaistvamaks kirjanikuks, kelle mõju ulatub kaugele üle ta kodumaa piiride. Temanimelisi või temale pühendatud ajakirju ning ühinguid leidub mitmel maal tänapäevani. Tema luulelaadi otsest või kaudset mõju võib täheldada paljude nimekate luuletajate juures (P. Claudel, J. Romains, Ch. Vildrac, ka J. Becher, F. Werfel, L. Rubiner jt.)*. Paljusid neist ei iseloomusta üksnes whitmanlik vabavärss, vaid ka sõprus, südamlikkus, optimism, kõigest joovastus ja usk inimesse.

---

* Ilmne on W. Whitmani mõju ka Pablo Nerudale.

1920

KUNSTI MAITSMISEST JA KUNSTIST ARUSAAMISEST

1

Väide, mille vastu ükski ei hakka vaidlema: kunstiteoste üle võib vastupidiseid arvamisi ja vaateid kuulda, misjuures igaüks on veendunud, et just tema on see, kes kunstiteosest õigesti aru saab. Ma ei peatu siin niisugustel arvamisavaldustel, kus üks kunsti hindab teoreetilisest või praktilisest seisukohast, teine aga puhtesteetilisest: loomulik, et siis arvamised erinevad. On veel võimalik, et ka lähtudes ühelt ja samalt hindamisaluselt jõutakse välja kahele risti vastakale arvamisele.

Ma mõtlen kas või esimest refleksi esteetilisel vaatlusel — lihtsalt *meeldimist* või *mittemeeldimist*. Kes praegusel «Pallase» kunstinäitusel on käinud, on pidanud seisma jääma A. Vabbe ekspressionistlike või J. Vahtra kubistlike maalide ees ja neile kuidagiviisi reageerima.

Ühtedele ei meeldi niisugused asjad, teised kehitavad õlgu (nad nõuavad, enne kui asi neile meeldib, arusaamist), kolmandatele nad meeldivad. Mõnele meeldib näiteks sealsamas väljapandud R. Rootsi natüürmort, millel õunad, veiniklaasid ning kruusid nii naturalistlikult välja on maalitud, et nad peaaegu loomulikud tunduvad; teistele aga, kes kunstis muud otsivad kui looduse kopeerimist, ei ütle see pilt midagi.

Samuti muusikas. Ühele meeldib Chopin, teisele Beethoven. Ühele ütleb palju mõni lihtne meloodia, teisele muusikalise teema keeruline areng sümfoonias. Ühtedele kõneleb juba vähenõudlik viiulimängija mõne haleda viisiga, teine ei rahuldu isegi meie parimate kunstnikega.

Ning kirjanduses. Vanem põlv ei salli, s. o. ei saa maitsta siurulasi. J. Mändmets, A. Ertel, E. Peterson on aga nooremate vähemäärtuslikud, nagu mainituile omakorda vastuvõetamatu on kogu moodne kirjandus.

Kuid igaüks võib ka iseenese juures tähele panna järkjärgulist arenemist ühest maitsest teise. Gümnaasiumipõlves olin äärmuseni vaimustatud ühest Max Klingeri joonistusest «An die Schönheit»: kõrge mere ees paplite vahel põlvitab alasti naine; või Stuckist ja Böcklinist. Praegu ei ütle need kunstnikud mulle midagi. Saan neist aru, aga nad ei meeldi enam.

Kord üliõpilasena Cl. Debussy kontserti kuuldes olin vaimustuses ta impressionistlikust muusikast, sest samal ajal harrastasin ma suure huviga prantsuse sümboliste kirjanduses ning just Debussy kaudu võisin täielikumalt tunda Mallarmé luuletustesse kätketud mõtteid.

Nüüd ei vaimusta mind enam lüüriline sümbolism oma õrnuste ja salapärasustega ega ka vastav impressionism muusikas, kadunud on pehme lürismi harrastus, asemele on tulnud jõhkramate toonide ja dissonantside iha. Vaimustab sümbolistidest vahest veel E. Verhaeren, vaimustab uue aja rütm J. Becheris, G. Duhamelis, Meidneris; programm-muusika asemel, mis kujutlust matkib või arabeskidega kaunistab, võlub puhas, absoluutne muusika, mille kandvad ideed toetust ei otsi nägelikust maailmast.

Ühes sellega kerkib üles rida küsimusi: kas on siis olemas objektiivseid kriteeriume, mille järgi saab kunsti erapooletult hinnata? Kas on õigus ja milline õigus see on ühtede kunstimaitsmist madalamalt hinnata kui teiste oma? Kas kunstist arusaamine aitab kunsti maitsmist tõsta? Kas meeldimine paindub mingisuguste printsiipide järele või on kunstiprintsiibid ise meeldimise funktsioon?

Et neile küsimustele vastust anda, peatume kõigepealt küsimusel, kuivõrra kunsti maitsmisel on tähtis kunstiteos ise kui ese (objekt), kuivõrra vaatleja, maitsja (subjekt). Kui kõik oleneks ainult kunstiteosest, siis oleks asi ääretu lihtne: otsitagu kunstiteoses mõned objektiivsed elemendid, mida tuleb esteetiliseks pidada, ja igaüks, kes selle pildi ees seisab, peab seda maitsma, väärtuslikuks pidama sellesama loogika põhjal, mille

järgi 2 korda 2 on 4. Aga see'p see ongi: kunsti maitsmisel ei ütle kunstiteos üksinda veel midagi. Ei saa mööda minna vaatleja läbielamisest.

Mida aga elab läbi see, kes vaatleb maali, kuulab muusikat, loeb luuletust? Kahtlemata kõike seda, mida psühholoogia mahutab kolme hingeliste nähtuste liigi alla: tunnetuselemente (kujutelmi, mõtteassotsiatsioone), tahet (püüdeid, tunge) ja lõpuks tundmusi, tähendab kõike seda, mida igast teisestki läbielamisest leiame. Kuid need läbielamised iseenesest on väga mitmekesised.

Võtkem näiteks läbielamised sümfoonia puhul. Kuulaja võib alguses jälgida teemat ja selle arendamist, mitte midagi muud kas või sekundikski vahele laskmata, siis aga kuulda viiuli kaeblikku meloodiat, mis äratab mingi tundmuslaine ühes piltidega minevikust (muusikat ennast ei jälgi ta enam üksikasjalikult), äkki kuuleb ta naabrit kõvasti kõnelevat, köhivat, siis leiab aga ilusa paisumise orkestris, mis köidab tähelepanu, ja ta tunneb ennast uuesti kaasa viidud olevat; sealsamas võivad minutid vahele tulla, kus ta mõtleb oma äripäevastest toimingutest, kuigi muusika edasi heliseb, aga ilma et ta tähelepanuni ulatuks.

Niisiis tegelikult rida heterogeenseid elamusi.

Või võtke Marie Underi erootiline sonett. Üks loeb seda ja paisutab ettevaatlikud sõnad rõvedusteks; teine katsub Underi enese isikut ridadest välja lugeda; kolmas ei saa mainitud juhul mööda A. Adsonist kui partnerist; neljas ujub ebamääraste tundmuste laineil; viies naudib riimide puhtust või on pahane nende ebapuhtuse üle; kuuendas löövad mässama kõlbluse batsillid. Kõik see võib ka ühes ja samas isikus ühel luuletuse lugemisel esineda.

Või jälgigem, mida üht maali vaadeldes võidakse läbi elada. Üks otsib maalist kohe üles kohad, mis on talle tuntud asjadega sarnased, ja leiab: see on meri, see on pilv, see on maja, ning tunneb oma leiust lõbu, siis aga arvab, et värvid pole loomulikud või et korsten on viltu; teine imestab, miks õunad vaagnal on nii kandilised ja järskrohelised; kolmas jälgib joonte arengut, värvide harmooniat; neljas võrdleb maali teiste samasugustega; viies andub meeleolule, mida ta maa-

list välja loeb; kuues vaatleb raami ja arvestab, palju pilt maksab, kui see oma seinale riputada; seitsmes juurdleb, millise voolu alla see teos peaks kuuluma. Ja edasi, kõik need momendid võivad ka ühes isikus järgneda kaleidoskoopiliselt, misjuures üks või teine moment domineerib.

Niisiis, kunsti ese võib olla üks, läbielamisi aga palju, pealegi risti vastupidiseid. Ühed on seotud suurema tähelepanuga, teised vähemaga (kunsti eseme suhtes). Igaüks tunneb, et kõige otstarbekohasem ja õigem näib olevat kunstiteosesse enesesse koondunud tähelepanu. Läbielamiste kompleksist tuleb välja koorida esteetiline suhtumine.

Peale esteetilise suhtumise on veel olemas teoreetiline ja praktiline suhtumine. Teoreetiline vaatlemine on olemas juhul, kui me vaadeldavat käsitame abinõuna mingi vaimse huvi jaoks, praktiline suhtumine avaldub aga reageerimises kasu seisukohast. Kunstist arusaamine on ka teatud määral teoreetiline suhtumine, mis, nagu allpool näeme, kunsti maitsmist võib süvendada ja väärtuslikumaks teha.

Esimene silmapilk esteetilises maitsmises on eriliselt tähtis. Vaadake maali ainult mõne sekundi jooksul: te ei näe veel detaile, te ei saa veel süveneda pildi mõttesse ega sisusse, teil ühesõnaga ei saa veel tekkida assotsiatsioone, te saate puhta mulje, kogumulje, mis on veel värske ning mis teid kohe häälde seab kas jaatavalt või eitavalt: teile meeldib ese või ei meeldi. Sel esimesel refleksil ei esine veel keerulist sissetundmist, mis välistele kujudele elu annaks. Asjade aistingud kas meeldivad või ei meeldi. Teisest küljest aga sünnib vaatlejas just esimesel silmapilgul kõige suurem orgaaniline muudatus, kuna see pärast, vaatlemise jätkudes, keerulisemaks minnes, arusaamise lisandumise puhul, enam sel määral ei toimu. Viimasest asjaolust sõltub esimese mulje kindlus, püsivus ja tugevus.

See on nagu inimeste juureski, kes esimesest silmapilgust peale teise vastu tunnevad sümpaatiat või antipaatiat: pärast aja jooksul võivad suhted muutuda, kuid esimene mulje heliseb ikka erakordselt kaasa. Katsete najal on kindlaks tehtud, et enne kui maali hakatakse

selgesti nägema ja teadmisega tema kallale asuma, on ta juba teatud elevuse loonud esimesel silmapilgul tajutud omaduste kaudu. M. Dessoir nimetab seda «e s t e e t i l i s e k s r e f l e k s i k s». Alles hiljem järgneb sellele vaatlemine, üksikasjadesse tungimine, tähelepanu, arusaamine, äratundmine jne. See on nõnda eriti maali, skulptuuri juures. Ajakunstidega on see veidi teisiti. Muusikat kuuldes, õigemini kuulates, on meil igal sekundil tegemist esteetilise refleksiga, meil ei ole aega peatuda, assotsiatsioone kasvada lasta, sest muusika läheb edasi ja meie jääme temast lihtsalt maha. Siit on ka arusaadav, miks muusika ja tants tekitavad vahetut elevust, meeleolu, erutavad tundmusi, vähem aga annavad maad mõtteile, mõtete ja kujutluste assotsiatsioonidele: niipea kui andutakse järelemõtlemisele, on kunstiese kadunud. Maalikunstis võime iga sekund uuesti kunstieset vaadelda, muusikas on ta juba läinud. (Siit järgneb, et programm-muusika, s. o. muusika, mida komponist on loonud sõnaliselt väljendatud ideede tõlgitsemiseks, eeldab maitsjat, kes iga nooti ei jälgi, vaid kel aega peab jätkuma ka assotsiatsioonide loomiseks.)

Nagu eespool mainitud, ei ole esteetilises maitsmises esimesele silmapilgule järgnevad elamused enam nii lihtsad. Kogu isiksus oma isepärase sisemaailmaga hakkab nüüd ennast avaldama, ärkavad ellu terved lademed kujutlusi, mälestusi, mis esialgselt saadud muljet võivad süvendada ja laiendada. Siin esineb ka nn. kunstist a r u s a a m i s e moment, samuti esteetiline h i n n a n g ja o t s u s t u s, küsimus kunstiteose v ä ä r t u s e s t.

2

Inimese teadvuses leiame kaks ringi: üks neist on sisemine, täiesti isikuline, a u t o n o o m n e, teine üldine, teistega ühtesattuv, h e t e r o n o o m n e. Autonoomne osa on isikuga orgaaniliselt ühte kasvanud ja temast lahutamatu, olgu ta lihtne või keeruliseks tehtud mõistuse keerdkäikudega. (Viimasel juhul on tarvis teatud ühtsust, ühteliitumist, orgaaniliseks saamist.) Ükski mõõdupuu ei ulatu siia mõõtma või hindama elamusväärtusi. Siin kehtib puhas aeg, vältus, mis on tagasi-

pöörmatu, kordumatu. Siin on kõik uus, omapärane ja algupärane. Siit uhkab esile nn. loov aktiivsus. Autonoomseid väärtusi võib ainult eneses tunda. Kui mõnele näiteks meeldib ühe kunstniku maastik, siis saab ta eneses tekkinud väärtusetunnet teistele selgeks teha vahest ainult üldiste võrdkujude ja lausetega, mis aga teisele, kellele sama maastik ei meeldi, veenvaks ei tarvitse saada.

Teine osa teadvusest on üldine: seda võib kausaalsusseaduse alla paigutada, seda võib jagada, liita, korrata, vaadelda, analüüsida, tõestada, üldmaksvaks teha. Kui meie maali värve kiidame või laidame, kui sealt leiame tuttavaid motiive, teiste kunstnike mõjusid, või kui konstateerime, et teos mahub mõne voolu raamidesse; kui sümfooniast otsime motiive ja teemasid ning jälgime nende läbiviimise oskust; kui luuletuses hindamisele võtame riimide puhtuse või ebapuhtuse, rütmi iseäraldused, romaanis konstateerime mõnda karakterit või leiame sealt rea tüüpe, siis on meil tegemist heteronoomsete väärtustega. Neid saab tõsta ja ümber paigutada, neid saab selgeks teha ja tõestada. Puhtisiklik külg siin puudub, maksvusele pääseb intersubjektiivne, isikutevaheline osa, mehhaniseerunud osa inimese vaimus, see, mis kordub ja mille kallale võib mõõdupuudega asuda.

Kunsti sügavam väärtus, ta esteetiline meeldimus pesitseb aga autonoomses ringis, mida ei saa üldiseks tõestada, sest tõestatavus on võimalik ainult heteronoomsete väärtuste juures. Ja ometi võidakse tähele panna, et igaüks tahab, otse nõuab teiselt, et see tema kunstist arusaamise ja maitsmise omaks võtaks. Kui näiteks vanem põlv noortele kirjanikele etteheiteid teeb, siis on kallaletungijad veendunud, et *ainuüksi nemad õiged on*, ja et kui nooremaile kord habe kasvab, siis ka nemad samale seisukohale asuvad. Kui aga noorem põlv vanadesse niisama kategooriliselt suhtub, neid arusaamise puuduses süüdistab ning nende töid alaväärtuslikuks peab, siis käib põhihelina ikka kaasas samasugune tunne: ainult meie oleme õiged. Paratamatult sunnitakse ainult *oma* veendumusi õigeks, teisi aga vääradeks pidama. See on omane autonoomsele väärtustundele: tahetakse isiklikult kehtivat

laiendada üldkehtivaks. Üldväärtuste hindamise mõõdupuid ei tule aga otsida autonoomsetest väärtustunnetest, vaid mujalt, heteronoomsetest väärtustest, ja nimelt siis, kui neid tuntakse ka isiklike väärtusnormidena. Teiste sõnadega, kui ma ühe kunstiteose tunnen väärtusliku olevat, siis pean ma oma isiklikust minast kaugemale minema, otsima sugemeid ja osi heteronoomsest minast, mille väärtustest saab leida mingisuguseid objektiivseina näivaid mõõdupuid.

Heteronoomsete väärtuste näitena võiks tuua k e e l e. Kui teeme keelevea, siis tunneme, et midagi on väär, kuigi see keeleviga ise jumal teab mis ära ei ole. Sama laadi on ka nähtus, kui harjumuse tõttu näiteks Goethe tembeldame geeniuseks, Beethoveni klassikuks, Fr. Tuglase eesti parimaks prosaistiks, Marie Underi sonettide meistriks jne. Sellesama harjumuse, pruugi järgi on «Siuru» saanud skandaali sünonüümiks, «Noor-Eesti» esteetilise kultuuri kandjaks jne.

Vaadatagu aga asja lähemalt, katsutagu oma isikus uuesti läbi kõik see harjumuseks tarretanud lade, siis võidakse kergesti leida, et see panetanud arvamine (heteronoomne väärtus) sugugi «õige» ei ole (autonoomsest seisukohast). Nii võib Beethoven tunduda üsna igava komponistina, Goethe Weimari õueringkonna poeedina jne. Tihti ju öeldakse, et klassikalised kirjanikud on need, kelle kuldköites raamatud kappi ehivad, kuigi neid ei loeta. See tähendab, nad on tarretunud, kivistunud «üldväärtused» heteronoomses mõttes.

Kui nüüd arvustuse poole pöörduda, siis on siin märgata kaht tendentsi. Ühed arvustajad otsivad teostest üldväärtusi, paigutavad need ritta, otsivad arvustatava teose jaoks teisalt mõjusid, peatuvad kõigi võimalikult «objektiivsete» elementide juures. See aga pole muud kui kriitiku enese autonoomse mina mahasurumine ning esteetilise meeldimuse või mittemeeldimuse asemele heteronoomsete väärtuste seadmine, mis tihti isikliku maitsega kokku ei käi. Tegemist pole ju o b j e k t i i v s e arvustusega (see oleks ainult siis võimalik, kui arvesse võetaks a i n u l t e s e m e s t rippuvat), vaid üldtarvitatud, pruugiks saanud, heteronoomsete väärtuste maksmapanekuga arvustuses.

On aga võimalik ka arvustus, mis lähtub ainult puhtesteetilisest muljest, mis annab ainult «oma», arvustaja isikliku hinnangu, mitte aga teiste valmisotsuse. Selles subjektiivses hindamises on tihti palju paradoksaalset, enesele vasturääkivat, kuid ka silmapilgu sarmi, isikulist tõde, autonoomse väärtuse austust.

Kui õige see või teine arvustusviis on, sellest allpool. Nüüd aga tuleme tagasi kunstimaitsmise psühholoogilisele vaatlemisele.

Eelpool tähendasime, et esimene kunstiteosest saadud mulje on teistest tugevam ja püsivam. Kuid sellest hoolimata võib vaatleja maaliteosesse süvenemise teel, selgitamise ja arusaadavaks tegemise kaudu esimest muljet veelgi suurendada, süvendada ning selle läbi kogu esteetilist naudingut väärtuslikumaks muuta. Aga on võimalik ka ümberpöördud nähtus: kunstiteosest, millest esimesel silmapilgul vaimustuses olime, jääb lähema vaatlemise järele ainult peotäis tuhka, me leiame ja tunneme teose üsna väärtusetu olevat, kuigi vahest esimesest muljest ainult hea mälestus jääb. Ning on võimalik ka kolmas juhtum: esialgne mulje jääb püsima, ei suurene ega vähene, ei muutu, kas me kunstiteost seletustega varustame või mitte.

Kui otsekohest, tagamõttetut meeldimist, mida kunstiteose esimesel vaatlemisel tuntakse, võib nimetada esteetiliseks maitsmiseks, siis ei saa me puhtesteetilisteks nimetada neid momente, mis lisanduvad kauasemal kunstitöö vaatlemisel, temasse süvenemisel.

Missugused on siis need välised tegurid, mis esteetilisele maitsmisele võivad mõju avaldada? Need on teadmised, mis kunstiteose vaatlemisel aitavad meid lähemale minna kunstniku teadlikele ja alateadlikele loomingu sugemeile. Nimelt k u n s t i s t a r u s a a m i n e.

Kunstist arusaamine on teine kui kunsti maitsmine. Kumb neist on väärtuslikum, on eri küsimus. Vähemalt nii julget vastust, et kunst on olemas ainult maitsmiseks ja ta väärtus on null, kui teda ei maitsta, ei mõtle ma anda, sest kõigi kunstide ajalugusid jälgides võib kunsti otstarbe kohta veidi teistele järeldustele tulla.

Arusaamine on teoreetiline, mitte esteetiline suhtu-

mine. Kuid ta võib esteetilisele suhtumisele väga abiks tulla. Ta võib lähemale viia ideaalile, mida kunstimaitsja kohta üles seatakse, nimelt, et maitsja peab seda protsessi, mis kunstnik loomingu ajal läbi elanud, kui mitte just uuesti läbi elama, siis vähemalt sellesse vaimsesse atmosfääri sattuma, milles kunstnik oma teost lõi. Kui mitte kunstnik reaalselt, siis vähemalt mingi kunstniku ideaal. Sest on huvitav tähele panna (poeedid võivad seda tõendada), et arvustajad ja ka teised lugejad on vaimustusse sattunud tihti neist luuletustest, mida luuletaja on loonud mittespontaanselt, kaaludes iga sõna ja riimi. Ja ümberpöördult — puisena, tehtuna, vigurdusena on neile tundunud just vahetu emotsiooni mõjul tekkinud, improvisatsioonina loodud luuletus. Esimest liiki luuletuse juures eeldame kirjanikku ikka neidsamu sügavusi läbi elavat, mida ta kujutab, kuigi see igakord õige ei ole. Muuseas on luuletajad ise agarad seda fakti suure hoolega varjama ning oma loomingut salapärasusega ümbritsema, sest ka sellega sugereeritakse sügavusi, mida lihtne lugeja peab läbi elama. Edgar Poe seletab oma väga musikaalse «Ronga» saamist, mis lugejale tundub väga sügava inspiratsioonina, kõige suurema mõistuse teosena, mis loogika tellingute najal on konstrueeritud.

Kui kunstiteose maitsmise üheks tipuks võtta kunstiloomingu taasläbielamist, siis on loomulik, et kunstnikust arusaamiseks peame tundma õppima igasugust materjali, et taastada kogu vaimset õhkkonda, milles kunstnik töö mahasaamisel viibis. Peale selle, kunstnik ei anna üksnes seda, mis ta isiklikult teadlikult läbi elab, suur osa kunstiteosest näitab meile ka t a h e t, mis kogu kaasaegses kultuuris alateadlikult hõõgub ja mille kehastajaks on üksikud kunstnikud enestelegi teadmata.

Arusaamise hõlbustamiseks pöördutakse kunsti- ja kultuuriajalooliste raamatute ning kaasaegsete kultuurinähtuste vaatlemise, esteetiliste, kriitiliste, filosoofiliste teoste, kirjade, biograafiate, kommete kirjeldamise, kunstnike päevikute jne. poole. Ükski ei saa kahelda nende tegurite tähtsuses kunstist arusaamisel. Spengler läheb nii kaugele, et nõuab kunstist arusaamiseks isegi kaasaegse matemaatika teadmist: nii seo-

tud ja üheilmelised on kõik kaasaegsed kultuuriavalduste alad omavahel.

Sama Spengler, nähtavasti Worringeri raamatu «Abstraktsioon ja sissetundmine» mõjul, leiab, et ajaloos on järke, kus kunsti sihiks on olnud vahetu maitsmine ja selle võimaldamine loodusele sissetundmise läbi, kuid on ka ajajärke, nagu näitab Egiptuse, Hiina või India kultuur, kus kunst on abstraktsiooni tulemus ning kus kunsti sihiks ei ole sugugi esteetilise sissetundmise võimaldamine.

Raffaeli võime maitsta palju intensiivsemalt siis, kui teame ja aru saame ta tahtest vaadelda maastikujooni koos isikuterühma kontuuridega.

Maastiku ja isikute äärjoonte ühtsuse või vastavuse nõudega asuda quattrocento maalide vaatlemisele tähendaks aga seda, et me maalidele ülesande oleme määranud, mida nad ei mõtlegi täita. Kahtlemata on lugu samasugune ka moodsate vooludega: futuristlikke joonistusi, ekspressionistlikke maale saab vaevalt maitsta, kui enne ei teata probleeme, mis kunstnikku on vaevanud, ega üldist õhkkonda, milles teosed tekkinud. L. Meidneri joonistusi maitsed suurima andumusega just siis, kui tema kirjanduslikud tööd läbi oled lugenud. A. Vabbet ja tema elamusi, tema filosoofiat ja maailmatunnetust pead talt eneselt tundma õppima, siis alles saad ta futuristlikest või ekspressimistlikest töödest aru, siis on sul võimalus neid ka sügavamalt maitsta.

Mul oli juhus näidata paljudele absoluutsete ekspressionistide teoseid (Kandinsky, A. Topp, P. Klee, R. Goering, K. Schwitters), s. o. niisuguseid, kus ei leidu ühtki eset, isegi vihjet esemest, vaid kus pakutakse vaid jooni ja värve. Esimene mulje oli kõigil võõrastav, siis aga, pikemalt seletusi saades selle voolu püüdeist, taotlustest, probleemidest (kunstiajalugu on pigemini tahtmiste kui võimiste ajalugu), suutsid paljud kuulajad ka sellest kunstist a r u s a a d a ja arusaamise kaudu maitsta, isegi alaväärtuslikku väärtuslikust eraldada.

Kuid on liik kunsti, mis otse n õ u a b, eeldab arusaamist. See tähendab, esteetiline maitsmine võib tekkida ainult koos teoreetilise vaatlusega või selle järel. Ma mõtlen kõigepealt jutustavat, eriti ajaloolise sisuga proo-

sat, samuti filosoofilisi luuletusi ja muud sellesarnast kirjandust. Siia kuulub ka programm-muusika, samuti ajaloolise sisuga kunstiteosed. Sillaks kunstniku ja vaatleja vahel on siin ä r a t u n d m i n e. Pilku pildile heites leiame sealt üksikuid esemeid, tunneme ära pilve, maja, koera; vaatleme maalitud portreed ja leiame sarnasust originaaliga; vaatleme maalil seda kinniseotud silmadega naist, kaalud käes, ja teame, et see on allegooria Õiglusest; kuulame A. Kapi süiti eesti rahvaviisidest ning tunneme ära mõne tuttava viisi. See on äratundmine, mis peamiselt esemelistes kunstides tihti kunstist arusaamise eelduseks on (ekspressionistide meelest sugugi mitte paratamatuks eeltingimuseks). Kuid tuleb siinsamas tähendada, et vahe kunstikaugemate ja kunstiliselt haritumate vahel avaldub juba selles, et esimestele juba äratundmine iseenesest tähendab kunstist arusaamist, jah, vahel isegi kunsti maitsmist korvab, selle asemel et olla ainult selle eelduseks. Tihti jäädakse kunstiteose ette seisma, kehitatakse õlgu ja küsitakse: mis see peaks tähendama? Ja ometi on meie kunstnikud peaaegu alati seotud esemetega, mida publik võib ära tunda isegi J. Vahtra kubistlikest joonistustest ja maalidest. See viitab aga kurvale tõele, et suurele hulgale on ideaaliks fotograafiliselt täpne, eseme illusiooni võimaldav kunst, mitte aga kunstilist tõde pakkuv teos. Mõnest «keerulisemast» kunstiteosest võidakse küll välja õngitseda ka eset, aga alati jääb segama mingi kõrvalheli, tunne: miks ei taha kunstnik pakkuda loomulikku? Kui vaadeldakse portreed, suundub tähelepanu niivõrd selle sarnasusele originaaliga, et äratundmislõbu esteetilise maitsmise täiesti kõrvaldab. Teiste sõnadega, äratundmine võib vahel esteetilisele maitsmisele koguni takistuseks saada.

Ka arusaamine võib vahel esialgset esteetilist muljet vähendada, ta süvenemisele risti ees olla, koguni tema asemele astuda.

Kõigepealt võib seda teha kunstiteose üksikasjalik analüüs. Kes kreeka ja ladina keelt on õppinud, teab, et suuremal osal õppijaist kommentaarid ning analüüsid himu ära ajavad maitsta vahetut ilu, mis antiiksete autorite teostes leidub. Seda võib tähele panna ka

kunstnike eneste kunstimaitsmisel: see jääb peatuma tehnilisel käsitusel, vaadeldakse ühe või teise vormi ja võtte tarvitamist ning sel moel kaob vahetu maitsmine. Teiste luuletusi lugedes torkavad luuletajale eeskätt silma luuletehnilised peenused, puhtad või ebapuhtad riimid, rütmi iseärasused, kujundite algupärasus, mis võivad takistada vahetut maitsmist. Alliteratsioonil ja assonantsil luuletustes on palju suurem mõju siis, kui neist teadlik ei olda. Vormi jälgiv muusikakuulaja peab ka sageli ilma jääma muusika emotsionaalsest mõjust.

Ühesõnaga, kui kunsti maitsmisel üksikuisse elementidesse suhtutakse teadlikult, siis kaob maitsmise ühtlus ja intensiivsus. Arvustajale on see aga enam-vähem paratamatu. Kuna harilik kuulaja muusikas halba või head alateadlikult tunneb, peab arvustaja, kel muusika mõju põhjusi tuleb selgitada, muusikavormisse suhtuma teadlikult, sest arvustust usutakse ju siis, kui seal jutt on heteronoomsetest, s. o. kõigile maksvatest väärtustest. (Muidugi, see ei tähenda, et arvustaja peaks loobuma oma isiklikest meeldimustest, ei, vaid oleks koguni ideaal, kui arvustajal autonoomsed väärtused ühte langeksid kuulajate omadega.)

Lõpuks võib tähele panna ka seda, et arusaamine ei tarvitse suurendada ega vähendada teosest saadud esialgset muljet. Seistes I. Repini «Ivan Groznõi» ees, ei saanud ma seda esimesel pilgul sugugi maitsta: segas veri, mis tsaari sõrmede vahelt alla langeb ja mis on nii loomulikult maalitud, et see ainult vastikust äratab; rääkimata sellest, et naturalistlikud maalid mind juba iseenesest kunsti maitsmast segavad. Lähemalt tundma õppides realistliku ja naturalistliku kooli vaateid, sisse tundes sellesse kunstikäsitusse ning mõistes Repini taotlust seda maali luues, ei saanud ma ka siis seda kunstitööd maitsta.

Kui arusaamine esteetilise meeldimisega üheks tervikuks ei sula, siis ei saa olla ka ühtlast kunstimaitsmist. Arusaamine ei tohi maitsmisega eri rada minna, temaga ainult kaasas käia teoreetilise huvina.

Niisiis näeme tervet rida üksteisest erinevaid kunstimaitsmise laade. Pikem vaatlemine viiks meid liiga kaugele.

Tuleme tagasi väärtuse ja hindamise küsimusele. Nentisime eespool kahte liiki väärtusi: autonoomseid ja heteronoomseid, subjektiivseid ja üldkehtivaid. Autonoomsed väärtused on isiku enda kohta kategoorilised: kui ta tunneb, et kunstiteos meeldib, siis ei saa ta öelda, et see talle ei meeldi. Siin on väärtuse läbielamine isikuga kokku kasvanud. Kui aga teine sama kunstiteose puhul tunneb, et see talle ei meeldi, siis on ka temal õigus. Mõlemate väärtusetunded on kategoorilised: teine ei saa neid ümber lükata. Mis väljastpoolt tuleb, ei ole enam «oma». Suur osa vale otsustusi tuleb just sellest, et teiste valmisotsused omaks võetakse. Nii võib see, kellele futurism ei meeldi, siiski tunnistada, et see talle meeldib, ainult sellepärast, et parajasti valitseb niisugune mood. Igaüks kuulaku ainult oma maitse häält, ning võtku omaks seda, mis talle meeldib, mitte aga seda, mida ta arvab enesele meeldivat.

Küll võib aga, nagu nägime, arusaadavaks tegemise ja selgituse teel teise maitsmist muuta: see, mis enne mitteväärtusena tundus, tundub pärast väärtusena. Arusaamine on teoreetiline tegevus ja seesugusena tegeleb ta üldtunnustatud, s. o. heteronoomsete väärtustega. Kunst aga eelistab autonoomset hindamist. Autonoomsetel väärtustel puudub üldine mõõdupuu. Kuidas siit üle saada? Teiste sõnadega, millal on võimalik oma isiklikku maitset teistele normiks teha?

Esteetilisel maitsmisel tunnetan ma teost seda sügavamalt, mida enam ta minu isikupärasusele vastab. Isikupärasus ei ole aga kergesti muutuv asi, sellepärast võin ma enese jaoks ja ainult enese jaoks üles seada objektiivsed kriteeriumid, mille olemas olles mulle teos esteetilise väärtusena tundub. Kui mulle meeldib üks luuletus rohkem kui teine, siis võin ma neid võrrelda, otsida üles meeldivamuse objektiivsed põhjused ja niiviisi endale üles seada täiesti objektiivse hindamisvormi, mis võiks kõlada umbes nõnda: mulle on kunstitöö väärtuslikum siis, kui seal muude omaduste kõrval täidetud on niisugune ja niisugune tingimus. Peetagu

ainult meeles: see reegel maksab esialgu ainult minu enese kohta. Ta on objektiivselt maksev, kuid ainult mulle. Kujutleme nüüd, et neid, kes ühel viisil maitsevad, on hea hulgake; ka nende kohta on siis maksev minu ülesseatud norm. Teiste sõnadega, minu autonoomne väärtuste kriteerium on objektiivne sedavõrd, kuivõrd minu isiklik maitse teiste omadega ühtib.

On selge, et iga ühiskond ja kultuur loob teatud ringid, mille keskel kehtivad ühed ja samad autonoomsed väärtused. Tänapäeva euroopa kultuuri inimese kriteeriumid ei kehti palju näiteks kreeka kultuuris. Ühised välistingimused, ühtemoodi kasvatus, kultuuriline tase teeb võimalikuks, et maitsed ühte langevad mitte üksi heteronoomsete väärtustena (nagu seda kehtivaks teevad pruuk, komme, mood, harjumus), vaid ka isiklikud maitsed autonoomsete väärtustena.

Ühel ja samal ajal võivad eksisteerida ka autonoomsed ringid oma erineva maitsega. Võib näiteks kujutleda ühe rühmana neid, kes väärtuslikuks peavad uuemat eesti kirjandust, teisena neid, kes eelistavad E. Petersoni ja J. Mändmetsa, kolmandana, kes «luuletajat» M. Lülli hindavad.

Kui nüüd küsida, missugust neist rühmadest väärtuslikumaks pidada, siis peab tunnistama, et kuigi kultuur eeldab teatud väärtusühtsust ja üldmõõtu, pole siiski olemas o b j e k t i i v s e t kriteeriumi, mis kategooriliselt ühe rühma, näiteks realistliku voolu kõrgemale paigutaks kui ekspressionistlike maitsetega rühma. Ka siin, nagu mujalgi kehtib sisemise veendumuse jõud, et kõiki teisi väärtusi tundes on omad, autonoomsed väärtused siiski kõige väärilisemad kultuuri arengus osa mängima. Muud kriteeriumi ei ole ega võigi olla. Mida tugevam see veendumus on, seda suurema hooga võib oma maitse eest võidelda.

Kirjanduslikud voolud dikteerivad ette maitse, sugereerivad kõigile suure hooga oma tõekspidamisi; arvustus võib publiku maitse aegapidi pöörata uutest väärtustest aru saama ja neid omaks võtma. Rohkem kui teistel on loojal kalduvus inimesi türanniseerida, sundida neid maitsma ja tundma seda, mida tema tahab. See kalduvus on küll igaühel olemas: mis mulle ilus tundub, see peab ka teistele seesugusena tunduma. Kuid

kunstiloojal on see tung aktiivne, ta kirjutab teistele ette: teie peate seda ja seda maitsma.

See on looja primaat maitsja üle. Teaduses on individuaalne tegur tagaplaanil, autoriteediks on seal objektiivne väärtus, esteetilises valdkonnas aga subjektiivne külg esikohal; loov geenius annab individuaalsele normatiivse ilme.

Kui aga loovad isikud peaksid käima publiku normide järele, siis oleks asi pea peale pööratud: esteetiliselt passiivne vastuvõtja dikteeriks aktiivsele loojale ette oma maitse. Loova kunstniku primaat maitsja ja arusaaja üle ei tähenda aga sugugi seda, et looja peaks olema lahti kangutatud oma ajast ja ümbrusest ning end sulgema elevandiluust torni. Ümberpöördult, loovas aktiivsuses teritatud maitsega, mõõduandvana ja sugereerivana on loov kunstnik seotud oma aja tulevikku suunduvate jõududega, kelle alandlik teener ta on eneselegi teadmata.

1920

LAHTISED LEHED

(Lüürikast)

1

Loen Wielandi kirjast Merckile: «Kaks ja pool päeva raiskasin ühe salmi kallal. Põhjuseks oli õieti ainult üks sõna, mida kuidagi ei leidnud: katsusin igapidi mõnda teist sõna leida, murdsin pead, miski ei aidanud. Ma olin väga õnnetu, sest seal, kus on tegemist kujukuse, pildikusega, on tingimata tarvis, et lugeja meeltes hõljuks just sama kujutelm kui autoril. Aga on ju teada, et see oleneb tihti ainult ühest tähest.» («Briefe an Merck», 1835, lk. 193.)

Oma luuletust «Tantsijanna» luues vaevas mind kaua, nädalate kaupa, üks kuju, mida kuidagi ei saanud luuletusse suruda. See oli tantsijanna mure pakitsus ja suurenemine tantsu lahtipuhkemiseks, ja nimelt moment, mil vaikus murdub liikumiseks. Silme ees vilksatas ega andnud rahu kujutelm allapainutatud pajuoksast, mille murdumiseks tarvis ainult väikest noatäket.

Luuletuste tõlkimine näib kaunis suur patt olevat. Eriti on see maksev nende luuletajate kohta, kelle luule on seotud heliga rohkem kui mõttega, elevusega enam kui plastilise kujuga. Tõlkija peab kahjuks suure osa algupärandi nüanssidest kõrvale heitma ja andma kujutlustest ainult luustiku või siis looma mingi kaudse järelluuletuse.

Saan kaks täiesti erinevat muljet, kui loen M. Underi «Valikut Saksa uuemast lüürikast» ja seal esitatud luuletusi algkeeles.

Kindlamõõdulise värsi tõlge ei ole seal oma mõjult algmeeleolust küll kaugel, aga niipea kui tegemist on riimita ja rütmita v a b a v ä r s i g a, ei saa algteksti meeleolu kuidagi kätte. Eriti käib see J. Becheri kohta, kelle luuletuse tõlkes esinevad eksitavad homonüümid (s. o. ühel sõnal on mitu tähendust). Loen:

Hirmu-vagu silitab su armu õli.
Härjaturi hõljutab talle ja piinapuud.

(Lk. 167.)

Millised assotsiatsioonid tekivad lugejal? Minul esimesel silmapilgul järgmised. Hirm on pika vao kündnud põllule, kuskil on mingisugune armu õli, mida mööda see vagu siis liigub silitades. Täiesti absurd! Küsin naabrilt, mis assotsiatsioonid temal tekivad. Vastab, et näeb esimese pildina mingisuguses õlis pikka vagu, mille ääred piltlikult öeldes seda õlimassi «silitavad». Jälle absurd. Teine lause on esimesel lugemisel niisama mõttetu sõnade rodu. Sõna «talle» all mõtlen alguses «temale», pärast kahtlen, kas juttu pole «lambatallest». Naaber leiab teatud paralleelid esimeses ja teises reas: armu õli ja tall, piinapuu ja hirmuvagu. Aga kaugemale ei saa. Pöördun algteksti poole ja loen:

Angst-Falte glättet deiner Gnade Öl.
Stier-Nacken wiegt Lamm und Marterholz.

Tähendab: sinu armu õli teeb siledaks (ajab ära) hirmu kortsud. Hoopis teine mõte!

See on arusaamise suhtes. Aga ka vahetu maitsmise suhtes on suur vahe algteksti ja tõlke vahel. Becheri liitsõnu ei ole võimalik tõlkida, tema süntaksit edasi anda. Saksa keeles lugedes võid aga neid üksteise selga upitatud sõnu põgusalt maitsta, nende rütm joovastabki, kujude kokkupigistatud mahl lööb lugedes välja. Vabavärsi tõlge võib olla ainult algidee ümbersulatamine oma keelde ja oma rütmi, mitte aga kujukujuline järgimine. Vabavärsi ideaalne tõlge oleks pigemini uus luuletus, mis lugemisel on tekkinud tõlkijas-luuletajas.

2

Arvustajad armastavad luuletaja isiku üle otsustada ta luuletuste järgi. See on aga väär tee. Kes omal ajal Suitsu «Elu tuld» luges ja selle nooruse paatosest vaimustus, maalis endale kirjanikku ette pika, tugeva mehena, kõva hääle ja pateetiliste liigutustega. Luuletaja isik aga oli hoopis teistsugune.

E. Verhaeren pidi oma luuletuste järgi otsustades olema samuti tugev ja robustne isik. Teie imestusel aga polnud piiri, kui nägite kühmus vanahärrat, keda suur osa elust kõhukatarr vaevanud. M. Maeterlincki arvate olevat müstiku, kes kummardab oma Issandat salapäraste võlvide all. Ei midagi sellesarnast! Tugevalihaseline «müstik» harjutab poksi ja kihutab autos. Heasüdamlik, diskreetne Nietzsche kirjutab raamatuid, täis põlgust ligimesearmastuse, ristiusu moraali vastu. Romaanikirjanik loob mitukümmend tüüpi või karakterit ja iga kord, kui ta selle tüübi või karakteri sõnu edasi annab, peab ta ise kõike seda läbi elama, peab ise kas või hetkeks olema seesama tüüp või karakter. Kus on siin autori mina? Ainult vähearenenud kirjanikud pakuvad puhtautobiograafilist materjali.

Kui romaanikirjanik kujutab röövleid, laevureid, hoori, peab ta ise ennast tundma röövlina, laevurina, hoorana. Harilik inimene tegutseks röövlina või kangelasena. Kirjanik tegutseb aga kujutluses ja oma töödes.

Nagu õige poleks Shakespeare'i ennast pidada Otheloks või Hamletiks, kelle nimel ta kõneleb, samuti oleks väär kõnelda Visnapuu minast ta «Taliharja» järgi või M. Underi minast ta «Verivalla» järgi või üldse luuletajast mõne rea või luuletuse järgi, milles ta kõneleb esimeses isikus.

Luuletaja on samuti mitmepalgeline oma luuletustes nagu romaani- ja draamakirjanik, kuigi ta elus t e g u t s e d e s ainult üht palet võib kanda. Kuna romaani- ja draamakirjanik oma kogemustest ja intuitsioonidest loob tüübid ja karakterid ning nende elu jätkab loomingus, on luuletaja ülesanne luua ja läbi elada meeleolusid ja tundmusi, mis risti vastupidised võivad olla,

sest tundmused vahelduvad, muutuvad palju kiiremini kui kujutlus tüüpidest.

Luuletaja on Proteuse loomuga. Poeedi isiksust võib otsida mujalt: tema tarvitatud võrdlustest, rütmist, riimist, häälikute instrumentatsioonist, motiivide püsivusest. See, kes vastuolusid väldib, on pedant, ta ei loo midagi isikupärast, vaid opereerib ainult šabloonidega.

3

R i i m. Keskaja trubaduurid ja minnesingerid viljelesid riimi kõige enam. Antiiksed luuletused ei tundnud riimi. Peaaegu kõigi maade rahvalaulud ei tunne seda musikaalset vahendit. Näib, nagu muutuks riim kaanoniks just sisukehvades luuleajajärkudes. Praeguseski poeesias sõltub riimi tarvitamisest palju, kuigi kõigis maades on katseid tehtud neist kuljustest rea lõpus lahti saada. Aga iga luuletaja teab: riime vältida tähendaks luulet nagu astme võrra alla viia proosa poole. Sellepärast tunneb ta riimide paratamatust instinktiivselt ka siis, kui ta teadlikult seda eitab. Riim näib olevat saanud despoodiks, millest raske vabaneda. Veel enam: ta valitseb tihti mõttekäigu üle, lõppu asetatud sõna esimeses reas tingib mõttekäigu järgmistes ridades. Tähendab see ehk muusika primaati luuletuses? Ei! Ainult mõne tähe võimu, kuljuse helina võimu luuletaja üle.

4

Nagu muusikas puhas oktaav palju midagi ei ütle, nii on lugu ka puhta riimiga. «Pingutused — ringutused» kõlab tühjalt. Pealegi on puhtad riimid, mis meie keeles olemas, kõik juba tarvitusel olnud. Luuletaja, kel on iseteadvust, ei saa kuidagi leppida sellega, et ta alati peab ratsutama äraaetud hobusega. Seepärast otsib ta vähetarvitatud sõnu ja riime, seepärast pooldab ta dissoneerivaid riime. Ta jaotab riimid rühmadeks, väldib üht rühma, armastab teist. Ta teab riime, mis on puhtad ja veel tarvitamata, kuigi nende arv alatasa väheneb, teab kulunud riime (hea-pea), tuliuusi (grimass — see mass), banaalseid (toonid-moonid-foo-

nid-troonid-kroonid), värskeid (hullu-kullu), umbkõlalisi, assonants- ja allitereerivaid riime (kabe see — hõbese, randme — end ma, jätteks — käed teeks) jne.

Ei ole kahtlust: silmas pidades eesti keele riimiahtrust teiste keeltega võrreldes jääb üle kaks teed: kas maha puhas riim või valitsegu ebapuhtad riimid, millest väärtuslikumad tuleks sorteerida, nagu muusikamehed dissonantsidest teatud liigid valivad.

5

Epiteedid võivad olla analüütilised ja sünteetilised. Analüütilised ei lisa sõnale midagi uut juurde, näiteks «valge» lumi. Sünteetilised karakteriseerivad sõna ta individuaalsest küljest, annavad midagi uut, mida mõistes eneses pole, näiteks «sula» lumi. Paljusõnalistelt luuletajatelt võite analüütilisi epiteete lausetäitena ohtrasti leida. Horatiusel ei leia te ühtainustki analüütilist epiteeti. Meie aja poeesia annab neid külluses. Võite alati eest leida kuldse päikese, hõbedase kuu, kena kevade jne. Analüütilised epiteedid on kõige labasemad. Sünteetilised aga annavad luuletusele (mitte üksi luuletusele) mehise, toeka ilme.

6

Moodsaid ekspressioniste (eriti saksa omi) lugedes tuled otsusele: luuletus on noot; mida raskem ja keerulisem muusika, seda kauem pead klaveril harjutama, enne kui viimast ilu saad tabada. Mõni luuletus vajab muusikalisi pealkirju, et tast õiget käsitust saada, eriti oleks tarvis ära märkida luuletuse tempo: presto, prestissimo, andante, lento jne. Allegro iseenesest ei tähendaks aga seda, et lugeja peaks luuletuse ruttu ette lugema, ja sellega oleks asi lõpetatud. Ei, tempo nõudmine lugejalt tähendaks seda, et ta luuletust alguses aegapidi loeks, nagu klaverimängijagi nooti, ning alles kõiki peenusi ja varjundeid tajudes läheks lugemisel üle luuletuse sisule ja meelelaadile vastavale tempole, kusjuures alles jääksid nauditavana kõik nüansid, mis luuletaja tahtis pakkuda.

Luuletuse rütmiline ilu seisneb selles, et kõrvale kaldutakse kindlast meetrumist ning see kõrvalekaldumine kas teatud sümmeetria moodustab või on kooskõlas sisuga. Võtke näiteks Visnapuu «Teine kiri Ingile». Selle luuletuse meetriline vorm on jambiline (⏑ /):

⏑ /⏑ /⏑/ ⏑ /⏑ /⏑
Nüüd tuleb kevade. On otse pöörast
/⏑/⏑ /⏑
midagi ja hullu!
⏑ /⏑/⏑ /⏑ /⏑ /⏑
Päev meeletumalt raiskab päikest, miljon
/ ⏑ /⏑
vaid rakette!

Esimese rea 8-jalgne ja teise 7-jalgne jamb on aga ainult kujuteldav värsimõõt, mis luuletusele küll selgroo annab, aga mis tõepoolest lähema vaatluse järel sugugi enam jamb ei ole. Neid ridu võib allegro tempos näiteks järgmiselt rõhutades lugeda:

/⏑⏑/⏑⏑⏑⏑/⏑⏑⏑⏑/⏑
⏑/⏑⏑⏑⏑/⏑/⏑⏑⏑/⏑

Nii siis mitte jamb, vaid hoopis midagi muud. Samu ridu võib andante tempos teisiti lugeda:

/⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑/⏑/⏑⏑⏑/⏑
⏑/⏑⏑⏑/⏑/⏑/⏑⏑⏑/⏑

Siin ongi rütmiline ilu: jambi tunneb ainult aimamisi, ta on luuletuse kandja, aga tegelikult teda ennast ei olegi.

Seepärast näib mulle, et Visnapuu õigel teel ei ole, kui ta oma «Käoorvikus» mõnele silbile rõhu peale

paneb, et värsijalg välja tuleks. See on asjatu rõhutamine, asjatu värsijala tuntavaks tegemine, sest rütmiline ilu tuleb tähelepandamatust (ainult alateadvuses olevast) vastuolust sõna loomuliku rõhu ja värsijala rõhu vahel.

Rütmi muutmine kindlas meetrilises süsteemis tähendab suurelt jaolt ka tempo näitamist luuletaja poolt. Kui ma jambi (⏑ /) asemel loen teise rõhutatud silbi poolrõhuliseks (⏑⏑), siis on see üleminek antantest allegroks. Selge näide sellest tempo muutmisest on Suitsu luuletuses sõnad: «maikellukestest tillukestest», mille selgrooks peab olema jamb (⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑), kuid mida tuleb lugeda tõepoolest kiiremas tempos ta rõhuta silpide tõttu (/⏑⏑⏑⏑/⏑⏑⏑). Maikellukeste väiksus ja nende muusikaline ilme on siin väga hästi väljendatud tempo kiirenemisega.

Homerose heksameetril on konstateeritud 32 modifikatsiooni, Hesiodose omal 28, orfilistes hümnides 27. Vene neljajalgne jambiline värss võimaldab üle 60 rütmilise modifikatsiooni. Meieaegne eesti värsi salmimõõt on kaunis vaba ja raske oleks klassifitseerida kõiki tema rütmilisi variante.

Rütmirikkuses avaldub poeedi laulvus, ta musikaalne hing talle endalegi teadmata.

8

Eesti keele omapärasusele vastab värsijalg, mis algab rõhulise silbiga. Aga meile on sisse juurdunud just jamb, kuigi see algab rõhuta silbiga. Värsi algus on sel juhul enamasti ikka ühesilbiline sõna (me, ma, ta), see aga on alati ilmetu või võõrkeelne sõna, mille esimene silp on rõhuta.

Palju vastavam meie keele iseloomule (seda näitab ka rahvalaul) on trohheus ja daktül. On katset tehtud, lähtudes eesti keele loomupärasest rõhust esimesel silbil, luua sellele vastavalt värsivorm, milles kindel oleks ainult rõhuga silpide arv. Nii olen seda paljudes oma luuletustes teinud. Need on peaaegu kõik neljarõhulised värsid, misjuures rõhuta silpide arv iga rõhu kohta täiesti vaba on.

Üheski teises kunstiharus ei kaalu üksik sõna nii palju kui lüürikas. Eriti sõna kõlaline külg. Lüüriline teos peab ju avaldama tundmust, tundmus palja sõnamõiste näol aga ei ärata lugejas iseenesest veel tundmust. Enne peab ta elavaks kujuks saama, mis kõneleb meie silmale, kõrvale või muudele meeltele. Sõnal on aga üks külg maagiline: ta kõla. Kas ei ole imelik, et mõnesugune vastavus võib olla ühe asja või kuju ning ta väljenduse kõla vahel? Inimese sõnalooming (sõnad sünnivad kõlaliselt, mitte graafiliselt) tähendab tööriista valmistamist, millega saab võõrastele võimudele vastu astuda. Sõnaga taltsutatakse stiihilisi jõude. Sõnaga kahetatakse. Sõnaga nõiutakse. Muistne eestlane tundis pahusesõnu, marusõnu, tulesõnu, ussisõnu jne. Sõnaga arstiti, sõnaga kaitsti õnnetuse eest, sõna aitas linu kitkuda ja võid kokku lüüa. Sõna maagiline võim l a u l d e s oli veel suurem:

Ma laulan mered muruksi,
Mere ääred ätseeksi,
Mere põhjad põllu maaksi,
Mere kivid killingeksi jne.

või

Kus mo hääle kuuluneksi,
Sinna metsa murduneksi,
Puud pikad lähvad pinusse,
Halud ritta ja aiasse,
Ilma noorita mehita,
Teravata kerveeta.

Niisugune on sõna võim: uue kõlamaailma looming mõjutab reaalset maailma. Mõjutab ka inimese hinge, mida tõestab lüürika mõju tundmustele. Mitte sõnamõiste, vaid sõna-kujund, veelgi enam sõna-kõla. Peaaegu igas võlumis leiate muusikat. Ussisõnad näiteks ei väljenda midagi mõttelist, küll aga ütleb palju nende kõlaline külg: «Äkiline, äkiline, madu musta, maalune! Mul on mustad tõrvahambad! Mäherilla mätta alla, käherilla kännu alla! Aja karva, ange karva, kivi karva, kirju karva, lehe karva, lepa karva, mäe karva, männiku karva, soo karva, sara karva!»

Lüürika võlu tekib samuti suurelt jaolt just sõnade muusikast. Mõtet ei ole vahel võlumiseks vajagi. Seda näitavad paljud värsid, seda näitab rahvalaul, seda näitab luuletaja, lauldes «eokene-eo-eo» või «tiu-tiu ja teisiti».

10

Kui vaadelda sõnalist instrumentatsiooni, sõnade kõlalise koostamise oskust, siis näeme, et siin suurt osa mängivad isegi vahemärgid: nad ei too teksti ainult pause, vaid nende ees ja järel käib ka lugeva hääle tõus ja langus.

Kui ma ühes Ridalaga ütlen: «välku lõi ja läbi vihma tasahilju ribiseva põras kõu», siis kuulete sõnas «välk» ja «kõu» tähe «k» kaudu tugevamat energiat, kuna vahepealsed sõnad ka sisult pehmemad on; «tasahilju ribiseva» lühikesed silbid on onomatopoeetilist laadi, samuti «põras kõu» õ-häälik ütleb palju musikaalsele kõrvale.

Alliteratsioon on üks sõnalise instrumentatsiooni abinõusid. Tal on aga sugereeriv mõju senikaua, kui ta kas ebateadlikult või mehhaaniliselt mõjub. «Kuused latvadel kandsid kuid, lumilinnud painutid puid» (Visnapuu). Allitereerivad «k»-d, «l»-id, «p»-d seisavad paigal kui lõimed kanga alandikul, millele vokaalide kirjud koed elavat mustrit sisse koovad. Dünaamiliseks elemendiks on siin «u-a-a-u», «u-i-a-u». Kui aga täishäälikud staatiliseks muutuvad, siis on tegemist assonantsiga. Dünaamilise elemendi muutuvuses peitub kahtlemata salapärane ilu ja kahtlemata leiaksime statistilise tõestuse väitele, et sisult mahedamates luuletustes ei ole liiga järske kõlalisi hüppeid (näit. «i»-st «u»-sse). Sagedamini esinevad need hüpped sisuliselt järsemates luuletustes.

Igale keelele on omane teatud arv tähti igas liigis. Seda proportsiooni teavad väga hästi trükikojad. Kuid kahtlemata on oma keele piirides igal kirjanikul veel oma individuaalne tähtede proportsioon.

11

«Ühe asja märkimiseks valitakse häälikud osalt i s e e n e s e s t, osalt võrreldes teistega, mis sama muljet avaldavad, nagu asi ise hingele avaldab; nii «stehen», «starr», «stätig» häälikud avaldavad tiheduse muljet. Sanskriti häälik «li» — sulama, laiali valguma — avaldab niiskuse muljet.» (W. Humboldt.)

On täiesti loomulik, et tajutava asja ja asjale vastava heli vahel teatud sarnasus peaks olema. Kärkima, värisema, hirm, õudus, sahisema, kössis — kõik need sõnad ja tuhanded teised väljendavad juba oma häälekõlaga suure osa oma sisust (muidugi eesti keele mõistjale). Luuletajal peab olema väga terav eseme ja sõnakõla vastavuse tunne, siis on tal ühe sõna leiuga juba pool tööd tehtud. Kõla sugereerib, sõna mõte mängib kõrvalist osa.

Võib kujutleda luuletusi, mis ainult kõlade loogika järgi on loodud, ilma mõttelise sisuta, nagu maalikunstis on töid, mis on tekkinud joonte ja värvide vabast mängust, ilma esemelise aluseta, seda enam, et tundmused tihti dikteerivad enam muusikat kui kujutelmi.

12

Lõpmata palju tähendab luuletustes teksti arhitektooniline paigutus. Kord kirjutas R. Roht ühe A. Adsoni luuletuse ühte ritta ning tagajärg: luuletusest sai lihtne proosa. Kuid selles seisabki saladus: paigutus võib omakorda ka proosa luuleks teha, sest see toob pause, tsesuure ning annab tekstile rütmilise selguse.

Olen linnuna lennul.
Ei ole mul kodu ega kohta,
Kus keegi ootaks mind ees.
Ei ole pesa,
Kuhu võiksin panna oma pääd.
Rändan võõraste keskel,
Elan võõraste armust.
Oli kusagil koht,
Kus tahtsin ehitada maja,
Aga inimesed — on tigedad,
Mine tea, mis nad igakord mõtlevad.

Luuletus, eks? Ei, juhtumisi võetud katke A. Gailiti «Muinasmaast».

«Sa, südamelle kallis, magasid hallin rüün, surnud suremisen, olid kui balsameerit muumia. Tugevam kui surm on armastus». See pole sugugi proosa, vaid read Visnapuu luuletusest.

1920

KOKKUVÕTTED

Viimaste aegade vapustused on inimese pannud suure küsimuste kuhja ette ja ka kogu inimkonna probleemide ette. Ükskõiksest elu edasivedamisest on ta äkki paisatud punaste lippude, tapetute, haavatute, elukalliduse ette. Ei ole siis ime, kui aeg kirjaniku, kunstniku loomingu kaudu on nähtavale toonud ka teistsuguse inimese. See kõigepealt elab, elab miljonite tahete ja püüete õhkkonnas, mitte enam oma teokarbis. Isik on avardunud, oma kitsa kongi lahti teinud tuultele. Ses tuulutuses on palju kõlkaid kaduvikku lennanud. Saksa ekspressionistid, prantsuse tundlikumad, silmapaistvamad kirjanikud on maailmasõja koledustes tundma õppinud inimese puuduvaid omadusi, ligimesearmastust, mida nad on hakanud ihaldama ja kuulutama prohvetlikkuseni. Meie endi kirjanikud on jõudnud arusaamiseni oma väetisusest, kuid tahtejõuetutena on nad kinni needitud kohvikulaua külge, mis neile ette dikteerib kogu nende toodangu. Nad tahavad kaasa tõtata ideedeautoga, kuid jalad ei jaksa. Ei saa salata, vähemalt oma kirjutuslaua taga tahavad ja suudavad nad k a a s a m õ e l d a inimlikkusele. Aga teoseks vajatakse enam kui paljast mõtet ja tahtmist. Läbielamist, läbitundmist!

Paat on lükatud vette. Maha on jäetud igav maa. Kuid midagi ei küüni veel silma. Hingatakse veel umbses õhus, see on täis elektrit. Ei ole jõutud kaugemale vormilistest katsetustest, sisu ei saada veel tabada, see põgeneb eest, peole jättes vaid abstraktseid mõisteid — jälgi.

Ometi peab konstateerima, et kui murrang on olnud, siis on see päevades küll nähtamatu, aastates aga kohutavalt suur.

Enne sõda sai jäämäe otsas endale augu hiigelaurik «Titanic». Suurem osa laevas olnuist uppus. Need päevad kiskusid üle kogu maakera kõik südamed lahti. Ajalehed levitasid selle sündmuse kõige pimedama kolkani. Filmid veeretasid ta rahvale igas linnas silmade ette. Sündmus tõukas looma näidendeid ja novelle (näit. Aino Kalda «Seitse»).

Ent suuremad jäämäed ootasid veel ees. Neid täiendati, nad tehti nähtamatuks. Neid pandi juhtima needsamad inimesed, kes äsja veel pisaraid olid valanud «Titanicu» hukkumise puhul. Allveepaadid uputasid pärastpoole tuhandeid, kuid ükski kinofilm ei näidanud enam südantlõhestavaid pilte. Küll aga ei puudunud patriootlikke tapmiseülistusi.

Kapitalihuvide kokkupõrget pandi teenima miljoneid inimesi, suleti kasarmusse, et neist saada mehhaanilisi inimesi-automaate, kes tapaksid halastamata teist, keda nimetatakse vaenlaseks. Selle kokkupõrke teenistusse pandi inimene kõigi oma kõlbeliste mõistete ja tunnetega. Pead pöörati segi. Rahvuslus oli kõik. Tehti selgeks igale pimedale, et ülim on «isamaa eest surra». Palju oli neid, kes märkasid, et see kõlbeline printsiip oli oopium, mida maailma magnaadid oma orjadele sisse andsid südametunnistuse vaigistamiseks inimese tapmise puhul?

Kuipalju oli neid, kes olukorda läbi nägid? Need ei puudunud, aga nende suud suleti, nad pidid maalt põgenema (R. Rolland), nad suleti vanglasse (K. Liebknecht), neid tehti vagaseks. Sest see oli kahjulik element. Musttuhat ajalehte villisid igaühele sisse teiste maade vihkamist ja oma maa õigust sõda pidada. Kuid hullem on see, et ka kirjanikud ja kunstnikud militarismi liimipaberile kinni jäid.

Hermann Bahr kirjutab Hugo Hofmannsthalile 16. aug. 1914: «Ma tean ainult, et olete sõjariistus, kallis Hugo, aga keegi ei tea mulle öelda, kus. Seepärast pöördun teie poole ajalehe kaudu. Võib-olla puhub armas tuul teie valvetulele ja tervitab teid... Õnn kaasa, armas leitnant. Te olete rõõmus. Te tunnete õnne, et saate osa võtta. Pole midagi suuremat... Nüüd oleme siis kõik jälle ühisel saksa tänaval koos. See on see vana tee, mida mööda käis Nibelungide laul, niisamuti

minnesang ja meistersang, meie müstika ja meie saksa barokk, Klopstock ja Herder, Goethe ja Schiller, Kant ja Fichte, Bach, Beethoven ja Wagner. Nüüd on saatus meid jälle õigele teele juhtinud... Nüüd olete siis varsti Varssavis! Seal minge kohe meie konsulaati ja küsige, kas Austria-Ungari kindralkonsul veel seal on: Leopold Andrian.»

Viimane, nagu teada, oli Stefan George kirjandusringi lähem kaastööline, kirjanik, kes elevandiluust tornis armastas istuda. Ent Hofmannsthal ei mõelnudki Varssavi ees seista, vaid istus rahulikult oma kodulinnas Viinis, kuid selle avaliku manöövri läbi ajalehe kaudu jäeti mulje, nagu oleks iga kirjanik kõige südamega täitmas oma suurt kohustust isamaa ees.

Kirjastuse prospektis Otto Ernsti teoste kohta leidub mitukümmend soovitust, kõik ainult sõjameeste sulest (kaitseväelane, kapten, suurtükiväelane, lendur, ohvitseri asetäitja, halastajaõde, kindralmajor jt.). Üks soovitab: «Need iga vahvat südant ülendavad laulud jäävad püsima, kuni maailm tunneb saksa truudust ja inglise valelikkust.»

Kirjanike vabatahtlik sõjateenistus läheb moodi: Gerhard Hauptmann, Richard Dehmel, H. Hofmannsthal dekoreerivad oma nimedega sõjaväge. Brjussov, Severjanin, Gorodetski, Sologub laulavad oma patriotismile kiidulaule. H. H. Ewers lõhub Saksa kasuks luuletada Ameerikas. Hannoveris keelati ära Strindbergi «Isa» ettekanne «Residenztheater'is»: see ei kõlbavat «eetilistel ja esteetilistel põhjustel praeguse aja tõsidusse». Selsamal ajal aga töötasid täie auruga kõik klimbimmid ja varieteed, kus strindberglikku sugudevahelist probleemi esteetilistel ja eetilistel kaalutlustel käsitati lauluga: «Ach, Irma, ach, Irma, dich liebt die ganze Firma.»

Saksamaal võetakse vaatluse alla ka endised kirjanikud ning kaalutakse, kas nad oleksid olnud sõja poolt või vastu. Oma šovinismis hüüab Thomas Mann, et näidatagu talle koht, kus Nietzsche kõneleks nii suure põlastusega Saksamaast kui inglaste utilitarismist ja musikaalsuse puudusest. Rasside järgi kirjandust hindav A. Bartels peab Thomas Manni juudiks. See protes-

teerib: tema «Buddenbrookid» olevat saksapärane, mitte kunstiteos prantsuse mõttes, vaid elu ise (saksa mõttes). Richard Wagneri teoseid ei lubatud Prantsusmaal ette kanda; kui niisugust katset tehti, siis vilistati orkester välja. «Action Française'i» kriitikud nimetasid Wagneri muusikat mürkgaasiks. Üks peamisi Wagneri vihkajaid oli Saint-Saëns, kes ägedalt sõdis ta teoste ettekandmise vastu Pariisis.

Vähe veel kirjanike ja kunstnike produktsiooni viltuvajumisest, Arsi ohverdamisest Marsile. Ka koolid mürgitati sama õhkkonnaga. Biese koostatud koolilugemik sisaldab kõige inetumaid sõimulaule vaenlaste kohta, samuti nagu naiivselt hõiskavaid laule sakslaste hiiglajõu kohta. Viinis anti õpilastele valida järgmised kirjandi teemad: «Matk vaheajal» või «Uuemad sõjapidamise vahendid», «Miks on Lessingi «Minna von Barnhelm» ehtsaksa komöödia» või «Lõpuni vastu panna», «Peakujud Goethe «Egmontis»» või «Teravnev allveepaatide sõda» või «Milline meie vaenlastest näib mulle kõige vihkamisväärsem?» jne.

Kas meie endi kodus asi parem on? Tarvis ainult unaruse koorukese alt mälestusi üles kaapida. Maailmasõja esimestel päevadel demonstreeriti igal pool truualamlust tsaari-Venemaale. Üks meie pärastine riigimees lõi oma ajalehe toimetuse aknalt suure hooga rahvale takti, kui see tsaarihümni laulis, ja et kedagi sõjakuse sümbolina polnud üles tõsta, upitati üles üks Maaliidu tuus, kes kandis tagavaraväe lipniku mundrit, keda jumaldati ja kanti kui kehastunud Marssi. Samal ajal üks teine rahvaerakondlane, silmapaistev karskusetegelane, algatas oma kodulinnas pärast mingisugust pidu sama keisrilaulu, enne seda veel kõnet pidades oma truualamlusest sellelesinasele keisrile.

Sellal, kui Prantsusmaa humaansemad inimesed manifesti avaldavad koolide militariseerimise vastu, saadab kodanliku Eesti sõjaminister laiali ringkirja, milles käsib kokku korjata kõik (klassi)sõja episoodid, koostada neist raamatud ja brošüürid, mis peaksid minema igasse kooli, iga õpilase laua peale, et need üles kasvaksid soovitud vaimus.

Ent mitte kõik ei meil ega mujal ole oma jõudu suunanud vaenu õhutamiseks inimese vastu. Kõigis maa-

des on ka neid, kes oma südames alal hoidsid armastust inimese vastu. Niisugused suurused Saksamaal nagu Hauptmann ja Dehmel loobusid varsti oma sõjajoovastusest. Kuid igal maal elas ka tegelik opositsioon, mitte ainult poliitikategelaste seas, kes asja aktiivselt ajasid, vaid ka literaatide hulgas, kes sõdisid sulega.

Väär on vaade, nagu oleksid saksa ekspressionistid inimsust ja kõrgeid aateid hakanud sellepärast kuulutama, et sakslased sõjas kaotasid ja et inimsuse kuulutamine oleks olnud moraalne kassiahastus. Ei, seda võiks vahest ainult järelejooksikute kohta öelda. Ja seda võib ehk ka põhjuseks pidada, miks inimsuse ideed ja prohvetlikud kisad kõige rohkem ja kõigepealt sõjas laostatud Saksamaal kõlapinda leidsid.

Sõja vastu sõdisid sõja algusest peale niisugused saksa ajakirjad nagu «Die Fackel» ja «Die Aktion». Juba siis kõlasid J. R. Becheri ekstaatilised hüüded inimkonna poole, W. Hasenclever laulis «Die Mörder sitzen in der Oper» ja muud poliitilist. Prantsusmaal lõi H. Barbusse oma romaanidega suure mõra arusaamisesse sõjast ja näitas, kustpoolt on oodata selgust inimese teadvusse.

Pärast võitu ja lüüasaamist paistis naeruväärsena kõik see, kuidas Lotringis Flaucourt kähku ristiti Flodoalshofeniks, kuidas teiselt poolt Bismarckstrasse nimetati ümber Avenue de Foch'iks. Nii nagu meilgi mõni tänav algul Romanovi, hiljem Wilhelmi või Bismarcki nime sai. Sir Robert Bridges nimetas seda maailmasõda heitluseks Kristuse ja kuradi vahel, Henri Bergson aga võitluseks vaimu ja mateeria vahel (vaim tähendas liitlasi, mateeria sakslasi), Werner Sombart aga sai sõjast aru kui heitlusest kaupmehelikkuse (inglased) ja sangarlikkuse (sakslased) vahel. Eks meilgi klassisõda saanud vabadussõja nime.

Kas niisugune kihevile klopitud ülipatriotism ei varjuta kauaks inimese väärtustunnet, kultuuri väärtustunnet?

See on kapital, raha, mis kihutab inimesi inimeste kallale minema, mis oma pilgarit peab kahurite ja tääkidega. Kuid rahal on veel teised teed mürgitamiseks. Ta mürgitab oma vinguga elementaarsemadki kultuuriväärtused. Ainuväärt on see, mis on kasulik. Raha on

sümbol. Raha imbub tasapisi igaühe peaajju, sööbides vaimu ning hinge viimastesse urgastesse.

Kas meie agarad följetonistid pole järele mõelnud, kui suurel määral nad on ajalehe omanikkude truud penid ja et nad oma vaimu prostitueerivad seda enam, mida rohkem nad selle eest nendelt marku saavad? Et see enese käibekapitaliks, peenrahaks muutmine pole sugugi nii süütu asi?

Arvan, et seda nii mõnigi kirjanik tunneb, ilma et ta sellest suurt välja teeks. Ei, tilgutagu see teadmine ainult sappi, ainult sappi selle vaimu orjastamise vastu, mis käsist ja jalust seob, mis üdisse sööbib kõige peenema uduna!

*

Meil ei ole enam esteetilise ilutsemise ajajärk. Aeg on rautatud saapakontsaga kõik sinilillekesed ja maikellukesed mutta tampinud. Mis aitab kurtmine murtud lillekese pärast! Mis sentimentaalne pisar sõjas langenu üle! Ainult väikesed laigukesed endist estetismi on saarekestena hinges säilinud. Need väikesed laigukesed paluvad kirjanduslikku vormi ja see vorm on tundmuslüürika.

Saksamaa on praegu üle ujutatud lüürikaga. Ekspressionist olla ei tähenda seal laulda üksnes sõjajulmustest ja ekstaasis tervitada revolutsioonilippe. Salamahti poevad endisaegsed lüürilised vaikelu motiivid ka vahele. Ei saa ilma Luiseta, Ernata, sinililleta. Ekspressionismi sildi varjus prepareeritakse ka südame väikesed valud luuletusteks.

Juba mitmendat aastat domineerib eesti kirjanduslikus loomingus lüürika. See on pilvedes istumine, silmapilgu nautimine keset möllu, lõhnaõli nuusutamine inimkonna laiba juures. Ja mis on värske sõnniku igatsemine* muud kui selle hunniku taga kükitamine, sentimentaalne lõhnapudel nina all? Ideetu on see elu, mis ainult lüürika seebimulle annab!

Lüürika ohtrus on halb tundemärk. Juba kas või sel põhjusel, et lüürikal ei ole betoonset selgroogu, ta on

* Vt. H. Visnapuu kirjutis «Looming» I-s.

mollusk, silmapilgu pehme loom. Õnnelik silmapilk, sa vaimustud, kirjutad mõned read ja oled lõpetanud. Lugeja elab kaasa su tulestikku, joob su pisara. S u u r t pingutust ei ole, ei poeedil ega lugejal, mis terve hoone üles ehitaks.

Võidakse vastata: kuidas nii, lüürika sisaldab ju endas ka ajavaimu, vastab põnevaile küsimustele, võib lugejat tegevusele vaimustada. Näitena tuuakse saksa ekspressionistid, M. Underi «Verivalla», H. Visnapuu «Talihari», G. Suitsu «Ohvrisuitski».

Kuid kuipalju on luuletusi, mis lugejat tõepoolest suudavad elektriseerida? Suits loob küll tihedatoimelise luuleteose, sa pead seda üle kandma tavalisse süntaksi, seda dešifreerima — intellekti töö. Under ei ole abstraktseid mõisteid inimkonna julmusest või vendlusest ümber sulatanud elavaks tulisõnaks. Visnapuu ideedering on just ta ajalauludes kõige hõredam, luuletuste tundmuslikkust tuleb otsida nende sentimentaalsest hilbust. Ainult Barbarus on enam-vähem oma mina ajaga kokku sulatanud, aga ta pateetilised žestid muutuvad lõppude lõpuks üksluiseks.

Lüürika on kas otsekoheste tundmuste luule või mõtte tihe ekstrakt. Harva õnnestub mõnel mõlemaid ühte sulatada. Ent mõlemal korral on luuletus ikka miniatuurkunst, mosaiikkunst silmapilgu kivikestest, mitte suurehitus kivikamakatest. Ta iseloomustab kõige markantsemalt meie aja vaimuelu laadi. See on tühjaks pekstud ideedest, nõutu ja abitu. Puudub monumentaalne joon, valitseb väike igritsev joonestik. See leiab endale parima väljenduse just lüürika vormi kultiveerimises. Nii mujal kui meil. Ent abitusevaim irvitab meile vastu ka mujalt: romaanist, novellist ja följetonist, draamast rääkimata, sest suure draama olemasolu tähendaks juba sünteesi, vaimu küpsust.

Et fragmentaarse aja lapsed monumentaalset romaani ei suuda luua, on iseenesest selge. Näidatagu viimasest ajast üksainus romaangi, mis poleks tõeliselt novell! Mis oma suuruselt oleks soliidne ja mille sisu haaraks endasse kogu ajajärgu!

Novellid on enamasti fantastilised, kannavad õuduse maski või autobiograafia jooni. Käristatud aeg võib ju ka teoseid anda, mis ei tarvitse õudsed ega fantastili-

sed olla. Ka autorite erootiline maailm on kitsas ja igapäevane. Väikekodanlikud ained ja väikekodanlik käsitusviis. R. Rohu «Minevik» on selle elav näide.

Ei saa mõte veel mahti sündidagi, kui ta juba väikeste jupikestena följetoni, arvustuse, «joonealuse» näol käiku lastakse.

Maailmas on kõik pahupidi pööratud, ühiskond viskleb sünnitusvaludes, kisa täidab tänavaid, aga meie kirjandus ei kõssagi: endised on kirjatähed, endine ka ideetus, iseenesega rahulolu. Me ei tunne, kuidas inimesed heitlevad uue maailma pärast. Igaüks loeb ülemaks oma teokarpi. Rahutust on ainult niipalju, kuipalju isikut puudutatakse. Siis juba osatakse oma teokarbist välja sirguda, siis juba virutatakse sõnadega teisele vastu lagipead. Loetagu ainult meie följetone, vastuseid arvustustele. Ideede pärast ei võidelda, lüüakse ainult isikute pärast.

Revolutsioon on välispalge marraskile rebinud, kapitalimonstrumile näkku löönud, aga sisemine inimene ei uuendu ühe päevaga. Nagu ümberhindamine on alanud ühiskonnas, nii peab ümberhindamine toimuma ka iseeneses vaimukultuuri nimel. Ennekõike just kirjanikes enestes. Kes peaks siis tundlikum, vastuvõtlikum olema vähimatelegi virvendustele mõtte- ja tundemaailmas? Kes muu peaks olema see, kes käesolevas ajas eneses tulevikuaimusi kannab? Olgugi et ta seejuures vastuollu satuks olevikuga ja kogu kaasaegse ühiskonnaga.

Kirjanikul ja looval mõtlejal on tung oma maailmasuhtumist teistele sugereerida. Looja on käskija, valitseja, kuid ta sõnu ei kuulda iga kord kohe. Aga mis tähendavad siin aastad või aastakümned? Tahes või tahtmata vajutab loov isik oma pitseri tuleviku peale. Suurimad uuendajad on laia üldsuse silmis tihti paistnud veiderdajatena, trummilööjatena, aga pärast tundub kõik nii kodusena, mugavana, endastmõistetavana. Ja ketseril leitakse peaaegu alati õigus olevat. Üldine tunnustus tuleb pärastpoole.

Kui puuduvad mõtted ja probleemid, kui loovat aju ei toida mingi suurem jõuallikas, siis võib ju kirjanik oma tühjade stiilivormelitega müra teha. Ent paljudel meist siis on vaimset pagasit? Kui paljud täiendavad oma

vaimu uute toitudega? Ja elukogemused — paljuks siis needki kasvada saavad umbses kodutänavas?

Kõigepealt vajame põhjalikku tööd enese kallal. Tarvis läheb ka tuulutust, raputust. Päris kasutu polegi see, et viimasel ajal nii tihti naabri konnasilmadele astutakse, riidu satutakse, avalikku tülligi ajalehtedes. Boheemkond rebeneb mitmesse harru, paljud jäävad kokkupõrgete järel omaette, tuleb suurem või väiksem ümberhindamine. See on aina kasulik. Kirjanike grupeeringud olid siiamaani kõike muud kui ideelised. Puudusid ühised probleemid ja vaated. Kui nüüd võib täheldada mingisugust laialimineku või omaettejäämise järku, siis on loota, et kord tullakse jälle kokkupuutepunkte otsima. Kui siis rühmitusi tekib, siis peaks neil juba kindlam ideeline pale olema. Praegu elame vaheaega. On laineid, kaldaid veel mitte.

1921

KAKS SAATJAT

Kaks on kirjanikul saatjat ta loominguteel. Üks on Ilo. Sel pole olevikku, minevikku, tulevikku. Jumalik säde inimeses. Tal on tänapäev igal pool ja igal ajal. Teine saatja on seotud ajaga. See näeb olevikku ja minevikku ning on huvitatud tulevikust.

Need kaks vaimu, esteetiline ja eetiline, peituvad igas kirjanikus. Kord kõneleb üks kõvemini, kord teine. Kui ainult üks, Ilo, meid saadaks, siis näeksime vaid elu ilusat kesta. Kui ainult teine, siis võiksime uppuda nördimuse, põlguse ja viha mülkasse.

Oleme kaua olnud utoopiarüütlid, romantilise unistuse teenijad, kuigi meie hing pole suletud olnud ka teistele häältele.

Ei ole enam aeg elada kunsti kõrges elevandiluust tornis, unistada pilvedest, päikesest, kaunist daamist, lõhkesid ju äsja granaadid ja lendasid vastu taevast inimlihatükid. Kes sai sentimentaalse ööbikuna laulda, kui kuulirahe võsastiku üle külvas? Kes suutis ainult esteetiliselt silmitseda maailmasõjas hukkunute kümnemiljonilist hulka? Kelle pilk saab peatuda ainult välistel ehetel, kui maailmas veel ringi liigub miljon jalutut, käetut, pimedat, abi ja toetust paludes? Eks ole kirjanik samast lihast ja verest, mis iga teine surelik? Ja vahest peab ta igast teisest veel tundlikumgi olema?

Eks rahvaste vaenu suure vahutuse aastatel oleks tööliste Internatsionaal otsustavalt pidanud välja astuma imperialistliku sõja vastu, kuid tegelikult lagunes see Internatsionaal patriootlike sõnavalingute all. Selle kõrval oleksid pidanud iga rahva inimsustunnet

kehastavad vaimutöölised, kirjanikud esimestena käed üle vaenuliku raja sirutama.

Nii see tegelikult mõnevõrra sündiski. Paljud maailmakirjanduse suurkujud ei painutanud oma pead patriootliku joovastustuju mõju alla, vaid sirutasid oma käed vennalikult üle kaevikute, kuulutades inimsust, mis eest nad äraandjateks tembeldati. Aga sellistest üksikkatsetest sündis lõpuks tuntud rahvusvaheline kirjanike ja vaimutööliste liit «Clarté», mis ühendab kirjanikke nagu A. France, H. Barbusse, S. Lagerlöf, G. Brandes, E. Key, B. Shaw, U. Sinclair, H. Wells jt. ning kannab oma lipul kõrgeid inimsuse ideid.

Selle rahvusvahelise liiduga tunneme meiegi endid ideeliselt sugulased olevat.

Ent vaatame pisut ringi ja küsime: kuhu oleme välja jõudnud?

Rautatud saapakonts on sinililled puruks tallanud. Närbinud õiekesed on poris. Peame siis meie nende pärast haledust tundma? Ei, ihkame uut, tugevamat, selgemat, suuremat! Tahame puhtaks kasida pinna, kus liigume, tahame mürgi asemel sisse hingata puhast õhku. Kaua siis ikka peame tummalt pealt vaatama roiskuvat ühiskonda, kaua ikka olla valitseva väikekodanluse narrida. Oleme kutsutud vaimsete väärtuste loojaks, mitte aga selleks, et kõdi teha valitsejate jalatallale. Ei või enam hingata selles kitsas sulus, kuhu oleme ketitatud oma küna külge! Pea jaoks ei ole enam kuskil ruumi. Südagi tuksub ükskõikselt nagu kulunud seinakell.

Mis ütelda, aeg on ju uusi väärtusi kaasa toonud: paraadid, skautluse, spordi, sooblinahad ja kõige üle vabariigi iseseisvuse de facto ja de jure. Kuldvasika, ei, õigemini küll aktsia- ja rahapaberi ümber käib pöörane pilgar. Sõidame ülepeakaela paratamatult rappa.

Tooni annab väikekodanlane. Tema käes on võim, tema esindab riiki ja kultuuri. Ideaalideta ja ideedeta elab ta päevast päeva, aga surmanuhtlus on talle ikka veel normaalne nähtus. Selle uppi tõusnud võimumehe, tõusiku vastu, kes end kõrgilt ja albilt igal pool laiutab, kel aimu ei ole sellest, mis on kunst, kultuur, kes sellest kõigest vahest siis alles taipab, kui see ta naha kallale läheb, olgu sihitud meie vihased sõnad.

Me usume, et meie pole üksi. Mitte kõigi südamesse pole veel kasvanud konnasilmad. Ei lase kõik endid kaasa kiskuda väikekodanlikust võimujoovastusest ning korruptsioonist, on veel olemas neid, kes arvavad, et iseseisval riigil võiks olla mõtet ainult siis, kui sellega kaasas käiks iseseisev vaimne kultuur, ja kes söandavad enam loota sellest kui püssikuulide, piirituse ja vangimajade võimust. Noorte hulgas on vist küllalt neid, kes pole läinud pärivett, vaid kel on julgust ja uhkust minna vastuvett, kes näevad, kuhu mülkasse vajub kogu kodanlik ühiskond ja kes seda taga ei nuta, vaid oma loomisenergia pühendavad kõige vana eemaletõrjumisele ja uue, parema sünnitamisele.

Kui meie kirjanikud nüüd valiks aja välja tulla mugava ilutsemisega ning kuuvalguse romantikaga, siis oleks see pärispatt, sest selle suigutaval saatel vajuks kodanik veel sügavamasse unne.

Ei tule me äiutama ega uinutama. Meil on teine saatja. See ulatab meie kätte trompeti, sest on aeg rahulikule kodanikule uut viisi kõrvu puhuda.

Kõik aga oleks pinnapealne, kui me kaugemale ei vaataks, kui me ei ajaks oma katsesarvi sügavamale — kõigi pahede juurteni. Siis saab meile selgeks, et kõdunemisele pole määratud üksnes meie ühiskond, vaid iga ühiskond, mis on rajatud teise kurnamisele ja ülekohtule.

Seda enam võib meile toeks olla teine saatja ning meile juhatada, kuidas kõik peaks olema.

Nagu vanasti kreeka nurganaiste toast eemale viidi kõik inetud asjad ja asemele toodi Apolloni ja Venuse kaunid kujud, et laps nende jooned omandaks, niisamuti vajab vaimne rasedus puhast ja kaunist ümbrust. Kaks korda kibedamalt annab see end tunda meie päevil, kus sompunud õhk ja ümbruse mürk on tunginud luulegi üdisse.

Ent ärgu unustatagu, et kõige mõnituslaadilise, pilkelise ja kibestunu taga luuletustes, novellides, romaanis hõõgub elav hingeõhk, usk paremasse inimesse ja ühiskonda.

Ilo ootab puhastamist risust ja roisust, mis teedele kogunenud. Meil on siin kaasas teine saatja, kes, sapp ja valu hinges, juhib meid otsima inimest.

Aga meie saak on veel väike. Möllab ümber veel tõusikute pilgar. Väljas läve taga aga külmetab väetina meie vaimuelu.

Nii oleme sunnitud oma sõnakiile järjest sügavamale taguma pehkinud, kuid oksliku jändriku sisse!

1921

LAHTISED LEHED

(Muusikast)

1

Aja jooksul on konsonantside sekka pugenud suur ja väike terts, suur ja väike sekst. «Klassivahed» helide ühiskonnas hõõrduvad maha ja see tähendab seda, et muusika ligineb oma otsekohesele ülesandele — olla h i n g e, mitte aga hingerahu ja hingeilu avaldus.

Võib-olla ligineme ajajärgule, kus dissonants on ülem seadus ja nõue, konsonants ainult möödaminev, paratamatu kaasnähtus. Skrjabini hilisemaid töid ja Arnold Schönbergi loomingut kuulates võib seda oletada. Muusikas on puhkenud revolutsioon, nõutakse eluõigust kooskõladele, mida seni põlastusega harmooniast välja on tõugatud ja välja naerdud. Kuid dissonantside mõeldav diktatuur võib olla ainult ajutine. Areng viib sinna, kus konsonants ja dissonants iseenesest, samuti nagu igasugused teised «ilu» ja «inetuse» mõõdupuud pole kunsti väärtuste mõõdupuud. Saladus seisneb ju helide sümboolikas, väljendusvõimes. Siin on raskuspunkt. Harmoonia muutub tulevikus ajalooliseks distsipliiniks, mida vajatakse klassikaliste teoste mõistmiseks. Jäävam ja väärtuslikum osa kandub akustikasse.

2

Muusikageeniused on ajakohatud. Neid ei mõista kaasaeg, neid kahetsetakse väärale teele mineku puhul, neid vilistatakse välja. Kuid ülepiiriminek, niipea kui

selle taga on vaimset tugevust, muutub aastate kuludes seaduseks. Vahel pole muud tarvis kui geeniuse autoriteeti, et näivad pöörasused tõdedeks tunnistada. Teinekord piisab sellestki, et muusikateos seletusega arusaadavaks tehakse. Need, kes esimest korda «Figarot» kuuldes kõrvad tahtsid kinni toppida, võisid rahuneda, kui üles olid otsitud uue kujunduse reeglid ja neist aru oli saadud.

3

Kõik interpreedid on teatud määrani ka dirigendid. Muusikajuhi ülesanne pole ainuüksi takti lüüa ja pillidele osi kätte juhatada, vaid surnud, üksikute pillide vahel ära jaotatud muusikale elu sisse puhuda. Nii on ka üksikute esinejatega. Suur osa ettekande võlust oleneb interpreedi miimikast ja žestidest. Nagu näitlejate juures, leiame ka siin viis liiki liigutusi: 1) mehhaanilised, 2) tinglikud, 3) kirjeldavad, 4) psühholoogilised ja 5) sümptomaatilised žestid. Mehhaanilised ja tinglikud on need liigutused, millega näiteks klaverikunstnik rahva poole kummardub, toolile istub jne. Kirjeldavaks võime pidada käeliigutust, mis fortet mängides kõrgele tõuseb. Muidugi võib kunstnik ka neile liigutustele meelivõluva ilme anda. Kuid tähtsaimad on psühholoogilised liigutused (nende hulka kuuluvad ka alateadvusest tekkinud, tahtmatud, paljutähendavad liigutused). Nende liigutuste ülesanne on ilmutada ettekandja suhet ettekantavaga. Väline puisus ning jahedus kõige kirglikumal kohal võib kogu muusikateose nautimisele mõra sisse lüüa. Võlts, ülemäärane paatos, kus kunstnik oma juuksesalgud üle näo laseb langeda, võib samuti muusikateose ettekande õõnsaks teha. Tagasihoidlik naeratus, mahedus, õrnus näos võib lüüriliste kohtade mõju tunduvalt tõsta. Ülim seadus on siin see, et liigutus olgu sisemiselt eluline ja individuaalne, mitte banaalne, mitte kulunud (näit. luigekael klaverimängus jne.). Banaalsus nagu puisus ning vaene miimika ja žestikulatsioon teeb mängija mannekeeniks ja ettekantava grammofoniliseks.

4

Jalutades rahvarikkas saalis, turul, viibides miitingul, restoranis, kuuled ümber jutukõminat. See ümbritseb sind kui vaht oma suminaga, uimastab sind veidi ja kisub sind üksindusest teise õhkkonda, milles oled väike, tundmatu osakene. Edasi-tagasi käimine, sumin, jutukõmin laseb sind tunda mingisugust elu lainetust, voogamist, mis on sarnane vee sulinaga üle kivide. Kui sellises õhkkonnas muusikat tajutakse, siis kuuldakse seda küll, aga ei kuulata. See muusika võib olla meeldiv ja mugav nagu leige vannivesi, mis sind ümbritseb. Selline muusika, millel enamasti mingit kunstilist väärtust pole, kosutab siiski, asetab sind õnnelikku muretusse. Sellise muusika saatel, kui see väga tugev pole, on mõnus lobiseda.

Võib koguni öelda, et suur osa «väärtuslikkugi» muusikat pole kuulamiseks, vaid lobisemise hõlbustamiseks.

5

Vahel päästab muusikateose ta programmilisus. Kuulsin enne Esimest maailmasõda Peterburis Kussevitski sümfooniakontserdil Igor Stravinski «Kevade pühitsemist». Algul kuuled ainult ebamääraseid mürasid, mille tagapõhjalt pärastpoole üksikud helid üles paiskuvad. Publik oleks tingimata vilistama hakanud, kui ta poleks teadnud, et too müra tähendab kevadisi maajõude ning üksikud viiulid orase võrsumist.

Programm, seletus muusika juurde on tihti trepp, mida komponist on ehitanud oma uuenduste juurde pääsemiseks. Ilma selleta oleks teos armutult hukka mõistetud, kirjanduslik programm aga on advokaat, kes kuulajaid ümber veenab.

6

Vokaalmuusika meenutab mulle sõnaraamatut, milles laulja üheaegselt seletust annab kahes keeles — hääles ja sõnas. Sõna iseenesest on kolmekülgne: nähtav märk, kõla ja mõte. Tavaliselt tuuakse sõna-kõlaga

laulu kaasa ka sõna-mõte, teiste sõnadega, laulja esitab programm-muusikat, kusjuures tekst pole kavalehel, vaid antakse simultaanselt koos muusikaga. See on aga absurdne ühendus, mis tohiks lubatav olla ainult siis, kui tekst on tähtsuselt esikohal, muusika ainult saatjaks, kandvaks pinnaks, nii liturgias või poeetide ettekandes. Lauljal on ju muusika kõige tähtsam, sõna aga mõttetu ja tarbetu ballast. Mõned on katset teinud kuulajatele enne luuletust ette lugeda, et edasi anda elevust, millest lähtudes helilooja laulu on loonud (Liebeck). Oleks loomulik, kui lauljad ainult mõttetuid täishäälikuid laulaksid, siis ei hakkaks kuulaja muusikajõest mõttekalu õngitsema, unustades laulmise. Teatud kompromiss on see, et lauljad armastavad laulda itaalia keeles. See on kergesti lauldav keel ja mis tähtsam, sellest saavad vähesed aru. Siit peaks edasi mindama, nimelt tuleks luua sõnu, mis oleksid mõttetud, aga musikaalsed ja hästi lauldavad.

7

Romansside laulja on hingede vaestemaja laulik. Ei ole tarvis teist maitset kui vaid seda, et möödaminejalt pisarat välja meelitada. Seda, mis viisakas inimene teiste eest varjab, toob romansside laulja avalikult lagedale. Tal on nii vähe kõlbelist tunnet, et ta ei häbene teistele ette laulda haledust ja labasust. Romanss on harimatuse ja ebaviisakuse nähtus.

8

Ma ei ole jälile saanud, miks kontserdi ajal saal on valgustatud. Kinnisilmi kuulatud muusika on kondenseeritum, valgus ja inimesed hajutavad kuulamist ega lase tähelepanul nii intensiivselt koonduda, et ükski heliraasuke kaotsi ei läheks. Ooperi uvertüürid on pimedas ettekandmise tõttu nauditavamad, kuigi neid veidi takistab rahulikult nautimast eesriide kerkimise ootamine.

Valgustatud saali tähtsaimaks põhjuseks näib olevat see, et ei taheta liigset tähelepanu juhtida esineja mii-

mikale ja žestikulatsioonile, nagu võiksid need muusika kogumuljet hajutada.

Teine küsimus on värviline valgustus. Mõne helilooja juures võib värve kaasatajuv kuulmine («audition colorée») süveneda koguni mingi müstilise tõe tunnetuseks. Nii nõudis Skrjabin oma sümfoonia «Prometheus» ettekandmisel saalis valgustusvärvuse vaheldust vastavalt teemadele. Üks asi on aga helilooja värvitaju helide juures, teine kuulaja oma. Siin valitseb äärmine subjektiivsus. Mul assotsieerub näiteks viiulitoon punasega, flööt aga rohekassinisega, teisel võib see olla ümberpöördult.

Helis eneses ei ole midagi objektiivselt-paratamatut, mis nõuaks kõigilt üht ja sedasama. E. T. A. Hoffmann soovitab kirikumuusika kõrvale vana reinveini ja prantsuse veini, ooperi juurde burgundi, koomilise ooperi juurde šampanjat, kantsonettide juurde itaalia põletatud viina, romantiliste teoste, nagu «Don Juani» juurde «mõõdukal määral jooki, mida on valmistanud tule ja maa vaimud».

Skrjabin ei saanud lõpetada oma kavatsetud kõigi kunstide suurt sünteesi, «Müsteeriumi». Järele on jäänud ainult katked «Eeltegevusest», millel polnudki kindlat programmilist alust, mis aga tekkis tungist avaldada maailma loominguprotsessi saladusi. See pidi saama helide, värvide, lõhnade, kompamise sümfooniaks, andma edasi kvantiteedi üleminekut kvaliteeti, materiaalsete nähtuste siirdumist müstiliseks vaimumaailmaks selle läbi, et nähtused muutuksid värvideks, värvid helideks jne. Laulmise aluseks ei pidanud saama tekst, vaid ainult üksikud häälikud, eriti täishäälik a. Tants ja miimika pidid täitma sakraalse teenistuse osa.

Kunstide sünteesi ei tule kujutleda kui kunstide samaaegset (simultaanset) esinemist, vaid kui järgnevat (sukstsessiivset) vaheldust sisemise ajendi põhjal.

9

Heli annab elu, kuigi see vahest petlik on. Tummfilmis ei protesteeri me selle vastu, et klaver pilte saadab. Küll aga on kinos õudne vaadata jooksmist, kõnele-

mist, tänavate kära, kui puudub heli. Siis on tunne nagu päikesevarjutuse ajal, elu on vähendatud, tühine, vaikne, varjusurnud. Muusikal kinos pole ülesandeks mitte niivõrd muusikaliselt väärtuslikku pakkuda, kuivõrd eluliselt väärtuslikku. Ta korvab asjade kokkupuutumisi, suminat, kära, inimeste hääli, on niiviisi siis elu tuksumise aseaine.

10

Kuipalju saab muusika elu kujutada? Ta saab kõigepealt jäljendada hääli, linnulaulu, jahvatavat veskit, tiksuvat kella, puude kohinat, oja nirisemist; siis ka nägelikke kujutelmi: hüppeid (Bülow ütles Brahmsi g-moll rapsoodia kohta: «Neid bassihüppeid peab õppima zooloogiaaias mõnelt suursuguselt loomalt»), pikse sähvatust, karja jooksmist. Selliseid kujutelmi võib kuulaja kergemini assotsieerida. Juba kaugem side saab muusikal olla metsa jaheduse, suve helguse, haigetoa umbusega. Niisama kaugel on ta hingeseisunditest (see tähendab, helilooja ei tohi neid omaette läbi elada, vaid peab ka muusikat nõnda kujundama, et see kuulajale vahetult selge oleks), nagu väsimusest, hirmust, ärritusest, rahutusest, lootusest jne. Sisemist sidet ei tunta enam Wagneri juhtmotiivide ja nende tähenduse vahel: miski ei suuda tõestada, et mõnetaktiline motiiv peab tähendama Parsifali, teine samasugune karikat, kolmas armastust.

Impressionistide (eriti Debussy) muusika on väga suurelt nägelike kujutelmade ümberistutamine helidesse. Nagu kaasaegsed impressionistid maalikunstis ja sümbolistid kirjanduses ei rahuldu ka Debussy lihtsate loodusnähtuste muusikalise kirjeldamisega, vaid ta soovib muusikasse üle viia üleminekuid, varjundeid, nagu võiksid järgmised teemad lähemad olla muusika olemusele: merepilt päikese tõusust keskpäevani, mere ja lainete dialoog, aiad vihma käes, sammud lumel, helide ja lõhnade keerlemine õhtuõhus. Ühes klaveripalas märgib ta mängimislaadina «comme une buée irisée» — «nagu vikerkaarevärviline hingeaur».

Aga nägelike ja kuuldeliste kujutelmade liiga tihe

side omavahel tähendab vähest musikaalsust, ütlevad psühholoogid. Th. Ribot on katseid teinud selle kohta, millised on kellelgi nägelikud kujutelmad muusikat kuulates. Tema ankeedi ja katsete tulemus on järgmine: muusikaharidusega või muusikaandelistel inimestel pole muusikat kuulates nägelikke kujutelmi, või siis ainult juhuslikult. Vähese muusikalise haridusega või muusikaandekehvadel inimestel on muusikat kuulates kujutluses alati selged pildid (nad näevad ojakesi sulisevat, linde laulvat jne.). Kas siit ei järgne, et ooper on neile inimestele, kes on vähe musikaalsed?

11

Mažoor ja minoor määravad ära ainult kõige lihtsama laulukese või muusikapala üldise meeleolu, kas rõõmu või nukruse, rahulduse või igatsuse. Komplitseeritumad tundmused ja keerulisemad hingeliigutused ei mahu sellisesse lihtsustavasse must-valge kastikesse. Sügavamad tunded ei lase end karakteriseerida pinnapealse vahetegemisega. Bach on tihti ükskõikne oma esialgu valitud helilaadi vastu, minoor väljendab tal sageli meelekindlust, mažoor aga mahedust ja nukrust. Schönberg on katset teinud nootidele mitte ette ära määrata kindlat helilaadi. Samuti mõnikord Reger (näit. «Lamba- ja ahvisonaadis viiulile ja klaverile»). Ei tarvitse ju sugugi alguses reisisihti ära määrata ega teekonna kestel loobuda uutest suundadest.

Vähendatud septakord on nüüd kõige sentimentaalsemat meelelahutusmuusikat teenimas, ometi oli ta kord radikaalne ja värske vahend ägedate tundmuste väljendamiseks.

Kõik sõltub inimese arengust. Vanad vormid kuluvad, käredamadki uuendused muutuvad tuimaks. Kindlana ja ajast puutumatuna näib püsivat ainult kromaatiline heliredel. Kuid ka siin ei saa kindel olla, et meie aastasadade eest tempereeritud helistik äkki teist kuju ei võta. On ju propageeritud kolmandik-, veerand- ja isegi kuuendiktoonidega süsteemi!

12

Muusika ümber on kasvanud ajalootraditsioonide, formaalsuse, tarretuse kooruke. Muusikat haritakse ja viljeldakse kitsaste raamide vahel. Ei taheta arvesse võtta, et kõik «absoluutsed» muusikareeglid on möödaminevad. Maitset valitsevad edasiantud ja õpetatud harjumused, mitte aga see tõde, mis inimese hinge otsekohesuses pakitseb. Harvad heliloojad murravad panetanud koorukese läbi, suuremal hulgal niriseb individuaalsus vaevaliselt läbi paksude müüride. Muusikat aga viivad edasi (edasiviimine tähendab küpseks saanud uuele maailmatunnetusele vastava väljendusviisi andmist, ühtlasi ka siirust, otsekohesust) novaatorid, kes hoolimatult üle astuvad taktidest, tonaalsusest, harmooniast ning kelle esimene ja peamine ülesanne on väljendada helide kaudu oma vaimu ja hinge pakitsusi. Nagu hing ei sisalda ainult ilu ja headust, vaid ka inetust, kurjust, ei tohiks muusikalt nõuda ainult ilu ja headust, vaid inimese totaalsust. Ainus kõlbeline nõue muusikale, nagu igale teiselegi kunstile, on, et ta oleks looja individuaalsuse siiras väljendus. See võib enesesse mahutada dogmaatiliseks tardunud vormireeglid, kui loov kunstnik nendega hingeliselt täiesti kokku on kasvanud, või kõigi nende vormireeglite eitamise, kui looja hing nende piirides tunneb end ahistatud olevat ja eneses valmis on kujundanud mõne teistsuguse väljendusloogika.

13

Muusika on ajakunst, ütlevad esteetikud üksikuid kunste omavahel kõrvutades ja liigitades. Ent mis on aeg? Seda defineerida on raske, sest mõisted, millega igal definitsioonil tegemist tuleb teha, on pärit meie vaimu geomeetrilistest, ruumilistest omadustest. Ruum on alati ühesugune, olgu ta meie ees või miljardid kilomeetrid meist kaugel. Ruumi saab liita, jagada, kõrvutada, puhast aega mitte. Aeg on mitmekesine vältus, ta pole iial ühetaoline, selles ongi ta olemus, ta muutub alati, teda ei saa jagada, liita, ümber pöörata. Ta on

elav organism, mille jaod pole üksteise kõrval, vaid mis üksteisest läbi tungivad. Aeg ei kordu iialgi; mis ajas on korduvat, on meie ruumistava intellekti töövili.

Muusika ajaloos võib tihti täheldada ruumikunstide printsiipide üleviimist helikunsti. Impressionistid valivad ruumilise teema («Helgid vees»). Teema kui niisugune on liikuvas helidevoos püsiv ollus, mida lained hõljutavad. Teemat korratakse impressionistide teostes igamoodi, alustatakse uuesti, andutakse käsiteldud muljele igast küljest. Vaatlus, kirjeldus võitluse, edasiliikumise asemel.

Muusikateose olemuse leiame sageli esimesest teemast. See on väljalõik hingeliigutusest, kokkusurutud vedru, mis teoses tahab end välja sirutada. Esimese teema kõrvale tuleb teine, paigalseisev, püsiv (ruumilisem) ollus — teine teema. Areng kulgeb nende teemade kokkupunumise kaudu kõrgemaks ühtsuseks. Suur osa instrumentaalmuusika maitsmisest tuleb kirjutada motiivide ja teemade arenemiskäigu tähelepaneliku jälgimise arvele. See on aga puhtvormiline nauding, muusikateoses väljenduv hing peab seejuures tagaplaanile jääma. Helilooja seab üles paar teemat ebajumalakujuna ja hakkab nende ümber tiirlema, neid teenima, selle asemel et kuulatada oma hinge vahetuid helinaid, sisemist eksaltatsiooni, mis ei kirjelda ega arenda midagi, vaid elab ja liigub puhtas ajas, kordumatult, alatasa uuenedes.

Pole siis ime, et muusikule võib teema teenistus tunduda orjusena, ruumilisest valdkonnast ületoodud ebajumala kummardamisena, mida edasirühkival ajakunstil loomupäraselt sugugi tarvis pole. Võitlust omaenese teemakujude vastu võib jälgida juba Beethoveni juures, aga ka Bruckneri jt. juures.

Kuigi täielik teematus jääb veel küsitavaks, siiski võib väita, et kui muusika areneks puhta ajakunstina, siis kaoks kindel, ettekavatsetud korduv teema vähehaaval muusikast, kuna esile tungiks puhas kuulmus, mis midagi ei tea kordumisest (mäletsemisest), nagu seda leiame Schönbergi viimastest teostest.

Abstraktne ekspressionism kujutavas kunstis püsib kunsti puhast olemust rõhutava vooluna. Maalikunsti

ajalugu aga näitab kompromissi selle puhta olemuse ja inimeses pesitseva asjalikkuse tarbe vahel. Samasugune kompromiss muusika puhtajalise loomu ja ruumilistemaatilise arusaadavuse vahel on ka muusika ajalugu. Ekspressionistid muusikas täidavad ajaloolist ülesannet puhastada seda kunsti igast võõrast elemendist, mis tükib elamuse ja heli kui väljendusvormi vahele.

14

Surematuid meistriteoseid pole olemas. Kui euroopalik kultuur kord lagunema või põhjalikult teisenema hakkab, siis varisevad kahtlemata põrmu ka kõik meie «täiuslikud» instrumendid. Meie aja meloodika ja harmoonia võib siis paista veidra häältesegamusena nagu meile praegu idamaa muusika. Oma reisil Indiasse kuulas H. Keyserling india muusikat ja leidis, et see muusika ei lase end rakendada ühegi meloodia raami ega kindlasse harmooniasüsteemi või ühtlase rütmi teenistusse. Juba ürgaegadest peale vastab india helijärjestus kindlale maalilisele teemale: asjatundja teab igale pildimotiivile leida vastava «raagi». Iga «raag» vastab kindlale aastaajale ja seda võib ette mängida ainult teatud tunniajal. Meile paistab see võõrastav olevat, et aeg on ära jaotatud kindlatesse «raagidesse», aga neile on see seaduseks, nagu meil on ettekirjutatud seadused ja reeglid modulatsiooni ja harmoonia alal.

India muusika on «puhas subjektiivsus, üsna puhas «durée réelle», nagu Bergson seda ütleks, «sõltumatu väliseist sidemeist». See muusika on ühetooniline. Mõnikord sisaldab terve pikk kompositsioon ainult vähe helisid, vahel ainult üheainsa noodi, mis kogu elevust peab kandma. Selle muusika olemus on mujal, kui meie seda mõistame — puhta intensiivsuse mõõtmes ja see ei vaja laia diapasooni.

Igas kultuuriringis on oma muusika, mis on kujunenud oma aja hingele vastavalt. On olemas palju muusikaid ja kõik on nad möödaminevad kõigi oma surematustega.

Ühe ja sama aja muusika, kujutav kunst, kirjandus on üksteisele sugulasemad kui igaüks neist omanimelisele eelkäijale aastatuhandete eest või võõras kultuuriringis. Debussy on lähemal Manet'le kui kreeka muusikale. Omaaegsele kreeklasele oleks kontrapunkt või instrumentatsioon samasugune kummaline väljamõeldis kui Eukleidesele kõrgem analüüs. Seda, mis antiik- aja inimesele ruum ja plastika, on meie aja kultuuri inimesele muusika ja aeg. Vastavalt sellele käsitavad ka filosoofid maailma ja elu kui protsessi, liikuvust, vältust. Antiikne maailm oli valmis, meie oma saamisel.

1921

LAHTISED LEHED

(Masinast ja kunstist)

1

Berliinis viienda korra kiviselt rõdult alla vaadates näen kuumal asfaldil seisvat käru, kuhjani täis lilli — valgeid, punaseid, siniseid, lillasid. Lillemüüja pühib otsaesiselt higi, võtab anumast vett, piserdab seda üle oma värvilise vaiba. Juurde koguneb ostjaid, kes, kimbud käes, jälle laiali lähevad.

Ons veel võimalik suurlinnas, meie sajandil, lillekastja? Kas pole see anakronism? Raua ja betooni ajajärgul äkki kujutelm kuskilt muust maailmast, kus veel midagi kasvab, õitseb, lillitseb? Tükk võõrast ollust, langenud ei tea kust alla?

Kui uuesti alla vaatan, on pilt kadunud. Asfaldil jooksevad autod, kõrgemal traadid, raudrööpad vajuvad mõlemat kätt kaugusse. Kaheksa tramminumbrit võivad sind vedada igasse suunda, autobussi peatuspaik on maja ees, allmaaraudtee jaamani on mõnisada sammu, taksode ootekoht siinsamas: võid linna läbi ristelda igas suunas, rakukesena veereda kõigis ta soonekestes. Võid kaduda tuhandete uste taga, võid tänavail kõndida määratust inimeste arvust mööda, ilma et neid näeksid: kõik on ühesugused nagu miljonid aknad ühetaolises majastikus, mille kärgedesse igaüks on kinnitatud politseijaoskonnas. On siis võimalikki eraldada üht inimest teisest, kui kõik ühteviisi ruttavad, ühteviisi lahutatud mullast tänavasillutisega, kui kõik oma kopsusid toidavad sama söenõe ja bensiinivinguga? Kui juba kasvavate laste ainsaks mängumuruks on tükike tänavat või kitsast hoovi, sõbraks-loomaks mööduv auto, puuks laternatulp, lilleliseks niiduks tsementpost

kirjude kuulutustega ja linnulauluks mõni kiunuv sireen ööd-päeva kestvas mürinas?

Kellele ei kasvaks siin lõpuks ümber ühesugune kivilinna kooruke?

Ja äkki kui ilmutus — elavad lilled! Milline kontrast! Aga isegi kontrasti ei tunta valusalt: kõigega ollakse harjunud. On ka neid, kes unistavad mehhaanilisest üliinimesest, kes on sündinud masinaüsast ja kes tunnevad tarvet ainult mehhaanilise järele: mis oleks talle elav lill järeletehtud kunstlille kõrval (A. ja Co. vabrikust, kunstnik B. joonistuste järgi, valmistatud insener C. leiutatud uuest metallist, kunstlike ja tellitavate lõhnadega D. vabrikust, saada E. universaalkauplusest)? Pole siis mõtet enneuputuslikul käsikärul, mida lillemüüja enda ees lükkab ostjaid ligi kutsudes, kui tulevikus kuulutustulpadelt või ka liikuvatelt reklaamplakatitelt võib lugeda kõige täpsemaid andmeid, nagu praegu ühest teatrieeskavast loen:

«Dekoratsioonide kavandid joonistanud H. v. Werner.

Kavandite järgi lavaseade teinud R. Trost.

Proua X. ja preili Y. riided Viini modellikojast, mis Max Beckeri oma, Elsasser Str. 53.

Prl. Z. kostüümid H. Haasi kavandite järgi valmistanud firma Hugo Baruch ja Co.

Armatuur Siegel ja Co. kroonlühtrivabrikust.

Toa mööbel 1. vaatuses Põhja-Saksa Mööbliärist, Berlin S. 42, Oranienstr. 155—56.

Steinway & Sons tiibklaver Budapester Str. 6 ärist.»

Järgnevad valgustusinspektori, tehnilise seadistaja ja teiste nimetused ning aadressid.

Nii kõneleb uus aja vaim, spetsialiseerumine. Ja on neid, kes on sellest kõigest vaimustatud, kes uues stiilis suurust ja sügavust tunnevad, mille sarnast pole veel iial enne olnud. Tulevik näib neile võidutseva masina, spetsialiseerumise, mehhaniseerumise ajajärk olevat.

Kuid millest tuleb, et ses majade salves, kus elu hakkab võtma ikka enam koorukesi enda ümber ja näima kokkupanduna terasplaatidest, mis turbiinina peaajus ringi käivad, et korraga mõni elav lillenatuke üles kihutab terve hulga kõige mahlakamaid unistusi, igatsusi laiema horisondi järele, milles pilk võib kauge-

male sihtida kui paarkümmend meetrit vastasoleva maja müüri vastu? Igatsust kunsti järele, mille vormide vahelt välja lendab elav elu — metsa ja mere äärde, vabasse õhku, mille sina on põhjatu? Miks ei panetu ka kõige linlasem linlane niisuguseks paetükiks, millele roheline mets midagi ei kõnele?

Ümberpöördult: ei kuskil mujal kui just linnakivide vahel tunned ääretut iha mulla järele, masinarihmade vihina vahel tahtmist künda karuäkkega maad ja vesta puust lusikaid, kui just kubistlike maalide näitusel soovi kõndida ja kaduda kasteheinte vahele päikesepaistelisel niidul!

Nature morte'i vaadeldes milline tarve nature vive'i järele! Egas muidu kokku ei joostud käru ümber, milles müüdi e l a v a t l o o d u s t!

2

Meie sajandi ilu olevat masinas, tehnilistes saavutustes. Aga kas on masin ilus? Mäletame futuristide manifestist lauset, et rööga tav auto on ilusam Samotrake Nikest. Umbes sedasama on teiste sõnadega korrutatud juba kümmekond aastat nende poolt, kes on joovastusse sattunud tehnilise arenemise kiirusest.

Ilus, ütlevad esteetikud, on see, mis meeldib ilma huvitundeta (ehk ilma tagamõtteta). Aga kas ei mõju nende juures, kes tehnika ilust on vaimustatud, kaasa jõud, mida masinas tuntakse, või kasu, mis ta toob?

Aga kui ilul on astmed — lihtsast silmakõdist hingeliigutusteni, millest Plotinos lausub: «Järgmised tunded peavad kaasa kõnelema kõigele, mis on ilus: hämmastus ja hingeline värin, rõõm ja igatsus, armastus ja hardus» —, kas siis tehnikasaavutuste ilu ei lange silmakõdi astmele?

Kui ma end esteetiliselt häälestan, s. o. oma ajutegevusest kõrvaldan kõik mõtted ja tagamõtted ning andun ainult veduri, trükimasina, lennuki, traktori vaatlemisele, koondades kogu oma tähelepanu sellele esemele ja ainuüksi sellele, siis võib hinges leiduda peale uudishimu (kui asjaga pole harjunud) ja peale esemest saadud nägeliku mulje küll ehk mingit elevust, mida aga mõjutab teadmine masina tugevusest, inimese võimust

loodust oma tahtmise järgi painutada, tehnilise konstruktsiooni hämmastavast täiusest (Ameerika suurtes vorstivabrikutes tuleb ühte otsa paigutatud loom mõnekümne minuti pärast teiselt poolt vorstidena välja). Kuid siin on tegemist juba assotsiatsioonidega, mis vahetult puhtesteetilisse suhtumisse ei kuulu.

Nõnda ei lisa meile masin midagi uut, enneolematut esteetiliste läbielamiste omadustesse ega ava uusi maailmu. Esteetiline lõbu tuleb nende asjade dekoratiivsest välimusest: ei ole ses mõttes vahet omatehtud kadakakepi ja uusima leiduse, vihmavarikepi vahel, vankri ja auto, hanesule ja täitesulepea, adra ja traktori vahel. Vahet tuleb otsida mujalt, eeskätt tehnilisest täiuslikkusest, otstarbekohasusest, utilitaarsest paremusest.

Masin on aga enamat kui ta on. Ta on sümbol. Edasiruttava inimkonna, materiaalse edu, uue sajandi märk. Kuid ta on ühtlasi Moolok, kes sööb oma lapsi, inimesi. Masinarataste vahele ei jää üksnes käsi või jalg, vaid terve keha ja hing. Aju ise sarnastatakse mootoriga. Hammasrattad, mis kõik pihuks teevad, on olemas ka ajus: mõistus, mis küll on kasulik ja kõige edenemise pärm, võib süüa ka hinge.

Kitsa ratsionalismi tõusuaeg on veel ees: selles on hädaoht! See tähendab, et inimese üle hakkab valitsema tema enese tehtud masin. Praegune ajastu on oma suurlinlikus arengus puhtalt see aeg, kus üksikul palju midagi ütelda pole, kus ta on ainult kruvi suures mehhanismis, millest tal isegi selge ülevaade puudub. Praegune tööstusmaade, masinate võimuvalitsuse all olev inimene on ori, oma enese kätetöö ori. Kõik on nii kui muinasjutus g o l e m i s t, kunstlikust inimesest, kes oma loojale kõik tegi, mis tarvis, ainult et tal enesel polnud elavat elu ja ta surnuna maas lamas, kuni ta jälle tööle pandi. Nüüd aga on golem inimese ennast orjama pannud.

Kui sümboolsed olid esimesed tööliste väljaastumised, kes purustasid masinaid, kartes neist käsitsitööle võistlejaid! Võrdle Hauptmanni «Kangruid» või M. Kretzeri «Meister Timpet»! Ent on veel praegugi neid, kes, kui tramm inimesest üle sõidab, annavad trammile õiguse ettevaatamatuist inimestest üle sõita.

Nemirovitš-Dantšenko oma kõnes kirjanike elustolust Venemaal kodusõja päevil ütles, et ta enese tuba valgustati talvel ainult kaheks tunniks, külma oli alati alla nulli, käed tarretusid kirjutades, aga kui teda siiski kirjutuslaua juurde kiskus, siis tuli sulest alati midagi päikeselist, lõunamaalist ja palavat. See on ka endastmõistetav, kui tunnustada psühhoanalüütikute vaateid, mille järgi suur osa kirjanike fantaasiast seletub allasurutud soovide ja püüete korvamisega: öised unenäod ja päevased unistused on ühteviisi soovitäitmine kujutluses, mille tõttu saavutatakse tarviline hingeline tasakaal.

Sama seaduse järgi oleks suurlinnas elaval kirjanikul suurim tung kirjutada rohelistest niitudest, maal elaval aga tarve hõisata suurlinna keevast elust. Võib-olla on niiviisi seletatav ka see, et suurlinna ja tehnika kultuuri ülistavad voolud (nagu futurism) tekkisid tehniliselt mahajäänud riigis nagu Itaalias, mitte aga pilvelõhkujate maal. Huvitav oleks muuseas teada saada ka seda, kui palju meie linnaluuletustest on sündinud linnas ja kui palju maal. Sama käib looduslaulude kohta, millest juba ette võib öelda, et nad on enamasti sündinud linnas.

Ei ole ime, et lüürikas, kus ennekõike mõõduandvad on tundmused, on igatsus või resignatsioon olnud kõige suuremaks tõukejõuks. Teostunud soov, rahuldatud iha ei anna luuleks palju, vahest ainult nägelikke kujusid, mida edaspidi tarvitada saab. Sellepärast võetaksegi kujundid tihti minevikust või tulevikust. Tähelepanu ainult a n t u d olevikku koondada tähendab eralduda edasitõukavaist vedrudest.

Nõnda on lugu ka siis, kui osutud masinate ees: võid neis terasmassides näha küll kokkupigistatud energiat, tehniliste saavutuste viimast tippu, mitte aga loomingu trampliini. Selle elementaarse tõe unustavad need viimasel ajal nii arvurikkad masinakultuuri austajad, kes arvavad, et ka kunst peab saama a s j a k s, mitte aga sümboliks nagu seni, mis juhiks meid vaimsetesse kõrgustesse või hingelistesse sügavustesse.

Fernand L é g e r, tuntud maalija, kubist, lausub ühes

ankeedis: «Ma õppisin sõjas aru saama mehhaanilisest ilust. Kui ma uuesti tagasi tulin oma töö juurde, hakkasin masinaid kopeerima kui laps. Kuus kuud võitlesin masinaga, ja see oli, uskuge, sügav ja väga piinav draama. Ma puutusin kokku säärase tahtega, nii suure geomeetrilise võimuga, et ma ei võinud ühtki joont muuta, ilma et ma ühes sellega kogu väärtust poleks hävitanud. Sel ajal tegid mind haigeks lennukite, autode, põllutööriistade näitused. Tekkis tahtmine mitte midagi enam teha. Muutusin lihtsalt elu pealtvaatajaks.»

Masina jumaldamine ja — kunstiline impotents! Andudes mehhaanikavaimule, ei järgne sünnitamist. Siit pole kaugel ka arvamine, et kunst on üldse anakronism, nende aegade toode, mil inimene alles looduse võimude all oli, kuna praegusel ajal, kus masin juba kõik on või hakkab varsti olema, ka allikad kuivavad, kust kunst toitu saab.

Futurismi pärand kannab ses mõttes praegu veel vilja. Mitmetes maades on tekkinud ajakirjad, mis kuulutavad uue ajajärgu ilu, uut arusaamist kunstist, mille ülesanne arvatakse edaspidi olevat luua asju. (Eriti tuleb siin nimetada «L'Esprit Nouveau» nimelist ajakirja, mille jälgedes kõnnib ka Berliinis väljaantav «Вещь — Objet — Gegenstand».) Nimelt olevat kunsti ülesanne oma toodete kaudu elu organiseerida, mitte aga dekoreerida nagu seni. Kunst pole siis enam mõistetav loomingu ja nautimise tasandilt, vaid kogu raskus tuleb asetada kunstiteosele enesele. Kunstiteos pole seega mitte lõbutundmise, vaimu või hinge tarbeile vastav objekt, vaid elus kasulik tarbeasi, nagu tarbeasjaks peeti keskaja kirikuid, madonnasid ning palveid, kuna nad nüüd mõtte olevat kaotanud. Tehnilisel sajandil, kus jõu ökonoomia on nii tähtis, polevat mõtet kunstil, mil pole praktilist otstarvet: ei olevat aeg luua maale, mis seina dekoreeriksid, ega mõtet valmistada taldrikuid, tasse, millelt ei sööda ega jooda. Nüüdne kunstkäsitöö avaldavat oma õige palge keppvihmavarjus, piibus, kalossis, vihmamantlis, tulesüütajas, taskulaternas. Suuremas mastaabis võttes saab niiviisi arusaadud kunsti eeskujuks arhitektuur, milles utilitaarsus ühineb esteetiliste nõuetega. Edaspidi oman-

davat kunst utilitaarse arenemissuuna. Niisiis otsib kunstitarve endale avaldust e l u o r g a n i s e e r i v a t e teoste kaudu, nagu seda on hooned elumajast lennuväljani, masinad, sillad, aurikud, lennukid, traadita telegraafid, kanalid jne. jne. Kunst, millel pole seesugust elu organiseerivat laadi, kaduvat. Kaduvat joonistus ja maal, mida vaikselt seinal vaadeldakse; kaduvat teater senises lavaraamis; kaduvat maitstav ilukirjandus. Asemele tulevat — skulptuur, joonistus, kirjandus, mil on i s e s e i s e v koht elus, mis on t a r b e a s i, nagu seda on kepp, kaelaside, ajaleht, rahvakoosolek.

Umbes seesugusena kujutatakse ette kunsti tulevikku, kui ta läbi pressib aja utiliseerivast ja mehhaniseerivast vormist.

Mitte küll just samasugusele lõppotsusele, siiski ligidale kunsti mõttetule edasiarenemisele tänises suunas tuleb kunstiajaloolane W. Worringer, vaadeldes ekspressionistlikke umbtänavaid, millesse eriti maalikunst viimasel ajal on jooksnud. Ta arvab, et uuel kunstil (ekpressionismil, kubismil, futurismil) ei puudu oma ratio, aga e l u l i s e l t on ta otsas. Alates barokkaja lõpust on kunst kaotanud eluga ühendava soonekese ja muutunud sotsiaalselt olulisest tegurist kultuuri ehtivaks ornamendikeseks. Skulptuur on olemuselt juba surnud muuseumiesemeks saades, mida ta õieti olema ei peaks. Maalikunst on seinaehe. Ekspressionism on viimane mässukatse kunsti mõttetuks jäämise vastu. See t a h a b enam anda kui värvilisi plekke neljakandilistes raamides seinale panemiseks: sest kes kannataks elada tubades, kus seintel kriiskavad värviplahvatused rahu ei anna? Meeltenauding on laienenud: juurde on tulnud tähtsate kunstiloomingu ja -arusaamise teguritena tunnetus, mõttetegevus. Kunst ei taha püsida ainult meeltes ja hinges, vaid ka m õ i s t u s e ehituses.

Arvan, et ei ole juhuslik ratsionalismi elustumine mehhaniseeruvas kultuuris. Ei ole ime, et kunst, mis muidu hingemahladest toitub, utilitaarsuse kliimas kõngeb. Need, kes kunstile arenemistee määravad paralleelselt tehnilise tsivilisatsiooni arenemisega, unustavad, et kunsti sügavam intuitsiooniläte peitub elavas

hinges, mitte aga tehnika imetlemises ja kasulikkuse ainuõigeks tunnistamises, mitte välises esemes, vaid sümbolis. Kunsti õitseajaks (isegi nii ihaldatud «asjade» loomise suhtes) tuleb pidada ajajärke, mil utilitaarsus kõige vähem mõju avaldas. Nii ehituskunstis. Gootika ilusad monumentaalsed ehitused baseeruvad puhtal ideel, mitte aga utilitaarsel otstarbel. Kui nüüd eeskujuks tuuakse sajandi saavutustena pilvelõhkujaid, siis sedavõrd, kui nad praktilised on elamiseks, pole nad kunstiteosed. Viimast on nad ainult niipalju, kui nad ruumi esteetilist kujundamist võimaldavad. Barokkajast algab ehituskunsti allakäik, ja otse sellepärast, et arhitektuur muutus otstarbekohaseks hoonete ehitamiseks ega olnud enam nagu varem suurejooneline inimkonna tundmuste avalduste vahend, rahvaste ellusuhtumiste väljendaja.

4

Meie tehnikasajandi mõju kunstisse pole siiski ainult negatiivne: uus elurütm, uus psüühika, sotsiaalsed, poliitilised, rahvuslikud, moraalsed ja muud vapustused ning muudatused ei jäta uuele kunstile kasulikku mõju avaldamata. Neid ei saa kahe silma vahele jätta.

Kõigepealt vaadelgem uut kunsti materjalis. Materjal, millest kunstiteos koosneb, muutub ise tehnika arenemisega ning mõjutab omalt poolt kunsti vormi. Keegi ei või salata, et klaasi, raudbetooni, elektri, gaasi, veevärgi tarvitamisel ehituste juures on määratu suur tähtsus: pilvelõhkujad oleksid võimatud mõnes teises ajajärgus. Kogu praegune arhitektuur peab oma stiilis teatava määrani täitma nõudeid, mida uus materjal üles seab. Raud, tsement mõtleb teisiti kui palk või telliskivi. Vanasti ehitati maja aastate kaupa, nüüd püstitatakse mitu korda suuremad hooned paari kuuga. Aga tempo muutmine ei ütleks veel midagi, kui sellega kaasas ei käiks muutused ka muul alal. Industrialiseerimisega on vahetult seotud spetsialiseerumine: akende valmistajal pole aimugi, kuhu tema

valmistatud aken satub. Maja individuaalsus kaob, nagu isiklik nägu üldse maha hõõrdub kõigel, mis osade kaupa valmistatakse. Berliini suurema osa võib läbi käia, ilma et silm ühelgi majal peatuks ja midagi huvitavat naudiks: linnajaod on nagu ühest vormist valatud!

Pole ime, kui tekivad vabrikud hoonete või hoonete osade valmistamiseks. Hoone muutub a s j a k s, ennem liikuvaks kui liikumata varanduseks, ta ei aja oma vundamenti sügavale maa sisse, ei kasva enam orgaaniliselt üles, vaid ta tuuakse kohale, pannakse maha, seatakse paigale.

Neil hoonetel puudub aga individuaalsus, puudub oma elu: valitseb masinastiil, mehhaanika surnud vaim. Ei ole kunsti, milles loov vaim kõneleb, on tegemist tarbeasjaga.

Kui aga seeriate viisi ehitatavaid hooneid pidada kunstiks, siis kuuluksid arhitektuuri alale ka vagunid, autod, lennukid, jalgrattad, masinad ja kõik muudki tarbeasjad. On neid, kes seda ei eita.

Nõnda langevad vaheseinad ehituse kui tehnika ja ehituse kui kunsti vahel. Kaotab kõiges selles kunst, mitte tehnika.

Tõin selgituseks kõigepealt arhitektuuri, sest sel alal on kunst seotud utilitaarsusega. Nägime, et utilitaarsuse vaim ähvardab kunstilise külje kõrvale jätta.

Teistest kunstiharudest, mis on seotud kolmemõõtmelise ruumiga, tuleks nimetada skulptuuri: ta on samast ainest, millest «asjadki», ja võib selle tõttu sattuda sama tendentsi teenistusse mis arhitektuurgi.

Ja tõesti: ka skulptuuris on märgata materjali teisenemist ja muudki uut endisega võrreldes. Kunstinäitustel on tihti näha teoseid, mis pole kipsist, marmorist, graniidist, vaid plekist, klaasist, traadist, ajalehetükkidest, villast, elektristki, enamasti aga kõigi nende segust. Mitmekesise materjali varal ei taheta midagi kujutada või kopeerida, vaid sootuks uut luua sellesse maailma, uut, millel küll pole tegemist praktiliste otstarvetega, aga mis peab saama iseseisvaks, omaette loodud asjaks, nagu seda on mänguasi, ehteasi või muu iluasi, ainult selle vahega, et viimastel on ikka

mingi otstarve (kas või ainult midagi dekoreerida), kuna sellistel skulptuuritoodetel pole muud mõtet, kui kehastada looja fantaasiat, niipalju kui seda igakord on.

Praegu on «Sturm'is» Kurt Schwittersi näitus. Tooted maalikunsti ja skulptuuri vahepeal on kokku pandud peale värvide lõuendil traatspiraalidest, puutükikestest, peeglikildudest, sigarettidest ja muust. Ühel teisel näitusel võis näha pilti «Barrikaad», kus kunstnik barrikaadi oli ehitanud värvist, prügist, sigaretikarpidest, riidetükkidest, igasugustest asjakestest (ei puudunud isegi jumalasõnatahvlikesed hõbedaga mustal papil, nagu neid jumalakartliku perekonna toa seintelt võib tundma õppida). Lamava mehe püksid polnud ka mitte maalitud, vaid ehtsast riidest. Kellegi rinnust läbilastud kuuli auk oli verine auk lõuendis.

Venemaal tegutseb praegu «Noorte kunstnike ühing» («Obmohhu»), mille näitused on vahepealsed inseneride tehnikanäituste ja «sihita kunstinäituste» vahel. Saali täidavad igasugused m u d e l i d, eemalt näha lennukikered, elektriaparaadid, tõeliselt aga otstarbeta konstruktsioonid, mis taotlevad olla kunstitooted.

Võiks nimetada veel teatrit, kus uute tehniliste leidude mõju on käegakatsutav, muidugi mitte näitlejatele, vaid lavastusvõimalustele. Oli juhus tundma õppida Berliini Suure Teatri lavaseadmeid. Mööda minnes selle teatri iseärasustest, mis on esile kutsunud vaidlusi (nagu amfiteatri süsteem, mäng mitte üksnes neljakandilises lavakastis, vaid ka selle ees jne.), võib siiski imetleda mõningaid lavatehnilisi seadmeid, nagu näitelava jagunemist kaheksasse ossa, millest igaüht võib sellekohase mehhanismi varal eraldi alla ja üles tõsta; pöördlava, valgusseadet, mille allikaks on kolm lampide süsteemi ja mida reguleeritakse erilisest toast, mis välja näeb kui mõni vabrikuruum. Näitelava võib valgustada igat värvi, üksikuid kohti heledamalt, teisi tumedamalt, võib ühe käeliigutusega hiiglasuurele valgele tagaseinale (kuppelhorisondile) nõiduda öise taeva vastavate tähtedega ja liikuvate pilvedega. Kui mitte muul, siis vähemalt ringvalgustusel ülevalt on olnud määratu suur mõju lavastamisele, nagu seda pea kõigi suuremate teatrite etendused tõendavad.

Seni kui püsis naiivne arvamine, et kunst pole muud kui illusiooni tekitamine, olid kõik asjad korras. Aga niipea kui tekkis kahtlus, mistarvis siis teist mopsi maalida, kui elav mops maalitud penist parem on, algab segadus, arusaamatus, tekivad küsimused, probleemid.

Pole ses mõttes iial varem olnud niipalju arusaamatusi, küsimusi, vaidlusi, võitlusi kui nüüd — tehnikasajandil.

Ühtlase ja harmoonilise elu asemel seisame kuhja probleemide ees. Kümned voolud ja kõrvalvoolukesed katsuvad probleemide kuhja oma suunas kaasa viia. Aga otsimine jääb. Leidusid on vähe.

Silmapilgust peale, mil kunstis võib märgata tendentsi oma piiridest üle astuda ja «asjaks» saada, võib täheldada ka teist tendentsi, «lahtiasjastumist», kui nii võib öelda. Tahtes asjaks saada, ei püüta enam teisi asju kopeerida ega kujutada. Tahetakse ise kõik olla.

Kui varem endastmõistetav oli ahel: loodusepilt — selle maalimine — kunstiteos, siis on nüüd esimene lüli välja langenud või vähemalt langemas. Kunstnik ei maali enam looduse ees, vaid inspiratsiooniallikas peitub temas eneses. Nagu jumal öeldi kord asjad loonud olevat, nii loob inimene-kunstnik uued asjad, millel esimestega midagi ühist pole.

Esimese tugevama tõuke selleks andis kahtlemata futurism, mille järelmõju veel tänini edasi kestab. Ta lõhkus terved asjad tükkideks, osakesteks, ettekäändeks see, et me elame liikumise ajastus, liikumine aga lõhub asja näiva püsivuse. Juba impressionistlikud värvivirvendused jätsid esemest järele ainult värina, valguselainetuse, kuid impressionistide maalides on siiski veel tunda eset ennast, mida silm veel põgusalt tajub. Futuristid aga püüdsid liikuvat eset laostada. Kubistid ja veel hilisemate voolude esindajad aga sarnanevad Lemminkäise emaga, kes oma poja tükid kokku korjas, et neile uut elu sisse puhuda.

Algas uue, konstruktiivse stiili ajajärk. Oma programmartiklis ütleb ajakiri «L'Esprit Nouveau»: «On olemas uus vaim ja see on konstruktsiooni

vaim.» Sedasama kordavad kooris teised uue kunsti ajakirjad, manifestid, raamatud.

Mida tahavad siis konstruktivistid? Enne aga: mida nad ei taha? Nad ei taha, et maalikunst maaliks loodust, nägu, lille, inimest, hinge; et kirjanik kujutaks inimeste hingeelu, kannatusi ja rõõmusid; et tantsija teeks pantomiimilisi liigutusi; et teater lavastaks reaalsete inimeste tragöödiaid; et muusikas järele aimataks hingeliigutusi. Antagu elule, mis elu päralt, kunstile, mis kunsti päralt! Kunst ei tohi peatuda juhusliku, möödamineva juures, ei tohi end kammitseda faabulaga. Kunstniku ülesanne on töölise ülesanne, kes kivi kivile laob, neid tsemendiga liites, nii et hoone saaks tugev ja kindel. Maalikunstnik loogu hoopis uusi asju või mitteasju oma värvide ja vormidega, painutades end tugeva distsipliini alla, mida ette dikteerib vorm, aine ja v a i m (mitte hing!). Kirjanik ehitagu üles romaan, novell, luuletus, nagu ehitatakse üles katedraal, nagu ihutakse ja lihvitakse kaelaskandmiseks kalliskivi.

Lõbu asemel vali töö! Ebamäärase hõljumise asemel kõrgetel kunstipilvedel müürissepatöö! Seda tähendab konstruktiivne meetod. Aga veel enam: kunstnik ei tohi unustada, et tema on u u s i asju loov jumal.

Ent üks suur lünk on siiski selles kunstiteoorias. «Ich habe meine Sache auf Nichts gestellt,» ütles kord oma raamatu motona M. Stirner. Konstruktiivsel meetodil võib õigus ja tehniliselt suur väärtuski olla, mille vastu vaielda ei tarvitsegi, aga on tunne, et ta suured hooned on rajatud «eimillegi» vundamendile. M i d a maalida, m i d a kujutada, m i d a kehastada vormis? Välisilma eset ei taheta kopeerida, sest mis mõte oleks sellel? Siseilm, hing on ebamäärane. Vaim? Aga see on kuristik, sest selles peitub kõik, mida tahate.

Siin on uue kunsti nõrk koht. Kui asjad, mida looduses näeme, on juhuslikud, kunst aga peab kõrvale hoiduma kõigest möödaminevast, andma peamist, kindlakujulist, püsivat, siis on loomulik, et pöördutakse a b s t r a k t s i o o n i poole. Maalitakse ainult geomeetrilisi algvorme, kombineeritakse neid. Ei öelda enam tegelastest: Anna, Mihkel, Jüri, vaid: Naine, Mees, Isa. Teatri tagaseinteks pole enam maastikud, vaid papist nelinurgad, sõõrid, kolmnurgad ja nende kombinatsi-

oonid. Stiilist hõõrdub maha kõik konkreetne. Järele jääb abstraktne, sest vaim on niisugune.

Kui konkreetne maailm on mitmekesine ja lõpmatu, siis on vaimu kategooriad arvult ja laadilt piiratud. Nii näemegi, et viimaste aastate kunst enam edasi ei nihku, vaid kõik kunstnikud maalivad ühte laadi — kuni igavuseni! Elu on mehhaniseerunud. Kunstielu asemel on hakanud kõnelema mõistus ja masinavaim.

Istume Kanti teoreetilise mõistuse kategooriate liival ega nihku edasi, kuna kunst on alati sellest eemal mänginud ja hullanud. Suures joovastuses konstruktiivse meetodi tugevusest ja paremustest kunstitöö ülesehitamisel unustatakse, et mitte kõik ei mahu mõistuse tellingute vahele. Vaimu saavutuste kohal näeme tihti hinge kivistumist, elavate allikate sulgumist.

6

Ei ole kahtlust, et mehhaniseerimise sajand toob palju uut, vastuvõetavat, rikastavat kunstide v o r m i l i s s e külge.

Kui ma suurlinnas tundmatusse tänavasse tahan minna, siis võtan linnaplaani ja otsin sellelt välja kõige lühema tee, et võimalikult vähese energiaga ja kiiremini sinna saada. Telefonil pean paari minutiga kõik ära ütlema, mis tarvis. Telegrammi sõnade nappus on endastmõistetav. A j a p u u d u s (ja kel oleks aega küllalt?) nõuab hoopis teist stiili kui varem, õigem ütelda, ta ei n õ u a g i, see on meie aja inimestel juba veres. Väheste vahenditega võimalikult enam avaldada, see on aja deviis. Toon näiteid kirjandusliku stiili muutumisest. Kõigepealt üks stiiliproov postvankrite, tõldade, diližansside ajast, täiesti juhuslikult võetud lahtilöödud leheküljelt:

«Üllas loodus! Kui me sind näeme ja armastame, siis armastame meie inimesi soojemini, ja kui me neid peame leinama või unustama, siis jääd sina meie juurde ja sa puhkad niiske silma ees nagu roheline mäestik õhtupunas. Ah, hinge ees, mille ees ideaalide hommikukaste on muutunud halliks, külmaks vihmaks, ja südame ees, millele selle elu maa-alustes käikudes inimesed

vastu tulevad kui kõhnad, kõverad muumiad katakombides, ja silma ees, mis vaeseks on jäänud ja maha jäetud ja millele enam ükski inimene rõõmu tuua ei taha, ja uhke jumalatekoja ees... kõige selle ees jääd sina, kosutav loodus, truult ja lohutavalt püsima oma lillede ja mägedega, ning verine jumalatepoeg heidab tummalt ja külmalt piinatilgad silmist, et need saaksid haledalt ja avaralt hingata sinu tuldpurskavail mägedel ja sinu kevadetes ning sinu päikestes!» (Jean Paul, «Titan» I.)

Nüüd aga autode stiil:

«Laevad sõitsid algul Genova sihis. Saabusid ühel õhtul. Üks kuunar sõitis juurde. Mees tõi sõnumeid, nad sõitsid tagasi õhe. Järgmisel päeval püüdsid nad kinni paar Hollandi purjekat, mis tuulepaos seisid. Neil oli pärleid, siidi ja pomerantse. Laevad müüsid nad San Sebastianos maha.» (K. Edschmid, «Yousouf».)

Vahet võib igaüks tunda: ühes vaikne vaatlus, mis enda ümber aegapidi koob pika ja laia perioodide vööndi, teises kiired sündmustesakid lühikestes lausetes.

Uus aeg on toonud kunstisse l i i k u m i s e. Kel oleks aega vaikselt tugitoolis istuda ja meeliskleda mõtteid ning kujusid nagu kalliskive ning neist hoolikalt niidi otsa lükitud pärlitest suurt vaipa punuda? Kui enne maalija looduse ees seisis ja loodus muutus, siis on nüüd nii, et maastik seisab paigal ja inimene kihutab temast mööda. Ajavaim on teisenenud. Üksikasjalikul kirjeldusel pole enam mõtet. Kirjanik ei seisa enam vaatlejana paigal ega kasuta nähtust selleks, et teda adekvaatselt sõnades avaldada, iga momenti temas tähele panna, uusi külgi üles otsida, neid lugejale pakkuda. Nüanssidest, varjunditest loobutakse. Pilk hüppab kohe teise asja kukile ning kõik lendab edasi ratsutamise rütmis. Kui Flaubert õpetas Maupassant'i ahju täpselt kirjeldama, siis on see nagu sõjaväes lamades märkilaskmine püsivate märklaudade pihta, kuna nüüdne aeg on liikuvate märklaudade tulistamine liikuva laskja poolt: kõik elab, jookseb, ruttab. Liikumise stiil on teine kui paigalseisu oma.

Miks A. Rimbaud just nüüd erilise tähelepanu osaliseks on saanud? Miks noored prantsuse kirjanikud nii tunduvalt tema mõju alla on sattunud? Miks teistelgi

maadel seda erakut omaaegsete seas nüüd äkki austama on hakatud?

Saladus näib seisnevat selles, et vahepeal on laial rindel kunstisse tunginud dünaamika, jah, ka teadusesse ja filosoofiasse, ning Rimbaud on see, kes seda dünaamikat oma luules hästi kehastab. Ta lõi luulet ja lühiproosat kõndides, mitte istudes (ka Nietzsche lõi kõndides oma «Zarathustra», milles samuti jutlustatakse liikumist ja tantsu paigalseisu, raskusvaimu ja tõsiduse asemel).

Rimbaud' «Illuminatsioonides» («Illuminations») leidub lehekülg pealkirjaga «Koit», milles see kõndimise stiil, dünaamiline maailmatunne ilmselt väljendub:

«Kallistasin suve koitu.

Ei liikunud veel midagi losside rindel. Vesi oli surnud. Varjude laigud ei kadunud veel metsateelt. Äratasin kõndides elava ja sooja hinguse, kivid vaatasid ning tiivad tõusid hääletult.

Kõigepealt ütles üks lill mulle oma nime põllupeenral, mida juba täitis värske ja kahvatu sära.

Ja ma naersin sassis juustega kosele läbi mändide. Üleval hõbedasel tipul tundsin ära jumalanna.

Siis tõstsin ükshaaval loorid eest. Alleel kätega vehkides; tasandikul teda taas reetes. Suurlinnas põgenes ta kirikukelladesse ja toomkirikutesse; kerjusena ajasin teda taga, joostes marmorist kail.

Ülal teel, ühe loorberisalu lähedal püüdsin ta kinni, nagu ta oli, loorides, ja ma aimasin pisut ta määratu suurt keha. Koit ja ta laps langesid metsa all maha.

Ärgates oli juba keskpäev.»

Nagu kogu raamat on kirjutatud jalareisidel Charleville'i ja Pariisi vahel, nii on seegi näide siin mõistetav ja nauditav siis, kui oma kujutluses liikuma hakkame, siit-sealt vahepeal koitu tabades, kuni meid uni valdab. Kõndimisoptika on sootu teine kui väljavaade ühest paigast. Baudelaire'i reisiluuletused on paigalistuja luule. Rimbaud' «Joobnud laev» aga rändamistõbise fantastiline teekond.

Muidugi, Rimbaud' liikumisprintsiip on seletatav tema isiku eripärasusega, aga tänu masinaajajärgu dünamismile on ta stiil äratanud tähelepanu.

On kõneldud f i l m i mõjust kirjanduse stiilile. Aga

sedagi ei tule mõista sõna otsekoheses tähenduses, vaid sõna «film» tuleb käesoleval korral võtta kogu ajajärgu iseloomustusena. Kiire sündmuste vaheldus, muljete kihutamine, vastav rütm lauseehituses on omane paljudele kirjanikele (K. Edschmid, R. Schickelé, J. Romains, I. Goll, L. Aragon jt.), aga see pole üksnes filmi mõju, vaid kogu ajajärgu pitser.

7

Ärgu mõistetagu mind valesti. Üht stiili teisega võrreldes ajavaimuga liitunumaks tunnistada ei tähenda veel seda, et see peab olema normiks. Sugugi mitte! Rõhutan, et kui aeg üht või teist kunstilaadi eelistab, siis ei järgne sellest veel uue stiili absoluutne väärtuslikkus, vaid ainult see, et kunst on saanud rikkamaks avaldusvahendite ja vormide poolest. Ja see on kõik.

Võttes lähtekohaks masinaajajärgu mõju, võiks kergesti üle libiseda määratust arvust kunstiteostest, milles pole midagi kubistlikku või futuristlikku, või kus valitsevad koguni teised arusaamised kui valdaval, a j a t o o n i väljendaval voolul. Elu ja ta avaldused on mitmekesisemad kui ükski valem või valemite kogu. Võib ainult üht ja teist selgemini märgata, võrrelda, ühendusse viia, kuna palju üldse varju jääb.

Sellal kui kõigil kunstialadel võib konstateerida tendentsi minna väliseseme kujutamisest «vaimu» algvormide juurde, konkreetsest abstraktse poole, naturalismist ja impressionismist ekspressionismi, möödaminevast püsivale, individuaalsest tüüpilisele, võib tähelepanelik vaatleja märgata, et see, mis uksest välja aeti, aknast uuesti sisse kipub, kuigi peksmise jälgedega nahal. Ühed ajavad maalilt minema iga reaalse eseme kujutamise, teistel ilmuvad maalidesse kleebituna ehtsad takused püksid ja jumalasõnatahvlike, nagu oli juttu eespool. Itaalia kunstniku Chirico maalidele, milles paremini kui kuskil mujal avaldub mehhaanikasajandi vaim mannekeenide, tahvlite, keeglite, kolmnurkade, sirklite kujutuse näol, on äkki matemaatiliste joonte ristluste vahele maalitud nii naturalistlikult tükike küpsist, et ainult ligidalt aru saad, et see pole

söödav. Konstruktivistid nõuavad selgust, kindlat organiseerimist ja tööd, aga mõnede nende kunstiteoste ette jääd hämmastuses seisma: on see organiseeritus või kaos? Muusika uusimates toodetes võib selgesti näha kindlat organiseerimist, kõva distsipliini, kuigi mõnel kogu moodne muusika ainult kõrvu ärritab. Ei lähtuta hingest, vaid vaimust (F. Busoni). Samas ihaldatakse inimvaimu rikastada veerandtoonilise klaveriga! Samas tungib dissonantsirikas elu muusikavormidesse ja lõhub viimased, kuulutades ainult mürakunsti! Samas pääseb džässorkestrisse kõige müra- ja lärmirikkam elu. Samas loob Darius Milhaud muusikat põllutöönäituse tekstile, vaimustudes rehepeksu-, niidu- ja hekslimasinate omapärasest vaimust!

Pole lugu teistsugune kirjanduseski. Üks arvab, et kirjanik ei tohi kirjutada praktilises elus kindlaks tardunud keeles, sest see mõtleb ja luuletab kirjanike eest, kes lihtsalt on laisad ja kopeerivad labast sõnaelu, ning kui kirjandus on kunst, siis sündigu temas ka sõnade ümbervalamine teistsugusteks üksusteks kui see on igapäevases keelepruugis (ei ole ju iseenesest veel midagi maha kirjutada ütlus: «ma armastan»). Algab uute sõnade leidmine ja loomine, lausete rütmiline konstrueerimine, sõnakunsti ülesehitamine mitte üksnes sündmuse või tundmuse tellingute vahel, vaid ka teistmoodi: kõneleb kaasa sõna ja lause kõla, rütm, meloodia, sisemine energia. Loetagu A. Belõi, P. Fort'i proosatöid: on see proosa või poeesia? Lehitsege meie prosaiste (Tuglas, Gailit): leiate tihti eest rütmilise konstruktsiooni. Lugege Majakovski, J. Romains'i või nooremate prantslaste luuletusi: esimese juures võib veel leida dissonantsriime, mis konarlikku rütmi aitavad muusikaliselt vastuvõetavaks teha, kuna viimaste värsid ei sisalda enam ei riime ega täida muidki prosoodia reegleid, mis poeesiat proosast eraldaksid.

8

Mitte ainult kunstivormid pole segi löödud ega uju nagu jäätükid korratult jäämineku ajal. Ei ole enam kindlat vahet ka kunsti l i i k i d e vahel. Näib, kui oleks

iga eri kunstiala kõik oma sisemised varud tühjaks ammutanud ja vaataks nüüd ahnitseva silmaga üle oma piiri. Uute asumaade otsimine pole omane üksnes riikidele, kes oma võimuala laiendada püüavad, vaid ka kunstidele. Maalitakse muusikaliselt, pehmemate või kriiskavamate t o o n i d e g a, muusikas aga kõneldakse heli v ä r v i s t, kirjanduses mõjub muusikalise printsiibi rakendamine mõnikord nii, et igasugune mõte teosest kaob, et jääb vaid rütm, helisevad sõnad, «glossolaalia». Ja kus algab arhitektuur, skulptuur, maalikunst, ja kus nad lõpevad? Arhipenko unistab skulptuur-maalidest. Hulk teisi kunstnikke ei näe kindlaid piire eri kunstialade vahel. Veel enam: kust algab kunst ja kust tehnika?

Kunstiajakirjad toovad pikki kiitusi poksijate kohta: Dempsey, Bezzenberger on moes. Orkestrite asemel müravad džässbändid. Kinole pühendatakse ajalehtedes rohkem ruumi kui kirjandusele, muusikale, teatrile. Mõni julgem lausub koguni välja, et vana kunst, mida suure tähega kirjutati, on surnud: see kaardus elust üle nagu kuppel; nüüd on sündinud pööre: uus kunst tuleb alt elust, aga et elu tähendab suurlinna kõigi masinate, restoranide, baaride, tingeltanglite, kinode ja tantsusaalidega, siis otsitagu ka uue kunsti idusid siit. Nad on olemas: filmid, massiteatrid, miitingud, džäss, šimmid, poks, varieteed . . .

Rahva lõbu ja ajaviite objektiks on saanud miski muu kui kunst endises mõttes. Kunst ei kõdita ega virguta. Ta võib küll vajalik olla produtseerija seisukohast, mitte aga maitsja omast. Kunstnik oma ratsionalistliku käsitusviisiga (kubism ja teised ismid) on ära lõigatud elavast elust, ta toitub küll masinavaimust, aga inimesed, kes ise selles vaimus kasvavad, tahavad muud kui maitsta sellelaadilisi kunstitöid.

Seda lõhet ei saa keegi kinni matta. Kunstikriis on olemas ja võib veel kaua kesta. Monumentaalseid teoseid ei looda enam. Ükski ei ehita enam püramiide, templeid, mis valitsevat vaimu avaldaks. Ehitatakse inimeste kasarmuid praktilisteks otstarveteks, aga sõgedad on need, kes arvavad, et siit tuleb loota ka kunsti arenemist. Kunst kasvab ja sugeneb ikkagi seal, kus ta

argipäeva oheliku otsast lahti on, kus ta sügavamate hingetarvetega ühte on sulanud.

Palju on kõneldud Tatlini hiiglamonumendist Kolmandale Internatsionaalile. See peab kava järgi Eiffeli tornist kõrgem saama, ehitatama rauast ja klaasist, liikuvate ruumidega, mis oma telje ümber keeru teevad, ühed aastas korra, teised korra kuus või päevas jne. Võib-olla on sel kõigel alust ja niisugune monument saab uue tõusva kultuuri märgiks. Monumentaalstiil (mitte ainult arhitektuuris, vaid kõikidel muudelgi aladel) ei saa kuigi soodsalt võrsuda masina pihustavas ajajärgus, kus ruumi jätkub ainult kunstkäsitööle. Ja kapitalistlik ühiskond ei loo kindlasti midagi suuremat kui vahest mõned mälestussambad Stinnesile, Morganile ja... langenud sõduritele: niisuguste nimede ja nimetute ümber koondub veel energia, mitte aga mõne aatelisema suurhoone ehitamiseks.

Aga on veel lohutus: mitte kõik pole veel masindunud, mehhaaniliseks muutunud. Vaba, loov, mänglev energia ei kao nii hõlpsasti elust, ta surutakse ainult kaane alla, kus ta võib-olla aastakümneid pakitseb. Surve sünnitab vastusurvet. Mehhaniseeruv elu valmistab antitoksiini. Ning sellepärast ei tarvitse veel uskuda, et iga roheline võsuke asfaldiga üle valatakse, et kunsti igavesti järel veetakse utilitaarsuse keti otsas nagu praegu, kus ta tarbeasjaks on tehtud, väikeseks ja vähe tähelepandavaks. Need, kes tunnistavad progressiivseks ainult suurlinna mehhanisatsiooni sünnitisi, kunstitooteid, mis peavad masinakultuuri oma ainuõigeks, pühaks lähtekohaks, on pimedad tõelise elu ja ka tõelise kunsti suhtes. Järjekindlad olla tahtes peavad nad selja pöörama kõigele elulisele, sügavale, hingelisele, üldse kunstile senises mõttes ja hakkama tehnikuteks, kes masinaid ehitavad. Kunst ei mahu masina valemisse, pigemini on ta sarnane elava lillega.

Vastu seistes kõigile mehhaniseerivatele tendentsidele, mis kunsti olemust ähvardavad, ei saa siiski eitada hulka häid mõjusid, mis meie aeg kunstile on avaldanud ta vorme rikastades. Kui tõsiselt võtta eelpool mainitud «konstruktiivset» stiili, teda ühte viia elulise, sügava elukäsitusega, siis oleks häid eeldusi selleks, et kunst oma praegusest kriisist välja pääseks.

Oli kord aeg, kus maa- ja põlluharija kultuuri ülistati ja mil linnakultuur näis olevat otsekui mürgiallikas. Hoolimata hoiatamistest, tagasihoidmistest, hirmsate tulevikupiltide ettemaalimisest ja maatöö ülistamisest vabrikutöö kõrval tolmuste müüride vahel, linnad siiski kasvasid ja maa tühjenes.

Tuli aeg, kus endised maakultuuri poolehoidjad ise tulisteks linlasteks muutusid, mil endised Lääne-Euroopa vihkajad lahtiste kätega ja hõisetega kõike seda vastu võtsid, mis Läänest tuli, alates riigikorraldustest kuni põllutööriistadeni. Eesti vabariik on Läänele kõiges järele rühkimas: olgu see saadikute vastuvõtmine, tseremooniad riigivanema reisidel, paraadid, raudid või kingapuhastajad ning kiirfotograafid tänavanurkadel.

Kuigi Lääne suurlinnade mehhaaniline vaim Eestisse kontrabandina kaasa tuuakse ühes teiste sisseveetavate kaupadega, siiski pole masin veel meie elu sööma hakanud. Suurlinna helgid meie kirjanduses ja kunstis on aina kasulikud olnud nende vormilisele ja sisulisele arenemisele.

Ent mehhaniseerimise hõng on valmis igalt poolt läbi tungima ja oma mürki tasapisi ka tervemasse organismi saatma. Ilma et meil oleks hiiglavabrikuid, sadu trammiliine, ookeaniaurikuid, on olemas ikkagi uusimad moed, kino viimased tõmbetükid, foks — ja vähene lugupidamine puhtkultuurilisest (sel pole ju materiaalse kasuga midagi ühist). Nagu mujal k u n s t oma elu o r g a n i s e e r i v a ülesande on kaotanud, nii meilgi on ta ainult dekoratsiooniks muutumas.

Masin pole veel meie elu ära söönud, aga kapitalismi utilitaristlik vaim närib juba kõike ideelist ja elulist. Ning suurlinnade kivide vaim võib ikka enam ja enam üdisse tungida, ilma et arugi saadaks, kuidas algab veresoonekeste lubjastumine.

Ei ole ime, kui selle kõige mõjul need, kes seni Lääne kultuuri on ülistanud, kriitiliselt kogu seda kultuuri hakkavad hindama — ja tagasi pööravad turvet otsima omapärasusest! Kui imelik kõlaks nüüd: saagem eurooplasteks, kui kõik, mis inimene seljas kannab

peast jalatallani, on pärit Euroopast, kui kõnnakugi ette kirjutab Pariisi mood. Aga vaim? Poleks vist paremat abinõu kedagi kahtlema ajada mehhaanilise kultuuri vaimu suhtes, kui paigutada mõni meie vaimutegelane, kirjanik, kunstnik (teadusemees juba vähem, sest see on kadunud oma spetsiaalsusse ega näe elu totaalsust) kauemaks ajaks kuhugi suuremasse Lääne keskusse sisse imema ühes nõe ja hallide majade müüridega suurlinna kivist hinge ja rauast elu, tundma õppima seda, kuidas inimene, nagu muinasjutus, selles õhkkonnas ikka väheneb, väheneb, kuni on muutunud pisitillukeseks vindikeseks masinas, millest ta ise aimab ainult hämarat kogu.

Selle kokkuvajumisega aga ei kao veel loomistung, vaid see keerutab end ainult kokku pingul vedruks, et oodata ja luua siis unistusi tervemast, ürgsemast, elulisemast kultuurist.

Ja kaks korda valjemini kõneleb siis üks väike maikelluke all tänaval liikuva lillemüüja kärul!

1922

TEED JA TÄHISED

Miskipärast ei taheta leppida sellega, et kirjanikud oma otsese loova töö kõrval on hakanud avaldama kriitilisi seisukohti aja ja ümbruse kohta, milles nad on sunnitud elama. Võitlus vaimsete huvide languse, korruptsiooni, ametliku haridustendentsi ja muude ühiskondlike väärnähtuste vastu näib väiklasena ja asjatuna. Seda enam veel eitav suhtumine meieaegsesse ühiskonnakorrasse.

Kas ei või kirjanikud, nii öeldakse, anduda rahulikule loovale tööle, kas või enda sisemisele täiendamisele ja rikastamisele, kirjutada oma teoseid, selle asemel et närida ikka ja ikka praeguse ühiskonna paha juurikat, kulutada närve, omandada politikaanidelt nende kombed ja ometi — tühja tuult tallata? Jäetagu, nii öeldakse edasi, nääklemised elukutselistele kiskjatele, parteimeestele, kõlbluse jutlustamine kõlbluslastele, noorsoo eest hoolitsemine kasvatajatele, kultuuripoliitika haridustegelastele haridusministeeriumiga eesotsas! Jäetagu pessimistitsev irisemine, tehtagu loovat tööd, see aitab optimistlik olla ja rõõmsat meelt teistelegi nakatada!

Ent ei ole nii kerge esteetilise rahuga tummalt pealt vaadata sõjajärgset seltskonda, millele ilme annavad uusrikkad, kiirkapitalistid, konjunktuurikasutajad, kes äkki vee peale on kerkinud mõne valuutaspekulatsiooni, piirituse üle piiri vedamisega või muul sohi teel. Nende «suurte meeste» eeskujul käib ka väike mees, ainult need väiksemad vennad pole sedavõrd autoriteetsed kui suured tuusad, kelle teened isamaa ees välja mängitakse, kui keegi julgeb nende kohta mõnda märkust avaldada. Kogu see õhkkond imbub tasapisi

ka noorsukku. Vähe sellest: see haarab ka kasvatajaid, mürgitab isegi hoolitsejaid kasvatajate eest. Lagunemise pisikud on kiired siginema.

Paneb imestama, kui suure agarusega kallale tungitakse noorsoole, keda tuhandes patus süüdistatakse, kelle kallal hurjutatakse, kelle kohta resolutsioone vastu võetakse ja kellele päitseid tahetakse pähe ajada. O horror, kui noored oma ümbruskonda suhtuvad kriitiliselt, kui nad igale spekulandile ta isamaaliste teenete eest kohe kiidulaulu ei laula, kui noorsugu eitavalt suhtub väärnähtustesse, mille suhtes hariduse juhid nõuavad ettevaatlikku silmade kinnipigistamist!

Nagu tööliste organisatsioonidele lõpp peale on tehtud, nii tahetakse talitada ka noorte organisatsioonidega. Arvatakse, et kui likvideerida revolutsiooni väiksemadki saavutused, siis kasvab noorsugu kindlas isamaalikus vaimus.

Kui me olevikuga rahul ei ole, kui me teravate süüdistustega välja astume ümbritseva õhkkonna vastu, kui näeme, et vaimukultuur ses õhkkonnas ähvardab kõngeda, siis on selle taga tõsine mure meie kultuuri tuleviku pärast. Tulevikuühiskond ja ta kultuur ei sünni veest ja vaimust, seda peavad üles ehitama ikkagi inimesed, ei ole siis ükstakõik, mis materjalist olevikuinimene on tehtud, sest tema harjumused jätkuvad ka tulevikus.

Kui meie vaated ühte sõlmpunkti kokku jooksevad, et praegune ühiskond on oma olemuselt mäda ja et ta paratamatult vastu läheb oma põhjalikule ümbermuutumisele, siis ei saa me pilgukski nõudmata jätta ka uut inimest, kelle alusel uus ühiskond luuakse.

Nagu juba korduvalt väidetud ja näidatud, käib meie aja ja ühiskonna korruptsiooniga kaasas vaimsete huvide üldine langus. Vähe on neid maid, kus niisuguse halvakspanu ja lugupidamatusega kaasaegset kunsti ja kirjandust hinnatakse kui praegune Eesti. Seda vaimset ükskõiksust kultiveeritakse ülevaltpoolt. Meil ei olevatki uut kirjandust ega noori kirjanikke, vaid ainult «lendavad sead», nagu praegune haridusminister riigikogus esinedes väljendas.

Kui nii mõnitavalt koheldakse meie pealekasvavaid kultuuriloojaid, siis pole ime, kui haridusjuhid igasu-

guse autoriteedi kaotavad nende silmis, kel vaimse kultuuri areng on südame lähedal, ja ka noorte silmis, kes väga tundlikud on sääraste mõtteavalduste puhul. Ei ole ime, kui haridusjuhid, kes suurimat kõlbluselangust noorsoo keskelt otsivad ja kasvatuses peamiselt näevad isamaalisuse treneerimist, oma pahameele lahti lasevad, kui noortes huvi tärkab kirjanduse vastu, kui noorsugu kritiseerib kaasaega. Ettekäändeks võitlus riigivastasuse vastu, suletakse kõik noorsoo-organisatsioonid, kel vähegi pahempoolsuse hõngu juures. Ent just sellistes organisatsioonides domineerivad vaimsed huvid ja küpseb kriitiline mõistus. Keeldude tõttu on erksam osa noorsoost sunnitud oma tegevusega põranda alla minema, millel muidugi ka oma voorused ei puudu, nagu seda näitavad noorsoo põrandaalused ühingud ja ülemaalised liidud tsaarivalitsuse päevil, mis iseteadvust, seltsimehelikkust ja ettevaatust oma liikmete keskel võrratult enam aitasid kasvatada kui ametlikult lubatud ja soovitatud ringid iga kooli juures.

Haridusminister soovitas vaimulike hommikupalvuste kõrval koolides sunduslikult sisse seada ilmalikke hommikukõnesid, kus tuleks teemadeks võtta Jannsen, Jakobson, ärkamisaeg, vabadussõja kangelaste surmapäevad, poliitiliste tegelaste sünnipäevad jne., kuigi viimased ei tohtivat muutuda poliitiliseks kihutuseks mingi poliitilise partei kasuks.

Need oleksid siis nõnda-öelda kõlblusvahelugemised. Kasvatus näib ainult kõlbluse sissevillimine olevat. Tahaksin meeleldi pealt kuulata üht niisugust hommikutundi, kus käsitletakse poliitiliste tegelaste sünnipäevi (kas Pätsi ja Tõnissoni kõrval ka Kingisseppa?!).

Vähe sellest, et vaimsete väärtuste vastu ükskõikne ollakse, ka hariduspoliitikas pole näha palju muud kui keskpärase kodaniku ideoloogia selgemat avaldust: kultuur on haridus, haridus on lastekasvatus, lastekasvatus aga kõlbeliste printsiipide sissetuupimine. Noorsugu tegelgu skautlusega, spordiga, karskusega, Ameerika kristlusega, ainult jumala pärast mitte kultuuri- ja ühiskonnaküsimustega!

Tõsi küll, võib ju ennast taltsutada, võib kõigist neist lollustest külmavereliselt mööda kõndida. Mõnede meelest see ongi õige teguviis: kirjanik jäägu oma loova

töö juurde, ärgu segagu teisi. Ta olgu oma «ameti»-ülesannete aus täitja ja muud midagi.

Selles avaldub muide meie ajastu mehhaniseerumise, spetsialiseerumise tendents. Üksik inimene muutub järjest enam väikeseks vindikeseks suures ühiskonna mehhanismis ja lõpuks muutubki ideaaliks seisukoht, et inimene olgu enne muud õpetaja, kontorist, ametnik, parteitegelane ja pühendagu kogu elu oma kutsele. Inimest hinnatakse ainult kasu seisukohast, ta on lihtsalt lehekülg suures ühiskonna äriraamatus. Sisemist elu hinnatakse ainult niipalju, kuipalju see tagajärgi annab.

Universaalne, mitmekülgsete huvidega inimene näib monstrumina, ajakohatu olendina. Seepärast üldhariduslikke koole olgu vähem, rohkem kutsekoole!

Igaühele on välja mõõdetud oma kitsas tegevusala. Häda, kes julgeb vaadata üle oma piiratud aia! Ent kirjanik on taotlenud alati olla rohkem kui oma kutse spetsialist. Ei ole meie auahnuseks jääda lihtsaks suletööliseks ja piirduda oma kirjutuslaua horisondiga. Kui mitte muu pole sundinud kaugemale vaatama, siis vähemalt totruste ja ülekohtu tulv käesoleval ajajärgul. Iseseisvuse saavutamisega võis oletada küll vaimset ümbersündi, tegelikult osutus aga see iseseisvus veelgi kitsamaks ja kohtlasemaks kui endised ajad.

Igal vaimse ala tegelasel on kohustused mitte ainult oma rahva vastu, vaid ka kõrgemate kultuuriväärtuste vastu.

Viimasel ajal on kirjanike teostesse ilmunud võõrast laadi jooned. Mõtlen inetuse ja jõhkruse kultust luuletustes ja ka proosateostes kas või ainult kujundites ja võrdlustes. Neid vabandatakse ajaga: see on jõle, kujud ei saa ka teistsugused olla. Ent inetuse kultiveerimisega ei hävitata estetismi, nagu taotletakse, vaid edendatakse estetismi à rebours, pahupidi estetismi: kus enne oli aromaatne õis, on nüüd lehkav sõnnik; kus varem oli ilu, nüüd inetus; kui varem kirjutati naise kaunitest rindadest, siis nüüd nilgistest koerakutsikatest; kus varem oli jumalik ambroosia, seal on nüüd haisev okse jne.

Need, kes ägedalt estetismi maha tegid, saabusid tagasi randa, kust nad äsja olid eemale purjetanud.

Kuigi arvustustes kiideti, et nüüd oleme saanud luuletusi, mis enda otsaees ajapitserit kannavad, olid nad tänapäevaga niivõrd seotud, et see ei lasknud neid tervikuna homseni ulatuda.

Küll võib ka kitsaste huvidega kirjanik häid kunstiteoseid anda. Ta võib oma intuitsioonidest jutustada vahetumalt ja usutavamalt kui vahest teine, kel kõik maailma tarkused on avatud. Aga see ei vähenda veel enesetäiendamise, endasse süvenemise nõuet. Tuleb siiski eelistada seda, kelle mina ei sisalda ainult omaenese kitsaid piire, vaid kes mahutab endasse ka teisi inimesi, kogu ajastu, ühiskondlikud ideed ja võitlused, kosmilised rütmid. Kes saaks selle vastu olla, kui kirjanik, tundlikuna kõige vastu, mis ümberringi toimub, reageerib aja sündmustele?

Kuid kõik oleks ainult tühine nipe-näpe, kui me oma võitlusele mõtet ei leiaks kultuuriarengu kaugemast perspektiivist. On aeg vaadata meie rahulolematust, kärsitust, võitlust pisut kaugemalt.

Meid, tarapiitlasi, on ühte viinud kõigepealt opositsioon praeguse korra vastu. Nii erinevate vaadetega kui meist igaüks ka on, pole me aja jooksul üksteisest siiski kaugenenud, vaid ümberpöördult, ilma et me oma loosungite üle palju oleksime vaielnud või mingit kindlat programmi endile üles seadnud, on kõigile meile selgunud mõned mõisted, mis meie koosesinemises kõlavad juhtmotiividena. Need on: inimene, inimsus, vaim.

Eemalseisjale on need sõnad kahvatud, abstraktsed, väheütlevad. Ka lähemal vaatlusel osutuvad nad ebamääraseks, isegi vaieldavaks. Ent mitte sõna ise pole niivõrd tähtis kui elav vaim, mis ses kestas elab, žest, millega nad endast märku annavad.

Et me väärnähtuste vastu võideldes oleme kilbile tõstnud inimese, siis on loomulik, et oleme oletanud inimsuse ideaali. Vaimse kultuuri rõhutamine on teine joon. Peamiselt kuulub siia intellektuaalne tegevus. Kas oleme siis ratsionalistid, kes propageerivad mõistuse ülevõimu ja ainuvalitsust? Seda mitte. Võib-olla on meie seast mõni suuremate intellektuaalsete kalduvustega, aga et me külma mõistuse kummardajad oleksime, selle mõtte tõrjub tagasi juba see asjaolu, et

oleme oma teostes ikka tundmuste kaudu ja tundmustele ning tahtele kõnelnud.

Ei ole paremat vahendit kui selge mõistus, mis suudaks kõigutada kõiki väärväärtusi, olgu selleks autoriteet, komme, tardumus või totrus. Selle prožektori valguses tuleb paremini kui muidu nähtavale elu pahapool. Saame teadlikuks ka võitluse tarbest tänapäevaga. Vaimul on oleviku suhtes revolutsioneeriv toime. Sellepärast hoitaksegi noori kritiseerivate teadmiste eest, sellepärast mõeldaksegi kasvatuse all eeskätt kõlbelist ja füüsilist kasvatust, mitte aga vaimse iseseisvuse väljaarendamist, sest selle üheks tagajärjeks oleks ülekohtu ja vastuolude nägemine, millele meie ühiskond on rajatud.

Meie võitlust ei määra juhuslik opositsioon, pime raiumislust oleviku vastu, vaid kaugemad perspektiivid, mida aga oleks tarvis täpsemalt selgitada.

1922

MARCEL PROUST

1

Ükski viimase aja prantsuse kirjanikest pole küpseks kasvanud nii omaette, väljaspool voolusid ja koolkondi, kaugel kirjanduslikest lahinguist ja enesemaksmapanekuhuvist kui Marcel Proust. Kui arvatakse, et tema on prantsuse romaanile avanud uued väljavaated; kui paljud on teda kõrvutanud Stendhali, Balzaci või Flaubert'iga ja mõned teda noist kõrgemakski peavad; kui isegi ta vastased, kes tas enne muud näevad vaimset sübariiti, naiselik-mimooslikku esteeti, tunnistavad, et temaga on kirjandusse ilmunud suurte võimetega talent, siis peab tas ikkagi midagi olema, millest erapooletu vaatlejagi ei saa tähelepanuta mööda minna.

Teda lugema h a k a t a polegi nii kerge: hirmutab tagasi ta lausete ülemäärane pikkus, detailide ülekuhjatus, sündmustiku äärmiselt aeglane areng ja vähene põnevus. Kuid peab tunnistama, et kes kord on suutnud saja esimese lehekülje kestel tähelepanelik olla ja kord on avastanud autori omapära, sellele valmistab suurt naudingut sisseelamine ta tüüpidesse, isegi pisiseikadesse, flegmaatselt arenevasse faabulasse ja iga üksiku lause haruldasse tihedusse . . .

Ennekõike aga mõned biograafilised andmed. Marcel Proust sündis Pariisis aastal 1871 arstist professori pojana. Ta ema oli juuditar (nagu Montaigne'il). Et isa oma töö tõttu perekonna siseelust kuidagi eemal seisis, kiindus Marcel kõigi oma meeltega emasse, kes oli kehastatud headus. Selle kiindumuse jälgi leidub kõikjal ta romaanides. Katoliiklasest isa ja juuditarist ema usundid paralüseerusid temas vastamisi ning ta ise jäi igasuguse usu vastu ükskõikseks. Nooruse ja

õpiaja saatis ta mööda Pariisis. Sorbonne'is õppis ta õigusteadust, hiljem filosoofiat, kuulates Bergsoni, kes muide abiellumise tõttu varsti temaga hõimlaseks sai ja kellelt saadud mõjude hulka tuleb lugeda ta käsitust ajast kui vältusest, aga ka käsitust isiku arengust ajas, alateadvusest, intuitsioonist, elust väljaspool intellekti haardepiire jne. Jah, teatud määrani võib Prousti pidada bergsonismi rakendajaks ilukirjanduses. Suvevaheaegadel elas ta maal, tihti mere ääres, mida ta õppis armastama. Üliõpilasaastaisse kuuluvad ta esimesed artiklid ajalehtedes ja tihedam kaastöö ühele efemeersele kirjanduslikule ajakirjale, nimega «Banquet», kus kaasa töötasid veel F. Gregh, D. Halévy, H. Barbusse jt. ja milles torkab silma erksus ja suur uudishimu kõigi vaimualade vastu. Prousti nimi hakkas kirjandusharrastajaid huvitama alles hiljem, nimelt suvel 1914, mil üks katkend ta romaanist ilmus ajakirjas «La Nouvelle Revue Française». Enne seda aega oli ta laia elu elanud «suurilma» ringkondades, olles alatine külaline nii Pariisi kirjanduslikes kui ka mittekirjanduslikes salongides, milledest ta oma romaanis pakub tõetruid pilte, kujutades salongides valitsevaid huvisid vaimsetest küsimustest kuni intriigideni kohtade jaotuse pärast söögilauas. Pärast 1905. aastat, kui vanemad surnud, tõmbub ta avalikust elust tagasi ja hakkab elama vaikset, tagasihoidlikku elu, seda enam, et ta tervis järk-järgult halvenes (ta kannatas silmahaiguse all, millesse ta surigi 18. novembril 1922).

Suletud oma haigusvanglasse, tuppa, mis välismürade vastu oli üle löödud korgikorraga, magades päeval ja töötades öösi, hakkab ta loomusunniliselt kirjutama, hämarusest esile kutsudes kogu senielatut võimalikult kõigis detailides, segades mälestuspilte kujutlustega, nagu korvates elu, mida ta väljaspool enam kuigi palju ei saanud edasi elada. Kirjanduslik looming saab talle mitte teiseks, vaid ainsaks eluks. Ja kui ta oma kahekümnenda paksu käsikirjakaustiku lõppu sõna «lõpp» kirjutas, oli ta jõudnud ka oma isikliku elu lõppu.

Kui mitte arvestada ta kirjutiste ja novellide kogu «Les plaisirs et les jours» («Lõbud ja päevad», 1896), Ruskini tõlkeid ning hiljem raamatuks koondatud «Pastiches et mélanges» («Jäljendused ning seda ja teist»,

1919), siis on Prousti ainsaks suurteoseks ta paljuköiteline romaan «À la recherche du temps perdu» («Kadunud aega otsimas»), mis koosneb paljudest iseseisvatest osadest: I «Du coté de chez Swann» («Swanni poolel» 2 k., 1913—1917); II «À l'ombre des jeunes filles en fleurs» («Noorte õitsvate tütarlaste varjus», 2 k., 1918), mis 1919. a. sai Goncourt'i auhinna; III «Le coté de Guermantes» I («Guermantes'i poolel», 1920); IV «Le coté de Guermantes» II (1920) ja «Sodome et Gomorrhe» I («Soodom ja Komorra», 1920); V «Sodome et Gomorrhe» II (3 k., 1922); VI «La prisonnière» («Naisvang», 2 k., 1923); VII «Albertine disparue» («Kadunud Albertine», 2 k., 1925) ja viimaks VIII «Le temps retrouvé» («Taasleitud aeg», 2 k., 1927). Romaani esimene osa ilmus, pärast koputusi õige mitme kirjastuse ukse pihta, autori enda kulul. See leidis ühelt poolt liialdatud ülistust, teiselt poolt ülekohtust mahategemist. Autori veendunud poolehoidjate hulgas oli Léon Daudet, kelle hoolitsusel M. Proust võitiski Goncourt'i auhinna andmisel R. Dorgelèsi*. Vihavalangud, ironiseeringud ei jäänud seetõttu tulemata. Heideti ette, et rikas, mondäänne, juba aastates ja sõjavälja mittenäinud kirjanik saab enesele auhinna, mis on määratud noortele talentidele. Kuid valik oli siiski õnnestunud ning Prousti menu ei kasvanud aastatega, vaid tundidega. Ise ta seda palju tunda ei saanud, sest ta suri peatselt.

2

Mida omapärasema hingelise konstitutsiooniga on loov vaim, seda pinnalisemad on tema suhtes välised mõjud, sest loomingu lätted on ikkagi liiga sügaval, et seda esialgsest suunast suudaksid kõrvale juhtida väikesed igapäevased rennid. Kunsti kapriis võib vahel kõigile aja tendentsidele vastu astuda, vahel mitte millestki hoolida, mis ümber sünnib. Kui kunstniku palge kujunemisel otsustava tähendusega on bioloogilised tegurid, kunstniku individuaalsus aga juba loomupäraselt tugev, võib ta looming ilmale sündida ka a j a k i u s t e. Keset sõjakeerist võib valmida teos, millel

* Sõjaromaan «Puuristid», 1919, e. k. 1931.

vähimatki ühendust pole sõja rütmi, eetose ja paatose või vastikusega, keset revolutsiooni erootiline luuletuskogu, mida asjata ühendusse katsutakse viia ümbruse moraali lõtvusega. Tung kõike seletada asjaoludega ja välise kausaalsusega on nii tugev, et kui ilmub ajast kuidagi väljaspool seisev teos, siis tundub see anakronismina.

M. Prousti toodang ongi nagu loodud aja kiuste, ajast hoolimata. Sest kuna aeg kihutab nelja tänu tehnilistele leidudele, loob M. Proust oma üliaeglast proosat, nagu elaks ta postitõldade, aga mitte autode ajastul. Mõni Prousti romaaniköite lugemine võtab rohkem aega kui selles esinevate sündmuste käik. Sellal kui sündmus meie silme eest mööda vilksatab kinolindilises tempos, kujutab Proust sama sündmust ajaluubi abil. Algul on raske harjuda selle meile mitteomase ajamõõduga, seda enam et moodsa elutempo kiirendatud laad on sisse tunginud ka kirjandusmaitsesse. Mõeldagu ainult, kuidas kirjanduslikud voolud ja moed, mis vanasti sajandeid ja kümnendeid võisid elada, kaasajale lähenedes ikka nobedamalt vahelduvad. Futurism tõstis kiiruse jumalikku ausse ja ekspressionism tegi sedasama võiks öelda kiirest liikumisest tekkinud hingeldusega. Marinetti tahtis üle parda heita kõik liigsed partiklid ja omadussõnad ning tooni andma jätta ainult liikumist märkivad tegusõnad. Edschmid oma varajastes ekspressionistlikes teostes võis ühte lauselõiku koondada kuude ja aastate pikkused vahemaad. Proust aga võib õhtusöögi kirjeldamisele pühendada 150 lehekülge. Edschmidi kokkupigistatud aja käsituse vastasnäitena võiks tuua ükskõik millise Prousti lauselõigu. Näib, et mitte kunagi varem pole ühel ajal kõrvuti seisnud nii äärmiselt vastakad tempod.

Olgu kohe lisatud, et Proust ei määra ega mõõda oma tegevust kronoloogilise aja järele ning tema romaani sündmustikku ei saaks kinnistada kuupäevade või kuude külge. Tema aeg areneb sügavuti, see on subjektiivne vältusetunne, mida juhib elamuse tihedus ja pinge. Tundub vahel, nagu kompenseeruks autori orgaaniline haigus, astma, just pika hingetõmbusega lausetes, mis lugejas omakorda võivad tekitada otse hingelämbust.

Tema stiili omapära algab juba ääretu teravast tajust, millele lisandub niisama terav mälu. Oma lausesse koondab ta muljeid mitmest teadvuse kihist, ei puudu siin ka keskmõte, mida assotsiatsioonid seovad minevikuga, kõrvalnähetega ja palju muuga, mis kõik kokku moodustavad haruldaselt tiheda ja vaevalt etteaimatava, seepärast sisult alati huvitava sõnavõrgu. Kes on juhtunud ööst laternaga midagi maast rohu seest otsima, on võinud tähele panna imelikku muljet, mida muidu päevavalgel ei näe: rohukõrred on kui fantastilised puud, kuna silmitseja ise enesele ette tuleb hiiglasena. Umbes sama laadi mulje annavad Prousti aegapidi loetud leheküljed: mis muidu on paistnud igapäevase ja harilikuna, muutub tema kunsti helgiheitja alla sattudes kõigest muust eraldatuks, selgeks, suureks ja tähtsaks, nagu poleks teisel pool seda valgusvööd midagi muud kui tume öö.

Prousti töid lugedes tunneb õige selgesti, kuidas pinnaline nähtavus tagasi antakse uue, süvendatud reaalsusena. Loetagu ainult järgmist tihti tsiteeritud kohta Proustist, et näha, kuidas väikesed, muidu tähelepanust möödalibisevad detailid meie ette manavad kogu hinge alateadliku toimingu, mida muidu vaevalt kellelgi võimalik oleks jälgida üksikasjaliselt ja nii tõetruult:

«Juba aastaid ei tähendanud Combray mulle enam muud kui ainult minu magamamineku tseremooniat ja draamat, kui ema ühel talvisel päeval nägi, et mul on koju jõudes külm ja pani ette pisut teed juua, mis käis minu harjumuse vastu. Algul ma keeldusin, muutsin aga kohe oma arvamust, teadmata isegi, miks. Ta saatis tüdruku tooma noid väikesi priskeid koogikesi, mida kutsutakse madeleine'ideks ja mis näivad vormitud olevat uurdelises karbis. Ja varsti tõstsin ma, masendatud süngest päevast ja kurvast homse päeva perspektiivist, mehhaaniliselt huultele lusikatäie teed, milles olin enne pehmeks leotanud tükikese madeleine'i. Hetkel, mil koogiraasukestega segatud sõõm teevett mu suulakke puutus, ma võpatasin, mu hinges sündis midagi erakordset, mis köitis mu tähelepanu. Mind oli haaranud mingi nimetu mõnutunne, ilma et mul oleks olnud kujutlust selle põhjusest. Sedamaid tegi ta mulle elu muutlikkuse talutavaks, ta hädad ohutuks, ta lühi-

duse illusoorseks, nagu seda teeb armastus, täites mind mingi kalli ollusega, ehk pigemini see ollus polnud minus, see olingi mina ise. Ma ei tundnud end enam keskpärasena, ebakindlana, surelikuna. Kust ometi võis minus tekkida nii vägev rõõmutunne?... Ma tundsin, et see on kuidagi seotud tee- ja koogimaiguga, kuid ühtlasi, et see on sellest lõpmata üle ega või olla sama laadi. Kust see tuli? Mida see tähendas? Kuidas seda tabada? Joon teise sõõmu, aga ma ei leia selles midagi muud kui esimeseski, kolmandas oli seda vähem kui teises. Tarvis järele jätta, joogi võim näib minus nõrgenevat. On selge, et tõde, mida ma otsin, on minus, mitte joogis. Jook on seda ainult äratanud, kuid ta ei tea midagi, ta võib ainult ebamääraselt, üha nõrgemalt tunnistada sedasama, mida ma ei oska tõlgitseda ja mida ma tahaksin talt uuesti teada saada ja niisama puutumatuna taas eest leida, et otsustavat selgitust saada. Panen tassi tagasi lauale ja pöördun oma vaimu poole. Tema peab tõe leidma. Aga kuidas? Masendav teadmatus, mis alati kordub, kui vaim tunneb, et ta iseendale alla jääb; kui ta otsijana peab olema ühtlasi see tume maa, kust otsida tuleb ja kus kõik ta teadmised teda jänni jätavad. Otsida? Sellest on vähe. Tuleb ka luua! Vaim seisab millegi ees, mida veel pole ja mida ainult tema võib teoks teha ja siis valgusse asetada.

Ja jälle küsin ma eneselt: mis tundmatu seisund see on, mida ei saada ainuski loogiline tõestus, vaid ainult oma õnnekuse, oma olemasolu selge tunne, mille ees kõik muu kahvatub. Ma katsun seda uuesti esile kutsuda. Mõttes tulen tagasi silmapilgu juurde, mil ma esimese lusikatäie teed võtsin. Jälle leian eest endise seisundi, ilma et saaksin uut selgust. Ma nõuan oma mõistuselt uut pingutust, et taastada põgenenud aistingut. Ja et miski ei vähendaks hoogu, millega ta seda uuesti katsuks haarata, tõrjun eemale kõik takistused, kõik kõrvalised mõtted, sulen oma kõrvad ja tähelepanu kõrvaltoa häältele. Kuid tundes oma vaimu asjata väsivat, luban talle just seda lõbu, mida talle enne keelasin, sunnin teda mõtlema millestki muust, uut jõudu koguma viimseks katseks. Siis loon teist korda ta ümber tühjuse, toon ta ette äsja tajutud esimese sõõmu maigu ja tunnen äkki, kuidas minus midagi paigast nõksatab

nagu kuskilt sügavast ankru küljest pinnale kerkida tahtes; ma ei tea veel, mis see on, aga see ujub aegapidi alt üles; tunnen vastupanu, kuulen läbitud vahemaade kuminat.

Muidugi peab see, mis mu sisemuses nõnda rabeleb, olema pilt, nägelik mälestus, mis koos äsjase maitseaistinguga katsub mu teadvuseni jõuda. Kuid ta rabeleb liiga sügavas ja sogaselt; ähmaselt tajun ma liikvele pandud värvide tabamatu keerise ühtesulanud neutraalhelki; kuid ma ei suuda eraldada vormi ega talt kui ainukeselt võimalikult tõlgitsejalt nõuda, et ta mulle oma kaaslase, oma lahutamatu seltsilise — lühikese maitseaistingu lahti mõtestaks, mulle ütleks, millise juhtumisega minevikust, millise momendiga on tegemist.

Kas veel tõusebki mu selge teadvuse pinnale see mälestus, see kunagine silmapilk, mida äsjane samalaadilise silmapilgu veetlus kaugest ajast esile kutsus, üles liigutas, mu olemuse sügavusest üles tõstis? Kes teab. Nüüd ei tunne ma enam midagi, ta on vist kuhugi seisma jäänud, võib-olla ka tagasi langenud; kes teab, kas ta veel kunagi oma pimedikust üles tulebki? Korda kümme tuleb mul jälle otsast alata, tema poole kummarduda. Ja iga kord soovitab laiskus, mis juhib meid kõrvale igast raskest ülesandest, igast tähtsast toimingust, jätta see vaev, juua edasi oma teed, mõelda ainuüksi oma tänastest muredest, homsetest soovidest, mida ju ilma vaevata saab mäletseda.

Ent äkki kerkis mu ette mälestus. See oli tolle madeleine'i-tükikese maik, mida mu tädi Léonie mulle pühapäevahommikul Combray's andis, olles seda oma pärnaõieteesse kastnud (sel päeval ei läinud ma kodunt välja enne jumalateenistust), kui ma tema tuppa astusin tere hommikust ütlema.»

Tühine elamus on analüüsitud viimse kuruni, viimse voldikeseni. Siin on, nagu tihti Proustil, vaatluse alla tulnud ja valgustatud need hingeliigutused, mis toimuvad pooleldi alateadvuses, pooleldi teadvuses, pealegi sellise detailirikkusega, millele võrdset raske on leida. See tuletab ühelt poolt meelde saksa «sekundstiili», «konsekventset naturalismi» läinud sajandi lõpust, mil näiteks J. Schlafi töödes võis leida pikki täpseid kirjeldusi langevast lehest või ahjusuust seinale viskuvast

tulekumast, teiselt poolt on rakendatud d'Annunzio, P. Bourget' ja teiste psühholoogilist analüüsi. Ometi on vahe suur: sekundstiil on Proustil teadvuse-alateadvuse piiriäärsete liikumiste kirjeldamiseks, analüüs aga pole siin paigalpüsiva hingelise kompleksi jaotamine alaosadesse, see ei surma elu, vaid on autori poolt läbielatud ääretu väikeste arvude kokkuliitmine üheks tervikuks. Muidugi, distants kirjaniku ja eseme vahel on siin teine kui praktilises elus, nimelt lähedasem ja intiimsem kui see, millega oleme harjunud argipäevas. Praktiliselt toimiv inimene — ja selline on meieaegne inimene läbilõikes — ei taha peatuda detailidel enne, kui ta pole endale arusaadavaks ja vastuvõetavaks teinud tervikut. Kes maja vaatleb, ei alusta üksikust kivist ega lubjatükikesest, vaid võtab paraja kauguse, et saada kogumuljet. Kes mõne võõraga tutvust teinud, jutustab kõigepealt, kas see oli mees või naine, vana või noor, haritud või harimata, ühesõnaga ta loob kohe mingisugused koordinaadid, nagu see kasulik on inimese reageerimisele. Proustil aga pole kogumulje niivõrd tähtis, et ta kohe läheks jutustama sündmustikku. Tema suhtumine on teine, terava vaatlejana ta kõrvutab üksikuid osi üksteisega ja nii rekonstrueerib ta aegapidi, väga aegapidi, pidevalt järgneva eluliikumise.

Kui impressionistidele on tähtis subjektiivne mulje, tajutäpid, iseloomulik ja tähelepanu äratav detail, ekspressionistidele aga terav piirjoon, järsk liigutus, mis vahel ei hooli tõelikkusest ega nüanssidest, siis Proust on realist, kes subjektiivse mulje koore alt hakkab alles tuuma välja koorima, hinge nebuloosade seest nagu teleskoobiga kindlaid tähti otsima, kombineerides neid tähestikesse, kuid ikka seistes reaalsel alusel. Hinge protsessi ei kujuta ta psühholoogiliste analüüsijate eeskujul ainult abstraktsete mõistete varal, vaid enamasti nii, et ta kaasa haarab õige rohkesti välisilma nähtusi, neid hingetoimingutega nagu ühte sulatades. See pole tähelepanu ainult silma või kõrva kaudu, vaid reaalsuse taastootmine kogu tema mitmekülgsuses ja läbipõimituses. Tarvitseb vaid lugeda ta «sirelite etüüdi», mida Curtius oma essees M. Prousti üle pikemalt on analüüsinud, ja meile saab selgeks, mis tähendab nõnda tajutud asjade hingestus.

Surivoodil olles palus Proust enesele veel kord anda käsikirja agoonia üle, et seal ette võtta mitmesuguseid parandusi: «Nüüd, kus ma ise niikaugele olen jõudnud, leian, et seal nii mõnigi koht tuleb muuta.» Enne ühe põhjalikuma ja parema lehekülje kirjutamist oma «Sodome et Gomorrhe'is» luges ta läbi Ch. Darwini töö taimede liikumisvõime kohta. Veel haigenagi ilmus ta äkki kuhugi seltskonda, kuid mitte enam oma eralõbuks, vaid tagamõttega veel kord täpsemalt tähele panna ja kontrollida mõne oma algkuju käeliigutust, teise intonatsiooni, kolmanda miimikat. Veel enam kui Flaubert'ile oli elu talle muutunud ainult romaani aineks. Tema kireks aga oli jäänud reaalsusele lähedalolu tarve. Ent Prousti realismil pole midagi ühist elu klišeelise lamestamisega, see on pigemini sünnipärane tarve kujutada ja kujundada tõtt, kuigi selleks tuleks käia raskeid ning keerulisi radu.

Terav tähelepanu koos hea mäluga annavad soodsat materjali kujundamiseks, aga ka tõuke uuteks leidudeks, vastsete külgede otsimiseks. Tundmus, mis mõne üldise mõiste alla mahuks ja mille käik oleks ette nähtud, ei ütle talle midagi, vaid see hakkab teda huvitama alles individuaalsetes avaldusviisides. See, mida näiteks Swann tunneb, koosneb sensuaalsusest, umbusaldusest, tüdimusest, mälestusest jne., armastus ise aga jääb kuskil all kõige põhiheliks. Nõnda haarab Proust ühe ja teise lõnga ning põimib kokku terve kanga, pakkudes alati individuaalset, kordumatut, isegi dialoogides, isegi iga üksiku tüübi avaldustes ja üksiku juhtumuse kirjeldamisel. Sellepärast annavad laialipillatud kõnelused, arutlused, iseloomustused isikust alles l õ p u l tervikkuju.

Nõnda tekib terve tüüpidegalerii ta 16-köitelises romaanis, kõigil arvatavasti oma kindel algkuju reaalsuses. Nii teatakse Charlus olevat R. de Montesquiou, kes kunagi Huysmansi «À rebours'i» peategelase eeskujuks olnud; nii on kõigi oluliste detailidega kujutatud teenija Françoise — kuju, mis ääretu kaugel on šabloonilistest teenijatüüpidest —, kauaaegne M. Prousti enese teenija; algkujusid on leitud ka Odette'ile jne. Seetõttu kõik need ja teised karakterid on lihast ja verest ja kasvavad alles aegapidi kindlakujulisteks.

Meie nagu viibime lugedes nende kujunemisprotsessi juures. Proust on seejuures üks neid kirjanikke, kellel piltlik külg on tasakaalus mõttelise küljega. Mõttelise lõpparutluse tõttu saavad väärtuslikuks ka tühised detailid, mis muidu teiste vahele sootuks ära kaoksid, nagu neist eluski tähele panemata mööda minnakse.

«Härra de Charlus läks, jõi oma klaasikese ja tuli ruttu tagasi, istus mängulauda ega liigutanud end enam. Proua Verdurin küsis talt: «Kas te võtsite minu oranžaadi?» Härra de Charlus vastas graatsilise naeratusega, kristalsel häälel, mida tal harva oli, suud väänates ja puusi hööritades: «Ei, ma eelistasin seda seal kõrval, maasikatest vist, see on nii maitsev.» Imelik, et mõnesugustele varjatud toimingutele vastab väliselt eriline kõnelemisviis või žestikuleerimislaad, mis neid reedab. Kui keegi mees usub või ei usu neitsist sündimist või Dreyfusi süütust või maailmade pluraliteeti ja tahab sellest vaikida, siis ei leita ta häälest ega ta kõnnakust midagi, mis ta mõtteid laseks aimata. Aga kuuldes de Charlusi lausuvat oma läbitungiva häälega, selle naeratuse ja nende liigutustega: «Ei, ma eelistasin seda seal kõrval, maasikatest», võis öelda «kuule, see mees armastab tugevamat sugupoolt» sellesama kindlusega, mis lubab kohtunikul süüdi mõista roimarit, kes midagi pole üles tunnistanud, või arstil aimata paralüütikut, kes vahest ise ei teagi oma häda, kuid kes hääldamises teeb sellise vea, mis laseb oletada ta surma kolme aasta jooksul... Võib-olla on viisakam mõelda, et juba ammust ajast kuulub teatud arv inglilikke naisi eksituse tõttu meessukku; asjata meeste poole rabeldes, kellele nad on füüsiliselt vastikud, oskavad need väljatõugatud sisse seada salongi ja luua «interjööre».» («Sodome et Gomorrhe» II.)

Nõnda annab Proust igale pisiseigale, kõnelusele kaasa oma kommentaari, mis muidu juba aeglast tegevustikku veelgi pikendab. See lisaseletus saab vahel nii täielikuks, et igavus enam kaugel pole. Ei tule ainet nii tühjaks ammutada, et lugejale enam midagi teha ei jää, ütles juba Montesquieu. Kui lugeja isetegevust on kurjasti tarvitanud need impressionistlikud ja ekspressionistlikud kirjanikud, kes arvavad sellest küllalt olevat, kui antakse ainult skeem, kondikava, kuna lugeja peab

ise juurde fantaseerima kogu liha ja vere, siis langeb Proust teise äärmusse: ta täidab kõik nii tihedasti täis, et kuhugi ei jää poori, mille kaudu saaks hingata. Juba välimuselt on ta leheküljed nii täis teksti, et kuskil ei leia hingetõmbamise tühje platsikesi, lauselõikusid, puhkepinke, tühja paberit; Prousti pikad perioodid võtavad enda alla vahel terve lehekülje, on rasked ja keerulised, paljude kõrvallausetega, mis kord on komade vahele, kord klambritesse suletud. Prousti lugemine pole kõndimine mööda sirget maanteed, vaid süvenemine metsateid mööda ikka kaugemale padrikusse, eksimine kõrvalteedele, et jälle tagasi tulla peateele, mis loogeldes ja õige aegapidi edasi viib. Kõik tavalised stiili voorused nagu kergus, ladusus, lihtsus, ei maksa Prousti proosas midagi. Nagu tema ise peatub igal vähimalgi liigutusel, detailil, nõnda nõuab ta ka lugejalt aeglast käiku, sest igal ta lausel on oma iseseisev väärtus, sõltumata sellest, mis eespool olnud või mis alles tuleb. Ta raamatu võib lahti lüüa mis tahes kohast: ei ole seal palju vahet lehekülgede väärtusel, sest ühesugune valgustus langeb kõigile lausetele, kõik on ühevõrra tähtis.

Mis on ta suurromaani sisu? Kas ongi see nii tähtis? Prousti hiigelromaanis puudub ühtlane arenguniit, nagu ta maailmavaates t e g e v u s sellisena ei vääri e l a m u s t. Sellest hoolimata ei puudu ta teoses teatud kompositsioon suuremas mõõtkavas, kuigi see pole kontsentriline. On teatud ühtlust ja isegi proportsiooni tüüpide asetuses. Võiksime öelda, et Proust kujutab prantsuse põlise aristokraatia agooniat ja segunemist üleskerkinud suurkodanlusega, rahaaristokraatiaga sajandivahetusel. Esimest kihti kehastavad Guermantes'id, teist Verdurin, Odette jt. Ent nende ühiskonnajõudude kujutamine pole Prousti eesmärk, küll aga tema teose lugemise tulemus. Proust ei armasta oma lugejat viia mäekingu otsa, kust ta selge ülevaate saaks, vaid talutada ikka mööda tihedat metsapadrikut. Detaili psühholoogiline läbivalgustus jääb ikkagi ta esimeseks ülesandeks. Kirjandustehnilised võtted ülesehituses on tal ikka tagaplaanil, e l a m u s l ä h e d u s ikka esirinnas. Järjekindla psühholoogilise realistina ei tee ta vahet suure ja väikese, huvitava ja huvitusetu,

peamise ja kõrvalise vahel. Siin aga ongi Prousti nõrgem koht.

Tema pikad, keerulised, vahelausetega perioodid tuletavad meelde puid ja põõsaid, mis oma oksi kõverdavad igasse külge ja teevad läbikäigutee väga raskeks. Selline lausestus liitub vahenditult prantsuse XVII ja XVIII sajandi traditsioonidega. Neis pikkades, pealtnäha läbistamatuis lauseis on siiski oma kindel kord ja distsipliin, kõik asub määratud ja õigel kohal, teerajalt ei vii sõnu kõrvale musikaalsus, nagu sageli Chateaubriand'il, Flaubert'il, Claudelil, Péguyl ja paljudel teistel. Prousti lauses ei ole esikohal rütm, see pole mugandatud hingamisele, selles valitseb pilt ja mõte, asjalik täpsus isegi siis, kui tegemist on peidusolevate hingeliigutuste avaldamisega. Lüüriline proosa on talle täiesti võõras. See stiil on tuumalt intellektuaalne, väliselt aga läbi põimitud sensuaalsete, eriti visuaalsete elementidega. Hoolimata lausete pikkusest, on see stiil siiski äärmiselt tihe, sest kõrvallause pole lugeja seisukohast kunagi analüütiline (loogilises mõttes), vaid sünteetiline, kuna ta sisaldab ikka u u s i kogemusi ja on ettenähtamatu.

Et Proust ise väga teadlik on proosastiili puudustes ja paremustes, näitab üks ta artikkel Flaubert'i stiili kohta, kus ta selle parimaks, eeskujulisimaks peetud stilisti töödest toob hulga vigade näiteid. Ent sama võib Prousti enese kohta öelda; temagi süntaks pole veatu, nagu seda omakorda on näidanud P. Souday ja B. Crémieux.

Et Proust prantsuse kirjandusse on toonud midagi uut ja väärtuslikku, eriti stiili alal, seda tunnistavad peaaegu kõik, kes temast on kirjutanud. A. Gide lausub vaimustusega: «Iga kord, kui mul tuleb sesse naudingujärve sukelduda, ei julge ma pärast seda mitu päeva enam sulge kätte võtta.»

Kerge on asju näha nõnda, nagu näevad kõik. Kuid kirjandust viivad edasi need loovad isikud, kes näevad t e i s i t i, omapäraselt ja individuaalselt, ning kes lakates elamast enese jaoks, saavad peegli sarnaseks, mis seda teisitinähtut kajastavad. Proust sõnab ühes kohas: «Bergotte'i raamatutes, mida ma sageli üle lugesin, näisid laused olevat selgemad kui mu enese mõtted,

mu toa sisustus, sõidukid tänaval. Kõiki asju võis vaadelda ilma vaevata ... Kuid ilmus uus kirjanik, kelle teostes asjadevahelised suhted sedavõrd erinesid suhetest, mis samu asju minu silmis ühte sidusid, et ma midagi aru ei saanud, mis ta kirjutas. Tundsin ometi, et mitte ta sõnastusviis polnud halb, vaid et mina ise pole küllalt tugev ja osav, et lõpuni jõuda ... Iga kord, jõudes lause keskpaigani, langesin tagasi nagu hiljem polgus võimlemisel. Siiski tundsin uue kirjaniku vastu vaimustatud imetlust nagu kohmetu poiss, kes võimlemises nulli saab, osavama seltsimehe ees ... Oli aeg, mil kergesti ära tunti Fromentini maalitud asju, kuid ei tuntud ära samu asju, kui neid maalis Renoir ... Tunnustust taotledes talitab originaalne maalikunstnik või kirjanik nagu silmaarst. Maalikunstiga või kunstilise proosaga ravimine pole iga kord mõnus. Kui aga ravi läbi, ütleb meile arst: vaadake nüüd! Ja vaata, maailm (mis mitte ainult pole loodud üks kord, vaid iga kord uuesti, kui ilmub originaalne kunstnik) esineb meile hoopis teisena kui varemalt, ühtlasi aga ka täiesti selgena ... Niisugune on praegu loodud uus, kuid möödaminev reaalsus; sellisena püsib ta järgmise geoloogilise katastroofini, mille välja kutsub uus originaalne maalikunstnik või kirjanik.»

Need sõnad käivad väga hästi Prousti enese kohta. Tema maailm, iseenesest kitsas, on nii uus ja omapärane, ning mis peamine, siiras, tõelik, et terve ta toodang on suureks rikastuseks mitte ainult prantsuse, vaid ka maailmakirjandusele.

1923

KASIMIR EDSCHMID

Astroloogiasse uskumata väidavad mõned kirjandusloolased ja teised ajajaotajad, et siis, kui maakera end kolmkümmend korda päikese ümber on kerinud, on saabunud aeg uute geeniuste sündimiseks. Nii olevat 1830, 1860, 1890 kolm sõlmpunkti saksa kirjandustalentide sünnipäevades. Tänapäev, kus üksteise järel 60 aasta juubeleid peetakse, tuleb arvata, et sajandi lõpu mehed ka juba kuskil peavad valmis olema. Ja tõesti, 1920. aasta paiku ratsutas neid suure kära ja hallooga välja terve faalanks, et häda oli kellelegi geniaalsuse märki andmata jätta. Ent kui järgnevad aastad revolutsiooni tulestiku helkide asemel ratsanikele vihma ja lörtsi kaela tõid, murdis nii mõnigi oma jala, mõnelgi kadus pind alt ja palju Pegasusi viidi ajalehelahtritesse kaerte asemel hekseldatud õlgi sööma. Ainult Sternheimi hobune oli tõrges paigale jääma ja raudriides, kilbi ning torkevalmis piigiga ratsanikku kandma ja ainult Edschmidi mära koketeeris vedrujal sammul hõrenenud areenirõdudest mööda. Ettevaatlikud tõutundjad tõendasid küll, et saksa hobusel ei võivat olla sellist ebelat, vedrujat, tippivat kabjahoidu, saksa kõnnak olevat raskem ja mõjuvam, iga samm kaalukam ja läbimõeldum. Bartels ruttas Edschmidi veres isegi juudilikkuse kvantumit mõõtma, olgugi tagajärgedeta. Kirjanik ise aga ei väsi tõendamast ja tuhat korda kinnitamast, et sakslased oma tõugu ei tunne ega tea, milline stiil ehtsalt saksapärane on. Sest saksa stiil olevat barokk, mitte see, mis kõigub «Iphigenie ja Ibseni» vahel, vaid see, mis asub Woyzeki ja Hidalla vahel, mitte romaanilik Goethe, mitte pateetiline Schiller, vaid Wedekind, Schickelé, Döblin, Kolb, Kerr, Sternheim, Kaiser . . .

Aga sakslased seda kõike ise ei usu. Neile on voõras värvikus, vaimukus, esprii, graatsia, elegants, aga ka sakiline mõtteavaldusviis, käänakute, ootamatuste ja lõksudega, see, mida Edschmid barokiks kutsub. Sest XVII sajandi kirjanduslik barokk Nürnbergi ja Sileesia luuletajate käsituses metafooride ja bombastsete ehete ülikoormaga on teistsugune kui see, mida loob tänapäeva kärme rütm ja mida ekspressionistlikuks on nimetatud. Rabelus ulatub isegi lausesse: see pole sile, sisulisloogiliselt ega kujudelt tasakaalus, isegi grammatiliselt mitte alati korralik; muljed on üksteise kõrvale visatud läbisegi ja hoolimatult. Laused on seetõttu lühikeselt järsud nagu kivide sulpsatused vette: laineteringid laienegu lugejas, mitte kirjanikus. Pole kuigi suurt vahet säärase ekspressionistliku lausenõksatuse ja impressionistlike sõnaliigutuste vahel. Egas muidu Edschmidi ahvatle Hamsun, egas muidu E. v. Keyserling nende harvade romanistide sekka satu, kellest ta on vaimustuses. Kuid meeldib ka prantsuse nõtkest stiilist läbiimbunud elsaslane Schickelé, kelle spirituaalse liikuvuse, kirevuse, vaimu ja tarkuse ta otse kättesaamatusse tõstab, meeldib aforistlik Else Lasker-Schüler, impressionistlik Kerr.

Asjatu enesekaitse oma stiili ehtsalt saksapäraseks pidada, kui kõigist pooridest prantsuse vaimu välja tungib. Sellal kui saksa kirjandus tegi esimesi liigutusi ladinapärasuse ja võõraste mõjude alt väljakoorumiseks, oli veel raske kujutleda, kui lennukaks värske geeniuse tiivad kord muutuvad ja mis värve nad vastu sillerdavad. Siis kahtles jesuiit Bouhours ühes oma dialoogis väga, kas sakslane üldse kord prantsuse espriid omandabki, ja Thomasius tavatses ära määrata, kui palju ses vaimus prantslastele järele võib minna. Järgnevad sajandid oma õitseaegadega näitasid, et saksa vaim võttis teise suuna, ja vaimusära, elavuse, nõtkuse, elegantsi, artistlikkuse väikesed oaasid teadusmeheliku kuivuse ning pedantsuse suurel lagendikul on alates Hagedorni triolettidest ja lõpetades Edschmidi vedrujalgse sviitris muusaga sisse tunginud teiselt poolt piiri.

Ja need, keda Edschmid loetleb oma lemmikutena, niihästi mainitud uueaegsed nimed kui ka Grabbe,

Büchner, Heine, Nietzsche, on suures kauguses neist pjedestaalidest, milledele on paigutatud tunnustatud suurused. Satiir, huumor, vaimukus, iroonia — kõike seda esineb saksa kirjanduses vähe, ja kui sealt leiad kellegi, kes rahvuspärast monotoonset igavust hajutab, oled leiust rõõmus; annad andeks keigarlikud võtted ja edvistused, kui nad nagu Edschmidil mõnikord ainult ilus poos on.

Edschmid näib oma parima andnud olevat kriitikas. Oma kirjanduslike artiklite haaravuse, üleolekuvaimu ja pilgu ulatusega, samuti oma särtsuka stiiliga ei leia ta praeguses Saksas ainustki võistlejat.

Tühjasõnaline žest esimestes artiklites ekspressionismi üle, millises voolus ta nagu loomusunniliselt tüürimeheks tahtis olla, taganeb «Kahe peaga nümfi» («Die doppelköpfige Nymphe») vaimukusega küllastatud vilgaste lausete eest, ja ikka puhtamalt hakkab särama temas see esprii, millele praegu on raske vastet leida isegi lääne pool Reini. Haripunktile jõuab ta ses stiilis oma «Raamatutedekameron'iga» («Das Bücher-Dekameron», 1923), selle «Kümne öö sõiduga läbi Euroopa seltskonna ja kirjanduse».

Et ametlik saksa kriitika selle reisi vastu võttis mõnituse ja meelepahaga, ei tule üksnes autori aforistlikust stiilist ja blaseerunud poosist, mis muidugi ka omajagu ärritasid, vaid vähekese teisest arusaamisest sakslusest, kui see omane on patenteeritud saksa patrioodidele. Ja miks ei peaks patrioot vihastama, kui keegi ülbe noormees äkki seniseid autoriteete kõigutama hakkab, Goethes romaani ja Bismarckis slaavi verd otsib; väidab, et sakslastel pole üldse romaani, ei ka teatrit, sest need olla võõrsilt sisse veetud, laenatud; et Euroopal on kaks pead, Prantsusmaa ja Venemaa, kuna Saksamaa nende kõrval hoopis ära kaob; et sakslastel, neil kultuurtreegeritel, polegi kultuuri, vaid üksikud toredused; et skandinaavlastel on sakslastest parem kehahoid, austerlastel rohkem graatsiat, inglastel paremad mootorid, tenniseretketid, riided, hollandlastel suurem tung maailma, prantslastel peenemad lõhnaõlid, venelastel paremad tantsijannad, neegritel paremad tantsijad; et sakslased on prantslaste ja inglaste kõrval satiirivaesed, huumorikehvad, vaimukuseahtrad, ja kui

mõni üksik, nagu Heine, kunagi leiduski, siis teda põlati! Süüdistusakt saksa vastu on palju pikem. Kogu saksa kirjandus on kehv olnud. Kui oligi Lessing, Grabbe, Kleist, Jean Paul Richter, Büchner, Heine, romantikud, Nietzsche, siis, kuigi kõik olid head džokid, tuli neil siiski sõita pealtvaatajateta, ja nende tallidesse ei voolanud rahvast kokku; nad kõik olid kunsti desperaadod. See oli varem. Hilisem aeg pole parem, sest kellele ütlesid midagi habemikud Paul Heyse ümber või õlitatud peaga noormehed George ümber? Praegune aeg pole andnud paremaid väljavaateid.

Kui õiged need otsustused ka poleks, tõsidusest naeruväärsuseni on ainult samm. Autori lennuind on liiga suur, see viib teda tihti nii kõrgele, et Montblanc ja küngas paistavad ühekõrgused. Nii ei olevat Saksamaal midagi enam näidata pärast romantikat, kuna Venemaal ikkagi olnud oma Dostojevski, Gorki, Dõmov (sic!)! Euroopas olevat praegu ainult kolm romanisti: Gorki, France ja Hamsun! Saksa kolde puhtust ja korrapärasust kaitsvad arvustajad on sarnaseid, tihti rumalaid, kuigi paradokslikke vääratusi tosinate kaupa ta töödest kokku korjanud. Kuidas saabki ühesuguse blaseerumusega ühes raamatus kõnelda 748 autorist, kui juba nende korralikuks tundmaõppimiseks kümme korda rohkem aastaid kuluks, kui neid autoril on? Muidugi säravad mullid seda vikerkaarsemalt, mida suuremaks nad puhutakse, kuid ainus tuuletõmbus, ja kõik puruneb. Ja ongi nii, et Edschmidi vaimukusi võib küll maitsta, aga toitvat ollust on neis vähe. Blaseerunud üleolek ei käi ainuüksi raamatute kohta. Kolmekümneaastaselt on ka kõik naised läbi kogetud ja ühesuguse külma rahuga langeb kate lõunamaalannalt, rootslannalt, laplannalt. Mitte asjata ei avalda Edschmid oma artikleid ja näopilte elegantsete daamide moeajakirjades. Ent mitte vähema osavõtuga ei kirjuta ta hobustest, purjekaist, suusatamisest ja uisutamisest: spordi terminoloogiat tarvitab ta kirjanduslikes artiklites niisama agarasti kui kord Huysmans oma stiili mitmekesistamiseks köögi leksikoni tarvitas. Seejuures puistab ta alatasa paradokside liivaballasti alla, et tõusta kõrgemale. «Prisket ja vahvat noormeest näen meelsamini süvenemas raskejõumeister Flinti raamatusse poksi üle,

«Gazette de bon ton'i» hokimängu, Henry Hoeki suurepärastesse uisutamisraamatuisse või «Vogue'i», kui oma kaaslannade karjaga koos Tagore lamedaid luuletusi teeveesse segamas, Jakobus Böhmi hämarustes jalutamas, ja Blümneri neegerretsitatsioonid peas, ajus dadaistide õhtud, vaimustumas vaidlustes Spengleri «Õhtumaa allakäigu» üle. Vaimumajonees pole Diana toit ja mood on liiga väike nali ta ülevusele. Haritud tiiger on lollus, ilusal tiigril aga, kui ta täiuslikult oma vormi on leidnud, on ikka midagi sellest kõrgemast tarkusest, mis alati kaasa on antud elu viimasele täiusele.»

Muidugi, tihti tuleb heatahtlikult muiata: muidu muutuks paljugi groteskiks, kui galantne ja monoklis härra uhket käeliigutust tehes oma fraki rebenenud õmblusi paljastab. Kord heidab Edschmid kuskil saksa meestele ette, nad olevat uhked, kui nende naiste taljed kannavad undrukuid, mis sobivad ainult prantsuse puusadele. Et Edschmid oma muusa puusi pole mõõtnud, tuleb muidugi sellest, et tema ise oma muusale uhke on.

Sellele vaatamata on ta viimase aja vaimudest üks kriitilisemaid, stiililt nõtkemaid ja sisult ulatuslikumaid. Ta tugevam ala on kriitika.

Selle vaimuvälgatused helgivad vastu isegi ta ilukirjanduslikest töödest, mitte arutuste või seletuste paljusest — neid tal üldse pole —, vaid kujude abstraktsusest, paradokslikest lausetest, aforistlikust ülesehitusviisist. Ta näib täiesti anduvat silmale, kõrvale, nahale, et siis saadud muljeid edasi anda ühtseks vihuks sidumata, värskelt, kunsti nõuete järgi ümber kujundamata.

Seda impressionistlikult hüplikku võtet tunneb juba mõnelt ta lüürika leheküljelt, mida ta on muuseas kirjutanud oma loomingu künnisel, nagu sest patust vaevalt mõni proosamees mööda on pääsenud. Selle luuletuskogu esilehel ütleb ta: «Need on inimese luuletused, kellele värsid on arusaamatuseks, proosa aga ideaaliks, kes on liiga vähe edev või liiga armunud sellesse spontaanselt sündinud luule vormisse, kes seda surnuks ei vaiki ega ka jaata.» Kõrvale jättes puhtvärsitehnilised nõrkused, võib seal juba näha tugevalt rilkelise lause-

loori alt päris edschmidlikke värvilaike, varavalminud ükskõiksust ja blaseerumust. On kirge, soojust mitte. On pilte, hinge mitte.

Siis, riimid ja kindel rütm kõrvale jäetud, sünnivad novellid kärsitust elust, tungist vabaneda umbsest ringist. Raskuspunkt asetub perifeeriast keskusesse, impressionistlike muljete taha asub ekspressionistlik, pakitsev kirg. On, kui ajaks alateadvusest nimetu tung kujutelmi karjana üles, kuid pildikütt ei suuda kõiki oma noolega tabada, muist lendab — vaevalt nähtuna — minema, ainult mõni langeb maha. Saak näis saavat rikkalik, kuid järele jääb vähe. Sellest edasirutt, uus kihutus, pildijaht, pole silmapilkugi aega seisatada, rahulikult vaadelda ega imetleda.

Mis kõik ei ärrita: kulmukaar, sääremarja pingutus suka all, suunurga tõmblus, toolilt tõusmine, põlve kontuurid kleidi all, käekaar läbi õhu, helgitu liiv mere ääres, veepiisad võrgusilmades! Kõike jätkub ainult niipaljuks, et vaevalt aega saad seda silmateraga tajuda.

Andantet ega adaadžot Edschmidi novellid ei tunne. Ta noodid on kirjutatud kuueteistkümnendikes ja üle selle. Kui piltide ajujaht vahel pööraselt kaasa kisub, kui autotempo pea keerlema paneb, tunned pärast väsimust, ja läbikihutatud maastikust jääb meelde vaid mõni eredam kriips. Kui see aga kordub ühest novellist teise ja avantüürid ikka samasugusteks jäävad, kuna mitmekesistavat psühholoogiat juba ette välditakse; kui ära harjud piltide paradokslikkusega, elu- ja uneribadega, mis silmade ette virvendama jäävad, siis näed, et kõik muutub tapeedimustriks. Sündmustikujoon jääb varju dekoratiivse ilutule taha, olles nii kitsas ja habras, et seda annab otsida, nagu lõpuks väsitab ka abstraktne joonistus, kus eset ei leia. Ja on kord juba olemas inimlik tarve nõuda kunstitöölt ka selgroogu.

Muidugi suur edu: detailid ei põe banaalsustõbe; pildid, visioonid on kokku tõmmatud lühikestesse, otse astmaatilistesse lausetesse, mis üllatavad oma leidlikkuse ja uudsusega, sest elu nendes on lõigatud ja kokku traageldatud täitsa uute mustrite järgi; aeg ei tuksu mõõdetud minutites ja tundides, vaid tõmbub rüt-

miliselt kokku kord ühe, kord teise sündmuse või žesti ümber.

Kuid ka siin on oma hädaoht, mille eest Edschmid ei pääse: detailidelt detailidele hüplemine, pealegi kui vahemaa väga kauge on (ja autoril on viisiks järgmise lausega lugejat paisata hoopis teise aega ja kohta, kui seda eelmisest lausest võis eeldada), sidumata muljete kõrvupaigutamine laseb idee vahelt maha variseda ja suure hoone asemel saame kuhja kive.

Esimesed novellid («Määratsev elu» — «Das rasende Leben») liiguvad veel realistlikes roobastes, kuid mida kaugemale, seda enam kaob muljeid ühendav niit, seda suuremat pingutust nõuab lugejalt kujude ühtesidumine, mis vahel peaaegu asjatuna tundub, sest vahelülid puuduvad.

Nii on ka ta ainsa romaaniga «Ahhaatsed kuulid» («Die achatnen Kugeln»). Iga lehekülg on omaette huvitav, särav, kuid nõuab ülemäärast pingutust neist baroksetest kõverdustest parajasse kaugusse minna, et kogu hoonet tervikuna alatasa silmas pidada.

Muidugi väldib ta ise hoolega aineid, mida ta oma kriitilistes töödes välja naerab: «Siis kirjutati romaane, mis liikusid ainult säärases (kodanlik-liberaalses) ideedemaailmas ja kujutasid elu nii, et seda enam edasi ei maksnud elada, sest ooberst ei tervitanud leitnanti, või nii, et õnn oli läbi, sest morganaatiline laulatus oli vürstliku koja koodeksi järgi võimatu, ja et suurim traagika oli kaotada head nime, või see, et vabrikant kaupmehest jagu sai. Viletsad luuletajatest narrikesed! Selle asemel et Siiriust vastu kuud lasta põrgata, raiskasid nad oma tihti suure talendi lollusteks, pidasid mundrit maailmaregulaatoriks, kapitali masinavärgiks, demiurgiks, ei näinud inimese tagant traagikat. Nägid ainult advokaate, prantslasi, inglasi, korstnapühkijaid, diviisiülemaid. Nägid ainult seltskondliku konventsiooni süüd ja kannatust. Mitte iialgi lihtsa tõelise inimese kannatust. Vaid riietuse, välimuse kannatust.» Kuid nagu tahtmata tulevad põlatud ja uksest väljaaetud ained aknast tuppa tagasi, ainult advokaatide, prantslaste ja teiste kestakandjate asemel esinevad sportlannad, avantüristid. Inimest, elavat inimest otsite asjata ta romaanist ja novellidest, sest hingeta ei saa

inimest elama panna. Ainult ühine elevus võib vahel ta pildirikkuse huvitavaks teha. Loetagu näiteks ta meeleolurikkaid novelle kogust «Vürstinna» («Die Fürstin»), mis variatsioonidena ühe väljendamatu põhimotiivi ümber keerlevad: laialipillatud tükkidesse tuleb aegapidi elujume, lause ja kujude rütm loob nende ümber maheda, kuid mitte sentimentaalse loori.

Esteetiliselt ühtlasemana, nii sündmustikult kui ka põhimeeleolult tundub ta novell Villonist, sellest vagabundist, roimarist, luuletajast, unistajast, keda ajalugu tõesti säärasena tunneb. Edschmid armastab hingeanalüüsi asemel rikast ja vahelduvat sündmustikku, millel oma erootiline tagapõhi ei puudu. Oma artiklites peatub ta korduvalt suurtel avantüristidel, reisijatel, armastajatel: Casanoval, Katariinal, Brantôme'il, krahv Pückler-Muskaul ja teistel. Heameelega loetleb ta suuri reisijaid, kelle memuaaridest ja kirjeldustest ta ainet ja hoogu leiab oma loomingule. «Emin Paša lamab Bagomoio haigevoodis, kuna ta päästja Stanley «Somalil» vastu aurutab euroopalikule kuulsusele, järel terve laevastik. Livingstone, rootslane Anderson kohtuvad Ngami järvel, läbi tungides kõrbest. Mõnesaja aasta pärast purjetab chevalier Chardin kalliskivide kauplejana üle Smürna, Pärsiasse. XVIII sajandi algul saadab Prantsuse Akadeemia Bouguer' Peruusse, et mõõta keskvöötmel maa laiuskraadi» jne. Loetelm pakub autorile nii suurt lõbu, nagu korvaks see unistatavad reisid.

Kuid samas taktis korduvad laused ka novellides: «Menorca paak hõõgus öös mööda. Galite saare juurde oli Bassale lõks seatud. Kaks väikest purjekat laamavilla ja malaka veiniga. Kuid nad kadusid õhe hääletult. Las Casas ristles kogu Tuneesia läbi» jne.

Olgugi et raadiod ja lennukid ruumi ja aja ära võidavad, asemele tuues uue elamistempo, on ikkagi tarvis võimsat talenti, kellele rekordeid janunev aeg enam pole kirjeldamisesemeks, vaid uueks loominguvormiks. Edschmid on üks neist, kelles see uusima aja stiil inimeseks on saanud.

1923

RAHVALUULEMOTIIVIDE ANALÜÜSIST

1. Meetoditest

Vanemas rahvaluules on säilinud vanarahva pärimusi, müüdiosi, põlvest põlve jätkuvaid igivanu kõnekäände ja võrdlusi, millel ei puudu sugulus rahva kommete ja ebausuga. Seepärast peatume meetoditel, millega rahvaluulet, müüte, ebausku jm. tavaliselt käsitletakse ja mille abil katsutakse seletada nende olemust, tekkimist ja püsimist.

Seletusteooriad katsuvad vanu kombeid, vaateid, ebausku, muinasjutte, rahvaluulet laiemas mõttes arusaadavaks ja mõistetavaks teha selle läbi, et kogu materjal enam-vähem ratsionaalsele alusele seatakse: näidatakse, et inimese hinges primitiivsetel aegadel, mil müüdid sündisid, olid olemas niisugused hinge- ja vaimuomadused, mis aegapidi teisenedes meile küll võõraks on jäänud, aga millele me nüüd võime tagasi vaadata kui esimesele katsele maailma seletada, teda inimesele arusaadavaks, kättesaadavaks teha.

Siin puutume kõigepealt kokku läinud sajandi teisel poolel lopsakalt võrsunud l o o d u s m e e t o d i g a mütoloogias. Selle meetodi poolehoidjad arvasid võivat seletada, et ürgse inimese müüdid pole õieti muud kui loodusnähtuste (päikese tõusu ja loojenemise, vihma, pilvede, äikese jne.) seletusviis, teatud määrani teadus lapsekingades. Et loodusnähtustega seotud kujutelmad visadena edasi pärandati ja otsekui mingi sademena hingepõhja mõjuma jäid, tekkis tihe võrk müüdilisi jutte, saagasid, muinasjutte, mille sisuks õieti on udu, äike, torm, päikesepaiste, vikerkaar, taevatähed, taevas ise, mida meieaegsel analüüsival vaimul kerge on mõistujuttude koore seest lüdida. Naturalistliku seletus-

viisi peaesindajateks olid W. Schwartz, A. Kuhn, Max Müller, E. H. Meyer ja hulk teisi. W. Schwartz lausub naturalistlikust meetodist ise järgmist:

«Kõige mütoloogia põhjaks ja ürgallikaks polnud muud midagi kui arenev usk inimesi saladuslikult ümbritseva teise maailma sisse, mis ainult oma sümptoomidega siia maailma ulatus, mida aga üldjoontes samasugusena kujutleti kui siinset maailmagi ja mida enesele ette maaliti ning olenditega täideti selle järgi, mida just usuti tajutavat. Kõik looduses esinevad nähtused ja muutused näisid maistele suhetele analoogiliste esemetena ja toimingutena. «Särav» päike äratas kujutelma «läikivast kivist» või «taeva sätendavast silmast», vikerkaar «vibu», «sirbi» või «vöö» kuju, välgud aga «taevamadude» kujutelma. Kui tuul «ulus», siis oli see «koer» või «hunt», kui ta vilistas siis «vilistas keegi», kui kõu «möirgas», siis «möirgas keegi». (W. Schwartz.)

Nagu iga meetodiga, mindi ka sellega liiale: hakati igas muinasjutus, luulekujus otsima looduse kujutust; rahvaluule muudeti peitepildiks, ja kus vähegi võimalik, leiti varjust ikka kas päike, kuu, taevatähed või pilved, vikerkaar, kõu. Nagu oleks primitiivse inimese vaimne toiming selles olnudki, et kultuurinimesele peavalu tekitada oma mõistatustega loodusnähtustest!

Kui ka selle meetodi pooldajatel vahest õigus juhtub olema, on sellega isegi absurdini jõutud. Olgu näiteks toodud «Edda» ühe saksakeelse tõlke eessõna ja seletused H. v. Wolzogeni sulest.

Selles kistakse kõik skandinaavia vanad müüdikujud karvupidi «kevade, suve, sügise ja talve müütide» sahtlitesse. «Kevadepäike (Freyr) saadab kevadetuule ehk oma esimese kiire (Skirnir) kosilasena läbi märtsiöö armsa neitsi maa juurde.» «Niördhri poeg Freyr ja Odhini poeg Baldr, kes peavad relvadeta surema, on iga uue aasta esindajad, kuna Odhin, päikesesilmaline taevaisand ja jumalate isa, on igavesti vana ja seepärast ka eriti talve esindab.» «Baldri surm tähendab suvist pööripäeva, kui valgus oma võimu haripunktilt hakkab alanema. Oegiri joomapidu on lõikuspidu ja tähendab suverõõmu kõrgeimat tippu.»

Umbes seda laadi on kõik naturalistlikud seletused:

arvatakse, et on arusaadavam, kui müütide kirju kujustik ja kangelaste elu ühte viiakse kahe-kolme loodusnähtusega, mis lasevad end kõige hõlpsamini assotsieerida.

Astraalmütoloogid erinevad loodusmütoloogidest ainult selles, et nad müütide tekkealuse paigutavad taevakehadesse ja tuhande muistse kuju tagant ikka arvavad leida võivat kuud, päikest või teatud tähti ning tähekogusid. (H. Winckler, Jeremias, Kugler, Zimmern, P. Jensen, Stucken jt.*)

Maha arvatud liialdused, on loodusmeetodi suurimaks teeneks olnud võrdleva mütoloogia õhutamine; tänu loodus- ja astraalmütoloogidele on kokku kantud kõigi rahvaste vaimuvara salvedest ääretu palju aineid, mis on ühtlasi ka andnud tõuget paremate uurimismeetodite rakendamiseks.

Sellest käsitlusviisist ei seisa kaugel vaade, mis raskuspunkti asetab vaimude usule ja mille järgi mütoloogia on vaimude ehk hingede usu avaldus. Animistliku seletuse järgi on esimeseks müüte sünnitavaks vaimujõuks olnud usk hingedesse, kujutelmad vaimudest, deemonitest, keda primitiivne inimene igale poole paigutab, päikesesse, kuusse, pilve ja vihma, puusse ja majasse. (E. B. Tylor, W. Mannhardt.)

Need seletusviisid eeldavad primitiivse inimese juures kõigepealt teatud määra ratsionalismi, ühelt poolt kaunis suuri teadmisi (täheteadust astraalmütoloogide järgi), teiselt poolt aga kalduvust neid teadmisi väljendada võrdkujuliselt, allegooriatena, mis sunnib oletama üsna keeruliseks arenenud vaimuelu (milline rafineeritud vaim peaks küll primitiivsel inimesel olema, kui ta müütide loomisel tõepoolest oleks pidanud käima seda teed, mida mainitud «Edda» seletaja suure dešifreerimisvaevaga uuesti katsub rajada!). Ja ometi, kui ka tõestatud oleks müütide loodust seletav alus, ei annaks see meetod ikkagi vastust asja teisele küljele, nimelt, miks näiteks päikest on mütologiseeritud kord

---

* Sama meetodiga on J. Depman N. Morozovi järgi käsitanud Johannese ilmutusraamatut («Ääsi tules» I). Ekslik oleks arvata, nagu oleks see leid Morozovi oma, või teisest küljest, et selle meetodi varal Ilmutamisraamatu saamine rahuldavalt seletuks.

isaks, kord silmaks, kord vankriks, kord härjaks, kord linnuks, miks loodusnähtuste külge peaaegu kõigi rahvaste juures on liitunud ikka enam-vähem ühed ja samad pildid, võrdkujud, miks ühe asja tajumisel tekib just see või teine sümboolne või allegooriline pilt, miks näiteks päikese loojenemise ja tõusuga peavad esinema just seesugused motiivid nagu neelamine, sülitamine, uuestisünd.

Seletusteooriate rühma kuuluvad veel mitmesugused ratsionalistlikud müüdiseletused, mille järgi primitiivsel tsivilisatsioonijärgul elav rahvas küll tarvet tundis loodusnähtuste põhjusi kuidagi seletada, kuid mis ta vähese arenemuse tõttu ainult fantastilised võisid olla: polnud ju teaduse areng tol ajal nii kaugele jõudnud, et tõelisi põhjusi leida haigustele, päikese tõusu ja loojenemist seletada maakera keerlemisega telje ümber jne. Siin tuleks veel mainida vanemaid «sümbolistlikke», õigemini küll «allegoristlikke» teooriaid, mis müüdis näevad luulet, võrdkuju, allegooriat millegi teise kujutelma või mõiste asemel, poeetilist metafoori, mille alt tuleb välja koorida tõeline tuum.

Ent kõik need seletajad otsisid tõelise tuuma all meie aja vaateid, mõtteid ja mõisteid, mitte aga elamusi, mis primitiivne inimene tõeliselt tundis, sest: «seni kui loodusmüüdid on elavad, tajutakse nähtusi vahetult just nii, kuidas müüt seda kujutab: tõelikkuseks on siin müütiline kujutelm, mitte aga sümbol.» (W. Wundt.)

Kui selles raamatus tarvitatud meetod müütilist kujutelma ka sümbolina käsitab, siis koguni teises mõttes, nagu allpool selgub, ja mis peaasi, mitte nii, et arusaadavuse lähtekohaks oleks võetud meieaegne hingeelu ja vaimulaad, vaid rahvaluule oletatava individuaalse looja hinge omapärane konstruktsioon.

Lõpuks võiks siin veel mainida nn. intellektuaalmütoloogiat (Fr. Langer), mis müüdipiltide alt mõtet, loogilist järjekorda ja seaduspärasust otsib, eraldades niiviisi müüdi kujud täiesti neid toitvast juurest, jättes seega uurimiseks üle ainult kestad, kuna neisse kestadesse enese teadmata sisu valatakse, mis jällegi kultuurinimese hingelaadi märki kannab.

Teise rühma moodustavad teooriad, mis rahvaluule tekkimist, levikut ja püsimist vaatlevad *ajaloolisest* ja *geograafilisest* seisukohast. Need on meetodilt rangemad, rajanevad enam andmetele kui oletustele. Ilma et nad rahvaluule olemusse tungiksid, katsuvad nad ainult kindlaks teha ühe müüdi, rahvajutu, muinasloo, vanasõna ja üldse laiemas mõttes rahvaluule sündimise ning leviku aega ja paika, seejuures erilist rõhku pannes teisendite täpsusele ja arvu täiusele. See meetod, mis soome filoloogide seas valdav ja üldiselt *soome meetodi* nime all tuttav, on meiegi rahvalaulude liikumise aega ja kohta katsunud kindlaks teha. Olles reaalsetele andmetele vahetult ligidal, ei tehta oletusi ega hüpoteese, mida faktiline materjal kohe ei suuda tõestada. Kui selle tagajärjel ajaloolis-geograafilise meetodi tulemused võrdlemisi väheulatuslikud ja diskreetsed on, siis on nad seejuures kindlamad ja vähem fantastilised kui mõne teise teooria saavutused. Kui aga suuremaid kokkuvõtteid katsutakse teha väheste variantide põhjal, tuleb see sagedasti vildak ega pea paika, eriti mis puutub rahvalaulu sünniaja määramisse kas üksiku lause või võrdluse najal, kuna lauludes esinev kuju võrdluspilt sugugi ei tarvitse tervikule iseloomulik olla. Üldiselt vaadates ei saa ju rahvalaulu homogeensena võtta, samuti kaotab tihti igasuguse mõtte rahvalaulu sünnipaiga kindlaksmääramine, sest see võib koosneda üksikutest sugemetest — ridadest, lausetest, kujudest, sõnadest, millest igaüks eri ajal on sündinud ja ka eri ajal teistega liitunud. Rahvalaul, mis kord jäädava tervikuna muutumatult sünniks ja levineks, on kunstlik, kuigi kasulik oletus, mis mitte iga kord reaalselt ettekantava lauluga ühte ei satu.

Kogu see meetod on kasulik ses mõttes, et ta kindla korra ja süsteemi loob hiiglasuurde vanavara lademesse, milles orienteerumine muidu väga raske oleks. Ajaloolis-geograafilise meetodi saavutusi on vaja ka siis tähele panna, kui rahvaluulet teistest seisukohtadest uuritakse.

Suurema ulatusega, kuid ühtlasi hüpoteetilisemad on need teooriad, mis arvavad, et kõik müüdid on pärit ühisest juurest, ühest allikast, kust nad laiali on valgu-

nud kõigisse kaartesse nagu üksikud ojad ja jõed. Kõigi rahvaste pärimuste ühiseks hälliks arvatakse siis vana Babüloonia ja Assüüria olevat: sealt olevat pärit kõik astraalmütoloogilised kujud üksikute rahvaste mütoloogiates; müüdid mööda ilma laiali olevat aga ainult mitmekesised katked ühest tervikust.

Seevastu väidavad need, kes müütide uurimises geograafilist levimisala tähtsaks ei pea, vaid nende sündimist ja laadi tuletavad omapärasest vaimuelutarbest, inimkonna fantaasiakujude suguluse sellest sõltuvat, et inimese hingelaad ikkagi enam-vähem ühesugune on nii hiinlaste, eurooplaste kui mehhiklaste juures. Muidugi ei saa eitada laenusid ega muinasjuttude ning müütide rändamist, kuid küsitaval korral tagasi minna ürgallikat otsima on fantastilisem ja vähem tõepärane, kui oletada lihtsat ühtesattumist, mis on seda tõenäolisem, et loova inimhinge konstruktsioon peajoontes kõigi rahvaste juures ikkagi enam-vähem ühesugune on.

Nende folkloristide ja etnoloogide-p o l ü g e n i s t i d e kõrval (Mannhardt, Tylor, Preuss, Langer, Frazer, Laistner, Andree, Bastian, Ehrenreich jt.) tuleb nimetada uurijaid, kes pearõhu panevad juba tekkimise puhtpsühholoogilisele selgitusele. Ajaloolis-geograafiline meetod jääb seega materjali muretsejaks, mille töötlemine peaks aga seisnema müütide hingeliste saamisallikate otsimises.

Nagu iga vaatlusviis omaette on õigustatud, kui ta ühe ning sama eseme uusi külgi võib valgustada, nii on lugu ka p s ü h h o l o o g i l i s e käsitusega. Veel enam: just see meetod on andnud võimaluse paremini mõista rahvaloomingu ebamäärasemaid ja tumedamaid kohti, samuti loonud sideme üksikalade vahel, nagu seda on rahva kombed, ebausk, mõistatused, müüdid, vanasõnad jne., mille kõrvutamine — nende psühholoogilise suguluse tõttu õigustatud — annab paljugi huvitavat.

Kuid et psühholoogia ise on alles võrdlemisi noor teadus, «rahvapsühholoogia» aga veel noorem, siis on arusaadav, et selle saavutused folkloori alal on veel väikesed ja et psühholoogilised seletusviisid sedamööda arenevad ja täienevad, kuidas psühholoogia ise

areneb kitsast «koolipsühholoogiast» avaramaks hingeliste funktsioonide ja hinge sügavama konstruktsiooni uurimiseks, esemeks mitte ainult teadvuse avaldused, vaid ka alateadvus. Nii on Steinthali illusiooniteooria asemele, mille aluseks on Herbarti õpetus apertseptsioonidest, hiljem astunud W. Wundti rahvapsühholoogia, mis seletuste keskkohta asetab tundmuse, täpsemalt afekti (hirm, iha, armastus, viha), samuti afektiga paratamata seotud assotsiatsioonid.

Ka Wundti afektide teooria ei anna lõplikku vastust rahvaluules esinevate kujude mitmekesisuse kohta. Rahvaloomingu uurimisel on tähtsaim see hingeelu valdkond, mis on teadvuse all või ääres, ja et seda tumedaimat osa valgustada, tuleb kasutada analüüsi, mille esemeks on nn. alateadvus, mille olemasolugi, s. o. hüpoteesi kehtivus, päevapsühholoogilisest seisukohast tihti kaheldavaks on tehtud. Tavalises psühholoogias käsitatud normaalinimese teadvuslik hingeelu ei küüni rahvaloomingu seletamiseks, sest ühelt poolt ulatuvad müüdid, pärandatud kujud vanemasse ajastusse, kuhu nüüdisaja psühholoogia küünib ainult uurides praeguste metsrahvaste ja alamal kultuuriastmel seisvate inimeste hingeelu, võttes eelduseks, et praeguste primitiivsete rahvaste hingeelu ühte langeb meie esivanemate omaga (see eeldus, olgu öeldud, ei tarvitse alati õige olla, sest müüte loov rahvas oli edenemisjõuline, mida vähe võib öelda nende meie aja metsmeeste kohta, kes välja on suremas: arenemisjõulise rahva hingeelu on ikkagi teine kui kidura ja väljasureva metsrahva oma). Teiselt poolt kaldub looming, olgu ta individuaalne või kollektiivne, ikkagi normaalsuse pinnast välja ja riivab enam-vähem patoloogilist valdkonda, leitakse ju rohkem kokkupuutepunkte loova geeniuse ja vaimuhaige vahel kui vaimuhaige ja normaalse inimese vahel.

Neid seiku arvesse võttes peab see, kes tahaks rahva loomingut (rahvaluulet, müüte, ebausku, kombeid jne.) uurida psühholoogilisest seisukohast, väga ettevaatlikult talitama ja ennekõike vältima kurjasti tarvitamast praeguse aja inimesele omast ratsionalistlikku mõtlemisviisi, peab sagedasti oletama alateadvuslikku toimingut ja teadvusetu hingeelu otstarbekohast protsessi,

tihtipeale tarvitama diskursiivse mõistuse kõrval intuitiivseid tõdesid.

Siin tuleb abiks p s ü h h o a n a l ü ü s oma saavutustega. Kes tahab erapooletult otsustada, peab tunnustama rikastusi, mis psühholoogiale on toonud psühhoanalüütiline vool S. Freudiga eesotsas. Selle mõju ulatub kaugelt üle kitsa arstiteadusliku, terapeutilise ala, mille teenistuses ta oma olemuselt alguses oli. Uurides inimese alateadvust, on psühhoanalüütikud selles leidnud omapärase struktuuri, mis teeb mõistetavamaks unenäod, psühhopatoloogilised nähtused, sõnavääratused, naljatamise, fantaasia.

Tõsi küll, opositsioon psühhoanalüüsi vastu, tingitud eeskätt arvatavast panseksualismist, mis mõne freudiaani rumalal tarvitusel kohutava fantastikani läheb, on küllalt tugev olnud, nii et on pidanud mööduma aastakümneid, enne kui psühhoanalüüsile muus psühholoogilises kirjanduses on hakatud tõsisemalt vaatama ja koguni ta saavutusi teaduslike tõdede hulka mahutama.

Peale muu on psühhoanalüüs viljakalt mõjutanud ka mütoloogia ja muu rahva vaimuvara uurimist, nagu seda näitavad Ranki, Riklini, Abrahami, Jungi ja teiste tööd.

Minu ülesandeks on «Kalevipojas» esinevaid rahvaloomingu avaldusi (vähem Kreutzwaldi omi) vaadelda loomispsühholoogilisest seisukohast ja seks olen ma eeskätt just viimast meetodit silmas pidanud. Kuivõrra ma aga kogu küsimust laiemalt või teisiti käsitan, kui psühhoanalüüs seda teeks, näitab järgmine peatükk. Enesestki mõista on tulnud «Kalevipoja» rahvapäraste motiivide käsitlemisel arvesse võtta väiteid, oletusi ja tulemusi, mis geograafilis-ajalooline meetod pakub.

Oletame nüüd, et selgeks võidakse teha ühe rahvalaulu rändamisteed ja aeg, jääb ikka üle küsimus: miks vööralt rahvalt või naabrilt laenatakse just see motiiv ja miks teine ununeb; miks mõni nii visana püsib kõigi rahvaste lugudes, kuigi selleks mingit ilmset põhjust ei näi olevat; miks kõik rahvad jutustavad kangelastest, vägimeestest, põrguskäimistest, neitsite vabastamisest jne.; miks rahvaluules, mida vanemas, seda

enam, nii tihti tegemist on intsestiga, armastusega ligemate sugulaste vahel (isa-tütre, ema-poja, õe-venna abielu); miks vanasõnades ja mõistatustes mõned kujutelmad nii püsivad on.

Sääraste küsimuste vastamiseks on tarvis pöörduda psühholoogilise eritluse poole. Eritlusesemeks tuleb aga võtta rahva looming, täpsemalt öeldes, rahvaluule loojate või üksiku oletatava looja psüühika, mida tuleb rekonstrueerida, tugedes muudele laadilt ligidastele vaimu- ja hingeavaldustele.

2. *Hinge struktuurist*

Rahva kollektiivset loomingut on võimatu vahenditult jälgida nii, kuidas võime vaadelda oma hinge. Kollektiivses loomingus tuleb vahet teha teose loomise ja ta levimise vahel. Loomine sünnib ikka ühe isiku hinges, sest raske oleks konkreetselt kujutleda, kuidas rahvas kuidagi koos midagi oleks loonud, mis mitte üksikus isikus enne valminud ja avaldunud poleks. Seejuures ei tarvitse loov isik teistest eraldatud olla; võime koguni ümberpöördult arvata, et primitiivsel ajajärgul sündis vaimne looming töö juures või koosmängu ajal, mida nüüdki veel kaasitajate improviseerimistest võib näha; mitte siis nii nagu nüüdne kirjanduslooming üksinduses, kirjutuslaua taga.

Mis rahvaluule õieti rahva luuleks teeb, on ta võime levida, teistele nakatuda, kord looduna ühe suust teise rännata, varieerudes edasikandja subjektiivse maitse järgi. Selle peamiseks põhjuseks oli see, et looja muust massist ei eraldunud, avaldades ainult seda, mis rahvale kohe arusaadav ja mõistetav oli, teiste sõnadega, looja isikus oli enam kollektiivset, kogukonna üldhinge kui individuaalolemist, mitte seda distantsi, mis praegust kunstnikku publikust kaugel hoiab, sest nüüd on elu üldse diferentseerunud ja isiku omaelule rohkem ruumi jätnud kui koguelule. Rahvaluule võis ka nõnda sündida, et üksikud kujud, motiivid rahva seas laiali pillatud olid, kuni viimaks keegi nad suuremaks tervikuks ühte sidus.

Nii või teisiti, loomingut käsitledes võime ikkagi

teatud määrani individuaalpsühholoogia juurde peatuma jääda: kas loojaks oli üks isik või tuhanded eri aegadel ja eri paigas, loomingupsühholoogias on tegemist ikka üksikuga neist tuhandeist või selle üksikuga, kes osad tervikuks liitis.

Teisiti on lugu kord loodud sõna või motiivi vastuvõetavuse ja levimisega: selle seletuseks ei jätkuks individuaalpsühholoogiast, kuigi ka selle abil võiks igal üksikul juhul kindlaks teha, miks ühel isikul näiteks mõni rahvalaul eriti meelde jäi või miks ta muinasjuttu edasi jutustades üht sündmust veidi teisendas või midagi ära unustas. Avaldub ju laenamises, unustamises, sõnavääratustes, teisiti-edasiandmises ka oma seaduspärasus, mida igal üksikul juhul võib põhjendada, arvesse võttes individuaalseid hingelisi tegureid.

Ent kogu loominguala on psühholoogiliseks uurimiseks hämar, on ju sellest väikesest hingeosast, mida teadvuseks kutsutakse ja mis psühholoogia aineks on, vähe loomingu seletamiseks. Kaugelt suurema osa oma elust elab inimene nõnda, et ta ise sellest teadevgi pole, ja näib nii, et ka loomingu juured mitte sinna hingeossa ei kuulu, mida teadvus valgustab, vaid tumedamatesse ja hämaramatesse ringidesse, mis selle all ja ümber asuvad, maa-alustesse kihtidesse, mille päevavalgele toomine kerge pole. Ometi on sellel hingeelulisel massil oma konstruktsioon, oma seaduspärasus. Seal ei valitse kaugeltki mitte kaos, sest alateadvus sisaldab eneses palju rohkem paratamatust ja tüüpilisust kui teadlik psüühiline elu.

Kuid kas võib üldse oletada psüühilist elu väljaspool teadvust? Kas pole psüühiline elu identne teadvusliku eluga?

Tõsiasi, mida keegi ei saa eitada, on iga inimese subjektiivne tahtmise, tundmise, mõtlemise vahetu läbielamine.

Hing on küll nõnda konstrueeritud, et ta läbielamist ennast ei saa vaadelda, et niipea kui me tähelepanu pöörame oma parajasti toimuvale hingeprotsessile, vahetpidamata muutuvale hingelisele voolule, selle suund silmapilk kaob, ent meie läbielamise sisuks muutub siis juba see tabada tahtmine ise. Vahetut läbielamist ei saa vaadelda. Kuid elamusest jääb järele mäles-

tus ja meie võime äsjast läbielamist selle abil tõsiasjaks pidada, seda kindlamaks, mida värskemalt teda vaatleme. See on intuitiivne veendumus, mida ei saa tõestada, kuid mis on kindel.

Tunne, mis meid läbielamise korral saadab ja mis selle üksikud osad kokku võtab ja minaga ühendusse asetab, ongi teadvus. Raske oleks teadvust veel ligemalt defineerida. Ka ta muude tunnuste loetelu ei viiks meid palju edasi. Tähtsad on seega kaks tunnust: võimalus läbielatavat sisu kohe vaatlusesemeks teha ja sügavam, mõtteline ühendus läbielatava ja mina vahel.

Aga ka teadvus ise pole iga kord ühevõrra selge: mida ägedamalt viha või mõnda muud afekti keegi läbi elab, seda vähem võimalust on läbielamisvoolu järsuks katkestamiseks ja enesevaatlemiseks.

Et teadvus ise võib olla kord selgem, kord udusem, siis ei ole ka järsku üleminekut neile hingeseisunditele, milles raskem on leida minaühendust ja enesevaatluse võimalust, nn. alateadvusele, mille sügavaimas astmes see ühendus ja võimalus selleks on sootu kadunud, kuigi kaudsete avalduste põhjal ei saa eitada psüühilise elu puudumist.

Sõnal «alateadvus» on kaunis ebamäärane tähendus ja need, kes seda tarvitavad, pole ise küllalt teadlikud, mis nad selle all iga kord mõistavad. Kokku võttes «alateadvuse» kõiki tähendusi, kuuluvad siia:

1) see arvatav sade mälestustest, aktiivsetest kujutlustest, millest parajasti teadev ei olda;

2) «teadvusevälja» p e r i f e e r i a s olevad kujutlused, tahtmised ja tundmised, mida tähele ei panda, nagu tähele ei panda kaugemaid asju, kui silm ja tähelepanu ühte kohta on fikseeritud;

3) automatiseeritud, mehhaniseeritud hingeliigutused, mida tunti, kui nad alles värsked olid, kuid mis sagedase tarvitamise järel automaatseks on saanud nagu klaverimängimisel sõrmed, käimisel jalad, kõnelemisel sõnad;

4) instinktiivsed hingeliigutused, mis on otstarbekohased, kuigi nende otstarve pole teadlik («alateadvus on niisuguste elamuste varaait, mis on seotud instinktiivsete reaktsioonidega». W. H. R. Rivers);

5) hingeline dispositsioon ja

6) psüühiline tagapõhi, aluspind, mille keskpunkti moodustab teadvus.

Loomingupsühholoogia käsitamisel tarvitan alateadvust peamiselt kolmes viimases mõttes, ühtlasi, nagu mainitud, mitte järsu vastandina selgele teadvusele, vaid nõnda, et kogu hinge võib piltlikult sarnastada prožektoriga, mis üht kohta kõige rohkem valgustab ja mille heledus keskkohast kaugenedes järjest nõrgeneb, kuni ta täiesti pimedusega ühte sulab. Piiriks oleks siis täielik teadvusetus. Sellele kõigele vastaks asteastmeline teadvuse alanemine orgaanilises maailmas: inimene — loom — taim.

Uue, enneolematu looming sünnib peamiselt alateadvuses ja alateadvusest. Teadlik tahe võib ainult parandada, ümberpaigutusi teha, üksikuid loodud ja olemasolevaid elemente ühendada, mitte aga uut luua.

Seepärast on tarvilik ligemalt vaadelda loova hinge laadi, ta teadvuse ja alateadvuse struktuuri ning funktsioone.

Teadvus kasvab inimeses aegapidi isikuks, minaks saamisega. Lootes võiks oletada ainult mingit ebamäärast psüühiliste liigutuste algidu nagu vahest taimes, mis küll kasvab ja iseseisvalt välistele mõjudele reageerib, aga mida ennekõike iseloomustab ühine rütm kõiksusega. Loode on kõige oma olemusega seotud ema organismi külge, mille veri temas tuksub ja tal elu sees hoiab. See on sõna tõsises mõttes paradiisielu, «kuldne ajastu», kus veel pole isedust, vaid kõik on veel lahutamata üks organism, mille rüpes elu ilma töö ja vaevata edasi areneb, aeg, millal inimene kosmosega ühte on sulanud; niisiis nagu taime elu, ainult selle vahega, et taim teadvusele jõudmata niiviisi oma loomuliku lõpuni elab, inimene aga ilmale sünnib. Sündimisega katkevad sidemed emaga, kosmosega, sündimine on paradiisiväravatest väljaajamine. Algab tee, mida mööda uuel olendil tuleb iseseisvalt minna ja inimeseks võrsuda. Makrokosmosest on sündinud mikrokosmos.

Et kujutelmad sünnivad iseseisva olendi reaktsioonist välismaailmale, siis võib arvata, et emaihuga üht elu elaval lootel ka psüühilise elu eod on seevõrra tumedad, et nad iialgi selgetena mälestusse ei või kerkida.

Võib arvata, et inimeses kujulised mälestused võivad tagasi ulatuda esimese karjatuseni, mis ta ilmale tulles on teinud, teiste sõnadega, sinna, kust algab välismaailmast tingitud hingeline aktiivsus, mälestused embrüonaalsest olekust võivad aga olemas olla ainult mingi dispositsioonina, kalduvusena luua hiljem kujutelmi kaitsvast, mugavast koopast, ulualusest, muretust paradiisist jne.

Teadagi ei ulatu normaalses olekus inimese mälestus kaugemale tagasi kui teise või kolmanda eluaastani, ja sinnagi ainult sel juhul, kui mõni lapse hinge seisukohalt järsk elamus sel ajal aset leiab. Esimeste päevade, kuude ja aastate, samuti oletatavasti ka embrüonaalse oleku mälestused võivad alateadvuses edasi elada ebamääraste soovidena, ihadena ja mõjuda pärastisse ellu. Kahtlemata jääb aga kogu hinge edasi helisema individuaalsuse sündimise algus, mille konkreetseks avalduseks on psühhofüüsilise terviku lahtirebenemine sünnitajast ja iseseisvaks organismiks saamine looduse rüpest. Loodus pakub siin teadvusele küll ainult väliseid nähtusi, kuid neid võib psühholoogia käsitada psüühilise elu alguse kaasnähtustena ja saateseikadena.

Nii võime järeldada lapse imemisest, instinktiivsest kaitseotsimisest ema juurest, et ühes edasiarenemisega ja hingelise diferentseerumisega jääb edasi mõjuma tung tagasi pöörduda ema poole*, kosmose poole: instinktid kipuvad tagasi tervikusse, nagu ei tahaks nad leppida hingelise eristumisega. Seda momenti inimhinges tuleb eriti rõhutada, sest nagu pärast näeme, mängib ta suurt osa loomingus ja üldse inimese psüühikas. Tagasipöördumise tarve tervikusse, mille sümboliks saab e m a (on ju emakuju lapsele terve maailm, tähendab ta ju toitmist, kaitset, kasvatust), on üks neist

---

* Võidakse vastu väita, et lapse imemine tuleb kõigepealt lapse alalhoiuinstinktist. Et see siin kaasa mõjub, on väljaspool kahtlust, kuigi S. Freud lapse imemises näeb eeskätt infantiilse seksuaalsuse avaldust. Kuid see, et toitumiseks laps kuhugi mujale ei pöördu kui tagasi just ema vastavalt sisseseatud organismi poole, näitab, et loodus siin on talitanud nõnda, et alalhoiutung tagasipöördumistarbega ühte langeb.

inimese põhitungidest, millest küll teadlik elu üle kasvab, mis aga surmatunnini mõjuma jääb.

Tagasiigatsemistungile seab orgaaniline elu psüühikas vastu teised tungid, mis toimuvad risti vastupidises suunas: neid kõiki võib nimetada elamistungideks, eluenergiaks, mis inertsest mateeriast läbi sööstab, teda kaasa ahvatleb, kogu edasielamist õhutab ja mõjutab.

Kuna embrüonaalses olekus võib aimata reaktsiooni bioloogilis-mehhaanilistele ärritustele ja latentset hingeelu, nagu see on taimede ja taimetaoliste loomade juures, liitub inimese ilmale sündides lihtsa enesealalhoiutungiga ka enesemaksmapanekutung, tahe olla mitte ainult juhitav, vaid ka juhtija, määraja, valitseja maailma ja teiste üle. (Täiuse pärast ei saa siin mainimata jätta ka vastastungi, mida võiks nimetada enesehävitamistungiks ja mis õieti ongi eespool nimetatud tagasiigatsemistung ainult teisel, aktiivsel kujul. Selle all tuleb mõista igas inimeses olevat tagamõttetut andumistarvet, mille äärmiseks hingeliseks avalduskujuks on nirvaana, kehaliseks — surm.)

Kui lapses enesemaksmapanekutung teised tungid üles kaalub, siis näeme teda ümbrusega kokku puutudes muutuvat jonnakaks, isemeelseks, trotslikuks. Hellemast enesetundest tekivad hingesse haavad, ja kui sellele juurde seltsib veel mingisugune orgaaniline viga või puudus, mis last paratamatult alandab, siis hakkavad kõik hingejõud tööle haavatud enesetundest, alamusetundest ülesaamiseks. Tekib enesekindluse tendents, «kompensatsioonipüüd» (Adler), haava ümber kogunevad kujutlused üleolekust, fantaasiapildid suurusest, tugevusest, vägevusest, nii kui pärlmutter tekib liiva ärritusest merikarbi kehas. Mida vähem ümbrus ennast mõjutada laseb, seda vähem objektiivselt saavad realiseeruda hinge kompensatsioonipüüud, seda agaramalt hakkab fantaasia eneserahuldamise teenistusse. Sellega kaasas käib reaalsuse sihilik madaldamine, alamakspidamine. Igas eneseavalduses tundub siis oma fiktiivse üleoleku konstateerimist.

Säärane enesemaksmapanekutung jääb püsima kogu eluks, kui mitte teadlikult, siis alateadvusse, kust ta siis, mis siin eriti tähtis, ka loomingut mõjutab. Nii seletubki fakt, et iga rahvas loob endale jutte kange-

lastest, vägimeestest, jumalatest, kes on suured ja kõikvõimsad. See, mis reaalses elus kättesaadav pole, on läbielatav fantaasias, sümbolkujudes.

Veel selgemini esineb ses fantaasia mõjutamises minatungide kõrval seksuaalne tung, mille maksvus hingeelu avalduste kohta seeläbi suureneb, et füsioloogilised tarbed allasurumise tõttu teisendatud kujul psüühikas elama hakkavad. Seksuaalse energia avaldusvormid on minatungide kõrval rikkamad, mitmekesisemad.

Siin on S. Freudi uurimused mõndagi valgustanud, mis seni tume on paistnud, eriti lapse seksuaalelu valdkonnas, mille tähendust hilisema elu kohta ta kahtlemata on liialdanud, nagu ta üldse palju paneb seksuaalsuse, pealegi lapseea seksuaalsuse arvele.

Üldiselt väidetakse, et seksuaalne elu algab alles puberteediga, kuid teravamad tähelepanekud lasevad arvata, et mõnedki varasemas lapsepõlves eelistatud nähtused, nagu kiigutuse, ratsasõidu, lutsimise jne. armastus, tuleksid lugeda õieti juba seksuaalse elu kaudseteks avaldusteks. Muidugi on siin tegemist seksuaaltungiga alles latentsel kujul, kuna ta tõeline ilme alles hiljem välja koorub. Lapse lõbutunnetes võib juba selgesti eraldada latentse seksuaalsuse komponenti. Kasvataja paneb lapse tunnete suhtes toime teatud hindamise, keelab ühe avaldamist, soosib teist, mille tagajärjel laps vähehaaval hakkab vahet tegema lubatu ja lubamatu vahel, hakkab häbi tundma, kuigi keelatud liigutused talle vahest lõbu valmistavad. Algab võitlus lõbu ja keelu vahel. Ja nii saavad mõned kehaosad, mõned liigutused ja muud eneseavaldused kahesuguse väärtuse: ühelt poolt on nad lõbu, teiselt poolt keelu allikaks. Bleuler nimetab seda kahetihindamist «ambivalentsiks». Alateadliku, tungist sunnitud liigutuse ja teadliku keelu vahel olevas võitluses võidab kasvatus, kuna suur osa pakitsevaid eneseavaldusi alla surutakse.

Kuid allasurutud tungid ei kao ära, n e i s p e i t u v e n e r g i a s i i r d u b t e i s a l e ja mõjub edasi, nagu kokkupigistatud vedrust energia ära ei kao, vaid selles säilib.

Eespool nägime, et enesemaksmapanekutungi sunnitud allasurumine või «haavamine» evib määratut täht-

sust hilisemas elus ja muudab omamoodi kogu hinge struktuuri. Seda suurem mõju on seksuaalsete tungide mitmekesiste avalduste keelamisel ja allasurumisel.

Keelu mõjul tekivad lapses hinnangud. Alguses ei tee ta vahet looma ja inimese vahel, mustuse ja puhtuse, ilusa ja jälgi vahel, kuni kasvatus üht eelistama, teist põlastama sunnib. Lapse avaldused on polümorfsed, kätkevad veel kõiki võimalusi, millest kasvatus ühed välja valib ja vastuvõetavaks, väärtuslikuks teeb, teised aga hülgab.

Ent mitte üksnes välised asjad ei ole väärtuste kasvatamise esemeks, vaid ka hing on lapsel amorfne ehk õigemini polümorfne, kuigi puhthingelistes avaldustes on enam loomupäraseid pooldamisi ja vastikusi, nagu seda igaüks võib tähele panna.

Olgu loomupärastest sümpaatiaist ja antipaatiaist kõigepealt nimetatud tõsiasi, et ema ja poja, isa ja tütre vahel on siduvamad, ligemad sidemed kui ema ja tütre, isa ja poja vahel, ning seda juba õige varakult ning koguni nii püsivalt, et siia isegi pärastine tasakaalu toov kasvatus palju muutust ei too. Kes poleks tähele pannud, et poeg saab paremini läbi emaga kui isaga ning tütre sümpaatia enam isa poole kaldub? Ja kes ei teaks põlisest vaenust isade ja poegade vahel? Võibolla mõjub selleks palju kaasa vanemate eneste suhtumine, sest et ema loomulikult rohkem poega hellitab kui tütart, isa jälle tütart enam kui poega. Kuid lemmiku leidmine teisest soost vanemas näitab, et lapse valikus kaasa mõjub ka suguline vahe. Lapse seksuaalsed tungid on alles varjatud, kuid et need instinktid juba kaugelt enne puberteeti jõudmist enese olemasolust tumedalt märku annavad, on niisama kindel kui see, et tütarlaps nukkudega mängides harjutab esimesi emasuse instinkte. Nagu tütarlaps nuku kallistamisse oma emaarmastuse eod paneb, nii aimab ta isa või ema oma armsamaks valimisega ette oma tulevase seksuaalobjekti fikseerimise mehesse või naisesse.

Muidugi tuleb pärastpoole sest fiksatsioonist vabaneda, kuigi see sugugi kerge pole, nii et tihti pärastises tõelises seksuaalobjektis ära võib tunda varasest lapsepõlvest kaasajäänud vanemaimaagot.

Et väike poiss just ema oma armastusobjektiks valib

ja väike tüdruk isa, selles peab tahtmata oletama juba veres olevat alateadlikku vahetegemist sugude vahel, kuid kui selle kõrvale seltsib ka enesemaksmapanekutung, siis tekib pojas paratamatu viha isa vastu kui oma võistleja vastu ema juures, samuti, kuigi vähemal mõõdul, tütres alateadlik vaen ema vastu kui võistleja vastu isa juures.

Kõik need vahekorrad laste ja vanemate vahel, milles omamoodi ka latentne seksuaaltung avaldub ning mida enesemaksmapanekutung omapuhku komplitseerib, on ka rahvaste mütoloogias esinenud nii avaralt, et sellesarnastest motiividest kubisevad kõigi rahvaste vaimutooted.

Kõige selgemalt on säärased suhted kehastuse leidnud kreeka Oidipuse-saagas, mispärast psühhoanalüütikud kogu seda hingelist kompleksi nimetavad Oidipuse kompleksiks.

Laiose ja Jokaste poeg Oidipus antakse juba sündides vanematekodust ära, sest isale on ennustatud, et ta poeg tema kord tapab. Võõrsil üleskasvanud poeg kuuleb oraaklilt, et talle on saatus määranud tappa oma isa ja abielluda oma emaga, ilma et ta sellest ise teakski; ta läheb eemale oma arvatavast sünnipaigast, kus ta üles on kasvanud, ja satub kokku Laiosega, kelle ta tülli minnes tapab, teadmata, et see on ta isa. Teebas mõistab ta sfinksi mõistatuse ära, ta tõstetakse troonile ning talle antakse naiseks eelmise kuninga lesk Jokaste, ta enese ema, kellega ta aastaid on õnnelikus abielus, kuni ta lõpuks oma teo jõledust teada saades endal silmad peast torkab.

Igas lapses on eos sama kompleks, mis ses saagas endale selge, ilmeka kuju on leidnud. Laste unenägudes, mida soovikehastustena tuleb käsitada, avaldub S. Freudi järgi tihti soov võistlevat vanemat kõrvaldada; see sünnib laste tüüpilistes unenägudes omaste või vanemate surmast, misjuures laste «surma» mõiste täiskasvanu omaga ühte ei lange: see tähendab lihtsat äraolu, puudumist.

Intsesti keeld ei mängi üksnes lapse elus suurt osa, vaid kõigi rahvaste tsivilisatsioonis. See esineb muidugi teravalt siis, kui süütus armastuses vanemate vastu viimaks füsioloogilised tarbed end ilmutama hak-

kavad. Siis on aeg üle saada esimesest armastusobjektist, isast või emast, maha suruda intsestlik kalduvus. Suguline läbikäimine vanematega ja ligemate sugulastega oleks patt ja jõledus, see on võimalik ja lubatav ainult mittesugulastega. Vene-kreeka õigeusk keelas abielu isegi vaderitega.

Mida primitiivsemal kultuuriastmel mingi rahvas, seda valjum, drakoonilisem on karistus intsesti eest. Ja mida rahvas kultuuri arengul läbi elab, umbes sedasama elab oma kasvamisel läbi ka laps: ka lapsel tuleb loobuda esialgsest fikseerimusest.

Kuid mitte kõigil ei lähe korda seda esialgset ihafiktsiooni lõplikult eemaldada: on küllalt täisealisi, kes veel kõigi meeltega ema küljes ripuvad ja end väljaspool ema hoolt, kaitset ja juhatust mahajäetuna tunnevad; neid peetakse lapsikuks, «memmepoegadeks» jne. Ka suurema hulga psühhoneurootikute fantaasia jääb intsestlikuks. Aga ka see, kes lapsepõlve fiksatsioonist üle saab ja afektidega seotud kujutlused alla surub, leiab nad siiski veel elavatena alateadvuses, kust nad kõigepealt unenägudes välja vilksatavad.

Inimese alateadvus pole kaootiline segu. Kuigi, nagu nägime, teadvus ühe selgema osakese meie minast välja lõikab, nagu prožektor ühe osa näitelava selgemasse valgustusse asetab, pole väljaspool seda teadvuse valgusvööti mitte kõik segane ega tume, vaid siin võib igasuguseid enam või vähem reeglipäraselt korraldatud lademeid leida. Suure osa alateadvusest moodustavad just allasurutud tunded, soovid, ihad, püüud, mis inimesele loomupäraselt omased, kuid mida kasvatus otsekui kaane alla on ajanud, kus nad üksteisega põimuvad tihedateks kimpudeks, nn. kompleksideks, nagu seda on mainitud Oidipuse kompleks, ja kust nad aeg-ajalt teed välja päevavalgele otsivad. Olles aga teadvuse valju valve all, pääsevad nad välja ainult seal, kus teadvuse tsensuur puudub või nõrgem on, nagu unenägudes, fantaasiakujudes, sõnavääratustes, kogemata lauseis jne. (siit sõimusõnade tarvitamine ka siis, kui neil mingit otstarvet pole, nagu «kuradi» vaheletoppimine igas lauses), aga ka kunstivormis, saagades, muinasjuttudes, vanasõnades, üldse rahvaluules laiemas mõttes.

Oidipuse kompleksi kõrval, teatud määral selle teisendina, tuleb nimetada venna-õe kompleksi. Lapse seksuaalobjektiks pole sel puhul mitte teisest soost vanem, vaid õde või vend, üldse need, kellega lapsel varasematel eluaastatel on ligemat kokkupuutumist, kuid valikul on mõõduandev see, et valitav oleks teisest soost. Muidugi võib juurdesündiva õe vastu vennal ka vaen kaunis suur olla, võtab ju iga juurdetulev laps vanemate armastusest tükikese endale, kutsudes niiviisi esile kadedust, vahel ka vaenu «truuduseta» vanemate vastu. Pärastpoole võib aga venna ja õe vahel tekkida sama armastus, nagu eespool mainitud armastus poja ja ema vahel. Ka see venna-õe kompleks võib nagu Oidipuse komplekski saatuslikuks saada, psühhopatoloogiliseks muutuda, kui seda ei suudeta alla suruda. Aga ka see kompleks võib rahvaloomingus suurt osa mängida, nagu seda tunnistavad näited rahvaluulest, mütoloogiast.

Kolmandana tuleks nimetada nn. kastratsioonikompleksi, mis vanades müütides võrratu suurt osa mängib, kuna teiselt poolt ka etnoloogilised uurimised näitavad, et kastratsioon karistusena ja vihaaktina vaenlase vastu kord tõesti primitiivsete rahvaste juures aset on leidnud, kust ta siis ebamäärase hirmuna põlvest põlve on edasi pärandatud, seejuures mitmesuguseid sümboleid enese avalduseks võttes.

Kui põhitungid väliste kitsenduste mõjul end lõpuni avaldada ei saa, siis sünnivad mainitud kompleksid ehk afektiilmelised kujutluspuntrad. Kitsendused aga tekivad kasvatusega, ühiskonnanormidega, laiemalt võttes kultuuriga.

Kitsenduste, keeldude, karistuste mõjul käändub tungide avaldustee teisale. Olgu näitena toodud enesemaksmapanekutungi modifikatsioonid lapses. Kui selle enesetunne pole rahuldatud, kui ta näeb, et teisele kaaslapsele lastakse suuremat tähelepanu osaks saada, teist rohkem sallitakse ning hellitatakse, muutub ta kas pahuraks, jonnikaks, trotslikuks, peksab ja lõhub asju, et kas või üldise pahameele väljakutsumisega tähelepanu enesele tõmmata, või jälle muutub ta heaks, usinaks, hoolsaks, katsudes oma võistlejast eeskujulikkusega võitu saada. Ühel põhitungil on kaks vastakat

avaldusvormi: pahurus-headus, vihkamine-armastus jne. Siin on tegemist mainitud ambivalentsiga.

On aga võimalik ka see, et tungid oma esialgselt nendega seotud kujutelmadest vabanevad ja kogu energia teisale juhivad, näiteks esteetiliseks loominguks, avaldugu see siis individuaalse kunstluule või rahvaluule, mõistatuste, vanasõnade, müütide või lihtsalt võrdluste näol.

Siin ei saa mööda minna ka allasurutud tundmuste avaldusvormist, mida hüütakse eufemismiks. Need tundmused, kõlbeliselt «kurjad», ambivalentsed, s. o. pühad ja ühtlasi ropud kujutelmad, otsivad sõnadeski sündsat avaldusviisi. Tuletatagu meelde, kuidas rahvas oma igapäevases kõnes ja ka rahvaluules asju nende otsekohese nimega nimetab, haritud ja peenem inimene neid avalikus seltskonnas aga väldib suhu võtmast. Peenemuse tunnuseks loetaksegi vahel rõveduste maskeerimisvõimet viisakuse abil. Niisamuti valib teadlane «roppude» mõistete avaldamiseks võõrkeelsed sõnad.

Isegi «kurat» on mõnele liiga rõve sõna ja selle asemel on tal tosin viisakamaid, pehmemaid sõnu avaldamiseks, nagu «paharet», «pagan», «tühi», «sarvik», «tont» jne. «Heal lapsel on palju nimesid,» ütleb vanasõna, kuid tõepoolest on kurjal lapsel neid rohkem.

Selt seisukohalt pole vahesõnad, mida alatasa mõttetult korratakse, ilma et neil silmapaistvat ülesannet oleks, nagu «kurat», «lits», «raibe», «reo», muud midagi kui ventiilid, mille kaudu allasurutud tumedad tungid hingata saavad. H. Silberer ütleb: «Kurat on meie allasurutud tungideelu projektsioon. Kes eneses süngetest püüetest ainult puudulikult võitu on saanud, peab kõige rohkem «kuradi» kiusatusi kartma.»

Kultuurinimeselt nõuab viisakus, et ta rõvedaid sõnu ei tarvitaks, vaid end taltsutaks ja eneseavalduseks valiks pehmemaid, «salongikõlblikke» väljendeid.

Eufemism esineb ka rahvaluules. Eufemismidele tulevad laadilt ligidale sümbolid, mis tihti muud polegi kui allasurutud tundmuste ja alateadlike tungide eufemistlik avaldusvorm.

Nii isikutud kui ka on müüdid, rahvalaulud ja rahvaloomingu tooted, peame nende sünnitajaks ikkagi pidama mitte tervet rahvast, vaid üksikuid loovaid

isikuid, kelle hingelist struktuuri võib umbkaudu aimata praegu elavate kunstluule loojate psühholoogiast. On ilmne, ja pealegi selgub see peaaegu kõigist kunstnike ja kirjanike biograafiatest, et nende hinges saab endale mõjuva koha just allasurutud ihade sublimeerumine fantaasiakujudeks. Sellal kui praktilise inimese energia liigub välise elu suunas, on kunstnik välise elu vastu enam-vähem ükskõikne, hooletu, kergemeelne ja koondab oma energia sisekujude loomisele. Kuna välismaailma juhitud vaimu energia läheb loogika roopaid, on meil kunstiloomingus tegemist üldiselt primitiivsemate mõtteavaldusviisidega, nimelt kujudega, piltlike sümbolitega. Sümbolites on võimalik palju enam väljendada afektiivset elementi kui loogilistes mõistetes. Primitiivsem töötamisviis on palju ligemal hinge altilmale, ja otsekui selle märkimiseks esinebki kõigi rahvaste müütides ja muinasjuttudes nii sagedasti allilmas käimise motiiv, nii ka «Kalevipojas»: see on kokkupuutumine sügavama, maasse kätketud olemusega, maaüsaga, alateadvusega, kust kõik pärit on ja kuhu kõik läheb, kuhu tagasi igatsetakse.

Rahvaluule püsivus ja sõnaline konstantsus on tingitud suurel määral sellest, et rahvaluule loojate hing on ammutanud ühest allikast, alateadvusest, mis on isikutu, üldinimlik, kus leidub palju tüüpilist ja ühist.

Et rahvaluule suust suhu läks, looja seda kohe edasi jutustas, kuna kuulaja omalt poolt mõne joone juurde võis lisada, siis on loomulik, et esialgne kuju ainult siis alal püsis, kui selles leidus midagi rõhutatult tüüpilist ja alateadlikult tähtsat. Ja kui üks põhimotiiv sadadest kätest läbi tulles mingi püsivama kuju omandas, siis ainult selle tõttu, et lisanditest üksnes need võisid püsida, mis igaühele omased tundusid, s. o. kus oli rohkem psühholoogiliselt olulist, kuigi see lisand avalduse leidis vahest mõnes kõrvalkujus. Muidugi oli seejuures loogiline selgus vähem tähtis. Nii leiame sagedasti rahvalaule, mis sisult ja sündmustikult on segased, kuid püsivuselt seevastu kindlad. Niisugustes rahvaluule toodetes on palju tähtsam psühholoogiline tõde kui loogiline läbipaistvus, ja valesti teeks see,

kes rahvaluulest arusaamiseks motiivid kõigepealt loogikaliistudele katsuks tõmmata, väärtuslikuks pidades ainult hästi konstrueeritud ja viimistletud tooteid, väärituks aga kõiki fragmentaarseid laule ja «mõttetuid» sõnaühendeid.

Et kogu rahvas mõne tervikulise lugulaulu oleks loonud, mis kompositsioonilt tihe ja töötluselt eeskujulik oleks olnud, seda ei usu keegi. Suurte rahvaeeposte loojateks tuleb pidada ikkagi üksikuid, kes mõttekalt on osanud ühte siduda rahva seas laialipillatud sugemeid. Rahva peastlooming on ikka lühidavõitu, katkendlik, avaldub kõige paremini mõnes vanasõnas, võrdluses, lühikeses laulus. Nii ollakse arvamusele jõutud, et on olnud üks «Odüsseia» ja «Iliase» looja, poeet, olgu ta nimi Homeros või mõni muu, kes kokku sidus üksikud laulud ja lood. Nii on sedasama teinud ka Macpherson, Lönnrot, Kreutzwald.

Terviku võib luua ainult üksik; rahvas loob ainult katkeid, mitte aga ümberpöördult.

3. Sümboolika

Sümbolist võib seal juttu olla, kus tegemist pole lihtsa välismaailma kirjeldusega, vaid kus loomingut vaadeldakse sisemaailma avaldusena. Aga isegi siis, kui välist nähtust kirjeldatakse või mõnda sündmust jutustatakse, võib hingeline tagapõhi suuresti kaasa mõjuda ja ära määrata, millised sõnad kirjelduses esinevad, mis võrdlusi tarvitatakse jne.

Et rahvaluules (laiemas mõttes) avaldub rahva hinge alateadlik osa, siis on meil seal harva tegemist lihtsa kirjeldamisega, küll aga enamasti afektiilmelise kujutlemisega, teiste sõnadega, sümbolitega, mida olgu siin kord öeldud, ei tule mõista allegooriatena, mida loogilise tuuma kättesaamiseks tuleks katki hammustada. Loogilise sisu otsimine ei viiks meid kaugele, küll aga psühholoogilise põhja uurimine.

Kõige paremini võib sümbolist aru saada, kui teda võrdleme teiste kaudse kujundamise vahenditega.

Allegooriast erineb ta selle poolest, et allegooria ülesanne on väljendada mõnda mõtet konkreetsel, piltlikul

kujul, kuna sümbol ei eelda kindlaksvormitud mõtet. Sümbol võib olla afektide, tundmuste väljendusvorm, misjuures tundmustega kaasaskäivad kujutelmad ei tarvitse neid märkivate sümbolitega sarnased olla, sest allegooria juures ühe mõtte või kuju astumine teise asemele põhineb nende mõtete või kujude sarnasusel. Allegooria on loomult elutu, tal puudub nagu elav hing. Ta teeb tuimalt järele liigutusi, mis tema taga olev mõte ees teeb, ilma et tal enesel omaette elu oleks. Allegooria konkreetne kuju on olemas selleks, et piltlikumalt, arusaadavamalt väljendada ja edasi anda mõnda kindlat mõtet. Allegooria sünnib teadlikul pinnal, et abstraktset mõtet kujukamaks teha. Mäetipp tähendab saavutust, koit märgib ilusat tulevikku, kurat kurjust, lõvi tugevust. Muinasjutud, mõistukõned, valmid, tähendussõnad, õpetlikud jutud, kõik sellelaadilised kirjandustooted tarvitavad mõtte elustamiseks allegooriat.

Kaugel sümboli olemusest on ka metafoorid, kujukad ütlused, võrdlused. Sümboli mõiste on neist avaldusvahendeist laiem. Sümboliks võib olla ka allegooria, kuju, võrdlus, kui peale mõtte veel midagi muud tahetakse avaldada, nimelt kogu tundmuste totaalsust, mis üksikute kujude aluspinnaks on.

Sümbol pole paljas võrdkuju. Ta pole sündinud sihist mõtteid selgemalt välja öelda, vaid lihtsalt inimesele omasest väljendustungist. Teda ei loo inimese tahtlik siht, vaid ta sünnib loodusliku paratamatusega alateadvusest, nagu veepinnale kerkiv mull ütleb, et vee põhjas mingi protsess sündis. Muidugi võib esimene vastutulev vorm, allegooria, metafoor saada pakitseva mahla astjaks. Sümbol ei ela ses mõttes seda pinnaelu mis allegooria, vaid viitab ikka ja alati alateadvuslikule elamusele, mille märgiks ta ongi. «Tähendusrikkaks ja äratavaks saab sümbol just oma olemuse ja vormi vastamatusega ja sisu üliküllusega võrreldes ta väljendusega» (Fr. Creuzer). Ta üle ei valitse ratsionaalne otstarbekohasus ja tihti on sümbolil kuju, mille tuum tuntavaks saab ainult peenema analüüsi teel. Samuti on sümbol avaram kui allegooria: ühe tuuma avaldusvormideks võivad olla õige mitmekesised, vastakadki kujud.

Kõneldakse, et on olemas inimesi, kelle käes oksakene liikuma hakkab kuhugi allika või maagilademe kohale jõudes. Samasugust laadi on sümbol: ta annab märku, et hinges teatud kohas on peidus maagilademed.

Rahvapärimuse järgi on elu tulnud tuulest, süljest, verest, seemnest, marjasöömisest jne. Need sümbolid näitavad, et mingi suhe on siin olemas, kuid milline, pole veel teada. Teadus aga kinnitab, et elu sünnib rakukeste ühinemisest, mitte aga marjasöömisest. Nii on teistegi sümbolitega müütides: nad on, kui ajalooliselt vaadata, sageli lootekujulised mõtted.

Et sümbolid on seotud kogu psüühilise eluga rohkem kui mõistusega, siis on nad ka üldinimlikud. Nende lähtekohaks on inimese tungid ja ihad, nende avalduslaadi määrab hingeline struktuur, koguni inimese füsioloogilised funktsioonid. Sellepärast näeme, et loodusnähtusi redutseeritakse paratamatult keha funktsioonidele, kuigi need funktsioonid vahest ise veel selged pole: mõtlemisviisi ei määra ju üksi see, mida silm näeb, vaid kogu keha.

Naturalistlikku müüditeooriat tuleb oluliselt täiendada psühholoogilise vaatekohaga, tõstes primaarseks orgaanilised tunded ja nendega ühenduses olevad kujutelmad, mitte aga loodusnähtused. Dilthey lausub: «Et reaalsuse tähtsaimad vahekorrad igal pool on üksteisega sugulased ja ka inimese süda on ikka seesama, siis lähevad põhimüüdid läbi kogu inimkonna. Niisugusteks sümboliteks on: isa suhe lastega, sugudevahelised suhted, võitlus, rööv ja võit.»

Et alateadvus, kus need kujud sünnivad, teatud määrani psüühiline vaste on keha füsioloogilistele funktsioonidele, mis kõigil inimestel ühised, siis valitseb sümbolite sünni üle ka paratamatus ja nad pole, sedavõrd kui nad on ainult alateadvuse produkt, mitte nii vabad kui teadvuse valguses leitud kujud ja mõtted. Et sümbol sünnib pimedas, siis ei ole ta tekitaja mitte looja, vaid sünnitaja.

Sümbolid on ikka nagu märgid, vihjed, et hinges midagi sügavamat toimub; nad tekivad komplekside kohale, nood aga sünnivad oma voolus takistatud tungide paisukohtadesse. Armastus, võitlus, sündimine,

surm — nende mõistete lähedalt võib alati sümboleid leida.

Nüüd küsime: millal sünnivad sümbolid? Millised eeldused peavad selleks olemas olema?

Võimalus sümbolite sündimiseks on olemas, kui on midagi, mida ei tohi avaldada, see tähendab, kui mõni tung oma rahuldamisest kõrvale on juhitud, alla surutud, kui kasvatus, kõlblus, kultuur mõningad afektiilmelised kujutelmad on selle kõlbmatuks, roojaseks, patuseks hinnanud. Teadlikust elust alateadvusse tõrjutud tungidel on võime ja tarve kujutelmi luua, et kas või sel teel vabadust leida.

Olgu niisuguse alateadliku töö selgituseks H. Silbereri üks näide unenägude valdkonnast.

Daam näeb unes, et ta ühel haukuval valgel koeral kaela kahekorra käänab. Pärast seda, kui unenägu individuaalselt on analüüsitud ja daam jutustanud, millised assotsiatsioonid tal esmajoones kõigi unes nähtud kujude kohta meelde kerkivad, leiti, et siin on tegemist kaunis komplitseeritud protsessiga. Kaela olevat une nägija kahekorra käänanud umbes nii, nagu kord ühel tuvil; peale selle olevat talle assotsieerunud, et ka timukas poodu kaela kahekorra käänab, et valu oleks lühem ja väiksem; edasi tärganud meelde vaen ühe sugulase vastu, kes tema abielu vahele tunginud, siis riid, mis lõppenud väljaviskamisega ja sõnadega: «Käi minema, hammustavat koera ma oma korteris ei kannata!» Too sugulane olnud väga sarnane unes nähtud valge koeraga.

Kui see analüüs aimu annab tõeliselt unes sündinud protsessist, siis mõistame ka, kuidas sümbol võib koosneda õige mitmest kihist, ja teiseks, kuidas keelatud ja allasurutud tungid siiski endale avalduse leiavad fantastilises sündmuses, mida meile loovad unenäod ja ka müüdid.

Teiseks sünnivad sümbolid seal, kus midagi on, mida avaldada ei saa, mis juba olemuselt teist laadi on sellest, mis sõnadesse või kujudesse mahub. Kui ütlen, et ükski tundmus ei leia adekvaatset väljendust ükskõik mis materjalis, siis on sellega ainult vähe lausutud. Ei saa ju iial nõuda kujult, sõnalt, heliteoselt või muult kunstitöölt, et see suudaks igaühes ellu kutsuda sama-

suguse tundmuse, nagu seda ta looja on tahtnud. Selles seisabki asi, et ühe tundmuse energia võib siirduda teise vormi, millel esimese laadiga enam kuigi palju ühist pole. Kes ei teaks puberteediaegseid luuletusi, kuidas neis alatasa esineb kevadeid, lilli, lõhnu ja väga palju udu. Esialgsel silmitsemisel ei näi nende kujude ja seksuaalelu vahel mingit otsest sidet olevat, ainult ligem analüüs võimaldab nende vahel paratamatut ühendust luua. Ka haavatud enesetunne võib kuskil alateadvuses rahuldust otsida piltidest ja motiividest, kus esinevad igasugu kangelased, kuningad, vägimehed. Sama lugu on ka seksuaalenergiaga. Pole ju erootika muud kui seksuaalsus n.-ö. hingelisel kujul, kuigi erootilise igatseja teadvus penikoormad kaugel peaks olema sugulise ühenduse mõttest.

Allasurumisega ja energia sublimeerimisega võidakse paha energia väärtuste teenistusse panna. Zolast, Shakespeare'ist ja teistestki kirjanikest on kõneldud, et neis pidid eos olema kuritegelikud kalduvused, mis aga ümbervalatult andsid inimkonnale võrratuid ja kunstiliselt kõrgeväärtuslikke kurjategijatüüpe.

Et vaba tahe loomingu juures kõige rohkem vahest ämmamoori osa võib mängida, iialgi mitte aga sünnitaja osa, siis on loova silmapilgu ajal olukord nii, et tähelepanu ja teadvuse valgusjuga mitte sinna kohta pole fikseeritud, kust midagi sünnib, vaid on pigemini lõtvunud, nagu silmad vahel enda ees asju ei näe, vaid tühjusse vahivad. Niisugusel korral tulvavad kujutelmad alt üles, täidavad meeli, minnes kergesti segi, muutudes ebaselgeks ja pealiskaudseks. Et nad loodusliku paratamatusega esile tulevad ja nende olemasolu ning tähtsus on tingitud kuidagi sügavamalt, peaaegu füsioloogiliselt, siis näeme, et rahvalauludes, kus teadlik element ülearust ainult vähe maha on hõõrunud, tihti esineb segaseid, ebamääraseid kohti, mis sellest hoolimata siiski edasi püsivad kas või aastasadu. Sel korral peab psühholoogiline analüüs appi tulema ja selgitama, kas see, mis meile segane näib, siiski eneses ei sisalda seaduspärasust, paratamatust, mis meie silme eest esimesel pilgul kõrvale libiseb.

Samalaadilise nähtusega on meil tegemist unenägudes. Ka siin valitseb teine mõtete ja kujude liikumise

suund kui päeval, teadlikus elus: kuna muidu meie elamused praktilise toimingu sihis on koordineeritud, on unenäo ajal tähelepanu tavalises mõttes nõrgendatud ja üldise apertseptsiooni lõtvumisel uhkavad esile terved piltide lademed; pildid ise on aga afektide otseses või kaudses teenistuses. Freud väidab küll, et tähelepanu lõtvumine, mis võimaldab sümbolite sündi, «apertseptsiooniinsufitsients» (puudulikkus), nagu ta seda nimetab, on tingitud varjatud kompleksidest, mis vahetevahel oma võimu avaldavad ja tähelepanu halvavad, kuid see lõtvumine ei tarvitse sugugi igakord tulla seestpoolt, seda võib sünnitada ka väsimus, joobumus uimastavaist jookidest, liigutustest või muust.

On ka momente, nimelt siis, kui mõtteline element sümboli loomisel on nõrk, kui looval energial mitmesugusel põhjusel pole kindlat suunda, mil niisugustel väsimuse, lõtvumise kordadel üldine hingeline seisukord ise end sümbolites avaldab. Teiste sõnadega, sümbolkujudes võib vahel leida hingeseisundi enese mõju loomingu silmapilgul. Nii võib näiteks väsimus väljenduda võimetuses üles mäkke ronida. Silberer nimetab niisugust sümboolikat funktsionaalseks. Enesega katseid tehes on ta uurinud, millised unepildid või poolärkveloleku-pildid silme ette tõusevad magama jäämisel, ja jõudnud otsusele, et üldine hingeseisund niisugusel korral avaldub kujutluspiltides, nagu minek ühest ruumist teise, rändamine teise kohta jne. Ühtlasi on ta leidnud, et kujutlustes avaldub ka üldine loomulaad, nimelt kuidas kujutlusakt ise sünnib, kas ruttu, aeglaselt, kergelt, raskelt, rõõmsalt, kartes, tagajärjekalt, lõhenedes, ühtlaselt, kurvalt või kuidagi teisiti.

Unenägude, samuti paljude müütide seletamisel tuleb pöörduda ka somaatiliste ärrituste poole. «Kalevipojaski» esineb üks selline motiiv, Raudoja sündimine, mille seletust tuleb otsida vastavaist tüüpilistest unenägudest.

Kõigil loetletud juhtudel on sümboli allikaks alateadvus. Teadvusse jõudes võivad sündinud kujud põimuda juba mõtetega, sündmuste loogikaga, kuid analüüsi varal saab ikka alateadlikku tuuma kindlaks teha.

Sümboolika ei avaldu üksnes sõnades, ta küünib ka inimeste toiminguisse: sellest kõnelevad kombed, nagu matused, ristsed, pulmad ja igasugused usu- ning ebausupruugid. Toimingu praktilise otstarbe teadmine ei seleta veel midagi teatud kombe keerulisusest, palju tähtsam sümboolse toimingu mõistmiseks on sisemaailma struktuuri mõistmine.

Et see on ühtlane, hoolimata kõigest erinevusest rahvaste vahel, on juba ette selge. Kuid see väide leiab tõestust veel selles, et mõned põhimõtted ja pildid, pealegi — mis siinkohal tähtis — niisugused, mis sugugi nii iseenesest selged ja mõistetavad pole, jooksevad punase niidina läbi kõige mitmepalgelisemate rahvaste müütide, muinasjuttude, ilma et nad oleksid laenatud, sealjuures korrates pilte ja kujusid, mis esinevad laste ja psühhoneurootikute juures, samuti kõigi inimeste unenägudes. Ameerika indiaanlaste saagad, aafrika põliselanike muinasjutud, mille üleskirjutamisel ja korjamisel on L. Frobeniusel suuri teeneid, Euroopa ja Aasia rahvaste muistendid, müüdid ja lood kõigist aegadest sisaldavad eneses nii palju ühiseid ja sugulasi motiive ja jooni, et võib jõuda ainult otsusele, et hingeline aluspõhi igal inimesel teise omast niisama vähe erineb kui nende organismi funktsioonidki. Ja kui siin ning seal leidubki laenusid, siis eeldab laen vastuvõtlikku, laenuandja omaga ühelaadilist pinda. Siin, «vaba» fantaasia loomingus valitseb kindel, kõigile omane mehhanism. Ega muidu nii kergesti ei mõistetaks mõistatusi ja rahvanalju, egas muidu rahvaluule nii kergesti ei säiliks, eriti kui see näib tume, juhuslik ja esimesel vaatlusel loogikata.

Muidugi kannab iga sümboolika ta looja individuaalseid jooni, kuid rahvaloomingus on individuaalne uurimisviis võimatu, pealegi ei mängi rahvaluules individuaalne erinevus seda osa mis kunstluules. Mõistagi võiks ju ka kollektiivses loomingus olenevalt kas rahvatõust või ajast leida eri tüüpe.

Et jõuda rahvaluule tekkimise psühholoogilise tagapõhjani, kust üksikud kujud on võrsunud, on tarvilik selgituseks appi tuua ka teisi loomingualasid, kus tegemist on samade sümbolite ja kujudega mis rahvaluuleski ja mis kaasa aitavad üldise aluse kindlakstegemisel.

Need alad on: lapsefantaasia, psühhoneurootilised nähtused, unenäod, rahvapärased ütlused, eufemismid, keel ise, ebausukombed, võrdlev mütoloogia ja rahvateadus.

Lapse teadvuse tärkamine ja arenemine, individuaalsuse eraldumine kõiksusest, ühe, isikupärase tee valimine paljudest peidusolevaist arenemisvõimalustest jätab lapsesse jäljed, analoogilised muljetele, mida primitiivsesse inimesse jätab esmakordne diferentseerumine hõimkonnast. Murrukohtadest immitseb fantaasiat, elavat huvi asjade olemuse ja saamise kohta.

Kui palju ühist müüdilooja ja lapse fantaasia vahel! Nagu lapse kõige põlevamatele küsimustele — mispärast, kust see tuleb — keegi ei vasta seletustega elektronidest ja keemilistest jõududest, vaid oma teadmiste kõrgustest tahtmatult alla tulles ühisele tasapinnale lapse arenemisjärguga, samuti on lugu madalal tsivilisatsiooniastmel seisva inimesega, kelle peas küsimus vahest selgesti ei esinegi, küll aga juba vastus fantaasias, mis hingest spontaanselt üles keeb. Lapse fantaasia ei vajagi põlvest põlve edasiantud pärimusi arvamusele jõudmiseks, et inimene sünnib rinnast või jällegi nabast, mis avaneb otsekui õis, või ka et laps lõigatakse välja kõhust. Sarnased saamise küsimused kerkivad lapses varakult ja vastuseid on peale mainitute veel mõnesuguseid (laps sünnib suust või soolikate kaudu väljaheitena), kuid siinkohal on huvitav märkida seda, et ka primitiivne inimene oma muinasjuttudes ja müütides palju teisiti ei mõtle, vaid rahuldub pea samasuguste kujudega: ta fantaasia tuum on olemuselt infantiilne. (Võrdle muinasjuttu punamütsikesest.) Jutt toonekurest, kes lapsi veest toob, leiab näiteks ääretu palju vasteid müütides ja muinasjuttudes.

Nagu sünnitamisega, nõnda ka sigitusprobleemidega.

Tihti teeb lapse fantaasia järgmise mõttekäigu: söömine — lihavaks minek — sünnitamine. Ent see mõttekäik on väga omane ka mütoloogilisele loojale: võib palju näiteid tuua meie oma rahvaluulest, kus sigitamine ja sünnitamine ühendusse seatakse söömisega.

Lapse ja rahvaluule looja fantaasia polegi teineteisest nii kaugel! On ju muinasjutt «laste asi», lapsed on maiad muinasjuttudele, see on nende maailm, seal kõneldakse neile arusaadavas keeles. Rahvaluule loojad aga, nagu üldse vaimsed loojad (välja arvatud intellektuaalne looming), on tugevamalt kui teised seotud oma lapsepõlve elamustega, nad ammutavad aineid mälestussademeist (kõige elavamad neist on pärit lapseeast), elavad taas läbi teisel kujul oma esimesi eluaastaid, millal teadlik elu veel polnud suutnud tungidele kõiki tõkkeid ette ehitada, toituvad ühesõnaga lapse reministsentsidest, on ühtlasi ise kui lapsed. Muinasjutt teeb ettekandja ja kuulaja enese lapseks.

Palju selgitust võivad tuua ka andmed, mis tulevad vaimuhaiguste uurimisest. Mitme vaimuhaiguse liigi ühiseks tunnuseks on see, et hingeelu ei ole suutnud lapseea piiridest kaugemale areneda, vaid on jäänud kängu, nii et teadlikku ühendust läbielamiste vahel pole. Palju ühiseid jooni on lapse, primitiivse inimese ja vaimuhaige hingeelu vahel. Viimases valitsevad otstarbetult ja ilma sihipärase distsipliini alla koordineerimata ning arenemata need esialgsed jõud, millest laps üle saab täisealiseks sirgudes, samuti kui primitiivne inimene tsivilisatsiooniinimeseks saades. Et psühhoanalüütikud, olgu nad Freudi, Jungi või Adleri koolist, peaaegu eranditult on ise närviarstid, siis on nad psühhopatoloogilisi tüüpe uurides mõndagi suutnud selgitada, mida kasulik on esitada paralleelina rahvaluule uurimisel, pealegi arvesse võttes, et vaimuhaigetes üks hingefunktsioon suure hooga edasi töötab, nimelt sümboliseerimine. Nii on üks Jungi õpilane selgeks teinud, et dementia praecoxi põdeva inimese fantaasiakujutelmad enam-vähem ühte satuvad müütiliste kosmogooniatega vanade rahvaste juures. Vahel näib afektiilmeliste kujude (sümbolite) looming vaimuhaigete juures eriliselt elav olevat: kujud ja pildid reastuvad elementaarse hooga isikut vallanud tundmuste ümber, ilma

et nende sisemist hoogu taltsutaks mingi välismaailma nõuetega koordineeritud tahtlik jõud. Kujud esinevad mõttetuis ahelais, moodustades nagu välise pinna voogavale tungidelainetusele, seejuures vabadena loogikast, sissekasvatatud traditsioonidest, kuigi ka siin kasvatusest säilinud tsensuur oma osa mängib. Need mõttetused on aga mõttetused senikaua, kui neid loogilises järjekorras vaadelda. Tarvitseks ainult sukelduda vaimuhaige alatasa toimivasse hingeellu, kui sealgi oma kord ja struktuur leidub: sidetuna näivate kujutelmade taha on peidetud ihad ja tungid, mis enamasti on varasest lapsepõlvest pärit ja halvasti mahasurutud intsesti mõtted, nagu kindlaks on tehtud.

Mitte vähem valgust ei heida sesse hämarasse sügavikku, kust rahvaluule motiivid üles võrsuvad, unenägude uurimine.

Vaade, et unenäod midagi rohkemat on kui kogu juhuslikke kujutelmi, on niisama vana kui inimese mõte. Orient on kuulus olnud unenäotarkade poolest, kes unenägudest saatust välja lugesid. Kõigis maades kõigil aegadel on rahva seas püsinud kindel usk, et unenäod tulevikku ette kuulutavad, kuigi teadus seda arvamist alusetuks ja ebausklikuks peab. Kuid unenägude uurimise arenedes on mõneski suhtes rahva arvamusele järele antud, olgu kas või selles, et haiguse liginemist tihti võib välja lugeda unenägudest mõne tüüpilise või ka individuaalse kujundi kaudu (nagu suplemine mudases vees jne.), sest haiguse eod enne teadvusse jõudmist võivad kujutelmi alateadvuses asetada teatud iseloomulikku ritta, teiste sõnadega, luua haiguse sümboolikat, mis põlvest põlve on päranduunud. Kuid peale niisuguste ilmsete sümbolite teab rahvasuu kõnelda veel tuhandest muust märgist unenäos, mis kõik midagi pidavat ennustama.

Rahvapärases unenägude seletamises on eos maailma kausaalne, õieti fataalne seletusviis: eeldab ju tuleviku etteaimamine sündmuste käigu paratamatust. Teiselt poolt on unenägude tähendus rahva seas nii kindlaks kujunenud, et selle teadmine, unesümbolite mõistminegi võib ise saada otsustavaks unepiltide tekkimisele. Et tihe side unekuju ja ta tähenduse vahel rahva juures ääretu tähtis on muudegi sümbolite mõistmiseks,

siis aitaks palju kaasa, kui rahva seast korjatud unenägude materjal süstemaatiliselt läbi töötataks. Tõsi küll, niisuguste rahvasuust korjatud unenägude seletuste seas on suur osa saadud igasugu «unenägude seletajatest» ja muust seda laadi kirjandusest, mille esialgseks sünnimaaks enamasti on olnud Orient, kust need seletused kaudseid teid on rännanud meie maani. Oleks unenägude materjal meil korraldatud, siis ei teeks vist ka suuremat raskust eri aegade kihte üksteisest lahutada ning üles leida ka kõige rahvapärasemaid seletusviise, mis põlvest põlve pärandunud.

Nende hulka kuulub see materjal, mis leida meie rahvalauludes. «Vanas kandles» leiame näiteks rahvalaulu (lk. 22):

Magasi mari mäelä,
Lebäsi lindu kesälä,
Näie unda hirmesat,
Tõista unda armesat:
Visnapuu vie veereh,
Kuslapuu koa lävel,
Sarapuu sanna takah.

Ja kohe seletus sinna juurde:

Visnapuul viinä veerüse',
Kuslapuul kosja' tuleva',
Sarapuul saja' saava'.

On veel vähe eeltöid tehtud selleks, et teada, kuivõrd puusümboolika omane on ühele või teisele rahvale (Paasonen teab öelda, et sama laadi unenägu esineb ka kahes tuntud mordva rahvalaulus), või kas ta koguni pole üldinimlik.

Juba ette võib arvata, et unenäo sümboolika ühte langeb rahvalaulude, müütide, muinasjuttude sümboolikaga; see oletus saab tõeväärilisema ilme, kui lähemalt uurida unenägemise struktuuri. Eksperimentaalsel teel võiks kindlaks teha üksikute kehaosade ärrituste vastukaja unenäos enam-vähem kindlate kujutelmade näol: kinniseotud jalad võimatuses liikuda, rõhutud rinnad luupainajas, kusepakitsus vee- või uputusepiltides, janu joogis, erektsiooniunenäod lendamises, lindudes jne.

Kindel on, et unenägemine ja müüdilooming õige mitmeti ühte sulavad. Müüti nimetatakse isegi kollektiivseks unenäoks. Ka lapse fantaasiaga on unenäol sugulust, nagu teiste alateadvuse avaldusaladega.

Nagu muudki rahvaloomingu alad, on ka unenäod tihti kehastatud soovitäited, olgu siis kompensatsiooniks haavatud minatunnetele või kaudseks rahulduseks seksuaaltungidele.

Edasi aitavad rahvaluule motiive selgitada ka mõistatused, millel, nagu igaüks teab, väliskujult on kahemõtteline ilme, kuigi sisu on süütu («aja harud laiali, pane karvane vahele» — hobuse etterakendamine), ja mis niisiis jälle õhuauguks on allasurutud tungidele; siis vanasõnad, mis enamasti on leidlikud kogemuste kokkuvõtted; eriti aga rahva pilge, naljad, lorilood ja laulud, mis palju materjali võiksid anda eriti seksuaalsümbolite kohta; eufemismid, rahvapärased ütlused ja perifraasid. Nii tarvitab rahvas seksuaalsümbolina ahju. «Ahi, ahju keres on maas»; «ahi, keris lagus ära»; «ahi on nurgas maas»; «ahjusuu kukkus maha»; «karu laotas kerise ära» ja sellesarnaseid ütlusi tarvitab rahvas Wiedemanni järgi sünnitamise märkimiseks. Võrreldagu veel kujusid, võrdlusi nagu: «kitse nülgima», «kitsed orasel», «kudenud konn», «kõrvale külima», «vana veski mölder», «põõsast, metsast külge hakanud laps», «naine pani ukse kinni» jne. Sarnased võrdkujud on eufemismid, ja tähtsad sümbolite selgitamiseks muudelgi rahvaloomingu aladel.

Mitte vähem väärtuslikud pole ses suhtes rahva kombed, sümboolsed toimingud, tseremooniad ja ebausk laiemas mõttes. Äsja oli jutt ahjust seksuaalsümbolina. Selle kohta saame kinnituse ka rahva kombeist: Boecler seletab, et ei tohi puid ahju visata vastu oksi, siis sünnivad lapsed, jalad eespool: «kui sa puu ahju lükkad vastu oksa, siis käänab kuri vaim su ihuvilja ka ümber, nii et ta «vastuoksa» ilmale sünnib». Samuti põll sümbolina: kui pere või lapsed rüpest põlle seest söövad, on kergem sünnitada jne.

Anna rüpest ande rohkust,
Ande rohkust, armu näitust:
Siis saab lõbus lapsesündi.

Lõpuks on väga suur tähtsus võrdleval mütoloogial sõna laiemas mõttes. Sellega tegeldes näeb, kui vähe on sümboleid ja kujusid, mis ei korduks teiste rahvaste juures: inimhinge konstruktsioon on kõikjal sugulane ja ühised, tüüpilised kujutelmade ja tungide ühendid rändavad läbi kõigi maade, igal pool end kodus tundes.

1924

PILK SAJANDI ALGUPOOLE ITAALIA KIRJANDUSSE

1

Et Itaalia on üks hilisemaid suurriike (alles 1870. a. jõudis lõpule ta ühendamine) ja et ta hariduselt kaua on olnud üks mahajäänumaid, on ta vaimse elu bilanss olnud passiivne. Kultuuri ja kirjanduse eksportsuurusi pole palju: d'Annunzio, Croce, Ferrero, veel mõned teised. Vaimne looming on kaua seisnud välismaade, eriti Prantsusmaa mõju all. Viimasel ajal on ka venelasi (Tšehhovit, Andrejevit, Gorkit) harrastatud ja jäljendatud, kõnelemata Dostojevskist, sellest Euroopa hingekuristikkude jumalast, kellele kõikjal suitsetatav viiruk juba iiveldama paneb. Mitmekesiste mõjude keerus on aga viimasel ajal üles kasvanud rida talente, kes väärt on liidetamaks üldeuroopa kirjandusse.

Kuid kahjuks tuntakse praegusaegset itaalia kirjandust väljaspool kodumaa piire nii vähe, et isegi Prantsusmaal, kus aeg-ajalt ülevaateid ja artikleid näikse ilmuvat selle kirjanduse üle, iga kahe rea kohta juhtub tulema seitse või kaheksa viga, nagu üks itaalia arvustaja ütleb.

Mõistagi ei pretendeeri ka mina ses ülevaates mingile veatusele, liiati kui silm pole veel õige perspektiivi tajumiseks akommodeerunud ja pealegi kus üldiselt on nii palju lahkvaateid kirjanike suuruse hindamisel, et kui ainult nende endi kriitikuid uskuda, siis oleksid olemas ainult pooljumalad ja idioodid või õigemini nende keemiline segu. Sest kuna ühed mõnda Guido da Veronat loevad ilukõnekaks albiks, rahva magedal maitsel mängijaks, oportunistiks, epigooniks, võib kuulda teiselt arvustajalt: «Guido da

Verona on kõige suurem itaalia elav kirjanik»; kuna ühed peavad d'Annunziot Euroopa kirjanduse Mont-Blanc'iks, vajub ta teiste silmis käkra ja kortsu nagu õhupall, niipea kui teravate pilkudega ta enesepaisutusele augud sisse teha; kuna ühed imetlevad Papini säravat stiili, ta vaimu nõtkust ja luulelist hinge ning tõstavad ta itaalia sõjajärgse kirjanduse ilmekamaks esindajaks ka välismaal, ei jõua teised teda küllalt mõnitada, ning ta viimase teose kohta, mida ta koos Giuliottiga välja on andnud, lausub üks arvustaja, et see on valelikumaid ja vulgaarsemaid teoseid, mis kunagi on ilmunud. Et arvamised ka futuristide kohta diametraalselt lahku lähevad, ei maksa mainidagi.

Sama segadus hinnangus valitseb ka kirjanduslike voolude suhtes. Üldse võib näha enam kirjanikke kui kirjandust. Raske on neid lilledena kimpu siduda, selleks on nad liiga tõrksad ja eriilmelised.

Itaalias pole kirjandus ühiskonna, vaid üksikute isikute asi. Siin tunneb tõusikluse lõhna. Populaarse ja kunstipärase kirjanduse vahel on liiga suur vahe, loov isik seisab üksi, peab alles endale pinna looma. Ja nii suureprotsendilisel kirjaoskamatute maal, nagu seda on Itaalia, peabki see vahemaa kaugemale jõudnud vaimude ja rahvamassi vahel suur olema. On neid, kes seda vahemaad katsuvad kaotada, pöördudes selleks rahva natsionaalsete tunnete poole. Ajutiselt võib kirjanik siis ka paista rahva püüdluste kandjana, koguni rahvuskangelasena, kui selle juurde seltsib veel aktiivsus, nagu see oli d'Annunzioga. Kuid saanud juhiks sõjas, kaotas d'Annunzio juhtimise kirjanduses.

Pidid pettuma ka need, kes arvasid, et sõjaaegne kirjanduslik eraldumine muust maailmast ning keemiseni aetud rahvuslik energia mõjub soodsalt ka kirjandusele: ei veetud enam sisse prantsuse raamatuid ega muude maade kirjandust, tuli leppida iseenesega, kuid nõudeile ei tulnud väärilist rahuldust.

Kui sündiski rahvuslikke juhte, jäid tulemata kirjanduslikud juhid. Aeg kandis pihunemise, fragmentaarsuse ja kriitilisuse ilmet. Puudus süntees. Ja see kestab.

Ja nõnda kuulukse itaalia kirjanduses viimaste aastate jooksul ikka jälle kriisist kõneldavat. Tahetakse,

nagu näha, tugevaid juhte, võimsat kirjandust, ühtlustavat tooni. Kuid seda pole. Ajakirjad («Leonardo», «Voce», «Lacerba», «Ronda» jt.), antoloogiad või manifestid on olnud üürikese eaga, enne kadunud, kui endale võetud ülesande täitnud. Kogu loomingu ilme on olnud fragmentaarne, nagu mujalgi Euroopas. Suurteks konstruktsioonideks pole nagu soodus olnud ka ajaloo vaheldusrikas käik, vaevalt ettenähtav, muutlik ja murdlik oma sõdade ja revolutsioonidega. Harrastatakse kergemat, lühemat vormi: pigemini novelli kui romaani, pigemini lüürikat kui eepilist luulet; pigemini kokkusurutud, lühikese hingetõmbega ajaleheveergusid, skitse, ääremärkusi kui tugevasti vormitud kunstiteoseid.

Ideeline liikumine käib sama pealiskaudsuse ja mitmekesisuse rada. Kõik mujal leitud tõed korduvad siingi: on pragmatismi, skeptitsismi, idealismi (ainus filosoofiline vool, millel tänu Crocele ja Gentilele on siin ka omapäraseid jooni), katoliiklikku dogmatismi ja modernismi. Selle vastu ei või itaalia fašism kiidelda ei oma ainupärase ilmega ega kindla ideoloogilise jumega. Seda natsionalismijumalust kummardavat voolu, millele kaasa tunneb ideetu väikekodanlus ja noorsugu, on katsutud ideelisse ühendusse seada küll bergsonliku intuitivismiga, küll energetismiga, antiintellektualismiga ja muuga, kuid see kõik on meelevaldne poolehoidjate mõttemäng, kuna fašism ise oma vaimsetes eneseavaldustes pole kaugemale jõudnud sofismidest vägivalla kaitseks ja ülekohtu katmiseks, eriti ajakirjanduse tagakiusamiste puhul.

Kuid jätkub neist eelmärkustest. Asugem üksikute kujude vaatlemisele, mis esimesel pilgul silma puutuvad.

2

Eeskätt tahaksin proosakirjanike seast nimetada ühte, keda mitte ainult väljaspool kuigi palju ei tunta, vaid kes väga visa on ka kodumaal väärilist kohta leidma, keda aga võib pidada parimaks itaalia prosaistiks Manzonist saadik. See on 1922. a. surnud Giovanni Verga.

Kui vähe ta populaarne on, näitab ta peateose levik: seda on müüdud vaevalt 10 000 eksemplari 40 aasta jooksul, arv, mis võrdub mõne Guido da Verona romaani nädalase levikuga. Vahest tuleb ta vähese populaarsuse põhjusi otsida ta kaines tõeaustuses, suuremas andumises oma teosele kui lugejale, pahe kirjeldamise realismis ilma nõutava hukkamõistu kaashelita. Ta tahab tõtt näidata erapooletult, objektiivselt, midagi kaunistamata, kedagi süüdistamata, uurida ilma kireta ja kujutada asjalikult, kuid värvikalt reaalsust, «kuidas see just on või kuidas see on pidanud olema».

Ta realistliku ja tiheda kujunduseni pole viimase 25 aasta kestel keegi jõudnud, ta kunstiline pärand pole veel kindlakujuliselt ära määratud. Mida kaugemale, seda enam paistab ta teenäitajana.

Verga sündis Sitsiilias (1840) jõukas perekonnas, kellel ei puudunud tugevad kirjanduslikud kalduvused. Paarikümneaastasena oli ta juba kirjutanud ajaloolise romaani, kuid alles 15 aastat hiljem, siirdunud Milaanosse ja tundma õppinud Zolad ning Flaubert'i, lõi ta oma isikliku stiiliga kirjutatud romaanide tsükli: «Võidetud» («I Vinti»).

Esimene neist romaanidest, Verga šedöövr «I Malavoglia» («Perekond Malavoglia») käsitleb sitsiilia kalurite perekonda, kes iial välja ei saa oma kodukurust, kes tuhande niidiga on oma sugukonna ja ümbruse külge seotud; siin elatakse kollektiivselt, ühe saatus muutub kõigi saatuseks, ühe hingevärin kandub edasi ja levib üle kogu küla kaugemate hurtsikuteni; ja kui ka perekond külakonnast lahkub, jääb ta sellega hingeliselt ühte. Kuigi kalurite huvid on kõige elementaarsemad, on Verga seda kõike kujutanud võrratu tehnikaga ja nõnda siiralt, et teost võib lugeda realismi parimate saavutuste hulka.

Sama tsükli teise romaani tegevustik toimub teises keskkonnas. «Mastro don Gesualdo» on kodanlik tüüp provintsilinnast 1812.—1848. a. mässude ja vandeseltside õhkkonnas; lõpetamata «Duchessa de Leyra» viib veel kõrgemasse seltskonda ja peenemate elamuste huvikonda, kuid need romaanid ei küüni siiski esimese romaani väärtusteni.

Verga maailmatunne on kristlik-kannatav: mida õil-

sam hing, seda enam on elu okastee. Kui inimeste kannatus Vergas esile kutsub kaaskannatuse, ei lasku ta siiski oma töödes haletsemiseni, ei nea kedagi, ei lohuta kedagi edu või paradiisi nimel. Tema ülesanne pole õpetada, vaid kirjeldada. Ilma folkloristlike võteteta, kodukuru murraku toomiseta dialoogidesse suudab ta Sitsiilia elu loomutruult silme ette võluda, valitsedes kunstnikuna kõigi kujundusvahendite üle.

Esimese ja teise romaani vaheajal kirjutas ta kuus draamat, põhimotiiviks kõigis armastuskirg, mis murrab moraali ja loob traagikat. Neis kõigis valitsevad pigemini temperamendid kui karakterid, neis on enam instinkte ja saatust kui selget elujuhtimist. Ta tegelased, nagu seda ka kõigile ooperist tuntud «Cavalleria rusticana» («Talupoja au») näitab, sööstavad ellu ja astuvad saatusele vastu tugeva instinktilaenguga, kuid vaevalt elu riivates purunevad nad ja varisevad kokku. Kuuvalgeromantika ja sentimentaalsus puudub neis, selle asemel kõneleb ähvardav veri, millesse saatus on peidetud.

Verga stiil on tihe, nõtke, otsimatu, ta lauseehitus rütmikas, olemata ilukõneline. Ses mõttes on ta meister, kellelaadilist praegusest itaalia kirjandusest vähe leida.

D'Annunzio magusavõitu sõnailukultus on otse vastand Verga tihedale proosale. Oma ülespuhutud, tõhedat retoorikat jätkas ta ka siis, kui ta oma Fiume avantüüride ja muude selletaoliste ürituste järel võis Montenevoso vürstina, Villa Falconiere omanikuna tagasi minna üksindusse ja oma päeval saadud kirju õhtul vanal ohvrikivil lahti tegemata ära põletada. Lüürilist paatost ja sõnalist õhetust on täis ka ta patriootlikud kõned, artiklid, mille sisu otsides tihti nõutuks jääd, sest ta kõrgele lennule jaksad vaevalt järele tõusta.

Kui d'Annunzio sõja ajal ja ka pärast mõne ilukirjandusliku teosega toime on tulnud, siis on need vaid mälestus ja järelkaja endisest. Uut verd pole ta suutnud enam oma teostesse juhtida.

Neist oleks vaja nimetada kahte. Esimene, «Notturno» («Nokturn»), sisaldab muljeid, mõttevilkeid, lühilauselisi märkmeid. Need on kirjutatud pimedas toas voodis

lamades kinniseotud pea ja silmadega. Ta tütar Renata toob, viib ja korraldab paberilehekesi, kuhu ta pliiatsiga märgib visioone lapsepõlvest, emast, mälestusi sõjast, füüsilisest valust, üksindusest. Satub sekka ka kaunifraasilisi lehekülgi, kuid üldiselt jätab raamat kehva, kontsentreerimata mulje.

Teine, «Le faville del maglio» («Sädemed haamri alt»), tüse köide kavatsetud sarjast, sisaldab päevaraamatulisi märkmeid meeleoludest, need on «ilusamad proosapalad», nagu ta ise ütleb, «rikkamad, erinevamad ja julgemad leheküljed, võetud minu mälestusraamatust. Kirjutades enesest selgelt, olen enam kui üks kord kirjutanud enesekiituseks, kartmata midagi. Oma «Laus Vitae» («Kiitus elule») külge liidan ma nõnda nii rütmirikkuselt kui kujutlusvõimeltki mitte vähem imeväärse «Laus Mei» («Kiitus enesele»).»

See esimene köide, sisaldades kirjutusi 1897.—99. a., ei täida ta julgeid lubadusi või ähvardusi («mu julgusel pole piire, nagu seda teavad mu sõjaseltsimehed»), küll aga pakub see mõningaid ilusaid kirjeldusi ratsasõitudest või vaikseist õhtuist rohutirtsude siristusega küpressides.

Leiame siin veel tähelepandavaid eneseavaldusi kirjaniku loomingu kohta. Nii kõneleb ta oma tugevamast instinktist, keelelisest: «See on lihalik instinkt, puhastatud ja ülendatud mu mõistuse heledas tules. Mõned sõnalised konstruktsioonid kerkivad vahel pinnale sügavikust, ennustades ja ette saates selle sära, nagu mõned merekuristike liigid säravad enne, kui nad on tunnetatud. Ma tunnetan end nendes hästi, tihti tunnen neis seda, mida ma enesest ei kujutlenud — veel enne, kui saan neid tabada ja elavana leheküljele kinni naelutada.»

Teisal võrdleb ta end viiuliga: «Kunsti praktika sulatab mu kumeda aine ja teeb ta avarama ja sügavama resonantsi võimeliseks. Kuude kaupa voogas luulet läbi mu nõrgeneva ja oimetu keha. Kuude kaupa olin vaid jõesäng oma muusikalisele sõnale. Suletud kloostrikongi, kaugel kärast ja mürast ning ilmalikust heaolust, ärkvel vankumatust distsipliinist, kasin unelt ja toidult, juues ainult selget vett, elasin kuni eilseni oma kurnamise, kõhnastava tahte, heroilise naudinguist loo-

bumise ja oma teostele täieliku andumuse müstilises tundes.»

Kellel õnnestuks neis eneseavaldustes vahet teha tõelise elamuse ja fiktiivse kujutluse, enesesugestiooni vahel ilusate ja autorit ennast kaasakiskuvate sõnade läbi? Ja kas kirjandusliku loomingu järgust jumaldatavuse järku tõusnud kirjanikul, kes ilusaid poose eluaeg on harrastanud, see külgekasvanud mask pole tõepärasem kui miski muu?

Verga realismile seadis d'Annunzio vastukaaluks oma estetismi. Isegi proosas lüürik olles sai ta eeskujuks kõigile neile, kellel oli ebamääraseid igatsusi ja tülpimust sensuaalsusest. Ja nii arvas igaüks enese õigustatud olevat lüürilist proosat kirjutama, seda hermafrodiitlikku segu, mis on lääge ja kahtlane. Kui d'Annunzio enese aeg on läbi, elab dannunzianism lopsakalt edasi, igatahes tugevamalt kui Verga traditsioonid. Seda esteeditsevat oma hingega mänglemist ja hüüdsõnade kaudu väljendumist viljelevad isegi need, kes teda sõimavad või kes ükskõikselt seletavad, et nad teda ei loe. Nii on futuristidelgi mõni patt pihtimata jäänud.

3

Kuna d'Annunzio jälgi laialipillatuna kõikjalt võib leida, kannab Verga pärandust edasi üks tänapäeva silmapaistvaim komöödiakirjanik ja novellist, L u i g i P i r a n d e l l o.

Kuigi ta ise vanemasse põlve kuulub, tõusis ta täht alles hilja silmapiirile, kuna nüüd lühikese aja jooksul ta draamasid ettekantuna võib näha kõigis mais. Olles sitsiillane nagu Vergagi, alustas ta novellidega Sitsiilia elust. See klerikalismiga küllastatud maa, täis eelarvamusi, ebausku ning põliseid traditsioone, kus veel tänapäev maksab kõigist keeldudest hoolimata sugukonna kättemaks, pakkus küllalt vaatlusaineid. Pirandellot kütkestasid anekdoodid tegelikust elust, mida ta väikesteks kunstiteosteks vormis, ning nõnda tuli ta algul õige lähedale Tšehhovile ja Gorkile, keda mõlemaid ta ise oma õpetajaks peab.

Talle jätkub mõnest maamehest, kel täiskuu ajal

purustusvahk peale käib või keda ühevõrra armastavad kolm naist, või mõnest voorimehest, kes elu lõpus surnuvankreid sõidutab ja kes vahel tukkumisest üles ärgates kogemata ära unustab, mis ametit ta nüüd pukis peab, ja möödaminejat sõbralikult peale kutsub. Jätkub niisugusest väikesest tõsiasjast, et luua mitte ainult väärtuslik teos, vaid ka sellest natukesest välja kasvatada suured eluprobleemid, et neid tihti groteski valgusse seada. Sest nii on tal alati: probleemid suured ja tegelased, kelle kaudu neid lahendatakse või ainult üles seatakse, väikesed inimesed.

Nõnda on Mattia Pascal, ta esimese romaani peategelane, piiratud mõistusega lihtne inimene, ta suhtedki enam-vähem lihtlabased, kuid keskpunkti on seatud probleem inimese mitmekordsest isiksusest, isiksuse lõhenemisest.

Õieti i s i k s u s e probleem ongi see, mille ümber Pirandello kõigis oma teostes keerleb, olgu need novellid või komöödiad. Millest koosneb isiksus? Mis on kõiges tema muutlikkuses jäädavat? Või polegi seda? Kuidas suhtub eilne mina tänasesse? Mis osa inimesest on illusoorne, mis tõeline?

Kõik seda laadi teemad võrsuvad autoris konkreetsete sündmustena ning muutuvad kunstilisteks. Lisage siia juurde anekdoodileidlikkus, elav dialoog, huumor, hämmastavad refleksioonid ja te saate kõik elemendid, millest koosneb Pirandello toodang.

Pikapeale tüütab ainult see, et autori enese subjektiivne elukontseptsioon igalt poolt läbi paistab. Tema tähelepanu kütkestavad ikka ja jälle need momendid, mil elu ja unenägu, tõelisus ja illusioon nii ligidalt kokku puutuvad, et neid lahutada on raske. See harjumus ähvardab riisuda nii elult ta ürgse lopsakuse kui ka illusioonilt ta õhulisuse. Ning lõpuks vaibuvad konkreetsed pildidki ning asemele tulevad paljad filosofeeringud, dialektilised mõttevehklused, moodustades mõne komöödia sujuva tegevusvoolu sees äkki terveid lehekülgi abstraktseid arutlusi.

Muidu aga armastab Pirandello komöödiais kõiki traditsioonilisi võtteid, nagu neid on pärandanud antiikkomöödia ja commedia dell'arte. Olgu näiteks toodud «Ciasuno a suo modo» («Kuidas kellelegi»).

Selle peategelaseks on närviline, juttude põhjustaja näitlejatar Delia Morello, keda üks maalikunstnik on valmis naiseks võtma. Maalikunstniku õe tulevane mees Michele Rocca ei taha aga mingil tingimusel oma sugulaskonda sellist näitlejatari. Maalikunstnik tapab enese ja kogu linn satub ärevusse selle «nurjatu» naise pärast, kellest kõike halba räägitakse. Ometi leidub üks mees, Doro Palegari, kes küsib: kuidas võis see näitlejatar maalikunstniku elu hävitada, kui nad koos ei elanudki? Tagajärjeks on see, et ka Doro arvatakse üheks Delia ohvriks. Francesco Savio, kes on igasuguste juttude alustaja näitlejatari kohta, ja Doro vahel on duell möödapääsmatu. Kuid juhtub, et senine Delia kaitsja Doro mõtleb öösel ümber ja annab vastasele õiguse. Nii on kahevõitlus mõttetuks muutunud, kuid sama mis Doroga, sünnib ka Francescoga: ka tema on üleöö näitlejatari kohta teisele arvamisele tulnud ja teda koguni austama hakanud. Ikkagi on duell möödapääsmatu, pealegi kui üks teist meelemuutuse eest klouniks sõimab. Vahepeal on Delia kuulda saanud oma kaitsja Doro suuremeelsusest ja tuleb teda tänama. Kes suudaks vastu panna, kui ilus naine tänab: Doro unustab jälle kõik, mis ta näitlejatarist halba öelnud. Jälle näib silmapilk käes olevat, mil duell mõttetuks muutub, kuid kohustus kehtib ka lolluste puhul. Duell tuleb ikkagi. Kuid nüüd tormab sisse Michele Rocca Dorole kõrvakiilu andma selle eest, et ta on julgenud Deliat, s. o. kälimehe surmasaatjat, kaitsta. Kuid kogu selle nuhtluse saab endale kaela Francesco, sest et see näitlejatari eest südilt välja astub. Siis aga tuleb äkiline pööre: Michele Rocca ja Delia näevad teineteist, ehmuvad, et kumbki pole õieti teadnud, mis nad on teinud, et nad kartusest hirmsa tõe eest enese ja südametunnistuse valede võrku on mässinud. Sest kõik on tulnud ainult nende kahe vastastikusest armastusest, nemad on ikka teineteist armastanud, ja ainult see on tõde . . .

Küllalt keeruline käik, kuid see pole veel lõpp. Michele Rocca näitelaval pole keegi muu kui all vaatesaalis istuv tõeline parun Nuti, Delia Morello pole keegi muu kui reaalne näitlejanna Moreno, kes kogu aeg loožis on närvitsenud. Etenduse lõpul tormab kumbki oma kohalt näitelavale, Moreno, et anda kõrvakiilu

Morello mängijale, Nuti aga näitejuhile ja autorile, kes komöödias on kujutanud reaalseid isikuid. Nad aetakse minema, kuid nüüd, kui nende konflikt näitelaval mõlemate suhted selgeks on teinud ja silmad avanud, leiavad nad endid armastajatena ning lahkuvad koos teatrist. Näitejuht astub eesriide ette ja pöördub publiku poole järgmise teatega: «Kahjuks pean teatama, et teise vaatuse lõpus ettetulnud vahejuhtumiste pärast peab kolmanda vaatuse ettekanne ära jääma.»

Nii Milaano kui Rooma ettekandeil oli sama efekt: publik jäi tõesti istuma ja nõudma kolmandat vaatust, olles hämmastunud teadmatusest, kus lõppes teater ja kust algas reaalsus.

Kõige paremaks Pirandello komöödiaks on peetud ta «Sei personaggi in cerca d'autore» («Kuus tegelast autorit otsimas»). Tühjal näitelaval tehakse proovi, kui sinna äkki ilmub terve perekond kõigi oma konfliktidega, paludes, et neid, autori poolt viimistlemata kujusid, lastaks oma tegevust lõpuni arendada. Näitelaval tekib juurdetulnute, näitlejate ja näitejuhi vahel kõnelus, millest selgub, et kuue isiku elukäik on järgmine: see, keda kutsutakse isaks, on kaua abielus olnud, oli aga siis saatnud oma naise minema, teise mehe juurde, kes nüüd on juba surnud, poja aga andnud kuhugi kasvatada. Esimese mehe juurde tagasipöördunud naine õmbles moeärile, kuid et tööd oli liiga palju, võttis ta appi ka oma tütre teiselt mehelt. Et moeäripidaja oli kupeldaja, lõi ta silmad tütre peale ja meelitas selle kohtumisele võõra mehega. Võõras mees polnud aga keegi muu, kui tütarlapse võõrasisa, kes kogu aeg oli karske olnud, kuid ühel nõrkusesilmapilgul oli otsustanud minna laiale teele.

Näitejuht arvab, et see on draamaks siiski ainult toormaterjal, aga kui kõike vastavalt ümber vormida, võiks ju vahest katsuda seda näitelaval instseneerida. Proov algabki siinsamas. Vahekorrad arenevad edasi. Kui lõpuks poeg enese maha laseb, on näitejuht nõutu ega saa aru, kas see nüüd oli tõsi või ainult mäng. Isa on pahane näitejuhi kahtluse üle, nad pole ju inimesed, et nad võiksid oma saatust mängida, kuidas süda kutsub, nad on ainult näidendi tegelased ja elavad ainult ühte elu ja see on neile reaalne: «Mis fiktsioon! Reaal-

sus, reaalsus, mu härra!» — «Fiktsioon, reaalsus?» hüüab näitejuht lõpuks. «Käige kõik kus kurat! Iialgi pole mul midagi sarnast juhtunud! Terve päev on mokas!»

Vanad komöödiavõtted, aga et Pirandello peaprobleemid alati liiguvad fiktsiooni ja reaalsuse piiril, omandab komöödia liiga sügava, liiga filosoofilise ilme, et olla ainult kerge mõttemäng. Ka ta «Enrico IV» on sama segu illusioonist ja reaalsusest, kuna nimiosaline enesele ette kujutab, et ta on kuningas, ja kogu elu selle järele sisse seab.

Üldse näib itaallasi väga paeluvat isesugune suhe tõe ja illusiooni vahel. Mitte ainult Pirandello ei ole sellest võlutud, seda viljelevad ka teised. Eriti huvitav on ses mõttes sitsiillane Rosso di San Secondo (1887), draamakirjanik ja novellist, kes kirjutab äärmiselt rahutult, barokselt, paistes nõnda erakuna silma romaani tõugu kirjanike hulgas, kes ju alati taotsevad kirjutada selgelt, otse läbipaistvalt.

4

Teistest proosakirjanikest tuleb eeskätt nimetada kahte, kellel mõlemal on suu ümber irooniline muie. Need on Bontempelli ja Panzini.

Bontempelli (1878) novellide põhimeeleolu on veidi hamsunlik, kuid ainult ühes suhtes: keskpunkti on ikka asetatud isik, kes on pisut kohtlane, elust teisiti aru saab ning seepärast sageli tundub narrina, veidrana, ebaharilikuna. Muud hamsunlikku Bontempellis pole, puudub niihästi looduse panteistlik jumaldus kui lopsakas kirjeldus, sest Bontempelli hingelaad on intellektuaalne, ta teemad sünnivad vastuoludest elu ja loogika vahel. Loogikat kehastab mõni veidrik, vastuoludest sugeneb varjatud pilge.

Kujutletagu näiteks inimest (kogust «Sette savi» — «Seitse tarka»), kes tahab õnnelikuks saada mõistuse juhtnööride järgi. Mõistus õpetab käima kuldset keskteed. Et seda leida igal pisimalgi juhul, muutub elu alaliseks tasakaalu otsimiseks, sest ikka on midagi kas liiga palju või liiga vähe. Ei ole ühtki õnnelikku minutit. Kui see tark haigeks jääb, leiab ta, et elu polegi

tasakaal, vaid alaline hea ja paha vaheldumine ning et iga minut ta elus on seetõttu õnnelik olnud. Sellest leiust ülirõõmus ja elevil, hüppab ta toomi katuselt alla.

Sarnaseid dialektilisi avantüüre võib leida ta teisteski novellides, kusjuures kuiva kondikava teeb huvitavaks huumor ja tagasihoidlik pilge.

Aegapidi areneb autoris konkreetsustunne ja novellide hulgas, mis ilmuvad «Corriere della Sera's» üle nädala, on vahel leida päris pärle.

Ta parim teos «La vita operosa» («Töökas elu») on üks neist vähestest teostest, milles vajaliku irooniaga heidetakse pilk sõjajärgsesse korrumpeeritud maailma. Rindelt tulnud minajutustaja tahab taas sukelduda suurlinna liikuvasse ellu ja askeldustesse, kuid mõne aastaga on tagala niivõrd edasi läinud, et peab palju õppima, enne kui sellega sammu saab pidada. Sest vahepeal on tekkinud uut moodi aristokraatia, kes peenendatult morrat mängib, aplalt õgib ja tantsu hööritab, kokaiini nuusutab ja sellega hangeldab, hašiši ja muud idamaist harrastab ning nõnda filosofeerib:

«Äri on ühiskonna masinavärgis kõige lihtsama mehhanismiga. Ta seisneb järgmises: osta odavalt ja müü kohe kallimalt edasi. See on Hermese ülim tarkussõna. Äri erineb tööst. Tööle vastab piiratud võimalus, äri on piiramatu nagu aeg ja ruum. Kui üks töö tarvitseb määratud hulga kahekordset energiat, siis sama aeg ja sama toiming, sünnitades äri, võib võrduda kümnega, sajaga, tuhandega: äriinimese võimaluste ala on seepärast otsatu.»

Satume kuhugi kluppi, mis koosneb sõjas rikkaks saanutest ja nende ideoloogidest, kus ei tohita kõnelda tänapäevast ega poliitikast, ning kohtame seal keskaja ajaloo professorit, kes vihkab telefoni, bensiinimootorit, vabavärssi, lepituskodasid, mikroskoopi, frakki ja parlamenti; näeme kuskil müüriõõnsuses magavat meest frakis, kuid kübarata, kes kord on olnud suure hotelli omanik, kuid selle maha müünud, väärtuselanguse ajal rahast ilma jäänud ja nüüd, peale fraki kõik panti pandud, sandib.

Bontempelli huumoririkkas ükskõiksuses on enam graatsiat ja veetlust, kui seda oleksid suutnud anda

vahelepistetud targutused. Nagu Pirandellot huvitab ka Bontempellit sageli fantaasia ja reaalsuse, normaalsuse ja ekstravagantsi, banaalsuse ja absurdi segiajamine, nagu seda näitavad ta teisedki novellikogud. Kõigest hoffmannlikust sündmusplaanide segiajamisest hoolimata on ta lause alati geomeetriliselt selgelt joonistatud.

Viimast võib ka P a n z i n i (1863) stiili kohta öelda, ainult selle vahega, et Panzini stiil heatahtliku muige asemel kaldub satiiri. Üldiselt peetakse teda itaalia Anatole France'iks. Ta inspiratsioon on mõttelist ja raamatulist laadi, ta filosofeeringud küllastatud skepsisega, ta piitsutab teravalt ühiskondlikke pahesid ja vastuoksusi.

Olgu lõpuks mainitud veel üks romaan, mis itaalia kirjandusse on lisanud uue skeptilise, tahtejõuetu tüübi, omapärase kuju kõigi nende tahtejõuetute ja ennast analüüsivate isikute rivvi, millest maailmakirjandus kubiseb. See on arvustaja G. A. B o r g e s e (1882) «Rubè». See on ühtlasi ainus silmapaistev sõjaromaan, peategelaseks rindeohvitser. Rubè ainsaks jumalaks on isiklik menu. Haavatuna tunneb ta vajadust religiooni järele, ta tahaks olla usklik, aga on kõhkleja ja eklektik. Puudub elurõõmus ja vahenditu eneseavaldus, hingetaime juurt närib analüüs. Kannatus ja rõõm jõuab temani nagu läbi ähmase klaasi. Ta saab kõigest aru ja näeb kõike, ilma et ise kaasa elaks. Isegi ta mälestused on võõrad, nagu mitte enese omad, veretud. Ta ei suuda ühtki pattu teha, ja see on ta pärispatt. Ühtlasi on ta egoist, vaevalt tunneb ta teise olemasolu või armastust teise vastu. Vaevelnud lootusetuses, saab ta viimaks surma kommunistide demonstratsioonil, autori märkida tahtes analüüsist jõuetuks söödud generatsiooni hukkumist keset jõulisi entusiaste.

5

Kui küsida, missugune uue lüürika teerajaja on itaalia nüüdsesse lüürikasse jätnud kõige tunduvamaid jälgi, kas klassikalisi traditsioone pingul energiaga jätkav, mehelik ja range C a r d u c c i või linnukestest ja

lilledest laulev Pascoli või koguni pateetiline ja kõrgesõnaline d'Annunzio, siis peab vastama, et vabavärsi võidukäigu päevil on esimesel vähe jätkajaid olnud, Pascoli on mõjutanud neid luuletajaid, keda arvustajad on nimetanud «crepuscolari» (hämarikulased), kuna d'Annunzio lüürilist hoogu võib teisendatuna ära tunda futuristide värssides.

«Crepuscolari» on vaimult sugulased prantsuse sümbolistidega, nad on mõjusid vastu võtnud Verlaine'ilt, Samainilt, Jammes'ilt, Maeterlinckilt. Nende värssides on pehmet, naiselikku õrnust ja sensitiivsust, nad kujundavad hääbuvate värvidega, tagasihoidlikult harda tooniga. Niisugune on F. M. Martini, M. Moretti, S. Corrazzini, U. Saba, G. Gozzano ja hulk teisi, kelle eraldamine üksteisest oleks asjata vaev. Individuaalsed erinevused hakkaksid selguma alles liiglähedasel vaatlusel, mida siin aga on võimatu teha. Nende lüürilised kangad on koetud pehmeist hämariku ja melanhoolia lõngadest, nad äratavad romantilisi igatsusi, kuna unistused teevad sensuaalsuse patutuks, nii et isegi armsaim tundub vaid õena ja kabareetantsijanna madonnana. Mõni neist, nagu Moretti, on asjalikum, konkreetsem, lapselik-lihtsam ja elule ligemal, tal ei puudu isegi laforgue'lik iroonia.

Üks luuletaja väärib suuremat tähelepanu, sest ta on isikupärasem, ja kui ta loetakse hämarikulaste hulka, siis ainult ajutiselt, sest ta on oma arenemises läbi teinud teisigi faase, näiteks futuristide killas viibides.

See on C. Govoni (1884).

Oma noorpõlve luuletuskogus on ta veel d'Annunzio mõju all, siis aga tungib esile ta oma nägu. Ta on hea maastiku maalija ja värvide armastaja. Ta andub vana Ferrara hinge poetiseerimisele. Nagu Rodenbachi «Surnud Brügge», nõnda ärkab ellu sellegi vana linna hing oma tänavate, kirikute, losside, kanalitega. Hiljem muutub Govoni suurlinnade luuletajaks, tuksudes neile kaasa verhaerenlikult, nagu seda näitab ta «Mina ja Milaano» nimeline pikk, kunstiliselt küps poeem. Energia keeb tas üle pildirikkusena, barokse kujutlusvõimena, mis vahel pideva mõtteniidigi sassi ajab. Tulevad värvikad, julged, kirjukujulised sõnastused, söösstavad esile uudsed võrdlused. Kindlakujuline värss

murdub ja hõõguv eneseavalduse tarve puhkeb esile vabavärsis, mille üdiks on metafoorid, kuna kõlalist tasakaalu aitavad ülal hoida tihti sekka vilksatavad assonantsid ja alliteratsioonid. Metafooride ja analoogiate tulv on tema juures suurem ja ürgsem kui kellelgi teisel. Kõige selle juures mahub ta hinge kõik, alates rohukõrre kasvamismõnust kuni moodsa linnaelu pakitseva elutemponi, vabrikuvileni, kohvikumuusikani, vaesuse piltideni aguleis. Ta tähelepandavamad luuletuskogud on «Fuochi d'artifizio» («Ilutulestik», 1905) ja küps «L'inaugurazione della Primavera» («Kevade pühitsemine», 1915).

Tal on hulk järelkäijaidki (Fiumi, Bellusi, Bologni, Neppi jt.). Ühe oma poolega, nimelt uue elurütmiga ja ka värsitehnikaga kuulub ta futuristide hulka, olles futuristlike lüürikute hulgast tugevaim. Vaevalt saab ta kuulumist futurismi lugeda loomuvastaseks, nagu seda mõned arvavad ta vaikse loodusimetluse pärast, sest ta vaim on dünaamiline ja äärmiselt väljendusrikas juba varasemates kogudes. Kui ta viimasel ajal on hakanud kirjutama tavalisi romaane ja pikantseid novelle, siis ei ole see talle kasuks tulnud.

Nagu teada, on futuristid itaalia lüürikasse toonud uue rütmi, vastu seades hämarikuhingelistele kuuvalgepoeetidele ülbe ja julge elurõõmu, masinaarmastuse, hädaohukultuse, sõja ja aktsiooni ülistuse passiivse nukrutsemise asemel. Õigupoolest ongi futuristid enamasti luuletajad olnud, kuna nende proosa, nagu seda esindavad Soffici ja Papini, kannab fragmentaarset ilmet. Futuristide lüüriline sõjakäik maailma «podagrahaigete ja reumaatikute» vastu algas luuletajanimedega, nagu P. Buzzi, A. Palazzeschi, C. Govoni jt.

Ka Marinetti ise paiskas välja rea luuletuskogusid, draamasid ja romaane, kuid ta parimaks loominguks tuleb pidada ta manifeste. Need on süütepadrunid, täis laetud energiat. Neis on mõttelooteid, mille täiskasvamist jääd ootama. Neis on hoolimatuid žeste, julgust ja vaimukust. Ja kas polnud Marinetti see, kes üles seadis nõude kõige kaugemate metafooride tarvitamiseks, kui varsti üle maailma puhkes niisugune võrdluste kultus, millesarnast varem polnud nähtud? Mõeldagu vene futuriste, imažiniste ja teisi, dadaiste, fantasiste ja sür-

realiste Prantsusmaal, imažiste Inglismaal, ekspressioniste Saksas. Seda stiili võite puhtaimal kujul leida verhaerenlikult suurlinna jumaldavalt Paolo Buzzilt, Govoni küllussarvest, Palazzeschi grotesksest ja koomilisest eneselõbustusest, kes laulab:

Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!
Poeet las lõbutseb
pööraselt,
jõõraselt!
Ärge nüüd segage,
laske ta lõbutseb,
vaeseke,
on ju see väike jaburdus
temale meelelahutus.

Nüüd on futuristid laiali pudenenud. Sõjakas faalanks on oma ülesande täitnud. Marinetti on oma töö sooritanud uue vaimu impressaariona, mõningate ideede käimalükkajana. Natsionalistina ja lõunamaise palavusega Itaalia tulevikust unistajana tõestas ta juba ammu oma veendumusi küll käsikähmlustes pärast sõjakaid koosolekuid, küll oma osavõtuga sõjast lendurina. Tema meelest pole fašism muud kui laiemale arenenud futurism, nagu ta katsub tõestada oma raamatus futurismi ja fašismi üle.

Futurism kirjandus-kunstilise liikumisena on kadunud. Kõik alatiselt või ajutiselt selle voolu külge liitunud jõud lahkusid aja jooksul, nii Govoni, kes pöördus konventsionaalsesse proosasse, nii Palazzeschi, kes välja on jõudnud Dante austuseni, nii Soffici, üks andekamaid luulelise, kuid energilise proosafragmendi viljelejaid, kellest sai fašistlik ajakirjanik ja Manzoni austaja, kuna mõnda aega futurist olnud Papini on uppunud kõige ägedamasse katolitsismi.

Marinetti viimasest manifestist (1924), pealkirjaga «Maailma futurism» («Il futurismo del mondo»), näeme teda pöörduvat prantslastest kaaslaste poole (Marinetti ise on nii itaalia kui prantsuse kirjanik), et neis leida futurismi jätkajaid. Jätkajateks peab ta peaaegu kõiki andekaid kirjanikke ja kunstnikke, kelle loomingu tähe all praegune Prantsusmaa vilgast kirjanduskunstilist elu elab: Cocteau, Divoire, Larbaud, Drieu la Rochelle, Morand, Salmon, Jacob, Montherlant, Aragon; Picasso, Léger, Lhote, Picabia; Auric, Satie jt.

Võib-olla on tal omajagu õigustki neid nõnda loetleda, sest et nood on realiseerinud palju ta taotlustest, kultiveerides uut rütmi, vabavärssi, assotsiatsioone, kujutlusi, vältides tihti vahemärke ja loogilist sidet.

6

Lõpuks tahaksin peatuda veel paaril kirjanikul, kes praegusel ajal on tulisemaid katolitsismi sulerüütleid. Need on Giovanni Papini ja Domenico Giuliotti. Esimese nimi on tuntud kogu Euroopas.

Kui teised proosakirjanikud on külmad või heatahtlikult ironiseerivad eluvaatlejad, arusaajad ja andeksandjad, siis on Papini süda alati niisama tuline nagu ta peagi, arusaamine ei sobi tema juures andeksandmisega, pigemini seltsib see võitluslustiga. Ka siis, kui see kirjanik armutut skeptitsismi põdes, toimus see tal innu ja vihaga, selle väljenduseks ära kasutades kogu oma retoorikutalenti. Ta ilukõne tagavara on ainulaadne.

Arengut, mille Papini (1881) on läbi teinud, on huvitav jälgida. See algab mina ainsaks tõeks kuulutamisega ja lõpeb, kui praegust arenemisjärku lõplikuks pidada, pea painutamisega katoliku dogma ees, tee, mida pole käinud üksnes tema, vaid, eriti sajandite vahetuse ümber väga paljud teisedki.

Teda kannustas taltsutamatu isikuvabaduse kirg, oma mina otsimise lõbu ideede lasu alt. Tulemuseks oli kahtlus absoluutse tõe olemasolus ja mina ainsaks tõestiolevaks ja tähtsaks tunnistamine. «Inimese ainus kohustus on oma mina, seda meie ainsat vara ja ainsat lootust laiendada, kõrgendada, rikastada. Meie kõik peame töötama selleks, et muutuda intelligentsemaks, teadushimulisemaks, tundlikumaks, isikulisemaks, ühesõnaga geniaalseks. Meile on aga geeniuse ülimaks avalduseks kunst ja seepärast tahame, et maailmas elaksid ja võidaksid kunstnikud ja poeedid.»

Ta autobiograafiline romaan, kuulus «Un uomo finito» («Karilejooksnud inimene»), kujutab ta saamislugu. See on meeleheitlik pihtimisraamat, kus kirja on pandud kõik eksingud ja otsingud, vaimsed ja hingelised kärsitused, väljendatuna hämmastavalt kõla-

vais perioodides, mille laadi igas peatükis märgib pealkirjaks määratud tempo andantest appassionatoni, allegretost lentissimoni.

Seda arenemist võime jälgida ka ta filosoofiliste novellide kogudes, milles teda kujukalt näeme ühevõrra ilukirjanikuna ja filosoofina. Filosoofina oli ta kaua skeptik, kõige eitaja.

«Arvan, et minu missioon — kui mul lubatakse ülepea kõnelda missioonist, pealegi minu omast — on sarnane kuradi omale suures Issanda Jumala maailmas. Eitada, äratada, ärritada ja riskida. Vastu astuda, lükata pahe poole (teoorias tõetuse, absurdi poole). Avada kuristikud, kättpidi viia läbi pimeduse, ühtsuse ja korra paradiisi, vihkamise pärast alla lükata küllastamatu individuaalsuse põrgusse... Nõnda on Mefistofelese «mittemiskit» Faustile tarvis selleks, et see oma «kõige» saavutaks. Mina võtan selle kohustuse enda peale; mina olen ohver, omamoodi lunastaja Kristus. Mina olen «ei», püha «ei», et mõnel minu selja taga võimalik oleks leida oma uued «jaad». Mina olen tõemõtte Juudas, võtan meeleldi enese peale sellesinase häbi, kuulutan seda isegi uhkusega. Minu ülesanne on niisugune, mida endale ei võta mõtlevad tõesõbrad. Mina olen kui loodud langenud rüütliks: mul on veres riskitõbi, ma kardan vaid ühte: terveks saada. Nii hulga inimeste keskel, kes otsivad ja kordavad, parandavad kord kinnistatud vanu ja usaldatavaid tõdesid, nii hulga peade keskel, mis mõtlevad kui üks pea, nii paljude ajude hulgas, mis töötavad kui üksainus aju, nii paljude inimeste seas, kes tahavad ainult säilida, korda seada ja sirgelt minna veel sirgemat teed pidi, on ikkagi tarvilik üks korratu ja mefistofellik inimene, kes vastab «jaa» peale «ei», kes iga koidu puhul meelde tuletab ööd, kes koputab ja käratseb iga piduliku tseremoonia puhul, kes murrab, purustab, segab, et tekiks uue korra ja korralduse tarve.»

Oli loomulik, et Papini liitus futuristidega, kelle meeled sama eitamisega olid tapetseeritud. Teda veetles ses voolus matusepaikade vihkamine, uute teede otsing, uute avaldusvahendite lõbu, lameduste põlgus, viha esiisade refräänide ja austuste, idüllide ja sentimentaalitsemiste, väikekodanluse, maheda muusika ja anek-

dootliku maalikunsti vastu, riski armastus, ennekogematute kõrguste ja sügavuste sarm, kartmatus naeru ja naeruväärsuse, viisakusetuse ja kasvatamatuse ees. Ja enne muud natsionalism.

Kolme aasta kestes andis ta välja futuristlikku ajakirja «Lacerba» (1913—1915), nagu ta varem oli toimetanud pragmatismi propageerivat «Leonardot» (1903—1907). Seal taltsutas ta oma võitlushimu, kaitstes julgesti paradoksaalseid vaateid kuni mõtteni, et kõik koolid tuleks sulgeda.

Talle ei teinud palju muret aujärjelt maha tõugata seesugused suurused nagu Goethe või Shakespeare, et asemele seada mõni neegerluuletaja, ei teinud suurt vaeva itaallasi taevani ülistada ja sakslasi elajajätisteks tembeldada, seda kõike vastuvaidlust lubamatu kire ja veendumusega.

Mõistagi, et see üles kihutas ja marru ajas. Lubatagu mul tsiteerida ainult ühte «Literarisches Echo's» (1. VII 1922) ilmunud märkust tasakaalu kaotanud saksa arvustaja poolt: «Väike Gianni on hinnalisest võistusülitusest võidurikkana välja tulnud; nüüd puhub ta ümber uhke julgus, ta võtab enda alt kakapoti (Kackstühlchen) ja paiskab selle sisu üles õndsate Olümpose vaimude asupaiga poole: kohe langeb kõik jälle alla, ja üleni märjaks saanud ning määrdunud, istub ta, tagumik rohus, ja olümplased ei jäta vaesekesele sedagi lõbu, et nad teda välja naeraksid, sest nad polnud ju ta vaevast midagi märganud.»

Nüüd kujutlege, et seesama Gianni, läbi teinud kõik maised askeldused, vaimsetel jalutustel läbi kõndinud skepsise metsad, loonud hulga kõige tulisemaid ümberhindavaid artikleid ja pessimistlevaid novelle, palju lehekülgi võluvat, rütmilist, oraatorlikku poeesiat, et seesama kirjanik üllatas kõiki oma üleminekuga kiriku kaissu ja oma pooletuhandelehekülgelise «Storia di Christo'ga» («Kristuse elulugu», 1921).

Juba varem oldi harjutud ta väljaastumistega: sellega, et ta oma «Il Crepuscolo dei Filosofi's» («Filosoofide hämarik», 1906) vanu suurusi maha tegi ja püsti jättis Jamesi pragmatismi, sellega, et ta futuristina ründas professoreid, riigimehi ja kaaskirjanikke, kogu kultuuri, teadust, kooli ja usku, kuid et nihilism lõppes

kõige puhtaverelisema katoliiklusega, seda oleks raske olnud arvata. On neid, kes veel praegu usuvad, et Papini katoliiklus pole ta arengus veel lõplik staadium. Kuid Kristuse eluloo on rahvas juba absorbeerinud ning katoliiklased on andeks andnud kõik ta senised patud.

Raamat ise on Kristuse loo ja õpetuse ümberjutustus poeetilistes kujudes. Autori poolt pole midagi juurde lisatud, mis kuidagi dogmaatilise arusaamise vastu käiks. Teos ei taha olla, nagu eessõnas öeldakse, mingi ratsionalistlik või lapselik seletus Kristusest, selle ülesanne pole Jeesust pidada kolmanda järgu prohvetiks, eklektiliseks filosoofiks ega Rousseau ning praeguse demokraatia eelkäijaks, hüpnotiseerijaks või muuks sellesarnaseks, vaid selle eesmärk on Kristust elavaks ja armsaks teha elavaile, moodsaile inimestele. Nõnda ei taha ta ka pakkuda ajalugu ega sukelduda teoloogiasse, vaid ümber jutustada praegusele inimesele Jeesuse lugu nii, kuidas sellest vahest omal ajal aru said Kapernauma kalurid. Raamat on määratud neile, kes ei käi kirikus, küll aga raamatukauplustes.

Ühtlasi on see raamat teenäitajaks autori enese hinge, mis pärast paljusid katsumusi, piinu ja valusid on jõudnud õige rahu juurde, mis ülem on kui vabadus. Selle rahu leiab ta Kristuses ja tarkuse evangeeliumides.

Ei või öelda, et see rahu Papini rahutut temperamenti palju oleks muutnud. Juba eessõnas hakkab sõimu sadama küll Kristuse kaasaegsete juutide ja roomlaste vastu, küll kõigi nende pihta, kes varem on Kristuse elulugusid kirjutanud.

Stiil on endiselt pikaperioodiline, voogavalt ilukõnekas, pidulik ja rikas piltidest ning poeetilistest kohtadest. Olgu siin näiteks toodud üks lehekülg, mis on sihitud raha vastu:

«Need metallist pressitud žetoonid, mis iga päev higi ja verega määrdunud käte vahelt läbi käivad, libedaks hõõrutud varaste, kaupmeeste, pangameeste, kupeldajate ja ihnurite röövsõrmede vahel; nood ümarad ja kleepuvad müntidest süljelatakad, kõigi poolt ihaldatud, otsitud, röövitud, kadestatud; armastusest, isegi elust rohkem armastatud, nood ajalooliste pildikujudega sopatükid, mida mõrtsukas annab salatapjale, liiakasu-

võtja nälgurile, vaenlane reeturile, petis väljapressijale, uskmatu preestrile, himur ostetavale-müüdavale naisele; nood sopased ja haisevad pahevahendid, mis veenavad poega oma isa tapma, naist oma meest petma, venda oma venda tüssama, vaest üht rikast pussitama, teenijat oma isandat üle lööma, tänavavarast rändajat riisuma, üht rahvast teise kallale minema: nood rahatükid, nood materiaalsed aine embleemid on kõige koledamad asjad, mida inimene on valmistanud. Raha, mis on tapnud nii palju kehi, tapab tuhandeid hingi iga päev. Nakkavam katkutõbise nartsudest, paisete mädast, lampkasti sopast, tungib ta igasse majja, särab vahetuskontoreis, peitub kastides, roojastab magamispatja, peidab end urgaste lõhnavasse hämarusse, määrib laste süütuid käsi, viib kiusatusse neitseid, tasub timuka töö, liigub maailma pinnal, et äratada vihkamist, õhutada kitsidust, kiirendada korruptsiooni ja surma.

Leib, püha juba kodulaual, muutub armulaual Kristuse surematuks ihuks. Ka raha on nähtav märk mingist muundumisest. Ta on Saatana jõle sakrament. Raha on Saatana ekskrement. Kes armastab raha ja võtab seda vastu rõõmuga, sööb Saatana sakramenti. Kes puudutab raha lõbuga, puudutab, ilma et ise seda teaks, Saatana sõnnikut.»

See, kes Papini pöördumisse nii otsustavalt mõjus, oli Domenico Giuliotti. Temperamendilt ja võitlushimult sarnane Papiniga või teda oma järsu, hoolimatu stiiliga isegi ületades, leidis katoliiklik Giuliotti Papinis paraja mehe, keda võita usule. Sest sulg, mis 20 aastat kuradit teeninud, võis teine 20 jumalat teenida.

Teineteist leidnud, vaateilt liginenud, valmistasid nad koos sõjakäigu oma vaenlaste vastu. Ja nii kallavad nad sappi üle kogu maailma võitlevate kristlastena, kellele seesinane maailm on ainult üks patuorg ja eksimuste hunnik. Mõtlen siin nende koos väljaantavat «Dizionario dell'Omo Salvatico't», entsüklopeedilist sõnastikku, kus alfabeedilises järjekorras võetakse ümberhindamisele ja läbisõimamisele kõik maailma olnud ja olevad vaimud ja vaated. Seda peab ilmuma ligi kümmekond köidet.

Giuliotti on keskaegne metsik usumees, kes oma vas-

tasega taotseb ümber käia nii, et see mõistab, mis tähendab siia maailma tuua mõõk, mitte rahu. See itaalia Léon Bloy ütleb: «Ma ei armasta keskmisi värve. Valge või must, «jaa» või «ei». Kes lausub «võib-olla», on mu vastane.»

Nagu näitab ta «Ombre d'un ombra» («Varju varjud») nimeline luuletuskogu, on ta tulnud sügavast pessimismi kuristikust usu juurde — see tähendab täis meeleheidet, täis tühjustunnet ning surmameeleolu — dilemmaga: kas end tappa või muutuda usklikuks. Ta valis usu, ja nagu selleks, et kinni katta selleni jõudmise teed, mis polnud müstiline tunne, vaid mõistuse hääl, asus ta kõige energiaga kaitsma vähem uskumist kui dogmat, mille järgi kirikul on enam väärtust kui evangeeliumil ja paavst on kõrgemal Kristusest.

Siit dogma kantsist võtab ta ette rünnakuid kõigi olemasolevate ja kujutletavate kallaletungijate vastu, olles poliitiliselt reaktsionäär, nõudes ühiskonnas hierarhilist liigendust, eitades kaasaegset kultuuri, mis on jumalatu, kirikutu, kuningatu, vabameelne. Ta usub tsivilisatsiooni hävimisse nagu prohvetid Paabeli hukkumisse ning kiriku pärastisse võitu.

Apokalüptilise kohutavusega müristab ta oma peatöös «L'Ora di Barabba» («Barrabase tund») viimsepäevakohut kõigi patuste üle. Vihased, tigedad välgud lendavad süngeist pilvist kodanluse, kapitalismi, sotsialismi, ajalehtede, kogu kultuuri pihta. Nii algab ta valing ajakirjanduse pihta järgmiselt:

«See on kuritõbi, kuritõve astjas, kuritõve edasikandja.

See on avalik arvamine, avaliku arvamise süljekauss, avaliku arvamise valmistamispaik.

See on samal ajal püretuse alg- ja keskkool.

See on see koht, kus kuuenda klassi lõppu jõudnud kirjaoskajale ülikooli mädanenud puuvili selga kukub ja sodiks puruneb.

Kõik hallitused, seenetused, mürgid, jäätmed, vahuriismed, solk ja sõnnik meie kaasaegsest pöörasest Paabelist voolab ajalehe solgitoru kaudu saatana katlast, kus see kõik kihiseb ja pulbitseb ning üle lainetab, maailma tuima kärsa peale.

See sööm, tehtud oopiumist ja hispaania kärbsest, on

tülgastav ja ihatav, ostetav ja näritav, õgitav ja jälle välja oksendatav rahvahulga poolt, kes on mürgitatud.»

Dostojevskist:

«Nood kristianoiidsed slaavlased, mesise Kristuse kummardajad, kes tahaksid paradiisi üle tuua isegi põrgu praeahjud, on Kristuse võltsijad.»

Neist tsitaatidest jätkub, et näidata, milline jõhker, sügavast melanhooliast nõristatud sapp Giuliotti töid täidab. Oma vastastega käib ta armutult ümber, uskudes, et Kristus polnud ja kristlane ei tohi olla frantsiskaanliku alandusega filantroop, vaid mõõgatooja. Siia ning sinna vehkides ja virutades satub terariist mõnessegi sisikonda, ja kui sellest halbu lõhnu levib, siis arvab Giuliotti, et see pole tema süü. Ning süütult tarvitab ta selliseid lauseid oma vastase mahategemiseks: «kui ta kõneleb, avaneb ja sulgub ta suu nii vetruvalt kui kana tagumik munedes.»

Kuid mis teha, Issanda nimel on pühitsetud isegi koprolaalia!

Kas Papini ja Giuliotti algatatud usuline ümberhindamine toob kaasa mingi usulise liikumise intelligentsis, on enam kui küsitav. Kuigi nende raamatuid sadade tuhandetena loetakse, võiksid need uut välja kutsuda ainult haritlaskonnas, see aga on jumalakartmatu ning maitseb noid kirjanikke ainult lõbusa stiili pärast.

7

Nagu üldiselt näha, on itaalia kaasaegne kirjandus väga katkelise ja harguvedava ilmega. On nimesid, mis jäävad püsima maailmakirjandusse, ja teisi, mis äratavad kohalikku huvi. Euroopa praeguse kirjanduse esikohad on teiste rahvaste käes. Itaalial tuleb leppida tagumise reaga. See pole ime, kui arvesse võtta Itaalia ebaühtlust ja võrdlemisi hilist natsionaalset ühendamist. Õieti ongi kirjandus see olnud, mis kogu aeg rahvuse kultuuriliselt koomal on hoidnud. Kuid tugevaid uuema aja traditsioone on siiski olnud väga vähe ning kirjandus on tulnud luua mittemillestki. Kui muil mail XVIII sajandi proosakirjandusele aluse pani Inglismaal Goldsmith, Richardson, Sterne, Prantsusmaal Prévost, Lesage, Marivaux, võib itaalia kirjandus nime-

tada vaevalt mõnda nendeväärilist. Verga, Capuana, d'Annunzio ja teised on loonud ilma oma maa traditsioonideta, võib-olla ainult väliskirjanduse eeskujul.

Kui kirjanduslikust kriisist kõneldakse — ja seesuguseid hääli kuuleb Itaalias viimasel ajal väga palju —, siis tuleb silmas pidada kahte asjaolu. Esiteks kaevatakse selle üle, et raamatud ei lähe, ja see käib eeskätt lüürika ja üldse fragmentaarse ilmega teoste kohta, kuna romaanide minek enam-vähem kindlustatud on. Teiseks peab märkima kriitilise meele teravnemist ning suuremat nõudlikkust. See tugevneb alati kirjandusliku loomingu vähenemise silmapilkudel. Pealegi loodeti sõjast rõõmsaid üllatusi ka kirjandusele, aasta-aastalt ennustati uue epohhi tulekut ja meistriteoseid, millel pidi olema endisest erinev ilme. Nõnda ütleb itaalia paremaid kriitikuid A. Tilgher:

«See hingelaad (s. o. sõjajärgne) kajastub ka kunstis, muutes jalatallast pealaeni ideaalid ja arvamised. Siit siis suured arutlused viimase kolme-nelja aasta kestel kunsti korra, distsipliini, mõõdu kohta; siit jälle klassikute kultus, keda imetletakse ja uuritakse õieti nende konstrueerimis- ja organiseerimisoskuse aspektist, mille eest aastat kümme tagasi tülgastust tunti. See hingelaad pole veel leidnud oma esteetikuid ega oma teoreetikuid, kes väärilised oleksid seisma eelmise ajajärgu esteetikute ja teoreetikute kõrval...

«Poisikeseliku», «värvilaigu», kiire ja põgusa ilutulestiku ülistuse, futuristliku ja impressionistliku pihunemise ja purunemise asemel taotsetakse tänapäev tunnetes, kirgedes, sõnades, kujudes näha ainult toormaterjali poeetilise konstruktsiooni jaoks.»

Kui ihaldatav selline konstruktivism ka poleks, puudub siiski veel tänini konstruktiivne kunst ja fragmentaarsus kestab veel edasi. Ent õhus olevad uued poeetilise ja kunstilise kontseptsiooni aimed lubavad märkida loova hinge sugemete aegapidist teisitiliitumist. Ja seda mitte ainult Itaalias.

1925

MEIE KIRJANDUSE TEED

1

Pole see olnud tasane, sujuv tee, mida mööda meie kirjandus on käinud paarkümmend viimast aastat. Sõit mööda künklikku pinda — tervet teed ei näe kunagi, horisonti näed vahetevahel —, seda on ta. Aeg on inimest pildunud vahetpidamata lootustest pettumustesse, aju on pidanud olema erk ja järjest valvel uueks tasakaaluks. Mõeldagu ainult, milliseid vintsutusi on tulnud kogeda neil, kelle puberteet ühte on langenud 1905. aastaga: esimese revolutsiooni loidud, varsti karistussalgad, siis vanglad ja maapaod, mustad reaktsiooniaastad, siis maailmasõda, uued revolutsioonid, Saksa okupatsioon, iseseisvumine, selle järel sõda, majanduslik ja poliitiline tõusiklus ning viimasega kaasaskäiv vaimse kultuuri longumine . . .

Kes saaks nõuda, et selle aja kirjanduslik joon oleks selge ja sirge? Mõttetu arvata, et neis tuultes oleksid saanud valmida suurteosed.

Ei, kogu see teadliku kirjanduskultuuri järk, mille eluiga on kakskümmend aastat, on oma laadilt paratamatult rabelev, otsiv, katkendlik. See on meie tormi ja tungi, meie romantika tõeline järk kirjanduses. Enam ei võigi nõuda. Sellest on küllalt.

See algas «Noor-Eesti» sünniga, seniste jumalate mahatõukamisega aujärjelt ja paari tähtsa tähise püstitamisega. Tõmmati terav joon senise ja siitpealse vahele. Tuli ümberhindamisele Vilde ja Peterson (nii Ernst kui Kristjan Jaak), kirjanduslik harkader, lõo lõõritus ja muuseumi vöökiri. Tuli šokeerida prantsuse daamiga, õndsa Ruthi sisikonna kirjeldusega, «Raipe»

iluga, tuli lahti lasta ürgjõuline Oks, kes seni oli rännanud paberikorvidesse. Teeäärsete tähiste külge kinnitati sildid: Euroopa, Kunst.

Et sisseelamist uude kultusesse eksitati — tuletatagu meelde pisteid vanema põlve haavatud sulemeeste ja kõlblusrüütlite poolt, siis polnud rahust juttugi. Ja kes sai võitlusmeeleolus luua enam kui «katkeid pikemast romaanist» ja meeleolupalu? Kellel oli lusti vaikselt kambris istuda tête-à-tête oma muusaga, pealegi kui muusa ise oli vallatu ja vaimustatud enam enesest, kui et huvi tunda pikema käima peal olemise vastu?

Ärgu kõneldagu selle aja kirjanduse elukaugusest ja elust võõrdumisest! Luule oli hetkeluule, ajaluule, novell oli autori mina pidi elu küljes kinni, ka siis, kui ta vahumullina ähvardas kõrgustesse tõusta. Nagu elu ise oli täis käänakuid ja jõõrakuid, nii pidi ka kirjandus saama fragmentaarseks ja otsivaks. Seda on ta mõnede eranditega olnud tänapäevani.

Iga 5—6 aasta tagant kordub küll mingi lainetus («Moment», «Siuru», noorkirjanikud), kuid see pole muutnud kirjandusliku elu avalduste üldist laadi. Nagu enne, on ka hiljemini harjutatud lühikest hingamist.

Niisugust aega iseloomustab kõigepealt kalduvus minna rühmiti. Nagu näitavad saksa romantikute Jena, Heidelbergi ja Berliini ringid või prantsuse romantikute ning sajandi lõpul sümbolistide koondised, kõnelemata alalistest kirjanduslikest chapelle'idest ja coterie'dest Pariisis või Londonis, on kirjanduslik poliitika säärastel aegadel ikka aukohal. Rühma elu, istmevahetused, loosungid ja manifestid ähvardavad vahel korvata kunstilist loomingut.

Igaüks teab, kui suur tähtsus on sugestioonil kirjanduslikus kriitikas: pole ühe päeva töö kord püstitatud kuju uuesti maha võtta ja paremat asemele seada. Üksiminejal on seepärast palju raskem olnud end läbi lüüa või vähemalt hoiduda varju jäämast ning mõnigi rühmadest eemalseisnud kirjanik on pidanud enese maksmapanekuks rahva poole apelleerima, teiste sõnadega, nurka viskama Kunsti (suure tähega) ja kirjutama jutukesi või värsse armsale maarahvale. Teiselt poolt on rühmaelu mõjul rohkem hakatud nägema rühmaliiget kui individuaalsust. Kes kuulus «Noor-

Eesti» või «Siuru» rühma, sellele omistati mõned voorused või kõik patud, mis ükskõik millise rühmaliikme omad olid: oli hõlpsam ühe viga ka teiste külge pookida, et ühel hoobil lahti saada kõigist.

Rühmaelu avalduskohaks on alati olnud — koguteos, album, ajakiri. Romantika ajajärgud väliskirjanduses on ikka rikkad olnud efemeerseilt väljaandeilt. Ja meil? «Noor-Eestid», «Vabad Sõnad», «Momendid», «Siurud», «Odamehed», «Ilod», «Murrangud», «Tarapitad», «Sangad», «Bumerangid», «Aktsioonid»... Kirjanduslikku loomingut on seetõttu suuresti tinginud kaastöö, tarve üldpilti täiendada oma värvilaiguga. Kõigest hoolimata on see ikkagi kõike muud kui rahulik ja totaalne eneseväljendus.

Kogu vaadeldava aja kestel on olnud palju arvustuslikku, hindavat vaimu. Võiks arvata, et arvustusliku hingelaadi valitsedes oleks pidanud eriti tugev olema mõttekultuur. Kuid ei: nagu looming üldse, nii ka arvustus on olnud enamasti päevaülesannete teenistuses, kandes eneses kõike seda läbematust ja süvenematust mis kiireid käänakuid tegev aegki. Eriti suuri, sügavaid vagusid pole märgata, maha arvatud vahest «Noor-Eesti» osaks langenud vaadete ja sihtide seadmine. Senine vaatesuund pöördus täisnurga võrra. Hiljemini laskuti kergevõitu ülevaadeteni, referaatideni, retsensioonideni, järedate mahategemisteni või filoloogiliste tähenärimisteni.

Meie kriitiline vaim on alanenud puhtpopulariseerimise teenistusse. Arvustus on käändunud paratamata sinnapoole, et rahvale selgeks teha üht või teist teost, selle paremusi või eitavaid külgi, ta on muutunud vihiku parandamiseks numbri panekuga. Mis aitas siin «Noor-Eesti» omaaegne hüüdsõna: produktsioon reproduktsiooni asemele, loovus populariseerimise asemele, kui mõte, selleks et üldse elada, pidi endale selga tõmbama pedagoogi kuue, pidi õpetama aru saama uuest kirjandusest ja teda — vabandama! Šabloonid ei jäänud tulemata, ja tänapäev on igal arvustajal oma kindlanumbrilised liistud. Kas saab siis palju juttu olla peenema maitse erilisest kultusest või koguni selle ohust meie rahvuskultuurile?

Kuigi aja hindav ja vägagi arvustuslik ilme lubaks

oletada kriitiliste mõtete lopsakat kasvamist, siiski see puudub. Puudub sügavamasse juurduv kirjandus-kunstiline ideoloogia, mis oleks enam kui ainult nähtuste selgitamine kaasaegsetele. Ka «Noor-Eesti» estetismi ei saa käsitada mingi erakordse voolu programmina: too estetism seal oli eeskätt kõige elementaarsem nõue suhtuda kunstiteosesse mitte kasvatuslik-kasulikult, vaid aju või südame osaga, mis selleks loodud. Nõue, mis ainult meie vähearenenud ümbruses pole nii endastmõistetav kui näiteks kirjaoskus. See estetism ise oli lai küllalt, et selle alla mahtus naturalistlik Oks.

Muudki sildikesed, mida hiljemini teised armastasid, nagu võitlus «kunsti», «elu» või «ajajärgu» nimel, olid sedavõrd nõrkade okste külge kinnitunud, et neist tähistest esimesel juhul ise üle sõideti. Kui meil võidakse konstateerida mõnes sümbolismi, teises naturalismi, kolmandas ekspressionismi jooni, siis ei haara see kogu kirjanikku. Kirjanduslikud voolud sõna kitsamas mõttes — fanaatiliste kinnisideede, ninameeste ja relvakandjatega, veenete eest surmaminejatega — puuduvad meil. On see voolude puudumine õnn või õnnetus, ei võta ma otsustada. Küll aga paistab läbielatud ajajärk ideoloogilist külge vaadates fragmentaarne ja kobav, mitte aga tervikuline.

Ainsa fanaatilise vooluna võiks võtta k e e l e u u e n d u s l i k k u liikumist, tänu liikumisjuhi enese vaimustusele, mille tules on tühisena paistnud — vähemalt J. Aavikule enesele — isegi sõjad ja revolutsioonid, poliitika ning kirjandus. Aja konarlikul käigul poleks nagu üldse mõju olnud selle liikumise siseloogilisse arenemisse.

Näib, kui tooks see vaimne liikumine ajajärgu struktuuri midagi muud kui muudel aladel märgitud fragmentaarsust ja otsimist. Kuid see on nõnda ainult väliselt. Keeleuuenduse sisu seevastu on olnud niisama analüütilist, kriitilist laadi kui muugi vaimne looming. Keeleuuendusliku liikumise aluseks on olnud peamiselt otstarbekohasus, sõna on koheldud tööriistana, mida saab mehaanikatöökotta saata parandamiseks ja täiendamiseks. Pole vahest kuskil näha olnud nii selgelt mõistuse revolutsioonilist nägu kui siin. Keeleuuenduse senine laad on olnud puhtasti katsetav, labo-

ratoorne. Ta on ette valmistanud, otsinud, materjale kogunud tulevikuks. Ning seesugusena ei kõnele keeleuuendusliikumine vastu vaadeldava ajajärgu üldstruktuurile, vaid aina kinnitab seda.

2

See ajajärk — nimetatagu seda romantiliseks, analüütiliseks, fragmentaarseks või ettevalmistavaks — on läbi. Seisame kindlasti uue ajajärgu lävel. Et selle hingamisel on teine rütm, ei ütle ainult vaist, vaid seda kinnitavad ka kõik ended.

Kõigepealt ollakse kunstivormilistes otsimistes loomuliku arenemise lõpul. Ja seda mitte üksi meil. Meie oleme ainult väike osake suures organismis. Nii läänekui idapoolne kunst on viimaseil aastakümneil läbi elanud pinevate otsimiste aega, mille võnkumisamplituud äärmuste vahel on seniolematult suur. Kant seadis XVIII sajandi lõpul inimese mõistuse jaoks piirid, millest üle minna oleks asjata jõukulutus. Nüüd on kunsti arengus läbi elatud järk, milles samuti kõik võimalikud piirid on läbi katsutud. Ja seda mitte teoreetiliselt, vaid peaaegu eksperimentaalselt. Võib väita, et seetõttu on ettenähtavaks saanud kõik võimalused kunsti arenemise suunas. Seda, mis praktiliselt on kogetud, peab esteetika katsuma süsteemi viia. Aeg ise on kunstiteadusele ette seadnud uue ülesande, mida ta peab täitma, kui tahab sammu pidada ajaga: fikseerida piirid, mille vahel iga kunstiharu oma vormiliste vahenditega võib areneda. Kõik voolud üksikult, naturalismist sümbolismini, impressionismist ekspressionismini, on õpetanud, et kunsti piirid on laiemad arvatavast; kõik voolud koos aga õpetavad, et kunstil on siiski oma piirid, millest üle astudes lakkab kunsti olemasolu.

Siin pole koht n.-ö. «kunstide tunnetusteooria» loomiseks. Küllalt on öelda, et selle ehitamiseks on viimaste aastakümnete areng rohkem materjali andnud kui kõik senised kunstide ajalood kokku. Läbi on katsutud kunstide rikastamiseks kõik võimalikud teed. Maalikunst pole enam kujutanud ilu, vaid värvielu väljaspool ilu ja inetuse kategooriaid. Kirjanduses on käsitatud kõike, alates kõige hapramaist ja udusemaist

tundmuste virvendustest kuni kõige jõhkrama tooruseni inimese või ühiskonna elus. Värssidesse on toodud kogu elu, alates kõige suuremast pühadusest kuni masinaratta vuhisemiseni või kõnekatketeni, mida möödaminejad kogemata lausuvad (G. Apollinaire). Mõnest Rimbaud' maastikust saab aru siis, kui kujutleme, et autor on pea peal seisnud.

Või mõeldagu seda hiiglavahemaad, mis lahutab kunsti imperialistlikke kalduvusi ta kalduvusest absolutismi! Esimese all mõtlen tendentsi ühe kunsti rikastumisest teistelt kunstidelt ülevõetud vahenditega; teise all risti vastupidist tendentsi kunstist välja ajada kõik see, mis seal sees on võõrast, mitte kunsti enese olemusest voolavat. Ja ometi need vastastendentsid esinevad ühel ja samal ajal, vahel isegi ühes kunstnikus!

Muusikasse tuuakse sisse programm, juhtmotiivid, muusikaga katsutakse kirjeldada ebamääraseid maastikke, mida maalikunst vahest saaks mõjuvamalt edasi anda (Debussy oma «Helkidega vees», «Aedadega vihma käes» jne.); samas aga peetakse muusika ülesandeks pakkuda ainult helisid ja nende rütmilist vaheldust täielikus sõltumatuses programmist, tundmusest või nägelikust kujutlusest. Veel enam: harmoonia ja meloodika reeglidki haihtuvad, tonaalne süsteem lõhutakse, toon jagatakse murdosadeks; seistakse muusika alasti elementide ees. Kaugemale minna ses arengus ei saagi. Analüüs on kõik osadeks laotanud, kõik reeglite pühadused hüljanud. Nii kaugele pole suudetud üheski teises ajajärgus areneda.

Või kas maalikunst pole endasse imenud kirjandust, isegi muusikat, kas pole lõuendile liimiga kinnitatud isegi riidetükke, klaasi, pudelisilte, ühesõnaga asja ennast? Ning kas pole samal ajal jõutud teise äärmuseni: on välja aetud ja hüljatud igasugune ese, maalitakse ja mõeldakse vaid abstraktsetes vormides.

Kas pole samal ajal teater end katsunud rikastada kõigi teiste kunstide hilpudega, võttes kirjanduselt kõlava sõnarikkuse, maalikunstilt värvirikkuse, plastikalt ja tantsult ilusad poosid, muusikalt rütmi, ning siis äkki pööranud kõigele sellele selja, et minna oma autonoomsust otsima lavastuse primaadis?

Aga ka kirjandusse on üle toodud muusika (lause-

rütm, värsi laulvus, riim, alliteratsioon), nii et isegi sõna on kaotanud oma mõistelise tähenduse; arhitektuur — luuletuse ülesehitusena ühel või mitmel plaanil, ühe või teise väliskujuna; maalikunst — kirjeldamiskirena, mille tagajärjel kümnetel lehekülgedel järjestikku kirjeldatakse õhtutaevaid, pilvi, atmosfääri muudatusi. Ja sealsamas järsk pöörak ära kõigest sellest võõraolluslikust luule puhta olemuse poole või lihtsalt s õ n a kui autonoomse üksuse poole. Sõna vabastati isegi süntaktilistest ühendustest, jäeti omaette mõjuma (Strammi luule, Hasenclever, futuristide «sõnad vabaduses»), või lõhuti silpideks, millest uus keel kujundati (vene futuristide «заумный язык»). Või kui sõna mitte võtta kõlalise üksusena, vaid pildina, siis jõuti selleni, et üksikuid pilte-sõnu kõrvutati teiste piltide-sõnadega, ilma et nii saadud kujutelmi oleks katsutud loogiliselt pidevaks tervikuks ühendada (prantsuse sürrealistid).

Et uusi ameerikaid avastada ei saa, siis on edaspidised puhtvormilised katsumised ja katsetamised sunnitud liikuma senistes piirides. See teadmine aga riisub innu ja hoo uuteks avantüürideks. Ja areng peab paratamata teisi suundi otsima.

3

Nii omapärane kui ühe rahvuse kirjandus ka on, ei saa ta kuidagi kaasa tegemata olla neid uuendusi ja tehnilisi leiutusi, mis mujal tarvitusele on võetud. Mitte et siin tegemist oleks välismaade mõjuga omamaa kirjandusse, vaid nagu teaduses meetodid on rahvusvahelised, olgu teaduse ese ise kui tahes rahvuslik, samuti kirjanduses. Enamatel kordadel on tegemist üksikute maade samaaegse liikumisega. Kui aeg küps, puhkesid näiteks uusriimid nii prantsuse, vene kui ka meie lüürikas. Sama lugu ka kõigi teiste võtete ja meetoditega. Nii mujal kui meil nõudis aeg vanade traditsiooniliste vormide purustamist ja uute otsimist. Selge, et meid lüürika alal enam ei veedelnud need plaadid, mida vanemad luuletajad nii palju olid tarvitanud. Uus kirvendav sisu murdis puruks senikasutatud astjad. Vabavärsi põhimõte, mille järgi sisu dikteerib vormi, lõi läbi, ja seetõttu võidigi otsima hakata uusi väljendusvorme,

millest kahtlemata mõnedki edasi jäävad elama. Rütmgi hakkas elama, samuti sõnade instrumentatsioon, mille võimalusi veelgi edasi proovitakse. Tuletatagu meelde veel katsetusi luule pildistiku suhtes, tulikeralisi metafoore, võrdlusi. Kahtlemata on kõiges selles enam otsimist kui saavutusi. Kuigi ei saa salata, et ka otsingute kibelevas ajas on loodud küllaltki püsiva väärtusega luuletusi, mis oma sisemise jõuga läbi on löönud inertsest maitsest.

Iseloomulik kogu ajajärgu kohta on see, et selles on esikohal lüürika ja novell, mitte aga romaan või draama. See pole juhus. Inimese meeleolu oli ribadeks tõmmatud ja laotatud hõõguvaisse tundidesse, ilma et oleks kindlasti teatud, mis uus päev toob. Uut päeva lootis utoopia ja tuksuv süda, tõi aga saatus. Neist teekäänakuist, mis kaasa tõid lootuste, kurbuste, rõõmude vahelduse, ei tulnud seda rahu, mis vajalik on eepiliseks lahtirullumiseks, ega vahemaad, mida vaja draama ehitamiseks.

Võis puhkeda eeskätt lüürika. Ergaks muutunud hing reageeris kõigele ühe hetkega, millesse pani enesest kõik. Nõnda on lüürikas laienenud ainete ala ja meie uuemast luulekunstist võib leida kõike erootikast eetikani, päevakajast jumaluse ette põlvitamiseni, meelte lõbudest müstilise raskemeelsuseni.

Aga ka luule olemuse käsitus paindus selle praktika järgi. Teoreetiliselt armastati luulekunsti käsitada romantiliselt: väideti, et kõrgeim inspiratsioon viib luuletaja ühendusse jumalusega; poeeti peeti inimeste ja jumalate vahetalitajaks, preestriks. Otse ketserlikuna oleks seetõttu paistnud oletus, et luuletus võiks olla aegapidine kristallisatsioon, mitte ainult äkiline plahvatus või siis konstruktsioon, mitte ainult südame vahetu valang. Iga luuletus pidi sündima ekstaatilisest palangust, 80-kraadisest geisrist.

Nõnda irrutati analüütilise ilmega ajas kõik üksikosadeks: tundmus, mõistus, hing, vaim. Et lüürika võiks olla hinge ja vaimu ühissaavutus, nagu ta seda on olnud oma õitseaegadel mujal, seda ei tahetud hästi lubada.

Nüüd on läbi lüürika esikohalolek ja lüürikas endas näeme tekkivat mõningaid sisulisi muudatusi.

Ühiskonna «lüüriline» reageerimisviis on läbi. Ei

lõkendata enam tundmustekeeristes, kalkuleeritakse, mõeldakse rahulikumalt, vähema žestikulatsiooniga — eepilisemalt. Lüürika kaotab oma mõju, tal pole enam seda ühiskondlikku tähtsust, mis aastad tagasi: siis lugesid luuletusi tuhanded, nüüd muutub ta mõnede sadade eralõbuks. Vastukajaks puudub soodne sotsiaalpsühholoogiline alus. Puberteedieas tütarlaps või noormees, kes tavaliselt on suurim lüürika (nimelt kitsa tundmuslüürika) harrastaja, otsib nüüd oma meeleolule toitu peamiselt spordist. Tundmustes hõljumine ja ilutsemine taganeb aktiivsuse joovastuse ees.

Nõnda seisab lüürikagi oma praeguse arenemisfaasi lõpul. Hetkeluule ja tundmusluule peab ikka rohkem maad andma teistele motiividele. Nõndap see tõeliselt ongi. Sellele tuleb vastu ka luuletajate eneste aeglasemaks jääv elamistempo. Tormijärk nii sees kui väljaspool on läbi, aeg ei soodusta enam endisi joovastusi. Teised ained tekivad südamesse ja keelele. Lüürika ei ammuta enam iga kord kaevust ukse ees, vaid läheb jooma kaugemalegi: värsimõõtudesse asetatakse mälestused, mõtiskelud, vaatlused, eepilisem, isegi geomeetriline ainestik. Pole vaja sädemeid otsekohe taela lüüa, on aega rahulikumalt toimida, lõke põleb vähemas tuulehirmus, silmapilk ei kao. Kellaraag ei tiksu enam nii peadpööritava kiirusega. Ese on püsivam, kujundus rahulikum. Näos pole enam krampi, saadakse visalt ja vastupanematult tungida esemesse. Teiste sõnadega, romantilise elamuse primaat surutakse taamale, asemele näib nihkuvat kujundamistarve.

Analüütilis-fragmentaarne aeg on kaasa toonud palju uusi vorme, ehitusmaterjali. See kõik jääb tulevase lüürika kaasavaraks. Ka kui pealetärkav kirjanduslik põlv läbi elab oma lürismi ajajärku, ei saa see mööda senistest prosoodilistest ja keelelistest rikastustest.

Kui aeg ettenähtamata käänakuid ei tee ja kui luule arenemise ajaloogikast üldse midagi saab välja lugeda, siis seda, et seisame lüürilis-romantilise ajajärgu lõpul ja teise, eepilise algul. Arvan sellele vastavalt, et otsingud vabavärsi piirides vähenevad ja ruumi annavad kindlamale, toekamale vormile.

Mis puutub vähesesse vastukajasse, mida lüürika nüüdses seltskonnas leiab, siis ei tarvitse see kaugeltki

veel kahjuks tulla ta kunstilisele küljele. Sellest saadakse aru alles hiljemini.

Arvan, ühes muudatustega üldises meelelaadis peab murduma ka vaade luule olemusele, mida tänini on armastatud ümbritseda sünni salapärasusega, inspiratsiooniga, mis lõpuks kõike labast laseb jumalikustada. Säärane loomingumütoloogia mahub väga romantilisse hetkefilosoofiasse. Ent õnnelik leid, joobumus pole üksi lüürika eesõigus, iga teinegi leid, ka mõistuse oma, eeldab kõrgendatud meeleolu. Väljatulek silmapilgu kitsusest toob enesega kaasa ka kunstilise loomingu teiste momentide väärilise rõhutamise. Mitte viimane neist pole k u j u n d a m i n e (mis pole üksnes tehniline oskus, vaid ka leidlikkus). Kujundus ongi see, mis elamusest teeb kunsti. Analüütilis-romantilisel ajajärgul minnakse sellest konstruktiivsest momendist tasahilju mööda, kogu saladus paistab ainult tundmuste paisus olevat. Kes poleks puberteedieas ses mõttes luuletanud, kuipalju kosmosi pole siis läbi elatud, kuid kui vähe on neid maailmu kunstipäraseks kujundatud! Mis on teisele teise elamused, kui nad pole küllalt plastiliselt ega rikkalikult kujundatud!

4

J. Aaviku järgi on mõttetu enne midagi suurt ja väärtuslikku kirjutada, kui läbi läinud ja lõppenud pole k e e l e u u e n d u s. See aga võtvat veel aega paarkümmend aastat.

Kuid arvan, et ka keeleuuendus ligineb oma loomulikule lõpule. Ta on juba peamise töö teinud. Kõik võimalused on siingi läbi katsutud, jääb järele ainult nende teostamine.

Oma viimases raamatus «Keeleuuenduse äärmised võimalused» pakub J. Aavik uudisena vaid uussõnade kunstliku sünnitamise meetodi, silpide kombineerimise süsteemi, mis on enneolematu, kui mitte arvestada esperanto ja teiste tehiskeelte sõnasünnituse võtteid. Kui uus ja hulljulge see mehhaaniline sõnatööstus ka ei näi olevat, ta tulemused pole siiski sedavõrd radikaalsed, et nad keeleuuendusliikumise ette seaksid enneolemata suuri ja uusi ülesandeid.

Tänini tarvitusele võetud tehissõnad on ikkagi niisugused, mille kõla kas teadlikult või alateadlikult ühenduses on umbes samasisuliste, olgu kas või teisekeelsete sõnadega. «Laip» on õnnelik leid sellepärast, et ta kõlalised assotsiatsioonid on sisule sobivad (raibe, Leib, ramp); roim assotsieerub kõlaliselt inglise «crime'i» ja prantsuse «crime'iga», siis veel sõnaga «toimetus» jne. Mida kõlasugulasemad assotsiatsioonid, seda tugevamate juurtega ajab end uus sõna rahva hinge. Seevastu niisugune sõna nagu «jaunis», mida kümmekond aastat propageeritud, ei lähe kunagi läbi, sest ta assotsieerub pejoratiivselt kõlavate sõnadega nagu «jaurama», «jaunama», siis veel «jauns kungs» ja teised, kuna selline mõiste peaks sõnakõla ühendusse viima just kõrgemate kujutelmadega. Seepärast tungiski sõna «õilis» samas tähenduses kergesti läbi, nii hea-halb kui ta muidu ka on.

Oleks kasulikum, kui mehhaanilise silpide proovimise meetodi asemele astuks niisugune katsetamine, milles rohkem tähele pandaks kõlasugulasi assotsiatsioone. Kui rahvas uue sõna loob, mida ta vajab — ja seda sünnib —, siis tarvitab ta loomusunniliselt just kõlalist alust, et hämarusest välja tuua uus sõna, mis teatud mõistele või kujutelmale peab vastama. Nii sisaldab nina märkiv sõna pea kõigis keeltes «n» tähte.

Keeleuuenduslikus liikumises on mõistusel määratu suur tähtsus. Kuid ma arvan, et ratsionalism siin ka kõik on andnud, mis ta üldse anda võib. Ta on keelt pidanud riistaks, masinaks, mida saab parandada ja otstarbekohasemaks korraldada. Selle tagajärjel on keelest välja roogitud hulk germanisme, lohisevaks tegevaid silpe, on lühendatud ja energilisemaks tehtud sõnu ja lauseid, on loodud terve hulk oskussõnu, on kõik tuletusliited mehhaaniliselt läbi katsutud ja neist kõlalisemaile mõttenüansid otsitud, nagu seda «Õigekeelsuse-sõnaraamatu» 2. trükis näha.

Muidugi mõista, uute sõnade looming jätkub, keelepuhastus nõuab veel hulk aega, kuid kõik see edeneb juba inertsi teel, ilma murranguta, peaaegu tähelepandamatult. Keeleuuenduse esimene ja tähtsaim ajajärk on läbi. See on lõppenud võiduga. Paarisaja puuduva abstraktse sõna pärast ei saa kuidagi tulla pessimistli-

kule otsusele, et on varane veel kirjandust luua, sest keel pole «valmis», või keeleuuendaja seisukohast optimistlikule otsusele, et veel on midagi uuendada.

Senine keeleuuendus, eriti uued sõnad, on abiks olnud peamiselt teaduslikule keelele, milles nüüd saadakse palju pretsiissemalt väljenduda. Uued sõnad, nii laenatud, kunstlikult loodud kui ka senistest tüvedest tuletatud, on kandnud enesega kaasas abstraktsust, isikutust, skeemilisust. Nad on küll kõik nagu hea masina alt väljatulnud tarberiistad, kuid neil puudub see orgaaniliste liigutuste võlu, mida on elusal olendil. Ja sellepärast on nad ilukirjanduselegi peale vajutanud abstraktsuse pitseri: kui kuskil luuletuses või novellis uusi sõnu rikkalikult esineb, siis ei saa stiil ka kuidagi olla mahlakas, lopsakas. Sellesse jäävad uutest sõnadest paratamatult klorofüllita laigud.

Oleks ekslik arvata, et ratsionalistlik keelekäsitus suudaks mõjuda ilukirjanduse stiili lopsakamaks saamisesse. Ei, siin tuleb keelelises liikumises suund pöörata teise külge, siis võib ka ilukirjandust keeleliselt rikastada, ilma et talt võetaks elav žestikulatsioon.

See aga tähendaks keeleuuenduse ratsionalistliku faasi lõppu.

Nimelt tuleb abstraktsete sõnade loomisest edasi minna sõnapiltideni, mis on konkreetsed, elavad ja mida ei saa ilma ümbritseva mullata juurida ning mujale istutada. Mõtlen siin sõnu, ütlusi, lauseid, mis peamiselt murdekeelest tarvis üle tuua. Need pole diferentseerunud oskussõnad, vaid läbi põimitud ja läbi kasvanud teiste mõistetega või kujutelmadega. Neid ei saa mitte alati tarvitada nagu kruvisid, mida igale poole saab sisse käänata. On ohtlik murdeist mõni sõna võtta, ilma et selle erinüansse silmas peetaks.

Rahvapärase mõtte- ja sõnaviisi jätkamise all ei mõtle ma kaugeltki labaste vedusate kõnekäändude ületoomist kirjandusse, vaid kultuuriinimese hoolikamat tähelepanu selle mulla lõhna vastu, mis temas eneseski on sügaval peidus. Need keelemoodustamise instinktid liiguvad alateadvuses ja on kogu rahval ühised. Katsutagu keerulisemate tundmuste väljenduses toimida niisama instinktipäraselt ja lopsakalt, nagu seda lihtne inimene vahel teeb, ammutades otsekui mingist

suurest tagavarast, ja ärgu kaotagu seejuures sõnade elav ilu, mis puudub teaduslikul keelel. Kui oskussõnad on valmis ja alati riidas saadaval, on niisugused keelesugemed alati saamisel. Või kui väljenduda veel konkreetsemalt, siis tuleb enam rõhku hakata panema keeles sellele, mis seal on tõlkimatut. Mõistet võib alati tõlkida teistesse keeltesse, isiklikku või rahvaomast kaasheli aga mitte. Mida tsiviliseeritum keel, seda ratsionalistlikum ta on, seda rikkam traditsiooniks tardunud ütlustest, abstraktsetest sõnadest, seda kehvem tundmusvarjundeist. Prantsuse või saksa keel on kujunenud küll väga kindlaks, väliselt lihvituks ja peeneks, ning mõttenüansse saab seal avaldada viimsete peensusteni, kuid nende keelte kõrval sisaldab näiteks vene keel palju enam tundmusvarjundeid, elavat värvingut. Esimestes tunneb sillutatud tänavaid, teises sünnimulda.

Meie keeleuuenduslik liikumine on sihitud olnud abstraktsesse suunda. Seepärast ongi tähtsamaks saanud üksik mõiste ja sõna kui lause ja ütluse mahlakus. Viimane on küll enam stiili nähtus, kuid keeleuuenduse laad on soodustanud just abstraktset stiili.

Analüütiline järk keeleuuenduses on harrastanud sõna-aatomit. Tulevase sünteetilise järgu ülesanne on viljelda keelt-organismi.

5

Et niisiis ka keeleuuenduse faasid ühte langevad kirjanduse arenemise faasidega, siis on seda usutavam, et meil tegemist on kogu kultuuri arengu tervikulise ja nüüd sulguva ringiga ning kogu ajavaimu pöördumisega kui mitte täisnurga võrra nagu «Noor-Eesti» päevil, siis vähemalt aegapidise, kuid järjekindla käändumisega teise suunda.

On veel teisigi nähteid, mis seda tõestavad.

Üks saksa kirjanik, kellega aastate eest juhtusin kõnelema meie kirjanike kavatsustest kirjutada pikemaid novelle või romaane, hüüdis imestusega: «Kuidas? Kes nüüd loeks veel romaani või pikemat novelligi? Teos üle 100 lehekülje on absurdne. Sääraste teoste aeg on jäädavalt seljataga. Kümmegi lehekülge on palju, peab õppima end väljendama nii kompakt-

selt ja selgelt, et öeldav mahuks paarile leheküljele. Vaadake «Mäejutlust»!»

Tol ajal ei paistnud seda laadi mõtteavaldus sugugi paradoksaalsena või absurdsena. Hingati üldse lühidalt, elati kiire pulsiga. Lühikesed, peaaegu telegramlikud laused astusid pikkade perioodide asemele. Aeg oli soodne lüürilisteks paladeks, miniatuurideks värsis või proosas, väikesteks novellideks. Romaani pikatoimeline areng poleks kuidagi sobinud aja kärsitu tempoga. Lürism tungis ka ilukirjanduslikku proosasse ja muutis selle romantiliseks («Felix Ormusson»). Saadi rohkem anda meeleolu kujutusi, vähem kujundada inimest ja ühiskonda.

Pikem, pealegi tihe ja sügav romaan nõuab kirjanikult visa tööd, endassesulgumist, eemalolu välisest elust, teatud asketismi. Elu alalised üllatused ei lubanud seda. Sellest siis palakultuur kõigil aladel: meie maalikunstnikud armastasid kõige enam natüürmorte, skulptorid päid, komponistid väikest koorilaulu, tantsijannad lüürilisi miniatuure, kirjanike teosed olid väliselt pigemini brošüürid kui raamatud. Puudus tahe juba mahuliselt suuremaks kunstitööks.

On pessimiste, kes väidavad, et monumentaalsete teoste puudumine tuleb rahva energia nappusest, kontsentratsiooni lõtvusest, mille raske minevik kaasa toonud. Kuid vaevalt võib nii umbropsu üldistada, pealegi kui meie senise iseteadva kultuuri loomingu järk on ühte sattunud just niisuguse üldise arengu ajajärguga, mil kõikjal kalduvusi on n.-ö. palakultuuriks.

Kuid paistab, et nii mujal kui meil on vaadetesse ja nõuetesse tulnud pööre. Kes vähegi tähele paneb, võib juba õhust kinni püüda hääli pikemate, monumentaalsemate teoste heaks. Ei taheta enam väikesi silmapilgukujutusi, nõutakse suurt romaani.

Mille muuga on seletatav, et meie nii ettevaatlikud kirjastused võtaksid nüüd meelsasti kirjastada romaane, riskides seejuures pakkuda isegi suuri auhindu ja ideaalset honorari. Kuivõrd eesti kirjanik aga aineliselt pole sedavõrd kindlustatud, et ta saaks rahulikult ja muredeta töötada vähemalt aasta aega, mis ühe kunstipärase suurteose loomiseks vajalik, siis otsitakse rahuldust tõlkeist. Nõnda leiavad elavat vastukaja Aho

romaanid, mis peaaegu kõik juba eesti keelde on tõlgitud, Kivi «Seitse venda», Sillanpää või Lehtose teosed, mis järge ootavad; loetakse Hugo, Scotti, Loti ja teiste romaane. Kuulukse väikest igatsust tuntavat isegi eesti algupärase romaani vastu.

Meeltepööre lüürikast eepikasse, miniatuurist monumentaalsete teoste poole pole jällegi mingi juhuslik kapriis, vaid üldine nähtus. Nagu meil, nii võib mujalgi kuulda samasugust kaebust, et luuletusi ei taheta enam palju lugeda, selle asemel nõutakse jutustavat proosat. Kui mitmekümnemiljonilise rahva väärtuslikema ja tunnustatud poeedi luuletuskogusid antakse välja nummerdatud eksemplarides, mille arv vahel tuhandenigi ei tõuse (Paul Valéry, Stefan George), siis on ikkagi meie luuletuslugejate arv suhteliselt veel väga kõrge.

Ja imelik, ajal, millest arvati, et see toodab ainult impressionistlikke ja hingitseva tegevustikuga teoseid, hakkavad üksteise järel ilmuma pikad romaanid, milles asjakäik areneb äärmiselt aegapidi ja rahulikult, otsekui ajaluubi all. Tõsi küll, paljudes sellistes teostes poeb aja kärsik ilme sisse närvilisema stiili ja teravamate puäntide näol (lugeda kas või Paul Morand'i, Heinrich Manni, Alfred Döblini, Kasimir Edschmidi romaane). Kuid sellest hoolimata saadakse sündmustikku vahel arendada otse hiiglamastaabis. Nõnda üllatas Marcel Proust kõiki oma kümmekonnaköitelise monumentromaaniga, mis on nii rahulikult konstrueeritud, et kärmelt kihutav aeg paistab sellest eemal olevat tuhandeid penikoormaid. Sama aeglaselt ja rahulikult areneb Thomas Manni «Zauberberg'i» tegevus. James Joyce'i ligi tuhandeleheküljeline «Ulysses» kujutab kahe-kolme inimese elamusi hommikust ööni.

Sõjad, revolutsioonid möödas, andutakse hetkelise meeleolutsemise asemel jälle suuremamahulisele elamusele. Tundmuseks, tahteks, mõistuseks lagunenud hingeelu hakkab jälle tervikuks koonduma ja sünteetiline elamus saab aegapidi jälle teose aluseks. Eks ole meilgi küllalt sümptomaatiline see, et meie luuletajad on hakanud eelistama pikemaid poeeme, tsükleid, isegi «romaane» värssides.

Võib arvata, et meilgi on tekkimas katkendliku ilmega aja asemele uus kirjandusjärk, mis on, võiks

öelda, eepiline ja sünteetiline. Tekib teatud reaktsioon, vastukaal aja rahutule iseloomule seoses kogu ühiskonna stabiliseerumisega.

Kui kaua see uus järk kestab, oleneb teadagi eeskätt ühiskondlikust arenemisest. Üksainus pööre või murrang võib kogu kultuurilise arengu suuna teiseks muuta. Kuid praegu näikse küll niisugused romantilised ajad veel kaugel olevat ning enne tuleb ikkagi läbi käia pikk eepiline vahemaa, mille algul me praegu oleme. Või kui mõõta oma maa oludega, siis võib praegustest märkidest keele, kirjanduse ja kunsti alal ning üldse aja füsiognoomiast välja lugeda seda, et kakskümmend aastat meie teadlikku kunstikultuuri moodustavad ühe terviku, mis seljataha hakkab jääma, kuna silmi ette terendab uus spiraalijätk, mida tuleb käima hakata veidi teistsuguse rütmiga.

Kus on uute ülesannete teostajad? Kas meie loov keskmine põlv? Või tuleb lootus panna noortele?

Meil on viimaseil aastail peale kasvanud suurearvuline pere noori kirjanikke, kes end teadlikult püüavad pidada teiseks põlveks ja seesugustena end vastu seada nn. keskmisele kirjanikepõlvele. Kuid selle noorema generatsiooni eneseavaldused on nii ligidased eelmisele põlvele, et paistab, kui oleks siin tegemist ühe ja sama põlvega. Ja tõepoolest, ka kõige nooremad kannavad oma soontes revolutsiooni ja sõja romantilist järellainetust, nemadki on pidanud pärandina kaasa tooma osakese põrandaalust hingeelu. See on üks ja seesama tõug, kuid et ta eneseavaldused on hilisemad, siis kannab ta paratamatult suurelt jaolt oma otsaees epigoonluse pitserit.

Ajaloo rütm näitab veenvalt, et uus ja sootu teisiti mõtlev ja loov sugupõlv murrab end läbi siis, kui eelmisest on möödunud umbes kolmkümmend aastat. Mitmed kirjandusajaloolased on selle sugupõlvede vaheldusrütmi koguni oma vaatluste lähtekohaks võtnud, pealegi üsna edukalt. Meie vanemad kirjanikud, kes nüüd produtseerimise lõpul seisavad, on pärit läinud sajandi 60-ndast aastast, järgnev põlv on sündinud 1890. aasta ümber. Võib uskuda, et uus põlv on juba olemas, ning et ta on eostatud revolutsiooni aastatel, siis võib tal kätkisse kaasa antud olla innukas vaim

ja tuline hing, mis võib kunstisse tuua aasta paarikümne pärast uue tulukese. Vabam neist põrandaalustest joontest, mis meie päeva hingeellugi küünivad, on sel tuleval põlvel aja rahulikumat arenemist arvesse võttes vähem kõhklusi ja analüüsivaimu, enam selgust ja pidevust. Kuid sellest põlvest oleks vara kõnelda.

Pearaskus jääb lasuma ikkagi praegu tegutsevate kirjanike põlvele. Tema seisab uue ajajärgu ja uute ülesannete ees. Tulles ajast täis liikumist, kiiret arenemist, vapustusi, kaasa kandes rabelevat otsimist, kuid ka palju kogemusi, seisab ta ülesande ees neid kogemusi ära kasutada suurteks ülesehitusteks, mille järele on olemas õigustatud nõuded.

1926

ROMAIN ROLLAND'I PUHUL

R. Rolland'i kuuekümnes sünnipäev (29. jaan. 1926) andis põhjust kahe suurema koguteose ilmumisele. Ajakiri «Europe» pühendas juubilarile terve numbri, mis sisaldas tervitusi, hindavaid artikleid ja esseid niihästi prantsuse oma autoritelt (Barbusse, Duhamel, Montherlant, Soupault jt.) kui ka sakslastelt, venelastelt, inglastelt, isegi jaapanlastelt, soomlastelt ja teistelt (Gorki, W. Herzog, Lunatšarski, Prezzolini, Sillanpää, U. Sinclair, Toller, Unamuno jt.). Teise suuraustuse avaldusena tuleb nimetada Šveitsis väljaantud mitmesajalehekülgelist «Liber amicorum'it» üle saja kaastöölisega kõigist maailmaotsadest (olgu neist nimetatud tuntumaid: Bahr, Brandes, Curtius, Einstein, Gandhi, Istrati, Key, Lagerlöf, Nansen, Schnitzler, R. Strauss, Tagore, Wells).

Puhta südametunnistuse austaja on enese ümber suutnud koguda sõpru kõigist maailmakaartest, ta tähtpäeva on kõigis maades suure lugupidamisega meelde tuletatud, ainult ta oma kodumaa polnud eriti helde loorberipärgadega. Kõige vähem innustunud sõpru, kõige rohkem vaenlasi on Villeneuve'i erakul oma sünnimaal. Sihilikult või mitte, igatahes suurem osa prantsuse ajakirjandusest, sealhulgas isegi kirjanduslikud ajakirjad, vaikis ta juubeli surnuks, samal ajal kui muidu mõne väiksema kaasmaalasest kirjaniku juurde rüsinal kiputakse, et juba õhust kinni haarata iga ta sõna, teda tühjaks intervjueerida.

Miks kaotavad reporterid oma jalgade väleduse R. Rolland'i lähedal? Miks tõstetakse Rolland'i vastilmunud raamat vaateaknalt varsti tagasi riiulile tolmuma, sellal kui sellesama raamatu tõlge näiteks Saksamaal leiab ühe kiiduavalduse teise järel? Miks jälgi-

takse ta südametunnistuse seismograafi terasemalt, miks vaetakse iga ta sõna hoolsamalt mujal kui ta kodumaal?

Palju sõltub muidugi autori enese tagasihoidlikkusest. Kui A. France sai Nobeli rahuauhinna, olid ajalehed kuuldusi täis, et autor kavatseb selle suure summa kinkida sotsialistlikule parteile, tegelikult jättis ta aga selle enesele. Kes aga oleks sellest suurt kõmu püüdnud teha, et R. Rolland oma Nobeli preemia tervelt Punasele Ristile kinkis?

Fanaatilisi Rolland'i poolehoidjaid leidub võrdlemisi vähe, kuid ta on siiski suutnud lugupidamist äratada ja pieteeti sisendada oma vastasvaatelistessegi. Üldtunnustatud ja terveni vastuvõetud pole ta toodang ühegi poolt: paljud austavad ta «Jean-Christophe'i», pidades seda üheks tugevamaks suurteoseks prantsuse romaanikirjanduses, teised ei hinda seda teost kuigi kõrgeks, pidades suuremat lugu autori muusikakriitilistest teostest või ta raamatuist Tolstoi, Michelangelo üle või ka ta sõjaaegseist kirjutistest «Journal de Genève'is». Vastuvaieldamatuna pole aga püsinud ükski ta teos.

R. Rolland'i välises elukäigus võib märkida kõverat joont: muusikaõpetajast saab rahvateatri looja, sellest pärast fiaskot romaanikirjanik, siis poliitikategelane, mitmesuguste aktsioonide organiseerija, kõlbluse innukas kuulutaja ja jälle romaanikirjutaja. Kui ühed näevad sellises mitmekesisuses hinge nõtkust ja rikkust, mis kõiki vorme läbi katsub, et siis edasi minna, siis võidakse sellest teiselt poolt välja lugeda ebakindlust ja siselõhesid hinges.

Rolland'il on tulnud palju kannatada, mitte ainult ülekohtu pärast maailmas, mitte ainult sõja pärast, mida ta algusest peale hukka mõistis, vaid ka sellepärast, et temas on eriti välja arenenud õ i g l u s t u n n e. Haritlase traagika, kes kõigest aru saab ja kõike tahab andeks anda, aga ei saa, kes liiga tundeline on, et rahulikult ülekohut pealt vaadata, kes võitluses kardab olla õiglusetu ja seepärast kaotab. Niisugune hingelaad ei luba söösta keset igapäevast elu kõige sellele omase mustusega, mis külge kipub jääma ja millest nii kergesti puhtaks ei saa. Rolland pole hasardiinimene, vaid kabi-

netiinimene erakordselt selge õiglustundega, mis kultiveerides veelgi enam selgub ja kaasa toob uusi valusid.

Milline sugulus õiglustundelt selle vabatahtliku prantsuse pagulase ja hispaanlasest sunnipagulane olnud Unamuno vahel! Ja ometi milline temperamentide vahe! 60-aastane hispaania kirjanik läkitab oma tervituse teisele 60-aastasele oma sünnimaa lähedusest, Püreneede jalalt, mida ta näeb, millest unistab, kuid kust ta Primo de Rivera «armust» pagendati: «Ei ma suuda ennast seada «möllust kõrgemale» (olgu mainitud, et selline oli R. Rolland'i raamatu pealkiri, milles ta avaldas oma sõjaaegsed artiklid Šveitsis). Ma elan keset möllu. Ma otsin rahu sõjas. Minu võitlus on sihitud ja olnud sihitud rohkem sõja professionaalsuse kui sõja enese vastu. Ma vihkan militarismi, mitte sõjameest. Ma austan sõja jumalat, kes on ka rahu jumal, kuid ma tunnen jälkust sõjavägede jumala vastu. Kaitstagu isamaad, kui talle kallale tungitakse, kuid ärgu tehtagu tapmisest ametit. Ent praegu on Rolland'i isamaa ja minu isamaa militarism liitunud pretoriaanlikuks internatsionaaliks, provotseerinud riffe ja kiskunud meie rahvaid, prantslasi ja hispaanlasi, ebaõiglasse sõtta. Sellepärast on mind minu kodumaal tembeldatud antipatrioodiks, nagu Rolland'igi tema kodumaal.»

Unamuno, veelgi enam aga teise hispaanlase Blasco Ibañezi kõrval, kes oma maa võimukandjatega oli võitlemas elu ja surma peale, on Romain Rolland siiski vaikne võitleja ning tuletab mitmeti meelde neid kangelasi, kelle kõlbelist suurust ta imetleb ja kelle passiivse vastupanu ideest on ta võlutud: Tolstoid ja Gandhit. Mõlemas on ta enese hingelaad leidnud nagu ideaalse kehastuse. Vastupanu moraalne suurus, passiivselt tõrkuv õiglustunne, mis väldib vägivalda, veetleb teda enam kui võitlusjoovastus kõigi vallapäästetud kättemaksu, karistuse ja teiste instinktidega, mis talle on võõrad. Millise innuga Rolland kirjeldab Gandhi enesekaristust sel puhul, kui mõni selle poolehoidja vahel kuskil kellelegi liiga on teinud! Mitte võitluse tagajärg pole Gandhile ja Rolland'ile tähtis, vaid puhtaksjäämine võitluses. Millise osavõtuga jutustab ta Gandhi võitlusviisist ja õpetusest ning eeskujust kedrata iga päev mõni tund selleks, et

kodutööstuse võistluse varal inglise riiete sissevedu Indiasse võimatuks teha. Kuigi meile näiks naiivsena jalgsirändamise õhutamine selleks, et mehhaniseeritud liiklusvahendeid kõrvaldada, on ometi vastuvaieldamatult k õ l b e l i s t (olgugi otstarbetut) i l u sellises rumalas vastupanus. Rolland'i sümpaatia kuulub täielikult passiivsele vastupanule. Ülekohtu passiivsest taunimisest pääsu ja lunastuse ootus tõstis Rolland'i Euroopa relvade ristluses «möllust kõrgemale», kuid aktiivsed võitlejad ise ei andnud talle seda andeks. Südametunnistuse hääl kadus mürtsuvasse sõjaorkestrisse.

Prantsuse kirjanduslikule noorpõlvele, kes kasvas sõja keerises ja kannatustes, jäi Rolland'i eemalt hüüdev hääl võõraks. See noorus armastas tegu, aktiivsust, olgu patrioötliku, olgu antipatrioötliku helgiga.

Iseloomulik ses mõttes on ühe prantsuse noorema kirjaniku seisukoht, kes ise sõjas oli olnud, kes harrastas sporti härjavõitluseni ja tugevat eluinstinkti vägivallani. See on Henry de Montherlant.

Sellele kirjanikule saatis Rolland kunagi kirja, milles ta lausub: «Pole vist vastukäivamaid mõtteid kui minu ja Teie omad. Kuid tõelised vaenlased on üksteisele väga ligidal. Ma imetlen Teid enam kui ühtki oma sõpra. Teie olete suurim jõud prantsuse kirjanduses. Sestsaadik kui ma Teid tunnen, on maailm minu jaoks rikkam. Inimrännakul asume vastaspoolustel ja kumbki näeb oma pea kohal eri tähekogusid. Kuid taevas on üks ja seesama. Ignis idem.»

Montherlant väidab, et täieliku taeva nimel on pahel sama olemasoluõigus kui vooruselgi. Herakleitost austades peab meeles pidama, et armastus kasvab riiust. Meil hakkab inimsus ja haledus sünonüümideks muutuma. Inimsus aga peaks olema kogu inimese süntees. «Igaühel on õigus ja alati. Isal, kes oma poega vihkab, ja pojal, kes isa vihkab. Marokolasel ja valitsusel, kes teda pommitab. Jahimehel ja saagil. Seadusel ja seadusetusel. Ja minul, kui ma seda siin külmavereliselt kirjutan. Ja minul, kui ma siin ägedalt manaksin.» Poeet olgu totaalne, loom ja ingel ühtlasi, võtku vastu kõike, sisaldagu ise kõike.

Või kuulatagu teist tiiba, kes o m a seisukohast

hukka mõistab Rolland'i inimlikkuse, hoolimata sõbralikust suhtumisest temasse. Tuletagem meelde avalikku vaidlust Rolland'i ja Barbusse'i vahel 1922. aastal, kui mõlemad pooled oma erinevused selgelt kirja panid.

Rolland polnud päri Barbusse'i juhtida jäetud «Clarté'ga»: uue korra sisseseadjad Venemaal olevat unustanud kõik kõrged moraalsed väärtused, inimlikkuse, vabaduse ja tõe. Juba «Clérambault's» lausub Rolland: «Pole õige, et otstarve pühendab abinõu. Abinõul on inimkonna tõelises progressis palju suurem tähtsus kui sihil.» Sellest lähtudes kaitseb Rolland ka revolutsioonis moraalseid väärtusi, leides, et kõrgem teene on harrastada kirglikku tõeotsimist, mitte aga pimesi oma võimutahet rahuldada. Kuni vaba südametunnistuse pühasid nõudeid hüljatakse, ei saa Rolland kaasa minna ühegi ühiskondliku pöördega.

Barbusse pidas sellist seisukohta «elevandiluust tornis» olemiseks. Kui Rolland on olnud sõjavastane, siis oleks ta nüüdne kohus toimida nõnda, et selliseid sõdu enam ei tuleks, s. o. ta peaks nüüd võitlema sõdade sotsiaalsete põhjuste vastu. Puhtad moralistid peavad aga paratamatult käima sündmuste järel. Selle asemel et kõigest jõust juhtida ajalooratast, kaaluvad ja hindavad nad juba sündinud asju. Nende osa on ikka negatiivne. Vägivalda ei tule võtta absoluutselt, vaid ikka relatiivselt, vahel võib ta humaansusele kasulikum olla kui üleolev hindamine «elevandiluust tornist». Negatiivsed uuendajad on tegelikult vana korra kaitsjad. Kui nad on õnnetud, siis sellepärast, et neid kellelegi vaja pole.

Nii Barbusse Rolland'i kohta. Kõigest arusaaja Rolland vastas seepeale: «Ma imetlen, armas Barbusse, Teie julgust, Teie tuld, Teie rüütellikku lojaalsust. Meie mõlema tegevuse suunad pole vastupidised, vaid nad täiendavad teineteist . . .»

Veel 1920. aastal oli Rolland öelnud: «Ma imetlen Nõukogude tugevat ja loovat organiseerimisvõimu . . . Töötava maailma aju asub Moskvas.» Mõni aeg hiljem eitas ta aga Moskva poliitikat. Algul heatahtlik kommunistliku pöörde vastu, Lääne-Euroopa boikoti hurjutaja, saab tast peagi Gandhi austaja, keda kommu-

nistid oma vastaseks pidasid. Ent hiljem on Rolland oma vaateid Nõukogude Liidu vastu uuesti pooldavaks muutnud.

Seda kõikumist ei anta talle andeks. Ja kuigi teda sõja ajal austati ta käitumise pärast, ei jäänud talle etteheited tulemata ta 60. sünnipäeva puhul. W. Herzog ütleb «Europe'i» juubelinumbris, et Rolland näeks meeleldi teisi võitlusvõtteid kui need, mis on tarvitusel, meetodeid, mis rohkem on seotud tuleviku ideaalidega, kuid see olevat idealistide eksiseisukoht ja sõltuvat tundelisuse rafineeritusest. «Säärase intellektuaalse ja moraalse konstruktsiooniga inimene ei saa olla kommunist.» Sealsamas ütleb Lunatšarski umbes sedasama. Rolland-Barbusse'i avalik kirjavahetus oli Rolland'i kommunistidele vastuvõetamatuks teinud. «Õilsad tundmused on udu, mis inimsilmade eest varjab reaalsuse veetluse.» Kommunistidele tähendavat Rolland'i õpetus suurt tagasiminekut. Sama ütleb ka Henriette Roland-Holst: «Individualistina jääb R. R. paratamatult võõraks töötavate kihtide tundmustele ja mõtteviisidele.» Ka rahvas jäävat seetõttu võõraks Rolland'i loomingu suuremale osale. Rolland olevat Gandhis üles seadnud suure hindu patrioodi kuju, kuju, mis näib tehtud olevat õilsamast savist kui tavaliste inimeste materjal, samuti nagu ta hing on tavalisest puhtam ja õrnem. Gandhisse aga tulevat suhtuda kui miraažisse, mis petab neid, keda ta pimestab, nimelt neid, kes tahavad imperialismile lõpu teha.

Rolland on vastuvõetamatu ka prantsuse natsionalistidele. Ja seda õieti juba algusest peale tema Saksamaa-armastuse tõttu, eriti aga siis, kui ta sõja algul Genfis olles oma artikleis pöördus kõigi maade haritlaste poole kultuuri nimel, mille ühtlust sõda ähvardas. Sellele viha ja sõimu valangule, mis siitpeale Rolland'ile kaela langes, tegi oktoobris 1914 alguse Prantsuse revolutsiooni apologeet Victor Aulard. Kõik prantsuse ajalehed «Action Française'ist» «Matin'ini» võtsid osa sõjakäigust Šveitsis elava patsifisti vastu. Teda nimetati bošiks, šveitslaseks, «häbematuse sambaks, kes arvab enese olevat tsivilisatsiooni samba», reeturiks. «Kas gallia kuke laul äratab kord üles selle Peetruse, kes oma Issandat õlipuuaias enam ära ei tunne ja kes põgenes

sinna metsadesse, kus «see, kes tahab elada, peab elama»? Kauaks jääb R. Rolland veel sakslaseks?» Nõnda küsib A. Maurel «Mercure de France'is». Guilbeaux' protsessi ajal 1918 annab politseikomissar järgmise atestaadi Rolland'i kohta sõjanõukogu ees: «Kõik on avaldatud selle väljapaistva kirjaniku kohta, kelle hingeelu, tundelisus ja vormitäius näivad arenenud olevat moraalse tunde kahjuks, sest ta pole suutnud vahet teha timuka ja ohvri vahel ning ta on arvanud võivat ainult kunsti teenida, Prantsusmaad põlastusega kõrvale jättes.» Pöörati tähelepanu sellele, et ainsad prantslastele mittemeeldivad artiklid «Journal de Genève'is» olevat kirjutatud ühe prantslase (s. o. R. Rolland'i) poolt.

Kui 1925. aastal Rolland'i draama «Danton», mille ettekanne Berliinis Reinhardti lavastusel suure menu osaliseks sai, «Comédie-Française'i» repertuaarist tagasi lükati poliitilistel põhjustel, võis lugeda ajalehest «Comœdia»: «Ei, Rolland'i käitumine polnud aus. Ta oleks pidanud end eeskätt näitama ikkagi prantslasena. Ja lubage naeratada, kui te seda kirjanikku tahate vabastada igast kodanikukohustusest. Kas tohib, küsite teie, teda üldse ses suhtes kritiseerida? Pagana pihta, kas siis sellepärast, et see literaat vendlust kuulutab, ta on tabu, üldistest seadustest kõrgemal, ja kas siis ühegi prantslase suhtes, olgu ta kas või komödiant, peaks keelatud olema vastumeelsust avaldada?»

Aga kuuldagu etteheiteid ka sakslaste poolt, kus Rolland muidu suuremas lugupidamises on kui oma kodumaal. Grautoff oma teoses «Die Maske und das Gesicht Frankreichs» («Prantsusmaa mask ja pale») ütleb lausa, et R. Rolland pole mingi erapooletu vaatleja (arbiter mundi), vaid prantslaste eestkostja (arbitrium rerum Romanarum agere). Ta olevat ju Reimsi pommitamise hukka mõistnud, Saksa revolutsiooni ja selle juhte sotsiaaldemokraate kahtlustanud militaristlikus vägivallapoliitikas! Ta olevat täis sama prantsuse uhkust mis prantsuse šovinistid à la Barrès või Maurras. Tõmmatagu Rolland'il eest ta internatsionaalsuse mask ja kohe paljastuvat puhtprantsuslik nägu. Lausest, mida Rolland oma sõbrale 1914. a. kevadel öelnud, et kui «Jean-Christophe» poleks valmis teos, ta seda tänapäeval

küll enam ei kirjutaks, võivat sakslane mõista «prantslase koledat traagikat, kelle kotkalend ei suuda teda siiski tõsta üle ta tõu piiride». Et Rolland sakslaste rahvushuvisid kaitsma ei hakanud, vaid võis isegi gallialiku «Colas Breugnoni» kirjutada pärast saksapärast «Jean-Christophe'i», on saksa natsionalisti silmis päris patt!

Ei saa salata, et Rolland enam kui mõni teine prantsuse kirjanik on olnud saksasõbralik. Juba ta kodulinnake Clamécy meenutab ta enda ütluse järgi saksa linnakest. Oma noorpõlves on tal lähedaid kokkupuuteid sakslastega, eriti Malwida von Meysenbugiga, Herzeni lastekasvatajaga, suure, mitmekülgse idealistiga, kelle õhutusel ta veelgi enam õpib armastama saksa muusikat. Ta rändab paljudes Saksa linnades ja elab kauemat aega Mainzis. Unistab juba tol ajal oma romaani kangelasest, kes sünnilt peaks olema sakslane ja kes elaks vaheldumisi Saksa- ja Prantsusmaal, nagu selleks ta Jean-Christophe saigi. Pole siis ka imestada, kui selle romaani ajakirjas ilmunud esimesed osad Prantsusmaal mingit vastukaja ei äratanud ja alles viies osa, milles Pariisi kirjandus-kunstiringkondi teravalt arvustatakse, välja kutsus opositsiooni ja seega ka tähelepanu. Ja miks poleks Saksamaal menu pidanud leidma romaan, mille peategelane oli sakslane ja mis pealegi prantslasi arvustas?

Kuid see kõik ja muugi ei päästnud Rolland'i tugevast kriitikatulest ka Saksamaal.

Kui imelik: see õigluse apostel, rahu sõber, südametunnistuse hääle pidev kuulaja, inimlikkuse kummardaja pidi hoope vatsu võtma niihästi vasakult kui ka paremalt poolt, nii prantslastelt kui sakslastelt! Temast, kes ise tahtis kõigist aru saada, ei tahetud kuskil aru saada. Tema, kes armastas rahu, kutsus kõikjal esile aina meelepaha, sõimu ja laimu oma vaadete, püüete ja tegevusega.

Mitte kõige viimasele kohale ta pattude registris pole asetatud ta stiil. Võib koguni väita, et kui ta stiil olnuks prantuslikult särav, kui ta oleks jätkanud suurte prantsuse stiilimeistrite joont, oleks ta oma kodumaal olnud hoopis lugupeetavam. «Colas Breugnoni» menu, mis jätkab prantsuse traditsioone oma

vaimukuse ja rabelais'liku huumoriga, võib olla selle tunnistajaks. See teos meeldis prantslastele. Arvustajad tervitasid seda raamatut kui viita Rolland'i tagasipöördumistel prantsuslikkuse poole.

«Kui Rolland ainult puhtamalt kirjutaks,» ütles Rémy de Gourmont, «siis võiksin teda tõsta isegi soovitatavate kirjanike hulka.» Ta stiilis aga olevat kipsi. A. Gide lausub: «Kogu meie kirjanduses paistab mulle raamatuna, mida kõige kergemini võiks pidada Saksamaal kirjutatuks, «Jean-Christophe». Sellest kahtlemata selle teose menu teisel pool Reini.» Ja teisal: «See raamat ei tundu tõlketeosest kuidagi paremana.»

Nii need etteheited küll meelsuse, küll stiili kohta, süüdistused ühekülgsuses ja totaalsuses, isamaavaenulikkuses ja saksameelsuses, samal ajal ka isamaasõpruses ja prantsusmeelsuses, radikalismis ja konservatiivsuses... Nii need hoobid vasemaga ja paremaga näkku ja südamesse. Näib tõesti nõnda, nagu oleks Rolland «see, kes saab kõrvahoope». Ja seda inimene, kes teisele vähematki liiga ei taha teha. Välised löögid äratavad tas sisemisi vastuolusid. Ja neid pole sugugi vähe. Ta hingeline areng on täis võnkumisi pettumustest.

Siseheitluse loomupärane paratamatus on Rolland'ile kalliks teinud sellised suurused kui Beethoveni, Tolstoi, Gandhi, kelle elu põhjas on kannatus kuni kannatusekultuseni.

Ometi, kui palju Rolland'i tegevust pole ka taunitud, on ta vastasedki sunnitud kummarduma ta hingepuhtuse ees. Sisemine õiglustunne, südametunnistuse sanktsioon tegudele on tasu kõigi hoopide ja kannatuste eest. Ja kui ta elu käsitab ainult moraalsest seisukohast, kui ta inimest peab heaks, iga ta sammu hindab ideaalide kaugusest, ihkab maailma muuta, kuid alates südamest, ning kui ta kõige selle vastutasuna kokku põrkab elu teise palgega, põimates aina kannatusi, siis on neis kannatustes vahest ka märterlikkuse kuma ja rahuldust.

1926

MEIE UUEMA PROOSA STIILIST

1

Kõnelda meil stiilist on ohtlik: sisuharrastaja, kõlblane, printsiibiinimene ja ma ei tea kes veel vaatab ikka tigedalt, kui puudutatakse küsimusi stiilist või vormiilust. Tahetakse asju võtta ikka juurest, ning ka sõnajuur võib vahel hüpnotiseerida: esteetikust saab esteet, stiilivaatlejast stilist või stiliseerija, just samuti nagu mõnel tagurlasel sõnad sotsiaalne ja sotsialistlik hirmuga segi lähevad.

Pole midagi imestada, kui stiil paljudele paistab liigsena, luksusena või moena. Pole veel aega saanud verest kaduda orjaaegne vimm suursuguse, õilsa ja välise ilu vastu. Tung kvaliteedi poole igal alal on alles nõrgalt arenenud, et tagada midagi kõrgemat või stiilsemat. Mis salata: kogu elu on sellele vastavalt praktiliste tarvete elu, esteetilised tarbed on mõistetavad vaid kõige primitiivsemal kujul, nende täitmise eest tuleb rabelda ja vahest ümbrusest võõrdudagi. Kui kaugel meist on kreeklaste esteetilise kultuuri intensiivsus, kui nende muusikas ära keelati mõned helitõud sellepärast, et tundusid olevat liiga pehmed ja oleksid võinud rikkuda mehelikku iseloomu! Katsutagu nüüd veel tõusta tasemeni, millest aimu annab Platoni nõue, et mees peab oma elu elama doorilises helistikus, s. o. umbes meie d-mollis!

Nagu mõnele maamehele iga roog maitseb, mis aga toidab ja mida on palju, kuna ta ülalt alla vaatab igasugustele salatitele ja hõrgemaile toitudele; nagu ta suu on, tarvitades J. Oksa sõnu, «oma loomulikkude huultega kõigepealt kala ja leiva söögisuu»; nagu end riietatakse ükskõik kuidas, kui aga nahk soe püsiks, —

nii on ka vaimse eluga, eriti kirjandusega. «Toitva karbonaadi» nõue on küll samm edasi kõrvetatud seapekist, aga maitsemeel on sellegi nõude juures kõrvaline: peaasi, et saab midagi tüsedat, mis keha kinnitab.

Ja juba on sisse juurdunud eelarvamine, visa, väga visa: kirjutad kaunist stiili, viljeled ilusat vormi, tähendab, oled seestpidi tühine. Sisu suurusest ja idee kõrgusest oleks nagu küllalt, et ükskõikne olla vormi vastu. Sest — tarvitan siin H. Raudsepa võrdlust artiklis M. Metsanurga üle — kas Kristus ristil saab hoolitseda oma ilusa poosi eest? Muidugi mitte. Küll aga kannavad selle eest hoolt need, kes Kristust maalivad. Ka kõige usklikumad, kas või Fra Angelico, kes ristilöödut maalis põlvitades, pidid tundma värvide seadusi ja keha ilmekat poosi. Ei ühegi pintsli kastmine püha vaimu sisse vabasta kunstnikku vormi seadustest. Ja kes Kristuse kannatusi ristil on üle toonud oratooriumi, on pidanud ta viimsed karjatusedki tegema laulvaks. Ei ole sõnakunstki erand: suurima traagika on mõni Sophokles või Shakespeare pannud sõnakujudesse, mille silbid on hoolega mõõdetud.

Või arvatakse: kirjanik ise on loomisel see ristilöödu, kes ei saa oma poosi eest hoolitseda? Kui nii, siis peab ikkagi meeles pidama, et ristile naelutatuna ei saada sulge kätte võtta.

On väär arvata, et sügav sisu (Kristus ristil) nõuab ükskõiksust ja hooletust stiili suhtes. Tean küll, et prohvetid käivad ka talvel paljajalu ning iga karv on nende pea peal püha, et nad söövad rohutirtse ja metsmett, et kinnisidee ohvrimeelsed kuulutajad ja fanaatikud ei oska hästi kaelasidet korraldada ega küüsi puhastada. Kuid katsugu nad ka oma mõtteisse sama lohakust tuua: keegi ei kuulaks ega usuks neid, kui suuri kolgataid nad ka muidu läbi ei elaks või kui kõrgele nende hinge temperatuur ka muidu ei tõuseks. Ekstaatikud võivad kui palju tahes nelipühade tulekeeli pea kohal tunda, armastajad vastastikku leegitsevas kirjavahetuses olla ja ka murdeealine noormees võib truudust vanduda veriste sõrmeotstega: mis on mul kõigest sellest, kui ma seda nende saamatute sõnade, kujundamata ideede ja tihti banaalsete võtete tagant tunda ei saa?

Stiil on eeskätt oskus sisu ekspressiivseks, usutavaks teha, mitte aga tühine vigurdus, mitte taltsutaja osavus sõnu panna traadil tantsima või hundiratast viskama. Stiil pole üksnes tehniline nobedus või vormi libedus. Ka kohmakus, jõhkrus, konarlus võib stiili iluks saada. Peanõue: stiil olgu väljendusrikas, iseloomulik, autoriga ühte kasvanud ning ärgu rikkugu üldtunnustatud reegleid, mis juhivad lauseehitust.

Olen jõudnud veendumusele, et on kõrvaline, kas tundmusi või meelelisi muljeid serveeritakse kuumalt või lastakse nad enne jahendusruumist läbi käia. Peamine on, et sisemist energiat osatakse tunda anda ja sugereerida. Ekspressionistide keevad kraatrid pildusid küll laavat säravate jugadena ja impressionistide värvilised laigud eretasid silmi, aga iga kord ei osanud nad oma kuumust kinni hoida ega tunda anda. Mõni flegmaatiline realist valmistas ahju parema tõmbusega.

Suur osa sellest, kuidas keegi ainet käsitab ja sellest kirjutab, sünnib tahtmata, võib-olla koguni tahtmise kiuste. Ei tule mõelda nii lapidaarselt, nagu oleks kõigepealt olemas alasti idee ning sellele lihatombule tuleks kest ehk kõlu peale muretseda. Idee ja sõnastus on teineteisega nii tihedasti seotud, et neid ainult analüüsi puhul saab lahutada. Sest niipea kui hakkab elama ideede rida, liikuma kujundite rong, hakkab kihelema ka sõnade rida, esialgu küll ebamäärasena, organiseerumatuna, kuid vahel ka nii selgena, et seda maha kirjutada on hoopis kerge. Muidugi pole õige arvamine, nagu oleks sõna kohe valmis, kui idee on selge. On olemas tundmusi, mõisteidki, mida sõnastada on raske. Siis valab elamus end tühjaks sümboleis, alateadvusest kasvavais kujudes, musikaalsuses ega hakkagi otsima enesele täpset vastet. Nõnda valmib suurem osa luuletusi, nõnda sünnib aga ka suur osa proosat.

Kuigi stiil on inimhinge küljes kinni saja sidemega, on ta siiski lahtine küllalt, et teda seada ja soveldada. Ta kasvab automaatselt koos inimese enesega. Aga teda saab ka parandada, harida, kasvatada nagu inimest ennastki. Veel enam, stiilitahe on kultuuri-, kvaliteeditahe. Puudub see, siis ei saa rõõmsa pilguga vaadata ka kultuuri tulevikku.

On kerge stiiliküsimust ühe hooga laualt maha pühkida ja öelda: ideed võivad ise haarata ja kaasa viia lugejat, hoolimata vormist, milles neid pakutakse. Heatahtlikku ja sugestioonile vastuvõtlikku lugejat võib mõistagi kergesti võluda, piisab hüpnotiseerija ainsast pilgust. See on seda hõlpsam, mida vähenõudlikum on lugeja ning mida suurema ja vabandavama fantaasiaga on ta hing ning mida sugulasem ta ise on autori mõttelaadiga. Tururomaanid kisuvad kaasa turuinimese, seiklusjutud potentsiaalse seikleja, tendentsdraamad, kuidas kellegi enda tendents on, ka siis, kui teosed muidu oleksid puudulikud. Tuleb meelde juhtum žüriivabalt kunstinäituselt Berliinis, kus tuhandete väljapanekute hulgast üks maal kellegi venelase tähelepanu endale tõmbas, teda nõnda kütkestas, et ta tahtis kõiki vaatama viia seda «tõesti ainust väärilist kunstiteost sel näitusel». See oli surnuaed mõne vedeleva laiba ja viltuvajunud ristiga, millel muud voorust polnud kui nimetus kataloogis: «Venemaa». Kuna vähenõudlikuimagi vaatleja kunstiline pilk selle lõuendi oleks asetanud sinna, kuhu poole näitust, s. o. praakkambrisse, tõstis hingeliselt kuidagi puudutatud vene emigrant ta jumalikku kõrgusse, olles valmis põlvitama ta ette.

Kui kunstiteos on väärtuslik, siis peab ta seda olema nii, et ta oleks veenev ka ta idee vastasele ja et sa tahtmata oleksid kaasa kistud rikkalikust kujundusviisist, kui sul ka suurt lugupidamist pole autori mõtete vastu. Nõnda painutab Dostojevski enda alla ka lugeja, kes ta piinalõbu muidu ei salli, Barrèsi võib nautida ka šovinismi vastane, antiikset saatusdraamat see, kes üldse moirasse ei usu.

Kunstis on idee sugestioon tähtsam kui idee ise. Aga on olemas ka neid, kes juba oma loomult ei saa kunstipärasust maitsta. Vahest nii mõnigi on kohanud inimest, kes ilukirjanduslikust teosest otsib ainult abstraktset ideed, nagu vastust algebraülesandele, mitte aga sündmustiku või idee arenemist ajas. Et säärast tüüpi huvitab ainult romaani sisu, mida saab kokku võtta paarile leheküljele, siis loeb ta kaugelt meelsamini ümberjutustust kuskil arvustuses või retsensioonis kui romaani ennast.

Säärasele tüübile, mida sugugi harva ei leidu, on võõras luulekunsti ürgne olemus — lahtirullumine ajas, liikumine, voogamine, vaheldavus, mitte aga ühelauseline vastus ülesandele. Kunst kaotaks oma olemasolu mõtte, kui ta peaks ainult ideed edasi andma ta konstantsuses, mitte aga sulavaks tehtuna ega varieeruvana läbi elu.

Halb, ilmetu stiil ei lase kunagi rikast siseelu voogamist tunda, ta koguni takistab seda. Seepärast on täitsa absurdne väide, nagu oleks eetiliselt kõrgele sisule kohasem lohakas, hooletu vorm, või nagu ei nõuakski sügavad ideed tugevat ja head stiili, kuna nad niikuinii silma paistavad.

Ent ka kirjanikust looja enda seisukohast vaadatuna pole lugu teisiti. Mis tähendab suure sisu leid või vaimustus pähetorganud geniaalsest ideest? Joovastuda ja oma leidusid nautida on väga kerge, niisama lihtne nagu mehele sigitamine. Raskused tulevad alles lapse kandmise ja sünnitamisega.

Salajases, väikeses sõjakäigus stiili vastu, milles vägisi vooruseks peetakse ainult sügavat sisu, elamust ja muid endastmõistetavaid väärtusi, eitades neid stilistil, võetakse üheks võitlusvahendiks süüdistus välises mõjus. Öeldakse: meie stiililised otsingud on laenatud võõrsilt, omapärane kunst saab läbi rahvapärase ja ladusa esitamisviisiga, pole vaja järeleahvimist võõrale maitsele, kubism, futurism on importkaup, mis kedagi ei huvita.

Vana lugu: kõik, mis kuidagi parem, peetakse väljast laenatuks. Meil enestel nagu polekski tahet parema ja peenema järele. Kuid paljuks siis on sellist, millele me vastet ei leiaks muul maal? Võib-olla on meie vöö- ja kindakirigi võõrsilt laenatud? Noored filoloogid on agaralt läbi nuhkimas kõiki urkaid; kes teab, kui palju nad armu annavad Kitzbergi või Vilde omapärale, kui nad kogu ärkamisaja, Koidula ja Kreutzwaldi algupärasuse panevad kahtluse alla ning üht või teist tabavad plagiaadilt. Seda — kirjandusliku teose süžee suhtes. Kuid veel on kaalumata, kuivõrd nende kirjanduslik stiil on olnud ühekülgselt võõra mõju all. Ja on alles küsimus, millal vähem on stiili alal laenusid tehtud, kas nüüd või varem.

Ent ikka on see nii, et niipea kui sünnivad suuremad nõuded ja püüded täiuslikuma poole, kuulutatakse hädaohtu kogu eesti rahvas!

2

Sainte-Beuve ütleb kuskil, et ilukirjanduslikku proosat tuleb hinnata kolmest seisukohast. Need on: stiil, karakterid ja tegevustik. Siia võiks juurde lisada veel põhiidee, siis oleksid loetletud peamised hindamise lähtekohad, mis muide kõik tihedalt üksteisega läbi on põimitud.

Ei tule mõelda, nagu oleks põhiidee vedelik, mida vabalt võib valada ühte või teise vormi, nagu veini vilitakse ükskõik mis vormi pudelisse, kus ta siis selle kuju võtab. Juba sisu ja teised momendid tingivad vormi kõigis üksikasjus. Ning kõik see on lahutamatu autori isikust ja temperamendist.

Stiili moodustavadki ühe autori ühtlaselt organiseeritud väljendusvahendid, mis on seotud ta isikuga ja milles avalduvad looja esteetiline käsitus ja kujundusvõim. Stiil võib muutuda maneeriks, kui autori isik enam edasi ei liigu, vaid tarretub ja kordub. Stilist olla ei tähenda veel anda poleeritud teksti, mis aina säraks ja sätendaks, vaid niisugust teksti, mis kõige ilmekamalt suudaks avaldada autori ideid, misjuures lause ise võib täitsa varju jääda või jälle ümberpöördult just eriti enda olemasolu ja ilu tunda anda kui lisandit sisule. Nii võib stiil olla õige mitmepalgne, kord lopsakas, maine, meeleline, kord täis ilukõla, retoorikat, kord lihtne, tagasihoidlik ja täpne.

See võib nagu Cicerol olla kõrgendatult ilukõlaline, rütmiliselt lainetav, veenev oma suure voogamisega, peamiselt meeleolu mõjutav, mis ka mõtteid enese järele painutaks. Võib olla nagu Rabelais' juures täis kisa, naeru, rõõmu, lopsakust, jõhkrust, rõvedusi, ilma et hooliks ilukõlast, viisakusest, häbitundest. Aga võidakse olla ka lihtne, selge ja täpne, ilma efekte taga ajamata, nagu seda tahtis Pascal, kes nõudis, et stiilil üldse ei peatutaks ega seda imetletaks ja et lause peaks olema nagu sõel, millest mõte selgena läbi kurnub kõlbmatut sagu kinni pidades.

Kuigi kõigi nende erinevate stiilide ülesandeks on sõnu korraldada nii, et sõnastus enam-vähem vastaks idee toimele, võib siiski ära märkida kaht lahkuviivat tendentsi.

Ühel juhul on sõnal utilitaarne tähendus, ta on nagu telefonitraat ainult mõtte juhtmeks: mida selgem, täpsem sõnastus, seda parem. Niisugune praktiline sõnastus on tarvilik eeskätt teaduses, mis ka stiilis meelsasti näeks, et võimalikult vähese kulutusega võimalikult palju täpselt öeldaks. Teisel juhul on sõnal peale utilitaarse ülesande (mõtete edasiandmise) veel esteetiline väärtus: ta valmistab oma iluga, oma rütmiga, oma kujukusega lõbu, ta sugereerib lugejat, nõiub ta silme ette kujud ja kõrvu muusika, mitte sedavõrd kirjelduse täpsusega, detailide selgusega, kuivõrd vihjetega, andes aimu eriti sellest, mis laadi loova hinge aktiivsus on olnud. Esimene suund on objektiivne, asjalik, teises kõneleb kaasa isiksus.

Need on muidugi ainult kaks tendentsi, tegelikult on «hea» proosa tihti ka «ilus» proosa, ja ka kõige geomeetrilis-selgemas ja täpsemas lauses võib leiduda artistlikkust. Ent niihästi «heas» kui ka «ilusas» proosas võib viimasel ajal tähele panna lause paindumist aja rütmi alla. Ei nähta nüüdsel ajal enam nii kergesti pikka lauseperioodide kangast, mis tihedana ja rikkana lahti rulluks, lausemaanteed postvankrite ajast, mil iga teekäänakut võis maitsta, enne kui see möödus. Eelmiste sajandite lause oli aeglane, nagu oleks nii autoril kui lugejal aega küllalt olnud. Vaadatagu Koidula-Kreutzwaldi kirjavahetust: kui pikad kirjad, kui palju sõnakulutust, enne kui asja enese manu jõutakse!

Kuid kõik muutub kiiruse tulekuga. Tahetakse kõik ära öelda kahe sõnaga. Kõik liigne jäetakse välja. Laused lühenevad, muutuvad energilisemaks. Punktid, üksteise ligidal, kannavad mõtet nagu sirgutõmmatud nööril. Autor ja lugeja on nagu vanad tuttavad: ühest sõnast, ühest silmapilgutusest jätkub, et asi selgeks saaks ilma liigse sõnakulutuseta. Pikad laused-perioodid on anakronismid nagu krinoliinid trammide ajajärgus. Lühike kleit, poisipea, lühike, energiline, peaaegu sportlikult muskleid mängitlev lause — see on meie aeg.

3

Sellest ajast peale, mil keelt ja stiili teadlikult viljelema hakati, on meie kirjanduse väline pale hakanud muutuma ka nende juures, kellele stiiliküsimus hoopis kõrvaline olnud. Nõudlikkus on suurenenud, üldine tase tõusnud tänu üksikutele edasiviijatele. Määratu suur tähtsus on siin olnud keeleuuendusel. Keelevahendite rikastumisega eeskätt oskussõnade alal on võimalikuks saanud täpsem ja lühem mõtete avaldusviis. Morfoloogilised uuendused (i-mitmus, lühike sisseütlev, elustatud instruktiiv jne.) on keele teinud lühemaks, julgemaks, ilusamaks. Ka muudatused süntaksi alal, eriti germanismide hülgamine, tehes sõnade järjekorra loomulikumaks, ülevaatlikumaks ja nobedamaks, on lause muutnud kõigiti paremaks. Ja lõpuks on sõnavara märksa rikastunud uute sõnade ja oskussõnadega, mille varal võimalik on pikki perifraase lühendada ja koguni uusi mõttevarjundeid esimest korda pretsiissemalt väljendada.

Kõik see on jätnud sügavad jäljed ka stiili arenemisse. Kümmekonna aasta eest kirjutatud lause paistab nüüdsele keelesilmale vigasena ja saamatuna. E. Vilde on pidanud oma kogutud teoste väljaandes kõvasti muudatusi tegema ka keele ja stiili alal. Sedasama võib öelda ka nn. teiste trükkide kohta kõigi kirjanike puhul.

Olen juba varem maininud, et keeleuuenduse ühekülgsus seisneb ta abstraktses suunas: tarvitusele tulnud sõnad on peaaegu kõik kuivad mõisted. Keegi ei vaidle selle vastu, et uued sõnad on tarvilikud. Kuid paljude uute sõnatüvede tarvituselevõtt teeb lause imelikult kõhetuks, eriti ilukirjanduslikus proosas. Sellele vastatakse: on stiiliküsimus, kuipalju üks või teine uusi sõnu tarvitades suudab oma keelt huvitavaks ja elavaks teha. Kahtlemata on see nii, kuid ärgu unustatagu, et uusi sõnu, kui nad kord keelde pääsenud, tarvitatakse ü l d i s e l t palju rohkem harilikust sõnavarast, et nad nagu kiuste end igale poole vahele topivad. Alles hiljuti pääseti «mainitud suhtes»-taudist, mis igasse lausesse tükkis. Vähemal määral teeb iga vastuvõetud uussõna või uuendus läbi sama «nakkamis-

järgu» (mõeldagu ainult e n t, v a i d, s a a v u t a m a jm. selletaolisi sõnu). Seda võib küll pidada lastehaiguseks ja võib arvata, et tulev põlv, kes juba maast madalast sõna tunneb, teadmata, kas see on põline sõna, äsja laenatud või koguni kunstlikult moodustatud, ei tunne seda kõrvalmaiku, seda kuivust mis meie: ta on sõna juba imedes oma verre vastu võtnud. Ja see lohutab. Grünthali «Laule» ta ilmumispäevil lugedes võidi palju nalja ja lõbu saada ta uutest sõnadest, tänapäeval on ta keel juba tavaline, uuenduslikust keelest koguni kaugel.

Nõnda võib keeleuuendust stiili arendamise suhtes ainult tervitada. Ta on siin tähtsamaid tegureid.

Ei või nimetamata jätta keeleuuendusega kaasaskäivaid sporaadilisi katseid meie proosastiili järsult seniseist rööpaist välja käänata. Kuid need pole kavatsetud määral õnnestunud. Võetagu esimese sellise katsena kas või Haljangu Lembitu (Grünthali) proosat «Noor-Eesti» II-s albumis või sama kirjaniku katset itaallaste lauseehitust ja sõnastusviisi üle kanda eesti keelde (d'Annunzio «Süütu» tõlkes). Sellisena võib käsitada ka meie soome mõjusid vastuvõtnud nooremate filoloogide teaduslikku keelt, milles lihtne mõte keeruliseks aetakse ja raskepäraselt väljendatakse, põhjenduseks (kas või endale) terav analüütiline meel ja tarve täpsuse järele.

Kui meie lause on kujunenud välistel mõjutustel, siis on see kõigepealt saksa keel, mis meie mõttekäiku ja -järjestust on juhtinud. Alles viimasel ajal on hakatud teadlikult selle vastu opositsiooni tegema ning kohmakaid germanisme keelest välja kihutama. Kuid lauseehituse struktuur areneb pikkamisi, igatahes mitte nii kiiresti kui uussõnade pääsemine keelde.

Vene mõju eesti lausesse on olnud väike, ja imelik küll, selle mõju vastu on välja astutud agaramalt.

Nüüd aga pöördugem otse meie uuemate proosakirjanike poole, et märkida nende stiili karakteersemaid jooni ja teha otsusi meie stiili arenemise kohta üldse viimasel paarikümnel aastal.

Stiil pole üksnes sõnastusviis, ta on osalt juba selles, mida ühest sündmustikust või ideest sõnastamisvääriliseks võetakse. Kui «Vahesaare Villemis» Mait Metsanurk oma tegelast laseb igal leheküljel vastu lauda põrutada või kui «Felix Ormussonis» Tuglas oma kangelast laseb nautida looduse hõõguvaid värve, siis on juba sellise valikuga stiili üldtoon antud. Esimene teos näitab naturalistlikku stiili, teine impressionismi. Ühel pool toorus, vägivald, jändrikud kired, teisal peen hing, viilitud küüs, kaalutlus. Nii erinev käsitlus kandub üle maastiku kirjeldusse, sõnade ja epiteetide valikusse. Ühes vahib «Andres ammuli suuga minijat, kui tahaks teda nahka panna», teises: «Sääl istus Helene, ilus Helene. Ta silmad näisid küünlavalgel süsimustad. Ta huuled olid poollahti, õhetavpunased ja naerul. Ta huulte vahelt paistis kaks rida lumivalgeid hambaid kui pärlid.»

Ühe sõnavara kubiseb sõnust nagu lirvad, litad, kirumised, plärtsumised, püksipersed, käperdused, teise sõnavara tunneb lemmiksõnadena helesiniseid taevavõlve, joobnustavaid aroome ja taevarandu.

Metsanurga naturalistlik teos on kõigest hoolimata stiililt ühtlane (kui maha arvata ajalehelikuks muutunud terminid, nagu: kokkuelamise f a k t, täiendas oma e e l a r v e t kerjamisega, kiires t e m p o s ja mõned teised, mis maamehelikku õhku hästi ei sobi). Murrakulis-lopsakad kahekõned suurendavad hoogsat ja rämedat põhikõla, pole puudust ebaviisakaist, roppudest ütlustestki, mis aga teose ühtlust pigem tihendavad kui rikuvad.

Kuivõrd labased ja saamatud stiililt on selle teose kõrval romaanid «Valge pilv» või ka «Orjad» (1. trükk)! Neis on tegevustik ridadesse lahti sikutatud, venitusi on lahjendavalt palju, dialoog on tarbetu ja ainult ridu täitev, see ei vii edasi, vaid on mõttetu nagu puri tuulevaikuses. Kõnelustes puudub maa mahl, nagu see oli «Vahesaare Villemis». Tekivad seesugused dialoogid nagu:

«Aadu ja Kaarel käisid siin?»

«Käisid.»

«Kunas nad lähevad?»
«Ülehomme.»
«Kaks venda jääb siia.»
«Küll võetakse niid kah.» («Valge pilv», lk. 5.) Jne.
Või:
«Kas minu vennale ka olete kirjutanud?»
«Misukesele vennale?»
«Kaarlile ikke. Te ju ikke sõbrustasite» . . .
«Mina piass Kaarlile kirjutama! . . . Ei tule meelde! . . . Mingit sõbrustamist ei ole olnud.»
«No siss Ludvigile.»
«Mul on muud mõistlikumatki tiha.» (Lk. 155.)

Need näited on juhuslikult võetud raamatut lahti lüües. Metsanurk ise on teadlik oma stiililistes puudustes. «Orjade» 2. trükk, mis on tugevasti parandatud ja poole võrra kärbitud, näitab selgesti, kuhupoole autor on edenenud. Raamatu esimeses trükis näeme kahvatut, ühetoonilist, halli proosat, millel pole tõususid ega langusi, kindlat rütmi ega rikkalikku siseilmet. Näib, kui oleks autorile ta tegelase Märt Klaose ajakirjanikuametist külge hakanud odav, veniv, targutav juhtkirjastiil, kus laused üksteise külge on haagitud mingiks ilmetult abstraktseks ketiks. «Aga ei, see ei mõistaks tunda, mida rahvale tarvis, missuguses sihis teda peaks kasvatama, kudas seda tööd kannatlikult peab tegema. Just tema, kes kõike seda omastab, mis ära tuleb kaotada, just temasugune võib seda kasvatustööd kõige paremini teha, sest et tema kõige selle all kannatab, kõike seda kõige paremini tunneb, millest üle peab saama» jne. (27)

Nõnda vajuvad leheküljed mööda ilma kujundite ja rütmita. Kordamisedki (nagu siin: mida-missuguses, just-just) ei too vähematki hoogu sisse. Just selle vastu leiame, et lause pudeneb väikeseks pudusilpide reaks, mis otse kisendab paranduse järele, mida ongi võidud teha 2. trükis. Kuulake ainult: «Niisugusesse labasesse kõlbluse-jutlustamisesse ei lange isegi tagatrepiromaanide vabrikandid» (63) või «üks labasematest väikekodanlise moraali jutlustajatest» (62). Loetagu näidetena terve 62. ja 105. lehekülg. Mitte vähe pole sääraste lühisilpide kaotamiseks kaasa mõjunud keeleuuendus.

Kas saab niisugustest lühisilbilistest sõnadest, mis rusuvalt mõjuvad, esile kerkida kangelase suur kuju? Kõik pudeneb laiali, selle asemel et koonduda ja anda Klaose traagilisele elamusele tugev joon. Suurt hinge ja paatost ei saa väljendada rütmita. Kuningas Leari või Oidipust ei saa kujutada jõuetus silpide rodus. Nii ei sobi kuidagi ka Klaose oletatav suurus lause rütmikehvusega. Alateadvuses kaasaskäiv hingeheli (ja see avaldub lause rütmis) ei lase tunda seda suurt traagikat, mida autor on Klaoses tahtnud kujutada. Seevastu sulab Vahesaare Villem oma sõnastusviisiga ühte ja on nõnda stiiliehtsam.

Aga mitte üksi lauserütm, vaid ka muud stilistilised võtted ei lase meid «Orjades» tunda autori rikast hinge, kuigi seda ootaks. Lause sisu on enamasti mõistuslik, sensiiblust on võrratult vähe, metafoorid, võrdlused ja muud konkretiseerivad vahendid on skemaatilised ja ilmetud. Autor tarvitab pahatihti nagu vabandavat ütlust «see tuletas meele» seal, kus oleks võinud olla võrdlus, metafoor või koguni metonüümia: «Kiire sõnade voolamine tuletas meelde vaikse hallika ühetasast mulinat» (19), «ta tuletas madalat jämedat puutüve meelde» (100). Kui mõni võrdlus kord meeldima on hakanud, siis tuleb ta veel mujalgi tarvitusele: «Nägu lai, lage, kortsudeta kui v a s k k a s t r u l i p õ h i; otsaesine lame ja paljas nagu kesaväli» (19); «nägu kui pannkook, otsaesine kui k a s t r u l i p õ h i» (74).

Ainete maailm, kust võrdlusmaterjali ammutatakse, on labastvõitu: «käsi lihav nagu seakints», tüdruk armastas rääkida, «oli aga tarvis kraan lahti käänata». Määraval omadussõnal pole harilikult suurt kaalu, ta ei individualiseeri, on hall. Nõnda kordub sõna «peen» riide iseloomustuseks (peenes riides noormees, peenes riides preilid, toredasti riides jne.).

«Orjade» 2. trükk on parem, sest vahepeal stiililt teadlikumaks ja nõudlikumaks läinud autor on teisendanud või kustutanud suurema osa venitusi, targutusi ja keelelisi vorme lühendades lause energilisemaks teinud. Samuti on ta maha tõmmanud mõned luulelised kohad raamatu lõpus, mis tundusid imalatena. («Mine välja sest linnast, mine kaugele metsajärve kaldale, kus

ümberringi kõrged männid ja kuused saledaid latvu taeva poole tõstavad ja vesi põhjani läbipaistev su ees sinab.»)

«Ennäe inimest» ei too veel uut tooni, see on puises ajalehelises stiilis kahvatult-igavalt kirjutatud.

Kuid siis tuleb rida töid, kus Metsanurk üllatavalt ka stiilile hakkab rõhku panema, nõnda «Taavet Soovere», «Toho-oja Anton», «Algus» jt. Ei tunneks ära, et «Jumalata» autor on kirjutanud «Valge pilve», et «Alguse» looja on andnud «Isamaa õilmed»! Nii suure vahemaa on kirjanik läbi käinud.

«Taavet Soovere», mis on küll kirjutatud enne sõda ja mille igal leheküljel on tunda hilisemat kätt, pole valge pilvena laialivalguv, vaid raamatu unistav sisu (Soovere taotleb, soovib, unistab kogu aja) tungib igasse lausesse ning väljendub ühtlase stiilina. Sõnastusse tuleb ilmset rütmi. «Üks kauge huige käis läbi suveöö, julge ja võimas», see raamatu esimene fraas on juba tunduvalt kindlarütmiline. Lause on üldiselt lühem, jõulisem endisest. Paistab koguni, et see on pikatoimelise Soovere tüübi kohta liiga lühikese hingamisega, närviline: lauselõikusid on igal leheküljel kirendavalt palju ja need on tunda saanud selle parandavat kätt, kes ekspressionistliku lühiduse vastu huvi on hakanud tundma.

«Toho-oja Anton» on muusikalise, õigemini meloodilise arenemise haripunkt Metsanurga toodangus. Lausesse tuleb kindel rütm, mis mõttekäigugi enda alla painutab. Esinevad tihti daktülid («teadvuse pinnale kerkinud paljude põhjuste ühine tulemus»). Pausid, peatused parajal kohal teevad lause kuidagi mehiseks («äkiline vaenutunde hoog / selle ainsama uhke ja tugeva vastu / ja iha näha teda (siinkohal kõlab lause küll hõredalt) võidetuna enese ees»).

Enam kui üheski teises teoses on Metsanurk «Toho-oja Antonis» ohtralt pillanud alliteratsioone ja assonantse, vahel alateadlikult ja siis mõjusalt, vahel ka teadlikult, liialdatult. Loetagu sõna kõla kuuldes niisuguseid kohti nagu: «Pilk jäi kahvatuisse ruutesse peatuma, mis suve õhtupoolne päike põrandale joonistanud (domineerib «p», viimases kahes kordub ka «n», mis järgmistes sõnades veelgi tuntavamaks muutub), ja Anton tundis

end vajuvat veetlev-uimastavasse vangistusse (valitseb «v», järgnev lause kordab kõiki neid veel nagu akordiks sulatades); see oli kui nägematu nõiavõimu kütkestus, kui vete pehmeisse voogesse vajumine» (5). Nägeliku kujutelmaga on seotud «p», unistades hakkab domineerima õhuliselt läbipaistev «v».

Eeltoodud lause pole juhus, iga lehekülg pakub nii rütmi kui sõnalise instrumentatsiooni näitena hulga materjali. Mida kauem lugeda, seda selgemaks saab, et sõna kõlaline helisevus on autoris domineerinud, painutades enda järele ka mõtet, ehk täpsemalt seda, m i d a ühest mõttest edasi anda. Esimestelt lehekülgedelt juba mõned näited: «tuhmijooneline tihedasse vinasse varjatud veetlev pilt» (5); «läbi õreda õlale visatud rohelise rüü valendasid» (7); «harvade kaskede vahelt algas tihedaleheline lepik ja laokil jäljed koondusid looklevaks rajaks» (7); «vahetati vikatit luisates lauseid» (16); «kui nad rukkihakki tehes vihkude vahel vilkat keerutasid või pea viltu peale panid» (18); «vihkudel vaevatud ristluid venitades» (18); «valu unustades vaatles ta voodi ees seisvat saledat naist» (20) jne.

Alliteratsioonide ja assonantside kohta ilukirjanduslikus proosas tuleb öelda, et neid meil üldse kaunis palju armastatakse tarvitada, aga enamasti ikka neid nagu kogemata poetades. Kui see võte alateadvusest välja hakkab tungima ja kui talle voli antakse ohjad enda kätte võtta, siis läheb ta kergesti peruks. Lause hakkab küll laulma, aga mõte jookseb minema. Meie rahvalaul armastab seda võtet väga, kuid heas, ehtsas rahvalaulus hoitakse mõõtu ega korrata ühte tähte sõna algul ühes värsireas mitte üle kahe korra (kui ühes värsireas allitereerivad enam kui kaks sõna, siis on tegemist hilisema arenemise viljaga).

Muusikalisuse primaat Metsanurga mõnes proosateoses näitab, et autoril on midagi ühist romantikaga. See romantiline joon areneb ta novellides «Jumalata» ja «Algus» tundmusküllastatud lühihingusega stiiliks, millel palju sugulust on Tuglase impressionismiga, kuid milles tegusõnade ülekaal nimi- ja omadussõnadest annab õiguse seda stiili nimetada ekspressionistlikuks. Punktist punktini on vähe maad. Sõnad ruttavad, tormavad, põgenevad kuhugi. Süntaks on viidud primitiiv-

suseni. Partiklid «on», «oli», «olid» unuvad ses ajujahis. Verbi infinitiiv saab futuristide eeskujul armsaks, sest see on kui ratas, mis igale poole veereb, see paneb soovid, tahted liikuma. «Hävitada vaenlast kõige tema varanduse, naiste ja lastega! Hävitada igal kombel — tappa igasuguse sõjariistaga, külmaga, kuumaga, tappa avalikus võitluses ja salaja selja tagant juure hiilides! Aina hävitada ja tappa, tappa ja hävitada! Ja edasi, ikka edasi!» («Jumalata», 14.)

Ent see tõttav rütm ei kujuta üksi tegelase tormavat hingeelu, see läheb üle isegi lihtsamasse kirjeldusse: «Mis olid olnud sennised mured ja rõõmud selle kõrval? Kui tahmunud laterna tuluke päikese pimestavas hiilges. Siia vaimustuse merre uppusid tema sennised väikesed hädad, mis teda vaevanud päevil ja öil!» (12) Või vahel lühikesed energilised pintslitõmbed, mis tuletavad meelde Tuglase lause struktuuri: «Rippuvad lipud lainetasid peade kohal. Valgeid rätikuid lehvitati kõnniteil ja akendel, lilli sadas lahkujaile teele» (12).

Pole palju vaja, kui juba lause vibutub välja äripäevast, saab tiivad ja paatose: «Tema peaks astuma nende tuhandete ja kümnetuhandete ette ja hävituse ning tooruse lõpetama. Ta peaks kahe vaenlase väe vahele astuma ja rahu kuulutama. Rahu kogu maailmale! Rahu kõigile inimestele! Lõpp tapmisele! Helistatagu kiriku kellu, helistatagu ööd ja päevad! Pangu rahvad end piduehteisse! Aleksander Vaaren on maailmale rahu kinkinud! Ei enam sõda, ei enam tapmist, ei enam hävitamist! . . . Rahu, igavene rahu!» (18)

Mida põnevamaks muutub sisu, seda lühemaks ja energilisemaks muutub lause, kuni jääb järele kõige paratamatum. Kiirsõiduauto saab kuuli kuju, et õhust teravalt läbi puurida. Sünnivad «sõnad vabaduses»: «Vaaren kargab välja. Väljas suveöö hämarus. Vahi hüüd. Kaks pauku. Vaaren lendab edasi. Veel kaks pauku. Kära, kisa, hüüded, paugud» jne. (27) Raamatu lõppakordid on veelgi lühemad. Iga lause, kuigi see koosneb vaid paarist sõnast, algab uuest reast.

Kui nii mõnigi kord siin tundub sugulust Tuglase impressionistliku lausega, siis on vahe ikkagi olemas. Metsanurk ei jää kunagi seisatama värvirefleksi või

mõne iseloomuliku detaili ees, mis reljeefselt meelde lõikuks; see segaks tema edasiruttu.

Novell «Algus» on viinud selle ekspressionistliku tõttamisstiili maneerini. Lause struktuuri iseloomustab siin loetelu või kordamine, enamasti seisavad nimisõnad või tegusõnad alasti üksteise kõrval, partiklid on kadunud.

Kuulame «Alguse» algust: see annab juba kogu meetodi, millega novell on lõpuni kirjutatud: «Laev vintskles lainetes kui palavikus haige. Pildus end küljelt küljele, ajas end püsti, langes jõuetult otseti sügavusse. Hiilid undasid, murdlained raksusid, ookean möirgas. Kesköö kuuldi lael kära: märguviled, kellad, hüüded, jooks ja rutt.» Igalt leheküljelt leiame seda maneeri fraase kui: «laskis end voolust kanda, vedada, lükata»; «kära, sekeldus, turg, laat, börse, mängupõrgu»; «ei ühtki kaupa, aga pakuti, osteti, tehti, noteeriti, maksti»; «kõneldi läinud päevast: kes ostnud, võitnud, teeninud; kes eksinud, kaotanud, langenud, põlenud, kärvanud»; «mööda veerevad omnibuste, autode, trammvagunite karavaanid. Jalavägi ruttab nende vahel, nende kõrval, hüpleb, põikleb, ristleb, jookseb. Uulits kui võitlusväli — müriseb, ragiseb, huugab, kõliseb, raksub, paugub.» Nõnda vahetpidamata lõpuni.

Mõni aeg enne seda novelli oli Milli Mallikas* avaldanud «Murrangus» kaks novelli («Saadermoll» ja «Inimene kisendab», 1921), mis stiililt samuti on ekspressionistlikud, kuid milles ei puudu ivake pilget ja huumorit seetõttu, et stiil kaldub juba groteski, paroodiasse. Kuigi Milli Mallika lause on palju keerulisem, pildirikkam, ütleksin baroksem, on ta struktuur täiesti samane Metsanurga omaga «Alguses». Samad kordused ja loetelud, samad verbideta või nimisõnadeta laused: «Esimestes ridades istusid riigitoed, võimukandjad, mõned peenemad ametmehed: kordnik, vallavanem, kirjutaja, vallakoolmeister, paar poodnikku, külarätsepp» jne. Või: «Aeglaselt sigineb resonanss. Algab vastasseinalt, koondab pihunevad mõtted, heli, rütmi. Tiheneb, reageerib, suudab elastilisi vastutõukeid. Lade heitub lademele, laieneb-kõrgeneb, nihkub ruumi süda-

* Hugo Raudsepp.

mele, võlvidele, ronib tiguna poodiumile, kasvatab harja; saab jõudu, julgust, heidab tagasi» jne. Või: «Valitsuse kriis, ministeerium langenud, partei-põrgu väntorelid, parlament, rühmade istumised hommiku kukelauluni, kriis, kriis».

Paistab, nagu oleks Milli Mallikas oma ekspressionismi paroodiaga mõju avaldanud Metsanurgasse, või kui mitte seda, siis vähemalt teame, kust säärane võtete ühtlus on pärit. See on sõjajärgne saksa ekspressionistlik proosa oma üksluise loetelumaneeriga, mis järeletegemisele on ahvatlenud, võib-olla kirjaniku enda teadmata. Nõnda kirjutasid oma proosat Döblin, Flake jt.

Mait Metsanurk on vist ainus meie proosakirjanikest, kes kõiki stiile on katsetanud. Ta on värske ja lopsakalt-jõhkra naturalistliku hooga kirjutanud oma «Vahesaare Villemi», on keskpärast ajalehelikku realismi pakkunud «Orjades», «Valges pilves», osalt romaanis «Ennäe inimest», on muusikalis-romantiliselt lauseid seadnud «Toho-oja Antonis» ning proovinud ekspressionistlikku stiili. Ja paistab, nagu polekski ta veel ennast leidnud, vaid, nagu ta vaim on rahutu, otsiv, opositsioonis, pole ta stiilgi veel leidnud tasakaalu, isikupärast nooti, mis pikemaks võiks püsima jääda. Ja me ei tea veel, kuhupoole ta lõpuks areneb ja kuhu välja jõuab.

5

Nii suuri võnkeid stiili arengus kui Metsanurgal Tammsaarel pole. Kuigi ta «Kaks paari ja üksainus» ning «Varjundid» laadilt erinevad, on neis stiililist sugulust veel küllalt. Juba algusest peale on Tammsaare stiil olnud rahulik ja eepiline, asjalik, ilma liigsete eheteta. See ei sära ega lõkenda, pole eluküllusest pakatav, vaid on rohkem intellektuaalne (kui intellektuaalsust käsitada meelelikkuse, sensuaalsuse vastandina), armastades mõttemängu ja -liikuvust enam kui meeltemängu. Siit ta paradokside küllus. See kirjanik pigem seletab ja jutustab inimsuhteist kui maalib neid plastilisteks piltideks. Värve ta ei armasta ja loodus ei esine tal muljena, vaid mõttena. Ta ei kirjelda

raba roosteseid värve ega põldude tuules voogavaid laike, mille vahel heinamaa roheldub, vaid ütleb, konstateerib lihtsalt: «Raba ja põllu vahel on heinamaa siil.»

Ei miski suuda teda välja kangutada eepilisest vaatlemisest. Ka tugevaid elamusi, kui need ei puhke dialoogideks, kirjeldatakse mõõduka, asjaliku tooniga. Tulekahju, mis «Vanades ja noortes» on traagilisemaks sündmuseks, ei mõjuta kuigi palju lauset ega tee seda lühemaks ja põnevamaks, nagu seda oleme harjunud nägema teiste kirjanike juures, kus põnev sündmus vahel ainult nimisõnad lausesse jätab. Seevastu võime Tammsaare juures märgata koguni ilutsemise idusid: «Siit edasi veel üks silmapilk, ja terve maja oli raksuv ja mühisev tulemeri, kust sädemed kullatud parmuperena ja leegitsevad õletuustid õhku tõusivad, natukese aja pärast kustudes või suitsevalt maha langedes» («Vanad ja noored», 27).

Kui meie külarealismi šabloonid lasevad maaelanikku paista tõmbi tööloomana, kelle ajumehhanism aegapidi liigub ja kes vahel äkki hakkab märatsema, siis ei lase Tammsaare oma maainimesi maiad olla igasugustele «lõõpimistele», «pläramistele» ja muudele labasustele. Tema talupoegade kahekõned ei otsi murraku veidrustest seda lamedat kõrvalmaiku, mida paljud tagajärjeta tarvitavad, arvates niiviisi rahvapärased olla. Tema tegelased on taltsamad, inimlikumad, kuidagi arenenumad.

Tammsaarele pole loodus see suur mõõtmatus, mis inimest endasse sulataks, nii et see tunneks vaid müstilist voogamist eneses. Ümberpöördult, ta inimlikustab loodust, omistab talle inimlikud omadused. «Tuul lõõtsub nagu südametäiega ja lõhub lagedal väljal põllumeest kiusates vilja-aunu. Hulub kurvalt, nagu tunneks ta kahetsust.» Männid kõiguvad, «ladvas nagu kahetsus». Inimese tundmussuhted kantakse üle puusse, tuulde, tormi, kogu maailma. Nõnda kannab Tammsaare enam intellektuaalne kui piltlikmeeleline suhtumine oma esemesse üle tundmusrõhutatud tooni ja on soe.

Kõige selle järele kujuneb ka Tammsaare lause. Selles puudub kõrvuasetatud muljete lühihingus või kiire

tegevuse galopp. Lause on loogika silmadest koosnev võrk, küllalt tihe ja tugev, et sellest väiksemgi loomus läbi ei lipsa. Kuulatagu sellist lauset: «Sügisel, kui saunarahvas enam toas üheskoos pidi istuma, tundus Kaarlile, et Ann veel kibedamaks ja käskivamaks muutub, olgugi et tema, Kaarel, kõik teha püüdis, mis ta aga iganes mõistis, et oma naise rahulolemist võita: ta puhus hommikul tulukese leelõukal põlema, tõi vee tuppa» jne. («Poiss ja liblik», 14.)

Niisuguse asjaliku lauselaadiga, mis enam karakteriseerib kui üksikasju puistab, enam üldistab kui konkretiseerib, saab rahulikult üle vaadata kõigist sündmustest, neid kokku võtta, kuid elu mitmekesisus jääks nagu kõrvale. Tammsaare stiilil puudub seetõttu kirevus, ta ei sära võrdlustulestikus, ta ei maali ega joonista üksikasjaliselt, ta metafoorid on intellektuaalsed. Ta ütleb: «Laps vahtis suuril silmil, nagu tahaks ta ööst läbi näha, milleks vanemate vaatevõim liig nõrk oli» («Vanad ja noored», 24).

Mida kaugemale, seda teravamalt hakkab välja kooruma Tammsaare käsituslaad: plastiliseks tehtud jutustuse ja hetkekirjelduse asemel näeme üldistavat jutustamist suhteist, abstraktsus suureneb sensibiliteedi arvel, milleks kaasa aitab veel see, et kirjanik oma novellide tegelased valib üliõpilaste hulgast, kelle hing juba on kistud maamullast ja kes juba tunda on saanud intellekti kuivendavat mõju.

Selles õhkkonnas muutub ka stiil abstraktsemaks. Kuulatagu selliseid lauseid ta psühholoogilistest novellidest:

«Mina olen alati, nagu ma olla saan, aga kõik tahavad, et ma oleksin, nagu nemad tahavad. Kõik arvavad teadvat, missugune ma olema pean, mina ise ei tea midagi, olen kord nii, sestsamast teisiti. Sina oled minuga nõnda rahul, sellepärast ongi mul nii hirmus piinlik, et ma isegi sinu vastu oma sõna ei pidanud. Kord mõtlesin — ema arvab seda veel praegu, — et ma sinu juures aegamööda mõistlikuks saan, aga nüüd ei usu ma seda enam. Aiman äkki midagi uut, sootuks uut ja kohe on aru läind, nagu poleks teda kunagi olnud . . .» («Noored hinged», 9—10.)

Siit ka eriline armastus dialoogi vastu. Selles ei kir-

jeldata midagi, ei anta asju nende konkreetsuses, vaid asjade suhted, elamused asetatakse siin ümberehtimatult lauseisse. Ainus sära dialoogis on vaimu liikuvuse sära, kuna autoripoolsed metafoorid, võrdlused, rikkalikud epiteedid, värvid dialoogis puuduvad. Sellepärast ei tunne erilist huvi kahekõnede vastu need kirjanikud, kes on sensuaalsete kalduvustega ja kes armastavad stilistilisi rikastusi. Nõnda Tuglas, nõnda Oks.

Ent dialoog teeb abstraktsema mõtteviisi oma elavusega ligidaseks, tuntavaks. Tammsaare harrastab dialoogi. Paistab isegi vahel, nagu oleksid jutustavad kohad ta proosas ainult ettevalmistuseks, teerajajaks dialoogile, milles ta end nagu kodus tunneb.

Dialoog ise muutub abstraktsete mõttepallide mänguplatsiks. Varsti leiame üles ka Tammsaare sõnadepildumise struktuuri. See on üles ehitatud enamasti kahele vastandmõistele, näiteks naer ja tõsidus. «Mis toon teil täna on?» — «Mis naer teil täna on?» — «Ma ei naera enam.» — «Vähemalt naersite?» — «Olen juba tõsine.» — «Teie ei teagi nähtavasti, mis tähendab tõsine olla.» — «See on teie oma süü. Igakord, kui te tõsise näo teete, kipub mulle naer peale.» — «Noh, siis naerge ometi, olen ju praegu tõsine.» — «Selleks ma tulingi, et teie tõsist nägu nähes naerda.» — «Aga mina ei taha, et te ikka naerate» («Noored hinged», 16).

Paradoksid on ehitatud samale antiteetilisele käsitusele: oled noor, aga teed vanaks; naerad, aga teed tõsiseks; rõõmus, aga teed kurvaks; külm, aga soojendad («Poiss ja liblik», 59). «Külm . . . Miks neil külm on?» — «Mine tea mispärast. Vististi sellepärast, et nad palavad on» («Poiss ja liblik», 53).

Üliõpilastele Tammsaare teostes meeldivad seesugused süllogistlikud naljad, nagu see tüüpiline arutus piibu suitsetamisest («Kärbes», 57): piibu suitsetamine on piibu ja suu ühistegevus; ühistegevus on võitlus, sõda; kes sõja vastu, peab ka rahupiibu suitsetamise vastu olema; rahulik suitsetamine tekitab sõja; sõja hävitamiseks tarvis uut sõda, sõda rahupiibu suitsetamise vastu jne. jne.

Kõige selle järele võib arvata, et Tammsaare leksikaalne materjal on ammutatud eeskätt abstraktsete sõnade lademest. Ja tõepoolest, lööge lahti mistahes

lehekülg, te näete, et kaugelt suurem osa nimisõnu pole konkreetsed pildid, vaid abstraktsed mõisted ja et tegusõnus on ülekaal «olema-», «pidama-», «võima-»taolistel sõnadel, mitte aga liikumist märkivail verbidel. Ka metafoorid, võrdlused, paradoksid ei suuda sõnu-mõisteid ümber muuta kujudeks, sest et figuraalsed võtted on vähe omapärased. Või palju suudab lausesse värskust tuua armu päike, tundmuste karikas, armastuse kevadine pilv, lõhn kui muusika, nägemused liblikana, hirveparvena, fatamorgaanana, haigutav tühjus, nagu unenäos viibimine, marmorilised käed, — kui mainida paaril leheküljel esinevaid kujusid?

Erilist sõprust ei või Tammsaarel märkida ka lause muusika vastu. Muidugi satub ka tema proosasse kõlalisi efekte, kuid ilutsemiseks ei anna nad palju võimalust. See muusika on raskepärane ega taha hästi veenda. Kui lugeda lauseid nagu: «Neiu kaduvuse aimdusega kuumutatud hingeline lõõsk lõõtsus ka noormehe armuääsil kustumalöönud söed uuele lõkkele» («Kärbes», 69) või «et unisevalt sädelevasse tundmuste karikasse tilgutada pindlikult pistvat sapivedelikku, mis paneb prigisema ergukiud», siis võib küll paljusilbiliste sõnade vahelt leida sõnakõla efekte, kuid need on nagu võõraks olluseks, nagu kuskilt juurde toodud.

Kõige selle tagasihoidlikkuse kõrval stilistiliste võtete alal kasvab aga Tammsaare võime koondada oma tegevustikku pikemasse lausesse, mis tasakaalukalt areneb kõrvallauseiks ning mis ennekõike on eemal rahutust, närvilisest elutempost. Ta võib luua pikki perioode nagu suuri nootasid, et kas või pool järve sinna sisse tõmmata. Mis sellest, et teised õngedega askeldavad. «Aga kui Katku Villu rakettidega ja muude tarvilikkude asjadega kolinal lootsikusse läks, kui ta küsis, et kes tahab kaasa sõita ja kui ei olnud kedagi, kes kohe oleks vastanud, nii et Kõrboja perenaine ise ette astus ja ütles, et kui keegi ei lähe, siis ehk Villu teda lubab tulla, ning kui nad nõnda kahekesi kaldast eemale aerutasid, keset järve ujusid, kust nad vaevalt veel teiste silma puutusid, jah, kui see kõik oli sündinud, siis mõistsid kaldalejääjad, et Jaani sõit polnud midagi Katku Villu sõidu vastu, kes sõitis ainuüksi Kõrboja perenaise ja rakettidega . . .» («Kõrboja peremees»,

69—70) — kes teine tahaks meie ajal konstrueerida niisugust lauseperioodi?

Kõigist meie proosakirjanikest on Tammsaarel kõige intellektuaalsem stiil. Tal on hubaseim olla siis, kui ta oma mõistuse mängu saadab. Ta teab, et see on löögiosav ja tabab kindlasti, pealegi kui me ta ligidal aimame tundmust kui sõpra. Sest Tammsaarel on mõistus sensuaalsuse vastand, mitte aga tundmuse vaenlane. Sellest siis tulebki, et ta proosa on küll kuiv, kuid soe.

6

Kuhugi Metsanurga realistliku vööndi ja Tammsaare intellektualismi ligikonda tuleb asetada Kivikas. Mitte see Kivikas, kes lendavaid sigu ja muid petarde õhku laskis, vaid see teine, kes asunikule ligi kõndis. Need on nagu kaks iseseisvat subjekti, kel vähe ühist. Tõesti, võis arvata, et see, kes näiteks «Verimustas» võrdlusvihke otse masinakiirusega põimib, ühelainsal leheküljel põristades tühja öö parabani, tõmmates šrapnellitikke taeva tulitoosilt, pildudes aeroplaanidelt ballastina mootorite parinat, virutades luidpuid taeva ja õmmeldes vileniidil kuulnõeltega, et see, tulvil sisemisest nägemuspotentsist, võib vähe ennast taltsutades anda jõulist stiili ka suuremais teostes. Aga ei midagi sellesarnast! Kujusid esilepaiskav jõud küündis vaid novellettideks, miniatuurideks ja unenägude edasijutustamiseks. Suuremas teoses kadus see kujude tulv sootuks, andes maad ja mahti koguni asjalik-kainele toonile, milles hoopis puudusid nägelikud võrdlusraketid.

Nõnda saime teise Kivika, vähem huvitava detailides, kuid loomupärasema, jaani- ja jüripäevase külarealistliku Kivika.

Asunikuromaanide stiil tuleb ühes suhtes ligidale Tammsaare stiilile: see on vähem sensuaalne kui intellektuaalne. Ent Kivika intellektuaalsus pole kuidagi õilistatud, ta ei tunne rõõmu täienemisest ega peenenemisest, vaid tas kätkeb pigemini vimm kultuuri vastu.

Juba «Sookaelte» tegelased on puised kui nuiad, nende hingeelu pakuline, nende liigutused järsud mühatused, nende vaim üheülbaline, nende kõnelused küll

rahvapäraselt murrakulised, aga vaimukuseta. Kivikal on otse lust oma väljendustesse lisada maamehelikku kohmakust, pista külaelaniku pesemata lause igale poole vahele. Talle meeldib öelda: pagana hea, kukkus naerma teine, plartsatas, lirtsus, plärtsus — ülepea armastab ta roikaid jalge all purustada, sest nõnda kõlavad ta lemmiksõnad: «Kuiv oks praksatas jala all, veri lirtsatas valge samba vahelt üles ja pritsus pükstele, kui kellegi torumoka sülitused maa alt» («Sookaelad», 79).

Ning ta alustab veel hiljemgi oma endisi teoseid uuesti välja andes lauseid familiaarselt sõnadega: noh eks ole; aga näe; egas Märt; no see oleks alles; aga noh; küllap; jah, kas siis jne. See tähendab, lauset katsutakse teha koduseks sellega, et kõik lastakse läbi maainimese silma: «Miks ei kisu siis sulast ja talutüdrukut jaanitulele, kui pääle Jaani algavad talutöö raskemad päevad» (siin järgneb tööde loetelu: heinatöö igasuguste järkudega, rukkilõikus, kartulivõtt jne.). On nagu vabandus külaelaniku ees, kui iga lause algab sõnaga «eks» («eks ka põline peremees pea viinapudeli tasku pistma»). Autor ootab nagu peanoogutust tegelase poolt: jah muidugi, muidugi, et jutustuses edasi minna.

«Verimust» oma novellettidega, samuti miniatuurid on teist stiili. Tegevus on seal lühike, lause napp ja energiline, seetõttu romaanidega võrreldes katkendlikuma rütmiga, mida suurendavad veel lemmiknominatiivliitumised («tuulpenid», «hangnaised», «surmmarodöörid»). Kirjeldused viivad meid edasi nagu koturnidel, kuni satume tegevustiku sujuvamasse voogu. Siis tunneme, et Kivikale omasem ala on ikkagi laiatoimeline jutustus.

Oma romaanide stiilis on ta põhilaadilt intellektuaalne, ainult vähesed metafoorid, mõned jändrikud ütlused sekka teevad ta veidi sensuaalsemaks, konkreetsemaks. Muidu mähib arutluste liigliha ta proosa halli uttu. Ta tahab individuaalsete nähtuste juurest välja minnes jõuda üldotsusele kõigi kohta, pakkuda nagu mingit elutarkust. «Ei osand veel aimatagi, et ka lahingus kahejalgses püssimehes inimese võib tunda, ainult selle vahega, et ta kõik mehaanilikumalt, algelisemalt

ja loomaliku instinkti järele talitab ja mõtleb, et sõdavägi lahingus rohkem karja meele tuletab, kui üksikuist inimesist koosseisvat kogu, ühise ajuga ja summas mõtleb ja tunneb, et paanikasse sattund sõdurid juba kaugelt üksteist haistavad ja samuti hunnikusse jooksevad kui kohutet elajakari aianurka» («Ristimine tulega», 15). Pikk periood on asjalik, koormatud täielikkusega, venitatud, selle asemel et anda vähese energiaga võimalikult palju. Sääraseid perioode pakuvad ohtrasti ta romaanid. Neis on eepilist rahu ja lahtirullumise aeglust kasutatud selleks, et analüüsi ettekääande all pakkuda venitatud proosat. Ja siis tekib tihti tunne, et oled kablaga vaia külge seotud ja edasi ei saa. Olgu siin «Jaanipäevast» üks selline lehekülg (109—110). Seal tahetakse analüüsida tunnet, mis Karlas äkki on tekkinud ja mis teda imestama paneb, nimelt et isa talle võõramaks jääb. Selle asemel saame lehekülje mõne mõtte tüütut kordamist. Need on paarkümmend väidet ühe ja sama asja kohta: 1) konstateeritakse, et mõra isa ja poja vahel on laienenud; 2) et see oleks ka siis nii, kui isa oma otsuse tagasi võtaks; 3) isa kui isa on küll endine, kuid tunded ta vastu on kadunud; 4) isa on võõras inimene; 5) isa on nagu iga teine inimene, ainult lapsepõlvemälestused on temaga seotud; 6) lapsepõlvemälestused on alles jäänud; 7) lapsepõlvemälestused on ka peaaegu võõraks muutunud; 8) lapsepõlvemälestused mattusid «halli mineviku kaane alla, kus nad edasi elasid»; 9) kõik loetletud tundmused on Karlas segamini; 10) see oli kõik harjumata; 11) senini oli isa, nüüd hoolitsegu Karla ise; 12) see mure seisab siis nüüd ees; 13) seda ei osanud enne aimata; 14) see viskab rööpast välja; 15) see tunne on selgusetu; 16) kodu on vastumeelseks muutunud; 17) ei tihka kellelegi silma vaadata; 18) pilk tuleb kõrvale lüüa; 19) kodust tuleb ära minna; 20) võõraste seas paistab kodusem. — Kokkuvõttes on see tammumine ühel kohal. Hea, kui seda arutlust elustaks veel mõni võrdlus või pilt. Selle asemel näeme aga mõistuslikku analüüsi, isegi looduskirjeldustes, sest kõik, mis viis meelt vastu võtavad, lastakse läbi mõistuse kurna, nimelt läbi kujutletava maainimese praktilise mõistuse, mis on liikumatu ja paindumatu.

Seisab näiteks keegi looduse ees ja vaatleb seda, siis näeb ta: «ees lokkas valmima hakkav rukkiväli, selle tagasopis oli peotäis rohetavat talinisu, kartuli-, odraja sinetav kaeraväli. Kaeraväljale järgnes aruheinamaa, mis lõppes kahelt poolt jõkke jooksva längaiaga. Heinamaast pisut ülespoole» jne. («Jaanipäev», 49.)

Praktiline elukäsitus ei luba kellelgi tegelastest ega ka autoril ilutseda. Romantilist soonekest on Kivikal veel palju vähem kui Metsanurgal või Tammsaarel. Ainult mõni kevadine jääminek murrab ka autori hinges lahti rütmilise proosa, nagu «Murrangus».

See viimane romaan näitab, et ka Kivikal võib stiililine südametunnistus kõnelema hakata. See on endisest ümber tehtud, lühendatud, paindlikumaks muudetud, selle tegevustik on puhastatud arutluste samblast. Ning siit näeb, et selgudes pole Kivika mõttelaad olemuselt sugugi nägelik-ekspressionistlik, vaid asjalik ja kaine, vähe sensuaalne, ta lause läheneb laadilt Tammsaare omale, erinedes siiski oma vähema kontsentratsiooniga ja mõtteliikuvusega.

7

Astugem nüüd viljaaaia keskelt otse lilleaeda!

Kasvab selles imelikke lilli, igasuguseid roose, iiriseid, amorfofallusi, hiigelsõnajalgu, hooramarju ja karukoldi. Kõnnivad ringi gasellid, kisavad papagoid, hüplevad mööda väätkasve ahvid. Ja ümber on nii värviline, et silmad laiali jooksevad. Mõttetu oleks küsida, mis meridiaan siit läbi läheb.

Kuid see Fr. Tuglase fantastiline maailm on lausesse kinnitatud niisuguse kindlusega ja nii reaalselt, et paneb uskuma nende rippaedade olemasollu.

Ent niipea kui keegi igapäevase elu kujutusest välja langeb kas fantastikamaailma, unenäoregioonidesse või kõrgemasse mõttemaailma, tullakse etteheitega: see pole loomulik, sel on raamatu lõhn man, see on eluvõõras ja veretu, see on kirjutatud ajuga, mitte südamega. Ka Tuglas on pidanud küllalt vastu võtma sääraseid süüdistusi. Sest üldiselt arvatakse, et kui keegi kaunist stiili kirjutab, siis ta kindlasti nikerdab, voolib, valab hirmsasti higi. Ning hakkab hale sest vaevanä-

gemisest: tullakse õpetustega ja soovidega olla lihtne, loomulik, südamlik, soe.

Oh seda mugatsevat, väikekodanliku hinge pehmet ideaali, seda laiskust õigustavat südameromantikat, seda pesasoojust ümberringi! Nagu poleks iga ülestung lahtirabelus läpastavast keskpärasusest! Nagu ei võiks loomulik olla tung õilsama ja kõrgema poole, nagu ei võiks juba veres olla keerulisem mõttekäik ja fantaasia meelelised pildid! Nagu ei võiks ka stiili olla, säravat lihvimata, peent nikerdamata!

Peab ikka silmas pidama, et pole kunagi liiga suurt vahemaad mina vahel, kes lauset sünnitab, ja mina vahel, kes teda voolib. Muidugi, kui see voolimine toimub aastad või aastakümned hiljem, siis on parandaja vahepeal ise palju edenenud ja võib oma endisele minale ülevalt alla vaadata.

Ei tule arvata, nagu takistaks kõrgem mina (see kes hindab, kontrollib, parandab, valvab, korrigeerib) loovat mina, ainult halvaks tema lennuhoogu. Sugugi mitte. Selle kõrgema maitse mõju ulatub juba sinna, kust looming algab — alateadvusse. Ja nõnda ei tarvitse kõrgemate nõuetega kirjanikul sugugi lõhesid olla oma loomu ja oma loomevõime vahel, teiste sõnadega, ka tema võib luua spontaanselt, aetuna sisemisest paratamatusest. Mõistus võib loomingu takistuseks olla ainult siis, kui ta ees hirmu tuntakse.

Need küsimused ärkavad ellu, kui puudutada Tuglase stiili. Sest tema puhul on sagedasti lendu lastud arvamisi, nagu looks ta nikerdades, pidades sõna ilust enam lugu kui ta sisust. Kuigi ei saa salata Tuglase meelelaadis esteetilist elementi, seda, et ta hoolsasti silmas peab sõnastuse ilusat kuju, nagu ta sisuski harrastab peamiselt meeleliste kujutelmade ilu, pole ta siiski «külm» mõtleja, kes suure pingutusega enesest välja suruks fantaasiamängud, vaid need sünnivad tal täiesti sisemisest sunnist.

Pole midagi isiksusega ühtekasvanumat kui Tuglase stiil. See pole pealmine kooruke, riidehilp, ilus, särav ja kallis, mida vahetatakse moe järele. Kui kellelgi loomus on kokku sulanud ta sõnastusviisiga, siis on see Tuglas.

Kui meie loeme: «Päikesepaiste värisevad lapid lan-

gesid kollasele liivale. Toome helbed pudenesid tasa oksilt, kadumise murest õrnad ja puhtad kui liuglevad lumililled» või: «Aedades sirutusid puiesalgad õhkuvate pilvede poole. Nõtkusid maani roosipõõsad, laotades kastest külma aroomi», siis ei julgeks keegi öelda, et esimese ja teise lause vahel on kahekümneaastane vahemaa. Üks on «Toome helvete» algus, teine võetud «Androgüüni päeva» algusest. Sarnasus on üllatavalt suur! Nii suur, et isegi soojuse ja külma vastuseadmine on jäänud samaks (1. lauses on alguses mainitud päikesepaiste, kollane liiv, 2. lauses õhkuvad pilved; lõpus aga on ühel pool — lumililled, teisel pool — külm aroom), samuti lause allitereeriv kõla vastavais kohtades (lapid langesid liivale — puiesalgad pilvede poole), kõnelemata lause konstruktsioonist ja rütmist.

Nõnda võiks üksikuid lauseid Tuglase mitmest ajast pärit novellidest üksteisega ära vahetada, ilma et tekiks anakronisme või stiililisi vastuolusid.

Mis võiks siit järeldada? Kõike muud, mitte ainult seda, et see stiil oleks «tehtud», «kunstlik», mitte välja kasvanud autori olemusest. See on kõigi juurte ja latvadega ühtlane.

Nagu Tammsaare on ka Tuglas isikupäraselt ühtlaseks jäänud algusest peale kuni tänapäevani: pole kuigi palju muutunud ta lause omapärane struktuur, selle kõla ja kujukus. Võib arvata, et ka kirjaniku enese hingeelu laad on kindel ja tervikuline ning sekssamaks jäänud hoolimata aastate raputusest. Palju enam kõikumisi ja otsimisi võib konstateerida paljude teiste juures, kes ennast veel pole leidnud, Tuglasele on aga stiil kaasa antud juba sündides, see tuleb siiralt verest ja on paratamatu nagu liigutus, millega inimene oma kõnelust saadab.

Vaadelgem ligemalt Tuglase sõnastust. Õieti ongi Tuglase stiil ta sõnastuses, lause on tal iseseisev esteetiline üksus, tervik, mis elab iseseisvat elu ka siis, kui ta on välja kistud suurematest lauseühendustest. Iga ta üksiku lause kohta võib öelda, et see on organism.

Et Tuglasel intellekt tugev on, näeme ta teoreetilisist artikleist, kuid see intellektuaalsus ei avaldu ilukirjanduslikus proosas sugugi mitte takistavalt või abstrakt-

sioonina, nagu seda võiks arvata, vaid liitub suurima meelelikkusega: kirjanik ei esita meile sündmustikku mitte lausekonstruktsioonis, mis oleks ehitatud abstraktse mõtlemise tellingute vahel või mis pudeneks kõrvallausete rägastikuks, vaid annab lühidalt ja piltlikult edasi oma puhtmeelelised kujutelmad.

Võib öelda, Tuglase fantaasia vormijaks on silm, mitte mõte. Idee pudeneb tal värvilisteks mosaiiktükikesteks. Kuid see harukordne sensiiblus ei paari tal reaalmaailmaga, vaid ta kujutlusvõim loob ise o m a meelelise reaalsuse. Ning sellega puutub ta kokku ainult silma kaudu. Nõnda näeme ta maailma nagu läbi klaasi.

Kokku võttes võib koguni öelda, et Tuglase suhtumine reaalsesse maailma on mõistusepärane, fantaasiasse aga meeleline. Ta abstraheerib elu, et hinnata seda kriitiliselt, ja konkretiseerib fantaasiat, andudes sellele kõigi meeltega.

Pole nii kerge maailmakirjandusest leida kirjanikke, kes Tuglast ületaksid v ä r v i d e tarvitamise ohtrusega. Paistab, nagu puutuks talle enne asja ennast silma asja värv. Ning see vaatlemisviis on talle loomupärane ja paratamatu.

Juba realistlikus «Hingemaas» näeme aeg-ajalt värvilisi laike. Nõnda näeb ta laste nägudel k o l l a s e i d varje, ütleb, et suure p u n a s e ahju kõrval istus pingil h a l l vanamees («Liivakell» I, 35). Juba 1903. aastal kirjutab ta oma «Nõiutud ringis»: ... «k o l l a s t e l lehtedel puhkav hommik, t u m e - r o h e l i s e ja r o h e k a s - k o l l a s e (juba värvide varjundidki!) muruga, ääretu ja pilvitu, selge ja s i n i s e sügistaevaga ..., täis valgust ja selgust, k u l d a ja r o h e l i s t siidi ... Pikkamisi tõusid m u s t j a s h a l l i d suitsusambad» («Liivakell» I, 60). Samas näeme veel punakaskollase koorega mändi, valgeid kaski, mustavat metsa, veripunaseid leeke mustava suitsuga, punast roostet, kahvatu-kollast muru jne.

Ja mõni aasta hiljem. «Hämaruses» kirjutab ta: «Ta pää kohal oleks s i n i n e taevas kaharate kevadpilvekestega, muru r o h e t a k s kui vaip, sirged puud tumeneksid niitude rannal, — ja s i n e t a v a magusa (ka maitsmismeel on ärkvel!) mere poolt tuleks ta

siis tantsides, ümbritsetud v a l g e t e s t, õrnadest looridest.»

Võtame üheainsa juhusliku lehekülje «Liivakellast» ja märgime üles seal esinevad värvid. Siis saame järgmise värvide tabeli: kuld, sinine, roheline, roosa, haljas, ruske, punane, must, kuld, punane, lumivalge, must, valge, roosa, must, tomatpunane, ruuge, kuld, — kokku 18 korda värvide mainimist, juurde arvamata veel mitu korda nimetatud kaudselt värvi märkivad sõnad, nagu kahvatu jne. (II, 72).

Eriliselt ohtrasti on värve katkes «Pühajärv». Me näeme seal, kuidas «toa lagi k a h v a t a s r o o s a d e s lainetes, p u n a s e d kandikud tulid seinu mööda ikka madalamale ja madalamale, kuni katsid magava naise k u l d s e helendusega» (92). Või: «ülevalt t u m e r o h e l i s e lepa ladvast tungis äkki päikese v a l g u s e joon ja peitis Elo pää k u l d s e helendusega... sätendasid ta r u u g e t e juuste lopsakad salgud... puude s i n i s e s hämaruses... r o o s a d e l õlgadel värises k u l d n e helendus... õitsesid rinnapääd p u n a s t e n a nelkidena... päikese k u l d a... puude r o h e l i s e s t padrikust» (95). Epiteedid on peaaegu kõik värvid: tumerohelised kastanid, kollased liblikate parved, telliskivipunased küünarpääd, hall kass roosakate jalataldadega, lumivalge hännaotsaga, punase suuga (102).

Kui meie sellele veel juurde lisame valgusrefleksid ja elu värinad, kõik need kuidagi värvidega ühenduses olevad liikumised, nagu — sätendamised, säramised, virvendused, sulamised, õhetamised, hõõgumised, sõnad, mis jälle ja jälle korduvad lehekülgi käänates, siis võime ainult hämmastuda sellest värvide tulvast.

Vahel muutub see värvide vaatlemine eesmärgiks iseeneses, lihtsaks vaatlemislõbuks. Ning siis võime lehekülgede kaupa, nagu «Maailma lõpus», näha ainult seda, kuidas mered ja taevad sinetavad, saared rohelduvad või värvinguid vahetavad hommikust õhtuni.

Aga ka hilisemais teostes ei vähene värvide ilutulestik. Tarvitseb vaid lahti lüüa mõni lehekülg «Hingede rändamisest»: rohetab, haljas, sinine, kuld, valge, must, punane, hõbe, must, kuld, sinine, punane, lumivalge,

punane, valgetäpiline, vesihall, — 16 värvi ühel leheküljel (34).

Tuglas on maalija. Ta palett on äärmiselt rikas ka värvivarjundeist. Impressionistina asetab ta ühe laigu teise kõrvale, õigemini teise järele (sest luulekunst on ajas edasiliikuv kunst) niisuguse kiirusega, et lugeja peab olema õige terava värvilise kujutlusvõimega, et jälgida kõiki muudanguid. Vaevalt saad aega eneses luua värvilist pilti, kui järgnev lause sellele juba teise peale maalib.

Seetõttu on mõned leheküljed näiteks «Maailma lõpust» raskelt loetavad kõige oma konkreetsuse, jah, ülikonkreetsuse peale vaatamta. Meid tutvustatakse näiteks taimestikuga, mis on üleni sinikasroheline; siis merega, mis algul paistab valgena, hiljem mustana; edasi tõusevad metsast kollakashallid, ülevalt rohelised tüved, lehed kui rohelised lahmakad; ligidalt vaadates on lehed vesihaljad ja helerohelised, kollased sooned keskel; lehtede all on õhk vesiroheline; edasi näeme, kuis mets muutub lillavärviliseks, kuis samal ajal ka taevas vahetab värve jne.

Nõnda kandume ühest värvilisest muljest teise, unustame peagi eelmise ning lõpuks oleme väsinud, jõudmata midagi enam jälgida ses kirjus keerutuses, mis lõpuks laseb kõiki värve ühtemoodi hallina paista nagu mitmevärvilisel vurril.

Kõige värvirikkuse juures on Tuglase joonis selge ning puhas. Isegi udune sümbolism pole suutnud seda selgust hoopis tuhmistada. Ja jällegi on seda selgust enam üksikus lauses kui kogu teoses, nagu värvgi püsib selgena ühes täpis, kuna laiemale pinnale teiste värvidega kõrvupanduna hakkab virvendama. Nõnda pole Tuglase novell sugugi nii läbipaistev, nagu seda võiks arvata üksikust lausest. Kui detail meelde lõikub, jääb üldmulje ähmaseks. Lause lause kõrval nägelikku fantaasiat, mis napilt väljendatud, loob muljete vahelduse, mis varsti väsitab. Osalt tuleb see ka sellest, et Tuglas ei armasta anda mõttelist sidet muljete vahel, jättes ühtesidumise lugeja hooleks. Sellepärast tundubki ta vein kangena ja seda ei või korraga palju juua. Realistid pakuvad konkreetsete piltide sidumiseks abstraktseid arutlustenööre, see hõlbustab nende

jälgimist. Tuglas aga lausub ise oma «Androgüüni päeva» mosaiiklikku värvikust luues: «Mina olen väsind teda jälgimast.»

Ent pöördugem vaatlema Tuglase lausele omaseid jooni. Paistab, nagu oleks kirjaniku ideaaliks meie aja printsiip: võimalikult vähese energiaga võimalikult palju ära öelda. Ent selle printsiibi läbiviimiseks ei kulu — vähe energiat! Meie keele vähest painduvust, ütluste kohmakust pole nii kerge võita.

Jällegi on see üksiku fraasi selgus Tuglasele omane juba esimestest teostest peale. Juba «Hingemaas» loeme sääraseid lauseid nagu: «Ta lõi ärritatult suure puulusika külma jahuputru, kangutas suure lahmaku lahti ja pistis selle väsinult ning roidunult suhu. Siis pani ta lusika hapupiimasse, mis puuanumaga kesk lauda seisis, ja niisama läks ka piima lusikatäis pudrule järele» («Liivakell» I, 36).

Võib öelda, et Tuglase armastus terava kontuuri vastu tuleb sellest, et ta ei taha anda läbielatust või sisemiselt nähtust sünteesi, vaid ta jaotab sündmustiku käigu üksikuiks osadeks ehk õigemini p o o s i d e k s, kauniteks asenditeks, mis üksteisele järgnevad.

Kui me loeme: «Selle järele hüppas paks hall kass suitsust välja, lihakont hammastes, kõrvad ligi pääd. Perenaine jooksis lõõtsutades üle muru kassile järele, roobitud viht käes», siis näeme seda stseeni kõige liikuvuse peale vaatamata kauni poosina. Samuti, kui loeme: «Hobune õngitses pika keelega aia alt heinputki» või «peen koerputke vars värises mõttesse vaibunud hobuse hambal» või «lehmade ümarad kõhud kõikusid taaruvail jalul nagu mustad kerad hallis õhus» või «punane orav jookseb musta puud mööda... ta on nobe ja punane kui küünla leek».

Vahel muutub see detailiarmastus juba sõnaliseks lõbuks. Me ei näe üksnes asendit, momentülesvõtet, vaid tunneme, kuidas omapärane väljend, fraas ise väljaspool teda kandvat mõtet lõbu sünnitab. «Näljane koer näris tee ääres hobusekapja», «flegmaatiline vares istus raskemeelse küüraga mädaneval verstapostil» ja sellised laused viivad meid asendiilust veel edasi mingisse sõnalisse mänglemisse, otstarbetusse, kuid imelikult tähelepanu peatavasse pildistikku.

Tuglas armastab sageli peatükki või novelli lõpetada niisuguse puhtsõnalise ilutsemisega. Nõnda loeme: «Siis äkki panin tähele imelikku asja: odamees oli kummuli, kooditähed tagurpidi» («Saatus», 24); või «Odamuse tagumised rattad rippusid akna ülemise ruudu kohal» («Felix Ormusson»); või «Mina aga lamasin, hooramarjad sõrmi vahel, surmakollad kaenla all» («Saatus», 45); või «Siis haaras Rannus telliskivi ja lõi sandi lagipääle. See murdus sisse nagu savipott» («Saatus», 98); või «Tema nägu oli sinine rahe hallis valenduses, üksi pääst eemale hoidvad kõrvad roosatasid kui kalaoimud. Nii sõrkis idioot kinni löödud ustest ja akendest mööda ning kadus rahesse, mis peksis ta paljast pääluud kui jaanalinnu muna» («Hingede rändamine», 145).

Konkreetsusearmastus toob kaasa võrdluste ohtruse. Kuid et Tuglase jutustus ise liigub piltlike kujude kaudu, siis esinevad siin ka vähem seesugused poeetilised figuurid, mis abstraktset konkreetsemaks teevad, seda enam aga leiame kujusid omavahel ühendatud nägelike või üldse meeleliste assotsiatsioonide kaudu. Nii: nägu kui kott, alabasterõlad, silmad naasklid, pää kui keegel, pääluu kui jaanalinnu muna, kullerkupunööbid, rohi kui maavill jne.

Et Tuglase novellides tihti kohtume õ u d u s t u n d e g a, viirastuslikuga, tundmuste ääremaaga, siis paisuvad selle järele reaalsedki asjad hüperboolideks. Juba «Hingemaas» saame laua ääres sööjatest äkki pildi kui mingeist õudseist elukaist, nõidadest, kes kõverate, muistsete kulpidega liigutavad mingit vedelikku kausis, mille ümber ussid kerra on tõmbunud. Näeme, kuis kuu paistab kollase, verise metsalise silmana, mis järjest ligineb, kuis kasvab nägemus kassist, keda laps saba poolt neelama hakkab, kuni jääb järele midagi hirmsat: looma pää kesk inimese nägu jne.

Hüperboolid esinevad Tuglasel ka siis, kui intellekt muljete reale vahele astudes neid veelgi tagant tõukab. Siis näeme, kuidas männid painduvad m a a n i, kuuleme, kuidas kiilirongide tiivad kõlisevad, kuidas männikoor pilli ajab, näeme kurgedel ülal taeva all punaseid jalgu. See selgeltnägevus omistatakse tegelastelegi: seal raiub metsa ääres Konrad puud, «ta tõstis

käed kirvega kõrgelle üles ja laskis selle siis laias kaares alla. Iga ta liigutus paistis läbi sügisselge õhu. Kirvehoope ei kuuldunud. Näis, otsekui oleks ta õhku raiund.» Seda Konradit vaatleb väike Juhan ja näeb, et kirves l i i g u b varre otsas. Ja ometi on Juhanist Konradini veerand versta.

Teadmine, et kirves kaugel liigub, tehakse nägemiseks, kuigi see tegelikult võimatu oleks. Aga see on tuglaslik — teha kõik tajutavaks meeltega.

Tuglas on sensoorset tüüpi looja. Võib küllalt näiteid leida, kus ta sensuaalsus ei lepi ainuüksi silmaga, vaid kus osa mängib ka kõrv, maitsemeel, külma ja sooja aisting, haistmine, orgaanilised tunded. Ent kõige selle juures ei jää varju Tuglase vaimu intellektuaalne toim.

See avaldub kas või selles, et elu pidev lainetus, liikumine jagatakse liikumata osadeks, asendeiks, mis kõrvu seatakse ja mida vaadeldakse ning kirjeldatakse. Just kirjelduste, staatiliste momentide ülekaal liikumise ja vahelduva sündmustiku üle näitab, et autoris toimib tugev intellekt. On ju intellekt see, mis pideva eluhoo osadeks jaotab, ruumiliseks, staatiliseks teeb, mida siis võib vaadelda ja nautida, kartmata, et ta eest ära libiseb.

Ning vahel eksitabki tegusõna, tuues lausesse asjata liikumist, segades deskriptsiooni. Siis sünnivad verbita laused, nagu: «Vaikses õhtu ehad, taevas täis pehmet purpurit, uduloorid metsjärvede kohal ja kaugel niitude taga kurb laulmine» — ja nii terve lehekülg («Liivakell» II, 37). See on puhtakujuline impressionism. Laused järgnevad üksteisele kui kõrvuti pandud värvitäpid. Ta on meetodilt risti vastand neile realistidele, kes nagu Tammsaare sündmustikku edasi annavad peamiselt intellektuaalse võrgu läbi, äratades lugejas meelelist tegevust. Tuglas, andes küll meelelisi muljeid, lükkab lugejas tegevusse ka intellektuaalse külje, mis peab alati valvel olema, et ühendada üksikuid laike mõtteliseks tervikuks.

Detailide rohkus, pealegi impressionistlikus laadis, ei anna tihti lugejal mahti lahti päästa o m a meelelisi kujutelmi, sest kirjanik korrigeerib neid alatasa. Ses mõttes ei saa impressionistlik käsitus anda suuri

romaane: need väsitaksid lugeja juba kümnendal leheküljel. Suur süntees selles stiilis oleks võimatu.

Pöördugem nüüd Tuglase l a u s e poole. Selle konstruktsioon kannab ilmet, mida võib tuletada eespool mainitud kujundusviisi laadist: see on selge, lühike ja kujukas. Lausestikku katkestab palju punkte, lauselõigud on lühikesed: alati on võimalus nagu pingile istuda, paus teha ja järele mõelda. Punktist punktini antud iseseisev lauseorganism võib elada ka üksinda, lahus teistest: sotsiaalseid instinkte on tas vähe.

Tuglas ei tunne peaaegu perioodi. Lausete liitmine ja subordineerimine et-, kuna-, kui-räätsadega on talle võõras. Õige harva kohtame sõnastust, mis pole tuglaslik, nagu järgmine lause «Saatusest» (13), mis oma erinevusega teistest kohe silma torkab: «Et aga oli õhtu, siis saatis kippar ainult seitse meest venega randa, et need saarel ringi vaataks ja siis kas kohe tagasi tuleks või, kui võimalik, öö saarel mööda saadaks ja alles hommiku teateid tooks.» Tuglase fraas on sootu teistsugune. See kõlab nii: «Kesk mäge, nagu päälage, seisis kaks söetunud jaanitule sammast. Muru mustas tuleasemetest kui armidest. Sulanud klaas läikis tuhas nagu maa silm» («Saatus», 55). Või kui lahti lüüa «Hingede rändamine»: «Puud haljendasid, võttes paiguti parkide ulatuse. Väätkasvud punusid kaaresid tornide vahel. Purskkaevud sulisesid, niisutades viljast loogas palmisid. Punased riidevarjud kirendasid tiikide rannal kui telgid päikese all» (19). Või «Liivakellast»: «Tumerohelised ja jändrikud kastanid olid üleni õites. Mustade oksade vahel liuglesid kollased liblikate parved. Põõsaaluse kopitand mulla lõhn laius maad mööda nagu karm» (I, 102).

Niisugune on Tuglase tavaline pintsett, mille vahele ta elu võtab.

Võiks kõnelda Tuglase lause kolmikliigendusest. Juba tsiteeritud alused annavad sellest aimu. Mõtteliselt jagunevad need kolme ossa: alus, öeldis, täiend, ning on seetõttu nii lihtsad kui võimalik. Kolm niisugust lauset koos moodustavad iseseisva lõigu. Enamjagu Tuglase kirjeldusi mahuvad niisugusesse skeemi.

Sagedane on lause kolme verbiga, mis osalt juba rütmist on tingitud, ehk õigemini, mis rütmi õieti loob. «Ta

hüppas üles, jooksis ilma riieteta akna juure ja kattis heleda valguse ees kätega silmad»; «ainult süüvida sesse magusasse jõkke, uppuda sellesse, unustada kõik» («Liivakell» I, 93). Järgnevalt leheküljelt leiame: laskis põlvili, vaatas, nägi; oli riides, tuli, laskus alla; puserdas, hingas, tuksus; ärganud, avanud, saatnud; läks, hüppas, viis; tuli, unustas, naeratas; kahisesid, oli, käis.

Kolmikkordus läheb üle ka nimisõnadesse ja muudesse lauseliikmeissegi, kuid kõige selle jälgimist ei tee ma enda ülesandeks.

Selle korduse konstateerimisega oleme juba rütmi valdkonnas. Nii lihtne kui Tuglase lause meetrum esialgsel silmitsemisel paistabki, on ta rütm siiski väga rikkalik. Võib koguni öelda, et Tuglas ei kirjuta ainustki lauset, millel puuduks muusikaline kõla. «Liivakellas» leidub lehekülgede kaupa seotud kõnet, täis alliteratsioone, assonantse ja riime, mil ainult trükitehnilistel põhjustel on proosateksti ilme. Need on luuletused proosas, mis on omased sümbolistlikule järgule Tuglase loomingus. Neis on palju retoorikat, ilukõnevõtteid, kordamisi, pikemaid meloodiaid, hüüdeid ja õhkamisi. «On nagu tuuled me vaeste mõtted: nad tõusevad, õõtsuvad, kaovad. On nagu» ... jne. Või küsimuse kordamisi: «Kuis olin ma siia juhtunud? Mis oli mind toonud nende võõraste seinte vahele? Millest olid mu närvid nii rahutud? Miks tundsin ma sarnast saamatuse, juuretuse, otstarbetuse tuska? Miks oli tarvis kõige tõelikumat maailma, et maailma tõelikkusse uskuda?» («Liivakell» II, 29.) Säärast stilistilist võtet tarvitab Tuglas väga sagedasti kõigis oma ilukirjanduslikes teostes.

Aga ka hüüatusi armastab Tuglas, hüüumärke lause lõpus, mis algab sõnadega: oi, oh, ah. Ning veelgi enam nende kordamisi: «Oi loomisvalu, suurem kui kõik taevaalused valud! Oi kõige suurem õnn ...! Oi loomata ilmade kihisemine pääajus ... Oi mõtted ... Oi kahkluse närivad ussid ...» («Liivakell» II, 172.)

Maha arvatud need retoorilis-meloodilised võtted, on Tuglase lause tavaliselt lühike ega arene liiga pikaks voogamiseks. See seisab üksinda, või kui ta kõledust tunneb, loob see enese ligidusse paralleelmõtte, kordamise, ning lause soojeneb tunduvalt. Nõnda tarvita-

takse sel puhul kaht või enam atribuuti, predikaati, muud lauselisandit. Ja vahel algavad kõik leheküljе laused sõnaga «ta».

Paistab küll, et Tuglase lause meetrum on enamvähem ühetaoline, aga ligemalt vaadates näeme, et selle rütm on siiski nii mitmekesine, et raske oleks seda ühe või paari skeemi alla viia. Võib ainult öelda, et Tuglase lause ei alga rõhuga, vaid nagu madalama tooniga, et enne hoogu võttes mõne silbi järel kõveneda. Sellele pearõhule järgneb siis tsesuur, mis lause pooleks lõikab. Vahel on neid kaks ja lause osi kolm.

«Printsessi meelespea-silmad / pilgutasid vastuhelkide taktis. Ta roosad kõrvad / naeratasid patjade kuhjas. Kusagil vaipade meres / kihistasid naeru / väikesed varbad» («Hingede rändamine», 10).

Pole kahtlust, nii tundlik kui Tuglas on lause rütmi vastu, niisama tähelepanelik on ta ka sõnalise instrumentatsiooni vastu. Me võime konstateerida allitereerivaid sõnu peaaegu igal leheküljel, kuid iseäranis ohtrasti luulelistes miniatuurides, neis väikestes lüürilistes proosapalades, mis on nagu luuletused.

Need märkused siin puudutavad ainult äärenähtusi, mis on tajutavad ja klassifitseeritavad stilistika ja poeetika lahtreisse. Ent see pole kõik. Peab arvesse võtma veel Tuglase irooniat endairooniani «Felix Ormussonis» ja muudeski teostes, valmisolu, kui tarvis, endastki üle tõusta, leidlikkust, võimet uut, enneolematut näha ja avaldada, vaimukust, mis siia-sinna vahele poetub, üldse vaimu, mille poolest meie kirjandus, eriti ta realistlik osa, muidu kaunis vaene on.

Tuglas on harinud meie stiili igast küljest, sellest hoolimata, et tal endal ta sensoorse loomuse poolt piirid ette on tõmmatud ja et ta ei saa *igasugust stiili* kirjutada, vaid ainult *oma* stiili. Mis sellest, kui ta maalilis-värvilise elu ja fantaasia käsituse tõttu ei näi saavatki kujutada inimtüüpe, karaktereid reaalelust, ühiskonda: ta paneb oma stiili kultiveeringuga paratamatult stiililiselt arenema ka neid, kes sel alal väga tõrksad on ja kes kõiki muid momente kunstis sada korda kõrgemalt hindavad kui kujundamisoskust.

Gailitit lugedes jääb ikka tunne, nagu heidaks ta elu üle rüü, mis on liiga jäik selleks, et üleni painduda keha järele, mida ta katab. Ta on olemuselt fantast ja ka ta realistlikumaist teostest tunneme, et säilib vahemaa elu ja kujuteldava elu vahel. Ta sõnastusviis on tugevasti individuaalne ja ta lauset võib kohe ära tunda, sest selles peituvad tunnused, mis korduvad. Ta stiil ähvardas kivineda maneeriks, kuid alles viimase aja novellid on toonud ta käsitlusviisi rohkem painduvust ja mitmekesisust.

Gailit võtab elu nagu Tuglaski esteetilise nähtusena, ainult selle vahega, suure vahega, et seal, kus Tuglas kõneleb rooside lõhnavast aroomist, õhetavast taevast, laseb Gailit oma tegelasi vehkida ja lärmitseda hullumeelsetena ja joobnutena. Ilu ja inetus on aga mõlemad esteetilised nähtused, õieti esteetilise maailma kaks poolust. Gailiti estetism on estetism à rebours.

Gailit suleb elu valmis valemisse. Ta sõnavara on piiratud, ning vähemalt enne Nipernaadi järku tarvitab ta peaaegu eranditult võrdlustikku, milles alateadvusse surutud maailm näib õhuakent otsivat. «Sääsesööjas» järgnevad kujundid niisuguses järjekorras: vehkides hullumeelsena, tõmbus kerra kui siug, rinnad kui väsind kutsikad, näpistades kui väikesed saatanad, koristas teda kui raibet, pildus riste kui kristlane, — edasi leiame võrdpiltidena: rammed emised, merihunt, lõhkuv mära, vaglad, sooned, soolikad, auk, laps, metsloom, varas, vesi sootiigis, soolika ots, tõbised, uss, tapetud loom, nülitud elajad, verine liha, mis läind haisema jne. Enamasti vastik, inetu, jälk maailm, millest kujud on võetud. Neis tundub mingit opositsiooni terve maailma vastu.

Gailiti põlgus kõige rahuliku, mugava ja korraliku vastu ei lase teda ennast vaikne olla. Eksalteeritud, kõrgele kruvitud tunne ei lepi rahuliku esemekirjeldusega või sündmuse hoolika edasijutustamisega. Ta vaateväljas ei seisa midagi paigal, ta kihutab, vehib, ratsutab. Ta žestikulatsioon on nagu inimese oma, kellele igast küljest kallale tungitakse: hingeldav ja meeleheitlik. Mis tundmatud jõud need talle kallaletungijad on, seda

tuleb kord veel selgitada. Siin aga piirdun vaid konstateerimisega, et Gailiti põhitunne on olemuselt dünaamiline, ning mida kaugemale tagasi, seda närvilisem, rabelevam ta on.

Ei ole vist suuremat distantsi kui Gailiti ja Tassa vahel nende stiili tempos. Tassa, nagu allpool näeme, muudab, kus saab, liikumisegi staatiliseks, kuna Gailit ümberpöördult maastikkugi ei saa vaadelda paigalpüsivana. «Õises kuuhõbedas v o o l a v a d jõed r i s t i r ä s t i ning lilledes u p p u v a d lootsikud h õ l j u v a d voogudes alla.» Eksaltatsioon dünaamikast ei lase liikumises näha ühtki varjundit ega mõõdetud joont, kõik tormab, kihutab, lõõtsub: riste p i l l u t a k s e ette, kätega v e h e l d a k s e, palveid h u n n a t a k s e südantlõhestavalt, naine jookseb kui t u u l i s p a s k tubades, käiakse käsi p i l d u d e s kui tuulik, seinad v ä r i s e v a d raskest hingamisest jne. («Purpurne surm».)

Ei mingit peatust, pausi, tempo ja tugevusastme vaheldust. See mõjub, nagu põrutataks alatasa fortissimot. See väsitab õige ruttu. Kui vahetpidamata irvitatakse, vehitakse, käsi pillutakse, märatsetakse, kistakse, paisatakse, kukutakse, kihutatakse, trambitakse («Rändavad rüütlid», lk. 34), siis jääb eluriba, mida edasi anda suudetakse, järjest ahtamaks. Elu totaalsus jääb taga läve, ähvardab šabloon. Paistab, nagu kasvaks Gailiti ekraanil pisimgi näpuliigutus tuuliku vehkimiseks, leebeim tuulelõhn vihuriks, südame kerge värin maavärisemiseks. Väike kurat Gailiti hinges — seda saaks vahest kinni püüda psühhoanalüüs — «ratsutas metsikus joovastuses jääkaruliste pilviga, pildudes osava žonglöörina tähti kõrguses. Püüdis maruõõl välke kui vihaseid siuge, pannes neid pärjana ümber pää.» Mis tohutu siluett kosmose ekraanil!

Dünaamiline elutunne ei lepi tavalise lausega. Ajujahil tunded otsivad värsijalgu, et põgeneda kiiremini hallist eluproosast. Gailiti meeldivaim mõõt on daktül ja peoon, rahutu, üleskruvitud, ratsutav. See rütm jookseb läbi kõigist ta teostest ning ulatub ta viimasesseggi toodangusse, mis sisult on küll taltsam.

Võiks veel tähelepanu juhtida ühele rütmilisele detailile Gailiti lauses, mis sagedasti kordub. Tavaliselt püsib ta daktül ja peoon ning üldse kihutav tempo lause

algusest peale, kuid enne lause lõppu, punkti ees, tuleb sellesse tasandav käik, enamasti paari trohheuse näol. See tundub ootamatuna, sest lugemisel oleme harjunud daktülilise mõõduga ja ootame lõpus kõige enam üht trohheust. Kaks või isegi kolm trohheust lõpus annavad aga kõlaliselt omapärase rütmi. «Ei ole pääsmist ses kesköö udus, kui kiusaja sammub mu kannul kui o r j a k a u p m e e s» («Rändavad rüütlid», 177). «Kapten raputas pääd, lausudes tõsisena: palumine tuleb liig hilja, sest meri neid neelanud a m m u p õ h j a» («Saatana karussell»). «Suur ja vihane jumal, kes hoiab plaksuvat piitsa kui p i k s e t l o o d e t a e v a s. Ta muigab kavalasti ning huikab kui kull valjusti, sirutades käsi mu järel kui ä i k s e m u s t i p i l v i» («Rändavad rüütlid»).

Pole teist eesti kirjanduses, kes kirjutaks Gailitile omast rütmiliselt lainetavat lausete ahelikku. Paistab, nagu oleks enne kujundite tantsu ta hinges muusika, mis varsti kindlarütmiliseks kujuneb ning sünnitab sõnu-tantsijaid. Vahel sünnib sõna kõla enne kui kujund ning sisu. Gailiti proosa on õieti rida pikki luuletusi proosas. Ta kõneleb värssides, ilma et ta seda tahaks. Kuid vahetevahel on ta valmis ka teadlikult sõna andma poeemidele proosas, nagu seda on laul naistest «Purpurses surmas», mille salmid algavad sõnadega: «On naisi, kes sündind viinast ja valsi keerust, need on anduvad, magusad ning nende truudusmurd ei sünnita isegi valu . . . On naisi, kes sündind kahvatust kuuläikest ja suveööde varjest . . . On naisi, kes sündind kihavaist tänavaist, rahvarikkaist bulvaarest ning suitsuseist kafeedest» jne. (Lk. 37—39.)

Gailit armastab motiivi laiali harutada eufoonilistes lausetes. Ta ei lepi sellega, et paneks kohale ainult värvilaigu või looks mõttevalemi, ta tantsitab oma teemat, kuni see väsib. Võtame näiteks «Purpursest surmast» koha, kus räägitakse rahutusest naiste seas, kui teada saadakse või arvatakse, et Ingriin oma lossis priiskab meestega. Näidatakse, et Ingriini loss arvati olevat mingi paradiis, teda ennast kadestati, tema armastamisest kõneldi põlevail silmil, tunti rahutust ülekohtu pärast, et Ingriinil on mees, teistel mitte. Rahutus kasvab, suureneb ka autori fantaasiahoog: juba

korraldatakse demonstratsioone Ingriini vastu, tulevad deputatsioonid, Ingriin annab päevakäske, surmanuhtluse ähvardusi. Lumeveere suureneb järjest, kui ta kord liikuma on pandud. Nii sünnib Gailitil ka iga teise teemaga. Ta ei analüüsi edasi-tagasi nagu Kivikas, ei ilutse paigalpüsiva eseme värvide ees nagu Tuglas, vaid lükkab motiivi mäest alla ning peab siis ise kiiresti järele ruttama, et ühes fantaasiaveermega mäejalamini jõuda.

Gailiti fantaasia on nagu Tuglaselgi konkreetne, ta sensuaalsus tugev. Isegi abstraktsemad mõtted, vahel laiali pikis arutustes ja filosofeeringuis, on läbistatud konkreetsete võrdluste vöötidega. Gailit mõtleb piltide varal. «Purpurne surm» pakub selleks ohtrasti näiteid. Võtame arutuse sellest, et inimene on jäänud enamvähem muutmatuks aastasadu. See teema murdub kohe piltlikuks: «Inimene jääb ikkagi väikeseks sigatsejaks loomaks, mingu või miljon aastaid... Egas Sa praegugi hakka siga jõuluküünaldega söötma, varest adra taha rakendama, varblasega kohut käima ning naise käest nõudma, et ta oleks püha kui jumalaema» (167—8). Järgneb mõttekäik, mille välja kutsus kujutelm jumalaemast. Selle järele jälle endine motiiv teistes piltides: «Inime ei muuda end ealgi, viska ta köie otsa võlla või võta eneselle kühm selga ning palu ta omale kuningaks. Jääb samaks tõpraks, kes sõidab pühapäeva hommikul vagatseva näoga kiriku, äestab põldu esmaspäeval» (siin saab mõttekäik assotsieeruda nädalapäevadega, esmaspäevale järgneb teisipäev, kolmapäev jne.). Nõnda paisub, areneb ja haruneb motiiv allaveeremisel kaasa kiskudes kõik, mis ees ja kõrval. Kujud kerkivad imeväärse kergusega, lükkuvad ritta ja järjestuvad rütmilisse korda. See, kes otsib kontsentratsiooni, mõtte täpsust ja energiat, ei saa seesugusest mõtte hõljutamisest suuremat lõbu, kes aga mõnu oskab tunda kujude rikkusest, nende spontaansusest ja ohtrusest, võib rahuldust leida igalt leheküljelt, ainult kui teda ei eksita Gailiti kujude võigas laad, künism või jälle monotoonsus, venitatus (sest kõigele kihutustempole vaatamata leiame vahel, et oleme ratsutanud ühel kohal, edasi saamata).

Gailitile omane piltlikkus toob endaga kaasa võrd-

luste tulva, kuid küüniline meelelaad ei lase neid areneda igas suunas, vaid ainult ühes sihis. Ja nõnda leiame hullumeelsuste, joobumuste, tõbede, lärmitsemiste, vesiste silmade lõpmatut kordumist, mis on teoste suurimaks ebakohaks.

Gailit on üks vähestest, kes meil ka lõbu tunneb vaimukusest, espriist, irooniast, mida tal loomupäraselt on ohtrasti, nagu seda näitavad ta följetonidki.

Ta viimane arenemisjärk osutab mitmes suhtes küpsemust. Gailiti lause, mis «Saatana karussellis» metsikus joovastuses märatses ja kippus monotoonseks muutuma, on aastate kestel rahulikumaks muutunud, temasse on tulnud teatud tasakaal, ühtlasi on ta mitmekesistunud, kuigi veel küllalt esineb kinniskujutelmi, mis korduvad ka ta viimastes novellides, kuigi ta loomingu instinktipärane pillav lainetus ikka veel valitseb üle kokkuhoiu põhimõtte.

Fantastina jääb ta elu kirevast mitmekesisusest kuidagi eemale, teda huvitavad erakud — lõõtsapaikurid, korstnapühkijad, nahaparkalid, kirstupanijad, rätsepad, mungad, santlaagrid — nagu Tuglastki, kes armastab eksootilisi esemeid, olgu need ta teostes tihti korduvad türklased, ratsanikud, ahvid, moorlased või turbanid, torukübarad ja lehvikud.

Nagu teistel fantastidel, on temalgi pilk liiga isiklik, subjektiivne, et olla erapooletu inimeste vaatlemisel ja kujundamisel. Inimest ja ühiskonda kujutada kõiges totaalsuses ei ole tema ülesanne.

9

Kui Tuglas oma mõttelennu-maailma meile kombatavaks ja nähtavaks teeb oma suure värvikusega ja kui Gailit oma fantaasia kergesti tajutavaks teeb oma tantsima meelitava rütmiga ja isegi mõtte piltlikuks tegemisega, siis on Tassa fantaasial koguni vähe ühenduspunkte elava eluga, samuti ta lausel.

Tassa on erak, kelle maailm on kõrgemal maisest õhust. Ei suuda teda riivata marud ega tsüklonid. Tema fantaasia asub sedavõrd väljaspool aega ja ruumi, et ta oma sõnastustki ei taha tavaliste reeglite alla painutada. Ja kui ta ka oma novelli aine võtaks igapäevasest

elust — «Surnu pärandus» ta «Nõiasõrmusest» on seda —, ei maandu ta fraas igapäevasele, käidavale teele. See tekitab mõtte, et Tassa stiil on õieti võitlus elamuse ja sõnastuse vahel.

See on äge võitlus, nagu Jakobi ja jumala vahel. Ühelt poolt võib arvata, millise eksalteeritusega Tassas ideed kerkivad, kuidas nad sätendavad ja autorit ennast võluvad, kuid siis tuleb teisalt see tõrges materjal — sõna, mille ahtaisse raamidesse kujutlust suruda polegi nii kerge.

Tassa ei tarvita konventsionaalset, sujuvat lauset. Ladusus on talle labasus ning see pole tema ideaal. Ta tahaks sõnastust siseelule järele painutada, kuid see ei paindu, vaid annab murrukohti nagu haprast puust vits. Tulemus on see, et Tassa stiilis on haruldasi süntaktilisi võtteid ning muid vähe tarvitatud moodustusi, mis ta sõnastusele annavad jäiga ilme.

Ent ka ainestik on Tassal niisugune, mis juba ette tingib ebatavalise sõnade käigu. Tassa maailm on dekoratiivne, ta armastab kullatud sõrgu, hõbekellukesi, kaelakeid, hõbekapju, kalliskive, vilemängu, mütoloogilisi ja arhailisi aineid. Oleviku kiire liikumine on võõras ta hingeelule. Sellepärast ei armasta ta palju sündmuste põnevust, ta seoks kujutluse jalgade ümber meelsasti liaane, mis jooksu takistaksid. Ta võtab tarvitusele infinitiivi seesütleva käände oleviku asemele, et dünaamikat tegusõnas staatiliseks teha. Ta ei ütle: «Ma seisan uuesti turuplatsidel ja jagan linnaneitsitele oma õlilõhnu, mida nood ihaldavad», vaid: «Ja uuesti seis m a s olen turupaigul, ära jagades linnaneitsitele oma õlilõhnad, kellede vaade neist ilutse m a s» («Nõialinik», 31). Ta ei ütle: «Kes siin puhub tuult», vaid: «Kes siin puhu m a s tuult. — Sedamaid hääl vasta m a s» (9). Ta ei ütle: «Juba kerkib pajast keedise lõhn, mis meestele vee suhu meelitab ja kärsitult sööki paneb ootama», vaid: «Juba pajast kerki m a s keedise lõhn, meelitav meestele vee suhu, täitev kärsitusega sööma ootusi» (8).

Niisuguste vormide tarvitamine toob kujutlusse ilme, nagu vataksid maailma läbi klaasseina: asi nihkub küll ühest paigast teise, aga ta liikumist ei kuule ega tunne ka teiste meeltega. Aktiivsus kaob.

Sedasama näitab ka asjaolu, et Tassa kaugelt'rohkem armastab staatilist seesütlevat kui dünaamilist sisse- või seestütlevat käänet. Ta tarvitab seda eriti ohtrasti adverbiaalses tähenduses. Ta ütleb: «sääsepilves läigatas vesiväli»; «avanevad teravhambais lõuad»; «varjud jõuetuks jäävad järelrutus» (Tassa lemmiksõnad: järelrutus, edasirutus, ülesrutus, allarutus); «surmalennus nooled» jne. Substantiiv võib dünaamika hõlpsamini suretada, sellepärast ei armasta ta öelda «järele rutates», vaid «järelrutus».

Nagu Tassa armastab liikumist liikumatuks asendiks muuta, nõnda on tal kalduvus abstraheerida oma fantaasiat. Sensuaalsus kaob lause mõttekoelises kestas. Kirjanik kasvatab iga oma kuju ümber keerulise mõttekäigu padriku, millest läbi tungida on vahel väga raske. Ta ütleb näiteks: «Ebatarvilikuks oma ülesande täitmist pidades samalaadilise toa korraldamise võimaluse kavatsuses, tulin ma omas arvamises otsuselle, ette panna seda ruumi päevapildistada, kui loobuda milgi tingimusel ei taheta selle uuesti korraldamisest ühes teises ruumis (takistused selle toa alalhoideks siin olid ülesaamatud)» («Nõialinik», 92).

Raskemaks läheb Tassa mõttekäigu jälgimine veel seetõttu, et ta ka üksikud sõnad seab ebatavalisse ritta. Ta ütleb näiteks: «Ei saanud küsimiseks suudki veel merilased avada» või «Mõistsid laevnikud, et küsimus nendele ei olnud mitte.» Sujuva voolu asemel saame nõnda hüplemise künkalt künkale. Voogavalt rütmilisi lauselainetusi Tassal peaaegu pole. Ta mõte nagu ta sõnastuski pole kunagi lihtne ega selge, vaid niipea kui tal vaja on üht mõtet avaldada, jookseb ta kallale terve kari kõrvalmõtteid, kes samal ajal talt väljendust nõuavad. Ning algab võitlus mitmepäise lohega. Vahel läheb korda seda haralist elukat vallutada ja ahelaisse sundida, vahel nõuab see aga rasket heitlust. Ning siis muutub lause-lõks keeruliste käikudega perioodidest puuriks, millesse nii kerge on ise ära eksida. «Nõiasõrmus» pakub selleks küllalt näiteid. Olgu siin üks neist: «Ruttes hauavõlvide alla, mis tihedais sammasteedes, kust võivad sõjaväed läbi sammuda, omas määratuses pimedusse kustuv, teadmatu kuhu, mis linnale matusepaigaks, kus ühtlasi selle maa kuningate hauad, — ei

mitte leinarongile saatjaks, vaid sellele ette tõtates, hoides ettevaatusega täidetud vastutulijate eelt sammaste varju, otsides otsemaid teesid hauavõlvide alla, teel komistades, sest olid põrandad kord üles-, kord allapoole kallakud, paiguti sala-auklised, — kui kiires edasirutus väljenev häälte mühin mulle kõrvu hakkas kostma, kui kohin päälevajuvast veest, kui oleksid ligidal veepaisud» (32).

«Hõbelinikus» pole see heitlus sõnastuslohega enam nii ohtlik. Tassa muutub selles legendide kogus selgemaks ning arhailised, müütilised ained leiavad seal oma koha lausestikus, mille laad kuidagi ligidale tuleb piibli varasele eestindusele. Arhaiseerimisvarjundid sõnastuses sobivad hästi sisuga. Sedasama võib öelda ka Tassa hilisemate näidendite kohta, mille ained on võetud piiblist.

Ent üldiselt säilib igal pool Tassa loomupärane kalduvus abstraktsiooni, mis toob kaasa selle, et eset tahetakse anda enam ta mõttelises täiuses kui konkreetses vihjes. Tassa sugereerimisvahendid on intellektuaalsed, mitte sensuaalsed. Raske on tema lausest otsida ka meloodiat või kindlat rütmi. Ta sõnade kõnnak on kui hopliitide samm, raske ja aeglane. Astudes on kuulda raudriide raginat ja mõõga kolksatust vastu puusa.

10

Kuskil realistliku ja uusromantilise stiili vahepeal liiguvad Roht, Luts ja teised. Uusromantikuile toob neid lähedale nende tundmuslik suhtumine maailmasse. Rohu esimesed teosed on subjektiivsed, meeleolulised, sümbolistlikud. Hiljem seltsib tundmusküllastatud lausele väikekodanlik sisu, mis tundmustele annab pisut magusa ilme, sest neid on vaadatud läbi väikelinna kangelase silma. Sõnastus muutub rahvapäraseks, soojaks, ladusaks. Nii Rohul kui Lutsul.

Roht on lüürik meie prosaistide hulgas. Ta armastab loodust, mitte üksnes kui värvilist kangast, vaid ka kui suurt hälli, millesse inimene on pandud kiikuma. Ta on loonud «Hümnid Paanile» ja teab, mis on panteistlik ühtesulamine kõiksusega. Teda ei ole pimesta-

nud suur loodusjõu läbilainetamine inimesest, ta näeb veel väga ohtrasti värve. Atmosfäärilised nähtused ei võlu üksnes ta hinge, vaid ka silma: «Purpuri kangas riputati päikse ümber ... ja peagi veretas pool taevalaotust roosades, punastes, lillades värvides ... Pilved paksunesid, said tumehallideks, voldilisteks, tõsisteks, värvid raugesid» («Siluetid ja dekoratsioonid», 12). Siin on juba tuglaslikult ohtrasti värve.

Kuid Rohule on siiski iseloomulik miski muu: loodusesse sisse tundes kannab ta sinna üle oma tundmused. Tsiteeritud leheküljel võime leida terve rea epiteete, millel on tundmustoonitatud ilme. Nii esinevad seal m e e l e t u d pilved, k u r j a k u u l u t a v vihin, pilved mängivas l õ b u h i m u s, t õ s i s e d pilved, s u r n u d päikene, r õ h u v a d pilved, ä h v a r d a v kahin, r a h u t u s e s m ä s s a v a d puud, n ä r v i l i s e d tuuletõmbed, k o h u t a v a l t mustad veed, r õ õ m s a d, v a i k s e d, t a g a s i h o i d l i k u d metsad jne.

Loodus hingestatakse, ta elab läbi neidsamu kurbusi ja rõõme mis inimenegi. Vahel kaovad ta piirjooned, sulavad vormid, tajutav reaalsus, jääb tundmus, mida loodus kehastab. Loodus on sümbol ja ta sügavamale olemusele tuleb ligi pääseda võrdluste abil: «Õhk oli täidetud võõraste elementidega, ta ei olnud see harilik maine õhk, oli nagu elav, oli nagu sula tina, nagu kehastatud olevus, ning ta liikuski kavakindlalt, nagu tundmatu ennenägematu loom, puu, metall või kivi» (41).

«Siluettide ja dekoratsioonide» sümbolistlik udu hakkab hiljem lahtuma: järgnevates teostes näeme juba realistlikke jooni, ainult loodusekirjeldused äratavad veel kohati üles endisi meeleolusid. Ka lause, mis algul oli hämar ja tundmusi sugereeriv, muutub hiljem kainemaks, lühemaks, meelelisemaks. Sellegi peale vaatamata on Rohul lausesse ikka veel jäänud peitu tundmusi, lürismi, soojust, kuigi mitte paljunõudlikku. See võlub keskpärast lugejat, ei valmista talle raskusi ei hingeliselt ega vaimselt, sest tegevustik on mõistetav ja jälgitav lihtsamalegi. Ning Rohu toodangut varitseb seesama hädaoht mis Lutsu omagi: ajaviitekirjanduseks muutumine.

Aja jooksul vähenõudlikumaks muutuv Rohu proosa

tarvitab küll endisest vähem poeetilisi figuure, jääb sisemiselt-kujuliselt hõredamaks, aga säilitab sõnastuses meloodilisuse, eriti seal, kus esinevad kirjeldused. Seal on rütmi, alliteratsioone ja muid kõlalisi meeldivusi, nagu seda näitab mõni juhuslikult võetud lause: «Ning üle lageda mere ja maa kostis tuhandete laiade lõugade ähvardav, hõiskav ning irvitav naer.»

Rohu lause muusikalisuse üks suurimaist tegureist on kordamine. Nii alustab ta või lõpetab lauseid tihti ühe ja sama sõnaga: kisendes lendas tuul . . ., kisendes viskasid pedajad pääd selga; kuuldus hullu naeru, kuuldus nuttu, kuuldus vilet, kuuldus . . ., kuuldus . . . Hirve ei olnud, kuud ei olnud, lund ei olnud jne.

Peale sagedate kordamiste mõjub lause «soojaks»-tegemiseks kaasa veel see, et selles ei lasta mõtet esineda üksi, vaid teise omasarnase seltsis. Seesuguse lause tajumine on ikka palju kergem kui pretsiisse sõnastuse oma, kus iga sõna uue käänaku teeb. Kordamine või loetelu hõljutab meeli ega anna neile liigset tööd. Ning see loob hubasustunde.

Analüüsigem selt seisukohalt üht kohta «Üksindusest»: «Igatahes, mul on enesega hää, mul on (kordus, mis mõtte ikka veel samas vaos hoiab) palju mõtteid ja tundeid (sidesõna «ja» on alati soe, ta viib üksindusest välja), kõik nad («mis» asemel, mis järgneva lause subordineeriks ja mõttelis-loogilisse siduvusse seaks; selle asemel — kõrvusead, asesõna kordamine) tahavad vaikust ja üksindust. Ning andumine mõtetele ja tunnetele (kordus eelmisest lausest) ei piina mind, vastuoksa, see on mu senise elu, mu noorpõlve (kordus) suurim nauding olnud. Väike, vagune (kaks epiteeti) kammer, kus ma elanud, on täis mu unistusi, kujutlusi ja juurdlusi» (loetelu «u» ja «i» hääliku kordumisega) (8). Või proov mujalt: «Rändan uulitsaid kui piduline, südames muretus ja kärsitus. Mingi ootus, mingi lootus elult paisutab rinda. Midagi ilusat . . . miski saab . . . Nii mõtlen ja tunnen. Ning mu pilk riivab . . . silmi, . . . käsivarsi, . . . liikmeid . . . See — see on see saladus, see õnn, see suurus» jne.

Sellist konstruktsiooni võib leida enamas jaos Rohu lauseist. Neis on enam avardumist ja lainetust kui kokkuhoidu ja täpsust, enam ladusust kui kontsentrat-

siooni. Ning et võrdlused, metafoorid, teised kujundilised võtted oma ohtruse või uudusega aju palju ei koorma, samuti nagu sisu keerulisuski mitte, siis on Rohu proosa kergelt loetav. Siin peitub aga ka oht: muutuda šabloniliseks ja kergeks, jääda sisemise jõuta ja intensiivsuseta.

Suur osa Lutsu toodangust kannab kerge ajaviitekirjanduse stiili tunnuseid. Selles on kõike natuke: realismi ja romantismi, tundmust ja mõtisklust, kujusid ja abstraktsiooni, meelelikkust ja mõistemaailma. Kuid et Lutsu stiil palju erilist ega tugevasti omapärast ei paku, siis ei peatu ma ta juures pikemalt.

11

Jaan Oks, keda viimasena vaatlen, on oma fragmentaarses toodangus arendanud eriti üht külge ja nimelt seda, mis teiste poolt nagu tähele panemata on jäänud: see on sõnastuse intensiivne siseelu; niisiis mitte meeleline värvide kirkus, mitte ka nägelike võrdluste tulv, mitte lause meloodia ega rütmika, vaid sisemine pinge. Iga ta lause on sündmus. See kerkib esile kuskilt alateadvuse sügavustest, mõttesidemed, assotsiatsioonid ei liitu perifeersel teel, vaid tekivad tsentrist, hinge pärapõhjast. Oksa stiil on rikas eeskätt teravmeelsusest, mis pole pealiskaudne, ootamatuist mõttesähvidest, mis valgustavad järsult ja hoolimatult.

Oksa lause ei turvu oma väärtuse tõstmiseks teiste kunstide vahendeisse, ta ei laena maalikunstilt värvi ega muusikalt kõlalisi efekte, vaid talle on sõna sisu tähtsam kui kõla. Ta rikastused kuuluvad puhtasti sõnakunsti alale. Ta metafoorid, võrdlused, epiteedid pole ilustusabinõud, ehteasjad, mida võiks ka tarvitamata jätta, vaid paratamatu osa loomingust. Ta leiab maailmas uusi, enneolemata seoseid mõistete ja kujutelmade vahel. Ning neid ta armastab.

Et dialoog, inimeste kõnelus rohkem praktilist laadi on, siis ei harrasta ta seda. Ta peab dialoogi liiga pinnapealseks. Selles ei saaks uhata metafoorid ega võrdlused, sest need nõuavad aeglasemat tempot, kui seda saab pakkuda nobe kahekõne.

Oks ei jutusta sugugi ladusalt-kergelt, kuigi võib arvata, et see oleks tal võimalik, kui ta vaid tahaks. Et ta mõte ei liigu šabloonides, vaid iga silmapilk leiab uusi teid, siis ei püsi ta kaua paigal, vaid kaldub peateemast alati kõrvale, et mõnu tunda oma vaimu vabast lennukusest.

Vahel ei oska ta midagi peale hakata esiletungivate kujutelmadega. Need viivad ta käidud teelt kõrvale, meelitavad nagu kaugele, kust aega annab tagasi tulla peateele. Nõnda areneb «Koolmeistri hobune»: pole otsekohe edasiviivat sirget teed, sündmustik lookleb, kuni ajutiselt silmist kaob, et vahepeal mahti anda mõttekoormail end siia-sinna tühjendada. Oksa mõttekäigus on midagi barokset.

Ta on vaimukas ootamatuil kohtadel. Vaimukus pole kunagi pandud teenima peaideid, vaid sünnib vabalt, kus ise tahab. Vahel võib tühine asi äkki näida nii rikkalikuna, et võib otse kadedust tunda. Üheainsa joonega võib Oks tõmmata piiri ümber küla hinge öeldes: «Siin külas näikse kõik ja kõige ees lömitavat: majad teevad seda puude ees, õunaaiad kumardavad kaevulingusid.»

Jaan Oks on fragmentaarse aja laps ja oma teostes ei pane ta tähele kompositsioonireegleid. Seda enam koondub ta siseelu üksikuisse momentidesse ja see uhkab spontaanselt üles üksikuis lauseis, mil suurt muret ega viisakust pole naaberlause vastu. Oksal pole huvi lauseid harmooniliselt tervikuks siduda. Nende järjestuses valitseb suur vabadus ja vahel kaob tegevuslõng hoopis käest. Jääb ainult ühendus sisemise laavaga, mis hõõgub ja aeg-ajalt üles purskub.

Gailitit on tihti võrreldud Oksaga. Kuid sugulus nende kahe vahel võib olla ainult künismis ja rõveduses ilutsemises, mitte aga loomislaadis. See on kummalgi erisugune. Gailiti lauset kannab meetrum, igal sõnal on haarmed, millega ta ligema sõna tantsu kisub, ning nõnda sünnib laulev lausestik pika ahelana. Oksa lause ei armasta ringmängu endasarnastega, see ei tule esile naabri kulul või armust, vaid puhkeb alt, hoolimata kõigest, mis kõrval juhtub olema.

Sellises lauses leiame kõigepealt sõnu, mis üksteisega on seotud tihti esimest korda. Vanad tutvused ei

meelita Oksa: uus seltskond on elavam, huvitavam, vaimukam. Kuid mitte juhus ei loo uut seltskonda, vaid ka siin on oma kord. Ning seda korda juhib Oksa hing. See on enamasti sapine, mõru ka siis, kui ta ise näiliselt ükskõikset mängib.

Juba epiteetidesse valgub seda küünilist mõrudust. Nõnda kohtame alatasa limast rohtu, sopast külatee südant, sõtkutud mõtet, näljaseid silmi, odavat närudekorjajat, odavat aju, odavat tundmust, sopast muret, lömitavaid varje, tõbist õhku, metsikut huvitust, koduselt asjalikke samme, rõsket meeleolu, väsinud sõbaserva, uimastavat õhusolki; näeme, kuidas kartul upub meeleheitlikult kausi põhja, kuidas kadakate oksaalune, nende mustavihaline kangekaelne kogu on nii pööraselt-energiline.

Oksa epiteedid on peatükk omaette. Nad ei ole huvitavad üksnes stiililеidudena, vaid on võtmeks ka Oksa hinge salakambri.

Oksa kujud ei kulu üksnes epiteetideks või võrdlusteks, ta unustab vahel võrreldava asja hoopis nimetamata, et selle asemele seada kujundit, millega ta asja võrdleb. Teiste sõnadega, Oks on m e t o n ü ü m i a t e sõber, ta tarvitab neid rohkem kui ükski teine meie kirjanikest. Nagu muid stiilivõtteid kasvatab neidki hinge põhjas kätkev vimm kogu maailma vastu, tumeda inimlapse opositsioon, mitte aga tarve oma ütlust dekoratiivsemaks teha. Ja nii kõneleb ta «nõuandmismehest» või «neitsiliste ajude keetjast» (õpetajast), «koolitamise kehaosast» (peast), «ronivast aisatäitest» (hobusest). Ning mõne metonüümia ees peatud kui reebuse ees.

Oks oskab personifitseerida üsna abstraktseid mõisteid, nagu näiteks jooksu. Ta ütleb: «Maha jäänud energia jõudis jälle järele, ronis poisikesse, kiskus kõvera keha mullapinnalt üles ja sõitis pööraselt, seda tompu raputades, tõugates, kulutades» («Tume inimeselaps», 40). Vahel sünnivad vaimukad ütlused, millele omataolisi annab otsida. Olgu mõni näide. «Laevalt võetakse enne kraam maha, siis 3. klassi inimene. Viimane on juba võipütist leplikum» («Neljapäev», 59). «Kui neid kahe arssina kõrgusi tüdrukuid vaatad, siis tulevad mõne kasvatusmaja elanikud meele: nii ühe-

taolised tuimad, mitte hariliku kõhuga» («Tume inimeselaps», 12). Kalurinaiste suudluse hindamiseks ütleb ta: «Suu — see on loomulikkude huultega kõige päält kala ja leiva söögisuu. Suudlemine on juba teisel kohal.» Ning edasi sarnaneb ta juba Paul Morand'i vaimukusele, kes ühes oma novellis leiab ühe naise suu nii laia olevat, et seda ühe suudlusega ei ulata kinni võtma: «Ja küsime, kas ühe keskmaa karjamaa meest kasvatabki, kelle huuled kalamehe tütre omade ümber ulatavad» («Neljapäev», 54).

Oksa on tihti võrreldud saksa ekspressionistidega, kuid see võrdlus ei pea paika. Ekspressionistlik stiil tõttab, hingitseb, selle taga olev põnevus on nii suur (või pigemini tehakse nii suureks), et kõrvaliste üksikasjadega või siduvate vahelülidega üldse tegemist ei tehta. Oksa jutustuse tegevustik hargneb aegapidi, pole kaugeltki hingitsev, vaid üsna rahulik. Seevastu on intensiivne see hingelis-vaimne kompleks, mis sünnitab tihedaid võrdlusi, metonüümiaid, kujutlussõlmi. See töötab vahel otse purustava energiaga, pildudes irooniasädemeid, sappi, aga vahel suudab ka vaos hoida nii kujutluste tulva kui ka vimma. Siis sünnivad rahulikud, kuid irooniaga pipardatud naturalistlikult lopsakad ja selged leheküljed.

Seal on näiteks kalurinaised oodanud suure igatsusega oma mehi koju tulevat. Nad tulevadki. Härdus on suur ja pisarail pole pidu. Kuid siis see pilk: «Alles vankri juures rabas unustamistungiline töömeheline joodik oma naise kraaviporiste sõrmede vahele ja otsis ootava, söötrei all kannatava huule üles. Naine tõukas oskamata ka oma poollahti suu ilma mõnuta ja valesti teise oma sisse. Ja niisama, nagu mõne tunni eest pimedas . . ., ei trehvanud mokad kohati, tuul puhus vahelt läbi ja päike paistis pääle. Nüüd võttis naine neljaks murtud puutumata taskurätiku, ja selsamal silmapilgul nuuskas ka mees maha. Siis ulatas mees täis sorokovka. Ja naine võttis oma käega õllelähkri lahti» («Neljapäev», 60).

Oksa sõnastik on rikas, kuid konarlik-kärbiline. Ta armastab peale muu sõnu kahekaupa ühendada, laulatada, paari panna. «Neljapäev», mille käsikirja nähtavasti nii palju pole silutud ja kärbitud kui teisi Oksa

töid enne trükkimist, otse kubiseb sõnapaaridest. (Tunnud-kannud pulk, nurisedes-porisedes, pääsemata-loomulik, lühikene-tume, tähendusrikkalt-tumm, põhjusetajärsku, külmalt-ärituseta, kirglik-lohakas, nõder-üksi, magus-inetu jne.) Ent Oksa stiilis mõjub värskendavalt kõige enam see, et ta kujutelmi seob enneolematute sidemetega, et ükski ta lause pole kulunud, vaid on esmakordne, enneolematu, laetud tundmuste ja mõtetega, reljeefne, nagu väljapaindunud sisemisest raskusest.

Kokkuvõte, kontsentratsioon Oksal puudub, ta ei hooli tervikust, detail ja tänapäev on talle tähtsam kui süntees ja igavik. Ta on fragmentaarne ženii.

12

Olen katsunud edasi anda mõtteid, mis meie prosaiste lugedes nende stiili kohta meelde on kerkinud. Kuid ärgu arvatagu, et kirjaniku ainus väärtus on ta stiil ja et kõigi külgede kohta lubaks otsust teha ainult lausekonstruktsioon. Kui tahetakse proosakirjanikku igakülgselt hinnata, tuleks arvesse võtta veel karakteri loomise oskust, sündmustikku, põhiidee intensiivsust ja muud. Kuid et stiil oleneb inimese loomust, hoopis vähem aga vabast valikust, siis saab stiiliprisma läbi vaadates meile selgeks palju kirjaniku hinge- ja vaimulaadist.

Tuleb rõõmuga märkida tugevat arenemise ja edenemise tendentsi proosastiilis viimase paarikümne aasta kestel, kuigi vahest luuletamistehnika oma leidudega seda ületab. Lause anno 1926 on üldilmelt sootuks teine kui lause anno 1906, alates hulga asjatute silpide ärajätmisest, s. t. sõna lühemusest, sõnajärjestuse suuremast loomupärasusest ja lõpetades uute tüvede sissetoomisega keelde. Esinedes algul üksikute kirjanike juures, on keele ja stiili rikastamine järeletegemist leidnud ka laiemas ulatuses, minupärast kas või ajakirjanduses. Ning ka need kirjanikud, kes ise väga ükskõikselt suhtuvad stiiliküsimustesse, seda ala ülepea kõrvaliseks pidades, on ise vastu tahtmist olnud sunnitud edenemist kaasa tegema.

Ent stiil ei arene sugugi ainult üht joont pidi. Oleks absurdne mõelda, et kui Tuglase stiil näiteks on eeskujulik, siis peaksid kõik kirjutama à la Tuglas. Stiili arenemise aluseks pole sugugi veremõõdu ja -tuksumise reguleerimine mingi objektiivse mõõduriista järele. Iga stiil omaette on väärtuslik, kui selles on täidetud mõned eeldused, mis kehtivad enam-vähem kõigi kohta.

Kuid juba põrkame raskustele, kui küsime: millised on siis need üldkehtivad nõuded, mida peab täitma? Kas mõnede labaste ütluste vältimine? Kas loomulik sõnakord lauses? Kas lause muutmine rütmiliseks ja ladusalt loetavaks? Kas võimalikult paljude ja mitmekesiste poeetiliste figuuride tarvituselevõtt? Kas sensiibluse tõstmine läbipaistva konkreetsuseni? Või intellektuaalse osa suurendamine?

Ent asjata on keevikule ette kirjutada tasakaalu ja flegmaatikult nõuda paatose tuliseid žeste! Ma ei julge kõigilt nõuda isegi seda, et lause peaks olema selge, sest parajal paigal võib võluda ka hämarus sõnastuses.

Olen meie üksikute prosaistide stiili vaadeldes ühe juures enam märganud sensuaalsust, teise juures intellektuaalsust, kolmanda juures muusikalist elementi, teiste sõnadega, ühed elavad nägelikes piltides, teised koondavad oma mõtted rohkem mõisteisse, kolmandaid lükkab edasi lause meloodia ja rütm.

Kõiki neid elemente on viimasel ajal hoolikalt kultiveeritud. Ükski kirjanik pole puudutamata jäänud eriti lause muusikalisest kõlast. Ka kõige luuletum proosamees on katsunud anda alliteratsioone, assonantse, teatud häälikute tunduvaid kordusi, isegi riime. Arvan, et selleks on hoogu andnud lürism, mis muusika kaudu salakesi on sisse tunginud ka eepikute hinge. Ei või just öelda, et see sõnamuusikaharrastus meie proosas väga tagajärjekas oleks olnud: alliteratsioonid on eesti keeles kergemad leida, odavamad kui teistes keeltes, alatasa kordudes võivad nad muutuda magedaks, koguni piinlikuks, nagu seda näitavad meie «luuletused proosas». Teine lugu on rütmiga. Siin on toodud meie stiili õige ohtrasti rikastusi. Selle eest on eriti hoolitsenud meie fantastid, on ju fantaasiat muusikaga kergem paari panna kui reaalse elu konarusi.

Üldiselt võib aga rütmika arenemises märgata mehisust, lühemust, energilisemust. Eelistatakse lühikest lauset ja see on ikka energiline. Lühikese lausega käivad käsikäes meelelised muljed ja hakkmõtted. Suuri mõttelisi kaari ja pikki pidevaid jutustuslainetusi ei saa sellega edasi anda. Ning kui keegi tahaks rabelevast ja kärsitust kaasajast teha sünteesi, mitte ainult selle vastukaja, siis peaks jälle kultiveeritama pikemat lausekonstruktsiooni. Vahest pöördutakse siis tagasi ja katsutakse niidiotsi sõlmida meie realistidega. Vahepeal on aga lause muusikaline arenemine kiirelt edasi läinud. Seda on mõistnud ka Metsanurk ja Kivikas oma romaane ümber tehes.

Õieti oleks assimileerimine tarvilik veel ka teisel alal, nimelt konkreetse ja abstraktse stiili vahel. Oleks tarvis luua tasakaal sensuaalsuse, meeleliste piltide ja mõistelis-mõttelise jutustuse vahel. Ainult siis, kui inimese näos ei nähta üksnes valguse ja varju vaheldust ja ta hinge ei värvita üksnes halliks massiks, saab võimalikuks kujutada inimest kogu ta totaalsuses.

Edasi — meie keele leksikaalne külg. Ma ei usu, et noorem põlv niisuguseid sõnalademeid omaks teeks või käiku laseks kui näiteks Vilde, kuigi keeleuuendus on mitusada uut sõna liikuma pannud.

Leksikoloogide andmetel tarvitab 5-aastane laps Inglismaal 1700 iseseisvat sõna, kaupmees 3000—10 000, kirjandusinimene 12 000, Shakespeare'i leksikon sisaldab 24 000 sõna ja suurima ajalehe peatoimetaja liigub 45 000 sõna atmosfääris.

Kas meie keeletagavara on nii rikas? Arvan, meil on sadu sõnu, mis seisavad kasutamata, kõnelemata uutest, järjest pealesündivaist sõnadest. Ei ole mõtet neid keelde tuua ainult mingi murrakunämmuna tegelaste suus, vaid neid võiks serveerida päris korraliku roana. Kuid keel ei rikastu ainult uute sõnatüvede läbi. Ka ootamatute epiteetide, arvutute metafooride, metonüümiate ja muude poeetiliste figuuride tarvituselevõtt teeks meie proosa hoopis intensiivsemaks.

Nii kõlarikas ja värvirikas kui meie proosa ka on, on ta vaimne mitmekesisus siiski veel vähe arenenud. Üldiselt on tahetud ikka «hingelist» proosat nagu poeesiatki. Veel puudub põnev tarve kunsti järele, mis on

küllastatud ka vaimu ja vaimukusega. Ma ei pea J. Oksa meeleolusid eeskujulikeks ega järeletehtavaiks, küll on aga tema meie proosakirjanikest peaaegu ainus, kelle stiil on tihedalt läbi põimitud spontaanse vaimu lisanditega, vaimse energiaga. Pole juhus, et kui meie novell täitub huumoriga, vaimu sädelusega või irooniaga, siis hakatakse seda pidama följetoniks. Följetonil on aga maik man, nagu oleks ta kerglane, pinnapealne, päevakajaline.

Võib-olla meie proosa stiili senine väike paindumisvõime tuleb traditsioonidest, mida oleme saanud saksa kirjanduse mõjustustest, mille all ju meie stiil nagu keelgi on kaua pidanud arenema. Saksa kirjandus on aga üldiselt asjalik-puine, nobeduseta, graatsiata. Viimase ajani on meie eest varjul olnud inglise huumor ja prantsuse elegants, iroonia ning esprii. Ainult ühe maa kirjanduse lugemine on meie kirjanduse omapärasusele palju kahjulikum kui tutvumine kõigi maade kirjandusega. Praegusel maailmakirjanduse arengujärgul ei tohiks keegi tulla nõudma, et peaksime end lukku panema ja lugema ainult asunikuromaane, mis on kangesti omapärased.

Võib koguni väita, et meie stiili viimase aja areng on tõuke saanud just väljastpoolt. Vähemalt kõrged eeskujud väliskirjanduses on tõuganud ihalema ka Eestis midagi taolist. See on nagu areneva keelegagi: liikudes internatsionaalses õhustikus on tekkinud juurde sadu, kui mitte tuhandeid uusi mõisteid, millele paratamatult tarvis on eesti keeles vastav sõna leida. Samuti ollakse peenemat, paremat, õilsamat lugedes või minupärast intuitiivselt tundes tuldud paratamatusele oodata meilgi peenemat, paremat, õilsamat stiili.

Kui kord hoogsasti liikuma on hakanud sõnastusoskuse areng, siis tuleb juba iseendast tarve seda jätkata, kuni saame stiili, mis ei tarvitse häbeneda parimategi eeskujude kõrval. Koos sellega peab tõusma ka üldine maitsenivoo, ning autor ei tarvitse oma töid järgmise trüki jaoks enam põhjani ümber muuta.

Siiski maitse taseme tõus ja rahvusliku ilmega stiil pole üksikute tahte asi, vaid hoopis ühiskondlikum nähtus. See nõuab aastakümneid, võib-olla sajandeid koos-

tööd, nõuab kultuuritahte juurdumist, verre imbumist, kultuuri t a h t e kultuuri t a r b e k s muutumist.

Alles siis võiksime vahest kõnelda rahvuslikust stiilist kirjanduses, leida ühel ilusal päeval midagi ainuoma, nagu seda on inglasele huumor ja prantslasele teravmeel.

1926

TÕDE JA ÕIGUS

(Tammsaare romaani puhul)

1

«Imelises tundlikkuses mõõtmatuseni avardatud iga tühisem lapsepõlve mure, iga väiksemgi rõõm saab hiljemini kunstiteose aluseks täiskasvanule, ilma et see ise seda ette teaks.»

See romaani läveesisele löödud Baudelaire'i lause tõmbab endale pilguks tähelepanu. Raamat läbi loetud, tuled tagasi selle moto juurde, millel on matemaatilise vormeli kõla. Rõhutatagu esimesi sõnu: «I m e l i s e s t u n d l i k k u s e s m õ õ t m a t u s e n i a v a r d a t u d iga tühisem lapsepõlve mure, iga väiksemgi rõõm», sest siin on peidus mõned loomingu saladused. Lapsepõlvemälestused on igal kirjanikul see tagavaraait, kust ta ammutab oma elevusrikkamad kujud. Mitte üksnes mälestusi ei hoova siit elavana, soojana, küllasena: iga fantaasiaoks, mis lapsepõlve-elamuste külge poogitakse, kasvab kiiresti kinni ja lööb varsti õitsele. Mida kaugemale tagasi inimese minevikku, ta lapseaastaisse, seda vähem ollakse hangunud, seda rohkem käib kaasas võimalusi olla teistsugune. Karakteriks, isiksuseks kujunenud inimene läheb küll o m a teed, kuid ü h t e teed, lapse tee on vabam, valik suurem, võimalusi rohkem. Iga samm on siis kui mäng: v õ i b astuda sada teed, tuleb aga valida üks tee. Ülejäänud 99 võimalust vaibuvad küll unarusse, aga ei kao jäädavalt. Need avarduvad vabalt igasse külge, ja eriti kunstnikus, kelle meelelaad on ju nii ligidane lapse omale, otsivad nad uuesti väljapääsu kujutelmades.

Tihti sajad kõrvalnähtused, koguni tühised, vaevalt

tajutavad, mis lapsepõlves pole saanud täit ilmetki ja kängu jäänud, hakkavad hiljem fantaasiat kiusama ega anna talle rahu. Nende ümber tekib elavate kujutelmade kasvandus. Fantaasia võrsub nende täppide kohal ja kasvab lõpmatusse.

Kuid ärgu unustatagu, paljas mälestuste ümberjutustus ei anna veel romaani. Hea romaan pole kunagi autobiograafia või päevaraamat, vaid see võtab küll materjali ja sideaineid läbielatust, kuid saab sisemise energia alles sellest, mis on veel läbielamatu, mis esimest korda endale avaldust leiab sõnas.

Mälu liigub seda kitsast, ühemõõdulist riba pidi tagasi, mida inimene läbielatud ajas kord on tõmmanud. Kuid selle kitsa riba kõrval, sellega rööbiti, põiki, risti käivad kaasas vöödid kujutelmi, fantaasiaid, allasurutud tahteid, pilte, vilksatavaid soove. Neil pole näiliselt ühtki otstarvet, ent kui neid teenistusse rakendada, siis kaotavad nad mänglevuse. On ju küllalt neid kirjanikke, mainin vaid d'Annunziot ja H. Manni, kes on kujutanud nende inimeste traagikat, kes iseseisvat elu ei ela, vaid on ainult oma kunsti esemeks ehk ohvriks. Kirjaniku hing muutub nõnda ainult vaatlusmaterjaliks endale, elamuse otsekohesus kaob. Kogu elu ja hingeelu on värskeim siis, kui selle läbielamisel veel midagi ei teata ta kunstivormi paigutamisest. Baudelaire'i tsiteeritud moto viimased sõnad vihjavad sellele: «lapsepõlve mure, ... rõõm saab ... kunstiteose aluseks täiskasvanule, ilma et see ise seda ette teaks.» Ainult nõnda säilib värskus.

Kõigis autobiograafilistes romaanides on ehtsaimad just need leheküljed, mis lapsepõlvest jutustavad. Nende voorus pole üksnes nende avameelsuses, vaid ka fantaasiarikkuses. Ent enesest jutustamine on küll siiras, kuid lõpuks ikkagi ühedimensiooniline ja lõpeb viljatusse. Ometi on romaanikirjaniku tähtsaim ülesanne sisse elada ka teistesse, kogu maailma.

Kui Tammsaare oma romaani algul mainib Baudelaire'i lausega seda, et ka tema oma loomingu allikaks on tarvitanud lapsepõlvemälestusi, siis ei tule seda mõista kitsalt autobiograafiliselt. Ta ei tee väljalõikeid mälust, vaid kasutab fluidumit, mis on jäänud lapsepõlvemälestuste ümber, et kujundada selle mõjul ise-

seisvaid inimesi ja ümbrust. Kõik see, mis on võetud mälestustest ja mil kord on olnud reaalne elu, ainult stimuleerib kujutlust, ergutab leidlikkust, kujukust, lennuvõimet. Ühtlasi aga tunneme, et kirjanik on osa oma elu edasi elanud just kujutlustes, romaanis. Viimane pole ainult ümberjutustus kord läbielatust või fantaseeritust, vaid selle loomisesse endasse on peidetud tükk elu.

Tõsi küll, vahel tunneb lugedes üsna selgesti, kus lõpeb kujutletud maailm ja algab episood tõeliselt läbielatud elust. Siis kasvab küll siirus, mida tunneme näiteks teise päevikut lugedes, aga samas halvatakse kujutlus, tegevustik ei saa nagu küllalt vabalt end lahti lüüa, kunstilisse tasakaalu tuleb väike hälve.

Tammsaare psühholoogilised novellid lubavad oletada palju seda ise läbielatut, mis paistab endale huvitavam olevat kui teistele ning mis üldisesse kangasse toob võõra koe.

Teravamal vaatlemisel võib neis novellides kujutluse osi kergesti eraldada läbielatu osadest. Vaadeldavas romaanis on juba raskem seda teha. See tuleb suurelt jaolt autori küpsemuse arvele kirjutada: osatakse juba paremini mitmeväärtuslikud osad samaprooviliseks sulatada.

Isiklikust kogemusest ammutava romaani vastandina nimetagem siin kolportaažromaani. See romaan võtab oma aine õnnetuste ja roimade veergudelt. Niisuguse romaani aine on hakitud kõigile kergelt seeditavaks, pipardatud põnevate momentidega ja vormitud mittemidagiütlevates valemites. See on retsepti järgi valmistatud ajalehe-, juhtumuste-, kõmuromaan, millel ta autoriga midagi ühist pole. Seegi nõuab omajagu fantaasiat, veel enam vilumust, sugugi aga mitte mälestusi, kogemusi, isiklikke elamusi.

Meie esimene suur romaan (kui maha arvata Vilde saavutused), on valinud keskmise tee, kõige soodsama heaks romaaniks: «Tõde ja õigus» pole puhtasti autobiograafiline romaan ega ka romaaniline romaan, vaid kui autor viibib läbielatu õhkkonnas, siis selleks, et sealt varsti tõusta kujutluste maailma. Teiste sõnadega, me aimame, et kui ka kunagi kuskil Vargamäge olnud pole, ei Pearut ega Andrest täpselt seesugustena, nagu

nad on kujutatud, siis ometi midagi *selletaolist on võinud olla.*

Veel enam, vahel tundub, nagu oleks üksikute romaani tegelaste võimalik olemasolu otse takistuseks nende täielikule lahtipuhkemisele ja väljaelamisele, nii paradokslik kui see ka paistab. Nende reaalsus on vahel nii tugev nagu kunagi meid ümbritsev keskpärane elu, et tahaks ajuti üksikuid kujusid näha väljatõstetumalt, nii et nad saaksid end vabamalt välja puistata, jõuda ohtlikumate konfliktideni, inimkirgede laia ookeani. Igapäevasus aga seob inimese vaia külge, paneb teda sõnnikut vedama, kraavi kaevama, vokki väntama. Roimaks või suureks teoks pole küps keegi. Mis metsikusteni tegelased ka ei läheks oma tigeduses, saatanlikuks ei saa see tigedus kunagi; kui verised nende kakelused ka poleks, traagikat pole neis iial; kui südantlõhestavad polekski naise ja laste suremised, äärmise meeleheiteni nad ei vii; ükski protest ega vastuhakkamine ei kasva titaanlikuks; pahed ega voorused ei tihene sõlmedeks, mida enam kerge poleks lahti harutada. Elu veereb oma mugavuste ja ebamugavustega ühetasaselt edasi, mägesid ega orgusid pole, või kui on midagi selletaolist, siis on need vaid künkad ja sood kuskil Vargamäe ligiduses.

Ma tean, öeldakse: niisugune on ju elu. Aga see ei takista romaani lõpus lugejat välja ihaldamast sellest vegeteerivast elamisest. Ja nagu Andrese ja Pearugi lapsed igatsevad ära maailma minna, nõnda tahaks ka ise välja pääseda sellest keskpärasuse tegelikkuse kujutamisest kuhugi sügavamasse, laiemasse, kõrgemasse maailma!

2

«Tõde ja õigus» pole sündmustikuromaan, vaid rida aegapidi arenevaid ja teisenevaid maaelu pilte paarikümne aasta kestel. See on peamiselt kahe Vargamäe talu elu, mida kujutatakse: peavalgus on keskendatud Eespere ehk Mäe talule, kuna Tagapere ehk Oru on kujutatud selle vastandina. Ümber, naabruses asub kobarana teisigi talusid, paigutatuna siia vesisesse-künklikku maastikku: Aaseme, Võlla, Hundipalu ja

kuidas nende nimed kõik on. Kuid need talud langevad ligemast vaatlusest välja.

Romaani keskkujuks on Eespere Andres. Temap see on, kes teose alguses oma noore naisega sõidab uude tallu, pea täis kavatsusi, ja kes teose lõpul juba vanana loeb öösiti Hiiobi raamatut, et oma muresid ja pettumusi pühakirja sisse lugeda, kuna ta naine tasakesi patja nutab. Algul on Andres oma noorikuga üksi, kuid romaani keskpaigas hakkab noort peret ohtrasti juurde kasvama, neid toob kaasa endisest abielust veel Andrese teine naine, nii et romaani lõpus on lapsi juba poole tosina võrra ja et igaüks neist ise oma saatust hakkab rajama.

Kogu jutustuse kestel rulluvad meie silme ees lahti kõik taluniku mured ja rõõmud, tülid ja askeldused, ideaalid ja tõed: kraavikaevamised, aiategemised, saharaudade uuendamised, kivikorjamised, lapsesündimised, nääklemised ja norimised üleaedsega, vägipulga- ja sõnnikuveod, heinateod, protsessimised, armastused poiste ja tüdrukute vahel. Vahelduvad ühesõnaga kõik maaelu argi- ja pühapäevad. Niisugune on kogu romaani toim.

Daatum 1875, mille kirjanik annab, on õieti kõrvaline. Tegevustik on peaaegu ajast sõltumatu. Ainult mõned üksikasjad vahest võivad aastat viiskümmend hiljem veidi teistsugustena paista. Sest adrarauad lähevad katki ka aastal 1926 ja kraave kaevatakse tänapäev sama visadusega kui enne. Muidugi kõrtside asemel on nüüd restoranid, «miravoi» asemel kohtupalat, sulane Matu ei läheks tänapäev enam heast peast oma peremehe kasu pärast kraavitamme maha laskma. Muidu on inimesed jäänud samaseks. Maaelu on nii konservatiivne, maainimese hingeelu nii aeglaselt teisenev, et aastakümnedki endaga ränki muudanguid kaasa ei too.

Peab ütlema, Tammsaarel endalgi pole tähtis olnud luua pilti ühiskonnast viiskümmend aastat tagasi, vaid kujutada i n i m e s t. Aja eriilmest ei saa meie romaanist teada kuigi palju, ka Jannsen, Kirjameeste Selts, «Linda» ja muu on ainult paaril leheküljel pealiskaudseks kõneaineks. Niisiis ärgu otsitagu romaanist «ärkamisaja» ühiskonda: seda pole kirjanik nähtavasti tahtnudki kujutada. Ärgu otsitagu ka paruni ja talumehe

pingul vahekordi, võitlust mõisa ja talu vahel, talude väljaostu muresid: kõik need küllalt juba käsitletud küljed maaelust on siin ettevaatlikult kõrvale jäetud. Kui Vildel talumees paruniga silm silma vastu seisab, siis Tammsaare silmapiirilt on parun sootuks kadunud, talude väljaost ei tee enam muret. Talumehe vimm on tekkinud tülidest omasugusega. Teisest küljest pole ka sulasel ega saunikul mingi klassiteadvuse idusid, valitseb veel patriarhaalne leplikkus, sulane on peremehe kaaslane, ta abiline. Ühiskondlikku pinevust üldse pole, ja kui inimeses siiski hakkab kõnelema kiskumislõbu, siis on naabriperemees, tema koer või omaenese kodakondlane see, kelle peale viha valatakse.

Tammsaare on üldse oma töödes vältinud klassivõitluse probleeme, käesolevas romaanis on ta valinud ka aja ja koha seesuguse, kus need võitlused just esirinda ei nihku. Nõnda kanduvad inimeste omavahelised vastuolud mujale: romaani esimeses osas näeme alatisi nääklemisi peremeestest naabrite vahel, teises osas hakkavad silma paistma teravad vahekorrad vanemate ja laste vahel.

Nii on romaani esimese osa põnevamateks sõlmpunktideks need kohad, kus kaks üleaedset peremeest, Andres ja Pearu, kokku puutuvad, teineteise ees hooplevad, rammu katsuvad, kõrtsipõrandal rüselevad, teineteisele igasugust vingerpussi mängivad, kraave kahasse kaevavad ja siis tülitsevad, kohtusse lähevad küll koerte, küll loomade, küll kraavide pärast. See kõik pole niipalju võitlus oma huvide pärast, kui võitlus võimu pärast. Jõukatsumisest tulevad osa võtma ka lapsed, isegi koerad, kes valmis on hunnikuid tegemas käima vastase akna all.

Kuid aja jooksul raugeb võistlejate ind, noori kasvab peale, ning igaühe peas kujuneb o m a arusaamine maailmast. Noored põrkavad kokku vanadega, võitlus võimu pärast tekib perekonna raamides. Ent see võitlus polegi nii lihtne, sest tihti seguneb siia ka armastust ja lugupidamist.

Perekonna sisemised mured tekivad juba sellest, et ei sünni poegi, vaid aina tütreid. Et aga abielule vaadatakse eeskätt kui institutsioonile, mis peaks andma talu pärijaid ja talu tööde jätkajaid, siis on loomulik,

et tütarde otse seerias sündimine mõrudust tekitab. Aga kui lõpuks tulevadki pojad, siis muutuvad nad ka jumal teab mis vaateliseks ega tahagi tallu jääda, sihivad aina laia maailma. Nõnda läheb romaani lõpus üks Andrese poeg kroonuteenistusse, andes märku, et ta vahest enam tagasi ei tulegi, teine poeg aga, Indrek, too, kes raamatut armastab, kaob talule niikuinii.

Ei lähe tütredki teed mööda, mida vanemad tahaksid. Nende süda on vastuvõtlikum armastusele kui isa soovidele. Seal on Andrese tütar Liisi, kes valmis on üsna kergel meelel minema Joosepiga, Andrese vimmamehe pojaga, et asuda elama kas või sauna. Kellelgi pole hoolimist vanemaist ega nende pühamaist püüdeist. Keegi ei aima nende visa kinnihoidu maakamarast, mis niisutatud higiga ja milles on kõik mured ja plaanid. Murdub maa hingeelu: isiklik õnn hakkab tähtsamana paistma kui kohustused oma vanemate tööd jätkata. Ning isa hüüab oma lapsele, kes eemale kiusab: «Ah selleks sind olengi kasvatand!»

Kuid noorema põlve hinge on sööbinud mürk: ei lepita tükikese põlluga, romantiline igatsus sunnib kaugemale minema, kuhu, seda ei teatagi, kui ainult pääseks välja vabasse maailma! Mis aitab, kui vanemad ja targemad keelitavad, et kaugel elada on halvem, et kool kasvatab hobusevargaid! Hundipalu Tiit on teistest arusaajam, tema mõistab ka noori ning andestab neile. Ta ütleb Vargamäe Andresele: «Minule kõlbas Hundipalu ja sinule Vargamäe, aga meie lastele ei kõlba see ega teine (544) ... Meie ei räägi Vargamäest ja Hundipalust, nagu nad on, vaid nagu nad peaksid olema. See on meie lapsed rikkunud — nemad ei kõlba ei Vargamäele ega Hundipalule. Vargamäe ja Hundipalu lapsed ei tohiks õieti teadagi, et kuskil on ilusam ja parem maa, nende ees peab selle saladuses hoidma, siis on nad õiged Vargamäe ja Hundipalu lapsed. Aga meie omad on rikutud, nemad tahavad siit ära, et paremat otsida» (545).

Nõnda murdub igivana poegade-isade probleem linnakultuuri järgu algul, tekitades lõhesid patriarhaalses ühiskonnas, aga ka südames.

Need on peamised võitlusprobleemid, mis Tammsaare romaanis nagu iseenesest kerkivad ja valgustust leia-

vad. Ühiskondlik taust ei mängi seejuures kuigi suurt osa, pearaskus on inimeses. Kuid on veel olemas teine probleem, mis kogu romaanist läbi läheb ja otsaga pealkirjagi ulatub — tõe ja õiguse probleem. See on autori enese idee, mida ta paneb varieeruma läbi inimeste, raamatu põhiidee, mida allpool iseseisvas peatükis vaatleme.

3

Vaadelgem vähe ligemalt Tammsaare *inimesi*. Juba eelmistes teostes on kirjanik maainimest näidanud hingeliselt ja ka vaimselt painduvamana ja rikkamana, kui seda lubab näha tavalise külarealisti prill. Vargamäe karjapoisidki on nupukad, jah, isegi sealsed koerad on intellektilt arenenud. Maainimese elu pole sugugi poolunine vindumine, millest üles ärgatakse sõimuks või prassinguks, nagu seda sagedasti varem meil on kujutatud, vaid siin leidub küllalt nõtkust, arusaamist, õrnust.

Tegelaste keskel silmame kõigepealt kaht naaberperemeest. Need on küllalt reljeefselt joonistatud kujud: Vargamäe Eespere Andres ja Tagapere Pearu.

Esimene neist on mitmeti eeskujulik, ettevõtlik, agar, energiline oma plaane teostama. Ta tõmbab oma maast kraavid läbi, ehitab hooneid, puhastab põlde. Ta käsivartes on palju jõudu, kivitõstmises suudab ta võistelda Madisega, maadlemises üleaedsega. Vaimuenergiat pole tal ka sugugi vähem kui biitsepsi rammu: ta on leidlik, mõistlik, tasakaalukas. Õieti ei tahakski ta hakata kellegagi tüli norima, kui mitte Pearu ise tülli ei tükiks. Algul teeb ta vaikides naabri aiamulgu kinni, et selle loomad ei saaks orasele tikkuda. Aga hiljem — Pearu mõjul — on ta juba täis «krutskisid», ta ajab hobuse ühes vankris magava täisjoonud Pearuga oma rukkisse, et siis pärast teda kohtusse kaevata rukkitallamise pärast. Kuid üldiselt on ta siiski igapidi mõistlik mees, ei joo end kunagi täis rumalusteni, ei hau kättemaksu ega alatusi nagu ta naaber. Tal ei puudu oma kodu- ja käsijumalgi, kelle poole ta pöördub raskeil hetkil, sest inimestele ta end välja

ei puista, sõnelustest ei saa ta lahendust ning pihtima ta kellelegi ei hakka, ka mitte oma naisele.

Andrest näeme romaani kestel arenevat: ta ei ela pettumusi läbi üksi õiguse ja tõe probleemis, mis teda eriti näib huvitavat, vaid ka ta enda loomus muutub optimistlik-ettevõtlikust järjest resigneeruvamaks. Saatuselöögid pole küll just rängad, aga selle eest on nad püsivad ja vajutavad sirge selja järjest enam küüru. Ning mida enam looka vajub meel, seda ligemana tundub jumal. Ent lõpuni pole siin siiski mindud: Andres on poolik jumalaotsija.

Seevastu pole Pearul mingit tegemist jumalatega. Ta ise on oma kodu väike jumal, eriti mängib ta seda osa hästi purjus olles: ta kükitab kaevurakkel lahtitehtud pükstega, et ähvardada oma alamaid hirmsa teoga: need peaksid tulema ta juurde ja põlvili ta ees armu paluma, et ta jätaks vee rüvetamata. Ja alles siis, kui see nõnda sündinud, muutub ta rahulikuks ja lahkeks.

Isiksusetunne on Pearus lahutamatu võimutsejatundest. Võiks öelda, temas on võimuhimu muutunud perversseks. Kuskilt alateadvuse kaudu viivad nägemata niidid selle võimuhimu ühendusse ekshibitsionismiga: ihunäitamislust ei avaldu üksnes kaevurakkel istumises, vaid ka varrudel ajab Pearu kõigi nähes püksid maha. Diskreetsust ta ei tunne. Ta hoopleb kõigega, mis tal on ja mida tal vahest polegi: rahapunga suurusega, talu tugevusega, enda rammuga. Väljast tulnud solvamisi ravib ta kodus türannitsemisega naise ja muude kodakondsete kallal. Mis sellest, et ta sulase käest salaja peksa saab, et lapsed hiljem sest õhkkonnast välja kipuvad, et ta naine igast küljest on sõnakuulelikuks ja saatusele alistunuks klopitud!

Pearu ei salli naabri leplikkust: igal juhul norib ta tüli, et tõestada oma ülekaalu. Üleaedne on aga kõva kivi ning Pearu hammas ei hakka nii kergesti ta külge. Küll otsib ta temaga kokkupõrkeid, küll provotseerib ta teda igamoodi ja kasutab iga juhust, et tema kohta halbu jutte külida. Kuid Andrest pole nii kerge tasakaalust välja viia. Kui Andresel vaja on rege, laenab Pearu talle selle meelsasti, et hiljem igaühele rääkida, kui vilets mehike see Andres ometi on, et endal pole regegi. Ta korraldab nii, et Andrese hobused tuleksid

tema maa peale, et neid siis kinni võtta, mitte et sel teel raha välja pigistada, vaid et lõbu tunda näägutamisest. Ta on valmis kraavikaevamislepinguid sõlmima ja nõudma, et piirikraav tema maasse oleks kaevatud, ainult selle tagamõttega, et siis pärast ainuüksi peremeest mängida, kas või endale kahju tehes oma õigusi teise nina all vibutada. Ta veab naabri koera, kelle tappis, oma maa peale, et hiljem kohtule näidata, nagu oleks see koer tema maa peal tetri taga ajanud ja tema kallale tikkunud ning et ta sellepärast penile laengu pähe kihutas. Oma õeluses paneb ta orke käidava teeraja mulda, et need paljaid jalataldu torgiksid.

Pearu paistaks hoopis inimjätisena, tigeduse, vale, õeluse ja õiglusetuse kehastusena, kui ei puuduks palge teine pool, mis selle tüübi teeb inimlikumaks ja huvitavamaks. On nimelt silmapilke, mil see «hamm» muutub õrnaks ja heasüdamlikuks, ilma et ta sellega hakkaks hooplemagi. Andrese Krõõt, naabriperenaine on see, kelle vastu tal on erilist hellust ja kelle hääl («iaal») ta südamehääled helisema paneb. Kui see «veart» eit sureb, teeb Pearu salaja ta matusepäevaks roopad tasaseks, koristab teelt kivid, et surnuvanker ei põruks. Ning peiedel kõneleb ta kadunust viinas niisutatud heldimusega.

Aga sealsamas on ta võimujoovastusest jälle marrunud türann: ta naine peab talle kapukad tooma valgel taldrikul ja need talle jalga tõmbama, kirikukindad käes!

Kas see huvitav inimeksemplar peaks viimseni olema meie oma maamulla sünnitis? Kas ta soontes ei voola Dostojevski tüüpide verd? Eks vii sellele mõttele Pearu hingeline segu alatusest ja headusest, ekshibitsionismist, sadismist, hamlikkusest?

Nii või teisiti, Tammsaare teene on see, et ta meie kirjandust on rikastanud mõne omapärase karakteriga, mitte kuivade inimšabloonidega, mis koosnevad ainult voorustest või pahedest. Sest ka Andresel, nii vooruslik ja eeskujulik kui ta muidu ka on, ei puudu mõned eitavad jooned. Ning see teebki ta inimlikuks ja ligidaseks: igas inimeses on ju, Verlaine'i sõnu tarvitades, inglit ja siga, iga inimene on keemiline segu headusest ja kurjusest, voorustest ja pahedest.

Erilise armastuse ja hoolega on kirjanik käsitlenud Indreku hingeelu. Ma ei eksi vist, kui arvan, et siin autori isiklikud mälestused on kõvemini kaasa kõnelnud kui kuskil mujal. Indrek on tulevane haritlane, keda juba varakult raamatud hakkavad mürgitama. Terve ja tugeva maapärase instinkti asemel näeme juba närvilisust, hellemat suhtumist maailmasse, mõni kassitapmine ärritab ta närvid nii üles, et tal öösiti luupainajad käivad ja ta jampsima hakkab.

Kas otse isiklikest kogemustest ületooduna või nende analoogial on käsitletud Indreku murdeea hingeelu peente tähelepanekutega, iseloomulike detailidega. Need leheküljed on kõige usaldusväärsemad, täis psühholoogilist tõtt.

Ma ei puuduta siin teisi kujusid, mainin vaid kaastundmust äratavat õnnetut Jussi, aina tütreid sünnitama pandud ilusa häälega Krõõta ja teisi naissoost töö- ja sünnitusloomi, kel on palju südamlikkust, headust, tugevat laste kaitsmise instinkti, kuid kes õige kergesti oma kõige kurvemale saatusele alistuvad.

Peaaegu kõik Tammsaare romaani tegelased kannavad, nii mahedad ja südamlikud kui nad muidu ka on, eneses mingit verejanuinstinkti, väikest sadismi. Nii Pearu kui Andres peksavad naisi ja koeri ning on valmis täiskasvanud lapsigi kehaliselt karistama. Naised ei saa olla ilma kassipeksmiseta. Ja vaikne Indrek tuleb sellega toime, et puretab kassi, olgugi et tal selleks valmis on mõeldud ka põhjendused ja vabandused. Sulased peksavad salaja peremehi, kõrtsis kolgitakse vastamisi, naised annavad püksata Pearule nii naha peale, et veri välja tuleb, ja noored viivad usse sipelgapessa, et nende piinlemist pealt vaadata.

Näib kui tahetaks oma opositsioonilisust ja kogunud vimma lahendada peksu läbi. Nõnda näib verejanulisena peremees Andres, kes koera puu külge seob, teda peksab, talle pähe virutab, nii et ta üürikeseks aru kaotab, kuni uued hoobid loomale aru tagasi toovad, ning siis algab uus materdamine, nii et malakad üksteise järele tükkideks lendavad. Või tuletatagu meelde, kuidas seesama Andres teise pere koera jõulu ajal peksab tervelt 7 lehekülge (447—454)! Ja kui siis Andrese poeg kirikust tulles kuuleb, mis kodus vahepeal juhtunud,

kahetseb ta, et ta kirikusse on läinud ega osa pole saanud võtta Valtu peksmisest.

Niisugused peksustseenid on liigagi detailsed, korduvad sagedasti ja autor on neid nähtava lõbutundega maalinud.

4

Kui ka Tammsaare ühiskondlikke probleeme väldib ja tahab kõigepealt üksikute inimeste saatust kujutada, siiski on ta omalt poolt kogu tegevustikule juurde lisanud mingi põhiideena suure probleemi.

Tõsi küll, pealkiri, mis sellele vihjab, äratab meis lootuse leida romaanist mingi suurema filosoofilise ulatusega põhiprobleemi lahenduse. Kuid see lootus ei lähe täide. Kui «tõe ja õiguse» teema ikka uuesti lehekülgede tagant meile vastu vilksatab, siis paistab ometi, et kirjanik pole oma suurt seltskonda selleks liikuma pannud, et tõestada mõnda teoreemi; «tõde ja õigus» ei kasva kogu romaani kestel metafüüsilise suurusenigi: tõde on üldse vähe käsitletud ning õiguse probleem on jäänud juriidilise mõiste piirkonda. Sellisena esineb ta küll korduva motiivina, kuid mitte nii olulisena romaani arengus, et kõik ta lahendusest oleneks.

Niisiis pole Tammsaare romaan pealkirjast hoolimata mingi teesromaan. Küll on aga huvitav jälgida õigustunde arenemist ja laadi igas üksikus tegelases, nagu seda kirjanik meile on tahtnud näidata.

Neid õigustunde astmeid on mitmesuguseid. Vahel summutatakse ülekohtutunne siinsamas, ei protesteerita selle vastu, alistutakse kurvale saatusele (nii naised), kuid enamasti on see ikka nii, et kui kord niit on hakanud hargnema, siis ei jäeta jonni, kuni kogu kangas on üles harutatud, kuni pole ühtki õigustunde narmast, mis poleks lahti heietatud. Nõnda sünnivad pikad kohtuprotsessid tühistest asjadest.

Kes maaelu tunneb, teab, et vähemalt endistel aegadel leidus küllalt neid, kelle ülimaks lõbuks oli protsessida ja kohtus käia. Armastati hoobelda sellega, et loobuti advokaadist ning aeti asju omapead, toetudes oma paragrahvi ja konksude teadmisele. Ses mõttes on

Tammsaare õigustunde esiplaanile nihutamine küllalt karakteerne ajajärgule ning kogu probleem on inspireeritud elust enesest.

Pearu, kes põeb võimu hüpertroofiat, tahaks näha, et õigus langeks ühte võimuga. Oma maapinnal tahaks ta olla piiramatu isevalitseja. Kui tema ja Eespere Andres kavatsevad koos piirile suurt kraavi tõmmata, mis mõlema talu veed põldudelt viiks, nõuab ta, et kraav kaevataks tingimata tema maasse ja kaevemuld visataks tema poole: siis võiks ta talitada, kuidas ise tahaks, sest kraav oleks nagu ainult tema oma. Kui hiljem Andrese maast ühisesse kraavi rohkem vett jookseb, siis on Pearul juba tunne, nagu oleks see ülekohus. Omandiõigus loob Pearus arusaamise, nagu tähendaks see piiramatut võimu teha kõike, mis omanik tahab, olgu see kas või naabri kahjuks. «See on minu vanamoor ja mina võin temaga teha, mis tahan,» ütleb ta oma naise kohta.

Individuaalsel majapidamisel poleks nagu üldse ühist teiste inimeste huvidega ega ühiskonna kasudega: see Pearu vaade püsib tänapäevani, sest eks põrka ühiskondlikud ettevõtted veel nüüdki vastu Pearude arusaamist omandusest, kõnelemata juba muist ühiskondlikest kohustustest, mida areng kaasa toob?

Pearu ei lepi sellega, et õigus tõe jalule aitaks, ka kohus peab õigust sanktsioneerima, kõigile teatavaks tegema ja seda igavesti kindlustama. Mis sellest, kui seejuures seadus vahel sigadusele püha ilme annab.

Pearu tunneb protsessimisest erilist lõbu. Pole tähtiski, et asjal on alust, vahel võib kaebus valegi olla, nagu too kaebus oma sulase vastu, kes teda olevat peksnud ning kellele kohus mõistab 15 vitsa. Peaasi, et kohus kasuliku otsuse teeks. Kohut saab konksudega enda poole kallutada, vahel aitab selleks kaasa liigutegemine kohtumeestele, vahel usutakse peremehe valetamist rohkem kui karjapoisist tunnistaja tõtt: üks on ikkagi peremees, teine lihtne karjapoiss, esimest peab eo ipso juba rohkem uskuma.

Teistsugune arusaamine õigusest on Andresel. Tema tahaks õigusega siduda tõtt. Tema arvab, et kohtus tuleb kõigepealt tõde selgeks teha, et siis kohtunikud selle järele teaksid õigust mõista. Kuid peagi näeb ta, et see

vaade on väär: ta kõnelemine kohtus viib õigusele ainult siis, kui tõe taga seisab võim.

Nõnda pettub ta kohtust ja õiguse saamisest tõe varal, vähehaaval hakkab ta nägema, et kohtus on palju kasulikum talitada igasuguste konksudega, kriugastega. Kuigi ta edasi jääb uskuma sisemist tõtt ja õigust, arvab ta, et kohus siiski on kutsutud millekski muuks kui tõe leidmiseks. Ta ei vali enam abinõusid, et aga kohtus võita, nagu Pearu seni on võitnud. Viimasel oñ sellepärast põhjus vihastuda, sest nüüd kardab ta, et ka Andres võib hakata kohtus võitma.

Nõnda ei paista kohus mitte tõe ja õiguse mõistmise kohana. Ei, kohtuskäimine on nagu kaardimäng. Kõik oskavad valtsturakat mängida, miks siis ka Andres ei peaks seda õppima?

Kuid rahuldust ei saa ta ka nõuda Pearu viisi talitades. Pettunud ilmlikust õigusest, pöördub Andres taevase kohtuniku poole. «Kuna ta ilmas ei leidnud otsitavat õigust, siis pidi seda andma vähemalt tulevane elu. Seal pidi Andrese õigus särama kui päike.» Piibli poole pöördub ta veel teisel põhjusel, nimelt kaheldes õiguses, õigusemõistmises üldse.

Kuid kas annab piibel talle vajalikku tuge? Ei, Andres ei leia rahuldust ka siit. Igale piiblisalmile oskab ta leida vastuseks teise, mis esimese ümber lükkab. Nõnda muutub piibelgi tema jaoks mõttetuks kirjaks. See on «eluliselt väärtuseta kiri, sest vasturääkivaid salme kõrvu seades jäi temale järele ainult väitmise oskus ja hingeline tühjus». Õigustunnet otsib ta siit asjata. Piibel pole hingekosutus, vaid «omakasuline õiguseraamat». Niisiis — ka siin samad konksud, sõnalised vehklemised, kohad, mida kaht viisi võib mõista ja mida teistega saab ümber lükata. Sofistika ka piiblis. Tõde aga pole kuskil.

Tammsaare pole kujutanud Andrese tõe ja õiguse otsimist pidevalt ega lõpuni, me ei tea, miks Andres pärast seda, kui ta piibli vastu skeptiliseks on jäänud (474), raamatu lõpus jälle tagasi pöördub pühakirja poole. Hingekosutust ta ju sellest ei saa. Võib-olla on ta hädahetkil harjunud sellest raamatust välja otsima need kohad ja konksud, mis tarvis on, et jumalale selgeks teha oma hingehädad. Nõnda otsib advokaat sea-

duseraamatust vastavad paragrahvid, et kohtus võita. Siiski, kui Andres romaani lõpus öösel salamahti lahti lööb Hiiobi raamatu, siis on tunne, nagu lükkaks teda seda tegema miski muu kui tarve end jumala ees kaitsta või temalt tõde ja õigust otsida. See on tarve armastuse järele, mis Andrese hinge on asunud, tarve selle järele, mis on kõrgem kui tõde ja õigus. See aga puudub, seda pole, nagu pole olnud tõde koos õigusega. Jääb ainult tarve, igatsus. Selle dissonantsiga lõpebki romaan.

Ei oleks palju puudunud, et Andresest oleks saanud huvitav tõeotsija kuju. Nüüd on ta aga jäänud sellest küljest viimistlemata, kuna tõe ja õiguse probleem ise figureerib romaanis juurdetoodud motiivina. Usulised virvendused hinges tõe otsimisel on jäänud välja arendamata. Kuid sellest hoolimata on Andres huvitavamaid tüüpe meie kirjanduses. Temas võime näha, et ka maamehe higise otsaesise taga on vaimset-hingelist rahutust, tarvis vaid ligemale astuda ja vaadata, ja veel seda, et meie külarealistide tüütuseni korratud tuima tööloomast maamehe tüüp pole ainuvõimalik.

Tagasi pöördudes selle poole, kuidas keegi võtab tõe ja õiguse probleemi, näeme, et teised peale Pearu ja Andrese käsitavad seda primitiivse lihtsusega. Sulane, kellele süütult vitsu mõistetakse, annab nahatäie peremehele vargsi tagasi. Juss, kelle käest Andres tema naist ähvardab ära võtta, tsuskab teda metsa vahel pussiga, kui aga näeb, et õigust ikkagi pole nagu armastustki mitte, jääb tal üle köis kaela panna.

Rusikaõigus on kõige arusaadavam õigus primitiivsele maamehele, vägipulgaveod ja maadlused on ainult harjutused selleks. «Mis sa mädandiga prosessid ja oma aega raiskad, anna talle kere peale, sa oled ju üle,» ütleb Aaseme Aadu. «Mõista ise õigust, ära mine teda teiste käest otsima.» Samal arvamisel on ka Matu: «Andres ei aja sinuga (s. o. Pearuga) õieti asja, tema räägib sinule õigusest, aga sinu õigus on taguotsas. Sealt peab sulle tõtt sisse villima, ilusat triibulist tõtt.»

Õigust otsitakse igal pool taga, sest nõnda tahetakse ennast maksma panna teise üle, vahel ka teise kulul. Kui ollakse tüdinenud jonniajamisest naabriga või kohtuprotsessidest, siis pannakse oma õigus maksma

kodus, naise ja laste üle. Juba lastena imetakse endasse sisse see igiterav tõe ja õiguse probleem. Õpitakse valetama isa ees, et enam õigusi ja vabadust saada. «Ma olen hirmus palju teie pärast isale valetand,» ütleb ka ema oma lastele. «Valeta veel, emakene,» vastab talle tütar Maret, «muidu ei saa ju, mis teha.» See on kui pilge Andrese, selle tõe ja õiguse innuka otsija pihta.

Noored kasvavad üles, ning vaevalt kõndima saanud, nääklevad nad isekeskis, otsivad võimu, õigust ja tõtt. Mõni kullide purustatud varesepesa saab lastel vaidlusobjektiks tõe ja õiguse üle. Kummale anda õigus, kas varesekarjale või kullipaarile, kes pesad lõhkus ja pojad välja pildus? Noor Andres on võimu poolt, temas kõnelevad maa instinktid, mis austavad tugevust: ta armastab kulle. Peenema, õrnema, kaastundlikuma hingestruktuuriga Indrek on vareste poolt. Ta väidab, et kuusk oli vareste oma, samuti nagu pesa, pealegi olid varesed enne siin. Andrese arvates on kulle kõigest kaks, vareseid aga arvuliselt palju enam, kuusk pole sugugi vareste oma, kuusk meeldis samavõrra kullidele kui varestele ja kullid on lihtsalt tugevam pool: «kes üle, sel õigus».

Ent veel on üks, kelle pilk küünib inimestest üle. See on sauna Madis, kes Vargamäel on elanud enne Andrest ja kes võib-olla sinna jääb ka pärast teda. Andres on tema arvates see, kel oma perekonnas on kõik õigused, kuid mis tähendab see õigusenatuke selle suure õiguse kõrval, mis on sellisel elutul asjal nagu t a l u! See väärjumal — talu — on ahnem kui kõik võimutsejad kokku. Tema peale pole kuhugi kaevata, ta valitseb vaikides, sallimata vastuvaidlusi. «Paari aastaga pistab ta sulle tuhat pajupõõsast vikati ette, see on tema Issameie. Kivid saputab ta sulle nagu hundikarja saha ette, see on tema kümme käsku. Mõne aastaga tallab ta su kraavid täis, mis sa vaevaga kaevand, see on tema püha ristiõpetus ja peatükid. Mõnekümne aastaga sööb ta su luud-liikmed ja saadab su kirikuaiale, see on tema piiblilugu... see on nende õigus. Ja kui minu ehk sinu isa tahvad sellest õigusest osa saada, siis peavad ka nemad olema kui tuhat pajupõõsast, kui hall kivikari, kui vedelas maas kraav, mis täis langeb, ilma et hooliks vikatist, sahaterast või kraavi-

mehe vaevast. Nad peavad seisma kõigega silm silma vastu, ehk muidu neelab neid Vihukse ja Vargamäe» (491).

Nõnda varieerub õigustunne mitmevärvilisena läbi kogu teose selle järele, kes parajasti ta kandjaks on. Absoluutset tõde ega õigust ei leita. Jääb järele suur skepsis. Romaani ideeline külg ei leia lahendust. Logos pudeneb hingeellu, laguneb rahutusse otsimisse. Mis sest, et Andres pea piiblile paneb ja vait jääb, kuna ta naine voodis omaette tasakesi palub ja patja nutab: midagi jääb lõpuni avaldamata, lahendamata.

See skepsis, mida Tammsaare oma tegelastele omistab, mitte ainult selles romaanis siin: kas pole see omane kogu sajandi käänukohal teadvusele tulnud intelligentsile? Kas pole seda veelgi kinnitanud järgnevate aastate rahutu otsimine, sõjad, revolutsioonid, reaktsioonid? On otsitud ideaale, inimest, tõde ja õigust, kuid pettutakse peagi, jäädakse vaikseks, viljeldakse kahtlust ja kantakse eneses edasi igavesti seedimatut. Tuntakse sügavas-sügavas lohutamatust.

Ma arvan, kui Tammsaare oma romaani jätkaks ja Indrekut laseks tegutsema hakata, siis kannaks see veres veelgi tugevamalt edasi oma isa Andrese allaneelatud rahuldamatust ja kahtlust. Rõõmsameelset, aktiivset teoinimest temast ei saaks.

Teatud määral kannab kogu meie intelligentsi vanem põlv endas seda rahuldamatust ja skepsist, mida Andres temale pärandanud. Sest on ju Andres selle põlve isa.

5

Suurema romaani igatsus, mida juba ammu õhus oli tunda, lahendus õige soodsalt: Tammsaare teos on enneolemata suur ja paljud on võlutud juba ta mahust. Tean küll, on põhjusi uhkust tunda ka kunstiteose suurusest, sest selle loomiseks läheb vaja ikkagi palju muid omadusi kui võimet silmapilkselt vaimustuda. See nõuab pikaldast tööd, energia koondamist, mis keset laialipillavat aega pole sugugi nii kerge. Kuid oldagu kuitahes hämmastatud lehekülgede arvu rekordist, see ei tohi siiski takistada vaatlemast ja hindamast romaani kompositsioonilisi ja stiililisi momente.

«Tõde ja õigus» algab õige aeglaselt. Kes otsib pidevat sündmustikujoont, pettub varsti. Lugejal tuleb end teisiti häälde seada, ta peab aegapidi laskuma vaatlema kõiki neid pilte ja episoode, mille kogumõjust lõpuks lahti rullub mitte ainult pikk, vaid ka lai kangas, suur taluelu rõõmude ja murede žanrimaal. Juba sajad leheküljed loetud, leiad, et kõigest põnevusest hoolimata ometi veel midagi ei sünni, vaid kõik viib sinnapoole, et sind sisse hõljutada maaelu õhkkonda. Järjest sigineb juurde uusi tegelasi, noorpõlv kasvab peale, vanem põlv kaob tahapoole. Ning aegapidi eladki kõigele sellele sisse, saad tuttavaks ja koduseks kõigi tegelastega, iga kraavi või aiaga ning oled huvitatud, mis kõigest sellest tuttavast elust saab. Tead küll, et midagi rasket ei sünni, et elukäigud ei tee järske pöörakuid, et miski ei tõsta sind välja argipäevaõhust, kuid see argipäev ise haarab kaasa.

On üldse Tammsaare romaanile omane, et seal midagi äärmusteni ei kasva. Kui Pearu joobnud peaga koju tulles hobuse vastu väravaposti kihutab, kuna ta ise on kui lahtipääsnud maru, ei tarvitse siiski karta midagi halba: ei löö ta kedagi kirvega maha, ei saa ta ise viga, teisel päeval on torm taltunud, pole jälgegi enam eilsest. Ägedus on vaid episood — see kaob jälgi jätmata. Saatus aga läheb oma teed edasi, otsekui ei suudaks miski teda väärata. Kui mõni enese üles poob, mõni noahaava saab, isa oma tütre talust välja ajab sellepärast, et ta naabriperemehe poega armastab, siis tundub seegi vaid episoodina.

Ainult loomad on need, kes traagikat peavad tundma. Nende saatus on nii elavais värvides kirjeldatud, et neile pead enam kaasa tundma kui inimestele. Küll pekstakse, tuuseldatakse, puretatakse ja tapetakse kasse ja koeri, lastakse kullidel ja kassidel pesi lõhkuda: kogu zooloogiline maailm pannakse kannatusi tundma sellepärast, et inimesed üksteise ees ei suuda kõike välja puistata, sest vägipulgavedu, katkilöödud viinapudel ei anna veel täit rahuldust.

Kogu romaan tundub ilma haripunktita, tõusuta ja languseta. Teda seob ühte Andrese saatus, tema tõe ja õiguse otsimise lugu, tema talu ülesehitamine, romaani lõpus esimesed sümptoomid talu lagunemisest, vähe-

malt Andrese plaanide luhtaminekust. Kuid Andres üksinda pole veel kõik, niisama tähtsad on ta naised, ta naabrid, ta lapsed, sulased, kogu elu ümberringi.

Nõnda koosneb romaan suurest hulgast peaepisoodidest ja ka kõrvalpiltidest, millest mõned on lõdvas seoses üldise sündmuste käiguga, nii et neid võiks kahju saamata küljest lõigata. Nii võiks lugemata jätta hulga lehekülgi, ilma et romaani terve pilt selle all kannataks, nagu: iseseisvad episoodid sulaste ja tüdrukute omavahelistest armastustest, maatööde kirjeldused, liiga sageli korduvad kraavisekeldused, mis isegi järgmisesse põlve üle kanduvad, saunatädi jutukandmised, nagu ka lood laste haigustega (suremised, matmised en gros), mis pole küllalt sugestiivsed, Miina-Jaagupi suhted, korduvad kõrtsistseenid, Madise targutavad monoloogid, lood noore Andrese leeriskäimisest jne. Võibolla oleks romaan saanud tihedam, ühtlasem, kui mõned iseseisvad või ka ülearused episoodid oleksid välja jäänud.

Siin-seal tundub ka venitusi, kuigi nad nii vastumeelseks ei lähe kui venitused «Valges pilves», «Jaanipäevas» või muudes meie romaanides. Mainin seesuguseid laialivalguvaid kohti eriti XXVI, XXIX ja XXXVII peatükis.

Mis puutub Tammsaare sõnastusviisi ses romaanis, siis on see võrreldes endiste teostega palju konkreetsem ja rahvalikum. Tammsaarelikku abstraktsust on järele jäänud koguni vähe. Sellest ka teatud elavus, põnevus, reljeefsus.

Senini oli Tammsaare hoidunud liigsest lopsakusest, nüüd on tal aga mahlakust rõvedusteni. Ning keelde on toodud hulk sõnu, mis võetud maainimese leksikonist. Lause on lühenenud, pikki perioode pole palju. Looduse või ümbruse kirjeldusi on vähe, sündmuskäigu teeb elavaks sagedane dialoog. Selles on eemale hoitud liigsest rahvapärasusest. Küll aga on mõnikord säilitatud isikupärane kõneviis: nõnda tunneme Pearut juba ühestainsast lausest, eriti ilmekad ja lõbusad on ta pühakirjaga segatud laused purjus olles.

Siin-seal vilksatab sekka Tammsaarele armsaks saanud sõnapild, millega nüüd toime peavad tulema ka maainimesed. Paar näidet vaid:

«Elame siin nagu kärbsed s . . a hunniku otsas,» ütles ta lõpuks.

«See'p see ongi, et elate nagu kärbsed,» arvas Andres.

«Aga nõnda saab ilusti ära elada. Endine peremees läks siin rikkakski, ostis välimaale koha.»

«Ja elab ka seal nagu kärbes, kui nõnda elab,» vastas peremees.

«Kärbes oled sinagi, kärbsed oleme kõik,» oleks tahtnud sauna Madis peremehele vastata jne. (17)

Või dialoog Kaarli ja Maie vahel (60).

«Mai, kus sa magad?»

«Kaarel, metsas kuuse otsas,» vastas tüdruk kelmikalt.

«Kas aidas?» päris poiss.

«Ei, sealaudas,» naeris tüdruk.

«Või lakas?»

«Villavakas,» naljatas tüdruk edasi.

«Ütle ometi,» painas Kaarel.

«Otsi ometi,» palus Mai.

«Ma tulen täna.»

«Parem tule homme.»

«Täna on etem.»

«Ülehomme veel etem.»

«Ma räägin tõsiselt, Mai.»

«Mul on nutt varaks, Kaarel,» naeris tüdruk poisi põlvil.

«Tead mis, Mai?» ütles poiss.

«Ei ma tea ega tahagi teada,» vastas tüdruk, omal aga süda aina hüppas sees.

«Kui teeks õige pulmad.»

«Ja sõidaks sõnnikuvankril kiriku,» naeris Mai.

Alles on jäänud ka Tammsaare antiteesi-armastus. See joon omistatakse kogu Vargamäele. «On tali külm, siis tuleb vastukaaluks palav suvi, on ta aga pehme, siis jääb suvi viluks. Ikaldab mõni aasta vili või hein, siis on loota varssi peale seda haruldast saaki, juhtub aga mõni aasta haruldane saak, siis ole valmis ikaldust vastu võtma» (396). Nõnda arvati Vargamäel, et naer välja kutsub nutukisa. Ja kui kellelegi südame rõõm tuleb, siis arvati ta lahkuvat teise südamest. Rõõmutsesid vanad — nutsid noored. Naersid noored — pühkisid

silmi vanad. Kilkasid naised — kannatasid mehed. Maitsid mehed õnnejoovastust — ägasid naised (584).

Võtted, millega Tammsaare inimestele läheneb ja neid kujutab, on endiseks jäänud: ta ei maali inimeste nägu, välimust, värve esineb ta töös vähe, selle asemel iseloomustab ta inimest seestpoolt. Andrese välimuse kohta on näiteks öeldud: ta nägu oli laiavõitu, tal olid tugevad lõuapärad, terassilmad, lühike must habe. Ja see on kõik. Pearust on öeldud: ta oli kehalt kehvavõitu, mitte pikk, üle kolmekümne, valget verd, harv habe lõua otsas, silmad krissis. Säärased märked ei ütle palju rohkem kui passis märgitud isikutunnused. Väliselt väheste joontega kuju asemel saame aga kindla kujutuse inimese sisemisest loomust. See kasvab ja suureneb lugedes, kuni ta viimaks raamatu lõpus selgepiirdelisena igavesti meelde jääb.

Tammsaare romaan on kergesti loetav, rahvalik sõna paremas mõttes. Kuna rahvalikkus meil tavaliselt tähendab vähenõudlikkust, lihtsust mõtlemises ja kujutluses, teatud banaalsuse annust, püsib Tammsaare romaan kogu aja vastuvõetavuse nivool. Tõsi küll, paiguti kordub üldisi ebakohti: inimesed ja seigad on läbipaistvad ning etteaimatavad, peegeldus maailmast liiga selge, kuid seda korvab tung kujutada veidi probleemaatilisemaid inimesi, nagu seda on Pearu või Indrek jt.

Arvan, et tarve veidi keerulisema hingeeluga inimesi näha on küllalt õigustatud. Egas inimene ikka nii läbipaistev ega šablooniline ole, et ainult ta tegevust ja teadvust kujutades talle ligemale saaks. Eks ümbritse saatust, inimest kõigis ta toiminguis ja talitustes tihti udu, mida hajutada pole kerge ka kõige selgemate mõistetepäikestega? Eks ole see salapärane hämarus omast kohast veetlevam, külgetõmbavam kui ükskõikselt ja ühetasaselt jaotatud selgus? Oleks ju kerge, kui inimhingesse saaks paigutada heledad laternad ühesuguses kauguses, nii et ei jääks ühtki kuru valgustamata. Ent kus mängu tuleb hing, seal ei olda enam nöörsirgel teel, vaid ollakse ümbritsetud ebamäärasest fluidumist. Maainimesegi sisemehhanism ei liigu matemaatiliselt kindlate reeglite järgi. Need, kes igatsevad realismi, peavad uhkust tundma just sellest, mis realis-

mis on sügavamat. Ja just süvendatud realistlik käsitusviis on ainus, millega ligi ei pääse üksnes elu pinnale, vaid ka sellele, mis on koore all.

Tammsaare romaan viipab osalt, aga ka ainult osalt mainitud külge, vähemalt äratab ta meis isu seesuguse süvendatud realismi järele, millest ta siin ja seal proove annab.

Kas näiteks Pearu keeruline karakter, mis pole vähem huvitav kui otsemeelse ja eeskujuliku Andrese oma, ei ärata tahtmist veel enam temasse tungida, nõnda et veel ligemaks, veel tunduvamaks saaks selle alatuse-headuse kehastaja alahing? Kas poleks igatsust näha temas veel enam neid servi, kus kurjus ja headus vahenditult kokku puutuvad ja ühte sulavad? Ning kõige selle tagapõhja veel sügavamal?

Indreku psühholoogia kujutamislaad näitab, kuhupoole ma sihin. Käesoleval korral langeb see kujutamisviis küll välja romaani üldisest pinnast ja laadist, aga oleks tahtnud näha, et ka mõned teised tüübid peale Indreku oleksid antud edasi selle alateadvuse hämarusega, mis temale omane.

Ärgu arvatagu, et mu sümpaatia Indreku kujutamise vastu tuleb sellest, et see poiss on tulevane intelligent, et ta on närvilisema konstitutsiooniga jämedatoimelisemate hingede kõrval. Ei, vaid kirjanik on pakkunud selle kuju juures suuremat intensiivsust, võib-olla kasutades enda mälestusi noorpõlvest, võib ka olla, et fantaasia on elavamalt tööle hakanud eriti seesugust tüüpi luues ja ta murranguajale sisse tundes.

Vööt Indreku hingeelu, mis valgustust leiab, on võetud sugulise küpsemise järgust, mis on täis ootamatuid pöörakuid. Nõnda loeb poiss raamatuid, millest ta aru ei saa, kust meelde jääb mõni üksik sõna, nagu «paavst», millest ta hiljem otse haiglaselt unistab, nõnda võtab õdede omavaheline vestlemine ja lugemismaterjal tema silmis erilise värvingu, nõnda muutub kogu maailm «üheks saladuslikuks asjaks». Mida vähem arusaadav raamat, asi, inimene, toiming, seda veetlevam, seda erutavam ta Indrekule. Kogu loodus on täis saladusi, imelikku viirastust, mis mõistetavam on instinktidele kui arule.

Kuid mitte ainult murdeea hingeelu pole see,

mis juba niikuinii omaette huvitav olles meid kaasa kisub. Tammsaare käsitus ise muutub siin teiseks. Jälgitagu ainult assotsiatsioonide ridu, mida autor kujutab Indreku hinges: neid üles märkida tähendab juba sügavamat kogemust. Me näeme üksikuid kinnissõnu ja kinnisideid, mis Indrekul siia-sinna vahele lipsavad, ilma et ta seda ise tahaks («sink sale proo», erilise värvinguga sõnad, nagu «preln» või «artiklid»).

Miks on sääraste psühholoogiliste detailidega käsitletud ainult Indreku siseelu? Kas poleks huvitav samal viisil jälgida teistegi hingekomplekse? Kas poleks rikastav olnud süveneda ka teiste alateadvusse, sinna, kust kerkivad üles fantaasiad, unistused, mõtted? Kas poleks õige realism see, mis hinge reaalsust laiemalt võtaks kui ainult seda, mis ta valgustatud rõngasse mahub?

Tulen veel kord tagasi ühele näitele seesugusest süvendatud realismist. Milli ja Indrek jalutavad metsa all, «vanuvas videvikus nagu õndsalikus unenäos». Kui Indrek hiljem katsub seda meelde tuletada, siis ei mäleta ta õieti midagi selget, küll aga tunneb ta uimastavat lõhna, mida ta pole enne nagu tundnud: «selles oli nagu pisut rauda ja koirohtu» (533). Samad lõhna-assotsiatsioonid korduvad hiljemgi. Indrek saab Millilt kaardi, ta tunneb äkki mingit lõhna — Milli juuste lõhna. «Kuski oli Indrek varemalt midagi samataolist tunnud, see turgatas tal nüüd meelde. Kus? Ei mäletanud. Aga kui ta mõne päeva pärast hakkas omale liha küpsetama ja enne seda tahtis panni pesta, tuli tal äkki meelde, kuidas ema seda kodu teeb. Samal silmapilgul teadis ta ka, kus on ta tunnud midagi Milli kaardi lõhna taolist, mis hakanud sinna ta juustest: ema kirstus, aidas on samataoline lõhn, selles valges kirjatud kirstus, millel kumer, krägisev kaas peal. Milli juuksedki krägisesid katsudes pisut seda moodi, nagu selle lõhnava kirstu kaas avamisel.

Rohkem ei saanud Indrek mõelda, sest siis tuli tal emast ja endast midagi väga rasket ja valusat meelde ja sellepärast kippus nutt otse vastu tahtmist peale. Ta ei võinudki muidu kui pidi nutma hakkama. Kui ta lõpuks endast võitu sai, oli tuli üsna kustunud. Uuesti pidi ta tema üles tegema, et pannipesemist ja lihaküpsetamist jätkata. Ühes uue tulega tuli tal mitte ainult

pähe, vaid ka nagu kogu kehasse ja hinge mingisugune seletamatu hele valgus või aimdus ja panni pestes peatudes rääkis ta endamisi:

«Õige! See ongi see! See on seesama! Nüüd ma tean! Nõnda ta tuleb, nõnda ta hakkab!»

Ja äkki arvas ta mõistvat Liisi ja Joosepi lugu, isa ja Liisi riidu, Liisi ja Mareti arusaamatuid kõnesid ja nende imelikke näoilmeid, Mareti laulu, poiste ja tüdrukute jalgade sidumist ning kõike muud, mille üle ta niipalju pead murdnud.

Aga kui ta oma arvatavast selgest arusaamisest või aimdusest mõnele teisele oleks pidanud rääkima, siis oleks tal sõnadest kahtlemata puudu tulnud, nagu oli tal kord sõnust puudus kooli Juljusele vastamisekski. Kogu hinge täitva suure ja sügava aimduse seletuseks oleks võinud ta ehk nüüdki lausuda üheainukese sõna — «Milli» ning seegi poleks lõpuks muud olnud kui väikese kaardikese küljes pisut ema kirstu lõhna — koija raudrohu lõhna, mis haihtub päev päevalt ikka rohkem» (538—9).

Olen kaasa kistuna tsiteerinud kogu lehekülje. Kuid eks ole õigus sääraste psühholoogilistest tõdedest küllastatud, proustlike lehekülgede kõrval hooletusse jätta kas või sajad leheküljed pinnapealset realismi?

Kahju, et autor pole katsunud end sama meetodiga sisse tunda teistessegi tegelastesse, kuulata nende alateadvuse lakkamatut sulisemist, aimata selle kiirust ja suunda, et seda kõike sõnadesse panna. Sest seda teed mööda pääseksime välja pinnapealsest realismist, rikastuksime inimesetundmise poolest, saaksime aru, et elu on arvatavast sügavam, ükskõik mis kohast temasse laskuda.

See kõik ei takista aga meid tundmast, et Tammsaare suurteost võib julgesti käsitleda ühena neist nurgakividest, millele üles ehitub meie ees seisev eepiline kirjandusjärk.

1926

SÕJAJÄRGSEST PRANTSUSE PROOSAST

1

Ühe rahva kultuuriline omapära ja sisemaailm on teise rahva liikmele kättesaadav ja mõistetav ainult teatud piirini. Siis algab müür, millest üle hüpata pole nii kerge. Võib silmad kinni pigistada ja lihtsalt eitada kõike taga müüri ja tähtsaks pidada ainult seda, mis kõigil rahvail on ühist, üldinimlikku. Ent ka ideelistel käesirutamistel üle riikide piiride jääb igale rahvale alles oma isepärasus mõtlemisviisis, millele muide tihti komistatakse. Viisakuse ja endasugestiooniga võib küll kinni katta neid lõhesid, aga võõrasse rahvasse lõpuni juurduda on raske, kui mitte päris võimatu.

Igaüks läheb teist käsitama oma senise arusaamisega. Kuid teise rahva õigeks mõistmiseks on vaja end välja painutada mujalt saadud liigitamisviisidest, sisse tunda teist laadi ellu ja alles siis ette võtta jaotused ja liigitused. Sest ühele rahvale võivad iseloomulikud olla just need avaldused, mis teise juures vahest ei esinegi.

Mida vanem kultuur, seda läbipõimitumad on ta juured ja inarad, seda tugevamini kõnelevad kaasa traditsioonid. Kui tähele ei panda traditsioone, sajandeis kasvanud harjumusi, siis seistakse tihti veidruste ees, millest aru ei saada. Kes näiteks prantslaste vaimulaadi eemalt vaatleb, see ei suuda mõista, kuidas võidakse nõnda agaralt käsi plaksutada sõnalisele liiglihale, mida pakuvad nende klassikalised draamad, kuidas saadakse iga õõnsalt-pateetilise deklamatsiooni järel pühkida pisaraid ja kütkestava monoloogi järel karjuda «braavo!». Arusaamatuks jääb ka, miks prantslast kuigi

palju ei võlu saksa «absoluutne» muusika, küll aga vene ja nende endi maaliline helilooming, miks Shakespeare'il Pariisis pole pooltki seda menu olnud, mis Berliinis, ja miks Goethe «Faust» prantslasele näib mõttetuna ja võimatuna.

Prantslased on ise mitmel korral imestust avaldanud, miks välismail armastatakse just neid prantsuse kirjanikke, kes ikka on kuidagi välja langenud prantsuse traditsioonide rööpaist. Eks paista R. Rolland muil mail palju suurema vaimusambana kui ta enese kodumaal? Ka H. Barbusse'i hinnatakse mujal palju kõrgemalt. A. Gide'i, nagu kogu «Nouvelle Revue Française'i» suunda, ei taheta samuti tunnustada päris puhta prantsuse vaimu esindajaks, vaid katsutakse sellele laiale voolule anda kitsa oja ilmet.

Muidugi ei saa prantsuse vaimse toodangu üle otsustada ta eksportartiklite järgi. Kuid prantslased ei või ka unustada, et teiste maade vaimumaailm ei otsi kontakti iga kord kitsarinnalise omapärasusega, vaid keskendab oma huvi just neile kirjanikele, kel peale oma rahvuspärase ilme on pakkuda midagi üldinimlikku.

Oleks siiski väär otsustada Rolland'i, Barbusse'i, Duhameli ja mõne nendesarnase kirjaniku järgi, et prantsuse kaasaegses kirjanduses valitseb peamiselt humanistlik ja vabameelne vaim, nagu üle riigi piiri veetavate prantsuse komöödiate järgi ei tohi arvata, et prantsuse vaim on ainult kerge, lõbus ja tühine.

Prantslasele on vastuvõetav ainult niisugune looming, mõistetav ja nauditav ainult niisugune kunstiteos, milles organiseerivad tendentsid ilmselt valitsevad loova hoo üle. See ei tähenda muidugi seda, et ei tohi olla üldse hoogu ega tuld.

Võiks öelda, et prantsuse kunstiloomingus valitseb esteetiline põhimõte, kuid seda väita tähendaks väljendada ainult pool tõtt. Sest prantsuse esteetilise printsiibi taga valvab erksalt teine printsiip — *eetiline*, ja seda isegi tugevamalt kui mõne teise maa kirjanduses. Meelelise ilu taga peab peituma kõlbeline ilu, seda aga saavutab kunstnik, pannes oma kultuurse poole võitlema paheinstinktide vastu ja taltsutades oma organiseerimisoskusega sisemist kaost. Siit on ka arusaadav, miks prantsuse põliste traditsioonide kaitsjad

suure ägedusega kallale tungivad neile, kes kuulutavad, et kunst on autonoomne ja väljaspool head ja kurja, miks nad nii vihaselt süüdistavad immoralismis A. Gide'i ja ta poolehoidjaid, kes kunstis vahet ei taha teha heade ja kurjade tunnete vahel.

Kui raske on samuti mõista prantsuse vaimu lähtekohaks võttes ta usku! Kui läheksime prantsuse katolitsismi mõõtma ja mõistma omaenese usulise liberalismiga või ateismiga, siis põrkaksime igal sammul kokku arusaamatustega. Meile jääks kümne luku taguseks saladuseks, miks katoliku kirikul on nii tugev mõju mitte üksnes lihtsasse inimesse, nagu see on veel mõistetav, vaid kõrgelt haritud kihtidesse. Prantsuse kirjandusväljal kohtame paari nimekat katoliiklast, kes kuulutavad paganlust, nagu näeme allpool. Millest tuleb, et suured kirjanikud, nimetan vanemaist ainult Huysmansi, Bourget'd, on veendunud katoliiklased, kes võitlevad kiriku eest, kuna ida pool vaevalt leiad kirjanikku, teadlast, filosoofi, kes läheks piike murdma kiriku saatuse eest? Meile paistaks veidrana see kirjanik või kunstnik, kes käiks pühapäeviti kirikus.

Rahva hinge struktuuri kõigil aladel tundma õppides saavad selgeks mõnedki arusaamatused, udusused. Ja kes teab, mõistes teiste rahvaste pärisosa, õpib rohkem lugu pidama ka oma rahva isepärasusest, müüritagusest, kuhu võõra pilk nii kergesti ei küüni.

2

Märkides prantsuse kirjanduselu iseärasusi ja tähele pannes omapära, mis teda eraldab teistest kirjandustest, ei tule ta iseloomustust võtta kindlaisse raamidesse tardununa, vaid pigem tendentsina. Kui ütlen, et prantsuse vaimule vastab korrapärane väljendus, tasakaal, klassitsistlik maitse, siis ei tule seda nii mõista, nagu puuduksid igal prantsuse kirjanikul romantilised igatsused, sügavad ja ürgsed tundmussööstid, küll aga nii, et võrreldes näiteks saksa vaimuga prantsuse vaimul on suurem kalduvus klassitsismi kui romantismi.

Seda näitab ilmselt prantsuse kriitikute suhtumine romantilisse voolu. Nüüd, kus üle sajandi on möödu-

nud prantsuse esimeste romantikute väljaastumistest, vaadatakse tagasi ja tuletatakse neid meelde, kuid enamasti ikka väga kriitiliselt, kui mitte sootuks eitavalt. Juba varem oli suur osa arvustajaid (nimetan Lasserre'i, Maurrasi, Seillière'i) prantsuse romantismisse suhtunud eitavalt, sest selles nähti suurt langust võrreldes prantsuse vaimu haripunktiga, Louis XIV aegse klassitsismiga, mida peeti ainuõigeks prantsusliku vaimulaadi avalduseks. Romantism (hiljem sümbolism) tähendas «halbade» jõudude ülekaalu (tundelisus, tundmus) «heade» jõudude üle (mõistus, tahe), seega siis moraalset langust. Ühtlasi taheti näidata, et nende halbade jõudude taga seisis — ja selles näis olevat suurim hädaoht — võõras veri ja nõrk patriotism. Nagu Bartels Saksamaal mikroskoopiliselt läbi uuris kõik kirjanikud, otsides nende soontest juudi vereliblesid, nõnda jälgivad mõned natsionalistlikud kirjandusajaloolased prantsuse romantismis, sümbolismis ja hilisemais vooludes agaralt välismaa mõjusid.

Seejuures unustatakse, et mõju saab leida, kui vaid tahetakse, igas nähtuses. Eks ole isegi XVII sajandi prantsuse klassikud kreeka-rooma vaimu töötlejad, samuti nagu prantsuse romantismis nähtub küllaltki inglise romantismi jälgi? See ei vähenda aga nende ainulaadsust ja isegi mitte rahvuspärasust. Sest mis tähendus on sellel (nagu leiab Reynaud oma uurimuses romantismi anglo-germaani sünnipära kohta), et Mefistofeles Goethe «Faustis» on õieti sade inglise humoristidest — Swiftist, Fieldingist, Sterne'ist —, kui Mefistofelese kuju on ikkagi Goethe sügavamaid elukäsituse vorme?

Pole ka tarvis sugugi arvata, et prantsuse romantism on paljas väline laen, millele ei vasta midagi rahvuspärast. Ometi seesuguseid vaateid on avaldanud paljud, kellele prantsuspäraseim traditsioon peitub klassitsismis. Mõistagi, et sellevaatelistele meie aeg oma rahutusega paistab dekadentsina. Tagajärg: kas pessimism või jälle tugev võitlustahe. Ja nõnda kuuluksegi prantsuse sõjajärgses kriitikas kas kaeblemist või jälle tugevat opositsiooni ajavaimu vastu, universalismi ja instinktide valitsuse vastu kirjanduses.

See klassitsismi ideaali kaitsev, moraliseeriv mentali-

teet on väga tugev, igatahes tugevam kui vahest romantismi või vabamat elukäsitust lubav suund. Seda laadi vaimusuuna tugevust on raske seletada ainuüksi sõjaväsimusest tingitud reaktsiooniga, selle eod on istutatud sügavamale. Sel suunal on muidugi palju vastaseid, kuid need pole nõnda ühtsed ega nii kindla löögivõimega kui selle pooldajad.

Nõnda siis, pisut utreerides, saaksime kaks peamist rinnet praeguses prantsuse mõtteilmas ja kirjanduses. Ühel pool on natsionalistid, need kes peavad lugu prantsuse klassika traditsioonest kui ainuõigest rahvuspärasest mõttelaadist; need peavad rahu ja tasakaalu hinges kaaluvamaks kui rahutust ja otsimisi; usuvad jumalat katoliku kiriku vahendusel; ei tunnusta ühtki muud jumalaotsimist ega usulist elamust; nõuavad autoriteedikummardamist, norme; on dogmaatikud ka kunstis; peavad ülimaks vooruseks mõistust, mitte juurdlevat, kahtlevat, vaid autoriteete jaatavat; hindavad kultuuri valmisesemeid kõrgemaks kui neist saadavat elamust; austavad traditsioone, esivanemaid ja tardunud kombeid enam kui oleviku käärimist ja tungi uue poole. Ainult üks võitlus, üks rahutus väärib nende silmis lugupidamist: see on võitlus deemoni vastu inimeses, kaose ja kurja vastu inimsüdames. Arusaadav, et need vaimselt klassitsismi, moraalselt autoriteedi, usuliselt katolitsismi kuulutajad on poliitiliselt reaktsionäärid ja ihkavad taga autoritaarset riiki või kuningavõimu.

Selle kaunis tiheda tagurliku «klassitsistliku» rinde vastas näeme teisi, vabameelsemaid voole, kuid mitte enam nii homogeense vastasrinnana. Siin ei arvata, nagu oleks romantism prantsuse traditsioonidele vastuvõetamatu, siin austatakse elamust, loodust, individuaalsust, tundmust ja õigust olla rahutu. See vastasvool on lai, kuid mitte ühtlane, selle alla mahub kõik, alates abee Brémond'ist tema «puhta luulega» ja romantismi ülistusega ning lõpetades sürrealistide hoolimatusega ja sõjakuulutusega kõigile prantsuslikele traditsioonidele, olgu need usulist, poliitilist või puhtkirjanduslikku laadi.

Meile, usuliselt vabameelses või ateistlikus õhus üleskasvanud inimestele on peaaegu arusaamatu see ääretu tugev mõju, mis katoliku kirikul on romaani maades. Roosikrants pole amuletiks üksnes lihtsale inimesele, vaid ka vaimu eliidile. Kahtlemata on siin otsustav mõju usulistel kommetel, mida maast-madalast sisse kasvatatakse kodus ja koolipingil. Lapsepõlves sissejuurutatud kombeid on täiskasvanud inimesest raske välja ajada ja katoliku kirikul on neid usu väliseid kohustusi rohkesti.

Prantsuse vanema põlve kirjanike eluloost leiame enamasti ikka tüüpilise teate, et nad on oma kasvatuse saanud jesuiitide koolis. Peab juba väga tugeva vaimse selgrooga olema see, kes jõuab end läbi lüüa katoliku vaimu paksust koorest. Läbi murdes aga saadakse uskmatuks ja sellepärast on dogmaatikuid ja ka ateiste siin rohkem kui reformiste või neid, kes on jõudnud ise oma teed käies usulisele elamusele väljaspool kirikut. Katoliiklikul modernismil, mis elama lõi enne Esimest maailmasõda, ei olnud igatahes pikka iga.

Kui palju prantsuse kirjanikke pole oma päid ja põlvi nõtkutanud katoliku altari ees! Nimetan vaid Huysmansi, Fr. Jammes'i, P. Bourget'd. Üks tugevamaid katoliikluse tugesid on Paul Claudel (1868—1955), kõrgendatud stiilis draamade looja ja luuletaja, kauaaegne Prantsuse saadik mitmes Euroopa riigis, Jaapanis, Ameerikas (meilgi tuttav oma draamaga «Vahetus» — «L'Echange», 1893).

Tema vaimulaadi on küllaltki huvitav jälgida. Ta peab ennast ennekõike misjonäriks ja «apostliks», siis alles kirjanikuks. Me saaksime aga täiesti vale kujutluse sest mehest, kui teda võrdleksime mõne meie elukutselise vaimulikuga, kes on kirjanik! Claudel on eeskätt kirjandusliku pühapäeva mees, ta elab intensiivset vaimuelu ja on üks neid väheseid jõukeskusi, mis kiirgab tugevaid, kuigi mitte iga kord nähtavaid valguslaineid. Ta kirjutab rohkem eliidile kui rahvale, kuid seda suurem on ta mõju pealekasvavasse põlve. Ta stiil pole äripäeva oma, vaid selle taga on kõrgendatud elu-

tunne, ta draamades ja oodides tundub alalist kooselu lüüriliste sügavustega.

Claudeli loomus pole niivõrd intellektuaalne kui jõhkralt tugev ja sensuaalne, lihast ja verest. Ta tunneb endas viha ja põlgust oma vastaste, vabamõtteliste vastu, «nagu Hugo, Michelet, Nietzsche, Kant, Renan ja teised «bonsad», kes on süütuid tõuganud meeleheitesse ja pimedusse». Ning ta lausub, et nende suuruste mõju on «kurvem olnud kultuurile ja kunsti, teaduse ning mõtte arenemisele kui türklaste, anabaptistide ja luterlaste laastamised».

Kui Claudel omal ajal liikus Mallarmé ja teiste sümbolistide ringis, siis ei veedelnud teda kunagi puhas kunst omaette. D. Halévy ütleb: «Claudel on liiga vägivaldne, liiga lihalik. Ideede ja müütide leiutamine on lõbustus ja Claudel pole lõbutseja. Ta ei tunne huvi puhta mõtte vastu... Teda huvitab hing, süda, see muskel, kuhu veri voolab ja mis tuksub.»

P. Claudeli juures viivuks peatudes tuleb meelde üks huvitavaim ta mõjualustest kirjanikest, nüüd juba surnud Jacques R i v i è r e. Mitmeti kuulus see väga tundlik arvustaja, mõtleja, ilukirjanik Claudeli vastaste leeri: ta oli kaua aega «Nouvelle Revue Française'i» toimetaja ja see ajakiri on üks tähtsamaid, vabameelsemaid, uuenduslikumaid; ta oli otsija, rahutu, kärsitu vaim ja kaua uskmatu. Trükist ilmunud kirjavahetus noore Rivière'i ja Claudeli vahel lubab pilku heita sesse käärivasse hinge. Paarikümneaastasena pöördub ta Kaug-Idas teeniva Claudeli poole, et see teda õpetaks uskuma. Ta ei rahuldu maiste probleemide lahendustega, teda peab juhatama «kristlik poeet». Hüsteerilisele appihüüule, millele varsti järgneb kahetsus sooritatud teost, vastab Claudel Tianjinist: «Tõuske jumala poole, kes teid kutsub! Ma tean, te elate läbi koleda hirmu silmapilke, kuid nõnda peab... Kohtan teid suvistepühal altari ees. Teid on tarvis lükata pihitooli juurde.» Kuid Rivière'i uskmatust pole nii kerge võita. Ta kahtleb, ajab vastu, ta tahaks jõuda usu tõdedeni t u n n e t a d e s. Claudel juhatab teda sellel teel: lugegu Rivière kõigepealt Pascali, palju müstikuid, Dantet, piiblit, käigu iga päev kirikus, veeretagu iga päev roosikrantsi...

Alles hulk aega hiljem, läbi maailmasõja kogemuste jõuab Rivière katolitsismi sadamasse ja kirjutab oma «Jumala jälgedes» («À la trace de Dieu»). Ometi ei astu ta kunstidogmas Claudeli jälgedesse. Tast ei saa katoliiklast pealaest jalatallani. Ta kunstiteooria ei aseta head kurjast kõrgemale, ning ta enda uskumisjärgus kirjutatud romaan on vaba igasugu moraalsetest ja usulistest eelarvamustest.

Me teame, kes kaasa mõjus, et Rivière oma katolitsismi jättis ainult südameasjaks ja paigutas kunsti väljapoole usulist ortodokslust: see oli ta sõber, protestantlik André Gide, keda katoliiklased vihkavad kui kõige kurja juurt.

Kallaletungid Rivière'ile ja selle taga oletatavale Gide'ile ei jäänud tulemata. Taheti selgeks teha, et Rivière on jäänud kuhugi kahe rinde vahele. Kuid enne kui lõpule jõudis kahevõitlus R i v i è r e ' i ja H. M a s s i s i vahel kunsti autonoomia ja moraali pärast, suri Rivière. Ta jättis, nagu öeldud, kunsti katolitsismi eestkostmise alt välja. Omas 1924 avaldatud vastuses H. Massisile «heade ja pahade» tundmuste kohta väidab ta, et kirjaniku ülim voorus on siirus, otsemeelsus ka pahade tundmuste kirjeldamisel ja pole tema ülesanne kujutada ainult headuse paratamatut võitu kurjuse üle, nagu Massis seda tahab.

Ent Massis katoliiklik-klassitsistliku seisukoha järjekindla pooldajana ei salli hingelist realismi: katoliiklasele tähendavat kurjus puhast puuduolu, negatiivset nähtust, hing olevat ühtlasem ja suurem siis, kui ta on moraalne. Gide olevat immoralist ning ta töödest ei paistvat, et ta suhtuks kriitiliselt hinge patusesse põhja, vaid ümberpöördult, ta peitvat end kunsti autonoomsuse varju, et oma kurja deemonit lasta vabalt valitseda. Iroonilise muigega käsitavat see protestant niisuguseid kõlbelisi voorusi nagu askees.

Massis on igatahes sõjajärgses prantsuse arvustuses halastamatum, järjekindlam, leppimatum kui ükski teine. Oma tagurlikule katolitsismile tahab ta anda ilme, nagu oleks see ainus vastuvõetav seisukoht prantslasele, eriti noorsoole, kelle nimel ta armastab kõnelda (juba 1913 andis ta Agathoni nime all välja kirjutise tolleaegse noorsoo taotlustest).

Massis on katoliikliku kirjandussuuna keskkuju, selle ilmekaim tõlgitseja. Ta on väga aktiivne ja oma kitsarinnalisest fanatismist hoolimata avaldab ta vahel mõtteid, millel ei puudu objektiivne kaal.

Olgu ta teostest eeskätt nimetatud kaks köidet «Jugements'e» («Otsustused»), milles ta oma vaatevinklist arvustab Renani, France'i, Gide'i, Rolland'i, Duhameli ja teisi. Ta otsustab valjusega, mis omane võiks olla paavsti «Indexi» koostajale. Ta formuleerib oma kohtualuste pattusid nii, et neid saab ortodoksia paragrahvide järgi üheainsa hoobiga tembeldada moraalivastasteks.

Suurim vastane, otse deemonluse kehastaja näib talle olevat A. Gide. Gide'i arvele paneb ta isegi noorema kirjanikepõlve moraalse lõtvuse. Gide'i tõeotsimine, rändamise, hingelise rahutuse ülistus, tema siirusekultus, tema evangeeliumi kaitsmine ristiusu, s. o. katoliku kiriku vastu, tema autoriteete eitav vaim näib Massisi arvates olevat näkkulöömine prantsuse põlistele pärimustele. Massisi ideaal on: kõige idamaise anarhia vihkamine (Dostojevski kui pahe batsill, Lääne kultuur kui korra kultuur); kristlik-klassitsistlik seisukoht kirjanduses ja ka elus (võitlus elamuse, barbaarsuse, anarhia vastu hinges «hea» võidulepääsemiseks); mõistuse selguse ülistus; autoriteedi austus.

Sellele, kes arvab, et säärane vaade tähendab tarretust ja surma, vastab Massis ühes Chestertoniga, et ainult autoriteetsus võimaldab õiget seiklemisvaimu, sest tas puudub korralagedus, ja et harukordsus pole mitte irregulaarsuses, lõpetamatuses, vaid selles, et inimene jõuab kindla korrani, lõpetuseni. Autoriteete armastav vaim pidavat valitsema inimeses ja juhtima teda võitluses «looduse» vastu hinges. Individualism ja üldse liberalism olevat Saksamaalt sissetoodud mürk. Usuelamus ei tegevat kedagi õndsaks, usuline tundmus ja müstika olevat koguni patu nähtus; õndsus seevastu peituvat dogma tunnustamises, mitte aga evangeeliumi seletamises nii ja teisiti. Individualismi hädaoht olevat maitsta endas jumalat tundmusena, läbi elada religioosseid naudinguid, ilutseda neis elamustes, kuni mina ongi nihkunud jumala asemele. Massisi arvates on täiesti väär Rolland'i nõue, et igaüks peaks omaette leidma e l u ja endale avama selle mõtte: see kõik ole-

vat individualistlik upsakus, revolutsioonivaim, korralagedus. «Meil tuleks sajandite pingutusi pigem endas alal hoida kui neid läbi elada; alal hoida (tähendab rikastuda), mitte aga neid endale võita (see tähendaks kaotust)!» Alati uut ihaldada tähendaks tunda tühjust ja väsimust. Kas polevat inimeses kõige elavam see, mis on temas traditsionaalset? Austada elu kui alatasa uuendavat jõudu tähendaks tunnustada teejuhiks alateadvust, instinkti, barbaarsust. Kultuur olevatki barbaarsuse vallutamises, romantism oma tundmustekultusega aga kultuurivastane nähtus.

Niisugune on selle reaktsionääri kultuurifilosoofia. Julgemalt ei saaks ükski usutunnistus kuulutada kivistumise apoloogiat.

Kuid oleks väär siit järeldada, nagu nõuaks Massis sügavat talveund ja kvietismi. Just selle vastu, temavaatelised on nii agarad võitlema, et paistab ajuti, nagu oleksid nad ainukesed aktivistid. Selle reaktsioonilise vaimu tugevaim koondis kannab nime «Action Française» ja aktsioonihimu on seal tõepoolest tugev.

Mida tahab siis «Action Française»? Poliitiliseks sihiks on neil kuningriik. Rahvuslikult on nad leppimatud kõigi võõraste vastu, sakslasi nimetavad nad pärast sõdagi veel boche'ideks. Kaua olid nad klerikaalid, kuni 29. dets. 1926 paavst niihästi ajalehe «Action Française'i» kui ka ta toimetaja Ch. Maurrasi teosed indeksi pani, see tähendab, keelas katoliiklikule maailmale nende lugemise . . . Lihtsa lugeja üllatus oli muidugi suur, kuid paavstlik otsus küpses juba kümmekond aastat, kuni viimaks sai teoks. Põhjuseks oli see, et «Action Française» tõstis poliitika usust kõrgemale ja et Maurras väliselt oli küll katoliiklane, kuid ta vaim kandis paganlikku ilmet.

«Action Française» oli kõige muu kõrval agar osa võtma ja juhtima ka kirjanduslikku elu. Peatoimetajad Léon Daudet ja Charles Maurras, kelle õlul seisis kogu see poliitiline liikumine, on mõlemad kirjanikud ja kaugeltki mitte keskmist sorti. Rühma puhtvaimseks propagandaajakirjaks oli «Revue Universelle», Massis oli selle peatoimetaja ning kirjeldatud ideesuund valitses ka seal nagu «Action Française'iski»: aristo-

kraatlik-autokraatlik poliitika, kultuuri, korra, hierarhia, autoriteeditarbe rõhutamine.

Juba varem unistasid mõlemad «Action Française'i» toimetajad ladina linnaosa kohvikuis kirjanduslikust karjäärist. Mõlemad olid alustanud kirjanduskriitikaga. «Temps'i» endine kirjandusarvustaja Paul Souday arvas koguni, et just kirjanduslikud maitsed on viinud Maurrasi natsionalistlik-reaktsionäärse poliitika poole: ta pole kunagi sallinud Hugod, Racine on olnud ta lemmik ja seepärast pole ta ka sallinud vabariiklust, küll aga Louis XIV režiimi. Klassitsism oli talle ideaaliks. Oma teostes armastas ta nalja heita jumala üle. Jehoova oli talle «vana juut». Racine'i kaudu idealiseeris ta antiikset paganust ja renessanssi. Ja et ta kaasatundjaid oma monarhistlikule ideaalile leidis ainult klerikaalide juurest, siis muutus ta ise katoliiklikuks ühes teiste «Action Française'i» tegelastega. Ta töödesse jäi aga paganismi, viha Kristuse ja «nelja tumeda juudi evangeeliumi» vastu. Ta tegi vahet ristiusu vahel, mille vastu tundis jälestust, ja katolitsismi vahel, mida imetles kõige hardusega, pidades lugu ta autoriteedi ja hierarhia põhimõtteist. Nõnda kaitses ta innukalt kirikut ja klerikalismi ainult poliitilise tagamõttega, võttis endale katoliikliku ilme sisendamaks seda veenvamalt teistele, et troon on niisama tähtis kui altar.

Kuid äkki tegi paavst sellele truualamlusele lõpu, ja mõnda aega võis «Action Française'is» näha eriveergu: «Paavstide roimad».

4

«Action Française'i» kõrval näeme veel üht teist kirjanduslik-filosoofilist koondist, kus prantsuse vaimu agarasti juhitakse katoliiklikku rada. See on «Roseau d'or» («Kuldne pilliroog»). Selle pealkirja all on ilmunud «kroonikat», samanimelises sarjas ka romaane. Üks vaimsetest juhtidest on siin J. Maritain, kes ainsaks õigeks filosoofiaks peab tomismi, seda «ristiusu filosoofia ja inimvaimu ainsat loomulikku filosoofiat». Maritain on iga moodsa mõtte vaenlane (ta raamatki kannab pealkirja «Antimoderne»), ta kaitseb vana kristlikku korda kõigi kallaletungide vastu, kandku

need siis renessansi ilmet (esteetiline tundlikkus ja vaimu uudishimu) või olgu nad usupuhastuslikku laadi («reformism paneb Jumala kolmainsuse kultuse asemele Mina kultuse, mis lõpeb sellega, et Jumal aetakse välja kõigist rahvaste võimu ja autoriteedi keskpunktidest»). Mainitud sarjas ilmus Maritaini ses mõttes käsitatud «Trois Réformateurs» («Kolm reformaatorit» — Luther, Descartes, Rousseau).

Rühma ülesanne on kirjanikke eemale meelitada puhtkirjanduslikest ülesandeist ja juhtida neid usu poole, painutada nende esteetiline tegevus täiesti kiriku teenistusse.

Nimetan sellist rada käivate kirjanike hulgast G. Bernanosi, kelle suure menu eest eriti on hoolitsenud Léon Daudet. Võiks koguni öelda, et Bernanosi romaan «Sous le soleil de Satan» («Saatana päikese all», 1926) on oma liigis üks silmapaistvamaid. Teost kannab mõru katoliiklik vaim, mis selles maailmas näeb vaid Saatanat. Romaan* algab põnevalt jutustatud eelmänguga: 16-aastase Mouchette'i ja vana markii vahel tekib armumäng, mis lõpeb tütarlapse rasedusega. Tütarlaps tapab markii, roim ei avalikustu, markii surm pannakse õnnetu juhuse arvele. Mouchette andub nüüd markii verivaenlasele, arale kodanikule, keda ta piinab oma patu pihtimisega. Tal sünnib surnud laps. Raamatu esimene osa algab teiste tegelastega. Keskkujuks on abt Donissan, askeetlik preester, kes on pandud läbi elama kiusatusi, kuid mitte naise näol. Ta kiusaja on tunnetusvõime, teadmishimu. Kurat, kes enne kuueteistkümneaastases tütarlapses kehastunud, asub nüüd preestri ligidusse. Hoffmannliku õuduse ja fantastikaga kirjeldatakse külapreestri nägemusi ja heitlusi imeliku vaenlasega, kes endale on võtnud hobuseparisniku näo. Saatan pole abstraktne kujutelm, vaid olend lihast ja verest. Kui Mouchette enda tapab, viib abt, kes teab tütarlapse patte, ta laiba kirikusse, mis eest ta ise viiakse närvihaigemajja. Raamatu teises osas on ta aga kõrgemal kohal, Lumbres'is, kus ta kiusatuse kaudu tõu-

---

* Selle romaani järele tehtud filmi («Mouchette») peeti 1967. a. parimaks prantsuse filmiks (kinorežissöör Robert Bresson). (Vt. selle kohta G. Kapralovi artikkel ajalehes «Pravda» 10. märtsist 1968.)

seb nii kõrgele, et peab ennast pühakuks. Ta usub oma imettegevasse võimu ja katsub surnud last ellu äratada, mis aga ei õnnestu. Nüüd näeme ta imettegevaid võimeid vaatlema ja teda kiusama tulevat kuulsat rauka, iroonilist filosoofi, akadeemikut, kelles raske pole ära tunda A. France'i. Lumbres'i pühak valmistab aga suurele iroonikule, humanismi esindajale pettumuse sellega, et ta pihitoolis sureb südamerabandusse. Siin, lõpposas paljastub autori viha ja tigedus, ta sõimab kõige tooremalt läbi ilmaliku filosoofi, andes mõista, et teadus, humanism ei tohi pista oma nina pühade asjade sekka.

Leplikumad katoliiklased on kirjanikule ette heitnud ta liiga suurt fanatismi ja häbematust vastaste puhul: ta ei tundvat veel, et kirik võib olla ka armuline.

Hiljem on Bernanos kirjutanud veel mõned romaanid, mis kõik keerlevad katoliiklike usuküsimuste ümber ja mis eemalseisjale on nauditavad ainult osalt. Nõnda tema «La joie» («Rõõm», 1929), mille keskkujuks on noor, naiivne naispühak Chantel de Clergerie, kes läbi elab usulisi ekstaase, teadmata ise nende väärtust. Ka siin on miljöö kujutatud süngeis toonides, tütarlapse isa on närvihaige, auahne katoliiklik kirjanik, vanaema hullumeelne, kuna autojuht, kes tapab tütarlapse ja enese, on vene emigrant. Ei puudu selleski teoses tigedalt läbimõnitatud teadlane, arst, keda kutsutakse pühakut ravima ja kes kõike vaatleb läbi oma tervise-haiguse prisma.

Kui reaktsiooniline kriitika on Bernanosi tõstnud õige silmapaistvale aujärjele, siis muidugi ta tõsise, kui mitte vihase usutunde pärast, kuid sel autoril ei puudu siiski ka kunstilisi voorusi, mistõttu ta väärib tähelepanu laiemaltki.

Katoliikliku ilukirjanduse taevas on veel teisigi tõusvaid tähti, rohkem siiski langevaid tähti, sest surma eel pöörduvad paljud usu rüppe. Kuid tõusvad tähed ei meeldi iga kord ortodoksidele, sest noored kirjanikud tahavad kunstis käed vabad hoida.

Viimaseil aastail võib poeetide hulgast märkida mitmeid, kes usuliselt on «ümber pöördunud». Seal on P. Reverdy, Max Jacob. Nende poeetilised võtted on tihti arusaamatud, nende vaim ei võta pärast

pöördumist sugugi raskemeelsuse koosi, vaid jääb endiselt kergeks, kasvatades innuga tiritamme. M. Jacob, kes vaikset elu elab benediktiini kloostris, laulab omas luuletuskogus «Patukahetsejad roosas trikoos» («Les Pénitents en maillots roses»):

Ja mosaiiksel kivipõrandal
kaks põlve on palumas,
on paludes järgimas
roosat riiet, mis kaob eest,
roosat riiet, mis tähitud kullaga,
roosat riiet sel Neitsil Maarjal,
roosal Neitsil, kes kannab Last.

Katoliku taevas ehib end roosade poeetidega.

Raskem on lugu juba romaanikirjanikega. Elu on nii mitmepalgeline ja katoliku dogmaga seotud romaanikirjanik võib end tunda liiga kitsendatuna. Kui siis romaanis leidub palju suudlusi ja vähe usku, võib arvustaja lausuda (J. Guiraud ühe H. Bordeaux' romaani puhul): «Teoses on palju seksuaalsust, mis pole sugugi vajalik ei jutustuskäigule ega raamatu põhiteesile.» Ja sellepärast ongi nii vähe romaanikirjanikke tavalises mõttes puhtkatoliikliku tendentsiga.

Kui põnevalt katoliiklikud silmad jälgivad andekaid sõjajärgseid kirjanikke, kes kuidagi on avaldanud oma poolehoidu usule! Seal on Mauriac, Delteil, Montherlant. Kuid Delteil'l on hoolimata ta usust liiga palju sensuaalsust, kergemeelt, vallatust, rabelais'likku jõhkrust. Kirikumaailm ei tea, kas pidada ta «Jeanne d'Arci» usule kasulikuks või näha tas koguni selle mõnitajat. Igatahes tema püha Johanna on käsitatud enam maisena kui taevalikuna: ta kakleb naabriküla poistega lapsepõlves, karjatab päris reaalseid hanesid, lõhnab higist ja mullast. Delteil' pihiisa võttis küll sule kätte, et kaitsta oma patust last. Kui niisugune ortodokslik katoliiklane nagu Chesterton võib kirjutada ülistusi heade olengute kasuks, kui kloostrid võivad võistelda likööride tegemises, miks ei või siis kergemeel, jõhkrus ja isegi roppus olla katoliiklik?

Ent lugu on veelgi pahem näiteks Montherlant'iga. Ta debüteeris 1920 oodidega proosas, mis olid katoliiklikult häälde seatud. Siis puhuti kõikjal fanfaare:

on sündinud ehtne katoliiklik kirjanik, noor, julge, pateetiline. Üks tervitajaid hüüdis Montherlant'i enda sõnadega: «Oo, suur jumal! Tal on olemas hing!»

Järgnesid teosed kõrges, dannunziolikus stiilis, millest küll välja võis lugeda katolitsismi, aga juba segatuna võõra elemendiga. Katsuti silmad kinni hoida, et mitte noort autorit sootuks kirikust eemale hirmutada. Kuid 1926 ilmunud «Les bestiaires» («Loomavõitlejad») ei jätnud enam kahtlust: Montherlant oli katoliiklik pagan (nagu Ch. Maurras). Avati teistsuguse pilguga noormehe endised raamatud ja leiti sealtki seni nähtamatuks jäänud ketserluse idusid. Montherlant, ise härjavõitleja Hispaanias, oli oma raamatutes alati katsunud katolitsismi siduda sportliku paganusega; mida kaugemale, seda selgemalt oli märgata seljapööramist Kristuse õpetusele.

Montherlant'i romaanide «Le songe» («Unelm», 1922) ja «Les bestiaires» keskkujuks on Alban, spordimees, härjavõitleja, kes oma elukutsele otsib ideelis-usulisi aluseid. Katoliiklased ärritusid. Seal seletas Montherlant oma kirjutises «Albani märkmed usu ja kirgede üle» (1923) järgmist: «Mu perekond on harras ja katoliiklik. Kristus on mulle pärandiks jäetud, ma võtan ta vastu seda vabamalt, et mul pole tema järele ei iha ega tarvet. Elaksin ateismis nagu kala vees. Kuid mul pole vähimatki põhjust vana koduhaldjaga vahekordi murda. Ma usun, et jumal nõuab sellelt vähe, kes ise temalt midagi ei taha.»

Mis see oli? Kas ateism, iroonia või ükskõiksus? Kuulame edasi:

«Kui jumal peaks eksisteerima, siis on ta pigem kristlaste Jumal kui Jupiter või Buddha. Kuid kas ongi jumalat? Mu mõistus ei tõesta seda mulle ja mu süda ei nõua teda. Minus pole evangeeliumi vaimu. Kuid kas takistab see mind olemast katoliiklane?! Miks ei või katoliiklane olla Paani-uskuja, kui katoliiklasteks on saanud olla roimarid?»

Kui Montherlant'i süda eemale kisub evangeeliumi moraalist, siis küsib ta: ons siis katoliku kirikule tähtsam elamus ja süda kui usutunnistus?

Montherlant jaotab väärtused kahte rühma. Ühes olevat: aleksandrism, messianism, ristiusk, bütsantism,

usupuhastus, vabaduse ja edu mõisted, Prantsuse revolutsioon, humanism (liberalism, kosmopolitism), bolševism. Siin valitsevat naiselik printsiip. Selle vastu olevat teises mehelikud väärtused: rooma-katoliku kirik, renessanss, traditsiooni ja autoriteedi mõisted, klassitsism, natsionalism . . .

Alban vihkab Nietzsche õpilasena alandlikkust, ligimesearmastust, ristiusu orjamoraali, kahetsust, askeesi, patumõistet, nõrku. Tugeva inimesena ta loob ise endale seaduse, eluuhkuse, joobumuse, iharuse. Ta tunnustab ainult «püha mehelikku korda» ja ainult seda õrnust, mis tuleb sensuaalsusest. Ta viljeleb sporti ja teeb oode staadionile.

Romaanis «Les bestiaires» jätkub see mõttesuund. Albanil on ainult kaks väärtust elus: himurus ja julgus. Kuid seejuures on ta katoliiklane! Ta näitab, kuidas härjavõitluse kultus on seotud kirikuga, kuidas ristiusu ohvritalled, ristil suremised on oluliselt sedasama, mis Mitra härjakultuski. Sellest on aru saanud ka paavstid. Kuigi Pius X ja Sixtus V panid toreerod anateemi alla, võttis Clemens VIII kirikuvande tagasi. Ja siitpeale «algab õnnelik abielu Kiriku ja Mitra usu-tauromahhilise pärimuse vahel». Vaadatagu ainult, kuidas Hispaania on austanud oma pühakuid: püha Teresa kanonisatsioon maksis paarisaja härja elu (iga temanimeline klooster korraldas nimelt ühe härjavõitluse). Samuti härja verega on pühitsetud teised pühad mehed ja naised.

Ja uhkelt tunnustab Alban, et ta jääb katolitsismi lipu alla. Kuid milline pettumus katoliiklastele, kes Montherlant'ist nii palju olid lootnud enda kasuks!

Veel tuleks mainida üht kirjanikku, kellest samuti palju on loodetud. See on üks silmapaistvamaid romaanikirjanikke — Fr. M a u r i a c. Ta 1919 ilmunud väikesed esseed usupsühholoogiast olid kirjutatud üsna õigeusklikus vaimus. Nõnda kutsus ta M. de Guérini puhul põlgama ta antiikseid müüdikujusid ilusas looduses, põlgama näilist tarkust ja otsima tõtt, mis kätkevat ainuüksi taevaisas; Baudelaire'i puhul näitas ta, et seesinane vormide maailm, rahutus ja kaugete igatsuste himu ei saa kedagi rahuldada; rindelt tagasitulevale uuele sugupõlvele, kellesse ta ise kuulus, hüüdis ta, et

see peab maailma hämmastama ristiusu vooruste viljelemisega.

Juba rõõmustati, et noor kirjanik kõneleb ustava kiriku pojana, kes austab dogmasid ja distsipliini.

Kuid teoretiseeringuile järgnesid romaanid, kus armastati elu mitmekülgsust. Ja siis nähti, kuidas Massisi reeglid sellest, et romanist peab inimkirgi kujutades näitama kindlat poolehoidu kõrgemaile väärtustele, polegi nii kerged täita. Mauriacile oli nähtavasti ligemal Gide'i maailmatunne, mis rohkem hindab elu täiust kui täiuslikkust. Autori loomupärane sensuaalsus, kire, patu ja kuristiku maik lõi läbi igast ettekirjutusest.

Ja nõnda on Mauriacil vooruslike tüüpide kõrval pahelisi kujusid, kes ei ilmuta vähimatki tahet oma kuristikust välja tulla. Veelgi enam, Mauriac pole ka kuigi palju soodsat valgust lasknud paista «moraalsete» institutsioonide peale: ei võlu teda kodu ega perekond, sest need on täis arusaamatusi, tüli ja türanniat, ei veetle teda lõpuni ka isamaa-armastus ega ühiskond, ei ükski kunstivaade ega filosoofia. Ta romaanist «Thérèse Desqueyroux» (1927) paistab koguni läbi poolehoid naisele, kes oma tülpinud, vastikut meest katsub mürgitada.

Nõnda kipub katolitsismile ja moralistlikule voolule kaduma minema terve rida nimekaid ilukirjanikke, kes kuidagi tema tiiva alla on pugenud. Ja vahel tundub see tiivasirutus olevat nii pingutatud, et loodad ta rebenemist.

5

Kui konservatiivne mõtlemisviis tundub loomupärasena prantsuse vaimule, nagu moralism on nende suurimaid mõtlejaid ühendavaks jooneks, kui üldse romaanlaste vaimulaad kunstis armastab tasakaalu, selgust ja rahu, siis ei tähenda see veel sugugi, nagu puuduks prantslastel täielikult elementaarne hoog, «anarhia ja barbaarsus», nagu nad ise nimetavad. Ikkagi päris kustunud nende tulepurskamine pole, veel kõik pole mattunud ega kivistunud laava alla.

Igatsusi suurema primitiivsuse, tundmustoonituse

järele leidub küllalt. Võib ju sellistes tendentsides nagu romantism haista võõraid mõjusid. Dostojevski hingepaljastused on ilmutusteks olnud paljudele prantslastelegi. Euroopas ja eriti Ameerikas moodi läinud alateadvuse kultus ühes psühhoanalüüsiga on sisse tunginud ka Prantsusmaale ja soputab vana ratsionalistlik-klassitsistlikku elukäsitust. Sellele lisaks tuleb veel sürrealistide himu kirjutada ainult transis, väljaspool mõistuse kontrolli.

On siis ka arusaadav, miks Massisi-taolised vaimuvalvurid alarmeeruvad ja kõigi mõistuse relvadega käsivad valvel olla sissetungide vastu idast, olgu nendeks siis Rolland'i propageeritud Tolstoi või Gandhi, saksa romantism, Tagore, budhism, teosoofia või bolševism. Lääs, kultuuriline Lääs arvatakse lõppevat teisel pool Reini . . .

Nii või teisiti, prantsuse vaim oma kultuuriga ja traditsioonidega on nii tugevasti käsist-jalust seotud, et tal endal puudub algatus leida uusi teid. Talle peab alati õhutust, julgustust tulema väljastpoolt, siis on ta valmis liikuma ka teistes rööbastes. Ja seda mitte üksnes kirjanduses, vaid ka filosoofias.

Bergsoni filosoofia paistis alguses olevat hoop näkku kõigele senisele ratsionalismile ja moralismile. Polnud ju põrmugi prantsuse traditsioonides ülistada instinkti, liikumist, evolutsiooni ja alandada mõistust tööriista seisukohale. Bergson oma irratsionalismiga on aga Schellingi laps ja tal on palju rohkem ühist saksa kui prantsuse filosoofia pärimustega. Kuid pole nii kerge üldtunnustatud kuulsust lasta käest minna, pealegi kus ta on kontakti astunud katoliiklusega. Ja juba leitakse Bergsonile prantsuslikke eelkäijaid küll Maine de Biranis, küll Pascalis, isegi Descartes'is (vt. Chevalier' raamat H. Bergsoni üle)!

Nõnda imeb prantsuse vaim endasse ja seedib ning assimileerib kõik, mis tast kuidagi tahab erineda.

Peab siiski ütlema, et on liik inimesi, keda avalikud prantsuse vaimupuhtuse hooldajad ei taha hästi tunnustada. Tarvitseb vaid poliitiline meelsus olla radikaalne! Nii ei taheta kergesti omaks võtta H. Barbusse'i, kes oma selguse, «clarté» nõudmisega poliitikas ja mujal, oma ratsionalismiga nii hästi sobiks prantsuse tradit-

sionalismi. Samuti on lugu R. Rolland'iga. Üle parda heidetakse ka sürrealistid, kes avalikult julgevad sülitada kõige peale ja kes ei taha tunnustada mingeid rahvuslikult prantsuslikke traditsioone ega ka kultuuri pühadust ja kes poliitiliselt ühendust otsivad kommunistidega. Mis sellest, et näiteks Aragoni stiil viimsete peensusteni liitub ehtprantsuslike pärimustega!

6

Kui pärast maailmasõda prantsuse vanemast kirjanike põlvest on kustunud hulk esmajärgulisi valgusi, nii A. France, M. Barrès, M. Proust, P. Loti, siis on pärast sõda juurde tekkinud rida värskeid talente, terve uus kirjanduslik sugupõlv. Raske on ennustada, kes neist tugevapingelistena püsima jäävad, kes varsti tühjaks hõõguvad ja kustuvad.

Sesse nooremasse põlve kuuluvad enamasti need, kes varsti pärast keskkooli mobiliseeriti, kelle torm ja tung ei lahendunud südameromantikaks, vaid kes oma vastuvõtlikuma ea veetsid kaevikuis šrapnellide ohtlikus ilutules. Puberteeti kattis sõdurisinel ja igatsevat naist korvas mõnes läbimarsitavas külas vastujuhtuv ja kergelt võetud tüdruk, kelle silmad aega ei saanud südameni puurida. Sõda oli sellele põlvele nagu endastmõistetavaks arengujärguks, mitte murranguks, nagu neile, kes juba varem olid jõudnud elada ja vaateid rajada ning kes ühes kehahaavadega kaasa tõid sügavaid haavu hinges, nagu seda Barbusse näitab oma kangelastes.

Kuidas noorpõlv sõda käsitas, selgitab üks Montherlant'i tunnistus Philippe Barrèsi raamatu «La guerre à vingt ans» («Kahekümneaastaste sõda») puhul: «Ellu astuda tähendas meile tunnetada, mida õieti tuleks neis meestes armastada. Vahel ka vaenlastes. Vahel tekkis soov nende vahvuse tõttu nende juurde minna, neil kätest haarata, ennast nende kõrvale seada. Kuid oli kohustus neid tappa. Õrnust — seda kingiti, seda saadi. Me tundsime, et oleme imeteldavad, süüdistatavad, toetatavad, vabandatavad. Võime öelda: see oli aeg, mil meid armastati ... Kes meid peab kiiverdatud bestiaks ja verejanuliseks, eksib vahest ainult ühes asjas. Ta ei

saa aru, et see, mida me igatseme ja mida meil sõjast saadik enam pole, on armastus; sõda oli ainus paik, kus võisime inimesi kõigest südamest armastada.» Asetades küsimuse, kas hüve, mida sõda kaasa tõi, võiks üles kaaluda valatud vere, ja vastates sellele eitavalt, jätkab Montherlant: «Selle «ei» tulemus on kahepidine poliitika: esiteks, seda «ei'd» on tarvis teostada, tarvis pind otsida, millel tõhusalt ja kooskõlas rahvusliku olemusega võiks midagi, kas või vähegi ära teha rahu kasuks. Teiseks, «õrnust», seda sügavat vastastikust lugupidamist, mida sõda loonud, ei tohi lasta kaduda, samuti kui teisigi sõja voorusi. Neid tuleb rahuaega üle viia. Õppida rahuajas leidma omakasutust, andumust, ohvrit, ühiseid ideaale (usus, sihis, tahtes), otsida selleks juhustki, samuti õppida leidma energiat, karmi elu, maa ja tuule lõhna, otsekohesust, hädaohtu, oma keha valitsemist, ühesõnaga, mehelikkust. Õppida ja uskuda, et inimeste armastusväärsuse jaoks pole vaja sõda. Sellised sihid on küllalt väärt, et nende eest elada. Ja isegi surra.»

Need read on iseloomulikud teistegi Montherlant'i eakaaslaste kohta. Sõda täitis ühe osa nende elust, ilma et oleks hinges esile kutsunud ahastust, murrangut, küll aga karastades mõningaid hingeomadusi. Võibolla oleks sõja õnnetu lõpp prantsuse osavõtjaiski välja kutsunud samasugust meeleheitlikku kisa, kramplikke appihüüde inimsuse poole, mida lüüasaamise õhkkonnas kuuldi saksa ekspressionistidelt. Algul paistiski, nagu läheks saksa sõjajärgne kirjandus vastu ennenähtamatule tõusule. Vähemalt näisid seda tagavat sügavused, kust valukarjed tundusid välja kistud olevat. Selle vastu paistis prantsuse kirjandus algul hoopis vananenud ja maha jäänud olevat oma jätkuva boche'ide sõimamisega. Kuid aastate minnes, meelte rahunedes kadus saksa ekspressionism kiiremalt, kui võis arvata, selle vastu näib uusim prantsuse kirjandus rõõmsa hooga vastu minevat oma tõusule.

Paljud, kel tänapäev juba nimi, hakkasid kirjutama alles pärast sõda, kui suurtükid vaikisid. Kui rahu alla kirjutati, seisid need noormehed otsekui esimest korda elu ees, selja taga oli eesriie alla lastud, minevik kadunud, tulevik seisis ees ülesannetega. Nii ei toodud

sõjast kaasa pessimismi: peaaegu eranditult on sõjajärgne kirjanduspõlv elurõõmus, optimistlik.

Milline vahe selle põlve ja näiteks 1880. aasta põlve vahel, kes elas lüüasaamisest pettumusraskes õhus! A. France'i, Maupassant'i, Mirbeau, Loti, Bourget' teostes — milline ühine mõrkjus, pessimism, juurdlemishimu, melanhoolia, kibedus isegi armastuse vastu!

Sõjajärgne faalanks rändab aga rõõmsalt ringi oma koormaga, annab etendusi, lööb trummi, teeb veidrusigi. Vahest isegi nii palju, et tuleb ette heita liigset kergemeelsust. Luuletaja G. Apollinaire, kes sõjahaavade tagajärjel suri, kirjutab oma sõbrale, pea kinni mähitud: «Arvasin, et see šrapnell mind ei puutunud, lugesin rahulikult «Mercure'i» edasi, kui näen, et äkki mu veri on pissima hakanud.»

Üle kaua aja naerdakse jälle kirjanduses, nagu seda omal ajal oskas Rabelais, Villon, tuntakse kunstipärast elurõõmu, mis avaldub mängluses, vaimukuses, teravmeelsuses. Rõõm ja optimistlik muretus on suuremale hulgale nooremaist kirjanikest nii omane, et seda julgeb käsitada juba ajajoonena.

Jälle on mahti saadud elustada gallia vaimu, esprit gaulois'd. Pole kunagi joovastus stiililistest võtteist ja vabadustest, eriti aga kujude värvikusest ja vallatusest nii suur olnud kui tänapäev. Tahetakse koguni — seda näeme sürrealistide juures — kõik maha kustutada ning järele jätta vaid sõnade helisev ja värviline kujustik ning hinge teadvusetu põhi, kuna muud vahelülid — mõtte raskus, sügavus, tundmuste temperatuur — kaotavad oma tähenduse ja lõigatakse välja tarbetu pimesoolikana.

Romantiline kuuvalgus tapetakse Marinetti retseptī järgi elektrilampidega mitte ainult postide otsas, vaid ka südames, hingevalanguid valgustatakse mitmevärviliste tuledega otsekui koski öösiti, armastusest kustutatakse see vahepealne hämarus kire ja teo vahel, mis tavaliselt igatsuseks valgub. Poks ja jalgpall annavad samaväärseid elamusi kui sünged ideed ja isegi päikest lastakse sõita — jalgrattal. Armastatakse tegu enam kui kaalumist ja juurdlemist. Südameasjad kuuluvad pigemini ihu küsimustesse. Kurbuse ja kannatuse dostojevskilik loogika muutub võõraks: džentlmen läheb

valust üle vaikimisega. Ei otsita ilmutusi nukrustes, vaid rõõmudes.

Valitseb elujaatav voluntarism, mitte pessimism «ressentiment'i» okastega. Kirjandus rakendatakse lahti teenistusest, ta on vaba ja iseenda ette, «gratuite», nagu prantslane ütleb. See ei tähenda veel, et kirjanikud ise oleksid poliitiliselt ükskõiksed: neoklassikud kalduvad äärmise parempoolsuse poole, sürrealistid on kommunistide sõbrad. Kui kirjanik ühiskondlike väärnähtuste konarlikul pinnal enam ei saa tasakaalus kõndida, siis sähvib irooniaelektrit igast pilgust ja sõnast. Kelle pihta, see pole enam tähtis, sest irooniagi pole niivõrd mingi aate teenistuses, kuivõrd sündinud alateadlikult antitoksiinina.

Ka moraalsed probleemid ei sünnita sõjajärgse põlve töödes seda kõva tuuma, mis nende mahlakat puuvilja maitstes kohe hamba alla satuks. Nende kunst on aga siiski kaugel eneseilutsemise pehmusest: selleks ollakse liiga mitmekülgne, hoolimatu, jõhkergi.

Lõpuks nende vaimuilm ei piirdu Pariisiga. Vastupidi: terve maakera saab neile kodumaaks. Kui P. Morand oma kangelasi asetab Moskvasse, Barcelonasse, Berliini, Sitsiiliasse, Kreekasse, Siiamisse, kui J. Delteil armastab oma kirjutuslaual näpuga gloobust veeretada ega jäta ühtki geograafilist kohta oma romaani toomata, või kui J. Giraudoux'l, kes muide rahvusvahelistes suhetes on täiesti kodus, vaevalt veel on rahvust, mida ta oma romaanides poleks käsitlenud, vähemalt maininud, kui V. Larbaud oma Barnaboothi paneb reisima kõigisse maadesse, kõigisse Euroopa nurkadesse, nagu ta oma vaimus rännakuid teeb teistesse kultuuridesse, siis võib niisuguse vaimse diameetri juures kindel olla, et üsna kaugele jäädakse Barrèsi rahvuslikust ideaalist, mis tahaks keelata isegi võõraist keeltest tõlkimise ja tõlgete lugemise.

Kuid on iseloomulik, et kõige selle planetaarse mõtlemise man ei saa isegi nii kosmopoliitiline vaim kui Giraudoux peaaegu ühtki teost maailma saata, ilma et ta harrast mälestust ja austust ei katsuks äratada oma sünnipaiga vastu. Ühes F. Lefèvre'ile antud intervjuus jutustab see kirjanik innuga, kuidas ta kahekümne aasta pärast oma kodualevisse tagasi pöördus, et kaasa

viia kõige soojemaid mälestusi oma ligi 100-aastasest kasvatajannast. Suur osa ta romaanitegelasigi on pärit sest sünnikohast. Nõnda ühineb kosmopolitism imelikul viisil lokaalpatriotismiga.

Veel võib öelda, et see põlv kirjanikke, jäädes prantsuslikuks, ei tunne võõrastust võõramaise ees. Ka peavad nad prantsuse vaimu mahtu suuremaks, kui et see sulguks ainult ühte kitsarinnalisse natsionalismi, nagu seda mõned tõupuhastajad meeleldi näeksid. Isegi nn. regionalistid, s. o. kirjanikud, kes ei kujuta Pariisi, vaid provintsi ja maa elu, pole nii lühinägelikud, et nad kõike muud eitaksid peale oma kodunurga.

Olen nõnda katsunud ühe peo alla koguda ja üldise pilguga jumestada sõjajärgse põlvkonna silmapaistvamaid kirjanikke, aga vaevalt tahavad nad olla käsiteldud nii hulgi. Juba kipuvad nad koost igaüks oma poole. Paljud neist ongi enese juba leidnud, omandanud kindla pilgu ja käigu.

Vaadelgem siis neid üksikult ja ligemalt.

7

Pole praegu ühtki teist kirjanikku, kes Voltaire'i ja A. France'i mõistuspärase vaimulaadi traditsioone nii tugevalt jätkaks kui Jean Giraudoux. See kirjanik pole küll enam noor (sündinud 1882) ning juba enne sõda on ta avaldanud novellidena oma mälestusi lapsepõlvest. Prantsuse nõudlikumate lugejate silmis on ta sõjajärgse kirjanikepõlve keskkujusid.

Nagu juba mainisin, ei unusta Giraudoux pea kuskil romaanis oma sünnikohta, tillukest Bellaci linnakest. Siit on ta saanud oma kangelased, siia toob ta nad pärast kirjusid sündmusi romaanide lõpus jälle tagasi, mõned ta tegelastest tuletavad juba oma nimega autori kodupaika meelde (Bella).

Giraudoux on vahest enam rännanud kui mõni muu prantsuse kirjanik. Noorpõlves viibib ta kauemat aega Münchenis, ses linnas «siniste trammide ja lokkis lõvidega iga nurga peal, lai absindi värvi jõevird jooksmas piki muuseume», linnas, kus ta on Sachsen-Meiningenide juures õpetajaks ja kus ta muuseas kohtab ka 16-aastast Paul Morand'i, kes oma toodangus ta

mõjusid mitmeti edasi kannab. Veel elab ta mõnda aega Berliinis, Heidelbergis, rändab ringi Skandinaavias, Austrias, Itaalias, enamasti jalgsi. Pariisis elades astub ta ühendusse ühe 75-aastase tšiili ärimehega, endise poeediga, on selle kaastööline, kuid kukub sisse. Vähe hiljem on noormees nii kaugele jõudnud, et võib end nimetada ühe Mehhiko raudteeharu direktoriks. Hiljem teeb ta rännakuid Kanadasse, Ühisriikidesse, Asoori-dele ja Madeira saarele.*

Siis tabab teda sõda. Kuigi ta on üks esimesi kirjanikke, kes saab Auleegioni ordeni, ei tõuse ta suhtumine sõjasse kohusetundest kõrgemale. Raamatud, mis ta sõja kestel kirjutanud, ei kõnele sõjajoovastusest, pigemini on nad kirjutatud selle poolt, kes üleoleva naeratusega kõike kviteerib, nii kaotusi kui võite. Ta silm tabab üksikasju, mis talle on miskipärast tähtsad, olgu siis, et ta impressionistliku rõõmuga märgib ära Roanne'i rügemendi marsse ja lühikesi peatusi pool-põlenud külades, sama rügemendi teed, kes 100 aastat tagasi, 1814, Roanne'is austerlasi lõi («Retour d'Alsace» — «Tagasitulek Elsassist», 1916); annab pilte Marne'i lahingust («Lectures pour une ombre» — «Lugemised ühele varjule», 1918) või jutustab sõjajutte («Adorable Clio» — «Jumaldatav Clio», 1920). Alati paistab talle elu kirju kangana, kuhu absurdsus oma ornamendid sisse koob. Neiski sõjakajastustes on palju intelligentsust, kalduvust poeesiasse ja enam sisemiselt kui väliselt nähtut.

Ei need raamatud, sõjaeelne novellikogu «Provinciales» («Provintslannad») ega ka 1921 ilmunud «Simon le Pathétique» suutnud äratada nii suurt tähelepanu kui ta akuutseid Saksa-Prantsuse vahekordi puudutav ja Balzaci auhinnaga kroonitud romaan «Siegfried et le Limousin» (1922).

Peatudes veidi pikemalt selle teose juures, peab juba alguses ütlema, et kompositsioon pole kunagi olnud Giraudoux' vooruseks. Ta ei hooli oma ainestiku tasakaalulisest jaotusest, üksik peatükk on talle tähtsam kui terve raamat, üksik lause oma särava relvastusega tähtsam kui peatükk. Seepärast kaob pideva jutu lõng tihti

---

* Eestis käis ta 30-ndatel aastatel.

episoodidesse, mis omapuhku pudenevad arutlusteks, paradoksideks, iroonilisteks vahemärkusteks, kust otsekui umbtänavast jälle tuleb tagasi tulla, et edasi saada. Ajutise elemendi ülekaal püsiva üle ja katkendlikkus mõjub pikapeale väsitavalt. Et just see romaan, muide igavamaid, arvati auhinna vääriliseks, sõltus küll ta ajakohasest teemast. Kuid auhindamisega tõsteti unarusest ühel hoobil välja autori teisedki romaanid ja novellid.

«Siegfried et le Limousini» tegevustik ise on järgmine. 1922. aastal loeb autor (Jean, mina) «Frankfurter Zeitung'ist» üht supluse kirjeldust, mis teda väga üllatab. See saksakeelne kirjutis, mille all leiduvad tähed S.V.K., tuletab elavalt meelde üht prantsuskeelset artiklit, mille enne sõda oli avaldanud ta sõber Forestier. Üllatus suureneb, kui samade tähtede all peagi ilmub teine saksakeelne kirjutis: see on ühe sõbra elulugu, mis enne sõda jäi trükkimata ja mille algtekst on Jeani käes. Kes on nende kirjutiste autor? Kas Forestier, kes sõjas kaotsi jäi?

Prantsuse-Saksa suhete paranemine toob Pariisi esimesi sakslasi, nende hulgas Zelteni, kelle poole Jean pöördubki saladusliku isiku selgitamiseks.

Zelten on kujutatud tüüpilise sõjajärgse saksa haritlasena: ta kõneleb müstitsismist, okultismist, astroloogiast, Swedenborgist, tunneb Coué autosugestiooni meetodit. Tema andmeil on S.V.K. aastate eest sõjaväljalt leitud mälu kaotanud mees, kellele isegi söömist on tulnud õpetada. Nüüd olevat see salapärane isik Baieris pandud Weimari konstitutsiooni täitmist valvama...

Münchenis veendub Jean selles, et S.V.K. on tõesti ta sõber Forestier, kes nüüd muidugi teda ei tunne, sest ta on sakslaseks ümber kasvatatud ja kõigi meeltega Saksamaasse kiindunud. Jeani ülesanne on teda tagasi võita prantslaseks. Kanadalasena hakkab Jean Siegfriedile (S.V.K. = Siegfried von Kleist) prantsuse keele tunde andma, tehes talle tundides vihjeid ta lapsepõlveaegsete elamuste kohta, kuid asjata kõik. Jeani plaanidele saadakse varsti jälile, sest Baieri monarhistide organisatsioonid «Consul» ja «Schutzcorps» on oma spioonid Siegfriedi kannule seadnud. Sünnib sarkastiliselt-pikantseid stseene, nagu see, kus Jean satub olude

sunnil Ludendorfi ja ta visiteerijate tõlgiks, võttes osa isamaaliku reisibüroo korraldatud külaskäigust kindralile, mille kõrge osavõtumaks läheb monarhistide kassasse.

Iseloomulikke pilte leiame ses raamatus ka Berliinist, kus Jean mõnda aega viibib. Näeme siin kellegi Waldeni korteris jaapani hiirte ja boamadude kasvatust (muide ka P. Morand oma «Ouvert la nuit's». («Öösel avatud») kujutab üht berliinlast, von Strachwitzi, madude kasvatajana). «Franzosenhassliga» läkitab Jeanile siia iga päev anonüümselt ajaleheväljalõikeid Prantsusmaa kohta, nimelt neid, kus jutustatakse tapmistest ja röövimistest. Siin on Jeanil võimalus kaasa elada Goethe 90. surmapäeva pühitsemisele ja seda võrrelda äsjase Molière'i juubeli pühitsemisega Pariisis Claridge Hall'is, kuhu olid ilmunud saadikud kõigist riikidest, näitlejad ja kõrgem seltskond. Eestigi esindaja võtab seal teiste hulgas sõna ja seletab, et ta armastab Molière'i sellepärast, et see kirjanik on oma monsieur de Pourceaugnacis Eesti eest selle maa tooreile isandaile kätte maksnud . . . (Veel mujalgi mainib Giraudoux Eestit, nii ütleb ta ühes kõneluses Lefèvre'iga, et Sorbonne'i professor Hauser, tulles Eestist, konstateerinud, et sealsete raamatukaupluste riiuleil leiduda Gide'i, Claudeli, Prousti, Valéry ja Suarèsi teoseid. Ka väärib märkimist, et ühes ta novellis kohtame kedagi Touglast koos «Felix Ormussonis» esinevate naisenimedega . . .)

Romaan lõpeb sellega, et pärast igasugu diktatuure Münchenis, mis võimaldab irooniaga laskuda neissegi seiklustesse, muudab Jean oma sõbra prantslaseks ja viib ta tagasi kodumaale. Viimane peatükk kujutab kahe sõbra sõitu läbi Prantsusmaa kodu poole ühel varahommikul. Kõik on juba ärganud, kõik õngitsejad, akadeemikukandidaadid, isegi Foch, Bergson. Ainult Forestier magab veel vagunis. «Ma lõin teda kinnastatud käega õlale nagu konduktor, ja kuni ta oma sõidupiletit otsis, ulatasin talle pileti kolmekümneks aastaks — ta lapsepõlve-ülesvõtte, fotograafi trükitud nimega ja ta enese allkirjaga, mis küll kirjutatud hariliku tindiga . . .»

Siin ei saa lähemalt juttu teha üksikuist episoodidest,

paradokslikest situatsioonidest, omapärastest iseloomustustest, väga terastest ja teravatest märkustest kaasaja või Saksa-Prantsuse suhete kohta. Ent just neis on raamatu peamine väärtus.

Giraudoux' vaim on entsüklopeediline. Kõik, mida ta näeb, kuuleb ja tunneb, kutsub tas esile assotsiatsioone intellektuaalsest valdkonnast. Vahel viivad nood meid tagasi liiga erilisse aega või paika, kindlasse kuupäeva, ajalehe atmosfääri, poliitilisse situatsiooni. Ei leidu vist teist romaani, milles esineksid pärisnimed sel määral kui mainitud romaanis. Kui Jean Forestier'le ette maalib lapsepõlve, hüüab viimane: «Öelge mulle kõike seda pärisnimedega. Ma jumaldan pärisnimesid!» Sedasama võib täie õigusega Giraudoux' enese kohta öelda: ta otse põeb nomina propria tõve. Juba paarilt leheküljelt leiame: maade, inimeste, raamatute, tänavate, jõgede, jõekäänude, tenorite, näitlejate, kuningate, jumalate, trammiliinide, teadusmeeste, skulptorite, ajalehtede, poliitikute, rahvuste nimesid. Kõik on individualiseeritud. Igas lauses leidub suure tähega sõnu. Nagu poleks maailmas midagi, mis asetuks väljaspool inimvaimu loodud sildikesi. Pikapeale tahaks välja sest intellektuaalsest vanglast. Kui tegevus ja mõttekujutlus on nõnda kinni löödud aja- ja ruuminaeltega, siis tunneb lõpuks suurt vabaduse puudust. Teiselt poolt ähvardab ka vananemishädaoht, sest kõik individuaalne ju aegub.

Aasta varem (1921) oli Giraudoux'lt ilmunud romaan «Suzanne et le Pacifique» («Suzanne ja Vaikne ookean»), mis on pigemini suur poeem proosas kui romaan. See on tihedaim, kompositsiooniltki ühtlasim, luulelisim teos Giraudoux' toodangus, täis romantilist värvikust ja troopilist hurma, moodne robinsonaad, milles kujutatakse Suzanne'i mitmeaastast elamist ühel inimesetul saarel. Suzanne on teravmeelsete vastuste võistlusel igavuse kohta võitnud esimese auhinna, maksuta reisi ümber maailma. (Kui mees igavust tunneb — oli ta vastanud —, virgutage teda; kui naine igavust tunneb, hoidke teda tagasi.) Suzanne'i teekond lõpeb õnnetult: troopilistes vetes hukkub laev, pääseb ainuüksi tema mingil parvetükil, mis ta kuhugi randa viib. Imeliku saare leiab ta eest: siin kasvab banaanipuid, kookospalme, mangopuid, leivapuid, võib-olla

lihapuid ja piimapuid. Okstel istub linde, punaseid, kuldseid, puuõõnsustes pesitseb mesilasi. Õied on söödavad, mõned täis vihmavett, mida võib juua läbi õlekõrre. «Mu käed tundsid siin kõike seda, mida baaris esimesel õppepäeval võivad tunda baaritüdruku käed.»

Ärgu arvatagu, nagu oleks Suzanne neid, kes meelt heidavad. Sugugi mitte, kui isegi sõit parvetükil kesk ookeani tundub peaaegu lõbusõiduna ja kui mõnuga saab vaadelda parve kõrval kaasaujuva ja siis põhjavajuva austaja mansette või kaelasidet.

Saarel on mõndagi, mis meelt lahutab. Kõigepealt lõhnu, mis meenutavad Pariisi lõhnaõlisid, siis sulgi, mille harrastaja Suzanne ikka on olnud, ja muidugi ka sulekandjaid. Üldse on elamine saarel väga mugav. «Kui ma seda kergemeelset elu võrdlen klassikaliste laevahukulugudega, siis ma otse punastan tunnistamast, milleks mulle mu esimene nädal kulus.» Sest juba teisel päeval teeb ta oma valgest korallist koopasse voodi sulgedest, mida saarel nii ohtrasti leidub. Kolmandal päeval korjab ta välja suured suled ja kogub suurte merelindude udusulgi, mida need lennul ebemetena kaotavad. Neljandal päeval jagab ta suled värvide kaupa ja teeb endale kolm sängi, ühe kollase, ühe ookri värvi, ühe punase. Viiendal päeval peab ta aga kõik jälle laiali puistama, et üles otsida oma kadunud sõrmust. Kuuendal päeval kõrvaldab ta rohelised suled, mis luituvad.

Et siin peale kilpkonna, boamao ja 20-sentimeetrilise alligaatori muid loomi näha polnud, siis oli ta asula nagu tuhande linnu saar, mille sulestik polnud vaesem rikkaima moemagasini omast. Siin leidus paradiisilinde, hõbehaigruid, marabuusid, papagoisid, kes veel inimkeelt ei osanud; tummlinde, kes asusid okstele laulvate lindude pea kohale, avasid noka, kuid vaikisid; siis linde, mida kutsutakse inetuimadeks, sest nad paistavad põdevat inimtõbesid, mis on alandavad tenoreile ja noortele abielumeestele; igasugu parte, kalkuneid, kukki, isegi musti, punaseid ja kuldseid varblasi. «Vahel olid puud neid üleni täis ja ma pidin käega suurima linnu kui küpse vilja üles tõstma, et oksa säästa; kui ma neid häälega hirmutasin, pöördusid kõik õrrel minu poole, et mind vaadelda; kui neid käega hirmutasin,

pöörasid kõik mulle selja.» Igavuse sesse paradiisi tõi see, et puudus aastaaegade vahetus, puudus intelligentsus, õrnus ja pettus — lindudel seda polnud.

Ühel päeval ujub Suzanne naabersaarele, jättes enne oma koopa suu ette, nagu «mõni haritud uksehoidja», prantsus- ja ingliskeelse sildi «Läksin teisele saarele, tulen varsti tagasi». Seal võtavad teda vastu ahvid kookospähklirahega. Orav hüppab ta õlale ja libiseb üle keha alla. Siin lonkab hirv, kõhvitab metskass, tuleb koguni ligi üks ahv ja sirutab Suzanne'ile oma lapse. Leidub jälgi inimesest: üks meeter kaljul on jagatud sentimeetritesse; kuskil leidub ladinakeelne lause; kuskil itaalia münt. Küll tahaks Suzanne taltsamate loomade käest küsida, kes siin on olnud, küll meelitab ta antiloopi itaalia nimedega, tarvitades kord veneetsia, kord rooma aktsenti, kuid saladus jääb saladuseks.

Kolmas saar, kuhu Suzanne ujub, on täis kivist jumalaid. Inimest pole aga kuskil. Mehi näeb ta ainult vahel unenägudes. Tas tekib iha pärisnimede järele. Ta lõikab nimesid eukalüptidesse, seab rannas nimesid kokku konnakarpidest, ristib Mallarmé, Claudeli, Rimbaud' nimelisteks kaljusid.

Kord kuuldub mere poolt paukusid: neid on rohkem kui sünnipäeva puhul. Prožektorid valgustavad öösel saart. Suzanne kisab, lehvitab, tantsib ses valguses, kuid kõik kaob pimedusse. Ainult hommikul näeb ta kaldal maas üht inimest. See on aga laip. Sherlockholmeslikult vaatleb ja uurib ta teda. Parema käe nimetissõrme leiab ta olevat pruuni: tähendab, suitsumees; suu on lahti ja küljele tõmbunud: teeb lõbu kaugele sülitada; ülemine huul on etteulatuv: rõõmus, armastab kalambuure. Laiba kehalt leiab ta tätoveeringuid, nime John Smith, ta armukeste nimedki: Mary, Nelly, Molly. Ei puudu ka tätoveerija enese nimi ja täpne aadress. Nii loeb Suzanne seda laipa kui ajalehte.

Veel uhub meri randa kümmekond uut laipa. Suzanne taipab, et kuskil on käimas sõda. Kellegi taskust leiab ta tükikese Šanghai ajalehte, teistest tunnustest aimab ta, et on olnud merelahing sakslaste ja inglaste vahel. Surnud meremeestelt saab ta rummi, täitesulepäid, tinti, Saksa 10-pennilisi, millega võiks Heidelbergis sõita punases trammis, Münchenis sinises, 5 harmoonikat,

2 flööti, 12 Singapuri postkaarti, pruutide päevapilte, võtmeid ja muud. Kuid üksindus on endisest suurem.

Ta hakkab nüüd innukalt kirjutama kirju oma armsamale ja ka vastuseid. «Mu põlvedel on ruuduline paber ja ma tunnen läbi selle, kuidas mu sulg jookseb, surudes mu nahale punktide ja komade kohal nii mõnusaid torkeid, et mul on tahtmine kirjutada rohkem lühikesi lauseid.» Ta fantaasia kasvab ja ulatub isegi uute sõnade loomiseni seniolemata mõistete jaoks: ta loob näiteks sõna «glaia» tunde väljenduseks, mida läbi elatakse, kui tuul mangopuu punased lehed pahupidi pöörab, nii et nad valgenevad; «kirara» — hingeliigutuse jaoks, kui 1000 nahkhiirt, kes surnult puu küljes ripuvad, nagu viigimarjad ükshaaval lahti kukuvad; kuu nimeks paneb ta «sikole», see sõna on 4 päeva nais-, 3 päeva meessoost; ka mango, kirss, pirn muudavad sugu sel ajal, kui neid huultele tõsta.

Nõnda jätkub lehekülgi täis imelikku, tagamõttetut fantaasiat, niisama otstarbetut, kuid värvikat nagu lõunamaa linnud, kelle keskel Suzanne elab, ning kellest keegi ei tea, miks nad nii kirjud on oma värvides.

4 aasta järel päästab Suzanne'i saarelt inglise uurijaskond, kes siia on tulnud päikesevarjutust vaatlema. Kuni mehed mõõdavad, mähib Suzanne oma pruuniks kõrbenud alastuse mahajäetud vihmakuube, pigistab silmad kinni ega liiguta end, kui teadusmehed ta leiavad. Need siis hindavad leitud inimeksemplari nahka, konte, jalgu, kõrvalesti etnograafilisest seisukohast, üks rõõmustab koguni, et on avastanud Polüneesias uue tõu, kolmekümne esimese Wellney kolmekümnenda järel, ja et nüüd Spenceri ning Heurteau teooria enam paika ei pea. Suzanne'i nahale valatakse isegi midagi sööbivat, et mõõta selle värvimuutust. Seal avab Suzanne äkki silmad, need on pisaraid täis ning ta suust tuleb esimene sõna: «Un mouchoir!» — «Taskurätikut!»

Järgneb ärasõit Honolulusse. Seal kohtab ta esimest prantslast, sel on rauast käsi. «Esimene prantsuse ihu, mida võisin suruda, oli jube metall.» Üks ohvitser, vastates küsimusele, kui suurearvuliselt on siin saatkonnas prantslasi, näitab oma käe sõrmi ja kinnitab, et viis, unustades, et tal sõrmi oli ainult neli.

Prantsusmaale jõudes väriseb Suzanne rõõmust kohata esimest prantslast. See on suurte vurrudega mees, kellel on ilusad hallid silmad, milles tundub armastust postmarkide kogumise vastu. Ta kergitab kübarat, võtab kuuetaskust kinda, ligineb vähehaaval, silub vurrusid ja ütleb Suzanne'ile: «Ma olen kaalude ja mõõtude kontrolör, preili. Mistarvis nutta?»

Selle iroonilise akordiga lõpeb see värviline ja vaimukas robinsonaad. Teosele lisab erilist jume see, et ta kangelaseks on XX sajandi rafineeritud hingega, intellektuaalselt arenenud, ilma väikluse närvideta naine, ja see, et sõja kauge kaja kostab siia sekka huvitava groteskina.

Kõik Giraudoux' senimainitud voorused ja pahed esinevad veel kord endises vahekorras ta romaanis «Juliette au pays des hommes» («Juliette meeste maal», 1924). Selleski puudub põnev ja järjekindel tegevus, pigemini on see rida lõdvalt üksteisega seotud episoode, mis on joonistatud iroonilise sulega. Ei leia autori silmis armu inimesed-mannekeenid, spetsialistid, nagu neid meie sajand valmistab. Saab oma jao ka sisemonoloog, see Joyce'i kirjanduslik võte, mida ka Prantsusmaal propageeriti ja mis seisneb selles, et kirjanik esitab oma tegelase kujutelmade ja mõtete assotsiatsioone selles järjekorras ja alastuses, nagu nad läbi vilksatavad sekund-sekundilt, hoolimata sellest, kas neis on pidevust või mitte. Giraudoux võrdleb seda riidetut kõneviisi, millest ta toob hea näitegi, raukade omaette pomisemisega.

Kirjaniku romaanidest on suurima menu osaliseks saanud «Bella» (1926). Sensatsioonilise ilme andis sellele asjaolu, et siin teati kujutatavat kaht sugukonda, kes Prantsusmaad juhtinud: Poincarésid ja Berthelot'sid. Raamatus kannavad nad nimesid Rebendart'id ja Dubardeau'd. Viimaseid on tervelt kuus venda, kõik silmapaistvad mehed: kuulsad astronoomid, loodusteadlased, kirurgid, keemikud, endised ministrid. Nad on ausad, humaansed, ennastsalgavad, lihtsad.

Dubardeau'de õelateks vastasteks on Rebendart'id, kes on andnud riigimehi, kõrgemaid ametnikke. Nendenimelisi on palju tänavaid, pronkskujusid platsidel. Nad on kohusetundlikud, terved, tagasihoidlikult riides, kuid

auahned ja võimuhimulised. Nende sugukonnas puudub kunstnikuveri ja keegi neist pole näinud muud akti kui oma naist. Mehed sellest suguvõsast on kuivad ja karmid, naised alandlikud ja õnnelikud, kui mehed nende õiguste vastu hääletavad.

Sillana kahe suure ja vaenulise sugukonna vahel tekib armastus kohtuminister Rebendart'i leseks jäänud minia Bella ja noore Philippe Dubardeau vahel. Nad saavad kokku maal, kus Bella suvitab ja Philippe kirikus freskosid maalib, vähki püüab ja vahel ka vanu mõnusaid Rebendart'ide leski külastab, kes siin elavad ja kellele ta vahel kaasa toob kunstiajakirju või kirsse šokolaadis. Bella, kes teda siin kohtab, ei aimagi, et Philippe kuulub Rebendart'ide vihaaluste sugukonda.

Seda saab ta teada alles Pariisis ühel sõjas langenud õpilaste mälestussamba avamisel, kus vana Rebendart avakõne peab ja ellu jäänud kaasõpilasi kättpidi tervitab. Philippe ei võta aga kätt vastu.

Võimul olev Rebendart kiusab Dubardeau'sid igapidi ja laseb Philippe'i isa, kes enne teda minister olnud, areteerida mingite paberite pärast, mille tähendust saab mõista võõriti ja pidada kuritegelikuks. Kui aga süüalune koos oma poja ja vennaga kohtuministri kabinetis seisab silm silma vastu oma vaenlasega, kes ühe ametniku teise järel ette laseb kutsuda, et kätte saada tarvilikku paberit, mida aga kuskilt ei leita, avaneb äkki uks, sisse astub Bella ja ütleb, et tema on selle paberi ära põletanud. Ta katsub siinsamas lepitada kaht vaenulikku sugukonda, kuid käed on tõrksad. Pärast lepituskatse nurjumist lõikab Bella enesel käesooned läbi.

Selle peateema kõrval, kus Rebendart'i näidatakse kaunis ebameeldivast küljest, kuna Dubardeau'sid suure poolehoiuga kujutatakse, liigub teisi kõrvalteemasid. Näeme ilusaid õrna pintsliga maalitud lehekülgi Bella isa traagikast, kes oma poja kaotanud ja nüüd ka tütre. Näeme karikatuurses valguses, vahel otse molière'likult käsitletud ministeeriumiametnikke, kes dresseeritud papagoidena peavad sõnu kordama oma ülemuse ees.

Selle romaaniga astus Giraudoux välja oma senisest literaarsest kitsusest ja lähenes inimesele. Käiks nagu kirjaniku enese kohta üks Dubardeau lause: «Ta ei

tunne vahest inimesi, küll aga imelikul viisil suuri inimesi.» Kired, mis terveid sugukondi liikvele panevad, on sügavad ja rasked, mitte enam pinnalised. Peategelasel — Bellal — puuduvad muiduste Giraudoux' naiskujude omadused: loomupärane avantürism, paradokslikkus käitumises. Ta on kui vari, vähekõnelev, tabamatu. Endiste romaanidega võrreldes on «Bellas» palju vähem fantastikat, seda rohkem aga reaalsuse raskust. Endiseks aga on jäänud aeglane edasiliikumine tegevustikus, et seda enam ruumi anda variatsioonidele, iseloomustustele, iroonilistele vahemärkustele. Stiil on siin pikatoimne, endisest asjalikum, vähem hüplik, võib-olla proosalisem, jäädes üldiselt ikkagi giraudoux'likuks.

Ta järgmine romaan «Eglantine» (1927) käsitleb sisult pisut paradoksaalset noore tütarlapse armastust kahe vanamehe vastu, kellest üks on ta oma võõrasisa, teine pangahärra. Ka siin jäävad sündmused ikkagi ainult ettekäändeks, et vaimukusevalgust heita inimeste toiminguile ja hinge. See võte on Giraudoux'l aastatega maneeriks kivinenud, mis ta viimase aja romaanid juba monotoonseks muudab.

Jutustavast proosast on Giraudoux vahepeal siirdunud draama alale. Esimeseks katseks oli siin «Siegfried et le Limousin'i» dramatiseering. Teatud menu õhutas jätkama rada, mis prantsuse hõrgamaitselisele eliidile meeldis, kuigi stiilitsemiskultus laval laiemale publikule võõraks jäi. Nõnda sündis tugevalt groteskse põhijoonisega «Amphytrion 38» ja ebaharilikku fantastikasse tõusev «Intermezzo». Groteskust tunneb tugevasti ka tema «Judithis» ning juba on Giraudoux'd mitmel korral nimetatud prantsuse Shaw'ks.

Juuditi aine on ju sageli veedelnud näitekirjanikke. Vana Testamendi jutustus ilusast, rikkast, jumalakartlikust lesest, kes patriotismist aetuna läks assüürlaste laagrisse pealikut tapma, annab võimalusi varieerimiseks. Hebbeli Juudit läheb vaenulikku laagrisse küll Issanda nimel, kuid tapab tegelikult kättemaksuks oma isikliku häbistuse eest. Tammsaare Juuditile on Jehoova käsk ka ainult ettekäändeks, kuna naist tugeva Olovernese poole tõmbab tahtmine saada temalt last. Giraudoux' kangelanna on uhke, valitsus- ja armastushimu-

line neitsi, peaaegu pariisitar, kes imesid ei usu, kuid kel on tung teha suuri tegusid. Ka tema Olovernes on galantne kavaler, tasakaalukas, hurmav, vaimukas, kellesse niisugune loomult pariisitar sooviks armuda. Piibli Juudit, jäädes karskeks, raiub seinalt võetud saabliga purjus Olovernesel pea otsast, täites seega Jehoova ülimat käsku. Hebbeli Juudit elab läbi ambivalentseid tundeid, armastust ja vihkust, Tammsaare oma tapab solvumisest, sest ta ei leia väärikat vastuarmastust, Giraudoux' Juudit aga ei pettu Oloverneses, ta tapab armastusekstaasis: pärast täiuslikku õnnehetke pole enam mõtet edasi elada. Oma armastuspartneri tapnud, loodab Juudit ka enesele surma. Aga keegi ei tapa teda. Ta peigmees Jean on oma meestega järele jõudnud ja prohvetid hõiskavad Juuditi vägiteo puhul. Ei aita viimase vastuajamine: ta tehakse vägisi rahvussangariks ja suletakse igaks juhuks sünagoogi, et ta ei saaks püha asja kohta anda oma väärkommentaare. Paks vangivaht, kes algul purjus peast usub Juuditi seletusi, muutub varsti peaingliks, kes on jumala poolt läkitatud Juuditile sisendama ta jumalikku missiooni.

Oma tegelastele moodsalt kõlavaid nimesid pannes (Jean, rabid Joachim ja Paul, Egon jne.) ja omistades neile tänapäeva inimeste tegumoe, karakteri ja kõneviisi, virildab Giraudoux vanatestamentliku pühaduse luuleliseks groteskiks. Hingeliste heitluste ja tragismi asemel, mille kujutamist aine iseenesest soodustaks, näeme vaimukat sõnadepildu, luulelist sõnakunsti, mis kunstikavatsuslikult rakendab isegi anakronisme. H. Raudsepa «Siinai tähistel» osutab oma laadiga teatud määral Giraudoux' kujutusvõtete poole.

Nii romaanides kui ka näidendeis jääb see kirjanik ikkagi stiilitsejaks. Literaarsust peab ta kirjaniku ülimaks vooruseks ega kohku selleks näiteid toomast prantsuse klassikuist, eeskätt Racine'ist.

Giraudoux' hingestruktuur on kord niisugune, et ta ei saa midagi tajuda ega edasi anda vahenditult, ilma et ta oma kujutelmi mõistusse ei kastaks. Isegi loodust vaadeldes ei sula ta pilgukski kõiksusse, vaid ligineb sellele nagu tangidega, et üht või teist tükki lahti kangutada ja ära kasutada. Ei midagi ürginimlikku, kõik on kultiveeritud. Silmapilgukski ei lahku ta fantaasiast

mõistus ega anna ohje joobnud tundmustele. Tuulepuhangud ei tuleta tal kunagi meelde kosmilist muusikat, vaid mõnda Spenceri raamatut, paradiisilinnud mitte paradiisi, vaid Pariisi moeärisid. Nõnda oskab literaaditseda ka M. Prousti Charlus, kes tahaks süüa eeskätt seda pirnisorti, mida Molière oma komöödias on maininud. Ükski rohukõrs ei kanna kosmost, vaid oma pärisnime. Kui nimetada säärast vaimu «raamatuliseks», oleks sel sõnal meie juures halb kõrvalmaik, prantslasele on see aga peaaegu uhkuseks: see vihjab inimvaimule, kes on igal pool aktiivne ja kes loob laotussegi oma tähestikud.

Alles kunstis saab vaim vabaks, loodus aga on «barbaarne» ja «toores», elu vaid fragment, kuna kunsti ülesanne on neid fragmente vaimuga küllastada ja tervikuks liita.

Giraudoux' keelelis-stiililised traditsioonid ulatuvad kaugemale kui A. France'ini või Voltaire'ini: nende juured on Pliniuses, Tacituses, Senecas, kellelt kirjanik on õppinud võrdlusi, haruldusi, piltlikkust, improvisatsiooni. Just võrdlused, pildid, kujud on need, mis ei lase Giraudoux'd lugedes igavaks minna: need on kaugel šabloonidest, toovad üksteise ligidale kaugusi ja lõhnavad värskusest. Võib kõnelda Giraudoux' omapärasest, iroonia ja huumori vahemail liikuvast piltide maailmast, mis avaneb, kui ükskõik milline ta teos lahti lüüa ükskõik mis leheküljelt.

Algul on ta võrdlustik paisutatud: «Pole see siidiusside maleva, kes närib lehti, pole maa kaetud tigude ega põrnikatega, ei neid purusta aururull; ei ole need tõuklevad «Petit Parisien'i» ostjad, kellele lõbu teeb ajalehte krabistada ja siis lõhki rebida; see on vihm.» («Provinciales», 77.) «Proua Blebé läks ühe rühma juurest teise juurde, helistades igal sammul hõbedast naeru, kahtlemata selleks, et mitte ennast kaotada, nagu lehm, kes oma kellukesega ringi kõnnib.» («Provinciales», 171.)

Jälgitagu pilti, mille meelde toob üksainus käeliigutus: «Nagu skorpion, keda lapsed ärritavad, oma saba üles lööb, endale nõela pähe torkab ja oma õnneliku skorpionielu hävitab, tõstis Gérard üles oma pahema käe, kõverdas seda, tõi silme alla oma käekella ja tap-

pis oma ilusa silmapilgu.» («Juliette», 12.) Või sealsamas: «Oli tulnud suvi, vaheaeg. Mesilased olid sirelid vahetanud jasmiinide vastu, mis õnnelikult puhkesid, ja lapsed oma õpetajad vanemate vastu, kes tahtsid juba näha suve möödumist, vaheaja lõppu. Õhk oli läbipaistev. Kui nüüd oksa puudutada, saaks sama mulje kui puudutades äkki klaasita taskukella osuteid.»

«Tõde on üleni alasti, kuid ta kannab oma alastust kui mundrit», «Surm on nii vana, et teda kõnetatakse ladina keeles» ja muud seesugused Giraudoux' sententsid on saanud juba üldtuttavaks.

Raske on leida Giraudoux'lt lehekülge, kus ei esineks sõnake «nagu». Seda nagu-kultust, võrdluste ja figuuride rikkust leidub praeguses prantsuse kirjanduses üliohtrasti. Pole ka vist juhus, et just nüüdses ajajärgus ühendatakse enne liitumatuid kujutelmi: kiiruseajastu ei lühenda üksi kaugusi geograafilises mõttes, vaid ka üksikute kujutelmade vahemaid.

On suurelt jaolt õiged etteheited Giraudoux'le, et ta on enam peen kui tugev, enam habras kui nõtke, enam pitsiline kui monumentaalne, enam stiili kui inimeste armastaja. Keskpärane inimene ei huvita teda ja tavalised elamused ei erguta ta loomistungi. Seevastu armastab ta muretuid, rõõmsaid, paradoksaalseid tüüpe ning nende karakteriseerimisel on ta ise paradoksaalne. Sageli aga laskub ta oma võrdluste ja kujutelmade maailma sedavõrd, et ta seal juba omapead hakkab edasi sammuma, sootuks unustades oma võrdluste ja poeetiliste võrdkujutelmade reaalse aluse.*

8

Joseph Delteil'l on hoogsat naeru ja tagamõttetut, peaaegu süütut rõõmu. Giraudoux' kõrval mõjub ta kui rõngastel võimleja raskemaadleja kõrval. Mõlemas kirjanikus on palju ühist: kumbki ei armasta pea-

* J. Giraudoux on oma viimasel eluperioodil (ta suri 1944. a.) tuntud viljaka draamakirjanikuna («La guerre de Troie n'aura pas lieu» — «Trooja sõda ei tule», 1933; «Électre» — «Elektra», 1937; «Cantique des Cantiques» — «Ülemlaul», 1938; «La folle de Chaillot» — «Hull naine Chaillot'st», 1946 jt.).

tuda kannatustel ega pärle otsida inimvalude sügavustest, kummagi jaoks pole loodud elutõsidus ega -raskus. Kui aga Giraudoux veel maapinnal käib, puutuvad Delteil' jalatallad vaevalt maha, nagu unenäos.

Delteil armastab binokli pöörata teisipidi ja maailma näha miniatuurses armsuses. Nii tahaks ta meie planeetigi vaadelda gloobusena, mida võiks näpu all veeretada, ihaldaks ta käiku kuulda, teda haista, võib-olla suhu pista. Ta ei salli tüütuid geograafilisi vahesid Ida ja Lääne vahel, üksikute maavöötide ja inimtõugude vahel. Kaugelt vaadatuna kaotab inimene oma erineva ilme ja naha värvingu. Mustanahkne saab valgenahksega üheväärseks. Egiptuse, kreeka, rooma kultuurid, nende jätkamine pole kõik, tuleb õppida veel neegreilt ja eskimodelt. Ühes Lefèvre'ile antud intervjuus ütleb ta: «Nagu matemaatikat hakatakse õppima liitmisest, nii tuleb inimest õppida neegrist. Nende hing on poeesiast, nende keel rohelistest kujunditest.» Vähemalt sellistena õppis ta neid tundma maailmasõjas.

Aeg on mõelda planetaarselt. Ei võta palju aega, et Ameerikast jõuda Euroopasse, põhjanabalt lõunanabale, aga ka XX sajandist I sajandisse. Kirjanduses on armastatud asju vaadata liiga ligidalt. Distantsi saab aga muuta ja see võib anda huvitavaid tagajärgi. Nii ei peaks näiteks maailmasõda vaatlema praegusest kaugusest, vaid nii aastast 3000. Siis saaksime midagi «Iliase» või «Rolandi laulu» taolist. Ärgu aga mõeldagu, nagu peaks distants eseme ja looja vahel vähendama eseme konkreetsust, s. o. ta värvi, aroomi, volüümi. Ei, kunst ongi eeskätt teema konkreetseks tegemine.

Seda teab Delteil ise kõige paremini, sest ta armastab ainult konkreetsust ja tahab, et lugejal lugedes elama hakkaksid kõik meeled (vähemalt kujutluses). Abstraktsusi, mõistuse skeeme põlgab ta ja ses mõttes on ta täiesti teist laadi kui näiteks Giraudoux. Tarvitan ainult konkreetseid sõnu, ütleb ta, kümnel real leiate vähemalt 20 konkreetset nimisõna mõne üksiku abstraktse sõna kõrval. Delteil'l on kalduvus kõnelda alati sellest, mis liigub, mida nähakse, maitstakse, kuuldakse ja nahaga tuntakse. Kui vahel silm ja mõistus mõne asja käsitlusel tülli lähevad, peab mõistus taganema, võitma

silm. Oeillisme — «silmism» oleks Delteil' kirjandussuuna nimi, kui see nimetus poleks liiga abstraktne. Tema ei armasta teooriat, voolusid, koole. Ta ise lükkab tagasi arvamuse, nagu kuuluks ta sürrealistide hulka. Teda ei huvita programmilised alused ega seletused, kuidas p e a b kirjutama, teda huvitavad enam inimesed ja teod. Seepärast ei meeldi talle sürrealism, küll aga üksikud sürrealistid, nagu Aragon oma proosaga ja Éluard poeesiaga.

Üldise intellektuaalse suuna keskel mõjub Delteil oma toodetega elustavalt-roheliselt.

Ta on sündinud Püreneedes aastal 1894 ja tas voolab hispaanlaste verd. Ta hakkas kirjutama alles pärast sõda, saates oma käsikirjad avaldamiseks Louis XV varjunime all. Ta poeemide kogu «Le coeur grec» («Kreeka süda», 1919) ülistas kreeka kultuuri ja elu ning tõi autorile Akadeemia auhinna. Ses esimeses kogus vagune ja korralik, muutub Delteil oma romaanis «Sur le fleuve d'amour» («Armastuse jõel», 1923) juba ülemeelikuks ja vallatuks, eriti veel samal aastal ilmunud teoses «Choléra».

«Choléras» ei kujutata mitte taudi, nagu pealkirjast võiks välja lugeda, vaid Choléra on tütarlapse nimi. Neid tütarlapsi on üldse kolm: Alice, Corne, Choléra. Pigemini on nad nukud, mis elama hakkavad erootilises õhkkonnas. Nad on kõik veidrad inimeksemplarid, peaaegu ilma reaalsuse ja psühholoogilise tagapõhjata.

Nende vastasmängijaks on Jean, vene suurvürsti ja talunaise laps. «Mu isal oli hele näovärv, vene papi habe ja vanajumala kulmud. Ta suitsetas havannasid läbi nina ja jõi end purju erivodkast, mida valmistati ühes Tsarskoje Seloo alasti naiste kloostris.» Kolm tütarlast õmblevad ja armastavad vaheldumisi Jeani. Hiljem näeme neid miskipärast ühes hispaania kloostris, kust nad Jeanile kirju saadavad. Jean asub teele, et tütarlapsi üles otsida. Teel Hispaaniasse tuleb tal mööda minna Francis Jammes'i kodust, kuhu ta sisse astub. Seda prantsuse luuletajat iseloomustab autor nii:

«Fr. Jammes on täielik poeet, habe, raamatud ja elu. See on väike ja ümmargune mehike, õlad lihavad, jalg kõbus, pale hiilgav ja ülikond valgusvarjust, püss seljas ja jänes peas, vahel ka jahitaskus. Ta on kütt ja

katoliiklane. Ta uurib noori tütarlapsi ja ratsutab valgeil kitsedel. Ta armastab härjana ja lõhnab kannikesena. Ta suu on koit, ta sülg kastest. Armastan teda ta palvetuste pärast, baski naiste pärast, kressi pärast, ta kaabu ja hinge pärast. Ta on õrn ja jäme nagu igavene Isa. Ta on Rimbaud' õige vend. Ta toidab ennast valgest ristikust ja pakub oma habet kõigile sülelastele. Ta jagab käske salatile, tsesuuridele, «Mercure de France'ile». Ta naerab järgemööda 30 tundi.»

Kloostri juurde jõuab Jean hommikul (kell 7.40. — Delteil armastab täpsust). Ta ootab õhtuni viigipuu all, palkab siis poisi, kes ümber kloostri käiks ja karjuks: Jean on viigipuu all. Pimedas kohtab ta oma tütarlapsi kloostri müüril, ta ei tea ega näe just, kellele ta meelitusi ütleb. Viimaks on Alice see, kes temaga juhtub ära põgenema. Nad lähevad miskipärast Bayreuthi, käivad seal kinos ja teatris, elavad Baieris, kus Alice end armukadedusest Ammerseesse uputab. «Siin mul pole enam jõudu edasi jutustada esimeses isikus — ütleb Delteil, kes kogu raamatu minajutustusena on kirjutanud —, loobun oma sulest ja annan ta edasi nimetule romaanikirjanikule.»

Jälle on Jean kloostri juures. Nüüd ahvatleb ta enesega kaasa Corne'i, sõidab sellega Iirimaale, Šotimaale. Kuskil räpases võõrastemajas (neid armastab Corne tundma õppida) lasevad nad endile süüa anda. Seal teenib Choléra-taoline teenija ja ajalehed on täis sõnumeid kooleratаudist, mis teeb Corne'i armukadedaks. Ent ka Corne saab surma. Teenija toob nimelt süüa, aga ka ühe elava rebase kaasa. Rebane, keda sõdurid ärritavad, hammustab Corne'i näost, nägu paistetab üles, tütarlaps sureb.

Jälle on Jean kloostri juures. Kuid Choléra kukub Jeani juurde üle müüri ronides redelilt alla ja sureb sealsamas. Nägemiseni, järgmise korrani, hüüab autor lõpuks.

Kogu romaan on sarnane nukumänguga. Kolm tütarlast surevad üksteise järel samasuguse kergusega nagu ameerika groteskfilmides inimesed, kui neile nuiaga pähe lüüakse.

Teos meenutab mõnes kohas Barrèsi esimesi sümbolistlikke romaane ja näib, nagu tahaks Delteil neid tead-

likult parodeerida. Üks peatükk kannabki pealkirja «Un amateur de tomates» vastavalt Barrèsi «Amateurs d'âme'ile»: tomatiharrastaja hingeharrastaja asemel; see meeldib Delteil'le, riivab aga tõsisemaid lugejaid, kes kirjanikule andeks ei anna ta liiga allakriipsutatud meelelisust, mis vahel julgelt-naiivselt rõvedussegi siirdub. Rida tsensuurita kujutelmi ja lauseid ses raamatus andis André Germainile põhjust öelda: «Delteil' juhtum paneb meid kahetsema, et Prantsusmaa eemale hoidub sest vooruslikust liikumisest, mis juba mõnda aastat huvitab Inglismaad ja Ühendriike. Ameerika tähtsamais linnades on asutatud «valvekomiteed», kus auväärt vanad neitsid peavad koosolekuid, et ühiselt uurida liiga julgeid raamatuid ja neid, kui tarvis, võimudele üles anda. Meile meeldiks, kui ka Delteil'd nii loetaks ja kui õigluse sõbralikud neitsid, toetudes avalikule võimule, leiaksid tema jaoks oma kujutluses mõne piinakaristuse, mille valjus ja monotoonsus vääriks seda kannatust, mida meie oleme pidanud tundma ta visa rõveduse pärast mitmelsajal leheküljel.»

Ei saa salata, üleaisalöömisi ses teoses ju on, kuid neid vabandab eriline hoog, just nagu kevad vabandab rentsli sisu. See hoog säilib pärastistes töödes, kuna rõvedused vähenevad või kaovad naeratusse ja rõõmu. Seepärast ei pane kuskil punastama — ma arvan, vanu ameerika neitseidki mitte — sõnad, mis võetud kas või loomulike tarviduste rahuldamise leksikonist, kui Delteil tarvitab neid süütult ja vagusalt nagu Issanda talleke. Ta sõnade vahutavas voolus — Delteil armastab sõnu — näeme tihti absurdsusi, sõnakõlkse, kalambuure, ääretu kaugeteks vihjeteks osutuvaid võrdlusi («rõõm sarnaneb melonile rohus, jõehobusele vees»), tihti kerget pilget («oo õnnelikud sajajalgsed, kel sada jalga on; õnnelikud putukad, kes sugutavad 24 tundi; õnnelik Jules Romains, kel silmad selgrooüdis*; õnnelik jänes, kel on arvutult kõrvu, õnnelik proua de Noailles, kel on «Arvutu süda»»).

Delteil armastab fraasi fraasi enese pärast nagu kunagi Rimbaud, kellega tal muide on väga palju sar-

---

* Jules Romains kaitses väidet, et inimene võib tarbekorral näha kogu nahaga.

nasust ka hoolimatu poisikluse poolest. «G. Flaubert'i fraas on teele kinnijäänud ilus auto. Tore kate, peen välimus, ainult mootor tõrgub veidi. Nimetan mootoriks seda fraasi sisemist jõudu, mille mõjul äkki 12 silindrit vägivaldselt tungivad teie ajju ja purustavad seal taldrikuid. Vahel on seks mootoriks üksainus sõna (ce moteur est un mot — sõnamäng) . . . J. Giraudoux' fraas on taskukunstniku vigur. M. Prousti oma vähitõbi. Tahaks, et minu fraas oleks jalalõks. Oo lugeja, ma mängin kassi, sina oled hiir.»

Neid jalalõkse oskab Delteil asetada kõigile teedele. Ta hüplik vaim ei salli šabloone, vaid teeb ettenähtamatuid käänakuid, seejuures äärmiselt lihtsaks jäädes. Tema lause on alati lühike ja selge, sisult aga üllatav. Sellest siis tuleb, et teda lugedes võib otse funktsionaalselt rõõmu tunda, nagu seda tuntakse näiteks kaugushüppeid tehes või pealt vaadates. Ent samm allapoole, ning meie ees oleks — följetonist à la Pahlbärk.

Delteil külib niisama kergelt lauseid kui raamatuid. Neid ilmub vahetpidamata, kuigi ajuti küsitava väärtusega.

Seal on ta särava allüüriga kirjutatud «Cinq sens» («Viis meelt», 1924), seiklusromaani paroodia, mis tihti päädib absurdiga.

Vähem fantastikat, seda enam aga värskelt lüpstud piima lõhna on tunda «Jeanne d'Arcis» (1925), mis autori ühel hoobil kuulsaks tegi.

Kõigist pühadest Jeanne'idest, keda ju nii palju ja mitmeti on kujutatud, erineb Delteil' püha neitsi selle poolest, et ta on inimene lihast ja verest, mitte mingi pooljumal. Sel Jeanne'il on keha kõigi tarvetega, ta nahk tunneb külma ja sooja ning higistab nagu igal teisel harilikul surelikul. Lapsepõlves on ta riiakas tüdruk, kes oma küla jõmpsikaid naaberkülla kaklusele viib, seal ise verise nina saab ja ka teisi samaga kostitab. Delteil kujutab teda maast-madalast, me näeme teda imikuna, esimest hammast murdvana, esimest sõna pomisevana. Ei midagi askeetlikku ta juures, vaid palju elurõõmu ja lustilikkust: ta otse pakatab eluküllusest ja teotahtest.

Üsna reaalsete talunaistena on kujutatud ka püha Katariina ja püha Margareeta, kes teda taevast külas-

tavad: peas on neil õlgkübarad, nad lüpsavad lehmi, söövad mureleid, võristavad juttu ja sisendavad Jeanne'ile ta ajaloolise ülesande.

Järgnevad stseenid: Jeanne oma saatjatega metsas ratsutamas, dofääni juures, Orléans'is, inglastega võitlemas, himurust maha surumas, vangis, kohtu ees, tuleriidal. Kõik see on maalitud selle primitiivse ja jõhkra realismiga, mida näeb vanadel pühadel maalingutel.

Niisugune püha neitsi, hüsteerikata lopsakas maatüdruk ei meeldinud õigeusklikele katoliiklastele, kuigi Delteil ise end katoliiklaseks peab ja kuigi ta pihiisa oli teosest vaimustatud. Tõsteti üles küsimus, kui palju võib legendaarse isiku kujutamisel erineda pärimuste kinnistatud kujust.

Sarnase küsimusega on lugu nagu lavastusega teatris: kui palju võib lavateos lahku minna antud tekstist? Ent kui on Hamletit kujutatud kord taani printsina ajaloolises ülikonnas, kord aga väljaspool aega ja ruumi või koguni frakis, kui Molière'i «Tartuffe'i» on katsutud ette kanda praeguses miljöös, miks ei või siis Jeanne'i kujutada kas või poisipeaga ja siidsukkades, sigaret suus? Või vähemalt priske, ümmarguse tüdrukuna? Iga sajand ja inimene murrab endisi sajandeid ja inimesi oma prismas. Poeedil on neid vabadusi veelgi rohkem, ta võib distantsi valida vabalt, nii kuidas süda soovib. Ja anakronismid annavad vahel võimalust mõnda külge eriti silmatorkavaks teha, muuta kujutlusi vahel lõbusaks, vahel groteskseks ja naeruväärseks.

Mainitud teosele ei lisanud romaan maailmasõjast, «Les Poilus» midagi uut juurde. Veelgi enam, see romaan pani küsimärgi alla autori edaspidise arenemise, sest siitpeale oli tunda, kuidas Delteil' stiil hakkab maneeriks kivinema. Primitivismi ja naiivsuse tagant hakkas nägema autori tahtlikku pingutust, mis aga ei suutnud kaugemale jõuda iseenda šabloonist. Võetagu näitena Clemenceau portree: «Äkki astub senatis kõnetooli rauk. Ta turjal on 80 aastat ja suus kõik hambad. Ta on suur, tusane, karvane. Paksunahkse looma suu, rippuvad nahavoldid, rasked kõrvad. Küüned igal pool ... See on krabi, karu, tiiger. Ta vurrud ripuvad käppadena, tiigri käppadena. Ta silm on täis hüppeid, tiigri hüppeid ... Ta suur paljas kolp on

Himaalaja, tiigrite maa. Vähe kaela. Mitte sugugi lõuga» . . . jne. See klišee tüütab varsti.

Teose kangelaseks on prantsuse sõdur, «poilu», saksa sõduri, «boche'i» vastu. Kuigi pildid piltidele järgnevad, ei arene ükski neist suureks laiaks maalinguks. Muidugi ei saa seda teost võrrelda niisuguse suure sõjaelamuste sünteesiga, nagu seda on andnud Barbusse, Dorgelès, Remarque. Delteil' eetoski on ühekülgne, katoliiklik ja šovinistlik, sakslaste suhtes instinktiivselt vaenulik. Raamatust leiame möödaminnes ka patsifismi ja paneurooplust.

Üks arvustaja ütleb tabavalt Delteil' esimeste teoste kohta: «nagu tomat hallil müüril». Ta kujud on tõesti lihast ja luust, pigemini lihast, vahel lihavuseni. Ta sõnad on joobunud kõigist meeltest ja nende mängudest. Delteil oma rõõmsa ja vallatu sõnamänguga usub, et kunstis on sõnastus kõik. Pole tal kuigi palju mõtteid, mis oleksid uued. Kuid ikka jälle oskab ta vanu tõdesid üles kohendada uues sõnarüüs. Delteil' järgi on ilusaim lause, mida prantsuse keel tunneb: «Le silence de ces espaces infinis m'effraye» (nende otsatute laotuste vaikus kohutab mind). Selle Pascali lause sisus ei olevat midagi uut, küll aga olevat võrratu ta sõnastus. See võivat ka kõige labasemad mõtted taevani tõsta.

Delteil katsub oma stiiliga eemalduda tõsidusest, kurbusest, ta paneb elama naeru sõnalis-mõtteliste vallatuste ja kukerpallidega. Ta teab, et on palju tõdesid, mis pole tõsised, vaid mis elavad ainult lõbusatena. Ta jätkab seda gallia vaimu, mille suurimaks avaldajaks on olnud Rabelais kõige oma keelerikkuse, piltlikkuse, roppuse, tervise ja bufoneriiga.

Delteil' hilisemad teosed näitavad autori täielikku ummikussejooksmist ja mandumist. Ta kitseneb väheütlevaks, pinnaliseks sõnatsejaks. Lootused, mida ta mahlakas-julge stiil algul paljudes äratas, ei läinud täide.

9

Paul Morand'i (sünd. 1888) täht tõusis kiiremini kui kellegi teise oma. Juba ta esimeste teoste lugejate arv kasvas sadadesse tuhandetesse. Ta populaarsus levis kiiresti ka teisele poole Prantsusmaa piire. Ometi

väitis ta esimese novellikogu «Tendres Stocks» («Õrnad varud») eessõnas M. Proust (kes muide oma ajaluubiliselt stiililt on risti vastand kinolise elutempoga Morand'ile), et autorit on raske lugeda, kuna ta esemeid ühendavat senitundmata suhete kaudu. Ei või siis öelda, et Morand'i menu tagas järeleandmine publiku maitsele. Ei, ta esimesed teosed pole kaugeltki kirjutatud üldiste maitseliistude järgi.

Morand'i on nimetatud luksusrongide kirjanikuks, kuid vaevalt ses mõttes, et ta sarnaneks Dekobrale või et ta teoseid mõnus oleks reisilektüüriks kaasa võtta: luksusrongides sõitvatele magnaatidele pakuvad jaamakioskid kergemalt seeditavat, isegi vooruslikumat kirjandust küllalt. Pigem küll ses mõttes, et ta teostes on kiirrongide ja lennukite aja rütmi. Seda ei tunne me üksi ta kujudest, vaid ka ridade ja sõnade vahelt.

Ta loetavust tõstab võib-olla omajagu ka paradokslik ja vaimukas kujunduslaad, sisu ekstravagantsus ja õhulik üleolek kõigist ja kõigest.

Ta esimestes teostes valitseb sõjajärgne õhkkond. Me satume salongi, baari või tingeltangelisse, kus tüütust ja meeleheidet ümber vormitakse lõbuks; näeme äritsejaid ja tegelasi, keda konjunktuur pukki tõstnud; näeme süütuid kelmegi, kes midagi ei saa parata, kui neile tuvid pihku lendavad, nii et neil mõttessegi ei tule varblasi katuselt püüdma minna. Läbi elu täis džässbände, kõhutantsijaid, kokaiini taarutakse imeliselt kerglastes, vikerkaarelistes tujudes. Keda huvitaks homne päev? Keda soojendaks ses kihis tulevikuideaalid?

Morand'i kunst maalib isikliku lõbu tähe all kõdunevat Euroopat: äritsemist pankrotini, rekordsporti südamerabanduseni, kihutust hulluseni, joovastust deliiriumini. Seda kõike kesk tehnika viimaseid saavutusi, mis inimkonna elamistempot kiirendavad ja rütmikamaks teevad. See kisub pilgu kaasa nagu möödatormav võidusõiduauto, kuid koos sellega ka hinge. Pole kerge enam lahti pääseda. Pole kerge külmaverelisena istuda staadioni astmestikul ja märkmikku kirjutada kihutavate autode tunnuseid ja kiirust või karakteriseerida seesistujaid Flaubert'i asjalikkusega. Moment kisub

kaasa kirjanikust vaatlejagi. Ta saab vaevalt aega põgusaid märkmeid teha. Kuid neisse koondub elu.

Imelikult mõjub säärase kihutamise kõrval külm rahu. Morand'il on oskust sellega saavutada omapärast efekti. Talle on kõik endastmõistetav. Dändi külmusega võtaks ta vastu teate, et Marsi elanikud on ta kutsunud kellaviieteele. Kuid kes tähelepanelikult loeb, leiab, et see külm rahu on *i r o o n i a*, küllalt võimas kaitse kõige ahvatlevamate hulluste vastu. Võib veelgi kaugemale minna ning aimata autori silmades kurblikku niiskumist, midagi nagu kahetsuspisarate taolist. See on muidugi tarvilik tugi kiusatuste vastu, mis muidu lugeja pea võivad pööritama panna. Või kes teab, vahest on see ka autori enesekaitse oma patuste instinktide vastu.

Morand'i veetlevad isikud, kel on mõni haruldane, veider või kummaline kalduvus. Fantastilise kollektsionäärina on ta endale kokku kogunud hulga sääraseid algupäraseid eksemplare.

Tutvugem lähemalt selle veidrike galeriiga.

Esimeses novellikogus on neid kolm, kõik naised. Tegevust peaaegu pole, on vaid iseloomustus, kuid selle eest teravapiirdeline ja huvitav. Nii on Clarisse kirglik korjaja. Ta armastab väikesi asjakesi, mängukanne, käib mööda antikvariaate, hangib enesele tühja-tähja, toob koju, viskab põrandale või täidab nendega kohvreid. Ta maitse: purustatud mehhaanilised lelud, põhjakõrbenud piim, preestrite lõhn, mustast siidist korsetid lillelise mustriga, buketid lilledest, mis esinevad Shakespeare'il. Ta armastab petlikkust, imitatsiooni, juuste ja kasside värvimist, teisitiriietumist. Ta unistus: kunstlik aed kesk parki steriliseeritud kasvustikuga, paberist õitega, kummist lehtedega, värvilistest helmeist peenardega, klaasbasseinid kummist kaladega (à la Baudelaire või Huysmans). Ta ei küsi iial, kuhu minna täna õhtul, vaid teatab: täna läheme Alhambrasse, kuues loož. Ometi tunneb ta armukadedust oma võistleja vastu, kel on ihu nii kõva, et hammustused sinna jälgi ei jäta, kelle rinnad on teineteisest eemal, kes on noor, nüanssidetu armastuses ja kes avab pudeleid hammastega.

Võtkem Aurore. See on kanadalanna, kes Tiibetis ja

Indias reisinud, mägedes roninud, kelle armid kehal jutustavad läbielatud hädaohtudest, püssid nurgas ahvi-, krokodilli-, hüäänijahtidest. Nüüd elab ta Inglismaal, linna ligidal maal, kus ta toa sisustuseks on mõni sohva, neegri järid, raamatud segamini maas või voodis, soob-linahad, kipskujud, rõivad, püssid. Siit läheb uks uhkesse, suurde kümblussaali, kus ta, koju jõudnud, oma keha eest hoolitseb, ka siis, kui tal on külaline kaasas. Ta on olnud põhjatu rikas, kuid on kinnisvarad maha müünud, sest need seovad. Nüüd ilmub ta vahel kõrgemasse seltskonda oranžis tuunikas, vööl kuldne nöör, paljaste käsivartega, nimetissõrmes must teemant, kuid ta vihkab daame, kes ta ümber muutuvad kehastatud lahkuseks. Meelsamini on ta maa ligidal looduses, elades ürgset elu, valmistades munarooga lõkkel kahe kivi vahel; ta magab rohus, sööb õunu, taamal paistmas London läbi lehtede, või karastab vees oma keha, näidates «seljamuskleid pingul naha all kui jookslevaid elevandiluust palle, kallist ja vastupidavast ainest nagu dirižaablite siid». Ta on alastikultuuri pooldaja, sunnib oma külalistki loodusele lähemale tulema, kuigi see juba trakside juures kõhklema hakkab ja öisest magamisest niiskel maapinnal angiini saab.

Juba need kaks kuju näitavad peale kõige muu üht iseloomulikku psühholoogilist joont nende loojas. See on uljaste naiste kultus, mis on teatud määrani omane ka Giraudoux'le ja Delteil'le. Amatsoonid jäävad Morand'i lemmiknaisteks. Need on tugevate lihastega sportlannad, kuna naine-koduloom ja naine-mängukann on jäljetult kadunud. Muidugi peegeldub selles tugevasti aja vaim.

Esimeses novellikogus on eos ka Morand'i pärastine kosmopoliitiline vaim. Siin on küll tegevuskohaks London, linn, mida autor tihti teistele eelistab, kuid mis on nüüdsel multiplitseeritud ajal linn, maakond või riik? Vähemalt Euroopa — seda võib juba tunda koduna. Kuid seegi kipub jääma väikeseks. Kui pangaomanik Lewis leiab oma naise kadunud olevat, lendab ta teda otsima ja on 42 tunniga suutnud lennata Pariisist Londoni, sealt Triesti ja tagasi koju.

Novellikogus «Ouvert la nuit» («Öösel avatud»), mis on liikuvam, painduvam võrreldes esimese teosega,

näeme ajutiste jaamadena: Lausanne'i — Pariisi — Barcelonat — Konstantinoopolit — Rooma — Pariisi — Viini — Budapesti — Soomet. Mis tähendavad riikide piiritulbad, kui kiirrongid mõnekümne tunniga kihutavad ühest mannermaa äärest teiseni?

Näeme ses kogus naist, koerake süles, jumalaga jätvat (mitmenda?) internatsionaali täitevkomitee liikmeid ja vastu minevat pommiatentaadile, näeme naise hinges võitlust mugava voodi ja vanglalaudise vahel; näeme härjavõitlusi; näeme jalgratturite kuuepäevasõitu, puhkeminutitel armastustragöödiat; näeme vene krahvinnasid restoranis ettekandjatena, vürste saapaviksijatena; näeme rabi tütart Viini öölokaalis igatsevat oma isa juurde Budapesti sünagoogi; tunneme kloroformilõhna, mida ta hotellituppa maha jätab oma võrgutaja eest pagedes.

Kuus ööd, kuus naist, Hispaaniast Soomeni. Kihutus, ajamine, rekord. Üks ja sama juhtmotiiv kõikjal. Maad ei muuda inimest, kes kord on loodud «internatsionaalseks seaks», milleks soomlanna Aino ristib oma võrgutaja, talle kaela langedes. Meie ees avaneb inimese öö, must ja patune, millest magneesiumi valgel ülesvõtteid on tehtud: kuskil tuigerdab mehi ja naisi, joobnud alkoholist, kokaiinist, spordist; šampanjakorke laksatab lakke, kuskil kuuleb tasast ohkamist: agoonia, surma lõust materialiseerub pimedusest.

Lugeja tehku järeldused ise oma maitse järgi, autori ülesanne on näha elu kõigi ta pahelaikudega. Ta kirjutab oma reisikohvri kohta: «Selle siledad küljed on kui põsed, mida kõik tuuled on puhunud, kõik sõrmed katsunud; hotellide ja vaksalite etiketid; tollimajade mitmevärvilised kriidid; ta kulunud põhi on sinkjas higist, mereveest, oksendustest ning punane sealt, kus kölni vee pudelid sees katki on läinud.» Mis sellest, kui nõnda jõutakse künismini! Elame ju teadmahimusajandil. Kooruke ei ahvatle kedagi, kooruke petab. Ka pealeheidetud loorid ei vaimusta: romantika on surnud. Kiht-kihilt paljastatakse maapõue, käristatakse teleskoopidega sinist taevasiidi ja külitakse äsja leitud kuristikku müriaadid tähti ja udukogusid. Kaaned võetakse pealt ka hingel, otsitakse juuri maa alt. Näivus on ainult ahtake riba võimalikust ja olevast ilmast. Meie

silm tajub ainult teatud pikkuses elektromagnetilisi laineid, kuid alles neist piiridest üle algavad salapärased ja imelised jõud: ultraviolett-, röntgeni-, y-kiired. Ja paljuks meie kõrv õhulaineid kinni püüab? Ja hing: paljuks mahub teadvusse? Elame raadio, psühhoanalüüsi, autosugestiooni ajal. Rebime hilpusid siit ja sealt, tahame teada saada, mis on kõige all. Alastikultuuri ajastu igas suhtes.

Säärane õhustik meeldib Morand'ile. Ta tegelased on otse loodud sellisest massist, olgu nad siis mehed, naised või vahepealsed.

Ajaga kasvab meie kirjaniku kujude ulatus. Kuna ta esimestes novellides püstitab ja kirjeldab imeinimesi, lõbu tundes nende isepärasusest, ilma et ta neid tegevusse rakendaks, tõuseb ja laieneb ta järgmiste novellide huviring. Kui ka «Fermé la nuit» («Öösel suletud») nimelises kogus tegemist on haruldustega, näeme siiski nende kaudu juba palju rohkem ümbrust ja aega, milles nad liiguvad.

Võetagu «Putney öö» tegelane Habib, endine vaibamüüja, nüüdne imearst. Pärast sõda, mil majorid õngitsevad ja invaliidid ametiühingutesse koonduvad, on temasuguse aeg karjääri teha. Varem sõjaväehaiglas teeninud, siis Semiramise saunas lavapoisina masseerimist õppinud, tõuseb ta täht äkki Londonis, kus ta ühel vanemal näitlejal piima imbuma hakanud rinnad terveks teeb. Kõik näitleja tuttavad ameeriklannad hakkavad pärast seda ta patsientideks. Juba arstib ta migreeni, paiseid, košmaare, grimasse, melanhooliat, rasvtõbe ja kõhnust, ükskõik kuidas: dušiga, kümblustega, masseerimisega, faradisatsiooni, salvimiste, sõnadega. Kogu London on varsti ta magnetilise jõu tarvitaja, ooperiloožid on täis talle tuttavaid kehasid suurvürstinnadest marodööri naiseni. Õnn on talle ootamata sülle jooksnud, don Juan ta pole, kuid pole midagi parata, ei aita sõim, ei pilge ega põlglik patsientide kohtlemine: ta autoriteet aina tõuseb. Kuigi ta närib päevalilleseemneid ja kõneleb endiselt vaibamüüjamurrakut, istub ta laeval valitsusliikmetele reserveeritud kabiinis, valitseb oma naispatsientide kaudu nende mehi ja kogu riigi poliitikat. Kuid ta on äärmiselt töökas ja aus, vaevalt on tal vaba aega, auto paiskab teda

ühest linna otsast teise, küll mõnele vürstinnale aborti tegema, küll ministriga pokkerit mängima.

Meie ees pole üksnes kurioosne inimeksemplar, vaid ka läbilõige sõjajärgsest seltskonnast, mis kisub iroonilisele muigele. Ses mõttes on veelgi ajakohasem, ühtlasi täiuslikum Morand'i 1924. aastal ilmunud romaan «Lewis et Irène».

Mees ja naine, mõlemal pangad, varandused, tublid musklid, stardivad ühekorraga. Kumb saabub varem pärale? Sitsiilias on juhus odavalt ekspluateerimiseks saada kultiveerimata maid maapõuevaradega. Lewis jõuab Pariisist pärale kaheksa tundi varem kui kreeklanna Irène Apostolatose panga poolt Triestist. Kuid Lewis pole äritsemises nii osav ja asjalik kui see naine. Nagu Habibile, nii Lewisilegi lükkab elu ise rikkused sülle, jääb üle ainult maitsta oma kaunist saatust, minna seiklustesse, haigutada salongides ja taskuraamatusse märkida tarvitatud naisi (nimi, aadress, vastikud detailid), vaherahust saadik juba 414 tükki, ning tüdinedes loovutada nad oma abilisele (kes enne on kauboi olnud, nüüd dr. phil.). Irène seevastu on põliste traditsioonidega ärisugukonna Apostolatoste võsu, energiline, vaevalt naeratav naine, kes oskab asju põhjalikult järele kaaluda ja võib Lewisi-sarnasele mehele igal pool silmi ette anda. Ta vihastab, et ettevõte Sitsiilias tema kätte ei sattunud, ja teeb kõik, et see nurja läheks: ostab üles kohalikud lehed, töölised, emigrantide bürood, agendid. Juba on ta Lewisist ette jõudmas: see on sunnitud ettevõtte loovutama Apostolatose pangale. Lewis on šokeeritud, et naisel võib ka muud peas olla peale armastuse, palub seepärast Irène'i kätt, saab korvi, katsub teda vägisi võtta, jääb aga rüselemises alla ja lendab uksest välja. On meeleheites, joob, prassib, sõidab porgandivankri päras läbi Pariisi kui väike poiss, saadab Irène'ile Londonisse vastusega telegrammi abieluettepanekuga. Vastuseks saab ühe sõna: «Proovime.»

Kuid katse ei õnnestu kaua. Lewis on oma äri unustanud, ta tahab elada ainult armastusele. Ka Irène on oma perekonnatraditsioonid lõhkunud, mehele läinud võõrale, mittehõimlasele; teda hakkab huvitama kreeka küsimus, ta vihastab türklaste ja itaallaste pärast, kes on õelad vaenlased, ja tunneb vähehaaval igatsust panga-

tegevuse järele, millest abiellu astudes on loobunud, ja kuna ta mees arvab, et ta käib iluinstituudis rasva maha masseerimas, on ta salaja Pariisis uue pangaosakonna asutanud ja saab nõnda tasapisi oma mehele ja ta ettevõttele võistlejaks. Selleski võistluses jääb peale naine, sest ta on osavam, vastupidavam, ettevaatlikum, mõistes konjunktuuri kasutada, kuna tujukam, subjektiivsem ja tasakaalutum mees kaotab. Sellal kui Lewisi panga aktsiad järjest langevad, kaetakse kreeka laen kahekordselt, Irène'i ei seo mehega enam midagi, kaaslasest on saanud ärivõistleja, ja armastus — see ohverdatakse. Ühel päeval otsib Lewis oma naist taga, lendab linnad läbi, kuid ei leia teda, kuni ta hiljem saab kutse tulla Korfu saarele. Saare on itaallased parajasti kreeklastelt okupeerinud. Irène on seal, täis rahvuslase uhkust. Oma mehele teeb ta ettepaneku ära osta Apostolatose kaevandused Sitsiilias, sest kreeklaste ettevõtteid Itaalias ähvardab konfiskeerimine fašistide poolt. «Credito Milanese» tahaks küll kaevandusi osta, kuid itaallastele ei müü ta mingil tingimusel. Lewisi lootused ja armuavaldused ärinaisele langevad vette. Mis jääb tal muud üle, kui oma endised kaevandused tagasi osta? Lõpuks leiavad nad sobiva olevat ühendada oma pangad suureks ettevõtteks, mille siht on vallutada kogu Vahemere rannad.

Armastus ja kapital teineteisega võistlemas, võitjaks kapital. Mis on inimene oma isikliku eluga, oma lõbuhuvidega selle suure mooloki kõrval, mis kõik ettejuhtuva alla neelab? Morand on oma romaanis andnud julgete joontega kogu kapitalismi olemuse, ta mõtte ja mõttetuse, ta võidutseva grimassi.

Tüübid selles teoses on nagu eelmisteski kosmopoliitilised. Nende kodumaaks võiks olla ükskõik mis maa või riik. Rahvuslikku omapära on isegi kirglikul rahvuslasel nagu iirlasel O'Patah'l või kreeklannal Irène'il vähe, sest ollakse välja kasvanud oma mullast, traditsioonidest, vaadetest, kõlblusest. Tehniline sajand nivelleerib kõiki. Seepärast tunduvadki Morand'i tüübid liiga sarnastena ja tihti skeemidena, millele alles nende eriskummalisus elu sisse toob. Lihtne inimene oma murede ja rõõmudega puudub ta teostes. Inimlik tundmuste astmestik ei huvita meie autorit. Nii mõjub ta ilutuleliselt:

lugedes on silmad küll võlutud, kuid pärast paistab ümberringi pime tühjus.

Morand on lühisõnaline, ei armasta kaua voolida ega siluda, vaid sõnab napilt ja kujukalt. Ikka on ta teosed läbi põimitud paradoksidega, hüplevate võrdlustega, milles on ühte seotud kõige kaugemad kujutlused. Seejuures tarvitab ta vahel tänapäeva murrakut, rikastades keelt uute väljendusvahenditega.

Võrdluste tarvitamislaad ja rikkus on Morand'il ühine Giraudoux', Delteil', Jolinoni ja paljude teistega. Poeetiliste figuuride tulv paistab sõjajärgse aja esimesel paarikümnel aastal olevat kujunenud otse üldprantsuslikuks stiilinähtuseks.

P. Morand'i toodang on mahult tugevasti kasvades muutunud uljuselt järjest tagasihoidlikumaks. Vähehaaval on ta hakanud taganema oma vaimukuse kapriisidest ja pinnalistest stiiliefektidest. Temaski näivad viimasel ajal kujunema hakkavat sügavamad probleemid mitte enam moe-, vaid hingeasjana. Väikest resignatsiooni tunneb juba ta reisikirjeldustes «Rien que la terre» («Ainult maa», 1926). Võrdlemisi vähe kassikulda leidub ka Ida ja Lääne probleeme riivavas romaanis «Bouddha vivant» («Elav Buddha», 1927). Siitpeale kaugeneb Morand ikka enam ja enam oma esialgsest laadist, muutub seetõttu paljukirjutajaks, aga ka vähem huvitavaks. Oma murrangust lausub ta ise järgmist: «Olen isiklikult reegliks võtnud loobuda sellest, mida minust matkitakse, jäljendaja otsib ikka kõigepealt ornamentaalset, kunstlikku, kaduvat. Olen vabanenud baaridest, džässist, paljudest ülespuhutud pealiskaudsetest kujutelmadest ainult tänu oma jäljendajatele. Kui oled ennast teise juures lugenud korda kaks-kolm, siis pole endal enam võimalik endiselt jätkata, sest oled end näinud naeruvääristatuna peeglis. Jätkata tähendaks jäljendada oma jäljendajaid.»*

---

* Teise maailmasõja ajal oli ta kollaboratsionist, Pétaini saadik Rumeenias. Pärast sõda langes ta täht. Eesti keelde on tõlgitud kaks tema novelli (R. Kase koostatud kogus «Valik prantsuse novelle», 1923).

Kõik seni mainitud kirjanikud jäävad ka kõige kosmopoliitilisemaid aineid käsitledes veendunud prantslasteks ning asetavad prantsluse kõigi kultuuride etteotsa. Seda ei või öelda rühma kirjanike kohta, kes enestes kannavad vastuolusid: jäädes prantsuse stiili jätkajateks, stiilipuhtuselt klassikalisteks nagu Aragon, peavad nad endid ise prantsuse traditsioonide lõhkujateks, nähes ses lõhkumises endile suurt ülesannet ja au.

Ma mõtlen s ü r r e a l i s t e.

Prantsusmaa armastab kirjanduslikke voole. Igaks kirjanduslikuks hooajaks sigib neid nagu kübaramoode. Ekslik oleks aga arvata, nagu tooks iga vool kaasa väärtuslikku kirjandust. Kes võiks nõuda, et ilusa kübara all oleks tingimata ilus aju? Kirjanduslik vool oma manifestide ja ajakirjakestega on ise juba niikuinii eriline avaldusvorm, lisaks veel muid kirjandustooteid nõuda tähendaks peaaegu luksust. Futuristidel ja dadaistidel olidki manifestid nende parimad teosed. Kirjanduslik manifest on harilikult maailmavaate kokkuvõte paradoksaalses, lüürikale ligidases vormis ja seesugusena võib ta õigusega endale kohta nõuda teiste kirjandusliikide hulgas. Ta vooruseks on see, et teda ei tule võtta imperatiivina, vaid eeskätt eneseavaldusena. Nagu luuletus lubab pilku heita luuletaja hinge- ja vaimuilma, nii võib mõnest kirjanduslikust manifestist järeldusi teha ta poolehoidjate kohta.

Sürrealism tõendab meile kõigepealt, et ka Prantsusmaal on moes alateadvus, unenäod, Freud ... Just alateadvuse rõhutamine on üks sümptoom, mis näitab, et prantsuse vaim ei tarvitsegi olla nii ühekülgselt mõistuslik, nagu arvatakse ja nagu paljud prantslased ise arvavad, pidades romantilist müstikat, tundmust isegi Bergsoni saksa salakaubaks.

Ent millised on prantsuse puhtad traditsioonid? Kust algab sakslus ja prantslusele võõras vaim?

Prantsuse puhta vaimsuse ja traditsiooni kaitsjaid on olnud küllalt. Nimetagem ainult Pierre L a s s e r r e'i. Ta raamat prantsuse romantismi üle oli küllalt sõjakas ja väljakutsuv. Ta tõendas, et see suund, mis algas

J.-J. Rousseau'ga ja mida Chateaubriand, B. Constant ja teised prantsuse romantikud jätkasid, on prantsuse vaimule võõras ja võlts. Sellele tulevat vaadata kui langusele, peaaegu kui häbile. Rousseau'ga on kaasa tulnud, arvab ta, midagi germaanipärast ja harimatut, kuna prantsuse põline traditsioon hindab mõistust kõrgemaks kui tundmust, instinktist ülesaamist enam kui loomusundide vabadust. Mis on müstika, tundmuste hämar kitsendamatu vabadus ja isikukultus muud kui barbaarsus? Kui romantism seda kõike austab, siis on ta kultuurivaenulik, nagu romantiline ühtesulamine loodusega on petlik ja hädaohtlik, sest selles peetakse passiivsust ja kirgede vabadust kõrgemaks kui selget mõtet. Romantism on seetõttu ka kirjanduses viljelnud pahelisi tüüpe ja ülistanud laisku geeniusi, ingleid-mürgitajaid, jumalikke monstrumeid, siiraid komödiante, vooruslikke kurtisaane jne.

Nii arvab Lasserre, et romantism on võõras taim prantsuse kirjanduslaval, mille võsud tuleb tänapäeva kirjandusest välja rookida. Tõeline prantsuse geenius avalduvat teistes ideaalides: inimese valitsemises enese ja looduse üle, mõistuses, selguses, teadlikus kultuuris; kirjanduslikult tähendavat see neoklassitsismi, vormikindlat ja -selget ning intellektuaalset raskekaalulist suunda.

Mõne aja eest pidas Henri Béraud suurt võitlust kirjandusajakirja «La Nouvelle Revue Française'i» ümber koondunud kirjanike vastu. Kuna see ajakiri on levinud, eriti välismail, siis tulevat selgeks teha, et välismaalased eksivad, kui nad seda kirjanike rühma peavad prantsuslikuks. Gide, Claudel, Suarès, Romains ja teised ei olevat sugugi prantsusvaimulised. «Kelle ja mille vastu on siis need imelikud inimesed? Kodumaa vaimu vastu, graatsia, mõnu, päikese, pidude, naeru, elava keele, prantsuse maitse, hea veini ja ilusate naiste vastu.»

Nõnda sõidetakse küll paremalt, küll pahemalt poolt välja sõjaretkele puhta prantsuse vaimu lipu all ning hävitatakse euroopalikuma nimega suurusi.

Ses õhkkonnas on arusaadav, kui viimaks ilmub salkkond noori hüüdega, et nad ei salligi toda prantsuse vaimu ja traditsiooni!

Oma avalikus kirjas Paul Claudelile, milles ülistatakse revolutsioone ja sõdu, mis peaksid hävitama terve Lääne kultuuri, hüüavad sürrealistid: «Meie kasutame juhust, et avalikult tunnistada end mittesolidaarseks kõige sellega, mis on prantsuslik sõnades ja tegudes!»

Andekaim sürrealistidest Louis Aragon, keda paljud peavad üheks paremaks, elavamaks ja — prantsuslikumaks kirjanikuks («lihtsalt parim prantsuse proosakirjanik,» ütleb Cassou; «pean L. Aragoni kõige andekamaks noorte hulgast,» ütleb tuntud saksa kriitik E. R. Curtius), see Aragon arvustab oma «Libertinage'i» («Ohjeldamatus») eessõnas prantsuse vaimu ja leiab, et «Prantsusmaal lõpeb kõik retoorikaõitega» ja «mul on harjumuseks saanud öelda, et mu raske vaim on germaanlik». Aragoni nagu ta kaaslastegi prantsusevastasuse alus on nooruslik tahe pikali ehmatada kodanlast, keda nad nii põlgavad. Aragon armastab skandaali kui kunsti kunsti pärast ning hindab dadaismi, sõda, kunsti, naisi, sõpru, ajalehti, Renani, Poincaréd, kindraleid, tantsijannasid, sakramenti ja ka seda, et ta «püksitrakse ei kanna», ainult skandaali seisukohast. Ja nii hüüab ta viimaks: «Maha selge prantsuse vaim!»

Ent sürrealism on Lasserre'i mõttes antitraditsionaalne ja ebaprantsuslik juba sellepärast, et ta soojendab üles romantismi ideid, pealegi saksa omi. Alateadvuse teadlik jumaldamine, inspiratsiooni salapärasuse ülistamine, passiivne alistumine ja kuuletumine sellele tundmatule, kes sõnu ette dikteerib, unenägude kultus — mis on see muud kui saksa romantism?

Breton, sürrealistide pika manifesti autor, väidab, et ülekohtune oleks maha tõmmata see pool inimese elust, mille moodustavad unenäod koos alateadvusega, ja arvata, et reaalsus on vaid väike praktiline äripäev. Ei, reaalsus, ehk pigemini ülereaalsus, on äripäeva ja unenägude, teadvuse ja alateadvuse süntees. Kui viia põhimõte, et mitte kõik pole loogika, teadvus ega selgus, üle ka kirjandusse, siis saadakse midagi enamat kui lihtlabane realism. Realism, alates uskmatust Toomast kuni A. France'ini, tulevat keskpärasusest, väiklasest vihkamisest, labasest mõnulemisest, ta kõditavat madalaid instinkte, kultiveerivat «kirjeldusi», informat-

siooni romaanide ja novellide näol, mis pole enamasti muud kui tühised käibetööd. Teose loogiline areng, kompositsioon olevat kaine ja kaalutleva mõistuse saadus, kuna ometi «spontaansus» peaks kunstitöös kõik olema. Kirjanik unustagu kirjutades hinnangud, kaalutlused ja olgu vaid sõnakuulelik teener sellele, mis alateadvus talle ette dikteerib.

Breton ja Soupault olevat teinud selliseid automaatkirjutuse katseid terved päevad läbi, laskudes vahel isegi kahekõnesse. Sulg ei tohtinud seejuures lakata kirjutamast, tulgu selle alt mis tahes, teadvus ja enesekontroll aga pidanud täiesti puuduma.

Katse tulemused olnud järgmised: puudub konstruktsioon; kujundid tekivad ebaharilikes seostes; teatud maalilisus ja bufonerii; hüpped, mis lugemisel lõbu tekitavad.

Niisugune on sürrealistide käsitus kirjandusloomingust. Olemuselt pole ses ju midagi uut. Asjatu oleks ette tuua selle kõige tõestuseks Dantet või Shakespeare'i, nagu Breton seda teeb: igasugusel vaimsel loomingul tekivad ju kujundid alateadvusest, kuid vahe on ainult selles, kuivõrd ruttu või aegapidi nad ühe ja teise juures teadvuse valgusse kerkivad. Lüürilised luuletused sünnivad ju enamasti seesuguste improvisatsioonidena. Kuid igal sündinud lapsel tuleb naba korda seada, keha pesta ja ta mähkmesse panna. Lüürika amööbjaid sünnitisi tuleb samuti puhastada kaasatulnud roojast. Kuid mis öelda kirjandusvormidest nagu romaan, draama, mis nõuavad eeskätt kujundamist? Unustatakse sootuks, et andumine ja oma hinge linnurändudele järelejooksmine on ainult üks staadium kunstiloomingus, tarvilik küll, aga mitte ainus. Kui ta oleks ainus, ei pakuks kunst mitte tähti või tähekogusid, vaid ainult laialivalguvaid lüürilisi valanguid, udukogusid.

Seda näemegi sürrealistidel, kes loovad ülesseatud teooria järgi. Nende enamiku toodang on lühihingeline fragment, või meeles pidades seda, et prantslane loomupäraselt meeleoludes näeb enam plastikat kui muusikalist ebamäärasust, rida kapriislikke kujundeid selles «poeemid proosas» vormis, nagu neid kirjutas Baudelaire või Rimbaud oma «Illuminations'is» ja mida me tunneme kas või Juhani Aho «Laastudest».

Neis valitsevad nägelikud elemendid unenäolikus korras.

«Ühel suurepärasel septembriõhtupoolikul lobisesid kaks meest pargis, muidugi armastusest, sest oli september ja üks neid tolmuseid päevi, mis annavad naistele nii tibatillukesi ehteasju, et teenijad need ülekohtuselt järgmisel päeval aknast välja viskavad, tarvitades nende lahtikiskumiseks üht muusikainstrumenti, mille kõla eriti mu südant liigutab ja mida nimetatakse h a r j a k s. On olemas mitmesuguseid harju, mille hulgast nimetan, et mitte kõiki nimetada, juusteharja ja viksimisharja. On veel olemas päike ja jõhvkinnas, kuid need pole õieti mingid harjad.

Niisiis, kaks meest kõndisid pargis, suitsetades pikki sigareid, millest ühe, kuigi osalt juba tarvitatud sigari pikkus oli üks meeter kümme, teise — üks meeter kolmkümmend viis. Seletage seda ise, kuidas tahate, kuid nad olid süüdatud ühel ja samal ajal. Noorem, kelle tuhk oli blond naine, keda ta silmi maha lüües väga hästi nägi ja kes hooples ennekuulmatu eksaltatsiooniga, andis oma käsivarre teisele, kelle tuhk, tõmmu naine, oli juba maha langenud.»

Nõnda kirjutab Breton oma «Poisson soluble'is».

Juba pealkiri — lahustuv kala — on väga iseloomulik: sürrealistile ei tee suurt vaeva kala lahustada ja selle massi kujundada konnaks, lilleks või pilveks. Mida lahustatavam kuju, mida kergem metamorfoos, seda meeldivam. Nagu tinatükk sulades laiaks ja pehmeks valgub, nõnda on iga asjaga nende luules. Jean Prévost parodeerib järgmiselt seda sürrealistide maneeri, katsudes tabada nende tooni ja kujusid:

«Varju, mis mõõdab ja pühib mu päevi, näib vahel liiv endasse imevat. Väljaspool aega, riivates mu rinda, on üks mitteinimlik kandik täis salapäraseid kihte kesk vaikuste katalaunilist rüüstamist. Kuid ei mu peopesa, ei mu käed ega mu hingeõhk löö lahti seda tüsedat lehvikut, mida on haavanud tinasakkide monotoonsed jäljed, ega noid, kuhu ma lasen libiseda ühe oma Styxi nire, vaid ma avan mõned puruks murtud tamme jäänused, mida on mustanud maailma perverssus.» See tähendaks hariliku sureliku keeles: Ma tunnen igavust oma kirjutuslaua taga täis ajalooraamatuid; ma ei ava

oma raamatuid ega kaustikuid; hakkan lugema ajalehte . . .

Näib, nagu oleks sürrealistidel siiski ainult vähe sugulust antiiksete oraaklitega, kes kaljuaurudes kolmjalal istusid ja uimastuses jumalikku tarkust kuulutasid, kuigi nad seda ise sooviksid. Pigemini on nad kujudevalajad. «Kujund on vaimu puhas looming,» ütleb Reverdy, «ta ei sünni võrdlusest, vaid kahe enam või vähem eemalseisva reaalsuse ligendamisest. Mida kaugemad ja sirgemad on kahe liginenud reaalsuse suhted, seda tugevam on kujund, seda enam on tas emotsionaalset jõudu ja poeetilist reaalsust.»

Kuid sürrealistide kujundikultus ei ole seda laadi, nagu ta on Giraudoux', Morand'i, Delteil' juures. Kujundid pole enam kujukuse, vaimukuse, veel vähem mingi sisu teenistuses; nad seisavad omaette nagu nukud reas. Juba paar lehekülge — ning nende lugemine tüütab. Puudub põnevus, nöör, mille liigutamisel need nukud hakkaksid tantsima. On vaid rabedate kujutelmade loogikata rida, mille tagant suurt ja erilist elevust ei tunne.

Sürrealism on romantismi elustamine liiga kergel käel. Sürrealistide vahumullid püsivad ainult ühel leheküljel, teisel on nad juba lõhkenud ning raamatu lõpus on silmad kibedad nende purunemisest.

Kuivõrd vastandlik sürrealismile on teine suund, mis eriti selgel kujul avaldub lüürikas: neoklassitsism à la Paul Valéry! Nagu sürrealistid armastavad unenägu ja kujundeid, nõnda neoklassikud abstraktsust ja intellekti, eriti lüürikas. Lähtudes Mallarmé põhivaateist, peab Valéry lüürikat omapärase tunnetuse alaks, inimese mõistusliku loomingu kõrgeimaks sünteesiks.

Curtius oma artiklis P. Valéry üle (raamatus «Französischer Geist im neuen Europa») selgitab seda järgmiselt. Laps õpib arvutama nii, et ta asju kokku loeb, hiljem ei liida ta aga enam kaht õuna kolme õunaga, vaid 2-t 3-ga. Siis asetab ta arvude asemele juba suurused: 2+3 asemele a+b, aritmeetika asemele tuleb algebra. On mõeldav, et matemaatika oma transformatsiooni meetodites siit veelgi edasi läheb — lõpmatuseni. Analoogiliselt tuleb talitada ka inimese elamuste transformatsiooniga: üldistatagu, abstraheeritagu, kuni minast

saab nimetu, tühi teadvus, maailmast vaid üks võimalus kõigist võimalikest süsteemidest. Ses lennus ohverdab mina üksteise järel kõik oma soovid, plaanid, sisud, et lennata veel kõrgemale ja ennast hävitada kõrguse tipul: kaob individuaalsus, jääb puhas teadvus. Vaimu kõrguse ees kahvatuvad meeled, instinktide mängud, unenäod, reaalsus. Selline on Valéry neoklassitsism.

Äärmine konkreetsus ja äärmine abstraktsus, sürrealism ja neoklassitsism on kaks hüperboliseeritud katset viia kirjandust keskjoonest eemalseisvaisse külgedesse. Näib küll, et seal, kus sürrealistid muutuvad huvitavaks, loetavaks ja väärtuslikuks, on nad oma teooriad unustanud ja salamahti appi võtnud mõistuse kristalliseeriva võimu, samuti kui Valéry luuletus haaravaks saab seal, kus ta võtab konkreetsema ilme.

Tugevaim ja omapäraseim talent sürrealistide hulgas on juba mainitud Louis A r a g o n (sünd. 1897). Ta stiil on selge, paiguti elegantne, kuid ta sisemine opositsioon kõige vastu maailmas sunnib teda alati olema küüniline ja mängima enfant terrible'it. Ta romaan «Anicet ou le Panorama» (1921) on dokument noorusest. Anicet võtab endale elureegliks kaks õpetust, mis talle koolist meelde jäänud: õpetuse kolmest ühtsusest ja relatiivsusteooria. Ta on tõrkuv vaim, teda peetakse hukkaläinud hingeks ning ta saadetakse eneseparanduse otstarbel reisima. Teel tutvub ta poeedi Arthuriga (= A. Rimbaud). Kuid see poeet ei tunne praegust noorust. Anicet loobub temast ja läheb üksinda elumõtet otsima ning leiab selle viimaks Mirabelle'is, kelle ümber liigub parv austajaid: maalijaid, poeete, kunstnikke. Nad kõik tahavad maailma nägu teiseks teha. See õnnestubki mõnel, näiteks Sinisel Maalijal (= Picasso).

Muuseas kujutatakse tolle kunstnikerühma ühe üritusena Pariisi muuseumide tühjaksriisumist ja prantsuse kunstiteoste põletamist Triumfikaare all, lisaks seni põletatud jumalaile, nagu Jumal, isamaa ja perekond. Anicet lõpetab reetmise tõttu oma elu tapalaval, kuna reetja ise jätkab rahulikult oma elu kohvikus.

See raamat, nagu 1924 ilmunud novellide, dramaatiliste skitside ja fantaasiate kogu «Libertinage'gi» («Ohjeldamatus»), on täis hoolimatust kõigi ja kõige vastu,

revolutsioonilist tõrksusvaimu ja armastust luule vastu. Autorile meeldivad ägedad käelöögid, mis rebivad katted elult, maitsevabadus meeltes ja mõtetes, apašlik elukäsitus, ebaviisakus, jõhkrus ja näkkusülitamine.*

11

Sõjajärgne kirjanikepõlv armastab kirjandusliikidest eeskätt novelli ja romaani, kuid mitte sellist, mis kujutaks reaalset elu või valgustaks suuri sotsiaalseid probleeme. Realistlik-naturalistlikku joont on nende juures vähe märgata, küll aga noorema generatsiooni juures (A. Chamson, A. Malraux, J. Dabit jt.).

Nähes looduses (reaalsuses) ja kunstis kaht poolust, on need proosakirjanikud liiga kiindunud kunstisse, et tunnustada looduse õigust mõjutada kunstiteost kuidagi eriliselt. Selle vormijaks jäetakse eeskätt loov vaim ise. Reaalsus ei esine toore «kirjeldusena», vaid murtuna kas või ainult võrdluste prisma läbi.

Olen vaadeldud kirjanike juures maininud suurt armastust epiteetide, metafooride, võrdluste, kujude, samuti vaimukuse, iroonia, huumori vastu. Võiks tõesti pidada kogu sõjajärgse põlve tunnuseks erilist reaalsuse teisendamise ja ümberkujundamise iha.

Ei puudu siin kalduvusi tõusta fantastikasse ja lusti kalambuurideks. Seiklust ja fantastikat armastavad Pierre Mac Orlan, Benoit, Delteil, Morand, kes kõik on kirjutanud selles laadis novelle ja romaane. Teistel tungib see fantastiline element üksikuisse episoodidesse või ainult üksikuisse lauseisse.

See sõjajärgne põlv on vaevalt enesega kaasa toonud midagi hoopis uut ja enneolematut: ta jätkab suuresti eelkäiva põlve traditsioone. Viimaste seast peab nimetama eriti Barrèsi, France'i, Gide'i, Claudeli: eeskätt need neli on nooremate kirjanike vaderid. A. France'ilt on saadud iroonia ja armastus eruditsiooni ning lugupidamine intellekti vastu (Giraudoux); Barrèsi esimesed romaanid õpetavad analüüsi, individualismi, enesekasvatust ja mullasse juurdumist (Montherlant), või tõuka-

* Tänapäeval on L. Aragon tõusnud üheks kõige silmapaistvamaks prantsuse kirjanikuks.

vad parodeerima isegi pilget (Delteil). Barrèsi natsionalism ja Maurrasi prantsuspärasuse kultus ühes katoliikliku dogmatismiga ja rojalismiga on ses põlves vähem vastukaja leidnud. Claudelilt on õpitud rütmilist proosat ja võrdluste vanatestamentlikku kaalukust (Montherlant). Gide on õpetanud eelarvamustest vaba vaimu isegi moraaliküsimustes, läbipaistvat sõnastust ning hingelist painduvust (rühm kirjanikke «Nouvelle Revue Française'i» ümber, Drieu La Rochelle, M. Arland, J. Rivière, J. Schlumberger).

Sõjakas, šovinistlik prantslus ei kajastu kuigi palju kirjanduses, selles on märgata rohkesti euroopalikku vaimu ja valmisolekut aru saada teistest rahvustest, isegi oma äsjastest vaenlastest.

Käsiteldud sugupõlv on enamikus elurõõmus, ei vindu pessimismis ega virise hädades. Sellepärast jäävad kahjuks nägemata ja hindamata ühiskondlikud hädad ega tunta kaasa rahva kannatustele, küll aga rahvahulkadele, keda on kokku toonud ja üheks massiks muutnud poks, jalgratturite kuuepäevasõit, maadlus. Sport — see on uus ala, mida eelkäiv põlv veel ei tundnud, mida aga järeltulijad austavad kui uut elutunnet. Noor Jean Prévost on avaldanud nagu usutunnistusena «Plaisirs des sports» («Spordilõbud»), kirjeldades terase tähelepanuga musklite mängu, südant ja hingamist sporditsemisel, viies viimast ühendusse elu ja loodusega ning aktiivsuse rõõmuga. Eks kõnele spordi vaimust ka Drieu La Rochelle'i raamat lapsepõlvest «État-civil» («Perekonnaseis»), kus lühilauselises lürismis endale teed rajab vaba õhk, tervis, inimese tahe ja uhkus.

Ent selle uue elutahte ja tugeva vaimu ning keha veendunud apostel on Henry de Montherlant (sünd. 1896). Kuigi ta luulehobuse valjad on pärit Claudeli sepikojast, ta lürism ja kirjanikuuhkus saadud d'Annunziolt, on ta vaimustus kehast igivana sünnipära: see tuleb Pindaroselt. Teda õhutab ja kihutab taga tung korda saata ja näha midagi suurt. Ta armastab oma vaimu sümbolina — härga: esiteks seda assüüria looma, kes jalgadega viibis maa peal ja kelle tiibades oli tõusu taevasse, või ka seda mütoloogilist härga, kelle oli jumaluseks loonud pärslaste, kaldealaste, egiptlaste, kreeklaste rahvageenius, teiseks päris reaalset härga,

kelle kaudu inimene tandril võib demonstreerida oma osavust ja üleolu. Montherlant ise on kirglik härjavõitleja.

Ta armastab kirjanduseski elujõudu, sõda on talle õpetanud armastama verd: «Ei tunne see veel kedagi, kes ei tunne oma vere värvi.» Tema ise ja ta teoste tegelased on vormunud sõjas ning sealt kaasa toonud peale muu keha tugevad tarbed, olgu need seksuaalset või sportlikku laadi. Ise veendunud katoliiklane, tahab ta kiriku abstraktset kesta täita vanakreeka kangelasja ihukultusega, paganismiga. Kuid enne muud väriseb ta vaim spordihimust. «Kui ma ei saaks oma seltsimehi kolkida selleks kindlaksmääratud paigal, oleksin sunnitud inimesi poksima trammis.» Ta oskab oode laulda moodsaist olümpiaadidest, vahel kümnete lehekülgede kaupa joonistada lihastemängu poksis või edasi anda kiirjooksja elamusi.*

Mitte ainult Montherlant, Drieu La Rochelle ega Prévost ei anna kirjandusele spordielamusi, ka Delteil paneb oma naisi 7-untsilistes poksikinnastes võitlema, isegi ta kanaari lind poksib puurivarbu üheuntsilise nokaga.

Ühes spordilustiga harrastatakse ka enam kui kunagi varem teokultust tundekultuse, aktiivsust lürismi, distsipliini laialivalguvuse asemel. Kujundimänglus ja stiilitsemine à la Delteil ja Giraudoux annab ruumi hiljem debüteerinute maitsele, kes propageerivad aktiivsust ja jõudu. Seda tõendavad ka sellised talendid kui A. Malraux, A. Chamson, L.-F. Céline jt. Seisame nähtavasti sõjajärgse vaimukuse ja säratsemise perioodi lõpul.

---

* Võimu jumaldamine viis selle kirjaniku Teise maailmasõja ajal hitlerismi õigustamisele ja tegi tast kollaboratsionisti. Viimasel ajal kirjutanud näidendeid. Saanud akadeemikuks.

1924—1927

ANDRÉ GIDE'I STIILI STRUKTUURIST

Kui sajanditepikkused pärimused on suutnud enamvähem kindlaks määrata prantsuse vaimu laadi ning kui meie prantsuse kirjanduses ikka leiame vaimu ja vormi primaati, mõistuse ja selguse kõrgemaks pidamist tundmusest ja ebamäärasest väljendusest, siis Gide oma tugeva mõttekultuuriga, eriti aga vahel otse kuivuseni küündiva täpse, pretsiisse s õ n a s t u s v i i s i g a mahub ilusasti põlisesse prantsuse traditsiooni. Mis aga selle kirjaniku välja viib tavalistest traditsioonidest, on see, et klassikalise sõnastuse all viskleb prantslastele võõras rahutu, r o m a n t i l i n e hing, kelle püüded ja tungid siin-seal suudavad läbi murda isegi stiilitõkkeist, nagu me võime konstateerida eriti ta teoste kompositsiooni alal. Gide on sügavalt individuaalne, alatasa kääriv, vastuoludes elav ja vastuolusid armastav vaim. Võitlusest revolteeriva sisemuse ja traditsioonipärase koore vahel sünnib kirjaniku muutlik stiil, ta žanride mitmekesidus, ta sisemise arengu sakiline joon, mille jälgimine ei paku ainult vaimset naudingut, vaid ka ohtrat materjali stiilianalüüsile.

Ent enne kui asuda ta stiili eritlemisele, annan siin lühikese ülevaate kirjanikust ja ta loomingust, niipalju kui see vajalik on orienteerumiseks, samuti esitan meetodi peajooned, mille alusel katsun analüüsida kirjaniku stiili ja kindlaks teha selle struktuuri.

Gide on kujutanud oma noorpõlve otse Rousseau «Pihtimuste» avameelsusega oma memuaarides «Si le grain ne meurt» («Kui iva ei sure»). Lähtekohaks see raamat ja arvestades veel kaasaegsete laialipillatud märkmeid ja mälestusi, võime tõmmata mõned kirjaniku elu ja loomingu üldjooned.

André Gide sündis Pariisis 22. novembril 1869*. Ta isa oli pärit lõunast (Uzèsist), ema põhjast (Normandiast). «Kus, härra Barrès, ma peaksin juurduma?» küsib ta, arvustades Barrèsi romaani «Les Déracinés» («Juuritud») ja ta juurdumisteooriat, ning vastab siis: «Niisiis olengi enda osaks valinud — rändamise.» Ja tõesti, pole vist olemas teist kirjanikku, kes nii kärsitu oleks vahetama oma asukohta. Ta teosedki, mille suure osa moodustavad päevikumärkmed, sisaldavad nii palju kohavahetusi, et lugejalgi on raske juurduda mõnesse rahulikku lehekülge. Ning ta sõbrad tunnistavad üksmeelselt: kui lähed teda otsima ta Pariisi-lähedasest kodust Morencys, siis öeldakse, et ta on läinud kuhugi Aafrikasse; arvad sa teda olevat veel kuskil Kongos, koputab ta äkki su ukse pihta. Ta taotseb näidata igavesi vastuolusid eneses, jah, ta isegi armastab neid ja asetab nad nähtavasti tahtliku enesekarakteristikana oma valitud peatükkide ette motoks: «Les extrèmes me touchent» (äärmused puutuvad minus kokku). Mis ime, kui rändamiskirg iseloomustab ta hinge- ja vaimustruktuuri: kujunenud vaated, printsiibid, truudus, püsivus ja muud sellised väärtused pole tema silmis kuigi suur voorus, nagu näeme allpool.

Ta lapsepõlv möödus kodu ja pansionaatide valju režiimi all, pealegi valitses kodus äärmiselt puritaanlik vaim, mis tegi teda araks ja pisut eluvõõraks. Ei saa jätta mainimata tugevat usulist kasvatust, mis ta kõige varasemas lapseeas oli katoliikliku ilmega (onu tõttu), hiljem aga Calvini vaimus. Tõsi küll, ema isa oli katoliiklane, kuid muidu valitsesid nii ema- kui isapoolses perekonnas tugevad protestantlikud traditsioonid ning sugulaste hulgas leidus pastoreidki. See pole jäänud mõjuta André Gide'issegi, ja nagu allpool näeme, usu- ja moraaliküsimused on ta teoste keskküsimused, ta jutustustes esinevad tihti pastoriperekonnad, piiblisalmid on kinnislauseina löödud ta silme ette, et ta juurdleks nende kallal ja otsiks neile elule vastavat sisu, Vana Testamendi laulude rütm heliseb vastu ta lüürilisemailt lehekülgedelt nagu Claudelilgi.

Noorpõlv kulges tal nagu haiglases poolunes, kõva

* Suri sealsamas 1951.

järelevalve halvas vabamad liigutused ning nõnda allasurutud ja kokkupigistatud instinktielu omandas veidi vildaka väljapääsu. Puberteediaegse käärimise ajal ei saanud hing kuhugi fikseeruda, ihad ei kandunud (arvatavasti tugeva emaimaago sugestiooni tõttu) kindlasse isikusse, uudishimu, huvi ja armastus teise sugupoole vastu ei julgenud välja sirguda kaugemale kui oma sugulaseni, onutütre Emmanuèle'ini, kellega ta hiljem ka abiellus. Et isa varsti suri, jäi noor poiss ainuüksi ema valitseda, kes oli nii puritaanlik, et ei lubanud poega kuni kuueteistkümnenda eluaastani isa raamatukogu juurde, vaid valis ise talle lugemismaterjali.

Ses umbses õhus tärkas janu poeesia ja usuküsimuste järele. Tutvus elurõõmsa, tugeva ja ühtlasi kunstihingelise Pierre Louysiga École Alsacienne'is andis talle tõuke kirja panna oma sisemist käärimist, eriti aga platoonilist armastust Emmanuèle'i vastu. Nõnda ta hakkas kirjutama päevikumärkmete näol oma esimest raamatut «Cahiers d'André Walter» («André Walteri vihikud»), mis ilmuski anonüümselt «posthuumse teosena» aastal 1891. Esikteose kohta oli see raamat küllalt huvitav ja algupärane ning sümbolistide ringides tunti kohe uudishimu autori vastu.

Kui Gide varsti pärast raamatu ilmumist pääses koosviibimisele Mallarmé juures, oli ta noorima osavõtjana arg ja sõnaaher, kuid sümbolistide estetistlikust triiphoonest nakkasid temassegi umbsuse ja ebamäärasuse pisilased. Tõsi küll, need omadused olid eona juba enne ta hinges. Ja ka muidu jäi ta ses sugestiivses õhkkonnas veel küllalt iseseisvaks, nii säilis temas sissejuurdunud puhta muusika austamine, sellal kui kõik teised Mallarmé ringis olid tulised Wagneri kummardajad. Siin, maailmast kunsti pühamusse taandunute hulgas, oli soodus pind i n d i v i d u a l i s m i arenemisele. Koos teistega hakkab ta ümber hindama autoriteete, kombeid, isegi oma vanemaid ja kodu. Juba enne Nietzsche lugemist väideti selles ringis, et polegi olemas üldist, kõikjal maksvat moraali, et väärt on ainult isiklik moraal ja et igaühel on elus mängida o m a osa. Noil murranguaastail hakkas Gide'i veetlema kujutlus inimese t o t a a l s u s e s t, ahvatlema mitte ainult see, mis on lubatud, vaid ka see, mis on kõlvatuna hüljatud, tume

instinktielu, kired. Katsuti asuda teisele poole head ja kurja, küsiti, milline jumal keelab inimest elamast oma loomu järgi, nii nagu saatus on määranud.

Varsti pärast esikteost ilmus Gide'ilt sümbolismi teooriat omamoodi väljendav «Le Traité du Narcisse» («Traktaat Narkissosest»), kus tavaliste sümbolite abil katsuti illustreerida platonistlikku elukäsitust: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.» Samast sümbolistlikust taimelavast on pärit ka «Les Poésies d'André Walter» («André Walteri luuletused», 1892), «Voyage d'Urien» («Urieni reis», 1893) ja «La Tentative amoureuse» («Armastuspüüe», 1893). Eelviimane teos pidi algul kandma pealkirja «Voyage au Spitzberg» («Reis Spitzbergile») ja see liigrealistlik nimetus, mille taga võis aimata üsna harilikku reisikirjeldust, heidutas ära Mallarmé, kes sai rahu tagasi alles siis, kui nägi, et tegemist on fiktiivse reisiga «Pateetilisele ookeanile».

Mallarmél oli põhjust olla rahutu: tõeline teekond Pariisist välja viiski A. Gide'i eemale sümbolistide umbsetest kambritest. Esimese reisi ajal Alžeeriasse (1893) sünnib haiglases kirjanikus murrang: kaua allasurutud kired murravad hoolimatult teed, tekivad eriskummalised armuseiklused araablastest poistega, kogu keha, hing ja vaim elab läbi mingit ärkamist ja sellega kaasaskäivat entusiasmi. Kirjanik tuleb tagasi Euroopasse kui vastsündinu, nagu see, kes tunneb eneses midagi suurt ja tähtsat ning on seda joobnuna kuulama jäänud. Kuid Pariisis leiab ta eest endiselt sumbunud õhuga salongid. Keegi ei hooli tema suurest entusiasmist ega lahtimurdumisest elule, virruna vahutavast lürismist, mida ta hiljem kirja paneb raamatuks «Les Nourritures terrestres» («Maised toidud», 1897). Seekord kirjutab ta reaktsioonina salongide lämmatava õhu vastu satiirilise «Paludes'i» («Sood», 1895). «Nourritures» tähendas juba avalikku irdumist sümbolistide ringist, sest Gide'i oli hakanud rohkem huvitama elu ise kui hermeetiliselt suletud kunst. Selle teosega sai ta teatud määral sümbolistide reetjaks, kuigi talle jäi eluks ajaks külge mõni selle kooli iseloomulik joon. Seda sümbolismi tundub veel hiljem kirjutatud «traktaatides» «El Hadj» ja «Philoctète» (1899), samuti draamades «Le Roi Candaule» («Kuningas Kandaules», 1901) ja «Saül» (1903).

Veel mitu rännakut teeb kirjanik hiljem Alžeeriasse ja Tuneesiasse. Nende reiside tugevad muljed ja mõtiskelud korduvad hiljemgi sugemetena paljudes ta töödes. Olgu siin mainitud eeskätt ta reisimärkmik «Amyntas» (1903).

Gide'i autobiograafilised märkmed («Si le grain») ulatuvad ta ema surmani ja ta abiellumiseni Emmanuèle'iga.* Mõnda aega (1912) oli ta Rouenis kohtunik, mis talle juhust andis kirja panna oma muljeid ja soove kohtu kohta raamatus «Souvenirs de la cour d'assise» («Mälestusi vandemeeste kohtust», 1914). Sõjaajal töötas ta Prantsuse-Belgia abiandmiskomitees, hoidudes igasugustest mõtteavaldustest sõja poolt või vastu. Suurima teekonna võttis ta ette 1925. aasta suvel Kongosse, käis selle maa põhjalikult läbi suurelt osalt jalgsi, ligikaudu paari aasta kestel, mille tulemuseks on ta «Voyage au Congo» («Kongo-reis», 1927) ja «Retour du Tchad» («Tagasitulek Tšaadist», 1928).

Gide'i jutustajaannet, samuti ta psühholoogilise analüüsi võimet märgivad järgmised teosed: «Immoraliste» (1902), milles on veel liiga palju autobiograafilisi sugemeid; «Porte étroite» («Kitsas värav», 1909), milles vaadeldakse askeesi armastuses; siis «Isabelle» (1911), «Symphonie pastorale» («Pastoraalsümfoonia», 1919) ja «L'École des femmes» («Naiste kool», 1929), kõik kaustalt väikesed teosed, kuid sisuküllased ja intensiivsed oma napis väljenduses. «Paludes'i» satiirilist joont jätkab vallatuvormiline «Le Promethée mal enchaîné» («Halvasti aheldatud Prometheus», 1899) ja «Les Caves du Vatican» («Vatikani keldrid», 1914**), segu satiirilisest ja seiklusromaanist. Piibelliku tooni ja ainega, ühtlasi sümbolismi pärimusi jätkav on «Le Retour de l'enfant prodigue» («Kadunud poja tagasitulek», 1907), mis annab gide'liku tõlgitsuse kadunud poja motiivile, ja dramaatilises vormis kirjutatud «Bethsabé» («Patseba», 1912).

Kuna Gide'i senimainitud proosateostest mõned võiksid julgesti kanda romaani nime (nii psühholoogilise

---

* Hilisemad autobiograafilised märkmed on avaldatud ta «Päevikutes» («Journal», 1889—1949).

** Eesti k. 1930.

romaani jälgedes käiv «Porte étroite» ja satiiriline «Les Caves du Vatican»), tahab kirjanik siiski nimetuse «romaan» jätta ainult ühele oma teosele «Les Faux-Monnayeurs» («Valerahategijad», 1926), mis nii pikkuselt kui sisukülluselt ületab kõik ta teised teosed. Gide'i mõtteis mõlkus juba ammu «puhta romaani» idee: see kirjandusliik ei pidanud eneses sisaldama midagi ülearust ega toitu saama teistelt žanridelt saadud lisandustest. Kuivõrra see romaani ideaal kehastuse on leidnud «Les Faux-Monnayeurs'is», näeme allpool.

Ilukirjandusliku tegevuse kõrval on A. Gide kogu aeg hoolsasti viljelnud ka kirjanduskriitikat, tungides talle omase haruldase paindlikkusega teiste teostesse ja valgustades reljeefselt nende varjatud isepärasusi või astudes poleemikasse kirjandusteoreetilistes ja üldkultuurilistes küsimustes liiga ägedate klassitsistidega, «juurdumisteoreetikutega», natsionalistidega, andes omapoolseid seletusi Euroopa kultuuri probleemidele, mille kõige tõttu ta sõnu jälgitakse tähelepanelikult ka sealpool Prantsusmaa piire. Kirjanduskriitilised, kunsti- ja kultuurikäsimusi käsitlevad artiklid on kogutud raamatuisse «Prétextes» («Ettekäänded», 1903), «Nouveaux Prétextes» («Uued ettekäänded», 1911), «Dostoïevsky» (1923), «Incidences» («Intsidentsid», 1924) ja piiratud eksemplarides ilmunud «Caractères» (1925). Kui siia juurde lisame neli dialoogi homoseksuaalse armastuse kohta pealkirjaga «Corydon» (1920), autobiograafilise teose «Si le grain ne meurt» («Kui iva ei sure», 1924), päevikukujulised mõttemõlgutused Kristuse õpetuse üle «Numquid et tu» («Vahest ka sina», 1922), «Faux-Monnayeurs'i» kirjutamisaegse päeviku «Journal des Faux-Monnayeurs» («Valerahategijate» päevik», 1926), mis väga huvitavat materjali annab ka stiili ja kompositsiooni vaatlustele, ja veel mõned leheküljed teoses «Morceaux choisis» («Valitud palad»), siis oleme nimetanud kõik tänini* ilmunud enam-vähem väärtuslikud Gide'i teosed.

Oma eritluses võtan vaatlusele eeskätt A. Gide'i ilukirjanduslikud teosed, kuna ta kriitiline toodang tuleb

* S. o. 1928. aastani.

arvesse ainult niipalju, kui see aitab valgustada üht või teist momenti autori stiilis ja kunstikäsituses.

Iga kirjanik eelistab ühtesid kujundusvõtteid ja hülgab teisi. Ühed vastavad enam autori hingelaadile, on otse orgaaniliselt temaga seotud, teised on võõrad ja jäävad võõraks, heal tahtmisel võidakse neid küll omandada, aga niisama kergelt jälle maha jätta. Iga ajajärk, iga kirjanduslik vool toob kaasa teatud arvu o m a kujundusvõtteid ja üksikul kirjanikul on vabadus nende piirides valida, ilma et see sünnitaks vastuseismist või võõrastust. Kui aga mõni kirjanik avardab oma isiklikud võtted liiga suureks, tarvitab rõhutatult individuaalset lauseehitust, leiutab koguni uusi žanre, asetab kas või vahemärgid teisiti, kui see on fikseeritud seni, siis varitseb ta töid sotsiaalsest ringkäigust väljajäämise oht, mis ei tähenda veel seda, et kirjanik üldse ei tohiks tarvitada individuaalset stiili. Ent individuaalsus ei tarvitse avalduda ainult iseäratsemises, vaid juba selles, milliseid kujundusvõtteid valitakse olemasolevate hulgast. Sellepärast võib julgesti kõnelda kirjaniku i n d i v i d u a a l s e s t s t i i l i s t ka seal, kus esimesel vaatlemisel kõik näib olevat koguni šablooniline. Stiilianalüüs võib päevavalgele tuua üksikasju, mis muidusel teose lugemisel jäävad kergesti tähele panemata. Eriti väärtuslikuks osutuvad mõned sõnastusvõtete pisiasjad seal, kus kirjanik neid tarvitab täiesti ebateadlikult või koguni oma tahtmise kiuste. Nende, teadliku tahte kontrolli alt väljalibisevate väikenähtuste kaudu pääseme kõige kiiremini kirjaniku tõelise palge juurde, õpime tundma ka sellise autori tegelikku loomust, kes püüab end kõigiti maskeerida või oma kunstiteosega taotleda täielikku objektiivsust. Kui kuskilt otsida kirjaniku stiili, s. o. ta ühtlast struktuuri, siis just sealt, kus ta maski tagant vastu vilksatab reaalne pale. Seepärast pole väike tähtsus pisematelgi statistilistel konstateeringuil stiili alal, mis aitavad kindlaks teha mõnda võib-olla talle endalegi mitte aimatavat seaduspärasust kirjaniku toodangus. Analüüsi kõrval saab paratamatuks süntees: alles ühenduses mingi suurema väljavaatega omandab stiilianalüüs oma mõtte. Sest see pole ainult mäng pisiasjadega, eritlus eritluse pärast, vaid eeskätt tõenduste korjamine mingile i n t u i t s i o o n i

teel varem tabatud hüpoteesile, mis kas saab endale põhjenduse või puruneb.

Stiilianalüüsi peaesemeks on muidugi teos ise. Objektiivselt vaieldamatult on kirjanduslik teos olemas ainult silmale, kuid alles siis, kui ta lugejas hakkab elama, sünnitades esteetilisi elamusi, pannes liikuma vaimu ja hinge mitmes suunas, saab ta mõtte. Teiste sõnadega, luulekunstiteos on abstraheerituna oma loojast ja lugejast ainult märk, mis mõtte saab alles lugeja kaudu. Seepärast ei saa teost võtta täiesti eraldatuna lugeja teadvusest (ja ka alateadvusest). Lugeja reaktsioon teosele on aga väga muutlik: elamus, mida äratab kunstiteos, võib kõikuda täieliku arusaamatuse — ja täieliku arusaamise, nautimise ülemäära vahel. Kui nüüd luulekunstiteos realiseerub lugeja ajus, siis peab stiilianalüüs eeldama niisugust, kas või fiktiivset lugejat, kes teosest ammendab kõik, mis sealt üldse ammendada saab. S. o., meil ei tohi tegemist olla pealiskaudse lugejaga, inimesega, kes teosele ei saagi sisse elada või kelle fantaasia sootuks eemale viib loetavast tekstist, vaid inimesega, kelle hingestruktuur peab võimalikult sarnane olema autori omaga või kes vähemalt on nii paindlik, et suudab vaieldamatult sisse tunda autori hingelisse tüüpi.

Alles niisuguse elamuse eeldusel vormub vastuvõtjas teos uuesti, kuid mitte enam palja märgina, vaid elava struktuurina, milles maha on pudenenud kõik juhuslik, aktsidentne, ja jäänud olemuslik. Ideaalne vastuvõtja oleks see, kes tabaks õigesti niihästi autori tahte, kui ka selle osa, mille looja on ebateadlikult teosesse kandnud. Stiilianalüüsija peab enne muud katsuma ligidale jõuda sellele vastuvõtjaideaalile, alles siis saab ta õieti järele konstrueerida teost, mida ta vaatleb, alles siis sünnib — objektiivne kunstiteos.

Objektiivsuse tuhinas unustatakse sageli ära, et üksik märk saab mõtte alles ses ümbersulatamise-vormimise protsessis. Hoopis väär on vaade, nagu peaks kunstiteost täiesti eraldatama loojast ja ta muust toodangust, pandama luubi alla, et saada lauale laotada kõik selle vedrud ja rattakesed. Kuna kunstiteos, nagu eelpool seletatud, saab objektiivseks ainult läbi subjektiivse

elamuse, siis pole sugugi ükskõik, kui suurel määral vastuvõtja ja taaslooja teost ja tema elemente mõistab. Ideaalne vastuvõtja ja teose rekonstrueerija peaks täiuslikult mõistma kõiki teose elemente, seda, kui palju need oma mõtestuse saavad mitte ainult teosest kui tervikust, vaid ka autori teiste teoste vastukajast ja mujalt. Niisugune ideaal on muidugi kättesaamatu, sellele ligineda aga enam või vähem võib. Ja just need, kes tahavad visalt piirduda ainult teose enesega, abstraheerides seda täielikult teistest teostest ja loojast, kaugenevad sellest ideaalist. Ei saa ju salata, et arusaamine teose elementidest saab suuremaks ja sügavamaks siis, kui selgituseks appi tuuakse sama autori teised teosed, ta loomingu üldine laad ning muudki tingimused, mis soodustavad kunstitööde mõistmist.

Kui Fiedler, Hildebrand, Wölfflin katsusid üles seada mingeid objektiivseid kunsti väärtusmõisteid ja kui nende järel Dessoir, Utitz ja teised eriti rõhutavad kunstiteost objektiivse uurimusobjektina, siis on see püüd pärit juba ammusest vajadusest välja pääseda psühholoogilisest vaatlusviisist, mis väärtusprobleemidele kuidagi lähemale ei vii ja suured lüngad jätab arusaamisse kunsti olemusest. Ent nendegi kunstiteadlaste kontseptsioonides ja fenomenoloogiliste kirjandusteadlaste valemites on ikka olemas süntees, tahe üksikasjust jõuda kokkuvõteteni ja tung mõista võimalikult mitte ainult teost kui konkreetset nähet, vaid ka seda, mis on selle taga, vaimu, kõrgemaid väärtusi, selle laadi, struktuuri (nimetatagu siin kas või F. Strichi oma klassika — romantika antinoomiatega: tasakaal — muutus, olevikutunne — igatsus, suletus — dissonants, loobumus — titaansus, eesmärk — kaugus, jne.).

Kui aga seesama tung objektiivsuse poole läheb niikaugele, et kunstiteose uurimisel ei taheta teadagi materjalist, mida võiks teosest arusaamiseks anda kas või kirjaniku isik, siis on see juba tarbetu liialdus. Siis varitseb oht asuda kirjandusteosega umbes samasugusesse vahekorda, nagu see on iseloomulik primitiivsele lugejale, kes pole huvitatud autorist ega sellest, mis voolu teos kuulub, kui suure väärtusega see on kirjandusloolisest, jne., vaid võtab teost vastu vahenditult.

Niisugune kunstinautija on risti vastandlik eespool mainitud ideaalsele lugejale, kelle kunstinautimine on komplitseeritud ja kes teosest katsub ammendada kõike, mis seal iganes võib sees olla, kasutades seejuures kõiki teadmisi ja arusaamist elementidest ning võttes arvesse ka koordinaate, millega teos on fikseeritud kindlasse paika teiste kirjandusteoste hulgas.

Kui nüüd analüüsi esemeks ei võeta üksikut teost, vaid ühe kirjaniku kogu toodang, siis muutub käsitlusviis ise seevõrra, et tulemus ei tohiks olla mehhaaniliselt saadud summa üksikute teoste analüüsist, vaid esikohale peaksid nihkuma eriti niisugused momendid, mis on iseloomulikud kogu autori loomingule ja mis muidu üksikus teoses võivad vahest koguni kahe silma vahele jääda.

Ei tule samaks pidada ega ära segada kirjaniku *reaalset isikut* ja ta *loovisikut*. Esimene on kirjandusteadusele huvitav ainult niipalju, kui ta materjali annab loovisiku rekonstrueerimiseks. Vahel nad langevad enam-vähem ühte (titaanlik autor on vahel titaanlik ka tegelikus elus), kuid enamasti on siin tegemist väga keerulise suhtega, milles suurt osa mängivad allasurutud tungid, rahuldamatus, alaväärsustunne ja muud alateadvuse nähted, mida aga ses ühenduses üldiselt veel vähe on uuritud. Nagu üksik teos objektiivseks rekonstrueerub läbi ideaalse lugeja elamuse, nõnda on kogu loomingu ja selle loojaga. Loomingu stiilianalüüs omandab mõtte siis, kui see ühendusse seatakse «looja» hinge struktuuriga, mida muidugi võib aimata juba üheainsagi teose lugemisel, kuid mis analüüsimisel kujuneb järjest reljeefsemaks. Stiiliuurimus peab iseloomulikke jooni otsides taotlema ühtlust, mis annab individuaalsusele kuju, hoiab seda koos ja eristab selle teistest. Mõistes kogu loomingu stiililist struktuuri, s. o. selles esinevate kujundusvõtete laadi, samuti mõistes looja tüüpi, hakkame hoopis teisiti aru saama igast üksikust teosest: see ei seisa enam eraldi, vaid saab suurema vaimse organismi osaks.

Kõneldes stiilist ei käsita ma seda sõna kitsamas, vaid laiemas mõttes, s. o. stiili alla ei kuulu üksnes sõnastusviis, vaid ka kujundite järjestamine kunstiliseks tervikuks, niisiis ka kompositsioon. Veelgi enam, kirjaniku

kujundamisprotsess algab juba väljalõigete tegemisega oma elamuste küllusest: juba ühe või teise aine valikus avaldub kujunduse stiil. Tahaksin siin eriti rõhutada osa, mis temaatilises kompositsioonis on ülisuure tähtsusega, nimelt kirjaniku *püsivaid motiive*. Neil kindlatuumalistel temaatilistel üksustel, mis näivad tihedalt seotud olevat autori alateadvusega ja mis vahel visalt püsivad kinnisideedena loomingu algusest lõpuni, pole eriline kaal mitte ainult kirjaniku ideoloogia hindamisel, vaid ka stiili uurimisel. Need on enamasti tüüpiliseks kujunenud mõtte ja tunde kompleksid, vahel koguni konkreetsed, lahutamatult ühtepõimunud kujutelmad, mis loomistöö kestel tahtmatult vahele vilksatavad ja kujundamist paiguti isegi juhivad. Kui ühe kirjaniku palet tahetakse kindlaks määrata selle järgi, kuidas ta sõnu kunstipäraselt korraldab, s. o. mis laadi sõnavara ta tarvitab, milliseid kõne- ja lausefiguure eelistab, missugust kõlalist mõju taotleb, mis kompositsiooniliste võtetega oma teose üles ehitab, siis aitavad ta individuaalsust veelgi enam jumestada ta püsivad motiivid, sest need pole nii vabavolilised kui teised stiilivõtted, vaid enam orgaanilised nähted. Jutustava teose faabula näiteks võib olla juhuslik, sellesse paratamatult põimunud püsivad motiivid aga mitte. Võib koguni öelda, et kinnismotiivid mõjutavad tugevasti (teadlikult või alateadlikult) faabula leidmist ja selle kujunemist: valmiskujud hinges tõukavad elamuste salvest seda või teist valima, välja lõikama, ümber painutama. Niihästi loomispsühholoogiliselt vaadatuna kui ka stiili struktuuri kindlakstegemisel on korduvalt esinevatel motiividel määratu tähtsus. A. Gide'il pole neid kinniskujutelmi küll liiga palju, kuid seda visamalt püsivad nad läbi kogu loomingu.

Ka ühe või teise kirjandusliigi eelistus on sümptomaatiline. Dünaamilise elutundega kirjanik eelistab lüürilist või dramaatilist žanri, vaatleva iseloomuga — eepilist. Ja see, kes sisemiselt on täis lahkhelisid, kes otsib ja eelistab otsimist leidmisele, liikumist ja rahutust tasakaalule, võib isegi žanride valikusse üle tuua selle rahutuse. Võib kujutleda kirjanikku, kes lõplikku rahu ei leia üheski kirjandusliigis, kes kõik liigid segi paiskab, turvudes oma arenemises kord ühte, kord teise,

otsides alati parajamat vormi, kuhu end mahutada, seejuures ise kuhugi lõplikult mahtumata.

Niisugune on näiteks A. Gide. Ta käib läbi kõik kirjandusliigid, teda ei rahulda aga ükski neist. Ta kannab vahel lüürika tunnused üle dramaatilisse žanri ja ümberpöördult, ta loob koguni iseäraliku, «sümbolistliku traktaadi» vormi, mis on segu jutustavast ja lüürilisest žanrist tugevate filosoofilise arutluse lisanditega. Ta viljeleb omamoodi ümberkujundatud satiirilist žanri «sotie». Ja viimaks katsub ta ligineda «puhtale romaanile», mis sisaldaks ainult romaanlikku elementi. Kuid üldiselt avaldub ta kärsitu hingelaad väljarabelemises kõigist vormidest. Ta teoseid on seetõttu raske liigitadagi: igaüks neist kipub välja tavalisest žanrist. Ja ses rubritseerimatuses eneses avaldub juba üks ta stiili pale.

Kuid individuaalne stiil ilmestub veelgi jumekamalt selles, kuidas kord valitud aine korrastub süžeeks, kuidas ja millises järjekorras kirjanik üksikuid motiive ühte põimib, mil moel ta loob ja vahetab situatsioone, kuidas karakteriseerib üksikuid tegelasi, millises tempos arendab tegevust, mis laadi on ta motivatsioonid, ühesõnaga, milliseid kompositsioonivõtteid kirjanik tarvitab.

Lõpuks pole sugugi vähem tähtis kirjaniku sõnastusstiil: kui suurel määral ta tarvitab figuure ja milliseid, kas ta eelistab konkreetseid kujundeid või abstraktseid mõisteid, kas ta konkreetsed kujutelmad on nägelikku või kuuldelist laadi, kas pakitseb sisu lauses ja tahab sealt välja tungida või on sõnastus sisule sobivaks valemiks, milline rütmiline tunne saadab lauset, mis laadi on sõnavara jne.

Kõiki neid külgi aitab kindlaks teha teoste üksikasjalisem analüüs. Seejuures võime sattuda seaduspärasusele, mida alguses vahest aimatagi ei teadnud. Üksikuist stiilianalüüsi sugemeist saame nõnda küllalt materjali, et selgitada kirjaniku stiili struktuuri.

Ent kirjaniku stiil ei tarvitse olla muutumatu, selle tunnused võivad vahelduda noorpõlvest vana eani. Tuleb vahet teha kahe seiga vahel. Esiteks kirjaniku kõigis teostes on ikka mõni tunnus, mis jääb püsima algusest lõpuni. Nõnda võime Gide'igi juures konstateerida mõnda motiivi, mõnda kompositsiooni- või

sõnastusvõtet, mis säilib läbi kogu ta loomingu. Teiseks näeme, kuidas mõned võtted teisenevad, täienevad või kaovad aja jooksul jäljetult, et anda maad teistsugustele. Et Gide ühel ja samal ajal viljeleb mitut kirjandusliiki, näiteks jutustust, reisimärkmeid, kriitikat, siis on võimalik kindlaks teha ka seda, millises žanris kirjanik osutab kõige enam püsivust ja ühtlast ilmet, millises aga arenemist või edasi-tagasi rabelemist.

Nõnda ligineme mitmelt teelt ühisele sõlmpunktile. Nõnda saame analüüsi mitmeharulised tulemused ühte viia kirjaniku üldise stiili kindlakstegemiseks, millega selgub ühtlasi ka tema vaimu ja hinge struktuur.

*

Gide'il on terve rida kinnismotiive, mis korduvad peaaegu kõigis ta töödes. Vähe ligemalt vaadeldes näeme kergesti, et need kinnismotiivid keerlevad ikka ühe ja sama koha ümber, mille all võib aimata allikat ennast. Ja see on autori m i n a. Mina ja mittemina suhtumustest voolab välja suur hulk konkreetseid motiive kui ojakesi. Siit allikast on pärit ka minavormi ohter tarvitamine teostes. Mitte enam konkreetse motiivina, vaid abstraktse probleemina tungib see küsimus esile Gide'i kriitilistes töödes. Seal ta rõhutab isiksuses mitte tardunud vormi, kindlat kuju, karakterit, vaid voolavat ja muutlikku elu, mida on tunda selle taga, s. o. inimese sisimas. Gide'i ideaaliks on passiivne vastuvõtja, kes oleks paindlik nautima kõike, mida elu toiduks pakub. Mis teda veetleb ja ta vaimunõudeile vastab, on alati vahelduv, tabamatu eluhoog. Siit ka see, et Gide läbi terve oma loomingu ilmutab suurt sümpaatiat s i i r u s e vastu, mida ta väljastpoolt tulnud tarretanud vormidele vastu seab, leides need olevat ebasiirad, valelikud maskid. Niisugusel minakäsitusel võivad isiku piirid kergesti lenduda ja kahtluse alla võib tulla üldse isiku reaalsus. Kirjanik, poeet, kes on ainult vahetalitaja («der Mittler», nagu ütlesid saksa vararomantikud), sarnane Proteusele, kes «võtab endale selle kuju, keda armastab», võib lõpuks muutuda endalegi fiktsiooniks. «Vahel paistab mulle, et mind tõeliselt pole olemaski,

ma lihtsalt kujutlen, et olen olemas. Kõige raskem on uskuda omaenese reaalsust.» (Edouard'i päevikust, «Les Faux-Monnayeurs».)

Kui inimese ideaaliks on võtta endale iga hetk teine kuju, siis võidakse varsti enesele vastu rääkida. Gide ei karda seda, ta koguni ülistab endale vasturääkimist. Ainult surnud ei räägi enesele vastu! «Kõigist truudustest on truudus enese vastu kõige lollim, niipea kui see pole enam spontaanne.» «Errare humanum est . . . selles on midagi veetlevat».

«Immoraliste'is» küsib Michel Menalkeselt, miks see ei kirjuta oma mälestusi, näiteks reisimälestusi. «Ma ei taha endast midagi meelde tuletada,» saab ta vastuseks, «kardan sellega takistada tuleviku saabumist ja soodustada mineviku võimuletulekut. Ainult eilse täielikust unustamisest loon ma endale iga tunni uudsuse.» Sama kordub ka «Nourritures'is»: «Taba igast hetkest selle võrratut uudsust ja ära valmista ette oma rõõmusid.»

Kogu Gide'i loomingut läbib punase niidina idee, mida võiks nimetada k a d u n u d m i n a o t s i m i s e k s, teisendades M. Prousti «Kadunud aja otsimist». Õieti on see rabelemine kord siia, kord sinna, ilma kindla seisukohata, enesele sagedasti vastu rääkides: kord laguneb mina sootuks, kord aga hakkab enese ümber väga hoolsasti ja ahnelt piire vedama; kord ohverdub isiksus kõrgemale ideele, kord on idee, printsiip ainult väärjumal, mis inimesel ei lase olla siiras; kord ahvatleb askees kõrgema mina nimel, sealsamas — «võit enda üle pole nii magus kui alistumine ihadele».

Mitmel korral aga rõhutatakse individuaalsust, seda, et inimene on ainult niipalju väärt, kuipalju ta erineb teistest. Sümbolistide esteetiliseks kaanoniks oli individuaalsuse nõue stiilis. R. de Gourmont ütleb, et kirjaniku looming ei pea olema ainult ta isiksuse kajastus, vaid suurendatud kajastus, ja et kirjaniku ainsaks vabanduseks on olla originaalne, öelda asju, mida veel pole öeldud, ja kujul, mida veel ei tunta. Gide kordab sageli sedasama. «Meie väärtus on ainult selles, mis meid teistest eraldab.» «Igas vaimus huvitas mind vaid see, mis teda teistest eraldas.» «Mida teine võiks teha niisama hästi kui sina, seda ära sina tee. Mida teine võiks öelda niisama hästi kui sina, seda ära ütle, mida

teine võiks kirjutada niisama hästi kui sina, seda ära kirjuta.»

Nii vahelduvad kaks vastupidist tendentsi: olla ühelt poolt elu vaba hoog, kaduda sellesse, olla mitmepalgne või koguni palgetu, teiselt poolt olla teravasti individuaalne, eralduda igas suhtes teistest inimestest. Sellele seltsib veel teine antinoomia: üks kiht minas on ürgne, voolav ja tabamatu, see peitub sügaval, pealpool asub teine minakiht, mis koosneb kogemustest, harjumustest, mälestustest, printsiipidest, üldtõdedest, dogmadest, ideaalidest, kohustustest. See on see osa inimeses, mida A. Gide vihkab, mille vastu ta oma ürgse mina nimel ette võtab sõjaretki. Alatasa muutuv elu inimese sügavuses ei lepi välise koorega, mis pidurdab elu vaba hoogu. Sellest konfliktist kahe mina vahel on pärit rida Gide'i korduvaid motiive, mida võiksime üldiselt nimetada k o t k a m o t i i v i d e k s, võttes aluseks kotka ta «Prometheusest».

Kaukasuse kalju küljest lahtirabelnud Prometheus on lennanud Montparnasse'ile. Tal on kaasas kotkas, kes käib söömas ta maksa. Prometheus on nii harjunud oma linnuga, et ei halatsegi enam oma valu pärast. Mida enam ta kotkast toidab, seda kõhnemaks jääb ta ise, seda rasvasemaks nuumub parasiit. Prometheus peab kõnegi sellest, et igal inimesel peab olema oma kotkas. «Ma ei armasta inimesi; armastan seda, mis neid sööb,» ütleb ta nietzschelikult oma kõnes. Kes on see kotkas? Usk paremasse tulevikku, mis oleviku muudab abinõuks, usk väärtustesse väljaspool isikut, usk jumalasse, ideaalidesse, printsiipidesse, elu mõttesse väljaspool elu ennast, logosesse. See kõik on võõras ürgsele minale, see kõik lihub ja paisub tema kulul.

Selliseks kotkaks on Gide'ile enne kõike m õ t e, mis tal enesel on muide tugev. Rachel muutub rahutuks, kui ta oma armastajas, Lucis, tunneb tärkavat m õ t e t. Mõte ähvardab armastust, mõte ja raamat sööb kirjaniku enese loomingut seda lahjendades. Mõtte vastu algab ta võitlust, seda irvitades, ironiseerides ja piitsutades. Peaaegu kõigis Gide'i teostes mainitakse tarvet välja pääseda r a a m a t u i s t, et elada ürgset elu. Ja on, kui ei saaks kirjanik kogu eluajal lahti oma sööjast. Juba oma esimeses ilukirjanduslikus teoses tsiteerib ta

mitmes kohas Flaubert'i, ilmutades seega tugevat raamatukultuuri, mis varsti teadvuses murdudes muutub instinktiivseks vihaks raamatu vastu üldse, sest see saab mitteelu sümboliks, vihaks ka sõnade vastu: «Vihast sõnade vastu, mida nii väga armastasin, tahaksin just halvasti kirjutada.» Lauldakse päikesest, mis raamatuinimesi toas äkki üllatab ja neid paneb küsima, kas maksab nii monotoonselt edasi elada foliantide keskel.

Tradilineau hüüab «Voyage d'Urien'is»: «Olen loobunud raamatuist, sest need on meid tüüdanud, ja me ei usu enam õpinguisse, kuna meile meelde on tulnud meri ja tõeline taevas.» «Paludes» on satiir raamatuliste literaatide pihta, kes on tuulutamata salongides nii panetunud, et kõiki nende tegusid võib teha asetäitja ja et korrates nende eilseid sõnu võiks vormida nende homseid lauseid. «Nourritures», see ülemlaul elule, õigemini eluihale, algab samuti raamatu eitamisega: «Ja kui sa oled mind lugenud, viska see raamat kõrvale — ja mine välja. Tahaksin, et ta sulle sisendaks igatsuse välja minna — ükskõik kust, kas oma toast, oma mõttest, oma linnast või oma perekonnast. Ära võta kaasa mu raamatut. Kogu see teos on «désinstructioni» ülistus, ihaldus silmi «puhtaks pesta raamatute sopast», ning mitmel korral hüüab autor: «Millal me põletame kõik oma raamatud!», kuid sealsamas ta kirjutab ühe ringlaulu «ülistamaks seda, mis olen põletanud». Tõesti, nii kerge pole lahti rabelda kotkast-raamatust.

Prometheus tapab lõpuks oma kotka ja laseb ta praadida, kuid kui ka Gide katsub lahti pääseda raamatuist ja söösta ellu, siis ei saa ta seda. Põletatud raamatud tõusevad fööniksina tuhast. Uksest väljakihutatud kotkas ilmub aknast tagasi. «Immoraliste'i» kangelane heidab küll käega oma teaduslikule tööle ja eksalteerub oma tervenemisest, ahmitsedes elu kõigi pooridega, ometi ei saa ta teisiti, kui et lööb siin-seal lahti mõne Gide'ile enesele tähtsa raamatu: piibli, Homerose, Theokritose. Alissa loeb piiblit, Corneille'd, Racine'i, Malebranche'i, Leibnizit, Shelley't, Byronit, Keatsi, Baudelaire'i, usulisi raamatuid. Sealsamas leiame aga viha raamatulik-ilusa stiili vastu: «Vahel katsun kirjutada halvasti, et mitte järele painduda lausete rütmile» või

«Rebisin lõhki kõik leheküljed, mis näisid olevat kirjutatud liiga hästi.» Raamatute lugemise motiiv teadusliku uurimuse jaoks esineb tunduvalt ka «Isabelle'is», teoses, mille muidune tegevustik peaks olema kaugel raamatulikkusest. «Les Caves de Vatican'is» näeme raamatu hävitamise motiivi teisendatuna: Lafcadio põletab oma mälestusraamatu ja ema pildi. Kuid selleski teoses esineb ühe tegelasena kirjanik, kes on kirjutanud paar romaani, nagu ka «Paludes'i» peategelane kirjutab raamatuid ja nagu mujalgi kordub kirjanikumotiiv.

Kotkast, s. o. printsiipi, ideed, mõtet toites jäädakse ise kõhnaks. «Ma vihkan kõiki printsiibiinimesi. Nood on kõigist kõige vastikumad; neilt ei teaks oodata vähimatki siirust; sest nad ei tee iialgi muud, kui mida käsivad teha nende printsiibid, kõigele muule nad vaatavad kui pahasti tehtule.» Printsiip sulgeb elu ühte vormelisse, kuna see õigupoolest ei tohiks mahtuda ühessegi. Kindlaks kivinenud mõtted, fikseeritud ja omaks tunnustatud vaated sünnitavad silmakirjalikkust. Truuksjäämine oma põhimõtteile on seljapööramine Elule. Gide sõitles kord Maeterlincki sellepärast, et see hakkas oma vaateid fikseerima «Tarkuses ja saatuses», selle asemel et luua uusi «Maleine'e», «Intérieur'e» ja «Mélisande'e». Kord kirjapandud printsiipe on raske muuta ka siis, kui tulevad tuuled ja tormid, mis sisimas kõik vaated segi paiskavad («Prétextes»). Teisal («Dostoïevsky») võitleb Gide selle vastu, et kirjanik peaks ennast tunnetama. Sest siis ta hakkaks kirjutama teoseid, mida ta oleks kohustatud kirjutama vastavalt oma natuurile, ta hakkaks ennast imiteerima, pühaks pidama oma piire, kartma olla järjekindlusetu. Kirjanik elagu ainult oma kujutelmades, kui need ka üksteisele vastu kõnelevad: niisugune on kord juba elav elu. Ja veel ühes kohas ütleb ta: «Me toimime vahetpidamata nõnda, kuidas peaks meie arvates toimima see, kelleks me endid peame. Enamjagu meie tegusid pole dikteeritud teolõbust, vaid meie eneseimiteerimise vajadusest ja tarbest oma minevikku tulevikku projitseerida. Me ohverdame tõe (see on siiruse) ühtlase joone pidevusele ja puhtusele.»

Seesama kotkamotiiv väljendub puuallegooriast «Prometheuse» lõpus. Tityrus elab soode keskel ja

tunneb igavust. Läheb mööda Menalkes, see igavese rahutuse külvaja, ja heidab ühe mõtte Tityruse ajju, «ühe iva ta ette sohu». Ja see mõte oli iva ja see iva oli Mõte. Jumala abiga see iva idanes ja tast sai väike kasv, Tityrus kummardus selle ette igal õhtul ja hommikul, tänades jumalat selle eest. Ivast kasvab puu, hiigelsuur tamm (paralleel meie suure tamme motiivile rahvaluules!), mille puhastamiseks ja korrashoidmiseks kulub terve rida inimesi: üks rehitseja, üks muldaja, üks kastja, üks oksalõikaja jne. Nõnda kasvab puu ümber terve linn kõigi ametiasutustega. Tityrus on algul õnnelik, sest ta elu on saanud mõtte. Kuid kui mõttekoorem järjest kasvab ja ta ise ikka enam kahaneb, jätab ta ühel päeval sinnapaika oma tamme, elupaiga, raamatud ja kohustused ning põgeneb.

Põgenemine, õigemini väljakippumistung kitsast ümbrusest on Gide'i püsivaim emotsionaalne alus, millest võrsub enamik ta kinnismotiive.

Peale eespool käsiteldud raamatupõletamise ja kotkasöömise motiivi tuleb nimetada eeskätt irdumist seltskonnast, omandusest, perekonnast, rahulikust sadamast. See tung vilksatab vihana väikekodanliku labasuse vastu juba «André Walter'is» ja «Voyage d'Urien'is» mandrist loobumises mere kasuks, lüürilise usutunnistusena puhkeb see «Nourritures'is». Hetkefilosoofia kõrval kuuleme selles sidemete katkestamise praginat täies ulatuses: «Pole midagi ohtlikumat sulle kui sinu perekond, sinu tuba, sinu minevik» või: «Ma vihkasin kodukoldeid, perekondi, kõiki kohti, kus inimene arvab leidvat rahu, püsivaid tundmusi, armastustruudusi, kiindumist ideesse» või: «Perekonnad, ma vihkan teid, kinnised kolded, suletud uksed, omandid, mis on kadedad õnnele!» Valik tähendab eeskätt loobumist sellest, mis kõrvale jääb, ja seda, mida saab valida, on alati vähem kui seda, mis kõrvale peab jääma. «Siit tuleb muide pisut tülgastust ükskõik mis omandi vastu siin maa peal.» Ka Menalkes müüb maha absoluutselt kõik, et alles ei jääks midagi isiklikku. Seesama Menalkes kuulutab «Immoraliste'iski», et tal puudub igasugune omandustunne nagu Michelilgi.

Kui mõni aasta tagasi Gide oma raamatukogust suure

osa maha müüs, siis kirjutas ta E. Championi koostatud kataloogi eessõnas: «Omandustunne pole minu juures kunagi olnud kuigi tugev. Mulle näib, et suurem osa meie omanditest siin maa peal on vähem selleks, et suurendada meie rõõmu, enam aga selleks, et suurendada meie nukrust päeval, mil meil neist tuleb loobuda.» Niisiis irdumismotiiv on pärit Gide'i enda põhiolemusest.

Irdumismotiivile perekonnast, majast ja omandusest on üles ehitatud jutustus «Kadunud poja tagasitulek» («Le Retour de l'enfant prodigue»). Kui kodust lahkunud ja kadunuks peetud poeg tagasi tuleb, siis ei tee ta seda koduigatsusest, vaid laiskusest, haigusest, argusest. Hoolimata kodu rammusast vasikast jääb talle suhu näljaga söödud lestade mõrkjas maik. Vanemale vennale seletab tagasitulnud poeg, et kodu pole veel maailm. Noorem vend aga imetleb seda eluhoo õpetajat, tedagi hakkab meelitama janu, mida võib kustutada mõru granaatõun, ta põgeneb veel samal ööl rahulikust pesast tundmatusse öhe ja vaevalt koju jõudnud vend annab talle kaasa oma õnnistuse: ole nii tugev, et võiksid meid unustada, et suudaksid mitte enam tagasi tulla.

«Les Caves du Vatican'is» on selliseks vanemaist, kodust, kodumaast, vaateist, omandusest, minevikust irdunud tüübi kehastajaks Lafcadio. Ka «Les Faux-Monnayeurs'i» tegelased on omamoodi juuritud, ära lõigatud elu mitmekesisusest ja ümbrusest.

Irdumismotiividega koos käib omanduse, asja, maise kesta alahindamine. Et tõeline elu on voogamises, liikumises, muutumises, siis on kõik välised koored ja kestad iseenesest väärtusetud. Ning teos «Les Nourritures terrestres» õpetab, et väärtus pole vaadeldavas asjas, vaid vaatleja pilgus; et i h a rikastab inimest enam kui ihae s e m e evimine; et parem on armastada sõprust ja armastust kui meest või naist, et mõttetu on fikseerida oma jumaldusobjekti.

Psühhoanalüütikuil oleks kerge kinni haarata sest fikseerimatusest, oletada, otsida ning leidagi küllaldaselt tõendusmaterjali Gide'i elust, selleks et konstateerida temas «seksuaalobjekti fikseerimatust» emaimaago tugeva sugestiooni tõttu, järeldada siit ta rahutust, seksuaalset inversiooni, nartsissismi, ta võrdlemisi väikest

kiindumust naistesse, kuid see analüüs viiks meid peateelt kõrvale.

Irdumismotiiviga lähedas ühenduses on hulk teisi visalt püsivaid motiive. Nimetan siin kõigepealt r ä n d a m i s m o t i i v i, mis on Gide'ile iseloomulikumaid. Nagu kirjaniku enda isiklik elu on vahetpidamatu rändamine, nõnda on ta looming siirdumine ühest žanrist teise ning sisaldab suurelt jaolt reisimärkmeid.

Palju ongi Gide'il neid teoseid, kus ta tegelased ei rändaks või vähemalt ei unistaks reisist? «Unistage, unistage reisi õnnedest». Luc ja Rachel unistavad rännakust Hollandisse talvel, kui ahvatleb lumi ja jää. Urien oma kaaslastega võtab ette fantastilise meresõidu «Pateetilisele ookeanile» ja raamat kannab pealkirja «Voyage d'Urien». «Paludes» on paroodia nende kohta, kes ei saa ega tahagi reisida. Peategelane kipub välja kitsast ümbrusest ja pahvatab välja: «Ma sõidan ära, reisin ära ... Ülehomme, ah, kuhu? Ma ei tea ... kuid, kulla sõber, kui ma teaksin, kuhu minna ja mis teha, ei saaks ma kunagi lahti oma piinast. Ma sõidan ära ärasõidu enese pärast; üllatus ise on mu siht — ettenähtamatu — mõistate? — ettenähtamatu!»

Eks «Les Caves de Vatican'is» samuti kui «Les Nourritures terrestres'is» rännata ühest maast ja linnast teise, vahetata kohti ja meeleolusid? Edouard («Les Faux-Monnayeurs») rändab koguni sellepärast, et tal on liiga suur iha paigale jääda ja et ta tahab teadlikult vastu töötada oma puritaanlikust kasvatusest pärit hinge inertsusele. Sõna «reis» on nii ahvatlev, et muutub otse sümboliks Jérôme'ile, kellelt Juliette küsib, kas ta tahaks reisida. «Igale poole,» vastab see, «kogu elu paistab mulle olevat nagu pikk reis temaga (s. o. Alissaga) läbi raamatute, inimeste, maade ... Kas sa oled mõelnud, mis tähendavad sõnad: hiivata ankur?» («Immoraliste».) Et sõnal «ärasõit» on otse maagiline võlu, seda õpime mõistma ka kadunud poja mõistujutust; ja lauset «Sõidan homme ära» või «mõtlen ainult ärasõidust» kuuleme peaaegu igast Gide'i raamatust.

Geograafilised nimed muutuvad seetõttu imelikult hõrgaks toiduks ja kutsetena, vihjetena kõlavad Juliette'i pulmareisilt saadetud kirjas nimed nagu: Orvieto, Perugia, Assisi, Umbria, Cortone. «Nourriture'i» lehe-

külgedel hõõguvad kursiiviga trükitud nimed: Villa Borghese, Adria, Fiesole, Monte Pincio, Amalfi, Siracusa, Malta, Tunis, Biskra, Blida — kui pealkirjad järgnevatele impressioonidele.

Reisi hõrkusele leiab Gide lihtsa põhjuse: «Tajumine algab aistingu muutumisega, siit paratamatus reisida.» Iga elamus on reis, väljapääs vaikusest, puhkusest, surmast. Alalise liikuvuse ülistus sobib ainult rändamisfilosoofiaga. Ja selliseid reisisse puutuvaid filosoofilisi põhilauseid võib eriti palju leida «Maistest toitudest». «Olen hakanud hulkuriks, et kokku puutuda kõigega, mis hulgub; mind on vallanud õrnus nende vastu, kes ei tea, kus end soojendada, ja ma armastan kirglikult kõike vagabundlikku.»

Ei tule aga silmist lasta, et reis pakub peamiselt perifeerilist elamust, on meelte nauding, mis ei nõua kirjanduslikuks elamuseks saades suurt sisemist pinget. Reisist saadud toormaterjal keerutub vaevalt faabulaks, harva saab sellest mõne episoodi ja kirjaniku kujundusvõime võib reisimuljete fikseerimisel tööle hakata eeskätt lausete vormimiseks. Reis ei nõua iseenesest rohkem kui passiivset vastuvõttu, andumist, järelepaindumist. Kirjanik on seejuures vastuvõttejaam, mitte looja, muljete korjaja, mitte seniolemata muljete sünnitaja. Reisikirjeldus ei nõua suurt kujundusfantaasiat, ta võib tihti koguni korvata fantaasia hõredust.

Reisimotiiv toob jutustavasse teosesse kompositsiooniliselt alati midagi juhuslikku, irdunut, ses motiivis valitseb enam laialivalguv kui koondav tendents. Gide'i «Immoraliste», kus juhuslikke reisimotiive on liiga ohtrasti, omandab seetõttu laialivalguva ja lõdva ilme.

Kui sünnipärasel hulkuril on kirg läbi käia kõik meridiaanid ja laiuskraadid, läbi tunda kõik valgused ja varjud, õhumuutused ja ilmad, siis võiks kirglikuks siseilma hulkuriks nimetada seda, kes tahab läbi käia kõik hinge ja vaimu vöödid ja keda võitmatu uudishimu kõige varem teadmatu vastu ajab nii kaugele, et ununevad moraali piiridki. Niisugust vagabundi veetleb enam metsik loodus kui see, mis on mõõdetud, teerajatatud ja viimse põõsani kaardile joonistatud. Gide'i rännuhimu ei piirdu geograafilise alaga, temas hõõgub huvi k õ i g e selle vastu, mida iganes võib sisaldada

inimese hing. Uudishimu hinge kõrbede (askees), tihnikute ja rabade vastu ongi see, mis Massisi sundis Gide'ile andma nime «deemonlik».

Huvi totaalse inimese vastu lükkab Gide'i immoralismi poole. Vaadelgem ligemalt seda motiivi, mis mõnede arvustajate silmis esineb kirjanikus niivõrd tugevalt, et see varjab kõike muud. Massis näiteks näeb Gide'is selle seiga pärast otse rahvuslikku roimarit ja ebanormaalset olendit. «Temal aga on tingimata vaja välja minna kogemuse ja mõistuse loomulikest rööpaist, töötada välja harukordsuse psühholoogia, sotsioloogia, müstika; see eraldab teda reaalsusest, see ei sule teda välja ainult ta tõu ja kodumaa traditsioonidest, vaid üldse normaalselt käsitatud inimlaadist.»

Gide'i rousseau'likult-vabast inimese käsitusest saame aru, kui jälgime ta autobiograafilises teoses ta äkilist vabanemist liigpuritaanlikust kasvatusõhkkonnast: kauaaegne kaane all olek lõppes kõigi tõkete vägivaldse lõhkumisega. Elujõu tulvast, mis oli seda ägedam, et kirjanik ise pääses haiglusest ja elas läbi iharat tervenemisprotsessi, sündisid kiidulaulud elule kõigis ta avaldustes, olgu need head või halvad. «Olin sarnane Prometheusega, kes hämmastus sellest, et võidakse elada ka ilma kotkata ja ilma et tarvitseks end süüa lasta.» Teda vaevas üks probleem, mida võiks lihtsustatud kujul väljendada nii: «Millise jumala, millise ideaali nimel keelate mul elada mu natuuri järele? Ja kuhu viib mind mu loomus, kui lihtsalt teda järgin?» See murranguaja (1893) põhiküsimus jääb kirjanikus edasi elama läbi kogu ta loomingu, tihenedes kord abstraktseks teemaks, kord konkreetsemaks motiiviks. Lihtsa mõttena figureerib see moraali, patu, siiruse, instinkti jne. küsimus muidugi eeskätt Gide'i kriitilistes teostes, kuid meid huvitab siin selle probleemi muutumine luulekunsti motiiviks.

See motiiv puhkeb lüürilise õiena «Maistes toitudes». Seal kuulutatakse juba esimesel leheküljel loobumist kõigest, mida peale on pannud kasvatus. Edasi satume kohtadele, kus kõneldakse valiku raskusest, mittevaliku eelistamisest valikule, mis on juba põhitoonilt immoraalsuse ülistus (kuna moraalsus tähendab just väärtuste astmikku ja tegude valikut). Pole tarvis kaa-

luda, kas toiming on kõlbeliselt väärtuslik: «Vaja toimida k a a l u m a t a, kas toiming on hea või halb. Armastada hoolimata sellest, kas see on hea või halb.» Hinge ülim voorus on põlemine, ükskõik millises tules. Nõnda haihtub p a t u mõiste. «Olen kindel, et ma pattu ei tee ainult siis, kui ma üldse ei tegutse.»

«Bethsabé» lõpus võtab isegi piibellik aine äkilise pöörde immoraalsuse poole: kui Taavet teada saab, et Uria on tapetud, ei salli ta enam ka Patsebat ja teos lõpeb julma akordiga: «Patseba! . . . Käi minema! (ütleb Taavet Joabile, kes Patseba kaasa on toonud). Vii ta tagasi! Ma ütlen sulle, ma ei taha seda naist enam näha. Ma vihkan teda!»

Juba varem «Philoctète'is» oli puudutatud kolme liiki moraali, Odysseuse oma, et võib petta, kui seda nõuab isamaa, Neoptolemose oma, kelle süda on nii pehme, et avalikustab Odysseuse pettuse plaanid, ja Philoktetese oma, mis on otstarbetu eneseohverdus: see moraali võimalik mitmepalgelisus vihjas juba Gide'i teatud skeptitsismile moraali küsimustes.

«Le Roi Candaule'is» eessõnas öeldakse: «Publiku jaoks on olemas loomulikud tundmused ja teised, mis seda pole. Kõik tundmused on inimeses olemas, aga neist peetakse mõningaid absoluutselt loomulikeks, kuna õigem oleks neid nimetada lihtsalt sagedamaks. Nagu oleks sagedam nähtus loomulikum kui haruldasem, tina loomulikum kui raud.»

Juba «Immoraliste'i» pealkiri näitab, mis motiivid autorit on kõige enam vaevanud. Michel teeb oma pulmareisi haiglasena. Tervenedes Põhja-Aafrikas muutub ta sootu teiseks, hakkab tundma tervenemise ja üldse elamise iharust. Kaena langevad ta silmilt maha raamatud, eelarvamused, teadmised, moraalid, ja ta näeb alasti elu, armub sellesse immoraalsuseni. «Iga päevaga kasvab temas ebamäärane igatsus nende puutumatute rikkuste järele, mida katsid, varjasid, lämmatasid kultuurid, kombestikud ja moraalid.» Elust joobnud mees muutub hoolimatuks oma naise ning ravitseja vastu, kes omakorda haigeks jääb ja keda ta suures elamusjanus kaasa veab ühest linnast teise, pettes teda tagaselja ja vintsutades teda surmani. Michel ei salli ausaid inimesi, tal ei tule neid küll karta, selle-

eest ei saa ta neilt ka midagi õppida. «Aus šveitsi rahvas! Hea käekäik ei maksa talle midagi ... pole roimi, pole ajalugu, pole kirjandust, pole kunsti ... tugev roosipõõsas ilma okasteta, ilma õiteta ... Et see aus maa mind ära tüütab, teadsin juba ette.»

Ebamoraalsuse motiiv laieneb ses raamatus veelgi enam. Maal oma mõisas jälgib Michel suure lõbuga metsaülesostja ja ta perekonna kõlvatut elu. Talle meeldib sihuke «kange lõhn, mille ümber mu kujutlus tiirleb nagu kärbes liha ümber». Veel enam, Michel teab, et tema maa peal käib salaküttimine, ta hiilib jäneselõksude juurde, ja kui noor poiss Alcide tuleb neid salaja järele vaatama, ei hakka ta temaga tõrelema, vaid annab talle pealegi raha uute lõksude ostmiseks ning hakkab ise salakütiks oma maa peal! Samal ajal lubab ta Alcide'i isale kümme soud iga leitud lõksu pealt, mida see omakorda poolitab pojaga, kui too lõksud metsast ära toob.

Samasugune ebamoraalsuse heakskiidu motiiv leidub ka Moktiri kääridevarguse loos. See poiss käib sagedasti Micheli pool ta haiguse ajal. Kord, kui Michel on seljaga Moktiri poole, näppab see laualt käärid ja peidab nad kähku ära. Michel näeb kõike peeglist pealt, aga ei tunne kõlbelist meelepaha ega hakka noomima, vaid elab läbi koguni ääretu suurt r õ õ m u ja haudub oma naisele välja jumal teab milliseid seletusi kääride kadumise kohta. «Sellest päevast peale muutus Moktir mu lemmikuks.» Kuid Moktir ületab Micheli oma ebamoraalsusega: tema nägi väga hästi tolle jälgivat pilku peeglis. Seda saab Michel teada alles hiljem, kui Menalkes juba tervenenud Michelile käärid Põhja-Aafrikast tagasi toob. «Te arvasite küll, et teie mängite temaga, aga tema mängis hoopis teiega.»

Pahe, patt, roim esineb ju peaaegu igas romaanis, kuid Gide'i teostes on ebamoraalsusel teine alus ja saatus: autor ei jäta pahet ainult karistamata, vaid ta kirjeldab koguni meeleldi julma u u d i s h i m u, mida mõni tegelastest tunneb ebamoraalsuse vastu. Uudishimu ja jälgimine on ise üks Gide'i lemmikmotiive, mille juures tuleb samuti peatuda, kuid enne peab mainima veel immoralismimotiivi tugevat esinemist «Les Caves de Vatican'is», kus otse esteetilise seikluslustiga,

ilma vähimagi taunimisvarjundita lastakse tegutseda roimarlikul Protosel, lastakse Julius de Baraglioulil võõraid laekaid avada, millist tegevust laekaomanik ise vargsi pealt vaatab ja sellest väljagi ei tee, jne. Ning samas romaanis tapab Lafcadio ilma erilise põhjuseta inimese, tõugates ta vagunikupeest sõidu ajal välja, aetuna ainult hetkelisest tujust.

Loomult roimarlikke tüüpe kohtame jälle ohtrasti «Les Faux-Monnayeurs'is»: siin on salk valerahalevitajaid poisse, kes oskavad jultumuseni valetada, üht kaaspansionärigi enesetapmisele meelitada ja seejuures mitte kahetseda, vaid jääda küüniliselt üleolevaks, mittekahetsevaks. See ükskõiksus moraali vastu on nii tugev, et näiteks «Symphonie pastorale'is» pastor, kes ometi peaks austama kõlbluse piire, on ise nii patuküps, et kipub abielu rikkuma oma kasutütrega, seejuures oma sepitsustele evangeeliumist tuge otsides: «Rõõmus olla on ristiinimese kohus, mida takistab meie kahtlus ja meie südame kalkus ... Iga olend peab taotlema rõõmu.»

Immoralismis ligineb meie autor Dostojevskile ja seepärast on arusaadav ka ta suur huvi selle vene kirjaniku vastu. Kui Gide'il ongi Dostojevskiga kokkupuutepunkte, erinevad nende põhiloomud siiski täielikult. Vene kirjaniku juures murduvad kõik pahed, patud, julmused ikka mingiks kahetsuseks, enesealanduse kohal lehvib ülenduse aimus, pihtimisele järgneb andeksand ja lunastus; kui aga hinge patusesse labürinti laskub Gide, siis ikka intellektuaalsest uudishimust leida midagi aimamatut, tahtmisest teada saada, mäherdusi keerdkäike üldse võib olla inimese südames ja ajus. Kui Dostojevski asetab inimhinge kuradi, siis selleks, et jumal oma vastasest jagu saades võidule pääseks. Gide'ile on jumal ja kurat aga olemas näitamaks, kui mõõtmatu ja avar üldse on inimhing, kui sinna simultaanselt mahub kaks polaarsust. Dostojevski maailmasuhtumus on eetilis-religioosne, Gide'il intellektuaalne ja esteetiline.

Gide'i intellektuaalne u u d i s h i m u saab toitu kokkupuutest elava hingega. See uudishimu ajab teda pinna pealt sügavustesse otsima keelatut, ebamoraalset. Kirjanikule on inimese paha pool alati olnud meelitav ja

tõotav, tema huvid on kiindunud paratamatult enam põrgusse ja kuradisse kui taevasse ja jumalasse, kuid Gide omistab kirjaniku uudishimu ka oma tegelastele, ja seda mitte ainult pahehuvi suhtes.

Ja nõnda väljendub uudishimumotiiv ta teostes sageli h i i l i m i s e, j ä l g i m i s e episoodidena. Nägime juba eespool episoodi Moktiri kääridevargusest, kus Michel ja Moktir teineteist vastastikku jälgisid, ilma et teadnuksid, kumb õieti kumba jälgib.

«Nourritures'is» jutustab Menalkes, kuidas ta vahel öösiti vaatab sisse akendest, et salamahti jälgida tundmatu maja elukombeid.

«Isabelle'is» näeme samasugust jälgimisstseeni: Lacase, kes teadusliku töö otstarbel on sõitnud maale Floche'i juurde, simuleerib töötamist ja jälgib Floche'i või, nagu Barbusse'i «Põrgu» kangelane, asub õigel ajal oma vaatluspostile, et piiluda läbi prao, mis naabertoas sünnib.

«Les Caves de Vatican'is» jälgib Lafcadio külma rahuga Juliusi uudishimulist sorimist lauasahtlis. Samas romaanis jälgib Protos Lafcadio käitumist restoranvagunis, koguni eksperimenteerib temaga, mängides kui kass hiirega.

«Symphonie pastorale'is» jälgib pastor oma poja ja kasutütre vahekorda kiriku väärilt, mille leiab olevat «oivalise vaatlusposti».

Eriti rikas sellistest episoodidest on «Les Faux-Monnayeurs», mis osalt on tingitud sellest, et peategelane Edouard on kirjanik, kes teeb tähelepanekuid, et neid päevikusse märkida. Vahel tuleb tal kuulata taga ukse, vahel teisest toast, kui uks vahelt lahti on unustatud, vahel kujuneb sellisest paljast uudishimust aetud jälgimisest pikk episood. Nii kirjutab Edouard oma päevikusse: «Veidi enne Vanier' juurde jõudmist jäin seisma juhuslikult müüa olevate raamatute ligidale. Raamatud ei huvitanud mind niipalju kui üks noor, umbes kolmeteistkümneaastane lütseist, kes lausa taeva all olevaid raamaturidu soris valvuri rahuliku silma all, kes istus poelävel õlgtoolis. Teesklesin, nagu vaatleksin raamatuid, kuid minagi jälgisin poissi silmakurust.» Järgneb kirjeldus poisi rõivaist, arvamused-assotsiatsioonid sellest, kas neid pole vahest kandnud ta vennad, kas ta

ema pole vahest liiga hooletu või on tal liiga vähe aega jne., mis kõik meelde tuletab Dostojevski päevikust tuntud kirjeldust-fantaasialendu ühe töölise ja ta naise puhul, keda ta tänaval jälginud. Kuid Gide'il pole see paljas kirjanduslik võte, mis oleks laenatud Dostojevskilt, sest «Journal des Faux-Monnayeurs'is», kus Gide üles on tähendanud märkmeid oma romaani kirjutamise kohta, leidub vastav stseen tegelikust elust. Kui juttu võib olla Dostojevski mõjust, siis juba Gide'i isiklikule elule ja selle kaudu kirjandusele. Mainitud episoodis jutustatakse poisi raamatuvarguse katsest, mis on nii sarnane kääridevarguse episoodiga.

Kui romaanides tavaliselt esinevad jälgimise, hiilimise motiivid on vaid üheks lüliks seikluste seerias, siis Gide'i jälgimisepisoodid on sihitud, tarbetud, tekkinud ainult uudishimu rahuldamiseks ja sellepärast võibki neid eraldada iseseisvaks motiivide sarjaks. Gide'ile on üldse omane oma kirjanikukutsest tekkinud harjumusi, kombeid, võtteid projitseerida oma teostesse. Loomispsühholoogilised ja -tehnilised elamused on talle niisama tähtsad kui materjal, mida ta luues ümber töötab, seepärast pole sugugi haruldane, et ta teosesse üle toob ka uudishimu, millega ta ise jälgib oma loomingut, hoolimata sellest, et see võib kaasa tuua illusioonirikkumist ja lugejas isegi pahameelt tekitada.

Üks tähtsamaid, ühtlasi omapärasemaid motiive Gide'il on motiveerimatu tegu («acte gratuit»). See läbib kirjaniku toodangut alates «Voyage d'Urien'ist» ja lõpetades viimase suure romaaniga. Selle järelkaja kuuleb isegi Gide'i koostatud lühiteadete sarjas «faits divers» ajakirjas «Nouvelle Revue Française», kus esitatakse tõelisi näiteid ka motiveerimatust enesetapmisest, nagu seda seni kirjanduses kõige selgemini oli esitanud Dostojevski oma Kirillovi kujus. Kuid juba ammu enne kokkupuutumist Dostojevskiga keerles Gide'i ajus mõte, kas üldse võib olemas olla vaba, s. o. mitte millegagi motiveeritud tegu.

«Voyage d'Urien'is» hurjutatakse harjumust igale teole ikka põhjendust otsida ja pooldatakse indeterminismi: «Kas te usute, et te tõesti ainult seda teete, mille põhjusi te hästi tunnete?» Pole tarviski otsida põhjendust, sest minevik ei valgu terveni üle tulevikku, ole-

vik on looming ja iga looming on varemolematu ja osalt ettenähtamatu. See bergsonlik «loov areng» saab hilisemates teostes juba selgema kuju eespool märgitud hetkefilosoofias: iga silmapilk on uus, järelikult ettenähtamatu ja vähemalt viimsetes peenustes motiveerimatu. Siit tahtevabaduse võimalus. Kuid Gide'ile ei tähenda tahtevabadus võimet teha ainult head, vaid ka kurja. Ning nõnda jõuame tagasi immoralismi juurde.

Ent vaadakem, millised kujud võtab «acte gratuit'» motiiv Gide'i teostes. «Paludes'is» esineb see motiiv Angèle'i salongis kooskäivate literaatide vaidlusobjektina. Siin on seda teemat käsitletud irroonilises toonis. Üks moralist ütleb: «Te tahate sundida inimesi tegutsema, sest te tunnete hirmu paigalseisu ees, tahate sundida neid tegutsema, kuid kas te ei näe, et mida rohkem te enne nende tegutsemist vahele segate, seda vähem olenevad nende teod neist endist. Teie vastutus aga kasvab sellega. Kuid just vastutus tegude eest annab igale teole ta väärtuse, nende näivus ei ütle ju midagi.» Seepeale vastab autor, et kui vastutus pisemagi asja eest tehakse võimalikult suureks, siis vähendatakse veelgi enam tegutsemise vabadust. Ainult vaba tegu on vastutav.

«Nourritures'is» kõneldakse teost eelneva kaalutluseta, kuid ei ülistata siiski veel vaba tegu, vaid öeldakse ainult, et iga valik on raske, tegu aga on valik. Hinge vaevab see, et ajal on ainult üks dimensioon: kui teed ühte, jääb teine samal ajal tegemata.

«Philoctète'is» jõuame välja neist targutustest teo ja vaba teo üle. Siin kohtame esimest korda tagamõttetut tegu juba enam-vähem faabulasse põimituna. Philoktetes, kelle käest Odysseus ja Neoptolemos tulevad salaja ambu varastama, saab viimaselt kurja nõu teada ja joob ise vabatahtlikult unerohtu, millega teda taheti magama panna. Ta tegu on põhjendamatu ja tarbetu, selle taga tundub voorust vooruse enese pärast.

Siis aga võtab see põhjendamatu teo motiiv irooniliselt lõbusa kuju «Prometheuses». Seda motiivi riivab põgusalt juba restorani kelner, kes seab paigale laudu, ikka kolmele inimesele, et nõnda kokku viia kolm üksteisele võib-olla tundmatut inimest. «Te küsite minult,» ütleb kelner Prometheusele, kes lauda on istunud, «mis

see kõik minule sisse toob? Oh, mitte midagi. Minu eralõbu on luua suhteid . . . Oo, mitte enese huvides . . . See on, võiks öelda, täiesti motiveerimatu tegu . . . Motiveerimatu tegu! See ei ütle teile midagi? Mulle aga näib see olevat midagi eriskummalist. Kaua arvasin, et see, mis lahutab inimest loomadest, on just põhjendamatu tegu. Pidasin inimest loomaks, kes võib toimida motiveerimatult. Hiljem mõtlesin just vastupidist: inimene on ainus olend, kel võimatu on toimida motiivitult. Motiivitult! Mõelge ometi: ilma põhjuseta — jah, mõistan teid, ütleme: ilma motiivita, jah, võimatu!»

Siis järgneb episood Miglionnaire'i põhjendamatust teost: Miglionnaire ehk teise nimega Zeus poetab tänaval maha oma taskurätiku. Juhuslikult tema järel kõndiv Cocles tõstab selle üles ja ulatab omanikule. Too võtab taskust kirjaümbriku, laseb Coclesil sinna ühe nime peale kirjutada. See kirjutab: Damokles. Ja enne kui ta asja kohta seletust saab, annab Zeus talle ootamatult kõrvakiilu ja kaob ise voorimehel. Ümbrikus on 500 franki ja selle saab Damokles endale. Kaks tagamõttetut, motiveerimatut tegu korraga: üks saab 500 franki teise kõrvakiilu eest, teine kõrvakiilu teisele määratud 500 frangi eest! See ootamatu, loogikata tegu ähvardab segi paisata kõik inimeste suhted. Damokles, kes oli tahtnud olla ja elada nagu kõik, jääb haigeks mõtisklemisest selle 500 frangi mõtte üle, mille ta sai teadmata kellelt, ja surebki neisse piinlemistesse, kuna Cocles otsib uusi hoope näkku, et Damoklesele kuidagi head teha.

Põhjendamatu teo tegija aga filosofeerib oma vaba initsiatiivi ja võime üle segadust tuua loogiliste sidemetega ühendatud asjadekäiku: «Ainult mina, kelle vara on lõpmatu, võin toimida absoluutselt tagamõttetult; inimene ei saaks seda. Siit mu armastus mängu, mitte võidu vastu, kas mõistate, ainult mängu vastu; kas ma saaksingi võita seda, mida mul varem juba poleks? Isegi aeg . . .»

«Acte gratuit'» motiiv esineb ka «Les Caves du Vatican'is», kus ta saab põhjendamatu roima kuju. Noormees Lafcadio istub vagunikupees koos Fleurissoire'iga, kes hakkab end mugavalt sisse seadma: võtab kuue seljast, mansetid käest jne. Lafcadio vaatleb kõike

seda talitust vastikustundega ja ta fantaasia hakkab tööle: kes näekski, mõtleb ta, mu käe all on link, mida kerge on avada, väikesest müksust aitaks mehe väljalükkamiseks, ta kukuks tombuna õhe, keegi ei kuuleks ta karjatust. Ja siis filosofeering motiveerimatu teo üle, mis õieti saabki roima motiiviks.

«Põhjusetu roim,» jätkab Lafcadio, «milline pähkel politseile! ... Ma ei tunne uudishimu sellest, mis toimub, vaid iseenesest. Mõni arvab enda valmis olevat kõigeks, aga kui tal tuleb tegutseda, tõmbub ta tagasi ... Kui pikk vahemaa kujutluse ja teo vahel! Peab olema niisama vähe õigust kord tehtud sammu tagasi võtta kui malemängus. Oo, see, kes kõiki riske ette näeb, kaotaks igasuguse huvi mängu vastu!» Ja edasi: «Kui jõuan rahulikult ja aegapidi kaheteistkümneni lugeda, ilma et ma selle aja kestel väljas näeksin mõnda tuld, siis on see tõbras pääsenud. Algan: üks; kaks; kolm; neli; (aegapidi, aegapidi) viis; kuus; seitse; kaheksa; üheksa ... Kümme, tuli!»

«Acte gratuit'» motiiv esineb samas teoses veel mujalgi: nii arutleb kirjanik Julius de Baraglioul teemal, kas ainuüksi kasu juhib inimest ta toiminguis, kas pole olemas ka tagamõttetuid tegusid, s. o. motiveerimatuid, mitte üksnes häid, vaid ka kurje. Mistarvis selliseid teha, küsib talt toosama Fleurissoire, kes ise hiljem vaguniuksest välja lendab. Luksusest, raiskamislõbust, mängust, vastab Julius. «Usun, et kõige väiksema uudishimuga hinged ei tarvitse olla tingimata kõige paremad — sõna katoliiklikus mõttes; just ümberpöördult, katoliiklikult seisukohalt on kõige paremini dresseeritud hing sellel, kes kõige paremini kaalutleb.» Ta tuleb mõttele kirjutada romaan sellisest motiveerimatust roimast, aga elu ise on juba ette rutanud: Lafcadio on juba valmis saanud sellega, millest Julius alles filosofeerib.

Ja veel kord hargneb sellest motiivist episoode romaanis «Les Faux-Monnayeurs». Siin tapab enese närviline poisike Boris, ilma et selleks oleks näha mingit sisemist motiivi. Ta kuulub nimelt Tugevate Inimeste Veljestusse, mille liikmed enesetapmise teel peavad tõestama, et nad ei karda põhjendamatut surma. Tõsi küll, mõni veljestu liige ihaldab Borisi surma ja liisu-

tõmbamine ei sünni kelmuseta, kuid kogu lugu on niisama mõttetu, otstarbetu, nagu Kirillovi enesetapminegi Dostojevskil. Tugevate Inimeste ja Dostojevski kangelase enesetapmise motiivid on peaaegu ühesugused, sest Kirillov ütleb: «Ennast tappes tõestan ma oma sõltumatust kõige täielikumalt» ja veel: «Neil (s. o. teistel enesetapjatel) oli põhjusi. Kuid inimesi, kes oleksid end tapnud ilma ühegi motiivita ja ainuüksi selleks, et tõestada oma sõltumatust, pole veel olnud; mina olen esimene.» Gide'i episood pole siiski Dostojevskilt laenatud, vaid selle aluseks on tõeline juhtum Clermont-Ferrand'is, kus üks noor lütseist vabatahtlikult liisku tõmbas ja vabasurma läks («Journal de Rouen», 5. juunil 1909). See ajaleheteade köitis Gide'i tähelepanu seda enam, et ta kogu aeg ise huvi oli tundnud tahtevabaduse probleemi vastu.

Sama motiivi leiame juhuslikult riivatavat veel õige mitmes teoses. «Acte gratuit'le» lähedale tuleb arvata ka need juhud, mil üks või teine kangelane end varem tehtud otsusega seob, kuid teo silmapilgul selle tegemata jätab. «Paludes'is» märgib kangelane taskuraamatusse, mis ta järgmisel päeval sel ja sel kellaajal peab tegema. Kuid ilma mingi põhjuseta tõmbab ta äkki kriipsu peale oma kohustusele ega mõtlegi seda täita. «Kalendril on mõnigi hea omadus,» mõtlesin ma, «sest kui ma poleks üles märkinud, mis ma täna hommikul pidin tegema, siis oleksin ma võinud selle vahest unustada ja oleksin ilma jäänud lõbust — seda tegemata jätta. Alati veetleb mind see, mida võiksin nimetada kaunilt «negatiivseks ettenägematuseks».»

«Acte gratuit'le» sisult lähedased on veel need juhud, kus on tegemist v a b a t a h t l i k u l o o b u m i s e g a mingist hüvest. Seegi motiiv on Gide'i juures kaunis tugevasti esindatud. Tõsi küll, Gide jutlustab paljudes kohtades järeleandmist instinktidele, takistamatut andumist rõõmule, patule ja see on näiliselt vastuolus ta askeesimotiiviga. Ei tule unustada, et Gide'i täiuslikkuse mõiste sisaldab eneses ka askeesi. See ambivalents, tarvitades psühhoanalüütikute terminit, on ta enese valju kasvatuse pärand: ühelt poolt õpetati teda olema askeetlik ja loobuma näilistest hüvedest, teiselt poolt virgutas see hingest üles tugeva opositsiooni-

laine, mis ähvardas ümber paisata kõik ettekirjutused. Nõnda näeme juba ta «La Tentative amoureuse'is» hinge kaht vastastendentsi ühel ja samal ajal: andumust ja askeesi; kumb neist teatud juhul võidab, on sageli ettenähtamatu, sest mõlemad on ühetugevused (siit võib-olla ongi tingitud «acte gratuit'» probleem): «Oma ihaga ühtesulamist takistab uhkus, tunne, et oled tugevam kui iha». Samas aga: «Kuid võit enda üle pole nii magus kui alistumine ihadele». Kord ei luba «kurb kasvatus» Lucil võtta Racheli, kuid siis võtab ta naise just oma kasvatuse kiuste. Ikka peab hingeline akt Gide'il seotud olema mingi sisetakistuse ületamisega, mis kuidagi tõstab ja laseb teravamalt maitsta aktiivsust: ikka on vaja vastu panna, olgu siis sissekasvatatud eelarvamustele või instinktidele. Ja nõnda sünnibki sest iharast vastupanust kord askees, kord andumine. André Walter hüüab: «Oo tundmust, kui tarvitseks veel vaid haarata ja kui siiski jätad selle tegemata!» Ning Alissal «Porte étroite'is» lastakse kirjutada paarkümmend aastat hiljem: «Olgugi õnn siinsamas ligidal, pakkugu ta end ... nii et tarvitseks vaid käsi sirutada ...» «Les Nourritures terrestres'is» helisevad paralleelselt mõlemad motiivid, kuigi ihade küllastamist kuuleb rõhutatumalt. «On kasu ihadest ja on kasu ihadele järeleandmisest — sest nad suurenevad sellega. Sest tõesti ma ütlen sulle, Nathanaël, iga iha rikastas mind enam kui ihaobjekti alati näiline evimine.» Samas esinevat askeesi (selle alla võiks arvata kiidulaule janule ja näljale) tuleb käsitada kui lõbu intensiivistamise vahendit. Põhjendamatu askeesiga on meil aga tegemist «La Porte étroite'is», kus armastajad teineteisest loobuvad, leides ses loobumises olevat suurema õnne kui andumises ja abielus.

Gide tunnistab ise küll, et ta on selle teose kirjutanud peaaegu paroodiana mõttetu eneseohverduse kohta, kuid ei saa siiski öelda, et kirjanik eneseohverduse ideed võtaks liiga kergelt. Seda näitab juba kas või mitmekordne rõhutamine, et õige individualism tähendab individuaalsuse paindumist kõrgema seaduse alla (tõsi küll, seda armastab kirjanik öelda pigemini kunstiliste kui eetiliste probleemide puhul) ja ka otse kinnisideena peas keerlev ja ikka jälle sule alla tulev salm

evangeeliumist: «Qui amat animam (vitam) suam, perdet eam; et qui odit animam (vitam) suam in hoc mundo, in vitam aeternam custodit eam»* (Joh. 12, 25). See piiblisalm on nähtavasti Gide'i enam võlunud kui ükski teine õpetus evangeeliumist. See põhilause on saanud «Numquid et tu» peateemaks: siin arutatakse seda kõlbelise väärtuse seisukohast. «Incidences'is» tsiteeritakse seda põhilauset ka kirjanduslike nähtuste puhul: õige individualism on indiviidi vaba eneseohverdus, isiklikem teos on see, milles isiksus enesest loobub, rahvuslikem teos see, mis on kõige üldinimlikum; sellega, et ollakse partikulaarseim, teenitakse üldisi huve kõige enam, ja see kehtib nii rahvaste kui üksikisikute kohta; ainult enesest loobudes leitakse iseennast; klassikaline teos on ilus ainult siis, kui ta on taltsutatud romantism, jne. Vene loomus meeldib Gide'ile just sellepärast, et tolle eneseleid teostub enesest loobumise kaudu. Nii olevat Puškin osanud teisi imiteerida, ennast kaotades («et nõnda end leida mujalt»), nõnda veetleb Gide'i Dostojevski enesealandusmaania: ta leiab selles olevat ristiusu sügavaima tuuma. Ses eneseunustuse ülistuses jõuab Gide selleni, et ta kiidab kirjanduses suurimaiks aegu, mil oldi võõrmõjude all.

Suur kiindumus sellistesse mõtetesse viitab veel kord Gide'i passiivse loomuse poole: alistumist, mitte alistamist! Või püüab Gide evangeeliumi põhiväidet nii käsitada, et alistumine annab ka suurema alistamisvõimu, sest paindumine teiste võimu alla oleks ühtlasi eeskujuks teistele, et nad satuksid tema mõju alla (vrd. ühelt poolt Gide'i mõjude alla sattumise apoloogiat artiklis «Mõjudest kirjanduses» teoses «Prétextes» ja teiselt poolt Massisi hirmu suure mõju ees, mis Gide'il olevat noorpõlve kirjanikesse)?

Kuid Gide on eespool mainitud piiblisalmi laiendanud tervenisti oma psühholoogilise jutustuse «Porte étroite» teemaks. Selles raamatus on «Alissa päevik», peenekoeline hingeanalüüs, mille esemeks on askees ja selle moondumine õnneks. Seejuures juhib Alissat piibli lause «kes tahab oma elu päästa, see kaotab ta» jne., nagu teinegi salm «mingem sisse kitsast väravast», mis

* Kes armastab oma hinge (elu), kaotab selle, ja kes vihkab oma hinge (elu) siin maailmas, see säilitab selle igaveses elus.

on andnud raamatule pealkirja ja mida Alissa koos Jérôme'iga kuuleb ühel päeval kirikus, kus see otsekohe ta südamesse langeb.

Kui täielik loobumus Gide'i juures on väga ligidalt sugulane täieliku andumisega instinktidele, siis ei tule unustada, et askeesimotiiv esineb tal küll sageli, kuid jääb enamasti ikka piiblisalmi peaaegu tüütavaks kordamiseks, kuna seevastu instinktipärase naudingu motiiv end igal pool lahti lööb vikerkaarevärvilises kirjavuses. Pole raske mõista, kumba motiivi Gide'i loomus eelistab.

Juba eespool nägime tugevat väljakippumistungi raamatuist, traditsioonide köidikuist, eelarvamustest, kultuurist, rousseau'likku vajadust pöörduda elu enese poole kõiges tema meelelikkuses. Ja nõnda saabki e l u, viie meelega aistitav elu ise üheks tugevaimaks motiiviks.

Esmakordselt on meelelist eksaltatsiooni tunda «La Tentative amoureuse'is». Siin käib armastusega kaasas esteetiliselt nauditav loodus: kevad, suvi, sügis ja talv pole ainult armastusfaaside sümbolid, vaid nad on ka nahaga aistitavad. «Suvi, suvi! Seda peaks laulma kui Ülemlaulu.» Armastajad ei tee üldse midagi, nad ainult ilutsevad ja naudivad jalutuskäikudel päevamuljeid ja ootavad ööd. Juba ses teoses ollakse j o o b u n u d õnnest.

See joobumus tõuseb haripunktile «Nourriture'is», kus jutlustatakse elamise entusiasmi, ülistatakse tundmust, tagamõttetut ja otstarbetut ilutsemist ja nautimist ning optimismi. Hingele omistatakse ainult niipalju väärtust, kuipalju ta hõõgub ja põleb. Intellektuaalsete lõbude asemele tuuakse emotsionaalsed lõbud. Viimased seotakse isegi jumala mõistega. Kõigist jumala olemasolu tõestustest köidab Gide'i tähelepanu ainult üks: «Jumal on kõik see, mida ma armastan.»

Kõik maised toidud omandavad müstilise ilme. Seesama ilme on ka n ä l j a l ja j a n u l. «Kõige ilusam, mida olen maa peal tundnud, on nälg.» «Kotkas joobub oma lennust. Ööbik joobub suveööst. Väljad värisevad soojusest. Nathanaël, osaku iga tundmus muutuda joobumuseks. Kui see, mis sa sööd, sind ei joovasta, siis pole sa küllalt näljane.» Igast vähimastki

elamusest tuleb tunda rõõmu, ja kui seda ei saa, siis on vaja askeesi läbi suurendada janu ja nälga. Sellist entusiasmikultuuri õhutas Gide juba enne Verhaerenit. Whitman oli sellest varem laulnud teisel pool ookeani. Jammes'i ja Vielé-Griffini entusiasmi ületab Gide oma kaugeleminekuga. Sõna «ivresse» (joobumus) kordub «Nourriture'is» peaaegu igal leheküljel, kuid see sõna esineb sageli ka teistes teostes. Joobutakse valgusest, päikesest, sinisest taevast, kastest, õhust, õhtuist, öödest ja hommikutest, aga ka oma mõtteist, meeltest, uhkusest, elust, puudusest, janust, näljast.

Eriti veetleb Gide'i koit. «Tõusin üles enne koitu» on lause, mis on otse šabllooniline ta reisikirjeldusis, aga ka mujal. Igasse teosesse on külitud lauseid nagu: «oodata koitu», «armastan tõusta enne koitu», «lahkusin enne koitu», «ootasin koitu», «koidu ajal läksin välja», «ärkasin koidu ajal», «sõitsin ära enne koitu» (need laused on välja kirjutatud «Les Nourritures terrestres'ist», aga juba seal esinevad nad kõik korduvalt. «Immoraliste'ist» loeme: «Taevas täis koitu», «koidu ajal sõitsime minema»; «koidu ajal viib meid minema diližanss»; «sõidan ära koidu ajal», teisi koidu mainimisi arvestamata. Reisikirjeldustes on see ohter koidu kasutamine arusaadav, kuna Gide'i reisimärkmeis väga palju ruumi on jäetud atmosfäärilistele nähtustele, kuid need kolm teost, kus «koit» eriti sageli esineb, on kõik kuidagi seotud võitlusega, kas meelelikkuse poolt või vastu. «Porte étroite'is» saab koit sümboolse ilme: ta on kui palavikus sonijale klaas külma vett. Nii koit kui valgus, päike, öö, kuumus, kaste, taevasina — muutuvad kokkupuutel meeltega iharaks värinaks.

Veel kord avaldub selles kõiges Gide'i passiivne loomus: nautijana tahab ta kaduda, sulada kõiksusse, kuna aktiivseks pooleks jääks loodus. Õhk kallistab teda naeratama nagu naist, muutuste ootamine on «tajumise dispositsioon», loodus tungib tast läbi, ta sulab selles ära, iga allikas äratab janu.

Kui Whitmani ja Verhaereni entusiasm on mehelik ja aktiivset laadi, siis Gide'i müstiline joovastus on pas-

siivne andumus jumalale. Gide'i tavaline sõna on «ootamine» (attente), kuid et paljas ootamine iga kord ei lõpe kohtamisega, siis ta kas joobub ootamisest enesest või — läheb rändama.

Ühenduses esteetilise elujoovastusega ühelt ja immoralismiga teiselt poolt tuleb mainida Gide'i poisiarmastuse motiivi. Olen eespool maininud kirjaniku enda isiku ihaobjekti fikseerimatust ja hälbimist harilikult teelt. See kajastub ta teostes kas või imelikult külmas suhtumises naisesse. Gide'i teostes esinev naine on ikka kujutatud väljaspool seksuaalsust, autor ei näi tundvat veetlust, mida äratab naine tugevas mehes. Seda soojemaid toone kasutab ta meeste või poiste omavahelise sõpruse kirjeldustes. See iseäralik suhtumisviis püsib ta viimase romaaninigi, mille tegevus tiirleb peamiselt Edouard'i, Olivier' ja Bernard'i vastastikuste suhete ümber.

Ent mitte üksnes selles, et kirjanik on naiste kujutamises kahvatu ja et ta paremini oskab edasi anda meeste hingeelu, ei avaldu Gide'i inverteeritud kalduvus, vaid ka vältimatus imetelus, niipea kui tegemist tuleb poistega.

«Si le grain», samuti Platoni «Symposioni» vaateid edasiarendav «Corydon» annab küllalt materjali autori seksuaalse inversiooni mõistmiseks. Gide'i enda hingestruktuuri on ses mõttes tugevasti mõjutanud kauane ema mõju all olek, see tähtsamaid inversiooni tegureid.

See kõik moodustab ühise kompleksi juba mainitud poisiarmastusega, ja nagu too leiab oma kajastuse, nii ka suhtumine emasse, isasse ja naisesse võtab Gide'i toodangus teatud šablooni ilme, muutudes tüüpiliseks motiiviks: poeg ei tea, kes on ta isa, või jälle isa sureb varsti. Nii saab Lafcadio oma isa teada alles selle surivoodil; Bernard «Les Faux-Monnayeurs'is» saab samuti alles täiskasvanuna teada, et see, keda ta oli pidanud isaks, oli ainult ta võõrasisa. Isa surma leiame «Immoraliste'is», surnud isa või teadmatut isa «Isabelle'is», «Les Faux-Monnayeurs'is» isegi paaril korral (Robert de Passavant'i isa sureb, poeg ei tee sellest väljagi, ja kui külaline küsib, kuidas on isa tervis, vastab Robert: «Ah, unustasin teile ütlemata: ta

on surnud», ja seda siis, kui isa alles matmata; samuti sureb Borisi isa); isa ja poja vahekord on Gide'i teostes peaaegu alati külm, nende vahel on ülepääsmatu kuristik.

Ei või lõpuks nimetamata jätta veel seda, et Gide'i armastus naise vastu küünib harva kaugemale kui sugulasteni. Onutütrest armsama kuju leiame juba «André Walter'is» (Emmanuèle) ja «Porte étroite'is». Alissa on samuti Micheli onutütar. Mis Micheli sunnib kiinduma Alissasse, on selle sarnasus Micheli emaga, teiste sõnadega, emaimaago sugestioon.

Kõik need suhtumised isasse-emasse-onusse-onutütresse-poistesse, mis Gide'i loomingus on püsivalt kindlakujulised, tulevad autori enda dispositsioonist. Siin peitub teatava määrani kõigi Gide'i motiivide isepärasuse võti.

Seni loeteldud motiividega on fikseeritud kõik olulised tähised Gide'i voolavas, alatasa muutuvas loomingus. Teised motiivid, mis tal esinevad, on üldised, mitte isikupäraselt püsivad ega ole tähtsad ta loomingu struktuuri vaatlusel.

Kui veel kord üle vaadata seni käsiteldud motiivid, siis näeme, et nende kõigi psühholoogiliseks lähtekohaks on mingi rahutus, mingi lõhestus, mingi väljakippumistung. Väljakippumine enesest ja enese piiratusest tekitab uudishimu, jälgimise, elu meelelise nautimise motiivid. Väljakippumine kasvatuse ja traditsioonide koormast loob irdumisemotiivid omandusest, seltskonnast, perekonnast, mõtteist, printsiipidest. Siit lähtub ka immoralismi motiiv. Väljakippumine ühedimensioonilisest ajast tekitab iha elu totaalsuse järele, loob valiku raskuse, osalt isegi passiivsuse. Tung ruumi loob rändamismotiivid ja väljakippumine primitiivsest minast askeesi, loobumuse, eneseohverduse. Ning tung lahti pääseda paratamatusest, kausaalseist sidemeist — «acte gratuit'» motiivi.

Jälgides Gide'i püsivaid motiive, võime konstateerida, et need on kõik üksteisega tihedas ühenduses, moodustades tervikulise, autori romantilisele hingestruktuurile viitava kompleksi.

*

Gide'i loomingul on terve rida püsivaid tunnuseid, mis ilmestavad ta stiili struktuuri. Ent teatud ühtlus väljenduses eeldab ühtlust ka looja hinge- ja vaimuilmas. Kui Gide ka meelsasti tahaks ära libiseda enese kui looja piiritlemise ja karakteriseerimise eest, siiski kõneleb ta looming ise küllalt selget keelt ja annab meile võimaluse Proteuse igavesti muutliku maski tagant üles otsida ta õiget palet.

Juba eespool oli mitmel korral juhust vihjata, et Gide'i tõeline olemus on puhtal kujul romantiline, mis juures «romantilise» all ma mõtlen seda hingestruktuuri, mille olulisi tunnuseid on kinnistanud saksa kirjandusteadlased, nagu Walzel, Strich, Deutschbein, Klemperer jt. Tõsi küll, nende romantika olemuse vaatlusel on arvestatud peamiselt saksa romantismi, kuna prantsuse romantismi vastuseadmine prantsuse klassitsismile annaks pisut teist liiki põhitunnuseid, aga esiteks on nii prantsuse kui saksa romantismil ka ühiseid jooni, mida võime konstateerida just Gide'i juures, ja teiseks, tahtes autorit tüpoloogiliselt kuhugi mahutada, ei leia me tõesti talle ligemaid vaimusugulasi kui saksa vararomantikud.

Peetagu silmas kõigepealt iga romantiku subjektivismi. Kuna objektiivse meelelaadiga inimeseks võiks pidada seda, kes mõtleb asjale ühenduses teise asjaga, mõtleb subjektiivse struktuuriga inimene asjale ühenduses minaga. Gide on, nagu nägime ta «egoistlikku» laadi motiividest, autobiograafilistest loomingu allikatest ja püsivast minavormi tarvitamisest puhtsubjektiivne kunstnikutüüp.

Minaga seotus on üks ta stiili tähtsamaid tunnuseid. Romantiku subjektiivsusega ei sobi see, et minal on mingisugused piirid. Tema alaliseks hooleks on neid laiendada kuni lõpmatuseni. Sellest teisest romantismi tunnusest järgneb kõigepealt, et romantik ei taha kindlaks ega igimuutumatuks fikseerida oma isikut, oma karakterit, ei taha trotslikult end kitsendada teoks. Romantik olla tähendab olla vastuvõtlik natuur, kes kergesti järele painduks ja sisse elaks võõraimassegi loomusesse; olla instrument, millel võidakse mängida ükskõik mis viise (kui tarvitada Wackenroderi ja Brentano ütlust); olla pigemini passiivne kui aktiivne, pige-

mini muutlik Proteus kui ainult ühe palge kandja, pigemini vegeteeriv ja kõiki võimalusi ette nautiv kui valiv ja ainult ühte suunda minev; olla pigemini totaalne, kanda eneses kõiki äärmusi, ühtegi hülgamata, kartmata immoralismigi, kui olla kohustuse piiridesse koondatud ja käia keskpärasuse kuldset teed; olla pigemini voolav, tõttav, rahutu, igatsev kui paigalpüsiv, tarduv, tasakaalukas ja rahulolev; kanda pigemini rinnas dissonantse, mõistuse ja tundmuse vastuolusid, igatseda välja kõigist etteseatud piiridest, kui püsida kindlates raamides ja nautida täiuslikkust, mis paigal seisab; tungida pigemini otsatusse, anduda lõpmatusele, kaugustele kui piirduda kindla sihiga, saavutatava eesmärgiga; armastada pigemini armastust ja sõprust kui armsamat ja sõpra.

Kõik need romantiku tunnused esinevad Gide'il väga selgel kujul. Juba Gide'i motiive analüüsides kohtasime tüüpilist romantikut kõige minakultiveerimise, individualismi, rahutuse ja väljakippumisega kõigest piiratust, kindlaksmääratust, ettekirjutatust; lõpliku madalamalt hindamisega võrreldes kõrgema tõega, inimese totaalsuse ülistamisega, joobumisega sensuaalsusest jne. Enamik neid motiive esineb saksa romantikute teostes olulise elemendina. Aga ka prantsuse romantikute mõned põhiomadused ja teemad on sarnased Gide'i omadega. Eks tuleta Gide'i harrastatud vastuoksused, dissonantsid ja antiteesid meelde V. Hugo loomust, kes ikka armastas äärmusi vastamisi seada? Romantilist passiivsust, valiku raskust, viha silmakirja vastu, sensuaalsust, isegi enesetapmise õigustust on juba Sénancour harrastanud ja B. Constant'i eneseiroonia on nii gide'lik nagu ta juhtlausegi «sola inconstantia constans*», mis on klassitsismi põhimõtte täielik vastand.

Ent kui veelgi ligemalt piiritleda Gide'i kui tüübi kuuluvust ühte või teise romantikute alaliiki, tähele pannes mitte üksnes ühtesattuvaid ja ühest hingelaadist pärit olevaid lemmikmotiive, vaid ka sarnasusi stiili struktuuris, siis jõuame peagi Novalise, Fr. Schlegeli ja teiste saksa vararomantikute juurde.

Juba oma esimeses teoses, «André Walter'is» riivab

* Ainult püsimatus on püsiv.

Gide otse novalislikku teemat: nagu Novalis pärast Sophie von Kühni varajast surma unistas ja luuletas sellest, kuidas armastus teise ilma rännanud armsama vastu pidi tedagi siit maailmast ära viima, nii sureb Emmanuèle, jättes maha André Walteri, kes igatsusest ja hõõguvast armastusest lahkunu vastu sugereerib endale haiguse, mis ka tema teise maailma viib. Vaevalt võib arvata, et Gide tol ajal teadis midagi Novalisest. Alles neli aastat hiljem tutvustab Maeterlinck prantslasi esmakordselt selle kirjanikuga.

Saksa vararomantikutega on Gide'il ühise tunnete ülistuse kõrval ühine tugev m õ t t e primaat, mis sõnastusstiililegi oma pitseri vajutab. Nii Gide kui Fr. Schlegel ja Novalis, olles motiividelt romantikud, on ühtlasi teravasilmsed teoreetikud, kes oskavad mõtteid eeskujulikult sulgeda pregnantseisse lauseisse: Schlegeli «Fragmente», «Ideen» ja Novalise laialipillatud fragmendid, millest ta unistas luua midagi romantilise entsüklopeedia taolist, moodustavad nende kirjanike loomingus kaaluvaima osa ja annavad aimu samast mõttevälgete vormimisoskusest, mis on omane Gide'ilegi. Seesama maksiimi vorm, seesama paradokslikkus, seesama meetod sõnastuses. Veel enam: leidub ka mõttelisi ühtesattumisi, mis ühesuguste loomuste juures on võimalik, ilma et tarvitseks oletada laenu.

Kui aga needsamad romantikud lahkuvad mõttemaailmast ja astuvad kujutelmade riiki, väheneb nende distsipliinitahe, selgus ja kujundamisoskus: nende olemusele on nagu võõras kompositsioon, faabula leidmine ja süžee arendamine. Väljendustung on suurem kui kujundustahe ja nõnda sünnib «Poesie der Poesie» või teatud lõtvus teose kompositsioonis, mida sageli rõhutatakse kui kavatsetud väärtust. Teatud enesekasvatuse ja püsivusega saadakse üle oma loomusest: Gide'i tee ei lõpe sümbolistlike traktaatidega, ta loob romaane ja rea jutustusi, mis on vastuvõetavad ka puhta luulekunsti traditsioonidele. Siiski jääb ta teostes viimse ajani alateadlikult kumisema Mallarmé ringist pärit preesterlik kunstisuhtumus, kuigi autor ise sellest üle võib tõusta iroonilisse kõrgusse. Romantikuile pole luulekunst kunagi paljas ajaviide, vaid on alati kõrgema ülesande teenistuses. Kunstiteos peab olema mingi mik-

rokosmos, aimu andma elu igavesest loovusest, olema mõttetiine sümbol. Sarnasest maailmavaatest sõltub romantikute toodangu jäik ilme, preesterlik suhtumine kunstiteosesse teeb sammud kangeks, fantaasia ei saa kunagi vahenditult ega küllaldaselt toitu tooraineist. Ehk väljendades kirjandusteoreetiliselt: faabulale ei omistata täit tähtsust, süžee korrastuse eest ei kanta kuigi palju hoolt, teose kompositsioon valgub laiali.

«Les Faux-Monnayeurs'i» peab P. Souday «Wilhelm Meisteri» tähe all sündinuks. Wilhelm Meisteri tähe all sündis ka «Lucinde», «Die Lehrlinge zu Sais». «Heinrich von Ofterdingen». Need teosed on kõik fragmentaarsed, lõpetamata ja Gide'igi romaani «võib jätkata», nagu ta ise ütleb. Ent mitte ainult see pole Gide'il ühine Schlegeli ja Novalisega. Ka üksikute võtete laad on seda. Tuletagem meelde vaid võtet ennast ära vahetada romaanitegelasega, vahele lükkida enesepeegeldusi ja illusiooni rikkuvaid refleksioone, kujutada romaanis romaani kirjutamist või kavatsusi seda kirjutada, tõusta vabas lennus üle oma teose ja üle enesegi, jätta teos nagu lõpetamata, segi paisata kõik žanrid, tarvitada kompositsioonis ohtrasti märkmiku- ja kirjavormi jne. («Poeedi vaba voli ei kannata ühtki seadust enese üle,» ütleb näiteks «Lucindes» peategelane Julius kirjas armsamale; sama peategelane on ka romaani autor; kõneldes oma armastusest Lucinde vastu, kõneleb ta kui sama raamatu autor, s. o. Schlegel ise jm.).

Sarnaste tektooniliste võtete kõrvuseadmisega ei taha ma kaugeltki väita, nagu oleksid saksa romantikud olnud ses suhtes leiutajad ja Gide jäljendaja. Ei, vaid selle kokkusattumise aluseks, ehk lähemalt öeldes, selle aluseks, et suurest kunstitehniliste võtete laost valitakse ainult teatud liiki vahendeid, on mainitud kirjanike tüpoloogiline sarnasus.

Kui romantikute kompositsioonistruktuur on fragmentaarne, tasakaalutu, anarhiline, mis kõigest muust kõneleb kui tektoonilisest oskusest või vähemalt tahtest, siis ei saa teisest küljest salata, et s õ n a s t u s e s, l a u s e s t i i l i s seevastu ei taotleta matkida elu kaootilist olemust, vaid et siin valitseb distsipliin. Romantik pole tugev ainult tabavas maksiimis, vaid ka tema poeetiline lause on kaunis ülesehituselt, sisemiselt

rikkuselt, pildikuselt ja eufoonilistelt voorustelt. Romantiku kujundav energia pole juhitud kogu vaatevälja planeerimisele, vaid üksikusse täppi silma ees, mitte siis teose kui terviku organiseerimisse, vaid sõnastusstiili; see ei ulatu teose kompositsiooni, vaid annab oma parema lausestuses. Ja siin on romantikute võteterikkus vaieldamatu: nad ei koo üksnes tihedaid kangaid mõttelõimest ja kujundikoest, vaid nad oskavad lausesse tuua veel muusikat, lõhnu, värve, organiseerides neid isegi kindlakujulistesse vastavustesse.

Ei tohi kunagi lasta end juhtida kirjaniku vaateist tema enese kohta, sest need võivad viia väärarvamisele. Gide, kes kogu aeg on olnud tegev ka teoreetikuna, on mitmel korral armastanud rõhutada oma klassitsismi, misjuures ta on rohkem kui ühe kivi visanud romantikute kapsaaeda. Talle on näiteks meeldinud Lasserre'i romantismi põhjani mahategev raamat, ta on tunnistanud, et igasugune kunstiline anarhia on kole. Ta on toonitanud distsipliini ja kindlat enesekasvatust, öeldes, et «kultuuri suur tööriist on graafika, mitte muusika», mis näib vähe sobivat ta enese suure muusikaharrastusega (romantiline Chopin on ta lemmikkomponist, ta ise on hea pianist). Ta on nõudnud klassikalise täiuse mõttes sõna alistumist lausele, lause alistumist leheküljele, lehekülje alistumist teosele, kindlat hierarhiat kompositsioonis.

Niisugune korra ja hierarhia rõhutatud ülistus on viinud arvustajad üldisele arvamusele, nagu olekski Gide õige klassitsismi jätkaja, nagu valitseks temagi teostes vali distsipliin, nagu pakuks tema seda «taltsutatud romantismi», milles ta näeb õiget klassitsismi.

Kuid Gide'i stiili põhitunnuste analüüs viib meid risti vastupidisele tulemusele: Gide on tüüpiline romantik.

1929

JÄRELMÄRKUSI

Eesti tänapäeva ilukirjanduse ülevaade, minu kõige varasem kirjutis, ilmus Valga läti ajalehe «Kahwi» kirjanduslikus lisas V. Ellise varjunime all 1910. a. 14.—18. nr-is. Ajalehe toimetuse poolt tellitud artikli kirjutasin vene keeles, kust see läti keelde tõlgiti. Kirjutise ilmumisest olin teadlik, aga nägin seda ise alles 1967. aastal esmakordselt. I. Saksa tõlkes ilmus see eesti keeles ajakirjas «Keel ja Kirjandus» 1967. a. 7. numbris.

A. Skrjabin. Ilmus ajakirjas «Vaba Sõna» 1915, nr. 5.

Henri Bergsoni mõtteradadel. Selles on ühte liidetud kaks artiklit: «Aeg ja muutuvus» («Vaba Sõna», 1915, nr. 1) ja «Sümbool ja reaalsus» («Vaba Sõna», 1915, nr. 7/8).

Üks arvustuskatse (V. Ridala «Kauged rannad»). Ilmus ajakirjas «Vaba Sõna», 1915, nr. 9.

Romantika hing (Saksa vararomantismi põhijooni). Kirjutatud algul 1911. a. seoses saksa vararomantismi proseminariga Peterburi ülikoolis, ümbertöötatuna ilmus esseede kogus «Näokatted» I, 1919.

Teater iseseisva kunstialana. Ilmus ajakirjas «Vaba Sõna», 1916, nr. 3 ja 4/5, hiljem raamatus «Näokatted» I, 1919.

Teater ja keel. Ilmus «Postimehe Lisas», 1918, nr. 6.

Claude Debussy. Ilmus helilooja surma puhul 1918 ajalehes «Postimees», siis koguteoses «Sõna», 1918, ja hiljem koguteoses «Muusikalisi lehekülgi», 1965.

Eesti kunsti ülevaatlik näitus. Ilmus ajalehes «Võitlus», 1919, nr. 42 ja 46.

Walt Whitman. Teose «Walt Whitman. Valik luuletustest» lühendatud eessõna. Ilmus 1920.

Kunsti maitsmisest ja kunstist arusaamisest. Ilmus «Postimehes», 1920, nr. 310, 311, 314 ja 315, pealkirjaga «Kunsti maitsmisest ja arusaamisest».

Lahtised lehed (Lüürikast). Ilmus «Postimehes», 1920, nr. 326 ja 330.

Kokkuvõtted. Ilmus ajakirjas «Murrang», 1921, nr. 1.

Kaks saatjat. Ilmus «Tarapitas», 1921, nr. 2, pealkirjaga «Kaks talutajat».

Lahtised lehed (Muusikast). Ilmus ajakirjas «Murrang», 1921, nr. 2 ja 3/4.

Lahtised lehed (Masinast ja kunstist). Ilmus «Päevalehe» erilehes «Kirjandus-Kunst-Teadus», 1922, nr. 25 ja 26.

Teed ja tähised. Ilmus ajakirjas «Tarapita», 1922, nr. 6.

Marcel Proust. Ilmus «Loomingus» 1923, nr. 1, pealkirjaga «Marcel Proust'i puhul», ja teoses «Prantsuse vaim», 1934.

Kasimir Edschmid. Ilmus «Loomingus» 1923, nr. 7/8.

Rahvaluulemotiivide analüüsist. Neli esimest peatükki teosest «Kalevipoja rahvaluule-motiivide analüüs», 1924. Veidi lühendatud.

Pilk sajandi algupoole itaalia kirjandusse. Ilmus «Loomingus» 1925, nr. 5, pealkirjaga «Itaalia uuemast kirjandusest».

Meie kirjanduse teed. Ilmus «Loomingus» 1926, nr. 7 ja teoses «Meie kirjanduse teed», 1927.

Romain Rolland'i puhul. Ilmus «Loomingus» 1926, nr. 3, ja teoses «Prantsuse vaim», 1934.

Meie uuema proosa stiilist. Ilmus «Loomingus» 1926, nr. 8 ja 9. Siis teoses «Meie kirjanduse teed», 1927.

Tõde ja õigus (Tammsaare romaani puhul). Ilmus teoses «Meie kirjanduse teed», 1927.

Sõjajärgsest prantsuse proosast. Sellesse on koondatud järgmised artiklid: «Paul Morand», «Looming», 1924, nr. 10; «Prantsuse nooremaid proosakirjanikke», «Looming», 1926, nr. 4 ja 5; «Mõttesuundi tänapäeva prantsuse kirjanduses», «Looming», 1927, nr. 4. Avaldatud ka teoses «Prantsuse vaim», 1934, kahe artikli näol: «Katolitsism sõjajärgses prantsuse kirjanduses» ja «Prantsuse noorema põlve proosakirjanikke».

André Gide'i stiili struktuurist. Sisaldab kolm peatükki teosest «André Gide'i stiili struktuur», 1929.

SISUKORD

Saateks 5
Eesti tänapäeva ilukirjanduse ülevaade 7
A. Skrjabin 15
Henri Bergsoni mõtteradadel 19
Üks arvustuskatse (V. Ridala «Kauged rannad») 25
Romantika hing (Saksa vararomantismi põhijooni) 31
Teater iseseisva kunstialana 47
Teater ja keel 55
Claude Debussy 59
Eesti kunsti ülevaatlik näitus 65
Walt Whitman 74
Kunsti maitsmisest ja kunstist arusaamisest 91
Lahtised lehed (Lüürikast) 106
Kokkuvõtted 117
Kaks saatjat 126
Lahtised lehed (Muusikast) 130
Lahtised lehed (Masinast ja kunstist) 141
Teed ja tähised 162
Marcel Proust 168
Kasimir Edschmid 181
Rahvaluulemotiivide analüüsist 189
Pilk sajandi algupoole itaalia kirjandusse 223
Meie kirjanduse teed 247
Romain Rolland'i puhul 264
Meie uuema proosa stiilist 273
Tõde ja õigus (Tammsaare romaani puhul) 328
Sõjajärgsest prantsuse proosast 352
André Gide'i stiili struktuurist 413
Järelmärkusi 455

Семпер Йоханнес

Сочинения. Том VII

СТРАНСТВИЯ МЫСЛИ I

Статьи и эссе

На эстонском языке

Оформление: П. Рээвээр

Издательство «Ээсти Раамат»
Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

*

Toimetaja L. M. Kask

Kunstiline toimetaja A. Raja

Tehniline toimetaja R. Lillema

Korrektorid M. Amon ja S. Aron

Laduda antud 17. III 1969. Trükkida antud 26. V 1969. Paber 54×84/16. Trükipoognaid 28,75. Tingtrükipoognaid 24,2. Arvestuspoognaid 24,31. Trükiarv 6000. MB-05809. Tellimise nr. 1700. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2. Trükipaber nr. 1 — Ligatne Paberivabrik, Läti NSV.

Hind rbl. 1.50

7—3—5

A VII
24819
749 27

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU
1 0300 00125692 6