

B. SÖÖT

**Kirjandus-
teooria**

LÜHIKURSUS

A-27526

BERNARD SÖÖT

KIRJANDUSTEOORIA

LÜHIKURSUS

2. väljaanne

KIRJASTUS «VALGUS» * TALLINN 1966

Kaane kujundanud A. Säde.

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

SAATEKS.

Kirjandusteooria lühikursuse teine, täiendatud trükk sisaldab, nagu eelminegi, elementaarse ülevaate kirjandusteooria põhiküsimustest. Sellisena peaks teos vastama kirjanduse õpetajate või selle kutse taotlejate praktilistele vajadustele. Ühtlasi võiks see mõnel määral rahuldada ka laiema üldsuse esialgseid kirjandusteoreetilisi huvisid. Kirjandusteoreetilise mõtte väljapaistev areng viimaseil aastail on tinginud teose igas osas olulisi muudatusi. Teemaatika laiendamisel on püütud lähtuda eeskätt kirjandusteoreetiliste õpingute nõudeist. See on tinginud ulatuslikumaid täiendusi eriti peatükkides «Tüüpilisus ja iseloom», «Stilistilised väljendusvahendid», «Suunad ja meetodid». Uudseks osaks taoliste raamatute traditsioonis on ülevaade tüüpilistest eksimustest keelestiili põhinõuete vastu. Pedagoogilise töö praktikas on selle teema käsitlemine osutunud vajalikuks.

Teoses on lähtutud nii eesti kui ka vene ning teiste nõukogude rahvaste kirjanduse, samuti väliskirjanduse pärandist, niivõrd kui see moodustab tänapäeva lugeja põhilise eestikeelse lektüüri.

Allikaina on kasutatud valdavalt viimaste aastate nõukogude kirjandusteoreetilisi teoseid, eriti algõpetusele kohandatud õpikuid (nagu В. И. Сорокин «Теория литературы», начальное пособие, 1960), aga osalt ka käesoleva teose autori varasemaid töid («Stilistika ja poeetika», 1935; «Kirjandusteooria algmeid», 1936 jt.) ning neis märgitud kirjandust.

Meenutagem ka teose II trüki puhul, et kirjandusteooria areng jätkub tänapäeval eriti hoogsalt, mille tõttu ajakohasel tasemel püsimine eeldab igaühelt pidevat huvi kõige vastu, mis sel alal uut ilmub, samuti ilmunu kriitilist läbitöötamist ning arvestamist.

AUTORINIMEDE LÜHENDID.

- J. Barbarus — J. B.
E. Bornhöhe — E. B.
A. Grenzstein — A. Gr.
A. Haava — A. H.
A. Jakobson — A. J.
A. Kitzberg — A. K.
L. Koidula — L. K.
Fr. R. Kreutzwald — Fr. R. Kr.
J. Kärner — J. K.
Juhan Liiv — J. L.
O. Luts — O. L.
K. Merilaas — K. M.
M. Metsanurk — M. M.
E. Niit — E. N.
M. Nurme — M. N.
Kr. J. Peterson — Kr. J. P.
E. Peterson-Särgava — E. P.-S.
L. Promet — L. Pr.
M. Raud — M. R.
H. Raudsepp — H. R.
V. Ridala — V. R.
P. Rummo — P. R.
J. Semper — J. S.
J. Smuul — J. Sm.
G. Suits — G. S.
K. E. Sööt — K. E. S.
J. Sütiste — J. S-te.
A. H. Tammsaare — A. H. T.
O. Tooming — O. T.
Fr. Tuglas — Fr. T.
M. Under — M. U.
D. Vaarandi — D. V.
M. Veske — M. V.

SISSEJUHATUS.

Kirjandusteaduse huviobjektiks on ilukirjandus (ehk belletristika), mis on sõnakunst, sest tema väljendusvahendiks on sõna. Ilukirjanduslik teos erineb kõigist muudest trükis, käsi- kirjades või suuliselt edasiantud teoseist selle poolest, et talle on iseloomulik kujutada tegelikkust piltlikult, kujundite kaudu, mõjustades sellega lugejat esteetiliselt. Tähelepanu keskuseks ilukirjanduses on inimene ja rahva elu. Ilukirjanduse kõige varasemaks arenemisastmeks on rahvaluule ehk folkloor, mis erineb hilisemast, trüki- ja kirjatähelisest loomingust kõigepealt selle poolest, et ta pole loodud üksnes teatud autorite poolt, vaid teda on kujundanud rahvahulgad kollektiivselt ja ta on tekkinud ning levinud suuliselt, kaugetest aegadest alates põlvest põlve. Seega on rahvaluule rahva kunstilise loominguna kollektiivne, traditsiooniline ja anonüümne.

Kirjandusteaduse põhiharudeks on kirjandusteooria, kirjanduslugu ja kirjanduskriitika.

Kirjandusteooria ülesandeks on käsitleda nii ilukirjanduse üldisi omadusi kui ka üksikute ilukirjanduslike teoste omapära. Kirjandusteooria uurib ja valgustab kogu ilukirjandusliku loomingu üldisi, põhilisi seaduspärasusi ja seost elu tegelikkusega. Seetõttu on kirjandusteoorias antud analüüsid ning üldistused kõige ulatuslikumad. Ühtlasi annab kirjandusteooria ilukirjanduse teadusliku käsitlemise ja hindamise põhimõtted. Ilma kirjandusteoreetiliste teadmisteta on raske sügavamalt mõista ilukirjanduse olemust ja arenemist.

Kirjanduslugu uurib ilukirjanduse ajaloolist arenemisprotsessi ja näitab, millist osa etendavad selles kirjandusteosed ja kirjanikud. Erilist tähelepanu pööratakse kirjanduslugudes uute nähtuste tekkimisele ja uute kvaliteetide kujunemisele. Ühtlasi näidatakse, et iga rahva kirjanduse arenemine on lahutamatu seotud rahva ajalooga ning on kontaktis nii lähemate naabrite kui ka maailmakirjanduse arenemisega. Et iga rahva kirjandusel on oma rahvuslik ühiskondlik-ajalooline omapära, siis on kirjandusloo üheks ülesandeks iseloomustada seda rahvuslikku

panust, mis teatava rahva kirjandus lisab maailmakirjanduse varasalve. Kirjanduslugu, valgustades konkreetselt kirjanduse ajaloolist arenemist, kujutab endast otsekui vundamenti, millele toetub kaasaja kirjanduse mõistmine ja edasiarenemine.

Kirjanduskriitika uurib ilukirjanduse arenemisprotessi kaasajas ja annab kirjanduslike nähtuste ideelis-kunstilise analüüsi ning hinnangu. Kriitika ühiskondlikuks ülesandeks on ühelt poolt aidata lugejail teoseid vastavalt nende väärtusele hinnata, teiselt poolt kirjanikel oma seni esinenud puudusi ületada. Kriitikalt nõutakse õigusega, et ta, teaduslikku taset kaotamata, annaks edasi autori elamuse. Selle nõude täitmisega läheneb kriitika silmapaistvalt ilukirjanduslikule väljendusviisile, haarab lugejaid esteetiliselt. Sellist kriitikat iseloomustab teaduse ja kunsti õnnestunud süntees.

Kolme mainitud põhiharu kõrval on kirjandusteadusel oma abidistsipliinid. Neist on tähtsaimad bibliograafia, historiograafia ja tekstoloogia.

Bibliograafia ülesandeks on registreerida kogu ilmunud kirjandus, tutvustada teoste sisu, juhtida tähelepanu teoste kohta avaldatud retsensioonidele, annotatsioonidele ja sisu referentidele. Seega aitab bibliograafia orienteeruda ilmunud kirjanduse rohkuses, juhatab uurija temale vajaliku, teemakohase materjali juurde. Ilma täieliku bibliograafiata jääb millise tahes teema käsitus paratamatult lünklikuks. Historiograafia ülesandeks on selgeks teha, milliseid eeltöid on tehtud ja milliste tulemusteni jõutud teatud teema alal, et uurimistöö jätkamisel lähtuda kindlast baasist, arvesse võtta nii varasemaid saavutusi kui ka puudujääke. Teema käsitlemise historiograafiat tundmata võib teha tühja tööd, jõuda näiteks tulemustele, mis teised uurijad on juba varem saavutanud. Tekstoloogia uurib tekstide ehtsust, eraldab uuritavaist tekstidest nende hulka sattunud võõrad allikad, uurimise teema alla mittekuuluvad osad, taastab muudetud teoste algupärase või suhteliselt kõige täielikuma redaktsiooni. Tekstoloogia ülesandeks on anda lugejaile või uurijaile kätte usaldatav materjal. Hoolikas tekstoloogiline töö on hädavajalik eriti kirjanduse klassika väljaandmisel.

Abidistsipliinide kasutamisetä ei ole võimalik ükski tõsine kirjandusteaduslik töö.

Kirjandusteadusliku töö kõigi alade ühiseks eesmärgiks on avada kirjanduse kätketud vaimsed rikkused.

Nõukogude kirjandusteadus vaatleb kirjandust elu kunstilise peegeldajana selle liikumises ja revolutsioonilises arenemises ning ühtlasi inimeste ühiskondlik-ideelise kasvatamise võimsa vahendina. Nõukogude kirjandusteadus hindab iga teost selle ajaloolise keskkonna tingimusi arvestades, milles teos

loodi, ja näitab ühtlasi, milline tähtsus on teo-
sel kaasajal.

Kirjandusteooria on kõige tihedamalt seotud kirjandusteaduse
teiste põhiharudega, aga ka selliste lähedaste distsipliinidega,
nagu esteetika, ajalugu, eetika, psühholoogia jt.

Kirjandusteooria, nagu iga teise eesrindliku teooria ülesan-
deks on näidata teed praktikale. See tingib vajaduse olla kind-
las seoses eluga, korrigeerida ja täiendada end kommunismi
ehitamise kogemuste alusel.

I. ILUKIRJANDUSE ÜLDISI OMADUSI.

1. TUNNETUSLIK, KASVATUSLIK JA ESTEETILINE TÄHTSUS.

Ilukirjanduslike teoste olulisemaid, üksteisega lahutamatu seotud üldisi omadusi on nende erakordselt suur tunnetuslik, kasvatuslik ning esteetiline tähtsus. See annab ilukirjandusele suure ühiskondliku väärtuse. Väljendudes kujundite kaudu talle eriomases kunstilises vormis, kutsub ilukirjandus lugejas esile sügava kaasaelamise. Seetõttu tunnetatakse teost lugedes tavalisest hoopis sügavamalt kõiki elunähtusi, mida see peegeldab. Õigusega on ilukirjandust nimetatud «elu õpikuks» (Tšernõševski). Hinnates ilukirjanduse tähtsust tegelikkuse tunnetamisel meenutagem F. Engelsi tunnistust, et ta H. de Balzac'i teoseist «õppis isegi majanduslike üksikasjade suhtes rohkem... kui kõigi selle perioodi elukutseliste ajaloolaste, majandusteadlaste, statistikute teostest kokku»¹. M. Gorki on rõhutanud eriti lastekirjanduse kohta, et selle esmajärguliseks ülesandeks on rikastada last teadmistega tänapäevast, minevikust ja tulevikust. Seoses selle ülesande täitmisega on vene nõukogude kirjanduses välja arenenud eriti suure tunnetusliku väärtusega novaatorlik ilukirjanduslik-teaduslik žanr V. Žitkovi, M. Iljini, V. Bianki jt. loomingus. Nende traditsiooni järgides on ilukirjanduslik-teaduslik žanr hakanud juurduma ka eesti ja teiste nõukogude rahvaste kirjanduses (A. Hint, «Angerja teekond», J. Piik, «Matsalu roostikus», «Satapliasauruste mäel» jt.).

Teose tunnetusliku ja kasvatusliku mõju ühtsus kajastub suurepäraselt A. Tšehhovi novellis «Kiri», kus jutustaja annab oma muljeid loetud teosest järgmiselt:

Ma lugesin eile terve päev, hing jäi kinni, ja ma tundsin, kuidas elu uued elemendid, mida ma varem ei tundnud, tungisid mu südamesse. Iga uue leheküljega sain rikkamaks, tugevamaks, endisest kõrgemaks.

Seoses kultuuri levikuga rahvaste laiadesse hulkadesse on

¹ Маркс, К. и Энгельс Ф., Об искусстве. Сборник в двух томах, «Искусство», 1957, I kd., lk 11—12.

ilukirjanduse kasvatuslik osa aegade jooksul tohutult kasvanud. Eriti suure väärtusega on see meil tänapäeval, kommunismi ehitamise ajastul, nagu on korduvalt kinnitanud Nõukogude Liidu Kommunistlik Partei. Kujutades suurt, kangelaslikku kommunismi ehitamise ajastut, peegeldades tõetruult uute, kommunistlike suhete juurdumist ja lõplikku võitu kõige selle negatiivse ja iganenu üle, mida veel siin-seal jäänustena kohtame, avaldab nõukogude kirjandus inimese hingele ja teadvusele sügavat mõju. Kommunistliku teadlikkuse kasvatamise ülesandeid püstitades juhib NLKP programm ka nõukogude kirjandust hoolitsema teadliku maailmavaate kujundamise, kommunistliku töössesuhtumise, kommunistliku moraali kasvatamise, proletaarsete internatsionalismi ja sotsialistliku patriotismi arendamise, inimiskuse igakülgse ja harmoonilise kujundamise, inimeste teadvuses ja käitumises säilinud kapitalismiiganditest jagusaamise, kodanliku ideoloogia paljastamise eest.

Sügavalt rahvalikud teosed on etendanud kas kaugemas või lähemas minevikus iga rahva elus edasiviivat osa. Eesti kirjanduses on E. Bornhöhe «Tasuja» ja E. Vilde «Mahtra sõda», mis kujutavad haaravalt võitlust feodaalse ülekohtu vastu, aktiveerinud ja vaimustanud laiu hulki kangelastegudeks ka rahva hilisemais vabadusvõitlustes. Vene kirjanduses mõjus M. Gorki looming kapitalistliku korra tingimustes otse üleskutsena revolutsiooniliseks võitluseks ja on sellisena avaldanud suurt mõju mitte ainult Venemaal, vaid ka väljaspool, kogu maailma eesrindlikele inimestele.

Ilukirjandusliku teose tunnetuslik ning kasvatuslik mõju on alati lahutamatu seotud teosest saadava esteetilise elamusega. Mida sügavam on lugeja esteetiline elamus, seda suurem on teose tunnetuslik ning kasvatuslik tähtsus. Esteetiline väärtus on iga ilukirjandusliku teose tingimatuks omaduseks.

Esteetilise mõiste on väga avar ning mitmekülgne, mille tõttu on ikka olnud raskusi selle kokkuvõtliku, tabava defineerimisega. Kogemused näitavad, et esteetilise elamuse saame, kui puutume kas elus või kunstis kokku nähtustega, mis on kas ilusad (kaunid), ülevad, traagilised või koomilised. Esteetiline elamus tuleneb inimese võimest tajuda, mõista ja nautida esteetilisi nähtusi.

E. Bornhöhe «Tasujas» mõjub Jaanuse kuju esteetiliselt ja seda mitte niivõrd oma meeldiva välimuse, kui võrd sügavalt ausa, jõulise iseloomu, rahva huvide ennatsalgava teenimise, vabadusetaotluse, mehise võitlusvaimu ja vaprusena. Parema elu taotlus eesrindlike ideaalide alusel on alati olnud vaimustumise allikaks. Nõukogude inimestel on esteetilise mõiste tihedalt seotud sotsialistliku ja kommunistliku ühiskonna ideaalidega.

Igast heast teosest jääb põhiliselt kõlama sellest saadud

esteetiline elamus. See haarab lugejat, õhutab teda edasiviivatele tegudele ja sisendab temasse ühtlasi põlgust kõige pabelise vastu.

Esteetilisi elamusi ei saada ainult kunstiteoseist, vaid ka loodusest, ühiskonnast, ümbritsevast reaalsest tegelikkusest. Distipliini, mis uurib inimeste esteetilisi suhteid tegelikkusega üldse, eriti aga kunsti ja kirjandusega, mis esindavad esteetiliste suhete kõrgeimat vormi, kutsutakse *estetikaks*.

Seoses esteetilise ebaõige käsitusega on kodanlike maade kirjanduses ja kunstis levinud *estetism* — suund, mis peab teose efektselt vormi ainuühtsaks ning suhtub üleolevalt või hoopis eitavalt teose ideelise sisu tähtsusse.

Esteetilised põhikategooriad. Esteetiline nii elus kui kunstis jaguneb nelja põhikategooriasse, milledeks on *ilus* (*kaunis*), *ülev*, *traagiline* ja *koomiline*.

Ilusa (kauni) kujutamine on haaranud alati kõiki suuri kirjanikke. Kuid tuleb arvestada, et *ilusa* mõiste on muutunud koos ühiskonna arenemisega. Igal ajajärgul on olnud oma *ilusa* ideaal. Iga ajajärk on tunnetanud ja hinnanud *ilusat* oma ühiskondliku ideaali seisukohalt. Kuid iga ajajärgu *ilusa*-mõistes on olemas ka üldinimlik sisu, mis teeb ta mõistetavaks järgnevale põlvkondadele.

Ilus on nähtus, mis kutsub meis esile positiivse esteetilise suhtumise tegelikkuse nähtustesse, vastab meie *ilusa*-ideaalile. *Ilusa* tajumisega kaasneb esteetiline nauding. Kui esteetiline suhtumine muutub negatiivseks, siis on tegemist vastandnähtusega — *inetuga*. *Inetud* nähtused ei vasta põhijoontes meie *ilusa*-ideaalile. Neil on inimese elus ja ühiskonna arenemisprotsessis negatiivne tähendus.

Ilus on nii elus kuj ka kunstis objektiivselt olemas, sest positiivse esteetilise hinnangu anname tavaliselt nähtustele, mis on tegelikult tõepoolest *ilusad*. Erandiks on *ilusa* mõiste sihilikud moonutused, mis kodanlikus kirjanduses ja kunstis jõuavad mõnikord välja psüühiliselt ebanormaalse ning patoloogilise *ilusa* pidamiseni. Et *ilus* objektiivselt eksisteerib, siis tähendab kodanlike maade languslikule, dekadentlikule kirjandusele omane *inetu* näitamine *ilusana* või *ilusa* näitamine *inetuna* paratamatult tegelikkuse moonutamist.

Kodanlike maade kirjandusele ja kunstile on veel iseloomulik näha *ilusat* sageli ainult teose vormis. Kuid igasuguse kunsti teose *ilu* ei saa piirduda ainult vormiga, vaid seda peab leiduma eeskätt teose elulises ideelises sisus.

Kirjandus tõstab *ilusat* esile peamiselt kahel vastakal viisil: kui ta kujutab eeskätt tegelikkuse *inetuid* nähtusi, neid *ilusa* nimel hukka mõistes (seda tegid eriti rõhutatult kriitilised realistid), või kui ta pühendub peamiselt *ilusa* jaatamisele tegelikkuses (nagu toimub sotsialistlikus realismis). Seejuures kujuta-

takse esimesel juhul inetu kõrval muidugi ka ilusat, teisel juhul näidatakse ka inetuid, negatiivseid nähtusi, et kajastada õigesti tegelikkuse vastuolusid ja inetu ning ilusa kõrvutamise viimast veelgi enam esile tõsta.

Praktikas esineb tihti ilusa ja esteetilise mõiste samastamist. Tuleb aga arvestada, et kuigi kõik ilus on esteetiline, ei ole siiski iga esteetiline nähtus ilus. See on tingitud esteetiliste kategooriate mitmekesisusest. Ilusaks ei pea me tavaliselt koomilisi nähtusi. Igal esteetilisel kategoorial omaette on erinevaid külgi ja varjundeid (ilusa-kategoorias eristatakse näiteks veetlevat, graatsilist, peent jt.).

Ülev, kuigi tihedalt seotud ilusaga, on siiski oluliselt erinev, iseseisev esteetiline kategooria. Ülevad on niisugused esteetilised nähtused, mis haaravad oma erakordse jõu ja võimsusega, äratavad innukalt vaimustatud, entusiastlikku, positiivset suhtumist nähtusesse. Ülevad nähtused nii elus kui ka kunstis kutsuvad seega inimeses esile tundeid, mis tõstavad teda tavalisest kõrgemale. Üleva tunde tekitavad näiteks nõukogude rahva ennast-salgav võitlus kommunismi eest, lõpmatud viljaväljad, ääretu meri (nii tormis mässavana kui ka ebatavaliselt vaiksena), paljud suurepärased ilukirjanduslikud teosed. Näiteks kutsuvad Kr. J. Petersoni oodid esile ülevaid tundeid. Eriti silmapaistvaks saavutuseks on ses suhtes ood «Laulja». Ülevalt mõjuvaid pilte loodusest — eriti Ukraina ööst — annavad Puškin (poeemis «Poltaava») ja Gogol. Viimane ütleb üleva looduspildi puhul: «Hinges on mõõtmatu ja imeväärne tunne.» Sageli on kirjandusteoses suured positiivsed kujud ülevate tunnete kandjaks ja äratajaks. Meenutagem antiikkirjandusest Prometeust, kes kehab inimkonna murdumatut võitlust vabaduse ja õnne eest. Aga ülevad võivad olla ka tavalised inimesed, kelle sisemist ilu ja suurust on kujutanud eriti vene klassikud, nagu L. Tolstoi jt.

Ülevaiks ei saa pidada nähtusi, mis väliselt näivad ilusaina, kuid sisult on inetud, pahalised, madalad. Inimese väline ilu muutub tema vaimse inetuse ja madaluse puhul tühiseks. Inimese väline inetus aga ei takista sisemise suuruse mõjulepääsu. Nii jätab üleva mulje V. Hugo romaanis «Pariisi Jumalaema kirik» eemaletõukavalt inetu küüraka Quasimodo suur inimlik kiindumus ja hingeline õilsus.

Nõukogude kirjanduses on ülevate tunnete allikaks eeskätt marksismi-leninismi ideede teostamine, kommunismi heroiline ehitamine. Ülevana ja ilusana on nõukogude kirjanduses kujutatud ka nende inimeste ümberkujunemise protsessi, kes olid kapitalismi poolt vaimselt madaldatud, kõlbeliselt rikutud.

Üleva väljendamisega on lüürikas kõige lähemalt seotud hümnid ja oodid, jutu- ja näitekirjanduses heroiliste peategelastega teosed.

Traagiline rajaneb tegelikkuses esinevail sügavail vastuoludel ja kokkupõrkeil. Traagilise all mõtleme üldiselt olukorda, kus õilsate taotlustega kangelaslik võitlus põrkab kokku üle jõu käivate takistustega, mis toob kaasa hävingu. Traagilisele on seejuures iseloomulik suurte kannatuste kujutamine ning kaastunde äratamine kangelase vastu. Traagiline on sageli lähedalt seotud ülevaga. Mida ülevam on kangelase traagiline võitlus, seda sügavam on kaastunne. Traagiline on ainult selline kannatus ja hukkumine, milles avaldub kangelase kui inimese ja ühiskonnaliikme väärtus. Kõiki elus esinevaid kannatusi ja hukkamisi ei saa seega pidada traagiliseks, sest paljudel juhtudel ei ole need seotud õilsate eesmärkide taotlusega ega ärata kaastunnet. Nii polnud näiteks sõjaroimarite hukkamine Nürnbergis mõistagi traagiline sündmus.

Traagilise mõju on seda suurem, mida iseloomulikumad kujutatud ajajärgule on kangelaste kokkupõrked. Shakespeare on maailmakirjanduses suur traagik seetõttu, et ta oskas oma tragöödiats sügavalt valgustada inimsuhteid ning näidata ajajärgu põhijõudude kokkupõrget. Eesti kirjanduses esineb traagiline jõuliselt A. Kitzbergi «Libahundis», milles vabadust ja õnne ihkava julge kangelanna kokkupõrge orjameelsuse ja ebausuga tähendas ajajärgu suurte põhijõudude esiletõstmist ning inimväärikuse kaitsmist.

Traagilise mõistes ei tarvitse aga alati korraga sisalduda kõiki eespool toodud aspekte, sest selgi puhul tuleb konstateerida, et «nähtus on rikkam seadusest» (V. I. Lenin). Traagiline ei avaldu ainult suurte erakordsete isiksuste võitluse ja saatuse kujutamises. Traagiline võib olla ka tavalise inimese kaastunnet äratav hukkumine. Samuti võib traagiline kangelane erandjuhtudel olla rahvast irdunud ning seetõttu ilma kindlate õilsate eesmärkideta, nagu Grigori Melehhov M. Šolohhovi romaanis «Vaikne Don». Just seetõttu ei leia Melehhov teed vanast maailmast uude, kuigi tal ei ole puudu jõust ja visadusest. Tugeva iseloomuga ja uut teed otsiv Melehhov äratab kaastunnet vana korra tahtmatu ohvrina. Traagilises võib üksikuil juhtudel puududa ka otsene õilsate taotluste moment. Nii kujutab Shakespeare oma tragöödia «Macbeth» nimikangelast koguni roimarina. Traagilisele elamusele olulise kaastunde kutsub esile asjaolu, et suurte võimetega, tugev julge iseloom, kellest oleks võinud ilmsesti kujuneda suur isiksus, ei leia temale vaenulikes tingimustes õiget rakendust ja langeb madalate kirgede ohvriks.

Küllaltki sageli esineb kirjanduses juhtumeid, kus traagiline ei esine puhtal kujul, vaid koos naeruväärsega. Neil puhkudel räägime tragikoomilistest nähtustest. Kuulsaks tragikoomiliseks kujukaks maailmakirjanduses on Don Quijote, kes on naeruväärne oma aja rüütelkonna juba iganenud kommete innustu-

nud täitjana, traagiline aga oma õilsate ideede paramatu nurjumise tõttu.

Ainet traagilise sisuga teoseiks ei ole andnud ainult üksikisikute võitlus ja saatus, vaid sageli ka orjastatud rahvahulkade meeleheitlik, vapper võitlus vabaduse eest, mis vabadusliikumise varasemal etapidel pidi paratamatult kokku varisema. Nii on näiteks traagiline talupoegade ülestõusust osavõtjate saatus E. Vilde «Mahtra sõjas».

Traagilisele kirjanduses on iseloomulik vana ja uue vahelise võitluse näitamine. Kuigi õilsate eesmärkide eest võitlejad kannatavad ja hukuvad, äratavad nad kaasaelamist ning kaastunnet. Ühenduses sellega tekib lugejas viha süüdlaste vastu ja tahe kangelaste õilsat võitlust jätkata. Traagilise kasvatuslik ning esteetiline tähtsus on seega väga suur.

Traagilise kujutamist takistas isikukultuse tingimustes ajuti-selt levinud nn. konfliktituse teooria, mis väitis, et nõukogude ühiskonnas ei saa tõsiseid konflikte üldse olla. See eluvõõras, kahjulik seisukoht põhjustas kaldumist tegelikkuse lakeerimisele. Et aga kommunismi ehitamine toimub ägedas võitluses uue ja vana vahel, on traagilise kujutamisel ka nõukogude kirjanduses oma koht.

Traagilise põhiliseks kirjanduslikuks žanriks on tragöödia.

Koomilise alla kuuluvad need naljakad nähtused elust, kunstist ja kirjandusest, mis tekitavad ühiskondliku tähendusega naeru. Seega ei ole kõik, mis on naljakas, veel koomiline. Koomiline ja naljakas ei ole sünonüümid. Koomiline ei ole oma olemuselt psühhofüsioloogiline, vaid esteetiline nähtus. Koomilise juured peituvad ühiskondlikes suhetes. Naeru ühiskondlikku tähendust on mõistetud juba ammustest aegadest, rahvaste suulisest loomingust alates. Koomilise poolt esilekutsutud naeru on eriti Molière võitlusvahendina teadlikult esile tõstnud. Oma komöödiats naeruvääristas ta tabavalt nii aadlikke, vaimulikke kui ka alles võrsuma hakkavat kodanlust. Koomiline on kujunenud kriitika eriliseks emotsionaalseks vormiks, millega naerdakse oma aja äraelanud, kaasajast mahajäänud nähtusi, aga ka uusi, progressiivseid, ilusaid nähtusi, kui neis leidub nende olemusega vastuolus olevaid üksikuid igandlikke jooni, väikesi, ohutuid inimlikke nõrkusi. Viimaste puuduste olemasolu kutsub meis esile ainult heatahtliku naeratuse, ei kahjusta seega positiivset kangelast, vaid lisab talle tavaliselt elulisust ning ilmekust.

Koomilised nähtused on väga mitmekülgsed ja väljendavad alati omapäraselt mingeid vastuolusid. Nähtus võib olla näiteks vastuolus oma tõelise eesmärgiga, arenemise progressiivse suunaga jne. Koomiline kirjanduses on peamiselt tegelikkuses objektiivselt olemasolevate vastuolude peegeldus. Need vastuolud ilmnevad kõige mitmekesisemalt. Kui näiteks Fr. Tuglas oma

«Uhe Norra reisi kroonikas» kasutab leidlikult vanade kroonikute keele iganenud ning kaasaja väljendusviisiga vastuolus olevat maneeri, jätab see paratamatult koomilise mulje.

Elus võime üsna sageli kohata elementaarseid koomilisi nähtusi, mis ei kuulu vanade, iganenud nähtuste ega ka uute, vastuolusid sisaldavate nähtuste hulka. Nii võivad koomilistena näida inimesed, kes rõivastuvad oma kasvule või eale mittevastavalt või kes on liiga kohmakad käitumises jne. Sellistel juhtudel avaldub koomilise ühiskondlik tähendus nõrgalt, kuid ei saa eitada, et on siiski olemas teatud alus kriitikaks emotsionaalses, esteetilisest vormis. On tegemist nimelt selliste nähtuste mittevastavusega meie esteetilisest ideaalile.

Samasuguselt võivad koomilise tähendust omada ka kangelast ümbritseva keskkonna mitmesugused esemed, kui nende kaudu väljenduvad mingid vastuolud. Teose lugejas võib naeru esile kutsuda esemete kasutaja absurdne maitse, esemetega seotud naiivsed arvamused ning kujutlused. Koomiliselt mõjuvad näiteks Joosep Tootsi poolt kooli kaasatoodud esemed, milles väljendub vastuolu Tootsi fantaasia ja tegelikkuse vahel.

Kodanlikule esteetikale on iseloomulik igati eitada koomiliste nähtuste ühiskondlikku tähendust.

Koomilisest on eriti palju eri varjundeid. Põhilisest eraldame aga kaht teravalt lahkuminevat koomilise vormi: huumorit ja satiiri. Huumorit esilekutsuva koomilise tunnuseks on heasüdamlik, lõbus naer. Sellise naeru järele tunneb vajadust iga inimene, see tõstab meeleolu, aitab ületada raskusi. Huumoriga naerdakse positiivsete nähtuste üksikuid negatiivseid jooni, mida leitakse mitte ainult teiste, vaid ka iseenda juures. Huumoriga on alati seotud sümpaatiatunne. Nii on antud ilmse südamliku poolehoiuga sellised humoristlikud kujud, nagu Loll-Ivan vene muinasjuttudes, W. Shakespeare'i narrikujud, Sancho Panza, Colas Breugnon, Švejki, Stšukari-taat, Joosep Toots jpt.

Humoristlikult on valgustatud ka suuri kangelaskujusid, nagu Tšapajev (Furmanovi jutustuses ja filmis) jpt., sest needki on inimesed, kellele miski inimlik pole võõras.

Humoristi heatahtlik humaanne suhtumine ei tähenda aga kunagi leppimist inimlike nõrkuste ning puudustega, vaid ainult arusaamist, et need on tingitud keskkonnast, haridustasemest, east vm.

Huumor domineerib näiteks inglise kriitilise realisti Ch. Dickensi loomingus, A. Kitzbergi külajuttudes («Veli Henn» ja «Hennu veli» jt.), O. Lutsu jutustuses «Kevade» ja «Suvi», J. Smuuli vestes «Muhulaste imelikud juhtumised...» jne.

Satiiri tunnuseks on kogu olemuselt paheliste, ühiskondlikult ohtlike nähtuste selline väljajanaermine ja hukkamõistmine, mis äratab nende nähtuste vastu viha. Satiiri eesmärgiks on negatiivsete nähtuste hukkamõistmine. E. Vilde näiteks ründas

oma ajaloolises triloogias terava satiiriga mõisnike ja pastoreite feodaalset ülekohut ja ülbust, N. Gogol mõistis oma loomingus halastamatu naeruga hukka Hlestakove, Ljapkin-Tjapkinid jpt. Suur meister satiiri alal oli M. Saltõkov-Štšedrin, kes piitsutas tsaristliku Venemaa tegelasi ja poliitilist korda («Uhe linna ajalugu», «Muinasjutud»). Satiir on võitlusvahendina tähtsal kohal ka nõukogude kirjanduses.

Nõukogude kirjandus ründab halastamatu ja lepitamatu satiiriga sõjaõhutajaid, kapitalistliku korra ülekohut, meil säilinud kodanlikke igandeid, väikekodanlust, bürokratismi, karjerismi, logelemist, tõplust, valet, riigi vara raiskamist, nõukogude seaduslikkuse rikkumist, vastutustundetut lobisemist, upsakust jms. Eesti nõukogude luules on satiiri eriti ohtrasti kasutanud Uno Laht.

Satiiris peab selgelt väljenduma selle ideeline alus ja eesmärk.

Koomilise väljendusvorme aitavad veel mitmekesistada iroonia, sarkasm ja grotesk. Iroonia puhul on tegemist negatiivsete nähtuste pilkamisega. Väline vorm on siin riisti vastupidine sisu tähendusele: kõneldakse teadlikult vastupidist sellele, mida mõeldakse, näiteks nimetatakse rumalat targaks, laiska hoolsaks, alaväärtuslikku kiidetakse väärtuslikuks, kusjuures kiitjale on omane simuleerida uskujat. Irooniat on sageli kasutanud A. H. Tammsaare. Nii on ta näiteks ironiseerinud skulptorite viletsa ainelise olukorra üle kodanlikus Eestis järgmiselt:

Väga puhas kõrvalteenistus kujureile oleks sukakudumine... Pole muud kui pista aga nõelaga ja viibi kõrgemais regioonides.

Novellis «Seadusemees» nimetab E. Vilde mõisnikku irooniaga õiglase näoga meheks ja heldeks mõisavanemaks.

Ilmekal kujul esineb iroonia K. E. Söödi luuletuses «Meie Mikukene ohkab».

Kibedat, eriti salvavat irooniat (nagu näiteks hundi kirjeldus I. Krõlovi valmis «Hunt penilas») kutsutakse sarkasmiks.

Sarkasm esineb näiteks E. Vilde novellis «Seadusemees» mahalaskmise ettevalmistamise kirjelduses:

Peied algavad. Elavate surnute peied. Seitse laipa juhitakse eraldatult nende puusärkide juurde ja kirikuõpetaja matab nad elusatena fraasikruusa ja sõnaliiva künka alla. Leinalaulu nuuksuvad nende mahajäänud omaksed, orelimängu teevad tragunite mõõgad, kannused, puristavate hobuste suuraud...

Iroonia ja sarkasmi kaudu väljendab autor selgelt oma suhtumist kujutatavasse nähtusse ja paljastab selle olemust.

Grotesk seisneb sageli kuni fantastikani liialdatud kontrastide ja vastuolude veidras ühendamises. Groteskis põimitakse reaalne fantastilisega, traagiline koomilisega, kohutav lõbusaga jne. Don Quijote kuju on Cervantes loonud peamiselt groteski vahenditega.

Groteski kujul esineb satiir näiteks V. Majakovski luuletuses «Istungite palavik».

Grotesksust kohtame sageli kirjanduslikes karikatuurides, rahvanaljandites, kõnekäändudes jm.

Koomilise esinemise mitmekülgsus ja varjundirikkus on andnud ka mitmekesiseid koomilisi nähtusi kujutavaid žanre, nagu komöödia, jant, vodevill, pamflett, följeton, epigramm, naljand, anekdoot, humoresk, satiir, valm jt. Samuti on mitmekesised koomilise näitamise vahendid ja võtted. Kõige põhjalikumaks koomilise elemendi kandjaks teoseis on tegelaste vastav iseloom. Sel puhul räägime karakterikoomikast, mis on näiteks esikohal Gribojedovi komöödias «Häda mõistuse pärast». Kui koomilisele iseloomulik vastuolu ei rajane iseloomul, vaid on tingitud tekkinud olukorrast, siis kutsume seda olukorra- ehk situatsioonikoomikaks. Situatsioonikoomika ilmeks näiteks on stseen E. Vilde «Pisuhänna» II vaatusest, kus Sandri vihane kallaletung Piibelehele asendub Laura sisseastumise tõttu äkki palava õnnesooviga. P. Vallaku novellis «Relvad vastamisi» kohtame groteskset situatsioonikoomikat: mees peab laulu ja peiekõnega oma truudusetu naise tühja puusärgi juures matuseid. Koomilise väljendusvahend võib piirduda ainult üksikute sõnade üllatavalt ebaõige, seetõttu koomiliselt mõjuva kasutamisega tekstis. Niisugusel juhul nimetame seda sõnakoomikaks. E. Vilde kasutab «Pisuhännas» sõnakoomikat (võõrsõnade ebaõige tarvitamise näol) Vestmanni kultuuritaseme iseloomustamiseks.

Huumor, satiir jt. koomilise väljendusvormid ei esine tavaliselt teoseis puhtal kujul. Sageli toimub dünaamiline siirdumine huumorilt satiirile ja satiirilt huumorile, mis tingib heasüdamliku naeru vaheldumise vihase väljanaermisega.

Koomilise kõige mitmekesisemate väljendusvormide poolt sageli kasutatud naurelv on õieti kriitikaks esteetilises vormis. Seda kriitikat iseloomustab suur emotsionaalsus, ühiskondlik aktuaalsus, leidlikud, üllatavad kujundid, suur aktiivsus ühiskondlike ja esteetiliste ideaalide teostamisel ja kaitsmisel.

Ühiskondlik tähtsus ei puudu ka koomilise kõige heatahtlikumal vormil — huumoril, sest see tekitab head enesetunnet, rõõmsat, optimistlikku meeleolu, töörõõmu, lohutab ebageeldivuste puhul.

Antiikaja loomingus püüti koomiline element traagilisest täielikult eraldada. Hiljem, eriti silmapaistvalt renessansiperioodil, hakati traagilist ja koomilist andma põimitult, nagu nad esinevad tavaliselt tegelikkuses. Selgesti näeme seda Shakespeare'i loomingus, kus koomilised episoodid aitavad traagilisi sündmusi esile tõsta. M. Cervantese Don Quijote kujus esinevad ühte viisi tähtsaina nii koomilised kui ka traagilised jooned, mille ülesandeks on üksteist vastastikku kujukamaks muuta.

Ilus, ülev, traagiline ja koomiline esinevad kirjanduses esteetiliste elamuste põhikategooriatena. Nende kategooriate kunstilisel rakendamisel ei ole ainult suur esteetiline, vaid ühtlasi ka suur kasvatuslik ning tunnetuslik tähtsus. Ilukirjanduslik teos peegeldab objektiivset tegelikkust kunstilise tõe kaudu, mida on nimetatud «esteetiliseks reaalsuseks» (A. I. Herzen). Mida sügavamalt ning mitmekülgsemalt annab kunstiline tõde edasi objektiivse tegelikkuse nähtusi ja kirjaniku enda tundeid ning mõtteid, seda haaravam on tema vaimne ja ideeline mõju lugejasse.

2. KUJUNDILISUS.

Ilukirjandust eraldab kõigest teistest sõnalise väljenduse vormidest tema spetsiifiline omadus — kujundilisus. Ilukirjanduslik teos väljendub kunstiliste kujundite kaudu. Kujundi all mõtleme piltlikku kujutust, mille kaudu kirjanik loovalt peegeldab ning üldistab tegelikkuse olulisi ja iseloomulikke külgi. Peegeldamine toimub kirjaniku esteetilise ideaali kohaselt (sisaldab seega kirjaniku suhtumist nähtusesse), kusjuures kunstiline kujund esineb konkreetset, individualiseeritud, meeleliselt vahetult tajutavas vormis ning orgaanilise tervikuna.

Kirjandusteose suur tunnetuslik, kasvatuslik ning esteetiline väärtus on kõige tihedamalt seotud ilukirjanduse kujundilise väljendumisega, mille kaudu elu peegeldamine teoses mõjub lugejate tunnete ja mõtetele suure jõuga. Neil juhtudel, kui kujundilisus ei saavuta vajalikku kunstimeisterlikkust, ei ole ka teosel küllaldast haaravust ja ta kaotab oluliselt oma väärtusest.

Ilukirjandusliku teose kujundid kehastavad elu seaduspärasusi, annavad edasi, mis on inimestes, nende konkreetseis elamustes ja mõtetes olulist. Sellisele kõrgele tasemele on kunstilise kujundi rakendamine jõudnud sajanditepikkuse arenemise jooksul.

Näiteks kauges minevikus ei suudetud veel elunähtusi kujutada muutmises ja arenemises. Nii on Homerose eepostes taevas alati (ka päeva ajal) tähine, «Rolandi laulus» Prantsusmaa alati armas (ka vaenlaste kõnes); kangelasi ei esitata arenemises, vaid teose algusest lõpuni kindlakujuliselt püsivatena.

Kunstilise kujundi esmajärgulisteks omadusteks on eluline konkreetsus, ere individuaalsus, piltlikkus. Teaduslikule ja tarbekirjandusele on aga iseloomulik mõistete kasutamine vahetult, otseselt. Kui seal näiteks konstateeritakse asjalikult fakti *hunt oli jälle väga nälgjane*, siis kunstilises väljendusviisis taotletakse tavaliselt sama mõtte edasiandmisel lugejat haaravat piltlikkust, nagu *hundi kõht lõi jälle koledasti tirilit* (E. P.-S.). Taolise kujundilise väljenduse kaudu annab kirjanik ühtlasi edasi oma

suhtumist kujutatavasse nähtusse. On selge, et autor ei tunne hundi hädale kaasa, kui ta kujutab seda naljatlevalt. Autori eesmärgiks on lugejas esile kutsuda samasugust suhtumist. Fakti otsene konstateerimine ei väljenda autori seisukohta või kui ta seda teeb, siis konteksti abil.

Seejuures tuleb arvestada, et kujundiline väljendusviis erineb teaduslikust ja tarbekeelest ainult domineerivate tunnuste kaudu. Ka teaduslikus ja tarbekeeles kõhtame küllaltki sageli piltlikkust, lähenemist kunstilisele väljendusviisile, kuid seda ei saa siiski pidada üldiselt iseloomulikuks. Samuti kohtame ilukirjanduslikus teoses faktide otsest, asjalikku edasiandmist. Ilukirjanduslik teos erineb teaduslikust veel selle poolest, et tal on erinev kujutamisaaine — elu kogu oma täiuses. Teaduslikus töös lahutab uurija nähtused elementideks ja uurib nende üht või teist külge, üldistab töö tulemusi abstraktsete vormelite, seaduste ja järelduste abil. Kirjanik kujutab nähtust elulise tervikuna, elu enda poolt antud vormis.

Kunstilise kujundi mõistet on kaldutud vahel piirama kõne-, kõla- ja lausefiguuride ning leksikaalsete kujundusvahendite kasutamisele. Kujundi mõiste on aga hoopis avaram ega piirdu ainult keele kujundilisusega. Kõigepealt tuleb pöörata tähelepanu asjaolule, et heas ilukirjanduslikus teoses ei saa olla mingit neutraalset teksti, et teaduslikule ja tarbekeelele omane otsene väljendus kirjandusteose kontekstis on tavaliselt mingi ulatuslikuma kujundi teenistuses. Ka autori poolt teoses otseselt antud seletused, arutlused, vahemärkused või fakti vahetu konstateerimine võivad olla ning tavaliselt ongi ulatuslikumate kujundite koostisosadeks. Ühtlasi on iga kirjandusteos tervikuna ise ühtne keeruline kujund. Teose kogu kunstiline kude on paljude kujundite orgaaniline seos.

Tähtsamaid kujundiliike teoses on karakterid, tegelaskujud. Nende puhul räägime tavaliselt kujudest (näiteks Pearu kujust A. H. Tammsaare «Tões ja õiguses»). Kuju all mõtleme pilti, mis me saame teose tegelasest, jälgides tema iseloomu ja saatust nende ühtsuses. Tegelaskujud on kirjaniku maailmavaatelite seisukohade ning ühiskondlike eesmärkide peamiseiks väljendusvahendeiks. Oma abstraktsed ideed ja üldised moraaliprintsiibid kehatav kirjanik tavaliselt eluliselt konkreetseis tegelaskujudes.

Näiteks on omandikire laostava mõju väljendamiseks loodud Harpagoni, Pljuškini, Mogri Märdi jt. kujud, vabadusvõitluse idee kehatajajaks niisugused kangelased, nagu Jeanne d'Arc, Kozma Minin, Tasuja.

Taoliste tegelaskujude kui kunstiliste kujundite eluline konkreetsus, piltlikkus, individuaalsus teeb nad kõigile mõistetavaks ning lähedasteks, nende kaudu väljendatud ideed muutuvad veenvaks. Selliste omaduste tõttu ei eelda kunstiteose mõistmine ja nautimine säärast spetsialiseerumist, nagu nõuab teadus. Et

kunstilise kujundi vorm on üldiselt arusaadav ning haarav, on seda kasutatud vahel ka mitmesuguste teooriate elavamaks esitamiseks (Voltaire oma filosoofilistes jutustustes, nagu «Candide» jt.)

Sageli esinevad kirjandusteoseis peale tegelaskujude tähtsamate kunstiliste kujunditena looduskirjeldused, looduspildid. Inimene elab ja tegutseb looduses, seega eeldab tema elu igakülgne kujutamine ka looduse kujutamist. Mõnedes teostes, eriti loodusluules, on looduskirjeldused koguni peamiseks sisuks. Enamasti aga antakse looduskirjeldused seoses sündmustiku arendamisega, kangelaste elamuste ning mõtiskluste kujutamise-ga. Vahel pakub kirjanik loodusest põgusalt üksikuid jooni. Igal juhul annavad looduspildid kujundina võimalusi näidata looduse tajumise iseloomu eri inimeste, samuti autori enda poolt. Sageli väljendavad tegelased või autor ise looduspildi kui kujundi kaudu oma mõtteid ning tundeid. Nii näeme näiteks L. Koidula luuletuses «Miks sa nutad, lillekene», kuidas luuletaja kastepisarais lillekese poole pöördudes näitab oma sügavat kaasatundmist isamaa saatusele ja helgeid tulevikulootusi. Neis teoseis, kus loodusekujutus on teisejärguline, etendab ta tavaliselt tähtsat osa inimelust võimalikult täiuslikuma pildi loomiseks. Näiteks võib looduskirjeldus kujundina täita tegevuskoha ja -aja näitaja osa (nagu «Tarass Bulbas»), sündmuste arenemise kiirendaja või peataja osa (näiteks sunnib äike Tšitšikovi «Surnud hingedes» Korobotškat külastama), põhjustab autori või tegelase mõtisklusi (nagu L. Koidula miniatuuris «Talvine metsasõit»), annab võimaluse näidata autori või tegelase suhtumist loodusesse (näiteks Fr. Tuglase romaanis «Felix Ormusson»), aitab esile tõsta autori või kangelase elamusi harmoneerumise (vt. A. Kitzbergi «Libahundi» I ja V vaatust, E. Bornhöhe «Tasujat») või kontrastiasetamise taustal (vt. Väljaotsa sauna kirjeldust E. Vilde romaanis «Külmale maale»).

Looduskirjeldused kunstiliste kujunditena täiendavad inimelust antud pilti, suurendavad teose emotsionaalsust ja elulisust. Neil on sageli lüüriline iseloom.

Peale looduskirjelduste kasutatakse kunstiliste kujunditena ka esemeid inimelust võimalikult täielikuma pildi andmiseks. Esemed kunstiliste kujunditena aitavad avada iseloomu ja esile tõsta teose ideed. Nii on Oblomovi kodu sisustus väga näitlikuks pildiks tema elu paigalseisemisest ning hallusest. Samuti iseloomustavad Balzac'i Gobsecki ja Gogoli Pljuškinit neid ümbritsevad esemed.

Olustikuliste esemete kirjelduste kaudu näidatakse, millistes tingimustes inimesed elasid eri aegadel. See aitab sügavamalt mõista omaaegsete inimeste huvisid, karaktereid ja ühiskondlikke

suhteid. W. Scott jt. on oma ajaloolistes teostes peamiselt esemete kaudu edasi andnud «epohhi hingust», ajaloolist koloriiti.

Tähtsuse suhtes võib kujundeid eristada põhi- ja kõrvalkujundeks. Põhikujundid, nagu näiteks teose peategelased, põhilise tähtsusega suuremad sündmused, teose peatükid ja alaosad, on otseselt teose idee teenistuses. Kõrvalkujundid, nagu teose kõrvaltegelased, looduse ja esemete kirjeldused jms., aitavad peamiselt esile tõsta põhikujundite elulist usutavust.

Kujundite allikaks on reaalne elu kogu oma sisurikkusega, mille tõttu kujundite loomise võimalused on loendamatud.

Eelnevast selgub, et ei ole õige käsitada kunstilist kujundit ainult teose vormielemendina, nagu seda vahel tehakse. Kunstiline kujund kuulub põhiliselt teose sisusse. Igas kunstilises kujundis väljendub autori esteetiline ideaal, mida ta taotleb teadlikult, sihilikult. Kunstiline kujund sisaldab ideelisuse ja kunstilisuse ühtsuse. Näiteks on nii Gorki kui ka Majakovski loomingu kunstiliste kujundite orgaaniliseks, elavaks omaduseks kommunistlik parteilisus. Seega on kunstiline kujund kas nii või teisiti tendentslik. Iga kujund peegeldab elu tegelikkust, aga ühtlasi ka kirjaniku seisukohta. Nõukogude kirjanduse kujundilisust juhivad kommunismi ehitava inimese elutunne.

Ei saa vältida ka kujundi valiku ja sõnastamise küsimust. Ses suhtes on esmajärguliseks nõudeks kujundi elulisus ning usutavus. Ka kõige konkreetsemad, eredamad kujundid ei rahulda, kui nad ei anna edasi nähtuse olemust, kui kirjanik taotleb nendega ainult välist dekoratiivsust või ei saavuta rohkem kui juhuslike muljete edasiandmist. Kujundi valikul ja sõnastamises ei saa jätta tähelepanuta ka nõuet, et kujund ei tohi olla vastuolus valitud žanri, teose teema, idee või kujutatava keskkonnaga. Vastasel korral ei taba kujund märki, muutub ebamääraseks ja vasturääkivaks. Omaette väärtuseks teosele ei ole ka kujundite-rohkus või -kirevus, mis põhjustab sageli kandvate põhikujundite mattumist puhtväliselt dekoratiivsete kujundite alla ja kahjustab seega oluliselt teose ideelist väärtust.

Kunstimeisterlikes teoseis ei kopeeri kirjanik elunähtusi, vaid tõstab neis esile olulist, üldist, seaduspärast ja väldib seda, mis on juhuslik, erandlik, tühine. Selle ülesande täitmisel etendab olulist osa kirjaniku fantaasia, mis tema kogemused, tähelepanekud ja teadmised loovalt terviklikuks pildiks ühendab. Kõike seda, mille on loonud teosesse kirjaniku fantaasia, nimetame kunstiliseks väljamõeldiseks. M. Gorki on õigesti rõhutanud, et kunst ei eksisteeri ilma väljamõeldiseta. Ainult kunstilise väljamõeldise kaudu avaneb kirjanikul võimalus valida nähtuste hulgast kõige olulisemad, iseloomulikud ja eredamad; edasi anda elu seaduspärasusi ja saavutada kunstiteoses eluline tõde.

Eri teostes avaldub kunstiline väljamõeldis eri astmeis. Kõige silmapaistvamat osa etendab kunstiline väljamõeldis fantastilise

sisuga teostes, nagu muinasjutud, seikluskirjandus või sellised teosed, kus kujutatakse nähtusi groteskselt (näit. N. Gogoli «Nina» jt.). Aga kunstiline väljamõeldis ei puudu ka teoseis, mis on koostatud faktilise materjali alusel, teoseis, mille tegelasteks on tegelikult elavad või elanud inimesed ja milles kujutatud sündmused on tõeliselt olnud. On teada, et selliste teoste aluseks, nagu Fr. Tuglase «Väike Illimar» või N. Ostrovski «Kuidas karastus teras», on palju elust võetud faktilist materjali, kuid need teosed ei ole siiski dokumentaalsed ega kujuta autorite elulugu. Mõlemas teoses etendab tähtsat osa ka kunstiline väljamõeldis.

Kunstiline väljamõeldis ei tohi olla tegelikkusega vastuolus, vaid peab kajastama selle kõige olulisemaid külgi. Kunstilise väljamõeldise aluseks on kirjaniku elukogemused.

Fantaasia on kirjanikuande väärtuslikumaid omadusi. Kuid juhtudel, kui kirjaniku fantaasia ei toetu elukogemustele ega arvesta elu seaduspärasusi, loob ta väljamõeldud, elukaugeid, tegelikkusest irdunud kujundeid. Väärtusliku teose loomiseks tuleb kunstiliste kujunditega peegeldada maailma tõepäraselt, see aga eeldab alati elu põhjalikku tundmist. Isegi tegelikkuse nähtusi kaudselt kujutavais fantastilise sisuga teoseis on vajalik reaalsuse arvestamine.

3. TÕÜPILISUS JA ISELOOM.

Ilukirjanduslike meistriteoste üheks oluliseks üldiseks omaduseks on tüüpilisus. Tüüpilisuse all mõtleme iseloomuliku, olulise ja seaduspärase esiletõstmist kujutatavas nähtuses või olukorras. See eeldab muidugi juhusliku, erandliku ja tühise välistamist. Tüüpilisega antakse edasi konkreetse ühiskondlik-ajaloolise nähtuse olemust. Niisuguseks nähtuseks on näiteks nõukogude patriotism, mis andis, eriti Suure Isamaasõja päevil, kauaks meeldejäädavaid pilte nõukogude inimeste ennastohverdavast kangelaslikkusest. Nõukogude patriotism selle mitmekesisis avaldusviisides on nõukogude inimeste tüüpiliseks jooneks.

Tüüpilisuse mõistet käsitledes tuleb ühtlasi võidelda tüüpilisuse ekslike seletuste vastu. Üheks levinumaks väärseletuseks on, et tüüpiline olevat ainult see nähtus, mida esineb elus massiliselt. Tegelikult ei tarvitse olla tüüpilised ainult elus massiliselt esinevad nähtused, sest tüüpiliseks tuleb pidada ka neid üksikuid nähtusi, mis on ühiskonna antud arenemisetapil iseloomulikud, olulised ja seaduspärased. Nõukogude ühiskonnas on tänapäeval niisugusteks üksikuteks nähtusteks ühelt poolt mitmesugused kadumisele määratud kapitalistliku korra igandid, teiselt poolt uue, kommunistliku ühiskonna hoogsalt ning jõuliselt sirguvad

võrsed. Tüüpiliseks tuleb pidada näiteks Pavel Kortšagini kuju, kuigi kodusõja perioodil oli niisuguseid kangelaslikke ennastohverdavaid kommunistlikke noori harva, sest kommunistlike noorte kujunemine oli alles algamas. Kui A. Gaidar kirjutas teose «Timur ja tema meeskond», oli timurlik liikumine alles eos ja sai massiliselt tüüpiliseks nõukogude ühiskonna nähtuseks alles pärast raamatu ilmumist.

Et kirjandusteose huviobjektiks on inimene, avatakse tüüpilist kõigepealt inimese iseloomu ja tema saatuse kujutamise kaudu.

Elu tegelikkuse kujutamine tüüpiliste nähtuste ja olukordade kaudu aitab süvendada kirjanduse tunnetuslikku väärtust ja on kunstimeisterlikkuse saavutamise peamisi vahendeid.

Iseloomu ehk karakteri all mõtleme inimese kõiki põhiomadusi, mis kujundavad niihästi tema isiksuse, tema suhtumise teistesse inimestesse kui ka tema enda individuaalsed iseärasused. Kirjandusteoseis näidatakse inimese iseloomujooni täies elulises mitmekülguses, ühtlasi tihedas orgaanilises seoses oleva ühtse tervikuna. Kõik iseloomujooned kokku peavad andma individuaalse kuju. Elava ühtsuse kõigile iseloomujoontele annab peamiselt asjaolu, et kirjanik avab iseloomu juhtiva omaduse, millele alituvad kõik teised iseloomujooned ja mis annab neile oma värvingu.

Eesti kirjanduse tuntud kulakukujude Virgu Andrese ja Mogri Märdi iseloomu juhtivaks omaduseks on nende ääretu omakasukirg, mis hävitab neis täielikult inimlikkuse. Virgu Andrese olulisimaks individuaalseks jooneks on seejuures silmakirjalik vagatsemine, Mogri Märdil aga uhkustamine rahavõimuga. Need individuaalsed jooned on ühtlasi ka tüüpilised, sest nad on iseloomude oluliseks teguriks ning teose ideelis-kunstiliste eesmärkide kandjaks.

Ainult juhtivaid iseloomuomadusi silmas pidades saame tegelaskujust õige pildi, sest iseloomu ühiskondlik mõte väljendub selgesti peamiselt nende kaudu. I. Gontšarovi Oblomovi niisuguste omaduste järgi, nagu ausus, humaansus, armumise siirus, saaksime tegelasest täiesti eksliku pildi, kui me ei peaks silmas Oblomovi iseloomu juhtivaid jooni — laiskust, apaatiat ja algatusvõimetust. Viimaste valitsemise tõttu ei ole Oblomovi aususel mingit elulist tähtsust, sest apaatiast ja laiskusest ei ole ta võimeline midagi ette võtma vale ja alatuse vastu; samal põhjusel ei jõua Oblomovi humaansus kaugemale unistusest. Oblomovi armastustunded surub maha hirm võimaliku tegutsemisvajaduse ja vastutuse ees.

Juhul kui tegelase iseloom sisaldab erisuguseid, mõnikord üksiteisele otse vastakaid omadusi, saame tervikulise iseloomu ainult juhtivate iseloomujoonte väljapaistva esiletõstmise kaudu.

M. Metsanurga Taavet Soovere kujus näeme järsku vastuolu õil-
sate mõtete ning kavatsuste ja nigelate tegude vahel. XIX sa-
jandi vene kirjanduse nn. «liigsete inimeste» puhul kerkib esile
kontrast eesrindliku, avara mõtte, suurte taotluste ja täieliku
võimetuse vahel neid teostada. Terviklikuks on sellised tege-
laskujud kujunenud ainult juhtiva iseloomuomaduse ilmeka esile-
tõstmise kaudu, milleks on täielik võimetus aktiivselt tegutseda,
irdumine praktikast.

Juhtivaid iseloomuomadusi pole alati kerge leida. Seetõttu
peetakse neiks kirjandusteose tegelaste iseloomustamisel mõnelgi
puhul teisejärgulisi omadusi. Et sellist eksimust vältida, ei või
juhtivate iseloomuomaduste määramisel piirduda teose üksikute
osade või episoodide jälgimisega, vaid tegelaste käitumist tuleb
silmas pidada kogu teose ulatuses.

Kirjandusteose tegelased esinevad kas algusest lõpuni kind-
laskujunenuna või neid on näidatud arenemises, kujunemis-
ning muutumisprotsessis. Esimesel juhul on tegemist püsiva
ehk staatilise, teisel korral aga areneva ehk dünaa-
milise iseloomuga. Tegelaste arenemist jälgitakse kõige
sagedamini romaanides. Nii on näiteks A. Hindi romaanis «Tuu-
line rand» Matis antud dünaamilise kujuna. Ta esineb oma aja
tüüpilise külaproletaarlasena. A. Hint kujutab veenvalt ja konk-
reetselt Matis kasvuprotsessi, mis areneb stiihilist viha tundvast
talupojast teadliku võitlejani kurnajate vastu. Niisuguse arene-
mise kujutamine ei tähenda iseloomu ühtsuse kaotsiminekut.
Kõigi muutuste tagapõhjal tõstab kirjanik esile tegelase juhtivad
iseloomujooned. Matis juhtivaiks iseloomujoonteks on tahte- ja
sihikindlus ning õiglustunne.

Karakter selgub peamiselt inimese saatuse kujutamise kaudu.
Saatust näeme selles, kuidas kujuneb inimese elu vastavalt ühis-
kondlikele tingimustele ning inimese enda omadustele. Karakteri
ja saatuse kujutamine toimub lahutamatult ja teenib seejuures
elu seaduspärasuste avamise ülesannet. Kujutades üksikut tema
individuaalsete joontega, näitab kirjanik ühtlasi suuremal või
vähemal määral tema seost teiste taolistega, kujutab üksikute
kaudu neid jooni, mis on üldiselt iseloomulikud teistele samasse
liiki või ühiskonnaklassi kuuluvaile inimestele. Nii kujutab
A. Hint Matis saatuse konkreetse jälgimise kaudu meie külapro-
letariaadi iseloomulikke, tüüpilisi jooni. Niisugust tegelast teoses
kutsume tüübiks. Tüüp on ilukirjandusliku teose
selline kuju, kelle iseloomus ja saatuses
väljenduvad ilmekalt teatava inimesterühma
põhilised iseloomulikud jooned, ühiskondliku
arenemise põhilised seaduspärasused. Suured
realistid, elu tegelikkust tõepäraselt ja sügavalt kujutavad kir-
janikud on alati eredalt individualiseeritud tüüpide kaudu esile
tõstnud ajajärgu olemust, sellele iseloomulikke jooni ja arene-

mise seaduspärasust. Eespool on juba märgitud rida tüüpilisi kujusid (Pavel Kortšagin, Matis, Mogri Märt, Virgu Andres, Oblomov jt.), neile võib lisada veel hulgaliselt teisi, nagu nn. «väikese inimese» kujusid N. Gogoli Akaki Akakijevitši, F. Dostojevski rohkete «alandatute ja solvatute» näol, nn. «liigsete inimeste» kujusid, nagu A. Puškini Onegin, M. Lermontovi Petšorin, I. Turgenevi Rudin; kapitalistliku maailma noorte inimeste kujusid, kes kohanevad seal valitseva «hundimoraaliga», nagu H. de Balzac'i Rastignac jpt. Sellised kujud on hindamatuks vahendiks oma aja tegelikkuse tundmaõppimisel. Iga niisugune tüüp vastab ühiskonna teatavale arenemisetapile, annab edasi selle olemust ja aitab välja selgitada ühiskonna arenemise juhtivaid tendentse.

Kirjaniku loominguprotsessis kohtame rida erinevaid tüpiseerimise viise ja vahendeid. Tüpiseerimisel võib eraldada kõigepealt kaht põhivormi.

Esimeseks tüpiseerimise põhivormiks on tegelaskuju loomine paljude elu jooksul kohatud inimeste iseloomujoontest, seostades neid fantaasia abil tervikuks. Kirjanik-klassik on näiteks tähele pannud paljude aadlike, vaimulike, kaupmeeste ja talupoegade loomupäraseid iseloomujooni ja üldistanud need ühe aadliku, vaimuliku, kaupmehe või talupoja kujusse. Sellise tüpiseerimisviisiga on E. Vilde loonud Heideggid, pastor Bergi, vana Vestmanni. Niisuguseid kujusid ei ole elus olnud, küll aga nendetaolisi, kusjuures need on olnud alati vähem ilmekad, vähem tervikulised. Seda tüpiseerimise viisi on võrreldud mee kogumisega: nagu mesilane kogub nestet paljudelt lilledelt ja töötab selle ümber toitvaks, aroomatseks meeks, nii ka kirjanik, kohates paljusid inimesi, eraldab nende karakterite kõige loomupärasemad omadused ja loob fantaasia abiga neist niisuguse uue karakteri, kus need omadused esinevad kõige täiuslikumalt ning ilmekamalt.

Teiseks tüpiseerimise põhivormiks on tegelaskuju loomine teatava elust võetud inimese põhjal. Niisugust inimest kutsutakse prototüübiks. Prototüübina kasutab kirjanik tavaliselt inimest, kelles tüüpilised omadused avalduvad kõige täielikumalt. Prototüübid on olnud näiteks sellistel tegelaskujudel, nagu Mogri Märt «Kauka jumalas», Andres ja Pearu «Tões ja õiguses», O. Lutsu «Kevade» peategelaste enamikul jt. Prototüüpi kasutades kirjanik ei kopeeri, vaid töötab andmed ümber, tõstes esile need kõige olulisemad omadused, mis prototüübitaloistele inimestele on eriti iseloomulikud, ja jättes kõrvale vähemtähtsad jooned. Niiviisi saab konkreetne reaalne inimene tüübiks. Seda tüpiseerimise viisi on võrreldud skulptori loominguga, kes, leidnud väärtusliku, ehtsa marmorilise, tahub selle küljest maha liigse ja ebavajaliku ning jätab alles ainult selle, mis tema kunstikavatsust kehastab.

Nagu esimese, nii ka teise tüpiseerimise meetodi puhul kehtib tüpiseerimise põhiline seadus: teatud nähtuse või iseloomu olulised jooned tuleb üldistada konkreetseesse vormi. Teine tüpiseerimise viis erineb esimesest ainult selles, et kirjanik kasutab suhteliselt vähem kunstilist väljamõeldist. Kuid elulise materjali ümbertöötus kunstiliste ülesannete kohaselt omab siingi küllalt kaalukat osa. Ja nii ühe kui ka teise tüpiseerimise viisi puhul liidab kirjanik tegelaskujusse omapoolse hinnangu. Prototüübi alusel loodud tegelaskuju muutub niiviisi tunduvalt rikkamaks, kui on tema eluline eeskuju.

Jälgides kirjandusteoseis karakterite kujutamist, näeme, et see toimub põhiliselt kahel viisil — otseselt või kaudselt. Kui A. H. Tammsaare ütleb jutustuses «Vanad ja noored»: *Tiina oli loomu poolest isa tütar, aga lisana peitus temas naiselik põikpäisus, järeleandmatus, kangekaelsus, mis süüta kannataja näo taha poeb*, siis on see otsene iseloomustus. Otseses iseloomustuses esitab kirjanik kas ise või mõne oma tegelase eneseavalduse kaudu vahetult iseloomujooned. Üksikuil puhkudel tehakse seda isegi juba tegelasele nime andmisega. Nii märkis Juhan Liiv jutustuses «Vari» ühe tegelase pikatoimelisust nimega Veni-Villem. Vene kirjanduses on kasutanud nimedega iseloomustamist D. Fonvizin komöödias «Ābarik» (Starodum, Skotinin, Prostakova), A. Tšehhov (tšinovnik Tšervjakov) jt. Nimesid, mis ütlevad välja karakteri tuuma, kutsutakse rääkivaks nimedeks ehk karakternimedeks. Otsese iseloomustamisega on tegemist ka siis, kui kirjanik annab tegelase välimuse kirjelduse, tema kirjandusliku portree. Mõnikord antakse see detailselt ühekorraga, nagu tavatseb tihti teha I. Turgenev, teinekord leiame kangelase portree eri jooni laialipillatult üle kogu teose, mis kokku annavad pildi tema välimusest. Sel viisil saame näiteks Pavel Vlasovi portree M. Gorki romaanis «Ema».

Tegelaskuju portreeterides on esmaseks ülesandeks anda see niivõrd eluliselt individualiseeritult, et seda võiks võrrelda skulptuuriga, mida «võib käega puudutada» (Gorki).

Tegelaskujude portreedes tõstetakse sageli esile niisuguseid detaile, mis võimaldavad pilku heita ka nende sisemaailma, ühtlasi aga kajastavad ka autori suhtumist neisse.

Kaudse iseloomustamise puhul kasutavad kirjanikud väga paljusid erinevaid vahendeid, mis esinevad tavaliselt üksteisega läbipõimitult, kusjuures mõni neist võib olla domineerival kohal. Vaatleme neist tähtsamaid.

Tegelaste elulugu. Tegelaskuju iseloomustamiseks jutustavad kirjanikud vahel tema eluloo või selle üksikuist tähtsamaist momentidest. Seda vahendit kasutab J. Liiv «Varjus» Villu kuju puhul, I. Turgenev «Aadlipesas» Lavretski kuju luues. N. Gogol peab samas mõttes vajalikuks tutvustada «Surnud hin-

gedes» Pljuškini ja Tšitšikovi elulugu. Eesti nõukogude kirjanduses annab E. Krusten romaanis «Nagu piisake meres» peategelase Eduard Lauu elust, alates lapseast kuni surmani, iseloomulikke episoode. Tegelaskujude eluteed valgustab kirjanik eesmärgiga näidata, mil viisil tegelaste iseloom on kujunenud.

Tegelaste käitumine. Teatavasti avaldub inimese iseloom tema tegudes. See tuleb eriti ilmsiks raskustes või ebarahilikes, keerulistes olukordades, aga ka inimese igapäevases käitumises. «Tõe ja õiguse» peategelaste Andrese ja Pearu iseloomu põhiomadustega tutvume peamiselt nende käitumist jälgides. B. Polevoi romaanis «Jutustus tõelisest inimesest» haarab lugejat kangelase Meresjevi käitumine, kes pärast lennuki hukkumist roomab 18 päeva haavatuna, näljasena ning jõuetuna, et pääseda omade juurde rindejoone taha, kannatab mehiselt välja jalgade amputeerimise, harjutab siis proteesidega käima ja mõne aja pärast uuesti lennukit juhtima. Sellisest käitumisest ilmneb kangelase nõukogulik patriotism ja haruldaselt tugev tahtejõud.

Tegelaste elamuste kujutamine. Elava, kauaks meelde jääva tegelaskuju loomises etendab tähtsat osa kirjaniku oskus valgustada sügavuti kõike, mida tegelane mõtleb ja tunneb, eriline anne kujutada tegelaste elamusi, nende hinge dialektikat. Sellises võimes hinnatakse õigusega kirjaniku talendi üht tugevamat külge. Eesti kirjanduses on tegelaste elamusi haruldase varjundirikkuse ja sügavusega suutnud kujutada eriti A. H. Tammsaare, vene kirjanduses L. Tolstoi, F. Dostojevski jt.

Väär on aga piirduda tegelaste psüühiliste elamuste omaette kujutamisega, seostamata seda ideeliste eesmärkidega. Niisugust nähtust kutsume psühholoogismiks.

Tegelaste maailmavaade. Tegelaskujude iseloomustamise tähtsamaid vahendeid on nende vaadete ja veendumuste kujutamine. Logina Petri kuju R. Sirge romaanis «Maa ja rahvas» on ilmekas ning mõjuv just seetõttu, et autor on küllalt tähelepanu pööranud tema vaadetele ja veendumustele. M. Gorki Pavel Vlassovi kuju on saavutanud oma täiuslikkuse sellega, et kirjanik ei ole piirdunud ainult kangelase portreerimise ja tema käitumise kujutamisega, vaid on iseloomustanud ka tema vaateid ühiskondlikule korrale.

Tegelaste suhtumine loodusesse. Inimesed suhtuvad loodusesse teatavasti eri viisil. Oma sellekohaseid tähelepanekuid võib kirjanik rakendada tegelaste iseloomustamiseks. Suhtumist loodusesse ja loomadesse on oma teoste tegelaste karakteriseerimisel ohtrasti näidanud R. Roht, eriti lastele määratud loomingus. Olgu näitena esitatud veel Bazarov ja Kirsanov kui kirjanduslikud kujud I. Turgenevi romaanis «Isad ja pojad». Bazarovile on loodus «mitte tempel, vaid töötuba», Kirsanovile aga naudingullikaks.

Tegelaste harjumused ja maneerid. Üks võimalus tegelaste karakterit ilmekalt esile tõsta on nende tegude iseärasuste, neile omaste harjumuste ja maneeride näitamine. Selliste vahendite kasutamisega on saanud unustamatult omapäraseiks ning konkreetseiks näiteks Toots ja Kiir O. Lutsu «Kevades». Maailmakirjanduses on tegelaste iseloomu nende harjumuste ja maneeride kujutamiseiga märkimisväärse ilmekusega edasi andnud inglise kriitiline realist Ch. Dickens.

Näiteks on romaanis «David Copperfield» kujutatud tegelase Heepi maneere paljude grotesksete detailidega niivõrd tabavalt, et need valgustavad sügavalt tema sisemaailma. Heep hõõrub aina käsi, nagu tahaks ta neid kuivatada või soojendada. Ja kui ta ulatab tervituseks käe, jääb sellest peopesale tunne, nagu oleksid puudutanud märga kala.

Tegelaste keel. Tegelaskujude iseloomustamisel on hinnatavaks vahendiks ka nende keel. Selles, mida ja kuidas keegi räägib, tuleb ilmsiks tema iseloom. Seetõttu käib paremais kirjandusteoses tüüpilise tegelaskuju loomisega ikka kaasas tema keele individualiseerimine. Selle vahendi kasutamata jätmine on teosele tavaliselt tunduvaks puudujäägiks. Tegelaste keele individualiseerimise taotlusi kohtame juba L. Koidula proosaloomingus. Väljapaistvalt kasutab keelelist iseloomustust E. Vilde komöödias «Pisuhänd», kus Piibelet räägib oma isikupärast keelt, Vestman jälle oma keelt, mis reedab tema harimatust, eriti võõrsõnade moonutamise kaudu (alguool pro alkohol jms.). Tabava keelelise karakteristika annab A. Hint «Tuulise ranna» tegelastele. Rannarahva ja meremeeste keel erineb järsult pastori, paruni või nuhk Tiku keelest. Ka autor ise väljendub eri viisil eri tegelastest kõneldes.

*

Tegelaskujusid otsese või kaudsete vahenditega iseloomustades ja elu tegelikkust tüpiseerides väljendab kirjanik alati oma suhtumist, oma sümpaatiat või antipaatiat. Selles, milliseid tüüpilisi iseloomu kirjanik valib, kuidas ta neid avab ja hindab, avalduvad tema ideelised ja poliitilised vaated. Seega sisaldab autori hinnang tavaliselt vihjeid teose ideele.

E. Bornhöhe, E. Vilde jt. esitasid oma loomingu rea antifeodaalsete võitlejate kujusid, revolutsioonilised demokraadid N. Tšernõševski, N. Nekrassov jt. esimesi revolutsioonilisi kujusid rahva hulgast. Nad püüdsid nende kaudu esile tõsta ühiskonna eesrindlikke, edasiviivaid jõude, toetada uut ja kasvavat võitluses vana ja väljasureva vastu. Mõnelgi puhul on aga kirjanikud asunud ka vana ning väljasureva teenistusse. Selliseid eksimusi on näiteks A. Kitzbergi draamas «Tuulte pöörises» ja F. Dostojevski romaanis «Sortsid», kus esinevate tegelaskujude kaudu on jõutud objektiivselt moonutatud pildi andmiseni revolutsioonilisest liikumisest.

Kui kirjanik ei suuda kujutada iseloomulikku, olulist ja seaduspäraselt ning annab selle asemel elust juhuslikke, ebaolulisi pilte või kui ta asendab reaalse tegelikkuse nähtusi sihilikult väljamõelduga, siis saame paratamatult ebatüüpilised kujud. Ebatüüpiliseks tuleb pidada näiteks Kristjan Raudma kuju M. Metsanurga romaanis «Jäljetu haud», kus Raudmale kui kommunistile on omistatud usundlikke igandeid. A. Puškini jutustus «Kapteni tütar» esineb ühekülgselt valgustatuna ja idealiseerituna Katariina II kuju. Liiga erandlikud, ebatüüpilised on revolutsioonäärde kujud L. Tolstoi romaanis «Ülestõusmine», kuigi see teos esitab oma tegelaskonna muus osas ajajärgu kõige kujukamaid ning tabavamaid tüüpe, mille tõttu teosel on eriti suur tunnetuslik väärtus. Ebatüüpilisi kujusid esineb ka nõukogude kirjanduses neil juhtudel, kui kirjanik ei ole suutnud õigesti kajastada tegelikkust või kui tegelaskujud ei ole kunstiliselt lõpule viidud.

Ebatüüpiliste kujude esinemist kirjanduses on põhjustanud kõigepealt elu mitteküllaldane tundmine, ideeline piiratus, kujundusvahendite ühekülgusus või puudulikkus.

Märkisime, et suuremad saavutused tabavate tüüpide loomises kuuluvad tõsielu kujutavasse realistlikku kirjandusse. See on muidugi tingitud asjaolust, et tüüpilist iseloomu saab kujutada ainult nende kunstivahenditega, mis ei moonuta reaalsust. Elu tegelikkust kujutav realistlik kunst on lahutamatu seotud tüüpilisusega. Määratledes realismi olemust, rõhutas Engels, et realism nõuab peale tõepärase detailide tüüpilisi karaktereid tüüpilistes olukordades.

Ei saa siiski asuda seisukohale, et realismiga enam või vähem vastuolus olevad suunad ei kajasta midagi eluliselt tüüpilist. Kui on tegemist tõelise kunstiteosega, siis kajastab see igal juhul nii või teisiti tegelikkuse mõningaid tüüpilisi nähtusi. Progressiivses ja revolutsioonilises romantismis esineb tüüpiline näiteks realistlike tendentside kujul. Mida enam selliseid tendentse, seda sügavamalt tunnetab kirjanik elu olulisi ja seaduspäraseid jooni, seda enam läheneb ta oma loomingus tüüpilise edasiandmisele. Realistlike tendentside esinemist ja kasvu näeme eriti selgesti inglise romantiku Byroni loomingus. Oma viimases poemis «Don Juan» jõudis Byron nii oma kodumaa — Inglismaa — kui ka rea teiste Euroopa maade elu tüüpiliste joonte kajastamiseni.

Olenevalt sellest, millist osa tegelaskuju teoses etendab ja kuidas kirjanik temasse suhtub, jaotatakse tegelaskujusid tinglikult heroilisteks, traagilisteks, humoristlikeks, satiirilisteks, fantastilisteks. Need on kirjanduses kõige sagedasemad ning kõige väljapaistvamalt esinevad kujud.

Heroiline ehk kangelaslik on tegelaskuju, kes taotleb julgelt ning vapralt suuri rahvalikke eesmärke ega lase end heidutada ühestki takistusest. Heroilised on näiteks kangelas-

eeposte peategelased (nagu Ahhilleus, Ilmarinen, Kalevipoeg jt.), vene böliinade kangelased (Ilja Muromets jt.). Heroiliseks tuleb pidada Jaanuse kuju E. Bornhöhe «Tasujas», Aleksander Marmorini kuju J. Madariku «Riigikukutajais», vene nõukogude kirjanduse tuntud kujusid, nagu Pavel Vlassov, Pavel Kortšagin, Oleg Koševoi jpt. Sellistele kujudele kuulub kirjaniku sügavaim poolehoid ja nende emotsionaalne ning kasvatuslik mõju lugejaisse on suur ning püsiv.

Traagilise kujuga on tegemist, kui kangelane peab heroilist võitlust suurte, õilsate eesmärkide eest ning murdub või hävib kokkupõrkes üle jõu käivate takistustega. Traagilised kujud esinevad seaduspäraselt kangelastena tragöödiates (Tiina A. Kitzbergi «Libahundis», Hamlet W. Shakespeare'i samanimelises tragöödias jt.), aga ka eepikas ja lüürikas. Nii tuleb pidada traagiliseks Villu kuju Juhan Liivi «Varjus». Oma nn. saatuseeluules esineb Juhan Liiv ise traagilise lüürilise kangelasena.

Koomilise kategooria alla kuuluvaist kujudest on kõige silmapaistvamad humoristlikud ja satiirilised.

Humoristlikule kujule on iseloomulik, et tema kaudu toimub väikeste inimlike nõrkuste ja pahede heatahtlik ning lõbus naeruvääristamine. Humoristliku kujuga naerdakse põhiliselt positiivsete nähtuste negatiivseid jooni. On väidetud, et tegelase humoristliku valgustamise aluseks on teadmine, et autor või temale lähedased inimesed ei ole ise hoopiski vabad samalaadsetest nõrkustest ja pisipahedest. Humoristliku kuju loomine eeldab karakteri avamise mitmekülgsust. Huumoriks vajaliku sümpaatiatunde tekkimiseks tuleb näidata ka tegelaskuju voorusi.

Tuntumaid humoristlikke kujusid on Joosep Toots O. Lutsu «Kevades».

Satiiriliseks nimetame tegelaskuju, kelle pahede naeruvääristamine äratav lugejas nende vastu viha. Sellise tegelaskuju kaudu ründab kirjanik ühiskonnale ohtlikke pahesid, naeruvääristab hukkamõistvalt neid ning nende kandjaid eesrindlike ideaalide nimel.

Eesti nõukogude kirjanduses on August Jakobson oma draamatilistes jutustustes andnud hulga eredaid satiirilisi kujusid, nagu Väriheinade abielupaar väikekodanlaste tüüpiliste esindajatena nõukogude ühiskonnas («Elu tsitadellis»), professor Steel kui Lääne kapitalistliku reaktsiooni käsilase kiskjalik kuju («Saakalid») jpt.

Satiirilised kujud luuakse nende tüüpiliste joonte terava ja tabava esiletõstmise kaudu, mida kirjanik tahab naeruvääristada. Üheks tähtsamaks vahendiks on seejuures tavaliselt hüperbool (luuleline liialdus), mille eeskujuliku kasutamise näiteks on D. Vaarandi satiiriline luuletus «Laisad poisid».

Satiiriliste kujude hulka kuuluvad ka kirjanduslikud

karikatuurid, mida luuakse tavaliselt grotesksete liialduste vahenditega. Primitiivsel kujul esineb see juba rahvaluules, näiteks:

Suu kui solgiauk, nina kui hapukurk, silmad kui tõllarattad, kõrvad kui kapsalehed, käed kui piitsavarred, jalad kui õlekõrred, kõht kui pudrupada, ise kui küsimärk.

Fantastilise tegelaskuju tunnuseks on see, et ta esineb reaalsusest lahkuminevalt. Fantastilised tegelaskujud jagunevad kahte põhirühma: ühed on fantastilised juba oma olemuselt (näiteks mütolooilised kujud), teised ainult väliselt. Viimaste väärtuseks on, et fantastiline kuju on ainult tinglik ja teenib reaalsel sisu. Niisugusteks fantastilisteks kujudeks on J. Swifti «Gulliveri reise» tegelased või V. Majakovski poemis «150 000 000» Ivani kuju, kes kehastab revolutsioonilise Venemaa saja viiekümne miljonilise rahva ühtsust.

Eesti kirjanduses on fantastilisi tegelaskujusid loonud eriti Fr. Tuglas (näit. Hiiglaneitsi mütolooiline kuju novellis «Maa ilma lõpus»).

Kõik eespool mainitud tegelaskujud ei esine alati üksteisest selgesti eraldatult, vaid sageli segakujudena, läbipõimitult, liitudes üksteisega ja üksteist täiendades. Näiteks esineb Don Quijote kujus nii humoristlikke, satiirilisi kui ka traagilisi jooni.

Tähelepanu väärib veel asjaolu, et tegelaskujud ei ole antud alati omaette, vaid mõnelgi puhul inimrühmadena, ühtse kollektiivina, nagu talupojad E. Vilde «Mahtra sõjas», kasakad N. Gogoli «Tarass Bulbas», kolhoosnike koosolek M. Solohhovi «Ülesküntud uudismaas». Sellistel puhkudel on tegemist massistseeniga ja tegelaseks on rahvamass. Massistseenide puhul on peamist tähelepanu pööratud kollektiivi kui terviku kujutamisele. Selle kõrval ei puudu küll ka üksikute väljapaistvate kollektiiviliikmete joonistamine (nagu Võllamäe Päärn «Mahtra sõjas»). Kui autor rahvahulga seas üksikutegi liikmete omadusi märgib, siis näitab ta neid tavaliselt kui kollektiivile iseloomulikke omadusi.

Massistseenide puhul võivad kollektiivi ühtlustavaks jõuks olla protestivaim rõhumise vastu, patriotism jne. Massistseenidega avaneb soodne võimalus kujutada ühiskondlike rühmituste tüüpilisi omadusi eri ajajärkudel.

Eespool märgitud tegelaskujudest erineb lüüriline kanglane. Teoseis, nagu L. Koidula «Mu isamaa on minu arm», Juhan Liivi «Kui tume veel kauaks ka sinu maa» jt. tundeluuletustes puuduvad nii sündmustiku arendamine kui ka tavalised tegelaskujud. Sellistes lüürilistes teostes sisalduvate tunnete ja mõtete väljendajaiks on autor ise. Kuid autor ei väljenda tavaliselt ainult kitsalt iseendaga seotud elamusi, vaid annab ühtlasi edasi teatud inimrühmale või ajajärgule omaseid tüüpilisi tundeid ja mõtteid. Lüürilise luule tunnete ja mõtete kandjat kutsu-

takse lüüriliseks kangelaseks. Ka lüüriline kangelane võib olla tüüpiliseks karakteriks tüüpilistes olukordades. Peale lüürilise luule võime lüürilist kangelast kohata lüüriliste kõrvalepõigete puhul romaanides, poemides jm.

Kirjandusteose tegelaskond jaguneb pea- ja kõrvaltegelasteks. Peategelaseks ehk kangelaseks kutsume tegelaskuju, kes on teose idee kandjaks ja etendab sündmustiku käigus juhtivat osa. Nii igal pea- kui ka igal kõrvaltegelasel on täita oma osa täiusliku, tervikulise pildi andmises kujutatavast elust, ühtlasi ülesanne aidata kaasa teiste tegelaste iseloomustamisel. A. Puškini värssromaanis «Jevgeni Onegin» esindab näiteks Lenski oma ajajärgule iseloomulikku romantilist unistajat. Teravalt kontrastsetena tõstavad Onegin ja Lenski teineteist vastastikku eredamalt esile. See aitab lugejail sügavamalt mõista nii ühe kui ka teise iseloomu.

Selle järgi, kas teose tegelaskuju etendab kaasaja ühiskonnas ülekaalukalt progressiivset või reaktsioonilist osa, jaotame tegelased positiivseiks ja negatiivseiks. Positiivsed tüübid annavad edasiviivat eeskuju, negatiivsed aga — kui nad on kirjaniku poolt õigesti valgustatud — sunnivad inimest võõrduma neile omaseist vastikuist joontest, vihkama halba ja seda välja juurima. Nii omandab hea kirjandusteose lugeja endale märkamatuult uusi, edasiviivaid harjumusi ning vaateid ja vabaneb igandeist. See tõttu rajaneb kirjanduse suur kasvatuslik ja tunnetuslik mõju eeskätt tüüpidel.

Tõe taotlus nõuab, et teose tegelaskujud oleksid esitatud elulises mitmekesisuses. Keskajal võrsunud traditsioon jaotada teose tegelaskujud kahte kontrastsesse vastasleeri — puhtpositiivseiks ja puhtnegatiivseiks (nn. «valgeteks» ja «mustadeks», «ingleiks» ja «kuradeiks»), mida kasutati ka eesti varasemas (XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse) õpetlik-moraliseerivas jututoodangus — on ammugi iganenud. Klassiühiskonna tingimusi arvesse võttes tundusid absoluutselt positiivsed tegelaskujud realistlikus kirjanduses sageli ebaelulistena ja usutamatuena. Ühekülgus nii tüüpide valikul kui ka iseloomustamisel on enamasti tunduvalt kahjustanud teoste usutavust.

Positiivse tegelase probleemi nõukogude kirjanduses on valgustanud rea tabavate näidetega A. Tamm artiklis «Milleks on vaja selgust?»¹. Ta märgib, et positiivseiks karaktereiks tuleb hinnata näiteks ka hädavarest Semidori H. Leberechti jutustuses «Valgus Koordis», samuti Solohhovi Štšukari-taati «Ülesküntud uudismaas» ja mitmeid teisi, kelle käitumist ei saa täielikult õigustada. A. Tamm rõhutab õigesti, et ei saa «elu mitmekesisust jagada absoluutselt heaks ja absoluutselt halvaks.

Lähtudes positiivse kangelase kristalse puhtuse skeemist, ei

¹ «Sirp ja Vasar», 1960, nr. 18.

saa positiivseks tunnistada seda kuju, mida teoses näidatakse arenemises, kujunemises. Kuid näiteks romaanis võib kirjanik näidata oma kangelase kogu eluteed, kes samm-sammult võidab oma mineviku pimeduse, oma nõrkused ja puudused, jõuab tõe juurde kahtluste kaudu ja olles tõe tunnetanud, hakkab seda juurutama. Võtame näiteks Gorki Nilovna. Tema positiivsuse ilu ei tuhm selle läbi, et kirjanik jutustab Pavel Vlassovi ema rõhutusest, poliitilisest kirjaoskamatuses ja teistest inimlikest nõrkustest.»

Et nõukogude tegelikkus annab kõige soodsamad tingimused inimese arenemiseks, on nõukogude kirjanduses positiivsed tegelaskujud esikohal. Kaasaja nõukogude kirjanduse tüüpiliseks positiivseks tegelaseks on kommunismiehitaja. See kuju ei tarvitse olla «kristallpuhas», ilma ühegi vea ja puuduseta, kuid tal peab olema omadus, milleta ta ei eksisteeri: nõukogude patriotism, ustavus Nõukogude kodumaale ja kommunismi ehitamisele.

Kirjanduse suur ülesanne — kaasa aidata kommunismi ehitamisele — eeldab tegelaskujude *k a a s a e g s u s t*. Nõukogude kirjanduse *k a a s a e g s e d* positiivsed tegelaskujud on ühiste eesmärkidega, teadlikud, sihikindlad kommunismiehitajad, kellele on omased mehised teod, loov töö, julged unistused. Nad on rikka sisemaailmaga terviklikud kujud, võitleva revolutsioonilise kirjanduse tõelised kangelased.

Kõik suured kirjanikud on andnud tugeva üldistava jõuga ilmekalt individualiseeritud tüüpe täies elulises mitmekülsuses.

4. RAHVALIKKUS JA KLASSILISUS.

Kirjanduse ühiskondliku tähtsuse määramisel on üheks kõige olulisemaks kriteeriumiks kirjanduse rahvalikkus. Rahvalikkuse küsimustes on korduvalt sõna võtnud V. I. Lenin. Kunsti rahvalikkuse põhikriteeriumi sõnastas ta järgmiselt: «Kunst kuulub rahvale. Tema juured peavad ulatuma sügavale töörahva kõige laiematesse hulkadesse. Temast peavad need töörahva hulgad aru saama ja ta peab neile armas olema. Ta peab nende hulkade tunnet, mõtet ja tahet ühendama, neid kõrgemale tõstma. Ta peab äratama ja arendama nendes kunstnikke.»¹

Lenin on ühtlasi näidanud, et klassiühiskonna igas rahvuslikus kultuuris on olemas kaks põhilist elementi — demokraatlik, milles avalduvad töötava rahva huvid, ja antidemokraatlik, milles avalduvad ekspluateerivate klasside huvid. Seetõttu saab klassiühiskonnas rahvalikuks kirjanduseks olla ainult see osa rahvuskirjandusest, mis on pühendatud mitte rõhujate, vaid töötava rahva huvide teenimisele. Klassiühiskonna iga ajajärgu

¹ «Lenin kirjandusest», Tallinn, 1957, lk. 116.

kirjanduse suhtes on vaja jõuda selgusele, milline osa sellest on rahvavaenulik ja milline rahva huvide teenistuses.

Nagu on märkinud marksismi klassikud, peegeldab klassiühiskonna kirjandus tegelikkust ikka ühe või teise klassi, ühe või teise ühiskondliku rühmituse seisukohalt ja on seega klassiline. Rahvaluulegi peegeldab selle klassi ideoloogia tüüpilisi jooni, kelle hulgas ta on tekkinud. Nii erineb näiteks talupoegade rahvalooming ideoloogiliselt sisult proletariaadi omast. Ka see kunstiline looming, mille seost poliitikaga autorid eitavad ja mida seetõttu on nimetatud «puhtaks kunstiks», on tegelikult ikkagi ühe või teise klassi või sotsiaalse rühmituse teenistuses. Seda arvestades on mõned väitnud, et klassiühiskonnas ei ole rahvalik kirjandus üldse võimalik. See väide on ekslik, mida tõestab juba V. I. Lenini õpetus kahest kultuurist. Kirjanduse klassilisus ei välista rahvalikkuse võimalust. Lenin näitas, et just suurte kirjanike vaadete teatud konkreetne klassiiseloome ongi juhtinud neid rahvalikkuse teele. Nii kujunes L. Tolstoi suureks rahvalikuks kirjanikuks just vene patriarhaalse talupoegkonna meeleolude väljendajana. Eesti kirjanduses said L. Koidula, E. Bornhöhe, E. Vilde jt. laiade rahvahulkade anti-feodaalse võitluse kajastajatena sügavalt rahvalikeks kirjanikeks.

Paljud kirjanikud on rahvalikelt positsioonidelt lähtudes kujutanud eri seisusest noorte armastuse kurbmängu ja väljendanud selle kaudu protesti seisusliku ebavõrdsuse vastu (F. Schiller tragöödias «Salakavalus ja armastus» jt.).

Iga kirjaniku looming on lahutamatu seotud tema maailmavaatega. Suurte kirjanike maailmavaate aluseks on alati olnud humanismi ideaalid, ühiskondliku ülekohtu kirglik vihkamine, unistused paremast ühiskonnakorrast. Mida lähemal on kirjanik rahva huvidele, seda edasiviivamat osa on etendanud tema looming. Kuid põhiliselt rahvalik maailmavaade ei tähenda, et klassiühiskonna kirjanik oleks vaba ajajärgule omastest maailmavaatelistest vastuoludest. Need esinevad tavaliselt mitmesuguste illusioonide, eelarvamuste ja eksimuste näol, mida põhjustavad konkreetsed ajaloolised tingimused. Nii hakkasid näiteks mitmed andekad kirjanikud pärast Pariisi Kommuuni ülestõusu revolutsioonisse suhtuma ilmse vaenulikkusega, kartes ekslikult, et kodanluse hävinguga kaasneb ka senise kultuuriloomingu häving.

Kirjanikku hinnates tuleb arvestada ka tema ideoloogilisi eeskäike.

Ideoloogilistest vastuoludest vabanemiseks avanes kirjanikel võimalus alles vabadusvõitluse proletarse perioodi tingimustes, eriti soodsalt aga nõukogude korra tingimustes, kus kirjanikud on varustatud marksismi-leninismi teooriaga. Viimane annab alused ühiskondliku elu seaduspärasuste mõistmiseks ja võimaldab üle saada minevikukirjanikele omasest ideelisest piiratusest.

Rahvalikkuse põhimõtte teostamine algab sellega, et kirjanik valib oma teoste aineks rahvahulkadele tähtsad küsimused, kujutab neid nähtusi ja iseloomi, mis on elulised ja äratavad huvi. Kuid selle nõude täitmine ei tähenda veel alati, et teos kujuneks rahvalikuks, sest autor võib kujutada tähtsaid ja huvitavaid nähtusi ebaõigesti, moonutatult ja juhtida nii lugeja eksiteele. Sellise ühekülgse valgustuse on andnud näiteks A. Kitzberg oma draamas «Tuulte pöörises» 1905. a. revolutsioonilisi sündmusi kajastades. Seetõttu tuleb eespool toodule lisada täiendav nõue: tähtsaid ja rahvahulki huvitavaid küsimusi tuleb kujutada õigesti, oma ajajärgu eesrindlike ideaalide valguses.

See tähendab nn. historismi põhimõtte rakendamist, nõuet, et mineviku nähtusi ei hinnataks tänapäeva ideede, vaid oma ajajärgu eesrindlike ideaalide valguses. Tuleb kindlalt aluseks võtta Lenini tees: «Ajaloolistele teenete üle ei otsustata selle järgi, mida ajaloolised tegelased *ei andnud* võrreldes tänapäeva tingimustega, vaid selle järgi, mis nad *andsid uut* võrreldes oma eelkäijatega.»¹ Iga kirjandusehindaja tähtsaks ülesandeks on välja selgitada, mida teos või kirjanik on toonud juurde uut, kui-võrd ta on näidanud ja toetanud neid tulevikuelemente, mis said ühiskonna edasise arenemise aluseks.

Kolmandaks tähtsaks nõudeks kirjandusteose kujunemisel rahvalikuks on selle kunstimeisterlikkus. Tuleb arvestada tõsiasja, et kunstiliselt nõrk teos ei suuda paeluda rahvahulkade tähelepanu, hoolimata sellest, et ta kujutab tähtsaid ja huvitavaid nähtusi ning teeb seda ajajärgu eesrindlike ideaalide valguses. Seejuures on kunstimeisterlikkuse üheks oluliseks nõudeks, et teos oleks ka vormilt hulkadele arusaadav.

Kõik kolm rahvalikkuse kriteeriumi on üksteisega lahutamalt seotud. Seega võime pidada rahvalikuks neid teoseid, mis kujutavad heal kunstilisel tasemel õigesti ning ajajärgu eesrindlike ideaalide valguses rahvahulkadele tähtsaid ja huvitavaid nähtusi. Sellised teosed väljendavad rahva eesrindlike taotlusi ja on rahvale tähtsaks toetuseks tema võitluses parema elu eest.

Kuid rahvalikkuse mõistet käsitledes pööras Lenin — nagu eespool nägime — tähelepanu asjaolule, et rahvalikud teosed peaksid olema rahva laiadele hulkadele ka kättesaadavad. See tähendab, et sisult (kvaliteedilt) rahvalikud teosed saavad alles siis tõeliselt rahvalikeks, kui nad tegelikult levivad rahva seas hulgaliselt (s. o. saavad rahvalikeks ka kvantiteedilt). Lenin näitas, et tsarismi tingimustes oli isegi niisugune suur rahvalik kirjanik, nagu Lev Tolstoi, tuntud ainult «tühisele vähemusele». Ekspluataatorliku ühiskonna tingimustes ei ole parimadki rahva-

¹ V. I. Lenin, Teosed, 2. kd., lk. 158.

likud kunstiteosed, nagu suurte klassikute looming, rahvale kättesaadavad, sest töötavail hulkadel ei ole seal vabu arenemisvõimalusi ja sageli jäävad nad ilma isegi kirjaoskusest. Samuti esineb kodanlike maade kirjanduses rahvalikkuse sildi all kunstlikult ülespuhutud populaarsust, selle kõrval aga tõeliselt rahvalikke teoseid, mis valitsevate ringkondade poolt jäetakse meelega vaka alla. (Nii hoiduti näiteks Pariisi Kommuuni kirjanike loomingu publitseerimisest.)

Alles sotsialismi tingimustes on olemas kõik võimalused selleks, et sisult rahvalikud teosed saavad rahvalikeks ka oma levikult rahva keskel.

On loomulik, et rahvalikkuse põhimõtete täielik rakendamine kirjanduses annab parimad võimalused rahvusliku omapära, rahvusliku spetsiifika kujutamiseks. Mida lähem on kirjanik rahvale, seda eredamalt väljendab ta rahvalikke jooni. Rahvalähedus tähendab aga klassiühiskonnas liitumist nende ühiskondlike jõududega, kes juhivad rahva vabadusvõitlust, taotlevad tõe ja õiguse võitu. Eesti kirjanduses omab väljapaistvalt rahvuslikke jooni kõigepealt E. Vilde looming. E. Vilde võttis 80-ndate aastate lõpust alates eesti kirjanduses esimesena teadlikult ülesandeks «aega ja inimesi kirjeldada, nagu nad tõesti on», ja jätkas edasises loomingu võitlust elu realistliku, rahva huvidele vastava kujutamise eest, seostades seda tihedalt võitlusega rahva vabanemise eest.

Juhtudel, kui kirjanik piirdub ainult rahva elu-olu mõningate iseärasuste, nagu rahvarõivaste, rahvakommete, regivärsside jms. edasiandmisega, jäävad rahvusliku spetsiifika olulisel joonel avamata. Sellist nähtust leiame näiteks Jakob Pärna jutustustes.

Ajuti on kerkinud küsimus, kas rahvakunsti vormi kasutamine võib olla teose rahvalikkuse kriteeriumiks. Ei piisa muidugi regivärssist, torupillist või muhu seelikust, et teos kujuneks rahvalikuks. Rahvaluule vormis on teatavasti kirjutatud nii sisult rahvalikke kui ka ebarahvalikke teoseid. Kui aga rahvaluule vormi kasutamine on paljudel juhtudel siiski oluliselt kaasa aidanud teoste populaarsusele, nende tungimisele kõige laiematesse rahvahulkadesse, siis on see põhjendatud selle vormi suurema arusaadavusega ja asjaoluga, et sajandeid kestnud traditsioonide kohaselt on selle vormiga liitunud rahvalik sisu. Meie mineviku luulepärand näitab, et rea kirjanike loomingu on rahvalaulu vormi kasutamine tõepoolest kaasa aidanud teoste rahvaliku sisu mõjulepääsule. Nii on Adam Peterson peamiselt just rahvaluule vormi traditsioone järgivais luuletustes ületanud oma tavalise vormilise saamatuse ja andnud suhteliselt sisukamaid ning terviklikumaid teoseid. Tähelepanu väärib, et ka C. R. Jakobson kirjutas oma kõige väljapaistvama antifeodaalse luuletuse «Laula, laula, lepalindu» rahvalaulu vormis.

Rahvalikku iseloomu omandab kirjaniku looming seda sügavamalt, mida põhjalikumalt ta rakendab rahvalikkuse põhimõtteid. Rahvalikkus on ja jääb alati suurte kunstiteoste omaduseks. Rahvalikkuse saavutamine teoses tähendab ühtlasi suurima ühiskondliku väärtuse ja tähtsuse saavutamist. Teosed, kus rahvalikkus esineb kõige täiuslikumas kunstilises väljendusvormis, kajastavad ja mõtestavad elu olulisi külgi lahti niivõrd sügavalt, et nad säilitavad oma väärtuse ja mõju iganematult, läbi aegade.

5. RÄHVALIKKUS JA PARTEILISUS.

Vene vabadusliikumise proletaarsel perioodil, eriti esimese Vene revolutsiooni puhul 1905. a. sai vältimatuks vajaduseks ühendada teadusliku sotsialismi teooria proletariaadi vabadusvõitluse kogemustega, et pääseda varasema revolutsioonilise tegevuse piiratud ja vabastada töötav rahvas rõhujast. Selle ülesande täitmiseks rajati partei, kes asus teadlikult ning vajaliku põhjalikkusega rahva huvide teenimisele, kasutades selleks ka kirjandust. V. I. Lenin avaldas 1905. a. artikli «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus», kus ta esitas uue, ajakohase nõude: «Vastukaaluks kodanlikele kommetele, vastukaaluks kodanlikule eraettevõtjate, äritsejate kirjandusele, vastukaaluks kodanlikule kirjanduslikule karjerismile ja individualismile, «här-rasanarhismile» ja kasude tagaajamisele — peab sotsialistlik proletariaat üles seadma *parteilise kirjanduse* põhimõtte, arendama seda põhimõtet ja selle võimalikult täielikul ja terviklikul kujul ellu viima.»¹ Lenin seab parteilisuse põhimõtte kirjanduse edasise arenemise aluseks ja näitab, kuidas selle elluviimine tähendab rahvalikkuse põhimõtete uut, senisest veel täielikumat ja sügavamalt rakendamist. Uue, sotsialistliku kirjanduse ja rahva huvide ühtsuses näeb Lenin kirjanduse uut, kõrgemat arengust. Parteilisuse põhimõtet aluseks võttes saab kirjanduse ülesandeks sotsialismi ideede juhtimine rahvahulkadesse, kaasaaitamine proletariaadile ja tema parteile suure ürituse teostamisel. Lenin rõhutas: «Kirjanduslik tegevus peab saama üldproletaarse ürituse *osaks*, «rattakeseks ja kruvikeseks» ühes ühtses, suures sotsiaaldemokraatlikus mehhanismis, mille paneb liikuma kogu töölikklassi kogu teadlik avangard.»²

Teatavasti hoolitsesid marksismi klassikud Marx ja Engels kommunistliku liikumise tekkimisest alates selle eest, et revolutsioonilisel proletariaadil oleks oma kõrgelt ideeline ning kunstiväärtuslik kirjandus. Lenini õpetus kirjanduse ja kunsti parteilisusest arendas seda seisukohta loovalt edasi.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 10. kd., lk. 27.

² Sealsamas.

Lenini poolt esitatud parteilisuse põhimõtte võttis nii oma loomingus kui ka kirjandusteaduslikes artiklis kõigepealt aluseks Maksim Gorki. Parteilisuse põhimõtte sai meie nõukogude kirjanduses juhtivaks põhimõtteks. Siitpeale algab kirjanduse teadlik pühendumine sotsialismiüritusele ning uue, sotsialistliku realismi loomingu meetodi kujunemine.

Kodanluse ideoloogid on püüdnud parteilisuse põhimõtet algusest peale tembeldada kirjaniku loomingu vabaduse piiramiseks. Sellist suhtumist nägi Lenin ette juba eespool märgitud artiklis, näidates, et parteilisuse põhimõtte ei ahenda tegelikult kirjaniku vabadust, ei seo tema fantaasiat ega kirjuta ette temaatikat. Just vastupidi — parteilisuse printsiibi järgi tegutsemine avardab kirjaniku vabadust, päästes ta rahva rõhujate huvide ja maitsete teenimise vajadusest. «Kodanliku kirjaniku, kunstniku, näitleja vabadus on,» väitis Lenin tabavalt, «ainult maskeeritud (või silmakirjalikult maskeeritav) sõltuvus rahakotist, äraostmisest, elatise andmisest.»¹

Nõukogude kirjanduse kommunistlik parteilisus on olnud meie partei südameasjaks. Parteilisuse säilitamiseks ja arendamiseks on partei poolt avaldatud rida resolutsioone ja otsuseid, mis paljastavad ja mõistavad hukka nõukogude kirjanduse arenemises ilmsiks tulnud väärtendentse, juhivad parteilist võitlust kõigi kodanlust teenivate suundade ja seisukohtade vastu kirjanduses. Kaasajal on ideoloogilise töö juhendeiks eriti NLKP XX, XXI ja XXII kongressi dokumendid, partei uus programm ja 14. oktoobri pleenumi otsused.

Nõukogude kirjanduse kommunistlik parteilisus on kirjanduse rahvalikkuse kõrgeimaks vormiks. Rahvalikkus on nõukogude kirjanduses lahutamatu seotud parteilisusega. Parteilisuse ja rahvalikkuse mõisteid ei saa mingil juhul vastandada. Uskudes kindlalt rahva jõusse ning väljendades rahva elulisi huve, näeb partei kogu oma tegevuse mõtet rahva teenimises. Just Kommunistliku Partei ja rahva tõeliste huvide vääramatus ühtsuses peitub nõukogude kirjanduse erakordne jõud ja mõju rahvahulkadele.

Parteilisuse põhimõtte alusel annab nõukogude kirjandus kõige avaramad võimalused inimhulkade kommunistlikuks kasvatamiseks.

Parteilisuse põhimõttele toetudes ühtivad kõigi nõukogude rahvaste rahvuslikud traditsioonid Nõukogude Liidu töötajate üldiste huvidega. Seega on meie rahvuslik kirjandus ühtlasi rahvalik ja parteiline kirjandus. Nõukogude kirjandus on seejuures ühtlasi internatsionaalne, sest ta kasvatab töötajaid kõigi rahvaste vendluse ja sõpruse vaimus.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 10. kd., lk. 30.

On loomulik, et ei saa teostada parteilisuse põhimõtet ilma nõukogude patriotismita, mis väljendub kirjaniku armastuses maa ja rahva vastu. Parteilisus tähendab võitlust kodanliku nationalismi vastu ja proletaarse internatsionalismi eest. See tähendab seisukohale asumist, et igal rahval, olgu ta väike või suur, on õigus oma rahvusliku kirjanduse ja kultuuri väljaarendamiseks, et lisada oma panus maailmakirjanduse ja -kultuuri ühisesse varasalve. Parteilisuse põhimõtte rakendamine tähendab võitlust kõigi reaktsiooniliste suundade ja nähtuste vastu kirjanduses, nagu dekadentism, formalism, naturalism jms., ühtlasi tegelikkuse ühekülgse (laimava või võltsilt ilustava) valgustamise, isikukultuse ideoloogia ja praktika, õõnsa sõnadete gemise jts. nõukogude kirjanduses ajuti esinenud pahede hukkamõistmist. Parteilisus tähendab ka seda, et Nõukogudemaa rahvuslikud kirjandused ei saa olla isoleeritud käimasolevast aktiivsest võitlusest rahu eest ja imperialistide katsete vastu kapitalismi huvides õhutada ning ette valmistada uut sõda. Selle ülesande täitmisel leiavad nõukogude kirjanikud täit toetust ja heakskiitu ka välismaade progressiivsetelt tegelastelt, maailma demokraatlike jõudude esindajailt.

Kui kirjanik eemaldub parteist ja rahvast, kaotab ta kontakti tegelikkusega, tema teosed kaotavad elulise usutavuse ja ideelise veenvuse.

Kaasaja nõukogude kirjanduse suureks ajaloolise tähtsusega parteiliseks ülesandeks on vormida marksismi-leninismi teaduslikul alusel miljonite kommunismiehitajate vaimset palet, aidata seega kaasa uue inimese kasvatamisele ning kommunistlike suhete kujundamisele.

Kommunistlik parteilisus on nõukogude kirjanduses nii parteiliste kui ka parteitute kirjanike tähtsaimaks loominguks põhimõtteks. Kommunistlik parteilisus tõstab kirjanduse uuele, kõrgemale arenemistasemele, juhtides partei ja rahva ühtsusega saavutatud ületamatu jõu kommunismi ehitamisele.

Kommunistliku partei positsioonidele on asunud ka järjest suurem hulk progressiivseid väliskirjanikke, nagu Louis Aragon, Jean-Richard Bloch, Anna Seghers, Willi Bredel, Pablo Neruda jpt.

II. ILUKIRJANDUSLIK TEOS.

1. AINESTIK, SISU JA VORM.

Igal ilukirjanduslikul teosel on oma aineestik, sisu ja vorm. Juba antiikkirjandusest alates näeme, et kirjanike peamiseks huviobjektiks on inimene. Seega on kirjanduse ainestikuks valdavalt inimelu.

Kuivõrd tähtis on tegelaskujude osa kirjanike loomingus, tõendab kas või seegi asjaolu, et iga suure kirjaniku nimi on meie teadvuses seotud tema poolt loodud tähtsamate kirjanduslike kujudega. Fr. R. Kreutzwaldi nime puhul meenub kohe Kalevipoeg, E. Bornhöhe puhul Tasuja, A. Kitzbergi puhul — Tiina ja Mogri Märt, A. H. Tammsaare puhul — Pearu ja Andres, Ants ja Vanapagan.

Juba tegelaskujude käsitlemisel selgus, et kirjandusteose ainestiku teisi alasid — loodust, loomi, esemelist miljööd jm. — kujutatakse peaaesjalikult seoses inimeluga. Nii kajastuvad looduspiltides kirjaniku enda mõtted ja tunded, tema suhtumine elusse ja loodusesse, tema filosoofilised vaated, tema ilutunne. Looduskirjeldus on sageli vahendiks, mille kaudu tõstetakse esile teose tegelaste meeolusid, vahekordi teistega, iseloomuomadusi. Ka loomade elu kujutamise puhul on esmajärguliselt tähtis see, mis viitab inimelule. Eriti selgelt paistab see silma teostes, nagu A. Tšehhovi «Kaštanka», Jack Londoni «Valgekihv» jt. Esemeline miljöö — linnade, külade, asulate, kolhooside, sovhooside, majade, korterite, tegelaste isiklike esemete jms. kirjeldused iseloomustavad elanikke või kujutatava ajajärgu omapära ning ka inimesi, kes sellesse ajajärku kuuluvad.

Seega kõik muu, mida kirjandusteoseis peale inimese kujutatakse, saab oma kunstilise kaalu seoses inimelu kujutamisega.

Kirjanduse arenemist jälgides näeme, et renessansiperioodist peale saab maailmakirjanduse tähelepanu keskpunktiks valdavalt uue inimese kujunemine ja kasv. See uus inimene on väljapaistvalt ühiskondlik. Seega võime kokku võttes öelda, et kirjanikule on tema loomingus peamiseks ainestikuks inimeste ühiskondlik elu ning nende kõige mitmekesi-

sem tegevus. Iga kirjanik kujutab eeskätt oma maa ja rahva elu, sest sellega on vahetult seotud tema kogemuste ring.

On õigusega rõhutatud, et iga hea kirjandusteose eelduseks on ainekliku põhjalik tundmine, mis ei ole võimalik ilma tõsise huvita ümbritseva elu vastu, seda lähemalt tundma õppimata. Tänapäeval — kiiresti areneva tehnika ja kosmoselendude ajastul — on vahel piirdutud ka tehnikasaavutuste ühekülgse esiletõstmisega, elunähtustesse ja inimsuhetesse süvenemata, seega kaldunud tehniksismi. Sel puhul on unustatud, et tehnikasaavutuste kujutamisel ei ole elulist tähtsust ega kunstilist kaalu, kui see on jäänud oluliselt seostamata inimeste ühiskondliku eluga.

Kirjandusteose aineklikku ei tule samastada teose sisuga. Et ainekliku muutuks teose sisuks, on vaja, et see oleks valgustatud kirjaniku ühiskondlik-esteetilisest ideaalidest, tema mõttest ja tundeist. Kirjanik-realist ei kopeeri elunähtusi ega esita kõike valikuta, vaid kujutab tüüpilist. Iga kirjanik töötab valitud ainekliku ümber ja lisab sellele enda poolt juurde midagi uut, mis annab kujutatavale isikupärase, emotsionaalse värvingu ja aitab ühtlasi seda sügavamalt mõista. Teose sisuks on elu sel kujul, nagu kirjanik on seda tunnetanud ja teoses vastavalt oma ühiskondlik-esteetilistele ideaalidele ning maailmavaatele kujutanud.

Teose sisu on lahutamatu seotud teose vormiga, mille all mõtleme kõiki teose sisu väljendamiseks kasutatud vahendeid nende orgaanilises seoses. Iga teose sisu tingib temale vastava vormi. Seega tuleb sisu tähtsust pidada esmajärguliseks, primaarseks, vormi osa aga sekundaarseks. See aga ei tähenda, et vormi osa oleks põhjust alahinnata. Tuleb arvestada, et sisu ei saa väljendada väljaspool vormi, sest väljaspool vormi ei ole sisu üldse olemas.

Et teose sisu määrab vormi, ei ole õige uurida kirjandusteose vormi sisust lahus. Vormi sisust lahutamise vastu astus tabavalt välja V. Belinski, öeldes: «Kui vorm on sisu väljendus, siis on ta sisuga nii tihedasti seotud, et tema lahutamine sisust tähendab sisu hävitamist; ja vastupidi: sisu lahutamine vormist tähendab vormi hävitamist.»¹

Eeskujulikult kirjandusteoses annab vorm kujutatavat täiuslikult ja õigesti edasi. Kui kõik teose vormielemendid, kogu tema sisemine struktuur on kunstimeisterlikult rakendatud kirjaniku ideelis-kunstilise kavatsuse teenistusse, siis saavutatakse sellega sisu ja vormi ühtsus. Puudujääkide puhul kunstimeisterlikkuses esineb aga kirjaniku ideelis-kunstilise kavatsuse ja vormi vahel

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Изд-во Академии Наук СССР, 1955, 9. kd., lk. 535.

ebakõlasid, mis häirivad teose kunstilist terviklikkust. Nii võib ette tulla juhtumeid, kus kirjanik ei suuda alati esile tõsta nähtuste olulisi, peamisi jooni, eraldada teisejärgulist esmajärgulisest ja kõrvale heita kõike liigset ning tühist. Et väärtuslikku, eluliselt tõetruud sisu kujutada sellele vastavas täiuslikus kunstilises vormis, on suured kirjanikud, nagu L. Tolstoi jt., töötanud erilise hoolega vormi kallal. Nad on hoolitsenud selle eest, et iga vormielement täidaks oma ülesannet võimalikult paremini. Kunstimeisterlikkus seisneb põhiliselt oskuses anda kõik, mis vajalik, ja loobuda kõigest, mis on liigne. Liigne ja kahjulik on muu seas näiteks vormi viimistlemine omaette, irdunult teose sisu põhisuunast. Seda esineb sageli eriti kodanlike maade kirjanduses, kus on levinud vaade, et vormil olevat omaette, sisust sõltumatu väärtus. Selle kahjuliku seisukohaga on alati kaasas käinud teose ideelis-kunstilise väärtuse langus, sattumine formalismi. Esineb ka juhtumeid, kus kirjanik valib oma ideelis-kunstilise kavatsuse teostamiseks ebakohase, kunstliku vormi. A. Liivesel oli näidendis «Millest vaikis prohvet» ideelis-kunstiliseks kavatsuseks kujutada isikukultuse nähtusi ja selle tagajärgi, piiblilegendidele omane allegooriline vorm aga ei liitunud teose aktuaalse sisuga orgaaniliseks ühtseks tervikuks.

Kõik kirjandusteose vormielemendid, kõik sisu kujutamise vahendid saavad oma esteetilise väärtuse ainult tegelikkust tõetruult peegeldavate kunstiliste kujundite kaudu. Sisu ja vormi ühtsus eeldab seega teose kunstiliste kujundite ühtsust. Vorm on täiuslik ainult siis, kui see on teose sisuga täielikult ja sügavalt ühtseks esteetiliseks tervikuks liitunud. Sisult aga nõuame, et see oleks ühiskonnale tähtis ja vajalik. Sisu ja vormi ühtsuse taset saame konkreetselt jälgida sel teel, et vaatleme, kas kõik vormielemendid — keel, kompositsioon, rütm jne. — on kunstiliselt otstarbekalt rakendatud teoses väljendatud mõtete, tunnete ja meeolude mõjulepääsuks. Sellist sisu ja vormi ühtsust leidis Fr. R. Kreutzwald L. Koidula isamaalüürika paremikus. Luuletuse «Mu isamaa on minu arm» kohta märkis ta: «Mõtted ja sõnad lendavad ühel võimul kui pääsukesed ilusal suvepäeval.»¹ Selle L. Koidula luuletuse sugestiivsus ning populaarsus ongi tingitud meisterlikust oskusest rakendada kõik luuletuse vormielemendid isamaale armastuse ja truuduse väljendamise teenistusse. Luuletuse kunstiline täiuslikkus rajaneb sisu ja vormi orgaanilisel ühtsusel.

Kirjandusteose vormi valik lähtub sisust, tekib põhiliselt teatava kindla sisu baasil. Nii on vorm alati teataval määral (suhteliselt, mitte absoluutselt) sõltuv žanrist. Samuti lähtub tõeline novaatorlus vormi alal olulistest muutustest elu tegelikkuses. Nii on Majakovski luule novaatorlik

¹ Fr. R. Kreutzwaldi kirjavahetus, V kd., Tallinn, 1962, lk. 61.

vorm tingitud oma ajajärgu revolutsioonilise sisu ja sellele vastava uue inimese kujutamise taotlusest. Tõelise novaatorluse allikaks on seega elu tegelikkus. Novaatorluses väljenduvad uued nähtused ja arenemistendentsid, mida tõstab esile elu edasiliikumine, arenemine. Seega ei ole õige otsida novaatorluse algust vormi valdkonnast ega kirjaniku fantaasiast. On õigusega rõhutatud, et uue, novaatorliku kunsti eelduseks on kõigepealt uus inimene.

Vormielemendid, teoses sisu kujutamise vahendid on väga mitmekesised. Kirjandusteose vormi algelemendiks on sõna. Sõna väljendusvõimed on aga kunsti teiste osade väljendusvahenditega võrreldes otse piiramatud. Sõnadega võib edasi anda elu tegelikkuse nähtusi nende kujunemises ja arenemises, nende kõige keerulisemais seoses ja täies sisurikkuses.

Ilukirjanduse kui kunsti suurim populaarsus on tingitud asjaolust, et kirjandusteose sisu on sõnalise väljendusvormi kaudu arusaadav kõige laiemale hulkadele.

2. TEEMA, PROBLEEM, IDEE.

Ilukirjandusliku teose kunstimeisterlikkuse üheks tähtsamaks eelduseks on teose sisuline ühtsus. Sisulise ühtsuse teenistuses on teose teema, probleem ja idee.

Teema on väljavalitud ja teoses kujutatud elunähtuste ala, mida kirjanik on valgustanud oma ideelistelt positsioonidelt. Kui kirjanik valib teema põhiliselt ühiskondlike nähtuste hulgast, siis on tegemist sotsiaalse teemaga, kui aga isiklike elamuste alalt, siis näiteks sõpruse, armastuse, looduse vm. teemaga. Kirjanik võib kujutada elunähtusi kõige mitmekülgsemalt. Ühed teosed valgustavad eeskätt poliitilist võitlust (Maksim Gorki «Ema»), teised ajaloolisi sündmusi (E. Vilde «Mahtra sõda», L. Tolstoi «Sõda ja rahu»), kolmandad karaktereid (A. Kitzbergi «Kauka jumal», Gontšarovi «Oblomov»), neljandad loodusnähtusi, isiklikke elamusi jne. Seega on teemade valiku võimalused väga avarad. Kirjanik võib teemaks valida igasuguseid elunähtusi olevikust, minevikust või tulevikust.

Teema ülesandeks on organiseerida teose mitmekesine sisu terviklikuks ning ühtseks. Selleks tuleb kujutatavaist elunähtustest teha range valik. Romaanis «Külmale maale» valis E. Vilde sotsiaalse teema — maaproletaarlaste saatuse kujunemise seoses viletsuse ja õiglusetu olukorraga XIX sajandi lõpul. Nikolai Ostrovski valis romaanis «Kuidas karastus teras» kodusõja ainekku kasutades teemaks uue, sotsialistliku inimese kujunemise. Mainitud teemad on põhiteemad, millede ülesandeks on loodava teose kogu sisu organiseerida terviklikuks ning ühtseks. Põhiteemade kõrval esineb ulatuslikumais teoseis veel kõrval-

teemasid, mis on vähema ulatusega, põhiteemaga orgaaniliselt seotud ja moodustavad kokku teose temaatika. Romaanis «Kuidas karastus teras» esinevad kõrvalteemadena armastuse ja sõpruse teema, tööteema jm.

Teose põhiteema leidmiseks ei tule piirduda üksikute tegelaskujude ja nähtuste vaatlemisega, vaid peab arvesse võtma kogu teose sisu, välja selgitama kujutatud mitmekesiste elupiltide valiku juhtiva mõtte.

Nii sotsiaalsed kui ka kirjanike isiklike elamustega piiratud teemad on tavaliselt üksteisega tihedalt seotud.

Teemad on oma tähtsusest erinevad. Tänapäeval, kommunismi ehitamisega seotud terava ideoloogilise võitluse perioodil on eriti taunitav teemade valikul piirduda «väikeste» teemadega, puhtisiklike huvide kitsa ringiga, otsida inspiratsiooni ainult oma hingesoppidest, nagu näeme vahel liiga subjektiivses lüürikas. Piiratud, subjektiivsete teemade vastu astus tabavalt välja V. Belinski, öeldes: «Ükski poeet ei saa olla suur iseendast ega iseenda kaudu, ei omaenda kannatuste ega omaenda õndsuse kaudu: iga suur poeet on suur sellepärast, et tema kannatuste ja õndsuse juured on sügavalt kasvanud ühiskonna elu ja ajaloo pinda... Üksnes väikesed poeedid on nii õnnelikud kui ka õnnetu iseenda kaudu. Kuid see-eest kuulavad nad ainult ise oma linnulaulu, mida ei taha teada ei ühiskond ega inimkond.»¹

Teema tähtsus selgub eriti teose probleemide kaudu.

Probleemiks kutsume kirjaniku poolt teoses ülestõstetud põhilise tähtsusega elulist küsimust. Teose elulisus oleneb kõigepealt sellest, kuivõrd ühiskondlikult tähtsaid probleeme on teemat käsitledes üles tõstetud ja kui sügavalt neid on valgustatud. Kuivõrd teose probleemidel on kaasajal elulist tähtsust, niivõrd kujuneb teos aktuaalseks. Teose ühiskondlik tähtsus oleneb seega suurel määral teose probleemidest.

E. Vilde esitas romaanis «Külmale maale» töötavaid hulki erutava probleemi: kas romaanis kujutatud maaproletariaadil on väljapääsu valitsevast ainelisest viletsusest ja ühiskondlikust õiglusetaolusest, mis juhivad paljusid kuritegevusele, et ainult säilitada oma elu? N. Ostrovski esitas oma romaanis «Kuidas karastus teras» uue sotsialistliku inimese arenemisvõimaluste probleemi proletaarse revolutsiooni, ettevalmistamise, Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni, kodusõja, aga ka tolle aja tööriinnete tingimustes. See probleem oli kaasajal ülimalt haarav ning aktuaalne.

Kirjanik ei piirdu loomulikult ainult probleemi esitamisega, vaid annab sellele, vastavalt oma maailmavaatele, ka lahenduse,

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Узд-во Академии Наук, 1955, 6. kd., lk. 586.

avaldab otseselt või kaudselt oma seisukoha, oma otsuse. Teoses esitatud põhiprobleemile vastuse andmises avaldub teose idee. Teose ideeks on seega kirjaniku üldine seisukoht, mis järeldub tema poolt esitatud probleemi lahendamisest.

Nagu teose teemade koguhulgast eristame põhiteema, teose kõigist probleemidest (probleemistikust) põhiprobleemi, nii ka teose ideedest põhiidee. Põhiidee kõrval esineb teatavasti ulatuslikumais teosis teisi ideid, milledes kirjanik väljendab oma seisukohti kujutatud elu eri küsimuste suhtes. Need on seotud teose põhiideega ja moodustavad sellega koos teose ideestikku.

Põhiidee on teose lugemisel eriti tähtis: ta on otsekui võtmeks teose sisu avamiseks, selle õigeks mõistmiseks. Põhiidee annab teosele selle ühiskondliku mõtte ja sisemise terviklikkuse. Sageli väljendavad aga kirjanikud teose põhiideed kaudselt, keeruliselt, omapäraselt. Valmis kujul antakse põhiidee tavaliselt ainult valmides. Seetõttu tuleb enamikus teosis lugejail põhiidee ise avastada.

«Külmale maale» põhiideeks on: kehtivais raskeis tingimustes jäävad aineiline viletsus ja ühiskondlik õiglusetus valitsema seni, kuni need kord võimsate jõudude poolt hävitatakse. Siis saabub pärast tormi koit kui «suur magus elulootus». Uudseks seisukohaks on see, et autor ei käsita kuritegude levikut maaproletariaadi hulgas moraali langemisena, vaid seab «...omandivas-tase kuritegevuse kausaalsusse majandusliku hädapõlvega, väljendades ja tõestades seda eriti peategelase psühholoogilise arengu najal»¹. E. Vilde arvestab tõsiasja, et maaproletariat oma enamikus ei olnud möödunud sajandi lõpul veel jõudnud teadliku klassivõitluseni. Romaani põhiideega kerkib eredalt esile nii kujutatud ülekohtu teravus kui ka äratatud lootus sellest pääseda.

Romaani «Kuidas karastus teras» põhiideeks on: ei ole olemas raskusi, mida inimene ei suuda ületada, kui teda vaimustab niisugune eesmärk, nagu on võitlus inimsoo õnne eest kommunismi teostamise kaudu. N. Ostrovski näitas, kuidas just raskustes «karastus teras», kuidas Kommunistliku Partei juhtimisel võrsusid esimesed kommunistlikud noored — töötava noorsoo uue põlvkonna esindajad.

Kummagi kirjaniku põhiideed on õiged ja aktuaalsed. Seetõttu oli nimetatud teostel suur progressiivne mõju. Põhiideede õigsusest oleneb suurel määral teose tegelaskujude usutavus, kogu teose kunstiline veenvus.

M. Šolohhovi jutustuses «Inimese saatus» on põhiideeks nõukogude inimese iseloomukindlus. Selle põhiideega liitub rida teisi ideid, nagu mõtted võidu põhjustest fašismi üle Suures Isamaa-

¹ Eduard Vilde, Kogutud teosed, XVI kd. Tartu, 1934, lk. 5.

sõjas, mõte vanematearmastuse sügavusest, mõte perekonna vajalikkusest jm., mis kõik kokku moodustavad jutustuse ideestiku. Ideestik näitab, kuidas autor kujutatud tegelikkusse suhtub. See selgub teose kujundite süsteemist.

Ideestiku mõjulepääsuks on vajalik selle ühtsus. Igasugused vastuolud ideestikus tulevad teosele kahjuks. Näiteks häirib Juhan Liivi «Varju» lugejat tunduvalt asjaolu, et paljudes veenvais, realistlikes piltides tabavalt näidatud talurahva õiglusetu olukord ja rõhumine on jutustuse viimases peatükis ümber mõtestatud vastuolulise, naiivse ideega, mille järgi talurahva elu on võimalik parandada rahulikult teel, kokkuleppe saavutamiseega talurahva ja mõisniku vahel.

Eeskujulikus kunstiteoses võtab teose põhiidee väljendamisest osa mitte üksnes iga tegelaskuju, vaid ka iga episood ja detail. Nagu põhiteema, nii järeldub ka põhiidee kogu teose sisust. Kui mõni idee esineb teoses omaette, lahtiselt ega mõtesta teose sisu, jääb ta paratamatult abstraktseks ning ebaeluliseks.

Kui on tegemist teoste sarjaga, nagu E. Vilde ajalooliste romaanide triloogia, siis ei saa muidugi sarja põhiteema ja põhiidee määramisel piirduda üksikute teoste isoleeritud analüüsiga, vaid tuleb kõigi sarja kuuluvate teoste põhjal välja selgitada sarja ühtne ideeljs-temaatiline alus.

*

On teoseid, kus esineb veel teksti või väljendite taga peituv, tegelaste käitumises ja kujutatud olukordades avalduv juurde-mõeldav mõte, nn. alltekst. Kui alltekst on ideeliselt õigesti suunatud, avardab see teose ideestikku, aitab tegelaskujuisid või lüüriliste teoste sisu tunduvalt süvendada. Allteksti mõiste kirjanduses tekkis seoses A. Tšehhovi loominguga.

Allteksti kohtame küllalt sageli ka nõukogude kirjanduses. Näiteks on A. Sanga luuletus «Galilei» sügava filosoofilise alltekstiga.

3. KOMPOSITSIOON.

Kirjaniku ülesandeks on teos üles ehitada nii, et teose teemat oleks käsitletud võimalikult sügavamalt, et lugeja saaks kujutatavast täiusliku, tervikulise pildi ja et teose probleemid erutaksid ja ideed lugejat veenaksid ning haaraksid, millega ta saaks teosest ühtlasi võimalikult sügavama kunstilise elamuse. Selle saavutamiseks tuleb kirjanikul hoolitseda teose kõigi koostisosade otstarbeka paigutamise ning nende organiseerimise eest ideelis-kunstiliseks tervikuks. Teose ülesehitamist niisuguses läbimõeldud süsteemis nimetame teose kompositsiooniks.

Motiiv ja detail. Iga kirjandusteose elementaarsemaiks koostisosadeks on detailid ja motiivid. Detail on teose kõige väiksem sisuline üksus, millel on teose struktuuris oma kunstiline funktsioon. Detaili kaudu annab kirjanik edasi iseloomulikke konkreetseid üksikfakte eriti miljöö, iseloomude ja tegelaste psüühika kohta. A. H. Tammsaare alustab näiteks «Tõe ja õiguse» I osa peategelaste Andrese ja Krõoda iseloomude lahtirullimist tabavate detailide kaudu romaani esimestest ridadest alates:

Varsti jõudsid teelised mäerinnakul nii kõrgele, et päikeses helenduma löi mehe nägu — laiavõitu, tugevate lõupäradega, terassilmadega, lühikese, kuid tiheda musta habemega —, naise nukrad silmad, look ja hobuse kikkis kõrvad.

Välimuse kohta antud detailid väljendavad siin ühtlasi juba ka Andrese ja Krõoda sisemaailma omapära.

Motiiv on detailiga võrreldes teose sisu suurem tervikuline koostisosa. Motiiv esineb tihedaimas, sageli lahutamatus seoses detailiga. Detaili osaks on motiivi ilmestada, nüansseerida. Motiiv võib avalduda juba üksikuis lauseis. A. Sanga luuletuse «Laul O. W. Masingust...» algusstroofis esineb kahes lauses kaks motiivi: 1) papi range jutlus jäi viljatuks, 2) halvustatud maarahva panid jutluse manitsused ainult magama. Need motiivid esinevad järgmises kujundilises vormis:

*Papp kantslist paukus kange keelega,
kuid viljatusse pinda seeme kukkus.
Maarahvas tõnts ja tõrkse meelega
kõik manitsused lihtsalt maha tukkus.*

Papi jutlust ilmestab detail *kange keelega*, millega on märgitud omaaegseile saksa pastoreile iseloomulikku vöörapärast, raskesti arusaadavat keelt, papi halvustavat suhtumist maarahvasse aga detailidega *tõnts ja tõrkse meelega*. Antud detailid on tabavad ning väljendusrikkad.

Igal detailil peab teose kompositsioonis olema oma ideeliskunstiline funktsioon. Tegelikuses esinevate detailide juhuslik kasutamine, nende valikuta kopeerimine, aga ka detailidega liialdamine jääb väljapoole kunsti, mõjub ainult teost risustavalt, on liiglihaks teose struktuuris.

Detaili tähtsust hakati hindama eriti realismis, mis kajastub ka eespool toodud realismi määratluses F. Engelsi poolt. Eriti meisterlikult on detaile kasutanud G. Flaubert, A. Tšehhov, eesti nõukogude kirjanduses L. Promet jt.

Motiivid jagunevad pea- ja kõrvalmotiivideks. Peamotiivid on teose sisu kandvamaiks tegureiks, tähistavad süžeealistes teostes sündmustiku põhimomente. Kui mõni motiiv etendab sündmustiku arendamises juhtivat osa, nimetatakse seda juhtmotiiviks. Motiive on laadilt eristatud veel staa-

tilisteks, dünaamilisteks ja psühholoogilisteks. Staatilised ehk püsi-motiivid märgivad püsivaid olukordi ja nähtusi, nagu: linn, meri, mets; dünaamilised ehk hoogmotiivid märgivad tegevust või liikumist, näiteks: laeva ehitus, laeva merrelaskmine, laeva proovisõit merel; psühholoogilised motiivid väljendavad hingeelu avaldusi — vaimustust, armastust, vihkamist, solvumist, rõõmu, kannatust jm. Millised motiivid teoses domineerivad, oleneb enamasti žanri iseärasusest.

Dünaamiliste ja psühholoogiliste motiivide puhul on vihjatud tegevuse ja tunnete ajenditele. Tegelaste ühed ja samad käitumise ajendid võivad põhjustada samade motiivide esinemist eri kirjanike teoseis. Nii esineb motiiv töötusest hädas ja töötuse mittetäitmisest, kui häda on möödunud, G. Mülleri jutlustes, L. Koidula jutustuses «Loigu perenaine» ja Juhan Liivi novelleis «Peipsi peal». Seesuguseid motiive kutsutakse r ä n d m o t i i v i d e k s. Teatavaist sügavaist elamustest tingitud ajendid põhjustavad vahel motiivide kordumise ühe ja sama autori loomingu. Selliste nn. k o r d u s m o t i i v i d e n a esinevad näiteks Fr. Tuglase loomingus «pögenemismotiivid» (vt. «Jumala saar», «Felix Ormusson», «Unede kuristik», «Vabadus ja surm», «Maaailma lõpus», «Pögenemine»).

Sama motiivi ilmestavad eri autorite juures, aga ka ühe autori eri teoseis tavaliselt hoopis erinevad detailid, mis annavad motiivile erineva ideelise rakenduse.

Eeskujulikult kompositsioonilt nõutakse, et iga teoses esinev motiiv oleks loomulik ning usutav, ühtlasi ideelis-kunstilisest seisukohast õigustatud. Ei ole lubatavad ka teose struktuuriga seostamata jäänud nn. lahtised motiivid. Eriti rohkesti esineb ebausutavaid ning ebaloomulikke motiive (nagu kangelase alaline pääsemine täiesti kindlana näivast surmast) Läänes levinud seiklus- ja kriminaalromaanides.

Faabula ja süžee. Elus esinevad sündmused on teatavasti üksteisega seotud ajalisel ja põhjuslikult. Sündmuste arenemise kujutamist teoses nende ajalispõhjuslikus järgnevuses kutsume teose faabulaks. Faabula annab niisiis sündmused põhiliselt edasi nii, nagu nad võiksid esineda tegelikkuses.

Ilukirjanduslikes teoseis ei peeta aga sageli sündmustiku arendamist kinni ajalispõhjuslikust järgnevusest, vaid esitatakse sündmustik teistsuguses järjestuses, mis on tingitud kirjaniku ideelis-kunstilistest eesmärkidest. Mõnikord antakse sündmuste tagajärjed enne ja alles siis põhjused; vahel alustatakse sündmustiku arendamist hilisemaist sündmustest ja alles hiljem antakse eelnevaid sündmusi; tegelaskujude käitumise ja saatuse põhjused avatakse mõnelgi juhul tagantjärele. Niisugust kirjaniku poolt tema ideelis-kunstiliste eesmärkide kohaselt antud ilukirjandusliku teose

sündmustiku tegelikkude järjestust kutsume sündmustikuks.

Süžeele teose tunnuseks on, et sündmustik esineb selles kunstikavatsuslikus süsteemis, millel on suur kompositsiooniline tähtsus. Ainult sündmustiku süsteemikindel kujutamine ideelis-kunstilistele eesmärkidele vastavalt võimaldab näidata konfliktide tekkimist, arenemist ja lahendust vajaliku selgusega ning avada ühtlasi tegelaskujude iseloom. Süžees avanevad tegelaste vastastikused suhted ja nende arenemislugu. Süžee arendamise käigus avaldub ka teose ühiskondlik mõte, selguvad autori seisukohad ning hinnangud. Selles, kuidas kirjanik esitab ja lahendab konflikte, väljenduvad tema ühiskondlikud vaated.

Konflikti all mõtleme teose tegelaste vaheliste vastuolude või ühes ja samas tegelases peituvate vastuolude kokkupõrget. Konflikt kasvab välja teose tegelaste iseloomude, ühiskondlike seisundite ja mitmesuguste taotluste lahkuminekust. Üldiselt on konflikti aluseks tegelikkuses esinevad vastuolud. Nende vastuolude võitlus on eluliste suhete arenemisprotsessi liikumapanevaks jõuks. Süžee arendamises on konflikt peamiseks liikumapanevaks jõuks.

Konflikti tekkimise tõttu jagunevad teose tegelased vastandlikeks rühmadeks. Ühes ja samas tegelases peituvat sisemist konflikti kujutamiseks sai antiikkirjanduses väljapaistvaks näitekirjanik Euripides (V sajandi lõpul e. m. a.), kes näitas oma tragöödiais jõuliselt tegelaste vastuoluliste tunnete ja sisemiste lahkkelide kokkupõrget (näiteks tragöödias «Medeia»). Euripidese traditsiooni on jätkanud hiljem paljud draamakirjanikud, nagu J. Racine, F. Schiller jpt. Taoline konflikt on levinud, peamiselt armastustunnete lahkkelide näol, ka lüürikasse jm. (vt. näit. A. Haava «Sa kõige armsam mulle», M. Issakovski «Mõtisklus» jt.). Eriti iseloomulik on see H. Heine armastuslüürikale.

Konfliktist põhjustatud tegelastevahelise võitluse kulgemist kutsume intriigiks.

Suurte kirjanike teosed rajanevad oma ajajärgu tähtsail, elulistel konfliktidel. Kirjanik valgustab neid tavaliselt selle ühiskondliku rühma seisukohalt, kuhu ta ise kuulub. Kirjandusteose analüüsimisel on seega tähtis selgitada, milline konflikt on süžee arendamise aluseks ja millistelt positsioonidelt kirjanik seda konflikti kujutab.

Süžee arendamise ideelis-kunstiliste vahendite hindamiseks on kasulik välja selgitada teose faabula ja jälgida siis, milliseid ümberkujundusi on süžees tehtud.

Süžeeest räägime eepiliste, lüro-eepiliste ja draamateoste puhul. Sündmustiku arendamine (fabuleerimine) puudub tavaliselt lüürika žanrides, reisikirjeldustes jt. teostes, kus on esikohal deskriptiivne, kirjeldav element.

Süžee elemendid. Jälgides teoste süžeed, leiame neis üldkehtivaid seaduspärasusi. Selliseks seaduspärasuseks on süžee jagunemine põhielementideks — ekspositsiooniks, sõlmeks (sõlmituseks), dispositiooniks ehk arenguks, kulminatsiooniks ehk haripunktiks, peripeediaks ehk pöördeks ja konklusiooniks ehk lõpplahenduseks. Nende põhielementidega liituvad üksikuis teoseis veel proloog ja epiloog. Iga mainitud põhielement täidab süžee arendamises oma spetsiaalset funktsiooni.

Ekspositsiooniks kutsume seda osa süžest, kus kujutatakse konfliktide tekkimise eelset olukorda — teose tegelaste elu ja iseloomu iseärasusi ning neid ümbritseva keskkonna tingimusi, mis on järgneva kokkupörke eelduseks. Seega ekspositsioon tutvustab tegelasi, nende suhteid ja olukorda, milles sünnib tegevus. Ekspositsiooni ülesandeks on ka motiveerida tegelaste käitumist konflikti esilekerkimise puhul.

Ekspositsioon esineb kõige sagedamini teose alguses. A. Kitzbergi «Libahundis» täidab näiteks ekspositsiooni ülesandeid esimene vaatus. Mõnedel puhkudel aga algavad teosed järsult — *ex abrupto* — otse sündmustiku arendamisega, ja teose tegelasi ning nende tegutsemise olukordi tutvustatakse järk-järgult hiljem. Nii alustab L. Koidula oma jutustust «Surma suus» («Eesti Postimehe Kalender» ehk Aastaraamat 1879. a. pääle) *ex abrupto*:

«Sina! Müts maha peast. Kas sa ei näe, koer, kelle ees sa seisad?» — Sellega virutas kirjutaja Rank isal mütsi peast, et taat tahapoole tuikus...

Samuti algab E. Vilde novell «Musta mantliga mees» *ex abrupto*:

Raske käsi pandi tema õlale, madal hääl ütles: «Teie olete mõrtsukas!»

Nagu piksest rabatud, võpatas krahv Palmer ja pöördus ümber. Tema ees seisis musta mantliga mees.

On teoseid, kus ekspositsiooni elemendid on pillatud vahemärkustesse ja vihjetesse üle kogu teose või esinevad tunduvalt tagapool sündmustiku vahel või koguni teose lõpus. Näiteks on L. Tolstoi tutvustanud oma romaani «Sõda ja rahu» tegelasi teose paljudes eri kohtades, N. Gogoli «Surnud hingedes» antakse Tšitšikovi kohta ekspositsioonilisi andmeid alles teose I osa lõpus. Ekspositsiooni ülesanne jääb aga ikka samaks, hoolimata millisest tahes paigutamisest.

Tavaliselt kujutab ekspositsioon teose alguses rahulikku olukorda, mida siis rikutakse vastuolu tekitavate sündmustega. Sündmused, mis tekitavad vastuolu ja on tõukeks järgnevate sündmuste arenemisele, on teose sõlmeks (sõlmituseks). Sõlme sisuliseks ülesandeks

ongi näidata vastuolu ning selle kaudu ühtlasi juhtida lugejat mõistma teose teemat. «Libahundis» antakse sõlm teises vaatuses, kus kerkib esile Tiina ja Mari vaheline konflikt.

Vastuolust tekkiv intriig tegelaste vahel on aluseks süžee järgmisele osale — dispositatsioonile, millel on teoses eriti suur sisuline tähtsus. Peamiselt just dispositioonis avanevad konkreetset teoses kujutatud inimestevahelised seosed ja vastuolud, nende iseloomu eri jooned, nende kujunemine ja kasv. Näidates tegevuse arenemist, annab dispositioon ühelt poolt võimaluse jälgida inimeste muutumist uute elutingimuste mõjul, teiselt poolt aga ka inimeste endi mõju ümbritsevale keskkonnale. Draamateostele on dispositiooni osas eriti iseloomulik tegelastevahelise võitluse kujutamine, mis jaotab tegelased vastasrühmadeks. «Libahundis» on näiteks ühel pool Tiina, keda toetab ajuti Margus, teisel pool Mari ja vanad Tamarud.

Tegevuse pinge haripunkti süžee arengus kutsutakse kulminatsiooniks. Tavaliselt esineb teoses üks kulminatsioon. Kuid on teoseid, kus tegevuse pinge ei tõuse pidevalt, vaid laineliselt. Neis võib esineda kaks või enamgi kulminatsiooni. Kulminatsioonis esitatakse teose intriig eriti teraval kujul. Võitluse ägeduses selguvad just kulminatsioonis vastaspoolte peidetud taotlused, avaneb sügavalt nii nende iseloom, autori suhtumine tegelastesse kui ka teose idee. Saavutanud pinevuse kõrgmomendi, juhib kulminatsioon lugejat ootama kujutatud konflikti kiiret lahendamist. «Libahundis» on esimene kulminatsioon III vaatuse jaanitulestseenis, kus Tiina otsustab metsa põgeneda.

Kulminatsioonile järgneb süžee arengus peripeetia ehk pööre, mille all mõtleme sündmusi, mis toovad pinevuse languse ja juhivad tegevuse lõpplahendusse. «Libahundis» esineb pööre IV vaatuses, kus Tiina tagasipöördumine koju vähendab pinevust. Sellele järgneb aga pinevuse uus tõus, mis jõuab kulminatsiooni Tiina lõpliku lahkumisega. Konklusioon ehk lõpplahendus tähendab nii kujutatud konflikti kui ka püstitatud probleemi lahendamist, millega saavutatakse tasakaal. «Libahundis» antakse lõpplahendus V vaatuses Tiina traagilise surma kaudu.

Lõpplahenduse tähtsus on eriti suur, sest see kujundab lõplikult ka lugeja suhtumise tegelastesse ja teritab ideeliselt ning emotsionaalselt tema poolt teosele antavat hinnangut. Tiina traagiline hukkumine «Libahundis» näiteks kinnitab ja teravdab lugejas tekkinud protesti orjameelsuse ja vaimupimeduse vastu.

Mõnedes žanrides, nagu novell, satiir, lüüriline luuletus, epi gramm, anekdoot jt., kasutatakse vahel lõpplahenduse mõju suurendamiseks eriti teritatud, vaimukalt rabavat või üllatus-efekti pakkuvat lõpplahendust, mida kutsutakse puändiks.

Fr. Tuglase novell «Popi ja Huhuu» lõpeb näiteks järgmise puändiga:

Kuuldus hirmus plahvatus ja leek tõusis laeni. Huhuu lendas vastu üht ja Popi vastu teist seinu. Ning maja vajus mürinal pooleks.

Lõpplahendust ei saa pidada õnnestunuks, kui see ei tuletu loomulikult ega paratamatult sündmustiku arenemisest, vaid lahendab konflikti väljastpoolt ootamatult tegevusse astuvate jõududega (nagu jumalad, võimukandjad, erakordsed loodusnähtused jms.). Antiikaja näitekirjaniku Euripidese tragöödiais lahendas konflikti sageli «jumal», kes selleks ilmus lavale erilise masina abil. Sellest on hakatud ootamatut, sündmustiku arenmise väljastpoolt tulevat lõpplahendust kutsuma *deus ex machina* (jumal masinast). Kui L. Koidula «Säärases mulgis» etendab Männiku Märdi võidus olulist osa tema vastase Erastu Ennu ootamatu areteerimine vallavalitsuse käsul, kui A. Kitzbergi «Kauka jumala» lõpplahenduses etendab otsustavat osa välk, siis on tegemist *deus ex machina* traditsiooni jätkamisega. Euripidese tragöödias oli *deus ex machina* konventsionaalseks kompositsioonivõtteks, hiljem aga tähendab selle traditsiooni jätkamine tavaliselt kirjaniku abitust lõpplahenduse leidmisel.

Mõnedes ulatuslikumates eepilistes teostes esineb pärast antud lõpplahendust epiloog, mille ülesandeks on näidata tegelaste edasist saatust. Epiloog on vajalik eriti neil juhtudel, kui lõpplahendus ei anna küllalt täielikku selgust kujutatud inimeste iseloomude edasise arenemissuuna või tegevuse lõplike tagajärgede kohta. Epiloogi ülesandeks on seega kaasa aidata teose põhiidee veel selgemale ja täielikumale esiletõstmisele.

Vene kirjanduses on epiloogi korduvalt kasutanud I. Turge-
nev («Aadlipesa», «Isad ja pojad», «Rudin»). E. Vilde «Mahtra sõjas» täidavad epiloogi ülesannet romaani lõpus esitatud kuus kirja.

Vahel esineb teoseis veel proloog — omaette eellugu, kus esitatakse tavaliselt kõige mitmekesisemaid vorme kasutades mõningaid sündmusi. Selline proloog on näiteks A. Puškini poeemil «Vaskratsanik». Vahel esitatakse proloogis autori kavatsusi. Lavateoseis kasutab autor mõnikord proloogi selleks, et pöörduda publiku poole ja teda ette valmistada teose jälgimiseks laval (näiteks proloog Leoncavallo ooperile «Pajatsid»).

Mõnede teoste algusesse või peatükkide ette on asetatud moto (ehk epigraaf) — mingist kirjanduslikust allikast valitud või autori enda poolt antud juhtlause või tekst, mille ülesandeks on selgitada teose või peatüki ideed, esile tõsta kõige olulisemat sisust, näidata kirjaniku suhtumist.

Juhan Liivi jutustuse «Vari» peatükkide ette on asetatud motod, mis aitavad oluliselt süvendada sisu mõistmist. Nii siin

kui ka mujal on motod otsekui peatükkide mõtet avavaks võtmeks.

Juhan Smuul kasutab teoses «Kirjad Sõgedate külast» korduvalt motosid, mis tõstavad esile «kirjade» põhiideed. Teose IV kiri, «Seafarmi juhataja», mis kujutab inimese ideelist kasvu nõukogude korra uutes tingimustes, on näiteks varustatud motoga:

On ju täiesti selge: selleks et hakata elama olevikus, tuleb esmalt lunastada minevik, teha lõpp sellele.

Tšehhov «Kirsiaed».

R. Sirge lasteraamatu «Väike, aga tubli» iga peatüki ees asetseb autori enda poolt koostatud moto.

Eepiliste teoste kompositsiooni eriliseks esituslaadiks on raamjutustused, raamnovellid, raamromaanid. Neis esineb eri tegelasena jutustaja (või jutustajad), kes on kujutatavate sündmuste kõrvaltvaatajaks või saadud allikate kirjanijaks. Sündmustikku raamib nii teose alguses kui lõpus jutustaja esinemine ning tema seisukohti tutvustav tekst. Raamjutustuseks on näiteks A. Kalda «Barbara von Tisenhusen», raamnovellideks A. Tšehhovi «Inimene vutlaris», M. Raua «Ebausk».

Mõnikord kasutatakse raamimise võtet selleks, et seostada sisult lähedasi teoseid üheks tervikuliseks sarjaks, nagu araabia muinasjuttude kogus «Tuhat ja üks ööd», Boccaccio «Dekameronis», A. Puškini «Belkini jutustustes» jm.

Süžee arendamisega on seotud ja etendavad seega mõneski teoses hinnatavat osa vahelepõimitud episoodid, mida tavaliselt kasutatakse teose sisu süvendamiseks või ideelise külje selgitamiseks. Tuntud vahelepõimitud episoodiks on näiteks N. Gogoli «Surnud hingedes» «Lugu kapten Kopekinist», mis aitab süvendada teose satiirilist sisu. See episood kriipsutab alla, et ükskõiksus rahva vastu ja omakasu jäme tagaajamine ei olnud iseloomulikud üksnes mõisnikele ja tavalistele ametnikele, vaid ka kõige kõrgemaile valitsevaile ringkondadele tsaariaegsel Venemaal.

On teoseid, kus esineb ka süžeeväliseid osi autori kõrvallepõigete näol. Kõrvallepõigetes pöörduv autor vahetult lugeja poole, väljendab otseselt oma tundeid ja mõtteid, annab kujutatavale oma hinnangu. Autori kõrvallepõiked võivad olla väga mitmesugused. Kui N. Gogol väljendab «Surnud hingedes» oma suhtumist kodumaasse, oma patriotilisi tundeid, siis võime sellist autori kõrvallepõiget nimetada lüüriliseks. Lüürilist laadi on ka kõrvallepõiked, millega O. Luts lõpetab jutustused «Kevade» I ja II. L. Tolstoi kõrvallepõiked «Sõjas ja rahu» annavad otseselt edasi autori seisukohti ajaloolise arenemisprotsessi mõistmise või maailmavaateliste küsimuste kohta. Sellised autori kõrvallepõiked on publitsistliku või filosoofilise iseloomuga.

Tegelaskujude rühmitamine. Teose sisu avamisel etendab tähtsat osa tegelaskujude rühmitamine. Eriti tähelepanuväärne on see ulatuslike teoste kompositsioonis, nagu L. Tolstoi romaan «Sõda ja rahu», A. H. Tammsaare «Tõde ja õigus» jt.

«Sõjas ja rahu» on kaks tegelaste põhirühma — rahvahulka esindajad ja suurmaailma seltskonna esindajad.

Esimesed, kellede hulka kuulub tõelisi patrioote ka aadlike seisusest, on 1812. a. Isamaasõjas haaratud patriootilisest mõttest — lüüa puruks sissetunginud vaenlased ja nad maalt välja ajada; teise rühma enamiku käitumise aluseks on egoistlikud arvestused, omakasu silmaspidamine. Paljudele neist on sõda ainult rikastumise ning karjääri tegemise vahendiks.

Sellise rühmitamise aluseks on teatav vastandamine, kontrasti seadmine.

L. Tolstoi kasutab vastandamist mitte ainult tegelaskonna põhirühmade, vaid ka teatavate väiksemate gruppide ja üksikute tegelaskujude esiletõstmiseks. Kutuzovi ja Napoleoni iseloomustamisel on esimese rahvahuvide teenimine vastu seatud teise äärmisele egotsentrilisusele ning egoismile. Ideeliselt on romaanis eriti olulise tähtsusega Vene ja Prantsuse armee vastandamine. Prantsuse armee tõi Venemaale Napoleon võõra maa vallutamiseks ja varanduste röövimiseks. Seetõttu ei olnud prantsuse sõdureil niisuguseid sügavalt patriootilisi, rahvalikke eesmärke, nagu oli Vene armeel.

Kompositsioon ja žanr. Iga kirjandusliku žanri iseärasused tingivad ka vastava kompositsiooni.

Lüürilistes teostes (tundeluules) langeb pearõhk tunnete ja elamuste kujutamisele, puuduvad tegelaskujud, sündmustiku arendamine, puuduvad süžee ja selle elemendid. Andes edasi lüürilise kangelase elamuse kõrgastet, on puhtlüüriline luuletus kogu ulatuses otseküü kulminatsioon.

Mõnedes lüürilistes luuletustes esineb siiski episoodiliselt ka sündmustikku, mis on siis kujutatud elamuse aluseks, nagu L. Koidula luuletuses «Lill ja laul», Juhan Liivi luuletuses «Rändaja» jt.

Kui tundeluules lüüriline elamus lähtub sündmusest, nime-tame seda süžeealiseks lüüriliseks.

Süžeealistest teostest on kõige keerulisema kompositsiooniga eepika (jutukirjanduse) ulatuslikumad žanrid, nagu eepos, romaan, epopöa. Neis esineb hulgaliselt tegelaskujusid ja sageli kõrvuti või läbipõimitult mitu sündmustikuliini, ühtlasi süžeeväliseid elemente autori kõrvalepõigete näol.

Jutu- ja näitekirjanduses on esikohal välismaailma objektiivne kujutamine.

Näitekirjandus esineb dialoogi- ja monoloogivormis, jaguneb vaatusteks ja stseenideks. Autori kõrvalepõikeid näitekirjanduses

tavaliselt ei kasutata. Näidendi alguses esitab autor ainult lühidalt andmeid näidendi tegelaskonna, kostüümide ja dekoratsioonide kohta.

Kompositsiooni põhiprintsiibid. Teose kõigi osade, kõigi elementide kunstiliseks tervikuks liitmisel on kasutatud kõige valdavamalt alusena kolme printsiipi — ühtsuse-, kontrasti- ja gradatsiooniprintsiipi.

Ühtsuseprintsiip taotleb teose sisu iga elemendi liitmist organismaoliseks elavaks kunstiliseks tervikuks, mis on täiel määral rakendatud teose põhiidee teenistusse. Draamateostes on seejuures esmajärgulise tähtsusega tegevuse ühtsus, eepilistes teostes — sündmustiku arendamise ühtsus, lüürilistes — meeoleu ühtsus.

Ühtsuseprintsiipi aluseks võttes taotletakse mulje süvendamist kõigi vahenditega, milleks on eeskätt iga laadi kordused, looduspiltide harmoneerumine sündmustega jms. A. Kitzbergi «Libahundis» saavutatakse esimese vaatuse situatsioonide kordamisega viimases vaatuses raske, traagilise meeoleu tunduvat süvendamist. Looduspiltide harmoneerimist teoses kujutatud sündmustega kasutab näiteks E. Bornhöhe «Tasujas», mis aitab tunduvalt kaasa sündmustega seotud meeoleu ja tegelaste hingelise seisundi avamisele. Nii toimub Jaanuse ja Emiilia kohtumine (8. peatükis) rahuliku päikesepaistelise päeva, õitsva talu ning kauni aia taustal, teade vana lossisanda surmast harmoneerub aga (10. peatükis) sünge õhtu ja öökulli pahaendelise kisaga. Rõõmsa, õnneliku meeoleu kujutamine ilusa päeva ja kauni looduse ning roimade kujutamine sünge, tormise öö taustal on meeoleu süvendamise vahendina iseloomulikuks nähtuseks eriti romantilistes teostes.

Ühtsuseprintsiip peab silmas ka tegelaste võimalikku ühtsust miljööga, kus nad elavad ja tegutsevad, teose keelelis-stiililiste väljendusvahendite ühtsust jms.

Kontrastiprintsiip rajaneb psühholoogilisel seadusel, et kujutus saab intensiivsemaks, eredamaks, kui talle järgneb vastupidine, kuid samasse liiki kuuluv kujutus. Kontrastiselline mõju oli selge juba antiikkirjanduse autoreile. Realistidest tõstab seda tabavalt esile inglise XVIII sajandi kirjanik H. Fielding. Romaani «Tom Jones» V raamatu eessõnas ütleb ta muuseas: «Selleks tuleb meil tahes-tahmata avada tarkuseläte... See läte pole miski muu kui vastandite seadus, mis läbib iga sugust loomingut ja mis võib-olla on oluliselt kaasa aidanud ilumõiste tekkimisele meie hinges, olgu see siis loomulik või kunstlik ilu, sest mis tõstaks paremini ilu ja kõike suurepärasem kui mitte vastupidine? Nii näiteks rõhutavad öö ja talve süngused päeva ja suve ilu. Ja ma usun, kui keegi oleks näinud ainult kaht viimast, oleks tal väga puudulik ettekujutus nende ilust.»

Kontrastiprintsiibi õnnestunud rakendamist näeme A. Kitz-

bergi «Libahundis», kus esimese vaatuse talvemeeleolu süngus aitab tõsta eriti heledasse valgusse teise vaatuse elava pildi kevadisest metsas. Nii saab Tiina rõõm erilise väljapaistvuse.

Lüürikas toimub kontrastiprintsiibi rakendamine sageli väidete vastuseadmise — antiteesi näol, millega antakse edasi elulisi vastuolusid. Maailmakirjanduses oskas seda suurepärase meisterlikkusega kasutada saksa luuletaja H. Heine. Meil on antiteesi luuletuste ülesehituse alusena kasutanud silmapaistvalt A. Haava. Näiteks:

*Sa kõige armsam mulle,
Ja siiski vihkan sind!
Võin haavu lüüa sulle —
Ja endal lõhkeb rind!*

Eepilistes ja dramaatilistes teostes tõstetakse kontrasti abil, nagu eespool märgitud (vt. «Tegelaste rühmitamine»), esile mitte ainult üksikuid tegelaskujusid, nende mõtteid ja tundeid, vaid vastandatakse ka terveid tegelaste rühmi ja ulatuslikke ühiskondlikke nähtusi. Juhan Liivi «Varjus» on näiteks kontrasti abil esile tõstetud vastuolu mõisa- ja külaelu vahel, vana ja noore mõisahärra käitumise erinevust jm. Eriti põhilist tähtsust omab kontrastiprintsiibi sügav rakendamine draamateostes, mille tõttu näitekunsti on kutsutud kontrastide kunstiks.

Gradatsioon- ehk astmelise tõusu printsiip liitub kahe eelmisega ja on seega saanud kõige sagedamini kasutatud aluseks eriti ulatuslikumate teoste ülesehituses. Gradatsiooniprintsiip rajaneb lüürikas meeleolu järkjärgulisele süvendamisele ja tõusule, eepilistes ja draamateostes intriigi arendamise järkjärgulisele intensiivistamisele ja pinevuse astmelisele tõusule. Sageli on gradatsiooni aluseks tegelastevaheliste kontrastide järjest selgem esilekerkimine.

Ulatuslikumais teoseis ei esine astmeline tõus alati pidevalt, vaid sageli laineliselt: tegevuse pinge ajuti lõtvub, et siis tõusta endisest veel kõrgemale. Sellist gradatsiooni rakendamist näeme sageli viievaatuselistes draamadest, kus esineb tavaliselt pinge esimene tõus (kulminatsioon) III vaatuses, teine, suurem tõus IV või V vaatuses. Ka pikemais eepilistes teostes võib esineda mitu kulminatsiooni.

Gradatsiooni õnnestunud rakendamisega saavutab kirjanik lugeja huvi ja kaasaelamise tõusu, mis annab sügava elamuse.

Kompositsiooniprintsiipe rakendatakse enamasti põimitult.

4. KEEL. STILISTILISED VÄLJENDUSVAHENDID.

Asjaolu, et ilukirjandusliku teose väljendusvahendiks on keel, annab kirjanikule tunduvalt avaramad tegelikkuse kujutamise võimalused, kui seda on näiteks maalikunstnikel, skulptoreil, heliloojail. Keele kaudu on võimalik kajastada elunähtusi kõige mitmekesisemalt, avada ühtlasi nähtuste olemus ning anda neile hinnang.

Kõik suured kirjanikud on kasutanud keele stilistilisi väljendusvahendeid tegelikkuse võimalikult sügavamaks, tõetruumaks ning kujukamaks edasiandmiseks. Selle ülesande täitmine eeldab aga suurt tööd kirjandusteose keele kallal. Tabava kujundi loomine annab ilukirjandusliku teose keelele piltlikkuse, suure emotsionaalsuse, ühtlasi võimaluse väljendada kõige ökonoomsemalt, nii et «sõnadel on kitsas, mõtetel aga avar» (M. Gorki). Aga ka teaduslikult ning tarbekirjanduselt nõuame sõnavalikut ja lausestust, mis suudab kujutatavat väljendada selgelt ja tabavalt, tõetruult ja veenvalt.

Kultuuri eri aladel on keele väljendusvahendina peale ühiste eesmärkide ning tunnuste ka spetsiaalsed omadused, mis on tingitud erinevaist ülesandest. Nii erineb teaduslik keel populaarteaduslikust, publitsistika- ja tarbekeelest, loengu või ettekande keel igapäevasest kõnekeelest. Eri ülesanded on igal alal kujundanud neile omase spetsiifilise traditsiooni.

Kuigi ilukirjanduslikul keelel on oma eriline ideelis-kunstiline väljendusrikkus, erineb ta keele teistest aladest siiski ainult suhteliselt. Ka teaduslikust ja igasugusest tarbekeelest võime leida piltlikkuse ja emotsionaalsuse elemente, ilukirjanduse keelest aga omakorda teaduslikule ja tarbekeelele iseloomulike väljendusvahendite kasutamist.

Et ilukirjanduslikus teoses keelelist väljendusrikkust saavutada, tuleb kasutada kõiki rahvuskeeles peituvaid väljendusvõimalusi, kõike, mis annab kujutatavale ilmekust, konkreetsust ja eredust.

On tähtis, et kirjanikul oleks kõigepealt varuks rikkalik sõnavara. Maailmakuulsa draamakirjaniku W. Shakespeare'i sõnavara oli, nagu on tõestanud tema teoste uurimine, poole rikkam kui teistel tema kaasaegsel draamakirjanikel. Eesti kirjanduses saavutas E. Vilde väljapaistva keelelise väljendusrikkuse eeskätt ohtra sõnavara alusel.

Sõnavaliku rohked võimalused on soodsaks eelduseks ka kirjaniku keele väljendusvahendite kujukusele ja mitmekülgsusele.

Kirjandusteooria eriharu — stilistika — ülesandeks on käsitleda ilukirjandusliku keele väljendusvahendite omadusi ja iseärasusi, välja selgitada selle põhilise tähtsusega elemendid ja nende ideelis-kunstilised funktsioonid. Stilistika annab seega teadusliku aluse ilukirjandusliku keele analüüsile.

Ehtsas kunstiteoses võtab iga sõna kujutusvahendina osa teose sisu avamisest. Seetõttu on sõnavalik tegelikkuse nähtuste edasiandmiseks ja hindamiseks esmajärgulise tähtsusega.

Selles on olnud teadlikud kõik eesti kirjanduse väljapaistvad autorid. Fr. R. Kreutzwald pidas näiteks sõnavalikut lubamatult ebaõigeks C. R. Jakobsoni poolt tõlgitud H. Heine luuletuse värsis, kus on neiu *sini silmade* asemel kasutatud *siidi silmad*, ja esitas oma tõlke:

*Sa vaatad sini silmil
nii armsast minu peal.*

Kreutzwald väitis õigesti, et ...*siidi eieta tehtud õmblus truuumalt* kujutatavat edasi annab kui *siidiline töö*.

Tõendiks selle kohta, et L. Koidula luule meisterlikkus rajaneb eesti keele sõnavara ja rahvakeele väljendusvõimaluste hoolikal tundmaõppimisel, on luuletaja käskkirjalise pärandi hulgas säilinud vihik, mis sisaldab kogutud rahvalikke kõnekäände, sünonüüme jm.

Sünonüümide all mõtleme tähenduselt lähedasi sõnu. Sünonüümid märgivad lähedaste, kuid mitte identsete nähtuste ja mõistete mitmesuguseid varjundeid. Juba L. Koidula mõistis sünonüümide tundmise tähtsust. Ta kogus rahvakeelest sünonüüme, et valida nende hulgast välja niisugused, mis kõige täpselt ja tabavamalt edasi annavad kujutatavat fakti, mõistet või tunnet.

Sünonüümide rikkad rühmad tõendavad, kuivõrd avarad on autoreil sõnavaliku võimalused. Näiteid:

v i h a n e: tige, õel, äge, mürgine, norus, kibestunud, sapine, kuri, tujutu, vimmas, sünge, turris, morn;

m e t s: 1) sünonüümid laadi järgi: laas, salu, džungel, ürgmets, taiga, padrik, võsa, võsastik, tihnik, põõsastik, hiis, park, puistu, puiestik, metsarägastik, võpsik, võserik, lank; 2) sünonüümid liigi järgi: kaasik, kuusik, lepik, sarapik, tammik, haavik, männik, lehtmets, okasmets, segamets;

v e s i: 1) akustiliselt: suliseb, vuliseb, viliseb, kihiseb, mühiseb, niriseb, laksub; 2) optiliselt: virvendab, helgib, sädeleb, läigib, mustab, punab, sinetab, rohetab, peegeldab.

Peale tabavuse ja täpsuse võimaldab sünonüümi õige valik keelt mitmekesistada, vältida kordamisi, taotleda heakõla ja rütmi. Näiteks:

Isa tapsid nad ja ema peitsid nad mullarüppe. (Fr. T.)

Mida enam tunneme sünonüüme, seda avaramad on eeldused õige sõnavaliku tegemiseks.

Mõnel puhul tekib vajadus mitte tähenduselt lähedaste, vaid

just tähenduselt vastupidiste sõnade — antonüümide kasutamiseks. Antonüüme esineb kunstiliste väljendusvahenditena peamiselt neil juhtudel, kui on vaja üksteisele vastu seada eri nähtusi või esile tõsta vastakusi, mis peituvad ühes ja samas nähtuses.

See oli korraga hea ja halb tunne. Ta tekib siis, kui ühe töö lõpetamisest on möödunud juba nii palju aega, et oled end välja puhanud, üle saanud rõõmuist ja väikesest rahulolust, samuti ei tea kust tulevast pettumusest. (J. Sm.)

Antonüüme esineb vahel juba teoste pealkirjadeski, nagu «Sõda ja rahu» (L. Tolstoi), «Paks ja peenike» (A. Tšehhov), «Prints ja kerjus» (M. Twain), «Rikas vend ja vaene vend» (muinasjutt).

Tegelikkuse nähtuste olemuse ning mõtte eri varjundite väljendamiseks annavad sünonüümid ja antonüümid rikkalikke võimalusi.

Sõnavara rikastamise üheks eri allikaks on minevikust pärit, tänapäeval juba vananenud ning elavast kõnekeelest kõrvaljäänud sõnad või keelendid, mida kutsume arhaismideks.

Arhaisme esineb peamiselt teostes, kus kujutatakse kauget minevikku. Neil puhkudel on arhaismide ülesandeks aidata kaasa vastava ajaloolise koloriidi loomisele. Sel ülesandel on kasutatud eesti kirjanduses arhaisme, nagu: *sana* (= sõna), *üpris* (= väga), *ajastaega* (= aasta), *kummatigi* (= ometigi), *ep olnud* (= ei olnud), *eales* (= ei iialgi), *keige* (= kõige), *päevlik* (= päike) jt.

Tuleb silmas pidada, et arhaismidega liialdamine võib teose keelt risustada, takistades lugejal teksti mõistmist. Seetõttu tuleb arhaisme kasutada üksnes tõsise kunstilise vajaduse puhul.

Õnnestunult on eesti nõukogude kirjanduses arhaisme rakendanud A. Hint «Tuulises rannas», nagu: *Noores põlves oli Riti Ruusna moonaka Allirahu Priiduga paari läinud. ... tiksus kell viinakuu viimase pühapäeva hommikupoolset öötundi.*

Need arhaismid aitavad kaasa minevikulise koloriidi loomiseks ning on antud kontekstis tänapäeval veel täiesti arusaadavad.

Arhaismidega iseloomustatakse ka tegelaste kõnemaneeeri.

Täiesti juhtival kohal on arhaismid väljendusvahendina Fr. Tuglase «Ühe Norra reisi kroonikas», kus kasutatakse eesti vanemale, didaktilisele kirjandusele omast väljendusviisi, mis kaasaja nähtusi kujutades mõjub koomiliselt. Arhaistliku sõnavaliku kõrval esineb ka arhaistlikke keelevorme. Näit.:

Isepäinis ilus on sõit Stalheimist Gudwangenisse, kus tee kümnes keerus alla orgu konksvingerdab, nenda et testamendi tegemise mõte ep ole kellestki väga kaugel.

Tänapäeval arhaismidena esinevad sõnad kuulusid mineviku kirjanduses enamasti tavalise sõnavara hulka. Seetõttu tuleb arhaismide määramisel silmas pidada teose kirjutamise aega.

Eri leksikaalseks allikaks, mis rikastab kirjaniku keelt, on neologismid — uued, keelde juurdetulevad sõnad ja keelen-did.

Eesti keeles võeti XX sajandi alguses kasutusele hulk uusi sõnu, nagu *relv*, *laip*, *käituma*, *suvatsema* jt., mis on tänapäeval juba tavalise sõnavara koosseisus. Tarviduse uute sõnade järele on põhjustanud eriti tehnika kiire arenemine, mis tõi omal ajal keelde juurde sellised sõnad, nagu *aurik*, *viljapeksumasin*, *lennuk* jpt. Need said varsti igapäevasteks. XIX sajandi lõpul olid neologismideks isegi säärased sõnad, nagu *vabandama*, *kirjandus*, *algupärane*, *huvitav*, prefiks *eba-* jt. Neologismide kasutamises kajastuvad inimese elus ja tegevuses toimunud muutused.

Neologismi kui erilise kunstilise vahendiga on tegemist juhul, kui kirjanik loob ise täpsema väljendumise huvides uue sõna või annab olemasolevale sõnale uue tähenduse. Vajadus selliste sõnade järele on aga piiratud, sest harva võib esineda juhtum, et rahvakeele sõnavaras ei leidu kirjanikule vajalikku sõna.

Mittevajalike neologismide loomine on olnud iseloomulik kirjanduse formalistlikele vooludele, kus püütakse lugejaid üllatada «uute» sõnadega, mis esinevad sageli ilma igasuguse mõttelise sisuta häälikühenditena (nn. glossolaaliatena).

Kirjanik-kunstnik loob tavaliselt neologisme ainult tegeliku vajaduse puhul. Nii tegi näiteks V. Majakovski. Ta ei loonud nii-võrd täiesti uusi sõnu, kui-võrd muutis juba olemasolevaid, ees-märgiga saavutada selle kaudu uute mõttevarjundite võimalikult selgemat ja konkreetsemat väljendust. Seejuures jälgis ta rangelt, et loodud neologismid vastaksid täielikult vene keele ehitusele. Eesti luules on samas laadis neologisme loonud A. Alle, A. Sang jt. Näiteks:

*Ja käsk- ja ring- ja ees- ja ära-
ja teisi kirju kogunes,
ja päike taevas kaotas sära
ja selgeim peagi togunes.*

(A. Sang)

Kirjaniku poolt tabavama ning kunstiliselt eredama väljenduse huvides loodud neologismid (nagu A. Alle *torgand*, A. Sanga *togunema*) on kirjaniku individuaalseiks stilistilisteks vahendeiks ega jää tavaliselt püsima rahvuskeele sõnavara koosseisu. Erandiks on üksikud õnnestunud neologismid, mis on võetud kasutusele tuntud nähtuste täpsema vastena. Selliseks neologismiks oli J. Smuuli vestes «Muhulaste imelikud juhtumised Tallinna juubeli-laulupeol» murdesõna *lõngus*, millele J. Smuul andis uue, konkreetse ning aktuaalse tähenduse.

Suhteliselt tähtsamaks sõnavara allikaks ilukirjanduses on dialektismid — tavalises kontekstis tarvitatud murdesõnad ja -väljendid. Oma iseloomu ja algupära järgi jagunevad dialek-

tismid provintsialismideks, žargonismideks ja professionalismideks, mis kõik enam-vähem erinevad kirjakeele pruugist.

Dialektisme esineb kirjandusteoseis eeskätt tegelaste kõnes, et näidata nende territoriaalset kuuluvust, ühiskondlikku ilmet või professionaalseid iseärasusi jm.

Suhteliselt kõige sagedamini kohtame dialektismidest provintsialisme — kohalikest murretest pärit olevaid sõnu ja väljendeid. Provintsialismide ülesandeks on eeskätt teose tegelaste individualiseerimine, nende keelele kohaliku koloriidi andmine jm. Et provintsialismid ei takistaks teose sisu mõistmist ega kujuneks keele risustamise vahendiks, kasutatakse neid tagasihoidlikult. Selliselt kasutab provintsialisme E. Vilde «Pisuhännas». Kui teose tegelane Piibelet ütleb: **Tuu kõne nakab mulle joba meeldima**, siis on see kõigile arusaadav, individualiseerib tegelast ja näitab ühtlasi tema territoriaalset päritolu.

Provintsialismide rakendamise õnnestunud näiteid võib leida rohkesti A. Hindi «Tuulisest rannast». Saaremaa koloriidi andmiseks on kasutatud tegelaste kõnes iseloomulikumaid kohalikke murdesõnu, nagu: *Matise käes on meite paragrahvid,*» käis üle teiste Rannavälja Sandri hääl.

Eriti piiratult kohtame žargonisme (väljendeid, mida kasutab ainult teatav ühiskondlik klass, rühm, teatav seltskond või isikute ring) ja professionalisme (teatavil kutsealadel kasutatavaid väljendeid), sest need on lugejaile vähem arusaadavad kui provintsialismid, mis teenivad suhteliselt laiemaid hulki. Üksikuil juhtudel on aga võimalik ka žargonismide ja professionalismide kaudu individualiseerida teose tegelasi, märkida nende ühiskondlikku ja kutsealast kuuluvust. Iseloomulikke žargonisme õpilaste keeles on näiteks: minu *pinga* (pinginaaber), *õpa* (õpetaja), läheme *votokrapsima* (fotografeerima); kodanliku aja sõdurite keeles kasutati žargonisme, nagu *turvas* (leib), *värista varvast* (mine ära) jpt. Professionalisme esineb rohkesti A. Hindi «Tuulise ranna» I osas seoses laeva ehitamise ja valmimisega, näiteks:

Ent oma hinge oli meister neisse kõigisse pannud, nende igaühe rinna kumerust, kimmingu kaart ja ahtri saledat joont oli ta armastusega voolinud, ise otse ilmsi seejuures nähes, kuidas nende tugevad täävid laineid lõhuvad ja purjed beide-vint tuules pakatavad.

Üheks sõnavara allikaks, mida saab kasutada tegelaste kõne või käitumise iseloomustamiseks ning individualiseerimiseks, on veel barbarismid — kontekstis esinevad võõrkeeltest pärit sõnad või väljendid, mis ei kuulu keele tavalisse sõnavarasse.

Kõige enam esineb barbarisme teose tegelaste keeles nende iseloomustamise ja individualiseerimise vahendina.

Barbarisme on kasutatud ka juhtudel, kui puudub või on omal

ajal puudunud mõiste täpseks edasiandmiseks vastav omakeelne sõna või väljend, nagu: *ta oli ehtne dandy; istusid lauas vis-à-vis.*

Barbarismidega küllastatud keelt kutsutakse makaroniliseks. Sellist makaronilist keelt kasutas näiteks vene kõrgeadel XIX sajandi alguses, lülitades venekeelsesesse kõnesse alatasa prantsuskeelseid sõnu ja väljendeid. (Seda nähtust kajastab näiteks L. Tolstoi oma romaanis «Sõda ja rahu» ning teistes teostes.)

Algupära järgi jaotatakse barbarisme latinismideks (ladina algupära), gallitsismideks (prantsuse algupära), germanismideks (saksa algupära), russitsismideks (vene algupära), fennismideks (soome algupära), polonismideks (poola algupära) jt.

Barbarisme esineb eriti ohtrasti J. Vares-Barbaruse varasemas luules.

A. Kitzberg kasutab oma «külajuttudes» «Veli Henn» ja «Hennu veli» germanisme «kadakate» ja russitsime tsaariaegsete ametnike makaronilise žargooni humoristlikuks iseloomustamiseks.

Näiteid:

«*Herr Perpentikel,*» hüüdis madam Muru. «*Kas teie ka kuullete, kuidas Nachtigallid schlagivad? Uks kiriküüt, kiriküüt ja tuubiits, tu-biits. Kuidas teie ennast amiseerite?*»

«*Herr Perpentikel, was ist das, was dort rohu sees macht — rääks, rääks?*»

(«Veli Henn»)

«*Nüüd on neid natshalstvosid nii palju! Igalt poolt üks predpissaanie teise järele; siia raport teha, sinna spravkad ja svedeeniad saata. Teen siin praegu otmetkasid: Mangu-Jaak miravoisjeesdis kaevanud, et vallakohus oma otsuse pääle tema otsõivi pole vastu võtnud. Tühi puru kõik, aga — seleta, pane veel kõik-sugu prilosheniad juurde, igäühest tee perevod, ja lõpuks täna õnne, et terve nahaga pääsed ja jälle mõni võigovor ei anta!*»

(«Hennu veli»)

Barbarismide sisult ebaõiget ning ebakohast kasutamist koomika saavutamiseks ja tegelaste iseloomustamiseks kutsutakse malapropismiks (kui näiteks keegi tegelastest kasutab kõnes epiteedi asemel epitaaf jt.).

E. Vilde iseloomustab «Pisuhännas» Vestmanni harimatust sellega, et näitab tema võõrsõnade kasutamist moonutatud kujul, nagu *alguool* (=alkohol), *rahvineeritud* (=rafineeritud) jt. Sellise vahendiga saavutatakse koomikat.

Tavalise tarbekeele sõnu, mis ei sobi luuleteose üldise iseloomuga ja mõjuvad kontekstis võõrelemendina, kutsutakse prosaismideks.

Igal ajajärgul on olnud sõnavaliku suhtes oma nõuded, mis on aja jooksul muutunud järjest avaramaks. Paljud prosaismideks

peetud sõnad on tunginud hiljem tavalisest kõnekeelest luulekeelde.

Keskaja luuletaja Dante ei pidanud näiteks võimalikuks kasutada armsamast rääkides kehaosade nimetusi, nagu *nina, silm, suu* (öeldes näiteks *nina* asemel *see, millega ta hingab*). Väga range oli sõnavalik ka klassitsismi perioodil. Eluõiguse sai prosaism luules alles hilisemas realismis, kus prosaisme hakati kunstiliselt rakendama eluliste kontrastide peegeldamise mõjuka vahendina.

Meie luules tähendas Juhan Liivi prosaismi kasutatav värss *aed lehkab sõnniku ja õite lõhnast* lahtiütlemist varasema romantilise luule ilutsemistraditsioonidest. Kontrastide esiletõstmiseks kasutati prosaisme hiljem juba ulatuslikumalt.

*Ühed lilledelt korjavad kärjemett,
teistel tonnid täis on solgivett.*

(G. S.)

Et nõukogude kirjandus peegeldab realistlikult rahva elu kõiki külgi, on selles võitnud suurel määral eluõiguse varem luulekeelele võõraks peetud prosaismid igapäevasest kõnekeelest, poliitilisest ja teaduslikust sõnavarast.

Prosaismide hulgast eraldame kõnekeele jämedaid sõnu (nagu sõimusõnu jt.), millede esinemist ilukirjanduslikus tekstis kutsume *vulgarismideks*.

Vulgarismid on lubatud juhtudel, kui nende kaudu saab näidata tegelaste harimatust ja toorust. Ses mõttes on kasutanud vulgarisme A. H. Tammsaare oma jutustuses «Kaks paari ja üksainus», kus näiteks üks tegelasi — haige Viuu — saab appikutsutud naabrieidelt järgmise vastuse:

«Sina, nirak, kutsud nüüd mind oma kambri, ennäe mul raiska, kelle juurde ma pean minema. Eks laksuta nüüd oma lõugu!»

Autori enda keeles on vulgarismid tavaliselt sobimatud. Vulgarismide tarvitamisega on liialdanud kirjanikud-naturalistid.

Stilistilised kujundid.

Kirjandusteose keele kunstilise kujundamise vahendeid, millega kirjanik taotleb ebatavalise sõnastuse ja erilise lausestusega kunstilist väljendusrikkust, kutsutakse stilistilisteks kujundeiks ehk stilistilisteks figuuriideks. Stilistilised kujundid saavutavad oma kunstilise mõju kontekstis kas sõnade erilise tähendusliku seostamise, erilise lausestuse või häälikulise heakõla kaudu. Vastavalt sellele jagu-

nevad stilistilised kujundid kolme põhirühma — kõne-, lause- ja kõlakujundeiks.

Kõnekujundeist ehk kõnefigureidest on tähtsamad epiteet, võrdlus ja troobid, mille alla kuuluvad metafoor, personifikatsioon, sümbol, allegooria, metonüümia, sünekdohh, hüperbool, litootes, paradoks, oksüümoron, perifraas. Allpool vaatleme lähemalt nende mõistet ja funktsioone.

Epiteet on kunstiline lisandsõna, mis tõstab põhisõna mõiste tunnuseist esile autori seisukohalt mõnd olulist joont. Koos põhisõnaga annab epiteet kujutatavast tervikulise kujutluse.

Näiteid:

Tumeda türanni jääkülma kinnine pale.

(E. V.)

Lapsuke on mul, õrnake, kullake, kaunis:

**näoke nii rõõmus ning hää ja suuke nii sulaval naerul,
silmad nii säravad, sügavad, sametimustad...**

(M. U.)

Tavaliselt on epiteediks omadussõnad (vt. eespool toodud näiteid), vahel ka mäarsõnad (*hallruugelt* hergab taevas, *sinkjalt* meri — V. R.), tegusõnade käändelised vormid (mu *õitsev* Eesti rada, mu *lehkav* isamaa! — L. K.), nimisõnad (*emake-maa*, *rebane-vaderike*).

Tuleb arvestada, et iga täiend ei ole veel epiteet. Näiteks ei ole tegemist epiteediga, kui kasutatakse nn. loogilist täiendit, mille ülesandeks on nähtusi eraldada või liigitada. Loogiline täiend esineb näiteks lauseis: *Tütarlaps valis endale punase paela*. (On rõhutatud, et just *punase*, mitte *rohelise*, *sinise* jne.) *Ta korjas kimbu kollaseid lehti*. (Mitte *rohelisi*, *punaseid* jne.) Epiteedi tähenduses aga seisavad samad täiendid järgnevas kontekstis:

*Me laev viib sinna võitja rahva lippu,
nii punase kui tormikeelne koit.*

(J. Sm.)

*Oma viimseid lehti
laseb maha kask.*

*Kollaseid kui vask
oma viimaseid lehti.*

(M. R.)

Epiteete võib sisult jaotada kirjeldavaiks ja kaunistavaiks. Kirjeldava epiteedi ülesandeks on esile tõsta põhisõna olulisi külgi, ilma et oleks eriti rõhutatud autoripoolset suhtumist või hinnangut (näit.: *vildakad*, *pigimustad* hirtikud — E. V.). Kaunistav epiteet on oma iseloomult lüüriline

ja selles kajastub selgesti autori suhtumine kujutatavasse (öö on nii ääretu, pehme ja hell — J. Sm.; soe leib ja soe süda, perenaine tasane — J. L.).

Kui epiteedid väljendavad kontekstis nähtuste olulisi väli-seid tunnuseid ja sealjuures ühtlasi ka autori suhtumist neisse, kutsume niisuguseid epiteete lüro-epilisteks. Lüro-epilised epiteedid on näiteks iseloomulikud N. Gogolile tema novellides, kus kujutatakse Lõuna-Venemaa suve või Dneprit. N. Gogolile lähedaselt kasutab lüro-epilisi epiteete oma «Kirjades Sõg-date külast» J. Smuul:

Päike paistis. Küla oli üle valatud sooja, pehme, hellitava valgusega. Üle põldude ja metsade oli eriline rõõmus, laisk rahu. Kogu loodus oma tohutuse suuruses ja mitmekülgsuses nagu ringutas jõuküllusest. Sellised päevad või päeva osad on erilised, nendes sünnivad rõõmsad mõtted ja head laulud.

(5. kiri.)

Kui epiteediga öeldakse vastupidist sellele, mida mõeldakse, siis on tegemist ironilise epiteediga, näiteks:

Kallis üleaedne, jumal on su ühes koeraga ogaraks teinud.

(A. H. T.)

Tänapäeval on epiteetide ülesandeks esile tõsta nähtuste elulise sisu olulisi jooni. Kauges minevikus sellist ülesannet ei seatud. Inimene ei olnud siis veel võimeline orienteeruma elunähtuste rikkalikes tunnustes, mille tõttu lepidi üksnes kõige sagedamini esinevate tunnuste esiletõstmisega. Nii kujunesid nn. kinnisepiteedid, mis esinevad sageli vanades eepostes, nagu «Ilias» ja «Odüsseia», rahvaluules jm. Kinnisepiteetides tõstetakse nähtusest esile ainult tema teatavat kindlat omadust ja seda igasuguses olukorras. Näiteks esineb Homerose eepostes tähine taevast ja siis, kui räägitakse taevast päeva ajal. Tavalisteks kinnisepiteetideks on kreeka eepostes mühav meri, purpurisõrmine päike, punarindne laev. Eesti regivärsilises rahvalaulus on neiu tavaliselt sinisilmaline, hell, peenike.

Teiseks sagedamini esinevaks kõnekujundiks on võrdlus. Võrdlustes kõrvutatakse nähtusi sarnasuse alusel. Võrdluse põhi-ülesandeks on vähem tuntud nähtuse esiletõõtmine temaga sarnase, rohkem tuntud nähtuse kaudu, hinnangu või iseloomustuse andmine võrreldavaile nähtustele jm. Näiteid:

Nüüd laskis mister Brown ennast nagu väike poisike trepist üles talutada.

(E. V.)

Langeb lainetava kanga verev kuma lipukandja põsile kui koit.

(K. M.)

Võrdluste kaudu on võimalik esile tõsta kujutatava olulisi jooni. Nii on antud võrdluse kaudu ilmekas pilt näiteks klassitoast vahetunnil:

Vahetunni ajal oli klassituba kihinat-kahinat täis nagu sipelgapesa.

(O. L.)

Võrdluste kaudu valgustatakse nähtusi uudsetl, elavamalt ja ilmekamalt.

Võrdlusi väljendatakse peamiselt sidesõnade *kui, nagu* abil (vt. eespool toodud näiteid), kuid nad võivad esineda ka oleva käände ja liitsõna kujul, näiteks:

Sammud me laineina uhavad endised jäljed kõik eest!

(M. U.)

*Kaared käivad lainetena,
nabrad tõusvad tornidena.*

(D. V.)

*Melonpehme pale;
türanni jääkülma pale;
pigimustad hurtsikud.*

Liitsõnaline võrdlus täidab ühtlasi epiteedi funktsiooni.

Võrdlusega on tegemist ka iga teistsuguse lausestuse puhul, mis sisaldab nähtuste kõrvutamist sarnasuse alusel. Näiteks:

*Raudklambriks muutund iga sõrm,
mis kivi juhhib teemantterast.*

(J. S-te.)

Kahel pool sinist teed on roheline lainetav meri ja hallid rünkad — heinaküünid.

(M. M.)

Võrdluse üheks erikujuks on nn. komparatiivne võrdlus, mida leiame sageli regivärsilisest rahvaluulest ja selle eeskujul ka kunstluulest. Komparatiivses võrdluses esitatakse nähtus, millega võrreldakse, astme võrra paremana. Näiteks:

*Rohkem kasu toovad minu kirjakud
kui su lahjad tursad, lestad kõversuud.*

(D. V.)

Regivärsilise rahvaluule traditsiooni kajastab ka eitavas vormis antud komparatiivne võrdlus:

*Kaugel põhjas heinamaade
varjuliste vete kohal
kaunimalt ei õõtsu vesiroosid,
kaunimalt kui puuvill valge vohab
stepis Kasahstanis.*

(D. V.)

Mõnikord kasutatakse laiendatud võrdlusi, mille ülesandeks on valgustada nähtusi kõrvutamise kaudu ulatuslikult ning mitmest eri küljest. Laiendatud võrdlused esinevad juba Homeroose eepostes. Neid nimetatakse eepilisteks võrdlusteks. Näiteks:

Nii nagu paksult on täis lumehelbeid langebaid õhk kõik talvisel päeval, kui Zeus-abiandja on otsustanud saata maa peale neid, et näeks inimlapsed, kui palju tal nooli; pannes vaikima tuuled, ta puistab lund, senikaua kui sel kaetud on mäed kõrgharjased, kaljused neemed, viljakad põllud ja nurmed ja lopsaka heinaga vainud, ka mere hallika rännad ja valgmad lahtede rüpes; ainult voogavad veed ära söövad ta, kõik kohad teised on lumekatte all, mis maha Zeus on puistanud pilvest — nii tihedasti ka nüüd kive lendas ahhailaste poolt Trooja meestele kaela ja neiltki ahhailaste vastu...
(«Ilias»)

Vahel võtab kirjanik laiendatud võrdluse kogu teose ülesehituse aluseks (tavaliselt luuletuses). Klassikaliseks näiteks kogu teost läbiva võrdluse kohta on M. Lermontovi luuletus «Poeet», kus luuletajat võrreldakse pistodaga. Laiendatud võrdluse kaudu avab Lermontov luule olukorra omaaegses ühiskonnas ja esitab luulele omapoolseid nõudeid. Ta ütleb, et nagu pistoda muutub «kuldseks mängukanniks», nii on luulegi muutunud logelejate meelelahutuseks. Tõeline luule on aga tõeline pistoda, tõeline relv, mis tuleb kuldsest tupest välja tõmmata.

Nagu epiteedid, nii väljendavad ka võrdlused nähtuste hinnangut autori poolt, tema suhtumist kujutatavasse. Nii ütleb J. Smuul nõukogude võimu kohta:

*See kulaku palgele lööb nagu rihm
ja istub kui palk tema silmas.
Aga rahvale on tema kevadevihm,
see, mis äratav elu maailmas.*

Nähtused, mida kirjanik valib võrdlusteks, iseloomustavad üldiselt tema kogemuste ja huvide ringi.

Troobid.

Sõnade eriline tähenduslik seostamine lauses võimaldab kasutada sõnu ja väljendeid mitte üksnes nende otseses, vaid ka seostamise kaudu saadud uues, ülekantud tähenduses. Sõnavara kasutamine ülekantud tähenduses annab väga avaraid võimalusi tegelikkuse kujundiliseks edasiandmiseks. Seetõttu etendavad ilukirjanduslikus keeles tähtsat osa troobid — sõnad

ja väljendid, mida me kasutame mitte otseses, vaid üle kantud tähenduses.

Uhe nähtuse omadusi teisele nähtusele üle kandes võime sel teel iseloomustada selle nähtuse olulisi jooni palju tabavamalt kui otsesel viisil. Et märkida näiteks iseloomu erakordset tugevust, võime öelda: **raudne iseloom**, **raudne inimene**. Niiviisi väljendades kanname raua üldtuntud omaduse — tema kõvaduse — üle iseloomu omaduseks, seega seda omadust eriti esile tõstes. Vaatleme troopide tähtsamaid liike.

Metafoor on põhikujutluse (näiteks *päike*) asendamine asekujutlusega sarnasuse alusel (näiteks *sinitaeva silm* — Kr. J. P.). Sisult on metafoor peidetud võrdlus. Kui võrdluses esineb see, mida võrreldakse (s. o. põhikujutus), ja see, millega võrreldakse, siis metafooris jääb põhikujutus (see, mida võrreldakse) ära. A. Jakobsoni näidendis «Elu tsitadellis» öeldakse:

Miks need raisakullid minu lihast ja verest just siin oma pesa tegid?

Kontekstist selgub, et *raisakullid* ja *pesa tegid* on metafoorid, milledest esimese all mõeldakse fašiste, teiste all elukoha valimist. J. Smuul väljendab õhtu saabumist metafooriliselt terve lausega:

Ja ehapuna kustub taeva süles.

Metafooridega taotletakse tegelikkuse nähtuste piltlikku, emotsionaalset, ühtlasi täpset, ökonoomset ja ilmekat edasiandmist. Metafoor peab aitama nähtuste sisu avada ja olulist esile tõsta. Tõelisele kunstile on võõrad dekadentlikud — sisutud, välist efekti taotlevad, esteeditsevad metafoorid.

Metafooriline väljendus ei piirdu sageli üksikute sõnadega, vaid haarab kogu lauset või lausete rühmi. Neil puhkudel on tegemist laiendatud metafooriga. Regivärsis väljendatakse suurt rõõmutunnet järgmise laiendatud metafooriga:

*Rõõmulilled mul käessa,
rõõmuõied hõlma alla,
rõõmukannid kaendelassa.*

Juhan Sütiste kujutab rongis külmetavaid töölisi kodanliku korra aegsesse põlevkivikaevandusse sõitmas järgmiselt:

*... üks tüse nina ajab pirdu
ja kolmandal on kurgus saag.*

D. Vaarandi annab alkoholikirge edasi järgmise kujuka laiendatud metafooriga, milles väljendub pilge:

*Ninad viltu viina poole,
õlle poole õieli.
Kaelad kiiva kapa poole,
toobi pole toruli.*

Nagu on teoseid, mis rajanevad oma ülesehituselt kogu ulatuses võrdlusel, nii on ka teoseid, mis rajanevad üheainsa metafoori arendamisel.

Kui epiteete kasutatakse metafoorilises tähenduses, nagu **kuldsed uned, hall elu, rasvane hääl**, siis kutsume neid metafoorilisteks epiteetideks.

Metafoore liigitatakse ka sõnaliikide järgi — substantiivseiks ehk nimisõnalisteks, adjektiivseiks ehk omadussõnalisteks, verbaalseiks ehk tegusõnalisteks jne.

Personifikatsioon. Metafoori kasutatavamaid liike on personifikatsioon ehk isikustamine. Personifikatsioon põhineb elava olendi tunnuste ülekandmisel loodusnähtustele, esemetele, mõistetele.

Primitiivsel arenemisastmel olevale inimesele kauges minevikus oli omane loodusnähtuste hingestamine, mis kajastub valdavalt rahvaluules. Hiljem haaras personifikatsioon peale loodusnähtuste ka esemeid ja mõisteid. Personifikatsiooni ülesandeks sai esile tõsta olulisi jooni. Personifikatsioon lähendab tegelikkuse nähtusi lugejale, paneb kaasa elama ja omab sageli suurt emotsionaalset mõju. Toome allpool näiteid personifikatsioonidest eri aladelt.

Loodusnähtuste personifitseerimine:

*Vikerkaar mu vennikene,
see'p see joob meresta vetta,
haisub vetta allikasta,
katsub vetta kaivudesta,
mekib mitmesta jõesta.*

(Rahvaluule.)

*...ronib päike üle plangi,
hüppab aknast sepikotta,
mustas ruumis ringi kaeb.*

(J. S-te.)

Õõ, muutunud jultunuks, püüab vägisi aknast sisse murda.
(J. Sm.)

Esemete, nagu tööriistade, masinate jms. personifitseerimine:

*Seal hargi otsa haarand mehe
on kriiskav suruõhupuur.*

(J. S-te.)

*Tipp-purustaja otse mõirgab
kui elajas, kel kõriks kõu,
ja kividesse teraspöidlad
ta surub lõmastaval jõul.*

(J. S-te.)

Maalt linna tulnud tööjõu ekspluateerimist kodanliku korra tingimustes kujutab D. Vaarandi personifikatsiooniga:

Linn see varsti kargas rannalapse turja.

E. Vilde personifitseeris popsi viletsust, andes mõjuka paljastava pildi:

Väljaotsa saunas pesitses popsi terve viletsus. Ta põrnitses toas ja jõllitas kambrikeses. Ta haudus niiskel savipõrandal ja kükitas suitsunud parsil. Ta irvitas aidas ja luuras laudas.

Personifitseerimist, kus selgesti esile tõstetakse inimesele omaseid jooni, kutsume antropomorfitseerimiseks (inimesestamiseks). Antropomorfitseerimine on eriti iseloomulikuks kunstiliseks vahendiks rahvaluules, hällilaulus, valmides jm., kus näiteks loomad kõnelevad inimeste taoliselt:

Jänes ajas kõrvad kikki, ütles: (L. K.)

Sümbol (võrdkuju) on metafooriline kujund, kus üldtuntud, konventsionaalse tähendusega kuju, pilt või märk asendab teatud abstraktset mõistet. Nii on näiteks *tuvi* rahu, *loorber* kuulsuse sümboliks; *ankur* on tuntud lootuse, *rist* kannatuse, *lillia* süütuse sümbolina. Sellistena on neid kasutatud ka luulekeeles, näiteks:

*Ei siin haljast loorberipärga
vajuta keegi lauliku pähe.*

(G. S.)

Üldtuntud, konventsionaalsete sümbolite kõrval on esinenud ka individuaalseid, mille mõte on arusaadav ainult kontekstis. Äärmiselt reaktsioonilise sisuga individuaalsete sümbolite süsteemi on kasutatud eriti sümbolismis, mis dekadentliku kirjandusvooluna levis XIX saj. lõpul ja XX saj. alguses. Kuid individuaalsete sümbolite kasutamine võib rajaneda ka rahvalikel traditsioonidel. L. Koidula on rahvalikke traditsioone arvestades kasutanud korduvalt ööd orjusaja, *hommikut* ja *koitu* saabuva vabaduse sümbolitena. Näiteks:

*Kuid ühte ära unustanud
on targa röövli kaval meel:
et iga südaõöse taga
on seda hülg'vam hommik veel.*

**Õo põgenes ja eemalt
Koit õitses ülesse.**

Võttes võimsalt valdavat iidset kivihoonet ja kirikutorni ülekohtuse korra, pikset ühiskondliku pöörde ja koitu paremate aegade saabumise võrdkujudena, annab E. Vilde sümboolse pildi kaudu romaani «Külmale maale» lõpus ummikust väljapääsu idee.

Tarbetu töö tegija sümboolse kuju annab M. Raud juba pealkirjaga novellis «Tuulejahvataja».

Allegooria. Allegooria (mõistukõne) on samuti metafoorile lähedane troop. Kui metafoor esineb teoses mittemetafooriliste väljenduste hulgas, siis allegooria haarab tavaliselt kogu teose: allegoorilistes teostes kujutatud olendite, nähtuste, esemete all mõtleme alati teisi isikuid, fakte, esemeid.

Allegoorilised on sageli vanasõnad (*Saks saadab koera, koer ajab saba, saba ajab saba otsa, ots ütleb: karvad karake ise*), mõistatused (*Vanamoor nurgas, sada hammast suus, hammustab küll, aga ei neela?*), valmid (J. Tamme «Siga» jt.).

On ka ulatuslikumaid allegoorilisi teoseid, nagu jutustusi, romaane jne. (Fr. R. Kreutzwaldi «Reinuvader Rebane» jt.).

Ka allegooria ülesandeks on nähtuste olulisi jooni esile tõsta. Eriti selgelt paistab see silma valmides ja teistes allegoorilistes teostes, kus kujutatakse loomadele iseloomulike omaduste kaudu inimestele omaseid jooni (rebase kavaluse kaudu inimese kavalust, hundi õeluse ja ahnuse kaudu samu jooni inimesel, jänese arguse kaudu inimese argust jne.).

Allegooriat on minevikukirjanduses sageli kasutatud ka poliitilistel põhjustel. Eesti kirjanduses esineb allegooriat tihti proletariseil kirjanikel, nagu J. Lilienbach jt. Pehkinud tsaarirežiimi saatust väljendab J. Lilienbach järgmise allegooriaga:

Lagunev müür.

*Müür, mis hakkab pragunema,
kipub ära lagunema,
seda tuleb rõhkuda,
maani maha lõhkuda.*

*Müür, mis maha langenud,
saagu ära kasitud,
sest et seda enam süles
keegi ei saa tõsta üles.*

Ilukirjandusliku keele vahendina kasutatakse allegooriat kõige sagedamini nende tegelaste kõnes, kes ühel või teisel põhjusel väljenduvad mõistukõne kaudu. A. Puškini «Kapteni tütres» väljendavad end mõistukõne kaudu oõmaja peremees ja Pugatšov:

Peremees võttis kapikesest viinatoobi ja klaasi, astus tema juurde ja vaatas talle näkku.

«Ehee,» ütles ta, «jälle oled siinkandis! Kustpoolt sind jumal saadab?»

Mu teejuht pilgutas tähendusrikkalt silma ja vastas mõistu: «Aeda lendasin, kanepit nokkisin, vanaema viskas kiviaga, kuid mööda. Noh, aga mis teie omad teevad?»

«Mis nüüd meie omad,» vastas peremees, jätkates mõistukõnet, «taheti õhtupalvusele helistada, aga papieit ei luba; papp läks võõrsile ja kuradid kohe kirikumõisas — kui kassi kodus pole, siis hiirtel pidu.»

«Ole vaif, onu,» vastas mu hulgas, «tuleb vihmakesest, tuleb ka seeni, ja kui on seeni, leiab ka korvi; aga praegu (ta pilgutas jälle silma) torka kirves selja taha: metsavaht on väljas.»

Samalaadilist allegoorilist mõistukõnet kasutab ka J. Madarik romaanis «Vabariik». Näiteks:

«Kadaka Ansud olla ju nüüd linnakivid ülesse künd ja uue seemne idanema pand! Varsti muudkui lõika uudist!»...

«Linnakivid on ülesse küntud, aga imetegusid nüüdsel ajal ei sünni. Vanades kütchetes ollakse kinni ja uudismaad juuritakse seaninadega,» vastas peigmees tähendussõnadega.

Allegoorilisi väljendusi kasutatakse sageli teoseis, mis on lähedased rahvaluule traditsioonidele (nagu kunstmuinasjutud jt.).

Metonüümia. Metonüümias vahetatakse põhikujutus asekujutlusega mitte sarnasuse alusel nagu metafooris, vaid mingi kindla välise või sisemise suhte alusel. Selline vahetamine toimub väga mitmesugustel aladel. Näiteks vahetatakse sageli sisu esemega, mis seda sisu sisaldab. Nii öeldakse: *Jõin kolm klaasi, sõin ühe taldriku.* Kuid kunstilise vahendina esineb metonüümia siis, kui ta mõjub emotsionaalselt. Toodud näited on nii tavalised, et nende metonüümiline iseloom on juba kadunud, nagu see on täiesti kadunud sõnas *keel* — kõnekeele tähenduses. Metonüümia aga täidab oma ülesannet järgmistes lausetes:

Ta ei mõista, kuidas ema ühest jahukotist nii kaua võib kõrti keeta. (E. V.)

Keiser võeti vallamaja seinalt maha. (E. V.)

Metonüümia teatud liigiks on veel loomingu vahetamine autoriga, näiteks:

Gogolit ette kandes.

J. Sütistel on luuletus «*Puškinit lugedes*».

Sageli esinevaks liigiks on juhtumid, kus tegevus või tegevuse resultaat vahetatakse tegevuse vahendiga, tööriistaga. Näiteks:

Hakkab sind oma terava sulega ründama.

Sageli vahetatakse ka ese selle kindla valdajaga:

*Ja paadi viivad üle vee
kaks õnnelikku aeru.*

(K. M.)

Uks kark tuli vastu ja kargu küljes oli inimene. (A. K.)

Kujutluste vahetamise võimalusi suhte alusel on väga palju, toodud näited on kõige tavalisemad.

Metonüümia eriliigiks on kujutluste vahetamine kvantitatiivse suhte alusel, näit. ainsuse tarvitamine mitmuse asemel: «Armastage *inimest!*» või vastupidi: «Te olete kõik *Suvorovid.*»

Kasutatavamaid metonüümia liike on sünekdohh, mis seisneb terve vahetamises osaga (*pars pro toto*):

*Vete koorem vaevab kulmu,
lainte raskus silmalaugu,
meri sügav südameda.*

(«Kalevipoeg».)

*Käed sellised, kui saabus käänd,
lõid barrikaadesse Pariisi
ning giljotiini alla viisid
türanni lõdiseva pää.*

(J. S-te.)

Eesti regivärsis on sünekdohh iseloomulikumaid troope, näiteks asendatakse neiu sageli sõnadega: *sinipõlle, kuldapärga, tinapihta, ubasuu*; abielunaist sõnaga *linikpää*, hobust — *rataskaela* jne.

Sama traditsiooni jätkab D. Vaarandi värssides:

*Need on vahvad Sõrve piigad,
Muhu ruugepõlled.*

Sünekdohh võimaldab nähtusest esile tõsta seda, mis selles on kõige iseloomulikumat ning tähelepanuväärsemat (hea hobune tõmbab kaela rõngasse, seepärast «rataskaela» jne.).

Erisugune koht troopide hulgas on hüperboolil ja liitootesel. Hüperbooli all mõtleme luulelist suurendamist, liitootese all luulelist vähendamist. Erinevus teistest troopidest seisneb selles, et siin pole tegemist nähtuste vahetamisega, vaid nähtuste liialdamisega nii, et need ei vasta reaalsusele.

Hüperboole:

*Kalevite kange poega
kostis, et seinad kaikusid,
aluspalgid paukusid,
vaheseinad vankusid.*

*Tamm oli kasvanud taevasse,
oksad pikad pilvedesse.*

*Itkes oja ukse alla,
lätte toa läve alla.*

*Söödi nii, et auk laua sisse järele jäi. (L. Pr.)
Vaat' see on noormees, kelle pea sisse mahuks teisi päid
tükki kümme halli habemega tükkis. (E. B.)*

Litooteseid:

*Hakkasid laeva tegema,
pähklikoori sai kereksi,
männiokkad mastideksi.*

*Tegi toa tuule peale,
maja marjavarre peale,
koja kobrullehe peale.*

*Ennäe neidu nugissilma,
nugissilma nääpsukest —
õlast kui õlekõrrekene,
keskelt keeruniidikene.*

(D. V.)

*Viieteistkümneaastane kuninganna, sale nagu lõokese tiiva-
luu, sinikauni silmaga, pärlipaelaga juustes ja teelusikatäie mõis-
tusega peas. (L. Pr.)*

Luuleliste liialduste kaudu tõstetakse meeleolukalt esile ise-
loomulikke omadusi ning olukordi (näit. Kalevipoja hääle tuge-
vust). Luulelised liialdused on sageli tugevate tunnete väljen-
dusvahendiks.

Iseloomulike omaduste esiletõstmise ülesannet täidab hüper-
bool ilmekalt D. Vaarandi luuletuses «Laisad poisid». Kuid hü-
perbool on ses luuletuses saanud juba kogu teost läbivaks print-
siibiks ega piirdu seega enam üksnes luulekeele vahendi üles-
andega.

Litootes on käibel ka teises tähenduses, nn. *eitusjaata-
misena*. Viimase termini all mõistetakse jaatavas kõnes oleva
väljendi asendamist eitavas kõnes oleva väljendiga. Näiteks kui
õeldakse *olen nõus asemel ei vaidle vastu, või üsna hea asemel
pole viga*.

Paradoks on omapärane, ootamatu arvamus, mis erineb
järsult tavalisest arvamusest. Esimesel pilgul näib paradoks
tervele mõttele vastu rääkivat, kuid ta sisaldab siiski tõde. Näi-
teks:

*Tasa sõidad, kaugemale jõuad.
Silma torgata — on kah viis end varjata. (H. R.)*

Oksüümoron on väljend, kus on ühendatud esiletõstatult vastandlikud mõisted, mis loogiliselt üksteist välistavad.

Seda troopi on kasutatud eesti regivärsilises rahvalaulus talvaliste, kehtivate suhete segipaiskamiseks nii nalja tegemise kui ka vaenlaste naeruvääristamise eesmärgiga. Näiteks:

*Siga sõtkus taigenada,
naine tuhnis tuhnermaada,
kubjas haukus hange otsas.
Lehm oli laudas, laps oli süles,
lammas läks laudile munele.*

Oksüümoroni moodustab sageli paradoksaalne epiteet, näiteks:

*Ehk tuleks tulista lunda.
Süda oli täis magusat valu.*

Oksüümoroni on dekadentlikus kirjanduses kasutatud tege-
likkuse sihilikuks deformeerimiseks. Sellistel juhtudel on põhisõna
olemus täielikus vastuolus temaga liidetud epiteediga ega moo-
dusta loomulikku tervikut.

Perifraas on troop, kus nähtuse või eseme pärisnimi
või nimetus asendatakse oluliste, iseloomulike joonte ning tun-
nuste kirjeldusega, mis annab nähtusest või esemest elava pildi.
Näiteks:

*Kas tunned maad, mis Peipsi rannalt
käib Läänemere rannale
ja Munamäe metsalt, murult
käib lahke Soome lahele?*

(M. V.)

Mitte ainult näiteks toodud stroofis, vaid kogu luuletuses
räägitakse Eestist, seda pärisnimega nimetamata.

J. Sütiste iseloomustas perifraasiga paljastavalt Hitlerit:

*Hei, sina Müncheni õllekeldrite suitsus
küpsend oraakel,
julm rasside praaker,
surmkondine roimade isa — ...*

Poemis «Jevgeni Onegin» kasutab A. Puškin Byroni nime
asemel *Gjauri ja Juani laulik*. Selle perifraasi eesmärgiks on
esile tõsta neid Byroni kangelasi, kes olid Puškinini poemi kan-
gelasele kõige lähedasemad.

Toodud näiteist selgub, et perifraas võib esineda nii põhi-
kui ka ülekantud tähenduses (metafoorsena või metonüümili-
sena).

Perifraasi on harrastatud ka rahvakeelest eraldumise eesmärgiga, eriti hilisemas klassitsismis ja XIX sajandi lõpu dekadentlik-sümbolistlikus luules.

Eufemism — jämeda, ebaviisaka, kohutava väljenduse pehmendatud, leevendatud ümberütlemine, mis väljendab ütleja tagasihoidlikkust, viisakust, arglikkust, on lähedane perifraasile. Näiteks öeldakse *ta valetab asemel ta armastab fantaseerida, ta väljendub ebatäpselt, ta eksib, tal on vildak vaade*, surma asemel: *kondimees, vikatimees*.

Kõnekujundite kaudu, milledest eespool esitasime tähtsamaid, on võimalik edasi anda tegelikkuse olulisi jooni täpselt, eredalt ja ökonoomselt, kujutada nähtusi ja elamusi mitte ainult staatiliselt, vaid ka arengus, muutumises, paljudes eri varjundeis; väljendada selgelt autori suhtumist kujutatavasse.

Lausekujundid. Ka lauseehituse rikkalikke võimalusi kasutatakse kirjandusteose sisu kõige kujukamaks ning emotsionaalsemaks edasiandmiseks, silmas pidades ühtlasi ökonoomsuse ja selguse nõuet.

Nii nagu igal kirjanikul on talle omased kujundid, on igal kirjanikul ka isesugune keele süntaktiline külg, milles väljendub tema individuaalsus ning omapära.

L. Tolstoi võttis ülesandeks kujutada oma loomingus «hinge dialektikat», nagu märkis Tšernõševski. Sellest ülesandest on tingitud tema loomingule iseloomulik väliselt keerukas, kuid mõtte sõnastuselt täpne lausestus.

Tuleb arvestada asjaolu, et lausestus muutub ühe ja sama kirjaniku juures vastavalt sellele, milliseid mõtteid või tundeid kirjanik edasi annab või kelle poole ta pöördub. Nii erines näiteks antiikkirjanduses Cicero kirjade keel alati vastavalt sellele, kellele kiri oli määratud. Ka tänapäeval kirjutatakse lastele teises sõnastuses kui vanadele, lüürikas väljendutakse teisiti kui eepikas jne.

Peamisteks kunstilisiks väljendusvahendeiks süntaksi alal on lausekujundid, milledest vaatleme tähtsamaid.

Retooriline küsimus on küsimuse vormis niiviisi sõnastatud lause, et selles (või kontekstis) sisaldub ka vastus. Näiteks:

*Su murede põhjust keegi ei tunne.
Kes sinu vaevade lademeid teaksid?*
(M. N.)

Eesti regivärsilises rahvaluules esitatakse retooriline küsimus tavaliselt tähelepanu ja huvi äratamiseks, kusjuures küsija ise annab vastuse. Näiteid:

Mis on meie ukse alla?
Meri meie ukse alla.

Mis mul vastu juhtuneks?
Tuli vastu pardiparve.

Seda traditsiooni kohtame sageli ka kunstluules, kõnedes jt. kirjandusliikides.

Koidula on järgnevas näites retoorilise küsimuse ühendanud personifikatsiooniga (tuul, mille poole luuletaja pöördub, annab vastuse), millega on tunduvalt süvendatud elamuslikkust.

«Mis mulle jutustad, koidiku tuul?»
*Eestimaalt tulen,
väsinud olen, ...*

(L. K.)

Retooriline küsimus võib etendada olulist osa ka luuletuse idee sugestiivsel esiletõstmisel, nagu E. Niidu luuletuses «Vana-ema utt»:

*Üks tal oli utekene,
valget villa voonakene.
Rohkem saunaeit ei saanud,
vaene pidada ei võinud.*

**Mis sealt võtta?
Mis seal jätta?**

*Villa saad sealt vihukese,
pihutäie pisukese.
Ei sest kangast välja tule,
ei sest kuju pikkakuube.
Sest saab vöösse vöödikese,
kindakirja kriipsukese.*

Andes lõpus vastuse, on siin jälgitud rahvaluulelise retoorilise küsimuse traditsiooni.

Retoorilistele küsimustele on lähedased retoorilised pöördumised ehk apostrofeerimised ja retoorilised hüüatused, mis äratavad tähelepanu ja kutsuvad esile emotsionaalse suhtumise nähtusesse.

Näiteks:

*Ma teretan sind, hommik,
sind, kaste, siniõhk!
Sind, vaikne metsakohin,
sind, sinitaeva võlv!*

(Fr. R. Kr.)

*Käi kindlast! Pea kõrges!
Aeg annab arutust!*

(L. K.)

*Aita, halastaja vaim, et see priiuse päike niisamuti jälle looja
ei läheks!*
(E. B.)

Lugeja või teose tegelaste apostrofeerimist esineb sageli romantilistes (Byroni, Shelley jt.) — poemides.

Lausekujundite hulka kuuluvad ka niisuguste üksikute sõnade kordamised, mis on lause peamise mõtte kandjaks. Tunde- või mõtteväärtuse suhtes olulist esile tõstes on kordustel sageli suur emotsionaalne mõju. Kordused tõstavad ka sõnastuse musikaalsust.

Anafoor on sõna või sõnaühendi kordamine lausete, värs-
side või stroofide alguses.

*Millal, hella eidekene,
millal maksan memme vaeva!*

*Säras, sätendas,
elu sünnitas,
elu valmistas,
elu soojendas.*

(J. L.)

Ütles Lembitu:

*Ilus on surra. Ilus on surra isamaa eest. Ilus on surra sõprade,
rahva ja omaste eest. Ilus on surra vabana priiuse eest.*

(Fr. T.)

Epifoor on sõna või sõnaühendi kordamine lausete, värs-
side või stroofide lõpus.

Noorusaeg.

*Sa ilus aeg,
Sa armas aeg,
Sa lilleõitsev noorusaeg!
Kuis juttu vestes lendas aeg,
kuis vaieldes nii armas aeg,
ja seletades õnnis aeg!
Ja vaikisime mõni aeg —
sa kallis aeg —
see oli kõige õndsam aeg!*

(J. L.)

*Te küsite — kuidas ta on, see kolhoos? —
Kiidusõnadest keel on meil kasin,
Kuid ma ütlen niipalju, noormees: kolhoos
on üks väärt, on üks kiiduväärt asi.*

(J. Sm.)

Kordusi võib mitmeti üksteisega põimida, muutes sõnade järjekorda ning kohta. Üheks selliseks varieeritud korduseks on *epanodos* — anafööri ja epifööri kohtade vahetamine. Näiteks:

Ots tuleb, tuleb ots.

(J. L.)

Kali, kört, leib — leib, kört, kali: *ikka üks ja seesama söögisedel.*

(E. V.)

Refrään — sõnade ja värsside (vahel ka tervete salmide) kordamine luuletuse iga salmi või teatud luuletusjärgude lõpus (lõpprefraän) või alguses (algusrefraän).

Refrään esineb sageli L. Koidula, Juhan Liivi jt. luules. Näiteks kasutab L. Koidula luuletuses «Mu isamaa on minu arm» igas salmis nii algus- (*Mu isamaa on minu arm*) kui ka lõpprefraäni (*mu isamaa!*).

Rahvalaulus kohtame sageli iga värsi järel refräänina sõnu *kaske, kaasike, allea* jt. Samalaadiliselt kasutab Juhan Liiv refrääni luuletuses «Lume helbeke»:

*Lume helbeke
tasa, tasa
liugleb aknale
tasa ... tasa.*

Refrään on omane eriti lauldavale luulele.

Refräänidega saavutatakse ideeliselt oluliste momentide esiletõstmist, meeleolu süvendamist ja ka heakõla. Suure meisterlikkusega loodud ulatuslikke refrääne leidub rohkesti näiteks Bé ranger' «lauludes».

Regivärsilises rahvalaulus ja lastesalmikuis kasutatakse sageli kordust, mis seisneb värsi lõpu kordumises järgmise värsi alguses. Seda lausekujundit kutsutakse *epanastroofiks*.

*Maga kaua, kasva suureks,
kasva suureks, karjas käija,
karjas käija, vilja tooja!*

*Andres, Andres, Vidres, Vidres,
Vidres, Vidres, Kudres, Kudres,
Kudres, Kudres, kurulane,
kurulane, kusulane,
kusulane, päevapoega,
päevapoega, laanelindu
hulkus meie metsassa.*

Üksikuil juhtudel esineb epanastroofi ka kunstluules:

*... karjas oli palju aega,
aega üleliagi.*

(J. L.)

*Oli järve ja kaldal maja,
majas neitsi naerukaja,
naerukajas lapseusk.*

(M. U.)

Varieeritud korduste puhul esineb juhtumeid, kus epanastroof liitub pisut teisendatud kujul epanodosega, nagu W. Shakespeare'i «Hamletis»:

Mis nüüd juhtub, ei juhtu pärast: ei juhtu see pärast, siis juhtub see nüüd; ei juhtu see nüüd, ükskord juhtub see ometi: valmisolek on kõik...

Anafoori ja epifoori ühendatakse vahel niiviisi, et lause algusõna korratakse järgneva lause lõpus. Näiteks:

*Õnn on meie kindel side,
mis on kallid, püha on:
see on ühendaja pide,
see on meie elu õnn.*

(J. L.)

Seda lausekujundit kutsutakse epanalepsiseks. Kui sõnad või laused korduvad kõrvuti, nagu:

*Oi, elu, elu! Kuidas sa küll särad,
mis meie noorusele kõik sa tood!*

(J. Sm.)

*Silm kaugele
käib üle vee,
käib üle vee
ja lainete.*

(J. L.)

— siis nimetame sellist kordust epitseuksiseks. Juhan Liivi luules on epitseuksis paljude teiste korduste kõrval tähtsal kohal, aidates olulist esile tõsta ning ühtlasi saavutada värsi rütmilist voolavust ja sugestiivsust. Näiteks:

*Sa magad, sa magad, sa magad,
sa magad, mehike,
nii kaua koputame
me kivikaldasse.*

Sa magad, sa magad, sa magad,
sa magad, mehike,
ja rauad käsist ja jalust
sull' lõikavad lihasse...

Korduste liigiks on veel annominatsioon — sama sõnatüve kordamine erisuguste lõppudega. Ka seda kordust on meisterlikult kasutanud Juhan Liiv. Annominatsioon esineb tal juba luuletuste pealkirjadeski, nagu «*Sinuga ja sinuta*», «*Sa oled väikene, — väike*». Sageli on annominatsioon väljendusvahendina esikohal. Näiteks:

Arm tuli tuulesta,
ära läks tuulesa,
tuul meelest tusa viis —
kõik oli korras siis.

(J. L.)

Luuletuses «*Ei ma mõista palvet teha*» korduvad sõnad: *palvet — paluda — palveks — palume — palvet — palveks — palve*.

Et annominatsiooni ei ole võimalik otstarbekalt kasutada üksnes luules lüürilise elamuse süvendamiseks ja olulise esiletõstmiseks, vaid ka proosažanrides, nagu publitsistika jt., näitavad muuseas lehtede satiirinurgas ilmunud palad, nagu:

Süda tänava elanikud näevad südametäiega, et Teede ja Sildade Trust ei võta südamesse südalinnas asuva Süda tänava kõnniteede halba seisukorda...

(«Ohtuleht» nr. 263, 1956.)

Eri liigiks korduste alal on nähtuste kordamine sünonüümide näol:

Ta ei ole suurem kui üksteistkümme hütü, üksteistkümme sauna.

Paljude korduskujundite koosinemist läbipõimitult kutsume korduste kompleksiks. Selliseid komplekse leiame kunstilise kujunduse alusena reas Juhan Liivi luuletustes. Eriti on see välja arendatud luuletuses «*Üle vee*» (kus esineb anafoor, epifoor, epaanodos, epitseuksis, kordus sünonüümide näol jm.), mis on Liivi lüürikas tähtsal kohal oma lüürilise elamuse sugestiivsuse ja heakõlaga.

Varieeritud kordustega on V. Beekman saavutanud poeemis «*Ida-Euroopa valgus*» ühtse, sügava emotsionaalsuse.

Kumulatsioon on tähenduselt lähedaste sõnade kuhjumine niivõrd, et need mõjuvad juba oma rohkuse ning küllusega. Näiteks:

Siin olid lauad tallede, hanede, luikede, kalkunite, haugide, forellide, lutsude, angerjate ja merivähkide virna all.

Ja siin olid korvid nagu küllusesarved, täis tomateid, peter-selli, küüslauku, spargleid, artišokke, kõrvitsaid ja lillkapsast.
(Fr. T.)

Kliimaks (astendus) on lausekujund, kus reastatakse järjest tugevneva jõuga sõnad, näit.: ta rääkis, veenis, nõudis.

Maa hakkab kumama nagu kauge tulekahi sügisööl, maa hakkab tumedalt helendama, maa hakkab sädemeid pilduma, maa lööb koitma, maa hakkab leegitsema, maa paneb silmad virvendama, maa saab pimestavalt hiilgavaks, nagu oleks ta päikesest.

(A. H. T.)

Rahvalaulus väljendatakse kliimaksiga tabavalt orja kohtlemise julmust mõisa käsikute poolt:

*Viis on vaimu välja pealla,
kuus on kubjasta järella,
seitse on seljapeksijada,
kaheksa karistajada,
kümme külje mõõtiijada.*

Kliimaksi ulatuslikum rakendamine teoses võib kujuneda ülesehituse gradatsiooniliseks aluseks, nagu on toimunud J. Smuuli «Üheksandas ja viimases kirjas «Pühadekari» hukkumine» (1955). Kliimaks väljendub siin järgmiste lausete kompleksis, mis läbib kogu teost ja millel rajaneb pinevuse astmeline tõus:

Kell viis hommikul algas torm (lk. 206).

Torm hakkas jõudma oma laeni (lk. 220).

Torm märatses (lk. 221).

Torm oli saavutanud oma lae (lk. 222).

Torm muljus maad kui kivine kaas (lk. 222).

Ning sel hetkel, kui «Pühadekari» pooleks murdus, kiskus ta jäiste küüntega lahti inimeste südamed ja tungis soolaste pisaratega nende silmadesse (lk. 222).

Kui reastatakse mitte järjest tugevneva, vaid järjest nõrgeneva jõuga sõnad, siis kutsume seda antikliimaksiks. Antikliimaks esineb üsna sageli rahvalaulus:

*Isa toal kuldaharja,
vennal hõbedaharja,
vabadikul vaskiharja.*

*Kel pole kaasat, võtku kassi,
kel pole kassi, võtku hiiri,
kel pole hiirta, olgu ilma.*

Mõnikord langeb kliimaks ühte komparatiivse võrdlusega:

*Lilleke on ilus,
roosike on kaunis,
kui ta pääle paistab
päeva silmakene...
Ilusam on minu
armsa Alo pale,
kui ta roosihuuled
laskvad laulu kuulda.*

(Kr. J. P.)

Parallelism on värsi või lause mõtte teisendatud kordamine järgnevais värssides või lauseis ehituselt ühtelangevas lausestuses. Oma funktsioonilt läheneb parallelism võrdlusele.

Parallelism luules koosneb peavärsist, mis esineb tavaliselt värsirühma alguses, ja paralleelvärssidest. Iga paralleelvärss lisab uusi detaile, annab mingi uue tunde- või mõttevarjundi, millega rikastatakse antavat pilti ja süvendatakse meeoleolu.

Regivärsilises rahvalaulus või selle traditsiooni kasutatavas luules on parallelism iseloomulikuks nähtuseks. Näiteid:

*Merella on minul koda,
alla lainte salatate,
kalakudus kambrikene,
mereudus pesakene.*

*Ema viis hälli heinamaale,
kandis kiigu kesa peale.*

*Kus on Kalevite kätki,
kangemeeste kodupaika,
vikerlaste varjupaika?*

(Fr. R. Kr.)

Kontrast — lausestus, mis sisaldab nähtustevahelise või ühes ja samas nähtuses peituvat vastuolu. Vastuolu näidatakse antonüümsete sõnade või antonüümsete väljenduste kaudu. Vastuolude, kontrastide kõrvutamise annab häid võimalusi nähtusi esile tõsta, väljapaistvaks teha, selgitada.

Kasutades nähtustevahelist kontrasti, tõstab E. Vilde esile popsihurtsiku viletsust romaanis «Külmale maale» järgmiselt:

Nagu mutimulla mustav hunnik lõmitab hurtsik peremehe põldude serval vainu ääres. Valendav, siretav lumeümbrus teeb ta veel tuhmimaks ning tahmasemaks, kui ta juba muidugi on.

Kontrast on sageli ka satiiri aluseks, nagu aforistlikus väljendis:

Endine külmutushoone juhataja määrati sauna juhatajaks. Ta ei suutnud seal ära kasutada oma töökogemusi (Ajalehest).

Kontrast ning põimitud kordus esinevad lauses koos:

On kentsakas, kui kahekümne viie aastase silmad vaatavad maailma kooliplikalikult, ja on kurb, kui kooliplika vaatab asjadele kahekümne viie aastase inimese pilguga.

(A. Herzen).

Antitees (vastuseade) on kontrastile nii sisult kui ka mõjult väga lähedane kujund. Antiteesis kõrvutatakse teatud väidet või seisukohta vastupidise väite või seisukohaga. Näiteks:

Kui röömustasid vanad, siis nutsid noored, aga kui naersid noored, siis pühkisid silmi vanad, nagu leinaksid nad oma laste nuttu. Kui kilkasid naised, siis kannatasid mehed, aga kui maitseisid mehed õnnejoovastust, siis ägasid naised, nagu oleksid nad kadedad oma laste isade õnne peale.

(A. H. T.)

Kasutatavamaid lausekujundeid on veel aposiopees (vaikimine) — lausestus, millest jäetakse välja üksikud sõnad või sõnaühendid, mis loogilise mõtte seisukohalt on olulised. Aposiopeesi kasutatakse eriti juhtudel, kui on tegemist teose tegelase erilise erutuse või ärritusega, mis takistab tal mõtte täielikku, loogilist lõpetamist, samuti kui tegelane ei leia keerulise olukorra tõttu õiget väljendust.

Näiteks:

«Kas sa siis... kas sa siis... kas sa siis ometi...?»

(E. V.)

Kirjanik kasutab ütlemata jätmist, vaikimist peamiselt selleks, et anda vaba voli kujutlusteks:

«Ütlesin jo koa suu sisse, et või siis ärra tohib vanu-igi veel...»

(E. V.)

«Kui ma lõunaks koju tulen, siis olgu maja tühi, muidu...»

(A. H. T.)

R. Sirge romaani «Maa ja rahvas» keelt analüüsid ütleb artikli autor H. Keem aposiopeeside rohke kasutamise kohta: «Ütlemata jätmise saavutab vahel suurema väljendusrikkuse kui lobe ütlemine. Mõni napilt sõnastatud lauseatkend võib sobival juhul täpp-täpilt seletamisest mõjuvamaks osutada.»¹

¹ «Keel ja Kirjandus» 1963, nr. 4, lk. 208.

Aposioopeesi kasutamist on tinginud vahel konventsionaalsed viisakusnõuded, poliitilised põhjused jm.

Anakoluut on tunde pärane lause, mida iseloomustab osade ühtekuulumus. Anakoluudi algus erineb järsult lõpust. Sellega antakse edasi tunnete ja mõtete kõikumisi sisemise ebakindluse või erakordsete sündmuste puhul. Näiteks:

«Voldemar, kas sa ehk — ega sa ometi —»

«Oh, ma vaene — Aga kui teeksime, nagu poleks seda sündinud, nagu oleks kõik vana viisi —?»

(E. V.)

Ellips on lausestus, kus teatavad lauseliikmed (enamasti öeldis või alus) ära jäetakse, kui nad on kergesti juurdemõeldavad. Sellega taotletakse väljenduse ökonoomsemaks, tihedamaks muutumist.

Ellips esineb sageli rahvaluules, eriti mõistatustes ja vana-sõnades. Tihti jäetakse välja öeldise vorm «on».

Näiteid:

Hark all, paun peal, pauna peal rist, risti peal nupp, nupu peal mets?

Kuningas küsima: «Kes oled?» Saunamees vastu: «Tark tohter»...

(Muinasjutt.)

Ellipsit kasutatakse ka tundeerutuse (kurbuse, rõõmu, suure sisemise pinge) väljendamiseks. Täieliku lause asemel öeldakse neil puhkudel ainult osa lausest — need sõnad, mis momendil näivad kõige tähtsamatena. Näiteks:

«Mitu venda sul või õde?»

Isa, ema elavad?»

*«Mina üksi! Kibe tõde,
kõik nad ära surivad.»*

(J. L.)

*Selline kord tuleb! Küllalt viimasest kümnest eluaastast,
aga selle elab siis inimesena! Söök inimesena, joob inimesena!
Saalid täis kunsti, toad täis teadust ja kirjandust!*

(M. M.)

Asündeton — sidesõna (ja, ning jt.) ärajätmine lauses. Peamiseks eesmärgiks on tihendada, intensiivistada väljendust, edasi anda tegevuse ja sündmuste kiirust.

Ajalooliselt on tuntud Rooma väejuhi G. J. Caesari võiduteade asündetoni kujul:

Tulin, nägin, võitsin.

Asündetoni on kasutatud eriti luules. Näide:

*Hallo, luulevennad, hallo!
Hallo, Jules Romains, Cocteau,
Aragon, Delteil, Soupault,
Paul Morand, Reverdy, Ivan Goll!*
(J. B.)

Polüsündeton on asündetoni vastand — sidesõnade rohke kasutamine, kui nad etendavad lauses mõttelt olulist osa või aitavad järgnevat sõna esile tõsta. Polüsündeton lähendab väljendust musikaalsusele, annab sellele rahuliku ilme, lüürilise intonatsiooni.

*Mu viimne laul on õitest
ja kenast kevadest
ja kena kevade ilust
ja suvest ja sügisest...*
(J. L.)

Polüsündeton on tähtsal kohal ka Juhan Liivi populaarses luuletuses «Ta lendab mesipuu poole».

Parentees (vahelepõime) on lauseühtsuse katkestamine vahelelükitud lausega. Parenteesi ülesandeks on valgustada nähtust ootamatult uuest küljest ning tõsta seega huvi. Näiteid:

Ma imestan iseäranis nende üle, kes arvamist avaldasid, nagu oleks lugupeetud juubilari täna õhtul kõige vähem meeles peetud (Ohoo, kuulduv kustki). Ma imestan (Kui kaua sa õige imestad! sähvas...) selle mõtte algatajate ajaloolise mälestuse lühidust, ringvaate kitsust.

(A. H. T.)

Talupoegadele, kellel mõisaorjus seljas, kuhu veel ka kiltri kepp pidi sündima — ja 60 aasta eest sündisid sinna mõlemad — oli suureks troostiks, et nendest veel üks selts inimesi madalamad olid.

(J. L.)

Inversioon on ebatavaline sõnajärjestus lauses. Asetades lauses olulise tähtsusega sõnu ebatavalisele kohale, pöörab kirjanik neile erilist tähelepanu. Seejuures omandavad sõnad eri intonatsiooni, neid hääldatakse mõnevõrra tugevamalt, millega lause muutub väljendusrikkamaks. Näiteks:

*Jäi igatsus, vallutav, võimas,
jäi mälestus, ilus ja suur.*
(J. Sm.)

Dekadendid on sageli taotlenud inversiooniderohke, liialdatud kasutamisega oma luulekeele eraldamist rahvakeelest. Neile

on inversioon tihtipeale teoste keele kunstliku individualiseerimise vahendiks.

Sõnamäng (kalambuuri) — nali, mis rajaneb tähenduselt erinevate, kuid kõlaliselt sarnaste sõnade koomilisel kasutamisel. Sõnamängu esineb üsna tihti naljandeis, näiteks:

Mõisnik (peksjale): «Ma olen härra!»

Peksjad: «Ah, sina lähed ära? Küll me sulle näitame!»

Mõisnik: «Ma olen saks!»

Peksjad: «Ah teid on kaks?» Kus see teine on? Me anname temale kahl!»

Sõnamäng oli populaarne eriti renessansiaja suurte kirjanike loominguks, nagu Shakespeare, Rabelais jt. Sõnamängu kohtame kohati J. Smuuli vesteis, näiteks:

«Aga mul on ainult kanad,» vastas linnufarmi juhataja Eha Keetelik.

«Peaasi, et ise kanaks ei muutu,» vastas Logi.

Kõlakujundid. Kunstilisiks väljendusvahendeiks kirjandusteoste keeles on veel kõlakujundid, millega taotletakse väljenduse kaasahaaravat ja meeolelu loovat heakõla — eufooniat. Kõlakujundeist on tähtsamaid helijäljendus, alliteratsioon, assonants.

Helijäljendused ehk onomatopoeetilised sõnad aitavad kujutust elavaks muuta ja muljet süvendada, Näiteks:

Kilk-kõlk! Kilk-kõlk! Mats-pots! Mats-pots! ... Jälle tõusevad ja vajuvad käed, jälle kõlksuvad ja matsuvad pindad, jälle sahisavad õled ja jälle soriseb vili savist põrandale — ...

(E. V.)

Kirjanduse formalistlikud suunad, nagu dadaism, futurism jt. kasutavad sageli ilma mõttelise sisuta häälikuühendeid, mida kutsutakse glossolaaliateks. Glossolaaliate harrastust kohtame väljapaistval kujul E. Hiire varasemas luules. Näiteks:

Armluul.

Kii... kii... kii!

Kippee ri-rindari kippe

Ko sütt-amm arm

Sütt-amm arm

Mo sütt-amm süttiskelle

Aaa!

Škvaal škvaal šmaal aal

Simm surgu-surm turgu-turm

Ko sütt-amm, sütt-amm arm...

Alliteratsioon on konsonandi kordumine kahe või mitme sõna alguses. See lausekujund on eriti iseloomulik regivärsile ja selle traditsiooni kasutavale kunstluulele. Näiteks:

*Kus need kuked kulda söövad,
kuked kulda, kanad karda.*

*Laulab laanes lehelindu, laulab:
liirila!*

(L. K.)

*Saaniga sõitsid sohinal
küllast läbi kiiruga.*

(M. V.)

Alliteratsiooni esineb palju ka lasteloomingus:

*Kargu Kaarel kõmpis karkudega kraavi kaldal. Kägu kukkus
kuusikus: kukku, kukku! Kaarel kohkus, kukkus kraavi...*

Alliteratsiooni on kasutatud ka proosas, eriti komöödialiikides jm. Näiteid L. Koidula «Säärasest mulgist»;

*Mulla-Madise maasikas; Männiku Märt;
...mu lahke lilleke... mulgid murdjad...*

Assonants — vokaalide kordumine sõnade pearõhulises silbis. Assonants esineb, nagu alliteratsioongi, eriti sageli regivärsilises rahvalaulus. Näiteks:

Tule, uni, uksest sisse.

Kõlise, kõlise, kõrbel

Alliteratsiooni ja assonantsi kasutamise traditsioon kestab eesti luules tänapäevani. Sageli esinevad nad üheskoos ja aitavad tunduvalt tõsta luule sugestiivsust. Näiteks:

*Ennäe neidu nugissilma,
nugissilma, nääpsukest —
õlast kui õlekörrekene,
keskelt keeruniidike.*

(D. V.)

Alliteratsiooni ja assonantsi koosinemist kohtame ka sõnastuse heakõla taotlevas proosas, nagu kunstmuinasjuttudes jm. Näiteks:

*Nad läksid läbi saledate salude, üle laiade liivikute ja pik-
kade põldude, ja sinna, kus pohlakad palu äärel, ja sinna, kus
murakad mätastel. (L. Pr.)*

Alliteratsiooni ja assonantsi harrastus ei tohi aga muutuda omaette sisutuks efektitsemiseks, nagu see esineb vahel dekadentlikus luules.

Kõnekäänud ja fraseoloogilised väljendid.

Peale kirjanikele iseloomulike stiilikujundite kuuluvad ilukirjandusliku teose tähtsamate keeleliste väljendusvahendite hulka rahvakeele rohked kõnekäänud ja fraseoloogilised väljendid. Need on olnud rikkalikuks allikaks kõigile suurile kirjanikele keele kujukuse ja rahvalikkuse saavutamisel.

Kõnekäänud on rahva keskel traditsiooniliseks kujunenud piltlik (mitmesuguseid stilistilisi kujundeid sisaldav) lauseline väljendus, nagu: *sain veel sõna sabast kinni; temale on see nagu hane selga vesi; ei seisa pudeliski paigal; seda jätkub isa heaks, poja põlveks, tütrele veel tükiks ajaks; inimesel inimese aru; käib nagu kass palava pudru ümber.*

Kõnekäändudele lähedased on nn. fraseoloogilised (ehk idiomaaatilised) väljendid, mis esinevad tavaliselt mingi lauseliikme funktsioonis olevate kivinenud sõnaühenditena. Kui kõnekäändudes esineb teatavat varieerumist, siis fraseoloogilised väljendid jäävad kivinenud piltlikeks sõnaühendeiks. Näiteks:

Sellepärast ei saanud ta kõigel ööl nahka silma peale.
(Fr. R. Kr.)

Peale sööki peab pisut leiba luusse laskma, ega siis muidu vöi.

(A. H. T.)

Sageli asendatakse laiemat tähendusega tegusõna fraseoloogilise väljendiga, mis annab nähtust edasi täpsemalt ja kujukamalt. Nii öeldakse *puhkama* asemel *hinge tagasi tõmbama, pikali viskama, siruli heitma* jne. *surema* asemel *tossu välja viskama; varastama* asemel *sisse hingama, sisse vehkima, üle lööma.*

Fraseoloogilised väljendid on enamikus mõistetavad ainult oma keele piirides, mille tõttu neid sõna-sõnalt teise keelde tõlkida ei saa.

Kõnekäände ja fraseoloogilisi väljendeid on eesti kirjanduses rohkesti kasutanud Fr. R. Kreutzwald, J. V. Jannsen, L. Koidula, E. Bornhöhe, E. Vilde, O. Luts, A. H. Tammsaare, A. Hint jt.

Kõnekäände ja fraseoloogilisi väljendeid ning nende lähedasi vanasõnu on kirjanikud kasutanud ka tegelaskujude iseloomustamisel. Nii on A. Hint esitanud Pime-Kaarli kuju peamiselt nende vahendite kaudu rahvatarkuse kandjana.

Kõnekäänud ja fraseoloogilised väljendid lähenevad sõnakunsti väikevormidena vanasõnadele ja mõistatustele. Kui esimesi kasutatakse peamiselt tekstisisiselt, siis viimased on otsekui omaette tervikulised miniatuurid kunstiteosed.

Teose tegelase keel.

Juba eespool märkisime, et tegelaskujude iseloomustamise tähtsaks vahendiks on nende keel. Iga inimese keel iseloomustab suurel määral tema kultuuri, tema elukogemusi, tema psüühilist laadi. Tegelaskujude keelt ei saa kirjanik kelleltki kopeerida. Ka neil juhtudel, kui tegelaskuju aluseks on prototüüp, tuleb tema keel anda loominguilises läbitöötuses, esile tõstes olulisi ja iseloomulikke jooni, seega tüüpilist. See kehtib ka autori enda keele kohta.

Tegelaste keel esineb teoses otseses või kaudses kõnes. Otseses kõnes tulevad parimais teoseis selgesti ilmsiks iga tegelase keele iseärasused.

Tegelase kõne üheks edasiandmise vormiks on ka sisemonoloog — tegelaste elamuste, mõtete ja tunnete autoripoolne edasiandmine tegelasele omases väljenduslaadis. Sisemonoloog on kasutanud näiteks V. Gross romaanis «Müüa pooleliolev individuaal elamu»: Helene Pagari mõtisklused rongisõidul, samuti Reinu arutlused ning unistused ehitusplatsil on edasi antud sisemonoloogidena. Kui autor kujutab tegelase mõtteid ja meeolusid sisemonoloogides iseenda nimel, siis tähendab see, et autorile endale on need ideeliselt väga lähedased.

Kui on tegemist raamteosega, nagu A. Kalda «Barbara von Tisenhusen», siis kasutab autor jutustajale iseloomulikku kõnemaneeeri. Mainitud teoses kirjutab vaimulikku päritolu jutustaja oma loo üles «pühakirja» arhailises stiilis. Selline võte aitab jutustaja kuju eredamalt esile tõsta.

Elavate, tüüpiliste tegelaskujude loomiseks ja nende individualiseerimiseks kasutavad kirjanikud väga mitmekesiseid keelelisi vahendeid, nagu tegelasele iseloomulikku sõnavalikut, dialektisme (provintzialisme, professionalisme jt.), barbarisme (malapropisme jt.), prosaisme, vulgarisme, kujundite valikut, kõnekäände ja fraseoloogilisi väljendeid, vanasõnu, mõistatusi, stampsõnu (s. o. šabloonilisi, trafaretseid väljendeid), tegelasele omast lauseehitust, intonatsiooni, ortoepilisi vääratusi (mõnede häälikute, sõnade või sõnaühendite hääldamisel) jms. Sääraste vahenditega on A. H. Tammsaare andnud «Tõe ja õiguse» kangelastele Andresele ja Pearule eredalt isikupärase keele.

Tegelaskuju keele individualiseerimisega on lähedalt seotud tüpiseerimine. See rajaneb asjaolul, et ühe tegelase keele iseärasused iseloomustavad paljude teiste taoliste inimeste keelt, kel on sama ühiskondlik päritolu, sama kultuur, sama psüühiline laad.

Kui kirjanik ei suuda oma teose tegelaste keelt tüpiseerida ja individualiseerida (lastes kõigil rääkida autori enda keeles), siis on see tavaliselt tunduvaks kunstiliseks puudujäägiks.

Keele seos teose sisu ja žanriga.

Rõhutagem veel kord, et teose keele kõiki elemente tuleb jälgida ja hinnata ainult kontekstis. Kõne-, lause- ja kõlakujundid, sõnavalik jt. keele elemendid ei anna teose kontekstist väljarebituna ning omaette esitatuna tavaliselt mingit kunstilist kujundit, vaid on ainult toormaterjaliks. Ainult kontekstis on võimalik välja selgitada nende otstarbekust, nende ideelis-kunstilist funktsiooni. Samad keele-elementid saavad eri kontekstis ka erineva ideelis-kunstilise funktsiooni.

On loomulik, et teose keel peab olema seotud teoses kujutatava ajajärgu, miljöö ja tegelaste ühiskondliku seisundiga. Sellise seose olemasolu tajume väljapaistva kunstilise saavutusena A. Hindi romaanis «Tuuline rand». Esileküündivalt näeme mainitud seost ka A. H. Tammsaarel tema varasemast loomingu alates. Näiteks on jutustuses «Kaks paari ja üksainus» keelt meisterlikult kasutatud miljöö ja tegelaste (Laiia Viuu, Kaasi Tiina, Taidi-Laidi) tõetruuks kujutamiseks.

Teose keel on tihedalt seotud teose žanriga. Nii on eepilistel, dramaatilistel ja lüürilistel teostel oma teatavad keelelised iseärasused. Näiteks erineb lüürika üldiselt eepikast eriti kokkusu- rutud, ökonoomse vormi ja eriti emotsionaalse keelega. Lüürika intensiivsusele vastupidiselt on eepika suhteliselt ekstensiivne. Eepiline teos võimaldab kujutada isikuid, loodust või esemeid laiahaardeliselt ning detailirikkalt, elu kõiki külgi haaravalt. Seejuures läheneb eepika draamatikale nõudega, et iga tegelaskuju kõne oleks ilmekalt individualiseeritud, omapärane ja väljendusrikas. M. Gorki rõhutas, et näidendite autoreile on eriti tähtis kõnekeele põhjalik tundmine. Puudujääke ses suhtes, mis annavad end tunda veel tänapäevalgi, märkis M. Gorki järgmiselt: «Meie noore näitekirjanduse üldiseks ja kurvastavaks paheks on eelkõige autorite keele vaesus, selle kuivus, veretus, ebaisikupärasus. Kõik näidendite kujud kõnelevad ühe ja sama lausehitusega ja hämmastavalt ebameeldivalt kulunud, äraleierdatud sõnadega, mis ei sobi hoopiski kokku meie tormilise tõsieluga, selle loovate jõudude pingega, mis meie maal valitseb ja mis ei saa jääda peegeldumata ka sõnaloomingu alal.»¹

Oma spetsiaalsed keelelised erinevused on kirjanduslike põhižanride liikidel, nagu romaan, muinasjutt, valm, tragöödia, komöödia, farss, hümn, ballaad jne. Sõnavalikult ja väljenduslaadilt läheb silmapaistvalt lahku ka eri kirjanduslike suundade (voolude) — klassitsismi, romantismi, realismi jne. keel.

Kirjandusteose keele kujundus-väljenduslikke vahendeid on vahel ekslikult käsitatud puhtvormiliste nähtustena. Tegelikult on nad ainult materjaliks kunstiliste kujundite loomisel. Kui

¹ M. Gorki, Kirjandusest. Tallinn, 1960, lk. 558.

sellest materjalist on loodud niisugused kunstilised kujundid, mis on rakendatud teose ideelis-kunstiliste eesmärkide teenistusse, siis on teose keele kujunduslik-väljenduslikud vahendid ühtlasi nii teose vormiks kui ka sisuks.

Keele stiil.

Teost luues kasutab kirjanik neid rahvuskeele kujunduslik-väljenduslikke vahendeid, mis vastavad kõige enam tema loomingu ülesandele. Valik on tingitud kirjaniku maailmavaatest, ajajärgu iseloomust, teose sisu ning žanri iseärasustest. Seejuures tuleb arvestada, et igal väljakujunenud kirjanikul on oma keeleline omapära. Kirjaniku keele kunstilised väljendusvahendid moodustavad teatava kunstilise süsteemi, nn. kirjaniku keele stiili. Iga kirjaniku keele uurimise ülesandeks on selgitada kirjaniku stiili erijooni, selle omapära. Seejuures ei saa jätta tähelepanuta asjaolu, et iga kirjaniku keele stiil teeb aja jooksul läbi teatava arenemise. Seni, kuni kirjanikul puudub väljakujunenud keeleline omapära, ei saa temast rääkida kui küpsest kunstnikust-kirjanikust. Ilma keelelise omapärata ei saada üldse kirjanikuks, arvas A. Tšehhov.

Keele stiili ei tule segi ajada stiili mõistega selle avaramas tähenduses, mille all mõtleme kogu kirjaniku loomingu omapära, mis avaldub peale keele ka ainevaliku, tegelaste, süžeede, kompositsiooni ja kujundite iseärasustes.

Kirjandusteose keelt ja selle stiili ei saa hinnata kujunduslik-väljenduslike vahendite, näiteks kõne-, lause- ja kõlakujundite rohkuse, vaid selle järgi, kuivõrd tabavalt ja eredalt antakse edasi kujutatavat tegelikkust. Teose mõju kahandab tunduvalt kulunud, luitunud, šabloonsete kujundite kasutamine. Kunstilise väljenduse taset kahjustavad mõnikord häirivalt kujundite ebamäärasus, ebaloomulikkus või koguni vigasus. Vahel esineb seda isegi tunnustatud autorite väljapaistvais teoseis. Nii ei saa näiteks leppida Juhan Liivi «Varjus» järgmise lausega: *Looduse rind tilgub rikastest annetest inimestele, jagab täiel käel andeid...* Metafoorne väljendus annab ses lauses defektiivse, ilma sisemise ühtsuseta pildi (vrd.: *rind tilgub... annetest — jagab täiel käel andeid*). Väljendudes piltlikult, ei tohi unustada kujundite loomulikkuse tähtsust, nende sisemise ühtsuse ja orgaanilise seose vajadust kujutatava keskkonnaga.

Vahel võtab kirjanik ülesandeks imiteerida teatavat stiililist eeskuju (näiteks mõne suure klassiku stiili või tunnustatud stiilimeistrit, nagu G. Flaubert) või meelega rõhutatult reprodutseerida teatavate ühiskonnakihtide keele iseärasusi. Seda nimetatakse stiliseerimiseks. Tavaliselt jääb stiliseeritud

tekst kunstiliselt maha oma kirjanduslikust eeskujust ega saavuta sellist sisu ja vormi ühtsust, mis on omane suurtele originaalsetele kunstiteostele.

Tüüpilistest eksimustest keele stiili põhinoüete vastu.

Keele stiili üldisteks põhinoüeteks on väljenduse täpsus, tabavus, konkreetlus, selgus, ökonoomsus (lühidus), loomulikkus, puhtus, heakõla. Nende põhinoüete arvestamine on endastmõistetavalt vajalik mitte ainult ilukirjanduslikus loomingus, vaid väljendusoskuse arendamiseks ka kõigil teistel aladel. Seoses sellega on stilistika ülesandeks välja selgitada, millised tüüpilised eksimused keelestiili põhinoüete vastu esinevad keeletarvituse praktikas nii, et neid oleks võimalik teadlikult vältida. Lenin rõhutas, et igaühe eesmärgiks olgu õppida väljenduma «äärmiselt selgesti, lühidalt ja täpselt, marksistlikult...»¹

Paljud suured realistid, nagu Stendhal, A. Puškin, G. Flaubert, L. Tolstoi, A. Tolstoi jt., on pööranud oma loomingus erilist tähelepanu mõtte- ja tundesisu edasiandmise täpsusele. A. Puškin rõhutas: «Täpsus ja lühidus — need on proosa esmajärgulise tähtsusega väärtused.» Stendhal sai lääne-euroopa kriitilise realismi üheks silmapaistvamaks esindajaks peaaesjalikult nendesamad omaduste järjekindla rakendamise tõttu. Viimistledes oma teose «Napoleoni elu» käsikirja, märkis Stendhal 21. veebr. 1837. a. päevikusse: «Kirjutades ajalugu näen, et iga halvasti tehtud lause mingi fakti kohta annab seda fakti edasi valesti.» Leides iga ebatäpse, laialivalguva formuleeringu taga mõtte ebaselgust, taotles Stendhal erilise hoolega, et iga lause väljendaks edasiantavat mõtet täpselt. G. Flaubert'il ja L. Tolstoil oli erinev stiil, kuid nad mõlemad on suurteks eeskujudeks oma teoste otse kangelaslike viimistlejatena. Umbes sada aastat pärast Stendhali tõstis A. Tolstoi täpsusnõude uuesti teravalt esile. Ta esitas pretensiooni: «Ajalt, millal masinaehitus on jõudnud kümnendik-millimeetristelt täpsustelt sajandik-millimeetriste täpsusteni, tuleks mõelda, et ka kirjanikud peaksid jõudma niisuguse täiuslikkuseni, et liigse või ebaõige epiteedi pärast tekiks kirjanduslik skandaal.»

Täpne ja tabav saab sõnastus olla ainult siis, kui kujutatavat ainet ning vajalikke vahendeid selle edasiandmiseks hästi tuntakse. Esmajärguliseks vajaduseks on tunda niivõrd hästi keele sõnavara, et kirjutades poleks raskusi valida sõnadest kõige kohasemaid. Sõnavara puuduliku tundmise tõttu tarvitatakse näiteks liiga sageli täiendeid *suur, ilus, hea, väike* jt. (näiteks,

¹ V. I. Lenin, Teosed, 31. köide, lk. 88.

suur üritus, suur sõber, suur mees). Ei arvestata, et sellised täiendid võivad esineda vastavalt olukorrale paljudes varjun-dites. *Suure* asemel võime tarvitada sobival juhul *tohtu, mää-ratu, avar, mahukas, ulatuslik, kogukas, hüglaslik*, vahel koguni *õilis, vapper, mehine* jne. Lauseis *Ulja oli suure sisemaailmaga tütarlaps. Eesti kanged pojad surid suurt surma õiglasest võit-luses tuleks kahtlemata täiend suur asendada täpsemaga (... avara sisemaailmaga... õilsat surma...)*.

Häirivaks eksimuseks täpsuse- ja tabavusenõude vastu on küllalt sagedased juhtumid, kus vajalik sõna vahetatakse ära kõlaliselt sarnasega. Selliseid mõttelt erinevaid, kuid häälduselt vähe lahkuminevaid sõnu nimetatakse *paronüümideks*. Pa-ronüümid vää kasutamine on tavaliselt tingitud sellest, et au-tor ei käsita kõlaliselt lähedaste sõnade tähenduslikku erinevust. Keelepraktikas kohtame näiteks selliste sõnade vahetamist, nagu: *romantika — romantism, reaalne — realistlik, psüühiline — psühholoogiline, võitlus — võistlus, käsitama — käsitlema — käsitsema, teenindama — teenendama, õnnestama — õnnestuma, vabadas — vabastus* jt. Sõnade vahetamine kõlalise sarnasuse alusel esineb järgmistes lausetes:

Sest ega kõikide inimeste elu ole ümber tehtud (pro: *ümbrüt-setud*) *lilledega*.

Iga suurepäraselt esitletud (pro: *esitatud*) *muusikapala pa-neb inimese mõtlema, püüdlema parema poole*.

Suhtumises teistesse inimestesse juhib ta (pro: *juhindub*) *ai-nult toorest omakasust*.

Nekrassovi luule ei jäänud (pro: *ei jätnud*) *mõju avalda-mata*.

Temast pidi kasvama Gori nr. 2. Elu on aga näidanud, et ennustajad seekord eksisid ning karikatuurikalduvustega (pro: *karikaturistikalduvustega*) *Gustavist kasvas hoopis Ernesaks*.

Mõnikord esineb juhtumeid, kus autor peab riimi, alliterat-siooni, assonantsi ja muid eufoonilisi vahendeid tähtsamaks kui täpsust või õigekeelsust. Näiteks:

Paljud rahvalaulud on pühendatud neiudele ja peiudele (pro: *noormeestele*).

*Poeb südame sooja nurka,
kõige salajamasse urka* (pro: *urkasse*).

Sõnade vahetamine toimub sageli ka sisulise läheduse (kindla suhte, sarnasuse jne.) alusel, nagu:

Oli ainult paljas lagendik, mis jättis halli ja kõleda välimuse (pro: *mulje*).

Kui kubjas oli niitjate juures, siis tegid kündjad tööd tase-mini (pro: *aeglasemalt*).

Kergejõustiku ülesandeks (pro: võistlusaladeks) olid kõrgushüpe, teivashüpe, kaugushüpe.

Seoses kollektiiviseerimisega on elu Eesti külas nagu ringi (pro: ümber) sündinud.

Tabava ning täpse väljenduse täielik vastand on ebamäärane üldsõnalisus, mida kasutatakse eriti vähetuntud asjaolusid käsitledes. Näiteks:

Nii edasi arendades omandab inimene ikka kindlama seisukoha ja saavutab teatud miljões otsustuse, mis paratamatult jätab viimasele eelistatavama seisukoha.

Taolisi väljendusi ei ole ühelgi redigeerijal võimalik parandada, sest autori mõte jääb tabamatuks.

Täpsuse ja tabavuse saavutamiseks on vaja hästi tunda nähtust edasiandva teksti iga mõiste konkreetset sisu. Lauses *Laulupeo ajal oli tihe, regulaarne bussiihendus linna ja lauluväljaku vahel — tänavad otse kihasid masinaist* ei sobi teksti sõna *kihassid*. *Kihama* tähendab teatavasti mitte ainult seda, et midagi on palju liikumas, vaid ühtlasi korrapäratut segunemist ja kuhjumist (näiteks: pesa *kihass* sipelgatest). Antud lauses märgitakse aga regulaarset liikumist.

Täpsust ja tabavust taotledes tuleb pöörata erilist tähelepanu ka sõnade loomulikule ja loogilisele seosele lauses. Lühikeses lauses *USA vabrikuis suureneb aasta-aastalt õnnetusjuhtumite tase* esineb kaks viga. Loomulik ning loogiline seos nõuab *õnnetusjuhtumite taseme* asendamist *õnnetusjuhtumite arvuga*. Teiseks tuleb arvestada, et tase ei saa suurenedagi või väheneda, vaid tõusta ja langeda.

Loogiline seos puudub ka kahe järgmise, sisult ühtekuuluva lause vahel: *Nääriõhtul olid kõik saalis viibijad pidulikus meeleolus. Tagumises reas istus Ants, kelle nägu oli ükskõikne ja tüsane.*

Sobivaid sõnu valides tuleb arvestada, et paljud neist sisaldavad juba omaette mingi emotsionaalse värvingu või hinnangu. Näiteks inimeste rühma, kes tegutsevad ühiselt ja ühise eesmärgiga, võib nimetada eri nimetusega, võttes arvesse mitte ainult väliseid tunnuseid, vaid ka nende tegevusele antavat hinnangut: *liit, ühing, sõpruskond, klikk, jõuk* jne. Sõnad *liit, ühing* annavad tavaliselt edasi erapooletut suhtumist, *sõpruskond* väljendab austavat, *klikk, jõuk* aga eitavat hinnangut ühise tegevuse ühisele eesmärgile.

Sõnad võivad sisaldada teatava konkreetse nähtuse või tegevuse kohta hoopis erinevat emotsionaalset värvingut. Võrreldes näiteks sõnu: *tegevus — tühjatoimetamine, vaimne töö — vaimunärimine, magamine — põõnamine, kirjanik — sulerüütel, poeet — riimitreial.*

Emotsionaalne värving antakse sõnale sageli tuletusliidete abil. Nii kasutatakse näiteks liidet *-ke(ne)* meelitavas ning vähendavas tähenduses (*õieke, kaunike, lapsuke*). Nähtuste puhul, mida üldiselt hinnatakse, annab sama liite kasutamine sõnadele aga juba vastupidise — halvustava tähenduse (näiteks: *riigike, kangelaseke, mehike*).

Halvustavat hinnangut väljendatakse sageli ka liitsõnaliste tuletiste kaudu: *mütsilott, plikatirts, riidehilt* jt.

Arvesse tuleb võtta ka asjaolu, et sõnad võivad omandada kontekstis uue, tavalisest hoopis erineva või isegi vastupidise tähenduse. Näiteks on *puder* tavalises tähenduses neutraalne sõna. Kui aga seda sõna kasutatakse piltlikult, näiteks mingi artikli kohta, öeldes, et *minule see puder ei meeldi*, siis väljendatakse selle kaudu ilmselt halvustavat suhtumist (mõtete väljendamise segasust, ülesehituse segipaisatust).

Tähele panemata ei saa jätta asjaolu, et sõnade mõisteline sisu on tingitud ka nende kasutaja klassikuuluvusest. Kodanlikus keskkonnas on sellistel sõnadel, nagu *patrioot, aadlik, kosmopoliit* jm. teine tähendus kui proletariaadi hulgas või sotsialismi- maades.

Tuleb märkida, et täpsuse- ja tabavusenõude täitmine eeldab ka nähtuste detailide ja varjundite edasiandmist. Seda rakendatakse väljapaistvamalt eriti ilukirjanduslikes ja ilukirjandusele lähedastes žanrides. Kui noor autor ütleb *Orav võttis oksalt mõned pähklid ja tegi nad katki* või tormi kirjeldades *metsa kohalt tõusid taevasse pilved*, siis hiljem võime selliste lausete asemel leida juba kirjeldatava nähtuse detailsemat kujutamist lausetes, nagu *Orav napsas oksalt mõned pähklid ja pures need katki; vihaselt õõtsuva metsa kohalt söötsid taevasse hallid pilveräbalad*.

Eluliste detailide edasiandmine annab väljendusele konkreetset, mida näeme sellistes lausetes, nagu:

Naised koristasid latreid, lükkasid rippraudtee vagonette rullikute krigisedes edasi ja puistasid peent turbapuru põrandale. Piimavedaja pikkvankri rattad veeresid põrinal üle õue munakivisillutise (O. T.).

*Noorem ääsile teeb lõkke,
tõstab tõrrest süsi märgi,
kergelt vurab lõõtsa tuul.
Keerleb lakke auru, nõge,
tahmub mütsilott ja suu.*

(J. S-te.)

Täpsuse ja tabavusenõudega on lähedalt, sageli otse lahutamatult seotud väljenduse selguse nõue. See nõue eeldab, et

tekst oleks kergesti, ilma pingutusteta mõistetav. Ideaaliks on sisu niivõrd selgesti avada, et teksti oleks võimatu vääralt tõlgitseda ka siis, kui seda mõni teha tahakski.

Tekstide redigeerimisel on ilmnenu järgmised olulisemad eksimused selguse vastu:

1. Tarvitatakse säärast sõnade järjekorda, mis võimaldab siduda ühtekuulumatuid sõnu ja muudab seega lause mõtet. Et sõnade järjekord üksi võib otsustavalt muuta lause sisu, selgub näiteks lauseist: *Üks neist tegi korve. Üks tegi neist korve.*

Ebaõige sõnade järjekord on teise danud järgmiste lausete mõtet:

Lapimaa muljeid võtab kokku «Lapi maastik», kus kunstnik maastiku taustal esitab kurbade silmadega vana lapi naise ja väikese tüdruku kujud. (Pro: Lapimaa muljeid võtab kokku «Lapi maastik», kus kunstnik esitab vana, kurbade silmadega lapi naise ja väikese tüdruku kujud maastiku taustal.)

Põimlauses kannatab mõtte selgus sageli seetõttu, et kõrvalause ei ole ühendatud oma põhisõnaga. Näiteks:

Järjest kõrgemale kerkiv päike oli hajutanud udu, mis kuldas puid, põõsaid ja majade katuseid. (Pro: Järjest kõrgemale kerkiv päike, mis kuldas puid, põõsaid ja majade katuseid, oli hajutanud udu). Nurgas on taariga tünn, mis on kibe nagu äädikas. (Pro: Nurgas on tünn taariga, mis on kibe nagu äädikas.)

Niisama segavalt mõjub, kui omadussõnaline täiend on lahutatud oma põhisõnast. Näiteks:

Peeter Arro vaatas tühjaksjäänud Vello voodile. (Pro: Peeter Arro vaatas Vello tühjaksjäänud voodile).

2. Laused esitatakse niisuguses ühenduses, mis annab väljendusele teistsuguse tähenduse, kui mõeldud. Näiteid:

Sobakevitši kehas ei näi olevat hinge ja ta sarnaneb karuga. E. Vilde ajalooline trioloogia, olles pikk ligikaudu poolteist tuhat lehekülge, näitas meile selgesti tolaaegsete talupoegade kurba seisukorda.

3. Samaaegset tegevust väljendatakse eri aegades ja vastupidi. Näiteid:

Kalevipoeg valis mõõka, ta proovib paljusid, kuid kohast enesele ei leidnud (pro: ... valis mõõka, ta proovis paljusid ...).

Ena teab, et temagi oli olnud noor ja abi vajas (pro: ... abi vajanud). Koju jõudes (pro: jõudnud) asus ta kohe kartuleid koorima.

4. Ei väljendata samu funktsioone kandvaid sõnu samade lausevahenditega. Näiteid:

Mõnikord kõndis õuel vanamees, kel oli habe aetud ja valgete vurrudega (pro: valged vurrud). Mu sõber on iseloomult tagasihoidlik, riietus (pro: riietuselt) lihtne.

5. Väljend esitatakse lauselühendina. Näide:

Sellega rikkudes (pro: rikkus ta) kehtivaid eeskirju.

6. Ei arvestata kirjavahemärkide olulist osa väljendi sisu selguse suhtes. Näiteks:

Mööda teed tuli Mari korviga jalgu järele vedades.

Sõna korviga järele tuleb siin asetada koma.

7. Asesõnu kasutatakse hoolimatult.

Esineb lauseid, kus ei ole selge, mille kohta asesõna käib. Näiteid:

Hennule meenus, kuidas Niina oli võimlejate grupi loomise pärast piike murdnud, ning talle tundus, et need mängivad nüüd kokku.

Eriti tähelepanelikuks muutus ta siis, kui isa vaim talle räägib, et ta on mürgitatud.

Viimases lauses takistab lause mõtte selget edasiandmist eriti see, et asesõna *ta* all on esimesel puhul mõeldud Hamletit, teisel puhul aga Hamleti isa.

Ebaselguse põhjuseks on vahel ka see, et asesõna ei ühildata oma põhisõnaga. Näiteid:

Palav armastus kodumaa vastu — neid iseloomujooni (pro: seda iseloomujoont) kasvatab nõukogude võim noortes.

Rahvalaulud peegeldavad selle ühiskonna elutingimusi, milles ta (pro: nad) on tekkinud.

Sageli esinevaks ühildumisveaks on, et kogumõistele (*rahvas, publik* jt.) vastav asesõna asetatakse mitmusse. Näiteid:

Rahvas tunneb oma jõudu. Iial ei lase nad (pro: ta) puhkeda uuel sõjal.

Väljenduse selgust takistab veel viis, kus lauserõhulist asesõna tarvitatakse lühendatult või see jäetakse hoopis ära. Tuleb öelda: *Meie oleme need, kes saavutasid sotsialistlikus võistluses esikoha.* (Mitte: *Me olime need... või: Olime need...*)

8. Kasutatakse vormilt ühtelangevaid, kuid sisult erinevaid sõnu ühes ning samas lauses. Näiteid:

Vapustatud Liisa asus ühte kloostriisse, mis asus Venemaa ühes kaugemas nurgas.

Siis viskas keegi paberitüki maha ja üles ei võtnud keegi.

Peale eespool käsitletud omaduste on peetud eeskujulikule sõnastusele iseloomulikuks lühidust, ökonoomsust. Hea teksti üheks tunnuseks on, et selles ei leidu ainsatki sõna, mis pole tingimata vajalik.

Sageli esinevaks eksimuseks lühidusenõude vastu on 1) sõnatüve liigne kordamine. Näiteid:

Koidula oli eestlaste üheks armastatumaks luuletajaks Koidula eluajal ja on ka nüüd.

Ta vaikis ja ei lakanud kuulmast helisid, mis helisesid õrna helinaga.

Selle artikli tähtsus seisneb selles, et ta omab suurt tähtsust vabadusevõitluse ajaloos.

Seesuguseid lauseid parandatakse korduva sõnatüve ärajätmise, asesõnaga asendamise või lause uuesti sõnastamisega lühendatud kujul. Näiteks võime öelda: *ta vaikis ega lakanud kuulmast õrnu helisid; sel artiklil on suur tähtsus vabadusevõitluse ajaloos.*

Eksimuseks lühidusenõude vastu on ka 2) sama mõtte asjatu kordamine kas sünonüümidega või muul viisil. Näiteid:

Täna sain kirja ammuselt ja vanalt sõbralt.

See on vaid ainult unistus.

Lõhnav metsa-aroom nagu elustas teda.

Sageli kohtame 3) abisõnade liigset kasutamist. Näiteks:

Sm. Aronsoni brigaad tahab ka ülejäänud töö lõpetada. Samaaegselt täidetakse ka Kohtla kaevanduse tellimused. Ka nendest on esimesed parkümmend juba valmis.

Ühed meeldivad õpetliku sisu poolest, teised muusika poolest (pro: Ühed meeldivad õpetliku sisu, teised muusika poolest). Ühiselt valmistasid nad põlle valmis. Ta lahkus töölt ära.

Liigselt kasutatakse mõnikord ka 4) asesõnu, nagu:

Olgu see ilm (pro: olgu ilm) vihmane või kuiv, karjalaps pidi alati väljas olema.

Sajud, need tahtsid (pro: sajud tahtsid) vilja väljal hoopis uputada.

See, kes kirjutas selle kontrolltöö, sellel ei olnud omandatud see materjal. (Pro: See materjal ei olnud kontrolltöö kirjutajal omandatud.)

Mõnedki autorid harrastavad vahel tühja sõnadete gemist, fraasitsemist. Koolikirjandeis on see levinud eriti sissejuhatavas osas täiesti tarbetu sõnadete gemise näol antud teema kohta. Nii alustatakse näiteks teema «Huvitav päev õppevaheajast» käsitlemist ühes kirjandis järgmiselt:

Möödunud on talvine koolivaheaeg, millest on meelde jäänud palju huvitavat, sest peaaegu kogu vaheaeg möödus huvitavalt. Kõik päevad on ju isemoodi huvitavad ning tuleb otsustada, misugune päev osutus huvitavamaks õppevaheajal, millest kirjutada.

Kergekäelist fraasitsemist, lobisemist tühjast-tähjast leiame kõige sagedamini kirja-vormi kasutamise puhul.

Esineb ka juhtumeid, kus ökonoomsust taotledes satutakse äärmusse — liigsesse lühendamisse, mille all kannatab väljenduse selgus. Näiteid:

Murdsime sealt mõne oksa, kes kooli, kes viis koju. (Pro: ... kes kooli jaoks...)

Küülikute liha mulle maitsev. (Puudub öeldis.)

Lauseid ökonoomsuse huvides redigeerides satutakse lubamatusse liialdamisse ka neil juhtudel, kui asutakse likvideerima poeetilist kordust. Korduse rohked liigid on lausekujunditena, nagu eespool nägime, ilukirjandusliku stiili tähtsamaid, mõnikord isegi koguni kandvamaid väljendusvahendeid (näiteks Juhan Liivi luules).

Ehtsa sõnastuse üheks tingimuseks on veel loomulikkus. Sageli esinevaks häirivaks eksimuseks loomulikkuse vastu on: 1) kunstlik sõnastus ja 2) ebareaalsus, ühekülgne, defektiivne piltlikkus. Näiteid:

Ka eestlaste sajandite-pikkune ajalugu on leidnud säilitamist (pro: on säilinud) rahvaloomingus.

Eriti ilusad on vikerkaarvärvilised vahtralehed.

Viimases lauses esineb kunstlik ilustamine.

Keel tõukas suust välja hellitavaid sõnu. (Tõukas on sisuliselt vastuolus hellitamiseга, mille tõttu antud pilt ei ole loomulik.)

Magadeski meenusid meile silme ette talve esimesed lõbud. (Siin on antud täiesti ebareaalne pilt.)

Need nimed kuuluvad rajooni kolhooside eesrindlikumate lüpsjate raudvarasse. (Kunstlik piltlikkus.)

Taevas pusklesid pilvelambad ja õhk helises nende kaelakelade tilinast. (Väliselt efektne pilt, sisult aga täiesti ebareaalne, seega mõttetus.)

Õnn neisse lükkunud hurma. (Hurma lükkimine ei ole mõeldav.)

On pikkades taktides alati hää. (Ei ole reaalne.)

Olime koos nagu kaks tilka vett. (Ei ole realselt võimalik. Küll sobiks aga öelda: olime sarnased nagu kaks tilka vett.)

Eksimuseks loomulikkuse-nõude vastu on teksti sisuline rafineeritus, peenutsemine, efekti taotlemine, mis on iseloomulik dekadentsile. Näide:

*See oli erakordne fantasm, hüljatud ja kardetud soovulma kor-
dumatu kangastus, meeltes ammugi kindlad kontuurid kaotanud
iha. See oli tung leida kaaslast hingelise identsuse piiril...*

Ebaloomulikkuse alla tuleb enamasti paigutada ka dekadent-
likust kirjandusest levinud sisult vastakate mõistete ühendamine,
nagu: *lendavad seed, valge pimedus, nüri teravmeelsus* jts.

Ebaloomuliku piltlikkuse kõrval tuleb vältida veel liiga kulu-
nud piltlikkust, nagu: *ajahammas sõi, ajaratas veereb, looduse
süles* jts.

Eksimused loomulikkuse-nõude vastu esinevad järsul kujul
mitmesugustes liialdustes. Ebaküpsed autorid ei arvesta sageli
tegelikkust ja liialdavad ühes või teises suunas. Näiteid:

*Ootasin igatsedes nääre ja näärivana, et 1. jaanuaril 1963. aastal
saaksin hõisates vastu võtta uut aastat uue töö ja jõupingu-
tustega.*

Emä süda tilkus verd, kui lapsed kodunt lahkusid.

Liialdamine võib väljenduda ka ühekülgses sõnavalikus, mis
on eksimuseks loomuliku keele vastu. See nähtus esineb kõige
rohkem võõrsõnade kuhjamisena, mis takistab teksti mõistmist
ja on ühtlasi oluliseks eksimuseks selgusenõude vastu. Võõrsõnade
kuhjamisega kaasneb sageli ka nende väärkasutamine. Näiteid:

*Tema ümberpaigutamine uuele territooriumile ja tema kirjalik
informatsioon oma uutest ajutistest koordinaatidest andis küllal-
daselt põhjust korrespondeerivaks materjaliks, et välja selgitada
kõikvõimalikke polarisatsiooni juhtumeid ja vältida igasugust
emantsipatsiooni võimalust, kusjuures andmed oli vaja koguda
objektiivse vaatluse korras.*

*See imeliku ilmega mees oli nii flegmaatiliselts ükskõikse
näoga, kuigi temale vaadates võis kohe tunda eruditsiooni, mis
isoleeris kõik muud puudujägid.*

Võõrsõnadega edvistamine muutub pahatihti teksti mõtte moo-
nutamiseks.

Häirivalt mõjuvad sõnad ja väljendid, mis on kujutatud ajale
või keskkonnale võõrad. Neid nimetatakse anakronismideks.
Sageli märkame tänapäeva mõistete ülekandmist mine-
viku sellistesse olukordadesse, kus neid üldse ei tuntud. Näiteid:

*Tammaru perekonnas valitseb täielik reaktsiooniline meeleolu.
(A. Kitzbergi «Libahundi» orjusaegse perekonna kohta.)*

*A. H. Tammsaare Juuditi kontosse langeb veel teisigi pahe-
sid.*

Loomulikkuse-nõude vastu eksimuseks tuleb pidada ka otsese
kõne tarvitamist enesega piiratud väljenduses. See tundub pea-
aegu niisama ebaloomulikuna nagu kõnelemine iseendaga. Näi-
teid:

Ma mõtlesin: «Mis nüüd küll saab!»

Küsisin endalt: «Miks juhtus see saatuslik hilinemine?»

Teatavat tähelepanu tuleb pöörata ka stiili puhtusele. Eksimuseks selle vastu on realistliku ja romantilise, konkreetse ja abstraktse, tõsise ja naljatava, piduliku ja argipäevase, poeetilise ja proosalise segipaiskamine tekstis. Näiteid:

Nautisime talvise metsa pühalikku vaikust. Äkki lendasime plärtsti selili... Tee lookles lumiste kuuskede vahel kaugusse.

*Kuni tänapäevani on juba veetud kolhoosipõldudele 50 koor-
mat sõnnikut.*

Viimases lauses kuuluvad sõnad *kuni tänapäevani* abstraktse või piduliku stiili juurde ega sobi seetõttu asjalikku teksti. Toime-
taja parandab õigusega kirjasaatja säärase lause asjalikuks, konkreetseks, näiteks: *Kuni 11. novembrini oli...*

Stiili puhtuse nõue eeldab nende võõrsõnade vältimist, mille-
del on üldtarvitatavad omakeelsed vasted, samuti hoidumist liig-
seist arhaismidest, neologismidest, dialektismidest, vulgarismi-
dest, lühendeist jms., mis eri-ilmeliste väljendusvahenditena tee-
vad teksti ebaühtlaseks ning on eksimuseks selguse- ja loomu-
likkusenõude vastu.

Eeskujulik sõnastus eeldab ühtlasi heakõla taotle-
mist ja monotoonsuse vältimist. Monotoonseks
võib muutuda tekst siis, kui autor kasutab aina ühesugust lauses-
tust või asjatuid kordusi. Tavaliseks eksimuseks heakõla vastu
on samalaadiliste kaashäälikute, paljude lühikeste või pikkade
sõnade häiriv kuhjumine jms. Eksimused heakõla vastu ilmnevad
kõige selgemalt teksti valjusti lugemisel. Heakõla taotlus ei tohi
aga kunagi muutuda omaette eesmärgiks.

Eksimustesse keelestiili põhinõuete vastu ei tohi ükskõikselt
suhtuda juba sellepärast, et iga stiiliviga kas moonutab väljendi
mõtet või on vähemalt oluliseks takistuseks selle mõjulepääsus.
Suurimaid eeskujusid mõtete õige sõnastuse taotlemises on olnud
V. I. Lenin, kelle teoseist ja redaktsioonilistest tegevusest võime
selle kohta leida rohkesti suurepäraseid näiteid. Parandades pro-
letaarsete väljaannete kaastööliste tekste, hoolitses Lenin range
järjekindlusega, et ebatäpse sõnastuse kaudu ei levitatakse eks-
likke, seega ka kahjulikke mõtteid ja et teksti iga sõna oleks luge-
jaile selgesti arusaadav. Vähemtuntud sõnadele pidas Lenin vaja-
likuks lisada seletused. Nii alustas ta artiklit «Kaks utopiat»
järgmiselt:

«Utopia on kreekakeelne sõna: «u» tähendab kreeka keeles
«ei», «topos» — kohta. Utopia on koht, mida pole olemas, on
fantaasia, väljamõeldis, muinasjutt.»¹

¹ V. I. Lenin, Teosed, 18. köide, lk. 325.

Lenin pööras tähelepanu ka asjaolule, et sageli tarvitatakse «võõrsõnu ilma vajaduseta»¹, et see on tõsiseks poliitilise ise-loomuga puuduseks, mis tõkestab partei mõju rahvahulkadele. Muidugi ei tule sellest järeldada üldtuntud rahvusvaheliste sõnade (nagu: *sotsialism, kommunism, materialism, kongress, traktor, ekskavaator* jpt.) vältimise vajadust.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 30. köide, lk. 272.

III. VÄRSIÖPETUS.

1. SIDUMATA JA SEOTUD KÕNE.

Ilukirjandusliku teksti kaheks traditsiooniliseks esitamisviisiks on seotud ja sidumata kõne. Kummalgi on oma eri väljendusvõimalused, oma spetsiaalne iseloom, mida tuleb arvestada. Seotud kõnet kutsutakse poeesiaks ehk luuleks, sidumata kõnet ilukirjanduslikuks proosaks. (See on proosa mõiste selle kitsamas tähenduses.¹)

Proosat iseloomustab sõnade ja lausete selline vaba esitamisviis, nagu on omane kõnekeelele. Seotud kõne on arenenud laulust. Seetõttu on seotud kõnele iseloomulik sõnade rütmiline ühendamine. Rütmi aluseks on samasuguste või sarnaste nähtuste (häälte, liigutuste jne.) korrapärane vaheldumine. Seotud kõne rütmi põhiteguriks on silpide pikkuse, silpide hulga ja rõhutõusude ning rõhulanguste korrapärane vaheldumine. Rütmi saame ka ühetaoliste lausete või lauseliikmete kunstilisest kordamisest (nn. süntaktilise rütmi). Rütmiga liituvad seotud kõne iseloomulike tunnustena väga sageli veel riim ja väline esitamisvorm (värsside ja salmide näol).

Rütmi tajumine on olnud inimesele omane juba ammustest aegadest. Juba kauges minevikus on kogetud, et rütmiline laul kergendab tööd ja aitab tunduvalt kaasa raskuste ületamisel, et rütm aitab inimesi kollektiiviks ühendada ja sellega jõudu mitmekordseks kasvatada. Jõu kollektiivsel rakendamisel hakati tööjuures harrastama rütmilisi hüüatusi. See oli jõupingutuste ühendamise vahendiks. Arenesid välja rütmistatud töö-, sõja- jt. laulud, mida kanti ette rütmiliste kehaliigutuste saatel tööd tehes, tantsides jne.

Rütmi suure emotsionaalse mõju tõttu kujunes see oluliseks väljendusvahendiks kõigepealt rahva suulises ja siis ka kirjallikus loomingus. Antiikajal peeti võimalikuks anda sõnakunsti kaudu suuri elamusi või tähtsaid pidulikke sündmusi edasi ainult seotud kõnes.

¹ Proosa alla sõna laiemas tähenduses kuuluvad kõik sidumata kõnes esinevad teosed.

Põhiliselt on jäänud kuni tänapäevani kehtima põhimõte, et eriti tundepäraselt, emotsionaalselt sisu antakse edasi rütmiliselt organiseeritud keeles. Selle konkreetseks tõendiks on asjaolu, et lüüriliste teoste rõhuv enamik on kirjutatud värssides. Rütmilise teksti hindamist näeme sellestki, et paljude kirjanike, nagu Shakespeare'i, Puškini, Kreutzwaldi jt. parimad teosed on loodud seotud kõnes.

Rütmi rõhutamine sünnib ettekandes subjektiivselt ja tundepäraselt. Rütmi on võimalik tajuda nii lugedes kui ka kuuldes. Teataval määral võib korrapärane rütm olla omane ka proosale. Rütmistatud proosat esineb sageli näiteks Fr. Tuglase varasemais teoseis, nagu «Meri», «Kolgata teel» jt., mis esindavad üleminekut proosalt poeesiale.

Luule rütmistamise alused on väga mitmekesised. Teatava rahva värsiloomingu rütmiehitus sõltub oluliselt vastava keele foneetilisest süsteemist. Luulekeele rütmi üldine alus on kindlaks määratud aga juba kauge mineviku rahvaluules ja jäänud püsima tänaseni. Selliseks üldiseks aluseks on rütmilise kõne jaotamine kindlaiks mõõdetavaiks lõigeteks, mida kutsume värssideks. Värsis on seotud kõne rütmiline ühik, mis moodustab luuletuse rea.

Rütmilise kõne jaotamine värssideks toimub kindla seaduspärasusega ja erineb kõne grammatilisest jaotamisest. Värsid ei ühti kaugeltki alati süntaksi üksuste — lausetega. Üsna sageli moodustavad alles mitu värssi koos ühe lause. Esineb koguni juhtumeid, kus lause ei lõpe salmiga, vaid läheb üle teise salmi. Kuid teiselt poolt võib üks värss sisaldada kaks või enamgi lauset. Näide:

Küsin: «Kogu elamise oled toonud siia.

On see koduks? Või ei taha jalga maale viia?»

«Kodu... On, — ja pole siiski, kuidas seda võtta.

Saksad põletasid maja. Naine suri. Sõtta

Punaväkke läksid pojad. Jumal kaks neid andis

minule. Nüüd kuulsin: vanem langes Luki kandis».

(J. Sm.)

Juhan Liivil on kolmesalmiline luuletus «Kui tume veel kauaks ka sinu maa», mis koosneb ühestainsast lausest.

Värsi kujundamise põhialuseks on rütm.

Eri keeltes võib rütmi aluseks olla ajahulk, mis kulub silbi hääldamiseks, silpide arv värsis, rõhuliste ja rõhutute silpide vaheldumise, rõhkude ja pauside järjestus jne., olenedes antud keele ehitusest. Rütmi reeglipärasuse värsis kindlustab värsimõõt ehk meetrum. Värsimõõdu all mõtleme rütmi põhitegurite — silpide hulga, völdete, rõhutõusude ja -languste süs-

teemikindlat rakendamist. Rütmi elementide erinevusest eri keeltes on tingitud mitmesuguste eri värsisüsteemide olemasolu. Tutvume põhijoontes tähtsamatega.

2. VÄRSISÜSTEEMID.

Võttes värsimõdu aluseks kolm tähtsamat elementi — välted, rõhud, silpide arv —, on eri keeltes kujunenud vastavalt sellele järgmised värsisüsteemid:

1) välteline ehk kvantiteeriv süsteem (aluseks silpide välteline vaheldumine);

2) silbiline ehk süllaabiline süsteem (aluseks silpide arvu reeglipärasus värsis);

3) silbilis-rõhuline ehk süllabo-tooniline süsteem (aluseks korraga silpide arv ja rõhkude paiknemine);

4) rõhuline ehk aktsentueeriv süsteem (aluseks reeglipärane rõhuvaheldus, hoolimata silpide arvust).

Teatavasti loodi antiikkirjanduse suured saavutused enamasti värsivormis. Kreeka antiikses luules kujunes välja kindel värsiehitus, mille aluseks on välteline ehk kvantiteeriv süsteem. Nii kreeka kui ka ladina keeles esinevad silbid pikavõi lühivältelistena. Seetõttu sai antiikses luules värsi rütmi ühikuks ajahulk, mis kulub silbi hääldamiseks. Värsi rütmi põhielemendiks on antiikses värsis mora, s. o. aeg, mis kulub lühikese silbi hääldamiseks. Pika silbi hääldamiseks kulub kaks morat.

Pikkade ja lühikeste silpide korrapärasest rakendamist antiikses värsis hakati kutsuma värsimõõduks (skeemis märgime pikka silpi —, lühikest \cup). Niisugune pikkade ja lühikeste silpide ühend, mis värssides reeglipäraselt kordub ja mis tingib värsi sisemise rütmi, sai nimetuseks värsijalg. Teiste rahvaste luulesse on aktiikne värsimõõt ja värsijalad enamasti üle võetud nii, et pikkade ja lühikeste silpide vaheldust asendab rõhuliste ja rõhutute (ehk nõrgarõhuliste) silpide vaheldus. (Skeem: rõhuline /, rõhutu \cup).

Antiikne välteline süsteem tunneb ligikaudu kolmkümmend erisugust värsijalga. Teatav hulk neist etendab hiljem suurt osa teiste rahvaste värsiehituse arenemises, muuhulgas ka eesti ja vene värsiehituse kujunemises. Vältelise ehk meetrilise süsteemi tähtsamaid värsijalgu on:

Kahemoralised:

Pürrihh — värsijalg, mis koosneb kahest lühikesest silbist. Skeem: $\cup\cup$ Näit.: ma ju [tuln] ema, vanu.

Kolmemoralised:

Trohheus — värsijalg, mis koosneb ühest pikast ja ühest lühikesest silbist. Skeem: — \cup . Näit.: õhtu, kokku, kanda.

J a m b — värsijalg, kus pikale silbile eelneb lühike. Skeem:
— Näit.: ju siin, poeem, [kiri] emalt, [jäi] vanaks.

Neljamoralised:

D a k t ü l — värsijalg, kus pikale silbile järgneb kaks lühikest. Skeem: — —. Näit.: kukkuda, võitmine, heituma.

A n a p e s t — värsijalg, kus pikale silbile eelneb kaks lühikest. Skeem: — —. Näit.: tuleriit, heledaid, sädemeid.

A m f i b r a h h — värsijalg, kus pikk silp on kahe lühikese vahel. Skeem: — —. Näit.: sireeni, vanasti, alusta [tööd].

S p o n d e u s — värsijalg, mis koosneb kahest pikast silbist. Skeem: — —. Näit.: kaupmees, vaeseid, õilsaid.

Peale selle esineb veel viiemoralisi värsijalgu (esimene peoon: — — — —; teine peoon: — — — —; kolmas peoon: — — — —; neljas peoon: — — — —) jt.

Morade vastavus värsijalas tingis rangelt kindla rütmi ja andis ühtlasi rütmivahelduse võimaluse sel teel, et üks värsijalg võidi asendada teisega, kus morade arv oli samasugune. Nii võis näit. daktülit (— —) või anapesti (— — —) asendada spondeusega (— —), kuna need värsijalad sisaldavad neli morat, seega võrdse ajaühiku.

Värsijalgade arv ja koosseis tingis antiikses luules tema värsiehituse. Kõige tuntum väga mitmekesisest antiikseist värsisidest on heksameeter ehk kuusjalg, milles on kirjutatud Homeroose «Ilias», «Odüsseia» ja teised antiikkreeka ja -rooma suured eepilise luule teosed.

Heksameeter on kuuejalaline värss, milles neli esimest värsijalga on daktülid või spondeused, viies tavaliselt daktül, kuues värsijalg spondeus või trohheus.

Et ka eesti keeles on olemas vältevaheldus, siis on tehtud katseid rakendada antiikset vältelist värsisüsteemi vastavalt ka eestikeelseis heksameetreis, eriti Homeroose eeposte uuemais tõlkeis. Näiteks:

Seal tuli / jooksupu / vastu ta / andide/küllane / kaasa.

(U. Masing.)

Nüüd ühe/aegselt / kõik oma / hoostele / piitsa nad / andsid,
kurjalt / kargasid / neile ja / ohjega / äigasid / takka.

(A. Annist.)

Eesti värsiehituse üldise traditsiooni kohaselt esineb meil aga tavaliselt heksameetreis pika- ja lühivälteliste silpide vahelduse asemel rõhuliste ja rõhutute silpide ehk rõhutõusude ja rõhulanguste vaheldus. Seejuures on viis esimest värsijalga tavaliselt daktülid, kuues värsijalg trohheus.

Heksameetris ja teistes pikemais värssides kasutatakse rütmiesiletõstmiseks tsesuuri, s. o. pausi, mis liigendab värssi kaheks enam-vähem võrdseks poolvärssiks. Heksameetris esineb tsesuur tavaliselt kolmandas värsijalas kas pika silbi järel (sel puhul kutsutakse meestsesuuriks) või pärast daktüli esimest lühikest silpi (sel korral nimetatakse naistsesuuriks). Rangelt kindlaks ei ole tsesuuri asukoht kujunenud. Antiikses heksameetris esineb vahel ka kaks tsesuuri — üks teises, teine neljandas värsijalas. Reegliski on, et tsesuur ei tohi sõna pooleks jagada. Tsesuuri märgiks on //.

Järgnevais heksameetris esineb tsesuur 1) kolmanda värsijala pika silbi, 2) kolmanda värsijala teise, rõhutu silbi järel:

Nõnda nad / võitlesid / nüüd // kõva / laeliste / laevade / ümber /.

(«Ilias».)

Milline / saatus mis / juhus // mis ammune / igatsus / kauge.

(J. S-te.)

Vältelise süsteemi rakendamine eestikeelseis heksameetris on alles välja kujunemas.

Heksameetriga koos esineb antiikluules sageli pentameeter. See koosneb kahest võrdsest poolvärssist, millest kumbki moodustub kahest daktülist (või spondeusest esimeses poolvärssis) ja lõpeb ühe pika silbiga. Poolvärsside keskel on tsesuur. Skeem:

— ~ / — ~ / — // — ~ / — ~ / —

Heksameeter koos pentameetriga moodustab värsipaari, mida kutsutakse antiikse traditsiooni kohaselt eleegiliseks distihhoniiks. Ka seda meetrumit rakendades kasutatakse eesti luules tavaliselt pika- ja lühivälteliste silpide vahelduse asemel rõhutõusude ja rõhulanguste vaheldust. Näiteks:

Küpressi / üksiku / latva // vaid / kaugete / mägede / tagant
päike veel / riputab / verd // — väärikat / mälestust / sest.

(J. S-te.)

Heksameetrit ja pentameetrit kasutatakse tänapäeval väga piiratult, peamiselt pidulikumaid sündmusi edasi andes. Neil värsimõõtudel on aga suur ajalooline tähtsus, sest nad olid esikujuks teiste värsimõõtude kujundamisel. Antiiksete luuleteoste omapära tundmaõppimisel on paratamatult vaja neid meetrumeid tunda. Varasemal antiikajal kanti laulikute (aoidide) poolt nii

heksameetrilisi kui ka pentameetrilisi värse ette muusika saatel. Hilisemal ajal kaotas värss oma otsese seose muusikaga.

Välteline süsteem esineb põhiliselt ka eesti regivärssides.

Süllaaabilises ehk silbilises süsteemis on rütmi aluseks võrdne silpide arv värssides. Seda süsteemi kasutatakse eriti keeltes, kus sõnarõhud on alati kindlatel kohtadel, nagu tšehhi keeles, kus rõhk on esimesel silbil, prantsuse keeles, kus rõhk on viimasel silbil, ja poola keeles, kus rõhk on eelviimasel silbil. Süllaabilist süsteemi kasutades määratakse kindlaks silpide arv värsis, sisemine rütm värsis jääb enam-vähem vabaks. Ka eesti keeles ei puudu silbilise värsisüsteemi rakendamise võimalused, sest sõnarõhul on siingi kindel koht. Seda värsisüsteemi on aga meil seni püütud kasutada peamiselt prantsuse klassitsistliku värssloomingu tõlkimisel. Selle tuntumat värsimõotu — aleksandriini (12-silbiline värss, mille rõhulisele kuuendale silbile järgneb tsesuur) on näiteks süllaabiliselt rakendatud Molière'i komöödia «Naiste kool» tõlkes (A. Sanga poolt).

Teatavasti algas eestikeelne ilmalik luule aleksandriini rakendamise katsega (1637. a. kirjutatud Reiner Brocmani pulmalaulus «Opitzi poetikareeglite järgi loodud eestikeelne laul aleksandriinis»). Kuid tegelikult kuulub luuletus silbilis-rõhulisse süsteemi, koosnedes kuuejalalistest jambidest tsesuuriga kuuenda silbi järel. Siitpeale esinevad aleksandriini rakendamise katsed eesti luules mitte silbilise, vaid silbilis-rõhulise jambi näol.

Süllabo-tooniline ehk silbilisrõhuline süsteem rajaneb järjekindlalt läbiviidud rõhuvaheldusel. Riimiga seotud värssides on silpide arv võrdne. Rõhkude vahed — intervallid — sisaldavad (kui ei kasutata segameetrumit) alati võrdse silpide arvu. Rõhuvaheldust rakendades võivad sõnad saada vastavalt värsimõodule lisarõhkusid. Värsi häälendamist värsimõodu rõhkude järgi, mis ei lange ühte sõnarõhkudega, kutsutakse skandeerimiseks.

Eesti kunstluule värsi aluseks kujunes värsiehituse suhtes kõigepealt silbilis-rõhuline süsteem. Selle kõrval on hakatud hiljem kasutama ka rõhulist süsteemi.

Näiteid silbilis-rõhulise süsteemi kasutamisest:

Kus on kurepaaril kodu, (8 silpi)
murakaile peenramaad, (7 silpi)
mööda laukalisi radu (8 silpi)
läeb kolhoosi soobrigaad. (7 silpi)

(D. V.)

Kes neid teab, kuid kõik see algas,
peiu vaikib, neiu salgab.
Juhtus, mis peab juhtuma:
läki pulmi pidama.

(J. Sm.)

Prantsuse kirjanduse süllaabilist aleksandriini on meil tõlgitud enamasti silbilis-rõhuliselt 12—13-silbilise jambilise värsina, mille rõhulisele kuuendale silbile järgneb tsesuur. Näide prantsuse klassitsistliku tragöödia «Cid» tõlke värsist:

Kui solvab auväärt mees // siis on veel enam häbi.

Algupärase eesti luuleloomingus esineb üksikuid katseid aleksandriini kasutamiseks silbilis-rõhulise jambina (G. Suits «Ohvrisuits», J. Sütiste «Gruusiale»).

Vene luules hakkas silbilis-rõhulist süsteemi kasutama V. Tre diakovski, seda arendas edasi ja kasutas M. Lomonossov, luues juba kindla traditsiooni. V. Majakovski kasutas silbilis-rõhulise süsteemi kõrval enamasti rõhulist. Vene luule põhilisteks värsjalgadeks on trohheus, jamb, daktül, amfibrahh, anapest.

Rõhuline ehk aktsentueeriv (kasutatud ka tooniline) värsisüsteem rajaneb loomulike sõnarõhkude enamvähem ühtlasel esinemisel, kusjuures ei nõuta silpide arvu võrdust riimiga seotud värssides. Ka intervallid ei sisalda alati võrdset silpide arvu. Seetõttu ei saa selle süsteemi värsse skandeerida. Rõhulises süsteemis taotletakse rütmi ühtsust sellega, et riimitud värssides või kogu luuletuses esineks enamasti võrdset arvu rütmi rõhkusid.

Näit.:

Oh sõbrad, ei läse ma õelda,
et oleks nii háige má.
Ja ét ma terve óleks —
ma séda ei ütlegi ká.

(J. L.)

Igas värsis on võrdne arv (3) rütmi rõhke, silpide arv on aga ebavõrdne: 9, 7, 7, 8.

Loomulike sõnarõhkude juhtiv osa rõhulises süsteemis annab enamasti jõulise ning meeldiva rütmi.

Rõhuline värsisüsteem hakkas eesti luules juurduma 19. sajandi lõpul.

3. EESTI KUNSTLUULE VÄRSIMÕODU ERIJOOINI.

Eesti kunstluule värsimõodus arvestatakse tavaliselt sõna-rõhkusid ja silpide arvu. Võimalik on arvestada lisaks ka silpide vältelist vaheldust, mis annab uusi võimalusi luule rütmi mõju mitmekesistamiseks ja süvendamiseks. Ses suhtes on kunstluulele eeskujuks regivärss.

Et eesti keeles pearõhk asub sõna esimesel silbil, siis on eesti luulele omased nn. langevad (rõhuliselt rõhutule üleminevad) värsijalad. Seetõttu on meil põhilisteks värsijalgadeks trohheus ja daktül.

Näit.:

Suure / tüki / sooja / leiba ...

(J. L.)

Esikohal trohheilises värsis on kahesilbilised sõnad. Näide daktüli kohta:

Midagi / helendab, / helgib ja / tuikab
kaugele / kinkude / takka ...

(V. R.)

Värssi, kus viimane värsijalg on antud ühe või kahe silbi võrra lühemana, nimetatakse katalektiliseks värsiks (vt. toodud näidet).

Jambiline värs on eesti luules asendatav trohheilisega, mille ees on ühesilbiline eeltakt ehk anakruus. Seetõttu võime selliseid värse tinglikult jaotada trohheilisteks värsijalgadeks:

Kraps! / üle / läve / olin / nagu / kera
ja / juba / jooksin / külmas / sügis/vees ...

(J. Sm.)

Et jambi kasutamine eesti luules eeldab tavaliselt värsi alguses ühesilbilist sõna (anakruusi), siis on see mõnelgi puhul tinginud sisult vähepõhjendatud ühesilbiliste sõnade kasutamist värsside alguses. Need nn. täitesõnad kahjustavad, nagu iga liigne element, värsside sisukust ja mõju. Üksikuil juhtudel, näit. liit- ja võõrsõnades (kuldkihar, poem) võib esineda rõhuta esimene silp, mis annab soodsa, kuid piiratud võimaluse jambilise värsi alustamiseks.

Mõnel puhul jääb kahesilbiline sõna värsi alguses tugeva rõhuta. Sellist kahesilbilist eeltakti nimetatakse baasiks.

Jalad / heljuvad, / kenasti / kiiguvad / käed.

(J. Bergmann.)

Sinna / väljade / vahele / tahab mu / hing
kevad/päike mind / minema / sunnib.
(E. N.)

Juba / jürikuu / tujukais / ilmades
oli / aimata / kevade / algust.
(J. Sm.)

Selliseid värse on võimalik jaotada anapestilisteks värspalgadeks.

Amfibrahilist värssi on eesti luules kasutatud daktüülilise värsi näol, mille ette on asetatud anakruus. Näit.:

Kõik / helendab, / virvendab. / Lumekest / vaob,
nii / palju on / säravat / lund.

(J. Sm.)

Rütmi mõjulepääsu häirib, kui värspjala languses kasutatakse pikki rõhulisi silpe.

Nagu märgitud, annab silpide vältelise vahelduse olemasolu eesti keeles sobiva võimaluse ka vältelise värssisüsteemi rakendamiseks eesti kunstluules.

4. EESTI RAHVALAULU VÄRSS.

Eesti vana, nn. regivärsiline rahvalaul on loodud kvantiteeriva värssisüsteemi alusel. Selle põhiline värssimõõt — 4-jalaline trohheus — rajaneb pikema- ja lühemavälteliste silpide vaheldusel, kusjuures esimesed on sageli ühtlasi rõhulised (pea- või kaasrõhulised), teised rõhutud. Näiteid:

Laske / marti / tuppa / tulla.

Kuku / vastu / kuuse / metsa.

Et eesti regivärssi värssimõõdu põhiliseks aluseks on silpide pikkus (kvantiteet), on kujunenud üldiselt reegliks: värspjala tõusus ei esine lühikest pearõhulist ja värspjala languses pikka pearõhulist silpi, välja arvatud ühesilbilised sõnad.

Selle, nn. kvantiteedireegli rakendamine on andnud meie regivärssile erilise kõlavuse ning melodilisuse.

Et on raske silpide vältelist pikkust eraldada, eriti aga kunstluule aktsentueeriva meetrumi mõjul, on vältevaheldus hakanud aja jooksul kaduma ning trohheiline meetrum üle minema üks-

nes rõhuvahelduse alusele (aktsentueerivaks meetrumiks). Ainuüksi rõhuvaheldust kohtame kõige rohkem esimeses värsijalas, aga see esineb ka järgnevais värsijalgades, kus rõhuline silp on lühike.

Näiteid:

Ole / hoolas / hommi/kulla
Vana/nagi / vait saad / olla
Teise / piisa / õlut / saanud
Viru / naised / veere/tasid
Oleks / minu / ole/mine

Viimases värsis puudub vältevaheldus täielikult.

Üsna sageli kohtame regivärsis trohheuste vaheldumist daktülitega, millega värsi silpide arv võib tõusta kuni kümneni (näiteks: Kui mina / teksin, / mis mina / teksin). Daktülitte

esinemise tõttu on värsi meetrumit kutsutud ka daktülotrohheiliseks. Kuid arvestades, et kolmesilbilised, daktüülised värsijalad võivad tihti alistuda trohheilisele rõhu-, samuti välte- ehk kvantiteedivaheldusele ja kantakse mõnelgi puhul ette skandeerivalt, jääb regivärsi meetrum põhiliselt trohheiliseks. Näiteks:

Naised / tantsi/vad ta/nuta /

Vastavalt kõnetaktile jaguneb värs sageli kaheks poolvärsiks ehk dipoodiks. Näiteks:

Tõuse / naine // lüpsa / lehma
Kui mina / teaksin // mis mina / teaksin

Viimane värsijalg ei ole kunagi poolik, värs ei lõpe kunagi ühesilbilise sõnaga. Regivärsi iseärasusteks on veel, et 1) esimest värsijalga täidetakse peaaegu vabalt: kahe silbi asemel võib selles esineda kuni neli lühikest silpi, samuti võib siin värsijala languses olla isegi pikk pearõhuline silp, näiteks:

Ühe pani / kuuksi kullendama

Isa toob / pärja Pärnumaalta

2) regivärsi värsijalgu võib täita mõnikord üheainsa pika vokaali või diftongiga silp, näiteks:

Too / kirves, / raiu / kiike
käi / kiige / kõrge'elle
Tegi / kuu, / tegi / kaks
Rinnalt / veeres / vöö / legi

Regivärsside esitusviisiks on olnud laulmine, nn. leelutamine, mis toimus enamasti loomuliku lauserütmi alusel (ainult sõnarõhke rõhutades), aga mõne lauliku poolt ka skandeerivalt, nagu:

Müllu jõin murè karika.

Kès toob müldajè õluta.

Regivärssse kutsutakse ka algriimilisteks rahvalauludeks. Algriim on alliteratsiooni ja assonantsi koosinemine värsi mitmes sõnas. Lõppriimi esineb regivärssides ainult harva ning juhuslikult.

Vanast rahvalaulust erineb uus ehk riimiline rahvalaul, mis on tekkinud hilisemal ajal, kunstluule eeskujul, ja mille iseloomulikumaid vormitunnuseid on lõppriimi esinemine ning värs-side rühmitumine salmideks.

5. RIIM.

Riim on ilukirjanduslik väljendusvahend, mis seisneb sarnasekõlaliste sõnade kunstikavatsuslikus kordamises. Näiteks:

*Mahladest paisuvad pungad puul,
pehmed, soojad ja rõsked.*

*Mahedalt puhub lõunatuul,
otsekui silitaks põske.*

(J. K.)

*Mu meeltes on talve taevad,
täis pehmeid lumeräitsakuid.*

*Ja suve valged pilve laevad
kesk avarusi ääretuid.*

(J. Sm.)

Eesti luules algab häälikuline kokkukõla riimivais sõnades tavaliselt pea- või kaasarõhulise silbi vokaalist. Riimi kunstiline mõju pääseb üldiselt seda enam esile, mida rohkem riimuvad sõnad tähenduselt erinevad. Riim on poeesia rütmi orgaaniliseks osaks, aidates rütmi esile tõsta. Riim võib aga esineda mitte ainult värssides, vaid ka proosas. Näiteks:

*Ma tahtsin näha ta lainete valgeid harju ja lainetel liuglevat
viirese varju ja vahu sees õõtsuvaid kajakakarju ning kaugel
kõikuvat üksikut purje. Ma ihkasin näha ta tukkuvat pinda kui
magava hiiglase raudriides rinda ja kuulata laineid, mis veere-
vad randa kui tuiskavad leegid, mis raksuvad, mis kirglikult
tuksuvad, mis mürinal maltsarannale vaovad ja siis jälle kao-
vad kui vägi, mis taganeb vaenlase eest, või põdrakari lääb
põleva padriku seest!*

(Fr. T.)

Seega ei ole õige käsitada riimi ainult sõnade või häälikute kokkukõlana värsside lõpus, nagu sageli on defineeritud. Viimasel puhul on arvestatud ainult kõige sagedamini esinevaid juhtumeid, kus riim võtab enda alla värsi lõpu, alates kokkukõla viimase sõna pea- või kaasrõhulise silbi vokaalist. Sellist riimi kutsume lõppriimiks. Üksikuil juhtudel esinevad riimid ka värsside sees või alguses. Neid kutsutakse vastavalt sise- ja algusriimideks.

Näiteid:

Kui laps su sülle heita, peita tahaks pää.
(G. S.)

*Kes neid teab, kuis kõik see algas,
peiu vaikib, neiu salgab.*
(J. Sm.)

... ilmu imelikke
*nad loonud, kuid siis heitlikud need jõud
ka toonud tusapäevi varsti pikki*
(G. S.)

Et riim on kunstikavatsuslik väljendusvahend, ei saa tekstis juhuslikult esinevaid sarnasekõlalisi sõnu pidada riimideks.

Riimi mõju rajaneb peamiselt kokkukõla sugestiivsusel. Sellisena on riim eriti luule oluliseks elemendiks. Ta on kõlakujundite kõrval peamiseks luule sugestiivse ufoonia kindlustajaks.

Riime jaotame kahte põhirühma — täis- ja irdriimideks. Täieliku häälikulise kokkukõla puhul, alates pearõhulise silbi vokaalist (*puul : tuul, kivist : rivist*), kutsume riimi täisriimiks, osalise kokkukõla puhul (kus osa häälikuid niiõelda «irdub») irdriimiks (*sõna : kõla, pühib : rühib*). Täisriime kutsutakse ka puhtaiks riimideks. Irdriim on üldiselt seda mõjukam, mida suurem on häälikuline ühtesattuvus, häälikuline heakõla, sonoorsus.

Riimil on rida alaliike. Täisriimi alaliigiks on homonüümriim, mille moodustavad kõlaiselt täiesti samad, sisult aga erineva tähendusega sõnad, nagu:

*Ja rannale lõbusalt laineid löi,
tuuled riivasid vainu ja lahti.
Mai tuli, mai võitis ja päikese tõi,
tegi südamed suvele lahti.*

(J. Sm.)

Absoluutse kõlasarnasuse ja ühtlasi tähenduse täieliku erinevuse tõttu on homonüümriimid mõjukad.

Kui aga riimitakse sõnu, mis kõlasarnasuse juures tähenduselt ei erine, siis on tegemist idenriimiga, näiteks:

Nüüd kustub eha. Tuuletu on õhtu.
Ja taevas laskub, pehme, tumenev.
Ja sellel rukki õitsemise õhtul
nad kahekesi läksid põlluteed.

(J. Sm.)

Irdriimidest on silmapaistvamad assonants- ja konsonants-riimid. Assonantsriimideks kutsume niisuguseid irdriime, kus aluseks on pearõhulise silbi vokaalide kokkukõla, järgnevad konsonandid aga erinevad, näiteks: *loog : hood ; kaal : saar*, konsonantsriimideks kutsume niisuguseid irdriime, kus pearõhulise silbi vokaalid erinevad, konsonandid aga on häälikulises kokkukõlas, näiteks: *lipp : lapp : rinda : randa*.

Irdriime, kus on häälikute täielik kokkukõla kuni viimase erineva häälikuni, on hakatud kutsuma tugiriimideks, näiteks: *saal : saar ; vares : varem*.

Irdriimide hulka kuuluvad ka niisugused riimid, kus esineb häälikute vältelist erinevust, kuigi trükipildis näeme täielikku ühtelangust, näiteks: (kõrges) *taevas ; (selles) vaevas*. Niisamuti on palataliseeritud ja palataliseerimata häälikutega, näiteks: (vaikne) *tund ; (sajab) lund*.

Et kaasrõhk on eesti keeles suhteliselt tugev, on ka kaasrõhuliste sõnaosade kunstikavatsuslik kordamine kaasrõhulise riimina küllaltki mõjukas. Kaasrõhulised riimid moodustuvad muute- ja tuletuslõppudest, näiteks: *südamest : igavest*. Kokkukõla on üldiselt mõjukam, kui kaasrõhuline riim riimub pearõhulisega, näiteks: *mõtiskelud : elud ; alistuks : uks ; pada : imestada*. Praktikas esinevadki kaasrõhulised riimid tavaliselt vaheldumisi pearõhuliste riimidega. Kaasrõhulised riimid omaette on kunstiliselt mõjukamad, kui nad esinevad puhtalt, otsekui täisriimidenäna omas liigis. Neil juhtudel, kui kaasrõhuliste sõnaosade häälikute kokkukõla ei ole täielik (näiteks: *kahekesi : endamisi*), jääb riimimulje nõrgaks.

Eriliseks mõjukaks riimiliigiks on liitriimid, mis koosnevad mitmest riimivast sõnast. Liitriime kasutas eesti luules juba Koidula, näiteks: *too mind : roolind : soopind*. Siia kuuluvad ka kahekordsed riimid (topeltriimid), nagu: *aida peal : saita seal*.

Riimi muljet võib tunduvalt tugevdada eelnevate sõnade teatav samakõla, näiteks: *värskeis heintes : värvi seintes*.

Sageli kohtame luules riimimata värssse, mis esinevad osaliselt või kogu teose ulatuses. Neid kutsutakse valgeiks värssideks ehk blankvärssideks. Blankvärssid on eriti iseloomulikud vabavärsile ja draamatilistele ning teiste kõne-ettekandelistele teostele. Riimimata värssides on kirjutatud näiteks D. Vaarandi «Hirošima lendur», L. Andre «Homse laua taga» jt. Blankvärssse on kasutanud ohtrasti Shakespeare oma

draamaloomingus. Kunstiliselt kõrgel tasemel esineb blankvärss A. Puškini «Boriss Godunovis», N. Nekrassovi poemis «Kellel on Venemaal hea elada» jm.

Blankvärssideks ei tule lugeda selliseid värse, kus riimi kasutamine ei ole üldse iseloomulik, nagu regivärss, vene böliinad, antiikne kvantiteeriv värssilooming jm.

Silpide arvu järgi eraldatakse riime mees-, nais- ja libisevaiks ehk daktülilisteks riimideks.

Meesriimideks kutsutakse ühesilbilisi riime, nagu: *tuisk : luisk; und : tund.*

Naisriimideks kutsutakse kahesilbilisi riime, nagu: *kera : tera; õde : tõde; kilkad : pilkad.*

Libisevaiks ehk daktülilisteks kutsutakse kolmesilbilisi riime, nagu: *küngastel : rüngastel; seedimist : needimist; laotama : kaotama.*

Enam kui kolmesilbilisi riime kutsutakse ülilibisevaiks ehk hüperdaktülilisteks (ka peonriimideks). Neid esineb harva. Näit.: *sumedasse : tumedasse; kihutavad : nihutavad; kukutaväile : hukutaväile.* Harva esineb luuletusi, kus kasutatakse ainult üht riimiliiki. Ühe riimiliigi kasutamine võib jätta ühetoonilisuse mulje. See tõttu esinevad riimid enamasti vaheldumisi.

Paigutuse järgi jagunevad riimid:

1) Paarisriim (skeem: a b b), näit.:

*Küll olin õnnelik õiekuul —
Ei seda või kirjelda' kellegi huul —
Ma mõtlin, et igavest nõnda see jääb,
Kuid elukuu lennates ära siit läeb.*

(A. H.)

2) Ristriim (skeem: a b a b), näit.:

*Vast eile kisendasid kivid,
et raske surve rõhub meid —
nüüd marsivad töörahva rivid,
käes punalipud, oma teid.*

(J. K.)

3) Süliriim (a b b a), näit.:

*Veel lahingute järeltuul sus vuhab,
sa varemteks muutund muistne linnus.*

On nagu, vikerkaar meil säraks rinnus, —
suur võit me kannatused üle uhab.

(J. S.)

4) Segariim, kus riimide asetus esineb mitmes variandis, nagu:

Taevas on avanud süle
ja taline torm
lendab me üle.
Kuid vägeväm veel on torm,
mis tuiskab roimade riiki.
See pole muinasjutt mugavat liiki.
see pole kurjuse iha
ega suisutav sõnadevoog —
see on piinatud rahvaste viha
rännakuhoog.

(J. S-te.)

Sisu huvides tuleb riimilt nõuda, et ta oleks loomulikus seoses tekstiga. Vastasel korral räägime kistud, kunstlikust riimist, mida kohtame sageli algajate värsiloomingus.

Riimi väärtust tõstab üldiselt riimi võimalikult suurem puhutus (häälikulise kokkukõla täielikkus) ja uudsus. Irdriimi uudsus võib näiteks edukalt korvata täisriimi. Liiga kulunud, šabloonilisi riime ei saa põhimõtteliselt eelistada, hoolimata sellest, et nad võivad kuuluda täisriimide hulka (*seal: teal: peal* jne.). Ühelgi juhul ei saa riime hinnata väljaspool teksti, omaette, vaid ainult kontekstis teose sisu kunstilise väljendusvahendina.

6. STROOFID EHK SALMID.

Stroof ehk salm koosneb kindlakujuliselt rühmaks ühendatud värsidest. Enamasti esineb stroof lõpetatud süntaktilise tervikuna.

Stroofi kuju taotleb kokkukõla sisu laadiga ja võib olla väga mitmesugune. Kõige tavalisem stroof on neljarealine, nn. nelik ehk ka trään, mis domineerib eesti varasemas luules, eriti A. Haava, K. E. Söödi, Juhan Liivi jt. loomingus.

Sageli on kasutatud ka kahevärsilisi stroofe — kahikuid, mis antiiksest luulest alates on esinenud eeleegilise distihhoni ehk eeleegilise kahiku kujul, hiljem aga vabamalt mitmesuguste

värsipaaridena. Kahevärsilisi stroofe on esinenud korduvalt näiteks D. Vaarandi luules («Kõrbejaamas», «Uus paat» jt.). Näide:

*Kes siis manas muige näole, silmist sära leidis?
Pisike kasahhiplika roosilises kleidis.*

*Kiivas silmad koerust täis ja juus kui traadist hari,
häbelike peode varjul põsk kui paakspuu mari.*

*Ringiratast tiirutab, mu hõlmast vargsi tirib,
miskit mulle öelda tahab tema rõõmus sirin.*

*Olgu jutt kui lapitud ja kirju vööras keeles —
ah, kui isukad ja lahti sõprusele meeled!*

*Istu minu kaenla alla, väike tõmmu õis!
Jutusta, kust raudne ratsu sind mu juurde tõi?*

Peale nelikute ja kahikute esineb klassikalises luules veel järgmisi stroofikujusid:

Tertsiiin koosneb kolmevärsilistest salmidest ristriimiga, skeem:

a b a / b c b / c d c / d e d / e

Lõppu asetatud üksik värss riimub viimase stroofi teise värsiga.

Eesti luule varaseimad tertsiinid pealkirjaga «Taara mäel» on M. J. Eiseniilt («Isamaa Kalender 1879. aasta pääle»). Hiljem on tertsiine kasutanud G. Suits, J. Sütiste, P. Rummo jpt.

O h u l e p a.

*Tuul nutab olviaugus, katsub ust
ja kaebleb kiljatades nagu mardus.
Peerg tuhmi valgust heidab pilakust.*

*Pilk ahnelt jutustaja suule tardus...
Noor Kreutzwald istub Toapapa ees,
näol vaheldumas viha, õudus, hardus.*

*... Nüüd peksab kange Kalev, vägimees,
raudrüütleid-peninukke Assamallas,
nüüd kahlab laudu kandes Peipsi vees...*

*Jääb vakka väsind jalg, mis vokki tallas,
jääb seisma süstik, tummaks kangastelg,
— on peretuba muinasjutu-vallas.*

*Teo-ori kirkastub, kaob silmist pelg,
koos Kaleviga puistab neetud sortse;
priipõlvest unistades sirgub selg.*

Näolt enneaegse vanaduse kortse
 kui pühiks muinasjutu imeluud;
 jõud äkki muutunud on mitmekordseks.

Ja jälle paugutasid kangaspuud,
 tuul olviaugus mardusena huikas...
 Noor Kreutzwald mõistab, nagu selginud,
 mis vara vaikselt tema põues tuikas.

(P. R.)

Tertsiiinid on kirjutatud enamasti jambides.
 Maailmakirjanduses sai tertsiin populaarseks itaalia keskaja
 luuletaja Dante kuulsa poemiga «Jumalik komöödia».
 Tertsett — kolmevärsiliste stroofidega luuletus vabalt
 valitud riimijärjestusega. Näide:

*Kevadesse jälle tulin:
 linnulaul ja vetevulin
 rinnas riimi äratab.*

*Taevas sinine kui siidist,
 hoian kinni kiirteniidist,
 mis maailma säratab.*

(J. K.)

Sonett koosneb 14 värsist, mis jaotatakse neljaks stroofiks: kaks kat-
 räani + kaks tertsetti. Sellise soneti peamisteks riimiskeemideks on:

- | | |
|--|--|
| 1) $\underbrace{a b b a / a b b a}$
nelikud | c d / c d c
c d c / d c d
c c d / c d d
$\underbrace{c c d / e d e}$
tertsetid |
| 2) $\underbrace{a b a b / a b a b}$
nelikud | c c d / c c d
c d c / d d c
$\underbrace{c c d / e e d}$
tertsetid |

Puhtklassikalisteks on peetud kummaski skeemist esimest võimalust. Riim-
 ile on pööratud sonettides erilist tähelepanu. Klassikalistes sonettides domi-
 neerivad puhtad, kõlavad riimid, mis on tihedas, loomulikus seoses tekstiga.
 Nelikuis antakse teema ja arendatakse seda tõusvalt kuni 8. värsini. Tertsetti-
 des murdub tavaliselt esile puhtlühiriline elamus, lõpus antakse ilmekas, kokku-
 võtlik lõppvärs (või lõppvärsid). Värsimõöduna on enamasti kasutatud viie-
 või kuuejalalist jambi. Näide:

*Käes kevade. Veel ruskab Loodes vähe,
 kuid idataevas vaatab hõbe kuu
 ja valgustab vee pardal põõsad, puu,
 vaid hämarasti kaugusi on näha.*

*Kuu varjab valgusega Ehatähe
ja hiilgab läbi taeva põhjatu
ja külvab tuhatvärvil lahesuu
ja heidab hõbe kettaid laine pähe.*

*Mis värvi õrnus, ilu vete pinnas,
helk õhtutaeva servas imeline!
Vaid mõned tuled helendavad linnas.*

*Ja merelt kostab hõikus alaline.
Mis elevus lööb õitsma vaikselt rinnas,
mis põhjatugi mere tüünus, sine.*

(V. R.)

Soneti 14 värssi on jaotatud ka kolmeks nelikuks, millele järgneb riimuv värsipaar. See vorm on tuntud inglise (ka Shakespeare'i) sonetina. Eesti luules on seda sonetivormi väljapaistvate tulemustega kasutanud eriti J. Sütiste, näiteks:

*Haakristi raskus röömud leinaks muljus,
tumm nutt käib läbi varemete-räo.
Kõik noor ning haljas, elumeelne uljus
sai ühe õõga pähe rauganao.*

*Karm tõsidus — me alanduste lisa,
loovsädeme viib tuulde juba eos.
Õõ-õhu reostab preisi kare kisa,
trumm, marss ja vale, millel katkend seos.*

*Võiks naerda, kallis, kui me ümber peksleb
ränk sügisilm ja sõna kõigub suul,
võiks naerda, kuidas viimses raevus eksleb
too vägivalla pidemetu luul —*

*kuid tead, mu arm, et seda musta häbi
vaim suudab võita ainult mõõga läbi.*

Sonetiarrastuse erivormiks on sonetipärg, mis koosneb 15 liidetud sonetist. Iga järgnev sonett algab eelmise soneti viimase värsiga. 15. sonett koosneb eelmise 14 soneti esimestest värsidest ja seda kutsutakse magistraaliks ehk juhtsonetiks.

Sonetipärgi on eesti luules kirjutanud K. Krimm («Elu», ilmus 1892) ja R. Reiman («Õõlaul», ilmus 1925).

Sonetivormi esineb eesti luules rohkesti. Esimese soneti kirjutas M. J. Eisen (1881. a.).

Sonetivormi leiutajaks loetakse XIII sajandil elanud sitsiilia luuletajat Giacomo da Lentini. Üksikasjalise sonetiõpetuse ehk nn. «sonetifilosoofia» on andnud saksa luuletaja Johannes R. Becher teoses «Poetiline printsip» («Das poetische Prinzip», 1957), kus hinnatakse eriti soneti kunstilise väljendusvormi «harmoonilist ökonoomsust».

Sekstiiniks nimetatakse tänapäeval luuletuse stroofi, mis koosneb kuuest värsist. Riime kasutatakse järgmiste skeemide järgi: a b b a c c; a b a b c c. Esineb mees- ja naisriimide vaheldus.

Sekstiinides on kirjutatud näiteks «Eesti NSV hümn», J. Kärrneri luuletus «Laul Nõukogude Eestile» (mõlemad: a b a b c c).

Näide:

*On seisnud kindlalt sinu saared, rannad
ja jäävad ikka seisma, Eestimaa.*

*Sa meile oma põlist jõudu annad,
meid muistse vaprusena toidad sa,
ja sulle ustavusest tuksub rind,
nõukogu rahva püha kodupind.*

(J. K.)

On kasutatud ka liitseksiine, mis koosnevad kuuevärsilistest stroofidest; kusjuures iga järgnev stroof alustab riimimist eelmise stroofi viimase riimiga.

Oktaav on stroof, mis koosneb kaheksast värsist. Riimiskeemideks on tavaliselt: a b a b a b c c; a b a b a b a b; a b b a c c d d.

Oktaavid esimese riimiskeemiga said stantside nime all tuntuks itaalia renessansiaja luules (L. Ariosto, T. Tasso).

Eesti luules on oktaave kasutanud Fr. R. Kreutzwald (poeemis «Lembitu», luuletuses «Ma teretan sind, hommik»), V. Ridala (poeemis «Ungru krahv ehk Näckmansgrund»), M. Raud (luuletuses «Isamaa nägu»).

Näide:

*Näos ainult vihkamist ja surmapõlgu,
näen lahingute raskes tormis sind.
Tuld tuisates relv raputab su õlgu,
verd hõlmadele immitseb su rind —
vaid seda näed, kuis tuli vaenlast tabaks,
üht ainult mõtled, ainult seda tead,
et sellel tandril igavesti vabaks
sa oma kodurannad saama pead.*

(M. R.)

Nii sekstiinid kui ka oktaavid on kirjutatud enamasti viie- ja kuuejalalistes jambides.

Triolett on luuletus, mille 8-värsilistes stroofides 1., 4. ja 7. värs lõpevad sama sõnaga (või kogu värs kordub), samuti lõpevad sama sõnaga 2. ja 8. värs (või kordub kogu värs); 1., 3. ja 5. värs riimuvad, samuti 2. ja 6. värs. Väikese kõrvalekaldumisega riimijärjestuses (1. värs riimub 6-ndaga, 2. värs 5-ndaga) esineb see vorm J. Kärneri luuletuses «Triolett Moskva». Tavaliselt on trioletis kaks stroofi:

Stroofinäide:

*On lüli kuldne kaunis mälestuste palmikus:
mu kauge Moskva, teaduse ja kunsti ema.
Nii palju mujalt tuhmund, maha maetud kalmistus,
jääb lüli kuldne kaunis mälestuste palmikus.
Pea mõnda aastat juba mööda kõnnisklema,
ent temas elan veel ma oma nõdras salmikus.*

*On lüli kuldne kaunis mälestuste palmikus:
mu kauge Moskva, teaduse ja kunsti ema.*

(J. K.)

Klassikalises luules küllaltki populaarsed, eesti luules aga harva esinenud on noon (üheksavärsiline stroof), deetsim (kümnevärsiline stroof), kantsoon (3—7 stroofiga puhtlüliline luuletus; tingimuseks on, et järgnevad stroofid vastaksid esimese stroofi ehitusele, mis koostatakse vabalt 11—16 värsist), gaseel (araabia, pärsia, usbeki, aserbaidžani, turkmeeni jt. idarahvaste luule vorm, mis koosneb kahikutest; esimese kahiku värsid on omavahel riimiga seotud, kusjuures seesama riim kordub iga järgneva kahiku teises värsis. Vahel liitub riimiga kas ühe- või enamasõnaline refräänitaoline kordus. Gaseeli alal on eesti luules katsetanud E. Enno, näit. «Kõik tuuled mul armsad pimedal ööl») jt. Riimi skeemid:

1) a a / ø a / ø a / ø a /

2) a + kordus a + kordus / ø a + kordus /
ø a + kordus / ø a + kordus

Harva on kasutatud ka nn. rakenduslikke vorme, nagu akrostihhon — see on luuletus, mis on kirjutatud arvestusega, et värside algustähtedest kujuneks mõne isiku ees- või perekonnanimi, mõni sõna või lause. Värsikujulistest mõistatustes antakse niiviisi peidetult lahendus, pühendusluuletustes isiku nimi jne.

Rea pühendusluuletusi akrostihhoni kujul on kirjutanud vangelas oma poliitilistele kaasvangidele (Johann Velsveebelile jt.), oma naisele ja lastele proletaarne luuletaja V. Mölder.

Näide:

*Jagame kitsa siin kongi sees
Osa me ühist, noor seltsimees,
Haarand me olemust tühjus hall,
Ainult tuld hõõgub veel tuha all.
Naeratlev õues noor kevade
Näitab end läbi raudtrellide;
Võime ta päikest, ta õitelund
Eemalt vaid näha kui kauget und...
Liisk see kurbloomlik meid valjastand,
Sünget et valskust me paljastand,
Võidelnud ausasti selle heaks,
Et maailm paremaks saama peaks.
Ennustav seinal ent tulekeel —
Belsatsar, kas ta ei märka veel?!
Elame, seltsimees, loodame:
Lõpu teeb ööle tõepäikene!*

7. VABAVÄRSS.

Luuletusi, kus puudub reeglipärane värss, nimetatakse vabavärsilisteks. Vabavärss (vers libre) ei jaotu tavaliselt stroofideks, ei oma värsimõõtu, ei kasuta riimi, või kui need reeglipärase värsi omadused vahel esinevad, siis enamasti ilma kindla korrapärasuseta. Vabavärsis valitsevad erineva pikkusega värsid ja rütmi vaheldus. Rütm vabavärsis tugineb kõnekeelele oma-
sele liikuvale rõhuvaheldusele, aga vahel ka lausetel ning lauseosade sarnasele süntaktilisele ehitusele. Eriti tähtsat osa etendab vabavärsis intonatsioon. Vabavärss ei kohandu lauldavusele, nagu seda teeb reeglipärane värss, vaid peab silmas eeskätt kõnelise ettekande, deklamatsiooni nõudeid. Vabavärsi vormiline vaheldus on orgaanilises seoses luuletuse sisulise arenguga.

Artiklis «Teoreetilisi märkmeid vabavärsist»¹ jaotab A. Kaalep vabavärsid tinglikult kolme rühma: 1) taktoidse rütmiga vabavärsiks, kus toimub rõhulise värsisüsteemile lähedaselt teatava foneetilise ühiku («mida ei saa nimetada värsijalaks või meetrumiks ega taktiks») kordumine; 2) süntaktilise rütmiga vabavärsiks, «kui tegemist on näiteks lauseliikmete teatavate tüüpide kordavusega (siia alla kuuluks muidugi ka paljudes vabavärsilistes luuletustes kasutatud parallelism)» ja 3) puhtintonatsiooniliseks vabavärsiks, kus «rütmi avaldumise vormiks on intonatsioon (millise mõiste piiridesse võiks mahutada kõnemeloodia koos pauside ja peatuste süsteemiga, samuti kvantitatiivsed liikumised)». Seejuures tuleb arvestada, et intonatsioon on vabavärsile üldiselt iseloomulik.

Taktoidse rütmiga vabavärsiks loeb A. Kaalep Kr. J. Petersoni luulet, A. Haava, J. Sütiste jt. vabavärssi, kus rõhuline värsisüsteem on arenenud vabavärsiks. Nõukogude eesti luules on vabavärsi algatajaks H. Pöögelmann. Tema luuletuses «Laul revolutsioonile» vahelduvad taktoidse rütmiga vabavärsid riimiliste silbilis-rõhuliste stroofidega. Süntaktilise rütmiga vabavärss esineb ilmekal kujul W. Whitmani luules, meil eriti selgelt mõnedes J. Barbaruse («Luule kahevõitlus») ja R. Parve luuletustes («Kodumaa»). Intonatsioonilise vabavärsi šedöövritena esitab A. Kaalep G. Suitsu luuletusi «Värisevate haabade all», «Koduretk», (andes talle ühtlasi eesti vabavärsi lõpliku kujundaja osa), nõukogude luulest R. Parve «Kahevahel» jt.

A. Kaalep tõstab vabavärsi iseloomustades eriti esile järgmisi seisukohti.

Kui reeglipäraste värsisüsteemide kasutamine taotleb teksti lauldavust, siis vabavärss väljendub eeskätt intonatsiooni kaudu, peab esijoonel silmas kõnevormi nõudeid. Sisult näib vabavärss

¹ Kirjanduse radadelt, Tallinn, 1960.

olevat seotud luule demokratiseerumisega. Näiteks on iseloomulik, et A. Haava luules arenes rõhuline värsisüsteem vabavärsiks just 1905. aastaga dateeritud luuletuses, sest revolutsiooni-aasta vajas eriti kõneettekandeks sobivaid luuletusi:

Meie.

*Meie ei taha olla, ei ole
Vaikiv, ununev lehekülg
Aegade-raamatus:
Meie otsaette on kirjutatud
Elusõna!*

*Meie silmades säravad sädemed,
Meie põues lainetab julgus ja jõud,
Hoovab elu!*

*Meie ulatame käed pilvede poole
Meie sammume suure sihi poole:
Meie tahame elada ja kirjutada
Aegade-raamatusse...*

Vabavärssi iseloomustades ja hinnates ei saa siiski jätta märkamata, et lääne luules tänapäeval domineerivat vabavärsiharastust ei saa seostada luule demokratiseerimisega. Vabavärsiharrastust lääne kirjanduses on J. Semper tabavalt iseloomustanud artiklis «Luule ja kaasaeg» järgmiselt: «Vabavärss Läänes pole üksnes värsi orgaaniliste tunnuste — meetrumi, rütmi, riimi — hülgamine, vaid ka — ja seda tahaksin siin eriti rõhutada — ka organiseerimatute mõtete ja tunnete kandja. Sellisena peegeldab ta kapitalistlikus mõttemaailmas valitsevat agnostitsismi, irratsionalismi, mõistuse jõuetuks tunnistamist alateadvuse kõrval. Et selle järgi maailm on juhuslike nähtuste kaos ning pimedate jõudude mõttetu kokkupõrge, siis katsutakse ka luules kaotada igasugune mõistuse kontroll ja anda vaba voli juhuslike kujundite voolule, sõnadele, mida ei seo loogika, vaid paremal juhul assotsiatsioonid. Seejuures võivad kaduda ka kirjavahemärgid ja suured tähed lause alguses: laokil mõtete kaootilist voolu ei tohi miski takistada...

Selline kaootiline luule on loomulik seal, kus inimene on saatuse mängukann, keda siia-sinna pillutavad instinktid, kelle isiksus on laostunud, teadvus pihustunud ja kes alavääristab mõistust, seda revolutsioneerivat, aktiivset ja organiseerivat alget inimeses.»¹

J. Semper märgib, et eesti nõukogude luule vabavärsis võime vahel kohata lääne vabavärsile lähedasi «uitmõtteid» ja väljen-

¹ Kirjanduse radadelt, Tallinn, 1962, lk. 130.

duse «hämarust», mõtete serveerimist võimalikult keerukal kujul, ka sisulist hõredust, laialivalguvust. Kuid on avaldatud ka kompaktsaid, kujundirikkaid, selgelt sõnastatud vabavärsse, kus «on kaasaegne sisu edasi äntud pingeliselt ja ökonoomselt». Artikkel annab vabavärsi kohta järgmise kokkuvõtte: «On niisiis häid vabavärsse ja halbu vabavärsse, rohkem küll viimaseid. Head vabavärsid ei logise ega lohise, neis on tugev sisepinge, mis sõnu vaos hoiab, neis ei lahjendata tunnet kujundite ülirohkeusega ega retoorikaga, neis on tunda rütmilist konstanti, mis loob mulje, et on tegemist värsiga. Leidub teisigi vahendeid, mis vabavärsi rühti tõstavad, näit. kordamine. Kui veel on täidetud peamine nõue, et selles pulbitseks kaasaja elutunnetus, siis on niisugune vabavärss terefulnud. Kui see kergesti laialivalgub värsivorm endaga kaasa toob ka laialivalguvat sisu või hoopiski sisutust või ebamäärasust, siis ei saa niisugust luulevormi heaks kiita.»¹

Eesti nõukogude vabavärsile, aga vahel ka eesti nõukogude kaasaegsele luulele üldse on veel korduvalt ette heidetud kaldumist paljusõnalisusse, liigset sõnadetulva.

¹ Kirjanduse radadelt, Tallinn, 1962, lk. 134—135.

IV. PÕHILIIGID, LIIGID JA ERILIIGID.

Liikide ehk žanride all mõistame ilukirjandusliku loomingu sisu iseloomust tingitud ja ajaloolises arengus traditsiooniliseks saanud kujutamismorme. Ilukirjanduse haruldaselt mitmekesised liigid kajastavad elu mitmekülgset ja keerulist. Kõige üldisemalt eristatakse kolme ilukirjanduse põhiliiki ehk põhižanri: eepika, lüürika ja dramaatika. Need põhiliigid kujunesid loomulises praktikas välja juba ammustel aegadel, enne meie ajaarvamist. Üksteist aja jooksul täiendades ja rikastades ei ole nad segunenud ega kaotanud oma iseärasusi, vaid on säilitanud peamised põhitunnused. Põhiliikide kujutamismormide meelevaldset, mehhaanilist moonutamist ja segamist kohtame küll iseloomuliku nähtusena modernistlikus kirjanduses.

Põhiliigid on omakorda jagunenud ühiste põhitunnustega alajaotusteks — liikideks ehk žanrideks (nagu: romaan, hümn, tragöödia jt.), mis on niisamuti läbi teinud silmapaistva arengu. Iga uus kirjanduslik suund on täiendanud ja muutnud žanre uute, novaatorlike joonte lisamisega, ühtlasi põhjustanud ka mõnede uute žanride tekkimist ja endiste taandumist. Kuid kõik sellised muutused, aga ka kirjaniku individuaalse, kordumatu kujutamiskiisi lisandumine ei ole tavaliselt takistanud juba väljakujunenud žanride peamiste, määravate tunnuste säilimist. Viimaste esiletõus on toimunud enamasti seda selgemini, mida täiuslikum on teos.

Liigid ehk žanrid võivad omakorda jaguneda veel eriliikideks. Nii on näiteks romaanižanri eriliikideks ajalooline romaan, psühholoogiline romaan, sotsiaalromaan jt.

Liigi ehk žanri mõistet kasutatakse ka kirjanduslike liikide üldnimena, mis sisaldab sel juhul nii põhi- kui ka eriliigid. Nii võidakse kõnelda lüürilisest, eepilisest ja dramaatilisest žanrist, psühholoogilise romaani žanrist jne.

Eepikasse kuuluvate teoste üldiselt kehtivaks tunnuseks on, et neis kujutatakse peamiselt kirjanikust väljaspool oleva maailma sündmusi ja nähtusi. Tavaliselt esineb eepilises teoses sündmustik, mis on eriti žanrides, nagu romaan, eepos jt., laiaulatuslik, sündmusrikas, rohketel tegelaskujudega. Sageli pööratakse palju tähelepanu keskkonna kirjeldamisele.

Ulatuslikumais eepilistes teostes esineb sageli mitu sündmustiku põhiliini, mis arenevad paralleelselt või on üksteisega läbi põimitud. Nii on näit. E. Vilde «Mahtsa sõjas» kaks teineteisest peaaegu eraldi arenevat sündmustikuliini: talupoegade elu ja võitlusega seotud sündmuste arendamine ja nende rõhujate, mõisnike elu kujutamine. Lühemais eepilises teoses aga piirduakse sageli sündmuste olulisemate lõikude, episoodide või katkendite edasiandmisega. Nii piirdub näiteks Juhan Liivi lühinovell «Peipsi peal» ainult episoodiga, valmižanris kasutatakse üldiselt ainult sündmuste lõike ja katkendeid.

Ajanormiks eepikas on tavaliselt minevik — kujutatavad sündmused on varem olnud või alles hiljuti möödunud. Nende jutustamine toimub enamasti rahulikult, objektiivselt ja üksikasjaliselt. Autori isik jääb tagaplaanile, tema ideed, sümpaatiad või antipaatid avalduvad kaudselt. See ei tähenda aga sugugi ajast mahajäämist. Paljude eepiliste teoste probleemid ja ideed on olnud koguni äärmiselt aktuaalsed, käsitledes kaugema või kõige lähema mineviku kaudu kaasaja põletavaid küsimusi. Leidub ka teoseid, kus sündmustik on kantud tulevikku (Jack Londoni «Raudne kand» jt.).

Üksikuil juhtumeil esineb autori otseseid vaheleostumisi sündmustiku objektiivsesse käiku (eesmärgiga saavutada elavamalt ning vaheldusrikkamat esitusviisi, väljendada otse omaenda seisukohti jne.). Nii esineb näiteks E. Vilde oma jutustuse «Lina-Mai» alguses isikulises olevikuvormis; Fr. R. Kreutzwald pöördub jutustuses «Paar sammukest rändamise teed» isikuliselt lugeja ja lapse poole, A. Kitzberg «Maimus» rändaja ja maastiku poole. Subjektiivset elementi esineb vahel ka E. Bornhöhel, E. Peterson-Särgaval, J. Smuulil jt.

Mõnikord esineb eepiliste teoste kangelasena mina, s. o. autor jutustab esimeses isikus (näit. Fr. Tuglas «Felix Ormussonis»). Mina-kangelast ei tule samastada autoriga, kuigi on sagedaseks nähtuseks, et autor annab mina-kangelase kaudu otseselt edasi omaenda tundeid ja mõtteid.

Esitusviisilt võivad eepilised teosed olla teiste põhižanridega võrreldes kõige mitmekesisemad. Esikohal on tavaliselt jutus-

tava element, kuid see on sageli orgaaniliselt seotud kirjeldava või dialoogilise esitusviisiga. Eepiline teos võib olla kas sidumata või seotud kõnes.

Eepika žanrid.

Eepilise põhiliigi tähtsamaid liike ehk žanre on: eepos, romaania, eepoä, novell, jutustus, olukirjeldus; valm; muinasjutt, muistend.

Eepos (varem kasutatud ka lugulaul) on ulatuslikum jutustava sisuga värsimööduline teos, mille aineks on mingi tähtis sündmus rahva elus.

Eeposed jagunevad kahte rühma: rahva- ja kunsteepesteks.

Rahvaeeposed rajanevad enamasti rahvalikel kangelaslugudel (seetõttu kutsutud ka kangelaseeposteks), mis kajastavad rahva ajaloolisi sündmusi ja mille tegelasteks on vägilased või muinasjumalad. Tundmatu lauliku (või laulikute) poolt on kangelaslood liidetud kangelaseeposeks, mis rahvasuus liikudes on pikema aja jooksul teisenenud, täienenud ja kujunenud nii viisi rahva elu ja huvide igakülgeks, sügavaks kajastajaks. Loodud laiade rahvahulkade poolt, väljendavad kangelaseeposed rahva hingelaadi ja kehastavad tema parimaid omadusi, nagu patriotism, vaprus, ausus, siirus, suuremeelsus ja õiglus, mis ei talu ülekohut ning rõhumist ja väljendab poolehoidu kõigile rõhutuile. Rahva- ehk kangelaseeposte parimaiks näiteks on antiikkreeka eeposed «Ilias» ja «Odüsseia», mis on selle žanri klassikalised esindajad. Kuulsamaid rahvaeeposeid on veel prantsuse «Laul Rolandist» ja saksa «Laul Nibelungidest».

Klassikaliste eeposte rahvalikke traditsioone järgides on tuntud kirjanikud hiljem loonud oma maa rahvaluuleliste pärimuste alusel uusi rahvaeeposeid. Niisuguste eeposte hulka kuuluvad näiteks E. Lönnroti poolt koostatud soome «Kalevala» ja Fr. R. Kreutzwaldi poolt koostatud «Kalevipoeg».

Osa rahvaeeposeid kujutab endast eepiliste kangelaslugude sarju, ilma et neid oleks kellegi poolt liidetud üheks tervikteoseks. Sellisteks eeposteks on vene bõliinad, serbia kangelaslaulude sari jt.

Nõukogude korra tingimustes on mitmete meie maa rahvaste suuliselt loodud kangelaslaulude ja muu rahvaluulelise materjali alusel koostatud laiaulatusliku kollektiivse kogumis- ja uurimistöo tulemusena selliseid uut tüüpi rahvaeeposeid, nagu kirgiisi «Manas» ja armeenia «Sassuuni David».

Kunsteeposeks kutsume meile teada oleva kindla autori teost, milles on kasutatud kangelaseeposte loominguviisi võt-

teid. Kunsteeposed on oma ainestikult tavaliselt kaasajale tunduvalt lähemal. Tuntud kunsteeposeks gruusia kirjanduses on XII sajandist pärinev Šota Rustaveli «Kangelane tiigrinahas». Prantsuse valgustaja Voltaire lõi XVIII sajandil kunsteepose «Henriaad».

Klassikaliste eeposte traditsioonilisi loomingulisi võtteid ja väljendusvahendeid võib kokku võtta järgmiselt: sündmustiku arendamine suurtes lihtsates joontes ning pikaldase, aeglaselt edasiliiokuva tempoga, kusjuures kangelased esinevad staatilise-na ning üksikuid esemeid ja nähtusi (relvi, riietust, söömist jms.) kirjeldatakse väga üksikasjaliselt. Et valdaval kohal on suurte, ülevate, rahvale tähtsate nähtuste kujutamine, valitseb eepostes pidulik stiil. Iseloomulikumaiks stilistilisteks kujunditeks on ilustavad ja kinnisepiteedid, kordused, laiendatud võrdlused, isikustamised.

Romaan on eepose kõrval ulatuslikumaid eepilisi žanre. Romaani iseloomustab tavaliselt laiahaardeline, üksikasjaline, täielikkust taotlev elu kujutamine, suur tegelaste hulk, sündmustiku arendamine mitmes põhiliinis, mis paralleelselt liikudes või üksteisega põimudes moodustavad terviku. Kui eeposes esinevad kangelased staatilistena, siis romaanis näidatakse tavaliselt tegelaste kujunemiskäiku, nende arenemist, mõnikord sünnist surmani või koguni läbi mitme inim põlve. Kuid on ka romaane, kus kujutatakse täielikkust taotleva üksikasjalikkusega ainult kitsast elulõiku (näiteks üheainsa ööpäeva sündmusi). Romaani kindlaimaks tunnuseks on seega täielikkuse taotlus, üksikasjalisus ja mitmekülgsus elu kujutamisel, mis on seoses romaanižanri teatava suure mahuga.

Ühiste tegelaste või ühise põhitemaatika kaudu ühinevad romaanid mõnikord kaksikromaaniks ehk diloogiaks, kolmikromaaniks ehk triloožiaks, nelikromaaniks ehk tetraloožiaks või koguni ulatuslikuks romaani sarjaks (tsükliks). Nii moodustavad näiteks E. Vilde romaanid «Mahtra sõda», «Kui Anija mehed Tallinnas käisid» ja «Prohvet Maltsvet» ajalooliste romaanide triloožiaga. Prantsuse kriitilise realisti H. de Balzac'i romaani toodang on oma valdavas osas ühendatud hiiglaslikuks romaani sarjaks, mis kannab pealkirja «Inimlik komöödia».

Romaani arenemine tänapäevaseks ja tema eriliikide kujunemine on toimunud pika aja jooksul.

Esimesed romaanid loodi antiikajal, esialgu kreeka, siis ladina keeles. Antiikse romaani süžeeks oli tavaliselt noormehe ja tütarlapse armastus, mis läbi mitmesuguste takistuste ja seikluste jõudis viimaks õnneliku lahenduseeni.

Termin romaan tuli kasutamisele hoopis hiljem. XVII—XVIII sajandini kutsuti romaaniks mitut laadi jutustusi, mis olid kirjutatud mõne romaani rahva (prantsuse, itaalia, hispaania või portugali) keeles, et eraldada neid ladina keeles kirju-

tatud jutustustest. Aja jooksul kaotas selline vahetegemine tähtsuse ja romaaniks hakati kutsuma millise tahes rahva ulatusliku süžeeaga teoseid.

Edasi arenedes on romaan jagunenud temaatikalt ja käsitlusviisilt reaks eriliikideks, milledest tähtsamad on: seiklusromaan, ajalooline romaan, perekonnaromaan, psühholoogiline romaan, arengu- ehk isikuromaan, olustikuline romaan, sotsiaalromaan, teaduslik-fantastiline romaan jt.

Seiklusromaan on romaani vanimaid eriliike. Selle hulka võib arvata ka antiikse romaani. Seiklusromaanis eloomustab üldiselt väliste sündmuste, juhtumuste ja imede kuhjamine kangelase ümber, kes kulgeb alatasa ühest ohust teise ning saavutab lõpuks õnnelikult oma eesmärgi. Tüüpiliseks populaarseks seiklusromaaniks on A. Dumas' «Krahv Monte Cristo».

Seiklusromaanis vanemaid liike on rüütliromaan, mis tõusis kirjanduses esikohale feodalismiperioodil. Rüütliromaanide aineks on üksikute rüütlite kangelasteod, mis olid mõeldud teistele õilsaks eeskujuks. Sündmustik on fantastiline ja kantud eluvõõrast idealismist.

Rüütliromaane ei ole tervikuna eesti keelde tõlgitud, on ainult selle žanri paroodia, Miguel Cervantese «Don Quijote».

Varasemaid romaani eriliike on veel rüütliromaanidele järgnenud pastoraalromaanid, kus kujutati idülliliselt karjaste elu. Rüütliromaanidega võrreldes vähenes neis seikluslik element elamuste kirjeldamise arvel. Seiklusromaanis uue liigina tekkis feodalismiperioodi lõpupoole nn. kelmiromaan, mille kangelaseks oli juba lihtnimene, kes peab keset igapäevaelu karme tingimusi omamoodi «kangelaslikku» võitlust olemasolu eest. Kelmiromaani kangelast näidati leidlikuna ja osavana. Ta oskab kohaneda igas olukorras ja igast tutvusest ning kohtamisest endale maksimaalset kasu ammutada. Parimad kelmiromaanid (nagu prantsuse kirjaniku A. Lesage'i «Gil Blas» jt.) paljastasid feodaalset korda ja asusid võrsuva kodanluse huvide teenimisele. Uue aja moodsa kelmiromaanina on esitatud Thomas Manni «Felix Krulli seiklused».

Kapitalismiperioodil arenes seiklusromaanis eriliigina välja kriminaalromaan ja selle eriharuna detektiivromaan, kus peategelasena esineb detektiiv. Neis taotletakse põnevust roimaga seotud keeruliste olukordade lahendamise ja vastaspoolte ülipineva võitlusega.

Ajalooline romaan käsitleb ajaloost võetud aineid. Selle liigi rajajaks oli inglise kirjanik Walter Scott, kelle teoseis leiame küll veel seiklusromaanile omaste romantilise iseloomuga juhtumuste esitamist, kuid juba konkreetse ajaloolises keskkonnas.

Realistlik ajalooline romaan kasutab allikana ajaloolisi uuri-
musi ja dokumente (näiteks E. Vilde «Mahtra sõda»).

Perekonnaromaan sai alguse inglise kirjaniku S. Richardsoni XVIII sajandil kirjutatud romaanidest, nagu «Pamela» jt. Huvikeskuseks on siin perekondlik argipäevaelu, kusjuures uudsuseks on see, et välissündmuste esitamise asemel langeb pearõhk tegelaste elamuste jälgimisele. Ses suhtes läheneb perekonnaromaan psühholoogilisele romaanile, kus on esikohal tegelaste hingeelu süvendatud valgustamine. Psühholoogiliste romaanidena on meil tuntud J. Semperi «Armukadedus» ja L. Metsari «Unistused ei sure».

Arengu- (kujunemis-) ehk isikuromaan kujutab eeskätt kangelase karakteri arengut, valgustades seejuures sageli lähemalt ka keskkonda. Sellesse žanrisse kuuluvad M. Metsanurga «Taavet Soovere elu ja surm», P. Kuusbergi «Enn Kalmu kaks mina» jt.

Kui isiku- ehk arenguromaanis langeb pearõhk kangelase hingeelu kujutamisele, on arenguromaan ühtlasi psühholoogiliseks romaaniks.

On eristatud veel nn. olustikulisi ehk miljööromaanid, kus esikohal on olustiku kujutamine, nagu näiteks XIX sajandi Lääne-Euroopa naturalistlikes romaanides; teaduslik-fantastilisi romaanid (selle žanri alal on saanud kuulsaks prantsuse kirjanik Jules Verne ja inglise kirjanik Herbert Wells) jt.

Seoses ühiskondlike vastuolude teravnemisega imperialismi- perioodil arenes kiiresti kaasaja üheks väljapaistvamaks žanriks ühiskondlikke teemasid esikohale asetav sotsiaalromaan, mis on saanud täie eluõiguse eriti nõukogude kirjanduses (näiteks R. Sirge «Maa ja rahvas»). Juba renessansiajal said suure huvi tõttu oma kaasaja akuutsemate ühiskondlike küsimuste vastu esimesiks teerajajaks sotsiaalromaanile prantsuse kirjanik F. Rabelais romaaniga «Gargantua ja Pantagruel» ja Cervantes romaaniga «Don Quijote».

Et romaanižanr haarab tavaliselt elunähtusi võimalikult täiuslikumalt, väga avaralt ja mitmekülgset, siis ei esine romaani mainitud eriliigid enamasti puhtal kujul, vaid liitunuina. Nii võime näiteks E. Vilde romaani «Külmale maale» pidada sotsiaal-olustikuliseks romaaniks. Ka sama autori ajalooline romaan «Mahtra sõda» on ühtlasi sotsiaalolustikuline. A. Hindi «Tuuline rand» on perekonnaromaani (ühe perekonna saatuse loo) piiridest üle kasvanud sotsiaalromaaniks, sest selles tõuseb jõuliselt esikohale rahvahulkade võitlus oma loomlike õiguste eest ühiskonnas.

Eesti kirjanduses hakkas romaanižanr arenema alles möödunud sajandi 80-ndail aastail. Romaani eelkäijaks võib pidada J. Pärna pikemaid jutustusi, nagu perekonnaromaani laadis kir-

jutatud «Must kuub» (1883). Esimene teos, mis enam-vähem vastab romaanizantile, on Jaak Järve «Vallimäe neitsi» (1885). See romantiline ajalooline romaan omab ühtlasi ilmseid seiklusromaanini tunnuseid. J. Järve rajatud traditsioone püüdis jätkata A. Saal.

Realistliku romaani rajajaks sai E. Vilde romaanidega «Külmale maale» (1896) ja «Mahtra sõda» (1902). Siitpeale on realistlik romaan eesti eepilises loominguks kuni tänapäevani juhtivat osa etendanud.

Elu tõetruult kajastav romaan on koos ühiskonna arenguga edasi liikunud, uuenenud. Seega ei saa rääkida romaani tardumusest, iganemisest, nagu seda on vahel tehtud. Romaanikirjanduse ülesandeks jääb teha kunstiline valik aina paisuvast nähtustest ja muljete hulgast. Seoses sellega on romaanis kaasajal tohutult kasvanud tüpiseerimise ja üldistamise tähtsus.

Epopöa. Vana-Kreekas hakati kutsuma epopöaks Trooja sõjakäiguga ja mõnede ühiste kangelastega seotud Homerose eeposi «Iliast» ja «Odüsseiat». Epopöa all mõeldi laiahaardelise sündmustikuga teost, mis kujutas tähtsaid ajaloolisest minevikust pärit olevaid sündmusi rahva elust, rahva suuri kangelasi ja nende tegusid. Epopöale oli iseloomulik suur tegelaste arv ja rahva elu igakülgne kujutamine, alates elu tähtsamast külgedest kuni iseloomulike üksikasjadeni (näit. söögi valmistamise ja söömise protsessi, üksikute esemete jms. detailne kirjeldamine).

Epopöa mõiste selles tähenduses langeb oluliselt ühte eepose mõistega.

Uuemal ajal on epopöa mõiste laienenud. Tänapäeval kutsutakse epopöaks ulatuslikke romaane või romaanisarja, kus kujutatakse tähtsaid perioode või suuri sündmusi rahvaste elus ja valgustatakse, lähtudes rahvalikelt positsioonidelt, suurehulgalise tegelaskonna, ühiskonna eri kihistustesse kuuluvate inimeste keelulisi seoseid, nende huvide võitlust ja nende saatust.

Epopöaks võime nimetada eesti kirjanduses A. H. Tammsaare «Tõde ja õigust», vene kirjanduses L. Tolstoi «Sõda ja rahu», M. Gorki «Klim Samgini elu», M. Šolohhovi «Vaikset Doni» jt.

Eepika väikevorm. Novell on eepiline väikevorm, milles ei taotleta sündmustiku kujutamise täielikkust, nagu seda tehakse romaanides, vaid kontsentreerutakse kõige tähtsamale, peamisele. Novell piirdub tavaliselt mingi üksiku, teatavaile ühiskondlikele tingimustele iseloomuliku sündmuse kujutamisega. Sellest on tingitud ka novelli tegelaste vähene arv ja ulatuse suhteline piiratus. Tegelaste arenemist tavaliselt ei näidata. Kompositsioonilt nõutakse tihedust, väljenduselt ökonoomsust. Erilist tähelepanu pööratakse novelli lõpule, mis on sageli puanteeritud, teritatud, emotsionaalne. Eesti kirjanduses on esinenud väljapaistvate novellistidena Fr. Tuglas («Hingemaa», «Vabadus

ja surm», «Keiserlik kokk» jt.), P. Vallak («Armuleib» jt.), vene kirjanduses I. Turgenev, A. Tšehhov, väliskirjanduses G. Boccaccio (kes sai XIV sajandil novelližanri rajajaks), G. Maupassant, Th. Dreiser jpt.

On kasutatud ka termineid jutt, lugu, veste jt., mis eeldavad vähem ranget novelli kompositsiooniliste nõuete täitmist: neis ei esine novellile omast kontsentreerumist, tihedust. Pearõhk langeb jutus, eriti aga loos huvitava sündmuse ladesale edasiandmisele. Ses suhtes on iseloomulik sageli kuuldud väljend: ta rääkis mulle huvitava loo. Lugu kasutatakse ka rahvajutu tähenduses. Veste erijooneks on sündmuste sorav, ladus jutustamine, nn. vestmine, mis toimub heatujuliselt, vaimukalt, humoristlikus või satiirilises laadis. Veste esineb ka följetoni tähenduses. Nõukogude ajal on saanud vestele iseloomulikuks satiiri kasutamine.

Juttudeks kutsutakse näiteks eepilisi lühiteoseid Juhan Liivi (kogu «Kümme lugu») ja E. Vilde varasemast novellitoodangust («Lina-Mai» jt.). Osa E. Vilde varasemaid jutte võib pidada vesteiks, nagu «Muhulaste imelikud elamused Tartu juubelilaulupeol», mille traditsioone jätkas J. Smuul, kirjutades kaasajateemaatilise vaimuka veste-följetoni «Muhulaste imelikud juhtumused Tallinna juubeli-laulupeol».

Eriti lühikest novelli kutsutakse novelletiks. Seda žanri iseloomustab süžee nappus ja tugev keskendumine idee väljendamiseks, kiiresti kuju võtvad karakterid ning puäntide kasutamine. Eesti nõukogude kirjanduses esineb novelleti harrastajaid ohtrasti, nagu: L. Promet, E. Krusten, A. Valton, E. Maasik, M. Nurme, J. Saar jpt. Eeskujulikuks kaasaja-ainestikuliseks novelletiks on näiteks A. Valtoni «Kolmas vahetus».

Novelletiga liituvad tihedalt miniatuur, skits, etüüd, humoresk, satiir jt.

Miniatuur on tulnud kasutamisele maalikunsti kaudu, kus see tähendab pisikeses formaadis erilise hoolikusega peenelt töödeldud maali. Kirjanduses on kujunenud miniatuuri traditsioonilisteks tunnusteks peale lühiduse (tavaliselt piirdub miniatuur 1—5 leheküljega) ja sõnastuse hoolika, detailse töötluse, eriti rõhutatult ühtse lüürilise meeoleu või filosoofilis-poeetilise mõtiskluse domineerimine. Sündmustikku esineb seejuures minimaalselt või see puudub hoopis. Näiteid: L. Koidula «Talvine metsasõit», Juhan Liivi «Illus suvepäev oli», A. H. Tammsaare «Poiss ja liblik», A. Valtoni «Romantika», L. Prometi «Mater dolorosa», I. Turgenevi proosaluuletused jpt.

Miniatuuri mõiste on kaasaja kirjanduses näidanud ilmset laienemise tendentsi. Nii on hakatud minatuurideks kutsuma ka asjaliku realismiga (ilma lüürilise meeoleu erilise rõhutamiseta) kirjutatud eepika väikevorme, kus süžee arendamise ning karak-

teri loomise asemel on esikohal mingi tähendusriikka, ühiskondlikult kandva mõtte esitamine kas omaette (nagu A. Valtoni «Möödukatele») või seoses mingi tüüpilise elupildi kujutamisega. Kehtima jäävad seejuures muidugi miniatuurile eriomased — lühiduse ja sõnastuse detailse töötluse nõuded. Nii võime pidada suurt osa L. Prometi novelletikogu «Roosa kübar» teoseid miniatuurideks (näiteks: «Koera surm», «Must päev», «Peietel», «Kaseraag» jt.).

Miniatuuriks on hakatud kutsuma ka teisi eriti lühikesi teoseid, nagu pisikesi näidendeid, olukirjeldusi jms., mis peaksid muidugi vastama miniatuurile ka sisult.

Ka skits ja etüüd on tulnud kasutamisele maalikunsti kaudu. Skits on lühijutt, kus sündmustik antakse visandlikult, suurtes joontes. Näiteks: Juhan Liivi «Igapäevane lugu».

Skitsile lähedane on etüüd, mille all mõeldakse esialgset visandit elunähtustest. Etüüd võib saada aluseks ulatuslikuma tervikulise teose või selle ühe osa loomisel. Etüüdidena on esitatud L. Prometi «Vanaeit ja meri», A. Valtoni «Kolm etüüdi».

Kui teos jääb ideeliselt selgumata ning kunstiliselt lõpetamata visandiks, siis kutsume teda etüüdlikuks. A. Valtoni novelletikogus «Veider soov» tunduvad etüüdlikena «Jaaniöö» ja «Plahvatus».

Ka teisi visandliku ülesehitusega liike, nagu lühinäidendeid jm. on nimetatud skitsideks või etüüdideks.

Novellette, skitse, etüüde, miniatuure ja teisi lühiteoseid on kutsutud vahel ka laastudeks (soome kirjaniku Juhani Aho samanimelise novelletikogu järgi).

Humoresk on lühijutt, kus kujutatavat sündmust või tegelasi on valgustatud humoristlikult, s. o. heatahtliku naljaga, koomilisi momente esile tõstes. Näiteid: Juhan Liivi «Juak», «Pildikene Peipsi rannalt», P. Vallaku «Maanaine», A. Valtoni «Jaan rääkis». H. Angervaksalt on ilmunud kogu humoreske «Muumia».

Satiir tähendab eepilise väikevormina pahesid teravalt hukkamõistva sisuga lühijuttu, nagu Juhan Liivi «Kuulus mees», L. Kerge «Poisu» (kogust «Palun, võtke edasi!») jt.

Jutustus on ulatuselt novelli ja romaani vaheline eepiline žanr. Novelliga võrreldes kujutatakse jutustuses tavaliselt mingit suhteliselt keerulisemat ühiskondlikku nähtust, mis tingib ka suurema tegelaste arvu, võimaldab vahel kõrvalekaldu mist süžee põhiliinilt episoodidesse. Seega ei ole jutustusele iseloomulik novellile omane kontsentreerumine ühe peamise sündmuse kujutamisele. Üldiselt peegeldab jutustus elulaiemalt kui novell, jääb aga maha romaani elukujutuse mitmekülgsusest ja sündmustikurohkusest. Jutustus kujutab vahel nagu romaangi tegelasi nende arenemises ja jõuab ulatuseltki romaanile õige lähedale (näit. M. Šolohovi «Inimese saatus»).

Populaarsemaid jutustusi on E. Bornhöhe «Tasuja», O. Lutsu «Kevade», A. H. Tammsaare «Vanad ja noored», A. Puškini «Kapteni tütar» jt.

Olukirjeldus on novellile ja jutustusele lähedane eepiline liik, mis erineb neist aga kõigepealt selle poolest, et kujutab sündmusi ja inimesi nii, nagu nad elus tõepoolest on esinenud. Seejuures võib olukirjeldus piirduda ainult tegelikkuse teatavate iseloomulike joonte või iseärasuste kujutamise, esitamata järjekindlalt arendatud süžeed. Kui teistes ilukirjanduslikes teostes annab kirjanik elu tegelikkusest olulist ning iseloomulikku esile tõstes fantaasia abil üldistatud pildi, siis olukirjelduses langeb fantaasiaelement miinimumini. Põhinõudeks olukirjelduses on, et elust valitud fakt, mida selles kirjeldatakse, oleks tüüpiline ja aktuaalne. Seega ei lange olukirjeldus elu objektivistliku kopeerimise tasemele, vaid tõstab lugeja silme ette elavas konkreetsuses inimeste ja nähtuste selliseid tüüpilisi jooni, milles peegelduvad selgesti ühiskondlikud seaduspärasused. See asjaolu annab olukirjeldusele suure tunnetusliku ja kasvatusliku tähtsuse.

Nõukogude kirjanduses on ilukirjanduslikul olukirjeldusel täita suur ülesanne: tutvustada operatiivselt, vajaliku kiirusega sotsialistliku tegelikkuse aktuaalseid, iseloomulikke nähtusi, anda pilte nõukogude inimese edasiviivast tööst, nõukogude rahvaste sõprusest, nõukogude patriotismist, võitlusest kommunismi ülesehitamise ja rahu eest kogu maailmas. Eluline tõetruudus eeldab olukirjeldustes ka negatiivsete tüüpide kujutamist, sest see aitab kunstiliselt mõjukamalt kajastada käimasolevat teravat võitlust vana ja uue vahel.

Vajadus kujutada kõige mitmekülgsemalt nõukogude inimeste aktiivset, loovat tööd ja tegevust on tinginud olukirjelduse žanri piiride avardamise. On hakatud rääkima olukirjelduslikest teoseist, kus tegelaskujud on küll loodud konkreetsete isikute järgi, kuid ilma dokumentaalse täpsuseta, kusjuures õiged nimed võivad olla asendatud väljamõeldutega. See annab kirjanikele avaramad võimalused eredate kunstiliste kujude loomiseks ja kaasaja tüüpiliste nähtuste esiletõstmiseks. Kunstiline väljamõeldis etendab sel juhul tunduvalt suuremat osa, võimaldades elu loovat kujutamist, ilma et tõetruudus selle all kannataks. Selliseiks olukirjelduslikeks teoseiks on näiteks J. Smuuli «Kirjad Sõgedate külast», «Jäine raamat» ja «Jaapani meri, detsember». Neis on liitunud kaasaegsete aktuaalsete probleemide publitsistlik käsitus nii eepika kui ka lüürika kunstiliste väljendusvahenditega.

Olukirjeldus on žanriks, millega kirjanikud reageerivad kaasaja aktuaalsemaile küsimustele. Seetõttu on arusaadav, et olukirjeldustega on esinenud ka nõukogude kirjanduse suurimad meistrid, nagu M. Gorki, A. Tolstoi, M. Šolohhov, V. Majakov-

ki jt. Sõjajärgsel perioodil on olukirjelduste alal saanud üldtuntuks V. Ovetškin jpt. Meisterlike olukirjelduste traditsiooni peamiseks loojaks vene kirjanduses on XIX sajandi realist Gleb Uspenski, kes andis oma olukirjeldustele eesrindlike ideaalide nimel võitlusele õhutava, agiteeriva iseloomu.

Eesti kirjanduses on olukirjeldus saavutanud endale väärilise koha alles nõukogude korra tingimustes. Väljapaistvamaiks autoreiks sel alal on olnud A. Hint, J. Smuul, A. Saar, O. Kool jt. Uuemaid olukirjeldusi sisaldavad kogumikud «Vagu vao kõr-vale», «Täna», «Palgejooned».

Olukirjeldus muutub olupildiks, kui kirjanik kujutab reaalselt, elust valitud fakti ilukirjanduslike vahenditega, nii nagu näeme H. Leberechti palas «Ma armastan teid» (kogust «Pronks-sõrmus»); kus antakse iseloomulik elav pilt viiulikunstnik Eduard Sõrmuse kontserdist. Olupilti iseloomustab novelleti ja olukir-jelduse elementide liitumine.

Valm on õpetliku sisuga mõistuluuletus või -jutt, mille te-gelasteks on enamasti loomad. Nagu muinasjuttudes, nii esine-vad ka valmides loomad nende üldtuntud iseloomujoontega (re-bane kavalana, hunt ahnena, eesel rumalana, jänes arana jne.). Süžee on äärmiselt napp, sisu avamine toimub mingi sündmuse lühida esitamise kaudu, kus inimeste suhteid esindavad loomade või esemete suhted. Valmi eesmärgiks on naeruvääristada ini-meste ja nähtuste negatiivseid jooni.

Enamasti jaotatakse valmid kahte ossa: esimeses osas esita-takse sündmus, teises osas antakse õpetlik järeldus. Kui õpetus on juba esitatud sündmuse põhjal küllalt selgesti arusaadav, jäe-takse valmi teine osa ära.

Valm tekkis ja arenes žanrina välja juba antiikajal. Kõige kuulsamaks said Aisopose valmid, mis rahvasuust kirja pandi. Aisopose valmid on tunduvalt mõjutanud valmi hilisemat arene-mist. Hiljem, XVII sajandil, said eriti populaarseks prantsuse luuletaja La Fontaine'i valmid. Suureks valmimestriks nii vene kui ka maailmakirjanduses on I. Krõlov, kelle valme iseloomus-tab rikkalik, mitmekülgne temaatika, kujutatavate nähtuste õige ning täpne edasiandmine, rahvatarkuse ja kõnekeele (eriti vana-sõnade, kõnekäändude) meisterlik kasutamine. Krõlovi valmid on ehtsalt rahvalikud ja neil on seetõttu suur ühiskondlik tähtsus.

Eesti kirjanduses jätkas Krõlovi valmitraditsiooni J. Tamm («Siga», «Punik» jt.).

Nõukogude kirjanduses on valmi kui ühe aktiivsema satiirilise žanri tähtsus püsinud. Valmi on rakendatud eeskätt võitlusse kapitalismi igandite vastu inimeste teadvuses. Esimesi silmapaist-vamaid valme, mis teenisid juba proletariaadi revolutsioonilisi ideid, lõi Demjan Bednõi. Tema valmid võitsid suure populaar-suse. Hiljem on nõukogude vene kirjanduses loonud tabavaid satiirilisi valme S. Mihhalkov, nõukogude eesti kirjanduses

F. Kotta («Jaaniussike», «Hobuse tervis» jt.), M. Raud («Oha-
kas», «Mesilas» jt.).

Rahvajutt. Eesti rahvajuttude rikkalik ja mitmekülgne repertuaar jaguneb kahte põhirühma: muinasjutud ja muistendid. Rahvajuttude üksikasjalisemas liigituses on eraldatud veel muinasjuttudest naljandid ja muistenditest pajatused (ehk olustikulised jutud).

Muinasjutt (nimetatud sageli ennemuistseks jutuks) on traditsiooniline proosavormis esitatud rahvajutt, milles räägitakse väljamõeldud sündmustest. Neis on esikohal üleloomulik element. Üleloomulik esitatakse muinasjuttus loomulikuna ja võimalikuna.

Muinasjutud kajastavad «rahva ootusi ja lootusi» (V. I. Lenin), rahva vaateid, tema kõlbelisi tõekspidamisi, klassivahekordi, iseloomu, elu-olu. Poolehoidu näidatakse muinasjuttudes alati neile, kes on head ja õiglased, kuid kannatavad ülekohtu all. Peategelased, kes esindavad jutustaja vaateid, saavutavad alati võidu, ületavad kõik raskused ja takistused. Selles väljendub rahva optimism. Nii võidab näiteks muinasjuttudes alati ränga ülekohtu all kannatav vaenelaps. Järjekindla hinnangu osaliseks saavad töörahva kõlbelised omadused, nagu töökus, ausus, tarkus, vaprus, julgus, headus.

Muinasjutu kompositsiooni iseloomulikeks võtteiks on: tegelaste arvu piiramine ühe, kahe või kolmega; vastandtüüpide esitamine (näit. rikas ja vaene; tark ja loll; suur ja väike); tegevuse keskendamine ühe tegelase ümber; tegevuse tõusvalt astendatud kordused, seejuures eriti arvu kolm kasutamine tegelaste, esemete ja sündmuste suhtes. Kõnekujundeilt on eriti iseloomulik antropomorfiseerimine, lausekujundeilt kordused. Kasutatakse traditsioonilisi algus- ja lõppvormeleid (näit. *Elas kord... või Oli kord... Kui nad surnud ei ole, siis elavad nad veel praegugi*).

Muinasjutt ei ole seotud kindla aja ega kohaga.

Muinasjuttude arenemist jälgides võib konstateerida fantastilise elemendi osatähtsuse järkjärgulist vähenemist.

Muinasjuttude tähtsamaid eriliike on: loomamuinasjutud (näiteks: «Koer käib kohut», «Rebase kelmused»), imemuinasjutud (näiteks: «Kullaketrajad», «Vaeslaps ja käsikivi»), olustikulised muinasjutud (näiteks: «Tark talutütar», «Arukas sulane», «Ahne kirikhärra», «Parun, papp ja köster»). Viimasesse liiki kuuluvad ka lood Kaval-Antsust ja Vanapaganast, mis esinevad tavaliselt sarjana.

Naljand on lühike, humoristliku või satiirilise sisuga rahvajutt. Naljandite keskendatud sündmustik on valdavalt realistlikku laadi ja lõpeb sageli puändiga. Tähtsal kohal on sõnakoomika.

Naljandite abil reageerib rahvas kiiresti negatiivseile nähtus-

tele ühiskonnas, neid paljastades ning naeruvääristades. Eesti vanemate rahvanaljandite satiir on pööratud eeskätt mõisnike, kirikuõpetajate ja ahnete ning ihnsate taluperemeeste vastu. Sageli naeruvääristatakse üldse inimese rumalust, laiskust, hari-matust jt. pahesid.

Näiteid: M. J. Eisen «Eesti rahvanali» (1910), S. Lätt «Eesti rahvanaljandid» (1957).

Anekdoot on naljandi eriliik — lühike lõbusa sisuga jutt, mis on ehitatud peamiselt kontrastile või naljakaile ühtesattumiste-tele ja lõpeb sageli üllatusliku püändiga. Rahvasuus liikuvaid anekdoote, nagu jutud heldete töotuste andmise kohta hädas ja neist loobumine, niipea kui häda möödas, on võetud sageli epi-soodidena ilukirjanduslikesse teoseisse (L. Koidula «Loigu pere-naine», Juhan Liivi «Peipsi peal»). Ka mõned pikemad teosed, nagu A. Tšehhovi novell «Hobuse nimi», omavad kogu ulatuses anekdoodilist iseloomu.

Võttes aluseks rahvamuinasjuttude traditsioone, on kirjanikud loonud nende eeskujul kunstmuinasjutte. Maailmakuul-suse on võitnud saksa kirjanduses vendade Grimmide, taani kir-janduses H. Chr. Anderseni, prantsuse kirjanduses Ch. Perrault' («Punamütsike» jt.) muinasjutud. Neist on Grimmide muinas-jutud rahvamuinasjuttudele väga lähedased. Vene kirjanduses on kirjutatud sisult sügavaid imemuinasjutte A. Puškin, tabavaid satiirilisi muinasjutte M. Saltökov-Stšedrin, haaravaid poliitilise sisuga muinasjutte M. Gorki. Eesti kirjanduses on alustanud rahvamuinasjuttude kunstilist ümbertöötamist Fr. R. Kreutzwald («Eesti rahva ennemuistsed jutud»), hiljem jätkasid seda tradit-siooni E. Peterson-Särgava («Ennemuistsed jutud lastele», «Enne-muistsed jutud Reinuvader Rebases»), A. Jakobson («Õobik ja Vaskuss»), L. Promet («Muinasjutud») jt.

Muistend on rahvajutt, mis on esitatud tõestisündinud loona. Sündmustiku arendus on muistendis tavaliselt lühike ja seotud sageli tõelise koha (näit. Võrtsjärve), aja (vt. ajaloolisi muistendeid) või isikuga (näit. Peeter Esimene). Esitatud fakti-dele lisandub aga fantaasia. Muistendeile iseloomulik tõeliste sündmuste ja nähtuste seletamine on fantastiline. Muistend on tekkinud mütoloogilisel alusel.

Muistendid jaotatakse sisult järgmisteks tähtsamaiks eriliiki-deks: tekke- ja seletusmuistendid (näiteks: «Kuidas tekkis Suur Vanker», «Miks on jõed kõverad»), kohamuistendid (näiteks: «Kaali järve tekkimine», «Oleviste kiriku ehitamine»), vägilas-muistendid (näiteks: «Kalevipoeg kündmas», «Suur-Tõll Kuramaa röövleid materdamas»), ajaloolised muistendid (näiteks: «Sõja-aegsed varjupaigad», «Peeter (Peeter Esimene) sepa juures hobust rautamas»), rahvausundilised muistendid (näiteks: «Pisu-händ», «Härä luupainajaks», «Tõnnivakk»).

Vanade rahvaste muistendeid, mis annavad edasi rahva kes-

kel levinud traditsioonilisi, piltlikke ning fantastilisi kujutlusi maailma ja elu tekkimisest, loodusnähtustest, muinasvägilastest ja jumalaist, kutsutakse müütideks. Antiikkreeka müütide kangelistest on saanud eriti kuulsaid Prometeus, Herakles jt.

Igal rahval on omad müüdid, oma mütoloogia (s. o. müüdi loomine legendaarseist vägilastest, jumalatest, haldjaist, deemoneist), mis on tekkinud arengustaadiumis, millal inimene tundis end võimetuna võitluses loodusjõududega ja lõi oma fantaasias üleloomuliku maailma. Iga rahva müüdi loomine kajastab tema kunagist maailma tunnetamise astet, selles peegelduvad kaudselte rahva minevik, tema saatus, elu-olu omapära ja vaated. Seega ei ole müüdi loomine ainult fantaasiamäng, vaid hinnatav materjal rahva ajaloo, maailmavaate, kommete ja usundi tundmaõppimisel. Kuid tuleb arvestada, et seoses sotsiaalsete klasside kujunemisega on valitsevad kihid müütidesse liitnud selliseid fantastilisi usundlikke kujutlusi, mis toetasid nende klassipositsioone.

Legend on termin, mida kasutatakse sageli üldse muinastu või muistendi tähenduses («Lugu Novgorodi lõpust»). Kitsamas mõttes on seda terminit kasutatud aga ka värsivormis või proosas kirjutatud vajakajutu tähenduses, kus esinevad enamasti pühakud ja piiblist võetud tegelased. Sellised legendid on tavaliselt usundilise sisuga ning seotud valitsevate klasside, eriti kiriku reaktsiooniliste huvide teenimisega. Aga on ka selliseid legende, kus on kasutatud küll piibli süžeid ja tegelasi, puudub aga religioosne sisu. Rahva kriitilist suhtumist usundilistesse legendidesse näitab nende parodeerimine (mõnitav või naljatav jäljendamine ning moonutamine). Nii on näiteks tuntud legendi jumala poolt naise loomisest mehe küljeluust parodeeritud eesti rahvaluules järgmiselt: Koer on jumalast karmem — sööb küljekondi ära. Jumal ajab koera taga, jääb pihku saba, teeb naise sellest.

Pajatus¹ (vene сказ) on omaette liik rahvajutte, mis on välja kasvanud tegeliku elu sündmustest. Muistendeist erinevad pajatused kõigepealt selle poolest, et neil puudub mütoloogiline tagapõhi. Pajatused kajastavad realistlikult rahva igapäevast elu, kasutades seejuures kunstilise väljendusvahendina sageli hüperbooli, huumorit, groteski. Sisult võib pajatusi jagada isikuloolisteks ja olustikulisteks. Isikuloolistes pajatustes jutustatakse inimesest, kes on silma paistnud mingi ebatavalise omadusega, nagu suur julgus ja jõud, ebatavaline osavus jm. Sellega püütakse üldiselt esile tõsta isiku positiivseid omadusi, midagi niisugust, mis on järeletegemisväärne. Siia kuuluvad paljud jahimehejutud. Olustikulised pajatused annavad

¹ Termin «pajatus» (esitatud E. Laugaste poolt) on uus, nagu selle jutuliigi eristamine üldse; selle kõrval on kasutatud ka terminit «olustikuline jutt».

edasi huvitavaid sündmusi ja olukordi igapäevasest elust, nagu «Kuidas siis kirjutama õpiti, kui koole polnud» jt. Et olustikuline pajatus ei ole väljamõeldis, vaid tõelise sündmuse kunstipärane edasiandmine, siis erineb ta selgelt olustikulisest muinasjutust.

Vanasõna väljendab ühelauselises kujukas ning tabavas vormis rahva kogemustest võrsunud elutarkust ja kõlbelist suhtumist. Vanasõnad peegeldavad oma ajajärgu ühiskondlikke vahekordi, töökogemusi, kõlbelisi töökspidamisi. Nii väljendub näiteks klassiühiskonnas valitsev sotsiaalne õiglusetus ilmekalt vanasõnas:

Kel vägi, sel võimus, kel kukkur, sel kohus.

Vanasõnas hindame kõigepealt sisulist tabavust. Väljenduse nappus saavutatakse eeskätt elliptilise lausega, piltlikkus allegooriaga, kompositsioon rajatakse sageli kontrastile või antiteesile (antonüümide kaudu), nagu:

Virk vigasid parandab, laisk laiali laotab.

Ametmees ajuti rikas, põllumees põline rikas; võrdlusele, nagu:

*Uni ei anna uuta kuube, magamine maani särki.
Kuidas saadud, nõnda söödud.*

Näiteid: M. J. Eisen «Eesti vanasõnad» (1914), E. Normann «Valimik eesti vanasõnu» (1955).

Mõistatus on mingi eseme või nähtuse lühike mõistukõneline kirjeldus, mis esitatakse eseme või nähtuse väljaarvamiseks, mõistatamiseks. Et mõistatamist keerulisemaks, seega huvitavamaks teha, antakse kirjeldus väga kaudselt. Vastus on tavaliselt ühe- või kahesõnaline.

Mõistatused, nagu vanasõnadki, on sageli elliptilised ja allegoorilised. Kompositsioon rajatakse näiteks võrdlusele:

Hallim kui rott, kallim kui kuldraha kott? (Silmamuna.);
kontrastile:

*Hoone suurune, udusule raskune? (Suits toas.); kordusele:
Salaja tuleb, salaja läheb? (Kaste.)*

Mõistatusi on trükis avaldanud M. J. Eisen («Eesti rahva mõistatused» 1889, 1913) jt.

Nii vanasõnades kui ka mõistatuses leiame sageli luulekeelele omast rütmi ja riimi.

Rahvaluule lühivormidele on lähedased aforismid ehk mõtteteterad, mis esinevad kas omaette või teksti koostisosa-

dena, kuid alati tervikulisel, lõpetatud kujul. Aforism annab lühivormis vaimukalt edasi mingi üldistatud mõtte, nagu: «Inimene — see kõlab uhkelt!» (M. Gorki.)

2. LÜÜRIKA.

Kui eepikat iseloomustab eeskätt kirjanikust väljaspool oleva maailma sündmuste ja nähtuste kujutamine, siis lüürikale on iseloomulik kirjaniku enda sisemaailma, tema tunnete ja mõtete väljendamine. Aluseks on elamus, mida kirjanikus mingi välismaailma nähtus on esile kutsunud. Väljendumine toimub vahetult, suure emotsionaalsusega. Seda nähtust kutsume lüürismiks.

Tunde rõhutamisest oleneb lüürilise teose suhteliselt lühike ulatus, sest intensiivse tunde väljendusele on iseloomulik sõnaline nappus ja kokkuhoidlikkus. Paljusõnalisus tavaliselt kahan-dab lüürilise teose mõju.

Lüürika esitusviis on monoloogiline, autor esineb enamasti mina-vormis. Esikohal on seotud kõne. Lüürikas esineb keele kogu muusikaline element — rütm, riim, refrään, kordus. Kompositsioonilt on lüürilise teose põhinõudeks kujutatud elamuse ühtsus. Kõik motiivid peavad olema kujutatava põhielamuse edasiandmise teenistuses. Eepikale iseloomulikku sündmustiku arendamist, süžee lahtirullumist lüürikas ei leidu. Selle asemel esineb lüüriline situatsioon, mille taga ainult aimame sündmusi tegelik-kusest. Kui sündmusi üksikuil puhkudel esitataksegi, siis tavaliselt episoodiliselt.

Vaatamata lüürilise teose lühidusele täidab see täiel määral kõik kunstiteose põhinõuded: annab individuaalse kaudu edasi tüüpilist, üldist ja omab suurt ideelist ning kasvatuslikku väärtust. Lüüriline kangeline kehastab inimlike elamuste tüüpilisi jooni. V. Majakovski luule «lüüriline kangeline» on näiteks täiesti tüüpiline sotsialistliku ühiskonna inimene, kelle tunnete ja mõtete väljenduses saame ereda kujutluse neist tõsielu nähtustest, mis luuletaja poolt kujutatud elamused esile kutsusid. Luuletaja isiklikud huvid on liitunud rahva huvidega.

Neil juhtudel, kui luuletaja kujutab õigesti oma elamusi, kuid ei ava nende kaudu ühiskondliku elu tüüpilisi jooni ega kindlaid ühiskondlike ideaale, jääb lüüriline teos ainult luuletaja elulooliste faktide edasiandjaks.

Kirjaniku ühiskondlike taotluste tendentsid avanevad just lüürikas otsesemalt kui üheski teises vormis.

On muide teoseid, kus autor ei räägi otseselt oma tunnetest, kuid kogu teost läbib eriline emotsionaalne värving — lüürism, mis annab teosele erilise soojuse. Niisuguseks teoseks on näiteks Fr. Tuglase «Väike Illimar». Sellele romaanile annab emotsionaalse värvingu autori leebe huumor. Teose lüürilise koe aluseks võivad olla ka autori suur humanism, eriline elurõõmsus, sügav patriotism jm.

Ajaliselt võib lüürilises teoses esineda nii minevik, olevik kui ka tulevik.

Lüüriliste žanride vanimaks esindajaks on rahvalaul. Rahvalaulu all mõtleme rahva tunnete ja mõtete traditsioonilist esitamist värsivormis. Rahvalaulu kantakse tavaliselt ette lauldes.

Rahvalaul tekkis töötava rahva vaimse loomunguna kauges minevikus. Seda kanti ette nii töö, puhkehetkede kui ka tähtsate sündmuste puhul. Laulu mõju ja tähtsust hinnati väga kõrgelt. Rahvalaul kajastas rahva elu ning oli üheks tähtsamaks relvaks rõhujate vastu.

Eesti rahvalaulud jagunevad kahte suurde põhirühma: vanaad ehk regivärsilised ja uued ehk riimilised rahvalaulud. Vana regivärsilise rahvalaulu traditsioon asendus XVIII sajandist alates järk-järgult uue ehk riimilise rahvalaulu traditsiooniga.

Regivärsilise lüürilise rahvalaulu tähtsamaid liike on: töölaulud, millega saadeti tööprotsessi, eesmärgiga seda rütmi abil kergendada; tavanõulaulud — tähtpäevade ja kombetalituste puhul ettekantavad laulud, nagu vastlaulud, jaanilaulud, mardilaulud, pulmalaulud jt.; olustikulised laulud, nagu laulud mõisniku, mõisakäsilaste, peremehe jt. ülekohtu vastu, vaeslapselaulud, mängulaulud, hällilaulud, kiigelaulud jt.

Riimilise rahvalaulu temaatika kajastab juba kaasaaja elu kõiki külgi. See jätkab aina teravneva satiiriga mõisa ja kiriku võimukandjate paljastamist. Uueks jooneks on vastupanule õhutamise. XX sajandil, eriti pärast 1905. a. revolutsiooni, kujunevad välja revolutsioonilise sisuga töölistaulud, mille eesmärgiks oli mobiliseerida tööliiskulki võitlusele ülekohtuse korra kukutamiseks.

Omaette nähtuseks on kunstlührika populaarsete saavutuste («Üks kask meil kasvas õues» jpt.) levimine rahva hulgas ja seda mitte ainult suuliselt, vaid ka kirjalikult (näit. laulualbumesse ümberkirjutamise kaudu), samuti paroodiate levimine kirikulaulude ja teiste reaktioonilise sisuga laulude kohta.

Seda parodeerimise traditsiooni jätkasid proletaarsed luuletajad J. Lilienbach, G. Tikerpuu jt. (Näiteks G. Tikerpuu «Vabadusvõitleja lootuselaulu» kirikulaulu «Las ma lähen» viisil jpt.)

Klassiühiskonna tingimustes oli rahvalaul sageli klassivõitluse relvaks. Nõukogude korra tingimustes sai rahvalaul uue põhiülesande — rahvahulkade kasvatamise kommunismi vaimus.

Kunstluules on lührika tähtsaimaks žanriks lüüriline luuletus, mida lauldavuse puhul kutsutakse lauluks. Iga lüürilise luuletuse ülesandeks on avada luuletaja elamus tervikuliselt poeetilises vormis. Vormi valik oleneb aga elamuse väga mitmekesisest sisust ja on vastavalt samuti väga mitmekesine.

Juba antiikses luules rajati alused lüürika järgmistele klassikalistele žanridele: hümn, ood, eeleegia, satiir, epigramm, epitaaf, mõttesalm, läkitus, pastoraal, epitalaamion, ditüramb, ekloog jt. Nende žanride kindlad piirid on aga aja jooksul enam või vähem hajunud ja kaotanud tähtsuse. Luule arenemisprotsessi mõistmise huvides on neid siiski vajalik tunda.

Hümniks nimetati antiikajal laule, kus ülistati legendaarseid kangelasi või jumalaid. Hiljem hakati hümniks kutsuma kiituslaule, kus ülistati teatud sündmusi, nähtusi või isikuid. XIX sajandil kujunes traditsioon nimetada hümniks laule, kus väljendatakse pidulikult rahvuslikku, riiklikku või klassilist ühtsust.

Eesti NSV hümniks on «Jää kestma, Kalevite kange rahvas». NSV Liidu rahvaste ühtsuse, nende «murdmatu liidu» idee pidulikule väljendamisele on pühendatud NSV Liidu hümn. Kommunistlike parteide hümniks on «Internatsionaal».

Oodiks kutsuti antiikajal esialgu luuletust, mille esitas koor. Aja jooksul hakkas aga oodi mõiste piirduma ainult ülistuslauluga, kus kõneldakse suurtest sündmustest, tähtsast isikuist ja kangelastegudest, kõrgeist aadetest või suurepärareset loodusnähtustest.

Koorilaulude klassikuks antiikajal oli Pindaros, kelle enamasti üldrahvaliku sisuga ülevas stiilis loodud luuletused mõjutasid kaua ja positiivselt oodi arenemist. 18. sajandi lõpul ja 19. alguses sai kombeks seostada Pindarose nimega eriti pidulikke ning ülevaid oode. Eesti kirjanduses võttis Pindarost eeskujuks Kr. J. Peterson (oodides «Kuu», «Laulja» jt.).

Vene kirjanduses on tuntumaiks oodide autoreiks M. Lomonossov ja G. Deržavin. Viimane arendas vene kirjanduses välja rea oodi eriliike — satiirilise, heroilise ja filosoofilise oodi. A. Radištševi ja A. Puškini vabadusele pühendatud oodid («Vabadus») kasvasid üle varem harrastatud tsaari kiitmise traditsioonist, ülistasid rahva vabadusearmastust ja võitlust türannia vastu.

Uemas kirjanduses on oodiharrastus taandunud. Nõukogude luules on väljapaistvaks saavutuseks V. Majakovski «Ood revolutsioonile».

Eleegia on nüüdisajal lüüriline luuletus, mis väljendab nukrat meeleolu.

Eleegiažanri harrastamine oli eriti iseloomulik sentimentalistide ja romantikute luules.

Eesti luules on kirjutatud meisterlikumaid eleegiaid A. Haava («Ööbiku surm» jt.), K. E. Sööt («Metsateel» jt.), väljendades eeskätt isiklike elamustega seoses olevaid kurbi mõtisklusi. Vene kirjanduses on kirjutatud samas laadis eleegiaid N. Karamzin, V. Žukovski jt.

Vene realistide M. Lermontovi, N. Nekrassovi jt. luules esineb eleegia sügava kurbuse ja traagikatunde väljendajana valitseva ühiskondliku õiglusetu puhul.

Satiir (kitsas tähenduses) on paljastava sisuga, negatiivseid nähtusi vihaselt hukkamõistev luuletus. See žanr rajati antiikrooma luules, esialgu inimpahede suhteliselt leebeks naeruvääristamiseks. Satiiride parimaiks autoreiks kujunesid Horatius ja Juvenalis. Viimase satiiride teravam ühiskondlik iseloom ja suur kunstiline jõud etendasid satiiri edasises arengus tähtsat osa.

Juvenalise satiire hindas kõrgelt A. Puškin, kes ka ise kirjutas satiire («Luculluse tervenemise puhul»). Väljapaistvaid, tabavaid satiire on kirjutanud ka M. Lermontov («Esimene jaanuar») ja N. Nekrassov («Mõtted paraadtrepil juures»).

Eesti kirjanduses on rea satiiridega esinenud A. Alle («Kojad jt»), U. Laht («Tõnu ja Toomas», «Hapukurk» jt.).

Nõukogude kirjanduses on eriti tuntud V. Majakovski oma satiiridega nii kapitalistlike maade juhtiva ladviku kui ka nõukogude ühiskonnas säilinud kapitalismiigandite vastu.

Epigramm on satiirilise või humoristlik, sageli puänteeritud lõpuga lühiluuletus, mis naeruvääristab vaimukalt mõnd isikut või nähtust. Antiikkirjandusest alates on epigramm sisult tunduvalt muutunud, olles varem tähendanud kas hauasamba pealkirja, lühikest vaimukat mõtteluuletust vm.

Eesti kirjanduses esines epigrammidega juba Fr. R. Faehlmann. Näit.:

Üks kui mõnigi teine.

*Ükskord oli üks mees. Ta sündis, kosis ja suri.
Enam ma temast ei tea. Aga ta oli üks mees.*

Hiljem on tabavate epigrammide meistrina esinenud A. Alle («Riigikogu», «Presidendi sünd», «Quo vadis?», nõukogude perioodil: «Hitleri kõne», «Vatsamees Göring»), A. Antson jt.; eesti nõukogude kirjanduses F. Kotta, R. Parve, P. Rummo jt.

Nõukogude vene kirjanduses on kirjutanud vaimukalt teravaid epigramme V. Majakovski, S. Maršak jt.

Epitaaf — kellegi surma puhul kirjutatud lühiluuletus, mida kasutatakse sageli ka hauakirjana.

Epitaafivorm on esinenud sageli satiirilise luule liigina, millega naeruvääristatakse irooniliselt isikute või nähtuste pahelistsust: need, kellele hauakiri on määratud, on alles elus ja terved.

Näiteid: A. Alle «Furor Teutonicus †», «Epitaaf» jt.

Mõttesalm — tabav, kokkusurutud värsivormis mõtteavaldus. Mõttesalmid on sisult enamasti didaktilise iseloomuga.

Eesti luules on kirjutanud rohkesti mõttesalme A. Grenzstein, Juhan Liiv jt. Näiteid:

*Üks tunnikene tukkumist
toob eluajaks kukkumist.
(A. Gr.)*

*Õpi elust enesest,
ta on tõsi igavest.*

(A. Gr.)

*Kui kullaorjus läilaks lääb,
siis vaimul jälle sõna jääb.*

(J. L.)

Läkitus on lüüriline luuletus, kus pöördutakse teatava isiku või isikute poole kirjavormis.

Näiteid: L. Koidula «Minu armsale taadile F. J. Wiedemanile» 16. sept. 1880, M. Raud «Eesti noortele».

Kuigi vormilt peidetult, on tegelikult läkitused ka Koidula poolt 1868. aastal Peeter Petersonile (kes oli saadetud asumisele) läkitatud luuletused «Isamaa» ja «Ei jäänud».

Vene kirjanduses on populaarsemaiks läkitusteks A. Puškini «Delwigile» ja «Siberisse».

Pastoraal (karjaselaul) on karjaseelu idülliliselt kujutav luuletus, mis on üks bukooolilise (külaelu idülliliselt kujutava) luule liike.

Pastoraale on kirjutanud Kr. J. Peterson («Ott ning Peedu», «Elts ja Tiiu — karjased»). Pastoraalide traditsiooni jätkas sisuliselt mõnel määral ka M. Veske.

Eesti luulega on vähem seotud sellised lüürika klassikalised žanrid, nagu epitalamion (pulmalaul), ditüramb (teatavale isikule vaimustatud poolehoidu väljendav luuletus), madrigal (naljatlev ning armastussuline luuletus), ekloog (pastoraali eriliik, mis esineb mees- ja naiskarjase vahelise dialoogi kujul, näit. Kr. J. Petersoni «Enn ning Ellu»).

3. Dramaatika.

Dramaatika ehk näitekirjanduse iseloomustavamaks tunnuseks on kohandatus lavaliseks ettekandeks, lavalisus. Eri-nevalt eepilistest ja lüürilistest teostest on draamateoseil peale kujundite loomise sõnaliste vahenditega kasutada ka need väljendusvahendid, mida annab lava. Draamateose täielik avamine on alati seotud tema lavastamisega. Draamateose ettekanne on miimiline, sünnib ajalisel ja ruumilisel olevikus ning taotleb tavaliselt tõelise sündmuse illusiooni. Vaatleja jälgib lavalisi toiminguid ja elamusi kaasaelamisega, mida tuntakse olevikulise sündmuse puhul. Mida sügavamalt elab vaataja kaasa, seda suurem on draamateose mõju.

Draamateos läheneb eepikale ses suhtes, et siin on niisamuti esikohal välismaailma sündmuste kujutamine. Kuid draamateose sündmustikus ei ole võimalik peatuda kõrvalisematel üksikasjadel, nähakse ning kuuldakse ainult teema seisukohast kõige täht-

samat ning olulisemat. Kogu sündmustik kontsentreeritakse põhikonflikti ümber, esikohale kerkivad sündmustiku peamomendid, suured, selgesti tabatavad jooned. See tähendab kontsentratsiooniprintsiibi rakendamist. Loomulikult ei saa draamateose siis taotleda eepilist avarust.

Draamateose ülesehituse kõige iseloomulikumaks aluseks on kontrastiprintsiibi ulatuslik rakendamine. Kontrast avaldub tegelastes, nende toiminguis ja ideedes. See vastakus põhineb tegelaste karakterite ja ideede vastakusel, mis tingib paratamatult pingelise võitluse. Draamateost iseloomustavad teravad, elulised konfliktid. Taotledes teatavat kindlat eesmärki, jagunevad tegelased võitluse käigus enamasti kahte vastasrühma. Nende vaheline konflikt jõuab teose lõpul kas õnneliku, lepliku või traagilise lahenduseni.

Kindla eesmärgi taotlus toob draamateosesse tegelaste aktiivse tegutsemise, millest on omakorda tingitud draamateoste eriti omased jooned, nagu dünaamika ja dramatism. Viimase all mõtleme inimese sisemiste jõudude erilist pingulolemist, samuti sündmuste erilisel teravat lahtirullumist. Dramatismi tõusu eelduseks on, et võitlevad vastaspooled oleksid jõulised ja võimalikult samajõulised.

Tähtsaks iseloomulikuks jooneks draamateoseis on veel tegevuse ühtsus. Eeskujuliku draamateose tegevuse arenemine toimub hälbimatult ühe keskse eesmärgi suunas. Sündmustiku hargnemine paralleelseiks faabulaiks või mitme sündmustikuliini põimumine ja lahtiste episoodide lisandumine mõjub tavaliselt segavalt.

Eepikast ja lüürikast erineb draamateos tavaliselt juba autori-poolse kõne puudumisega. Kangelaste tundeid, mõtteid, elamusi, tegusid, nende iseloomu ja teose tegevuse arengut — kõike näidatakse dialoogi ehk kahekõne kaudu. Varem mõisteti dialoogi all kahe tegelase kõnet, hiljem on dialoogi mõiste laienenud ka mitme inimese ristlevale kõnele. Dialoogiga koos esineb puhuti monoloog ehk üksikkõne — tegelase omaette ulatuslikum kõne, milles valgustatakse eeskätt kangelase sisemaailma. Sageli kontsentreeritakse monoloogisse draamateose põhiidee, nagu Hamleti kuulsa monoloogis «Olla või mitte olla». Esineb ka ainsast monoloogist koosnevaid stsene ja ühevaatuselisi näidendeid ühe tegelasega, näiteks A. Tšehhovi «Tubaka kahjulikkusest». Draamateose teksti kuuluvad veel remargid — autori poolt sulgudes antud selgitavad märkused tegelaste välimuse, käitumise, intonatsiooni, žestide, sisenemis- ja väljumiskohtade, lavakujunduse jm. kohta.

Repliiik draamateoses tähendab tegelase esinemise viimaseid sõnu, tema lause lõppu, millele järgneb teise tegelase esinemine või stseeni mingisugune tegevus; üldiselt mõeldakse rep-

liigi all lühikest vastust või vastuväidet, samuti koosolekul kohapealt tehtud märkust.

Dialoogivormi valitsemine draamateoses ei tähenda aga eepilise ja lüürilise elemendi täielikku puudumist. Eepilist joont näeme dialoogis näiteks tegevusega ühenduses olevate sündmuste jutustamises, lüürilist elementi esineb sageli tegelaste tunnete ja meeleolude väljenduses.

Uuemas draamaloomingus tõuseb mõnelgi juhul eepiline või lüüriline element koguni juhtivale kohale, millega ühenduses on oluliselt loobutud dramaatika eespool antud klassikaliste põhilaste rakendamisest. Eriti sageli on loobutud tegevuse intensiivsest dünaamilisest arendamisest ja tegelaste teravalt aktiivsest, sihipärasest võitlusest, millega seoses vastaspoolte-vaheline pinge tavaliselt lõtvub. Näiteks tõuseb A. Tšehhovi näidendis («Kirsiaed» jt.) esikohale lüüriline meeleolu. A. Hindi näidendis «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» esineb rohkesti eepilist elementi rannarahva elu-olu ning selle omapära kujutamise näol. J. Smuuli näidendis «Atlandi ookean» puudub kontsentratsioon keskse intsiigi ümber ning esikohale tõuseb laevaolustiku ja meremeeste elu kujutamine. N. Hikmeti näidendisse sekkub autoripoolset kõnet. See kõik tähendab uute teede ja väljendusvõimaluste otsimist draamaatikas.

Maailmakirjanduse suurimad autorid näitekirjanduse alal, nagu W. Shakespeare, Molière jt., on aga rangelt arvestanud draamaloomingu ülesehituse klassikalisi aluseid. Ka M. Gorki märkis: «Draama nõuab liikumist, kangelaste aktiivsust, tugevaid tundeid, elamuste kiirust, sõnastuse lühidust ja selgust.»¹

Lavalisuse nõue tingib ka draamateose välise jaotuse vaastusteks (aktideks) ja vahel ka piltideks, mis omakorda jagunevad stseenideks ehk etteasteteks. Iga vaatus või pilt esindab teatud määral lõpetatud temaatilist üksust. Stseenide all mõeldakse vaatuste osi; tegelaste koosseis stseeni kestel ei muutu.

Draamateose lavaline esitus on tavaliselt seotud dekoratsiooniga, mille all mõtleme tegevuskoha kunstilist kujundust. Dekoratsiooni ülesandeks on tõelisuseilluiooni süvendamine, meeleolu rõhutamine ja tegevustiku kaunistamine. Seesama eesmärk on dekoratsiooniga liituvail rekvisiitidel (lavastuses tarvitatavail esemeil, nagu mööbel, ülikonnad jms.), nägemis- ja kuulmiseffektidel (nagu koit, eha, kuuvalgus, laulu- või mänguhelid, paugud, müristamine).

Peale lavadraama, mis on kohandatud lavanõudeile, on olemas veel nn. lugemisdraamad. Viimased, kuigi draamavormis, on ebalavalised — liigse staatilisuse (dialoog ilma tegevuseta), sisulise keerukuse, liigse intiimsuse, sõnastuse

¹ M. Gorki, Kirjandusest, Tallinn, 1960, lk. 206.

raskepärasuse jne. pärast. Kuulsamaid lugemisdraamasid maailmakirjanduses on J. W. Goethe «Faust», Byroni «Kain» jt. Neis on pearõhk asetatud filosoofilisele sisule. Tugevad draamakirjanikud, nagu Shakespeare jt., on osanud oma näidendeis geniaalselt ühendada nii loetavuse kui ka mängitavuse. Viimasel ajal on aga leitud teatri uusi vorme (nagu «tubateater»), mis annavad senisest soodsamaid võimalusi ka nn. lugemisdraamade lavastamiseks.

Võrreldes teiste põhižanridega on draamaloomingut õigusega peetud kõige raskemaks. M. Gorki põhjendab seda järgmiselt: «Ta on raske sellepärast, et näidend nõuab, et iga temas tegutsev isik oleks iseloomustatud nii sõna kui ka teoga isenda jõul, ilma et autor midagi ette ütleks. Romaanis ja jutustususes tegutsevad autori poolt kujutatud isikud tema abil, ta on kogu aeg nendega, ta ütleb lugejale ette, kuidas tuleb neist aru saada, seletab lugejale kujutatavate isikute salajasi mõtteid, tegevuse varjatud motiive, varjundab nende meeolusid looduse ja miljöo kirjeldamisega ja üldse hoiab kogu aeg oma eesmärkide niitude otsas. Ta juhib vabalt ja sageli — lugejale märkamatuks — väga osavasti, kuid meelevaldselt nende tegevust, sõnu, talitusi, vahekordi, hoolitseb igati selle eest, et romaani kujud oleksid kunstiliselt kõige selgemad ja veenvamad.

Näidend ei võimalda autorile nii vaba vahelesegamist, näidendis ei ole mõeldav tema etteütlemine vaatajale. Näidendis tegevad isikud luuakse ainuüksi nende kõne, s. o. puht kõnekeele, mitte aga kirjelduse abil.»¹

Draamatika tähtsamaiks žanrideks on tragöödia, komöödia ja draama (selle sõna kitsamas tähenduses²), milledega liitub rohkesti eriliike.

Tragöödia (kurbmäng) on näidend, kus kangelane satub õilsat eesmärki taotledes väljapääsmatusse olukorda ja on määratud pingelises, ebavõrdses võitluses hukkumisele.

Tragöödia on draamatika kõige vanemaid liike. Ta on tekkinud antiikses Kreekas Dionüsose pidustuste tseremooniaist. Juba V sajandil e. m. a. saavutas tragöödia kõrge taseme Aischülose, Sofoklese ja Euripidese loomingu. Tragöödia mõiste oli Kreekas esialgu laiem, tähendades üldiselt traagilises stiilis kirjutatud teost.

Antiikne tragöödia vapustas vaatajat kangelase erakordsete kannatuste näitamisega tema võitluses tundmatute jõudude vastu ja raskete probleemide lahendamisel, ühtlasi aga äratas ka ülevaid tundeid, näidates kangelase võimsat iseloomu, tema suure sisemise jõu murdumatust.

Ülemaailmse kuulsuse on võitnud inglise XVI—XVII sajandi

¹ M. Gorki, Kirjandusest. Tallinn, 1960, lk. 557—558.

² Draama all laias tähenduses mõistetakse näidendit üldse.

suure draamakirjaniku W. Shakespeare'i tragöödiad, mis kangelaste sisemaailma teravate vastuolude näitamise kaudu kajastavad kaasaja ühiskonna iseloomulikke vastuolusid («Hamlet», «Kuningas Lear» jt.). Shakespeare'i tragöödiad saavutavad suure kunstilise jõu oma harukordse dramatismi, kujutatud iseloomude elulisuse ning mitmekülgsusega. Seejuures näeme iseloomuliku joonena traagilise elemendi koosesinemist koomilisega («Hamleti» hauakaevamise stseenis esinevad näiteks kõrvuti Hamleti traagilise iseloomuga mõtisklused hauakaevajate koomilist laadi kõnelustega; Learis liitub traagiline koomilisega ühes ja sellesamas kujus).

Vene kirjanduses jätkas Shakespeare'i tragöödia traditsiooni kõigepealt A. Puškin tragöödias «Boriss Godunov». Seejuures astus A. Puškin sammu edasi realismi ja rahvalikkuse suunas. Seostades tegelaste teod ja mõtted ajajärgu ühiskondliku võitlusega, annab ta tragöödia tegevusele ühiskondliku iseloomu. Ühtlasi näitab ta, et tõeliseks liikumapanevaks jõuks ajaloos ei ole üksikisik, vaid rahvas. Puškini poolt rajatud alusest lähtub vene hilisem klassikaline realistlik tragöödia A. Ostrovski jt. loomingus.

Nõukogude korra tingimustes, kus pole enam pinda antagonistlikel klassivastuoludel, on tragöödia osatähtsus žanrina tunduvalt vähenenud. Ühtlasi on tragöödia võtnud uue, optimistliku iseloomu. Nõukogude tragöödia kangelane ei võitle oma isikliku, vaid rahva üldise ürituse eest. Seetõttu kujuneb tema hukkumisest eneseohverdus rahva ühise ürituse heaks. A. Višnevski «Optimistliku tragöödia» kangelanna hukub võitluses Nõukogudemaa vaenlastega, kuid selle sündmuse traagilisuses leidub optimismi — on ju vaatajad veendunud, et üritus, mille eest kangelanna võitles, kindlasti võidab. Seega on kangelase hukkumine nõukogude tragöödias üleskutse võitluse jätkamiseks nende nähtuste vastu, mis viisid kangelase hukkumiseni.

Eesti kirjanduses on tragöödia alal väljapaistvamaid saavutusi A. Kitzbergi «Libahunt».

Komöödia on näidend, kus naeruvääristatakse inimeste ja sellega seoses ühiskondlike või olustikuliste nähtuste negatiivseid jooni (pahelisust, alatusi, eksimusi jms.) ning jõutakse lõpuks välja õnneliku lõpplahenduseni. Naeruvääristamine toimub satiirilisel või humoristlikult, kõige sagedamini aga mõlema elemendi liitmise

Komöödia tekkimise tähtsana põhjusena märkis Marx, et inimsugu lahkub elu igandlikest vormidest neid välja naerdes.¹

Ka komöödia-žanr arenes oluliselt välja juba antiikses Kreekas V ja IV sajandil e. m. a. Esimesed säilinud komöödiad kuu-

¹ Vt. K. Маркс, К критике гегелевской философии права. Сочинения, 1938, I. kd., lk. 389.

luvad Aristofanesele, kelle paremais teoseis esinevad juba selgesti komöödia põhitunnused: ühiskondlik sisu, aktuaalsus ja poliitiliselt teritatud tendents. Reas komöödiais astus Aristofanes üles sõdade vastu, mis tulid kasuks ainult rikkaile. Julgelt ründas ta valitsevate ringkondade esindajaid, kelle tegevus oli vastuolus rahvahulkade huvidega. Ta tõi komöödiasse lihtinimesi rahva hulgast — eeskätt põlluharijaid talupoegi —, et vaadelda sündmusi nende silmadega.

XVII sajandil sai komöödia tähtsaimaks edasiarendajaks prantsuse näitekirjanik Molière, kelle komöödiais valitseb range tegevusühtsus, mis on rakendatud idee avamise teenistusse. Nendes esineb eredalt tüüpilisi iseloomu. Molière'i komöödiad olid tähtsaks relvaks võitluses tema kaasaja paheliste ja iganenud nähtuste vastu.

Vene klassikalises kirjanduses andsid A. Gribojedov, N. Gogol, A. Ostrovski, A. Tšehhov jt. rea eeskujulikke komöödiaid, mis paistavad silma range elutõe taotlusega, kõrgete ühiskondlike ideaalidega ja välistest efektidest loobumisega.

Eesti kirjanduses alustas komöödiažanri rajamist L. Koidula («Säärane mulk»), hiljem on sel alal andnud silmapaistvamaid saavutusi E. Vilde («Pisuhänd» jt.), H. Raudsepp («Põrunud aru õnnistus» jt.).

Nõukogude kirjanduses on kujunenud uus liik komöödiaid, kus naerdakse välja meil säilinud puudusi, selle kõrval aga antakse ühtlasi rõõmsaid ning lõbusaid pilte elust, kus kajastuvad sotsialistliku ülesehitustöö edusammud ja saavutused.

Suure populaarsuse on võitnud eriti ukraina näitekirjaniku A. Korneitšuki komöödiad, nagu «Ukraina steppides», «Miks tähed naeratasid...» jpt.

Tragikomöödia on niisugune komöödia, kus esineb koomilise elemendiga vaheldumisi umbes niisama palju traagilist elementi; koomilisi sündmusi käsitletakse traagiliselt või vastupidi.

Maailmakirjanduse tuntumaid tragikomöödiaid on W. Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees».

Lühikomöödiate paljudest liikidest on tuntud farss ja v o d e v i l l .

Komöödia madalamaid liike on farss ehk jant, kerge ja lõbusasisuline näidend, kus sündmustik ei arene sisemise paratamatusega, vaid selle juhtijaks on juhus. Iseloomud on farsis välja töötamata, esikohal on jämekoomika, mis kodanlikes teatrites on arenenud labasusteni. Farsi liiki kuulub esimene eesti-keelne näidend «Permi Jago unne-näggu».

V o d e v i l l on ühevaatuseline anekdootliku süžee ja põneva intriigiga komöödia, kus esineb ka muusikat, tantse ja kupleeid (näiteks A. Tšehhovi «Kosjad», «Juubel»). Tegevus areneb

vodevillis kiiretempoliselt, domineerib paradoksaalsus, lõplahendus on ootamatu.

Draama on näidend, mis kujutab keerulist, tõsist konflikti ning pingelist võitlust tegelaste vahel.

Uldtuntud draamaks on näiteks norra näitekirjaniku H. Ibseni «Nukukodu ehk Nora». Kuigi kirjanik kujutab selles perekonna purunemist, laste ning mehe mahajätmist kangelanna poolt, ei saa teost nimetada tragöödiaks. Sellise lahendusega hävivad ainult väikekodanliku «nukukodu» tavalised mugavused, kangelannas aga leidub küllalt jõudu alustada uut, õigemata elu.

Draama hakkas liigina kujunema XVIII sajandil (D. Diderot', G. Lessingi jt. loomingus) koomilise ja traagilise elemendi liitumisega uueks dramaatiliseks kvaliteediks.

XIX sajandil kujunes draama, eriti vene klassikalises kirjanduses, kodanliku tegelikkuse teravaks paljastuseks (näit. L. Tolstoi «Elav laip», A. Tšehhovi «Kirsiaed», A. Ostrovski jt. draamateosed). M. Gorki andis draamale uue, revolutsioonilise sisu, kus põhikonfliktiks on ajaloolise tähtsusega kokkupõrge vana ja uue maailma esindajate vahel. Konflikti arendamine toimub selliselt, et vaatleja hakkab mõistma revolutsioonilise ümberkujunduse eesmärke ja vahendeid. Näidatud võitluses ei ole ka raskeimad kokkupõrked traagilised, sest vaenlaste languses ei näe me midagi heroilist ega ülevat. Tegelased valib Gorki ühiskonna eri kihistustest, avab nende iseloomu ühiskondliku elu praktikas ja näitab nende ühiskondlik-poliitiliste ideede kokkupõrget (näit. «Vaenlased», «Päikese lapsed» jt.).

Eesti nõukogude kirjanduses esindavad draamažanri E. Raneti «Südamevalu», J. Semperi «Murrang», J. Smuuli «Lea» jt.

Draamatika juurde kuulub rida selliseid žanre, nagu dramatisering (eepilise või lüro-eepilise teose ümbertõõtlus draamateose vormi, kusjuures tõstetakse esile draamatikale iseloomulikke elemente, taotletakse lavalisust, näiteks V. Panso dramatisering A. H. Tammsaare «Tõe ja õiguse» II osa järgi «Inimene ja jumal»), stsenaarium (draamateose üksikasjalik plaan, kus antakse edasi koostatava filmi käik, tegelaste tekst, iseloomustus ja kujutatava keskkonna kirjeldus), libretto (mõne muusikalis-lavalise teose — nagu ooperi või oopereti — kirjanduslik tekst või balleti sisu kirjanduslik sõnastus) jt.

4. LIITLIIGID.

Tuleb märkida, et ilukirjanduse žanrid ei esine tihtipeale puhtal kujul. Uhes ja samas teoses võivad esineda koos nii eepiline, lüüriline kui ka draamatiline element, aidates kujutatavaid nähtusi mitmekülgelt valgustada. Selline põhižanride elementide liitumine kajastab kujutatavate eluprotsesside keerulisust.

Real juhtumel on selline eri elementide liitumine saanud otse teose ülesehituse aluseks ja andnud erilised, väljakujunenud, kindlate sisu- ja vormitunnustega liitliigid, nagu lüro-epilised liigid poeem ja ballaad. Lüro-epiline on ka eesti süžeeline rahvalaul.

Lüro-epilistes teostes jutustatakse värsivormis sündmusi ning ühtlasi peegeldatakse elamusi, mis jutustatud sündmused tegelastes esile kutsusid. Luuletaja enda elamusi antakse tavaliselt edasi lüüriiliste kõrvalepõigete kaudu.

Poeem on värsivormis süžeeline teos, mida tuleb eraldada värrsides edasiantud jutustusest, novellist või romaani. Poeemi iseloomustab asjaolu, et luuletaja ei piirdu ainult sündmuse või fakti kujutamise, vaid näitab ühtlasi kõigele kaasaelamist (sümpaatiat või antipaatiaga). Näiteks kajastub V. Majakovski poemis «Hästi!» väga selgelt poeedi suhtumine kirjeldatud Oktoobrirevolutsiooni ja Kodusõja sündmustesse ning sotsialistlikusse ülesehitustöösse; J. Smuuli poemis «Järvesuu poiste brigaad» näeme luuletaja siirast kaasaelamist kommunistlike noorte brigaadi kõigile töövõtudele.

Poeem näitab kangelasi tavaliselt nende arenemisprotsessis, kujunemises. Uute joonte juurdetulek on seotud kangelaste sisemaailma ning selles toimuva pingelise võitluse avamisega. Seejuures on poeemile iseloomulik, et kangelase kujutamisel ei näidata üksikasju, vaid piirdatakse ainult põhiliste joonte esiletõstmisega, mida tehakse eredalt ja jõuliselt. Sündmustiku jutustamine kulgeb eeskätt kõige pingelisemate momentide edasiantmise kaudu. See kõik annab poeemile tiheda emotsionaalsuse.

Varasemate poemide aluseks olid, nagu eepostelgi, rahvaluulised kangelasmuistendid ja -laulud, mille põhjal loodi kangelaspoeemid, nagu «Lugu Igori sõjaretkest» jt. Kangelaspoeemides jutustatakse kas tähtsaist, ülevaist ajaloolistest sündmustest (näit. A. Puškini «Poltaava») või üksikute inimeste suurepärasest tegudest (näit. M. Lermontovi «Laul kaupmees Kalašnikovist», A. Tvardovski «Vassili Tjorkin» jt.).

Oma rahvalikult sisult lähenevad kangelaspoeemid rahvaepepostele.

XIX sajandil tekkis poeemi uue eriliigina revolutsioonilis-romantiline poeem, mille iseloomulikumaks jooneks on erakordselt tugeva isiksuse vastuseadmine ümbritsevale keskkonnale.

Revolutsioonilis-romantiline poeem tekkis perioodil, millal kujunevate kodanlike suhete paheline iseloom oli juba selge, kuid nende suhete muutumise reaalseid võimalusi ei tuntud. Seetõttu piirdus revolutsioonilis-romantiline poeem valitseva korra purustava hukkamõistuga, ilma et oleks suutnud anda omalt poolt reaalselt arenguperspektiivi.

Revolutsioonilis-romantilist poemi iseloomustab rohke kirjeldav lüüriline element, sündmustiku katkendlik (fragmenteeritud) arendamine ja tundeküllased kõrvalepõiked.

Revolutsioonilis-romantilise poemi alal andis eredamaid näiteid inglise luuletaja G. Byron («Childe Haroldi palveränd» jt.).

Lääne revolutsioonilis-romantilise poemi kangelane oli teravas vastuolus ühiskonnaga, esines nn. «kannatava egoistina». Vene revolutsioonilis-romantilise poemi parimad saavutused, nagu M. Lermontovi «Mtsõri», näitasid kangelase lahutamatu sidet oma maa ja rahvaga.

XIX sajandil ja hiljem arenenud realistlikus poemis lahendatakse filosoofilisi, moraalseid, hingeelulisi jt. probleeme (näit. A. Puškini «Vaskratsanik»). Üsna sageli kasutatakse fantastilist või poolfantastilist süžee (näit. N. Nekrassovi «Kellel on Venemaal hea elada», A. Tvardovski «Muraavia maa»).

Eesti klassikalises kirjanduses on tuntuimad realistlikke poeme J. Sütiste «Tuhas ja tules».

Vene nõukogude kirjanduses omavad teedrajavat tähtsust eriti V. Majakovski poemid, nagu «Vladimir Iljitš Lenin», «Hästi!» jt. Eesti nõukogude kirjanduses on poemi alal tehtud tunduvald edusamme. Parimaiks saavutusteks on J. Sütiste «Maakera pöördub itta», J. Smuuli «Järvesuu poiste brigaad», «Mina — kommunistlik noor», D. Vaarandi «Tagamõisa randadel», «Alla Mari», M. Raua «Silmatera», P. Rummo «Alfred ja Anna», V. Beekmani «Ida-Euroopa valgus» jt.

Ballaadi all on varasemas kirjanduses mõeldud peamiselt eredalt emotsionaalse dramaatilise süžee ning süge meeleoluga luuletust, mis sisult on enamasti fantastiline, ajalooline või heroiline. Ballaadi süžee on oma ehituselt tavaliselt lihtne, episoodilist laadi. Sündmustikust antakse edasi ainult põhilisi, otsustava tähtsusega momente, üksikasjade juures enamasti peatumata. Kangelastes tõstetakse esile ainult mõni olulisem iseloomujoon. Autor liidab jutustusega isikliku elamuse, meeleolu, mida kujutatud sündmus temas esile kutsub. See annab ballaadile tugeva lüürilise värvingu. Kontsentratsiooniga kõige olulisemale ja sageli esineva dialoogivormi kasutamisega läheneb ballaad teatud määral ka draamatikale. Sageli kasutatakse ballaadides refrääne.

Ballaad arenes välja keskaja lüürilistest ringmängulauludest. Suure populaarsuse osaliseks said kõigepealt inglise-šoti heroilise sisuga rahvaballaadid Robin Hoodist. Eriti populaarseks sai ballaad sentimentalismi ja romantismi perioodil Inglismaal (R. Burns jt.) ja Saksamaal (H. Bürger, L. Uhland, F. Schiller, J. W. Goethe, H. Heine). Eesti keelde on korduvalt tõlgitud F. Schilleri väljapaistvalt meisterlikke heroiliste kangelaskujudega ballaade («Kinnas», «Peeker» jt.). Muistendilise ning müstilise sisuga romantilise ballaadi traditsioon kajastub eesti kir-

jäänduses eriti reas Jakob Tamme ballaadides («Kurja küüsis», «Odavad orjad» jt.), kus kerkivad esile moraali-probleemid või võitlus mõisa ülekohtu vastu («Orjakivi»). J. Bergmanni populaarne ballaad «Ustav Ulo» kuulub heroiliste ballaadide hulka. Hiljem on ballaadi-vormi harrastanud eriti M. Under, kes avaldas ballaadide kogu «Õnnevarjutus» (1929). M. Underi ballaadidest ilmus 1963. aastal valik «Kolmteist ballaadi» (neist üks — «Taevaminek» — on küll lënd).

Vene kirjanduses on romantilis-müstilise ballaadi meistriks V. Zukovski («Svetlana», «Ludmilla» jt.). A. Puškini tuntud ballaadiks on «Uppunu».

Hiljem, eriti kriitilise realismi perioodil kaotas ballaad müstilise ja fantastilise elemendi ning ballaadiks hakati kutsuma lüürilise põhitooniga jutustavat luuletust. Nõukogude kirjanduses mõtleme ballaadi all heroilise iseloomuga elulisi sündmusi episoodiliselt jutustavaid luuletusi, nagu J. Kärneri «Kaarnamäe ballaad», M. Raua «Rein Tarvas», «Partisan Tammemets» jt. Nõukogude vene luules on ballaade kirjutanud N. Tihhonov («Ballaad sinisest pakist» jt.), K. Simonov, S. Maršak jt.

Lüro-eepiline rahvalaul. Eesti regivärsilist lüro-eepilist rahvalaulu iseloomustab mingi sündmustiku katkendiline kujutamine perekondlik-olustikulisi konflikte käsitlevail teemadel, seejuures on süžee mõnikord teravalt dramaatiline. Kunstiliselt kõige terviklikumalt ning suure dramaatilise jõuga on antud eriti mehe ja naise vahelist konfliktit käsitlevad süžeed «Maie laulus» ja «Tooma laulus», mis on ilmsesti seotud rahvaluulise ballaadi traditsiooniga. Esikohal on tunnete ja meeleolude väljendamine.

Perekondlikke suhteid käsitlevate regivärsiliste lüro-eepiliste laulude hulgast eraldub eriline mina-vormiline rühm, mida kutsub korduslauludeks. Neis esineb kindlakskujunenud kompositsioonivõttena teksti teatava osa täpne kordamine. Tekst jaguneb nelja ossa: 1) jutustus: peategelane räägib talle juhtunud õnnetusest; 2) nuttes kojumine, mis lõpeb sellega, et vanemad päri vad nutu põhjust; 3) ta a sjutustus: juhtunud õnnetusloo kordamine samade sõnadega; 4) lohutus vanemate poolt. Täpselt korduvaiks osadeks on seega jutustus ja taasjutustus (I ja III osa).

Näiteid: «Kari kadunud», «Härg murtud», «Helmeste kahju» jt.

Korduslauludes näeme vanemaid laste lohutajatena, heade õpetuste andajatena, toetajatena ja julgustajatena.

Osa eesti regivärsilisi lüro-eepilisi rahvalaule käsitleb teoorja suhtumist oma sundijatesse, nagu «Ori taevas», «Kupja peksja», «Teomehe laul», «Kaval sulane kündmas» jt. Sellised laulud kas-

vatasid viha ja põlgust rõhujate vastu ning õhutasid võitlusvaimu.

Uutes, riimilistes lüro-epilistes rahvalauludes väljendatakse veelgi teravamalt ja mitmekülgselt tööraha suhtumist rõhujaisse. Süžee arendamine toimub enamasti katkendlikult.

Rõhujate hukkamõistus, nende häbimärgistamise ja revolutsioonilisele võitlusele õhutamises tõuseb valdavale kohale lüüriline element.

Ka riimilistes lüro-epilistes rahvalauludes on väljapaistval kohal ballaadiharrastus («Üks kuningatütar ja kuningapoeg» jt.).

Värssromaan on iseloomult lähedane poemile, kuid erineb sellest kõigepealt suurema ulatusega, mis võimaldab kujutada kangelasi mitmekülgselt, jälgida üksikasjalisemalt tegelaste vahekordi ja keskkonda. Värssromaanil lüürilistes väljendustes avaneb üksikasjalisemalt ja sügavamalt ka autori isiksus, kes langeb sageli enam või vähem ühte kangelasega.

Kuulsamaid värssromaanide on Byroni «Don Juan» ja A. Puškini «Jevgeni Onegin».

Eesti kirjanduses on esinenud värssromaaniga näiteks J. Kärner («Bianka ja Ruth»).

Epilise elemendi liitumine dramaatilise elemendiga esineb eeskätt dramaatilistes poemides (Goethe «Faust») ja dramaatilistes jutustustes (A. Jakobsoni «Elutsitadellis» jt.). Dramaatilistes poemides on tavaliselt tähtsal kohal ka lüüriline element.

Liitliikide alla võib tinglikult paigutada ka teoseid, mis on lähedalt seotud ilukirjandusliku loominega, kuid põhilises osas kuuluvad proosakirjandusse selle sõna laiemas mõttes. Selliseis teoseis on tarbekirjandus sageli liidetud kunstilise loominega. Kuivõrd selline proosa ilukirjandusest selgesti erineb, on siin eesmärgiks taotleda väljenduse täpsust ja selgust, milleks kujundilise väljenduse asemel kasutatakse mõisteid vahetult. (Kitsamas mõttes tähendab sõna «proosa» teatavasti seda osa ilukirjandusest, mis on kirjutatud sidumata kõnes.)

Proosakirjandus on oma esituslaadi suhtes põhiliselt kas reetooriline, kirjeldav, jutustav või arutlev.

Retoorilise proosa liik — kõne —, tähendab mingi aktuaalse teema suulist käsitlemist, mis antakse sageli edasi ka kirjalikult. Kõne algab kuulajaskonna poole pöördumisega ja kõne ülesandeks on algusest lõpuni kuulajaid mõjutada. Kõne taotleb sageli kunstilist väljendust ja võib muutuda ilukirjanduslikuks. Kõnekunst saavutas eriti antiikajal kõrge taseme (Cicero jt.).

Eesti kultuuriloos on tähtis koht C. R. Jakobsoni «Kolmel isa-maakõnel».

Kirjeldava proosa alal eraldame kirjeldusi ja reisi- ehk matkakirjeldusi.

Kirjelduse all mõtleme mistahes või nähtuse olulisemate tunnuste ülevaatlikku ning süstemaatilist esitamist kirjalikult või suuliselt. Kirjelduse ülesandeks on anda kirjeldatavast tervikuline elav pilt. Maali värvide- ja varjunditerikkusega ei saa sõnaline kirjeldus küll võistelda, see-eest võib ta aga edasi anda tundeid, meeleolusid, toiminguid. Mõnikord piisab koguni nähtusest saadud mulje kirjeldusest, et lugeja kujutluses elavat pilti luua.

Tarbe- ja teaduslikus kirjanduses esinevad kirjeldused taotleavad eeskätt asjalikkust, täpsust (näit. loodusteaduslikud eseme-kirjeldused), ilukirjanduslikud kirjeldused aga elavust, piltlikkust.

Kirjeldav esituslaad valitseb täielikult J. Piiperi teoses «Pilte ja hääli Eesti loodusest».

Reisikirjeldus on reisitähelepanekuid ja -elamusi kujutav teos. Reisikirjeldus võib olla ehituselt kas kronoloogiline või süstemaatiline. Esimesel puhul kujutatakse tähelepanekuid ja elamusi ajalises esinemisjärjestuses, teisel puhul rühmitatakse ainekik sisuliselt (näit. kujutatava maa loodus — rahvas — ajalugu). Süstemaatilist järjestust näeme teatud määral Fr. Tuglase ja J. Semperi reisikirjeldustes.

Käsitluslaadilt võime reisikirjeldusi tinglikult jagada teaduslikeks (s. o. nähtusi täpselt, süstemaatiliselt kirjeldatavaks, teaduslikke uurimusi tutvustatavaks, nagu I. Murdmaa «Sealpool kaljukitse pöörijoont») ja ilukirjanduslikeks. Viimaste hulgas eraldame vestelisi (vabalt ning meeleolukalt reisitähelepanekuid ning elamusi jutustavaid, näiteks: V. Panso «Laevaga Leningradist Odessasse... ehk miks otse minna, kui ringi saab») ja puhtilukirjanduslikke (kus reisitähelepanekuid ja -elamusi on kasutatud ainena ilukirjandusliku teose loomisel, neid kunstiliselt ümber kujundades, näiteks: A. Pervik, E. Raud «Rein karuradadel»).

Teatavat osa reisikirjeldusi on hakatud nimetama turismi-kirjadeks. Need sisaldavad turismiteekonna kohta tehtud märkmeid.

Jutustava proosa (proosa laiemas mõistes) ülesandeks on sündmuste edasiandmine nende arenemises, mis tingib dünaamilise elemendi ülekaalu.

Jutustava proosa tähtsamaiks liikideks on kroonika ja memuaarid.

Kroonika on jutustav ajalooline teos, kus kirjeldatavaid sündmusi esitatakse ajalises järjestuses, lähemalt valgustamata nende põhjusi ja seost.

Kaugemas minevikus oli kroonika peamiseks ajalookirjanduse vormiks (näiteks Läti Henriku, B. Russovi jt. kroonikad).

Kroonika võib esineda ka ilukirjandusliku teosena, nagu Fr. Tuglase reisiveste «Ühe Norra reisi kroonika», mis on antud küll kroonika paroodia kujul.

Memuaarid on mälestusteos, kus autor jutustab oma minevikuelamustest ja -tähelepanekuist.

Kui autor jutustab üldtähtsast ajaloolistest sündmustest (näiteks Oktoobrirevolutsioonist), fakte asjalikult ja täpselt edasi andes, kutsume selliseid memuaare ajaloolisteks, kui aga autor jutustab vabalt kõigest (nii ajaloolistest kui ka puhtisiklikest sündmustest ja meeleoludest), siis selliseid memuaare nime-tame vestelisteks. Kui memuaariline ainestik on antud kunstilises ümberkujunduses, on tegemist ilukirjanduslike memuaaridega, nagu O. Lutsu «Vanad teerajad», «Kuldsete lehtede all», A. Kimmi «Vihased aastad» jt.

Arutlev proosa selgitab või tõendab mingit mõtet, jälgib sündmuste või asjaolude olemust, põhjusi ja järelusi. Ta opereerib eeskätt faktide, väidete, põhjenduste ja järelustega. Ta veenab eeskätt loogikaga.

Arutleva sisuga proosateoste rohkeist liikidest on oma olemuselt ilukirjandusega lähemalt seotud publitsistika. Publitsistika alla tuleb üldiselt arvata kogu ühiskondlik-poliitiline kirjandus kaasaja aktuaalseil teemadel. Publitsistikale on iseloomulik terav võitlusvaim, kindlad poliitilised võitluspositsioonid, lähtumine tegelikuse faktidest. Publitsistika elavnemist märkame eriti seoses revolutsioonidega. Nii kasvas publitsistika pärast 1905. a. revolutsiooni, veel järsemalt aga pärast Oktoobrirevolutsiooni, millal paljud maailma juhtivad kirjanikud, nagu M. Gorki, H. Barbusse, A. France, M. Andersen-Nexö jpt. andsid rea väljapaistvaid publitsistlikke teoseid. Iseloomulikuks nähtuseks on publitsistliku elemendi sissetungimine proletaarsesse kirjandusse (vt. Eessaare Aadu jt. teoseid). Tähtsal kohal on publitsistika nõukogude kirjanduses. Eesti nõukogude kirjanduses esineb publitsistlik suund väljapaistvalt eriti J. Smuuli loomingu-s. Olukirjelduslik-publitsistlikud on tema «Jäine raamat», «Jaapani meri, detsember», kogumik «Kui pole lennuilma» jt.

Publitsistika mõiste on avar. Selle alla mahub suurem osa ajakirjanduslikke žanre. Aga selle alla võivad mahtuda ka teaduslike küsimuste käsitleused. Parimaiks näiteiks on ses suhtes marksismi-leninismi klassikute teosed, mis on ühteaegu nii teaduslikud kui ka publitsistlikud.

Rikkalikus mitmekesisuses esinevad publitsistika ilukirjanduslikku laadi liigid, nagu följeton (ühiskondliku elu ebaterveid nähtusi teravmeelselt, vaimukalt naeruvääristav veste) ja pamflett (ühiskondlik-poliitilisi või üksikisikuga seotud negatiivseid nähtusi paljastav ning naeruvääristav satiirilist laadi teos) jpt.

Tabavaid följetone on kirjutanud kodanlikule korrale iseloomulike paheliste nähtuste väljajaermiseks O. Luts (vt. kogu «Följetonid», 1957), moevoolukeste ja nilbe ajaviitelektüüri viljelemise naeruvääristamiseks kodanlikus kirjanduses A. Alle (kogu «Lilla elevant», 1923), samuti kodanluse Euroopa ees lömitamise naeruvääristamiseks («Madam Euroopa», 1927) jt. Pamfleti alal on väljapaistvaiks saavutusteks näit. E. Vilde «Üle suure vee» ja «Minu vängipõlv Ellis Islandil». Pamflettideks tuleb pidada ka M. Gorki olukirjeldusi teoses «Ameerikas».

Ilukirjanduslik publitsistika erineb publitsistika muust osast sellega, et ta püüab lugejat veenda mitte eeskätt loogiliste, vaid esteetiliste vahenditega, kujundilise väljenduse kaudu. Kuid ka ilukirjanduslik publitsistika lähtub seejuures, nagu publitsistika üldse, tegelikkuses esinevaist reaalseist faktidest ja omab seega dokumentaalse tõepärasuse veenvust.

Arutleva proosa liikide hulka kuuluvad veel kriitika (vt. lk. 5), retsensioon (üksiku teose või teoste sarja kriitiline hinnang), esse (lühem üldarusaadav kirjanduskriitilise või teadusliku sisuga teos, nagu Fr. Tuglase «William Shakespeare»), artikkel (kirjutis ajalehes või koguteoses, mis teatavat probleemi käsitledes esitab ka tõestusmaterjali), marginaal ehk äärmärkus (lühike mõtteavaldus tõestusmaterjali esitamata, vt. Fr. Tuglase «Marginaalia»), referaat (ettekanne, teose või artikli sisu lühike esitus), traktaat (uurimuslik teos, mis sisaldab mingi eriküsimuse arutelu).

V. SUUNAD JA MEETODID.

1. STIIL.

Igal kirjanikul on oma elukogemused, oma probleemide ja ideede ring, oma kirjanikuanne, mis kõik koos tingivad tema loomingu kindla erinevuse teiste kirjanike loomingust. Iga küps kirjanik erineb selgesti teistest ainevaliku, tegelaste, süžee, kompositsiooni, kujundite, žanride ja keele iseärasustega. Sellist kirjaniku ideelist ja kunstilist omapära, mis väljendub nii tema teoste sisus kui ka vormis, kutsume kirjaniku *stiilik*s. Nii on näiteks E. Bornhöhe ajalooliste jutustuste stiili olulisteks tunnusteks rahva vabaduse eest võitlemise ja patriotismi ideed, huvi ajalooliste ainete vastu, legendaarsete, vaprate, ennastsalgavate kangelaste valik, nende ebavõrdsest võitlusest tingitud tragism, piirdumine sündmustiku kõige olulisemate momentide edasiandmisega, pinge arendamine tõusu suunas, millega on saavutatud süžee tihe, dünaamiline areng, tugevalt emotsiaalne romantilise värvinguga kujundirikas keel, mis omab ühtlasi selgeid rahvapärasuse jooni. Sellised omadused oma orgaanilises ühtsuses on E. Bornhöhe loomingu omapäraks ja moodustavad tema stiili.

Tuleb arvestada, et ühegi kirjaniku stiil ei ole muutumatu, vaid saab aja jooksul juurde uusi jooni. Kuid rikastudes uute omadustega, jäävad kirjaniku stiili põhijooned püsima, kajastades nii sisus kui ka vormis tema individuaalset omapära. Juhan Sütiste noorpõlveluules on veel tähtsal kohal formalistliku luule väljendusvahendid, esineb juhusliku kuhjumist, keerukat, raskepärast sõnastust, millest luuletaja järk-järgult vabaneb ja asub siis tüüpilisi nähtusi esile tõstes kriitilise realismi ja nõukogude perioodil juba sotsialistliku realismi positsioonidele. Sütiste luulestiili põhilist omapära — dünaamilist joont, konkreetse taotlust, mehisust, seose tunnetamist töötava inimesega, julget protesti ühiskondliku õiglusetuse vastu — kohtame aga juba iseloomuliku elemendina ka tema kõige varasemais esinemistes.

Iga kirjaniku stiil on tihedalt seotud tema loomingu meetodiga.

2. SUUND EHK VOOL.

Stiili omapära ei takista see asjaolu, et kirjanikul võib olla rohkesti ühtelangevaid jooni teiste kirjanikega, kes on talle lähedased oma ühiskondliku seisundi, ideeliste positsioonide, ande laadi ja elukogemuste poolest. Selliste kirjanike looming võib omada neile kõigile ühiseid põhijooni, areneda põhiliselt ühes kindlas suunas, kujundada põhiliselt oma ühise stiili. Paljusid sama ajajärgu kirjanikke ühendavat stiililist ühtsust ideelis-esteetiliste ülesannete täitmisel kutsume kirjanduse suunaks ehk vooluks. XVII sajandil kujunes näiteks Euroopa kirjanduse arengus suund, mida hakati selle ideelis-esteetiliste ülesannete ühtse lahendusviisi järgi kutsuma klassitsismiks, XVIII sajandi lõpul tekkis uus suund, mida hakati kutsuma sentimentaalsismiks. Iga selline suund kajastab ühiskonna arenemise eri etappe, iga kujuneva uue suuna eelduseks on teatavad pöörded ühiskondlikus arenemises. Kirjanduse ühtki suunda ei saa seega vaadelda staatilisena, vaid arenemises. Kajastades oma ajajärgu põhiomadusi, sisaldab uus suund ka uue võitlust vana vastu. Teatud suuna iga kirjanikku hindame klassiühiskonnas eeskätt selle järgi, kas ta teenib oma loominguga ühiskondliku progressi huvisid, mis on alati ühte langenud laiade rahvahulkade huvidega. Seega hindame ka kirjanduslikke suundi selle järgi, kuidas nad täidavad kirjanduse rahvalikkuse põhimõtteid.

Klassiühiskonna kirjanduses on olnud juhtivaiks suundadeks renessansiajastu realism, klassitsism, valgustuslik realism, sentimentalism, romantism, kriitiline realism. Sotsialistliku ühiskonna tingimustes on kujunenud uus suund — sotsialistlik realism, mis tähistab maailmakirjanduses uut arenguetappi.

3. MEETOD.

Nagu igal kirjanikul on oma stiil, oma kirjanduslik suund, nii on igal kirjanikul ka teatav loomingumeetod, s. o. põhimõtted, mille alusel toimub ainekujundamine kunstiteoseks. Juhtivat osa etendab seejuures kirjaniku esteetiline ideaal, s. o. temale omased, kaasaja elupraktikal rajanevad kujutlused inimeste ja elu täiuslikkusest, mille kohaselt ta peegeldab loovalt, kunstiliste kujunditega tegelikkuse kõige olulisemaid ning tähtsamaid külgi.

Individuaalsete joonte kõrval on kirjanikel ühiseid jooni paljude teiste kirjanikega. Need on tingitud antud ajajärgu kirjanikele omasest ühisest lähenemisviisist elunähtustele, ühiseist põhimõtteist tuua elulisest materjalist esile seda, mis on tüüpiline ja aitab kõige paremini lahendada ajajärgu poolt kirjani-

kule püstitatud ülesandeid. Meetod eeldab järjekindlust elu peegeldamise viisis, ainekliku kunstilise ümbertöötamise ühtsust. Kunstilise järjekindluse katkemisel on tegemist meetodi rikkimisega. See nähtus esineb näiteks N. Gogoli «Surnud hingede» II osas ebatüüpiliste situatsioonide näol.

Renessansiajastu realism, valgustuslik realism, romantism, kriitiline realism ja sotsialistlik realism langevad suundadena ühte selle meetodi nimetusega, mis on nende loominguks aluseks. Klassitsism ja sentimentalism aga ei osuta oma nimedega realistlikule loomingu meetodile, mille arenemise etappideks nad on. Realismi arenguetappe on käsitatud ka iseseisvate meetoditena,¹ kuigi neil on oluline ühine joon — elu tegelikkuse kunstiline kajastamine.

Realismi kui põhimeetodi kõrval on tähtsal kohal romantism. Realism võtab ülesandeks edasi anda elutõde, romantism aga kirjaniku vabu kujutlusi elust sellisena, nagu ta tahaks seda näha. Selles kajastuvad tema rahulolematuse tegelikkusega või soovid selle muutmiseks.

Realism ja romantism põhimeetoditena.

Realismi kui loomingu meetodi aluseks on elutõe põhimõte. Seda põhimõtet rakendades püüab kirjanik anda elust võimalikult täieliku ning õige peegelduse. Arusaadavalt on aga reaalse tegelikkuse avamise tase paratamatult seotud oma aja-järgu teaduste ja ühiskondliku mõtte tasemega.

Aja jooksul on selgunud, et õige pildi andmiseks elu tegelikkusest ei tule kujutada kõike ettepuutuvat, vaid on vaja edasi anda ainult iseloomulikku, olulist ja seaduspärast. Sel alusel on F. Engels andnud realismi klassikalise definitsiooni: «... realism tähendab detailide õigsuse kõrval tüüpiliste iseloomude õiget reprodutseerimist tüüpilistes olukordades... mis neid ümbritsevad ja sunnivad tegutsema.»²

Ei ole oluline, kas kirjanik esitab detaile rohkem või vähem, vaid tähtis on, et need oleksid tabavad ja õiged. Detailide näitamisel ei ole omaette väärtust: iga kujutatud üksikasi peab kaasa aitama peameeskärgi saavutamisel, peab aitama avada tüüpilisi iseloomu tüüpilistes olukordades. Suure meisterlikkusega kasutab detaile näiteks A. H. Tammsaare «Tões ja õiguses».

Tüüpilisi nähtusi tüüpilistes olukordades antakse tavaliselt edasi sel kujul, nagu nad on või võiksid olla eksisteerinud tegelikkuses. Sellist kujutusviisi näeme A. H. Tammsaare «Tões ja õiguses», A. Hindi «Tuulises rannas», R. Sirge romaanis «Maa

¹ O. В. Лармин, Художественный метод и стиль. Москва, 1964.

² К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, kd. XXVIII, lk. 27.

ja rahvas», E. Krusteni romaanis «Noorte südamed» jt. Kuid kujutus jääb realistlikuks ka siis, kui kirjanik kasutab nähtuse olemuse esiletõstmiseks hüperbooli (D. Vaarandi «Laisad poisid»), groteski ja fantastikat (J. Smuuli «Muhulaste imelikud juhtumised Tallinna juubeli-laulupeol», N. Gogoli «Nina», V. Majakovski «Lutikas»). Realismi määramisel on otsustavaks teguriks sisu, mitte selle avamise vorm. Ka muinasjutud on realistlikud, kui nad annavad edasi tüüpilisi iseloomu tüüpilistes olukordades (näiteks A. H. Tammsaare muinasjutt-miniatuur «Poiss ja liblik», A. Puškini «Muinasjutt kalamehest ja kalakesest» jt.).

Nagu eespool märgitud (vt. pt. «Tüüpilisus ja iseloom»), ei tähenda tüüpilisuse nõude täitmine, et kirjanik peaks piirduma ainult selle kujutamisega, mida elus esineb massiliselt. Elu arengus on tüüpilisteks nähtusteks ka tulevikuvõrsed ja minevikuigandid. Kui M. Gorki andis oma loomingus revolutsioonilise proletariaadi esindajate kujusid (Pavel Vlassov jt.) juba käesoleva sajandi alguses, kui need olid alles tekkivaiks nähtusteks, siis ei tähenda see tüüpilisuse nõudest kõrvalekaldumist, vaid just olulise, tüüpilise esiletõstmist. Selliseid kujusid tuleb eriti hinnata, sest kirjanik juhtis nende kaudu lugejat nägema seda, mis oli elus tekkinud uut ning edasiviivat. Andes proletarise revolutsionääri kuju kapitalismi vastu toimuva klassivõitluse tüüpilistes olukordades, näitas M. Gorki sellega õigesti ja tabavalt revolutsioonilise arenemise protsessi.

Romantismi meetodi mõistega on ühendatud kaht, iseloomult vastupidist suunda — progressiivset ja reaktioonilist romantismi —, mis mõlemad rajanevad lahkkelidel kirjaniku unistuste ja reaalse tegelikkuse vahel. Lahkkelide erinevaist põhjustest ja iseloomust oleneb ka kummagi suuna iseloom ja ühiskondlik osa.

Progressiivses romantismis lähevad kirjaniku unistustele vastavalt esitatud kujud lahku elu tegelikkusest. Ehk küll taolisi kujusid elus ei leidu, annavad nad edasi kirjaniku unistusi. Sellistena on neile omane äratada lugejas protesti sotsiaalse ülekohtu, elus esineva igasuguse rõhumise vastu. Niisugune funktsioon on näiteks ka E. Bornhöhe «Tasuja» kangelasel, kes on õhutanud lugejaid võitlema rahvahulkade vabaduse eest. Seega on progressiivse romantika unistustel aktiivsele vabadusvõitlusele ja edasiviivale tegudele õhutav iseloom. Lenin hindas kõrgelt selliste unistuste tähtsust, mis võivad «ette jõuda sündmuste loomulikust käigust» ja niiviisi juhtida inimeste pingutusi kasulikku suunda. Samal ajal mõistis ta hukka romantiilist eemaldumist elust.¹

Progressiivne romantism toetub elu võimalikele tulevikuvõrsetele, aimab ette elu arenemistendentse, avab uusi perspektiive.

¹ V. I. Lenin. Teosed, 5. kd., lk. 461—462.

Seega ei ole progressiivse romantiku unistused elust lahti kistud, vaid sellega aktiivses kokkupuutes. Progressiivse romantiku pilk on pööratud tulevikku.

Juhtudel kui progressiivne romantism võtab ülesandeks kutsuda otse või kaudselt üles ühiskondlikuks pöördeks, võitlusele vana, iganenu hävitamiseks ja uue, parema ühiskonna rajamiseks. Revolutsioonilise romantismi parimaid näiteid on andnud M. Gorki oma varasemas loomingus («Laul Tormikotkast» jt.).

Ka reaktsioonilise romantismi esindajad on üles astunud kodanliku korra ja kapitalistliku ühiskonna inetu ning pahelise tegelikkuse vastu. Kuid nad põlastasid tegelikkust feodaalse mineviku taastamise huvides, nende unistused taotlesid ajaloolises arenemisprotsessis paratamatult hävimisele määratud ideaale. Nende pilk oli pööratud minevikku. Seetõttu on nende looming perspektiivitu, täis lootusetuse- ja pessimismimeeleolu.

Reaktsioonilised romantikud asusid seisukohal, et kunst kuulub ainult kitsale valitud ringkonnale. Nad esitasid eraklikke kangelasi, kes tegelikkusest põgenesid kujutletud unistuslikku, illusoorset maailma. Luuletaja ülesannet nägid nad mingite müstiliste saladuste avamises, milleks kasutati fantastilisi kujundeid ja väljamõeldisi; luuletaja-andele omistati müstilisi, nõiduslikke, üleloomulikke võimeid (näit. Fr. Kuhlbari «Häitsme-mehe»).

*

Millist meetodit kirjanik kasutab, oleneb ajajärgu nõudeist, kirjaniku maailmavaatest ja tema ande laadist. Kõige edasivii- vamaid tulemusi nii ideeliselt kui ka kunstiliselt on saavutatud realismis ja progressiivses ning revolutsioonilises romantismis.

Uhte ja samasse suunda kuuluvad ja põhiliselt sama loomingu- meetodit rakendavad kirjanikud võivad omada teatavaid kohalikke erinevusi ja liituda neile omaste iseloomulike erijoonte alusel koolkondadeks, ringideks ja rühmitusteks. Lääne kirjanduse ajaloos kõneldakse näiteks saksa romantikute koolkonnast, mil on oma teatavad Saksamaa arenemise rahvusajaloolistest iseärasustest tingitud lahkuminekul teiste Euroopa maade romantikuist. Seejuures jagunesid saksa romantikud veel omakorda teatava lokaalse omapäraga ringideks, nagu «Jena romantikute ring», «Heidelbergi romantikute ring».

Koolkonnaks kutsume ka kirjanikke, kes järgivad ühe suure meistri loomingu põhimõtteid ja laadi. Nii kujunes Venemaal N. Gogoli loomingu eeskujul nn. «naturaalne koolkond», mida hinnati ja iseloomustati omal ajal järgmiselt: «Gogol on tähtis mitte üksnes geniaalse kirjanikuna, vaid ühtlasi ka koolkonna peana — ainsa koolkonna, millega võib uhkustada vene

kirjandus» (Tšernõševski). «Naturaalset koolkonda süüdistatakse taotluses kujutada kõike halvast küljest» (Belinski).

Teatava üldise ühise suuna ja ühiste eesmärkidega kirjanikud on liitunud ka nn. rühmitusteks, nagu «Noor-Eesti», «Noor-Soome», «Noor-Saksamaa» jt. Rühmitused on koosseisult tavaliselt heterogeensemad kui koolkonnad ja ringid. Nii erines näiteks A. H. Tammsaare oma loomingumeetodilt tunduvalt «Noor-Eesti» rühmituse teistest kirjanikest.

Renessansiajastu realismi iseloomulikeks põhijoonteks kujunesid rahvalike huvide teenimine, võitlus inimdiviidi vaimse ja kehalise vabastamise eest, keskaegset asketismi eitav inimelu rõõmude ülistamine, inimhinnatuse ning inimväärtuste tähtsuse esiletõstmine, elu kujutamise enneolematu avardamine ja terav kriitika keskaja igandite, eriti aga kirikumeeste vastu, mis jõudis välja rooma paavsti satiirilise hukkamõistuni. Hakati innuga hoolitsema rahvahulkadele tähtsate ja neid huvitavate nähtuste valgustamise eest, hoolitsema rahvusliku kirjanduse tekkimise ja rahvusliku kirjakeele täiustamise ning puhasdamise eest (näiteks «Plejaadi» koolkond Prantsusmaal eesotsas Ronsard'i ja Du Bellay'ga), seostati kangelased oma ajajärgu tegelikkusega ja seda isegi minevikuainelistes teostes (nagu näeme eriti silmapaistvalt Rabelais', Shakespeare'i, Cervantese jt. loomingu), kajastati erakordse süvenemisega sisemaailma (alates Petrarca, Ronsard'i siirast armastusluulest kuni kangelaste elamuste ning mõtete harukordselt sügava analüüsi ni Shakespeare'i draamaloomingus). Kõik sellised uued jooned kehastusid ajajärgu esteetilises ideaalis. Renessansiajastu realism tähendas seega elu kujutamise avardamist ja süvendamist (mis tõi kaasa lähenemise elule ja kirjanduslike žanride kasvu, näiteks rajati Rabelais' ja Cervantese loomingu põhiliselt sõtsiaalne romaan, Shakespeare'i ja Lope de Vega loomingu ilmalik näitekirjandus), rahvalikkuse taotlust, humaanset suhtumist inimesesse ja feodalismi ning selle tüüpiliste esindajate hukkamõistu. Renessansi humanismis ei saa esineda muidugi kapitalistliku eksploateerimise vastast suunda, mis saab iseloomulikuks alles kriitilises realismis. Renessansi humanism on suunatud eeskätt ebainimliku vägivalda ja vale vastu.

Renessansiajastu realismile järgnes euroopa kirjanduses klassitsism, mis rajanes realistliku meetodi uuel arenguetapil. Klassitsism tekkis 17. sajandil Prantsusmaal ja taotles mitmeti kaasaja elu tüüpiliste nähtuste kajastamist kirjanduses. Klassitsismi teoreetik N. Boileau-Despréaux rõhutas, et luuletajal ei tule kujutada mitte midagi niisugust, mida «looduses ei leidu», et kunsti huviesemeks on tõde ja et ainult tõde on kunsti ilus. Seega oli klassitsism oma põhimõtteil realistlik suund.

Tõetaotlus klassitsismis oli aga seotud oma ajajärgu ratsionalistliku filosoofiaga, mis õpetas, et elu võib õigesti tunnetada

ainult mõistusega. Sel alusel rõhutas klassitsism elu kujutades loogilist järjekindlust, kaldus seejuures aga abstraktsusse ja skemaatilisusse. Tegelaskujude iseloomustamisel tõsteti esile üks valitsev tüüpiline joon (näiteks ihnsus, religioosne silmakirjatsemine jne.), mis arenes äärmise loogilise piirini ja alistas täielikult kõik teised iseloomujooned. Nii on loodud näiteks Harpagoni kuju Molière'i komöödias «Ihnus», Tartuffe'i kuju samanimelises komöödias jt. Seejuures esinesid klassitsistlike näidendite tegelased staatilistena. Sõnastuses hakati nõudma selgust, vahenditust, objektiivsust, teoste ülesehituses tervikkust ja tasakaalukust. Luuletaja iga värsski pidi omama lõpetatud kuju.

Et klassitsism oli seotud aristokraatia ja õukonna kultuuriga, oli tema «tõe» ja «ilu» taotlus piiratud. See tingis kõrgema seisuse elu kujutamist ning rahva elu kõrvalejätmise.

Nimetuse klassitsism sai suund sellest, et ta jäljendas väliselt antiikkirjanduse saavutusi (varem kutsuti seetõttu pseudoklassitsismiks), mida ta pidas ilukirjandusliku meisterlikkuse igavesteks eeskujudeks.

Iseloomulik klassitsismile on ka kirjandusliikide jagamine «kõrgeiks» ja «madalaiks». Viimaseis lubati mõningat lähene-mist rahva elule (üksikute rahva keskelt võetud tegelaskujude ja rahvapärasema keele kasutamise näol). «Kõrgeiks» žanrideks loeti eeskätt tragöödiat ja oodi, «madalaiks» komöödiat ja satiiri. «Kõrges» stiilis kirjutatud teos ei tohtinud sisaldada «madala» stiili elemente. Nõuti esteetilist sõnavalikut ja piinlikult reeglipärast keelt, mis otse demonstratiivselt erines elavast rahvakeelest.

Isegi selliste mõistete, nagu silm, kõrv jt., otsest kasutamist peeti labaseks ja asendati perifraasiga.

Skemaatilist joont näeme tegelaste järsus jaotamises positiiv-seiks ja negatiivseiks, samuti traagilise ja koomilise elemendi koosinemise ranges keelamises.

Põhizannrina tõusis klassitsismis esikohale näitekirjandus, mille kõrgeimaks liigiks peeti tragöödiat. Draamateose ülesehi-tuse peanõudeiks kujunes kolme ühtsuse põhimõtte — nn. a ja -, koha- ja tegevusühtsuse rakendamine. See tähendas vastavalt, et draamateose süžee tegevustik pidi toimuma kõige rohkem 24 tunni jooksul, et tegevuskohta ei vahetatud (tegevus toimus seega algusest lõpuni samas kohas) ja et sündmustikku arendati kõrvale kaldumata, ainult ühte põhiliini mööda. Need antiikkirjandusest osalt omavoliliselt tuletatud ühtsusenõuded vastasid hästi tolle aja lavatingimustele, mis ei olnud kohased tegevuse tõepäraseks ülekandmiseks ühest kohast teise või tege-vuse pikalevenitamiseks. Tegevusühtsuse nõude täitmine eeldas sündmuste sisemist orgaanilist seostamist. Võrreldes keskaja näidendites esinevate sündmuste mehhaanilise seostamisega, tä-

hendas see edu. Tragöödialt nõuti kolme ühtsuse nõude täitmist eriti rangelt.

Kujutletav tegevus toimus tragöödias valdavalt lava taga, laval näidati eeskätt elamusi, mis toimunud sündmused esile kutsusid.

Klassitsistliku tragöödiakirjaniku esteetiliseks ideaaliks oli niisugune kangelane, kes suutis riiklikud kohustused kõrgemale seada isiklikest huvidest, taltsutada oma kired mõistusega. Seetõttu oli klassitsistlikus tragöödias iseloomulikuks konfliktiks armastus- ja sugulustunnete kokkupõrge kohuse- ja truudus- tunnetega isamaa vastu. Tol ajastul oli eesrindlikuks põhimõt- teks absolutistliku riigikorra kindlustamise taotlus, millega se- ses võideldi muuseas ka kiriku ülevõimu vastu ja rahvuslike hu- vide eest. Kuid seejuures tuleb arvestada, et riiklike kohustuste eelistamine tähendas ühtlasi täielikku alistumist absolutistlikule monarhile, mis tõi — võrreldes renessansiajaga — paratama- tult kaasa inimväärtuste ja õiguste alahindamise.

Komöödiažanri alal pääsesid realismitendentsid suhteliselt enam mõjule. Tähtsaimaks autoriks oli Molière. Iseloomude ku- jutamine toimus komöödias mitmekülgselt juba seetõttu, et ei piirduvad ainult elamuste edasiandmisega laval, vaid näidati ka sündmusi ja situatsioonide arenemist. Et komöödias peeti kohaseks ka kolmanda seisuse elu kujutamist, toimus selles žan- ris üleminek seotud kõnelt rahvapärase kõnekeele kasutamisele.

Klassitsismi õitseajaks oli 17. sajandi esimene pool. Aidates mitmeti tunduvalt kaasa kirjanduse elulähedasemaks muutumi- sele, andis klassitsism tol ajal hinnatava panuse realistliku kir- janduse arenemisse. 17. sajandi lõpupoole põhjustasid klassitsismi ebarahvalikud jooned (sisu ja keele aristokratiseerimine, rah- vahulkadest möödaminek) selle suuna laostumise, kuid oma tuge- vama küljega — inimliku mõistuse vastuseadmisega keskaja müstikale — võitis klassitsism veel hiljemgi paljude eesrindlike inimeste poolehoiu.

Klassitsistlik loomingumeetod tähendas uut lähenemist elu tegelikkuse kujutamisele, uut ajaloolis-konkreetset esteetilist ide- aali, uusi aluseid sisu ja vormi vahekorra mõistmises, nähtuste valikus, üldistamises ja sõnastuses.

Klassitsism tähendas edusammu eriti näitekirjanduse ja teatri alal.

Vene kirjanduses kuulub klassitsismi õitseng 18. sajandi teise poolde. Tähtsamaid klassitsismi arendajaid on M. Lomonossov, A. Sumarokov, G. Deržavin jt. Vene klassitsismi erijooneks oli ideeline võitlus Lääne kultuuri orjaliku jäljendamise vastu ja vene kultuuri omapära arendamise ning vene kirjakeele puhtuse eest.

Eesti kirjanduses näeme klassitsistlikke tendentse Kr. J. Peter- soni, Fr. R. Faehlmanni ja Fr. R. Kreutzwaldi loomingu.

Euroopa 18. sajandi kirjanduses tõusis esikohale valgustuslik realism.

Ühiskondlikult iseloomustab seda perioodi võrsuva kodanluse majanduslik tugevnemine ja teadlikuse saamine endast kui klassist. Seoses sellega algab kodanluse monarhismi- ja absolutismivastane, seisuste ja kiriku diktatuuri vastane võitlus, millega kodanluse esindajad saavad rahvahulkade huvide väljendajaks. Klassitsismi võtsid valgustajad aadlikunstina ja asusid selle vastu võitlema. Taotleti klassitsismi ühekülgse esteetika hülgamist, tavalise, klassitsismi poolt liiga «proosaliseks» peetud elu detailset, tõepärast, ilustamata kujutamist, reaalse, kolmandast seisusest päritolevate inimeste tegelaskujudeks võtmist klassitsismi õukondlike ja õilsate antiiksete kangelaste asemel. Seejuures sai ühtlasi iseloomulikuks karakteri sotsiaalse olemuse esiletõstmine. Kirjanikud-valgustajad võtsid ülesandeks kirjandust demokratiseerida ning tegelikkust kujutada realistlikust seisukohast. Ühtlasi rõhutasid nad kirjanduse suurt kasvatustlikku tähtsust. Sageli kujunesid valgustajate teosed filosoofilis-ilukirjanduslikeks traktaatideks, millel oli kehtiva sotsiaalse korra vastu üleskutsuv iseloom. Neile oli seega omane demokraatlikke ideid teeniv võitlev tendentslikkus.

Valgustusliku realismi kujunduslik-väljenduslikud vahendid tähendasid klassitsismi omadega võrreldes otse revolutsioonilisi muutusi. Klassitsistliku tragöödia «kõrges stiilis», ülespuhutud monolooge asendas valgustusliku realismi näidendis rahvalikest kõnekäändudest ja dialoogidest rikas elav keel. See on iseloomulik ka valgustuslikule romaanile. Kogu valgustusliku realismi loomingu kohtame «kõrge» ja «madala» stiili, traagilise ja koomilise koosinemist.

Valgustusliku realismi tähtsamaiks esindajaks olid inglise kirjanduses D. Defoe, J. Swift, H. Fielding, T. Smollett, R. Sheridan, prantsuse kirjanduses Ch. Montesquieu, Voltaire (neil säilis küll tunduvaid klassitsismi elemente), D. Diderot, saksa kirjanduses G. Lessing, W. Goethe jt.

Valgustusliku realismi traditsioonid mõjutasid eesti rahvusliku liikumise perioodi kirjanduse, eriti Fr. R. Kreutzwaldi, L. Koidula jt. loomingu kujunemist.

Valgustuslikust realismist arenes 18. sajandi lõpupoolel välja realistliku meetodi uus arenguetapp — sentimentalism, mis tekkis aadli ja kodanluse vaheliste vastuolude teravnemise tingimustes ja etendas edasiviivat osa võitluses feodalismi vastu. Sentimentalism oli tihedalt seotud valgustusliku realismi arenguga, kuid veelgi järesemas vastuolus klassitsismi traditsiooni-

dega, eriti selle ühekülgse mõistusekultusega. Sentimentalismi tüüpiliseks kangelaseks oli eriti esiletõstatult keskmine inimene võrsuva kodanluse keskelt, vahel koguni madalamate ühiskonnakihtide esindaja. Sellega seoses loobuti ka süžee arendamisest tähtsate ajalooliste sündmuste alusel ning asetati selle asemel huvikeskuse perekondlike suhete ring, inimeste isiklik eraelu igapäevase elu tingimustes. Kujutatavaid inimesi ja olukordi püüti seejuures otse elust näha ja valida.

Klassitsismile iseloomulikule mõistusekultusele seadsid sentimentalistid vastu tunnetekultuse ja inimese sisemaailma avamise vajaduse. Tunnete eelistamine viis seejuures välja tunnete idealiseerimisele. Liialdamine tunnetega arenes sageli härdameel-suseni, pisarateni (sellest meil kasutatud varasem sentimentalismi nimetus — *h a l e d u s e v o o l*). Kui klassitsistlikes tragöödiats püüti lugejat vapustada kirglike tunnete suure jõuga, siis sentimentalismis asendati jõulisus tunnete delikaatsusega, sügavusega, puhtusega ning püüti sellega mõjuda liigutavalt, kaasa tundma panevalt.

Et kangelase elamusi edasi anda võimalikult vahetumalt ja intiimsemalt, võeti kasutusele uued žanrid, nagu kirja- või päevikuvormis kirjutatud romaanid ja jutustused, «tundelisi teekondi» kujutavad romaanid, pihtimusromaanid, tundeküllased draamad ja eelegiad.

Erilist tähelepanu hakati pöörama looduskirjeldustele. Seejuures said looduskirjeldused esmakordselt kangelase hingeelu avamise vahendiks. Nii traagiliste elamuste kui ka tunnete-ekstaasiga harmoneerusid maastikupildid.

Seoses kõigi mainitud uuendustega muutus tunduvalt ka teoste keel. Tunde-elementi rõhutamise eesmärgil tungis keelde rohkesti uusi tundelise deklamatsiooni ja retoorika elemente (teksti musikaalset rütmistamist, retoorilisi küsimusi, hüüatusi, apostrofeerimist, antiteese, võrdlusi jm.).

Sisult väljendas sentimentalism protesti aristokraatia moraalituse vastu, mis seati kontrasti kolmandast seisusest inimese sügavalt moraalse eluga. Tema kannatused äratasid seetõttu kaastunnet. Kannatava lihtinimese tähelepanukeskuse asetamine on sentimentalismi hinnatavamaid teeneid. Kuid sentimentalistid ei suutnud veel avada kannatuste ühiskondlikke põhjusi, anda üldistusi kujutatud eluliste faktide põhjal. Nad olid huvitatud eeskätt inimese moraalse, mitte aga sotsiaalse olemuse avamisest. Sellest hoolimata astus sentimentalism suure sammu elule lähemale. Ta avardas elu realistliku kujutamise võimalusi, oli seega tähtsaks teerajajaks klassiühiskonna kõige eesrindlikuma loomingulise meetodi — kriitilise realismi kujunemisele 19. sajandil.

Sentimentalismi käsitatakse enamasti valgustusliku realismi eriharuna. Sageli on teda kutsutud ka eelromantismiks.

Sentimentalismis on tõepoolest realistlike elementidega põimunud ka romantilisi. Uhel kirjanikul on ühed, teisel teised elemendid ülekaalus. Kõige lähemal tõsielule on sentimentalistide hulgast J. J. Rousseau, kes eluliste iseloomude kujutajana ja teravalt aktuaalsete ühiskondlike probleemide esiletõstjana sai üheks tähtsamaks Prantsuse kodanliku revolutsiooni teerajajaks.

Vene kirjanduses väljendas sentimentalism 18. sajandil selliste teostega, nagu N. Karamzini «Vaene Liisa» jt., peamiselt aadli meeleolusid, idealiseerides pärisorjuseaegse küla elu-olu. Kuid siingi kohtame mõnel määral demokraatlikke tendentse lihtinimeste sisemaailma rikkuste kujutamise näol, mis etendasid edasiviivat osa kirjanduse arenemises.

Eesti kirjanduses esinevad sentimentalismitendentsid väljakujunenult Suve Jaani jutustuses «Luige Laos».

*

Romantism valitses Lääne-Euroopas kirjandusliku suunana 18. sajandi lõpul ja levis 19. sajandi esimesel kolmandikul ka teistesse maadesse, leides hiljemgi andekaid poolehoidjaid. Selle suuna ühiskondlikuks aluseks oli laiade rahvahulkade rahulolematuse Prantsuse 1789.—1794. aasta kodanliku revolutsiooni tulemustega, mis andis end teravalt tunda kõigis Euroopa maades. Pettumus võimulepääsenud kodanlikus demokraatias sundis selliseid kirjanikke, nagu Byron jt., otsima, mida võiks ebaseadlikule tegelikkusele positiivset vastu seada. Seda igapäevasest elust mitte leides hakati otsima erandlikku, väljendama oma soove ja unistusi väljamõeldud kujude kaudu. Kerkis üles loomingulise vabaduse nõue. Romantikud keeldusid, nagu sentimentalistidki, klassitsismi mõistusekultusest ja sellest tingitud kitsaist reegleist, andsid esikoha tunnetele ja luulelisele fantaasiale, hülgasid kolme ühtsuse nõude, segasid meelega traagilise koomilisega jne.

Kaks eespool märgitud kontrastset suunda romantismis — reaktsiooniline ja progressiivne romantism — tekkisid rahulolematuse põhjuste järsust erinevusest. Reaktsioonilised romantikud väljendasid feodaalse aristokraatia ja reaktsioonilise väikekodanluse rahulolematust revolutsioonilise liikumise ning kodanliku tegelikkusega. Nende unistuseks oli taastada keskaegne feodalism või kunagised patriarhaalsed eluvormid. Reaktsioonilise romantismi kangelasteks olid isikud, kes tundsid end masendatult kaasaja ühiskonnas ja põgenesid sellest, leides lohutust tsivilisatsioonist puutumatu maade eksotikas (F. Chateaubriand'i «Atala» jt.) või kuskil looduse rüpes. Nad olid eraklikud ja abstraktsed. Sentimentalismi kangelastele lähendab neid tundesiirus ja ülitundelisus. Progressiivsete romantikute rahulolematusest tekkis aga rahvahulkade pettumisest,

sest pärast veriseid ohvreid ei saanud siiski mõistuse, õigluse ja vabaduse helget riiki, mida olid lubanud 18. sajandi valgustajad. Progressiivsed romantikud esitasid oma loomingu uhkeid kangelaslikke mässutsejaid kehtiva korra vastu, kes olid valmis end ohverdama kõrgete ideaalide heaks. Erandlikku otsides valisid nad kangelaslike ühiskonnast hüljatuid (nagu Karl Moor Fr. Schilleri «Röövleis», Esmeralda V. Hugo «Pariisi Jumalaema kirikus», Jean Valjean V. Hugo «Hüljatuis»), kehtiva režiimi vastu mässutsejaid ning rahvuslikust vabadusvõitlusest osavõtjaid (nagu Fr. Schilleri Wilhelm Tell samanimelises draamas, Jaanus E. Bornhöhe «Tasujas»), kogu inimkonna vabaduse eest võitlevaid mütoloogilisi kangelasi (nagu Shelley «Vabastatud Prometheus»). Progressiivsed romantikud sidusid oma humanistlikke ideid vabadusvõitluse ideedega, sageli jäid aga ka nende poolt antud kujud äärmise individualismi ja eraklikkuse tõttu liiga abstraktseiks ning ebasotsiaalseiks.

Iseloomulikuks nähtuseks on kontrastprintsipi ulatuslik rakendamine teoste süžeele ülesehituses. See avaldub teravalt kontrastsete iseloomude vastandamises (nagu Karl Moor ja Franz Moor Fr. Schilleri «Röövleis»), teravas vastuolus kangelasliku ühiskondliku hüljatuse ja tema kõrge moraali vahel (Jean Valjeani kuju), kangelasliku välise kuju ja tema sisemaailma vahel (Quasimodo V. Hugo «Pariisi Jumalaema kirikus»).

Progressiivsete ja reaktsiooniliste romantikute ühiseks jooneks võib pidada huvi rahvaluule vastu ja rahvaluule kasutamist loomingu allikana. Kuid romantismi eri suunad tegid seda erineval viisil. Reaktsioonilised romantikud moonutasid rahvaluulet kogudes ja publitseerides sageli selle vaimu vastavalt oma reaktsioonilistele eesmärkidele, progressiivsele romantikuile on aga iseloomulik rahvaluule traditsioonide kasutamine edasiviivalt.

Rahvaluuleliste ballaadide eeskujul tõusis romantilises luules žanrina esikohale ballaad.

Progressiivse ja reaktsioonilise romantismi printsiipiaalne lahkumine avaldub selgesti ka kujundilistes väljendusvahendites. Reaktsioonilist romantismi iseloomustab sisulise tühjuse ja rahvavaenulikkuse peitmine välise võltsi ilu — pillava värvirikkuse, maaliliste piltide —, rohkete isikustamiste, sümbolite, hüperboolide ja häälikulise ilukõla taha. Progressiivsete romantikute looming läheneb ka väljendusvahendeilt realismile. Taotledes erakordset, kuid mitte võltsi ilu, mis seostub unistustega paremast elust, sisaldab progressiivne romantism ilmseid realistlike tendentse. Progressiivsele romantismile on eriti iseloomulik inimlike elamuste ja kirgede harukordselt jõuline ning sügav kujutamine. Kuigi seejuures pauduvad tõepärased detailid, usutav faktograafia, on kangelaslike hingeelu analüüs ja kujunemine ühenduses olukorra muutustega täiesti usutav ning

haarav. Seoses ühiskondlike arenemisperspektiivide selgumisega annavad progressiivsed romantikud oma loomingu küpsemas saavutustes teoseid, mis on juba põhiliselt realistlikud (nagu Byroni «Don Juan»).

Progressiivne romantism on etendanud edasiviivat osa kõigi maade kirjanduses. Meil on selle suuna eredamaiks saavutusteks L. Koidula lüürika ja E. Bornhöhe ajaloolised jutustused. Progressiivsele romantismile iseloomulikud jooned — heroilisuse seostamine vabadusvõitlusega, edasiviivatele tegudele õhutamine unistustega paremast, õiglasemast ühiskonnakorrast, uute võrsete ja uute arenemistendentside aimamine — on teinud selle suuna aktuaalseks ka tänapäeval. Progressiivse romantismi elemendid on liitunud hiljem lahutamatu osistena paljudesse kriitilise realismi klassika teostesse, revolutsioonilise romantismi olemus on aga saanud lahutamatuks komponendiks sotsialistlikus realismis.

Seega ei ole õige progressiivset romantismi lugeda antirealistlikuks suunaks, nagu seda vahel tehakse.

*

Kriitiline realism on realistliku meetodi kõige täiuslikumaks kujuks klassiühiskonna tingimustes. 19. sajandi kirjanduses tõusis see juhtivale kohale alates 30-ndaist aastast. Kasvavate kodanlike suhete aina teravnev omakasuline iseloom, mis tõi kaasa töötava inimese järjest kasvava ekspluateerimise, kutsus demokraatlikes ringkondades esile rahulolematuse ning kriitika. Ajajärgu eesrindlik kirjandus võttis ülesandeks paljastada nii säilinud feodaalsete kui ka uute kodanlik-kapitalistlike suhete tõelist olemust. See tähendas progressiivse romantismi ideaalide edasiarendut uutes ajaloolistes tingimustes.

Kriitilises realismis tõusis esikohale elu negatiivsete nähtuste kujutamine, et äratada lugejas nende vastu protesti. Kriitilise realismi peamiseks iseärasuseks kujunes seega terav kriitika, «kõikide maskide maharebimine» kodanlikult tegelikkuselt. Selles ülesandes pöörasid kriitilised realistid tähelepanu kapitalistliku ühiskonna kõige tüüpilisemaile nähtustele. Tõe edasiandmise nimel rõhutasid nad elu objektiivse kujutamise vajadust, püüdsid rajada teosed faktide uurimisele ja dokumentidele, anda tegelikust edasi üksikasjaliselt, tabavate detailidega. Tegelaskujude, olustiku, kommete, interjööri, riiete jm. sellise detailsed kirjeldused on kriitilise realismi iseloomulikuks jooneks, tüüpiliste olukordade edasiandmise ning karakterite kujutamise teenistuses.

Tegelaskujude avamine toimub kriitilises realismis tavalise igapäevase elu keskkonnas, tavaliste argipäevaste suhete arendamise kaudu. Kriitilise realismi parimad autorid, nagu Balzac jt., ei piirdu faktide edasiandmisega, vaid võtavad ülesandeks avada ka faktide ühiskondlikke põhjusi, näidata teoste kan-

gelaste käitumist, karakteri kujunemist ning arengut sõltuvuses kõigist võimalikest mõjutegureist, alates lähedasest keskkonnast kuni ajajärgule ja ühiskonnakorrale üldiselt iseloomulike nähtusteni. Selliste ulatuslike ülesannete tõttu tõusevad kriitilises realismis esikohale suured eepilised žanrid eesotsas sotsiaalse romaania, romaan-epopöaga või ulatuslikud romaanisarjad, nagu Balzac'i «Inimlik komöödia», mis koosneb 95 teosest.

Dramaatika alal tõusevad tähtsale kohale teravaid ühiskondlike konflikte käsitlev draama ja ühiskonnakorrast tingitud pahesid naeruväärstav komöödia.

Kriitiline realism annab rikkaliku galerii negatiivseid tegelaskujusid, kes on eredad individuaalsed, seejuures aga ühtlasi tüüpilised. Neile vastukaaluks püütakse sageli esitada ka positiivseid kujusid, kuid ühiskonna arenemise seaduspärasuste puuduliku tundmise tõttu ei saavutata siin kaugelki samasugust elulisust ja konkreetsust. Real juhtumeil on jõutud siiski ka positiivsete kujude esitamises väärtuslike saavutusteni.

Töötavate lihtnimeste hulgast valitud tegelaskujud on mõnelgi juhul suure kasvatusliku tähtsusega. Nad on eeskujuks niisuguste omaduste kandjaina, nagu mehisus, õiglus, eneseohverdamine, humaansus. Eesti kriitilises realismis paistab positiivse kangelasena silma Völlamäe Päärn E. Vilde romaanis «Mahtra sõda».

Kriitilise realismi kirjanike eesmärgiks on pahelise ühiskonna esteetiline hukkamõistmine, ühtlasi kaastunde õhutamine rõhutat rahvahulkade vastu ja sügav patriotism. Huvi on pööratud eeskätt kaasaja ühiskonna elu vahetule kujutamisele.

Kaasaegse vahetut edasiandmist kohtame küll juba antiikkirjanduseski (Aristofanes jt.), veel silmapaistvamalt renessansis jm., kuid kriitilises realismis on sel hoopis suurem ulatus.

Vene kriitilisele realismile, mille õitseng langeb 19. sajandi teise poolde, andis oma erilise iseloomu revolutsioonilise liikumise seesugune kasv, et Venemaad võis pidada «revolutsioonilise liikumise avangardiks» (Marx ja Engels). Ühiskondlike pahede paljastus esines vene kriitilises realismis «ühiskondliku heaolu» saavutamise lipu all. Juhtivad realistid, nagu A. Puškin ja L. Tolstoi, propageerisid ideed, et rahvas on ajaloo liikumapanevaks jõuks («Boriss Godunov», «Sõda ja rahu»). See idee juhtis feodaal-kapitalistlikul Venemaal valitsevat individualismi ja omakasu tagaajamist hukka mõistma. Suured teened valitseva ühiskondliku ebaõigluse näitamises on vene revolutsioonilistel demokraatidel, kes paljastasid pörutava vastuolu rahva hiiglasliku loova jõu ja tema rõhutat seisundi vahel. Revolutsioonilised demokraadid jõudsid järeldusele, et inimõnne vältimatuks tingimuseks on töötavate hulkade vabanemine. Kuid ka vene revolutsioonilised demokraadid ei suutnud veel näidata selleks reaalseid teid ja võimalusi.

L. Tolstoi, A. Tšehhovi jt. loomingus tõusis vene kriitiline realism maailmakirjanduses esirinda.

Eesti kriitilise realismi rajajaks oli E. Vilde («Külmale maa-
le», «Mahtra sõda» jt.). Väljapaistvate saavutusteni jõudis
eesti kriitiline realism eriti A. H. Tammsaare 5-köitelise epopöa-
ga «Tõde ja õigus», dramaatika alal A. Kitzbergi draamaga
«Kauka jumal» ja E. Vilde komöödiaga «Pisuhänd», luule alal
J. Sütiste poemiga «Tuhas ja tules».

Kriitilise realismi arengus võime tänapäeval juba täheldada
eri etappe. 20. sajandi kriitiline realism omab, eriti pärast esi-
mest maailmasõda, mitmeid uusi jooni, mis on tingitud uuest
olukorrast, nagu elutempo tunduv kiirenemine jm. Seoses sellega
ei kohta me E. M. Remarque'i, E. Hemingway jt. loomingus enam
väga aeglaselt lahtirulluvaid kompositsioone ega pikki detailisee-
ritud kirjeldusi, nagu Ch. Dickensi, H. Balzaci jt. varasemate
kriitiliste realistide teoseis. Uuemas kriitilises realismis kohtame
ka uut positiivset kangelast, kes paistab silma oma julge teo-
tahtluse võitlusega ümbritseva maailma pahelisuse vastu. Kir-
janik ei piirdu enam imperialistliku mülka hukkamõistuga, vaid
püüab uue kangelase kaudu osutada olukorrast väljapääsuvõi-
malusi. Kuid sellise kangelase käitumine kehastab ainult tema
individuaalset protesti, mis ei ole võimeline midagi ette võtma
sügavalt pahelise tegelikkuse kollektiivseks revolutsiooniliseks
muutmiseks. Seega ei saa niisugusel kangelasel olla edasiviiva
eeskuju väärtust. Tänapäeva kriitilise realismi positiivse kange-
lase iseloomulikuks näiteks on J. D. Salingeri lühiromaan «Ku-
ristik rukkis» peategelane Holden Caulfield, kelle protest jääb
täiesti abitult perspektiivituks.

Proletariaadi astumine ajaloolise võitluse areenile põhjustas
proletaarse kirjanduse tekkimise. Sellega seoses hakkas
kriitiline realism kaotama oma eesrindlikku osa. Võitlus kir-
janduse kaudu hakkas nüüd arenema juba teadusliku sotsialismi
rajajate poolt antud programmi alusel. Sellest tingitud uued
ülesanded määravad ka uue loomingumeetodi — sotsialistliku
realismi tekkimise. Lähtudes kriitilise realismi ja progressiivse
ning revolutsioonilise romantismi primaist traditsioonidest,
on sotsialistlik realism arenenud kvaliteedilt uueks loominguli-
seks meetodiks, mis täidab kõige paremini tänapäeva sotsiaalse
arenguetaapi ülesandeid.

Imperialismiperioodi kirjanduse suundi.

Antagonistliku klassiühiskonna kirjanduse eesrindlikud loo-
mingumeetodid on arenenud välja teravas ja pingelises võitluses
kirjanduse reaktsiooniliste suundadega, millede ühiseks ülesan-
deks on mitmekesiste petlike siltide ja vormivõtetega moonutada

elutõde töötava rahva rõhujate huvides. Imperialismiperioodil on selliseid kodanluse huve teenivaid suundi, voole ning voolukesi tekkinud eriti rohkesti.

Kui kapitalistlikes maades domineerivad reaktsioonileeri teenivad kirjanduslikud suunad, siis meie ühiskonnas avalduvad need üksnes iganditena, mis — tõsi küll — on kapitalistliku ümbruse tõttu visad kaduma. Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee otsused kirjanduse ja kunsti küsimuste kohta on alati püstitanud ülesande pidada halastamatut võitlust kõigi igandlike tendentside vastu nõukogude kirjanduses. Selle ülesande lahendamisest oleneb nõukogude kirjanduse edasine ideeline ja ka kunstiline kasv.

Nõukogude kirjanduse ammusteks vaenlasteks on kõigepealt naturalism ja formalism, mis ei esinda üksnes imperialismiperioodi kirjanduse põhisuundi, vaid ka loomingumeetodeid.

*

Naturalismi kui kodanliku kirjanduse uue loomingumeedi teoreetiliste aluste rajajaks sai Auguste Comte, kelle õpetus — positivism — oli tegelikult suunatud materialismi vastu filosoofias ja realismi vastu kirjanduses ning kunstis.

Positivismis esines idealistlik filosoofia maskeeritud kujul. Spekuleeriti mõistetega, nagu «kogemus», «antud positiivsed faktid». Positivism tegeles seega «gnoseoloogia peene võltimisega, maskeerudes materialismiks ja peites idealismi näilisel materialistliku terminoloogia taha».¹ Tegelikult piirdus positivism üksnes faktide konstateerimise ning kirjeldamisega ja keeldus neid teoreetilisel mõtestamast, asudes seisukohale, et asjade olemus ei ole üldse tunnetatav. Ühiskonda lugesid positivistid analoogiliseks bioloogilise organismiga. Positivismi teooriast lähtudes rajas Hippolyte Taine teosega «Kunsti filosoofia» (1865) oma positivistliku esteetika süsteemi. Käsitades selles inimest kui puhtbioloogilist olendit, püüab H. Taine kunstist eemaldada selle ühiskondlikku sisu. Tema ideaaliks on inimene-loom, kes on säilitanud kõik oma ürgsed kired. Taine'i järgi jääb kirjaniku ülesandeks kujutada inimese hingeelu ainult sõltuvuses tema füsioloogiast. Seega püüdis Taine'i positivistlik esteetika likvideerida kirjanduse ja kunsti ideelisuse ja asetada need väljapoole klassivõitlust.

Naturalismi ühiskondlik-filosoofiliseks baasiks on olnud veel idealistlik empirism, mis tunnistas inimese teadmiste ainsaks allikaks meelelised kogemused, piirdus nendega ega tundnud huvi nende kasutamise vastu teaduslike üldistuste tegemiseks. Samuti on nii naturalismi kui ka formalismi hilisemat arengut oluliselt toetanud pragmatism, propageerides kardinaalselt antirealistlikku seisukohta, et kui tõde ei ole kasulik, siis tuleb temast hoiduda ja eelistada valet, kui see on kasulik.

Toetudes positivismile, empirismile ja teistele kodanliku filosoofia õpetustele, kujunes 19. sajandi II poolel naturalismi meed, mis tähendas peajoontes faktide kummardamist ja ülistamist, kujutatava fotograafiliselt täpset, dokumentaalset kopeerimist, vähetähtsa ja ebaolulise esiletõstmist, hoidumist ühiskondlike probleemide käsitlemisest ja üldistuste andmisest, inimese asetamist looma tasemele.

¹ V. I. Lenin, Teosed, 14. kd., lk. 306.

Kirjandusliku suunana tekkis naturalism 19. sajandi teisel poolel Prantsusmaal, tähistades realismi laostumise algust kodanlike maade kirjanduses. Naturalism maskeeris end siltide abil, nagu «elutõde», «elu nii, nagu see on», püüdis seega esineda realismi uue, moodsa arengufaasina. Kuid realismi jälgendamise toimus ainult väliselt. Naturalismi puhul tuleb järjekordselt rõhutada, et kunstiteos ei saa piirduda elu kopeerimisega, sest elutõde ei ole veel kunstitõde. M. Gorki, kes hindas alati kõrgelt realistliku kirjanduse konkreetset, faktilist kujutamist, viisis, hoiatas kirjanikke naturalismi teele sattumast: «Fakt ei ole veel kogu tõde, ta on ainult tooraine, millest tuleb välja sulatada, ammutada tõeline kunstitõde. Ei saa kana praadida koos sulgedega, kummardamine fakti ees aga viib just selleni, et meil juhuslik ja ebaoluline segatakse ära põhilise ja tüüpilise. Tuleb õppida välja kitkuma fakti ebaolulist sulestikku, tuleb osata ammutada faktist mõte.»¹

Naturalism aga «fotografeerib» ja «kopeerib» elunähtusi valikut tegemata, kuhjab seega kõrvalise tähtsusega jooni, loobub realismile omasest tüüpiliste nähtuste ja iseloomude kujutamisest. See tähendab tegelikkuse sihilikku moonutamist valitseva kodanluse huvides, loobumist kunstiliste üldistuste andmisest ja elu ideelisest mõtestamisest. Kasutades realismile omaseid väljendusvahendeid ja termineid, püüab naturalism sellega varjata oma sügavalt antirealistlikku sisu.

Naturalismi harrastavate kirjanike üheks olulisemaks jooneks on inimese ja ühiskonna käsitlemine biologistlikult. Selle kaudu püüavad nad teaduslikkuse sildi all propageerida ebahumaanset suhtumist tavalisesse inimesesse, kõrvale hoida ühiskondlike probleemide käsitlemisest ja ideelisele kirjandusele ülalt alla vaadata. M. Gorki märgib tabavalt, et «ekspluateerijaile on kasulik näha ligimest vördjana, andetuna, rumalana, üldse — olen-dina, kelle kasvatamiseks on vajalikud kõige karmimad abinõud.»²

Kujutades inimest loomana ja tõstes esile pahesid, alatust, mustust ning kuritegusid, sageli ka patoloogiliste omaduste päri-likkuse saatuslikku mõju, käsitleb naturalism seda kõike kui inimese loomuse omadusi. Ta ei esita seda negatiivsena, ei kritiseeri, vaid peab normaalseks, naudib vastikut ja püüab näidata inetut ilusana. Sellega aitab naturalism kaasa kõige niisuguse juurdumisele ühiskonnas.

Naturalistidele on eriti iseloomulik sallimatus heroiliste, ülevate kujude vastu. Olla «loomulik» ja «tõeline» tähendab naturalistidel olla madal, banaalne. Et lugejaid huvitada, toob aga madala ja banaalse rõhutamine endaga paratamatult kaasa era-

¹ M. Gorki, Kirjandusest. Tallinn, 1960, lk. 67.

² А. М. Горький, О литературе. Москва, 1937, lk. 340.

kordsete, pikantsete, anormaalsete joonte kuhjamise, mingi normaalsele psüühikale võõra «inetuse ilu» otsimise.

Nagu realism, kasutas ka naturalism tegelaskujude individualiseerimiseks rohkesti detaile. Realistlik detail, realistlik individualiseerimine on tüüpilise esiletõstmise teenistuses, nad annavad tegelikkust edasi õigesti ja sügavalt. Naturalistlik detail, naturalistlik individualiseerimine aga ei seostu tüüpilisega, vaid jääb omaette harrastuseks, mille tulemuseks on kujutatava tegelikkuse moonutamine.

Naturalismi väljapaistvaimaks esindajaks lääne kirjanduses on É. Zola, kes asus nii teorias kui ka reas ilukirjanduslikes teoseis seisukohale, et loomalikud algmed mõjutavad otsustavalt inimese käitumist. Zola andis tunduva tõuke füsioloogiliste külgede rõhutamisele kirjanduses. Oma parimais teoseis jõudis Zola andeka kirjanikuna aga kriitilise realismi ja paljastas teravalt kodanluse ning kapitalismi olemust.

Naturalism ei ole eesti ega vene kirjanduses arenenud väljakujunenud suunaks, kuid ohtlikke naturalistlikke tendentse ja elemente kohtame üksikute kirjanike teoseis 19. sajandi lõpukümnenendeist alates. Mõnel määral on naturalismi tendentsid üksikuis teoseis kahjustanud ka sotsialistliku realismi arengut ebatüüpiliste detailide kuhjamise, tegelaskujude ühiskondlikust arenguprotsessist isoleerimise jms. näol.

*

F o r m a l i s m kui imperialismi-perioodi mitterealistliku kirjanduse teine, levinuim loomingumeetod ja põhisuund erineb naturalismist kõigepealt selle poolest, et tunnistab end enamasti avalikult realismi vaenlaseks. Eitades kirjanduse ideelise sisu tähtsust, tunnistab formalism sisu asemel primaarseks vormi ja rõhutab, et kunstiline vorm olevat peamine, et ainuüksi vorm loovat kunsti. Seoses sellega asub formalism kirjanduses ja kunstis loosungi alla: kunst kunsti pärast (*l'art pour l'art*). Kuid formalistlik ükskõiksus teose sisu suhtes on ainult silmakirjalik. Tegelikult asub formalism sisulise vabaduse tähe all jutlustama laostunud kodanlusele omast inimpõlgust, moraalityust, valelikkust, sageli ka künismi ja loomalikke instinkte ning läheneb ses suhtes oluliselt naturalismile. Formalism eraldab kirjanduse ja kunsti tegelikkusest, ajaloolisest ja sotsiaalsest protsessist, klassivõitlusest, ühiskondliku elu aktuaalseist ülesandeist. Formalismi põlgus tegelikkuse õige kujutamise suhtes on seletatav imperialismi kodanluse hirmuga objektiivse maailma seaduspärasuste ees. Valitseva kodanluse eesmärgiks on muuta kirjandus ja kunst oma rahvavaenulike eesmärkide huvides rahvahuljade petmise vahendiks. Jutlustades kunsti kunsti pärast, ei taha formalistid midagi teada rahva huvide teenimisest.

Ühiskondlikust elust eemaldunud rahvavaenuliku kunsti jutlustamist, mis harrastab ideetust, äärmist individualismi, rafineeritud elamusi, müstikat, usku üleloomulikesse jõudesse, sisutut esteeditsemist, omaette vormikultust, on kutsutud üldise nimetusega *dekadentismiks*. Dekadentism on imperialismiperioodi kodanliku kirjanduse juhtivaid suundi, mis jaguneb reaks alavooludeks.

Eesti kirjanduses pääses dekadentlik suund silmapaistvaie kohale käesoleva sajandi alguses *uusromantismi* nime-tuse all. Uusromantikud olid mitmeti tihedalt seotud varasema romantismi reaktsioonilise suunaga. Nad püüdsid elustada kõige-pealt reaktsioonilisele romantismile omast müstilise, fantastilise ja eksootilise harrastust, kuid tegid seda juba uute (realismilt õpitud), suhteliselt konkreetsete vahenditega. Kasutades ja liites dekadentismi eri voole, sai uusromantikuile üldiselt eriti iseloomulikuks peene vormi kultus, millega taotleti kunsti loomist ainult valituile. Kuid positiivse nähtusena seltsis sellega eriline hoolitsus ilukirjandusliku keele kujundi- ja sõnavararikkuse ning musikaalse sõnastuse eest. Kuigi uuendusi sel alal ei saa pidada mõnes osas kaugeltki positiivseiks, toimus siiski just uusroman-tismis ilukirjandusliku keele tunduv leksikaalne ja kujundiline rikastumine, mis ongi eesti kirjanduses selle põhiliselt reaktsioo-nilise suuna tähtsaimaks teeneks.

Eluvõõruse tõttu on dekadentlike voolude, rühmituste ja kool-kondade iga olnud alati lühike, mille tõttu on saanud parata-matuks vajaduseks leiutada endiste asemel alatasa uusi. Viimase 70—80 aasta jooksul on euroopa kirjanduses väljapaistva-mate dekadentlike vooludena esinenud sümbolism, futurism, eks-pressionism, kubism, akmeism, dadaism, sürrealism jt. Neile lähe-nevad, kuid on mõnes suhtes realismile siiski lähemal impressio-nism ja uusrealism. Teise maailmasõja järgsel perioodil on võit-nud teatava populaarsuse klassiühiskonna tingimustes tekkinud uus realistlik suund — *neorealism*, mis sai alguse Itaalias.

Peatume põgusalt nende kodanliku kirjanduse voolude mõ-ningail iseloomulikel joontel.

Sümbolism on dekadentlikest suundadest iseloomuliku-maid. Ta hakkas juurduma XIX sajandi 80-ndail aastail prant-suse kirjanduses. 1886. aastal avaldati «Sümbolistide manifest» ja asutati ajakiri «Sümbolist». Sajandi 90-ndail aastail pääses sümbolism prantsuse kirjanduses juba domineerivale kohale ja hakkas levima ka teiste maade kirjandusse.

Sümbolism rajaneb dualismil (s. o. idealistlikul filosoofial, mis õpetab, et materia ja teadvus, loodus ja vaim on iseseis-ivad, teineteisest olenematud algmed), millest lähtudes seati kirjan-dusele ülesandeks avastada nähtava ja tunnetatava maailma taga teine, meile nähtamatu, nn. «teispoolne maailm». Sõnu hakati

kasutama individuaalsete sümbolitena ning nende tavalise tähenduse taga lasti aimata «midagi sügavamat ja salapärasemat». Mõnikord püüti sümboolset tähendust anda isegi üksikuile häälikuile. Taotleti ka sõnastuse musikaalsust ja luuletuse väliskuju ühendusse viimist luuletuse sisuga. Viimast printsiipi rakendas muide V. Ridala impressionistlikus luuletuses «Talvine õhtu», kus värsid on asetatud nagu neis kujutatud teel sõitvad reedki üksteisest tahapoole. Samuti on luuletuses «Kadunud kevade» sõnad asetatud üksteise alla, et saavutada langevate pisarate muljet.

Sümbolistid jutlustasid apoliitilisust, individualismi, müstitsismi, kunsti kunsti pärast. Sümbolism on seega ideeliselt sügavalt reaktsiooniline, vormilt aga tinglik ning subjektiivne, sest peamist väljendusvahendit — individuaalset sümbolit (mida määratleti kui kujutletud teispoole maailma peegeldust) — võis iga lugeja paljudel juhtudel ise viisi mõista.

Eesti kirjanduses oli 20-ndail aastail sümbolismist sügavalt haaratud Fr. Tuglas, kes avaldas rea sümbolistlikke novelle kogus «Saatus» jm. Enamasti esineb aga ainult sümbolismi üksikuid jooni (V. Ridalal, G. Suitsul jt.). Vene kirjanduses kohtame sümbolismi juba möödunud sajandi 90-ndate aastate teisel poolel, kus ta esines kodanlik-aadelliku intelligentsi meeleolude väljendajana.

Sümbolismi teooria väljapaistvamaid arendajaid väliskirjanduses oli belgia kirjanik M. Maeterlinck.

Ei saa jätta märkimata, et sümbolistide hulgas oli väga andekaid autoreid (nagu P. Verlaine, A. Rimbaud, meie kirjanduses Fr. Tuglas jt.), kes väljendasid oma loomingus omapärast protesti kodanliku tegelikkuse vastu.

M. Gorki iseloomustab prantsuse varasemaid sümboliste järgmiselt: «Need peenemate närvide ja õilsama hingega inimesed ekslesid pimedas elus, ekslesid, otsides endale puhast nurgakest, läksid sageli iseendaga vastuollu ja hukkusid rahuldamatuna, mitte midagi leidmata, hukkusid solvatud hingega, ära piinatud labase ja liiderliku elu kärast, nende armsast ja rõõmsast Prantsusmaast, mis varem oli rüütlite maa, nüüd aga ennast olukorra peremeestena tundvate rasvunud ja jultunud kaupmeeste maa».¹

Dekadentismi teele juhtis andekaid sümboliste nende anarhiline individualism ja meeleheide.

Futurism on formalistlik-dekadentlik suund, mis tekkis Itaalias Esimese maailmasõja eelaastail ja väljendas agressiivselt meelestatud kodanluse ideoloogiat. Futuristid võtsid ülesandeks hävitada kirjandusest halastamatult kõik minevikutraditsioonid ja halvustada kogu endist kultuuri ning kunstiloomingut. Nad hakkasid ülistama masinaid, vabrikuid, suurlinlikku kiiret

¹ M. Gorki, Kirjandusest. Tallinn, 1960, lk. 67.

elutempot; sellega ühenduses dünaamikat, müra, hoolimatust, isegi sõda. Vormi uuendamises jõudis futurism täieliku anarhiani — süntaks purustati reeglipärase lause hävitamise ja kirjavahe-märkidest loobumisega. Terved tekstid koosnesid sageli ainult nimisõnadest. Tegusõnu kasutati tihti ainult infinitiivis. Tähtsal kohal olid glossolaaliad ja onomatopoeetilised sõnad. Tekstis esines sageli matemaatilisi ja muusikalisi märke.

Futurism esines ideeliselt teravalt kultuurivaenulisena, vormilt aga äärmiste võimalusteni iseäratsevana. Sellisena ei jät nud futurism kirjandusse mingit väärtuslikku pärandit. Futurismi rajaja Marinetti liitus hiljem fašistidega.

Eesti kirjanduses on futurismi mõjusid esinenud väga piiralt (näiteks E. Hiire varasemas luules, nagu luuletuses «Arm luul» jt., kohtame futurismile omast igasuguste mõtteta sõnade — glossolaaliate kuhjamist). Esseede kogus «Näokatted» tõlkis J. Semper futuristide ekstravagantsuse näitena mõned Marinetti tekstid. Vene kirjanduses kohtame futurismi Oktoobrirevolutsiooni-eelsel perioodil vooluna, mis väljendas väikekodanliku intelligenti anarhistlikke meeleolusid. Futurism oli seal täiesti heterogeenne, sest sellesse kuulusid mitmesugused erinevad kirjanduslikud rühmitused.

Ekspressionism kerkis esile Esimese maailmasõja eelseil aastail Saksamaal, kust levis varsti ka teistesse Euroopa maadesse. Ekspressionism oli dekadentlik vool, mis rajanes sõjakaal individualismil ja subjektivismil. Ekspressionistid nõudsid anarhistlikult isikuvabadust. Loomingus nägid nad seda kirjani kule piiramatute võimaluste andmises tema subjektiiivse isiksuse väljendamiseks. Taotledes seejuures väljenduse maksimaalset ilmekust — ekspressiivsust, jõudsid ekspressionistid välja kunstliku, eksalteeritud, ülespuhutud stiili tarvitamiseni. Ekspressionistide lausele sai iseloomulikuks dünaamika taotlus (hoiduti omadussõnade kasutamisest kui lauses staatilise elemendi kandjaist, esikoha said tegusõnad aktiivsuse väljendajatena), öko noomsus (lause oli sageli elliptiline) ja eriti eredeate momentide esiletõstmine. Ühtlasi on ekspressionistide lauseid iseloomustatud kui hüperboolseid, silmatorkavaid, reklaamlikke, kramplikult kisendavaid. Lugeja üllatamiseks kasutati ootamatuid assotsiatsioone, haruldasi kujundeid, ekstravagantseid detaile.

Ekspressioniste haaras üldiselt kaasaja ühiskonna läheneva katastroofi teema, kuid selle käsitlemisel tekkisid juba enne Esimest maailmasõda järsud vastuolud: ühtesid haaras vallutussõda ning purustamise paatos, teised nägid katastroofis kodanliku ühiskonna hukkumist. Need vastuolud teravnesid hiljem ühelt poolt imperialismi jutlustamiseks, teiselt poolt imperialismivastaseks protestiks.

Eesti kirjanduses on ekspressionistliku suuna rakendamiseks tehtud mõningaid juhuslikke katsetusi. M. Metsanurk avaldas

kaks ekspressionistlikus stiilis kirjutatud novelli «Algus» ja «Jumalata», A. Adson katsetas ekspressionistliku draama alal, M. Under tõlkis eesti keelde mõned saksa ekspressionistide luuletused ja kasutas ka ise üksikuis luuletustes ekspressionistlikku stiili.

Kubism sai alguse Prantsusmaal 1908/09. a. paiku ja on esinenud kapitalistlike maade formalistliku suunaga kunstnike ja kirjanike üksikuis töödes tänapäevani, eriti maalikunstis ja skulptuuris. Kubistid ei kujuta nähtusi nende looduslikes vormides, mitte nii, nagu nad eksisteerivad tõelisuses, vaid lahutavad kujutatavad nähtused vägivaldselt geomeetrilisteks põhivormideks. Näiteks on kubistlik maal kujundatud teravalt piiritletud geomeetrilistest pindadest, kusjuures püütakse enamasti saavutada dekoratiivset värvikust. Looduse, esemete ja inimeste kujutamine geomeetriliste kehade näol moonutab aga jämedalt reaalse maailma ilmet. Ülesehituselt on kubistlik kunst konstruktiivne, puhttehniliselt planeeritud, orgaanilist tervikut taotlemata.

Kubismi põhimõtete rakendamise võimalused kirjanduses on osutunud tunduvalt piiratumaks. Kõige nähtavamalt tuleb kubism ilmsiks luuletuste arhitektoonilises ülesehituses. Nii püüdis näiteks H. Visnapuu anda luuletusele püramiidivormi. J. Barbarus tegi katseid rakendada kubismi ja sellest lähtuvat konstruktiivset ülesehitust väljapaistvamalt värsikogus «Geomeetiline inimene». Selles on luuletuste pealkirjadekski sageli geomeetrilised terminid, nagu «Horisontaalne», «Perpendikulaarne», «Paralleelne», «Sirgjooneline» jne.

Teoste konstruktiivne ülesehitus ilma geomeetrilisi pindu kasutamata andis hiljem (pärast Esimest maailmasõda) formalistliku suuna konstruktivismi, kus taotletakse inimese ja teiste reaalse elu nähtuste seostamist nn. tehnika-ajastu moodivate vormide ja terminitega (näiteks J. Barbaruse luuletused «Värssrongid», «Inimene propelleriga» jt.). Konstruktivism ignoreerib loomingus rahvuslikke jooni, estetiseerib tehnikat iga suguste sisutute konstruktsioonide näol ja kuhjab neid mõttetult.

Akmeism tekkis vene kirjanduses Oktoobrirevolutsiooni-eelseil aastail kodanlik-aadelliku kultuuri kriisi tingimustes. Akmeistid koondusid ajakirja «Apollon» ümber, mis ilmus 1909—1917. Akmeismi on nimetatud ka adamismiks — piibli esimese inimese Aadama nime järgi. J. Barbarus iseloomustas oma arengu varasemal etapil adamismi järgmiselt: «Adamismi aluspõhjaks on väide, et meis igas veel püsib osa metsikust esisast, lihtsast Adamast, kes elu ees tagasi ei kokkunud. Saagem siis niisama lihtsaks, vabaks kultuuripeenustest ja koormast, mehiseks elus ja luules.» Seega propageeris adamism tagasipöördumist ürgaegse biologistliku primitiivsuse juurde, mis seati vastu kunsti ühiskondlikule sisule. Reaalseks tunnistati ainult

materiaalne loodus, ühiskondlikud väärtused ja suhted aga loeti müstikaks.

Akmeism asus loosungi alla *kunst kunsti pärast* ja keeldus ühiskondlike väärnähtuste kritiseerimisest. Seoses sellega tulid selgesti ilmsiks antihumanistlikud ja antidemokraatlikud tendentsid. Kutsuti üles kaasaja inimese «tervendamisele» ürgsete instinktide äratamise kaudu. Jutlustati sensuaalsusekultust, erootikat, poetiseeriti kodanlik-aadelliku parasitismi ja esitati seda kõike «elurõõmu kunstina». Jõuti välja toore jõu, vallutusõdade ja koloniaalrahvaste orjastamise ülistamiseni. Üldiselt iseloomustavad akmeistide luulet individualism, estetism, formalism.

Eesti luules kohtame akmeismi ja adamismi J. Barbaruse varasemas loomingus («Fata morgana», 1918; «Inimene ja sfinks», 1919; «Katastroofid», 1920). Oma seisukohti nende voolude suhtes on J. Barbarus tutvustanud artiklis «Esteetiline käärimine» («Vaba Sõna», 1914, nr. 3, 4). J. Barbaruse esimestes värsikogudes tundub tsivilisatsioon luuletajale koormavana, linnalikud kultuuripeenused pahedena, mida tuleb asendada tugevate ürgvaistuliste elamustega. Autor demonstreerib ürgsete instinktide pillerkaaritamist, ohjeldamatut sensuaalsust ja robustsust. Hiljem keeldus J. Barbarus täielikult oma loomingu sellest osast.

Vene kirjanduses läks akmeistide rühmitus pärast Oktoobri-revolutsiooni laiali.

Dadaism ja sürrealism tekkisid lääne kirjanduses Esimesest maailmasõjast (1914—1918) vapustatud väikekodanliku intelligentsi keskkonnas, kes tundis vajadust sõja teenistuses olevat kodanlikku kultuuri ja tsivilisatsiooni hukka mõista. Kuid dadaismi ja sellest väljakasvanud sürrealismi mässutsemine imperialismi vastu sisaldas suuri sisemisi vastuolusid, oli seotud dekadentsi traditsioonidega ja jäi oma olemuselt imperialismiperioodi kodanliku kultuuri kriisi kajastajaks.

Dadaistide esimene rühmitus tekkis 1916. aastal Zürichis ja leidis poolehoidjaid eriti Prantsusmaal. 1920.—1921. aastal saigi dadaistliku liikumise keskuseks Pariis. Dadaism eksisteeris umbes 1924. aastani.

Dadaistide protest väljendus peamiselt konservatiivse kodanluse šokeerimises, skandaalsetes ülesastumistes ja sisult barbaarses ning sageli hoopis mõttetus luuleloomingus. Dadaistid, kes küll suhtusid nihilistlikult minevikukultuuri saavutustesse, ei suutnud omalt poolt positiivseid väärtusi luua. Oma nimetuse sai vool sellest, et dadaistid tunnistasid kõige vahetumaks, seega ka kõige kõrgemaks väljendusvahendiks laste häälitsuse *dada*. Dadaistide luulet iseloomustab mõttetute sõnade kokkukujamine. Dadaistid võtsid elu mõttetute kaosena ja primitiivsus näis neile selle kaose parima väljendusvahendina.

Sürrealism sai alguse 20. aastate algupoolel tekkinud rahulolematusest dadaismi ühekülgsest nihilistliku suunaga. Loovnoorsugu ei tahtnud enam piirduda üksnes vana kultuuri eitamisega, vaid püüdis anda omalt poolt uusi väärtusi. Põlastades ümbritsevat reaalsust, seati ülesandeks tõusta sellest kõrgemale. Kunstilises loomingus tähendas see realismi asendamist «üllirealismiga» — siit uue voolu nimetus sürrealism. Võeti programmi tõusta kõigepealt kõrgemale kodanliku eksistentsti ja kodanliku kunsti silmakirjalikkusest, uuendada mitte ainult kunsti, vaid kogu elu. See haaras paljusid silmapaistvaid lääne kirjanikke, nagu Aragoni jpt. hilisemaid vabadusvõitlejaid. 30-ndail aastail selgus enamikule neist sürrealismi reaktsiooniline olemus ja nad katkestasid sellega sidemed. Pärast seda muutus sürrealism täiesti reaktsiooniliseks ja kaotas oma ligikaudu paar aastakümnet kestnud silmapaistva osa lääne kirjanduses ja kunstis.

Sürrealism baseerus H. Bergsoni ja S. Freudi idealistlikul filosoofial — irratsionalismil, mis oli sügavas vastuolus võetud ülesandega rünnata kodanlikku maailma ja tõi paratamatult kaasa kriisi ning languse.

Asunud realismi sildi alla, olid sürrealistid tegelikult realismi vastu. Väljakujunenud kirjanduslikke traditsioone eitades ei eraldanud nad minevikukultuuris progressiivset reaktsioonilisest ja astusid kõige jämedamalt välja ka progressiivse rahvusliku kultuuri suurmeeste vastu (nagu Anatole France jt.). Tõe tunnetamise vahendina ülistasid sürrealistid alateadvust, mille tähtsustamise tõttu unenäod, hallutsinatsioonid ja sonimised etendasid sürrealistide loomingu protsessis suurt osa. Et alateadvust domineerima panna, püüti läheneda uneseisundile, isoleeruda välismuljetest. Sürrealistid asusid propageerima luule kollektiivset loomist ja jõudsid seejuures välja kõige ekstsentrilistest vormideni. Näiteks läks moodi teoste loomine sel kombel, et üks kirjutas nimisõna, teine seda nägemata omadussõna jne., kuni kujunesid mõttetus laused ja teosed, millele autorid omistasid sügava, salapärase tähenduse.

Seega jõudis sürrealism välja äärmise formalismini.

Dadaismi ja sürrealismi mõjud eesti kirjandusse on olnud väga piiratud. Meil ei kujunenud mingit vastavat voolu. Küll aga on emigratsioonis olevate üksikute eesti kirjanike loomingus tunda sürrealismi mõjusid (K. Ristikivi, J. Laaban jt.).

Imperialismiperioodi kirjanduse vooludest on realismile suhteliselt lähemal impressionism ja uusrealism.

Impressionism tekkis kodanliku kunsti ja kirjanduse vooluna XIX sajandi lõpul Prantsusmaal, kust levis varsti ka teistesse maadesse. Impressionism on hetkemuljete ja -meeleolude kunst. Alguse sai impressionism kõigepealt kujutavas kunstis. Maalikunstnikud seadsid endile ülesande loobuda rea-

listliku maalikunsti korrapärasest ning detailsest kujutamiseviisist ja maalida kõiki nähtusi esimese värskel välismuljel (impressiooni) järgi. Kirjandusse ülekantuna tähendas impressionism voolu, mis loobus realismile omasest tegelaskujude, olukordade ja miljöo üksikasjalisest kujutamisest ja püüdis selle asemel jätta lugejasse tugevat muljet tabavate ja iseloomulike väljendustega. Harrastati kerget, mänglevat, vaimukat ütlemissiisi, sageli teravmeelsete aforismide, sõnamängu jms. näol. Impressionism sobis eriti kirjanduse lühiliikidele, nagu miniatuur, lühinäidend, novellet. Ulatuslikumais näidendeis tükeldati vaatused paljudeks väikesteks piltideks. Impressionistlikku kompositsiooni iseloomustab üldiselt nõrk side üksikosade vahel. Lühemate liikide kõrval on kirjutatud ka impressionistlikke romaane. Need kuuluvad enamasti psühholoogiliste romaanide sekka. Peategelaste tundeid ja mõtisklusi jälgitakse neis võimalikult kõigi varjundite edasiandmiseni. Impressionistlik romaan on kujunenud sageli pihimus- või päevikuromaaniks.

Kõige väärtuslikumaid tulemusi saavutasid impressionistid värvi- ja valgusvarjundite kujutamises. Stiilikujundeist tõuseb impressionistlikus tekstis sageli esikohale optilisi efekte väljendav epiteet. Selle kohta leidub kujukaid näiteid V. Ridala loodusluules ja Fr. Tuglase proosas, eriti romaanis «Felix Ormusson».

Ridala:

*Mahedas, valvakas sinas
kustuvad viimased valguse leegid,
aurude roosakas viinas,
helkjalt verised teegid,
vette,
mille rohekas sinendav pind
voogab,
hoogab.*

Tuglas:

Ons see kodumaa — ega mitte Vahemere kallas? Need ultramariinsed metsad, punaõhetavad künkad ja violetsed veed? Ning need õrnad, puhtad jooned, mis otsekui kunstnik kuldse pintsliaga on tõmmanud taevale, veele, maale?

Impressionistlikus tekstis esineb sageli eri meelte alade ühendamise (heteroheline laul, helisev vaikus, kõlisevad tähed jms.). Samuti seotakse sageli ka teisi kontrastseid mõisteid.

Tuglas ütleb romaanis «Felix Ormusson» eessõnas:

Pisut lõbus, pisut kurb, osalt töö, osalt ajaviide — nii soovisin selle raamatu olevat. Ühendada tõtt ebatõega, magusat valet halli elu kibedusega, kuid seda kõike kerge käe ning vallatu sulega, — selline oli mu ülesanne.

Hetkemuljete ja -meeleolude kunstina on impressionism lüüriline ning sügavalt subjektiivne. Subjektiivsus tungib ka impressionistlikku kriitikasse, kus taotletakse eeskätt värskete isiklike muljete tõlgitsemist.

Kuigi impressionistide olulise tähtsusega puuduseks on subjektiivsus, kuigi neile on hetkemulje tabamine tähtsam kui jõudmine nähtuse olemuseni, on nad siiski loonud mõningaid hea kunstilise kvaliteediga teoseid. Teoses «Marksistlik-leninliku esteetika alused» (1961, lk. 479) öeldakse: *Ometi on tegelikus kunstiajaloos loodud šedöövreid mitte ainult realistlike vahenditega, mis on välja töötatud uuemal ajal. Ning rindejoon kunsti eesrindlike ja reaktsiooniliste nähtuste vahel ei ole kaugeltki mitte alati läinud kunstivoolude piire mööda.*

Tuleb arvestada, et impressionistlikule kirjandusele on sageli iseloomulikud reaktsioonilised ideed; võitlus ühiskondliku progressi eest on impressionistlikule kirjandusele üldiselt võõras. Impressionismile iseloomulik vormikultus kahjustab teoste sisu.

Impressionismi tuleb muidugi eristada sümbolismist, kuigi need voolud võivad vahel esineda ühe ja sama kirjaniku loomingu. Impressionism erineb sümbolismist kõigepealt selle poolest, et ta ei võta ülesandeks avastada mingit «teispoolset» maailma, müstika on talle võõras, ta ei püüa tungida reaalsest maailmast väljapoole. Impressionism süveneb peategelaste mõtte- ja tundevarjundite küllusse ning seostab seda miljöoga. Seejuures ei anta selget sündmustiku arenguliini, vaid siirduetakse ühelt üksik-asjalt teisele. Ka realistlik teos seostab miljööd tegelaste hingeluga, kuid ei kuhja niivõrd detaile ega võta ülesandeks jälgida iga pisimagi sündmuse kajastamist tegelaste tunde- ja mõttemaailmas.

Eredamaid impressionistlikke teoseid on B. Kellermanni romaan «Yester ja Ly». Eesti proosasse tungib impressionism silmanähtavalt 1908. aastast alates. (Sel aastal ilmusid Fr. Tuglase «Kahekesi», A. H. Tammsaare «Pikad sammud»). Kõige iseloomulikumaks impressionistlikuks teoseks on Fr. Tuglasel «Felix Ormusson», A. H. Tammsaarel «Varjundid».

Uusrealism eesti kirjanduses. Eesti kirjanduse käesoleva sajandi 20-ndate ja 30-ndate aastate realismi on kutsutud omal ajal uusrealismiks. Kuid uusrealismi sildi alla katuti ilmselt mahutada ka antirealistlikke tendentse. Sellega püüti kriitilise realismi traditsioonid valitsevale kodanlusele vastuvõetavamaks teha. Uusrealismiga üritati nn. «rahvustervikluse» ja «üksmeele» propageerimise kaudu kinni mätsida aina teravnevaid ühiskondlikke vastuolusid, ühtlasi eraldada end kriitilise realismi progressiivsest kirjanduslikust pärandist sellega, et uuema kirjanduse liitumisprotsess dekadentliku kirjandusega kuulutati tõsielu uue, elulähedasema, sügavama ja peenema kuju-

tamise taotluseks — uueks, endisest kõrgemal seisvaks realismiks.

Uusrealistidena hakkasid esinema kõigepealt dekadentliku minevikuga kirjanikud, nagu A. Kivikas ja A. Gailit, hiljem aga ka K. A. Hindrey jt., kelle looming kujunes ebatüüpiliste joonte esiletõstmisega mitmeti tegelikkust moonutavaks. Uusrealismi sildi all tungisid kirjandusse ka naturalistlikud tendentsid ja seda isegi demokraatlikult meelestatud kirjanike, nagu J. Kärneri, E. Kippeli, M. Raua jt. loomingus. Juhuslikke, ebatüüpilisi jooni kuhjates andsid nad üksikuis teoseis elust moonutatud pilte (J. Kärneri «Tõusev rahvas», E. Kippeli «Kui Raudpea tuli», M. Raua «Videvikust varavalgeni»).

Uusrealistideks tembeldati ka A. H. Tammsaare ja O. Luts. Selliste demokraatlikele positsioonidele püsima jäänud kirjanike juurdehaaramisega püüti tabada korraga mitut eesmärki: luua kirjandusest tõelise «rahvastervikluse» rinde mulje ja saavutada laiade töötavate hulkade usaldus.

Uusrealism eesti kirjanduses oli seega nii kirjanike koosseisult kui ka nende loomingumeetodilt niivõrd heterogeenne, et seda ei saa võtta mingi ühtse, väljakujunenud suunana.

Kaasaja formalistlik-dekadentlike voolude tüüpilismaiks joonteks on kirjanduse ühiskondliku tähtsuse eitamine, iga-suguste veiderduste õigustamine, haiglaste tunnete kallal urgitsemine ning äärmise subjektivismi jutlustamine. Kõik kodanlust truult teenivad kirjandusvoolud suhtuvad realistlikku meetodisse, eriti aga sotsialistliku realismi meetodisse vaenulikult. Nende seisukohti ja võitlusvahendeid ei ole seetõttu liigne tunda.

Ei saa aga jätta arvestamata, et dekadentismiga seotud andekamate kirjanike looming võib sisaldada ka edasiviivaid momente ja saavutusi. Juba eespool märkisime, et kuigi E. Zola asus naturalismi positsioonidele, jõudis ta oma paljudes teostes välja kriitilise realismi parimate saavutuste tasemele. Ka andekate formalistlik-dekadentlike kirjanike loomingus ei puudu hinnatavad saavutused. Mõndagi väärtuslikku leidub näiteks ka eesti uusromantikuiks või uusrealistideks nimetatud kirjanike teoseis. Nõukogude kirjanike II kongressil märkis prantsuse tänapäeva suuremaid kirjanikke-kommuniste Aragon, meenutades dekadentsist haaratud andekate poetide luulepärandit: «Meie võitleme selle eest, et prantsuse luule ajaloost ei läheks kaduma tegelikkuse kullaterad, mis on segunenud luule moodide ja sektantlike koolkondade liivaga.»

Neorealism.

Neorealism tekkis uue vooluna itaalia kirjanduses Teise maailmasõja järgsel perioodil, 1940.—50-ndail aastail. Ideeliselt on neorealism demokraatlik suund, mis seab esikohale ühiskondlikud probleemid, humanistliku suhtumise inimesse, tööinimese kõrged vaimsed omadused. Neorealism mõistab hukka fašismi ja klerikaalse obskurantismi. Tuleb hinnata ka asjaolu, et lihtinimeste eluraskusi kujutades hoidub neorealism sentimentaalsusest.

Neorealistid alustasid Itaalias episoodide kujutamiseiga partisaanisõjast saksa okupantide vastu. Nad võtsid ülesandeks jututada nähtust ja üleelatust täpselt ning õigesti. Sellega sai neorealiste loominguks iseloomulikuks autobiograafilisus. Nad andsid oma loomingus nn. «lüürilisi dokumente». Teoste kangelaste — tavaliste inimeste kannatuste ning võitluse kujutamise ei taotlenud autorid kaastunde äratamist nende sageli otse jubeda saatuse vastu, vaid tõtsid esile kangelaste erakordset vastupidavust ning sisemist jõudu. Niisuguste kangelaste esitamist alustati kõigepealt itaalia neorealistlikes filmides.

Neorealistlike teoste kangelastele kujunesid veel iseloomulikeks omadusteks tööinimestevaheline sügavalt inimlik solidaarsus ja humanistlik suhtumine võitluskaaslastesse ning tööinimestesse üldse.

Kuid neorealismil on ka olulisi, kriitilisele realismile lähedasi puudujääke. Need seisavad kõigepealt tulevikuperspektiivi mitteinägemises. See teeb neorealismi kangelased ideeliselt piiratuks. Ainult üksikuis neorealistlikes teoseis näeme otsustavat lähene-mist marksistlik-leninlikule maailmavaatele ja ühes sellega perspektiivide avardamist.

Neorealism näitas esialgu levikutendentsi teistesegi kodanlikesse maadesse, viimaseil aastail on aga püsinud paigal ja kohati taandunudki. Neorealismi tuleb hinnata kui tunduvat edusammu lääne intelligentsi ühiskondliku teadvuse avardamises, mis on toimunud fašismivastase võitluse ning vastupanuliikumise kogemuste alusel.

Sotsialistlik realism on kvalitatiivselt uus, tänapäeva kõige eesrindlikuma kirjanduse loominguiline meetod. Nõukogude Kirjanike Liidu põhikirjas määratletakse sotsialistlikku realismi järgmiselt.

Jätkates vene ja Nõukogude Liidu vennalike rahvaste ning maailmakirjanduse klassikalisi traditsioone, loovalt omandades marksismi-leninismi, mis varustab kunstnikku oskusega näha elutõde kogu selle keerulisuses ja täiuses, juhinduvad nõukogude kirjanikud oma loomingus sotsialistliku realismi meetodist.

Sotsialistlik realism nõuab kirjanikelt tegelikkuse tõetruud, ajalooliselt konkreetset kujutamist selle revolutsioonilises arene-

mises. Ta annab kirjanikele igakülgsed võimalused annete individuaalsete iseärasuste ja loomingulise initsiatiivi avaldamiseks, eeldab kunstiliste vahendite ja stiilide rikkust ja mitmekesisust, aitab kaasa novaatorlusele loomingu kõigil aladel.

See määratlus näitab, et sotsialistlik realism võtab kõigepealt ülesandeks elu tõetruu kujutamise selle revolutsioonilises arenemises. Seda ülesannet saab täita ainult elu tõelise seaduspärasuse avamise kaudu, elu näitamise kaudu vana ja uue vahelises võitluses, vana väljasuremises ja uue võidetamatus kasvus. Ajaloolise konkreetsuse nõue on lahutamatu seotud elu tõetruu, õige kujutamise nõudega, sest ilma ajaloolise konkreetsuseta ei ole võimalik edasi anda kujutatavate nähtuste ja iseloomude ajaloolist omapära. Sellela kaotaks teos aga oma tunnetusliku väärtuse. On rõhutatud ka inimeste ideelise ümberkujundamise ja kasvatamise vajadust, mis eeldab parteilise printsiibi rakendamist kogu loomingu ulatuses.

Niisugustele ülesannetele vastavad nõukogude kirjanduse parimad teosed, nagu Ostrovski «Kuidas karastus teras», M. Šolohhovi «Ülesküntud uudismaa», V. Majakovski «Hästi!» jpt.

Sotsialistlik realism on meetodina välja kujunenud nõukogude kirjanduse ja kunsti arenemise käigus. Selle meetodi ideelise aluse rajas teatavasti põhjoontes V. I. Lenin teosega «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» (1905). Ilukirjanduses hakkas sotsialistlik realism kui uus nähtus kõige väljapaistvalt kujunema M. Gorki revolutsioonielsetes teostes (romaan «Ema» jt.). Koos sotsialistliku ülesehitustöö tormilise arenemisega pärast Oktoobrirevolutsiooni võitis see meetod rohkesti poolehoidjaid paljude eri voolude harrastajate hulgas. Algas nõukogude kirjanike ühinemise protsess, mida juhtis partei. Suure tähtsusega oli 1934. a. peetud nõukogude kirjanike I kongress, mis tõstis tunduvalt teadlikkust kõigi jõudude ühinemise vajaduse suhtes. Siitpeale ühinesid nõukogude varasema kirjanduse eri rühmitused üksmeelselt ja teadlikult laial rindel sotsialistliku realismi loosungi alla. Maailma eesrindliku kirjanduse meetodina on see andnud kommunismi ideedest kantud viljaka toodangu, mis on saanud kogu maailma eesrindlike inimeste kõrge hinnangu osaliseks. Sotsialistlik realism on meetodina kasutusele võetud ka maailma teiste maade eesrindlike kirjanike poolt (L. Aragon, M. Andersen-Nexø jpt.) ja muutunud internatsionaalseks. On arusaadav, et sotsialistlikku realismi ei saa seejuures võtta lõplikult väljakujunenuna, vaid järjest arenevana ja täienevana. See arenemine toimub kõigepealt teravas võitluses kodanlike igandite vastu, võitluses parteilise kõrvalekalduvate teostamise eest, millele on pühendatud NLKP Keskkomitee otsused ja resolutsioonid kirjanduse ja kunsti küsimuste kohta.

Sotsialistlik realism erineb kriitilisest realismist kõigepealt oma ühiskondliku missiooni poolest. Kriitilise realismi peajõud olid suunatud oma kaasaja ühiskondliku korra kritiseerimisele, kusjuures ei suudetud näidata tulevikuperspektiivi ja suubuti seetõttu sageli pessimismi. Sotsialistlik realism aga teenib teadlikult suurt, ülemaailmista tähtsusega sotsialismiüritust, kasvatab inimesi kommunisti vaimus. Ta lähtub marksistlik-leninlikust õpetusest looduse ja ühiskonna arenemise kohta ja sisendab helge edasimineku näitajana optimismi.

Nagu kriitilises, nii on ka sotsialistlikus realismis kunstilise üldistuse viisiks realistlik tüpiseerimine. Kuid sotsialistlikus realismis erineb tüpiseerimine kvalitatiivselt nii kriitilise realismi kui ka kõigi teiste varasemate realistlike meetodite tüpiseerimise viisidest. Tüüpiline karakter esineb siin hoopis uues tüüpilises olukorras, mida iseloomustab oluliselt elu revolutsiooniline ümberkujundamine. See tingib sotsialistlikus realismis tööteema esiletõusu, sest ilma ühiskonna tootva tööta ei ole tema revolutsiooniline ümberkujundamine võimalik. Sotsialistlikule realismile ongi saanud iseloomulikuks loova töö ülistamine ning hindamine, ühtlasi inimese kujunemise näitamine loova töö protsessis. Seejuures väärub tähelepanu, et ka iga reatöeline muutub selles protsessis uue ühiskonna teadlikuks liikmeks, kes elu revolutsioonilisel ümberkujundamisel on aktiivselt tegev. See tingib tema igakülgse, harmoonilise arengu. Ei ole õige nimetada sellist inimest «lihtsaks» või «väikeseks» inimeseks, nagu seda on vahel tehtud.

Tingitult võimalusest avastada elu revolutsioonilises arenmises uue võrseid, näha ette nende reaalseid arenemisvõimalusi tulevikus, on sotsialistliku realismi lahutamatuks osaks saanud revolutsiooniline romantism. Kuid sotsialistlikus realismis esinev revolutsiooniline romantism erineb mineviku revolutsioonilisest romantismist selle poolest, et ta ei ole sihitud ühiskonnakorra aluste vastu. Meie ühiskonnakorra alused olid revolutsioonilistele romantikutele omal ajal ihaldus- ja unistusobjektiks. Nüüd on seega tegemist uut tüüpi revolutsioonilise romantismiga. Revolutsioonilise romantismi esinemine sotsialistlikus realismis ei tähenda pinnatut unistamist, vaid edasiviivatele tegudele õhutavat optimismi. See romantika põhineb elu arenemise seaduspärasuste tundmisel.

Elu tõetruu kujutamine ei saa lähtuda ainult teooriast või kui tahes hästi kavatsetud skeemist, see eeldab igal juhul tegelikkuse sügavat tundmist ja suurt huvi selle vastu. NLKP programmis öeldakse:

«Kirjanduse ja kunsti arenemise peajooneks on kindlustada sidemed rahva eluga, tõetruult ja kunstimeisterlikult kujutada sotsialistliku tegelikkuse rikkust ja mitmekesisust, innustavalt

ja ilmekalt esile tuua uusi, tõeliselt kommunistlikke nähtusi ning paljastada kõike seda, mis takistab ühiskonna edasiliikumist.»¹

Nõukogude ühiskondlikus elus domineerib eesrindlik, aktiivne element, kes kindlustab edasiliikumise kommunismi suunas ja tagajärjeka võitluse kõigega, mis seda edasiliikumist pidurdab. Järelkult ei saa meie elu tõetruult kujutada, ilma et näidataks kas otseste või kaudsete vahenditega seda eesrindlikku elementi meie elus. See toob sotsialistlikku realismi iseloomuliku joonena elu jaatamise lahutamatus ühtsuses terava kriitikaga kõigi arenemist pidurdavate tegurite vastu.

Üksikuid elulõike kujutades on võimalik negatiivse domineerimine, kui see ei riku õiget arenemisperspektiivi (V. Majakovski «Saun» jt.). Kritispeerides peab silmas pidama, kas kriitika läh-tub võitluse vajadusest arenemist takistavate tegurite vastu või laskub nõukogude tegelikkuse moonutamisse.

Sotsialistliku realismi kirjandus on ühtaegu parteiline ja rah-valik. Rahva kui ajaloo looja osa mõistmine on sotsialistliku realismi oluliseks tunnuseks. Kõik isikukultust sisaldavad teosed on sattunud sellega paratamatult vastuollu. Kirjanik ei tohi unustada, et miljonite inimeste kollektiivne mõistus näeb elu sügavamalt ja avaramalt kui üksikisik.

Rahva huvide teenimine tähendab tõe teenimist, loobumist elu lakeerimisest, konfliktituse harrastamisest, elu teravaist nurkadest möödahiilimisest, soovitava esitamisest tegelikkusena — seega nähtustest, mida on esinenud isikukultuse tingimustes.

Rahva huvide teenimine tähendab olla vaba kodanliku kirjanduse pühendumisest valitsevate klasside äärmiselt kitsaile, egotsentrilistele huvidele, olla vaba estetismist, naturalismist ja teistest tegelikkust moonutavaist suundadest. Rahva huvide teenimine tähendab mõistagi ka fašismi, sõjaõhutamise, kodanliku natsionalismi ja šovinismi jäägitut hukkamõistmist. Selline rahvalikkus tähendab ühtlasi parteilisust — kõige sügavat poolehoidu ideedele, mis innustavad sotsialismi ja kommunismi ehitajaid mitte ainult meil, vaid kogu maailmas.

Lähtudes nii oma kui ka kogu maailmakirjanduse parimaist traditsioonidest, neid kriitiliselt omandades, rahvaluule ja klas-sika sisulisi ning vormilisi saavutusi kasutades annab sotsialistlik realism kaasaja tegelikkust kujutades juurde uue kvaliteedi — uuendatud žanrid, uue täisverelise positiivse kangelase, kes kehastab kaasaja kõige eesrindlikuma inimese tüüpilisi jooni, vormielementide uue rakendamise jpm. Seega arendab sotsialistlik realism minevikukirjanduse parimatele traditsioo-

¹ Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm. Tallinn, 1965, lk. 121.

nidele toetudes kirjandust edasi novaatorlikult. Ta annab edasiviiva, uut arenemis-etappi tähistava panuse nii sisult kui ka vormilt. Igal nõukogude kirjanikul on selles täita oma osa.

Juhindudes parteilisusest ning rahvalikkusest, on sotsialistlikule realismile iseloomulikeks erijoonteks saanud nõukogude patriotism, sellega lahutamatu seotud proletaarne internatsionalism ja sotsialistlik humanism. Need omadused on aluseks elu jaatamise paatosele nõukogude kirjanduses.

Nõukogude kirjanduse rikastamise oluliseks allikaks on selle paljurahvuseline iseloom. Sisult sotsialistlik, vormilt paljurahvuseline nõukogude kirjandus ühendab sotsialistliku realismi printsiipide alusel tervikuks kõigi nõukogude rahvaste kirjanduse rahvusliku panuse. Loominguline koostöö ja igakülgne vastastikune abistamine loob igale nõukogude rahva kirjandusele eriti soodsad arenemistingimused, mis võimaldavad muuseaska rahvusliku omapära aina eredamat esilekerkimist. Rahvusliku omapära aluseks on ajalooliselt konkreetne ja tõepärane rahva elu kujutamine. Seejuures toetutakse vastava ajajärgu rahvuslikele vormitraditsioonidele nende konkreetseis avaldumisviisides.

Nõukogude kirjandus areneb ühises võitluses ühise ürituse eest järjest mitmekesisemaks ja kaalukamaks.

Kuid sotsialistliku realismi meetodi õige rakendamine ei aita kaasa üksnes nõukogude rahvaste ühtse vennaliku kirjanikepere, vaid kogu maailma progressiivsete kirjanike ideelis-kunstilisele kasvule. Sotsialistlik realism on kogu maailmakirjanduse arenemise uueks etapiks. Ainult sotsialistliku realismi meetodiga on võimalik anda pidevalt areneva ühiskonna elust täielik, sügav, moonutamata kunstiline kujutus.

ALLIKAID.

- Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm. Tallinn, 1961.
 Marksistlik-leninliku esteetika alused. Tallinn, 1961.
 Marksistlik-leninliku esteetika küsimusi. Tallinn, 1957.
 З. М. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ленинград, 1963.
 Теория литературы. Москва, 1962.
 Теория литературы. Москва, 1964.
 В. И. Сорокин, Теория литературы. Москва, 1960.
 Л. И. Тимофеев, Проблемы теории литературы. Москва, 1955.
 В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963.
 Г. А. Абрамович, Введение в литературоведение. Москва, 1961.
 Л. В. Щепилова, Введение в литературоведение. Москва, 1956.
 А. И. Ефимов, Стилистика художественной речи. Москва, 1957.
 Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение. Ленинград, 1959.
 Ю. Б. Боров, Основные эстетические категории. Москва, 1960.
 О. В. Лармин, Художественный метод и стиль. Москва, 1964.
 З. М. Потапова, Неореализм в итальянской литературе. Москва, 1961.
 Дадаизм и сюрреализм. — История французской литературы. IV. Москва, 1963, lk. 138—159.
 E. Riesel, Abriss der deutschen Stilistik. Moskau, 1954.
 Eesti rahvaluule ülevaade. Tallinn, 1959.
 M. Issakovski, Luulemeisterlikkusest. Tallinn, 1954.
 A. Järv, Eeposest. — «Nõukogude Kool» 1956, nr. 12.
 A. Kaalep, Teoreetilisi märkmeid vabavärsist. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1961.
 K. Kääri, Romaani žanritunnustest ja esimese eesti romaani küsimusest. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1962.
 K. Kääri, Romaan. Tallinn, 1964.
 M. Laosson, Võitlus realismi eest tähendab võitlust pragmatismi vastu. — «Looming» 1957, nr. 9.
 P. Maantee, Riimist. — Kirjanduse radadelt, Tallinn, 1961.
 M. Neithal, Kirjaniku individuaalsest stiilist. — «Looming» 1964, nr. 2.
 E. Nirk, Romantismi ja realismi probleemist XIX sajandi eesti kirjanduses. — «Keel ja Kirjandus» 1962, nr. 11—12.
 J. Peegel, Olukirjeldus kui žanr. — «Looming» 1960, nr. 8.
 H. Peep, Kirjanduse rahvalikust spetsiifikast. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1962.
 H. Peep, Lüürikast. Tallinn, 1963.
 H. Puhvel, Kas detail on pisiasi? — «Sirp ja Vasar» 1963, nr. 30—31.
 H. Puhvel, Zanriterminoloogiast. — «Keel ja Kirjandus» 1964, nr. 1.
 H. Rajamets, Mõningaid märkusi riimi kohta. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1961.

- R. Sarap, Maailmavaate ja meetodi seosest realistlikus kirjanduses. — «Looming» 1961, nr. 10.
- J. Sempër, Luule ja kaasaeg. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1962.
- H. Siimisker, Koomilisest A. H. Tammsaare varasemas loomingus. — Paar sammukest eesti kirjanduse ja rahvaluule uurimise teed, II, Tartu, 1961.
- E. Siirak, Ilukirjanduslikust stiilist ja selle uurimisest. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1962.
- E. Siirak, Kirjanduslikust kujundilisusest. — «Keel ja Kirjandus» 1963, nr. 6—7.
- H. Sikk, Inimese kujutamisest olukirjelduses. — «Looming» 1965, nr. 3.
- K. Uibo, Sisust, vormist ja kaasaegsusest kunstis. — «Sirp ja Vasar» 1963, nr. 27.
- O. Utt, Kommunist — nõukogude kirjanduse keskne kangelane. — Kirjanduse radadelt. Tallinn, 1962.

AINEREGISTER.

- Adamism 181
 Aforism 141
 Ainestik 40—41
 Ajalooline romaan 131
 Ajaühtsus 166
 Akmeism 181
 Akrostihhon 123
 Akt (vaatus) 148
 Aktsentueeriv süsteem 110
 Aleksandriin 109
 Algriim 114
 Algriimiline rahvalaul 114
 Algusriim 115
 Allegooria 71—72
 Alliteratsioon 88
 Alltekst 46
 Amfibrahh 107
 Anafoor 78
 Anakoluut 85
 Anakronism 101
 Anakruus 111
 Anapest 107
 Anekdoot 139
 Annominatsioon 81
 Antikliimaks 82
 Antitees 84
 Antonüüm 59
 Antropomorfiseerimine 70
 Aposiopees 84
 Apostrofeerimine 77—78
 Arenguromaan 132
 Arhaism 59
 Artikkel 159
 Arutlev proosa 158
 Assonants 88
 Assonantsriim 116
 Astendus 82
 Asündeton 85

 Baas (alus) 111
 Ballaad 154—155
 Barbarism 61
 Belletristika 5
 Bibliograafia 6

 Blankvärss 116
 Bukooliline 146
 Böliinad 129

 Dadaism 182
 Daktül 107
 Daktüiline riim 117
 Deetsim 123
 Dekadentism 178
 Dekoratsioon 148
 Detail 47
 Detektiivromaan 131
Deus ex machina 52
 Dialektism 60
 Dialoog 147
 Diloogia 130
 Dipood 113
 Dispositsioon 51
 Distihhon 118
 Ditüramb 140
 Draama 152
 Draamaatika 146—152
 Draamaatiline jutustus 156
 Draamaatiline poeem 156
 Dramatiseering 152
 Dramatism 147
 Dünaamika 147
 Dünaamiline iseloom 24
 Dünaamiline motiiv 47—48

 Eelromantism 169
 Eepika 128—146
 Eepiline võrdlus 67
 Eepos 129
 Eitusjaatamine 74
 Ekloog 146
 Ekspositsioon 50
 Ekspressionism 180—181
 Eleegia 144
 Eleegiline distihhon 108
 Ellips 85
 Ennemuistne jutt 138
 Epaanodos 79
 Epanalepsis 80

Epanastroof 79
Epifoor 78
Epigraaf 52
Epigramm 145
Epiloog 52
Episood 53
Epitaaf 145
Epitalaamion 146
Epiteet 64—65
Epitseuksis 80
Epopöa 133
Erilliigid 127
Essee 159
Esteetika 11
Esteetiline 10, 11
Esteetiline ideaal 161
Esteetilised põhikategooriad 11
Estetism 11
Etteaste 148
Etüüd 135
Etüüdlük 135
Eufemism 76
Eufoonia 87
Ex abrupto 50

Faabula 48
Fantastiline kuju 31
Farss 151
Fennism 62
Folkloor 5
Formalism 177
Fraseoloogiline väljend 89
Futurism 179—180
Följeton 134, 158—159

Gallitsism 62
Gaseel 123
Germanism 62
Glossolaalia 87
Gradatsiooniprintsiip 56
Grotesk 16

Haripunkt 51
Heaköla 87
Heksameeter 107
Helijäljendus 87
Heroiline kuju 29
Historiograafia 6
Historismiprintsiip 35
Homonüümriim 115
Humoresk 135
Humoristlik kuju 30
Huumor 15
Hümn 12, 144
Hüperbool 73—74
Hüperdaktüiline riim 117

Idee 45—46
Ideestik 45

Identriim 115
Idiomaatiline väljend 89
Ilukirjandus 5
Ilus (kaunis) 11—12
Impressionism 183—185
Individualiseerimine 90
Inetu 11
Inglise sonett 121
Inimesestamine 70
Intervallid 109
Intriig 49
Inversioon 86
Irdriim 115
Iroonia 16
Iseloom 23
Iseloomustamise viisid 26—28
Isikuromaan 132
Isikustamine 69—70

Jamb 107
Jant 151
Juhtiv iseloomujoon 23
Juhtmotiiv 47
Juhtsonett 121
Jutt 134
Jutustav proosa 157
Jutustus 135

Kaasaegsus 33
Kaasröhuline riim 116
Kahekõne 147
Kahik 118
Kalambuur 87
Kangelane 32
Kangelaseepos 129
Kantsoon 123
Karakter 23
Karakterikoomika 17
Karakternimi 26
Karikatuur (kirjanduslik) 31
Katalektiline värs 111
Katrään 118
Kaudne iseloomustus 26
Kaunistav epiteet 68
Keel 57—103
Keele stiili põhinõuded 92—103
Kelmiromaan 131
Kinnisepiteet 65
Kirjanduskriitika 6
Kirjanduslugu 5
Kirjandusteadus 5
Kirjandusteooria 5, 7
Kirjeldav epiteet 64
Kirjeldav proosa 157
Kirjeldus 157
Klassilisus 34
Klassitsism 165—167
Kliimaks 82
Kohaühtsus 116

Komparatiivne võrdlus 66, 83
 Kompositsioon 46—56
 Komöödia 150
 Konflikt 49
 Konklusioon 51—52
 Konsonantsriim 116
 Konstruktivism 181
 Kontrast 83
 Kontrastiprintsiip 55, 147
 Kontsentratsiooniprintsiip 147
 Koolkond 164
 Koomiline 14—18
 Kordused 78—81
 Korduslaul 155
 Kordusmotiiv 48
 Korduste kompleks 81
 Kriitika 6, 159
 Kriitiline realism 172—174
 Kriminaalromaan 131
 Kroonika 157
 Kubism 181
 Kuju 19
 Kujund 18
 Kujundilisus 18—22
 Kulminatsioon 51
 Kunstmeisterlikkus 21, 35, 41—42
 Kumulatsioon 81
 Kunsteepos 129
 Kunstiline väljamõeldis 21—22
 Kunstmuinasjutt 139
 Kurbmäng 149
 Kvantiteedireeglid 112
 Kvantiteeriv süsteem 106—109
 Kõlakujundid 87—88
 Kõne 156
 Kõnekujundid (kõnefiguurid) 64—76
 Kõnekäänd 89
 Kõrvalepõiked 53
 Kõrvalmotiiv 47
 Kõrvalteema 44

 Laast 135
 Laiendatud metafoor 68
 Latinism 62
 Lausekujundid 76—87
 Lavadraama 148
 Lavalisus 146
 Leelutamine 114
 Legend 140
 Libisev riim 117
 Libreto 152
 Liigid 127
 Liitliigid 152—159
 Liitriim 116
 Litootes 73—74
 Loodusekirjeldus 20, 40
 Loomingumeetod 161—162
 Lugemisdraama 148
 Lugu 134

Lugulaul 129
 Luule 104
 Lõpplahendus 51—52
 Lõppriim 115
 Läkitus 146
 Lürism 142
 Lüürika 142—146
 Lüüriline kangelane 31—32, 142
 Lüüriline luuletus 143
 Lüro-epiline epiteet 65
 Lüro-epiline rahvalaul 155
 Lüro-epilised liigid 153—156

Madrigal 146
 Magistraalsonett 121
 Makaroniline 62
 Malapropism 62
 Marginaal 159
 Massistseen 31
 Matkakirjeldus 157
 Meesriim 117
 Meetrum 105
 Memuaar 158
 Metafoor 68—69
 Metafooriline epiteet 69
 Metonüümia 72
 Miljööromaan 132
 Mina-kangelane 128
 Miniatuur 134—135
 Monoloog 147
 Mora 106
 Motiiv 46—48
 Moto 52
 Muinasjutt 138
 Muistend 139
 Mõistatus 141
 Mõistukõne 71—72
 Mõttesalm 145
 Mõtteterad 141
 Mütoloogia 140
 Mütoloogiline kuju 31
 Müüt 140

Naisriim 117
 Naljand 138
 Naturalism 175—177
 Negatiivne kuju 32
 Nelik 118
 Neologism 60
 Neorealism 187
 Noon 123
 Novaatorlus 42—43
 Novell 133
 Novellett 134
 Näitekirjandus 146—152

Oksüümoron 75
 Oktaav 122
 Olukirjeldus 136

Olupilt 137
 Olustikuline laul 143
 Olustikuline romaan 132
 Onomatopoeetilised sõnad 87
 Ood 12, 144
 Otsene iseloomustus 26
 Paarisriim 117
 Pajatus 140
 Pamflett 158
 Paradoks 74
 Parallelism 83
 Parentees 86
 Parodeerimine 140
 Paronüüm 94
 Paroodia 143
Pars pro toto 73
 Parteilisus 37—39
 Pastoraal 145
 Pastoraalromaan 131
 Peamotiiv 47
 Peategelane 32
 Pentameeter 108
 Peonid 107
 Peonriim 117
 Perekonnaromaan 132
 Perifraas 75
 Peripeetia 51
 Personifikatsioon 69—70
 Pilt 148
 Poeem 153—154
 Poesia 104
 Polonism 62
 Polüsündeton 86
 Positiivne kuju 32
 Probleem 44—45
 Probleemistik 45
 Professionalism 61
 Progressiivne romantism 163, 170—171
 Proletaarne kirjandus 174
 Proloog 52
 Proosa 104, 156
 Prosaism 62
 Prototüüp 25
 Provintzialism 61
 Pseudoklassitsism 166
 Psühholoogism 27
 Psühholoogiline motiiv 47—48
 Psühholoogiline romaan 132
 Publiksistika 158
 Puhas riim 115
 Puánt 51
 Põhi-idee 45, 46
 Põhiliigid 127
 Põhiteema 43, 46
 Põöre 51
 Pürrihh 106
 Raamjutustus, -novell, -romaan 53
 Rahvaepeos 129

Rahvajutt 138
 Rahvalaul 143
 Rahvalaulu värss 112—114
 Rahvalikkus 33—39
 Rahvaluule 5
 Rahvuslik omapära 36
 Reaktsiooniline romantism 164, 170
 Realism 162—163
 Referaat 159
 Refraän 79
 Regivärsiline (vana) rahvalaul 112—114, 143
 Reisikirjeldus 157
 Rekvisiit 148
 Remark 147
 Renessansiajastu realism 165
 Repliik 147
 Retooriline hüüatus 77
 Retooriline küsimus 76—77
 Retooriline proosa 156
 Retooriline pöördumine 77—78
 Retsensioon 159
 Revolutsiooniline romantism 164
 Riim 114—118
 Riimiline (uus) rahvalaul 114, 143
 Ristriim 117
 Romaan 130
 Romaanisari 130
 Romantism 163—164, 170—172
 Russitsism 62
 Rõhuline süsteem 110
 Rändmotiiv 48
 Rääkiv nimi 26
 Rühmitus 165
 Rütmi 104—105
 Rütliromaan 131
 Salm 118—123
 Sarkasm 16
 Satiir 15—16, 135, 145
 Satiiriline kuju 30
 Segaliigid (vt. liitliigid) 152
 Segariim 118
 Seklusromaan 131
 Sekstiin 121
 Sentimentalism 168—170
 Seotud kõne 104
 Shakespeare'i sonett 121
 Sidumata kõne 104
 Silbiline süsteem 109
 Silbilis-rõhuline süsteem 109
 Sisemonoloog 90
 Siseriim 115
 Sisu 41
 Situatsioonikoomika 17
 Skandeerimine 109
 Skits 135
 Sonetipärg 121
 Sonett 120—121

Sotsiaalromaan 132
Sotsialistlik realism 187—191
Spondeus 107
Staatiline iseloom 24
Staatiline motiiv 47
Stampsõnad 90
Stants 122
Stiil 92, 160
Stiliseerimine 92
Stilistika 57
Stilistiline figuur 63
Stroofid 118—123
Stseen 148
Stsenarium 152
Suund (vool) 161
Sõlm (sõlmitus) 50
Sõnakoomika 17
Sõnamäng 87
Sõnavalik 58—63
Süliriim 117
Süllaabiline süsteem 109
Sällabo-tooniline süsteem 109
Sümbol 70
Sümbolism 178—179
Sünekdohh 73
Sünonüüm 58
Sürrealism 183
Süžee 48—54
Süžeealine lüürika 54

Zanrid 127
Zargonism 61

Tavandilaul 143
Teaduslik-fantastiline romaan 132
Teema 43—44
Tegelaskujude rühmitamine 54
Tegelaste keel 90
Tegevuse ühtsus 147, 166
Tehmitsism 41
Tekstoloogia 6
Temaatika 44
Tertsett 120
Tertsiiin 119
Tetraloogia 130
Tooniline süsteem 110
Traagiline 13—14
Traagiline kuju 30
Tragikomöödia 151
Tragikoomiline 13
Tragöödia 149

Traktaat 159
Trioloogia 130
Triolett 122
Trohheus 106
Troobid 67—76
Tsesuur 108
Tugiriim 116
Turismikiri 157
Täisriim 115
Töölaul 143
Töölistlaul 143
Tüpiiseerimine 25—26
Tüüp 24
Tüüpilisus 22

Uusrealism 185—186
Uus (riimiline) rahvalaul 143
Uusromantism 178

Vaatus 148
Vabavärss 124—126
Vagajutt 140
Vahelepõime 86
Vahelepõimitud episoodid 53
Vaikimine 84
Valge värss 116
Valgustuslik realism 168
Valm 137
Vanasõna 141
Vastuseade 84
Vers libre 124
Veste 134
Vodevill 151
Vool 161
Vorm 41—43
Vulgarism 63
Võrdkuju 70
Võrdlus 65—67
Välteline süsteem 106—109
Värsijalg 106
Värsimõõt 105—106
Värsisüsteemid 106—110
Värss 105
Värssromaan 156

Uhtsuseprintsiiip 55
Üksikkõne 147
Ülesehitus 46—56
Ülev 12
Ülilibisev riim 117

AUTORINIMEDE REGISTER.

- Adson, A. 181
 Aho, J. 135
 Aischülos 149
 Aisopos 137
 Alle, A. 60, 145, 159
 Andersen, H. 139
 Andersen-Nexo 158, 188
 Andre, L. 116
 Angervaks, H. 135
 Annist, A. 107
 Antson, A. 145
 Aragon. 39, 183, 186, 188
 Ariosto, L. 122
 Aristofanes 151, 173

 Balzac, H. 9, 20, 25, 130, 172, 173, 174
 Barbarus, J. 62, 86, 124, 181, 182
 Barbusse, H. 158
 Becher, J. R. 121
 Bednõi, D. 137
 Beekman, V. 81, 154
 Belinski, V. 41, 44, 165
 Béranger, P. 79
 Bergmann, J. 111, 155
 Bergson, H. 183
 Bianki, V. 9
 Bloch, J. 39
 Boccaccio 53, 134
 Boileau-Despréaux, N. 165
 Bornhöhe, E. 10, 20, 28, 30, 34, 40, 55,
 74, 78, 89, 128, 136, 160, 163, 172
 Bredel, W. 39
 Brocmann, R. 109
 Burns, R. 154
 Bürger, H. 154
 Byron, G. 29, 78, 149, 154, 156, 172
 Caesar, G. J. 85
 Chateaubriand, Fr. 170
 Cervantes, M. 16, 17, 131, 132, 165
 Cicero, Q. 76, 156
 Comte, A. 175

 Dante Alighieri 63
 Defoe, D. 168

 Deržavin, G. 144, 167
 Dickens, Ch. 15, 28, 174
 Diderot, D. 152, 168
 Dostojevski, F. 25, 27, 28
 Dreiser, Th. 134
 Du Bellay, J. 165
 Dumas, A. 131

 Eessaare Aadu 158
 Eisen, M. 119, 121, 139, 141
 Engels, Fr. 9, 29, 37, 47, 162, 173
 Erno, E. 123
 Euripides 49, 52, 149

 Faehlmann, Fr. 145, 167
 Fielding, H. 55, 168
 Flaubert, G. 47, 92, 93
 Fonvizin, D. 26
 France, A. 158, 183
 Freud, S. 183
 Furmanov, D. 15

 Gaidar, A. 23
 Gailit, A. 186
 Giacomo da Lentini 121
 Goethe, W. 149, 154, 156, 168
 Gogol, N. 12, 16, 20, 22, 25, 26, 31, 50,
 53, 65, 151, 162, 163, 164.
 Gontšarov, I. 23, 43
 Gorki, M. 10, 21, 26, 27, 33, 38, 43,
 57, 91, 133, 136, 139, 142, 148, 149,
 152, 158, 159, 163, 164, 176, 179,
 188
 Grenzstein, A. 145, 146
 Gribojedov, A. 17, 151
 Grimmid 139
 Gross, V. 90

 Haava, A. 49, 56, 117, 118, 124, 125,
 144
 Heine, H. 49, 56, 58, 154
 Hemingway, E. 174
 Herzen, A. 18, 84
 Hiir, E. 87, 180

- Hikmet, N. 148
 Hindrey, K. A. 186
 Hint, A. 9, 24, 28, 59, 61, 89, 91, 132,
 137, 148, 162
 Homeros 18, 65, 107, 133
 Horatius, Q. 145
 Hugo, V. 12, 171

 Ibsen, H. 152
 Iljin, M. 9
 Issakovski, M. 49

 Jakobson, A. 30, 68, 139, 156
 Jakobson, C. R. 36, 58, 156
 Jannsen, J. V. 89
 Juvenalis 145
 Järv, J. 133

 Kaalep, A. 124
 Kallas, A. 53, 90
 Karamzin, N. 144, 170
 Keem, A. 84
 Kellermann, B. 185
 Kerge, L. 135
 Kimm, H. 158
 Kippel, E. 186
 Kitzberg, A. 13, 15, 20, 28, 30, 35, 40,
 43, 50, 52, 55, 62, 73, 128, 150, 174
 Kivikas, A. 186
 Koidula, L. 20, 28, 31, 34, 42, 48, 50,
 52, 54, 58, 64, 70, 77, 79, 88, 89, 116,
 134, 139, 146, 151, 168, 172
 Kool, O. 137
 Korneitsük, A. 151
 Kotta, F. 138, 145
 Kreutzwald, Fr. R. 40, 42, 57, 71, 77,
 83, 89, 105, 122, 128, 129, 139, 167,
 168
 Krimm, K. 121
 Krusten, E. 27, 134, 164
 Krölov, I. 16, 137
 Kuhlbars, Fr. 164
 Kuusberg, P. 132
 Kärner, J. 114, 117, 120, 121, 122, 123,
 155, 156, 186

 Laaban, I. 183
 La Fontaine, J. 137
 Laht, U. 16, 145
 Larmin, O. V. 162
 Laugaste, E. 140
 Leberecht, H. 32, 137
 Lenin, V. 13, 33, 34, 35, 37, 38, 93,
 102, 103, 138, 163, 175, 188
 Leoncavallo, R. 52
 Lermontov, M. 25, 67, 144, 145, 153,
 154
 Lesage, A. 131
 Lessing, G. 152, 168
 Liiv, Juh. 26, 30, 31, 46, 48, 52, 54, 56,
 63, 65, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 92,
 105, 110, 111, 118, 128, 134, 135,
 139, 145, 146
 Liives, A. 42
 Lilienbach, J. 71, 143
 Lomonossov, M. 110, 144, 167
 London, J. 40, 128
 Lope de Vega 165
 Luts, O. 15, 25, 28, 30, 53, 66, 89, 135,
 158, 159, 186
 Läti Henrik 157
 Lätt, S. 139
 Lönnot, E. 129

 Maasik, E. 134
 Madarik, J. 30, 72
 Maeterlinck, M. 179
 Majakovski, V. 17, 21, 31, 42, 60, 110,
 136, 142, 144, 145, 153, 163, 188, 190
 Mann, T. 131
 Marinetti 180
 Maršak, S. 145, 155
 Marx, K. 37, 150, 173
 Masing, U. 107
 Maupassant, G. 134
 Merilaas, K. 65, 73
 Metsanurk, M. 24, 29, 66, 85, 132, 180
 Metsar, L. 132
 Mihhalkov, S. 137
 Molière 14, 109, 148, 151, 166
 Montesquieu, Ch. 168
 Murdmaa, I. 157
 Mölder, V. 123
 Müller, G. 48

 Nekrassov, N. 28, 116, 144, 145, 154
 Neruda, P. 39
 Niit, E. 77, 112
 Normann, E. 141
 Nurme, M. 76, 134

 Ostrovski, A. 150, 151, 152
 Ostrovski, N. 22, 43, 44, 45, 188
 Ovetškin, V. 137

 Pansõ, V. 152, 157
 Parve, R. 124, 145
 Perrault, Ch. 139
 Pervik, A. 157
 Peterson, A. 36
 Peterson, Kr. J. 11, 68, 83, 124, 144,
 146, 167
 Peterson-Särgava, E. 18, 128, 139
 Petrarca, Fr. 165
 Piik, J. 9
 Piiper, J. 157
 Pindaros 144
 Polevoi, B. 27
 Promet, L. 47, 74, 88, 134, 135, 139

- Puškin, A. 12, 25, 29, 32, 52, 53, 71,
 75, 93, 105, 116, 136, 139, 144, 145,
 146, 150, 153, 154, 155, 156, 163, 173
 Pärn, J. 36, 132
 Pöögelmann, H. 124

 Rabelais, Fr. 87, 132, 165
 Racine, J. 49
 Radištšev, A. 144
 Rannet, E. 152
 Raud, E. 157
 Raud, M. 53, 64, 71, 122, 138, 146, 154,
 155, 186
 Raudsepp, H. 74, 151
 Reiman, R. 121
 Remarque, E. M. 174
 Richardson, S. 132
 Ridala, V. 64, 111, 121, 122, 179, 184
 Rimbaud, A. 179
 Ristikivi, K. 183
 Roht, R. 27
 Ronsard, P. 165
 Rousseau, J. 170
 Rummo, P. 119, 120, 145, 154
 Russov, B. 157
 Rustaveli, S. 130

 Saal, A. 133
 Saar, A. 137
 Saar, J. 134
 Sälinger, J. D. 174
 Saltökov-Stšedrin, M. 16, 139
 Sang, A. 46, 47, 60, 109
 Schiller, Fr. 34, 49, 154, 171
 Scott, W. 21, 131
 Seghers, A. 39
 Semper, J. 118, 125, 132, 152, 157, 180
 Shakespeare, W. 13, 15, 17, 30, 57, 80,
 87, 105, 148, 150, 151, 165
 Shelley, P. 78
 Sheridan, R. 168
 Simonov, K. 155
 Sirge, R. 27, 53, 84, 132, 162
 Smollett, T. 168
 Smuul, J. 15, 53, 59, 60, 64, 65, 67,
 68, 69, 78, 80, 82, 86, 87, 105, 110,
 111, 112, 114, 115, 116, 128, 134, 136,
 137, 152, 153, 154, 158, 163
 Sofokles 149
 Suits, G. 63, 70, 110, 115, 119, 124,
 179
 Stendhal 93
 Sumarokov, A. 167
 Suve Jaan 170
 Swift, J. 31, 168
 Sööt, K. E. 16, 118, 144

 Sütiste, J. 66, 68, 69, 70, 72, 73, 96,
 108, 110, 118, 119, 124, 154, 160,
 174
 Solohhov, M. 13, 31, 32, 45, 133, 135,
 136, 188

 Zola, E. 177, 186
 Žitkov, V. 9
 Žukovski, V. 144, 155

 Taine, H. 175
 Tamm, A. 32
 Tamm, J. 71, 137, 155
 Tammsaare, A. H. 16, 19, 26, 27, 40,
 47, 54, 63, 65, 82, 84, 86, 89, 90, 91,
 133, 134, 136, 162, 163, 165, 174, 185,
 186
 Tasso, T. 122
 Tihhonov, N. 155
 Tikerpuu, G. 143
 Tolstoi, A. 93, 136
 Tolstoi, L. 12, 27, 29, 34, 35, 42, 43,
 50, 53, 54, 59, 62, 76, 93, 133, 152,
 173, 174
 Tooming, O. 96
 Tredjakovski, V. 110
 Tšehhov, A. 9, 26, 40, 46, 47, 53, 59,
 92, 139, 147, 148, 151, 152, 174
 Tšernõševski, N. 9, 28, 76, 165
 Tuglas, Fr. 14, 20, 22, 31, 48, 52, 58,
 59, 78, 82, 105, 114, 128, 133, 142,
 157, 158, 159, 179, 184, 185
 Turgenev, I. 25, 26, 27, 52, 134
 Tvardovski, A. 153, 154
 Twain, M. 59

 Under, M. 64, 66, 80, 155, 181
 Uspenski, G. 137

 Vaarandi, D. 30, 66, 68, 70, 73, 74, 88,
 109, 116, 119, 154, 163
 Vallak, P. 17, 134, 135
 Valton, A. 134, 135
 Verlaine, P. 179
 Verne, J. 132
 Veske, M. 75, 88, 146
 Vilde, E. 10, 14, 15, 16, 17, 20, 25, 28,
 31, 34, 36, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 57,
 61, 62, 64, 65, 70, 71, 72, 79, 83, 84,
 85, 87, 89, 128, 130, 132, 133, 134,
 159, 173, 174
 Visnapuu, H. 181
 Višnevski, A. 150
 Voltaire 20, 130, 168
 Wells, H. G. 132
 Whitman, W. 124

SISUKORD.

Saateks	3
Autorinimede lühendid	4
Sissejuhatus	5
I. Ilukirjanduse üldisi omadusi	9
1. Tunnetuslik, kasvatuslik ja esteetiline tähtsus. Esteetilised põhikategooriad	9
2. Kujundilisus	18
3. Tüüpilisus ja iseloom	22
4. Rahvalikkus ja klassilisus	33
5. Rahvalikkus ja parteilisus	37
II. Ilukirjanduslik teos	40
1. Ainestik, sisu ja vorm	40
2. Teema, probleem, idee	43
3. Kompositsioon	46
4. Keel. Stilistilised väljendusvahendid	57
Sõnavalik	58
Stilistilised kujundid	63
Kõnekäänud ja fraseoloogilised väljendid	89
Teose tegelase keel	90
Keele seos teose sisu ja žanriga	91
Keele stiil	92
Tüüpilistest eksimustest keelestiili põhinõuete vastu	93
III. Värsiõpetus	104
1. Sidumata ja seotud kõne	104
2. Värsisüsteemid	106
3. Eesti kunstluule värsimõõdu erijooni	111
4. Eesti rahvalaulu värs	112
5. Riim	114
6. Stroofid ehk salmid	118
7. Vabavärs	124
IV. Põhiliigid, liigid ja eriliigid	127
1. Eepika	128
Eepika žanrid	129
2. Lüürika	142
3. Dramaatika	146
4. Liitliigid	152

V. Suunad ja meetodid	160
1. Stiil	160
2. Suund ehk vool	161
3. Meetod	161
Realism ja romantism põhimeetoditena	162
Renessansiajastu realism, klassitsism, valgustuslik realism, sentimentalism, romantism, kriitiline realism	
Imperialismiperioodi kirjanduse suundi	174
Naturalism, formalism, dekadentism, uusromantism, sümbolism, futurism, ekspressionism, kubism, akmeism, dadaism, sürrealism, impressionism, uusrealism	
Neorealism	187
Sotsialistlik realism	186
Allikaid	192
Aineregister	194
Autorinimede register	199

Сээт Бернард Аугустович
КРАТКИЙ КУРС ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

На эстонском языке

Обложка А. Сяде

Издательство «Валгус»

Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

*

Toimetaja V. Parbo

Kunstiline toimetaja H. Keigo

Tehniline toimetaja I. Vahtre

Korrektor H. Kull

Ladumisele antud 22. XII 1965. Trükkimisele antud
18. III 1966. Paber 60×90 , $\frac{1}{16}$. Trükipoognaid 12,75.
Arvestuspoognaid 13,66. Trükiarv 10 000. MB-02956.
Tellimise nr. 9819. Hans Heidemanni nimeline trü-
kikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. II
Trükipaber nr. 3 — M. Gorki nim. Paberivabrik
nr. 1 — Leningrad

Hind 65 kop.

7—2—2

65 kop.

A

27526

1081704

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00108170 4

65 kop.

A
27526
1081704

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU

1 0300 00108170 4

Kirjandusteooria lühikursus

B. SÖÖT

Kirjandus- teooria

LÜHIKURSUS