HEINO PUHVEL

sõnad sõelaga sülessa

Heino Puhvel

SÕNAD SÕELAGA SÜLESSA

A-31408

HEINO PUHVEL

SÕNAD SÕELAGA SÜLESSA

Artikleid,
lühiuurimusi,
marginaale

KIRJASTUS
„EESTI RAAMAT"
TALLINN · 1971

8 E
P 82

Kujundanud: M. Üksine

SAATEKS

Ilukirjandusel on palju veetlusi; kas või see, et ta sunnib lugeja mõtisklema nii elu kui kirjanduse probleemide üle. Küllap selles ongi põhjus, et ilukirjanduse kõrvale tekib nii palju sekundaarkirjandust (niisugune üldnimetus antakse viimasel ajal kõigele sellele, mis analüüsib, vaagib, uurib või omapoolselt mõtestab ilukirjandust). Seegi raamat kuulub sekundaarkirjanduse valdkonda, esitades valiku autori 60-ndail aastail avaldatud artiklitest.

«Sõnad, sõnad, sõnad . . .» ütles sõnade pealiskaudsusest tüdinenud prints Hamlet. Ja ometi ei pääse keegi sõnadest, kõige vähem muidugi literaat või kirjanik, kes ju sõnaseadmisest elavadki. Nii on selle raamatu autorgi oma sõelast sõnu pildunud probleemartiklitesse, ülevaadetesse ja retsensioonidesse. Mõnikord on ta vajadust tundnud mõtisklusi väljendada kõige vahetumal viisil, ja siis on sündinud marginaalid. Kas niisugusel sõnaseadmisel on mingi kasutegur või on literaadi töö sõnade tuulde pildumine — kes võib seda ütelda.

Raamatusse koondamisel on artikleid vähesel määral redigeeritud, on tihendatud ja täpsustatud sõnastust, välja jäetud ebaolulisi seiku. Kõige ulatuslikumad on parandused kirjandusloolistes artiklites, sest meie ajale on iseloomulik esteetilise mõtte avardumine, mis süvendab mineviku kirjanduse mõistmist. Seejuures on teadlikult välditud artiklite põhjalikku ümbertöötlust ja põhikontseptsioonide muutmist, sest siis ei peegeldaks

raamat enam 60-ndate aastate mõttelaadi, möödunud kümnendile omast arusaamist elust ja kirjandusest. On ju niisuguste raamatute üks funktsioone, et neis peaks säilima ajajärgu esteetilise mõtte eripära, «ajastu vaim», kui nii võib ütelda. See on aga 60-ndate aastate lõpul sootuks teistsugune, kui oli kümnendi algul, millal on kirjutatud siin avaldatud impressionismi-käsitlus. Elame kiiresti muutuvas maailmas.

Arusaadavatel põhjustel ilmuvad retsensioonid muutmata kujul, sest need on kirjanduslikud dokumendid, milles peab säilima kriitiku hinnang identsena esmatrükiga. Retsensioone tagantjärele targemaks teha oleks ebaõige, vähemalt poleks nende muudetud kujul publitseerimisel mingit mõtet.

I

TEOREETILISI MÕTTEMÕLGUTUSI

I

TEOREETILISI MÕTTEMÕLGUTUSI

MEETODI ÜHTSUS JA STIILILAADIDE MITMEKESISUS SOTSIALISTLIKUS REALISMIS

Nõukogude rahvaste kaasaegne kirjandus on teatavasti meetodilt ühtne, kuid ühtse meetodi raamides stiililt mitmekesine ja vägagi suurte erinevustega. Mida mitmekesisemaks ja täiuslikumaks muutub sotsialistliku realismi kirjandus, seda enam materjali see annab üldistusteks. Viimasel ajal on meetodi ja stiili vahekord tõusnud kirjandusteoreetikute eriliseks huviobjektiks, seda eelkõige praktiliste vajaduste pärast. Küsimus on selles, kas sotsialistliku realismi raamides on rakendatavad igasugused mõeldavad, praktikas juba esinenud ja tulevikus tekkivad stiililised väljendusvahendid. Kahtlemata on meetodi ja selle piirides rakendatavate stiililiste vahendite vahekord üks tänapäeva kirjanduse olulisi probleeme.

Kirjandusteaduslik mõiste «stiil» kuulub nende nähtuste liiki, mis ei lase end hõlpsasti valada kindlapiirilisse definitsiooni. Iseendast pole selles veel midagi paha (miks peavad kõik keerukad nähtused olema defineeritavad?), aga segadus algab sealt, kui mõistele antakse eri käsitluses erinev sisu. Paraku ongi asjade seis kirjandusteaduses praegu niisugune. Enamik nõukogude kirjandusteadlastest, kes viimasel ajal on stiiliprobleeme analüüsinud, peavad vajalikuks toonitada, et stiili mõiste on tänini täpsemalt piiritlemata, et mõiste sisu interpreteeritakse erinevalt, kusjuures arvamuste lahkuminekud on märgatavalt suured. Näiteks arvab A. Burov, et stiilimõiste sisu on kõigist uurimus-

test ja analüüsidest hoolimata jäänud segaseks ja määratlematuks; ta väidab, et stiili olemust tajutakse pigem intuitiivselt kui teadlikult. [1] See on erandlik seisukohavõtt nõukogude kirjandusteoorias, kuid ometi ei saa öelda, nagu oleks niisugune järeldus täiesti tuulest võetud. Kurioosne näib ainult see, et määratlematuks on jäänud nähtus, mis tundub olevat vägagi konkreetne. Stiil saadab ju inimese igasugust loomingulist tööd ja on sellest lahutamatu. Pole võimalik kujutleda kunstiteost, mis seisaks väljaspool stiili. Aga võib-olla just selletõttu, et stiili uurimisobjekte on ammendamatul hulgal, ei suudagi me tänini defineerida, mis on stiil.

40-ndate aastate nõukogude kirjandusteaduses peeti keelt ja stiili kui mitte kattuvaiks mõisteteks, siis olemuselt väga lähedasteks. Keelt ja stiili vaadeldi koos, stiili interpreteeriti kui kirjaniku keeleliste vahendite eripärasust. Pärast Stalini keelealaste tööde ilmumist kaldus stiili-keele vahekorras kaalukauss veelgi enam keele kasuks. Stiili ja keele võrdsustamine või isegi samastamine kujunes teoreetiliseks õigustuseks lingvostilistikale, missugune stiiliuurimise suund oli tollal nõukogude kirjandusteaduses valdaval kohal. Kui tugevasti tollane lingvostilistika nõukogude kirjandusteadusse juurdus, nähtub sellestki, et veel üsna hiljuti mõisteti stiili kui ainuüksi keele valdkonda kuuluvat nähtust, mida uuriti puhtlingvistiliste meetoditega. Nii määratleb A. Jefimov veel 1957. a. stiili olemust ainuüksi lingvistiliselt seisukohalt. Tema arvates kujutab stiil endast omapärast keelelist ehitust, mille kujundavad keelelised vahendid seoses nende tarvitamisnormidega. [2] Stiilimõiste avamisel rõhutab Jefimov, et see on ennekõike struktuurilis-süntaktiline kategooria.

Stiili lingvistilisele mõistmisele annab mingi õigustuse tõik, et kirjanduse «aatomiks» on sõna. Kõik meie poeemid, romaanid ja draamad on peidus ulatuslikus sõnaraamatus, mis praegu käibelolevast «Õigekeelsuse sõnaraamatust» peaks olema muidugi palju kapitaalsem. Juba Mallarmé väitis, et poeesiat ei looda ideedega, vaid sõnadega. Aegade jooksul on ikka ja jälle esinetud nende õigustustega, kuid ikka pole need rahuldanud ei uurijaid ega kirjanikke. Praeguseks on stiilimõiste lingvistiline määratlemine vajunud nõukogude

kirjandusteaduses tagaplaanile. Vaevalt söandaks keegi A. Jefimovi kindlusega väita, et kirjandusteose stiili olemuse saaksime avada ainuüksi süntaktilistele kategooriatele tuginedes. Asi on nimelt selles, et kirjandusteose stiili ei määra mitte ainult sõnad, millest teos koosneb, ja grammatikareeglid, mille järgi on sõnad teoses reastatud, vaid veel rida muidki tegureid. Sõna on teose algmaterjal nagu lihtne tellis võib olla suurepärase templi algmaterjal. Kui jälgime mõnd ehituskunsti suurteost, ei tule meil mõttesse otsida ehituse grandioossuse ja ilu põhjust ainult algmaterjalist — lihtsast tellisest. Nii ehituskunsti kui ka kirjandusteose stiil avaldub kogumuljes. Peab olema veel midagi, mis ühe kirjaniku teoses häälestab «keele» sootuks teisiti kui teise kirjaniku omas. Stiili mõjustavate mittekeeleliste komponentide avastamine ja uurimine on seadnud kirjandusteadlased raskete probleemide ette. Lingvostilistika nõrgaks küljeks ongi, et see ei ole suutnud avastada ega arvestada väljaspool keelt asuvaid tegureid, mis on olulised autori kirjandusliku stiili kujundamisel. Seepärast otsitaksegi stiilile hoopis laiemat määratlust kui puhtlingvistiline.

Jälgigem veel mõningaid stiilimõiste piiritlemise katseid nõukogude kirjandusteaduses. Võrdlemisi üldlevinud on arusaamine, et stiil on kõige selle summa, mis autori väljenduslaadis leidub isikupärast. Nii väidab L. Timofejev oma «Kirjandusteooria alustes»: «Jälgides stiili, jälgime sarnasust, või täpsemalt: peamiste ideeliskunstiliste eripärasuste (ideede, teemade, karakterite, keele) ühtsust, mis ilmneb kirjaniku loomingulises töös. Niisugust ühtsust nimetatakse tavaliselt stiiliks.» [3] A. Tšitšerin astub kõige otsustavamalt välja stiili lingvistilise mõistmise vastu, kui ta väidab: «Stiilikategooria ei ole lingvistiline kategooria, vaid kirjandusteaduslik kategooria, sest mõiste «stiil» tähistab teoses sõna ja kujundi, kujundi ja kompositsiooni, kompositsiooni ja ideede ühtsust. Mõtlemine, maailma tajumine kirjaniku poolt ja stiil — need on ühe ja sama nähtuse erinevad küljed, sisemiselt jagamatu loomisprotsessi erinevad küljed.» [4] P. Zarev lisab, et stiili eripärasused ei väljendu mitte ainult teose vormis, vaid ka sisus. Stiil pole sisu, kuid ta kannab endas tähtsaid sisu eripärasusi. Täpse-

mini öeldes: stiil avaldub nii vormis kui sisus, sisu ja vormi ühtsuses. [5]

Kõige omapärasem, kuid vist mitte püsimajääv stiilimõiste määratlemise katse pärineb A. Burovilt, kelle teooriat võib pidada stiihilise stiili teooriaks. Ta väidab, et loomisprotsessis tuleb eraldada kahte nähtust: aine aktiivne läbitunnetamine ja esteetiline eneseväljendamine, mis moodustavad loomisprotsessi kaks külge. Kujutatav objekt või aine osutavad autorile vastupanu, mille ületamiseks on vaja objekt kunstiliselt läbi tunnetada. See on loomisprotsessi esimene aste. Loominguprotsessi teine külg — esteetiline eneseväljendumine — toimuvat stiihiliselt. Lühidalt öeldes: aine läbitunnetamisel jälgib autor oma loomingumeetodit, sest läbitunnetamine tähendab juba tunnetatava hindamist teatavate ideeliste ja esteetiliste printsiipide põhjal. Stiil aga sünnib loomisprotsessis ebateadlikult, esteetilise eneseväljenduse tulemusena. [6]

Ilmselt on siin tegemist liialdusega. Kogu stiilisüsteemi ei saa viia ebateadliku eneseväljenduse pinnale juba sel põhjusel, et stiil on (kui mitte täielikult, siis osalt ometi) teadlikult kujundatav. Kirjaniku tahe ja kirjaniku stiil on dialektilises seoses. Näib nii, et kirjanik ei saa ega suuda kirjutada mitte igasuguses stiililaadis, mida ta võib kaasaja või mineviku teoseis leida. Jätame praegu kõrvale stiili teadliku matkimise võimaluse; see on probleem omaette. Kirjaniku stiili taga seisab isiksus, sest stiil on lahutamatu loovast isiksusest. Tõsi — isiksus omakorda pole absoluutselt vaba, vaid on kujundatud keeruka nähtuste kompleksi poolt. Sellest ei saa aga siiski järeldada, nagu oleksid loov isiksus ja tema stiil ainult passiivsed mõjustusobjektid, nagu oleks stiili tahtlik ja sihipärane arendamine võimatu. Nagu isiksus võib ajastu determinatsioonile alludes end ise arendada, seada ideaalid ja pürgida nende poole, nii võib loov isiksus arendada ka oma stiili. Stiil ei ole küll absoluutselt vaba, nagu isiksuski pole absoluutselt vaba ega saa areneda igas mõeldavas suunas, aga tuleb igatahes märgata stiili allumist loova isiksuse tahtele. Oleks ohtlik näha stiilis ainult loominguprotsessi ebateadlikku lisaprodukti, nagu järeldub A. Burovi väitest. Stiili kujundab ka kirjaniku aktiivne ja teadlik tegevus.

V. Vinogradovi 1963. a. ilmunud «Stilistika ülesanded» lõpeb väitega, et katsed ühtse stiilikontseptsiooni loomiseks jätkuvad. Vinogradovi arvates tulevad peamised impulsid niisuguse kontseptsiooni loomiseks kujutavate kunstide poolt.[7] Sellisel korral tuleb aga tähelepanu juhtida tõigale, et kirjandus ja kujutavad kunstid on oma olemuselt siiski suuresti erinevad ja seaduspärasusi, mis avastatakse kujutavate kunstide stiili arengus, ei saa üle kanda kirjandusse. Kirjanduse stiilikontseptsioon tuleb luua toetudes kirjanduse enese arengu seaduspärasustele.

Toodud piiritlustest ja selgitustest võime järeldada, et viimastes käsitlustes on otsustavalt kõrvale heidetud stiili lingvistiline mõistmine. Mõnikord tundub, nagu kaldutaks juba teise äärmusse: stiilist rääkides vaadatakse keelest mööda, nagu võiks stiil kirjandusteoses realiseeruda keele abita. See on loomulikult võimatu. Paistab silma taotlus viia stiilimõiste võrdlemisi laiale pinnale. Mõneski arutluses muutub stiil peaaegu filosoofiliseks kategooriaks. Kui ütleme, et stiil avaldub sisu ja vormi ühtsuses, siis oleme korranud filosoofilist tarkust, kuid oleme öelnud stiili olemuse kohta siiski liiga vähe. Lõpuks on teos kui tervik sisu ja vormi ühtsus, aga me ei saa tõmmata võrdsusjoont stiili ja teose kui terviku vahele, sest kunstiteos on ju ka veel midagi muud peale stiili. Mõned teoreetikud peavad stiili vormikategooriate hulka kuuluvaks, teised rõhutavad tema seost sisuga. Muidugi ei saa stiili lugeda puhtalt sisuliseks nähtuseks, aga et stiilist oleneb sisu mõjulepääs, see on ilmne. Kõigi nende elementide hulgas, mis ideele kunstiteoses annavad kunsti erikaalu, on stiil üks tähtsamaid. Vaidlus selle üle, kuivõrd stiil on vormi-, kuivõrd sisukategooria, tundubki pisut skolastiline. Võib-olla jõutakse kunagi kokkuleppele, et stiil moodustab omapärase silla sisu ja vormi vahel, olles sõltuvuses mõlemast.

Stiil on loomingulise töö kaasnähtus ja iga kunstiteose orgaaniline kvaliteet, milles avalduvad teose üldised ja iseloomulikud väljenduslikud eripärasused. Ilukirjandusliku teose stiili kuuluvad teose väljendusvahendid (nii stereotüüpsed kui ka antud teosele iseloomulikud), mis konkretiseeruvad keeles, kuid olenevad autori

mõtte- ja tundelaadi eripärasustest, tema elukäsitusest, suhetest kujutatava ainestiku ja probleemistikuga. Korrelatsioonid, millele allub üksiku teose stiil, võivad olla võrdlemisi keerulised. Nad olenevad peale autori isiksuse veel ajastust, millal teos loodud, meetodist, mida autor jälgib jne. Kuid igal juhtumil on stiil kunstiteose intiimsemaid koostisosi, sest just stiilis avaldub kõige selgemini autori eripärasus, tema loominguline isiksus.

Loomingumeetodi kategooria on nõukogude kirjandusteaduses selgemini piiritletud kui stiilikategooria. Loomingulist meetodit mõistab nõukogude kirjandusteadus kui filosoofilist ja esteetilist kategooriat, mis määrab tegelikkuse kunstipärase peegeldamise üldised põhimõtted. Loomingumeetodeid tuleb vaadelda kui ajaloolisi kategooriaid, mis muutuvad seoses ajalooliste ja sotsiaalsete tingimuste arenguga ning filosoofilise tunnetusprotsessi ja maailmamõistmise süvenemisega. Seejuures ei saa filosoofilisi tunnetusteooria kategooriaid mehaaniliselt üle kanda loomingumeetodi valdkonda, küll aga eksisteerivad keerukad seosed nende kategooriate vahel. Kunstilisel loomingumeetodil on oma tunnetusteoreetiline alus, sest meetod määrab üldjoontes selle, kuidas autor suhtub ümbritsevasse reaalsusse, samuti põhilised esteetilised ideaalid.

Omaette probleem on meetodi ja kirjanduslike voolude vahekord, eriti siis, kui võrdleme nõukogulikku kirjandusteadust kirjandusteadusliku mõttega teistes maades. Mõni aeg tagasi räägiti nõukogulikus kirjandusteaduses kahest peamisest loomingulisest meetodist — realismist ja romantismist, mille pinnalt tõusevad erinevad kirjanduslikud voolud. Nüüd on see käsitlus üldiselt taganenud või taganemas. Romantismi ja realismi tuleks käsitada kui kaht tegelikkuse tunnetamise ja kunstilise kujutamise poolust, mille vahel asetsevad loomingumeetodid, olles oma laadilt siis lähemal realismile või romantismile. Mõiste «realism» on nii avar, et kui me räägime ainuüksi realistlikust meetodist ja selle muutumisest ajas, tuleb nagunii realismi eri etappe väga tähelepanelikult diferentseerida. Küllap üks põhjusi, miks prantsuse kirjandusteaduses on tekkinud piirideta realismi mõiste, ongi selles, et mingi annus «realismi» (kui me realismi all mõistame tege-

likkuse kunstipärast taasloomist) on lõpuks igas kirjanduslikus voolus. Selles mõttes ei ole romantism ja tema läheduses asuvad voolud kaugeltki realismi antipoodiks ning nende vastandamine filosoofilis-esteetilises mõttes on tarbetu.

Nõukogude kirjandusteaduses on hakatud nimetama realismi erinevaid etappe realismi erinevateks meetoditeks. Näib, et niisuguse arenguga tuleb nõustuda. Renessansi-perioodil ei tarvitatud terminit «realism» kunstiloomingu nähtuste iseloomustamiseks, kuid meil on alust rääkida renessansi realismist kui omaette realistlikust meetodist, sest see oli kindla esteetilise programmiga, oma suurte humanistlike ideaalidega. Aga nii on põhjust omaette meetodiks pidada valgustuslikku realismi, kriitilist realismi jne. Voole, mis toetuvad selgelt väljakujunenud esteetilis-filosoofilisele alusele, võib pidada samal ajal ka meetodeiks. Näiteks naturalism on kahtlemata meetod, millel on veel omakorda üksikud erinevad etapid. Zola-aegne naturalism erineb ju tunduvalt sellest naturalismist, mida võib kohata tänapäeva Lääne kirjandustes. Seejuures ei saa aga iga voolu või voolukest pidada veel meetodiks, piir meetodi ja voolu vahele peaks jääma püsima. On voole, mis ei tugine filosoofilis-esteetilisele alusmüürile, vaid ainult mõnele välisele väljenduslaadi ekstravagantsusele. Niisuguseid nähtusi ei saa pidada loomingumeetodiks. Samuti ei saa pidada dekadentsi või modernismi kui teatavaid arengusuundi loomingumeetodiks, sest nende taga pole kindlaid filosoofilis-esteetilisi printsiipe. Modernism ja dekadents on üldmõisted, mida on pikka aega tarvitatud vägagi erinevate kirjanduslike nähtuste iseloomustamiseks.

Eri loomingumeetodid on sisult suuresti erinevad ja seavad kirjaniku sootuks isesuguste nõuete ette. Näib, et ühtedes meetodites on enam välja arendatud meetodi filosoofiline külg, mis nõuab tegelikkuse vaatlemist teatavast aspektist, milleta meetod lakkab olemast. Mõnes teises meetodis on pandud enam rõhku väljendusvahenditele. Meetodeid ei saa vaadelda kui võrdseid üksusi, sest nende tekkeprotsess erinevatel aegadel on allunud erinevatele tingimustele, nendes on ladestunud oma aja esteetiline mõte. Loomingumeetodite sisu ja norme tuleb

igal üksikjuhtumil hinnata erinevalt, nad on oma aja produktid ja niisugustena tuleb neid võtta. Klassitsismi tuleks mõista kahtlemata kui loomingumeetodit, mis allub oma filosoofilis-esteetilisele programmile. Tema teke teistes tingimustes kui need, milles klassitsism tekkis, oleks peaaegu kujuteldamatu. Valgustusrealism ja kaasaegne sürrealism kannavad ühist realismi üldnimetust, kuid mis on neil ühist?

Ent siirdugem stiili ja loomingumeetodi vahekorra juurde. Meetodi imperatiiv stiili suhtes avaldub selles, et ühes meetodis on autori ja aine vahekord teistsugune kui teises; koos sellega aga välistavad mõned meetodid väljendusvahendite süsteemi, mis on omane teisele meetodile. Korralik kriitiline realist ei saanud ainele läheneda nii nagu Hugo või Chateaubriand, Corneille või Racine, aga sellest järeldub, et ka realisti stiil pidi erinema romantiku või klassitsisti omast. See juures ei saa asja mõista nii, nagu oleksid meetodi nõuded kuiv kivinenud reeglistik või teoreetiku väljamõeldis. Meetodi nõuded on kunsti arengu tulemus teataval etapil, filosoofiliste ja üldiste teadmiste kaastoimel tekkinud ühine arusaam, mis vastab mingi klassi või ühiskondliku rühmituse elutunnetusele. Uue kunstimeetodi tekke põhjused valmivad eelkõige ühiskonna mõttelaadi ja teadvuse arenemises ja muutumises. Novaatorlus kunstis tähendab uue tunnetussisu ja uute väljendusvahendite tekkimist, kui nende esiletõusuks on valminud ühiskondlikud tingimused. Selles mõttes, aga ka ainult selles mõttes, on teaduse ja kunstide arenguloos mõndagi ühist, sest teaduseski saab tekkida see, milleks on valminud eeldused. Kui eespool olid näiteks toodud valgustusajastu realism ja sürrealism, siis on selge, et valgustusajastu baasilt ei saanud tekkida sürrealistlik kirjandus: polnud loodud veel niisugust filosoofilist baasigi, millest see võis tõusta. Selles determineerituses on loovale vaimule nagu midagi saatuslikku: ta ei saa talendi suurusest hoolimata olla rohkem kui oma aja laps. Need, kes rajavad praktikas tee uuele meetodile — loomulikult on need novaatorid —, toovad kirjandusse selle, mille jaoks areng on valmistanud tingimused. Nii lõid omal ajal uute meetodite praktika Cervantes ja Shakespeare, Stendhal ja Balzac, Gorki ja Šolohhov. Võib-olla oleks

L. Tolstoi talent mõne teise meetodi raamides rohkem andnud, aga Tolstoi jäi kriitiliseks realistiks, sest elutunnetus, mille Tolstoi võttis omaks, viis tema kriitilise realismini. See tähendab, et teatavad piirid seadis meetod ka Tolstoi stiilile.

Erinevad meetodid pole võrdsed ka selle poolest, missugusel määral nad meetodile omast stiililaadi autorile peale suruvad. Me ei võrdle praegu kriitilist realismi ja ekspressionismi nende filosoofilise sisu poolest, vaid stiililiste väljendusvahendite poolest. Kriitilise realismi stiililised väljendusvahendid nõuavad kõigepealt asjalikkust, kõigekülgset ja põhjalikku, üldjoontes objektiivset ja analüütilist aineesitust. Nagu kirjanduslugu näitab, jääb kriitilise realismi stiilile omaste põhinõuete raamides autorile praktiliselt piiramatu arv võimalusi olla objektiivne ja asjalik erineval viisil. Kirjaniku talent avaldubki selles, kuivõrd omanäoliselt ta meetodi üldnõudeile alludes teostab oma kunstilise missiooni. Balzac ja Maupassant on kriitilised realistid, pealegi ühe sajandi lapsed, aga kui erinev on nende stiil meetodi samasusest hoolimata. Ekspressionistlikus meetodis on teatava stiilimaneeri imperatiiv palju tugevam kui näiteks valgustusrealismis või kriitilises realismis, rääkimata sotsialistlikust realismist. Ta nõuab rahutule ja piinlevale hingele vastavalt eksalteeritud kujutamislaadi, hüperboolseid kujundeid, reaalsete suhete ja traditsiooniliste väljendusvahendite hülgamist. Et see kõik pärineb kirjandusliku ekspressionismi tekkeperioodi ühiskondlik-ajaloolistest tingimustest, Esimese maailmasõja rängast katastroofist, see on selge. Ekspressionism oma eripärase ekspressiivsusega kirjutab autorile ette hoopis tugevama stiilisunduse kui kriitiline realism. Üldse näib nii, et mida rohkem meetod piirab stiililisi vahendeid, mida tugevama stiilisundusega ta on, seda lühemaks osutub meetodi elujõud, seda vähem suudab ta pakkuda püsivaid väärtusi. Mõtelgem sellega seoses futurismi läbikukkumisele. Võib-olla on see liialdus, kui otsime futurismis meetodi algeid, aga stiilisundus oli futurismis viidud äärmuseni. Kas selles pole üks põhjusi, miks futurism hääbus enne, kui lõpetas maise tee tema looja Marinetti.

Meetodite võrdlev vaatlus, filosoofiliste ja esteetiliste

aluste analüüs iga meetodi piirides annab paljugi huvitavat. Nõukogude kirjandusteaduse eeliseks on asjaolu, et ta arvestab loomingumeetodit ja lähtub kirjandusajalooliste probleemide hindamisel kõigepealt meetodist, Lääne kirjandusteaduses on mõiste «loomingumeetod» välja arendamata. Nii näiteks ei vaadelda Läänes väga populaarses Welleki ja Warreni «Kirjandusteoorias» loomingulise meetodi probleemi.

Loomingumeetod on kirjanduse ajaloolise arengu tulemus. Kirjanik, kelle looming kuulub mingi meetodi piiridesse, peab oma elukäsituse filosoofiliste eelduste poolest olema enam-vähem samadel arusaamadel, mis moodustavad meetodi filosoofilise sisu. Samuti peavad tema kui loova isiksuse väljendusvahendid harmoneerima meetodile omaste väljendusvahenditega, nende vahel ei tohi tekkida teravaid vastuolusid. Mida oleks teinud näiteks ähmaseid meeleoluvarjundeid kujutav impressionist klassitsistide hulgas (kui oletame võimatut ja kujutleme ühe impressionisti klassitsismisajandisse), kus impressionismi tekkeks muidugi puudusid igasugused eeldused. Meetodi piirides säilivad loomulikult kirjaniku individuaalsed erijooned, iga kirjanik lisab meetodisse midagi uut ja omapoolset. Ükski kirjanik ei suuda haarata aga kõiki meetodis peituvaid võimalusi, väljendusvahendite kogu rikkust. Praktiliselt jääb meetodi piirides ruumi kirjaniku individuaalsuse avaldumiseks mõõtmatul määral, jääb seda rohkem, mida väiksema stiilisundusega on meetod. Meetodi ja stiili sõltuvus on seega üks keerukamaid vahekordi loomingulises töös. Me ei tohi unustada sedagi, et seni oleme eeldanud ainult puhtaid meetodeid, mida loomingulises protsessis esineb kaunis harva. Praktikas leidub meetodite tahtlikke ja tahtmatuid segunemisi, ühe meetodi elementide sekkumist teise elementidesse, ühe meetodi filosoofiliste aluste ühendamist teise meetodi stiililiste väljendusvahenditega jne. See kõik teeb pildi mitmekesiseks ja keerukaks.

Tänapäevaks on kirjanduse üldine arenguprotsess tekitanud uue ja progressiivse meetodi — sotsialistliku realismi. Sotsialistlik realism, mis on sotsialismimaade kunstimeetodiks, omandab järjest väljapaistvama koha ka teiste rahvaste kunstielus. Sotsialistliku realismi

teoorias on viimasel ajal tähelepanu keskendunud stiili ja meetodi vahekorra küsimustele. Probleem on selles, kas meetodiühtsus sotsialistlikus realismis tingib ka stiiliühtsuse, kas on olemas sotsialistlikule realismile omane üldine stiil. On avaldatud vastakaid arvamusi. Need, kes kaitsevad meetodi ühtsuse juures ka stiili ühtsuse teooriat, mõistavad nähtavasti lihtsustatult meetodi ja stiili keerukaid korrelatsioone. Stiililt tuleb nõuda kaasaegsust, stiili kaasaegsus tähendab kõigepealt stiili vastavust kaasaegsele elutunnetusele. Kaasaegne elutunnetus ei avaldu ega saagi avalduda aga ainult ühes stiililaadis, sest siis eeldaksime stiili diktaati loova isiksuse üle, mitte aga stiili tekkimist vabalt loova isiksuse töö tulemusena. Kunstis avaldub kaasaegsus läbi loova isiksuse prisma, ja siin ongi erinevate stiilide põhjus. Mõned kaasaegsed teoreetikud, näiteks G. Tovstonogov, on pidanud lakoonilisust kaasaegse stiili põhitunnuseks. See on ainult eeldus, millele ei saa leida küllaldast tõestusmaterjali.

Eespool oli juttu sellest, et meil pole õigust võrdsustada loomingumeetodeid, nagu meil pole samuti õigust ilma analüüsita hüljata ega hukka mõista ühtki mineviku kunstimeetodit. Mineviku meetodi üle otsustame selle järgi, missuguse jälje on ta jätnud kirjanduse või kunsti ajalukku, missugune on tema suhe filosoofiaga, kuivõrd täielikult on tema printsiipidel loodud kirjandus suutnud kajastada tegelikkust. Sotsialistlikul realismil kui meetodil on eeliseid võrreldes teiste kaasaegsete meetoditega, sest sotsialistlik realism võimaldab tungida ühiskondlikesse nähtustesse ja protsessidesse sügavamalt kui mistahes varasem meetod. Seda seepärast, et sotsialistlik realism baseerub eesrindlikul filosoofial ja rikkalikumal tõetunnetusel kui ükski varasem meetod. Kuid alati tuleb meeles pidada, et meetod on ainuüksi võimalus kunstiteose sünniks, võimaluse realiseerimine oleneb juba kirjanikust. Ja selles osas on sotsialistlik realism võrdne teiste meetoditega: meetod ei garanteeri, et iga sotsialistliku realismi baasil loodud teos oleks kunstiliselt tugevam kui mõnel teisel meetodil (olgu siin näiteks öeldud — sürrealistlikul meetodil loodud teos). Tarvis on kirjaniku andekust, mis realiseerib meetodis peituvad võimalused.

Huvitava, kuid siiski mitmete küsitavustega teooria loomingumeetodi ja stiili vahekorrast avaldas O. Larmin raamatus «Kunstimeetod ja stiil»[8]. Larmin jaotab kirjanduslikud meetodid realistlikku ja romantilist laadi meetodeiks. Esimeste hulka loeb ta ka sotsialistliku realismi. Larmini arvates peab sotsialistlikul realismil olema üldises plaanis ühisjooni varasemate realistlike meetoditega, sest miks nimetame muidu sotsialismiajastu kunstimeetodit realismiks. Samal ajal peab sotsialistlikul realismil olema kvalitatiivseid eraldusjooni, mis lahutavad teda teistest realistlikku tüüpi meetodeist.

Realistlikku laadi kunstimeetoditele peab Larmin iseloomulikuks:

1) Esteetika põhiküsimust, milleks on kunsti suhe tegelikkusega, lahendatakse kas teadlikult või stiihiliselt materialistlikult. Tunnustatakse tegelikkuse prioriteeti kunsti ees. Larmin arvab, et iga uue realistliku meetodi on tekitanud uued tendentsid ühiskonna arengus, mis on põhjustanud murrangu ka esteetikas.

2) Tegelikkust püütakse peegeldada tõepäraselt realistliku tüpiseerimise abil. Muidugi on elu tõepärast kujutamist eri aegadel mõistetud erinevalt, mis põhjustabki suuri erinevusi realistlikku laadi meetodite vahel.

3) Tegelikkuse nähtusi hinnatakse oma ajastu progressiivsete esteetiliste ideaalide baasilt.

4) Tinglikkuse piirid ületatakse ainult sel määral, kuivõrd see aitab kaasa tegelikkuse sügavamale kunstilisele avamisele.

5) Sisu ja vormi ühtsuses tunnustatakse sisu prioriteeti.

Need määratlused kehtivad Larmini järgi kõigis realistlikku tüüpi meetodeis ning on paikapidavad ka sotsialistliku realismi kohta, kuid neist ei selgu siiski meie kunstimeetodi oluline tunnus. Meenutame Larmini poolt toodud esimest realistlike meetodite üldjoont. Loomulikult ei saa sotsialistliku realismi puhul rääkida stiihilisest lähenemisest esteetika põhiküsimusele, sest selles punktis iseloomustab sotsialistlikku realismi järjekindel materialistlik seisukoht. Sotsialistliku realismi olemus avaldubki kõigepealt selles, et meetod on loonud sootuks tihedamad sidemed filosoofiliste ja kunstitõdede

vahele ning meetodi esteetilis-filosoofilised alused nõuavad elunähtuste kujutamist dialektilises vastuolude ühtsuses. Võib-olla on see kõige täpsemini väljendatud formuleeringus: sotsialistliku realismi kui meetodi põhinõudeks on tegelikkuse tõepärane ja ajalooliselt konkreetne kujutamine selle revolutsioonilises arengus.

Kui tunnistame antud määratluse paikapidavaks, ja näib, et seda võib teha, siis märkame, et sotsialistlikus realismis kui meetodis domineerib filosoofilis-maailmavaateline printsiip. Mis puutub kitsamalt esteetilisse ja stilistilisse poolusesse, siis ei sea sotsialistlik realism siin normatiive. Kui sotsialistlik realism meetodina on imperatiivne, siis on ta seda maailma tunnetamise ja elu revolutsioonilise arengu jälgimise suhtes. Mingit stiilinormatiivi ta autorile ei sea. Ei ole teada ühtki teist meetodit, mis jätaks stiilisse ja ainesse suhtumise osas autorile nii avarad võimalused.

Loomulikult kehtib eelöeldu ka romantismi ja romantilise elutunnetuse suhtes, mis pole võõras sotsialismiajastu kunstile. Tõsi küll — halvustavat suhtumist romantismisse ja romantilisse elutunnetusse võiski märgata isikukultuse aja nõukogude kirjandusteaduses. Niisugune arusaam romantismist on täiesti vulgaarne. Tegelikkuse olulisi külgi võib nende revolutsioonilises arengus kujutada läbi romantilise tundeprisma, nagu seda nõukogude kirjanikud on teinudki. Nii ei saa terminis «sotsialistlik realism» mõistet «realism» käsitada hoopiski mitte sarnaselt ükskõik missuguse varasema realistliku meetodiga. Võrrelgem selles mõttes sotsialistlikku realismi kriitilise realismiga, ühe elujõulisema ja kunstiliselt suuri väärtusi pakkuva meetodiga. Kriitilise realismi asjalik ja karm-tõsine stiil on temast välistanud romantismi lennukuse. Piirid, mille määrab kriitiline realism autori stiilile, on avarad, kuid midagi nad siiski elimineerivad. Sotsialistlik realism niisuguseid piire ei tunne. Praktikas võimegi märgata romantiliste elementide segunemist realismiga. Kui oleks kuidagi võimalik lahutada sisu vormist ja vaadelda tänapäeva Lääne juhtivate kriitiliste realistide stiili ja nõukogude sotsialistliku realismi stiili, siis jõuaksime arvatavasti tulemusele, et Lääne realismi stiil on toonilt ühtlasem, realismi kainusele ja asjalikkusele oma-

sem, nagu see omal ajal tekkis Stendhali, Flaubert'i ja Taine'i päevil, meie sotsialistliku realismi stiililine üldilme on mitmekesisem, kuna sotsialistlik realism sulatab enesesse teiste meetodite poolt tarvitusele võetud stiililisi elemente.

Lõpuks tekib küsimus, kas sotsialistliku realismi käsutusse jäävad kõigi varasemate meetodite poolt kasutatud stiililised vahendid ja kas kauges minevikus eksisteerinud meetodite stiililine pärand on kasutatav. Praktiliselt see siiski nii ei ole, sest sotsialistlik realism ei saa mehaaniliselt üle võtta nende meetodite stiilivahendeid, missugused meetodid vastavad meie omast suuresti erinevale või hoopis primitiivsele elutunnetusele. Meetod on ajastu laps, seda rõhutasime eespool. Inimese mõtlemine ja maailma tunnetamine muutub pidevalt, arengu tempo näib kasvavat geomeetrilises progressioonis. Kauges minevikus eksisteerinud kunstimeetod on tolle aja elutunnetuse saadus ning stiilivahendid vastavad tollasele elutunnetusele, muidu poleks mõtet rääkida sisu ja vormi kooskõlast kunstiteoses. Et inimene muutub ja muutub tema elutunnetus, seepärast ei saa üle võtta mineviku meetodite stiilivahendeid tervikuna, ükskõik kui täiuslikke meetodeid ja geniaalseid kunstnikke me minevikust ei leiaks. Siin ongi põhjus, miks võime küll imetleda antiik-kreeka eeposi ja tragöödiaid, mis on tsivilisatsiooni lapsepõlve suurepärased kunstiteosed, kuid me ei saa oma tragöödiaid kirjutada nende stiilis. Me tunnistame Goethe geniaalseks kirjanikuks, aga läbi kukub see, kes oma arenguromaani kirjutaks «Wilhelm Meisteri» või armastusromaani «Noore Wertheri kannatuste» laadis. Ka tänapäeval võib leiduda inimesi, kes küsivad: «Olla või mitte olla?», kuid nad teevad seda teisiti ja ka teistel põhjustel kui Taani prints. Nagu üksikisik ei saa tagasi oma lapsepõlve, nii ei saa ka tsivilisatsioon tagasi pöörduda oma lapsepõlve mõttelaadi juurde. Oleme ise teistsugused ja seepärast on ka kirjanduse stiil teine.

Niisiis — korrelatsioonides, mis määravad kirjaniku stiili, on tihe erinevate ajendite põiming. «Stiil — see on inimene,» ütles kunagi Buffon. Leppigem sellega, aga siis peame teadma, mis on inimene, millele allub

tema mõtte- ja tundelaad, ning alles siis võime asuda määratlema stiili. Kas pole nii, et stiil on ajastu mõttelaadi väljendus läbi loova isiksuse prisma. Ja nendest põhiteguritest oleneb ka sotsialistliku realismi stiil. Et üht ja sama elutunnetust võib kunstivormis peegeldada väga mitmel viisil, see ongi sotsialistliku realismi stiililise mitmekesisuse aluseks. Möödunud aegade meetodite stiilivahendid on muidugi õpitavad, kuid nad peavad alluma kaasaegsele elutunnetusele, alles siis on nad kasutatavad. Neid võib elustada ainult meie päevade elutunnetus ja niivõrd, kuivõrd nad sobivad meie aja elutunnetuse väljenduseks, on nad ka sotsialistliku realismi väljendusvahendeina kasutatavad.

Kunstiteose sünd on võimalik ainult sel juhul, kui tegelikkuse nähtusi vaadeldakse läbi üksikisiku temperamendi ja tunnetuse. Sotsialistliku realismi eelis ongi selles, et ta jätab kirjanikule vabaks kõik teed ega sea temale kanoniseeritud stiilinõudeid. Sotsialistlik realism ei suru seda realistliku stiili raamidesse, kes on hingelt romantik. Sotsialistlik realism ühendab endas asjalikkuse, nagu seda taotlesid realistid sada aastat tagasi, romantilise kõrgelennulisuse, unistuste hämaruse, pateetika, lürismi tuhat varianti, lakoonilise karmuse ja kõik teised tunnetusvariatsioonid, mis võivad stiilile anda oma värvingu. Oli raske olla romantik realismi tõusu päevil. Sotsialistlikus realismis aga ei teki sellest mingit probleemi. Stiilide paljus on sotsialistliku realismi kui meetodi tugevaks küljeks. Kas sotsialistliku realismi kunsti hakatakse kunagi uuesti jaotama realistide, romantikute ja teiste voolude järgi või luuakse uusi termineid, seda on raske öelda. On ju sotsialistlik realism veel noor ja tema arenguteel on olnud takistusi. Kui vaadelda kunstide senist arengut, tuleks nagu eeldada, et ka sotsialistlikus realismis hakatakse eraldama realistlikule või romantilisele elutunnetusele lähemal seisvaid laade. Kuid see on tuleviku küsimus.

1965

ELUTUNNETUS JA KIRJANDUS

Matemaatika on tänapäeva võlusõna. Mõni nimetab matemaatikat hellitavalt teaduste kuninganaks, mõni meie sajandi maailmaimeks. Tema meetodid avavad uusi võimalusi vanades teadustes ning rajavad aluseid uutele, sest matemaatikata poleks küberneetikat, küberneetikata arvutusmasinat, arvutusmasinata kosmoselendu. Valemite napp ja loogiline keel toob inimteadvusse antimaailmad, aja suhtelisuse, määramatuste relatsiooni, ruumi kõveruse jne. jne., mis tunduvad ülifantastilistena nendele, kes arvutuste käiku ei mõista, vaid peavad ainult uskuma. Aga mis rääkida võhikuist, kui füüsikud on isegi hämmastunult jälginud arvutuste ja teoreetiliste mõttearenduste tulemusi, nagu P. Dirac antiosakeste ideeni jõudmisel.

Tänu teadusele ja tehnikale muutub elulaad ja maailmamõistmine tänapäeval üllatava kiirusega. Areng on pidevalt kiirenev liikumine, mille homset kulgemiskiirust me ei tea. Ent siiski on filosoofid ja teadlased viimasel ajal järjest tõsisemalt rääkima hakanud ohtudest, mis varitsevad inimest. Mõnikord tundub isegi, nagu oleks inimvaimu progressil ja tsivilisatsiooni arengul ka negatiivne poolus, otsekui oleks inimkond dr. Fausti kombel seotud Mefistoga. Tsivilisatsioon lõi suurlinnad, kuid nüüd on need elamiseks ebamugavad, neis põetakse urbaniiti, neist igatsetakse tagasi rikkumata looduse rüppe. Mida kiiremini kasvab planeedi elanike arv, seda kaugemale jääb loodus indiviidist, keskkonna reos-

tamine on juba tänapäeval tõsine probleem. Reaktorites muutub mateeria energiaks, ent seesama «elementide pime raev» (kui tarvitada luuletaja sõnu) võib pühkida maapinnalt kõik elusa. Oleme kõik suure murranguaja tunnistajad, sest meie elupäevil jõudis inimene sootuks uute eksisteerimistingimusteni. Nagu ühelgi teisel bioloogilisel liigil, nii ei olnud ka inimesel varem vahendeid iseenese kui liigi — ja elusa looduse — hävitamiseks, kuid nüüd need on. Tõsiselt küsivad filosoofid, kas inimene on võimeline mõistma seda uut situatsiooni, sellest tulenevaid võimalusi ja kohustusi. Põhjust kahtlemiseks on enam kui küllalt, sest endise agarusega toodab inimene hävitusvahendeid, kulutades selleks mõtlematult energiat ja järjest suuremaid varasid.

Uued teadlaste leegionid asuvad maailma ja elu mõistatuste lahendamisele, kuigi on selge, et üks vastatud küsimus toob kaasa kümme lahendamist vajavat. Inimkonna teadmiste hulk kahekordistub vähem kui kümne aasta jooksul. Oleme targemad ja võimsamad kui kunagi varem ja ometi suuremais ohtudes. See on vastuolude dialektika, mis ei küsi meilt, kas ta meile meeldib või mitte. Kus oleme järgmisel kümnendil, kui kaugel sajandi lõpul? Missugusena jätame planeedi oma lastele ja lastelastele? Ainult üks on kindel: me liigume ning homne päev on tänasest üllatusterohkem.

Ent kirjandus? Missugune on kirjanduse osa selles nii kiiresti muutuvas maailmas? Kas on kirjandus kaotanud midagi oma tähtsusest seoses teaduste tormilise esiletõusuga, kas on teisenenud tema funktsioon kaasaegses keerukas olukorras. Kõige lihtsam vastus neile küsimustele saab olla dialektiline — jaa ja ei korraga. Muutub midagi kirjanduse funktsioonis, muutub kirjanduse osa moodsas kultuuris. Aga põhiline kindlasti püsib. Eelkõige kirjandusse koondub meie päevilgi elutunnetuse kvintessents, kirjandus on praegugi inimese ja maailma suhete ning ühiskonna keerukate protsesside peegeldaja ja mõtestaja.

1.

Kirjandus ajastu elutunnetuse väljendajana ... «Elutunnetus» kui termin hakkab sagedamini esinema kriitilises ja kirjandusteaduslikus literatuuris, kuigi täpselt on tema sisu raske määratleda. Kuid selles on juba kord kirjandusteaduse häda ja õnnetus (aga võib-olla isegi spetsiifika), et opereeritakse täpselt piiritlemata mõistetega. On kirjandusteaduseski oma «määramatuste relatsioon» nagu moodsas füüsikas. Kui füüsikas saab teatud elementaarosakeste liikumist iseloomustada ainult määramatusega, siis kirjandusteaduses on rida termineid, mis on määramata selles mõttes, et nad ei allu universaalsele definitsioonile. Nii kirjanduslik looming kui ka selle analüüs on individuaalsed ja mingil määral subjektiivsed. Definitsioon ahendab ja piirab, pealegi pole absoluutseid definitsioone, sest seoses teadmiste kasvamise ja maailmamõistmise süvenemisega tuleb täiendada igasuguseid definitsioone. Ja üldse — kas püüd absoluudi poole pole inimmõtlemise läbitud etapp? Kas absoluutsus on mõtlemise ja maailmatunnetamise ideaal? Suhtelisus tungib järjest pealetükkivamalt kõigile inimese tegevusaladele, aidates mõista maailma sügavamalt. Absoluudi mõõdupuudega ei saa läheneda nähtustele, mis olemuselt on subjektiivsed ja suhtelise väärtusega. Küllap on niisugune ka elutunnetus.

Kirjanduslikku loomingut determineerivad:

1. realiteet ehk tegelikkus,
2. ajajärgu teadmised ja filosoofiline mõte,
3. autori isik.

Et mõista elutunnetust ja selle muutumist ajas, tuleb jälgida kõigi nende komponentide omavahelisi suhteid. Ükskõik kas põhjendame loomingulist tegevust puhtsubjektiivse eneseväljendustungiga või väidame, et kunstiloomingus on peamine maailma objektiivsuse tunnetamine kunstispetsiifilises vormis, on loominguprotsessis määrava tähtsusega suhted loova isiksuse ja realiteedi vahel. Isegi siis, kui kirjanik väidab, et ta kirjutab ainult iseendast ja iseendale, on niisuguseski loomingus otsustavad kirjaniku ja realiteedi suhted, sest loov isik ei saa end eraldada tegelikkusest, mille kü-

beke ta lõpuks on ka ise oma maises kujus. Realiteet (alljärgnevas on lihtsuse mõttes nimetatud realiteediks nii materiaalset maailma kui ka ühiskondlikku ja riiklikku süsteemi — kõike seda, mille keskel inimene elab) on kõikvõimas. Iga indiviid peab realiteediga astuma nii- või teistsugustesse suhetesse, põgeneda pole võimalik. Realiteet on «valmis» ja «funktsioneerib» enne üksikindiviidi, haarab isiku selle varasest lapsepõlvest oma virusse ja jääb funktsioneerima pärast inimese surma. Missuguseks kujuneb eri indiviidide suhe realiteediga, on sootuks iseküsimus. Kas indiviid kohandub realiteediga ja püüab antud tingimustes luua endale maksimaalselt soodsaid eksisteerimisvõimalusi, nagu teeb enamik inimesi, või saab inimesest realiteedi ümberkujundaja, võitleja või ohver — selle määravad muud tingimused. Praeguses arutluses on tähtis ainult tõik, et ükski isik ei saa realiteedist irduda. Sellest järgneb, et ühegi kunstiteose tekkeprotsess ei saa kanduda loova isiksuse ja realiteedi suhetest väljapoole. Inimfantaasia pole nii võimas, et ta suudaks luua «maailma omaette», millel puuduksid seosed inimest ümbritseva realiteediga. Fantaasia akumuleerub tegelikkusest, igasuguse loomingulise fantaasia lähtekoht on realiteedis, kuigi ühendusniidid tegelikkuse ja teose vahel võivad olla väga mitmesugused. Pole ju raske näha, et mineviku kunstiloomingu fantaasiarikkamad teosed (nimetagem kas või «Tuhande ja ühe öö» muinasjutte, Homerose eeposi või Dante «Jumalikku komöödiat») on omaaegse elutunnetuse kajastused. Nende fantaasiapiltide tagant selgub kaugele ajastule omane maailmamõistmine. Tänapäeva *science fiction*'ile rajas aluse moodne füüsika, teaduslik fantastika ei saanud tekkida Einsteini-eelse füüsika baasilt. Oli tarvis relatiivsusteooriaid, millest selgus aja suhtelisus, oli tarvis arvutusi, mis näitasid kosmoselendude teoreetilisi võimalusi, et võis tekkida kirjandusharu, mida nüüd nimetatakse kosmosefantastikaks. Uus füüsika oli selleks reaalseks aluseks, mis vallandas kosmosefantastika.

Loominguprotsessi seisukohalt ei saa realiteedile vastanduda selle mõiste loogiline antipood — irreaalsus, sest seda pole looval isiksusel võimalik tunnetada

ega tajuda. Olematusest ei tea me midagi ning fantaasiagi tõrgub, sest tal pole mingit pidepunkti. Kogu kirjanduse ajalugu on lakkamatu otsing, kuidas inimest ümbritsevast realiteedist, inimesest endast ning inimese ja realiteedi suhetest anda järjest uusi, sügavamaid, mõjukamaid ja omapärasemaid kunstilisi üldistusi. Maailma kunstiline tunnetamine on suure inimliku tunnetusprotsessi üks osa ning arusaadavail põhjustel ei saa kunstiline tunnetamine tarduda, jääda stagnatsiooniolukorda, vaid peab muutuma ja teisenema nagu kõik selles maailmas. Seismajäämine, sisemiste arengujõudude kadumine on kirjanduse surm. Mida kiiremini toimub areng muudel elualadel, seda kiiremini peab uusi võimalusi otsima ka kirjandus.

Primitiivselt väljendades on realiteet kirjandusliku loomingu toormaterjal, millest autori loov mõte voolib teose, toetudes sellele elu ja maailma mõistmise tasemele, mis on autorile omane. Siit jõuamegi teise determineeriva faktorini — ajajärgu teadmiste üldtasemeni ja ajajärgule omaste filosoofiliste süsteemideni. Iga kirjanik on ju lõpuks oma aja laps: ta ei saa teadmiste (= realiteedi üldine mõistmine) ega maailma filosoofilise mõtestamise osas olla oma ajast kaugel ees ega kaugel taga. Kirjanik võib küll luua uue filosoofilise süsteemi või koolkonna, kuid ta saab seda ikkagi teha sõltuvalt sellest maailmamõistmise üldisest tasemest, mis tema ajaks on saavutatud. Ka vaimse loomingu alal saab tekkida ainult see, millele arengu järjepidevus on loonud tekketingimused. Areng asetab ka geeniuste teele piirid. Kui Hegel oleks sündinud XIV sajandil, poleks ta tollase maailmamõistmise tasemel loonud niisugust filosoofiat, nagu me nüüd tunneme. Teiselt poolt ei olnud enne Hegelit ühelgi kirjanikul võimalik maailma mõista ei Hegeli üldise idee ega tema dialektika vaimus, sest teooria oli loomata. Niisiis — areng asetab ajast etteruttamisele oma piirid, kuigi progressiivne novaatorlus kirjanduses on arengu poolt võimaldatava astme võrra oma ajast eesolek. Tagumise piiriga on asjad lihtsamad. Kirjanik võib muidugi maailma filosoofilises mõistmises ajajärgu tasemest maha jääda, aga kui ühiskonna üldise maailmamõistmise ja loova isiku vahele tekib liiga suur distants, on kirjanik vanamoeline ega

huvitab lugejat. (Hoopis iseasi on kavatsuslik sisseelamine möödunud ajajärkude — näit. antiigi või keskaja maailmamõistmisse, et siis tollast tegelikkust kujutada läbi möödunud aja elutunnetuse prisma. Kahtlemata on see üks kirjanikutöö raskemaid vorme.)

Kuid lõpuks ei tohi me teadusliku maailmatunnetuse osa loomingulprotsessis siiski üle hinnata, sest kunsti tunnetusvahendid on teised kui teaduses. Kui kunst sõltuks teadusest, poleks ta andnud suurepäraseid teoseid juba siis, kui teadused olid veel lapsekingades. Kui lihtne on tänapäeva kirjanikul maailma teaduslikus mõistmises olla Shakespeare'ist või Balzacist targem, millest aga sugugi ei järgne, et niisama lihtne on saavutada samasugust elutunnetuse sügavust või olla nendest suurem loova isiksusena. Seepärast ei lähe kirjanik ajajärgu tunnetamises teadlaste radu mööda, vaid sammub iseseisvalt. Kirjanikule on maailma mõistmisest võib-olla tähtsamgi maailma ja elu mõtestamine. Selleks pakub teadustest hoopis rohkem filosoofia. Muidugi on kirjanik ka elu filosoofilisel mõtestamisel seotud oma ajastuga, nagu sellest eespool oli juba juttu. Aga ometi on selles sõltuvuste reas ka omajagu vabadust. Oma loomingulise kreedo kujundab kirjanik kõige selle põhjal, mis ajastus liikvel, aga seda pole lõpuks vähe. Nii pole kirjanik ainult determineeritav, vaid ka ise determineerija.

Mida keerukamaks läheb maailma mõistmine, seda raskem on ka elu ja inimese tegevuse mõtestamine. Mida rohkem inimene saab teada maailmast ja iseendast, seda tõsisemad ülesanded seab ta enesele, seda pingsamalt otsib ta «olemise mõtet». Seepärast nõutakse kirjanduseltki järjest sügavamat filosoofilist sissevaadet ajastu probleemidesse, järjest vähem rahuldutakse kirjandusega, mis on tegelikkuse lihtne kopeerimine. Meie sajandi realismi üheks oluliseks jooneks on filosoofilise vaatluse süvenemine, kirjanduse ja filosoofia seoste tugevnemine.

Aga teisest küljest ei tohi unustada, et kaasaegse filosoofilise maailmapildi loomine läheb järjest raskemaks. Üldistav filosoofiline mõte, mis peab koondama kõigi teaduste tulemused, et saada kaasaegse maailmamõistmise pilti, ei suuda küllalt kiiresti omaks võtta ja läbi

töötada teaduste poolt pakutavat informatsioonitulva. See kõik on tekitanud väärarvamuse, nagu oleksid «filosoofilised sajandid» inimkonnal seljataga ja nagu teeks tehnika ning teaduste areng filosoofia tarbetuks. Võibolla on asi vastupidine: tehnitseeruvas maailmas vajab inimene järjest tungivamalt olemise filosoofilist mõtestamist praeguste teadmiste tasemel. Kaasaegses maailmas tajutav väärtustunde kriis on filosoofiline küsimus. Antiikajal ei otsinud inimene mitte sellepärast olemise mõtet ega loonud vastandlikke filosoofilisi süsteeme, et tal midagi muud teha polnud, vaid see oli inimesele orgaaniliselt vajalik. Tänapäeva filosoofil on maailma kohta tuhandeid kordi rohkem informatsiooni, kui oli tema antiik-kolleegil, aga just seepärast on informatsiooni läbitöötamine filosoofilisel tasandil palju raskem. Seepärast ongi tekkinud tähtsamate teadusharude filosoofia, mis püüab olemist mõtestada oma teaduse vaatenurgast. Aga aatomifüüsiku ja bioloogi aspektist vaadates paistab maailm suuresti erinev. Niisuguses olukorras on ka kirjanikul oma filosoofilise vaatenurga omandamine järjest raskem. Komplitseeruvas maailmas komplitseerub ka kirjanikutöö.

2.

Ent nüüd on aeg anda sõna oponendile, kes eeltoodud arutlused peaaegu ümber lükkab või näitab nende mõttetust. Kas lugejale ei tundu, et terminiga «ajajärgu elutunnetus» on midagi korrast ära? Kas pole see siiski ainult teoreetiline abstraktsioon, mitte mõtlemist ja maailmamõistmist suunav kategooria. Kõigepealt on täiesti võimatu ette kujutada mingisugust ühtset, kas või samal tsivilisatsiooni- või kultuuritasemel olevate inimeste ühesugust elutunnetust. Kui maailmamõistmine oleneb teadmiste summeerimisest ja filosoofilistest süsteemidest, siis ei saada ka kõige haritumates maades kõigile inimestele anda realiteedi (= maailma ja ühiskonna) kohta ühesuguseid teadmisi ja sisendada neisse ühesuguseid filosoofilisi seisukohti. Aga kui rahvaste tsivilisatsiooni- ja kultuuritase erineb (praeguses maailmas on pilt selles osas väga kirju), siis on selge, et

viletsuses elava neegrisuguharu elutunnetus ei saa sarnaneda tsiviliseeritud riigi moodsa suurlinna kodaniku elutunnetusega. Lisaks kõigele on tähtsad ühiskondlikud ja poliitilised antagonismid, mis tänapäeva inimeste elutunnetuse kujundamisel etendavad olulisemat osa kui maailma teaduslik mõistmine. Lõpuks on maailmavaade oma avaramas tähenduses ning elutunnetus teineteisele võrdlemisi lähedased mõisted. Nagu ei saa antagonistlikus ühiskonnas ja maailmas olla ühtset maailmavaadet, nii pole ka ühtset elutunnetust. Sellepärast on ühtne kaasaegne elutunnetus globaalses mõttes võimatu, see on ainult teoreetiline fiktsioon.

Ilmselt on eespool üle hinnatud teadusliku maailmapildi ja filosoofiliste süsteemide mõju kirjandusele. Kirjanik ei lähtu ju teaduse tõdedest ega filosoofilisest üldistusest, vaid eelkõige jälgib inimese saatust eri aegadel, öelgu siis teadus elementaarosakeste, galaktikate või geenide kohta samal ajal, mida soovib. Teaduse aktuaalsed probleemid on nihkunud tavalisest kodanikust kaugele ja distants kasvab järjest suureneva kiirusega. Keskkool, üldhariduse baas, jääb järjest lootusetumalt maha sellest, millega tegeleb kaasaegne teadus. Suurem osa inimestest ei suuda mõista probleeme, millega tegelevad teadlased, nad tajuvad teaduse mõju ainult niivõrd, kuivõrd teadus ja tehnika muudavad elupilti nende ümber. Kas võime öelda, et inimeste valdav enamik tunnetab maailma kaasaegse teadusliku mõtte valgusel? Kindlasti mitte. Filosoofiline mõtlemisviis kipub tehnilise progressi ja elutempo tõusu tingimustes jääma üksikute harrastuseks. Kui olemine määrab teadvuse, aga inimesed oma olemises (= igapäevases elus) ei suuda omandada kaasaegse teaduse ja filosoofia poolt loodud maailmapilti, siis on teaduse ja filosoofia tagasimõju inimeste elutunnetusele suhteliselt väike. Nii määravad inimeste elutunnetuse ka kõrge elustandardiga maades hoopis maisemad asjad: kõigepealt igapäevased elumured ja -raskused. Need aga ei kao, sest igapäevases elupraktikas on nagu teaduseski: ühe probleemi lahendad, aga selle taga ootavad mitu uut.

Muidugi on teaduslikke avastusi, mis kujundavad ümber inimeste mõttemaailma ja ellusuhtumist. Kopernikuse kosmograafia, Newtoni füüsika, darvinism, Freudi

psühhoanalüüs, Einsteini relatiivsusteooriad, kui nimetada ainult üksikuid, on kahtlemata avaldanud sügavat mõju kogu kultuuri arengule, inimeste elutunnetusele ja mõttemaailmale. Ent kõigi nende teaduslike süsteemide tungimine inimeste mõttemaailma on võtnud palju aega. Võitlus darvinismi ümber pole lakanud vist veel tänapäevalgi. Kui palju on siis neid, kellele on mõistetavad Einsteini teooriatest tulenevad filosoofilised järeldused? Kodanik kiidab Einsteini geniaalsust, aga arvab, et absoluutne tõde on suhtelisest ikkagi parem, sest iha absoluudi järele on inimesse süstitud nii kaua.

Ja veel midagi: kui püüame leida komponente, mis määravad ajajärgu elutunnetuse, siis on teaduslikust ja filosoofilisest maailmamõistmisest tähtsam tekkiva uue tabamine, ükskõik missuguses elusektoris see ka ei esine. Igasugune areng toimub võitluses ja vastuolude ületamises. Et mõista aega, tuleb tajuda temas uue ja aegunu heitlust, et mõista arengut, tuleb tajuda uute vastuolude teket. See pole aga sugugi lihtne, sest oma algfaasis esinevad vastuolud varjatud kujul. Pealegi on inimese mõttelaad olemuselt üsna konservatiivne. See on tõik, mida peetakse teaduslike avastuste teel üheks suuremaks takistavaks teguriks. Kord omandatud tõdedest ja maailmapildist on inimesel raske loobuda, kuigi muutuv realiteet nõuab korrektiive ka elutunnetuses. Uute vastuolude teke pole seega sugugi nii kergesti märgatav. Kirjanikule on nad aga esmase tähtsusega, sest nende kaudu suudab ta tabada muutusi elutunnetuses ja aja pulsilööke. Niisiis — ajajärgu elutunnetuse tabamisel on kirjanikul kõigepealt vaja mõista realiteedi muutumist, alles seejärel pöörduda ajajärgu filosoofiliste ja teaduslike tõdede poole.

3.

Mida pakkuda sünteesiks või vähemalt sünteesi aseaineks? Elutunnetuse ühtsus on muidugi ainult fiktsioon, vaevalt on kunagi olnud ühtset, kogu mingit rahvust haaravat elutunnetust, globaalsest elutunnetuse ühtsusest rääkimine on veel täielik utoopia. Erinevad tingimused ja arengutase põhjustavad suuri erinevusi

ühe ja sama ajajärgu inimeste elutunnetuses. Mida keerulisema struktuuriga on ühiskond, mida kaugemale areneb tsivilisatsioon, seda rohkem variatsioone tekib elutunnetuse skaalal. Kui minna elementaarosakeste analüüsini, siis on iga indiviidi elutunnetus teise omast mingil määral erinev. Kuid samal ajal on ühesugustes tingimustes elavate inimeste elutunnetusel ka olulisi ühisjooni, sest kuidas võiksid inimesed muidu mõista maailmas paljutki ühtmoodi ja tegutseda organiseeritult. Võib isegi väita, et kaasaegses maailmas on tänu tehnilistele vahenditele ja informatsiooni levikule alanud teatav elutunnetuse ühtlustumine ka kogu maailma ulatuses. Võtkem kõige lihtsamad näited. Kas puudutasid meie isasid või vanaisasid sündmused kusagil Vaiksel ookeanil või kõrbete südames? Aga kui tänapäeval pannakse ookeaniatollil või kõrbes plahvatama tuumapomm, võpatab kogu inimkond. Kosmoselendureid jälgitakse hinge kinni pidades kõikjal, neid mõistetakse kui kogu inimkonna saadikuid. Elutunnetus avardub ja nii hakatakse mõningaid sündmusi mõistma kui inimkonna ühisettevõtteid. Võib-olla on need parema tuleviku ended; igal juhul on need uued nähtused kaasaegses elutunnetuses.

Ajajärgu elutunnetuse variatsioonid moodustavad omapärase vastandite ühtsuse. Üldistamise ja lihtsustamise nimel on võimalik isegi elutunnetuse variantide mingi klassifikatsioon. Võime leida kaasaegse elutunnetuse primitiivsemad variandid ja suunduda nendest järjest rikkamate ja sügavamate poole. Egoistlik, kitsalt kasuahne, arengust ja maailmamõistmise süvenemisest mittehuvituv suhe realiteediga moodustabki elutunnetuse primitiivsemad variandid. Tõsioludele ausalt näkku vaadates peame tunnistama, et niisugune elukäsitus on meie ühiskonnaski veel võrdlemisi laialt levinud. Nii pole ajastu elutunnetuse variante õige vaadelda horisontaaltasandil, vaid vertikaalsel. Primitiivsetest variantidest kõrgemal asuvad sügavamad ja rikkamad, seal mõjustavad elutunnetust teaduslik maailmamõistmine, filosoofilised tõekspidamised, humanistlikud ideaalid, mure inimese ja maailma saatuse pärast.

Kirjaniku suhe elutunnetuse vertikaaliga võib olla mitmesugune, üldiselt on tema valikuvõimalused siin

piiramata. Suured eepikud püüavad haarata seda telge kogu ulatuses, tabada kõike, mis ajastus liikvel. Aga me teame, et ulatuslikke epopöasid, mis annavad läbilõike ühiskonna eri klasside ja kihtide elust ning nende elutunnetusest, ilmub järjest vähem. Põhjus on lihtne: tsivilisatsiooni areng on elutunnetuse vertikaali venitanud liiga pikaks, ajastu elutunnetuslik ilme on muutunud nii mitmepalgeliseks, et seda ei suuda haarata üks isiksus. Seepärast orienteerib kirjanik tänapäeval mingile osale elutunnetuse vertikaalil, püüdes seejuures tabada seda üldist, mis ühendab ajajärgu mitmesuguseid elutunnetuse variante. Loomulikult leiab teos kõige vastuvõtlikuma kõlapinna nende juures, kelle elutunnetust see üldistab. Aga kirjanduse kõige veetlevamaid omadusi on, et ta suudab avada ja mõistetavaks teha elutunnetuse neid variante, mis muidu jääksid inimese vaateväljalt kõrvale. See inimesi üksteisele lähendav funktsioon on olnud kirjandusel alati, kuid tänapäeval omandab see erilise tähenduse, aidates kaasa üldisele elutunnetuse avardumise protsessile.

Möödunud sajandite kirjandust hindame eeskätt seepärast, et selles säilib kadunud aegade hõng, mida ajaloo kuivadest faktidest on nii raske tuletada. Eesti kirjandus on noor, meie ajaloo varasemate sajandite elutunnetus on kirjanduses fikseerimata, seepärast ka kadunud. Ajaloo faktid võivad meile jutustada Jüriöö ülestõusust selgel ja täpsel keelel, kuid märgutulede süütajate ja Tallinna all võitlejate elutunnetust ja maailmamõistmist ei suuda me kujutleda. Ainult kirjaniku intuitsioon võib sellest luua pildi, kuid tagasihaare kauge aja elutunnetusse jääb ikkagi spekulatiivseks. Kaasaegse kirjanduse kogupildis — nii kirev kui see ka on — kajastub meie päevade elutunnetuse mitmekesisus.

Uute vastuolude tunnetamine on kirjanikule kahtlemata esmajärgulise tähtsusega, see on realiteedi mõistmises oluline tegur. Mida kiiremini kulgeb tsivilisatsiooni ja teaduste üldine areng, seda kiiremini tekib realiteedis uusi nähtusi ja vastuolusid. Praktiliselt tähendab see, et iga uus generatsioon võtab oma kujunemisaastail omaks endisest tunduvalt erineva maailmapildi. Aga siit järeldub ka, miks noored kirjutavad

teisiti kui vanad. Nad ei saagi kirjutada isade kombel, sest nad toovad kirjandusse uue elutunnetuse. Me ei tohi unustada, et isiksuse kujunemisaastail on inimene eriti vastuvõtlik kõige selle suhtes, mis ajastus liikvel. Loovale isiksusele on eriti tähtis nooruses ja isiksuse kujunemise aastail omandatud elutunnetus. Umbes 30-nda eluaastani on inimene eriti vastuvõtlik, hiljem, kui teadvus on juba koormatud omandatud pagasiga ja vaadete süsteem välja kujunenud, suudab inimene uut elutunnetust omandada sootuks suurema pingutusega. Seepärast on kirjanikule tähtis tema kujunemisaastate üldine elutunnetus, sündmused, maailmapilt, sest need annavad kõige enam stiimuleid loominguliseks tööks ka hilisemas eas.

Eeltoodust järeldub, miks noored püüavad energiliselt anda kirjandusele uut elutunnetuslikku sisu, kuigi neil väljakujunenud autoritega võrreldes ei ole sageli küllaldast kunstilist kandvust. Pole vist vale väita, et novaatorlus kirjanduses on lahutamatult seotud elutunnetuse muutumisega. Näiteid pole vaja kaugelt otsida, meie lähema mineviku ja oleviku sündmused illustreerivad seda kõige ilmekamalt. Kui kirjanik A. sündis aastal 1920, siis tema loova isiksuse kujunemisel on otsustava tähtsusega aastad 1935—1950. Kui kirjanik B. sündis aastal 1940, siis tema kujunemisaastad langevad ajalõiku 1955—1970. Aga võrrelgem vaid omavahel aastaid 1935—1950 ja 1955—1970. Kui erisuguse elutunnetuse annavad nad kirjanikule. Seal — sõda, klassivõitlus kõige teravamal kujul, sõjajärgse elu raskus, isikukultus, külm sõda; siin — rahu miljöös kujunev elupilt, leninlike põhimõtete ellurakendamine, majanduslik ümberkujundamine, uute teaduslike ideede järjest hoogsam tungimine ellu. Sealjuures võivad kirjanikud A. ja B. olla teineteisele maailmavaatelistelt arusaamadelt võrdlemisi lähedal, kuid nende elutunnetus on muutunud olude ja teisenenud maailmapildi tõttu siiski suuresti erinev. Nii ei tulene kirjanduslik novaatorlus mitte moest (mis muidugi on ka olemas ja etendab oma osa) ega lihtsalt püüdest kirjutada teisiti, kui on kirjutatud varem, vaid selle taga seisab elutunnetuse teisenemine.

Loomulikult pole uue elutunnetuse väljendamine

kunstipärasuse ainukriteerium. Teose kunstiline mõjukus sõltub paljudest komponentidest. Kuid püsima jääv teos peab kajastama ka midagi oma ajajärgu elutunnetusest — see näib olevat küll aksioom. Et meie aja elutunnetuse vertikaal täies ulatuses ja võltsimatult kajastuks raamatute lehekülgedel, on vajalik kõigepealt meile enestele. On vajalik sellepärast, et mõista oma Aega. Neis komplitseeritud tingimustes, milles elame, on nii lihtne ajastu probleemidest, või — kui lubate — ka ajastu hingest mööda elada. Hea kirjandus võib lugejat juhatada selle mõistmise poole. Küllap ongi see kirjanduse peamine funktsioon.

1969

ILUOTSINGUL

Keda ei hämmastaks tänapäeval reaalteaduste kiire areng; elame aatomifüüsika, küberneetika ja Einsteini õpetuse võidukäigu ajastul. Mõnikord tekib täppisteaduste peadpööritavate edusammude jälgimisel mulje, nagu oleksid humanitaarteadused minetanud moodsas kultuuris oma osatähtsuse. Seepärast vaadatakse nende tulevikule mõnelt poolt läbi mustade prillide. Õnneks on humanitaarteaduste hääbumise teooria ennatlik ega vasta tegelikule elupildile. Pessimismi võib nende puhul tekitada ainult see, et humanitaarteadused ei suuda anda avastusi, mille abil inimene tungib sügavamale looduse saladustesse ja võib energia tohutuid ressursse rakendada järjest rohkem oma hüveks. Kuid nagu kunst on inimesele vajalik tänapäeval ja tulevikus, nii on vajalikud ka humanitaarteadused. Kui kusagil registreeriks arvutusmasin tänapäeva kõik tähtsamad humanitaarteaduslikud tööd kogu maailma ulatuses, siis jõuaks raal kindlasti järeldusele, et ka selles teaduste valdkonnas valitseb praegu otsingute, arenguja tõusutendents.

Esteetika on humanitaarteaduste hulgas üks vanemaid, sest ta võib oma ajalugu mõõta aastatuhandetega. Antiikaja geenius Aristoteles lõi esimese universaalse esteetilise süsteemi, ja kaua näis, et selles on esteetika kui teadus viidud lõpliku täiuseni. Aga iga uus epohh kultuuri arengus jättis ka esteetikasse oma jälje. Esteetika ajalugu on inimese mõtlemise ja maailmatunnetuse

arenemise peegel. Heitkem kas või korraks pilk K. Gilberti ja H. Kuhni «Esteetika ajalukku» (teos on konspektiivne ning pole materjale haaranud kogu maailma ulatuses) ja imetlegem, mida see kõik sisaldab! Kui oleme selle raamatu jälgimisel jõudnud B. Croce, G. Santayana, E. Cassireri ning teiste XX sajandi idealistlike esteetikute teooriateni, siis taipame, et oma soliidsest east ja teooriate rohkusest hoolimata on esteetika veel noor teadus, mille suured avastused seisavad ees. Esteetika on filosoofiline teadus ja nii, nagu filosoofia areneb koos sellega, kuidas süveneb maailma tunnetamine inimese poolt, nii peab ka esteetika sammu sellesama tunnetamisega. Ka tänapäeva inimene seisab probleemide ees: mis on ilu, kuidas inimene seda tajub, missugustele üldistele seaduspärasustele allub tegelikkuse ja kunstide omavaheline seos, missugused on kunsti arengu perspektiivid, ja püüab neile anda vastust oma teadmiste ning elutunnetuse baasilt. Idealistliku ja materialistliku filosoofia võitlus on kajastunud alati ka esteetikas. Nii on esteetika ajalugu võitluse ajalugu ja tänapäeva esteetika tegelikult võitlusareen. Seda enam peab materialistlik esteetika olema ajakohasel tasemel.

Kui kord kirjutatakse nõukogude esteetilise mõtte ajalugu (loodetavasti pole see aeg mägede taga), siis märgitakse seal kindlasti, et uus etapp nõukogude esteetika ajaloos algas pärast NLKP XX kongressi. Vaevalt oli isikukultuse ajal mõni täppisteadus nii raskes olukorras kui esteetika. Küsimus polnud mitte ainult selles, et loovat mõtet asendas tsitaatidega žongleerimine ja nende kommenteerimine, vaid kunstide osatähtsust mõisteti valesti. Suveräänselt positsioonilt, milleta kunstide areng on mõeldamatu, taandati kirjandus poliitiliste ja ideoloogiliste tõdede illustreerija ossa ning sama saatus tabas ka esteetikat. Pärast niisugust tardumust ja loova mõtte loidumist oli nõukogude esteetikal raske jõuda nende ülesannete lahendamiseni, mida nõudis uus epohh. Esteetika on juba kord niisugune distsipliin, kus uusi tõdesid avastada on võrdlemisi raske, üldiste fraasidega žongleerida aga päris hõlpus. Seepärast hakati 50-ndate aastate keskpaiku tõsiselt rääkima nõukogude esteetika mahajäämusest, sotsialistliku rea-

lismi kunsti seaduspärasuste vähesest läbitöötamisest, meetodi puudumisest jne. Kõigele lisaks tekkis esteetika ühes põhiküsimuses, nimelt ilu olemuse mõistmises, diametraalselt erinevaid arusaamisi. Oli tarvis teadusliku mõtte täit pingutust, diskussioone, mineviku esteetika uut läbivaatamist, et leida sellest väärtuslikud alused materialistliku esteetika edasiarendamiseks, et kõrvaldada nõukogude esteetikast viljatud ja osalt isegi demagoogilised mõttespekulatsioonid.

1960. aastal avas ajakiri «Voprossõ Literaturõ» diskussiooni teemal «Esteetika ja elu». Toimetus leidis, et kaasaegse nõukogude esteetika mahajäämus elu nõuetest avaldub mitmes liinis. Kõigepealt pole rahvahulkade esteetilise kasvatamise probleemid vajalikult läbi töötatud, kaasaja kirjandusest ei tehta küllalt sügavaid üldistusi. Ilmub veel palju esteetika-alast kirjandust, milles valitseb skolastiline analüüsimeetod. Esteetilisi kategooriaid kui mineviku esteetika poolt tehtud suuri üldistusi ei vaadelda nende kaasaegsetes avaldumisvormides. Kahtlemata olid need etteheited õigustatud, kuid toimetus ei keskendanud diskussiooni mingile kindlale küsimuste ringile, vaid avas väravad igale teemale. See põhjustas diskussiooni laialivalgumist. Esteetika põhiküsimuste kõrval käsitleti ka kirjanduse eriprobleeme. Laialivalgumisest hoolimata kujunes diskussioon huvitavaks ja äratas tähelepanu ka välismaal. Artikleid avaldas 19 autorit, neist 3 rahvademokraatiamaadest. Mõttevahetus ei andnud küll ammendavat ülevaadet nõukogude esteetika kaasaegsest tasemest, kuid sõlmprobleemid, millele on suunatud tänapäeva esteetikute tähelepanu, muutusid keskseteks arutlusteemadeks. Diskussiooni materjale on lihtsalt võimatu suruda lühikese artikli mõõtmetesse, kuid ka sõlmprobleemide riivamisi puudutamine, mida nende ridade autor püüab teha, võiks lugejat huvitada.

Diskussiooni avaartikkel pärineb K. Zelinski sulest, kes asub analüüsima esteetika põhiprobleemi: mis on ilu? Ta lähtub N. Tšernõševski tuntud määratlusest: ilu on elu, kuid ta ei pea seda küllalt täpseks ja tänapäeva elutunnetusele vastavaks. Tšernõševski definitsioon tekkis esteetikas toimunud võitluse käigus, ta tegi printsipiaalseid materialistlikke korrektiive Hegeli esteeti-

kas. Tšernõševski teeneks jääb, et ta ei leppinud saksa klassikaliste filosoofide esteetikaga ja vastandas nende absoluutsele või üldisele iluideele looduse ilu. Nii tuleb Tšernõševski määratlust mõista ajaloolises tähenduses, tänapäeval aga on selge, et tema definitsiooni saab ja tuleb täpsustada. Zelinski püüabki olla Tšernõševskist täpsem, kuid läheb enam-vähem sama teed kui revolutsiooniline demokraat: temagi ei suuda ilu olemusele lähemale jõuda. Zelinski käsituse järgi on ilu võitlus ideaali või eesmärgi eest. Mida raskem on võitlus, seda eredamalt avaldub ilu.

Oma definitsiooni tõestamiseks toob K. Zelinski keeruka arutluse. Ta väidab, et üldine iludefinitsioon, mida ta ise nimetab ilu loogiliseks formulatsiooniks, sarnaneb matemaatilise valemiga. Matemaatilised valemid avavad füüsikaliste protsesside sisu, kuid on ise ainult nende protsesside mõistmise võtmeks. Niisuguste valemite sarnaseks peab Zelinski ka oma loogilist formulatsiooni: see on abivahend iga konkreetse esteetilise elamuse mõistmiseks. Et konkreetset esteetilist elamust selgitada, võtab Zelinski tarvitusele kahtlasevõitu termini: ta nimetab universaalseks vaimseks impulsiks ajendit, mis tekitab subjektis esteetilise elamuse, olgu elamus saadud ükskõik missugusest allikast (kas kangelasteo jälgimisest, muusika- või maleetüüdi nautimisest, naise silmade või õhtueha vaatlemisest). Iga niisugune «impulss» on korrelatsioonis loogilise formulatsiooniga, seda seost on tarvis ainult mõista. Milo Venuse autoril tuli ületada palju sisemisi takistusi, enne kui ta leidis oma kunstilisele ideele veenva lahenduse; kunstnik võitles ideaali eest ja tema pingutuste tulemusena sündis harukordne teos. Eurooplane saab sellest kunstilise elamuse, sest ta näeb siin täiuslikkuseni viidud ideaali kehastumist. See aga ei tähenda, nagu võiks Milo Venus samasugust vaimustust äratada nende rahvaste juures, kus naiseilu ideaal on disponeeritud teisiti.

Raskustesse satub Zelinski teooria siis, kui esteetilisi elamusi pakuvad nähtused, mis pole seostatavad ideaaliga. Mis on tormitseva mere või vulkaanipurske ideaal? Siin ei rahulda — nagu taime või looma puhul — väide, et nad on täiuslikud oma liigis. Rääkimata sellest, et

neil nähtustel enestel puudub ideaal, on inimestelgi võimatu neisse ideaali juurde mõtestada. Zelinski nimetab selliseid nähtusi «metsikuks iluks», mille puhul inimene võib saada ainult puhtvälise, aistinguliselt meeldiva mulje. Kuid ühtki kaoselist nähtust ei suuda normaalne inimene seostada ideaaliga, ta ei saa seda teha ei ühiskondlike suhete valdkonnas, ei isiklikus elus, ei looduses ega kunstis. Inimeses tekitab loomupärast hirmu kaos looduses ja omaenese hinges.

Zelinski loogiliseks iluformulatsiooniks nimetatud definitsioon ei leidnud diskussioonil pooldamist. Näib nii, et see pole siiski küllalt universaalne, selle tõestamise käigus jääb siin-seal lahtisi otsi. On kahtlane siduda esteetiline elamus igal konkreetsel üksikjuhtumil ideaaliga, mis eksisteerib inimese teadvuses. Zelinski asus seisukohal, et ilu on looduses objektiivne ja eksisteerib inimesest sõltumata. Ent just sellest väitest tõusiski kõige teravam vaidlus.

Marksistlik filosoofia mõistab eetiliste normide ja esteetiliste tõekspidamiste seost inimese sotsiaalse olemisega, tema klassikuuluvusega. Et arusaamine ilusast on samuti seotud inimese ühiskondliku seisundiga ja seepärast eri klassidel ja erinevates tingimustes elavatel rahvastel küllaltki erinev, see oli selge juba marksismieelsele esteetikale. Need on marksistliku filosoofia ja esteetika põhitõed, mille kinnitamiseks ei ole mõtet ruumi kulutada. Samuti on selge, et loodus kogu oma mitmekesisusega on inimesele esteetiliste elamuste ammendamatu allikas. Raskused algavad siis, kui esitame küsimuse: kuidas saab inimene loodusest esteetilisi elamusi? Kui me tunnistame üldkehtivaks tõeks, et ilusa tajumine ja mõistmine inimese poolt on seotud tema sotsiaalse olemisega, siis peab inimene ka loodusest saadud esteetilised elamused vastu võtma sotsiaalse seisundi poolt vormitud prisma läbi. Kui sellesse probleemisse süveneda, tõuseb hulk küsimusi, millele vastamata esteetika teoorias edasi ei jõuta. Kõigepealt muidugi: kas erinevate sotsiaalsete keskkondade poolt kujundatud mentaliteet mõjustab ühe ja sellesama looduseobjekti poolt tekitatud esteetilist elamust? Või teiste sõnadega: kas feodaali, talupoja, töölise või kodanlase klassiseisund tingib seda, et nad päikesetõu-

sust, roosist või jooksvast antiloobist saavad erineva esteetilise elamuse?

Looduses ei ole muidugi ainult neid objekte, mis annavad meile esteetilisi elamusi, vaid ka teisi, mis jätavad meid neutraalseks või mõjuvad eemaletõukavalt. Tekib otsekohe küsimus, kas esteetilist elamust pakkuvad objektid looduses erinevad mingi olulise omaduse poolest nendest, mis niisugust elamust ei paku. Kui see erinevus peitub tõepoolest objektides enestes, kas siis on võimalik tõmmata piiri looduse esteetiliste ja mitte-esteetiliste nähtuste vahele? See, kes vastab nendele küsimustele jaatavalt, tunnistab, et ilu eksisteerib looduses inimesest sõltumata, ilu on seega teatavate loodusnähtuste juurde kuuluv omadus. Aga võib-olla tuleb kogu küsimus lahendada teisiti? Võib-olla oleneb esteetilise elamuse saamine subjektist, kes võtab loodusest muljeid vastu. Kas pole ilu tunnetamine seotud loodust jälgiva subjekti meeltega, tema psüühikaga, kogu tundeeluga ja ühiskondliku olemise poolt vormitud mentaliteediga? Teadlased ei suuda leida mingit erinevust looduse esteetiliste ja mitte-esteetiliste objektide vahel, ainult subjekti teadvuses kujuneb üks looduse objekt esteetilist elamust pakkuvaks, teine mitte. Kes lahendab küsimuse niimoodi, tunnistab, et ilu on ühiskondlik kategooria ega saa eksisteerida looduses inimesest sõltumata.

Juba enne diskussiooni olid nõukogude esteetikas kujunenud nende küsimuste lahendamisel eri leerid. «Looduslähedusla sed» eeldavad ilu objektiivset eksisteerimist looduses. Nende kõige aktiivsemad esindajad diskussioonil olid V. Romanenko ja N. Dmitrijeva. Viimane asus 1960. a. avaldatud raamatus «Ilust» seisukohal, et ilu kui harmooniline ühtsus pole loodav inimeste poolt, vaid tuleneb mateeria arengu seaduspärasustest. Ka diskussioonil luges Dmitrijeva end «looduslähedusla ste» hulka, kuigi pidas seda terminit halvaks. Tõsi — diskussioonil avaldatud artiklis ei ole N. Dmitrijeva ilu objektiivse eksisteerimise suhtes kaugeltki enam nii kategooriline kui oma raamatus, vaid väidab tagasihoidlikumalt, et kui inimene näeb looduses midagi ilusat, siis on selles mingil määral «süüdi» ka loodus oma erilise laadiga, samuti nagu siis, kui vaataja

tajub ilu kunstiteoses, pole tegemist ainult vaatajaga, vaid ka kunstnikuga, kes maalis pildi. On hoopis kaks ise asja, kas väidame, et ilu eksisteerib looduses inimesest sõltumata, või: loodus oma erilise laadiga on «süüdi» esteetilise elamuse tekkimises. Vahemärkusena olgu öeldud: loodusnähtuse ja kunstiteose võrdlemine selles aspektis ei ole küllalt õigustatud. Kunstiteose loomisel on autori üheks eesmärgiks inimesele esteetilise elamuse andmine kunstiteose kaudu, oleks aga väga fantastiline väita, et looduse sisemiseks eesmärgiks on inimesele esteetiliste elamuste pakkumine.

Teravalt süüdistas teisitimõtlejaid V. Romanenko, otsides filosoofilise idealismi sugemeid nende mõttekäikudest, kes julgevad kahelda ilu objektiivses eksisteerimises. Ta tõi rohkesti mõtteavaldusi loodusteadlastelt, kunstnikelt ja kirjanikelt, kes on saanud innustust looduse ilust ja tunnistavad selle olemasolu. Kuid tundub, et nende näidetega ei suutnud Romanenko tõestada seda, mida tahtis. Keegi ei kavatse ju diskussiooni korraldada teemal, kas loodus pakub esteetilist elamust või mitte, see on kõigile niigi selge. Esiletõstmist väärib aga N. Romanenko mõte, et ilu on alati konkreetne: mitte kunagi pole ühelgi inimesel õnnestunud tajuda ilu kui niisugust üldse, vaid alati ja ainult mingis konkreetses avaldumisvormis. «Looduslähedaslaste» poolele asus ka A. Dubrovik. Tema mõttekäik on järgmine: ilu on objektiivne, seda ei saa eitada. Subjektiivsete arusaamade aluseks on objektiivne ilu, niisugune, mis oma reaalsete omaduste tõttu kutsub meis esile esteetilise elamuse.

«Looduslähedaslaste» suuna kõige energilisemaks oponendiks oli J. Borev, kes on ilumõiste ühiskondliku olemuse üks veendunumaid kaitsjaid. Ta väidab, et objektiivne idealism peab esteetilist tegelikkuse omaduseks, mis on loodusele antud objektiivse idee poolt. Subjektiivne idealism peab tegelikkust esteetilises mõttes neutraalseks ja näeb esteetilise teket ainult inimese hinges. Kaks levinud kontseptsiooni valitsevad nõukogude esteetikas: «looduslähedaslased» lähtuvad Borevi arvates metafüüsilisest materialismist, aga ilu ühiskondlikku aspekti ainuõigeks pidajad dialektilisest materialismist. Näib, et Borev lihtsustab «looduslähedas-

laste» ilukäsitust. Ta nimelt väidab, et need omistavad loodusele ja mateeria mõningatele vormidele esteetilisi kvaliteete samal viisil, nagu mateerial on füüsikalised omadused — kaal, värvus, sümmeetria jne. Loomulikult on seda viimast, Borevi poolt «looduslähedustele» omistatud argumenti Borevil endal väga lihtne ümber lükata. Ta on kindlalt veendunud, et kõiki esteetilisi nähtusi tuleb käsitada kui objektiivseid ja samal ajal läbinisti ühiskondlikke nähtusi.

Diskussioon ei suutnud ületada ilumõiste kahesuguste tõlgendajate vastuolu. Lõppkokkuvõtet tehes toonitas ajakirja toimetus, et esteetiliste seaduspärasuste objektiivsuse tunnistamine on marksistliku esteetika ainuõige arengusuund. Samas aga märgiti: kui tunnistada, et ilu eksisteeris objektiivselt looduses enne inimest ja sõltumatult temast, siis järeldub, et ilu seaduspärasused on väljaspool inimühiskonda ja pole võimalik rääkida ilust kui ühiskondlikust nähtusest. Täie õigusega märgiti, et looduse ilu küsimus on lähedalt seotud esteetika olemusega.

Teistes sektorites rikastas diskussioon nõukogude esteetikat paljude uute mõtetega. Esteetika vaatluspiirkonna laiendamises nähti üht peamist ülesannet. Seni on esteetika tööst, tööprotsessist ja sellest tulenevatest elamustest mööda läinud, pidades neid ainult eetilisteks nähtusteks. Ent eetilise ja esteetilise seoses ei kahtle keegi. V. Tassalov märkis, et idealistlik esteetika on kartnud nagu tuld ilumõiste sidumist inimese tööga. Rohkem peaks esteetika arvestama teiste teaduste üldistusi. Esteetika seos filosoofiaga on vaieldamatu, kuid esteetikuid võiksid aidata psühholoogia uuemad seisukohad, samuti mõned täppisteadused. Uurimata on esteetilise elamuse psühholoogiline ja füsioloogiline külg. Ent just neid pooluseid uurides on võimalik esteetika üht haru arendada eksperimentaalteaduseks. N. Dmitrijeva leidis, et tuleb uurida, kuidas mõjuvad esteetilisele tunnetusele erinevad elukutsed, mehhaniseeritud tööprotsess jne.

J. Borev nägi väheses süsteemipärasuses nõukogude esteetika peamist puudust. Ta seadis eesmärgiks jõuda monistliku ja lõpetatud esteetilise süsteemini, nagu on Aristotelesel või Hegelil. Teised arvasid, et lõpetatud

süsteemi poole pürgimine ei saa olla eesmärgiks omaette, sest tunnetusprotsess on lakkamatult süvenev ja täiustuv. Absoluudini viidud süsteem on mõeldav ainult siis, kui tunnistame metafüüsiliselt kõigi protsesside arengu lõppemist. Marksistlik esteetikasüsteem peab lakkamatult täiustuma, vastu võtma uusi kogemusi ja üldistusi. Meie esteetikale võib aga ette heita seda, et sotsialistliku realismi üldistused ei ole veel viidud esteetilisse süsteemi.

Palju tähelepanu pöörati diskussioonil esteetilistele kategooriatele. Mitmed esteetikud pälvisid etteheiteid, et nad on oma uurimustes kategooriad lahutanud tegelikkusest. Esteetiliste kategooriate taga tuleb näha maailma esteetilist rikkust. Heakskiitu ei leidnud Timofejevi ja Elsbergi katse kujundada satiirilisest uus esteetiline põhikategooria.

N. Dmitrijeva pidas nõukogude esteetikute ülesandeks avastada neid kaasaegse kunstitunnetuse erijooni, mis on seotud XX sajandi gigantse progressiga teaduse valdkonnas. Inimmõistus on loonud tehnika, mis on võimeline tootma hüvesid kõigile ühiskonna liikmetele, kuid lihtsustatult mõistavad inimest need, kes unustavad inimese teise põhiomaduse, tema emotsioonid. Ei ole õige nimetada algelisema tehnika ja teadusega sajandeid tundelisteks, praegust aga mõistuse ja tehnika sajandiks. Tundelisuse elimineerijad ei jõua kaugele, sest nad hülgavad inimlikkuse sfääri ühe pooluse.

Ent asugem uuesti probleemide juurde, millele diskussioon ei suutnud vastust anda. Mõlemad pooled — nii ilu loodusliku kui ka ühiskondliku aspekti kaitsjad — püüdsid pärast diskussiooni oma formuleeringuid täpsustada, jäädes oma põhiseisukohtade juurde. Sellega ei likvideeritud vastuolu esteetika olulises küsimuses. Ei ole mõtet siinkohal esitada ühe või teise teooria täiustamise katseid. Ühe kurioosse näitena olgu ainult viidatud ajakirjas «Znamja» 1963. a. aprillis avaldatud artiklile, mille autor V. Ivanov enesekindlalt kritiseerib neid, kes julgevad kahelda ilu eksisteerimises väljaspool inimest ja inimesest sõltumata. V. Ivanovi ei häiri isegi see, et mitte keegi — ei loodusteadlased, füüsikud ega astronoomid — pole loodusest leidnud mateeria mingit kindlat omadust, mida inimene aistiks või tun-

netaks kui ilu. V. Ivanov asub süüdistama uurijaid, kes leidvat tavaliselt ikka seda, mida nad asuvad otsima. Loodusteadlased polevat aga huvitatud mateeria ilukvaliteedist, seepärast pole nad seda ka leidnud. Kuid see ei tähenda veel, et niisugust kvaliteeti ei eksisteeri...

Kui lihtne on niisugune mõttekäik! Saatkem siis mateeriat uurima eriliselt ilutundlik ja esteetilise koolitusega loodusteadlane, ta avastab mateeria ilukvaliteedi ning väljaspool inimest eksisteeriva ja inimesest sõltumatu ilu teooria on lõplikult päästetud. Mis sellest, et algab uus kurioosum: ilu on tunnetatav ainult valituile, mitte tavalisele surelikule, kes uurib mateeriat. Suuremat subjektivismi on raske kujutleda.

On selge, et pärast diskussiooni oli aeg küps kogu probleemi viimiseks teisele pinnale, sest nendel radadel, mille olid sisse tallanud kaks vastandlikku teooriat, ei jõutud ummikust välja. Uute lahenduste esimene katse ilmus 1964. a. kevadel, kui F. Kondratenko avaldas oma esteetilise suhte teooria teoses «Esteetiline». Kondratenko teooria on veel nii uus, kriitikast ja ajaproovist läbi käimata, et raske on öelda, kas «looduslähedus-laste» ja ilu ühiskondliku aspekti pooldajate vaheline lahkheli on ületatud, kuid üks on kindel: kogu probleem on tõstetud teisele pinnale ja esialgu tunduvad Kondratenko järeldused palju veenvamad kui varasemate teooriate vastukäivad arutlused. Kondratenko on tõestanud vähemalt üht: ilumõistet kui esteetika põhilist küsimust saab edukalt analüüsida teisest aspektist, kui on tehtud seni. Seepärast väärib tema esteetilise suhte teooria tõsist tähelepanu ka siis, kui kõik tema teesid ja tõestused ei peakski vastu kriitikaproovile.

F. Kondratenko loobub postulaadist, et ilu on mateeria eriline kvaliteet, avaldugu ta siis sümmeetrias, värvis, vormis või ükskõik missugusel viisil. Ta on täielikult veendunud, et niiviisi toimides ei satu ta vastuollu ei materialistliku filosoofiaga ega gnoseoloogiaga. Väide, et ilu eksisteeris looduses enne inimest ja inimesest sõltumata, on mateeria definitsiooni kohmakas kohandamine ilu definitsiooniks, mille abil ei saa rajada harmoonilist esteetika-teooriat. Seejuures ei tagane Kondratenko materialismi pinnalt, sest ka tema teooria järgi on ilu alati konkreetne. Esteetiline suhe ja esteetiline

elamus ei saa subjektis tekkida ilma objektita, olgu viimaseks siis mõni materiaalse maailma nähtus või vaimuelu avaldus.

Samuti loobub Kondratenko väitest, nagu avalduksid igas esteetilises suhtes objekti ja subjekti vahel inimese ühiskondlikud vahekorrad. On mõistetamatu, kuidas niisugused objektid, nagu kuu, virmalised, sihvakas kask või liblikas, võivad neid jälgivas subjektis äratada esteetilise vahekorra, milles väljenduvad inimeste ühiskondlikud suhted. Tekib otsekohe küsimus: missugused ühiskondlikud suhted avaldavad mõju subjektile, kes vaatleb virmalisi, — kas tootmisalased suhted, poliitilised või moraalsed? Ilumõiste ühiskondliku olemuse veendunud pooldajaile ei tee Kondratenko seejuures etteheiteid mitte sellepärast, et nad rõhutavad ilumõiste ühiskondlikku iseloomu, vaid sellepärast, et nemadki pühendavad peaaegu kogu energia objektiivsete «ilukvaliteetide» olemasolu tõestamisele, jätavad aga analüüsimata, mis niinimetatud «ilukvaliteedid» tegelikult on, mille poolest nad erinevad teistest materia omadustest. Seejuures ei tule asja mõista nii, nagu välistaks suhteteooria ilukategooriast ühiskondliku aspekti. Esteetiline suhe objekti ja subjekti vahel saab igal konkreetsel juhtumil tekkida inimeses kui ühiskonna üksikindiviidis, kellesse on ühiskonnas elamise tagajärjel koondunud teatavad kogemused, kuid ühiskondlikud vahekorrad ei avalda otsest mõju esteetilisele suhtele inimese ja loodusnähtuse vahel.

Esteetilise suhte teooria tugevaks küljeks on, et Kondratenko on lähtunud gnoseoloogiast. Ta väidab, et subjektil võib esteetiline suhe tekkida koos aistinguga, ilma et tunnetusprotsess tööle rakenduks. Näib, et see ongi üks Kondratenko julgemaid väiteid, kuid teisest küljest on seda raske tõestada. Edasi tõmbab ta eraldava joone esteetilise suhte ja esteetilise elamuse vahele. Esteetiline suhe võib subjektil tekkida objektiga ka siis, kui aisting ei vii subjekti esteetilise elamuseni ja inimene jääb objekti suhtes emotsionaalselt ükskõikseks. Kondratenko arvab, et kuni $^{9}/_{10}$ esteetilistest suhetest jätab inimese emotsionaalselt ükskõikseks. Emotsionaalne ükskõiksus objekti suhtes võib olla ka esteetiline hinnang samale objektile. Objekti esteetilist tunne-

tamist eitab Kondratenko täielikult, ta leiab, et tunnetusprotsess ei saa olla esteetiline. Seda terminit on nii psühholoogid kui ka esteetikud valesti kasutanud. Marksistlik filosoofia väidab, et tunnetus on nähtuse objektiivsete seaduspärasusteni jõudmine ning eksisteerivad ainult kaks tunnetuse liiki — teaduslik ja kunstiline. Esteetiline suhe loodusliku objektiga ei saa aga olla selle objekti, näiteks sihvaka kase kunstiline tunnetamine, see on muidugi täiesti selge.

Kondratenko esitab ka inimese ja looduse vahelise esteetilise suhte tekkimise ajaloo. Inimese teadvuse esimestest katsetest leida seletus looduse tundmatutele jõududele sündis religioosne suhtumine loodusesse. Aga kui inimene tunnetas oma loovat jõudu, mis arenes võitluses loodusega, tekkis tal viimasega uus suhe, mis laskis inimest tunnetada ennast kui loojat. Inimene ei kartnud enam loodust, vaid tal tekkis võimalus suhtuda loodusesse esteetiliselt. Kahtlemata oli see tähtis arenguetapp inimese ja inimlikkuse kujunemisel.

Täpselt määratleb Kondratenko esteetilise suhte koha teiste ühiskondlike suhete hulgas (kusjuures ta ei pea esteetilist suhet puhtalt ühiskondlikuks suhteks). Ühiskondlikud suhted jaotab Kondratenko järgmiselt:

1. Suhted inimeste vahel:

a) tootmis- või tööalased suhted; b) poliitilised suhted; c) moraalsed suhted; d) õiguslikud suhted.

2. Inimese suhted teda ümbritseva tegelikkusega:

a) utilitaarsed; b) tunnetuslikud; c) religioossed; d) esteetilised.

Esteetilist suhet kui protsessi nimetab Kondratenko individuaal-ühiskondlikuks nähtuseks. Esteetilise suhte objektiivsus seisneb tema paratamatus tekkimises, mis ei olene subjekti tahtest. Esteetilise suhte sisu ja laad olenevad subjekti ühiskondlikust ja individuaalsest mentaliteedist, meeleolust, maitsest jne., kuid tema teke ei allu subjekti tahtele. Niisiis — Kondratenko järgi on iga normaalne inimene teda ümbritsevate nähtustega esteetilistes suhetes, kusjuures see suhe täiendab objektile esteetilise hinnangu andmist.

Oma laadilt on esteetiline suhe hindava iseloomuga. Kui objektiks on inimese valmistatud ese, hindab subjekt eset alati kahest seisukohast — kasulikkuse ja ilu

seisukohast. Seni on kehtinud arvamus, et esteetiline hinnang antakse subjekti poolt vastavalt tema iluideaalile. (Antud kontekstis ei tähenda esteetiline hinnang mitte hindava analüüsi tulemusel saadud otsustust, vaid lihtsalt meeldivusemäärangut, mis saadab iga esteetilist suhet.) Seejuures unustatakse, et me ei hinda mitte ilu objektis, vaid ilusat objekti. Aga see tähendab, et eseme ilu nagu tema kasulikkuski ei ole objekti kvaliteedid, vaid meie hinnang temale. Kogu keerukus on selles, et selgitada, mida me tegelikult hindame objektis, kui hindame teda esteetiliselt. Üks on ilmne: esteetilise hinnangu anname objektile teiste tunnuste järgi kui kasulikkuse hinnangu, vastasel korral poleks tegemist kahe erineva hinnanguga. Ilmne on, et objektidel ei ole erilisi kasulikkuse «kvaliteete» ega ka ilu «kvaliteete», ei see ega teine kujuta enesest materiaalset substantsi, ent seejuures on ikkagi nii, et konkreetsed objektid ja nähtused sunnivad inimest hindama endid kasulikkuse ja ilu seisukohalt. Kui see oleks teisiti, oleks võimatu eraldada kasulikku objekti kahjulikust ja ilusat inetust.

Niisugused on Kondratenko esteetilise suhte teooria põhilised seisukohad. Ei pea nende ridade autor end võimeliseks seda teooriat kritiseerima, ta suudab olla ainult selle refereerija. Üks on kindel: Kondratenko teooria on katse ületada ummikut ühes esteetika põhiküsimuses. Siin on mitmeid uusi ja esteetikuid üllatavaid seisukohti. Kondratenko peab esteetilise suhte küsimust võtmeprobleemiks, mille lahendamine annab võimaluse teiste esteetiliste probleemide juurde siirdumiseks. Ta ei eita esteetilist elamust, kuigi ta seda oma töös lähemalt ei vaatle. Nii võib tema uurimus olla alles esimene samm ulatusliku teooria loomisel. Kas esteetilise suhte teooria peab vastu kriitika- ja ajaproovile, seda näitab lähem tulevik.

1964

KAS DETAIL ON PISIASI?

Sõnastikud ja entsüklopeediad on liiga soliidsed raamatud, et valetada. Nad tõestavad otse jonnaka järjekindlusega, et detail on pisiasi, ning me oleme harjunud pidama seda käibetõeks. Aga samuti oleme kogenud, et kunstide valdkonnas ei saa igapäevase käibeloogikaga hästi opereerida. Tõelises kunstis ei ole teisejärgulisi küsimusi, oma tööd tõsiselt võttev kirjanik ei räägi pisiasjadest, seepärast ei saa kirjaniku leksikonis detail võrduda pisiasjaga. Tänapäeva kirjandus tõestabki midagi muud, sest kunstilise detailiga seotud probleemiring puudutab tegelikult kirjandusteose tähtsamaid sektoreid — karakteri- ja miljöömaalingut, detailidest olenevad sageli stiilinüansid jne.

Kirjandusteadus on tänamatu teadus selles mõttes, et ta opereerib mõistetega, mida pole lihtne defineerida. Võib-olla saab kirjandusteadus tulevikus teaduslikuma ilme, kui imepärased arvutusmasinad võtavad analüüsimisel enda hooleks vähemalt statistilise loenduse ja klassifitseerimise ülesande. Võib-olla leitakse siis definitsioon ka sellele, mis on õieti kunstiline detail kirjanduses, sest seni on teoreetiline mõte selle defineerimisest hoidunud. Aga võib-olla pole selle poole eriti agaralt püütudki, sest ei tohi unustada, et tavaliste sõnastike keeles on detail pisiasi ja kirjandusteadusel on küllalt tegemist suurte probleemidegagi. Ent kui väljenduda piltlikult, siis on kunstiline detail kujundites mõtlevale kirjanikule seesama, mis aatom täppistead-

lasele. Ta on tegelikkuse kõige väiksem terviklik üksus, mille autor toob teosesse, konkreetne üksikfakt, mille kirjanik mingil põhjusel valib nähtuste loendamatust hulgast. Seejuures peab heal kunstilisel detailil olema teoses kindel funktsioon, ta peab olema teose üldstruktuuris vajalik, olgugi tema ülesanne ja kandvus mõnikord tagasihoidlik. Ei vaja vist toonitamist, et kunstiliseks detailiks võib olla absoluutselt igasugune — ka monumentaalsete mõõtmetega — tegelikkuse objekt; vaal, hiigelaurik või päike niisama hästi nagu vaevumärgatav õietolm või ainult aimatav varjundimuutus armastatu silmades. Ja lõpuks leidub kirjanduses ka fantastilisi kunstilisi detaile, millele tegelikkusest ei leia otsest vastet.

Teoreetilises mõttes on võimalik kunstilist detaili lahutada motiivist, kuigi praktiliselt see igakord pole kerge. Motiiv on suurem sisuline üksus, mis iseloomustab ka tegevuse suunda, vihjab tegevuse ajendeile. Seetõttu on võimalik rääkida kirjanduses rändmotiividest, sest mitmeti erinevatel tegelastel võivad olla samad käitumisajendid. Sama motiiv võib toetuda erinevatele detailidele. Üldiselt on detailid aga motiivistikuga lahutamatus seoses, sest motiivi võib väljendada detaili abil, detailid on motiivi toonitamisel ja rõhutamisel eriti vajalikud.

Kunstilise detailiga ei tule samastada süžeelisse tegevusse põimitud konkreetseid esemeid, sest need on tegevuse avamise, mitte selle ilmestamise vahendid. Nii ei ole Desdemona taskurätik «Othellos» enam detail, vaid intriigi arenguks vajalik ese, samuti ei saa detailiks pidada nööri, mida Vargamäe Juss kannab pükstel, võru, mida otsib Arno Tali, aabitsat, millest õpivad Jukola vennaksed, koera, kelle varastab Švejk, jne. jne. Kunstilisel detailil on intriigi saatev, täiendav ja nüansseeriv ülesanne, ta on vajalik eelkõige miljöö ja looduse, tegelase välimuse, iseloomu või hingeseisundi avamiseks. Siingi ei ole piir igakord täiesti selge, kuid teoreetiline eraldamine on siiski võimalik.

Hea tahtmisega võib ette kujutada teost, milles puuduvad kunstilised detailid, kuigi tänapäeval niisugust keegi kirjutama ei hakka. See peaks siis olema umbes niisuguses stiilis nagu tuntud lugu — mees läks metsa,

ehitas maja, tõrvas katuse, lind lendas katusele jne. Detailideta loos peab iga selles mainitud isik või ese sündmusesse põimuma, seal ei tohi olla kirjeldusi ega iseloomustusi. Iidsed rahvamuinasjutud ongi lähedased niisugusele kujutamislaadile; nad ei tunne tegelase või miljöö iseloomustamist detaili abil, vaid tutvustavad tegelast kõige otsesemalt: kord elas ahne peremees, tark kuningapoeg, kuri nõid jne. Kuid see kujutamislaad kuulub sõnakunsti minevikuhämarusse. Tänapäeval on kunstiline detail iga teose enesestmõistetav osis. Küsimus on vaid selles, missugune osa on detailil erinevate kirjanike stiilis.

*

Kunagi jaotati prosaiste stiililistel kaalutlustel jutustava ja kujutava põhitooniga autoreiks. Esimeste kujutamislaadis domineerib sündmustiku hoogne esitamine, teistel on süžeearenduse kõrval põhjalikumalt välja maalitud olustik, tegelaste välimus, looduspildid jne. Tänapäeva kirjandusteadus enam niisugust jaotust ei harrasta, sest kaasaegses kirjanduses pole võimalik tõmmata selget piirjoont nende erinevate laadide vahele. Mida kaugemale kirjanduse minevikku vaatame, eriti noile aegadele, millal kujunesid proosa peamised žanrid, seda domineerivam on sündmustiku osa teose üldises struktuuris. Elujuhtumus, lugu, sündmus on aluseks olnud nii novellile kui ka algelisele romaanile, ja autori ülesanne oli sündmuse edasijutustamine. Olustikudetailid, meeleoluvarjundid, inimpsüühika — kõik need olid tollal veel tundmata suurused. Boccaccio «Dekameron» on kirjutatud kuue sajandi eest. Otse lapselikult muretu on Boccaccio veel oma tegelaste psüühika suhtes, peaaegu üldse ei pööra ta tähelepanu miljöömaalingule. Teda huvitab ainult lugu ja karakteri peamine iseloomujoon, mis avatakse sündmustiku käigus. Detaile vajas niisugune jutustamislaad vähe ja Boccacciol neid polegi. Ta teatab väga lihtsalt, et Santa Maria kirikus said kokku seitse noort daami, kes kõik olid «arukad, kõrgest soost, ilusad, hästikasvatatud ja kombelised». Me peame seda uskuma, kuigi Boccaccio ei vaevu kirjeldama nende daamide ilu. Ja nii toimib ta kõigi teiste

tegelastega läbi 100 novelli. Tänapäeva kirjanik muidugi nii kerge vaevaga lugejat ei veena.

Täie selgusega mõistsid detaili osatähtsust proosateoses esmakordselt realistid. Mitte asjata ei vihja detailide tõepärasusele kui ühele põhinõudele ka Engels, kui ta andis oma tuntud realismimäärangu: realism nõuab peale tõepäraste detailide tüüpilisi karaktereid tüüpilistes olukordades. Balzaci romaanid sisaldavad tohutul hulgal detaile, aga nagu Balzac ürgjõulise talendina võis pillavalt ümber käia nii karakterite kui ka komplitseeritud süžeedega, nii toimib ta ka miljöödetailidega. Hilisemate realistidega võrreldes ei tunne Balzac veel üksikdetailide väärtust, ei tõsta neid esile üldiselt foonilt, ei anna mõnele erilisele detailile küllaldast kõlaruumi, vaid pillab neid kõige meeletumal viisil. Ainult tema anne päästis, et võrdväärtuslikud detailid kirjeldustes üksteist ei varjuta ja kogu pilti halliks ei muuda.

Balzacis on jutustaja ja kujutaja tasakaalus, kord ainult pääseb üks juhtima teise arvel. Flaubert on klassikaliste realistide hulgas kirjanik, kelles kujutaja võidutseb jutustaja üle. Oleks vahest Flaubert'i teenete ülehindamine, kui väita, et ta esimesena tunnetas detaili hiiglaslikku jõudu, kuid enne teda on raske leida kirjanikku, kelle kujutamislaadis detailil oleks nii suur erikaal.

Balzac ja Flaubert on kaks väga erinevat loomingulist natuuri, täiesti vastandlik on nende suhtumine detailisse. Balzac taotleb maalingu täiuslikkust. Flaubert loodab üksikuile detailidele, mis tõusevad eredalt esile. Balzac kirjutas romaane hämmastava kiirusega, toetudes erakordsele loomingulisele fantaasiale. Selles võimsas nägemuses nagu polekski kirjanikul aega selekteerida üksikasju ja ta haarab koos tüübi ning miljööga kaasa palju niisugustki, millel puudub eriline tähtsus. Flaubert seevastu valib ja viimistleb, töötab välja iga detaili otse idamaise elevandiluunikerdaja kannatlikkusega. Ja nii määrab juba lugeja ning kriitiku maitse, mis kellelegi meeldib. Ainult väide, et flobäärliku väljatöötusega koos kaob ka eluline värskus, ei seisa küllalt kindlal alusel.

Täiesti erinevalt on kirjanduslike voolude piirkonnas mõistetud detaili osatähtsust. Reaalsuse faktid, mida

kriitika viimasel ajal nimetab lihtsalt reaaliateks, on ise neutraalsed ja objektiivsed, nad pole süüdi ühtede kirjanike naturalismis, impressionismis või ekspressionismis; kirjaniku enese esteetilised arusaamad annavad neile naturalistliku, impressionistliku või mõnele muule «ismile» omase tõlgenduse. Naturalistid austasid detaili rohkem kui keegi enne neid, nad otsisid detailidest viimset tõde. Mida siis muud kui võltsimatuid miljöödetaile läks Zola otsima, kui ta laskis end terveks ööks lukustada Pariisi turuhoonesse. Naturalistide põhiprintsiibid sundisid neid «fotografeerima» reaalsuse pisifakte, taotlema miljöökirjeldustes ülimat täpsust kunstilise ümbertöötuse arvel. On omamoodi paradoks, et hoolimata reaalsuse pisiseikade täpsest kopeerimisest, on naturalistid kunstis ikkagi tegelikkust avanud ühekülgselt. Naturalistide praktika näitab, et tegelikkuse fakti kopeerimine ei anna veel kunstiliselt läbitunnetatud detaili.

Eriline tähtsus oli detailidel impressionistide esteetikas. Neile oli detail kahekordselt tähtis: detailide abil püüdsid impressionistid saavutada reaalsuse tõepärase peegeldamise muljet, sest karakterimaalingul, filosoofilisel ja intellektuaalsel plaanil on nende teostes tagasihoidlik osa. Teiselt poolt ei ole impressionistile detaili tõepärasus enam eesmärk omaette, vaid see on sillaks, mille kaudu süvenetakse meeleolupiltidesse, mõtisklustesse ja tundeelamustesse. Ekspressionistil ei olnud detail tähtis kui reaalsuse tõepärane peegeldaja, vaid kui lugejas uudse, ootamatu ja üllatava elamuse äratajа, mõjuva assotsiatsiooni tekitaja. Nad mitte ainult ei esitanud detaile ja nendega seotud kujutluspilte eksalteeritud stiilis, vaid ignoreerisid teadlikult detailimaalingus reaalsuses valitsevaid suhteid. Ent pole mõtet detailirakenduse ekstravagantsusi otsida voolude piirkonnast, kus neid võib rohkesti leida. Siirdugem tagasi realismi juurde.

*

Erakordselt huvitav on detailirakenduse osas A. Tšehhovi looming. Tšehhov toetus detailirakenduses eelkäijate-realistide eeskujule, eriti Gogoli, Dickensi ja

L. Tolstoi saavutustele, kuid avardas tunduvalt detaili osatähtsust. Tšehhovi detailil on erakordne väljendusrikkus ja reljeefsus, sügav mõtteline sisu ja võime äratada kõige mitmekesisemaid assotsiatsioone. Flaubert'il on detail esiletungiv, nagu mitmevärvilised heledad tuled põlevad detailid tema romaanide lehekülgedel. Tšehhovil puudub detaili väline eredus: see on diskreetne, nagu poolkogemata oleks see poetunud tekstisse, selle avastad alles siis, kui mõtiskled vahendite üle, millega Tšehhov saavutab lühivormis nii suure üldistusjõu. Tšehhovi loomingust võib leida näiteid detailirakenduse kõikmõeldavate liikide kohta.

Tšehhov hindas Turgenevi kauneid looduskirjeldusi ja hakkas turgenevliku laia panoraami asemel otsima uusi väljendusvõimalusi. Armutult tõmbas ta vend Aleksandri katsetustes maha teksti, jättes kuuvalge öö kirjelduses pikast tiraadist alles ainult katkilöödud pudelikaela kahvatu helgi ja veskiratta varju. Tšehhovi arvates piisas nendest detailidest kuuvalge öö kirjeldamiseks. «Looduskirjeldused peavad olema väga lühikesed,» toonitab ta ühes kirjas. Ta ise oskas teravalt nähtud detailiga haarata miljööst ja loodusest olulist. Detaili või detailide eelised on eriti olustiku kujutamisel ilmsed: rääkimata sellest, et nad on ökonoomsemad kui üksikasjalised maalingud, mõjuvad nad värskelt ja leidlikult.

Tegelase välimuse ja tema psüühilise seisundi avamisel on detailid asendamatud. Loomulikult ei suuda üksikdetailid põhjalikku kirjeldust kirjandusest kunagi lõplikult välja tõrjuda, kuigi areng näib kulgevat järjest napima ja tihedama esituslaadi poole, mõne iseloomustava detaili eelistamine pikale kirjeldusele näib olevat arengu üldsuund. Missuguse põhjalikkusega kirjeldab Lermontov Petšorini välimust või Stendhal Julien Soreli ja proua de Renali esimest kohtumist; Balzaci põhjalikule isikukirjeldusele vihjamine tunduks juba kordamisena. Käesoleva sajandi realistid ei põimi oma teostesse enam nii ulatuslikke kirjeldusi, vaid avavad miljöö üksikute detailide abil. Galsworthy avab miljöö sootuks teiste vahenditega kui Dickens või Thackeray. Tammsaare oskus karaktereisse sisse elada ja neid tajutavaks teha on tema veetlevamaid kirjanikuomadusi.

Ent jälgigem, kui napilt visandab ta ühe oma õnnestunuma tegelase välimuse: «Kehalt kõhnavõitu, mitte pikk, aastailt üle kolmekümne, valget verd, harv habe lõua otsas, silmad kissis — niisugune oli see Vargamäe Tagapere.» Otsekui rutates oleks siin välimust kirjeldavad detailid üksteise otsa lükitud, aga paljude Tammsaare monumentaalsete tegelaste välimusest teame veelgi vähem.

Tšehhovi usk detaili jõusse isikukirjeldusel on aga tugevam kui ühelgi teisel autoril. Ta kinnitas näitlejaile, et tema teoseis on antud täpsed isikukirjeldused, näitlejad leidsid aga ainult paar detaili, mis vihjasid, et see või teine tegelane kannab korralikku kaelasidet või et tal on ruudulised püksid ning ta valmistab ise õngi. Ja niisugused isikut iseloomustavad pisiasjad pidid juhtima tegelase olemuseni, aga jätsid samal ajal vabaks näitleja enese fantaasialennu. Jah, Tšehhovi usaldus detailide vastu on nii suur, et ta katkestab mõnikord lausa kulminatsioonimomendil novelli sündmustiku jutustamise ja maalib detaile, millest selgub dramaatiliste sündmuste kulg. Novellis «Roim» ei kirjelda Tšehhov tapmise stseeni, ta juhib ainult lugeja tähelepanu sellele, et ühe tülitseja käeulatuses leidus triikraud. Siis kukub triikimislaud ja põrandal on keedetud kartul inimveres. Halastamatu, otse võpatama panev on niisugune detailide keel.

Kuigi oskuslik detailirakendus annab kunstiliselt nii mõjusaid tulemusi, ei saa muidugi väita, et ta asendaks teisi kunstilise kujutamise komponente. Tugeva detailimeelega kirjanik peab kõigele lisaks tunnetama ohtu, mis tekib samavõrdsete detailide lükkimisel üksteise järele. Monotoonne detaililt detailile libisemine annab lõpptulemusena halli koe, kunstipäraselt väljatöötatud detail on täpse tähelepanu, selekteerimise ja üldistamise tulemus. Rangelt tuleb eraldada kunstipärase väljendusjõuga detail tühistest pisiasjadest, mille reastamine lihtsalt risustab teose lehekülgi. Tšehhov on seda tunnetanud ning jätnud õhku ja ruumi väljatöötatud detailide ümber, et neil oleks mõjulepääsuks küllalt avarust. Ta noomib kirjanikku, kellel need tõed pole päris selged: «Te korjasite kokku terve mäe pisiasju, ja see mägi varjas päikese. Detail mõjub intensiivselt,

funktsioonita pisiasi ekstensiivselt, selles on nende erinevus.»

Tšehhov lähtub oma detailiteoorias novellistika nõuetest. Ulatuslikumas romaanis valitsevad pisut teised seadused ja üksikule detailile ei saa nii kandvat raskust asetada kui novellis, kus detail võib olla juhtmotiivi teenistuses. Romaanis, kus arendatakse mitut süžeeliini erinevates keskkondades, võib rääkida erinevate peatükkide või osade detailide süsteemist. Kuid igal juhtumil oleneb ka romaani stiil tunduval määral sellest, missugune on kirjaniku suhe detailidega.

*

Aga detailid meie tänapäeva prosaistide teoste lehekülgedel? A. Hindi «Tuuline rand» on meie kaasaegse proosa kõige laiahaardelisema kompositsiooniga teos, mis kuidagi märkamatult tõmbab tähelepanu enesele.

A. Hindi stiilis domineerib jutustav element, vanade klassikaliste realistide kombel muudab ta autoriteksti varjundit, kui kujutusobjekt vaheldub. Mahlaka ütlemise mõnu taotleb Hint küllap päris teadlikult, ta pole Flaubert'i tüüpi kirjanik, kes eelkõige toimunu piltides ja detailides välja maalib. Jutustuse toonimuutus toimub märkamatult, kuid mitmekesistab «Tuulise ranna» stiili. Rahvapärase lopsakusega vestab Hint rannaelu stseenidest, «asiste» ettevõtete kirjeldustele lisab tempereeritud satiirilise heli. Linnasündmustest jutustades kaotab Hindi toon küll mõne huvitava varjundi, sest rannas kivide ja paatide vahel tunneb ta end ikkagi päris kodus olevat, kus ka jutustuse toon tekib nagu iseenesest. Seejuures põimub Hindi jutustavasse põhikoesse päris rohkesti detaile. Igatahes tunneb kirjanik nende väärtust ja kasutab neid mitmes plaanis — niihästi miljöö ja meeleolu avamiseks kui ka tegelaste psüühika valgustamiseks. Hint ei kuhja detaile, vaid tema autorijutustuses on neil küllalt ruumi esiletõusuks. Oleks päris huvitav võrrelda põhjalikumalt detailitehnikat «Tuulise ranna» I ja III köites. Kuivõrd need on kujutuslaadilt erinevad romaanid, on erinev ka detailide funktsioon. Esimeses köites domineerib olustiku- ja miljöödetail, kolmandas on detail aga psüühika avamise teenistuses.

Üldiselt näib aga nii, et Hint mõtleb loomisprotsessis pinevalt motiivistikule. Jälgides tema romaani erinevate peatükkide kompositsiooni, avastame, et liikumapanevaks jõuks on juhtmotiiv, mida autor ise jälgib sihiteadlikult, kuid oskab seda lugeja eest mõnikord päris meisterlikult peitagi. Motiiv toob kaasa detailid kuidagi iseenesest, ja nii ongi Hindi romaanis detailid järjekindlalt üldise kujutlusliini teenistuses, «üledetailiseerimise» ja detailide laialivalgumise ohtu pole Hindil niisuguse stiili juures karta. Aga kui juba jutt on kaldunud Hindi motiivistikule, siis ei pääse (eriti romaani III köite puhul) mööda maitseküsimusest. Motiivid ja neid saatvad detailid on juba niisugused nähtused, mis avavad kirjaniku enese maitse ja heidavad väljakutse ka lugeja omale. Me võime suures kirjanduses leida küllalt motiive ja stseene, mille kõrval Hindi «asiste» elujuhtumuste pikantsus tuhmub halliks nagu Kaugatoma rannakivi. Aga just niisuguste stseenide kirjutamisel ei tohiks lubada maitsevääratusi, sest tarvitseb vaid kirjanikul kalduda millimeeter üle tolle raskesti tabatava piirjoone, mis eraldab head maitset kahtlasest, ja autor teeb enesele karuteene. Kuid piirdugem detailidega, kuigi detailid ja motiivid on kirjanduses seotud. Mis puutub üldisesse detailitehnikasse, siis paistab see loomulik lihtsus, millega Hint toob detailid oma jutustavasse stiili, meie praeguses kirjanduses positiivselt silma.

Kui arvutusmasin loendaks Hindi ja Krusteni romaanide detaile, siis selguks, et Krusteni romaanides leidub neid tunduvalt rohkem; tavaline lugeja, kes detailidele ei mõtle, väidaks esimese mulje põhjal võib-olla hoopis vastupidist. Põhjus on selles, et Krusteni detailidel puudub intensiivsus, nad kipuvad hajuma, neil ei ole nii teravalt toonitatud sisulist funktsiooni. Jah, kui Krusteni detailide üle järele mõtelda, siis veendud, et nende taga seisab tähelepanelik ja tark kirjanikupilk, mis on talletanud terve varasalve elukogemusi; seepärast on kahju, et detailid pulseerivad Krusteni romaanides nii nõrgalt. Olgu Krusteni detaililaadi iseloomustamiseks juhuslikult haaratud näide «Noorte südametest». Kaks meest — praostihärra ja vöörmünder — arutavad suuri asju. Just äsja on öelnud vöörmünder, et valla täiskogu

võib kõlvatu inimese vallast välja saata, kui praost seda nõuaks. Niisiis — tuttav psüühiline situatsioon: üks tegelane püüab teisele midagi sisendada, teda kaasa tõmmata ülekohtusele tegevusele. Jälgigem, kuidas kujutab autor praosti käitumist samal ajal:

«Nii ta ütles, vaatas põrandal hõbemüntidena mänglevaid päikeselaike ja mõtles endamisi: rääkigu siis veel, et Rikas Aabram magasiaida tühjaks varastas.

Kuid mis tegi sel ajal praost? Ta seisis seljaga vöörmündri poole ja vaatas aknast välja suurele maanteele, mis siitsamast kirikumõisa akende alt läbi läks. Oli kirikuliste kojumineku aeg. Läks eidekesi, läks mehi, läks üksikult ja troppides, kuid praost nägi peamiselt neid, kes sõitsid mööda vankripõrinal, ohjad pingul ja hobused ees nagu ahjud. Imet küll, ta pidas ju ennast heaks põllumeheks. Ja kui ta oma silma küllalt oli rõõmustanud sellest vaatepildist, mis algas hirnuvate ja kraaplevate täkkudega lasipuu juures ja lõppes läbi päikesepaiste ning tolmupilvede kihutavate vankritega alevi vahel, pööras ta end jälle toa sisemuse poole ja lausus kannatamatult ootavale vöörmündrile pead noogutades:

«Jah, Aabram, ma arvan, et see ei ole paha nõu.»»

Kujutamistehniliselt on selles stseenis tegemist kirjanduses laialt levinud võttega. Seni, kuni tegelane kogub mõtteid mingi otsustuse lausumiseks, juhitakse lugeja tähelepanu teda ümbritsevale miljööle. Vöörmünder silmitseb põrandal hõbemüntidena mänglevaid päikeselaike, praosti poolt nähtud detailid koonduvad juba ulatuslikuks kirjelduseks. Küsimus on aga selles, kas pilt kõjusõitvatest kirikulistest on mingis seoses praosti mõtisklustega, otsustusega, mille ta peab lausuma. Kas selle pildiga avatakse tegelase sisemaailm kõhklemise ja otsustamise momendil? Kui seda seost ei ole, jäävad detailid ja neist koosnev pilt nähtuseks omaette, mis ei teeni stseeni peamist mõtet. Aga niisuguses olukorras ei tõuse detail esile, sest tema sisuline koormus on väike. Kui meenutame veel, et Krusten jutustab aeglaselt, tavaliselt lüürilise põhitooniga, kui paneme tähele, et tema jutustuslaadis puudub energia, siis jõuamegi põhjusteni, miks tema huvitavalt nähtud detailid ei saavuta erilist eredust ja kõla.

Romaan «Unistused ei sure» näitab, et L. Metsari stiilis on detailidel märgatav osatähtsus, eriti miljöömaalingus. Metsar on analüüsiva hoiakuga kainetooniline jutustaja, energilisem kui Krusten, kuigi toonilt mõnevõrra kuivem. Detaili väärtust tunneb Metsar, ja romaani lugedes on näha, et ta neid on teadlikult otsinud. Tulemused on üldiselt head, ainult otsimise hind paistab mõne detaili juures silma. Kas või too kõige meeldesööbivam — surnud Elleni käel käib kell. Jõuline kontrast. On täiesti usutav, et kell käib, kuid kas mees selles olukorras on võimeline seda märkama, on iseasi. Kui kaoks too väike otsituse protsent Metsari detailidest, kui nad loomulikumalt sulaksid kokku tervikuga, kui nad poleks niivõrd analüüsiva mõtte kui loova intuitsiooni leiud, oleks tema detailide mõjukus tunduvalt suurem.

R. Sirge, P. Kuusbergi ja V. Grossi romaanides on detailimaalingul võrdlemisi tagasihoidlik osatähtsus. P. Kuusberg on romaanis «Enn Kalmu kaks mina» taotlenud tugevat kontsentratsiooni, vältinud ülearuseid kirjeldusi, tema stiil on meeldivalt lakooniline. Seejuures pöörab Kuusberg vähe tähelepanu sellele, kuidas miski toimub. Teda huvitab peamiselt sündmus, vähem sündmuspaik, teda huvitab inimese mõttemaailm, vähem tunnete sektor, milles Kuusberg liigub otsekui areldi. Kui asjalik-kained ja puhtmõistuslikud prokontra arutlused on Enn Kalmu kahe mina vaidlused! See on loogilise tõestuse, vaevalt küll elava inimese mõttekäigu tee. Romaani lugedes tunnetad kogu aeg, kuidas autor on sündmusi maalides avameelselt napisõnaline, tajud, et siin-seal on ülearust maha tõmmatud. Kõik see on meeldiv ja äratab usaldust. Aga siin-seal on sündmustekirjeldus vahest veel liiga protokolliline, Kuusberg loodab sündmuse enese veenvusele ja jõule. Vältides literatuuritsemist, mis ainele ja õnneks ka Kuusbergi stiilile kuidagi ei sobi, ei usalda Kuusberg ka detaili. Kuusberg nagu kõhkleks nii avara maalingu kui värvika detaili väärtuses, kartes, et julgem tõmme võib hajutada asjalik-kaine laadi. Aga nii on tekkinud teine puudus, stseenide vähene meeldesööbivus, isegi mõningane kuivus. Vahest on Kuusbergi usaldamatus detaili vastu siiski liiga vähe põhjendatud.

R. Sirge pole kunagi olnud meeleolutseja ega lüüriliste piltide maalija, vaid kirjanik, kes tunneb dünaamika suurt väärtust. Ka tema on kõigepealt sündmustiku jutustaja, kuid ta teeb seda palju sirgjoonelisemalt kui Hint. Viimasel on aega pikalt pajatada oma tegelaste kummalistest lugudest, kusjuures sümpaatia-antipaatia küsimus jääb sageli lugeja enese otsustada. Sirge lugejale niisugust vabadust ei anna, ta lausub otsemeeli oma arvamuse tegelase kohta, otsimata detaili, mis tegelast iseloomustaks. Kriitika on juba märkinud verbide suurt varieeruvust Sirge stiilis. Verb aga tähendab lauses liikumist ning kui verbivalik on mehiselt jõuline, nagu Sirge puhul kogeme, siis rullub sündmustik vastupandamatu hooga. Oma dünaamika ja konfliktide teravusega on «Maa ja rahvas» meie loius ja pingevaeses proosas rõõmustav erand. Kujutamistehnikalt on romaan kirjutatud nende vanade realistide vaimus, kes huvitavat sündmustikku jälgivad nii pingsalt, et kaob huvi detailsema maalingu vastu. Kuid olgu öeldud, et Sirge on ka teisiti kirjutanud. Romaanis «Häbi südames» on detailil hoopis suurem kaal kui «Maas ja rahvas». Nähtavasti on need erinevad romaanid autoril kavandatud erinevates stiililaadides.

Raske on meie tänapäeva kirjanduses leida suuremaid vastandeid kui R. Sirge ja L. Promet. Üks on mehiselt jõuline dramaatiliste stseenide looja, teine erakordse detailimeelega kirjanik, kes kõike ümbritsevat vaatleks nagu maalikunstniku silmadega. Võib-olla on Promet omamoodi äärmus, sest detailiseerimises kaugemale minna oleks tõepoolest raske. Promet oskab detailidele anda väga mitmesuguseid varjundeid, ta võib olla lihtsalt meeldiv, värvikalt meeleolukas, reipalt karge, aga mõnikord ka jõhkratooniline. Tema novellide hulgas on meistriteoseid, millest nähtub detailimaalingu omapärane võlu. Prometi loomingu üle on ikka vaieldud: samuti nagu ei sobi detaililt detailile libisemine kaugeltki iga kirjaniku loomingulise natuuriga, ei pruugi niisugune stiil meeldida kõigile lugejatele.

Omaette probleem on muidugi «Meesteta küla». Mõned kriitikud on väitnud, et romaani kunstilist jõudu pidurdab liigne detailiseerimine, jutustava elemendi väike osa üldises plaanis. Kahtlemata on romaanis mo-

saiiksust üsna palju, kuid see ei tulene niivõrd detailide rohkusest kui romaani üldisest struktuurist. Näib, et novellist Promet segab selles teoses pisut romaanikirjanikku. Tegelaste arv on suur, nendega juhtuvad novellipärased lood, siis kaovad nad kauaks lugeja silmapiirilt. Kõik see süvendab killustatust. Aga et prometlik detailidesse süvenev kujutamislaad suurema kontsentratsiooni juures ka romaanis ei anna kunstiliselt haaravat tulemust, seda ei tahaks uskuda. Lõpuks on «Meesteta külaski» palju eredaid ja mõjuvaid detaile, mida võiks kadestada iga kirjanik.

*

Kunstilise detaili aluseks on meid ümbritsev maailm oma ammendamatu rikkusega. Võib tekkida mulje, et miski pole lihtsam, kui avastada värske, uudne ja meeldiv detail. Kuid nii lihtne see siiski pole. Tegelikkuse pisiseigast kunstipärase detailini on üsna palju maad. Muljeid võtab vastu iga inimene, veetlevaid kunstilisi detaile ei kujunda aga kaugelt kõik kirjanikudki.

Muidugi pole detailimeel loomingu paratamatu eeltingimus, samuti nagu kunstiliste detailide rohkusest või vähesusest ei olene veel teose üldine kunstiline tase. Detailid on kirjaniku kujutamisarsenalis üks vahendeist, ja kindlasti mitte kõige otsustavam. Üldiselt on detailikasutuse oskus omandatav, süvenev kirjanduslik meisterlikkus toob selle sageli iseenesest kaasa. Tänapäeva eesti kirjanduses tundub olevat selleski osas veel palju arenguruumi ja -võimalusi. Vaadelgem näiteks H. Sergo teoseid. Tema maailm on laevad, sadamad ja mered. Ta paneb kuivamaarotist kirjaniku kadestama detaile, mida ta puistab, kui kirjeldab meremeeste töödtegevust. Aga kes on näinud, et Sergo looks oma meredetailidega meeleolupilti või püüaks tegelase psüühikat avada detailide abil? Kirjanik lausa istub varahunniku otsas, aga kasutab seda ühekülgselt.

Miski pole kirjanduses igavam kui kulunud ja standardsed detailid. Ebaveenev detail tekib siis, kui autor ei tunne hästi aineringi, kust detail võetud, tahab seda aga kasutada literatuurseks ilustuseks. Õigustatult heidab Maie Kalda meie kirjanikele ette, et meesautorid ilutsevad naistegelasi kirjeldades, ei tunne naise elu-

ringi kuuluvaid detaile, tarvitavad meeldiva naise kirjeldamisel magustatud stiili. Mis valus tõde! Sest meesautorid oma iseteadvuses arvavad, et vähemalt naistest teavad nad kõik. Ent tõepoolest: meeldiva naistegelase kirjeldust alustatakse meil ikka — lõhnaõlist. Ja kui lõhnaõli mark tuleb teosesse ainult sellepärast, et kirjanik möödus jalutuskäigul parfümeeriakaupluse aknast, siis tekibki detailivale . . . Tunda mingi aineringi ehtsaid detaile, see tähendab ka aine enese tundmist. Kui juba keegi teab turbaraba, operatsioonisaali või heeringalaeva iseloomustamiseks tabavaid ja ehtsaid detaile, siis võib ta ka oma teose sündmustiku julgesti kanda neisse paikadesse.

Kunstilíste detailide osatähtsus kirjaniku stiilis oleneb kirjaniku isiksusest, tema talendi eripärast. Leidub kirjanikke, kes kunstilisi detaile peavad kui mitte pisiasjaks, siis sellega enam-vähem võrdseks ja kirjutavad siiski hästi. Aga kui kriitik üldse võib midagi soovida, siis konkreetsel juhtumil soovitaksin küll kunstilisele detailile rohkem tähelepanu pöörata.

1963

IMPRESSIONISMIST JA SELLE MÕJUST EESTI KIRJANDUSELE XX SAJANDI ALGUSKÜMNENDEIL

Eesti nõukogulikus kirjandusteaduses on senini osutatud vähe tähelepanu üksikute kirjandusvoolude lähemale analüüsimisele. Osalt on see ka sellest tingitud, et kirjanduslikud voolud ja voolukesed ning nende põhjendused, niinimetatud «ismide» teooriad, iseloomustavad kirjanduselu XIX sajandi viimasest kolmandikust alates. Ent sedamööda, kuidas süveneb meie arusaamine eesti kirjanduse arengust, kuidas hakatakse detailsemalt nägema XX sajandi alguse eesti kirjanduse seost nii Venemaa kui Lääne-Euroopa kirjanduse arenemissuundadega, muutub vajalikuks ka pilguheit üksikutele vooludele ja nende teoreetilistele alustele. Meie otsus nende kohta võib kujuneda eitavaks, kuid ometi ei saa niisugust otsust langetada ilma nähtustesse süvenemata ja neid tundmata.

Kirjandus- ja kunstivoolude analüüsimisel kerkib filosoofilisi, esteetilisi ja kirjandusloolisi probleeme, mille puhul nõukogude kirjandusteadus ei rakenda formalistliku kunstianalüüsi meetodeid, mis kirjandusvoole klassifitseerivad sageli puhtväliste ja -vormiliste tunnuste järgi. Lähtudes teoste hindamisel sisu primaarsuse põhimõttest nõuab marksistlik analüüsimeetod iga kunstiteose ideelis-kunstilise olemuseni tungimist, hoolimata sellest, missuguse koolkonna või voolu nimetuse alla on teose viinud formalistlik kunstianalüüs. Marksistlik kirjandusteadus võtab arvesse voolude tekkimise ühiskondlikke, filosoofilisi, kultuuri- ja kirjandusloolisi

põhjusi ning hindab ka voole kõigepealt sisuliselt, selle järgi, kuivõrd ühe või teise voolu meetodid on võimaldanud kirjanduse arenemist ja tegelikkuse tõepärast peegeldumist kunstis. Erinevate voolude olemus, nende filosoofiline alus, esteetilised printsiibid, nende osa kirjanduse üldpildis, voolude tekkimine, tõus ja langus, nende poolt jäetud pärand — kõik need on küsimused, mis vajavad süvenenud käsitlust. Loomulikult kehtib see voolude kohta, mis on suutnud pakkuda seesuguseid teoseid, millel ei puudu kunstiline kvaliteet; tõelisest kunstist kaugel seisvad ja veidrusteni ulatuvad moevoolukesed ei vääri ega võimaldagi tõsist analüüsi. Teisest küljest aga ei saa ka kergekäelist otsust langetada ja väita, et kõik, mis kirjanduse ja kunsti maailmas on mõjustatud mõnest moodsast kunstivoolust, on sisutu ja dekadentlik. «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.» [1] See marksistliku esteetika seisukoht nõuab tähelepanu koondamist ka üksikute voolude piirkondadele ja nähtuste hindamist nende tekkeaja konkreetsete ühiskondlike ja kultuurilooliste tingimuste valgusel.

Alljärgnev käsitlus püüab tõmmata mõne piirjoone impressionismi tekkimise ümber ja vaadelda impressionismi kajastusi eesti kirjanduses.

1.

Termin «impressionism» tekkis maalikunsti valdkonnas. Seepärast on põhjust enne kirjandusliku impressionismi juurde siirdumist vaadelda nii impressionismi kujunemist kui ka tema olulisemaid jooni prantsuse maalikunstis, kust impressionism pärineb ja kust ta levis teistesse kunstidesse.

XIX sajandi keskpaigas avaldas prantsuse maalikunsti arengule pärssivat mõju Kaunite Kunstide Akadeemia, mille autoriteetsed kunstnikud olid veel sajandi 60-ndate aastate lävel klassitsismi mõju all. Kirjanduses oli klassitsism sel ajal juba täielikult minevikunäh-

tus. Akadeemia püüdis kaasaegset prantsuse kunstielu despootlikult valitseda. Tema liikmete hulgast valiti kunstikoolide õppejõud, akadeemikud kontrollisid žüriid, kes valis Salongis näitustele lubatavaid töid, samuti muuseumidesse ja keisri isiklikusse galeriisse ostetavaid teoseid. [2] On loomulik, et klassitsism oma antiikse ainestikuga, rõhutatud suursugususega ja ühetoonilise tardunud maalimisviisiga muutus järjest suuremaks anakronismiks. Akadeemilise suuna rangus tekitas opositsiooni, mille esindajad esteetilistelt tõekspidamistelt ja maalimislaadilt diametraalselt erinesid traditsioonilisest klassitsismist. Selle opositsiooni esimeseks võiduks oli 1863. a. korraldatud nn. metsikute näitus, kus eksponeeriti maale, mille väljapanemiseks Salongis žürii luba ei andnud. Kuigi akadeemias loodeti näituse läbikukkumist, kujunes olukord vastupidiseks: uus suund oli saavutanud elu- ja võitlusjõu. Kuuekümnendate aastate lõpp pani aluse impressionismile maalikunstis.

Kulus veel kümmekond aastat, enne kui see suund nimetuse sai. 1874. a. korraldasid uue suuna esindajad oma esimese ühisnäituse, kuhu Cl. Monet viis maali, mis kandis nime «Päikesetõus. Impressioon». Kogu suunda erapoolikult halvustav kriitik haaras kinni Monet' maali nimest ja iseloomustas sellega kõiki «metsikuid». [3] Kõmu tekitanud kirjutis andiski kogu suunale nimetuse, kuigi asjaosalised kunstnikud seda vältisid ja ignoreerisid isegi siis, kui see oli muutunud üldlevinuks. Ka oma viimasel ühisnäitusel 1886. a. ei pidanud impressionistid end ise impressionistideks. [4]

Reform, mille impressionistid maalikunstis teostasid, oli mitmekülgne ja uusi perspektiive avav. Impressionistid olid esimesed, kes asusid maalima vabas looduses, pidades loodust oma ainukeseks õpetajaks. Nad hülgasid antiiksed teemad, klassitsismi suursugususe ja võltspaatose, akadeemilise kunstisuuna kuivuse ja ranguse. Impressionistid avastasid, et looduses võib üks ja seesama objekt ajast ja valguse ning varjude langemisest olenevalt näida kord niisugune, kord aga hoopis teistsugune. [5] Valguse ja õhu osatähtsus nende loomingus on äärmiselt suur. Impressionistidel kujunes veendumus, et kunstnik saab lõuendile kinnistada ainult põgusaid üksikhetki kogu nende juhuslikkuses, sest värvide

ja varjundite muutlikkus võib kujutatavale objektile anda varsti sootuks teise ilme. See ajendaski näit. Cl. Monet'd maalima sama objekti erinevail kellaaegadel. Tegelikult ei piirdunud impressionistide temaatika muidugi ainult loodusega, vaid oli palju avaram. I. Ehrenburg kirjutab: «Impressionistid maalisid Pariisi tänavaid, suitsunud ja kärarikkaid jaamahooneid, päikeselisi kaldapealseid. Nad maalisid inimesi: kalureid ja baleriine, laadijaid ja ratsanikke, armunuid linnaäärsetes lehtlates ja kaardimängijaid täissuitsetatud trahterites.» [6]

Ka maalikunsti tehnikasse tõid impressionistid otsustava pöörde: nad lakkasid lõuendile kandmast ühevärvilisi pindu. Põhjendus on selles, et neid ei leidu looduseski, sest päikesekiirte mäng ja refleksid, samuti atmosfääri muutlikkus annavad väikseimalegi pinnale lõpmatu nüansirikkuse. [7] Impressionistid maalisid üksikute lühikeste pintslitõmmetega, need värvilaigukesed pidid sulama tervikuks vaataja silmas. Seejuures ei seganud impressionistid värve, vaid kandsid lõuendile ainult puhtaid toone, millega nad säilitasid oma maalides põhivärvide erilise sära. Nad hülgasid lineaarse joonistuse põhjendusega, et looduses ei saa objekte ümbritseda teravad piirjooned, sest õhk ja valgus sulatavad kontuurid. Nii viisid impressionistid värvi-, valguse- ja varjukäsitluse sootuks uutele alustele, olles erinevate varjundite tabamises ja maalile kinnistamises väljapaistvad meistrid. Tuleb toonitada, et impressionistlikud maalikunstnikud ei olnud teoreetikud. Mingeid deklaratsioone nad ei avaldanud, mingite programmide ega manifestidega nad ei esinenud, nad ei võtnud ajakirjanduses sõna oma maalimislaadi õigustamiseks ega kaitseks.

Impressionistid olid omal ajal kahtlemata novaatorid, kuid loomulikult ei saa arvata, nagu oleksid nad maalikunstis avastanud ainuõige arenemissuuna. Nende loomingulaadi nõrgad küljed ilmnesid kiiresti. Sageli pääses impressionistide töödes domineerima subjektiivsus, hetkelise mulje tabamine oli neile tähtsam kui nähtuse olemuseni jõudmine. Ratsionaalne poolus nende loomingus kahvatas välise dekoratiivsuse ja puhtmeeleliselt tajutava kõrval, seetõttu vähenes ka teoste üldistav

jõud. On põhjendatud etteheited Cl. Monet'le, et ta on muutunud ainuüksi silmaks, mis võtab vastu värviaistinguid ja kinnistab neid lõuendile, kuid kaotab just seetõttu seose reaalsusega. [8] Temaatiline maal jäi impressionistide loomingus tagaplaanile. Ja nagu kõik äärmuseni viidu muutub tegelikult iseenese vastandiks, nii toimus see ka impressionistidega. Rühmitus lagunes 90-ndate aastate algul. Hiljem tekkinud neoimpressionism ehk postimpressionism (värvid kanti lõuendile punktisarnaste täpikestena, millest tuli maalide eriline mosaiiksus) ei andnud enam kunstnikku, kes oleks saavutanud suurema tunnustuse.

Kunstikriitikas on impressionismi vastakalt käsitletud. On leidunud kriitikuid, kes seda kunstivoolu on pidanud maalikunsti suurimaks saavutuseks, teiselt poolt on impressioniste teravalt kritiseeritud. Ühes on aga kõik üksmeelsed: impressionismi ei saa ignoreerida. Pärast impressioniste ei maalitud enam niimoodi nagu enne neid — ka see peaks olema väljaspool kahtlust. G. Plehhanov, kes esimese marksistliku kriitikuna dialektiliselt analüüsis prantsuse impressionistlike maalikunstnike loomingut, nägi nende seost realismiga, heitis aga impressionistidele ette ükskõiksust teoste ideelise sisu suhtes ja piirdumist ainult nähtuste välise külje esitamisega. [9] Ka tänapäeva kunstiteadus ei vastanda impressionismi realismile, kui realismi mõista avaras tähenduses. Niisuguseid mõtteavaldusi leidub nii Lääne kui ka nõukogude kunstiteaduses. R. B. Johansen käsitab impressionismi kui realismi arengu loogilist tulemust. [10] Nõukogude kunstiteadlane A. Izergina, kes analüüsib, miks möödunud sajandi silmapaistvad vene maalikunstnikud hindasid impressionistide loomingut, jõuab järgmise seisukohani: «Kramskoi, Repin ja Stassov ei jätnud impressionismi tähele panemata, vaid käsitasid seda kui väga tähtsat kaasaja kunstivoolu Prantsusmaal ja hindasid kõrgelt tema saavutusi. Hindasid nimelt sellepärast, et tajusid selgelt selle voolu realistlikku olemust, mis järsult erines nende poolt vihatud ja põlatud Salongi ametlikust kunstist.» [11] Ent lõpetagem arvamuste esitamine impressionismi kohta I. Ehrenburgi sõnastuselt subjektiivse, kuid arvestatava mõtteavaldusega: «Sügava tänulikkusega mõtlen imp-

ressionistidele: minu varases nooruses aitasid nende maalid mul mõista looduse täit ilu, mõtestada kunsti jõudu. Poole sajandi eest, kui ma esmakordselt nägin Monet' ja Pissarro maale, käisid Pariisis nende üle veel vaidlused. Sellest ajast on aga paljugi muutunud. Ma ei arva, et Majakovski austamine on seotud Puškini eitamisega ja et vaimustus Velázquez'e või Tintoretto vastu tähendab Manet' või Cézanne'i hülgamist.» [12]

80-ndad aastad tähistavad impressionismi tungimist muusikasse. Kõige väljapaistvamaks impressionistlikuks heliloojaks kujunes Cl. Debussy. Nagu maalikunsti suurimad impressionistid pärinevad Prantsusmaalt, nii on see ka muusikas. Debussy kaasaegne ja tema laadi jätkaja M. Ravel ei jälgi impressionismi nõudeid küll nii programmikindlalt, kuid kuulub põhilaadilt siiski impressionistlikku suunda. Impressionistlikku muusikat iseloomustab kõigepealt taotlus tabada helides peeni värelevaid varjundeid, vaevalt aimatavaid meeleolusid, tundevirvendusi, unistusi. Seejuures on impressionistlik muusika äärmiselt koloriitne ning püüab muusikaliste vahenditega täpselt edasi anda looduspilte ja meeleoluvarjundeid. Nii on impressionistliku maalikunsti ja muusika vahel otsene seos, kuivõrd seda lubavad nende kunstide erinevad väljendusvahendid. Debussy'd inspireeris aga ka prantsuse impressionistlike ja sümbolistlike luuletajate looming. Eks vihja seegi sisemisele seosele muusikalise ja kirjandusliku impressionismi vahel.

Ka lavakunsti piirkonnas pole impressionism tundmatu. Sajandivahetuse aastail levis Euroopa teatrites impressionistlik lavastamismaneer, milles eriti rõhutati meeleolude loomist. Nii kandus impressionism teistele kunstialadele: kui ta oli maalikunstis juba hääbumas, algas tema tõusuperiood kirjanduses.

2.

Dialektikutena peame tunnistama impressionistliku maalikunsti kaheosugust funktsiooni: tema võitlus klassitsismi vastu oli progressiivne, samuti tema püüd loomulikkuse ja loodusläheduse poole, puhthetkelise mul-

jega piirdumine ja ratsionaalse külje alahindamine loominguprotsessis avas aga tee subjektivismile. Asudes vaatlema impressionismi kirjanduses, peame kõigepealt tähelepanu pöörama kirjanduse ja maalikunsti erinevale spetsiifikale, sest eri kunstides on impressionismil sootuks erinev osatähtsus. Ja kuigi impressionistliku maalikunsti ning kirjandusliku impressionismi teoreetiliste aluste ja kujutamistehnika vahele võib tõmmata mõnegi paralleeljoone, on impressionism maalikunstis ikkagi suuresti erinev impressionismist kirjanduses. Saksa kunsti- ja kirjandusloolane R. Hamann, kes on impressionismi uurinud, teeb järgmise üldistuse: «Puhtaimale impressionistlikule kunstile, mis taotleb muljet segava mõju täielikku kõrvaldamist puhtast meelelisest elamusest, pole sõnakunst kohane vahend. Maalikunst ja muusika võivad siin hoopis meelelisemalt mõjuda.» [13] Põhjus on selles, et kirjanduse algelement sõna, kui teda tarvitatakse loogilises ühenduses, säilitab oma ratsionaalse ja mõttelise sisu, teda pole niisama hõlpus kui värvi või heli viia ainuüksi meelelist muljet assotsieerivale pinnale. Ehk teisiti öeldes: kirjandusel on filosoofiaga palju vahetum ja otsesuunalisem seos kui muusikal ja maalikunstil. On tekkinud isegi eriskummaline olukord: maalikunstis ja kirjandusteaduses tarvitatakse üht ja sama terminit, kuid nende sisu eri kunstides on mitmeski suhtes erinev.

Teiseks tuleb tähelepanu pöörata impressionistliku maalikunsti ja kirjanduse erinevale tekkeajale ning funktsioonile kultuurielus. Impressionism maalikunstis tekkis ajaliselt varem ja tugevnes klassitsismivastases võitluses. Võitlus konservatiivse ning igandliku klassitsismi vastu oli äge ja meenutab romantilise draama võitlust klassitsismiga Pariisi teatrites kolm aastakümmet varem. Impressionismil kirjanduses aga puudus see progressi eest võitlemise funktsioon. Otse vastupidi: impressionism kirjanduses on ise sageli olnud reaktsiooniliste ideede kandjaks. Sellelt pinnalt võrsuvadki impressionistliku maalikunsti ja kirjanduse peamised erinevused.

Sellal kui tekkis impressionism maalikunstis, valitses prantsuse kirjanduses kriitiline realism. See oli Flaubert'i, vendade Goncourt'ide ja Daudet' ajastu. Impres-

sionistliku maalikunsti kõrgpäevil tuli kirjandusse E. Zola ja temaga koos naturalism, ilmus Maupassant'i talent. Pole huvituseta märkida, et impressionistlikud maalikunstnikud säilitasid vahetud sõprussidemed naturalistidega: Cézanne oli Zola noorpõlvesõber, Edmond Goncourt oli sagedane külaline Degas' ateljees. Vennad Goncourt'id moodustavad otsekui loomuliku vahelüli naturalistide ja impressionistlike kunstnike vahel, sest mõlemad kirjanikud olid palju aastaid tegelnud maalimise ja graafikaga. Et impressionistide maalitehnika avaldas mingit mõju ka vennaste romaanitehnikale, selles on uurijad üksmeelel.

Impressionistlik kirjandus kasvas välja naturalismivastasest opositsioonist. Juba 80-ndail aastail oli opositsioon naturalismi vastu tugev, kusjuures seda toetasid ka kodanliku mentaliteediga parempoolsed kirjanikud. See halastamatu elutõde, mis koorus välja Zola romaaniköidete lehekülgedelt, polnud oma tendentsilt kodanlusele sugugi vastuvõetav. Klassilahingud Pariisi Kommuuni päevil ei olnud veel vajunud kuigi kaugele minevikku, kodanlus tundis proletariaadi jõudu, riik aga polnud toibunud 1870. a. katastroofist. Ja kui naturalistide teostest tõusis kaasaegne elupilt täies või isegi liialdatud võikuses, siis tekkis kriisitunne, mis lõi naturalismile opositsiooni paremalt poolt.[14] Hakkas levima esteetilisi tõekspidamisi, mis otsisid tuge maalikunstist, eriti impressionistide taotlusest fikseerida hetkelist muljet ja elamust. Arusaam, et kirjanik ei pea ega ole võimelinegi andma kunstiteoses terviklikku ja üldistusjõuga elupilti oma ajastust, leidis toetust sajandi lõpu reaktsioonilisest filosoofiast. Naturalism ei rebinud end lahti objektiivsest reaalsusest, vaid kaotas kramplikult selle külge klammerdudes üldistusjõu. Samasse punkti jõudsid kirjanduses impressionistidki, kuid teist teed mööda. Maalikunstis oli muljet absolutiseeriv suund juba olemas, nagu märkamatult kandus see kirjandusse. Nii kasvas kirjanduslik impressionism õieti kahelt pinnalt — naturalismist ja impressionistlikust maalikunstist — sajandi lõpu reaktsioonilise filosoofia toetusel.

Ent impressionismi tunnetusteoreetilised ja filosoofilised alused? Kuivõrd need on ühised kirjanduses ja maalikunstis? Impressionisti tunnetusprotsessi ja ka

loomingumeetodi alguspunkt on seotud objektiivse reaalsusega, sellepärast ei saa impressionismi filosoofiliseks aluseks lugeda idealismi, eriti selle subjektiivset suunda. Kuid eelnevast on juba selgunud, et tegelikkus oli impressionistlikule kunstnikule ainult muljete-elamuste saamise allikas. Kirjanduses märkame samasugust tendentsi: impressionist ei eelda, et reaalsus on tunnetamatu, tema meeled on välismaailmast saadavatele muljetele kogu aeg avatud. Kuid ka kirjanduslik impressionism ei sea oma eesmärgiks täieliku ja süsteemipärase elupildi taasloomist reaalsusest saadud aistingute-muljete abil. Impressionisti tunnetusprotsess jääb õieti poolele teele: siirdub aistingult muljele ja elamusele ning lõpeb seal. Ta ei taotlegi muljete kaoses süsteemi loomist, sest tunnetusprotsessi teine osa — üldistamine, abstraheerimine, ratsionaalne järjekindlus — on impressionismile võõras. Intellekti lülitab impressionistlik «tunnetusprotsess» välja või jätab teisejärgulisele kohale. Selles avaldub kahtlemata impressionismi seos sajandi lõpu empirismiga. Ja siin ilmneb ka impressionismi filosoofiline erinevus realismist, sest viimase põhitunnuseks on üldistava kunsti loomine, milles tõepäraselt peegeldub terviklik elupilt.

Ent nähtusel on veel teinegi külg. Konkreetselt aistingult muljele siirdumine avas tee subjektiivsusse juba maalikunstis. Subjektiivne element on kirjanduslikus impressionismis tavaliselt tugevam kui maalikunstis, seda toonitavad mitmed uurijad. Mõnikord on kirjandusliku impressionismi seos reaalsusega võrdlemisi habras, sest see, missuguse mulje tegelikkusest saadud aisting kirjanikus äratab, oleneb suuresti kirjaniku subjektiivsest minast. Nii on impressionism õieti esimene kirjanduslik vool, mis pärast kriitilise realismi tekkimist avas kirjanduses avara tee subjektiivsetele muljetele, kujutlustele ja meeleoludele. Loomulikult on subjektiivse ja objektiivse suhe eri impressionistidel isesugune, kõikumine ühe või teise pooluse kasuks on võrdlemisi suur. Impressionism kirjanduses ühendab seetõttu autoreid, kelle esteetilistes arusaamades võib leiduda märgatavaid erinevusi.

Kirjandusliku impressionismi tekkimise sekundaarseks põhjuseks (mitmed kodanlikud kirjandusloolased

loevad seda primaarseks) võib pidada urbaniseerumisprotsessi, mis sajandi teisel poolel saavutas ennenägematu ulatuse. Suurlinnade tõtlik elurütm, meeleliste aistingute ja muljete kaos, mis paiskub inimesele vastu suurlinnas, võib teda nüristada ja tal jätkubki jõudu ainult muljete vastuvõtmiseks, mitte aga nende üldistamiseks. Sest impressionism on kõigepealt detailide, teravalt väljajoonistatud üksikstseenide ja meeleolude kunst.

Kui vaadelda nähtusi pisut lihtsustatult, võib väita, et naturalistid oma eksperimentaalsest meetodist hoolimata (või just selle tõttu!) olid tegelikkuse faktide kopeerijad. Ka impressionistid lähtuvad konkreetse tegelikkuse üksikfaktidest, kuid ei rahuldu ainult nende kopeerimisega, vaid põimivad kindlasti teosesse ka meeleolud, mida neis äratab välismaailma fakt, pilt, detail. Et impressionistide teostes filosoofiline külg ja üldistusjõud on nõrgad, siis seisabki nende loomingu lõpptulemus võrdlemisi lähedal naturalismile, ehkki kujutamislaadis on mõlemal voolul suuri erinevusi. A. Hauser väidab: «Piirjooned naturalismi ja impressionismi vahel on hajuvad, ent kumbki suund ei kattu teineteisega ei ajalooliselt ega sisuliselt.» [15]

Teisest küljest valitseb aga impressionismi ja sümbolismi vahel omamoodi sarnasus, peamiselt stiilivõtete osas, mida kasutavad mõlemad voolud. Samuti langeb nende tekkeaeg peaaegu ühte. Kirjanduses tekkis impressionism märkamatult, impressionistliku stiili elemendid tungisid nii mõnessegi teosesse, mis oma põhihoiakult oli realistlik või naturalistlik. Nagu kunstnikud-impressionistid ei olnud teooriainimesed, nii polnud seda ka kirjanikud-impressionistid. Sümbolistid seevastu alustasid 1884. ja 1885. a. oma tegevust reklaamirohkelt: ilmusid sümbolistide ajakirjad, deklaratsioonid jne. See on mõnigi kord põhjustanud arvamust, et sümbolismi ja impressionismi eraldamine on puhtteoreetiline ega anna kirjandusliku praktika mõistmisel erilisi tulemusi. Nii on mitmetes kirjanduslugudes impressionistide looming samastatud sümbolistide omaga. Niisugune lähtekoht aga on vale ja teoreetiliselt täiesti põhjendamatu, sest impressionistide ja sümbolistide loomingu vahel on kvalitatiivne erinevus.

Sümbolism lähtub idealistliku filosoofia teesist, mille järgi maailm on inimesele tunnetamatu. Sümbolism viib sageli müstikasse, ta esitab reaalse maailma fakte ja esemeid kui teisejärgulise tähtsusega nähtusi, kui tülikat, ent kahjuks paratamatut ballasti kirjanduses. Tema eesmärk on jõuda «teispoolse», müstilise, tunnetamatu, salapäraste jõudude kujutamiseni. Ja siit nähtubki kriteerium, mis lahutab impressionismi sümbolismist. Impressionism ei püüa tungida reaalsest maailmast väljapoole, müstika on talle võõras. Impressionismi nõrkus on selles, et ta kaotab nii miljöö kui ka inimese tundemaailma ja üksikute mõtiskluste fikseerimisel orienteerumisvõime ja upub piltide, faktide ning muljete kaosesse või subjektiivsete meeleolupiltide valdkonda. «Sümbolism tähendab oma pürgimisega irratsionaalsusse ja spirituaalsusse teravat reaktsiooni naturalistlikule ja materialistlikule impressionismile. Viimasele on meeleline kogemus midagi lõplikku ja niisugust, mida pole vaja millelegi muule redutseerida, sümbolismile seevastu on kogu empiiriline tegelikkus ainult ideede maailma võrdpilt.» [16]

Ei oleks mõtet impressionismiga pikemalt tegelda, kui esitatu ammendaks kogu impressionismi probleemide ringi. Impressionismi kirjanduses võiks siis lihtsalt pidada mingiks naturalismi kõrvalsuunaks, meeleolustatud naturalismiks. Ometi on küsimus keerukam. Nimelt kujunes aja jooksul välja niinimetatud impressionistlik kujutamislaad ja -tehnika, mis oma paljude eripärasustega saavutas Euroopa kirjandustes sajandivahetuse aastail võrdlemisi laialdase leviku. Mõnedes uurimustes, eriti saksa kirjandusloolaste töödes, samastatakse impressionistlik kujutamistehnika mõistega «impressionistlik stiil», kuigi see vahest pole küllaldaselt põhjendatud. [17] Nagu impressionismil maalikunstis on kaks külge (esiteks — püüd tabada objekti selle hetkelises avaldusvormis, ja teiseks — eriline maalimistehnika), nii võime seda kogeda ka kirjanduses. Seejuures saavutab impressionistlik kujutamislaad suhtelise iseseisvuse. Igatahes kohtame seda laadi ja tehnikat ka autoritel, kes oma loomingus pole sugugi uppunud reaalsusest tõusvate aistingute ja muljete kaosesse, vaid otse vastupidi — valitsevad neid.

Kõige markantsemaks näiteks võib siin jällegi olla vendade Goncourt'ide looming, mis analüüsijaile on valmistanud palju peamurdmist. Elutunnetuselt on see realistlik, paigutise kallakuga naturalismi, kuid kujutamisviisilt impressionistlik. Ainult formalistlik analüüs võib niisugusel puhul tõmmata ranged ja ületamatud piirid üksikute voolude vahele. Ja lõpuks ei ole mingit vastuolu selles, kui V. Klemperer näeb Goncourt'ide loomingus nii realismi, naturalismi kui ka nende impressionistlikku stiili ning peab Goncourt'e kirjandusliku impressionismi rajajaiks.[18] Kui meil on tegemist tõelise kunstnikuga, siis ei mahu tema looming tavaliselt teoreetiliste raamidega piiratud kitsasse kunstivoolu — see peaks olema küll üldkehtiv tõde.

Kuigi impressionistlik kujutamislaad sündis Prantsusmaal, ei saavutanud ta prantsuse kirjanduses niisugust levikut kui Saksas ja Põhjamaadel; võib-olla oli ta oma passiivse ja vaatleva põhihoiaku tõttu vastuolus prantsuse kirjanduse traditsioonidega. Saksas, kus muide ju ka romantism oli ilmelt sootuks teistsugune kui prantsuse kirjanduses ja kriitilise realismi traditsioon nõrgem, leidis ta aga peamise levimispinna. Võib-olla sellepärast kalduvad mitmed saksa kirjandusloolasedki impressionistliku stiili tähtsust üle hindama, pidades teda sajandivahetuse Euroopa kirjandustes valitsevaks stiiliks.[19] See on muidugi liialdus, kuid teiselt poolt on selge, et impressionistlikku kujutamistehnikat või selle üksikuid elemente võib rakendada teoses, mis oma põhihoiakult on realistlik. See teebki konkreetse analüüsi äärmiselt vajalikuks ka nende teoste puhul, mis formalistlik kriitika (nähtustele sisuliselt lähenemata) on paigutanud impressionistliku voolu lahtritesse. Ja teiselt poolt ei ole impressionistliku kujutamislaadi elemendid mingile teosele iseenesest veel miinuseks, kui kirjanik neid valitseb ja sisu avamise eesmärkidel kunstikavatsuslikult rakendab. Kui kirjanik upub muljete-meeleolude kaosesse (loomulikult on sellele vastavalt ka kujutamislaad impressionistlik), siis kuulub teos nn. konsekventsesse impressionismi, millel po'e üldistusjõudu ja mille kunstiline kvaliteet on tavaliselt võrdlemisi madal.

Kõigest eeltoodust selgub, miks konsekventne impressionism ei armasta avaraid žanre. Romaan nõuab mingile seaduspärasusele alluvat süžeed, nõuab karaktereid. Romaan ei saa koosneda ainult teatavast hulgast ritta lükitud muljetest, piltidest, elamusvarjundeist. Seepärast peab impressionistlikus stiilis romaan rajanema ikkagi ka millelgi muul kui puhtimpressionistlikul mehhaanilisel muljete registreerimisel. Viimane aga eelistab muid žanre — lüürikat, meeleoludraamat (tavaliselt lühikest, kus kompositsiooninõuded ei tekita nii keerukaid probleeme), laastu, lühinovelli ja lihtsalt ka meeleolupilti, mis registreerib üksiku mulje. Ning tõepoolest — laastude, meeleolupiltide, lühinäidendite ja miniatuuride tulv, mille tõi kaasa sajandivahetus Euroopa kirjandustes, ongi nii- või teistsugusel määral seotud impressionismiga.

Kui aga ikkagi räägitakse impressionistlikust romaanist, siis mõeldakse teost, milles leidub impressionistliku kujutamislaadi tunnuseid. Ei saa eeldada, et kogu romaani arhitektuur oleks impressionistlik, et teos koosneks hetkeliste muljete lõppematust reast. Kirjanduslik praktika näitab, et impressionistliku kujutamislaadi elemente võib üsna ulatuslikult olla teoses, mis elutunnetuselt on lähedane realismile või ka naturalismile. Ent püüdkem leida impressionistliku kujutamislaadi mõningaid olulisi jooni proosateostes. Tehkem seda impressionistliku ja kriitilise realismi romaani kujutamistehnika võrdlemisega, sest siis tõuseb nende romaanitüüpide erinevus reljeefsemalt esile.

Teatavasti tõi kriitiline realism kirjandusse psühholoogilise usutavuse, tõepärasuse, tegelaste käitumise psühholoogilise põhjendatuse nõude. Möödunud sajandi suured kriitilised realistid (Balzac, Flaubert, Maupassant, Tolstoi, Turgenev jt.) olid kõik tugeva psühholoogilise läbinägelikkusega kirjanikud; üllatav on just see, et nad suutsid tõepäraselt valgustada äärmiselt erinevasse keskkonda kuuluvate tegelaste psüühikat. Sajandi lõpp tõi muu hulgas ka nn. puhtpsühholoogilise romaani, milles inimese psüühika jälgimine ei toimu enam inimese kui terviku avamise nimel, vaid muutub eesmärgiks omaette. Ka impressionistlik romaan on valdavas enamikus psühholoogiline romaan, kuid ometi realis-

mist sootuks erineval viisil. Impressionistlikus romaanis jagunevad tegelased tavaliselt kahte rühma: ühtede tunde- ja mõttevirvendusi registreeritakse võrdlemisi põhjalikult, teistest esitatakse ainult väline käitumisliin, sisemaailm jäetakse aga valgustamata. (Kriitiline realism ei harrastanud niisugust kujutamislaadi.) Loomulikult on esimesse rühma kuuluvate tegelaste arv väike. Autor ise viibib kogu aeg peategelase mõtiskluste juures, teiste tegelaste mõtisklusi aga ei ava. Nii kujunebki impressionistlik romaan sageli päevik- või pihtimusromaaniks. Aeg, mida romaani tegevus haarab, on tavaliselt lühike. Leidub impressionistlikke romaane, mille tegevus on surutud paarile päevale, nädalale, niinimetatud suvitusromaanis koondatakse sündmustik ühele suvele jne.

Missuguses laadis ja tundetoonis esitatakse peategelase mõtte- ja tundevibreeringute käik, see oleneb muidugi kirjaniku temperamendist, kujutatava tegelase iseloomust jne. Kriitikas leidub arvamusi, mis impressionismi põhitunnuseks peavad ilmtingimata romantilist tunderõhutatust, kuid see pole küllalt põhjendatud. On muidugi romaane, milles peategelase sisemaailm avatakse mingis romantilises, ärevas või nukras (näit. noore B. Kellermanni teostes) või kuidagi rõhutatult salapäratsevas põhitoonis (K. Hamsunil). Kuid leidub ka asjalikku ja kainet esituslaadi (näit. G. Hermannil, osalt H. Bangil jne.). Küll aga tuleb kavakindlat süvenemist peategelase (või tegelaste) tunde- ja mõttevarjundite paljusesse, samuti otse lahutamatult seotud niite välise miljöö ja tegelase tundevarjundite vahel pidada üheks kirjandusliku impressionismi tunnuseks. Ka realistlikus romaanis on välismiljöö ühendatud tegelaste sisemaailmaga, kuid erinevus on selles, et realistlik romaan ei kuhja väliseid detaile, samuti ei sea endale ülesandeks jälgida tegelase tundevibreeringuid kogu nende arvukuses. Süžeeline arenguliin on realistlikus romaanis tugev ja kirjanik valib ainult need detailid, mis antud süžeelises lahenduses on tingimata vajalikud. Impressionistlikus romaanis on süžeeline arenguliin nõrk ja ähmane, impressionist väldib jutustamist, kuid kirjeldab detaililt detailile, tundevarjundilt mõttevälgatusele (mõnikord ka vastupidi) siirdudes

oma tegelast ja miljööd, kus tegelane liigub. Seejuures on impressionistlikus teoses välist tegevustikku tavaliselt õige vähe, sest iga pisimgi sündmus kajastub ju mingi mõttevälgatusena või tundevarjundina tegelases. Sündmustikurohkus ei mahugi hästi impressionistliku romaani raamidesse, samuti nagu lai ja üldistav läbilõige mingist ajastust.

Eespool on vihjatud sellele, et filosoofilised üldistused on impressionismile võõrad. Kui võrrelda realistidega, siis on see paikapidav: impressionistid väldivad oma teostes filosoofilisi probleeme. Muidugi ei saanud impressionistid täielikult mööduda peategelaste maailmavaatelisest küljest, ratsionaalsest poolusest inimeses. Aga ka siin lahendasid nad küsimuse teisiti kui realistid. Viimaste loomingust on tuttav tegelaste maailmavaate otsesõnaline analüüs: Tolstoi pühendab palju lehekülgi Pierre Bezuhhovi või Andrei Bolkonski filosoofiliste arusaamade esitamisele, tehes kõrvalepõikeid filosoofiasse ja eetikasse, Balzac analüüsib ulatuslikult oma tegelaste filosoofilisi vaateid. Impressionist laseb oma peategelasel romaani käigus anda üksikuid hinnanguid, avaldada seisukohti, millest peab selguma tema vaadete süsteem. Peamine rõhuasetus ei ole tegelase põhimõtetel, sest need esitatakse mosaiigikildude abil, millest alles romaani lõpus selgub tervik. Sellepärast on ka arusaadav, miks impressionistile ei sobi arenguromaan, milles tegelase maailmavaate kujunemine ja üksikud pöördepunktid oleksid kirjanikule esmaseks huviobjektiks. Impressionistliku romaani peategelase maailmavaade ei arene, vaid autor hoolitseb ainult selle eest, et tegelase üksikuist vihjeist ja arvamustest selguks lõpuks mingi tervik. Loomulikult käib see impressionistide loomingu üldsuuna kohta ega ole mitte ilma eranditeta kehtiv reegel.

Impressionistlikus romaanis on miljöökujutus järsult erinev kriitilise realismi poolt loodud traditsioonist. Tunneme Pariisi üksikute linnaosade ja tänavate peensusteni väljatöötatud kirjeldusi Balzaci sulest, tunneme Tolstoi maalinguid lahingupaikadest, mis moodustavad otsustavatele sündmustele võimsa ja huvitava panoraami. Tunneme samuti Turgenevi, Gogoli, Kivi jt. looduskirjeldusi, mis on suure kunstilise väärtusega.

Kuid mõnikord on niisugused laiad kirjeldused teose süžeega lõdvalt seotud. Eriti kehtib see väide Balzaci kohta, kes sageli kulutab teose algusosas palju lehekülgi olustiku ja miljöö maalimiseks, hiljem aga, kui algab süžee hoogne areng, vajub miljöökäsitlus sootuks tagaplaanile. Panoraami, kus teose sündmus parajasti toimub, ei kirjelda impressionist tervikuna, vaid valib sellest ainult üksikud detailid, mis peavad iseloomustama tervikut. Selles detailiharrastuses on impressionistliku kujutamislaadi suurim eripärasus. Ja siin on jällegi impressionismi omapära seotud tema nõrkusega. Kui detailide valik on tehtud meisterlikult, saavutab impressionistlik kujutamislaad omapärase voogavuse, rahutuse, värvikuse ja sädelevuse. Kui aga detailivalik on juhuslik ja detail hakkab domineerima kõige muu üle, muutub ta lõpuks ballastiks, mis ei teeni enam kunstilist ülesannet. Vihjamata küll otseselt impressionistidele, kirjutab M. Gorki: «Kirjanduses tumestab ülearune ornamentika ja detailiseerimine paratamatult faktide ja kujundite mõtet.» [20] Piiritunne oleneb kahtlemata kirjaniku isiklikust loomingulaadist, meisterlikkusest ja andekusest. Samuti on selge, et väljapaistvamad impressionistid, kes suutsid viia harmooniasse välismaailma detailide ja tegelaste meeleolude käsitluse, arendasid edasi ka üldist detailitehnikat.

Proosat kirjutavaid impressioniste on tavaliselt jaotatud psühholoogilisteks impressionistideks ja olustikku kujutavateks impressionistideks. Muidugi on see jaotus omajagu meelevaldne, sest harilikult on mõlemad suunad seotud. Impressionistliku teose tundelaad võib aga olla väga varieeruv. Seega ei määra impressionistliku teose «romantilisuse» ja «realistlikkuse» astet kaugeltki ainult impressionistlik kujutamislaad, vaid autori enese kirjanikuloomus või siis kindel sihipärane taotlus ühe või teise pooluse kasuks. Nii on K. Hamsuni ja B. Kellermanni impressionistlikes teostes meeleolupildid tunduvalt romantilise varjundiga, kuid impressionismi asjalikumat suunda esindavate G. Hermanni, A. Schnitzleri, P. Altenbergi teostest — rääkimata vendadest Goncourt'idest — on romantilise elemendi leidmine võrdlemisi raske.

Ja lõpuks peab mainima veel üht impressionistlikule

proosale omast joont — püüdu teravmeelsuse, aforismi, isegi sõnamängu poole. Väljenduda aforistlikult, äärmise kokkusurutusega, see sai paljudele impressionistidele peaaegu väärtuseks omaette. Niisugusel aforismitaotluselgi on siin sügav põhjus. On ju impressionistlik proosa peaaegu sisemise arhitektuurita, hajuv, fragmentaarne. R. Hamann väidab: «Naturalistlikule jutustamisviisile vastupidiselt mõjub impressionistlik proosa seosetu lausefragmentide reana....»[21] Ent neil hajuvail üksikpiltidel peab olema mingi eripärasus, mis korvaks hüljatud süžeelist järjekindlust. Ja selleks on nende üksikpiltide värvirikkus, tundetoonitatus ja väljenduse teravmeelsus, millele asetati eriline rõhk. Paljud impressionistid paistavad silma mitte niivõrd stiili üldise elegantsuse, kuivõrd just nüansirikkuse ja aforistlikkusega.

Teravmeelsel ja aforistlikul väljenduslaadil on aga veelgi tõsisem põhjendus. Nimelt on paljude impressionistide põhihoiak irooniline. On ju tõik, et paljud romantikud nagu mingiks vastukaaluks oma tunderõhutatusele on teravalt satiirilise sulega. Mingit paralleeli võib märgata ka impressionistide puhul: ühel pool hajuvus, teisel aga iroonia, väikeste satiiriliste märkuste suunamine ümbritseva elu nähtuste pihta, sageli ka läbinisti iroonilises valguses eneseanalüüs. Impressionistide irooniline kallak ei lase end muidugi võrrelda selle kriitilise hoiakuga, mis on iseloomulik kriitiliste realistide loomingule. Viimaste kriitika rajaneb tihti sotsioloogilisel analüüsil, on esitatud lausa teadusliku järjekindlusega, nagu Tolstoil ja Balzacil. Paljude impressionistide juures võib märgata irooniist hoiakut siis, kui kirjanik *ratio* abil püüab lugejale midagi pakkuda. Nii põimuvadki nende muljeterikkasse proosasse üksikud aforistlikult sõnastatud kriitilised tähelepanekud, mis annavad mõningatele teostele teatava irooniline virvenduse. Mitmete impressionistide puhul ei puudu sellel irooniavarjundil ühiskonnakriitiline tagapõhi.

Kui eespool oli juttu impressionistide kujutamislaadile omastest võtetest, siis muidugi mitte selleks, et neis näha väärtusi omaette. Ei ole võimalik vormi lahutada sisust; iga impressionistliku teose väärtus oleneb ikkagi temast kui tervikust, tema sisu mõjujõust, tema

kunstilisest veenvusest. Impressionistliku proosateose kangelane on enamasti passiivne, unistav ja üksindusele kalduv, mitte aga aktiivne karakter. Impressionisti vaatluspiirkonda kuuluvad kõigepealt inimese psüühika ja värvikas olustiku- ning miljöömaaling, mitte aga ühiskondlik ja filosoofiline probleemistik. Kirjandusliku impressionismi negatiivseks omaduseks on veel seegi asjaolu, et ta kirjanduslikus praktikas ühines mitmete sajandi lõpu estetistlike suundadega, mille reaktsiooniline olemus on ilmne. Inglismaal on impressionism seotud kõigepealt O. Wilde'i estetismiga, saksa kirjanduses on ta esteetiline sisu varieeruvam. Ühelt poolt on impressionism seal seotud aristokraatse elukauguse, enesessetõmbumise ja boheemlasliku naudingumentaliteediga, teiselt poolt võib saksa kirjanduses ehk ka impressionismi asjalikku ja realismilähedast suunda näha kõige ilmekamal kujul. Nii ei määra impressionistlik kujutamislaad veel teose väärtust, vaid teose sisuline ja kunstiline erikaal oleneb sellest, missuguse ideestiku teenistuses on impressionistlik kujutamislaad ja -tehnika. Kirjanduslugu näitab, et seda on rakendanud erinevate esteetiliste arusaamadega autorid.

Saksa kirjanduses tuleks esileküündivana mainida G. Hermanni (1871—1943), kelle Berliini-ainelised romaanid on äärmiselt muljeterikkad. Elutunnetuselt on Hermann realist, sageli iroonilise kõrvalvarjundiga. Tema tähtsamad romaanid «Jettchen Geberti lugu» (1906) ja «Kubinke» (1910) on näited selle kohta, kuidas realistlik elutunnetus võib ühineda impressionistliku kujutamislaadiga.

G. Hermannist erineb A. Schnitzler (1862—1931) kõigepealt temaatika ja kujutatava keskkonna poolest, sest Schnitzler on tunduvalt boheemlaslikuma hoiakuga. Nende stiilis leidub aga mõndagi sarnast; nii on Schnitzlergi iroonilise ellusuhtumisega, mis mõnikord, eriti novellides, omandab sotsiaalse värvingu. Schnitzler on tuntud ka paljude lühidraamade autorina; meeleoluvarjundid on neis töödes meisterlikult ühendatud psühholoogilise probleemiga.

Impressionist, kes piirdus ainult lühipalade, miniatuuride, meeleolupiltide ja skitside loomisega, on

P. Altenberg (1859—1919). Vaimukas aforistlikus laadis sõnastab ta kriitilisi märkusi omaaegse Viini aadressil, olles meister ka napi vahendiga looma meeleolupilte, näit. proosapalade raamatus «Nagu mina näen» (1896).

Kui nimetatud kolm autorit saksa-austria proosas esindavad iroonilis-kriitilise kallakuga impressioniste, siis lüürilis-romantilise hoiakuga autoreid võib nimetada rohkemgi. Kusagil nende vahepeal seisab taanlane H. Bang (1857—1912), väljapaistev romaanikirjanik, kuid ilma Schnitzlerile omase irooniata. Ähmaste, lüürilise varjundiga piltide poolest aga on rikas B. Kellermanni (1879—1951) varasem looming, eriti romaan «Yester ja Li» (1904). Mõnevõrra sarnanevad Kellermanni impressionismiga K. Hamsuni (1859—1952) impressionistlikud romaanid, mis sajandi algul olid üldloetavad.

Impressionismi kui kirjandusliku voolu lõppu märgitakse tavaliselt Esimese maailmasõjaga. Teatavas mõttes on see õige, sest sõda kui ühiskondlik katastroof tekitas ka esteetikas uued suunad, millesse impressionism ei mahtunud. Et impressionistlik kujutamislaad ei kadunud koos vooluga, sellest nähtub omakorda tema suhteline iseseisvus. Lõpuks kaob harva mõni kirjandus- või kunstivool täiesti jäägitult, ja nii võib tänapäeva Lääne kirjanduses leida autoreid, kellele impressionism ei ole võõras. Omapoolse osa on impressionism andnud ka tänapäeva modernistliku romaani tekkimisse.

3.

Eesti kirjanduse arengule hakkas impressionism mõju avaldama pärast 1905. a. revolutsiooni. Revolutsiooni mahasurumise järel tekkinud poliitiline ja vaimne reaktsioon hõlbustas impressionistliku kujutamislaadi sissetungimist ning levimist eesti kirjanduses. On selge, et revolutsioonieelsele ajavaimule Eestis — ühiskondliku aktiivsuse tõusule, materialistliku elukäsituse levimisele, ratsionalismi ja marksismi edenevale tundmisele — oli tugevnev kriitiline realism kirjanduses ainumõeldavaks vasteks. Revolutsioonijärgseil aastail

aga leiab kirjanduselus aset diferentseerumisprotsess, umbes aastakümne jooksul valitseval kohal olnud kriitilise realismi kõrvale tekivad teised suunad, mille hulgas impressionismil on märgatav osatähtsus.

Üks iseloomulikke jooni «Noor-Eesti» liikumises oli teatavasti tung Lääne-Euroopa, eeskätt prantsuse kirjanduse ja Skandinaavia kirjanduste poole. Seejuures oli «Noor-Eestile» omane eklektilisus, kaasaegsele prantsuse kirjandusele läheneti ilma diferentsitaotluseta, prantsuse kultuuritraditsioonides nähti alati ja kõiges eeskuju. Mis puutub impressionismisse, siis oli see neil aegadel, millal nooreestlased saavutasid prantsuse kirjandusega otsesema kontakti, Prantsusmaal oma tähtsuse kaotanud. Kuid impressionism oli levinud ja levimas mitmetes teistes Euroopa kirjandustes, eeskätt Saksamaal ja Skandinaavias. Oleks väär nooreestlaste loomingut tervikuna seostada impressionismiga. «Noor-Eesti» aga tahtis olla moodne ja kaasaegne, tema püüd eralduda varasemast kirjandusest on ilmne. Läänes olid selle eraldumisprotsessi algatanud impressionistid, tahes-tahtmata käisid nooreestlased paljuski sama teed.

Saksa impressionistlike kirjanike loominguga tutvuti Eestis enne 1905. a. revolutsiooni. Juba sajandi esimestel aastatel on Tartu kirjanikud (E. Enno, A. Haava jt.) lugenud P. Altenbergi, R. Dehmeli, O. Bierbaumi jt. impressionistlikke teoseid.[22] Esimene lühiartikkel, mis tutvustab impressionismi kui kirjanduslikku voolu, pärineb kõigi tunnuste järgi A. H. Tammsaare sulest.[23] See saksa kriitiku R. Lothari arvamusi refereeriv kirjutis suhtub impressionismisse objektivistlikult ja piirdub ainult uue voolu mõne omaduse mainimisega. Revolutsioonijärgses eesti kirjanduskriitikas on termin «impressionism» juba käibel. Teda tarvitatakse üldiselt psühholoogilise kallakuga ja meeleolutseva põhikoega teoste iseloomustamiseks.

Impressionismi sugemete sissetung meie kirjanike loomingusse langeb ajaliselt siiski revolutsioonijärgsesse etappi. «Noor-Eesti» väljaanded hakkavad 1908. a. alates tõlkematerjalina avaldama impressionistlikke teoseid. «Noor-Eesti» III albumis ilmus B. Linde artikkel «Raiesmaal», milles autor loetleb terve hulga impressioniste (P. Altenberg, A. Schnitzler, R. Dehmel, S. George

jt.), kelle loomingu vähest tundmist ta eesti kirjanduslikule avalikkusele ette heidab. Ajakiri «Noor-Eesti» avaldas P. Altenbergi proosalaaste. Impressionistlikke meeleolupilte ja proosalaaste ilmus ka teiste ajalehtede ning ajakirjade veergudel, vahetum kontakt Lääne-Euroopa kaasaegse kirjandusega tõi paratamatult impressionismi mõjustusi Eestisse. Ja seesama 1908. a. on piirjooneks, millest alates esmakordselt võime täheldada impressionismi sugemeid ka eesti proosateostes: ilmusid ju samal aastal Fr. Tuglase «Kahekesi» ja A. H. Tammsaare «Pikad sammud».

Ent niimoodi oleme käsitlusega jõudnud eesti kirjanduse sellesse piirkonda, mille kohta on eri ajastutel antud erinevaid hinnanguid. Kodanlik kirjandusteadus pidas kogu «Noor-Eesti» liikumist uusromantiliseks ja vastandas seda varasema aastakümne jõulisele realismile. Nõukogulikus kirjandusteaduses on «Noor-Eesti» hilisema perioodi loomingut püütud viia mitme ühisnimetaja alla (sümbolism, dekadents, uusromantism), kuigi kõigis neis üldistustes puudub lõplik veenvus. Täiesti õigesti eraldab nõukogulik kirjandusteadus «Noor-Eesti» psühholoogitsev-passiivsest suunast revolutsioonilise romantismi, mis 1905. a. revolutsiooni päevil oli uueks kvaliteediks. Ühiskondlikult funktsioonilt oli revolutsiooniline romantism äärmiselt tähtis, kuid ta vaibus koos revolutsiooni mahasurumisega. Põhjalikuma hinnangu andmist sellele, mis toimus eesti kirjanduses pärast 1908. a., on takistanud nii ajastu kirjanduselu tausta kui ka üksikautorite vähene kirjandusteaduslik läbivalgustatus. Niivõrd, kui praegu on võimalik üldistavat öelda, näib, et impressionism tuleb «Noor-Eesti» teise poole iseloomustamisel siiski tunduvalt rohkem arvesse kui sümbolism. Pealegi ei saa impressionismi mõju omaaegsele eesti kirjandusele piirata ainult kitsalt «Noor-Eesti» rühmitusega, vaid see ulatub ka üle rühmituse piiride. Näiteks on 1913. a. avaldatud koguteos «Moment» tugevasti mõjustatud impressionismist.

Impressionismi mõjud jõudsid Eestisse siis, kui voolu kõrgaeg mujal oli möödumas. See on iseenesest seaduspärane, sest tema levimiseks Eestis puudusid varem eeldused. Kirjanduslikud mõjustused on siis efektiivsed,

kui vastuvõtja on nende suhtes mingite tingimuste tõttu soodsalt häälestatud. Tingimused impressionismi vastuvõtmiseks kujunesid alles pärast revolutsiooni mahasurumist. Impressionismi levikuaeg Eestis osutus lühikeseks, sest Esimene maailmasõda ja sellele järgnenud revolutsioonid tekitasid ühiskondlikke tingimusi ning esteetilisi tõekspidamisi, millele impressionism jäi võõraks.

Kuid heitkem pilk mõnede üksikautorite loomingule, kelle teostes on märgatavaid impressionismi mõjustusi.

4.

On väljaspool kahtlust: kirjanikuna sündis Fr. Tuglas 1905. a. revolutsiooni tõusu- ja võitluspäevil. Kõik varasem tema sulest — nii vähe-palju, kui seda ongi — on veel kirjandusliku õppuripõlve töö. «Hingemaa» ja «Meri» aga on need teosed, mis jäävad juba eesti kirjandusloo lehekülgedele. Üks neist on võrsunud meie kriitilisest realismist, teine revolutsioonilisest romantikast.

Ent võtkem praeguse käsitluse aluseks Fr. Tuglase «Liivakell», mis ilmus 1913. a. Tehes «Liivakella» eessõnas kokkuvõtteid oma varasemast loomingust, kirjutab Fr. Tuglas ise: «Kõik «voolud», kõik «meetodid», kõik «stiilid» on siin edustatud, alates idealistlisest koduromantikast ja miskisugusest talupoja-humoristikast, realismist ja naturalismist, kuni uusromantismini ja sümbolismini.» [24] Tuleb vist küll järeldada, et Tuglase avameelne eneseanalüüs on kujunenud segaduste tekitajaks, vähemalt on see kaasa aidanud analüüsile mittetoetuvate arvamuste ja seisukohtade levimisele. Eeltoodud tsitaadis on Tuglas «voolude» ja «meetodite» mainimisel võrdlemisi subjektiivne ning ei mõtle nimetatud voole kaugeltki selles tähenduses, mille neile on andnud kirjandusteadus. Ta ei saanudki seda teha, sest kirjandusteaduses ei olnud tollal uusromantismi, sümbolismi ja impressionismi mõiste veel piiritletud, elati alles nende probleemide keskel. Meie hilisem kirjandusteadus on aga sageli võtnud selles loetelus toodud andmed aluseks ja on Tuglase loomingut püüdnud järje-

kindlalt paigutada kõigisse nimetatud lahtritesse. Ja vaeva on palju olnud, ikka pole miski sobinud, ikka on olnud vasturääkivusi.

Tõsi on muidugi see, et «Liivakell» on sisult ja stiililt üllatavate vastuoludega raamat. Ühisnimetajat selle teose iseloomustamiseks on tõesti võimatu leida. Alljärgnev käsitlus peab oma teema tõttu mööduma «Liivakella» revolutsioonilisest romantikast ja realismist ning suunama pilgu lüürilistele miniatuuridele ja meeleolupiltidele, mis õieti juhatavadki kätte Tuglase edasise arenemissuuna.

Fr. Tuglas väidab, et tema loomingus algas teadlik ainekäsitlus ja stiilitaotlus umbes 1908. ja 1909. a. paiku. [25] Nii on suur osa «Liivakellas» avaldatud teostest kirjutatud enne teadliku stiilitöötluse algust. On omamoodi üllatav, et «Liivakella» lühipalades võib leida rohkesti impressionismi elemente, eriti miniatuurides, mille ainukeseks eesmärgiks on meeleolurikka looduspildi maalimine ja sellest tõusva tundeelamuse tekitamine lugejas. «Koit ja eha», «Sügise viiul» jt. on näited selle kohta, missuguste vahenditega loob autor ereda mulje: realistlikel sügislooduse detailidel on väärtust ainult niipalju, kuivõrd nad on abivahendiks meeleolu süvendamisel. Ei oleks mõtet neil lühipaladel nii pikalt peatuda, kui neist ei selguks kaks olulist tõika: esiteks võib nendes näha Tuglase hilisema novelli skeemi, teiseks on küll asjatu otsida nendest sümbolismi selle sõna tõelises tähenduses.

Enne kui siirduda Tuglase impressionistlike novellide juurde, tuleb märkida, et Tuglase kirjanikukarakteris näib olevat eeldusi, mis resoneerivad impressionismile ja teevad impressionistliku kujutamislaadi temale vastuvõetavaks. Nendeks tuglasliku kujutamislaadi iseärasusteks on kõigepealt tema detailiharrastus, lüüriliste tundeelamuste toonitamine ja meeleolumaalingute rohkus. Värvide tabamiseks ja kirjeldamiseks on tal otse maalikunstniku silm. Tuglase paleti värvirikkusega ei võistle ükski teine eesti kirjanik ja vähe on suurrahvastegi kirjanduses neid, kes võiksid seda edukalt teha. Edasi — Fr. Tuglase looming 1908.—1909. a. alates ei ole mõistetav, kui ei arvestata kirjanduslikke eeskujusid, mis talle sel ajal mõju avaldasid. Tegemata katset

selles küsimuses põhjalik olla, juhime siinkohal tähelepanu ainult paarile autorile, kes paratamatult suunasid Tuglast impressionismi vaimus. Need on J. P. Jacobsen, G. Rodenbach ja osalt ka O. Wilde. J. P. Jacobsen on äärmiselt teravapilguline detailiharrastaja (mõned kirjanduslood peavad tema kujutamislaadi impressionistlikuks), kes püüab lugejale tajutavaks teha looduspilti kõigis selle nüanssides. Sealjuures on J. P. Jacobsenil tugev psühholoogilise analüüsi võime. Fr. Tuglas märgib ise, et mõned Jacobseni teosed on mõjunud talle otse ilmutusena.[26] Seevastu Rodenbach oma meeleolupiltidega, süvenemisega vana Brügge vaatlemisse, passiivsuse ja resignatsiooniga mõjub teistsugusena, kuid oma meeleolu-toonitamisega säilitab ikkagi ühendusniidi impressionismi üldsuunaga. O. Wilde oma estetismitaotlustega on muidugi nähtus omaette; tema mõju sajandi alguse kirjandusele oli suurem, kui meil üldiselt arvatakse.

Kirjanduslike mõjustuste olemasolu on väljaspool kahtlust, aga üksikkirjanike loomingulaadi kujunemist jälgides ei tohi neid üle hinnata. Ükski kirjanik ei saa olla ainult erinevate mõjutegurite summa. Nii ei tule arvata, nagu oleks Fr. Tuglas impressionismini jõudnud eespool nimetatud autorite mõjul, vaid kindlasti oli määravama tähtsusega Tuglase enese sisemine arenemisprotsess. Novellikogus «Kahekesi» on karakterimaaling teostatud realismile omaste vahenditega. «Suveöö armastus» ja «Toome helbed» on loodud klassikalise novelli põhimõttel: kogu teos keskendub ainult ühele sündmusele, kõik muu on teadlikult välistatud. Sisuliselt ei ole neis novellides midagi niisugust, mis ei mahu realismi raamidesse. «Suveöö armastus» on psühholoogiliselt usutav, hea kirjandusliku maitsega novell, milles üheainsa sündmuse abil heidetakse pilk taluteenija hinge. Karakterite tõepärasus on väljaspool kahtlust. Ent kujutamislaad näitab, et Fr. Tuglase novellistikas on midagi olulist toimumas. Kui ta «Hundis» ja «Hingemaas» jutustas, siis nüüd ta ainult maalib ja sõnastab tegelaste hingeelu üksikuid faase. Autori tähelepanu keskendub meeleolurikkaile detailidele, äärmise järjekindlusega saadavad need novellis «Toome helbed» Leeni tunnete variatsioone. Kord on need toomingad,

mis puistavad õiehelbeid, kord päikeselaigud murul, edasi tulevad detailid aiast ja põllult, siis varjude mäng pilvedel, lõpuks kordusmotiivina toomepuult langevad helbed. Peatudes Fr. Tuglase impressionismi iseloomulikemail teostel, ei saa mööduda romaanist «Felix Ormusson». Impressionistliku kujutamislaadi elemendid, mis novellikogus «Kahekesi» olid märgatavad, kuid ei domineerinud, on romaanis arendatud järjekindlaks süsteemiks.

See suvitusromaan on loomulikult ajastu produkt: ta on otse lahutamatult seotud «Noor-Eesti» hilisema perioodiga. Ühest küljest oleks nagu jõutud selleni, mida nooreestlased taotlesid: stiili värvikus ja elegantsus, mõtte- ja tundevarjundid kogu nende rohkuses. Aga teiselt poolt iroonia, mis valgub Ormussoni päeviku esteeditsevas stiilis ridadele, sest peatükk-peatükilt muutub Ormusson lugeja silmis järjest naeruväärsemaks. Muidugi — iroonia selles romaanis pole sõnastatud hävitavalt, ta kaob värvikate looduspiltide, muljete ja mõtiskluste vahele. Kuid ta on olemas.

Ormusson karikeerib niisuguseid tüüpe, keda Eesti ühiskonnas oli romaani ilmumise ajal veel võrdlemisi vähe. Ja ometi on Ormussongi üks «oma aja kangelane» kõigi oma ebamääraste ideaalide, boheemluse austamise ja kerge trotsiga kodanliku elulaadi vastu. Tema naiivsus ja kõige välismaise austamine ei kõnele veel kuigi sügavast kultuursusest, ehkki tema päevik on sõnastuselt elegantne. Ta on esteet mõtisklustes ja kaunikõlalistes sõnades, mis täidavad tema päeviku lehekülgi, tegudes on ta saamatu ja arg ning tema vale prantsuse daamist on nii lootusetult läbipaistev. Ei ole raske temas märgata inimest, kellel Lääne estetismist on pisut aimu, kuid kes on veel lähedane talumiljööle, kus ta veedab oma suve. Kas ei nähtu Ormussoni päeviku irooniavirvenduste tagant «Noor-Eesti»-aegne estetismiihalus? Ormussoni päevik tekitab lugejas kerge muige. Selles ongi teose sisuline väärtus.

Sisemiselt arhitektuurilt on «Felix Ormusson» eesti kirjanduses impressionistliku romaani näide. Teose kirevad üksikdetailid lõikuvad meelde, palju on aforismideks teritatud mõttevälgatusi, meeleolusisendusel on romaani üldplaanis tähtis koht. Selles teoses sunnib

Tuglas lugejat tahes-tahtmata nägema neid maastikupilte, mida ta kirjeldab; romaani aforisme ja detaile võib nautida, kuid teost kandev ratsionaalne ja filosoofiline mõte on vaevu märgatav. Loodusmaalingult siirdub autor järjekindlalt meeleolupildile, detailidel on kujutamislaadis domineeriv tähtsus. Jälgigem seda kujutamistehnikat, mille abil detaile ja napisõnalisi looduskirjeldusi esitatakse vaheldumisi meeleoludega ja tegelaste tundeelamustega. Alltoodud katkendis on tegelased esialgu rauges meeleolus, veidi väsinud ilusa suveõhtu värvide ja varjude mängust. Piisab ainult ühest salapärasest häälitsusest, et nende meeleolu muuta.

«Üksnes kirikumägi oli veel õhtupäikese kullaga kaetud. Üle metsa ladva hõbetas vaevalt järve peegelpind. Läbi vaikuse kuuldus ainult kauge talva mürtsumine pesulaual.

Kõigi üle võttis võimust isesugune raugusetunne. Koormas magus väsimus, otsekui oleks luis ja lihas õnne laine veerenud. Marion toetas pea vastu Helene õlga ja Helene pidas käega ta piha ümbert kinni.

Helene naeratas enese-ette. Siis tõstis ta aeglaselt näo ja vaatas sinivalgete tuvikeste poole, kes torniluukidel kudrutasid. Ta suured silmamunad läikisid mu silmade lähedal.

Salk tuvisid tõusis lendu ja keerles torni ümber plagisevail tiivalöögel. Nende tiivad käisid otsekui lehvikud safranilise taeva all. Helene silmad liikusid lindude järel.

Ma vaatlesin seda pilti nagu nägemust. Ma nägin kolme õhtupäikesest punavat profiili, mida tähelepanupingutus teritas. Ja ma nägin kolme paari lindude tiivalöökide järgi pilgutavaid ilusaid silmi.

Taevas muutus ikka kollasemaks ja kollasemaks. Ta särás otsekui siidkangas.

Mulle näis, nagu oleks aeg peatunud. Ja mulle näis, nagu oleks kollases eetrimeres ujunud väike roheline saar lumivalge templi, tuvikeste ning jumalike naistega.

See oli tumm dialoog õhus, millest olin unistanud. See

oli avaruste-härdus, kõiksuse aimus — kuldtoimse aja kohina saatel.

Korraga kostis kinnisest ja külmast kirikust me selja taga tume, vastukajasid äratav hääl, otsekui oleks kivikild laest langenud või oreli toru lõhkenud. Kõik jahmatasime.

«Aeg on minna,» ütles Helene ja võttis Juhani käest kinni. «Vaimud liiguvad kirikus ning manitsevad meid koju.»

Ta naeratas, kuid mulle näis, nagu oleks ta natuke kartnud.

Me tulime vaikides kirikumäelt alla sinerdavaisse varjesse ja piimakarva ududesse, mis kerkisid kõigist nõgudest.

Kaks toonekurge lendas üle uduse maastiku, punased koivad välja sirutatud.» [27]

Senine kriitika on «Felix Ormussonis» kõige väärtuslikumaks pidanud loodusekirjeldusi. Muidugi on neis maalilisust, värvirohkust ja elegantsust; nii idüllilisena ja värvirikkana pole Eesti loodust varem näinud ükski eesti kirjanik. Detailide taga seisab terav tähelepanu, üksikult võttes ei saa neile vastu vaielda, kuigi on kaheldud, kas kurgede punased jalad on maast vaadates näha või kas väike Juhan võib märgata kirve liikumist varre otsas.

Impressionismi analüüsides kasutab R. Hamann terminit «sekundistiil» *(Sekundenstil)*. Ta iseloomustab sellega niisugust aine esitamise viisi, milles kirjanik teravalt, meeldesööbivalt fikseerib ühe hetkelise pildi teise järel. Näib, et nimetatud termin sobiks iseloomustama ka Tuglase kujutamislaadi novellikogus «Saatus». Terve kogu koosneb teravalt välja joonistatud hetkelistest piltidest, kusjuures autor otsekohe kiirustab järgmist esitama. Ei kusagil refereeringut, arutlust, jutustamist, vaid ainult meeltega tajutavate piltide rahutu voogamine. «Felix Ormussoni» stiilist eraldab «Saatust» aga see, et detaili ja meeleolu vahekord ei ole novellikogus nii vahetu. Detail on «Saatuses» joonistatud jõuliselt, värvirikkalt ja mällu sööbivalt, see pole ähmane ega hajuv, see ei vii otsekohe meeleolutsemisse nagu

«Toome helvetes». Kirevus, mille Tuglas annab oma teoste tagapõhjale, on eriti hämmastav novellis «Maailma lõpus». Me võime selle stiililaadi parimaid saavutusi imetleda, kuid ometi on tal teatavad puudused. Kõigepealt on ta oma liigse ja äärmusliku detailidesse, värvidesse ning nüanssidesse tungimisega lugejat väsitav. Kuigi üksiklause on lihtne ja selge, pole tervik seda kirevuse tõttu enam mitte. J. Semper on Tuglase novellistikat iseloomustades rõhutanud detailide eredust. Ent ta on tähelepanu juhtinud ka üldmulje ähmastumisele, mida põhjustab värvirikaste detailide kiire vaheldumine. [28] Kui lubada piltlikku väljendust, siis uppus Tuglas detailirohkusse ja neisse hetkpiltidesse, millest koosnevad «Vabadus ja surm» ning «Maailma lõpus». «Androgüüni päev» on selle kujutamistehnika äärmus ja lõpp, millest edasiminekuks enam teed ei avane. Üksikpiltide, detailide, värvide voogamine allutab selles kõik muu. Stiili- ja kujutamislaad, mida Tuglas oli hakanud harrastama umbes 1908.—1909. a., on jõudnud äärmusse, ja uuesti ilukirjandusse tagasi pöördudes otsib Tuglas juba uusi stiilivahendeid, senisest erinevat kujutamistehnikat.

Rääkides impressionismi mõjust Fr. Tuglase loomingule, ei saa piirduda ainult impressionistliku kujutamistehnika sedastamisega. Impressionism on Tuglase loomingusse jätnud kahtlemata sügavama jälje. Alates 1908. a. on tema novellidele omane ratsionaalse analüüsi järkjärguline vähenemine. Tuglasliku novellisüsteemi tuum on meeleolumaalis, tundesugestioonis ja detailides, teema lahendatakse tundeelu virvenduste ja erinevate hingeseisundite kujutamise abil. Karakterimaalingul ja reaaliate peegeldamisel niisugustes vahekordades, nagu need on tegelikkusest kogetud, ei ole tema novelliloomingus peamist tähtsust. Alates kogust «Saatus» viib Tuglas tegelased sageli välja reaalse karakteri piiridest, ta püüab neist luua sümboli mõõtmeteni ulatuvaid koondkujusid, mis drastilise mõjuga avaksid mõne inimloomuse põhiomaduse. Niisugused on tema fantastiliste novellide tegelased. Tegelaste muutmine sümboliks ei ole impressionistliku voolu raamidesse kuuluv nähtus, selle teoreetilised alused pärinevad mujalt. Tuglase seesuguste novellide liigis on üks

eredamaid näiteid «Maailma lõpus». Tegelaste ratsionaalsest poolusest möödub Tuglas tolles novellis täielikult (hiigelneitsi ei mõtle), detailitehnika abil on loodud mõttekujutuslik saar, mille botaaniline ja zooloogiline fantastika on hämmastav. Novellis on tohutu hulk nägemismeele abil fikseeritud pilte, värve, varjundeid, laevapoisi tundeseisundite kirjeldusi. Selle novelli lõpp — värvirikkalt miljöömaalingult ja üksikelamustelt siirdutakse tunderõhutatud meeleolukirjeldusele — on impressionismile üldomane. Seejuures on novelli idee — puhtmeeleline, mõistuslikust kiirest valgustamata saatuslik armastus — loogilise lõpuni lahendatud.

Reaalsuse peegeldamise erinevaid viise on kirjanduses palju ja nende hindamine sõltub tulemustest, mis nende abil on saavutatud. Ka Tuglase novellistika käsitlemisel tuleb kõigepealt esitada küsimus, mille nimel on tegelased siin-seal viidud sümboli pinnale, missugune on impressionistliku kujutamislaadiga novellide kunstiline mõjuvus, missuguste ideede teenistuses on tuglaslik impressionism. Sisuliste ja ideeliste väärtuste poolest ei ole Tuglase impressionistlikud novellid võrdsed. Leidub neid, milles kirjanik on inimkarakteri põhilisi omadusi sügavasti tunnetanud ja mis on valatud väljapaistvasse vormi. Ent on ka teisi, milles Tuglase sädelev fantastika nagu valguks laiali, milles elamussisu ei ava olulist inimkarakterile omasest elamuste ringist. Ja seal ei suuda ka impressionistlik kujutamislaad oma detailirohkusest ning kirevusest hoolimata anda novellidele küllaldast kandvust. Sest impressionistlik kujutamislaad on nagu teisedki kujutamis- ja stiililaadid tähtis ainult kui sisu avamise vahend, mitte aga väärtus omaette.

A. H. Tammsaare loomingus avalduvad impressionismi elemendid sootuks teistsugusel viisil kui Fr. Tuglase novellistikas. Enne 1908. a. oli A. H. Tammsaarel seljataga kindlailmeline loominguline etapp — külarealistlikud jutustused. Loomingutee alguses oli A. H. Tammsaare suutnud luua «Vanade ja noorte» rahvapärased, realistlikud ja sügavasti läbitunnetatud karakterid, tema võime sisse elada erinevaisse inimtüüpidesse, eriti maamiljööst pärinevaisse, avaldus juba esimestes töödes. Realistlik jutustamisviis, aine esita-

mise aeglane ja eepiline laad kujunes talle omaseks. Sotsiaalsetel probleemidel on Tammsaare revolutsioonieelsetes jutustustes märgatav erikaal, kuigi tema varasemas realismis ei ole Peterson-Särgava ühiskonnakriitilist teravust. Aga neile, kes olid jälginud noore Tammsaare kujunemisteed enne revolutsiooni, oli jutustus «Pikad sammud», samuti sellele järgnev «Noored hinged» omamoodi üllatus.

Mis põhjustas ainevaliku, karakterimaalingu ja kujutamislaadi muutumise A. H. Tammsaare revolutsioonijärgses loomingus? Ka tema loomingu analüüsimisel ei pääse mööda ajastu reaktsioonilisest õhkkonnast, mis ahistas Tammsaaret kui erksa ühiskondliku mõttelaadiga kirjanikku. Ei tule unustada, et Tammsaare oli Tallinnas ajakirjanikuna seisnud võrdlemisi lähedal revolutsioonisündmustele, ta nägi sõnavabaduse jalgade alla tallamist revolutsioonijärgseil aastail, tajus üliõpilasena Tartus ühiskondliku mõtte loidumist. Muutunud olukorrad tõid nagu iseendast kaasa passiivsemad teemad, süvenemise üksikindiviidi hingeelu nähtustesse ja eetikaprobleemidesse.

Nende väliste tegurite kõrval ei tule aga unustada kirjaniku sisemist arenemiskäiku. Juba revolutsiooniaastate Tammsaares on märgatav kirjaniku järjest süvenev huvi inimpsüühika mitmesuguste nähtuste ja avaldumisvormide vastu. See ilmneb kõiges: Tammsaare tolleaegseis teatriarvustustes, artikleis ja eelkõige muidugi tema teostes. Ei tule unustada, et teravalt ühiskonnakriitiline «Raha-auk» ja psühholoogilisele probleemile toetuv «Uurimisel» on kirjutatud peaaegu samaaegselt. Tammsaare kui psühholoog otsis meetodit ja väljendusvahendeid, et kehastada erinevatesse keskkondadesse kuuluvate karakterite tüüpilisi omadusi üksiktegelase kordumatus psüühikas. Maamiljöösse kuuluvate tegelaste kujutamisel saavutas Tammsaare selle vajaliku ühtsuse nagu iseenesest, sest talupoja mõttelaad oli talle lapsepõlvekodust põhjalikult tuttav. Linnaühiskonnast pärinevate tegelaste kujutamisel aga ei ühinenud sotsiaalne poolus psühholoogilisega sugugi nii hõlpsasti ja veenvalt.

Ei tule unustada sedagi, et ülikooliaastail leidus kirjaniku lugemislaual päris rohkesti kaasaegset moodsat

kirjandust. Ta tundis Euroopa kirjanduste uusi voole, oli tuttav ka nende teoreetiliste alustega. Tema tähelepanu hakkas järjest rohkem koonduma autoritele, kes paistsid silma psühholoogilise eritlemise võimega. On teada Tammsaare sügav huvi B. Shaw' ja F. Dostojevski, aga samuti P. Bourget' loomingu vastu. Ta tundis võrdlemisi hästi O. Wilde'i, A. Schnitzleri ja L. Andrejevi loomingut. Ei ole võimalik vihjata ühelegi üksikautorile, kes oleks otsustavalt suunanud Tammsaaret impressionismi poole, aga tema sisemise arenemiskäigu jälgimisel selguvad need niidid, mis ajutiseks ühendavad teda impressionistliku kujutamislaadiga.

Rääkides impressionistlikust kujutamislaadist mõnedes A. H. Tammsaare jutustustes, ei tohi unustada üht: impressionismi põhiline olemus on Tammsaare kirjanikunatuurile võõras. Tema loomingut iseloomustab filosoofiline mõttesügavus, ideede üllatav rohkus. Tammsaare kui ratsionalist ja mõtleja ei saanud impressionismi põhiprintsiipe omaks võtta. Kirjaniku elutunnetus jäi realistlikuks, ratsionaalne poolus ei taganenud puhtmeelelise ees. Tammsaare impressionism avaldub kõigepealt mõnede tegelaste mõtte- ja tundevibreeringute täpses jälgimises. Aga just nende tegelaste karakter on ähmastunud ja nad on kaotanud üldistusjõu.

Kui võrrelda Fr. Tuglasega, siis kuuluvad A. H. Tammsaare impressionistliku kujutamislaadiga novellid impressionismi teise suunda. Fr. Tuglas püüab meeleolu ja muljet saavutada välise kireva dekoratsiooniga. A. H. Tammsaare süveneb tegelaste hingeelu varjundite jälgimisse. «Pikkades sammudes» on see psühholoogiline impressionism järjekindel, hingeelu eritluse kõrval on autori vaatepiirilt kadunud kõik muu. Välismaailm, miljöö, sündmuspaikade kirjeldused, mis Tuglase impressionismis on hoolikalt välja töötatud, on Tammsaarel meelega unustatud. Nii jääb tegevuse fooniks ainult mõni vihmast märg tänavanurk, määrdunud tapeediga toasein või kõige tavalisem hall hoov maja taga. Lõpuks kaob välismaailm täiesti, on ainult tegelased oma tunnete ja mõtetega. Kujutamislaadi omapära seisnebki selles, et kirjanik fikseerib tegelaste mõtete ja tunnete uusi varjundeid, sündmustik on vähene ja hajutatud.

«Pikkades sammudes» on kõigele surutud salapärasuse ja nukruse pitser. Mõttevälgatuste ja tundevarjundite registreerimisel on kirjanik otsekui unustanud tegelaste kontuurid, tunnete-mõtete refereering ei anna kogutulemusena terviklikku karakterit. Nii on «Noorte hingede» huvitavalt visandatud tegelased, kellel ei puudu kokkupuutepunktid reaktsiooniaja üliõpilaskonnaga, tüüpidena laialivalguvad, neil pole individualiseeritud karakteri eredust. Kirjanik nagu ei arvestakski tegelaste kujunemise loogikat, vaid lükib stseeni stseeni järele, et pakkuda uusi tunde- ja mõttekäänakuid.

Impressionistlik kujutamislaad ei ole «Pikkades sammudes» ja «Noortes hingedes» siiski ainuvalitsev, sest ositi kaldub kirjanik sellest välja ning viib jutustust edasi talle varasemal loominguperioodil omaseks saanud realistliku asjalikkusega. Kõrvaltegelased on neis jutustustes kujundatud üldiselt realistlikumalt kui peategelased. «Pikkades sammudes» ulatab emand Martin käe esimese loominguperioodi agaratele külaeitedele, «Noortes hingedes» on Rein Muhem ja Hilda Maasik elulisemad kui Kulno või Aino. Autor nagu poleks usaldanud kõiki tegelasi ähmasusega varjutada, vaid loob teose mitmekesistamiseks mõned asjalikult, realistlik-teravalt piiritletud, ning need jäävad seepärast ka huvitavamatena meelde. Kogu jutustus on kirjutatud nagu kahel plaanil. «Pikad sammud» ei ole kunstiliselt mõjujõult mainimisväärse väärtusega teos, ent peegeldab autori otsinguid, et psühholoogilise kallakuga teoses leida uusi väljendusvahendeid.

A. H. Tammsaare kõige stiiliühtlasem impressionistlik teos on «Varjundid», meeleolult lüürilis-romantiline, sündmustikult dramaatiline, stiililt aga erinev tervest A. H. Tammsaare varasemast loomingust. Selles teoses on A. H. Tammsaare suuremal määral detailikunstnik kui kunagi varem. Meeleliselt tajutud aistingud, värvid, toonid, helid on kirjeldustes korraga tähtsad. Vaevu märgatavate varjundite tabamine nii looduses kui inimeses sai kirjaniku eesmärgiks. Jälgigem mõningaid Thomanderi päeviku lehekülgi, milles lüüriline nukrus põimub impressionistliku looduskirjeldusega. Toodud looduskirjelduses on värvikad pildid selleks, et sisse juhatada vaikset unistavat meeleolu.

«Otse vastu päikest, kalda lähedal, nagu sinakas kiilasjää metalliläikes, kaugemal piirlev joon ja joone taga kollakas krobeline pind, mis särgab silmaringini. Eemal hommiku pool saab kollasest violett, mis omandab peagi sinihalli varjundi, ja see kaob tema kohal hõljuvasse, mänglevate valguskiirte sünnitatud tumedasse uttu. Sealt tulevad purjed mustadena, tontlikkudena, nagu muljuks neid mure tuule pärast, ja teda oodates pilluvad sõudvad mõlad kerkimisel elektrisädemeid, kirjavasse vette pillates surtsatavaid tilku, ning pingutavad kollasel ja violetsel pinnal sädelevaid kardkiukesi, mille otsad köidetud päikesesse. Vaadeldes löövad silmad virvendama, sünnitades ikka uusi ja uusi võdisevaid pettevärve, ja sulgemisel teevad nad palavat valu, nagu poleks ikkagi veel kustunud värvide heitlev mäng. Loodus on muheldes tukastama jäänud, nõjatades millegi lähedase vastu ja oodates lumemägede peatset, virgutavat puhangut: see segab värvid, katkestab päikese kuldlõngad ja heidutab aerude süüdatud karglevad sädemed. Aga varsti vaibub tuuleiil ja üksikud värvid teisenevad varjunditesse, millele pole antud nime. Ainult meeled uimlevad joobunult ja süda hakkab valjemini peksma, nagu aimaks ta lähenemas midagi suurt ja kallist.

Üksik pilverank on hõõgumas päikese ruttukahanevast kuumendusest. Palmioksad sipsatavad pehmel kahinal tukkumas roose ja lauluräästas rõkkab puuladval lugude lõppu.

Vaiki, mu armas, on lähenemas õndsuse viiv!» [29]

Niisuguses detailitehnikas ei esita autor ainult kirjeldavaid vahelõike, vaid samas laadis loob ta ka dramaatilised kulminatsioonipunktid. Palju hetkpilte, üksikuid mulje- ja mõttekatkendeid sisaldavad Thomanderi päeviku need leheküljed, millelt selgub Sonja surm.

«Varjundites» avalduvad impressionistliku kujutamistehnika plussid ja miinused üsna selgepiiriliselt. Tundevarjundid, rahutud mõtisklused, erinevaid meeleolusid rõhutavad detailid on teoses nukra põhitooniga. Väljendusvahendid on niisugusele ainestikule kahtlemata sobivad. Tajunud psühholoogilise impressionismi värvivaesust, on Tammsaare selles teoses ka miljööd ja

olustikku kujutanud impressionistlikus laadis. Ent hoolimata detailirohkusest jääb üldmulje sündmuspaiga foonist võrdlemisi ebakonkreetseks.

Pärast «Varjundite» loomist algab Tammsaare kaugenemine impressionistlikust kujutamislaadist. Karakterimaaling muutub otsekohe jõulisemaks ja eredamaks. Jutustuses «Kärbes» ei ole tegelased enam ähmased ja piirjoonteta varikujud, vaid individualiseeritud karakterid. Nende ümber on korraga avarust, nad tunduvad elulised, sest autor ei registreeri enam kõiki nende tunde- ja mõttevirvendusi, vaid keskendub olulisele. «Kärbes» on Tammsaare teos, milles linnamiljööst pärinevad tegelased on juba sügavamalt läbi tunnetatud ja kus kirjaniku edasine arenemissuund psühholoogiliselt impressionismilt psühholoogilise realismi poole on selgelt tajutav. Kui siin leidub veel impressionismi jälgi, olgu näiteks kas või jutustuse lõpp, kus Meriheina tundeelamustesse süvenetakse proosaluuletuse stiilis, siis alluvad need kõik realismi üldprintsiibile ja nende funktsiooniks on kirjelduste värvikuse ning meeleolurikkuse saavutamine. Aga niisugustena rikastavad nad kirjaniku kujutamisvahendeid.

Tundub üllatav, et impressionistlikust kujutamislaadist ei jäänud mõjustamata ka O. Luts, kelle talendi põhiliseks omaduseks on kõigepealt rahvapärane jutustamisoskus. Kuid jutustustes «Kirjad Maariale» ja «Karavan» on O. Lutski korraga detailide abil maalija, mitte sündmustiku jutustaja nagu «Kevades». Erinevus pole mitte ainult tundelaadis, mis «Kirjades Maariale» on sentimentaalne, vaid pigem kujutamistehnikas:

«Kuulatan. Vaevalt märgatav sahin kostab su toast, Maaria. Minu vaikusega harjunud kõrv kuuleb vähemaidki hääli — üks kõdunev õielehekene langes su viimastelt roosidelt öölauale. Siis kostavad otsekui kellegi tasased sammud väljast. Võib-olla hiilis jälle pikk, kahvatu naine mööda? Võib-olla tuleb siia siiski keegi? Võib-olla tuled sina, Maaria?

Kuulatan uuesti ja uuesti, ootan hinge pidades, kutsun hädaldades:

«Tule, Maaria! Tule!»

Meeletus kärsituses tahan teha võimalikuks võimatuid asju, tahan sind s u n d i d a tulekule.

«Tule, Maaria! Tule!»

Vaikus. Siis hakkavad kostma aeglased löögid tuule ja kellahelina linnast. Äigan käega üle higise otsaesise, märkan oma naeruväärsust, milles tahtsin korda saata imet. Just sel silmapilgul kuulen uuesti samme, aga valjemaid kui enne. Uksekella kõlin halvab mu esiteks, siis lähen nõtkuvail põlvil eeskotta. See kutsumine ja see tulek oli nii kohutav, et varjas iga teise mõtte.

Ma tundsin ta ära samal silmapilgul, mil avasin ukse. See oli tema — Volga äärest.» [30]

Nähtavasti oli aga impressionistlik kujutamistehnika O. Lutsu andelaadile võõras ja nii leidub selle elemente ainult üksikutes teostes, mis ei kuulu kirjaniku loomingu paremiku hulka.

A. H. Tammsaare ja O. Luts olid debüteerinud realistidena. Seepärast on arusaadav, et nad kogu aeg tunnetasid realistliku meetodi väärtusi. Ent kui nemadki kirjanduslikes otsingutes ajuti kaldusid impressionistliku kujutamislaadi poole, siis on mõistetav, et kirjanikud, kellel polnud realismiga nii tugevaid seoseid, olid impressionismi mõjudele vastuvõtlikumad. Omapäraseks näiteks on R. Roht, kes on üldse olnud kirjanduslikele moevooludele aldis. Tema «Igaveses labürindis» on teos, milles salapärane, ähmaste piirjoontega karakter, kelle hingeelu traagilisi murranguid autor ei suuda põhjendada, on viidud äärmusliku piirini. On selge, et teos on loodud kirjandusliku moevoolu mõjul, mitte aga elulise materjali läbitunnetamise teel. Seepärast on ka lõpptulemus tegelaste psüühikasse süvenemisest hoolimata äärmiselt ebapsühholoogiline. Kuid «Igaveses labürindis» on nii väikese kunstiväärtusega teos, et pole mõtet teda isegi impressionismi aspektist lähemalt jälgida. Impressionistliku kujutamislaadi elemente võib leida veel siin-seal mõne autori loomingus, ka lüürikas on impressionismi sissetung märgatav. Kuid see ei muuda enam üldpilti.

5.

1905. a. revolutsioonile järgnenud perioodil ei olnud impressionistliku kujutamislaadiga teostel eesti kirjanduses kandvat ega kirjanduse üldises arengus määravat osa. Ajastu väljapaistvamad saavutused pärinevad autoritelt, kes jätkasid kriitilise realismi üldsuunda. E. Vilde meisterlikud novellid ja näidendid, A. Kitzbergi draamad, O. Lutsu «Kevade» ja M. Metsanurga esimesed ulatuslikumad tööd kuuluvad ajastu tähtteoste hulka. Impressionistlike sugemetega teosed moodustavad kirjanduse arengus kõrvalsuuna. Konsekventse impressionismi näiteid, milles domineeriksid voolu esteetilised põhialused, leiame eesti kirjandusest harva. Elutunnetus ja ideestik, mis kannavad impressionistliku kujutamislaadiga teoseid, on lähedased realismile, eriti Tammsaare jutustustes. Erandi moodustab osa Tuglase novellistikast. Impressionistlike mõjustuste levimisperiood oli lühiajaline, autoreid, kes voolu mõjustusi vastu võtsid, oli vähe. Eesti kirjanduses on seepärast raske rääkida impressionistlikust voolust: see jääb nõrgaks virvenduseks, mille teket soodustasid ühiskondlikud tingimused ja väliskirjanduse eeskujud.

Ei saa muidugi võrrelda impressionismi eesti kirjanduses ja saksa kirjanduses, kus vool arenes mitme aastakümne jooksul, kus tema piirides tekkisid erinevad esteetilised suunad, kus impressionismi mõjustusi on saanud lõpu esteetidel, aga ka niisugustel üleeuroopalise tähtsusega nimedel nagu B. Kellermann või Th. Mann. Kuid võrdlusmoment toob siiski ilmekalt esile eesti impressionismi ühiskondliku funktsiooni. Saksa impressionistide hulgas oli tugev erikaal esteeditseval, elukaugel ja boheemlikul suunal. Nüansirikkus ja haigluseni peenenenud närvide-kultus, varjundirohkus ja hetkelistesse elamustesse süvenemine iseloomustavad impressionismi seda suunda. Aga sellele lisandub dekadentlikke jooni: naudingumentaliteet, moraalitunde mandumine, ekstravagantsusteni ulatuv estetism. Olemuselt oli see impressionismi suund aristokraatse ülakihi ja suurkodanluse mentaliteeti peegeldav kunst.

On selge, et impressionismi dekadentliku suuna kuju-

nemiseks ei olnud revolutsioonijärgses eesti kirjanduses eeldusi. Tollal polnud meie ühiskondlik diferentseerumisprotsess veel nii kaugele jõudnud, et suurkodanluse mentaliteeti peegeldav kunst oleks kandepinda leidnud. Eesti kodanlus oli tollal veel «Vestman Vestmani uulitsast», O. Wilde'i või Stefan George'i estetism oli talle käsitamatu. Tolleaegne kodanlik kirjandusarvustus oli veel tugevasti koolmeisterliku mentaliteediga ja püüdis rahvast kasvatada voorusliku (kodanlikus mõttes) kirjandusega. Too kodanlik kriitika süüdistas isegi Tammsaaret amoraalsuses, kui ilmus «Pikad sammud», mis on kaugel dekadentsist.

Aga veelgi olulisem on, et eesti kirjanikud, kelle loomingus märkame impressionistlikke sugemeid, olid demokraatliku maailmavaatega. On täiesti selge, et Tammsaarel ja Lutsul puudus ühendav side konsekventse impressionismiga, aga samuti impressionismi dekadentliku suunaga. See ongi peamine põhjus, miks eesti kirjanduses impressionismi mõjud avalduvad peamiselt impressionistliku kujutamislaadi levimises. Kõik see ei tee eesti kirjanduse impressionistliku kujutuslaadiga teoseid ideelis-kunstiliselt väärtuslikumaks saksa impressionismi realismilähedasest suunast, mida esindavad mitmed nimekad kirjanikud. See tõestab ainult, et aja- ja kultuurilooliste tingimuste tõttu võrsusid meie kirjanduse impressionistliku kujutuslaadiga teosed teiselt pinnalt kui esteeditsev ja dekadentlik impressionism Läänes.

Üks aga on selge: impressionistliku kujutuslaadiga teosed irdusid ka eesti kirjanduses ühiskondlikust probleemistikust, mis oli omane varasemale kriitilisele realismile. Tegelaste psüühikasse süvenemisest hoolimata muutus karakterikujundus pealiskaudsemaks, ähmasemaks ja jõuetumaks. Kahanes karakterite üldistav jõud, ja see oli kriitilise realismiga võrreldes ilmne taandkäik. Niisuguses teoses on tegelane passiivne, meeleolutsemistele ja mõtisklustele anduv, mitte aktiivne, võitleva hoiakuga või ühiskondlikult mõtlev inimene. Üksikisiku tunde- ja mõttevarjunditesse süvenemine nõudis intiimset, pihtimuslikku kujutamisviisi. Minavorm sobis selleks hästi ja minavormis on «Felix Ormusson» ning «Varjundid», novellid «Maailma lõpus» ja

«Kirjad Maariale». Rõhutatud tundeelamuste kõrval on märgatav osa iroonial, sest «Felix Ormusson» suubub eneseirooniasse ja ka «Varjundite» tagapõhjal liikuvad tegelased on kujutatud iroonilises valguses. Tammsaare paradoksiharrastust impressionismiga seostada oleks muidugi vale, sest paradoksides mõtlemine on Tammsaare kirjanikunatuuri üks põhiomadusi. Kuid Tammsaare paradoksid hakkavad esmakordselt iroonia sädelevusega silma paistma impressionistlikes jutustustes.

Impressionismi peamiseks žanriks eesti kirjanduses on jutustus ja novell. Miniatuuril oli ajastu kirjanduslikus üldpildis tähelepanuväärne koht: Tuglas ja Tammsaare viisid eesti miniatuuri kunstiküpsuseni. Draamavormini aga impressionismi mõjud Eestis ei ulatunud, kuigi lüüriline lühinäidend oli Läänes selle voolu lemmikžanriks.

Impressionistliku kujutamislaadi puudused on eriti ilmsed, kui kõrvutada seda voolu täisverelise, üldistusjõulise ja eredaid tüüpe loova realismiga. Konsekventne impressionism ei viinud ka Lääne kirjanduses saavutuseni, mis oleks kirjanduse ajalukku tähtteosena püsima jäänud. Kui pärast voolu hääbumist temast kirjandusse midagi jäi, siis kõigepealt eriline kujutamislaad, mis tekkis selle voolu mõjul. Impressionistide püüd detailide ja meeleolupiltide ereduse ning värskuse poole, elamuslikkuse ja tunderõhutatuse taotlus ei jätnud kirjanduse edasist arengut siiski mõjustamata, kuigi impressionism kui vool kadus oma sisemise nõrkuse ja esteetiliste aluste ühekülgsuse tõttu. Impressionistide teene on selles, et nad tegid meeled erksamaks ja muljetele vastuvõtlikumaks ka neil kirjanikel, kes seisid voolust eemal. Üksik ere detail hakkas kujutamistehnikas kirjelduse kõrval järjest suuremat osa etendama. Kui käesoleva sajandi 20-ndate aastate realism on varasemast realismist varjundi- ja meeleolurikkam, siis on impressionismilgi selles oma teened.

Ehkki impressionismi teke Eestis oli Lääne juhtivate kirjandustega võrreldes hiline, toimus kadumisprotsess ometi üheaegselt. Esimene maailmasõda hävitas impressionismi levimise eeldused, sest rahvaste kannatuste, sõjasündmuste traagika ja suurte ühiskondlike liiku-

miste kujutamiseks olid selle voolu vahendid ilmselt ebakohased. Eesti kirjanduses ilmus sõja ajal küll veel impressionistlikke teoseid, kuid need jäid ajastule võõraks. Pärast sõda tekkisid esteetilise mõtte uued suunad, milles impressionismil ei olnud enam kohta.

1962

2

VAATEID 60-NDATE AASTATE KIRJANDUSSE

NOVELLISTIKA 60-NDATE AASTATE ALGUL

Õigupoolest on mingi üksiku kirjandusliku žanri vaatlus ikkagi ühekülgne tegevus, sest kirjanduse ühtses arenguprotsessis on žanrid omavahel seotud. Eriti kehtib see proosakirjanduse kui terviku kohta, kus žanripiirid on mõnikord ähmased ja kus ühe või teise žanri areng on tihedalt seotud naaberaladega. Kirjanduskriitikas räägitakse nüüd sageli novellikirjanduse olukorrast. Räägitakse pahandaval toonil, kehitatakse nõutuses õlgu, vihjatakse novellikirjanduses valitsevale kriisile. Mis on siis juhtunud? Kas on kriitika nõudlikumaks muutunud ega rahuldu enam olukorraga, mida mõned aastad tagasi peeti normaalseks, või on novelliloomingu osas tõepoolest märgata loidumise ja tagasimineku tendentse? Novelliste süüdistada ei ole raske, sest novelle selle žanri klassikalises mõttes kirjutatakse meil tõepoolest vähe. Kuid see novellikirjanduse «kriis» ei ole tekkinud kaugeltki üleöö, vaid ulatub tagasi möödunud kümnendisse.

Kusagil 50-ndate aastate alguses toimus eesti novellikirjanduses jõudude ümbervahetamine. Harva satub mõni kirjanduse lõik nii jäägitult nooremate ja veel väljakujunemata jõudude valdusse, nagu juhtus 50-ndate aastate novelliga. A. Jakobson, kes oli omapärasemaid talente eesti novellistikas, tõmbus varsti pärast sõja lõppu näidendite maailma. R. Sirge, M. Raud ja E. Männik, kes sõjajärgseil aastail novelli alal olid viljakad, pakkusid aastate möödudes selles žanris uudis-

loomingut järjest vähem. Vanema generatsiooni kirjanikest on ainult E. Krusten novellile lõpuni truuks jäänud.

Nooremad jõud ei olnud 50-ndatel aastatel võimelised hoidma novelli samal tasapinnal, kuhu olid jõudnud A. Jakobson, M. Raud ja E. Männik. Põhjusi selles on mitu. Kõigepealt toimus 50-ndail aastail kirjandusse tulnud autorite kujunemisprotsess isikukultuse õhkkonnas, mis noori loomingulisi jõude tihti otseselt pidurdas või juhtis väärradadele. Ei pakkunud suur osa kaasaegsest proosakirjandusest arendavat eeskuju ja lõpuks tuleb sedagi tunnistada, et 50-ndate aastate algus ei andnud meie novellikirjandusele ühtki väljapaistva andekusega uut nime. Kui lehitseda nende aastate ajakirju, siis on paljud tolleaegse lühiproosa autorid nüüd novellikirjandusest kadunud.

Novellikirjanduse elavnemine on toimunud pärast isikukultuse päevade negatiivsete mõjude kõrvaldamist aeglasemalt kui romaani areng. Meil on üldiselt levinud arusaam, et lühiproosa on kirjanduslikku õpipoisi või selliaja žanr, meister pürgib romaani poole. Alles viimastel aastatel on märgata süvenevat huvi novellide vastu ja noorte aktiivsemat esiletõusu. Viimase aastakümne novelliloomingut on ergutanud kirjanduslikud võistlused, kuigi nende tulemused on jäänud sageli keskpärasteks. Tartu kirjandusvõistluste žürii on mõnikord ebatavalist lahkust osutanud kunstiliselt võrdlemisi mannetutele jutukestele. Hoolimata «Loomingu» võistlusele saabuvaist novelliladeemeist, ei jätku ajakirjal lühiproosat. Võistlused tõmbavad magnetitena kokku ka haltuurameistrite katsetusi, mis saadetud teele kerge profiidi lootuses ja mida lõpuks kusagil ei avaldata. Profiidilootja ei kirjuta head novelli, isegi auhinda on tal raske saada, sest näiliselt aktuaalsed žestid, mille taga pole kunstiteost, tänapäeva žüriid enam ei peibuta. On muidugi kahju, et mingi maagiline jõud on kehtestanud kirjutamata seaduse: nimekas kirjanik võistlusest osa ei võta. Kas tuleb see liigsest tagasihoidlikkusest, ettevaatlikkusest või elutarkusest, seda on raske mõista. Kuid igal juhul on võistlustel olnud ergutav funktsioon, sest nad tekitavad loomingulist elevust. Lõpuks on enamasti igal võistlusel avastatud võime-

tega autoreid, kellel kirjanduslikud aabitsatõed on omandatud ikkagi enne võistlustöö postipanekut. Ja selle kategooria algajale on võistlused mõeldudki.

*

Kui peatuda üksikautoreil, kes praegusele novellistikale annavad põhitooni, siis tuleb esmajoones mainida Lilli Prometit. Tõsi — Promet ei harrasta novelli selle klassikaliselt puhtal kujul: ta tuli kirjandusse jutustustega kunstnike elust, novelletil ja miniatuuril on tema loomingus märgatav erikaal. Aga temas on vahest kõige enam ehtsat novellisti närvi, sest ta oskab vähese sõnalise materjaliga karakteri välja joonistada ja elama panna. Tema ainevald pole küll eriti lai, intelligentsi ja kunstirahva ringkondadest suunab Promet meeleldi pilgu laste mõttemaailma, harvemini jõuab kalurinaiste juurde. Prometi kujutamislaad toetub detailitehnikale järjekindlamalt kui ühelgi teisel meie novellikirjanikul, üldse võib nii arenenud detailimeelt harva kohata eesti kirjanduses, kui näeme Prometi proosas. Promet ei saagi midagi jutustada, vaid lausa peab detaili lükkima detaili kõrvale ja saavutab niimoodi omapärase värvika mosaiikstiili. Seejuures on Prometil hea maitse, naiselikult ergas tähelepanuvõime ja graatsiline lause, mis meeldesööbivalt kinnistab detailid lugeja mällu. Kriitikas on põhjendatult niisugust kujutamislaadi nimetatud impressionistlikuks. Vaevalt on usutav, et Promet oleks teadlikult impressionistide juures detailitehnikat õppimas käinud, kuid tema kirjanikuloomus lihtsalt nõuab niisugust väljendusvormi. Seejuures ei saa Prometit impressionistiks pidada selles mõttes, nagu sarnaneks tema esteetika möödunud sajandi lõpu kirjanduslike impressionistide vaadetega. Impressionistidel vähenes meeleolupiltide ja teravalt väljajoonistatud üksikstseenide kujutamise kõrval huvi karakterimaalingu vastu. Prometil on aga ka karakter tunnetatud, tihti jõuliselt rõhutatud ja nähtud läbi kirjaniku omapärase vaateprisma. Selles mõttes on tema impressionistliku kujutamislaadiga novellid üldistusjõulisemad ja filosoofilisemadki kui mõne realistiks peetu asjalikjutustavas või vestelises laadis lookesed.

Prometi kirjanikunatuuris ühineb lürism mõnikord

ootamatult drastilise või hoolimatu ainekäsitlusega. Lürism avaldub selgemini miniatuurides, peaaegu kunagi ei muutu see sentimentalismiks, nagu juhtub meie lüürilisusega liialdavas proosas vahel isegi siis, kui sulge juhib mehekäsi. Oma tegelased asetab Promet drastilistesse olukordadesse, milles karakterite negatiivsed küljed paistavad teravalt silma. Mõnikord üllatab ka vulgaarse varjundiga detaili kordumine, näiteks kas või too kollane värvilaik lumel, mis rändab teosest teosesse. Ekslik oleks Prometit pidada kirjanikuks, kes pühendub karakterite negatiivsete omaduste jälgimisele, ta pole sugugi pessimist inimest vaadeldes. Tema miniatuurides on lüürikat ja avaraid kandvaid mõtteid. Tema «Ühe suve akvarellid» võlub meeleoluka ja karge stiiliga. Prometi kujutamislaad võib meeldida või mitte, see on maitseküsimus, kuid tema lühiproosa kunstilist kandvust tuleb tunnistada.

Kui otsida tänaste novellistide hulgast Prometile vastandit, siis meenub küll kõigepealt Einar Maasik. On temagi jõudnud oma novellides isikupärase kujutamislaadini, kuid Maasiku «käekiri» erineb põhjalikult Prometi omast. Ei ole raske taibata, et Maasik liigub oma novellistikas prototüüpide läheduses, usaldamata kuigi suurel määral toetuda tüüpiloovale fantaasiale. Kriitika on senini seda Maasiku natuurilähedust järjekindlalt kiitnud, nähes selles Maasiku novellide värskuse ja elulisuse põhjust. Muidugi — Maasik ei kujuta tegelast, kellega ta pole koos soola söönud: nood ajalehetoimetuste töötajad, kolhoosnikud, maa- ja muidumehed ning mede memmed on autorile olnud lähedal, sellest see intiimsus ja usutavus, mis saadab Maasiku sulge. Aga nende ridade kirjutaja arvates on selles natuurilähedu ses ka Maasiku nõrkus. Miks ei pääse Maasik kaugemale karakternovelli raamidest? Maasiku novell piirdub tavaliselt sellega, et autor jutustab ära kõik, mida ta teab huvitavat tegelasest, kes on tal muidugi lõpuni käes, see tähendab — on hästi läbi tunnetatud. Need on toredad inimesed, aga autor ei saada nende teele konflikte ega tõsisemaid eluprobleeme ning nii jääb Maasiku novellide probleemistik ja ideestik kitsaks, karakterite üldistusjõud väikeseks. Näib nii, et Maasikul on raske kord kindlakskujunenud laadist välja pääseda.

Dramaatikukalduvusi Maasikul ei ole, seepärast on tema novellide konflikt nõrk, konflikte ju seal õieti polegi.

Einar Maasiku novellide peamine tugevus on aga tema vaikselt muhelevas jutustamisviisis, tolles peaaegu tabamatus humoristlikus virvenduses, mis saadab tema tegelasi. See on haruldane meie kirjanduses ja annab Maasiku tagasihoidlikele lugudele omapärase värvingu, asendab tema novellide madalat pinget. Senini on Maasik olnud värske, kuid ta peaks tõsiselt mõtlema, kuidas algelise kompositsiooniga karakternovellidest jõuda tõsisema probleemistiku ja suurema üldistusjõuga tegelasteni.

Kui Maasiku novelle kannavad läbitunnetatud karakterid, siis Raimond Kaugveri novelliloomingus nihkuvad esiplaanile probleemid. Kaugver fabuleerib kiiresti ja loogiliselt, ta leiab kergesti nii ühiskondliku kui ka psühholoogilise varjundiga probleeme. Tal on hea kontsentratsioonioskus, ta ei jää kusagil kõrvalteemadele peatuma ega raiska kallist aega kirjeldusteks, mis pole lõpplahenduse seisukohalt vajalikud. Maasikul on Kaugveriga võrreldes omapärasem ja nüansirikkam jutustamisviis, aga Maasik lõpetab novelli enne ära, kui jõuab konfliktini. Kaugver sõlmib konflikte kergelt, peaaegu mängeldes. Selles kerges konfliktiarenduses, millega ei liitu eriti sügavasti läbitunnetatud karakter, avaldub Kaugveri novelli pealiskaudsus kõigist autori novellistivoorustest hoolimata. Kaugver lubab mõnikord rohkem, kui suudab pakkuda, ta loob tegelasi probleemi pärast ja probleemi illustreerimiseks, kuid ei maali neid nii veenvas tõepärasuses kui Maasik.

Novellis «Jäljed trepil» kirjutab Kaugver: «Palju on inimeses salasoppe, oi kui palju. Neid läheb haudagi. Aga mõned avanevad alles hilja, hilja õhtu eel ja need on siis kibedad ja tohletanud nagu ummuksis seisnud vili.» See on autoripoolne sissejuhatus, mis vihjab päris teravale konfliktiarendusele, tõelisele draamale novellis. Aga konflikt, mis sellele järgneb, on arendatud pealiskaudselt visandatud karakterite abil. Et see perekonnatüli, mille jooksul noorpaar kord lahkub äia juurest, kord jälle noorik oma eesrindlikust töölisest mehe juurest, ilusasti rahulikku sadamasse jõuab, see on ilmne õige ruttu. Kui Kaugver süveneks tõsisemalt

karaktereisse ja kui tema kiirustav-registreeriv ainеasetuse viis rikastuks mõne omapärasema varjundi võrra, siis oleks Kaugver praeguste novellistide hulgas varsti üks esimesi. Sest Kaugver tunneb oma tegelaste psüühikat, valdab korralikult novellitehnikat ning, mis peamine, kirjutab üldiselt rohkem kui mitmed teised.

Produktiivse sulega on ka Aleksander Siivas, kes ehtnovellilisi süžeesid võib pillata nagu varrukast. Kui Siivasel jätkuks püsivust süžeed arendada läbitunnetatud karakterite abil, kui ta ei loodaks ainult sündmustiku esitamise abil saavutada kunstilist mõju, siis võidaks Siivas palju. Ta jutustab oma lood asjalikus laadis, tema stiilivärvingul puudub eredus. Ka psühholoogina pole Siivas alati veenev. Siivas asub ilma kõhkluseta kujutama vägagi erinevaisse keskkondadesse kuuluvaid inimesi, aga niisugusel haardelaiusel on oma puudused. Karakter jääb pealiskaudseks. Võib-olla on Siivase sulg seni kõige õnnelikumalt liikunud kivinenud mentaliteediga minevikuinimesi kujutades, keda kohtame «Valguse varjudes».

Novelliste või novelli alal katsetajaid, kes on paarikolme väljapeetud isikupärase teosega silma paistnud, on terve rida. Kuid nende katsetajate viga on selles, et nad kirjutavad (või avaldavad) liiga vähe. Psühholoogilise novelli poole kalduvad S. Rannamaa, H. Kross ja A. Toomaspoeg. Rõõmustav on, et L. Kibuvits ja M. Nurme on tagasi pöördunud proosakirjanduse tööpõllule. Kõige noorem generatsioon on tegevust alustanud hoogsalt ja energiliselt. Paljud neist teevad alles oma esimesi katsetusi, kuid nad ei pruugi häbeneda, kui saadavad neid ««Loomingu» Raamatukogu» kaudu lugeja ette. Need on rõõmustavateks märkideks meie viimaste aastate novellistikas. Võib-olla on murrangumoment lähedal ja juba homme-ülehomme on «Loomingu» toimetusel võimalik valida heade novellide hulgast avaldamiseks paremaid.

*

Jooksva kriitika peamine süüdistus novellistide aadressil kõlab järgmiselt: miks käivad novellikirjanikud elu ääremaadele tallatud radadel, miks ei asu nad kujutama tänapäeva võitluste peamisi liine. Kriitika on vii-

masel ajal tikutulega otsinud novellide lehekülgedelt ehitavat ja loovat kangelast, inimest, kelle elu sisustaks töö ja võitlus. Leidnud on ta vähe, ja süüdi pole mitte kriitika. Novelle kirjutavad aastatelt noored kirjanikud, aga nende lemmikkangelasteks on elatanud taadid. Kui palju vanamehi (ons ehk Hemingway oma «Vanamehe ja merega» selles süüdi?) on viimasel ajal meie novellistikas! Iseenesest on nad elutargad ja huvitavad, nad pole sugugi eluväsinud eilse päeva inimesed, kuid nad ei ole ikkagi nood, kes eluga sülitsi koos olles peavad kõige raskemat võitlust. Meenutagem — Helga Kross viis ühe niisuguse vanamehe kurb-lüürilisele kosjasõidule. J. Selja «Kuldpulmas» raiub niisugune vanamees katki vana kapi, E. Krusteni «Lapselapses» saab ta vanaisaks, ta meenutab sünge mineviku lugu isegi noore J. Tuuliku «Mälestuses». Ei saa kellelgi midagi olla nende suurepäraste elutarkade vanade vastu, on ainult kahju, et noorema generatsiooni kujutamisel ei ole novellistidel nii eredaid värve ja põhjalikkust psüühika valgustamisel.

Pilk tänapäeva novellistidele näitab, et meie novell femineerub. Luules on aegade jooksul naiste valduses olnud väljapaistev osa juba Koidula, Haava ja Underi aegadest alates ning ega tänapäevalgi suhe meestele soodsam ole. Nüüd on vahekorrad ka novellistikas samasugused, sest L. Promet, L. Kibuvits, M. Nurme, S. Rannamaa, A. Toomaspoeg, H. Kross ja S. Truu on andnud paari viimase aasta novelliloomingu kaalukama osa. Kes võiks eitada meie naisnovellistide head vormitunnet, ainesse süvenemise oskust ning üldiselt väljapaistvat kirjanduslikku maitset? S. Rannamaa on hea psühholoog. A. Toomaspoja «Lennumasin» on aine läbitunnetuse poolest viimase aja meeldivamaid novelle, L. Prometi aadressil ei ole mõtet eespool öeldud tunnustavaid sõnu korrata. Mehe sule all ei oleks sentimentaalsus vanaonu Kaarli kosjasõidu loos arvatavasti jäänud nii diskreetsesse vormi, raske oleks mehe silmal tabada niisuguseid detaile, nagu näeb L. Promet. Naised jäävad ka novelle kirjutades naisteks, ja see on nende veetlus. Ei ole nende süü, et meie tänapäeva novellistikas puudub haarav dramatism, jõuline tüübimaaling, kaasakiskuv mõttepinge ja sügavam filosoofi-

line kandvus. Pigem võiks etteheitvalt vaadata meesautorite poole. Sest just nemad peaksid mõtlema aine dünaamilisemale esitamisele, jõulisematele karakteritele ja kandvamale filosoofilisele mõttele. Ei või kellelgi midagi olla lüürilise kallakuga novelli vastu, küll on aga halb, kui lüüritseva laadiga novelli kõrvalt on kadunud tõsise dramaatilise probleemiga novell. Meie novellistikas süvenetakse küll järjest rohkem tegelaste sisevaatlusse, kuid selleni ei juhi autoreid tõsine tegelastevaheline või üksikisiku hingekonflikt, vaid mingi tundeelu pisiseik. Lugedes tänapäeva novelle, hakkad isegi imestama, et kunagi domineeris meie novellistikas jakobsonlikult jõuline karakterimaaling, et kunagi kirjutas novelle Peet Vallak, kes nägi inimvahekordi ja maailma karm-asjalikus toonis ega riputanud lüürilis-sentimentaalset loori enese ja ainestiku ning enese ja lugeja vahele. Selles mõttes on meie novelli femineerumine, millele aitavad kaasa muidugi ka lüürilise kallakuga meesautorid, vähemalt ühekülgsus. Meie proosa rahvuslikuks iseärasuseks peetakse kalduvust lürismi. Mõnikord tekib aga kahtlus, kas palju kiidetud lürism proosas ongi voorus, eriti siis, kui tal puudub värskus ja omapära. Ja kui lürism muutub maneeriks, siis on ta saanud paheks nagu iga teine maneer.

*

Mitte ainult nõukogulikus kirjanduses, vaid ka teistes kunstides on tänapäeval märgatav püüd süveneda järjekindlamalt inimese psüühikasse, arvestada loomingu-protsessis psühholoogilisi tõdesid. Hiljuti Moskvas peetud teatrialasel konverentsil rõhutati: nõukogude teater peab olema sügavalt psühholoogiline teater. Viimased nõukogude filmikunsti parimad saavutused võlgnevad oma menu sellele, et inimpsüühika on neis valgustatud tõepäraselt, eredalt ja haaravalt. Võidakse küsida: kas selles ongi midagi uut, sest kirjanduse peamine kujutamisobjekt on ikka olnud inimene, kellest on lahutamatu inimlik psüühika kõigi oma seaduspärasustega. Asi on aga selles, et üks pahe, mille jättis isikukultuse päevade kirjanduse halvem, hall ja ilmetu osa, oli kirjanduslike teoste hämmastav ebapsühholoogilisus. Too kirjandus ignoreeris inimpsüühika seadusi, hoolitses ainult selle

eest, et tegelased räägiksid ideoloogiliselt õiget juttu. Veelgi enam — psühholoogia kui teadus oli noil aegadel õigusteta, tal polnud kaugeltki seda osa, mis tal moodsas ühiskonnas peab olema. Vulgariseeriv kriitika tembeldas süvenemise inimpsüühikasse sageli paheks, pidades seda psühholoogitsemiseks. Need lihtsustavad arusaamad on kaotanud pinna, kuid probleemid ei ole kaugeltki veel lahendatud ei draamakirjanduses, romaanis ega novellis. Kirjanduse ja psühholoogia vahekord on irriteeriv teema, millest lähemate aastate kirjanduskriitika ei saa mööduda. Ei saa mööduda kas või sellepärast, et tuleb lahendada ka positiivsete kangelaste psühholoogilise veenvuse küsimus, mis meie novellistikaski on üheks nõrgaks kohaks.

Mõni aeg tagasi esitati näitleja Aarne Ükskülale mikrofoni ees küsimus:

«Missugune peaks olema laval positiivne kangelane?»

Kes ei jääks tähelepanelikult kuulama, kui hakatakse vastust otsima sellele nii olulisele küsimusele. (Inimpsühholoogia tundmine sunnib arvama, et näitleja Ükskülа pidas enne vastuse andmist mõttepausi, aga selle olid raadiomehed lindilt välja lõiganud. Väljalõikamisega saab küll parandada saadete kvaliteeti, aga mitte inimpsüühikat.) Näitleja arvas, et positiivse kangelase ükski sõna ei tohi näitlejale enesele vastu hakata, vaid tema sõnad peavad olema niisugused, et näitleja võtab need nagu iseenesest omaks. Temas peab olema kõik loomulik ja selge, seejuures ei pruugi kangelane olla sugugi 100% ideaalkuju. Nii umbes oli sm. Ükskülа mõttekäik.

Näitleja ei tarvitanud termineid «psühholoogiline tõde ja vale», kuid sisuliselt oli jutt neist. Ainult see karakter võetakse jäägitult omaks näitleja ja teatrikülastaja, novelli ja romaani lugeja poolt, kelle psüühika on avatud veenvalt. Ka teose ideeline kõlajõud oleneb suurel määral sellest, kas tegelased, kes ideid kannavad, on usutava ja veenva psüühikaga. Kui näitematerjal võtta meie viimaseaegsest novellistikast, siis meenuvad L. Kivisaare «Lähedane kaugus» ja E. Vetemaa «Uus elektrik». Mõlemad on oskuslikult kirjutatud novellid, milles on püütud jõuda positiivse kangelaseni. Ja imelikul kombel satuvad mõlema teose peategelased viril-

dunud valgusesse, nii et autorite heade kavatsuste üle muigad pisut. Puudu jääb ühest — tegelaste psüühika valgustamise tõepärasest veenvusest, sest noid korstna otsa ronivaid ja kramplikult programmi järgi elavaid kangelasi ei usu päris lõpuni. Toda aga, mis psüühika valgustamisel ja avamisel jääb vajaka, ei ole kirjanduses võimalik asendada millegi muuga. Vale inimpsüühika kujutamisel tuleb otsekohe avalikuks, kirjanduses on üldse raskem petta kui tegelikkuses.

Inimpsüühika kujutamisel suurema tõepärasuse taotlus peaks olema üks vahendeid, mis viib elulisemate karakteriteni. Ent kriitika tunneb ka terminit «psühholoogitsemine». Loomulikult pole tegemist ainult kriitikute väljamõeldisega, vaid nähtus esineb ka kirjanduslikus praktikas, kuigi kriitika mingi inertsi tõttu psüühikast ja psühholoogilistest probleemidest hästi kõnelda ei usalda ja hakkab psühholoogitsemise hädakella lööma ka siis, kui autor pole psüühikani veel jõudnudki. Psühholoogitsemine algab siis, kui kirjanik andub mingi psüühilise kompleksi kujutamisele, jättes karakteri kui terviku väljamaalimise teisejärgulisele kohale või loobub sellest üldse. Loomulikult võib ka niisugust kirjandust leida, aga siin on juba lähenemisnurk vale. Realistlikus kirjanduses, kus karakterimaalingut peetakse ilukirjanduse esimeseks ülesandeks, ei ole mõeldav süvenemine psüühilisse probleemi üldse. Psühholoogi kui teadlast huvitab mingi probleem, kirjanik läheneb probleemidele konkreetsete tegelaste kaudu, psühholoogia tundmine on talle abivahendiks tegelase sügavamal avamisel. Noid veretuid, tüübi mõõtmeteni mitteulatuvaid kangelasi, kes kannatavad mingi psüühilise kompleksi all, olgu selleks armukadedus, alaväärsustunne, ülipeenenenud närvid või hallutsinatsioonid, võime leida hulgaliselt meie 30-ndate aastate novellistikas. Kui me nõukogude kirjanduses räägime psüühika süvendamisest, siis muidugi mitte selles mõttes.

Inimese teadvus ja psüühika ei ole eraldatavad sotsiaalsest miljööst, ühiskondlikust struktuurist, mille normid ja seadused on ka indiviidi mõttemaailma peamisteks kujundajateks. Me ei saa tänapäeva uut elulaadi, tänapäeva inimese elukäsitust avada välise elupildi muutuste kujutamise abil. Tänapäeva kirjanduses,

aga laiemalt võttes kunstis üldse, peab sotsiaalne olema seostatud psühholoogilisega. Kujutada uut inimest ei tähenda ainult seda, et näidatakse inimest uutes sotsiaalsetes tingimustes, vaid tuleb süveneda tema mõtlemise ja vaimuelu avaldustesse. Inimpsüühika arenguprotsessid on keerukad, tihti vastuolulised, neile on omased ka teatavad «igavesed seadused», mis iseloomustavad kõiki inimesi, aga neis peegeldub omal viisil ka ajastu üldine mõttelaad.

Sotsiaalse ja psüühilise seostamine on tänapäeva kirjanduse tõsine küsimus. Meie novellistid astuvad sellel teel alles esimesi samme. Nad on jõudnud esialgu psüühikani, kuid vähe on nad avastanud selles meie ajastu inimesele iseloomulikke jooni. Sellel teel seisab ees tõsine ja vaevanõudev töö, kui tahetakse meie novell viia kõrgemale tasemele.

*

Meie novellistidele heidetakse ette temaatilist ühekülgsust, ammu kirjanduses esinenud probleemide kordamist. Kirjanduses on millegipärast kujunenud oma «igavesed teemad», mille vastu võitlemine näib olevat asjatu. Küll aga on õige see, et sajandeid kordunud teemasse põimib tõeliselt hea kirjandus kaasaegse elutunnetuse. Kriitikut ei peaks pahandama korduv motiiv, küll aga kaasaegse elutunnetuse puudumine. Ja viimast on meie novellistikas tõepoolest vähe, sellest vist ei pruugi novellistidel kriitikutega vaidlema hakatagi. Lõpuks on meie tänapäeva lühiproosa haardeulatuski väike, sest terved elualad on aastaid kirjanduse poolt täiesti avastamata piirkondadeks. Elevandiluust tornis meie kirjanikud ei ela, aga vahetuid kogemusi näib siiski olevat vähe. Too novellist, kes meie novellikirjandust on kutsutud edasi viima, peab kahtlemata olema rikkaliku teadmiste- ja elukogemuste pagasiga, nagu olid novellikirjanduse novaatorid minevikuski. Tšehhov oli arst, kes tundis vene intelligentsi ja talupoega. Maupassant'i ees oli avatud kogu Pariis. J. Londoni ja M. Gorki elu- ja ülikoolidest on liigne rääkidagi. Ei saa novellis merele minna, kui autoril pole kunagi olnud õõtsuvat laevalage jalgade all, ei saa kolhoosi karjatalitajastki kirjutada, kui tänapäeva kolhoosi farmihoone

on ainult kujutluse kaudu autorile tuttav. Elu aga areneb kiiresti, sootuks kiiremini kui isade ja isaisade ajal, millal väljakujunenud tavad ja mõttelaad muutusid vähe tervete inimpõlvede jooksul. Selle baasil, mis omandatud maal 1952. a., ei saa enam kajastada 1962. a. inimest. Selles mõttes on tänapäeva kirjanik raskemas olukorras kui tema eelkäijad.

Ent nähtuse teine külg: pole ju kirjanikku, kellele mingi aineala või miljöö pole tuttav. Konjunktuurimaiguline kriitika teeb küll mõnikord segadust: kui algab ehitusperiood või põllumajanduse mõnele sektorile juhitakse tähelepanu, siis näeks see kriitika meelsasti, et vastavad teemad tõuseksid ka novellikirjanduse orbiiti. Niisuguse kriitika sõiduvette satub meie novellikirjandus järjest harvemini. Arsti, pedagoogi, inseneri või üliõpilase elu kujutamine ei ole temaatilisel skaalal sugugi madalamal kui karjabrigadiri, müüritöölise või traktoristi elukäigu kujutamine. Ei ole võimalik rajada kommunistlikku ühiskonda arstita, pedagoogita või üliõpilaseta. Aga häda on selles, et meil pole arstide või üliõpilastegi elust novelle ja jutustusi, millel oleks tõsisem kunstiline kandvus. Miks põikab meie novellikirjandus kolhoosi- või sovhoosipõldudele nii haruharva? Kriitika on nobe süüdistama, aga *summa summarum* pole ta isegi päris süütu. Ei ole me praegu isegi veel selgusel, kuidas mõjutasid isikukultuse väärnähtused kirjandust. Jutt pole mitte noist ülistuslauludest, mis siit-sealt lendu tõusid, vaid üldisest suhtumisest kirjandusse. Esines ju tollal tendentse, et kirjanduses taheti näha ainult üldisi tõdesid illustreerivat vahendit. Esines kujutamisfääri surumist stampidesse, kirjanduse intellektuaalse sisu piiramist ja emotsionaalse tunnetusväärtuse alahindamist. Too oli passiivne kirjandus, mille aktiivset sekkumist eluprotsessidesse takistasid mitmed pidurid. On halb, kui kokkuvõtted neist asjadest jäävad kirjandusloolaste teha, kes kunagi kirjutavad tolle aja kirjanduse ajalugu. Nüüd on olukorrad muutunud, aga kirjanduses ei toimu aktiviseerumise protsess nii kiiresti, nagu sooviksime.

Vaidlused konfliktituse teooria ümber on lõpuks vaibunud, sest kõigile on selge, et konfliktita on draama suur nonsenss. Miks kohtab meie tänapäeva novellisti-

kas aga terava konfliktiga novelli nii harva? Tõsi — novellis pole terav konflikt nii obligatoorne kui draamas, on ju ka lüürilise laadiga novelle ja lihtsalt karakternovelle, kus süžee ei jõuagi konflikti arendamiseni. Miks need viimased meil aga kipuvad domineerima? Kas konflikti nürinemine pole negatiivne nähtus, mille juured asuvad sealsamas kus draamakirjanduseski: konfliktita on kergem ja hõlpsam läbi saada. kuigi kannatab ka novelli haaravus. Elu tõsistesse konfliktidesse, sõlmküsimustesse, mis tõusevad iga generatsiooni ette, sest iga generatsioon rajab ise oma teed läbi elu, ei jõua pealispinnal libisev ja psüühilistesse pisiseikadesse takerduv novell.

Teravad, olulised ja kõiki inimesi riivavad on need probleemid, millest on rikas tänapäev. Avameelselt ja sageli räägitakse neist parteilistes dokumentides, riigijuhtide sõnavõttudes. Kirjandus piidleb nende poole kaugelt. Ons jälle see ainult novellikirjaniku passiivsus, eluvõõrus, mis ei luba asuda nende keskele? Kerge, aga samavõrd pealiskaudne on alati kirjanikku süüdistada. 1956. a. ilmus E. Ranneti näidend «Südamevalu». Varsti pärast näidendi lavalejõudmist korraldati põhjalikult ümber traktorijaamade töö. On meeles, et kriitika tegi Rannetile tõsise näoga etteheiteid: miks ei näidanud kirjanik traktorijaamade süsteemi aegumist, kui teose tegevuspaigaks on traktorijaam. Oletame, et Rannet tõepoolest tunnetas traktorijaamade süsteemi aegumist, sest kirjanik tutvus kujutatava keskkonnaga põhjalikult. Kas too tagantjärele tark kriitik oleks aga näidendi trükkinud, kui Rannet oleks traktorijaamade süsteemi aegumist kujutanud enne vastava määruse ilmumist, mis põhjustas traktorijaamade töö ümberkorralduse? Oletame, et kirjanik X. viib ajakirja toimetusse hea novelli või jutustuse, millest kõige muu hulgas selguks, et meie kõrgemate õppeasutuste töökorralduses on mõndagi aegunut, on lihtsalt sellepärast, et elus paratamatult aegub ka parim meetod ja annab teed uuemale ning veelgi paremale. Täna võidakse niisugune novell kuulutada aktuaalseks, kuigi tegelikult oleks novell aktuaalne olnud juba aastate eest ja tänaseks on teose idee kaotanud oma löövuse. Aga niisugune suhtumine kirjanduses on üheks põhjuseks, miks lühiproosa

nii areldi piidleb tõsise probleemi ja konflikti poole. On tarvis talenti ja kindlat usku enesesse, et mitte minna kergema vastupanu teed. Lihtne on valida kujutamisobjektiks ühiskondlikult neutraalne hingeelu pisiprobleem. Kuid teisest küljest ei tohiks novelli aktiviseerumisprotsessi teel olla ka väliseid takistusi.

Nende ridade autor luges 3—4 aastat tagasi läbi ajakirjanduses avaldatud novellistika. Kui meenutada noid novelle, siis on praeguste edasiminek ilmne. Kriisiseisundile olime siis palju lähemal kui praegu. Meil on nüüd rohkem kujunemisjärgus olevaid novelliste, kui oli siis. Süvenemine karakterisse, suurem huvi psüühika vastu, isikupärasem väljenduslaad — kõik see iseloomustab tänast novelli rohkem kui varem. Miniatuuri ja novelletti ei ole eesti kirjanduses vist veel kunagi nii hoogsalt viljeldud kui praegu. See žanr köidab nii vanameister Tuglast kui ka noort Valtonit. Aga nõudmised tõeliselt kandvate probleemidega, süvenenud ainekäsitluse ja huvitavate karakteritega novellide järele kasvavad päev-päevalt.

1962

PROOSALISI MÕTISKLUSI 1964. AASTA PROOSAST

Vanadel roomlastel ei olnud raamatuid niisugusel kujul, nagu tunneme meie, ometi pärineb neilt sügavamõtteline tähelepanek: *habent sua fata libelli.* Oleme õigusega uhked raamatu kadestamisväärsele saatusele meie ühiskonnas. Kordame sageli, et meie käes on ilukirjanduse tiraažide rekordid, kui võrdleme oma raamatute tiraaže meie rahva arvuga. Kõik see tõstab meie iseteadvust ja äratab imestust vanade kultuuritraditsioonidega rahvaste hulgas. Kuid statistikat võib teha mitmesugust ja mitte igasugune statistika ei tule nii veenvalt meie kasuks. Kui arvestaksime välja aasta jooksul ilmunud uudisteoste ja rahvaarvu suhte, oleks meil rahuloluks põhjust hoopis vähem. Mitmes teises vennasvabariigis on vastav suhe positiivsem. Ka kaugest Islandist, kus rahva arv on meie omast mitu korda väiksem, jääksime nimetatud suhte poolest tunduvalt maha. Meil ei ole küll polaaröödi, millal sealsed kirjanikud kirjutavad oma romaanid, aga pikad sügised ja talved on siiski. Harva on meie kirjanik olnud väiksema produktiivsusega kui tänapäeval. Tagasihoidlikku produktiivsust ei saa paraku välja vabandada ka kvaliteediga. Islandis on H. Laxness, aga temaga ei suuda meie proosa praegu veel võistelda. Kui kirjanduseharrastajad on jõudnud loetavuse viia esikohale kogu maailma mastaabis, siis kirjandusliku uudisloomingu ilmumise poolest oleme esikohtadest veel kaugel.

1.

Mida siis andis 1964. aasta eesti proosale? Pilk pöördub kõigepealt suurema vormi — romaani poole. Siin nad on: R. Kaugveri «Igapäevane leib», A. Beekmani «Väikesed inimesed», V. Ilusa «Sinu enese elu», E. Tennovi «Noormees heast perekonnast», A. Siivase «Kivid koldes» ja V. Grossi «Pinginaabrid». Hea tahtmise korral võiks siia ju lisada veel L. Metsari «Päikesevankri», mis «Loomingus» oli ilmunud varem.

Nimetatute hulgas pälvib kõigepealt tähelepanu V. Grossi «Pinginaabrid». On raske uskuda, et meie lähemat minevikku kujutavas kirjanduses saaks eraldi esile tõsta isikukultusega seotud temaatika. Isikukultusega seotud rängast probleemide ringist ei pääse aga mööda kirjanikud, kes taotlevad süvenenuma läbilõike andmist sõjajärgsest olustikust. Selle perioodi kohta kirjutati alles hiljuti romaane, milles isikukultusega seotud negatiivsetest nähtustest vaadati mööda. Tänapäeval võime muidugi mõista, miks tekkisid niisugused romaanid, kuid me ei rahuldu enam nendega. Teisalt on raske kujutleda, et võiks menukaks kujuneda romaan, mis kontsentreeruks ainult ajajärgu paheliste joonte esitamisele. Dialektiline lähenemine nendele probleemidele, elu revolutsioonilise arengu näitamine koos ajajärgus peituva negatiivse esitamisega on keerukas ülesanne, millest kirjanikud mööda ei pääse.

V. Grossi «Pinginaabrid» võtab isikukultuse paljudest ja rängkadest probleemidest servapidi vaatlemisele ühe olulise — inimese usaldamise tähtsa ja delikaatse küsimuse. Romaan on üles ehitatud kahe erineva saatusega mehe elukäigu paralleelsele vaatlusele, kusjuures vastandlikud peategelased ei erine suuresti ei ideoloogilistelt vaadetelt ega elu mõistmiselt. Ajalooliste sündmuste keerdkäikudes on nad võidelnud aga teine teisel pool rinnet. Eesti oludes ei olnud pinginaabrite sattumine vaenulikele rindejoontele haruldane, seepärast ei ole Vambo Paltseri saatus erandlik lugu, tema saatusekaaslasi leidus päris arvukalt. Mitte kõigil Paltseritel ei olnud aga nii selget pilku ajaloo seaduspärasuste mõistmiseks, mitte kõik ei suutnud taibata, miks neil pärastsõjaaegses olustikus tuli taluda üht kui teist kibedust.

Vambo Paltser on tugeva mõttejõuga, haruldase analüüsivõimega mees, kes tunnetab arengu seaduspärasusi ja läbi nende näeb oma isiklikku saatust. Paljud Paltserid toimisid vastupidiselt: süüdistasid eelkõige ajastut, mõistmata arengu dialektikat. Neid, kes uskusid vedruteooriasse, millest V. Gross teeb juttu oma romaanis, leidus mõnigi Paltseri saatusekaaslaste hulgas. Üldiselt on Paltseri areng antud V. Grossi poolt põhjendatult ja veenvalt. Võib-olla on autor oma ülesande teinud natuke lihtsamaks, et kujutab Paltseri sisemist arengut liigagi sirgjooneliselt. Takistused ja nurjumised, mis teda tabavad, ei kõiguta tema veendumusi, kuigi ta oma nurjumisi ei ela üle kergelt. Vambo Paltser on karakter, mis rikastab meie kirjandust.

Rohkem küsitavusi tekib seoses Paltseri antipoodi Eino Urmetiga. Ei ole võimalik kahelda temas kui tüübis, Urmet kui karakter või — kui soovitakse — Urmet kui sotsiaalne nähtus oli kindlasti olemas. Ka temas on Gross terava eritlejana tabanud uue karakteri meie kirjanduses. Ent kui romaanikirjanik loob Urmeti-taolise karakteri ja näitab tema taandarengut, siis on kindlasti vaja ka esitada taandarengu veenvad põhjendused. Urmet kuulub sellesse auväärsesse generatsiooni, kes sihiteadlikult ja järjekindlalt hakkas üles ehitama sotsialismi meie maal, kandis sõjaraskused ja ülesehitustöö katsumused. On hea, et Gross on Urmeti andnud teadliku, sisemiselt rikka inimesena. Ja korraga tajume seda kivinemist, otse haigluseni ulatuvat usaldamatust Urmeti karakteris. Urmeti printsipiaalsus on lõpuks muutunud dogmaks, milles pole dialektika varjugi. Urmet ei suuda taibata, et inimesed, kes olukordade sunnil tõmbasid selga fašistliku armee mundri, võivad nõukogude ühiskonnas areneda. Eino Urmeti kivinemine viitab isikukultuse aegade ühele süngemale nähtusele — inimlikkuse taandkäigule ka väärtuslikes isiksustes. Romaani võitlev humanism, mis peab kaitsma kõike väärtuslikku inimeses, avaldubki kõigepealt Urmeti karakteri kaudu. Sest Eino Urmet on omamoodi hoiatus. Ta on mingi paralleel Andres Lapeteusega, kuigi need karakterid ei ole kaugeltki kattuvad.

Näib, et romaani «Pinginaabrid» ei suuda lugeja mõista täielikult, kui ta ei taipa, m i k s hakkas kaduma

Eino Urmeti inimlikkus, mida Urmeti naine Irene elab läbi nii valusa protsessina. Ja siin arvan ma märkavat Grossil mõndagi puudu jäävat, sest autor pole avanud põhjusi ega vihjanud tingimustele, mis sundisid väärtusliku ja inimliku Urmetis taanduma. Kõik see on peaaegu täielikult jäetud ridade vahele. Neile, kellel on vahetuid kogemusi sõjajärgsest perioodist, ei valmista muidugi Urmeti mõistmine raskusi, neid aitavad tühikust üle isiklikud mälestused. Aga kuidas mõistavad olukorda need, kes täna või homme saavad 20 aastat vanaks, rääkimata neist, kes on praegu kümnesed. Kui keskealistele ütleb väga palju detail, et Väino Allikmäe maeti tagasihoidlikul viisil generalissimus Staliniga ühel ajal, siis nooremad ei oska sellele anda sisu. Ja selles ongi kogu häda. Eino Urmeti kalgistumine ei ole tingitud ainult tema karakterist, vaid on teatava karakteri arengu tulemus teatavais tingimusis. Kui lubatakse piltlikult öelda, siis tooksin järgmise paralleeli: kui kirjanik laseb ühel tegelasel surnuks külmuda, aga kirjeldab samal ajal ainult päikesepaistet, linnulaulu ja lillede õitsemist, siis võib see väga efektne olla, kuid ei seleta külmumist. Midagi niisugust on ka V. Grossi romaanis: kõik tingimused on peaaegu ideaalsed, aga üks tegelastest kaotab silmanähtavalt osa oma inimlikust suuremeelsusest. Ainult kaudselt avaneb meile mingeid niite asjade tõelisest seisukorrast. Näiteks räägib Irene: «Sõjast on varsti kuus aastat möödas, kuid meid tahetakse kõiki vihkamise, julmuse, kättemaksu vaimus küpsetada. Mind väsitab see õudselt. Ma ei mõista, miks see vajalik on. Ja sina oled ka julmemaks muutunud. See pole sul sõjast.» Ja pisut edasi: «Mis tõde saab olla vihkamises ja julmuse küpsetamises! Missugustele rahvahulkadele seda vaja läheb? Rahvale on vaja leiba, riiet, kunsti. Iga inimene, kes midagi teha oskab, on kasulik, teda tuleb rakendada. Tööd on vaja, mõtet on vaja. Aga vihkamine? Kui vaja, kui häda käes — küll see tuleb kas või üleöö, ühe minutiga. Milleks on vaja neid vahetpidamata huugavaid ajusid, kus seda vihkamist hautakse ja küpsetatakse?»

On see üldinimlik humanism, mille nimel teeb Irene etteheiteid oma mehele? Kindlasti mitte! Küllap on see aruka ja erksa, südametunnistusega naise pihtimus, kes

märkab lähedase inimese julmenemist. Kes meist ei mäletaks, kui väsinud me olime sellest kõigest viiekümnendate aastate alguses, kuus aastat pärast sõja lõppu. Eino Urmet pole oma tuimenemises ainuüksi ise süüdi, kogu oma tarkuse ja sihiteadlikkuse juures on ta ka nonde ajude produkt ja ohver, kes haudusid vihkamist. Lühidalt — kui aja märgid oleksid tugevamini kootud selle romaani põhimustrisse, oleks tema mõjukus kahtlemata suurem. Nagu «Andres Lapeteuse juhtum» keskendub «Pinginaabridki» huvitavaile üksikkaraktereile, ei püüa aga anda eriti sügavat läbilõiget ajastust, milles tegutsevad kujutatavad karakterid.

Tuleb aga veel kord rõhutada, et «Pinginaabrid» on möödunud aasta romaaniloomingus ikkagi kõige esileküündivam teos. Kahe huvitava peategelase kõrval on siin teisigi köitvaid karaktereid, eriti naistegelasi, on jõuliselt joonistatud situatsioone ja huvitavaid mõtteid. Isiklikult pean seda V. Grossi parimaks romaaniks. Natuke kahju on sellest, et romaani viimane peatükk pole eelnevaga võrdsel kunstilisel tasemel. On usutav, et Paltser ja Urmet ei saanud rahulikult istuda ühte autosse, kuid häirib magus toon, milles on kirjutatud viimane peatükk.

Läbi sõjajärgsete aastate viib oma peategelase Priit Naukase ka V. Ilus romaanis «Sinu enese elu». Peategelase arengulugu klassiteadlikuks ja vastutustundeliseks kodanikuks moodustab romaani telje, kõike muud puudutatakse romaanis ainult niivõrd, kuivõrd kõik muu satub peategelase teele. Kriitika on õigustatult märkinud, et autor on peategelase arengu andnud asjalikus ja veenvas kujutamislaadis; lõpptulemusena on loodud sümpaatne noortöölise karakter, kellesuguste rohkusega meie tänapäeva kirjandus ei saa hiilata. Iseenesest ei ole V. Ilusa romaani peategelases küll midagi iseäralikku ega erakordset. E. Maasik avastas temas vana eesti jonni, mis sunnib Priitu ikka toimima vastupidiselt headele nõuannetele. Võib-olla on see tõesti nii, võib-olla on see autori poolt teadlikult nii kavandatudki. Too punkt, kust romaani esimeses peatükis algab Priit Naukase teadvuse ja isiksuse areng, on viidud küll üsna madalale, vist isegi allapoole keskmise maapoisi taset. Küllap tal siis sellepärast ongi vaja kaks korda näha seda,

millest teistel piisab korrast, saada kaks kõrvakiilu seal, kus teistel aitab ühest.

Pole põhjust vaielda Priit Naukase arengu loogika ega romaanis kujutatud olustiku vastu, kuid romaani üldisest struktuurist ja stiilist tõuseb küsimusi, millest ei saa vaikides mööduda. V. Ilus on seadnud endale eesmärgiks kirjutada noortöölise argipäevase elu kroonika, kus puuduvad erakordsed sündmused. Mida võiks olla autori niisuguse taotluse vastu. V. Ilus pole lõpuks niisuguse realismi pioneer. Et sisu ja stiil oleksid kooskõlas, on autor stiiliski taotlenud lakoonilisust, hüljates karmi käega kõik selle, mis võiks tunduda odavalt belletristlikuna. Seegi on kiiduväärt taotlus. Aga kirjanduses on nii, et me ei hinda taotlust, vaid tulemust. Tulemus aga sunnib ühinema nendega, kes romaani üldisele koestikule on ette heitnud stiililist hallust, ühetoonilisust, haaravuse puudumist. Öeldakse, et see ühetoonilisus on vastavuses teoses kujutatud sündmustega, lõpuks peategelase enese mõttelaadi ja elutunnetusega. Kuid tuleb küsida, kas argipäevasündmusi ja igapäevast elu-olu, kus puuduvad eredad situatsioonid, peab kujutama hallitoonilises laadis. Muidugi ei pea. Pealegi ei kirjelda ju V. Ilus sündmuste ja murrangutevaest ajalõiku. Stiilis võib teadlikult taotleda lakoonilisust, lühidust, isegi teatavat primitiivsust, aga siis peab selle taga olema mingi rikas ja paeluv allhoovus, mis kõike kannab. Ma ei ütle, et see V. Ilusal puuduks, kuid seda on nähtavasti vähe. Eelöelduga ei taha ma vähendada romaani tähtsust. Usun, et Priit Naukase arenguga on tabatud olulist, romaanis on huvitavalt nähtud (kuid vähem huvitavalt kujutatud) kõrvaltegelasi. Kõigist puudustest hoolimata on «Sinu enese elu» tõsiselt võetav arenguromaan, mis meie möödunud aasta proosa üldisel taustal paistab meeldivalt silma. Muidugi võiksid aja- ja olustiku märgid selleski romaanis olla tugevamad.

Kujunemisromaan domineerib 1964. a. suuremõõdulises proosas. Peale Ilusa teose võiks sellesse rubriiki kuuluda R. Kaugveri «Igapäevane leib», E. Tennovi «Noormees heast perekonnast» ja vahest ka L. Metsari «Päikesevanker».

R. Kaugveri romaan «Igapäevane leib», järg kirjaniku esikromaanile «Keskpäevavalgus», asetab fookusesse

inimeste kujunemise ja kasvamise töökas kollektiivis. Üldiselt jätab «Igapäevane leib» süvenenuma mulje kui samade tegelastega esikteos. Autori edasiminekut on rõõm konstateerida, sest «Igapäevases leivas» leidub haaravalt kirjutatud lehekülgi rohkem (mitmed töö-stseenid, juubelipidu jt.) kui esimeses köites. Et Kaugver tunneb hästi kirjeldatavat olustikku, selle eest on kriitika talle juba põhjendatult kiitust jaganud ja pisut ka laitnud liigsete tehnitsismide eest. Kuid Kaugver pole vabanenud oma vanast pahest — pealiskaudsusest. Paiguti tundub isegi, et tegelastega juhtuvad lood on kombineeritud, mitte läbi tunnetatud. Kombineerimisel on kõigele muule lisaks veel see oht, et tekivad psühholoogilised ebakohad. Näiteks on väga raske uskuda Kalju Oru suhtumist emasse, kes saabub tagasi karistuse kandmiselt. Kui Kaugveril välise kujutamisladususe ja üldise kompositsioonitehnika kõrval õnnestuks karaktereisse sügavamalt sisse elada, oleks autori tee edaspidi hoopis siledam. «Igapäevane leib» on rohkem lubaduste kui saavutuste raamat.

E. Tennovi «Noormees heast perekonnast» oli möödunud aasta romaaniloomingu üheks meeldivaks üllatuseks, hoolimata tagasihoidlikust ülesandest, mille autor on enesele seadnud. Tennovi romaani veetlevus on selles, et autor suudab tõsistest asjadest rääkida läbi koomikaprisma, kusjuures probleemiasetus ei pisene, vaid võidab. Meie huumorivaeses kirjanduses, mida lugedes lausa kohkud saatuse, elu ja asjade igitõsiduse üle, on Tennovi romaan värskendavaks vahelüliks. «Noormees» ei ole küll meistriteos, küsitavusi tekib siingi, kohati on pealiskaudsust ja läbimõtlematust. Karli Jalakas pole mingi kangelane, vaid nooruk, kes hakkab otsima iseennast, vahest ainult tung välja pääseda väikekodanlikust kodumiljöös on tal tugevam kui mõnel teisel temaealisel. Karakterimaalingud on selles meeldiva huumorivarjundiga loos esitatud õnnestunult. Artistide brigaad on värvikas kvartett, Anton Tõrujärv üks huvitavamaid tegelasi meie 1964. a. proosas.

Kujunemisromaan on ka L. Metsari «Päikesevanker», mille kohta ajaloolastest arvustajad avaldasid resoluutses toonis eitava arvustuse. Kritiseerijad ei mõista rahutust ja otsimise pinget Metsari romaani peategelase hin-

ges. Nad tunnistavad ainult rahutust teaduslike probleemide pärast, aga kui noort inimest haarab maailmavalu, siis on see nende arvates kes teab kui suur õnnetus.

«Päikesevanker» pole puudusteta romaan, ebaühtlust, jah, isegi läbimõtlematust, üksikute liinide kokkusobimatust, on selles kindlasti. Ideeliselt laengult on see aga tugevam kui Metsari esikromaan, vormilt ja teostuselt konarlikum ja ebaühtlasem. Romaani tugevaks küljeks on Rein Puusepa rahutu hing, tema rähklev töömeheloomus, kelle tahtele ja hingele ei kasva sammal. Inimese ja looduse kokkukuuluvuse küsimus pole sugugi kõrvaline tänapäeva inimesele. Maa-alade kasutuksmuutmine ja jõgede risustamine on tegelikkuse nähtused, millele tuleb pöörata tõsist tähelepanu. Jõgede risustamisest räägitakse ajakirjanduses lausa kurioosumeid. Metsar on toonud need probleemid romaani lehekülgedele, kuid pole suutnud neile veel täit kõlajõudu anda. Kui peategelane oleks viimistletum (temas on tõesti pisut eneseimetlejat, rabelejat ja kõrgelennulise stiili harrastajat), oleks romaani kaal suurem. Nõrgem on Metsar selles romaanis oma tegelaste armastuslugude jälgimisel, kuid sellest natuke hiljem, sest intiimküsimuste valdkonnast ei pääse 1964. a. proosast kokkuvõtte tegija nagunii mööda.

Jääbki vaadelda veel kaks väga eriilmelist teost — A. Beekmani «Väikesed inimesed» ja A. Siivase «Kivid koldes». Ülesande, mille autor «Väikestes inimestes» endale on püstitanud, on ta täitnud edukalt. Me näeme äärelinna tagaõue ja tema elanikke tõepoolest koolieelse lapse silmadega — energilise, taibuka, ise avastama ja otsustama kippuva Mirjami silmadega. Aguli ja äärelinna tüüpe on meil ju sageli kirjeldatud — kord naturalistliku lopsakuse, kord fotografeeriva, kord sentimentaalse laadiga. A. Beekmani pole eelkäijad kohutanud. Tema kirjeldustes on värskust ja tüüpi näeb ta hästi. Mamma on väikekodanluse koondkuju, omapärane ja usutav. Filosoofilisi sügavusi ja suuri probleeme sellest teosest muidugi otsida ei maksa, väliste kirjelduste värskus ja stseenide plastilisus hoiavad romaani üleval. Et riigipööramise peatükis jäävad autori kujutamisvahendid napiks, seda on A. Beekman vist taibanud isegi. Lõpp-peatükk rikub siingi kunstilist ühtsust, sest Mir-

jam on selles vahest tõesti maailma asjadega liigagi hästi kursis. Kuid riigipööramine polnud ju ometi voorimehe vankrist paadi ehitamine.

A. Siivase romaani ainestik on tänuväärne ja uudne, kuid tulemus on kunstiliselt vähekaaluv. On küll rida kangelaslikke võitlejaid, salapolitseinikke, klassiteadlikke ja vähem klassiteadlikke töölisi, kuid kunstilist üldistust ei ole. Romaanis esineb rida ajaloolisi isikuid Jaan Anveldist kuni J. Tõnissonini, aga karaktereina jäävad need väheütlevaiks. Reemeti ja Kiiratsi vägagi komplitseeritud vahekord ei saa küllaldast psühholoogilist põhjendust. Ülepingutatust on märgata — selgub, nagu oleks tolleaegses Eesti külas iga hetk puhkemas revolutsioon, oodatakse ainult märgusignaali. See küll ei vasta ajaloolisele tõepärasusele. Sündmustikku arendab A. Siivas leidlikult, konflikte sõlmib ta nobedasti, kuid kõike seda on vähe, et anda romaanile tõsist kirjanduslikku kaalu.

2.

1964. a. romaanide hulgas puudub tippteos, millele võiks ennustada suurt tulevikku ja vastupidavust ajaproovile. Keskpärasus valitseb möödunud aasta romaanides, aga keskpärasusega rahuldumine oleks väär. See muidugi ei tähenda, nagu poleks aasta romaaniloomingus midagi köitvat ega huvipakkuvat. Püüdes vältida suuri sõnu kirjanduse kiirest arengust, näen 1964. aastas kõigepealt tööaastat, mis ei andnud tipptulemusi, kuid sellelgi aastal loodu on vajalikuks lüliks, et edasi minna teises tempos ja mõnevõrra kõrgemal tasemel. Nii vähene koguselt ja keskpärane tasemelt kui möödunud aasta romaanilooming oligi, valisid autorid kujutamisobjektiks ikkagi meie kaasaja või lähema mineviku probleemid. Avati mõnigi uus perspektiiv, heideti valgust mõnele seni puudutamata probleemile. Kõik need protsessid — uute teemade avastamine, kasutamata ainepiirkondadeni tungimine, köitvate ja monumentaalsete karakterite sündimine — toimuvad aeglaselt, aga omajagu lähemale jõudis neile meie romaan ka möödunud aastal.

1964. a. romaanide hulgas domineerib kujunemisromaan. Meie noorukid ja noormehed otsivad kohta elus, otsivad ka iseennast ning avastavadki midagi, igatahes pole see otsimine tühja tuule järel käimine. Tellis pannakse seina ja ta lihtsalt peab seal olema kasulik, inimene peab ise leidma endale koha. Miljonid tellised on ühemõõdulised, inimesed ja nende hinged aga mitte. Seepärast ei tohi alahinnata ei Ilusa, Tennovi ega Metsari romaane, mis jutustavad isiku ja ühiskonna vahekorrast ning mille tegelased otsivad paika ühiskonnas, et olla selle väärtuslik liige. Kõikides romaanides tõestatakse, et ühiskonna väärtuslikuks liikmeks saadakse tööprotsessi lülitumisel.

Töösse ja tööstseenidesse on jõudnud meie romanistid tõsiselt kiinduda. Võib-olla on töökirjeldused 1964. a. romaanide kõige meeldivamad leheküljed. Metsar on haarav, kui jälgib Puuseppa arheoloogilistel kaevamistel, R. Kaugver paneb tööle remondibrigaadi, Priit Naukasest saab treial ja kasulikku teeb ka E. Tennovi artistide brigaad. Ent töösuhete kõrval on romaanide tegelastel ka teine — isiklike suhete sfäär, ning, kummaline küll, selles sektoris on tänapäeva romanistid tunduvalt nõrgemad. Mitte kaugel minevikus pole ajad, millal meie romaanide suurimad puudused avalduvad teatavas mehaanilises lähenemises peamistele karakteritele. Kuna «Pinginaabrites» on karakterimaaling sügavam ja õnnestunum kui teistes 1964. a. proosaraamatuis, siis johtubki sellest V. Grossi romaani elulisus. On vana tõde, et karakterit ei saa autor suvaliselt ehtida ei positiivsete ega negatiivsete joontega, vaid kõigepealt tuleb hoolitseda karakteri läbitunnetamise eest. Kui see on saavutatud, siis ei eksi autor ise enam oma tegelase suhtes, ei riputa talle külge ükskõik missugust positiivsust või negatiivsust, vaid maalib teda kui tüüpi temas leiduva positiivsuse ja negatiivsusega. Meie romaanides tundub aga sageli, et autor kalkuleerib targu, kui palju positiivset või negatiivset oma tegelasele anda. Niisuguse töö tulemust ei saa lugeja võtta tõsiselt. Inimlikult rikkad ja eredad, võimalikest hingelistest vastuoludest hoolimata usutavuse piiridesse jäävad tegelased on need, mille järele tunneb puudust meie romaan.

Vist on eestikeelsestki trükisõnast läbi käinud non-

senss, et romaan ilma armastusloota polegi romaan. On halb, kui seda väidet võetakse puhta kullana ja mittemidagiütlevad armastuslood tungivad niisuguse eksituse tõttu romaanidesse. Tegelase tundeelu sfäär ja armastussuhted on tänapäeva kirjanikule aga üheks raskemaks kujutamisprobleemiks, kui tahetakse selleski ainelõigus olla uudne, kõitev ja kaasakiskuv. Möödunud aegade suured meistrid on sellest kirjutanud väga mitmest aspektist. L. Tolstoi ei kirjutanud trammitrusti tööst, arheoloogilistest kaevamistest ja isikukultuse küsimustest, aga armastusest küll. Kergelt ja nagu muuseas jutustatud armastussuhetest võib aga näiteid tuua peaaegu kõigist meie möödunud aasta romaanidest. Lugeja tunneb selles elulõigus tavaliselt kiiresti, mis ersats, mis ehtne. Tõelist tunnet, suurt ja haaravat aga nagu häbenetakse kujutada kaasaegse romaani lehekülgedel, sest suur armastus olevat lapsik. Me olevat mõistuseinimesed, eneseanalüüsi olevat moes. Seepärast analüüsivadki meie tegelased oma tunded peeneks pulbriks, sedasama pulbrit serveerib kirjanik ka lugejale.

Kõige suuremad novaatorid on jälle moeasjaks teinud armastuseta seksuaalvahekordade kujutamise. Milleks armastuse idülliline loor, me pole siurulased, kes puhusid kireleegi lõkkele ja tegid oma patud selle valgusel. Nii tuleb kohmakas maapoiss Priit Naukas ja esitab oma visiitkaardi romaani esimeses peatükis jämedakoelise seksuaallooga, niisugusel targal mehel nagu Vambo Paltser on oma Ellinor, M. Undi Lauri meelelisusest ei maksa muidugi rääkidagi. Kõige selle õigustuseks võidakse öelda: elus on nii. Kuid see pole hea kirjanduse jaoks vabandus, elus on veel palju hullematki. Kõigele sellele, mis elus on, tuleb kirjanduses leida psühholoogiline põhjendus, muidu ei maksa fakt — elus on nii — mitte midagi. Pealiskaudsust tegelaste tundeelu ja intiimsuhete kujutamisel tulebki pidada üheks meie romaanide puuduseks. Kui naiivselt püütakse tundeelu kollisioonidest üle saada, võime näha V. Ilusa romaanist. Lõpuks armub Priit Naukas, tänaval tuleb talle vastu see õige. Lugeja on valmis seda uskuma, aga siis on vaja kogu situatsioon veenvalt välja maalida. V. Ilus võtab armastussuhete kataloogist ühe kaardi — sellel on armastus esimesest pilgust — ja lugeja uskugu!

Niisiis — ka armastusest, olgu siis vanamoeliselt suurest või meie päevade tempereeritud tundevirvendusest, tekkivast või kustuvast, tuleb kirjutada huvitavalt ja veenvalt, sest muidu tehakse karuteene kujutatavale tegelasele. Ka armastuseta seksuaalvahekorrad alluvad mingitele psüühilistele teguritele, mida ei tohi unustada. Muidu tuleb välja ainult mäng armastusega, ja see on romaanis niisama piinlik kui eluski nende stseenide pealtvaatamine, mis pole määratud kõrvalisele pilgule. Sunnib pea kõrvale pöörama.

Vormi ja kompositsiooni osas on 1964. a. märgata uuenduskatseid, mõningaid niisuguseidki, mis eesti romaanis esinevad esmakordselt. R. Kaugveri «Igapäevases leivas» vaheldub «mina-stiil», kogu sündmustik esitatakse viie tegelase jutustusena. Loomulikult on «mina-stiilil» teatavaid eeliseid autori jutustuse ees: see laseb hõlpsamini süveneda hingeelu varjatud keerdkäikudesse, ütlemata jäetud sõnadesse, hetkajendeisse, vargseisse mõttekatkendeisse — kogu sellesse sisemaailma, kuhu süveneb psühholoogiline romaan. Näib nii, et seesugune jutustaja vaheldumine nõuab suurt sisemist õigustatust, muidu jääb see ainult üheks omapäraseks võtteks võtte pärast. Kaugver pole oma romaanis jutustaja vaheldumise vajalikkust tõestanud. Veelgi enam — jälgigem, kui ühesuguses kaugverlikus stiilis jutustavad episoode kõik tegelased, ometi on nad erinevad isiksused. Vahetada «mina» tähendab vahetada ka vaatenurka ja stiili, tähendab kõike näha teistsuguste silmadega. Kas Kaugver pole seda unustanud?

Keeruka sisemise konstruktsiooniga on ka L. Metsari «Päikesevanker». Vahelduvad autorijutustus ja «mina-stiil», olevik ja minevikumeenutused. Kõige selle vastu pole mõtet vaielda, kui tulemus oleks veenvam. Romaani kompositsioon hakkab lugejat ja kriitikutki tavaliselt alles siis huvitama, kui tervikus miski logiseb. Ja jälle selgub vana tõde: uudsed vormivõtted pole mingi väärtus omaette, vaid nende kandvust tõestab ainult sisuline rikkus.

3.

Kirjanduslikku elevust tekitasid möödunud aastal lühemad žanrid — jutustused, novellid ja laastud. Kõige heldema kiitusega võeti vastu J. Peegli laastude raamat «Saaremaa motiive», kirjandusliku poleemika, milles meil ikka tulevad päris pikad vaikuseperioodid, tekitas uuesti M. Undi «Võlg». Lõpuks on ka E. Vetemaa jutustus «Monument» kirjutatud 1964. a.

Lühiproosa raamatute rohkusega ei saanud me 1964. a. hoobelda. Kõige mahukam neist on L. Prometi «Lamav tiiger», millele lisanduvad veel R. Vellendi «Pärast tormi», A. Toomaspoja «Võtmehoidjad» ja noorte kogumik «13 autorit». Seda pole palju — raamatute üldarvult vähem, kui oli vastavat kirjandust 1963. a.

Kauplemata sõnagi maha sellest tunnustusest, mis anti kriitika poolt J. Peegli «Saaremaa motiividele», pean ma 1964. a. kaalukamaks lühiproosa kogumikuks L. Prometi «Lamavat tiigrit», kuigi see sisaldab uudisnovellistikat tõepoolest vähe. On käsitamatu, miks Ü. Tonts kahtles selle sisuka ja omapärase raamatu ilmumisaja õigsuses. Pigem on mõistetav see tähelepanu, mille osaliseks L. Prometi novellid on saanud Lätis.

«Lamav tiiger» on žanrikirju raamat, milles kõige tugevamad on novelletid. Väga mitmekesine tegelastegalerii on koondatud L. Prometi novellettidesse: seal on sõjapäevade inimesi, seal kandub tegevus mõnes tsüklis üle rajajoone, seal on meie sõpru ja vaenlasi. Prometi novellett toetub kahele omadusele — autori suurepärasele keskendumisoskusele ja erakordsele detailimeelele. Prometil on väike asi manada lugeja silmade ette keskaegne linn ainult selleks, et luua kunstmuinasjutu printsi armastusloole sobiv taust. O. Muusapoeg avastas, et L. Promet võib detailiga mõnikord eksida, kuid see ei vähenda tema novelleti võlu. Tagasihoidlikumaks jäävad L. Prometi miniatuurid, samuti ei ole kunstmuinasjuttude tunnetusväärtus nii kõrgele viidud kui paremate novellettidel. Et aga «Ühe suve akvarellid» jääb meie novelliklassikasse, selles ei pruugi kellelgi kahelda.

L. Prometit ja J. Peeglit on võimatu võrrelda, sest

nende tugevused ringlevad erinevatel orbiitidel, mis nagu ei lõikuks üheski punktis. J. Peegli laastud Saaremaa ainestikul on stiililt uudsed, neis leidub rahvalähedust sõna parimas mõttes. Sõna väärtust tunnetavad L. Promet ja J. Peegel mõlemad väga erksalt, kuid nad valivad oma sõnad erineval meetodil: Promet töötab juveliirina, J. Peegel etnograafina. J. Peegli laastudes leidub pilte mineviku Saaremaast, eriti tuleks aga autorit tänada mure pärast, mille temas on tekitanud mõnede ebakohtade nägemine tänapäeva Saaremaal. Õige peremehetunne algab siis, kui ei kardeta rääkida puudustest. See on J. Peegli väikese raamatu tähtis õpetus. Promet ja Peegel koos aga teevad tõhusa töö — nad võtavad sõnaõiguse nendelt, kes tahavad kahtluse alla seada pisižanride väärtuse.

A. Toomaspojal on kahtlemata häid novellisti-eeldusi. Mõnes novellis suudab ta veenvalt tegelase psüühika läbi valgustada. Kui autor astuks koos saavutatud sõnavalitsemise oskusega meie elu tuikavale peamagistraalile, peaks tõre kriitika, mis sai osaks kogule «Võtmehoidjad», autorilt üht-teist andeks paluma. «Võtmehoidjate» kritiseerimisel oli A. Tuliku ühekülgselt eitav seisukoht ilmselt ülekohtune.

Ülejäänud novelliraamatute juures ei ole põhjust pikemalt peatuda. Ainult seda tahaksin lisada, et valimikus «13 autorit» on mitmel noorel kiriamehel head novellistipilku. Tuleks ainult rohkem kiriutada. Keskpärasuse liniku alla jääb aga suurem osa 1964. a «Loomingus» avaldatud novellistikast. Ü. Tonts, kes avaldas kokkuvõtva artikli 1964. aasta novellistika kohta, leidis, et meie lühiproosa on probleemivaene. Selle etteheitega tuleb nõustuda, kuigi Ü. Tonts arvab vahest liiga optimistlikult, et teravam probleemiasetus muudaks meie novellistika otsekohe elulisemaks. Novelli kui nõudliku žanri edendamise probleem on siiski natuke keerulisem. Et kiriutada head novelli, peab autoril varuks olema peale probleemi veel muudki — vähemalt karakterid, kes kannavad probleeme. Ja karakterit tabada on raskem kui näha probleemi. Kas selles pole meie novellistika nõrkuse üks peamisi põhjusi?

Novembrikuu «Loomingus» ilmus M. Undi «Võlg», mille pärast koosolekutel ja ajakirjanduseski hakati

piike murdma. «Võla» kritiseerijate peamine väide: meie noorsoole ei ole üldomane jutustuses kirjeldatud mõttelaad ja ellusuhtumine, on muidugi paikapidav. Niisuguse väite õigsus ei väära aga M. Undi teose väärtust, sest tegelikkuse ja kirjanduse seosed on keerukamad kui otsene paralleelitõmbamine. M. Unt vihjab vägagi tõsisele küsimusele, ta on kirjandusse toonud meie noorsoo selle osa, kes ei ole leidnud ideaale, kuid ilmselt vajab neid. Mõned arvavad, et M. Undi Lauri on Holden Caulfield meie taeva all, keda ei tulegi võtta tõsiselt. See on eksitus. Võib-olla on M. Unt pisut (ja seegi on kaheldav) J. D. Salingeri juures õppimas käinud, kuid tema Lauri ei ole import.

> Mispeale on noored mehed vihased,
> kui nad ju ometi kohvikus istuvad,
> kui nad ju ometi ülikoolis istuvad,
> ja igasugustel kohtadel istuvad?

küsib L. Promet oma luuletuses. Tõepoolest — mispärast? Lauril pole ideaale, ta pillab nutmapanevalt rumalalt oma noorust, tundmata elu ja eriti nooruse väärtusi. Meid lohutab vähe, et ta kunagi võib saada targemaks, sest rumalus, mis avaldub ideaalituses, on kahjulik nii Laurile kui ka üldsusele. Lauri pole vihane noormees, tegelikkuses on neidki. Öeldakse, et neid on vähe. Ja kui neid oleks ka ainult tosin vabariigi kohta, oli vaja probleem tõstatada, sest sellest ei pääse mööda imestava hüüatusega — mida nad tahavad? Aga lahendus? hädaldatakse. On olukordi, kus kirjandus ei saa anda lahendusi, vaid püstitab ainult probleemi. M. Unt on seda teinud. Selle eest teda hukka mõista oleks ilmne rumalus.

Superlatiivid M. Undi kunstilise käekirja kohta tunduksid praegu liialdustena, kuid üks M. Undi kirjanikunatuuri erijoon on eriti meeldiv. Ta näeb ümbritseva elu nähtusi kadestatavalt värske pilguga. Ta tuleb toime selle haruldusega, et ei riku oma kirjeldustes tühise belletristikaga kohisevat merd ega kuuvalgust, vaid kinnistab need paberile graatsilise loomulikkusega. Tema filosoofiline külg on empiirilisest tunduvalt nõrgem, kardan, et selles osas sarnaneb M. Unt pisut oma peatege-

lasega, kellel on palju pisitarkusi, aga puudub alusmüüri moodustav põhiveene. On hämmastav, et kriitikas on kiidetud Laurit kui mõtlejat. Muidugi on Lauri intelligentne poiss, kes üht-teist teab, aga oleks kergemeelsus andestada talle «mõttesügavuse» pärast tema rumalat ja mõttevaest elu, mille astel torkab lõpuks ju teda ennast. Lauri mõtted on sähviva virmalise sarnased, aga virmalistega ei valgustata maailma, selleks on rohkemat vaja. Sama vähe põhjust on imetleda Lauri siirust. Loomulikult on siirus kunsti põhitingimusi. Aga pole positiivsust, mida hea tahtmise juures ei saaks muuta negatiivsuseks. Kirjandust on küllalt tehtud loosungi all: minu tegelane on siiras, imetlege teda! Ja sisemise siiruse õilistava katte all avatakse siis elu varjupool häbitu otsekohesusega. Nii võib teha, kuid siis ärgu loodetagu alati imetlusele. Ma ei usu, et M. Unt soovib minna mainitud teed. Seda ohtu pole veel «Võlas», sest Lauri ei poseeri oma siirusega, kuid olgu sellele juhitud tähelepanu.

Kui M. Unt kirjutab lüürilise kallakuga proosat, siis E. Vetemaa tugevus on satiiris. Undil valgub karakter veel laiali, Vetemaa suudab karakterimaalingus tugevasti keskenduda. Vetemaa teeb vähese materjaliga oma jutustuses mitu erinevat tüüpi otse kombatavalt reaalseks. «Monumendi» autor pole kunstilist ülesannet endale sugugi kergeks teinud, sest ta on kirjutanud karjeristi enesepihtimuse, mis päädib satiiris. Lihtsam oleks muidugi kogu sündmustik esitada autoripoolse jutustusena, kuid milleks tallata tuttavaid radu. Sven Voore karakter on Vetemaal välja maalitud paljudes nüanssides. Temas ühineb eneseimetlemine karjäärihimu ja otse loomupärase intrigeerimisvajadusega, situatsioonide ja kaasinimese psüühika läbinägemiseks on Voorel hämmastavalt terav vaist. Tekib isegi väike kahtlus, kas nii meisterlik intrigeerija, nagu on Sven Voore, paneb kogu panuse Magnus Tee toetusele. Igal juhul peaks Voore tunnetama, et alustatud intriigiga teeb ta kahju ka oma armastatud «egole» ja oma tulevikule. Kuid suurt vastuolu siin pole, sest järgmise intriigi võib Voore põimida juba Magnus Tee vastu.

Vetemaal on oskus anda oma stiilile intellektuaalselt veiklevat sära, koos tüübi teravapiirilise väljajoonistami-

sega moodustab see soliidse aluse jutustuse kunstilisele alusmüürile. Võib-olla pole kõik detailid selles jutustuses just vajalikud, kuid see on juba pisiküsimus. Kurja ei lasta selles teoses ära võita, ja seegi on meeldiv. «Monument» hoiatab meid mõnegi pahe eest, mis ühiskonnas nii kergelt ei kao. Eluprobleemidesse küll eriti sügavalt tungimata on «Monument» huvitav satiiriline teos. Elevus, mille tekitasid «Võlg» ja «Monument», ei tulene niivõrd nende teoste kirjanduslikest väärtustest kui uudsest ainealast, mida valgustasid noored kirjanikud.

4.

Kui L. Remmelgas tegi kokkuvõtte 1963. a. proosaloomingust, rääkis ta sisulise süvenemise protsessist, kirjandusliku meisterlikkuse kasvust ja elule lähenemise tendentsist 1963. a. kirjanduses. 1964. a. proosa ei luba korrata niisugust üldistust. Nimetatud protsessid pole jätkunud niisuguse intensiivsusega, nagu sooviksime või nagu nõuab meie aeg. Tahaksin avameeli välja öelda, et 1964. a. kirjutati proosat vähe ja keskpäraselt. Hea tahtmise juures võib ju 1964. a. ilmunud teoste hulgaski leida niisuguseid, mida tõlkida teistesse keeltesse. «Pinginaabrid» vahest ületabki varsti meie keele piiri, nagu L. Prometi novellid on juba ületanud. Rahutuks teeb kõigepealt see, et terved elusektorid ei peegeldu meie tänapäeva proosas. Tõstamaa sovhoosi agronoom H. Paurson tegi hiljuti «Sirbi ja Vasara» veergudel etteheiteid meie kirjanikele, et maaelu on kirjanduse vaatepiirilt kadunud. See on hämmastav ja kurb tõde. Möödunud aastal riivas külaelu probleeme ainult Teet Kallas novellis «Talgupäeval», kuid seegi on üsna naiivne lugu inimese tõsisemaks ja täiuslikumaks muutumisest talgupäeva töömurdmise tõttu.

Tõsiselt ja kohustavalt tõstab nii tänane kui ka homne päev meie kirjanduse ette elutõe küsimuse. Partei ei ole oma dokumentides elutõe probleemist kunagi mööda läinud, vaid on rõhutanud, et koos arengu revolutsioonilise seaduspärasuse silmaspidamisega on eluline tõepärasus meie kirjanduse ja kunsti vankumatu alusmüür. Tänapäeva arenguprotsessidesse süvenemine niisuguses

sügavuses, nagu suudab iga üksik autor, ka valusa ja karmi tõe kirjapanek on vajalik ja otse kohustuslik, kui terminit «elutõde» võetakse selle mõiste kogu täiuses. Pole vaja meie kirjandust peibutada petlike komplimentidega; tundub, et elutõe avamise osas oleme vennasrahvaste kirjandusest maha jäänud. Vene kirjanduses kõrvaldatakse üksteise järel takistused (küllap ei toimu see sealgi võitluseta), et tõde tungiks võidukana kirjandusse. Missuguse arengu on läbi teinud näiteks sõda kujutav romaan vene kirjanduses. Ja filmi «Esimees», mida pole tahetud selle mainimisega kellelegi eeskujuks seada, ei valmistanud ka mitte «Tallinnfilm». Meie kriitikas on termin «elutõde» viimasel ajal küll käibel, kuid sellele on antud kerge moetermini varjund. Me pole jõudnud üldistava kirjutuseni veel sellestki, kuidas on elutõe mõistmine süvenenud meie 60-ndate aastate alguse kirjanduses. Et minna edasi, on mõnikord vaja vaadata sedagi, missugune osa teest on juba seljataga.

Demokratiseerumise peatamatu protsess mõjub kahtlemata soodustavalt ja virgutavalt ka kirjanduse arengule. Meie kirjanduselt, mis oma põhialustelt on filosoofiliselt optimistlik ja elujaatav, ei tohi optimismi nimel ära võtta puuduste kritiseerimise võimalust. Administreerijad ongi kõigepealt valmis üle parda heitma meie kirjanduse kriitilise teravuse. Tuleb eraldada kaks nähtust: väiklane ja perspektiivitu kritikaanlus on loomulikult kahjulik, aga kui kirjanik asub meie tänapäeva elu kujutades mõnegi väärnähtuse vastu teravalt ründavale positsioonile, siis on tal selleks täielik õigus.

Keskajakirjanduses ilmunud artiklites juhitakse tähelepanu sellele, et mõnes kunstielu sektoris oli viimastel aegadel märgata loomingulise tegevuse loidumist. Ärgu pandagu pahaks, aga tõelist loomingulist sütimist võis ka 1964. a. eesti proosas leida harva. A. Rumjantsev kirjutab oma artiklis «Partei ja haritlaskond»: «Tõeline looming, mis on teadvuses kogemuste, teadmiste, tähelepanekute, elutingimuste, isiksuse maailmavaate ja eesmärkide keeruka töötlemise tulemus, on võimalik vaid otsingu ja eksperimendi, vaba arvamuseavalduse ja arvamuste kokkupõrkamise olukorras. Teaduse, kirjanduse ja kunsti viljakas areng nõuab erine-

vaid koolkondi ja suundi, erinevaid stiile ja žanre, mis omavahel võistlevad ja mida samal ajal ühendab dialektilis-materialistliku maailmavaate ühtsus, sotsialistliku realismi printsiipide ühtsus.»

Tõeliselt suure proosa poole pürgimine peaks olema meie kirjanduse kõige lähemaks ülesandeks. Kirjandusse peavad jõudma eredate kunstiliste üldistustena meie aja tõelised märgid, inimesed kõige sellega, mida nad mõtlevad ja tunnevad. Suurelt proosalt nõutakse ajajärgu tõepärase elupildi taasloomist. Arvestades meie praegust üldist taset, ei ole tee selle eesmärgini lühike ega kerge. Aga samuti pole pessimismiks mingit põhjust. 1964. a. romaanile avaldas mõju asjaolu, et 1965. a. on romaanivõistluse tähtpäev. See sidus jõude. Ilukirjanduse naaberaladel tehti aga ka 1964. a. väga väärtuslikku tööd. Ilmus rida häid memuaarteoseid, kirjastati kirjandusprobleeme analüüsivat publitsistikat, noorsoole ja lastele kirjutati paremini kui varem. Kõik need on head ended.

Ja lõpuks pole meie prosaistide hulk sugugi väike. Vanema generatsiooni kirjanike hulgas on mitmeid väljapaistvaid meistreid, kes uudisteostega esinevad aga väga harva. Keskmise generatsiooni hulgas peaks loomingulisi jõude olema küll rohkem, aga siin annab end tänapäevani tunda isikukultuse ajajärgu mõju: sõjajärgsete aastate vaimne atmosfäär oli meil kõike muud kui soodne prosaisti väljakujunemiseks. Ka noored võiksid olla produktiivsemad, häid lootusi äratavad neist paljud. Juba ammu ei ole meie proosasse tulnud nii lubavaid uusi jõude, nagu on M. Unt ja E. Vetemaa.

On vaja külvata hea rahulolematuse seemet meie tänapäeva kirjanduse põllule. Aga samal ajal ärgem unustagem ega alahinnakem perspektiivi. Ei ole midagi utoopilist, kui väidame, et tuleb aeg, millal eesti kirjandus suudab anda kuni kakskümmend romaani aastas. Ja nende hulgas peaks olema kindlasti paar niisugust, mis äratavad üleliidulist tähelepanu.

1965

3

RETSENSIOONE

3

RETSENSIOONE

KÄIK „MONUMENDI" JUURDE

Esimene mulje: autor, kes senini on kirjutanud luulet, on õnnestunult proovinud jõudu proosas. E. Vetemaa kirjanikunatuuris näib peituvat rohkesti neid loomupäraseid omadusi, mis vajalikud proosakirjaniku sünniks. Mis puutub puhttehnilisesse kirjutamisoskusse ja teose kompositsioonilisse üldplaani («Monument» ei ole selles mõttes sugugi lihtsakoeline teos), siis on Vetemaa oma debüütteosega proosaloomingu algkõrguse enese (ja mingil määral ka teiste jaoks) seadnud tunnustusväärselt kõrgele. «Monumendis» kohtame nii ainesse sisseelamist kui ka sellest parasjagu üleolekut, märkame autori head stiilinärvi ja tegelase psüühika tugevat läbivalgustust. Meil on proosasse tuldud tunduvalt nõrgemate debüütteostega, kui tegi seda Vetemaa. «Monumendi» probleemiasetus on tõsine ja eluline. Ent veelgi rohkem võib öelda: Sven Voore abil viib Vetemaa lugeja mõtted keerukate eetiliste ja filosoofiliste probleemideni. See pole neid teoseid, mis lugeja teadvuses kustuvad koos viimase lause lugemisega, ei — siit annab veel paljugi edasi mõtelda. Aga fakt, et teos sunnib edasi mõtlema, on suur pluss tema kasuks.

Me jälgime jutustust lugedes karjeristi enesepihtimust, mis paiguti ulatub tabava satiirini. Küllap on «Monument» omamoodi «õpetlik» lugu nendele, kellel on tahet või kalduvusi oma kohta elus otsida Sven Voore eeskujul: nad võivad leida näpunäiteid, kuidas kõige madalamaid karakteriomadusi ja käitumisajendeid kau-

nistada «teoreetiliste» põhjendustega. Teistel, kelles Sven Voore hingeelu ja käitumine äratab nördimust — need moodustavad kahtlemata lugejate valdava enamiku — teritab raamat tähelepanu ühe meie päevade igandliku pahe suhtes, mille nimeks südametu karjerism. Sven Voore enesepihtimus on madala isiksuse, suure auahnuse ja egoismi lugu; peategelast ahvatleb kuulsus, avalik tunnustus ja jõukas elujärg. On inimesi, kes nende eesmärkide nimel ei vali vahendeid. Kas maksab meil teha nägu, nagu ei leiduks niisuguseid meie ühiskonnas. Karjerismi (Sven Voore ütleks: pugemise või kohandumise) vorme on mitmesuguseid. E. Vetemaa on talle omases teravdatud laadis avanud ühe niisuguse tüübi käitumise, hingeelu ja isegi tegevuse «teoreetilised» alused.

Kui kolmekümneaastane Sven Voore stardib «eluvõitluse meistrisarja» suurel võistlusel, on tal tõepoolest suurepärased stardipakud põlve all. Arhitektuurikandidaadi kraad ja skulptori diplom pole naljaasjad, nende omanikul peab olema vähemalt tugev tahtejõud ja töövõime, mingil määral andekustki. Võib-olla on autor siin pisut üle pingutanud, sest jutustuse käigus on voorused ja head vaimud Sven Voore täielikult hüljanud. Kui Voore aga varemgi tugines ainult «kohanemisteooriale», siis oli tal raske nii kaugele jõuda. Seejuures püüab autor Sven Vooret iseloomustada mitmest aspektist. Veel enne, kui algab jutustuse põhiintriig, esitatakse kerges, kuid mõõdukuse ja sündsuse piiridesse jäädes Voore ja blondiini pikantne lugu. (Näib üldse nii, et taoliste seksuaallugudeta ei tule toime meie uuem proosakirjandus.) Nimetatud blondiin ei sega asjade käiku «Monumendis» ega ole seal ka ülearune, sest ta aitab lugejal avastada Sven Voore hinge kõledalt tühja tagamaad. Missugune seos «Monumendi» peateemaga on aga Voore teisel pikantsel lool, mis juhtus Peipsi ääres telklaagris, seda on küll raskem taibata. Kui selle mälestusega, mille Eva ootamatult Voores elustab, on tahetud põhjendada Voore iroonilist ja samal ajal vulgaarselt elumehelikku suhtumist naistesse, siis on see seletus vahest liiga kaudne ja kunstlik.

E. Vetemaa saadab Voore viisakus- ja maakuulamise visiitidele Toonelti ja Magnus Tee juurde, poetades

nende käikude kirjelduste vahele arutlusi ja mõtisklusi, millest selgub peategelase olemus. Vähemalt iseenese vastu on Voore harjunud olema avameelne, nii ta siis reedabki lugejale oma arusaamad parteist ja rahvusest, kohandumisteooriast ja kunstist. On raske leida üldnimetust mentaliteedi kohta, mida esindab Sven Voore. Tema teadmiste hulk ei pruugi häbeneda arhitektuurikandidaadi kraadi, tema maneerid on intelligentsed, kuid ometi on Sven Voore vaimne invaliid, kelles selgrootus ja sisemine tühisus ühinevad välise pretensioonikuse ja suuresõnalisusega. Selleks ajaks, kui algab Voore suur intriig Saarma vastu, on Vetemaa suutnud minategelase olemuse lugejale selgeks teha, nii et Voore õel intriigivõrk ei üllatagi lugejat.

Sündmustik lõpeb valminud monumendi juures. Seal seisavad Sven Voore ja Toonelt. Viimane küsib:

«Huvitav oleks teada, misuke on teie enesetunne . . .?»

Autor ei anna sellele küsimusele vastust, nagu tegelaste tundeelu üldse huvitab teda vähevõitu. Aga et Sven Voorel puudub õiglustunne ja kodanikuväärikus, võib ta end valminud monumendi juures tunda päris hästi. Kuid see ongi kõige halvem, Sven Voore hea enesetunne valminud monumendi juures on ühiskonnale kõige kahjulikum. Sest siit nähtub, et Voore (ja teised temataolised) võivad oma tegevuse ja eneseteostusega objektiivselt teha ühiskonnale kahju, säilitades enese teada ausa mehe maine. Kes suudab Voorele sisendada mõtte, et ta on midagi halvasti teinud? Kas on see üldse võimalik? Ja siit tõuseb filosoofiline ning ühiskondlik probleem: mida peab ühiskond tegema indiviididega, kellesse loodus on unustanud südametunnistuse sisse monteerimata? Ühiskonnal on kerge toime tulla nendega, kes rikuvad seadusi, aga Voore võib intrigeerida sajandeid, ilma et tal tuleks vastutust kanda. Voore on süüdimatu, kuid ühiskonnale on tema tegevus kahjulik. Mida teha?

E. Vetemaa tugevuseks on psühholoogiliste tähelepanekute rohkus, mida eriti järjekindlalt on täheldatud minakangelase käitumise jälgimisel. Meenutatagu näiteks Sven Vooret köögis, kui ta krabikarbi lahtilõikamisel on veristanud käe ja enesehaletsuse hoos on valmis töinama. See on huvitav psühholoogiline tähele-

panek, enesehaletsus saab otsekui viimaseks tõukejõuks õelale nurjatusele. Sellelaadseid peeni tähelepanekuid leidub teisigi, need lisavad karaktereile elulisust ja põhjendavad nende käitumist.

Vetemaa suudab karakterid välja maalida väga selgete joontega, kõrvaltegelaste juures ilmneb see omadus võib-olla veelgi järjekindlamalt. Vähese kujutamismaterjaliga on elavaks tehtud rida tegelasi. Seal on ürgjõuline Toonelt, seal on Eva, kes püüab andeka mehe kõrval jõuda mingile positsioonile, kuid teeb oma sekeldamistega mehele kahju, seal on skulptor Ain Saarma ja Magnus Tee. Viimases on Vetemaa tabanud huvitava karakteri. Meie areng kunsti ja teaduse valdkondades on viimasel ajal olnud nii kiire, et leidub inimesi, kes ei suuda pidada tempot. Magnus Tee on üks nende hulgast, kuigi Vetemaa ei ole teda eriti põhjalikult välja maalinud. Lugeja näeb Magnus Teed ainult Sven Voore silmade läbi. Karjeristi pilk on küll terav, kuid ühekülgne juba tema vaese maailmamõistmise tõttu. Magnus Tee puhul on jäänud ruumi vaatluse süvendamiseks õige mitmes suunas, kuid Vetemaad on see tegelane huvitanud ainult niivõrd, kuivõrd Sven Voorel õnnestub teda petta oma teeseldud ideelise sihiteadlikkusega. Loomulikult pole Magnus Tee autori väljamõeldis, vaid eluliste tähelepanekute alusel loodud karakter.

E. Vetemaa on jutustusele valinud võrdlemisi raske vormi: teos on karjeristi enesepihtimus, mis lõpp-punktis peaks jõudma satiirini. Küllap on niisuguseid teemaarendusi lihtsam jutustada kolmandas isikus, sest siis on hõlpsam teksti poetada märkusi ja vihjeid, millest igale lugejale selguks autori suhtumine tegelastesse ja sündmustikku. Ent milleks valida lihtsamaid ja sageli käidud teid. Suurepärast satiiri on kirjutatud ka enesepihtimuse vormis, meenutatagu ainult Th. Manni «Seikleja Felix Krulli pihtimusi». Ka Sven Voore paljude juhtumuste, arvamuste ja mõttekäikude üle jääb kumama satiiriline valgus. Nii teravdub satiiriks Sven Voore kohandumisteooria, tema suhtumine naistesse, tema elumõistmise mitmed sektorid. Ometi tahaksin autorile ette heita, et Voore enesepihtimuse satiiriline finiš ei ole autoril küllalt selgesti silma ees seisnud. Vetemaa ei kirjuta lihtsakoelist vemblasatiiri, psühho-

loogilised tähelepanekud, millest eespool oli juttu, on ilmselt omal kohal. Satiirilise üldsuuna andmine kogu Voore afäärile, hoolimata selle võidukast lõpust, on raske ülesanne, seda eelkõige Vetemaa poolt valitud vormi tõttu. Siin võidakse kriitikule vastu vaielda ja öelda, et satiir polnudki autori eesmärk. Kuid siis tekib küsimus, kuhu Sven Voore enesepihtimus peab suunduma, mille nimel on Vetemaa Voorele meie kirjanduses sõna andnud. Pealegi on Vetemaa intellektuaalselt teravdatud vaatlusviisil ja stiilil ilmseid eeliseid satiirilise proosa loomiseks selle laadi parimas mõttes.

«Monument» on kirjutatud vaimukalt sädelevas stiilis, milles esprii tulevärgitsemisele ei ole suunatud kustutusvahtu. Sellel on oma sisemine põhjendus: Sven Voore suudab maailma ja asju, mis selles leida, näha ja analüüsida ainult selles käsitluslaadis. Tundelised toonid oleksid siin võõrad, sest tunnete maailma Voorel ju ei ole. Erudeeritud tarkuse detaile puistatakse «Monumendis» helde käega. Ainuüksi esimeses peatükis on Sven Voore mõtisklused seotud kuulsustega, nagu A. Dumas, Fragonard, B. Alver, Newton ja S. Signoret. Edasi läheb enam-vähem samas vaimus. Sven Voore mõttemaailmaga sobib niisugune stiil. Et kõige selle mõistmine ka lugejalt teadmisi nõuab, on muidugi ilmne. Vetemaa proosastiili ampluaa kohta järelduste tegemine ainuüksi «Monumendi» põhjal oleks aga ennatlik, sest jutustuses domineerib Sven Voore, kelle «mina» on Vetemaale dikteerinud teatava kindla stiililaadi. Kas Vetemaa suudab oma paletil teravmeelitseva, kuid intellektuaalselt kuivapoolse stiilivärvingu kõrval segada ka intiimsemaid või südamlikumaid toone, seda «Monumendist» järeldada ei saa.

Niisiis — «Monument» on huvitav, tugeva psühholoogilise läbivalgustusega jutustus. Karakterite teravapiirilist väljajoonistust tuleb aga eriti esile tõsta. Ärgu segagu see kedagi, et kurja ei lasta selle teose sündmustikus otseselt ära võita, peamine on, et lugejale selgub, kus on kuri. Ain Saarma kuulutab Voorele peatset utiliminekut. Pole kahtlustki, et Sven Voore kaotab oma mängu, üsna varsti tõuseb tee tema ees püsti. Kuid peamine polegi Voore tõusus või languses, vaid inimlikes omadustes, mida Voore üldistab. Kes poleks näinud

Sven Voore varju vilksatamas avalikkuses? Tal on palju väiksemaid vendi, sugulasi ja tuttavaid. Kui üks kaotab, hakkab tegutsema teine. Vaevalt on Vetemaalgi enam huvi niisuguse rafineeritud suli seltskonnas kirjutuslaua taga aega viita, kes meid küll hoiataks järgmise Voore eest. Kindlasti oleme me rohkem hädas Sven Voore varjuga kui Vetemaa jutustusega, kuigi viimanegi mõnele hingerahu ei anna. Sellepärast lõpuks väike soovitus: kes tahab «Monumendi» üle mõtiskleda, leiutagu kaitsekorgid, mis kaitseksid ühiskonda indiviidide eest, kellele loodus on unustanud südametunnistuse sisse monteerimata. Sest senini on ühiskond abitu, nagu oli abitu ka Ain Saarma. See on tõsine probleem. Mida teha?

Pean lõpetama. Telefon helises. Võib-olla helistab Sven Voore.

1965

INIMENE, AEG, MERI

H. Sergo kirjanikunatuur on lahutamatu merest, meremehest ja kõigest sellest, mis kuulub meresõitude juurde. Igiaegadest alates on meresõit pakkunud kirjandusele ainet, aga asjatundlikke merekirjanikke ilmub harva. Võrreldes «maismaa-realistidega» moodustavad «mererealistid» tühise vähemuse. (Romantikud, kes merd näevad teise pilguga, jätame praegu arvestusest välja, sest Sergo teostes on meri ja meremees nähtud ja kujutatud nii realistlikult, et romantikutega oleks kirjanikku kohatu võrreldagi.) Eestis on meri käe-jala juures ja eestlane on merd sõitnud vanal hallil ja uuel ajal, kuid ometi on tahtmine väita, et alles tänu Sergole on eesti kirjanduses jõutud meresõitude tundmisele palju lähemale. Rannaromaanides, mille traditsioonid on meil sügavale juurdunud, vaadeldakse merd ja meremeest tavaliselt rannakividelt või kalapaatidest, kust ju ka päris palju mere kohta võib teada saada. Sergo aga võib randa ja rannaelu vaadelda avamere poolt, ning see on tema eelis. Tuleviku kirjandusloolasel on hõlpus Sergot seada eeskujuks kõigile improviseerijatele ja fantaseerijatele: näete, mees sõitis aastakümneid mööda maailma meresid, õppis seda tundma kodurandade all ja ookeanide avarustel, vaatas, mis maakera märjas osas on kirjamehe jaoks huvitavat, ja alles siis julges avalikkuse ette tulla kirjandusliku loominguga. Kõik see on tõsi nagu merevesi soolane ja vastu vaielda söandaks ainult sõge.

Ent siiski. Kirjanduse (nagu iga teisegi kunstiliigi) seisukohalt on ainetundmine loomingulise tegevuse eeltingimus, mitte aga õnnestumise täielik garantii. On siis maailmas vähe neid, kellele meri, sadam ja laevad on läbinisti tuttavad, aga madruseid, kes on jõudnud J. Conradi suleosavuseni, võib maailmakirjanduses loetleda ühe käe sõrmedel. Probleem on selles, et kirjutama asudes tuleb ka vanal merekarul meri uuesti avastada — seekord valge paberi jaoks, mis pole lihtne ülesanne. Natuurist kunstilise vastupeegelduseni on pikk tee, millel ähvardavad oma karid, ohud ja kursist kõrvalekaldumised nagu tõeliselgi meresõidul. Alustas Sergogi oma teist «meresõitu» olukirjeldustele sarnanevate katsetustega, üksikute portreedemaalingutega ja vabalt reastatud pildistikuga, milles puudus kompositsioonitihedus ja tõsisem probleemistik. Et Sergo oma meresõitudel on nüüd jõudnud «Põgenike laevani», on tegelikult kestvate otsingute ja loominguliste pingutuste vili. Ning olgu kohe alguses otse välja öeldud, et romaan on Sergo senise loomingu parim saavutus.

Ranna- ja mereromaan seab arvustaja, kes nii sünni kui eluviiside poolest on parandamatu maarott, muidugi raskete probleemide ette. Aga kuna meil on tavaliselt nii, et kui keegi midagi arvustab, on talle kindlasti antud ka vastav asjatundlikkus (kelle poolt või kust — pole oluline), siis ei häbene allakirjutanugi Sergo romaani puhul natuke paberit määrida. Ainult seda tõotan küll, et mereasjanduse ja rannaolustiku kohta ei ütle ma sõnakestki. Selles usaldan Sergot pimesi. Olgu meie kriitika nii iseteadlik kui tahes, aga kellelegi vist küll ei tule pähe Sergot süüdistada navigatsiooni mittetundmises. Selles osas nüüd ja edaspidi muudkui tuult purjedesse — kui nii öelda passib. Mind huvitasid romaani teised aspektid — Sergo vahekord teose tegelastega, tema tüübiloomise laad, romaan kui ajastu- ja olustikupeegeldus ja mõned veelgi tähtsusetumad seigad.

Aga kõigepealt püüan sõnastada üldmulje, sest kriitiline artikkel koosneb tavaliselt väidetest, tõestustest, targutustest, vastu- ja möödarääkimistest, kõrvalepõigetest, teoretiseeringutest, õnnestunud või ebaõnnestunud filosofeeringutest jne., mille lademe all võib loo-

tusetult mattuda kriitiku kui lugeja suhtumine romaanisse. Ja seda ma ei tahaks. «Põgenike laev» jättis lugemisel hea mulje ning mõjus värske elupildina. Siin on avatud rannaküla panoraam ja loodud mitmekesine tüübistik, kelle hulgas võib-olla pole eriti meeldesööbivaid karaktereid, kuid puuduvad ka hallid ning igavad. Siin tundus, et autori sulg on tabanud tõepäraselt elu pulsilööki ning kirjanik pole kohkunud nähtuste ja olukordade vasturääkivuse ees. Sergo toetub vanale heale ja ammu proovitud realistlikule kujutamislaadile, mis ei mõju küll uudsena, sest niimoodi on kirjutatud romaane mägede viisi, kuid valitud meetod vastab nähtavasti Sergo kirjanikunatuurile, ja see ongi kõige olulisem. Romaanis tõstetakse uusi probleeme ja püütakse mõtestada mineviku sündmusi, eriti emigratsiooni siirdumist.

Rannaküla mitmekülgseks kunstiliseks peegeldamiseks on autor vajanud rohkearvulist tegelaskonda. Siin on rannaküla tõusikud ja elu vaeslapsed, siin on naistegelased, kellega ristub Alajõe Martini saatus. Tutvustatakse koolmeister Joosep Kändu ja tema tütart Aimet, kellel on oma südameromaanid. Seal on «tolghuse peaga» Oss ja tema «preili» ja nende (tõsi küll — üsna standardne) armastuslugu. Siin leitakse mahti tutvustada Uudepere Villemi ja Anna omapärast saatust. Aegajalt jääb siiski tunne, et nii suur tegelaskond oleks nõudnud pisut avaramat läbivalgustamist, eriti romaani teises osas. Mõnegi huvitava olukorra juures viibib autor liigagi põgusalt, sest peale Alajõe Martini seisavad teised tegelased kujutamise fookuses lühikest aega. Tegelastega on üldiselt nii, et mida lähemal nad on merele ja rannakividele, seda hõlpsamini alluvad nad Sergo sulele. Kellel pole laeva jalgade all olnud, selle avastamine on kirjanikul raskem, üsnagi pealiskaudseks jäävad Sergo naistegelased.

Sergo romaani tegelane on läbinisti teoinimene; vähemalt jutustab autor ainult sellest, mida üks või teine tegelane parajasti teeb. Rohke sündmustik annab teosele dünaamikat, liiatigi on Sergol mõnikord sündmustiku esitamisega võrdlemisi kiire. Pooltki lehekülge pole romaanis jäetud välise sündmustikuta, mida esitades autor on napisõnaline ja asjalik. Sergo realism ei salli

pateetikat, tugevamat värvitõmmet, julgemat võrdlust või metafoori. Selles lihtsuses on oma võlu: ainult lause või paar mõne tegelase välimuse kirjeldamiseks, et siis tegelane kohe saata tegevusse. Joosep Kändu tutvustab Sergo järgmiselt:

«Välimuselt erines [ta] külameestest ainult selle poolest, et temal oli alati habe aetud, lips ees ja juukseräästas korralikult põiki üle palja lagipea kammitud.» (Lk. 131.) Kõik. Kalda Jaan näeb esmakordselt elus oma tütrepoega ja lausub: «Ju ta isa sedasi pikalt koos oo.» (Lk. 165.) Tore ja tabav ütlus, mida järgnev autoritekst isegi lahjendab: «Otto on pikk sirge rühiga, kakskümmend viis aastat vana.» Jällegi kõik. Lakoonilisem on raske olla. Et Sergo tegelased sellest napist iseloomustamisest hoolimata elama hakkavad, tuleb nende tegevuse ja ettevõtmiste läbitunnetatud esitamisest, tuleb sellestki, et tegevuse kaudu suudab Sergo avada oma tegelaste sisemaailma. Üht-teist peab ju lugeja tegelaste psüühika mõistmiseks ise juurde fantaseerima, aga me teame, et lugeja tahab olla kaasautor. Sergo tegelaste sisemaailma avastamine on seda lihtsam, et tegelaste käitumine on sirgjooneline ja mõistetav, nende teel puuduvad keerdkäigud ja karakteri sisemuse sügavamad vastuolud. Kes on ahne ja enese poole kraapivate küüntega, see jääb selleks romaani lõpuni, kes julge ja edasipüüdlik, see ka käitub vastavalt. Erandiks on naistegelased, kellele Sergo on määranud keerulisema saatuse (Elna, Uudepere Anna, Aime Känd), kuid nende tegelaste mõistmiseks jääb välisest iseloomustamisest ilmselt väheseks. Aime Känd läheb ühe mehe juurest teise manu ja Sergo ei hakka lähemalt jälgima, kuidas või missugustel hingelistel ajenditel see toimus. Lihtsalt juhtus nii, ja lugeja peab uskuma. Lugeja usubki, sest elus võib seda kõike samuti näha. Ainult et siin tekib küsimus, kas niisuguste (elust nähtud) olukordade kirjeldamine ilma valgusvihu suunamiseta psüühikasse ei jää siiski pealiskaudseks sündmuse või olukorra registreerimiseks.

Pikapeale jääb romaanist mulje, et kirjanik Sergo kohkub oma tegelaste hingeliste konfliktide ees. Järjekindlalt loobub ta nende kujutamisest ja esitab drastilised sündmused kaudse refereeringu abil. Me ei saa teada, mida mõtles ja tundis Alajõe Juhan, kui nägi, et

Saarekoplis olid puud raiutud. Saame ainult teada, et see mõjus Juhanile surmavalt. Meil ei lasta heita ühtki pilku Elna sisemaailma, kui neiu keeldub Martiniga abiellumast, ja alles hiljem seletab autor, et kõik see juhtus Elna uhkuse pärast. Pärast seda on mõistetav, et autor pole teinud katsetki kirjeldada tegelaste hingelist katastroofi «Pääsukese» hukkumisel. Mõni teine poleks niisugust võimalust kasutamata jätnud, sest küllap seal oli, mida ja kuidas kirjeldada. Sergo annab meile selle asemel meteoroloogilist informatsiooni jäämägede liikumisest ja tormidest Põhja-Atlandil. Muidugi võib ka nii, sest «Pääsukese» hukk saavutab ka nii kunstilise haaravuse.

Ent ometi on selles välisele sündmustikule ja kirjeldusele tuginemises ka Sergo romaani üks nõrkusi, võibolla isegi peamisi puudujääke. Ainult välise külje esitamisega jäävad tegelased ühekülgseks, huvitavatest elulistest joontest hoolimata ei tõuse ükski neist monumentaalseks karakteriks. Sergo annab tegelaste kohta rohkesti ja õiget informatsiooni (ikka ei pääse praegusest lööksõnast), aga tema tegelased jätavad paiguti lugeja külmaks. Nad ahvatlevad vaatama ja jälgima, harvemini suudavad lugejat panna enesega kaasa elama. Kõige selle hea juures, mida Sergo kirjanikunatuuris võib leida, on tegelaste üheplaanilisus ilmselt tajutav. Mida vastuoksuslikum tegelane, seda enam on vaja näha sisemusse, aga «hingeuks» avaneb harva välise sündmustiku kaudu. Küllap sellepärast jäävadki romaani naistegelased pealiskaudseteks.

Meie kirjandusele on praegu iseloomulik rahva hiljutise mineviku murdekohtade sügavam läbivalgustamine. «Põgenike laev» annab oma panuse sellesse protsessi, võttes vaatlusele ühe traagilisema sündmuse — emigreerimise Teise maailmasõja ajal. Siin täidab Sergo romaan teedrajavat osa, sest niisuguse põhjalikkusega pole välismaale põgenemist meie kirjanduses varem puudutatud. Aga sellega seoses tõuseb paratamatult küsimus, missuguse üldistusjõuga ja kui sügavalt käsitleb Sergo seda probleemi. Ilmselt ei ole Sergo kavandanudki teost emigratsiooni siirdumise põhjalikuks analüüsiks, pigem on teda köitnud rannamiljöö ja elu-olu piltide maalimine. Emigreerimise probleemi sügavam

käsitlus nõuaks tingimata süvenenumat ajaloolist vaadet, rõhu asetamist mitte niivõrd rannaolustikule kui ühiskondlikele sündmustele ja okupatsiooniaja olukordadele. Ajamärkide põimimisel teosesse on Sergol olnud vähem õnnelik käsi. Romaani kahe osa vahele jäävad 1940. aasta sündmused, neile ainult vihjatakse. Sotsiaalse teema raskuspunkt kaldub põgenike laevale. Sergo toob oma tegelased «Pääsukese» pardale tõepoolest igaühe ise ajendil. Seal on Martin, kelle juhus paiskas tagasi okupeeritud Eestisse, seal on Uudepere Anna, kes reetis oma mehe, seal Otto Rosenberg oma fašistliku minevikuga, aga seal on ka koolmeister Joosep Känd, kes väga hästi võiks kuuluda Nõukogude Eestis ülesehitustöö avangardi. Näib, nagu ei ühendaks miski põgenevat inimeste gruppi. Kommenteerides teost, väidab Sergo, et otsustav oli fašistliku propaganda mõju, mis ajas inimesed minema kodurandadelt. Tõsi see on, kuid romaani kunstilist üldistusjõudu kärbibki see, et okupatsiooniaegne olustik jääb kujutamata ja seega avamata ka üldised ajendid. Kõrvalepõige «Haapsalu mässu» juurde ei ava veel kaugeltki okupatsiooniaegset olukorda Eestis. Nii tulebki, et Sergo põgenikud «Pääsukese» pardal sümboliseerivad protsessi tagajärge, mitte selle põhjust, nad selgitavad igaüks oma isikliku põgenemise põhjuse, kuid mitte üldist, mis oleks ühendav kogu nähtusele.

Olustikukujutuse kõrval on Sergo teostes sünteesiv ja filosoofiline mõte üldse veel tunduvalt nõrgem. Sergo mõistab realismi kõigepealt kui elu- ja olustikupiltide taasloomist, milles pole elunähtuste isikupärasel mõtestamisel nimetamisväärset osa. Jäädes emigreerimise keeruka probleemi üldistustes veel poolele teele, on Sergo vaieldamatu teene selles, et tõi romaani lehekülgedele meie lähema mineviku valusa sündmuse, mis lõhkus niigi väikest eesti rahvast. Kord ülesvõetud mõte peaks leidma edasiarendajaid, uute aspektide ja üldistuste lisajaid.

Huvitav on jälgida Sergo suhet merega. Pärast romaani lugemist mõtisklesin, kas oli teoses mõni ulatuslikum merekirjeldus või ei olnud. Ei meenunud. Lehitsesin uuesti — ei leidnud. Küll aga veendusin, et «Pääsukese» reis Tallinnast Kroonlinna on esitatud

ainult ühes lõigus. Ning kui «Pääsuke» oma saatuslikule teekonnale asudes Eesti saarte vahelt välja seilab, on mere kohta siin-seal ainult paar lauset. Ma ei tea, miks see nii on. Võib-olla sellepärast, et seda, mis on nii lähedane ja omane, ei märgata kirjeldada. Laske näiteks põlisel põllumehel kirjeldada kündmist, midagi ei tule välja. Sergole pole meri dekoratsioon, ilutsemisele või dramaatilisele kirjeldusele ahvatlev nähtus, vaid karm reaalsus, millesse kirjanik suhtub asjalikult nagu «Pääsukese» mastimändi. Aga koloriidi tõepärasus on tugev, ranna ja mere eriline atmosfäär on tabatud. Kuid ma lubasin eespool, et ei sega end Sergo ja mere ning Sergo ja laevade vahekordadesse.

Iga raamat, millel on sõnake kaasa rääkida meie lähema mineviku ja oleviku probleemide eri tahkude avamisel, on teretulnud. «Põgenike laeva» ei saa pidada küll eriliseks tähteoseks, kuid Sergo ettevõtlikkus, mis kirjaniku seniselt merepiltide maalimiselt viis tõsise ühiskondliku probleemi juurde, väärib tunnustust. Puht kirjanduslikust seisukohast vaadates on Sergo edenemine ilmne. Senise merepildistiku asemel on «Põgenike laevas» saavutatud romaanipärane avar haare, milles eelkõige köidab olustiku tõepärane maaling. Mõningad ebakõlad esimese ja teise osa kompositsioonis on küll tajutavad, aga need ei suuda oluliselt kahjustada üldmuljet. Küllap tuleks positiivselt esile tõsta mõnusat murdekeeltki, mida lõunaeestlasest kriitikki mõistis ja nautis.

Need, kes on julged merel, peavad olema julged ka kirjanduses. Sergo on sellega toime tulnud. Aga selles on ka tema edasise edu ended.

1967

ÜHE PÕGENIKU KIRI AIMÉE BEEKMANILE

Lp. *Aimée Beekman*

Öeldakse, et ilukirjanduse mõju lugejasse võib olla väga mitmesugune; vist peab seda uskuma. Kõige hämmastavam on teose mõju aga siis, kui romaan viib lugeja tema enese minevikku, tuues otsekui nõiduse väel tagasi unustusse vajunud päevad, nagu polekski vahepeal läbielatud aastakümneid. Mis mälestusi ja poolkustunud assotsiatsioone siis elustub, nii et teost ei saagi lugeda rahulikult, külmalt ja kainelt-arutlevalt, nagu teeb arukas lugeja (või asjalik kriitik). Teie romaan «Kartulikuljused» sundis mind mitme päeva jooksul tegelema mineviku sündmustega, sundis meenutama mälus ja mälestustes tuhmuvat ja tuhmunut. Põhjus on lihtne: olin ju minagi 1944. aasta septembri lõpupäevil Rihval. Ma ei uskunud esialgu, et Teie romaani ja minu mälestuste Rihva on üks ja seesama talu, arvasin nimede kokkusattumist, sest teame, mis kummalisi üllatusi meisterdab sõber Juhus. Aga seekord siiski mitte. Mida kaugemale jõudsin Teie romaani lugemisel, seda enam kasvas veendumus, et tegemist on ühe ja sellesama Rihvaga. Mäletan selgesti suurt küüni, mis andis meile peavarju, mäletan noorperenaist Benitat, kes väliselt paistis karm, kuid südamelt oli hea ja mõistev inimene, mäletan Peremeestki (kuigi ma tema nime ei teadnud) ja tema ootamatut surma, mis meid kõiki jahmatas. Kahtlust ei ole, sündmused ja inimesed on needsamad. Aga siit selgub ka, miks söandan Teile kirjutada. Kui inimesed on sõjapäevil viibinud ühe varjava

katuse all ning jälginud neidsamu sündmusi, siis on kirja kirjutamiseks pisinatukenegi õigustust.

Kõigepealt pean tunnistama, et imetlen Teie ... julgust. Ajapikku oli minulgi kujunenud arvamus, et Rihva sündmustest ei saa ega tohi romaani kirjutada, sest juhtumused tolles talus ei olnud eesti tänapäeva romaani jaoks küllalt igavad, üksluised ja hallid. Mis kõik Rihval toimus: peremees lastakse maha, kaks hullumeelset kõnnivad talus ringi, põgenikud joovad puskarit ja jutustavad luiskelugusid, mustlastüdruku saatus on ebausutavalt traagiline ning — mis kõige hullem — Rakvere kandi perepoeg on romantilise armastuse küüsis, mille tõttu saadabki jõhkardist peremehe teise ilma. Kuidas siis nii, 60-ndad aastad veerevad lõpule, ja ikka on veel romaanides tegelasi, kelle hinges mässab romantiline armastus! Kes võis veel paarikolme aasta eest uskuda, et niisugustest (vanamoodsatest, literaarsetest, ebausutavatest, elu- ja inimvõõrastest) sündmustest saab kujundada romaani selgroo. Meie proosakanga kude peab ju olema hall; lugege neid keskmiste ja igavate päevade raamatuid, mis toetuvad kaljukindlale õigustusele — elus olevat nii. Mis see loeb, et Rihva on ka tegelikkus ja seal toimisid hoopis värvikamad lood. Seda lihtsalt ei usuta. Häda pole ju ainult selles, et meie romaan ja jutustus on koelt hallid ja tuimad, vaid pigem tõigas, et kriitika näib sellega leppivat. Peaasi, et oleks tõetruu, mis sellest, et hall ja igav — nii saadakse meil mõnikord aru kirjanduslikest väärtustest. Et tõetruuduski oleneb sellest, kuidas keegi tegelikult tunnetab ja mõistab, et väärtuskriteeriume tuleb aeg-ajalt uuesti häälestada — kes tahab seda uskuda.

Aga seal olete Teie sule kätte võtnud ja Rihva sündmused paberile pannud ning — ennäe — neist on saanud korralik romaan. Teile on abiks olnud hea vormimeel, oskus realiteedimotiive edukalt kujundeiks vormida, aga ka tähelepandavalt erk stiilitunne. Tõsi küll, Te pole kujutatu taga püüdnud avada nähtuste sügavamaid tagapõhju, pole ka püüdnud inimhinge põhjatute sügavuste poole, vaid olete rahuldunud kireva tegelaskonna välkvalgusesse viimisega ja dramaatiliste päevade sündmustiku ja meeleolude esitamisega. Te olete

Rihva sündmused päästnud unustusehõlmast ning juba seegi on teene. Muidugi oli selleks ka viimane aeg, sest eks ole nendest juhtumustest möödas juba veerand sajandit. Ent igal tegevusel on otseste tagajärgede kõrval ka kaudsed. Kõige tagatipuks olete Teie kujunenud arvestatavaks vastukaaluks meie hallitoonilisele olustikurealismile, kuigi see romaani kirjutades vist Teie programmis ei olnudki. Teil on stiilinõtkuse ja karakteriavastamise ning -avamise kõrval ehtsat dramatismitunnet, Teie ei taju elu ja tema sündmusi kui halli ja loidu kangastust, mis on meie kaasaegse proosa üks pärispatte.

Ent pöördugem tagasi Rihva sündmuste juurde. Kui ma eespool märkisin, et romaanis kujutatu vastab tõsielule, siis ei taha ma kaugeltki väita, nagu oleks tegemist juhtumusterea elust kopeerimisega. Seda etteheidet ei tohiks Teile küll keegi teha. Kopeerijad jäävad käsitöölisteks ja sellega ei jõua võimsa fantaasialennuni, milleta võimatu suur proosa. Sellepärast mainin mitte etteheite, vaid mälestuste heietamise korras, et minu meelest peatus saunas notar või hambaarst, mitte pastor. Aga kuna Teil oli romaani sündmustiku jaoks pastorit tarvis, siis on metamorfoos mõistetav. Ka valgete lippude tegemisega olete natuke liialdanud, kuigi mõned linad Rihva küünis tõepoolest lõhki käristati. Laata küünis ei peetud, sest kõigil oli kiire koiuminekuga. Need on pisiliialdused, aga kord olete siiski kergekäeliselt sündmuste järjekorda muutnud, mis kahjustab romaani loogikat, ja selle nimel võib juba väikese etteheite teha. Me ju kuulsime, kui Rakvere kandi poiss Rihva Jossi maha laskis, ja ruttasime sündmuspaigale. Põdura hobusega poleks laskja kuhugi pääsenud. Muidugi oleks tal halvasti läinud, sest küüni kirju seltskond ei teadnud midagi Jossi tegudest, küll aga oli öösel pummeldades peremehega vennastunud. Ja nüüd on mul meelest läinud, kas vihase hulga omakohut segas sakslaste tulek või olid need hoopis saabuvad tankid. Miks olete selle seiga mainimata jätnud, nüüd pole Rakvere poisi pääsemine põhiendatud.

Küllap näeb ja mäletab läbielatud sündmusi iga inimene pisut erineval viisil. Teile on Rihva sündmustest meelde jäänud eriti need, millel groteskne värving,

Võin kinnitada, et Rihva küüni kirju seltskond ei mäleta seal toimunut nii groteskselt toonides kui Teie. Romaanis on groteskne varjund naljaheitmistel ja luiskelugudel, mida võib nautides lugeda; teisal saadab groteskus tõsiseid stseene, kaldudes ajuti koguni võikuse piirile. Mõistatuseks jääb, kas sümpaatia võikuse vastu pärineb Teie kirjanikunatuurist või jälgite Te praeguse proosa üht moejoont, mis tõmmanud masti võikuse musta lipu. Aga seda peaksite Te ju teadma, et mood on vaheldav ja heitlik ning temale rajada suurema teose alusmüüri on vähemalt kergemeelsus. Küll on oma võluvus muretusel, millega olete segamini paisanud kõige erinevamad tundetoonid: traagika kõrvale võllanalja, groteski kõrvale tõsist ja kurvatoonilist. Kui kõik see oleks veel sügavam ja haaravam, küllap siis mõni kriitik tuleks järeldusele, et tegemist on stiili ja kujutamislaadi polüfoonilisusega, kuid praegu kipub sellest veel puudu jääma. Grotesk varjutab teised toonid, aga grotesk on teatavasti äärmus, kust edasi saab astuda ainult mõttetusse või absurdi, nagu räägitakse tänapäeval. Groteksus võimaldab eredaid ja meeldesööbivaid stseene, kuid peame meeles pidama, et groteski väljendusvahendid jäävad kitsaks, kui räägime elu polüfoonilisusest. Midagi niisugust on juhtunud ka romaanis. Nonde päevade sügavat dramatismi, ärevust, meeleheidet, kõhklusi ja lootust ei saa hästi viia groteski kui üldnimetaja alla. Midagi läheb kaduma, kujutatavale ajale omane elutunnetus kahvatub ja muutub vaesemaks. Seda pean Teie romaani peamiseks puuduseks ning Rihva küüni seltskond (need, kellega olen Teie romaanist rääkinud) on samal arvamisel. Allub ju kirjanikutöögi suhtelisuse seadustele. Groteski julge ja leidlik kasutamine on Teie kujutamislaadi tugevaks küljeks, kuid mõnes olukorras võib tugevus ka nõrkuseks osutuda.

Teie romaani üldine kujutamislaad, sealjuures ka karakterimaaling, on arvestataval tasemel. Psühholoogid väidavad, et üht ja sama sündmust jälgides näeb naine selgemini sündmust ennast ja selle kulgemist, mees hakkab otsima põhjust ja tagajärge. Teil on treenitud silm detailide, sündmuste fooni jne. tabamiseks, stiilis on nõtkust, kirjeldused on tabavad ja huvitavad. Nii domineerib romaanis naiselik nägemis- ja kujutlemis-

laad selle mõiste paremas tähenduses. Karakteritest on kõige huvitavam Benita, kelle inimlikkus ja traagika vastandub madalale ja võikale, mis paraaditseb tema ümber. Põgenike seltskond on esitatud portreefotode kujul ning sedagi albumit on huvitav vaadata, sest fotograaf on suutnud koos näojoontega tabada ka pildistatavate iseloomu. Muidugi võivad nii põgenikud kui ka Rihva Jossi metsavendadest kaaslased protesti tõsta, et meestele on liiga tehtud. Ainult loomaarst Ervin Mollart on Teie silmis armu leidnud, teistel kõigil on lõust kuidagi viltu. Aga seda protesti ei maksa tõsiselt võtta, sest peeglit põhjama on igaüks valmis. Mõistan, et nood sõja mentaliteedist rikutud mehed seal Rihval ei saanudki Teile paremateena näida, kuigi nende hulgas leidus ju ka keskeltläbi korralikke inimesi. Üldse meeldib Teil karakteritest negatiivne välja destilleerida, lisada sellele groteskipulbrit ja tulemus raamatu lehekülgedele kinnistada. Miks mitte. Te panete inimlikule pahele päitsed pähe ja tirite vennikese groteski kõverpeegli ette. Tavaliselt inimestele ei meeldi vaadelda oma pahesid, kuid Teid päästab grotesk. Öeldakse, et Beekman liialdab, teda pole vaja uskuda, kuid lugeda võib, sest romaan on hästi kirjutatud! (Jälle oleme suhtelisuse juures. Eespool kirjutasin, et liialdus groteskiga on romaanile teatavas aspektis puuduseks, nüüd väidan, et grotesk Teid päästab. On siin vastuolu? Arvan, et mitte. Suhtelisuse järgi oleneb ju kõik vaatepunktist.) Pealegi — Rihva küüni seltskond arvab, et põgenikke, nende headust ja halbust kujutades Te polegi liialdanud, ainult see groteskne varjund kõige toimunu ümber...

Romaane võib kirjutada higis ja vaevas, aga ka õnneliku inspiratsiooni ajel, millal kõik laabub kergesti ja kirjutamine on lihtsalt mõnus tegevus. Teie romaani ridade vahelt võib lugeda kirjutamislusti; mis pole loomingulise töö jaoks sugugi tähtsusetu. Tundub, et Teile pakub kirjutamine sisemist rahuldust, tõsielu situatsioonid äratavad Teis improvisatsioonitulva ning siis mõnulete kirjutades kireva kangastuse jälgimisel, millel realiteedi ja kujutlusfantaasia muster ühinevad eredaks põiminguks. Võib-olla sellest kujutuse kergus ja elegants, mis lugejale sugugi märkamatuks ei jää.

Aga seda ei leidu meil tänapäeva kirjanduses mitte palju. Kõik see on aga kindlaks tõendiks, et «Kartulikuljustele» järgneb varsti uus teos. Selleks julget pealehakkamist, sest alustamine on Teie loomingulaadi juures vist raskeim, lõpetada aitab improvisatsioon nagunii.

Rihva küüni kirju seltskonna nimel

H. Puhvel

1969

ESIMENE TUGLASE MONOGRAAFIA

Kord esitas ülikooli kirjandusseminaril üks Tuglase loomingust innustunud üliõpilane küsimuse: mitme eesti kirjaniku loomingu kohta on Fr. Tuglas avaldanud analüüsivaid kirjutusi? Muidugi ei suutnud keegi vastata; niisugustele küsimustele vastamine nõuab enne tükk aega arvepidamist. Aga teine üliõpilane leidis, et küsida tuleks hoopis teisiti. Ta soovis teada, mitme eesti kirjaniku loomingut Fr. Tuglas ei ole analüüsinud. Kolmas üliõpilane leidis, et niisugustele küsimustele aitab tulevikus vastata masin, sest statistikat teeb masin juba tänapäevalgi inimesest kiiremini ja usaldusväärsemalt. Ja sealt edasi kandus jutt üliirriteerivale teemale: kas masin on praegu või tulevikus võimeline tegema esteetilist analüüsi, mida tänapäeval peetakse kriitika ja kirjandusteaduse hingeks. Inimesel kujunevad esteetilised kriteeriumid (muidugi muutuvad, sest ka vaimses sfääris pole miski lõplikult püsiv) keerukate tegurite kogumõjul, masinal puuduvad isiksus ja suhted ümbrusega, sellepärast vajab ta kindlat reeglistikku.

Kõik see meenus mulle, kui lugesin N. Andreseni Tuglase-monograafiat, mis on eesti kirjandusteaduses esimene katse anda üldistav käsitlus Tuglase mitmepalgelisest loomingust. Kõigepealt pani lühimonograafia mõtisklema esteetiliste kriteeriumide üle, mida tänapäevani vist pole veel suudetud viia masinale vastuvõetavasse süsteemi. On ju selge, et iga esteetilise otsus-

tuse taga seisavad mingid kriteeriumid, olgu need siis lihtsad maitseotsustused või puhtsubjektiivsed mõtteavaldused, mis pole viidud mingisse süsteemi, rääkimata esteetilis-filosoofilistest koolkondadest, mis töötavad välja oma kindlad hindamiskriteeriumid. Aga näib, et kindlad hindamiskriteeriumid töötatakse välja peamiselt selleks, et mõni aeg hiljem võidaks need kehtetuks tunnistada. Kui H. Taine või G. Brandes oleksid programmeerinud raali oma tõekspidamiste järgi, siis poleks nende masinaid enam ammugi kasutatud. A. Lunatšarski ja M. Gorki oleksid ette võtnud programmi põhjaliku ümbertöötamise, aga A. Huxley oleks oma raali häälestanud sootuks isemoodi. Kui palju põhjusi väitlusteks, poleemika ja konverentside pidamiseks, ajakirjade ja raamatute trükkimiseks annab esteetiliste kriteeriumide erinevus.

Igas tõsises kirjandusteaduslikus uurimuses leidub kahesuguseid esteetilisi kriteeriume: ühed, mis on üldised meie ajale, ja teised, mis on ainuomased töö autorile. Või teisiti öeldes: 1968. aastal ilmunud esimene Tuglase monograafia näitab, kuidas mõistetakse Tuglase loomingut Eestis 60-ndate aastate teisel poolel, aga samal ajal selgub sellest ka, kuidas mõistab Tuglast Nigol Andresen. Sest kunstiteose analüüsi on võimatu teha ebaisikuliselt, kui ei olda mingi dogma või autoriteedi kuulekas jälgija.

N. Andresen on aastate jooksul olnud meie tähelepanuväärsem Tuglase loomingu uurija, kelle sulest on ilmunud põhjapaneva tähtsusega artikleid. Selle töö loogiliseks jätkuks on lühimonograafia. Kirjandusteadlasena suudab N. Andresen põhjalikult sisse elada analüüsitavasse ja avastada autori loomingulise natuuri eripooni. Meie kirjandusteaduses on viimastel aastatel julgemini asutud avastama kirjaniku kui loova isiksuse eripärasusi. Selles protsessis on N. Andresenil tähelepandav osa. Nii on jõutud kirjandusteaduse ühe pärisalani: kirjandusteadlane ei ole enam teoste seletaja (s. o. kõigile arusaajatele niigi selgete tõdede uuesti ümberütleja), vaid analüüsitava põhjal omakorda sünteesi looja, kes, kaotamata oma esteetilisi tõekspidamisi, püüab jõuda autori omadeni. See on avastamise rõõm ja avastatu põhjal uue sulami valmistamine, ning pole

selge, kumb külg selles töös on raskem. N. Andresen on avastajana kahtlemata õnneliku tähe all sündinud. Ta suudab näha palju niisugust, mis teistele on tänini jäänud märkamatuks. Tõestajana, loogilise argumentatsiooni esitajana on N. Andresen temperamentne; iga hinna eest püüab ta oma mõttekäigu ainuõigsust kõigile selgeks teha, ning pingutab mõnikord üle. Ja siis ei jõua N. Andresen kategoorilisest sõnastusest hoolimata olukorrani, kus tema väidete kohalt kaoks igasugune kahtluse varjund.

Täiesti põhjendatult on N. Andresen põhilise tähelepanu asetanud Tuglase loominguloole. Biograafilist andmestikku, nagu autor tunnistab teose saatesõnaski, on esitatud napilt. Siiski on tabatud olulist, nii annab elulooline materjal oma vähesest mahust hoolimata pildi ka kirjaniku elukäigust ja aitab mõista loomingu kujunemist, selle murranguid ja eri etappe. Kindlasti on niisugune lahendus lühimonograafias ainuõige, sest Tuglase memuaarid avavad kirjaniku elukäigu läbi vastuoluliste aastakümnete. Lühikäsitluses pole mõtet seda kõike kordama hakata, mida Tuglas ise on jutustanud elavalt, kaasakiskuvalt ja teadlase täpsusega.

Lühimonograafia väärtuslikuma osa moodustab Tuglase kirjanikunatuuri uute tahkude avastamine. Tähelepanelikult jälgib Andresen Tuglase novellistikakangal uute mustrite ja värvide teket. Ta mõistab Tuglase traagilist elutunnetust, lürismi ja — romantikat, ta avab Tuglase fantastika olemuse, mõistab kirjaniku keerukat kujundisüsteemi. Vihjatud on kirjanduslikele (aga ka kirjandusevälistele) mõjuteguritele, mis aitasid kujuneda Tuglase omapärasel novellisüsteemil. Kindlasti tuleks senisest rohkem arvestada Flaubert'i mõju tuglasliku novellisüsteemi kujunemisel. Andresen mainib paljusid üksikautoreid (J. P. Jacobsen, O. Wilde, G. d'Annunzio, G. Rodenbach), kelle looming Tuglase arengu mõistmisel pakub pidepunkte.

Kui Andresen tunnistab üksikautorite mõju Tuglase loomingule, siis hämmastab pisut, missuguse järjekindlusega vaatab Andresen mööda kirjanduslikest vooludest ja esteetilise mõtte eri suundadest. Ta arvab, et impressionism ei moodusta kirjanduslikku voolu, vaid impressionism tuleks «kui kirjanduse jaoks liiga eba-

määrane stiilimääratlus jätta kujutavale kunstile, mööndes sealjuures, et ka sõnakunstis võib leiduda impressionistliku maaliga võrreldavaid lehekülgi» (lk. 45). Kirjanduslik impressionism ei moodusta küll nii kompaktset koolkonda kui sama vool maalikunstis, kuid voolu olemasolus pole põhjust kahelda. Küllap ei peeta asjata rahvusvahelisi sümpoosiume kirjandusliku impressionismi probleemide arutamiseks. Estetismist kui sajandivahetuse esteetilise mõtte eri suunast ei maksa muidugi rääkidagi, sest seda terminit peab N. Andresen täiesti ebateaduslikuks. Nii et kui N. Andresen programmeeriks sajandivahetuse kirjanduse läbitöötamist raali abil, siis mõistet «estetism» ei esineks kogu käsitluses. Masinale me ei andesta ebatäpsust, inimesele andestame kergemini, sest inimese puhul otsime inimlikke põhjendusi. Käesoleval juhul kas või seletame, et «estetism» on N. Andresenile niivõrd vastuvõetamatu, et ta lihtsalt ei tunnista selle eksisteerimist. Ja ongi kõik. Jah, kui N. Andresen oleks analüüsinud E. Vilde, E. Särgava või M. Metsanurga loomingut, olekski kõik parimas korras. Aga et ta kirjutas lühimonograafia Fr. Tuglase kohta, siis tekib paraku küsimus, miks Tuglase marginaalides on sageli juttu estetismist? Kas Tuglas hüüdis omal ajal ainult naljapärast: «Põlvel, kes estetismi äärmusteni tunginud, kes on selle mürgi kui hirmsa haiguse enese veres läbi põdenud, ei peaks puuduma julgus tunnustuseks: On mäda estetism. On pehkinud me jumalad!» Oli see ainult stiilne fraas või peitus selle taga midagi tõsisemat? Ja kas ei heitle Felix Ormussongi üliarmsas eesti talus suvitades selle üle-euroopalise haigusega? Nendele küsimustele lühimonograafia vastust ei anna.

Mis puutub üksikteoste interpretatsiooni, siis on N. Andresen selles osas tähelepanelik, tema hinnangud paikapidavad ja argumenteeritud. Ainult harva tekib tahtmine mõnele liialdusele vastu vaielda. Näiteks siis, kui väidetakse, et novellis «Taevased ratsanikud» «avaldub terav vaenulikkus igasuguse orjastamise vastu». (Lk. 62.) Kas on «Jumala saart» mõtet nimetada poeemiks, olgugi selle rütm paiguti lausa värsimõõduline. Mõnikord käib N. Andresen liiga vabalt ümber terminitega, näiteks siis, kui ta «Väikest Illimari» nimetab eeposliku kompositsiooniga teoseks. Sündmuste vaba

järgnevus, millel puudub üldine gradatsioon, ei pruugi olla veel sugugi eeposlik. Mõnikord teeb N. Andresen Tuglasele põhjendamata etteheiteid. Miks arvab ta, et «merenägemuse» kujundid olid «Mere» kirjutamise ajaks vananenud? (Lk. 27.) Kas merest kirjandusliku kujundi moodustamine saab üldse kunagi vananeda? Kriitiliste tööde käsitlusest oleks oodanud Tuglase esteetiliste kriteeriumide selgemat avamist. Kuid need on interpretatsiooni pisiasjad, mis ei sega üldiselt head analüüsi.

Kahtlemata tuleb lühimonograafiale kasuks, et autor on vaatluse alla võtnud Tuglase novellide seose sümbolistliku kirjandusvooluga. Lühike teoreetiline ekskurss sümbolismi probleemidesse, milleni N. Andresen on jõudnud raamatu kokkuvõtvas osas, kujutab endast esimest katset vaagida asjalikult sümbolismi keerukaid küsimusi. Senini on sümbolism meie kirjandusteadusele olnud tabu, mida pole tahetud suhu ega sule otsa võtta. Kirjandusteadlane on ikka muutunud (sõnaosavaks) advokaadiks, kui tal on tulnud tegelda autoriga, kelle loominguline tee on ristunud sümbolismiga (või mõne teise halvas kuulsuses kirjandusliku vooluga). On harrastatud kirjanike väljavabandamist mineviku eksitustest. Küllap on nii toimitud õilsatel eesmärkidel: ei sobi ju, et väljapaistvad kirjanikud on minevikus olnud seotud mõne meie silmis kahtlase vooluga, nagu Majakovski futurismiga, Blok või Tuglas sümbolismiga. Kui sümbolism on kurjast, aga meie kirjanik on loonud häid teoseid (kuigi nendel on täiesti ilmne sümbolistlik variund), siis tuleb tõestada, et teos pole siiski sümbolistlik või vähemalt pole seda oma olulises osas. Leidlikkus ja energia, mis on kulutatud niisuguste teeside tõestamiseks, peaksid tänapäeval leidma siiski otstarbekama rakenduse. Õilis vale on enamasti alati kergesti põhiendatav, mõnikord ka andestatav, kuid olemuselt ikkagi vale.

Fr. Tuglase looming seab iga analüüsija silm silma vastu eespool mainitud probleemidega. Pole ju Tuglas ise eitanud oma teise loominguperioodi seost sümbolismiga: ta on rahuliku südamega vihjanud sümbolismile ka sellal, kui tema loomingust püüti rääkida sümbolismi-paharetti välja kutsumata. Jah, jõuti isegi niikau-

gele, et Tuglase novelle taheti kaitsta Tuglase enese eest, kes kangekaelselt ei lakanud meenutamast sajandivahetuse sümbolismi.

Kui noor Tuglas asus tõsisemalt kujundama oma loomingulaadi, oli sümbolistliku kirjanduse kõrgaeg. Tuglase kirjanikunatuurile olid sümbolismi mõned tahud vastuvõetavad. Tähelepanelikult avab N. Andresen need ühendusniidid, mis sidusid Tuglast sümbolismiga. Oli ju Tuglasele omane kalduvus romantikasse, sageli tumemeelsesse, põlgas Tuglaski reportaaži- ja olustikurealismi, millele sümbolistid kuulutasid sõja. Täiesti õigesti rõhutab N. Andresen, et Tuglasele oli seejuures vastuvõetamatu sümbolismi taotlus reaalsele maailmale vastandada «tunnetamatu teispoolsus», müstika ja jumalaotsimine, mis kõik seostub sümbolistliku kirjandusega. Küllap tuleb N. Andreseniga nõustuda selleski osas, et Tuglase kõige fantastilisemate novellide tagapõhiaks on reaalse maailma suhted ning tema kunstilised üldistused avavad otsesemalt või kaudsemalt tegelikke olukordi. Küllap on Andresenil õigus kinnitada, et «Tuglase novellide realistliku substraadi ja romantilise põhitunde ühendus ei ole sümbolistlik; eelkõige on küpseealise Tuglase maailmapilt sümbolismile võõras». (Lk. 130.) Kõiges selles N. Andreseniga ühinedes ei saa siiski lahti tundest, et sümbolismi mõju Tuglase loomingule oli tugevam, kui selgub lühimonograafiast. Mitte ainult kauguseigatsus, mitte ainult keele muusikaline rütm (see võib-olla kõige vähem) ja sümbolistlik kujundilisus, vaid kindlasti ka karakterite kujundamine sümboliteks. Viimast tuleb küll pidada Tuglase sümbolistlike novellide iseloomulikumaks eripärasuseks, sest siin on teadlikult kujundatud karakterid teiste vahenditega, kui tegid realistid. Tõsi, sümbolkarakterid olid tuntud kirjanduses juba enne sümbolistlikku voolu, kuid sümbolism arendas selle omaette süsteemiks ja vastandas realistlikule (ja naturalistlikule) karakterikujutusele. Sümboli mõõtmeteni avardatud tegelane on sümbolismi olulisi tunnuseid ja miks ka mitte saavutusi, mis rikastas tegelikkuse kunstilise peegeldamise vahendeid. Sümboltegelasteni, nagu on seda Merineitsi, laevapoiss, Kaspar Punane, Popi jt., jõudis Tuglas sümbolistliku voolu vahendusel. Sellest seisukohast vaadates pole vale väita,

et Tuglas on rikastanud sümbolismi, olles üks huvitavamaid sümbolistliku novelli viljelejaid Euroopas.

Meie häda on muidugi selles, et sümbolism kui komplitseeritud vool, mis eri rahvaste kirjanduses avaldus tunduvate eripärasustega, on sootuks uurimata. Kord kujundatud hinnangud rändavad entsüklopeediast kirjandusõpikusse ja vastupidi, kuid need ei ava nähtuste kogu olemust. Kui vene sümbolistlik luule oleks pürginud ainult irreaalsusesse ja tegelikkuse tunnetamatusse teispoolsusesse, kui oleks tegeldud ainult jumalaotsimisega ja mitte inimliku tundesisu avamisega, siis ei oleks sümbolistid kirjutanud nii silmapaistvat peatükki vene luulesse. Nähtavasti pole kaugel ajad, kus ka sümbolismisse suhtume teise pilguga.

Kirjaniku kohta, kes on nii palju ja tabavat öelnud eesti kirjanduse ja kirjanike iseloomustamiseks, on nüüd ilmunud esimene kokkuvõtlik käsitlus. Nagu igast väärtuslikust ja mõtlemapanevast tööst, avanevad sellestki edasise süvendamise võimalused; kohati teisitimõistmise võimalused. Kuid esimene samm on astutud. Ja kõike kokku võttes tunned rahuldust, et inimlikku kunstiloomingut analüüsib tänapäeval ikka veel inimene. Sest omaette veetlevus on isikupärasel interpretatsioonil, millele mõnes paigas tahad vastu vaielda.

1968

4

KLASSIKUTE JUURES

KIRJANIK JA DIALEKTIKA

Iga suure kirjaniku looming on maailm omaette. Selle maailma avastamiseks (kui palju räägitakse ja luuletatakse tänapäeval maailmade avastamisest!) on kirjandusloolasel üks kindel ja ammu äraproovitud tee: tuleb jõuda kirjaniku esteetiliste tõekspidamisteni. Lihtne ja selge tõde, aga selle järgi polegi vist nii kerge toimida, sest miks on meie paljude Tammsaare loomingut puudutavate artiklite hulgas nii vähe juttu kirjaniku esteetikast. Ei pretendeeri alljärgnevadki read Tammsaare esteetiliste vaadete süsteemi esitamisele, vaid eesmärgiks on osutada üksikuile nurgakividele selles süsteemis, eriti nendele, mis kirjaniku poolt otsiti, tahuti ja asetati paigale juba kujunemisperioodil, enne suurte romaanide avaldamist.

Suures joones üldistades võib öelda, et kirjaniku esteetilisi vaateid kujundab kaks nähtuste kompleksi: kõigepealt kirjaniku kaasaeg kõigi ühiskondliku ja vaimuelu avaldusvormidega, nii ajalooliste sündmustega, kirjanduse, teaduste, filosoofia ja esteetilise mõtte eri suundadega. Ja teiseks määravaks komponendiks on kirjaniku enese isik, sest sellest oleneb, mida ta kaasaja või ka mineviku filosoofiast, kirjandusest ja esteetikast võtab omaks, mida hülgab. Nii ühendavad lahutamatud niidid iga loovat isiksust tema kaasaja vaimse eluga, järelpõlvel pole neid niite avastada aga sugugi lihtne. Rääkimata kirjaniku kaasaja kultuurielu tundmisest, nõuab see süvenemist ka kirjaniku isikusse, tema tem-

peramendisse, andelaadi iseärasustesse, kui tahame teha kindlaks, mida kirjanik kaasaja kultuurist ja kirjandusest võttis omaks, mis jättis teda külmaks, mida ta vihkas. Seejuures tuleb toonitada, et subjektiivne moment, s. o. kirjaniku isiksuse ja talendi eripärasus, etendab esteetiliste vaadete kujunemisprotsessis suuremat osa kui näiteks ühiskondlik-poliitiliste tõekspidamiste vormumisel. Küllap tõestab seda asjaolu, et samades ajaloolistes tingimustes arenenud ja ühesuguse ühiskondlik-poliitilise maailmavaatega kirjanikud võivad esteetilistes küsimustes olla erinevate arusaamadega.

A. H. Tammsaare on neid kirjanikke, kes ise lakkamatult otsis kontakti kaasaegse filosoofilise ja esteetilise mõttega. Soodetagusest Põhja-Eesti talust pärinev ja alles 20-aastaselt gümnaasiumi jõudev kirjanik tõusis pideva töö tagajärjel kaasaegse Euroopa demokraatliku kultuuri tasapinnani. Tagantjärele on raske taibata, missuguseid energiaressursse nõudis nois tingimusis kaasaegse Euroopa juhtivate kirjanduste paremiku tundmaõppimine. Aga selleks ajaks, kui algas Tammsaare loomingu kõrgperiood, orienteerus ta hästi vene ja saksa, inglise ja prantsuse kaasaegses kirjanduses, tundis nende rahvaste klassikat, oli omandanud ülevaate filosoofia erinevatest suundadest, oli kontaktis ka reaalteaduste arenguga. A. Einsteini nime leiame Tammsaare publitsistikast juba siis, kui füüsikutelgi oli Einsteini teooriatest veel väga ähmane ettekujutus. Ta tajus teravalt kodanliku demokraatia poliitilist kriisi ja elas sisse psühholoogiasajandi probleemidesse. Tammsaare looming on Eesti-aineline, aga kirjanik on ise Euroopa demokraatliku kultuuri õpilane, kes kahe maailmasõja vahel andis omapoolse panuse sellesse kultuuri, kujunedes kodanliku mentaliteedi kriitikuks.

Nähtuste kompleks, mis kujundas A. H. Tammsaare esteetilised vaated, on mitmekülgne. Selles on oma osa ajaloolistel sündmustel — revolutsioonidel ja sõjal. Kaasaegne kirjandus, esteetilise mõtte ja filosoofia erinevad suunad, üksikud eri teadused — kõik need peegelduvad nii või teistsugusel määral kirjaniku esteetikas. Kui alljärgnevalt on püütud põgusalt visandada see mõjutegurite ring, siis on teadlikult hoidutud esteetika üksikküsimuste jälgimisest. Taotluseks on otsida, missu-

gused mõjutegurid kujundasid Tammsaare esteetika üldsuuna ja missuguseks vormus Tammsaare kirjanikunatuur nende mõjutegurite sfääris.

1.

On üllatav jälgida, kui vähe jõude kultuuriloovale intelligentsile andsid meie linnad veel XIX saj. lõpukümnendeil. Ei olnud eestlaste arv linnades siis enam sugugi väike, kuid eestlaste ühiskondlik seisund nendes ja olud-tingimused mõjusid niivõrd pidurdavalt, et meie kultuuri areng toetus kaua ainuüksi maarahva hulgast kasvanud jõududele, tulgu need siis päriseksostetud talust, mõisatööliste hulgast, kooli- või köstrimajast. Küllap sellepärast ongi meie kirjanduse, aga ka kogu kultuuri talupoeglikud traditsioonid nii tugevad ja domineerivad veel siis, kui eesti rahvas juba ammugi ei olnud ainult talupoeg-rahvas.

Ka too kirjanike generatsioon, kes alustas loomingulist teed A. H. Tammsaarega enam-vähem üheaegselt, on päritolult veel läbinisti talupoeglik. Tammsaare sündis 1878. a. Järvamaa soosaarel, M. Metsanurk 1879. a. Tartumaal ligilähedalt samasuguses talus soode rüpes, Mändmets küll pisut varem — 1871. a. Saaremaa metsatalus, H. Raudsepp 1883. a. Vaimastvere mõisas, G. Suits samal aastal Võnnu küla koolimajas, ja kõigist nimetatuist pisut noorem, kuid teistega üheaegselt kirjanduslikku teed alustanud Fr. Tuglas 1886. a. Ahja mõisas. Linn võib sellele maa nii võimsale üleolekule vastu pakkuda ainult M. Underi, kelle isa oli enne poetessi sündimist siirdunud Hiiumaalt Tallinna.

Arengu seaduspärasused ja dialektika andsid sellele kirjanike generatsioonile meie kultuuriloos uue ja vastutusrikka ülesande: nad pidid meie kirjanduse kõrgemale viima talupojakultuuri piiridest, millesse mahub eesti XIX saj. kirjandus, välja arvatud vahest mõni erand otse sajandi lõpust. Ed. Vilde oli seda protsessi küll edukalt alustanud, noorematel oli tema jälgedes käia hõlpsam, kuid ikkagi langes arvuliselt vähestele jõududele suur vaimne koormus. Küsimus ei olnud milleski vähemas kui uue ja kõrgema kvaliteedini jõudmi-

ses meie kirjanduses, sest teame, missuguse pärandi jätsid meie kirjandusele möödunud sajandi 80-ndad ja veel 90-ndad aastad. Tuli jõuda lähemale Euroopa juhtivate kultuurmaade vaimuelu tasemele, tuli vähemalt püüda, et kirjanduslik mõte ei oleks Eestis nii palju taga Lääne ja Ida progressiivsest esteetilisest mõttest. Me teame, et vaadeldava generatsiooni kirjanikud suutsid selle eesmärgi saavutamiseks korda saata üllatavalt palju. Rohkem on ühelt kultuuriloojate generatsioonilt ülekohtune nõudagi.

Ent milleks kõik see, kui teema nõuab juba ammugi A. H. Tammsaare juurde asumist. Kuid küsimus ongi selles, missugust osa etendas Tammsaare looming selles meie kirjanduse arenemise ja mitmekülgsustumise protsessis. Kui heidame veel kord pilgu Tammsaare generatsioonikaaslastele, siis tõdeme, et nimetatute hulgas säilitas Tammsaare kõige tugevamad sidemed talupoja mõttemaailmaga. Meie vana talupojakultuur oli talle lähedane, aga sellest hoolimata oli Tammsaare üks neid, kes sajandi esimestel kümnenditel otsis aktiivselt kontakti kirjandusliku mõtte uute suundadega. Praktiliselt viis see Tammsaare lõpuks psühholoogilise koestikuga realismini, samal ajal suutis Tammsaare meie taluelu kujutavas kirjanduses jõuda kaugemale, kui oli jõutud enne teda. Siin ongi Tammsaare arengu dialektika üks omapärasusi: tutvunud Euroopa moodsa filosoofia ja esteetika erisuundadega, ei minetanud ta oma mõttemaailmast seda, mis sinna oli pärandanud tema talupoegliku mentaliteediga vanematekodu. Kui lugeda Tammsaare publitsistikat, siis tekib paratamatult mulje, et kõigi nähtuste hindamisel räägib Tammsaares kaasa arukas talupoeg. Võib-olla on see liialdus, kuid tundub, et selles ongi üks Tammsaare loomingulise natuuri alussambaid.

Soodetagune Põhja-Tammsaare talu, kus kirjanik viibis oma 20-nda eluaastani, jättis oma loodusega, inimeste ellusuhtumise ja mõttelaadiga kirjanikusse kustumatu jälje. Kas ei süvendanud too miljöö omapoolselt tasakaalukat, kainet ja asjalikku pilku elunähtuste hindamisel, mis oma olemuselt pärines muidugi Tammsaare kirjanikuisiksusest. See asjalik talupojameel varjutab isegi kihelkonnakoolis noore Tammsaare alles kujunevat

kirjanduslikku maitset. Tammsaare tegi oma esimesi luulekatseid ajal, millal epigoonlik isamaaluule Koidula-Veske matkijate sule all oli lausa üle ujutamas kirjanduslikke väljaandeid. Aga Tammsaare enese varasemate luulekatsetuste hulgas ei leidu suuresõnalist isamaapaatost, küll avastame sealt algelisele realismile omaseid pilte kodumäest ja jõest selle lähedal. Veel edasi — tema esimeste kirjanduslike mõjustajate hulgas on realistlik-asjalik J. Tamm ja Juhan Liiv, me ei tea midagi Koidula-vaimustusest ega «Tasuja»-ihalusest, mis nonde aastate kirjanduslikele algajatele on nii üldomane. Kui paatose- ja tundevaene on Koidula värsside kõrval J. Tamme asjalik ja lihtsakoeline luule, millega Tammsaare leidis sisemise kontakti. On midagi Tammsaare elu- ja kunstikäsituses, mis on talle vastuvõetamatuks teinud suuresõnalisuse ja paatosliku tundeväljenduse juba esimeste kirjanduslike katsetuste ajal. Noore Tammsaare talupoeglikult realistlik elu- ja kunstitaju märkas võib-olla intuitiivselt lõhet epigoonliku lüürika ilutsemise ja tegeliku elupildi vahel isegi enne, kui kujunesid kindlamad esteetilised vaated.

Ent oleks ühekülgne, kui kodutalu tingimustes kujunenud asjalikku ellusuhtumist peaksime ainukeseks sealt päritud omaduseks. Veelgi tähtsam näib olevat sooäärses talus noormehesse juurdunud talupoeglik tööarmastus, mis kujunes kirjaniku elukäsituse eetiliseks põhialuseks. Kui Tammsaare hiljem mõnelgi korral heitles süveneva skepsisega, nägi ta töös ainukest vahendit, mis võib päästa ummikusse sattunud indiviidi. Loova töö ülistamine kujuneb A. H. Tammsaare loomingu üheks graniitseks nurgakiviks. Tundes kirjaniku töödrühkivat ja halastamatult karmi looduse vastu võitlevat isakodu, saab mõistetavaks, miks tammsaarelik elukäsitus peab tegu alati väärtuslikumaks õõnsakõlalisest sõnast. Siit saab mõistetavaks, miks isamaa-armastus tammsaarelikus tähenduses on kõigepealt tegu — kas või väike — isamaa heaks, saab mõistetavaks, miks teda on kogu 40-aastase loomingulise tööpäeva jooksul köitnud eesti talupoja elu, saatuse ja võitluse kujutamine. Tollal, kui Tammsaare oma esimesi elukogemusi omandas, oli eesti rahvas valdavas osas veel talupoeg-rahvas. Tammsaare omandas tööka, raskusi trotsiva, looduslähe-

daselt elu mõistva ja praktilise talupoja mentaliteedi ning suutis sellest keskkonnast anda oma suurimad kunstilised üldistused. Meenutagem ainult taluelu ja talupoegadest tegelasi «Vanades ja noortes», «Kõrboja peremehes», «Tões ja õiguses», «Põrgupõhja uues Vanapaganas». Taluelust ja talupojast oli eesti kirjanik kirjutanud juba ammu enne Tammsaaret, kellele langes osaks viia eesti talupoegadest tegelased maailmakirjanduse tasemeni. Võiks isegi öelda, et Tammsaare on eesti eramajapidamisele rajatud talupojakultuuri viinud tipule, ta lõpetab ühe arengufaasi kujutamise rahva arengus, peegeldades üheaegselt taluühiskonna omapära, selle nõrkusi ja vastuolusid. Tammsaare loomingus tõuseb talupoeglik elutarkus, tööka maamehe silmadega maailma asjade hindamine nii tugevalt esile, et võime rääkida isegi Tammsaare talupoeglikust filosoofiast. Selles mõttes, aga ainult selles mõttes on Tammsaare lähedane L. Tolstoile, kes samuti talupoeglikult lihtsatest eluviisidest ammutas jõudu, idealiseerides samal ajal primitiivset talupojaelu.

Ent siit jõuame Tammsaare elukäsituse ja loomingu ühe vastuoluni. Tammsaare suutis elu mõista dialektiliselt; kui meie, tema loomingu austajad, tahame dialektikuiks jääda, ei pea me silmi sulgema vastuolude ees, mis olid omased kirjanikule. Üldistavas plaanis jagunesid inimesed Tammsaare klassifikatsiooni järgi inimesteks-loojateks ja inimesteks-tarbijateks. Inimene-looja konkretiseerus Tammsaare elukogemuste põhjal kõigepealt kui töökas talupoeg (Tammsaare sõnapruugi järgi «mats»), kelle vastandiks kirjanik pidas linnas (alevis või ka külas) hõlpsat põlve pidavat «vurlet». Ning Tammsaare deklareerib ise: «Kogu kultuurivõitlus on matsi ja vurle heitlus. (Meie läksime Euroopast matsi otsima, aga vurle arvas, et ihkame teda. Mats on tagasihoidlik, vurle pealetükkiv, sest teda on rohkem Euroopaski.)» Kõige üldisemas mõttes on inimeste klassifitseerimine niisugusel alusel kahtlemata põhjendatud (eriti kodanlikus ühiskonnas), sest see jaotus on lähedane ühiskonna jagunemisele ekspluateerijaiks ja ekspluateeritavateks. Ent Tammsaare samastab loova isiksuse (matsi) järjekindlalt talupojaga, toetudes oma talupoeglikule päritolule ja elukogemusele. Aga loodusega

rasket heitlust pidav ja ühiskondlike tingimuste ning oma eelarvamuste kütkeis olev talupoeg oli juba Tammsaare ajal elu üldisest arengust maha jäämas või maha jäänud. Üksiktalupoja primitiivne tööviis ei vastanud ühiskonna üldisele teaduslikule ja tehnilisele progressile. Kuigi Tammsaare seda selgesti veel ei tunnetanud, on ta ometi aimanud kriisiseisundit, millesse paratamatult vaob üksiktalude ühiskond. Sidunud oma ideaali tööka talupojaga, hakkas kirjaniku teravalt elu analüüsiv pilk nägema talupoja-ühiskonna vana vormi aegumist. Sellest ka Tammsaare talupojaromaanide järjest süngenev põhiheli, mis kulmineeris «Põrgupõhja uues Vanapaganas». Nähes loovat isiksust eelkõige (või ka ainuüksi) talupojas, suutis Tammsaare romaanide lehekülgedel haaravaks kunstitõeks kujundada talupoegade võimsad karakterid. Ta uskus talupojasse ja talupoja missiooni. Ent samal ajal takistas loova matsi ja talupoja võrdsustamine väärtuste nägemist teistes ühiskonna sektorites, kus ju Tammsaare ajalgi loodi väärtusi. Dialektika. Aga kui kirjanik poleks nii järjekindlalt orienteerunud talupojale, võib-olla poleks ta siis suutnud luua Katku Villut, Vargamäe «vängeid vanamehi» ega Põrgupõhja Vanapaganat. Polegi nii vale öelda, et kirjaniku tugevus võib mõnikord olla ka tema nõrkuses ja vastupidi.

2.

Aga me mõistaksime Tammsaaret võõriti, kui piiraksime tema elutunnetuse ainult talupoegliku mentaliteediga. Tammsaare ei käinud oma elu jooksul ei Helsingis ega Stokholmis, kaugematest linnadest rääkimata, kuid ta tundis Euroopa kultuuri ja tsivilisatsiooni paremini nendest, kelle reisikohver lõpututest sõitudest alati tolmune. Temas põles lakkamatult tung teada saada, mida kujutab endast Euroopa kirjandus, filosoofia, humanitaarteadused, teised kunstid ja kultuur tervikuna. Ilmekalt nähtub see juba tema õpinguaastaist Tartus Hugo Treffneri gümnaasiumis. Ta saabus Tartusse ajal, millal demokraatlik haritlasgrupp, kes koondus «Rahva

Lõbu-lehe» ümber, oli oma tegutsemise kõrgperioodil. Siin sattus ka Tammsaare ratsionalistlike vaadete orbiiti, siin tajus ta esmakordselt, et maailma võidakse mõista teisiti kui tema talupoja-kodus. Kaasaegse loodusteaduse avastused, mida selles ringkonnas tunti, aga samuti darvinism, põhjustasid murrangu noores kirjanikus, kes vabanes võrdlemisi kiiresti religiooni mõjupiirkonnast. Nagu loodusteaduste ja darvinismi võidukäik kord maailmakirjanduses süvendas realismi ja realistlikku kunsti, nii toimus see ka Tammsaarega. Loodusteaduslike huvide pinnalt, realistliku lektüüri eeskujudest ja nn. natuurilähedust propageerivast teoreetilisest õpetusest (eriti saksa esseisti ja kriitiku L. Bergi vahendusel) fikseerusid Tammsaare varasemad esteetilised vaated. Võib-olla veel vähem neil kui ikka oma loomupärasel realismitundel rajanevad tema esimesed suuremad kirjanduslikud võidud — «Kaks paari ja üksainus» ning «Vanad ja noored». Natuurilähedust nõudel on oma osa selles, et Tammsaare hakkas põhjalikult ja mitmekülgselt väljajoonistatud karakterit pidama kirjanduslikus teoses kõige tähtsamaks. «Vanad ja noored» ning «Mäetaguse vanad» on loodud samal ajal, millal Ed. Vilde ja E. Peterson-Särgava kirjutasid oma teravalt sotsiaalsed teosed, kus karakterikujutuse kõrval on tähtis või isegi tähtsam sotsiaalne probleemiasetus, samuti miljöö kujutamine. Ka Tammsaare visandab oma teostes miljöö, kuid ei sellel ega ka sotsiaalsel probleemil ole teose üldstruktuuris seda kaalu, mis E. Peterson-Särgava «Paisetes» või Ed. Vilde romaanis «Külmale maale». See nagu kaoks «Vanades ja noortes» karakterimaalingu taha. Ja kuigi «Kaks paari ja üksainus» oma troostitute piltide fotograafilise täpsusega muutub sotsiaalseks süüdistuseks, ei teravda kirjanik sealgi omapoolselt sotsiaalset probleemi. Karakter ja probleem — need on üldistusjõulise proosateose kaks tugiala, milleta teos ei seisa koos. Tammsaare huvi kaldus varasemal loominguperioodil rohkem karakterile, kuid ka teoste probleemistik polnud tal ei elukauge ega kaasajale kuidagi võõras. Juhtus nii, et Tammsaare huvi darvinismi ja looduse saladuste vastu jättis märgatava jälje ka kirjaniku esteetikasse. Tammsaare kirjanikupilk saavutas selle tõttu omadusi, milleni teistel oli ras-

kem jõuda. Võrdlemisi lühiajalise kirjandusliku tegevuse järel mõistab ta, et inimlikku käitumist determineerivad kahesugused mõjufaktorid: bioloogilised, millele allub iga üksikindiviid, ja ühiskondlikud, mis erinevate ühiskonnakihtide juures on isesugused.

Kui arvestada kirjanduse ja esteetilise mõtte arengut üleeuroopalises ulatuses, siis ei ole bioloogiliste mõjufaktorite arvestamine käesoleva sajandi alguses debüteerinud kirjanikul muidugi mingi originaalne avastus. Naturalistid olid mitu aastakümmet varem absolutiseerinud iniminstinktid, nendest lähtus ka psühhoanalüütiline koolkond, mis Tammsaarele ei jäänud tundmatuks. Aga Tammsaare esteetika omapära on selles, et ta ei lähe mööda inimese instinktidest ega absolutiseeri neid, nagu tegid naturalistid või freudismi kummardajad. Peamine ongi selles, et Tammsaare oskas instinktide-avastusest teha loominguliseks tegevuseks oskuslikke ja mitte ühekülgseid järeldusi. Tema loomingu paremas osas on kirgedel ja karakteri sügavusse peidetud tungidel loomulik-lihtne väljendusvorm, mis teeb nad mõistetavaiks ja vastuvõetavaiks. Tammsaare naistegelastes on emainstinkt ja -tunded nii järjekindlalt rõhutatud, et see tuleneb ainuüksi loodusseaduse tunnetamisest. Tammsaare varasema loominguperioodi naistegelaste galerii on rikkalik: seal on sõnakad ja agarad külaeided, kes ei anna oma õigust käest, seal on esimestest tundevibreeringutest haaratud tütarlapsed ja tunnetega mängivad linnapreilid, aga seal on ka Tiksi, kes intuitiivselt mõistab oma eesmärki ja jõuab niimoodi õnneni, seal on elujanuline ja kirglik Juudit, kes ihaldab kuningapoegi ilmale kanda. Niisuguseid käitumisajendeid, nagu märkame Tiksis ja Juuditis, ei ole Tammsaare-eelses eesti kirjanduses.

Tammsaare esteetika köitvamaks omaduseks on tasakaal *ratio* ja instinktide vahel, milleni kirjanik on jõudnud elunähtuste tähelepaneliku jälgimise ja dialektilise analüüsi abil. Kirjandusest võib tuua palju näiteid selle tasakaalu rikutuse kohta. Harva annab instinkti ja *ratio* süntees nii harmoonilise tulemuse kui Tammsaarel «Kärbses» ja «Kõrboja peremehes» ning hiljem suuremates romaanides. Tammsaare on filosoofilise kallakuga kirjanik, kuid mitte külm ja kuiv intellektualist. Olles

ise ratsionalistliku maailmavaatega kirjanik, suutis ta avastada ka instinktide-pooluse inimese — selles on tema elutunnetuse omapära.

3.

Uusi jooni Tammsaare maailmavaatesse tõi 1905. a. revolutsioon. Rahvamasside võimas liikumine, revolutsioonilaine, mis tõusis kogu Venemaal, avaldas mõju noore kirjaniku otsingutele. Lõpuks kees revolutsiooniline tegevus kirjaniku Tallinna-päevil lausa tema ümber: toimusid põrandaalused koosolekud, Tallinna vabrikutes streikisid töölised. See revolutsiooni aktiivne mõju kajastub ka kirjaniku tolleaegses loomingus: A. H. Tammsaare oli üks neid kirjanikke, kelle sulg ulatus revolutsioonisündmusi kujutama juba noil võitluse päevadel.

Ent ikkagi kujunes Tammsaare tutvumine 1905. a. revolutsiooniga teoreetiliseks, mitte aga praktiliseks võitluskooliks, mille tegid läbi mitmed teised «Teataja» kaastöölised. Töölisklassi võitluse põhiajenditesse ei suutnud Tammsaare sisse elada. Kas ei ole selleski oma osa sellel talupoeglikul mentaliteedil, mille kirjanik võttis kaasa Põhja-Tammsaare talust? Aja verised sündmused, mille tunnistajaks Tammsaare oli Tallinnas, ei äratanud temas mitte revolutsioonilist võitlejat, vaid tõid tema kirjanikuisiksusest esile humanisti, kes ei tahtnud ega saanudki vaikida. Tema rahulikule talupojameelele on käsitamatu revolutsiooni mahasurumise julmus ning see viiski kirjaniku J. Lilienbachi väljaannete kaastööliste hulka. Tammsaare ei suutnud revolutsiooni mõista nii nagu küla- või linnaproletaarlane. Ta laskis end kaasa kanda aja revolutsioonilisest hoovusest, tegutses revolutsiooni huvideski, ei suutnud aga revolutsiooni-ideed viia enesega kaasa reaktsooniperioodil.

Revolutsiooniteema kajastus Tammsaare loomingus juba revolutsioonisündmuste ajal. Kuid selle teema käsitlusestki nähtub tema elutunnetuse asjalik ja rahulik laad, millele jäi võõraks ajastu võitlusinnu pateetika. G. Suitsu inspireeris revolutsioonieelne ühiskondliku

mõtte tõus kirjutama nooruslikke võitluslaule, Fr. Tuglase sulest sündis pateetiline «Meri». Kui asjalik on nende kõrval «Raha-auk», mille ideeline raskuspunkt on karistussalkade tegevuse metsikuse kujutamisel. Tammsaare ja Vilde vahel on ühenduspunkte vähe, kuid 1905. a. sündmused on juhtinud neid ühistele teemadele. Tammsaare taandus nende teemade juurest kiiresti, ja nagu kauge kajastusena kostab võitlusteema kunstmuinasjutus «Kuningas ja ööbik», mis näitab vabaduse ja armastuse ideaalide vastupandamatut jõudu.

Ülikooliaastail tegi Tammsaare kaasa sellesama ideoloogilise taandkäigu revolutsiooniliste ideede juurest üksikisiku moraaliprobleemide juurde, mis iseloomustab küllaltki suurt osa kaasaegsest intelligentsist. Kunsti funktsiooni näeb Tammsaare ülikooliaastail teisiti kui revolutsioonipäevil. Kuid seejuures tuleb otsekohe tõmmata eraldav piir A. H. Tammsaare taandumise ja nende vahele, kes revolutsiooni nurjumise järel langesid reaktsiooni sõiduvette. Tammsaare jäi ka ülikoolipäevil demokraadiks, kes toonitas oma hoiakut nii isikliku käitumisega kui ka publitsistikas.

Üheks üllatavamaks murranguks Tammsaare loomingus tuleb pidada XIX sajandi realistidele omase kujutamislaadi (mis andis ilme varasemale külaainelisele loomingule) asendumist impressionismist mõjustatud kujutamismaneeriga 1908. a. Miks Tammsaaret köitis korraga psühholoogiline impressionism, sellel näib olevat mitu põhjust. Kõigepealt tuleb arvata, et linnamiljöösse ja linnaelaniku karakterisse ei suutnud Tammsaare sisse elada niisuguse kergusega nagu maamiljööst pärinevaisse. Puudus lapsepõlvest talletatud tähelepanekute rikkus, puudus too vahetu kontakt, mis oli saavutatud sooäärsete talunike ja kehvikutega, puudus sellest hoolimata, et Tammsaare oli viimased 10 eluaastat veetnud linnas. Teiseks otsis Tammsaare psühholoogilisele novellile ka erinevat kujutamislaadi ja otsingud viisid parajasti Lääne-Euroopast meile jõudva impressionismini. Muidugi ei ole impressionistlik kujutamislaad üliõpilasnovellides ainuvaldav, see seguneb «Noortes hingedes» tavalise asjaliku realismiga ning jutustuses «Üle piiri» võib märgata ainult üksikuid impressionistlikule kujutamislaadile omaseid jooni. Et aga Tammsaare imp-

ressionismi teooriatega on tutvunud, seda tõestab «Varjundid».

Kuigi naturalismi ja impressionismi sugemeid leidub noore Tammsaare mõnedes teostes, ei ole nende kirjanduslike voolude teoreetilised põhialused talle tõsiselt imponeerinud, ta pole kirjanduslike voolude teoreetilisi tõdesid võtnud kunagi puhta kullana. Tammsaare esteetika kujunemises on nende kogumõju väike. Need on jätnud siin-seal jälje Tammsaare kujutamislaadile, mitte tema suhtumisele kujutatavasse, nende mõju ulatub kõigepealt kujutamistehnika piirkonda, mitte ideelis-filosoofiliste probleemide ringi, mida suunasid teised tegurid.

Ülikooliaegsel lugemisel on suur mõju Tammsaare arengukäigule. See viis kirjaniku Euroopa moodsate kirjanduste tasapinnani, ta süvenes maailmakirjanduse klassikasse, aga ka autoreisse, keda iseloomustab «sajandi lõpu» vaim. Algab ka Tammsaare süvenemine filosoofia erinevaisse suundadesse. Tutvumine filosoofilise kirjandusega ei vii Tammsaaret siiski mingi kindla moodsa filosoofilise suuna või koolkonna õpetuse omaksvõtmiseni: ta loeb antiikfilosoofe, Kanti, aga ka sajandi lõpu idealiste. Tugeva realiteeditunde tõttu jäi ikkagi tegelikkus allikaks, kust kirjanik leidis loominguks suunavaid ideid ja ainet. Tammsaare ei hakanud tegelikkuse fakte hindama filosoofiliste süsteemide järgi, vaid käsitas filosoofiat kui vaimuelu avaldust, mis aitab kaasa tegelikkuse mõistmisele, kuid ei tohi kitsendada ja suruda ühekülgsesse raami elu mitmekülgseid ja vastuolulisi nähtusi. Tammsaare ei ole filosoofiline kirjanik selles mõttes, et kujutaks tegelasi, kelle mõttemaailm ja praktiline tegevus jälgiks mingit kindlat filosoofilist õpetust, ta ei ole filosoofiliste päevatõdede propageerija ei belletristikas ega publitsistikaski. Tema filosoofilisus avaldub kõigepealt elunähtuste mõtestamises, igapäevase elusündmuse või inimliku käitumisnormi juurest mingi üldinimlikuma tõeni juhtimises. Seejuures piisab tal mõnikord pisisündmusest, et selle kaudu avada sügavam mõte. Tema filosoofilised mõtisklused juhivad inimsuse ja inimlikkuse juurde, on määratud selle avamiseks, mis inimeses on kaunist või ka vastuoksuslikku, õilsat või vanameelset. Elunähtuste ja inimsaatuste

mõtestamises on Tammsaare aga päris järjekindlalt dialektik: ta suudab mõista vastuolude keerukat kompleksi inimese hinges.

Kriitikas on üsna levinud kirjanike jaotamine ühelt poolt intellektuaalse kallakuga ja teiselt tugeva sentimendiga autoreiks, kes elamuste ja tundeelu varjundite kujutamist eelistavad intellektuaalsele mõtterikkusele. Tammsaare puhul kaotab see jaotusprintsiip oma mõtte, sest ta on tugev nii ühes kui teises liinis. Paradokside sädelevus, mõttekäikude omapära, lakkamatu otsimise pinge iseloomustab Tammsaare artikleid ja mõnd romaanigi, kus vaimukad arutlused päevasündmuste teemadel kahjustavad isegi süžeelist liini. Ja samal ajal on kirjanik säilitanud sisemise intiimsuse, õrna ja lüürilise stiilivarjundi, haruldase hingesoojuse mitmete tegelaste kirjeldamisel. Iseloomulik on too nukralt lüüriline varjund, mis saadab karjapoiss Juhku päeva juba novelletis «Tähtis päev», too sisemine hingestatud soojus, millega on jutustatud karmi kuninga saatus kunstmuinasjutus «Kuningas ja ööbik», või too vaevumärgatavalt romantilise tooniga lürism, millel nii suur erikaal romaanis «Kõrboja peremees». Sellest, et Tammsaare armastab süveneda tegelaste tundeelu keerdkäikudesse, oleks nagu liigne rääkidagi. Niisugune lai diapasoon proosas on haruldane — ja seda mitte ainult meie kirjanduse mõõtmetes, vaid üle-euroopalises ulatuses.

Esimese maailmasõja aastad süvendavad tunduvalt pessimismi Tammsaare elukäsituses. Kirjanik, kes nii järjekindlalt oli maailmakirjanduse ja filosoofia varasalvedest otsinud püsivamaid ideaale, võis haigusaastail jälgida, kuidas Euroopa rahvad mõttetus sõjas veristasid üksteist. Tsivilisatsioon ja tehnika olid rakendatud inimese hävitamiseks; Lääne-Euroopa kõrge kultuur oli nagu moondunud iseenese vastandiks — mida kõrgema kultuuriga riik, seda võimsamad on vahendid inimese hävitamiseks. Eeskujud, kellesse kirjanik seni oli uskunud, osutusid väärtusetuiks. Ei suutnud kodanlik demokraatia sõda ära hoida. Lääne kultuuri parem osa jäi küll sõjavastasele positsioonile, kuid Tammsaarele ei jää märkamatuks ka kodanliku kultuuri šovinistlikud ja antihumanistlikud suunad. Ja kirjaniku enese haiguski süvendas temas pessimismi. Siiski ei võtnud

Tammsaare omaks Euroopas levivat meeleheite ja masenduse «filosoofiat», mille üheks rajajaks oli O. Spengler. Sajandi lõpu empiirikute ja agnostikute inimmõistuses kahtlemine on Tammsaarele võõras ning ta ironiseerib selle üle. Nii ei suundu Tammsaare skeptitsism meeleheitesse, vaid süütab kirjanikus iroonialätte ja viib kriitiliste mõtteavaldusteni kultuuri ja tsivilisatsiooni aadressil, mis pole võimeline teenima inimkonda. Tammsaare kui kultuurikriitik sündiski Esimese maailmasõja ajal sellest rahuldamatusest, mille temas tekitas kodanliku kultuurielu mandumine sõja-aegses Euroopas. Väljapaistvaks satiirikuks, kelle teravmeelne naer otse põletas kodanliku kultuuri ja mentaliteedi väärsuundi, kujunes Tammsaare aga alles elu viimasel kümnendil.

4.

Andelaadilt oli Tammsaare eepik, kelle peamine tugevus seisnes karakterite sügavas läbitunnetamises ja erinevatesse inimtüüpidesse sisseelamises. Tema aineesitus on rahulik ja aeglane, kui ta peatub mõne stseeni juures, siis ikka selleks, et see põhjalikult välja maalida. Seepärast ongi mõistetav, et žanrid, milles vorminõuded asetavad teatava piduri aine vabale esitamisele, ei ole Tammsaarele eriti meeldinud, seepärast eelistabki ta jutustust novellile ja tema hilisemates romaanideski ei ole sündmustik eriti tugevasti kontsentreeritud. Ta oli spontaanselt loov kirjanik, kes kord valmismõeldu ja läbitunnetatu sõnastas kiiresti.

Tammsaare jutustamislaad reedab temas rahuliku, otse põhjamaiselt jaheda temperamendiga kirjanikku. Eepilise rahulikkuse ja asjalikkuse säilitab Tammsaare stiil ka sündmuste kulminatsioonipunktides. Tema sõnastusele on varasemal loominguperioodil hallust ja värvivaesust ette heidetud. Mõnevõrra on see õige, eriti kehtib etteheide nende teoste kohta, milles karakterimaaling on nõrk. Tammsaare on oma loominguprotsessis nii tugevalt seotud kujutatava karakteri tunnetamisega, et kirjaniku stiil muutub siis hallitooniliseks, kui karakteri läbitunnetamine pole küllaldane, kui kirjanik maalib talle vähem tuntud inimeste ringkonda.

Nii on see üliõpilasnovellides, aga ka jutustuses «Kaks paari ja üksainus».

Oleks ühekülgne iseloomustada Tammsaaret aga kui asjalikku ja temperamendivaest realisti, kui unustaksime esteetiliste kategooriate mitmekesisuse, mis peitub tammsaarelikus esteetikas. Tammsaare realismi rikastavad kõigepealt huumor ja lürism. Tema omapärases kirjanikunatuuris on koomilise tunnetamisel tähtis koht. Tammsaare huumor on humanisti inimsõbralik naeratus inimese nõrkuste üle, mis üldreeglina on alati sõnastatud suure diskreetsusega. Tema huumoriga seostub varasema perioodi teostes ikka lepitav-mõistev põhihoiak, mis saadab koomilisse valgusse asetatud tegelasi. Tammsaare huumor lähtub kujutatava tegelase karakterist, otsitud situatsioonikoomikat väldib kirjanik järjekindlalt. Huumori väljendusvahendid on nii tagasihoidlikud, et raske on mõistagi, kuidas kirjanikul õnnestub koomiline ainekäsitlus. Tammsaarel ei ole eesmärgiks koomiliste situatsioonideni jõudmine, vaid tema huumori mõistev naeratus tekib inimese põhjalikumast vaatlemisest: Tammsaare on avastanud oma tegelases midagi koomilist ja püüab seda lugejalegi mõistetavaks teha. Sageli lisandub huumorile tragikoomiline varjund, mis saadab näiteks Käbe-Kaarli tegevust. Nagu Tammsaare rõõm pole peaaegu kunagi vaba nukruse vaevalt aimatavast kõrvalvarjundist, nii on tema huumorgi ainult harva puhas tragikoomilisest kõrvaltoonist.

Tammsaare kui satiirik sündis tunduvalt hiljem humoristist. Kirjanik pidi nägema paljude tõdede kummulikeeramist ja väärarengut kodanlikus ühiskonnas, enne kui tema rahulikus talupojameeles tekkis protest, mis süütas satiiritulva. Aga olles kord süttinud, andis see leeke ja sädemeid, millel pole tähtsust mitte ainult Eesti olude kritiseerimisel. 30-ndate aastate satiirilised teosed omavad probleemide kandvuse ja kriitika teravmeelsuse tõttu üle-euroopalist tähtsust. Varasemal perioodil on Tammsaarest kui satiirikust raske rääkida, sest sellel puudub hilisema Tammsaare teravus. See avaldub mõnes paradoksis, tegelase virildunud mõttekäigus või tundeelamuse ebaloomulikkuses. Kuid on märgatav siiski teatav satiiriline virvendus, mis saadab mõnede teoste sündmustikku, isegi «Varjundite» kõrvaltegelasi.

Lürismil on Tammsaare varasemas loomingus suurem erikaal kui satiiril, hiljem kujunes olukord vastupidiseks. Lüüriline element on eesti proosakirjanduses varemgi tugev olnud. Tammsaare oli selles osas traditsiooni jätkaja. Seejuures on lürism Tammsaare kirjanikunatuurile sügavalt omane. Tammsaare debüteeris ajastul, millal lüürilise elemendi osa proosas oli taandunud minimaalseks — kriitiliste realistide esteetikas ja kujutamislaadis ei ole sellel nimetamisväärset kaalu. Tammsaare proosas helisevad aga lüürilised toonid esimestest õnnestunud teostest alates. Näib küll nii, et lüürilised meeleolupildid ja mõtisklused on noorel Tammsaarel lahutamatult seotud sünnipaiga loodusega. Loendamatuil kordadel põikab kirjanik ikka jälle kodukohta tuttavaisse paikadesse, et pakkuda neist kirjeldusi, mida looritab lüüriline toon.

Lürism ei tungi noore Tammsaare teostesse aga kaugeltki niisuguse küpsusega kui huumor, vaid on esialgu segatud sentimentaalsusega, see omandab aegamööda selle leebe nukruse või kirka õhulisuse, nagu näeme «Kõrboja peremehes».

Tammsaare lürism avaldub kahel viisil: tegelaste lüüriliste hingeseisundite kirjeldamisel või saadab loodusemaalinguid. Seal, kus lüürilised elamused või kirjeldused on tabatud kunstipärase veenvusega, rikastavad nad Tammsaare kujutamislaadi ja annavad sellele tooni, mis on vastandiks tema kaineile sündmustikumaalinguile ja tihti karmihingelistele tegelastele. Mõnikord kerkivad lüürilised mõtisklused aga nagu ootamatult ja haaravad kaasa kirjanikugi, nagu on juhtunud «Kärbse» viimases peatükis.

Tammsaare on tunnetanud, et igasugune liialdus kunstis, mis hävitab psüühilise usutavuse, hävitab ka kunstiteose. Sellest tuleneb nähtavasti tema eriline tagasihoidlikkus dramaatiliste sündmuste sõnastamisel. Kusagil ei ole Tammsaare nii objektiivne ja napp väljendusvahendite valimisel kui dramaatiliste situatsioonide kirjeldamisel; ta isegi hoidub nendest nagu «Kõrboja peremehes» ja teatab juhtunust kaudsel teel. Kirjanik on veendunud, et dramaatilise sündmuse usutavus saavutatakse siis, kui sündmusi kannavad läbitunnetatud karakterid, autoripoolne toonivärving sündmuse

kirjeldamisel ei suuda ebadramaatilist teha dramaatiliseks. Ja seepärast tõmbubki autor diskreetselt tagasi, kui tema tegelased võitlevad raskeid võitlusi iseenese või saatusega. Meenutatagu, kuidas sureb Kaarel «Vanades ja noortes». Ja kui Anna saab teada Villu surmast ega oska oma saatusega midagi peale hakata, kirjeldab Tammsaare Anna sisemiste heitluste asemel ainult tema minekut metsateed mööda. Aga niisugustes stseenides võidutseb tunnete intensiivsus sõnaliste vahendite üle, mis jäävad nagu teisejärgulisteks.

Ja lõpuks — Tammsaare realismi oluliseks omaduseks on psühholoogiline teravdatus. Selleni viis kirjaniku tema huvi inimese vastu, kõige vastu, mis peitub inimeses. Inimpsüühikasse süvenemisel käis Tammsaare eesti proosas pioneeriteed ja tulemusteni ei jõudnud autor kiiresti. Tema üliõpilasnovellid on omamoodi psühholoogilised etüüdid, mis on loodud enne suuremate kompositsioonide juurde asumist. Kuid tähtis oli tulemus, kuhu Tammsaare jõudis 20-ndate aastate alguseks.

«Juudit» ja «Kõrboja peremees» tähistavad kõrgemale astmele jõudmist Tammsaare loomingus. Vastuoluliste omaduste põiming inimhinges oli Tammsaaret varemgi köitnud, kuid nii monumentaalset tulemust ei andnud see varem kui «Juuditis». «Kõrboja peremees» tähistab kirjaniku tagasipöördumist maatemaatika käsitlemisele, millega on seotud tema esimese loominguperioodi paremad saavutused. «Juuditis» näitab Tammsaare end küpse mõtlejana ja jõuliste karakterite loojana, «Kõrboja peremehes» on karakterimaalingu kõrval tähtis osa meeleolupiltidel ja kusagil tegelaste hingesügavusis liikuvail tundevarjundeil. Ühtlaselt on aga välja peetud mõlema stiil. «Juuditile» annavad põhitooni drastilised stseenid, kired, mida erakordseis situatsioonides enam miski tagasi ei hoia, «Kõrboja peremehes» on inimtungide ja -kirgede üle laotunud otsekui meie põhjamaise suveöö hämarus. Need oma olemuselt erinevad teosed näitavad, et kirjanik suutis sisse elada vastandlikesse miljöödesse.

«Kõrboja peremehes» on eredaks kunstiteoseks realiseerunud need esteetilised tõekspidamised, mille poole Tammsaare oli pürginud üliõpilasaastaist alates. Kui tõmmata laiemaid paralleele, siis jõudis ta oma esik-

romaanis sellele tasapinnale, millele asusid XX saj. alguses Euroopa kirjandustes nn. hingestatud ja psühholoogiliselt vaatlusviisilt teravdatud realistid. Kui haarata kõige nimekamate näidete järele, siis esindab Tammsaare Eestis realismi sama suunda, mida Läänes R. Rolland, J. Galsworthy või Th. Mann. Nimetatud realistide hingestatud aineesitus, süvenemine üksikindiviidi hingeellu oli omamoodi reaktsioon üliobjektiivse stiiliga realismile, mis valitses möödunud sajandi lõpukümnendeil.

Tammsaare jõudmine realismi sellesse faasi ei ole üllatav, kui tunnetada tema arengut mõjustanud sisemisi ja väliseid tegureid. Tammsaare allus laias möödus võttes samadele mõjufaktoritele, millele kirjanduse areng Läänes. Temagi oli teinud lühiajaliselt katsetusi impressionistlikus stiililaadis, temagi tundis huvi inimpsüühika sügavuste vastu, temalegi polnud tundmata sajandi alguse Euroopa esteetilise mõtte erisuunad. Talendi sisemiste eelduste poolest, mis võimaldasid Tammsaarel olla üheaegselt eepiliselt avar jutustaja, hingestatud ja lüüriliste stseenide looja ning intellektuaalselt mõtterikas, oli lähenemine niisugusele realismile nagunii soodustatud.

5.

Loominguprotsess on kahtlemata eri kirjanike juures mingil moel erinev. Pisut lihtsustades võib väita, et loomingulise töö edukus oleneb kahest põhilisest faktorist: esiteks sellest, kui põhjalikult suudab autor mõista kujutatava ajajärgu olemust, selle arengut ja vastuolusid — ühe sõnaga: elu dialektikat. Mida suurem on kirjanikul elulise materjali (enamasti vastuolulise nagu elu ikka) vastuvõtuvõime, seda rohkem eeldusi on tal anda üldistusjõulist kunstiloomingut. Elulist materjali võib kirjanik saada otsese kogemuse kaudu, ent võib toetuda ka intuitsioonile, mille osa igasuguses loomingulises töös on suur. Kui võrdlust tarvitada, siis on kirjanik nagu puhas filmilint, millele voogav tegelikkus ja kõikvõimas elu kirjutavad oma mustri. Ja ometi ei ole kirjanik elus kogetu täpne reprodutseerija, sest siis

jääks ta tegelikkuse lihtsakoelise matkija ossa. Tegelikkuse sündmuste täpse matkimisega pole aga võimalik luua üldistusjõulist kunsti, selleni jõutakse tegelikkuse materjali läbitöötamisel esteetiliste kriteeriumide ja loomingulise fantaasia abil. Seda loomingulise protsessi dialektikat on Tammsaare mõistnud võrdlemisi varakult. Ainepiirkonda, mis oli talle lähedane, püüdis ta mõista viimsete võimalusteni ja samas üllatab tegelikkuse faktide omapärane mõtestamine. Mitte elutõe pisiseikade külge klammerdumine pole aluseks Tammsaare kirjanikusuurusele, vaid nendega julge opereerimine, isegi nende muutmine vastavalt esteetilis-kunstilistele eesmärkidele. Elutõe ja kunstitõe vahekord on dialektiline. See, mis faktina on tõde elus, võib kunstis olla üldistus- ja kõlajõuetu. Aga samas võib kirjanik loomingulisele fantaasiale toetudes lausa ignoreerida reaalsuse suhteid ja pakkuda kunstijõulisi üldistusi, mis tabavalt iseloomustavad ajastut ja elu.

A. H. Tammsaare kui inimhinge süvenev dialektik on eesti kirjanduses erilisel kohal. Monumentaalseid karaktereid võidakse kujundada kahesugusel viisil: tegelases pannakse domineerima ainult üks iseloomujoon või kirg ja temas peab siis kõik olema sellele allutatud. Sootuks keerukamad karakterid, aga ka haaravamad ja kirjaniku sulele raskemini alluvad sünnivad siis, kui tegelase käitumise määrab vastandlike ajendite kompleks, eri suunas mõjuvate tunnete või kirgede kompleks. Tammsaare pole kandvaid karaktereid kujundanud esimesel viisil. Ta on leidnud julgust ja oskust arendada tegelase sisemine konflikt pingeni, mis inimese hävitab. Kas võib keskpärases inimeses armastuse ja kire konflikt viia niikaugele, et tapetakse tunnetele vastamata jätmise pärast, nagu teeb Juudit. Peab olema ka Katku Villus suur sisemine kirg ja konflikt, et ta läheb surma. Need pole inimesed keskmiste «hingedimensioonidega». Keskpärasus on üldse kahtlane nähtus ega ütle vist inimsuse ja inimlikkuse kohta nii palju kui erandid. Tammsaare kui dialektik suutis välise igapäevasuse taga näha ja kujutada sügavaid ja vastuolulisi hingedraamasid. Järjest raskema ülesande seadis ta endale karakterimaalingus. Põrgupõhja Vanapagan on ühtaegu eesti kehvtalupoeg, kõigi kurnatute filosoo-

filine üldistus ja lisaks veel põrgu pärisperemees, kellel sarved peas ja arved Peetrusega segased. Loomulikult on niisugust karakterit raskem luua kui ainult ühemõõtmelist reaalsuse lihtsat vastupeegeldust.

Mida kauem jälgis Tammsaare olukordade arengut Eestis ja Euroopas, seda rohkem kõhklevaid küsimusi tõusis huulile. Kahtluste kahtlus on kirja pandud «Põrgupõhja uue Vanapagana» proloogis: Kas inimene ehk tõesti on nõnda loodud, et ei võigi õndsaks saada, see tähendab inimlikul viisil elada? Aga siis on ju inimene kui niisugune üldse äpardunud. Või on elu maa peal nii korraldatud, et inimesel on võimatu inimväärsel viisil elada? See ränk küsimus pole fantaasiamäng, vaid üks ahistavamaid probleeme, milleni Tammsaare jõudis. Tammsaare ei teadnud vastust. Vaevalt teame meiegi, kuigi meil on arvutusmasinad ja küberneetika, millest Tammsaare polnud midagi kuulnud. Ja ometi toovad inimese eksistentsi sügavate probleemideni ulatuvad küsimused Tammsaare meie päevadele lähedale, võibolla isegi meie päevade keskele. Ta tundis vastutust oma aja ees, nagu peab tundma tõeline kirjanik. Lõpuks võidakse ju kirjutada moodsamat realismi, kui kirjutas Tammsaare, aga kestma jääb areng, mida on vaja dialektiliselt tunnetada. Et arengut kaasa teha, on vaja rohkem küsida, kui suudetakse hetkel vastata. Tammsaare oli suur mitte ainult oma ajajärgu vastuolude mõistmise, vaid ka tulevikku suunatud küsimuste pärast. Ta teadis, kelle vastu ta läks. Ta läks priiskava, omakasupüüdliku ja vaimuvaese vurle vastu, Kaval-Antsu ja Köögertali maailma vastu. Ent üle kõige laotub tema loomingus inimliku ja inimsuse vaim, mida nii väga vajab praegune maailm. Sellepärast on Tammsaare mõte ka tulevikus meiega.

1965—1969

SIHTJOONI LÄBI PEET VALLAKU LOOMINGU

1.

Novellis «Tühjas löövis», mille P. Vallak avaldas oma loomingutee alguses, jutustab ta talupoisist Nääsist, kes unistab tsirkusekunstniku elukutsest. Näeme Nääsi laadapäeval uitamas palaganimeeste telgi ümber, õhtulgi ei raatsi ta sealt lahkuda, kuigi laat on juba lõppenud. Kui kummaliselt, talupoisi argipäeva elurütmist erineval viisil elatakse palaganitelgis. Kuidas ihaleb Nääs tsirkusekunstniku elukutset, kuidas muutuvad tema silmis kangelasteks mõõganeelajad ja tulesöõjad. Ja siis leiab Nääs presendis augu ning piilub telgi sisemusse. Mis veider interjöör, mis käsitamatud, kuid otse virvatule veetlevusega enese hulka meelitavad inimesed! Kolm neist istuvad virvendava küünlatule valgel punasel vaibal, joovad viina ja lõbutsevad; see polegi nii süütu lõbutsemine. Nääs on valmis üliinimlikuks pingutuseks, et jõuda palaganimeeste hulka... Jah, Nääsil see ei õnnestunud, sest mõistmatu ja külm maailm naerab nii sageli südametult välja nooruki naiivsed, kuid siirad ja tõsimeelsed unistused.

Kui mõtelda Peet Vallaku loomingu saatusele meie kirjandusteaduses, muutub telgi juures imetlev Nääs otsekui allegooriliseks kujuks, kellest kuidagi pole võimalik vabaneda. Kas pole Peet Vallak ja tema looming kogu selle juurde kuuluva probleemistikuga jäetud meie kirjandusteaduse poolt varjavasse telki. Kui vähe teatakse ka kirjandushuviliste ringkondades Vallakust ja tema loomingust. Oleme valmis imetlema tema novelle,

kuid otsime alles Nääsina vaatepilu, et mõista Vallaku kirjanikuteed, tema loomingulaadi eripärasusi. Mis kummalised kujud ilmuvad tolle Nääsi silmade ette, kes leiab augukese Vallaku loomingutelgi tihedakoelisest katteriidest. Missugused rasked ja painavad situatsioonid avanevad uudishimutseja silmale, rutulised, ent paljunägevad pilguheitmised inimhinge varjatud sügavustesse, kus kord avaneb sünge egoism ja kurjus, kord inimlikkus ja headus. Seal on Epp Pillarpardi potitehas, kus kaks vihast meest sõtkuvad voolimisrattaid ja kisklevad noore lese südame pärast; seal kummardub rooli kohale bussijuht Nubian ja piletineiud annavad talle kolm kella, et meenutada sohvrile tema kolmekordset alatust; seal sõidab Pärtel tühja puusärgiga õuest välja, et kätte maksta reeturlikule naisele; seal seisab korvitegija Siim Pärnu sillal ja ootab oma õnne; aga kirikus restaureerib elu- ja õnnekunstnik Lui Ränneld altaripildi Kristuse jalgu, modelliks pastoriproua kaunivormilised sääred, ja Reet kirjutab Urbaku poes tindiprooviks oma klassikalise lause: Suur rehe ahi. Ent mis veidravõitu valgus on kõigi nende inimeste ümber, kõik oleks nagu igapäevane ja siiski ainukordne. Kas pole me siiski sattunud tsirkusekunstnike telgi juurde, piilume läbi augukese ja näeme värelevas küünlavalguses punasel vaibal istuvaid inimesi, kes on küll reaalsed, kuid keda on raske kokku sobitada igapäevasega. Aga samas taipame — laat, tsirkus ja palagan on ju ometi reaalsus ning kõik inimesed ja kõik elujuhtumused pole kaugeltki igapäevased. Kui palju on tegelikkuses Nääsegi, kes igatsevad argipäevasusest välja, kuid on ise ometi osa igapäevasusest.

Kuigi me Peet Vallaku loomingu oleme senini jätnud varjavasse telki, pole me kahelnud ühes — Vallaku novellistika väärtuses. Selle vastupidavus ajaproovile peaks olema juba tõestatud. Vallaku koht meie kirjanduse ajaloos on auväärne: ta kirjutas uue ja eredakoelise peatüki eesti novelli arengulukku. Kui kirjanik 1959. a. meie hulgast lahkus, öeldi Kirjanike Liidu nekroloogis: Vallaku loomingu paremik jääb püsima eesti kirjanduse põhivarasse. Samas on esile tõstetud Vallaku novellide karmi elutõde, sügavalt läbitunnetatud karaktereid, peenekoelist stiili, huumorit ja oma-

pärast, groteskususeni ulatuvat kujutamislaadi.[1] Ei ole neis määranguis tegemist viisakuseavaldusega, vaid hinnangutega, mille lakonismis peitub tõde. Neile võiks lisada veel mõnegi varjundi. Kas või seesama groteskus. Pole kahtlust, et väljend «vallaklik groteskus» muutub meie kirjandusteaduses omaette mõisteks, kui Vallaku looming on kord jõudnud sellesse tähelepanuorbiiti, mida see väärib. Aga Vallaku novellide dünaamika ja dramatism, tema omapärane tüüpidegalerii, millele on raske leida võrreldavat meie teiste novellikirjanike hulgas... Kui meie kirjandusteadlaste seas leiduks uudishimulik Nääs, võiks see Vallaku loomingutelgist leida paljugi niisugust, mida seni pole märgatud.

2.

Kirjandusse tullakse vägagi erinevaid teid mööda. Harva ilmub kirjanduslikke Caesareid, kes juba oma debüütteosega tulevad, näevad ja võidavad. Hoopis tavalisem on teistsugune teekonna algus: kõigepealt tagasihoidlikud ja väheütlevad katsetusperioodi teosed, hoovõtt, ulatuslikumad eesmärgid, süvenemine, lõpuks kirjandusliku meisterlikkuseni jõudmine. Peet Vallak tuli eesti kirjandusse viimati mainitud teed mööda. Ta tuli tasapisi, muutis mitu korda varjunimesid, otsis ja kahtles, aga arenes pidevalt. Esimese raamatuni, milleks oli novellikogu «Must rist», jõudis ta alles 1925. aastal, aga kahtlemata oli ta kirjanik juba mitu head aastat enne seda daatumit.

Teatmeteosed pajatavad lakooniliselt: Peeter Pedajas, kellest hiljem sai novellikirjanik Peet Vallak, sündis 23. juunil 1893. a. Pärnumaal Voltveti vallas Suitsu-Männiku talus. Suitsu-Männiku oli mõisa renditalu, kuid selle elanikud ei kuulunud tollase vaesema talurahva hulka.[2] Kirjaniku isa Jaan hellitas talukoha päriseks ostmise mõtet ja oli selleks otstarbeks kogunud hoolikalt rahagi, talu oli oma aja kohta korralikult majandatud. Talus kasvas neli last, kellest tulevane kirjanik oli noorim. Suitsu-Männikul leidus kodus juturaamatuid ja — see tundub vahest kõige olulisem — juba kirjaniku isal oli loomupäraseid kunstnikukalduvusi,

mis talumiljöö tingimustes jäid küll välja arenemata. Seepärast ei üllatagi meid eriti tõik, et Suitsu-Männiku noorim perepoeg Peeter karjapoisipõlves harrastas joonistamist, tema osava käe alt tekkisid hobused paberilehtedele ja ajaleheservadele ja lumelegi, kui teised pidasid töö juures puhkemomenti. Joonistamiskatsetusi tegi noor Vallak varem, kui hakkas sõnadega maalima. Ja kuigi sõnakunst jäi lõpuks peamiseks tegevusalaks, pole Vallak kunstnikuloomingust loobunud elu lõpuni. Aga samal ajal valmis eelkooliealisel Peetril esimene kirjanduslik kaastöö «Lastelehe» jaoks, mis algava kirjamehe tagasihoidlikkuse tõttu jäi ära saatmata.

13-aastaselt sõitis P. Pedajas kodupaigast Pärnusse, et jätkata õpinguid progümnaasiumis. Seljataga olid õpinguaastad Voltveti ministeeriumikoolis. Pärnus sattus noor P. Pedajas miljöösse, mis soodustas tema loomupäraste huvisuundade arengut. Tollane Pärnu gümnaasiumide noorus oli kirjandushuviline, õpilased toimetasid käsikirjalisi ajakirju, ringides püüti mõista ajastu kirjanduslikke päevaprobleeme. Peet Vallak on hiljem ise tunnistanud, et tema kirjanduslikele huvidele andis soodsat tuge sõprus naabervalla poisi August Tammaniga, kellega noor Pedajas elas ajuti ühes korteriski.[3] Koos tehti tulevikuplaane, käidi mererannas unistamas ja mõtisklemas, sealsamas meisterdati ka luuletusi, ikka 2—3 korraga, sest tolles õrnas eas tundub luuletajatöö nii lihtne. Selgub, et Pärnu progümnaasiumi õpilase tulevikuplaane on tollal ahvatlenud mitmed muusad. Nii on noor Peeter Pedajas plaanitsenud astumist Peterburi Kunstide Akadeemiasse, mõlgutanud mõtteid viiulimängu õppimisest ja hoidnud pilgu ees kirjanikukutsetki. Kõige lähedasem oli noorukile siiski kujutav kunst ja ta käiski koolipoisina Pärnus kunstnik R. Lepiku juures nii maalimise teoreetilisi tarkusi kui praktilisi oskusi õppimas. Nii valmis Peeter Pedajasel 1905. a. ärevatel järelpäevadel rohkesti joonistusi, karikatuure ja luuletusi, mis aja jooksul on siiski läinud kõige kaduva teed.

Ja esimesed trükitud read? 1908. a. on keegi Suitslane saatnud «Meie Kodumaa» naljaosale «Ulak» avaldamiseks karikatuuri koos kaaskirjaga, milles pilgatakse mõisnikku, kes eestlasest metsavahi asemele palkab

saksa kolonisti. Nii saigi Peet Vallak Suitslase varjunime all oma trükiristsed. Nimetatud kirjatööst on siiski veel asjatu otsida kunstilisi väärtusi; «Ulak» on avaldanud aga ka 1909. a. karikatuure samalt autorilt. 1910. a. pääsevad trükki mõned P. Pedajase luuletused P. Wideviku varjunime all. Nii sellel kui järgneval aastalgi on noor Pedajas usinalt kaastööd teinud «Tallinna Teataja» ja «Tallinna Uudiste» kirjanduslikule lisalehele «Külaline». Värsside kõrval avaldas ta seal sententse, mis on kogutud suurkirjanike teostest, jututõlke ja ka esimese algupäralise novelli, mida autor ise nimetab tagasihoidlikult sulejoonistuseks. Lugu kannab pealkirja «Vaiksed tuuled»[4] ja jutustab sulasest, kes põikleb kõrvale aukohustuste täitmisest teenijatüdruku vastu. Muide — see motiiv kordub mitmes P. Vallaku hilisemas novelliski.

Mis puutub kirjaniku kooliea luuleharrastusse, siis sammus P. Wideviku varjunime all esinev poeet ajastu šabloonsete värsiheietajate jälgedes. See on üldsõnaline ja üsnagi sentimentaalne luule, milles kõlavad õõnsakõlalise kurbuse toonid. Et luule ei olnud Vallaku talendi pärisosaks, seda tunnetas kirjanik ise vist küll õige varsti. Sellest hoolimata on ta aeg-ajalt võtnud sule kätte värsside kirjutamiseks, isegi veel pärast Suurt Isamaasõda.[5] Nendest Vallaku luuleharrastustest, mida avalikkuses üldiselt ei teata, olgu näiteks toodud 1922. a. avaldatud luuletus «Valged lehed»[6]. Selles luuletuses on Vallak palju taidurlikum kui oli koolipoisipäevil, kuid siingi domineerib väline pildimaaling sisemise tundesoojuse arvel.

VALGED LEHED

Aknast sisse vahib pilvis öö,
kamber kitsas, madal, hääletu;
mustas kiviseinas hämar aknavöö
neljaruuduline, rõivitu.

Kamber väike lambi hõõgu täis,
sureb jälle tuli õlitu;
kustub tasa, hõõguvat veel näis
ümar taht, kui võru leegitu.

Ärgates end leidsin kumaras
sohva nurgas, — kesköö ammu vist.
Akna kohal kiviseinas taas
paistab aknaraamistiku rist.

Laual lahti valged paberid —
polnud mõtteid, polnud sõnu mul,
tühjaks jäivad, tühjaks valged lehed.

Pärast 1911. a. tuleb Vallaku kirjanduslikes harrastustes paariaastane vaheperiood, vähemalt trükis ei ole ta 1912.—1913. a. midagi avaldanud. Kunstnikukutsumus kõlas neil aastail nähtavasti tugevamalt. Lõpetanud gümnaasiumi, töötas ta mõned aastad intensiivselt kunstiõpinguil, 1912. a. Tartus Kr. Raua juures. 1913. a. siirdus P. Pedajas Peterburisse, et jätkata kunstiõpinguid Keiserlikus Kunstide Edendamise Seltsi koolis. Siin tuli tal kunstialase tegevusega — karikatuuride joonistamisega teenida ka ülalpidamist. Sõja kitsendavate olude tõttu ei kujunenud õppeaeg Peterburis kuigi pikaks. 1915. a. oli P. Pedajas uuesti Tartus, töötas «Tartu Päevalehe» toimetuses. Nüüd alustas ta uuesti kirjanduslike katsetuste avaldamist, ilmudes seekord lugeja ette P. Pedaja nime all. Ühes näib ta vahepealsete aastate jooksul olevat selgusele jõudnud: ta ei katseta enam erinevates žanrides, vaid keskendub ainult novellistikale. Kunstilise suutlikkuse kasv on märgatav, kuigi ka 1915.—1916. a. P. Pedaja ei ole novellis veel kaugeltki see, kes on hilisem Peet Vallak. Viimane pole Pedaja nime all avaldatud töid võtnud oma novellikogudessegi. Võime märkida, et kirjanik avaldas neil sõja-aastail mõned realistlikud olupildid, siis aga sööstavad 1916. a. katsetustes korraga esile võikad stseenid, mida kirjanik omalt poolt näib süvendavat, et lugejale pakkuda õuduseväriaid. Raske on öelda, kas neis katsetustes on tegemist ajastu kirjanduslike mõjudega või maailmasõja omalaadse vastuhelgiga. Vallaku kirjanikunatuurile pole võõras drastilisuseni ulatuv situatsioonimaaling, kuid novellides «Varjusurm» ja «Kuutõbine naine» ei ohjelda võikaid stseene Vallaku hea realismitaju, mis iseloomustab kirjanikku hiljem. Ja neisse poolfantastilistesse õuduspiltidesse vaibub 1916. a. katsetusperiood.

Aeg oli muusade teenimiseks aga vägagi ebasoodne ja sõda kiskus lõpuks ka kirjaniku oma keerisesse. Aastail 1917—1919 ei leia me Vallakult ühtki trükitud rida. Kuid see vaikimise aeg on Vallakule kui kirjanikule olnud sisemise küpsemise, kui mitte öelda eneseleidmise perioodiks. Mõnikord vajab võimete kristalliseerumine loomingulisest tööst tagasitõmbumist. Ja kui Vallak 1920. a. hakkas uuesti avaldama ajakirjanduses novelle, oli ta korraga tugeva eripärasusega kirjanik, kellel soontes kõigele lisaks ehtsat novellisti verd. Veel teenib Vallak kaht muusat, kuid ootamatult näib sulepea õnnelikumalt käes istuvat kui pintsel ja palett. 1921. a. astus P. Vallak küll veel «Pallasesse», kuid otsustas juba järgmisel aastal lõplikult kirjanduse kasuks, kusjuures kunst jäi kõrvalharrastuseks, millest kirjanik kunagi ei loobunud. Küllap tunnetas Vallak, et kirjanduse valdkonnas võib ta pakkuda rohkem kui kunstnikuna. Sugugi teisejärguline tähtsus ei olnud ka mitmete kirjanikest sõprade nõuannetel ja soovitustel, kes Vallaku esimeste novellide tugevat omapära märgates kallutavad autori lõplikku otsust kirjanduse kasuks. Selles tegevuses eriti agar oli A. Alle.[7]

Kui Vallaku otsus langes lõplikult kirjanduse kasuks, on ta 20-ndate aastate alguses olnud loominguliselt väga aktiivne. Kõik tollased ajakirjad — «Agu», «Murrang», esimesi aastakäike ilmuv «Looming» toovad novelle küll Vallaku, küll Närepi nime all, rääkimata ajalehtedest. Kirjandusse oli astunud võimekas autor, kes oma tagasihoidlikkuses alles viie aasta pärast usaldas oma novelle liita raamatuteks.

3.

Pärast nii intensiivset tööd 20-ndate aastate alguses ei olnud Vallakul raske avaldada kümnendi keskel novellikogusid kiiresti üksteise järel. Ta koondas aastate jooksul kogunenud novellid kolme raamatusse, nii et igale kogule jäi eripärane toonivärving. 1925. a. avaldatud esikkogus «Must rist» domineerivad süngusest kuni võikuseni ulatuvad toonid, «Epp Pillapardi Punjaba potitehases» aga humoristlikud. 1926. a. ilmunud

kogus «Ajude mäss» varjutab kõike muud dramatism. Need kolm novelliraamatut ei mahutanud kogu Vallaku varasemat loomingut, rida novelle, mida kirjanik ise pidas nõrgemaks, jäid ajalehtede ja ajakirjade veergudele ning on sinna jäänud tänapäevani. Kuid muidugi olid kolme esikkogu 20 novelli küllaldased selleks, et Vallak tõusis kaasaegsete novellistide etteotsa ja temast hakati kriitikas rääkima kui ühest lootusipakkuvamast talendist lühivormide vallas. Eesti novell ei olnud 20-ndate aastate algul sugugi õnnelikus olukorras. Realistlik asjalikkus, kaasaja sotsiaalsete probleemide vaatlus oli selles taandunud teiste suundade ees. Fr. Tuglase novellistikat mõjustas neil aastail sümbolism, müstitsism varjutas A. Tassa legende, erootilisi teemasid varieerisid A. Gailit ja K. Rumor. J. Mändmetsa kogud jäid keskpärasteks isegi siis, kui võrdlusjooni tõmmata ainult eesti novellistikaga. On ilmne, et sellelt foonilt hakkasid noore Vallaku esikkogude teravapiiriliselt nähtud karakterid, tema tugev realismimeel ja jõulised konfliktid meelitavalt silma paistma.

Peet Vallaku kirjanikuisiksusest on lahutamatu Vallak kui kunstnik. Tema novelle lugedes tekib mulje, et tegelased ja situatsioonid on tabatud nii teravalt ja täpselt, nagu võib seda teha eripäraselt treenitud kunstnikusilm. Võib päris eksimatult öelda, et Vallak on loomisprotsessi ajal otse visuaalselt tajunud neid omapäraseid tegelasi, kellest ta jutustab. Õieti näeb Vallak oma novelli tegelasest palju rohkem, kui ta paberile kinnistab. Vallaku nägemismeele eest voogavad mööda situatsioonid, sündmused ja tegelased, tema käsi töötab fotoaparaadi täpsusega, ja siiski ei ole Vallaku realismil midagi ühist odava fotorealismiga. Arutluste ja filosofeeringute kirjapanekuks jääb niisuguse loomingulaadi juures küll aega ja ruumi napilt, ja neid koostisosi me Vallaku novellidest peaaegu ei leiagi. Vallak annab oma novellides tabava, tihti võrdlemisi üksikasjalise miljöökirjelduse ja arendab siis omapäraste tegelastega dünaamikarohket sündmustikku. Kuigi tema loominguprotsessis on nägemismeelel nii suur osatähtsus, on kirjanikul üks suur eelis, mis puudub mitmel teisel tugeva visualiteediga kirjanikul: Vallak ei upu detailidesse. Ta ei pane kõike seda kirja, mida ta näeb tegelases või tema ümber.

Vallak on mõistnud, et detailid ei tohi segada tegevuse dünaamikat, novelli kontsentratsioon on Vallakule tähtsam kui detailide kirevus.

Oma esimestest kogudest alates on Vallak kirjanik, kes rajab novelli ebaharilikule juhtumile, sündmusele, milles on pinget ja dramatismi. Tema tegelased on küll eranditult inimesed, kellel puudub ühiskonnas eriline positsioon, jõukus või tähtsus, need on tüübid, keda kriitikas mõnikord nimetatakse «väikesteks» inimesteks, kuid Vallaku novellis toimub nendega ikka mingi erakordne sündmus. Vallaku novell algab sealt, kus tähtsuseta inimese ellu lõikub eriline sündmus, mis paiskab segamini päevade rahuliku ja normaalse kulgemise. Nii on Vallak vana klassikalise novelli positsioonil, mis novellilt nõuab uudset ja erakordset sündmust. Vallaku novell on enamasti lühidraama.

Vallaku esimesi katsetusi novellistika valdkonnas vaadeldes märkasime tema paigutist kalduvust groteskse, salapärase ja isegi võika poole. Neil elementidel on Vallaku esimestes kogudeski veel märgatav erikaal. Siin-seal vilksatab esimestes kogudes veel lüürilisi meeleolupilte, mis drastilistesse sündmustesse kootult annavad omapärast värvi ja varjundit. Lugegem tähelepanelikult niisuguseid dramaatilisi ja isegi võika sündmustikuga novelle nagu «Nälg ja surm» või «Lodjavahi surm». Sisule vastavalt on nende novellide sõnastuski järsutooniline ja karm. Ent otse luuletaja tähelepanu ja hellusega maalib Vallak looduspildi, kus toimuvad jõhkrad sündmused, saavutades nii üllatava kontrasti.

Ja siiski peab tunnistama, et kogu Vallaku järgnev areng on kaugenemine lürismist, koosi hoidmine asjaliku aineesituse ja karmima hoiaku poole. Sellesse karmitoonilisse aineesitusse põimuvad teised elemendid, mis annavad värvi Vallaku jutustamislaadile. Kõigepealt köidab tähelepanu Vallaku huumor, millel kahes esimeses kogus on märgatav erikaal. Päris tabavalt on Vallaku huumorit nimetatud naeruta huumoriks[8], samuti on esikkogude arvustajad leidnud, et Vallaku tundmustejoon vibreerib kord allasurutud nukruse, kord peidetud muige ja iroonia valda.[9] Midagi peitupugevat, analüüsijal käestpõgenevat, kuhugi kujutatava karakteri sügavusse siirduvat on tõepoolest Val-

laku huumoril. Vallak ei mõtle luues situatsioonikoomikale, samuti on ta kaugel teistest välistest komiseerimise vahenditest. Mõnikord nagu kahtleks autor ise, missugune omapoolne tundesuunitlus anda jutustatud sündmusele, ja nagu kõheldes valib ta humoristliku tooni. Nii saab huumoriannus napp, Vallak ei naera ise lustiliselt ega ahvatle selleks ka lugejat, kuid see, mis on antud, on ere ja isikupärane. Vallak on avastanud, et on inimlikke käitumisnorme ja mõttelaadi, millesse kaasinimesed ei saa suhtuda teisiti kui ainult humoristlikult. Tegelased, kes Vallaku novellides langevad koomilisse valgustusse, on ise tegelikult naljast kaugel. Vallak oskab nende ümber aga värelema panna omapärase koomikavarjundi, milles avaldub tema enese suhtumine tegelasesse. Mis naljamees on näiteks puusepp Reos, kes elu ja naisi võtab nii tõsiselt. Aga lugeja ei saa jätta muigamata, kui Ann käib tema onnis «pärditamas» ja nagu lõa otsas veab uskumatult tuima vanapoissi kui mitte abielusadama, siis mõnegi maise rõõmu poole. Kas pole koomilisest veelgi kaugemal novellis «Pihid» kujutatud situatsioon: õunavarast ja kaklejat Mihkel Tupperit ähvardab järjestikku kolm kohtuprotsessi, kuid jutustusse on poetatud koomikaiva, nii et lugeja võtab kogu lugu andestavas meeleolus. Ja tugev annus koomikat on muidugi ka sündmustes, mis arenevad Pillarpardi potitehases. Siin on Vallak heldemeelne kirjanik, kes inimliku väikluse ja nurjatuse üle (Niilas on üks Vallaku negatiivsetest tegelastest, kuigi mitte kõige õelam) laotab mõistva ja andestava liniku.

Kui otsida ainepiiri, mida Vallak esimestes novellikogudes valgustab humoristlikult, siis näeme, et tal on humoristi heatahtlikku suhtumist jätkunud külaainelistе novellide jaoks. Mujal näikse elatavat nii sünge taeva all, et autor ei söanda inimeste saatust valgustada huumori pehmete värvidega. Kui räägime Vallaku huumorist, siis ei tohi unustada tema klassikalist «Maanaist», mis ilmus esiktrükis juba 1921. a. Kuid õieti ei peaks me Reeda üle naerma, sest kaupmees Urbaku poes parajat sõna otsides reedab Reet, millest kõigest inimene pole võimeline endale probleemi tegema ja millega ta võib hätta jääda. On's see nali? Pigem tuleks imetleda, et nii vähesest on piisanud klassikalise

novelleti jaoks. «Maanaise» üle mõtiskledes tuleb soov väita, et pole tühist ja tähtsusetut ainestikku, on ainult kirjanikud, kes miniatuursest ainestikust loovad tähtsusetu teose. Vallak suutis teha vastupidist.

Novellikogus «Epp Pillarpardi potitehas» on huumor veel valdaval kohal, järgnevates kogudes aga mitte. Vallaku kujutamisvarjund vibreerib kergesti huumorist välja ja kaldub siis groteskusesse, hoopis harvemini irooniasse. Eespool oli juttu Vallaku heast dramaatikunärvist, kuid oma draamad esitab ta varasemas novellistikas sageli groteskses valguses. Vallak armastab groteskseid situatsioone, need rõhutavad kirjeldatud sündmuste erakordsust, söövitavad juhtunu lugeja mällu, kuid mõnikord tekitavad väikese usaldamatuse varjundi. Õigupoolest ei tahakski Vallaku novellide groteskust siduda kirjaniku huumoritajuga, sest Vallaku grotesk ei teki koomiliste olukordade hüperboliseerimisel, vaid kusagil äärmuslikkuse või isegi võikuse piiril seisva situatsiooni julges lülitamises kõige harilikumasse sündmustikku. Nii on see novellides «Nälg ja surm», «Parukas», «Raudne sõber», «Must rist», «Lodjavahi surm» jt. Vallaku omapära neis novellides ongi selles, et ta pole kaotanud tasakaalutunnet groteskini ulatuva äärmuslikkuse ja igapäevasuse seostamisel. Veel väike samm ja me ei usuks enam, et reaalelu igapäevasusega võiksid põimuda nii erakordsed juhtumused. Ent selle viimase sammu jätab Vallak astumata. Nii on tavalisse miljöösse ja argielu harilikku elurütmi põimuv erakordne sündmus tema varasemate dramaatiliste novellide selgroog.

Vallaku novellide tegelased on eranditult valitud inimeste hulgast, kes klassiühiskonna sotsiaalsel redelil pole jõudnud kõrgemale alumistest pulkadest. Esimestes kogudes on need puu- ja pottsepad, lodjavahid ja kirstutegijad, autojuhid ja piletineiud, juhuslikust tööst peost-suhu elavad inimesed, harva perepojad või sepikoja omanikud. Kui mõtelda drastilistele sündmustele, millest on tulvil «Ajude mäss», siis jõuame paratamatult ajastust tulenevate mõjustusteni. Aeg, millal Vallak lõplikult pühendus kirjanduslikule tegevusele, oli väikese inimese vastu ränk-raske ja halastamatu. Rohkem kui viis aastat oli sõditud, inimese kannatus oli

pandud tõsisele proovile. Vallak ei kujuta sõda, kuid tema novellikogude tegelased on katastroofide aja inimesed. «Ajude mäss» tõestab, et maailmas on midagi korrast ära, elatakse sünge ja inimvaenuliku taeva all, kus pole aset hingesoojusel ja suuremeelsusel. Pärast «Ajude mässu» ilmumist tehti Vallakule etteheiteid, et inimesed tema novellides on enamasti halvad, tigedad, õelad ja kättemaksuhimulised.[10] Omajagu alust sellel väitel on, kuid ometi ei sisalda see täit tõde. Kättemaksjaid ja egoiste, tigedaid ja ebaausaid muidugi leidub Vallaku varasemate novellide tegelaste hulgas, kõige rohkem aga elus äpardunud saatusega inimesi. Vallaku loomingu üks oluline joon ongi selles, et ta ei juurdle ega probleemitse, miks äpardub inimese saatus, ta maalib ainult kas viletsusele või hukule vastuminevat inimest ennast, jätab otsimata põhjused, miks saatused kujunevad just niisugusteks. Teda huvitab inimene saatuse koorma all, mitte saatusi kujundav keerukas tegurite kompleks. Õieti on see kogu Vallaku loomingut läbiv joon, mis osalt on tingitud vahest novelližanri nõuetest, kuid põhiliselt kindlasti kirjaniku enese arusaamadest. Vallak esitab elujuhtumuse, järeldused teeb lugeja ise, kusjuures Vallak suunab lugejat järelduste poole võrdlemisi tagasihoidlikult.

Vallak viib tegelase drastilisse situatsiooni ja siis selgub, missugune on tegelase hing. Varasemas novellistikas näib Vallakul olevat mingi häbelikkus inimliku headuse vastu, novellikogus «Ajude mäss» varjutaks kurjus nagu tõepoolest päikesepoolse osa inimesest. Vallak ei sea positiivset pjedestaalile, ei lase kurja ära võita. Tuletatagu meelde: ta on kriitilise realismi õpilane. Tema dramaatiliste novellide lõpp on eranditult sünge. Ent nende tumedate toonide kõrval märkame ka heledamaid, eriti humoristlike novellide tegelaste hinges. Seepärast jääb ühekülgseks väide, et Vallaku varasemas loomingus valitseb ainult tige ja õel tegelane.

Vallaku novell on terava konflikti novell. Tema tegelane on konfliktis iseendaga, sagedamini kaasinimese või keskkonnaga. Leidub novelle, kus konfliktil on veenev psühholoogiline põhjendus, isegi siis, kui miljööga konfliktis olev tegelane mõtleb ja mõistab maailma teisiti kui normaalne inimene. Nende kõrval leiame aga

niisuguseidki novelle, kus autor esitab konflikti välise külje, selle tekkepõhjuse jätab aimatavaks või hoopis salajaseks. Selle novelliliigi kõige ilmekamaks näiteks on «Laip metsas». Salapärane mees ilmub pimedal ja sajusel ööl talu õuele, viis küünalt ja tikutoos taskus. Kas tahtis ta tõesti süüdata hooned? Tema enese kogelevatest sõnadest ei saa lugeja selgust. Pimedusest tuleb see tegelane ja teadmatusse ta kaob, olles tapnud politseiniku, kes tema areteeris. Missuguselt pinnalt tõuseb konflikt, see on jäetud saladuseks. Nii jätab Vallak mitmete oma tegelaste iseloomustamisel liigagi palju enda teada, nii et lugeja jääb segadusse. Mida saame teada lendlehtede levitajast, kes raudteejaamas jookseb verest tühjaks, Uubist, kes, kalliskivi kepis, tahab põgeneda üle piiri, mida teame autojuht Nubiani mõtetest, kui see kummardub süngena üle rooli ja lõpuks ostab noa. Ei saa midagi olla selle vastu, kui autor jätab tegelase ümber teatava salapärasuse loori, aga kui see takistab tegelase käitumismotiivistiku või kujutatud situatsiooni mõistmist, siis kahjustab see novelli kui tervikut. Kogus «Ajude mäss» esineb neid puudusi.

Tuleb veel ühele nähtusele juhtida tähelepanu, millest on tingitud Vallaku esimeste novellikogude drastilised situatsioonid ja mõnede novellide pisut eksalteeritud stiil. Juba Esimese maailmasõja ajal, aga ka vahetult pärast sõja lõppu ulatus meie kirjandust mõjustama saksa ekspressionism. See tungis luulesse, ei jätnud aga riivamata ka proosat. Peet Vallaku vahekord ekspressionismiga on probleem omaette. Ühelt poolt näib Vallaku kirjanikunatuuris olevat omadusi, mis soodustavad ekspressionismi vastuvõttu (tema kalduvus groteskse ja erakordse poole), teisalt on Vallakul pidureid, mis ei lase tal kujuneda täisvereliseks ekspressionistiks. Selles aga pole kahtlust, et 20-ndate aastate alguse mõnedele novellidele laskub ekspressionismi vari, ükskõik kas Vallak teadlikult jälgis vastavat voolu või sarnanes tema kujutamislaad ekspressionistide omaga juhuslikult. Stiili eksalteeritus ja võikuse piirile viidud stseen on nii tavalised ekspressionistide loomingus. Kuid Vallaku ekspressionism on jäänud poolele teele, see ei ole jõudnud konsekventsideni. Asi on selles, et ekspressionistil on eelkõige tähtis uudne, mõjuv ja hämmastust

tekitav kujund, kusjuures realiteedi detaili või nähtuse edasiandmisel niisuguse kujundi abil ei taotletagi täpset vastavust või samasust. Lööva kujundi nimel on ekspressionist valmis tegelikkuse reaaliaid asetama sootuks üllatavasse valgusesse, mis on võõras realistlikule proosale. Vallakul on realiteeditunne aga nii tugev, et kujund vastab alati sellele, mida autor tajub teda ümbritsevas maailmas. Tema kunstnikupilk haarab palju ja täpselt, võrdluses, kirjelduses ja metafooris püüab ta olla uudne, kuid mitte rikkuda reaalsuse suhteid ega kanduda fantastikasse. Teatav eksalteeritud noot, mida tajume mõnes Vallaku novellis, on ekspressionismi kõige konkreetsem jälg tema loomingus. Arvatavasti mõtles seda ka J. Kärner, kui ta esimesena väitis, et Vallaku stiil on mõjutatud ekspressionismist.[11]

Vallaku kujutamislaad on temporikas; ta on XX sajandi kirjanik. Ta ei muutu loiuks ja igavlevaks, kuigi ta varasemates kogudes võib olla mõnikord pealiskaudne. Temas on midagi filmilikku, seda muidugi heas mõttes. Vallak on kiiresti üksteisele järgnevate sündmuste kujutaja, mitte jutustaja, tema stseenides on tempot ja kirge. Kuigi ta võtab ainet külast, nagu paljud jutumeistrid enne teda, pole Vallakul ühendusniite J. Liivi ja A. Kitzbergiga. Tema eluhoiak on maskuliinne, probleemiasetus on järsk, kujutamislaad otsekohene ja paiguti isegi hoolimatu. Tõsi, mõnikord pingutab Vallak oma esimestes kogudes üle, ei ava novellide dramatismis ühiskondlikke või psühholoogilisi põhjendusi, kuid ta ei püüa kunagi ilutseda, meeliskleda või olla didaktiline.

Kriitika võttis tema esimesed novellikogud vastu üldiselt tunnustavalt. Tema huvi kandus aga pärast esimeste kogude avaldamist teisale, sest 1927. a. avaldas Vallak oma ainukese romaani.

4.

Esimese maailmasõja ja sellele järgnenud klassisõja kauget vastupeegeldust võisime märgata Vallaku varasemates novellikogudes. Sõjasündmusi kujutab Vallak otseselt küll ainult erandjuhtumeil, sõda jääb tema novellides kulissidetaguseks faatumiks, mis oma paina-

jaliku varjundi heidab novellidele. Ometi peame otsekohe lisama, et ajastu põletavaid sotsiaalseid probleeme ja ajaloo arengukäigu dialektikat ei kajasta tema teosed. Sõja õudused tungisid küll Vallaku teoste lehekülgedele, kuid Vallak ei tee katsetki anda neist ajaloolistest sündmustest objektiivsemat läbilõiget. Ta on liiga vähe probleemi- ja ideekirjanik selleks, et valgustada võitlevate poolte ühiskondlikku missiooni.

Romaani «Hulgus» geneesi mõistmiseks aitab kaasa novell «Must rist» Vallaku esikkogust, sest nimetatud teoste peategelasteks on sama tüüp. Millegipärast on Vallakut huvitanud tegelane, kes sõjas keset lõputuid tapatalguid on kaotanud inimliku näo ja tunded, kellel pole tugevat karakterit ega ideaale. Neisse on sõja metsikused vajutanud oma kirja, nad on muutunud süngeiks ja inimvaenulikeks olendeiks, kes võivad mõttetult tappa. Nad on sõdade kõigi hädade kõrval veel üks lisaprodukt; nad oleksid haletsemisväärsed, kui nad poleks inimestele ohtlikud.

Novellis «Must rist» on niisuguseks tegelaseks Mathias Urbel. Ta saadab korda võika teo: tapab talumehe, kelle nõukogude sõjatribunal on vabastanud küllaldaste süütõendite puudumisel. Mathias Urbeli hingelus on midagi sootuks ebanormaalset, tema käitumine äratab võika tunde. Täpselt sama hingelaadiga tegelase on Vallak valinud ka romaani «Hulgus» peategelaseks, kusjuures kogu romaani sündmustik käsitleb Mattias Viilarti põgenemise ja võimude eest peitumise lugu. Ja siit jõuamegi selle romaani vähese kõlajõu põhjuste juurde: selle peategelane on nii inimvaenulik, sisemiselt mannetu ja lugejas tülgastust äratav, et see, kuidas ta säilitab oma bioloogilise olesklemise, ei suuda lugejat köita. On omamoodi mõistatus, miks P. Vallak valis nii vääritu tegelase romaani kandetalaks.

Kuidas siis avab Vallak Mattias Viilarti saatuse ja hingeelu? Näeme romaani alguses Viilartit töötamas metsatöölisena kauges tagamaa laanes. Juba romaani alguses selgitab autor, et Viilarti hingel lasuvad sünged veretööd: ta on tapnud ja mõistnud kohut ebainimlikul viisil ning on varjanud oma tegusid revolutsiooniliste fraasidega. Tuleb rõhutada, et Mattias Viilart ei ole revolutsionäär, tema võitlus ei ole revolutsioonisõduri

võitlus. Ta on revolutsioonilisse võitlusse poetunud avantürist, nagu neid ikka kleepub suurte ajalooliste sündmuste ajal rahvamasse valdavate liikumiste külge. Seda toonitab Vallak romaanis korduvalt. Muidugi ei suuda Viilartit lugeja silmis päästa see vähene annus leidlikkust, mida ta ilmutab enese varjamisel. Ta abiellub laanetalu tütrega ainult seepärast, et nii on parem end peita. Tema käitumise ajendiks on ainult hirm, teda ei suuda keegi mõista, sest ebanormaalset hingeelu on kaasinimestel võimatu tajuda. Kui Viilart tolles kauges metsakülas otsibki kontakti inimestega, kes on opositsioonis kehtiva ühiskondliku korraga, siis ei tee ta seda teadliku võitlejana, vaid ikka egoistlikel motiividel. Ta ei kahetse oma mineviku roimi, ainult mõistab lõpuks oma tegude mõttetust. Ning kord ta aimab isegi, et tema metsikus on vabadusele (s. o. revolutsioonilisele võitlusele) kasu asemel kahju teinud. See on täielik pankrot iseenda, maailma ja lugeja ees. Lõpuks õnnestub Viilartil pääseda üle piiri, kuid romaani lõpp näitab teda jälle täisverd avantüristina.

Romaanis on mitu kõrvaltegelast joonistatud huvitavalt, keel on viimistletud ja dialoog elav ning loomutruu. Siin on meie kauge tagamaa kolkaküla inimesi nende pisiprobleemidega, nende omavahelise vaenu ja väiklusega, õnnetuste ja kannatustega. Autor on romaani kallal töötanud kaua ja hoolikalt, kuid sellest hoolimata on teose kunstiline kandvus väike. «Hulgus» tõestab veel kord, et inimliku palge kaotanud tegelane ei suuda lugejas tekitada vastukõla. Üllatav on seegi, et autor kirjutas 30-ndate aastate lõpul romaani teise osa, mille juures oli töö peaaegu lõpetatud. Käsikiri on aga hävinud sõja ajal.[12] Kuidas ja missuguses suunas arendas ta edasi Mattias Viilarti elusaatust, jääb meile teadmatuks. Pärast «Hulguse» ilmumist pühendas Vallak oma loomingulise energia umbes aastakümne jooksul täielikult novellistikale.

5.

Kui pidada silmas Vallaku loomingulist teed tervikuna, siis tundub novellikogu «Relvad vastamisi» (ilmus 1929. a.) üleminekuperioodi teosena. Selles kogus

leidub jooni, mis iseloomustavad kirjaniku varasemaid novelle, kuid nende kõrval on teisi, mis on omased hilisemale Vallakule. Drastiline ja groteskini paisutatud situatsioon köidab veel nüüdki kirjanikku, nagu novellis «Relvad vastamisi», kus Pärtel korraldab truudusetu naise matuseid, lauldes ja pidades peiekõnet tühja puusärgi juures. Samavõrd uskumatu situatsioonini jõuab Vallak novellis «Kaks». Loomulikult on ka karakterid, kes kannavad neid novelle, kuidagi erandlikud, kiusakad ja teravate nurkadega. Erakordne situatsioon nõuab aga eriti tugevat psühholoogilist läbivalgustust, ja selles osas tehti novellikogule «Relvad vastamisi» mõningaid etteheiteid. Nii kirjutas O. Urgart: «Vastuvaidlematult on Vallaku novellid oma effektide tõttu huvitavad, kuid psühholoogiline salapärasus, kangelase tegude valgustus üksnes väljastpoolt, võõra vaataja seisukohalt, röövib neilt sügavuse.»[13] Siin on juhitud tähelepanu Vallaku varasema novellistika ühele põhiomadusele: kadedalt varjab Vallak erandlikku situatsiooni sattunud tegelase mõttemaailma. Me näeme, kuidas lihunikupoiss kõnnib oma kahe naisega tänavail, kuid me ei tea, mida igaüks selles trios mõtleb, ja seepärast hakkame kahtlema tema võimalikkuses. Jah, Vallak säilitab alati distantsi enese ja tegelaste vahel, ei lasku kujutades tegelase positsioonile. Seda tõestab juba seegi, et kogu Vallaku loomingust ei leia me minastiilis novelli.

Samal ajal hakkab aga kogus «Relvad vastamisi» nähtuma teiselaadne Vallak — rahulikum, kainem, lähedasem igapäevasele reaalsusele. Jutustus «Liha, veri» esitab vananeva mehe ja noore naise armastusloo talumiljöö taustal ning pole selles enam drastilisi käänakuid ega efektseid situatsioone. Ilmneb sootuks teine lähenemine sündmustele, kujutamise omalaadne muutumine. Sellel jutustusel puudub «Pillarpardi» värskus ja huumor, kuid teos on üheks Vallaku teetähiseks rahulikuma aineesituse poole. See on ainuke Vallaku teos, mille ta hiljem «Valitud novellide» jaoks on põhjalikult ümber töötanud, andes talle sootuks uue lõpu ja uue pealkirjagi — «Tiidujaaguta Juhan».

Kujutamislaadi rahulikkus ja veidrate süžeekäänakute taltumine on järgnevates novellikogudes veelgi

selgemini märgatav. Oma laadilt ja meetodilt on kolm järgnevat kogu ühtlased («Omakohus» 1932, «Neli tuult jalge all» 1934, «Teod pahupidi» 1935), neis avaldatud 13 novelli moodustavad Vallaku novellistika lae. Vallak on astunud sammu lähemale klassikalise kriitilise realismi traditsioonidele, on säilitanud stiili endise ereda isikupärasuse, süveneb rohkem karakterisse, ei ulatu enam võika groteskini. Korraga usaldame Vallakut hoopis rohkem kui varem.

Realismi süvenemine on kudunud ka aja märgid selgemini Vallaku neisse kogudesse kui ühessegi varasemasse. Kui Esimene maailmasõda on üheks suureks ajalooliseks sündmuseks, mis tumedat varju heidab üle Vallaku novellistika, siis teiseks on 20-ndate aastate lõpu ja 30-ndate alguse raske majanduslik kriis. Kõigi nende kogude sündmustik jutustab raskustega võitlevaist ja tihti neile allajäävaist inimestest. Miljöö- ja olustikukujutus ei ole enam sünge dekoratsioon ega abstraktne hädaorg, vaid vägagi konkreetselt majanduskriisi-aegne Eesti küla, linn ja alev. Aga nagu varem, nii ei analüüsi Vallak nüüdki otseselt sotsiaalseid vahekordi: ikka on keskpunktis inimene oma saatusega. Küsimus: miks elab maa ja linn mingi raske paine all? ei tõuse Vallaku huulile. Aga tema silm on terane fikseerima, kuidas laostub talu, kuidas elab vaene üliõpilane, kuidas tegutseb kunstivurle. Oleme jällegi äpardunud inimeste maailmas peale mõne üksiku erandi, siin valitseb elule jalgujäämine, püüdluste nurjumine, mõnikord resignatsioon.

Kui Vallaku põhitüüp on jäänud tema tippnovellides enam-vähem samaks, kes ta oli varem, siis on kangelase käitumine nüüd tunduvalt loogilisem. Kui Pärtel on novellis «Relvad vastamisi» oma drastilise sõidu tühja puusärgiga sõitnud, muutuvad juhtumused Vallaku novellides usutavamaiks. Probleemide ring on laienenud, Vallak haarab nüüd elusündmusi avaramalt kui varem. Kui kogus «Relvad vastamisi» oli valdaval kohal sassiläinud armastussuhete vaatlus, siis «Omakohus» toob tegelased linnamiljöösse. Siin on kirju elukäiguga juhusteotsija Juhan Sirnask, kes aegamööda peab korraliku inimese rangid kaela tõmbama, siin on vana raamatukaupmees Jüri Veiderpass, kes sarnaneb

Balzaci isa Goriot'ga võib-olla rohkem kui asjale kasulik, siin on erandlik üliõpilane Jüri Pihlap, kes kriisiaastail pole rahul riigis valitseva olukorraga. Pihlapi ideoloogia on küll segane, aga üks põhimõte on tal kindel: rahvas peab riigis ohjad enda kätte võtma. Ja siin on ka laadakaupmees Kiindok, kes armub nägusasse, kuid kirju minevikuga Susannasse. Mis paljust kujutamisest tõmbikskulunud kirjanduslik kolmnurk on novellis «Silmahimu», ja ometi on Vallak selles köitev, ei libastu «odavustesse». Kui leidlik situatsioon lõpetab novelli: vanglasse jõudnud laadakaupmehe leegitsevaid armastuskirju loeb tema armastatu ema oma tõvevoodis.

Vallaku kõrgperioodi novellistikast uusi arengusuundi otsides jääb pilk tahtmatult peatuma novellil «Teod pahupidi». Vallaku varasemais novellides ei tõusnud konflikt negatiivse ja positiivse võitlusest. Päris tavaline oli, et Vallak maalis novellis mingi omapärase ja positiivsusest kaugele jääva erandtüübi (nii on see veel kõrgperioodi kogude novellides «Pillaja», «Ristialune elu», «Sõnn rakmes» jt.), ei vastandanud neile aga positiivset tegelast. Novellis «Teod pahupidi» on aga mõlemal peategelasel oma tõde; näib, nagu oleks tegelaste käitumise eetiline hindamine hakanud Vallakut huvitama. Vallaku novellidesse hakkab tungima tegelane, kes pürgib positiivsete ideaalide poole. Nii võitleb Ants Paosk rasket võitlust iseenesega ja Lui Ränneldiga, kuni jääb võitjaks. «Teod pahupidi» on otsekui võtmeks Vallaku järgneva arengusuuna mõistmiseks. Seejuures on autor tabanud Lui Ränneldis vägagi omapärase tüübi, elukunstniku sõna otsekoheses mõttes, kes võib endale lubada võrdlemisi palju.

Novellikogu «Armuleib» jätkab eespool mainitud arengusuunda, sest siin arendab Vallak juba järjekindlalt teravaid konflikte positiivse ideaali vastandamisel negatiivsega. Kaasaegne kriitika märkas seda Vallaku novellistika raskuspunkti kandumist teisele pinnale ja väitis, et didaktiline joon on Vallakus tugevnenud.[14] Teisalt leiti, et Vallak on jõudnud realistliku jutustamiskunsti tippudele, kuid arvati ka, et kirjanik on kaotanud osa senisest vaimukast sädelevusest.[15] Viimase tähelepanekuga tuleb nõustuda: «Armuleiva» novelli-

des on pisut tuhmunud ainukordsuse võlu, mis iseloomustab kolme eelnevat kogu. Positiivseid-negatiivseid tegelasi vastandavas laadis ei ole Vallak leidnud nii omapärast tegelaste nägemisnurka, nagu oleme harjunud temalt ootama. Vallaku kui novellisti luigelaul aga polnud kaugeltki veel lauldud.

6.

1938. a. ilmunud kogu «Lambavarga Näpsi lorijutte» on erilisel kohal Vallaku loomingus. Kogu koosneb Kelbaküla «igavese valeliku ja viinamehe» Näpsi lorijuttude tsüklist ning novellettidest. Tegelikult on raamat koostatud töödest, mis on valminud eri aegadel kahe aastakümne jooksul. Ka lorijuttude tsükli üksikud novellid on siin-seal varem ilmunud. Raamnovell «Mustlased» kannab esimeses variandis 1922. a. pealkirja «Põgenemine öösel».[16] Selles variandis pole mustlaste heidutajaks veel vembumees ja lambavaras Näps. Kuid peagi on tekkinud autoril niisuguste lorijuttude koondamise mõte, sest kui «Korvitegija Siimu õnn» ilmus esmakordselt trükituna[17], leidus seal juba märkus, et lugu kuulub Näpsi lorijuttude tsüklisse. Möödus siiski aastaid, ja tsükkel ei täienenud. Alles 1929. a. on avaldatud «Vabastav mürsk»[18], mille autor on hiljem ümber nimetanud «Rahapajaks», ja 1930. a. «Piibumeister Joobi ulaelu» [19]. Viies lugu «Leib ja armastus» on lorijuttude tsüklisse liidetud 1938. a.

Lorijuttudega ei loonud Vallak küll mingit uut žanri, kuigi kriitika märkis, et need sarnanevad kala- ja jahimeestejuttudega, mille puhul igaüks otsustab ise, kas usub või mitte.[20] Lorijuttudes mööduvad lugeja silma alt Vallaku talendi õnnelikud omadused, kusjuures need on valatud uueks ja omapäraselt sädelevaks sulamiks. Siimu ja Joobi loosse on põimitud muinasjuttude elemente, kohati vilksatab groteskne varjund ning ometi on kõik otse kombatavalt reaalne.

Fantastika omapärane vahekord reaalsusega on kõige üllatavam, mis neis juttudes silma torkab. Kullakatel onni ukse ees on muinasjuttude lemmikmotiiv, piibumeistri loos tegutseb isegi nõid. Ainult Tõnu Näpsi loos

puuduvad ebaharilikud momendid ja autor jälgib karmtõsiseid reaaliaid; «Leib ja armastus» langeb välja ka teiste novellide stiilist. Ometi ei saa me lorijuttude tsüklit võtta kui ainult muinasjutte: nad on mingi serva kaudu tegelikkusega tihedamalt seotud kui muinasjutud. Oleme neis novellideski Vallaku lemmiktüüpide keskel, on needki vanamehed hädas elu ja kaaskodanikega, pole neis Näpsides enestes kõik sirge, sest omamoodi riukamehed on nad kõik. Ainult tõsistes novellides jäid niisugused vanamehed elule alla, lorijuttudes aitavad imepärased juhtumised: siin leitakse rahapada, nõiast ämm läheb õigel ajal meelest segaseks ja pealekaebaja saab surma. Nende juttude sügavam probleem näib olevatki selles, et Näpsid ei jõua ilma imepärase juhtumi abita heade päevadeni. Lelledel on vedanud, oma häid päevi ja häid öid jääb ootama ka Mikk Näps. Nii selgub nende lõõpjuttude tagant Vallaku mõtlik nägu. Kaasaegne kriitika taipas seda päris hästi, kui väitis: «Vallak on ilmsesti üks meie kõige mõtlikumaid prosaiste, kes ei lepi enne, kui on päästnud esile mõne ootamatu külje asjade imepärasest sisemusest.»[21] Lorijutud ei tungi asjade imepärasesse sügavusse küll eriti kaugele, kuid ometi on neil lugudel välise pretensioonituse kõrval ka teine plaan.

Midagi uut on ka lorijuttude stiilis. Vallaku huumor, mis varem oli toonilt kare, on siin muutunud leebemaks. Rahulikumalt kui kunagi varem naeratab Vallak neis novellides õnne ja õnnetuse üle, aga selles naeratuses on rohkem soojust. Jutustav element sulab siin suurepäraselt kokku kujutatavaga, keel on voolav, imepärane juhtumus põimub nagu iseenesest tõsielulisse miljöösse. Seejuures on väljendus napp, võrdlus tabav ja meeldesööbiv, lause rahulikult rütmikam kui varasemas proosas.

On suur kunst luua nii isikupäraseid novelle, nagu on lambavaras Näpsi lorijutud.

Vallaku novelletid kuuluvad kahtlemata kõige väljapaistvama hulka, mis eesti keeles on loodud selles nõudlikus žanris. Vallakul on üllatavalt hea võime tabada novelletile omast ainet, pisisündmust, mille tagant avaneb lugejale erakordne situatsioon. Mõnikord jääb konflikt lugeja eest varjatuks, ei ulatu teose lehekülgedele,

küll ulatuvad vastuolud aga sügavale tegelaste hinge. Vallaku novellettides on palju inimese varjatud pooluste mõistmist ja haruldaselt vähe sõnu; julgesti võib igaühele soovitada tema juures sõnadega kokkuhoiu rasket kunsti. Ainult üks näide: Päären läheb varasel hommikutunnil mööda tänavat ning astub sisse sõbra poole, et tasuda talle võlg. Aga ta otsustab teha ka väikese nalja, koputab uksele ja mängib kriminaalkomissari. Missugune tragöödia sellest oleks võinud sigineda. Vallak armastab ka novelletis dünaamilist ja dramaatilist sündmust, kuigi tegevus selles võib olla minimaalne. Vallaku novellett ei pisene miniatuuriks, vaid säilitab puhtad žanritunnused. Mõned novelletid lõpetab Vallak rõhutatud õpetussõnadega, tuletades meelde noid traditsioone, millal jutu lõppu asetati kokkuvõtlikud õpetlikud laused. Kuid loomulikult ei võta Vallak seda ise tõsiselt, see on paroodia, mis kogu sündmusele annab groteskseema ilme, nagu novellettides «Mees mehe vastu» või «Hüüd inimsuse poole».

Vallaku loominguline töö katkes enne tema füüsiliste jõudude murdumist. Nii jäigi «Lambavarga Näpsi lorijutud» kirjaniku viimseks novellikoguks.

Vallaku novellid toetuvad klassikalise novelli traditsioonidele, mis nõuavad novellilt uudset ja omapärast elujuhtumit. Need traditsioonilise teooria nõuded harmoneerivad aga suurepäraselt Vallaku kirjanikunatuuriga, nii saigi Vallakust klassikalise novelli üks järjekindlamaid esindajaid eesti kirjanduses. Nende kirjanike hulgas, kes on jätnud jõulisi kunstilisi üldistusi meie olustikust kahe maailmasõja vahel, kuulub Vallakule kahtlemata väljapaistev koht. On kirjanikke, kelle looming ajas tuhmub, Vallaku oma näib võitvat kaalu juurde. Too maailm, mida kujutas Vallak, on nüüd kadunud, novellid, mis kujutavad tolle maailma tüüpe, stseene ja elu-olu, tunduvad järelpõlvele võib-olla huvitavamadki kui neile, kes elasid ise tolles ajas.

Vallaku ainepiirkond ei ole eriti lai. Kõige meelsamini liigub Vallak maa ja linna «äpardunud saatusega» inimeste hulgas, leides sealt omapäraseid karaktereid. Loomingulise huvi tekitab Vallakus üldreeglina ikka ainult inimene oma iseärasuste, veidruste ja saatusega, mitte ühiskondlikud probleemid. Vallak kui sotsioloog

või filosoof jääb tunduvalt maha Vallakust kui psühholoogist. Vallaku novellid on kõigepealt meie maa- ja aguliolustiku võrratud tüübid, nähtud läbi ereda ja isikupärase temperamendi. Tema kirjanikuisiksus on rikas ja huvitav. Meie pisut loiuvõitu proosas jääb Vallaku energiline kirjanikutemperament veetlevalt silma paistma ka ajaloolises perspektiivis.

1965

FRIEDEBERT TUGLASE NOVELLISTIKA PÕHISUUNAD

Ei ole nõudlikumat vormi kui väikese novelli vorm: anda mõnel ainsal leheküljel sündmus mitte anekdoodina, vaid elumahlase tervikuna; luua inimesed, neid kirjeldamata; hingeeluline kriis, seda sõnul eritlemata; ümbrusekujutus, sellesse süvenemata; mõte ilma propageerimata ja meeleolu ilma rõhutamata, ning lõppude lõpuks nähtava tegevuse taga perspektiivne sügavus, sümboolne tagapõhi. See on sonett proosas.

Fr. Tuglas. Kriitika V, lk. 178.

Fr. Tuglase loomingulise natuuri erakordne mitmekülgsus on kirjaniku tegutsemisamplituudi nii laialdaseks paisutanud, et sellele on raske võrdset leida. Kui loetleda, kuhu kõikjale Tuglas on aastakümnete jooksul oma tegevusega jäljed jätnud, tuleb pilk heita peaaegu kõigisse kirjanduselu ja tegevuse avaldumisvormidesse. Siin on Tuglas olnud rajaja või uute perspektiivide avaja, teisal nende arendaja ja õhutaja, kolmandas paigas organiseerija või eestvedaja. Tuglas kui prosaist on oma novellid, romaanid ja miniatuurid kirjutanud väga erinevais laadides, aga tema loomingu elujõudu tõestab veenvalt hoogustuv tõlkimine, mis viib Tuglase nime järjest kaugemate rahvaste teadvusesse. Tuglas on kriitik ja kirjandusloolane, viimasel alal oma

kapitaalsete kirjandus- ja kultuurilooliste uurimustega üks meie kirjandusteaduse pioneere. Tuglas on meisterlik tõlkija ning mitme kirjandusliku organisatsiooni, rühmituse või ajakirja rajaja. Tuglase reisiraamatud moodustavad klassi omaette, tema mälestused on kirjutatud nii haaravalt, et nendega võistleb ainult hea belletristika. Tuglas on . . . Kuid katkestame selle tegevuse registreerimise lõpuni jõudmata, sest igasugune kuiv loetelu muutub igavaks, ning jätkata tuleks veel kaua. Iga mainitud lõik Tuglase tegevuses vääriks omaette uurimust (mis kindlasti kunagi teoks saab), et kirjaniku töö suurusest ja tähtsusest saada selget ülevaadet.

Tuglase kui prosaisti lemmikžanriks on olnud novell ja novellett, millele ta aastakümnete jooksul pole truudust murdnud. Võime leida küll vaheaegu, millal Tuglas on belletristikast eemaldunud, ja siis on ka novellistikasse tekkinud lüngad, aga ikka on Tuglas novelli juurde tagasi pöördunud. Vahest ainult marginaale, mille arv on ajapikku kasvanud aukartust äratavaks, on Tuglas kirjutanud samasuguse järjekindlusega. Tuglase novellistika moodustab omapärase ja sisurikka peatüki eesti novelli arenguloos.

1.

Mõnikord on vaieldud selle üle, kas novellistiks peab sündima või aitab novellitehnika teadlik jälgimine jõuda selles žanris väljapaistvate tulemusteni. Iseenesest vana ja sadadel kordadel läbivaieldud teema talendi ja töö vahekordadest. Novellistil nagu igas teises žanris kirjutaval autoril peab olema loomingulisi eeldusi, sest *ex nihilo nihil,* kuid novell nõuab õpitava kirjandusteoreetilise tarkuse tundmist vahest siiski mõnevõrra rohkem kui mõni teine proosažanr. Eks näita seda meie novelli pikaldane tekkeprotsesski. Ei olnud rahvalikku külajuttu kirjutades J. W. Jannsenil puudu ei ainest, ei omapärasest stiilist (et me tänapäeval jansenlikust stiilist palju lugu ei pea, on hoopis iseküsimus), ei kirjutamistahtest, aga vähenõudlikust külajutust ta kaugemale ei jõudnud, sest ei teadnud sellest laadist kaugemale pürgidagi. Ja pidi kuluma veel aastakümneid

pärast Jannsenitki, kuni meie külajutt sedavõrd tihenes ja muutus kompositsioonikindlamaks, et võis rääkida novellist. Teadliku novellitaotluseni jõudsid alles Juhan Liiv ja Eduard Vilde, kuid nende kirjanduslik koolitatus ja esteetilised arusaamad (olgugi erinevad ja omavahel kokkusobimatud) olid midagi hoopis muud kui neile eelnenud prosaistidel. Novell vajab teadlikku aine- ja vormitöötlust, nagu seda Tuglas nii kujukalt on öelnud ridades, mis valitud selle kirjatüki motoks.

Ometi pole päris vale otsida teatavaid novellistieeldusi juba kirjaniku loomingulisest natuurist ja andelaadist, eriti siis, kui autor on aastakümneid huvitunud ühest ja sellestsamast žanrist. Kas ei peitu Tuglase novelliharrastuse põhjused mingil määral juba tema kirjanikuisiksuses, tema eripärases suhtumises ainesse, aga veelgi rohkem aine esitamisviisis. Tuglas ei ole prosaistina eepik laias ja avaras mõttes, ta on kirjutanud küll romaane, kuid nende haaravus ei ole eepilises sügavuses ja laiahaardelisuses, vaid neid kannavad muud komponendid. Tuglase proosa väldib laiade tegevuspanoraamide avamist ning tuglaslik karakterikujutus erineb mitmes olulises lõigus romaanile omasest karakterimaalingust. Tuglas ei ole niivõrd jutustav, kui kujutav ja detailide abil maaliv prosaist. Kõikvõimalikel juhtumitel püüab ta küll sündmuspaika ja olustikku, küll tegelase välimust ja hingeseisundit avada iseloomulike detailide abil. Muidugi ei ole jutustava ja kujutava elemendi vahekord Tuglase proosas alati ühesugune: kui Tuglas on lähemal traditsioonilisele realismile, domineerib novellis jutustav element, sümbolistliku kallakuga novellides aga kujutav. Tuglase proosa eripärasuseks on tegelaste tundeseisundite, meeleoluvarjundite ja tundelainetuste jälgimine. Oma tegelastele lähenebki ta rohkem tundelisel plaanil kui neid objektiivselt lugeja silmade ette maalides. On päris ilmne, et niisugusele kirjanikunatuurile on novell lähedam kui romaan, sest siit jääb veel lühike samm tugeva keskenduseni, vaatevälja piiramiseni, valgusvihu suunamiseni ainult ühe-kahe tegelase sisemaailma, nagu see toimub enamikus Tuglase novellides.

Tuglas on neid väheseid kirjanikke, kelle kujutuslaadis realismi ja romantismi elemendid põimuvad väga

tihedasti, ning raske on öelda, kumb neist on õieti Tuglasele omasem. Meie kirjandusteaduses on Tuglast nimetatud kahepalgeliseks kirjanikuks tema intellektuaalselt teravdatud mõtiskluste ja eritluste tõttu, mis omane filosoofilise laadiga kirjanikele, teisalt tolle tundepinevuse ja lürismi tõttu, millel nii kandev osa Tuglase proosas. Jah, Tuglas ühendab oma kirjanikunatuuris vastakaid pooluseid, olles kord asjalik ja kaine, nagu oli omane teatavate aastakümnete realismile, paiskudes aga samas pateetilisse ja tundehõõguvasse romantikasse. Ja kui palju filosoofilisest tarkusest kantud mõttemõlgutusi on tema marginaaliates, mis keskenduvad kord esteetiliste, kirjanduslike või ka puhtinimlike tähelepanekute valdkonda! Raske on öelda, mitme romaani filosoofiline pagas on kildudena puistatud Tuglase marginaaliate lehekülgedele. Tuglas on filosoofilised romaanid kirjutamata jätnud ja eelistanud oma mõtisklustele anda see pealtnäha vähenõudlik, ent äärmuseni tihendatud vorm, kus võlub mõte ilma sõnalis-kompositsioonilise liiglihata, mis paraku lisaproduktina tikuvad romaanidesse. Oma marginaalias on Tuglas kahtlemata filosoofiline kirjanik, kuigi ta mõnes novellis oma erakordse detailimeele tõttu mõjub empiirilisena. Ent veelgi enam: Tuglas on mõne oma novelli — seda küll erandjuhtumeil — tervikuna üles ehitanud filosoofilistele arutlustele, jättes kõrvale nii karakterimaalingu kui ka tundeseisundite kirjeldused. Mõte ja tundmus on Tuglast ahvatlenud võrdse jõuga, mõnikord on autor järele andnud ühele neist ahvatlejaist, ja siis on sündinud teoseid, millele võib ette heita ühekülgsust. Tuglase tugevus on mõtte ja tundeelamuse sünteesis.

Tuglase romantismi kvaliteedid ei kuulu ühe nimetaja alla. Kord on see tumemeelne ja trotslik, kord pateetiline ja laetud suurte heitluste pingest, kord annab lüürilise elevuse kauguse ja täiuslikkuse iha, samas sõnastab Tuglas meeleheitepiltide süngeid värvitoone. Romantiline elutunnetus oli aga noorele Tuglasele täiesti loomuomane, see avaldub tema proosaluuletustes ja miniatuurides, aga tungib ka novellistikasse.

Omapärane on Tuglase novellistika dramatism. Tema novellid ei ole vähedramaatilised, kuid näib, et Tuglast pole eriti huvitanud tegelastevaheliste dramaati-

liste situatsioonide ja konfliktide kujutamine. Erandeid võib ju olla, kuid Tuglase novellide konfliktid ei tulene niivõrd võitlusest tegelaste vahel, vaid need kujutavad pigem indiviidi võitlust iseendaga, ahistavate oludega, või siis saatuse kummaliste keerdkäikudega. Hoolimata novellide dramaatilistest kollisioonidest, ei ole dramatism Tuglase kirjanikunatuurile nii omane nagu eespool mainitud kategooriad. Seepärast ei panegi Tuglas võitlema üht inimest teise vastu, vaid eelistab dramaatilises olukorras viibiva tegelase hingeseisundite jälgimist, mis annab võimalusi lüüriliste tundeelamuste ja meeleolupiltide põimimiseks novellidesse.

Harva võib leida kirjanikku, kelle looming jaguneks perioodidesse nii selgepiiriliselt kui Tuglasel. Sajandi esimesse kümnendisse langes Tuglase varasem loominguperiood, mida iseloomustab kõigepealt realismi ja romantismi tihe põimumine Tuglase loomingus. Teine loominguperiood, millal Tuglas on mõjustatud sümbolismist, algab Esimese maailmasõja eelõhtul, kestab aastakümnendi. Kolmandat loominguperioodi, mis kulgeb järjekindlalt realismi tähe all ja kestab tänapäevani, alustas Tuglas 30-ndate aastate teisel poolel. Nii on Tuglase loominguline tööpäev novellistina mõnede vaheaegadega kestnud 65 aastat. Nii pika ajavahemiku jooksul on erinevad mõjutegurid sekkunud Tuglase loomingusse, on olnud otsinguid ühes ja teises suunas, on esinenud suurepäraseid eneseleidmisi, aga ka ajutisi seisakuid. Eks kuulu Tuglase loomingulise tee algus juba nii kaugesse minevikku, et selle mõistmiseks on vaja kirjandusloolase abi.

2.

Fr. Tuglase kirjanduslik debüüt langes realismi hoogsasse tõusuperioodi, mis iseloomustas käesoleva sajandi esimesi aastaid. Nagu mitmed prosaistid enne, tuli Tuglaski kirjandusse külaelu stseenide ja tüüpide kujutajana. Nood esimesed pretensioonitud elupildid, mis ei probleemiasetuses ega süžeearenduses sea endale suuri nõudeid, tõestasid noore Tuglase tugevat realismimeelt, millele huumor annab omapoolse värvingu. Esileküündi-

vaim nende hulgas on «Hunt», milles tüübimaaling liialdustest hoolimata on usutavuse piirides, situatsiooni- ja karakterikoomika sulavad ühtseks toredaks pildiks, kuigi lugu läheneb groteskile. «Hundi» ja teiste külaelust võetud piltide põhjal näis, nagu oleks noor Tuglas kutsutud jätkama A. Kitzbergi või Juhan Liivi poolt sissetallatud radu. See realismi traditsioonidele toetuv etapp Tuglase loomingutee alguses jäi aga võrdlemisi lühikeseks. Algav revolutsioon paiskas Tuglase uutesse loomingutingimustesse ja aeg nõudis temalt sootuks muud kui vaikse huumorimuhelusega pehmendatud külaelupiltide maalimist.

Revolutsiooniaegses loomingus avalduvad esmakordselt Tuglase kirjanikunatuuri kaks põhisuunda. Revolutsiooniline võitlus äratas Tuglases romantiku, kes võis kord olla hoogsalt paatoslik nagu proosaluuletuses «Meri», kord tumedatooniline ja mässumeelne nagu jutustuses «Jumala saar». Oli tarvis 1905. a. võitlusvaimu, mida hingas endasse noor Tuglas, et temast võis kujuneda revolutsiooniline romantik, kelles nii omapäraselt ühineb pateetiline võitlusvaimustus eleegiliste toonidega.

«Jumala saar» on esimene lõpuni viimistletud pikem proosateos, mis kannab endal romantismi pitserit. «Jumala saares» on ladestunud mitmesugused kihistused: siin on pilte Tuglase kodukoha Ahja lähistest metsadest, siia on põimitud lugusid orjaajast, mida kirjanik oli kuulnud lapsepõlves, siin on Tuglase kirjanikufantaasia põuastseenide ja saare kirjeldamisel saanud tuule tiibade alla, siin põimuvad müstilised motiivid trotsliku võitlusvaimu ja lakkamatu otsimisihaga, mis on üks inimvaimu põhiomadusi. Siin vahelduvad pildid, mis on kujutatud mõjuva sugestiivsusega, ja teised, milles retoorika valitseb tundepinge üle. Rahutud revolutsioonisündmused oleksid nagu andnud jutustuse stiilile kord mäsleva, kord tumemeelsesse romantikasse laskuva põhiheli. Kaks kohutavat jõudu — põud ja mõis ängistavad rahvast. Nende vastu peetava traagilise võitluse paratamatusest tuleneb teose sünge romantism.

«Jumala saare» seosed revolutsioonipäevade võitlustega on kaudsed, võime nentida ainult ummikumeeleolu ja viha, mis otsib väljapääsu, inimhinge igavesti rahutuid otsinguid kui ajastu märke, mis on põimitud

teose koestikku. Süžee nõrk arendus, samuti tegelaste kontuuritus kahjustavad mõnevõrra jutustuse kunstilist mõju. Ometi on selles haaravaid maalinguid ja rahutult kaasakiskuvaid meeleolusid. Ajuti on keel rütmiline ja üllatavalt värskete kujunditega, teisal pateetiliste nootidega. Tuglas kui romantik kõneles selles teoses kaasajale sümbolite ja allegooriate keeles, kuid tema põhimeeleolu oli võitlussekutsuv. Üle pika ajavahemiku oli eesti kirjandusse ilmunud romantiline jutustus, milles küll kõik polnud veel kunstiliselt küps, kuid milles leidus elemente, mis eesti varasemas proosas tundmatud.

Paralleelselt romantiliste teostega jätkus Tuglase loomingus revolutsioonipäevade ajal ka realistlik liin, mille väljapaistvamaiks teosteks on novellid «Hingemaa», «Kahel pool seina» ja «Midia». Õigupoolest oli novelli «Hingemaa» esimene variant kirjanikul valmis juba 1903. aastal, milles autor oli kirja pannud isiklikult kogetud muljed. Pärast karistussalkade tegevust kirjutas Tuglas novellile dramaatilise lõpu. Mingiks eeskujuks oli «Hingemaa» loomisel E. Peterson-Särgava oma «Paisetega», kuid kujutamislaadis on Tuglas iseseisev. Süžee osatähtsus on selleski novellis minimaalne: kirjeldatakse ainult koolmeister Juhan Remmelga kaht kohtumist vaese kandimehega. «Hingemaas» on Tuglase stiil vastandlik romantilistele teostele: ei mingit väljalangemist kõige asjalikumast olukordade kujutamisest, piinliku täpsusega maalitud pildid, millele pole rõhku ega värvi lisatud ei naturalistliku suletõmbe ega tähelepanu köitva võrdlusegagi. Aine ja situatsioonid peavad selles teoses kõnelema iseenese eest ja autor taandub, et vältida literatuursust. Tegelikkuse faktid ja asjalikkus räägivad selles novellis aga lõpptulemusena tõsist kunstikeelt. Sajandeid maatamehe poolt hellitatud lootus — hingemaa — kõlab novellis nagu refrään. Protest revolutsiooni mahasurumise vägivalla vastu, mis ereda joonena läbis Tuglase romantilisi proosaluuletusi, on novelli puändis esitatud mõne karmrealistliku lausega.

Novellid «Kahel pool seina» ja «Midia» on omavahel seotud ühise tegelasega ning moodustavad fragmendid suuremast kompositsioonist, mis kirjanikul ei valminud, aga samal ajal on mõlemad novellid siiski omaette tervikud. «Kahel pool seina» on olupilt lendlehtede trük-

kimisest 1905. a. jõulupühade ajal, kusjuures tegevuspaigana on silmas peetud Tartu tingimusi. Fragmendis on hästi tabatud konspiratiivkorteri miljööd ja meeleolusid.

Nii oli Tuglase kirjanduslik suutlikkus paari revolutsiooniaastaga arenenud mõlemas peasuunas: ta oli ajastu väljapaistvamaid revolutsiooniromantikuid ning tõestas samal ajal oma võimeid realistina. Tegelikult on stiilidiapasoon Tuglase revolutsioonipäevade loomingus veelgi avaram, sest paljud neil aastail kirjutatud miniatuurid pääsesid esmakordselt trükki alles 1913. a. kogus «Liivakell». Sealt aga nähtub, et Tuglas kirjutas neil aastail pessimistliku sisuga romantilisi laaste ja mõnes novelletis kaldus naturalismigi.

Fr. Tuglase revolutsioonijärgset loomingut iseloomustab võitlusromantika taandumine ja intensiivne uute suundade otsimine isikupärase kujutamislaadi väljatöötamisel. Tuglase revolutsiooniline romantism oli nii vahetult seotud ajastu heroilise heitlusega, et pidi teisenema, kui revolutsioon sunniti taanduma ja kirjanikule jõudsid kätte paosklemise päevad. Sünged kaduvuse meeleolud on korraga tunginud Tuglase romantikasse, nagu tõestavad 1907. a. kirjutatud miniatuurid «Sügise viiul», «Hääled varjudest» ja «Ärasõit». Realistlikus laadis kirjutatud novellides suundub autori huvi järjest rohkem ja rohkem psühholoogiliste probleemide poole. Tema elutunnetus on järgnevates kogudes realistlik, aga stiilis ja kujutamislaadis suureneb impressionistlike elementide osatähtsus. Tema realism oli muutunud peenekoelisemaks ja psühholoogiliselt läbitungivamaks. Niisugust arengukõverat põhjustasid mitmed tegurid, kõigepealt revolutsioonijärgse kirjanduse tendents üksikisiku hingeprobleemide valgustamise poole, aga ka Lääne sajandivahetuse estetism ning impressionism.

Novellikogu «Kahekesi» (1908) on nii ainestikult kui kujutamislaadilt ebaühtlane teos. Siin avaldas Tuglas revolutsioonimeeleoludest kantud novellid «Oma päikese poole» ja «Midia». «Suveöö armastus» ja «Toome helbed» näitavad aga Tuglase realismi uusi suundi. Kunstiliselt kõige kandvamaks novelliks on kogus «Suveöö armastus», klassikalise novelli traditsioonis kirjutatud sulase ja teenijatüdruku armastuslugu, milles

puhas tunne võidutseb naudinguiha üle. Tugev psühholoogiline läbivalgustus, realistlik tüübimaaling ja loogiline kompositsioon iseloomustavad seda teost. Tuglas näitab end selles novellis looduspiltide hingestatud kujutajana. Novell «Toome helbed», milles kirjanik jälgib noore tütarlapse esimeste tundevibreeringute tekkimist, on stiililt sammu võrra impressionismile lähemal. Kujutamislaadis märkame suuremat kiindumist detailidesse ja meeleoluvarjundeisse. Kõrvaltegelased joonistab autor seejuures tugevama joonega, otsekui söetõmbega peategelase tundevibreeringute õrna akvarelli kõrval.

Novellivalimik «Õhtu taevas» (1913) pakub vähe uut, sest siin on uuesti avaldatud eelnenud kogu paremad novellid, esmakordselt ilmunud teosed aga näitavad impressionismi süvenemist Tuglase loomingus. Tegelikult oli Tuglas juba 1909. a. oma loomingus jõudnud ajutise seisakuni ja «Õhtu taevas» peegeldas ilmumise ajal läbitud etappi kirjaniku loomingus.

1913. a. ilmunud novellide ja miniatuuride kogu «Liivakell» annab ulatusliku ülevaate kogu Tuglase esimesest loominguperioodist. Kogusse on koondatud lühipalu kõigist stiililaadidest, mida Tuglas harrastas esimesel loominguperoodil. Alles siit selgub, kui kirev ja eri suundadesse pürgiv oli Tuglase esimene loominguperiood. «Liivakell» sisaldab «Hingemaa» kõrval varasemaid realistlikke külaelupilte, revolutsioonilromantikast kantud proosaluuletusi, impressionistlikke, aga samuti ka sünget meeleheidet väljendavaid romantilisi laaste ning naturalistlikke lühipalu. Siin valitseb stiilide palius ja julge segipaisatus, mis on iseloomulik Tuglase esimesele loominguperioodile.

«Liivakell» oli ilmumisajal hilinenud raamat, kuna sisaldas teoseid, millest paljud olid loodud 10 aastat tagasi. Loomulikult oli kirjanik neist vahepeal üle kasvanud ja pärast «Liivakella» ilmumist läkski Tuglas varsti vastu uuele loominguperioodile.

3.

Novellikogu «Saatus» andis 1917. aastal esmakordselt täielikuma pildi sellest, kuhu oli suundunud Tuglas pärast loomingulist kriisi Esimese maailmasõja eel.

Lugeja ette astus otsekui uus Tuglas, kes tunnetas maailma sootuks teisiti kui «Liivakellas», ja mis peamine, kirjutas kunstipärasemalt ning jõulisemalt kui varem. «Saatusele» järgnes 1920. aastal kogu «Raskuse vaim», mis kunstiliselt tasemelt on eelmisega võrdne, ja perioodi lõpetab 1925. aastal kogu «Hingede rändamine».

«Saatusega» alanud loominguperioodi kõige silmatorkavamaks iseärasuseks oli Tuglase jõudmine uuelaadse novellisüsteemini. Selle kujundas keerukas mõjustuste kompleks, mida mõistmata on raske jõuda kirjaniku teise loominguperioodi novellide tuumani. Tuglas on alati pidanud kirjanduse esmaseks ülesandeks inimsuhete ja reaalses elus esinevate nähtuste kujutamist, kusjuures stiililiste väljendusvahendite valikul on ta olnud eklektiliste kalduvustega otsija. Nagu realism ja romantism ühinevad tema enese kirjanikunatuuris, nii on ta püüdnud sageli ühendada erinevate voolude kujutamismeetodeid. Et avada inimkarakteri mõnd omadust, kirge või iseloomujoont jõulisemalt ja eredamalt, otsustas Tuglas loobuda traditsioonilisest realistlikust karakterimaalingust ja viis mitmed novellide peategelased sümbolite pinnale, nagu see kõige ilmekamalt nähtub novellist «Maailma lõpus». Sellega seoses tõuseb probleem Tuglase vahekorrast sümbolistliku kirjandusvooluga, seda enam, et meie senine kirjandusteadus on Tuglase teist loominguperioodi pidanud sümbolismi avalduseks eesti kirjanduses.

Küllap on sümbolistlikul kirjandusvoolul, mis Prantsusmaalt uue sajandi alguseks oli levinud Euroopa teistegi rahvaste kirjandusse, oma osa Tuglase uue novellisüsteemi kujundamisel, kuigi ekslik oleks seda pidada määravaks teguriks. Sümbolism oma filosoofilis-esteetiliste aluste poolest juhatas irreaalsusesse ja müstikasse, ta ei teinud katsetki reaalsust interpreteerida, vaid pakkus salapäraseid ja käsitamatuid sümboleid, millega tahtis rõhutada reaalse maailma kaootilist mõttetust. On selge, et kirjanikud, kes jälgisid sümbolismi esteetilisi aluseid, sattusid müstikasse ja irreaalsusesse. Sümbolistide loomingus esinevad sümbol-tegelased, kelles pole taotletudki inimliku karakteri kujutamist, vaid tegelane esindab kas mõnd abstraktset mõistet või siis

sümboliseerib üldistava kujuna mingit inimrühma. Tuleb märkida, et tegelaste viimine sümboli pinnale polnud kaugeltki sümbolistide avastus, vaid oli kirjanduse igivana kujutamisvõte, mille sümbolistid uuesti elustasid. Kõik oleneb sellest, mille nimel viiakse tegelane sümboli pinnale, määrav on, mis avaneb sümbolite tagant. Küsimus on selles, kas sümbol-tegelased viivad irreaalsusesse ja eitavad reaalse maailma suhteid või on nad autoril omapäraseks vahendiks reaalsuse suhete avamisel. Selles mõttes on vastuoluline isegi M. Maeterlincki looming, kes oma sümbolistlike draamade kõrval on kirjutanud ka «Sinilinnu», mille sümbolid on tabanud inimkarakteri mõndki olulist omadust.

Kui esitame küsimuse, mida tähistab sümboli mõõtmeteni ulatuv tegelane Tuglase loomingus, siis saab vastus olla ainult üks: sümbol-tegelane ei ole kirjanikule sillaks müstilisse tunnetamatusse, vaid selle taga avastame reaalsuse puhtinimlikud vahekorrad. Nii võttis Tuglas sümbolismilt tegelaste sümboli pinnale viimise idee, kuid kasutas seda reaalsete inimvahekordade ja tegelikkuse nähtuse avamiseks. Sümbol-tegelasi luues ei saanud ega tahtnud kirjanik lähtuda traditsioonilise realismi printsiipidest, vaid põimis oma novellidesse järjest rohkem fantastilisi elemente.

«Saatuse» ja järgnevate kogude fantastilistele novellidele teoreetilist alust otsides tuleb pöörata pilk Tuglase tolleaegsele müüdiharrastusele. Pole tarvis kahelda autoris, kui ta «Kriitilises intermezzos» kirjutas: «Luua müüte, — see on kõrgeim. Luua seda üksi, mis muidu rahvad ja sajandid on loonud, — see on jumalik. Suuremat õnne ei pea kunstnik lootma.» Kahtlemata püüdis Tuglas mõneski oma fantastilises novellis tabada vanade müütide vaimu. Võib vist küll väita, et tema fantastika lähtepunkt ei ole sümbolismi ähmastes kujutlustes, vaid müütide võimsates piltides, kus segunevad reaalsus ja muinasjutulisus, üleloomulik ja tõepärane. Aga keegi ei kahtle ju, et vanad müüdid oma fantastiliste piltide kaudu peegeldavad tegelikkuse suhteid. On muidugi iseasi, kui lähedale-kaugele jõudis Tuglas müütide vaimule.

Kirjaniku julgel fantaasialennul on eriline osa Tuglase müüdinovellides; see on tõeline fantaasialennu pil-

lerkaar, mis avaneb lugejale novellides «Maailma lõpus» või «Merineitsi»; ei oleks fantaasiavaene kirjanik suutnud luua ka Arthur Valdese omapärast müstifikatsiooni. Tuglas läks nii kaugele, et lõi müüdile laevapoisist ja hiigelneitsist reaalsuse seadusi trotsides ebahariliku miljöö, mis hämmastab oma kirevusega, kuid harmoneerub saarel toimuvate sündmustega. «Isegi fantastilist on tarvis isiklikult tunda, eksootilisele hingeliselt lähedal olla,» kirjutab Tuglas ühes marginaalis. Tema fantastilistes novellides ongi see nii.

«Saatuse» novellidesse on ilmunud rohkem dünaamikat, kui tabasime varasemas novellistikas, ja seda hoolimata detailide paljusest ja nende värvikiiskavusest. Üksiku detaili joonis on selgepiiriline ja lihtne, ainult detailide paljus tundub mõnikord väsitavana, sest lugeja peab peenest mosaiigist looma tervikliku kujutluse. Ent nii fantastika kui detailipaljus on surutud kindlapiirilisse lausesse, milles on energiat ja rütmi.

Ainestik on novellikogus «Saatus» süngetooniline, kogu oleks nagu kirjutatud hukkumismeeleolude vangistuses. Ei tohi unustada, et sõja vari langes üle nende novellide, sest noor-eestlased, nende hulgas ka Tuglas, elasid raskelt üle Esimese maailmasõja katastroofi. Mingi nimetu painajalik raskus kajastub novellide põhitoonis; need on eranditult sünge saatuse novellid. Saatust ei mõista Tuglas aga kui ettemääratud jõudu, mis viib hukatusse, vaid traagiline lõpp kasvab välja tegelaste mõnest nõrkusest või kirest.

«Saatuse» novellid on kõik kaua mõlkunud kirjaniku meeles. Nad ei ole ühtlase põhikoestikuga teosed, sest mõned novellid on lähedased traditsioonilisele realismile, teistes loob Tuglas müüte. Esimese rühma ilmekamaks esindajaks on novell «Inimsööjad», mille süžee haarab igivana ja paljude autorite poolt läbikirjutatud lugu mahajäetud neiust, kes lõpetab enesetapmisega. Novellis «Popi ja Huhuu» sunnib kõike toimuvat jälgima novelli teine plaan, mis avaneb koera ja ahvi tegevuse jälgimise tagant. Selle novelli puhul on seni toonitatud loomade hingeelu head tundmist ning pole põhjust sellele vastu vaielda, ei Popi orjameelsusele ega Huhuu veiderdustele, millega aimatakse järele inimese

tegevuse välist külge. Alles puänt avab novelli sügava allteksti: Popi ja Huhuu lähevad paratamatult vastu hukkumisele, sest inimlik arukus, mida sümboliseerib Isand, ei hoolitsenud enam nende eest. Ja lugejal jääb lõppjärelduse tegemiseks ainult suurendada dimensioone ning Popi ja Huhuu majake mõttes asendada kas või terve maailmaga.

Üheks omapärasemaks teoseks kogu Tuglase loomingus on novell «Maailma lõpus», mille kirjutamise idee autoril tekkis «Kalevipoja» maailmareisi peatüki lugemisel. Siin on Tuglas müüdile jõudnud lähemale kui kunagi varem ja müüdina tuleb seda ka võtta. Novellis ei pane niivõrd imetlema saare fantastiline loodus, kui hoogsus, sisemine pinge ja kunstiline ühtsus, mis iseloomustab kogu lugu hoogsast sõidu algusest kuni lüürilis-traagilise lõpuni. Müüdi idee — näidata mõistusest valgustamata meelelise armastuse mõju surelikule ja inimese vastuhakku sellele — tõuseb fantastiliste kirjelduste tagant esile jõuliselt ja veenvalt. Novelli tunderõhulise lõpu on kirjutanud Tuglas-romantik, kes mõne lüürilise viipega suudab tabada inimhinge igatsusi.

«Raskuse vaim» jätkab «Saatuse» põhilaadi, kuid revolutsiooni ja sõja märgid on tunginud nüüd juba novellide temaatikasse. Revolutsiooni-idee levimist kauge ookeanisaareni kujutatakse novellis «Kangastus», sõja lõpu õuduspilti pakub «Inimese vari», milles ema Maret on ühtaegu konkreetne kolkaküla naine, teisalt aga nagu läheneks sümbol-tegelasele. Novell on kahtlemata üks sugestiivsemaid Tuglase loomingus. Müüdipärast laadi jätkab kogus novell «Merineitsi», milles tooruse ja vägivallatsemise võrdkujuks on Kaspar, õrnuse ja alistuvuse sümboliks merineitsi, mis tuntud nii paljude rahvaste folklooris.

Novelliga «Arthur Valdes» tõi Tuglas eesti kirjandusse salapärase kangelase, kelle nimi aastakümneid hiljemgi on siin-seal vilksatanud. Tuglas esitas Valdese elukäigu, lastes tal langeda Läänerinde lahingutes, ja refereeris tema viit novelli. Kõige huvitavam kogu müstifikatsioonis on Valdese esteetiliste vaadete käsitlus. Meil pole õigust pidada Arthur Valdest Tuglase enese vaadete peegeldajaks, sest tegelase mõttekäike ei tohi

üle kanda autorile, ent Valdese kirjanduslikes arusaamades on tähtsal kohal elulähedus nõue ja estetismi kriitika. Tema esteetiline kreedo nõuab kirjanikult kõigepealt teoinimese mentaliteeti ja jäägitut osavõttu elu dünaamilisest arenguprotsessist. Tekib küsimus, kas Arthur Valdese kirjanikuisiksust kujutades pole Tuglas teadlikult maalinud ühe võimaliku vastandi sajandi lõpu esteedile ja estetismile, millest Tuglas ise sõja eelpäevadel ei olnud päris vaba. Juba enne «Arthur Valdese» kirjutamist oli Tuglas hüüdnud oma tuntud juhtlause: «On mäda estetism. On pehkinud me jumalad!» Ning siis saatis Tuglas Valdese kohut mõistma nende üle, kes estetismi kui hirmsat mürki olid veres kandnud, kelle hulka Tuglas vahest luges ennastki. Täieliku vastandina elevandiluust torni estetismile kõlab Arthur Valdese nõue, et kirjanik «tehku kehalikku tööd, raiugu metsa, kaevaku maad, vormigu telliskive: — aine harib ja kasvatab vormitunnet. Ta nähku isiklikult palju maastikke ja elagu lihtsate ning tugevate inimeste keskel: — see seemendab ja kõvendab mõttekujutust. Kuis võiks meil olla suurejooneline ja plastiline fantaasia, kui me eraelus midagi suurejoonelist ja plastilist ei näe ega tee! Imetleme renessansi meistrite suuri nägemusi, kuid unustame, et nad tihti sõjamehe riiet kandsid või kaubalaevadel meriröövlite ning tormidega võitlesid. Kas meie, mannetud, peaksime müüte looma!»

Kas ei nähtu siit omapärane vastuolu. Tuglas oli kord kutsunud müütide loomisele ja oli neid kirjutanudki, aga Valdes kahtleb, kas kaasajal suudetakse tabada vanade müütide vaimu. Kas Valdes on Tuglase antipood või on Tuglas isegi kahtlema hakanud müütide loomise võimaluses? Tuglase järgmine novellikogu näib nagu õiguse andvat Arthur Valdesele.

Novellikogus «Hingede rändamine» oleme veelgi tõsisemate probleemide ees ja raskepärasemas maailmaski kui varasemates kogudes. Fantaasia ja reaalsuse läbipõimimine küll kestab, aga Tuglas ei fantaseeri enam niisuguse kerguse ja muretusega nagu varem. Novellid «Poeet ja idioot» ning «Rändaja» tuginevad ainuüksi arutlustele, sündmustiku- ja karakterikujutus pole neis oluline, kusjuures Tuglase tihendatud ja üllatavaid mõttekäike jälgida pole sugugi lihtne. Kuradi apologeet

Kobras esitab «Poeedis ja idioodis» uue religiooni teesid ja selle elujõu ning vajalikkuse tõestuse, mis lõpptulemusena muutub religiooni mõistuspäraste tõestuskatsete paroodiaks. «Õhk on täis kirge» kannab fantastika ja sümbolismi märke. Lendavad inimpead, kellega leitnant Lorens võitleb, peavad sümboliseerima alistatute viha vallutajate vastu, kuid neidki seoseid ja järeldusi ei ole lihtne avastada. Sümboltegelasel puudub «Hingede rändamises» see veenvus ja isegi võluvus, mis oli varem.

Kogu kandvaim teos on «Androgüüni päev», milles tuglaslik fantastika on rakendatud teisiti kui laevapoisi müüdis. Kirjanik on vajanud ebareaalset Androgüüni, et viia ta siis sündmuste keskele ja miljöösse, milles Tuglas näitab end reaalsuse detailide tõelise võlukunstnikuna. Too rokokoo-aegse õukonna mentaliteedi ja pompoossuse avamine, milles tuleb imetleda autori teadmisi paljudelt kunstialadelt, pole aga jäetud autoripoolse mõtestatuseta. Luksusest ja suursugususest väsinud pildistiku üle heidab oma helgi satiiriline virvendus. Loetagu ainult valitsuse istungi kirjeldust või printsi lõbutsemist röövlite hulgas.

«Androgüüni päeva» viimases lauses tunnistab Tuglas, et ta on väsinud oma kummalise kangelase jälgimisest. Sedagi novelli puänti võime mõista sümboolses tähenduses, sest Androgüüniga lõpetas autor ka oma sümbolistlik-fantastiliste novellide perioodi. Miks? Küllap põhjusi on mitmeid. «Androgüüni päevas» oli autor jõudnud detailimaalingu äärmiste võimalusteni, kust edasiminekuks vaevalt enam teid leidus. Aastakümme on küllalt pikk aeg selleks, et kirjaniku esteetiline maitse võib muutuda ning tõed, mida seni teenimisväärseiks peetud, võivad tunduda ebaveenvaina. Tuglas oli loonud omapärase novellisüsteemi ja otsinud võimalusi selle piirides, edasine samas laadis oleks tundunud enesekordamisena. Ta kirjutas sümbolistlik-fantastilises laadis rea teoseid, mis kuuluvad meie novelliklassikasse. Aga nagu igal äärmuseni arendatud laadil, olid Tuglase novellidelgi oma nõrgad küljed. Elukaugust neile ette heita pole vahest õige, sest omal viisil peegelduvad Tuglase fantastilistes novellideski ajastu vastuhelgid. Kuid sümboli pinnale kantud tegelane, kes sageli tegutses

fantastilises maailmas, jäi kaugele igapäevasest konkreetsest inimesest, keda nendes kogudes peaaegu ei esine.

4.

Kui Tuglas 1936. a. lõpul asus kirjutama «Väikest Illimari», alustades uut realistlikku loominguperioodi, eelnes sellele esteetiliste vaadete muutumine ja kujutamislaadi ning stiili lähenemine realismi klassikalistele printsiipidele. Tuglase eneseleidmine realismis ei olnud ega saanudki olla tagasipöördumine sajandi alguse realismi juurde. Oli tarvis realismi põhiprintsiipidest lähtuvat uut kunstilist sünteesi, oli tarvis uut stiili. Nende otsimine oli pidev protsess, mis kestis aastaid kirjaniku teadvuses (võib-olla alateadvuseski), kuigi meil selle kohta puuduvad lähemad andmed.

Kunstilise tunnetamise, kujundisüsteemi ja stiili muutumise põhjalikkus selgub, kui võrdleme «Androgüüni päeva» ja hilisnovelle. Kõigepealt märkame, et on kadunud sümbolkujud ning karakterilooming on allutatud realismi traditsioonidele. Tuglase tegelased on nüüd reaalsete inimeste võrdkujud, kes kuuluvad kindlasse miljöösse ja aega. Aga siit järgneb, et ka miljöökujutus peab olema realistlik ja usutav, mitte fantastiliste detailide ja dekoratsioonidega nagu müüt-novellides. Korraga olid tarbetud värvirikkad ja kiiskavad detailid, fantastilised panoraamid ja dekoratsioonid, millel sümbolistlikes novellides nii suur erikaal. Lisaks kõigele pidi kirjanik leidma uue vahekorra ainega, Tuglas esines nüüd jälle sündmuste jutustajana, mitte ainult kujutajana. Loominguline fantaasia allus tegelikkuse kunstilise reprodutseerimise seadustele, ei rikkunud enam tegelikkuses kehtivaid suhteid ja seaduspärasusi. Ent tegelikkuse kunstiline taasloomine ei olnud Tuglase arusaamade järgi nüüdki tegelikkuse matkimine või jäljendamine, vaid ikkagi valiv ja tihendav protsess, milles loomingufantaasialgi on oma osa. Erilise pieteeditundega suhtus Tuglas nüüd ainesse. Ta tahtis esitada seda nii lihtsalt ja siiralt kui võimalik, et kujutatav situatsioon või tegelane saaks seda enam ruumi mõjumiseks ja esiletõusuks. Tuglas oli korraga belletristika suurim vaenlane, ta avas-

tas lihtsuse poeesia, unistades marginaalides mõtte edasiandmisest sõnadeta. Sellepärast on Tuglase stiilist nüüd kadunud üllatavad võrdlused ja metafoorid, tema jutustus voolab vabalt ja täpselt, ei sunni kusagil peale omapoolset tundevarjundit, vaid esitab valivalt ja tihendatult realiteedi ilminguid. Nii tähendas Tuglase eneseleidmine realismis elu kvintessentsi koondumist teoste lehekülgedele.

Nii olid Tuglase esteetilistes tõekspidamistes toimunud olulised ümberkujundused, kui ta pärast 15-aastast pausi hakkas Teise maailmasõja ajal uuesti viljelema novelli. Hilisnovellid, mida arvult pole üle kümne, on ainestikult mitmekesised. Nende hulgas on tüüpilisi karakternovelle, nagu «Viha» ja «Keiserlik kokk», mille kujutamisfookuses ainult peategelase mõttemaailma ja elutunnetuse avamine. «Armastuskiri» esitab pildi maaelust ja -inimestest, see on nagu kauge paralleel Tuglase nooruspäevade maaelu-kujutusele, kuid kunstiliselt viimistletum ja nüansirikkam. Novellis «Ühe elu mõistatus» on lakoonilises vormis esitatud peategelase kogu saatus, milles traagilise pöörde põhjustab kõige pööraseм juhus. On's tolles novellis kirjeldatud kokkusattumus üldse tegelikkuses mõeldav? Ülikaine sajandi alguse realism poleks riskinud nii erandlikule situatsioonile rajada teost. Aga juhused ju esinevad tegelikkuses, ja realism, mis juba oma printsiipides neid eitab, elimineerib endast ühe nähtuste kategooria. Tuglas pole realismi olemust näinud elunähtuste täpses kopeerimises ja klammerdumises faktitõe külge. Kirjanik, kes lähtub ainult tõestisündinud lugudest, poleks iialgi saanud kirjutada «Viimset tervitust», kuid just see ongi Tuglase hilisnovellistika tippteos.

Kirjutatud 1941. a. sügisel keset sõjakeerist, esitab Tuglas «Viimses tervituses» sünge pildi tsivilisatsiooni hukkumisest, mis järgneb neljandale maailmasõjale. Novell on probleemiasetuselt fantastiline, kuid jääb miljöö ja reaaliate kujutuses realismi pinnale. Novelli kirjutamise ajal ei võinud Tuglas aimata tuumarelvade hävitusjõudu, aga tema kirjanikuintuitsioon tabas juba siis võimaluse, et tuleviku sõda võib hävitada kogu tsivilisatsiooni ja heita inimkonna tagasi barbaarsusesse. Novelli tegevuspaigaks valis kirjanik Naapoli lahe

ranniku, mille linnad olid talle tuttavad. Mahajäetud varemete vahel elutseb nimetu põhjamaalane. Tema päevikumärkmed, milles tunneme tuglaslikult täpset, nõtket ja poeetilist stiili, moodustavadki novelli.

«Viimne tervitus» on sügava sugestioonijõuga teos, omapärane humanistlik hoiatus kogu inimkonnale. Pärast tuumarelvade leiutamist, millal tsivilisatsiooni hukkumine muutus hüpoteesist võimalikkuseks, tõusis inimkonna hävimise kujutamine maailmakirjanduses tähtsale kohale. Pole liialdus väita, et Fr. Tuglas on selle ainestiku pioneere, sest ta jõudis selleni enne tuumarelvade ja «külma sõja» ajastut. Et teos ilmus trükis alles 1957. aastal, oli see juba üks paljude hulgas. Tuglase mure tsivilisatsiooni saatuse pärast algas juba siis, kui inimesel polnudki veel vahendeid iseenese ja tsivilisatsiooni täielikuks hukutamiseks, kuid Tuglas aimas niisuguste võimaluste saabumist. Kirjanduse ülesanne on ka inimest hoiatada ja Tuglas on seda humanistina teinudki.

*

Ei tohi hetkekski peatuda loova inimvaimu otsing maailma tunnetamisel, ei tohi hetkekski seisatuda kirjaniku mõte ja intuitsioon, kui ta otsib kunstilist vormi sellele lõpmatule tunnetusprotsessile. Muutub aeg ja muutub inimene teisenevas ajas. Kirjanik on eelkõige otsija. Eesti kirjanduses pole teist novellisti, kes Tuglasega võrdselt oleks otsinud uusi väljendusvõimalusi, kes muutuvat maailma oleks jälginud niisuguse sisemise pingega. Tookord, kui Tuglas alustas, oli 1905. a. revolutsiooni «sõjakevad õues». Nüüd on seljataga kaks maailmasõda. Kui palju on maailm muutunud selle aja jooksul, kui võrratult sügavamaks on muutunud maailma tunnetamine. Murdosakese kõigest sellest on Tuglas suutnud kätkeda oma novellidesse.

1966—1969

5

MARGINAALE

5

MARGINALE

ALGUSES OLI MÕTE

1.

Hämaratest aegadest alates ikka seesama: milles on olemise mõte? Filosoofide leegionid on pead murdnud, aga kas oleme lahendusele lähemale jõudnud? Kui vaadata filosoofia ajaloo seisukohalt, siis küll, sest palju vastuseid koltub raamatukogude riiulitel —, aga üksikindiviidi seisukohalt mitte, sest igaüks peab iseenda jaoks ikkagi otsast alustama. Hämmastavalt geniaalne oli looduse kapriis, mis andis inimesele mõtlemisvõime, kuid jättis olemise mõtestamise inimese enda asjaks. Ja nii me siis mõtestamegi generatsioon generatsiooni järel, ning need, kes tüdivad, väidavad, et kõik on mõttetu, *vanitas vanitatum*. Aga mis uut selleski.

Hüva — oletagem, et olemine on mõttetu, et mõtestamise püüegi tekib ainult inimese mõistuse piiratusest. Aga mis sellest muutub? Olemine jääb ja probleemid püsivad. Ja ikka uuesti ning uuesti esitatakse kurikaval küsimus: kas mõtestatud olemine pole siiski parem (inimväärikam, rikkam) mõtestamata olemisest? Ainult lihtsameelne võib arvata, et inimesele on jäetud valikuvabadus: kui tahab — mõtleb, ei taha — ei mõtle. Iga bioloogiline liik peab kasutama temale antud võimalusi. Ja kui loodus andis inimesele mõtlemisvõime, siis hoolitseb ta ka selle eest, et inimene lihtsalt peab kasutama mõtlemise kaudu avanevaid võimalusi. Loodus juba teab, mis on kategooriline imperatiiv!

2.

Mõtlemise kasutatud võimalused — see on filosoofia ja teaduse ajaloo summa. See on andnud teadmised, mis kasvavad üllatava kiirusega. Ja kõige selle juures on ikkagi nukralt skeptiline tänapäeva filosoofide nägu. Me oleme teel, kuid kuhu? Kõigi pessimistlike tuleviku-prognooside juures on üllatav ja rõõmustavgi nähakuulda, kui palju tänapäeva maailmas tegeldakse eetiliste ja filosoofiliste probleemidega. Juhtivad teadused on jõudnud niikaugele, et filosoofiata näib puuduvat edasine arengu võimalus isegi arstiteaduses ja aatomifüüsikas, rääkimata bioloogiast, küberneetikast ja eugeenikast. Vist kunagi varem pole inimene uute teaduslike avastuste puhul nii palju muretsenud, kas uusavastused hakkavad teenima head või kurja. Reaalteaduste avastused pole küll kunagi olenenud moraalsetest või filosoofilistest faktoritest, ei olene ka tulevikus, kuid filosoofilistes kategooriates mõtlemine uute avastuste rakendamisel on iseendast hea märk. Headuse ja kurjuse, inimlikkuse ja ebainimlikkuse probleem tõuseb nagunii küberneetiliste masinate uute võimaluste, suunatud pärilikkuse ja paljude teiste avastuste kohale. Olgugi tänapäeva filosoof nukralt skeptiline, tuleb järjest rohkem kuulata tema häält. Nii võib juhtuda, et reaalteaduste uued avastused annavad filosoofidele järjest suurema hääleõiguse inimese tulevikku määravate otsustuste langetamisel.

3.

Paradoks: ajal, millal teadus avab inimesele nii palju uusi võimalusi, kasvab jõudsalt ilukirjanduse hulk, mille filosoofiline pagas lähtub olemise mõttetuse teesist. Tõepoolest, kui kirjanik on olemise mõttetuses veendunud, on tal moraalne õigus lähtuda nimetatud hüpoteesist. Ent nüüd palun vabandust, sest lobisen välja väikese saladuse. Filosoofilise lähte- või lõppunktina on olemise mõttetuse tees kirjanikule soodus ja hõlpsasti rakendatav. See ei kohusta millekski, aga lubab palju, see võimaldab kirjanikule neutraalse hoiaku kõige suhtes, mis leidub maailmas ja inimestes.

Võib ironiseerida, kus autor tahab, võib pilada, kus kompositsiooniline plaan näeb ette pilamist, võib ükskõikselt kõndida keset head ja kurja ning pole tähtis, kas teos teenib inimlikkust või mitte. Sest kõik on ju nagunii mõttetu ja viib tühjusesse. See on kaalutu olek keskkonnas, kus teised alluvad raskustungile. Jäävad ainult kompositsiooni- ja stiilimured, kuid nendest saab vilunud kirjanik kergesti üle.

Palun veel kord vabandust, kuid ma ei saa lahti arvamusest, et olemise mõttetus kui kandev tees koob enda ümber belletristikakangast mõnikord ka selletõttu, et tema teljed käivad hõlpsalt ja koemustrist paistavad silma kurja salapärased lilled. Ja lisaks kõigele on see praegu moodne. Aga kuniks, mu kirjanikust sõber, kuniks? Ja veel midagi: enne kui pole tehtud olemise mõtestamise katset, pole moraalset õigustki kõike pidada mõttetuseks. Sest siis oleme esimest habemeudet kandvate noorukite sarnased, kellel mahlad elu surutõrtest veel maitsmata, kuid kusagilt on kätte õpitud sõna *nihil*.

4.

Kord esitas H. Haberman irriteeriva küsimuse: miks pole teadlaste kujutamiseni eesti kirjanduses peaaegu üldse veel jõutud, kuigi teadlaste osa vabariigi elus järjest kasvab. Küsimus tabab kaasaegse kirjanduse üht olulisemat probleemi, sest etteheide ei kehti mitte ainult eesti kirjanduse osas, vaid ka maailmakirjanduse mastaabis. Teadlane kujundab praegu ümber maailma palet, kuid ilukirjaniku kujutamisfookusesse jõuab sellest imeväike murdosa. Miks? Samal ajal on selge, et ainering, mis kirjandusele avaneks teadlaste tegevuse kujutamise kaudu, oleks produktiivne, huvitav ja aktuaalne Kui lihtne on kõike seda teades süüdistada kirjandust inertsuses ning ajast mahajäämises.

Ometi on seletus lihtne. Igasse aineringi sisseelamine on vaevarikas protsess ja õnnestub kirjanikul seda hõlpsamini, mida lähemal see asub kirjanikule. Et kujutada teadlast, tema saatust, probleeme, psüühikat, selleks on tarvis mingil määral sisse elada ka teaduslikesse probleemidesse. Iga võõras aineringi avaldab kirjanikule

vastupanu ja päris lihtne on järeldada, et teaduslike asutuste välise miljöö tagant teadlase töö olemuse avastamine ja mõistmine on kirjanikule üks raskemaid ülesandeid. Raske, kuid mitte võimatu. Ja kahtlemata peab kirjandus ka teaduse ja teadlaste tsitadelli enda jaoks avastama. Kõige hõlpsamini suudaksid sellesse tungida inimesed, kes oleksid ühtaegu teadlased ja kirjanikud. Neid on tänapäeval kahjuks vähe.

5.

Paljud inimesed vajavad ideaali, unistust või illusiooni, mis aitaks läbi igapäevase elu üksluisusest. Mida kirglikumalt andub inimene ideaalile, unistusele või illusioonile, seda enam on tal võimalusi säilida väärtusliku indiviidina, ilma et ta nüristuks või kaotaks huvi maailma vastu. Tuimenemine võib tänapäeva karmis maailmas, kus paljud probleemid näivad inimesel üle pea kasvavat, tabada inimest väga kergesti. Kes võib siis süüdistada inimest, et ta illusiooni kasutab kaitsekorgina.

Ent mujal ja meilgi on kirjanduses tekkinud suund, millel eesmärgiks illusioonide purustamine. Ja seda muidugi tõe nimel, sest igas illusioonis sisaldub annus valet. Missuguseks kujuneb inimeste vahekord illusioone purustava kunstiga? Need, kes suudavad elada illusioonideta (või ka ideaalideta), võtavad desillusioneeriva kunsti vastu nagu iga teisegi kunstisuuna. Need, kes vajavad illusioone, pööravad selja, sest nad ootavad kirjanduselt ja kunstilt midagi muud. Ja kes võib neid sellepärast hukka mõista. Jällegi uus võimalus teravate lahkarvamuste tekkimiseks.

6.

Desillusioneeritud maailma sünged miraažid. Igaveseks üksindusse ja iseendasse aheldatud inimene. Lootusetus. Vaen indiviidi ja keskkonna vahel. Juhuse pime mäng. Olemise täielik mõttetus.

Vaatan filme ja loen raamatuid, milles negatsioonil nagu polekski piire. Niisugustel teostel on kunstiline

mõjukus, kui nad on meistrite loodud. Kuid ärgu niisugustele filosoofilistele alustele rajanev kunst ja kirjandus nõudku endale ainuõigust, ärgu oma filosoofilise ekstravagantsuse pärast seadku end kõrgemale teistest kirjanduse suundadest, mis mõistavad elu ja maailma teisiti. Maailm on üks, tema tunnetamine erinev. Kas kõige eitamine on inimliku tarkuse tipp, on veel küsitav. Ning on täiesti loogiline, et absurdini viidud negatsioon sünnitab kunstis ja kirjanduses lõpuks uuesti elujaatava hoiaku.

7.

Ühel sõnarohkel koosolekul nimetati lõpulejõudvat aastakümmet mõistuspärastatud esteetika aastakümneks. Muidugi — täppisteadused oma imepäraste edusammudega on tugevasti mõjustanud käesoleva aastakümne üldist elutunnetust ja selle kaudu ka esteetikat. Suunav kriitika häälestas end kuulekalt intellektualismi lainele ning toonitas: lugeja nõuab täpsust, lugeja tahab palju teada. Just nagu oleks ilukirjanduse ülesanne teadmiste jagamises. Kas ei räägitud palju intellektuaalsest teatrist? Kas ei arenenud luules välja suund, mis apelleeris kõigepealt intellektile, luule muutus teritatud ja vaimuka intellekti taidurlikuks mänguks. Muidugi on niisugusel luulel oma võlu, aga lõppude lõpuks on see siiski võrreldav virmaliste vehklemisega külmade lumelagendike kohal. Seda ei soojenda elava poeesia hingus. Ja meie proosagi on kuidagi märkamatult muutunud järjest kainemaks, mõistuspärasemaks, kuivemaks. Mäng groteskiga ja mõnel puhul ka võigaste toonidega, mis viimasel ajal moodi läinud, on paralleel intellektuaalse luule külmale särale, sest nähtuste viimine groteski pinnale on üsnagi mõistuspärane konstrueering. Niisuguses esteetilises kliimas jäi romantikute sinilillele järjest vähem kasvuvõimalusi. Õnnetut lihtsakoelist sentimenti pole vist kunagi nii õelalt pilatud kui sellel aastakümnel.

Ja nüüd näib tulevat reaktsioon. Viimaks ometi! Nüüd hakatakse taipama, et intellektuaalne teater on ühekülgne teater. Nüüd toonitatakse, et intellektuaalset

kanalit kaudu on inimesele kõige kergem läheneda, kuid kunst peab riivama ka inimese teisi sfääre, sest intellektile pakub tänapäeva maailm kõigi oma teaduslike probleemide ja avastustega nagunii küllalt juurdlemisvõimalusi. Teadusega võrreldes on kunstil ainulaadseid eeldusi jõuda intellekti-taguste sfäärideni, mis jäetud vaeslapse ossa. Aga sinna ei jõua külm intellektuaalne luule, proosa ja teater, ükskõik kui siiralt ja kõrgeideeliselt ta püüab inimest mõjutada. Kui kirjandus tahab koputada intellekti-tagustele varjatud ustele, peab tal olema kaasa viia midagi muudki peale külma mõistusemängu ja intellektuaalse probleemiasetuse.

8.

Tänapäeval ei oleks sugugi raske kaitsta romantilise elutunnetuse eksisteerimise õigusi. Just sel'epärast et elame tehnitseeruvas maailmas, et meie probleemid on ülitõsised, et otsused, mida tehakse meie generatsiooni elu ajal, võivad määrata inimkonna saatuse sajanditeks. Liiga palju on mängus, vastutus on ülisuur, tuleb olla tõsine, järelemõtlik ja sünge. Näib, nagu looks kõik see romantilisele elutunnetusele võõra fooni. Aga kui sügavamalt järele mõtelda, võivad just mainitud tegurid põhjustada romantika uue variandi tekke tänases või homses kirjanduses.

Ja lõpuks — kas pole realism pärast Teist maailmasõda kaotanud midagi oma endisest analüüsi- ning sünteesijõust. Võib-olla on inimese olukord ja probleemid korraga muutunud niisugusteks, et realism oma klassikalisel kujul ei suuda või ei taha neid enam kujutada endises sügavuses. Liiga lihtsameelne tundub jutt, et meie temporikkal ajal polevat lugejal aega süveneda ulatuslikesse romaanidesse. Epohhiromaanide vähesuse põhjusi tuleb küll otsida mujalt kui elutempo kiirenemisest.

Ärgu arvatagu, et romantilise elutunnetuse peatunnuseks on eluvõõrus ja hõljumine teostamatute unistuste vallas. Uute julgete ideaalide püstitamine ja nende kaitsmine nõuab tegelikkuseski meeletust, kirjanduses tuleb romantika selle ülesandega paremini toime kui

asjalik ja kaine realism, mis nagu loodud analüüsima, kritiseerima, nähtuste põhjusi otsima. Aga praegusel põlvkonnal on, mida kaitsta, kui seda ainult kaitsta tahetakse. Seal, kus realist lõpetab, võib romantik alustada. Ja kui ta täna veel ei alusta, siis vahest juba homme.

9.

Mille poolest siis õieti erineb realisti elutunnetus romantiku omast? Realist on avastaja, kes eelarvamusteta peab tundma õppima kõike, mis liikvel tema ajas. Ta on *tabula rasa* ja elu vajutab temasse oma mustri. Muidugi teeb realist sellest elulisest materjalist valiku, üldistab, vaatab seda läbi oma isiku temperamendi. Ka romantik on reaalse maailma kodanik, ainult ta näeb maailma ja tegelikkust läbi mingi ideaali, mis antud hetkel võib tunduda elukauge või -võõras, kuid millel ei puudu väärtus. Kirjandust just rikastabki see, kuidas elu nähakse. Realistil on enam eeldusi jõuda asjade ja nähtuste olemuseni, kuid mõnikord väljendab romantiline kirjandus ajastu elutunnetust tabavamalt ja eredamalt. Sellepärast on loomulik, et ajuti tekivad ikka ja jälle romantilise kirjanduse puhangud.

10.

Millega küll seletada tõika, et kaasaegne luule on kunstilise kandvuse poolest proosast ette läinud? Kas mõjuvad ainult luulele omased tegurid, lüürika subjektiivsem laad, kiirem reageerimisvõime, suutlikkus kanduda ühelt probleemilt ja mõtteaspektilt kiiremini teisele? On vist veel midagi muudki. Üks ja seesama tõde, üks ja seesama põhiidee väljenduvad luules ja novellis kuidagi teisiti. Kõlab küll veidralt, aga tõe erikaal luules ja proosas on erinev. Seal, kus luuletaja saab läbi kujundi või lüürilise mõtisklusega, vajab proosa kindlapiirilist karakterit ja konkreetset miljööd. Nii lähenevad luuletaja ja prosaist ühele ja sellelesamale ainestikule erinevaid teid mööda. Nähtavasti on luule tee hõlpsam.

Luuletaja viib, kui tarvitada relatiivsusteooria mõistet, needsamad tõed ja ideed teise taustsüsteemi kui prosaist. Sellepärast ei sega luule ja proosa kunagi teineteist, luule ei saa mingit teemat prosaisti eest «ära kirjutada», samuti on prosaist võimetu segama luuletajat.

11.

Meie vanas rahvalaulus domineerib lüüriline maailmatunnetus, eepika ja dramaatika on esindatud hoopis tagasihoidlikumalt. Näib, nagu kehtiksid samad vahekorrad ka tänapäeva kirjanduses. Kui palju on meil lüürikuid, kui vähe ehtsa dramatisminärviga kirjanikke! Vaadake kas või J. Smuuli «Kihnu Jõnni». Seal on huvitavaid tüüpe ja suurepärast keelt, mida meie näidendeis mitte iga päev ei kuule, aga kui palju oleks võitnud see lavatükk, kui teda oleks toetanud dramaatiline pinge. Kõrtsipilt on huvitav oma miljöö poolest, aga kõik, mis seal juhtub, tundub igavavõitu, sest stseenid on lihtsalt deskriptiivsed. Kui januvaatuses tekib lõpuks ometi dramaatilisi episoode, hakkab näidend kandma. Ja dramaatilistes situatsioonides avalduvad ka karakterite eripärasused palju ilmekamalt.

Et dramatism on draama hing ja veri, seda mõistab E. Rannet muidugi täiesti selgesti, kuid ei saa öelda, et tal dramaatilise ainestiku kunstilisel läbitöötamisel oleks alati õnnelik käsi. Tugeva dramaatilise pingega teos vajab eriti hoolikat läbitöötust, seda on nähtavasti raskem õigesti häälestada kui lüürilist näitemängu. Aga kui draama saavutab kõlajõu, on tema mõju tohutu. Meil nagu peljatakse konflikti viimist suurele plaanile, suur kirg, suur õnnetus ja kompromissitu konflikt satuvad harva rambivalgusesse. Eelistatakse kammerlike toonidega näidendit *à la* Ardi Liives. Oleme kainelt argipäevased, kus meil need suured kired, konfliktid ja sügavad hingedraamad. Laval tülitsetakse natuke, lepitakse ja elatakse edasi.

Aga elus on sageli teisiti.

12.

Kes suudaks loendada, mitmel korral on meie kirjandusele etteheiteid tehtud teoste vähese sotsiaalse suunitluse ja nõrgavõitu ühiskondliku kandvuse pärast. On süüdistatud, et kirjandus jääb ühiskondlikku ja sotsiaalset arengut kommenteerivale tasemele. Aga kirjanduse ülesandeks pole anda seadusi ega teostada sotsiaalseid reforme. Küll võib kirjandusele etteheiteid teha pisut teisest aspektist vaadates. Seisame praegu tõsiste reformide ees meie tööstuse ja tootmistöö arengus. Nii ulatuslikke ümberkorraldusi ei võeta ette vajaduseta, nende teostamise eeldused olid valminud ajapikku. Aga kui nüüd küsime, kas 60-ndate aastate nõukogude kirjanduses kajastus tõik, et tootmisstruktuuris on midagi oluliselt vaja ümber korraldada, siis on parem vastusest loobuda. Ometi peavad kirjanduses peegelduma kõik ühiskondlikud arenguprotsessid. Sotsiaalsete huvidega kirjanikule ei jäänud tootmisstruktuuri muutmise vajadused muidugi märkamatuks. Siit jõuame tõsise probleemi juurde: ühelt poolt nõutakse kirjanduselt sotsiaalset suunitlust, teiselt poolt ei ole sugugi lihtne nende teoste tee, mis valgustavad muutmist vajavaid ebakohti meie elus. Siin on tegemist vastuoluga ja väär on kirjanduse väheses sotsiaalses kandvuses ning probleemiasetuses süüdistada ainult kirjanikke.

13.

Kas poleks aeg mõtelda sellele, miks lendab praeguses proosas kirjaniku loominguline fantaasia nii madalalt. On ju vana tõde, et kujutatava karakteri läbitunnetamiseks peab hästi tundma ainestikku, aga üldistusjõuliste tegelaste loomiseks on vaja kujutlusjõu abil kõrgemale tõusta konkreetsest üksikjuhtumist. Meie kriitika, aga ka esteetiline mõte laiemas ulatuses, on viimasel ajal silmist lasknud karakterite üldistusjõu küsimuse, mis tegelaste usutavuse kõrval on proosateose kandvuse oluliseks komponendiks. Me nagu pole ajapikku märganudki, kuidas kujutlusvõime on madaldunud ja otsekui kängumise teele on kaldunud toosama loominguline fan-

taasia, mis nii vajalik, et tegelikkuse reaaliatest kõrgemale tõusta ja luua üldistusjõuline ning tüüpiline tegelane. Sest me ei pea ju kirjanduse ülesandeks tegelikkuse mehaanilist matkimist, vaid üldistusjõuliste karakterite loomist ja tegelikkuse situatsioonide taasloomist kunstilisel plaanil. Kui juba A. Einstein väitis, et tema töös oli ettekujutusvõime tähtsam faktide tundmisest, mis siis veel kirjanikust rääkida.

Meie päevil ei usu keegi midagi, kui pole tsiteeritud klassikuid. Palun! Lauluisa leelotab «Kalevipoja» sissejuhatuses:

Laulik, luues lugusida,
Veerevaida värssisida,
Võtab pihu võltsivallast,
Tüki teise tõsitalust,
Kolmandama kuulukülast,
Laenab lisa meelelaekast,
Mõttemõisa magasista.

Kujutlen juba, kuidas meie päevade tõsirealistid, kes kirjutavad ainult sellest, mis oli ja mis on, muigavad tsitaadi esitaja, muidugi mitte «Kalevipoja» värsside ja nendes peituva mõtte üle. Kas siis tõesti tahetakse realistliku proosa seaduspärasusi tõestada eepose värssidega? Kas pole see naiivne? Ei sugugi! Kreutzwald on siin tabanud loominguprotsessi olulisi jooni, mis kehtivad nii eepose luuleloo kui ka korraliku realistliku proosa kirjutamisel, kuigi viimase puhul võetakse «tõsitalust», «meelelaekast» ja «mõttemõisa magasist» vahest natuke teisel viisil, kui tegi Kreutzwald eepost koostades. A. Kivi ei käinud koos seitsme vennaga karujahil ega lasknud Hiiukivilt mõisa härgi, J. Hašek ei vahetanud Prahas Švejkiga koeri, ja primitiivselt mõistab Tammsaaret ning realismi see, kes arvab, et «Tõe ja õiguse» Vargamäe on koopia kirjaniku kodutalust. Selleks et luua üldistusjõulisi karaktereid, nagu on Jukola vennaksed, vapper sõdur Švejk või Vargamäe peremehed, läheb ka realistil vaja loomingulist fantaasiat, todasama, mida meil millegipärast praegu ei usaldata. Ärgu rahuldutagu ainult sellega, mida silm näeb ja mida sõrmega saab katsuda. Kirjanik peab tundma inimest enda kõrval, aga ometi on sellest veel vähe, kui autor

oma romaani tegelasega sööb puuda soola. Ka midagi muud peab olema. Kes alahindab loomingulist fantaasiat, hävitab teadlikult oma kirjanikueeldusi.

14.

Küllaltki suur osa praegusest lühiproosast on loodud lihtsate valemite järgi. On avastatud, kui tähtsad ja huvitavad on lapsepõlvemälestused ja kunagised lapsemeelde sööbinud muljed kodupaiga juhtumustest ja inimestest. Neid esitatakse paljudes meeleoluvariatsioonides. Teise jututüübi saab tuletada sõidust kuhugi maa südamesse või kaugesse rannaküla. Seal tehakse kultuurse inimese viisakas kummardus «lihtsale» inimesele, avastatakse mõni ranna- või kolhoosiküla tore tüüp, tõstetakse ta kui mitte filosoofi, siis vähemalt suure humoristi seisusesse, kusjuures eriti imetletakse tema elujõudu. Nii on kogunenud palju jutukirjandust, mis tuletab lugejale meelde tema enda lapsepõlve või kodupaika ja juba sellega äratab meeldivaid assotsiatsioone. Kui koguda need lapsepõlveainetel kirjutatud lood kokku, saaksime mahuka raamatu. Aga kuidas see pealkirjastada? Kui olen heldinud meeleolus, paneksin sellele pealkirjaks «Meil aiaäärne tänavas», kui sapisemas tujus, siis — «Juhtumused sauna taga tiigi ääres». Küllap oleksid mõlemad üsna paslikud.

Kui Friedebert Tuglasele meenusid noorusmälestused, kirjutas ta romaani «Väike Illimar», mis on tõlgitud paljudesse keeltesse. Miks? Aga võib-olla on algpõhjus selles, et Tuglas jälgis juhtmõtet: tuleb taotleda maksimaalset, sest keskpärast leidub alati.

15.

Loominguliste eeldustega inimesel ei ole eriti raske tegelikkuse mõnd lõiku nii põhjalikult tundma õppida, et kirjutada sellest võrdlemisi tõetruult jäljendavat romaani. Kuid «tükk elu» pole veel romaan, seda ei tohi me kunagi unustada. Ka meie kriitikal on aeg-ajalt küllalt naiivsust, et elulist tõepära seada peaaegu et

esimeseks kunstiliseks kriteeriumiks. Võib-olla kõlbab «tükk elu» mõõdupuuks ainult nende teoste hindamisel, mis ei tahagi olla midagi rohkemat kui ainult tükk elust. Meie realismi ajalugu näitab, et elust mahakopeerijaist pole kunagi puudu olnud. Ja lausa raudse seaduspärasusega on kopeerijad osutunud ikka oma ajajärgu kolmanda või neljanda järgu kirjanikeks, tolleks realismi sabalüliks, mida me hea tahte korral meeles peame. Kui kunstini jõutaks ainult tegelikkuse kopeerimisega, oleks kirjanduse ajaloos otsustav ainult kopeeritava, s. o. tegelikkuse muutumine, loomingumeetod oleks aga universaalne. Esteetiliste probleemidega poleks vaja tegelda. Mis hõlpus oleks siis kirjandusloolase töö. Loe ainult read kokku, et leida hoolsaim kopeerija. Aga vaevalt oleks siis vaja kirjandusloolast. Sest romaanide lugemisele eelistaks igaüks romaani tegelikkuses läbi elada. Praegu tehakse nii seda kui teist.

Viimane kopeerimismeetodi laine, mis 50-ndate aastate lõpul enesekindlalt tõusis, näib nüüd taanduvat. Soovida on veel, et kriitika hakkaks uuesti rääkima kirjaniku vaimsusest, sest sellest oleneb, missuguseks on romaanis kujundatud algmaterjal — «tükk elu».

16.

Astus kirjanik hommikul välja oma hütist ja nägi: päike lõõskas heinamaa kohal, rohukõrtel sätendasid loendamatud kastepiisad ning vaikses jõevoos lõid lupsu veel püüdmata kalad. Aga hüti ees asuval mättal — ennäe imet! — oli hein muljutud, nagu oleks keegi seal hiljuti istunud. Kirjanik uuris nähtust lähemalt ja pidi tunnistama, et öösel oli keegi tundmatu oma istumisejälje jätnud mättale.

Sel momendil tundis kirjanik inspiratsioonilainet tõusvat, läks onni ja kirjutas:

Päike lõõskas heinamaa kohal, rohukõrtel sätendasid loendamatud kastepiisad ning vaikses jõevoos lõid lupsu veel püüdmata kalad. Aga kui astusin hütist välja, nägin — küll on ime! — mättal tundmata taguotsa jälge . . .

«Hmjaa,» ütles toimetaja. «Aga kelle taguotsa jälg see siis ikkagi oli?»

«Ei või teada,» vastas kirjanik. «Aga jälg oli tõepoolest mättal, võin anda ausõna . . .»

Lugu ilmus, sest jälg oli ju tõepoolest mättal, ja maailm pidi sellest teada saama. Kriitika kiitis autori tõetruudust. Pikalt teoretiseerides tõestati, et kirjanik ei või ju ometi teada, missugune juhuslik taguots vajutas ööse l jälje mättale. Peaasi, et jälg ise on fikseeritud, see on midagi konkreetset ja tegelikku, sest see on võetud elust enesest. Pealegi annab see üllatava kunstilise kontrasti sätendava hommikupäikese, kastesillerduse ja kalade lupsutamise taustal.

Lõpp!

P. S. Nii sündis kaasaegse realismi uus ja perspektiivikas kõrvalsuund — «mättarealism». Uue voolu deklaratsioon ja teoreetilised alused on väljatöötamisel ning avaldatakse hiljem.

17.

Küllap on erinevatel kirjanikel isesugune vahekord prototüüpide ja teoste tegelaste vahel. Kirjandushuvilised ja kirjanduslik avalikkus kaldub aga ilmselt üle hindama prototüüpide funktsiooni loominguprotsessis. Kirjanikul on tarvis tunnetada oma teose tegelast, s. t. oma mõttekujutuses jõuda temas selgusele. See protsess on aga midagi muud, kui tegelikkuses elava inimese igakülgne tundmaõppimine, kuigi teatavad ühendusniidid on mõlema tegevuse vahel. On raske uskuda, et tegelikkuses elava inimese täpse kopeerimisega võib saada huvitava ja üldistusjõulise karakteri. (Mõni juhuslik erand ei anna alust veel reegli loomiseks.) Nii on Tootsi või Teele, Pearu või Andrese puhul prototüüp õieti selleks lähtepunktiks, mis lülitab tööle kirjaniku loomingulise fantaasia, milleta on mõeldamatu üldistusjõulise karakteri sünd. Stendhal kirjutas «Punase ja musta» A. Berthet' kriminaalprotsessi järgi, kuid oluline pole ju see, kuivõrd romaan jälgib Berthet' lugu, vaid see, mis on Stendhali kirjanikutalendi poolt tegelikkuses toimunud kohtuprotsessile juurde antud — Soreli karakteri

üldistusjõud, terve põlvkonna traagika, rääkimata Soreli karakteri suurest kunstilisest õnnestumisest. Ja kõigele lisaks — suurest kirjandusest võime nimetada terve leegioni kangelasi, kellel üldse pole kindlat prototüüpi.

18.

Prosaisti loomingudilemma: tuleb «sisse elada» väga erinevaisse karaktereisse, tuleb läbi tunnetada ja mõista vastandlikke inimtüüpe, aga omaenese isik etendab selles tunnetusprotsessis pidurdavat osa. Nagu näitleja, nii peab ka kirjanik loominguprotsessis «ümber kehastuma», võtma omaks tegelase mõttemaailma, ükskõik kas ta säilitab selle suhtes kriitilise või positiivse hoiaku. Mida andekam on kirjanik, seda kaugemale suudab ta minna iseendast, seda mitmekesisem on tema tegelaste galerii, kuigi lõplikult iseendast välja ega iseennast maha jätta ei suuda ükski kirjanik.

Aga kas prosaistil on võimalik lähtuda ainult iseendast, oma isiku ja ümbritseva tegelikkuse vahelistest suhetest? Kas on võimalik unustada kõik teised ning nende teiste omapärased ja erinevad arusaamised elust ja maailmast, nagu hiljuti väitis üks kriitik, tuues tõestuseks K. A. Hindrey loomingu. Ja samas kinnitati, et äärmiselt oluline on omada julgust ja enesekindlust lähtuda ning kirjutada sellest, mida autor kõige paremini tunneb — iseendast ja oma lähemast ümbrusest. Olevat vaja julgeda välja ütelda oma arvamusi.

Kas tõesti lähtumine omaenese isikust nõuab julgust ja enesekindlust? Siis on ju kõik subjektiivlüürikud lausa kangelased, sest nemad lähtuvad omaenese isikust. Kas ikka oleme veel olukorras, et kirjanikku on vaja julgustada oma arvamise väljaütlemisele? See on ju kirjanduslik aabitsatõde.

Näib küll, et Hindreyle avaldas ta enese isik väga tugevat vastupanu, kui kirjanik püüdis mitmekesistada tegelaskonda. Kuid sellest Hindrey loomingulaadi eripärasusest ei saa veel järeldada, nagu poleks kirjanik püüdnud endast väljapoole. Loomingu dialektika ongi selles, et ainult iseennast projitseeriv kirjanik kirjutab

enese kiiresti tühjaks ja kängub varsti. Aga autor, kes unustab omaenese isiksuse, ei saa kunagi tõeliseks kirjanikuks, sest maailma nägemine ja mõistmine läbi ereda isiksuse annab kirjandusele selle tõelise võlu. Nii läheb kirjaniku tee iseenesesse ja iseenesest kaugemale — maailma lõpmatusse. Teisiti pole võimalik.

19.

Üht peaksime võtma kui aksioomi: kui teos ei tekita vastuvõtjas esteetilist elamust, võrdub tema mõju peaaegu nulliga. Teos jääb sel juhul surnud kirjasõnaks. Üldiste kunstipärasuse printsiipidega on enamasti võimatu põhjendada, miks teatav teos annab ühele inimesele esteetilise elamuse, teise jätab külmaks. Samal ajal suudab kaasaegne psühholoogia veel väga puudulikult selgitada esteetilise elamuse olemust ja teket. Küllap on esteetilise elamuse teke keerukas psüühiline protsess, millesse lülituvad kõigepealt intellekt, tunded, assotsiatsioonid, mingil määral ka indiviidi isiklik elukogemus, mälestused, alateadvus, instinktid. Sellepärast on ilmne, et üks ja seesama teos tekitab igas eri lugejas isesuguse esteetilise elamuse. Kes võib ära arvata, missuguseid esteetilise elamuse variante on põhjustanud «Hamlet» või «Kuritöö ja karistus»! Aga teiselt poolt on põhjust rääkida indiviidide esteetilise vastuvõtuläve avarusest või kitsusest. Teiste sõnadega: kas indiviidis tekitavad esteetilise elamuse diametraalselt eriilmelised teosed või ainult kindlalt ühelaadilised. Ja ikka leidub inimesi, kelle (esteetilisi?) nõudeid rahuldab ainult ajalehe seiklusjutt.

20.

Paljude epohhiloonud teaduslike tõdede purunemine peaks meid tegema targemaks ja pisut ettevaatlikumaks ka esteetiliste tõdede absolutiseerimisel. Kaua ei kaheldud Ptolemaiose süsteemis, siis tuli Kopernikus ja Ptolemaiost peeti teaduse lapsepõlve eksituseks, aga Einstein ütles, et neil mõlemal oli oma taustsüsteemis võrdselt õigus. Iga kirjandusliku epohhi esteetiline mõte loob

omaette taustsüsteemi elunähtuste mõistmiseks. Areng ei jää seisma. Seepärast ei maksa kiirustada meie tarkuse absolutiseerimisega.

21.

Õnneks ei kohta meie proosas enam otsest didaktikat. Nüüd kipub kriitika kirjanikku siin-seal õpetama. Kas te pole märganud, kuidas mõni arvustajatest jagab omatehtud esteetilistelt käsulaudadelt käske-korraldusi või siis vähemalt noomib autorit, et see pole kirjutanud just selles temperamendi- või maitsekraadis, nagu temale meeldib. Ja seda kõike tehakse ilmselt «asja huvides» ning kirjanduse kasuks. Tõepoolest — mõnikord pole piiri ka tarkade inimeste lihtsameelsusel.

22.

Kes eitaks juhuse häbematult suurt rolli tegelikkuses, mõnikord isegi otsustavat osa üksikisiku saatuses. Aga püüdkem romaanis või novellis mõni otsustav süžeekäänak allutada juhuse kapriissele tahtele, ja otsekohe hakatakse teile etteheiteid tegema . . . realismi nimel. Tõsi see on: realistid, kes pürgisid elu tõepärase kujutamise poole, panid omal ajal juhuse põlu alla ja suunasid oma pilgu arengu üldistele seaduspärasustele. Hea kirjanduse (muidugi realistliku) eest seisjad võitlevad sellest peale juhuse vastu. Halb on ainult see, et nad toetuvad väitele: kirjanduses olgu kõik nii, nagu on tegelikkuses. Aga Juhus, kes kord esineb lõbusa kuradikese, kord traagilise deemoni kujul, lihtsalt naerab niisuguse teoreetilise tarkuse üle ega mõtlegi tegelikkusest kaduda.

Kas pole nii, et hea kirjanik võib julgelt põimida ka juhuse oma teose süžeesse, jäädes seejuures ikka realistiks. Halva kirjaniku realismi ei päästa. ka juhustest piinlikult järjekindel kõrvalehoidumine.

23.

Betti Alver on luulesse tagasi pöördunud. Aga kas ongi õige rääkida Alveri tagasipöördumisest, sest millal siis Alver on luulest eemal olnud?

Nüüd võib vahest juba avaldada väikese kirjandusliku saladuse. Nimelt oli Betti Alver nende hulgas, kes vahetult pärast sõda (aastatel 1945—1948) alustasid filoloogiaõpinguid Tartu ülikoolis, üks suuremaid luuleautoriteete. Alveri värsse teati peast, imetleti tema vormitäiuslikkust ja tema filosoofiagi polnud nois oludes meile käsitamatu. Tean tollast noorpoeeti, kelle laual oli Alveri foto. Samal ajal algavas vulgariseerivas ümberhindamistuhinas ei suhtutud arbujatesse hoopiski mitte mõistvalt. Mäletan selgesti, kuidas kirjanduslikel koosolekutel seati arbujate värsi rütmikus ja graatsia (aga kelle värss oli siis Alveri omast rütmikam ja graatsilisem?) otse hoiatavaks eeskujuks, millele soovitati otsustavalt selg pöörata. Soovitajad ei tea vist tänini, kui kurtidele kõrvadele nad rääkisid.

Mozartist vaimustatud saksa muusikaprofessorid olevat sisendanud noortele heliloojatele mõtet, et need ei suuda kunagi nii hästi komponeerida kui Mozart, kuid püüdku nad siiski komponeerida niisama vormipuhtalt nagu Mozart. Kas ei tuleks see tarkus ümber fraseerida ja võtta ka poeetikakäsiraamatusse. Vormipuhtuse eeskujuks sobib Alveri luule kindlasti. Teda lugedes tekib mõnikord tunne, nagu polekski sõnad paberile kinnistatud trükimusta abil, vaid raiutud marmorist ja asetatud helesinisele taustale.

24.

Kui võrratult raskem on väikerahvaste suurte poeetide saatus võrreldes suurrahvaste luuletajate tõusuteega. Kui Marie Under oleks luuletanud mõnes Euroopa suurkeeles, oleks ta ammu ülemaailmselt tuntud nimi. Nüüd oleneb Underi luule väljaviimine meie keelepiirist praktiliselt ainult tõlkijast. Ent me teame, kui ebakindel abimees luuletajale on keskpärane tõlkija, pealegi on igas luuletuses midagi niisugust, mis pole tõlgitav.

Mis vabandab aga meie kirjandusteadust, et see pole tegelnud Marie Underi loominguga. Teised rahvad ei saa Underit mõista keelebarjääri tõttu, meie teeme näo, nagu ei huvitaks meid Underi looming. Mõeldagu kas

või sellele, mida on läti kirjandusteadus teinud Rainisest.

Fr. Tuglas esitab kirjanikule nõude: vaata kaugelt ja näe lähedalt, pea kinni distantsist ja sula ühte oma ainega. Võib-olla kehtib see mingil määral ka kirjandusteadlase töö kohta. Isiklikult ei tuleks ma kirjandusloolasena toime M. Underi loomingu analüüsimisega, sest ei suuda sellest eemalduda, et tekiks vajalik distants. Tema luule hävitab uurijale vajaliku rahulikkuse.

25.

Suure prantslase Romain Rollandi juubelitähtpäeval haaras käsi nagu iseenesest riiulilt «Colas Breugnoni» — teose, mis köidab oma nakatava elurõõmuga. Autor pühendas selle Esimeses maailmasõjas vaeseomaks pekstud Euroopa rahvastele. Lugesin seda teost esmakordselt Teise maailmasõja järelpäevil, ja hea oli mõnikord iseenesele öelda: Elame veel! Tahtsime need sõnad loosungina kleepida üliõpilastoa seinale, aga taipasime lõpuks, et seda võidakse tõlgendada kes teab kuidas.

Nüüd kurdavad mõned interpreteerijad, et meil on luulet ja lühiproosat, mis jätab ängistustunde rinda. Nukrusepoeesial on tihti otse imepärane jõud, kes poleks nautinud värsse variatsioonil «laske mul olla kurb». Ei kao need motiivid luuleraamatuist, kuni püsib poeesia, sest aluseks neile on inimlik tunne. Ent tagapool nukrust asuvad kurbus, maailmavalu, jäägitu tumemeelsus, meeleheide, resignatsioon. Ei ole needki hingeseisundid kirjaniku väljamõeldis, vaid ikkagi tegelikkusest kirjandusse toodud. On mõistetav, kui noorukid veeretavad värsse maailmavalu teemal, sest öeldakse, et kes pole maailmavalu meeleolusid läbi põdenud, sellest ei saagi poeeti. Aga meil kirjutavad süngeid eleegiaid mõnikord mehed, kes on mehise meele, ja naised, kes on tõsiste tegude aastais. Miks ei viipa meile vana hea Colas Breugnon? Kas on ta ajaliselt ja ruumiliselt meist liiga kaugel? Või on meie hingelaadile võõras tema elujõud ja -rõõm.

26.

F. Dostojevski looming näib meie päevil uuesti kõla-jõudu juurde võitvat. Me võime Dostojevskile ette heita, et ta ei mõistnud ühiskonna sotsiaalse arengu üldsuunda, kuid meil ei ole õigust ignoreerida seda, mis Dostojevskis on ainulaadset ja ületamatut. Inimhinge sügavaimad kihistused avanesid talle nagu vaid üksikuile äravalituile maailmakirjanduse ajaloos. Süüdistust, et Dostojevski ei sidunud headust ja kurjust inimese ühiskondliku olemisega, vaid otsis nende algeid inimese hingest, ei saa meie päevil enam tõsiselt võtta. Kogeme kaasaegses ühiskonnaski, et inimese sotsiaalsete elutingimuste parandamine on üks asi, sootuks teine probleem on inimliku kurjuse vastu võitlemine. Sotsiaalne progress, millele õigustatult oleme uhked, pole kaotanud kurjust inimese loomusest. See on tõsine probleem sotsioloogidele, psühholoogidele, kirjanikele, poliitikuile. Kõigist oma eksiarvamustest hoolimata näis Dostojevski seda teadvat enam kui saja aasta eest.

Neile, kes ilmtingimata tahavad teada, mida positiivset pakub Dostojevski looming tänapäeva lugejale, võiks öelda: Dostojevski tõestab veenva jõuga, et inimloomuses peitub ka Headus ja Õilsus ning inimeses on püüd nende poole nagu taimel päikese poole. Kui põhjalikult erineb Dostojevski looming tänapäeva desillusioneerijate omast, kes ammu on kaotanud usu inimlikkusesse ja headusesse ning purustavad madala mõnutundega viimaseid illusioone.

27.

1928. aastal lausus A. H. Tammsaare ühele intervjueerijale, et ta ei vaidleks vastu, kui tema loomingus otsitaks Dostojevski mõjusid. Sellest alates vihjatakse Tammsaare loomingu analüüsimisel meeleldi Dostojevskile, kuigi otseste seoste avastamise ja jälgimiseni pole jõutud, sest kirjanduslike mõjude tõestamine on kirjandusteaduse raskemaid ülesandeid. Pealegi ei saa tõeliselt suur kirjanik olla teise õpilane, vaid võib eelkäijalt leida ainult tuge oma kirjanikuisiksuse mõne

külje väljaarendamisel. Nii on ka Dostojevski ja Tammsaare elutunnetus ning põhiprobleemid suuresti erinevad, mõnes küsimuses on nad otsesed vastandid. See avaldub sümboolselt juba teoste pealkirjadeski: ühel «Kuritöö ja karistus», teisel «Tõde ja õigus». Dostojevskile on põhiprobleem headuse ja kurjuse heitlus inimhinges, millele ühiskondlik miljöö on ainult vajalik foon. Tammsaaret näib loomingulisele tegevusele ajendavat üha piinavam tunnetus, et inimlik tõetunne on ebatäiusliku ühiskonnakorralduse ja inimeste virildunud mõttelaadi tõttu kadunud või kadumas ja õiglus tallatud jalgade alla. Ühiskond ja selle probleemid on Tammsaarele lähedasemad kui Dostojevskile, need ei ole ainult võitlustandri looniks, vaid võtavad osa tegelaste saatuse määramisest. Sellepärast on Tammsaare sotsiaalselt kriitilisem, Dostojevski karakterid tabavad inimhinge algjõude sügavamalt ja veenvamalt. Tema elutunnetus on traagilisem kui Tammsaarel, ta suudab endasse haarata veelgi vastuolulisemaid tunge kui meie kirjanik.

Kui Tammsaare sai Dostojevskilt mõjutusi, siis vahest karakterite dialektika julges rõhutamises ja tegevuse psühholoogilises põhjendamises. Teatav sarnasus oli aga mõlema loominguprotsessis: mõlemad suutsid tegelikkuse fakte kiiresti läbi tunnetada ja tõsta esteetiliselt arvestatavale tasemele. Siit tulenes mõlema kiire töötamisviis.

28.

Jälle olevat keegi kirja pannud needsinatsed tähendusrikkad sõnad, et armastuse ja kõige selle kujutamine, mis armastustundega seotud, polevat enam moes. Kui tuttav jutt! 50-ndate aastate ümber räägiti sellest sagedamini. Imestama paneb ainult see, kuidas julgetakse otsekohe minna kõige inimlikuma tunde kallale. Hoopis mõistetavam oleks, kui keegi kriitikuist väidaks, et armastuse ja kõige sellega seotu kujutamine on kirjanikule üks raskemaid ülesandeid, sest maailmaklassikas on sellest nii palju ja nii hästi kirjutatud, et uusi aspekte leida on raske. Kaasaegseid autoreid päästab

ainult see, et inimene ja isegi tema tundeelu muutub ajas. Nii ei saa ka armastuseprobleemide kujutamisel matkida möödunud sajandi realiste, sest nemad nägid armastustki oma sajandi silmadega. Tuleb siingi leida meie päevadele omane lähenemisnurk. — Aga väide, et tundeelu kujutamine olevat moest läinud? Noh, paber kannatab ju hullemadki väited välja.

29.

Dialektikaseaduste järgi toimub areng vastandite võitluse kaudu. Vastandid pole elus aga abstraktsed mõisted, vaid konkreetsed inimesed. Kes ei suuda arenguprotsessi kaasa teha, võib ebateadlikult sattuda progressi vastasrinda, nagu elu külluses näiteid pakub. Kas pole Magnus Tee «Monumendis» niisugune tegelane? Tõsi, E. Vetemaad ei süüdistatud niivõrd Magnus Tee, kui Sven Voore pärast. Öeldakse, et Voore-taolisel tegelasel pole meie ühiskonnas tegutsemisvõimalusi. Asjatu kartus! Keegi ei saa auahnust, karjäärihimu, intrigeerimislusti ja teisi negatiivseid karakterijooni inimesest käskkirjaga kõrvaldada. Kui meil oleksid hingepeilimise aparaadid, millega intelligentne lurjus eraldada ausameelsest kodanikust, ja võlukepid, millega lurjus otsemaid ümber kasvatada, siis muidugi poleks «Monumenti» tarvis. Aga seni on teos oma kohal, pealegi on see hästi kirjutatud.

30.

Kui mannetu tundub mõnikord belletristlik fantastika kaasaegsete teaduslike hüpoteeside kõrval. Suhteline rakett on midagi niisugust, millega tavaline mõistus peab tükk aega harjuma, et hakata uskuma selle võimalikkust. Mida enam raketi liikumiskiirus läheneb valguse levimiskiirusele, seda aeglasemalt kulgeb raketi omaaeg võrreldes aja kulgemisega Maal. Nii võib mõnekümne aastaga käia sadade, võib-olla isegi tuhandete valgusaastate kaugusel. Selle tagajärgi on võimatu kujutleda. Aeg, mis seni karmi järjekindlusega valitses

inimese üle, on siis võidetud. Ent veelgi fantastilisemad on kavatsused raketi liikumiseks vajalik energia saada mateeria ja antimateeria talitsetud annihilatsioonist. Muidugi leidub arukaid inimesi, kes väidavad, et see on kauge tuleviku muusika, et võib-olla polegi see võimalik, võib-olla on valemites, millest kõik see kangastub, saatuslik viga. Antimateeria on ju tänaseni ainult fiktsioon. Ent just selletõttu, et raskused näivad ületamatuina ja kahtlusi on palju, tuleb imetleda meeste fantaasiat ja eneseusku, kelle mõttejõud juba praegu valmistab teed suhtelistele rakettidele, neile XXI saj. liiklusvahendeile.

Aga seal tuleb belletrist, laenab füüsikult suhtelise raketi idee, täidab raketi keskpärase belletristliku sisuga (teate küll: natuke intriigi, natuke karaktereid, pihuga põnevat sündmustikku) ja saab kogusummas menuka teose. Kujutlen füüsikut muigamas niisuguse *science fictioni* teaduslike ja tehniliste *faux pas*'de üle, mis paratamatult tekivad. Aga ometi ei peaks füüsik või raketikonstruktor eitama niisugustki belletristikat, sest mingil määral populariseerib see suhtelise raketi ideed. Sest ikka on neid, kes uusi teaduslikke ideid võtavad kõige meelsamini vastu belletristika soustis. Ja niisugusel korral kehtib jällegi vana palju naerdud tees: jutt on see koroke . . .

31.

Oli üllatav tõdeda leedu, läti ja eesti nõukogude kirjanduse praegusi võrdlemisi suuri erinevusi. Kõige mitmekesisem ja kunstiliste väljendusvahendite poolest rikkam on leedu kirjandus. Nende romaane tuntakse ja hinnatakse kaugel väljaspool leedu keele piire. Leedu draama elab täisverelisemalt kui meie oma. Ja ometi kipuvad leedulased kaebama, et neil jääb puudu sellest kainest realistlikust asjalikkusest, mis omane meie proosale. Lätis on romaan praegu taandunud lühemate vormide ees. Kui siksakiline on vahel arengu dialektika. 50-ndatel aastatel oli läti romaan tänu A. Upiti, V. Lācise ja A. Sakse teostele Baltikumis vaieldamatult esikohal. Tarvitses ainult amortiseeruda nondel esteetilistel kri-

teeriumidel, millele toetus nimetatud kirjanike looming, ja Lätis tekkis romaani arengus ajutine seisak. Upit ja Lācis lõid traditsiooni, millest polnud edasiarenguks kerge teed leida. Kuna meil ei olnud 50-ndail aastail nii kandvaid romaane, suutsime kiiremini tabada uut. 50-ndail aastail polnud Eestis Lācist, kuid 60-ndail pole Lätis Paul Kuusbergi. Aga leedulastel on A. Markevičius, A. Bieliauskas, M. Sluckis, I. Meras jt., kes on äratanud üleliidulist tähelepanu. On meie süü, et tunneme neid nii vähe.

32.

On midagi ebaveenvat šokiteatri ja -kirjanduse teoreetilistes põhjenduskatsetes. Šokk on viimane abinõu, viimne ravivahend, kui teised menetlused enam ei aita. Nähtavasti on šokikunsti teoreetikud veendunud, et on aeg haarata kõige drastilisemate vahendite järele, muidu on inimene omadega läbi. Ja siis laksatabki lavalt või romaanist piitsahoop vaese rutiinielus oleskleja teadvusesse, mõtte- ja tundesfääri, et ta ometi kord ärkaks ja hakkaks mõistma maailma teisiti. Ent kuidas? Šokeerijail pole ju positiivset programmi. Pealegi — piitsaga pole kunagi inimest parandatud, vaevalt küll suudavad tänapäeva šokeerijadki võidelda piitsahoopidega tsivilisatsiooni pahede vastu, olgu selleks siis suurlinnade vaimselt nivelleeriv miljöö, televisioonistandard, üksluine elurütm jne. Kui šokiteater teeb panuse ainult vaataja närvidele, püüdes teda «üles ehmatada» igapäevasest rutiinielust, aga ei ava samal ajal uusi perspektiive, siis paraneb vaataja kiiresti saadud šokist ning siirdub meeleldi tagasi endisesse rutiini, sest seal on rahulikum. Pealegi tuleb šokke järjest tugevdada, sest muidu kaotavad nad igasuguse mõju. Ja mis saab homme, kui linnad on suuremad, televiisoreid rohkem, tsivilisatsiooni pahed veelgi enam levinud? Siis tuleb vist hüsteeria- või agoonia-teater. Küll peavad meie lastel olema tugevad närvid.

Kas pole tänapäeva inimese häda pigem selles, et ta on kaotanud sisemise harmooniatunde. Loodust ja kunsti on peetud nendeks abimeesteks, kes aitavad inimesel

saavutada eluks nii vajalikku sisemist tasakaalukust, enese piiride ja ka enese vajalikkuse mõistmist. Seda taipasid juba vanad kreeklasedki, kui nad rääkisid katarsisest. Kuid katarsisel ei olnud mitte ainult vapustav, vaid kindlasti ka hinge ülendav mõju.

33.

Kohtusaal on paik, kus inimese varjupool avaneb julma otsekohesusega. Kuulad mõne elukutselise süüpingis istuja protsessi ja imestad, missuguse järjekindlusega püüab ta asjaolusid enese kasuks pöörata. Ta vassib ja valetab, süüdistab teisi, teeb enesest ohvri, aga lõpuks, kui tõendid armutult reastatakse tema vastu, hakkab kahetsema. Kuid mitte sellepärast, et süüalune enesekaitsmisel ei valinud vahendeid (see on mõistetavgi), ei kirjuta ma neid ridu, vaid pigem sellepärast, et seesama mees oli tõeline kirjanduslik erudiit. Ta tundis Puškini ja Jessenini luulet, rääkis vaimustusega Petõfist ning võis tsiteerida «Kerkokella» ja Underi sonette. Mulle näis, et kirjandus on talle too teine maailm, kuhu ta põgeneb kohtusaalis osakssaanud alanduste ja õnnetuste eest. Ja niimoodi on tema kontakt kirjandusega palju siiram ning vahetum kui tavalisel rutiinisel inimesel, kes oma vabast ajast suure osa ohverdab televiisorile. Temale on kirjandus vajalikumgi kui inimesele, kellel ei teki konflikti seadustega. Hämmastab ainult üks: kuidas küll on niisugusel süüpingis istujal esteetilised elamused, mida ta kirjandusest otsib, täielikult eraldunud eetilistest kriteeriumidest.

34.

Mulgimaal vestlesin traktoristiga.

«Meid ootab hukkumine,» ütlesin mina.

«Miks?»

«Ülerahvastumine, informatsioonitulv, keskkonna mürgitamine.»

«Mis ametit sa pead?» küsis traktorist.

«Olen kalakaupmees.»

«Siis oled sa küll loll kalakaupmees, kui ise sööd halvaksläinud kalu ja mürgitad nendega oma keskkonda.»

Nii paistavad maailmaprobleemid Mulgimaa veerelt vaadatuna, kus pole ei ülerahvastamist, liigtarkuse hirmu ega keskkonna mürgitatust.

35.

Ikka ei kao kahtlevad hääled kirjanduse tuleviku pärast, kuigi vaidlus füüsikute ja lüürikute vahel on mõnede arvates lõppenud viigiga, mõnede arvates lüürikute võiduga. *Homo faber* on muidugi iseeneses kindel, aga teda ei maksa võtta tõsiselt.

On võimatu uskuda, et tuleviku inimese elus väheneb kunstide osatähtsus. Inimene omandab uusi teadmisi järjest kasvavas tempos ja rakendab enda hüveks järjest võimsamat tehnikat. Kõik see ei taga, et *homo sapiens*'i olukord muutuks stabiilseks, vaid otse vastupidi — teda ähvardavad järjest suuremad ohud. Inimene võib jõuda teistele planeetidele ning panna robotid enese eest tööle, kuid kõigepealt peab ta ületama iseenese, et mitte langeda jõudude ohvriks, mille ta ise on valla päästnud. Juba praegu peab ta end hoidma aatomisurma eest, vastuolu tulevikuinimese ja kõikvõimsa roboti vahel ei ole ainult fantaseering. Kes peaks inimest aitama tolles olukorras? Teadmised ja humanistlik filosoofia. Inimesele on väga tähtis muuta humanistlik filosoofia aktiivseks jõuks, millel oleks oma osa tuleviku kujundamisel. Kunstid, nende hulgas kõigepealt kirjandus, on oma paremas osas ikka olnud humanistliku filosoofia parimaiks teenreiks.

1966—1969

VAATEID MERELE JA MÄGEDELE

1.

Siin on nad mõlemad ühtaegu pilguga haaratavad — meri ja mäed. Kalender näitab oktoobrit, kuid siinsel merel on veel suvine ilme. Säbarlained löövad päikeses sätendama, mis silmale lausa valus; ja kohisedes viskub laine vastu kallast. Musta mere randade tuttav pilt. Aga mäed on pruunid, sest kui mõnel nõlvakul kasvaski kevadel rohi, on selle ammu põletanud halastamatu päike. Mägede siksakiline joon moodustab mõlemal pool lahte huvitava panoraami, mis keskpäevases palavusevinas kaugeneb ja kaotab õiged värvid, kuid loojangu ajal, kui päike vajub mägede taha, põlevad harjadel ja nõlvadel värviküllased palangud.

Meri ja mäed. Kui valida oleks need kaks, eelistaksin tingimata merd. Mäed võivad olla huvitavad ja suursugused, ähvardavad ja jõulised, massiivsed ja majesteetlikud, eriti siis, kui nende tipud on igilumes, aga nad jäävad minu jaoks ikka ainult maastiku panoraamiks. Vist ei suudaks ma elada orus, mida ümbritsevad igast kaarest müürina mäed, kuigi nad pikapeale võivad sisendada turvalisuse tunde. Raske on mõista inimesi, kes panevad elu kaalule, et vallutada mõni tipp, kuhu varem pole ulatunud inimese jalg.

Ent kuidas oskab meri meelitada ja kütkestada! Ta ei varja kaugusi, vaid kutsub neid avastama. Suled silmad ja kuulad rahustavat lainelööki vastu kallast, kuulad

kaua, kuni avastad lainete ja omaenese vere rütmis midagi ühist. Võib-olla on see kujutelm. Ja ometi tuleb mõte, et kunagi oli vees kõige elusa päriskodu. Päikeseloojangud merre, mida kord jälgisin sama mere Kaukaasia-poolselt kaldalt, on võrratud looduseelamused, mis äratavad fantaasiarikkaid kujutlusi. Mis kallist hinda on makstud mereromantika eest, sest meri on kindlasti halastamatum kui mäed, aga ikka on mindud merele.

Keskhommikul ujus ranna lähedale delfiin. Ta tõusis pinnale, hüppas korraks veest, nagu uudistaks, mida tehakse kaldal, ja sukeldus, näidates kaunist näkisaba. Antiigi legendidest on teada delfiinide inimsõbralikkus, aga alles meie päevil avastati, et nad on arukad olevused, kes võib-olla isegi mõtlevad ja kellel on tundeelu. Missuguseid saladusi varjavad küll veel mered ja mäed!

Aga mõned ütlevad, et kõik on juba teada, ja midagi uut pole päikese all. Niisugused inimesed peaksid sõitma paika, kus meri ja mäed on ühtaegu pilguga haaratavad, ja mõtisklema, kui vähe me veel teame meredest, mägedest ja iseendast.

2.

Mis suured matused on jäänud meie generatsiooni pidada. Kõigil mandreil tuleks lüüa hingekella ja kogu inimkond peaks reastatama leinarongi. Tema Kõrgeausus Absoluutsus, kes aastatuhandeid valitses inimeste meeli, on surnud. Räägitakse, et füüsik Albert Einstein olevat ta tapnud paari valemiga, aga seda on raske uskuda. Küllap sai vanakese aeg ümber, nagu saab kõigel kord aeg ümber selles maailmas. Meie probleem on, kas tuleme toime matustega, sest liiga kaua on Absoluutsust usaldatud, liiga kaua on teda ihaldatud ja ülistatud, liiga palju raamatuid on temast kirjutatud. Tema vaim jääb vist veel kauaks kummitama kõhklevatesse ajudesse, temast võib saada meie sajandi kodukäija.

Kõik religioonid sisendavad inimesse mõtet, et maailma valitseb Absoluutsus. Aga mitte ainult religioonid ei lähtunud Absoluutsest, vaid teistel tegevusaladelgi otsis inimlik mõte kramplikult teed tema poole. Filosoofid püüdsid luua absoluutseid süsteeme, mis seletaksid

maailma kõik nähtused, teadused otsisid absoluutset tõde (ei maksa muidugi meenutada tarkade kivi otsimist ja muud seesugust), esteetika otsis ilu absoluutseid norme. Küllap tuli see kõik filosoofia, teaduse ja kunstide noorusest, sest noorus armastab mõtelda absoluutsetes kategooriates. Kui kaua nõudis aega, enne kui taibati, et absoluutne tõde on praktiliselt saavutamatu nii filosoofias kui ka teadustes. Kas oli siis tegemist aastatuhandetepikkuse eksitusega, kas inimlik mõtlemine arenes siis kogu aeg vale suunas ja peab ümber orienteeruma, et parandada oma viga pärast suurt matusepidu? Oh ei! Suund oli õige, me otsisime ainult teist aaret, ei taibanud, et Suhtelisus oli juba ammu käe-jala juures. Juhtus nagu Kolumbusega: läks otsima Indiat, aga leidis Ameerika.

Tuleks lüüa matusekelli. Kui Feodossia vanade kirikute kelli helistada, võiks see kosta nende mägedeni ja selle laheni. Kuulatan, kuid kõik on vaikne. Kas pole peielised veel kohal või pole kellalööjat? Viimaseks pakuksin kas või iseennast, sest nii palju häbematust mul jätkuks.

3.

Suhtelisus . . . Kunagi saab suhtelisus inimlikule mõtlemisele üldomaseks. Ei või me aimata selle tagajärgi praegu, millal absoluutseks kanoniseeritud kategooriatel leidub nii filosoofias, teadustes kui kunstideski agaraid kaitsjaid. Võib-olla avaneksid suhtelisuse taustsüsteemilt hoopis uued perspektiivid maailma ja olemise mõistmiseks ja mõtestamiseks. Kui areldes läheneb filosoofia suhtelisusele, kui tagasihoidlikult arvestab filosoofia üldse teaduste uusimaid avastusi kaasaegse maailmapildi loomisel.

Ainult üks perspektiiv tundub koomiline: kui suhtelisust hakatakse käsitama nii, nagu varem absoluutsust, siis pole võidetud mitte midagi, vaid on ainult üks dogma asendatud teisega. See oleks muidugi õel irve inimese mõtlemise piiratuse üle. Sest tarvitseb ainult suhtelisus kuulutada uueks Absoluutsuseks, ja kõik jääb enam-vähem vanaviisi. Arvatavasti aitavad loogika, selged pead ja arvutusmasinad seda viga vältida.

4.

Absoluutne determineeritus — kui kohutav sõnaühend. Sellega võib sarvikugi ära heidutada. Lubage küsida, mille poolest erineb absoluutne determineeritus fatalismist? Need on kaks teed, mis viivad ühe värava manu. Ükskõik kas ma olen fatalist või usun absoluutset determineeritust, arvan ma, et minust ei olene midagi, et kõik on ette ära otsustatud ja kindlaks määratud.

Ning korraga tunnen ma rõõmu, et koos kõige muu absoluutsega on kadunud ka absoluutne determineeritus, õieti pole seda kunagi olnudki. See on laiskade ja argade väljamõeldis, tahtetute troost, keskpärasuse ja andetuse kaitseingel. Tahaksin, et absoluutse determineerituse surmateate annaksid edasi kõik raadiojaamad ja nägusad televisioonidiktorid soovitaksid suhtuda sellesse kui soolapuhumisse.

5.

Ühiskond, olud, tingimused, aja nõuded ja loova isiksuse eneseteostus nende võimsate mõjutegurite determineeringus. See on loomingu igavene probleem. Aja nõuete lingust ei vabane keegi, sest väljapoole ajast ja ühiskonnast ei ole võimalik pääseda. Ja kui keegi pääsekski, siis — millest või kellele ta kirjutaks? Vastuolus olek aja nõuetega, nendest ettepoole püüdlemine või mahajäämine, mida kõike esineb, ei tähenda sõltumatust ajast, vaid sõltuvust. Alludes niimoodi determineeringu magnetjõujoontele, mis kisuvad sinna ja teisale, tuleb looval isiksusel määrata oma loomingu koordinaadid, oma tee ja suhe aja ning olude mitmesuguste nõuetega. Tarvitseb end ainult jätta olude ning tingimuste kujundada ning loobuda aktiivsest ja sihipärasest tegevusest ning eneseteostusest saab eneseteotus. Loomingu dialektika ongi selles, et determineerituses peitub ka suhteline iseseisvus. Õnnelik, kes kõike seda suudab kiiresti tunnetada, sest neid küsimusi ei saa keegi teisele selgeks teha. Ei jõua kaugele see, kes ei kasuta determineeringus peituvat suhtelist vabadust. Palju ei maksa

arvata neist, kes oma eneseteostuse äpardumise ajavad aja ja olude süüks. See on tahte- või võimetepuuduse väljavabandamine. Ei ole olnud aega, millal loov isiksus poleks allunud aja ja olude determineeringule. Ning igaüks peab ise leidma tee tolle suhtelise vabaduseni, mis vajalik loominguks.

6.

Loodus on meeletu raiskaja. Ta saadab maailma andekaid inimesi, aga jätab nende talendile lisamata tahtelised või moraalsed omadused, mis vajalikud andekuse realiseerimiseks. Talent ilma tahtejõuta on inimesele õnnetuseks. Aga teiselt poolt: mõni pigistab oma armetust talendinatukesest nagu joodik pudelist välja viimse kui tilga ja saadab midagi korda. Mõnelt on nii imelihtne võtta eneseusaldust, milleta looming pole võimalik, teise eneseusaldus kasvab nurjumiste kiuste. Üks loob oma teosed nagu muuseas, ajaviiteks, meelelahutuseks lemmikdaamile, teiselt nõuab looming pingutust, teosed läbikannatamist. Ärgu arvatagu, et suurtes kannatusvaludes sündinud teosed on paremad neist, mis loodud mängeldes.

Kõigest sellest mõtlesin ma Feodossias I. K. Aivazovski galeriis tema maale vaadates. Kui sirgjooneline eneseteostus! Varakult avalduv erakordne andekus. Selgepiiriline ainestik, eneseleidmine. Töökus. Kuigi maalid reedavad lõpuks enesekordamist, on lõpptulemus monumentaalne.

7.

Eneseteostus — mis kohustav mõiste igale loovale isiksusele. Põhivalem on lihtne: looduse poolt kingitud võimed tuleb töö abil realiseerida antud ajaga ja vastavalt ajajärgu tingimustele.

$$Et = \frac{(A \times T)^2 \; i}{(y+z)^2},$$

kus *Et* — eneseteostus, *A* — indiviidi andekus, *T* — tema töökus, *i* — indiviidi loominguvõimeline iga, *y* — tema ajastu filosoofilised ja esteetilised nõuded, *z* — pidurdavad inimlikud nõrkused.

Kui lõbus on nalja teha mõtlemisvormidega, mis sobivad ühtede tõdede väljendamiseks, kuid teistes elusektorites kaotavad mõtte. Ärgu füüsikud pahandagu.

8.

«Hei, sinà seal! Mis targutusi sa paned kirja, kui päike paistab ja kõik mõistusega olevused tunnevad mõnu viimastest soojadest päevadest,» hüüdis keegi minu selja taga selges eesti keeles.

Kohkunult pöördusin ümber, aga siis käis rõõmus tuige läbi hinge. See oli Fernando, mu vana sõber. Tema on mu vari, ei — pigem on ta mu olemuse teine pool, kes saadab mind alati, kuid ilmutab end harva. Aga vaielnud oleme palju, ja kangekaelsed oleme loomult mõlemad. Fernando teab ise, millal ta ilmub. Esmakordselt tuli ta siis, kui ma ülikoolipäevil ränka maailmavalu põdesin; ta aitas sõimuga mind tõve raskeimast faasist üle. Delikaatselt püüdis ta mind aidata nende hädade puhul, mille nime jätan nimetamata, sest mõistja mõistab isegi, ja teistel polegi vaja teada. Viimasel ajal ilmub ta siis, kui teen midagi oma saamatuse või totruse pärast valesti. (Seda juhtub sagedamini, kui ma sooviksin.) Ent miks ilmus ta nüüd? Mulle tundub, et minuga on kõik korras. Inimene on puhkekodus, tööpaigast ja perekonnast 2000 km eemal, südametunnistus peaaegu puhas.

«Oo — Fernando,» laususin ma üllatunult. «Rõõm sind näha.»

«Miks alustad sa valega. Sa ju tahad teada, miks ma ilmusin.»

«Ära kurjusta, Fernando. Muidugi tahan teada, sest sa ei ilmu kunagi põhjuseta. Seda imelikum, et otsisid mind üles siin — ühes Krimmi idaranniku varjulises sopis. Aga ikkagi on rõõm sind näha, sest siin pole kellegagi eesti keeles lobiseda.»

«Pole sa enam lobisemise eas,» salvas Fernando.

«Kas oled torisejaks hakanud, Fernando? See ei sobi sulle.»

«Ära käsuta mind. Tean ise, mis teen. Ütle parem, millega tegeled viimasel ajal,» nõudis Fernando.

«Literatuuriga ja kõige muuga, mis selle pahna juurde kuulub.»

«Missugused väljendid! Aga kas ma ei hoiatanud sind literatuuri eest, kui sa hakkasid sellesse oma nina toppima. Kas ma ei soovitanud sulle torulukksepa ametit, mis ometi on üks selge ja tulus ots, kas ma ei soovitanud sul minna lambakarjuseks Kaukaasia mägedesse? Kas ma ei soovitanud, sõber?»

«Soovitasid,» laususin süngelt.

«Mis mul viga mägedes lammaste keskel! Ja missugust šašlõkki ma küpsetan ja kui palju veini ma joon. Tee üks põhjalik metamorfoos, sõber, ja tule lamburiks Kaukaasia mägedesse. Veel pole hilja. Kont peab sul vastu ja su elus algab uus peatükk, ei — su elu algab uuesti. Naisigi võime röövida ja viia mägedesse, nagu tehti vanasti. See pole sugugi inimvaenulik tegevus, ainult näib nii. Valik on suur, sest alla randadele saadavad põhjamaa linnad loendamatul hulgal kaunitare.»

«Sa oled naiivne, Fernando. Tead küll, et ma sobin ainult literatuuriga tegelema. Ja lõpuks on literatuur siiski kõige huvitavam, mida inimene on välja mõtelnud.»

«Ettekujutus, ainult ettekujutus,» pomises Fernando.

«Pealegi ei meeldi mulle mäed. Kui ma literatuuri juurest kuhugi põgenen, siis merele. Aga mere jaoks olen ma juba vana. Jääb ainult Martin Edeni tee, kui sa teda mäletad, Fernando.»

«Ei mäleta. Kes jõuab kõiki merehulguseid meeles pidada.»

«Me oleme siis nüüd keskealised, Fernando,» ütlesin ma pärast vaikuseviivu. «Kosmonautideks valitakse meist pisut nooremaid.»

«Seegi on ohtlik iga, sõber, seegi on ohtlik. Tulingi sind hoiatama.»

«Ometi jõudsime asja juurde. Mis oht mind varitseb?»

«Kunagi hoiatasin sind literatuuri eest. Sa ei kuuletunud, ise vastutad. Nüüd hoiatan sind filosoofia eest. Korraldad siin planetaarseid matuseid, õhutad mässumõt-

teid Absoluutsuse vastu. Kas oled aru kaotanud, sõber? Sa oledki juba eksinud ühes põhilises küsimuses.»

«Milles?»

«Absoluutsus ei kao, vaid jääb aegade lõpuni. Seda tuletatakse inimestele meelde iga päev, iga tund, iga hetk. Kuidas võisid sa selle unustada.»

«Täpsemalt, Fernando. Mis on maailmas absoluutne?»

«Surm!»

Tahtsin midagi öelda, kuid Fernando oli kadunud.

9.

Ja päike paistab, igipüsivaina tunduvad mäed ning laine lööb randa. Kui rumal tundub selles miljöös heietada surmamõtteid. Muidugi võisin mõtiskleda ainult suremisest, sest kui surm on indiviidile olemise lõpp, siis üle olemise piiri minekuks puuduvad mõttel pidepunktid. Surma riik (kui tarvitada vana metafoorset väljendit) jääb inimlikule teadvusele tõepoolest suletuks. Aga õnneks on loodus meid varustanud nii tugeva elutahtega, et mõtted suremisest on välditavad ka siis, kui saatuslik tund on lähedal. Ometi mõtiskletakse suremisest palju, nähtavasti ei köida kõiki maailma ja olemise probleemid ning siis püütakse piiluda elu piiride taha. Kui palju on ilukirjanduski osutanud tähelepanu suremise filosoofiale, psüühilistele kollisioonidele ja füsioloogiale. Viimane teos, mida sellest liigist olen lugenud, on E. Vetemaa «Munad hiina moodi». Huvitav jutustus, sest siin on kunstilisele tasandile viidud suremisest mõtisklemise mõttetus. Kui tühiseks ja inimlikult armetuks muutub too ebahaige insener, kelle mõte tegeleb ainult omaenese suremisega, elujõudu aga jätkub kaunisõnaliseks belletristikaks ja haiglas seksuaalskandaali korraldamiseks. Loogiline on arvata, et egotsentrilist indiviidi hakkab varakult vaevama suremise mõte.

Kuna keegi surmast ei pääse, on egoistil raske (võibolla isegi võimatu) olla optimist. Kelle mõte tegeleb ainult iseendaga, seda valdab tumemeelsus ja süngus ikka enam ja enam iga turjale koguneva aastaga. Ja filosoofiagi, mis tegeleb indiviidiga ja tema olelusprobleemidega, saab olla ainult pessimistlik, sest kõik rän-

davad haua poole, ei kuhugi mujale. Moodsa eksistentsialismi pessimism on selle kujukaim väljendus.

Kuidas ka pingutan, ei suuda ma mõista neid, kes tunnevad huvi omaenese suremise vastu. Milleks raisata mõtteenergiat meeleheitlikuks pekslemiseks vastu Paratamatuse müüre, millesse suurimagi pingutusega ei tao kriimugi. Maailm ja olemine on nii mitmekülgsed ja inimesele lähedased, pealegi näib, et nende probleemide üle mõtisklemisel võib olla mõningaid tagajärgi. See muidugi ei tähenda, nagu peaks suremine jääma väljapoole filosoofiliste mõtiskluste ja kirjanduse piire. Ka suremise-kirjandust on mõnikord huvitav lugeda, kui seda just tõsiselt ei võta. Aga kirjanduses on üldse nii, et seda nautida ja luua saab ainult siis, kui unustad surmtõsiduse ja surma.

10.

Elu ja surma vastuolu, mis indiviidi seisukohalt vaadates on absoluutne, on looduse ja selle arengu jaoks vajalik ning võib-olla isegi geniaalseim tulemus, milleni loodus on jõudnud. Surm tundub ülekohtune ainult indiviidi suhtes, elu kestvuse ja arengu huve teenib surm samavõrd kui sünd. Kujutleme, et indiviidi eluiga oleks tunduvalt pikem, inimestel näiteks 1000 aastat. Kuivõrd aeglasemalt toimuks siis inimkonna vaimne areng. Indiviid omandab nooruses teadmised, tõekspidamised ja arusaamad, mida vanemaks ta saab, seda vähem on tal võimalusi end korrigeerida, omandada muutuvas ajas uut maailmakäsitust ja elutunnetust. Kui mitu korda peaks 1000-aastane inimene kõike ümber õppima, otsast alustama, oma teadvusele uue sisu saama. Aga selleks vajaks ta uut aju, mis oleks vaba vanade eelarvamuste ballastist. Kui meie esivanemad oleksid elanud tuhandeaastaseks, siis oleksime vist veel kiviajas. Loodus oma tarkuses annab uued ajud nendele, kes alustavad otsast. Nii jääb arengule vaba tee, aga indiviidile on jäetud võimalus end tühjaks elada aastate jooksul, mis talle jäetud. Kes seda taipab, sellele piisab aastatest, mis talle antud, kes seda ei mõista, see raiskaks 1000 aastatki tühjalt ja rumalalt. Kui niimoodi

asjadele läheneda, kas siis inimese eluea kolme- või neljakordistamine, millest praegu räägitakse, ongi tark ettevõte. Kas loodus ei sea eluea mitmekordsele pikendamisele tõkkeid ette, sest loodusele on indiviidi surm niisama vajalik nagu tema sünd.

11.

Suremise traagika ja üldise pessimismi vastu on loodus andnud inimesele kaitsevahendid, sest kui indiviid elaks pidevas surmakartuses, poleks võimalik tegutseda ja töötada. Isegi mõistuse abil, mis surma küll ei käsita, on võimalik kõrgemale tõusta omaenese isiksusest. Kui indiviid näeb eneses looduse ja arengu järjekestvuse vajalikku lüli, siis asetuvad väärtused ümber, nad ei ole ainult indiviidis endas, vaid ka väljaspool indiviidi. Siis tähendab indiviidi surm ainult tema teadvuse katkemist ja temasse kätketud mälestuste kustumist. Enne surma on olnud elu ja selle jooksul tuleb võimed realiseerida, tuleb mõtelda eneseteostusele. Tänapäeva tsivilisatsioon juba hoolitseb selle eest, et säilitatakse need indiviidide teadmised ja oskused, mis väärivad üldsuse tähelepanu. Ja siis selgub, et see, mis inimese surmaga maailmast kaob, on tühine. Tuleb vaid suhteliselt mõtelda iseendast ja oma surmast ning surma traagika taandub. Aga siin hakkab inimlik mõte tõrkuma ega taha kuidagi omaenese surma käsitada kui suhtelist nähtust. Kui indiviidile tähendab surm midagi absoluutset, siis just see teebki ahvatlevamaks elu suhtelised väärtused. Kes suudaks nautida elu, kui see oleks igavene.

12.

Ukrainlanna (keskealine, hoolitseb tähelepanelikult välimuse eest, avameelne, blondeeritud), kellega kohtun lõunalauas, tahtis teada, miks on mu ilme sünge. Püüdsin talle selgitada, et mõtisklesin surmast, ja ma pole nii suur enese- ja elupõlgur, et suudaksin seda teha lõbusal ilmel. Ja veel huvitas teda, kas mul pole igav, sest

jalutan pargis üksinda, käin rannas üksinda, piljardi- ja tantsusaalis mind ei nähta. Kuidas seletada talle, et inimesele on üksindus aeg-ajalt hädavajalik. Kaua pole ma nautinud nii meeldivat üksindust kui praegu. Oleksin luuletaja, kirjutaksin poeemi üksinduse ülistuseks, kuigi niisuguseid on juba olemas.

Hiljem vestlesime filmidest. (Filmid kujunevad meie päevil seltskonnas hädapäraseks kõneaineks, nagu vanasti oli ilm.) Olime mõlemad näinud ameeriklaste «Õde Carrie't» (Th. Dreiseri romaani järgi) ja ukrainlanna imestas, kuidas on leitud peaossa nii sale näitlejanna; asjaolu, mida mina polnud üldse märganud. Mis teha, kui inimesel pole silma naiste jaoks ei elus ega kunstis. Vist kuulun minagi nende hulka, kellel realiteedi tajumist mõnikord segavad omaenese kujutlused ja fantaseeringud.

13.

Inimene võib elada keset pulbitsevat realiteeti, lülituda loendamatuisse argipäeva askeldusisse, millest pole pääsu, ja siiski elada realiteedist mööda. Võib elada kujutlustele ja fantaseeringutele, mis loomulikult on realiteediga seotud, kuid võivad indiviidi mõttemaailmas anda sootuks kummalisi ja hämmastavaid vastupeegeldusi realiteedist. Kained teoinimesed nimetavad neid, kes tegelevad kujutluste ja fantaseeringutega, eluvõõrasteks unistajateks. Teatavast aspektist vaadates on neil õigus, sest fantaseeringud ja kujutlused, mis tõusevad korraks eluvõõra indiviidi vaimusilma ette ja kustuvad seejärel jäljetult, ei mõjuta ega muuda realiteeti karvavõrdki. Ja ometi on kujutlus- ning fantaseerimisvõime üks inimvaimu tähtsamaid ja ülevamaid omadusi. Kuidas suudaks inimene realiteeti valitseda ja kujundada, kui puuduks kujutlusvõime. Meeled võtaksid maailmast vastu informatsiooni, ja see olekski kõik. Realiteet hoiaks meid siis karmil haardel oma vangistuses, sest ainult kujutlusvõime abil saavutame vabaduse luua endale uusi maailmu sellestsamast realiteedist. Igasugune kunstilooming oleks võimatu kujutlusvõimeta ja fantaasiata.

Kui peaksin ära andma kõik, mis minus väärtuslikku, siis annaksin kujutlusvõime — nii mannetu kui see mul ongi — kõige viimasena. Ma ei taha olla realiteedi vang, ei taha end aheldada selle mere ja nende mägede külge, vaid tahan neid kui meeldivaid objekte kasutada kujutluspiltide loomiseks.

Kas poleks minu tänane päevgi palju vaesem, kui poleks ilmunud kujutluspilti kaunitarist, keda morn Isand tahtis heita oma meelevalda.

14.

Sammus kaunitar mööda tänavat, sammus iseteadvalt ja uhkelt ega hoolinud vastutulijate pilkudest. Ei kuulnud ta salajasi ohkeid, mis tõusid majade akendelt ja autodest, tema vaid sammus ja läks, sest ilm oli ilus ja kaunitar tundis rõõmu maailmast, mis veel noor, ja iseenese olemasolust. Ta läks läbi linnade ja külade, läks läbi inimtühjadest paikadestki, tõusis mägedele, laskus orgudesse ja kõndis lausmail, mida läbivad suured jõed.

Ühes linnas seisis morn Isand oma maja lävel.

«Pea kinni!» hüüdis ta rämedalt, kui nägi lähenevat neiut. Hämmeldunult vaatles kaunitar habemikku vanameest, kes astus talle teele ette.

«Miks sa hulgud mööda maid ja mägesid? Kas sa ei tea, et hulkuvad näitsikud on kahtlased?»

«Olen selleks loodud, Isand, ega saa teisiti. Inimeste rõõmustamiseks pean paigast paika rändama, pean olema kõikjal korraga, ei või ma puhata ega peatuda.»

«Lori! Minule sa juba hambasse ei puhu, riivatu plika,» hurjutas vanamees. «Nüüdsest peale on sinu hulkumistel lõpp. Vaata, sügis on käes ja aiad annavad rikkalikku saaki. Minu õuna- ja pirnipuud on lookas, kuid olen vana ega saa vilju ise kätte. Täna tuled sa minu aeda tööle.»

«Ei,» ütles kaunitar.

«Mina olen tugevam,» ähvardas vanamees.

«Ma põgenen sinu meelevallast, sest mind vajavad kõik, mitte sina üksi, sa kõrk vanamees.»

«Olen sellelegi mõtelnud,» ütles Isand. «Mul on aias kakskümmend üks koera, need ässitan sulle järele ja

nad toovad su tagasi, ükskõik kas tükkhaaval või tervena. Urisege, penid!»

Kakskümmend üks vihast koera hüppasid välja oma kuutidest, tõstsid koonud ning urisesid. Nagu äikesemürin kõmises linna kohal. Koerte urisemisse lõikus vanamehe võidukas naer.

Siis langes norgu kaunitari uhke pea ja tema silmade sära kustus.

«Nii pole mind minu pikal teel veel keegi häbistanud, nagu teed sina, oh Isand,» ütles ta läbi pisarate.

«Asu tööle, riivatu plika!» sundis Isand.

Terve päeva töötas kaunitar vanamehe aias. Ta kandis puude lõhnava vilja keldritesse ja panipaikadesse. Kui tema käed väsisid, langetasid puud kuulekalt oksad, et tal oleks hõlpsam kätte saada õunu, pirne ja mahlaseid ploome. Kakskümmend üks koera jälgisid teda, pead kuutidest väljas, põõsaste tagant seiras teda Isand, meel rõõmus töö kiirest laabumisest. Õhtuks oli saak koristatud, kuid kaunitari pihad valutasid, tema kätel olid kriimud ja kallid riided rebenenud.

«Tegin, mida soovisid, ja lähen nüüd,» ütles kaunitar.

«Oota,» lausus Isand. «Sa töötasid hoolsalt ja ma otsustasin sulle halastada, sest kes teine päästaks sind hulkuri kahtlasest seisusest. Mul vajab vannituba remontimist ja keskküte tuleks korda seada, sest talv on ukse ees. Sinu abi oleks vaja veini valmistamisel, küllap su käed harjuvad ka raskemate majapidamistöödega. Pealegi on mu poeg, see igavene marakratt, täiesti käest ära. Sa peaksid teda kasvatama, sest sinu meelevallas on sõnade kummaline maagia.»

«Ei,» ütles kaunitar.

«Sa tõrgud. Olen varemgi murdnud tõrksate naiste meeli,» ütles Isand.

«Aga minust pole veel keegi jagu saanud, kuigi aastatuhandete jooksul on mulle kallale sööstnud paljud Isandad,» lausus kaunitar. Uuesti süttis tema silmades kummaline sära, tema uhke pea tõusis ja naeratus, mis vaimustab paljusid, kaunistas tema nägu. Ta oli ilusam kui varem.

«Urisege, penid!» hüüdis Isand.

Ent nüüd juhtus midagi ootamatut. Kuutidest ei kuuldunud enam koerte urisemist, vaid penid olid moondu-

nud kummaliseks loomakarjaks: seal oli kasse ja jäneseid, rotte ja kameeleone, mägirebaseid ja tuhkruid, seal oli sokk oma prouaga, siil, mutt, vasikas, ahvipärdik ja tont teab kes veel. Iseendast polnud koerte moondumine mingi ime, sest loomade kurjus, mis tühine inimliku õeluse kõrval, kadus päeva jooksul, millal nad valvasid kaunitari. Kummalist loomakarja nähes kadus jõud Isanda põlvedest ning tema hääl muutus kähinaks, millega ei saanud enam kedagi käskida.

Aga kaunitar astus väravast välja, läks tänavat mööda ning kuulus jälle kõigile. Ta jõudis rõõmsate majadesse ning astus kurbade madalatesse tubadesse, ta näitas end uhkeile ja süngeile, alandatuile ja ohvreile, ootamatult ilmus võimust hullunute juurde, viirastus nendegi unenägudes, kes kaotanud igasuguse lootuse. Ta kandis endas olemise rõõmu ja valu. Tema nimi oli . . .

15.

Fernando tuli öösel. Ärkasin ja tundsin, et ma pole üksinda toas. See oli ebameeldiv hetk. Õnneks ütles intuitsioon mulle ruttu, et too, kes istub kirjutuslaual ja kõigutab muretult jalgu, on Fernando ning teda pole vaja karta.

«Sina, Fernando. Leidsid ka aja.»

Fernando ei vastanud. Laud nagises tasakesi. Ma tundsin, et Fernando naudib minu hämmingut.

«Ära pahanda, Fernando, aga ma pole veel täiesti ärkvel. Võiksid ise jutuotsa üles võtta.»

«Meeleldi,» vastas Fernando. «Ja et mitte aega kulutada, asume kohe asja juurde. Tahaksin sinuga vestelda üksindusest.»

«Mis sinuga on, Fernando? Kas on tabanud sind õnnetus või oled lugenud palju moodsat kirjandust, mis lähtub inimhinge üksinduse ideest? Või oled hakanud eksistentsialistiks?»

«Ikka otsid sa keerulisemaid variante,» vastas Fernando. «Mõned ütlevad, et tõde on lihtne. Võib-olla kannatan üksinduse käes nagu paljud tänapäeva maailmas.»

«Uskumatu. Sina ja üksindus.»

«Kas sa pole märganud, et mõned inimesed muutuvad kiiresti iseenese vastandiks. Lõbusad hakkavad aastate kuludes norutama ja tõsimeelsed otsivad vallatuid elurõõme, mis nagu ei sobikski enam nende aastates. Kes nooruses kõvasti töötavad, laisklevad vanaduses, kes raiskavad kuldse keskea tühja-tähjale, virguvad vanapõlves suurtele tegudele ja töötavad enese surnuks. Nii võisin ka mina nooruse elunaudinguist keskeas jõuda inimese üksinduse traagika mõistmiseni.»

«Siis olen sulle halb vestluspartner,» vastasin mina. «Ma ei ole veel jõudnud üksinduse traagika tunnetamiseni, sest arvan, et üksindus pole inimesele õnnetus, vähemalt üksindus filosoofilises mõttes, nagu eksistentsialistid asja seletavad.»

«Traagika või mitte, aga inimhinge üksindusest ei tohi mööda vaadata, kui tahame inimest mõista,» seletas Fernando.

«Nii väidavad eksistentsialistid.»

«Kas neil pole õigus?» päris Fernando muigaval ilmel.

Olin otsemaid virge. Ometi ei suutnud ma kiiresti vastust leida. Kuulsin, kuidas Fernando tasakesi naeru kihistas.

«Kas oleme siis meie õiged mehed eksistentsialismist vestlema,» põiklesin lõpuks.

«Kardad?» osatas Fernando.

«Ei. Mis siin karta, aga teadmisi on vähe. Moodne filosoofia — ega see pole naljaasi.»

«Õige,» kinnitas Fernando. «Filosoofia pole kunagi naljaasi, kuigi paljud arvavad, et see on ainult tühi töö ja vaimunärimine. Aga sinusugune peab ju teadma, mida eksistentsialistid arvavad inimesest, tema saatusest, tegudest ja eneseteostusest. Sest kuidas sa muidu mõistad ajajärgu elutunnetust, esteetilise ja filosoofilise mõtte liikumist ja kirjandust, mida viimasel ajal luuakse nii palju.»

«Sa oled tõtt rääkima hakanud, Fernando. Vist hiilib sinulegi vanadus lähedale ega saa muidu . . .»

«Ära põikle. Niisiis — eksistentsialism . . .»

«Äsja hoiatasid sa mind filosoofia eest, nüüd vead mind vaest kõige rängemate probleemide rägastikku, millest raske saada selget ülevaadet. Jätame, Fernando,

eksistentsialismi ja vestleme kergematel teemadel. Tead küll — pisut esteetikat, pisut filosoofiat, natuke vaimukust. Esprii sätendusest oleme ju ikka lugu pidanud. Umbes nii, nagu me viimasel ajal Eestis artikleid kirjutame.»

Fernando vaikis hetke ja lausus süngelt:

«Niisugused te seal Eestis olete: pisut esteetikat, pisut filosoofiat, natuke esprii sätendust. Aga kas tänapäeva kirjanduses, teatris või filmis on võimalik orienteeruda ilma eksistentsialismi tundmata? Vasta, sõber!»

«Kui sa seda kõike mõtled kogu maailma ulatuses, siis muidugi eksistentsialismist ei pääse. Aga sa ju tead, et Eestis osatakse ikka parasjagu taga sörkida, et oleks midagi õppida nondelt, kes kujundavad ilma esteetikas ja kirjanduses. Meie oleme ju nii harjunud õpipoisi osaga ja ainult vähesed meie hulgast suudavad õpitu põhjal luua uusi sünteese.»

«Nii et kardad? Jätame eksistentsialismi ja inimhinge üksinduse sinnapaika ja räägime naistest.»

«Mitte just nii, aga ma kardan eksida ja näidata oma võhiklikkust.»

«Tühja ka. Sa pole ju praegu Eestis, et muretsed oma väärikuse pärast. Kõik jääb omavahele. Pealegi ei küsi ma sinu arvamust ega nõua sinult hinnangut eksistentsialismile kui tänapäeva filosoofia ühele komplitseeritumale suunale, vaid tahan ainult, et sa mind kuulaksid. Sest mul on mägedes aega olnud eksistentsialismi üle mõtteid mõlgutada.»

«Fernando, mu sõber, miks sa seda kohe ei öelnud. Mängid teise närvidel, mis isegi krussis. Muidugi kuulan ma sind. Eestiski kuulatakse praegu suure mõnuga igasuguseid huvitavaid mõttekäike, kuigi paljud arvavad, et vaikimine on kuld, rääkimine hõbe.»

16.

Fernando: Eksistentsialistide isiksusekontseptsioonis hämmastab mind pessimism, millest ei avane väljapääsu. Kui oletada, et eksistentsialistide isiksusekontseptsioon on lähedal objektiivsele tõele, siis on seletamatu, kuidas võisid inimesed oma hingeseisundite ise-

loomustamiseks tarvitusele võtta mõisted, nagu harmoonia, õnn, rahuldustunne eneseteostusest või lihtsalt inimlikust headusest, mis ju lõpuks ka maailmast pole kadunud.

Mina: Pessimiste on maailmas karjakaupa olnud enne eksistentsialiste ja neid jääb pärast eksistentsialistide populaarsuse loojangutki. Et eksistentsialistid inimesest palju head ei arva, on ka mõistetav. Inimeses on headus ja kurjus, õilsus ja alatus, altruism ja egoism nii lootusetult segamini, et head nahka on inimesest raske loota. Meie käsutuses on sajandite kogemused, mis näitavad, et seesinane inimene pole ei eriti tark ega õilis. Inimkond peaks oma ajaloo ära unustama, sest selles on palju häbiväärset. Ja lõpuks — kes on siis inimene? Looduse katseprodukt. Loodus katsetas mateeriaga ja jõudis inimeseni. Meile tundub, et inimene on täiuse tipp, aga vaevalt küll kavatseb loodus katsetamise lõpetada.

Fernando: Mul ei ole midagi pessimismi ja lootusetuse vastu, ainult filosoofia nõuab järelduste põhjendamist, süsteemi ja loogikat, ka eksistentsialistlik filosoofia.

Mina: Fernando, mu sõber, kas tõesti julged sa eksistentsialiste süüdistada süsteemi ja loogika puuduses. Sa mõtle enne, kellele sa viskad vaenukinda.

Fernando: Kuid mina olen ju lambakarjus Kaukaasia mägedes, miks ei või ma eksistentsialistideltki nõuda mõtlemise puhtust, järelduste loogilisust ja paikapidavust.

Mina: Kas sa siis väidad, et eksistentsialistide isiksusekontseptsioonis puudub objektiivne tõde?

Fernando: Ei, ma pole nii kategooriline. Asi on selles, et eksistentsialistid alustavad oma arutlusi tõestamata eeldustest. Tõestamata eelduses võib olla nii tõtt kui valet ja siis on nii tõtt kui ka valet kogu selles filosoofilises ehituses, mis rajatakse tõestamata eelduste vundamendile.

Mina: Asja juurde, Fernando. Nimeta, missugustest tõestamata eeldustest lähtuvad eksistentsialistid.

Fernando: Ütle, kuidas saab loogiliselt ja veenvalt tõestada inimese üksiolekut, mis eksistentsialistlikus filosoofias on üks põhiargumente. Muide, kirjanduses ja filmikunstis on see eksistentsialistide tees väga produk-

tiivne. Kuidas saab tõestada, et inimeste vahel puudub üksteisemõistmine? Väide, et inimene on üksinduses — olgu siis filosoofilises või sotsiaalses mõttes —, on kahtlasevõitu. Üksinduses poleks inimene inimeseks arenenudki.

Mina: Sõber Fernando, ära unusta suhtelisust. Ega eksistentsialistidki väida, et inimene on aboluutses üksinduses. Nemadki arvavad, et kaasinimene on igale indiviidile vajalik enesetunnetuseks ja arenguks. Alles siis, kui vaatame probleemile suhtelisuse aspektist, mõistame, et inimene võib kõrgelt organiseeritud ühiskonnaski kannatada üksinduse käes, sest teist inimest saab parimal tahtmiselgi aidata ainult pisiküsimustes, mitte aga eneseleidmise raskel teel.

Fernando: Eksistentsialistid lähtuvad tõigast, et inimese sündimisel ei mängi sündija tahe mingit rolli, samuti sureb igaüks üksinda ja omaette. Kuid vahepeal on elu, mille jooksul inimene on oma eksistentsi huvides sunnitud tegutsema organiseeritult. Kas oleks organiseeritud tegevus võimalik, kui indiviidide vahel valitseks ainult mõttemõistmine. Teiselt poolt vajab iga inimene oma elus üksindust, sest vist keegi poleks nõus kõike endast jagama. Midagi tahame endaga ju kaasa haudagi viia, kas või mälestused, mõned mõttekäigud. Võtke inimeselt ära võimalus olla üksinda, ja inimene polegi enam indiviid. Küllap vajab inimene mõlemat — nii üksindust kui kollektiivi. Et tänapäeva tsivilisatsioon püsib ainult tänu inimese kollektiivsele tegutsemisele, see ei vaja ju tõestamist. Eksistentsialistid näevad inimese üksinduses õnnetust. Miks? On muidugi omaette probleem, kas keel on küllaldane inimhinge varjatumate nüansside ja elamuste vahendamiseks, kuid midagi saame endast edasi anda ka keele abil. Ja lõpuks võivad inimesed, kes üksteist tunnevad, suhelda peaaegu ilma keeleliste vahenditeta. Eksistentsialistid näevad ainult lahutavaid kaugusi inimeste vahel, kuid on ka ühendavad sidemed, on hingede kummaline harmoonia. Kuidas seletada seda? Muidugi võib juhtuda, et mõned indiviidid oma elu jooksul seesuguse harmooniani ei jõua. Võib-olla on nad süüdi ise, võib-olla olukorrad. Kuid üksikute õnnetusest ei saa tuletada filosoofilist üldistust.

Mina: Üksinduse-filmid moodustavad praegu maailma filmitoodangus juba omaette liigi. Michelangelo Antonioni filmib kõigepealt üksindust ja siis alles näitlejaid, situatsioone, maastikke. Ometi on ta sugestiivne.

Fernando: Kunstiga, mis toetub mingile filosoofilisele teesile, ei saa tõestada teesi üldkehtivust. Samuti võiks filmida vastandlikku teesi. Üksinduse-filmist ei saa veel järeldada, et kõik inimesed maailmas kannatavad üksinduse käes, aga kui seda väidab filosoofiline tees, siis tahab see olla kõikehaarav üldistus.

Mina: Sellega olen nõus.

Fernando: Kuidas tõestada keskkonna ja isiksuse vaenu? Ma ei mõtle muidugi inimese poolt saastatud keskkonda, mis on inimliku rumaluse ja hoolimatuse tulemus. Nagu sa tead, kasutavad mõned eksistentsialistid terminit «süsteem», mis märgistab kõiki organisatsioone, alates madalamaist ja lõpetades riigiga kui kõrgeimaga. Eksistentsialism väidab, et süsteemid aheldavad ja piiravad inimest ja lõpuks kujuneb inimesest süsteemide ohver. Ometi on asi nii, et süsteemide enamik on loodud inimese abistamiseks, tema elu ja tegevuse hõlbustamiseks. Tõsi, võib juhtuda, et süsteemid aja jooksul transformeeruvad negatiivseks ja hakkavad inimest tõepoolest ahistama. Kuid ilma süsteemideta oleks indiviidide eksistents ja areng võimatu. Kui oletame, et ühel heal päeval lakkaksid süsteemid funktsioneerimast, tekiks anarhia ja kaos, kuid see oleks inimesele lausa hukatuslik. Juba ammu on selge, et anarhia on halvem kui kõige halvemad süsteemid. Pealegi on süsteemid arendatavad ja ainult erandjuhtumeil muutuvad nad indiviidi ahistavaks jõuks. Selles mõttes on tsivilisatsiooni ajalugu tegelikult süsteemide arendamise ajalugu, ja küllap tegeleb inimene süsteemide muutmisega edaspidigi. Nii on protsess kahepoolne: inimene loob süsteemid ja süsteemid omakorda vormivad tõepoolest inimeste igapäevast elu. Eeldusest, et inimese ja süsteemi vahel valitseb vastuolu, on jõudnud eksistentsialism järeldusele, et kogu keskkond, milles inimene elab, on talle vaenulik.

Mina: Millega seletada eksistentsialismi nii suurt levikut pärast Teist maailmasõda?

Fernando: Küllap soodustas eksistentsialismi võidu-

käiku maailma üldpoliitiline olukord, külm sõda, aatomisurma hädaoht, tsivilisatsiooni hukkumise teoreetiline võimalus. Muidugi oli eksistentsialismil, eriti tema isiksusefilosoofia seisukohtade tõttu eeldusi levida, sest eksistentsialism asus indiviidi olelusprobleemidele lähemal kui klassikaline filosoofia. Tema pessimistlik põhihoiak vastas suurepäraselt tollele ummikussejooksnud situatsioonile, mis valitses külma sõja ajal. Võrreldes klassikalise filosoofiaga on eksistentsialismi objekt teine ja tunduvalt kitsam. Kui varem filosoofia peamine ülesanne oli tegelda elu ja olemise kõige üldisemate probleemidega, siis eksistentsialism võttis mõtestamise fookusesse isiksuse saatuse kaasaegses maailmas ja tegeles ainult isiksuse ja ühiskonna, indiviidi ja tema kaasinimese vahekordadega. Sest olemise kohta üldse, aga samuti arengu kohta ei lausu eksistentsialism sõnakestki.

Mina: Aga siit saab ju mõistetavaks, miks kirjandus, teater ja filmikunst hakkas nii suurt huvi tundma eksistentsialismi vastu. Kui filosoofia oli varem tegelnud võrdlemisi abstraktsete probleemidega, sageli veel spekulatiivselt, siis eksistentsialism asetas korraga isiksuse filosoofide mõtte fookusesse. Kunstides on ju peamine inimene ja inimese saatuse kujutamine. Nüüd tundus, et filosoofia on abstraktsetest kategooriatest jõudnud elava ja kannatava inimese ja isiksuse juurde. Nüüd oli ometi kord kunstidel ja filosoofial hõlpus käia üht jalga. Indiviid ja isiksus said ühendavaks sillaks kunstide ja filosoofia vahel.

Fernando: Küllap see nii oli. Sellepärast on ka eksistentsialismi teoreetikute hulgas nii palju kirjanikke. XIX saj. ei esinenud filosoof ja kirjanik mitte nii sageli ühes isikus nagu tänapäeval. Kirjandusse, teatrisse ja filmi kandus eksistentsialistide isiksusekontseptsioon, mis eelkõige oma asotsiaalsuse tõttu leidis kõlapinda Teise maailmasõja järgses maailmas. Sest just tolles olukorras tundus õige olevat eksistentsialistliku isiksusekontseptsiooni lõppjäreldus, mis väidab, et inimlik tegevus on mõttetu ja lootusetu, nagu on mõttetu ja lootusetu ka tegevusetus, ent indiviid peab sellest hoolimata oma kohust täitma. Ainult lõpmatuse ja kõiksuse seisukohalt vaadates näib, et inimlik tegevus on lootusetu ja mõttetu, aga eksistentsialiste ei huvita lõpmatus ja kõik-

sus. Igapäevaste eluprobleemide lahendamisel on mõttetu lähtuda argumendist, et maailmal on nagunii kord lõpp. Maises taustsüsteemis kehtib põhjuse-tagajärje seadus, millest tuleneb, et inimlikul tegevusel on tagajärg. Tõsi — tagajärg võib olla ainult osaline või ka oodatust vastupidine, aga igatahes tuleneb ta tegevusest. Mis sunnib inimest tegutsema, kui ta tulemuste suhtes on ette meelestatud lootusetult?

Mina: Ma ei tea.

Fernando: Nii on lootusetus ja lootus vägagi subjektiivsed mõisted, võib-olla on see isegi maitse küsimus. Peamine on, et inimese tegevusel on tagajärjed. Inimene on võimeline tegutsema organiseeritult, muidu poleks ta 1969. a. juulis Kuu peal käinud. On indiviidi enese asi, kas ta oma tegevuse klassifitseerib lootusetuks või lootust andvaks, kas ta tagajärgedega rahuldub või ei rahuldu. Maailm on kaose ja korra, inimliku rumaluse ja tarkuse, õnnetuse ja õnne ühtsus. Kas sulle ei tundu, et oma isiksusekontseptsiooni kujundamisel on eksistentsialistid lähtunud ainult kaosest, inimlikust rumalusest ja õnnetusest. Kuid inimese ümber ja inimeses on ka teine poolus. Mina olen ühekülgsuse vastu. Dixi.

17.

«Dixi,» ütles Fernando.

Kas oli meie tarkus otsas või ei tahtnud me enam rääkida, aga toas jäi vaikseks. Fernando kõigutas jalgu ning ma kuulsin, kuidas tema kannad tagusid vastu kirjutuslauda.

«Ma kardan, et olime ülekohtused,» laususin lõpuks.

«Mitte ülekohtusemad kui eksistentsialistid.»

«Sest pole ju ühtset eksistentsialistide isiksusekontseptsiooni. Eksistentsialism on hajuv filosoofiline koolkond, selle eri esindajaid lahutab lausa kuristik. Kui kaugel on näiteks taanlane Kierkegaard, kes suri juba 1855. aastal ega võinud seega aimata tänapäeva inimese hädasid, Camus'st ja Sartre'ist. Viimased on ateistlikud eksistentsialistid, kuid nendegi vahel valitsesid teravad lahkhelid. Jah, meie häda on selles, et me ei tunne eksistentsialismi, kuigi peaksime tundma.»

«Neile kõigile on ühine lähtumine üksikindiviidi eksis-

tentsi probleemidest. Sartre räägib filosoofia inimlikustamisest, sest tema arvates olevat klassikaline filosoofia kandunud elukaugeisse abstraktsioonidesse.»

«Kas tal pole õigus?» esitasin argse küsimuse.

«Ainult osalt,» kinnitas Fernando. «Sest kui filosoofia objekt ja filosoofilise mõtte vaatepunkt asub ainult indiviidis, siis kaob avar üldistusvõime ja arenguperspektiiv. Kuid kas need kategooriad peavad filosoofiast välja jääma?»

«Ei mingil tingimusel,» kostsin mina.

«Ja kõige hullem: kui mõtled maailmale ja elule ainult üksikindiviidi seisukohast, pole pessimismist mingit pääsu, sest inimene on surelik. Aga see on lõpuks inimese õnn.»

«Seda arvan minagi.»

«Lootusetu on selle olukord, kelle pilgu ees tuhmuvad elu väärtused. Seda ei saa aidata ei kaasinimene ega filosoofia.»

«Neile ongi vist mõeldud eksistentsialistlik filosoofia.»

Sellega lõppes meie vestlus. Mul oli hea meel, et polnud pealtkuulajaid. Jumal hoidku, kui meie vestlus oleks toimunud Eestis mingis avalikus paigas, mis meist siis küll oleks arvatud. Aga ma kutsusin teda endale külla, et mõnes Tartu või Tallinna kohvikus seda vaidlust jätkata. Ja paar partiid maletki me võiksime mängida; me pole juba kaua teineteise kuningale tuld andnud.

«Meeleldi,» vastas Fernando.

Ta on tore poiss. Kui oivalist šašlõkki ta küpsetab seal Kaukaasias ja kui palju veini ta joob!

18.

Sõitsin Bahtšissaraisse. Aeg ja sõjad on siin purustamata jätnud Krimmi khaanide residentsi, kunagise riigi keskuse, kust valitseti suuri alasid. Loss-kindlus on araabia ja itaalia ehituskunsti süntees, mis hämmastab oma praktilisuse, loogilisuse ja luksusega. Kõndisime kadunud võimu ja hiilguse jälgedel, kuhu selle suurpäevil ei ulatunud tavalise sureliku jalg. Oli seal khaani nõupidamise- ja troonisaal, oli kohturuum, oli ootetuba, kust saadikuil ja külalisil tuli põlvili minna vastuvõtusaali

khaani palge ette. Kingituste järgi, mis saadikuil kaasas, mõõtis khaan neile elu või surma. Oli muidugi ka khaani söögi- ja magamistuba ning selle kõrval haarem, mida valvasid eunuhhid. Khaanil oli neli seaduslikku naist, aga liignaiste arv polnud piiratud. Liignaised, kelle laul, tants ja võlud khaanile enam ei meeldinud, viidi magamistoast hukkamisele, ainult seaduslikke naisi ei tohtinud khaan surma saata.

Luksus ja veri. Kuld ja relvad. Imepäraste vaipade mahedus ja pehmus. Valvemeeskonnad mõõkade ja odadega. Aga muidugi ka võimuiha, ahnus, salakavalus, intriigid. Sünge ja käsitamatu tundub too elu, mida elati Bahtšissarais, kui siit valitseti maade ja rahvaste üle. Lossi tagaõues asub khaanide kalmistu, mille kallal ajahambal on lastud takistamatult tööd teha. Purunenud ja viltuvajunud sambad, rohmakad hallid kivitükid erineva suuruse ja kujuga — see on kõik, mis on jäänud. Nelikümmend neli khaani puhkab nende all, aga kes teab nende ohvrite haudu? Ning seal haudade vahel kõndides tundsin heameelt, et pole võimu, mis püsiks igavesti. Sest kuigi khaanide loss oli tugevasti kindlustatud ning seda valvasid ustavad meeskonnad mõõkade ja odadega, kuigi liignaised, kes ei meeldinud, läksid hukkamisele otse magamistoast — on see nüüd minevik, mille naeruväärsete jubeduste üle me ainult muigame.

19.

Khaanide Bahtšissarai. Veri ja luksus. Inimelu hämmastav odavus. Haareminaiste laul, eunuhhide vaiksed sammud ja valvsad pilgud. Ettenähtud kellaajal loeb mulla koraani ja kõik palvetavad. Nõupidamisel plaanitsetakse uut sõjakäiku ja pantvangidele, kes vaevlesid pimedas keldris, otsustatakse anda soolasemat sööki ning vähem vett.

Kas tõesti pole inimlikkusel aset selles kindlustatud lossis? Siiski. Seal on ju Pisarate fontään. Juhtus nii, et khaan armus kaunitarisse, kes toodi sõjasaagina kaasa ühelt vallutuskäigult. Khaan ei keelanud armastatule midagi peale vabaduse, aga too imekaunis noor naine,

kelle rahvuski tänapäeval teadmata, ei soovinud khaanilt midagi peale vabaduse. Kuid khaan ei saanud teda vabaks lasta, sest armastas teda väga, ja nii suri kaunitar koduigatsusest. Suur oli khaani meeleheide, ei lohutanud teda seaduslikud ega liignaised. Ta kutsus kuulsa kunstniku, kes pidi jäädvustama kaunitari ilu ja khaani leina. Meil on raske mõista, kui kohutavalt oli determineeritud too kunstnik, sest elusolendite ja looduse kujutamise keelab koraan, aga ometi nõudis khaan surma ähvardusel kaunitari ilu jäädvustamist. Nii sündiski Pisarate fontään, milles nutaks nagu valge marmor. Khaan oli rahul ja istus nukrana fontääni juures, unustades oma võimu, kohustused ja õigused.

Kui A. S. Puškin käis 1820. aastal Bahtšissarais, asetas ta fontäänile kaks roosi, punase ja valge. Need on tänini alles, nad on värsked, nagu oleksid asetatud eile. Ja selles pole midagi kummalist, sest seal, kus leidub inimlikkust, ei närbu roosid.

20.

Seisime Sapuni mäeseljandikul, mis suleb lõunast ja kagust juurdepääsuteed Sevastoopolile. Iseendast pole seljandik kõrge, Haanja Munamägi tundub järsem ja kõrgem. Mööda Sapuni seljandikku kulges sakslaste peamine kaitseliin Sevastoopoli vabastuslahingute ajal. Kasutades looduslikke tingimusi, olid nad rajanud kindlustuste liini, mida saksa kindralid pidasid vallutamatuks. Kaheksa kaevikute ja punkrite liini oli ehitatud seljandikule, neist kõigist võis üheaegselt tulistada, sest nad asusid eri kõrgusel. Kogu mäekülg oli mineeritud. Saksa sõdurid, kes viibisid kaevikuis, ei teadnud läbipääsuteid miiniväljadest, mis asusid nende selja taga. Nii polnud kaitsjail taganemise võimalust: nad pidid kas rünnaku tagasi lööma või surema. 7. mai hommikul 1944. aastal ründas Sevastoopoli kindlustuste süsteemi kaks Nõukogude armee üksust, et avada teed linna.

Püüan kujutleda, mis toimus mäel kahe-kolme lalahingutunni jooksul, kuid mu fantaasia on selleks liiga nõrk. Püüan kujutleda, missugune vaade avanes seljandikult pärast lahingut. Mul hakkas õudne. Seisin

kümnete tuhandete surmapaigal. Sellel seljandikul on maapind läbi imbunud inimverest.

Ent kui rahulik ja ilus oli Sapuni mäel 25. oktoobri hommikul 1969. Kadedalt avas valgus idas ja kagus asuvate mägede panoraami. Pruunid, tuhmrohelised ja hallid toonid orus ja selle taga paistvatel mägedel, kust tollel maihommikul tulid tormijooksjad. Sapuni seljandikul kasvab noor park, siin on kõik korralik, puhas, kultuurne. Looduse korrastav käsi on silunud kunagise lahingu jäljed, inimene on kaasa aidanud. Nüüd võib kunagistest kaevikutest leida ainult mõne augu või ebatasasuse mäeveerul. Aga üleval on kruusatatud kõnniteed. Peaallee, mis viib monumendi juurde, diaraamihoone, milles asuv poolringikujuline maal kujutab tormijooksu 7. mail 1944. Maal on meistritöö, on püütud tabada lahingu dramaatilisi momente. Ja ometi on tema «realism» sootuks midagi muud kui lahingu ajal mäelt avanenud vaade. Maalil on helge ja valgusküllane hommik, üksikud valged rünkpilved uitlevad sinise laotuse all. Nende kõrval lennukite eskadrillid. Võib-olla oli taevas 7. mail 1944 Sapuni mäe kohal tõesti niisugune. Aga see, mis toimus maa peal lahingu ajal, pole vist üldse kujutatav maalikunsti vahenditega. Mägi vappus suurtükitulest, sest ründajate ees pidi käima tappev tulelaviin. Tolmu- ja suitsupilv pidi katma mäge, siit ei võinud kusagilt avaneda nii rõõmsalt heledat vaadet, nagu nähtub maalilt. Kuigi ka maal kujutab langenuid ja surijaid, oli tegelikkuses kindlasti kõik jubedam, sest maa vappumist, lahingu kurdistavat möirgamist, mürskude lõhkemisest ja põlevatest tankidest tõusvat kibedat vina ei suuda kujutada ükski maal. Ka surijate valu ja meeleheidet mitte.

Nüüd on Sapuni mäel noores pargis soovijaile vaatamiseks kollektsioon Teises maailmasõjas kasutatud relvi. Kahurite vaikivad rivid. Nende hulgas sakslaste üliraske «Dora», mis valmistati spetsiaalselt Maginot' liini tulistamiseks, kuid lõpuks toodi Sevastoopolisse. Tankid. T34. Teisel pool «Tiiger». Õhutõrjerelvad. «Katjušad». Kuulipildujad, mis Teises maailmasõjas tapsid vist küll rohkem inimesi kui ükski teine relvaliik. Torpeedopaat ei tunne end kuival maal mugavalt, kuid kunagi istus ta meres ja valvas Sevastoopolit. Kõik see roostetab nüüd

Sapuni mäel. Pole saladuseks enam «Katjušagi», mis sõja ajal sõitis mineeritud autol, et vaenlase kätte langemise ohus end ise õhkida. Inimesed, kes nende relvadega sõdisid, on veel kuldses keskeas, aga relvad on vanaraud.

Kõik on liiga ilus ja korralik Sapuni mäel. Tekib pühalik tunne nagu surnuaial. Kuid Sapuni mägi pole surnuaed, vaid lahinguväli. Kas on õige ilustada lahinguvälju tegelikkuses ja kunstis?

21.

Inimene on üllatavalt suure kohandumisvõimega olevus. Olude, keskkonna, elulaadi muutumisi talub ta vapralt, rääkimata vaimse atmosfääri teisenemisest. Ometi peab kusagil olema piir, mille ületamisel inimene pole enam inimene. On olukordi, millega inimene ei taha ega tohigi kohanduda, kuigi teda selleks sunnitakse, harjutatakse, treenitakse. Suurimad kurjategijad on need, kes tegutsevad inimlikkuse vastu inimeses. Probleemide probleem on selles, miks sunnitakse inimene aeg-ajalt ikka ja jälle ebainimlikesse olukordadesse, mille vastu protestib inimlik loomus. Probleemide probleem on selles, et maailmas on palju mägesid, kus on võideldud ja surdud nagu Sapunil 7. mail 1944. On lausa groteskselt veider, et ajaloost ei õpita midagi, sest Sapuni mäe relvakollektsioon koosneb ju päris süütutest asjakestest, kui võrrelda neid relvadega, mis on tänapäeva moodsate sõjavägede käsutuses. Teises maailmasõjas tapeti keskmiselt 23 000 inimest päevas. Mis toimuks kolmandas, seda ei suuda keegi ette kujutada. Ja ometi on sõda inimese loomusele võõras, sellega ei harjuta, vaid sõda talutakse ainult kui kohutavat paratamatust. Kes seda ei usu, mingu mõtisklegu Sapuni mäel või lugegu kirjanikke, kes sõjast ei loo ainult kangelaslugusid.

Ent kõige veidram: needki on inimesed, kes vallandavad sõja ja selle kui paratamatuse jätavad rahvaste õlgadele, et kangelased võiksid surra Sapuni mäel.

Lennuk võtab kõrgust. Enne pilvedesse jõudmist silmitsen maad. Hallid ja pruunid sügisesed toonid, maapind peaaegu lausik, sest mäed jäävad Simferoopolist lõunasse, valgete väikeste majade kobarad korrapärastes ridades avarate väljade keskel. Siin-seal aiman nõlvadel viinamarjaistandusi, mis sel aastal olevat andnud hea saagi. Jah, seal all oli veider näha, kuidas maanteil kihutasid veoautod, viinamarjakobarad loobitud lahtiselt kasti, kuhigi peal. Viinamägede annid läksid veinivabrikuisse. Nii veetakse Eestis kartuleid.

Helde ja mitmekesine on Krimmi loodus. Sellel väikesel poolsaarel (vähem kui $^2/_3$ Eesti pindalast) oleks nagu looduse geenius tahtnud näidata, milleks ta on võimeline. Stepid ja metsaalad, nisuväljad, viinamäed, aiad, aiad, aiad. Ent kui veriseks on inimesed kujundanud Krimmi ajaloo. Vist sellepärast, et poolsaare loodus on nii helde ja kaunis. Juba VI saj. e. m. a. rajasid kreeklased Krimmi rannikule oma kolooniad ja sealt alates on kirja pandud Krimmi pärast peetud lahingud. Kui paljude rahvaste saatus on ristunud sellel poolsaarel, kes jõuaks loetleda väepealikuid, kelle jala- ja ratsamehed on käinud seda poolsaart vallutamas. Kui paljude lippude all on ilmunud laevastikke haarama siinseid rannikuid.

Ootamatult seostus eesti rahva ajalugu Krimmi poolsaarega. Juhan Leinberg, keda rahvasuu kutsus prohvet Maltsvetiks, hakkas 1860. a. sügisel Kuusalu kandis ja Järvamaal õhutama väljarändamist Krimmi. Prohvet kuulutas Krimmi eesti talurahva tõotatud maaks. Arvatakse, et selle mõtte sisendasid prohvetile tema vennapoeg Gustav Malts ja usufanaatikust teenijatüdruk Miina Reining Rannamõisast Künka talust. Ja prohveti suust kuuldud Krimmi poolsaare nimi muutus vaevatute teadvuses tõepoolest tõotatud maaks, kuhu rahvast pidi viima valge laev. 1861. a. varasuvel oodati Lasnamäel valget laeva, aga prohvet ise oli samal ajal oma agara vennapojaga juba Krimmis maad kuulamas. Samal 1861. aastal jõudsid esimesed asukad Krimmi, suurem laine tuli järgmisel aastal. Osa neist asus siiasamasse Simferoopoli ümbrusesse, osa rannikule tatarlaste poolt

mahajäetud küladesse. Poolsaar oli varem palju hõime vastu võtnud, aga kas ta oli nälnud nii kehvi asukaid, keda viletsus sundis maha jätma kodumaa teise mere ääres, on kahtlane.

Näen teeniiti looklemas all. Võib-olla liikusid kord sedasama teed mööda ümberasukate karavanid. Võib-olla. Natuke üle sajandi on möödas maltsvetlaste siirdumisest Krimmi. Nüüd minnakse Krimmi teisiti. Kellel ettevõtmist, läheb nendele heldetele ja sõbralikele randadele puhkama või mõtisklema. Ja laine lööb randa, korraga võib pilk haarata merd ja mägesid, mõte võib süveneda iseendasse ja maailma probleemidesse, millel pole lõppu. Ning heal päeval võid avastada, et Puškini asetatud roosid on Pisarate fontäänil alles . . . See annab julgust, aga julgustki on vaja.

Maltsvetlaste karavanid . . . Siiski palju on maailm muutunud selle sajandiga. Maailma on muutnud julged ja ettevõtlikud inimesed, kes teavad, mida nad tahavad, kuigi nad alati ei saavuta seda, mida tahavad. Ja niisugused inimesed muudavad maailma edaspidigi nii siinsetel randadel kui ka tolle teise mere kaldal, kuhu kulgeb mu lend.

Siis jõudis lennuk pilvedesse.

Koktebel—Tartu
Oktoober 1969

BIBLIOGRAAFILISI ANDMEID

Meetodi ühtsus ja stiililaadide mitmekesisus sotsialistlikus realismis	Keel ja Kirjandus 1965, nr. 11
Elutunnetus ja kirjandus (Pealkirjaga «Tänapäeva elutunnetus ja kirjandus»)	Sirp ja Vasar 1969, nr. 9, 10
Iluotsingul (Pealkirjaga «Põgus ekskurss esteetikasse»)	Keel ja Kirjandus 1964, nr. 8
Kas detail on pisiasi?	Sirp ja Vasar 1963, nr. 30 ja 31
Impressionismist ja selle mõjust eesti kirjandusele XX sajandi alguskümnendeil	Keel ja Kirjandus 1962, nr. 6 ja 7
Novellistika 60-ndate aastate algul (Pealkirjaga «Tänapäeva novellikirjandusele mõeldes»)	Sirp ja Vasar 1962, nr. 29
Proosalisi mõtisklusi 1964. a. proosast	Looming 1965, nr. 4
Käik «Monumendi» juurde	Varem ilmumata
Inimene, aeg, meri	Looming 1967, nr. 4
Ühe põgeniku kiri A. Beekmanile	Edasi 1969, nr. 16
Esimene Tuglase monograafia	Keel ja Kirjandus 1963 nr. 9
Kirjanik ja dialektika (Pealkirjaga «Tähelepanekuid A. H. Tammsaare kirjanikunatuuri mõistmiseks»)	Looming 1965, nr. 3
Sihtjooni läbi Peet Vallaku loomingu	Keel ja Kirjandus 1965, nr. 1
Friedebert Tuglase novellistika põhisuunad	Keel ja Kirjandus 1966, nr. 3
Tsüklist «Alguses oli mõte» on marginaale varem ilmunud:	Rahva Hääl 1966, nr. 37 Sirp ja Vasar 1966, nr. 44 Edasi 1969, nr. 180 Sirp ja Vasar 1969, nr. 38
Vaateid merele ja mägedele	Lühendatult Sirp ja Vasar 1970, nr. 32—34

NIMEREGISTER

Aivazovski, I. — 262
Alle, A. — 195
Altenberg, P. — 80, 82—84
Alver, B. — 145, 248—249
Andrejev, L. — 94
Andresen, N. — 160—166
Antonioni, M. — 275—276
Anvelt, J. — 127
Aristoteles — 37, 44

Balzac, H. — 16—17, 29, 53, 55, 77—79, 81, 207
Bang, H. — 77, 82
Beekman, A. — 120, 126, 154—159
Berg, L. — 176
Berthet, A. — 245
Bieliauskas, A. — 255
Bierbaum, O. — 83
Blok, A. — 164
Boccaccio, G. — 52
Borev, J. — 43—44
Bourget, P. — 94
Brandes, G. — 161
Buffon, G. L. L. — 22
Burov, A. — 9, 12

Camus, A. — 278
Cassirer, E. — 38
Cervantes, M — 16
Cézanne, P. — 69, 71
Chateaubriand, F. R. — 16
Conrad, J. — 148
Corneille, P. — 16
Croce, B. — 38

D'Annunzio, G. — 162
Dante — 27
Daudet, A. — 70
Debussy, Cl. — 69
Degas, E. — 71
Dehmel, R. — 83—84
Dickens, Ch. — 54—55
Dirac, P. — 24
Dmitrijeva, N. — 42, 44—45
Dostojevski, F. — 94, 251—252
Dreiser, Th. — 268
Dubrovik, A. — 43
Dumas, A. — 145

Ehrenburg, I. — 67—68
Einstein, A. — 27, 32, 37, 170, 242, 247, 259
Elsberg, J. — 45
Engels, Fr. — 53
Enno, E. — 83

Flaubert, G. — 22, 53, 55, 57, 70, 77, 162
Fragonard, J. H. — 145
Freud, S. — 31

Gailit, A. — 196
Galsworthy, J. — 55, 186
George, St. — 84, 100
Gilbert, K. — 38
Goethe, J. W. — 22
Gogol, N. — 54, 79
Goncourt, E. — 70—71, 75, 80
Goncourt, J. — 70—71, 75, 80

Gorki, M. — 16, 79, 115, 161
Gross, V. — 60, 120—123, 128

Haava, A. — 83, 111
Haberman, H. — 235
Hamann, R. — 70, 80, 90
Hamsun, K. — 77, 80, 82
Hašek, J. — 242
Hauser, A. — 73
Hegel, G. W. F. — 28, 39, 44
Hemingway, E. — 111
Hermann, G. — 77, 80—82
Hindrey, K. A. — 246
Hint, A. — 57—58, 61
Homeros — 27
Hugo, V. — 16
Huxley, A. — 161

Ilus, V. — 120, 123—124, 128—129
Izergina, A. — 68
Ivanov, V. — 45—46

Jacobsen, J. P. — 87, 162
Jakobson, A. — 105—106
Jannsen, J. W. — 213
Jefimov, A. — 10, 11
Jessenin, S. — 256
Johansen, R. B. — 68

Kalda, M. — 62
Kallas, T. — 135
Kant, I. — 180
Kaugver, R. — 109—110, 120, 124—125, 128, 130
Kellermann, B. — 77, 80, 82, 99
Kibuvits, L. — 110—111
Kierkegaard, S. — 278
Kitzberg, A. — 99, 202, 217
Kivi, A. — 79, 242
Kivisaar, L. — 113
Klemperer, V. — 75
Koidula, L. — 111, 173
Kolumbus, Chr. — 260
Kondratenko, F. — 46—49
Kopernikus, N. — 31, 247
Kramskoi, I. — 68
Kreutzwald, Fr. R. — 242
Kross, H. — 110—111
Krusten, E. — 58—59, 106, 111
Kuhn, H. — 38
Kuusberg, P. — 60, 255
Kärner, J. — 202

Lācis, V. — 254—255
Larmin, O. — 20
Laxness, H. K. — 119
Leinberg, J. — 284
Lepik, R. — 192
Lermontov, M. — 55
Liiv, Juhan — 173, 202, 214, 217
Liives, A. — 240
Lilienbach, J. — 178
Linde, B. — 84
London, J. — 115
Lothar, R. — 83
Lunatšarski, A. — 161
Luts, O. — 97—100

Maasik, E. — 108—109, 123
Maeterlinck, M. — 222
Majakovski, V. — 69, 164
Mallarmé, St. — 10
Malts, G. — 284
Manet, E. — 69
Mann, Th. — 99, 144, 186
Marinetti, F. T. — 17
Markevičius, A. — 255
Maupassant, G. — 17, 77, 115
Meras, I. — 255
Metsanurk, Mait — 99, 163, 171
Metsar, L. — 60, 120, 124—126, 128, 130
Monet, Cl. — 66—69
Mozart, W. A. — 249
Muusapoeg, O. — 131
Mändmets, J. — 171, 196
Männik, E. — 105—106

Newton, I. — 31, 145
Nurme, M. — 110—111
Närep — vt. Peet Vallak

Paurson, H. — 135
Pedajas, J. — 191
Pedajas, P. — vt. Peet Vallak
Peegel, J. — 130—132
Peterson, E. — vt. Särgava, Ernst
Petõfi, S. — 256
Pissarro, C. — 69
Plehhanov, G. — 68
Promet, L. — 61—62, 107—108, 111, 131—133
Ptolemaios — 247

Puškin, A. — 69, 256, 281, 285

Racine, J. — 16
Rainis, J. — 250
Rannamaa, S. — 110—111
Rannet, E. — 117, 240
Raud, Kr. — 194
Raud, M. — 105—106
Raudsepp, H. — 171
Ravel, M. — 69
Reining, M. — 284
Remmelgas, L. — 135
Repin, I. — 68
Rodenbach, G. — 87, 162
Roht, R. — 98
Rolland, R. — 186, 250
Romanenko, V. — 42—43
Rumjantsev, A. — 136
Rumor, K. — 196

Sakse, A. — 254—255
Salinger, J. D. — 133
Santayana, G. — 38
Sartre, J. P. — 278
Schnitzler, A. — 80, 82, 84, 94
Selg, J. — 111
Semper, J. — 91
Sergo, H. — 62, 147—153
Shakespeare, W. — 16, 29
Shaw, B. — 94
Signoret, S. — 145
Siivas, A. — 110, 120, 127
Sirge, R. — 60—61, 105
Sluckis, M. — 255
Smuul, J. — 240
Spengler, O. — 182
Stalin, J. — 10, 122
Stassov, V. — 68
Stendhal — 16, 22, 55, 245
Suits, G. — 171, 178
Suitslane — vt. Peet Vallak
Särgava, E. — 93, 163, 176, 218

Šolohhov, M. — 16

Zarev, P. — 11
Zelinski, K. — 39—41
Zola, E. — 15, 54, 71

Taine, H. — 22, 161
Tamm, J. — 173
Tamman, A. — 192
Tammsaare, A. H. — 55—56, 83—84, 92—95, 97—101, 169—188, 242, 251—252
Tassa, A. — 196
Tassalov, V. — 44
Tennov, E. — 120, 124—125, 128
Thackeray, W. M. — 55
Timofejev, L. — 11, 45
Tintoretto — 69
Tolstoi, L. — 17, 55, 77—79, 81, 129, 174
Tonts, Ü. — 131—132
Toomaspoeg, A. — 110—111, 131—132
Tovstonogov, G. — 19
Treffner, H. — 175
Truu, S. — 111
Tšehhov, A. — 54—57, 115
Tšernõševski, N. — 39—40
Tšitšerin, A. — 11
Tuglas, Fr. — 84—94, 99, 101, 118, 160—166, 171, 179, 196, 212—229, 243, 250
Tulik, A. — 132
Turgenev, I. — 55, 77, 79
Tuulik, J. — 111
Tõnisson, J. — 127

Under, M. — 111, 171, 249—250, 256
Unt, M. — 129, 131—134, 137
Upit, A. — 254—255
Urgart, O. — 205

Vallak, Peet — 112, 189—211
Valton, A. — 118
Velázguez, D. — 69
Vellend, R. — 131
Veske, M. — 173
Vetemaa, E. — 113, 131, 134, 137, 141—146, 253, 265
Videvik, P. — vt. Peet Vallak
Vilde, E. — 99, 163, 171, 176, 179, 214
Vinogradov, V. — 13

Warren, A. — 18
Wellek, R. — 18
Wilde, O. — 81, 87, 94, 100, 162

Ükskülа, A. — 113

VIITED

Meetodi ühtsus ja stiililaadide mitmekesisus sotsialistlikus realismis

[1] Vt. А. Буров, Что такое стиль? Вопросы литературы 1962, nr. 11, lk. 84. [2] Vt. А. Ефимов, Стилистика художественной речи. Москва 1957. [3] Л. Тимофеев, Основы теории литературы. Москва 1959, lk. 369. [4] А. Чичерин, Идеи и стиль. Вопросы литературы 1960, nr. 2, lk. 71. [5] Vt. П. Зарев, Стиль и личность художника. Вопросы литературы 1960, nr. 12, lk. 72. [6] Vt. А. Буров, Что такое стиль? Вопросы литературы 1962, nr. 11, lk. 95. [7] Vt. В. Виноградов, Задачи стилистики. Москва 1963. [8] Vt. О. Лармин, Художественный метод и стиль. МГУ 1964, lk. 143—150.

Impressionismist ja selle mõjust eesti kirjandusele XX sajandi alguskümnendeil

[1] Marksistlik-leninliku esteetika alused. Tallinn 1961, lk. 479. [2] Vt. Д. Ревалд, История импрессионизма. Москва 1959, lk. 32—33. [3] Vt. Д. Ревалд, sealsamas, lk. 219—220. [4] Vt. Д. Ревалд, sealsamas, lk. 341. [5] Vt. V. Vaga, Üldine kunstiajalugu. Tartu 1937, lk. 660. [6] И. Эренбург, Импрессионисты. Французские тетради. Москва 1959, lk. 186. [7] V. Vaga, Üldine kunstiajalugu. Tartu 1937, lk. 660. [8] Vt. С. Финкелстайн, Реализм в искусстве. Москва 1959, lk. 188. [9] Vt. Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь. Москва, 1956, lk. 212—213. [10] Vt. R. B. Johansen, Kunst und Umwelt. Dresden 1960, lk. 222. [11] А. Изергина, Французский импрессионизм и книга Джона Ревалда «История импрессионизма». Д. Ревалд, История импрессионизма. Москва 1959, lk. 21. [12] И. Эренбург, Импрессионисты. Французские тетради. Москва 1959, lk. 194. [13] R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907, lk 85. [14] Vt. A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II. München 1953, lk. 416. [15] A. Hauser, sealsamas, lk. 415. [16] A. Hau-

ser, sealsamas, lk. 445. [17] Nõukogude kirjandusteaduses süveneb vaade, et stiil on vormi- ja sisuliste nähtuste süsteem, milles avaldub kirjaniku loova isiksuse omapära. Seepärast ei nimetata käesolevas töös nähtuste kompleksi, mis iseloomustab impressionistlike proosateoste struktuuri, impressionistlikuks stiiliks, kuigi niisugune termin on võrdlemisi levinud. Raske on fikseerida, missugune on kõigile impressionistlikele proosakirjanikele ühine stiil, sest kõigil neil on ka eripärasusi. Küll aga on sarnane nende üldine kujutamislaad ja -tehnika. Loomulikult võib üksikautori kohta väita, et tema stiil on impressionistlik, kui autori isikupära väljendub impressionismile omases laadis. [18] Vt. V. Klemperer, Geschichte der französischen Literatur. 19. und 20. Jahrhundert I. Berlin 1956, lk. 265. [19] Vt. A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II. München 1953, lk. 457. [20] M. Gorki, Kirjandusest. Tallinn 1960, lk. 794. [21] R. Hamann, J. Hermand, Impressionismus. Berlin 1960, lk. 249. [22] Vt. H. Wuolijoki, Koulutyttönä Tartossa I. Helsinki 1945, lk. 196. [23] Vt. Impressionismus. «Kirjandus». «Sõnumete» ja «Maa» hinnata kaasanne. Mai 1907, lk. 15. [24] Fr. Tuglas, Liivakell. Tartu 1913, lk. 10. [25] Andmed Fr. Tuglase raadiovestlusest 22. I 1961. [26] Vt. Fr. Tuglas, Mälestused. Tallinn 1960, lk. 332. [27] Fr. Tuglas, Teosed II. Tallinn 1957, lk. 31—32. [28] Vt. J. Semper, Meie kirjanduse teed. Tartu 1927, lk. 69. [29] A. H. Tammsaare, Jutustused II. Tallinn 1960, lk. 316. [30] O. Luts, Kirjad Maariale. Kogutud teosed VI. Tartu 1938, lk. 68—69.

Sihtjooni läbi Peet Vallaku loomingu

[1] Vt. Peet Vallak (Nekroloog). Looming 1959, nr. 4, lk. 639. [2] Andmed kirjaniku lapsepõlvekodu olustiku kohta on saadud kirjaniku abikaasalt M. Pedajaselt 1964. aastal. [3] Vt. Ankeet: Millal teis kirjanik ärkas? Peet Vallaku vastus. Postimees 30. V 1934, nr. 144. [4] Vt. «Külaline» 1911, nr. 36. [5] M. Pedajaselt 1964. a. saadud andmeil. [6] Vt. «Vaba Maa». «Kirjandus ja Teadus», 22. VII 1922, nr. 28. [7] M. Pedajaselt 1964. a. saadud andmeil. [8] Vt. D. Palgi, Peet Vallak: Ajude mäss. Looming 1926, nr. 10, lk. 1148. [9] Vt. Ar. A[dson], Must rist. Vaba Maa 9. I 1926, nr. 7. [10] Vt. Ed. Hubel, Eesti Kirjandus 1925. Eesti Kirjandus 1926, nr. 6, lk. 296. [11] Vt. J. Kärner, Eesti proosa 1926. Looming 1927, nr. 3, lk. 264. [12] M. Pedajaselt 1964. a. saadud andmeil. [13] O. Urgart, Relvad vastamisi. Postimees 17. XII 1929, nr. 343. [14] Vt. L. Anvelt, Peet Vallak: Armuleib. Päevaleht 17. III 1937, nr. 48. [15] Vt. M. Sillaots, Peet Vallak: Armuleib. Eesti Kirjandus 1937, nr. 2, lk. 119. [16] Vt. Postimees 3. ja 4. I 1922, nr. 2 ja 3. [17] Vt. Looming 1923, nr. 7—8. [18] Vt. Kirjanduslik Orbiit 21. XII 1929, nr. 1. [19] Vt. Looming 1930, nr. 8. [20] Vt. D. Palgi, Peet Vallak: Lambavarga Näpsi lorijutte. Eesti Kirjandus 1939, nr. 1, lk. 41. [21] A. Oras, 1938. a. novellitoodang. Eesti Kirjandus 1939, nr. 3, lk. 99.

SISUKORD

Saateks 5

I. Teoreetilisi mõttemõlgutusi

Meetodi ühtsus ja stiililaadide mitmekesisus sotsialistlikus realismis 9
Elutunnetus ja kirjandus 24
Iluotsingul 37
Kas detail on pisiasi? 50
Impressionismist ja selle mõjust eesti kirjandusele XX sajandi alguskümnendeil 64

II. Vaateid 60-ndate aastate kirjandusse

Novellistika 60-ndate aastate algul 105
Proosalisi mõtisklusi 1964. a. proosast 119

III. Retsensioone

Käik «Monumendi» juurde 141
Inimene, aeg, meri 147
Ühe põgeniku kiri Aimée Beekmanile 154
Esimene Tuglase monograafia 160

IV. Klassikute juures

Kirjanik ja dialektika 169
Sihtjooni läbi Peet Vallaku loomingu 189
Friedebert Tuglase novellistika põhisuunad 212

V. Marginaale

Alguses oli mõte 233
Vaateid merele ja mägedele 258
Bibliograafilisi andmeid 286
Nimeregister 287
Viited 290

Х. Пухвель. Статьи и заметки. На эстонском языке. Оформление: М. Юксине. Издательство «Ээсти Раамат», Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

Toimetaja H. Nigols. Kunstiline toimetaja E. Järv. Tehniline toimetaja K. Kallaste. Korrektorid S. Aron ja M. Amon. Laduda antud 20. XI 1970. Trükkida antud 10. III 1971. Paber 54×84/16. Trükipaber nr. 1 — Staicele Paberivabrik Läti NSV-s. Trükipoognaid 18,5. Tingtrükipoognaid 15,54. Arvestuspoognaid 14,55. Trükiarv 3000. MB-03153. Tellimise nr. 4175. Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, Pikk t. 40/42. Hind 91 kop.

7—2—2
134—71

91 kop.

A
31408
6551792

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00655179 2