

Sarjas *collegium litterarum* varem ilmunud:

1. Kõnelusi rahvuskirjandusest I. 1990.
2. Kõnelusi rahvuskirjandusest II. 1990.
3. Rahvuslik kosmopolitism. 1991.
4. Väliseesti kirjanduse konverents. 1990. 1991.
5. Piret Kruuspere. Näitekirjandus. (Eesti pagulaskirjandus 1944–1992). 1993.
6. Örne Kepp. Arne Merilai. Luule. (Eesti pagulaskirjandus 1944–1992). 1994.
7. Maie Kalda. Kirjandusteadus. Piret Viires. Kriitika. Reet Krusten. Lastekirjandus. (Eesti pagulaskirjandus 1944-1992). 1995.
8. Ülo Tonts. Memuaristika. Hilve Rebane. Tõlkekirjandus. Eerik Teder. Kordustrukid. (Eesti pagulaskirjandus 1944–1992). 1996.
10. Arne Vinkel. Martin Körber: Elutee ja -töö. 1994.
11. Mis on see ise: Tekst, tagapõhi, isikupära. 1999.
12. Maie Kalda. Mis mees ta on? 2000.
13. Janika Kronberg. Tiibhobu märgi all: Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1950–1994. 2002.
14. Arne Vinkel. Viimased vaod: Vaatlusi eesti kirjandusmaastikult. 2002.
15. Aare Pilv. Kadri Tüür. Sündmus. Koht. 2002.
16. Kohandumise märgid. 2002.
17. Hilve Rebane. Uhke põhjamaine. 2003
18. At the End of the World: Text, Motif, Culture. 2005

ANNELI MIHKELEV

VIHJAMISE POEETIKA

Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Tallinn

2005

Keeletoimetaja Tiina Hallik
Ingliseelse teksti toimetaja Richard Adang
Kaas ja kujundus Marek Lillemaa

© 2005 Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
© Tekst: Anneli Mihkelev

Raamatu valmimist toetas Eesti Kultuurkapital

Layout: AS Kuma

ISBN 9985-865-19-7
ISSN 14067269

SISUKORD

SAATEKS	7
SISSEJUHATUS.	
INTERTEKSTUAALSUSEST ALLUSIOONINI	8
I. ALLUSIOONI DEFINEERIMINE	
1. Üldist	19
2. Vihjav signaal ja marker	22
Ekskurss 1. Gustav Suits ja “Käkimäe kägu”	27
Ekskurss 2. Kalju Lepik ja “Kalevipoeg”	29
Ekskurss 3. Kalju Lepik ja “Kivisilla vari”	32
3. Marker kui deiktik	33
Ekskurss 4. Kalju Lepik ja “Roosikrants”	41
Ekskurss 5. Kristian Jaak Peterson ja antiiklütürika	42
4. Markeri imiteeriv aspekt	44
Ekskurss 6. Imiteeriv Anna Haava	48
Ekskurss 7. Johannes Barbarus ja “Panoraam Notre-Dame’ilt”	53
5. Tekstidevahelised suhted	56
5.1. Tsitaat ja allusioon	67
Ekskurss 8. Piibel ja luule	74
Ekskurss 9. Kivisildnik ja Piibel	78
6. Dialoogilisus	82
6.1. Autor	86
6.1.1. Autor kui lugeja	96
6.2. Lugeja	101
6.3. Vihjeruum	108
Ekskurss 10. Marie Under ja “Maarja leid”, Heiti Talvik ja “Orjade koor”, Doris Kareva ja “Concerto strumenti e voce” – kavatsused ja vabamäng	110

II. ALLUSIOON KUI RETOORILINE VÕTE JA STRATEEGIA	
1. Retoorika kaks suunda ja institutsionaalsus	117
2. Retoorika ja allusioon ajaloos	119
3. Retoorika ja hermeneutika	122
Ekskurss 11. Poetilised mässajad Kalju Lepik ja Paul-Eerik Rummo	124
III. MÄLU	131
Ekskurss 12. Jaan Kaplinski, Ivar Ivask, Kalju Lepik, Toomas Liiv, Karl Martin Sinijärv, Valdur Mikita ja mälu	135
KOKKUVÕTTEKS	144
THE POETICS OF ALLUSION	147
KIRJANDUS	154
NIMELOEND	168
MÕISTELOEND	174

SAATEKS

Käesolev raamat on kokkuvõte pisut rohkem kui kümneaastasest tööst, mis sai alguse kunagi ühest professor Karl Muru ärgitatud kursusetööst, jätkus diplomi- ja magistritöös ning neile hiljem lisandunud artiklites. Nende kaante vahele koondatud mõtted allusioonist ja vihjamisest on ühtlasi ka mõtted kirjandusest.

Defineerida allusiooni on sama raske kui defineerida kirjandust: ükski definitsioon pole ammendav, sest defineeritav objekt on niivõrd muutlik ja liikuv, et tema defineerimine sarnaneb omaenese varju püüdmisega. Selleks ajaks kui definitsioon suudetakse ehk paika panna, on nähtus ise juba ammu eest ära jooksnud, tagaajajale jääb vaid teadmine olnust. Just see tunne ongi pannud mõtlema, mis siis ikkagi on allusioon ja kuidas ning miks see kõik kirjanduses toimib ja on toiminud, mida endaga kaasa toonud, miks üks kirjandusteos võib end ammendamata endas kanda nii palju erinevaid sõnumeid.

Käsitlusi allusioonist ja sellega seonduvast intertekstuaalsusest on läbi aegade hulgaliselt kirjutatud ja võimalusi, kuidas sellele nähtusele läheneda, ongi palju. Siinne uurimus on töö edenedes leidnud endale tuge semiootikast, kuid üritanud jääda ikkagi suure osas traditsioonilise kirjandusteaduse piiridesse, mis selgitab ja uurib kirjandust ja tema funktsioneerimist. Siiski näib seegi piir kirjandussemiootika valguses pigem kunstlik kui reaalne, pigem otsitud kui leitud.

Tänan kõiki, kes on selle raamatu valmimisele kaasa aidanud. Enne kõike kannatlikke toimetajaid Tiina Hallikut ja Richard Adangut, samuti häid kolleege Underi ja Tuglase Kirjanduskeskusest, ning Tartu Ülikooli semiootika osakonda põhjalikkuse eest.

Suurim tänu kuulub ka vastutulelikele töötajatele kirjastusest Kuma ning Eesti Kultuurkapitalile materiaalse toe eest.

SISSEJUHATUS. INTERTEKSTUAALSUSEST ALLUSIOONINI

*Mis sai nüüd temast edasi,
jääb iga enda mõelda,
sest õiges laulus ikka on
üks asi mis ei öelda.*

(Hando Runnel)

Hando Runnelilt laenatud moto ütleb vihjavalt, kuid samas tabavalt välja luule ja poeetilise keele toimimise võtmenähtuse: ütlematajätmise. Neile värssidele võib veel täienduseks lisada, et õiges laulus võib olla koguni palju asju, mida ei öelda või öeldakse nii, et saab mitutpidi mõelda, sest tavatõe järgi on ilukirjanduse pärisosa kujundlikkus. Hea kirjandusteos jätab lugejale piisavalt palju ruumi mänguks ja kaasamõtlemiseks, assotsiatsioonideks ja äratundmiseks. See eeldab, et autor jätab teksti piisavalt palju "lünki": ta ei ütle kõike otse ega lõpuni välja, vaid jätab osa teksti tähendusest lugejale avastada.

Tagasivaateks

1933. aastal ilmunud raamatus "*Literary Quotation and Allusion*" kirjutab Ernest E. Kellett, kuidas ühest raamatust loetud lause viib ta mõtted otseselt kirjapandust hoopis kaugemale ning tema mõtteis käivitub rida mälestusi ning assotsiatsioone. Seejuures oleks lausel hoopis teistsugune tähendus ning see kannaks hoopis teistsugust atmosfääri, kui lugeja ei teaks originaalteksti, mida see lause parodeerib (vt Kellett 1933: 1). Nii kirjeldab Kellett tekstis esineva otsese ja kaudse tähenduse vahekorda ning lugeja kokkupuudet nendega. Kelletti uurimus ulatub aega, mil veel ei tuntud mõistet 'intertekstuaalsus', ehkki nähtuse olemasolu tajuti ning üritati ka kirjeldada. Nüüdseks on lisandunud uusi tekstiteooriaid, mis on oma panuse andnud ka allusiooni kui kaudset tähendust kandva nähtuse mõistmiseks.

Üle kolmekümne aasta on möödunud ajast, mil Julia Kristeva võttis kasutusele termini 'intertekstuaalsus' (*intertextualité*) oma essees "*Bakhtine*,

le mot, le dialogue et le roman” (vt Kristeva 1967: 438–465 või Kristeva 1980: 64–91). Kristeva tugines seejuures Mihhail Bahtini töödele, mis Peeter Toropi sõnul panidki aluse “võõra sõna” poeetika erinevatele ilmingutele ning suurele huvile nende ilmingute vastu, sundides mõtlema ühe teksti käitumisprintsiipidest teises tekstis (vt Torop 1981: 33). Samal ajal on nii allusiooniteooriatel kui ka intertekstuaalsusel mitmeid definitsioone, millest mõned kattuvad (vt nt Ben-Porat 1976: 105–128) ning segaduse vältimiseks on seetõttu vaja mõisteid ikka ja jälle uuesti defineerida. Näib, et segaduse põhjus peitub Kristeva loodud terminis endas, mis sisaldab mõistet ‘tekst’, mis omakorda on võtmetermiin ja põhiline nähtus intertekstuaalsetes suhetes. Ka terminid ‘allusioon’, ‘vihjav signaal’ ja ‘intertekstuaalsus’ võivad kaasa tuua mõningast segadust. Kõik see kokku on põhjustanud päris korraliku terminoloogilise rägastiku ja loonud eelduse uute teooriate tekkeks, mis üritavad nähtust kas siis konkretiseerida või veelgi laiendada. Teine võimalus on alluda empiirilise materjali diktaadile ning luua viimasest lähtuvalt *ad hoc* teooriaid (vt nt Kujansivu 2004).

Nagu mainitud, peituvad Kristeva teooria juured Bahtini teoorias, kes nägi keelt dünaamilisena, pidevalt muutuvana, uut loova protsessina, kus valitseb dialektiline suhe sõnade ja nende lugematute eri kontekstide vahel. ‘Sõna’ (termin, mille kaudu Kristeva arvates Bahtin viitas lingvistilisele reaalsusele, vt Kristeva 1973: 108) on asetatud kasutusruumi: mitte ainult lingvistilisse, vaid ka ajaloolisse ja üldisesse kultuuritausta. Bahtini ‘sõnal’ on nii palju tähendusi, kui on võimalikke kasutusruume ja kontekste. Seega pole tegemist mitte sõnaga otseses tähenduses, vaid ‘diskursiga’, millega seondub ka Bahtini järgmine oluline termin ‘dialoogilisus’.

Dialoogiline on termin, mis osutab, et diskurss kuulub nii “mulle” kui ka kellelegi “teisele” ning dialoogilisus on olemas igas sõnas, mis on sõnast ja on adresseeritud sõnale. Ja Kristeva paneb sõna täielikkuse sõltuma sellest, kas ta kuulub sõnade polüfooniasse, intertekstuaalsesse ruumi. Selles mitmehäälsuses ei ole sõnal/diskursil fikseeritud tähendust, vaid see on laiali aetud erinevatesse kontekstidesse. (Kristeva 1973: 109-110.) Nii seob Kristeva Bahtini termini ‘dialoogilisus’ enda loodud mõistega ‘intertekstuaalsus’.

Kristeva tekstiteooria edasiarendus seisneb selles, et ta ei mõelnud teksti all mitte ainult kirjanduslikku teksti, vaid laiemalt igasugust kultuurilist

materjali, st kultuuritekste. Sellele on tähelepanu juhtinud ka kirjandus-teadlased. Näiteks märgib klassikalises ja keskaegses kirjanduses esinevaid allusioone uuriv Joseph Pucci, et Kristeva panus strukturalistide debatile ei olnud seotud allusiooni kui kirjandusliku kujundi uurimisega, sest tema vaatenurgast polnud tekst üksnes ega ka mitte primaarselt kirjanduslik, vaid rohkem iga kultuuriline materjal. Küll aga käsitles ta neid kultuuritekste nagu kirjandusteoseid, mis nõuavad lugemist, et olla mõistetavad. Kirjandusteoseid analüüsiti intertekstuaalsuse kaudu vaid nii palju, kuivõrd need olid osa üldisest kultuurilisest materjalist, ning nad polnud intertekstuaalsed mitte sellepärast, et nad olid vihjavad, vaid sellepärast, et nad kannavad kultuurilises võrgustikus fundamentaalset suhet teiste tekstidega. Kristeva ei mõelnud välja mõistet 'intertekstuaalus', et tähistada allusiooni (Pucci 1998: 14), vaid teda näib olevat kõige enam paelunud Bahtini dialoogilise idee, mõte, et kirjanduslik struktuur mitte lihtsalt ei eksisteeri, vaid on loodud suhtes teise struktuuriga.

20. sajandi lõpust 21. sajandi alguseni

Alates 20. sajandi teisest poolest, 1970ndate aastate lõpust, on kirjandusteoorias ja -kriitikas termin 'allusioon' seotud terminiga 'intertekstuaalsus'. Kuni selle ajani ning isegi pärast intertekstuaalsete käsitluste aktuaalseks muutumist on allusioon olnud traditsioonilises Lääne kirjandustraditsioonis oluline kirjanduslik kujund, mis valdab unikaalset ja järjekindlat identiteeti (Pucci 1998: XV). Mitme kirjandusterminite leksikoni definitsioone kokku võtvalt võib öelda, et allusioon ühendab tekstisiseseid ja tekstiväliseid elemente ehk tekstilisi elemente ning referentse ehk osutusi (vt nt Gray 1996: 17; Preminger, Brogan 1993: 38-39; Preminger 1965: 18; Wilpert 1989: 34). Seega sisaldavad need klassikalised definitsioonid teatavat märguannet, et allusiooni näol on tegemist nähtusega, mis võimaldab ühendada kirjanduslikku teksti laiema sotsiokultuurilise taustaga. Samas on traditsioonilistes käsitlustes see fenomen siiski sügavamalt avamata jäänud, sest tähelepanu ei pöörata allusiooni dünaamilisele olemusele ega tekstis toimuvatele protsessidele, mis vihjamisega kaasnevad. Allusiooni käsitlemine seoses intertekstuaalsuse ja intersemiootilisusega on lisanud uusi aspekte just eelnevalt mainitud osas ning allusiooni kui traditsioonilise kirjandusliku troobi funktsioon ja olemus avanevad hoopis uuest küljest, olles tekstiloomes olulisel kohal nii autori kui ka lugeja poolt vaadatuna.

Mitmetest intertekstuaalsuse teooriatest on kõige enam poetika-ga seotud Gérard Genette'i käsitlus (vt Lyytikäinen 1991: 146; Allen 2000: 100). Genette kasutab tekstuaalse praktika üldnimetusena mõis-tet 'transtekstuaalsus', millel on viis tekstuaalse praktika kategooriat: intertekstuaalsus, metatekstuaalsus, arhetekstuaalsus, hüpertekstuaalsus ja paratekstuaalsus. Intertekstuaalsus jaguneb omakorda kolmeks liigiks: tsitaat, allusioon ja plagiaat. Neist on tsitaat kõige eksplitsiitsem, plagiaat on vähem eksplitsiitne, sest seda ei deklareerita, kuigi see on siiski sõnasõ-naline laenamine, ning allusioon on kõige vähem eksplitsiitne ning kõige vähem sõnasõnaline: allusiooni tähenduse mõistmine eeldab tajumist, et teisele tekstile, millela vihjav tekst püsib arusaamatu, viidatakse teatava nihke kaudu. (Genette 1997: 1–7; vt ka Pilv 2000: 188.)

Genette'ist mõned aastad varem esitas oma nägemuse intertekstuaalsete suhete süsteemist Anton Popovič, võttes kasutusele metateksti mõiste, mida siinses kirjutises ka pikemalt käsitletakse (vt 5. alapeatükk "Teksti-devahelised suhted").

Ometi on Kristeva loonud termini 'intertekstuaalsus' pärast seda, kui tema strukturalistidest kolleegid olid uurinud allusiooni kui diskreetset kir-janduslikku vormi, selle funktsioone ja staatust ning seda, kuidas allusioon on osa suurest tähendussüsteemist, mis haarab kaasa kõiki kultuurilise materjali toimimisviise (Pucci 1998: 14). Seega võiks arvata, et allusioonil on intertekstuaalsete suhete võrgustikus dünaamilise, liikumapaneva jõuna, kuid ühtlasi ka varjatud nähtusena väga oluline roll, mida seni ehk piisavalt uuritud pole. See oli kultuuriline vajadus laiendada mõistet 'allusioon' või leiutada uus mõiste 'intertekstuaalsus', sest traditsiooniline lähenemine ei hõlmanud kõiki allusiooni aspekte: intertekstuaalne vaatepunkt tegi võima-likuks allusiooni esilekutsuva potentsiaali dedutseerimise ja dünaamiliste protsesside kirjeldamise nende aktualiseerimisel (Hebel 1991: 137). Seega, kasutades allusiooni puhul intertekstuaalset käsitlust, selgitab see nii näh-tuse retoorilist, st klassikalisele kujundile omast, kui ka intertekstuaalset aspekti, mis kannab endas ühendavat-siduvat funktsiooni. Järelikult saab allusiooni käsitleda nii makrotasandil kui ka mikrotasandil. Makrotasandil kui tervet assotsiatsioonide ja kujundite võrgustikku, mis kahe teksti sidu-mise tulemusena tekib, mikrotasandil kui vihjavat signaali, mis võib olla ka teiste intertekstuaalsuse liikide (tsitaat, ironia, imitatsioon jt) komponent

ja mis eksisteerib teksti pealmistes kihtides (väga sageli näiteks erinevates tsitaatides). Peale selle pole allusioon ainult intertekstuaalne fenomen, vaid ta on ka intersemiootiline nähtus, sest võib ühendada erinevaid märgisüsteeme. Intersemiootilise all mõeldakse siinses uurimuses märgiprotsessi, mis ühendab tähenduse loomisel mitmesse erinevasse märgisüsteemi kuuluvaid märke, tavaliselt verbaalseid ja visuaalseid. Sellise tähendusloome puhul kasutatakse veel ka 'intermeedialisuse' mõistet.

Termini 'intertekstuaalsus' leiutamisele on järgnenud hulgaliselt intertekstuaalsuse käsitlusi, nii et nüüdseks on võimalik rääkida isegi erinevatest intertekstuaalsustest (vt Bernardelli 1997: 3–22), mille all mõeldakse erinevaid teooriaid ja lähenemisviise niivõrd laiaulatuslikule temale. Ühtlasi viitab aga see tohutu kirjutiste hulk, et teema on olnud 20. sajandi lõpul väga aktuaalne ning on seda ka uue sajandi algul: intertekstuaalsuse kõrvale on ilmunud uued mõisted, nagu 'interdiskursiivsus', 'intersemiootilisus', 'intermeedialisus' jt, mis aitavad ulatuslikku materjali täpsustada ja piiritleda, kuid ühtlasi ka laiendada. Põhjus peitub ilmselt nüüdisaegses kultuuris toimunud muutustes ja selles, et kirjandus ja kunst on rikkad tsitaatide ja allusioonide poolest: allusioon kui poeetiline võte on saanud sama oluliseks, kui läbi aegade on olnud näiteks metafoor, epiteet ja võrdlus. Nende muutuste tulemusena on kultuuriprotsessid muutunud intensiivseks ja difuusseks, osa ja terviku suhted on teisenenud (Torop 2000: 39), olles tänapäeva kultuuris ja ka kirjanduses olulisemad kui ehk kunagi varem. Allusioonide ja tsitaatide küllus ilukirjanduslikes tekstides on üks niisuguse teisenenud osa ja terviku suhte väljendusi.

Samas on osa ja terviku suhe siiski vaid üks aspekt, mida on kirjanduse uurimisele andnud intertekstuaalsed lähenemised. Nagu märgib Peeter Torop, on intertekstuaalsus tekkinud kui sünteetiline termin, ühendades lingvistilise poole Bahtini mõttes ning sotsioloogilise (sotsiaalse diskursi) poole (Torop 1995: 127). Seejuures tuleb silmas pidada, et Bahtini keelekäsitluse ongi juba sisse lülitatud diskurss kui suhtlusprotsessis tekkiv ja kindlasse konteksti kuuluv lausung. Kui Kristeva kirjutab, et iga tekst on konstrueeritud nagu tsitaatide mosaiik ja et iga tekst on teise teksti "allaneelamine" ja transformatsioon (Kristeva 1980: 66), siis annab see tõepoolest märku, et lisaks lingvistilisele analüüsile tuleb poeetilise keele puhul jälgida ka konteksti, nagu on loomulik tavakeelse suhtlussituatsioonigi puhul.

Allusiooni on käsitletud laias laastus kolmel moel. Kõige traditsioonilisem lähenemine, mida võib leida kirjandusteooria leksikonidest ja õpikutest, näeb allusioonis varjatud vihjet mõnele teisele kirjandusteosele, tuntud isikule, sündmusele, faktile vm. Niisugune määratlemine näib küll konkreetne, kuid ei ava nähtuse olemust lõpuni ning tegelikult piirab ka lugeja rolli teose tõlgendamisel. Teine lähenemisviis kasutab nähtuse selgitamiseks metafoore, nimetades allusiooni 'kajaks' (vt Perri 1979; Hollander 1981; Orr 2003: 139) või 'kirjanduslikuks siirdeks' (*literary graft*, vt Pasco 1994), seejuures tuleb märkida, et Carmela Perri üritab metafoorsel teooriat ühendada analüütilise analüüsiga ning teisedki uurijad suunduvad keelelise analüüsi poole. Kolmas lähenemine, tänu millele ka tähelepanu allusioonile kui ühendavale nähtusele on viimase kolmekümne aasta jooksul suurenenud, kasutab intertekstuaalseid teooriaid. Et selgitada allusiooni olemust, on mõttekas vaadelda, mida kõik need lähenemised on andnud, ja leida nende vahel kompromiss, mida käesolevas töös on püütudki saavutada.

Kujundlik keel sünnib kõige lihtsamalt selgitades ühe sõna ambivalentsest tähendusest: esimene on otsene ehk sõnasõnaline tähendus ja teine on ülekantud ehk teisene tähendus. Ülekantud tähenduse tekkimisel mängib suurt rolli kontekst. Uue tähenduse tekkimiseks peab järelikult olema seos ühe ja sama sõna kahe tähenduse vahel. See seos võib olla kas loogiline (sellisel juhul pole tegemist kujundliku keelega), assotsiatiivne (nagu allusiooni puhul), kokkupuutuv (metonüümia), sarnane (metafoor), tähenduselt vastupidine (ironia, oksüümoron). Ometi ei ole selline jaotus piisav allusiooni funktsiooni ega ka teiste troopide olemuse selgitamiseks: nimelt võib allusioon olla küll iseseisev troop, kuid nagu iga troop sõltub suuresti kontekstist, nii määrab kontekst lõpuks ikkagi ka selle, kas tegemist on allusiooni, metafoori või ironiaga, st iga sõna sisaldab endas potentsiaalset allusiooni (või ka metafoori, ironiat jmt). Teiseks võib iga troop ja figuur sisaldada mingit ühendavat elementi (vihjavat signaali), mis seob erinevaid tekste, niisiis võib öelda, et iga element tekstis võib olla ka potentsiaalse allusiooni allikaks.

Poeetilise teksti loomisel ja tõlgendamisel on omal kohal mänguline aspekt: see on mäng, millest võtavad osa nii autor, tekst kui ka lugeja ning igapähele neist on täita oma kindel roll (vt nt Popovič 1976: 225–252; Pucci

1998: 3–48). Need rollid sageli segunevad: kui autor loob uut teost, siis on ta oma eelkäijate, kelle loomingu ta kasutab, tööde tõlgendaja, ning lugejast saab kindlasti looja, kui ta asub teksti oma vaimusilmas ja (kultuuri)mälus eksisteerivate teadmiste, tõdede ja kogemuste varal tõlgendama. Isegi kui need kogemused langevad autori omadega kokku, on tulemuseks ikkagi kas või pisut teistsugune teos kui see, mis oli autori silme ees loomismomendil – hermeneutilise teadvuse kohalolu on nii poetilise teksti loomisel kui ka tõlgendamisel paratamatu. Kirjanduses on kõik dünaamiline, liikuv ja heterogeenne (vt nt Johansen 2002: 416-417) ja isegi kui me arvame teadvat, mis on metafoor, mis allusioon, mis võrdlus, siis võib end ikkagi sellest teadmisest kergesti petta lasta, sest ühel juhul on tegemist näiteks metafooriga, aga teisel juhul, teises kontekstis, teise lugeja käes ei pruugi see enam sugugi olla sama nähtus. Just niisugune dünaamilisus ongi tinginud vajaduse heita taas pilk poetilise keele kujunemise, tekkimise ja toimimise mehhanismidele, ehkki ajast aega on kirjutatud poetikaõpikuid ja kirjandusteoreetilisi käsitlusi. Käesolev uurimus võtabki keskeks uurimisobjektiks allusiooni ning selle läbi sündiva poetilise keele.

Et kujundlik keelekasutus pole omane vaid kunstikeelele, vaid seda kasutatakse ka tavakeeles, siis on mõisteta, et allusiooni toimimise analüüsis on üritatud kasutada ka pragmaatilisi lähenemisi (vt Ben-Porat 1976; Perri 1978). Pragmaatikast lähtuvad käsitlused on orienteeritud kommunikatsioonile, kasutades termineid, nagu 'sõnum' (*message*) ja 'keele kasutajad' (*language users*) ning on huvitatud keeleloomisprotsessist ja keele loojatest, mitte niivõrd keelest kui lõpp-produktist (Mey 2001: 4-5), poetiline keel aga ongi oma olemuselt üks lõputu protsess, loome, mida alustab teose autor ja viib edasi lugeja. Niisugust autori ja lugeja vahelist vastastikmõju, kus lugeja siseneb autori loodud maailma ja on selles aktiivne kollaboraator, nimetab Jacob L. Mey dialektiliseks protsessiks (Mey 2001: 237). Dialektiline ja dünaamiline on aga märksõnad, mis iseloomustavad allusiooni toimimist mitmetes käsitlustes. Semantika ja pragmaatika vastuolulisi suhteid ja erinevust üritatakse viimasel ajal ka ületada, nähes neis tandemina töötavat paari (Mey 2001: 8). Lugeja kui aktiivne kollaboraator on peamine mängija kirjanduslikus mängus. Lugeja panus seisneb autori loodud maailma sisenemises, mille kaudu saab temast rohkem mängija kui pealtvaataja.

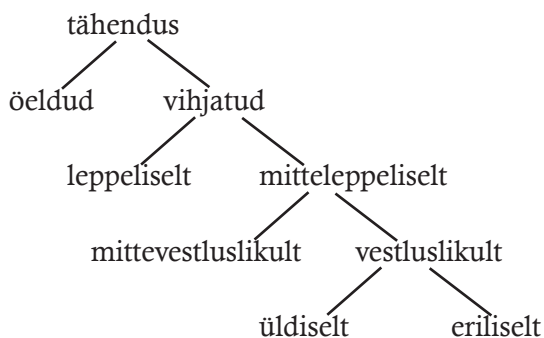
Pragmaatika kasutab mõistet 'implikatuur' (*implicature*), mis on tulnud J. L. Mey järgi verbist *to imply*, mis eesti keeles tähendab kaudselt mõista andma, vihjama, kaasa arvama, varjatult tähendama. Implikatuur on suguluses ka terminiga 'implikatsioon' (*implication*), mis eesti keeles tähendab sissemässimist, asjasse segamist, kaasaarvamist, järeldatavat tähendust, kaas- ning tagamõtet. Ladina algupära on seejuures verb *plicare* (vt Mey 2001: 45), mis tähendab kokku voltima, kurrutama, kokku panema. Vestluslik implikatuur (*conversational implicature*) on seega miski, mis vestluses annab midagi kaudselt mõista, midagi, mis on tegelikku keelekasutusse pärandanud implitsiitsuse (*ibid.*). Siiski märgib Arne Merilai oma raamatus "Pragmapoeetika", et "implikatuuri ehk vihjamise teoorial [pole] pikemat ajalugu" (vt Merilai 2003: 129).

Merilai peab esimeseks uurijaks, kes on suutnud kujundlikku keelekasutust ka sisuliselt valgustada, Herbert Paul Grice'i (*ibid.*). Grice keskendub oma teoorias just suhtluskeelele ehk vestluslikule implikatuurile, st situatsioonile, kus reaalses vestluses on vastamisi nii kõneleja kui ka kuulaja ning neil on võimalik omavahelise koostöö abil vestluse käiku ning öeldu mõistmist suunata. Seega on vestluslik implikatuur suhtlusviis, kus kõneleja ütleb üht, kuid mõtleb midagi muud või mõtleb midagi veel peale öeldu (vt ka Mihkelev 2002b: 108). Oma implikatuuriteooriat kirjeldab Grice artiklis "Loogika ja vestlus" ("*Logic and Conversation*", ilm. 1975, vt Grice 1989: 22–40). Või nagu Merilai ütleb: "Nimelt moodustub suhtluse terviksõnum ehk (mitteloomulik) tähendus [- -] mitte ainult öeldust (*said*), vaid ka viidatust (*implicated*)" (Merilai 2003: 130). Kuigi Grice ise oma töös vihjet ega allusiooni otseselt ei maini, toob ta ära rea maksime, mille vastu eksimine kutsub esile implikatuuri (vt Grice 1989: 22–40). Neljanda kõneleja ja kuulaja 'koostööpõhimõtte' (mõiste, mis tähistab vestlejate omavahelist koostööd, et vestlus kulgeks edukalt) ehk meetodikateooria alt võib leida kõigepealt supermaksimi – "ole arusaadav", st meetodikateooria ei pööra tähelepanu mitte sellele, mida öeldakse, vaid sellele, kuidas öeldakse. Selle supermaksimi kaks esimest, ja tundub, et vihjamise seisukohalt olulist alamaksimi on:

- 1) väldi väljenduse segasust;
- 2) väldi ambivalentisust (vt Grice 1989: 27).

Võib kindlalt väita, et allusiooni puhul nii tavakeeles kui ka poeetilises keeles rikutakse just neid maksime. Merilai järgi on aga implikaate

mitut liiki ning neid “võidakse saavutada kas keelelistest kokkulepetest tulenevalt (*conventionally*) või mitte, juhtumisi (*non-conventionally*). Viimased luuakse omakorda kas vestluslikult ehk vestluse maksiime tarvitades (*conversationally*), olgu üldiselt või konkreetselt, või mittevestluslikult ehk siis vestluse maksiime rakendamata (*non-conversationally*)” (Merilai 2003: 130). Samas toodud joonis sobiks olema aluseks, kuidas saaks liigitada ja tüpologiseerida allusioone ilukirjanduses, ühtlasi viitab see ka paratamatule poeetilise keele ja tavakeele kokkupuutepunktile:



(Merilai 2003: 130)

Sellest skeemist on näha, et aluseks ei võeta mitte seda, kuidas tähendus on tekkinud, vaid eeldatakse, et tähendus on juba olemas, ning sellest lähtuvalt saab vaadelda tema tekkimise protsessi. Ja ehkki siin on käsitletud tavakeelses vestluses tekkivat (ambivalentset) tähendust, kehtib sama skeem üldjoontes ka poeetilise keele puhul: tähendus on olemas igal öeldud või kirjutatud sõnal, lausel, tekstil, kuid see tähendus võib olla kas otse öeldud/kirjutatud ja/või vihjatud. Kontekstist küll oleneb, kumb tähendus jääb domineerima, kuid potentsiaalselt on igal keelelisel üksusel need tähendused olemas. Vihjatud tähendused ehk implikaatuurid jagunevad omakorda leppelisteks ehk konventsionaalseteks ja mitteleppelisteks. Grice'i järgi toetub leppeline implikaatuur puhtkeelelisele harjumusele, st “...mingi väljendi tähendus mingis seoses võib sisaldada leppeliselt enamat selle tavalisest tähendusest” (Merilai 2003: 132). Näideteks toob Merilai lauseid tavakeelest, kuid sama nähtust võib vabalt leida ka ilukirjandusest

ning seda peetakse niivõrd loomulikuks, et kujundit selles sageli ei nähtagi. Näiteks Juhan Liivi tuntud luuletuse “Kui tume veel kauaks ka sinu maa” viimane salm saaks nii mõnegi tõlgendusnüansi juurde, kui pandaks tähele ka sidesõnana kasutusel olevat sõna “ja”, mis siin võiks peale sidumisfunktsiooni ka ajalise järgnevuse tähendust kanda:

ja liigub ja loob ja lehvitab
ja kaunid radasid rajab,
su rahva koda see ehitab
ja põlvest põlveni kajab.
(Liiv 1989: 98)

Kui lugeja selle tavakeeles harjumusliku leppelise implikatuuri ära tunneb või oskab seda tavakeeles automaatselt toimivat konnotatsiooni ka luuletuse lugemisel rakendada, siis võib näha, et Juhan Liiv on oma värssides esineva sõnakordusega väljendanud tõepoolest liikumist ja hoogu, mida veelgi tugevamalt aitab esile tuua luuletuse rütm. Rütmiline sõnakordus: ja liigub, ja loob, ja lehvitab, kus “ja” oleks nagu hoovõtt, kui midagi rasket tahetakse edasi lükata (näiteks aerutamisel võiks tekkida umbes samasugune rütmiline liikumine).

Käesolev töö

Käesolevas uurimuses on tuginetud varasematele intertekstuaalsusega seotud töödele. Allusiooni on seejuures vaadeldud kõigepealt kui vihjavat signaali, mis kaht teksti või teksti ning tekstivälist objekti ühendades käivitab allusiooni kõigi oma tähendusmuustritega. Teksti on seejuures käsitletud verbaalse märgisüsteemina. Uuendusliku aspektina on luuleanalüüsis intertekstuaalse lähenemise kõrval kasutatud ka intermediaalset – osutamaks, et luuleteksti tähendusloome ei piirdu vaid verbaalse märgisüsteemiga.

Allusiooni käsitletakse kui dünaamilist nähtust ja protsessi, mille tekkimine sõltub kolmiksuhtest autor–teos–lugeja ning ühtlasi rõhutatakse ka tasakaalu vajadust, mis peaks valitsema selle kolmiku vahel loomis- ja tõlgendamisprotsessis.

Kolmest suuremast peatükist esimeses on käsitletud allusiooni defineerimisega seotud teoreetilisi probleeme ning analüüsitud iga allusiooni

tekkimises osaleva komponendi rolli protsessis. Teine peatükk on välja kasvanud esimesest ning vaatleb allusiooni kui retoorilist võtet, millel on tekstis oma praktiline eesmärk. Kolmas peatükk analüüsib allusiooni tekkimisel ning tõlgendamisel hädavajalikku komponenti – mälu. Teoreetiliste osade vahele on põimitud ekskursid konkreetsete eesti luuletajate tekstianalüüsides, kus rõhutatakse vastavat aspekti, mida teoreetilises osas käsitleti, kuid samas on siiski tegemist tervikliku luuleanalüüsiga. Niisugune pisut ebatraditsiooniline ülesehitus aitab ühest küljest allusiooni kui dialoogilise nähtuse, mille komponendid on praktiliselt lahutamatud, osasid siiski eraldi analüüsida, ning teisest küljest konkreetse analüüsis, kus allusiooni osadeks lahutamine pole mõeldav, viia läbi allusioonist lähtuvat luuleanalüüsi.

Töö teine eesmärk ongi jälgida, millist rolli on allusioonid eesti luules erinevatel perioodidel mänginud rahvusliku identiteedi loomisel ja säilitamisel ning millised vihjatavad objektid ja tekstid on seejuures enim tähelepanu pälvinud. Autoritest on vaatluse all Kristian Jaak Peterson, Anna Haava, Gustav Suits, Marie Under, Johannes Barbarus, Heiti Talvik, Kalju Lepik, Ivar Ivask, Paul-Eerik Rummo, Jaan Kaplinski, Toomas Liiv, Doris Kareva, Karl Martin Sinijärv ja Valdur Mikita – kõigil neil on allusioonide kasutamiseks erinevad eesmärgid ning erinevad võtted, mille tulemuslikkust selles raamatus vaadeldaksegi.

Peamine paatos, mis peaks sellest analüüsist kõlama jääma, on tõdemus, et vihjajas keelekasutuses pole valmistoodet, vaid tulemus selgub alati aktiivse protsessi käigus.

I. ALLUSIOONI DEFINEERIMINE

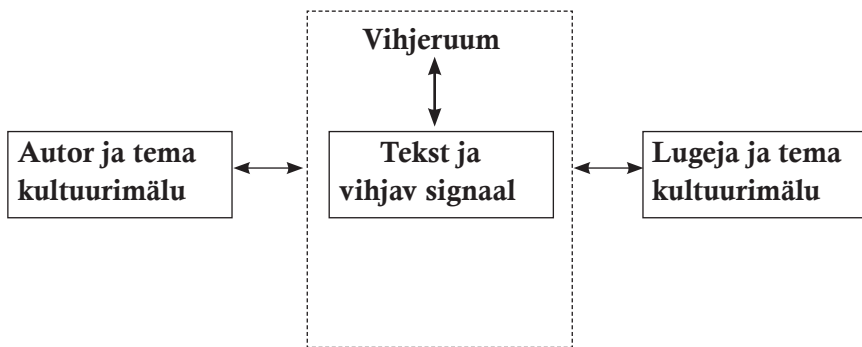
1. Üldist

Situatsioon, mis iseloomustab allusiooni kui levinud tekstilise nähtuse uurimist, on paradoksaalne: ühest küljest leidub kirjandusterminite leksikonides allusiooni kohta mitmeid definitsioone, kuid samal ajal on see nähtus küllalt ebamäärane. Pealegi ei ava leksikonide artiklid allusiooni olemust piisavalt. Omajagu segadust lisavad ka tänapäevased teooriad, sh intertekstuaalsed käsitlused (vt ka Hebel 1991: 135), millest oli lähemalt juttu sissejuhatavas peatükis. Et tegemist on tõepoolest keerulise nähtusega, sellest annab tunnistust kas või Göran Hermeréni tõdemus, et üks ja sama motiiv või element võib vihjata erinevatele nähtustele erineval viisil ning allusiooni määratlemine sõltub suuresti kindlast olukorrast ja kontekstist, kultuurilistest erinevustest, erinevast kirjanduslikust maitsest ja isegi poliitilisest situatsioonist (vt Hermerén 1992: 208-209). Samas leidub selles järelduses mitu allusiooni iseloomustavat tunnust: Hermerén näib kinnitavat ja kokku võtvat leksikonides ja paljudes teooriates esinevad olulisimad järeldused, mis võimaldavad nähtuse kirjeldamisel edasi liikuda. Mõisted, mida Hermeréni järgi tasub silmas pidada, on järgmised: kindel olukord, kontekst, kultuuriline erinevus ja poliitiline situatsioon.

Kuna allusiooni tekkimine ja toimimine sõltub mitmest elemendist, siis üks põhjusi, miks sellest nähtusest on palju ja nii erinevalt kirjutatud, on arvatavasti see, et sageli vaadeldakse allusiooniga seondult vaid üht aspekti ega nähta tervikut. Näiteks kaldutakse liialt tähtsustama kas siis autori kavatsust või lugeja vabadust teose interpreteerimisel. Tulemuseks on tõlgenduse kaldumine ühe aspekti suunas, tasakaalu kaotus ja lõpuks kas ühekülgne interpretatsioon või üleinterpreteerimine, millele on tähelepanu juhtinud näiteks Mihhail Gasparov artiklis “Intertekstuaalne analüüs tänapäeval” (vt Gasparov 2002: 645–651).

Eduka allusiooni toimimiseks on vajalik kõigepealt klassikaline kirjanduslik kolmiku suhe autor–teos–lugeja, mis on omakorda Roman Jakobsoni ja Mihhail Bahtini klassikaliste kommunikatsiooni- ja lingvistilise suhtluse mudelite teisenenud kirjandusliku kommunikatsiooni mudel. Selle kolmi-

ku osalisi ühendab omavahel dialoogiline suhe, ning kuna allusioon on nähtus, mis toimib teksti süvastruktuurides, nagu enamik uurijaid arvab (vt nt Hebel 1991: 138; Holthuis 1994: 79; Plett 1988: 317), siis kaasneb selle kolmiksuhtega ka ruumiline sfäär, mis ümbritseb nii autorit, lugejat kui ka teksti. Viimase aja uurimused allusioonist ei pööragi mitte niivõrd tähelepanu sellele, kas allusioon on implitsiitne või eksplitsiitne ehk varjatud või ilmne, vaid rõhutavad allusiooni relatsioonilist kvaliteeti, allusiooni võimet juhtida lugejat vihjavast tekstist väljapoole jääva osutuse juurde ning tema võimet luua semantiliselt tähendusrikkaid linke allusioonteksti ja referentteksti¹ vahel (vt Hebel 1991: 136). Skemaatilisel võiks allusiooni tekkemehhanism ja kolmiksuhe välja näha nii:



Joonis. 1. Allusioon ja dialoogilisus kolmiksuhtes autor–tekst–lugeja.

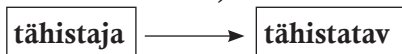
Kahtlemata on allusioon intertekstuaalne nähtus, mis ühendab omavahel mitu teksti. Eksisteerides, nagu eespool öeldud, teksti süvastruktuurides, on ta ka teiste intertekstuaalsete nähtuste, nagu tsitaat, paroodia, pastišš, cento, parafras jt komponent. Seejuures eksisteerib teksti pindmises kihis vihjav signaal, mille abil lugeja allusiooni ära tunneb. Samal põhimõttel esineb allusioon referentsigi² puhul, ühendades erinevaid märgisüsteeme (verbaalseid, materiaalseid, visuaalseid), kirjanduslikku teksti ja tavakeelt. Seega on allusioon ka intersemiootiline ja intermeedialine fenomen. Siit

¹ Referenttekst ehk vihjatav tekst on tekst, millele allusioontekstis vihjatakse. Erinevad teoreetikud kasutavad veel sünonüümse algtekst (*source text*), esilekutsutud tekst (*evoked text*), pretekst (*pre-text*). Käesolevas töös on kasutusel A. Popovičist lähtuv mõiste 'prototekst'.

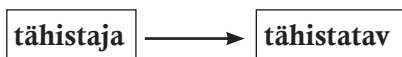
² Referents ehk osutus on mõiste, mida kasutatakse otsese viitesuhte korral, kuid alati esineb võimalus, et referents läheb üle allusiooniks, st otsese viite taga eksisteerib kaudne.

ilmneb allusiooni oluline roll tänapäeva kultuuris: nagu märgib Peeter Torop, on kaasaegses kultuuris oluline “üksiku tajumine eritüübilistes koostlustes – intertekstuaalses, interdiskursiivses või intermedialises ruumis” (Torop 2000: 39). Kultuuri fragmentaarsusele on tähelepanu juhtinud ka Valdur Mikita oma raamatus “Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias” (vt Mikita 2000: 74).

Kõneldes ennekõike luulest oma arvustuses Gian Biagio Conte raamatule “*Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano, Einaudi*” (vt tõlge inglise keelde Conte 1986), arendab Anthony L. Johnson edasi Conte seisukohti ning ühtlasi arvustab neid. Johnson on arvamusel, et allusiooni kaudu ühendatakse kõige otsesemal viisil erinevate poetide tekstid. Allusioonis ei ole kirjanduslik “mõju” hajutatud ega üldistatud, nagu ühe poeedi stilistiline kujundamine teise järgi, vaid see on “füüsiline”, pannes teise poeedi töö olemuse küsimuse alla. Johnsoni arvates muutub ilmse allusiooni puhul referentsiaalne funktsioon kahekordseks: ilukirjanduslikku teksti lugedes võib tähistaja ja tähistatava vahel mõista nii mitteallusioonilist suhet kui ka kirjanduslikku referentsi. See referents ehk osutus on kirjanduslik süsteem, millele poeet viitab. Sihtala on sõnade tagasikutsutud füüsiline substants koos spetsiaalsete tähendusefektidega, mis on taaskasutatud sõnadesse kinnistatud. Niisugune osutus võib osaliselt olla sisenenud kirjanduslikku makrosüsteemi. (Johnson 1976: 579.) Johnsoni kirjanduslik referents ongi teisisõnu allusioon. Ühtlasi hakkab sellest selgitusest silma, et vihjav tekst on igal juhul ruumiline. Tähistamissuhted rajanevad kahe tähistaja vahel, samuti ka iga kahe tähistaja ning nendele vastavate tähistatavate vahel. Algne tähistaja on nüüd tähistatav (Johnson 1976: 579):



Tavaline referentsiaalne tähistamissuhe.



tähistaja —> tähistatav

Vihjav referentsiaalne tähistamissuhe, kirjanduslik allusioon.

Joonis 2. Referentsiaalne tähistamissuhe tavakeeles ja poeetilises keeles (kirjanduslik referents ehk osutus) A. L. Johnsoni järgi.

Johnson rõhutab, et referentsiaalne funktsioon, mida ta kirjeldab, on täiesti spetsiifiline ja selle kohustuslik sihtmärk on oma olemuselt rohkem denotatiivne kui konnotatiivne. Täpsemalt öeldes on sellel denotatiivne tuum (esile kutsutud ja taas tööle pandud sõnad) ja konnotatiivne tsütoplasma (suur hulk erinevaid implikatsioone on kinnitunud selle keskse sihtmärgi külge). Denotatsioon on seejuures keskne funktsioon ning denotatsiooni ja konnotatsiooni vahel on selge hierarhiline erinevus. Nad toidavad üksteist, kuid sümbioosis on konnotatsioon tervikuna sõltuv primaarsest denotatsiooniaktist. (Johnson 1976: 580.) Udo J. Hebel hindab seda Johnsoni kujundlikku selgitust parimaks allusiooni dünaamilise olemuse väljatoojaks (Hebel 1991: 138).

2. Vihjav signaal ja marker

Nagu jooniselt 2 näha, saab kogu referentsiaalne mehhanism siiski alguse tähistajast, mis kirjutatud teksti puhul on nähtav tekstikomponent (suulise esituse puhul tuleb mõistagi mängu auditiivne tähistamine, millele on tähelepanu pööranud näiteks Johan Hollander oma raamatus “*The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*”, vt Hollander 1981). Peeter Torop käsitleb seda tähistajat kui ‘teksti tekstis’ ehk ‘inteksti’, mis nõuab esmajärjekorras äratundmist ning seejärel võimalust teda teise tekstiga vastamisi asetada (Torop 1981: 39). See teooria taandub Émile Benveniste arusaamisele, et semiootiline (märk) peab olema äratuntav ning semantiline (kõne) arusaadav (Benveniste 2002: 88). Siiski tähendab Toropi intekst midagi muud, kui allusiooniga seonduv mõiste ‘intertekst’ – esimene pöörab tähelepanu sellele, kuidas võõras tekst on teise teksti lülitatud, teine aga sellele, millised on võõra teksti seosed algtekstiga (Torop 1999: 33).

Allusiooni esile kutsuva tähistaja funktsioon on motiveerida tekstis intertekstuaalset interpretatsiooni ning seda on nimetatud tekstisignaali (*text signal*) (Holthuis 1994: 77-78) või vihjavateks (*allusive signals*) või referentsiaalseteks ehk osutavateks (*referential signals*) signaalideks (vt nt Ben-Porat 1976: 108; Lachmann 1997: 31). Need märgid tekstis on ühtlasi seotud ka allusiooni esile kutsuva võimega, mis tähendab, et vihjava signaali kaudu tuntakse allusioon varasemale tekstile ära ning see äratundmine kutsub esile dünaamilised protsessid kahe teksti vahel (vt nt Hebel 1991: 137-138).

Signaali mõistega on tihedalt seotud ning sagedasti ka kasutust leidnud termin 'marker' (vt nt Ben-Porat 1976: 108; Perri 1979; Plett 1988: 321). 'Marker' on termin, mis lahutab tähistaja väikesteks osadeks: nimelt sisaldab termin endas tekstis nähtaval oleva märgi ning ka selle märgi juurde kuuluva vihjava signaali (vt Ben-Porat 1976: 110-111). See tähendab, et potentsiaalselt eksisteerib võimalus, et iga märk, mis tekstis esineb, pole kaugeltki vihjav. Kuidas märk vihjavaks muutub, see sõltub juba dialoogilistest suhetest, mis leiavad aset kolmiksuhtes autor–teos–lugeja, ning ka sellest, kuidas markerid oma funktsiooni tekstis täidavad. Carmela Perri, kes samuti kasutab markeri mõistet, rõhutab markeri jäljendavat, kajastavat või vihjavat aspekti terminiga 'kaja' (*echo*) (vt Perri 1979: 300-301). See mõiste on sellegi poolest tähelepanuväärne, et võimaldab rohkem tähelepanu pöörata ruumilisele ja akustilisele aspektile, mis allusiooniga kaasneb (vt nt Hollander 1981: 1–5).

Kuigi markerid ja vihjavad signaalid võivad vormilt erineda, on neil kõigil siiski täita sarnased funktsioonid. Esiteks toimub nende kaudu äratundmine.³ Renate Lachmanni järgi võimaldab referentsiaalne ehk osutav signaal vastuvõtjal uuele tekstilisele kvaliteedile konkreetne sisu anda, kuid ainult siis, kui lugeja on võimeline identifitseerima neid ambivalentes või polüvalentses teksti loodud atmosfääris (Lachmann 1997: 31). Teiseks seovad markerid koos vihjavate signaalidega teksti algteksti ehk referenttekstiga ehk prototekstiga ning konteksti(de)ga. Ja kolmandaks tuleb mainida, et tegemist on ambivalentse märgiga, mille kohta kehtivad Jacques Derrida sõnad:

“See kahemõttelisus rõhub märgi mudelit...[- - -] Eriti on see tunda *kommunikatsiooni* mõiste puhul, kuna too kätkeb endas arusaama *ülekandest, mis annab ühelt subjektilt teisele edasi* tähenduse, mõiste või tähistatud objekti *identsuse* – nii et see objekt, mõiste või tähendus ise

³ Äratundmine ulatub psühholoogia valdkonda ning on seotud assotsiatsioonide tekkega. Äratundmist hõlbustab praiminguks nimetatud teadvustamatu mälu liik. Valdur Mikita leiab, et “Ilmselt peab inimese teadvuses valitsema tasakaal praimingu ja generatiivsuse vahel: liiga tugev ja püsiv äratundmine takistab meid loomast ja vastu võtmast uut informatsiooni; liigne vabadus viib aga võimetuseni maailmast ratsionaalselt aru saada. [- - -] ...normaalsel looval inimesel [eksisteerib] mingi selektsioonimehhanism, mis lubab väärtuslikud ideed ära tunda” (Mikita 2000: 37-38). Ilmselt on selline kontrollimehhanism vajalik ka kirjanduse lugejail ning tõlgendajail, et vältida üleinterpreteerimist. Kuid siin on olemas veel teinegi lahendus: leida tasakaal kolmnurgas autor–teos–lugeja.

jääb juriidiliselt lahutatavaks edasiandmise protsessist ja tähistamisoperatsioonist. Kommunikatsioon eeldab subjekte (mille identsus ja kohalolu moodustuvad enne tähistamisoperatsiooni) ja objekte (tähistatud mõisteid, mõeldud tähendust, mida kommunikeeriv edasiandmine ei pea enam hakkama moodustama ega tohi ka õiguslikult teisendada). A annab B edasi C-le. Märgi abil annab saatja midagi edasi vastuvõtjale jne” (Derrida 1995: 32).

Derrida määratlus toob välja markeri mitu olulist aspekti: esiteks, et markeri toimimine vajab kirjanduslikku kommunikatsioonisituatsiooni, mida võiks teisisõnu nimetada ka dialoogiliseks situatsiooniks, ning teiseks rõhutab ta selle märgi kahemõttelist olemust, mis sõltub juba olemasolevaist subjektidest, kes seda märki omavahel vahetavad. Põhimõtteliselt viitab ka eespool mainitud R. Lachmanni äratundmisega seotud tähelepanek samadele markeri toimimise aspektidele. Siinkohal ei saa mööda vaadata ka Julia Kristeva teooriast. Tema mõistab märki kuuluvana fenoteksti, mis tugineb genotekstile. Fenotekst on struktuur, mis võib olla generatiivse grammatika mõistes genereeritud ja ta kuuletub kommunikatsioonireeglitele ning eeldab hääldesubjekti ja adressaadi olemasolu (Kristeva 1984: 87). Ehk teisisõnu seab Kristeva intertekstuaalsust silmas pidades olulisele kohale teksti tähenduse uues tekstis: genotekst peab tagama tekstile tähenduse ning fenotekst selle kommunikatiivsuse (vt ka Torop 1999: 30). Igasuguse suhtluse üheks komponendiks on aga kindlasti äratundmine.

On ilmne, et markerid ning vihjavad signaalid on nähtav osa teksti pindmises kihis. Vihjavad signaalid, nagu ka neid sisaldavad allusioonid, võivad tekstis olla eksplitsiitsed (markeeritud) või implitsiitsed (markeerimata). See on allusioonide baasjaotus, mis sõltub sageli tüpograafilistest kokkulepetest: eksplitsiitsed signaalid võivad olla tähistatud jutumärkidega, kaldkirjaga, suur- või väiketähtedega jne. Kui vihjav signaal võib sisalduda tsitaatides, onomastilistes, toponüümilistes ja titulaarsetes allusioonides ning markeerimata tsitaatides, siis alati on võimalus, et ta esineb seal kas markeeritud või markeerimata kujul (vt Hebel 1991: 142; Plett 1988: 321). Sarnaselt tsitaadist välja kasvavale allusioonile toob Hebel vormiliste tunnuste põhjal välja ka titulaarsed allusioonid (markeeritud või markeerimata), onomastilised ja toponüümilised allusioonid (samuti markeerimata või markeeritud) jne. (Vt Hebel 1991: 142–145.)

Enamik eelnevalt loetletud allusiooniliikidest on leidnud kasutamist Dermot Killingley intertekstuaalses, intersemiootilises ning vihjavas juhu- luuletuses. Sellest võib leida nii eksplitsiitseid kui ka implitsiitseid vihjavaid signaale, nii titulaarseid, onomastilisi kui ka toponüümilisi allusioone:

[1] Lectures on Mosaic Religion and the Pentateuch Will Be Given in the Robert Boyle Lecture Theatre in the Department of Music, Provided It Is Not Required by the Department of Chemistry

Like ancient *Pharaoh's* daughter (her by whom
The infant *Moses* was afforded room)
Might *Musick* to *Religious Studies* lend
This hall where Art and Science sweetly blend,
Whose wall two Tables to the eye presents,
Not of the Law, but of the Elements,
Where *Boyle's* apt name we may invoke with awe
(Whose chymick mind distil'd that other Law)
To calculate what Pressure of exams
Great gassy Volumes to small compass crams.
Though here we find no gusty Organ, such
As in a King's Hall waits the player's touch,
Yet two Grand-pianos, like twin Giants, sleep
Till the Musician bid them laugh or weep.
The carpet-cover'd floor here heavenward rears
Upholster'd seats, like *Niobe*, all tiers;
While curtains hang, by curious cords control'd,
To veil the Sun, like *Moses'* face of old
Lest the bright Orb with too much splendour hide
The lineaments of the projected Slide.
This, at one Ring, more brief than that of *Rhine*,
Might *Musick's Temple* to our use assign.
But as they pass, let not the studious throng
Join their rude Descant to the measur'd song,

Nor jar the pregnant silence where the strain
Lies yet unborn in the Composer's brain,
But gently tread the over-burden'd floor,
Or quit the Building by the other door.
So may they go from hence without rebuke:
Fit place for *Moses* and the *Pentateuch*.
(Killingley 2000: 11-12)

Killingley viitab selles luuletuses reaalsele objektidele (saal muusikaosakonnas, kaks tiibklaverit jne) ning samuti Piiblile, täpsemalt Moosese raamatutele. Markeerimiseks kasutab ta kaldkirja (*Pharaoh, Religious Studies, Boyle, Niobe* jt), aga ka suurt algustähte tavalistes nimisõnadega, luues mulje nende isikustamisest, nagu oleks tegemist pärisnimedega, mitte üldnimedega (*Music, Religious Studies, Grand-piano* jt) – võtte, mis loob ümber üldnimena kasutatava sõna mütoloogilist teadvust või ka mütoloogilist situatsiooni kui loovat alget, kui arvestada Juri Lotmani ja Boriss Uspenski kirjeldatud nime ja müüdi vahelist suhet (vt Lotman, Uspenski 1992).

Tegemist on humoorika luuletusega, kuid autori kavatsused on täielikult mõistetavad ainult teksti süvastruktuuridest lähtuvalt, kui lugeja tõlgendab teksti Moosese raamatute abil (kaldkirjas pealkiri *Pentateuch* saab siin ühtlasi titulaarseks allusiooniks), st lugeja peab tundma Piiblit (nimed, mida autor kasutab, on pärit erinevatest Piibli legendidest – Mooses, vaarao), tal peab olema vastav kultuuriline kogemus ning samas peab ta tundma ka luuletuses kujutatud ruumi (Musick's *Temple*'iks nimetatud muusikaosakonna saali), millele lisab poetilist ja mütoloogilist aurat just eespool kirjeldatud balansseerimine üld- ja pärisnimede piiril.

Samas vajab lugeja nii tekstilist kui ka pildilist kultuurimälu, et seda teksti interpreteerida: et tegemist on juhuluuletusega, siis teadmata, kus autori poolt kujutatud koht asub ja kuidas see välja näeb, pole seda teksti piisavalt adekvaatselt võimalik mõista, sest kui seda kohta pole lugeja vaimus ehk kultuurimälus olemas, ei teata ka selle koha tähendust ning teksti sõnum jääb osaliselt saladuseks.

Ekskurs 1. Gustav Suits ja “Käkimäe kägu”

Ka eesti kirjandusest võib leida juhuluuletusi, kus kasutatakse oma eelkäijate tekste. Mäng tsitaatidega on seejuures tavapärane, kuid tavapärane pole tulemus. Gustav Suitsu luuletus “Käkimäe kägu. Juhan Liivi mälestuseks” kogust “Elu tuli” (1905) on üks paljudest Liivile pühendatud teostest. Tähelepanu väärib aga see, kuidas Suits oma luuletuse üles on ehitanud: kui sageli kasutatakse luules just luuletsitaate, siis siin on terve luuletus kombineeritud vaid Liivi proosateoste põhjal, domineeriv neist jutustus “Käkimäe kägu”. Samas pole Suits kasutanud ühtki ilmset ega esiletõstetud tsitaati ega allusiooni: pealkirja all on pühendus Juhan Liivile, mis peaks lugejale võtme kätte andma ning edasine sõltub juba sellest, kui tuttavad on Liivi proosapalad.

Esimesest salmist peale loob autor Liivi palaga sarnase meeoleolu ning luuletuse pealkiri toimib seejuures ilmse markerina, mida edasistes värssides korratakse:

[2] Päikene paistis nii palavalt,
Käkimäel kukkus kägu.
Karjane vaatas kase alt,
igatsust helkis nägu.
(Suits 1992: 77)

Suitsu kolmeosaline luuletus üritab kokku võtta Liivi tuntumate lugude meeoleolud ja ideed, öelda värssides seda, mis Liivil on väljendatud proosas. Ka Liivi “Käkimäe kägu” algab optimistliku pildiga karjaste idüllist kauni looduse keskel nähtuna mõisa maamõõtja silmade läbi:

“Päike paistis ju üle pärnalatvade ja härrastemaja, mis pärnade varju kui ära oli maetud, aga veel nõretasid rohuaia roosid öösisest kastest ja sirelid minu toakese akna all olid, ehk küll vastu päikest, alles kastepisara-tega kaetud. [- - -] Päike paistis heledasti sinisest taevast, hommik oli üks ilusamateist. Juba tegid mõisasulased väljal särgiväel tööd. [- - -]

Hali, hali, haliluu,
haliluu!

kõlab korraga hele karjalapse trall mulle vastu. [- - -] Missugune rõõm selles hääles! Ma jään kuulatama, nagu ööbikulaulu” (Liiv 1981: 98-99).

Liivi proosapalade kangelasteks on väga andekad vaesest keskkonnast pärit noormehed, kelle saatus kujuneb olude sunnil lõpuks siiski traagiliseks, mõeldud on siin ennekõike Käkimäe käoks hüütud Hans Rimmelgat ja “Varju” Villut. Nende mõlema elutee algab lootusrikkalt ning seda unistustest tulvil meeolelu on tabanud ka Gustav Suits:

[2] Oleksin kägu, siis tõuseks ma
Käkimäe kuuse latva,
Peipsit kust saaksin vaadata
üle see laane katva.
(Suits 1992: 77)

Paraku kehtib mõlema saatusel kohta Liivi väga tuntud sümboolse tähenduse omandanud lõpurepliik “Varjust”: “Kui seda metsa ees ei oleks...!” (Liiv 1981: 81). Suitsu luuletuses on see motiiv küll asetatud optimistlikku konteksti, kuid see on ühtlasi ka kolmeosalise luuletuse järgnevate, traagilisi meeolusid kajastavate osade ettekuulutus:

[2] Oh, kui metsa seda poleks ees
varjamas vete vilku!
(Suits 1992: 77)

On veelgi motiive, millega Suits oma teksti Liivi proosaloominguga ühendab: Peipsi järv kui ihaletav ja kättesaamatu kaugus, mets ja lõpuks ka unustatud ning vaikiv Käkimäe kägu.

Nii kasutab Suits vihjava materjalina peamiselt tuntud motiive, mis loovad vajaliku meeolelu ning ühtlasi viitavad ka Juhan Liivile enesele kui traagilise saatuselga poeedile. Autor peab sel juhul muidugi eeldama, et lugejale on Liivi looming piisavalt tuttav. Suitsu luuletusest jääb mulje, et sealne kangelane Käkimäe kägu on samastatud Juhan Liivi endaga (vt ka Andresen 1983: 6-7). Võrdluseks võiks olla Kalju Lepiku pühendusluuletus “Juhan Liiv” (vt näide [31]), kus autori lüüriline mina ise püüab end samastada Juhan Liiviga, et tabada liivilikku suhet oma kodumaasse.

Ekskurs 2. Kalju Lepik ja “Kalevipoeg”

Kalju Lepiku luuletus “Mõru mõte” (1958, kogumik “Kivimurd”) demonstreerib, kuidas teksti pindmine kiht võib kanda denotatiivset tähendust ning sisaldada samal ajal vihjavat signaali teksti süvakihtidesse, haarates kaasa lugeja poolt prototeksti tsitaatide tõlgendamisprotsessi käigus loodud konnotatiivsed tähendused allusioontekstis. See tähendab, et piir allusiooni ja tsitaadi vahel on alati dünaamiline ja muutuv: tsitaat võib üle minna allusiooniks ja nii võime paradoksaalsel kombel öelda, millal algab tekstis tsitaat, kuid me ei tea, millal algab allusioon. Kuid me teame, millal allusioon tekstis lõpeb: siis kui autori kavatsus ja lugeja vägi ammenduvad ja põrkuvad. Viimane sõltub R. Lachmanni järgi meie kultuurimälust ehk kultuurihorisondist (Lachmann 1997: 34). Peale selle on mitmed teoreetikud (Coombs 1984; Schmid 1983; Ben-Porat 1976; Perri 1978 jt) arvamusel, et edukas allusioon ei juhi lugejat teise teksti juurde lihtsalt referentsiaalsel tasandil, vaid rikastab vihjavat teksti semantiliselt, minnes teisele poole puhta denotatsiooni tasandit (Hebel 1991: 138). Niisugust dünaamikat teksti komponentide vahel näemegi Kalju Lepiku luuletuses:

[3] Laena mulle kannelt, Vanemuine,
mõru mõte mõlgub meeles:

Kui kord Kalev koju jõuab
kapast koduõlut jooma,
oma lapsi üles pooma.

(Lepik 2002: 194; minu rõhutus – A.M.)

Selles tekstis on kaks märgistamata tsitaati: esimeses salmis “Kalevipoja” algusread ja teises “Kalevipoja” lõppvärsid. Neist vaid esimene värs on täpne tsitaat. Teine värs on parafrasi, tsitaadi ja imitatsiooni kombinatsioon: eepost parodeerivad vaid kaks sõna *mõru mõte* (Kreutzwaldil: *Kaunis lugu mõlgub meeles*). Teises salmis on kolm sõna *Kalev koju jõuab* tsitaat eeposest. Töötades vihjava signaalina, loovad tsitaadid allusiooni eeposele ning ühendavad kaks teksti. Samas jäljendab terve luuletuse värsiehitus eepose stiili. Sellest nõukogude ajal Rootsis paguluses kirjutatud tekstist paistab

igati läbi autori kavatsus ja peamine idee: hoida ja säilitada rahvuslikku kultuurimälu. Teadmata midagi eeposest, on ka need värsid väheütlevad, st lugeja peab kasutama oma kultuurimälu, et seda teksti interpreteerida.

Eepos “Kalevipoeg” lõpeb sündmustega, kus sakslased okupeerivad Eesti 13. sajandil, kuid Kreutzwaldi tekst kõlab sellele vaatamata optimistlikult:

Küll siis Kalev jõuab koju
Oma lastel' õnne tooma,
Eesti põlve uueks looma
(Kreutzwald 1992: 276)

Võib-olla on Lepiku tekst prohvetlik nägemus või peen poliitiline allusioon, sest viimased värsid on liiga tõsised selleks, et olla pelk lorilaul. Marin Laak ja Piret Viires näevad selles luuletuses pagulaste irooniat Vanemuise-motiivi algselt romantilisele tulevikunägemusele, mis sai eriti tugeva pessimistliku alatooniga sel ajal, kui eksiilis oli kadunud viimnegi lootus peatseks kojupöördumiseks (Laak, Viires 2004: 304-305). Allusioon, mis juhib lugeja teksti süvastruktuuridesse, teeb võimalikuks mitmed interpretatsioonid, sest autor on oma kavatsustes jätnud ka lugejale tõlgendamiseks suhteliselt suure vabaduse. Nii võivad ju kannel ja Vanemuine kui laulujumal ja soome Väinämöise sugulane tuua lugejale meelde terve rea assotsiatsioone kunagi loetust-kuuldust, kuid autoripoolne raamistus, kus on juttu Kalevi kojupöördumisest, suunab lugeja üpris kindlalt teatavas (poliitilises) suunas. Seejuures on oluline märkida, et tõlgendamisel on võimalik kasutada pildilist mälu: lugeja peab mäletama mitmeid (poliitilisi) sündmusi, mis on tema kodumaal aset leidnud, ning see mälu ei eksisteeri ainult kirjutatud tekstides. Samuti võivad lugeja mälus olla pildilised või muusikalised märgid.

Võiks öelda, et autor manipuleerib siin lugeja kultuurimäluga või, kui arvestada, et tegemist pole ainult ühe lugejaga, võiks ka öelda, et autor manipuleerib rahva kollektiivse mäluga, seda enam, et luuletus imiteerib rütmilist regivärssi, mis loob eelduse mõjumaks kollektiivsele mitteteadvusele. Autori tegevus on seejuures niivõrd tugev ja sihipärane, et sõna *mõjutama* või *suunama* tundub siinkohal liiga pehmelt öelduna. Samas

viitab tekstis peituv iroonia, et kultuurimälu kasutatakse ka kaasaegsetele probleemidele viitamiseks ja Kreutzwaldi tekst kohandatakse mõne tugeva vihjava signaali abil kaasaja tarbeks koos vastavate kaastähendustega.

Nagu eelnevaist näiteist [1] ja [3] näha oli, võib allusioon olla nii intertekstuaalne kui ka intersemiootiline: esimesel juhul ühendab ta erinevaid tekste või tekstilõike (Lepiku luuletus “Mõru mõte” ja Kreutzwaldi “Kalevipoeg” või Killingley tekst ja Moosese raamatud Piiblist) ja teisel juhul viitab ta tekstivälisele reaalsusele (ruum ja seda täitvad objektid Killingley luuletuses), moodustades mitte intertekstuaalse, vaid intersemiootilise suhte erinevate märgisüsteemide vahel. Seejuures tuleb muidugi silmas pidada, et keel kui verbaalsete ja materiaalsete märkide vaheline intermedium moodustab mentaalse ja tekstilise ruumi, mis ümbritseb materiaalseid märke kui tekst, nagu näiteks Vladimir Toporovi linnatekst (vt Toporov 1995). Intertekstuaalne suhe saab eksisteerida vaid siis, kui allusioon on suunatud tekstile materiaalsetest märkidest, mitte otseselt materiaalsetele märkidele.

Ekskurs 3. Kalju Lepik ja “Kivisilla vari”

Eelnevalt kirjeldatud intertekstuaalse ja intersemiootilise suhte piiripealset esinemist demonstreerib Kalju Lepiku luuletus “Kivisilla vari” (1985, kogumik “Kadunud külad”):

[4] Kivisilla kohmakas vari sirutab
kaela
pontoonsillani.

Peipsi vari Kivisillani veel ei ulatu.

[- - -]

Barclay de Tolli kaalub Barclay platsil
tuvide sitta.

Eesmärgitult sagivad värvimütsides tudengid

Rüütli ja Küütris.

Mõttes mõlkumas: *otium reficit vires*.

[- - -]

Toomemäe orus põlevatest õllekorvidest
tõuseb lendu valge lind.

Puruneb tuhandeks sädelevaks klaasikilluks
kokkuvarisenud maailmas.

Raudse uduna langeb Emajõe

rusudeks varisenud Kivisilla vari.

(Lepik 2002: 502; minu rõhutus – A.M.)

Lepik nimetab ülaltoodud luuletuses mitmeid realselt Tartus eksisteerivaid või eksisteerinud objekte. Kõik need nimed funktsioneerivad tekstis kui osutused ja markeerimata, toponüümilised allusioonid. Ühtlasi töötavad need ka kui vihjavad signaalid, sest neil on rohkem kui üks denotatiivne tähendus teksti pealmises kihis: objektide nimed kui vihjavad signaalid juhivad lugeja kaastähendusteni, kui ta teab konteksti või tal on vastav kultuuriline kogemus või kultuurimälu.

Esiteks on siin tegemist ajaloolise kontekstiga (luuletus räägib nõukogudeaegsest Tartust) ning teiseks on tegemist teksti enda loodud, tekstisisesega kontekstiga: kolm viimast värssi, milles Lepik kirjutab rusudeks varisenud maailmast ning Kivisilla rusudest tekkinud varjust Emajõe kohal kui raudsest udust, tekitavad seose üldtuntud metafooriga 'raudne eesriie'. Nii juhivad autor lugeja teksti süvastruktuurideni ja kaastähendusteni, mis eksisteerivad vihjava signaali taga. Seejärel muutuvad denotatiivsed tähendused poliitilisteks allusioonideks või poliitilisteks tähendusteks: Kivisilla rusud, Peipsi vari ja teised varemehed tähistavad okupatsiooni ja sõda. Kõik need objektid kujutavad Tartu nõukogudeaegset atmosfääri, kõik varemehed väljendavad pahupidi pööratud elu. Ka Peipsi järv, mis on piiriks Venemaa ja Eesti vahel, saab negatiivse tähenduse – järve kurjakuulutatav vari ähvardab purustada isegi mälestused ja mälu, mille sümbol on Kivisild (vt Mihkelev 2002a: 443-444). Seega võime öelda, et okupatsiooniaegne olevik ja mälestus minevikust on Lepiku luuletuses vastandatud ja segatud.

3. Marker kui deiktik

Nagu osutab Heinrich F. Plett, pidades silmas tsitaadi grammatikat, on kõigil markereil deiktiline iseloom, sest nad seovad teksti nii prototeksti kui ka kontekstiga. Plett räägib küll tsitaadist, mille puhul marker teeb nähtavaks tsitaadi ja konteksti vahelise ühenduskoha (vt Plett 1988: 321), kuid sama kehtib mis tahes markeri puhul. Tema arvamust kinnitavad ka mitmed teised uurijad, kes leiavad, et vihjavad signaalid toimivad tekstis nagu metonüümilised elemendid (vt nt Hebel 1991: 139; Ben-Porat 1976 jt). Seega võib öelda, et markerid töötavad tekstis kui deiktikud või indeksiaalid, mille funktsiooni kohta on levinud kaks esmapilgul vastandlikku arvamust. Esimest seisukohta esindab Roman Jakobson, kelle väitel toimivad deiktilised tunnused keeles kui nihutajad, mis vabastavad käesolevast, "siin ja praegu" kontekstist (Jakobson, Pomorska 1985: 24; Tate 1995: 134). Teist arvamust, mille järgi deiksise funktsioon on endale konteksti visandamine ja enda sidumine selle külge vahetus suhtlussituatsioonis ning tähenduse tuletamine ainult sellest sõltuvalt, esindab John Lyons (vt Lyons 1994: 637). Viimane seisukoht näib olevat senini domineerima jäänud (vt nt Merilai 2003a: 19–22). Alison Tate leiab, et need kaks arvamust on leidnud

lepitust Charles Fillmore'i töödes, kus rõhutatakse, et deiktiline osutus funktsioneerib kui raamistik, mis annab edasi vaatepunkti ja struktureeritud osutust: deiksis ilmneb väljendajast sõltuvalt kui organiseeriv raam aegruumilisele osutusele. Tate märgib ka, et kõneleja võib projitseerida osutuse egotsentrilise keskuse ning deiktiline raamistik on seega nii sisu peegeldav kui ka konteksti loov. Isik, aeg ja ruum kindlustavad ühemõttelise korrastava raamistiku. (Tate 1995: 135-136.)

Vaatamata sellele, et luules kahtlemata esinevad deiktilised väljendid, nagu neid traditsiooniliselt mõistetakse, st vastav orienteerumisalane sõnavaara ja grammatilised vahendid, nagu isikulised, osutavad jm asesõnad, aja- ja kohamäärsõnad, vokatiivsed väljendid, käänete koha- ja ajamääruslikud aspektid jne (vt Merilai 2003a: 19), on allusiooniga ja intertekstuaalsusega seotud deiktilised markerid siiski pisut teistsugused keelelised nähtused. Nimelt ei ole allusiooniga seotud markerite puhul enamasti tegemist asesõnadega, vaid need võivad olla tekstis leiduvad mis tahes märgid, mis osutavad kontekstile ning võivad vastuvõtjas esile kutsuda mitmesuguseid, kindlate konteksti(de)ga seotud assotsiatsioone, mis pole ilma nendeta mõistetaavad. Nii või teisiti seob intertekstuaalne marker omavahel tekste, kuid samal ajal ka neid tekste ümbritsevaid kontekste. Võiks öelda, et intertekstuaalne marker saab oma tähenduse kindlast kontekstist lähtuvalt. Näiteks eespool toodud Kalju Lepiku luuletus "Mõru mõte" [3], kus tsitaadid "Kalevipojast" omandavad kindla tähenduse alles konteksti tundes, ning teine luuletus "Kivisilla vari" [4], kus konkreetset linnaobjektid kannavad endaga tähenduse moodustumiseks vajalikku konteksti. Esimeses luuletuses on deiktilisteks elementideks tsitaadid, mis seovad teksti teatud ajalise olukorraga, ning teises täidavad sama funktsiooni objektide nimetused. Olgugi et Karl Bühleri arvates pole nimi deiktiline sõna ja vastupidi (Bühler 1990: 109), näib see kehtivat vaid tavakeelse suhtlussituatsiooni puhul ja siis ka mitte alati. Poetilises keeles võivad ka pärisnimed muutuda deiktikuteks⁴, sest nende tähendus sõltub sageli kontekstist ning situatsioonist, mis tekib lausuja ja vastuvõtja koostööst. Pärisnimed, mis tähistavad tavaliselt objekte (isikuid, asutusi jms), mille osutus on üheselt mõistetaav, omavad Lepiku luuletuses [4] lisaks sümboltähendusele ka indeksilist funktsiooni, mis seob

⁴Deiktik on adjektiiv sõnast 'deiksis', mis on tulnud kreekaakeelsest sõnast *deiknumi* 'osutamine' (Mey 2001: 337).

neid kindla(te) konteksti(de)ga. Arne Merilai märgib, et poeetika puhul olekski mõttekas tähele panna deiktikute enesele osutamise aspekti ehk indeksilise refleksiivsust, mis eeldab, et "...sõnal võib olla sümboolne ehk leksikaalne funktsioon [- - -] ja indeksiline ehk demonstratiivne funktsioon [- - -]. Deiktilised väljendid ongi loodud eeskätt indeksilise funktsiooni täitmiseks, kuigi ka sümbolsõnu võib kasutada demonstratiivselt. [- - -] Alles siis, kui indeksosutus on fikseeritud, ühinevad leksikaalne ja indeksiline tähendus, moodustades lausungi terviktähenduse" (Merilai 2003a: 22). Niisiis ei saa ka deiksid määratleda fikseeritud jäikade reeglite abil, sest see on "pigem **mitmetasandiliselt lausungirefleksiivne osutav keeletegevus ise kontekstisidusaid väljendeid kasutades**, mitte niivõrd sõnavara või elementide lõplik loetelu" (Merilai 2003a: 23).

Merilai seisukoht tugineb suuresti Charles Sanders Peirce'i teooriale, mille järgi nimetatakse deiktikuid ka indeksiteks (Sebeok 1994: 32). Peirce'i märgisüsteemis sõltub aga märgi funktsioneerimine ikooni, sümboli või indeksina kontekstist, st igal märgil võib olla vastavalt kontekstile üks neist kolmest aspektist (Peirce 1991: 251-252), ja analoogset dünaamikat võib näha ka ilukirjanduslike ja keeleliste elementide puhul (tsitaadi ja allusiooni suhe, sümboli ja allusiooni suhe, imitatsiooni ja allusiooni suhe jne). Kui eespool sai mainitud Johnsoni vihjava osutava suhte võrdlust rakuga, siis Sebeokilt leiab analoogse võrdluse indeksi toimimise kohta, kuid allusiooni seisukohalt veelgi olulisema täiendusega: indeks kutsub esile mälestused, st eksponeerib eelnevalt varjatult kogutud informatsiooni (Sebeok 1994: 69).

Seega on just deiktiline ehk indeksiline marker koos vihjava signaaliga see, mille kaudu lugeja saab otsustada, millele tekstis osutatakse ja millist konteksti saab tekstiga siduda: intertekstuaalsete suhete korral, mis allusiooni puhul kahtlemata tekivad, asub ühes tekstis osa teisest kui tervikust. Märgina funktsioneeriva markeri objekt ongi eelnev terviktekst.

Samas tuleb rõhutada, et allusioonide üldine alus on kaudne osutus. Siiski, Carmela Perri ütleb, et kui lähtuda üldisest definitsioonist – allusioon on kaudne või vaikiv ehk teisisõnu, see pole selle objekti, millele ta viitab, pärisnimi –, tuleks lisada, et allusioon kui lihtne või keeruline märk ehk marker allusioontekstis viitab osutusele seda mingil moel kajastades. Seejuures on selge, et markerit on võimalik ära tunda vaid siis, kui teise teksti "kaja" on piisavalt ilmne. Samas jääb selgusetuks, mis on sellisel juhul allusiooni osutus. (Perri 1978: 290.)

Arutluse käigus jõuab ta samuti järeldusele, et allusiooni osutus on teine tekst ehk referenttekst. Samas märgib Perri sedagi, et lugeja tunneb intuiitiivselt, et tegelikult ei tähenda vihje kaugeltki mitte tervet teksti. Näitena toob ta kolm lauset, mis viitavad Shakespeare'i näidendile "Othello". Esimeses lauses mainitakse taskurätti, mis on kõige kaugemini seostatav vihje, teine lause on naiselt, kes ütleb ilmselt mehele, et ta ei taha, et see teeb temast Desdemona, ja kolmas lause ütleb otse: "Ma ei taha, et sa teed meist Desdemona ja Othello Shakespeare'i näidendist "Othello"." Ehkki viimane on täiesti ilmne viitamine, ütleb Perri, et tegemist on siiski allusiooniga just seetõttu, et tegelikult ei tähenda see viide mitte Shakespeare'i näidendit, vaid kannab endas erilist tähendust, mis seostub Othello, Desdemona ja taskurätiga. Ehk teisisõnu: näidend ei tähenda siin näidendit. Perri järeldab, et ilmselt ei ole vaikimine või varjatus mitte allusiooni markeris, mis asub allusioontekstis, vaid markeeritud elementides, millele marker vihjab, seega siis referenttekstis ja osutuses üldse. (Perri 1978: 291-292.)

Samas võiks öelda, et varjatus on siiski ka allusioontekstis olevas markeris, sest seegi on vaid jälg eelnevast tekstist, mis tuleb lugejal ära tunda. Eriti selgelt avaldub markeri osaline varjatus implitsiitse allusiooni puhul. Referenttekstist hakkab aga alati domineerima mingi aspekt, mis kuulub tervikusse, seepärast võiks öelda, et markeris on viide varjatud osutusele. Perri ütleb, et allusiooni marker toimib nagu pärisnimi, sest ta märgib unikaalset individuaalsust, algteksti, kuid samas ka kirjeldab vaikivald algteksti omadusi, mis kuuluvad algteksti konnotatiivsesse ehk kaastähendusse ning on olulised allusiooni mõistmiseks. Nii ei tähenda vihje Desdemonale eelnimetatud lauses mitte tema ilu ega seda, et ta oli Barbantio tütar, vaid ainult üht tema omadust – et ta oli oma abikaasa armukadeduse ohver. (Perri 1978: 291-292.) Seega on allusiooni osutusele omane, et ta kujutab endast vaid teatud kindlaid objekti omadusi, osi, motiive jms, millele marker viitab.

Märgi ja tema objekti vaheline suhe on teatavasti vahendatud interpretandi kaudu (Peirce 1966: 421): ilma interpretandita pole märki ning märgil üksinda pole tähendust, see kujuneb välja märgiprotsessi käigus, semioosis. Väärub märkimist, et interpretant on mitme intertekstuaalsuse teooria keskne termin (vt nt Riffaterre 1980: 81; Riffaterre 1998: 165-166; Riffaterre 1985: 44; Eco 1979: 68-72), kuigi selle mõiste sisu erinevatel autoritel erineb. Kõigist neist lähenemistest ilmneb

siiski põhimõte, et märgid ei asu määratud, suletud süsteemis, vaid tõlgendusprotsessis. Interpretant pole samuti lõplik, vaid on pidevas muutumises, moodustades interpretantide ahela. Peirce'i semioos on protsess (Peirce 1991: 239-240; vt ka Ponzio 1997: 334-335; Mihkelev 2002b: 105).

Allusioonis on markeri kui indeksilise märgi objekt seega mingi osa teisest terviktekstist. Interpretant polegi sellisel juhul otseselt vajalik, tema ülesanne on vaid näidata, et märk ja selle objekt on omavahel seotud (Peirce 1991: 239-240). Allan H. Pasco ei pea jällegi osutust oluliseks. Tema on seisukohal, et allusioon on metafooriline suhe, mis tekib selle tulemusena, et allusioontekst kutsub esile ja kasutab teist iseseisvat teksti. Viide ega osutus pole seejuures olulised, vaid allusioon koosneb kujutelmast, mille lugeja on oma mõtetes loonud metafoorse kombinatsiooni abil (Pasco 1994: 12). Nii jätab Pasco domineerima vaid allusiooni sümboolse pooluse. Tema vaade tuletab ühtlasi meelde Johann Wolfgang von Goethe mõned sajandid tagasi kirja pandud mõtet: "Sümboolika teisendab nähtuse ideeks, idee võrdkujuks, ja seda nii, et idee võrdkujus ikka lõpmata mõjuvaks ja kättesaamatuks jääb, kõigis keeltes väljendatunagi ometi väljendamatuks jääb" (Goethe 2001: 77, vt ka Pasco 1994: 15).

Siiski võiks eelnevale juurde lisada, et kui tekstidevaheline seos on tuvastatud ja tekib vajadus uue tähenduse järele, kerkib esile keelemärgi kui sümboli funktsioon ning siis on interpretant kui märgi idee esindaja taas hädavajalik. Võiks öelda, et allusiooni käivitab marker oma indeksilise või deiktilise potentsiaaliga, mille kaudu ulatub allusioon ning tekst, mis ta tekitab, laiemasse sotsiokultuurilisse konteksti.

Igal juhul sõltub Lepikugi luuletuses [4] tähendus situatsioonist, kuid erinevalt tavakeelsest suulisest suhtlussituatsioonist, kus kõneleja ja vastuvõtja on vahetus kontaktis, on siin tegemist distantsilt saavutatud kontaktiga. See tõsiasi loobki poeetilise teksti suhtlussituatsiooni ainukordsuse: poeetiline keel laiendab tavapärasele suhtlussituatsioonile omast deiksisekasutust. Deiksis esinemist luules ei saa pidada mingiks mittekirjandusliku normi kõrvalekaldeks, vaid tegemist on erilise keelelise fenomeniga erilises diskursis. (Semino 1995: 146.) Niisuguses suhtlussituatsioonis tekkinud deiksisist, kus ei saatja ega ka objekt, millele osutatakse, ei asu samas kontekstis ega situatsioonis kus vastuvõtja, nimetab Karl Bühler kujutlusele orienteeritud deiksiseks (*imagination-oriented deixis*) ehk teise terminiga *Deixis am Phantasma* (Bühler 1990: 140). Bühler kirjeldab psühholingvistilisest aspektist kolme tüüpi

kujutlusele orienteeritud deiksise juhtumit, tõmbamata seejuures ranget piiri tava- ja ilukirjandusliku suhtluse vahele. Seda tüüpi deiksisele on iseloomulik, et objektid, millele osutatakse, on imaginaarsed ning ka osutamine leiab aset kujutluse kaudu. (vt Bühler 1990: 150–152.) Protsessi, mille kaudu lugejad moodustavad deiktilise osutuse abil lausungi fiktsionaalse konteksti, võib vaadelda kui interpretatsioonistrateegiate laiendust, mis on ühtlasi igapäevase ladusa suhtluse aluseks (Semino 1995: 147).

Üks oluline aspekt, mis seondub poeetilise tekstiga, on erinevate häälte ehk väljendajate vaheldumine: jutumärkidega markeeritud tsitaat võib kuuluda kellelegi teisele kui teose algele minategelasele, samuti võib muutada väljendajate stiil jms, mis markeerib väljendajat. Tavalisem eristus kulgeb siiski selle kaudu, kas autor on identifitseeritav poeetilise isikuna või mitte. Viimasel juhul saab rääkida poeetilise isiku rollist, mis sõltub kommunikatiivsest kontekstist, milles poeetiline hääl kujutatavasti asub. Ning eriti tugevalt sõltub see deiktiliste elementide konfiguratsioonist diskursi situatsioonis. (vt Semino 1995: 147.)

Traditsioonilisele deiktikule (Bühleri mõttes) kõige sarnasem paistab olevat eksplitsiitne marker, mis osutab otse näiteks tsiteeringule, kasutades seejuures performatiivseid fraase nagu “tsiteerin” ja “tsitaat” või nimetades otseselt allikat. Plett toob viimase juhtumi illustreerimiseks näite Joyce’i “Ulyssesest”:

[5] ...if youth but knew. But what does Shakespeare say?
Put but money in thy purse.
Iago, Stephen murmured.
(Plett 1988: 321)

Paraku pole sellist tüüpi eksplitsiitsed markerid luules sagedased. Neid võib ehk leida juhuluulest, kuid isegi seal eelistavad autorid nendega märksa keerulisemaid mängu mängida, muutes osutuse pigem salapärasemaks, mitte eksplitsiitseks: ilukirjanduslik marker, ükskõik kui eksplitsiitne ta ka esmapilgul ei paista, näib alati balansseerivat eksplitsiitsuse ja implitsiitsuse piiril.

Puhtaim ja ühtlasi ka küllaltki sagedasti esinev eksplitsiitne marker luules on moto. Gérard Genette’i järgi on moto üks parateksti tüüpe, toimides tekstis nagu pealkiri, alapealkiri, vahepealkiri, eessõna, järelsõna, märkus,

marginaal jmt. Parateksti suhe tekstiga on üldiselt vähem eksplitsiitne ja kaugem, kuid see on võetud kirjandusliku teksti tervikust (Genette 1997: 3). Plett arvab, et niisugused markerid paiknevad väljaspool teksti ning isegi kui nad on avaldatud koos tekstiga, võib-olla isegi lahutamatu osana tekstist, omandavad nad ikkagi subteksti staatuse. Ning Pletti meelest loob selline tekstistruktuur õpetlasliku või pseudo-õpetlasliku mulje, justkui autor oleks ühtaegu nii poet kui ka filoloog (Plett 1988: 321). Pletti sõnu kinnitab näiteks Kristian Jaak Petersoni moto Horatiuselt [9], Kalju Lepiku motod oma eelkäijailt Juhan Liivilt (Lepik 2002: 215), Ernst Ennolt (Lepik 2002: 210), Gustav Suitsult (Lepik 2002: 170, 401), samuti Ilmar Talvelt (Lepik 2002: 95) jt ning Piiblist (Lepik 2002: 136) [10]. Jüri Üdi kasutab motosid fiktiivselt autorilt George Marrow'lt ja välismaiselt autorilt Charles Baudelaire'ilt:

[6] *do you know my nervous calculation
dreams when I am waiting for the train
yes I stay at underground of station
where's The Queen of mine and golden rain*
(George Marrow)

lumi sädeles ja sina samamoodi
öösse sõitsime kes teab küll mida saama
kuskil oodati ent kus ei märgand tunda
suuri sündmusi jäi maha postijaama

jäi üks naine keda tapnud olid talved
suure linna suured rõsked külmapühad
veidrad vaatamängud jäigad järeivalved
nüüd on ahju aetud vana pargi mühad

aasta viimsel ööl veel tema õnnetina
minu kuju võttis valges pesukaussis
uues postijaamas ärevus jäi jalgu
mingid käed mind hoidsid ära jäätund pausis
(Üdi, Viiding 1998: 106)

[7] *

Ilusaim asi teatris on – kroonlühter
(*CHARLES BAUDELAIRE*)

Ma istusin veel märkimata toolil
Ja lühtri tagant avanesid taevad
Sääl vahekäigu ristumise kohal
Ja lühtri tagant avanesid taevad

Ja kui see nii ei olnud polnud mind

Või parandati enne tormi katust
(Üdi, Viiding 1998: 165)

Jüri Üdilt võib leida motosid ka teaduslikest tekstidest nagu Kuulo Kalamehe “Seened” (1966) (Üdi, Viiding 1998: 112). Kõikides neis näidetes demonstreerib autor motot kasutades ka oma eruditsiooni või suhet kirjanduslikku traditsiooni: moto kasutamine eeldab, et kasutaja teab midagi ka tsiteeritavast tekstist ning tahab selle ideid lugejalegi näidata.

Moto puhul on prototeksti autori nimi alati tsitaadi all ning selline marker ühendab teksti kindla kontekstiga, näiteks antiikkirjanduse ja ajaloolise [9] või tänapäevase kontekstiga, mis teda ja uut teksti ümbritseb, sest vihjav marker on osa prototekstist ehk referenttekstist ning see osa asetseb uues tekstis ümbritsetuna uuest kontekstist. Sel põhjusel toimub dünaamiline suhe ka erinevate kontekstide vahel, mis on ühtlasi ka interdiskursiivsuse sünd: sest selline situatsioon tekitab vana ja uue teksti ning konteksti vahel pinget, mis võib erinevate tekstide puhul nende tõlgendamisel olulist rolli mängida. Poetilise teksti omapära ongi see, et kõrvuti võivad eksisteerida mitu erinevat konteksti ning need ka mõjutavad üksteist. Seevastu tavakeelses suhtlussituatsioonis vajatakse reeglina vaid üht konteksti, mis muudab lausungi mõistetavaks. Koos tsitaadi äratundmisega tunneb lugeja ära ka konteksti(d). Seejuures ei piisa üksnes sellest, et tuntakse ära vaid endine kontekst, sest alati tekib küsimus, miks autor kasutab varasemat teksti uuemas: võiks arvata, et see vanem fragment peab midagi ütleva või oluliseks saama just uues kontekstis. Selleks et mõistetav olla, nõuab marker oma deiktalise

loomusega kindlat konteksti. Ja siin ilmneb taas poetilise teksti omapära: mõnikord võib lugeja ise konteksti luua, st komplekteerida konteksti sellistest elementidest, mis muudavad prototeksti allusioontekstis arusaadavamaks. Teisisõnu on lugejal võimalik luua või valida kontekst, mis aitab tal tekstist aru saada, *à la* mina – siin – praegu mõistan seda teksti just nii.

Ekskurs 4. Kalju Lepik ja “Roosikrants”

Luuletuses “Roosikrants” (1978, luulekogu “Klaasist mehed”), mis on pühendatud Artur Adsoni mälestusele, tsiteerib Lepik Adsoni teoste pealkirju ning markeerib neid suurtähtedega. Samas ei kasuta ta eksplitsiitseid markereid (nt “tsiteerin”), vaid pealkirja all on pühenduslause. Niisugune mäng on üsna tüüpiline nii Lepikule kui ka paljudele teistele poetidele.

[8] Roosikrants

Artur Adsoni mälestusele

Mis imelik valgus on Mälari jääl?

Valus valgus käib üles ja alla.

See on RAHUMÄE KANDLE kaeblik hääl

Valu ukсед on pärani valla.

Valge lumi katab vee ja maa.

Valu katta keegi ei suuda.

ROOSIKRANTSI JA VANA LATERNA.

Neid täna ei lugeda suuda.

See, kes heitis KIVI kord SÜDAMELT,

KIVI täna heita ei suuda.

Tuli Toonelamees. Ta tuli siis,

kui lumi oli Mälari mäel.

Ta tuli ja võttis ja ära viis.

Meile HENGE PALANGOST alati viis

jääb südame kumisema.

(Lepik 2002: 461-462)

Lepiku luuletuses tsiteeritud pealkirjad eeldavad lugejalt eelteadmisi Artur Adsoni loomingu kohta. Ehkki muust tekstist suurtähtedega eraldatud, on need markerid siiski Lepiku enda tekstiga kokku sulanud, nii et lugejale, kes ei pruugi ilmtingimata Adsoni teostega tuttav olla, jääb igal juhul domineerima mälestusluuletuse elegeiline meeleolu. Intertekstuaalne suhe Adsoni teostega loob aga tõlgendamisel lisaväärtuse, ruumilise dimensiooni, mille kaudu autor annab lugejale intiimsema suhtevõimaluse Adsoni loominguga: jääb ju puhtalt lugeja enda otsustada, milliste assotsiatsioonidega ta täidab Lepiku tekitatud vihjeruumi ümber Adsoni teoste pealkirjade.

Ekskurs 5. Kristian Jaak Peterson ja antiiklühürika

Isegi moto kui eksplitsiitseimat markerit sisaldava tsitaadi puhul võib näha, kuidas erinevate tekstide ja kontekstide koostoimel kaotab esmapilgul selget seost lubav intertekstuaalne kontakt suure osa oma selgusest. Näiteks kasutab Kristian Jaak Peterson oma esimese kogumiku “Kristiani Jago Petersoni laulud. Rialinnas, 1818” sissejuhatuses motot Horatiusest:

[9] *Me doctarum hederæ præmia frontium*
Dis miscent superis: me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
Secernunt populo [- - -]

Quod si me Lyricis vatibus inseris
*Sublimi feriam sidera vertice.*⁵

Horat. Od. I, I.

(Peterson 2001: 33)

See moto sisaldab eksplitsiitset markerit: tsitaadi päritolu allikas on otseselt nimetatud. Moto juhib lugeja küll antiikkirjandusse, kuid samal

⁵ Mind aga asetab taevaste jumalate sekka / eefeupärg, õpetatud peade tasu, / mind eraldavad muust rahvast jahe hiis / ja nümfide kerged tantsud saatüritega // Kui aga veel sina arvad mind lüüriliste poeetide hulka, / siis ulatub minu uhke pea tähtedeni. Horatius, oodide I. raamat, I. oodi lõpp. (Peterson 2001: 102).

ajal eksisteerib siiski ka 19. sajandi kontekst, mil Peterson selle teksti kirjutas, ning neile lisandub veel tänapäevane kontekst, 2001. aasta, mil see raamat on välja antud.

Horatiuse oodis on poeedi lüüriline mina asetatud antiikjumalate kõrgusele, seejuures on oluline, et luuletaja asetab iseennast väljapaistvale kohale. Kui nüüd Peterson kasutab seda katkendit oma 19. sajandil ilmunud luulekogu juhtmõttena, siis kandub antiikne idee poeedi ja jumalate või ka inimeste ja jumalate võrdsusest 19. sajandi konteksti, millest annab tunnistust Petersoni luuletus "Inimene" (Peterson 2001: 41–43) samast kogumikust. Samal ajal ei väljenda see moto mitte ainult Petersoni enda ideid ja individualismi, vaid ka terve hilise 18. sajandi "tormi ja tungi" liikumise ideoloogiat, millest Peterson innustunud oli, kuigi ta ise otseselt liikumisest osa ei võtnud: see on romantilise mässumeelsuse idee, kus jumal ja inimene asetatakse samale tasandile.

Ühtlasi on see aga ka viide antiikkultuuri, st paganlikku keskkonda, mis 19. sajandi alguse mõttes oli kultuuriväline sfäär, kust Peterson ning teised romantilised mässajad uusi kultuurimärke üle võtsid. "Tormi ja tungi" liikumine tõi kõrgkultuuri uusi märke kultuurivälisest sfäärist: idealiseeritud loodus, tunded, saksa rahvalaulud, Shakespeare, individualism jms. Selline dialoog "teise" või "võõraga" tugines J. G. v. Herderi ideedele iga kultuuri ning ajastu ainulaadsusest (vt Herder 1957). Jüri Talvet käsitleb seda situatsiooni kui perioodi, mil Euroopa kultuur laiendas oma piire: Euroopa kultuur avastas 19. sajandi romantismiperioodil "teise" ning "oma-võõra" vahelisel piirilal ilmnemiseid dialoogilised ja dünaamilised protsessid, mis olid alati ootamatud ja Juri Lotmani mõttes plahvatuslikud (Talvet 2001: 380-381; vt ka Lotman 2001: 131–140). 19. sajandi alguses vaatas Euroopa kultuur erinevatesse suundadesse, nii minevikku kui olevikku, ning segas erinevaid kultuurimärke, mida kõikjalt ammutas. Petersoni luule on sellise piiripealsuse üks ilmekamaid näiteid.

Peterson oli tänu oma klassikalisele haridusele tuttav antiikkirjandusega, olles samal ajal ka tugevalt mõjutatud oma kaasaegseist eeskujudest saksa kirjandusest. Ometi hakkab Peterson selle kõige taustal silma kui äärmiselt omapärane poet, keda tema kaasaegsed, ei eestlased ega ka sakslased, ei mõistnud. Tema kaasaegsed mäletavad teda kui äärmiselt egotsentrilist isikut, kes oma eraklikkusega näib sarnanevat saksa poeedile Friedrich

Hölderlinile (1770–1843) (Undusk, J. 2001: 18-19). Mõlemad poeedid olid luules mässajad, jäädes siiski kirjanduse peavoolust kõrvale. Kuid just selles eraldatuses olid nad loomupäraselt egotsentrilised: võib-olla nende romantiline individualism oli palju loomulikum ja sünnipärasem kui näiteks Byroni loodud romantilise poeedi kuju iganes. Nende mäss oli ennekõike poetiline mäss, mida hakati väärtustama alles 20. sajandil: Hölderlin avastati siis saksa kirjanduse ja Peterson eesti kirjanduse jaoks.

Mõlemad luuletajad olid, nagu “tormi ja tungi” liikuminegi, romantismi ettekuulutajad. Ladinakeelne katkend Horatiuselt Petersoni esimese, eestikeelse luulekogu alguses loob kogu raamatule väga mitmekesise diskursside tausta: kõigepealt toob ta antiikkultuurist 19. sajandi kõrgkultuuri jaoks uudseid märke, kuid ei ühenda neid mitte tollase kõrgkultuuri keele ega kultuuriga, vaid taas tollaste arusaamade järgi kultuurivälise sfääriga, mille kandjaks oli eesti keel, tol ajal kindlasti eksootiline nähtus. Antiikpoete ja saksa luuletajaid jäljendades tõstab Peterson oma keerulise lausestruktuuriga eesti keelt ja kultuuri kõrgkultuurile lähemale, rikastades samal ajal 19. sajandi kultuuri originaalsete, Euroopa perspektiivist vaadatuna eksootiliste kultuurimärkidega (Eesti maastikud pastoraalides, rahvalaulude motiivid jms). Iseküsimus on juba see, et Petersoni kaasaeg ei suutnud seda plahvatuslikku luulet omaks võtta.

4. Markerit imiteeriv aspekt

Kui markerit deiktiline aspekt ühendab allusioonteksti erineva(te) konteksti(de)ga, siis teine oluline markerit iseloomustav omadus, mis seostub äratundmisega ning on väga oluline just lugeja vaatepunktist, on jäljendav, imiteeriv aspekt. Iga allusiooni marker peab endas sisaldama lugeja jaoks midagi tuttavlikku, st et markerit imiteeritakse suuremal või vähemal määral prototeksti. Isegi sellisel juhul, kus pealtnäha pole tegemist prototeksti jäljendusega, nagu Kalju Lepiku luuletuses “Kivisilla vari” [4] ja Johannes Barbaruse “Panoraam Notre-Dame’ilt” [13], üritab autor jäljendada sõnadega seda keskkonda, millest kirjutab. Nähtuse juured peituvad antiigis, mil imitatsiooni peeti väga oluliseks nähtuseks. Antiikajal räägiti rohkem imiteerimisest ja peaaegu üldse mitte allusioonist ning need nähtused hoiti rangelt lahus.

Intertekstuaalsusega seonduvalt tuleks vahet teha, kas imiteeritakse tervet teksti (pastišš, paroodia, travestia) või ainult osa sellest (tsitaat, motiiv, kõla- ja rütmijäljendused jms). Kuigi imiteerimise kaudu osutatakse süsteemile, ei pruugi ta metatekstina kogu vihjavat teksti enda alla võtta, vaid võib esineda selles fragmentaarselt, nagu võib näha Kalju Lepiku “Kalevipoja” jäljenduses [3]. Koos markeri deiktilise aspektiga tagab imiteeriv aspekt markeri funktsioneerimise kahe teksti ühendamisel.

Imitatsioon kuulub kaasaegses käsitluses intertekstuaalsuse valdkonda (vt nt Orr 2003: 94–129) ning nii nagu tsitaat, on ka imitatsioon äratuntav teksti pindmistelt struktuuridelt ja sügavamates teksti kihtides võib ta üle minna allusiooniks. Tegemist on fenomeniga, mida Lotman kirjeldab kui ühest semiootilisest (pindmisest) süsteemist teise (sügavamale) üleminekut. Selle protsessi käigus toimub uute tähenduste loomine (Lotman 1991: 294–295). Küsimus algab sellest, miks üks autor teist jäljendab: imitatsioonil on alati mingi tähendus ja eesmärk. Sarnasuse alusel (sarnasuse üks tekkepõhjus võib nimelt olla teadlik imiteerimine) on lugejal suhteliselt kerge kasutatud teksti ära tunda – see on vast peamisi imiteerimise põhjusi vihjavas tekstis. Teiseks, kuigi imitatsioon võib endas kanda ka negatiivset tähendust, kui on tegemist plagiaadi, koopia või võltsinguga, on siiski tegemist aktiivse modelleerimisprotsessiga, mis on loonud ja loob mitmesuguseid kultuurilisi vorme (Orr 2003: 128).

Imiteerimise ja vihjamise võtmetõrminid pärinevad Aristoteleselt ja Platoni. Mõlemad filosoofid kasutasid mõistet *mimēsis*. Platoni järgi eksisteerib kaht tüüpi *mimēsis*: esimene kujutab kunstiliselt füüsilisi objekte ja teine kujutab vaimus ideid (Plato 1992: 282–310). Platoni paradoksaalsest vaatepunktist lähtuvalt on füüsilistest objektidest jäljendeid loov kunstnik teatavat laadi pettur: imiteerimine on seega kaugel tõest, sest kunstnik suudab haarata vaid osa neist objektidest, st kujutlusi asjadest, mitte asju endid. Näiteks võib hea kunstnik puusepa pähe maalida keda tahes, kuid vaatajad samas uskma panna, et pildil on tõesti puusepp. (Plato 1992: 283.) Platoni meelest on kõik kujutatud objektid imitatsioonid ning kunst viib meid seega teadmisesst kaugemale. Michael Worton ja Judith Still võtavad platonliku lähenemise kunstile kokku mõttega, et poeet imiteerib alati varasemat loomisakti, mis iseenesest on juba koopia (Worton, Still 1993: 3).

Aristoteles peab aga oluliseks teatavaid kunsti loomise reegleid: igal kunstil on oma vahendid, millega ta objekte kujutab ja jäljendust loob. Aristotelese jaoks on jäljendamisel oluline, millega, mida ja kuidas jäljendatakse. (Aristoteles 2003: 18-19.) Ta peab jäljendamist inimesele kaasasündinud omaduseks, mille abil toimub õppimine ning luule loomine:

“Et jäljendamine on meile looduspäraselt omane nagu ka harmoonia ja rütm (värsimõõdud aga on osa rütmidest, see on ilmselge), siis juba alguses löid loomu poolest selleks võimekad vähehaaval edenedes ettevalmistamata etteastetest luule” (Aristoteles 2003: 21).

Nii Platoni kui ka Aristotelese lähenemine vastandub looduse ja kultuuri, käsitledes loodust kui kunsti prototüüpi, *mimēsis* on nii Platonil kui ka Aristotelesel looduse illusioon või jäljendus. Mimeetiline väärtus on seega kahetine: ta on nii tõde kui ka vale, sest jäljendus ei sõltu kaasasündinud esteetilistest ega eetilistest kriteeriumidest, vaid teatud kultuurimomendil lisatud väärtustest. Kõik kultuurivormid on seega jäljenduse dihhotoomia võimuses. See on ühtlasi ka Platoni ja Aristotelese ühisosa. (Orr 2003: 96.)

Seega jõuavad mainitud uurijad (Worton, Still 1990; Orr 2003) järeldusele, et ei Platon ega Aristoteles mõistnud imitatsiooni all looduse jäljendamist, vaid mõlemad antiikfilosoofid lähenesid imitatsioonile kui kultuurinähtusele. Siit ka võimalus nende filosoofia kasutamiseks paljudes kaasaegsetes teooriates, sh intertekstuaalsuse teoorias, millele ongi Worton ja Still tähelepanu juhtinud. Nad on seisukohal, et iga kirjanduslik jäljendus täiendab originaali ning igal jäljendusel on vaja määrata kirjanduslik ja sotsiolingvistiline kood nii kirjutamise kui ka lugemise ajal: kahe idiolekti ja kahe või rohkema sotsiolekti vahel tekib pinge. Samal ajal pole jäljendus vaid jäljendamine, see on ka tõlgendamine, mis sõltub nii kirjutamise kui ka lugemise protsessist. (Worton, Still 1993: 6-7.) Nii võib markeri valikul ja esitamisel näha autorit kui oma eelkäija tõlgendajat: kuna allusioontekstis on esindatud vaid osa prototekstist, siis on antud katkendi valiku näol juba tegemist tõlgendamisega. Imitatsioon pole seega lõplik ega täielik, vaid pigem teatav variatsioon, segu olnust ja olevast, kus nii tõlgendav kui ka jäljendav autor omalt poolt eelnevale tekstile midagi juurde lisavad. Lugeja tõlgendab seda uut kombinatsiooni prototekstist allusioontekstis jällegi omamoodi edasi.

Jäljendamise eesmärgid ja moodused on eri aegadel muutunud. Näiteks Genette kirjeldab jäljendamise uuendavat energiat ja selle aspekte modernismieelsel perioodil. Ühtlasi juhib ta tähelepanu sellele, et mõistet 'imitatsioon' on läbi aegade ühiselt kasutanud retoorika, grammatika ja võib-olla ka poeetika. (Genette 1997: 73–75.) Üpris sarnaselt Rooma retoorikutega kinnitab aga Mary Orr, et jäljendamise uuendav energia seisneb kõigepealt jäljendamiseks sobiva materjali avastamises, misjärel see uuendatakse eelnevalt määratud parameetrite järgi (Orr 2003: 108). Laias laastus toimub aga selline uuendus jäljendamise kaudu igal ajal. Võiks öelda, et imitatsioonis on peidus kaks poolust: staatiline ja dünaamiline ehk vana ja uus. Nende kahe pooluse kontakt loob vana ja uue vahelise pinge. Seejuures on vana aspekt küll staatiline, kuid see-eest ka tasakaalustav, kuigi uues kontekstis on ta muutunud: selle vana aspekti kaudu toimubki äratundmine. Genette jõuab aga lõpuks järelduseni, et imitatsiooni ei saa vaadelda lihtsalt kui kujundit, kui figuuri, vaid see on rohkem mimeetiline funktsioon, mis iseloomustab igat figuuri (Genette 1997: 75).

Selles mõttes saabki teatud juhtudel jäljendust vaadelda kui allusiooni markeri aspekti: ta on võimalik kõigis kujundis ning osutab sarnasustele teksti pindmises kihis, allusioon aga loob tähendusi süvastruktuurides.

Jäljenduse kaudu osutatakse ka teatavale kultuurilisele järjepidevusele, nagu on oma metatekstiteoorias osutanud Anton Popovič ning millele on tähelepanu juhtinud Rita Copeland. Viimane pöördub oma selgituses Rooma retoorika poole, mille kogemuse edasiandmise aluseks oli perekond. Tolleaegne perekondlik mudel aitab Copelandil roomapärasest imitatsiooni selgitada ka tänapäeval. Tema käsitluses tagab järjepidevuse intrakeeleline imitatsioon, mis toimib kitsas sugulussuhteid silmas pidavas sootsiumis. Seevastu interkeeleline imitatsioon võib ihata järjepidevust, kuid ta peab tunnistama ka kultuurilist eraldumist. (Copeland 1995: 28.) Kandes selle mudeli üle eesti kirjanduse konteksti, võib Kristian Jaak Petersoni luules, mis imiteerib antiikpoesiat, näha kultuurilist eraldumist, kuigi autor on ehk taotlenud rohkem järjepidevust, ja Anna Haava või Kalju Lepiku rahvalaulujäljendustes taotluslikku ning igati õnnestunud järjepidevust.

Ekskurs 6. Imiteeriv Anna Haava

Anna Haavat on peetud ennekõike armastuslüürikuks, kes on paljude tuntud, sh viisistatud värsside autor. Sageli on tema luuletused niivõrd tuttavad ja populaarsed, et keegi ei tule enam selle pealegi, et neil värssidel võiks ka autor olla: neid laule võetakse sageli kui mitte rahvalauludena, siis rahvalike lauludena küll (“Võin”, “Ei saa mitte vaiki olla”, “Kalamehe mõrsja” jt). Haava esimestes kogudes on valdavad tõepoolest armastusmotiivid, kuid mitte ainult. Tegelikult võime juba päris esimestest luuletustest peale näha kõiki kolme Tuglase nimetatud aluskolmnurga komponenti, milleks on armastus, isamaa ja aeg. Esimese luulekogu “Luuletused I” (1888) esimene luuletus “Sisseminekukuks” kõlab tegelikult nagu kogu Haava edasise loomingu juhtmõte:

[10] Mull’ Vanemuine kandle andis

Kesk pilksel ööl,
Kätt õnnistades pähe pani,
Kui surm ju töö!

“Mu tütar, laula kurval tunnil, –
Saab aitama.
Kui rind sul paistab õnne sunnil,
Siis laula ka.”

Ei mõistnud seekord imesõnu
Ma koguni.
Ei ootnud luulest elumõnu
Ma iialgi:

Ma tahaksin kannelt kõlista,
Et katkeks ta,
End surmale nii suigutada
Ma lauluga.

Ei katkend kannel. – Mis nüüd teha? –
Ei elu jõed
Veel igaviku merde lähe,
Kus alal tõed. — —

Ehk võtad andeks anda mulle,
Mu kodumaa,
Kui astun sinu õuedele
Ma lauluga.

(Haava 1954: 25)

Selles luuletuses näeme rahvusromantilist atribuutikat: Vanemuise-motiiv on tuttav nii “Kalevipojast” kui ka kaugemaid teid pidi “Kalevalast”. Et Haava ei parodeeri seda motiivi, vaid võtab selle oma luules omaks, siis kinnistab ta oma värssidega rahvusromantilisi aateid. Rahvuslikkuse rõhutamise eesmärki täidab ka kandle kujund, mida kohtame Haava luuletustes, sh väga tuntud tekstides, hiljemgi. Vanemuine kui eestlaste jumalus on oluline märk – ehkki Haava luulest ei puudu ka kristlikud motiivid, on need alati asetatud poolrahvalikku, ilmalikku konteksti. Näiteks ühe ta luuletuse pealkiri on “Kuid minul on ilmalik süda”. Võib öelda, et rahvusromantiline kujutelm eestlaste usundist on ta jaoks siiski alati olulisel kohal. Muidugi tekib siin küsimus, kas nende motiivide näol on ikka tegemist allusiooniga, millele need kujundid kui markerid varjatult osutavad. Kuid siin tulebki appi võtta kontekst, milles see luuletus kirjutati ja milles ta ilmus.

Rahvuslikud motiivid on küll vägagi otsesed osutused, kuid tekib küsimus, miks oli luuletajal vaja ülemöödunud sajandi lõpul, kui rahvusliku ärkamisaja kõrgaeg oli juba möödas, neid motiive uuesti nii tugevalt rõhutada. Kas tõesti on tegemist pelgalt epigoonliku tekstiga? Tundub siiski, et Haaval on rahvusromantismiga siduvussuhe ja oma luule kaudu lugejate vastavas suunas kallutamiseks on tal omad põhjused. Üks põhjusi näib peituvat 19. sajandi lõpul, kui Haava saksakeelsed koolid lõpetas ja luuletama hakkas, Eestis valitsenud mentaliteetides. Nii tundub, et osutused rahvusromantilise traditsiooni suunas kannavad endas hoopis varjatud protestivaimu sajandivahetusel valitsenud olude vastu.

Anna Haava oli oma aja kohta õnnelik naine: tal oli võimalus saada sel piiranguid täis ajal vähemalt naise kohta maksimaalne haridus, millest enamik eesti soost tütarlapsi (ja ka noormehi) ei osanud undki näha. Ja nagu Ants Oras on osutanud, pidades silmas küll pisut hilisemat aega (Oras 2003: 227), ei saagi ehk nii väga eesti soost intelligentsi puhul vahet teha, kas on tegemist mehe või naisega, sest mõlemad olid 19. sajandil veel üpris allasurutud ning pidid suurt tahtekindlust üles näitama, et endale haridust taotleda ja siis ka vastavaid ameteid pidada. See oli ilmne vastuolu Haava eestimeelse koduse kasvatuses, nagu on osutanud Friedebert Tuglas, ja sellepärast pühendas luuletaja jõudumööda end ka tööle eesti kultuuri heaks (Tuglas 1935: 138-139). Toda piiranguid täis aega on hiljem meenutatud üpris negatiivselt, näiteks kirjutab Haava kaasaegne Marie Reisik 1930ndatel aastatel Haava 70. sünnipäeva puhul nii:

“Kuid meile, vanema põlve naistele, tähendavad need kolm nime [Anna Haava, Miina Härma ja Aino Tamm – A.M.] veel määratu palju enam. Ajal, mil haritud eesti tütarlapselt imestusega küsiti, miks ta end tunnustab eestlaseks ja end niiviisi alandab, ajal, mil keskkoolis ka omavahel ei lubatud eestlasi tarvitada eesti keelt, olid need kolm noort tähte meie naiste hulgas meile, pääle kõige muu, rahvuslikeks julgustajaiks ja vaimustajaiks. Nad kasvasid meis usku enestesse. Nende raske ja vaevaline, aga väsimatu edasipüüdmine, võitlus ja võit õhutas meis kõigis edasipüüdmist, kohustas meidki rõhutama ja austama eestlust” (Koguteos 1934: 9).

Ajastu üpris piiratud meelsust väljendab ka Oskar Kallase mälestus, kuidas üks Saaremaa noormees püüdis 1888. aastal oma kodustele selgeks teha, et ta Tartus eesti kirjandust tudeerib, ja kui ta siis Anna Haava luulekogu lauale paneb, ei mõisteta seda lugeda, veel vähem mõistetakse seda, kuidas üks preili on teinud tähtsad eksamid keskkoolis ja nüüd luuletab. Niisama mõistetamatu oli Narvas, et üks kooliõpetaja eesti soost võiks olla, sest kooli direktorile näis ilmvõimatu, et üks eestlane on ülikooli lõpetanud. (Koguteos 1934: 24-25.)

Arvestades niisugust konteksti, saab selgeks, miks olid rahvusaatelised motiivid ikka veel aktuaalsed ning luuletajale hingelähedased. Samas olid need ka lugejate hulgas populaarsed, millest annavad tunnistust kaasaegsete mälestused. Haava loob niiviisi siduvussuhte oma eelkäijatega (ennekõike Koidulaga), kuid

samal ajal ei saa teda sugugi süüdistada epigoonluses ega plagieerimises – selleks lisab ta varasematele tekstidele liiga suure annuse isikupära.

Selles luuletuses on tõepoolest olulisel kohal luuletaja “mina” – ta on see, kes saanud jumalalt õnnistuse ja kohustuse laulda, ta on see, kellega Jumal on rääkinud ja kellele on teatav kohustus peale pandud (vrd K. J. Petersoni pöördumisega Jumala poole, ekskurss 5). Luuletuse lõpp on aga andestust paluv ja vabandav: nende ridade taga võiks tõepoolest näha naist, kes vabandab välja oma otsust luuletada, teha seda, mida ta südame sunnil teha tahaks. Ja kolmaski komponent – kodumaa – on selles tekstis kohal: nii leiab Eestimaa tütar endale igati asjakohase põhjenduse hakata laulikuks, sest ta kavatseb oma luulega kodumaad teenida. Juba esimene Haava luuletus kummutab Tuglase jt väite, et Haava laulab vaid iseendast. Õieti võiks öelda, et ta laulab küll iseendast, kuid kodumaa on samuti osake temast endast ning tundub, et kodumaamotiiv on mõnikord segatud ka armastusmotiiviga: see kõnetusmoment, kodumaa poole pöördumine, mis on sarnane kallima poole pöördumisega luuletuses “Ei saa mitte vaiki olla”, sulaks nagu kusagil kokku. Armsam ja kodumaa tunduvadki olevat Haava luules vahel samastunud. Nii et armastus võib siin tähendada ühtaegu armastust nii kallima kui ka isamaa vastu, niivõrd varjatud ja ambivalentne on see tundeväljendus:

[11] Aga kui torm minu kandlelt
Kostab siiski kõrvu sull',
Siis sa ise oled süüdi:
Miks nii armas oled mull'!
(Haava 1954: 76)

Ehkki Haava luule pole Tuglaselt kunagi väga suurt poolehoidu leidnud, näeb ta teatud mõõndustega Haavas rahvusliku luule päästjat, kes takistas eesti luule lõplikku langust, ehkki Tuglas ei pea Haava mõju nii sügavaks, kui oli omal ajal Koidulal (Tuglas 1935: 141).

Haava kolme varasema luulekogu üks ühine joon on ka rahvalikkus (asjaolu, mida isegi realismi armastav Tuglas Haava luule puhul kõrgelt hindab). See lihtsus, rahvapäraste väljendite ja süžeede kasutamine, mille kohta Arne Merilai ütleb, et Anna Haaval on peen tundelisus ja jannsenlik huumor (Merilai 2003b: 807), ongi ilmselt üks põhjus, miks Haava luule rahva

seas väga populaarne oli. Haava armastusluule pole kaugeltki mitte ainult tundlemine ega õhkamine, ka pole see mitte alati traagiline. Just esimestes kogudes leidub mitmeid ballaadipäraseid luuletusi, kus on olemas lugu ning kus autor kasutab ka rahvaluulet imiteerivaid võtteid. Näiteks “Vaene minia” (1888), kus on imiteeritud regilaulu ning süžeelgi on seos rahvalauludega:

[12] Äiakene, ämmakene,
Andke andeks miniale,
Et ta vaene varrekene,
Toodud teie murudele!

Anded jäävad andemata,
Väike minu veimevakka.
Küdi, ära kurjalt vaata!
Nadu, ära noomitele! –
[- - -]

Äiakene, ämmakene,
Küdi tarka, nadu noori,
Olen vaene varrekene,
Kaasa kalli kullakene.

(Haava 1954: 59)

Igal juhul viitavad Haava laulud tema tihedale seotusele just oma eesti identiteetiga. Ning vaieldamatult teeb just rahvalik laad ta armastusluule omapäraseks (näiteks Kihnu naiste uuesti kuulsaks lauldud “Võin” jt).

Ühtlasi kummutavad niisugused lugu sisaldavad laulud ka väite, et Haava luule on läbini isiklikust tundest lähtuv – neis lugudes jääb autor pigem jutustajaks, kõrvaltvaatajaks-seisjaks ka iseenda suhtes. Haava omapära seisnebki selles, et ta on ühtaegu nii individuaalne kui ka kollektiivne, puudutades nii üksikisikut kui ka rahva ühist eneseteadvust. Osutused rahvalaulule on aga tegelikult vihjed eesti identiteedile, rahvuslusele ning selle säilitamisele. See on mõnes mõttes sama fenomen, mis ilmnes aastakümneid hiljem okupatsiooniaegses luules, mida paguluses viljeles Kalju Lepik ning koduses Eestis Paul-Erik Rummo ning Hando Runnel.

Ekskurss 7. Johannes Barbarus ja “Panoraam Notre-Dame’ilt”

Eespool mainitud Kristian Jaak Petersoni imiteeriva luule uuenduslikkusele (ekskurss 5) võiks uuemast ajast lisada Johannes Barbaruse 1920ndate aastate luule. Tollest perioodist väärivad märkimist tema kaks luulekogu “Geomeetriline inimene” (1924) ning “Multiplitseerit inimene” (1927). Just esmalt mainitud kogumikust on pärit luuletus “Panoraam Notre-Dame’ilt”, mida siinses käsitluses lähemalt vaadeldakse.

Johannes Barbaruse uuenduslikkust on tähele pannud paljud, kuid selle vastuvõtt on olnud vastuoluline ning mõjutatud suuresti ajastu kontekstidest. Näiteks Harald Peep, vaatamata sellele, et tema Barbarusest kirjutatud lühimonograafia kannab tugevat stalinliku aja pitsarit, on hiljem ilmunud raamatus “Pilk peegli taha” tunnistanud:

“Usungi, et Barbarus, vaatamata oma aastakümneid kestnud üksikvõitleja, mässutseva vormiuuendaja ning kõigi heakodanlike tõekspidamiste pilkaja positsioonile, on huvitav ennekõike novaatorina, otsijana nii sisu kui ka luulevormi osas, poeedina, kes paljude oma “raskepäraste ja vormiveiderduslike” värssidega tänapäevale ometi lähemal on kui oma kaasajale” (Peep 1967: 192).

Kuigi Peebu artikkel on kaugel Barbaruse (vormilise) novaatorluse ülistamisest, võib sellest siiski välja lugeda mõningaid olulisi tähelepanekuid, mis võiksid selgitada autori jäljendava luule aluseid. Peep märgib nimelt, et Barbaruse huvi rahvusvahelise kirjanduse vastu oli suurem, kui see eesti kirjanduses tavaks oli: ta tundis hästi vene ja saksa kirjandust (Heinet on ta nimetanud üheks oma eeskujudest) ning juba varasest noorusest peale huvitus oma 1920ndate aastate suurimast paleusest, prantsuse kirjandusest (Peep 1967: 200). Samas leiab Peep, et just 1920ndail aastail oli Barbarus oma uuenduslikkuse tipus, ei rahuldunud senise kujundlikkusega ning ületas eesti kirjanduse seniseid traditsioone pika sammuga. Ta eksperimenteeris nagu oma loometee algusaastail, kuid suurema sisulise kandvusega. (*ibid.*). Peep otsib Barbaruse eksperimentidest just sisulist poolust ja leiab selle arendamise tahet, sh kujutluste ning assotsiatsioonide vaba voolumise võimalust (*ibid.*), mõtlemata seejuures sürrealismi.

Aastaid hiljem kirjutab Ele SÜvalep samuti, et “Geomeetiline inimene” näitab Barbaruse kursisolekut vene ja prantsuse modernluulega. Viimasest pärit eeskujudena mainib ta juba Peebu pooltki ära tuntud ja käsitletud G. Apollinaire’i, B. Cendrars’i, F. Divoire’i ja N. Beaudouini. (SÜvalep 2001: 237.) Kuid lisaks sellele toob SÜvalep välja ka Barbaruse omapära prantslastega võrreldes: “liikuv temperament, intellektuaalsus, mõttemängud” (*ibid.*).

Kuid ometi on prantslased ja Pariis, nagu linn ja linnakultuuri, Barbarusele sel perioodil nii eeskujuks kui ka ihaluse objektiks. Selles vai- mustuses ta küll jälgendab nii prantsuse poete kui ka Pariisi kui suurlinna, kuid tema luule sisaldab samal ajal ka SÜvalepa poolt mainitud originaalsust ja omapära – on ju Barbaruse lugeja ikkagi eelkõige eestlane ja see fakt pole tema luulet silmas pidades sugugi vähe oluline.

Kõnealusest luuletusest võib leida mitu imiteeritavat objekti, millest osa kannab kindlasti eesmärki olla lugejale äratuntav. Kõigepealt on selleks mõistagi Pariis ise oma kuulsaima katedraali Notre-Dame’iga. Barbaruse siht on edasi anda Notre-Dame’ilt avanevat muljet linna panoraamist ning selleks on ta leidnud originaalse lahenduse – kujutada linna geomeetriliste kujundite abil:

[13] et pole tardunud kimäär:
Längruudud, nelinurgad, parallelogrammid,
kvadraadid, kuhikud, pyramiidid, –
[- - -]
All uulitsate sirg-, murd-, rööbasjooned-
suurlinna sydame tuksuvad sooned
kihutavad lainetavat verd, –
inimeste merd.
(Barbarus 1924: 91-92)

Ülaltoodud näitest saab kinnitust ka Peebu tähelepanek Barbaruse luule keele kohta, mida iseloomustavad arvukad võõrsõnad ja teatav raskepära- sus. Üldiselt leiab aga Peep, et Barbaruse novaatorlik luule on siiski tollel perioodi eesti luulet rikastav (Peep 1959: 28).

Et viide on Pariisile, see selgub vaid üksikuist väga tuntud ja Pariisi- le iseloomulikest objektidest: pealkirjas nimetatud Notre-Dame, Eiffeli torn, Montmartre jt. Selles mõttes sarnaneb Barbaruse luuletus hilisema

Kalju Lepiku tekstiga “Kivisilla vari” [4], kuid kahtlemata on kahe autori eesmärgid erinevad: kui Lepiku luuletus kannab endas varjatud poliitilisi sõnumeid, siis Barbaruse eesmärk on panna lugeja huvituma suurlinnast ja selle elust (see on ilmne uuenduslikkus, arvestades tol ajal eesti kirjanduses valitsenud ruraalset põhisuunda).

Samas on aga selge, et sõnakunstis on väga raske imiteerida linnamiljööd ning selle edasiandmiseks tuleb leida sobivaid vahendeid. Panoraam, mis toob nii või teisiti esile linnaruumi geomeetria, on leidnud autori sule abil väljenduse kõrgusest nähtud geomeetriliste kujundite kirjeldamise abil, nii et viimases salmis tekitab autor mõnes mõttes ambivalentse mulje: kas tema eesmärk on ainult linnaruumi kujutamine või on lüürilise mina suurim rõõm lihtsalt mäng verbaalselt väljendatud kujunditega. Või on üks nauding välja kasvanud teisest, sest mõlema ajandiks on nii või teisiti linn:

[13] Tahaksin kõigesse ennast ma sisendada,
kõlasid ymbritsevaid sydamen toonistada,
tahaksin ylevalt alla ma kisendada:
milline õnn on – sõnadega joonistada.
(Barbarus 1924: 92)

Samal ajal loob selline tuntud objektide kasutamine siiski mulje, et lüüriline mina ei kuulu sellesse linna kui linnaelanik, vaid kui turist, kellele on tõepoolest panoraam ja selle maalimine suurim nauding ning eesmärk. Kuid Barbaruse suurlinna verbaalne imitatsioon on igal juhul vilja kandnud:

““Geomeetrilises inimeses” loob Barbarus omapärase aegruumi eeskätt geomeetriliste põhikujundite abil. [- - -] Luuletaja leidlikkus annab kasutatud geomeetrilistele vormidele siiski piisavalt võimalusi, näitamaks tavalisi asju uutmoodi” (Süvalep 2001: 237-238).

Barbaruse luuletus näitab, kuidas pealtnäha jäljendamatud asjad on siiski ka luules võimalikud: annab ju Barbarus sõnade abil edasi nii Pariisi linna panoraami kui ka geomeetriliste kujundite eksisteerimise selles. Nii luuletuse kirjutamine kui ka selle tõlgendamine lugeja poolt nõuab nii või teisiti pildilist mälu ja teiste märgisüsteemide rakendamist verbaalsete kõrval.

5. Tekstidevahelised suhted

Nagu teada, on mõistel 'tekst' mitu tähendust, kuid samas on see üks sagedamini kasutatavaid termineid (vt Lotman 1991: 280). Mõisted 'tekstuaalsus' ja 'tekst' on seotud tihedalt ka intertekstuaalsusega, mis näiteks Riffaterre'i arvates eksisteerib ainult siis, kui kaks teksti vastastikku mõjuvad (Riffaterre 1990: 75), Ben-Porat näeb nende tekstide aktiveerijana just allusiooni (Ben-Porat 1976: 107). Laiendatud arusaam tekstist on põhjustanud päris palju segadust, nii et mõistest rääkides tuleb see pea alati uuesti defineerida. Siiski on 1970ndatel toimunud muutus tekstikäsitlusest oluline ka allusiooni kui klassikalise kirjandusliku kujundi olemuse selgitamisel, sest keskkond, kus allusioon tekib, on just nimelt tekst. Kui Julia Kristeva räägib Bahtinist lähtuvalt küll tekstist kui laiemast kultuuriüksusest, siis täpsemalt ta seda mõistet siiski lahti ei kirjuta. Seepärast on vast mõttekas pöörduda Roland Barthes'i poole, kelle nägemus tekstist tundub paremini haakuvat allusiooni toimemehhanismidega.

Barthes'i järgi on tekst kõigepealt metodoloogiline väli, mis paikneb keeles ning on olemas ainult siis, kui ta on kaasatud diskursi (Barthes 2002: 128-129). Barthes rõhutab teksti liikuvat ja dünaamilist iseloomu, et tekst ei saa kunagi jääda peatumata (*ibid.*). Oluline on ka see, et tekst sisaldab piirikogemusi, olles seetõttu paradoksaalne (Barthes 2002: 129-130). Mainitud dünaamilise iseloomu tõttu loetakse seda iga kord isemoodi ning tekst koosneb tsitaatidest, viidetest, kajadest:

“Iga tekst on teise teksti intertekst, kuid seda intertekstuaalsust ei tohi segamini ajada teksti päritoluga: teose “allikate”, “mõjutuste” otsimine tähendab rahuldumist põlvnemismüüdiga; tsitaadid, millest tekst koosneb, on anonüümsed, tabamatu päritoluga ja ometi juba loetud: need on jutu-märkideta tsitaadid” (Barthes 2002: 132-133).

See tähendab, et need tsitaadid on ühtlasi ka mingis mõttes varjatud või vähemalt pole nad esile tõstetud ning nendega kaasneb alati teatava ambivalentsuse ja mängulisuse võimalus. Ehkki Barthes mõtleb oma intertekstiteoorias tekstide võrgustikku laiemalt, tundub see kitsamalt võttes kalduvat sinna kanti, mida võib näha ka konkreetsete autorite tsitaatidega manipuleerimises (vt ekskurss 8).

Barthes'i tekstikäsitlusele on iseloomulik prantsuse koolkonnale omane mängulisus: nagu Derridagi, nii rõhutab ta küll struktuuri olemasolu, kuid samas ka keskme ja lõpu puudumist ning võrdsustab selles mõttes teksti ja keele. On küll süsteem, kuid selline, millel pole ei lõppu ega keset (Barthes 2002: 131).

Mängu võtab Barthes kogu tema polüseemilises rikkuses: mängib nii lugeja kui ka tekst ise. See on aktiivne mäng ning Barthes eeldab, et lugeja on seejuures aktiivne interpreteerija. Võrdlus musitseerimisega, pillimänguga, kus ei saa olla vaid passiivne vastuvõtja, väljendabki Barthes'i ootusi teksti ja selle lugeja suhtes. (vt Barthes 2002: 136-137.)

Tänu niisugusele struktuurile põhjustab tekst tähenduste paljususe, milleni on võimalik jõuda vaid teksti lõhkamise ja laialipuistamise ehk teisisõnu dekonstruktsiooni, mitte tõlgendamise teel. Olulisem on tabada eespool mainitud teksti intertekste ja nn jutumärkideta tsitaate, mitte aga teksti päritolu. Barthes'i meelest on tekstil paljutine ehk deemonlik tekstuur (Barthes 2002: 133). Temalt pärineb ka teksti kui *võrgu* metafoor ning võrdlus elusolendiga: autorit pole teksti lugemisel vaja, kuid ta võib oma teksti juurde naasta kui külaline (Barthes 2002: 134). Barthes'i teooria seob teksti kindlalt diskursi ja sotsiaalse aspektiga: "Tekst on selline *ühiskondlik* ruum, mis ei jäta ühtki keelt kaitseta või väljapoole ega ühtki lausumise subjekti kohtuniku, isanda, analüütiku, pihhiisa või dekodeerija rolli..." (Barthes 2002: 139).

Kui Barthes'i tekstikäsitlus on kohati üsna metafoorne, siis Juri Lotman on tekstide funktsioonist rääkides märksa konkreetsem. Lotmani järgi on tekstidel kultuuri süsteemis täita kaks olulist ülesannet: esiteks peavad nad edastama tähendusi adekvaatselt ja teiseks peavad nad looma uusi tähendusi (Lotman 1991: 283). Viimase funktsiooni korral iseloomustab teksti struktuuri sisemine heterogeensus:

"Tekst kujutab endast konstruktsiooni, mis väljendub heterogeensete semiootiliste ruumide süsteemina, millede kontiinumist ringleb mõni lähteteade. [- -] Selle teate moodustamiseks läheb tarvis vähemalt *kahte* keelt" (Lotman 1991: 286).

Lotmani mõte näib siin kokku langevat Barthes'i ideega teksti demonlikust ja paljutisest tekstuurst, tuues samuti välja teksti seesmise aktiivsuse ja võimaliku mängulisuse. Just erinevate koodide vastastikune toime tekitab tekstis mängu tähendustega, sest

“...eri liiki struktuurselt korrastatud üksuste omavaheline libisemine annab tekstile sootuks suuremad tähenduslikud võimalused, kui seda suudab mis tahes keel eraldi võetuna. Järelikult ei ole tekst oma teises funktsioonis passiivne mahuti, temasse väljastpoolt pandud sisu kandja, vaid hoopis generaator.” (Lotman 1991: 287.)

Eespool oli juttu sellest, et markerid ja vihjavad signaalid seovad omavahel allusioonteksti, prototeksti ja neid tekste ümbritsevaid kontekste. Sellest, kuidas nad seda teevad ja mis on nende funktsioon tekstis, sõltubki allusiooni iseloom ja teksti(de) tähendus. See on ühtlasi ka teksti töötamise põhimõte, sest teksti töötamine eeldab, et temasse viiakse sisse midagi välist (teine tekst, kontekst või lugeja, keda võib käsitleda kui “teksti”) (Lotman 1991: 288).

Just tekstide siduvuse viisi peab oma teoorias väga oluliseks Anton Popovič, kes võttis tekstidevaheliste suhete kirjeldamiseks kasutusele metateksti mõiste, mis pole sama mis Genette'i metatekst, kuigi Peeter Toropi arvates ühtib Popoviči teooria selles mõttes prantsuse traditsiooniga, et mõlema ühisosaks on Bahtini ideed (Torop 1981: 36). Viimasest oli teatavasti innustunud ka Kristeva, kui ta 1967. aastal võttis kasutusele mõiste ‘intertekstuaalsus’.

Bahtini teooria üks kesksemaid ja intertekstuaalsust silmas pidades olulisemaid mõisteid on ‘dialoog’. Tzvetan Todorov ütleb, et Bahtini jaoks ei ole olemas lausungit, mis ei suhtleks mõne teise lausungiga. Mõiste ‘dialoog’ ongi nende lausungite vahelist suhet tähistav termin. (Todorov 1998: 60.) Bahtin ise kirjutab:

“Dialoogisuhted on igasuguste lausungite vahelised (tähenduslikud) suhted kõnesuhtluses. Kui me kõrvutame tähendustasandil kaht suvalist lausungit (mitte esemetena ega lingvistiliste näidetena), osutuvad nad dialoogisuhteis olevaks” (Bahtin 1987: 225).

Augusto Ponzio, analüüsides Bahtini teooriat, teeb järelduse, et kirjandus katsetab kõiki keeles esinevaid dialoogilisuse võimalusi (Ponzio 1997:

345–349). Bahtini teooriast on allusiooni seisukohalt oluline aspekt, et ta ei tõmba piiri diskursi ja keele vahele ning verbaalne akt ongi samahästi kui diskurss. Ei ole olemas valmis sõnumit, vaid see võtab kuju kõneleja ja kuulaja vahelises suhtluses. Vaadates aga lähemalt allusiooni tekkimist ja toimimist, võib näha, et vastastikused dialoogilised suhted toimuvad protsessina ka teksti enda sees teksti erinevate komponentide vahel ning see protsess käivitub kahe teksti ühendamise käigus.

Tuginedes Ferdinand de Saussure'i lingvistikale, eristab Plett kaht tüüpi intertekstuaalseid suhteid: tekstile osutav ja süsteemile osutav. Tekstile osutav intertekstuaalsus tegeleb materiaalsete märkide taastootmisega (*parole*), süsteemile osutav intertekstuaalsus aga reeglite taastootmisega (*langue*). Tsitaat näiteks eksponeerib ainult tekstile osutamist. Süsteemile osutav tekstidevaheline suhe on kirjanduslikus traditsioonis tuntud kui imitatsioon, seeläbi žanrid, nagu travestia ja paroodia, ei esita tsitaate, vaid imiteerivad teisi kunstitöid pilkavalt. (Plett 1988: 314.) Pilkamine pole mõistagi ainus võimalus ega eesmärk eelneva teose imiteerimiseks. Seda tõendab kas või Kristian Jaak Petersoni imiteeriv luule (vt ekskurss 5) või Kalju Lepikule väga omane regilaulu jäljendamine. Samuti võiks väita, et süsteemile osutav intertekstuaalsus (*langue*) sisaldab eeldust, et niisugustes intertekstuaalsetes suhetes on segunenud erinevad märgisüsteemid, sest keel (*langue*) on alati sotsiaalne nähtus ning järelikult ta võib kaasa haarata ka elemente teistest märgisüsteemidest, mis eksisteerivad väljaspool loomulikku keelt. Süsteemi osutus sisaldab ka erinevaid sotsiaalseid tähendusi, mida pole otseselt kirja pandud, kuid mis eksisteerivad ainult lugeja vaimus.

Popoviči teooria pöörab tähelepanu just süsteemi paradigmat (langue). Popoviči järgi on metatekst prototeksti mudel, viis, kuidas kaks teksti omavahel seotud on (Popovič 1976: 226). Tema jaoks ei lõpe kirjanduslik suhtlus vaid esmase kolmiksuhtega autor–teos–lugeja, vaid sellele järgneb metakommunikatsioon, mille käigus luuakse metatekste ning esmane tekst muutub prototekstiks, mille põhjal on loodud uus tekst. Uue teksti looja rollis võivad olla kõik teksti võimalikud lugejad alates teisest autorist ja lõpetades kirjandusteadlaste ning õpetajatega. (Torop 1981: 3 7.) Oluline on aga see, et metatekst on metamärk juba eksisteerivast teosest (Popovič 1976: 233).

Kunstilise teksti puhul tuleb aga mängu veel üks tekstide loomise strateegia, mida Popovič oma käsitluses nimetab metatekstide kasutamise strateegiaks (Popovič 1976: 228). Sellisel juhul on tegemist kvaasimetatekstidega, millel on fiktiivsed prototekstid (Popovič 1976: 228-229, vt ka Torop 1999: 36). Niisuguseid tekste, kus matkitakse tsiteerimist, pealkirju või autor kasutab pseudonüüme vms, võib ilukirjanduses üsna sageli leida. Siinses käsitluses leiab lähemat vaatlust pseudotsitaadi juhtum [6], [14], [15], [16].

Popoviči metatekstiteooria hõlmab kõikvõimalikke metatekste, mille alla kuuluvad nii tekstid tekstidest kui ka tekstid tekstides (Torop 1981: 38). Esimesel juhul jagunevad metatekstid olenevalt lugejaist, kes teksti põhjal uusi tekste loovad, kolmeks: kirjanduslik komparativistika, kirjanduse sotsioloogia ja ajalooline poeetika (*ibid.*). Kõik need loodavad tekstid asuvad siiski vihjavast tekstist teataval distantsil, olles Genette'i terminoloogiat kasutades pigem parateksti seisuses. Allusiooni puhul pälvivad tähelepanu hoopis teksti sees toimuvad protsessid, ühe teksti toimimine teises tekstis ning üks võimalus on käsitleda allusiooni kui üht metateksti tüüpi (vt Popovič 1976: 232; Torop 1981: 38).

Prototeksti all mõistab Popovič teksti, mis intertekstuaalse objektina on intertekstuaalse siduvuse teenistuses. Selline potentsiaal on olemas igas tekstis ning selle võimaluse realiseerimine on kirjandusliku protsessi dünaamika küsimus. (Popovič 1976: 226.) Sellesse väitesse on põimitud nii kirjandusliku teksti diakrooniline kui ka sünkrooniline aspekt: intertekstuaalset siduvust võiks mõista kui ühe kirjandusliku teksti jätkuvuse või elujõulisuse tagatist teises tekstis või teiste tekstide abil, mis eksisteerivad mingil ajahetkel sünkroonselt. Popoviči arvates on temporaalne aspekt prototeksti ja metateksti suhetes vältimatu: see on teose ja tema esmase metakommunikatsiooni ajaline intervall. Tekstide vahel eksisteerib kaht liiki ajalist jätkuvust: kaasaegne teos ja kaasaegne teos ning ajalooline teos. (Popovič 1976: 232.) Ajaloolise protsessi käigus muutub nii kontekst kui ka teises tekstis taasisilmuv tekst, st ta ei kao, vaid muutub ja teiseneb, olles niiviisi aluseks uudsusele, luues hea pinnase võrdluseks ja dialoogiks. See ongi tekstivälise elemendi toimimine tekstis, mille tulemusena realiseerub teksti struktuuris peituv potentsiaal luua uusi tähendusi (vt Lotman 1991: 288). Intertekstuaalsete suhete analüüsi puhul peab Popovič oluliseks uurida modelleerivaid, st jätkuvust tagavaid tekstidevahelisi suhteid, mis arendavad või modelleerivad mingil

moel originaalteksti tähendust (Popovič 1976: 226). Peale selle, et prototeksti komponent ning funktsioon tuleb allusioontekstis ära tunda, on vaja fikseerida ka selle teksti komponendi aktuaalne side lähtetekstiga, st tekst tekstis nõuab, et seda kirjeldataks lähteteksti abil, sest tekst, mis on osaliselt esindatud teises tekstis, muutub kirjeldavaks ehk metatekstiks. (Torop 1981: 39.)

Metakommunikatsiooni ruumiline aspekt uurib metatekstide tüpoloogiat lähtuvalt sellest, kuidas nad realiseerivad end ühes või mitmes ajaloolises kultuuriruumis. See aspekt on seotud võrdleva kirjandusteadusega. (Popovič 1976: 233.) Ehkki Popovič ei kirjuta midagi deiktelistest markeritest, milleta intertekstuaalseid suhteid ei saa eksisteerida, viitab nende funktsioon samuti ajalis-ruumilise kontekstiga kontakti loomisele.

Prototeksti ja metateksti vahel eristab Popovič järgmisi aspekte: semantiline, stilistiline ja aksioloogiline. Kõik need on seotud autori strateegiaga. Semantilise aspekti puhul tuleks eristada tähenduse invariante, mida prototeksti tähenduse komponentidena hoitakse metatekstis puutumatusena, ning tähenduse variante, mis on prototeksti tähenduse komponendid, kuid realiseeruvad metatekstis semantilise nihke kaudu. Metateksti saab defineerida kui tähenduse invariantide suhet variantidesse. Invariandi suhe variandi komponentidesse on erinevates metatekstides erinev. (Popovič 1976: 227.)

Stilistilisest aspektist lähtudes, kui mõista stiili laiemas mõttes kui nähtust, mis hõlmab nii lingvistilisi kui ka temaatilisi teksti komponente, võib intertekstuaalset suhet vaadelda kui stilistilist suhet. Metateksti loomisel määratakse kindlaks stilistilised reeglid, mis näitavad, milline väljendusviis metateksti jaoks valitakse ja milline välistatakse. (Popovič 1976: 228.) Stilistiline aspekt on ühtlasi ka aksioloogiline aspekt, sest ta annab edasi ka hinnangut prototekstile nagu ka tema väljenduse tähendusele (Popovič 1976: 229). Stilisatsioon leiab aset kolmel tekstilisel tasandil: lingvistilisel, temaatilisel ja kompositsioonilisel. Stilisatsioon võib aset leida kahe erineva teksti vahel, ühe ja mitme teksti vahel ning ühe ja ühe või rohkema geneerilise mudeli vahel. Selline stiilikontseptsioon hõlmab nii keele kui ka teema. (Popovič 1976: 231.)

Popoviči metatekstide tüpologia annab kinnitust oletusele, et allusiooni võib ja saab käsitleda kui dünaamilist nähtust. Popoviči järgi teeb prototekst metatekstis läbi muundumise ning proto- ja metateksti vaheline suhe võib väljenduda neljal erineval moel (vt ka Torop 1999: 35):

a) jäljendav siduvus – metatekst viitab konkreetsele objektile ja imiteerib selle mustrit (tsitaat, transkriptsioon, tõlge, plagiaat);

b) selektiivne siduvus – metatekst valib prototekstist kindlad elemendid, näiteks prototeksti ülesehituse reeglid laiemas, modelleerivas mõttes (paroodia, pastišš, imitatsioon);

c) redutseeriv e tihendav siduvus – metatekst ilmneb prototeksti redutseerimise või tihendamise põhimõttel (kommentaar, pealkiri, kokkuvõte, annotatsioon, sisukokkuvõte);

d) täiendav siduvus – metatekst ilmneb või moodustab prototeksti invariante (lisa, epiloog, märkus).

Popovič eristab mitmeid metatekstide tüüpe, mis sõltuvad metateksti ja prototeksti omavahelistest suhetest. Esiteks sellest, kas metatekstis esinevad prototeksti üksikud elemendid või viidatakse metatekstis prototekstile kui tervikule. Edasi toimub jaotus selle järgi, kas metatekst on soostuv või poleemiline ning ilmne või varjatud. (Popovič 1976: 230–232, vt ka Torop 1999: 35.) Popoviči jaotuses esindab allusioon metatekstis prototeksti osaliselt, kuid võib olla nii ilmne kui ka varjatud, soostuv või poleemiline (*ibid.*).

Popoviči teooria toetab tõsiasja, et allusioon on oma olemuselt metonüümiline, *pars pro toto* nähtus (Popovič 1976: 230-231), millega kaasneb paratamatult lünklikkus ning sellega koos mänguline moment ja salapära. Enamiku teoreetikute väide on, et allusioon on kaudne ja vaikiv-varjav, st tal on varjatud osutus. Allusiooni tekkimiseks peab aga olema nähtaval ning äratuntav deiktiline marker, osa mingist tervikust, allusioontekstist, Popoviči mõistes prototekstist – kõige hädavajalikum info, mis on vajalik edasise sõnumi tekkimiseks ja tekitamiseks. See marker asub teksti pindmises kihis ning metatekstina annab ta ühe võimaluse tuua välja võimalikud allusiooni tekkimise lähtepunktid, määrates kõigepealt, millise siduvussuhte loob marker edasise allusiooni jaoks, mille lõplik tähendus selgub alles teksti süvastruktuurides. Sellise protsessi aluseks on allusiooniga kaasnevad dialoogilised suhted autori, teose ja lugeja vahel, kuid mitte ainult. Võiks öelda, et osa ja terviku omavaheline dialoogiline suhe ning teksti denotatiivse ja konnotatiivse tasandi omavaheline suhe määrab, mis liiki allusiooniga on tegemist. (Vt ka Mihkelev 2002b: 108–111.)

Selles osa ja terviku suhtes ilmneb ka allusiooni semiosfääriline aspekt: ühes tekstis asub fragment teisest tekstist. Juri Lotmani semiosfääri-teooria

põhjal on esiteks piiriala kahe teksti vahel intensiivne tähendustekke ala, kuid teiseks “säilivad semiootilise struktuuri mis tahes killus või üksiktekstis terve süsteemi rekonstrueerimise mehhanismid. Just selle terviklikkuse purunemine kutsub esile kiirendatud “meenutamise” protsessi – semiootilise terviku rekonstrueerimise tema osa põhjal. [- -] ühe või teise struktuuri pidevad sihikindlad semiootilised “sissetungid” “võõrale territooriumile” kutsuvad esile tähenduse sünni, uue informatsiooni tekke” (Lotman 1999: 20). Selles Lotmani tsitaadis leidub allusiooni jaoks mitu olulist aspekti. Esiteks osa, millest on võimalik luua taas terviklik süsteem, teiseks mäletamise ja meenutamise aspekt, mida erinevad teoreetikud on allusiooni puhul korduvalt rõhutanud, ja viimaks ka sissetung võõrale territooriumile, mida allusiooni kahe teksti ühendamine paratamatult sisaldab. Allusioonis ilmnevad “oma” ja “võõra” suhted ning need pole mitte passiivsed, vaid uusi tähendusi tekitavad, dialoogilised suhted.

Dialoogilised suhted eksisteerivad seega ka kõikide tekstitasandite vahel: autori sõna ja lugeja sõna ehk idee kohtuvad teksti süvastruktuurides, konnotatiivsel tasandil ning seetõttu ongi traditsioonilisel moel allusiooni ammendavalt defineerida võimatu. Võttes aluseks Popoviči jaotuse prototeksti omavahelistest suhetest ning lähtudes sellest, et üks võimalik lähenemisviis allusioonile on käsitleda seda kui üht metateksti liiki, on võimalik määratleda erinevaid allusioonide tüüpe ehk seda, kuidas allusioon kui metatekst prototekstiga käitub. Esmalt langeb tähelepanu mõistagi markerile kui nähtavale osale teksti pealiskihis.

Esmane jaotus, mis ühtib ka Popoviči metatekstide tüpoloogiaga, teeb vahet, kas tegemist on implitsiitse ehk varjatud või eksplitsiitse ehk ilmse allusiooniga. Mõlemad allusioonitüübid käituvad erinevalt just lugeja poolt vaadatuna: ilmset allusiooni on kahtlemata kergem ära tunda, sest tema marker on millegagi muust tekstist esile tõstetud (vt ekskurs 4 [8]), varjatud markeri puhul sõltub äratundmine suuresti lugeja kompetentsist, sest autor pole muust tekstist neid markereid millegagi esile tõstnud (vt ekskurs 2 [3]). Selle tüübi puhul tuleb kõne alla ka võimalus, et allusioon on tekkinud autori poolt vaadatuna ka alateadlikult, seevastu ilmne allusioon on autori poolt alati teadlikult teksti paigutatud. Samal ajal on olemas terve rida piiripealseid juhtumeid, kus marker on küll markeerimata, kuid lugeja jaoks niivõrd ilmne, et ta tundub esiletõstetuna ning tema äratundmine ei tekita mingeid raskusi. Viimati mainitud Lepiku luuletus “Mõru mõte” [3] sisaldab just selliseid markereid.

Semantilisest aspektist lähtuvalt võib eristada seda, kas eelneva teksti osad on vihjavas tekstis esitatud muutumatul kujul kui intertekstuaalne invariant või esitatakse need teatava tähendusliku nihke kaudu kui tähenduse variandid. Sellise jaotuse puhul näib teine moodus luules siiski levinum olevat, sest isegi kui autoril on olnud kavatsus oma teksti lülitada eelneva teksti komponente nende algset tähendust säilitades, siis uus kontekst loob iseenesest juba uue fooni, mis nii või teisiti tõlgendamisel kaasa rääkima hakkab. Samuti võib olla üpris vaieldav, kas autor on tahtnud eelneva teksti tähendustes mingeid muutusi luua või mitte. Näiteks eespool toodud Kalju Lepiku luuletus “Roosikrants” [8], mis sisaldab Artur Adsoni teoste pealkirju (Lepiku ilmne eesmärk on oma eelkäija mälestuse jäädvustamine), võiks nende pealkirjade näol sisaldada nii invariante kui ka variante Adsoni loomingust. Kui võtta arvesse, et mälestusluuletuses püütakse säilitada eelneva autori loomingus leiduvaid tähendusi, siis võiksid need fragmendid olla invariandid, aga kui arvestada, et Lepik on luuletuse kirjutamisel nii või teisiti andnud Adsoni loomingu omapoolse tõlgenduse, võiks neid katkeid pidada ka variantideks.

Stilistiline aspekt võimaldab allusiooni ära tabada vihjava ja vihjatava teksti stilistiliste komponentide sarnasuse põhjal. Sarnasus võib ilmned stiilikujundites (kõne-, lause-, kõlakujundid), aga ka kompositsiooni stiilis. Näiteks Kalju Lepiku regilaulu ja Piibli stiili jälgendav luule või Kristian Jaak Petersoni antiikklassikuid imiteeriv looming jne. Sellisel juhul võib vihjavaks markeriks olla igasugune tekstis olev komponent, mis meenutab lugejale eelnevat teksti, sidudes niiviisi ühe autori loomingu teisega ning osutades ühtlasi kultuurilisele järjepidevusele.

Stilistiline aspekt kahe teksti suhetes toimib sarnaselt Gian Biagio Conte kirjeldatud kahe teksti vahelise refleksiivse suhtega, mis Contel on seotud võrdlusega. Selles suhtes peegeldavad kaks teksti teineteist ilma ühinemata ning niisuguse ühenduse puhul on võimalik tugev metakirjanduslik häälestus. Refleksiivne allusioon võib kaasa tõmmata kahe erineva “registri” superpositsiooni. Registri all mõtleb Conte juba olemasolevat (konventsionaalselt aktsepteeritud) poetilise diskursi tüüpi antud traditsioonis. Seega väljendab refleksiivne allusioon erinevusi vana ja uue registri vahel, kus vana tekst keeldub uuega integreerumast. Võitlus laheneb sel moel, et üks tekst saab esiplaanile, ning siis jälle vastupidi. Anthony

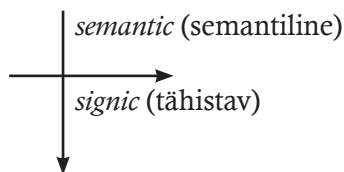
Johnson osutab tähelepanu sellele, et allusioon/tsitaat ei juhi meid lihtsalt denotatiivse sihtmärgi poole, vaid paneb meid võrdlema autori paradigmaatilisi ja semiootilisi mudeleid eelneva autori omadega (Elioti tekst – Shakespeare'i tsitaat) ning ühtlasi toob mängu ka kogu varasema tekstiga kaasas käiva diskursi: tekib erinevate kultuuridiskursside võrdlus. (Johnson 1976: 582.)

Allusiooni puhul tuleb muidugi silmas pidada, et isegi niisuguse stilistilise imitatsiooni puhul vihjatakse vaid eelneva teksti mingile osale: Lepiku regilaulujäljendused osutavad rahvalaulu rütmile ja kõlakujundeile, kuid nende sisu on tavaliselt kaasaegne, kuigi vahel võib neist leida mõne rahvalaulu tsitaadi. Selliselgi puhul koondub tsitaadi ümber vaid väike osa rahvalaulu temaatikast: see, mis on vajalik kaasaegse luuletuse tähenduse sünniks.

Omaette tähelepanu vääriv stiilijäljendus on pseudotsitaat, kus autor loob mulje tsiteeringust, kuid tegelikult vaid jäljendab lõiku eelnevast tekstist. Niisugune autoripoolne strateegia on luules väga sagedane, võiks öelda, et enamik tsitaate on luules tegelikult pseudotsitaadid (vt ekskurss 5).

Stilistilise allusiooniga kaasneb ka autoripoolne hinnang prototekstile ehk Popoviči mõistes aksioloogiline aspekt: kas autor suhtub sellesse jaa-tavalt, kasutades eelnevat pärandit ja kiites selle heaks (nt Kristian Jaak Petersoni suhe antiiklühürkasse) või dekonstrueerib, parodeerib, lammutab ja seab eelneva teksti uue teksti kaudu kahtluse alla (Kalju Lepiku “Kalevipoja” tsiteeringud [3], Kivisildniku Piibli-tsitaatide kasutamine [17]). Itaaliapärase mängulisus väljendub aga Conte jaotuses, kus allusiooni, mis väärtustab eelnevat traditsiooni ja eelnevat autorit, nimetab Conte mõistega *complimento*. Implitsiitse *complimento* puhul, mida nimetatakse ka *aemulato*'ks, on tegemist võistlusega, kus uus poeet üritab oma eelkäijat ületada (Johnson 1976: 582).

Iroonia on Conte käsitluses üks refleksiivse suhte erivorme, mis üritab uuristada originaalteksti konteksti korraldamisega, mikrosüsteemiga, mis ümbritseb teksti. Irooniline allusioon viitab originaalsüsteemi väärtuste, k.a eeldatavalt ka formaalsete väärtuste eitusele. (Johnson 1976: 582.) Conte eristab iroonilises allusioonis vertikaalset (*signic*), mis on tähistav, ja horisontaalset (*semantic*) opositsiooni kahe väärtussüsteemi vahel. Iroonilise allusiooni puhul need kaks vastandlikku süsteemi ristuvad:



Joonis 3. Irooniline allusioon G. B. Conte järgi

Eelnevad allusiooni avaldumise vormid olid sellised, kus kaks teksti on üksteisest selgelt eraldatavad. Conte kirjeldab aga veel metafoorilist ehk integreerivat allusiooni, mille puhul on üpris suur roll lugejal, kes peab ühte markerisse peidetud paralleelsed tähistused tuvastama. Samuti ilmneb selle suhte puhul kaunis selgelt mimeetilist ehk jäljendavat laadi siduvus, kuid samal ajal on metakirjanduslik funktsioon alla surutud. (Johnson 1976: 581.)

Kahe teksti siduvussuhteid vaadeldes võib järeldada, et allusiooni puhul, mida iseloomustab varjatud osutus, on võimalikud kaks varianti: jäljendav ja selektiivne siduvus. Esimesel juhul jäljendab marker prototeksti, allusiooni puhul allusioonteksti mingit osa: stiili, rütmi, struktuuri, tegelaskuju vms (see on seotud ka eespool kirjeldatud metateksti stilistilise aspektiga). Selektiivne siduvus on aga allusiooni puhul iseenesest mõistetav: marker viitab alati vaid mingile valitud osale allusioontekstist.

Conte pöörab keskse tähelepanu allusiooni konnotatiivsele tasandile, käsitledes allusiooni funktsionaalse retoorilise maatriksina, mis toetab poetilise tähistamise protsessi kui poetilise diskursi konstruktiivne element. Conte käsitluses on allusioon klassikalise retoorika troop, mille poetiline dimensioon on loodud denotatiivse ja konnotatiivse tasandi omavahelisest pingest. (Conte 1986: 23-24.) Siiski on tegemist traditsioonilistest troopidest erineva kujundiga – allusiooni puhul on loodava kujundi (metafoor, võrdlus, iroonia) aluseks kaks teksti erinevalt tavapärastest kõnekujunditest ja piltlikest väljendeist, mis luuakse sõna ja lause tasandil (v.a laiendatud metafoor) ning mille toimepiirkond hõlmab ühte teksti ja selle konteksti. Ühtlasi selgitab Johnsoni ja Conte diskussioon ka seda, miks allusioon võib olla osaline ka näiteks tsitaadis jms teksti elementides, mis denotatiivsel tasandil omavad otsest osutust, kuid konnotatiivsel tasandil varjatud osutust.

5. 1. Tsitaat ja allusioon

Allusiooni dünaamilist olemust ning teksti sees toimuvaid tähendusnühkeid demonstreerib üpris ilmekalt tsitaadi ja allusiooni vaheline suhe. Tsitaati on iseloomustatud kui oma olemuselt *pars pro toto* nähtust: tsitaat eksisteerib alati osaliselt, koosnedes tavaliselt morfoloogilistest või süntaktilistest üksustest või hõlmates eelneva teksti ulatuslikumaid osi (Plett 1988: 315) või Ziva Ben-Porat' järgi referentteksti osi (Ben-Porat 1976: 105–116). Teaduslike tekstide tsitaadid on täpsed ja muutumatud, kuid ilukirjanduslikus tekstis võivad nad luua uusi tähendusi, milles võib eristada kaht tekstitasandit: väljendust ja sisu ehk teises keeles teksti pindmisi kihte ja süvastruktuure (Plett 1988: 315). See fakt võimaldab luua võrdluse sõnasõnalise ja kaudse tähenduse vahel retoorilises mõttes: kirjandusteose autor võib kasutada tsitaate kavatsusega kuhjata tähendusi, ambivalentset ja polüseemiat (Plett 1988: 316-317).

Allusioon ja parafrasas kui intertekstuaalsuse moodsed suhestuvad originaalteksti peamiselt kaudse tähenduse ehk teksti süvastruktuuride kaudu: allusioon viitab eelneva ehk referentteksti osale, parafrasas võib viidata eelnevale tekstile tervikuna. Allusioon kui segmentaalne intertekst sarnaneb tsitaadile (Plett 1988: 317). Seega on mitmed uurijad ühel nõul, et allusioon peegeldab nn teksti süvastruktuuri osutust (Holthuis 1994: 79; Plett 1988:317). Ühtlasi on allusiooni mõistetud ka kui kaudset või implitsiitset viitamist või kui vaikivat osutamist (Ben-Porat 1976: 108; Holthuis 1994: 80) ning kui semantiliselt orienteeritud osutust eelnevale tekstile, mis suhestub originaaltekstiga peamiselt teksti süvastruktuuri kaudu, mitte teksti pindmiste kihtide kaudu (viimane on omane tsitaadile) (Plett 1988: 317).

Heinrich F. Plett selgitab tsitaadi ja allusiooni erinevusi, märkides, et on olemas vaid üks ekstratekstuaalne referentsiaalsus. Pletti väitest ja põhjendusest võib välja lugeda, et allusioon pole ainult intertekstuaalne nähtus, vaid see võib olla ka intersemiootiline fenomen: esimesel juhul ühendab ta tekste ja teksti osi, teisel juhul viitab tekstivälisele reaalsusele ehk teistele märgisüsteemidele semiootilises mõttes. Seega võib allusioon sisaldada ka erinevate märgisüsteemide vastastikmõju. Plett ütleb, et “tekst x vihjab isikule a (sünnimusele b, kohale c) reaalsuses z”, kuid mitte kunagi, et “tekst x tsiteerib isikut a [siin on mõeldud reaalselt eksisteerivat isikut, mitte

tema sõnu, mida mõistagi saab tsiteerida – A. M] (sündmust b, kohta c) reaalsuses z”. Kui termin ‘tsitaat’ on otseselt piiratud intertekstuaalsusega, siis mõiste ‘allusioon’ viitab kahekordsele osutusele, üks viitab eelnevale tekstile (*pre-text*) ja teine välisele reaalsusele. Intertekstuaalsuse valdkonnas piirneb esimene termin siiski teisega: mida rohkem sõltub intertekstuaalsus siin teksti süvastruktuuridest kui pindmistest kihtidest, seda enam võtab allusioon üle tsitaadi rolli (Plett 1988: 317-318).

Seega on mitmed teoreetikud seisukohal, et allusioon on lähedane tsitaadile: “Tsitaadid, olgu varjatud või markeeritud, pole ei midagi rohke- mat ega vähemat kui spetsiifiline vihjava signaali süntagmaatilise ruumi täitmine” (Hebel 1991: 137).

Stefan Morawski järgi on tsitaat seotud teadmistega allikatest. Pea- mine rõhk on tsitaadi puhul tema usaldatavusel ning sellisel juhul on tsitaat kahekordselt tähtis: tsitaat teenib institutsiooni ning seepärast on oluline materjali tõepärasus. Termin ajaloolis-kultuuriline taust näitab, et institutsionaalne aspekt domineeris sajandeid. Tsiteerimine juurdus essentsialistlikus traditsioonis kui osutus Piiblile või selle kommentaato- ritele. Institutsiooni autoriteet on siin rakendatud tekstilises mõttes tõe vankri ette. Pärast renessansi, kui tsitaat tegi läbi ilmalikustumise, võis muutuda tema olemus, kuid struktuur jäi samaks. Nüüd olid institutsiooni rollis antiigi klassikud. Oluline polnud mitte see, kellelt tsitaat oli, vaid millisel alusel ja mil viisil tsiteeriti. 19. sajand oma historitsismiga ja õpet- laste institutsionaliseerimisega kindlustas üha rohkem tsitaadi positsioone. (Morawski 1970: 690.)

Et tsitaat on kindla pikkusega verbaalse teksti reproduktsioon või kujun- dite, märkuste, kõlade ja liikumiste kogu või nende kõigi kombinatsioon, siis on tsitaadile väga iseloomulik tema sõnasõnalisus ja segmentaalsus võrreldes selle struktuuriga, kuhu ta on lisatud. Tsitaadile on omane täpsus ja tõe vastavus, tavaliselt tähistatakse ta tekstis jutumärkidega. Tsitaat peab täitma oma semantilise funktsiooni uues ja välises, erakordses se- mantilises struktuuris. (Morawski 1970: 691.) Morawski nimetab tsitaadi funktsiooni lihtsalt kultuurilise järjepidevuse säilitamiseks, sest tsitaat on tihedalt seotud just traditsioonidega. Tsitaadil on võime üht traditsiooni teisele ohverdada, mis tundub oluline uue kultuurilise protsessi rajamisel. (Morawski 1970: 691-692.)

Kui vaatame, kuidas toimub tsiteerimine ilukirjanduses, eriti luules, siis võib sealt leida mitmesuguseid mänge tsitaatidega ning ühtlasi ka neis kajastuvat pinget mineviku ja oleviku vahel. Morawski märgib, et tsitaat pole mitte ainult semantiline, vaid ka semiootiline kogumik: ta kuulub diakroonilisse struktuuri, milles toimub regulaarne märkide ümberkorraldamine, ja tsitaat on kahtlemata üks neist märkidest, mille tulemusena, piltlikult öeldes, leiab aset mineviku kandumine olevikku. Kuid sellesse situatsiooni kuulub ka sünkrooniline struktuur ning see semiootiline kogumik toimib erilises olukorrast lähtuvas kontekstis, väljendades kindlat intentsiooni, mille on sõnastanud tema edasikandja ja mida on tarvitatud vastavalt vastuvõtjate vajadustele. Sünkrooniline ja diakrooniline aspekt mõnikord kattuvad ja mõnikord ristuvad osaliselt. (Morawski 1970: 692.)

Morawski seisukohti toetab Ernest E. Kellesti arvamus palju varasemast ajast: teise teksti ülekantud fraas võib olla uues kohas täpne, kuid ta on täis mälestusi vanast (Kellest 1933: 37). Kellest eristab järgmisi tsitaadi liike (vt Kellest 1933: 31–33):

- a) teadlik tsiteerimine ehk omaksvõtt eeldusel, et lugeja fraasi tunneb;
- b) sarnasus, mis on tingitud pelgalt kokkulangevusest. Fraas säilib mälus ning ilmub välja, nagu see oleks originaal. See on autoripoolne juhuslik kokkusattumus, mitteteadlik laenamine;
- c) plagiaat.

Tsitaat on seega segmentaalne ehk lõigendiline tekst, mis esindab uues tekstis vana teksti, kuid peab samas kohanema ka uue keskkonna ehk tekstiga ning seda teksti ümbritseva kontekstiga. Kohanemise tulemusena võib sündida uus tekst, mis ühtlasi tagab varasemale originaaltekstile uue elu. Tsitaat on intertekstuaalne nähtus, kuid tema intertekstuaalsete suhete haardeulatus tundub olevat üpris piiratud ning see näib välistavat suvalisi assotsiatsioone. Lähemal vaatlusel osutub aga mõiste defineerimine siiski keerulisemaks.

Üldiselt ollakse harjunud, et tsitaat on mingi algteksti lõik allusioon- või referenttekstis, esinedes muutmatul kujul ning võimalikult täpselt. Niiviisi kasutatakse tsitaate näiteks teadustekstides, aga samuti kirikus ja kohtus ehk

siis teatavat võimu esindavates sotsiaalsetes institutsioonides. E. E. Kellett, kes käsitleb oma raamatus tsitaati ja allusiooni koos ning peab tsitaadiks ja ka allusiooniks tekstilõike, mida ei saa vägisi nende kontekstist lahutada: nad on ühte teksti sisse põimitud ning on osa kirjaniku tööst, kelle vähim eesmärk on muuta need tsitaadid enda omaks (Kellett 1933: 14).

Tuginedes eespool käsitletud seisukohtadele, võib rääkida tsitaadist kui diskursiivsest strateegiast, mis ühendab endas nii lingvistilise, semiootilise ja ideoloogilise perspektiivi kui ka pragmaatilise retoorika, ning omastamise ja manipuleerimise, sarnasuse ja erinevuse (vt ka Lane-Mercier 1991: 200–213). Suures osas on tsiteerimiseks ja vihjamiseks eeskuju andnud keskaeg: keskaegne kultuur, koolid ja teadus põhinesid kirjalikul kultuuril ja ladina keelel ning tänapäeva teadus tugineb samuti suures osas just sellele traditsioonile (Orr 2003: 148).

Niisuguseid traditsioonilisi, täpseid tsitaate leidub ka ilukirjanduses ning sageli on need ülejäänud tekstist esile tõstetud kas siis jutumärkidega või mingil muul moel, näiteks suurtähtedega või kaldkirjaga. Kuid sagedamini, eriti luules, võib siiski kohata tsitaate, mis pole märgistatud ei jutumärkidega ega muu sellisega ning siit algabki mäng ambivalentsuse ning võimalike assotsiatsioonidega. Poetiline tekst võib endale lubada varasemate tekstide osade muutmist ning neile uue tähenduse andmist: vastupidi tavaelule peetakse luulemaailmas seda isegi heaks tavaks, väljendub ju selles poeetilisele keelele tüüpiline teksti loov funktsioon (vt Lotman 2000: 13–14). Niisugune varasema teksti osade muutmine, kõrvalekalle algupärast toob esile kahe tasandi eristumise: väljenduse ja sisu ehk teksti pindmise ja süvastruktuuri (Plett 1988: 315). Iga poeetilises tekstis eksisteeriv tsitaat sisaldab autoripoolset eeldust tähenduste kuhjumiseks, ambivalentsuseks, polüseemiaks – mida rohkem tsitaate poeetilisse teksti on kodeeritud, seda keerulisem on tema süvastruktuur (Plett 1988: 317).

Selles peitub ka eespool mainitud tsitaadi ja allusiooni kokkupuutepunkt: allusioon on seotud teksti süvastruktuuridega, kusjuures teksti pindmises kihis leidub lugeja jaoks alati mõni vihjav signaal ehk marker, mis võib vabalt olla tsitaat mõnest varasemast tekstist. Kellett kirjutab, et parim allusioon asub teksti pindmisest kihist allpool ega vii lugejat mõttele, et autor kogu aeg tsiteerib või sõltub pidevalt teistest autoritest. Ideaalne allusioon pigem sosistab lugejale peaaegu kuuldamatult, et allusioonid on loomuliku

ja rikka ning hästi varustatud vaimu küllastatus. Nagu teaks noorem poet vanemat nii hästi, et ta on unustanud, kui hästi ta teda tunneb. Kellest toob näiteks Vergiliuse tekstis leiduvad viited Lucretiusele. (Kellest 1933: 29.)

Seega on tsitaadi ja allusiooni vaheline suhe dünaamiline: tsitaat võib teksti süvastruktuurides minna üle allusiooniks, kuid sõnumid, mida nii tsitaat kui ka allusioon endas kannavad, sõltuvad suuresti autori kavatsusest. Tuginedes Mary Orrile, kes võrdleb tsitaati ja allusiooni kui kaja, sõltub just viimane sellest, kes selle kaja on tekitanud: see sõltub hүүdja häälest (Orr 2003: 139). Kui tsitaat on konkreetne lausung, mille keegi välja hүүab, siis allusioon on kaja, mille kaudu hүүл laiali kandub, ja vastavalt sellele, millised tingimused on ruumis, kus heli levima peab, on see kaja kas täpne või moonutatud, selgesti kostev või hoopis ähmane ja hajuv (vt ka Hollander 1981). Lähtepunktiks on aga ikkagi see, kes hүүab, ning see, millist funktsiooni ta silmas peab, kui tsiteerib mõnd varasemat teksti.

Lähtudes ilmselt rohkem n-õ tavatekstidest ja mitte ilukirjandusest, toob S. Morawski välja kolm rohkem või vähem konventsionaalset tsiteerimise funktsiooni. Esimene neist on seotud autoriteedi poole pöördumisega ning on seega ühtlasi ka sisenemine iseseisvasse mõtlemisse. See oli iseloomulik perioodile, mil tegutsesid suured, oma olemuselt ametlikud filosoofiakoolkonnad. Ja samuti viitasid kirikuisad nii Piiblile kui ka oma eelkäijatele, sõltudes oma ametlikust positsioonist institutsionaalsetes ja ideoloogilistes traditsioonides. Varase renessansi perioodil taasavastati Platon ja Aristoteles ning sel ajal tunti ära antiigi tõde kui iseenesestmõistetavat. Tsitaat, mis funktsioneerib autoriteetsusele tuginedes, ja mida tunnustavad nii autor kui ka lugeja, on tõend nii intellektuaalsest tardumusest kui ka emotsionaalsest-rituaalsest pүүdlikkusest. See kuulub kultuuridesse, kus kaanonid ja rituaalid on vүүrtustatud ja aktsepteeritud, traditsioonides toimuvaid muutusi ei käsitleta mitte ainult kui ohtlikke sotsiaalseid kõrvalekaldeid, vaid lausa kui ketserluse märke. Tsiteerimise autoritaarsus piirab valikuid ja tsiteerimismeetodeid, sest see on määratud võimu poolt välja kuulutatud käibivast sotsiaalsest vajadusest. (Morawski 1970: 692-693.)

Teine Morawski määratletud funktsioon on eruditsiooni väljendamine. Sellisel juhul on tsitaat paigutatud teksti sisse või joone alla. Seda funktsiooni kannab ka adaptatsioon, mis annab autori peamise mõtte edasi suhteliselt väikeste muutustega. Morawski jaoks pole siin oluline mitte

küsimus sõnasõnalisest täpsusest, vaid eelkõige tõeväärtusest. Autoriteeti väljendava ja eruditsiooni väljendava funktsiooni kõrval näeb Morawski tsitaadil ka stimuleerivat-laiendavat funktsiooni. Loomulikult võivad need funktsioonid olla segunenud. (Morawski 1970: 693-694.)

Kolmas funktsioon, mille ta välja toob, on tsitaadi kaunistuslik funktsioon. Kaunistuslik tsitaat erineb eruditsiooni väljendavast selle poolest, et viimane püüab olla usaldusväärne, olles autori vaadete esialgne heakskiitja, edasiarendaja või ümberlukkaja. Esimest liiki tsitaat on intellektuaalne eneseimetlus, mis mõnikord ei taotle isegi täpsust. Kui tsitaati on kasutatud kaunistusena, lähendab see teda hermeneutilistele operatsioonidele. Tsitaat võib olla kontekstist välja rebitud või autori vaadete seisukohast marginaalne. Sellisel juhul ilmneb tsitaadi semiootiline iseloom ja duaalne semantiline loomus: sõnasõnalisuse algne ja kaasaaitav struktuur on ühel astmel teise, "võõrustava" struktuuriga. (Morawski 1970: 695-696.)

Sõnasõnalisus koos kõigi väliste semantiliste tunnustega on tsitaadile iseloomulik joon kõigis eespool nimetatud funktsioonides, kuid tsitaadi käitumine uues struktuuris on erinev: eruditsiooni väljendava funktsiooni korral on see ilmselgelt erapooletu, samas kui kaunistuslikus funktsioonis näib läbinisti kaasa haaratud, autoriteeti väljendavas funktsioonis on see ümberlukkamatu, samas kui stimuleeriva-laiendava funktsiooni korral tähistab see uut intellektuaalset konstruktsiooni. (*ibid.*)

Ilukirjanduses kasutatakse palju tsitaate, sageli pole need otsesed tsitaadid, vaid paratsitaadid või parafrasaadid, nad pole ka markeeritud, vaid toestavad või ergutavad poeedi ideid ja kujutlusi (Morawski 1970: 699). Morawski meelest tuleks tänapäeval eeldada, et kunstilist loomist iseloomustatakse individualiseerimise ja integreerimistendentside kaudu, et kunstnik annab edasi kultuurilist traditsiooni, millest ta võtab osa omal sõltumatul moel. Tsitaadid kuhjuvad kunstis, kui piirid kunsti ja teiste sotsiaalse teadvuse vormide vahel on hägustunud. See võib olla sotsiaal-poliitilise revolutsiooni periood või mõne institutsiooni, näiteks kiriku domineerimine või muu esteetiline kriisisituatsioon. (Morawski 1970: 704.)

Morawski näeb tsitaadi funktsioone kultuuris laiemalt ja tema arutluskäigust ilmneb, et tsitaat on üpris lähedane allusioonile ning mõnikord ajendab ja ergutab assotsiatsioonide tekkimist. Tsitaat kuulub sellesse laia sotsiaalse teadvuse areaali, milles originaalsus loeb vähem kui kestvus, visioon vähem

kui teadmine, momendi spontaanne tajus vähem kui selle tajumine, et võetakse osa iidsest kultuurist. Selles dialoogis minevikuga säilitab tsitaat vaieldamatu elujõu ja tähtsuse: mõnikord saab ta peaaegu pühaks, ta õpetab ja toonitab teadmisi, õhutab mängu vaimuga, ta võib olla vihjav ja sümboliline, ta näeb ette väljapääsute laiaulatuslikele assotsiatsioonidele, nagu mõistatused või sõnamängud. (Morawski 1970: 704-705.)

H. F. Plett on Morawski tsitaadi funktsioone omakorda poetikast lähtuvalt selgitada püüdnud (vt Plett 1988: 323-324) ning tema toob luulet silmas pidades välja järgmised funktsioonid:

1. autoriteeti väljendav;
2. eruditsiooni väljendav;
3. kaunistuslik.

Pletti arvates on kaunistuslik tsiteerimine lähedane poeetilisele tsiteerimisele, millel puudub vahetu praktiline eesmärk ning mis erineb selles suhtes autoriteeti väljendavast tsiteerimisest, mis taotleb ideoloogilist võimu, ja eruditsiooni väljendavast tsiteeringust, millele on omane veenmisjõud. Siiski võib praktikas näha, et mõnikord kasutatakse poeetilisi tsiteeringuid ka mittepoeetilistes tekstides (ajalehed, poliitilised kirjutised jt) ning poeetilised tekstid võivad sisaldada katkendeid mittepoeetilistest (praktilistest) tekstidest (nt meditsiinilisi, matemaatilisi, filosoofilisi jt lõike). Sellisel juhul sõltub teksti poeetilisena või mittepoeetilisena määratlemine kontekstist. (Plett 1988: 324, vt ka tabel 1.) Igal juhul kehtib siin aga Jakobsoni määratlus, et poeetilise teksti puhul domineerib keele poeetiline funktsioon. Plett esitab ka tsitaadi funktsionaalse paradigma tabeli, kus toob välja tsiteerimise neli põhikategooriat, mis sõltuvad kontekstist:

	kontekst 1	kontekst 2	tsitaat
a	mittepoeetiline	mittepoeetiline	mittepoeetiline
b	mittepoeetiline	poeetiline	depoetiseeritud
c	poeetiline	mittepoeetiline	poetiseeritud
d	poeetiline	poeetiline	poeetiline

Tabel 1. Tsitaadi funktsionaalse paradigma neli kategooriat.

Tabeli keskmised lahtrid näitavad, kuidas kontekstist sõltuvalt võib toimuda tsiteerimise funktsionaalne nihe vastavalt kas depoetiseerimise või poetiseerimise poole, ning osutavad ühtlasi piiride hägususele poeetilise teksti ja tarbeteksti vahel, mida kaasaegne luule sageli sihiteadlikult eksponeerib. Seepärast võib vaielda selle üle, kas poeetiline tsitaat mittepoeetilises tekstis kaotab osa oma poeetilisusest ehk depoetiseerub või muudab ta hoopis tarbeteksti poeetilisemaks, st viimane poetiseerub. Ja vastupidi, kas mittepoeetiline tsitaat poeetilises tekstis alati ikka muutub poeetiliseks või vähendab ta hoopis poeetilise teksti poeetilisust. Just nendel piirialadel võime näha ka Morawski esitatud tsiteerimise funktsioonide segunemist. Seejuures muutub tulemus eriti mitmekesiseks juhul, kui juba tsiteeritavat teksti ennast on raske määratleda. Piibel, millele alljärgnev analüüs toetub, on selles osas eriti ilmekas näide: me võime pühakirja määratleda nii tarbe- kui ka poeetilise tekstina, nii religioosse kui ka ajaloolise teosena. Piibel kui tekst on juba oma algupäralt ambivalentne ja mitmeti kasutatav ning seepärast on mitmekesine ka tulemus, kui Piibli tsitaate kasutatakse ilukirjanduses. Seejuures võib näha, kuidas pühakiri, mis on üks vanimaid ning enim tsiteeritud teoseid, saab iga tsiteeringuga uut elujõudu.

Ekskurss 8. Piibel ja luule

Morawski ja Pletti lihtsa skeemi järgi kasutatakse Piibli tsitaate üldjoontes just autoriteedi väljendamise eesmärgidel (vt Plett 1988: 323) ning sellisel kasutamisel on juba ajalooliselt pikad traditsioonid, mis ulatuvad keskaegsete piiblitõlgendajateni välja. Olles tihedalt seotud, nõuavad tsitaat ja allusioon ka täiuslikku lugejat. Joseph Pucci juhhib tähelepanu sellele, et kristlik traditsioon, mis väärtustas senisest rohkem kirjasõna, lõi ühtlasi täiusliku, aktiivse ja tähendusi loova lugeja (Pucci 1998: 53). Kristlased eeldasid, et Jumala sõna on õige ning iga interpretatsioon peegeldas mingil moel seda tõde, seepärast nähti ette, et lugeja tegeleb tekstiga aktiivselt ning teeb oma parima selle tõlgendamisel. Et lugemine on aga subjektiivne, toimudes läbi individuaalse kogemuse prisma, on

tulemus mitmekesine. See aga ei vähenda tõe väärtust, vaid ainult suurendab ülevust ja Jumala jumalikkust. (Pucci 1998: 76). Nõnda püstitab Augustinus oma “Pihtimuste (*Confessiones*)“ avapeatükis “*De doctrina christiana*” endale ülesande selgitada pühakirja tähtsust kristlikus elus ning määrata kindlaks, kuidas saab puhast jumalikku keelt mõista ja kõige paremini levitada (Pucci 1998: 77). Kirjeldatud tegevuses võib näha kaht vastandlikku tendentsi: ühelt poolt esindab Piibel alati tõe ja teiselt poolt on võimalik, et neid tõesid on rohkem kui üks, sest tõlgendajaid on palju. Ja mis kõige olulisem – see tõlgendus, mis tuleb pühakirjast, et kuulu tõena vaidlustamise alla, olles ilmselgelt autoriteet. Siinjuures tuleb muidugi lisada, et tegelikult said lõplikult maksvaks siiski need tõlgendused, mida interpreteerija suutis Piibli abil samm-sammult tõestada, st ta pidi pühakirja hoolega lugema nagu kaasaegne lähilugeja, ning vältima “valesid” tõlgendusi ehk õigelt teelt kõrvalekaldumist (Pucci 1998: 78). Seega oli tegemist tõepoolest institutsionaalse nähtusega, süsteemiga, millel oli suur mõjuvõim ja peen oskus manipuleerida nii võimu kui ka vaimuga.

Selles omaaegses Piibli tsiteerimise traditsioonis võiks näha paralleele ka tänapäeva otseste ja täpsete tsitaatide kasutamises. Mary Orr näiteks ütleb, et tsitaat on nagu Piibel, mis dikteerib midagi otseselt inimkonnale tervikuna ning seejuures on iga sõna tõe (Orr 2003: 133). Just see tõemääratlus on üks olulisi aspekte, kui rääkida tsiteerimisest üldse ja, nagu eespool toodud näidetest nähtub, Piibli tsiteerimisest eriti.

M. Orr otsib nähtuse juuri lingvistikast. Ta märgib, et inglise keeles ja ka teistes vanades Euroopa keeltes on võimalik vahet teha kahesugusel tsiteerimisel arhailiste sõnatüvede kaudu. Nii märgib Orr, et mõiste *quoth* on atributiivne, st see on tekstilõik, mis tuleb jutustusse enne või pärast jutumärke: tsitaadile eelneb täpne määratlus “ütles“ või “ütlesin“, millele järgneb jutumärkidega tähistatud tsitaat (Orr 2003: 132). Luules leiame aga mõningaid vahepealseid variante, samuti pseudotsitaate, mis panevad uskuma, nagu oleks tegemist tsitaadiga, kuid algteksti uurimisel selgub, et tegemist on kas parafrasiga, paroodiaga, imitatsiooniga vms. Näiteks on Kalju Lepikul kogus “Muinasjutt Tiigrimaast” (1955) luuletus “Vasklind”, mis sisaldab mitmeid allusioone Piiblile. Luuletuse 2. osa kannab alapealkirja “Laul Laatsarusest” ning selles on read:

[14] ...

Üks nendest ütles:

“See on Laatsarus.”

Ma astusin hauda ja puudutasin Laatsarust.

See oli tükk kotiriiet,

mis lõhnas seedripuuna.

(Lepik 2002: 136; minu rõhutus – A.M.)

Autori lüüriline mina võtab endale siin Jeesuse rolli, millele viitab hoopis luuletuse algul motona esitatud Piibli-tsitaat Luuka evangeeliumist: “*Aga tema ütles: Mina ütlen sulle, Peetrus: Kukk ei laula täna mitte enne, kui sina mind kolm korda saad ära salanud*” (Lk 22:34; Lepik 2002: 136). Ja see on tõepoolest täpne tsitaat, mis pealkirja all esindab pühakirjalikku tõde ning motona juhtmõtet. Ülejäänud luuletuses mängitakse läbi Jeesuse mahasalgamise, Laatsaruse, reetmise ja pilkamise motiivid ja stseenid, kuid mitte tõelise Jeesusega, vaid sellega, kes Jeesust mängib.

Teine näide on varasemast eesti kirjandusest. Kristian Jaak Petersonil on luuletused “Päva loja-minnemine” ja “Ollen jälle õnnis”, kust leiame tsitaatidena esitatud lausungid, mis on ühtlasi ka viited Piiblile ja kannavad endas teatavat konteksti. Samas tuleb märkida, et nendegi tekstide “tsitaadid” pole siiski päris täpsed: autor on neid kohandanud oma teksti struktuurile vastavaks, kuid esitatud on nad sellise resoluutsusega, nagu tsiteeritaks Piiblit sõna-sõnalt. Ainus, mis viitab võimalikule moonutusele, on jutumärkide puudumine (vrd Lepiku luuletuses oli jutumärke kasutatud; samas pole muidugi välistatud, et moonutused on tingitud ka erinevatest tõlgetest):

[15] Kui mailma ümber

Öse pimmedus olli;

Ning mahha pomas

Öse aimoto uddo; -

Ütles sulle Jehova:

Valgus ilmale paistko!

Ja rosilisse tullega

Üllestoustes pimmedussest,

Paistad sa ilmale pääv.

[- - -]

Rahhul surrelikud olge!

(Peterson 2001: 39; minu rõhutus – A.M.)

Teises luuletuses on tegemist selgema moonutusega, mis ilmneb ülejäänud teksti lugedes: autor suunab Jumala sõnad otseselt enesele, asetades ennast inimese rolli, kellega jumal otse on suhelnud, võib-olla Aadama rolli:

[16] Jummal agga ütles:

Valgus sinnule olgo!

Ja rosilisse pallega

Olli mul süllessa

Ainusarmastud Allo!

(Peterson 2001: 53; minu rõhutus – A.M.)

Tulles tagasi M. Orri selgituse juurde, on teine arhailine tüvi, mis tsiteerimist tähistab, *quotha*. See on vana pilkav või põlglik hüüdsõna, interjektsioon, mille puhul korratakse kellegi teise sõnu ironiliselt, pilkega, *à la* 'ta ütles (kas tõesti?!>'. See tüvi viitab, et tsiteerimine on mänguskumise või mitteuskumise vahel (*making belief or disbelief*), ja Orr järeldeb Piiblit silmas pidades, et kurat on alati tsiteerija, kuid mitte pühakirja tõdede edasiandja (Orr 2003: 132). Seega pole tsiteeringu jaoks oluline, mida on korratud, ega see, kes kordab, vaid oluline on, kuidas ja miks on midagi korratud (*ibid.*). See järelendus juhib taas eespool kirjeldatud tsiteerimise funktsioonide juurde: kui vaadata nii Lepiku kui ka Petersoni tekste, siis tundub, et ilukirjanduslik tsiteerimine kaldub olema just see teine tsiteerimise variant, kus pigem mängitakse uskumist kaasa ning autor seab tsiteeritava teksti hoopis uude valgusesse, küsides tsiteeritava kohta ehk isegi "kas tõesti?".

Ühtlasi võib näha, kuidas segunevad tsiteerimise funktsioonid: ühelt poolt on tegemist sõnalise mänguga, mil nagu poleks otsesest kommunikatiivset eesmärki (ehkki on võimalik, et autor hoiab vaimusilmas ka potentsiaalset

lugejat ja mõtleb, mida talle öelda tahab), vaid ainult sõnamängu ilu demonstreerimine. Teiselt poolt nõuab mänguga kaasaminek lugejalt teatavat eruditsiooni ning autori poole pealt vaadatuna mõjub Piibli tsiteerimine (või tsiteerimise mängimine) autoriteetselt ja mõjusalt. Viimasest kasvab aga kohe välja võimalik autori enesekehtestamise tahe: kõigutades tsiteerimuga senist vankumatut tõde, loob ta uue tõe, omaenda tõe, mis poeetilises situatsioonis vaidlustamisele ei kuulu. Selles mõttes on situatsioon sarnane keskajal toimunud Piibli interpreteerimisega.

Neist tekstikatkendeist ilmneb ka Piibli kui mittepoetilise teksti poetiseerimine: tänu mängulisele aspektile ja mõningasele moonutusele omandab religioosne tekst poeetilisele tekstile omased jooned, mis vastavas kontekstis ei madalda pühakirja teksti, vaid näivad tõesti ilmutavat algteksti jumalikku päritolu, tõestades, et ükski tõde, mis lähtub Piiblist, pole iseenesest vale.

Ekskurs 9. Kivisildnik ja Piibel

Tänapäeva luules on tsitaatide kasutamine veelgi loomulikum kui varasematel aegadel. Erand pole ka Piibli tsiteerimine. Alljärgnevalt võetakse vaatluse alla Kivisildniku luulekogus “Otsin naist” (2004) ilmunud tsükkel “Piibli paradisi” (Kivisildnik 2004: 16–61; [17]), mis on kokku pandud erinevatest piiblisitaatidest. Niisugune loomemeetod on Kivisildnikule üsna tüüpiline: kokku 45 oma algsest kontekstist välja rebitud tsitaati asetatuna vormilt haidkudena igaüks eraldi tühjale lehele moodustavad kokku täiesti uue teksti, täiesti uue kooskõla. Kõigi tunnuste järgi võiks seda teksti pidada kollaažiks ja autori tegevust vastavalt montaažiks, sest tekst koosneb täielikult täpsetest tsitaatidest, millest igaüks võtab kaasa oma eelneva konteksti (vt ka Plett 1988: 318). Seega näeme Kivisildniku tsükli ambivalentset mängu täpsete tsitaatidega (vrd eelmistes näidetes [14], [15], [16] olevate moonutatud tsitaatidega). Ehkki Kivisildnik ei kasuta jutumärke, on igal tsitaadil juures täpne viide, nii et ühest küljest võimaldab jutumärkide puudumine hiilida algsest kontekstist kõrvale, jättes mulje kaudsest tsitaadist, mis M. Orri sõnul on nagu kaudne kõnegi – ei tsiteerita algset otsest kõnelejat, vaid tekst antakse edasi kolmanda isiku kaudu, kes on kuulnud originaalkõneleja sõnu. Et aga see kuulaja on

juba teine isik, jutustaja või lugeja, ei võta niisugune kaudne kõne midagi kaasa algse kõneleja sõnade autoriteedist. Sõnad kaotavad oma spetsiifilisuse, omapära ja tähtsuse sellise “lõikamise” kaudu ning see vabastab nad algest kõnelejast, ajaraamist ja kontekstist. (Orr 2003: 137).

Teisest küljest juhivad täpsed viited siiski algse kontekstini ja võiks eeldada, et Kivisildniku tekst esindab vankumatut ja kindlat tõe, n-õ autoriteetset struktuuri. Viimasele väitele räägib omakorda vastu jutumärkide puudumine. Seega sobib Kivisildniku tekst igati kaasaegsesse (patriarhaalsesse) kultuurimudellisse, mida M. Orr kirjeldab kui midagi, mis ühendab endas keskaegset ja praegusaegset postmodernset diskursust (Orr 2003: 145). Keskaegne autoriteetne struktuur küll ilmneb Kivisildniku tekstis, kuid teksti loomiseks kasutab ta sellest erinevat pärandit, tema jaoks on interpretatsioon protsess millegi autoriteetse ja selle reformuleerimise vahel. Rohkem kui autoriteet, mis on midagi etteantut, monoliitset ja monumentaalset (st sõnum jutumärkide vahel), pakub Kivisildnikule autoriteedi vahetumine ja vaheldumine.

Kivisildniku teksti pealkiri on “Piibli paradisi” ja see on uue konteksti loomisel määrav sõnapaar, mis asetab tsitaadid ja uue konteksti kohe vastuolulisse suhtesse. Ambivalentsus ilmneb kõigepealt selles, et antud teksti võib lugeda vaid pindmise tekstikihiga piirdudes, sest autor on otsinud välja tsitaadid, mis omavahel järjestikku kokku kõlavad ning loovad ootamatuid, kohati sürrealistlikke kombinatsioone, näiteks (kaks kaldkriipsu tähistab ka lehekülje piiri):

[17] Lõukoer häälitseb/ koopas ilma et oleks/ midagi püüdnud// sest sul on leping/ kividega väljal ja/ metselajail// küllaldaselt vett/ ja tuli mis iialgi/ ei ütle aitab// rahvas küsib nõu/ oma puult ja tema kepp/ seletab talle// et pääseksid su/ armsad seks aita oma/ parema käega// käsuõpetus/ ja käsu järgi ta peab/ surema sest ta// pojad magavad/ üheskoos ja lõukoer sööb/ õlgi nagu veis (Kivisildnik 2004: 22–28).

Nagu eespool juba viidatud, ei saa me nende tsitaatide puhul mööda vaadata nende algest kontekstist: tsitaadi poeetika võimaldab meil teha rännaku ajas tagasi. Minevik valmistab ette vaatepunkti, millest olevik paistab uues perspektiivis, olevik valgustab minevikku. Tsitaate kasutades väljendavad

kunstnikud oma iha huvituda ümbritsevast ning olla vabad laialt levinud kinnisideest, ajast, arvab Jean Weisgerber (Weisgerber 1970: 42). Euroopalikus kultuuriruumis elanud lugejal on aga raske piirduda Kivisildniku teksti puhul vaid pindmise kihiga: teadmised originaaltekstist suunavad süvastruktuuridesse. Kes tunneb konteksti, sellele ütlevad näiteks järgnevad read Matteuse evangeeliumist midagi muud kui vaid loomadega seotut ning sedagi, et algtekstis pole juttu paradüümsist välja seakarja sisse ajamisest:

[17] kui sa meid välja
ajad siis läheta meid
seakarja sisse
(Kivisildnik 2004: 18)

Siin ilmneb tsitaadi ja allusiooniga seotud mälu funktsioon, mida Lotman kolmandaks tekstifunktsiooniks peab: tekst pole mitte ainult uue tähenduse generaator, vaid ka kultuurimälu koondaja. Tekstil on võime säilitada oma eelnevate kontekstide mälu. Kui tekst püsib tajuja teadvuses ainult kui tema ise, siis võib minevik olla kujutatud kui katkendlikest fragmentidest koosnev mosaiik (antud juhul on fragmentaalselt esitatud ka Piibli mütolooiline maailm – A.M.). Kuid tajuja jaoks on tekst alati metonüümia rekonstrueeritud integraalsetest tähendustest, pidevuse märk pidevusetust olemusest. Kontekstide summa, milles tekst omandab interpretatsiooni ja mis on mingil viisil ühinenud, võib nimetada teksti mäluks. See tähendusruum, mille tekst on loonud iseenda ümber, siseneb suhtesse kultuurimälu (traditsioon), mis on juba kujundatud kujul publiku teadvuses. Selle tulemusena omandab tekst semiootilise elu. (Lotman 2000: 18.)

Kui lugeda Kivisildniku teksti nii, et iga tsitaat asetada algsesse konteksti, ilmneb, et osa neist tsitaatidest kannab olevikku üpris suure annuse algset tähendust. See puudutab eriti neid tekstilõike, kus on tegemist loodusteemaga, näiteks:

[17] ära raiu neid
maha sest kas puud väljal
on inimesed
(Kivisildnik 2004: 19)

või

[17] ja kõik metsa puud
peavad tundma et mina
olen jehoova

(Kivisildnik 2004: 20)

Samal ajal ei saa me üle ega ümber kaasaegsest kontekstist, mis just nende tsitaatide puhul kipub tugevalt kaasa rääkima, sest, nagu nendib M. Orr, puudutab tsiteerimine uut ja vana konteksti ning on kõige kondenseeritum paradigmuuutuse vorm, mis muudab sõnumite konteksti, vormi ja tähendust nii jutumärkide sees kui ka väljas. See on alati teistsugususe rikastamine kaasaarvamistega ja integratsiooniga, see on dialoog, mitte monoloog. (Orr 2003: 133.) See Orri väide on üpris lähedane eespool kirjeldatud Pletti seisukohale funktsionaalsest nihkest, kuid lisab juurde veel ühe aspekti: tsitaat võib muuta ka konteksti ennast. Siin ehk peitubki põhjus, miks on tsitaadi ja tema konteksti vahelise suhte ning selle kaudu ka teksti olemuse (kas on tegemist poeetilise või mittepoeetilise tekstiga või hoopis mõlema segunemisega) määratlemine kaasaegsete tekstide puhul tunduvalt keerulisem, kui Pletti skeemi järgi eeldada võiks.

Kui osa tsitaatide algse tähenduse ja muutunud konteksti vahel tekib vastuolu, on tulemuseks ironia. Näiteks kohe esimesel leheküljel olev tsitaat Jeremija raamatust, millele annab rõhutatud tähenduse ka pealkiri “Piibli paradiis” ise, mis viitab paradiisile:

[17] ta rüvetas maa
ning rikkus abielu
kivi ja puuga

(Kivisildnik 2004: 16)

Piibellik paradiis on traditsiooniliselt paik, kus valitseb täielik idüll, kui välja arvata madu puu otsas, kes seda idüllit rikub. Kivisildnikku lugedes näib, et selle saatanliku mao funktsiooni ongi autor ise üle võtnud. Selle tsitaadi algne kontekst räägib sellest, kuidas Jehoova manitseb Iisraeli ja Juudast oma patutegudest loobuma ja Jumala poole tagasi pöörduma,

lubades neile kodumaa, rikkuse ja muid hüvesid. Kivisildniku kontekstist väljarebitud tsitaat rõhutab aga just vastupidist ning nii jääb kõlama mõte, et Piibli paradiis ongi üks koht, kus tehakse kõike ebamoraalset (kui paradiisist väljaajamisele ja mitmetele teistelegi Jumala viha põhjustanud situatsioonidele mõelda, siis on sel ideel tegelikult tõepõhi alla). Teisalt on tegemist abielu rikkumisega kivi ja puuga, mis tekitab hoopis rea paganlikke assotsiatsioone, olles samas iroonilised algteksti suhtes. Ja kõige lõpuks viitab tsitaatide haiku-vorm veel kuhugi kaugemale, kus kindlavormiline loodusluule omab kindlaid tähendusi ning seoseid inimtunnetega.

Viimati esitatud tekstinäites loob Kivisildnik oma kollaažiga võimaluse mitmeks valikuks, ta näitab, kuidas vaheldub autoriteet, et see võib olla Piibli tekst, aga ka tema ise kui autor või hoopis enesekindel lugeja oma valikutega. Ühtlasi võib väita, et peaaegu samasugune ambivalentsus esineb ka varasemates kirjanduslikes tekstides, kus tsiteeritakse Piiblit: kunst küll salvestab pühakirja motiive, sõnu ja katkendeid, kuid käitub temaga pigem saatanlikult, alget autoriteeti lammutades, seda pidevas muutumises hoides. Tsitaat kui võõrkeha tekstis kohaneb ise uues kontekstis, kuid on ühtaegu võimeline muutma nii uut kui ka vana konteksti. Tulemuseks on tsiteeritava teksti pidev uuenemine ja taassünd – nõnda toimib kirjanduse enesekaitse kultuurilise unustuse vastu.

6. Dialoogilisus

Intersemiootiline ja intertekstuaalne lugemine ning interpretatsiooniprotsess sisaldavad kolme komponenti: autorit, teksti ja lugejat. Tänu omavahelistele dialoogilistele suhetele on need üksteisega tihedalt seotud (vt ka Irwin 2002). Igal komponendil on täita kindel roll, mis edasises analüüsis lähema vaatluse alla võetakse, lahutades selle kindla kolmiku korraks osadeks (vt ptk 6.1, 6.2, 6.3). Mitte väheoluline ei ole korrata, et nende kolme komponendi vastastikmõju on dünaamiline ja kirjandusteose tähendus luuakse kirjandusliku kommunikatsiooniprotsessi käigus, kus autor ei anna lugejale ette kindlaks määratud tähendust, vaid see luuakse vastastikuse suhtlemise käigus. Niisugune kirjandusliku dialoogi protsess on seotud Bahtini teooriaga ning ei haara endasse mitte

ainult verbaalseid märke, vaid ka (sotsiaalse) konteksti koos erinevate märgisüsteemidega. Autor ja lugeja kuuluvad erinevatesse diskurssidesse, see fakt mõjutab omakorda ka teksti loomis- ja tõlgendusprotsessi. Kui kirjutatud tekst koosneb tavaliselt verbaalsetest märkidest, siis diskursis on tekst ümbritsetud erinevatest märgisüsteemidest. Kujundlik väljendus sõltub otseselt kirjutatud tekstist, mis võib vihjata tekstiga kaasnevale fiktsioonimaailmale ja pildilistele kujutlustele ning võib tekitada muid assotsiatsioone – erinevad märgisüsteemid on kirjutamis- ja tõlgendusprotsessis alati segatud.

Allusiooni kaudu toimub seega mentaalne, kujuteldav dialoog, kus osapooliendid, autorit ega lugejat pole füüsiliselt omavahel kontakti viidud, vaid suhtlus toimub teksti vahendusel. Ja domineeriva poeetilise funktsiooni kõrval avaldub allusioonis ilukirjanduslikus tekstis peituv varjatud osutav funktsioon, kus keel ei osuta mitte iseendale, vaid endast väljapoole. Seega, allusiooni kaudu tahab ja saab autor lugejat suunata vajalikus suunas, mis teeb sellest teatavat laadi retoorilise võtte, millele on tähelepanu juhtinud allusiooni kujundlikkust silmas pidades ka G. B. Conte (vt ptk 5).

Retoorika kujunemisest antiiksest praktilisest oskusest tänapäevaseks poeetika osaks, mis seab olulisele kohale ka sõnade emotsionaalse mõju ja ambivalentse, annab eesti keeles pildi Rein Unduski raamat “Topos” (Undusk, R. 2001). Teatavasti minetas retoorika hilisantiik- ja keskajal oma praktilise tähtsuse, sest retoorika- ja poeetikaõpetus segunesid omavahel ning retoorilised põhitõed sadestusid poetikasse (Curtius 1984: 158). Need muutused ongi põhjuseks, miks Benedetto Croce võib nentida:

“... see, mida uuematel aegadel hüütakse retoorikaks, s.t. kaunistatud vormi õpetuseks, kätkeb rohkem ja samas hulga vähem võrreldes sellega, mida mõisteti selle sõna all antiikajal. Modernses tähenduses on retoorika põhiliselt väljendusviisi teooria, kuid väljendusviis [- -] moodustas ainult ühe – ja sealjuures isegi mitte esimese – alajaotuse antiikses retoorikas” (Croce 1998: 468).

Praegusajal on segunenud retoorika praktiline ja poeetiline poolus, mis ilmneb ka allusiooni kui teatava vormivõtte puhul: allusioonide kasutamise eesmärgid on erinevad ja nad kannavad endas ka erinevaid tähendusi. Üks on aga selge: allusioon ei ole ainult lugeja pärusmaa, nagu sageli

arvatakse, vaid sellest mängust võtavad osa nii autor kui ka lugeja. Selle kolmiksuhte keskseks komponendiks jääb allusiooni sisaldav tekst, mida luuakse ja tõlgendatakse. Juri Lotman, kes näeb tekstis personifitseeritud osapoolt, taandab teksti sotsiaal-kommunikatiivsed funktsioonid järgmisteks protsessideks:

1) adressandi ja adressaadi vaheline suhtlemine, kus tekstil on täita teate funktsioon;

2) auditooriumi ja kultuuritraditsiooni vaheline suhtlemine, kus tekst täidab mälu funktsiooni, sisaldades nii kreatiivset kui ka informatiivset mälu;

3) lugeja suhtlemine iseendaga, kus tekst kujundab lugeja isiksust;

4) lugeja suhtlemine tekstiga;

5) teksti ja kultuurikonteksti vaheline suhtlemine, kus teksti suhted kultuuri-kontekstiga võivad olla metafoorilised (teksti tajutakse kontekstiga ekvivalentsena) või metonüümilised (osa ja terviku suhe). (Lotman 1991: 276–278.)

Lotmani jaotuses on esitatud tekst kui aktiivne suhtleja, kes pigem tõmbab ülejäänud osapooli endaga kaasa. Antud aktiivsed protsessid leiavad aset ka vihjava teksti puhul, sest need tekstid annavad samuti edasi mingit teadet (see võib olla küll varjatud). Allusiooni markeri äratundmiseks ja tõlgendamiseks on vajalik lugeja kultuurimälu, samuti võib vihjav tekst lugeja isiksusele mõju avaldada, sest lugemisel lugeja paratamatult suhtleb tekstiga. Teksti ja kultuurikonteksti vaheline suhe võib olla vihjavagi teksti puhul varieeruv. Silma hakkab, et Lotmani jaotus ümbritseb teksti igas situatsioonis diskursiga, ehkki ta ise seda terminit ei kasuta – tekst pole ka Lotmani jaoks midagi muutumatut ega sõltumatut, teksti käitumine sõltub seda ümbritsevast keskkonnast:

“Et seejuures kultuurikontekst ise on keeruline ja heterogeenne ilming, siis võib üks ja sama tekst erinevalt suhestuda konteksti eri tasandite struktuuridega. Lõpuks on tekstidel kui enam-vähem stabiilsetel ja piiritletud moodustistel kalduvus siirduda ühest kontekstist teise...[- -] ümber asudes teise kultuurikonteksti, käituvad nad kui uude kommunikatiivsesse situatsiooni asetatud informant ja aktualiseerivad niimoodi oma kodeeriva süsteemi varem varjatud aspektid” (Lotman 1991: 277-278).

Lotman peabki teksti informatsiooni generaatoriks ning võrdleb seda intellektuaalse isiksusega, kellega suheldakse ja keda ei dešifreerita (Lotman 1991: 278).

Suhtlemiseks ja tähenduste ning informatsiooni genereerimiseks vajab tekst aga kontakte ning selleks et need tekiksid, on vaja teatavat ruumi, mida on kirjeldatud mitmesuguste variatsioonidega. See on paik, kus luuakse sildu, kus segunevad poeetiline ja retooriline keelekasutus ning sünnivad tähendused, mis on ajendatud nii autorist kui ka lugejast. Renate Lachmann nimetab seda mnemooniliseks ruumiks (*mnemonic space*) (Lachmann 1997: 4–24), pannes tähenduste loomisel rõhu just mäluaspektile, ja Joseph Pucci vihjeruumiks (*allusive space*) (Pucci 1998: 43), pidades silmas teksti võimet luua kõikvõimalikke allusioone ja assotsiatsioone. Mäng autori ja lugeja vahel on Pucci järgi fundamentaalne vihjeruumis toimuv nähtus, kuid ta rõhutab ühtlasi, et allusioon algab ja lõpeb autori kirjutatud teoses (Pucci 1998: 46). Allusiooniga luuakse teksti vajalik pinget: teksti retoorika juhib lugejat küll kindlas suunas, kuid siiski teatud piirini – tähenduse tabamisel ja loomisel jääb väga suur osa lugeja teha, kuigi – erinevates tekstides on lugeja vabadusaste erinev.

Pucci räägib oma käsitluses just (vaba)mängu ideest ja võimalusist, samal ajal siiski rõhutades, et autori kohalolu tekstis seab lugeja lõputule vabamängule teatavad piirangud. Lugeja mängimisest tekstiga räägib ka Roland Barthes:

“...tekst ise funktsioneerib *mängeldes* [- - -]; lugeja mängib tekstiga kahes tähenduses: ta mängib Teksti, nii nagu mängitakse mõnd mängu, püüdes leida praktikad, mis Teksti taas-toodaks [*re-produise*], kuid selleks, et see praktika ei oleks taandata passiiivsele, seesmisele *mimésis*'ele [- - -], mängib lugeja Teksti ka nii, nagu mängitakse mõnd pilli. [- - -] Tekst ongi üldjoontes selline uut tüüpi partituur: ta nõuab lugejalt tegelikku koostööd” (Barthes 2002: 136-137).

Barthes'i võrdlus läheb Pucci lähenemisega mõnes mõttes kokku: kui tekst on nagu partituur, siis see tähendab, et seda tuleb kakofoonia vältimiseks üpris täpselt järgida, kuid ühtlasi ka aktiivselt tõlgendada. Partituur on tegelikult üpriski range ettekirjutus, ehkki jätab näiliselt suure interpreteerimisvõimaluse. Seega eeldavad kõik mainitud autorid, et kolm osapoolt autor, tekst

ja lugeja oleksid omavahelises dialoogis aktiivsed ning tekst autori ja lugeja vahel täidab erilist funktsiooni kui keskne kirjandusliku dialoogi objekt.

Teksti mängulisusega seostub veel üks probleem, mis tuleb lugejal lahendada. See on küsimus, kas antud tekst üleüldse eeldab mängu. Wolfgang Iser märgib, et ilukirjanduslik tekst ise kutsub automaatselt esile autori ja lugeja vahelise kokkuleppe, mis osutab, et tekstimaailma ei tule võtta mitte kui *tõelist*, vaid *justkui tõelist*. See tähendab ühtlasi, et kõike, mis selles tekstis on, tuleb võtta kui mängu. (Iser 1989: 251.) Lugeja peab tajuma seda piiri, mis on tingliku ja praktilise käitumise vahel, ta peab suutma tajuda ja käituda kaheplaaniiselt. Just viimase valdamine ongi Juri Lotmani sõnul mänguoskuse aluseks (Lotman 1991: 13).

Iseri järgi on tekstil kolm tasandit, kus käib autori ja lugeja vaheline mäng: struktuuriline, funktsionaalne ja tõlgenduslik. Neist esimene kaardistab teksti kui mänguvälja, teine toob välja eesmärgid ja kolmas küsib, miks mängitakse ja miks mängu vajatakse (Iser 1989: 253.) Lisaks sellele, et Iser eeldab autori ja lugeja vahelist dialoogi, eeldab temagi jaotus, et tekst asub diskursis ning sellel on kontakt ümbritseva kontekstiga. Kuid kui tekst on dialoogi keskne komponent, mille ümber mäng käib, siis autor ja lugeja on need, kes selles mängus osalevad.

Alljärgnevalt tuleb vaatluse alla autori ja lugeja tegutsemine vihjava teksti loomis- ja lugemisprotsessis.

6.1. Autor

Vaidlused selle üle, millist rolli etendab allusiooni loomisel autor, on kestnud pikka aega. Autori kohalolu tekstis on seotud tõlgendamise probleemiga üleüldse: küsimus on selles, kui suurt vabadust teksti lugemisel ja interpreteerimisel evib lugeja. Ernest E. Kelleth juhib tähelepanu sellele, et autor aitab luua teineteisemõistmise enda ja lugeja vahel, tekitades seoseid, mis kannavad lugeja läbi paljude järgnevate lehekülgede. Kelleth võrdleb seda meelitamisega: autor ahvatleb lugejat tekstis peituvaid mõistatusi lahendama, olles ühtlasi veendunud, et lugeja on selleks võimeline. Seega teeb autor komplimendi lugeja intelligentsusele. (Kelleth 1933: 19.) Kellethi seisukohas ilmneb autori ambivalentsus – see piir, kas tegemist on reaalse autoriga või autoriga, kelle olemus väljendub teksti kaudu, on üsnagi ähmane. Pigem võiks arvata, et jutt

on tekstist, milles on autori loodud sõnad, väljendid, lüngad ja “mõistatused”, mille kaudu lugeja püüab jõuda lähemale (reaalsele) autorile. Oluline on, et autor on siiski olemas ja tal on lugejaga suhtlemisel täita üpris tähtis roll. Aastakümneid hiljem hakatakse otsima võimalusi autori diktaadist loobumiseks.

Siinkohal ei saa mööda minna 1970ndail väga populaarseks saanud Roland Barthes’i teooriast. Kõigepealt löi ta oma tekstiteooria, laiendades teksti mõistet ja tähendust (vt ka Tamm 2002: 192–199). Oma teoses “S/Z” (1970) jõuab Barthes järelduseni, et autor ise on samuti tekst ning selles on oma osa autorikultusel, mida on harrastanud kriitikud ja kirjan-
dusloolased, kes autori biograafiat kirjutades loovad ühtlasi ka hulgaliselt intertekste (Barthes 1970: 216-217). 1971. aastal kirjutatud essee “Autori surm” oli teatav pöördepunkt arusaamises, kuidas lugeda ja mis on lugemine. Ühtlasi on see katse vabaneda autori ja võib-olla enamgi veel autori jüngrite (kirjan-
dusloolased, õpetlased jt) diktaadist. Olgugi et Barthes’i seisukohad kõlavad kohati äärmuslikena, näiteks lause: “... kirjutus tähendab igasuguse hääle, igasuguse päritolu hävitamist” (Barthes 2002: 117), või ka seisukoht, et kirjutuses kaob igasugune identiteet (*ibid.*) ning leiab aset katkestus, mille tulemusena kaotab hääle oma päritolu ja autor sureb (Barthes 2002: 117-118), leiab allusiooni puhul, mille toimimine tugineb suuresti just kultuurimälule, tõestust täiesti vastupidine tendents.

Barthes’i töödes oli pööre senini kehtinud valdavalt ühe tõe kuulutamisest pluralismi poole ilmne. Mainitud esseest leiame ka põhjuse, miks ollakse sageli nii kinni autorikeskses käsitluses:

“*Autor* on uusaegne tegelane, kelle on loonud tõenäoliselt meie ühiskond, kus pärast keskaja lõppu avastati – inglise empirismi, prantsuse ratsionalismi ja reformatsioonist võrsunud personaalse usu printsiibi abiga – indiviidi või kõlavamalt öeldes, “inimisiksuse” väärtus. Seega on loogiline, et kirjanduse vallas omistas just positivism, kapitalistliku ideoloogia kokkuvõtte ja kõrgpunkt, suurima tähtsuse autori “isikule”” (Barthes 2002: 118).

Barthes’i arvates aitasid autorikultuse lammutamisele kaasa Mallarmé, Valéry ja Proust, vooludest mainib ta sürrealismi (Barthes 2002: 119-120). Viimasega on eesti kirjandusel omaette suhe, mis pole enam niivõrd Barthes’ist lähtuv autori diktaadist vabanemine, vaid katse vabaneda märksa suuremast diktaadist:

““Elada vabana või surra” on Laabani kuulsaim hümn kogust “Ankruketi lõpp on laulu algus”. Laaban on vabaduse laulik. [- - -] Laabani tegelikku orienteeritust arvestades oleks aga ehk õigemgi näha ankruketis tsensori ahelaid, millest alateadvuse ulmariiki sisenev sürrealistlik luule vabaneb...” (Merilai 1994: 196).

Et Laabani sürrealism jääb põhivoolust eraldi seisvaks (vt ka Krull 2000: 55), oli tema mõju eesti kirjandusele oluline selles osas, et vabastas väliseestlaste mitteteadvuse pealesunnitud rahvuslikust ideoloogiast ning eesti luule mõtte ja keele, st näitas ette võimalusi, kuidas luua vabalt, ideoloogilist sündi arvestamata (vt ka Mihkelev 2000a: 112). Seega oli Laabani luulel omas ajas täita poetikauuenduslik roll ning omamoodi suunas temagi looming tähelepanu autorilt endalt tekstidele, mida ta kirjutas ja kuidas ta neid kirjutas.

Barthes'i lootused on aga suurimal määral seotud autori “surmaga” või vähemalt tema tähtsuse vähenemisega:

“...teksti luuakse ja loetakse edaspidi nii, nagu ei eksisteeriks autorit ühelgi tekstitasandil. [- - -] Nüüdisaegne skriptor seevastu sünnib samal ajahetkel kui ta tekstki; enne ega väljaspool oma kirjutust pole teda olemas, ta pole alus, millele tema teos oleks öeldiseks; on ainult üks aeg, lausumise hetk, igasugune tekst on kirjutatud igavesti *siin* ja *praegu*” (Barthes 2002: 121).

Nagu näha, ei tähenda Barthes'ile autori surm siiski mitte päriselt autorist lahtiütlemist: kui autor sünnib koos tekstiga, siis on see hoopis midagi muud kui lihtsalt autori üle parda viskamine, samuti pole hädavajalik tuhvida autori lapsepõlves, kooliaastates ega vanavanemate elulugudes. Barthes'il näib meeles mõlkuvat autoriga seoses hoopis midagi muud. Kas pole see viide sellele, et autor elab tekstis ja keeles, mida ta kasutab?

Barthes kirjutab:

“Me teame nüüd, et tekst ei koosne sõnadereast, mis kannaks endas ühtset, mingis mõttes teoloogilist tähendust (Autor-Jumala “sõnumit”), vaid ta on mitmemõõtmeline ruum, kus omavahel põimuvad ja põrkuvad erinevad kirjutused, millest ükski pole algupärane: tekst on tuhandetest kultuurikolletest pärinevate tsitaatide kude” (Barthes 2002: 122).

Ja edasi järgneb juba lõik, mis viitab intertekstuaalsele lähenemisele, sest: "... ei saa kirjanik teha muud kui jäljendada mingit alati juba olemas olevat ja mitte kunagi algupärast žesti; ta võib vaid kirjutusi segada, neid omavahel vastandada, toetumata kunagi täielikult ühele neist..." (*ibid.*). Samuti võib Barthes'i tekstist leida suundumist Derrida vabamängu ideede poole: "...kirjutus loob pidevalt tähendusi, ent ainult selleks, et neid jälle hajutada: ta asub tähendust süstemaatiliselt vabastama" (Barthes 2002: 124). Essee lõpus jõuab Barthes lugejakeskse lähenemiseni:

"Nii tuleb ilmsiks kirjutuse kogu olemus: tekst koosneb paljudest kirjutustest, mis pärinevad eri kultuuridest ja on üksteisega dialoogis, väitluses või parodeerivas seoses; kuid on üks paik, kus see paljusus kokku saab, ning selleks paigaks pole mitte autor, nagu siiani on arvatud, vaid lugeja: lugeja on see ruum, kus liituvad kõik tsitaadid, millest kirjutus koosneb, ilma et ükski neist kaotsi läheks; teksti ühtsus ei ole tema päritolus, vaid tema adressaadis, ent see adressaat ei saa enam olla konkreetne isik: lugeja on inimene ilma mineviku, eluloo ja psüühikata; ta on pelgalt *keegi*, kes kogub ühele väljale kokku kõik need jäljed, millest kirjutatu koosneb" (Barthes 2002: 125).

Niisiis, kui Bahtin laseb autoril surra, siis vaid selleks, et võimule pääseks lugeja, kes tegutseb edasi autori loodud sõnade ja tekstidega – autor oleks seega vaid varjusurmas, valmis iga hetk tõlgendusprotsessi sekkuma.

Klassikalise käsitluse järgi on allusioon täielikult sõltuv autori tahtest ja kavatsustest, mida lugejad ja uurijad on läbi aegade püüdnud tabada ja mõistatada. Göran Hermerén arvab, et seejuures on asjakohased ajaloolised ja biograafilised meetodid (Hermerén 1992: 207). Kui allusiooni käsitletakse aga lugeja loodud assotsiatsioonina, on võimalikud mitmed meetodid, ning kui allusiooni käsitletakse ideaalse lugeja reaktsioonina, siis on vaja vältimatult sisse tuua normatiivne element, millest lähtuvalt määrab lugeja õige tee teksti mõistmiseks (*ibid.*).

Samal ajal ei eita klassikalised filoloogid, nagu Joseph Pucci, autori taht allusiooni loomisel: kirjanduslik allusioon on eriline ja kindlaks tehtud verbaalne moment eelnevas tekstis, mis eksisteerib järgnevas tekstis. Allusiooni tekitab autori ja lugeja tahte kokkumäng ja seda ei kontrolli ega piira allusiooni moodustav keel, milles leiduvad potentsiaalsed tähendused kehtivad taasleituna vaid mingi aja. (Pucci 1998: 47.) Pucci

arvates võimaldab autorlikkus täiuslikul lugejal luua allusiooni tähendust: allusioon on diskreetne kirjanduslik fenomen, millest saavad osa nii lugeja kui ka autori kavatsused. Allusioon kerkib esile teose ning autori ja lugeja soovide ja kavatsuste kokkumängust. (Pucci 1998: 46.)

Mitmete probleemide üle seoses autori osaga vihjavas tekstis arutleb Göran Hermerén. Nii mõneski punktis läheb Hermeréni arutluskäik samasse suunda kuhu eespool kirjeldatud Popoviči ja Conte kahe teksti vahelisi suhteid analüüsiv käsitlus. Hermerén läheneb aga kirjeldatavale protsessile rohkem autori positsioonilt, puudutades sealjuures pisut ka autori ja lugeja koostööd. Ta leiab, et allusiooni formaalne pool on selgelt asümmeetriline, sest kui X vihjab Y-le, siis viimane ei saa X-le vihjata. Kui X vihjab Y-le ja Y omakorda Z-le, kas siis X vihjab ka Z-le, küsib Hermerén, ja vastab, et ta võib seda teha, kuid ei pruugi, samas peab ta niisugust võimalust haruldaseks. Ühtlasi on ta seisukohal, et üks ja sama nähtus võib vihjata erinevatele nähtustele erineval viisil. Erinevate definitsioonide põhjal, mis on loodud allusiooni formaalseid piiranguid silmas pidades, toob ta välja kolm väidet:

1. on võimalik, et autor kavatseb millelegi vihjata, kuid see ei õnnestu;
2. on võimalik, et teos võib sisaldada allusiooni, ehkki keegi seda ei avasta;
3. on võimalik, et teos sisaldab allusiooni, ehkki keegi seda teksti ei loe.

Hermerén jõuab lõpuks järelduseni, et allusiooni defineerimine pole just mõttekas tegu, sest nähtus sõltub suuresti kindlast olukorrast ja kontekstist, kultuurilistest erinevustest ja kas või poliitilistest opositsioonidest. (Hermerén 1992: 208-209.) Tuginedes Henri Morier' definitsioonile, mis ütleb, et retooriline figuur koosneb ütlusest millegi kohta koos intentsiooniga panna lugeja selle kaudu midagi veel mõistma, laiendab Hermerén allusiooni kohta käiva definitsiooni ka teistele stilistilistele kujunditele, nagu iroonia ja paroodia (Hermerén 1992: 209).

Hermerén leiab aga samas, et autori intentsiooni rolli rõhutatakse üle ja et intentsiooni mõistel on kanda raske koorem. Kuidas üldse lugeja saab teada, milline on autori intentsioon? Hermerén jõuab järelduseni, et kunstiteos võib viidata kõigele ning ei saa öelda, et autor tahtis viidata millelegi, kuid see ebaõnnestus. Seega on edukal ja ebaõnnestunud viitamisel raske vahet teha ja seda vahet selgitada. (*ibid.*)

Allusioon erineb referentsist ehk osutusest (*referring expression*) selle poolest, et kui autor vihjab teisele tekstile, siis ta ei nimeta ega kirjelda seda ega ütle ka midagi selle kohta ega küsi selle kohta mingeid küsimusi, vaid tema eesmärk on rikastada olemasoleva teksti tähendust ja struktuuri, viidates eelnevale tekstile. Tähtis on siin asjaolu, et tegemist pole millegi väitmisega, vaid sooviga esitada midagi, mis kõidaks vastuvõtja esteetilist tähelepanu. Seega pole allusiooni puhul midagi pistmist viidatava tõeväärtusega, mis on oluline standardse osutuse puhul (kirjeldus, pärisnimi, omastavad asesõnad, mis järgnevad nimisõnale jne). (Hermerén 1992: 210-211.) Üks võimalus on ka, et autor tahab luua kahe teksti vahele lihtsalt assotsiatsioone, et panna lugejat mõtlema teiste võimalike nähtuste üle, mis vihje kaudu esile tulevad (Hermerén 1992: 211).

Hermerén tõmbab joone vahele tavakasutuses levinud osutamisele, kus London viitab (*refers*) Londonile, mitte ei vihja (*alludes*) Londonile (Hermerén 1992: 211). Eesti keeles võiks seda vahet teha, kasutades sõnu *vihjama-vihje* ja *osutama-osutus* (*viitama-viide*).

Allusiooni defineerimisel esinevad raskused ning olulised aspektid mõiste määratlemisel võiks kokku võtta alljärgnevalt:

1. autor tahab panna vaatajad mõtlema varasemate teoste üle, andes oma tööle kindlad tunnusjooned;
2. praktiline vaataja mõtiskleb töö üle luues assotsiatsioone varasema tööga;
3. vaatajad tunnevad ära, et see ongi see, mida kunstnik (muude asjade kõrval) on tahtnud saavutada. (Hermerén 1992: 211.)

Saanud inspiratsiooni Searle'ilt, toob Hermerén välja allusiooni toimimise tingimused ja nõuded, millest olulisimad on autori intentsioonid (et oleks kaks teksti, millest ühele on võimalik viidata, et vihjet märgataks ja see ära tuntaks ning et lugejad tabaksid ka autori kavatsust seoses allusiooniga). Väga vajalik on seejuures valitud iseloomulike joonte nõue, mis tähendab, et allusioon on loodud teatud iseloomulike tunnustega (stiil, vorm, struktuur, funktsioon, tähendus, esteetika jt), mis määravad ära žanri ja traditsiooni, kuhu loodud teos kuulub, nagu ka varasem töö. Samal ajal pole olemas niisuguste iseloomulike joonte täiuslikku loetelu. Poetiline leidlikkus leiab alati uusi mooduseid, kuidas eelnevatele töödele vihjata. Olulised tunnused

haaravad tüüpiliselt struktuurilisi sarnasusi, kvalitatiivsed sarnasusi, süsteematisi kontraste, parafraase, metonüümia ning võib-olla *pars pro toto* selles mõttes, et ühe töö tsitaat või reproduktsioon võib kaasa haarata teise, et luua sellist, mis hilisemat tööd vaadates kutsub esile varasema. Kui autori tehtud allusiooni ära ei tunta, st autori kavatsus ebaõnnestub või ebaõnnestub lugeja tõlgendus, siis on need iseloomulikud tunnused liiga ebamäärased.

Et allusiooni mõista, peab kõneleja või vaataja avastama õige (kavatsetud) interpretatsiooni meetodi ning ta peab teadma, et see on õige interpretatsioon. (Hermerén 1992: 213–215.)

Vastavalt sellele, millises mahus allusiooni loomise ja tõlgendamise tingimused on täidetud, eristab Hermerén, kas üks tekst vihjab teisele nõrgalt (on olemas kaks teksti, mis võimaldavad allusiooni tekitada, ja on olemas ka vajalikud tunnused, mille kaudu allusioon luuakse), standardselt (on olemas kaks teksti, autori kavatsus allusiooni luua ning tahe, et lugejad tunnevad selle ära, on ka vastavad tunnused, mis seda võimaldavad, ning lugeja teab, kuidas allusiooni tõlgendada) või tugevalt (kõigile eelnevalt loetletud tunnustele lisandub aktiivne ja pädev lugeja, kes oskab autori loodud teose ja allusiooni konteksti panna ning tunneb vastavat metakirjandust ning suudab tabada ka autori kavatsuse kõigist võimalikest vihjamise põhjustest). (Hermerén 1992: 216.)

Hermerén jõuab järelduseni, et lugeja saab autori kavatsustest aru eelkõige selle kaudu, kuidas neid intentsioone on tõlgendatud. Ta eeldab, et intentsioone pole tõlgendatud kui vaimseid seisundeid, vaid kui dispositsioone. Ning selle küsimuse võti peitub valitud iseloomulike tunnuste nõudes. Kui intentsioone pole tõlgendatud kui vaimseid seisundeid, vaid kui dispositsioone ning teost mõistetakse kui kultuurilist artefakti kindlates traditsioonides, nimetatakse autori intentsioone märkideks või osutusteks (*indications*). (Hermerén 1992: 217.)

Jerrold Levinson lisab Hermeréni käsitlusele veel mõningad tähelepanekud. Tema käsitluse järgi toimib allusioon tegevuses, mida viivad ellu teostajad ning nii allusiooni eksistents ja identiteet kui ka osutamise keerukas tegevus näib piirduvat mõne teostaja konkreetse intentsiooniga. Seega, kui kirjandusteoses on allusioon ja kui see on teose tähenduse osa laias mõttes, siis tähendus ilmselt autori kindlast (semantilisest) intentsioonist. (Levinson 1992: 249.) Levinson eristab:

1. allusiooni kui autori omandust või autori tegu teose loomisel;
2. allusiooni kui teose omandust – kui konteksti mõiste on tugevalt loojaspetsiifiline ega nõua looja tahet või teavet kindlustamaks osutust, mida allusioon sisaldab (Levinson 1992: 249).

Viimane variant paistab kokku minevat Barthes'i lähenemisega tekstile ja selle tõlgendusele, sest siingi lubatakse füüsilisel autoril eemal viibida, tõlgenduse keskpunktiks on aga asetatud tekst. Samasuguseid ideid autori kohalolu kohta kunstiteoses on välja käinud Mihhail Bahtin (vt Bahtin 1987: 217– 219.)

Levinson toob välja ka potentsiaalsed probleemid, mille temaatika sisaldab lünki, mille täitmist oodatakse lugejalt:

1. mida autor kavatses edasi anda oma teksti kirjutades;
2. ideaalse lugeja parim konstruktsioon või hüpotees sellest kavatsusest nõuab autori ja teksti asjakohaselt haakuva diakroonilise ja sünkroonilise konteksti tundmist.

Probleem laheneks, kui võtta punkt (2) ja ühendada see punktiga (1) (Levinson 1992: 250.) Seega jõutakse selleski lähenemises ideaalse lugejani, kellelt oodatakse lõplikku ja kompetentset teose tõlgendamist.

Autori kohalolu tekstis näib kinnitavat ka E. D. Hirsch jr., kes arvab, et tekstitähendus on autori verbaalne intentsioon (Hirsch 1992: 17). Oma artiklis leiab ta, et kontekst siiski ei määra verbaalset tähendust: parim kontekst määrab ainult tõlgendaja oletuse (olgu et tema konstruktsioon võib olla vale ja tema oletus siis samuti). Rääkida kontekstist kui determinandist tähendab segi ajada vajadus interpreteerida ja autori determineerimise akt. Autori verbaalne tähendus on piiratud lingvistiliste võimalustega, kuid see on determineeritud autori mõne võimaluse aktualiseerimise ja spetsifitseerimise kaudu. Järelikult on verbaalne tähendus, mida tõlgendaja konstrueerib, determineeritud tema enda tahte aktina, mis on samuti kitsendatud nendesamade võimalustega. Järelikult on determineeritus valik isegi siis, kui see valik pole teadlik, vaid automaatne. Kontekst ise on aga samuti determineeritud, esiteks autori poolt ja siis läbi konstruktsiooni, tõlgendaja poolt. Seega ei ole tõlgendamise objekt mitte autor, vaid tema tekst. (Hirsch 1992: 16-17.)

Hirsch on seisukohal, et verbaalne tähendus kerkib esile publiku lingvistiliste võimaluste ja nende võimaluste subjektiivse spetsifikatsiooni vastastikusest determinatsioonist. Autori või kõneleja subjektiivne akt on vormiliselt vajalik verbaalsele tähendusele. Tekst on tükike keelt ja see kujutab autori determineeritud verbaalset tähendust. (*ibid.*). Verbaalne (ja ka mõni muu) tähendus on tähenduskomponentide struktuur. Tõlgendaja peab determineerima ka nende tõenäolise struktuuri ja eriti nende rõhutamiste struktuuri. Tähenduse ambivalentsus on seejuures võimalik, kuid ambivalentsus pole sama mis determineerimatus. (Hirsch 1992: 21-22.) Seega eeldavad eelmainitud teoreetikud, et autori tahe eksisteerib tekstis nii või teisiti ning koos sellega ka determineeritus, mis väljendub teose keele ja struktuuri kaudu ning mida lugeja peab teose tõlgendamisel arvestama. Ometi ei välista see võimalust, et autori teadlik intentsioon siiski puudub, et autoripoolne tähendus on tekitatud mitteteadlikult.

S. Knapp ja W. B. Michaels kirjeldavad intentsioonitut tähendust nii: tuntakse ära, et teos on teos, mõistetakse, mida selles olevad sõnad tähendavad ja võidakse isegi identifitseerida seda kui riimitud luulesalme ning kõike seda tehakse teadmata midagi autorist ning tundmata üleüldse vajadust neid sõnu siduda mõne autoriga, mõtlemata kellegi intentsioonile. (Knapp, Michaels 1992: 54.) Mõlemad autorid jõuavad siiski järeldusele, et see kehtib vaid tavakeelse teksti puhul: mida enam jõuab lugeja veendumusele, et tegemist on luulega või ilukirjandusliku tekstiga, seda enam jõuab ta ka selgusele, et kõik märgid, mida argitekstis oleks kasutatud automaatselt, on luules kavatsuslikud (vt Knapp, Michaels 1992: 55). Iseküsimus on aga see, kas autori kavatsus ja lugeja arusaamine kokku langevad, sest autori sõnad vahendatakse lugejale teksti kaudu.

Teksti autoriteedile rõhub Monroe C. Beardsley, kelle meelest pole arvamused, nagu tähendaks tekst seda, mida autor mõtleb, mõistlik. Beardsley ei kahtle selles, et tekstitähendus ja autoritähendus võivad kattuda või olla väga sarnased ning tekstitähendus võib olla ka adekvaatne tõend autoritähenduse kohta, kuid tema meelest on küsimus hoopis selles, kas need langevad kokku, on üks ja seesama. Kui langevad kokku, siis tõlgendaja tõepoolest avastab, mida autor mõtles, kui ta teose lõi. (Beardsley 1992: 25.) Tekstitähendust silmas pidades toob Beardsley välja järgmised aspektid:

1. tekstitähendus võib olla ilma autoritähendusega, mille puhul tekstitähendus pole identne autoritähendusega;

2. tekstitähendus võib muutuda pärast autori surma ja seda muutust ei põhjusta autor. Seega pole tekstitähendus identne autori tähendusega;

3. tekstil võib olla tähendus, millest autor pole teadlik, st ta pole seda kavatsenud. Jällegi pole tekstitähendus autoritähendusega identne. (Beardsley 1992: 26-27.)

Kui Hirsch on seisukohal, et tekstitähendus pole määratud, kui see pole identne autori tähendusega (vt Hirsch 1992), siis Beardsley arvab vastupidi: ambivalentne tekst ei muutu sellest vähem ambivalentseks, kui autor tahab rakendada üht võimalikku tähendust. Tekstid omandavad determineeritud tähenduse läbi oma sõnade vastastikmõju ilma autori tahte vahelesegamiseta. Kui võimalik tähendus on muundatud aktuaalseks tähenduseks, on see transformatsioon loodud võimalikkuste kaudu. (Beardsley 1992: 31-32.)

Tekstitähendus pole kahandatav autoritähenduseks. Kui kaks tähendust ei ole identsed, on kaks võimalikku interpreteerimisülesannet: avastada tekstitähendus ja avastada autoritähendus. (Beardsley 1992: 32.) Ühtlasi on autoritähendust sageli raske kindlaks teha: kuigi elavalt poetidelt saab küsida, loetakse siiski konkreetset teksti, mitte autori enda tõlgendust omaenda teosest ega ka mitte autori mõtteid. Beardsley jõuab oma arutluses järelduseni, et kirjandusteose interpreteerimise peamine ülesanne pole autoritähenduse avastamine (Beardsley 1992: 34). Samas ei eita ta, et autoritähenduse tuvastamine on mõnikord vajalik ja autoritähendus võib olla interpreteerimisobjektiks siis, kui see lisab teksti mõistmisele juurde esteetilisi väärtusi. Kirjanduslik tekst on oma tähenduse determineerija, tal on oma tahe. (Beardsley 1992: 34–36.)

Beardsleyga tuleb nõustuda, kuid lisandusega, et on olemas erinevaid tekste, mille tähenduse kujunemisel on autori roll erinev. Nii eristab Umberto Eco suletud ja avatud tekste, esimeste puhul on autori diktaat suurem kui teiste puhul, kus autor jätab lugejale tõlgendamise vabamänguks suhteliselt vaba võimaluse (vt Eco 1984: 47–65). Erinevatel ajastutel on koostöö vabaduse aste autori ja lugeja vahel olnud kahtlemata erinev, kuid avatud tekstide roll kaasaegses kirjanduses on kindlasti suurenenud. Samas sõltub teksti avatus või suletus paljuski konkreetse autori ja lugeja vahelisest koostööst.

Eelneva põhjal võib väita, et jutud autori lõplikust surmast ei pea intertekstuaalsete käsitluste ja allusioonilise teksti puhul paika: autor elab edasi oma tekstis ja lugeja suhtleb temaga teksti kaudu. Autorist ei saa mööda vaadata, kuid pole ka mõtet (kui see just eraldi eesmärk pole) otsida iga hinna eest taga autori kavatsusi või tuletada neid tekstivälistest faktoritest.

6.1.1. Autor kui lugeja

Läbi aegade on olnud kirjanikud ise varasemate tekstide tõlgendaja-lugeja rollis, mõjutades niiviisi teoste osalust kirjanduskultuuri süsteemis ning kasutades võimalust viia kirjandusloos läbi uuenduslikke samme. Anton Popoviči teooria põhjal on autor kui teise autori töö lugeja ka üks vastuvõtja ning osaline metakommunikatsiooni süsteemis (vt Popovič 1976: 226-227). Peeter Torop selgitab Popoviči teooriat järgmiselt:

“Autor on ainult üks lugeja. Kõigi võimalike lugejate loodud metateksid, kõik metakommunikatsiooni protsessis sündivad tekstid moodustavad kirjanduskultuuri süsteemi, milles autor on vaid üks osa. See süsteem tagab n.-ö. järellugemise kaudu kirjandusteose lülitumise kultuuri ja funktsioneerimise selles. [- -] ... kirjanduskultuur püüab tagada prototeksti täiendavat lugemist... [- -] Et iga kultuur aktualiseerib ka mingisuguse osa kultuuripärandist, siis võib A. Popoviči kirjanduskultuuri päris põhjendatult traditsiooni mäluks nimetada” (Torop 1999: 36–38).

Aktiviseerides kultuurimälu, toimib teine autor, kes loeb ja kasutab eelnevat teksti, ühtlasi ka institutsioonina. Siinkohal kehtivad T. S. Elioti sõnad, et kirjaniku ja luuletaja tähtsus ei seisne ainult temas endas: tema tähtsus ilmneb vaid suhtes juba surnud kirjanikega (Eliot 1997: 11). Ehkki Eliot mõtleb siin traditsiooni ja individuaalse talendi suhet intertekstuaalsust otseselt mainimata, võib selles väites näha ka intertekstuaalse lugemise ning loomismeetodi rolli.

Neist suhetest varasema traditsiooni ning tekstidega ilmneb selgelt ka autori ja lugeja dialoogist sõltuv teksti avatuse või suletuse probleem: kirjanik kui loovisik on selles mõttes huvitav lugeja, kes ei allu nii väga eelneva autori tekstis väljenduvale diktaadile, vaid kasutab interpreteerimiseks

sageli hoopis avatumat lugemisviisi, kui seda teeb tavalugeja. Niisugune võimalikult eelarvamusvaba lugemisviis loob eelnevale tekstile ehk Popoviči mõttes prototekstile metateksti, mis mõjutab igal juhul ka teiste lugejate lugemis- ja tõlgendamisprotsessi. Mõnikord võib see protsess venida isegi sajandite pikkuseks. Olgu siinkohal toodud üks üpriski tuntud näide kirjan- dusloost, kuidas kirjaniku algatatud uuendused leiavad sageli tähelepanu alles sajandeid hiljem, mõjutades kirjandusprotsesse läbi teiste kirjanike- kriitikute, kellel on siis juba täita oma institutsionaalne roll.

Piibli tõlgendamisest ja kasutamisest kirjanduses oli eespool juttu (vt ekskurss 8 ja 9) seoses autoriteetide tsiteerimisega. Ometi võib tähele panna, et läbi ajaloo on Piibli kasutamine ilukirjandusliku algallikana muutunud üha vabamaks. Näiteks inglise kirjaniku John Donne'i luuletus "*Hymn to God, my God, in My Sickness*", mis on kirjutatud 1631. aastal kaheksa päeva enne autori surma, väljendab väga isiklikku suhet Piiblisse:

*Since I am coming to that holy room
Where, with Thy choir of saints for evermore
I shall be made Thy music, as I come
I tune the instrument here at the door,
And what I must do then, think here before.
[- -]*

*Is the Pacific Sea my home? Or are
The eastern riches? Is Jerusalem?
Anyan, and Magellan, and Gibraltar,
All straits, and none but straits, are ways to them,
Whether where Japhet dwelt, or Charm, or Shem.*

*We think that Paradise and Calvary,
Christ's cross and Adam's tree, stood in one place;
Look, Lord, and find both Adams met in me;
As the first Adam's sweat surrounds my face
May the last Adam's blood my soul embrace.*

...

(Warnke, Witherspoon, 1963: 759)

Donne oli luuletaja, kes suuresti tänu T. S. Elioti metateksti loomisele on väga tugevalt mõjutanud 20. sajandi inglise modernistlikku luulet. Oma essees “Metafüüsilised luuletajad” (1921) rõhutab Eliot Donne’i luule assotsiatiivsust, “mis nõuab lugejalt suurt erksust” (Eliot 1997: 45), ning paigutab ta inglise luule peavoolu (Eliot 1997: 58).

Kuid vaadates Elioti taasavastuse rolli laiemas Euroopa kirjanduse kontekstis, nendib Jaak Rähesoo, et “[k]ahtlemata oleksid “metafüüsikud” ausse tõusnud ka ilma Eliotita, sest laiemal Euroopa taustal oli see üks 17. sajandi barokkluule taasavastamise erijuhtum – nii nagu Hispaanias huvituti taas Góngorast või Saksamaal “Sileesia koolkonnast”. Aga kindlasti aitas Elioti luuletaja-kriitiku kaksikroll tolele maitsepöördele ingliskeelses ilmas tublisti kaasa” (Rähesoo 1997: 407). Kui tõmmata paralleele eesti kirjandusega, siis võiks spekulierides öelda, et Donne’i luule oli väike hüpe modernismi poole 17. sajandil (vrd Hennoste 1993–1997). Ja kirjanduslugu näitab, et niisuguseid “hüppeid”, kus vanemas teoses võib näha midagi, mis viitab moodsale ajale, leidub tõesti igal ajal – tegelikult on seegi lugeja jaoks üks äratundmise aspekt, mis ühtlasi näitab, et lugeja on omakorda omas ajas ning kontekstis kinni. Miks pälvis Donne 17. sajandi poeedina tähelepanu 20. sajandi modernistide hulgas, saab ehk pisut selgemaks, kui vaadata, kuidas Donne ise suhtus varasemasse traditsiooni.

Ehkki ülaltoodud luuletus pole ehk kõige parem näide Donne’i loominguist, demonstreerib see ometi huvitavat suhet Donne’i ja Piibli teksti vahel. Luuletus väljendab emotsionaalset ja individuaalset suhet Jumalasse ja religiooni. Eriti selgelt tuleb see välja viimases salmis, kus mäng traditsiooniga, intertekstuaalne seos Piibliga on seotud luuletaja enda tunnete ja mõtetega, mitte autoriteetide omaga. Teatavasti on individuaalsus ja originaalsus modernistlikus kunstis väga kõrgelt hinnatud, mistõttu võib mõista, miks Donne avastati just 20. sajandil. Selle tulemusena mõjutas Donne kanoniseeritud kirjandusajalugu ja aitas kaasa uue kirjandustraditsiooni tekkele. Samal ajal mängis ta ise kirjandusliku ja kultuuritraditsiooniga, luues eelnevale tekstile (Piiblile) uue tähendusvõimaluse. Donne vastandus 16. sajandi lõpul loodud poetilistele normidele (Warnke, Witherspoon 1963: 712) ning modernistlikele luuletajatele meeldis selline mäng: eksperimentaalsus on üks modernismi iseloomulikumaid tunnuseid.

Hea näide uue ja vana traditsiooni ristumisest tõlgendamisprotsessis on Charles Baudelaire'i luule. Baudelaire seisib kahe traditsiooni, klassikalise ja modernistliku, vahel. Piltlikult öeldes jäid temast ühele poole Victor Hugo ja teisele poole kubistid, konstruktivistid jt. Oma luuletuses "Luik" ("Le Cygne"), mis on pühendatud Victor Hugole, kirjutab ta, et vana Pariis on kadunud. Baudelaire vihjab küll antiikkirjandusele, kuid asetab kõik iidsed kangelased teistsugusesse keskkonda: nad on kaotanud oma hiilguse ning liiguvad Pariisi agulites:

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);⁶*
(Baudelaire 2000: 248)

Joseph Pucci ning teisedki klassikalised filoloogid näevad selles luuletuses vihjet Vergiliuse "Aeneisi" 3. laulule: Baudelaire'i lüüriline mina on sama rusutud ja pettunud nagu eksiilis viibiv Aeneas. Samas mängitakse paguluse motiiv Baudelaire'i tekstis läbi veel korduvalt – pagulust meenuvad lüürilisele minale nii luik kui ka Ovidius:

*Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

⁶ Andromache, sa mul oled meeles! See vesi, / see vilets peeglike, mis sinu mõõtmatut / lesknaiseahastust kord matkis hiljakesi - / Simois-jõgi võlts, mida voodas su nutt, // mu mälu kosutas, kui mu teele taas puutus / Uus-Karusselli plats. Hävib vana Pariis / (ah! Kiire toimuma on ju linnade muutus, / neist on püsivam ka inimsüdame viis); (Baudelaire 1967: 65, tlk A. Kaalep).

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
 Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
 Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
 Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec
 [- -]
 Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,
 Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
 Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
 Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
 Comme s'il adressait des reproches à Dieu!⁷*
 (Baudelaire 2000: 248-250)

Nüüdisaegne intertekstuaalne tõlgendus otsib Baudelaire'i teksti seoseid antiikkirjandusega ning siin pole sugugi vähetähtis tõlgendaja enda taust ning huvid – antud juhul on siis tegemist klassikalise filoloogiga. Tema nägemuses saab intertekstuaalne mäng alguse lüürilise mina mõttemängust, mille keskmeks on Andromache lesepõlv: nii ühendab Baudelaire oleviku momendi kõneleja peas eelneva tekstilise momendiga minevikust, mida omakorda raamib Vergiliuse tekst. Mälestused, minevik ja olevik vahelduvad luuletuse vältel nii, et üks saab ajendatud teisest. (Vt Pucci 1998: 235–239.) Nii mängib Baudelaire traditsiooniga: ta ei imiteeri Vergiliust, vaid tõlgendab Vergiliuse teksti ning antiikmüüte (peale Andromache võib leida sellest luuletusest veel viiteid Hektorile, Helonosele, Phyrrosele, emahundile, kes Romulust ja Remust imetas jt; ka luik kui keskne tegelane kannab endas antiikset müüdikoormat). Seejuures on Baudelaire'ile oluline uus tähendus, mis eelnevate tekstide kaasabil sünnib. See luuletus sisaldab vaadet ka tulevikku, mis ongi tegelik poeedi mina ängistuse põhjus:

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

⁷...näha sealsamas sain // üht luike, pagulast linnupuuride rivist,/ ujulestade all kuiv sillutise pind,/ tiivad riivamas maad konarlikku ja kivist. [- -] ja ma mõtlema pean Ovidiuse loole,/ kuid ahnelt tuksatas kaela viimane jaks/ mehel, kes tõstis pea pilkliku taeva poole, / nii nagu Jumalat ta taevas süüdistaks! (Baudelaire 1967: 65-66, tlk A. Kaalep).

[- -]

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus! ...à bien d'autres encor!*⁸

(Baudelaire 2000: 250–252)

Nii Donne kui ka Baudelaire on tõlgendanud oma algallikaid suhteliselt avatult ning vabalt, kuid samas on aimatav, et teise teksti kasutamise taga on kindel eesmärk, mis jääb nende endi tekstide lugejatele mõistmiseks. See eeldab ühtlasi vähemalt tavalugejalt teatavat tasakaalu otsimist enda tõlgendamisvabaduse ja autori kavatsuste vahel.

6.2. Lugeja

Analüüsides autori osa teksti loomisel, jõutakse nii või teisiti lugeja juurde, kellel on teksti tõlgendamisel võtmepositsioon, ja autori tegevus sõltub lõppkokkuvõttes nii või teisiti lugejast. Juba 1933. aastal ilmunud raamatus kirjutab Ernest E. Kellest lugeja ja vastuvõtja olulisest rollist teose loomisel. Ta rõhutab, et kuulajaskond on osaline kõnes ja publik on suuresti raamatu autor. Kui autor vihjab oma teoses millelegi, siis peab ta vihjama millelegi, mida publik tunneb ja teab. Kirjandusliku mäletamise peamine seadus on mitte unustada oma lugejaile meelde tuletada asju, mida nad ei mäleta. (Kellest 1933: 9.) Seega juhtis Kellest juba siis tähelepanu ühest küljest teose looja missioonile ja kavatsusele ning teisest küljest aktiivsele lugejale. See mõte seostub ka Lotmani ideega lugeja suhtlemisest tekstiga, mille kohaselt tekst muutub lihtsalt vahendajast võrdväärseks vestluspartneriks, millega tuleb aktiivselt suhelda (Lotman 1991: 277). Selline aktiivsus dialoogis tähendab ennekõike teise osapoole maksimaalset mõista tahtmist.

Ehkki igal tekstil on intertekstuaalne või intersemiootiline potentsiaal ja võiks öelda, et intertekstuaalsus ongi tekstiline nähtus, on osa

⁸ Muutub Pariis! Kuid tusk minu hinges on vana/ ja mulle olemas on need uued paleed/ ja iidsed agulid vaid allegooriana./ Mu mälestused kõik – kivirasked on need. [- -] Üks vana Mälestus nii puhub täiel taiul/ oma sarve kesk laant, kuhu eksis mu meel!/ Päästmata madruseid näen kaugel, merelaiul/ ja vange, võidetuid! ...ja nii paljusid veel! (Baudelaire 1967: 66, tlk A. Kaalep).

teoreetikuid arvamusel, et ei intertekstuaalsus ega intersemiootilisus pole teksti loomupärane omadus. Näiteks Susanne Holthuis on seisukohal, et allusioon on üks intertekstuaalsuse vorme, spetsiifiline tähenduse moodustamise viis ning teksti töötlemise fenomen: intertekstuaalne semioos on loodud lugeja ja teksti vahelise vastastikmõju tulemusena ning tekst motiveerib intertekstuaalset interpretatsiooni mitmesuguste tekstisignaalide kaudu (Holthuis 1994: 77–80), mida teised uurijad ka vihjavateks või referentsiaalseteks ehk osutavateks signaalideks nimetavad. Tekstis leiduvad signaalid on seotud lugeja jaoks olulise äratundmisega.

Kellett peab äratundmist väga oluliseks faktoriks ning nimetab sellest rõõmu tundmist üldinimlikuks naudinguks (vt Kellett 1933: 17). Ta peab silmas just mingit (ootamatut) tuttavat aspekti muidu võõrana näiva nähtuse juures. Just see äratundmisrõõm innustab lugejat kaasa mõtlema ning lõpuks ka kaasautoriks saama. Samale fenomenile on viidanud ka Aristoteles oma “Poetikas”, ehkki tema peab ennekõike silmas äratundmist klassikalises kreeka tragöödias: “Äratundmine aga, nagu nimigi tähistab, on muutus teadmatusest teadmisele.... [- - -] Et äratundmine on kellegi äratundmine, siis mõnikord on see ühe <äratundmine> teise poolt, kes ise on juba tuntud, mõnikord aga peavad mõlemad laskma endid ära tunda...” (Aristoteles 2003: 31-32). Kenneth McLeish selgitab Aristotelese äratundmist kreeka tragöödias järgmiselt: “*Anagnorisis* esineb antiiktragöödias kahel kujul. Esimene viis on lihtsalt see, et draama tegelased tunnevad ära tõe, kui seda neile näidatakse, ning tunnistavad ja mõistavad üldist maailmakorda, mida nad varem ei mõistnud. Draamad on küllastatud fraasidest, nagu “Lõpuks saan ma aru” või “Mina, kes ma olin pime, nüüd näen...” (McLeish 2001: 40-41). Ehkki žanr on teine, väärivad siiski tähelepanu Aristotelese rõhutatud emotsioonid, mis tragöödia vaatajais tekivad: õnne- ja õnnetusetunne, kaastunne, hirm jt. Needsamad emotsioonid ei lähe mööda ka luule lugejaist, ehkki on žanri spetsiifikast lähtuvalt kindlasti intiimsemad ning varjatumad.

Aristoteles eristab kuut äratundmise liiki (vt Aristoteles 2003: 38–40 või McLeish 2001: 42–44), mida ta oma “Poetikas” lähemalt ei kommenteeri:

a) äratundmine kaasasündinud või hiljem saadud iseloomulike tunnuste järgi – ära võidakse tunda nii sünnipäraste kui ka hiljem saadud tunnuste kaudu. Aristoteles peab seda kõige vähem kunstipäraseks äratundmiseks;

b) äratundmine autori tahte tõttu – ka seda peab Aristoteles kunsti-päratuks (võib-olla just seetõttu, et vaataja osa jääb siin väga väikeseks), sest see ei järgi loo sündmusi ning on meelevaldne;

c) äratundmine mälestuse tõttu – lahtiseletatult võiks seda mõista nii, et mälestuste kaudu meenub midagi tuttavat, mis põhjustab emotsionaalse puhangu;

d) äratundmine järelduse (või McLeishi järgi deduktsiooni) kaudu – Aristotelese tekstist ilmneb, et pigem on tegemist äratundmisega sarnasuse alusel, st et sarnastele esemetele ja nähtustele otsitakse ja leitakse ühesugune käitumis- ja toimimismall;

e) äratundmine valede järelduste põhjal – Aristoteles nimetab seda “kokkuseatud äratundmiseks”, kus mingid teatud tunnused kantakse üle valele objektile, kes/mis neile tunnustele vastab;

f) äratundmine, mis lähtub sündmusist endast – seda peab Aristoteles parimaks äratundmise liigiks. Teksti järgi otsustades on tegemist loomuliku samastumisega, mille käigus tuntakse ära teatavad sündmused ja asetatakse end teoses esitatud situatsiooni.

Aristotelese äratundmise liigid ilmnevad nii või teisiti ka tänapäevaseid allusioonirohkeid tekste lugedes: kuigi esitusviis võib muutuda, põhilised aspektid nagu sarnasuse tabamine mingite spetsiifiliste tunnuste kaudu jms on tajutavad kaasaegsetegi tekstide puhul. Vihjavates tekstides hõlbustavad äratundmist eespool kirjeldatud deiktilised markerid, mis kätkevad endas ka Aristotelese äratundmise liike. Nende toimimiseks vajab aga iga tekst aktiivset lugejat. Lisaks neile intertekstuaalsuse käsitlustele, mis seavadki esikohale lugeja (vt nt Riffaterre 1978: 4-5, 1990 ja 1998), on mitmed käsitlused näinud suuremat potentsiaali niisugusel lähenemisel, kus autori ja lugeja tegevust vaadeldakse teatavas tasakaalus.

Bahtin on märkinud, et mõistmine ei ole lihtsalt aktiivne, vaid see on ka aktiivselt vastav (Bahtin 1996: 173). Niisugune “mina” ja “teise” kooseksisteerimine on fundamentaalselt hermeneutiline (Eskin 2000: 92). Hermeneutika vaatepunktist on intentsioon samuti oluline, kuid sellele lisandub võimalus, et tekst võib tähendada veel ka midagi muud peale selle, mida autor kavatses. Tekstile annavad autonoomse identiteedi lingvistilised konventsioonid, nagu semantilised ja süntaktilised keelereeglid, mida teksti kirjutades on arvestatud. (Knapp, Michaels 1992: 57.) Hermeneutika leiab

selle kriteeriumi, mida Paul Ricoeur kutsub verbaalseks või objektiivseks teksti tähenduseks, sest see on midagi muud kui subjektiivne autori intentsioon ja võib olla tõlgendatud erineval moel (Knapp, Michaels 1992: 58). Interpreteerimine on ilmse tähenduse all oleva varjatud tähenduse dešifreerimine, mida Ricoeur samastab eksegeesiga ning mille tulemusena võib sündida arvukalt tähendusi (Ricoeur 2000: 13). Interpretatsioon ise jääb mõistmise äärealasse ning selle käigus jõuab kirjutatu lugeja teadvusse (Ricoeur 1995: 4-5)

Niisiis on tõlgendamisprotsessis kaalukas osa täita lugejal. Renate Lachmann, kes asetab samuti lugeja väga olulisele kohale, toob välja intertekstuaalse lugemise parameetrid. Ta peab tähtsaks sellise lugeja olemasolu, kes referentsiaalsete signaalide abil suudab uuele tekstilisele kvaliteedile konkreetse sisu anda. Selleks peab vastuvõtja olema võimeline neid signaale identifitseerima (Lachmann 1997: 31). Viimati mainitud tegevus on seotud eespool kirjeldatud äratundmisprotsessiga, mis on üks olulisemaid lugeja ülesandeid vihjava teksti lugemisel. Samasugusel arvamusel on ka Susanne Holthuis, märkides, et eriti ilukirjanduslikud tekstid püüdvad implitsiitsuse poole ning küsimuse all olevad erijooned saavutavad oma intertekstuaalse väärtuse ainult siis, kui lugeja võtab need omaks kui interpreteerivate hüpoteeside alused (Holthuis 1994: 79).

Allan Pasco, kes räägib allusioonist kui kirjanduslikust pookest, rõhutab, et allusioon on loodud metafoorilise kombinatsiooni kaudu, mis toimub lugeja vaimus (Pasco 1994: 12).

Joseph Pucci väidab oma allusioonikäsitluses samuti, et lugeja on otustav komponent allusiooni parimaks funktsioneerimiseks (Pucci 1998: 28). Pucci räägib lugeja väest (*powerful reader*) ja täiuslikust lugejast (*Full-Knowing Reader*) (*ibid.*). Lugeja täiuslikkus ei tähenda siin, et lugeja peab teadma kõike, mida allusioon võib tähendada (Pucci 1998: 43), vaid see tähistab seda momenti, mil luuakse vihjav tähendus, ja lugeja soovid on täielikult esile kutsutud (*ibid.*). Täiuslik lugeja on aktiivne lugeja, sest ta loob allusiooni – allusiivne tähendus eksisteerib vaid lugeja vaimus ja seepärast, luues allusiooni, lisab lugeja loetavale tekstile juurde midagi, mida seal pole. Toob tekstis midagi sellist, mis eksisteerib seal ainult in potentia – täiuslik lugeja on see, kes loob tähenduse (*ibid.*). Seejuures

ei kasuta lugeja ainult lingvistilisi teadmisi, vaid ka kõige erinevamat tüüpi mittelingvistilisi teadmisi, mis iseloomustavad maailma laiemalt (Begemann 1994: 3), ning see loob eelduse mitmesuguste märgisüsteemide omavaheliseks kontaktiks.

Pucci jätkab oma idee arendamist, mille kohaselt interpretatsiooni protsessi on kaasatud erinevad märgisüsteemid: vihjava teksti lugeja loob tähenduse siiski väljapoole diskreetse sõnakogumi tõlgendamise tasandit. Keele seisukohalt teenib allusioon siiski vaid eesmärki panna lugeja ühendama kaht teksti, mis muidu oleksid verbaalselt eraldatud. (Pucci 1998: 44.)

Et keel on teksti materjal, siis peitub intersemiootilise potentsiaali võimalus juba ka tekstis endas. Rääkides kunstilisest tekstist, mille struktuuri põhiline tunnus on heterogeensus (st tekstis põimuvad ja toimivad vastastikku korraga mitu erinevat keelt), ja tema uusi tähendusi loovast funktsioonist, peab Lotman ühtlasi silmas teksti kui semiootilist ruumi, kus erinevad keeled vastastikku toimivad ja iseorganiseeruvad (Lotman 1991: 287). José Sanjinés rõhutab mängulist aspekti, semiootilist dünaamikat ja heterogeensust, mis ilmnevad intersemiootilises suhtes. Intersemioos hõlmab ka niisuguseid kunstivorme, mis on komponeeritud rohkem kui üht semiootilist keelt kasutades, nagu film, audiovisuaalne tegevuskunst, raamatud, mis sisaldavad nii verbaalseid kui ka visuaalseid märke. Ja verbaalse kunsti ikooniline printsiip, loomulik keel, on võimeline genereerima lugeja vaimus kujundeid, näiteks looma kirjanduses intersemiootilist ruumi, kus narratiiv ja keele ikoonilised aspektid lakkamatult vastastikku üksteist mõjutavad ja pingestavad. Need kaks aspekti, võime jutustada (*to tell*) ja näidata (*to show*), on võib-olla kõige ilmsemad, kuigi mitte ainsad, intersemioosi vormid kirjanduslikus tekstis. (Sanjinés 2000: 265.)

Kaks retoorilist olukorda, otsene suhtlus ja kujundlik väljendus, mõjutavad üksteist konkreetsetes tekstis ning seda vastastikmõju võib mõista kui intersemioosi vormi (*ibid.*). Sanjinési idee sarnaneb Johanseni omale ning juhhib taas kirjandusliku teksti heterogeensuse juurde, kuid mõlemad autorid mainivad ka lugeja rolli tähenduse loomisel.

Laiendades Saussure'i ja Bahtini ideid, defineerib Kristeva terminit 'tekst' kui translingvistilist struktuuri (Kristeva 1980: 36), mis tähendab, et intertekstuaalsus on ühe või mitme märgisüsteemi transponeerimine teise

ning mitmesuse looja. See mitmesus genereeribki erinevate süsteemide kaudu teksti (Gosselin 1978: 29; Jenny 1976). Seega on mõiste 'tekst' Kristevale kultuuri primaarne element ning selle all ei mõelda üksnes teksti loomulikus keeles, vaid see hõlmab ka mitteverbaalset teksti, mis ilmneb erinevates märgisüsteemides, näiteks tants, maalikunst, arhitektuuriobjektid jne. Kristeva loodud segadus leiaks lahenduse, kui laiem termin 'intersemiootilisus' toetaks terminit 'intertekstuaalsus' (tänu semiootikale on niisugune kasutus viimasel ajal siiski üha laiemalt levima hakanud). Sellisel juhul kitsam termin viitaks vaid kirjutatud tekstide (peamiselt kirjanduslike) vahelistele suhetele, tekstidele, mis on kirjutatud loomulikus keeles, sest termin 'intersemiootilisus', hõlmates termini 'intertekstuaalsus', viitaks ka teiste märgisüsteemide tekstidele. Kuid igal juhul mängib allusioon intersemioosis võtmerolli.

Kirjandus koosneb erinevatest loomulikus keeles kirjutatud tekstidest, kuid samal ajal on kirjandus heterogeenne nähtus: tal on mitmeid funktsioone ja eesmärgi, mis erinevatel aegadel muutuvad. Seega on kirjandusele iseloomulik mitmekesine funktsionaalsus ja keerukas lingvistiline ja retooriline struktuur (Johansen 2002: 416-417). Kirjandusliku teksti interpreteerimine on niisama keerukas nagu kirjandus isegi. Johansen arvab, et teksti interpreteerimise teevad raskeks kaks peamist põhjust: intrasemiootiline ja intersemiootiline. Kõigepealt on keeruline tasakaal suhtelise autonoomia ja vastastikuse sõltuvuse vahel diskursi tasandil. Keel ise on kasutuses, kõne või tekst ühendab need kaks erinevat semiootilist printsiipi, kaks erinevat mõistmise viisi. Et teksti tähendust mõista, on vaja ära tunda sümbolised märgid, millest tekst koosneb. Need on märgid või nende koopiad, mida ollakse varem õppinud. Mälus on teatav uinuv semantiline võrgustik, mis võimaldab ära tunda väga suure hulga niisuguseid märke ja toetada neid tähistusega antud kontekstis. (Johansen 2002: 72.)

Intrasemiootiline ja intersemiootiline on ühest küljest suhteliselt autonoomsed, teisalt aga vastastikku sõltuvad ning ehkki keel koosneb peamiselt sümbol- ehk tinglikest märkidest, pole teksti interpreteerimine võimalik vaid harjumuspäraseid tähendusi kasutades. Termin intersemiootiline viitab võimalusele, et teksti interpreteerimine ei haara kaasa mitte ainult verbaalset keelt, vaid ka erinevaid märgisüsteeme: sümbolsete konventsionaalsete märkide ületamine, konventsionaalse tähenduse tundmine ja ka viitamine keelele kui (verbaalsele) süsteemile saab võimalikuks kontekstis (*ibid.*).

Johanseni teksti mõistmise selgitus näib olevat üpris lähedane Bahtini ideega sotsiaalsest sõnast ja kontekstist, ning seega oleme tagasi Kristeva intertekstuaalsuse teooria juures. Esiteks tekst on produktiivne, kui tema suhe keelde, milles ta asub, on ümberjagav, ja teiseks on see tekstide permutatsioon ja intertekstuaalsus: mitmed lausungid, mis on võetud teistest tekstidest, segunevad antud teksti ruumis ja neutraliseerivad üksteist. (Kristeva 1980: 36). Ning samas märgib Kristeva, et iga tekst on osa üldisest kultuuritekstist (*ibid.*).

See mitmesus on ka põhjus, miks räägitakse erinevatest intertekstuaalsuse tüüpidest, süsteemile ja tekstile osutavast intertekstuaalsusest (vt eespool ja Plett 1988: 314).

Tulles tagasi Pucci allusiooniteooria juurde, võiks öelda, et Pucci käsitluses on kõigi kolme tõlgenduskomponendi vastastikmõju üpris agressiivne ja võimukas: mitte ainult lugeja pole väge täis (*powerful*), vaid ka autoril on oma kavatsused ning allusioon kui verbaalne signaal võib ületada keelepoolseid piiranguid (*limits*). Pucci formuleerib kaks olulist allusiooni funktsioneerimise printsiipi:

1) allusioon kasutab konstrueeritud, meelevaldset kirjanduse lugemise kvaliteeti, tõmmates lugeja väge tähendust oma soovide järgi kujundama;

2) autori vägi määrata tähendust ning keele vägi tähistada kindlal, stabiilsel referentsiaalsel alal, haihtub. (Pucci 1998: 28.)

Samal ajal rõhutab Pucci, et allusioon on loodud autori ja lugeja kavatsuse kokkuleppel (Pucci 1998: 47). Autori vägi võimaldab kõike-teadval lugejal luua allusiooni tähendust (Pucci 1998: 46) ning Pucci viitab mentaalsele paigale, 'vihjeruumile', kus allusioon luuakse (Pucci 1998: 43).

6.3. Vihjeruum

Autori ja lugeja vaheline mäng tähendustega leiab aset teksti ümbritsevas mentaalses ruumis või sfääris, mida Pucci nimetab mõistega *allusive space*. Eesti keeles võiks see olla 'vihjeruum' (vt joonis 1). Samas ruumis luuakse ka allusioon: see on unikaalne keele poolt esile kutsutud ruum, mis eksisteerib väljaspool keele osutavat ja tähistavat kontrolli. Järelikult ka tähendused, mis tekivad selles unikaalses ruumis, tulenedes lugejapoolsest tõlgenduslikust vabamängust, on vahendatud ja võtavad osa mentaalsest, interpreteerivast dialoogist. Selle dialoogi tagajärjel omandab lugeja täieliku tõlgendusliku väe allusiivse momendi üle ja ka selle autori panuse üle, kelle vägi haihtub. (Pucci 1998: 43.) Siiski võiks öelda, et autori vägi ei haihtu alati: vähem avatud tekstide puhul see säilib, sest autor juhib lugejat oma plaanide järgi, nagu näiteks teeb Kalju Lepik oma luuletuses "Juhan Liiv" [33]. Avatud tekstide puhul on lugejal suhteliselt vabad käed tähendustega vabamänguks ning siis on ka võimalik, et autori vägi võib haihtuda, nagu näiteks Kalju Lepiku luuletuses "Mõru mõte" [3].

Pucci rõhutab, et mäng on fundamentaalne vihjeruumi kvaliteet. Kuid see on mäng, mis leiab aset erilisel tekstilisuse, kavatsuste ja keele orbiidil. Allusioon sünnib keeles ja ta pöördub tagasi keelde. Allusioon algab ja lõpeb autori loodud teoses. (Pucci 1998: 46.) Kuigi Pucci usub, et terminid, nagu 'intertekstuaalsus' ja 'mõju' pole piisavad allusiooni vormi ja funktsiooni edasiandmiseks, ei eita ta allusiooni tekstilist olemust (*ibid.*).

Kuigi R. Lachmann ei räägi otseselt allusioonist, räägib ta siiski teksti loodud implitsiitsetest tekstist või implitsiitsest mnemoonilisest ruumist (*mnemonic space*). See on paik, kus olev ja puuduv tekst segunevad. (Lachmann 1997: 33.) Lachmann kaldub siin Bahtini ja Kristeva teooriast kõrvale: Kristeva oli huvitatud, kuidas tekst siseneb ajaloolisse ja sotsiaalsesse ruumi, kuidas tekst töötab kui ideoloogem (Lachmann 1997: 33). Lachmann laiendab ka Bahtini ideid, öeldes, et 'väärtustav rõhk' (*evaluatory accent*⁹) tagab, et kogu verbaalne vastastikmõju on tõesti sotsiaalne sündmus. Ta funktsioneerib kui semiootilise akti interpretant. Nii nagu tähenduse vastuolulised juhtumid, nii toob väärtustav rõhk esile dialoogi olemuse, mis on sõnas implitsiitne ja kujutab sõna kui dialoogi. Mõiste 'kavatsus'

⁹ Mõiste 'väärtustamine' on olemuslik Bahtini mõistele 'dialogism'. Väärtustamine omakorda tähendab ajutiselt fikseeritud tähendust ja esialgset semantilist valikut.

juhib tagasi 'väärtustava rõhu' juurde ning kannab koos sellega mõisteid 'horisont' ja 'maailmavaade'. (Lachmann 1997: 114-115.)

Implitsiitne tekst on tekstiline dimensioon, milles on ühendatud intertekstuaalsed ja ideoloogilised tekstifunktsioonid (*ibid.*). Tundub, et Lachmanni 'implitsiitne tekst' või 'mnemooniline ruum' kattuvad Pucci 'vihjeruumiga', kui implitsiitset teksti defineeritakse kui dünaamilist ja paljusust põhjustavat tähenduse moodustamise kohta (Lachmann 1989: 399). Pucci defineerib vihjeruumi kui kohta, kus moodustatakse tähendus. See tähendab, et (poetilise) teksti interpreteerimiseks on vaja sotsio-kultuurilist konteksti ning seeläbi ka kultuurimälu.

Et sisuliselt pole siiski tegemist mnemotehnilise ruumiga, ehkki nii autori kui ka lugeja peas peab mõistagi kultuurimälu teatavas korrastuses eksisteerima, oleks vast siiski mõttekam rääkida vihjeruumist, mis iga teksti mentaalselt ümbritseb. Seesama vihjeruum sisaldabki endas sotsiaalkultuurilist konteksti ja ühendab kirjandusliku teksti teiste diskurssidega või nagu ütleb Lachmann: teksti mälu on tema intertekstuaalsus (Lachmann 1989: 15). Vihjeruumis ühinevadki autori kultuurimälu, mille abil ta on teksti loonud, ja lugeja kultuurimälu, mille abil ta teksti tõlgendab. Katkendlik joon ümber vihjeruumi (vt joonis 1) näitab, et selle piirid on avatud ja muutuvad.

Teksti kaudu toimub allusiooni loomine ning autori ja lugeja vaheline dialoog, milles mõlemad on aktiivsed. Autori kavatsustest rääkides võiks silmas pidada, et isegi alateadliku allusiooni puhul avaldub autori tahe läbi autori sõnade, millega ta oma mõtteid on väljendanud: sõnad, mida lugeja tõlgendab, on autori omad ja läbi nende on autori tahe nii või teisiti tekstis olemas. Ja et need sõnad on tekstis ka omavahel suhetes, siis kukubki sageli nii välja, et lugeja võib küll teha mitmesuguseid kõrvalepõikeid ja leida põnevaid tõlgendusi, kuid lõpuks jõuab ta ikkagi sinna, kuhu autor teda oma tekstiga juhib. Nii või teisiti antakse ka allusiooni kaudu edasi mingit seisukohta või hingeseisundit, autori emotsioone ja ideid. Parafraseerides Roman Jakobsoni teooriat, võiks öelda, et mõnikord on seal keele eneseleosutamise tegemist vaid ehk niivõrd, kuivõrd oleks vaja lugeja tähelepanu köita, olulisem on siiski poetilise funktsiooni taga peituv varjatud sõnum.

Ekskurs 10. Marie Under ja “Maarja leid”, Heiti Talvik ja “Orjade koor”, Doris Kareva ja “Concerto strumentale e voce” – kavatsused ja vabamäng

Teksti avatus või suletus lugeja jaoks selgub autori ja lugeja dialoogist, mida vahendab tekst. Kahtlemata on tekste, mis autoril ongi loodud eesmärgiga panna lugeja aktiivselt ja fantaasiat kasutades kaasa mängima, kuid on ka teisi tekste, kus autori kavatsused on teksti tugevalt sisse kodeeritud ning nende koodide lahtidešifreerimine nõuab lugejalt suuremat pingutust. Võiks öelda, et sellisel juhul on tegemist ka mingil moel egotsentristliku mänguga, kus autori tunded on väga olulisel kohal nagu ka tema kavatsused. Autor justkui ootaks, et lugeja suudaks olla vaid tema päralt või, teine võimalus, autorile polegi lugeja eriti oluline, küll aga tekst, mida ta loob ja mis nii või teisiti lugejateni jõuab. Sageli võib autori kavatsus lahti mõtestamata jääda lihtsalt sellepärast, et lugeja pole piisavalt kompetentne. Enamasti jõuab aga lugeja siiski mingile järeldusele, kuid see pole kaugeltki lõplik ja teos pakub avastamisrõõmu ikka ja jälle ka edaspidi. Alljärgnevalt on vaatluse all kolm teksti kolmelt eesti luuletajat, kellest kahe luuletused loovad seoseid Piibli müütidega ning kolmanda selge eesmärk on lugeja fantaasia ning assotsiatsioonide tekkimise ergutamine.

Marie Underi legend “Maarja leid” on ilmunud pärast tema kuulsat ballaadikogu “Õnnevarjutus” (1929). Arne Merilai on öelnud selle luuletuse kohta järgmist: “Ballaadikogu lainetusest pärineb veel legend “Maarja leid”, mis sünnib ballaadikogu omamütoloogilisest kihist lepituseks psüühiliste heitluste käigus süütult kannatanud lastele...” (Merilai 1991: 66).

Ballaadide süünd on tugevasti seotud ajastu taustaga ning ajastu struktuuri tabasid Underi ballaadid täpselt, kuid nagu märgib Merilai, jäi hoolega läbi komponeeritud ja sügava sisuga ballaadide ime lugejatel omal ajal tabamata (Merilai 1991: 64-65). “Maarja leid” on üks viimaseid ballaade Underilt ning legend Maarjast, kes merest lapse leiab, on siin tegelikult seotud mitme teisendatud Piibli müüdiga: kõigepealt on siin tegemist allusiooniga Vaarao tütre loole, kes leidis pilliroost laekasse pandud Moosese jõest hulpimast ja andis talle armu, rikkudes Egiptuse kuninga käsku (2 Mo 2–10). Ning teiseks on siin mõistagi tegemist Maarja ja Kristuse legendiga. Seega ühendab Under oma ballaadis Vana ja Uue Testamendi:

[20] Tuleb puhtel Neitsi Maarja, et end meres pesta,
sää! ta äkki komistab kui üle suure lesta.

Kummardab ja kohe taipab: see üks hukat väeti,
kelle ema laia ilma ahastama jäeti.

Süütu mahajäetust ei ta häädu talu:
kohe on ta südames just o m a emavalu.

Härdalt tõstab märjakese oma sooja põue,
hingeldades, õhetades jõuab taeva õue.

Päästab mähkmeist lapse ihu, hakkab loputama,
nagu oma Jeesukest ta teda poputama.

Selga kalli kuue, siidikurrud maani,
Rõugutaja rüppe istu, laia nagu saani.

Kummassegi pihku valgem teistest täht!
Nõnda palju heledust pole enne näht.
(Under 1981: 284)

Neis värssides kannab Neitsi Maarja motiiv ka sotsiaalset aspekti ning lugeja tajub intuitiivselt, et tegemist pole luulega, mille tõlgendamine võimaldaks absoluutset vabadust. Samas on autori kavatsus ja taotlus ikkagi üpris varjatuks jäänud, mis nõuab lugejapoolset pingutust ning süvenemist. Kui Merilai tõmbab paralleele “Õnnevarjutuse” struktuuri ning gooti katedraali vahel: viimane kehastab kivistunud saatust, “mille sügavaimast põhjatusest lähtub ülevaim kõrgumine” (Merilai 1991: 63), siis üks viimaseist ballaadidest kannab samuti seda ballaadikogust lähtunud ideed ning autori taotlus võiks olla seotud sellesama sügava sisemise rahu otsimisega, millest saavad osa vaid need, kel on tahtmist mõista.

Under ei loo oma luuletusega ometi midagi läbinisti uut: ta küll kasutab vanu motiive, kuid ta ei anna neile oma ballaadis uut tähendust. Võiks öelda,

et autori kavatsus kattub traditsiooniliste tähendustega või teos ülistab traditsioonilisi väärtusi. Seejuures kaldub ta rohkem uuetestamentliku armuõpetuse poole.

Heiti Talviku luuletus “Orjade koor” (1935–1936) kogumikust “Kohutupäev” (1937) kasutab samuti Piibli legende. Tegemist on viitega Iisraeli rahva Egiptusest lahkumisele (2 Mo 12: 31–40). Karl Muru arvab sarnaselt Ants Orasega, et “...”Orjade koori” esimene osa jutlustab vabatahtlikult endale võetud raskeimate katsumuste ületamist...” (Muru 2001: 127). Siiski näib, et Talviku tekst lubab ja nõuabki veel rohkem tõlgendusi või, täpsemalt öeldes, tekst sisaldab rohkemat, kui esmamulje ja esimene järeldus pakuvad. Seoses autori kavatsusega jääb aga õhku mitmeid küsimusi, mille lahendamiseks on vaja tunda teksti tausta, millele tuginedes saab mingil moel lähemale ka teksti mõistatusele ja autori kavatsusele.

Kui K. Muru arvustus pärines 1967. aastast, siis näiteks Ilmar Laabani 1956. aastal paguluses kirjutatud Talviku-analüüs ütleb “Kohtupäeva” kohta, et selles luulekogus astub Talvik “...sammu edasi oma heroilise lõpu poole. [- - -] Talvik on siin kõrberändur, kes teab, et ta iial ei näe töötatud maad ja keda ei ilmu lohutama ükski värelev kangastus...” (Laaban 2004: 228 - 229). Laaban tõmbab paralleele ka Talviku ja prantsuse (Baudelaire, Alfred de Vigny) ja rootsi (Edfelt, Boye) luuletajatega, aga ka pagulasluuletajate Kalju Lepiku ja Ivar Grünthaliga (*ibid.*). Grünthal ise iseloomustab seda luulekogu sõnadega “elutahe liigeses tugevuses” (Grünthal 2004: 236). Samast ajast pärinev Ants Orase analüüs rõhutab samuti Talviku luules avalduvat tugevat “Tahet” ja sellega kaasnevat trotsi (Oras 2004: 250). “Orjade kooris” näeb Oras siiski kõnelevat vanatestamentlikku halastamatut Jumalat (Oras 2004: 251). Aleksander Aspel näeb jõu ja elutahte avaldumist ka luuletuse rütmis: ““Orjade kooris” aga saavutab see hierarhiline rütm veelgi sundivama rühi lühikestes värssides, kuhu on suletud äärmine tahtepinge” (Aspel 2004: 277).

Kõik eespool toodud arvustused, olgugi pärit erinevatest aastatest, näivad olevat ühel nõul, et Talviku luules väljendub tugev ja trotslik elutahe. Kuid peaaegu mitte keegi ei maini Nietzschet kui üht võimalikku algallikat, kust niisugune elutung võiks pärit olla. Ometi võikski Nietzsche olla lugejale üheks võtmeks Talviku luule tõlgendamisel. Sedakaudu tekib otsekohe ka seoseid Talviku eelkäijatega eesti kirjandusest, sest esiteks on Talvik arbu-jana nooreestlaste traditsiooni jätkaja (Süvalep 1994: 51) ning teiseks on

ta ise tunnistanud oma huvi Nietzsche vastu: “1921. aasta jõuluks kinkis isa kaks köidet Schopenhauerit. See viis huvi Schopenhauerile ja ühtlasi ka Nietzschele ning üldse filosoofiale” (K[aelas] 2004: 200).

“Orjade koori” esimene osa on tõepoolest kantud nietzschelikust elu ja vabadustahetest ning surmatrotsist. Talviku värsid kutsuvad üles surma hoopis trotsima, st kõndima ohtude, elu ja surma piiril:

[21] Las halin jääb argade hooleks,
meid aga kõrbe vii.
Ja kui me ka nälga kooleks –
pääasi on olla prii.
(Talvik 2004: 100)

Iseenesest Talvik siin Piibli müüti ei muuda: süžee jääb samaks ning Egiptuse vangipõlvest lahkuvate juutide meeleolu tõlgendamine näib samuti adekvaatsena. Oluline sõnum, mis jääb domineerima, ongi hulljulge trots ja surmapõlgus. Pööre luuletusse tuleb aga teises osas, millest lisandub tekstile paras annus ambivalentsust:

[21] Vajame ahelaid, et neid murda
ikka ning uuest'.
Laps, ära kurda
kasvades välja kallistki kuuest.
Vanaga olgu rahul
raukade meel.
Loomingu pingest kõik liikmed vahul,
noored, me sirgume veel!
(Talvik 2004: 101)

Kui luuletuse esimene pool jätab mulje, et tegemist on võitlusega elu ja surma peale vabaduse nimel, siis teine pool toob sisse hoopis mängulisema, võib-olla ka pisut ironilise momendi. Samas siiski lähtub ka see osa esimeses pooles toodud Piibli legendist. Siin saab võitlus vabaduse eest hoopis kunsti pärusmaaks, igaveseks noorema ja vanema generatsiooni vastuolude allikaks. Nii mõjub aga pealkiri “Orjade koor” ironiliselt, igatahes pole

tegemist mitte ränga füüsilise orjapõlvega, millest Talviku luuletuses vabaneda püütakse, vaid ennekõike protestitakse siin vaimse orjapõlve vastu. Ning teise osa esimestes värssides olev viide ahelate vajalikkusele, et neid ikka ja jälle murda, oleks kui viide kunstilisele mängule, samas kunstile vajalikule mängule. Talviku piiritu elutahe, mis selles luuletuses nii nietzschelikult kõlab, on suunatud pigem kunstile kui näiteks tõsisele poliitilisele vabadusvõitlusele. Seda võimalust ei välista siiski lõplikult ka luuletuse kaheks osaks jaotamine.

Tuleb tõdeda, et Talviku kui autori kavatsused jäävad siiski teatud mõttes varjule ning lugejal on selle luuletuse puhul, mille üle pead murda. Ambivalentsus, mille Talvik on oma teksti sisse kirjutanud, võimaldab luuletust mitmeti tõlgendada. See-ga on tegemist suhteliselt avatud tekstiga, mis ootab koostööd aktiivse lugejaga.

Teistsugust vabamängu traditsioonidega võib näha viimaste aastate post-modernistlikus luules: mõnikord võib tunduda, et autorit tõepoolest pole kohal ning lugejal on suhteliselt vabad võimalused teksti tõlgendamiseks. Näiteks Doris Kareva luuletus “*Concerto strumenti e voce*”, mille peamine idee näib tõepoolest olevat mäng keele ning allusioonidega minevikule, müütidele, ajaloolle jms. Oluline on siin ka sõnade kõlalise sarnasusega mängimine, mis tekitab kõikvõimalikke assotsiatsioone ning seoseid. Autor kasutab markeritena sageli vaid pärisnimesid, mis loovad teosesse müto- loogilise õhustiku ning tulemuseks on midagi loitsu sarnast:

[22] Andromeda, mandragora,
rododendron, mandala,
undruk, undruk, Kassiopeia,
Kristiaania,
mania grandiosa, rosa mundi,
gloria!
loorber, loorber, koriander,
androgüün ja salamander –
Aleksandria.

Sirius, viiul, vioola, tequila,
Aiolos, Niilus, iood, iood,
Oibibio, Iphigeneia,
Louis!

Kriit, igrek, kriteerium, k arakas, kr oks,
katekismus katki, kark aaks!
Karakul, curriculum vitae,
kuradi kurat –
Klara kinkis Karlile klarneti, Karl!
Karl varastas Karla korallid,
k ull k ull kirik ut!

Untsantsakas, netsuke, mats mis mats, m uts,
metseen – mis seen? Miss Universum –
mis siis? Striptiis? Repriis?
Tantra, mantra, yantra.
Tantra, mantra, yantra.

Mater, mater dolorosa,
hosianna, roosamanna,
Asterix, krutsifiks,
aksakall, paralleel – Ariel,
eel-eel-eel-eleuterokokk!
Jokkmokk.

Vintv at, Viruv arav, efendi,
Udmurdi-Burundi
urjukk, burundukk,
purpur, jaspis ja pits.
Auschwitz.
Andaluusia lits.

Adenoid, asteroid, oikumeeni h upnoid,
Dalai-Lloyd, Ulalum,
unelum, lumerum, jumalum,
tumm, tumm, tumm
trumm.

(Kareva 2001: 216-217)

Pealkiri *concerto* rõhutab eriti tugevalt mängu-ideed. Samal ajal teevad nimed ajaloost, Piiblist ja müütidest võimalikuks mitmesuguste assotsiatsioonide tekkimise. Autori funktsiooniks näibki olevat sõnade ja nimede kaudu lugejat aktiveerida. Terve luuletus loob mulje ajaloo kui teksti kohalolust või ka ajaloo olevikuks saamisest. Samal ajal väljendab see mäng ka emotsionaalset ja individuaalset suhet vanadesse traditsioonilistesse tekstidesse, kuid see on suunatud rohkem lugejale kui autorile. Postmodernistlikul lugejal on võimalus luua teksti põhjal omaenda väikeseid lugusid ja legende ning interpreteerida varasematest suurtest lugudest pärit motiive vastavalt oma tõlgendusvõimalustele ja võimele.

II. ALLUSIOON KUI RETOORILINE VÖTE JA STRATEEGIA

1. Retoorika kaks suunda ja institutsionaalsus

Allusiooni on aastakümneid käsitletud kui retoorilist kujundit, millel on oluline roll tähenduse moodustamisel (vt ka alapeatükk 5). Omamoodi lähenemine kujundi mõistele on nii klassikalisel retoorikal kui ka nn neoretoorikal. Viimane tegeleb põhiliselt sellega, mis on üldse troop, ning kasutab peamiselt kolme mõistet: metafoor, metonüümia ja sünekdohh (Lotman 1991: 224-225.) Roman Jakobsoni metafoori ja metonüümia teooriale tugineb näiteks Ziva Ben-Porat' allusioonikäsitlus (vt Ben-Porat 1976). Olulisem kui lihtsalt troobi üldmääratlus on siiski see, mida ta tekstis teeb, ning seda on ka Ben-Porat oma Jakobsonile tuginevas käsitluses silmas pidanud.

Lotmani meelest “pole troop sugugi pelk väljenduslaadi ilustis [- - -], vaid ühe keele piires põhimõtteliselt väljendamatu tähenduse konstrueerimisviis. Troop on kujund, mis tekib kahe keele põkkekohal...” (Lotman 1991: 231). Allusiooni probleemi võiks selles kontekstis vaadelda kui ‘tekst tekstis’ probleemi, mis Lotmani järgi on “spetsiifiline retooriline konstruktsioon, mille puhul teksti üksikosade kodeerituse erinevus muudetakse teksti autoripoolse loomise ja lugejapoolse vastuvõtu oluliseks faktoriks. Ümberlülitumine teksti ühest semiootilise teadvustamise süsteemist teatud sisemisel struktuuri-piiril on sel juhul aluseks tähenduse genereerimisele. Niisugune konstruktsioon teravdab eeskätt tekstis sisalduvat mängumomenti: teistsuguse kodeerimise seisukohalt suureneb teksti tinglikkus, rõhutatakse ta mängulist loomust, ta iroonilisust, parodeerivat, teatraliseeritud jms. tähendust” (Lotman 1991: 294-295). Lotman toob välja allusiooni seisukohalt olulise aspekti: nimelt on ‘tekst tekstis’ konstruktsiooni puhul ühest küljest teise teksti komponendid teksti sisse lülitatud, teisest küljest asuvad nad aga tekstist väljaspool. See on mäng erinevate reaalsustega: tingliku ja reaalsega (vt Lotman 1991: 295). Kuid mitte ainult – luules võivad need reaalsused olla mõlemad ka tinglikud: eelkõige sel juhul, kui viidatakse näiteks teise fiktsionaalse teksti suunas.

Allusiooni puhul on kindlasti oluline, et osa tekstist, mis asub teises tekstis, on varjatud – see aspekt teebki allusioonist omanäolise retoorilise võtte, mille minevik ulatub sajandite taha ja esimene õitseage keskajega, mil tekkis aktiivne, tähendusi loov lugeja (Pucci 1998: 53), kes on võimeline opereerima erinevate semiootiliste süsteemide piiril. See ei tähenda, et antiikajal allusiooni ei kasutatud. Kasutati küll, kuid üldine foon selle laiemaks levikuks polnud soodne, sest antiikretoorika pidas hea kõne eelduseks selgust ja üheselt mõistetavust. Peale selle polnud ladina termin *allusio* antiikretoorikas üldse kasutusel. Kui üks autor kasutas oma teoses teise sõnu vms, tähistati seda sõnaga *μίμησις* või *imitatio*. Neist viimane oli kasutusel Roomas ning tähistas eelkäijate tööde jäljendamist. Renessansis eksisteeris aga juba kirjandusliku laenamise mõistena termin ‘allusioon’, Roomast pärandiks saadud ‘imitatsioon’ oli sellest üpris eraldi seisev. Ülevaate erinevatest perioodidest ja etappidest, mil antiikkultuuris vihjav keelekasutus end rohkem ilmutas, saab Joseph Pucci raamatust “The Full-Knowing Reader” (vt Pucci 1998: 51–108).

Kõik eespool mainitud käsitlused vaatlevad retoorikat kui teksti komponenti, kuid seda on võimalik vaadelda ka laiemalt – kui institutsiooni tööriista, millele on tähelepanu juhtinud näiteks Roland Barthes. Sellisel juhul koondab retoorika endasse kõik tavad ja kombed, mis korraldavad kirjutatud tekstide ringlust ühiskonnas, alates kirjanikest ja lõpetades kriitikutega (vt Barthes 2002: 63). R. Barthes rõhutab retoorika otstarbekohast olemust, mis pärineb juba antiigist. Seetõttu ongi retoorika ka ühiskondlik institutsioon ja võimu tööriist. (Barthes 2002: 64.) Kuid samavõrd võib ta olla ka vahend, kuidas võimu vastu töötada, nagu võib näha eesti kirjanduse erinevatel perioodidel luule kaudu toimunud mässust (Peterson, Haava, Rummo, Lepik). Kõigil neil luuletajatel oli oma kindel eesmärk, mida nad luule kaudu lugejaile edastasid, ning samal ajal ka oma retooriline süsteem, mida nad tekstide loomisel kasutasid. Samas tundub, et just allusiooni varjava aspekti tõttu on viimane tõhus vahend öelda seda, mida otse öelda oleks raske või võimatu. Peale selle ulatub allusiooni enda ajalugu sama kaugele kui institutsionaalse retoorika ajalugu – üks töötas vaikivalt institutsiooni vastu, teine järgis ka keeles ja kirjas institutsiooni nõudeid.

2. Retoorika ja allusioon ajaloos

Retoorika ehk kõnekunst on seotud ennekõike suulise kultuuriga (vt nt Ong 1971: 2; Undusk, R. 2001: 75–80). Allusiooni on seevastu peetud kirjaliku kultuuriga seonduvaks, kuigi vihjeid on mõistagi kasutatud ka suulistes tekstides. Erinevus on ilmselt selles, et suulises kommunikatsioonis saab oma olemuselt ähmase vihje kohta kohe selgitust nõuda, kirjalik tekst jätab aga tõlgendamisvõimaluse reeglina lähedal oleva autori puudumise tõttu vabaks. Seega on kirjaliku teksti vihjete puhul oluline, kuidas autor suudab oma kavatsusi lugejani viia nii, et teda ja lugejat lahutavast ajalisest ja ruumilisest vahe- maast hoolimata taotletud sõnum pärale jõuaks. Kirjalikus suhtluses ilmneb bahtinliku dialoogi diakrooniline aspekt eriti tugevalt: kaks dialoogis osalejat ei asu samas ajas, vaid autori poole pealt vaadatuna eksisteerib nn “minu aeg” ja “teise aeg” (Eskin 2000: 93). Või pisut teisiti öelduna: “Häälelise ja kirjaliku keele põhiline erinevus on see, et häääl on olevikulisena ütleva juures, isegi tema sees, kiri aga tuuakse ja viiakse ära” (Undusk 1998: 65). Kuid autoril on alati võimalus, kui ta kasutab oma tekstis teist teksti, kasutada veel ka mõnd teist aega, ergutades sellega aktiivse lugeja kultuurimälu. Eespool toodud näide Kristian Jaak Petersonist (vt ekskurs 5), kes imiteerib antiikluuletajaid, on üks niisuguseid. Seega võib eeldada, et teise teksti kasutamine kannab alati ka mõnd ajalooliselt välja kujunenud retoorilist eesmärki.

Tzvetan Todorov iseloomustab antiikretoorikat järgmiselt:

“Retoorika objekt on kõneosavus, defineeritud kui efektiivne kõne, mis teeb võimalikuks teiste mõjutamise. Retoorika ei valitse keelt mitte kui vorm – ta ei tegele lausungi kui sellisega –, vaid kui toimimisviis. Lingvistiline vorm saab globaalse kommunikatsiooniakti koostisosaks (veenmine on selle kõige iseloomulikum tüüp). Retoorika tegeleb kõne funktsioonidega, mitte selle struktuuriga. Selle üks konstant on siht veenda... Lingvistilisi tähendusi arvestatakse selles ulatuses, kuivõrd neid saab kasutada selle sihi saavutamiseks” (Todorov 1982: 61).

Rita Copelandi arvates näitab Todorovi pilguheit retoorika ja keeleuuri- mise ajaloolisse suhtesse, et retoorika suhestab ennast diskursiga, st terve keelekasutuse valdkonnaga ehk kommunikatsioonisüsteemiga tervikuna. Retoorika valitseb keelt ja teksti kui tervikut – kui tegevust, funktsiooni ja tulemust. Retoorika tegeleb tekstiga kui publiku, kõneleja, keele, tähenduse

ja veenmise või mõjutamise tervikuga. Retoorika tõttu ühendab teksti tervik laiemat areaali kui tegelik tekst ise: alates kompositsioonist, mis on kõneleja või autori argumentatsiooni väljamõtlemine, kuni publikule toimiva mõjuni või tulemuseni, mis on saavutatud pärast teksti formaalset sulgemist. Seega konstrueerib retoorika omaenda distsiplinaarset privileegi kui kunst, mis võib ühendada osalist või limiteeritud tekstilise grammatika valdkonda: retoorika ühendab lingvistilise tähistaja tähenduse ja tegevusega, olles ise metakeeleline. (Copeland 1995: 14.)

Selle kõrval eksisteerib retoorika teistsugune aspekt, mida rõhutab Benedetto Croce, kes nimetab retoorikat kaunistatud vormi teooriaks, tuues välja erinevuse, mida mõistetakse retoorika all tänapäeval ja mida antiigis (Croce 1998: 467-468).

Tegelikult on ladina keele kui kirjakeele kasutamine retoorika ja ka vihjamise seisukohalt võtmetähtsusega: Läänes oli ladina keele õppimisel meessoos täiskasvanuks saamise rituaali iseloom. Kuni romantismini oli retoorika formaalne distsipliin, mida õpiti ladina keele õpingute käigus. Ego domineerimine, mida soosis retoorika, on ilmne eriti renessansis, mis mitmel moel kujutab fülogeneetilist retoorilise arengu kõrgpunkti. Suure asjatundlikkuse äärmuslik egoism ja egotism iseloomustab paljusid tolle ajastu kultuuritegelasi. (Ong 1971: 14-15.) Mungakloostrites harrastatud perfektne sõnakunst oli aga eeskujuks paljudele kaasaegsetele:

“... kohati üksteisele vasturääkivad killud moodustavad lõpuks tervikpildi vaimunõtkusest, tõlgenduspeenusest ning nägemisteravusest, mille põhjal tuleb välja munkade tõeline olemis- ja tegutsemisviis. [- - -] Intellektuaalne vahedus ja emotsionaalne lopsakus käivad käsikäes kirjutamisoskusega, mis suudab väljendada ka kõige peenemaid ja salajasemaid aistinguid, uitmõtteid ja tähelepanekuid” (Miccoli 2002: 62).

Seejuures mainib Giovanni Miccoli ka näiteks ironiat, millega mungad mõnikord kirjeldasid kaasaegseid ebakohti (*ibid.*). Toodud tsitaat näitab, et keskaegsetes kloostrites arendati tõepoolest sõnakunsti, millele pidi olema ka vihjamine väga omane. Oma osa on sellise kirjutamisviisi levimisel kindlasti religiooniga seotud müstilisel elutunnetusel, mille põhjuseks oli soov saavutada keset äärmiselt reglementeeritud religioosset keskkonda vahetu isiklik jumalakogemus:

“Müstik on alati algupäralt individualist, ametliku riituse ebapiisavuse tajuja, üldtarvitavat kirikukeelt kas või salamisi umbusaldav uue vahendituse (tegelikult: uut tüüpi vahendatuse) prohvet. [- -] Temast ei pruugi saada mässajat [- -] kuid igal juhul teostub igas väljapaistvas müstilises eluloos taas kord religioosne uuendusakt” (Undusk 1998: 166).

Allusiooni seisukohalt kõige olulisema, mida keskaeg retoorikakunstile on andnud, võiks kokku võtta järgmiste sõnadega: retooriline kultuur oli peamiselt suuline kultuur, mis oli varjatud kirjutamises. See oli suuline kultuur, mille kavatsused (selle termini sotsioloogilises mõttes) olid kodeeritud ja juhenditesse kirja pandud. Nende juhendite täitmist jälgiti nii mõtisklemise treeninguil kui ka kirjaliku eneseväljendamise puhul. Viimane oli tõeline instrument, mis muutis need institutsioonid lõpuks iganenuks. (Ong 1971: 261). Kuna akadeemilist ladina keelt kontrolliti kirjutamise kaudu (Ong 1971: 266), võiks öelda, et lõpptulemusena kandus suulises retoorikas peituv ambivalentsus üle kirjalikku teksti, muutudes aja jooksul järjest enam taotluslikuks mänguks, mida me kaasaegses luules üpris palju nautida saame.

Suulise pärandi ülekaalule retoorikas viitab ka mõiste enda päritolu. Walter J. Ongi järgi on tulnud mõiste ‘retoorika’ kreeka terminist *rhēma* (sõna või ütlus), mis on tuletatud protoindoeuroopa sõnast *wer*, mis omakorda on aluseks ladina sõnale *verbum* ja inglise sõnale *word* (Ong 1971: 2). Kogu inimkultuur oli algselt retooriline selles mõttes, et enne kui tekkis õpetus, kuidas kirjutada, oli kogu kultuur suuline. See ei tähenda, et kogu verbaalne suhtlus oleks käinud vaid suulisel teel, vaid et oma mõtteid oli otstarbekas väljendada suuliselt. Ning Lääne kultuur lõi pärast kirjutamise leiutamist ja enne industriaalset revolutsiooni kõnekunsti. (Ong 1971: 2.) Varane kirjutatud proosa pole ei rohkem ega vähem kui ümberkirjutatud kõne ja varane luule oli oma otstarbalt isegi veel rohkem suuline. Antiigist renessansini ja romantismi alguseni oli kõikide verbaalse väljendusoskuse kunsti õpetamise domineeriv eeldus, et kõikide väljendamisviiside paradigma on kõnepidamine (Ong 1971: 3).

Pidades silmas kaasaega, nendib Ong, et nagu veenmise puhul, nii on ka retoorikaga opereerimine muutunud mingil moel kaudsemaks (eriti kaubanduses ja reklaaminduses, olgugi et me kunagi ei alahinda klassikaliste oraatorite, nagu

Cicero, kaudseid meetodeid). Moodne retoorika on muutunud omaaegsest verbaalsest retoorikast visuaalsemaks mitte ainult piltide kasutamise, vaid ka sõnade kui objektide kasutamise poolest. Kuni 18. sajandi alguseni oli väga haruldane leida mõnd märki, mis tõstaks esile kirjutatud sõnu, näiteks tootja nime, samuti ei reklaamitud oma äri sõnadega väljaspool kauplust jne. Uut retoorilist sõna on käsitletud kui kavandatud ja isegi kui füüsilist objekti. Nüüdisaegses maailmas erinevad inimestevahelised veenmissuhted radikaalselt sellest, millised need olid minevikus, sest kultuur on muutunud, kuid need muutused pole olnud kaootilised. Retoorika ajalugu lihtsalt peegeldab ühiskonna evolutsiooni. (Ong 1971: 9.) Mis puutub allusiooni, siis tundub, et Ongi mainitud tänapäeva meedias kasutatakse pigem otseosutust kui kaudset vihjet. Iseasi on muidugi pildiline keel, kuid sellegi ambivalentsuse kipub sõnaline pool sageli varjutama.

Niisiis on retoorikas ennekõike praktilised eesmärgid – autori praktilisus on üks antiigi pärandeid – ning suuline aspekt, mis lähtub küll sõnast, kuid mida pole siiski kusagil kirjalikult fikseeritud, on hõljumas ümber teksti: see on vihjava teksti retoorikas kindel lugejat mõjutav strateegia.

3. Retoorika ja hermeneutika

Allusiooni markeri üks aspekt on jäljendav. Selle all võib mõista nii mingi prototeksti osa kui ka terve teksti matkimist. Jäljendamine ei tähenda aga kaugeltki vaid pimesi oma eelkäijailt maha kirjutamist, vaid tavaliselt on sellel kindlad autoripoolsed eesmärgid. Eespool kirjeldatud Kristian Jaak Peterson (vt ekskurss 5) pole mõistagi ainus eesti luuletaja, kes oma autoriteete ja eeskujusid on jäljendanud. Jäljendamisega tegelesid veel paljud, kes tema järel tulid, mõned halvemini, mõned paremini. On ju üldteada Lydia Koidula saksa mõjud ja eeskujud. Ka tema luule oli rahvuslikkuse teenistuses ning püüdis alles luua oma algupärast kõrgetasemelist eesti luulet. Loomulikult oli vaja selleks eeskujusid ja ka nende eeskujude tõlgendamist.

Niisiis eeldab igasugune jäljendamine tõlgendamist ning seepärast on retoorika ümbritsetud hermeneutika teooriast. Seda enam, et hermeneutika on tegelenud traditsiooniliselt rohkem kirjutatud tekstidega. Hermeneutikat ja retoorikat võrdleva Hans-Georg Gadameri (vt Gadamer 1977: 21–26)

hermeneutika seostub antiikretoorikaga, eriti selles osas, mis puudutab keele ja retoorika dünaamilist olemust, mis valitseb keelt kui tegu ja funktsiooni kui staatilist vormi. Kuid samal moel kasutab retoorika keelt selleks, et luua tähendusi, ning samuti huvitub ta keele ja tähenduse interpreteerimisest viisil, mis on kohane vahelduvatele ja muutuvatele inimkäitumise ja -tegevuse asjaoludele. (Copeland 1995: 19). Seega on hermeneutika ehk interpreteerimiskunst ja retoorika omavahel sarnased selle poolest, et tegelevad diskursiga, mitte üksnes grammatikaga selles mõttes nagu seda antiigis käsitleti, samuti tulenevad nii retoorika kui ka hermeneutika praktikast (Copeland 1995: 20).

Kuna vihjamine sisaldab endas nii mõjutamise, mis on ühtlasi allusiooni praktilise pooluse väljund, kui ka jäljendamise aspekti, mis mõlemad nõuavad eelneva teose tõlgendamist, siis on vihjamise protsessis hermeneutiline teadvus nii või teisiti alati kohal:

“Kuna kirjutajana ollakse teadlik igasuguse kirjaliku fikseeringu problemaatikast, siis ollakse alati juhitud eelvaatest vastuvõtjale, kelle juures tahetakse saavutada tähendusjärgest arusaamist. Nii nagu elavas kõneluses, kus kõnelemise ja vastukõnelemisega püütakse jõuda vastastikuse arusaamiseni, see tähendab aga, et otsitakse sõnu ja saadetakse neid rõhutamise ja žestidega, millelt oodatakse, et nad jõuavad teise inimeseni, nii peab ka kirjutamise juures, mis ei saa osaks-jagada (*mit-teilen*) mingit sõnade otsimist ja leidmist, saama tekstis endas justkui üks tõlgitsus – ja arusaamishorisont avatud, mida lugejal tuleb täita” (Gadamer 2002: 260-261).

Seega on autori ja lugeja vastastikune dialoog teksti ja selles tekstis peituvasse allusiooni juba ette sisse kodeeritud. Tõlgendamist nõuab nii allusiooni loomine autori poolt kui ka selle mõistmine lugeja poolt. Nii või teisiti sõltub autori tahte lugejani jõudmine viimase kompetentsist ning tahtest mõista. Autori tahte lugejat mõjutada õnnestub samuti vaid eespool mainitud tingimustel. Allusioon kui retooriline võte ning mõjutamise strateegia on kahepoolne akt: mõjutada saab vaid seda, kes on mõjutatav.

Ekskurs 11. Poetilised mässajad Kalju Lepik ja Paul-Eerik Rummo

Allusiooni kui retoorilise võtte rakendamist üpriski praktilistel eesmärkidel võib näha läbi eesti kirjanduslooo ning mitte väga kauges minevikus. Allusiooni abil oli võimalik anda edasi varjatud poliitilisi sõnumeid või mässata kehtiva süsteemi vastu. Niisuguse mässu juured ulatuvad aga aega, mil allusioonide kasutamine laiemalt levis. Keskaegne kultuur, mis soodustas vihjavat keekekastust, ei loonud mitte ainult kõiketeadvat lugejat, vaid ka individualistliku autori, omamoodi mässaja, kelle vaimseid järeltulijaid võib leida tänapäeva luulest üsna rohkesti:

“Suhtumine talle etteantud keelde sarnastab müstikut moodsa luuletajaga ilmalikus keskkonnas, kes ammutab paratamatult, mõnikord hiiglakogustes, eelnevast kirjanduskogemusest, kuid teeb mingit isiklikku ja üleüldist ebapiisavust tajudes kõike ikkagi oma- ja uutmoodi” (Undusk 1998: 167).

Keeleline ja poeetiline mäss võib väljenduda mitut moodi: see võib olla tõeliselt üksiku hinge mäss nagu Kristian Jaak Petersonil, see võib olla suuremat kollektiivi mõjutada üritav, nagu Anna Haava oma luules harastas, aga see võib olla ka suuremal või vähemal määral poliitiline, nagu 20. sajandi luuletajaist paljud on loonud. 20. sajand on eesti kirjandusele niisuguseks mässumeelseks luuleks palju võimalusi andnud.

Kui pagulaskirjanikest on Kalju Lepik kindlasti üks niisuguseid mässajaid, kelle omapärane Piibli-kasutus sobib hästi paralleelide tõmbamiseks keskajaga, siis kodumaal kirjutanud autoreist sobiks talle paralleelseks kaaslaseks Paul-Eerik Rummo. Kui Kalju Lepiku luulet läbivad allusioonid Piiblile algusest lõpuni ning need on valdavalt isamaaluse ja vabadusvõitluse teenistuses, siis Paul-Eerik Rummol neid nii palju ei ole ja need on ka märksa varjatamad kui Lepikul. Ometi leidub kahel luuletajal mitmeid sarnaseid jooni. Näiteks rahvaluule imiteerimine, assotsiatsioonilisus, rohkesti vihjeid varasemale eesti kirjandusele (Juhan Liiv, Gustav Suits, Marie Under, Henrik Visnapuu jt). Kuigi Karl Muru kirjutab Paul-Eerik Rummo kohta, et “Paraadisamaalusele vastandumise poolest seostub “Ringrajalt kõrvale” 1930-ndate aastate J. Semperiga” (Muru 1987: 97),

võiks tegelikult selles osas paralleele tõmmata hoopis Kalju Lepikuga, kes paguluses võlts- ja paraadisamaaluse vastu võitles. Et Lepiku allusioonide käsitus on juba varem ilmunud (vt Mihkelev 2000: 317–324; 392–400), siis sellel alljärgnevas kirjutises rohkem ei peatuta: järgnev kirjutis heidab pilgu Paul-Eerik Rummo allusioonikasutusse.

Rummo Piibli-allusioonid on märksa varjatamad ja neid on ka vähem kui Lepikul. Samas on nende kasutamine teatud mõttes varieeruvam: autor ei ole nii väga traditsioonilises tähenduses kinni, vaid loob vana tähenduse põhjal üpriski üllatavaid seoseid ja tähendusi. Üsna sageli on need seotud autori enda minaga.

Näiteks luuletus “Joosep. Autoportree” on vihje 1. Moosese raamatule, loole Jaakobi pojast Joosepist, kelle ta vennad kadeduse pärast Egiptusesse orjaks müüsid ja kes seal Egiptuse valitsejaks tõusis, sest võitis vaarao soosingu, seletades talle ära nähtud unenäo. Unenägu tähendas seitset külluse- ja seitset nälja-aastat. Joosepiga on Euroopa kultuurimälus seotud mitu tähendust, näiteks karskus, süütus, unistused, unenäod, kadedus, headus ja armukadedus (Delahunty, Dignen, Stock 2001: 224). Rummo on oma luuletuses viidanud peamiselt neile omadustele, mis seonduvad Joosepiga enne tema vangistusse müümist. Ainult viimased värsid viitavad Joosepi tulevikule:

[23] Lihtsameelne Joosep
aga ükskord veel
mõistatan ma ära
vaarao hullu une
(Rummo 1999: 310)

Seega kannab Piibli Joosep Rummo luuletuses naiivsuse, õnneliku lapsepõlve ja nooruse tähendust ning ka suure ja helge tuleviku tähendust. Selles mõttes on traditsioon säilinud, kuid väga sageli on Joosepi puhul oluline just tema orjaskümümine ja kannatused enne valitsejaks saamist. Rummo on võtnud seega pisut ebatraditsioonilised omadused ja rõhutanud selle kaudu Joosepi elu helget poolt. Et luuletus kannab pealkirja “Autoportree”, siis võib selles näha ka autori lüürilise mina samastumist Joosepiga.

Samasugust mõnevõrra ootamatust rakursist lähenemist algtekstidele võib näha ka luuletuses “Jõuluhommikul”:

[24] ristimisveest puutumata peaga
pistaksin põue pudeli benediktust
ja kõnniksin katsikule
Maria manu

Tere Maria
Oi mis pisike poisslaps
Jeesus Kristus
tõepoolest ilus nimi
Ja sa loodad et temast
saab suur mees
kõikide teiste lunastaja

Minu ema
mulle pani nimeks
Paul Erik
ja küllap ta lootis
samamoodi

(Rummo 1999: 299)

Siin on samuti vana legend säilinud, kuid uue tähenduse loob Rummo niiviisi, et kaotab Kristuse ümbert pühaduse oreooli ning asetab ta lihtinimes- tega samale pulgale – tegu, mis oleks Kristusele ehk vägagi meelepärane.

Huvitav lähenemine teemale on ka jõulumüsteeriumi kirjeldamine pagana silmade läbi, mis mõjub küll ootamatult, kuid kannab endas sü- gavalt kristlikku sõnumit: teatavasti suhtles Jeesus ka samaarlaste ja teiste ümberkaudsete paganlike rahvastega. Luuletuse lõpus toimub aga autori lüürilise mina ja Kristuse samastamine: nii Jumala kui ka tavalise inimese laps tähendavad nende emade jaoks ühtmoodi lootusi.

Rummo Piibli-allusioonid on ennekõike inimlikkuse teenistuses, need nagu kinnitaksid tema ülejäänud luule kohta käivat väidet: “Rummo otsib silda, mis seoks inimese ja inimese, inimese ja looduse, inimese ja inimkonna. Lahutava vastu tõuseb ta kriitiline paatos” (Muru 1975: 263). Neis luuletustes võib märgata ka teatavat hipilikku kergust, eriti Joosepi-teksti puhul, 1960ndate aastate hõngu, mida autor endaga kaasas on kandnud, kui vanadesse tekstidesse on sisenenud.

Kui Kalju Lepikul oli luuletsükkel “Klaasist mehed lähevad läbi punase mere” (Lepik 2002: 435–447), mis otseselt viitab iisraellaste Kõrkjamerest läbimisele, siis mere läbimise motiiv on ka Rummo ühes tuntuimas luuletuses “Me hoiame nõnda ühte”:

[25] ME HOIAME NÕNDA ÜHTE

kui heitunud mesilaspere
me hoiame nõnda ühte
ja läheme läbi mere
ja läheme läbi mere
mis tõuseb me vastu tige

(Rummo 1999: 55)

See allusioon on nii varjatud, et peale värsi *ja läheme läbi mere* pole rohkem mingit kinnitust, et tegemist on allusiooniga Piiblile. Ometi võib ajastu konteksti arvestades seda arvata. Kui Iisraeli laste mereläbimine toimus Jehoova toel, käsul ja juhtimisel, siis Rummo annab piiblimüüdile uue tähenduse: tigidast merest saadakse läbi ainult üksteise toel, see ongi ilmselt Jumala võim. Karl Muru selgituski on teatavas mõttes ambivalentne: “On vaja tuge kaaslaste selgetelt õlgadelt, et suuta hoida ühte “kui heitunud mesilaspere” ja minna muistsete iisraeli laste eeskujul läbi tige mere, jõudmaks maale, mis “on antud armastajaile”” (Muru 1975: 263). Murugi viitab siin hipiliikumisele, kuid arvestades ajastu konteksti, võiks selles tekstis näha ka poliitilist allusiooni, millest tõesti vaid asjasse pühendunud aru said.

Kui võrrelda Lepiku julge ja otsekoheste stiiliga, siis on vahe ilmne: Rummo tekst on küll helgem ja optimistlikum, kuid ta jätab oma mõtte ähmasemaks ning seeläbi on lugejal võimalik oma tõlgendust vabamalt arendada. Lepikugi värsid on assotsiatiivsed, kuid abstraktsele klaasist meeste merest läbimisele motiivile on lisatud mitmeid otseseid viiteid okupatsiooni käes vaevlevale kodumaale, mistõttu on sellest tekstist poliitilisust märksa kergem välja lugeda. Kui Rummo on sunnitud poliitilisi probleeme tõepoolest varjatult esitama, siis Lepiku allusioonid on loodud pigem kaunistuslikel eesmärkidel, nii et poliitikast kõnelemine oleks mõjus ning paneks pagulased oma kodumaa saatuse üle mõtlema, oli sealpool piiri ju võimalik neidsamu probleeme ka otse välja öelda.

Rummo allusioonid Piiblile asetavad vanad müüdid selles mõttes uue tähenduse valgusesse, et üritavad jumalasõna ja sakraalsust, külma religioossust vähendada ning inimlikkust suurendada. Rummo näeb pühakirja tegelastes ennekõike inimesi, mitte pühakuid ega jumalaid. Luuletus “Oli üks post ja risti tala” näib küll pühakirja parodeerivat, demonstreerides tegelikult, et vanad müüdid on inimestele juba niivõrd omased ja lähedased, et neisse ei pea enam pelgalt aukartusega suhtuma. Ja ikka jääb sellest paroodiast kõlama inimese-armastus ja -lähedus: “Kõige enam inspireerivadki P.-E. Rummot valulisemad impulsid ajas ja temas endas, see, mis inimest ahistab ja seob ning ähvardab selle kaudu kogu inimkondagi” (Muru 1975: 264). Kas pole selles paroodias varjul tegelikult protest formaalsuse ja reglementeerituse vastu ning soov tajuda kõiksust sügavamalt ja isiklikumalt, kui seda ametlik doktriin ette näeb? Igal juhul näib neis ridades olevat vastandatud mass erandlikule:

[26] Oli üks post ja risti tala
ja haamer laenutati
ja siis see poiss nagu tuulekala
sinna rippuma naelutati.

Oi sina orbu neitsipoega,
mahlane ja nõtkel,
juba sina paistad teise koega,
soolane ja sitke.

Viimane kui üks, kes sirutab pihu,
saab seda imelooma.
Võtke ja sööge, see on minu ihu,
see paneb teid veel kõvasti jooma.

(Rummo 1999: 239–240)

Vast tuntuima viite Piiblile võib leida Rummo “Viimse reliikvia” lauludest. Sealses laulus “Hea mees, kes arvab, et on mitu jumalat” olev refrään *kindel linn see vajab kaitset...* on allusioon Martin Lutheri kirikulaulule “Üks kindel linn ja varjupaik” ning selle kaudu loomulikult ka Piiblile, kümnele käsule jm:

[27] Hea mees, kes arvab, et on mitu jumalat,
parem veel, kes valib neist üheainsa välja.
Hea mees, kes nuumab oma ainsat jumalat,
parem veel, kes suretab kõik ülejäänud välja.

Sest

kindel linn see vajab kaitset
ja varjupaik vajab varjupaika.
Kindel linn vajab väga-väga kaitset
ja varjupaik sala-varjupaika.

Kindel linn vajab väga-väga kaitset
ja varjupaik sala-varjupaika.

(Rummo 1999:154)

Esimene salm mängibki esimese Jumala käsuga, mis ütleb: “Sul ei tohi olla muid jumalaid minu kõrval!”, edasi järgneb refrään, mis pöörab täielikult ringi Piibli sõnumi Jumalast kui kindlast linnast, kust leiab alati varjupaika, ning ka Lutheri laulu sõnumi. Lutheri tekst (1524) algab salmiga:

[28] Üks kindel linn ja varjupaik
on meie Jumal taevas,
ta hoiab meid kui kilp ja mõõk,
ta aitab kõiges vaevas.

Ja lõpeb värssidega:

[28] Ei Jeesu kirik hukka läe,
mis alustatud Vaimust.
Kui võtvad meie käest
au, ihu, last ja naist:
et mingu igavest!
Ei saa nad kasu sest,
ta riik peab meile jääma!
(Talvet 1993: 201, tlk. F. Hörschelmann)

Lutheri tekstis on jutt jumalariigist, mida mõistetakse kui kindlustatud linna, kaitsvat kindlust. Rummo tekst jätab kõigepealt esimeses salmis inimesele vaba valiku, kelle ta oma jumalaks valib ja keda nuumab, ning refräänis tuleb poeet lagedale ideega, et seesama Piiblis jutlustatud kindel linn ehk jumal, ükskõik milline see ka poleks, vajab väga-väga kaitset: mitte jumal ei kaitse inimest, vaid inimene peab ise kaitsma oma väljavalitud jumalat, olgu see siis ristiusu jumal või vabadus vms.

Seega võiks öelda, et allusioonidega Piiblile ei ole Paul-Eerik Rummo eesmärk traditsioone hoida. Ta ei püüa otsida pühakirjast tuge ega kinnitust ega püüa leida ka lugejaga ühist tuntud teemat, vaid püüab anda vanadele müütidele hoopis uue, moodsama sisu – minnes lugema Piiblit, võtab ta igal juhul kaasa suure tüki iseennast ja oma kaasaega. Allusioonid Piiblile ongi tema luules kui vahend inimlikkuse, kuid varjatult ka vabaduse ideede kultiveerimiseks.

III. MÄLU

Allusioonide ja tsitaatide küllus kirjanduslikes tekstides on üks teisenenud osa ja terviku suhte väljendus. Kui idealistlikult spekuloida, võiks öelda, et selles teisenemises väljendub kultuuri ja kirjanduse võitlus unustuse vastu. Nagu rõhutab Daniel Poirion oma raamatus “Literature and Memory” (1985), on kirjandus võitlus unustuse vastu, sõnade haihtumise või “aurustumise” vastu aja kulgedes. Kirjandus on üks võtteid, mida kultuur kasutab, et ülendada oma hiilgust ja fikseerida oma mälu igaviku jaoks. (Poirion 1999: 33.)

Ka Juri Lotman peab teksti üheks olulisemaks funktsiooniks kollektiivse mälu kindlustamist ja seda eriti nende kultuuride puhul, kus kirjakeel puudub ja domineerib müüdiline teadvus, kuigi rudimendina esineb müüdilist teadvust igas kultuuris (Lotman 1991: 284). Siia võiks ilmselt liialdama ta lisada, et müüdilise teadvuse ilminguid kohtab suuremal või vähemal määral igas kirjandusteoses ning nendegi ülesanne on midagi ühismälus jäädvustada, kinnistada või meelde tuletada. Võiks eeldada, et samasugust funktsiooni täidavad ka kirjanduslikes tekstides esinevad allusioonid.

Eelnevaist arutlusist on ilmnenu, et allusiooni toimimine nõuab kultuurimälu olemasolu nii autorilt kui ka lugejalt, sest tekst iseenesest on juba ümbritsetud mentaalse vihjeruumiga, mille vahendusel toimubki dialoog autori ja lugeja vahel. Samas pole mälu kaugeltki mitte üheselt võetav ega lihtne fenomen:

“Mäluga on seotud lai fenomenide spekter, mis algab intentsionaalsetest aktidest ja seisunditest ning lõpeb puhtfüüsilistega... [- - -] Mälu tuleb eristada vahetust kogemusest, otsestest mõjutustest. Sündmuse ja mälu vahel peab olema mingi paus, kasvõi kõige õhem piir, *pragu* Paul Ricoeuri mõistes. [- - -] Mälu nõuab struktuuri ja talletub struktureeritud aines palju paremini kui amorfses. [- - -] Seega on tekstil ja mälul üks oluline omadus: talletatus ning näib, et teksti üks tähtsamaid funktsioone ongi olla mälu kandja. Kuid tekstil ja mälul on ka olulisi erinevusi. Neist esimene on suunatus. Tekst on alati suunatud ning selle suund langeb kokku aja vektoriga. Mälu struktuur on aga hoopis keerulisem ning teatud mõt-

tes on see koguni ajale vastassuunaline: mälu on suunatud minevikule” (Lotman, M., Lotman, M.-K. 2000: 135-136).

Teksti mälu, millele on omane talletatus, seondub veel ka mälu aktiivsuse ja passiivsuse probleem: kas mälu on aktiivne või passiivne, kas tekstimälu on informatsioon talletatud muutumatul kujul või loob tekst lisaks informatsiooni säilitamisele ka uusi tähendusi. Mõeldes Anton Popoviči teooriale, võiks siin näha seost teksti invariandi ja variandiga. Allusiooni toimimise mehhanisme silmas pidades võib aga väita, et tegemist on nähtusega, kus leiavad aset mõlemad protsessid, kuid rohkem on siiski tegemist uute tähenduste loomisega. Isegi siis, kui autori tahe on ehk säilitada vana informatsioon muutumatul kujul, tuleb mängu lugeja mälu, mis on sama informatsiooni omamoodi talletanud. Selliseks näiteks oli eespool toodud Kalju Lepiku Artur Adsonile pühendatud luuletus “Roosikrants” (vt ekskurss 4).

Võiks öelda, et allusiooni tähendusloomes on näha informatiivse ja kreatiivse mälu koostööd. Esiteks talletab autor varasemat teksti kasutades sellest mingi lugejale piisavalt äratuntava osa oma uude loodavasse või loodud teksti. See on mälu staatiline, passiivne ja informatiivne aspekt, kus aktiivsem roll langeb autorile. Edasi kulgeb allusiooni toimimine juba kreatiivse mälu abil: seni staatilisena säilitatud informatsioon saab aluseks reale võimalikele uutele tähendustele ja assotsiatsioonidele. Kreatiivsele mälule on omane dünaamilisus, ja nii ongi just see mälu osa määrava tähtsusega allusioonide toimimisel. Juri Lotman on kirjeldanud mälu semiootilist tüpoloogiat oma artiklis “Kultuur ja informatsioon”, kus ta jõuab järeldusele, et luues uusi tähendusi, suurendab kreatiivne mälu ühtlasi ka informatsiooni hulka (Lotman 1970: 5).

Samamoodi nagu autor, käitub ka lugeja oma kultuurimälu, kui ta tõlgendab autori loodut: tema mälu koosneb kõigepealt informatiivsest poolusest, kuhu on talletatud vajalik info, tõlgendamisel käivitub aga mälu kreatiivne pool, mis aitab luua tähendusi. Nii võiks rääkida ka teatud pingest, mis tekib mälu informatiivse pooluse ja kreatiivse pooluse vahel tõlgendamisprotsessi käigus. Umberto Eco, keda huvitab lugeja toimimisviis teksti interpreteerimisel, näeb samuti tähenduse tekkimise eeldusena võimalikke lugejapoolseid katsetusi ja hüpoteeside seadmisi, mis moodustavad keerulise süsteemi ning pinge teksti ja teksti ümbritseva

diskursi vahel (vt Eco 1993: 189–195), võiks öelda, et ka teksti mälu ja lugeja enda mälu vahel.

Mälu rakendamine tähendab tegelikult seda, et nii autoril kui ka lugejal on teatud mälestusi sellest, mis on olnud isiklikus elus, rahva ajaloos, inimkonna ajaloos jne. See võib olla ka mälestus loetud raamatust, nähtud filmist vms kultuurinähtusest. Kui allusiooni toimimise esimene aste on äratundmine, siis selle tagatiseks ongi teadmine millestki varem olnust.

Kui Joseph Pucci ei puuduta oma allusioonikäsitluses teemat, kuidas allusiooniline tähendus eksisteerib lugeja vaimus, kuidas tähendus tuleb lugeja vaimu ning missugused kavatsused loovad tähendust, siis Renate Lachmann väljendab seevastu oma raamatus “Memory and Literature” mõtet, et teksti mälu ongi tema intertekstuaalsus. Teksti intertekstuaalne osutus moodustab teksti mälu. Intertekstuaalsus kerkib esile kirjutamisaktis, arvestades tekstide vahelise ruumi läbimist. Kirjutamise kaudu loob tekst ise tekstidevahelise mentaalse ruumi. See on varjatud intertekstuaalne varaait, mille süntaks ja semantika võiksid antiiktraditsioone arvestades olla kirjeldatud kui *loci* (koht) ja *imagines* (kujutlused). Viimaseid võib mõista kui troope. Kui interpreteerida troope strateegiatena, mis reguleerivad tekstidevahelisi kontakte, siis asub tulemus mnemotehnika ja intertekstuaalse tehnika vahel, kujundite ja intertekstide vahel – see on suhe, mis figureerib retoorilises paradigmas. Samal ajal visandab iga tekst siiski mnemoonilise ruumi, mille läbi ta lahkub teistesse tekstidesse. (Lachmann 1997: 15-16.)

Ruum on siin oluline mõiste, mis viitab kreeka legendile Simonidesest, kes tänu mnemotehnikale suutis pärast katastroofi tuvastada kõik hukkunute laibad (vt Yeats 1966: 27–30). Seda vana legendi on hiljem töödeldud, rakendades seda praktilise retoorika teenistusse. Lachmann mainib kahe mehe, Cicero ja Quintilianuse sellealaseid töid. Cicero müütiline lähenemine legendile asetab selle igavikulisse konteksti: olukord enne katastroofi oli täiesti teistsugune kui pärast seda, mil kõik oli tundmatu- tuseeni muutunud. Surm seisab mineviku ja oleviku vahepeal ning tõeline katastroof on unustamine. (Lachmann 1977: 6-7.) Just unustamise kui katastroofi vastu ongi suunatud kultuurimälu, ka allusioonid ja intertekstuaalsus, mis loovad järgnevussuhteid ning seoseid eelnevate tekstidega.

Kuigi Lachmann ei räägi otseselt allusioonist, räägib ta siiski teksti loodud implitsiitset mnemoonilisest ruumist ja implitsiitset tekstist: mnemooniline ruum on paik (*locus*), kus olev ja puuduv tekst ristuvad (Lachmann 1989: 398). Lachmanni teooria tugineb Bahtini ja Kristeva teooriale selles mõttes, et ka Kristevat huvitab, kuidas tekst siseneb ajaloo ja ühiskonna ruumi, kuidas tekst töötab nagu ideologeem (Lachmann 1997: 33). Lachmanni implitsiitne tekst on tekstiline dimensioon, kus intertekstuaalsed ja ideoloogilised funktsioonid on ühendatud (*ibid.*).

Kirjeldatud implitsiitne tekst ehk mnemooniline ruum langeb kokku Pucci vihjeruumiga, sest implitsiitne tekst on tavaliselt defineeritud kui “dünaamilise ja mitmusliku tähenduse moodustamise koht” (Lachmann 1989: 399). Pucci defineerib vihjeruumi kui kohta, kus moodustub tähendus. See tähendab, et (poetilise) teksti interpreteerimisel on vaja ka sotsiaal-kultuurilist konteksti ja kultuurimälu. Tartu varemed ja eepos Kalju Lepiku luuletustes “Kivisilla vari” [4] (1985) ja “Mõru mõte” [3] (1958), kus autor manipuleerib kultuurimäluga, on selle kohta head näited: teksti interpreteerimiseks peab lugeja tarvitama oma kultuurimälu. Kuid samal ajal ilmub autori eesmärk igas teksti elemendis ja nende elementide vahelistes suhetes (foneetilised, rütmilised ja süntaktilised elemendid), sest tegemist on autori sõnadega ning lugeja interpreteerib neid.

Lisaks sellele, et mäluilike on erinevaid, pole mälu kaugeltki mitte staatiline, vaid muutub koos autori ja lugejaga, nagu muutub pidevalt ka kontekst. Et vältida kaost, sisaldab poetiline tekst siiski ka staatilisi elemente, mis tagavad mälu korrastatuse. Niisugusteks elementideks võivad olla mitmesugused kohad, aga ka mis tahes muud tuttavad elemendid, mida luules kujutatakse ja kasutatakse. Koht kui ruum on aga sellepärast hea näide, et see toimib ühtlasi ka piirina või raamina ning sellest seespool võib toimuda dünaamiliselt pidev liikumine. Siinjuures tuleb täpsustada, et tekstis kujutatud kohad esinevad lugeja kujutlusis staatilisena: lugeja kannab endaga kaasas mälestust nähtud objektist ning see pilt tagab ühtlasi pinge olnu ja oleva, vana ja uue tähenduse vahel, andes ühtlasi tunnistust faktist, et tähenduse loomisel “ei kasutata peaaegu mitte kunagi vaid üht semiootilist süsteemi – näiteks loomulikku keelt” (Kotov 2000: 177). Näiteks on Lepiku luuletuses “Kivisilla vari” [4] staatilisteks elementideks, mis tagavad äratundmise ja meeldejätmise ning loovad ühtlasi

seose sotsiaalse kontekstiga, kõik Tartuga seotud ehitised ja kohad. Kõik need Tartu ja selle elanike jaoks väga olulised paigad on seotud kindlate mälestustega. Kuid need kohad tähendavad alati ka veel midagi muud: et kohanimed kannavad endaga kaasa ka veel mingit teist tähendust, on vägagi tavaline poeetiline võte.

Eesti luulest võib aga leida küllaldaselt näiteid, kuidas teksti mõistmine nõuab nii kirjanduslikku, sotsiaalset kui ka ajaloolist kultuurimälu.

*Ekskurs 12. Jaan Kaplinski, Ivar Ivask, Kalju Lepik,
Toomas Liiv, Karl Martin Sinijärv, Valdur Mikita
ja mälu*

Alljärgnevas ekskursis võetakse vaatluse alla mitme luuletaja värsid läbi mitme aastakümne pärast Teist maailmasõda eesmärgiga jälgida, millist kultuurimäluga seonduvat materjali ja kuidas nad oma luuletuste loomisel on kasutanud. Ühtlasi on püütud analüüsida, milliseid võimalusi tõlgendamiseks jätab autor lugejale.

Jaan Kaplinski luuletus “Talveõhtu” on kirjutatud kuuekümnendate aastate lõpul, ilmunud 1972. aastal kogumikus “Valge joon Võrumaa kohale”:

[29] Talveõhtu ei ühtegi inimest vaid laternad aknad
lumi jäljed ja see mis autodest argipäevast
ivake eemal on alles – suur ja hea Pax Tartuensis
Tartu rahu pühapäev viib lapse käekõrval
Toomele botaanikaaeda luiki vaatama päevad
kasvavad päevade majad majade kõrvale
uedad hallid mõrased ära mine
käime veel mõne õhtu siin endistel uulitsatel
lainepõhjas poolel teel sajandi keskel
sina läbi sõdade taastamiste metamorfooside hirmu
puhas ja arusaadav ühisosa tõde mis on mis on
(Kaplinski 1972: 17)

Siin kasutab autor ilmselgelt kultuurimälu eestlaste valusast minevikust: *Pax Tartuensis ja Tartu rahu* on üpriski selged viited ajaloole, ehkki autor püüab vihjet ka maskeerida, rõhutades sõnade ambivalentstust: *ivake eemal on alles – Pax Tartuensis*. Selles lauses on sõnad *eemal* ja *alles* mitmeti tõlgendatavad: *eemal* võib tähendada siin nii ruumilist kui ka ajalist distantssi; *alles* võib aga olla nii olemasolemine kui ka *veel*. Ehkki pealtnäha kõneleb luuletus vaiksest pühapäevast Tartu linnas, reedavad üksikud sõnad, mis seda rahulikkust rikuvad, et luuletuse tegelik tähendus, sõnum, mida autor edastada püüab, peitub hoopis n-ö ridade vahel. Värsside *kasvavad päevade majad majade kõrvale/ uued hallid mõrased ära mine/ käime veel mõne õhtu siin endistel uulitsatel* (minu rõhutus – A.M.) tähendus saab lugejale selgeks alles siis, kui ta rakendab oma kultuurimälu. Esmatähtis pole mitte see, kuidas autor siin keelt kasutab (ehkki poetilises mõttes on see loomulikult nauditav ja kaunis luuletus), vaid varjatud vihje ajaloole ja rahva kultuurimälu säilitamise vajadusele. Kaplinski tahaks selle pealtnäha impressionistliku pildikesega läkitada tõsise sõnumi: ärge unustage oma minevikku, Tartu rahu, kunagist Tartut, mis elab veel tema mälestustes. Kes minevikku ei mäleta, sellele on Kaplinski read mõistagi vaid ilus ja poetiline talvepildike Tartu linnast.

Kaplinski kujutab nõukogudeaegset elu Eestis, tema luulet silmas pidades võiks arvestada, et autori positsioonilt domineerib seal olevik, ehkki ta värssidesse on pikitud mitmeid mäluvilte minevikust – objektid olevikus lihtsalt panevad meenutama, millised need olid aastaid tagasi.

Hoopis teine lugu on pagulasluulega, kus side kodumaaga oligi vaid mentaalne ning tugines mälestustele ja mäluviltele. Ivar Ivaski “Verandaraamat” (1981) on kirjutatud paguluses, kuid selle keskne motiiv *veranda* oli reaalne paik autori isakodus Rõngus. Esimene osa sellest teosest “Veranda sünd” sisaldabki mäluvilte autori lapsepõlvest ning soojast ja turvalisest verandast. Meenutused pisikestest asjadest, mis ehk polnudki lapsepõlves nii olulised (käbid, suled, pihlakamarjad jms), on äkki saanud väga olulisteks ning need on luuletaja lüürilisel minal meeles ka kaugetel maadel, kus ta ringi rändab. Samal ajal on kõigi nende asjade tähendus muutunud:

[30] Veerand verandat kuulus minule.
Üks seinakapp nurgas,
mis peitis lapsepõlve
haruldasi aardeid; mõne linnusule,
kirju kivikese, kobarate viisi
pihlamarju sügisel,
omatehtud mänguasju
käbidest ja koorest.
Tundus, nagu mahuks
kapi sügavusse
mu olevik ja veel kõik muu,
mida ei osanudki
tookord kujutella.
(Ivask 1990: 35)

Väikesed asjad, mida autor oma luuletuses nimetab, kannavad endas tegelikult olulist tähendust: kõike seda, mis on seotud kodumaa ja lapsepõlvega.

Oma “Balti eelegiates” elab poet läbi ka simonidesliku katastroofi, kui kodumaale naastes leiab sealt eest lagunenud veranda ja kodu. Kuid lõplikust katastroofist päästab Ivaskitki mälu: tänu mälus talletatud piltidele on ta kirjutanud oma luuletused, milles needsamad hävinud kohad eredalt esile kerkivad ning saavad endale ka hoopis laiemaid tähendusi.

Nii Kaplinski kui ka Ivaski luuletustes on kasutatud ajaloolise mälu esiletoomiseks viiteid materiaalsetele objektidele, mis kannavad endas mälestust millestki kindlast ja stabiilsest. Nende kasutamine tekstis ergutab lugeja mõtteis ikooniliste kujutluspiltide tekkimist. See muidugi ei välista, et niisugused kujutluspildid tekivad ka nende verbaalselt edasi antud piltide tulemusena, kus kirjeldatakse muutusi ümbruses ja ajas ning meeoleolu, mis meenutustega kaasneb. Pigem on need tekstid hea näide sellest, kuidas luule, olgugi sõnakunst, ei saa läbi ka teiste märgisüsteemideta.

Kalju Lepiku luuletus “Juhan Liiv” demonstreerib, kuidas vihje eesti luuleklassikale väljendab ajaloolist teadvust või isamaa-armastust. Luuletus sisaldab sotsiaalset tähendust, mis algab tsitaatidest ning lõpeb erinevate allusioonide ja assotsiatsioonidega, kus verbaalsed märgid võivad olla

segatud pildilistega – selles tekstis on pildiliste märkide ajendiks seos teiste kirjanduslike tekstidega.

Juhan Liiv (1864–1913) on Kalju Lepiku üks armastatumaid kirjanikke, kellele ta sageli viitab. Lepik toob oma luuletusse Juhan Liivile iseloomuliku isikliku suhte isamaasse. Tekstis toimub kahekordne samastumine: Lepiku lüüriline mina samastub kõigepealt Juhan Liiviga ning kodumaa Eesti samastatakse Kristusega. Nii sisaldab verbaalne keel viiteid reaalsele objektidele (reaalsele Juhan Liivile, kodumaale), ajalool (teadmised Juhan Liivist ja Eesti ajaloo) ning erinevatele (ajaloolistele) tekstidele loomulikus keeles (Piibel ja Juhan Liivi tekstid):

[31] ...

Kas ma kaasa lennata tohin
SU SOOVIDE SINIRANDA?

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

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

sulle, Eestima.

Kuulake, kivi kumiseb
maa südames.
See olen mina.

Kuulake kivi häält.
Kuulake kivi kuminat.

Kuulake suvel.
Kuulake sügisel ja talvel.
Kuulake kevadel.

Olge valvel.

...

(Lepik 2002: 407-408)

Suurtähelised sõnad tähistavad tsitaate Juhan Liivi luuletustest. Lepiku luuletus on nagu osa Juhan Liivi luulest või jätk sellele – see on metonüümiline intertekstuaalne suhe. Kuid samal ajal loovad need tsitaadid mulje, nagu kasvaks Lepiku tekst välja Liivi tekstist, see on pildiline ning ruumiline kujutus, mis saab alguse suurte tähtedega kirjutatud sõnadest (st verbaalsetest märkidest), markeeritud tsitaadist või teiste sõnadega ilmsest allusioonist.

Ühtlasi on Lepiku lüüriline mina nagu šamaan, kes teeb võimalikuks ühenduse vaimumaailmaga. Luuletus algab sõnadega:

[31] Ma magan. Kivist linnud.
Mu mullast voodi kohal
on kivist tiibade kohin.

(Lepik 2002: 407)

Seejärel pöördub ta Juhan Liivi vaimu poole ja samastab end temaga (vt esimene salm katkendis). Terve luuletus loob mulje teadliku ja mitteteadliku maailma vahepeal asumisest, transtsendentaalsusest ja unenäolisusest. Lugeja võib liikuda ajaloo, mis on edasi antud Juhan Liivi sõnadega, ja reaalse emigratsiooniolukorra vahel, mida väljendab Lepiku poeetiline mina. Kogu liikumine saab eksisteerida ainult lugeja vaimus.

Järgmisi kaht salmi iseloomustavad kristlikud motiivid: Jeesuse tulemine Jeruusalemma ja Jeesuse teistkordse maa peale tulemise ootamise teema lõigu lõpus. Nii nagu kristlased ootavad Jeesust, nii ootavad emigrandid oma kodumaa vabanemist. Jeesus manitseb kristlasi valvel olema ning sama motiiv esineb Lepiku luuletuse viimases värsis. Kuid need religioossed motiivid kannavad samal ajal taassünni ideed. Nagu Orpheus

loob ta tasakaalu paganliku ja kristliku religiooni vahel, unistades samal ajal oma kodumaa vabanemisest.

Eelviimases salmis on allusioon looduses toimuvale igavesele ringlusele, mis väljendab paralleelselt nii kristlikke kui ka paganlikke või ilmalikke taassünni ideid. See on nagu kristlik ülestõusmine: kodumaa on Lepiku luules nagu Kristus, kes on risti löödud, kuid sünnib taas nagu fooniks. Tekstis olevate tsitaatide kaudu vallanduvad erinevad assotsiatsioonid, kui lugeja teab, et tsitaatide otsese tähenduse taga võib olla ka teksti sügavam struktuur koos erinevate tähenduste ja assotsiatsioonidega.

Eelmised näited olid nii kodumaal kirjutatud nõukogudeaegsest luulest kui ka paguluses kirjutatust, mil oluline oli muu hulgas ka poliitiline sõnum. Järgnevad mõned näited, kus allusioon näib küll viitavat tekstist väljapoole, sotsiaalsesse konteksti, reaalsesse ümbrusesse jm ning see oleks ka üks võimalus teksti tõlgendamiseks, kuid siiski pole see just kõige olulisem. Olulisem on hoopis see, kuidas autor allusioonide ja tsitaatidega mängib. Kui eelnevais näidetes manipuleeris autor lugejaga ideoloogiate ja ideaalide nimel, siis viimaste aastate luule puhul on jäetud kõrgemate väärtuste nägemine lugeja vabaks valikuks. Ja autor manipuleerib lugejaga hoopis teisiti. Kui eesti kirjandusest konkreetseid näiteid otsida, siis autori ja lugeja suhe oleks nagu Toomas Liivi lüürilise mina ja kuradi suhe Liivi luulekogus "Achtung":

[32] ...“Kurat ei ole üldse Kaubamajas,
kurat on sinus eneses, temale sa juba Makaroviga
pihta ei saa...
[---]
asi seisab ju selles, et maailma muuta,
ja selleks pead sa muutma iseennast, sest ainult siis ja
ainult niimoodi muutub maailm.”
(Liiv 2000: 17)

Selles tekstis tundub autor manipuleerivat lugejaga kõige rohkem vast mängu enda pärast, kuigi selle mängu vahele võib mahtuda ka tõsisemaid sõnumeid. See on järjekordne tõend kirjandusliku teksti heterogeensuse kohta: olles küll kirjanduslik ja mänguline, võib see olla ka sotsiaalkriitiline (vt Johansen 2002: 416-417). Sirje Olesk kirjutab näiteks Toomas

Liivi kohta: “Liiv parafraseerib eepilist luulet, st jutustab mõnda absurdset lugu, mis nagu pretendeeriks sügavamõttelele tähendamissõnale ja on siiski varjamatu mäng – nii situatsiooni kui keelega” (Olesk 2002: 61).

Ometi ei saa selleski mängus ei autor ega lugeja hakkama ilma kultuurimäluta. Kui vaadata kas või Toomas Liivi tekste, siis seesama mäng situatsiooniga nõuab lugejalt näiteks teadmist, kes olid Natalja Gontšarova ja d’Anthes või mis on Hugo Boss, baltisaksa kultuur jne. Samalaadse mängulise autori Contra luuletused ehk kaverid nõuavad mingeid teadmisi pop- ja rahvalikest lauludest, ja seda rida võib pikemalt jätkata. Allusioon ja tsiteerimine näivad olevat olulised kahest aspektist. Esiteks on see autori enese ja tema keelekasutuse demonstreerimine – see oleks siis emotiivne funktsioon segatuna poeetilise funktsiooniga Jakobsoni mõttes. Teiseks, et allusioone pole mõtet tekstidesse panna, kui lugeja neid ära ei tunne, on neis tekstides sõnum lugejale, mis võib olla sotsiaalne, kuid arvestades mängulisuse domineerimist, võiks sellise luule peamine sõnum olla: ärge unustage oma kultuuri, sest see on vabaduse ja mängu aluseks. Ja ärge unustage ridade vahelt lugemist, sest varjatud sõnumid ongi poeetilisele keelele ja ilukirjandusele omased.

Eesti noorema põlve luuletajad kasutavad üsna palju ka kõlalisi elemente, mis tekitavad mitmesuguseid seoseid, sh varasemale kirjandusele. Kajar Pruul kirjutab näiteks Karl Martin Sinijärve kohta, pidades silmas tema 1980ndate lõpul ilmunud luulekogusid, et need saavad oma ilme sajandialguse avangardiste jäljendades, Sinijärv mängib oma tekstides läbi futurismi, dada ja sürrealismi vormivõttestikku ning hoiakuid, miksides neid omavahel ja hilisema luulega. (Pruul 2000: 197.) Ehkki öeldu käib Sinijärve varasema luule kohta, leiame tema 2002. aastal ilmunud kogust “Artutart & 39” samasuguse stiili näiteid:

[33] Kroat! Mu kangast kraabib
kalakanakangur!
Perööhhh!
Muda maaviljelusest mu meelesse maob...
Mudankuuukhh, mudakukk, ma mu medada mega,
mõdu meemaal las sellele selliste sellide
spüäkk – ögödöö!

(Sinijärv 2002: 63)

Sinijärve luuletus ei esinda puhtalt ühtki stiili. Siin võiks olla suur kaldumine sürrealismi poole, kuid traditsioonilisele sürrealismile omast vaba teadvuse voolu Sinijärv siiski ei kasuta:

[33] mede maakera mmmõttetum-lumm, mededel
mõikavaim kummal,
tema kummalisim, kummelteest,
siirast sünnitusveest,
sahvtist tummisest, mis tuli sinust,
helgest humalast, mida ma haldan,
tule ise mu meeletusvalda,
[- - -]
on iirimaa, aga meid pole, kes naudiksid toda,
on maakera, aga meid pole, kes
kooleks ta eest,
on üks koht veel, ma nime ei ütle,
on kaks pisarat, veerand meelt
ja üks armastus – seegi na surnud,
mida teha? Ei midagi.
Lõpp.

(Sinijärv 2002: 63)

Siin on autor kõigepealt oma emotsioone väljendanud sõna tasandil, moonutades sõnu vastavalt sellele, millist meeolelu ta tahab väljendada. Huvitav on seejuures ka murdesõnade pikkimine teksti ja lõpuks liikumine traditsioonilisema stiili poole. Lugejal on võimalus näha tõepoolest seoseid 20. sajandi alguse avangardiga, aga ka rahvusliku kultuuriga ning lõpuks kaldub autor käsitlema ka globaalseid teemasid.

Teine noorema põlve luuletaja Valdur Mikita kasutab aga ainult kõlalisi elemente. Näiteks luuletus “Veider eine” kogumikust “Rännak impamp-luule riiki” (2001):

[34] ai tom tom tom tom tom tom tom tom
tom tom tom tom tom tom tom tom
tomato!

amigo!
succo di pomodoro!

ai tom tom tom tom tom tom tom tom
tom tom tom tom tom tom tom
tomato!

KLUNKS! KLUNKS! KLUNKS!

klunato!
succo di klunadoro!
klugo!

(Mikita 2001: 45)

Selles luuletuses ühendab autor lingvistilise eksperimendi pildilise mänguga. Esmapilgul näib luuletus või sõnad seal nonsenss, kuid kui lugeja kasutab oma kultuurimälu ning loeb seda teksti kui “kõiketeadev lugeja”, võib ta interpreteerida seda teksti erineval moel. Võib-olla on see naiivne mäng, mis juhib tähelepanu võimalikule tulevikule, mil verbaalne luule pole enam nii populaarne kui piltide vaatamine. (Mikita raamatus on samuti mäng ühendatud ironiaga: pealkirjad nagu “Nuusutamisluletus”, “Lakkumislulet”, “Hõõrumisluletus” võivad ka ironilised olla). Autor kasutab süllaabilisi ja kõlaefekte, tema luule sarnaneb 20. sajandi alguse dada-luulega, kuid sel moel tõlgendamiseks on vaja kultuurimälu. Võib-olla see ironia ja mäng võõrkeelsete sõnade, kaubamärkide ja teiste rahvusvaheliste sümbolitega teenib varjatult rahvuslikkust, sest ironiline aspekt dekonstrueerib kosmopoliitseid sümboleid – kõik võimalused sõltuvad lugeja kultuurimälust. Kui “kõiketeadev lugeja” loob erinevaid allusioone, juhib allusioon lugejateksti süvastruktuuridesse, kus on võimalikud erinevad interpretatsioonid, kuid ilma kultuurimäluta pole võimalikud ei intertekstuaalsed ega ka intersemiootilised allusioonid. Tekst on ühest küljest raamistatud autori eesmärkidega ning teisest küljest lugeja kultuurimäluga. Vabamäng tähendustega leiab aset vihjeruumis ja ainult vihjeruumi piirides, mis omakorda sõltub nii autori kui ka lugeja kultuurimälust.

KOKKUVÕTTEKS

Vihjamise poeetikat iseloomustab heterogeensus, sest allusiooni tekkimine on protsess, millest võtab osa mitu komponenti, ning vihje toimimiseks on samuti mitu tasandit. Allusioon saab alguse mikrotasandilt kui vihjav signaal ehk marker, mis asub teksti pindmises kihis. Sellel markeril on esilekutsuv jõud ning käivitab allusiooni makrotasandil, st laia tähenduste ning assotsiatsioonide võrgustiku ehk allusiooni laiemas mõttes.

Kuna allusioon luuakse kolmiksuhte autor–teos–lugeja dialoogi tulemusena, ühendab ta endas nii verbaalse teksti kui ka autori ja lugeja mälu, mis eksisteerib kujutlusis ning millel on keeruline struktuur. Mälu sisaldab endas ka kujutluspilte, st ikoonilisi märke, mida nii autor kui ka lugeja teksti loomisel ja tõlgendamisel rakendavad.

Kujutluspildid ei teki mitte ainult autori ja lugeja algatusel teksti luues ega seda tõlgendades, vaid neid võivad esile kutsuda ka tekstis eksisteerivad markerid (sh autorile endale ebateadlikud), mis ei osuta teisele tekstile, vaid tekstivälisele esemele, näiteks mõnele reaalselt eksisteerivale või eksisteerinud objektile, mis pole mitte verbaalne märk, vaid kuulub teise semiootilisse süsteemi. Markeritena võivad tekstis sellisel juhul esineda objekti nimetused ja pärisnimed, ka kirjeldused. Seega ei saa allusiooni vaadelda ainult intertekstuaalse nähtusena, mis ühendab kaht verbaalset teksti, vaid mõttekas on vihjet käsitleda kui intersemiootilist ning intermedialist nähtust.

Kujutluspildid, mis tekivad, kannavad endaga kaasa mitmesuguseid konnotatsioone. Iseloomulik on, et ajaloolistes ja poliitilistes kriisisituatsioonides kasutavad autorid neid sageli lugeja mälestuste ja mälu aktiveerimiseks. Näiteks mälestuspildid okupatsioonieelsest Tartust kontrastina olevikupiltidega Kalju Lepikul [4] ja Jaan Kaplinskil [29] on ühtlasi ka poliitilised allusioonid, mis räägivad sellest, millest otse öelda pole võimalik või lihtsalt on kaudne vihje mõjusam just seetõttu, et paneb lugeja rohkem kaasa mõtlema. Ivar Ivaski mälestused lapsepõlvest ning kaotatud kodumaast mõjuvad teatud kontekstis samuti poliitiliselt. Neil

luuletajail oli peale mälestuste jäädvustamise kindel eesmärk säilitada rahvuslikku identiteeti okupatsiooniaastail ning paguluses. Allusioon kui osutav ja varjav võte on sellise praktilise eesmärgi tarvis tõhus vahend.

Erinevate märgisüsteemide ühendamisel on primaarne kunstiline eesmärk. Ehkki Johannes Barbaruse geomeetriliste kujundite kaudu edasi antud Pariisi panoraami [13] üks eesmarke on eesti kirjanduse uuendamine, domineerib selles luuletuses siiski kunstitegemise nauding ning püüd olla originaalne. Need eesmärgid olid ajastu konteksti arvestades samuti uuenduslikud.

Võiks öelda, et erinevate semiootiliste süsteemide rakendamine nii autoripoolses tekstiloomes kui ka lugejapoolses tõlgendusprotsessis loob võimaluse siduda verbaalne tekst laiema sotsiokultuurilise kontekstiga. Kuigi konteksti(de)ga sidumise funktsiooni kannab iga allusiooni marker, laiendavad seosed teiste märgisüsteemidega seda areaali veelgi.

Teine omadus, mis iseloomustab allusiooni markerit, on tema imiteeriv aspekt, mis on oluline just lugeja poolt vaadatuna, sest selle kaudu toimub allusiooni äratundmine ja käivitub allusioon makrotasandil. Imitatsiooni juured ulatuvad antiikkultuuri ning sisaldavad endas lisaks jäljendamisele ka uuenduslikkust: olgugi et marker jäljendab midagi, mis on lugejale tuttav, pole see siiski kunagi seesama, mis oli originaal, sest muutunud on nii kontekst kui ka lugejad.

Imiteerival allusioonil makrotasandil võib olla mitmeid funktsioone, kuid üks neist on kindlasti uuenduslikkus võrreldes imiteeritava tekstiga. Kuigi Kristian Jaak Peterson jäljendas antiikklassikuid ja saksa autoreid, oli tema luule laiemas kontekstis, rääkimata eesti kirjandusest, novaatorlik. See uuenduslikkus seisnes kõigepealt uute, seni kultuurivälisteks peetud märkide lülitamises kultuuri ning lõpuks ka püüdluses asetada eesti keel ja kultuur (saksa) kõrgkultuuriga samale tasandile. Rahvuslikust perspektiivist vaadatuna oli Peterson esimesi, kes hakkas looma rahvuslikku identiteeti.

Anna Haava luulele on paljuski ette heidetud oma eelkäijate jäljendamist. Kuid asetades tema tekstid 19. sajandi lõpu konteksti, saab selgeks, et selles situatsioonis oli igati õigustatud nende rahvuslike märkide hoidmine, mis loodi 19. sajandi keskel rahvusliku ärkamisaja jooksul. Uuenduslik aspekt, mille ta oma luules imiteerimisele lisas, oli armastussuhe, mille ta mõnikord kandis üle ka kodumaale.

Samasugust identiteedi hoidmist allusioonide kaudu võib näha ka näiteks pärast II maailmasõda loodud lüürikas: rahvalaulu jäljendused (Kalju Lepik, Hando Runnel jt), seosed varasema eesti klassikaga ja Piibliiga (Kalju Lepik, Hando Runnel, Paul-Eerik Rummo jpt). Siit paistab välja eesti luule ja üldse kirjanduse üks peamisi funktsioone läbi aegade: oma rahvusliku identiteedi otsimine ja hoidmine.

Ei saa mööda vaadata faktist, et allusioon on 'tekst tekstis' konstruktsioon, mis võib esile kutsuda mängu (Toomas Liiv [32], Doris Kareva [22], Valdur Mikita [34]), iroonia (Kalju Lepik [3]), paroodia jms teksti ühest semiootilisest süsteemist teise ümberlülitumisel tekkivad žanrid. See on hea võte mänguks, kuid samas ka lugejaga manipuleerimiseks ja n-ö ridade vahelt ütlemiseks või ridade vahelt lugemise võimaluse andmiseks (Toomas Liiv [32]). Peale selle veel ka ambivalentsuse tekitamiseks (Heiti Talvik [21]).

Kõige eelneva kõrval on allusiooni üks peamisi ülesandeid luua kontakte varasema kirjandusega, mis võib olla suunatud ühele teosele ning autorile (Kalju Lepik [8], [31], Gustav Suits [2], Kivisildnik [17]), aga olla ka segu mitmest stiilist ja traditsioonist, mis kuuluvad kirjanduslukku (Karl Martin Sinijärv [33]). Sageli võib näha ka kõlalisi elemente, mis tekitavad seoseid varasema kirjanduspärandiga – dada, sürrealism jne või jäljendatakse lihtsalt mõne objekti häälotsust. Siingi kerkib esile allusiooni toimimise multimeedialisuse aspekt.

Allusioonide kasutamise allikad ja eesmärgid autori poolt vaadatuna on väga mitmekesised. Lugeja vaatepunktist saaks pilt veelgi kirjum, sest allusioon, mis on tekkinud teksti ümbritsevas vihjeruumis, on sündinud tänu sellele, et lugeja saab ise olla looja. Selles peitubki allusiooni müsteerium – me ei saa kunagi lõplikult teada, milliseid assotsiatsioone ja mõtteid üks vihje endaga kaasa toob.

The Poetics of Allusion

There are two approaches to allusion in contemporary literary theory: the traditional and the intertextual. Traditional definitions we can find in literary encyclopaedias, but it is impossible to define allusion in that way, because these definitions fail to open up the phenomenon completely, although allusion connects both the textual and the extra-textual elements or references by all their terms. At the same time allusion has been traditionally the important literary figure which has had a unique and consistent identity in Western literary tradition.

In the literary theory and criticism of the second half of the 20th century, the term 'allusion' has come to be linked to the term 'intertextuality', which was coined by Julia Kristeva. Both terms have various definitions, some of which overlap, so the resultant confusion necessitates defining the terms again every time they are used. To resolve the confusion created by Kristeva's term, the border term 'intersemiotic' substitutes for the term 'intertextuality'. The narrower term 'intertextuality' would refer only to relationships between written texts in natural languages, while the term 'intersemiotic', which includes 'intertextuality', would also refer to the relationships between "texts" in other sign systems. The relationships and interactions between the latter two can be treated as intersemiotic, but also in that case allusion assumes a crucial role in intersemiosis. So, the intertextual and intersemiotic approaches have added several new aspects to the theory of allusion.

The first chapter of the book is the theoretical treatment of allusion, in which the term 'allusion' is defined. Interspersed with the theoretical parts are empirical analyses of texts from Estonian poetry. Allusion is treated as a dynamic phenomenon and a process which is created in the dialogue between the author, the text and the reader. It is the literary dialogue in Mikhail Bakhtin's sense which connects all three components and also the different levels of the texts: the surface and the deep structure. Dialogue is the reason why allusion is a dynamic phenomenon: allusion is one of the forms of intertextuality that exists in the deep structure of text, and it is also a component of all other kinds of intertextuality (quotation, parody, pastiche etc.).

There are two possible ways to treat the concept of allusion: the micro and the macro levels. At the micro level, allusion functions as a marker or, as some researchers use it in different theories as 'reference signal' or 'allusive signal', it exists on the surface level of the text. At the same time allusion is not only an intertextual phenomenon, but also a non-intertextual reference, as it may connect different sign systems: verbal, material and visual. And those markers on the surface level of the text function as deictic in the text: the markers connect the alluding text with the referent-text and the context(s). Markers can be explicit, implicit, marked or unmarked in the texts, and they can be also exist in quotations, and in onomastic, toponymic and titular allusions as a signal which starts the allusion at the macro level, all the signs and associations which arise in the reader's mind. The examples from Estonian poetry are from Gustav Suits and Kalju Lepik, who mostly uses types of markers (unmarked and marked, onomastic, toponymic, titular etc.), and alludes both to the literary texts and to the other sign systems (architectural objects).

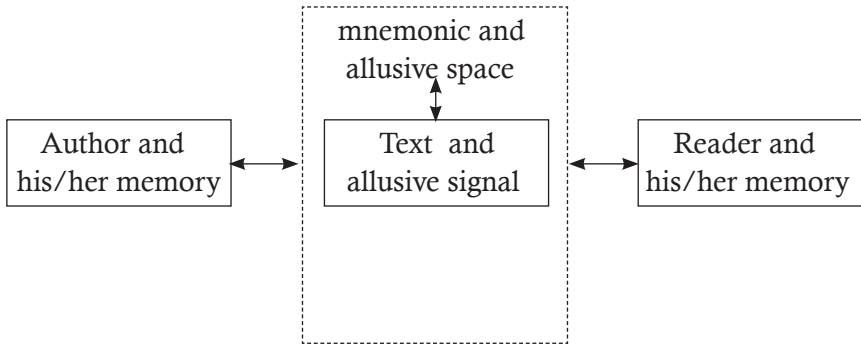
The second aspect of marker is the imitative aspect, which is connected with recognition from the point of view of the reader. Through recognition the allusion's evocative ability appears. The roots of the imitative aspects are in antique culture and include both imitation and innovation: although the marker imitates something which is known to the reader, it is never the same as it was in the original text, because the context and the reader are new and different. The two poles are in contact in imitation: the static and dynamic or the old and the new. The contact between those two poles also creates a tension between old and new. The older aspect has a static and balancing function, although it is changed in the new context. Those balancing and static functions promote recognition. This theoretical statement is illustrated by Kristian Jaak Peterson's, Anna Haava's and Johannes Barbarus' poems. Peterson's imitative poetry demonstrates how imitation or, more precisely, the imitative aspect can be an innovative phenomenon. Although Peterson was a great imitator, he was also a great innovator because his poetry connects very different high cultural and even extra-cultural signs. Anna Haava's poetry demonstrates how she imitated her predecessors from the middle of 19th century (e.g. Lydia

Koidula) during the time of national romanticism and so she preserved the national identity at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century. This is the way in which Haava's imitations were seen. Johannes Barbarus imitated French experimental poets and he also tried to paint with words and tried to represent the panorama of Paris as viewed from Notre-Dame.

The next part of the first chapter analyses the dynamic relationships between the texts. According to Anton Popovič, the links between metatext (alluding text) and prototext (referent-text) can be imitative, selective, reductive and complementary. Allusion is the phenomenon of *pars pro toto*; it can be explicit or implicit, affirmative or controversial, conscious or unconscious. In the semantic aspect we can distinguish the variants (the texts segments which exist in the alluding text invariably) and invariants (the text segments in the alluding text variably). Pseudotexts (pseudonyms, pseudo-quotations etc.) are also very characteristic in the poetic texts, giving the impression that the author creates for the reader: it seems that s/he links two texts but it is only the impression of different intentions. The relationships between quotation and allusion are analysed in a special section. We can see how Kalju Lepik and Kristian Jaak Peterson use pseudo-quotations from the Bible and how Kivisildnik plays with quotations from the Bible and creates a montage with quotations from the Bible.

The relationships between quotation and allusion are analysed in a special section. Quotation, on the surface level of the text, may convey the denotative meaning and at the same time it can also be an allusive signal to the deep structure of the text, which includes the connotative meanings created by the reader's interpretation of the quotation of the referent text in the allusion text. The boundary between quotation and allusion is always dynamic and variable: a quotation may transform into an allusion. We can see in the excursuses how Kalju Lepik and Kristian Jaak Peterson use pseudo-quotations from the Bible and how Kivisildnik plays with quotations from the Bible and creates a montage with quotations from the Bible.

The entire process takes place in the dialogical relationships between the author, text and reader, which take place in an allusive space, and the text is situated between them:



Allusion and dialogical relationships between author, text and reader.

The dashed line marks the open mnemonic and allusive space, which includes different spheres around the text: the social meanings, different texts, external reality and collective cultural memory. Both the author and the reader use the allusive space to create or interpret the text and at the same time they have their own individual cultural memories, which exist not only in the verbal language. The double arrow symbolizes the interactions between the author, the text and the reader and also between the text and the allusive space: dialogical relationships exist between all the levels of the inter-semiotic reading and interpretation, and the allusion, as the allusive signal in the text, has an evocative nature. The allusive space is where meaning is constituted: to interpret the text, social-cultural context and cultural memory are needed.

All the components of the dialogue work together, but in this book the members of the dialogue are also analysed separately. So the main idea concerning the author's functions in the text is that the author is definitely not dead, as some interpretations of Roland Barthes' famous essay "The Death of the Author" (1968) would seem to indicate, but the author's intentions live in his/her text. Consequently it is possible that the author leads the reader through the text to the connotative meanings that exist behind the allusive signals. And then the denotative meanings change into different allusions and associations. It is also possible that the author manipulates the reader's memory or the collective memory of the nation, as we can see in different periods in Estonian literature. It depends

on the intention of the author. How free the reader is to interpret the text depends on the text's 'openness'. Some kinds of texts are more 'open' than others: whatever the role of authorial intention in the constructing of allusion allows.

At the same time realizations of the author's intentions depend on the reader's competence and how s/he is able to understand the author's intentions. The most important function of the reader is recognition, and this is connected with the imitative aspect of the allusion-marker. That is the reason why the reader is the crucial component in the function of allusion: s/he constitutes the allusion and at the same time adds something new to the text. The reader constitutes meaning according to the text created by the author. The dialogue needs balance between the author, text and reader.

The examples of the dialogue between the three components are from Heiti Talvik, Marie Under and Doris Kareva. All of these poets created poems on the basis of some other texts. So in that analysis the authors are put in the readers' position of considering how they interpret their predecessors, especially texts from the Bible.

The second chapter analyses allusion as a rhetorical figure and strategy, and it is also an historical overview of allusion from the Middle Ages to the present: poetic and linguistic rebellion connects those periods and poetry. Allusion is the construction of 'text in text' and such constructions emphasize the aspect of play, irony, parody etc. on the one hand, and the interaction between reality and conditional reality on the other. So it is a very good tool to manipulate the reader and also to shade something or to say something between the lines. There are different goals in different times which justify authors' use of allusion in their works: in the needs of 19th century Estonia, allusion helped it to create its identity and literature and to maintain it at the end of the 19th century. We can see that Kristian Jaak Peterson sought identity in antique poetry and also in Estonian folklore and landscapes. He wanted to lift Estonian language and poetry to the same level as the German language; in other words, he wanted to destroy the cultural hierarchy. Peterson's transformations of ancient culture demonstrate the potential for play with the values of canonized culture.

Anna Haava's poetry, as well as that of poets after World War II in exile and in the homeland, preserved the identity that was created in the 19th century and in the 1920s and 1930s, before the Soviet occupation. They used markers recognizable to readers as national motifs and symbols, or often imitated Estonian alliterative verse, which manipulated the national collective unconsciousness. Kalju Lepik's and Paul-Eerik Rummo's poetry is compared in this chapter: both of them were rebels in poetry in the Soviet era, Lepik in exile and Rummo in the homeland. In this book, their allusions to the Bible are compared and analysed. It was not the aim of either of them to maintain traditional interpretations of the Bible, but rather to give new and contemporary meanings to the old myths. Despite the differences in their styles, for both allusions to the Bible are tools used to cultivate ideas of humanity and freedom in their poetry.

The last chapter deals with memory. Contemporary literature and art are rich in quotations and allusions, the processes of culture are intensive and diffuse, and the relationships between the part and the whole are altered. The profusion of allusions and quotations in literary texts is one of the expressions of such altered relationships. It is a culture's and literature's way of fighting against forgetfulness. Allusion, as a discrete literary phenomenon and as a part of the system of signification, which includes different kinds of cultural material, also fights against forgetfulness. The function of allusion requires the cultural memory of both the author and the reader, and the text is surrounded by an allusive space. According to Juri Lotman, there are two types of memory: 'informative' and 'creative'. The first preserves information, and the second is dynamic and creates new meanings. Both of them are connected and mixed in the poems.

The examples from this chapter are from Jaan Kaplinski, whose poem about Tartu in Soviet times requires memory of 20th century Estonian history, and from the exile poet Ivar Ivask, who employs memories from his childhood when he lived in South Estonia in his father's home. In his poem "Juhan Liiv", Kalju Lepik uses allusions to Juhan Liiv's poetry – an example of how the literary tradition is preserved through the alluding process. The last two examples are from recent Estonian poetry. Karl-Martin Sinijärv's poem is connected through its imitative aspect with the literary traditions of the beginning of the 20th century: futurism, dadaism,

surrealism etc. Valdur Mikita connects linguistic experiments with pictorial play: at first the poem seems nonsensical, but if the reader uses cultural memory there are different possibilities for interpreting the texts. The author also uses syllabic and sound effects, so his poetry is similar to dada poetry, and it is also possible to interpret it in an ironic way.

In this book, allusion is treated not only as an intertextual phenomenon but also as an intersemiotic and intermedial phenomenon, which is able to connect different sign systems (verbal, pictorial, etc.). At the same time, allusion can function as a tool of manipulation and ideology, as well as a figure in play. Allusion has been very important in Estonian literature in different periods of history because through allusion the national identity was maintained. Estonian contemporary poetry uses links with literary tradition in pursuit of free-play with tradition and against cultural forgetfulness.

Kirjandus

Andresen, Nigol 1983. *Suits ja tuli. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Eesti Raamat.

Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. London, New York: Routledge.

Aristoteles 2003. *Luulekunstist (Poetika)*. Tallinn: Keel ja Kirjandus.

Aspel, Aleksander 2004. Heiti Talviku isiksus ja luule. – Heiti Talvik, *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.

Bahtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat.

Bahtin, Mihhail 1996 = Михаил Бахтин. *Собрание сочинений. Том 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов*. Москва: Русские словари.

Baudelaire, Charles 1967. *Kurja lilled*. Tallinn: Perioodika.

Baudelaire, Charles 2000. *Les Fleurs du Mal. Kurja õied Tõnu Õnnepalu tõlkes*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Barbarus, Johannes 1924. *Geomeetiline inimene. V kogu värsse*. Tallinn: Propeller.

Barthes, Roland 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland 2002. *Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid*. Tallinn: Varrak.

Beardsley, Monroe C. 1992. The Authority of the Text. – Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, lk 24–40.

Begemann, Petra 1994. Readers' Strategies in Comprehending Poetic Discourse. – János S. Petőfi, Terry Olivi (eds.), *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, lk 1–31.

Benveniste, Émile 2002 = Э. Бенвенист. *Общая лингвистика*. Москва: УРСС.

Ben-Porat, Ziva 1976. – *The Poetics of Literary Allusion*. – *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature (PTL)*, nr 1, lk 105–128.

Bernardelli, Andrea 1997. *Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967–1997*. – *Versus*, nr 77/78, lk 3–22.

Bühler, Karl 1990. *Theory of Language. The Representational Function of Language*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Conte, Gian Biagio 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Coombs, James H. 1984. *Allusion Defined and Explained*. – *Poetics*, nr 13, lk 475–488.

Copeland, Rita 1995. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Translations and Vernacular Texts*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Croce, Benedetto 1998. *Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Teooria ja ajalugu*. Tartu: Ilmamaa.

Curtius, Ernst Robert 1984. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 10. Aufl. Bern, München: Francke Verlag.

Delahunty, Andrew; Dignen, Sheila; Stock, Penny 2001. *The Oxford Dictionary of Allusions*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Derrida, Jacques 1995. *Positsioonid*. Tallinn: Vagabund.

Eco, Umberto 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto 1984. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto 1993. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan.

Eliot, T. S. 1997. *Valitud esseesid*. Tallinn: Hortus Litterarum.

Eskin, Michael 2000. *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Gadamer, Hans-Georg 1977. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Gadamer, Hans-Georg 2002. *Hermeneutika universaalsus. Valik esseid ja intervjuusid*. Tartu: Ilmamaa.

Гаспаров, Михаил 2002 = Михаил Леонович Гаспаров. Интертекстуальный анализ сегодня. – Peeter Torop, Mihhail Lotman, Kalevi Kull (eds.), *Sign Systems Studies. Vol. 30.2*. Tartu: Tartu University Press, lk 645–651.

Genette, Gérard 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

Goethe, Johann Wolfgang von 2001. *Aforisme*. Tallinn: Petite.

Gosselin, Claudia Hoffer 1978. Voices of the Past in Claude Simon's *La bataille de Pharsale*. – Jeanine Parisier Plotter; Hanna Charney (eds.), *Intertextuality. New Perspectives in Criticism*. New York: New York Literary Forum, lk 23–33.

Gray, Martin 1996. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Longman York Press.

Grice, Herbert Paul 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Massachusetts-London, England: Harvard University Press.

Grünthal, Ivar 2004. Talviku dilemma. – Heiti Talvik, *Legendaarme*. Tartu: Ilmamaa.

Haava, Anna 1954. *Luuletused*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Hebel, Udo J. 1991. Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*. – Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, lk 135–164.

Hennoste, Tiit 1993–1997. Hüppest modernismi poole: eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. – *Vikerkaar*.

Herder, Johann Gottfried von 1957. *Herders Werke: in 5 Bänden. Bd. 4., Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Weimar: Volksverlag.

Hermerén, Göran 1992. Allusions and Intentions. – Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, lk 203–220.

Hirsch, E. D. jr 1992. In Defense of the Author. – Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, lk 11–23.

Hollander, John 1981. *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Holthuis, Susanne 1994. Intertextuality and Meaning Constitution. An Approach to the Comprehension of Intertextual Poetry. – János S. Petöfi, Terry Olivi (eds.), *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, lk 77–93.

Irwin, William 2002. The Aesthetics of Allusion. – *Journal of Value Inquiry*, vol. 36, nr 4, lk 521–532.

Iser, Wolfgang 1989. *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

Ivask, Ivar 1990. *Verandaraamat ja teisi luuletusi 1953–1987*. Tallinn: Eesti Raamat.

Jakobson, Roman; Pomorska, Krystyna 1985. Dialogue on Time in Language and Literature. – K. Pomorska, S. Rudy (eds.), *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Oxford: Basil Blackwell.

Jenny, Laurent 1976. La stratégie de la forme. – *Poétique*, nr 27, lk 257–281.

Johansen, Jørgen Dines 2002. *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Johnson, Anthony L. 1976. Allusion in Poetry. – *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature (PTL)*, nr 1, lk 579–587.

K[aelas], A. 2004. Dekadendist klassikalise luule pooldajaks. – Heiti Talvik, *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.

Kaplinski, Jaan 1972. *Valge joon Võrumaa kohale. 54 luuletust 1967–1968*. Tallinn: Eesti Raamat.

Kareva, Doris (ed.) 2001. *Tuulelaeval valgusest on aerud. Windship with Oars of Light*. Tallinn: Huma.

Kellett, E. E. 1933. *Literary Quotation and Allusion*. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd.

Killingley, Dermot 2000. *A Pygmy Smile. Occasional and Intertextual Poems*. Newcastle upon Tyne: Grevatt & Grevatt.

Kivisildnik 2004. *Otsin naist*. Tallinn: Eesti Raamat.

Knapp, Steven; Michaels, Walter Benn 1992. The Impossibility of Intentionless Meaning. – Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, lk 51–64.

Koguteos. Anna Haava, Miina Hermann, Aino Tamm. 70 a. sünnipäevaks. 1934. Tallinn: Koguteose Komitee.

Kotov, Kaie 2000. Intersemiootilised mehhanismid sõnas-ja-pildis. – Ülle Pärli (toim.), *Kultuuritekst ja treditsioonitekst*. 26–27. novembril 1999 Tartus toimunud seminari materjalid. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 172-185.

Kreutzwald, Friedrich Reinhold 1992. *Kalevipoeg. Üks ennemuistne jutt kahekümnes laulus*. Tallinn: A/s Roto.

Kristeva, Julia 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. – *Critique*, nr 239, lk 438–465.

Kristeva, Julia 1973. The Ruin of a Poetics. – Stephen Bann, John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts in Translation*. Edinburgh: Scottish Academic Press, lk 102–119.

Kristeva, Julia 1980. Word, Dialogue, and Novel. – Leon S. Roudiez (ed.), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. New York: Columbia University Press, lk 64–91.

Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

Krull, Hasso 2000. *Millimallikas. Kirjutised 1996–2000*. Tallinn: Vagabund.

Kujansivu, Heikki 2004. Between to Among: J. M. Coetzee's The Master of Petersburg and the Place of Intertextuality. – Marina Grishakova, Markku Lehtimäki (eds.), *Intertextuality and Intersemiosis*. Tartu: Tartu University Press, lk 10–30.

Laaban, Ilmar 2004. Heiti Talviku elu- ja luulehoiakud. – Heiti Talvik, *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.

Laak, Marin; Viires, Piret 2004. Intertextuality and Technology: The Models of Kalevipoeg. – Marina Grishakova, Markku Lehtimäki (eds.), *Intertextuality and Intersemiosis*. Tartu: Tartu University Press, lk 287–312.

Lachmann, Renate 1989. Concepts of Intertextuality. – Karl Eiermacher, Peter Grzybek, Georg Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Studien zur Literatur- und Kulturtheorie in Osteuropa*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, lk 391–399.

Lachmann, Renate 1997. Memory and Literature. *Intertextuality in Russian Modernism. Theory and History of Literature. Vol. 87*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Lane-Mercier, Gillian 1991. Quotation as a Discursive Strategy. – *Ars Semeiotica*, vol. 14, nr 3/4, lk 199–214.

Lepik, Kalju 2002. *Valguse riie ei vanu. Kogutud luuletused 1938–1999*. Tartu: Ilmamaa.

Levinson, Jerrold 1992. Intention and Interpretation: A Last Look. – Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, lk 221–256.

Liiv, Juhan 1981. *Proosa*. Tallinn: Eesti Raamat.

Liiv, Juhan 1989. *Sinuga ja sinuta*. Tallinn: Eesti Raamat.

Lotman, Juri 1970. *Статьи по типологии культуры*. Тарту: Тартуский государственный университет.

Lotman, Juri 1991. *Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur*. Tallinn: Olion.

Lotman, Juri 1996 = Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры.

Lotman Juri 1999. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund.

Lotman, Yuri M. 2000. *Universe of the Mind*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Lotman, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak.

Lotman, Uspenski 1992 = Юрий Лотман, Борис Успенский. *Миф – Имя – Культура. – Юрий Лотман, Избранные статьи I*. Таллинн: Александра, lk 58–75.

Lyons, John 1994. *Semantics. Vol. 2*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Lyytikäinen, Pirjo 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. – Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), lk 145–179.

- McLeish, Kenneth 2001. *Aristoteles. Aristotelese poeetika*. Tallinn: Varrak.
- Merilai, Arne 1991. *Eesti ballaad 1900–1940*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Merilai, Arne 1994. Kivikõuekõha. Ilmar Laabani luule psühhoanalüüs. – Õnne Kepp, Arne Merilai, *Eesti pagulaskirjandus 1944–1992. Luule. collegium litterarum 6*. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 191–201.
- Merilai, Arne 2003a. *Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Merilai, Arne (koost.) 2003b. *Eesti ballaad. – Eesti Ballaad. Antoloogia XVII–XX sajand*. Tallinn: Tänapäev, lk 796–820.
- Mey, Jacob L. 2001 [1993]. *Pragmatics. An Introduction. Second Edition*. Malden, Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers.
- Miccoli, Giovanni 2002. *Mungad. – Keskaja inimene. L'uomo medievale. Koostanud Jacques Le Goff*. Tallinn: Avita.
- Mihkelev, Anneli 2000a. *Teekond põrgusse ehk Kalju Lepiku poetikauuendus 1950. aastail. – Luule Epner, Pekka Lilja (toim.), Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.-1960. aastatel. Kadonunen ajan arvoitus. Viron ja Suomen kirjallisuuden muuttuminen 1950- ja 1960-luvulla. Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli toimetised 2*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Mihkelev, Anneli 2000b. Allusioonid ja intertekstuaalsus Kalju Lepiku luules. – *Keel ja Kirjandus*, nr 5, lk 317–324; nr 6, lk 392–400.
- Mihkelev, Anneli 2002a. Texts of Tallinn and Tartu in Estonian Poetry. – Virve Sarapik, Kadri Tüür, Mari Laanemets (eds.), *Koht ja paik II. Eesti Kunstiakadeemia toimetised nr 10. Place and Location II. Estonian Academy of Arts Proceedings, Nr 10*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia; Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 431–454.
- Mihkelev, Anneli 2002b. Allusioon ja poeesia: vihjamise mehhanismidest. – *Keel ja Kirjandus*, nr 2, lk 103–115.

Mikita, Valdur 2000. *Kreatiivsuskesitluse võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Dissertationes semioticae universitatis Tartuensis* 3. Tartu: Tartu University Press.

Mikita, Valdur 2001. *Rännak impampluule riiki*. Tallinn: Valdur Mikita

Morawski, Stefan 1970. The Basic Functions of Quotation. – Algirdas Julien Greimas jt. (eds.), *Sign, Language, Culture*. The Hague, Paris: Mouton, lk 690–705.

Muru, Karl 1975. *Vaateid kolmest aknast*. Tallinn: Eesti Raamat.

Muru, Karl 1987. *Kodus ja külas*. Tallinn: Eesti Raamat.

Muru, Karl 2001. *Luuleseletamine*. Tartu: Ilmamaa.

Olesk, Sirje 2002. Tõdede vankuval müüril. Artikleid ajast ja luulest. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.

Ong, Walter J. 1971. *Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Oras, Ants 2003. *Luulekool I. Apoloogia*. Tartu: Ilmamaa.

Oras, Ants 2004. Luuletaja ja tema missioon. – Heiti Talvik, *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.

Orr, Mary 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge, Oxford, Malden: Polity.

Pasco, Allan H. 1994. *Allusion. A Literary Graft*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Peep, Harald 1959. *Johannes Vares-Barbarus. Lühimonograafia*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Peep, Harald 1967. *Pilk peegli taha ehk arupidamisi sõnakunsti teooria ja praktika üle*. Tallinn: Eesti Raamat.

Peirce, Charles Sanders 1966. *Selected Writings*. New York: Dover Publications.

Peirce, Charles Sanders 1991. *Peirce on Signs. Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press.

Perri, Carmela 1978. On Alluding. – *Poetics*, nr 7, lk 289–307.

Peterson, Kristian Jaak 2001. *Iaak. Kristian Jaak Peterson 200. Aus Anlaß seines 200. Geburtstages*. Tallinn: Eesti Keele Instituut, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Pilv, Aare 2000. Juhatus autometateksti mõistesse. Skolastiline essee. – Ülle Pärl (toim.), *Kultuuritekst ja traditsioonitekst. 26.-27. novembril 1999 Tartus toimunud seminari materjalid*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 186-196.

Plato 1992. *The Republic*. London: Everyman's Library.

Plett, Heinrich F. 1988. The Poetics of Quotation. – János S. Petöfi, Terry Olivi (eds.), *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, lk 313–334.

Plett, Heinrich F. 1991. Intertextualities. – Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, lk 3–29.

Poirion, Daniel 1999. Literature as Memory: “Wo die Zeit wird Raum”. – Sarah Amer, Noah D. Guynn (eds.), *Rereading Allegory: Essays in Memory of Daniel Poirion*. Yale French Studies No 95. New Haven, London: Yale University Press, lk 33–46.

Ponzio, Augusto 1997. Semiotics between Peirce and Bachtin. – *Russian Literature*, vol. XL, nr III, lk 345–349.

Popovič, Anton 1976. Aspects of Metatext. – *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de littérature comparée*. Fall/automne, lk 225–235.

Preminger, Alex (ed.) 1965. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics 1965*. Princeton: Princeton University Press.

Preminger, Alex; Brogan, T.V.F. (eds.) 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Pruul, Kajar 2000. Vana sajandi uued luuletajad. – *Varjatud ilus haigus. Valik sajandilõpu eesti luuletajaid*. Koost. Kajar Pruul. Tartu: EK\$.

Pucci, Joseph 1998. *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*. New Haven, London: Yale University Press.

Ricoeur, Paul 1995 = Поль Рикёр. *Герменевтика. Этика. Политика*. Московские лекции и интервью. Москва: АО “КАМИ”, Издательский центр ACADEMIA.

Ricoeur, Paul 2000. *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. London: The Athlone Press.

Riffaterre, Michael 1978. *Semiotics of Poetry*. Colchester, London: Spottiswoode Ballantyne Ltd.

Riffaterre, Michael 1980. *Semiotics of Poetry*. London: Methuen & Co. Ltd.

Riffaterre, Michael 1985. The Interpretant in Literary Semiotics. – *American Journal of Semiotics*, vol. 3, nr 4, lk 41–55.

Riffaterre, Michael 1990. Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive. – Michael Worton, Judith Still (eds.), *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester, New York: Manchester University Press, lk 56–78.

Riffaterre, Michael 1998. *Intertekstuaalsus ja hüpertekstuaalsus*. – *Akadeemia*, nr 1, lk 165-166.

Rummo, Paul-Eerik 1999. *Luuletused*. Tallinn: Kupar.

Rähesoo, Jaak 1997. T. S. Eliot kriitikuna. – T. S. Eliot, *Valitud esseesid*. Tallinn: *Hortus Litterarum*, lk 361–437.

Sanjinés, José 2000. The Book at the Outskirts of Culture: Cortázar's First Almanac.

Sign Systems Studies, vol. 28, lk 264–280.

Sebeok, Thomas A. 1994. *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.

Semino, Elena 1995. *Deixis and the Dynamics of Poetic Voice*. – Keith Green (ed.), *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam, Atlanta: GA, lk 145–160.

Sinijärv, Karl Martin 2002. *Artutart & 39*. Tallinn: Tuum.

Schmid, Wolf 1983. Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte. – Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11, lk 141-187.

Suits, Gustav 1992. *Luule*. Tallinn: Eesti Raamat.

Süvalep, Ele 1994. Dionüüsiline Alver. – *Vikerkaar*, nr 12, lk 51–57.

Süvalep, Ele 2001. Johannes Barbarus. – Epp Annus, Luule Epner jt. *Eesti kirjanduslugu*. Tallinn: Koolibri, lk 237–239.

Talvet, Jüri jt (koost.) 1993. *Maailmakirjanduse lugemik keskkoolile*. Tallinn: Koolibri.

Talvet, Jüri 2001. “Enda” piiride ületamisest luules. – *Keel ja Kirjandus*, nr 6, lk 337–389.

Talvik, Heiti 2004. *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.

Tamm, Marek 2002. Autori surm on lugeja süüd. Roland Barthes'i kirjandusteoorias. – Roland Barthes, *Autori surm*. Tallinn: Varrak, lk 179–203.

Tate, Alison 1995. Deictic Markers and the Creation of Voice in Modernist Poetry. – Keith Green (ed.), *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam, Atlanta: GA, lk 131–143.

- Todorov, Tzvetan 1982. *Theories of the Symbol*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan 1998. The Dialogical Principle. *Theory and History of Literature*. Vol. 13. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Топоров, Владимир 1995 = Владимир Топоров. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. Москва: Издательская группа “Прогресс” – “Культура”.
- Torop, Peeter 1981 = Пеэтер Тороп. Проблема интекста. – Юрий Лотман (ред.), *Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV*. Tartu, lk 33–44.
- Torop, Peeter 1995 = Пеэтер Тороп. *Тотальный перевод*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Torop, Peeter 1999. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa.
- Torop, Peeter 2000. Kultuuri tekstuaalsus. – Ülle Pärli (toim.), *Kultuuritekst ja traditsioonitekst. 26.-27. novembril 1999 Tartus toimunud seminari materjalid*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 37–51.
- Tuglas, Friedebert 1935. *Kriitika II*. Tartu: Noor-Eesti.
- Tuglas, Friedebert 1958. *Juhan Liiv*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Under, Marie 1981. *Mu süda laulab. Luuletusi kolmeteistkümnest kogust*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Undusk, Jaan 1998. *Maagiline müstiline keel. oxymora 2*. Tallinn: Virgela. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Undusk, J. 2001=Undusk, Jaan. Kristian Jaak Peterson. Kommentaare eluloodaatumetele. – Kristian Jaak Peterson, Jaak. *Kristian Jaak Peterson 200. Aus Anlaß seines 200. Geburtstages*. Tallinn: Eesti Keele Instituut, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 13–20.
- Undusk, R. 2001=Undusk, Rein. *Topos. Kohakujutelm müüdist mõisteni. oxymora 4*.

Tallinn: Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Warnke, Frank J.; Witherspoon, Alexander M. (eds.), 1963. *Seventeenth-Century Prose and Poetry. Second Edition*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt, Brace & World, Inc.

Weisgerber, Jean 1970. The Use of Quotations in Recent Literature. – *Comparative Literature*, vol. 22, nr 1, Winter, lk 36–45.

Wilpert, Gero von 1989. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Worton, Michael; Still, Judith 1993. Introduction.– Michael Worton, Judith Still (eds.), *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester, New York: Manchester University Press, lk 1–44.

Üdi, Jüri=Viiding, Juhan 1998. *Kogutud luuletused*. Tallinn: Tuum.

Yeats, Frances A. 1966. *The Art of Memory*. London: Routledge and Kegan Paul.

Nimeloend

A

Adson, A. 41-42, 64, 132
Andresen, N. 28
Allen, G 11
Aristoteles 45-46, 71, 102-103
Aspel, A. 112
Augustinus, A. 75

B

Bahtin, M. 9-12, 19, 56, 58, 59, 82, 89, 93, 103, 105-107, 108, 134, 147
Barbarus, J. 18, 44, 53-55, 145-148,
Barthes, R. 56-58, 85, 86, 87-88, 89, 90, 93-94, 118, 150
Baudelaire, Ch. 39-40, 99-101, 112
Beardsley , M. C. 94-95
Begemann, P. 105
Ben-Porat, Z. 9, 14, 22- 23, 29, 33, 56, 67, 68, 117, 153, 117
Benveniste, É 22
Bernardelli, A. 12
Brogan, T.V.F. 10
Bühler, K. 34, 37- 38

C

Cicero, M. T. 122, 133
Conte, G. B. 21, 64-66, 83, 90, 91
Coombs, J. H. 29
Copeland, R. 47, 119-120, 123
Croce , B. 83, 120
Curtius, E. R. 84

D

Derrida, J. 23- 24, 57, 89
Donne, J. 97-98, 101

E

Eco, U. 36, 95, 132-133

Eliot, T. S. 65, 96, 98

Eskin, M. 104, 119

G

Gadamer, H. – G. 123

Gasparov, M. 19

Genette, G. 11, 38-39, 47, 58, 60

Goethe, J. W. v. 37

Góngora y Argote, L. de 98

Gosselin, C. H. 106

Gray, M. 10

Grice, H. P. 15, 16

Grünthal, I. 112

H

Haava, A. 18, 47-52, 118, 124, 145-147, 148-149, 152

Hebel, U. J. 11, 19, 20, 22, 24, 29, 33, 68

Hennoste, T. 98

Herder, J. G. v. 43

Hermerén, G. 19, 89-92, 93

Hirsch, E. D., jr 93-94, 96

Hollander, J. 13, 22, 23, 71

Holthuis, S. 20, 22, 67, 102, 104

Horatius 39, 42-44

Hölderlin, F. 43- 44

I

Irwin, W. 83

Iser, W. 86

Ivask, I. 18, 136-137, 144, 152

J

Jakobson, R. 19, 33, 109, 117, 141

Jenny, L. 106
Johansen, J. D. 14, 106, 107
Johnson, A. L. 21- 22, 35, 65, 66, 67
Joyce, J. 38

K

Kaplinski, J. 18, 135-136, 144, 152
Kareva , D. 18, 114-116, 146, 151
Kellett , E. E. 8, 69, 70-71, 86, 101
Killingley, D. 25-26, 31
Kivisildnik 65, 78-83, 146
Knapp, S. 94, 103
Kreutzwald, Fr. R. 30, 31
Kristeva, J. 8-12, 24, 56, 59, 106, 107, 108, 134, 147
Krull, H. 88
Kotov, K. 134
Kujansivu, H. 9

L

Laaban, I. 88, 112-113
Laak, M. 30
Lachmann, R. 22, 23, 24, 29, 85, 104, 108-109, 133, 134
Lane-Mercier, G. 70
Lepik , K. 18, 28-33, 34, 37, 39, 41- 42, 44, 45, 47, 52, 55, 59, 63-66, 75-78, 108, 113, 118, 124-125, 127-128, 132, 134, 135, 137-140, 144-146, 148-150, 152
Levinson, J. 94
Liiv, J. 17, 27-28, 124, 137-139, 152
Liiv, T. 18, 140-141, 146
Lotman, J. 26, 43, 45, 56-58, 60-61, 63, 70, 80, 84-86, 101, 105, 117, 131, 132, 152
Lotman, M.-K 131-132
Lotman, M. 131-132
Luther, M. 129-130
Lyons, J. 33
Lyytikäinen, P. 11

M

McLeish, K. 103
Merilai, A. 15-16, 33-35, 51, 88, 110-111
Mey, J. L. 14-15, 34
Miccoli, G. 120
Michaels, W. B. 94, 103
Mihkelev, A. 15, 33, 37, 62, 88, 125
Mikita, V. 18, 21, 23, 135, 142-144, 146, 153
Morawski, S. 68-69, 71-73, 74-75
Muru, K. 7, 112, 124-128

N

Nietzsche, F. 112-113

O

Olesk, S. 141
Ong, W. J. 119, 120, 121-122
Oras, A. 50, 112
Orr, M. 13, 45-47, 70-71, 75-79, 81

P

Pasco, A. H. 13, 37, 104
Peep, H. 53-55
Peirce, Ch. S. 35-37
Perri, C. 13-14, 23, 29, 35-36
Peterson, K. J. 18, 42-44, 47, 51, 53, 59, 64-66, 76-78, 118, 119, 122, 124, 145-149, 151
Pilv, A. 11
Platon 45-46, 71
Plett, H. F. 20, 23, 24, 33, 38-39, 59, 67, 68, 70, 73, 74-75, 78-79, 107
Poirion, D. 131
Ponzio, A. 37, 58
Popovič, A. 11, 13, 47, 58-63, 65, 90, 96-97, 132, 147, 149
Preminger, A. 10
Pruul, K. 141
Pucci, J. 10-11, 13, 74-75, 85-86, 89-90, 99-100, 104-105, 107, 108-109, 118, 133, 134

Q

Quintilianus, M. F. 133

R

Ricoeur, P. 104, 131

Riffaterre, M. 36, 56, 103

Rummo, P. – E. 18, 52, 118, 124-130, 146, 150, 152

Rähesoo, J. 98

S

Sanjinés, J. 105

Saussure, F. de 59, 105

Schmid, W. 29

Searle, J. R. 91

Sebeok, Th. A. 35

Semino, E. 37-38

Sinijärv, K. M. 18, 141-142, 146, 152

Still, J. 45-46

Suits, G. 18, 27- 28, 39, 124, 146, 148

Süvalep, E. 54, 55, 112

T

Talvet, J. 43,

Talvik , H. 18, 110, 112-114, 146, 149, 151

Tamm, M. 87

Tate, A. 33-34

Todorov, T. 58, 119

Toporov, V. 31

Torop, P. 9, 12, 21-22, 24, 58-59, 60-62, 96

Tuglas, F. 7, 48, 50-51

U

Under, M. 18, 110-112, 124, 151

Undusk, J. 44, 119, 121, 124

Undusk, R. 83, 119

Uspenski, B. 26

V

Vergilius Maro, P. 71, 100,

Viiding J.=Jüri Üdi (George Marrow) 39-40

Viires, P. 30

W

Weisgerber, J. 80

Wilpert, G. v. 10

Worton, M. 45- 46

Y

Yeats, F. 133

Mõisteloend

A

algtekst 20, 23

allusioon

eksplitsiitne e. ilmne 20-21, 24-26, 63

implitsiitne e. varjatud 20, 24-26, 36, 63 irooniline 66

metafooriline e. integreeriv 66

onomastiline 24-26

refleksiivne 65

stilistiline 65

titulaarne 24-26, 148

toponüümiline 24-26, 32

allusioontekst 20, 29, 36, 58, 62, 69

arhetekstuaalsus 11

autori kavatsus e. intentsioon 30, 69-70, 90-93, 95, 103-104, 110, 112

autoritähendus 95

C

cento 20

D

deiktik e. indeksiaal 33-35, 37

denotatsioon 22, 29, 66

dialog 59, 73, 81, 86-87, 90, 97, 102, 108-109, 123, 145

dialogilisus 9-10, 20, 23-24, 63, 82-86, 147-148

E

eksegees 104

esilekutsutud tekst 20

F

fenotekst 24

G

genotekst 24

H

hermeneutika 103, 122-123

hüpertekstuaalsus 11

I

Ikoon 105

imitatsioon e. *mimēsis* 30, 45-55, 59, 65-66, 85, 146

implikatuur 15
 vestluslik e. konversatiivne 15
 leppeline e. konventsionaalne 15
 mitteleppeline 16
 mittevestluslik 16
 intekst 22
interdiskursiivsus 12
intermeedialisus 12, 20
interpretant 36-37
interpretatsioon e. tõlgendamine 19, 22, 27, 31, 81, 83, 85-86, 92-93, 95, 97, 102-105, 107, 109-110, 117, 123
intertekst 22, 57, 67, 87
intertekstuaalsus 8-18
intersemiootilisus 10, 13, 20-21, 25, 32-33, 67, 83, 101-102, 106-107, 144
invariant 61-62, 64, 132, 148

K

kaja 23
konnotatsioon 22, 36, 66

L

langue 59

M

maksiim 15-16
marker e. vihjav e. allusiivne e. osutav e. tekstisignaal 9, 11, 22-24, 31-38, 40, 44, 48, 58, 61, 64, 66, 69, 84, 103, 114, 122, 144, 146, 148, 151, 152
 eksplitsiitne e. ilmne 24-26, 38, 42,
 implitsiitne e. varjatud 24-26, 38,
metatekst 11, 45, 58-63, 66-67, 97
 soostuv 62
 poleemiline 62
metatekstuaalsus 11
mnemooniline ruum 85, 109, 133
moto 38-43, 76
mälu 33, 109, 131-145, 150-151
 autori kultuurimälu 20, 109, 131-133
 lugeja kultuurimälu 26, 30-31, 109, 119, 131-133

O

osutus e referents 10, 20-21, 36

P

parole 59

parafraas 20, 29, 67
paratekstuaalsus 11
paratekst 38-39, 60
paroodia 20, 45, 59, 63, 75, 91, 129, 144
pastišš 20, 45, 63
plagiaat 11, 62, 69
pretekst 20, 68
prototekst 20, 23, 29, 33, 40-41, 44, 46, 58-66, 96-97, 122
pseudotsitaat 65, 147

R

referentsiaalne ehk osutav funktsioon 21-22
referenttekst 20, 23, 36, 40, 67, 69, 148-149
retoorika 117-124

S

semioos 35-36, 102, 105-106
siduvus 49, 50, 58, 60, 62, 66
 jäljendav e. mimeetiline 62, 66
 täiendav 62
 redutseeriv 62
 selektiivne 62, 66
 supermaksiiim 15

T

tekst 9, 56-61, 84-85, 86,
 avatud 95, 108-109, 114
 suletud 95,
‘tekst tekstis’ 22, 61, 117, 146
tekstitähendus 93-95
“torm ja tung” 43
transtekstuaalsus 11
tsitaat 11-12, 20, 24, 27, 29, 33, 38, 45, 56, 57, 59, 62, 65, 67-83, 88, 92, 120, 131,137,
139, 140
 autoriteeti väljendav 73
 eruditsiooni väljendav 73
 kaunistuslik 73
 markeeritud 24
 markeerimata 24, 29

V

variant 61, 64, 132
vihjeruum 20, 42, 85, 108-109, 130, 134, 147