

4 (2019)

Philologia Estonica

T A L L I N N E N S I S

TRADITSIOON JA AVANGARD

Tradition and Avant-Garde

Tallinna Ülikooli Kirjastus
Tallinn 2019

Philologia Estonica Tallinnensis 4 (2019)

Traditsioon ja avangard

Tradition and Avant-Garde

Philologia Estonica Tallinnensis eelkäija on Tallinna Ülikooli Eesti Keele
ja Kultuuri Instituudi toimetised (ilmus 2004–2015, ISSN 1736-8804)

Toimetuskolleegium / Advisory Board Lars Gunnar Larsson (Uppsala),
Maisa Martin (Jyväskylä), Kaili Müürisepp (Tartu), Helle Metslang (Tartu),
Meelis Mihkla (Tallinn), Renate Pajusalu (Tartu), Helena Sulkala (Oulu), Urmas
Sutrop (Tartu), Maria Voeikova (Viin/Sankt-Peterburg), Cornelius Hasselblatt
(Groningen), Epp Annus (Eesti Kirjandusmuuseum / Ohio State University)

Väljaannet on toetanud TLÜ humanitaarteaduste instituudi uuringufond

Peatoimetaja: Reili Argus

Toimetajad: Luule Epner, Ave Mattheus, Piret Viies

Ingliseelsete tekstide keeleteimetaja: Colm James Doyle

Kaanefoto: Roman Nogin (Shutterstock)

Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus ja autorid, 2019

ISSN 2504-6616 (trükis)

ISSN 2504-6624 (võrguväljaanne)

Tallinna Ülikooli Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlupress.com

Trükk: Grano Digital

SISUKORD

Luule Epner, Ave Mattheus, Piret Viires

Traditsioon ja avangard kirjanduses 5

Rebekka Lotman

Traditsioonist ja modernismist eesti sonetis 13

Modernism and tradition in the Estonian sonnet. 31

Katre Talviste

Traditsioon ja avangard eesti kirjandusõpetuse
kujunemisloos 32

*Tradition and avant-garde in the development
of Estonian literary pedagogy* 55

Piret Viires

Traditsioon ja avangard: lisandusi 1990. aastate
kirjandusmuutustele 56

*Tradition and avant-garde: some additions
to literary changes in the 1990s* 74

Anneli Saro, Hedi-Liis Toome

Kunstiliste maailmade kehastamine Karl Ristikivi
„Hingede öö” näitel 75

*Embodiment of artistic worlds on the basis
of Karl Ristikivi's novel Night of Souls* 95

Paavo Pöldmäe

Ajalooline müüt Jaan Kaplinski draamas „Neljakuningapäev“ . . . 97

Historical myth in Jaan Kaplinski's Day of the Four Kings 118

Merilin Kotta

García Márqueze „Patriarhi sügis“ traditsiooni ja uuenduse vahel	120
The Autumn of the Patriarch by García Márquez – <i>between tradition and modernity</i>	142

Aigi Heero

On cultural contacts and their impact on literature in Tallinn in the early 17th century	143
<i>Kultuurikontaktidest ja nende mõjust Tallinna kirjandusväljale 17. sajandi alguses</i>	160

TRADITSIOON JA AVANGARD KIRJANDUSES

Luule Epner, Ave Mattheus, Piret Viires

Mõistepaari *traditsioon* – *avangard* on kultuuri arenguprotsesside käsiteludes laialt kasutatud; nende keerukate omavaheliste suhete ja vastastikmõjude kaudu on võimalik kunstide arengudünaamikat teljestada ja analüüsile allutada.¹ Hiljemalt renessansist alates on traditsiooni ja uuenduse suhted olnud kultuurikriitiliste vaidluste teemaks, kuna tegemist ei ole mitte neutraalselt kirjeldavate, vaid ideoloogiliselt laetud mõistetega, mille abil väärtustatakse kunsti-nähtusi. Arvukaid selleteemalisi uurimusi vaadeldes torkab aga silma teatav asümmeetria – avangardist kirjutatakse sootuks rohkem kui traditsioonist. *Traditsioon* tundub sageli olevat nimetatud mõistepaari justkui iseendast mõistetav osapool, mille najal tegeldakse põhiliselt ikka avangardi problemaatikaga. Ka eesti kirjandusteaduse vallast on nimetada ennekõike Tiit Hennoste mahukas monograafia „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüp-ped modernismi poole I“ (2016). Niisiis on asjakohane küsida, mida mõistetakse kirjandusliku traditsiooni all.

Sõna *traditsioon* pärineb ladina keelest: *trāditio* tähendab ülevõi edasiandmist, osutades seega protsesside jätkuvusele, pidevusele. Esinduslikus Metzleri kirjandus- ja kultuuriteooria leksikonis (Metzler 2001: 641) defineeritakse traditsiooni väljakujunenu, pärimusliku, harjumuslikuks saanu kaudu ning osutatakse sellele, et traditsioonist räägitakse enamasti vastandmõistete, nagu (traditsiooni) uuendus, katkestus, murrang abil. Traditsioon on midagi vana, püsivat ja stabiilset, mis seatakse vastu millelegi uudsele, moodsale ja lühiajalisele. Traditsioon sünnib matkimise, kordamise ja kinnistamise tulemusel ning vastandub tavapärasest (normist)

¹ Värskendava vaheldusena käsitleti paarkümmend aastat tagasi kirjandusajaloo küsimusi seminarides ja artiklilogumikus pealkirjaga „Traditsioon ja pluralism“ (Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 1998).

kõrvale kaldumisele, individuaalsele ja isepärasele. Sellisena, nagu tõdeb ka T. S. Eliot oma krestomaatilises essees „Traditsioon ja individuaalne talent“ (1919), esineb mõiste „traditsiooniline“ enamasti laitvas tähenduses (Eliot 1997: 9). Kuid Eliot arutleb edasi, et tihti hindame autorite juures kõrgelt just nende sängitatust traditsiooni, ajalootaju, suhet surnud eelkäijatega, ja jõuab siis traditsiooni kui suure elava terviku ehk pidevalt uueneva ja areneva nähtuse mõtestamiseni, mida on suutelised kujundama vaid tõeliselt individuaalsed talendid. Eliot visandab siin muutuse, mis iseloomustab traditsioonist mõtlemist 20. sajandist alates.

Traditsioonis väljendub kultuuri järjepidevus ning see kannab kultuurimälu, sidudes olevikku mineviku väärtustega – mispuhul räägitakse tihti pärandist, mida tuleb hoida ja edasi kanda. Taolises tähenduses ei kuulu traditsiooni mitte kõik, mis mineviku kultuuris ja kirjanduses on loodud, vaid selle üldiselt hinnatud osa. Kui traditsioon samastatakse säilitamisväärsse, mõõtu andva või püsiväärtuslikuga, siis tekib küsimus sellise valiku alustest ning traditsioon seotakse kaanoni ja klassika kontseptsioonidega. Selliselt mõistetud traditsioon on olemuselt normatiivne, nn suurte tekstide kogum.

Kaanoni (kr *kanōn* eeskiri, määrus, reegel) mõiste tuli kirjandusse ristiusu kiriku kaudu, kus see tähistas eeskirja, tava või pühaks tunnistatud tekstide kogumit, mille järgimine on kohustuslik. Kirjanduses hakati kaanonist kui mingi inimrühma poolt väärtuslikuks ja säilitamisväärses peetavast tekstikogust või tekstide tõlgendamise viisist (kanooniline interpretatsioon) rääkima alates 18. sajandi lõpust. Ja kuigi kirjanduskaanon on mitteametlik ja implitsiitne (s.t mitte eksplitsiitselt kirja pandud), mitte-objektiivne ja kohati isegi väga subjektiivne, sest põhineb mõjukate lugejate (nt kirjanike, kriitikute, teadlaste) ja kultuuriinstitutsioonide (ülikoolid, erialaorganisatsioonid) otsustel (vt Hennoste 1997), omab see suurt tähtsust kollektiivi sidustamisel. Kaanon loob ja kinnistab kollektiivset identiteeti, pakub rühmale olulisi väärtusi ja norme, käitumisjuhiseid ja -reegleid ning võimaldab suhtlust teatud kindlatel teemadel (Metzler 2001: 363). Klassika (ld *classicus*

‘varade hindamisel kõrgeimasse maksuklassi kuuluv, silmapaistev’) all mõistetakse eeskujulikku, esmaklassilist, kõrgetasemelist, jääva tähtsusega kultuurisaavutust, ka ühe rahva kultuurilist kõrgsaavutust või õitsenguaega teatud ajaperioodil.

Ent uurimused on näidanud, et ei kaanon ega traditsioon pole midagi stabiilset ja muutumatut, vaid ajalooliselt ja kultuuriliselt pidevalt teisenev keeruliste valikute ja tõlgenduste protsess, milles mängivad rolli nii kanoniseeritu sisemised kui ka välised faktorid. Ehk nagu Tiit Hennoste on kirjanduskaanoni kohta öelnud: see on tunduvalt laiem nähtus kui kirjandus, „[s]ee on poliitiline, ideoloogiline, pedagoogiline, majanduslik nähtus“ (Hennoste 1997: 63). Nii nagu tänapäeval esineb kõrvuti erinevaid (kirjandus)kaanoneid, olemasolevat kaanoni laiendatakse, mitmekesistatakse või lõhutakse, on muutunud ka arusaam traditsioonist. Seda ei peeta enam millekski pärimuslikuks, igivanaks või stabiilseks, mida ikka ja jälle taasavastatakse ja justkui muutumatuna edasi kantakse, vaid millekski konstrueerituks ja leiutatuks, mida pidevalt taasluuakse ja millega aktiivselt suhestutakse, vastavalt selle ajaperioodi vajadustele ja võimalustele, kus ise asutakse.

Esmakordselt juhtisid traditsioonile kui sotsiaalsele konstruktsioonile tähelepanu Eric Hobsbawm ja Terence Ranger oma mõjuvõimsas kogumikus „The Invention of Tradition“ (1983, „Traditsiooni leiutamine“). Hobsbawmi järgi on leiutatud traditsioon kimp rituaalseid või sümboolseid praktikaid, mida kujundavad avalikult või vaikimisi heaks kiidetud reeglid eesmärgiga kinnistada läbi kordamise teatud väärtusi või käitumistavasid ja luua seeläbi katkematu side möödanikuga; viidates muutumatule minevikule, luuakse kiirelt muutuvas olevikus mingi toetuspind, kindel struktuur, ajalooline järjepidevus, millest saab kinni hoida (Hobsbawm 2000: 1–2). Traditsioonide leiutamine toimub eriti intensiivselt ajal, mil kiired ühiskondlikud muutused nõrgendavad või lõhuvad sotsiaalseid mustreid, mida olid omakorda toetanud vanad traditsioonid.

Ükskõik millist arusaama traditsioonist ka ei eelistata, on selge, et traditsioonita ei oleks kultuurilist ega kirjanduslikku arengut

ja uuenemist. Tekstid sünnivad tänu tsitaatidele või viidetele oma kirjanduslikele eelkäijatele, iga uus nähtus vajab traditsiooni kasvõi pinna mõttes, millelt tõukuda, et uudsus oleks üldse tajutav. Viise, kuidas traditsiooniga suhestutakse, on erinevaid, alates olemasoleva traditsiooni raames töötamisest, oma eelkäijatega (intertekstuaalset ja/või intermeedialist) dialoogi pidades, nende mõtteid hoides, säilitades ja edasi kandes (adaptatsioonid, tõlked) kuni traditsiooni eituse ja lõhkumiseni välja. Seejuures võib suhestumine eelkäijatega aset leida kõikidel kirjanduse tasanditel, alustades ideedest ja teemadest, kujutamistehnikatest ja kunstivõtetest ning lõpetades stiilide ja žanrimudelitega.

Üks viljakamaid ja omanäolisemaid traditsiooni vastu astunud kirjanduslikke nähtusi on avangardism. Mõiste *avangard* on märksa hilisem kui *traditsioon*, nagu näitab ka etümoloogia: prantsuse *avant-garde* 'eelvägi' tuli kirjanduse ja kunstiga seoses käibelev 19. sajandi alguskümnendele; selle sõna militaarsed konnotatsioonid pole sugugi tähtsusetud – avangardism on sageli tähendanud aktiivset vastuseisu traditsioonile, võitlust vanade vormidega. Ajalises plaanis on avangardistid need loojad, kes on n-ö oma ajast ees („eelvägi”) ning panevad alguse millelegi uuele kirjanduses. Richard Kostelanetz (1982: 3) toob välja kolm avangardistliku kunstiteose kriteeriumit: see ületab mingis olulises suhtes kehtivaid kunstkongventsioone, distantseerudes selgesti käibivatest kunstipraktikatest; seetõttu võtab aega, kuni teos leiab laiema publiku; tavaliselt inspireerib teos samalaadseid katsetusi tulevikus. Mõistagi on avangardistlikud katsetused alguses vähemuses, kuid nagu osutatud, võib neist areneda kindlapõhjaline ja populaarne traditsioon, millele uued põlvkonnad omakorda vastanduvad.

Kirjandusajaloos märgib mõiste *avangard* eeskätt uuendusi 19.–20. sajandil, mis leidsid aset modernismi raamistikus; keerulisem on postmodernismi suhe avangardi diskursusega. Avangardina on käsitletud kõigepealt 20. sajandi alguse uuenduslikke kirjandusvoole (üldistatult nimetatakse neid ka ajalooliseks avangardiks), nagu futurism, dadaism, ekspressionism, sürrealism, mis moodustavad

modernismi kõige radikaalsema, tõepoolest eelväena toiminud osa. Tiit Hennoste peab avangardismi tuumaks uuendajaid, kes tegutsesid tavaliselt koos, rühmituse või liikumisena, ning kel on manifesti kujul esitatud programm. Radikaalsed, traditsiooni eitavad eksperimendid kirjanduses seostuvad radikaalse ideoloogiaga. (Hennoste 2016: 175–176) Teine uuendusliikumiste laine, mida mõnikord koondatakse neoavangardi nimetuse alla, tõusis 1960.–1970. aastatel. Mõlemal puhul varieerub suurel määral avangardistide suhe traditsiooniga: täieliku katkestuse taotlemine pole ainus strateegia, traditsiooni ka nihestatakse, töötatakse ümber, konstrueeritakse alternatiivne kaanon, mis sobib uue esteetikaga vms (vt Bürger 2010: 704).

Peter Bürgeri mõjukas monograafia „Theorie der Avantgarde” (1974, „Avangarditeooria”) tõstis esile avangardistlike liikumiste suhte kunsti-institutsioonidega. Selle suhte paradoksid tulevad eriti aredalt ilmsiks visuaalkunsti ajaloos, samuti näiteks teatrikunstis, kuid ka avangardsete kirjandusvoolude ajaloos võib leida katseid küsimustada ja muuta olemasolevat institutsioonilist raamistikku ning ümber mõtestada kirjanduse funktsioone, kirjaniku positsiooni ühiskonnas jms. Kunstiliste uuendustega liituvad sel juhul kirjanduspoliitilised eesmärgid ning neid ühendab eitav hoiak ühiskonnas traditsiooniliste, tavapäraseks muutunud praktikate suhtes. Kuid uuenduslike vormide ja praktikate levik, avangardi etableerumine ja kanoniseerimine muudab need traditsiooni osaks – mis muidugi teiseneb ja muutub seeläbi ka ise.

Eelnevast on näha, et traditsiooni ja avangardi suhted on mitmetahuline ja lai teema, mis hõlmab mitmeid valdkondi. Käesoleva *Philologia Estonica* Tallinnensis teemanumber „Traditsioon ja avangard” pakubki nii eesti kui ka muude kirjanduste näitel seitset vaadet traditsiooni ja avangardi mitmekesisele pingsuhtele.

Kogumiku avab kirjandusuurija **Rebekka Lotmani** artikkel „Traditsioonist ja modernismist eesti sonetis”. Artiklis vaadeldakse modernismi ja traditsiooni kohtumist eestikeelses sonetis ja arutletakse 20. sajandi alguse eesti modernistide kahetise ülesande

üle – luues ühtaegu sonetitraditsiooni, uuendasid nad samas eesti luulekeelt. Artiklis soovitatakse lähtuda traditsiooni ja modernismi käsitlemisel historistlikust lähenemisviisist ja ühtlasi demonstreeritakse, et eesti soneti puhul on arhaism ja novaatorlus käinud käsikäes.

Kirjandusuuri ja koolikirjanduse õppematerjalide koostaja **Katre Talviste** käsitleb oma artiklis „Traditsioon ja avangard eesti kirjandusõpetuse kujunemisloos“ kaht traditsiooni, mis kujunesid välja 20. sajandi eesti üldhariduskooli vanema astme kirjandusõpetuses. Üks neist käsitleb kirjandust kaheosalise mudelina, kus eesti kirjanduse kõrval õpetatakse paralleelselt teiste rahvaste kirjandusi, teises, mis keskendub õppesisu, õpitegevuste ja -väljundite laadile, domineerivad ajaloolis-eluloolised käsitlused kirjanduse kohta. Talviste arutleb oma artiklis 21. sajandi õppekavaarenduses esile kerkinud nõuete üle neid traditsioone muuta ja tasakaalustada.

Kirjandusuuri ja **Piret Viires** uurib oma artiklis „Traditsioon ja avangard: lisandusi 1990. aastate kirjandusmuutustele“ kolme 1990. aastal ilmunud märgilise teose – Mati Undi „Öös on asju“, Peeter Sauteri „Indigo“ ja Jaan Unduski „Kuum“ – rolli proosauuenduses. Artiklis arutletakse, kas ja kuidas need 1990. aastal ilmunud avangardsed proosateosed muutusid järgnevatel kümnenditel eesti kirjandustraditsiooni osaks, ja pakutakse omapoolne vaade eesti kirjanduskaanoni kujunemisele 1990. ja 2000. aastatel, kus oluline roll on olnud nii sünkroonkriitikal, kirjanduslugudel kui ka riiklikul õppekaval ja kooliõpikutel.

Teatriuurijate **Anneli Saro** ja **Hedi-Liis Toome** artikkel „Kunstiliste maailmade kehastamine Karl Ristikivi „Hingede öö“ näitel“ küsib, kuidas klassikat tajutakse, tõlgendatakse ja teatrikeelde üle kantakse. Autorid võtavad vaatluse alla Ristikivi eesti kirjanduskaanonisse kuuluva romaani, sellest lähtuva Labürintteatriühenduse G9 rännaklavastuse (2018) Tartu Ülikooli Ajaloomuuseumis, kus kasutati osavõtuteatri vormi, ja lavastuse vaatajate – õieti selles osalejate – vastuvõtukogemuse. Lavastuse retseptsioonimustrite selgitamiseks intervjueriti paarikümmend vaatajat ning intervjuud tehti ka lavastuse loojatega. Lugemist, lavastamist (ülekannet

materiaalsesse keskkonda) ja etenduse vastuvõttu seob omavahel kehastamiskogemus, millele artikkel ongi keskendatud. Mitmekülgse materjali alusel uuritakse kehastamist kui taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessi nii vastuvõtjate (lugejate, vaatajate) kui ka lavastuse loojate vaatepunktist.

Paavo Põldmäe vaatleb artiklis „Ajalooline müüt Jaan Kaplinski draamas „Neljakuningapäev““ Jüriöö ülestõusu ja nelja eestlaste kuninga tapmise kujutamist Kaplinski 1970. aastate algul valminud näidendis ning näidendi kaht lavatõlgendust: Mikk Mikiveri lavastust 1977. aastal ja Rudolf Allaberdi 1987. aastal esietendunud tõlgendust. Kaplinski draama, mis on osa nn Jüriöö-tekstist, Eesti rahvusliku ajalookultuuri tüvitekstist (Marek Tamm), seostub 1960.–1970. aastate teatri- ja draamauuenduse aegu esile tõusnud allegoorilise, mõistukõnelise kujutamislaadiga. Artiklis uuritakse, milline oli „Neljakuningapäeva“ ning selle üpris erinevas ühiskondlikus taustsüsteemis valminud lavastuste tähendus ja vastuvõtt.

Kaks artiklit käsitlevad traditsiooni ja avangardi suhet maailmakirjanduses või laiemas kultuurielus. Hispaania kultuuri uurija **Merilin Kotta** analüüsib oma artiklis „García Márqueze „Patriarhi sügis“ traditsiooni ja uuenduse vahel“ ühe tuntuma maailmakirjanduse romaani keskset kunstilist kujundit, kordust teose struktuuri ja loo tasandil. Tuues näiteid sõna- ja motiivikordustest, näitab Kotta, kuidas üldiselt traditsiooni kinnistava võttena tuntud kordus võib uude konteksti paigutatuna mõjuda hoopis uuenduslikkust tähistava kujundina, sest küsimärgistab muutumatust ja ainutõde.

Teemanumbri lõpetab saksa kirjanduse ja kultuuri uurija **Aigi Heero** ingliskeelne artikkel „On cultural contacts and their impact on literature in Tallinn in the early 17th century“ („Kultuurikontaktidest ja nende mõjust Tallinna kirjandusväljale 17. sajandi alguses“). Artikkel käsitleb kultuurimuudatusi Tallinna ja Põhja-Eesti kultuuriväljal varasel uusajal, täpsemalt 1630. aastate esimesel poolel, mis oli murranguline aeg piirkonna kultuurielus. Artiklis näidatakse, kuidas sel perioodil saabus Tallinna hulgaliselt sisserändajaid peamiselt Põhja-Saksamaalt, kellega koos saabusid ka uued, värsked

kultuurilised ideed. Artiklis arutletakse, kuidas need uuenduslikud ideed ja kultuurinähtused mõjutasid kohaliku kultuuri arengut ning kujundasid seeläbi ka eesti kultuuritraditsiooni.

Nii hõlmab *Philologia Estonica* Tallinnensis number traditsiooni ja avangardi temaatika väga erinevaid aspekte. Üks on aga kõigile neile artiklitele suures osas ühine – vaadeldakse, kuidas uued nähtused, vormivõtted või teemad on saanud või ei ole saanud kas eesti või mõne muu rahvuskultuuri traditsiooni osaks ja kuidas traditsioon seeläbi on muutunud.

Elame praegu kiirete ühiskondlik-kultuuriliste muutuste ajal, mil huvi traditsiooni ja avangardi tähenduste ning kultuuri arengudünaamika vastu on tõusnud taas päevakorda. Loodame, et siinne *Philologia Estonica* Tallinnensis teemanumber annab oma panuse traditsiooni ja avangardi suhete mõtestamisse ja saab peatselt lisa uute käsitluste näol.

KIRJANDUS

- Bürger, Peter 2010. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of „Theory of the Avant-Garde”. – *New Literary History* 41: 4, 695–715.
- Eliot, Thomas Stearns 1997. Traditsioon ja individuaalne talent. – T. S. Eliot, Valitud esseesid. Koost ja tlk Jaak Rähesoo. Tallinn: Hortus Litterarum, 9–21.
- Hennoste, Tiit 1997. Kaanon. Kaanan. – *Vikerkaar* 12, 59–70.
- Hennoste, Tiit 2016. Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I. Tallinn – Tartu: Tartu ülikooli kirjastus.
- Hobsbawm, Erik 2000. Introduction. *Inventing Traditions*. – *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm, Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.
- Kostelanetz, Richard 1982. Introduction: What is Avant-Garde? – *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Ed. Richard Kostelanetz. Buffalo, New York: Prometheus Books, 3–6.
- Metzler 2001 = Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2. Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler.

TRADITSIOONIST JA MODERNISMIST EESTI SONETIS

Rebekka Lotman

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Artikkel vaatleb modernismi ja traditsiooni kohtumist eesti-keelses sonetis. Sonetti nimetatakse kirjandusteaduses sageli traditsiooniliseks vormiks, ometi on see lääne kirjanduses luulemurrangute ajal esile kerkinud olulise poeetilise ruumina, milles neid uuendusi läbi viiakse: asi on selles, et traditsiooni enda sees tulevad modernistlikud nihked kontrastselt esile, olgu tegu uutlaadi subjekti ja maailmapildi või värsi-, riimi- või keeleuundusega. Eesti sonetti jõudis modernism 1909. aastal, kuid mingit eesti soneti traditsiooni ei olnud selleks ajaks veel välja kujunenud. Nii seisid siinsed modernistid silmitsi kahetise ülesandega: luues ühte traditsiooni, uuendasid nad eesti luulekeelt laiemalt. Modernismi ja traditsiooni duaalne loomus ilmneb ka Underi sonettides, mis korruga tekitasid katkestuse petrarkistlikusse traditsiooni ja panid aluse eesti lembesonettide traditsioonile. Noored luulekultuurid, nagu eesti oma, olid eelmisel sajandil huvitavas positsioonis: näeme, kuidas eesti sonett ning laiemalt terve siinne luule ei tegelenud 20. sajandil mitte üksnes modernistlike ja kaasaegsete küsimuste, teemade ja žanridega, vaid ka vanade luulekultuuride sajanditepikkuste traditsioonide tutvustamise ja arendamisega. Artiklis järeldatakse, et traditsiooni ja modernismi ei saa käsitleda kui midagi etteantut, vaid kui pidevalt ajas muutuva piiriga ja vastastikku defineeritavaid nähtusi, mistõttu nõuavad need historistlikumat lähene-mist. See tuleb eriti esile eesti soneti puhul, kus arhaism ja novaatorlus on käinud käsikäes.

Võtmesõnad: traditsiooniline luulevorm, modernistlik sonett, eesti luule, kirjanduslik perspektivism, petrarkism

Sonetti nagu teisigi ettemääratud reeglitega luulevorme nimetatakse lääne kirjandusloos klassikaliseks või traditsiooniliseks luulevormiks. Ometi on just see luulevorm kerkinud tugevalt esile luuleuuenduste ajal: sonetiõitsengud tekkisid modernismi ja avangardismi ajajärkudel vanemates Euroopa luulekultuurides, aga samuti eesti kirjanduses. Sonett on luulemurrangute ajastuil saanud üheks oluliseks poeetiliseks ruumiks, milles seda sageli radikaalselt uut luulekeelt on kehtestatud. Siin võib eristada kahte peamist põhjust. Esimene seisneb soneti rohketes vormilistes ja ülesehituslikes reeglites¹, sest iga reeglga kaasneb võimalus seda nihestada või lausa tühistada. Teine põhjus peitub soneti populaarsuses, selle tugevates traditsioonides – sonett on alates tema sünnist 13. sajandi keskel Sitsiilias muutunud lääne luuleajaloo keskseks kanooniliseks vormiks, millest on võrsunud mitmesuguseid alamžanre ja traditsioone. Neist mõjukaimat tuntakse petrarkismi nime all, kuid tähtsat rolli on mänginud ka pilke-, religioossete, filosoofiliste, looduslühiriliste, rahvusromantiliste, juhusonettide jm traditsioonid. Murrangud lähtuvad traditsioonidest, sest nagu on väljendanud Pierre Bourdieu: „Paradoksaalsel kombel on avangardistlikud tootjad neil *alalise revolutsiooni väljadel* määratletud mineviku poolt, ja seda isegi uuendustes, mis on määratud minevikku ületama ja on nagu mingi ürgmatriitsina sisse kirjutatud väljale endale omaesse võimalusteruumi.“ (Bourdieu 2003: 85) Seega on loomulik, et uuendamise aluseks on võetud vana vormi võimsamaid sümboleid. Selle iga reegel, iga mõjukas traditsioon kätkeb uusi võimalusi vabadusteks, kui need vaid kõrvale heita või teisendada. Seetõttu võivad just siin need uuendused tugevamalt esile tõusta – sonetis mõjub

¹ Klassikalises sonetis on määratud värsiridade arv (14), silbiarv luuletuses ja värsireas (itaalia sonetis vastavalt 154 ja 11, inglise omas 140 ja 10, prantsuse sonetis 12–13 ja eesti sonetis 10–11 silpi), värsimõõt (itaalia sonetis üksteistsilbik, prantsuse omas aleksandriin, inglise, saksa, samuti eesti sonetis viisikjamb) ja riimiskeem (siin on lubatud variatsioonid, kuid klassikalises sonetis on nende arv piiratud); itaalia sonett jaguneb stroofideks skeemiga 4+4+3+3, inglise oma 4+4+4+2. Lisaks rõhutatakse traditsioonilises sonetis sisulise ülesehituse nõudeid: pööre peaks asuma seal, kus jaotub kaheks ka vormistuktuur ehk nelikvärsside järel.

vabanemine meetrumist võimsama žestina kui lihtsalt vabavärsilise luuletuse kirjutamine. Käesolevas artiklis vaadeldakse traditsiooni ja modernsuse kohtumist eesti sonetis, nende mõistete suhtelisust ning sõltuvust perspektiivist.

Määratlustest

Laias laastus võib modernismi ohtrad määratlused kirjandus-teaduslikes käsitlustes jagada diakroonilisteks ja sünkroonilisteks (vt Ojam 2018: 541). Neist esimesed paigutavad kirjandusliku modernismi kindlasse ajajärku, mis on eri käsitlustes saanud lääne kirjanduses alguse 19. sajandi keskel, lõpus või koguni alles 20. sajandi algul. Sünkrooniliselt vaadeldakse aga modernismi kui teatud ajatut esteetikat ja poetikat. Indrek Ojami hinnangul ongi modernistlikku kirjandust eesti kirjandusteaduses, sh Tiit Hennoste uurimuses „Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I“ (2016) enamasti just sel alusel eritletud (Ojam 2018: 541). Neid ajaloolisi ja ajatuid vaatenurki modernistlikust kirjandusest seob vastandus traditsioonilisega. Jean-Jacques Thomas' ja Steven Winspuri käsitluses sai prantsuse kirjanduse pööre alguse 1870. aastal, väljendudes keele „poetiseerimises“². Siin on autorite hinnangul emblemaatilised kolm protsessi: esiteks, keele referentsiaalsete osutuste teisendamine konnotatiivseteks (nt topograafilised viited muutuvad metafoorseks lõuendiks, kuhu tekst projitseeritakse), teiseks, lugeja intertekstuaalse kompetentsi kaasamine³ ja kolmandaks, keele reeglite mänguline kasutamine (Thomas, Winspur 1999: 10–11). Traditsioonilise luulega võrreldes ei lähtuta modernistliku

² Mallarmé kasutas seda terminit sihitu tegusõnana („poetiseeruma“, *poetize*), määratledes sellega luule üldist kommunikatsiooniviisi, Thomas' ja Winspuri käsitluses on tegu sihilise verbiga („poetiseerima“, *poeticize*), rõhutamaks neid teisendusi, mida luule keelesüsteemis vältimatult tekitab (Thomas, Winspur 1999: 8).

³ Silmas peetakse Michael Riffaterre'i mõistes kohustuslikke (vastandatuna aleatoorsele) intertekste, mille mõistmiseta läheks teksti tähendus kaotsi (Thomas, Winspur 1999: 12–13).

luule vormimisel väljakujunenud kaanonist, vaid iga individuaalse teksti enda vormiloogikast (Thomas, Winspur 1999: 8). Sarnast mõtet on väljendanud Juri Lotman, vaadeldes kaasaegset poeetiat vastanduses rahvaluulega: kui folklooris on struktuuri reeglid ette antud (nagu malemängus) ja esteetiline efekt realiseeritakse neid reegleid järgides, siis tänapäevases kunstis kujutavadki need reeglid endast peamist informatsiooni, mida lugejale edastatakse (Lotman, J. 2007: 92). Nihkele poeetilisel tasandil osutab ka Itaalia värsiteadlane Pietro G. Beltrami, kelle sõnul toimus 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi algul lääne luules perspektiivimuutus, mille tagajärjel ei saanud traditsioonilisi vorme (mõne erandiga) enam kasutada muul moel kui ainult kriitiliselt ja alati mingi vabadusega, demonstreerides ühtaegu neist kaugenemist (Beltrami 1996: 15). Niisiis seondub selle poeetilise pöördega luulekeele subjektiveerumine. Earl Wassermanile tuginedes on Charles Taylor nimetanud veeilahkmeks kirjanduse ajaloos 19. sajandit, kui romantikud ja nende järeltulijad ei pidanud üksnes leiutama uut keelt, vaid ka „artikuleerima oma algupärase kosmosenägemuse“ (Taylor 2000: 93).⁴ Seega määratletakse kirjanduslikku modernismi ja laiemalt kaasaegset kirjandust eelkõige vastanduses millegi traditsioonilisega, olgu selleks mimeetiline keelekasutus või vormirangus (kuhu kuulub kindel värsimõõt, riimilisus, kanoonilised struktuurid jne), realistlik kirjutamislaad või folkloor. Vanade luulekultuuride modernistlikus sonetis ilmnevadki need vastandused selgelt. Millele aga vastandub eesti modernistlik sonett?

⁴ Taylor rõhutab, et küsimus ei ole üksnes fragmenteerumises: „Seda muutust ei saa kirjeldada lihtsa tõdemusega, et vanasti oli luuletajal üldtunnustatud keel ja nüüd on igaühel oma.“ Tegu on kvalitatiivse muutusega, kus luuleainet ei saa enam lahutada artikulasioonikeelest, mis omakorda sõltub luuletaja tundelaadist (Taylor 2000: 94–95).

Eesti soneti algusaeg

Eesti modernistliku soneti eripära mõistmiseks tuleb vaadelda selle paiknemist mitte ainult lääne kirjandusvoolude või modernistliku kirjanduse tunnuste suhtes, vaid ka varasema eesti soneti kontekstis. Esimesed eestikeelsed sonetid ilmusid trükkis järelärkamisaegse kirjanduse ajastul, 1881. aastal, ehk umbes samal ajal, kui lääne luulekultuurides hakkas levima kirjanduslik modernism. Poeetikalt võttis järelärkamisaegne sonett esialgu sihiks kirjutada vormilt korrektseid sonette, fookuses olid klassikalise soneti nõuetele vastavad riimiskeemid ja värsimõõt. Statistiliselt on sel perioodil tegu üsna vormirangete luuletustega (vrd Lotman, R. 2019b: 248–250), mis paiguti painutasid korrektse värsimõõdu või riimi saavutamiseks loomulikku keelt, nt „Nad taguvad su tüvi sisse talva“ (Koidula 1883: 2), „Meid liitis rahvaks armastuse sidu“ (*pro* ‘side’, Bergmann 1881: 273). Samal põhjusel kasutati värsiridades täitesõnu ehk sõnu, millel on värsitehniline, mitte semantiline funktsioon. Eriti palju leiab luuletuse seisukohast asemantilisi sõnu värsialgustes, kus ühesilbiline sõna („ju“, „sääl“ jne) täidab jambi esimese rõhutu silbi positsiooni (vt ka Kangro 1938: 39). Soneti nõudliku riimiskeemi saavutamiseks kasutati kaasrõhuriime, mille kokkukõla jäi tihti vaevumärgatavaks, nt *kenaste : kaugele : laulmine : kaugele* (Jakobson 1885: 35). Seega võib öelda, et esimesel perioodil olid soneti luulekeele reeglid mõnel juhul isegi esmased loomuliku keele reeglite ees.⁵

Motiivistikult ja temaatiliselt oli tegu peamiselt rahvusromantiliste luuletustega: pühendussonetid Eesti suurmeestele, kodumaale, keelele. Seejuures on iseloomulik subjekti enesetaandamine ülisusobjekti ees. Esil on keele referentsiaalne tähendustasand – osutatakse konkreetsetele inimestele ja paikadele – ning ühiskondlik

⁵ Samas tuleb märkida, et sel perioodil alles hakati eesti keele reeglite üle polemiseerima: esimene täielik eestikeelne eesti keele normatiivne grammatika ilmus 1884. aastal Karl August Hermannile sulest (Hermann 1884), pälvides palju ja vastakaid kriitikat (vt nt Ereli 2001: 78–80).

ja eetiline funktsioon: ülendada rahvuskultuuri sümboleid (keel, suurkujud, maa), äratamaks lugejas rahvuslikke tundeid.

Järelärkamisaegne periood kestis eesti sonetis ligi kolmkümmend aastat. Modernismi alguseks eesti kirjanduses peetakse 1905. aastat (vt nt Hennoste 2016: 105), kui ilmus Noor-Eesti I album koos manifestiga saada eurooplasteks. Sonetis algas aga uus ajajärk alles 1909. aastal⁶ – selle ajani vastasid eestikeelsed sonetid poeetikalt, retoorikalt ja funktsioonilt järelärkamisaegsele luulekoodile.

Nooreestlaste soneti kaks serva

Uuenenud poeetilises keeles sonetid ilmusid 1909. aastal Noor-Eesti III albumis. Kuid nende esimeste modernistlike sonettide ajaks ei olnud eesti soneti traditsioon jõudnud veel välja kujuneda. Järelärkamisaegse soneti näol oli tegu alles selle luulevormi katsetava algusetapiga emakeelses luules. Seega olid nooreestlased võrreldes lääne modernistidega täiesti teises ja väga huvitavas olukorras. Paratamatult pidi nendegi sonetilooming lähtuma varasemast sonetist, kuid nad ei saanud hakata seda modernistlikust esteetikast tõukudes teisendama, sest traditsiooni ennast veel ei olnud. Niisiis pidid nad luule ühel tasandil – eekõige tehniliselt, keeleliselt ja vormiliselt – seda alles ise looma. Teisalt hakkasid nad samal ajal tooma sonetti Euroopa modernistide, eelkõige prantsuse sümbolistide tundelaadi.

Seda erilaadset olukorda tajusid rühmituse liikmed isegi ning sellest lähtuvalt valiti vahendeid eesti luule kujundamisel. 19. sajandi keskpaigas sündinud vabavärsis toimus lääne vanemates luulekultuurides 20. sajandi algul juba järgmine pööre: kui varem moodustas iga värss ühtse semantilise terviku, fraasipiirid langesid kokku värsipiiriga, siis nüüd hakati selles kasutama ka värssidevahelist siiret (Gasparov 2002: 285). Eesti luule ei läinud aga nooreestlastega veel üldsegi vabavärsile üle – see oli teadlik otsus, mis rajanes tõdemusel, et eesti värsis veel puuduvad väljakujunenud

⁶ Vt pikemalt Kangro 1938: 29–30, Lotman, R. 2019a: 73–100.

traditsioonid. Seetõttu, nagu sõnastas Johannes Aavik oma 1907. aasta artiklis „Rütmus ja riim“, ei olnud eesti luule vabavärsiks veel lihtsalt valmis. Tema selgitusel olid suured kultuurrahvad vabavärsi oma luules kasutusse võtnud, kuna rütm ja riim olid pika tarvitamise läbi banaalseks muutunud. Seevastu eesti kirjanduses, „kus veel nii vähe vormi poolest laitmata luuletusi on“, tuli korrektsed riimid ja värsimöödud alles läbi harida (Aavik 1907: 2).

Nii muutusid ka sonetid nooreestlaste ajal vormilt rangemaks: hakkasid valitsema pearõhulised täisriimid, seejuures langesid nüüd enamasti kokku ka riimsõnade välted, kasvas viisikjambide osakaal. Veatult ei pidanud järgima üksnes sonetireegleid, vaid kriitika jälgis hoolega ka vastamist kehtestatud õigekeelsuse reeglitele ning tähtsaks väärtuseks sai seegi, et iga sõna kannaks tähendust, mitte ei täidaks vormi.⁷ Kui Tiit Hennoste on kirjutanud, et modernsusega eesti luules seondub vormi iseväärtus, vormitäiuse absolutiseerimine (Hennoste 2016: 152), siis vähemalt sonetiloos tähendas see pigem elementaarsete tehniliste oskuste ja keelelise väljenduse üheaegset nõuet. Seejuures seisid need ranged reeglid õigupoolest hoopis selle eest, et vorm muutuks n-ö nähtamatumaks – vead toovad struktuuri selgemalt esile. Lähenemine lääne modernistlikule luulele toimus peamiselt luulesubjekti tasandil: sonetis sündis eneseteadlik luulemina oma ängide ja üksildusega. Esimesteks autoriteks olid siin Leena Mudi sonetiga „Lein“ (1909: 260) ja Johannes Aavik ise, kelle „Melanholia“ ja „Üksildus“ (Aavik 1909: 252–253) jäid ühtlasi tema ainsateks sonettideks.⁸ Nii võibki neid pidada programmi- listeks avaldusteks, millega toodi prantsuse dekandentlik tunnetus emakeelsesse sonetti. Samal 1909. aastal ilmusid aga ka rühmitusse mittekuulunud poeedi Ernst Enno debüütkogus „Uued luuletused“ (1909) sügavalt sisekaemuslikud sonetid, mida võib pidada ehtsa

⁷ Eriti seisis luules veatu värsimöödu ja õigekirja ning puhaste riimide eest Johannes Aavik, kelle hinnangul esines eksimusi neis punktides lubamatult palju, vt tema mahu- kat ja ülimalt kriitilist ülevaadet luule hetkeseisust „Puudused uuemas eesti luules“ (Aavik 1921, 1922).

⁸ Vt pikemalt Lotman, R. 2019a: 100–102.

modernse tunnetuse alguseks eesti sonetis. Peagi järgnesid Gustav Suitsu ja Henrik Visnapuu, seejärel Rudolf Reimani sümbolistlikud sonetid.

Kui vormilt tähendas vastandumine eelmisele ajajärgule puhust ja veatust, siis sõnumi tasandil märkis see peamiselt kahte muudatust. Esiteks tähendas see rahvusromantilisest paatosest loobumist ning koos sellega kadusid ülistus- ja juhusonetid. Peamine nihe toimus aga luulesubjektis: varem oli ta sageli isetu ja ennasttaandav meedium, nüüd said selle väikese inimese isiklikud läbielamised üheks peateemaks. Villem Ridala „Kaugete randade“ (1914) sonetid lähtusid keeleuuenduse põhimõttest, kasutades rikast, ühtaegu arhaisme ja neologisme kätkevat sõnavara, teisalt ei toonud tema sonetid teemasid väliskirjandusest, vaid tõukusid eesti loodusest. Nii leidubki Ridala sonettides külluslikult kodumaiste lillede ja lindude nimetusi. Iseloomulik on looduse hingestamine, muutes looduspildid liikuvaks, veel enam, loodust kujutatakse meeleliselt – Ridala lopsakas loodus pakatab ihadest.

Kuigi varane modernistlik sonett püüdis välistada järelärkamis- aegsele koodile omast, ei saa seda vaadata vastandusena traditsioonilisele eesti sonetile – viimast lihtsalt ei olnud veel välja kujunenud. Roland Barthes on teoses „Tekstimõnu“ eristanud kirjandusel kahte serva: „üks on korralik, sobilik, plagieeriv – kopeeritakse keelt tema kanoonilises seisuses, nagu selle on paika pannud kool ja hea tava, teine serv on liikuv, tühi, võimeline võtma mistahes vorme“ (Barthes 2007: 11). Esimene serv on Barthes'i käsitluses kultuurne ja avaldub puhta materiaalsuse kaudu, nagu keel, leksika, meetrum ja prosodia, teine on allumatu ja dekonstrueerib esimest serva. Nende kahe üheaegset olemasolu peabki Barthes modernsete teoste kriteeriumiks: tema sõnul on need väärtuslikud, sest on kahetised (Barthes 2007: 12). Servade kaudu avaneb ka Barthes'i kõnealuse teose peamine mõistepaar: naudingutekst on orienteeritud esimesele, kultuurilisele servale, mõnutekst selle lammutamisele, katkestusele. Mõnu- ja naudinguteksti eritlemises võib seega näha Barthes'i vasteid mõistepaarile „modernistlik ja traditsiooniline“, kuid on oluline, et

temal ei ole nende näol tegu opositsioonilise paariga, vaid modernsetes teostes on nende elemendid olemas korraga. Barthes kirjutab, et „ajalugu on rahulike üleminekute lugu: naudingutekst on mõnuteksti loogiline, orgaaniline ja ajalooline areng, avangard pole muud kui minevikukultuuride progressiivne ja emantsipeerunud vorm“ (Barthes 2007: 28). Indrek Ojam on nimetanud ajaloofilosoofiliste modernistlike käsitluste üldise probleemina dramatiseerivate võtete paratamatut kasutamist, mille abil eraldatakse uus periood vanast ja tähenduslikud sündmused oma kaootilisest ümbrusest, ning üks ajastu eristatakse teisest kvalitatiivselt (Ojam 2018: 542). Barthes'i vaatenurk kirjandusprotsessile vabastab just sellest järsust piiritlemisest – kirjandus ei ole ainult uus või vana, traditsiooniline või modernistlik, vaid selles toimuvad eri tasanditel eri protsessid. Selles perspektiivis eesti sonetilugu vaadeldes ilmneb selgelt nooreestlaste lahknevus prantsuse, inglise ja saksa modernistidest – nooreestlaste sonetis alles hakati üheaegselt neid kahte serva looma, ehitama korraga nii kirjanduse kultuurset ja materiaalselt kihistust kui ka katkestust sellest, kasutades viimaseks peamiselt prantsuse sümbolismi võtteid.

Lembelüüriline traditsioon ja avangard

Järgmises eesti kirjandusliku modernismi rühmituses Siuru sai tänu Marie Underile sonetist juhtiv luulevorm. Underi armastussonettide kaudu ilmneb taas kord mõistepaari „traditsioon ja modernsus/avangard“ kahetisus ja suhtelisus ning sõltuvus perspektiivist.

Selleks ajaks, kui Marie Under hakkas sonette kirjutama, olid üldised normid eesti luules juba muutunud: endastmõistetavaks oli saanud vastamine kirjakeelele sätestatud ortograafia- ja grammatikanõuetele, samuti rikkalik keelekasutus. Tuleb nõustuda Friedebert Tuglasega, kes kuulutas: „Kuid üks on kindel: meie, Noor-Eesti asutajad ja liikmed, jätame Eesti kirjanduse teistsugusena maha kui ta vastu võtsime.“ (Tuglas 1917: 1) Sonetiski oli, kasutades

taas Barthes'i terminoloogiat, kultuuriline serv juba loodud ning Under võttis selle niisugusena omaks – tema sonetid ei üritanud vormi teisendada, kuigi täheldada võib kerget reeglite lõdvendamist (koguni kolmandikus tema sonettides leidub viisikjambide vahel üksikuid kuuikjambis värse). Sarnaselt Ridala sonettidega lähtuvad Underi omad nooreestlaste keelelise mitmekesisuse doktriinist, kasutades rohket loodussõnavara. Teisalt võib näha mõjutusi saksa ekspressionistlikelt poetessidelt (vrd Kirss 2016). Kui Ridala loodussonetis on loodus ise ihar, siis Under paiskab sellele meelelisele maastikule oma naissubjekti erootilised igatsused. Ennekõike on aga tegu tugeva, omanäolise ja eheda algupäraga, korraga ühe traditsiooni alguse ja teise lõpuleviimisega. Väljapaistvaid selles vormis luuletusi leidub varasemaski eesti kirjanduses, kuid Marie Underi kogude „Sonetid“ (1917) ja „Eelõitseng“ (1918) luuletusi võib pidada eesti sonetitraditsiooni tõeliseks avaldumiseks. Sestsaadik ongi Underist saanud eesti sonetile samasugune sümbol nagu Petrarca itaalia ja Shakespeare inglise sonetile – võrdkuju ja mõõdupuu, millega edasised selle keeleruumi sonetid dialoogi astuvad.

Kuid märkides ühe traditsiooni algust ühes kultuuris, tähistavad need ühtaegu katkestust traditsioonist teises perspektiivis. Under on esimene ja ehk koguni ainus eesti sonetist, kelle sonetiloomingut võib pidada murranguliseks terve lääne luuleloo kontekstis. Nimelt astuvad Underi lembesonetid dialoogi lääne pikima armastussonettide traditsiooni, petrarkismiga. Selles Petrarca „Laulude raamatus“ (kirjutatud aastatel 1327–1368) alanud traditsioonis väljendab subjekt oma võimatut ja igavest armastust kallima vastu. Nendes hingeapiinades ja igatsustes vormubki luulemina. Tema kallim ehk ingelnaine ei moodusta aga iseseisvat isiksust, vaid on pigem miraaž, mille peegelduses joonistubki välja see sügavate tunnete ja keeruka siseilmaga luulemina. Selles enam kui 500-aastasest võimatu armastuse sonetitraditsioonis on esmane meessubjekt, kelle igatsused on platoonilised ja tundmused igavikulised. Petrarkistlik ihaobjekt on naine, kes esineb meediumina, mis aitab subjektil jõuda absoluudini või ka iseendani. Feministlikes käsitlustes

ongi petrarkismi nimetatud sootehnoloogiaks (nt Moore 2000: 14, Distiller 2008: 1). Ehkki varasemaski luules kohtab naishäälel armusonette⁹, on esimeseks tõeliselt antipetrarkistlikuks autoriks selles traditsioonis peetud Edna St. Vincent Millayd, kelle naishäälel sonetid 20. sajandi teise kümnendi hakul keerasid soorollid pea peale ning seadsid küsimuse alla ka iha enda (vt Distiller 2008: 154–156). Sellest vaatenurgast võib aga Underi avakogu sonette vaadata Millayle eelnevatena ning samuti petrarkistliku sootehnoloogia dekonstruktsioonidena.¹⁰

Seevastu eesti armastussonettide traditsioonis saab tänu Underi jõulistele sonetivormis avaldustele primaarseks naishääl. Ühtlasi kujuneb meeleline lembesonett siin esmaseks platooniliste igatsuste ees ning erootilist luulemina hakatakse tajuma ürgnaiselikuna ning ülima feminiinsusena.¹¹ Platoonilist igavikulist armastust ihalev meeshääl jõuab eesti sonetti ehedal kujul alles 1970. aastatel Aivo Lõhmuse sonetipärgades tema avakogus „Aastaringid“ (1976). Need eristuvad traditsioonilisest sonetist omakorda ebatavalise värsimööduga: mõlemad pärjad on haruldases kolmikanapestis.

Temaatiline laienemine: vanade sonetitraditsioonide jõudmine eesti kirjandusse

Lüüriliste, luulesubjekti ihadest ja ängidest tõukuvate sonettide kõrval tekkis 20. sajandi teisel kümnendil eesti luulesse kultuurilistel allusioonidel rajanev sonett. Eriti paistavad siin silma mütoloogilistel ja piiblimotiividel kirjutatud luuletused. Esimesena hakkas mütoloogilisi stseene sonetivormis tõlgendama Rudolf Reiman, käsitledes selles vormis Narkissose müüti (1914). Järgnes Johannes Semperi „Vangistet faun“ (1917), seejärel juba August Alle käsitledes – tema avakogu „Üksinduse saartele“ (1918) sonettides

⁹ Vrd nt Louise Labé (eesti keeles Uku Masingu tõlkes; Labé 2007), samuti Elizabeth Browningu sonette.

¹⁰ Vt pikemalt Lotman, R. 2015.

¹¹ Näiteks K. A. Hindrey nimetas seda naiselikuks enesekesksuseks (Hindrey 1917: 1).

vaadeldakse nii Vana-Rooma, Vana-Kreeka kui ka Vana-Egiptuse mütoloogilisi episoodide.

Piiblimotiivid said Underi 1930. aastate sonettide üheks peateemaks, lisaks kirjutas ta soneti Buddhast. Hiljem leidub mütoloogilist ainet palju nt Ivar Grünthali sonettides, ent tema loomingus ei moodusta need keskset teemat, vaid lisavad tema sonetiloomingu keerukasse semantilisse maailma ühe kihistuse. Nende luuletustega astuti samuti dialoogi vanema lääne kirjandusega, kus müütide- ja piibliainelised¹² sonetid on moodustanud ühe viljaka traditsiooni. Eriti olulisel kohal olid mütoloogilised teemad hispaania 17. sajandi kuldajastu poetide sonettide seas.¹³ Otsene mõju võis nende teemade toomisel eesti sonetti olla taas Johannes Aavikul, kes Noor-Eesti ajakirjas kiitis 19. sajandi Kuuba päritolu parnaslase José-Maria de Heredia sonettide temaatilist haaret, kuna need sisaldavad motiive alates mütoloogiast kuni keskajani (Aavik 1910/11: 619). Nii lähtuti siingi tõenäoliselt vanadest traditsioonidest.

Oluline koht on lääne sonetiloos ka religioosel ja metafüüsilisel sonetil, nt Inglismaal kerkis see suund eriti jõudsalt esile John Donne'i 17. sajandi algul kirjutatud 19-osalise sonetiseeria „Holy Sonnets“ mõjul. Ehkki usulisi kujundeid leidub eesti sonetis juba alates selle tekkest 19. sajandi viimastel kümnenditel, saab esimeseks tõeliselt religioosseks sonetistikks lugeda Uku Masingut, kelle sonetiloomingu semantilise universumi keskme moodustab luulemina suhe jumalaga. Need on palvesonetid, mis ühtlasi loovad maailma, jumalat ja iseennast ning veelgi enam, selle universumi loomiseks on vaja leiutada ka uutlaadi keel. Traditsiooniline kristlik sonett pärineb aga sügavast Nõukogude ajast, kui 1960.–1970. aastatel kirjutas põrandaalust luulet Albert Ruutsoo.¹⁴ Metafüüsiliste sonettide

¹² Vrd nt prantsuse kalvinistliku poeedi Laurent Drelincourt'i piibliainelisi sonette.

¹³ Vt nt Juan de Arguijo, Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Portugali päritolu, aga samuti valdavalt hispaaniakeelse luuletaja Manuel de Faria e Sousa jne väljapaistvaid mütoloogilisi sonette.

¹⁴ Trükivalgust said need näha mõistagi tunduvalt hiljem, esmalt 1986. aastal Torontos, kodumaal alles pärast taasiseseisvumist aastal 1998.

suurkujuks on teinegi sisepagulane, Artur Alliksaar, seejärel Jaan Kaplinski, hilisematest autoritest väärivad märkimist Rein Raua sonetid.

Juba soneti sünnil kerkis Itaalias esile tugev pilkesonettide kaanon,¹⁵ eesti sonetis sai see alamžanr alguse Karl August Hindrey paroodiliste sonettidega; hiljem leidub satiirsonetti juba Ain Kaalepi, Andres Ehini, Contra jt loomingus.

Nii on 20. sajandi jooksul järjest leidnud eesti kirjanduses väljenduse lääne väljapaistvaimad sonetitraditsioonid, segunedes kohaliku (kirjandus)maastiku, luuletajate isikupära ja eesti keele võimalustega. Üheks õhukese ja lühikese ajalooga kirjanduse omapäraseks on aga see, et nende sonetižanride jõudmisel eesti keelde ei saa enamasti rääkida traditsioonist, vaid pigem üksikute poetide saavutustest.

Avangardistide sonett: vormiuuendus, uus keel, sotsiaalsed teemad

Kui esimesed eesti modernistlikud sonetid, mis astusid temaatikalt dialoogi prantsuse, itaalia, inglise, saksa ja vene luulekultuuride sajandipikkuste traditsioonidega, olid värsitehniliselt pigem konservatiivsed, siis 1920. aastatel sai alguse ka esimene vormiuuendus eesti sonetis. Selle võtsid ette avangardistid, kelle luuleloomingus oli sonetil samuti tähtis koht. Värsitasandil toimusid nihked nii sonettide meetrumi kui ka riimi vallas. Avangardistidest pühendus sonetile Erni Hiir, kes eksperimenteeris ohtralt värsimõõduga. Iseloomulikuks võtteks on värsside venitamine ebaharilikult pikaks: viisikjambide kõrval leidub Hiire sonettides kuuik-, seitsmik-, kaheksaik- ja isegi üheksaikjambe. Veelgi enam, palju tarvitab ta kolmikmõõte, eriti amfibrahhi, milles ta kirjutab läbi aegade pikima eesti soneti, kuuik- ja seitsmikamfibrahhides „Rünnumehe“

¹⁵ Vt 13. sajandist nt Cecco Angiolieri naljasonette, eesti keeles Harald Rajametsa tõlkes (Rajamets 2004: 7–8).

(Hiir 1925: 20). Kui klassikalises sonetis on värss 10–11 silpi pikk, siis siin varieeruvad pikkused 16–21 silbi vahel. Lisaks hakkas Hiir kirjutama sonette sellele vormile seni ebaharilikes rõhulistes värsimõõtudes.

Väärrib märkimist, et Teise maailmasõja eel ei looda eesti keeles veel vabavärsis ega riimideta sonetti. Esimesed sellealased katsed leiavad aset alles kuuekümnendate luuleuuenduse ajal, vabavärsis sonettide haripunkt saabub aga postmodernistlikul ajajärgul, mil koguni iga kümnes eesti sonett on kindla meetrumita (vt Lotman, R. 2019b: 255–257).

Veel katsetas Erni Hiir stroofikaga, luues esimesed eestikeelsed pöördsonetid (stroofiskeemiga 3+3+4+4). Riimiskeemid on Hiire enam kui 80 sonetis enamasti traditsioonilised, vastates itaalia soneti mudelitele, kuid on ka kaks täiesti omanäolist kahel riimil rajanevat sonetti skeemidega ABAB/ABAB/ABA/ABA ja aaaa/aaaa/bbb/bbb. Valdavalt kasutab Hiir täisriime, kuid vürtsitab neid endale eriomase riimitüübiga. Nimelt hakkab ta esimese sonetistina sihiteadlikult omavahel riimima erivähtelisi, isegi esimeses ja kolmandas vältes sõnu, nt *sured : suured ja osin : noosin*.

Riimiküsimuses tekkis üldse 1920. aastatel elav diskussioon. Nooreestlaste mõjul olid pearõhulised täisriimid luules normiks saanud ning hakkasid peagi tunduma kulunud. Selle ajal ning mõjutatuna vene futuristidest kirjutas Valmar Adams 1924. aastal uusriimi manifesti, kus ta sellise „täpse pärisriimi“ aegunuks kuulutas. Selle asemel soovitas ta hakata kasutama uusriime, kuhu kuulusid ird-, assonants- ja konsonantriimid (Adams 1924). Sonetti tõi uusriimid jõuliselt Bernard Kangro esikkogus „Sonetid“ (1935), pälvides isegi siis veel kriitikat, nagu ei tohiks sonetis kui traditsioonilises vormis niisuguseid uuenduslikke riime tarvitada (Visnapuu 1936: 424).

Kolmandaks toovad Hiire sonetid loomulikku keelde taotlusliku hälbe: katkendliku lause, inversiooni ja *zaum*’i. See uus keel peegeldab muutunud maailma. Futuristlikku instrumentatsiooni leidub Rudolf Reimani sonetipärjas „Öölaul“ (Reiman 1925: 45–59), mis pühendub moodsa, kiire ja kaootilise linnaelu kirjeldusele, ning

selle elliptiline väljendus ja ohtrad siirded rõhutavadki teose peaided: linnaelu tempot ja pidetust. Eesti avangardistide sonetid tegelevadki suuresti sotsiaalsete küsimustega ning ühiskondlik temaatika seguneb neis dekadentliku metafoorikaga: aeg on suguhaige (Jaan Kärner, Erni Hiir), mandunud; kritiseeritakse kapitalismi ja väikekodanlust (Erni Hiir).

Lõpetuseks

Tiit Hennoste ütleb oma palju vastukaja¹⁶ pälvinud artiklis „Eesti 20. sajandi 19. sajandi kirjandusest“, et eesti kirjandus on enamuse 20. sajandist tegelenud 19. sajandi euroopa kirjandusega: „Ta on ajanud Euroopa 19. sajandi kirjanduse asja. Ja alles 1970. aastateks jõuti sellega ühele poole ning võis alata uus sajand.“ (Hennoste 1991: 82) Sellega ei ole nõustunud Sirje Olesk. Tema hinnangul on eesti kirjanduses see vahe, mida illustreerib „Kalevipoja“ esimese trüki ilmumine Eestis samal, 1857. aastal Charles Baudelaire'i „Kurja lilled“ illumisega Prantsusmaal, umbes 50 aastaga pealispindselt ületatud (Olesk 2002: 65). Eesti luuleloost näeme aga, et tegelik olukord on märksa komplekssem ja huvitavam, kui Hennoste provokatiivne tees väidab. Eesti 20. sajandi sonett ei ole tegelenud ainult 19. sajandi küsimustega, vaid terve soneti enam kui 700-aastase ajaloo problemaatikaga. Noore kirjanduse nähtusena on eesti sonett olnud möödunud sajandil põnevas rollis, kus korraga on ehitatud Barthes'i mõistes kahte serva, nii traditsiooni kui avangardi, mõnu- ja naudinguteksti. Kuivõrd sellega on tegeldud modernsuse ajastul, ei ole need protsessid mõistagi enam võimalikud samal moel, nagu need sajandeid tagasi aset leidsid, vaid paratamatult on kaasnenud alatine kõrvalpilk. Ometi on sajanditepikkuse traditsiooni mahutamise ühte aastasajasse loonud eesti sonetis iselaadi intensiivsuse. Hennoste näeb modernismi tulekut hüpote ja hoovõttudena, mis kunagi korralikult kanda ei suuda kinnitada (Hennoste 2016). 20. sajandi eesti kirjandus

¹⁶ Vt nt Olesk 2002: 65, Väljataga 1997: 99–100, Krull 1997: 105.

on aga üheaegselt tegelenud nii paljude probleemidega – seejuures on meie keeleruum suhteliselt ahas –, et võib pidada loomulikuks, kui väljakujunenud kirjandusvoolude ja pikkade traditsioonide asemel saab pigem rääkida autorikesksetest pidepunktidest. See ei puuduta ainult sonette, vaid luulet ja kirjandust laiemalt, kui võrrelda näiteks ka antiikmõõtude ja -stroofide eesti vastete teket 20. sajandi algul. Teisalt näeme juba eesti sonetiloost, et kujutlus modernismist kui mingist ideaalsest mudelist, mille poole kirjandus hüppeid sooritab, võib osutuda ekslikuks – avangard ja traditsioon ei ole absoluutsed väärtused, vaid nende piirjooned sõltuvad perspektiivist ja kontekstist. Nii ongi Jaan Kaplinski oma 1972. aasta artiklis „Mood ja ilm, aeg ja luule“ täheldanud, et modernism tähendab ennekõike tardumisest vabanemist ja võiks sellisena olla eesti luules hoopis vastuhakk moodsusele ning põlispärandi taasavastamine. Kaplinski jõuab tõdemuseni: „Meie tõeline modernism peaks nüüd tähendama modernismivastasust, loobumist modernismist tavapärasest mõttes!“ (Kaplinski 1972: 828) Niisugune lähenemine vaatleb modernismi selle ajalises ja ruumilises ainuomases kontekstis ja nähtusena, mis ei piirdu mingite kindlate tunnuste või joontega, vaid mis süvatasandil väljendub tema toimejõus. Modernismi mõiste ei hõlma mitte ainult selle väljendusi prantsuse, inglise, saksa või hispaania luules ja nende peegeldusi nn perifeerias, vaid ka selle erilaadseid avaldumisi väikestes kirjandustes, kus sageli on lühikese aja jooksul toimunud täiesti unikaalsed kirjanduslikud protsessid.

KIRJANDUS

- Aavik, Johannes 1907. Rütmsus ja riim. – Meie Aastasada 11, 2; Meie Aastasada 12, 1–2.
- Aavik, Johannes 1910/1911. Prantsuse stiili iseäraldustest. – Ajakiri Noor-Eesti 5/6, 617–622.
- Aavik, Johannes 1921. Puudused uuemas eesti luules. – Eesti Kirjandus 7, 206–217; 8, 238–250; 9, 277–292; 10, 317–333; 11, 373–389; 12, 401–419.
- Aavik, Johannes 1922. Puudused uuemas eesti luules. – Eesti Kirjandus 1, 5–18; 2, 44–55; 3, 86–104; 5, 160–167; 7, 228–239; 8, 261–268; 9, 309–317.

- Adams, Valmar 1924. Lahtine leht. – Valmar Adams, Suudlus lumme. Tartu: Sõnavara.
- Barthes, Roland 2007. Tekstimõnu. Tlk Tanel Lepsoo. Tallinn: Varrak.
- Beltrami, Pietro G. 1996. Gli strumenti della poesia. Bologna: Il Mulino.
- Bergmann, Jaan 1881. Unenägu. – Meelejahutaja 3.
- Bourdieu, Pierre 2003. Praktilised põhjused. Teetooriast. Tlk Leena Tomberg. Tallinn: Tänapäev.
- Distiller, Natasha 2008. Desire and Gender in the Sonnet Tradition. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erelt, Tiit 2001. 150 aastat Karl August Hermannii sünnist. – Oma Keel 2, 76–82.
- Gasparov, Mikhail 2002. A History of European Versification. Oxford: Clarendon Press.
- Hennoste, Tiit 1991. Eesti 20. sajandi 19. sajandi kirjandusest. – Akadeemia 1, 81–87.
- Hennoste, Tiit 2016. Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hermann, Karl August 1884. Eesti keele Grammatik: Koolide ja iseõppimise tarvis kõikidele, kes Eesti keelt õigesti ja puhtasti kõnelema ja kirjutama ning sügavamalt tundma ja uurima tahavad õppida. Tartu: [S. N.]
- Hiir, Erni; Johannes Schütz; Mihkel Jürna 1925. Bumerang. Tartu: Autorite kirjastus.
- Hindrey, Karl August 1917. Kirjandusest. Marie Under. Sonetid. – Postimees 11.10, 1.
- Jakobson, Peeter 1885. P. Jakobson'i Luuletused. Teine anne. Rakvere: G. Kuhls.
- Kangro, Bernard 1938. Eesti soneti ajalugu. Tartu: Akadeemilise Kirjanduseltsi toimetised.
- Kaplinski, Jaan 1972. Mood ja ilm, aeg ja luule. – Looming 5, 823–830.
- Kirss, Tiina Ann 2016. Inimkonna hämarus: saksa ekspressionistliku luule siirded Marie Underi loomingus. – Methis. Studia humaniora Estonica 17/18, 126–144.
- Koidula, Lydia 1883. Laulu kohus. – Oleviku lisaleht 10.10, 2.
- Krull, Hasso 1997. Hennoste hüpped. – Vikerkaar 12, 102–105.
- Labé, Louise 2007. Eleegiad ja sonetid. Tlk U. Masing. Tartu: Ilmamaa.
- Liiv, Jakob 1891. Viru-Kannel. 2. anne. Rakvere: N. Erna.

- Lotman, Juri 2007. Valik kirju. Koost. M. Tamm. Tlk Jüri Ojamaa, Maiga Varik. Loomingu Raamatukogu 8–9. Tallinn: Kultuurileht.
- Lotman, Rebekka 2015. Naise eneseteadvuse ja iha sünd sonetis I–II. – Keel ja Kirjandus 6, 385–402; 7, 483–496.
- Lotman, Rebekka 2019a. Eesti sonett. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lotman, Rebekka 2019b. Eesti soneti mustrid: sagedus, värsimõõt, riimiskeemid, autorid. – Keel ja Kirjandus 4, 241–262.
- Moore, Mary B. 2000. *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism (Ad Feminam)*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ojam, Indrek 2018. Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. – Keel ja Kirjandus 7, 541–555.
- Olesk, Sirje 2002. Tõdede vankuval müüril. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Rajamets, Harald 2004. Pegasos ja peegel. Valimik tõkeluulet. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Reiman, Rudolf 1925. Läbi öö: luuletusi 1918–1922. Võru: V. Pohlak.
- Suits, Gustav 1905. Noorte püüded. – Noor-Eesti I album. Tartu: Noor-Eesti, 3–19.
- Taylor, Charles 2000. Autentsuse eetika. Tlk M. Väljataga. Tallinn: Hortus Litterarum.
- Thomas, Jean-Jacques; Steven Wispur 1999. *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Visnapuu, Henrik 1936. Eesti luule 1935. aastal. – Looming 3, 349–353; 4, 421–425.
- Väljataga, Märt 1997. Hennoste hüpped. – Vikerkaar 12, 99–102.

SUMMARY

MODERNISM AND TRADITION IN THE ESTONIAN SONNET

The sonnet, like other forms of poetry that follow prescribed formal patterns, is also referred to as a classic or traditional poetic form. Nevertheless, during the periods of great changes in the poetic discourse, this traditional form has gained significant importance. It emerged during the modernist and vanguard era both in the age-old European poetic cultures and also in newer literary cultures like that in Estonia. There are two main reasons for this. The first lies in the strict rules of the sonnet, as every rule offers the possibility to bend it or even break it entirely. The other reason is in its vast popularity – from its birth in the 13th century, the Sicily sonnet has become the most often used prescribed poetic form in Western literature, and has given rise to many new poetic traditions and subgenres. The modernist schools of poetry have adopted this centuries-old and powerful symbol of traditional poetry to showcase within it their fresh ideas, subjectivity and renewed poetic devices. Thusly the tradition has been altered or even deconstructed within the tradition itself.

The situation was, however, completely different in Estonian literature. The first Estonian-language sonnets were published in 1881 and by the time the first modernist sonnets emerged in Estonia in 1905 the Estonian sonnet tradition had yet to form. Therefore, Estonian modernist poets had a twofold task: both to create a sonnet tradition and then to break from it. The intention of this article is to expound the relationship between modernism and tradition in the Estonian sonnet with the aim of exploring the relativity of the very concepts of the tradition and modernism, and their dependence on the perspective.

Keywords: traditional poetry, modernist sonnet, Estonian poetry, literary perspectivism, Petrarchism

TRADITSIOON JA AVANGARD EESTI KIRJANDUSÕPETUSE KUJUNEMISLOOS

Katre Talviste

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artiklis tutvustatakse kaht traditsiooni, mis kujunesid eesti üldhariduskooli vanemate astmete kirjandusõpetuses 20. sajandil. Esimene neist on tava käsitleda kirjandust kahe eraldi valdkonnana, millest üks on eesti kirjandus, teine hõlmab muude rahvaste kirjandusi. Teine traditsioon puudutab õppesisu, õpitegevuste ja -väljundite laadi. Üldhariduses on kaua olnud esiplaanil ajaloolis-eluloolised käsitlused kirjanduse kohta ning jäänud välja kujunemata süsteemne õpetus iseseisvast tööst kirjandustekstidega. Artikli viimases osas vaadeldakse 21. sajandi alguse õppekavaarenduses esile kerkinud nõudeid neid traditsioone muuta ja tasakaalustada ning arutletakse selle üle, milliseid ülesandeid need nõuded nüüdisaegse kirjandusõpetuse ja kirjandusteaduse ette seavad.¹

Võtmesõnad: kirjandusõpetus, õppekavaarendus, kirjanduslugu, eesti kirjandus, maailmakirjandus

Lähtekohad

„Käesolev kirjandusteose analüüsi käsitlus, välja kasvanud tegelikult koolitööst, on aastaid kestnud kirjanduslikkude otsingute ja taotluste tulemus. Esimese sellekohase katsena eesti keeles ei saa ta olla puuduste ja vigadeta,“ juhatab Jaan Roos (1934: 3) sisse õppe-
raamatu „Kirjandusteose analüüs“, mis ilmus 1934. aastal. Tiit Hennoste on selle kohta nentunud: „See on esimene ja tegelikult

¹ Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liidu Regionaalarengu Fond (Eesti-uuringute Tippkeskus) ning see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektiga IUT20-1.

ka ainuke eestikeelne sissejuhatuse kirjanluste analüüsimisse.“ (Hennoste 2007) Jaan Roosi võib pidada eesti kirjandusõpetuses eelväelaseks, kellega sama rada küllap on kulgenud teisigi kirjanduse õpetajaid, kuid kes ei leidnud siiski piisavalt järgijaid. Samas võib tema otsinguid ja taotlusi ära tunda nüüdisaegsetes püüdlustes kirjandusõpetust uuendada.

Küsimused, mille üle siin arutlen, on lühidalt järgmised. Millised on meie kirjandusõpetuse traditsioonilised jooned, mille taustal Jaan Roosi otsingud ja taotlused on jäänud ainulaadseks? Mis mõttes on nüüdisaegsed otsingud ja taotlused selle traditsiooni suhtes uuenduslikud?

Käsitluse kaks esimest osa põhinevad 20. sajandi kirjanduse õppevaral, mida olen pisut üle kahekümne aasta kogunud erinevate kirjanduslooliste uurimuste tarvis ning vaadelnud ka õppetööd ja õppevara kavandades. Niisiis on ka siinne käsitlus suuresti välja kasvanud tegelikust koolitööst. Süsteemse kirjandus- ja pedagoogikaloolise uurimistöö seisukohalt tuleb seda mõista probleemiseade algusena. Ülevaade kirjanduspedagoogilistest pärandarusaamadest aitab edaspidi jõuda kriteeriumideni, mille toel uurimismaterjali piiritleda ja korrastada. Kuna olen varem tähelepanu pööranud eeskätt tõlkekirjanduse esindatusele ja maailmakirjanduse käsitlustele meie kirjandusõpikutes, olen kõige süsteemsemalt töötanud selle osaga õppevarast, mis ei ole pühendatud eesti kirjandusele. Oma pedagoogilise töö raames olen keskendunud peamiselt vanema kooliastme kirjandusõpetusele. Traditsioon, mida siin iseloomustan, ilmneb niisiis ennekõike kirjandusõpetuse neis harudes, kuid edasi on vaja uurida selle täit ulatust ja variatiivsust. Käsitluse kolmandas osas toon välja mõningad uuendused, mis on kirjandusõpetuses 21. sajandil sihiks seatud. Teen seda õppekavade ning õppekavaarenduse taustatekstide põhjal.

Materjali laadi ja perspektiivi vahetuseks on kaks põhjust. Sisuline seisneb selles, et käsitan nüüdisajal kirjandusõpetuses toimuvat varasema traditsiooni suhtes avangardsena, s.t mitte ainult uuenduslikuna, vaid programmiselt uuendustahtelisena. Rõhutatud

soov teha midagi teisiti, vastanduda traditsioonile, kutsuda esile põhimõtteline murrang – need on avangardismi omadused, mida siin kirjandusõpetuse juures vaadelda tahan. See, kuidas tahe teoks tehakse, on ka kunstilise avangardi puhul alati hoopis iseküsimus ning juba käsitlese maht võiks sundida seda siin kõrvale jätma. Teine põhjus, miks ma nüüdisaegse õppevara analüüsi kõrvale jätan, on aga metoodiline: praegu kasutatava õppevara ühe autori ja toimetajana ei ole ma veel leidnud küllalt kindlat ja korrektset pinda, millelt seda õppevara uurijana vaadelda. Selline pind tuleb edaspidi kindlasti leida, sest õppevara analüüs alusdistsipliini seisukohalt peab algama ammu enne, kui saabuvad tuleviku teadlased, kel on nüüdisaegse õppevara suhtes võtta see ajaline distant, mis meil on praeguseks 20. sajandi suhtes. Uute õppekavade ja õpikäsituse põgus analüüs, millega seekord piirdun, peaks näitama, miks seda vaja on – miks peaks kirjandusteadus meie kirjandusõpetuse traditsiooni põhjalikult uurima ning kuidas selle uuendamisse panustama.

Kaherajalise kirjandusmudeli traditsioon

Eesti kirjandusõpetuse traditsiooni juuri tuleb otsida 19.–20. sajandi vahetuse oludest eesti kirjandusväljal, mis toimis kahel eri tasandil. Tollane kultuuriarenduse avangard suhestus Euroopa ja kaugemagi maailma mitmekeelse kirjandusruumiga, laiem eestikeelne lugejaskond aga omakeelsega. Tajuti, et omakeelse kirjanduse algupärane osa, eesti kirjandus, vajab põhjalikku täiendamist ja täiustamist, uurimist ja kirjeldamist. Kultuuris valitseva asünkroonse kirjandusliku arengu tasandamiseks tuli mõlemad maailmad – üleilmne ja kohalik – eestikeelses kirjakultuuris pildile paigutada ning mingil moel omavahel suhestada. Juurdus käsitus teistest kirjandustest kui eesti kirjandusvälja arendamise ja rikastamise vahendist. Väga selgelt väljendub suundumus teisi kirjandusi sel moel instrumentaliseerida näiteks 20. sajandi alguse tõlkekriitikas (vt Sütiste 2009: 917–918) ning samast põhimõttest oli kantud ka kirjandusõpetus.

Välismaise kirjanduse tundmaõppimisega seostati selgesõnaliselt nii oma kultuuriruumi praktikates orienteerumise oskust kui ka väärtuskasvatustlikke eesmärgi. Näiteks seletab Ernst Martinson algkooli 5. klassi lugemiku saatesõnas: „Väliskirjandus aitab süvendada noorsoo kirjanduslikku maitset, õilistada tema hinge, kuna väliskirjandusest leiame kõrge kunstiväärtusega töid, mis on ühtlasi kättesaadavad ka noorsoole ja milliseid ei ole kuigi palju üksikul rahval. [...] Meil loetakse suurel määral ka tõlkekirjandust, mis pärast on soovitatav, et õpilased oleksid pisutki selles orienteeritud.“ (Martinson 1929: 3)

Nõnda kujunes vaikumise kaheksajaline kirjandusõpetus, nagu seda on nimetanud galeegi komparativist César Domínguez (2017): eesti kirjanduse ning muude kirjanduste käsitlemine kahe paralleelse, kuid eraldi valdkonnana. Muud kirjandused on üheks valdkonnaks koondatud sageli maailmakirjanduse mõiste abil. Maailmakirjandust tajuti eeskujuna ja varaaianana, kust ammutada seda, mis endal veel tegemata, ning algupärane eesti kirjandus tõesti oligi nii mahu, kunstilise mitmekesisuse kui ka didaktilist käsitlemist hõlbustavate metatekstide poolest märksa õhem kui ümbritsev maailmakirjandus. Sellises olukorras on arusaadav, miks kirjandusõpetuses ei juurdunud paljudes vanemates ja suuremates kirjakuultuurides käibiv üherajaline mudel, mille keskmes on reeglina oma kirjandustraditsioon. Muude kirjanduste tutvustamiseks üherajalise mudeli puhul eraldi taustsüsteemi ei looda, kui sealt mingeid nähtusi või autoreid käsitletakse.

Meie kaheksajalise mudeli varast kujunemislugu näitlikustab ilmekalt õppematerjal, mille 1926. aastal avaldasid Tallinna Kolledži õpilane Alfred Veitmann ja Tallinna kirjandusõpetaja Timotheos Kuusik ning mis tiitellehe andmeil vastas kolledži I–II kursuse õppekavale (Tallinna Kolledž oli täiskasvanutele mõeldud õppeasutus, kus sai omandada gümnaasiumiõppe). Pealkiri „Eesti ja maailmakirjanduse konspekt“ ilmutab juba selget tahet pidada silmas kaht eraldi taustsüsteemi. Konspekti avaldamine ise kõneleb olukorrast, mis on olnud tuttav eesti kirjandusõpetajatele ja

kooliõpilastele läbi aegade: palju õppematerjali on tulnud luua õpetajatel endil õppetöö käigus, et materjal vastaks õpiolukorra vajadustele ja seatud sihtidele. Nõnda valminud materjalid, sh Veitmanni ja Kuusiku konspekt, annavad seetõttu üpris head aimu sellest, mida on praktikas tahetud õpetada ning mis tulemusi saavutada.

Konspekt koosneb 52 piletit, igas neist kolm teemat. Kaks esimest teemat on igas piletis mõne eesti autori elu ja loomingu käsitus ning mõne eesti kirjandusteose sisu tutvustus. Erandiks on viimane, 52. pilet, kus esimese, autorikäsitluse koha täidab ülevaade Noor-Eestist. Kolmandaks teemaks on osas piletitest mõni nähtus eesti kirjandus- või kultuuriloost, k.a rahvaluulest, osas mõne välis autori elu ja loomingu ülevaade. Mõnel üksikul juhul täidab kolmanda teema koha samuti mõne teose tutvustus ning viimases kolmes piletis teemad „Ülevaade poola kirjandusest“, „Ülevaade läti kirjandusest“ ja „Ülevaade leedu kirjandusest“.

Eesti kirjakkultuuri ning kirjandust on niisiis käsitletud mitme kategooria kaudu, üksikteosest mitmesuguste kontekstuaalsete asjaoludenä. „Maailmakirjandus“ seevastu tähendab selles konspektis peamiselt lääne kirjanduse kanoonilisi autoreid antiikajast 20. sajandi alguseni. Tutvustatud on Sophoklese, Dante, Cervantese, Shakespeare'i, Molière'i, Rousseau, Goethe, Schilleri, Byroni, Heine, Hugo, Balzaci, Flaubert'i, Poe, Twaini, Zola, Maupassant'i, Tolstoi, Dostojevski, Ibseni, Strindbergi, Wilde'i, Maeterlincki, Brjusovi, D'Annunzio, France'i, Hauptmanni ja Hamsuni elu ja loomingut. Valikus peegelduvad nii 20. sajandi alguse eesti kirjanduskäsituse ja -debattide rõhuasetused kui ka tõlkekirjanduse eelistused. Valiku värskem osa, alates 19. sajandi keskpaigast, reedab seda filtrit selgemini. Sealt on tollal aktuaalsete probleemide, taotluste ja maitse mõjul esile tõstetud autoreid, kelle staatus kaanonis, sh koolikaanonis kultuuri ja ajastuti üpris palju varieerub ega ole ka Eestis stabiilsena püsinud. Osa neistki pärineb lääne suurtest kirjandus-test (Poe, Twain, D'Annunzio ja France), lisaks aga on väliskirjani-kest tutvustatud veel Aleksis Kivi, Eino Leinot, Juhani Aho, Aino Kallast, Sándor Petőfit ja Mór Jókaid. Sarnaseid eelistusi hõimu-,

naaber- ja/või väikerahvaste kirjanduse suhtes kohtab teisteski 1920.–1930. aastate õpikutes ja lugemikes. 20. sajandi algupoolel, iseseisva riigi, kirjandusinstituutsiooni ja kirjandushariduse rajamise kontekstis, võib maailmakirjanduse puhul õppematerjalides täheledata kultuurilist läheduseotsingut; kaanonisse hõlmati järjekindlalt soome-ugri rahvaste kirjanikke, samuti pöörati tähelepanu lähinaabritele ja teistele noortele rahvusriikidele. Viljakas õpikuautor Harald Henno Jänes on prioriteete oma deklameerimiseks mõeldud krestomaatias selgesõnaliselt väljendanud: „Käesolevasse valimikku olen püüdnud koondada eeskätt sobivama meie algupärasest kirjandusest, nii luule kui proosa alalt. Teises järjekorras esinevad palad meie hõimrahvaste (soome, liivi, ungari) kirjandusest. Aga ka väliskirjandust ei ole saadud jätta kõrvale, kuna see pakub rikkalikult ainet.“ (Jänes 1935: 5) Ka 1930. aasta keskkooli õppekava rõhutas vajadust maailmakirjandust õpetada, et tunda nii eesti kirjanduse eeskujusid kui ka nähtusi, mis eesti kirjanduses puuduvad (vt Kalamees-Ruubel 2014: 130).

Nii-öelda teise raja õppesisu sõltus niisiis varjamatult ja teadlikult etnotsentristlikest väärtusotsustest. Maailmakirjanduse, sealhulgas selle kooliversiooni kaanoni tuum ja käsitlusviis konstrueeriti kujul, mis oli eesti oma kirjandustraditsiooni ehitamisel relevantne ja kasulik. Nagu on rõhutanud Tiit Hennoste, on kirjanduskaanon, iseäranis sel määral, kui seda kujundab kooliharidus, „ajastu normisüsteemi produkt“ (Hennoste 1997: 63). On arusaadav, miks noores rahvusriigis oli normiks väärtustada eelkõige seda, mis mingil moel rahvuskultuuri rikastamisel kasutust leidis või sellele kaasa aitas. Võimalik, et väikesele kirjandusele eriomasel moel tähendas see etnotsentrism aga üksiti suurt mitmekesisusejanu. Maailmakirjandust küll instrumentaliseeriti oma huvides, kuid oma huviks peeti ka maailmakirjandust mitmekülgselt tunda. Muidugi ei suudetud kooli jaoks kohe luua ei käsitlusi ega lugemisvara maailma täiest mitmekesisusest, kuid seda püüti siiski luua võimalikult mitmekesisestest elementidest, mida esitati omavahel suhteliselt võrdseina.

Nõukogude okupatsiooni ideoloogilisel surveel need põhimõtted mõneks ajaks taandusid, mitmerajaline kirjandusõpetus aga püsis. Kirjandus- ja kirjastuspoliitikas kehtiv hierarhia mõjutas selle liigendust. Kaherajaline mudel hargnes komplekssemaks: eesti kirjanduse rada jäi eraldi komponendina püsima, selle kõrval aga vallandus võitlus ruumi eest teisel rajal. Varaseim, 1940. aastate kirjandusõpikute generatsioon pühendus üsna ühemõtteliselt vene kirjanduse juurutamisele teise raja dominandina ning nõukogude kirjanduse mõõdupuuna kehtestamisele mõlema raja sisustamiseks. Nii algab näiteks Leonid Timofejevi keskkooliõpik „Kaasaegne kirjandus“ sissejuhatusega, mille alapealkiri on „Nõukogude kirjandus kui uus etapp maailmakirjanduse arengus“ ning mille esimese osa alapealkiri omakorda on „Nõukogude kirjanduse ülemaailmne tähtsus“ (Timofejev 1949: 3). Maailma ja maailmakirjanduse mõiste on aga väga läbipaistvalt kaaperdatud kitsa ja hierarhiseeritud välja katteks: üle kolmandiku õpiku mahust on pühendatud Maksim Gorki loomingule ning umbes kümnendik osale „NSV Liidu rahvaste kirjandus“, mis sisaldab lühiülevaadet teemast üldiselt ning kuuest autorist. Maailma ega kirjandust väljaspool Nõukogude Liitu õpik ei käsitle.

Uue mudeli kehtestamiseks tõlgiti õppevara vene keelest, ja mitte ainult käsitlusi, nagu Timofejevi oma, vaid ka lugemikke. Näiteks ilmus 1951. aastal Mark Eichenholzi ja Lev Galitski koostatud „Välismaine kirjandus“. Koostajate saatesõna on eesti toimetaja Bernard Sööt varustanud joonealuse märkusega, kus ta täpsustab, millised tekstid lugemikus on eesti keeles esmatõlked ning millised tõlked on tehtud algupärandist ja millised vene keele vahendusel (Eichenholz, Galitski 1951: 4). Sellisel ettevaatlikul moel algas varasema kaanoni ja lugemisvara tagasisobitamine kirjandusõpetusse. Vene keelest tõlgitud, seega juba varem ja võimukeskuses ideoloogiliselt sobivaks tunnistatud lugemiku tekstivalik legitimeeris ka mõningaid lääne kirjanduse tekste, mis pärinesid varasemast tõlkelektüürist.

Legitimeerivad kavalused, mille otsing iseloomustas nõukogudeaegset kirjastus-, kultuuri- ja ka hariduspoliitikat üldiselt,

teenis kirjanduse õppevara puhul konkreetsemalt seoste taastamist varasema õppesisuga ning püüdu mitmekesisuse poole õppesisu kujundamisel. Selleks tuli nüüd arvestada teise normisüsteemiga, mis soodustas näiteks teiste Nõukogude Liidu rahvaste kirjanduse või parajasti poliitiliselt vastuvõetavate kaasaegsete lääne autorite tutvustamist.

1960. aastaiks kujunes ning nõukogude perioodi lõpuks kinnistus kirjandusõpetuses – siis juba algupärase õppevara toel – kolmerajaline mudel, mille põhikomponendid olid eesti, vene ja väliskirjandus. Õpetuse tuumas oli seejuures taastatud üpris järjekindlad seosed 20. sajandi algupoole traditsiooniga: toodud õppevarasse tagasi varasemast kaanonist tuttavaid autoreid ning tõlgendusmudeleid, nagu näiteks kirjanduse käsitlemine aja- ja vooluloolise ilminguna ning keskendumine sotsiaalse problemaatikaga seotud aspektidele nii protsesside, autorite kui ka teoste puhul. Selles mõttes võib seda mudelit pidada aga esialgse kaheosalise mudeli variatsiooniks, et säilis eesti ja muu(de) kirjandus(t)e paralleelkäsitlus.

Isegi maailmakirjanduse mõiste jäi – küll varasemast implitsiitsemana – muu kirjanduse määratlemisel käibele, nagu võis näha eespool tutvustatud stalinismiaegsest õpikustki. Sama ilmneb ka nõukogudeaegsetest õppekavadest (vt nt Kalamees-Ruubel 2014: 132–135), samuti näiteks Leo Villandi hilisloomingust, kui ta gümnaasiumile mõeldud õpperaamatus „Eesti kirjanduse lätteil“ peatükis „Rahvuskirjandus ja maailmakirjandus“ seletab: „Kirjandus avaramas tähenduses hõlmab rahvaluulet ja kõike kirjapandut (teaduslik, teatme- ning õppekirjandus jm), kitsamas tähenduses üksnes *ilukirjandust* ehk *belletristikat*, s.o kirjutatud sõnakunsti. Selle ajaloolise eksisteerimise põhiline vorm on *rahvuskirjandus*, mis aga ei välista avatust ning kontakte teiste rahvuskirjandustega. Seesugused kokkupuuted eri rahvaste vahel on läbi aegade täheledatavad [...]. Universaalsema tähendusega teosed, mille levik ühe rahva juurest teise juurde toimub tõlgete vahendusel, moodustavad *maailmakirjanduse*. Maailmakirjandus on ka kõigi rahvuskirjanduste kogusumma.“ (Villand 1995: 9–10, algupärased rõhutatud)

See õppematerjal on küll ilmunud juba järgmisel ajajärgul, taasiseseisvunud Eesti esimeses õpikutelaines, kuid kompaktsed ja kindla-käelised sedastused, mis seal esitatud, osutavad sellele, et autor tutvustab põhjalikult settinud ja selginud käsitust endale omaste kategooriate kaudu, mida saab viimaks segamatult kasutada.

Esimene õppevara korpus, mis taasiseseisvunud Eestis 1990. aastail loodi, pöördus traditsioonilise mõistekasutuse ja kahehavalise mudeli juurde tagasi. Nõukogudeaegse õppekirjandusega võrreldes asuti hoolega uuendama ka õppesisu, et puhastada see nõukoguliku kirjelduskeele müra, taastada side varasema traditsiooniga ning hõlmata kirjandusõpetusse sealt nõukogude ideoloogia surve tõrjutud teemad, autorid ja teosed. Põhimõttelisi muutusi traditsioonis, kuidas kirjandust kui kultuurivalda ja õppeainet liigendada, esialgu aga veel ei tekkinud.

Naiivpositivistliku käsitlusmudeli traditsioon

Koos kahehavalise liigendamistraditsiooniga on vahet stabiilsemalt ja kindlamaltki juurdunud pärandarusaam sellest, mis on kirjanduse n-ö õpitavad kategooriad, õpieesmärgid ja -väljundid. Vaatlen sellegi traditsiooni algust lähemalt Veitmanni ja Kuusiku „Eesti ja maailmakirjanduse konspekti“ (1926) näitel. Konspekti ülesehituses ilmnevad didaktilise kirjanduskäsitluse põhikategooriad – autori isik, teos ja ajalooline kontekst – ning käsitluse valdavalt narratiivne laad. Eesti kirjandusteadusliku mõtte kujunemislöö taustal² pole põhjust seda imeks panna. Positivistlikust loodusteadusest tugevasti mõjutatud ajaloolis-elulooline mudel oli 20. sajandi vahetusel lääne kirjandusteaduses veel üpris värske ja keskne ilming ning selle mõju Eestis suur. Ühest küljest haalus see hästi samuti varakult ja viljakalt juurdunud vooluloolise mudeliga. Teisest küljest ühildus see

² Tausta, mida silmas pean, on käsitlenud Liina Lukas eesti maailmakirjanduse kontseptsiooni eritlustes (Lukas 2015, Lukas 2016) ning Tiit Hennoste oma loengu- ja artiklisarjas „Hüpped modernismi poole II“, mis ilmus Vikerkaares aastail 2005–2013 (siin viidatud Hennoste 2007, kuid relevantid on ka sarja teised osad).

ka rahvusromantilisele vundamendile rajatud kirjandusvälja tuttavate kategooriate ning enesekehtestamisvajadusega: oma kirjanduse loo järjekindel jutustamine ja suurte autorifiguuride konstrueerimine olid kultuurilis-poliitilise emantsipeerumise seisukohalt olulised ning konteksti, mida käsitleda, leidis esialgu rikkalikumalt kui tekste. Veitmanni ja Kuusiku konspekt esindab niisiis toonase kirjandusteadusliku mõtte peavoolu.

Konspekti on valitud mingi hulk kirjanduslikke objekte ning iga objekt on varustatud kompaktsel iseloomustusega. Implitsiitne, kuid ilmne õpiesmärk on, et üldharidusega inimene on kirjanduse alal pädev, kui on sellistest objektidest kuulnud ning oskab neid iseloomustada. Iseloomustustes endis domineerib jutustav, s.t sündmuslik-faktiline sisu: autoreid iseloomustatakse elusündmuste ja teoste loetelu kaudu, teoseid tegelaste ja süžee põhikäikude kaudu. Nii-sugune dominant võimendab ning tõepoolest ka võimestab positiivistlikku eeldust, et kirjandusest on mõtet rääkida objektiivsuspretensiooniga kirjelduste vormis, mida maksab ära õppida, sest kusil tegelikkuses nende kirjelduste taga ootavad objektid, mis neile igal juhul vastavad, nii nagu näiteks maksab õppida seente kirjeldusi, et seeni metsas ära tunda. Elu- või ajalooline tõik ning teose süžee või keskne teema on kategooriad, mis sellise lähenemisega ühilduvad. Neist on võimalik ning sageli ka mõttekas nõnda rääkida, sest pole põhjust kahelda, et inimene, kes on kas või kellegi teise konspektist teada saanud, mis sajandil üks või teine autor elas, millised teosed kellegi loomingusse kuuluvad, mis näiteks „Kõrboja peremehes“ üldjoontes juhtub või et Juhan Liivi elu oli kannatusterohke, läheb edaspidises elus kirjandusele avarama ja adekvaatsema ettevalmistusega kui inimene, kes neid asju ei tea.

Sellise autentselt deskriptiivse materjali hulka on Veitmannil ja Kuusikul aga imbinud hoopis muud liiki õppesisu. Lähiva ning ühtlasi väga ereda näite moodustavad loosungid (tutvustust sisse juhatavad, eraldi lõiguna esile tõstetud laused või fraasid), millega konspektis algab osa teosetutvustusi. Jakob Pärna „Musta kuue“ kohta deklareeritakse: „See jutt on selleks kirjutatud, et eestlasi kihutada

kõrgemat haridust omandama.“ (Veitmann, Kuusik 1926: 44) Samas positsioonis leiame Tuglase „Hingemaa“ tutvustusest määratluse: „Jutt sellest, et inimene jänes pole, et ta haava koorest elaks, ja et maakera on tõesti raske.“ (Veitmann, Kuusik 1926: 39) Konspekti tekst taotleb ühest küljest positivistlikus vaimus kirjelduse ilmet ja mõju, teisest küljest opereerib väidetega, mis ei kuulu positivistliku teadmise valda, kusjuures opereerib nendega täiesti suvaliselt isegi tõlgendusliku teadmise valla mõõdupuude järgi. Üks teos on määratletud autorikavatsuse kaudu, mida on tõlgendatud sotsiaalkriitilises võtmes, ühemõtteliselt ja selgesõnaliselt; teine aga teema kaudu, mis sõnastatud kujundliku teesina. Teesi on seejuures sõnastanud Tuglas ise, s.t siinkohal on sisukokkuvõttena kasutusele võetud kirjaniku enese teosele pandud alapealkiri. Kriitilise distantssi puudumist Tuglase teose suhtes näitavad selles eksamipiletis mitmed muudki sõnastusvalikud. Mõne teise autori suhtes on konspekti pedagoogihääl aga üpris distantseeritud ja kriitiline, ent neil puhkudel võib olla õigustatud küsimus, kelle kriitiline distantss seal väljendub. Mõnel juhul on konspektis küll ka viidatud aluskäsitluste autoritele, enamjaolt aga on õpilane ilmselt konspekteinud tõlgendusi, mida õpetaja aja jooksul on kohanud ja kogunud ning enese jaoks mingil moel sünteesinud. Saadud sulamit iseloomustab sotsiaalkriitiline tõlgendusmudel, vaimustus Vilde loomingust, väga märgatav on Noor-Eesti mõju ja autoriteet. Õpetaja Kuusiku täpsem tõlgendajaprofiil vääriks lähemat uurimist, kuid silmatorikavamadki jooned näitavad, et omas rollis tegi ta optimaalset tööd selles mõttes, et koondas mahuka ning mitmekesist laadi ja päritolu materjali õpilaste jaoks haaratavaks pildiks, mida ainevalla tollaste suundumuste taustal võib pidada adekvaatseks didaktiliseks lihtsustuseks. Samas ilmutab see kompileeritud ja konspekteinud materjal, et õpetus hõlmas teadmiste võimalikult põhjalikku vahendamist, kuid mitte teadlikku tähelepanu selle suhtes, kuidas need teadmised tekivad ning kuidas vahendajast sõltuvad. 1920. aastate keskel, kirjandusteaduse tollase peavoolu kiiluvees oli see ootuspärane, kui mitte ainuvõimalik. Paradigmaatiline pööre, mille

raames kirjandusteadus hakkas oma tõlgenduslikkust läbi nägema ning mõistma positivistlike objektiivsustaotlusega mudelite piiratud funktsionaalsust oma ainevallas, toimus aegamööda 20. sajandi teisel poolel hulga uute teoreetiliste vaadete ja probleemiasetuste (strukturelismi, retseptsiooniuuringute, feministliku kriitika jt) mõjul. Seda, miks sajandi esimesel poolel tekkisid eesti üldhariduses eeldused naiivpositivistliku traditsiooni kujunemiseks, pole raske mõista.

See traditsioon vajab kindlasti tulevikus lähemat eritlemist ning selleks kohase korpuse piiritlemist ning kogumist, sest tema kandjaks ei ole kindlasti ainult avaldatud õppematerjalid. Suur osa kirjanduse õpikuid, mis 20. sajandi algupoolel koolide jaoks loodi ja mida koolides ka kasutati, pärineb väga asjatundlike uurijate või ka pedagoogide sulest ning need esindavad ajaloolis-vooluloolist kirjeldavat meetodit sõna parimas mõttes. Ei ole põhjust kahelda, et autorid on neid koolikirjeldusi loonud ise, teadlikuna muuhulgas sellest, mis materjal on ühemõtteliselt faktuaalne ning mis allikatele toetuvad, milliseid vaatepunkte või taotlusi esindavad tõlgendused. Lugemismudelisse, millega sellele materjalile koolis läheneti, ei ole sarnast teadlikkust juurutada püütud. Üheks näiteks võib tuua omaaegse õppija märkmed Karl Taevi „Kirjandusloolises lugemikus“ VII klassile, mis oli käibel 1940. aastate teisel poolel. Tsiteerin allajoonitud katkeid ühest Tartu Ülikooli raamatukogu eksemplarist peatükis „Kristjan Jaak Peterson“ (Taev 1946: 34–35, rõhutus õpiku autorilt): „Kr. J. Petersoni isikus peitus meie kirjanduse esimene andekas luuletaja, kellest alates me tänapäeval arvestame *eesti kunstiväärtusliku kirjanduse* algust. [...] 1819. a. Tartu ülikooli usuteadust õppima. [...] Tulnud tagasi Riiga, püüab ta end elatada tundide andmisega. [...] juba 16-aastaselt koostama rootsi keele grammatikat, ja tõlkis hiljem rootsikeelse teose Ganander Thomassoni „Soome mütoloogia“ saksa keelde. Viimase teose tõlkimisel oli suur mõju [...].“ Veidi edasi on õpilane peatüki „Friedrich Robert Faehlmann“ pealkirja kohale (Taev 1946: 40) kirjutanud: „Elulugu peab ka teadma.“ Veel edasi on Vilde „Külmale maale“ katkendite sissejuhatuses (Taev

1946: 118) tähistatud viimane lõik, mis lühendatud stiilinäitena kõlab nõnda: „Vilde on meie lähima mineviku suurim kirjanik. Ta pühendas kogu oma kirjanikuande rahva teenistusse. Oma loomingu ründas ta kõikjal, kus märkas, rahva vaenlasi. Ta aitas oma loominguga kaasa eesti rahva parimatele püüdlustele. [...] Vilde võitles ühes oma rahvaga parema tuleviku nimel ja see kindlustab talle kogu rahva tänutunde.“ Lõigu juurde on lisatud meespea: „Esmaspäev küsib sisu.“ Lugemiku tagumisel sisekaanel on viimane ülestähendus: „Reedeks: Tuleb teada J. Kärneri, J. Sempri luuletuste sisu. Korrata K. J. Petersoni ja Kretzwaldi [*sic!*] elu ja looming, kuni „Kalevipojani.““ See kahtlemata meie kirjandusõpetuse, nagu üldse kogu meie 20. sajandi ajaloo kõige pimedamast perioodist pärinev dokument näitab, mida mõtlen naiivpositivistliku lugemismudeli all: lugemisviisi, mis taandab kõik õppematerjalis sisalduvad laused ühe ja sama tasandi informatsiooniks, mingiks üleüldiseks „sisuks“, mis meelde jätta.

Sellele, et naiivpositivistlik lugemismudel püsima jäi, aitaski suuresti kaasa stalinismiaegne kirjandusõpetus, mis mitmes mõttes tähendas uuenduse asemel pööret tagasi mudelite juurde, mis muidu oleks ehk olnud valmis uuenema. Ühest küljest võlgname võib-olla üldse mingi pidevuse säilimise tänu sellele, et nii kaanoni kui ka tõlgenduslike mõõdupuude mõttes oli 1920.–1930. aastate kirjandusõpetusest võimalik nii mõndagi tuumset üle kanda, näidates nt eesti rahvusliku ärkamisaja paatost rõhutatult saksavastasena, romantilisi kirjanikke raevukate revolutsionääridena ja realismiklassikuid veelgi raevukamate ühiskonnakriitikutena. Sellised rõhuasetused neil teemadel ning teemade endi koht kirjandusõpetuses on iseenesest põhjendatavad ning neid oli ilma vägivaldse ideoloogilise surveta väärtustanud juba varane pedagoogiline traditsioon. 1940. aastatel saabunud surve sundis neid paisutama ning takistas alternatiivseid arenguid. On ka selge, et suuresti retoorilisele ajupesule rajatud ühiskonnakord ei loonud tingimusi, mis võimaldanuks metakeel(t)e kriitikal saada kirjanduslase üldhariduse osaks, ehkki samas sai kirjandusalasest üldharidusest metakeelte tulisemaid võitlusvälju.

20.– 21. sajandi vahetuseks kujunes nii olukord, kus kirjandusõpetuse pahaaimamatu sihtrühm on korruga selle kriitikavaba keelekasutuse ning kõigi 20. sajandi metakeelekihistuste võimuses. Esimest korda teadvustasin seda selgelt, kui õpetajatöös tuli 19. sajandi kirjandusloo käsitlemisel ette seik, kus õpilane oli otsinud materjali omal käel ning tutvustas mulle kontrolltöös progressiivset ja reaktioonilist romantismi. Ei saa küll öelda, nagu romantismi selline liigendus oleks positivistlikus mõttes vale, s.t nagu oleks romantismi kui nähtusse kuidagi kätketud objektiivseid takistusi, miks seda ei võiks nii liigendada. Kui kirjeldaja on seadnud vastavad tõlgenduslikud prioriteedid, võib see liigendus olla täiesti adekvaatne. Üldhariduses ebaadekvaatseks muudab selle aga asjaolu, et sellist metakeelt pole tänapäeval eriti kellegagi rääkida. See on ka põhjus, miks üldhariduse õppematerjal vajab regulaarset uuendamist – eeldatakse, et õpilane kasutab peamiselt oma põlvkonna või aastakäigu jaoks koostatud õppevara, ja püütakse see valmistada kultuuriliselt võimalikult aja- ja asjakohane. Ehkki see eeldus võib paljuskki pädeda, ei saa kirjandusõpetuses olla lisaks eeldust, et inimene ei või kooliõpilasena või hilisemas elus kuskilt omapäi mõnda raamatut välja kaevata ja seda lugeda.

Vilumatu lugeja kaitsetust käsitluste ees, mida ta võib leida ja omal naiivpositivistlikul moel ühetasandiliseks „sisuks“ kokku lugeda, võimendab kirjandusõpetuse traditsiooni aspekt, mis seisneb selles, et käsitlused seisavad kirjandustekstidest endist sageli lahus. Traditsiooni juuri tuleb siin ilmselt taas otsida algusaegade praktilistest oludest ning valitsevast vaimsusest: ajaloolis-eluloolisi ülevaateid koostada ei ole nii ressursimahukas ülesanne kui kirjandusteoseid tõlkida, mistõttu kirjanduse kirjeldamine oli reaalseim võimalus rajada kirjandusharidus suhteliselt kiiresti mingile süsteemsele ja laiapinnalisele alusele. See ei tähenda, et kirjanduse lugemine ei oleks meie kirjandusõpetuses tähtsal kohal, kuid nii materiaalselt kui ka mõtteliselt on lugemine kirjanduse „õppimisest“ sageli seisnud justkui lahus. Lugemisvara on koondatud kirjandusloo õpikute lisadesse (seda praktikast kohtab näiteks 1930.

aastate kirjanduslugudes), 20. sajandi teisel poolel aga enamasti juba eraldi lugemikesse, ning mõistagi seisavad õppematerjalist aineliselt eraldi ka kirjandusteosed ise.

Jaan Roos, keda artikli alguses tsiteerisin, oli selle poolest uenduslik teerajaja oma aja õppekirjanduses, aga mitte vähem meie ajas, et ta püüdis seda kirjanduse ja kirjanduskäsitluse lahkukasvamist peatada. „Kirjandusteose analüüsis“ pakub ta välja juhise, kuidas kirjandusloolisi ja muid kontekstuaalseid teadmisi siduda järjekindlate ja mõtestatud analüüsi- ja tõlgenduskäikudega kõnekujundite tuvastamisest väärtuskasvatusliku aruteluni. Tema teoseanalüüsi elemente, mis ilmselt käibisidki juba siis laiemalt kui ta oma koolitundides, võib hilisemas traditsioonis kohata küll, näiteks väsimatutes üleskutsetes sõnastada teoste ideid, probleeme ja meeleolusid, kuid just nimelt Roosi analüüsisitasandite sidusust, tähendusloome kindlakäelist ja – mis peatähtis – jälgitavat ning jälgendatavat, seega õpitavat kulgu kohtab hilisemas õppekirjanduses haruharva. Roosi enda ettevaatus ja varmas vabandamisvajadus lasevad arvata, et tema kaasaja kirjanduslik triviaalmõte polnud tema meetodi juurdumiseks kuigi soodne pinnas. Õpperaamatu II peatüki „Kas ja kuidas analüüsida?“ juhatab ta sisse arutlusega: „Kerkib küsimus, kas tohib kirjandusteost analüüsida. Kirjandusteos on ju kunstiteos ja lõpuks ikkagi irratsionaalne saadus; seepärast ei tohiks talle läheneda ratsionaalse analüüsi võtetega. Analüüsi vastased ütlevad, et kunstiteos pole targutamiseks, vaid vahendituks ja intuiitiivseks nautimiseks.“ (Roos 1934: 6) Kindluse mõttes manitseb ta veel edaspidigi analüüsiga mõõtu pidama, ajalugu on aga näidanud, et mingit mõõdutundetut analüüsipädevust, mis irratsionaalsust kuidagi ähvardaks, tema algatus ei vallandanud.

20. sajandi teisest poolest võib sellesuunalisi teadlikke püüdlusi siiski leida. Näiteks Alice Kriisa on oma 8. klassi lugemikus, mis oli käibel 1960. aastail, löiminud kirjandusteksti analüüsi kirjanduslooliste teadmiste omandamisega, alustades peatükki „Realistliku ja romantilise kirjanduse põhijooned“ küsimuste ja ülesannetega, mis suunavad märkama Bornhöhe „Tasuja“ ning Liivi „Varju“ katkendite

omadusi, ning kirjeldades seejärel ise neid omadusi ning nende seoseid romantismi ja realismiga (vt Kriisa 1962: 3–5). Tunnikavade analüüsist, mida sisaldas teenekate kirjandusdidaktikute Kalju Lehe ja Anne Nahkuri ettekanne „Kirjandusõpetuse missioonist/eesmärgistusest“ konverentsil „Pedagoogikateaduselt koolile 1981–1985“, ilmneb, et sidusat, eri tasandi teadmisi ja tõlgenduskäike aktiveerivat õpitegevust väärtustati (vt Leht, Nahkur 1986: 59–62), kuid samas seegi, et praktikas polnud selline õpitegevus kaugeltki ainuvaldav.

Õppekavaarendus kui avangard?

Kirjeldatud traditsioonid – või ehk õigemini nende üha hõrenev side tekkeolukorraga, kus nad olid elusad, põhjendatud ja mõtestatud – aitavad mõista seda teisititegemistungi, mis 21. sajandil on esile kerkinud. Muidugi on arutelud uuendusvajaduse üle seotud ka üldise haridusuuenduse ja õpikäsituse muutumisega, mille raames õppekavaarendus toimub. Kehtiv haridusstrateegia toetab oskustele orienteeritud õpikäsitust. Teadus- ja haridusministeeriumi teabebrošüür selgitab: „Õpikäsitust ehk kõige lihtsamalt öeldes – arusaama õppimisest ja õpetamisest – kirjeldatakse strateegias märksõnadega, mis kajastavad nii õppeprotsessi kui selle tulemust: *õppijakesksus, aine- ja eluvaldkondade lõimimine, meeskonnatöö, loov ja kriitiline mõtlemine, eneseväljendusoskus, ettevõtlikkus, võtmepädevused, faktiteadmiste asemel oskus probleeme lahendada*.“ (HTM 2017: 2, algupärane rõhutus) Nende põhimõtetega ei ühildu ei naiivpositivistlik, jutustav-kirjeldav kirjanduskäsitlus ega eriti ka kirjanduse kaheajaline liigendus. 21. sajandi õppekavaarendus ongi neile tavadele programmiliselt vastandunud.

Arne Merilai, kes kuulus 2002. aasta riikliku õppekava ettevalmistamise töörühma, on tagasivaates meenutanud, kuidas töö käigus püüti vähendada „teabeküllaseid taustaülevaateid“ (Merilai 2004: 610) ja „ülevaateemasid, rõhutades rohkem teosekesksust“ (Merilai 2004: 612). Kohati meenutab tema arutluse poeetika lausa manifesti: „Kirjandus on *loomingu* tulemus, seega peab kirjanduse

õpetuski oma ideaalis loominguni ulatuma, mitte aga seda taotlust millegi muuga (kas või kirjanike elulugude tuupimisega) maskeerima. [...] Kirjandusõpetus ei tohi karta esteetiliselt mõtestatud keelekasutuse – kujundi – väljakutset, juhul kui ta ikka soovib olla kirjandusõpetus. Seda ei tuleks taandada ainuüksi välise kultuuri- ja kirjandusloo vahendamisele.“ (Merilai 2004: 611) Põhimõttelist võitlust selle nimel, et kirjandusõpetus keskenduks kirjandustekstidele, peetakse õppekavaarenduses praegugi. Andrus Oru juhtimisel tegutsev töörühm on kirjanduse õppesisu ajakohastamiseks teinud järgmise ettepaneku: „Vähendada kirjandusloolise kirjanduskäsitluse osakaalu, selleks et kirjandusõpetus koolis ei muutuks kultuurilooliseks narratiiviks, kus vahendatakse oluliseks peetud teoste jadasid ja autorite elulugusid ehk kokkuleppelist kaanonit.“ (Org jt 2017: 30–31) Juba paarkümmend aastat on niisiis programmiselt üles kutsutud tõrjuma kooliõpetusest seal traditsiooniliselt vohanud ajaloolis-eluloolisi pajatusi, kuid üleskutse on ilmselgelt ikka veel asjakohane. Endiselt ilmub seda traditsiooni esindavat õppevara (nii mitmekesisuse kui ka kultuuripidevuse mõttes on muidugi oluline, et sedagi ilmuks) ning näiteks annaabi.ee keskkonnas õpilaste loodud materjale sirvides on näha, et nad õpivad ikka hoolega kultuuriloolise narratiivi taasesitust.

Leidub küll ka märke tegelikust liikumisest uues suunas – sellest, et rohkem aega pühendatakse nii loomingu- kui ka tekstianalüüsile. Näiteks aastail 2004–2018 võis õpilaste teadustööde riikliku konkursi žüriis tööde arengut jälgides nentida, et sajandi algusaastail olid kirjandusalased õpilastööd enamasti kultuurilis-eluloolised referaadid, teisel kümnendil aga juba suuremalt jaolt iseseisvad teoseanalüüsid. Võis aga näha sedagi, et kirjandushuviliste õpilaste õnnestunud teekond iseseisva tekstianalüüsini sõltub suurel määral sellest, kas ta omal käel või õpetaja abiga suudab kirjandusteaduse mõistevara ja töövõtted endale jõu- ja eakohasteks tööriistadeks kohandada või mitte. Sellist tekstianalüüsi tööriistakasti, mis noore ning nüüdisaegses kultuurikeskkonnas kasvanud lugeja vajaduste ja eeldustega arvestaks, meil ei

ole. Kirjandusõpetuse ja kirjandusteaduse traditsiooniliste suhete raames on kirjandusteadus harjunud esitama sisult adekvaatseid didaktilisi lihtsustusi neist kirjandusloolistest teadmistest, mida ta loob, kuid mitte mõistetest ja meetoditest, mille abil ta neid loob. Seetõttu on vastavad mõisted ja meetodid koolihariduses käibel üpris lünklikult, süsteemitult ning järjekindla rakendusõpetuseta. Näiteks näevad nii põhikooli kui ka gümnaasiumi riiklik õppekava praegu ette, et koolis käsitletakse metafoori ja epiteedi mõistet ning et õpilane „tunneb [need] ära ja kasutab tekstides“ (PRÕK: lisa 1: 23). See on sedastatud III kooliastme õpitulemusena teksti tõlgendamise, analüüsi ja mõistmise alal, millest kohe järgmine õpitulemus on „oskab luuletusi lahti mõtestada“, ent operatsioone, mis kujundi või muu vormielemendi tuvastamise ja teksti lahtimõtestamise vahele jäävad, pole õpitulemustes määratletud (kumbagi kategooriasse – tehnilise tekstianalüüsi ning tekstist juba eemalduva mõtestamise-arutlemise valda – kuuluvaid tulemusi on siiski teisigi). Õppekava kui niisuguse juures ei ole õieti põhjust seda kritiseerida, ent ühenduslülid epiteetide allajoonimise või epiteete sisaldavate fraaside moodustamise ning tekstide „lahtimõtestamise“ vahel on väga harvad ja juhuslikud ka kõigis meie kirjanduse õppematerjalides. See tähendab, et põhimõtteline murrang, mida haridusuuendus nõudleb, on suuresti jäetud õpetajate õlule.

Samal ajal on õpetajad kimpus uue õpikäsituse ja õppekava põhimõtete ühe äraspidise viljaga, mida kirjandusõpetuse kontekstis on ilmselt samuti võimendanud varasem rõhuv naiivpositivistlik traditsioon. Aruteludes hariduse, sh kirjandushariduse üle on vallandunud ebamäärane faktivastane retoorika, mis on algimpulsi küllap saanud programmilistest nõudmistest, nagu „faktiteadmiste asemel oskus probleeme lahendada“. Kes vähegi mõne probleemi lahendanud on, muidugi teab, et seda tehakse asjakohaste faktiteadmiste abil, mitte nende asemel. Nii praeguses haridusstrateegias kui ka muudes samas vaimus sõnastatud üleskutsetes on see vastandus esitatudki ilmselt sellisel vaikival eeldusel – mitte lugupidamatusest tõsiasjade ja tõsikindlate teadmiste vastu, vaid soovist

tasakaalustada arusaama õppimisest, mis on kaua aega narratiivide passiivse taasesitamise poole kaldu olnud. Kirjandusõpetuseski on valitsenud tava kuhjata faktiteadmisi järjekindla seletuseta selle kohta, mis probleeme ning kuidas nende abil lahendada saab. On selge, et õpetuse täiendamiseks selles osas tuleb läbimõeldult muuta nii traditsioonilise teabesisu mahtusid kui ka ülesehitust, kuid samas ei tohiks jätta kirjandusõpetajaid üksi võitlema faktide mõtlematu demoniseerimise vastu, mis haridusuuenduse kiiluvees on lahti läinud. Kirjandusõpetaja Igor Kaasik arutleb: „Inimene, kes ei tunne fakte, jääb maailmas, kus kõik tundub nii ebakindel, hoopis ula peale. Midagi ta õieti ei tea ja usub kõike, mida räägitakse.“ (Kaasik 2018) Sellist õpiväljundit, et inimene usub kõike, mida räägitakse, kirjandusõpetusel kindlasti olla ei tohiks. Kuid selleks, et tekiks viljakas tasakaal faktuaalse taustateabe ning selle kasutamise vahel, oleks vajalik, et kirjandusteadus aitaks üldhariduse seisukohast läbi mõelda, mida kirjanduse puhul üldse faktina käsitada ning milliseid fakte on oluline teada, et mingeid probleeme lahendada.

Mõnevõrra vähem üldist elevust ja arutelu on tekitanud uuen-
duspõhimõte, et kirjandusõpetus peaks küll hõlmama eesti ja maail-
makirjandust, kuid mitte enam kaheajalise käsitlusena, vaid pigem
võrdlevalt. Nõnda on soovitatud nii kehtivas riiklikus õppekavas
(GRÕK: lisa 1: 13) kui ka uut ette valmistava töörühma ettepaneku-
tes: „Eesti ja maailmakirjandust ei ole jätkuvalt mõttekas käsitleda
eraldi. [...] Vajalik on lõimida eesti ja maailmakirjanduse käsitlusi.
Võrdlev käsitlus, mis sedastab eesti ja väliskirjanduse³ haakumisi ja
põrkumisi kas voolu, stiili, žanri, teema või mis tahes muul tasandil,

³ Ettepaneku sõnastus näitlikustab hästi mõistete „maailmakirjandus“ ja „välis-
kirjandus“ suhteliselt sünonüümset kasutust läbi aegade. Eelistusi on olnud (näiteks
nõukogude ajal oli õppeaine allharuna järjekindlalt käibel „väliskirjandus“), samuti
on „maailmakirjandust“ nüüdisajal maailma kirjandusteaduse teoreetiliste arutelude
taustal mõnevõrra mõistestatud. Käibel on 20. sajandi algupoolest saadik siiski olnud
parallelselt mõlemad mõisted, ilma et oleks kujunenud või isegi otsitud nende selget
eristust.

on uuenenud kirjandusõpetuses soovituslik metoodiline võte.“ (Org jt 2017: 31) Võimalik, et kaheajalise mudeli traditsioon pole tekitanud selliseid õpikogemusi, mis innustaks kooliajal või hiljemgi selle poolt või vastu sõna võtma (nagu paljud tohutute taustateabemassiivide tuupimisest teevad). Kuid ka siin valitseb sama olukord, mis tekstikesksuse otsinguil: oleks vaja õpetada teisiti, kui traditsiooniliselt on õpetatud. Traditsiooni kandjad omaenese jõul seda uuendust ei tee või peavad selleks väga palju vaeva nägema.

Tõsi, kui vaadata traditsioonile laiemas mõttes, võib näiteks Mihkel Kampmaa mõjukast ning koolideski kasutusel olnud kirjandusloost leida võrdleva käsitluse alguse ja eeskuju. Voolulooline kirjanduskäsitlus, millest lähtus teisigi 20. sajandi algupoole õpikuautoreid, on üks võimalik koolisõbralik lähtekoht võrdlevaks lähenemiseks kirjandusele. 20. sajandi edasine areng läks aga teist teed ning juurutas kirjandusõpetuses tava eesti kirjandust teistest lahus vaadelda. Kui nüüd püüelda selle poole, et hakata ka oma kirjandust vaatlema maailmakirjanduse lahutamatu osana, tekib ühest küljest hulk praktilisi ja tehnilisi küsimusi selle kohta, mida siis täpselt millega kõrvutada ja seostada. Et neile küsimustele vastata, tuleb aga kooli jaoks kohandada nii komparativistika töövilju kui ka -vahendeid.

Kooliõpetuse traditsioonilises pärandis varitsevate vastuolude taustal, elukestvat õppimist võimaldavatele oskustele orienteeritud haridusstrateegia raames ning kiirelt muutunud ja muutavas teksti ning meediaruumis on vajalik, et teadus ise oma didaktiseerimisele senisest märksa suuremat tähelepanu pööraks. Kui resümeeida, millist uuenemist üldiselt kirjandushariduselt selle traditsioonide taustal oodatakse, on ootused üldjoontes järgmised. Kirjandusõpetus peaks võrdlevalt hõlmama eesti ja maailmakirjandust olukorras, kus kirjandusteaduses ei päde enam maailma määratlemine kitsa- ja kindlapiirilise läänekeskse kaanoni kaudu. Lisaks teadmiste uudsele liigendamisele tuleb neid tihedamalt struktureerida, et oleks realistlik õpetusse hõlmata ka tõlgendamise ning kriitilise ja refleksiivse lugemisoskuse pädevused. See tähendab, et üldharidusse

tuleb integreerida hulk sisukomponente, kategooriaid ja operatsioone, mis ei ole sinna süsteemselt kuulunud. Kirjandusõpetus ei saa nüüdisaja ootustele vastata omaenese repertuaari ümberstruktureerimise ja puhtdidaktiliselt uute võtete abil, vaid peab oma alusdistsipliini käest saama põhimõtteliselt uut sisu. Distsipliini seisukohalt ei ole see sisu seejuures sugugi uus, küll aga on üpriski uus kohustus, mille see seab – mõelda oma valdkonna teadmised ja oskused läbi inimeste huvides, kel ei tarvitse kirjanduse vastu olla üldse mingit erilist huvi (ehkki võib olla ka suur huvi) ning kelle varasemast kirjanduslikust kogemusest selge ülevaade puudub (igal juhul on see individuaalselt väga varieeruv), aga keda oskus kirjandust lugeda võiks isiklikus arengus aidata.

KIRJANDUS

- Domínguez, César 2017. Arutelu seminaril „Small/Minor Literatures & Cultures. A Preliminary Debate“. Santiago de Compostela ülikool, 13.–14.07.
- Eichenholz, Mark; Lev Galitski (koost.) 1951. Välismaine kirjandus: lugemik keskkooli vanemaile klassidele. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- GRÕK = Gümnaasiumi riiklik õppekava. RT I, 14.02.2018, 9, www.riigiteataja.ee/akt/114022018009 (11.08.2019).
- Hennoste, Tiit 1997. Kaanon. Kaanan. – Vikerkaar 12, 59–70.
- Hennoste, Tiit 2007. Hüpped modernismi poole II. 20. sajandi eesti kirjandusteadus Euroopa kirjandusteaduse taustal. 9. loeng: värsiõpetuse õppetunnid. – Vikerkaar 9, <https://www.vikerkaar.ee/archives/11101> (12.08.2019).
- HTM 2017 = Haridus- ja Teadusministeerium 2017. Õpikäsitusest ja selle muutumisest. Elukestva õppe strateegia 2020 1. Eesmärgi selgituseks. <https://www.hm.ee/et/opikasisitus> (11.08.2019).
- Jänes, Harald 1935. Valimik deklamatsioone eesti, hõimrahvaste ja välismaa kirjandusest. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- Kaasik, Igor 2018. Vastupidi – vajame rohkem faktiteadmisi, et maailma mõista. – Edasi.org, 24.09. <https://edasi.org/30123/igor-kaasik-vastupidi-vajame-rohkem-faktiteadmisi-et-maailma-moista-kooliõpetaja-kolumn/> (11.08.2019).

- Kalamees-Ruubel, Katrin 2014. Eesti keele ja kirjandusõpetuse roll eesti õppekeelega üldhariduskooli õppekavas 1917–2014: ajaloolis-analüütiline käsitus. Doktoritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Kriisa, Alice 1962. Kirjanduse lugemik. VIII kl. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Leht, Kalju; Anne Nahkur 1986. Kirjandusõpetuse missioonist/eesmärgistusest. – Endel Noor (koost). Pedagoogikateaduselt koolile 1981–1985. Keel ja Kirjandus: konverentsi materjalid. Tallinn: Eesti NSV Pedagoogika Teadusliku Uurimise Instituut, Eesti NSV Pedagoogilise uurimistöö koordineerimiskogu, 50–62.
- Lukas, Liina 2015. Die Aneignung der Weltliteratur in Tartu. – Liina Lukas, Katre Talviste (Eds.). Taming World Literature. In honorem Jüri Talvet. Interlitteraria Supplement 1. Tartu: University of Tartu Press, 130–147.
- Lukas, Liina 2016. Maailmakirjanduse mõõtmisest meil ja mujal. – Methis. Studia humaniora Estonica 17–18. Võrdleva kirjandusteaduse erinumber, 21–39. <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/13208> (11.08.2019).
- Martinson, Ernst 1929. Kirjandust koolile II. Välismaa ilukirjandust ja reaalaristilisi palasid algkooli V klassile. Tallinn: K. K./Ü. „Töökooli“ Kirjastus.
- Merilai, Arne 2004. Kooli kirjandusõpetusest. – Keel ja Kirjandus 8, 610–615.
- Org, Andrus jt 2017. SA Innove hange „Riiklikes õppekavades esitatud õppe-sisu ja õpitulemuste analüüs ning analüüsist tulenevad ettepanekud õpiväljundite nüüdisajastamiseks ja taotletavate õpitulemuste arendamiseks põhikoolis ja gümnaasiumis. Valdkond: keel ja kirjandus. I etapp. [Töörühma ettepanekud.] – <https://oppekava.innove.ee/opitulemuste-ajakohastamine/riigihange-riiklikes-oppekavades-esitatud-opitulemuste-analuus-ning-ettepanekud-opitulemuste-arendamiseks-pohikoolis-ja-gumnaasiumis/> (13.10.2019).
- PRÕK = Põhikooli riiklik õppekava, RT I, 14.02.2018, 8, www.riigiteataja.ee/akt/114022018008 (11.08.2019).
- Roos, Jaan, 1934. Kirjandusteose analüüs. Tartu: Loodus.
- Sütiste, Elin 2009. Märksõnu eesti tõlkeloost 1906–1940: tõlkediskursust organiseerivad kujundid. – Keel ja Kirjandus 12, 908–924.

- Taev, Karl 1946. Kirjanduslooline lugemik VII klassile. I osa. Tallinn: Pedagoogiline Kirjandus.
- Timofejev, Leonid 1949. Kaasaegne kirjandus. Keskkooli XI klassile. Tallinn: Pedagoogiline Kirjandus.
- Veitmann, Alfred; Timotheos Kuusik 1926. Eesti ja maailmakirjanduse konspekt. Tallinn: Tallinna Kolledži ja Rahvaülikooli kuulajatekogu.
- Villard, Leo 1995. Eesti kirjanduse lätteil. 13. sajandist Kr. J. Petersonini. Õppevahend X klassile. Tallinn: Koolibri.

SUMMARY

TRADITION AND AVANT-GARDE IN THE DEVELOPMENT OF ESTONIAN LITERARY PEDAGOGY

The paper discusses two traditions that developed in the Estonian literary pedagogy of the twentieth century. The first one concerns the structure of the subject matter. Literature was taught as two separate sub-disciplines, one of them being Estonian literature and the other covering other literatures using varying terms. The composition of this other field of study has varied over time. The early focus on the Western canon, with a diversifying preference for neighbour literatures as well as other Finno-Ugric literatures, was fueled by the national romanticist ideology. It was then forcibly replaced by a strong priority for Russian literature and other Soviet literatures during the Soviet occupation. This shift was in turn in the 1990s followed by restoration of former priorities and updating of the learning content.

The second tradition is that of a strong preference for bio-historicist narratives as learning content. This tradition was inspired by the early twentieth-century literary scholarship and was necessitated by the conditions of the Estonian literary field at the time: a relative lack of available translations and the general public's limited literary education. Focusing on narratives of literary history created a tendency to perceive literature as a field of positivist knowledge instead of interpretive competences and activities. The Soviet literary pedagogy perpetuated that tendency.

Finally, the paper describes the efforts of the twenty-first-century curriculum development that aims to change these two traditions. The goal is to introduce an integral view of literature, and to develop teaching of interpretive skills and critical reading. These elements have so far depended mostly on individual teachers' efforts, without sufficient systematic support from literary scholarship in the form of adequately adapted skillsets. It is important that the academic discipline renew its own perspectives in order to contribute to the development of such skillsets for general education.

Keywords: literary pedagogy, curriculum development, literary history, Estonian literature, world literature

TRADITSIOON JA AVANGARD: LISANDUSI 1990. AASTATE KIRJANDUSMUUTUSTELE

Piret Viires

Tallinna Ülikool

Ülevaade. 1990. aastal ilmus kolm eesti proosateost, mida on hakatud seostama 1990. aastate proosauuendusega – Mati Undi „Öös on asju“, Peeter Sauteri „Indigo“ ja Jaan Unduski „Kuum“. Kuigi eripalgelised teosed, on nad muutunud uurijate käsitlustes ja senises kirjanduskaanonis 1990. aastate kirjandusmurrangu lipulaevadeks. Artikkel analüüsib nende teoste rolli 1990. aastate proosamuutustes ja arutleb, kas ja kuidas need 1990. aastal ilmunud avangardsed proosateosed muutusid järgnevatel kümnenditel eesti kirjandustraditsiooni osaks. Artiklis jõutakse järeldusele, et kirjandustraditsiooni osaks kujunesid Undi ja Sauteri teostest lähtuvad liinid – vastavalt postmodernistlik ja kõnekeelne, vägisõnu kasutav kirjandus. Jaan Unduski keeleliselt külluslik, literatuurne, intertekstuaalne ja erootiline „Kuum“ jäi pärast ilmumist üksi ja eraldiseisvaks ning edasises kirjandustraditsioonis talle järgijaid ei leidunud. Seega muutusid Undi ja Sauteri teosed avangardist traditsiooniks, kuid Unduski romaani „Kuum“ kohta saab öelda, et see ongi jäänud kirjanduslukku püsima uuendusliku ja avangardsena.

Võttesõnad: 1990. aastad, eesti proosa, kirjandusmuutused, modernism, postmodernism, Mati Unt, Peeter Sauter, Jaan Undusk

1990. aastate kirjandusmuutused

1990. aastate kirjandusmuutustest on senini kirjutatud päris põhjalikult. Murrangulise ajana on seda kümnendit näinud enamik kriitikuid ja kirjandusuurijaid, lisaks jooksvalt ilmunud kriitikale, aastaülevaadetele ja ülevaateartiklitele on 1990. aastaid käsitletud pikemalt Loomingu mõttevahetuses (Looming 1999–2001) ning

kirjandusuurimustes ja üliõpilastöös (nt Viires 2000, Lopp 2003, Viires 2008). Kõige põhjalikumad ja üldistavamad käsitlused on 2001. aastal ilmunud „Eesti kirjandusloos“ ja Cornelius Hasselblatti „Eesti kirjanduse ajaloos“ (saksa keeles 2006, eesti keeles 2016). 1990. aastate kirjandusmuutuste käsitlused on jõudnud ka kooli-programmi ja õpikutesse ning ülikoolide kirjanduskursustesse.

Kuigi igal autoril on oma vaatenurk, ollakse põhilises ühel nõul: 1990. aastad olid eesti kirjanduses murrangulised aastad, mil senine kirjandustraditsioon põhjalikult ümber muudeti. Taustaks olid suured ühiskondlikud sündmused 1980.–1990. aastate vahetusel: Nõukogude Liidu lagunemine, iseseisva Eesti Vabariigi taasloomine, nii poliitilise kui ka majandusliku ruumi ümberkujundamine. 1990. aastate algul lisandusid muutused tehnoloogias, arvutite ja Interneti väga kiire ja ulatuslik areng. Kirjandusmuutuste üldiseks taustaks olid ka kirjastussüsteemi ümberkujunemine, tsensuuri likvideerimine ja muud ühiskondlikud ning poliitilised arengud, mis löid võimalused uute kirjandusnähtuste esiletõusuks, kirjanduskaanoni muutusteks, senisele kirjandustraditsioonile väljakutsete esitamiseks ja uuenduslike ning avangardsete kirjandusteoste sünniks.

Murranguperioodi luules on seostatud ennekõike 1980.–1990. aastate vahetusel tegutsenud rühmituse Hirohall loominguga ja nende loodud etnofuturismi kontseptsiooni levikuga (Sven Kivisildnik, Karl Martin Sinijärv, Kauksi Ülle jt). 1990. aastate alguse luulemuutuste eesliinil olid ka Hasso Krull, Kalev Kesküla, Elo Viiding, Triin Soomets jt. 1990. aastate teisel poolel lisandus neile nn „teine laine“ (Velsker 2000), ennekõike rühmitustest Erakkond, Tartu NAK ja T.N.T. esile kerkinud autorid (Kristiina Ehin, Aare Pily, Contra, Jürgen Rooste jt). Kõige üldisemalt iseloomustavad luulemuutusi luulekeele teisenemine, seni teravalt eksisteerinud piiri kaotamine kirjanduse ja elu vahel, mängulisus, autoriimidži teadlik kujundamine, kirjanduse mõiste laiendamine, tihedad intertekstuaalsed suhted teiste kultuuritekstidega (vt ka Viires 2000, Pruul 2000, Velsker 2000, Hennoste 2000).

Nii luule- kui ka proosamuutuste puhul on käsitlejad esile toonud mõningaid võtmeautoreid ja võtmeteoseid, mis olid traditsiooni muutjad, omas hetkes n-ö avangardsed. Need uuenduslikud võtmeautorid muutusid aga omakorda 1990. aastate kaanoni ja uue kirjandustraditsiooni osaks. Avangardist sai traditsioon.

Proosamuutuste kohta on Epp Annus arvanud „Eesti kirjandusloos“, et ühiskondlikke muutusi 1990. aastate algul proosa otsest ei kujutanud, pigem andis demokraatlik ühiskond võimaluse kirjandusele takistamatuks arenguks (Annus 2001: 646). Üldiste proosa-arengute kohta leidis ta, et proosakirjanduse uuenduslik osa intellektualiseerus 1980.–1990. aastate vahetusel ja pakkus seega lugemismõnu intellektuaalile. 1990. aastate keskel toimus pööre, kirjandussituatsioon muutus ja tekstid muutusid lugejasõbralikumaks (Annus 2001: 646).

Proosamuutuste märgiline aasta 1990

Eesti proosakirjanduse muutustest kõneldes on esile tõusnud aasta 1990. Sellel aastal ilmus kolm teost, mida on peetud proosauuenduse seisukohast märgilisteks: Mati Undi „Öös on asju“, Jaan Unduski „Kuum“ ja Peeter Sauteri „Indigo“ (nt Annus 2000, Annus 2001, Krull 1997, Hasselblatt 2016).

Nende ühel aastal ilmumine oli juhus, kuna riiklikult juhitava kirjastuse ilmumistsükkel oli aeglane. Kõik teosed olid varem kirjutatud – Mati Undi romaan oli laduda antud 16.12.1988, Jaan Unduski „Kuumal“ on lõpetamisaastana märgitud 1987 (laduda antud 28.09.1988) ja Peeter Sauteri teos oli laduda antud 14.02.1989.¹ Ka autorite taust oli erinev – Mati Unt oli juba tunnustatud kirjanik, Undusk ja Sauter debütandid, kuid Undusk oli teinud endale nime kirjandusteadlasena. Erinev oli ka see, kuidas teosed ilmusid. Mati Undi ja Jaan Unduski romaanid ilmusid tavaliste pehmekaaneliste

¹ Autori enda andmetel oli ta „Indigo“ kirjutamist alustanud juba keskkooliõpilasena 1970. aastate lõpul – 1980. aastate algul (Sauter 2019).

raamatutena, kusjuures Jaan Unduski debüüt oli eraldi markeerimata. Peeter Sauteri romaan ilmus aga noortele proosadebüütantidele mõeldud sarjas, milles samal, 1990. aastal ilmusid ka näiteks Tarmo Tedre „Tumedad jutud“, Rannar Susi „Neli lugu“ ja Piret Viirese „Tallinna ja Tartu vahel“.

Midagi oli neis kolmes teoses aga sellist, mis neid varasemast eesti kirjandustraditsioonist eristas.

Neeme Lopp on hiljem koguni märkinud, et need kolm teksti määratlesid järgnenud kümnendi proosa arengutee äärmised piirid ja võimalused. Seega tähistasid need teosed jõuliselt 1980.–1990. aastate vahetusel toimunud pööret eesti kirjanduses (Lopp 2004: 641). Ka näiteks Cornelius Hasselblatt on leidnud, et need teosed näisid markeerivat pööret (Hasselblatt 2016: 610).

Nii näeme, et uurijad on rõhutanud just nende kolme teose olulist rolli kirjandustraditsiooni muutmisel ja võime öelda, et tollaegses kirjandussituatsioonis olid need teosed uuenduslikud ja avangardsed.

Mati Undi „Öös on asju“

Mati Undi „Öös on asju“ tekitas ilmudes segadust ja kummastustki. Mati Unt oli selleks ajaks juba tuntud autor, alustanud 1960. aastatel noore autorina, osaline nii 1960. aastate proosamuutustes kui ka 1960.–1970. aastate teatriuuenduses. Ta oli ka varem kirjutanud uuenduslikke teoseid, nagu „Mõrv hotellis“ (1968) või „Sügisball“ (1979). „Öös on asju“ eristus aga Undi varasemast loomingust.

Kalev Kesküla on pidanud romaani „Öös on asju“ senise eesti kirjanduse teadaolevalt kõige keerulisemaks teoseks, kahtlustades, et autor naudib lugeja tüütamist (Kesküla 1990: 845). Teost iseloomustades leiab Kesküla, et kollaažromaaniks on ühendatud kõikvõimalikke erineva päritolu ja otstarbega tekste, ning väidab, et „Öös on asju“ on ka senise eesti kirjanduse teadaolevalt kõige iroonilisem teos (Kesküla 1990: 845). Hasso Krull on aga öelnud, et „Öös on asju“ ründab tervet realistliku kirjanduse koodi ning dekonstrueerib

„tõepärasuse“, „ammendavuse“ ja „rikkuse“ (kurnates lugejat pikka loetelude ja näiliselt tarbetu informatsiooniga), jõudes seeläbi tähenduse ja tähendusetuse piirile (Krull 1990: 91).

„Öös on asju“ oli Neeme Lopi sõnade järgi teos, millega Mati Unt rajas teed läbi enda kirjutatud kirjanduse, jõudes omamütoloogia parodeerimiseni. Lopp leidis, et Unt oli ise osa sellest kirjandustraditsioonist, mida murdma hakati (Lopp 2004: 641). Ka rõhutas ta, et Undi tekst tervikuna toimib mänguna kirjandustraditsiooni ja -kultuuri pinnal. Mäng fiktsiooniga aktualiseeritakse omaette poeetilise võttena ning laiemas kontekstis on just see Undi ilukirjanduslike lausete ja konstruktsioonide sisuks (Lopp 2004: 646).

Põhiline paradigma, millega Mati Undi romaani seostati, oli aga postmodernism, mille kohta olid teadmised jõudnud 1980. aastate lõpul ja 1990. aastate algul ka Eesti kultuuriruumi.² Postmodernismiga seostati seda Undi teost juba sünkroonkriitikas. Näiteks leidis Kalev Kesküla: „Romaan on oma kunstilises radikaalsuses ja novaa-torluses väga modernistlik ja oma irooniahulluses väga postmodernistlik. Et aga iroonia pole siin vahend, vaid eesmärk, siis on teos postmodernism *non plus ultra* või juba ületatud postmodernism ehk eituse eitamise seaduse põhjal ikkagi modernism.“ (Kesküla 1990: 845)

Ka Neeme Lopp mõonab, et Mati Undi romaan andis oma ilmu-misajal alust kaasata teksti olemisviisi kirjeldamisse suuremat osa tol ajal postmodernismi kohta käibivatest arusaamadest, ja leiab, et Undi teose kattumised postmodernistliku paradigmaga on ilmsed (Lopp 2004: 645). Samuti on Luule Epner pidanud „Öös on asju“ „Undi postmodernistliku proosa tipuks“ (Epner 2001: 498).

Nii ongi „Öös on asju“ postmodernistlik tekstistrateegiliselt, kuid ka postmodernismi esialgselt eesti kirjanduskriitikas levinud tähenduses – „segane nagu postmodernism“ (Kesküla 1990: 845). Teoses on esindatud rohkesti postmodernismile omaseid teksti-siseseid tunnuseid: narratiivi fragmentaarsus, intertekstuaalsed

² Postmodernismi jõudmisest Eesti kultuuriruumi vt Viires 2008: 43–48.

viited, võõrkeelsed tsitaadid, faktilise informatsiooni üleküllastatus, antiikmütide ja teadusajaloo seikade teosesse põimimine, alternatiivsed tegevusliinid, avatud lõpud, autori sekkumine teosesse, lugeja eksitamine. Suures üldises loos on hulk väikseid narratiive, mida jutustavad erinevad tegelased (taksojuhid, juhuslikult kohatud tütarlaps jne). Teoses on ka postmodernse maailma tehnoloogiamüstikat, mis on esindatud holograafiaharrastuse kaudu, ja saab öelda, et teoses kujutatud maailm ei ole realistlik nõukogude tegelikkus, vaid veidi kummastunud postmodernsehõnguline maailm (vt ka Viires 2008: 66).

Nii võib öelda, et Mati Undi „Öös on asju“ on postmodernistlik teos ja kuigi postmodernismi esines eesti kirjanduses varemgi (vt ka Viires 2008: 54–63), oli Undi romaan eelnevatest eesti kirjanduse postmodernismi näidetest radikaalsem ja just seetõttu uuenduslik.

Jaan Unduski „Kuum“

1990. aastal ilmus noore autori Jaan Unduski debüütromaan „Kuum. Lugu noorest armastusest“. Ehkki debüütteos, ei olnud Jaan Undusk 1990. aastal enam tundmatu algaja autor. Artiklis „Jaan Undusk kirjanikuna“ kaardistas Luule Epner noore Unduski varajase loomingu ja tõi esile, et esimesed luuletused ilmusid tal 1978. aastal omakirjastuslikus almanahhis „Salong I“ (Epner 2018: 1594). Proosateostest ilmus kõigepealt novell „Õised rongid“ (Looming 1979, nr 6), millele peatselt järgnes „Olen amatöörautojuht“ (Looming 1981, nr 1) ja novell „Saar“ (Looming 1982, nr 7). 1986. aasta Loomingu veebruarinumbris avaldas Undusk esseenovelli „Sina, Tuglas“, mis tekitas poleemikat, aga pälvis siiski järgmise aasta kevadel Tuglase novelliauhinna. 1986. aasta lõpul kaitses Undusk kandidaadikraadi teemal „Friedebert Tuglase osa eesti ilukirjandusliku stiili teooria arengus“ (vt ka Epner 2018: 1595).

Seega ei olnud Undusk „Kuuma“ ilmudes kogemusteta noorkirjanik, vaid juba publitseerinud, auhinnatud ja ka teaduskraadi kaitsnud autor. „Sina, Tuglas“ oli ootused kõrgele tõstnud ja seetõttu

võeti „Kuum“ vastu soosivalt. Unduski romaani arvustasid näiteks Hasso Krull (1990), Piret Viires (1990) jt. Maimu Berg tõstis Unduski oma aastaülevaates (Berg 1991) kolme tugeva debüüdi hulka – Peeter Sauter, Jaan Undusk ja Tarmo Teder. Romaan sai ka Betti Alveri debüüdiauhinna koos Valeria Räniku luulekoguga „Orb“ (vt ka Epner 2018: 1596).

Kriitikas leiti, et selles romaanis on tegemist tekstitehnikaga, mis radikaalselt õõnestab traditsioonilist kirjandusmõistet, toodi esile tavatut keelekasutust, intertekstuaalseid viiteid eesti kirjandusele, Unduski kirjutuse lumma ja mõju. Maimu Berg kirjutas aastaülevaates: „Mis seal salata, kui miski on kirjandus, siis on seda Unduski romaan, otsekui illustratsioon terminile. Kohati ärritav oma külluslikkuses (mida praegu on kombeks barokseks nimetada), ometi tasus sellest küllusest läbi murda. Unduski teos on omamoodi sõnaks saanud Rubens. Raamat, milles on ühtaegu nii kose lõmastavat raskust kui ka oja vulisevat kergust.“ (Berg 1991: 398)

Arvustajad töid raamatu keskse teemana esile pinge erootika, lihalikkuse ja vaimse maailma vahel, näiteks leiti: „Sõna võlu, sõna tähendus muutub nõnda armastuse tähtsusest olulisemaks. [...] literatuurne külg tõuseb määravaimaks, erootiline ja hingeline pool hajuvad, alles jääb puhas kirjandus.“ (Viires 1990: 88)

Neeme Lopp on hiljem rõhutanud Unduski romaani keelelist eripära ja arvanud, et „Unduski romaani keelekasutus täidab suures osas neid ettekujutusi, mida seotakse kirjandusliku keelekasutuse või kirjanduslikkusega“ (Lopp 2004: 647).

Ka Epp Annus on leidnud, et Unduski tekst tähistab „keelejoobumust maailmajoobe taga, keelejoovet sellises intensiivsuses, et see Undi mõnulevad tekstimängud plassiks kahvatab“, ning rõhutanud nagu sünkroonkriitikudki: „Maailm on alati sõnadest tehtud, teab Undusk. „Kuum“ ei baseeru mitte maailma mõtestamisel, vaid sõnastamisel.“ (Annus 2001: 651) Samuti on ta „Kuuma“ nimetanud modernismi kõrgpunkti esindavaks teoseks.

Nii seisnes Unduski teose avangardsus 1990. aastal just keelekasutuses, äärmuseni viidud literatuursuses.

Peeter Sauteri „Indigo“

Peeter Sauter oli 1990. aastal debütant, kelle esikromaan „Indigo“ äratas kohe tähelepanu ja sai kultusraamatuks. Sauter oli varem avaldanud tulevases „Indigost“ katkendeid nii Vikerkaares pealkirjaga „Tallinn 84“ (Vikerkaar 1988, nr 1) kui ka Loomingus pealkirja all „Ma olen, sa oled, ta on“ (Looming 1988, nr 11). Vikerkaares ilmus temalt ka muid tekste, näiteks lühijutt „Kunagi ammu“ (Vikerkaar 1989, nr 8) ja näidend „Teele“ (Vikerkaar 1989, nr 11). Peeter Sauter oligi oma tekste ennekõike Vikerkaares avaldav autor, nii et Maimu Berg kirjutas temast ülevaates „„Vikerkaare“ proosa“ (Berg 1990). Berg suhtus noore Sauteri tekstidesse soosivalt, võrdles teda Vahingu, Hemingway ja Salingeriga, ning jõudis järeldusele, et kui „rääkida mingist kaasaegsusest, mis hetke üldisesse meeleollu kõige paremini näikse sobivat, siis kõnealustest kirjutajatest tundub Sauter kõige kaasaegsem“ (Berg 1990: 30–31).

„Indigo“ populaarsuse ja kultusraamatuks saamise põhjusteks olid nii Sauteri romaani teema – peategelase sihitu uitamine ja ajaviitmine Tallinnas, kohvikutes ja korterites, lihtsalt puhta olemise apoloogia – kui ka kõnekeelne stiil. Võib öelda, et Sauter tõi eesti kirjandusse nn luuserproosa, mille eeskujuks oli ameerika biitkirjandus.

„Indigot“ hinnati kõrgelt juba sünkroonkriitikas. Näiteks leidis Peeter Künstler arvustuses „Tobe lind“, et „Indigo“ on väga ehe ja „pungil lähiaegade hunnitut argisuse poeesiat, mis võiks ka üle aegade tõusta“ (Künstler 1990: 1291). Hannu Oittinen aga tõstis esile seda, et Sauteri romaan on väga olevikuline, kirjeldab nüüdishetke ning jätab kõrvale tarbetu mineviku ja tuleviku (Oittinen 1990: 82). Ka leidis Oittinen, et Sauter oskab lugeja tähelepanu haarata: „Sauteril on ka tähelepanuväärt võime meelitada lugeja oma teksti juurde, ja kui ta juba kord kätte saadud, enam mitte lahti lasta. Kadestamisväärt omadus algaja kirjaniku jaoks.“ (Oittinen 1990: 82)

Sauterit on ennekõike seostatud kõnekeelsuse tulekuga eesti seni valdavalt kirjakeelsesse kirjandusse, ilukirjanduslikus tekstis kasutatava keele teisenemisega.

Seniajani oli eesti kirjandustraditsioonis enamasti tehtud väga selgelt vahet kõne- ja kirjakeelel, teose ilmumise eelduseks oli korrektne, normidele vastav kirjakeel. Slängi või kõnekeelsust esines üldiselt ainult tegelaste dialoogis. Erandiks on muidugi puhas murdekirjandus ja murdelise taustaga või vesteline kirjandus. Sauteril oli aga ka kogu autoritekst kõnekeelne.

Epp Annus on kirjutanud „Indigo“ kohta: „Sauteri „Indigo“ püüab vältida kirjandust igal moel, püüab kirjaliku teksti viia võimalikult lähedale suulisele kõnele. „Indigo“ kasutab kõnekeelt ja slängi, suulise kõne hoolimatut süntaksit ja väldib kirjandusele omaseid stilistilisi markereid, ’ilusat sõna‘.“ (Annus 2001: 652) Cornelius Hasselblatt aga on märkinud, et Sauteri tekst „on kokku pandud lühikestest lõikudest, sisemonoloogidest või pikematest dialoogidest ja see, mis toimub, on teisene. Tähtsusetu igapäevane lora, ei midagi muud.“ (Hasselblatt 2016: 611)

Epp Annus on leidnud, et kui Unt ja Undusk rajasid mõlemad oma teed läbi juba kirjutatud kirjanduse, siis Sauteri tekst ei näe enese sellisel koormamisel mingit mõtet. Annus on väitnud, et „Sauteri „Indigo“ mõjus omas ajas äärmuslikuna just oma eituse kaudu, mis võrdsustas nii kõrg- kui ajaviitekirjanduse, nii sügavuse kui ka põnevuse.“ (Annus 2000: 1356)

Üldistavalt võib aga öelda, et korrektse kirjakeele ülemvõim kirjanduses oli Sauteri teose ilmumisega murtud ja Sauter ise on kirjutanud alates „Indigo“ ilmumisest enam-vähem samas stiilis, kasutades edaspidi ka rohkesti obstsöönsusi ja tabusõnasid.³

Avangardist traditsiooniks

Nagu eelnevalt mainitud, on rõhutatud nende kolme 1990. aastal ilmunud teose olulist rolli kirjandustraditsiooni muutmisel.

Nii näiteks kirjutab Neeme Lopp: „Need tekstid pidid oma kaasajas lugejale mõjuma šokina. Mitmed neile iseloomulikud jooned

³ Autori andmetel soovitati kirjastuses otsesed obstsöönsused „Indigo“ tekstist välja jätta (Sauter 2019).

ei puhke kultuuri rüpes, vaid just erinevusena sellest. Just selle erinevuse tähistajad löövad kõige silmapaistvamalt kaasa vana kirjanduskaanoni murdmises ja juhatavad sisse 1990-ndad aastad eesti kirjanduses.“ (Lopp 2004: 656)

Kuidas aga said just need teosed 1990. aasta proosamuutusi iseloomustavateks esindusteosteks ja kust pärineb 1990. aasta olulisuse rõhutamine?

Nende kolme teose märgilist rolli hakati märkama 1990. aastate kirjandusest üldistusi tehes. Juba 1990. aastal ilmunud arvustuses võrdles Hasso Krull Jaan Unduski romaani Mati Undiga, kuna mõlemad kasutavad tekstitehnikaid, mis radikaalselt õõnestavad traditsioonilist kirjandusmõistet ja retseptisooni esteetikat (Krull 1990: 92). 1991. aastal ilmunud aastaülevaates tõi Maimu Berg debütantidest esile Peeter Sauteri ja Jaan Unduski, lisades neile ka Tarmo Tederi (Berg 1991: 397–398). 1997. aastal ilmunud mõttevahetuses eesti noorema proosa üle leidis Hasso Krull, et Peeter Sauteri „Indigo“ ja Jaan Unduski „Kuum“ on nagu kaks mõõtsirkli haara, mis hoiavad oma vahel järgnenud arenguid. Sauteri uuenduseks pidas Krull kõnekeele ulatuslikku sissetoomist ja keskendamatut horisontaalset kompositsiooni. Jaan Undusk kehtestas Krulli hinnangul uudse suhte traditsiooni ja kirjanduskeelega. (Krull 1997: 257)

Laiemalt on 1990. aasta ja nende kolme autori kokkusidumine ja teoste märgilisuse rõhutamine levinud aga alates Epp Annuse käsitlustest ja hilisemad uurijad on tema seisukohti võimendanud (vt ka Epner 2018: 1596).

Üheks oluliseks tekstiks järgneva proosakaanoni kirjeldamises kujunes Loomingu 1990. aastate kirjanduse üle peetud mõttevahetuses ilmunud Epp Annuse tekst „Proosast“ (Annus 2000). See oli esimene kord, kus Jaan Unduski, Peeter Sauteri ja Mati Undi tekstid pandi kokku ja kõrvuti ning Epp Annus määratles nende kaudu 1990. aastate proosauuenduse alguse, väites, et just need kolm teksti toovad murrangu senisesse kirjandustraditsiooni. Tegelikult käsitles Annus samasuguse murrangutekstina ka 1990. aastal ilmunud

Mari Saadi romaani „Võlu ja vaim“ (Annus 2000: 1357, Annus 2001: 653–654), seega seisneb Annuse jaoks 1990. aasta proosamurrang 3+1 teoses. Ometi edasi see 3+1 mudel väga ei levinud ja domineerima jäid kolm 1990. aastal ilmunud võtmeteost.

Nii jätkuski pärast Epp Annuse kirjutist 1990. aasta proosauuenduse seostamine nende kolme teosega. Ennekõike võimendas seda 2001. aastal ilmunud „Eesti kirjanduslugu“, kus Annus lähtub enda kirjutatud nüüdisproosa peatükis oma varasematest seisukohtadest ning peab Jaan Unduski „Kuuma“ 1990. aastate proosauuenduse võtmeteoseks üheskoos Peeter Sauteri „Indigo“ ja Mati Undi romaaniga „Öös on asju“ (Annus 2001: 650–653).

Ka Cornelius Hasselblatt oma „Eesti kirjanduse ajaloos“ ühineb Epp Annuse arvamusega ja toob proosauuenduse tähtteostena esile Sauteri, Undi ja Unduski raamatud. Hasselblatt leiab: „Need raamatud ei käsitle surnuks vaikitud möödanikku, nad ei käsitle eesti rahva saatust, nad ei nurise oma isade ja emade tegude üle –, nad on siin ja praegu, nende keelekasutus on rikkalik, enamgi veel, nad asetavad keele oma tegevuse keskpunkti ning mängivad osalt teiste keeltega ja teistest tekstidest laenatud lausetega.“ (Hasselblatt 2016: 610) Nii rõhutab Hasselblatt, et need 1990. aastal ilmunud kolm raamatut tõusevad enamikust teistest erinedes esile ja tähistavad pööret kirjanduses.

Samuti on 1990. aastat ning Undi, Unduski ja Sauteri teoseid hiljem koos käsitletud ja murrangulistena näinud Neeme Lopp nii oma Tartu Ülikoolis Epp Annuse juhendamisel kirjutatud ja oma juhendaja seisukohtadest lähtuvas ning neid edasi arendavas bakalaureusetöös (Lopp 2003) kui ka hiljem Keeles ja Kirjanduses ilmunud artiklis (Lopp 2004).

Kirjanduskaanon kinnistub teatavasti koolide õppekavade kaudu. Kui vaadata 2011. aastal kinnitatud „Gümnaasiumi riiklikku õppekava“ ja ainevaldkonda „Keel ja kirjandus“, siis on teema all „Uuem eesti kirjandus“ rubriigis „Eesti nüüdisproosa. 1990. aastate alguse muutused ühiskonnas ja kirjanduselus. Kirjanduse roll tänapäeva ühiskonnas“ kõnealused kolm autorit Mati Unt, Peeter Sauter, Jaan Undusk kirjas koos teiste nüüdisproosa autoritega, sh Viivi Luik, Tõnu

Önnepalu, Nikolai Baturin, Andrus Kivirähk, Mihkel Mutt, Kaur Kender, Jüri Ehlevest, Mehis Heinsaar, Ene Mihkelson jt (GRÕK).

Riiklikust õppekavast lähtuvalt on kirjutatud gümnaasiumi-õpikud. Siin saaks näidetena tuua koolides kasutusel olevatest eesti nüüdiskirjandust käsitlevatest õpikutest Epp Annuse, Luule Epneri ja Mart Velskri õpiku „Uuem eesti kirjandus. Gümnaasiumi kirjandusõpik“ (2006), Jan Kausi „Uema kirjanduse“ (2015) ja Monika Undo „Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud“ (2017). „Uuemas eesti kirjanduses“ on kõik kolm 1990. aastal avaldatud teost – Unduski „Kuum“, Undi „Õös on asju“ ja Sauteri „Indigo“ – esile toodud, rõhutades seda, et nüüdiskirjanduse puhul said oluliseks proosateose keel, intertekstuaalsed mängud ja muutunud maailmapilt (Annus, Epner, Velsker 2006: 202–204). Kuigi õpikus ei ole seda eraldi märgitud, on tõenäoliselt selle peatüki autoriks Epp Annus, kes tsemenditeerib niimoodi oma „Eesti kirjandusloos“ loodud kaanonit.

Monika Undo õpikus „Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud“ tuuakse samuti Sauteri, Unduski ja Undi romaanid esile kui murrangulised teosed, mis mõjutasid 1990. aastate Eesti kirjanduselu ja proosa arengut (Undo 2017: 20). Tõenäoliselt on Monika Undo toetunud oma käsitluses nii „Eesti kirjandusloole“ (2001) kui ka Cornelius Hasselblatti „Eesti kirjanduse ajaloo“ (2016), millele mõlemale ta õpikus viitab (vt Undo 2017: 20).

Jan Kausi „Uuemas kirjanduses“ (2015) on käsitletud küll Mati Undi „Õös on asju“ postmodernismi tutvustavas peatükis (Kaus 2015: 14–15) ja Peeter Sauteri „Indigot“ kõnekeelsusest rääkivas peatükis (Kaus 2015: 20), kuid Jaan Unduski teost selles õpikus eraldi välja toodud ei ole.

Kokkuvõtvalt saab öelda, et need näidetena vaadeldud gümnaasiumi kirjandusõpikud toetavad valdavalt seisukohta, et 1990. aasta oli murranguline ja et Undi, Unduski ja Sauteri teosed olid 1990. aastate proosauuenduse lipulaevad.⁴

⁴ Pille Riismaa, Astrid Rätsep ja Tiina Öunapuu ei maini neid teoseid aga oma kirjandusõpikus „Eelmise sajandi eesti kirjandus“ (2002) üldse.

Nii võime näha, et eesti kirjandustraditsiooni jõudsid 1990. aasta avangardsed teosed – „Öös on asju“, „Kuum“ ja „Indigo“ – väga klassikalisel viisil, lausa kanoniseerimise õpikunäitena. Kõigepealt soosiv sünkroonkriitika ja esiletõstmine aastaülevaadetes. Siis auhindamine (nt Unduski puhul), jõudmine üliõpilastöödesse ja kirjandusteaduslikesse uurimustesse, järgnevalt käsitlemine kirjanduslugudes. Viimane etapp ja nende kolme teose kinnistumine kirjandustraditsiooni toimus gümnaasiumi riikliku õppekava ja kooliõpikute kaudu. Võtmeautoriks on siin osutunud aga Epp Annus, kes „Eesti kirjandusloos“ Undi, Unduski ja Sauteri kokku sidus ja keda hilisemad käsitlused kordama hakkasid.

Traditsiooni ja avangardi paradoksid

Kui aga praegu, ligi 30 aastat pärast ilmumist, neid kolme kirjanduskaanonis märgilist teost 1990. aastate kirjanduse taustal üle vaadata, siis paistavad silma mõned jooned, mis 1990. aastate lõpul ja 2000. aastate algul ei olnud veel selged.

Nimelt on 1990. ja 2000. aastate kirjandusarenguid jälgides näha, et edasi on hargnenud liinid, mis on tulenenud Mati Undi romaanist „Öös on asju“ ja Peeter Sauteri „Indigost“.

Mati Undi romaan „Öös on on asju“ oli üks 1990. aastatel alanud postmodernistliku kirjanduse võidukäigu avalööke. Kohe jätkas Unt ise postmodernistlikku liini romaaniga „Doonori meespea“ (1990). Postmodernistlikke teoseid ilmus aga 1990. aastatel rohkesti. Nimetada võiks näiteks Toomas Raudami „Tarzani seiklused Tallinnas“ (1991), Toomas Vindi „Lõppematu maastik“ (1997) jt. Aastatuhandevahetusel oli nooremate autorite seas postmodernism levinud ja eelistatud loomeviis. Näidetena saab tuua Kadri Kõusaare keelemänge sisaldava debüütromaan „Ego“ (2001), Berk Vaheri romaan „Lugulaul“ (2002), Jan Kausi novellikogu „Õndsate tund“ (2003), mis miksib kirjandust popkultuuri ja netikommentaari-dega, Wimbergi romaan „Lipamäe“ (2002) jne. Postmodernism on oluline ka 21. sajandi autorite hulgas – näiteks Barthol Lo Mejori

eksperimentaalne „Popdada 2007–2008“ (2008), Chaneldiori „Kontrolli alt väljas“ (2008), mida võib pidada Bret Easton Ellise „Ameerika psühhopaadi“ pastišiks, Robert Randma „Sigaret“ (2009) jt.

Nii on postmodernism, mis Undi teose puhul tekitas veel võõristust ja kutsus kasutama hinnangut „segane nagu postmodernism“, igal juhul üks 1990. aastatel kirjandustraditsiooni sulanud nähtusi.

Sarnane oli ka Peeter Sauteri „Indigo“ mõju. Uudsenä ja avangardsena mõjunud „Indigo“ avas tee kõigile autoritele, kes eelistasid oma loomingus kasutada normeeritud ja korrektse kirjakeele asemel kõnekeelt või vägisõnu. Kõnekeelsus ja ka vägisõnade kasutamine muutus üheks 1990. aastate keskseks teemaks, mis tekitas tõsist poleemikat; näiteks toimus 1999. aasta mais Eesti Kirjanduse Seltsi korraldatud konverents, kus arutleti roppuste kasutamise üle kirjanduses. Et see teema on jätkuvalt aktuaalne, näitavad praegugi kirjanike raamatukogureisidel toimuvad diskussioonid. Sauterlikku kirjutusviisi arendas edasi ennekõike Sauter ise, avaldades rohkesti raamatuid, aga see kõnekeelsus sai eeskujuks ka mitmetele noorematele autoritele. Kirjandusest taandus kõrg- ja madalstiili range eristamine ja 1990. aastatel kirjandusse tulnud noorema põlve autorite hulgas leidub mitmeid sauterliku keelepruugi kasutajaid. Obstsöönusi, kõnekeelsust ja vägisõnu on peale Sauteri kasutanud näiteks Kati Murutar, Kaur Kender, Olavi Ruitlane, Merca, Sass Henno jt.

Seega on ka Peeter Sauteri „Indigo“ puhul näha, kuidas selle teosega kirjandusse toodud kõnekeelsus sai eesti kirjandustraditsiooni lahutamatuks osaks.

Nende kahe väga tugeva liini kõrval jäi kolmas 1990. aastal ilmunud märgiline teos – Jaan Unduski „Kuum“ – kuidagi eraldi ja üksi. Unduskile ei järgnenud teisi autoreid, kelle teostes oleksid ühendatud barokne keelekasutus, intensiivne erootiline pinge, tihe intertekstuaalne kude ja literatuursus. Mati Unt oli oma sõnalisuses mängulisem ja kergem. Tekstiline tihedus ja sõna tähtsus olid esil Jüri Ehlevsti loomingus, kuid Ehlevsti eesmärk oli pigem teadmine või valgustus, mitte erootika. Ka polnud Ehlevsti sõnakasutus

niivõrd barokne ja literatuurne. Võib-olla on oma tekstimassiivsuses midagi Unduskile sarnast Olle Lauuli teostes, kes avaldas oma romaanid 21. sajandi alguskümnenditel – „Niguliste õpilased“ (2007), „Kodutus“ (2011), „Kuristik“ (2018). Samas pole neiski esil literatuursus ja intertekstuaalsus.

1990. aastate ja 2000. aastate pealiin nihkus Unduski tihedast baroksest keelejoobumuslikust ja erootilisest teosest eemale ja moodustus pigem Andrus Kivirähki, Tõnu Õnnepalu/Emil Tode ja Jüri Ehlevsti ümber, hiljem näiteks Kaur Kenderi ning Mehis Heinsaare ümber. Samas oli Mati Undil ja Peeter Sauteril 1990. aastatel kindel ja keskne positsioon. See suundumus tuleb tegelikult välja juba 1997. aastal Loomingus avaldatud üheksa kriitiku arvamustest noorema poosa kohta, kus juhtautoritena mainitakse kõige rohkem Õnnepalu, Kivirähki, Ehlevsti, Sauterit (Noorem proosa 1997).

Mis siis võis olla Jaan Unduski „Kuuma“ eraldijäämise põhjuseks? Üheks põhjuseks oli arvatavasti see, et see oli Jaan Unduski ainuke romaan. Ta ise ei kirjutanud enam uusi romaane, vaid suundus akadeemilisse sfääri ja näitekirjandusse. Seega ei olnud ta 1990. aastate kirjanduspildis enam kirjanikuna esil. Samas võis teiseks põhjuseks olla ka see, et Unduski „Kuum“ oli liiga lihvitud ja keerukas teos, mida oli küll hea nautida ja imetleda, kuid samas laadis kirjutada oleks noorematele järgijatele olnud liiga suureks väljakutseks. Kolmas eraldijäämise põhjus võis olla seotud üldiste kirjandusarengutega. Epp Annus tõi välja, et Unduski „Kuuma“ puhul oli tegemist modernismi kõrgpunkti tähistava teosega (Annus 2001: 651). Võiks siis oletada, et kuna 1990. aastate kirjandussituatsiooni dominant liikus modernismist eemale postmodernismi suunas, ei olnud „Kuuma“-sugusel kõrgmodernistlikul romaanil enam tugevat kandepinda, kuna autoreid huvitas pigem postmodernistlik kujutuslaad.

Kokkuvõte

Siinses artiklis arutleti selle üle, kas kõik need kolm 1990. aastal ilmunud teost – „Öös on asju“, „Kuum“ ja „Indigo“ – ikka määratlesid järgnenud kümnendi proosa arengutee, nagu on arvatud (vt nt Krull 1997, Annus 2000, Annus 2001, Lopp 2004, Hasselbatt 2016)?

Vastusena saaks öelda, et 1990. aastal ilmudes olid need teosed tõesti avangardsed, olemasolevat traditsiooni murdvad. Kuid edasisi arenguid jälgides on näha, et mitte kõigil kolmel tekstil ei olnud järgneva kümnendi suhtes samasugune roll. Hüppe traditsiooni murdvast avangardteosest uut traditsiooni loovaks teoseks, mis „määratlesid järgnenud kümnendi proosa arengutee piire ja võimalusi“ (Lopp 2004: 641), tegid ainult Undi ja Sauteri romaanid.

Jaan Unduski „Kuum“ seevastu jäi eraldi, ilma järgijateta. Kujundlikult võiks öelda, et Unduski romaan jäi üksikuna seisma kui plinkiv majakas, mille valgusvihk paraku ei kutsunud laevu endale järgnema, vaid need keerasid teistele radadele.

Nii saab kokku võttes väita, et 1990. aastate kirjandustraditsiooni kujundasid Mati Undi „Öös on asju“ ja Peeter Sauteri „Indigo“, muutudes ise traditsiooni osaks. Üksi, ilma järgijateta jäänud Jaan Unduski „Kuum“ seevastu ei sulandunud järgnevatel kümnenditel kirjandustraditsiooni, vaid pigem ongi jäänud püsima kirjanduslukku uuendusliku ja avangardsena.

Seega, kui edaspidi analüüsida 1990. aastate proosamuutusi või õpetada neid gümnaasiumi kirjandustundides, võiks mitte niivõrd tähtsustada ühte aastat 1990 ja sel aastal ilmunud teoseid, vaid pigem jälgida arenguid kogu kümnendi jooksul.

KIRJANDUS

- Annus, Epp 2000. Proosast. – Looming 9, 1356–1357.
- Annus, Epp 2001. Proosa uuenemine. – Annus, Epp; Luule Epner; Ants Järv; Sirje Olesk; Ele Süvalep; Mart Velsker. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, 646–667.
- Annus, Epp; Luule Epner; Mart Velsker 2006. Uuem eesti kirjandus. Gümnaasiumi kirjandusõpik. Tallinn: Koolibri.
- Berg, Maimu 1990. „Vikerkaar“ proosa. – Vikerkaar 10, 30–33.
- Berg, Maimu 1991. Proosa 1990 – debüüte ja mälestusi. – Looming 3, 391–400.
- Eesti kirjanduslugu 2001 = Annus, Epp; Luule Epner; Ants Järv; Sirje Olesk; Ele Süvalep; Mart Velsker. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri.
- Epner, Luule 2001. Proosa uuenemine kodumaal. – Annus, Epp; Luule Epner; Ants Järv; Sirje Olesk; Ele Süvalep; Mart Velsker. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, 478–500.
- Epner, Luule 2018. Jaan Undusk kirjanikuna. – Looming 11, 1594–1608.
- GRÕK = Gümnaasiumi riiklik õppekava. Lisa 1. Ainevaldkond „Keel ja kirjandus“. RT I, 14.02.2018, 9, <https://www.riigiteataja.ee/akt/114022018009> (10.12.2019).
- Hasselblatt, Cornelius 2016. Eesti kirjanduse ajalugu. Tlk Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus. Tartu-Tallinn: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hennoste, Tiit 2000. Kaanonist lahti. – Looming 2, 254–264.
- Kaus, Jan 2015. Uuem kirjandus. Tallinn: Maurus.
- Kesküla, Kalev 1990. Milleks Mati Undile viiul? – Looming 6, 845–847.
- Krull, Hasso 1990. Kaks sammu väljapoole. – Vikerkaar 9, 89–92.
- Krull, Hasso 1997. Eesti noorem proosa: üheksa arvamust. – Looming 2, 257–258.
- Künstler, Peeter 1990. Tobe lind. – Looming 9, 1290–1291.
- Looming 1999–2001 = Mõttevahetus. 1990-ndad eesti kirjanduses. – Looming 1999, 9–12; 2000, 1–12; 2001, 1.
- Lopp, Neeme 2003. Kolm erinevat tekstiloomeviisi: Mati Unt “Öös on asju”, Jaan Undusk “Kuum”, Peeter Sauter “Indigo”. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Lopp, Neeme 2004. Asendussõnalisus ja teksti mõnu. – Keel ja Kirjandus 9, 641–656.

- Noorem proosa 1997 = Eesti noorem proosa: üheksa arvamust. – Looming 2, 254–267.
- Oittinen, Hannu 1990. Paljutöötavalt pinnaline proosa. – Vikerkkaar 12, 82.
- Pruul, Kajar 2000. Vana sajandi uued luuletajad. – Varjatud ilus haigus. Valik sajandilõpu luuletajaid. Koost. K. Pruul. Tartu: Eesti Kostabi \$elts, 175–207.
- Sauter, Peeter 1990. Indigo. Tallinn: Eesti Raamat.
- Sauter, Peeter 2019. Suuline teade artikli autorile 18.12.
- Undo, Monika 2017. Nüüdiskirjanduse kurvid ja ristmikud. Tallinn: Koo-libri.
- Undusk, Jaan 1990. Kuum. Lugu noorest armastusest. Tallinn: Eesti Raamat.
- Unt, Mati 1990. Öös on asju. Tallinn: Eesti Raamat.
- Velsker, Mart 2000. Kaks lainet. – Looming 4, 562–574.
- Viires, Piret 1990. Taevane ja maine armastus. – Vikerkkaar 9, 87–89.
- Viires, Piret 2000. Etnofuturismist küberkirjanduseni. Eesti kirjandus 1990-ndatel aastatel. – Looming 11, 1682–1687.
- Viires, Piret 2008. Eesti kirjandus ja postmodernism. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

SUMMARY

TRADITION AND AVANT-GARDE: SOME ADDITIONS TO LITERARY CHANGES IN THE 1990s

In 1990 three Estonian novels were published that have been connected to the prose innovation of the 1990s – *Things in the Night* (*Öös on asju*) by Mati Unt, *Indigo* by Peeter Sauter and *Hot* (*Kuum*) by Jaan Undusk. All these works differ from each other significantly; however, in various articles, literary histories and Estonian literary canon, they are considered as flagships of the Estonian literary upheaval of the 1990s.

The article analyses the role of these works in the literary changes of the 1990s and discusses if and how these texts became part of the Estonian literary tradition during the 1990s and 2000s.

The article discusses how the trends proceeding from *Things in the Night* and *Indigo* became part of the Estonian literary tradition and that several other authors followed their examples. Mati Unt's *Things in the Night* was one of the first major representatives of postmodernism in Estonian literature and many writers continued this trend by creating postmodernist works in the 1990s and 2000s. Peeter Sauter's *Indigo* was written using everyday colloquial speech, which was a new approach in Estonian literary language. Several younger authors in the 1990s and 2000s followed Sauter's example, writing in colloquial language and using obscene words in their literary texts.

However, Jaan Undusk's *Hot*, which was stylistically rich, significantly intertextual and explicitly erotic, stood alone following its publication in 1990 and found no followers in the subsequent decades. One reason for this could be the fact that Undusk did not himself have any further novels published.

The article concludes that of these three innovative novels, *Things in the Night* and *Indigo* became part of the Estonian literary tradition, while Jaan Undusk's *Hot*, on the other hand, has remained in Estonian literary history as an example of innovative and avant-garde novel.

Keywords: 1990s, Estonian prose, literary changes, modernism, post-modernism, Mati Unt, Peeter Sauter, Jaan Undusk

KUNSTILISTE MAAILMADE KEHASTAMINE KARL RISTIKIVI „HINGEDE ÖÖ” NÄITEL

Anneli Saro, Hedi-Liis Toome

Tartu Ülikool

Ülevaade. Artikkel lähtub teatriteaduses populaarsest ja kirjandusteaduses marginaalsest kehastamise (*embodiment, embodied experience*) mõistest ning vaatleb kirjandusliku maailma kehastamist kui taju-, tõlgendus- ja koosloomeprotsessi kahel tasandil: lavastaja-etendaja ja vastuvõtja (lugeja/vaataja/osaleja) vaatepunktist. Näiteteosteks on Karl Ristikivi eesti kirjanduse klassikasse kuuluv romaan „Hingede öö” (1953) ja Labürintteatriühenduse G9 samanimeline osavõtuteatri lavastus (2018), mida vastuvõtjad pidasid romaani kongeniaalseks tõlgenduseks. Võrdleme romaani ja lavastust ning etenduse vastuvõtjate tajukogemusi romaani lähilugemisel sündivate meeleliste kogemustega. Analüüs toetub nimetatud teostele ning lavastuse trupi ja 20 vastuvõtjaga läbi viidud fookusgrupi intervjuudele.

Võtmesõnad: eesti kirjandus, kehastamine, osavõtuteater, retseptsioon

Käesoleva artikli esimene impulss oli Tartu Ülikooli muuseumis 2018. aasta lõpus ja 2019. aasta alguses etendatud Labürintteatriühenduse G9 osavõtuteatri lavastus „Hingede öö”¹ ning selle eksalteeritud vastuvõtt, mille tunnistajateks olime nii linnatänavatel kui ka sõprade-tuttavate ringis. Osavõtuteater on lavastusliik, mis eeldab publiku aktiivset osavõttu etendusest; vaatajatest saavad osalejad, kes on etenduse kulgemisse haaratud, nende osavõtt ja valikud võivad mõjutada etenduse kulgu (Eesti Teatri Agentuur). Täpsema määratluse järgi on „Hingede öö” rännaklavastus, sest vaataja liikus

¹ Lavastust mängitakse ka 2019/2020. aasta vahetusel.

etendajate juhistest lähtudes ajaloomuuseumi ühest ruumist teise ning igäühes leidis aset mõni stseen Ristikivi romaanist vaatajaga peaosas (lavastuse pikema tutvustuse leiab teisest alaosast).

Lavastuse elav vastuvõtt intrigeeris meid retseptsiooniuurijatena ning jaanuaris 2019 viisime läbi fookusgrupi intervjuud² lavastuse autorite ning 20 vaatajaga. Meie eesmärk oli uurida: 1) milliseid rolle kehastasid vaatajad lavastuses, kus nad ise olid peaosas, 2) kuidas vaatajad erinevaid stseene tõlgendasid ja arendasid ning 3) kas ja kuidas lavastus neid isiklikult puudutas. Intervjuudest selgus, et pooled neist vaatajatest olid „Hingede ööd“ lugenud ning mäletasid sellest üht-teist. Sellest tulenevalt leidsime, et lavastuse vastuvõtu uurimisel on oluline seda kõrvutada ka romaani võimalike tõlgendusstrateegiatega, kuigi kirjandus- ja teatriteose võrdlev analüüs pole artikli peamine fookus.

Artikli peamine eesmärk on uurida kehastamiskogemust (*embodied experience*) erinevates kunstilistes meediumites: kirjanduses ja osavõtuteatris. Uurimuse kesksed mõisted on keha, kehastamine (*embodiment*), keskkond ja maailm. Keha all mõeldakse nii tegelase, etendaja kui ka vastuvõtja keha. Kunstiteose loomisel ja vastuvõtul on need kehad üksteisega tihedalt seotud. Teatris laenab etendaja oma keha tegelasele, et see saaks kehastuda. Kui vastuvõtja samastub tegelasega, elab talle kaasa või projitseerib ennast muul viisil fiktsionaalsesse maailma, siis elab ta läbi ka tegelase füüsilisi ja kognitiivseid kogemusi. Osavõtuteatris on vastuvõtja samal ajal ka etendaja ja tegelase nahas. Keskkonnana mõistetakse nii kirjandusteose tekstilist kui ka lavastuse materiaalselt keskkonda. Maailm on kujutluslik keskkond, mis tekib keskkonnamärkide aktiveerimisel vastuvõtja teadvuses. Kehastamine leiab antud juhul aset kolmel viisil: 1) kui lugeja loob kirjandusliku maailma taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessis, 2) kirjandusteose lavastamisel ja etendamisel

² „Fookusgrupp on struktureeritud küsitluskava järgi toimuv vestluslik rühma-intervjuu, millel on kindel, küllalt kitsas teemafookus ning eesmärk saavutada vestluses osalevate informantide omavaheline stimulatsioon.“ (Vihalemm 2014)

ehk ülekandel tekstist materiaalsesse keskkonda, 3) kui vaataja osaleb etendus- ja kaasloomeprotsessis. Artikkel jaguneb sellest kehastamistüpoloogiast lähtudes kolmeks osaks, kusjuures iga järgnev osa põhjendab eelmist: teose retseptsiooni ei saa uurida ilma teose analüüsita ning tuntud kirjandusteose lavastust ilma alusmaterjali tundmata.

Teoreetilis-filosoofilises plaanis toetume tajufenomenoloogiale ja *enactivism*³-teooriale. Maurice Merleau-Ponty „Taju fenomenoloogia“ on ilmselt üks mõjukamaid teoseid, mis käsitleb inimese keha kui maailmas olemise ja selle mõistmise instrumenti. Kehastamist võib tema järgi mõista kui inimese kehakogemust või kehateadvust (Merleau-Ponty 2019: 139) ehk teadlikkust oma kehast. *Enactivism*-teooria, suhteliselt uus suund tunnetusteaduses ja kultuuripsühholoogias, lähtub arusaamast, et tunnetus ja tähendus tekivad organismi/keha ja keskkonna (sensomotoorses) interaktsioonis. Mõiste *enactive* võtsid kasutusele Francisco J. Varela, Evan Thompson ja Eleanor Rosch ning see on saanud tuntuks nende teose „Kehastunud vaim: tunnetusteadus ja inimkogemus“ (1991) vahendusel, mis (nagu Merleau-Pontygi) eiras traditsioonilist keha ja vaimu vastandust ning eitas vaimu/tunnetuse passiivsust. *Enactivism*-teooriat on sporaadiliselt kasutatud ka teatriuurimises.

Kirjandusteose kehastamine taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessis

Lugemine pole teadagi passiivne tegevus, vaid see on nii kunstiteose interpretatsioon kui ka esitus/ellukutsumine (Eco 1989: 1), s.t lugeja konkretiseerib ilukirjandusliku teksti oma elu- ja kunstikogemustest lähtuvalt ning ehitab üles meeleliselt tajutava fiktsionaalse maailma. Avatud struktuuriga teoste puhul saab vastuvõtjast ka teose kaaslooja.

³ to *enact*, 'sätestama, seadustama, etendama'; *enactive*, 'sätestamis- või seadustamisvõimeline'.

Nii kirjutades kui ka lugedes „me oleme keele „sees“ ja sellest lähtudes on iga tekst „kogemuse kogemise meedium““ (Allsopp 2012: xiii), s.t kirjutaja püüab tekstiga kirjeldada ja taasluua oma kogemust justkui seestpoolt väljapoole ning lugeja taaskogeb kirjutaja kogemust, liikudes teksti pealispinnalt selle kogemuse sisse. Kehalisuse ja meelelisuse olulisust vastuvõtu uurimisel rõhutavad ka Ulla Kallenbach ja Annelis Kuhlmann. „Rõhuasetus füüsilisele kehale või vormile ruumilises kontekstis ja keele sensoorne-kineetiline mõistmine võiksid sobida draamatekstiga kohtumise dekodeerimisprotsessiks. See tähendab, et mõiste „teos“ kätkeb kehastatud ja ruumilist dimensiooni, mis väljendub metafoorselt sel moel, et teksti on võimalik mõista tehniliselt, sensoorselt ja kujutelmade kaudu. Interpreteerivat fenomenoloogilist analüüsi võib seega mõista kui kehastatud tegu (korratud tegevust või taaskehastamist (*re-action, re-enactment*)) loetavat tajudes. Selline lähenemine on fundamentaalselt erinev traditsioonilisest „kirjanduslikust“ lugemisviisist.“ (Kallenbach, Kuhlmann 2018: 31) Antud artiklis püüamegi kasutada interpreteerivat fenomenoloogilist analüüsi Karl Ristikivi „Hingede öös“ kujutatud ruumi/keskkonna ja kehalis-meeleliste kogemuste mõistmiseks.

Romaan „Hingede öö“ koosneb kahest osast, pealkirjastatud kui „Surnud mehe maja“ ja „Seitse tunnistajat“, piiriks nende vahel kiri proua Agnes Rohumaale. Romaan rullub lahti minajutustaja vahendusel ning see võte soodustab samastumist jutustaja kui peategelasega. Ristikivi on elu kogemise metafoorselt ruumistanud surnud mehe majaks, mida võib Uno Kailase motost lähtudes tõlgendada ka kui und või surma. Viimasega seostuvad peale surma tematiseerimise ka peategelase korduvad viited oma saatjatele kui Vergiliusele (nt Ristikivi 1991: 90, 106), Dante teejuhile põrgus. Teadmine või selle otsimine käib ruumiotsingute kaudu, subjekti ja keskkonna vastastikuse mõju alusel. Jutustaja liigub toast tuppa, kohtudes igas tegevuskohas mõne uue tegelasega, kes on nii võõras kui ka mingil viisil juba tuttav. Tegelased (v.a peategelane kui kogev subjekt) kuuluvad mingisse ruumi ja on osa sellest. Ruumid selles majas

tunduvad peategelasele olevat ebakindla identiteediga: muutlik on nii nende suurus, funktsioon kui ka asukoht majas.

Peategelane tunneb ennast võõra, kutsumata külalise, immigrandina, kes on hõlvanud teistele määratud ruumi, kuhu ta ise justkui ei kuulu. Majas annab tema pidev hirmutunne mõneks ajaks järele: „Imelikul viisil olin seni siin majas liikunud väga rahulikult ja muretult, kuigi mu seisukord kogu aeg oli olnud väga kõikuv.“ (Lk 69.)⁴ Peategelane on piirisituatsioonis – sügava une ja ärkveloleku või surma ja elu piiril – ning ta ei tea, kas ja kuhu ta välja pääseb. Piiri käegakatsutava ja kujutlusliku vahel selles maailmas pole, nagu pole piiri ka võõra linna ja Era tänava ega ukseläve tänava ja surnud mehe maja vahel. Piiri või läve – isikute, nähtuste ja maailmade eristamine on peategelase jaoks pidevalt aktuaalne. Tundub, et Ristikivi kirjeldab peategelase siseruumi, mis toimib unenäo loogikast lähtuvalt, s.t unenägia enne teab, aimab ja alles siis kujustab ruumi, või teab midagi, mida ta teada/näha ei või ega saa. Samas pole välistatud, et maja on põrgu, kus pole valgus(allika)t: näiteks häirib peategelast romaani esimeses osas pidevalt see, et ta näeb eri ruumides küll valgust, kuid mitte valgusallikaid.

Peategelase elutunnetus on rõhutatult kehaline ja meeleline. Kuna tema õrnad astigmaatilised silmad pole alati piisavalt teravad ja usaldusväärsed, siis rohkem usaldab ta oma sisetunnet. Juba teose esimestel lehekülgedel kirjeldatakse vana-aastaõhtu meeleolu kui raudkülma panka keset tuba (lk 7) või kino pimedust sooja ja kaitsvana, nagu see ümbritseb magavat last (lk 8). Linn mõjub põgenikule ähvardav-vaenulikult kui hullumaja või rahesadu (lk 9). Leidub mitu sünesteesia näidet: muusika meenutab jasmiinilõhna (lk 14), lagritsat (lk 21) või märga võõrast kätt krae vahel (lk 39).

Romaani üks läbivaid motiive on tegelaste kummituslik tuttavlikkus minajutustajale. Tegelase olemusest või kontekstist, kuhu ta peategelase mälus satub, sõltub ka tegelastevaheline emotsionaalne distants. On mõned tegelased, kellesse minajutustaja projitseerib

⁴ Edaspidi viited „Hingede ööle“ Ristikivi 1991.

ennast rohkem kui teistesse. Näiteks arvab ta Ollet alguses mäletavat saarestikust (kuigi, erinevalt nimemälust on ta nägudemälu üsna ebakindel – mälupildid muutuvad uduseks ja valguvad laiali (lk 28–29)), siis leiab temaga mitmeid sarnasusi (huvi kaartide, vaimus rändamise ja lugemise vastu, hoolealuse kogemus), kuid peab lõpuks nentima Olle ebausutavust (sõber igatseb valesti). Ambivalentne on peategelase suhe ka hallijuukselise vanahärraga, kes teda mitmel pool saadab ja kes võiks olla tema *alter ego*. Samas tuleb selgelt esile jutustaja vastumeelsus (eriti vanemate) naiste suhtes.

Neurobioloog Antonio Damasio on toonud psühholoogias käibele tunde (*feeling*) ja emotsiooni eristuse, väites, et tunne on emotsiooni teadlik, äratuntav, meelde jääv ja teistesse sarnastesse olukordadesse ülekantav vorm. Emotsiooni seob ta kehaliste (sh ajus toimuvate) reaktsioonidega välisärritajatele ning emotsioonile vastava tunde neutraalsetest mustritest kujunevate mentaalsete kujutistega. Väline sündmus muundatakse ajus mentaalseks representatsiooniks, millele keha reageerib nii sisemiselt kui ka väliselt, ning seda nimetab Damasio emotsiooniks, mis jõuab tunde tasandile alles ajus töödelduna. (Damasio 1994: 139–145) Aju tegeleb kehareaktsioonide ja olemasolevate mentaalsete kujutiste võrdlemise ja vastavusse viimisega. Tunne on seega keha (spetsiifilise maastiku) otsene tajutav (Damasio 1994: xiv).

Näiteks kirjeldab peategelane, kuidas leinariietes naise põlvede puudutus nagu üldse võõraste inimeste füüsiline lähedus on talle raskesti talutav. Eriti häiriv on temperatuuritu lähedus, mida ta ei oska seletada. „Mul oli raske mõtteid koondada, kui ma kogu aeg samal ajal otsisin sellele mingit paralleeli minevikust, mälestustest.“ (Lk 48.) Peategelane reageerib välisele ärritajale, naise põlvede puudutusele, mis teiseneb ta ajus võõra füüsilise läheduse mentaalseks representatsiooniks, ning see vallandab füüsilise ebameeldivustunde. Kas lähedus kuulub naisele või on seotud ebamugavusega, jääb ebaselgeks. Ometi on see, millega jutustaja peamiselt tegeleb ja mis aega võtab, emotsiooni teisendamine äratuntavaks tundeks. Selle protsessi raskusele osutab autor korduvalt: „Võib-olla ei olegi hirm õige

sõna – meil on raske leida õiget sõna mõne psüühilise situatsiooni jaoks, mida elame üle esmakordselt.“ (Lk 10.) Tema mõtted ja tunded eksivad tihti noorusaega kodumaal, kust ta ammutab ehedaid kogemusi ja tähenduslikke kohtumisi, n-ö algtähendusi ja -aistinguid.

Kuigi peategelasele on justkui määratud kuulaja ja pealtvaataja roll (lk 49), ei distantseeri ta ennast ümbritsevast keskkonnast, mis ei pruugi olla muud kui ta enda psüühiline või mäluruum, vaid tajub, mõtestab ja mõjutab seda oma kehaga, mis ongi selle fiktsionaalse maailma keskpunkt. Surnud mehe maja, mida ei tajuta väljastpoolt, distantstilt, vaid ainult selle sees liikudes, on Ristikivi romaani peamine elutunnetuslik metafoor. Järgnevalt uurime, kuidas selle metafoori materiaalsele kehastamisele on lähenenud osavõtuteatri lavastajad.

Kirjandusteose kehastamine osavõtuteatri lavastusena

Labürintteatriühenduse G9 lavastus „Hingede öö“ toodi välja Tartu Uue Teatri egiidi all koostöös Tartu Ülikooli muuseumiga. Romaani dramatiseerimises osalesid stsenograaf ja lavastaja Maret Tamme; G9 liige, stsenograaf Henry Griin; teatri Must Kast näitleja ja lavastaja Kaija M. Kalvet ning ajakirjanik ja Tartu Ülikooli eesti kirjanduse doktorant Joosep Susi. Neist esimene on teatri kodulehel välja toodud kui vastutav lavastaja, kuid üldiselt võib lavastuse loomeprotsessi nimetada rühmatööks (Intervjuu autoritega). Ühe etenduse andmiseks pidi selles osalema umbes 40 inimest. Peale nimetatute tegid etendajatena kaasa Musta Kasti näitlejad Laura Niils ja Jaanika Tammaru, Taani näitleja Anders Tougaard, Rakvere teatri turundusjuht ja G9 liige Kristo Kruusman, mitu Tartu Üliõpilasteatri näitlejat ning teised vabatahtlikud, s.t trupp koosnes suures osas mitteprofessionaalsetest näitlejatest. Kui vabatahtlikud vahetusid etendusiti, siis lavastuse autorid ja kutselised näitlejad vahetasid erinevatel õhtutel rolle, et mäng liiga rutiinseks ei muutuks (Intervjuu autoritega). Sellest tulenevalt etendused ka varieerusid. Artikli autorid osalesid 11. (läbimäng) ja 30. detsembri ning 7. jaanuari etendustel, viimasel

oli Anneli Saro Hedi-Liis Toome „varjuks“, et oleks võimalik eten-
duse kohta märkmeid teha. Etenduste varieerumise markantseks
näiteks võib tuua ooteruumistseeni trepil (stseen 18, vt Lisa), kus
11. detsembril mängis akordionist ja 7. jaanuaril viiuldaja, kuid
30. detsembril istus ja vestles seal alasti Kristo Kruusman.

Lavastuse mängupaigaks kujunes otsingute tulemusel Tartu
Ülikooli muuseum Toomemäel (Intervjuu autoritega). Surnud mehe
maja oma saalide, tubade ja koridoridega sobitus sellesse hoonesse
hästi. Lugesdes näiteks Ristikivi kirjeldust kontserdisaalist (kroon-
lühtritega heledasti valgustatud kõrge ja valge saal), pole raske ette
kujutada muuseumi valget saali. Romaani tegevus toimub vana-
aastaõhtul; lavastus esietendus 27. detsembril 2018 ning seda män-
giti kümnel päeval (lisaks kaks päeva läbimänge publikuga) kuni
11. jaanuarini 2019, sh 31. detsembril 2018.

Lavastuse vorm kujunes paljusküsimajanduslikel põhjustel: sel-
leks et teenida 400 vaataja piletitulu 10 etendusega ja eelarvega nulli
jõuda, pidi ühe õhtu jooksul mängima lavastust 40 korda. Ajalis-
ruumilisi ning etendajate ja vaatajate energiaressursse arvestades
saigi selgeks, et uus etendus uuele vaatajale algab iga kuue minuti
järele ja sellest tulenevalt saab iga stseeni pikkus olla maksimaal-
selt kuus minutit. (Intervjuu autoritega) Kui lähtuda tegevuskoha
vahetusest kui stseeni piirist, siis koosnes „Hingede öö“ 11 stsee-
nist. (Vt Lisa paksus kirjas pealkirju.) Segadus tekib selle printsiibi
puhul stseenidega 7–10, mis toimusid küll ühes ruumis, kuid muu-
tus vaataja vaatepunkt ning kaasmängijate konfiguratsioon. Stsee-
nist stseeni liikumisi ja selle ajal toimunud tegevusi võib nimetada
mikrostseenideks, sest kuigi vaatajat saatis enamasti mõni etendaja/
tegelane, ei kandnud mikrostseenid üldjuhul iseseisvat tähendust
ega haakunud romaani süzeeaga. Kui mikrostseenideks nimetada ka
lavastust raamivaid, sisse- ja väljajuhatavaid õuestseene, saab neid
kokku samuti 11. Üks etendus kestis umbes 70 minutit.

Gareth White (2013: 29–32) kasutab publiku osalemist teat-
ris analüüsides teose loojate kohta kaht mõistet: protseduurilised
autorid (*procedural authors*) dramaturgide-lavastajate kohta ning

korraldajad (*facilitators*) või korraldavad etendajad (*facilitating performers*) näitlejate kohta. Need mõisted sobivad hästi ka „Hingede öö” autorite ja etendajate kohta. Autorid olid paika pannud küll lavastuse ruumi- ja tegevusstruktuuri – stseenide arvu, koha ja sisu, kuid vaataja oli kutsutud mängima nendes stseenides peaosa ja tühikuid ise täitma. Mitu osavõtuteatri lavastust loonud Henry Griin ütleb, et osa vaatajaid hindab hõredust, nad „timmivad ise detaile“, teistele tundub, et „siin ei toimu midagi“. Peamine on küsimus, „kuidas juhtida külalist, kes ei tea peategelase teksti, mõtlema tema mõtteid seeläbi, et keegi küsib midagi või pakub mingi teema välja?“ (Intervjuu autoritega)

Kuna kõik lavastusega seotud isikud suhtlesid vaatajaga fiktsionaalse maailma tegelastena, siis nimetame neid korraldavateks etendajateks. Etendajad küll kehastasid teatud rolle (olid kostüümis ja esitasid kokkulepitud teksti), kuid stseenide lühiduse ja esitatava materjali nappuse tõttu ei kujunenud neist kindlasti karaktereid, pigem võis nende näitlejatehnilist panust võrrelda statisti omaga, kes annab tegelasele keha ja hääle, kuid vaevalt palju rohkem. Vabatahtlikelt etendajatelt ei eeldatud ka romaani läbilugemist ega kehastatavasse tegelasse sisseelamist, vaid teatud tegevuste ja fraaside esitamist ning vaataja juhatamist õigel ajal õigesse kohta. Korraldavate etendajate tähtsaim ülesanne selles lavastuses oli kindlasti organisatoorne (Intervjuu autoritega). Seega pakkus „Hingede öö” vaatajale napilt näitekunsti traditsioonilisi väärtusi, nagu hingestatud näitlejatööd või kaasakiskuv lugu.

„Hingede öö” autorid väidavad, et ei püüdnud Ristikivi teost üksüheselt lavastusse üle kanda, vaid lähtusid pigem üldisest ideest – rännakust/ekslemisest surnud mehe majas kui liminaalses tsoonis – ning teatud stseenidest, eksistentsiaalsetest olukordadest (ülekuulamine, matus, kohus jt) (Intervjuu autoritega). Üldiselt järgib lavastuse ülesehitus üsna täpselt romaani struktuuri (vt Lisa), kuigi romaani teist osa on tugevasti tihendatud ning mõned stseenid seostuvad algtekstiga vaid assotsiatiivselt. Sarnaselt romaanis peategelast saatnud tegelastega kehastavad lavastuses saatjaid

korraldavad etendajad. Mitu stseeni on lavastuses personaliseeritud, et vaataja tajuks neid autentsena, konkreetsetl teda kõnetavana: tumma tüdruku laual (stseen 13) on vaataja leinaraamis foto, matusekõnes (stseen 14) pöörduakse kadunukese poole kaks korda vaataja eesnimega, mida sosistatakse ka ülekuulamisruumi seina taga (stseen 15), ning piiripunktis (stseen 17) mainib koristaja vaataja kohta midagi isiklikku. Kuna korraldajad soovisid juba piletit ostes teada saada iga vaataja nime, siis oli võimalik otsida internetist või sotsiaalmeediast tema kohta infot.

Elu ja surma piiril/lävel olekut romaanis võib nimetada liminaalseks faasiks. Antropoloog Victor Turner iseloomustab seda kui seisundit siirderituaalis, piiripealsust, kus osaleja on jäänud ilma oma rituaalieelsest identiteedist, kuid pole veel saanud uut identiteeti. Liminaalsust on tihti võrreldud surma või emaülas olekuga ning selles faasis näitavad inimesed üles passiivsust või alandlikkust. (Turner 1969: 95) Kui liminaalsus on omane traditsioonilistele ühiskondadele ja rituaalidele, siis modernses ühiskonnas on selle funktsiooni osaliselt üle võtnud meelelahutus (nt kunstid ja sport). See viib osalejad liminoidsesse voog-kogemuse seisundisse, mis samuti sisaldab võimalusi identiteedimuutusteks, kuid need võivad olla ka ajutised. Teater üldiselt ning „Hingede öö“ veel eriti pürib liminoidse seisundi tekitamise poole, nii et vaataja on eraldatud oma argielust ja asetatud harjumatusse olukorda, kus tal on võimalus nii mängida kedagi teist kui ka mõtiskleda oma elu üle. Mõlemad võivad olla uue identiteedi ja ellusuhtumise hüppelauaks. Etenduse liminoidsust rõhutas ka läbimängitud matusetalitus kui traditsiooniline siirderituaal, kus surnul aidatakse läbida liminaalne faas. Vaataja kui kadunuke asetati seega kahekordsesse liminoidsesse situatsiooni: nii surma kui ka teatrimängu piirialale. „Hingede öö“ toimumine aastavahetuse paiku rõhutas etendussituatsiooni piiripealsust, kuna paljud proovivad uuel aastal alustada „uut“ elu. Maret Tamme rõhutas siiski, et kui romaanis oli peategelasel enamasti halb olla, siis nemad püüdsid vaatajale pakkuda kokkuvõttes meeldivat elamust (Intervjuu autoritega).

Vaataja, osaleja ja tegelase rolli kehastamine osavõtuteatris

Tartu Uue Teatri kodulehel tutvustati lavastust järgmiselt: „Ruumi-rännak ühele Karl Ristikivi romaani ainetel Tartu Ülikooli muuseumis. „Hingede öös“ avaneb sul võimalus liikuda peategelasena läbi toomkiriku ruumide, tuhnida iseenda mäluruumis, kohata võõraid ja tuttavaid, aga eelkõige iseend praegu ja minevikus. Romaanist tuttavad stseenid, tunded ja tegelased on sulle teejuhtideks ja abilisteks. Oled oodatud aastavahetusel Surnud Mehe majja. Astu sisse lahtisest uksest.“ (Tartu Uus Teater)

Seega andsid autorid lavastuses osalemiseks ja selle kogemiseks vähemalt kolm võimalikku võtit: 1) toomkiriku/muuseumi ruumide kogemine, 2) sisekaemuslik eneserefleksioon, 3) romaani peategelase või muu rolli kehastamine ning seiklemine materialiseeritud fiktsionaalses ruumis. (Realiseeritud retseptsioonistrateegiatest allpool pikemalt.)

Järgnevad väited publiku ja vastuvõtu kohta põhinevad 16. ja 21. jaanuaril läbi viidud neljal fookusgrupi intervjuul kokku 20 „Hingede öö“ vaatajaga, lisaks sellele saatsid kolm inimest oma muljed meile kirjalikult (edaspidi viitame neile kui vastajatele). Kasutame ka 10. jaanuaril tehtud intervjuud lavastuse dramaturgi, kutsetiste etendajate ja lavastajaga.

Pileti soetanud isikud said e-kirjana ka 6-punktilise instruksiooni. Esiteks soovitati võtta kaasa vahetusjalatsid ja riietuda pidulikult. Kui esimene soovitus on puht praktiline, siis teine eelkõige mänguline (peategelane jagab teiste tegelastega sama riietuskoodi) ja retseptsiooniesteeiline (mitteargise kostüümi kandmine häälestab vaatajat sündmuslikkuseks ja tundlikumaks vastuvõtuks). Teiseks julgustati enesetunde halvenemisest teada andma, kui midagi sellist peaks vastupidiselt tegijate kavatsustele juhtuma. Punkt 3: „Osaluse määra valid sina. Me küll provotseerime ja kutsume kaasa mängima, aga sundima ei hakka.“ Ülejäänud punktid teavitasiid tagasiside andmise võimalustest ning et etenduse algusaeg ja -koht saadetakse sõnumina telefoni. (Labürintteatriühenduse ... 2018)

Ülikooli muuseumi kui etenduskoha maagiat mainisid mitmed vastajad. Endise toomkiriku atmosfääris ja muuseumi tagatubades viibimist peeti üheks lavastuse atraktiivsuse allikaks. Kahel vaatajal seostus see hoone Jaan Unduski „Goodbye, Vienna!“ lavastusega (lavastaja Tõnu Lensment), mida seal mängiti aastail 2002–2003. On tähelepanuväärne, kuidas leitud kohas esitatud lavastus muutub osaks hoone identiteedist ning säilib kultuurimälus üle paariteistkümne aasta. Üks vastaja tuli etendusele sooviga näha muuseumi kui oma endise töökoha ruume, kuid tunnistas, et kuna etendus oli tempokas ja tihe, siis peale valge saali ei suutnud ta ühtki teist ruumi tuvastada.

Erinevad vaatajad valisidki erineva osalusaktiivsuse, mida on kõige otstarbekam kujutada skaalana. Oli inimesi, kes ei reageerinud etendajatele, vähemalt mitte verbaalselt või vähemalt mitte kogu aeg. Kuigi nad viibisid n-ö laval ja täitsid korraldusi, võib nemad klassifitseerida siiski vaatajateks, kes peamiselt jälgisid tegevust. Sellist käitumist põhjendati teatriraami ja -traditsiooniga: oodati, mida etendajad vaatajaga ette võtavad.

Tavalisem oli siiski see, et inimesed osalesid etendusprotsessis, reageerisid etendajate küsimustele ja algatasid ehk isegi dialoogi, kuid pidasid samas kinni ka protseduuriliste autorite stsenaariumist. Seda tüüpi vaatajaid võib nimetada osalejateks, kelle puhul saab eristada kahte käitumismustrit: aktiivset, kui asuti ise stseenile lahendust otsima (nt suletud uksest väljapääsu otsimine või leinava tüdruku lohutamine), ning vähem aktiivset, kui prooviti intuitiivselt etendajate ootustele vastata (Intervjuu autoritega).

Kuid kõige probleemsemaks pidasid etendajad hoopis neid väheseid, kes ei tahtnud stseenist lahkuda (Intervjuu autoritega) või püüdsid muul moel üle võtta autorite rolli. Vastajad põhjendasid oma katseid etendust juhtida ühelt poolt provokatsiooni kui mängustrateegiaga ning teiselt poolt sooviga pikemalt mõnda stseeni jääda (nii etendajad kui ka vastajad mainisid selles kontekstis korduvalt lavastuse kulminatsiooni – muuseumi kõrgeimal korrusel toimunud stseeni „Kohtuniku juures“).

Kuid millise rolli võtsid vaatajad selles lavastuses osaledes? Kas nad püüdsid kehastada „Hingede öö” peategelast või mõnd muud fiktsionaalset rolli või esinesid iseendana? 23 uuringus osalejast kaks oli Ristikivi romaani läbi lugenud hiljuti ning umbes pooled kunagi ammu. Samas oli päris palju neid, kes lugesid romaani teatud osi (näiteks algust, lõppu või kirja Agnes Rohumaale) enne etendust häälestumiseks. Ka etendajad kinnitasid, et vaid üksikud vaatajad püüdsid vastata repliikidega romaanist, pigem loodi vaba improvisatsiooni korras uus roll või esineti iseendana. Näiteks Vastaja 1, kes romaani hästi tundis, oleks tahtnud mängida Ristikivi teksti järgi („Pidin korduvalt ütlema: „Mul pole roll peas!”“), kuid häda sunnil pidi improviseerima. Vastaja 3 aga problematiseeris tabavalt intervjuuerijate esitatud binaarse vastanduse „roll *versus* mina ise”: „Polnud ise ega tegelane, vaid tõmbasin endale kaitsemaski [sotsiaalse rolli/maski? – A.S., H.-L.T.] ette, et välja näha tõsine ja asjalik inimene, kes ma sellel hetkel kindlasti polnud.“ (Intervjuu 1)

Autorid-etendajad leidsid, et vaatajate reaktsioonid olid suuremalt jaolt üsna stereotüüpsed. Joosep Susi sõnul ei olnud lavastuses ka palju selliseid kohti, „kus saaks midagi väga ootamatut teha“ (Intervjuu autoritega). Kuulates aga 20 vastaja kirjeldusi, kuidas nad erinevates stseenides käitusid, võib neis väidetes kahelda. Ka autorid püüdsid vaatajate käitumustreid tüpologiseerida, tuues esile ühelt poolt rolli ja fiktsionaalse maailma ehitajad ning teisalt siirad eneseesitlused. Rolle loodi näiteks stseenis, kus Kaija M. Kalvet mängis tekstita osa (Tumm tüdruk) ning vaatajad asusid etendaja sõnul rääkima täiesti fantastilisi lugusid: „Mõned hakkavad endale ehitama tõesti mingit rolli. Ma tõesti ainult istun ja nad ehitavad sinna mingi maailma.“ (Intervjuu autoritega) Joosep Susi kogemus stseenis 19 „Kohtuniku juures“, mis oli osalejate meelest üks lavastuse kõrghetki, oli vastupidine: „... mida vanem inimene, seda siiramalt ja pikemalt ta tahab rääkida, eriti näiteks lapsepõlve traumadest. Nooremad tahavad end ära tappa tihtilugu.“ (Intervjuu autoritega)

Mono- ja ühele vaatajale mõeldud lavastuste analüüsis osutub kasulikuks Tomaž Krpiči mõiste „keha-kodu” (*body-home*), mida

ta mõistab kui „etendaja taandumist teatud kehastuseks, mis võimaldab kunstilist agentsust teatud kogukonnas eesmärgiga jõuda individuaalse eksistentsi soovitud esituseni“. Oluline on seejuures, et „etendaja kogeb oma keha kui maailma keskpunkti, referentsipunkti, millest lähtudes kogu maailma hinnatakse ja mõjutatakse“ (Krpīč 2011: 4). „Hingede öö“ vastuvõtu keskpunktiks oli vaataja keha-kodu, milles keha ja vaim koostöös reageerisid kiiresti muutuvale keskkonnale: „... kui keegi sügavamat sisu, küsimust, mõtet jagas, ei jõudnud üldse päriselt kuulata, süveneda või salvestada. Kõik teised meeled olid nii töös.“ (Vastaja 21)

Keskkonna hulka kuuluvad ka teised etendajad. Nagu romaani peategelane, nii eritlesid ka vastajad täpselt seda, kuidas füüsiline ja tajutud (emotsionaalne) distants ühe või teise etendajaga neile mõjus ning nende rollivalikut ja -sooritust mõjutas. Kiiresti muutuv keskkond ja pidev infovoog ei jäta vaatajale aega leida sobiv käitumismuster romaani sündmustikust või argielu kogemustest ning suunab reageerima etendusolukordadele spontaanselt, tuues välja teadvustamatuidki detaile ja kihte: „... suudan [etenduses – A.S., H.-L.T.] palju rohkem olla selline, kes ma tegelikult ka olen oma sisemuses. Võib-olla palju rohkem kui elu mingites teistes olukordades.“ (Vastaja 21) Kas teadlikult või teadvustamatult kehastasid mitmed vaatajad iseennast, jõudes oma individuaalse eksistentsi teatud esituseni.

Romaani peategelasele tunduvad nii mõnedki tegelased, situatsioonid või tunded kummaliselt tuttavad. „Nii mõnigi neist inimestest, keda siin majas olin näinud, oli äratanud hämaraid mälestusi, et ma neid kuskil varem olen näinud.“ (Ristikivi 1991: 27) See tunne kummitas ka meid ja suunas tegelema mälutööga (kes see on? mis ta nimi on? kust ma teada tean?), sest tundsiime mitmes etendajas ära näitlejad, teatritegijad või oma üliõpilased. Selline teatrimängu rebenemise tunne võis olla üldisem, sest lavastuses ei osalenud küll televisioonist või Vanemuisest tuttavaid esimese suurusjärgu näitlejaid, kuid etendajad võisid vaatajatele olla tuttavad G9 varasematest lavastustest või tuua neile mingil viisil meelde romaani tegelasi.

„Hingede öö“ võtmestseenidena, mis vaatajaile eriti mõjusid, nimetati eelkõige neid, mis löid intiimse, vaataja avanemist võimaldava olukorra (stseenid 8, 13, 19) või mis tegelesid surma temaga (stseenid 13, 14). Näiteks üleminekul matusestseeniks oli katafalgile istumine hetk, millega mõned vaatajad ei tahtnud kaasa minna, kuigi neid oli vähem, kui prooviprotsessis arvati. Kalvet toob välja kõhklemise kolm võimalikku põhjust: kaitsetu asend, mis eeldab usaldust etendajate vastu, et need vaatajat ära ei kasuta; lühike see-lik tegi kandraamile ronimise ebamugavaks; kartus tabu – surmaga mängimise ees. Riskivalmidus sõltub inimese mängulisuse või mängutahte astmest (Intervjuu autoritega). Pea kõik mehed nõustusid selle stseeniga, vanemad naised olid aga kõige kõhklevamad. Fookusgrupi intervjuudes kerkis korduvalt esile, et vaatajad, kes olid hiljuti lähedase inimese surmaga kokku puutunud, tajusid surmaga seotud stseene sügavamalt ja isiklikumalt ning nii mõnigi kord loobusid kaasa mängimast.

Lavastus tekitas vastajais väga erinevaid tundeid: nii hirmu (sh kõrguse-, kinniste väikeste ruumide ja üksiolekukartust), ärevust ja häbi kui ka vabanemist, rahu, rõõmu ja õnnetunnet. Mitu vastajat mainis, et nad jõudsid lõpuks puhastumise või katarsiseni, mõned kirjeldasid sarnast emotsionaalset protsessi: tunti „kindlasti ehedat kurbust, siis piiratud kergust, mingit seletamatut arusaamist“ (Vastaja 22). Mõnikord koosnesid tunded vastandlikest emotsioonidest või valdasid vaatajat vaheldumisi mineviku- ja tulevikumõtted: „Tundsin korraga segadust ja rahu, ja mingit vabanemist, ja samal ajal ka omapärast õnnetunnet.“ (Intervjuu 1)

„Hingede öö“ mõju oli tihti pikaajaline. Ühelt poolt toodi esile, kuidas reaalsustaju taandus pärast etendust ning teater tundus jätkuvat ka tänaval või loodeti, et see jätkub (soov saada veel mõnd e-kirja või sõnumit). Mitu korda nenditi, et oldi nädal aega etenduse mõju all ning analüüsiti seal juhtunut; etenduse mõju võrreldi 24-tunnise pohmelli või maagilise seenetripiga (Intervjuu 2). Kaks vastajat, kes olid kokku puutunud psühhoteraapiaga, leidsid, et lavastuse struktuur – teekond iseendasse – meenutab väga teraapiaseanssi, kuid

selle lähtekohaks peaks olema inimese vaimne valmisolek (Vastaja 22, Intervjuu 1).

Vaatajate emotsionaalset distantseeritust etendusest silmas pidades võib „Hingede öös“ eristada nelja retseptsioonistrateegiat: 1) distantseeritud vaajeristlik retseptsioonistrateegia, 2) etendusse sisseelav mänguline strateegia fiktsionaalses rollis, 3) mänguline strateegia iseendana, 4) sisekaemuslik eneserefleksioon, iseendana etenduses osaledes. Viimane strateegia eeldab vaatajalt korraga nii rolli loomist kui ka etenduses loodud eksistentsiaalsete olukordade läbielamist.

Kokkuvõte

Artiklis uurisime kehastamist kui taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessi vastuvõtja (lugeja/vaataja/osaleja) ja lavastaja-etendaja vaatepunktist. Võttes näiteks Ristikivi romaani „Hingede öö“ ja selle lavastuse osavõtuteatrina, tuvastasime kolm kehastamise vormi. Esiteks, kehastamine kui ilukirjandusliku teose meeleline konkretisatsioon, mille käigus võetakse üle jutustaja ja/või peategelase kehakogemus ja suhe keskkonda, s.t toimub järkjärguline sulandumine fiktsionaalsesse maailma ning tihti ka samastumine mõne tegelasega. Teine kehastamise vorm on seotud tekstuaalse/fiktsionaalse maailma kehastamisega teatrilaval. Teatriteoorias kasutatakse kehastamise mõistet peamiselt etendaja ja tema rolli suhte kirjeldamiseks, kuid antud käsitluses mõistetakse seda laiemalt, tähistades mõistega „kehastamine“ kogu fiktsionaalse maailma materialiseerimist. Lavastamist võib käsitleda kui teksti teatud tüüpi lugemist ehk taju-, tõlgendus- ja kaasloomeprotsessi. Kolmas kehastamise vorm on omane eelkõige osavõtuteatrile, kus vaataja saab võimaluse esitada kedagi fiktsionaalses maailmas ja/või teatrimängus. „Hingede öö“ publiku-uuring näitas, et kõige sagedamini kehastasid osalejad etenduses iseennast, mida võib mõista kui individuaalse eksistentsi teatud esitust. Seega laiendas artikkel mõiste „kehastamine“ kasutustraditsiooni kolmes suunas.

Mida annab kehastamise mõiste kasutamine kunstiteadustes? Esiteks rõhutab see keha ja vaimu koostoimimist keskkonna/maailma tajumisel ja mõistmisel. Ristikivi romaani „Hingede öö” peategelane on intellektuaal, kes püüab tajutavat kognitiivselt mõtestada, kuid põrkub tihti sellega, et üksikobjektide taju ja tunnetamine pole usaldusväärsed, eriti kui liikuda mälu- või eksistentsiaalses ruumis. Kehalisuse kaudu jõuab aga nii peategelane kui ka teose vastuvõtja (fiktionaalse) maailma holistliku tajuni ning arusaamiseni analüütilise lähenemise piirastest. Osavõtuteater pakub vaatajale sarnast võimalust, eriti kui on tegemist „hõreda” või avatud teosega, mis võimaldab vastuvõtjal täita lavastuse tühikud omaenese füüsilise ja mentaalse materjaliga. Sellisel juhul ei pruugi teose sõnum olla teoses eksplitsiitselt väljendatud, vaid peitub psühhofüüsilises kogemuses, mida ta osalejale pakub. Mõne vaataja jaoks oli „Hingede öö” kunstiline keskkond/maailm, teise jaoks erutav rollimäng, kolmandale psühhoteeraapiline rännak endasse, neljandale elu eksirännakute metafoor.

KIRJANDUS

- Allsopp, Ric 2012. Foreword. – *Sensualities/Textualities and Technologies. Writings of the Body in 21st Century Performance*. Eds. Susan Broadhurst, Josephine Machon. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, x–xv.
- Damasio, Antonio 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Quill.
- Eesti Teatri Agentuur. Teatriterminoloogia. http://www.teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia/?_page=3&_count_all=33 (18.10.2019).
- Eco, Umberto 1989. *The Open Work*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kallenbach, Ulla; Annelis Kuhlmann 2018. Towards a spectatorial approach to drama analysis. – *Nordic Theatre Studies* 30, 2, 22–39; DOI: <https://doi.org/10.7146/nts.v30i2.112950>.
- Krpič, Tomaž 2011. The spectator's performing body: the case of the *Via Negativa* theatre project. – *New Theatre Quarterly*, May, 1–7; DOI: 10.1017/S0266464X11000297.

- Merleau-Ponty, Maurice 2019. Taju fenomenoloogia. Tlk Mirjam Lepikult. Tartu: Ilmamaa.
- Labürintteatriühenduse G9 e-kiri "hingede öö – 30. detsember" 30.12.2018 etenduse vaatajatele.
- Ristikivi, Karl 1991. Hingede öö. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tartu Uus Teater: <https://www.uusteater.ee/lavastused/hingede-oo> (27.07.2019).
- Turner, Victor 1969. The Ritual Process. Structure and Anti-structure. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Varela, Francisco J.; Evan Thompson; Eleanor Rosch 1991. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge, London: MIT Press.
- Vihalemm, Triin 2014. Fookusgrupi intervjuu. – Sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Tartu Ülikool: <http://samm.ut.ee/fookus-grupi-intervjuu> (27.07.2019).
- White, Gareth 2013. Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

INTERVJUUD JA KIRJALIKUD MATERJALID

- Intervjuu autoritega = Intervjuu "Hingede öö" dramaturgide ja lavastajaga: Maret Tamme, Henry Griin, Kaija M. Kalvet, Joosep Susi. 10.01.2019.
- Intervjuu 1 = Fookusgrupi intervjuu nr 1 „Hingede öö“ vaatajatega. 16.01.2019.
- Intervjuu 2 = Fookusgrupi intervjuu nr 2 „Hingede öö“ vaatajatega. 16.01.2019.
- Vastaja 21 kiri. 21.01.2019.
- Vastaja 22 kiri. 21.01.2019.

Lisa. Romaani ja lavastuse „Hingede öö” struktuuri võrdlus.

Romaani ja lavastuse stseenid on nummerdatud kronoloogiliselt ning sisult sarnased stseenid on paigutatud samale reale. Paks kiri eristab stseene mikrostseenidest.

Romaan	Lavastus
1. Vana-aastaõhtu vaenulikus linnas. Halvav hirm. Pime põiktänav ja avatud uks. Kino või teatrike?	1. Kohtumine Agnese saadikuga Inglisilal, Kuradisilla all või Rabarberi kohviku juures. Agnese kiri ja kaart. Muuseumi tagaukse võtme otsimine ja ukse avamine.
2. Riiehooldja. Uksehoidjad. Kontsert.	2. Kuri koristaja käsib riided ära võtta. 3. Uksehoidja küsib piletit. 4. Fotograaf teeb vaatajast fotosid, sh koos Bellaga.
3. Olle juures.	5. Olle juures.
	6. Rõdul, mille all üritus (matus).
4. Kelner Bobby viib ta sööma. Söömaaeg.	7. Söömaaeg.
5. Neljasilmavestlus leinariietes daamiga.	8. Neljasilmavestlus kapi taga.
6. Vanahärra juhatab pastor Rothi juurde – Rothi salong – ja näitusele.	9. Söömaaeg pastor Rothiga.
7. Näitusel. Elektrikatkestus.	
8. Vannitoas Allaniga.	
9. Peategelase „Punase toa” esietendus.	
	10. Medici Venuse kuju all kõrva-klappidega.
	11. Vaata aknast välja!

	12. Umbkeelse ametniku juures.
	13. Tumm tüdruk ja vaataja leinafoto.
10. Ülekuulamine.	15. Ülekuulamine.
	16. Saatja tagaajamine treppidel.
11. Stanleyga noorpaari magamistoas.	
12. Pr. Rothi juures.	
13. Tantsusaal. Bobby ja koristaja.	
14. Pulmaseltskond.	
15. Katafalk.	14. Katafalgil. Matused.
16. <i>Kiri Agnes Rohumaale.</i>	
17. Piiripunktis.	17. Piiripunktis.
18. Ooteruumis.	18. Ooteruumis.
19. Arsti juures.	
20.–27. Kohtu ees. Seitse tunnistajat.	19. Kohtuniku juures.
28. Lahkumine.	21. Pidu/kabaree. (Põrgu?) 20. Liftis. 22. Õues, lehvitamine.

SUMMARY

EMBODIMENT OF ARTISTIC WORLDS ON THE BASIS OF KARL RISTIKIVI'S NOVEL *NIGHT OF SOULS*

The article explores embodiment as a process of perception, interpretation and co-creation of a literary world from the point of view of producer (director/performer) and receiver (reader/spectator/participant). Estonian classic novel *Night of Souls* by Karl Ristikivi and the participatory theatre project of the same title by Labyrinth Theatre Group G9 serve as the empirical material of the research. The article compares the literary work with the production and the perceptions of the novel and the production. The analysis relies on a close reading of the novel and on interviews with the producers and 20 spectators.

Three forms of embodiment were detected. First, embodiment as a sensuous concretisation of a literary work, through which storyteller's or main character's bodily experiences are taken on by the reader/spectator, i.e. gradual immersion into a fictional world and identification with a character takes place. The second form is related to the embodiment of a textual/fictional world on stage. In theatre theory, embodiment usually only depicts a relationship between a performer and his/her role, but in this article the term denotes materialisation of the whole fictional world. Thus staging is a specific process of perception, interpretation and co-creation that transforms a script into a stage production. The third form of embodiment is characteristic for participatory theatre, where spectators have the possibility to perform somebody in a fictional world or theatre game. The reception research of *Night of Souls* demonstrated that predominantly the spectators embodied themselves, i.e. a performance of individual existence was realised. Since open participatory theatre works enable receivers to fill gaps with their personal mental and psychical material, spectators interpreted the production either as an artistic environment/world, an exciting role play, a psychotherapeutic trip into personal worlds, or a metaphor for life pilgrimage.

Embodiment as a research instrument highlights the embeddedness of body and soul in perception and cognition of an environment/the world. The main character of *Night of Souls* realises that analysis of singular objects is not reliable, especially when caught by a memory or existential space. Embodiment leads both the character and the reader or spectator to a holistic perception and cognition of the (fictional) world.

Keywords: Estonian literature, embodiment, interactive theatre, reception

AJALOOLINE MÜÜT JAAN KAPLINSKI DRAAMAS „NELJAKUNINGAPÄEV“

Paavo Põldmäe

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Ajalooline näidend võimaldab end žanrina erinevalt tõlgendada – nii süžee põhise rekonstruktsiooni kui ka kaasaegse allegooriana. 1960.–1970. aastate eesti draamas kasutasid mitmed autorid ümberütleva mõistukõne vormi, et käsitleda teemasid, mille otsene väljendamine olnuks keeruline või isegi võimatu. Üht kujukamat näidet pakub siin Jaan Kaplinski draama „Neljakuningapäev“, milles 1343. aasta Jüriöö ülestõusu sündmused on asetatud kaasaegse suvilapeo konteksti. Tekkinud paralleel osutus sedavõrd kõnekaks, et näidendi esmalavastus Tallinna Draamateatris 1977. aastal peaaegu maha vaikiti ning sisuliselt isegi keelustati. Kümme aastat hiljem Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris lavale jõudnud „Neljakuningapäeva“ uustõlgendus, mis lähtus üksnes välisest sündmusekujutusest, ei omandanud aga esmalavastusele ligilähedastki tähendust. Seega eeldab ajalooline müüdidraama tõlgendajatelt nii allegooriale sobivat kunstilist nägemust kui ka selle kontseptuaalselt veenvat lahtimõtestamist.

Võttesõnad: müüdidraama, Jüriöö ülestõus, Jaan Kaplinski, ajalooline müüt, allegooriline draama

Käesolevas artiklis vaadeldakse ajaloosündmuse kujutamist müüdilises draamas, lähtudes luuletaja ja esseisti Jaan Kaplinski (1941) 1974. aastal valminud näidendist „Neljakuningapäev“. Kesksed küsimused on ajaloolise sündmuse ja selle draamavormilise kujutamise omavaheline suhe ning uustõlgenduse kunstiline iseloom. Ajaloolist draamat on vaadeldud kahe mõõtme – kunstilise ja ajalooteadusliku – kohtumisalana, mis võimaldab varieerijaile küllaltki suurt interpretatsioonivabadust. Ajaloo kui näidenditeema käsitlemiseks

sobib „Neljakuningapäev“ nii kujutatava sündmuse (1343. aasta Jüriöö ülestõus) kui ka tavatu ülesehituse (mänguline topelttasand) tõttu. Et draamateose puhul on oluline ka teatriline väljund, vaadeldakse „Neljakuningapäeva“ kahte erineva taseme ja saatusega lavatõlgendust. Viimaste hindamisel on lähtutud nii sünkroonkriitikast kui ka lavastuste ühiskondlik-kultuurilisest taustsüsteemist.

Jüriöö ülestõusu kajastused varasemas kirjanduses

„Neljakuningapäeva“ faabulalise keskme moodustab 1343. aastal Põhja-Eestis alanud ning peaaegu kogu tolleaegsele Eesti alale laienenud Jüriöö ülestõus. Esialgsest edust hoolimata said ülestõusnud siiski lüüa ning võõrvõimude omavoli põlisrahva suhtes muutus selle tulemusena veel jõhkramaks. Esimesena eesti ajalugu ühtse tervikuna vaadelnud vaimulik ja kultuuriloolane Villem Reiman on ülestõusu algust oma raamatus „Eesti ajalugu“ (1920) kirjeldanud järgnevalt: „Jüripäeva õhtul a. 1343 loitis H a r j u m a a l kõrge mäeselja peal maja leekides üles. See oli märk mässu alata. Selsamal ööl raiuti halastamata maha, mis võorastest ette juhtus. Möisad tehti tuhahunnikuks. Kloostrimõis ehk Padise klooster põletati maatasa. Läänemaa eestlased tapavad 1800 võorast ära ja piiravad Haapsalu sisse. Selle peale tõstsid eestlased neli talupoega kuningaks, andsid neile kullatud kannused jalga, kirjud kuued selga, kuldvööd vööle ja mõrsjapärjad pähe.“ (Reiman 2014: 27)

Esimese pikema Jüriöö ülestõusu käsitlese „Eesti vabadusvõitlus 1343–1345“ (1924) autor oli arst ja filosoof Juhan Luiga, ent tema kohati liiga mõttemänguliseks muutuvaks kontseptsioonid leidub mõndagi küsitavat ning vastuvaidlemist ärgitavat. Kõige autoriteetsemaks sellealaseks uurimuseks võib pidada ajaloo professor Sulev Vahtre 1980. aastal ilmunud „Jüriööd“, mis annab ulatusliku ülevaate nii Jüriöö ülestõusu põhjustest, käigust kui ka tagajärgedest. Vahtre käsitleb „Jüriöö ülestõusu kui muistse vabadusvõitluse jätku ning epiloogi, sellist arvamust jagavad tänapäeval kooliõpikudki“ (Tamm 2012: 77).

Ka esimese silmapaistva eesti proosakirjaniku Eduard Bornhöhe 1880. aastal ilmunud jutustus „Tasuja“ põhineb Jüriöö ülestõusu sündmustel, luues seejuures mõnevõrra idealiseeritud pildi varakeskaegsetest feodaalsuhetest. Ehkki Bornhöhe esikteos köitis lugejat eeskätt põneva ja seiklusliku süžeeaga, heitis „Tasuja“ ka kunstiliselt arvestatava tagasipilgu poeletuhande aasta tagustele dramaatilistele sündmustele. Ajaloolane Marek Tamm on väitnud: „Sarnaselt „Kalevipojaga“ hakkas „Tasuja“ tööle kui „rahvust loov tekst“ (Jaan Undusk), ta pani aluse uuele nähtusele eesti kultuuris – Jüriöö-tekstile, Eesti rahvusliku ajalookultuuri tüvitekstile, mida kirjameeste eri põlvkonnad ärkamisajast tänapäevani ikka ja jälle ümber ja üle on kirjutanud.“ (Tamm 2012: 67)

„Tasujas“ joonistub eestlaste ja võõrvallutajate vastuolu välja tegelaskujudegi tasandil, ehkki heade ja halbade sakste klišeelik vastandamine päriselt ei puudu. Suuresti sarnasele temaatikale tugines ka Bornhöhe teine teos „Villu võitlused“ (1890), kuigi järelärkamisaja pettumus ja tumemeelsus on sellele (nagu ka kirjaniku kolmandale, Liivi sõja ainelisele teosele „Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimased päevad“ (1893)) märgatava jälje jätnud. Bornhöhe ajaloolistes jutustustes kujutatud sündmusi on rahvusromantilises võtmes käsitlenud teisedki autorid, kasutades sh draamavormi – alates Aino Kaldast („Mare ja ta poeg“, 1935) ja lõpetades Tiit Aleksejeviga („Kuningad“, 2014). Et romaanikirjanduses pole 1343. aasta tormiliste sündmuste kujutamine hilisematel aegadel enam samavõrra õnnestunud (Enn Kippeli „Jüriöö“ (1939), Aristarch Sinkeli „Musta risti ikke all“ (1956), Herman Sergo „Vihavald“ (1970), Enn Vetemaa „Risti rahvas“ (1994–1998) jmt), tähistavad Bornhöhe esikteosed siin senini kõrgtaset. Kuigi eesti ajalookirjanduses on ette näidata nii Karl Ristikivi kui ka Jaan Krossi suurromaanid, ei mõtestata kummagi autori teostes ajaloolisi sündmusi eestlase kui ajaloo subjekti pilgu läbi.

Jüriöö ülestõus ja selle käigus toimunud nelja kuninga tapmine on ka eesti draamakirjandusele mitmel korral ainet andnud. Eeskätt tuleks siin mainida Artur Adsoni tragöödiat „Neli kuningat“

(1931), mis leidis Estonias Ants Lauteri lavastatuna publiku soodsa vastuvõtu. Draamateosena jääb „Neli kuningat“ rõhutatult rahvuslik-isamaalisest tundetoonist hoolimata siiski nõrgaks. Ants Orase sõnul puudub sel mitu mõjuva draamateose eeltingimust: „Kõigepealt ei ole tema teosel kangelast. Neli kuningat on ainult skemaatilised kujud, isegi Lääne vanem muutub inimeseks ainult kord, oma fataalse eksimuse hetkel, kui ta tapab orja ja sööstab Padise kloostrit ründama. Muidu tundub teos elavate piltide seeria tekstina, mis ei suuda omil jalul püsti püsida.“ (Oras 2009: 198) Veel vähem õnnestunuks võib pidada esimest teadaolevat Jüriöö ülestõusu teemalist näidendit, Aleksander Trilljärve peamiselt isetegevuslaste poolt rohket mängimist leidnud Bornhöhe-mugandust „Tasuja“ (1915).

Kokkuvõttes võib Jüriöö ülestõusu pidada üheks eesti kirjanduses enam kajastamist leidnud ajaloosündmuseks, ehkki selle kunstiline kujutamine on viinud sageli pigem keskpäraste või lausa küündimatute tulemusteni.

„Neljakuningapäeva“ sõnum ja ülesehitus

Allegoorilist sõnumit sisaldav näitekirjandus kasutab tihti selliseid süžeid ja motiive, millele annab täiendava mõõtme reaalselt toimunu. Ajalised, kohalised ja ideelised faktorid võivad seejuures omandada kõige ootamatumaid ja eripalgelisemaid vorme, nii võib müüdidraamas kohata erinevate ajatasandite segunemist, kaasaja sündmuste kommenteerimist tuhandeid aastaid tagasi elanud tegelaste poolt vms. Kontseptuaalse terviklikkuse korral kaasatakse tavatumadki uustõlgendused senisesse kaanonisse: „Pole olemas „tõest“ versiooni, mille suhtes kõik teised oleksid koopiad või moonutused. Müüti kuuluvad kõik versioonid.“ (Lévi-Strauss 2012: 112) Sedalaadi semioloogiline väli võimaldab küllalt suurt loomevabadust isegi range ideoloogilise determineerituse korral. Objektiivne (allikaline) ja subjektiivne (metafoorne) lähenemine ei satu seejuures omavahel vastuollu, kuna kunst asub „pooltel teel teadusliku

teadmise ja müütilise või maagilise mõtlemise vahel“ (Lévi-Strauss 2001: 46).

Kompositsiooniliselt kujutab Jaan Kaplinski „Neljakuningapäev“ endast kahetasandilist teost, mis jõuab vaatajani „teatrina teatris“, s.t näidendi etendamisenä. Raamloos kujutatakse Paide-lähedases uusrikaste villas peetavat klassikokkutulekut, mille käigus rändnäitlejad kannavad ette hiljuti surnud klassivenna Jaani näidendi nelja eestlaste kuninga tapmisest Jüriöö ülestõusu ajal. Edasi selgub aga, et külalised ei jaga sugugi oma kaugete esivanemate väärtushinnanguid, kaldudes eelistama salakavala Ordumeistri vastuargumente. Lõpuks teravneb vaatajate ja esitajate konflikt sedavõrd, et viimase piirini ülesärritatud pidulised tapavad kuninga ja kehastavad näitlejad mitte üksnes etenduses, vaid ka n-ö tegelikult.

Süžeeiliselt esitab „Neljakuningapäev“ seega ühe võimaliku versiooni 1343. aastal Paides reaalselt aset leidnud sündmustest, eemaldumata põhilises ajaloolisest andmestikust. Lugeja eksitamisele hüpoteetilise õnneliku lõpuga à la Hippolyte Jean Giraudoux' „Trooja sõda ei tule“ (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) „Neljakuningapäev“ välja ei lähe ning lepitav-illuoorset tulevikunägemust välja ei paku. Märt Väljataga hinnangul on Kaplinski tõlgendus „teadlikele anakronismidele vaatamata pigem traditsiooniline – siin peaaegu puuduvad Uku Masingu jt. laadis fantaasiad ülestõusjate geopoliitilisest haardest ja rahvusvahelistest võimumängudest“ (Väljataga 2015: 1352).

Žanriliselt on „Neljakuningapäev“ võrdlemisi ambivalentne teos, mida võib lugeda ajaloodraama, müüdidraama, mudeldraama, ühiskondliku satiiri, tingliku draama, allegoorilise draama, ohudraamana jne. Erinevate tasandite rõhutamiseks on raamloos toimuv n-ö pealistegevus kõnekeelne, Ordumeistri ja kuningate dialoog aga luulekeelne. Mõneti meenutab selline liigendus klassitsistlikku või renessanss-draamat, milles olulisemad, mitmemõõtmelised episoodid esitatakse blankväärsis, tavalisel ehk otsetasandil toimuv aga proosakõnes. „Neljakuningapäeva“ minevikuline osa on läbinisti

värsis, „ja see on paindlik, nõtke vabavärss, mis kannab sundimatult nii väitlusi kui lüürilisi puhanguid. Sellisena on „Neljakuningapäev“ üldse arvestatavaim eesti värssnäidend.“ (Rähesoo 1995: 302)

Eesti draamas on arhetüüpeid, müüdi päritolulisi faabulaid korduvalt kasutatud ühiskondliku satiiri eesmärgil – nii naeruvääristas A. H. Tammsaare oma draamas „Kuningal on külm“ (1935) teravalt 1930. aastate „vaikiva oleku“ autokraatlikku režiimi, Ardi Liives kasutas mõistukõneliselt piibli temaatikat nõukogude tege-likkuse suhtes kriitilise draama „Millest vaikis prohvet“ (1962) loomisel, rääkimata juba 1960. aastate „uue draama“ autorite Paul-Eerik Rummo, Enn Vetemaa, Mati Undi jt loomingust. Mõtteliselt asetub nimetatud autorite sarnaste teoste ritta ka „Neljakuningapäev“, mille allegooriline tasand kasvab välja tänapäeva asetatud minevikumõõtmest.

„Neljakuningapäeva“ valmimisaeg (1970. aastate algus) langeb kokku eesti teatri ajaloos noore režii nime all tuntud põlvkonna enesekehtestamisega, seega perioodiga, mil aktiivselt otsiti uusi teatrivorme ning allegoorilisus ja tinglikkus hakkasid tooni andma nii teatris kui ka dramaturgias. Teatriloolase Piret Kruuspere (2011: 160) sõnul olid „rahvusliku ajaloo lavalised taasjutustused eesti draamakirjanduses ja teatrilaval rüütatud metafooridesse, allusioonidesse ja salakoodidesse – nn Aisopose keelde.“ Ka „Neljakuningapäevalt“ ei oodatud mitte niivõrd ajaloolise sündmuse järjekordset taasesitust kui kujundlikku paralleeli kaasajas toimuvale.

Müüdilise draama üheks iseloomulikumaks tunnuseks võib pidada harjumuspäraste tüüpskeemide ja mõtteviiside lõhkumist või dekonstrueerimist. 1960.–1970. aastate teatri uuenduse käigus kasutati selleks väga erinevaid alustekste, niihästi August Kitzbergi küladraamat „Enne kukke ja koitu“, mille alusel valmis 1970. aastate eesti teatri olulisimaks lavastajaks kujunenud Jaan Toominga esmalavastus „Laseb käele suud anda“ (1969), kui ka Paul Kuusbergi ajaloolis-poliitilist romaani „Südasuvel“, mis jõudis lavale teatri uuenduse teise juhtfiguuri Evald Hermaküla käe all pealkirjaga „Südasuvi 1941“ (1970). Tinglikule ja allegoorilisele draamale iseloomulikku

mõistukõnet võis kohata ka mitme teatriuendusega kaasa läinud dramaturgi teostes, mis käsitlesid eneseksjäämise, kohandumise ja vaimse vastupanu temaatikat. Sedaliiki n-ö vaikiva protesti näidendite hulka võib lugeda nii Mati Undi antiigiainelise näidendi „Phaethon, päikese poeg“ (1969), Paul-Eerik Rummo muinasjutupõhise „Tuhkatriinumängu“ (1969) kui ka Vaino Vahingu äärmuslikku võõrandumist kujutava „Suvekooli“ (1971), mis „puutub mõnes punktis kokku „Neljakuningapäevaga“ (*common sense*’i, kohanemise ja psühholoogiliste kaitsemehhanismide analüüs)“ (Epner 1998: 182). „Suvekooli“ peategelane hukkub mõistatuslikult, kui üritab muuta tardunud mentaliteediga külakogukonna absurdset elukorraldust, „Neljakuningapäeva“ sõnum on aga veel otseütlevam – siin muunduvad väliselt kultuursed ja heatahtlikud peokülalised oma esivanemate halastamatuiks surmasaatjaks.

Müüdidraamana käsitles „Neljakuningapäeva“ Mihkel Mutt. Ta kirjutas: „On ilmne, et „Neljakuningapäev“ pole ajalooline näidend (milleks muidu kogu pidulistevärk?). Teatavas mõttes on ta mütolooiline näidend, kuid hoopis iselaadselt. Müüt, mida siin kasutatakse, pole mitte taustaks nagu tavaliselt, mitte sündmuste koodiks, mille abil mõista toimuvat, s. o. müüdi kaasaegset varianti. Siin on müüdi mängimine osa süžees ja konflikt toimub müüdi endaga, mida aga omakorda saab sama müüdi raamides käsitleda, kuna ta seda nagu kordaks (sest neli kuningat tapetakse nii ettekantavas müüdis kui ka päriselt).“ (Mutt 1979: 201)

Nii erineb „Neljakuningapäev“ oluliselt traditsioonilisest müüdidraamast: kuningad ei astu oma ajaloolisest reaalsusest välja, mõjutades n-ö neljandast mõõtmest ometi kõige otsesemalt nii teose süžeed kui ka faabulat. Kuningaid ei saa pidada ainuüksi abstraktseiks metafoorideks ega minevikuarjudeks, sest tegelastena esinevad nad reaalsete rändnäitlejate kehastuses. Samasugust aegruumilise mõõtme topeldamist võib kohata paljude kaasaegseid allegooriaid loonud kirjanike (Albert Camus, Jean Giraudoux, Eugene O’Neill, Bertolt Brecht, Jean Cocteau, George Bernard Shaw jt) müüdidraamades.

„Neljakuningapäeva“ tähendus ja vastuvõtt

„Neljakuningapäeva“ allhoovused osutusid üllatavalt sügavaks. Umbusklikult ei suhtunud näidendisse mitte ainult ametlikest ettekirjutustest lähtuva parteilise ideoloogia kandjad, mis oleks ajastu tausta arvestades isegi mõistetav. Modernistlikuma mõttelaadiga loovharitlaskonnas näis suurt võõrastust tekitavat näidendis esitatud rahvuslike stereotüüpide ootamatu ümbertõlgendamine. Nii oli teatriteadlane ja kriitik Jaak Rähesoo juba teose valmimisajal rõhutanud oma skeptilist suhtumist nii Kaplinski näidendi kontseptsiooni kui ka selle ülesehitusse. „Neljakuningapäeva“ kandev idee – arhailiste püsiväärtuste ohverdamine käegakatsutavatele olmeühvedele – jäi tema silmis ületähtsustatuks ja väheveenvaks. Ennekõike on Rähesood häirinud autori ühekülgne vaatepunkt: „Sest tema keskne osa tahab olla ideedraama, väitlusdraama, ja see nõuab autorilt teatavat erapooletust – et kummalegi vaidlusleerile antaks kätte parimad mõeldavad argumendid. Sellist erapooletust kallite esivanemate suhtes ei suutnud Kaplinski säilitada.“ (Rähesoo 1995: 302) Teisisõnu, kriitikut segas näidendi ideeline kallutatus, tuntav erapoolikus ühe väitleva leeri kasuks.

Igati ootuspäraseks võib pidada sedagi, et juba käsikirjalisena vastakaid arvamusi esile kutsunud teose edasine käekäik kujunes äärmiselt komplitseerituks. Näidendi valmimise ja esietenduse vahele jäi umbes kolm aastat, mis tundub isegi tolleaegseid tsensuuri-tõkkeid arvestades tavatult pika ajavahemikuna. Kirjastuse Eesti Raamat kauaaegne toimetaja Endel Priidel on meenutanud: „Juba esimeste etenduste ajal räägiti, et näidendit lubatakse etendada vaid mõne korra, ja rahvas ruttas vaatama. Algusest peale oli võimudele selge „Neljakuningapäeva“ ohtlikkus, kuid valmis lavastust ei saadud ära jätta. Näitleja Heino Mandri – üks lavakuningas – rääkis etenduselt koju tulles [...], et näidendi teksti muudeti enne etendust iga kord, ja varsti tuligi keelukäsk.“ (Priidel 2010: 598)

Ehkki „Neljakuningapäeva“ otseselt ei keelustatud, hakkas toimima mahavaikimise ja sallimatuse mehhanism, mida varemgi

mitme teatriuundusliku lavastusega seoses oli kasutatud. Kõikvõimalikke ettekäandeid esitati seejuures pealtnäha loogiliste vastuargumentidena. Tõrkeid tekitasid selliste lavastuste puhul nii nende ideeline suunitlus kui ka harjumatu kujundikeel, mis alalhoidlikuma maitsega vaatajaskonnas mõistetavalt vastureaktsiooni põhjustas.

Noorte lavastajate hoiakuks oli pigem „ärapäordumine „ajastu ahistavatest asjadest“, huvi tundmine uute maailmade vastu, selmet tegelda nõukogude süsteemi sisemiste probleemidega“, kuid mõnigi uuenduslik lavastus oli ilmse poliitilise sisuga: „Mõistagi teritas kõik see tsensorite ja kultuuribürokraatide tähelepanu Kui lavastustel lubatigi esietenduda, siis nendest kirjutamist võidi piirata ja blokeerida.“ (Epner 2011: 172–173). Nii toimus see näiteks „Tuhkatriinumängu“ puhul. Midagi samalaadset hakkas võimude ilmsel suunamisel nüüdki aset leidma. Sünkroonkriitikas ilmus pärast „Neljakuningapäeva“ esietendust TRA Draamateatris 26. veebruaril 1977 üksainus arvustus ning kokku mängiti seda erakordset publikuelevust põhjustanud Mikk Mikiveri lavastust kõigest 11 korda (võrdluseks – kümme aastat hiljem Noorsooteatris ebaõnnestunult lavale jõudnud „Neljakuningapäeva“ esitati ühtekokku 14 korral).

Kuigivõrd polnud lavastuse päästmisel abi ka nädalalehes Sirp ja Vasar ilmunud Eduard Tinni põhjalikust analüüsist, milles näidendi nelja kuningat on iseloomustatud ennekõike müütilise ajaloo-teadvuse taaskehastustena. Tinn kirjutas: „Nagu öeldud, Kaplinski näidendi üks tasandeid on seotud Jüriöö ülestõusu aegadega. Ja kaugetesse aegadesse sisseelamise oskuse puudumises dramaturgi vaevalt süüdistada saab: neljas kuningas on tunda muistsete aegade hõngu, nad kannavad endas keskaja põllu- ja metsameeste arusaamu, vaateid, looduslähedust. Aga Kaplinski neli kuningat muutuvad isegi suuremate üldistuste kandjateks: Paide saadikud pole lihtsalt abstraktsed keskaja Euroopa maamehed, ei, nendesse on sisse programmeeritud just metsade, rabade ja alepõldude vahel elavate põhja rahvaste iidset väärtuspõhimõtted, hoiakud ja kogemused.“ (Tinn 1977)

Selles artiklis on vähem analüüsitud konkreetset Draamateatri lavastust kui näidendis uuesti elustatud minevikunägemust ning sedakaudu osutatud ka kuningate looduslähedase eluvaate vastuolule hingetu ja hoolimatu ühepäevamentaliteediga. Nii kujuneski suhtumine ajaloos aset leidnud sündmustesse „Neljakuningapäeva“ kui draamateose intrigeerivaimaks teemaks. Ühtlasi viitab Eduard Tinn ajaloolise mälu ning müütilise ajalookujutuse problemaatikale laiemaltki: „Kahtlemata on huvitav süveneda ajaloo protsessi vastuoludesse ning üheaegselt rõhutada eestlaste ja ordu kokkupõrkega näidata ka diametraalselt erinevate maailmatunnetuste kokkupõrget. Sellist ülesannet Kaplinski enda ette aga vaevalt seadnud on, sest ta on ju kirjutanud näidendi mitte niivõrd ajaloost kui võrd suhtumisest ajaloosse. Meie tänasest suhtumisest.“ (Tinn 1977)

Ehkki Tinn nõustub põhiosas näidendi ideelise suunitlusega, heidab ta dramaturgile ette omapoolse selgema sõnumi puudumist ning kuuesaja aasta taguste põhimõtete liiga libedat sobitumist kaasaega. „Neljakuningapäev“ oli võib-olla tahtmatultki tabanud midagi kaasaegsele mõttelaadile ülimalt iseloomulikku. Ühelt poolt süvenes valitsevale süsteemile vastanduv tarbimismentaliteet, teisalt soodustasid „arenenud sotsialismi“ eemaletõukavad ilmingud üha enam nostalgilist – ning mõneti illusoorset – lootust leida kaugemast minevikust midagi eriomast ja ainulaadset. Sellesuunalisi mõttekäike kohtab Kaplinski tolleaegses ja varasemas loomingus mitmel puhul, sh 1967. aastal ilmunud raamatus „Tolmust ja värvidest“ leiduvas luuletuses „Vercingetorix ütles...“. Muistse keldi pealiku Vercingetorixi kujus astub alistatud rahvas siin oma vallutajatega vaimsesse dialoogi, väljendades võimetut raevu mitte niivõrd konkreetse vaenlase kui ajaloolise ebaõigluse vastu tervikuna. Kirjanik ise on hoiatanud selle monoloogi vormis luuletuse samastamise eest nõukogude *pro* võõrvõimule alistatud eestlaste „südametunnistuse häälega“: „Luuletus on protestiluuletus, kuid mitte allegooriline protestiluuletus Nõukogude okupatsiooni ja Vene valitsuse vastu. Pigem protestiluuletus nende keltide, eestlaste, indiaanlaste ja teiste

vastu, kes võtavad omaks vallutajate kultuuri ja väärtused.“ (Kaplinski 2004: 14)

Samuti leiavad müüdidraama neli kuningat kristluse-eelse, s.t eestlastele põliselt omase maausu kehastajaina mainimist Kaplinski ühes programmilisemas luuleteoses „Hinge tagasitulek“ (kirj 1973–1975). Selles ülipikas poemis on tapetud kuningaid iseloomustatud oma rahva kestvast (varju)surmaunest päästjate ja vaimsete lunastajatena. Sarnaselt näidendiga on kuningad siingi asetatud mõttelisele kaasaja taustale, suhestades nad kirjutamisaegsete väärtushinnangutega:

kuni ustakse
surmaund
mis ma
magan

kividega
sõnadega
maadega
koos
Leole Lembitu
ja nelja
kuningaga
koos
Paides
Palal
Mhus

Kohtla-Järvel Sillamäel Paldiskis
Haapsalus Avinurmes Tallinnas Tartus
Valgas

(Kaplinski 1990: 67–68)

Ajaloo ümbermõtestamine

Seda, et minevikusündmuste ümberhindamine veidraid vorme võis omandada, tõendavad „Neljakuningapäevaga“ samal ajajärgul ilmnenu katsed kaugemat ajalugu ümber mõtestada. Nii esines üks silmapaistvamaid eesti prosaiste, muu hulgas ajalooainelisi novelle ja näidendeid kirjutanud Arvo Valton „Neljakuningapäeva“ kahe lavaletuleku vahelisel ajal mõtteavaldusega, millest kumab läbi Kaplinski näidendis stigmatiseeritud piduseltskonna (*pro* Ordumeistri, Näitejuhi) küünilis-pragmaatiline eluvaade: „Ajaloolist enesehaletsust kuhjub meie peale liiga palju. See võib rahva vaimu üksnes nõrgestada, nagu seda teeb igasugune halamine. Vastupidine on meile igas mõttes kasulik. Kas kujutavad teised rahvad täna oma kristianiseerimist sama traagiliselt kui meie, kuigi ka nendel toimus see tihti tule ja mõõgaga? Kas on veel teisi, kes Orduriigi-taolist moodustist, mis polnud sugugi nii ebatavaline, peavad ainuüksi võõra võimu ilminguks ega käsita seda ajalooliselt oma riigina?“ (Valton 1985: 843) Sellist mõtteuperpalli võib tõlgendada varjatud üleskutsena mineviku kogemust eirata ja maha salata või koguni kasutu ballastina rahvuslikust ajaloomälust kustutada. Otseselt on viidatud Orduriigile kui eestlaste omaenda võimustruktuurile, ning siit jääb juba üksainus samm ühiskondlikku stabiilsust ohustava nelja kuninga moraalse hukkamõistmiseni.

Siiski polnud taoline hoiak Kaplinski näidendi esmalavastuse ajal (veel?) üldine ega ainuvaldav (korduslavastuse (1987) ühiskondlik taust oli teisenenud, mistõttu Valtoni mõttearendus võis isegi ühtida mõnede väärtushinnangute radikaalse ümberasetumisega). „Neljakuningapäeva“ kontrolletendusele Draamateatris järgnenud kunstinõukogus on tolleaegne eesti teatri esinäitlejanna Aino Talvi vaimus-tatult hüüatanud: „Sain suure aja- ja emotsionaalse laengu; pealkirjaks võiks olla „Meeletu, meeletu maailm.“ Lai probleem, mis hõlmab terve maailma, kõlaks praegu näiteks ka Aafrikas. – Ühelt poolt väikekodanlus, närusus, teiselt poolt inimkonna põhiline ausus ja võitlus. Raske rääkida nii värske mulje all olles.“ (Vellerand 2008: 141)

Tagantjärele on võimatu nii Kaplinski näidendi kui ka Mikiveri lavastuse kõlajõudu omas ajas täpselt hinnata, ent ilmselt oli tegemist vägagi ulatuslikku vastukaja omanud teatrisündmusega. „Neljakuningapäev“ kujutas endast juba kunstiliseltki 1970. aastate eesti näitekirjanduse mitte just ülearu kõrgeast tasemest tunduvalt üleulatuvalt ideedraamat. Lavastaja Mikk Mikiver on vahetult pärast „Neljakuningapäeva“ lavalejõudmist tunnistanud: „Minu jaoks on see suur ja oluline tükk, tükk, mis seab meie ette peegli, kus paistab nägu, millised me ei taha olla. Kui vähe või palju me leiame neid jooni, mis on kuningate näos. Juuretus!“ (Vellerand 2008: 142) Allegoorilis-filosoofiline tasand oligi see, mis tõusis „Neljakuningapäeva“ esimeses lavastuses peatahtsaks, surudes kaasajas kulgeva raamjutustuse illustreerivasse taustarolli; nagu korduslavastuse ebaõnnestumisest selgus, võisid rõhud selle näidendi tõlgendamisel ka hoopis teisiti asetuda. Lavastuse väljasuretamise põhjuseks on peetud kahtlustusi natsionalismis. Draamateatri kauaaegne lavastusala juhataja Ain Jürisson on meenutanud, et lavastaja Mikk Mikiver kutsuti direktori kabinetti, kus koos partei keskkomitee esindaja Vello Pohlaga pandi asjad paika: „mängite tükki kaks korda kuus ja suretate vaikselt välja! [...] Mis olid konkreetset süüdistused autorile, lavastajale ja näitlejale, ei tea mina tänini. Eks ikka natsionalism, sest kunstilisest küljest mingeid etteheiteid ju polnud.“ (Jürisson 2010: 158–159)

Võimude sedavõrd vaenulik suhtumine tundub tagantjärele isegi mõnevõrra üllatav, sest „Neljakuningapäev“ sisaldab ohtralt just parempoolsele, kapitalismimeelsele maailmavaatele omase tarbimismentaliteedi teravat hukkamõistu. Tundub aga, et lavastuses esiletoodud võõrandumine ja minevikuväärtustest lahtiütlemine, mille ilminguid igapäevaelus üha enam kohata võis, kujunes isegi häirivamaks käepärasest natsionalismi-süüdistusest.

Müüdilise mõõtmekadumine

Uuesti esietendus „Neljakuningapäev“ kümme aastat hiljem, 19. aprillil 1987 toleaesges Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris. Et ühiskondlik kliima oli vahepeal oluliselt elavnenud, võinuks „Neljakuningapäeva“ taoline rahvuslikust iseolemisest kõnelev näidend nüüd kõlada vägagi aktuaalselt. Ometi tekitas uuslavastus kummalise vastuolu, mõjudes pigem kultuurilise kurioosumina. Lavastaja Rudolf Allabert on ühes hilisemas intervjuus tunnistanud: „Peale kõige muu läks aia taha ka minu kui uue kunstilise juhi avalöö, Jaan Kaplinski „Neljakuningapäev“. Kahjuks ei käinud mu jõud sellest üle. Juba proovide ajal tundsin, et laval puudub sära ja tahe. Tunnistan, et jäin materjalile alla ja ei suutnud truppi sütitada.“ (Allabert 2009: 19)

Ilmnes, et esimese lavatõlgendusega peaaegu maagilise oreooli omandanud „Neljakuningapäev“ ei kuulu draamateosena kaugeltki nn isemängivate näidendite hulka. Näidendi peamine puudus näib seisnevat selles, et draamale kui tegevuslikule kunstile omast sündmustikku asendab kohati liigfilosoofiliseks muutuv tegelaste dispuut. Lõpptulemusena ei jõuta nii välja ka kuigi mõjuva sünteesini, sest väitluse osapooled räägivad teineteisest lootusetult mööda. Et erinevad mõttetaseandid omavahel ei haaku, jääb sündimata sügavalt haarav tragöödia või isegi tragigrotesk. Juba esimese lavastuse puhul oli kriitikas nenditud: „Nõnda kipub kujunema arvamine, et näidendi mehhanism ei funktsioneeril ilma tõrgeteta, et mitmed tema loogilised vastuoksused, millest esimeses tuhinas üle võib tormata, kipuvad kestvamal jälgimisel häirima sisulist mõistmist.“ (Mutt 1979: 203)

Noorsooteatri 1987. aasta lavastuse suurimaks küsitavuseks võib pidada seda, et eelmises tõlgenduses peatähtis rahvusliku endaksjäämise idee loovutas koha tõusiklikkuse ja väikekoodanlikkuse kohati plakatlikult otsesõnalisele hukkamõistmisele. Selle ilmeka maks väljatoomiseks kasutati vaimukaid leide (nt väliseesti päritolu rahvuslikke estraadilaule, mis tekitasid kummalise võõritusefekti),

ent lõpptulemusena ei pääsenud ükski näidendi arvukaist teemaarendusist piisavalt mõjule.

Vastukajad uuslavastusele jäid vaoshoituks, kohati isegi süüdistavaks. Üldist hoiakut väljendab ilmekalt Teatriliidu kriitikakonsultandi Sirje Kiini arvamusaavaldus ajakirjas Teater. Muusika. Kino ilmunud kriitikute hooajaankeedis: „Ootasid palju enamat Kaplinski „Neljakuningapäeva“ taastulekust, seda tuima lavastust tahtnuks küll raputada!“ (Teatriankeet 1987: 43) Pealiskaudsust, süvenematust ja lohakust heidavad ette mitu vastajat (Mira Stein, Margot Visnap jt), ollakse pettunud, et kauaoodatud teatrisündmust asendas tuhm ja ilmetu realavastus. Nii sai uuslavastusele sünkroonkriitikas seegi kord osaks peaaegu täielik vaikimine. Sedakorda ei teinud takistusi võimud, vaid nähtavasti kõheldi selgemalt sõnastamast oma teatrikogemust. Ainus pikem arvustus oli vähepakkuva lavaversiooni suhtes kriitiline: „Saal reageeris etendusele heasoovliku mõistvusega, aga ka mitte ülemäära innukalt. Erilist indu ei tundunud olevat ka laval. Teatraalid, keda etenduse järel kohtasin, nurisesid peamiselt lavastuse üle, autor rehmas ebamääraselt käega.“ (Langemets 1987: 32)

Tulemuse poolikuses võib alati süüdistada vildakat – või hoopis puuduvat – lavastajakontseptsiooni. Muidugi tuleb siinjuures arvestada üldisemate ühiskondlike tendentsidega, sh isamaalise pateetika ja uuskapitalistliku meelelaadi sujuva kokkusulamisega, mistõttu lavastus võis sattuda küllaltki ootamatu ideoloogilise kari otsa. Näidendi teemaasetus pörkus sedakorda publiku vahepealseil aastail põhimõtteliselt muutunud väärtushinnangutega. Nii samastati end meelsamini (oma unistustes?) saunsuvilas pidutsevate uustõusikute kui anakronistlikke minevikutõdesid kuulutava kuninganelikuga. „Tookord polnud probleem arvatavasti rahvusromantikas, vaid näidendi raamjutustuses kujutatud tänapäevastes inimestes, kes muudavad ajaloo suure draama odavaks palaganiks. Samuti ei sobinud laulva revolutsiooni hakul ilmselt ülearu toonitada „Neljakuningapäeva“ lõpus kõlama jäävat tõdemust, et ajaloo kulgu määravad võrdselt võitlusega tõe, õiguse, ideede ja võimu pärast ka juhused,

kaootilised protsessid ja inimlikkus oma mitte ainult ülevates avaldumisvormides.“ (Allas 2015: 158)

Ehkki Kaplinski näidendit ongi võimalik mitmeti tõlgendada, võiks „Neljakuningapäeva“ ideelist eesmärki hinnata ka sellise lavastuse puhul, mis näidendile alla jääb või sellest mõneti lahkneb.¹ Kogenud lavastaja Rudolf Allabert ei üritanud täiendada autori teksti postmodernistlike lisandustega, vaid lähtus endaomaselt realistlikust kujutuslaadist. Et aga ühiskonnas olid algamas olulised käärimisprotsessid, ootas vaataja ka sedalaadi lavastuselt hoopis teravamaid ja ilmekamaid hoiakuid. Kujukalt väljendab vaatajate nõutust järgmine mõtteavaldus: „Näidendil ehk polegi häda teatava ohudraamana, kui vaid asetada ta tagasi oma õigesse aega, allegooriate otsimise ja pseudopeksukottide materdamise aastatesse. Täna-ses päevas aga, mil on katet nihutatud ka mõnelt algsemalt ühiskondlikult vastuolult, mõjub lavastuse rõhuasetus anakronistlikult, häbelikult.“ (Langemets 1987: 36)

Kokkuvõttes tuleb tõdeda, et Noorsooteatri tõlgenduses läks „Neljakuningapäevast“ kui müüdidraamast kaduma mitte ainult selgepiiriline konflikt, vaid ka žanriomane ülevuse mõõde. Seetõttu kaotasid nii kauges minevikus aset leidnud alglugu kui ka selle kaas-aegne raamistus oma metafoorse tähenduse. Kui Mikiveri lavastus suutis vaatajaga sisulisse dialoogi astuda, siis Allaberdi tõlgendus sellega kahjuks toime ei tulnud. Hiljem on „Neljakuningapäeva“ lavastatud veel ühel korral, 1988. aastal Pori linnateatris ning taas Mikk Mikiveri lavastuses.

Antikangelasest peategelane?

„Neljakuningapäeva“ kui draamateose järsk ja ootamatu lõpplahendus tundub mõneti ebaloogilisena, sest piduliste sooritatava rituaalmõrva konkreetne ajend – kuningate keeldumine ordu koostatud

¹ Nii kasutati katkendeid „Neljakuningapäevast“ 1986. aastal Ugalas Kalju Orro lavastatud kompositsioonis „Pärandus“, mille II vaatus põhines ainuüksi Kaplinski näidendi tekstil.

kroonikaprotokolli allkirjastamisest – mõjub kunstliku ja otsitud lahendusena. Ohtu tajuvate kuningate naiivsevõitu ühislaul enne piduliste kallaletungi jääb seetõttu puht sentimentaalseks, sisulise tähenduseta vormivõtteks. Selline liigvõõrituslik süžeeekäänak vähendab paratamatult ka finaalis oodatavat katarsist ning lõpu pildis surnud kuningate kohal nuttev Tüdruk mõjub näidendi sõnumi tarbetu ülerõhutamisena.

Siinkohal ei saa märkimata jätta veel üht vastuolu näidendi ülesehituses – „neljanda seina“ taguse suhtumistasandi, sisemise *vox populi* väljendajaks jääb Ordumeister, kellega pidulised (Noorsooteatri tõlgenduse puhul siis ka vaatajad?) ennast samastada võivad. „Neljakuningapäeva“ mõlema lavastuse omapärase kokkulangevusena võib märkida Ordumeistri ehk antikangelase rolli ühendamist mõne teise osatäitja omaga. Draamateatri lavastuses kehastus Ordumeistriks Peremees (Ago Saller või Tõnu Aav), Noorsooteatri variandis oli Ordumeister ühtlasi Näitejuhiks (Rein Oja). Sisuliselt moodustavad need kolm tegelast omalaadse triaadi, kelle veendumused ja eesmärgid suuresti kattuvadki. Mõlemas lavastuses võimendati sedakaudu Ordumeistri tekstiliselt niigi domineerivat rolli.

Ordumeister on Anu Allase sõnul „demagoog ja osav läbirääkija, kes püüab vastaseid veenda ja läbi näha, katsetab eri strateegiaid, teeb vajadusel teatud kompromisse, ei võitle ideaalide, vaid võimu pärast“ (Allas 2015: 159). Autor on Ordumeistri asetanud küllalt keerukasse olukorda: üksi nelja kuningaga väideldes tuleb tal esitada kogu mõeldav vastuargumentatsioon. Tema kaudu avaldub näidendi tekstis peituv lisaefekt – blankvärsi elegantne voolavus tekitab silmakirjalikkuse ja julmuse kummalise sümbioosi, mis satub edastatava sõnumiga kohati lausa grotesksesse vastuollu. Pidevalt maske vahetav Ordumeister kujuneb selleks tegelaseks, kes ringiratast tiirlevale väitlusele tegeliku tempo ja tonaalsuse annab (teatud paralleelina võib tema eelkäijaks draamavormis pidada Adsoni „Nelja kuninga“ Orduagenti, kes tole näidendi ilmetus tegelaskonnas ainsana enda suhtes huvi suudab äratada).

Kummatigi näib kahepalgelise Ordumeistriga enam-vähem samasugust mõtteviisi kandvat talle sekundeeriv Näitejuht, kes teise vaatusel algstseenis mainib: „Vanasti koolipäevil tahtsid kõik mängida vastuhakkajaid eestlasi ja oligi häda, ajaloolist tõde vähegi arvestades saime mängida ainult Ümera lahingut ja Sigtuna vallutamist, aga kaua sa ikka mängid neid kahte võitu. Nüüd, kui oleme leppinud ordumeeste osaga, on mänguvõimalused palju laiemad: vanad eestlased kaotasid tohutult lahinguid ja vastuhakke, nii et temaatikast puudu ei tule.“ (Kaplinski 2015: 51–52) Näitejuht vihjab sellega küllalt läbipaistvalt, et hukkunud esivanemate vaatepunkt on võitjate omale aja jooksul alla jäänud. Samuti võib siin tajuda üleolevat, isegi vaenulikkust hoiakut oma rahva vastu (kui Näitejuht selle hulka üldse kuulubki). Kulissidetaguse niiditõmbajana tundub Näitejuht süüdimatult käituvat piduseltskonna teadvust suunavat ka juhul, kui ta sedavõrd traagilist lõpplahendust ise ei kavatsegi. „Suhtumiselt toimuvasse on Näitejuhi hoiak fluiidne, nii et jääbki arusaamatuks, kes ta siis õieti on, kas kohaliku rahvamaja juhataja, Ajalooline Tõde või veel midagi kolmandat.“ (Mutt 1979: 202)

„Neljakuningapäeva“ Näitejuht meenutab mõneti Luigi Pirandello näidendi „Kuus tegelast autorit otsimas“ (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) Trupijuhti, kes näidenditegelaste saatust omavoliliselt ümber kujundab, põhjustades sellega ühe osalise mõttetut hukkamist. Näitejuht on „Neljakuningapäevas“ ainus tegelane, kes viibib ühteaegu nii mängu sees kui ka väljas, s.t ta ei sisene näidendi aegruumi, jäädes selles toimuvat eemalt suunama. Näitejuhi osatähtsust suurendab seegi, et näidendi faabula tugineb teatril ja mängule iseloomulikule topeltkoodile. Negatiivsete tegelaste loomisega kaasnev autorivabadus on nood muutnud „Neljakuningapäevas“ ambivalentsemaks autori sõnumit kandvast positiivsest, ent ilmetuvõitu kuninganelikust, mistõttu Ordumeistrit, Näitejuhti ja näidendi algul oma luksusvilla importsisustust ja selles leiduvaid ekstravagantseid masinavärke õhinal esitlevat Peremeest võib ühtlasi pidada „Neljakuningapäeva“ intrigeerivaimaiks karaktereiks.

Kokkuvõte

Ehkki ajaloo kunstiline kujutamine ei anna võimalust toimunud sündmuse reaalselt läbi elada, saab ajaloomüüti aktsepteerida isegi sellisel juhul, kui ta kõiges tõele ei vasta. Nii on eestlaste mütoloogilise ajalooteadvuse seisukohalt oluline teadmine, et maarahva kuningate tapmine määras nurjumisele terve Jüriöö ülestõusu edasise käigu. Kui aga needsamad kuningad (mitte näiteks vanemad, pealikud vms) minetavad oma ebamaise, üle-elusuuruse mõõtme, kaotab ka nende tapmine müüdi ühe iseloomulikuma tunnuse, rituaalsuse. Argistatud ja labastatud (Roland Barthes'i terminites paljaksriisunud) müüt kaotab nii oma algse tähenduse, ajaloolist teadvust või kunstilist tunnetust oluliselt avardamata.

Jüriöö ülestõusu mõtestamisel ei paku „Neljakuningapäev“ välja uusversiooni, ent suudab arhetüüpsed valikud, sündmused ja tegelaskujud kaasaegses raamistuses kõigiti veenvaks ja usutavaks muuta. Omalaadse eksperimendina võib „Neljakuningapäeva“ kui värsivormis „mängu mängus“ pidada julgeks erandiks terves eesti näitekirjanduses. Ehkki „Neljakuningapäev“ kujutab endast alistaute ja vallutajate vahelist väitlust, ei piirdu selles esitatud väärtushinnangud kaugeltki ainuüksi näidendis kujutatuga. Nii pole „Neljakuningapäev“ tänapäevalgi oma probleemipüstituselt aegunud, kuna ajaloosündmuse uustõlgenduses kujuneb süžees olulisemaks autori kontseptuaalne terviknägemus. Isegi sellisel juhul, kui ajalooline müüdidraama pole ülearu lavaline, peaks ta lugejale võimaldama kaasa- ja edasimõtlemisvõimalust.

Ennekõike E. Bornhöhe „Tasuja“ kaudu taasteadvustatud Jüriöö ülestõusu kõrval võib Eesti ajaloost leida teisigi sündmuseid, mida on võimalik draamavormiliselt edasi arendada ja ümber mõtestada. Et allegoorilise vormi abil võib minevikusündmust tõhusalt kaasajastada, tõestab nii „Neljakuningapäeva“ heitlik lavaelu kui ka talle osaks saanud võimude (ja ühiskonna) mõistmatus. Veel on „Neljakuningapäev“ (nii nagu eesti draama kontekstis ka Rummo „Tuhkatriinumäng“, Saluri „Külalised“, Undi „Peaproov“ jmt) näiteks

sellest, kuidas mitmetasandiline draamatekst suudab edastada mõistukõnelist sõnumit ning kuidas mütoloogilise taustaga tekstide lavaletoomisel tuleks lähtuda just nende allegoorilisest tasandist, kuna ühemõõtmeline tavatõlgendus võib kergesti viia lava ja publiku teineteisest möödarääkimise või mittemõistmiseni. Müüt kui kindla ülesehituse ja reeglitega alglugu eeldab oma tõlgendajatelt niihästi sobiva helistiku leidmist kui ka sellele vastavat kunstilist häälestumist.

KIRJANDUS

- Allabert, Rudolf 2009. Vastab Rudolf Allabert. Intervjuu Jaanus Kullile. – Teater. Muusika. Kino 12, 4–20.
- Allas, Anu 2015. Lõpetamata Jüriöö. – Vikerkaar 4–5, 157–161.
- Epner, Luule 1998. Kahe „Libahundi“ vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon ja pluralism: kirjanduskonverentside materjale. Koost. Marin Laak. Tallinn: Tuum, 169–184.
- Epner, Luule 2011. Teatriuenduse retseptsioonist sünkroonkriitikas. – Methis. Studia humaniora Estonica 7, 172–183.
- Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat: teatrist ja teatriperest aegade voolus. Tallinn: Eesti Draamateater.
- Kaplinski, Jaan 1990. Hinge tagasitulek. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kaplinski, Jaan 2004. Vercingetorix kõneleb ordumeistriga. – Jaan Kaplinski, Kõik on ime. Koost. Toomas Salumets. Tartu: Ilmamaa, 14–20.
- Kaplinski, Jaan 2015. Neljakuningapäev. Loomingu Raamatukogu 1. Tallinn: Kultuurileht.
- Kruuspere, Piret 2011. Rahvusliku ajaloo tõlgendusi eesti draamas ja teatris 1970.–80. aastatel. – Methis. Studia humaniora Estonica 7, 160–171.
- Langemets, Andres 1987. Neli kuningat näitejuhtimise meelevaldas. – Teater. Muusika. Kino 10, 32–36.
- Lévi-Strauss, Claude 2001. Metsik mõtlemine. Tlk Kaia Sisask. Tallinn: Vagabund.
- Lévi-Strauss, Claude 2012. Strukturaalantropoloogia. Tlk Anti Saar. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Mutt, Mihkel 1979. Ühest algupärandist. – Teatrimärkmik 1976/77. Tallinn: Eesti Raamat, 200–203.

- Oras, Ants 2009. Meie näitekirjandus aastal 1931. – Ants Oras, Kriitiku külaskäik. Koost. Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, 192–200.
- Priidel, Endel 2010. Vägikaikavedu ehk Vaim ja Võim 1940–1990. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Reiman, Villem 2014 [1920]. Eesti ajalugu. Tartu: Ilmamaa.
- Rähesoo, Jaak 1995. Tagasivaade: kraamimispäev. – Jaak Rähesoo, Hecuba pärast: kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, 267–312.
- Tamm, Marek 2012. Jüriöö-tekst eesti ajalookultuuris. – Marek Tamm, Monumentaalne ajalugu. Loomingu Raamatukogu 28–30. Tallinn: Kultuurileht, 65–81.
- Tinn, Eduard 1977. Neli kuningat ja suhtumine ajaloosse. – Sirp ja Vasar 8.04.
- Teatriankeet 1987. – Teater. Muusika Kino 12, 42–50.
- Valton, Arvo 1985. Virisemine virisemise üle. – Looming 6, 843–844.
- Vellerand, Lilian (koost.) 2008. Mikk Mikiver. Teater. Tallinn: Eesti Teatri-liit.
- Väljataga, Märt 2015. Poliitika ja antipoliitika. – Looming 9, 1350–1354.

SUMMARY

HISTORICAL MYTH IN JAAN KAPLINSKI'S *DAY OF THE FOUR KINGS*

This paper examines the phenomenon of historical myth, presented in the form of a piece of theatre. Jaan Kaplinski's historical and allegorical drama *Day of the Four Kings* is presented as a prime example. The play is based on a well-known historical event, namely the brutal murder of ancient Estonian chiefs by German conquerors during the rebellion of 1343 (St. George's Night Rebellion). As Estonian theatre researcher Piret Kruuspere has noted, during the 1970s, re-tellings of national history on the Estonian theatre stage were clothed in metaphors, allusions and secret codes – Aesopian language. In addition to this secret code, the author of *Day of the Four Kings* used a kind of doubling, placing historical events into the setting of a contemporary house party. This change of perspective causes some degree of alienation as well as amplifies the essential allegorical message of the drama. Representing the real run of historical events, the play is effectively communicating with a contemporary audience, dealing with the problems and themes closely connected with contemporary society. In addition to its allegorical meaning, the play underlines the importance of maintaining ethnical and archaic values and warns against sacrificing these in return for short-time utilitarian purposes. The allegory of the play was even too obvious, so that the first production of the play (in 1977) was practically banned by the official powers of Soviet Estonia. Contrary to the first stage performance of the play, the second attempt – which took place a decade later – was an unfortunate example of the disappearance of the mythical dimension of the drama. This kind of poor production was no longer able to overcome the historical-cultural and national psychological contradictions inherent in the play. The analysis is mainly based on reviews of the play from the period as well as the social and cultural conditions in existence when the theatrical versions were staged. It is easy to conclude that during the process of producing this kind of stage play, it is far more fruitful to accent all kind of allusions and allegorical metaphors

than to simply follow the formal development of the external plot. If the mythical dimension disappears, the message of the play loses its essential meaning.

Keywords: mythical drama, St. George's Night Rebellion, Jaan Kaplinski, historical myth, allegorical drama

GARCÍA MÁRQUEZE „PATRIARHI SÜGIS“ TRADITSIOONI JA UUENDUSE VAHEL

Merilin Kotta

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Luule ja proosa piirile jääv Gabriel García Márqueze romaan „Patriarhi sügis“ on näide Ladina-Ameerika 1970. aastate diktaatoriromaanist, mis andis uue kirjandusliku näo vanale ühiskondlikule probleemile. Artikkel paigutab kõigepealt teose kirjanduslõikesse konteksti, võttes arvesse selle intertekstuaalsust, seost diktatuuriromaaniga žanri ning Ladina-Ameerika uue ajalooromaaniga. Seejärel keskendub uurimus küsimusele, kuidas sõna- ja motiivikordused aitavad mõista traditsiooni ja uuenduse suhet romaanis struktuuri ja loo tasandil. Kordused, mis lähen-davad proosat luulele ja kõnele, viitavad regulaarsusele, identiteedile ja traditsioonile, aga juhatavad meid ka muutumatuse ja ainutõe kriitikani, kui ilmuvad teiseks kontekstis või kui üks teoses korduva küsimuse on: kust üldse algab teadmine?

Võttesõnad: diktaatoriromaan, Ladina-Ameerika uus ajalooromaan, kordus, hispaaniakeelne kirjandus

Diktaatoriromaanis uurimine ja katkestused traditsioonis

Hispaaniakeelset diktatuuriromaan¹ on eesti keeles tutvustatud seoses kahe tõlkega, milleks on hispaanlase Ramón del Valle-Incláni *Tirano Banderas* (1926, „Türann Banderas“ 1968, tlk Aita Kurfeldt) ja kolumbialase Gabriel García Márqueze *El otoño del patriarca* (1975, „Patriarhi sügis“ 2005, tlk Ruth Lias). Mõõndusega võib nende hulka arvata ka mehhiklase Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955, 1979, tlk Tatjana Hallap), mis ei käsitle võimuküsimust riigi tasandil, aga on üks

¹ Diktatuuri- ja diktaatoriromaanis erinevust selgitatakse lähemalt lk 126–127.

„Patriarhi sügis“ otsesemaid mõjutajaid (Canfield 1989). Tõlgete saatesõnad (Kurfeldt 1968, Hallap 1979, Talvet 2005) toovad esile, et raamatud viitavad rohkem või vähem Ladina-Ameerika tegelikkusele.² Nendest hiliseim saatesõna, Jüri Talveti „„Patriarhi sügis“ ehk türannide aeglane surm“, on esimene, mis seostab nii Valle-Incláni kui ka García Márqueze romaani türannikirjanduse traditsiooniga ja annab sellest põhjalikuma ülevaate.

Tõlgete ja kriitika vähesus Eestis vastandub žanri mitmekülgsel viljelemisele³ ja uurimisele hispaaniakeelsetes maades, kuid peegeldab neid omal moel. Nimelt hakkasid Ladina-Ameerika kirjanduse uurijad diktatuuriromaanile rohkem tähelepanu pöörama just pärast tuntud kolmiku – „Patriarhi sügis“, paraguaylase Augusto Roa Bastose *Yo el Supremo* („Mina, Ülim“, 1974) ja kuubalase Alejo Carpentieri *El recurso del método* („Meetodi ümberpööramine“, 1974) – ilmumist. Nagu on näidanud Carlos Ferrer Plaza, pälvisid need kolm kohe kriitikute huvi: buumiaegsete autorite looming üllatas oma vormiuuenduslikkusega ning selle uurimine võimaldas positsioneeruda pea kogu Ladina-Ameerikat iseloomustanud vägivallarežiimide vastu. Nii tõusis päevakorda ka varasem türanniaine narratiiv. Traditsioonis hakati nägema romaani aladžanrit ja eraldiseisvat uurimisvaldkonda. (Ferrer 2016: 17–28)

Praeguseks on uurijad enim käsitlenud žanri kolme kujunemisetappi: (1) Argentina 1837. aasta põlvkonna Juan Manuel de Rosase vastane narratiiv, mille ühiskonnakriitilisus oli 19. sajandi hispaanoameerika kirjanduses erandlik; (2) periood, mis paigutub Valle-Incláni „Türann Banderase“ ja Miguel Ángel Asturiase *El señor presidente* („Härra president“, 1946) vahele, mis sai alguse Euroopas ja muutis traditsiooni avangardismi vaimus; (3) žanri kõrgaeg 1970. aastatel. Huvi on äratanud ka Rafael Trujillo vastaste romaanide buum 1990. aastatel. (Ferrer 2016: 47, 131–137, 360)

² Vt samuti siinkirjutaja täiendust Hallapi eessõnale (Kotta 2018).

³ Žanrisse paigutati juba 1980. aastatel sadakond raamatut (Ferrer 2016: 20), praeguseks on nende arv kasvanud.

Võrdlevad käsitlused on püüdnud žanrit määratleda, otsinud selle seoseid tekstivälise konteksti ja uue ajalooromaaniga (Rama 1976, Miliani 1981, Sandoval 1989, Ferrer 2016). Kitsamalt on uuritud muuhulgas „Patriarhi sügise“ struktuuri (Barsy 1989, Marcos 2011), intertekstuaalsust (Canfield 1989, Campusano 1993), irooniat (Ugalde 1982, Mendoza 2001), paroodiat (Scherman 2003) ja nüüdsiks ka vähem olulisi aspekte, nagu kõrvaltegelased (Moreno 2016) või numbrikordused (Henao 2013).

Artikli esimene pool käsitleb García Márqueze romaani kirjandusloolises kontekstis uuenduse ja traditsiooni võtmes, toetudes eeltoodud allikatele. Kirjandusloolise tausta visandamine tundub vajalik täitmaks lünki, mis on endiselt nähtavad teose Eesti retseptisoonis.⁴ Artikli teine pool püüab korduste näitel välja selgitada, kuidas avaldub traditsioon ja uuendus romaani loo ja struktuuri tasandil. Selleks võrreldakse sõna- ja motiivikordusi nende esinemiskontekstis. Korduste lokaliseerimisel lähtutakse nii originaalist kui ka tõlkest, viidates tõlkele, kuna see analüüsitud juhtudel García Márqueze algtekstist oluliselt ei erine.⁵

Korduste uurimist õigustab „Patriarhi sügise“ luulele sarnanev struktuur. Fakt, et García Márquez soovis kirjutada „puhtalt poeetilist“ teksti (GM18⁶), lubab vaadata tema teost Octavio Pazi essee *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* („Pori lapsed. Romantismist avangardismini“, 1974) valguses. Paz näeb lääne luulelugu alates 18. sajandist kui „katkestuse traditsiooni“ (hispaania keeles *tradición de la ruptura*). Kui traditsiooni moodustavad „põlvest põlve edasi antud teadmised, legendid, lood, uskumused, kombed, kirjanduslikud ja kunstilised vormid, ideed või stiilid“, siis katkestus nende edasikandes tähendab traditsiooni (minevikuga

⁴ Sealjuures arendatakse edasi (ehkki mitte ammendavalt) siinkirjutaja magistritööd (Kotta 2007) ja Talveti järelsõna.

⁵ Ühele erandile juhitakse edaspidi tähelepanu. Põhjalikum tõlkeuurimus oleks vajalik.

⁶ García Márqueze teostele viidatakse edaspidi initialsiaalidega GM, number märgib teose ilmunisaastat.

ühendava sideme) lõhkumist (Paz 1990: 17). Valdavalt traditsioonilises ühiskonnas on oleviku eeskuju aegade alguses. Aja möödumisest tingitud muutusesse suhtub selline ühiskond õudusega kui kõrvalekaldesse või langusesse. Aeg kulgeb spiraalselt: ajalugu on kuldaja allakäik, aga ka oodatud taassünd. Vahend muutuse vastu on kordamine: mineviku taasilmumine iga tsükli lõpus. Ühiskonnaelu on rituaalne ja tähendab ajatu mineviku rütmilist kordust. Muutuseta aeg ei leia aset korra, vaid kogu aeg. Kuigi see on aeg, on see ka aja eitus. Traditsioon kaotab vastuolu eilse ja tänase vahel, kehtestab normi, regulaarsuse, analoogia (kõige vastavuse kõigele) ja identiteedi (vastuolude tühistamise ja harmoonia). (Paz 1990: 9–29, 47, 85)

Traditsiooni eitus eeldab teadlikkust sellest, et üldse kuulutakse mingisse traditsiooni, ja see tekib romantismiaegses luules. 18. sajand on esimene, mis väärtustab muutust niivõrd, et teeb sellest oma põhimõtte. Siit alates tekib „katkestuse traditsioon“, mis püüdleb kriitilisuse, heterogeensuse, iroonia, erinevuse, uudsuse, arengu ja revolutsiooni poole. Reegel taandub erandiks. Kriitika ei püüa jõuda tõeni, vaid ainutõde kummutada. Iroonia paljastab duaalsuse selles, mis näis ühtsena, mistõttu identiteet asendub vastuoluga. Iga katkestus on uus algus ja moodsus seetõttu „poleemiline traditsioon“, mis heidab kõrvale valitseva traditsiooni, aga vaid selleks, et hetk hiljem panna alus uuele, mis omakorda aegub kiiresti. Luule keskmeks saab ta enda suhe ajaga. Luule on ühteaegu mingi ajaloo-hetke produkt ja „masin“, mis toodab mitte-ajalugu, peatab, vaidlustab ja moondab aega. (Paz 1990: 9–37, 73)

Miks ja kuidas kirjutada diktatuurist?

Martha L. Canfieldi (1989: 965) sõnul ei ole diktaator – üks Ladina-Ameerika kirjanduse arhetüüpe – muud kui „kangelasliku isa või kuninga degradeerunud versioon“. „Patriarhi sügis“, nagu enamik romaane, kujutab Fernández Duráni (2008: 101–108) klassifikatsiooni järgi 1950. aastateni levinud „türanlik-patrimoniaalsel

diktatuuri“, kus absoluutse võimuga diktaator pärineb kohalikust oligarhiast või sõjaväest, seab riigi huvide asemel esikohale isiklikud huvid, peab end surematuks ning tegutseb varjatult terrori ja kontrollaparaadi varal, mis tekitab temast kollektiivses ettekujutuses müüdiliku kuvandi (Ferrer 2016: 306, 308).

Kui (1) protest ühiskondlik-poliitilise korra vastu ja (2) autorite kokkupuude repressioonidega on seotud nii žanri tekke kui ka kõrgajaga 1970. aastatel („Mina, Ülim“ kuulub selgelt eksiilkirjandusse), siis selgitavad žanri kõrgperioodi veel kaks põhjust: (3) kirjanike ühisprojekt, mis küll algsel kujul ei realiseerunud, ja (4) arusaam romaanist kui inimloomuse uurimise, ajaloo ümbervaatamise ja Ladina-Ameerika identiteedi otsimise vahendist (Ramos 1983: 144). Püüd tõlgendada olevikku läbi mineviku selgitab osaliselt ka seda, miks 1970. aastate romaanid kujutavad valdavalt 19. sajandi diktatuure (Ferrer 2016: 311).

Teiste hulgas rõhutavad Juan José Amate Blanco (2009: 89) ja Jüri Talvet (2005: 219) diktatuuride sagedast esinemist kui raamatute lähtealust. Augusto Monterroso (2006) on siiski hoiatanud lihtsusutamise eest: tegu ei ole Ladina-Ameerikas alguse saanud või sellele eriomase fenomeniga. Samuti ei ole tegu kirjandustraditsiooniga, mis saaks inspiratsiooni ainult sealsest tegelikkusest. Fernández García (2008) on näiteks uurinud, millise ilukirjandusliku kuju on andnud portugallased Salazarile ja hispaanlased Francole.

Opositsioonikirjandusena soovib žanr pakkuda alternatiivi ametlikule tõele: vaidlustada propagandat, täita tühikuid, vahendada kogemusi, anda hääl tsenseerituile. 1967. aastal kutsusid mehhiklane Carlos Fuentes ja peruulane Mario Vargas Llosa tosinat kirjanikku üles osalema umbes 50-leheküljelise jutustusega projektis, mis võttis eeskju Edmund Wilsoni raamatust *Patriotic Gore: Studies in the Literature of the American Civil War* (1962, „Patriootiline verevalamine: Ameerika Ühendriikide kodusõja kirjanduslik uurimine“). Irooniliselt „Isamaade isadeks“ (hispaan. *Los padres de la patria*) nimetatud ühisköite ettepanek jõudis teiste hulgas García Márqueze, Roa Bastose, Carpentieri ja

Monterroso. Kuigi projekt ei teostunud, illustreerib see ajastu kliimat, mis innustas kirjanikke poliitilisel teemal kaasa rääkima: osa neist arendas selle põhjal välja oma türanniromaani (Ferrer 2016: 309–310).⁷

Kirjandus püüab võimu toimimist paljastada, aga ka deformatsiooni kaudu uurida ja teatud määrani mõista. Nii peab kirjanik paigutama oma teose hukkamõistmise ja mõistmise hajusate piiridega skaalale. Canfield (1989: 973) ja Talvet (2005: 219–221) on diktatuurimaanidele ette heitnud mustvalget hukkamõistu ja ületamatut distantsi, mille need sageli loovad rahva ja türanni vahele.⁸ 1970. aastate uuendusena sai lisaks küsimusele, mida türannid tegid, oluliseks see, kes ja miks nad olid (Rama 1976: 10). Nii Monterroso (2006) kui ka García Márquez (Ugalde 1981: 1) tajusid selgelt teemavalikuga kaasnevat riski. Esimene neist küsis endalt, millise määrani peaks kirjanik mõistma tegelast, kelle ta kohtunikuna hukka mõistaks, ja loobus projektist. Teine lahendas küsimuse perspektiivide paljususe, iroonia ja määramatusega: kollektiivse teadvuse kaudu, mis loob, muudab ja lõhub müüti, kaotab tõe ja vale vahelise piiri, aga hõlmab ka eneseirooniat. Ühel hetkel lubab García Márqueze romaani peategelane „naasta kõigil pagendatutel, välja arvatud muidugi kirjamehed, need mitte ialgi, ütles ta, [...] nad ei kõlba millekski, aga kui nad millekski kõlbavadki, ütles ta, siis on nad hullemad kui poliitikud, hullemad kui preestrid [...]“ (GM05: 86).

Tasub meenutada, et „kõige keerulisema ja ohtlikuma“ (GM09: 8) teose loomine võttis García Márquezel 17 aastat (1958–1975). Ta kirjutas seda kolmes etapis. Esimese versiooni – heterodiegeetilise ja lineaarse jutustuse Kariibi mere ranniku väljamõeldud diktaatorist,

⁷ Nii García Márquez, kes kuulis projektist Fuenteselt (GM15), kui ka Monterroso (2006), kes sai ettepaneku Vargas Llosalt, mainivad, et projekti edasiarendusena valmised Carpentieri „Meetodi ümberpööramine“ ja Roa Bastose „Mina, Ülim“.

⁸ Rosase-vastane diskursus algas enne José Mármoli „Amaliat“ (ilmus järjejutuna 1951. aastal): Esteban Echeverría lühijutuga „Tapamaja“ (kirjutati 1838–1840, avaldati 1871) ja Domingo Faustino Sarmiento esseega „Facundo“ (1845), mis kujutab ka Rosase siseilma ja näitab, et diktaator on sellesama rahva ja maa sünnitis. Sama teeb Rulfo ja tema eeskujul García Márquez (Canfield 1989: 973, 974, 977).

kelle olulisim prototüüp oli Juan Vicente Gómez (võimul 1908–1935) – koostas ta Caracases, kus oli tunnistajaks Marcos Pérez Jiménez kukutamisele.⁹ Teine – juba autodiegeetiline – versioon valmis pärast „tegelikkuse kohutavat õppetundi“ (GM15), mille autor sai 1959. aastal, kui sõitis La Habanasse, et kajastada kohtuprotsessi Fulgencio Batista käsutäitja Jesús Sosa Blanco üle, mille järel too hukati. 1961. aastal jättis „Pedro Páramo“ lugemine talle sügava mulje. Kolmandat versiooni alustas kirjanik Franco diktatuurile allutatud Barcelonas pärast *Cien años de soledad* (1967, „Sada aastat üksildust“ 1975, tlk Aita Kurfeldt) ilmumist. Selleks ajaks oli ta kahes novellis, *Blacamán el Bueno, vendedor de milagros* (1968, „Imedemüüja Blacamán Hea“) ja *El último viaje del buque fantasma* (1971, „Kummituslaeva viimane retk“), leidnud plaanitud türanni-loole sobiva jutustamisviisi. (GM15, Centro Gabo 2014)

„Patriarhi sügise“ žanr ja intertekstuaalsus

Vaid üks riigipea Ladina-Ameerika ajaloos on kutsunud end diktaatoriks: „Mina, Ülima“ prototüüp José Gaspar Rodríguez de Francia. Teised on seda nimetust eitanud, väitnud end olevat isamaa „taastajad“, „kaitsjad“ või „heategijad“ (hisp k *restaurador*, *protector*, *benefactor*). Möiste „diktaator“ kuulub opositsiooni ja ohvrite sõnavarasse, mis diktatuurist rääkimise kaudu ametlikku diskursust eitab ja selle tekitatud müüti lõhub (Miliani 1981: 205–206).

Alates Domingo Milianist (1981: 208–209) on diktatuuriainelist narratiivi jagatud ühelt poolt vastavalt sellele, mil määral kesken-dub jutustus türanni tegelaskujule, ja teisalt vastavalt sellele, kui-võrd konkreetne on see tegelaskuju. Tegu võib olla ajaloolise riigipea kirjandusliku versiooniga (traditsioon sai alguse romantismi ajal) või eri diktaatorite sünteesiga (alates „Türann Banderasest“). Rõhuasetus võib asetseda režiimi tagajärgedel (alates romantismist)

⁹ Oma konfliktist Gustavo Rojas Pinilla sõjaväediktatuuriga 1955. aastal räägib García Márquez „Merehädalise jutustuse“ proloogis (GM91: 7–9).

või türanni isiksusel (alates 1970. aastatest). Kui psühholoogilise suunitlusega diktaatoriromaan keskendub tegelasele, siis sotsioloogiline diktatuuriromaan kujutab pigem režiimi mõju rahvale ja seab loo keskmesse olustiku. Täpsustuseks tuleb siiski öelda, et ka konkreetsele isikule keskenduv diktaatoriromaan on üldistatav ja laiemalt mõistetav (näiteks „Mina, Ülim“ ei maini kordagi Francia nime) ja vastupidi: vaatamata üldistusele võib sünteesis ära tunda ajaloolisi riigijuhte; isegi neid, keda autor oma kommentaarides ei maini (nagu Miguel Primo de Rivera „Türann Banderases“).

Artiklis nimetatakse žanrit tervikuna diktatuuriromaaniks. Diktaatoriromaan on selle 1970. aastatel tekkinud alaliik, millel on kaks peamist tunnust: (1) ühiskondlik-poliitiline teema rõhuasetusega diktaatori isiksusel, (2) vormiline eksperimentaalsus, mis paneb küsimärgi alla keele ja tegelikkuse suhte ja ühtlasi kirjanduse võime ümbritsevat tõlgendada. Lähivaates antikangelase kujutamine komplitseerub. Sellele aitab kaasa vaatenurkade paljusus: kui fokalisatsioon asub tegelase sees, on seal kuulda omavahel vasturääkivaid hääli, kelle hulgast ei puudu tulevikus asuv süüdistaja („Mina, Ülima“ puhul); kui perspektiiv on kollektiivne isikudeksis „meie“, kelle hulgas võtab aeg-ajalt sõna diktaator, kaob ainutõde määramatusse valede ja uskumuste võrgustikku, lõhestades identiteedi ja kehtestades vastuolu („Patriarhi sügise“ puhul). Vormikatsetused kui proosa peaküsimus on buumiaegse uue romaani pärand, kuid neid on näha juba „Pedro Páramos“.

Ainestikule lähenemise poolest on diktaatoriromaan Bernardo Subercaseaux' (2009: 339) hinnangul üks Ladina-Ameerika uue ajalooromaani vorme: see kasutab dokumenteeritud materjali autonoomse fiktsioonimaailma loomisel, ühendab endas kriitika ja kunsti. Kuigi žanri kõrgaeg on hilisem, peab Seymour Menton „Mina, Ülimat“ diktaatoriromaaniga paradigmaatiliseks näiteks ja loetleb selle tunnuseid: (1) mimeesi allutamine teatud filosoofilisele ideele, nagu võimetus tabada tõde või ajaloo tsüklilisus ja etteaimamatus; (2) mineviku teadlik deformeerimine liialduste, väljajātu ja anakronismidega; (3) tuntud ajaloolise isiku fiktsionaliseerimine

peategelasena; (4) metakirjanduslikkus; (5) intertekstuaalsus; (6) bahtinilik diskursuste paljusus ja paroodia (kuna tõde on tundmatu, asendavad seda selle tõlgendused ja maailmavaated) (Menton 1993: 42–45). Uus ajalooromaan uurib mineviku kaudu olevikku (Francia kaudu räägib „Mina, Ülim“ Alfredo Stroessnerist).

García Márquez ütles, et luges diktaatorite kohta kõike, mida kätte sai, selleks et tema raamat sarnaneks „nii vähe kui võimalik tegelikkusega“ (Marcos 2011). Tegevus ei paigutu ühtegi konkreetsesse ajajärku: nimitegelase ülipikk valitsusperiood algab enne konkistat ja lõpeb perioodil, mil autod, televisioon ja värvifotod on tavalised. Maribel Mendoza Pérez (2001: 108–113) on siiski näidanud, et „Patriarhi sügisel“ on kõik uue ajalooromaani tunnused, välja arvatud metakirjanduslikkus, kui võtta arvesse, et diktaatorite sünteesist hoolimata on selles rohkelt viiteid Gómezele. Adriana Sandoval nimetab romaani Ladina-Ameerika ajaloo metafooriks. Jutustaja pole võimeline kirjeldama diktatuuri kui loomaailma tegelikkust, mistõttu lugeja on samasuguses segaduses kui eba-kompetentne jutustaja. Nii kaob vahe tõe ja vale, müüdi ja ajaloo, fakti ja kuulujutu vahel (Sandoval 1989: 171–184, 205). Lugejani ei jõua diktaatori elu, vaid juba surnud türanni kuvand (Ramos 1983: 125–130).

Intertekstuaalsus on seotud paroodiaga ja puudutab nii teose stiili kui ka motiive. Stiili kaudu viitab „Patriarhi sügis“ Rubén Darío luuletusele *Marcha triunfal* (1905, „Võidumarss“), James Joyce'i romaanile *Ulysses* (1922), aga ka lihtsale aabitsale (Mendoza 2001: 72–75, GM15, GM05: 138). Patriarhi unenägu meenutab Caesari tapmist (Henao 2013: 12) ja Rodrigo de Aguilari reetmisplaani nurjumine parodeerib püha õhtusöömaega (Scherman 2003: 89). Beatriz Cynthia Campusano Bakovic (1993) on näidanud peategelase ja Gómeze sarnasust Thomas Rourke'i teoses *Gómez: Tyrant of the Andes* (1936, „Gómez, Andide türann“): mõlemad on pärit kõrgmaalt, nende isast ei ole midagi teada, nad jumaldavad oma ema, on paljulapselised ja pikaéalised, saavad võimule pärast kodusõda, kasvatavad karja, on kaua kirjaoskamatud, monopoliseerivad

loterii ja müüvad mere (naftapuurimiseks), nad riietuvad ja kannatavad ühtemoodi. Isegi kuulujutt imest, et reeturi kuul neid ei tapa, ja raisakotkaste tiirlemine hinge heitnud diktaatori palee kohal on sarnased.

Tüüpiliselt postmodernistlikule kirjandusele, mis õõnestab igasugust autoriteeti, nii türanni kui ka jutustaja oma (Ferrer 2016: 48), on „Patriarhi sügis“ kadunud „Türann Banderase“ kõikekateadev jutustaja. Siiski tunneme ära väljamõeldud maa Kariibi mere kandis, eri ajastuid hõlmava aja, killustatud jutustuse, sünteesi madalat päritolu diktaatorist, kes tundub asuvat korraga kõikjal (Subercaseaux 2009: 326–329), kuni teda garciamarquezliku iroonia lisandumisel enam kusagil ära ei tunta. Mainimata ei saa jätta ka kolumbialase Jorge Zalamea eksiilis valminud teose *El Gran Burundú-Burundá ha muerto* (1952, „Suur Burundún-Burundá on surnud“) mõju juba García Márqueze novellile *Los funerales de la Mamá Grande* (1962, „Suure ema matused“ 1980, tlk Jüri Talvet). Mõlemad kujutavad barokilik-luulelises keeles türanni matuserongkäiku, kuid viimases, nagu ka „Patriarhi sügis“, on deformatsioon ja liialdus kooskõlas kollektiivse vaatenurgaga, mis ei eita eelnevat tegelikkust, kuid allutab selle määramatusele (Ferrer 2016: 363–371). Antikangelase kujutamine sarnaneb „Pedro Páramoga“: mõlemast jutustatakse pärast surma eri perspektiividest, mõlema julmusele (võrdlusele kiviga) vastandub sisemine nõrkus ja üksindus; mõlemad sõltuvad naistest ja on loendamatute abieluväliste laste isad, kuid tunnistavad omaks vaid ühe, kes sureb. Ka proosa lähendamises luulele, mõõdetamatus mentaalses või müütilises ajas ja viljatus maas avaldub „Pedro Páramo“ mõju „Patriarhi sügisele“ (Canfield 1989: 968–970). Luule on kohane viis müüdi edasiandmiseks (Marcos 2011), aga García Márqueze arvates on see ka vajalik selleks, et ühte eri vaatenurkadest esitatud lausesse mahutada paar kuni kolm tuhat lehekülge teksti (GM15).

Kordused kui traditsioon ja uuendus

„Pedro Páramot“ võib pidada „Patriarhi sügise“ kordustel põhineva struktuuri eelkäijaks. Luis Eyzaguirre sõnul on Rulfo teos üks vähe-seid „eneseküllaseid“ jutustusi hispanoameerika kirjanduses. Jäädes proosa ja luule vahele, osutab see kohati välisele, kuid pöördub pidevalt enda (varem öeldu) juurde tagasi. (Eyzaguirre 1991: 113–114) Mõlemas romaanis (1) toetavad kordused teksti sidusust, hajutades piiri proosa ja luule vahel, ning (2) aitavad jäljendada suulist kommunikatsiooni. Kalman Barsy (1989: 193) toob välja, et jutustajana valitseb „Patriarhi sügises“ rahvas türanni üle: räägib tema lugu selleks, et ta surm omaks võtta, sel viisil ta lõplikult hävitada ja režiimist vabaneda. Reynaldo Marcos Padua (2011) võrdleb jutustajat huglaariga, kes esitab eepilist luulet, kuid diktaator ei ole kangelane ja kangelaslikkuse puudumisel mandub ka huglaari hääle kuulujutuks. Samuti (3) suurendavad kordused romaani iroonilisust, (4) aitavad tagada tõepära ning (5) näitavad loo tasandil režiimi muutumatuse ja muutuse suhet. Sharon Keefe Ugalde (1982: 4, 12) sõnul avaldub iroonia läbi korduste kasvõi selles, et üks kesksmaid „külmutatud kujundeid“ raamatus on vana diktaator üksi oma valitsuspalees lehmade keskel. Raquel Kersten käsitleb nimede, sõnade, lausete, numbrite, tegevuste või muu kordust „Sajas aastat üksilduses“ kui tõepära saavutamise võtet. Kordused, nagu ka antitsipatsioon (sündmuste ettekuulutamine), argikeelsus, imetabase sidumine igapäevasega ja tegevusi või kirjeldusi kokkuvõtavad loetelud, teevad vähetõenäolise usutavaks ja imepärase argiseks. (Kersten 1980: 195–203) Nagu eelnevalt viidatud Octavio Paz näitas, seostuvad kordused traditsiooni, kestvuse, identiteedi ja muutumatusega; järgnev analüüs näitab, et ka muutumatuse ja ainutõe kriitikaga.

„Patriarhi sügises“ leiame samu korduse tüüpe, mida Kersten loetleb „Sada aastat üksildust“ kohta: (1) tsüklilised kordumised, mis loovad mittekronoloogilise ja poeetilise aja (tulekud-minekud, lõppenud sündmuse taasalgamised); (2) tegelaste korduv kujutamine samas tegevuses, mida võib olla kahte liiki: korduvad tegevused,

mida viivad läbi samad tegelased (tegevused iseloomustavad siin tegelast, on talle tüüpilised), ja need, mille sooritajad on erinevad; (3) argikõnelised kordused keeles (nimed, esemed, kuud, numbrid jm); (4) romaanile sümboolse tähenduse andvad kordused (paradokside rohkus ja müüdid, mida lammutatakse uue versiooniga) (Kersten 1980: 199–202). Keeletasandi kordumiseks võib pidada ka antitsipatsiooni ja meenutust. „Patriarhi sügises“ korduse tüübid omavahel kattuvad: neid saab lokaliseerida sõnakorduste abil (nii tõlkes kui ka originaalis), nende võrdlemine kontekstis võib näiteks viia paradoksini.

Sõna „suursaadik“ (hisp k *embajador*) kordub üle 20 korra ja paljastab mitu tegevuskordust, mida viivad läbi eri tegelased. Eeskätt ilmuvad suursaadikud patriarhi vastase rollis: kaks neist soovivad despooti kukutada (GM05: 28, 99), teised kaks seavad „keelatud memuaarides“ kahtluse alla rauga suutlikkuse valitseda (GM05: 71, 203). Enamik on lüliks USA majandusliku imperialismi tekitatud allakäigu jadas:¹⁰ nad viivad võla katteks minema diktatuuririigi loodusvarad ja lõpuks ka mere (GM05: 86, 159, 177, 178, 191, 195, 197). Kindlasti ei näita sõnakordus siin üksnes patriarhi välissuhete ulatust. Saadikute ametiaja lühidus vastandub diktaatori valitsusaja pikkusele, mis võrdluses tundub veel lõputum, kuid alati ei ole selge, kas ametinimetust saatvad ja kiiresti vahetuvad pärisnimed viitavad ikka eri tegelastele. Nimede kiire muutumine ja nende kõlaline sarnasus nagu Streimberg ja Stevenson või Traxler ja Baxter (GM05: 177–178) seavad kahtluse alla jutustaja usaldusvääruse: sama episood tundub algavat ühe ja lõppevat teise tegelasega. Seda, et karamellide kinkija on alguses Forbes, seejärel Baldrich ja lõpuks Rumpelmayer (GM05: 175–177), võib selgitada fokalisatsiooni muutus ja põhimõte, et igal rääkijal on oma tõde.

Fernando Moreno Turner toob välja, et patriarhi kõrval ei püsi ükski tegelane, välja arvatud ema, olgu nendeks siis naised

¹⁰ Motiiv on tuttav juba García Márqueze lühiromaanist *La hojarasca* (1955, „Kõdulehed“).

(Manuela Sánchez, Leticia Nazareno) või usaldusmehed (Patricio Aragonés, Saturno Sánchez, Rodrigo de Aguilar, José Ignacio Sáenz de la Barra). Kõik nad langevad süsteemi ohvritena, kaovad tekstist ja kustuvad diktaatori mälust. (Moreno 2016: 18) Nad on ära vahetatavad nagu suursaadikud ja diktaator isegi. Sõnaga „kindral“ (hisp k *general*), mis ilmub üle 300 korra, osutab jutustaja paradoksaalselt nii patriarhile kui ka tema rivaalidele. Kordus toetab ühelt poolt ideed, et anonüümne peategelane on üks paljude sõjaväelaste hulgast, seega asendatav (traditsioon, analoogia). Sama tähendus on ka teisiku motiivil ning pagendatud diktaatorite ja nende kukutajate korduval mainimisel: ta näeb neid „kui omaenda kujutist õnnetuspeeglis“ (GM05: 35, 208). Teisalt näitab kordus, et tema isiksus on hajus ja killustatud (identiteeditus). Igal õhtul näeb ta „iseennast neljateistkümne korduva kindralina, lamp käes, ükshaaval ilmumas tumedatesse peeglitesse“ (GM05: 55, 211). Samamoodi nagu peegeldus on ja ei ole tema (nagu kõik see, mida tema kohta räägitakse), on vaieldav nimitegelase tuvastamine kindrali, presidendi või patriarhina. Ta ema üllatub teda presidendina nähes (GM05: 42). Patriarhiks kutsutakse teda vaid korra: kooliraamatutes, mille tõe jutustaja kahtluse alla seab (GM05: 40). Alati ei samasta ta ennast kindrali auastmega: „[...] ta ütles, et tema isegi ei tea, kes ta on, et tal on kõrini mu-kindralist [...]“ (GM05: 176).

Näide meenutusest on kolme karavelli (hisp k *tres carabelas*) ilumine, mida mainitakse neli korda ja mis samuti seab küsimärgi alla teadmise tõsikindluse. Iga tagasipöördumine paljastab sündmuse uue tahu, kuid ei toeta varem öeldut. Juba esimene viide laevale on kordus: patriarhi mälestus (GM05: 35–37), milles võib ära tunda viite eurooplaste jõudmisele Uude Maailma ja mis viib diktaatori valitsusaja 15. sajandisse. Mendoza (2001: 63) sõnul parodeerib katkend kirja, milles Kolumbus kirjeldab oma kolmandat reisi 1498. aastal praegusesse Venezuelasse. Laevad saabuavad, kui „kindral“ magab, mistõttu tal puudub kontroll nendega sponstaanselt tekkinud kaubavahetuse üle. Kuna kaubanduspartnereid kujutatakse võrdsete subjektidena (eurooplaste pudipadi aktseptee-

ritakse viisakusest), kirjutab katkend ümber Euroopa-keskse ajaloo ja vaidlustab müüti.

Teist korda ilmuvad karavellid kujutatuna graniidist hauakambri, mis rajatakse juhuks, kui admiralil „tekib tahtmine, et tema luud puhkaksid meie keskel“ (GM05: 82–83). Laevade visiidi kui suursündmuse kivisse raiumine ja laevade tagasi ootamine õõnestab taas konkista müüti. Kolmandal korral pannakse karavellide tulek kui ametlik tõde kahtluse alla: „[...] kindral Rodrigo de Aguilar oli hankinud kõige usaldusväärsemaid tunnistusi, [...] et ma olevat lasknud ehitada hauakambri mingisuguse maailmamerede admiralil auks, keda polevat olemas mujal kui minu palavikulises ettekujutuses [...]“ (GM05: 100).

Neljandal korral selgub, et patriarh laseb admiralil „tervest maailmast“ otsida (võib-olla on teda ka tagasi oodanud) selleks, et „teada saada, kas on tõsi, mida talle oli räägitud, et tollel mehel olevat nii-sama siledad käed kui temal ja paljudel teistel ajaloo suurkujudel“ (GM05: 204). Missiooni ulatuse ja ajendi (kuulujutu tõestamise) vahel on terav kontrast, aga kui iroonia kõrvale jätta, annaks admiralil ja türanni analoogsus võimaluse diktaatori võimu õigustada ja tõestada ettekuulutust, et saatusejoonteta lapsed nagu tema „on sündinud kuningaks“ (GM05: 107). Meresõitja peopesade suhtes selgusele ei jõuta, aga lugejale teadmata hetkel on ta patriarhile kinkinud kuldkannuse (GM05: 142).¹¹

Seni uuritud kordused toetavad arvamust, et „Patriarhi sügis“ on romaan tõe puudumisest, selle konstrueerimisest, levitamisest, väljaselgitamisest ja varjamisest. On kordusi, mis seda otsesemalt rõhutavad kui siin käsitletud,¹² aga nende analüüsimine nõuaks

¹¹ Rahvas tõestab diktaatori tähtsust järgmise analoogiaga: „[...] teati, et tema on mees ilma isata nagu kõige kuulsamad despoodid ajaloos [...]“ (GM05: 41). Sarnasus osutub painavaks, kui patriarh näeb unes, kuidas teda 23 haavaga tapetakse, sest „nii-sugune surm oli inimkonna ajaloos kord juba aset leidnud“ (GM05: 75), nagu näitab viide Caesarile.

¹² Näiteks sõnade „ajaleht“ ja „ajalehed“ (hisp k *periódico*, *periódicos*) kordumise kaudu saab selgitada, millised on režiimi propagandavõtted ning rahva ja patriarhi suhe nendega.

eraldi uurimust. Käesoleva vaatluse lõpetab kordus, mis näitab muutust rutiini kaudu. Tüüranni magamaminek on tsükliline kordus (lõpetab päeva), aga ka korduv tegevus, mida viib läbi üks tege-lane. Igal õhtul sulgeb „kindral“ ukse üheksakordselt ning sellest jutustatakse kolmikloeteluna kümnes katkendis: tõlkes enamasti¹³ järjekorras kolm haaki, kolm riivi ja kolm lukku (hisp k *las tres aldobas, los tres cerrojos, los tres pestillos*) (GM05: 11, 49, 56, 92, 98, 151, 164, 172, 200, 212). Esimesel ja üheksandal korral loeme sündmusest paleetöötajate seisukohast: lukukrigin kuuldu välja-poole magamistuba. Tavaliselt saadab jutustaja patriarhi. Ukse sulgemine on osa pikemast rituaalist ja tegu on intertekstuaalse kordusega.

Igapäevane rituaal võib, otsustades kahe kirjelduse põhjal (GM05: 54–56; 210–211), kesta neli tundi ja koosneb alatoimingu-test. Rutiin sisaldab kogu maja ülekontrollimist, lindude loendamist ja puuride kinnikatismist, sõnnikuhunnikute süütamist, lapsepõlve ja ema meenutamist, enda kujutise nägemist neljateistkümnes peeglis, tulede kustutamist, mee limpsimist, möödumist 23 aknast ja lambi riputamist ukse silluse külge. Magamistoa ukse sulgemisele järg-neb vaevaline urineerimine ja põrandale magama heitmine, vahel öö jooksul ülesärkamine ja lõpus suremine. Muutused, mis tulevad ilmsiks katkendite võrdlemisel, näitavad patriarhi võimu kahane-mist: kui alguses loeb ta üle tunnimehi, siis lõpus lehmi, kes on laudast paleesse kolinud. Emaga ei soovi nad teineteisele head ööd, vaid head surma. Akendest ei paista meri, vaid „mereta linna tule-demeri“ (GM05: 56, 212). Aga isegi siis, kui meri veel alles on, paljas-tab rituaal võimu kõikumist. Sáenz de la Barra valitsus ennetab osa alategevusi patriarhi teadmata ja tahte vastaselt: annab lehmadele heina ja lukustab ametiruumide uksi (GM05: 171). Ühele tegelasele tüüpilist tegevust ei saa sooritada teised, seadmata kahtluse alla tema identiteeti.

¹³ Tõlkes on haakide, riivide ja lukkude järjekord kaheksal korral sama, muutes toimingu rituaalsemaks kui originaalis (GM96).

Canfield (1989: 969) pakub, et selgele liialdusele vaatamata on episood sarnane „Pedro Páramoga“, mis kirjeldab naiste magaminekut Pedro kodus: „Nad tõusid; linnupuurid suleti, riiv lükati ette, tuli kustutati.“ (Rulfo 1979: 17)¹⁴ Lisaks sellele meenutab fakt, et patriarhi hää l ületab tavapärase ruumisuhet ja kõnetab loomulikult viisil oma ema, kes viibib eeslinnavillas ja hiljem hauas, katkendit, kus Juan Preciado vestleb ema vaimuga (Rulfo 1979: 44–45). Peeglimotiiv ilmub juba autori varases loomingus: jutus *Diálogo del espejo* (1949, „Peegli dialoog“) ja lühiromaanis „Kõdulehed“ (McGrady 1972: 293, 300, Goldberg 2008: 196), kuid seekord tegelane ei kahestu, vaid killustub neljateistkümneks. Tegu on ka ühe ilmsema näitega arvu kolm kordumisest „Patriarhi sügises“ (kolm karavelli on samuti selle näide), mis on García Márqueze teostes tavaline, samuti legendides, rahvajuttudes ja Piiblis (Henao 2013: 6–10).

Kontekstimuutuse põhjal saab ukseelukustamise kohta teha kolm järeldust. Esiteks on riivide helil patriarhi riigis ühiskondlikku elu reguleeriv ja aega määrav funktsioon, mis toetab ideed „oma näo järgi“ kujundatud riigist (GM05: 135). Haakide sulgumine tähendab paleetöötajatele puhkust ja teadmist, et samal ajal eri paikades viibiv diktaator on oma tuppä tõmbunud (GM05: 11, 200). Teiseks toob see välja uskumuste ja tõe hapruse: kui patriarh magada ei saa, uitab ta kellegi teadmata palees ringi (GM05: 98, 200) või kuulutab päeva alanuks (GM05: 56–57). Kolmandaks näitab ukseelukustus võimu võõrandumist rahvast: ühelt poolt patriarhi julmust (läheb magama, kui on käskinud tappa viis kindralit) (GM05: 49–50), teisalt tema üksindust ja usaldamatust teiste suhtes (isegi Leticiat ei lase ta oma tuppä) (GM05: 151). Diana Henao Sierra toob välja, et ukse lukustamisega püüab patriarh põgeneda võimaliku mõrva ehk surmahirmu eest, kusjuures rituaal püsib

¹⁴ Sel juhul on tähelepanuväärne, et patriarhi alategevuste pikast loetelust on välja jäetud palvetamine, mida Rulfo jutustaja üldist lakoonilisust eirates mainib kahes lauses. Diktaator ei pöördü oma rivaali – jumala – poole. Küll aga väidab palee-elust väsinud Bendición Alvarado end paluvat jumalalt, et ta poeg ometi kord võimult tõugataks (GM05: 41).

muutumatusena ega sõltu sellest, kas päevasündmused on talle soodsad või mitte (Henao 2013: 10–11). Samas leiame kaks katkendit, mis türanni surmahirmu eitavad (GM05: 189, 199). Tundub, et rohkem kui surm häirib teda see, et ta ei tunne end enam ära kivas, mille meedia on temast loonud kui endiselt tegusast valitsejast (GM05: 186). Nii igapäevaste tegevuste läbi, mida tehakse tema eest, kui ka vale tajumise läbi ametlikus diskursuses peab patriarh tõdema oma hiilgeaja hääbumist ja aja möödumist selle seiskamise püüete kiuste.

Ugalde sõnul viib patriarhi üüratu võimuiha, mis ei arvesta ühiskonnaga, ta iroonilise tõdemuseni surma võidust võimu üle (Ugalde 1982: 8). On tähenduslik, et riivid ei peata Manuela Sánchezt ega surma (GM05: 56–57, 212), kes suudavad käia läbi seinte. Kui uskuda ennustust, mille järgi pidi türann surema magades 107 kuni 125 aasta vanuses (GM05: 78), kaasneb magamaheitmisega sellesse ikka jõudmisel risk surra, mitte võimalus sellest pääseda. Võimuletuleku sajandal aastapäeval suleb patriarh ukse ja heidab „paljastele põrandakividele kõhuli [...] nii nagu me pidime ta leidma“ (GM05: 172). Loo viimases lauses läheb ta magama mere müügi tagajärjel tekkinud õhupuuduses ja sureb, mis toob jutustuse ringiga tagasi algusesse, kus raisakotkaste tiivalöögid panevad valitsuspalees „seiskunud aja“ liikuma (GM05: 5). Sarnase „tuuletu lõõsaga“ algab ja lõpeb „Pedro Páramo“ (Rulfo 1979: 10, 90).

Kokkuvõtteks

1970. aastateks oli diktatuuriromaani traditsioon (ehkki katkendlik) hispaaniakeelses kirjanduses juba üle 120 aasta vana, kuid uurijate suuremat tähelepanu hakkas see pälvima seoses „Meetodi ümberpööramise“, „Mina, Ülima“ ja „Patriarhi sügise“ pea samaaegse ilmumisega. Seda perioodi hakati pidama žanri kõrgajaks. Seejuures omistas Canfield (1989: 972, 977) García Márqueze teosele sama tähenduse, mis Fuentes „Pedro Páramole“, mida peeti Mehhiko revolutsiooni teema sulgemiseks kirjandusloos, nagu ei oleks

edasimineki enam võimalik. Hilisem kirjanduslugu on näidanud, et žanr siiski „Patriarhi sügisega“ ei lõppenud, nii nagu pole ammen-
dunud ka selle uurimine.

Opositsioonikirjandusena on diktatuuriromaan alati olnud ametliku diskursuse katkestus, sellele alternatiivi pakkuv hää. Selle traditsiooni kui alternatiivi sees on aga muutunud viis, kuidas ainesele lähenetakse. 1970. aastatel suurenes ühelt poolt huvi võimukandja sisemaaailma ja teisalt keele ja tõe küsimuse vastu. Ladina-Ameerika uue romaani vormieksperimentide pärija ja uue ajaloo-romaani esindaja või ettekuulutajana pöörasid diktaatoriromaanid kontinendi jätkuva identiteediotsingu kontekstis samavõrra tähelepanu despoodi isiksusele kui ka tema kohta levitatud teabe usaldusväärsusele. „Patriarhi sügis“ ei kujuta diktaatorit, vaid temast loodud kuvandit, mis ühelt poolt taasloob ja paljastab, teiselt poolt valetab, vaikib ja liialdab, räägib endale vastu, on teadlik oma piiratusest. Teosele on omased ironia, ainutõe eitav, vastuolu, vaatepunktide paljususe ehk heterogeensus ja kriitika, mida Paz peab traditsiooni katkestuse tunnusteks. Traditsioon on siinkohal nii ebademokraatlikku režiimi toetav (selle ebademokraatlikkust eitav) diskursus kui ka žanri senine diktatuurikäsitlus.

Süvenedes „Patriarhi sügis“ ühte struktuuri- ja looelementi, kordusesse, näeme, et see toetab romaanis keskset tõetsingut. Kordused, mida Paz (1990) on seostanud regulaarsuse, tsüklilisuse, analoogia, muutumatuse, traditsiooni ja vana kestmisega, näitavad siin ka uuendust, variatsiooni ja muutust, kui arvestada teisenevat konteksti, milles need ilmuvad ja tähendust muudavad. Kontekstis võib mõni järgnev kordus seada eelneva kahtluse alla, seda eitada, mitte kinnitada. Patriarh lukustab magamistoa ukse igal õhtul üheksakordselt, laseb karavellide visiidi raiuda kivisse, seisates ajavoolu samamoodi, nagu valitsus taasloob meedias tema hiilgeaega ja alamad nimetavad teda kindraliks. Ometi tuleb korduste jadas ette hetk, mil ukse lukustamine ei peata surma, mälestus laevadest võib olla ettekujutus, peategelane ei tunne end enam ära kindralina ning imestab nagu rahvaski poliitpropaganda üle.

KIRJANDUS

- Amate Blanco, Juan José 2009. La novela del dictador en Hispanoamérica. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 85–104. [http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-del-dictador-en-hispanoamerica/\(19.06.2019\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-del-dictador-en-hispanoamerica/(19.06.2019)).
- Barsy, Kalman 1989. La estructura dialéctica de „El otoño del patriarca”. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Campusano Bakovic; Beatriz Cynthia 1993. Primera y segunda mano de „El otoño del patriarca”, un estudio intertextual. Ponencia presentada en el Seminario „Teoría y Praxis de la Semiótica Latinoamericana”. México: Universidad Veracruzana. <http://rcci.net/globalizacion/fg045.htm> (29.06.2019).
- Canfield, Martha L. 1989. Dos enfoques de Pedro Páramo. – México: Revista Iberoamericana 55 (julio–diciembre), 965–988. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4641/4805> (19.06.2019).
- Centro Gabo 2014. Cronología. Cartagena de Indias. <https://centrogabo.org/gabo/cronologia> (28.06.2019).
- Eyzaguirre, Luis 1991. Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo. – Literatura mexicana 2, 1, 111–120. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/26/26> (30.10.2019).
- Fernández Durán, Mercedes 2008. Novela y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma. Bogotá: Taller de edición Rocca.
- Fernández García, M^a Jesús 2008. Dictadores de novela: Franco y Salazar en la narrativa contemporánea española y portuguesa. – Limite 2, 159–186. <http://www.revistalimite.es/volumen%202/limite2%20-%209%20-%20fernandez.pdf> (18.06.2019).
- Ferrer Plaza, Carlos 2016. Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico. Tesis doctoral. Madrid. Universidad de Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/677259/ferrer_plaza_carlos.pdf?sequence=1 (21.07.2019).
- GM91 = García Márquez, Gabriel 1991. Merehädalise jutustus. Loomingu Raamatukogu 43. Tlk Ruth Lias. Tallinn: Perioodika.

- GM96 = García Márquez, Gabriel 1996. El otoño del patriarca. Colección Austral. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- GM05 = García Márquez, Gabriel 2005. Patriarhi sügis. Nobeli laureaat. Tlk Ruth Lias. Tallinn: Eesti Raamat.
- GM09 = García Márquez, Gabriel 2009. Kaksteist kummalist palverändurit. Tlk Kätlin Kaldmaa. Tallinn: Eesti Raamat.
- GM15 = García Márquez, Gabriel 2015. Hoja por hoja y diente por diente. – Columna de la revista Cambio. Gabo contesta. Bogotá: Intermedio Editores S.A.S. <http://www.galeon.com/froblesortega/marquezhoja.html> (19.06.2019).
- GM18 = García Márquez, Gabriel 2018. Entrevista de 1975 a Gabriel García Márquez: „Tengo tanta fama que no necesito para nada la vanidad“. – The Clinic Latinoamérica 13.03. <https://www.theclinic.cl/2018/03/13/entrevista-de-1975-a-gabriel-garcia-marquez-tengo-tanta-fama-que-no-necesito-para-nada-la-vanidad/> (27.06.2019).
- Goldberg, Edila Paz 2008. Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez. Aproximación a la ideología de sus textos. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=102082> (19.10.2019).
- Hallap, Tatjana 1979. Juan Rulfo ja tema looming. – Rulfo, Juan. Pedro Páramo. Loomingu Raamatukogu 14/15. Tallinn: Perioodika, 5–8.
- Henao Sierra, Diana 2013. Los números en „El otoño del patriarca”: símbolos recurrentes y supersticiosos. Medellín: Universidad EAFIT, Repositorio Institucional. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1345> (20.06.2019).
- Kersten, Raquel 1980. Gabriel García Márquez y el arte de lo verosímil. – Revista Iberoamericana XLVI, 110–111 (enero–junio), 195–204. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3447/3625> (22.06.2019).
- Kotta, Merilin 2007. „El recurso del método”, „Yo el Supremo” y „El otoño del patriarca”: tres novelas del dictador publicados entre 1974 y 1975. Contexto y lenguaje. Tesis de magister. Tartu: Universidad de Tartu.
- Kotta, Merilin 2018. Tabamatu Juan Rulfo: täiendusi romaani „Pedro Páramo“ eessõnale. – Looming 2, 281–283.

- Kurfeldt, Aita 1968. Järelsõna. – Valle-Inclán, Ramón del. Türrann Banderas. Tallinn: Eesti Raamat, 213–214.
- Marcos Padua, Reynaldo 2011. La estructura poemática de „El otoño del patriarca” de Gabriel García Márquez. – Ensayos Hispánicos. Blog de remapa. <http://remapa.fullblog.com.ar/la-estructura-poematica-del-otono-del-patriarca-de-gabriel-garcia-marq.html> (12.06.2019).
- McGrady, Donald 1972. Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. – Thesaurus XXVII, 2, 293–320. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_002_121_0.pdf (19.10.2019).
- Mendoza Pérez, Maribel 2001. La ironía y la hipérbole en „El otoño del patriarca” de Gabriel García Márquez. San Cristóbal: Universidad de los Andes Táchira. <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/31832.pdf> (20.06.2019).
- Menton, Seymour 1993. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 29–56. www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/warsztat_hispanisty/Seymour_Menton_NuevaNovelaHistorica.pdf (12.12.2019).
- Miliani, Domingo 1981. El dictador, objeto narrativo en „El recurso del método”. – Revista Iberoamericana XLVII, 114–115 (enero–junio), 189–225. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3622/3795> (27.06.2019).
- Monterroso, Augusto 2006. Novelas sobre dictadores. – Abanico. Revista de letras de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Marzo.
- Moreno Turner, Fernando 2016. La madre del dictador. Otra lectura para „El otoño del patriarca”. – Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos 6 (abril), 13–35. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6066810.pdf> (12.06.2019).
- Paz, Octavio 1990. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Rama, Ángel 1976. Los dictadores latinoamericanos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Juan Antonio 1983. Hacia „El otoño del patriarca”. La novela del dictador en Hispanoamérica. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Rulfo, Juan 1979. Pedro Páramo. Loomingu Raamatukogu 14/15. Tlk Tatjana Hallap. Tallinn: Perioodika.

- Sandoval, Adriana 1989. *Los dictadores y la novela hispanoamericana (1851–1978)*. México: Universidad Nacional autónoma de México.
- Scherman Filer, Jorge 2003. *La parodia del poder: Carpentier y García Márquez: desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Subercaseaux, Bernardo 2009. „Tirano Banderas“ en la narrativa hispanoamericana. (*La novela del dictador, 1926–1976*). – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 323–340. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tirano-banderas-en-la-narrativa-hispanoamericana-la-novela-del-dictador-1926-1976/> (09.07.2019).
- Talvet, Jüri 2005. „Patriarhi sügis“ ehk türannide aeglane surm. – García Márquez, Gabriel. *Patriarhi sügis*. Nobeli laurea. Tallinn: Eesti Raamat, 217–224.
- Ugalde, Sharon Keefe 1982. Ironía en „El otoño del patriarca“. – INTI, *Revista de literatura hispánica* núm. 16/17, 11–26. <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/31832.pdf> (20.06.2019).

SUMMARY

THE AUTUMN OF THE PATRIARCH **BY GARCÍA MÁRQUEZ – BETWEEN TRADITION** **AND MODERNITY**

As a social-protest genre of literature, the Latin American dictator novel has always created a rupture of the discourse that legitimizes an antidemocratic regime or otherwise denies its antidemocratic character. When García Márquez published *The Autumn of the Patriarch* (written between 1958 and 1975), the tradition of pondering literarily on dictatorships was more than 120 years old. However, it was due to the fact that, in a short time, *The Recourse to the Method* by Carpentier and *I, the Supreme* by Roa Bastos also appeared, that researchers started to consider it worthy of study as a genre. That research continues into the present day.

As an example of the experimental protest literature of the 1970s, *The Autumn of the Patriarch* blurs the lines between prose and poetry, delving into the unreliable discourse around a dead despot and his power. First, this article specifies the place of the novel within the literary tradition, taking into account the development of the dictator novel and the Latin American new historical novel, as well as intertextuality. Next, the article, working from the essay *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (1974) by Octavio Paz, focuses on the question of how the repetition of words and situations helps us to understand the relationship between tradition and modernity in Márquez's book. The repetitions bring prose closer to poetry and oral communication, and refer to continuity, regularity, identity and tradition. However, paradoxically, when the context of these repetitions changes, we are led to a criticism of immutability and of any kind of absolute truth. In the end, the question asked again and again in the book is: Between lies and beliefs, where is the truth to be found?

Keywords: dictator novel, Latin American new historical novel, repetition, literature in Spanish language

ON CULTURAL CONTACTS AND THEIR IMPACT ON LITERATURE IN TALLINN IN THE EARLY 17TH CENTURY

Aigi Heero

Tallinn University

Abstract. The present paper describes the literary field in Tallinn in the early modern period, specifically the early 1630s.¹ It was a time when several cultural innovations reached this region (via social carriers as well as via the book trade). Hereby, the professors of the newly founded gymnasium (1631) played a crucial role. Thanks to these scholars completely new genres (such as the autobiography) are documented. Furthermore, new core texts were introduced, which had a huge impact on further cultural developments in Tallinn and in Northern Estonia: the formation of German-language (occasional) poetry and the emergence of Estonian-language literary culture.

Keywords: early modern era, 17th century, Tallinn gymnasium, German-language casual poetry, early Estonian-language literature, autobiography, Timotheus Polus, Reiner Brockmann, David Gallus

¹ The present article is based on the results of the project “Cultural Contacts and Their Reflection in the (Auto)Biographical Texts from the Early Modern Period” (2012–2016), funded by the Estonian Science Foundation (grant 9026). This was an original study that explored German-language literature and culture in Tallinn in the early 17th century and described the role of both literature and culture, and present literary texts in a broader, cross-border context. The main sources included unpublished archival materials and printed texts from the 17th and 18th centuries. A more detailed overview of the main outcomes of this project (in German) can be found in Heero, Saagpak, Tarvas (2016).

Introduction

Nowadays, in the age of globalization, it is common for knowledge to spread across state borders – for example within the framework for cultural exchanges and international cooperation. However, this phenomenon is in fact nothing new. As we know, in the Middle Ages and the Early Modern period, knowledge was distributed through the movement of people (e.g. travelling artisans) settling in another region or country. This is also true for Tallinn (Reval) – in the early 1630s, the town was invigorated by the multiple cultural impulses that accompanied the newcomers, who were mostly escaping from the Thirty Years' War happening in German lands. The literary life of the town began to flourish. Here one is referred to Klaus Garber's works on early modern German-language literature in Tallinn. Garber has shown that it is possible to restore and interpret the cultural environment in Tallinn in the early modern times by using papers and documents from the archives of Tallinn (e.g. Garber, Klöker 2003, Garber 2007). Another important publication is Martin Klöker's monumental work "Literary Life in Reval in the First Half of the 17th Century" (2005).

This paper will firstly discuss how knowledge from central Europe was disseminated to the Baltic region in the early modern era. Thereafter, the main characteristics of the literary field in Tallinn in the 1630s will be outlined and the process of cultural transfer from Germany to the German-speaking minority in this peripheral area are explained. Finally there will be a brief discussion of how these developments influenced Estonian-language literature in the early modern age.

The Literary Field of Tallinn in the Early 17th Century

At the beginning of the 17th century, Tallinn, a member of the Hanseatic League, situated at the crossroads of important trade routes, was part of the Swedish Empire. The town was also a meeting point

of different cultures and languages. Its ethnic composition was varied: there were German artisans and merchants, representatives of the Swedish king, Estonian craftsmen with a low social status, and a few Russian merchants and craftsmen. The cultural environment of the town was, therefore, rather diverse. The official language of the town was German and the municipal institutions were controlled mainly by Germans. The countryside was divided between the German landowners who virtually owned the Estonian peasants, who were bound to the land. Paul Johansen has described the linguistic situation in the town as follows: "The lower class spoke Estonian; the middle class spoke poor Low German and to some extent also Estonian and Swedish; the higher class spoke decent Low German as practiced in the Hanseatic League." (Johansen 1973: 376) It should be pointed out that the language of academic communication and scholarship was traditionally Latin.

The present article will focus on the first half of the 17th century. This period is one of economic decline for Tallinn: Hanseatic prosperity was fading and the town became a province of the Swedish Empire, suffering from economic hardship. The King of Sweden, Gustav Adolf, who was engaged in continuous warfare (for instance with Poland in 1600–1629) and actively participated in the 'Thirty Years' War (1618–1649) in Europe (Burkhardt 2018: 146–153), required ever greater resources (Klöker 2005 I: 63–65, Junckelmann 1997: 204). However, as there was no direct military action taking place in Tallinn, the situation in the town could be described as relatively peaceful. Such a situation was conducive to the rise of a distinct, high-level literary culture.

With regard to literature in the early 17th century, it was a time when many significant cultural innovations were imported into literary life. We can claim that the literary texts from the early 17th century represented, on the one hand, the imitation of great masters so typical of the age of humanism; on the other hand, they represented a desire for innovation, i.e. willingness to adopt and try out new ideas. As aforementioned, novelties and innovations usually

spread with the movement of people. This is also true in the case of Estonia. Modern ideas were brought to this region by social carriers, that is, by scholars or pastors travelling to Estonia chiefly from Northern Germany, which was under the control of the Swedish King. In some cases, these migrants had private reasons, but mostly they were searching for a refuge from the Thirty Years' War. Many immigrants had lost everything during war in Germany and sought a new beginning in Tallinn. The city became their destination of choice mostly because it was oriented towards German culture and the language was familiar. Some of the immigrants learned to speak Estonian. Therefore, when analyzing the discourse of the literary life in Tallinn at the beginning of the 17th century, we cannot disregard the cultural contacts developing between the Baltic area and Germany, or Western Europe in general. Cultural contacts were of utmost importance for literary life in Tallinn, because German-language core texts and also literary texts arrived in Estonia with the migration of peoples. This means that immigrants brought their cultural heritage with them.

The Gymnasium of Tallinn and the Emergence of new German-language Poetry

The early modern era is seen as a time that was economically difficult for the Baltic provinces. However, during that period cultural and educational life flourished. The early 17th century especially impresses with its very active cultural life. When speaking about the cultural and knowledge transfer that started in the 1630s, we have to mention the founding of the University of Tartu (Dorpat) in 1632 by King Gustav Adolf. In the context of Northern Estonia, another institution, which played a crucial part in this process, should be highlighted. This was the Tallinn Gymnasium, founded in 1631, which embodied the new scholarly culture of the town and functioned as an important cultural establishment. In 1634, a printing house of the gymnasium was also launched (Klöker 2005

I: 350–352). Four professors of the gymnasium – Heinrich Vulpius, Timotheus Polus, Reiner Brockmann, and Heinrich Arninck – laid the foundation for a new high-quality academic education, wherein much attention was paid to the teaching of rhetoric and poetics.

The phenomenon whereby new knowledge was disseminated by specific people was clearly visible in Tallinn. We should once again mention the establishment of the gymnasium and its so-called human resources policy. The first rector of the gymnasium was Sigismund Evenius, one of the best-known German educators in the 17th century and a reformer of the school system, which was at first implemented at the Gymnasium of Magdeburg (Nahrendorf 2015: 272–309). After becoming rector of the Tallinn Gymnasium, he set out to make significant changes in the educational life of Tallinn as well. His reforms entailed, *inter alia*, a thorough curriculum update and the application of new teaching methods. For instance, Evenius introduced the practice of teaching part of the subjects in German after the third year in the Gymnasium. This had never happened in Tallinn before, since the language of instruction in the local schools (such as monastery and church schools) had traditionally been Latin (Klöker 2005 I: 220–223). Evenius regretfully left Tallinn soon after his inauguration, but the after-effect of his innovations persisted in the cultural field of Tallinn even years later (Pöldvee 2011: 159–170).

The transfer of cultural changes to Tallinn can be associated with another man connected with the gymnasium, namely Timotheus Polus, a renowned poet and a professor of poetry, who arrived in Tallinn at the invitation of Evenius. Owing to his position at the gymnasium, Polus enjoyed great influence in the educational and cultural life of the town. In the first place he should be recognized for his innovations in literary language – it was Polus who wrote the first poem in the German literary language in Tallinn. According to Martin Klöker, no earlier trace of a poetical text in High German has been found in Tallinn, neither handwritten nor printed (Klöker 2005 I: 282–283). As concerns Polus' literary activity, it is even more important to emphasize the theoretical background of his texts. For

example, when creating his German-language poems, Polus relied on the book of Martin Opitz “*Buch von der Deutschen Poeterey*” (1624), which profoundly reformed German-language literature. In his book, Opitz proved that German is suitable for the creation of high-class literature. Polus accepted Opitz’s principles, disseminated them among his students and encouraged them to write in German. Hence, we can state that Polus advocated the wider use of Opitz’s poetic rules for the creation of literature in Tallinn, laying the basis for the formation of the so-called “school of Reval”. This was a literary movement connected with Tallinn, which valued Opitz’s teaching and complied with his instructions and rules for literary work (Viiding 2008: 153). The introduction of Opitz’s poetic concept had a particularly long-lasting impact on literary life in Estonia. This is demonstrated by the fact that although only very few gymnasium professors wrote poetry in German in the beginning, such practice spread quickly, especially in the 1640s, when the former gymnasium students started their own careers and also wrote occasional poetry (Heero 2011a: 331–333).

There is another important aspect of Polus’ work we cannot overlook – his German-language poems often refer to the town of Leipzig, its literary and musical life. In the early 17th century, the so-called “*Leipziger Dichterkreis*” (the Poetic Society of Leipzig) – a circle of young poets such as Georg Gloger, Martin Christenius, Gottfried Finckelthaus, Christian Brehme and others led by the renowned Baroque poet Paul Fleming – achieved great success. The noted pedagogue and composer Johann Hermann Schein was a teacher of many young poets in the society (see Frey 2009). These poets wrote mainly occasional poetry in German as a rule. A strong relation to music can be perceived in their writings; for instance, some texts were composed so that they could be sung to the melodies of certain well-known songs (Frey 2009: 62–63). As a student Polus had spent some time in Leipzig; thus we can assume that he was familiar with the literary life of the town. Here we need to mention the friendship between Polus and Fleming that started when Fleming

was in Tallinn from 1635 to 1636 with the diplomatic and trading expedition from Northern Germany to Persia. It was initiated by the Duke of Holstein-Gottorp and later depicted by Adam Olearius in his famous travel account (known as “*Orientalische Reise*”, published in 1647 and 1656). No doubt Fleming’s German-language poems had an influence on the works of Polus. A good example here would be Polus’ funeral poetry. Traditionally funeral poems fell into three parts: *laudatio*, *lamentatio* and *consolatio*, or praising the dead, mourning the loss, and comforting the bereaved. Depending on the wish of the survivors, the first or the second part was emphasized in a poem. However, Fleming and several other poets began to stress the consolation part (i.e. made it the longest) (Heero 2011b: 198–207). Also many of Polus’ funeral poems emphasized the comforting part. Furthermore, his poems, especially later funeral poems, were clearly influenced by music (i.e. they were written so that they could be sung to the tune of certain hymns); this gave his texts a brighter and more hopeful attitude (Heero 2011b: 207–212).

From the examples of Evenius and Polus we understand that global cultural contacts promoted the spread of the modern views and opinions that were considered relevant in Northern Germany to the Baltic region, as well as literary and literary-theoretical core texts, which in turn affected the literature produced in Tallinn and had a powerful impact on the further cultural developments in Northern Estonia.

Libraries of the Town

As we can see, the new core texts were distributed in Estonia thanks to the establishment of new cultural contacts and the establishment of the completely new school system. However, new knowledge was also shared in a more traditional way: via books. Therefore, in the given context it is interesting to explore what kind of literature was being read during that period. A good source would be the booklists included in the probate inventories from Tallinn, dating from the late

17th or early 18th centuries, which listed every piece of the personal property of a deceased person. Of special interest to researchers are the booklists contained therein. On the basis of these data it is possible to form a picture of the book and library culture in early modern Tallinn and to learn what was read and when, how many books people had and how these books were obtained (Tarvas 2014: 7–10).

These booklists offer interesting insights into the library culture of the town. The libraries were mostly small, composed first and foremost to meet the owner's professional needs. Compared to the libraries in Germany, certain differences can be identified. The 17th century libraries in Germany contained books in almost all major languages spoken in Europe. The libraries in Tallinn, however, contained mostly German and Latin books even at the beginning of the 18th century. It is interesting to note that the libraries in Tallinn also bear a strong relation to Northern Germany and the Lutheran culture prevailing there (see Garber 2007, Pullat 2016: 252–279).

What kinds of books were represented in Tallinn? The share of fiction in the libraries was small; the majority of books could be listed under the category of professional literature (medicine, law and other fields). Of Latin books, the works of Cicero and other classical authors dominated. An interesting feature was the popularity of German-language Baroque literature: many libraries contained the works of Opitz and Fleming in German, which proves that the Baroque tradition became deeply rooted in the literary field of Tallinn in the early 17th century and manifested its surprising vitality over the years. Also, the amount of religious literature was remarkable. This shows, on the one hand, that the literary field of early modern Tallinn was open to innovations and the cultural impulses of the 17th century found fertile soil here. On the other hand, we can observe that after an intense period of reform in the early 17th century, a certain conservatism or adherence to traditional cultural practices began to gain ground – the Baroque discourse also seemed to be tenacious in the early stages of the Enlightenment (Tarvas 2014: 26).

The earliest Autobiography in Tallinn

When speaking about innovations in the literary life of the 17th century in Tallinn, another document representing a completely new genre in Estonia should be mentioned. It is a German-language manuscript contained in the Tallinn City Archive: David Gallus' "Anotationes" (written ca. 1650–1659),² which is considered as one of the very first autobiographical writings in Estonia. Here it should be pointed out that in this time many pre-forms of autobiographical writings existed. For instance, two notebooks of Caspar Meuseler, merchant and alderman of the Great Guild in Tallinn, (written in 1610–1621 and 1621–1641) primarily deal with the matters of the Guild; however, some reflections from the author about himself can also be found therein. Therefore, Meuseler's notebooks can be considered a transitional form between non-literary writings and literary ego-documents (Saagpakk 2012: 378–379). Gallus' "Anotationes", however, already represents an exemplary "ego-document" of the 17th century, which can be viewed as the result of a "retrospective, mediated, intertextual process" (Smyth 2010: 3).

Gallus also came to Tallinn in 1631 from Northern Germany at the invitation of Sigismund Evenius. From 1634 to 1658 he worked as the cantor of the Tallinn Gymnasium. In "Anotationes", he portrays his daily life, his family relationships and various problems, mainly associated with his work, and, concurrently, he gives an overview of the general situation in the Tallinn Gymnasium and the city of Tallinn in the middle of the 17th century. Even though Gallus depicts his life by describing mainly the relationships within the social groups, such as the staff of Tallinn Gymnasium, to which he belongs (Heero 2014: 81), or analyzes certain incidents (such as an argument between himself and his first mother-in-law), his perspective remains deeply personal. Also, his mode of expression seems

² TLA 230-1-Ak 9a. A part of this manuscript was published in 2016, see Heero, Kõiv (2016: 215–242).

to be quite straightforward concerning his feelings and opinions, especially when he is speaking about the cases where he was treated unjustly, e.g. in terms of his remuneration (Heero 2014: 89). Though certain discourses in autobiographical writings from Western Europe are present in Gallus' text with regard to the structure and manner of descriptions, it certainly is a text in which, despite all the conventionality, the identity and personality of the author clearly find their expression. For this reason, this text can be definitely read as one of the first autobiographies in the cultural field of Estonia (Heero 2017: 213).

The Emergence of Estonian Literary Culture and the first Estonian-language Poems

At this point we can conclude that in the early 1630s a sort of cultural explosion occurred in the literary and cultural field of Tallinn, entailing transition from Latin to German as the language of literature and culture. Needless to say, Latin maintained its leading role as the language of scholarship; but over subsequent years, national languages gained ever greater importance, as seen for example by the development of the Estonian language and its transformation into a literary language over time. In this process a vital role was played by the Germans arriving from Europe, in particular the German pastors undertaking Lutheran missionary work among Estonian serfs.

As the mission work necessitated an Estonian translation of the Bible, a group of German Lutheran clergymen who were interested in the Estonian language united their efforts on the Bible translation, with a view to preaching to local peasants in their native language. Also, the translation of the hymns into Estonian should be pointed out in this context. The German missionaries considered Estonians a music-loving nation and assumed that they would accept religious truths more readily through church songs (Ross 2015: 457). Hence, we could say, Estonians received their literary language and culture,

which can be seen as a hybrid combining the old genuine oral tradition and the newer European written culture mediated by German clergymen, thanks to the Lutheran mission and the effort of German pastors (Ross 2015: 466). In this time, also some textbooks for learning Estonian, targeted at German missionaries were published. One of those was Heinrich Stahl's "Introduction to the Estonian Language" (1637). This book is particularly interesting because in this work two poetical dedications by Timotheus Polus form the preface to Stahl's explanations about Estonian grammar. In the first poem, Polus gives honorable mentions to Stahl's translations from German to Estonian, referring to Estonian-language catechism, translated by Stahl and printed in 1632. Polus wrote: "What Luther has done for his language and therefore for his whole country, now you, Mr. Stahl, have done for the language of the Estonians" (Stahl 1637). In this poem, Polus considers the transfer of Lutheran ideas to the Estonians as vital; however, it seems more important to him that German scholars have the possibility to study the Estonian language and thereby further develop their intellect (Heero 2012: 368–369). In the second poem, Polus introduces several famous European scholars like Ronsard, Plautus, Caesar, Luther and others, who had made an important contribution to the development of their native languages. According to Polus, Stahl should also be one of those men, because "he has elevated the Estonian language to its rightful place among the languages of the civilized world" (Heero 2012: 369), making it possible for Estonians to learn the word of God in their country and in their own language.

Amongst the people interested in Estonian was Reiner Brockmann, who also came from Germany. In the beginning he worked at Tallinn Gymnasium as professor of Greek; thereafter he became a pastor in Kadrina. He was interested in Estonian and actually learned the language; furthermore, when already working in Kadrina, he translated several hymns into Estonian. Marju Lepajõe points out, that the "trend towards use of the mother tongue inevitably led to attempts to write verse in Estonian, [...]. This was obvious

from contemporary descriptions about the dismal conditions in which Estonian peasants lived, as well as in Brockmann's own correspondence" (Lepajõe 2009: 20).

That means that Brockmann is an important figure in the literary history of Estonia, because he wrote the earliest surviving Estonian-language poem, which signifies the moment of birth of Estonian literature in general (Klöker 2005 I: 310–313, Hasselblatt 2006: 119–121). The title of this poem "*Carmen Alexandrinum Esthonicum ad leges Opitij poëticas compositum*" refers to the "Book of German Poetry" by Martin Opitz. Hence, Brockmann demonstrates that one is capable of writing poetry in Estonian, providing that the writer has knowledge of proper and proven poetic techniques and rules as well as good writing skills (Heero 2012: 372). At the same time, Brockmann's poem demonstrates the efficiency of Opitz's poetic rules – they can be used in German as well as in Estonian. Of course, we must observe here that the early structure and patterns of written Estonian were very similar to German – the particular features of the Estonian language, such as its 14 grammatical cases were discovered by translators only later.

Concerning the topic of the "*Carmen Alexandrinum Esthonicum ad leges Opitij poëticas compositum*", it is a traditional nuptial poem, which praises the integrity of the bridegroom, the beauty of the bride and the nobility of the guests at the beginning; at the end of the poem, however, a couple of rather suggestive lines can be found, e.g. "Now go to play [with the bride], and very soon we will see what your play tonight will have accomplished." (Brockmann 2000: 93–94) The pious beginning and the salacious ending of a nuptial poem was in fact common at this time. The composition of two opposite motifs in the same text was one of the most popular features of Baroque poetry (Meid 2000: 64) and sexual allusions in a nuptial poem were neither meant to be nor considered offensive (Altoa, Valmet 1973: 11–12, Heero 2009: 43–44). It is possible that this poem was read aloud during the nuptial festivities amongst other texts written for this specific occasion to entertain the guests.

Hence, Brockmann's Estonian poetry was rather a linguistic game, a whim to demonstrate to his friends and colleagues that besides Latin, Greek and German it was possible to write in another language. This intention can also be seen in another Estonian-language poem by Brockmann, "Lectori carminis Esthonicum", in which the author illustrates the widespread knowledge of Estonian language in all strata of society. According to Brockmann, peasants, noblemen, scholars, ladies, young and elderly people as well as "those people who came from Germany" (Brockmann 2000: 95) – they all are supposed to speak Estonian fluently. Of course, the author is here clearly exaggerating, probably with the intention of creating a humorous atmosphere and entertaining the reader. Next, Brockmann emphasizes that Estonian is widely used in church and the word of God can be spread from now on in Estonian as well. This can be read as the author's compliment to himself, a little inside joke, as we know that he translated a number of religious texts into Estonian and was influential in the Lutheran mission – a fact which was known to his audience, probably his closest friends or co-workers (Heero 2012: 373–374).

This means that Brockmann's Estonian texts were not meant for Estonian readers. Even the Estonian version of the Bible was meant primarily for Germans, who wished to educate the local people. Nonetheless, its ultimate target group was Estonians; hence, communication with Estonians was important for Bible translation and for the Lutheran mission in general, whereas Brockmann's Estonian-language poems were more a linguistic pastime to entertain friends. In this context, Brockmann's Estophile friends, Martin Giläus, Heinrich Göseken, and Georg Salemann, should also be mentioned. Together they established a poetic society, "Lasnamäe Lamburid" (Lasnamäe Shepherds), which cultivated Estonian-language written poetry and formed the basis for Estonian-language secular literature (Altof 1987: 1556–1562).

Conclusions

To conclude, Tallinn, and Estonia in general, were multi-cultural and multi-lingual places in the early modern period. The dominant upper class (landlords, merchants, scholars) was mostly of German origin and German-speaking. The German-language culture in Tallinn was closely connected with Northern Germany, because the majority of the leading cultural figures were born and educated there. Only towards the end of the 18th century do we see the formation of a distinct Baltic German culture.

Owing to close links with Germany in the early modern period, cultural innovations and modern ideas reached and rooted in both Tallinn and the rest of Estonia (e.g. the establishment of High German as literary language). Although these currents arrived in the Baltic area with some delay, they turned the region into a meeting point for different cultures. Specific people played significant roles in this process. For instance, Paul Fleming's sojourn in Tallinn must have inspired several local men of letters. Likewise, many culturally important core texts were introduced to our region thanks to the arrival of certain persons and their cultural knowledge.

Therefore, we can conclude that in the early modern period Estonia was not a secluded territory, but rather an outer margin of German cultural space, a periphery of Lutheran Northern Germany. At the same time, the relationship between the center and the periphery was rather weak; thus we can only speculate whether Timotheus Polus would have become a famous poet in his own homeland if he had not been so active in the faraway Baltic rim.

The German upper class treated the Estonian-speaking population as primitives, who needed to be continuously developed and educated. The growing interest in popular languages and the effort to enlighten the Estonians led to the translation of the Bible into Estonian and the use of the language for the creation of literature. All this laid the basis for the emergence of the Estonian written language and Estonian literature.

REFERENCES

- Altto, Kaja 1987. Reiner Brockmann Tallinnas ja "Lasnamäe lamburid". – *Looming* 11, 1556–1562.
- Altoa, Villem; Aino Valmet 1973. 17. sajandi ja 18. sajandi alguse eestikeelne juhuluule. Tallinn: Eesti Raamat.
- Brockmann, Reiner 2000. Teosed. Koost. Endel Priidel. Tartu: Ilmamaa.
- Burkhardt, Johannes 2018. *Der Krieg der Kriege. Eine neue Geschichte des Dreissigjährigen Krieges*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Frey, Indra 2009. *Paul Flemings deutsche Lyrik in der Leipziger Zeit*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Garber, Klaus; Martin Klöker 2003. *Kulturgeschichte der baltischen Länder in der frühen Neuzeit. Mit einem Ausblick in die Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- Garber, Klaus 2007. *Schatzhäuser des Geistes. Alte Bibliotheken und Büchersammlungen im Baltikum*. Köln: Böhlau.
- Hasselblatt, Cornelius 2006. *Geschichte der estnischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Heero, Aigi 2009. Deutschsprachiges Gelegenheitsschrifttum in Reval am Beispiel von Timotheus Polus' Hochzeitsgedichten in der Sammlung "Vota nuptialia". – *Autobiografisches Schreiben von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*. Hrsg. Mari Tarvas unter Mitarbeit von Sonja Pachali, Aigi Heero, Merle Jung, Helju Ridali, Maris Saagpakk. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 29–50.
- Heero, Aigi 2011a. 'Opitzieren' in Reval. Zur Einführung eines poetischen Programms anhand der Hochzeitsgedichte aus dem Gelehrtenkreis des Revaler Gymnasiums von 1634 bis 1643. – *Daphnis* 40, 327–354.
- Heero, Aigi 2011b. Timotheus Polus' deutschsprachige Epicedia als Zeugnisse von einer Kulturtransfer. – *Paul Fleming und das literarische Feld der Stadt Tallinn in der Frühen Neuzeit. Studien zum Sprach-, Literatur- und Kulturkontakt einer Region*. Hrsg. Mari Tarvas unter Mitwirkung von Heiko F. Marten, Aigi Heero, Merle Jung, Helju Ridali und Maris Saagpakk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 191–212.
- Heero, Aigi 2012. Timotheus Polus and Reiner Brockmann: the nexus between the Estonian and European literary discourse. – *Interlitteraria* 17, 366–376.

- Heero, Aigi 2014. Early modern autobiography in Tallinn: David Gallus "Anotationes". – *Interlitteraria* 19/1, 80–90.
- Heero, Aigi; Lea Kõiv 2016. David Galluse „Ülevaade minu esimesest abielust“ ja „Ülevaade minu teisest abielust, Anna Gutzlafiga“. *Perekonnalugu* 17. sajandi Tallinnast. David Gallus' Bericht von meiner Ersten Heyrath und Bericht von meiner andern Ehe, mit Anna Gutzleffen. Auszug aus einem Revaler autobiographischen Manuskript des 17. Jahrhunderts. – *Vana Tallinn* 27 (31), 192–266.
- Heero, Aigi; Maris Saagpakk; Mari Tarvas 2016. Kulturelle Kontakte und deren Widerspiegelung in (auto)biographischen Texten aus Reval (Tallinn) in der Frühen Neuzeit. – *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 139, 69–86.
- Heero, Aigi 2017. "Wie eine Eule unter den Krähen". David Gallus und seine autobiographischen Notizen aus Reval des 17. Jahrhunderts. – *Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure. Band I: Zwischen Reformation und Aufklärung.* Hrsg. Raivis Bičevskis, Jost Eickmeyer, Andris Levans, Anu Schaper, Björn Spiekermann, Inga Walter. Heidelberg: Winter, 199–213.
- Johansen, Paul; Heinz v. z. Mühlen 1973. Deutsch und Undeutsch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reval. Köln: Böhlau.
- Junckelmann, Marcus 1997. Gustav Adolf (1594–1632). *Rootsi tõus maailmariigiks*. Tallinn: Kunst.
- Klöker, Martin 2005. Literarisches Leben in Reval in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1600–1657). *Institutionen der Gelehrsamkeit und Dichten bei Gelegenheit*. Teil I: Darstellung. Teil II: Bibliographie der Revaler Literatur. Tübingen: Niemeyer.
- Lepajõe, Marju 2009. Reiner Brockmann: Ich hab wollen Esthnisch schreiben. I wanted to write in Estonian. – *Estonian Literary Magazine* 29, 16–21.
- Meid, Volker 2000. *Barocklyrik*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Nahrendorf, Carsten 2015. Humanismus in Magdeburg. Das Altstädtische Gymnasium von seiner Gründung bis zur Zerstörung der Stadt (1524–1631). Berlin, München, Boston: De Gruyter.
- Pullat, Raimo 2016. *Tallinlase asjademaailm valgustussajandil*. Tallinn: Estopol.

- Pöldvee, Aivar 2011. Sigismund Evenius in Tallinn. – Paul Fleming und das literarische Feld der Stadt Tallinn in der Frühen Neuzeit. Studien zum Sprach-, Literatur- und Kulturkontakt einer Region. Hrsg. Mari Tarvas unter Mitwirkung von Heiko F. Marten, Aigi Heero, Merle Jung, Helju Ridali und Maris Saagpakk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 159–170.
- Ross, Kristiina 2015. Regivärsist kirikulauluni. Kuidas ja milleks kõrvutada vanu allkeeli. – Keel ja Kirjandus 7, 457–470.
- Saagpakk, Maris 2012. The diaries of Caspar Meuseler from Tallinn. – *Interlitteraria* 17, 377–390.
- Smyth, Adam 2010. *Autobiography in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stahl, Heinrich 1637. *Anführung zu der Esthnischen Sprach, auff Wolgemeinten Rath, und Bittliches Ersuchen, publiciret von M. HENRICO Stahlen*. Revall, Druckts Chr. Reusner der älter, in Verlegung des Authoris. M.DC.XXXVII. Tristfer: H. Stahl (Reval: Chr. Reusner).
- Tarvas, Mari 2014. *Bibliothekskataloge der Tallinner Literaten des 18. Jahrhunderts*. Quellenedition aufgrund überlieferter Nachlassverzeichnisse. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Viiding, Kristi 2008. The literary background of early Estonian secular writings: the current situation and future perspectives of research. – *Common Roots of the Latvian and Estonian Literary Languages*. Eds. Kristiina Ross, Pēteris Vanags. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

KULTUURIKONTAKTIDEST JA NENDE MÕJUST TALLINNA KIRJANDUSVÄLJALE 17. SAJANDI ALGUSES

Käesolev artikkel käsitleb kultuurimuudatusi Tallinna ja Põhja-Eesti kultuuriväljal varasel uusajal, täpsemalt 1630. aastate esimesel poolel. Kuigi majanduslikult pigem vilets, oli see aeg murranguline piirkonna kultuurielus. Nimelt saabus siia sel ajal hulgaliselt põgenikke peamiselt Põhja-Saksamaalt, kes põgenesid Euroopas möllava Kolmekümneaastase sõja eest keeleliselt-kultuuriliselt lähedasse paika. Koos sisserändajatega saabusid ka uued, värsked ideed ning kultuurilised tüvitekstid, mis said määravaks järgnevate aastate kultuuriliste arengute kujundamisel. Eraldi tuleks välja tuua 1631. aastal asutatud Tallinna Gümnaasiumi, mille professorid löid tänu hariduslikele uuendustele soodsa pinna moodsate ideede levikuks. Poesiaprofessor ning tuntud luuletaja Paul Flemingi sõber Timotheus Polus oli esimene, kes tutvustas Tallinnas Martin Opitzi poetilist programmi, kasutas seda oma õppetöös ning pani seeläbi aluse kõrgsaksa-keelse kirjanduskeele tekkele ja levikule. Barokiaegse kirjanduse populaarsus ning olulisus ja tihedad kultuurilised sidemed Põhja-Saksamaaga kajastuvad ka Tallinna raamatukogudes, mis veel sada aastat hiljem sisaldasid hulgaliselt teoseid tollest perioodist (nt Paul Flemingi luulekogusid). Gümnaasiumi kantor David Gallus koostas teadaolevalt esimese autobiograafia siinses kultuuriruumis. Tänu kreeka keele professori Reiner Brockmanni aktiivsele tegevusele eestikeelsete kirikutekstide koostajana ning esimeste eestikeelsete juhuluuletuste loojana võime rääkida sellest perioodist ka kui eestikeelse kirjanduse koidikust.

Võtmesõnad: varane uusaeg, 17. sajand, Tallinna gümnaasium, saksa-keelne juhuluule, varane eestikeelne kirjandus, autobiograafia, Timotheus Polus, Reiner Brockmann, David Gallus