

Vikerkaar

7-8/2003

MOODSA KIRJANDUSE KAKSIKORNID, Joyce ja Proust. Kolme tõlki ja mõtteid **Prousti** vahendamisest. **Joyce**'i ja **Prousti** põgus kohtumine (**Thomas Raudam**). ROMAANI VAIM: **Mihhail Bahtin** realistliku romaani eelkäijatest, **Thomas Pavel** romaani hiilgusest ja kriisidest, **Ene-Reet Soovik** inglise romaani järjepidevusest ja katkestustest. Maailmakirjandus kui ebavõrduste süsteem (**Franco Moretti**). **Epp Annus** ülevaist ilmutushetkedest romaanikoos. Kriitikud **T. Raudami**, **M. Kivastiku**, **J. Kausi** jt raamatutest. ■



Vikerkaar

Eesti Kirjanike Liidu ajakiri. Ilmub alates 1986. a. juulist. 18. aastakäik.
Juuli-august, 2003. Nr. 7-8.

SISUKORD

Claes Andersson (*euroeesti keel*) 1
James Joyce *Giacomo Joyce* 2
Marcel Proust *Sainte-Beuve'i vastu. Eessõna* 14
Kadunud aega otsimas: Katke romaani esimesest osast "Swanni poolel" 22
Katke romaani viimasest osast "Tasleitud aeg" 33

Eha Komissarov *"Eesti poiss. Eesti tüdruk"* 69

Toomas Raudam *Kohtumine* 73
Mihhail Bahtin *Romaani ajaloolisest tüüpoloogist* 91
Natan Tamartšenko *Romaan* 99
Peeter Torop *Bahtin'i sotsioloogilise ja ajaloolise poeetika vahel* 104
Thomas Pavel *Romaani mõtlemine* 112
Ene-Reet Soovik *Mis, milline, millal. Vaateid inglise romaanile* 137

Franco Moretti *Oletusi maailmakirjandusest* 146
Epp Annus *Romaani ratsionaalsusest ja epifaania ülevusest* 159

VAATENURK

Tanel Lepsoo *Raudamist ja Proustist, siin ja praegu* 166
Peeter Sauter *Mees kirjutab nii et lase aga olla* 171
Berk Vaher *Nokatäite vahel* 174
Aare Pily *Isikupärasuse isetus* 178
Kristiina Ross *Kirjapanemata tõlketeooria* 181
Kairit Kaur *Kas ajaloost rääkida on mõtet* 183
Eve Annuk *Atameelselt vaginadest* 185

FOORUM

Elem Treier *Kas me sellist arvustust tahtsime?* 189

Kujundus: Jüri Kaarma
Fotod: Tiit Rammul

© "Vikerkaar",
2003.

Esikaanel: TÕNIS SAADOJA. Eesti tüdruk V. Õli, papp. 2003

Tagakaanel: MAARIT MURKA. Eesti poiss III. Õli, papp. 2003

CLAES ANDERSSON
(euroeesti keel)

Rootsi keelest tõlkinud Mati Sirkel

Kui ma puudsin neil päevil kirjutada
armastuskirja, panin tahele, et keegi eurosober
oli muutnud mu tahti vastavalt EL-direktiivile.
Lainud olid tapid a ja o pealt, kadunud sonad
sopruse, soja, laheduse jaoks.
Ma olen nii onnetu. Motlen, kui oige sureks!

[*eurosvenskan*, 1991]

JAMES JOYCE

GIACOMO JOYCE

Inglise keelest tõlkinud Lauri Pilter

Kes? Kahvatu nägu raskete lõhnavate karusnahkade vahel. Liigutused on häbelikud ja närvilised. Kasutab näpitsprille. *Jah*: napp silp. Napp naer. Silmalaugude napp tuksatus.

Käekirja ämblikuvõrk, vaikse põlguse ja alistumusega veetud pikad ja peened suletõmbed: hea kasvatusena neiu.

Mina lasen tulla leige kõne muretul lainel: Swedenborg, Vale-Areopagita, Miguel de Molinos, Joachim Abbas. Laine saab otsa. Tema klassiõde väänab sirgeks oma väändus keha ja nurrub pehmes Viini itaalia keeles: "*Che coltura!*" Pikergused silmalaud tuksatavad ja kerkivad: põletav nõelaots torkab ja väreleb sametises iirises.

Kõrged kontsad klõpsuvad õõnsalt vastukajavatel kiviastmetel. Talveõhk lossis, ülesriputatud raudrüüd, rohmakad raudnupud torni keerdrepi keerdude kohal. Toksivad klõpsuvad kontsad, kile õõnes müra. All on keegi, kes sooviks lugupeetud daamiga vestelda.

Ta ei nuuska kunagi nina. Kõnekujund: väiksem suurema asemel.

Ümar ja küps: segaabielludes ümaraks treitud ja oma eraldatud hõimu kasvuhooones küpsenud.

Riisipõld Vercelli lähedal kreemikas suvevines. Rippuvate äärtega kübar heidab varju võltsnaeratusetele. Varjud, mida heidab kuum kreemikas valgus, triibutavad võltsilt naeratavat nägu, hallid vadakuvärvi

Giacomo Joyce. Rmt-s: James Joyce, *Dubliners. A Portrait of the Artists as a Young Man*. Moscow. Progress Publishers, 1982, lk 445–453.

varjud lõua all, rebukollased triibud niiskel laubal, mõrkjaskollane läik peidus silmade pehmes säsis.

Lill, mille ta andis mu tütrele. Habras kink, habras kinkija, habras sinavasoonine lapsuke.

Kaugel üle mere on Padova. Vaikiv keskaeg, öö ja ajaloopimedus magavad kuupaistesel *Piazza delle Erbe*'l. Linn magab. Jõe lähedal pimedatel tänavatel luuravad hoorasilmad võlvide alt liiderdajaid. *Cinque servizi per cinque franchi*. Aistingu tume laine, ikka ja jälle ja jälle.

*Mu silmad pimedas ei näe, ei näe,
mu silmad pimedas ei näe, mu arm.*

Jälle. Nüüd on kõik. Tume armastus, tume igatsus. Nüüd on kõik. Pimedus.

Hämarik. Ületame *piazza*'t. Hall õhtu laskub salveirohelistele karjamaa-avarustele, puistates hääletult videvikku ja kastet. Ta järgneb emale kohmaka graatsiaga, varss mära kannul. Hall videvik vormib õrnalt saledaid ja kenasid reisi, vagurnõtket kõõluselise kaela, peene-luulist kolpa. Õhtu, rahu, imeline hämarik... Halloo-hoo-hoo, tallipoiss!

Isa ja tüdrukud lasevad ree peal mäest liugu: suurtürklane oma haaremiga. Mütsid ja jakid tihedalt peas ja seljas, saapanöörid näbedalt ristirästi üle ihusooja saapakeele, lühike seelik ümarate põlvemuhkude peal pingul. Valge välgatus: helves, lumehelves.

*Kui taas läeb laia ilma neid,
ma ihkaks näha pealt!*

Torman tubakapoest välja ja hõikan ta nime. Ta pöördub ja seisatab kuulama mu segast juttu õppetundidest, kellaegadest, õppetundidest, kellaegadest: ja pikkamisi löövad kahvatud pösed süttivast opaalvalgusest õhetama. Ei, ei, ärge kartke!

*Mio padre: ta teeb lihtsamaidki asju kuidagi eriliselt. Unde derivatur?
Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese.*

Vanamehe kena, õhetav, tugevalt juudilike joonte ja pika valge põskhabemega nägu pöördub mu poole, kui me üheskoos mäest alla kõnnime. Oh! kui täiuslikult öeldud: viisakalt, heasoovlikult, uudishimulikult, usaldavalt, kahtlustavalt, loomulikult, eakohase abitusega, enesekindlalt, otsekoheselt, tsiviliseeritult, siiralt, hoiatavalt, paatosega, kaastundlikult: täiuslik segu. Ignatius Loyola, tõtta mulle appi!

Haige ja kurb on see süda siin. Armastuses risti löödud?

Pikad nilbelt irvitavad huuled: tõmmuverelised molluskid.

Liikuv udu mäel, kui ma ööst ja mudast välja ronin. Hõljuv udu niiskete puude kohal. Valgus ülatoas. Ta riietub õhtuks. Viirastused peeglis... Kүүnlad! Kүүnlad!

Õrn olend. Need mahedad sõnad kõlasid pärast muusikaõhtut, kesköö, San Michele teel ülesmäge. Rahune nüüd, Jamesike! Kas sa kord juba ei kõndinud öösel Dublini tänavail, üht teist nime nuuksudes?

Juutide surnukehad puhkavad mu ümber, kõdunedes oma püha välja mullas. Siin on tema rahva mustast kivist hauakamber, vaikiv ja lootusetas... Vistrikuline Meissel tõi mu siia ja seisab parajasti, müts peas, seal puude taga oma vabaturma läinud naise haul ja mõtleb, kuidas küll temaga ühes voodis maganud naine võis leida niisuguse lõpu... Tema rahva ja tema enda haud: must kivi, lootusetas vaikus: kõik on valmis. Ära sure!

Ta tõstab käed, katsudes kinnitada kaela tagant musta loorkleiti. See ei õnnestu: ei, ei õnnestu. Ta liigub tummalt, selg ees, minu poole. Tõstan käed appi: tema käed langevad. Hoian kleidi võrkpehmeid servi ja, tõmmates neid kinnitamiseks enda poole, näen läbi musta looriavause oranži allsärgi sisse nagu tuppe peidetud nõtket keha. Särk libiseb aeglaselt üle sileda alasti hõbesoomuselisel kumava ihu. See libiseb aeglaselt üle saledate lihvitud hõbedast tuharate ja nende vao, tuhmhõbedase varju... Sõrmed, külmad ja rahulikud ja liikvel... Puudutus, puudutus.



JAMES JOYCE

Nörk, oimetu, abitu ja hõre hingamine. Aga kummardu vaid ja kuuled üht häält. Varblane Juggernauti rataste all raputab Maa raputajat. Palun, härra Jumal, suur härra Jumal! Hüvasti, suur maailm!.....

Aber das ist eine Schweinerei!

Tema kitsaste pronkskingade suured tagakaared: helliklinnu kannused.

Daam lisab hoogsalt sammu, sammu... Kõrgustikutee puhas õhk. Trieste ärkab toorena: toores päikesevalgus langeb pruunide kividest korratult laotud kilpkonnakujulistele katustele: lõmitavad putukad rahvusliku vabanemise ootel. Belluomo tõuseb oma naise armukese naise voodist: tegus perenaine on liikvel, sõstrasilmne, käes alustaldrik äädikaga... Selge õhk ja vaikus teel märke: ja kabjad. Tüdruk hobuse seljas. Hedda! Hedda Gabler!

Müüjad pakuvad oma altareil esimesi puuvilju: rohetähniliisi sidruneid, juvelisarnaseid kirsse, häbituid katkiste lehtedega virsikuid. Tõld sõidab presentkioskite vahelt läbi, kodarad helkides tiirlemas. Andke teed! Tõllas istuvad tema isa ja selle poeg. Neil on öökullisilmad ja öökullitarkus. Öökullitarkus vaatab nende silmist, mis vaevad oma *Summa contra Gentiles*'e mõttevaramut.

Ta arvab, et itaalia härrastel oli õigus ajada "Secolo" kriitik Ettore Albini saalist välja, sest too ei tõusnud püsti, kui orkester mängis "Kuninglikku marssi". Preili oli sellest õhtusöögil kuulnud. Jah. Nad armastavad oma maad, kui teavad täiesti kindlalt, mis maa see ikka on.

Ta kuulab: väga arukas neitsi.

Seelik jääb kinni äkilise põlveliigutuse taha: alusseeliku valge pitsiserv kerkib kohatult: jalga tõmmatud sukavõrk. *Si pol?*

Mängin kergelt, laulan mahedalt John Dowlandi rauget laulu. "Tõrges lahkuma": ka mina tõrgun lahkumast. See aeg on just siin ja nüüd. Siin avanevad ihapimedusest silmad, mille kõrval tuhmub puhkev idakaar, nende läige on seesama kõntsaläige, mis kobrutab ilase Jamesi

kuramaaži lampkastil. Siin on ambraveinid, sulnite viiside hääbuvad akordid, uhke pavaan, pruntsuised lahked aadlidaamid rõdudel kosislasi meelitamas, kuritõvest rikutud plikad ja noored abielunaised, kes võrgutajatele ülemeelikult andudes neid aina embavad ja embavad.

Hommikune Pariis hõljub toore looritatud kevadhommiku nõrkades lõhnades: aniisiseemned, niiske saepuru, kuum leivataigen: ja kui ma ületan Saint Micheli silda, võtavad need terassinised ärkavad veed mul südame alt külmaks. Nad hiilivad ja laksuvad ümber saare, millel inimesed on elanud kiviajast saadik... Kollakaspruun hämarus hiigelsuures grotesksete kaunistustega kirikus. On külm, nagu tollelgi hommikul: *quia frigus erat*. Kaugema kõrge altari ees, mis on katmata nagu Önnistegija ihu, lamavad preestrid silmili maas tasases palves. Üks, keda pole näha, loeb valjeneval häälel Hoosea õppetundi. *Haec dicit Dominus: in tribulatione sua mane consurgens ad me. Venite et revertumur ad Dominum...* Preili seisab mu kõrval, kahvatu ja jahe, patupimedada löövi varjudesse mähkunud, peenike küünarnukk minu käe vastas. Tema ihu meenutab tolle udulooris kõleda hommiku erutust, tõttavaid tõrvikuid, julmi silmi. Tema hing on kurblik, väriseb ja tahaks nutta. Ära nuta mu pärast, oo Jeruusalemma tütar.

Seletan õpihimulisele Triestele Shakespeare'i: Hamlet, ütlen ma, kes on üliviisakas peente ja lihtsate vastu, käitub jõhkralt üksnes Poloniusega. Võib olla, et kibestunud idealistina näeb ta oma armastatu vanemates ainult looduse groteskseid katseid neiu kuju luua... Kas panite seda tähele?

Ta kõnnib minu ees piki koridori ja kõndimise ajal keerdub üks tume juuksekeerd aegamisi lahti ja langeb alla. Aeglaselt vallanduvad, langevad juuksed. Ta ei tea seda ja kõnnib minu ees, lihtne ja uhke. Nii kõndis ta Dante kõrval, lihtsas uhkuses, ja nii kõndis Cenci tütar Beatrice, verest ja vägivallast määrimata, oma surma:

... *seo*

kinni mu vöö ja põimi mu juus

mõnda lihtsasse sõlme.

Majateenijanna teatab, et nad pidid ta kohe haiglasse viima, et ta, *poveretta*, kannatas nii väga, nii väga, *poveretta*, et asi on väga tõsine... Ma lahkun ta tühjast majast. Tunnen end nutma puhkemas. Ah ei! Nii see ei lähe, üheainsa hetkega, ilma ainsagi sõnata, pilguta. Ei, ei! Põrguõnn mind juba alt ei vea!

Operatsioon on möödas. Kirurgi nuga on tunginud ta sisikonda ja sealt taandunud, jättes oma käigust kõhule toore sakilise haava. Ma näen tema suuri tumedaid kannatavaid silmi, ilusaid nagu antiloobil. Oo julm haav! Himur Jumal!

Veel kord oma aknaäärsel toolil, keelel õnnelikud sõnad, õnnelik naer. Pärast tormi vidistav lind, õnnelik, et ta rumal eluke rabeles välja langetõbise isanda ja eluandja kahmavate sõrmede vahelt, õnnelik siutsuja, õnnelik siutsuja ja sädistaja.

Ta ütleb, et kui "Kunstniku noorpõlveportree" olnuks avameelne üksnes avameelsuse pärast, siis oleks ta küsinud, miks ma selle talle üldse lugeda andsin. Ah et oleksite küsinud, no muidugi. Kirjanduslik daam.

Ta seisab telefoni juures mustas kleidis. Arglikud naerupahvakud, kerged hüüatused, arglikud, äkitselt katkevad kõnehood... *Parlerò colla mamma...* Tule, tsip, tsip, tule! Must noorkana on hirmul: väikesed jooksuhood on äkitselt katkenud, väikesed arglikud hüüded: ta nutab taga oma ema, kogukat kana.

Loggione. Vettinud seintest immitseb niisket auru. Lõhnade sümfooniasse sulandub kössis inimvormide mass: kaenlaaluste hapu lehk, tühjaks pigistatud apelsinid, sulavad rinnasalvid, mastiksvedelik, väävilõhnaliste küüslaugueinete hõng, vastikud fosforsed peeretused, oponaks, abiellumisealise ja abielus naissoo aval lõhn, seebine meestehais... Kogu õhtu olen teda vaadanud, jään teda nägema kogu öö: juuksenõeltega palmikusse pandud kiharaid, oliivovaalset nägu ja mahedaid rahulikke silmi. Roheline võrkpitsside juustel ja keha ümber roheline tikandiga kleit: illusoorse loodusliku taimeklaasi ja lokkava rohu, kalmujuuste värv.

Minu sõnad tema teadvuses: külmad lihvitud kivid vajumas läbi õõts-
soo.

Need vaiksed külmad sõrmed on puudutanud nii koledaid kui kau-
neid lehekülgi, millele jääb alatiseks hõõguma mu häbi. Vaiksed kül-
mad ja puhtad sõrmed. Kas nad pole kunagi eksinud?

Kehal pole lõhna; aroomitu lill.

Trepil. Külm habras käsi: ujedus, vaikimine: tumedad, raugust tulvil
silmad: roidumus.

Halli auru keerlevad vanikud nõmmede peal. Tema nägu, nii hall ja
tõsine! Rõsked matid juuksed. Ta huuled suruvad õrnalt, õhkav hin-
gamine pääseb vahelt läbi. Suudeldud.

Mu hääl hääbub oma sõnade kajas, hääbub nagu tarkusest väsinud
häälega Igaviku Vägi, mis kutsub Aabrahami läbi mägede kaja. Neiu
naaldub vastu padjavoodriga seina: odaliski-sarnane selles toretsevas
hämaruses. Tema silmad on joonud mu mõtteid: ja tema naiselikku-
se niiskesse sooja anduvasse külalislahkesse pimedusse on mu lahus-
tuv hing juhtinud, kallanud ja uhtunud vedela ja küllusliku seemne ...
Võtku teda nüüd, kes tahab!...

Väljudes Ralli majast, kohtan teda äkitselt, kuna me mõlemad anna-
me pimedale kerjusele almust. Vastuseks mu äkilisele tervitusele pöör-
dub ta ja keerab mustad basiliskisilmad kõrvale. *E col suo vedere
attosca l'uomo quando lo vede.* Tänan teid sõnumi eest, messer
Brunetto.

Mu jalge ette laotatakse vaipu inimese poja jaoks. Oodatakse minu
möödumist. Ta seisab esiku kollases varjus, pleed kaitsmas längus õlgu
külma eest: ja kui ma üllatunult peatun ja ringi vaatan, saadab ta
mulle talviselt jaheda tervituse ning läheb trepist üles, heites mulle
hetkeks oma laiskadest kõõrdsilmadest himura mürgijoa.

Sohva on drapeeritud pehme kortsus hernerohelise riidega. Kitsas ruum Pariisis. Alles äsja lebas siin juuksur. Suudlesin tema sukka ja roostemusta seeliku tolmust serva. Asi on aga ühes teises naises. Gogarty tuli eile end esitlema. Põhjuseks on *Odysseus*. Intellektuaalse südametunnistuse sümbol... Seega siis Iirimaa? Aga tema mees? Kas kõnnib mööda koridori, lääpas kingad jalas, või mängib iseendaga malet? Miks me oleme siia jäetud? Alles äsja lamas siin see juuksur ja pigistas mu pead oma mõhklike põlvede vahel... Minu hõimu intellektuaalne sümbol. Kuula! Mattev pimedus on langenud. Kuula!

– Ma ei usu, et selliseid vaimu- või kehategevusi võiks nimetada ebaterveks –

Naine kõneleb. Nõrk hää külmade tähtede tagant. Tarkuse hää. Jätka! Oh räägi edasi, tee mind targaks! Seda häält pole ma eales kuulnud.

Ta siugleb mu poole mööda kortsulist sohvat. Ma ei suuda liigutada ega kõnelda. Tähtedest sündinud ihu siugleb lähemale. Tarkuse üleaisalöö. Ei. Ma lähen. Ma lähen.

– Jim, armas! –

Pehmed huuled suudlevad mu vasakut kaenlaalust: siuglev suudlus soontemüriaadile. Ma põlen! Ma kortsun nagu põlev puuleht! Paremast kaenlaalusest lahvatab välja tulekihv. Tähismadu on mind suudelnud: külm öösiug. Ma olen kadunud!

– Nora! –

Jan Pieters Sweelink. Vana hollandi muusiku veider nimi muudab kogu ilu millekski veidraks ja kaugeks. Kuulen tema klavikordivariatsioone vanale laulule: *Noorus lõpeb kord*. Vanade helide ähmases viines hakkab paistma õrn valgustäpp: peagi saab kuulda hinge kõnet. Noorus lõpeb kord: lõpp on siin. See ei kordu kunagi. Sa ju tead seda küll. Mis siis? Kirjuta siis, ole sa neetud, kirjuta! Mille muu jaoks sa kõlbad?

“Miks?”

“Sest muidu ma ei näe sind.”

Libisevad – ruum – ajastud – tähelehestik – ja kahanev taevast – vaikus – ja veel sügavam vaikus – hävimise vaikus – ja tema hää.

Non hunc sed Barabbam!

Ma pole valmis. Lage korter. Loid päevavalgus. Pikk must klaver: muusika kirst. Selle serval hapras tasakaalus punaste lilledega naisekübar ja kokku pandud vihmavari. Naise vapp: helepunane kiiver ja tömp piik mustal väljal.

Saade: Armasta mind, armasta mu vihmavarju.

Märkused

lk 2. *Che coltura* (vigases itaalia keeles) – milline kultuur.

lk 3. *Lill, mille ta andis mu tütrele* – juhtumi kohta, kuidas Amalia Popper kinkis Joyce'i tütrele lille, on Joyce'il ka luuletus.

Piazza delle Erbe – “rohtude väljak”, turuplats Paduas.

Cinque servizi per cinque franchi (itaalia keeles) – viis teenust viie frangi eest.

Mio padre (itaalia keeles) – minu isa.

Unde derivatur (ladina keeles) – kust see pärineb.

Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese (itaalia keeles) – minu tütar imetleb üliväga oma inglise keele õpetajat.

lk 6. *Aber das ist eine Schweinerei* (saksa keeles) – aga see on ju sigadus.

Summa contra Gentiles – Aquino Thomase (1225–1274) teoloogiline teos. Kuigi Thomas mõtles sõna “Gentiles” all mittekristlasi, tähendab see sõna tänapäeva inglise keeles sagedamini mittejuute.

Ettore Albini – Itaalia tuntud vasakpoolne ajakirjanik.

Si pol (vigases itaalia keeles) – “kui lubate”.

lk 7. *quia frigus erat* (ladina keeles) – sest oli külm. Tsitaat Uuest Testamendist, kohast, kus Jeesust viiakse ülempreester Kaifase ette: “Aga teenrid ja sulased seisid ja olid teinud sütetule, sest oli külm, ja soojendasid endid” (Johannese 18:18).

Haec dicit ... ad Dominum (ladina keeles) – viide Hoosea raamatule (6:1), “tulge, pöördugem Jehoova poole”.

Dante... Beatrice – vihjatud on esmalt Dante Alighieri armastatule ja “Jumaliku komöödia” tegelasele Beatricele, seejärel kandub vihje üle Shelley näidendile “Cenci” (1819), mille naispeategelane kannab samuti nime Beatrice. Järgnevad luuleread on pärit viimatimainitu kõnest.

lk 8. *poveretta* (itaalia keeles) – vaeseke.

Parlerò colla mamma (itaalia keeles) – ma räägin mammaga.

lk 9. *Ralli* – parun Ambrogio Ralli (1878–1938), Trieste kuulus ja rikas kodanik.

E col suo vedere attosca l'uomo quando lo vede (itaalia keeles) – juba tema pilk

mürgitab inimese, kes teda näeb. Fraas itaalia kirjanikult Brunetto Latinilt (1220 – 1294).

lk 9. *Mu jalge ette laotatakse vaipu inimese poja jaoks* – viide evangeeliumidele (Markuse 11: 8–9). Joyce'i jaoks tähendas kunstile pühendumine omalaadi privaatset religiooni, sest nii usk kui kunst võivad viia tunnetusliku ekstaasini. Imetegija Jeesusega võrdleb ta julgelt (kuigi võibolla mõningase ironiakübemega) ennast kui proosas imesid tegevast kunstnikku.

lk 10. *Gogarty* – iiri arst ja luuletaja, Joyce'i sõber, Buck Mulligani prototüüp "Odysseuses".

Jan Pieters Sweelink (1562–1621) – hollandi helilooja.

lk 11. *Non hunc sed Barabbam!* (ladina keeles) – "Mitte Teda, vaid Barabas!" (Johannese 18:40). Juutide hüüe, kes evangeeliumi järgi nõudsid, et ristsurmast ei säästetaks Jeesust, vaid röövel Barabas. Jutustaja tunneb, et nii nagu judaistid ei ole omaks võtnud Jeesust, salgavad juudid ära ka tema.

JAMES JOYCE JA "GIACOMO JOYCE"

Iiri kirjanik James Joyce (1882–1941) on eesti lugejale tuntuks saanud või saamas lühijuttude kogumiku "Dublinlased", autobiograafilise romaani "Kunstniku noorpõlveportree" ja näidendi "Pagulased" (kõik tõlkinud Jaak Rähesoo) autorina. Kindlasti ollakse temast kuulnud ka kui ühe 20. sajandi kirjandust enim mõjutanud suurromaaniga, "Odysseuse" autorist, millest on eesti keeles paraku ilmunud ainult üksikud peatükid ajakirjas *Vikerkaar*.

Sündinud Iirimaal Dublinis paljulapselises perekonnas, saanud sealsamas ülikoolis põhjaliku katoliikliku (jesuiitliku) humanitaarhariduse, elanud läbi sügava moraalse kriisi, seejärel loobunud katoliku usust, valinud kirjanikutee ja kohanud 1904. aastal oma tulevast naist Nora Barnacle'it, lahkus Joyce samal aastal jäädavalt, tagasipöördumatult Iirimaalt, et omavalitult paguluses Triestes, Pariisis ja Zürichis (viimases kohas veetis ta elu lõpu ja suri) keeleõpetajana leiba teenides kirjutada visioonilt ja tehnikalt uuenduslikke, lausa revolutsioonilisi teoseid, mis kõik keskendusid Iirimaale. 1910. aastate algul, kui valmis käesolev novell, elas Joyce veel Triestes, oli lõpetanud "Dublinlased" ja "Kunstniku noorpõlveportree" ja oli kogumas jõudu ja inspiratsiooni peateose "Odysseus" kirjutamiseks. Täpsemalt jääb "Giacomo Joyce'i" valmimisaeg kuhugi 1911. ja 1914. aasta vahele. Üks Joyce'i inglise keele õpilasi Triestes oli itaalia-juudi kirjanik Italo Svevo, kodanikunimega Ettore Schmitz, kellega tal kujunes välja tihe ja kaua kestev sõprus, kellega ta vahetas kirjanduslikke ideid ja kes talt kord küsis: "Millal te kirjutate teose meie kodulinnast?" Triestes kohtas Joyce inимtütüpe, kelle olemaolust tal Iirimaal polnud aimugi olnud. Linnas oli suur juudi kogukond. Eriti kõitsid Joyce'i tähelepanu juudi neiud, kellest mitmed olid tema inglise keele õpilased. Nad olid emantsipeerunud, käisid ülikoolis, õppisid muusikat, rääkisid paljusid keeli, tegelesid spordi, näiteks rattasõidu, ratsutamise ja suusatami-

sega, olid palju lugenud, riietusid viimaste moesuundade järgi, olid teadlikud oma seksapiilist ja erinevalt enamikust iiri neidudest ei hoolinud religioonist. Selliste õpilaste hulka kuulusid Amalia Popper, Annie Schleimer ja Emma Cuzzi. Neist kõige lähedasemaks sai Joyce'ile Amalia, kellesse ta, olles ise abielumees ja kahe lapse isa, mingil määral armus. Tema ja teised nimetatud neiud on "Giacomo Joyce'is" kujutatud noore juuditari prototüübid. Nende hulka kuulus ka Marthe Fleischmann, keda Joyce ekslikult pidas samuti juuditariks, ehkki biograafid ja kirjandusteadlased on hiljem dokumentide abil tõestanud, et teadaolevalt ei olnud Marthe esivanemate seas ainsatki juuti. Igal juhul jääb faktiks, et just elamuste mõjul, mida talle pakkus Trieste noorte neidude õpetamine, kirjutas Joyce poeetilise lühijutu "Giacomo Joyce", ainsa proosaloo, mille tegevuspaik on väljaspool Iirimaa. Autobiograafilisusele viitab juba pealkiri, kus perekonnanimi on autori omaga identne ja eesnimi itaalia variant nimest James (ka oma pojale andis kirjanik nimeks itaaliapärase Giorgio). See, et Joyce kirjutas iseendast, ei tähenda aga, et tekstis puuduks irooniline distantseeritus peategelasest. Reaalsuses küll platooniliseks jäänud suhe on novellis kujutatud täis kirge, vastandlike tundeid ja lihalikke ootusi. "Giacomo Joyce" avastati alles päris Joyce'i surma ühest tema mahajäetud kaustikust. Pole teada, kas autor olnuks üldse nõus seda avaldama. Esmakordselt ilmus see aastal 1968.

Novellis sageli esile tulev juutluse teema annab tunnistust nii sellest, et Joyce müstifitseeris juute, nägi neis salapärast Teist, kellel on võibolla mingi sügavam intuiitiivne teadmine maailma seaduste kohta (ja kellega kohtumine ühtaegu kütkestas teda ja tekitas võõrastust, kohati peaaegu tülgestust), kui ka sellest, mismoodi kokkupuude kas arvatavate või tegelike juutidega mõjus viljastavalt Joyce'i loomingulistele plaanidele. Vihjed laadis "minu hõimu intellektuaalne sümbol", "tarkuse üleaisalöök" ja teised võimaldavad tõlgendada novelli sõnumit nii: novellis kirjeldatud sündmuste mõjul tuli Joyce ideele, et kõige paremini annab tema rahvuslikku tagapõhja ja selle komplekse, tema iirlust kujutada juudi rahva esindaja portree abil (see idee teostus: "Odysseuses" valis Joyce peategelaseks iiri juudi Leopold Bloomi), kuna iiri ja juudi kultuuris on mõndagi ühist ja samas on juudid vanema kirjarahvana omamoodi etaloniks teistele väikestele rõhumise all kannatavatele rahvastele nagu iirlased ja kirjaniku mõtteline abielurikkumine juudi päritolu itaallannaga oli nagu sümboolne viljastamisakt, milles "Odysseuse" põhimotiivistik sündis. "Giacomo Joyce" on selle viljastamisakti kirjanduslik vaste. See on kirjaniku kunstiliselt vormitud intiimpäevik ühest kõige pöördelisemast ja otsustavamast perioodist oma elus. Vahelülina varasemate teoste ja "Odysseuse" vahel (kus tulevad esmakordselt kirjaniku loomingu esile "Odysseusele" iseloomulikud katkendlikud ja näiliselt korratud muljeteahtlad, motiivide vaheldumine, kordumine ja teisenemine, mis meenutab muusikateose arendust) on tal lühidusele ja raskestimõistetavusele vaatamata seega kõrge väärtus.

L.P.

MARCEL PROUST

SAINTE-BEUVE'I VASTU

Eessõna

Prantsuse keelest tõlkinud Tanel Lepsoo

Iga päevaga hindan ma mõtlemist järjest vähem. Iga päevaga näen ma aina paremini, et ainult väljaspool mõtlemist suudab kirjanik midagi kinni püüda oma muljetest, see tähendab, jõuda iseendani ja kunsti algosakesteni. See, mida mõtlemine meile mineviku sildi all esitab, ei ole minevik. Nii nagu juhtub muinasjutus siitilmast lahkuvate hingedega, kehastub iga meie eluhetk kohe pärast oma surma ümber ja peidab end mõne maise asja sisse. Ta jääb sinna vangi, igaveseks, kui me just seda asja ei kohta. Selle asja kaudu me tunneme ta ära, hüüame teda ning ta päästetakse valla. Seda asja, mille sees ta end peidab – või tundmust, sest iga asi on meile tundmus –, ei pruugi me üldsegi kohata. Ja nõnda on meie elus hetki, mis ei ärka enam iialgi ellu. Asi ise on nii väike, sellesse maailma niivõrd ära kadunud, et on väga vähe võimalusi, et ta meie teele ette jääks. Ma veetsin ühes maamajas hea mitu suve. Mõnikord ma olen mõtelnud nendele suvedele, kuid need ei olnud needsamad. Oli enam-vähem kindel, et nad on minu jaoks igaveseks surnud. Nende elluärkamine, nii nagu kõik elluärkamised, toimus juhuslikult. Ühel õhtul tulin ma külmast lõdisedes koju ega suutnud end üles soojendada, ja kui ma hakkasin toas raamatut lugema, pakkus mu vana kokk, et ta teeb mulle tassi teed, mida ma muidu küll kunagi ei joo. Juhuslikult tõi ta tee juurde mõne viilu krõbedat saia. Ma leotasin saia teetassis ja sel hetkel, kui ma panin selle suhu ning tundsin, kuidas teest läbi imbunud saiatükk mu suulae vastas pehmeks läheb, tabas mind värin, ma tundsin geraaniumide ja apelsinipuude lõhna, tundsin ebatavalist valgust, õnne; ma tardusin, kartes ainsa liigutusega katkestada seda, mis minus toimus ja mida ma

Tõlgitud vlj-st: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Edition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1971, lk 211–219.

ei mõistnud, ning keskendus sellele pehmele saiatükikesele, mis paistis loovat niivõrd hulgaliselt imesid, kuni korraga mu mälu kõikumalöönud piirid andsid järele ja need suved, mis ma oma maamajas olin veetnud, tulid kõigi oma hommikutega mu teadvusesse ja tõid ridamisi kaasa suure koormatäie õnnelikke hetki. Ja siis tuli mulle meelde: igal hommikul, kui ma olin end riidesse pannud, olin ma läinud vanaisa tuppa, kes oli äsja ärganud ja jõi teed. Ta leotas tee sees saiatükki ja andis ka mulle seda maitsta. Ja kui need suved lõppesid, muutus tees leotatud saiatükk pelgupaigaks, kuhu surnud hetked – mõtlemisele surnud hetked – end kokku pressisid ja kust ma neid mitte mingil juhul poleks üles leidnud, kui ma sel talveõhtul poleks külmast võetuna koju tulnud ja kokk poleks mulle pakkunud jooki, millega see elluärkamine oli seotud, tänu mingile tundmatule ja kummalisele lepingule.

Kuid niipea, kui ma olin saiatüki maitset tundnud, joonistus aed, mis seni oli olnud udune ja luider, mu silme ette, kõigi oma unustatud alleedega, lillepeenar peenra järel, kõigi õitega, otse selle teetassi sisse, otsekui need jaapani lilled, mis tekivad ainult siis, kui nad on vette kastetud.¹ Samal kombel oli minu jaoks surnud hulk Veneetsias veedetud päevi, mida mõtlemine ei võimaldanud elavdada, kuni ma ükskord möödunud aastal üle õue astudes peatusin hoobilt keset konarlikku ja sädelevat sillutist. Mu sõbrad, kellega ma koos olin, kartsid, et ma libisen, kuid ma andsin neile märku edasi minna, et ma tulen neile järele; mind haaras hoopis tähtsam asi, ma ei teadnud veel mis, kuid ma tundsin sisemuses esile kerkimas eemalolevat minevikku – olin seda taibanud, asetades jala sillutisele. Ma tundsin, kuidas õnn minusse valgus ja et ma saan kohe rikkamaks selle ehtsa aine läbi, mis on üks möödunud tundmus, mis tuleb ehtsast elust, mida on ehtsana säilitatud (ja mida me saame tunda vaid säilitatuna, sest siis, kui me teda läbi elame, ei astu ta mitte otsejoones meie mällu, vaid segiläbi

¹ Sellest jaapani lillede vette kastmisest kirjutab Proust lähemalt “Kadunud aja otsingus”: “Ja nii nagu selles mängus, millega jaapanlased end lõbustavad, kastes veega täidetud portselanist kausikese sisse paberitükikesi, mis alguses on kõik sarnased, kuid veega kokku puutudes otsekohe moonduvad, värvuvad, eristuvad üksteisest, muutuvad õiteks, majadeks, hoomatavateks ja äratuntavateks tegelasteks...” M. Proust, *À la recherche du temps perdu*. (Du côté de chez Swann, Combray I.) Paris, 1999, lk 46–47. *Tlk.*

kõigi teiste tundmustega, mis ei lase teda määratleda) ja mis soovib vaid seda, et ta vabastataks, et ta saaks tulla ning rikastada mu loomingu ja mu elu. Kuid ma ei suutnud teda vabastada. Oh! Mõtlemisest poleks sel hetkel midagi kasu olnud. Ma tegin mõne sammu tagasi, et astuda veel kord neile konarlikele ja sädelevatele kividele, et viia end taas samasse seisundisse. Sedasama oli tundnud mu jalg konarlikul ja libedal sillutisel Püha Markuse ristimiskiriku juures. Vari, mis tol päeval langes kanalile, kus mind ootas gondel, kogu õnn, kõigi tookordsete hetkede väärtus saabusid selle tabatud tundmuse järel, ja see päev elas ennast minus uuesti läbi.

Mõtlemine ei suuda mitte ainult midagi teha, et neid mineviku hetki ellu äratada, vaid kõigele lisaks need hetked suruvadki end vaid asjadesse, kuhu mõtlemine ei oskaks neid paigutada. Nendes asjades, millega te teadlikult olete püüdnud luua seoseid hetkede vahel, mida te parasjagu läbi elate, ei suuda ükski neist pelgupaika leida. Veelgi enam – kui mingi muu asi need hetked ellu äratab, kui nad ärkavad koos sellega, siis on nad ka kogu poeesiast ilma jäetud.

Ma mäletan, kuidas ma ühel reisil vaguni aknast välja vaadates püüdsin silme ees laiuvast maastikust muljeid eristada. Ma panin kirja väikese külasurnuaia, ma tähendasin üles sädelevad päikesetriibud puudel ja lilled teepervedel, mis sarnanesid “Liilia orus” omadele. Hiljem olen ma tihti püüdnud mõtelda nendele valgusest viirutatud puudele, sellele väikesele külasurnuaiale, et esile kutsuda seda päeva, ma pean silmas seda päeva *ennast*, mitte tema külma viirastust. Ma ei suutnud seda kuidagi ja kaotasin lootuse, kuni ma ühel päeval pillasin lusika taldrikule. Ja siis kostis sama hääl, mida tol päeval tekitasid pöörmeseadjad, tagudes haamriga rongi rattaid. Samal momendil naasis mu juurde see kõrvetav ja pimestav hetk, mil see heli oli kõlanud, ja kogu selle päeva poeesia, kust puudusid ainult tahtliku vaatlemise tõttu omandatud ja poeetilisele äratamisele kaduma läinud külasurnuaed, päikesetriibulised puud ja balzaalikud lilled teepervedel.

Oh häda! Mõnikord paneb mõni kohatud asi, mõni kaotatud tundmus meid võpatama, kuid kõik on liiga kaugel ja me ei suuda sellele tundmusele nime anda, teda hüüda, teda ellu äratada. Ühel päeval kuskilt kontorist läbi minnes pani mind seisatama ja end koguma roheline riideräbal, millega oli kaetud katkine aknaruut. Minuni jõudis

suvine sära. Miks? Ma püüdsin meenutada. Nägin herilasi päikesekiirres, tundsin kirsside lõhna laual, kuid ei suutnud meenutada. Mõne aja olin otsekui öösel ärغانu, kes ei tea äkitsi, kus ta on, kes püüab oma keha asendit määratlada, et mõista, millises voodis, millises majas, millises paigas Maal ja millises eluaastas ta viibib. Ma kõhklesin hetkeks, püüdes leida roheline rübala juures seda kohta, seda aega, kus mu mälestus, mis oli vaevu ärغانud, võiks asuda. Ma kõhklesin tundmuste keskel, mis olid ühekorraga segased, tuttavad ja ununenud, see kestis natuke aega. Siis ei näinud ma enam midagi, mu mälestus oli igaveseks uinunud.

Kui palju kordi on sõbrad mind näinud jalutuskäigu ajal peatumas mõne allee otsal või puuderea juures, palumas, et nad mind hetkeks üksi jätaksid. Sellest ei ole olnud abi: ma võisin koguda värsket jõudu mineviku jälitamiseks niipalju kui kulub, võisin silmad kinni panna, mitte millelegi mõtelda, seejärel nad kähku lahti teha, et näha puid nii nagu esimesel korral, suutmata sellegipoolest taibata, kus olin neid varem näinud. Tundsin ära puude kuju, nende paigutuse, nende piirjooned tundusid ühtivat mingi saladusliku vaimustava joonistusega, mis võbeles mu südames. Kuid ma ei suutnud enamat ja ka puud ise paistsid oma naiivse ja kannatava ilmega tundvat kahetsust, et ei suuda end väljendada, et ei suuda mulle edasi anda saladust, mida nad teadsid ja mida mina ei suutnud ära mõistatada. Armsa, niivõrd armsa mineviku kummitused panid mu südame lõhkemiseni taguma, sirutasid minu poole oma võimetud käed, nagu need varjud, keda Aeneas põrgus kohtas. Kas ma olin seda pilti näinud neil linnaäärseil jalutuskäikudel, kui ma olin väike rõõmus laps, või oli see hiljem, sellel väljamõeldud maal järve ääres metsas, kus oli kogu öö valge ja kus ma kujutasin endale ette tollal nii haiget ema, sel unistustemaal, mis tundus nüüd sama reaalne kui mu lapsepõlv, millest omakorda polnud enam jäänud järele muud kui vaid unenägu? Ma ei teadnud midagi. Ja ma olin sunnitud teekäänakul ootavate sõprade juurde tagasi minema ahastuses, et pidin igaveseks selja pöörama minevikule, mida ma enam kunagi näha ei saanud, et pidin hülgama need surnud, kes sirutasid mu poole võimetud ja õrnad käed ja paistsid hüüdvat: “Ärata meid ellu!” Ja enne kui ma tagasi oma kaaslaste hulka jõudsin, pöörasin veel korraks ümber, et heita aina ebakindlam pilk kustuvale kõverjoo-

nele, mille nii väljendusrikkad ja samas tummad puud panid looklema mu silme ees.

Selle mineviku kõrval, mis on meie sisemine olemus, tunduvad mõtlemise tõed olevat üsna ebareaalsed. Eriti just siis, kui jõud hakkab otsa saama, hoolime me eelkõige sellest, mis aitab meil endi olemuseni jõuda, isegi kui meid ei mõista need intellektuaalid, kes ei tea, et kunstnik elab üksi, et tema silme ees olevate asjade absoluutväärtus ei lähe talle põrmugi korda, et väärtuste skaala paikneb vaid temas eneses. Võib juhtuda, et hale muusikaetendus provintsiteatris, tantsuõhtu, mida maitsekad inimesed peavad naeruväärseks, tekitavad kunstnikus mälestusi või vastavad tema unistuste ja ootuste süsteemile tunduvalt enam kui mõne muusikapala imetlusväärne esitus Opéras või ultraelegantne suaree Saint-Germaini eeslinnas. Peatuste nimed raudtee sõiduplaanis, mis panevad teda unistama sellest, kuidas ta väljub rongist ühel sügisõhtul, kui lehtedeta puud lõhnavad tugevalt jaheda õhu käes, raamat, mis maitsekale inimesele tundub labane, kuid on täis nimesid, mida ta pole kuulnud lapsepõlvest saadik, võivad omandada tema jaoks hoopis teise tähenduse kui kõik kaunid filosoofilised teosed ja tekitada maitsekas inimeses arvamuse, et targa inimese kohta on tal küll rumalad eelistused.

Võib muidugi üllatuda, et mõtlemisest nii vähe hoolides olen ma järgnevate lehekülgede aluseks võtnud just need mõned märkused, mida mõtlemine meile sisendab, et neid vastandada labasustele, mida ümberringi võib kuulda ja lugeda. Ajal, mil mu tunnid on võibolla juba loetud (muuseas, kas see ei käi mitte kõigi inimeste kohta?), võiks tunduda ju kerglane, et ma tahan kirjutada intellektuaalset raamatut. Kuid teisalt, mõtlemise tõdedel, isegi kui need pole nii väärtuslikud kui tundmuste saladused, millest ma äsja rääkisin, on ka oma tähendus. Kirjanik pole ainult luuletaja. Isegi meie sajandi suurimad kirjanikud – selles ebatäiuslikus maailmas, kus isegi suurimad teosed on mõttepingutuste haletsusväärsed riismed – on pununud mõttelõimede hulka vaid üksikud tundepärlid. Ja kui tundub, et selles tähtsas asjas parimadki meie hulgast on eksiteel, siis saabub hetk, kui tuleb laiskus kõrvale heita ja end väljendada. Sainte-Beuve'i meetod pole esmapilgul just hirmtähtis asi. Kuid võibolla õnnestub mul järgmistel lehekülgedel näidata, et see puudutab väga tähtsaid mõtteprobleeme, võibolla

koguni seda, mis on kunstnikule kõige tähtsam: mõtlemise teisejärgulisust, millest ma alguses rääkisin. Ja mõtlemise teisejärgulisuse peab määrama mõtlemine ise. Sest isegi kui mõtlemine ei vääri suurimat aupaistet, siis ainult mõtlemine ise on võimeline seda otsustama. Ja kuigi tal on vooruste hierarhias alles teine koht, pole peale tema kedagi, kes suudaks kuulutada, et esimene koht kuulub tunnetele.

SAATEKS

Ma ei tea miks, aga ma olen tahtnud kirjanikega alati sõbraks saada. Ma olen mõtelnud, et lugemine on tungimine ühe teise inimese intiimsesse maailma, et läbi raamatu avaneb minu ees kirjaniku hing, kuhu mina tohin korraga siseneda, kus ma võin näha midagi, mis “tavaliste” inimeste puhul on võimatu, mida muidu näha ei lubata. Marcel Prousti maailma pole ma osanud kunagi siseneda, tema õnnetunne või kurbus asjademaailma vastas on jäänud minu jaoks võõraks, kättesaamatuks, sageli lausa kuivaks ja teoreetiliseks. Siis äkki ma taipasin, et Proust ei avagi oma hinge, et tema – see võib tunduda paradoksaalne pärast kaht tuhat neljasada lehekülge *Kaotatud aja otsingut* – ei soovigi mind oma sõbraks teha. Proust on õpetaja. Ta lahendab näidisülesannet – ja nagu igasuguse ülesande puhul on põnev jälgida lahenduse käiku, kuni lahendus on lõpuks saadud (eriti kui vastuseks on null), kuid see ei tee siiski võimalikuks kõigi ülejäänud ülesannete kiiret ja veatut lahendamist. Tema lahendab oma ülesannet, minul on minu ülesanne veel lahendamata. Ja siin ei aita mind palverännak Cabourg’i ja Illiers’sse ega ka Vinteuil’ sonaat, millele mitmed heliloojad on püüdnud romaani põhjal kõla anda, ega kõik need muud viisid ja vahendid, mis väljaspool teksti aitaksid mind Prousti paremini mõista. Ma pean leidma enese muusika, enese puud ja põõsad, mis avaksid mulle minu enese maailma. Õnn ei ole maailmas kättesaadaval ja jagataval kujul, õnn on peidus ja segunenud kõiksugu muude asjadega ning ainult inimene ise, ükski, suudab selle enesest üles leida. Proust ei ütle, kuhu see peidetud on, ta ei ütle isegi seda, millal seda on võimalik kätte saada. Ta ütleb, et õnn on peidus, et selle leidmine on vaearikas ja võib ebaõnnestuda.

Neile, kes *Otsingut* lugenud on ja tahavad eesõnast raamatule *Sainte-Beuve’i vastu*¹ leida midagi uut, peavad pettuma. Lugeja leiab siit samad näited, mis hilisemas suurteoses on palju selgemini ja põhjalikumalt kirja pandud. Krõbeda saia (ma ei jul-

¹ Eessõna ei jõudnud kunagi kaugemale mitmest visandist, mille kõige pikem ja terviklikum osa on tõlgitud väljaandest: Marcel Proust, “Projets de préface” in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d’Yves Sandre. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1971, lk 211–219.

genud *pain grillé* kuidagi praesaiaks tõlkida ja röst sai oleks kõlanud lihtsalt koledalt) asemel on *Otsingus* kuulus *madeleine*'i koogike, ka kättesaamatud puud, sillutis Veneetsias, jaapani paberlilled – kõigel sel on oma koht tervikteoses, kus see on oluliselt mõistetavam kui selles lõpetamata ja kirjavigadega kirjatükis. *Sainte-Beuve*'i *vastu* on kümnesse vihikusse kirjutatud visandlik märkmetekogu, mis sai alguse artikliideest, paisus seejärel kirjanduslikuks esseeks, kujunes vestluseks emaga ja mõtiskluseks iseenda üle ja väljus seejärel täielikult raamidest. Isegi pealkiri pole Prousti, vaid hiljem kirjastajate pandud. Raamatu väärtus on loomulikult filoloogiline: põnev uurimismaterjal neile, kes tahavad näha autori mõtte kujunemist ja arengut.

Kuid see raamat – ja selle eessõna – avab siiski midagi enam kui lihtsalt pildikese kirjaniku algsest mõttekäigust. Võtkem seesama krõbeda saiatüki näide. Asesõna 'mina' (alla kirjutatud M. P.) sööb saia ja meenutab oma vanaisa, *Otsingu* 'mina' (Marcel, peategelane) sööb kooki ja meenutab oma vanaema. Tubli kirjandusloolane uuriks nüüd siinkohal välja, kuidas siis "tegelikult" oli. Mida Marcel Proust siis sõi ja kuidas on lood selle teega, mida ta korduvalt "muidu küll kunagi ei joo". Aga palju huvitavam kui teadmine ühe kirjaniku harjumustest ja elamustest on *kirjandussisene* protsess, mis lugejas toimub. *Sainte-Beuve*'i eessõna näitab väga hästi, millise osa oma maailmast Proust lugejale annab ja kuidas ta seda teeb.

Mina pole *madeleine*'i kooki kunagi "süütuna" süütnud, ikka on see seostunud Proustiga, kuid samas pole need koogid, olgu nad kombekohaselt pärnaõietees immutatud, mu silme ette kunagi Prousti vanaema toonud – mu enda vanaema ka mitte (ilmuvad mõned muud armsad mälestused, mida ma siinkohal avaldama ei hakka). Teine asi on aga lehekülgedega, kus see sõna kirjas on. Või mõned teised sõnad nagu Combray, Vinteuil, Swann – nad hakkavad otsekohe elama seda elu, mida Proust nad elama on pannud. See protsess laieneb sõnadelt motiividele ja teemadele, võtab enda alla koguni süntaksi ja mõnikord grammatikagi. Seetõttu – lugedes *Sainte-Beuve*'i eessõna pärast *Otsingut* – mõjus see mulle otsekui *madeleine*'i kook Marcelile: paaris sõnas, paaris lauses sisaldus kümneid lehekülgi suurteosest, mis lugemiskontakti käigus avanes ja taaselustas terve maailma.

Tõsi, see võib toimida ka paljude teiste autorite puhul. Näiteks Dumas on samuti üks kirjanikest, kes ei häbenenud end korrata, kelle kirjaviis tekitab lõbusaid äratundmishetki ja seoseid mõne teise romaani lehekülgedega. Või Nerval, kes on pidevalt ühe ja sama ideaali otsinguil. Ent Proust on nendest metoodilisem ja süsteemsem, sest ta on teadlikum. Proust ütleb 'mina' *Sainte-Beuve*'is, ütleb 'mina' Ruskini "Seesami ja liilia" eessõnas, ütleb 'mina' *Otsingus*. Ja need 'minad' ei ole erinevad. Just Nervalile pühendatud peatükis näitab Proust ise, kuidas korduses pole midagi taunimisväärset, kuidas kirjanik, kes loob oma unenägude maailma, loob tegelikult iseennast, kuidas autor, kes räägib minevikust, toob tegelikult mineviku iseendasse, olevikku. Loomulikult võib luua autor minategelase, fiktiivse mina, kes pole tema ise, isegi minategelase, keda ta ei salli ega armasta, kuid küsimus pole autobiograafilistes elementides. Nagu ütleb Philippe Lejeune, on autobiograafia "sama palju lugemisviis kui kirjutamisviis".² Mina ei suuda lugeda Prousti mitte-autobiograafil-

² Ph. Lejeune, *Pacte autobiographique*. Paris, 1996, lk 45.

sena, ma ei suuda vahet teha *Otsingu* Marcelil ja reaalselt eksisteerinud autoril. Ei suuda sellepärast, et mulle tundub, et Proust ise ei luba seda. Ta ei lase lugejat enesesse, ta ütleb 'mina', aga see on ka kõik. See 'mina' pole võti tegelikkusesse. See on žest, mille autor teeb lugeja suunas, aga samas ka filter, mis tagab autori puhtuse ja puutumatus. Mina-vorm pole mitte ainult figuur, mis tagab *Otsingu* koherentsuse, vaid liidab endasse kogu Prousti looming. Need seosed, mis Prousti 'minadega' tekivad, need sarnased või ka vastuolulised situatsioonid, mida 'mina' igal erineval tasandil (romaanikangelasena, kirjanikuna, esseistina, tõlkijana) läbi elab, annavad võimaluse Prousti maailma tungida, kuid see on tema kirjanduslik maailm. 'Mina' ühendab ja samas eraldab. Autor laenab lugejale oma 'mina', kuid see on vaid mask, ei rohkemat kui üks sõna. Võibolla alles pärast *Sainte-Beuve*'i lugemist mõistsin ma, kui kaugel siiski inimesed üksteisest on ja kui vähe suudab keel neid üksteisele lähemale tuua.

T.L.

MARCEL PROUST

KADUNUD AEGA OTSIMAS

Katke romaani esimesest osast "Swanni poolel"

Prantsuse keelest tõlkinud Tiina ja Vladimir Indrikson

Sel ajal kui tädi niiviisi Françoise'iga juttu puhus, läksin ma koos vanematega hommikumissale. Kuidas ma küll armastasin meie kirikut, kui selgelt näen ma seda ka praegu silme ees! Vana portikus, mille kaudu me sisenesime, must ning auklik kui sõelapõhi, oli kiiva vajunud ja servadest sügavalt nõgusaks kulunud (nagu pühavenõugi, mille juurde see meid juhtis), nagu oleks kirikusse sisenevate maanaisete ürpide ja pühitsetud vette kastetavate ujedate sõrmede põgus puudutus võinud sajanditepikkusest kordumisest omandada purustava jõu, ümardada kivi ja uuristada sellesse vaod, nii nagu vankriratas lõikab sooned teetulpa, mida ta päevast päeva riivab. Isegi hauakivid, mille all puhkav Combray abtide suursugune põrm oli otsekui koori vaimseks sillutiseks, ei olnud enam elutu ja kõva materiat, sest aeg oli neid pehmenanud ja nad olid kui mesi voolanud üle oma nelinurksete piiride; siin-seal olid nad kuldkollase voona valgudes uhtunud endaga kaasa ohtralt ilustatud gooti majuskli ning matnud marmori valged kannikesed; teisal aga kokku tõmbunud, surudes veelgi kitsamaks elliptilise ladinakeelse raidkirja, lisades kärbitud kirjatähtede paigutusele veel ühe veidra eripära, ülemäära sõrendatud sõnas kaks tähte teineteisele lähemale lükates. Kiriku aknad küütlesid alati kõige kaunimalt päevil, mil päike näitas end harva, nii et kui väljas oli sombune, võis olla kindel, et kirikus on päikesepaisteline; üht akent täitis üleni üksainus kaardikuningaga sarnanev, kõrgel maa ja taeva vahel võlvkaarte baldahhiini all elutsev kujuk; (ja mõnikord argipäeva keskpäeval, ajal, mil jumalateenistusi ei peeta – ühel neist harvadest hetkedest, kui õhutatud, inimtühi, tavalisest inimlikum, luksuslik,

Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, kd I, 1987 lk. 433-463.

päikeselaigulise rikkaliku sisustusega kirik tundus peaaegu et eluruu-
mina, mõne keskaegses stiilis eramu raidkujude ja klaasimaalidega
esikuna –, võis sellest aknast langevas viltuses sinises kumas näha vii-
vuks põlvili laskuvat pr. Sazerat'd, kes pani enda kõrvale palvejärile
hoolega kinniseotud küpsisekarbi, mille ta oli äsja kiriku vastast kon-
diitriärist lõunalauale ostnud); teisel aknal näis roosaka lume mägi,
mille jalamil käis võitlus, olevat jäätanud needsamad klaasruudud,
mida ta oma tuhmi teralumega mattis, otsekui härmas aknaks, millele
olid kleepunud koidupunast helkivad räitsakad (ilmselt sellestasamast
koidupunast, mis kattis retaabli nii kirkaste purpurtoonidega, et need
tundusid sündivat pigem väljast langeva valguse viivulisest, iga hetk
hääbuda võivast helgist kui kivile jäädavalt võõbatud värvidest); ja
kõik aknad olid nii vanad, et siin-seal võis näha nende hõbedast iid-
sust sädelemas aastasadade tolmust ning paljastamas oma õrna klaas-
gobelääni lõimelõngadeni kulunud helkivat kude. Üks kõrge aknatah-
vel oli jagatud sadakonnaks väikeseks, peamiselt siniseks ruuduks ja
meenutas suurt kaardipakki, nendesarnast, mis olid pidanud lahuta-
ma kuningas Charles VI meelt; ja kas see tuli nüüd äkki sähvanud
päikesekiirest või oli mu kord tuhmival, kord jälle kirkastuval aknal
ringiuitav pilk läitnud enda järel heitliku ja hunnitu kahjutule, hetk
hiljem veikles aken juba paabulinnusaba säravates värvides, seejärel
aga väreles ja voogas fantastilise leegitseva vihmana, mis nõrgus sünge
ja rünkliku võlvkaare tipust niiskeid seinu mööda allapoole, otsekui
oleks see koht, kus ma palveraamatut käes hoidvatele vanematele järg-
nesin, olnud vikerkaarevärvides helklevate loogeliste stalaktiitidega
koobas; viivu pärast olid tillukesed klaasrombid muutunud pisarsel-
geteks, otsekui hiigelsuurele pektoraalile ritta seatud purunematuteks
safiirideks, mille taga võis aga aimata kõigist neist rikkustest kallimat
päikese põgusat naeratust; see oli kalliskive uhtuvas mahedas sinises
voos sama kergesti äratuntav kui väljaku sillutisel või turuplatsi põ-
hus; ja kui me olime saabunud enne lihavõtteid, lohutas see esimestel
pühapäevadel alles mustast ja paljast maast minus tekkinud norgu,
pannes otsekui sajanditetaguse, Püha Louis' järglaste aegse kevadena
õitsema pimestava ja kullase klaasmeelespeade vaiba.

Kahele gobeläänile, mis kujutasid Esteri kroonimist (traditsiooni-
kohaselt oli kangur andnud Ahasverosele ühe Prantsuse kuninga ja

Esterile tema armastatu, ühe Guermantes'i soost daami näojooned), olid üksteisesse sulanud värvid lisanud erilise ilmekuse, reljeefsuse ja valguse: laiguke Esteri huulte puna hõljus väljaspool tema suu piirjooni, tema kleidi kollane värv laius niivõrd paksu ja õlija kihina, et kleit omandas seeläbi isesuguse konsistentsi ning eraldus teravalt tuhmunud taustast; sellal kui puude roheline värv, küll endiselt kirgas siidi- ja villaseguse vaiba allosas, ülaosas ent kuhtunud, tõi tumedate tüvede kohal kahvatumas toonis esile nähtamatu päikese teravast viltusest kiirtevihust kullatud ja peaaegu nähtamatuks pleegitatud kollendavad ladvaoksad. Kõik see, ja veelgi enam kiriku väärisasjad, mis pärinesid isikutelt, kes olid minu jaoks peaaegu et legenditegelased (väidetavalt Püha Eligiuse sepistatud ja Dagoberti kingitud kuldrist, Ludwig Saks-lase poegade porfüürist ja emailitud vasest hauaplaat), mistõttu ma astusin kirikus, kui me oma kohtade poole läksime, otsekui haldja-orus, kus talumees märkab imestusega kaljul, puul ja veesilmas nende olevuste üleloomuliku eksistentsi ilmseid jälgi – kõik see muutis kiriku minu jaoks millekski ülejäänud linnast täiesti erinevaks: ehitiseks, mis hõlmates nii-öelda neljamõõtmelist ruumi – neljandaks mõõtmeks oli Aeg –, sirutas läbi aastasadade oma iidset lõõvi, mis näis võlvik võlviku, kabel kabeli järel alistavat ja endale haaravat mitte ainult mõnd jalatäit, vaid terveid järjestikuseid ajajärke, millest ta alati võitjana väljus; mis peitis toorest ja metsikut 11. sajandit oma seinte paksusesse, kust selle rasked, rohmakate murdkividega kinni müüritud võlvkaared paistsid välja vaid sügavas orvas, mille kellatorni trepp portikuse kõrval seina uuristas, varjates seda isegi siin graatsiliste gooti arkaadidega, mis selle ees koketselt tunglesid, nii nagu vanemad õed seavad end naeratades oma mähkamist, torisejast ja kaltsupuntrast noorema venna ette, et peita teda võõraste pilkude eest; mis sirutas väljaku kohale taevasse oma torni, mis oli vaadanud alla Püha Louis' peale ja tundus teda nägevat nüüdki; ja mis sukeldus oma krüptiga merovingilikku õhe, kus Théodore ja tema õde juhtisid meid käsikaudu hiigelsuure kivist nahkhiire tiiba meenutava võimsa soonestusega pimedas võlvi all ja valgustasid küünlaleegiga Sigeberti väikese tütre hauaplaati, mille sügav lohk – justkui fossiili jälg – oli pärimuse järgi tekkinud “kristall-lambist, mis frangi printsessi mõrvamise ööl pääses iseenesest lahti kuldketidest, mille küljes see praeguse apsiidi asuko-

has rippus, ja, ilma et kristall oleks purunenud või leek kustunud, pehmelt taanduvasse kivisse tungis”.

Kas Combray kiriku apsiidist saab üldse tõsiselt rääkida? See oli nii rohmakas, nii kaugel igasugusest kunstipärasusest ja isegi religioosest vaimust. Kuna tänavaristil, mille ääres see seisis, oli maapind madal, kõrgus selle rohmakas välissein, milles ei olnud midagi iseäranis kiriklikku, tahumata kivilahmakaist soklil, millest turritasid välja väiksemad kivid; aknaavad näisid paiknevat liiga kõrgel ning kokku jättis kõik pigem vanglamüüri kui kirikuseina mulje. Ja tõepoolest, kui ma juhtusin hiljem meenutama kõiki kuulsaid apsiide, mida ma olin näinud, ei oleks mul tulnud mõttesegi Combray apsiidi nendega kõrvutada. Ainult et ühel päeval, keerates ümber nurga väikesel külatänaval, silmasin ma kolme tänavakese ristumiskohal alusmüürile toetuvat, kõrgel asetsevate akendega pahklikku seina, mis jättis sama ebasümmeetrilise mulje nagu Combray apsiid. Ja siis ei jäänud ma juurdlema, nagu Chartres’is või Reimsis, kui võimsalt religioosne tunne on neis väljendust leidnud, vaid hüüatasin tahtmatult: “Kirik!”

Kirik! Tuttav ja kodune; põhjaukse pool, Saint-Hilaire’i tänavas, külg külje kõrval oma kahe naabri, hr. Rapini apteegi ja pr. Loiseau majaga, mille vastu ta seinad tihedalt puutusid; tavaline Combray kodanik, millel oleks võinud olla ka oma number, kui Combrays oluksid majad nummerdatud, ja mille ees, nagu näis, oleks pidanud peatuma ka postiljon, kui ta hommikust tiiru tehes hr. Rapini juurest väljudes pr. Loiseau juurde läks; ent ometi oli kiriku ja kõige selle vahel, mis ei olnud kirik, selge piir, mida mu mõistus ei ole kunagi suutnud ületada. Pr. Loiseau aknalaual võisid küll õitseda fuksiad, millel oli halb komme oma longus harusid alati igale poole laiali ajada ja mille õitel, niipea kui need olid piisavalt suured, oli tuline rutt jahutada oma lillasid, verd täis valgunud põski vastu kiriku tumedat fassaadi – sellest need fuksiad mulle pühaks ei muutunud; ja kui mu silmad ei tabanudki ehk lillede ja mustunud kivide vahel, mille vastu nad naaldusid, mingit vahemikku, haigutas minu mõistuse jaoks nende vahel kuristik.

Saint-Hilaire’i kellatorni võis pilk tabada kaugelt, kui selle unustamatu siluett joonistus silmapiirile, millel Combrayd veel ei paistnud. Mär gates seda rongist, mis meid lihavõttenädalal Pariisist ära tõi, tor-

mamas üle taevavoogude, pööritamas oma väikest raudkukke igasse ilmakaarde, ütles isa meile: “Keerake pleedid kokku, me oleme kohal.” Ja teel ühte kõige kaugemaist paigust, kuhu me Combrayst vahel kõndisime, oli üks koht, kus kitsuke rada suubus äkki laiale lagedale, mida silmapiiril ümbritses metsatukkade hakitud viirg, millest Saint-Hilaire’i kellatorni terav tipp ainsana üle ulatus, aga nii peenike ja nii roosa, et see näis lihtsalt küünega taevale tõmmatud kriimuna, millega sellele maastikule, sellele ehedale looduspildile oli tahetud lisada kübekest kunsti, ühtainust vihjet inimese olemasolule. Kui me lähemale jõudes seletasime neljakandilise poollagunenud torni varet, mis kellatornist madalamana selle kõrval ikka veel püsti seisis, rabas mind eelkõige kivide tume punakas värv; ja mõnel udusel sügishommikul näis äikesepilvelillade viinamägede kohal kõrguv purpurne vare olevat peaaegu metsviinapuu karva.

Kui me koju läksime, jäi vanaema sageli väljakul seisma, et ma torni vaataksin. Oma teineteise kohal asetsevatest paaris kellaavadest, mille paigutuses oli seda loomulikku ja õiget kooskõla, mis muudab kauniks ja väärikaks ka muu kui vaid inimnäod, heitis see, lausa paiskas võrdsete ajavahemike järel välja vareste parvi, kes jäid mõneks ajaks kraakudes tiirlema, nagu oleksid vanad kivid, mis lasksid neil justkui neid märkamata omapead hullata, ühtäkki elamiskõlbmatuks muutudes ja lõpmatut ärevust vallandades neid kohutanud ja nad minema peletanud. Seejärel, olles õhtuõhu lilla sameti risti-põigiti ära viirutanud, rahunesid nad äkki ning kadusid hukatuslikust taas heasoovlikuks muutunud torni, jäädes siin-seal, näiliselt liikumatult, kuid võib-olla möödalendavaid putukaid napsates, istuma tornisakkidele nagu kalamehe moodi tardunult laineharjal istuvad kajakad. Andmata endale hästi aru, miks, uskus vanaema end Saint-Hilaire’i kellatornis nägevat seda labasuse, pretensioonikuse ja väikluse puudumist, mille pärast ta armastas ning pidas nii heamõjuliseks loodust – kui inimkäsi ei olnud seda vanatädi aedniku moel kärpinud – ja geniaalseid teoseid. Ja tõepoolest, kiriku iga silmaga nähtav osa eristas teda mis tahes muust ehitisest mingi talle igiomase mõtestatusega, ent oma eneseteadvust leidvat, oma ainulaadset ja eripärasest olemist väljendavat näis kirik siiski just kellatornis. Kellatorn kõneles kiriku nimel. Ma usun ka, et aimamisi leidis vanaema Combray kellatornis seda, mida ta väärtus-

tas üle kõige: loomulikku ja suursugust olekut. Olles arhitektuuris täielik võhik, ütles ta ikka: “Naerge-naerge mu üle, kullakesed, ta ei ole võib-olla klassikaliselt ilus, aga tema vana ebaharilik kuju meeldib mulle. Ma olen kindel, et kui ta oskaks klaverit mängida, siis *kuivalt* see küll ei kõlaks.” Ja vaadates kellatorni, järgides pilguga selle teineteisele lähenevate, palves kokku pandud käsi meenutavate kivinõlvade nõtket pingsust ning hoogsat kallet, ühines vanaema tornitipu tuhina-ga nii täielikult, et tema pilk näis ühes sellega taevasse sööstvat; naeratades samal ajal lahkesti vanadele, ajahambast puretud kividele, millest loojuv päike valgustas üksnes tipmisi ja mis sestpeale, kui nad päikeseviirgu sattusid, paistsid valgusest mahendatuna olevat ühtäkki kerkinud palju kõrgemale ning muutunud kaugeks nagu falsetihäälega oktavi võrra kõrgemalt korratud laul.

Saint-Hilaire'i kellatorn ilmestas, kroonis ja pühitses Combrays iga tegevust, iga tundi, iga vaadet. Minu toast paistis vaid selle alusmüür, mis oli lastud katta kiltkiviplaatile; ja kui ma pühapäeviti nägin neid soojas suvehommikus musta päiksena lõõmamas, mõtlesin ma: “Heldeke, kell on üheksa! Ma pean end missaks kiiresti valmis seadma, kui ma tahan jõuda veel tädi Léonied suudlema minna”, ja ma kujutasin selgesti ette väljakul kiiskava päikese värvi, turuplatsi kuumust ja tolmu ning varju, mida heidab selle pleekimata lõuendi järgi lõhnava poe varikatus, kuhu ema missale minnes võib-olla sisse astub ostma mõnd taskurätti, mida rinna ette ajanud poodnik talle siis näidata laseb, tulles tagatoast, kus ta poodi sulgema valmistudes oli käinud selga panemas pühapäevakuube ning pesemas seebiga käsi, mida tal oli komme iga viie minuti tagant, isegi kõige kurvemates olukordades, asjalikul, kavalal ja rahuloleval ilmel hõõruda.

Kui me läksime pärast missat Théodore'ile ütlema, et ta tooks meile tavalisest suurema prantssaia, sest meie nõod olid ilusat ilma ära kasutades Thiberzyst meie poole lõunale tulnud, jäi kellatorn otse meie ette, kuldpruun ja krõbe nagu õnnistatud hiigelsuur prantssai, koorikusoomusel läikimas päikesekollase kleepuvad nired, terav ots sinitaevasse torgatud. Õhtuti, kui ma tulin jalutuskäigult, mõeldes peatsele hetkele, mil ma pean emale head ööd soovima ja ilma temata jääma, oli see aga kustuva päeva taustal nii pehme, et näis kahkjasse taevasse surutud pruuni sametpadjana, mille survele taevast oli järele and-

nud, sellele ruumi tehes pisut nõgusaks muutudes ning servade juures kerkides; ja selle ümber tiirlevate lindude kisa tundus selle hääletust veelgi süvendavat, selle tippu veelgi pikemaks venitavat ja rüütavat seda millegi sõnulsetamatuga.

Isegi siis, kui ma pidin minema mõnda kohta, mis asus kiriku taga, kust teda enam ei paistnud, näis seal kõik oleval seatud siin-seal majade vahel esile kerkiva torni järgi, mis niiviisi ilma kirikuta paistes jättis ehk veelgi võimsama mulje. Muidugi mõista leidub rohkesti teisi kellatorne, mis sel moel vaadatuna tunduvad kaunimad, ning minu mälus on tallel mitmeid katuste kohal kõrguvate kellatornide vinjetite, mis on võrreldamatult kunstipärasemad kui need, mida moodustasid Combray üksluised tänavad. Mul ei lähe iial meelest kaks võlvat 18. sajandi maja ühes iselaadses Normandia linnakeses Balbeci lähedal, mida ma pean mitmel põhjusel armsaks ning pühaks ning mille vahel, kui vaadata neid astangutena jõe poole laskuvast hurmavast aiast, paistab nende taha peitunud kiriku taevasse sөөstev gooti torn, mis näib nende fassaade lõpetavat ning kroonivat, olles ometi nii erinevast materjalist, nii peen, nii läikivroosa ning keeruline, et on kohe selge, et see kuulub nendega sama vähe kokku kui värtnakujulise pärlendava merikarbi purpurne sakmestatud tornike kahe merekiviga, mille vahele see rannas kinni on jäänud. Isegi Pariisis, linna ühes kõige inetumas kvartalis, tean ma akent, kust esimese, teise ja koguni kolmanda viiru taga, milleks sulavad paljude tänavate üksteise kukile trügivad katused, paistab violetne kirikukell, vahel punakas, vahel ka – kõige kaunimail “ülesvõtteil”, mida õhk sellest teeb – tuhakarva äärtega must, mis on tegelikult Saint-Augustini kiriku kuppel ja mis teeb selle Pariisi vaate mõne Piranesi Rooma vaate sarnaseks. Kuid et mu mälu ei suutnud graveerida ühessegi neist pildikestest, kui suure hoolega ta neid ka ei loonuks, seda minus ammuilma kaotsi läinud tunnet, mille tõttu me ei pea üht asja vaatepildiks, vaid usume sellesse nagu elusolendisse, kellele pole võrdset, ei hoiu ükski neist oma võimuses tervet süvakihti mu elust, nagu seda teeb mälestuspilt Combray kellatornist, sellisena, nagu see kirikutagustelt tänavailt paistis. Kas ma nägin seda kell viis postimajja kirjade järele minnes kerkimas äkki minust paar maja eemal vasakul üksiku tipuna katuseharjade viiru kohale; või siis, kui ma järgisin pilguga, teel pr. Sazerat' poole, et

pärvida tema tervise kohta, teispoelse nõlvaku järel taas madalale laskunud katuste viirgu, teades, et ma pean keerama kellatornist arvates teise tänavasse; või siis, kui ma läksin kaugemale, rongijaama, ja nägin seda külje pealt ilmutamas profiilis oma uusi servi ja pindu, otsekui pöörlemise ajal mingis tundmatus asendis tabatud tahke keha; või siis, kui, Vivonne'i kallastelt vaadates, lihaseliselt kokku tõmbunud ja perspektiivist paisutatud apsiid näis sündivat pingutusest, millega kellatorn püüdis heita oma teravat tippu taeva südamesse – kellatorn oli alati sihtpunktiks, troonis alati kõigest kõrgemal, ehtides majade harju üllatusliku tornikesega, kõrgudes minu ees nagu Jumala sõrm, kelle keha oleks võinud olla peidetud rahvasumma, ilma et ma teda sellepärast veel inimestega segi oleksin ajanud. Ja veel nüüdki, kui mööduja, kes mõnes suures provintsilinnas või minu jaoks võõras Pariisi kvartalis on mulle õige tee kätte juhatanud, näitab mulle suunatähisena kauguses mõne haigla torni või kloostri kellatorni, mille vaga mütsi tipp kerkib selle tänava nurgal, mida mööda mul tuleb minna, tarvitseb mu mälul vaid leida selles mõni ähmane sarnasus armsa kadunud vormiga, ning mööduja, kui ta juhtub tagasi vaatama, veendumaks, et ma ei lähe vales suunas, võib oma imestuseks näha, kuidas ma, unustanud oma alustatud jalutuskäigu või koha, kuhu ma pidin minema, seisan ikka veel sealsamas, vaadates tundide viisi tardunult kellatorni, ning püüan meenutada, tundes oma sisimas unustusejõelt tagasi võidetud alasid kuivenemas ja taasasustumas; ja siis, veel suurema ärevusega kui äsja möödujalt juhatuset paludes, otsin ma jälle õiget teed, pööran ümber nurga... ent... oma südamesse...

MÄRKMEID MARCEL PROUSTI TÖLKIMISEST

Millest küll tekib ühel inimesel mõte Prousti tõlkima hakata? Mis on see tõukejõud ja see ahvatlus, mis kannustab kolme tuhande leheküljelise sõnalageda serval seisjat pööritust trotsides rakendama oma meeli ja mõistust aastateks ühe ammu kõlanud hääle elustamiseks? Kas auahnus ja kuulsusjanu? Miraažina terendavad piimajõed ja pudrumäed? Vaevalt küll, see säde kustub juba paari esimese lõigu järel. Kas lihtne uudishimu või talitsematu kihk kõike ilusat vahetult puudutada? Võib-olla, kuid esimese peatüki lõpuks on see juba jäädavalt rahuldatud. On omamoodi paradoksaalne, et Prousti tõlkijad (ning samuti tema elu ja loomingu uurijad, keda on terve leegion), kellele kirjaniku ülimalt nüansirikas keel on saanud nii-öelda teiseks emakeeleks, ei oska oma valiku ajendeid sõnades väljendada. Seetõttu võibki ehk oletada, et Prousti-kiindumus pole mõistustlik, vaid pigem hingeline.

Prousti tõlkimist võikski võrrelda kloostrieluga: range töödistsipliin, aeglane päevarütm, ülim hoolsus, äärmine kannatlikkus, lõputu mõtisklemine ning täielik alistumine *maître*'i sõnale – samas aga ei ole tema teos doktriin, mida omandada, vaid oma eripära tõttu üks vähestest, mida saab pigem taastada kui tõlkida.

Hoolimata aeg-ajalt ilmuvaist uljaist katseist romaani “Kadunud aega otsimas” keerukust kui müüti ümber lükata, seostub Prousti nimi enamikule siiski just äärmise komplitseeritusega. Johannes Semper on tunnistanud: “Teda lugema hakata polegi nii kerge: hirmutab tagasi ta lausete ülemäärane pikkus, detailide ülekuhjatuse, sündmustiku äärmiselt aeglane areng ja vähene põnevus.” Tõsi ta on, et Prousti teos nõuab lugejalt märksa rohkem kui traditsioonilised romaanid oma pea alati kindla struktuuri, sündmuste ajalise järjestuse ja seemise loogikaga ning tegelaste, kohtade ja sündmuste vahel valitsevate selgete seostega. Prousti puhul on meeled palju paremaks teejuhiks kui mõistus. Võib julgesti väita, et esmakordsel lugemisel ei olegi esimesest peatükist võimalik päriselt aru saada, üksteise sees pesitsevad ajaplaanid, seosetud hüpped kord mälestuse, kord tegelikkusena mõjuvate kirjelduste vahel loovad lugeja korda ihkavas ajus piinava kindlusetusetunde. Kas jutustaja näeb seda unes või ilmsi, kas see leiab aset praegu või minevikus? Või koguni ajatus ajas? Rüütatuna filigraansesse stiili- ja keelekuube, milles iga detaili sisu ja vorm näivad olevat hooliga vaetud, võib seesugusel ärkveloleku ja unenäo piiril hõljumisel olla kogenemata tule vaimule tõepoolest kaunis iseäralik mõju. Proustiga tuleb kohaneda, ning siis uuesti otsast alustada.

Tõlkija silmade läbi vaadates pole olemas raskemat teost kui “Kadunud aega otsimas”. Kui pealkiri ja sellega seotud raskused kõrvale jätta, alustab just kuulus “Kaua aega oli mul harjumuseks *vara* voodisse heita” lõputute kõhklaste, lootusetuse, otsingute, ent hetketi ka äärmise rahuldustunde ajajärku. Prousti tekst nõuab tõlkijalt näiliselt võimatut: ühelt poolt lasta end lugejana suigutada teose unenäolisse atmosfääri, lasta oma meelteil silmadega loetavat ümber jutustada, kuni Combrayst saab lõpuks mõni ammututtav koht kuskil Eestimaa aasade vahel, teisalt aga Prousti ülitihedat sõnadevõrku mõistusega järjepidevalt üksikosadeks lahutades püüda seda oma emakeeles nii hästi-halvasti, kui saab, jälle kokku punuda, ent nii, et lugejana kogetud tunne selles kaduma ei läheks.

Eesti keel on Prousti tõlkimisel nii liitlaseks kui vaenlaseks. Tänu oma arvukaist

lauselühendeist tulenevale süntaktilisele nõtkusele lubab see sageli üllatava kergusega järgida Prousti lauselohede keerulist struktuuri ning laseb hoiduda neid hakkimast lühemateks lauseteks (nii ahvatlev, ent siiski alatu tegu). Seevastu on tõlkijale pidevaks ahastuse allikaks eesti keele vaesus hingeseisundeid ning tundevarjundeid (ja üldse abstraktseid nähtusi) väljendavate sõnade osas.

Iga tõlkimine algab sõnast. Prousti teoses torkab kohe silma kirjaniku lakkamatu püüid väljendada iga sõnanüansi peaaegu et patoloogilise hoolikusega, tema meeletlik heitlus sõna tavatähendusega, katse tungida sõna petliku täpsuse taga peituva sügava tõeni, isikliku tähenduseni, mille ta viimaks enda jaoks avastab ning mille kaudu tuleb esile see intiimne ja seletamatu tundeline eripära, tänu millele asjad on meie jaoks just need, mida nad ei ole kellegi teise jaoks. Alatasa oma valikute meelevaldust selgitades ning õigustades eksleb kirjanik tuhandete võimalike ja ebakindlate, ettenägematute ja ligilähedaste tõlgenduste vahel, mille läte on mõtte varjatuiamas ning ehedaimas osas, leides lõpuks sõnale selle ainult talle eriomase sära, värvi ja lõhna.

Hoolimata romaanis kohatavaist alliteratsiooni- ja assonantsijuhtudest ei ole Proustile sõnas peamine niivõrd kõla, selle silpide sugestiivne helilisus, kuivõrd häälikuist moodustuvad kujutuspildid. Helisev on sõna tähendus. See on tõlkijale sõnavalikul küll mõningaseks kergenduseks, ent üksnes üürikeks, sest ajapikku selgub, et sõnade seda sorti, etümolooogiast lähtuv ning erinevates kontekstides varieeruv helilisus sulab lõpuks kokku harmooniaks, mis osutub veel subtiilemaks kui luulekeel. Otsides enda jaoks sõna olulist, tõest tähendust, loob Proust sõnajadasid, milles ühed sõnad hakkavad meenutama teisi, lisades sel moel tekstile veelgi enam ambivalentust, mitmetähenduslikkust, sügavust, millest tulenevate assotsiatsioonide mõjul tekivad sõnade üha uued ja täpsemad tähendused. Need kirjaniku poolt sisendatud sõna peidetud tähendused saavad omakorda lugejale lugematute tõlgenduste allikaks.

Kogu sõnakasutuses avalduvast peenusest hoolimata on Prousti proosa peamiseks stiilelemendiks, milles kirjaniku eripära ilmneb kõige ehedamalt, siiski lause. Nagu öeldud, väljendab Proust subjektiivseid muljeid harjumuspäraste sõnade abil loodud assotsiatsioonide ahela kaudu, mille elemente ümbritseb nende taasavastatud ürgsusest pärinev teatud sorti nimbus, ent sõna tähendusest ja piltlikkusest tulenevad assotsiatsioonid sõltuvad samuti sõna asukohast ja funktsioonist lauses ning selle suhtest kontekstiga.

Prousti keelekasutus on tegelikult kaunis "tavaline" – vaatamata keerukatele sõnaja lausevormidele, mida prantsuse keel võimaldab, kasutab ta ometi üksnes piiratud arvul keelestruktuure ega hüilga tehnilise virtuooslikkusega või mõtteilustustega. Ent see formaalsete väljendusvahendite süsteem omandab Prousti maailmakujutlusega ühtset orgaanilist tervikut moodustades vormi – sellesama kuulsa *phrase fleuve*'i kõigi oma harudega –, mis on sama keerukas kui meid ümbritsev maailm; neid kahte saab lahutada vaid väga kunstlikult. Seesama lausemudel kordub ka terves romaanis, luues analoogia lause, lõigu ning tervikteose ülesehituse vahel.

Tõlkija siiani nähtud vaev sõnade tähenduse ning lauseehituse kõigi keeleliste keerdkäikudega on siiski vaid eeltöö (nii nagu ka mis tahes teise autori puhul) – tõlketöö kõige olulisem osa, ohtrasti aega ja kannatust nõudev protsess, algab nüüd, kui

Prousti uude, emakeelsesse teksti tuleb üle kanda see kõige tähtsam, kogu teost poeetiliseks hingestav rütm, mida ei määra kirjavahemärgid ja taandread (mida muide Proust oma käsikirjades harva kasutas ja mis on hiljem toimetajate poolt juurde lisatud), vaid tempomuutustest ja kordustest tekkivad pausid, mis teksti loomulikult liigendades loovad eriomase, teose lugemiseks sobiliku takti.

Prousti teoses ei saa eristada üksikuid noote, seda osadeks lahutada, sest see on kui pikka aega kõlav polüfoonia, milles helide eripära saab hinnata üksnes tervikut korraga haarates; kuid see õnnestub alles pärast korduvaid ülelugemisi, millest igaüks jätab (ala)teadvusse oma jälje, mis eelnevate muljetega liitudes teksti lõpuks tervikuna kõlama panevad.

Alles siis, kui kõik eelpool kirjeldatud etapid on läbitud (mida enamasti ei saa teha ratsionaalselt kaaludes, nii nagu siia kirja on pandud, vaid aimamise teel, tekstile "andudes"), võib hakata kõlama autori hääl, see teost tervikuks liitev "latentne muusika", mis möödapääsmatult ka lugeja hinges helisema lööb. Ning olgu öeldud, et ettevõtetud rännak sellel tööotatud maal, milleks on "kadunud aeg", on niivõrd harukordne, et selle lõppedes ei tundu maailm enam sama mis enne.

Tiina Indrikson

KADUNUD AEGA OTSIMAS

Katke romaani viimasest osast "Taasleitud aeg"

Prantsuse keelest tõlkinud Tõnu Õnnepalu

See uus sanatoorium, kuhu ma läksin, ei ravinud mind rohkem kui too esimene; ja kulus hulk aastaid, enne kui ma selle paiga jätsin. Rongis, kui ma viimaks olin asunud tagasiteele Pariisi, tabas mõte mu kirjanduslikust andetusest, mille ma olin arvanud avastavat toona neil teekondadel Guermantes'i kaudu ja mida ma veelgi suurema kurvas-tusega olin aimanud oma igaõhtustel söögieelsetel jalutuskäikudel Tansonville'is Gilberte'i seltsis, kuid mille ma neid Goncourt'ide päe-vikulehekülgi lugedes olin enam-vähem selgelt määratlenud hoopis kui kirjanduse enda valelikkuse ja tühisuse, ja niisugusel kujul oli see tõesti ehk vähem valulik, kuigi seda süngem, tulenemata enam minu enda erilisest võimetusest, vaid selle ideaali ebareaalsusest, millesse ma uskunud olin – see mõte, mis mulle tükil ajal enam meeldegi polnud tulnud, tabas mind seal rongis korraka uuesti ja jõhkramalt kui kunagi varem. See juhtus, ma mäletan, kui rong peatus kusagil keset põlde. Päike valgustas kuni poole tüveni puid, mis ääristasid raudteed. "Puud," mõtlesin ma, "teil pole mulle enam midagi öelda, mu jahtu-nud süda ei kuule teid enam. Ma olen siin ometi looduse keskel, ja olge lahked, mu silmad registreerivad tüdimusega ja külmalt piirjoont, mis lahutab teie helendavaid kroone varjutüvedest. Kui ma ka kuna-gi olen end poediks arvanud, tean ma nüüd, et ma pole seda. Võib-olla selles uues ja nii põuases elupooles, mis mulle nüüd avaneb, suu-davad inimesed inspireerida mulle seda, mida loodus mulle enam ei ütle. Aga aastad, mil ma ehk oleksin olnud võimeline sellest laulma, ei tule enam kunagi tagasi." Kuid andes endale selle leevendava välja-vaate inimelude jälgimisest, mis asendaks kättesaamatut inspiratsioo-ni, teadsin ma, et sellega ma püüan lihtsalt pakkuda endale lohutust, mille väärtusesse ma ise ei usu. Kui mul tõesti oleks kunstniku hing, milline rõõm mind siis haaraks selle puudekardina ees, mida valgus-

Tõlgitud vlj-st: M. Proust, *À la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, kd IV, 1989, lk 433–463.

tab loojuv päike, vaadates neid lilli, mis ulatuvad raudteetammilt va-
gunitrepi astmeid puudutama, nii et ma võin nende kroonlehed kok-
ku lugeda, ja mille värvide kirjeldamisest, nagu seda teeksid head kir-
jamehed, ma hoidun, sest kas saab loota lugejale edasi anda rõõmu,
mida sa ise tundnud ei ole?

Veidi hiljem vaatasin ma sama ükskõiksusega kuldläätsesid, millega
päike külvas üle ühe maja aknad; ja viimaks, kuna õhtu kaldus juba
öösse, nägin ma veel üht teist maja, mis paistis üleni olevat tehtud
mingist võrdlemisi kummalisest roosakast aimest. Kuid ma registree-
risin need vaated sellise täieliku ükskõiksusega, nagu ma oleksin kuskil
aias mõne daamiga jalutades näinud üht klaasist lehte ja siis natuke-
se maa pärast alabastrisarnasest aimest objekti, mille harjumatu värv
poleks küll toonud leevendust mu kõige rammestavamale igavusele,
kuid viisakusest daami vastu ja et midagi öelda ning samuti näitamaks,
et ma seda värvi märganud olen, oleksin ma siiski värvilisele klaasile
ja kipsitükile tähelepanu juhtinud. Samamoodi, oma südametunnistu-
se rahustamiseks, märkisin ma nüüd iseendale – justkui mõnele reisi-
kaaslasele, kes oskaks sellest ehk rohkem rõõmu tunda kui mina –
tuleläiget aknaklaasidel ja maja õhetavat läbipaistvust. Kuid kaaslane,
kelle tähelepanu ma neile kummalistele valgusefektidele juhtisin, oli
märksa vähem tuldvõtva loomusega, kui oleksid olnud nii mõnedki
tundlikud inimesed, keda taoline vaade vaimustanuks, sest ta võttis
need värvid teadmiseks ilma mingi erilise rõõmupuhanguta.

Hoolimata mu pikast eemalolekust Pariisist, olid mu vanad sõbrad
endistviisi, kuna mu nimi ikka nende nimekirjades figureeris, mulle
truult kutsekaarte läkitanud, ja kui ma koju jõudes leidsin eest ühe
kutse õhtuotele, mille andis näitlejanna Berma oma tütre ja väime-
he auks, teise aga matineeale, mis pidi toimuma järgmisel päeval
Guermantes'i vürsti juures, siis polnud rongis mõlgutatud nukrad
mõtted mitte just viimaseks nende motiivide seas, mis mul neile vas-
tuvõttudele ka minna soovitasid. Ei tasu ju endale keelata seltskonna-
inimese elu, ütlesin ma endamisi, kui selle kuulsa “töö” peale, mille
kallale ma juba ammust aega iga päev homme asuda loodan, minust
niikuinii asja pole – või enam asja pole – ja kui ka see töö ise ei vas-
ta mitte mingile tegelikkusele. Tõtt-öelda oli see põhjendus vaid puh-
talt negatiivne ning lihtsalt tühistas need argumendid, mis oleksid või-

nud keelitada mind neist mondäänsetest kontsertidest loobuma. Kuid argumendiks, mis mind sinna minema veenis, sai hoopis too Guermantes'i nimi, see ammust aega mu mõtetest kadunud nimi, mis nüüd, loetuna kutsekaardilt, äratas minus ühe tähelepanukiire, mis omakorda eemaldas mu mälu põhjas kupli Guermantes'ide minevikult, tukkuvalt seal koos kõigi nende piltidega pärusmetsadest ja uhketest õitest, mis seda nime kord saatsid – nii et korraga sai ta tagasi võlujõu, mis tal oli minu jaoks olnud Combrays, kui ma enne koju minekut veel Oiseau tänavalt läbi minnes nägin kiriku vitraažil, mis väljastpoolt vaadates oli nagu tume lakk, Gilbert Halva, Guermantes'i *sire*'i kujutist. Üheks hetkeks paistsid Guermantes'id mulle taas täiesti teistsugustena muudest seltskonnainimestest, võrreldamatuina nii nendega kui üldse mis tahes elusolendiga, olgu või tegemist mõne suverääniga; olendeina, kes on sündinud minu tumeda lapsepõlvelinna Combray hapuka ja tuulise õhu viljastavast ühtest tolle minevikuga, mida silm tabas kitsukesele tänavale avanevalt vitraažilt. Mind tabas korraga tahtmine minna Guermantes'ide poole, justkui peaks see mind lähendama mu lapsepõlvele seal mälusügavuses, kus ma teda tajusin puhkavat. Ja ma lugesin aina uuesti ja uuesti seda kutsekaarti, kuni tähed nimes, mis oli sama tuttav ja salapärane kui Combray enda nimi, mässu tõstsid ning iseseisvusi, moodustasid mu silme ees uue ja mulle täiesti tundmatu nime. Kuna ema pidi just minema Madame Sazerat' juurde tassikest teed jooma, teades juba ette, kui igav seal on, siis võisin mina vähimagi süütundeta Guermantes'i vürstinna poole minna.

Ma võtsin Guermantes'i vürsti juurde sõitmiseks voorimehe, sest ta ei elanud enam oma vanas linnamajas, vaid uhkes hoones, mille ta oli lasknud ehitada Bois' avenüüle. See on üks kõrgema seltskonna inimeste suuri vigu: nad ei taipa, et kui nad tahavad säilitada meie usku neisse, peavad nad kõigepealt ise endasse uskuma ja respektierima meie usu põhialuseid. Siis, kui ma veel uskusin – kuigi teades, et tegelikkus on hoopis vastupidine – Guermantes'i vürsti elavat oma päruspalees, oli sellesse nõia- või haldjalossi pääsemine, mille ukсед pidid avanema vaid võlusõna abil, tundunud mulle sama raske kui võluri või haldja enda vastuvõtule saada. Mul oli lihtsamast lihtsam ennast uskuma panna, et vana teener, kes oli tegelikult alles eile tööle võe-

tud või koguni üüritud Poteli ja Chabot' juurest, teenis majas juba mitmendat-setmendat põlve, olles nende järeltulija, kes ümmardasid Guermantes'i perekonda juba ammu enne Revolutsiooni, ja mul jätkus piiramatult head tahet, et kutsuda esivanema portreeks pilti, mis oli läinud kuul ostetud Barnheimi & Poegade oksjonilt. Kuid võlujõudu ei saa ühest nõust teise valada, mälestusi ei saa tükeldada ja Guermantes'i vürstist polnud nüüd, kui ta oli Bois' avenüüle kolides ise purustanud mu usu illusioonid, palju midagi alles jäänud. Laed, mida ma olin kartnud kaela langevat, niipea kui teadustatakse minu nime, ja mille all oli minu jaoks veel hiljemgi hõljunud palju endisaegset võlu ja kartust, katsid nüüd mingi mind täiesti ükskõikseks jätva ameeriklanna piduõhtuid. Loomulikult pole asjadel enestel võimu ja vaid meie omistame neile seda, nii et nüüd pidi mõni kodanlaseperest pärit koolipoiss Bois' avenüü maja ees tundma samu tundeid, mis mind kunagi Guermantes'i vürsti vana aadlipalee ees valdasid. Sest see poiss on veel uskumise eas, kuna minu jaoks on see juba selja taha jäänud ja ma olen tole eesõiguse kaotanud, nii nagu varase lapsepõlve möödudes kaob lastel võime piima seeduvateks osisteks lagundada. Mis sunnib täiskasvanuid ettevaatlik olema ja piima vaid väikeste annustena manustama, sellal kui lapsed võivad seda imeda hinge tõmbamata ja nii palju kui süda lustib. Vähemalt selles osas oli Guermantes'i vürsti residentsimuutus mulle soodus, et sõiduk, mis mulle järele tuli ja milles ma neile mõtisklustele andusin, pidi sõitma Champs-Élysées'le viivate tänavate kaudu. Nende sillutis oli küll üsna vilets, kuid sellest hoolimata, niipea kui me sinna sisse keerasime, katkestas mu mõtisklused too erilisel mõnusa pehmuse tunne, mis valdab meid siis, kui kalessi rattad korruga sujuvamalt ja vaiksemalt veerema hakkavad, sest keeratakse näiteks – kuna pargiväravad on lahti – liivast või lehtedest polsterdatud alleele. Materiaalses mõttes midagi säärast ei toimunud; kuid ma tundsin korraga väliste takistuste eemaldumist, sest mul polnud enam vaja teha seda tähelepanu- või kohanemispingutust, milleks me uute asjade ees enesele teadvustamatagi alati sunnitud oleme: tänavad, kust me nüüd läbi sõitsime, olid needsamad ammu unustatud tänavad, kustkaudu ma kunagi Françoise'i käekõrval Champs-Élysées'le läksin. Maapind teadis ise, kuhu ta viima peab; tema vastupanu oli võidetud. Ja nagu lendur, kes seni on masina vap-

pudes mööda rada ruleerinud, korruga “maast lahti võtab”, nii tõusin mina nüüd aegamisi mälestuse vaiksete kõrguste poole. Need tänavad eristuvad minu jaoks alatiseks kõigest teistest Pariisi tänavatest, on teisest ainest. Kui ma jõudsin Royale’i tänava nurgale, kus vanasti üks pildikaupmees lahtise taeva all fotosid müütas, mis Françoise’ile kangesti meeldisid, siis näis mulle, et kalessi rattad käisid ringi nii paljudest ammusest pöõretest saadud hooga ja lihtsalt ei saanud muidu, kui pidid edasi veerema. Ma ei sõitnud mitte neil tänavatel, kus sagisid jalutajad, vaid libisesin vaikselt läbi mineviku. See minevik koosnes muide nii paljudest eri minevikest, et mul oli raske kindlaks teha oma melanhoolia täpset põhjust – kas peitus see neis Gilberte’i maja trepiastmetes ja tolles hirmus, et ta täna ei tulegi välja, või ühe teatud maja läheduses, mille ees mulle oli öeldud, et Albertine läks Andréega, või tolles filosoofilises tühisusetundes, mille näib külge võtvat tuhat korda läbi käidud tee ühes kirega, mis enam ei kesta ja mis mingit vilja pole kandnud, nagu need palavikulised ja kiired lõunasöögijärgsed lippamised sinna nurga peale, et vaadata *Phaedra* või *Musta maski* alles liimist märgi afišše. Champs-Élyséele välja jõudnud ja soovimata kuulata kogu kontserti, mis Guermantes’ide pool ette pidi kantama, peatasin ma voorimehe ja pidin just maha astuma, kui jäin põrnitsema ühes teises seal parajasti peatuvas sõidukis toimuvat vaatamängu. Keegi mees, küürus piha ja ainitise vaatega, oli pigem istuma pandud kui istunud sinna kalessi tagapingile ja tegi arvestatavaid jõupingutusi, et väärikas poosis püsida, umbes nagu laps, kellel on soovitatud enast viisakalt üleval pidada. Kuid tema õlgkübara alt vaatas välja terve taltsutamatu juuste-ürgmets, täiesti valge; habe, valem nagu need lumehabemed, millega talv ehib jõgede skulptuure linnaparkides, voolas vabalt tema rinnale. See polnud keegi muu seal tema eest igati hoolitseta püüdva Jupieni kõrval kui Monsieur de Charlus, juba parema tervise juures pärast oma ajurabandust, millest mina midagi ei teadnud (mulle oli vaid öeldud, et ta on nägemise kaotanud; kuid need olid olnud vaid ajutised komplikatsioonid, sest nüüd nägi ta taas vägagi hästi) ja mis oli – kuna seni süstemaatiline juuste ja habeme värvimine oli talle nüüd vastunäidustatud nagu kõik muudki üleaurused jõupingutused – korruga, nagu mingis keemilises sadereaktsioonis nähtavaks ja hiilgavaks muutnud kogu selle metalli, puhta hõbeda,

mida geisritena purskasid kõik need salgud, ühtlasi andes vanale langenud vürstile äkki mingi shakespeareliku majesteetluse, midagi kuningas Learist. Silmadki ei olnud sellest kogu välimuses toimunud äkilisest pöördest, sellest metallurgilisest revolutsioonist kõrvale jäänud, kuid sealjuures hoopis vastupidist reaktsiooni ilmutades olid nad kaotanud kogu oma sära. Kõige vapustavam oli aga taibata, et see kadunud sära polnud midagi muud kui tema moraalne uhkus ja et seega kestis Monsieur de Charlusi füüsiline ja koguni intellektuaalne elu kauem kui tema aristokraatlik kõrkus, mis kunagi oli paistnud tolle kehalise ja vaimse olu lahutamatu koostisosana. Nõnda siis, olles muidugi ka teel Guermantes'i vürsti juurde, möödus tema viktooria parajasti Madame de Saint-Euverte'ist, keda parun enda jaoks küllalt peeneks ei pidanud. Ja sedamaid – suure vaevaga, kuid ülipüüdliselt, nagu ikka haige, kes tahab näidata, et ta on täiesti võimeline liigutusteks, mis talle tegelikult veel rasked on – haaras Monsieur de Charlus kaabu peast, kummardas ja tervitas Madame de Saint-Euverte'i, nagu oleks tegemist Prantsusmaa kuningannaga. Võib-olla peitus just tervituse vaevarikkuses põhjus, miks Monsieur de Charlus selle sooritas, teades, et tema akt mõjub seetõttu iseäranis liigutavalt, sest haige poolt osutatud vaevanõudev tähelepanuavaldus näib topeltteenena selle osutaja poolt ning ühtlasi topeltmeelitusena adressaadile, ja nõnda kipuvad haiged, nagu kuningadki, viisakusega üle pakkuma. Võib ka veel olla, et neis paruni žestides oli pea- ja seljaaju häiretest tulenevat koordinatsioonipuudust ning need lihtsalt ületasid tunduvalt kavatsatud ulatuse. Mina aga nägin neis pigem seda teatavat üsna füüsilist õrnameelsust, seda elureaalsusest eemaldumist, mis rabab meid kõigi juures, keda surm oma varju on tõmmanud. Tema juuste ja habeme hõbedalademete paljastumine ei ilmutanudki nii sügavat muutust kui see alateadlik mondäänne alandlikkus, mis lõi segi kõik ühiskondlikud suhted, sest nii nagu ta alandas nüüd Madame de Saint-Euverte'i ees nimelt seda snobismi, mis oli varem tundunud kättesaamatuna, oleks ta seda alandanud ka kõige viimase ameeriklanna ees (kes oleks nõnda võinud endale lubada seni kättesaamatut aupaklikkust paruni poolt). Sest parun elas edasi, mõtles edasi; tema mõistus polnud kahjustatud. Ja paremini kui oleks suutnud mõni Sophoklese koor kujutada Oidipuse allaheidetud uhkust, paremini kui surm ise ja

kõik matusejutlused surmast, kujutas see paruni hädaliselt kiirustav ja alandlik tervitus Madame de Saint-Euverte'ile, kui kaduvale alusele on rajatud maine hiilgus ja uhkus. Monsieur de Charlus, kes tänini poleks nõustunud Madame de Saint-Euverte'iga ühte lõunalauda istuma, kummardas nüüd tema ees maani. Ta kummardas võib-olla sellepärast, et ei teadnud tolle inimese seltskondlikku positsiooni, kelle ees ta kummardus (seltskonnakoodeksi artiklid võisid ju olla rabandusest minema pühitud, nagu mis tahes teine mälu osa), võib-olla liigutuste koordineerimatusest, mis muundas alandlikkuseks tema ilmse kõhkluse tolle mööduva daami identiteedis – kõhkluse, mis muidu oleks paistnud upsakusena. Ta kummardas viisakalt nagu lapsed, kes ema kutse peale tulevad suurtele inimestele tere ütleva. Ja laps, aga ilma lapse uhkusega, ta nüüd oligi.

Madame de Saint-Euverte'ile oli paruni austusavalduse vastuvõtmine ülim snobism, samuti kui paruni poolt oleks olnud ülim snobism talle seda keelata. Kuid see kättesaamatus ja hinnalisus, mille parun oli Madame de Saint-Euverte'i silmis suutnud muuta oma isiksuse lahutamatuks koostisosaks, purunes nüüd tema ühestainsast liigutusest, sellest püüdlisest häbelikkusest, kartlikust ähmist, millega ta oma kübarat kergitades hõbedase juuksetulva valla päästis, jättes selle valla terveks pikaks aupaklikkusehetkeks, teatraalselt nagu mõni Bossuet. Kui Jupien oli paruni maha aidanud ja kui ma olin teda tervitanud, hakkas ta kohe mulle midagi rääkima, aga nii kiiresti ja nii tasa, et ma sõnagi eristada ei suutnud, ja kui ma tal öeldut juba kolmandat korda olin korrata palunud, tegi ta säärase kärsitust väljendava liigutuse, mis üllatas mind tema näo täieliku tundetuse taustal, kuid ilmselt tuli see tundetus kirjutada halvatus jääknähtude arvele. Kui ma aga lõpuks olin kohanenud tolle sõnasosina pianissimoga, sain ma aru, et haige oli oma intelligentsi säilitanud täiesti puutumatul kujul.

Võis muide täheldada kahte Monsieur de Charlusi, arvestamata veel teisi. Neist kahest üks, intellektuaal, kurtis, et teda ähvardab afaasia, et ta ajab kogu aeg sõnu ja häälikuid segamini. Niipea aga, kui selline segiajamine tõesti aset leidis, astus vahele teine, alateadvuslik Monsieur de Charlus, kes samavõrd kui esimene kaastunnet, tahtis äratada kadedust, ning olles säilitanud kogu esimese poolt põlu alla pandud edevuse, katkestas varemõeldud lause poolelt sõnalt, justkui

dirigent, kelle orkestrandid puterdavad, ilmutades aga sealjuures erilist osavust ja jätkates lauset just sellelt sõnalt, mida ta polnud öelda tahtnud, aga mis tal kogemata välja oli tulnud. Isegi tema mälu oli endine, millega ta muide ka uhkeldas, mõnevõrra isegi üle pingutades ja innukalt lagedale kraamides ammuseid ja tähtsusetuid detaile, mis minuga kuidagi seotud olid ja mulle näitama pidid, et tema vaimute-ravusest midagi pole kaotsi läinud. Pea ja silmad täiesti liikumatud, absoluutselt muutmata oma sõnavoolu tugevust, ütles ta mulle näi-teks: “Näete, seal on üks post ja selle küljes on üsna samasugune pla-kat kui see, mille ees ma seisin teid esimest korda kohates, see oli veel Avranché’is, ei, nüüd ma eksin, Balbecis.” Ja see oli tõesti täpselt sama toote reklaam.

Alguses olin ma vaevu eristanud mõnd sõna tema jutust, nii nagu astudes tuppa, kus kõik kardinad on ette veetud, algul ei seleta sõrme-gi suhu pista. Kuid nii nagu silmad harjuvad hämarusega, harjusid ka mu kõrvad peagi tolle pianissimoga. Ma usun ka, et see pianissimo aste-astmelt valjenes, sedamööda kuidas parun rääkis, olgu siis, et tema hääle nõrkus tulenes osaliselt teatud närvlikust ärevusest, mida põhjustas kolmanda isikuga rääkimine ja mis tasapisi hajus, kui ta sel-lele enam nii ei mõelnud; või olgu, et see nõrkus vastas nimelt tema tegelikule seisundile ja et ajutine jõud, mille tema hääle vestluse käigus omandas, tulenes vaid kunstlikust, mööduvast ja pigem kahjulikust erutusest, mille peale kõrvalised inimesed öelda võivad: “Ta on juba palju parem, ta ei tohiks liiga palju oma haigusele mõelda”, kuid mis seda haigust tegelikult siiski vaid soodustab, nii et õige pea on oodata selle ägenemist. Olgu kuidas oli, heitis parun nüüd oma sõnu (arves-tades ka minu kuulmise kohanemist) hoopis valjemini, nagu tõusume-ri halva ilmaga heidab randa neid väikesi rullivaid laineid. Ja see, mis hiljutisest rabandusest veel tunda andis, kostis tema jutu taustalt just-kui ümmarguste merekivikeste veeremine. Muuseas, rääkides läinud aegadest, muidugi selleks, et demonstreerida mulle oma mälu muutu-matut headust, meenutas ta neid üsna süngel viisil, kuid ilma mingi kurbuseta. Ta luges väsimatult üles kõik inimesed oma pere- ja tutvus-konnast, keda enam pole, ilmutades vististi mitte niivõrd kurbust nen-de kadumise pärast kui võrd rahulolu, et tema on neist kauem elanud. Nende lahkumist meenutades paistis ta paremini tajuvat enda tagasi-

pöördumist tervise juurde. Tema hääles oli peaaegu midagi triumfeerivat, kui ta ühetooniliselt ja veidi kokutades, teatud tuhmi matusekajaga kuulutas: “Hannibal de Bréauté, surnud! Antoine de Mouchy, surnud! Charles Swann, surnud! Adalbert de Montmorency, surnud! Boson de Talleyrand, surnud! Sosthène de Doudeauville, surnud!” Ja iga kord kostis see “surnud” langevat nende lahkunute peale nagu üks veelgi raskem labidatäis mulda hauakaevajalt, kes tahab nad veelgi sügavamale hauapõhja matta.

Létourville'i hertsoginna, kes Guermantes'i vürstinna matineele ei läinud, sest oli kaua aega haige olnud, jalutas sealt parajasti mööda ja tuli, märgates parunit, kelle hiljutisest rabandusest ta midagi ei teadnud, talle tere ütleva. Kuid tema enda hiljutine haigus ei olnud teda teiste haiguste suhtes sugugi mõistvamaks muutnud, vaid vastupidi, nüüd talus ta neid hoopis vähema kannatlikkusega, teatud närvilise nõrdimusega, milles küll ehk oli ka palju kaastunnet. Kuuldes parunit halvasti ja suurte raskustega teatud sõnu hääldavat, nähes teda vaevaliselt oma kätt liigutavat, heitis hertsoginna pilke kord Jupieni, kord minu poole, justkui nõudes meilt selgitust selle niivõrd šokeeriva nähtuse asjus. Kuivõrd meie midagi ei öelnud, vaatas ta Monsieur de Charlusi pika pilguga, mis oli tulvil kurbust, aga ka etteheidet. Ta paistis parunile pahaks panevat, et too on temaga avalikus kohas sedavõrd ebaharilikus seisundis, nagu oleks parun ilma kaelasideme või kingadeta välja tulnud. Monsieur de Charlusi järjekordse hääldusvea peale kasvasid hertsoginna valu ja nõrdimus veelgi ning ta ütles parunile: “Palamède!”, tehes seda korraga küsivalt ja vihaselt, nagu need liiga närvilised inimesed, kes minutitki oodata ei läbe ja kes siis, kui te neil palute sisse astuda, vabandades, et tualett on veel pooleli, märgivad mõrul toonil, mitte vabandades, vaid süüdistades: “Nojah, ma näen, et ma segan teid!”, nagu oleks see selle süü, keda segatakse. Lõpuks juba ülimalt ärritatud ilmel jättis hertsoginna meid sinnapai-ka, lausudes parunile: “Teil oleks parem kohe koju minna.”

Monsieur de Charlus ütles, et nüüd ta puhkaks veidi jalgu, kuna meie Jupieniga seni pisut ringi jalutada võime, ning tõmbas taskust vaevaliselt ühe raamatu, mis näis mulle palveraamatuna. Mul polnud selle vastu midagi, sest nii võisin ma Jupieni käest paruni tervise kohta täpsemalt aru pärida. “Ma räägin teiega väga meelsasti, härra,” ütles

Jupien, “aga me ei lähe kaugemale kui Rond-Point’ini. Paruni tervis on nüüd, Jumal tänatud, parem, aga ma ei julge teda kauemaks üksi jätta, ta on ikka endine, tal on liiga hea süda, ta on valmis kõik hinged tagant ära andma; ja ega see pole veel kõik, ta on ikka hakkamist täis nagu mõni noor mees ja ma pean silmad hoolega lahti hoidma.” – “Seda enam, et tema on oma silmanägemise tagasi saanud,” vastasin mina; mind oli hirmsasti kurvastanud see jutt, et ta on nägemisest ilma jäänud. – “Tema halvatus läks, jah, sinnamaale, et ta ei näinud enam mitte kui midagi. Mõelge ainult, et kogu selle ravikuuri jooksul, mis talle muidu igatepidi hästi mõjus, ei näinud ta mitu kuud rohkem kui sündinud pime.” – “See pidi vähemasti suurema osa teie järelvalvest tarbetuks muutma?” – “Mitte sugugi, vaevalt me olime hotelli saanud, kui ta juba küsis, kuidas on see või teine inimene teenijaskonnast hulgast. Ma rahustasin teda, et seal pole muud kui puha peletised. Aga ta tundis väga hästi, et ainult nii see igal pool olla ei saa, et ma pean talle mõnikord valetama. Oh seda riivatut, jah! Ja pealegi oli tal haruldasetel terav nina, ta oskas ära aimata, võib-olla hääle järgi, mina ka ei tea. Eks ta siis jälle saatnudki mind kihku-kähku poodi midagi ostma. Ükspäev – vabandage, et ma teile sellest räägin, aga kuna te kord juba juhtumisi sattusite sinna Häbituse templisse, siis pole mul teie eest ka midagi varjata,” (tal oli muide üldse üsna inetu komme kõiki endale teada olevaid saladusi laiali laotada) “ühesõnaga, ükspäev ma tulin selliselt nõnda-öelda edasilükkamatult poeskäigult – ja tulin seda rutem, et ma juba kujutasin ette, miks mind sinna saadeti –, kui ma meie toa poole minnes juba eemalt kuulsin kellegi häält ütlevat: “Misasja?” – “Kuidas,” vastab parun, “see oli siis esimene kord?” Ma läksin koputamata sisse ja kuidas ma küll kohkusin! Eks parun, kes oli ennast häälest ära petta lasknud, sest see oli jämedam kui tavaliselt selles eas (ja tol ajal oli ta täiesti pime), olnud seal – tema, kes ta varemalt ikka rohkem küpseid inimesi armastas – vaevalt kümneaastase lapsega.”

Mulle jutustati, et tol ajal tabas parunit peaaegu iga päev mõni moraalse depressiooni hoog, mis ei avaldunud mitte sihitus sonimises, vaid valjuhäälses pihtimustes kolmandate isikute kuuldes, kelle juuresolek ja vaenulikkus tal täiesti meelest ära läksid, sest ta kuulutas seisukohti, mida ta muidu varjata tavatses, nagu oma saksameelsust.

Näiteks, kui ta veel tükk aega pärast sõda ohkis sakslaste kaotuse pärast, kelle hulka ta ennastki luges, ja ülbelt kuulutas: “Ja ometi ei saa olla, et me loobuksime revanšist, sest me oleme tõestanud, et oleme võimelised kõige visamaks vastupanuks ja et me oleme kõige paremini organiseeritud rahvas.” Või siis paljastas raevukalt: “Et lord X või vürst de *** ei tuleks mulle enam kordama, mis nad eile ütlesid, sest ma nägin kurja vaeva, et ennast tagasi hoida ja neile mitte vastata: “Te teate väga hästi, et te olete seda vähemalt sama palju kui mina.” Asjatu on lisada, et kui Monsieur de Charlus, nendel hetkedel, kui ta just päriselt “kodus” ei olnud, sääraseid germanofiilseid või muid avaldusi tegi, siis talle lähedased inimesed, kes seal juhtusid olema, olgu Jupien või Guermantes’i hertsoginna, olid juba harjunud tema ettevaatamatusi katkestama või tõlgendama neid kolmandate, vähem lähedaste isikute jaoks mõnel pisut kunstlikul, kuid see-eest sündsals viisil.

“Aga Jumal hoidku!” hüüatas Jupien, “mul oli täitsa õigus, kui ma ütlesin, et ärme lähe kaugele, juba ta ongi seal osanud ennast aednikupoisiga jutustama sättida. Huvasti, härra, ma parem lähen nüüd ega jäta oma haiget hetkekski omapead, ta pole ju enam muud kui üks suur laps.”

Astusin troska pealt uuesti maha veidi maad enne Guermantes’i vürstinna juurde jõudmist ja mulle tuli jälle meelde see tüdimus, millega ma olin eelmisel õhtul seal kuulu poolest Prantsusmaa ühel kõige kaunimal maastikul püüdnud üles tähendada joont, mis puuderivil lahutas varju valgusest. Tõsi, intellektuaalsed järeldused, mis ma teinud olin, ei rõhunud mu meeolelu täna enam nii julmalt. Nad jäid siiski samaks. Kuid nagu iga kord, kui ma oma harjumuspärasest ringist väljakistuna juhtun välja minema mõnel teisel kellaajal kui hariplikult, tundsin ma nüüdki ergast rõõmu. See rõõm näis mulle täna täiesti frivoolsena, lihtsalt heameelena selle üle, et lähen Madame de Guermantes’i matinee. Aga kuna ma nüüd teadsin, et ma niikuinii ei suuda saavutada enam kui frivoolseid rõõme, milleks neid siis endale keelata? Ma ütlesin endale uuesti, et ma ei tundnud seda kirjeldust üritades osakestki tollest vaimustusest, mis pole küll ande ainus kriteerium, aga on ometi üks esimesi. Ma püüdsin nüüd oma mälust kätte saada neid “hetkeilmutusi”, eriti just neid, mis ta oli üles võtnud Ve-

neetsias, aga juba selle linna nimi muutis ta mulle igavaks nagu mõne fotonäituse, ja mul polnud täna sugugi rohkem isu ega rohkem annet toona nähtud asjade kirjeldamiseks, kui mul oli eile olnud selle jaoks, mida ma tolsamal hetkel üksikasjaliselt ja tuimalt silmitsesin. Kohe mõne minuti pärast paluvad kindlasti paljud sõbrad, keda ma nii ammu näinud pole, et ma enam ennast niimoodi ei eraldaks ja pühendaksin nüüdsest oma päevad neile. Mul pole mingit põhjust neile ära öelda, sest mul oli nüüd kindel tõend, et ma ei kõlba enam millekski, et kirjandus ei suuda mulle enam mingit rõõmu pakkuda, olgu see siis minu andetuse viga või tulgu see kirjanduse enda puudustest, kui ta tõepoolest ei kannu endas sugugi nii palju tõelust, kui ma seni olin uskunud.

Mõeldes sellele, mida Bergotte mulle kord oli öelnud: “Te olete haige, aga teid ei või haletseda, sest te naudite see-eest vaimseid rõõme,” imestasin ma, kuidas ta küll minus nii palju eksida võis! Kui vähe oli rõõmu selles viljatuse vaimuselguses! Ma lisaksin koguni, et kui ma mõnikord nautisingi rõõme – ja mitte just tingimata vaimseid –, siis raiskasin ma need alati mõnele järjekordsele naisele; nii et kui saatus oleks mulle kinkinud kas või veel sada aastat ilma mingite tervisehädadeta, oleks ta lisanud vaid järjestikuseid pikendusi üksluiselt jätkuvale eksistentsile, mille edasivenitamisel, eriti veel pikemaks ajaks, ei paistnud küll mingit mõtet olevat. Mis aga puutub “vaimsetesse rõõmudesse”, siis kas võisin ma nimetada nii neid külmi konstateeringuid, mida mu selge pilk ja kaine arutluskäik esile manasid ja mis sealjuures mulle mingit mõnu ei pakkunud ja täiesti viljatuks jäid?

Agas just sellel hetkel, kui kõik tundub olevat kadunud, võib mõnikord saabuda päästev märguanne, sest sa oled küll katsunud kõiki uksi, millest ükski pole kuhugi viinud, kuid sellele ainsale, mille kaudu sisse pääseb ja mida sa oleksid võinud otsida kas või sada aastat ja ot-sima jäädagi, komistad sa lõpuks pimesi ja ta avaneb.

Mõlgutades neid nukraid mõtteid, millest ma äsja rääkisin, olin juba Guermantes’ide maja hoovi astunud ega olnud oma hajameelsuses märganud lähenevat autot; juhi hõike peale jõudsin ma parasjagu kõrvale hüpata ja tegin sealjuures veel sammu tagasi, komistades üsna ebatasasel kivisillutisel, mis ääristas seal ühte varjualust. Agas just tasakaalu tagasisaamise hetkel, kui mu jalg leidis toetuspinna ühel natuke

auku vajunud sillutiskivil, taandus korraga kogu mu painav lootusetus sellesama õnnetunde ees, mis mind on tabanud mitmel erineval eluetapil, kord ringsõidul Balbeci kandis, nähes neid äkki nagu tuttavaid puid, kord Martinville'i kellatornide vaatest, kord rohutesse kastetud *madeleine*'i maitsest või mõnest teisest hetkelisest tajust, millest ma rääkinud olen ja mille olemust Vinteuil' viimased teosed näisid olevat mulle sünteesinud. Nagu tol hetkel, kui ma suus *madeleine*'i maitset tundsin, oli ka nüüd kogu tulevikuhirm, igasugune intellektuaalne kahtlus korraga hajunud. Needsamad mind äsja vaevanud kahtlused mu enda kirjanduslike võimete ja isegi kogu kirjanduse tegelikkuse suhtes olid äkki minema pühitud nagu nõiaväel.

Ilma et ma oleksin esitanud mingit uut arutluskäiku, leidnud mingit otsustavat argumenti, olid alles äsja lahendamatuna paistnud raskused kaotanud igasuguse tähtsuse. Kuid seekord olin ma otsustanud välja uurida, miks, ja mitte leppida teadmatusega, nagu ma olin leppinud tol päeval, kui hammustasin rohutesse kastetud *madeleine*'i. Õnnetunne, mida ma just tundnud olin, oli tõepoolest olnud sama, mis mind oli vallanud *madeleine*'i süües ja mille sügavamate põhjuste väljaselgitamise ma olin siis edaspidiseks jätnud. Erinevus, puhtmaterიაalne, seisnes vaid kummalgi korral esile kerkinud piltides; sügav sinine taevas joovastas mu silmi, värske tuule, pimestava valguse muljed tiirlesid kusagil läheduses ja, samuti kui tookord *madeleine*'i maitstes, ei julgenud ma nüüdki paigast liikuda, ning katsudes kinni püüda seda, mida see mulle meenutas, jäin ma tammuma sinnasamasse asendisse, hoolimata võimalusest ümberringi passivate arvutute autojuhtide naerualuseks sattuda, üks jalg kõrgemal, teine madalamal sillutiskivil. Kui ma vaid materiaalselt tegin uuesti selle sammu, polnud sellel mingit tagajärge; aga kui mul õnnestus unustada Guermantes'i matinee ja tabada uuesti seda tunnet, mida ma olin tundnud hetkel, kui mu jalad nii astuma sattusid, riivas see ebamäärane ja pimestavalt hele visioon mind jälle, justkui öeldes: "Eks napsa minust kinni, kui jõuad, ja katsu lahendada see õnnemõistatus, mille ma su ette panen." Ja peaaegu sealsamas ma tundsin ta ära, see oli Veneetsia, mis vaatamata kõigile mu kirjeldamispingutustele ja vaatamata kõigile neile justkui ehtsatele hetkevõtetele mu mälus, oli seni mulle jäänud kättesaamatuks ja tummaks, tulles tagasi alles nüüd tol-

les tajus, mis mind oli vullanud tookord Püha Markuse katedraali ristimiskabeli ebatasastele põrandaplaatidele astudes, ja tõi korruga tagasi ka kõik teised selle tajuga tookord seostunud tajud, mis seni olid oodanud oma järge seal kuskil unustatud päevade rivis, kust nad nüüd äkki välja kamandati. Samamoodi oli väikese *madeleine*'i maitse tuletanud mulle meelde Combray. Aga miks tekitasid Combray pildid siis ja Veneetsia pildid nüüd minus sellise rõõmupuhangu, mis oli justkui kindel teadmine ja millest üksi, ilma mingite muude kinnitusteta piisas, et surm oleks mulle korruga ükskõik?

Küsid esed endalt, ja täis otsustavust vastus täna kätte saada, astusin ma Guermantes'i majja, sest oma sisemisest tööst, mis hädasti tegemist ootab, seame me alati ettepoole välise rolli ja mina etendasin sel päeval nimelt külalise osa. Aga kui ma teisele korrusele olin jõudnud, palus majordoomus mul hetkeks astuda väikesesse puhveti kõrval asuvasse raamatukogusalongi ning oodata, kuni parajasti ettekanstav pala lõpeb, sest vürstinna oli ettekande ajal uste avamise ära keelanud. Ent selsamal hetkel tabas mind veel üks meeldetuletus, lisades jõudu sellele, mille mulle olid andnud kaks ebaihtlast sillutiskivi, ning manitsedes mind oma ülesandes lõpuni minema. Asi oli nii, et üks teener astus tuppa ning lasi oma viljatus püüdluses hästi tasa olla teelusikal vastu taldrikut kõlksatada. Sama laadi õnnetunne, mida ma olin tajunud eri kõrgusel sillutiskividele astudes, valdas mind jälle; mõlemal korral käis selle tundega kaasas suur soojalaine, kuid tajud ise olid erinevad: seekord segunes seal kibe suitsulõhn seda pehmen-dava metsaõhuga; ja ma sain aru, et see, mis mulle nii meeldiv tundus, oli seesama puuderivi, mida ma säärase tühimusega olin vaadanud ja kirjeldanud ja mida ma nagu mingis hetkelises uimastuses end taas uskusin vaatlevat, parajasti lahti korkides sedasama õllepudelit, mis mul oli olnud vagunis, sest lusika kõlksatus vastu taldrikut oli kostnud mulle hetkeks ja enne, kui ma midagi mõelda jõudsin, täpselt vasara kõlksatusena raudteelase käes, kes midagi rongi ratta juures õiendas, kui me seisime seal väikese puudesalu servas. Nõnda võinuks öelda, et märgid, mis pidid mu sel päeval päästma mu lootusetusest ja mulle usu kirjutamisse tagasi andma, olid pähe võtnud tulla hulgakaupa, sest üks Guermantes'ide ammune teener oli mu ära tundnud ja toonud mulle, et ma ennast puhvetisse minekuga tülitama ei peaks, sinnasa-

masse raamatukogutuppa taldrikul küpsiseid ja klaasiga apelsinijooki, ja ma pühkisin parajasti suud selle salvrätikuga, mille ta mulle samuti toonud oli; kuid kohe seepeale – justkui mõnele “Tuhande ja ühe öö” tegelasele, kes eneselegi teadmata on täpselt sooritanud võlurituaali, mille tulemusel tema ees seisab hea vaim, kes on nähtav vaid talle ja valmis teda viima nii kaugemale, kui tema süda lustib – kerkis mu silme ette uus sinitaevane nägemus; kuid nüüd oli see puhas ja soolane, sinavate nisadena paisul; mulje oli nii tugev, et see hetk, mida ma läbi elasin, tundus olevat praegu; suuremas segaduses kui tol ammusel päeval, kui ma kartsin, kas Guermantes’i vürstinna ikka võtab tõesti mind vastu või langeb kõik enne kokku, uskusin ma nüüd, et teener on avanud merepoolse akna ja et kõik kutsub mind vaid tammile jalutama ning tõusumerd vaatama; salvrätik, millega ma olin suud pühkinud, oli just samal viisil jäik ja targeldatud kui see, millega ma olin ennast suure vaevaga kuivatanud, seistes akna all esimesel õhtul pärast Balbeci saabumist, nii et selle salvrätiku murdekohtadest ja siledatest paanidest, mida ma seal Guermantes’i maja raamaturiiuli ees lahti lappasin, paiskus äkki välja ookeani roheline ja sinine lehv nagu paa-bulinnusaba. Ja ma ei nautinud mitte ainult neid värve, vaid tervet ühte hetke oma elust, mis oli küll kahtlemata püüelnud nendesama-de värvide poole ja mida mul mingi väsimus- või kurvastustunne tol õhtul seal Balbecis nautida ei lasknud, kuid mis nüüd puhta ja keha-tuna, vabana kõigest, mis väliste asjade tajumises on ebatäiuslikku, mind rõõmust lendama pani.

Parajasti ettekantav muusikapala võis iga hetk lõppeda ja siis pidin ma salongi minema. Sestap ma püüdsingi võimalikult ruttu aru saada neist ühesugustest mõnuaiastingutest, mida ma mõne minuti jooksul kolmel korral kogenud olin, et seejärel katsuda taibata, millise õppetunni ma peaksin neist ammutama. Tollel äärmisel erinevusel, mis lahutab tõelist muljet sellest kunstlikust muljest, mille me mõnd asja tahtlikult esile manades endas tekitame, ei hakanud ma peatuma; mäletades küllalt hästi, millise suhtelise ükskõiksusega rääkis Swann kunagi neist päevist, kui teda armastati (sest nii lausudes nägi ta tege-likult midagi muud kui neid päevi), ja seda äkilist valusööstu, mida ta oli tundnud Vinteuil’ väikest melodiat kuulates, sest see muusikali-ne fraas kujutas talle neid päevi endid, nii nagu ta neid toona oli tund-

nud – taipasin ma liigagi selgesti, et sellel, mida minus äratas kiviplaate ebahühtlus, salvrätiku jäikus või *madeleine*'i maitse, polnud mingit pistmist sellega, mida ma nii sageli, alati ühesugust mälumehhanismi kasutades püüdsin meenutada Veneetsiast, Balbecist või Combrayst; ja ma sain aru, et elu võib pidada keskpäraseks, kuigi ta teatud hetkil tundub nii ilus, sest me mõistame tema üle kohut hoopis millegi muu põhjal, kui ta on, mälupeilide põhjal, kus temast midagi alles pole. Möödamannes märkisin ma siiski, et erinevused, mis lahutavad üksteisest kõiki reaalseid muljeid – erinevused, tänu millele ei saavuta me elu alati ühtviisi kujutades mingit sarnasust – tulenevad tõenäoliselt sellest, et vähimgi sõna, mille me kunagi elus lausunud oleme, tähtsusetumgi liigutus, mille oleme teinud, kannab endal helke asjadest, millel loogiliselt temaga mingit pistmist pole ja mida mõistus, mis neid asju oma arutluskäikudes ei vaja, neist sõnadest ja liigututest lahus hoiab, kuigi just neisse – kord on neiks loojanguõhetus maarestorani õitessekasvanud müüril, näljatunne, iha naiste järele, mõnutunne luksusest, teinekord jälle hommikumere sinised voluudid, mille keskelt undiiniõlgadena kerkib välja mõni muusikaline fraas – just neisse, nagu tuhandesse kaanetatud vaasi, millest igapäevaks sisaldab täiesti erinevaid värve, lõhnu, soojust, on suletud iga lihtsaimgi liigutus või tegu; arvestamata veel, et need vaasid, igapäevaks kusagil nende aastate astmel, mille jooksul me aina muutunud oleme, olgu vaid mõttes ja unes, asetsevad nõnda sootuks eri kõrgustel ja loovad mulje äärmiselt erinevatest õhkkondadest. On küll tõsi, et need muutused oleme me läbi teinud märkamatult; kuid ühte äkki meelde tulevat pilti lahutab meie praegusest seisundist säärane vahemaa – ja samasugune distants lahutab kahte eri ajajärgul, eri kohas, eri päevaajal kogetud mälestust omavahel –, et isegi arvestamata mälestuste endi algupära, on nad ikkagi omavahel võrreldamatud. Jah, kui mälestus on tänu unustusele jäänud puutumata igasugusest seosest, pole end ühegi lülīga ühendanud käesoleva hetke külge, kui ta on jäänud oma kohale, oma eraldatusesse sinna orupõhja või mäeharjale – siis võib ta meile äkki kinkida sõõmu hoopis uut õhku, nimelt sellepärast, et me oleme seda hinganud ükskord ammu, seda puhtaimat õhku, mille poeedid on ilmaasjata pannud valitsema paradiisi ja mis ei saaks meile anda sellist sügavat uuenemistunnet, kui me poleks teda juba hinganud, sest tõe-

lised paradiisid on need, mis me kaotanud oleme.

Ja muuseas ma märkasin ka samas, et see kunstiteos, mille loomiseks ma, tōsi küll, ilma mingi teadliku otsuseta, juba valmis olin, seab mu ette veel suuri raskusi. Sest selle eri osad peaksin ma valmistama teatud mõttes eri aimest, kuivõrd see, mis sobiks hommikutele mere kaldal või õhtupoolikutele Veneetsias, oleks hoopis teine kui see, millega annaks maalida neid Rivebelle'i suveõhtuid, kui aeda avatud söögisaalis hakkab palavus lagunema ja järele andma ning roosid restorani müüriõhetavad veel oma viimast õhetamist, sellal kui päeva viimased akvarellid taevast alles näha on – ja aine, millest see kõik vormub, on selgesti tajutav ja uus, oma kõla ja läbipaistvusega, värskendav ja roosakas.

Sellest kõigest libisesin ma kiiresti üle, kuna hoopis pakilisem oli lõpuks kindlaks teha selle õnnetunde põhjus ja temaga kaasas käiva kindla veendumuse olemus ning seda otsingut mitte enam homse peale lükata nagu toona. Aga seda põhjust ma juba aimasin, võrreldes omavahel neid erinevaid õndsusetajusid, mida kõiki ühendas see, et nii lusikakõlksu taldrikul, kiviplaatide ebaühtlust kui ka *madeleine*'i maitset tajusin ma korraga nüüd ja tollel ammusel hetkel, nii et minevik juba oleviku kohale kippus ja ma ei saanud enam aru, kummas neist ma parajasti olen; õieti oli nii, et olend, kes minus üht või teist taju maitstes, maitstes seal nimelt seda, mis oli sama tol ammusel päeval ja nüüd, seda, mis tolles taju oli ajavälist – too olend, kes ilmus vaid siis, kui miski ühine minevikus ja praeguses hetkes avas talle tee ainsasse paika, kus ta võis elada ja kogeda asjade tõelist olemust, see tähendab, väljaspool aega. See seletabki, miks mu surmakartused hajasid hetkel, kui ma olin ebateadlikult ära tundnud väikese *madeleine*'i maitse, sest tol hetkel oli too, kes ma olin, nimelt see olend väljaspool aega ning seega muretu kõigi hädade suhtes, mis tulevikul võis varuks olla. Ta elas vaid asjade olemusest, saamata seda kunagi kätte olevikust, sest meeled ilma kujutluse abita polnud võimelised seda talle pakkuma; ka tulevik, mille poole püüdleb tegutsemine, jätab ta maha. See olend ei olnud kunagi tulnud mu juurde, polnud endast kunagi märku andnud keset tegutsemist, vaid alati vahetus naudingus, iga kord, kui mingi analoogia ime päästis mind välja olevikust. Ainult tema võis mul aidata üles leida ammuseid päevi, kadunud aega, mil-

leni mu mälu ja mõistus hoolimata kõigist oma pingutustest kunagi jõuda ei suutnud.

Ja võib olla, et kui ma äsja olin pidanud Bergotte'i sõnu vaimsest elust tühjadeks, siis vaid sellepärast, et tol hetkel olin ma "vaimseks eluks" nimetanud loogilisi arutlusi, millel polnud mingit pistmist vaimse eluga, sellega, mis minus tegelikult olemas oli – samamoodi, nagu ma olin maailma ja elu võinud tüütuks pidada, sest olin otsustanud nende üle ebatõeliste mälestuste põhjal, olles aga nüüd korraga täis säärast eluisu, sest minus olid üksteise järel taassündinud kolm tõelist minevikuhetke.

Vaid minevikuhetke? Palju rohkem, võib-olla; miski, mis ühisena minevikule ja olevikule on hoopis olemuslikum kui kumbki neist. Minu elus oli reaalsus mulle ikka ja jälle pettumust valmistanud, sest hetkel, kui ma teda tajusin, ei saanud mu kujutus – mu ainus organ, mis oli võimeline maitsma ilu – temale rakenduda, kuna vääramatu seadus lubab meil kujutleda vaid seda, mida parajasti pole. Ja äkki oli selle karmi seaduse toime neutraliseeritud, peatatud tänu looduse imepärasele abinõule, mis lubas peegelduda ühel tajul – kahvli ja vasara kõlksatusel, samal raamatupealkirjal jne – korraga nii minevikus, lubades teda maitsta mu kujutlusel, kui ka olevikus, kus helist või puustest sündinud tegelik aisting oli kujutluspiltidele lisanud selle olemasolutunde, mis neis harilikult puudub, ja tänu niisugusele trikile lubanud mu olemusel kätte saada, eraldada, peatada – üheks välgatuseks – selle, mida ta kunagi ei haara: pisut aega tema puhtal kujul. Olend, mis minus oli taassündinud, kui ma kuulsin õnnest värisedes korraga ja ühe ning sama helina lusika kõlksatust taldrikul ja vasaralööki vastu rongiratast, tajusin sama ebaühtlust Guermantes'i hoovi ja Püha Markuse kiriku ristimiskabeli kiviplaatides, jne – see olend leiab toitu vaid asjade olemusest, vaid sealt ammutab ta jõu ja naudingud. Ta närbub, vaadeldes praegust hetke, kus meeled ei saa talle seda pakkuda, või eritledes minevikku, mille mõistus on ära kuivatanud, või oodates tulevikku, mida tahe ehitab oleviku ja mineviku tükkidest, mille ta on veel puhastanud tegelikkusest, jättes neist alles vaid selle, mis sobib kokku nende utilitaarsete, kitsalt inimlike eesmärkidega, mis ta neile omistab. Aga pruugib vaid üht heli või lõhna, mida kunagi on kuulnud või tuntud, kuulda või tunda uuesti, korraga nüüd ja siis, reaals-

sena ja samas mitte aktuaalsena, ideaalsena ja samas mitte abstraktse-
na – kui asjade alatine, aga enamasti peidetud olemus vabaneb ja meie
tõeline mina, kes vahel näib juba ammu surnuna, olemata seda siiski
täiesti, ärkab ellu ja hingestub sellest suutäiest taevasest toidust, mis
talle osaks langeb. Üks aja käigust vabastatud hetk on jälle loonud
meis aja käigust vabastatud inimese, et see teda tajuda saaks. Ja mis
seal siis imestada, kui too oma rõõmu nii kindlalt usaldab, kuigi na-
tuke tavalist koogimaitset ei saaks ju loogiliselt sisaldada selle rõõmu
põhjuseid, ning pole ka midagi imestada, kui sõnal “surn” pole tol-
le jaoks mingit tähendust; asudes väljaspool aega – mida võiks ta karta
tulevikust?

Aga see silmapete, mis seadis mu ette ühe praegusega kokkusobima-
tu möödanikuhetke, see silmapete ei jäänud kestma. Muidugi, me või-
me pikendada tahtliku mälu vaatemänge, mis ei nõua meilt rohkem
jõupingutust kui pildiraamatu lehitsemine. Nõnda olin ma tol päeval,
kui pidin esimest korda minema Guermites'i vürstinna vastuvõtule,
laisalt silmitsenud meie Pariisi maja päikesepaistelisesst hoovist kord
Combray kirikuplatsi, kord Balbeci randa, nii nagu tuju tuli, justkui
illustreerides seda päikeselist päeva akvarellidega, mida ma siin ja seal
käidud kohtades teinud olin, ja justkui kinnitades endale, kollektio-
nääri egoistliku mõnuga neid oma mälupilte ritta sättides: “Eks elus
ole siiski ka ilusaid asju nähtud.” Ja tookord mu mälu kahtlemata kin-
nitas nende tajude erinevust; kuid samas ta vaid kombineeris omava-
hel homogeenseid elemente. Kuid nende kolme meeldetulekuga, mis
mind äsja olid tabanud, polnud enam nii, ja selle asemel et nende
põhjal oma minast endale meelitavamalt pilti maalida, olin ma korraga
hoopis kahtlema löönud selle mina reaalsuses. Samuti nagu tol päeval,
kui ma kastsin oma *madeleine*'i kuuma rohuteesse, oli keset seda pai-
ka, kus ma parajasti viibisin – olgu selleks siis, nagu toona, mu Pariisi
tuba, või nagu täna, praegu, Guermites'i vürsti raamatukogu, või
tema maja õu veidi varem – minus sündinud, vallutades oma kiirgu-
sega ühe väikese tsooni, üks taju (teesse kastetud *madeleine*'i maitse,
metalne kõlksatus, maapinna tunne jalataldades), mis ühendas paika,
kus ma parajasti asusin, hoopis ühe teise paigaga (tädi Octave'i tuba,
raudteevagun, Markuse kiriku ristimiskabel). Ja sel hetkel, kui ma
omaette nii arutlesin, tekitas kusagilt kostev veetoru vilistamine – just

samasugune kui need lõbusõidulaevade viled, mis mõnikord suveõhuti avamerelt Balbeci randa kostsid – minus tunde (mida kord juba oli esile kutsunud ühe Pariisi restorani suure luksusliku suviselt palava ja pooltühja söögisaali nägemine), mis oli midagi hoopis enam kui lihtsalt tolle tunde analoog, mis mind oli vallanud kord Balbecis, kui kõik restoranilauad olid juba kaetud valgete linade ja lauahõbedaga, suur muulile avanev klaassein oli viimseni lahti tehtud, ilma ühegi kivist või klaasist “vahekohata”, sellal kui aegamisi loojenev päike rippus juba üsna mere kohal, kust hakkas kostma laevade hõikeid, ja Albertine’i ja tema sõbrannade juurde minekuks pruukinuks mul vaid üle astuda sellest puuraamist, mis ulatus mu pahkluuist vaevalt kõrgemale ja millesse olid hotelliruumide õhutamiseks lastud kõik järjestikuse klaasseina aknad. Kuid valulik mälestus Albertine’i armastamisest ei segunenud sellesse tundesse. Vaid surnutest jääb valulikke mälestusi. Kuid needki lagunevad ruttu ja siis ei jää nende haudade kohale enam muud kui looduse ilu, vaikus, selge õhk. See, mille veetoru vilistamine minus tekitas, polnud ka ainult tolle ammuse tunde kaja või kordus, vaid tunne ise. Nüüdki, nagu ka kõigil eelmistel juhtudel, oli kaht eri aega ühendav taju üritanud luua enda ümber tolle ammuse paiga, kuna aga praegune paik avaldas kogu oma massiga vastupanu, kui ühte Pariisi aadlimajja tungis korraga tükk Normandia randa või jupp raudteetammi. Balbeci mererestorani saal oma valgete koemustriliste laualinadega, mis olid altarikatetena valmis seatud päikeseloojangu vastuvõtmiseks, oli püüdnud tühistada Guermantes’i aadlimaja kindlust, tungida sisse selle ustest ja lüüa kõikuma mu ümber valitsevad diivanid, nii nagu ta kord oli teinud ühe Pariisi restorani laudadega. Neis mineviku ülestõusmistes haaras see ühise taju ümber tekkinud ammune paik alati maadleja kombel kinni praegusest paigast. Ja alati oli praegune paik võitjaks jäänud; alati oli võidetu paistnud mulle ilusamana; nii ilusana, et ma olin justkui ekstaasis seisatanud neil ebaühtlastel sillutiskividel, peatanud teetassi tõstva käe, püüdes hoida neist ilmumishetkedest, panna kohe jälle tagasi tulema seda Combrayd, seda Balbeci, neid vallutajaid, kes tagasi löödi ja kes jätsid mind niipea, kui olid mu ette ilmunud seal selles uues ja võõras kohas, mis minevikku ometi läbi laskis. Ja kui praegune koht poleks otsekohe võitu saanud, siis, ma arvan, ma oleksin teadvuse kaotanud; sest need

mineviku ülestõusmised on selle sekundi jooksul, mil nad kestavad, nii totaalsed, et nad mitte ainult ei tee silmi pimedaks selle toa jaoks, mis on meie ümber, ega pane neid korraga nägema puudest ääristatud teed või tõusumerd. Nad panevad ka meie sõrmed haistma paikade lõhna, mis ometi on kaugel, meie tahte valima erinevate võimalike tegevuskavade vahel neis kaugeis paigus, kogu meie isiku uskuma, et ta on just seal ja mitte siin, või vähemalt vankuma sealse ja siinse vahel justkui tolles tahtetus kahevahelolekus mingi ärapühkimatu nägemuse ees, mis mõnikord meile ilmub magamajäämise hetkel.

Nõnda võisid need, mida too kolm ja neli korda minus üles äratatud olend maitstes, olla tõesti tükikesed ajast vabastatud eksistentsi, aga kuigi too olend silmitses igavikku, vältasid need kontemplatsioonid ise vaid põgusa viivu. Ja ikkagi ma tundsin, et rõõm, mida ta mulle neil mu elu harvadel hetkedel kinkinud oli, on ainus viljakas ja tõeline rõõm. Kas pole siis teiste rõõmude ebareaalsus küllalt hästi näha, olgu nende võimetusest meid rahuldada – nagu näiteks seltskondlike lõbude puhul, mis parimal juhul põhjustavad vaid vaevusi raskesti seeditavast toidust, või sõpruse puhul, mis on siiski simulatsioon, sest mis tahes moraalseid põhjendusi kunstnik ka endale ei esitaks, teab ta ometi, et ohverdades ühe töötunni sõbraga lobisemiseks, ohverdab ta midagi reaalselt millelegi, mida olemas pole (sest sõbrad on sõbrad vaid selles meie elu õndsas hulluses, mille rüppe me ennast meelsasti heidame, teades oma mõistuse sügavuses ometi, et eksime sama palju kui hullumeelne, kes arvab, et mööblitükid elavad ja räägivad temaga) –, või olgu sellest kurbusest, mis järgneb nende rõõmude kättesaamisele, kurbusest, mida ma tundsin näiteks tol päeval, kui mind lõpuks esitleti Albertine'ile, kahetsedes seda ometi ju üsna väikest vaeva, mida ma näinud olin, saavutamaks, nagu mulle näis, midagi nii tühist nagu ühe noore tüdrukuga tutvumine, mis paistis mulle tühisena just selle pärast, et ma selle saavutanud olin? Isegi seda sügavamalt rõõmu, mida ma Albertine'i armastades oleksin maitsta võinud, tajusin ma vaid pahupidiselt, ärevusena, kui teda kohal polnud, sest neil päevadel, kui ma tema tulekus kindel olin, nagu tookord, kui ta Trocadéros käis, arvasin ma tundvat vaid ähmast tühimust, sellal kui õnneerutus minus aina kasvas sedamööda, kuidas ma süvenesin kõõgist kostvasse hakkimisnoa häälede või rohutee maitssesse, mis tõid mu

tuppa tädi Léonie toa ning selle sabas kogu Combray oma kahe “kauduga”. Nõnda olin ma nüüd tõesti otsustanud anduda sellele asjade olemuse jälgimisele, sellesse kiinduda, aga kuidas? mis vahenditega? Jah, muidugi, sel hetkel, kui salvrätiku jäikus oli mu meelde toonud Balbeci, oli mu kujutlusest viivuga läbi libisenud mitte ainult merevaade, nagu ta oli tol kaugel hommikul, vaid ka mu toa lõhn, tuule kiirus, söögiisu, kõhklus mitme võimaliku jalutuskäigu vahel, kõik vuhisemas välja tolle salvrätiku puutest, nagu tuhat inglitiiba, mis teevad minutis tuhat pööret. Muidugi, hetkel, kui sillutiskivide ebaühtlus mu jala all oli Veneetsia ja Markuse platsi kuivi ning ahtaid mälupilte laiendanud korraga kõigis suundades ja kõigis meeltes, kõigis toona kogetud tajudes – sidudes väljaku kirikuga, laevasilla väljakuga, kanali sillaga ja liites ka kõigele silmanähtavale selle ihade maailma, mis on nähtav vaid vaimus –, tabas mind kiusatus, kui ka mitte nüüd suvel taas jalutada Veneetsia vetel, mis minu jaoks jäid igavesti kevadisteks, siis vähemalt pöörduda tagasi Balbeci. Kuid ma ei peatunud hetkekski sellel mõttel. Ma mitte ainult ei teadnud, et need paigad polnud samad, mida mulle maalisid nende nimed, ja et ainult unes, magades, võib mõni koht veel rulluda mu ette puhta aina, mis täielikult eristub harilikest nähtavatest ja katsutavatest asjadest ning millest ta oli koosnenud mu kujutluses. Mis aga puutub neisse teist laadi piltidesse, mälupiltidesse, siis ma teadsin, et kuigi Balbeci ilu polnud ma leidnud vahetult seal olles, olid ka mällu jäänud pildid hoopis erinevad sellest, mida ma kohtasin seal teistkordselt viibides. Ma olin liiga palju kogenud võimatust saada reaalsuses kätte seda, mis oli minu sügavas sisemuses; et kadunud Aega ei saanud ma leida ei Püha Markuse väljakult ega oma teiselt reisilt Balbeci või külaskäigult Gilberte’i poole Tansonville’i, ning et kuhugi taas kohale sõitmine, pakkudes vaid veelkordset illusiooni nende ammuste muljete olemasolust kuskil minust väljaspool, mingis kindlas maanurgas, ei saanud olla see vahend, mida ma otsisin. Ja ma ei tahtnud end ka veel üks kord ära petta lasta, sest vaja oli lõpuks teada saada, kas tõepoolest võis kinni püüda selle, mida ma, ikka ja jälle pettudes vahetus kokkupuutes inimeste ja paikadega (kuigi üks kord oli Vinteuil’ kontserdipala tundunud mulle kinnitavat vastupidist), seni olin alati saavutamatuks pidanud. Ma ei hakanud niisiis üritama veel ühte kogemust teel,

millest ma teadsin, et see kuhugi ei vii. Sellised muljed nagu need, mida ma peatada üritasin, võisid vaid hajuda kokkupuutel otsese naudinguga, mis oli seni olnud võimetu neid sünnitama. Ainus võimalus neid rohkem maitsta oli püüda neid täielikumalt tundma õppida seal, kus nad olid, see tähendab, minus endas, muuta nad selgeks kuni nende põhjani välja. Ma polnud suutnud rõõmu tunda ei Balbecist ega ka elust Albertine'iga, mis sai mulle tajutavaks alles tagantjärele. Ja kokkuvõtte, mille ma tegin oma elatud elu pettumustest – mis panid mind uskuma, et selle pärisolemus peab peituma kuskil mujal kui tegutsemises –, ei lähendanud erinevaid pettumusi sugugi mitte päris ilmaasjata ja üksnes mu eluseiku järgides. Ma tundsin selgesti, et pettumus armastuses või reisis ei olnud erinevad pettumused, vaid ainult erinevad ilmed, mille vastavalt olukorrale võtab meie võimetus jõuda oma pärisolemuseni materiaalses naudingus, konkreetsetes tegevuses. Ja mõeldes uuesti sellele ajavälisele rõõmule, ükskõik, kas seda põhjustas parajasti lusikakõlin või *madeleine*'i maitse, ütlesin ma endamisi: “Kas see ongi see õnn, mida pakkus sonaadi meloodiakäik Swannile, kes seostas selle ekslikult armurõõmuga ega osanud seda leida kunstiloomingust; see õnn, mille veelgi kõrgemat ülemaisust ma aimasin tolles septetis, mida Swann ei saanudki tunda, sest ta suri enne, jõudmata, nagu nii paljud, ära oodata, kuni nende jaoks loodud tõde nähtavale ilmub? Muuseas, sellest poleks talle ka kasu olnud, sest too fraas võis küll sümboliseerida üht kutset, mitte aga teha Swannist, temas uusi jõude luues, kirjanikku, mida ta ei olnud.”

Samas, märkisin ma endale, olles pisut mõelnud nende mälu-ülestõusmiste peale, on mõnigi kord, ja juba Guermantes'i-kaudses Combrays, teatud ebamäärased muljed mu meelde tikkunud sama moodi kui need mälopildid, kuid varjates endas mitte mõnd varem kogetud taju, vaid hoopis mingit uut tõde, väärtuslikku pilti, mida ma otsisin just nagu midagi meelde tuletada püüdes, nagu sarnaneksid meie kõige paremad ideed meloodiatega, mis meile meenuvad, ilma et me neid kunagi kuulnud oleksime, ja mida me siis püüame kuulata, üles kirjutada. Ma meenutasin – mõnuga, taibates, et ma olin juba siis täpselt sama ja et asi pidi olema mingis minu loomuse põhijoones, aga ka kurbusega, mõistes, et ma pole seitsaadik sugugi edasi liikunud –, et juba Combrays uurisin ma vaimusilmas visalt mõnd pilti, mis oli end

vaatama pannud, mõnd pilve, mõnd kolmnurka, mõnd kellatorni, mõnd õit, mõnd kivikest – aimates nende märkide all võib-olla peituvat midagi hoopis teistsugust, millele ma pidin püüdma jälile jõuda, mõnd mõtet, justkui hieroglüüfides, mis pealtnäha kujutavad vaid materiaalseid objekte. Muidugi, see dešifreerimine oli raske, aga vaid selle abil võis neist välja lugeda mingi tõe. Sest tõed, mida mõistus otseteed haarab maailma täisvalgusest, on kuidagi vähem sügavad, vähem olulised kui need, mida elu edastab meile meie tahtest hoolimata ühes muljes, mis on küll materiaalne, kuivõrd meelte kaudu saadud, kuid millest me võime tabada ka tema vaimu. Ühesõnaga, mõlemal juhul – nii niisuguste muljete puhul, mille minus põhjustasid kunagi Martinville'i kellatornid, kui ka reministsentside puhul, nagu kahe sillutiskivi ebaühtlus või *madeleine*'i maitse – mõlemal juhul tuli katsuda neid tajusid interpreteerida korraga nii seaduste kui ka ideedena, püüdes mõelda, see tähendab, tuua hämarusest välja, mis see oli, mida ma tajusin, ja konverteerida see mingisse vaimsesse ekvivalenti. Kuid ainuvõimalik vahend selle teostamiseks – mida muud sai see olla kui kunstiteose loomine? Ja juba tunglesid mu mõttes võimalikud konsekventsid; sest olgu tegemist kahvlikõlina või *madeleine*'i maitse laadis reministsentsidega või hoopis nende tõdedega, mis olid kirja pandud figuurides, mille mõtet ma püüdsin leida oma peas, kus need figuurid kellatornide või umbrohtude kujul moodustasid keeruka ja õitsva abrakadabra – nende esmane omadus oli alati see, et ma polnud vaba neid valima, et nad anti mulle nii, nagu nad olid. Ja ma aimasin, et see pidi nimelt olema nende ehtsuse tunnuseks. Ma ei pidanud otsima neid kahte ebaühtlast õuekivi, millele ma komistasin. Aga nimelt selle taju kohtamise ettekavatsematus ja vältimatus tagavad tema poolt ellu äratatud mineviku, esilemanatud piltide tõelisuse, sest me tunneme, kuidas nad püüdlevald valgusesse, tunneme üles leitud tõeluse rõõmu. Samuti on nii tagatud tõde nendes nüüdsedes pildides, mille see ootamatult kohatud taju endaga kaasa toob – see valguse ja varju, detailsuse ja väljajätte, mälestuse ja unustuse vääramatult õige proportsioon, mida teadlik mälu või teadlik vaatlus kunagi tabada ei suuda.

Nüüd aga see raamat, mis on kirja pandud senitundmatutes märkides (reljeefsetes märkides, näib, mida mu tähelepanu alateadvusest

otsima läheb, neid riivates, neist möödudes, nagu sukelduv tuuker) ja mille lugemiseks ei saa mulle keegi ühtegi reeglit abiks pakkuda – selle raamatu lugemine seisnebki loominguaktis, kus keegi meid asendada ega isegi meiega koostööd teha ei või. Ja kui paljud selle kirjutamisest kõrvale hiilivad! Mis ülesandeid kõik endale ei võeta, et seda vältida! Iga sündmus, olgu selleks Dreyfusi afäär, olgu selleks sõda, pakkus kirjanikele aina uusi vabandusi tolle raamatu dešifreerimisest hoidumiseks – kindlustades õigluse võidulepääsu, taastades rahvuse kõlbelist ühtsust, polnud neil ju aega mõelda kirjandusele. Kuid need olid vaid vabandused, sest neil kirjanikel kas puudus anne, see tähendab, vaist, või olid nad selle kaotanud. Sest vaist dikteerib kohustuse ja mõistus pakub ettekäändeid selle täitmisest kõrvale hiilimiseks. Ainult et kunstis pole vabandustele kohta, kavatsused ei tule seal arvesse, iga hetk peab kunstnik kuulama oma vaistu, millest tulebki, et kunst on midagi kõige olemuslikumat, kõige rangem elukool ja tegelik viimne kohtupäev. See raamat, olles kõigist kõige vaevalisem dešifreerida, on ühtlasi ainus, mille meile on dikteerinud tõelus, ainus, mille “jälje” ta meisse ise on pressinud. Mis tahes meisse elu poolt jäetud ideega on aga nii, et tema materiaalne figuur, muljejälg, mille ta meisse on vajutanud, nimelt ongi tema tegelikkuse pitseriiks. Puhta mõistuse poolt formeeritud ideed kannavad endas vaid loogilist, võimalikku tõe, nende valik on meelevaldne. Raamat, mille märgid on meis kujutistena, mitte meie eneste poolt veetud joontena, on meie ainuke raamat. Mitte et meie poolt formeeritavad ideed ei võiks loogiliselt õiged olla, kuid me ei tea, kas nad on tõesed. Materiaalne mulje, kui tahes kehvake ei paistaks ka ta aine ja kui tahes tabamatu poleks tema jälg, on ometi tõe ainuke kriteerium ja seega ainus, mida vaimul tasub püüda, sest ainult see, kui ta vaid oskab sealt kätte saada selle tõe, võib vaimu viia suuremale täiusele ja kinkida talle puhast rõõmu. Mulje on kirjanikule sama, mis katse teadlasele, ainult et teadlase puhul käib mõtte-töö selle eel, kirjaniku puhul aga selle järel. See, mida me pole pidanud dešifreerima, välja valgustama oma isikliku jõupingutusega, see, mis oli selge enne meid, ei kuulu meile. Meist enestest tuleb vaid see, mille me toome päevavalgele pimedusest, mis on meis ja mida teised ei tunne.

Längus loojangukiir tõi mulle korraga meelde selle aja, millele ma

vahepeal kunagi mõelnud polnud: aja, mil ma õige väiksena olin viidud tädi Eulalie juurde, sest tädi Léoniel oli palavik, mida doktor Percepied oli pidanud tüfoidseks, ja nii ma veetsin terve nädala väikeses toas, kus polnud muud kui punutud matt põrandal ja õhukesed sitsikardinad, millel alati väreles mulle nii harjumatu päike. Ja nähes, kuidas see vana teenijatuba lisas mu möödunud elule ühekorraga ühe kõigest ülejäänust nii teistsuguse ja nii meeldiva ulatuvuse, mõtlesin ma kontrastiks neile olematutele muljetele, mida mu ellu olid toonud kõige hiilgavamad peod kõige vürstlikumates residentsides. Ainus pisut kurb asi selles Eulalie toas oli see, et õhtuti kostis lähedalasuvvalt viaduktilt rongide huikeid. Aga kuna ma teadsin, et neid häälightsusi toovad kuuldavale korras ja juhitud masinad, siis ei kohutanud nad mind nii, nagu eelajaloolisel ajal oleks võinud kohutada mõne vaba ja ettearvamatu mammuti pasundamine kusagil lähikonnas.

Nõnda olin ma juba jõudnud järeldusele, et me pole kunstiloomingus mitte kõige vähemalgi määral vabad, et me ei loo teost mitte oma tahtmist mööda, vaid et me peame ta, korraga vältimatu ja peidetu, avastama nagu mõne looduseaduse. Kuid see avastus, mida kunst võib meid tegema panna – kas ei puuduta see õigupoolest neid asju, mis peaksid meile kõige kallimad olema ja mis meile tavaliselt tundmatuks jäävad, meie tegelikku elu, tõelust sellisena, nagu me teda tajunud oleme, ja mis sellest, mida me usume, nii erinev on, et meid haarab üleni suur rõõmuelevus, kui juhus meile vaid ühe tõelise mälestuse kingib? Mind veenis selles nimelt too võltsus, mis on omane nõndanimetatud realistlikule kunstile, mis ehk polekski nii valelik, kui me poleks elus harjunud oma tajusid väljendama neist niivõrd kaugel moel, mida me viimaks hakkame võtma tõeluse enda pähe. Ma tundsin, et ma ei peaks ennast vaevama kõiksuguste kirjandusteooriatega, mis mind üksvahe segadusse ajasid – eriti nendega, mida kriitika arendas Dreyfusi afääri ning taas sõja ajal ja mis üritasid kunstnikku “tema vandlitornist välja ajada” ning frivoolsete ja sentimentaalsete teemade asemel tuua kunsti töölisliikumise võimsat hoogu või panna ta vähemalt käsitlema, kui ka mitte masse, siis igatahes mitte ka enam neid tühiseid jõudeinimesi (“ma pean tunnistama, et nende kasutute tüüpide kujutamine jätab mind küllalt ükskõikseks,” ütles Bloch), vaid õilsaid intellektuaale, kangelasi.

Muuseas olin ma aimanud juba enne nende teooriate loogilise sisu vaidlustamist, et nad annavad märku oma toetajate teatavast kõlbelisest alamusest, nii nagu üks hästikasvatud laps, kes on kuhugi kostile saadetud ja kes kuuleb söögilauas öeldavat: “Meie räägime kõik ära, meie oleme otsekohesed inimesed”, tajub, et see ütlus annab märku teatavast kõlbelisest hoiakust, mis on tegelikult madalam hea käitumise sõnatust lihtsusest. Tõelisel kunstil pole mingit pistmist igasugu proklamatsioonidega ja ta valmib vaikus. Muide, need teoretiseerijad tarvitasid täpselt samalaadseid valmisfraase kui nende lollpeadest vastased. Ja võib-olla oleks taset, milleni oma intellektuaalses ja kõlbelises töös jõudnud ollakse, õigem hinnata pigem keelelise väljenduse kvaliteedi kui esteetilise laadi järgi. Aga teistpidi on selle väljenduse kvaliteediga nii (nagu kellegi karakterit uurides on ükskõik, kas me võtame oma uurimisalust tõsiselt või kergelt, nagu anatoomi jaoks pole vahet, kas ta lahkab lolli või anderikast inimest, sest suurte kõlbeliste seaduste kehtivus oleneb inimese intellektuaalsest tasemest sama vähe kui vereringe ja neerude töö reeglid), et kuna suured teoreetikud arvasid ilma selleta hõlpsasti läbi ajavat, siis uskusid nende austajad omakorda, et väljenduse kvaliteet ei kinnita veel inimese intellektuaalset väärtust ning et seda väärtust peab näitama otseselt tarkades arutluskäikudes ja et sellel pole mingit pistmist väljenduse iluga. Millest ka kirjanike kohmakad katsed kirjutada intellektuaalseid teoseid. Suur labasus. Kunstiteos, kus leidub teooriaid, on nagu ese, millele on hinnasilt külge jäetud. Ja veelgi enam, kui hinnalipik üksnes osutab asja väärtust, siis loogiline arutelu kirjanduses vähendab seda. Arutletakse, see tähendab uidatakse niisama ringi, alati siis, kui pole küllalt jõudu, et tõsta algne mulje läbi kõigi vajalike astmete, kuni ta kuju võtab, väljendatud saab.

Tõelus, mida väljendada tuleb, mõistsin ma nüüd, ei asu mitte silmaganähtavuses, vaid sellises sügavuses, kus sellel silmaganähtavusel on vähe tähtsust, nagu seda sümboliseeris see lusikakõlin taldrikul või see salvräti targeldatud jäikus, mis olid mu vaimseks uuenemiseks andnud hoopis enam kui kõik need humanitaarsed, isamaalised, internatsionalistlikud ja metafüüsilised arutelud. “Aitab stiilist,” olin ma kuulnud öeldavat toona, “aitab kirjandusest, vaja on elu.” Tasub vaid mõelda, kui hoogsalt olid kas või Monsieur de Norpois’ lihtsad teoo-

riad, millega ta materdas kõiksugu "vilepuhujaid", sõjast saadik õilmitsema lõonud. Sest need, kellel pole kunstilist taju, see tähendab, võimet alluda oma sisemisele tõelusele, võivad ometi olla kanged kunsti üle pikalt ja laialt arutlema. Kui nad veel juhtuvad olema diplomaadid või rahandustegelased ja seisma seega keset kaasaja "tegelikkust", usuvad nad meeleldi, et kirjandus on intellektuaalne mäng, mis tulevikus aina enam ja enam kaduma on määratud. Mõned tahavad, et romaan oleks sündmuste kinematograafiline jada. See kujutus on absurdne. Miski ei eemaldu kaugemale sellest, mida me tõeluses tajunud oleme, kui säärane kinematograafiline vaade.

Kuna raamatukogutuppa astudes oli mulle meenunud Goncourt'ide jutt kaunitest originaalväljaannetest, mida seal leiduvat, olin ma endale lubanud, et kuna ma juba seal ootama pean, siis ma kindlasti vaatan järele. Ja ühtaegu jätkates oma mõttekäiku, tõmbasin ma riulitest siit ja sealt neid väärtuslikke köiteid, neile küll erilist tähelepanu omistamata, kuni ma lõpuks avasin hajameelselt ühe neist: Georges Sandi *François le Champi*, tundes korraga end ebameeldivalt puudutatuna mingist muljest, mis mõtetega mu peas liiga järsku vastuollu läks, ja ma olin sellest muljest häiritud kuni hetkeni, mil ma peaaegnutma puhkedes taipasin, kuivõrd see mulje mu mõtetega tegelikult just kooskõlas on. Kui matusebüroo ametnikud valmistavad kirstu leinatoast välja kandma, tunneb tolle väärikalt isamaad teeninud mehe poeg, kes viimastel järjekorras ootavatel kaastundeavaldajatel kätt surub, end korraga häirituna akna alt kostvast fanfaarihelist, arvates pahaselt, et keegi tahab selle lärmiga pilgata tema leina. Kuid siis – tema, kes seni on oma tunnete peremeheks jäänud – ei suuda ta äkki pisaraid tagasi hoida; sest ta taipab, et akna all mängib sõjaväeorkester, kes tema isa sargale on tulnud viimset austust avaldama. Samamoodi taipasin mina, kui täpselt sobib mu mõtetega see valulik mulje, mis minus tekkis, kui ma seal Guermantes'i vürsti biblioteegis ühte raamatupealkirja lugesin; pealkirja, mis oli mind kunagi viinud mõttele, et kirjandus avab meile tõesti selle saladuste maailma, mida ma hiljem enam temast ei leidnud. Ja ometi polnud see mingi teab mis eriline raamat, see oli *François le Champi*. Kuid see nimi, samuti kui Guermantes'i nimi, polnud nagu teised nimed, mida ma hiljem olin tundma õppinud: mälestus millestki, mis oli mulle tundunud seleta-



MARCEL PROUST

—
Man Ray foto

matu *François le Champi* süžees, kui ema mulle seda Georges Sandi raamatut ette luges – see mälestus oli nüüd selle pealkirja nägemisest ellu ärganud (nagu *Guermantes*’i nimi sisaldas korruga taas, kui ma polnud *Guermantes*’e endid tükil ajal näinud, minu jaoks nii palju feodaalsust, sisaldas *François le Champi* nimi endas romaani olemust) ja tõrjus hetkeks välja hariliku ettekujutuse neist Georges Sandi tühi-sevõitu romaanidest. Mõnel õhtusöögivestlusel, kui mõte alati pinna-pealseks jääb, oleksin ma võinud rääkida nii *François le Champi*’st kui *Guermantes*’idest, nagu poleks neil mingit pistmist Combrayga. Aga nüüd üksi olles olin ma sügavamale sukeldunud. Sel hetkel näis mõte, et keegi, keda ma seltskonnas tunnen, võiks olla suguluses Madame de *Guermantes*’iga, see tähendab tegelasega *laterna magica*’st – see mõte näis mulle korruga täiesti mõeldamatu, samuti kui idee, et kõige pa-remad raamatud, mida ma lugenud olen, võiksid olla samaväärsed – ma ei ütle isegi, et ülemad, mida nad ometi on – kui too imepärane *François le Champi*. See oli üks väga ammune mulje, kus mu lapsepõl-ve- ja perekonnamälestused õrnalt ühte põimusid ja mida ma kohe polnud ära tundnud. Ma olin pahaselt küsinud, kes on see võõras, kes on tulnud mulle haiget tegema. See võõras olin ma ise, see oli see toonane laps, kelle raamat oli minus ellu äratanud, sest tundes minust vaid last, oli raamat kohe hõiganudki seda last, ihaldades vaid tema silmade pilku, tema südame armastust, ja tahtes rääkida vaid temale. Ka oli see raamat, mida mu ema mulle Combrays oli ette lugenud, peaaegu hommikuni välja, säilitanud endas kogu tolle öö võlu. Mui-dugi, Georges Sandi “sulg” – kui tarvitada seda Brichot’ väljendit, kes armastas ikka öelda, et see või teine raamat on kirjutatud “tundliku sulega” – ei tundunud mulle enam sugugi sellisse võlusulena, nagu ta oli tundunud mu emale, kuni ta tasapisi oma kirjanduslikku maitset minu maitsega kohandades oma arvamust muutis. Kuid siiski oli see sulg magnetiseeritud, nagu koolipoisid tihti teha armastavad, ja juba kargasidki tuhat Combray tühiasja hanereas, kergelt ja iseenesest tolle külgetõmbava noka külge, sinna rippuma jäädes, lõputu ja võbelev mälestuskett.

Ühel 1922. aasta varakevade hommikul olevat Proust öelnud Céleste Albaret'le: "Täna öösel ma kirjutasin sinna sõna "lõpp". Ja lisanud: "Nüüd ma võin surra." Paari kuu pärast ta surebki, jättes oma suure romaani "Kadunud aega otsimas" (*À la recherche du temps perdu*) viimase, seitsmenda osa käsikirja maha ometi lõplikult viimistlemata kujul. See tähendab, käsikirjal on tõepoolest olemas lõpp ühes sellele osutava sõnaga, pole aga selgelt määratletavat algust, kuhu võiks panna pealkirja "Taasleitud aeg" (*Le Temps retrouvé*). Kitsamas ja vahetus tähenduses peaks seda pealkirja kandma ainult "Taasleitud aja" teine pool, mille sündmustik leiab aset pärast "hulga aastate" möödumist ja algab minakangelase tagasipöördumisega Pariisi ning otsusega minna Guermantes'i vürstinna matineele. Nimelt sellest Prousti suurromaaniga viimase osa "päris" algusest algab ka meie tõlkekatkend. Kuid alates "Taasleitud aja" (või "Ülesleitud aja") esimesest väljaandest, mille venna käsikirjadest koostas Robert Proust, on saanud tavaks koondada selle pealkirja alla ka Esimese maailmasõja eel ja ajal toimuv sündmustik, ühesõnaga kõik, mis jääb Prousti enda poolt viimasena trükiks redigeeritud VI osa ("Kadunud Albertine") lõpu ja tinglikult "Guermantes'i matineeks" nimetatud tekstiosa vahele.

Proustil oli ilmselt ka õigus, kui ta väitis, et kogu suurromaaniga algus ja lõpp valmisid tal ühekorraga. Nimelt on "Guermantes'i matinee" mõtisklused, mille alguse me siin ära toome, põhiosas olemas juba 1908.–1909. aasta käsikirjades. Osalt tänu sellele, ja muidugi kuna Proust ei jõudnud romaani lõppu enam ise päriselt üle käia, ilmneb seal mitmeid süžeeelisi kokkusobimatusi eelmiste osadega, kordusi jms. Nii näiteks pidi esialgsetes plaanides Guermantes'i vürsti juures toimuma suure, mitte matinee, see tähendab, õhtune, mitte hommikupoolne kontsert ja koosviibimine. Nõnda kohtame ka siin esitatud tõlkekatke lõpupoole äkki üht ootamatut loojangukiirt, mis raamatukogutuppa tungib. Seega on "Taasleitud aeg" tõepoolest teatud määral poolik, lõpetamata teos.

Samas sisaldab just see "Taasleitud aeg" kitsamas mõttes, need minakangelase äratundmised ja arutlused Guermantes'i vürsti majas, omamoodi võtit kogu suure romaani mõistmiseks. Seal, kus lõpeb romaani sündmustik – kui meile algusest peale tuttavad tegelased on juba vanad ja paljud neist on surnud –, algaks justkui selle kirjutamine, vähemalt avaneb seal üks tollesse minevikku, mida eelmistes köidetes on "otsitud". Ühtlasi jõuab minakangelane (kes samuti on kirjanik) äratundmiseni, teatava valgustuseni, milles tühistub aeg tavalise mälu mõttes ja avaneb Aeg, mis paradoksaalsel moel asub väljaspool aega, laiudes vabalt ja ühtsena läbi mineviku, oleviku ja tuleviku. Minakangelane-kirjanik (kes nüüd siis saabki kirjutama asuda) formuleerib tahtmatute reministsentside "meetodi" kui (talle) ainuvõimaliku tee tolle ajavälise ja igavese tõe juurde.

Arvestades, et Proust pani selle "meetodi" olemuse kirja tõesti üsna "Kadunud aja" kirjutamise alguses, võiks neis minakangelase mõtisklustes Guermantes'i vürsti majas näha tõepoolest võtit ka Prousti enda meetodi avamiseks ning seega "Kadunud aja" mõistmiseks. Ometi pole miski vähem selge. See raamat, mida nüüd loodetavasti – dešifreerides oma sisemist raamatut – hakkab kirjutama "Kadunud aja" kan-

gelane, ei pruugi sugugi olla Marcel Prousti “Kadunud aega otsimas”. See võib sama hästi olla hoopis ideaalne romaan, raamat, mida Marcel Proust kunagi ei kirjutanud (kas või sellepärast, et “nagu tihti juhtub”, suri ta enne, kui seda teha jõudis) ja mida võib-olla ei saagi kirjutada ükski reaalne kirjanik ning mida kirjutabki üksnes fiktiivne ideaalkirjanik romaanis, mille vältel läbi käidud tee on ta viinud selleks vajaliku valgustuseni. Niisiis võib Prousti hiiglaslikku (2400-leheküljelist) teost pidada ka vaid initsiatsiooniks tõelise romaani kirjutamiseks, ukse paotamiseks “tõelisse kirjandusse”, mida kõik reaalselt kirjutatud ja kirjutatavad raamatud vaid tükati kajastavad. Kõik kunstnikud – näitlejanna Berma, kirjanik Bergotte, helilooja Vinteuil, maaliija Elstir –, kellega romaani minakangelane kohtub ja kelle (loomingu) kaudu ta püüab leida ust oma loomingusse, jäävad talle vastuse võlgu. Teatud mõttes sümboliseerivad nad kõik kunsti (ja kunstniku) ebatäiuslikkust. Samal ajal on kõigi nende loomingus hetki (nagu Vinteuil’ meloodia, milles Swanni jaoks kõlas tema enda armastus), mis justkui viitavad täiuslikkuse võimalusele, kui nendes polegi täiuslikkus ise. Ja ikkagi ei õpeta kunstiteosed kunstist mitte midagi, neist pole võimalik järeldada mingit meetodit. Lugemine ei õpeta kirjutama ja kirjaniku tarkus algab nimelt seal, kus lõpeb tema poolt loetud autorite oma. Meie eelkäijad, suured klassikud, on Prousti käsitluses klassikud nimelt sellepärast – nii vastuoluline kui see ka ei tundu –, et nende eriline keelepruuk lubab meil tajuda ühe isiku ainukordsust ja eripära. Kui aga kunstnik hakkab nende lehekülgedelt otsima tõde ja meetodit iseenda jaoks, on ta mõistetud loomingulisele viljatusele. Kuid need klassikud osutavad ometi, otsekui suured rahulikud peeglid, et see tõde ja meetod kusagil on, ning – nagu kangelane lõpuks taipab – et see “meetod” on igaühe puhul tema ise, kohtumine iseendaga, milles *mina* paradoksaalsel moel tühistub, või vähemalt muutub ebaoluliseks. Niisiis asub ainus tegelik kunst alati seal, kus kunst lõpeb, väljaspool kunsti, nagu ainus tõeline aeg asub väljaspool aega.

“Taasleitud ajas” võrdleb minakangelasest kirjanik (kirjanik küll alles *in spe*) tõelist kirjutamist kord autori sisemise raamatu dešifreerimise, kord tõlkimisega: “...seda olemuslikku raamatut, ainsat tõelist raamatut ei pea suur kirjanik mitte tavatähenduses välja mõtlema, sest see on igaühes meist juba olemas, vaid selle tõlkima. Kirjanik on oma kohuselt ja ülesandelt tõlkija.”

Need on muidugi piltlikud võrdlused, mis vaid püüavad edasi anda kirjutamise olemust. Mulle tundub, et “dešifreerimine” sobib sellesse võrdlusesse siiski täpsemini kui tõlkimine, igal juhul on aga tõlkimine ja dešifreerimine ise asjad. Dešifreerimiseks on kõigepealt vaja “avastada” šiffer, jõuda teatavas valgustushetkes või inspiratsioonis oma “meetodi” (mis pole küll kunagi formaliseeritav nagu salakirja šiffer) äratundmiseni ning asuda siis tõepoolest “dešifreerima” oma sisemist raamatut. Kui salakirja võti on leitud, siis edasine on õigupoolest vaid aja küsimus. Nõnda sarnaneb kirjutamise protseduur küll siis tõlkimisele, kuna teos on teatavas mõttes olemas enne selle loomist ja tuleb vaid “üles” kirjutada. Oluline erinevus tõlkimisest on aga selles, et materiaalses mõttes seda teost ometi ei ole, teda ei ole valmis kujul ka kirjaniku teadvuses, nii et mitte kunagi ei saa kõrvutada “tõlget” (teost) “originaaliga” (alg- või ideaalse teosega).

On aga tõesti nii, et kirjutamine on lihtsam kui tõlkimine – lihtsam siis, kui

“šiffer” on olemas, ja tegelikult võimatu, kui seda pole. Seevastu tõlkimiseks pole *meil kunagi* mingit šifrit ja edasi tuleb liikuda samm-sammult, tuginedes vaid oma paremale arusaamisele, kogemusele ja ka senisele tõlkimise traditsioonile, mis on takaks teinud teatavate kahe keele vaheliste vastavuste kasutamise.

Algajatele tõlkijatele on kombeks targalt soovitada: “Anna edasi mõtet, mitte sõnu!” See esmapilgul kasulik soovitus on aga tegelikult üsna sisutühi. Seda saab võtta vaid kui metafoori sellest, et sõnade vahel (eri keeltes) pole kunagi üksühest vastavust: šifrit pole. Kuid see peaks ka täiesti ettevalmistamata tõlkijale üsna esimeste lausete juures iseenesest selgeks saama. Samas aga ei ole meie käsutuses tõlkimise algmaterjalina nimelt mitte midagi muud kui sõnad. Keegi ei saa ju väita, et “teab”, mis mõtet need sõnad kannavad – sel juhul oleks tõlkija targem kui autor. Ja ometi ei jää tõlkijal midagi muud üle, kui anda edasi mõtet – aga muidugi mitte autori mõtet, vaid seda mõtet, mis tema, tõlkija, on autori sõnadest välja lugenud. Ideaalsel kujul oleks tõlkimine siis samane kirjutamisega, nii et tõlgitav teos muutuks tõlkija sisemiseks raamatuks ja šifriks oleks tõlkija ise, kes lihtsalt kirjutaks selle sisemise raamatu üles oma emakeeles. Sellist olukorda ei juhtu aga mitte kunagi, tõlketöös võib ette tulla vaid seda meenutavaid hetki. Aga võib-olla olekski ideaalne tõlkimine hoopiski kirjutamine ja kõige originaaltruum tõlge ei pruugiks originaali meenutada mitte milleski, olles võib-olla hoopis tolle proto-originaali tõlge, millest lähtus ka originaal? Täiesti võimalik, et kui me räägime “mõtte edasi andmisest”, siis olekski selline “tõlkimine” ainumõeldav. Aga see poleks tõlkimine.

Kirjanduse tõlkimises on alati tubli annus idiotismi, nii selle sõna etümoloogilises kui ka traditsioonilises tähenduses. Tõlkija on *idiotes*, teistsugune, kobakäpp, oskamatu. Ükskõik kui hästi ta ka ei valdaks kumbagi keelt, pole tema ütlemis- ja mõtlemisviis ometi kunagi samased autori omaga. Kord ühe väga hea tõlkija poolt eesti keelde tõlgitud romaani lugedes murdsin kaua aega pead, millal ja mis keeles ma ometi olen lugenud ühte teist sama autori romaani. Või olen ma ehk lugenud sedasama romaani ja selle nii täielikult unustanud? Painav *déjà vu* lahenes lõpuks siis, kui mulle meenus, mis nimelt mulle seda käesolevat romaani nii väga meenutab. See oli hoopis ühe teise (ja isegi teisest rahvusest) autori teos, kuid tõlgitud sellesama suurepärase tõlkija poolt. Miski nende kahe väga erineva autori stiilis ja keelepruugis oli muutunud äravahetamiseni sarnaseks!

Ükskõik kui hea tõlke ja originaali kõrvalt on ikka umbes samasugune tunne, kui kuulates mõne riigimehe mõtteavaldusi ja kõrval seisva professionaalse tõlgi ümberpanekuid, juhul kui mõlemad keeled on tuttavad. Ikka ja jälle tahaks vahele segada: “Aga see ei ole ju sama jutt! Ta ütles ju hoopis nii!”

Etümoloogiline “idiotism” ehk arusaamatus on niisiis tõlkimise olemuses, tavatähenduslik idiotism ehk totrus peitub aga tõlkija pretensioonis, et tõlkimine üldse on võimalik. Kuid tõlkimine polegi olemas sellepärast, et ta on võimalik, vaid sellepärast, et ta on vajalik, et tema järele on nõudlust. Me ei lepi sellega, et võõrkeelsed tekstid jäävadki meile täiesti suletuks, esoteeriliseks; me tahame teada, mis seal siis ikkagi on. Ja samuti me tahame teistele edasi anda seda, mida oleme neid tekste lugedes tajunud. Vähemalt aimu anda. Ja seda aimu tõlked kahtlemata annavadki. Kuid tuleb meeles pidada, et tõlge vaid esindab, mitte ei asenda originaali. Ja selles mõttes (ja see on ka ainuke mõeldav mõte) on tõlkimine alati võimalik.

Kui keegi ütleb, et see või teine tekst on tõlkimatu, siis saab teda mõista kaheti. Esiteks on võimalik, et ta ei saanud sellest tekstist ise aru. Sest tõlkimine on kahtlemata kõigepealt arusaamise küsimus. Mingi arusaamine (ükskõik kui "ekslik"), mida teistele edasi anda, peab kõigepealt endal tekkima. Kui ise aru ei saa, siis on asi muidugi lootusetu ja tekst tõesti tõlkimatu.

Teine võimalus on aga see, et teeseldud intellektuaalse andlikkuse (suurt ja komplitseerit klassikut ei saa tõlkida!) taga peitub hoopis upsakus ning teatav kiivus, soov piirata initsieeritute ringi: "mina saan küll aru, aga teie keegi niikuinii ei saaks!" Sest kui mina saan aru, siis peaksin ma olema ka võimeline seda arusaamist kuidagi edasi andma.

Kolmandaks jääb muidugi tõlkimise üldine võimatus ehk "see pole kunagi see!". – kuid nii on iga teksti ja tema tõlke puhul ja selles tähenduses pole ükski tekst tõlgitav. Kuigi tõeliselt tõlkimatu on ainult tekst – ütleme siis, kiri –, millel endal puudub mõte, näiteks arvuti poolt juhulikult koostatud tähtede (või ka sõnade!) jada. Muidugi on meil alati võimalus (ja võime) omistada mingi mõte millele tahes, see- ga ikkagi tõlkida mida tahes (milleks tahes).

Igal juhul on Marcel Prousti 2400-leheküljeline romaan tõlgitav nagu iga teinegi romaan. Ma ei ütleks isegi, et ta esitaks tõlkijale mingeid väga spetsiifilisi väljakutsesid, peale oma pikkuse, mis iseenesest on väljakutsena päris hirmuäratav. Muidu nõuab ta tõlkijalt kõigepealt seda, mida kirjandus ikka – arusaamist. Arusaamist mõistan ma siin pigem teatava huvi tähenduses. Kui on huvi sellise otsingu vastu, mida see romaan endast kujutab, siis ta on ka arusaadav. Kui seda huvi pole, siis muutub ta automaatselt arusaamatuks.

Kui ennist oli juttu sõna või mõtte tõlkimisest, siis praktikas laheneb see "dilemma" (üsna kunstlik, nagu öeldud) nii, et tõlkida tuleb ikkagi lauseid. Lause on proosa algühik. Nii nagu eri ained koosnevad eri suurusega algühikutest – soolalahus pisketest ionidest, suhkrulahus märksa suurematest molekulidest –, mis on sellele ainele olemuslikud, nii näivad igale autorile, see tähendab, igale individuaalsele ütlemis- ja mõtlemisviisile, olevat omased teatud "liiki" laused. Nende pikkus, sise- mine rütm ja ülesehitus, hargnevus või lineaarsus, suhteline õigepidistus või pööra- tus, lõpuks nende omavaheline vaheldumis- ja haakumisviis jne – kõik see kannab endas olemuslikku informatsiooni ja määrab proosa iseloomu (ning sisu!) hoopis rohkem, kui pealtnäha paista võib. Sest algelemendid – sõnad – on suurelt jaolt kõigile samad, nii nagu ka kõik keemilised ained koosnevad üsna piiratud hulgast elementidest.

Niisiis ma leian, et proosa tõlkimisel oleks üsna praktiline lause iseloomule või- malikult palju tähelepanu pöörata ning lauset katsuda võimalikult vähe muuta, mis kõlab muidugi taas idiootlikult, sest eri keeltes on lause ehitamise viisid üsna erine- vad.

Aga kas nad lõppude lõpuks nii erinevad ongi? Ma kaldun selles kahtlema. Liht-, rind-, kiil- ja põimlausete olemasolu näib olevat siiski üsna universaalne. Samuti kui see, et lause ülesehitamise viis on üllatavalt individuaalne. Süntaks kannab endas isiksuse eripära samamoodi kui nina ja kõrvade asetus ning tuhat muud kehaproport- siooni, mida me välimuse juures lennult haaram. See välimuse kirjeldamatu geo- meetria räägib omakorda vägagi selget keelt inimese karakterist, maailmavaatest,

intellekti eripärast, kalduvustest. On tõsi, et võõra rahvuse (saati veel rassi) esinda- ja puhul on meil esialgu raske seda "geomeetria" sama peenelt tabada. Kuid vilumus tuleb ajapikku ja siis me näeme, et need "geomeetrilised" vastavusreeglid välimuse ja karakteri vahel on üsna universaalsed. Samamoodi nõuab süntaksi "geomeetria" tabamine võõra keele juures mõningast harjumust ja treeningut, kuid pole lõpuks sugugi võimatu.

Muuseas ei pruugi see süntaksi ja semantika eraldamine olla sugugi nii õhust võetud. Nagu selgub ühes Jaan Rossi artiklis (*Vikerkaar* 2001, nr 5–6) refereeritud kog-nitiivsete neuroloogide viimastest töödest, tegelevad süntaksi ja semantika analüüsi-ga eri ajuosad. Sealjuures analüüsib nii kõne kui ka muusika süntaksit üks ja sama ajukoore piirkond, kuna aga kõne tähenduse mõistmine paistab olevat kitsalt keele-spetsiifiline ja seega tõenäoliselt evolutsiooniliselt hilisem. Nõnda võibki olla, et süntaks kannab endas mingit "tähenduse-eelset", ürgsemat informatsiooni, mis muuseas alluks siis halvemini teadvustatud analüüsile, nii nagu meeltest kõige ürgsem, lõhna-taju, on suhteliselt kõige "allumatum", kandes samas emotsionaalselt kõige võimsa-maid impulsse. Ja samuti pole ehk päris põhjendamatu too käepärane võrdlus inime-se välimusega, mis mõnele korrektseks tuunitud kõrvale võib küll kõlada antihu-maanse ja rassistikuna. Nimelt peaks meie võime inimest välimuse järgi tajuda olema ürgsem ja võib-olla ka sügavam kui see arusaamine, mille me inimolendi omadustest kujundame tema ideede ja arvamuste, ühesõnaga kõne järgi. Ja nõnda võib ka kir-janduses, selles ometi pealtnäha vaid sõnalisel kunstis, peituda üks sügavam kiht, mis on nimelt sõna-eelne, ja see kiht olekski siis süntaktilis-muusikaline (luule puhul vist ei vaieldakski sellele vastu). Ühtlasi pole siis ka midagi imestada, et nagu inimese nä-gemisest saadud esmamulje võib olla teravalt antipaadne või sümmpaatne, nii on ka kirjaniku "kõnega". Mõni autor võlub sind (vähemalt mind küll) esimeste *lausetega*, teise laused jätavad ükskõikseks, kolmanda omad tunduvad tuimad, neljanda omad aga ärritavad. Süntaks, kõnemeloodia ja -rütm on seega kirjanduse kõige kehalise-mad iseloomujooned.

Prousti lause on kuulus oma "pikkuse" poolest. Loomulikult ei ole see mitte lihtsalt lausete voluntaristlik pikaks venitamine, vaid kajastab Prousti mõtlemisele (ja karak-terile) olemuslikke jooni. Lausete keeruline rinnastatus, põimitus ja lausesiseste kõr-valepõigete rohkus peegeldab kahtlemata tema proosa sügavat psühholoogilist ja in-tellektuaalset isikupära. Iga lause on üks otsing, ühe "kadunud lause" otsing, kui soovite. Ka mesilane joonistab aasal õielt õiele käies keerulisi mustreid, kuigi see, mis ta neist otsib, on üks ja seesama ning üsna lihtne. Samas pole tal oma tajude kannul liikudes võimalik õitele ka kuidagi lihtsamalt läheneda. See, mis ta läbi käib, ongi tema jaoks kõige lühem ja lihtsam tee.

Iga lause on ka üks mõttekäik ja pole sugugi vähe tähtis, mille juures ta algab, kuhu hargneb vahepeal ja milleni lõpuks välja jõuab. Sestap ma pean oluliseks lau-se mõttelise järjestuse ning ülesehituse võimalikult ligilähedast edasiandmist. Kirjan-duse tõlkimine on ja jääb üsna oportunistlikuks (meetodivabaks) tegevuseks, kus iga hetk tuleb intuitiivselt valida mitme ebatäiusliku võimaluse hulgast kõige vähem eba-täiuslik. Paratamatult lause struktuur teiseneb, aga kuna meie eesmärgiks on tõlke-ga aimu anda originaali olemuslikest väärtustest (ühest individuaalsuse avaldumisvor-

mist, milleks on see autor), siis pean ma näiteks lausete poolitamist või liitmist üsna äärmuslikuks abinõuks. Punkt või mõni teine lauset lõpetav kirjavahemärk on proosas ülimalt kaalukas tähis. Seda ei panda kunagi niisama. Kui lausega tõlkimise juures jänni jäädakse, siis parem kui poolitada oleks ehk teda lihtsalt lühendada (või pikemalt seletada). Ühesõnaga, omas rütmis ümber jutustada. Lühemad laused, lühem raamat, pikemad – pikem. Nii algab ka “Kadunud aja” justkui monstrumlik pikkus tegelikult juba tema lause pikkusest ja iseloomust, ja nii nagu iga väiksema mõttekäigu – lause – ära rääkimine võtab Proustil tihti pool lehekülge, nii ei saanud ta ka oma “suurele mõttekäigule” panna punkti ja kirjutada selle järele “LÕPP” enne, kui need 2400 lehekülge olid valmis kirjutatud ja elugi otsas.

T.Õ.

EHA KOMISSAROV

"EESTI POISS. EESTI TÜDRUK"

MAARIT MURKA (s.1981) ja TÖNIS SAADOJA (s.1980)

VAALAS avati hästikõlavalt pealkirjastatud maalinäitus EESTI POISS. EESTI TÜDRUK, autoriteks MAARIT MURKA ja TÖNIS SAADOJA.

Tähelepanelikum kultuuriajakirjanik on neid nimesid kohanud, sest juba kolm aastat esinevad noored maalijad näitustel ning sealjuures kõige esinduslikumatel väljapanekutel. Stiili järgi võiks neid määratleda hüperrealistideks, ent 21. sajand on toonud sellesse nii palju uut, et parem on vana hüperrealistlik maalipilt silme eest kustutada. Murka ja Saadoja kuuluvad fotorealismi uude põlvkonda ja fotot jälgendades ollakse kinni tänase päeva detailides ja hoiakutes.

POISS JA TÜDRUK on maalisari tänaval ringiliikuvatest Murka ja Saadoja põlvkonnakaaslastest ja lähtub soolistest eelistustest. Murka võtab vaatluse alla poisid, pakkudes viis erinevat maali, Saadoja pildistab tänaval silma hakanud tüdrukuid ja maalib nendest oma viis pilti.

Töö käigus tehti üllatav tähelepanek poiste-tüdrukute suhtarvust Tallinna tänavaelus. Saadojal õnnestus teha talle silma torganud tüdrukutest 300 fotot, Murkal poistest ainult 10 ja tema kaamera ette jäid peamiselt keskealised soome meeskodanikud.

POISS JA TÜDRUK pürgib ühe põlvkonna koondportree jäädvustamisele, kui

me suudame uskuda, et kümnest täisfiguurilisest portreest piisab üldistuse tegemiseks. Fiktsioonina tulebki sellist katset võtta, sest ühelgi üldistusel pole teatavasti asja vastuolude märkamisega. Koondportrees peab ruumi tegema kokkukuuluvusele ja ühendavale ning Murka & Saadoja visioon lööb hoogsalt kokku meie triviaalse tänapäeva salasoove.

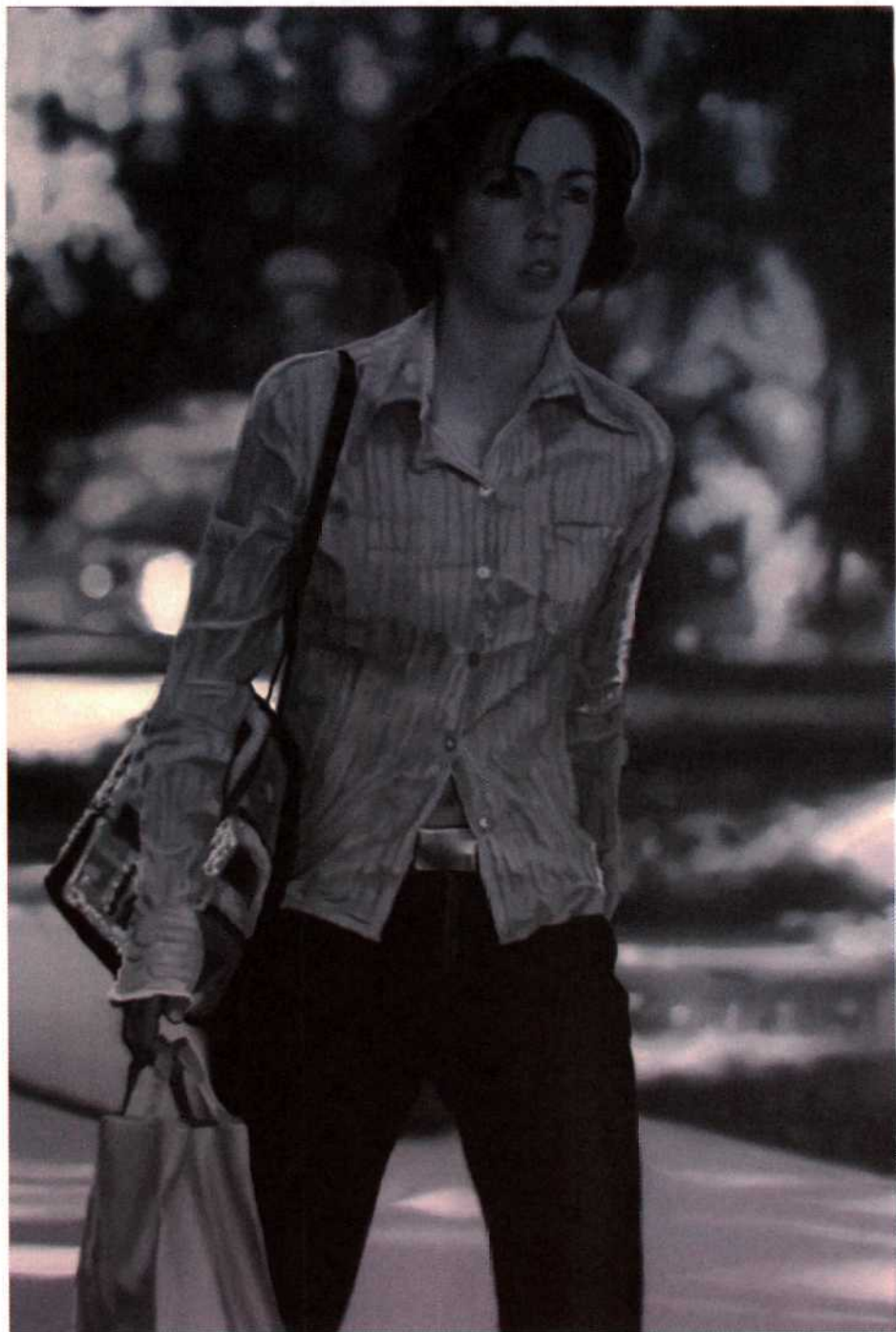
Selle kallal, mida ühed noored teistes noortes märkavad, võime urgitseda, kuid kunstiväljenduse seadused nõuavad oma osa ja POISS JA TÜDRUKUS on seadusi asjatundlikult loetud. Pildi loomise seisukohalt on koondportree konstruktorid lähtunud õigetest asjadest, mida võib ka sundvalikuteks nimetada.

Meediast pärinevat infot sisaldav hüpermaal toob ühes dokumentaalsuse printsüübiga kaasa ajamärkide uputuse ja hetkel on nad pehmelt keerdunud moe ja meelega, täiusliku ja ilusa, hooga ja pealispindse ümber.

Reibas reportaaž poistest ja tüdrukutest elab glamuuri tähe all ja seda on oskuslikult maalikeelde vormitud. Elegantse stsenaariumi lahutamatuks osaks on valitud mustvalge maalitehnika, mida vaid üksikud früigist maalijad on osanud hinnata. Illusiooni suhtume me ju nõudlikumalt kui kunagi varem ja vastupidiselt sovjetiaegsele värvilisele slaidimaalile



Maarit Murka. Eesti poiss V. Õli, papp. 2003.



Tõnis Saadoja. Eesti tüdruk III. Õli, papp. 2002.

eelistavad uue laine hüpermaalijad lähtuda? must-valge foto peenemast substantivist, koputades meisse kodeeritud nüansieristamise võimele.

Saadoja hoogsusele rõhuvast käsitluses on kaader pisut nihestatud, must-hall-valges maailmas valitsevad dünaamikaseadused käituvad nagu peegeldused, mis lükkavad vorme voolama ja tempokas esitus paneb tüdrukuid sooritama tänaval oma unistuste *cat-walk*'i.

Murka poisid on probleemsemad ja tema suhtele poistega me kergelt jälile ei jõua. Mannekeenid nad pole, mingid *machod* samuti mitte, sest Murka maalib poisse nii, nagu kujutis fotonegatiivist

kätte paistab. Must-valge maal teeb käigu tõepärasuse vastu, hele & tume võtavad sisse väärad positsioonid ja tüüpilise tagant hakkab terendama hoopis arhetüüpsed. Murka mõte kääneb ennast vägisi meeste esituskaanonite klassikaliste põhimõtete suunda, kus mehe ihu maaliti ikka kraadikese võrra tumedamalt naise omast, ja paistab, et selles punktis on fotonegatiiv ühel nõul oma võistleja maalikunstiga.

POISIS JA TÜDRUKUS on meediate igivana rivaliteet bravuurselt üles soojendatud, maalikunst võistleb häbitult ja varjamatult fotoga ja võib võidurõõmugi tunda. Kui foto osavalt ja targalt ära maalida, kõneleb tulemus enda eest.

TOOMAS RAUDAM

KOHTUMINE

Ma ei väida, et valdan inglise keelt.

Ma valdan Ruskinit.¹

Marcel Proust

18. mail 1922. aastal kohtusid kaks kirjanikku, üks prantslane, teine iirlane. Prantsuse kirjanikul oli ilmunud raamat, mille kohta levisid kuuldused, et see on täiesti loetamatu, täis tuubitud pikki lauseid, mille algus lõppu jõudes ammu meelest läinud,² uudishimulikud olid jõudnud üle lugeda sõnade arvu neis lausetes ning siis kergendusohkega raamatu kõr-

vale pannud, et seda mitte kunagi enam kätte võtta (hilisemad uurijad on kindlaks teinud, et pikim neist lausetest on veidi alla nelja meetri ning seda saaks keerata ümber veinipudeli põhja seitseteist korda!³); räägiti veel, et kirjanik on raskelt haige ja sureb varsti, kõik ootasid, kas kirjanik jõuab oma raamatu enne surma ära lõpetada või on see Surma käsi, mis kirjutab LÕPP.

Teine kirjanik oli teistmoodi, ta võis seltskonnas olles laulda ja tantsida, tema elu sõltus iiri viskist⁴, sõnadest ja oma

Avapeatükk pikemast teosest "Teie. Essee Marcel Proustist".

¹ "Proust oli meelsasti valmis tunnustama, et ta ei oska "ühtki sõna inglise kõnekeelt" ja et tal- le on inglise keele lugemine "raske". Kuid ta kordas jonnakalt, et pärast kümnet aastat tüütut tööd "Amiens'i piibli" kallal teab ta teksti peast" (W. C. C a r t e r, Marcel Proust: A Life. Yale University Press, 2000, lk 326). Midagi sarnast kui mitte samast on juhtunud ka käesoleva töö autoriga, kes kasutab oma õigustuseks võõraid sõnu: "See, kellele ei valmista raskusi Balzaci, Tocqueville'i või Camus' lugemine prantsuse keeles, peaks ka "Otsinguga" originaalkeeles katsetama. (...) Lugeja, kelle prantsuse keele oskus on kesine, peaks valima tõlke" (R. S h a t - t u c k, Proust's Way. A Field Guide to In Search of Lost Time. London, 2000, lk 23). Kuivõrd eestikeelne "Otsing" on esialgu veel olemata, siis kasutasin ingliskeelset tõlget, kust vajadusel ka ise tõlkisin.

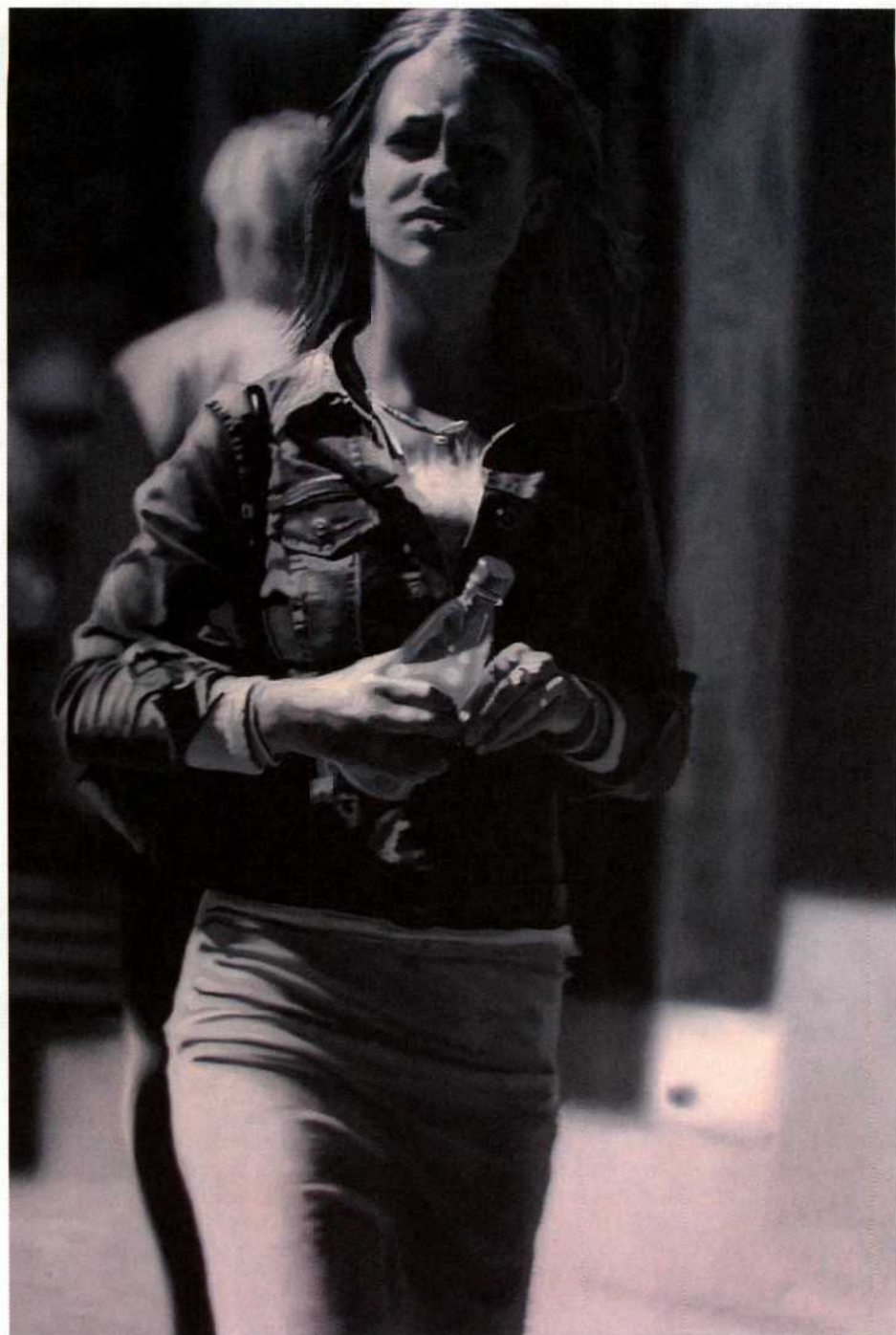
² Arvamuste, eriti populaarsete arvamuste algust on muidugi võimatu välja selgitada, olgu siinkohal ära toodud valik juhuslikke, kuid seda enam kõnekaid kokkulangevusi. Robert Proust, Marceli vend: "See on kurb, kuid selleks, et tal avaneks võimalus lugeda läbi "Kaotatud aegade otsing", peab lugeja kas murdma jala või olema väga haige." Alfred Humblot, Ollendorfi kirjastuse juht, vastuseks Louis de Robert'ile, kes on talle Prousti käsikirja lugeda andnud: "Mu kallid sõber, ma võin olla julm, kuid ma ei saa aru, miks peaks selle loo kirjutajal selleks, et kirjeldada oma magamamineku-eelseid vähkremisi, vaja minema kolmekümmet lehekülge." James Joyce, oma päevikus: "Proust näitab elu analüütilise ja liikumatuna. Lugeja lõpetab lause enne autorit."

³ A. de B o r t o n, How Proust Can Change Your Life. London, 1997, lk 32–33.

⁴ Joyce'i lemmikviski oli *John Jameson and Son's*, oma maitset põhjendab Joyce Gilbert Seldesile: "Kõik iiri viskid kasutavad Liffey'i vett, üks filtreerib seda, kuid ainult *John Jameson's*



Maarit Murka. Eesti poiss I. Õli, papp. 2003.



Tõnis Saadoja. Eesti tüdruk IV. Õli, papp. 2003.

naistest, kelle üks ja ilus unistus oli, et tema mees kirjutaks raamatuid, millest ka lihtne lugeja aru saaks. Just äsja, mõne kuu eest oli ta välja andnud raamatu (ja teinud endale sünnipäevakingi: 2. veebruaril 1922. aastal põimusid elu ja kirjandus kõige vahetumal moel), mille lugemine oli vaevarikas isegi neile, kellele lugemine oli tööks – kriitikutele. Selles raamatus oli kõike, juttu ja jutuaJamisi, kaudset ja otsest kõnet, see oli elu ja elamise raamat ning tema mõistmisega polnuks mingeid raskusi, kui teda saanuks elada, elada ilma lugemata, kirjatähe vahendusega, olla kohal seal, neis paikades, kus raamatu tegevus toimus, ja öelda, öelda ja elada neid sõnu, veidraid sõnu, sõnu, mis olid justkui katki, sõnu, mis sisaldasid teisi sõnu, sõnu, mis narritasid, sõnu, mis olid üksteise otsa lükitud pigem kõlalisel kui sisulisel printsübil, lisaks veel sõnad, mida hea maitse ja kirjandus senini olid tauninud. Raamatu viimane peatükk koosnes ühest lausest, mis algas ja lõppes ühe sõnaga – “jaa”⁵ – ning mille pikkus ületas kaugelt prantsuse kirjaniku “rekordi”: kahe “jaa” vahele jäi kakskümmend kolm lehekülge, ligikaudu kakskümmend kaks

tuhat seitsesada üksteisele järgnevat, kirjavahemärkideta sõna, ainsaks eristuseks sõnadevaheline tühik ning mõned suvalised taandread.

Selle lause ütlejaks oli Naine.

See raamat rääkis Isa ja Poja kohtumist Dublini linnas, paigas, kus kirjanik ise oli sündinud.

Isa ei tunne ära Poega.

Ja Poeg Isa.

Poeg pole sündinud seemnest, vaid vaimust. Ta on Jumala – Kirjaniku – Poeg. See on püha Perekond; see perekond on Püha.

Juhuslikul on selles raamatus paratamatuse ilme. Kõik, mis sünnib, sünnib tahtest. Pre-determinatsioonist. Selles raamatus pole ühtegi sõna, mis midagi ei tähendaks.⁶ Juhuslikke sõnu, kohtumisi, pole. Kõik juhuslik on paratamatu, vältimatu.

Prantsuse kirjanikul juhust pole. Kõik juhuslik räägitakse surnuks. Õigem oleks öelda selgitatakse. Selgitatakse surnuks. Või seaduspäraseks. Niipea kui midagi juhtuma hakkab, maetakse see meditatsioonide-metafooride alla. Juhust – juhtumist – kardetakse. Nagu surma. Selle

teeb seda koos mudaga. See annab talle erilise kvaliteedi” (R. E l l m a n n, James Joyce. Oxford, 1965, lk 604).

⁵ Viimase “jaa” teksti kinnistamise au kuulub tegelikult Jacques Benoist-Méchinile, kes oli üks “Ulyssese” prantsuse keelde tõlkijatest (koos Léon-Paul Fargue’i, Jimmy Lighti jt-ga), kuid kes ei suutnud Molly monoloogi viimasele fraasile “I will” leida sobivat vastet. Joyce oli mõistetamatutel põhjustel “jaa” tõlkijale antud käsikirjast välja jätnud. Benoist-Méchini tegi Joyce’ile ettepaneku lisada tõlkes “oui”, millega Joyce pärast tunniajast arutelu ka päri oli. Nii taasilmus “jaa” – “Yes” – ka originaali, pealegi veel suuretähelisena, rõhutamaks teose elujaatavat paatost. “Jah, teil on õigus. Raamat peab lõppema jaaga. Ta peab lõppema kõige elujaatavama sõnaga inimkeeles” (R. E l l m a n n, James Joyce, lk 536).

⁶ “Ma olen kindel, et kõikides tema raamatutes on igal tähel, silbil, sõnal, lausel, lõigul, leheküljel ja peatükil tähendus, sest just nii vormistas Joyce paberil oma mõtteid” (D. B a i r, A Biography: Samuel Beckett. New York, 1978, lk 556).

eest põgenetakse lapsepõlve. Paradiisi. Kus aega ei ole. Kus aeg on aed – täis päikest.

Need kaks kirjanikku olid Marcel Proust ja James Joyce. Kohtumine toimus Pariisis, selle korraldasid kaks inglasi, abielupaar Schiffid, kes tundsid – ja imetlesid – mõlemat kirjanikku, eriti just Prousti, kelle teose tõlke lõpule viimise Sydney Schiff pärast Scott-Moncrieffi surma enda peale võttis. Sydney oli ka ise kirjanik, pseudonüümi Stephen Hudson all oli temalt ilmunud romaan “Richard Kurt” (1919), mis oli pühendatud MP-le; aasta pärast Prousti surma ilmub samalt autorilt romaan “Céleste”, kus Prousti kujutatakse kirjanik Sydney Schiffi autobiograafilise teose kangelase Richard Kurtina. Violet Schiff, kes suri 1961. aastal ning keda Proust kutsus hellitavalt ingliski (*violet* on nii lill kui värv: kannike, kannikesesinine; ei ole üleaarne meenutada, et sinine oli Prousti lemmikvärv, seda värvi olid ka kuulsa korktoa kardinad⁷), olevat Prousti meenutades korranud: “Inimesed ei saa aru, et ta oli hea, nii hea inimene.”⁸

Kohtumise formaalseks aluseks oli Stravinski balleti “Renard” esietendus, mille auks Schiffide jõukas magnaadipere korraldas hotellis Majestic vastuvõtu ning

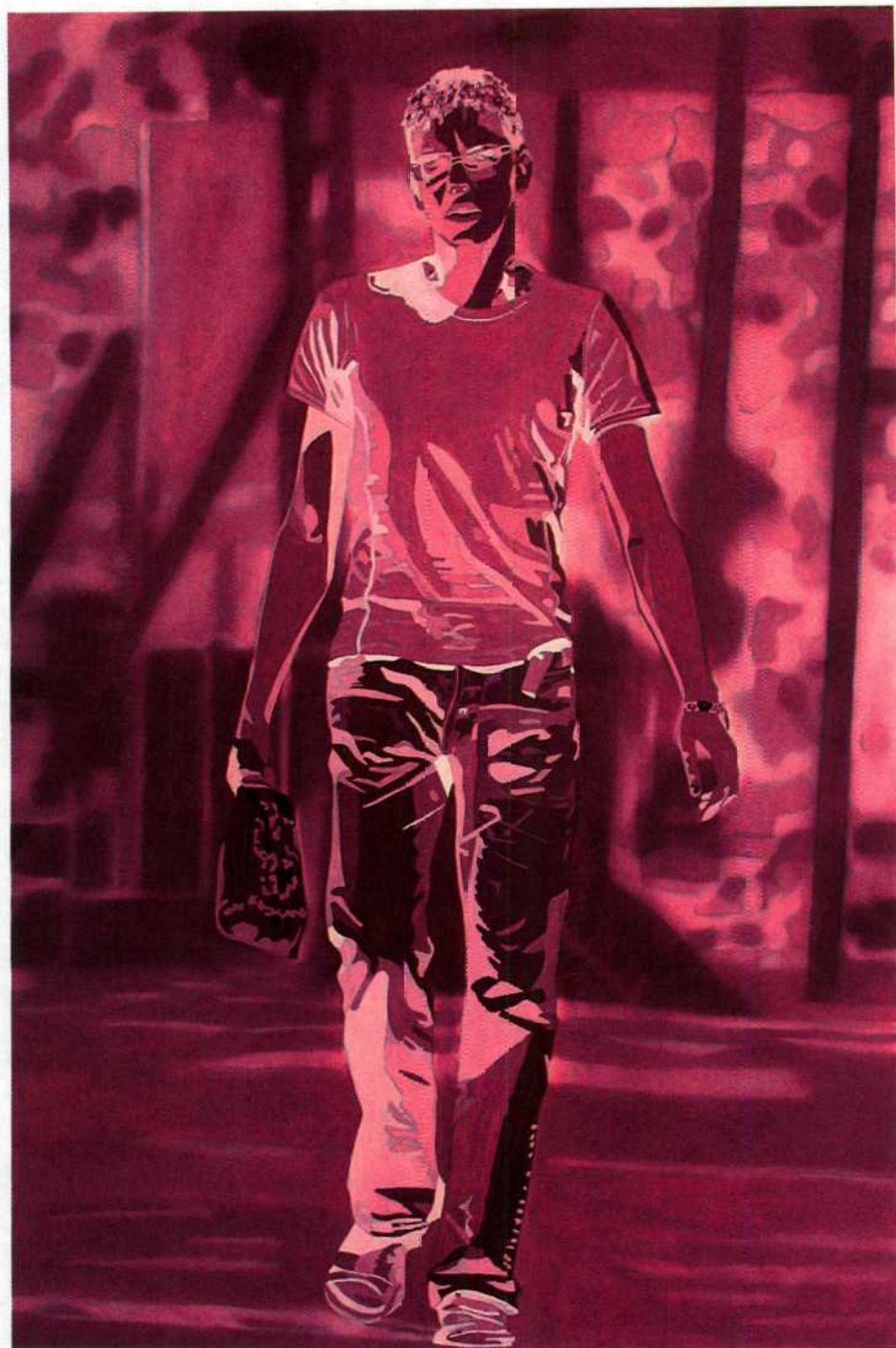
kuhu oli kutsutud kogu tantsutrupp Djagileviga eesotsas. Aukülaliste hulka kuulus neli geeniust: Picasso, Stravinski, Proust ja James Joyce.

Kohtumisest on säilinud paar meenutust, mis erinevad vaid detailides, kuid ühtivad ühes: mingit kontakti kirjanike vahel ei tekkinud, need mõned laused, mida nad vahetasid, võinuksid vabalt ka ütlemata jääda. Siiani pole päriselt selge, kas nad mõnest tervitamisest vahetatud konventsionaalsest fraasist (Proust oskas inglise keelt kindlasti halvemini kui Joyce prantsuse keelt) üldse kaugemale jõudsid. Kuivõrd aga juba kord kõrvuti ühes lauas istuti (ja laudadel on peale jalgade mõistagi ka kõrvad), see aga on n-ö tuvastatud fakt, siis võib arvata, et päris vait nad ehk ka ei olnud. Joyce oli hiljem jutukam, intervjuudes ja vestlustes andis ta juhtunust ülevaate (iga kord veidi nüansirikkamana); Proust omalt poolt vastas vaikimisega. Jean-Yves Tadié selgitab Prousti käitumist: “Sellest säravast õhtust pole midagi säilinud ei Prousti kirjades ega ka tema romaanis: nagu ta ise sageli ütles, ei pakkunud kohtumised endaga võrdsetega, olgu siis kolleegide, kunstnike või kirjanikega, talle mingit pinget.”⁹ Ka teenijanna Céleste Albaret’le, keda Proust muidu taoliste kohtumiste, eriti aga talle huvi

⁷ “Peale selle, et tuba oli tehtud korgist, jahmatas seal kõige rohkem sinine värv – kui täpsem olla, siis sinised kardinad, mis peegeldusid vastu laest rippuvalt hiiglaslikult lühtrilt...” (C. A l b a r e t, Monsieur Proust: A Memoir. New York, 1976, lk 54).

⁸ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years. Boston, 1965, lk 339. Samal arvamusel on ka Jean-Yves Tadié: “Marcel säilitas oma teenijatega viisakad ning heasoovlikud suhted, ta jätkas neile kirjutamist ka siis, kui nad olid haiged või kui nad tema juurest lahkuma pidid või neid sõtta kutsuti või kui nad vanaks said. See headus, mille ta ilmselt päris oma emalt, saab tema elu ja tema elutöö päästjaks” (J.-Y. T a d i é, Marcel Proust. New York, 2000, lk 371).

⁹ J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk 766.



Maarit Murka. Eesti poiss IV. Õli, papp. 2003.



Tõnis Saadoja. Eesti tüdruk I. Õli, papp. 2002.

pakkuvate inimtüüpide kirjeldustega üle külvas, ei maini ta Joyce'ist sõnakestki. Küll pakub Céleste välja omapoolse siiralt naiivse lahenduse, öeldes Joyce'i kohta: "...tollal veel vähetuntud iiri kirjanik James Joyce."¹⁰ Muidugi, truu teenijanna jaoks olid *grand seigneur*'i kõrval kõik teised alamõõdulised.

Joyce ei pruukinud 1922. aastal küll ju veel kes teab mis kuulsus olla, kuid juba siis leidis neid, kelle jaoks "Ulysses" kujutas revolutsiooni kirjanduses ning kes olid valmis selle eest andma oma elu: "Teine ameerika kirjanik [varem on juttu olnud Joyce'i bussis piidlevast Tom Wolfe'ist] F. Scott Fitzgerald (...) üritas oma imetlust veidi väljapaistavamal viisil demonstreerida, lubades tema auks aknast alla hüpata, mille peale Joyce külmalt vastas: "See noor mees peab vist küll hull olema, ma kardan, et ta teeb endale viga." Kolmas ameerika kirjanik Sherwood Anderson aga ei suutnud keelduda Joyce'iga koos austreid söömast, kuigi ta neid jälestas.¹¹ Joyce'iga oli kohtunud ka Vladimir Nabokov. Kuivõrd Nabokovi ja Joyce'i maailmad olid kuigivõrd lähedased, võinuks sellest kohtumisest välja kasvada viljakas loominguline diskussioon. Paraku nii ei läinud. Nabokov meenutab seda kui "õhtut täis pikka ja sõbralikku lobisemist. Ma ei suuda sellest meenutada ühtki sõna, aga minu naine mäletab, et Joyce [kes sel ajal kirjutas

"Finnegans Wake'i"] tundis huvi *mjod*'i, vene mõdu täpse koostise vastu ja igaiüks andis talle erineva vastuse".¹² Omamoodi on selline nobe, kuid pealiskaudne sõnavahetus vaikusest võltsim.

Joyce'il, muuseum, oli teravalt arenenud rivaalitudunnetus; kirjas Frank Budgenile (24.10.1920) mainib ta: "Märkan siin [Pariisis] varjatud katset kõrvutada kedagi Prousti-nimelist sellele kirjale allakirjutatuna. (...) Tuleb arvata, et minu mandumine ei valmistaks kuigi suurt pettumust mõnele mu austajale. Näib, et olen endast halva mulje jätnud."¹³ Ka oli tal põhjust kadestada rikast rantjeed, kes võis töötada tingimustes, millest Joyce ei osanud undki näha: "Proust võib kirjutada, tal on Étoile'is korralik korter, mille põrand ja seinad on tehtud korgist, et hoida vaikust. Ja mina, kes ma pean kirjutama siin selles kohas, kus inimesed ringi sagivad. Kuidas ma küll "Ulyssese" suudan lõpetada."¹⁴

Biograafide ülesandeks on panna lugemat uskuma, et see, millest nad kirjutavad, on tõesti tõi, et just nii võinuks käituda üks või teine suurkuju. See ülesanne pole kergete killast, faktide interpreteerimine annab kirjutajast sõltuvalt erinevaid tulemusi, rohkem või vähem värvikaid tõele pretendeerivaid maailmu. Huvitav on siinkohal märkida, et nii Prousti kui Joyce'i looming on rõhutatult faktuaalne (Joyce'il lisaks veel aktuaalne, jõuliselt lineaarne); mõlemad kirjanikud pidid väl-

¹⁰ C. A l b a r e t, Monsieur Proust, lk 338.

¹¹ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 593.

¹² B. B o y d, Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton (N.J.), 1990, lk 504.

¹³ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 506.

¹⁴ Sealsamas, lk 524.

jamõeldist tegelikkuses üle kontrollima. Nii võis Proust mõnikord keset ööd ilma da oma sõprade ja tuttavate juurde, paludes neil meenutada üht või teist ühiselt üle elatud episoodi, kleidi või silmade värvi, kübara kandmise viisi, kõnemanööri jms. Või kui ta seda ise teha ei saanud, ilmusid kohale käskjalad, sõbrad või teenijannad, kes vajaliku värvi, lõhna või sõna *kiiresti* temani viisid. (Rõhutagem siin just seda sõna – *kiiresti*; sellest pike-malt edaspidi.) Eriti paelusid teda fotod, kust pärineb põhiosa Proustile vajalikust informatsioonist. Olgu selle näiteks toodud üks koomilisevõitu juhtum George D. Painteri esituses. Painteril, kes tõsiste Prousti-uurijate silmis on vastutustundetu kompileerija (“Painter oli muidugi kõike lugenud, kuid ta ei olnud kohtunud ühegi tunnistajaga, kes aga sel ajal, kui tema kirjutas, olid veel elus, tema poolt kirjutatu rajaneb puhtalt kirjalikel mälestustel”¹⁵), oli dramaturgiannet, sellest annab tunnistust ka järgnev episood, mille tegelasteks on Marcel Proust, tema sõber Gaston Arman de Caillavet (kelle ema võimaldas Marcelil tutvuda salongieluga) ning Gastoni pruut Jeanne Poquet.

“Ühel pärastlõunal tutvustati Prousti proua Armani poolt Gastoni kihlatu Jeanne Poquet’ga, kelle ilu ta ohjeldamatult kiitma kukkus. Punastav ja ähmi täis tüdruk pööras talle selja, kuid kohe tabas teda küsimus: “Kas põhjuseks, miks te

mulle selja pöörate, on see, et te kardate, et ma muidu ei märka teie kauneid juukseid?” Tüdruk kurtis Gastonile: “Sinu sõber Proust on lihtsalt õudne.” – “Ei, üldsegi mitte. Muuseas, veel enne, kui ta sinuga rääkis, ütles ta mulle, et oled väga võluv.””

Kuid varsti oli Gastoni kord vihastada. Proust oli kutsunud Jeanne’i koos tema emaga (“või kui ema ei saa tulla, siis võib ka guvernant või toatüdruk saatjaks olla”¹⁶) Orleans’i: “... külastame muuseumi, käime kirikutes ja lähme jahile. (...) Järgmiseks üritas ta endale saada Jeanne’i fotot, mis ajas Gastoni järjekordselt raevu. Siis oli ta sunnitud kasutama mitte nii otsest moodust ja tegema kõikidele tütarlastele ettepaneku, et nad vahetaksid oma fotod poiste fotodega; ning et teistele eeskujuna anda, saabus ta proua Poquet’ tantsuõhtule iseenda fotodega ning hakkas neid välja jagama. Valjude hirmukarjetega sööstis kohale tüdrukute emad ja kõik algas jälle otsast peale. (...) Foto omandas ta alles kakskümmend aastat hiljem, kui Jeanne enam sellele ei sarnanenud...”¹⁷

Prousti elu polnud kerge. Selleks et *armastada* üht inimest, pidi Marcel enne kõiki veenma, et ta seda inimest *ei armasta*, et ta *armastab* kõiki, ainult mitte teda, lõppude lõpuks pidi seda ju märkama ka see Üks, Ainus! Ning alles siis võis Marcel öelda, mida ta tema vastu tegelikult tun-

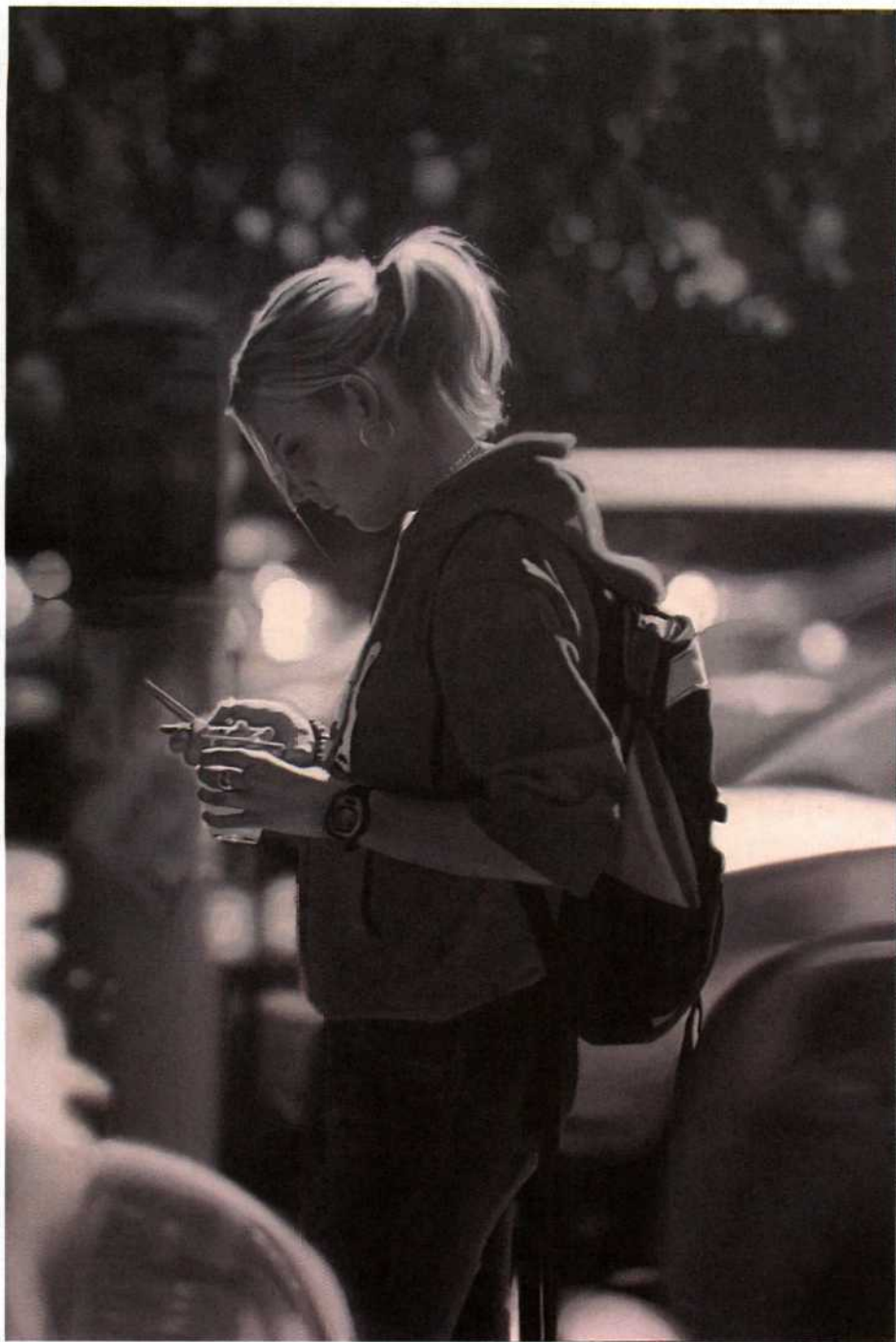
¹⁵ J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk xvii.

¹⁶ Prousti käitumine sarnaneb sellega, kuidas Jonathan Swift ennast ülal pidas: kohtumistel oma armastatu Esther Johnsoniga pidi alati (“igaks juhuks”) juures viibima viimase sõbranna, neiu Rebecca Dingley. Vaid kirjades said nad olla omavahel. Või võisid. Sõna valik näitab suhtumist.

¹⁷ G. D. P a i n t e r, Proust: The Early Years. Boston, 1959, lk 77–78.



Maarit Murka. Eesti poiss II. Õli, papp. 2003.



Tõnis Saadoja. Eesti tüdruk II. Õli, papp. 2002.

neb. Või jätta ütlemata, ka platoonilised suhted polnud Proustile võõrad. Nii arvataksegi, et Proustil oli vaja keerelda ümber Jeanne'i vaid selleks, et kõita Gastoni tähelepanu. Kuigi selline käitumismudel oli Prousti elus tavaline ja kordus edaspidigi, pole põhjust "armastust" siiski nii kitsaks ja ühesuunaliseks "lugeda", nagu psühhoanalüütikud seda on teinud. Biograafid on siin omadega plindris.¹⁸

Prousti homoseksuaalsus on nüüdseks üldtunnustatud tõsiasi, kuigi dokumente, kust selguks Prousti tegelik käitumine, pole peaaegu säilinud (osa on veel uurijate eest National Bibliothèque'is varjul). Mainimist väärib kaks seika. Esiteks see, et Prousti ema oli poja kalduvusest teadlik vähemalt kooliajast peale, kuivõrd aga Jeanne Proust (sündinud Weil) oli perekonna juhtfiguur, siis võib arvata, et sellest teadis kogu kokkuhoidev ja üksteise eest hoolt kandev pere. Sellest perioodist on alles Prousti pihtimus ühele oma sõbrale Daniel Halévy'le: "...mõned noored mehed, kes armastavad poisse, kes lakamatult igatsevad neid näha (nagu mina Bizet'd) ning kes nutavad ja kannatavad lahusoleku ajal..." (mai, 1888).¹⁹ Esialgu püüdis ema selliseid suhteid kõrvaldada, keelates Jacques Bizet'l neid külastada ega

lubanud ka Marceli Bizet'de poole. Hiljem, tuleb arvata, pidi ta sellega leppima; homoseksuaalsust nagu masturbeerimistki peeti tollal haiguseks (üks tuli teisest ning kui sellele lisandus veel mõni reaalne haigus, nagu astma Prousti puhul, oli asi eriti komplitseeritud) ning ka ravi oli vastavalt tolle aja teadmistele naiivsevõitu, kuid siiras ja liigutav – külm vihm ja rajused tuulehood, mida ema pojale korduvalt soovitab, karastasid ihu ja kirkastasid hinge. Õnneks oli Proustil iseloomujoon, mille, nagu headusegi, ta oli pärinud emalt ning mis võimaldas tal kõiki soovitusi ja nõuandeid mitte kuulda võtta – huumor! Ehk Tadié'd parafraseerides: "Huumor, mille ta ilmselt päris oma emalt, saab tema elu ja tema elutöö päästjaks." Seda teiseks. Kolmandaks kiri, mis tõestab seda, mida oli tarvis tõestada – Marceli naljasoont, aga ka seda, kuidas ta oma "pattu" enda kasuks oskas pöörata:

"Armas vanaisa, kas saaksid mulle laenata 13 franki? Mul oleks seda hädasti vaja. Kohe ütlen, miks. Minu papa nägi mind masturbeerimas ja andis mulle 10 franki, et läheksin bordelli ja saaksin oma vaevast lahti, kuid esiteks juhtus see, et olin nii endast väljas, et purustasin peldikupoti, mis maksis 3 franki, ning kuivõrd

¹⁸ Isegi Jean-Yves Tadié, kes muidu taolisi hoiakuid (näiteks Painteri puhul) taunib, ei jäta siin ei Proustile ega tema petupartnritele (meeste juurde teed rajavatele naistele) mingit võimalust ehedaks, olgu või osaliseks tundeiks. Küllap on tal õigus, öeldes: "Seal, kus kirjanik võib endale lubada viit võimalikku seletust ühekorraga, võib biograaf sellise meetodi kasutusele võtta vaid meelega: ta peab tegema valiku..." (J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk xviii). Sarnasel seisukohal on ka David Ellis, kes ütleb: "On olemas tõelisi pöördepunkte, nagu näiteks see, kui ujuja enne olümpiamänge jala ära murrab; mis aga puutub psühholoogilisse arengusse, siis võib taoliste pöörete dramaatiline mõju kergesti haihtuda" (D. E l l i s, Biography and the Search for Understanding. Edinburgh, 2000, lk 23).

¹⁹ J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk 70.

minu seisund sellest ei paranenud, siis olin ka muuks võimetu. Nii ma seal siis olin ja mul läks tarvis 10 franki, et seemnest vabaneda, pluss veel 3 franki poti parandamiseks. Papalt ma niipea raha küsida ei söanda, sellepärast loodan, et sirutad mulle oma abistava käe selles ebatavalises, kuid väga unikaalses olukorras.”²⁰

Nii kirjutas Marcel Proust oma vana-isaie Nathé Weilile. Ta oli siis 17 aastat vana ning ka päev juhtus olema 17: 17.05.1888.

Käibetõeks on muutunud väide, et kogu Prousti romaan on pikk kiri emale. Selle sisu on tõlgendatud kord kui hellusega segatud summutatud vihapuhangut, kord kui varjatud armastusavaldust. Kuid see, millest Proust püüdis emale (adressaate oli loomulikult rohkem) aru anda, polnud sugugi ainumas tema enda elu või selle hämarad varjuküljed, vaid kogu teda ümbritsev maailm! Väga väikesest, Marcelist, Minast, sai alguse väga suur – MEIE, ELU.

18. mai kohtumine kulges (Painteri esituses) järgmiselt:

“Joyce ilmus keskööl ja nägi küllalt kehva välja, kuna tal polnud sabakuube, siis polnud ta sündmusekohaselt riides. Süngelt istus ta lauda, mattis pea käte vahele ja jõi šampanjat. 1920. aasta oktoobris, värskest Zürichist Pariisi saabunud, oli ta oma sõbrale kirjutanud: “Mär-

kan siin varjatud katset kõrvutada kedagi Prousti-nimelist sellele kirjale allakirjutatuna. Olen teda veidi lugenud. Mingit erilist annet ma ei näe, aga ma olen halb kriitik.” Kuid nüüd, nähes öises võõras [Prousti kohalolek on eelnevalt fikseeritud] oma Leopold Bloomi jumalikustatud viirastust, võimalik, et isegi kedagi endaga samast suurusjärgust [siia lisab Painter joonealusena: “Ja nii ütleski Joyce hiljem: “Ta nägi välja nagu “Saatana Kurvastuste” kangelane”], hiilis Joyce Schiffide kannul lahkuvale Proustile järele.”²¹

Sama ajalõik Richard Ellmanni sulest:

“Joyce ilmus kohale hilja ning vabandas oma riietuse pärast;²² sel ajal tal etikettrõivaid polnud. Varjamaks oma kohmetust, jõi ta kõvasti, kui avanes uks ja nähtavale ilmus karusnahkses kasukas Marcel Proust... Joyce läks härra ja proua Schiffi kannul ukse juurde, kus teda Proustile tutvustati, Joyce jäi Prousti kõrvale istuma.”²³

Neid kaht katket omavahel võrreldes tekib kohe küsimus, kumb jõudis vastuvõtule enne, kas Proust või Joyce. Painteri järgi on selleks Proust, mis on ka loomulik, sest nii saab Marcel (Painteri püstitatud) kulisside tagant vaikimisi (sest Painter ei anna talle sõnu) jälgida Joyce'i saabumist ja käitumist ning teha sellest talle omasel viisil järeldusi, valgustada teda “vaimsete röntgenikiirtega”, uurida teda

²⁰ J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk 49.

²¹ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years, lk 341.

²² Joyce tundis oma kehva majandusliku olukorra ja riietuse pärast piinlikkust. Miski ei näita seda paremini kui järgnev seik: “Kui ilmad kehvaks läksid, andis Bradely talle oma vana armeekuue, mida vastu võttes Joyce südantliigutava lihtsusega ütles: “Mul pole kunagi paremat kuube olnud”” (R. E l l m a n n, James Joyce, lk 502).

²³ Sealsamas, lk 523.

kui tüüpi “teleskoopmikroskoobiga”. Ellmann aga laseb Prousti saabuda hiljem, mis on *tema* peategelase, Joyce’i seisukohalt üsna loomulik, sest ainult nii saab Ellmann eksponeerida oma kangelase “mõtteid” ja karakterit, ruumis liikumist, suhtlemistahet, uudishimu (mis Proustil tundub kas puuduvat või vaid vähesel määral eksisteerivat – ekstsentrilised tüübid *à la* Montesquieu/Charlus talle sel eluperioodil enam suuremat huvi ei pakkunud). Hoolimata sellest, milline oli n-ö ajalooline tõde ja kuidas too müüdimõõtu kohtumine tegelikult algas, on mõlemad biograafid instinktiivselt valinud meetodi, mis haakub parimal mõeldaval viisil nende teoste kirjeldamisobjektidega.

Veel märkame, et Painter on tõesti emotsionaalsem ja kuigivõrd vabam, n-ö “kirjanik”, seda näitab see, kuidas ta Joyce’i hilisemaid ja erinevatel aegadel öeldud arvamusi Prousti kohta ära kasutab, serveerides neid küll tsitaatidena, kuid jättes mulje, nagu võinuks need norutava ja ilmselt napsise Joyce’i peas ringi keerelda ka hotellis vastuvõtul. Samas ei märka ta rõivastada Prousti “karusnahk-sesse kasukasse”, mis andnuks kindlasti suurema dramaturgilise efekti. Seda teeb hoopis Ellmann, kes aga ei anna Joyce’i edasisele käitumisele nii tugevat põhjendust kui Painter, kes võrdsustab Prousti “Ulyssese” kangelase Bloomiga, tehes Proustile “järele hiilivast” Joyce’ist ühe hetkega “Ulyssese” teise kangelase, oma vaimset isa otsiva Stepheni, Bloomi ning seega ka Prousti “kadunud poja”. Mõlemad biograafid on ühel nõul, et kohtumi-

se aktiivsem pool oli Joyce (ilmselt oli see talle iseloomulik; vrd ka kohtumist Nabokoviga eespool), Ellmann viitab sellele, tuues ära ühe Joyce’i hilisematest kommentaaridest: “Oleks meil lubatud omavahel kuskil kohtuda ja veidi lobiseda...”²⁴, ning nimetades Joyce’i sõnu “natuke igatsuslikeks” (*a little wistful*). Joyce’i meelest rikkus kohtumise ära Prousti astmast tingitud ülehoollitsev atmosfäär, mida tema sõbrad-tuttavad talle pakkusid ja millega ta kindlasti ka päri oli – nii sai ta inimesi paremini jälgida, nii ei kannatanud ka tervis, mis ju tõesti hoolet vajab. Natuke (hea sõna tõetaotlejast biograafile) liialdades võib öelda, et kohtumise juures viibis ka Marceli kaksteist aastat tagasi surnud ema, kes oli seekord (seda ei juhtunud mitte alati) erakordselt taktitundeline.

Kahe kirjaniku vahelise vestluse paigutab Painter taksosse, mis on loomulik, võttes arvesse kõrget motiveerituseastet, mille ta Joyce’ile on andnud [“Ma pean järele uurima, kas ta vastab minu ootustele, kas temas on midagi minu Bloomist ja võib olla ka Stephenist!”] ning mille pinget igasugune eelnev vestlus, eriti aga selline, mis taksos ka tegelikult aset leidis, kindlasti oleks lahjendanud; Ellmann laseb need vähesed sõnad, mis neil teineteisele öelda oli, laua taga ära rääkida.

Painter:

“Kui nad Odiloni [Prousti sohver, Céléste Albaret’ mees] taksos minema sõitsid, avas Joyce pahaaimamatult akna ning süütas sigareti, Sydney Schiff aga sulges akna kiiresti ja palus sigareti minema visa-

²⁴ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 523.

ta. Joyce kurtis oma silmade, Proust kõhu üle. Kas musjöö Joyce'ile maitsevad trühvlid? – Jah, muidugi. – On ta kohanud hertsoginna X-i? – Ei, ei ole. “Mul on kahju, et ma ei ole tuttav musjöö Joyce'i loominguga,” ütles Proust. “Ma ei ole kunagi musjöö Prousti lugenud,” vastas Joyce.”²⁵

Ellmann (kes vastavad tsitaadid kas tekstis endas, kommentaarides või joonealustes lokaliseerib, jätmata lugejale mingit võimalust ilukirjanduslikuks empaatiaks):

I variant (William Carlos Williamsi järgi):

“... Joyce ütles: “Mu pea valutab iga päev. Mu silmade seisund on kohutav.” Proust vastas: “Mu vaene kõht. Mida pean ma tegema? See tapab mu. Tõtt öelda pean ma kohe lahkuma.” “Minu olukord on sama,” vastas Joyce, “kui ainult leiduks keegi, kes mul käe alt kinni võtaks. Nägemist.” “*Charmé*,” ütles Proust, “oo, mu kõht.””

(Ellmann parandab ilmse ebatõe joonealuse märkusega: “Proua Schiff eitab sellist vestluse kulgu, see tundub pigem hili-sema ilustusena.”)

II variant (Margaret Andersoni järgi):

Proust ütles: “Kahju küll, aga ma ei ole härra Joyce'i teost lugenud,” ja Joyce vastas: “Ma ei ole kunagi härra Prousti lugenud.”

III variant

a) Joyce'i järgi:

“Joyce rääkis Arthur Powerile, et Proust küsis tema käest, kas talle maitsevad trühvlid ja Joyce vastas: “Jah, muidugi.” Tema

[Poweri] kommentaar sellele oli: “Ja seal nad siis on, kaks meie aja kirjanduse suurkuju, nad saavad kokku ja neil pole muud teineteise käest küsida, kui see, kuidas trühvlid meeldivad.””

b) Joyce'i järgi:

“Budgenile esitas ta [Joyce] veidi enam laiendatud versiooni: “Meie jutuajamine koosnes põhiliselt ühest sõnast: “Ei.” Proust küsis minu käest, kas ma tunnen selle ja selle nimelist hertsogit, mina ütlesin: “Ei.” Meie võõrustajanna [mõeldud on proua Schiffi] küsis Proustilt, kas ta on lugenud seda või toda katkendit “Ulyssesest”, ja Proust ütles: “Ei.” Ja nii edasi. [Viimasest fraasist “jne” võiks välja lugeda, et vestlus ei lõppenudki EI-ga, vaid räägiti veel mil-lestki, kuid kas ka sama tulemuselt?] Situatsioon oli mõistagi lootusetu. Prousti päev alles koitis, minu oma loojus.”²⁶

Joyce'i Prousti poole sisse ei lasta, kuigi ta seda ise soovis. Ka siin biograafidel erimeelsusi pole, aktiivsem roll kuulub Proustile, kelle soov “ümmardajad-emad” kohe täitma tõttavad.

Painter:

“Kui nad jõudsid Hamelini tänav 44 [Prousti viimane elukoht enne kuulsat Haussmani tänava korktuba ja vahepealset Laurent-Pichat' peatuspaika], ütles Proust Schiffile viisakalt, kuid kindlalt: “Palun öelge Joyce'ile, et ta minu taksoga koju sõidaks.””²⁷

Ellmann:

“Kui nad kohale jõudsid, veenis Proust Joyce'i, et ta laseks ennast taksoga koju

²⁵ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years, lk 341.

²⁶ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 523–524.

²⁷ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years, lk 341–342.

viia. Joyce seda kohe ei teinud, ta oli natuke napsine ja tahtis juttu rääkida; Proust, kes kartis värsket õhku, tõttas sisse, jättes Schiffid Joyce'i ümber veenma.²⁸

Sellega on kohtumine põhimõtteliselt ka lõppenud. Kirjanikud said kokku ja ei saanud ka. Biograafide suhtumised kattuvad, mõlemad on veendunud, et kohtumise luhtumises on süüdi kirjanike looming, see Raamatusse vormunud Absoluutne Eneseväljendus, mida kirjandusilm enne neid ei tundnud.

Painter pooldab psühhoanalüütilist selgitust:

“Nii kohtusid ja läksid lahku kaks kahekümnenda sajandi kirjanduse suurkuju. (...) Geeniustest kirjanike võimetus teineteist ja oma loomingut vastastikku mõista on tavaline, kuid mitte kahetsusväärne instinktiivse enesekaitse fenomen; sest kui üks oleks lasknud ennast teise suuruselt sisse võtta, riskinuks ta iseenda suuruse rüvetamisega [contaminate].”²⁹

Ellmann on “kainem” ja napolisõnalisem:

“Mõlemal mehel oli raske leida ühist pinda, kus kokku saada.”³⁰

Alain de Bottonil (kes on kirjutanud väga kena Prousti loominguga inimlikke jooni rõhutava biograafilise essee) on sama asja kohta öelda järgmist:

“Loo [loe: kohtumise] absurdne pool

seisneb selles, et me kõik teame, mida need kirjanikud oleksid võinud teineteisele öelda. Ei-ummikuga lõppev vestlus ei ole paljudele üllatuseks, palju üllatavam ja kahetsusväärsem on, kui see oligi kõik, mida “Ulyssese” ja “Kaotatud aja otsingu” autoreil üksteisele Ritzi hotelli kroonlühtri alla öelda oli.”³¹

Samas on Botton, tõukudes juba teadaolevast, täitnud selle kahetsusväärset tühja seiga oma sõnadega. (Prousti elus on teisigi taolisi seiku, mis väärisksid dramatiseerimist, kuid millele stsenaaristid-lavastajad, kes teatud ajavahemike järel Prousti elust filme teha püüavad, pole tähelepanu osutanud.)

“Proust [karusnahkses kasukas, salamis *homard à l'américaine*’ist tükke napsates]: Musjöö Joyce, kas te tunnete hertsog de Clermont-Tonnere’i?”

Joyce: Palun, öelge mulle James. Auväärt krahv! Ta on minu hea sõber, parim inimene, keda olen teel Limerickist siia kohanud.

Proust: Kas tõesti? Küll on tore, et oleme ühel meelel [särades heameelest ühise tuttava üle], kuigi Limerickis³² ma pole käinud.

Violet Schiff [võõrustaja delikaatsusega Prousti poole küünitades]: Marcel, kas te olete tuttav James’i suure raamatuga?

Proust: Ulysses? *Naturellement*. Kes siis poleks lugenud meie algava sajandi

²⁸ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 524.

²⁹ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years, lk 341–342.

³⁰ R. E l l m a n n, James Joyce, lk 524.

³¹ A. d e B o t t o n, How Proust Can Change Your Life, lk 121.

³² Tõlkimatu sõnamäng. Limerick on linn Iirimaa, kust pärimuse järgi sai 18. sajandil alguse viierealise vemmälvärsi traditsioon. Botton annab kirjanikele võimaluse dialoogiks, Tõeliseks Kohtumiseks ehk Sisuks, kuid nurjab selle kohe.

suurteost?

[Joyce punastab märkamatu, kuid tema rõõmu ei varja miski.]

Violet Schiff: On teil ehk mõni lõik sellest peas?

Proust: Madame, ma mäletan tervet raamatut. Näiteks see koht, kus kangelane läheb raamatukokku, andke mulle andeks minu *accent anglais*, kuid ma ei suuda midugi kui [alustab tsiteerimist]: “Urbane, to comfort them, the Quaker librarian purred...”³³

Siin lõikab Botton kõneluse katki, et tuua ära omapoolne põhjendus, miks kohtumisest (Sisust) asja ei saanud: kirjalik väljendus on suulise ees ülím, ealeski – eladeski – ei suuda öeldu tungida sisse, Sissusse.

“Ja isegi siis, kui kõik oleks nii hästi laabunud, kui nad oleksid taksosõidu ajal elavalt vestelnud ning hiljem päikesetõusuni välja vahetanud mõtteid muusikast ja kirjandusest, kunstist ja rahvuslusest, armastusest ja Shakespeare’ist, oleks nende vahel ikkagi haigutanud kriitiline lõhe, mis jääb jutuaajamise ja töö, tühja loba ja kirjutamise vahele, sest “Ulysses” ja “Kaoatatud aegade otsing” poleks omavahel kunagi saanud astuda dialoogi.”³⁴

Bottoni väide kõlab proustlikult. Ka Prousti meelest polnud jutul, suulistel sõnadel suurt ega sügavat mõtet. Neid sai kasutada karakteri iseloomustamisel ning kuigi Proust valdab dialoogi (eriti koomilist) suurepäraselt, on mitu korda tähtsam

see, mida jutustajal hiljem jutu kohta on kirjutada. Proust loob loogilis-emotsionaalse ahela, aja ja loo, ta annab/kingib sõnale kohta, kodu- ja sünnimaa. Proust võtab oma lugeja käekõrvale, juhib teda tähenduste labürindis, suure ja särava, kuid olematu, olematusest hiilgava Tõe poole. Nii lakkab olemast juhtumise juhuslikkus; me võime surra, teades, et meie elul on olnud mõte. Joyce’i sõna seevastu on definiitvne, külm, see on filoloogiline sõna, mida ei pea ilmingimata teiste sõnadega seletama. Juhtumine juhtub kohe, silmapilkselt, see on avarii, kollisioon, millele järgneb teine, kolmas, neljas, viieski... kohtumine.

Jah, KOHTUMINE ei toimunud, kokku said kehad, mitte hinged, intellektid või südamed. Selles on kõik kohtumise kirjeldajad (George D. Painter, Richard Ellmann, Alain de Botton) olnud ühel nõul, tehtud järeldused on kõlanud pateetilises unisoonis: kontaktituse kajata kor-dused.

Kas tõesti on nii, et juhuslik lühiühendus loojate vahel tähendab ka teoste vastastikust kurtust, tummust, kurttumust, tummkurtust? Tuleb rõhutada, et tegemist pole tavaliste, seega ka mitte juhuslike teostega, raamatutega, mis võivad üksteisest õlgu kehitades mööda minna. “Kaoatatud aegade otsing” ning “Ulysses” on küll absoluutse eneseväljenduse sümbolid, vaid Proust võinuks kirjutada “Otsingu” ja Joyce “Ulyssese”, kuid olulisem

³³ Bottoni naljatlev dialoog on paljuski tõene: kaasaegsete tunnistuste kohaselt oli Proustil tõepoolest suurepärase mälu, tsiteerimiseks ta üldjuhul raamatuid ei vajanud, samuti ei pruukinud ta hoomata irooniat Joyce’i “vemmalvastuses”.

³⁴ A. de B o t t o n, How Proust Can Change Your Life, lk 121.

on see, et mõlemad teosed võisid mahutada maailmu, neisse mahtus kõik, mida nende loojad sinna tahtsid panna, sealhulgas iseendid. Joyce, kes elas kauem, seda tegigi, "Finnegans Wake" pillab Prousti kohta mõne sõnamängu: "Prost bitte[n]!", "the prouts will invent a writing", "two legglels in blooms", "pities

of the plain".³⁵ Kuid ühes oma kirjas vihjab Joyce võimalusele, nagu võiks tal Proustiga ka mingi sisuline või tundmuslik ühisosa olla: "À la recherche des Ombrelles perdues by several Jeunes Filles en Fleurs du côté de chez Swann and Gomorhée et Cie, by Marcelle Proyst and James Joust" (minu rõhutused – T.R.).³⁶

³⁵ G. D. P a i n t e r, Proust: The Later Years, lk 342.

³⁶ J.-Y. T a d i é, Marcel Proust, lk 765–766.

MIHHAIL BAHTIN

ROMAANI AJALOOISEST TÜPOLOOGIAST

Romaanižanri ajaloolise (ja mitte formaalstaatilise või normatiivse) uurimise paratamatus. Žanri erikujude mitmekesisus. Katse neid erikujusid ajalooliselt klassifitseerida. Klassifikatsioon lähtuvalt põhimõttest, kuidas on loodud peategelase kuju: rännakuromaan, katsumusromaan, biograafiline (autobiograafiline) romaan, kujunemisromaan. Ükski konkreetne ajalooline eriliik ei järgi põhimõtet puhtal kujul, kuid on iseloomustatav ühe või teise põhimõtte domineerimisega kangelase kujundamisel. Kuna kõik elemendid üksteist vastastikku määravalt mõjutavad, seondub teatav kangelase kujundamise põhimõtte kindla süžetüübiga, maailmakontseptsiooniga, romaani teatud kindlat laadi kompositsiooniga.

1. *Rännakuromaan*. Selle romaani peategelane on ruumis liikuv punkt, tal puuduvad olemuslikud tunnusjooned ja ta ise ei ole romaanikirjaniku kunstilise tähelepanu keskmes. Tema liikumine ruumis – rännakud ja ositi ka seiklused-avantüürid (peamiselt katsumuslikku laadi) – võimaldab kunstnikul avada ja näidata maailma ruumilist ja staatilis-sotsiaalset mitmekülgust (maid, linnu, kultuure, rahvusi, eri ühiskonnarühmi ja nende eripärad elu-

olu). Selline romaanikangelase loomise ja romaani ülesehituse tüüp on iseloomulik antiikaja naturalismile (Petronius, Apuleius, Encolpiuse jt rännakud, eesel Luciuuse rännakud) ja Euroopa kelmiromaanile (“Tormese Lazarillo elukäik”, “Guzmán de Alfarache”, “Francion”, “Gil Blas” jt). Juba keerukamal kujul domineerib seesama peategelase kujundamise põhimõtte Defoe avantüürses kelmiromaanis (“Kapten Singleton”, “Moll Flanders” jt), Smolletti seiklusromaanis (“Roderick Randomi seiklused”, “Peregrine Pickle”, “Humphry Clinker”). Viimaks: ühes veel mõnede komplikatsioonidega on sama põhimõtte aluseks ka teatavatele 19. sajandi seiklusromaanide erikujudele, mis jätkavad kelmiromaanide arenguliini.

Rännakuromaanide tüübile on iseloomulik puht ruumiline ja staatiline arusaam maailma mitmekülgusest. Maailm koosneb ruumis üksteise kõrval asuvatest erinevustest ja kontrastidest; elu aga – mitmesuguste kontrastsete situatsioonide vaheldumisest: edu vaheldub ebaeduga, õnn õnnetusega, võit kaotusega jne.

Ajalised kategooriad on siin välja arendatud väga nõrgalt. Seda tüüpi romaanid pole ajal kui sellisel erilist tähendust ja tal puudub ajalooline värving; isegi “biolo-

Avareatükk uurimusest: Роман воспитания и его значение в истории реализма. Rmt-s: M. Бахтин, Эстетика словесного творчества. Москва, 1979, lk 199–209.

giline aeg” – tegelase vanus, tema jõudmine noorusest täisikka ja vanakssaamine – kas puudub üldse või on üksnes formaalselt märgitud. Seda tüüpi romaani-des on välja arendatud ainult seiklusaeg, mis koosneb üksteisega külgnevatest lähimomentidest – hetkedest, tundidest, päevadest –, mis on rebitud välja ajalise protsessi ühtsusest. Selles romaanis on tavalised ajamääratlused: “samal hetkel”, “järgmisel hetkel”, “jõudis tund aega varem”, “järgmisel päeval”, “sekund varem, hiljem”, “jäi hiljaks”, “jõudis ette” jne (kui kirjeldatakse kokkupõrget, lahingut, kahvõitlust, kähmlust, röövimist, põgenemist jt avantüüre), “päev”, “hommik”, “öö” (kui kirjeldatakse olusid, milles avantüürne tegevus aset leiab). Lisaks öö spetsiifiliselt avantüürne tähendus jms.

Kuna ajalooline aeg puudub, siis tõusevad esile üksnes erinevused, kontrastid; peaaegu täiesti puuduvad olemuslikud seosed; puudub arusaam niisuguste sotsiaal-kultuuriliste nähtuste nagu rahvused, maad, linnad, ühiskonnarühmad, kutsealad terviklikkusest. Siit tuleneb selliste romaanidele tüüpiline joon tajuda võõraid ühiskonnarühmi, maid, rahvusi, võõrast argiolustikku jne “eksootika” vaimus, s.o tajuda pelgalt lahknevusi, kontraste, võõrapärasust. Siit tuleb ka romaani selle erikuju naturalistlik loomulaad: maailma lagunemine üksikesemeteks, -nähtusteks ja -sündmusteks, mis lihtsalt asuvad üksteise kõrval või vahelduvad teineteisega. Inimese kaju romaanis – vaevu visandatud – on läbinisti staatiline, nii nagu on staatiline teda ümbritsev maailmgi. Kui ka inimese olukord järsult muutub (kelmiromaanis saab ta kerjusest rikkuriks, tund-

matu päritoluga hulkurist aadlimeheks), siis ise jääb ta sealjuures muutumatuks.

2. *Katsumusromaan.* Teist tüüpi romaan ehitatakse üles peategelastele osakssaavate katsumuste reana – proovile pannakse nende truudus, ennastsalgavus, julgus, vooreslikkus, üllus, vagadus jne. See romaani erikuju on Euroopa kirjanduses kõige levinum. Ta hõlmab suure enamiku kogu romaanitoodangust. Selles romaanis on maailm peategelase võitluse ja katsumuste areen; sündmused ja seiklused on kangelasele proovikiviks. Kangelane on alati valmiskujul ja muutumatuna ette antud. Kõik tema väärtused on algusest peale olemas ning romaani käigus neid lihtsalt vaetakse, pannakse proovile.

Katsumusromaan tekib samuti antiikajal, kusjuures põhiliselt kahel erikujul. Esimest esindavad kreeka romaanid (“Aithiopika”, “Leukippe ja Kleitophon” jt), teist varakristlikud pühakute (iseäranis märtrite) elulood.

Esimene erikuju – kreeka romaan – rajaneb ideaalse kangelase ja ideaalse kangelanna armutunnete truuduse ja moraalipuhtuse proovilepanekul. Peaaegu kõik seiklused on korraldatud kallalekipumistena peategelaste süütusele, moraalipuhtusele ja vastastikusele truudusele. Kangelaste karakterite staatilisus ja muutumatus, nende abstraktne täiuslikkus välistavad igasuguse kujunemise ja arengu ning toimuva, nähtava ja läbielatava igasuguse rakenduse elukogemusena, mis kangelasi muudaks ja vormiks.

Erinevalt rännakuromaanist luuakse selles romaanitüübis väljaarendatum, kee-

rukas inimkuju, millel on tohutu mõju romaani edasisele ajaloole. See kuju on suurel määral ühtne, kuid see on iselaa- di ühtsus – staatiline ja substantsiaalne. Kreeka romaan, mis sündis “teise sofistika” pinnal ja oli kogunud endasse retoorilist kasuistikat, loob eeskätt retoorilis- juriidilise inimesekontseptsiooni. Juba siin põimus inimese kuju tugevalt läbi kohtu- retoorikast pärinevate kategooriate ja mõistetega – süü ja süütus, kohtupidamine ja õigeks mõistmine, süüdistus, kuritegu, vourused, teened –, mis nii kaua romaanis valitsesid, tehes romaanikangelasest kas süüdistatava või kaitsealuse ning romaanist omamoodi kohtupidamise pea- tegelase üle. Kreeka romaanis on need kategooriad alles formalistlikku laadi, kuid ka siin loovad nad inimese kuju ise- äraliku *ühtsuse* – õigusemõistmise, kaitse või süüdistuse subjektina, kellenagi, kes on kas sooritanud kuritegusid või kellel on teeneid. Juriidilised, kohturetoorilised kategooriad kanduvad kreeka romaanis sageli üle ka maailmale, nii et sündmustest saavad kaasused, esemetest süütõendid jne. Sellised on põhimõtted, mis avanevad kreeka romaani konkreetset ainestikku analüüsid.

Katsumusromaanide teise eriliigi puhul, mis samuti tekkis juba antiikkirjanduses, muudavad oluliselt oma ideoloogilist sisu niihästi inimese kuju kui ka proovilepaneku idee. Selle eriliigi sündi valmistasid ette varakristlikud märtrite ja teiste pühakute elulood (Dion Chrysostomos, Clemensi legenditsükkel jne). Tema elemente leidub ka Apuleiuse “Metamorfoosides” (“Kuldse eeslis”). Selle erikuju aluseks on idee pühaku proovilepanemisest kannu-

tuste või kiusatuste läbi. Katsumuseidee pole siin enam välist ja formalistlikku laadi nagu kreeka romaanis. Kangelase si- seelu, ta *habitus* saab tema kuju oluliseks aspektiks. Katsumused ise muutuvad ideoloogiliselt sügavamaks ja rafineeritu- maks, eriti seal, kus kujutatakse usu proo- vilepanekut kahtlustega. Üldse on selle- le katsumusromaanide erikujule iseloomulik seikluslikkuse ühendamine probleemse ja psühholoogilisusega. Kuid ka siin toimub proovilepanek dogmaatilisel üld- kehtiva valmisideaali vaatevinklist. Ideaal ise ei arene, ei kujune. Niisamuti on ka proovilepandav kangelane juba ette val- mis ja kindlaks kujunenud, katsumustest (kannatustest, kiusatustest, kahtlustest) ei saa teda vormivat kogemust, need ei muu- da teda, ning selles kangelase vääramatu- ses kogu asi ongi.

Katsumusromaanide järgmine erikuju – keskaegne rüütliromaan – oli muidugi (oma suuremas ja olulisemas osas) mär- kimisväärselt mõjutatud antiikse katsumusromaanide mõlemast erikujust. Rüütli- romaani tuntud tüübirohkus tuleneb var- junditest katsumuseidee ideoloogilises sisus (kurtuaasete või kristlik-kiriklike või müstiliste seikade domineerimisest selles). Lühike analüüs 12.–13. sajandi värsivormilise ning 13.–14. ja järgmiste sajandite proosavormilise rüütliromaanide ülesehituse põhitüüpidest (kuni “Amadisi” ja “Palmeríni”-romaanideni, k.a.).

Lõpuks: katsumusromaanide kõige tähe- lepanuväärsem ja ajalooliselt mõjukaim erikuju on barokkromaan (d’Urfé, Scudéry, Calprenède, Lohenstein jt). Barokkromaan suutis ammutada katsumu- seideest kõik sinna kätkevad süžeeilised

võimalused suuremahuliste romaanide loomiseks. Seepärast avab barokkromaan kõige paremini katsumuseidest tulenevad ülesehituslikud võimalused, ning ühtlasi paljastab oma piiratuse ja ahtuse realistliku tegelikkusesüüvimise vallas. Barokkromaan on kõige puhtamat ja järjekindlamat tüüpi *heroiline romaan*, mis toob ilmsiks *romaaniliku heroiseerimise* eripära ja selle erinevuse eepilisest. Barokk ei salli midagi keskpärest, normaalset, tüüpilist, tavalist; kõik on siin viidud grandioosse mõõtkavani. Ka kohturetooriline paatos väljendub siin väga järjekindlalt ja kirkalt. Inimese kuju ülesehitamine, iseloomujoonte valik, nende ühtesidumine, viis, kuidas kangelase kujule omistatakse tegusid ja sündmusi (tema "saatus"), – kõik on ette ära määratud sellega, kas teda kaitstakse (apologiseeritakse), õigustatakse, ülistatakse või vastupidi, süüdistatakse, paljastatakse.

Barokne katsumusromaan andis järgmistel sajanditel kaks arenguharu: 1) heroilise seiklusromaan (Lewis, Radcliffe, Walpole jt); 2) pateetilis-psühholoogilise romaan (Richardson, Rousseau). Neis versioonides on katsumusromaanil ilme oluliselt muutunud, eriti viimases, kus tekib iselaadne nõrkuse heroiseerimine, "väikese inimese" heroiseerimine.

Hoolimata paljudest erinevustest, mis katsumusromaanil mainitud ajalooliste erikujude vahel leiduvad, on neil kõigil teatud kindel hulk olulisi ühisjooni ning need määravad selle romaanitüübi tähenduse Euroopa romaanil ajaloo.

1) *Süžee*. Katsumusromaanil süžee rajaneb alati kõrvalepõigetest tegelaste normaalsest elukäigust, sellistel erandlikel

sündmustel ja olukordadel, mis tüüpilises, normaalses, tavalises inimbiograafias puuduvad. Näiteks kreeka romaanis kujutatakse enamasti sündmusi, mis leiavad aset kihluse ja pulmade vahel või pulmade ja pulmaöö vahel jne, s.o niisuguseid sündmusi, mida õigupoolest ei tohiks olla, mis üksnes lahutavad teineteisest biograafia kaht naaberhetke, pidurdavad normaalse elu kulgu, kuid ei muuda seda: lõppude lõpuks saavad armunud alati abielus ühte ja biograafiline elu naaseb teispool romaani raame oma loomulikku voolusängi. See määrab ka romaaniaja eripärase ilme: sel ajal puudub reaalne biograafiline kestus. Siit tuleb ka juhuse eriline roll nii kreeka kui iseäranis barokkromaanis. Barokkromaanil sündmustel, mis on korraldatud avantüüradena, puudub igasugune biograafiline ja sotsiaalne tähendus ja tüüpilisus: nad on ootamatud, enneolematud, erakordsed. Siit ka kuritööde ja kõikvõimalike anomaaliatega roll barokkromaanil süžees, selle romaanil verine ja sageli väärdundud loomulaad (see iseärasus on tänini omane seiklusromaanil tollele suunale, mis Lewise, Walpole'i, Radcliffe'i – musta ehk gootilise romaanil kaudu on seotud barokkromaaniga).

Katsumusromaan algab alati sealt, kus algab kõrvalekaldumine normaalsest ja biograafilisest elukäigust, ning lõpeb seal, kus elu astub taas harilikesse rööbastesse. Sellepärast ei sünni katsumusromaanil sündmustest, millised nad ka oleksid, uut tüüpi elu, uut inimbiograafiat, mida määraksid muutuvad elutingimused. Teispool romaani piire jäävad biograafia ja ühiskonnaelu harilikuks ja muutumatuks.

2) *Aeg*. (Seiklusaja piiramatus, lõpma-

tus, seikluste üksteise otsa lükkimine.) Eelkõige kohtame katsumusromaanis täiustatud ja detailiseeritud *seiklusaega* (mis on välja eraldatud ajaloost ja biograafiast). Lisaks esineb siin, eriti rüütliromaanis, võluuag (Ida mõjutustel). Sellele ajale ongi iseloomulik just normaalsete ajakategooriate rikkumine: näiteks ühe ööga tehakse ära mitme aasta töö või vastupidi – aastad mööduvad ainsa hetkega (nõidusune motiiv).

Süžee isärasused, mis tekivad hälbimise tõttu aja ajaloolisest ja biograafilisest kulust, määravad aja üldise eripära katsumusromaanis: sellel ajal puuduvad reaalsed (ajaloolised ja biograafilised) näidud, ta pole ajalooliselt lokaliseeritud, st olulisel määral kinnistatud ühegi ajalooepohhi külge, ega ole seotud mingite kindlate ajalooliste sündmuste ja tingimustega. Ajaloolises lokaliseerimises katsumusromaan mingit probleemi ei näinudki.

Tõsi, barokkajastul tekib ka ajalooline katsumusromaan (näiteks Scudéry “Kyros”, Lohensteini “Arminius ja Thusnelda”), kuid need romaanid on kvaasiajaloolised ja aegki neis on kvaasiajalooline.

Katsumusromaanis tähtsaks saavutuseks ajakategooria hõlvamisel on *psühholoogiline aeg* (eriti barokkromaanis). Sellele ajale on omane subjektiivne tajutavus ja kestus (hädaohu, piinavate ootuste, kustutamatu kire jne kujutamisel). Kuid see psühholoogilise värvinguga ja psühholoogiliselt konkretiseeritud aeg pole sisuliselt lokaliseeritud isegi indiviidi eluprotsessi kui terviku suhtes.

3) *Maailmakujutus*. Erinevalt rännakuromaanist keskendub katsumusromaan

peakangelasele; ümbritsev maailm ja kõrvaltegelaste kujud muutuvad enamikul juhtudest fooniks, dekoratsiooniks, miljööks kangelase tarvis. Kummatigi on ümbrusel siin tähtis koht (eriti barokkromaanis). Kuid tardunud kangelase külge fooniks kinnistatuna puudub välismaailmal iseseisvus ja ajaloolisus. Erinevalt rännakuromaanist domineerib siin pealegi geograafiline eksootika sotsiaalse üle. Olustik, millel rännakuromaanis oli tähtis koht, puudub siin peaaegu täiesti (kui ta pole just eksootiline). Kangelase ja maailma vahel pole tõelist vastastikust toimet: maailm ei ole suuteline kangelast muutama, vaid üksnes paneb teda proovile, ja kangelanegi ei mõjuta maailma, ei muuda selle ilmet; katsumusi läbi tehes, oma vaenlasi kõrvaldades jne jätab kangelane maailmas kõik asjad oma kohale, ta ei muuda maailma sotsiaalset palet, ei kujunda seda ümber, ega pretendeerigi sellele. Küsimust subjekti ja objekti, inimese ja maailma vastastikusest mõjust katsumusromaanis ei teki. Seepärast jääb heroism selles romaanis viljatuks ja loovusetuks (isegi kui kujutatakse ajalookangelasi).

Jõudnud õitsengule barokkajastul, kaotab katsumusromaan 18. ja 19. sajandil oma tüübipuhutuse, kuid romaan, mis rajaneb ideel kangelase proovilepanekust, jätkab eksisteerimist, mõistagi komplitseerudes kõige selle läbi, mida toovad kaasa biograafiline ja kujunemisromaan. Katsumuseidee kompositsiooniline jõud, mis võimaldab sügavalt ja suuresti korraldada ja koondada kangelase ümber erilaadset ainekku, ühendada pingelist seikluslikust sügava probleemse ja keeruka

psühholoogilisusega, määrab selle idee tähtsuse hilisemale romaaniajaloole. Näiteks on katsumuseidee – muidugi biograafilise ja eriti kujunemisromaaniga saavutuste võrra palju keerukamaks ja rikkamaks muutunud – aluseks prantsuse realismi romaanidele. Ülesehituse põhitüübilt on Stendhali ja Balzaci romaanid katsumusromaanid (Balzaci puhul on eriti tunda sügavat sidet barokktraditsiooniga). Teistest 19. sajandi suurtest kirjandusnähtustest tuleb nimetada Dostojevskit, kelle romaanid on oma ülesehitustüübilt samuti katsumusromaanid.

Katsumuseidee ise täitub oma hilisemas ajaloos väga erineva sisuga, näiteks kutsumuse, geniaalsuse, väljavalituse proovilepanek hilisromantismis; napoleonlike parvenüüde katsumused prantsuse romaanis, bioloogilise tervise ja eluga kohandumise võime proovilepanek Zola'l, kunstniku geniaalsuse ja rööbiti ta elukõlblikkuse proovilepanek *Künstlerroman*'is, lõpuks – liberaalse reformaatori, nietscheaani, moraalieitaja, emantsipeerunud naise katsumused ja veel hulk muid eriliike 19. sajandi kolmandajärgulises romaanitoodangus. Katsumusromaan omaette alaliigiks on ka vene romaan, mis paneb proovile inimese sotsiaalse kõlblikkuse ja täisväärtuslikkuse (“üleliigse inimese” teema).

3) *Biograafiline romaan*. Ka biograafilist romaani valmistatakse ette juba antiikajal: antiiksetes biograafiates, autobiograafiates ja varakristliku perioodi pihtimustes (kuni Augustinuseni). Kuid ettevalmistusest asi kaugemale ei jõua. Ja üldse pole puhast biograafilise romaani vormi õigupoolest

kuigi olnudki. On olnud romaani-kangelase biograafilise (autobiograafilise) kujundamise ja romaani mõnede teiste aspektide vastava vormimise põhimõte.

Biograafilisel vormil romaanis on järgmised erikujud: iidne (juba antiikaegne) naiivne edu–ebaedu vorm; edasi: tööd ja teod; pihtimuslik vorm (biograafia kui pihtimus); pühakueluloo vorm; lõpuks, 18. sajandil tekib kõige olulisem erikuju – biograafiline perekonnaromaan.

Kõigile neile biograafilise konstruktsiooni erikujudele, sealhulgas ka primitiivseimale neist, mis põhines eluliste kordaminekute ja äpardumiste loetlemisel, on omane hulk väga tähtsaid iseärasusi.

1) Erinevalt rännakuromaanist ja katsumusromaanist ei rajane biograafilise vormi *sütžee* mitte kõrvalepõigetele normaalsest ja tüüpilisest elukäigust, vaid just nimelt iga elutee kõige põhilisematel ja tüüpilisematel seikadel: sünd, lapsepõlv, õpinguaastad, abiellumine, elusaatuse kujunemine, tööd ja tegemised, surm jms, s.o just neil seikadel, mis katsumusromaanis jäävad kas aega enne romaani algust või siis pärast selle lõppu.

2) Ehkki kujutatakse peategelase eluteed, puudub puht biograafilise romaani puhul tema kujus kujunemine, areng; muutub, vormub, kujuneb kangelase elu, tema saatuse, kuid ta ise jääb sisuliselt muutumatuks. Tähelepanu keskendub kas tema toimingutele, kangelastegudele, teenetele, loometöödele või siis elusaatuse, õnne jne rajamisele. Ainus oluline muutus kangelases eneses, mida biograafiline romaan (eriti autobiograafiline ja pihtimuslik) tunneb, on kriis ja übersünd (kriisile rajatud pühakuelulood, Augustinuse “Pih-

timused” jm). Käsituse elust (elu mõtte), mis on biograafilise romaani aluseks, määravad kas selle elu objektiivsed tagajärjed (teosed, teened, tööd-tegemised, kangelasteod) või siis õnne–õnnetuse kategooria (ühes selle kõigi variatsioonidega).

3) Biograafilise romaani oluliseks isearasuseks on, et temas ilmub nähtavale biograafiline aeg. Erinevalt seiklus- ja võluajast on biograafiline aeg täiesti reaalne, kõik hetked selles kuuluvad eluprotsessi kui tervikusse, iseloomustavad seda protsessi kui piiritletut, kordumatut ja pöördumatut. Iga sündmus on lokaliseeritud selle eluprotsessi tervikus ja lakkab seega olemast avantüür. Hetked, päev, öö, lühikeste hetkede vahetu järgnemine teineteisele kaotavad biograafilises romaanis peaaegu tervenisti oma tähenduse – see romaan töötab pikkade perioodidena, eluterviku orgaaniliste koostisosadena (vanusejärgkudena jne). Muidugi kujutatakse biograafilises romaanis selle põhijärg taustal üksiksündmusi ja -seiklusi suures plaanis, kuid selle suure plaani hetkedel, tundidel ja päevadel puudub avantüürne iseloom ning nad on allutatud biograafilisele ajale, paigutatud temasse ja täituvad temas reaalsusega.

Olles reaalne, kuulub biograafiline aeg paratamatult ulatuslikumasse, ajaloolise – olgugi algeliselt ajaloolise – aja protsessi (osaleb selles). Biograafiline elu on võimatu väljaspool ajastut, mis küünib kaugeemale üksikelu piiridest ja mille kestust mõõdavad ennekõike *sugupõlved*. Eri sugupõlvedel pole kohta ei rännaku- ega katsumusromaanis. Nad toovad kujutatavasse maailma täiesti uue ja väga tähtsa

aspekti, nad toovad sinna kontaktid eriaegsete elude vahel (seos põlvkondade ja seiklusromaanis *kohtumiste* vahel). Siit avaneb juba tee ajaloolisse mõtmesse. Kuid biograafiline romaan ise veel tõeliselt ajaloolist aega ei tunne.

4) Vastavalt neile vaadeldud erijoontele saab ka maailm biograafilises romaanis teistsuguse ilme. Ta pole enam kangelase fooniks. Kangelase kokkupuuted ja sidemed maailmaga pole korraldatud enam juhuslike ja ootamatute kohtumistena “suurel teel” (ega ole nad ka instrumendid kangelase proovilepanekuks). Kõrvaltegelased, maad, linnad, esemed jne kuuluvad biograafilise romaani olemuslikul viisil ja neil on ka oluline suhe kangelase elutervikuga. Sellega ületatakse maailma kujutamisel niihästi rännakuromaanis naturalistlik killustatus kui ka katsumusromaanis eksootika ja abstraktne idealiseerimine. Tänu mainitud seosele ajaloolise ajaga, ajastuga, saab võimalikuks tegelikkuse sügavam realistlik peegeldus. (Rännakuromaanis, näiteks kelmiromaanis, olid inimese seisus, elukutse, sünnipära maskideks; siin aga muutuvad nad elutähtsaks teguriks. Sidemed kõrvaltegelastega, ametiasutustega, maadega jne ei ole enam pinnapealselt avantüürset laadi.) Eriti ilmekalt avaldub see biograafilises perekonnaromaanis (nagu Fieldingi “Tom Jones”).

5) Kangelase kuju loomine biograafilises romaanis. Heroiseerimine kaob siin peaaegu täiesti (ositi ja teisenenud vormis säilib vaid biograafilistes pühakuelulugudes). Kangelane pole siin ka ilma oluliste tunnusoonteta punkt, mis ruumis kohta vahetab, nagu rännakuromaanis. Järje-

kindla abstraktse heroiseerimise asemel, mis leidis aset katsumusromaanis, iseloomustatakse siin kangelast nii positiivsete kui ka negatiivsete joontega (teda ei panda proovile, vaid ta püüdleb reaalsete tulemuste poole). Kuid neil tunnusjoontel on jäik, lõpetatud iseloom, nad on niisugustena olemas juba algusest peale ja kogu romaani kestel jääb inimene iseendaks (muutumatuks). Sündmused ei kujunda inimest, vaid tema (olgu või loomingulist) saatust.

Sellised on romaanikangelaste kujundamise põhiprintsiibid, mis tekkisid ja eksisteerisid kuni 18. sajandi teise poole-

ni, s.o ajani, mil tekkis kujunemisromaan. Kõik need põhimõtted valmistasid ette sünteetiliste romaanivormide, eelkõige realistliku romaani (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray) arengut 19. sajandil. Et mõista 19. sajandi romaani, on vaja põhjalikult teada ja hinnata kõiki neid kangelase kujundamise põhimõtteid, mis selle romaani loomisel suuremal või vähemal määral osalesid. Kuid eriti suur tähtsus realistlikule romaanile (ja osalt ka ajalooromaanile) on kujunemisromaanil, mis tekkis 18. sajandi teisel poolel Saksamaal.

Vene keelest tõlkinud Kajar Pruul

NATAN TAMARTŠENKO

ROMAAN

Romaan on “ainus kujunemisjärgus olev, veel mitte valmis žanr”¹, ta on “kunstiliselt korraldatud sotsiaalne erimeelsus, vahel erikeelsus, ja individuaalne erihäälsus”². Niisugused kaks žanrimääratlust on Bahtin andnud oma kahes eri uurimuses (“Eepos ja romaan”, “Sõna romaanis”). Nad on eriti huvitavad sellepolest, et sisaldavad endas dialektika ja dialoogi kategooriaid. Seos nende Bahtini filosoofilise esteetika jaoks fundamentaalsete kategooriate vahel paneb paika tema romaaniteooria tuuma mõttelised piirjooned. Romaanžanr ühendab Bahtini arvates endasse ühelt poolt maailma ja inimese kujunemise dialektika (oma objektiiv-kujutavas struktuuris) ning teisalt eri keelte, sotsiaalsete positsioonide ja “ideoloogemide” dialoogi (oma subjektiiv-kõnelises struktuuris). Romaanis, nagu proosalukirjanduse sõnaski, “põimub objekti

dialektika ühte teda ümbritseva sotsiaalse dialoogiga”³.

Nii nende kahe žanrimääratluse võrdtähenduslikkus kui ka nende suunatus žanri struktuuri eri aspektidele väljendavad teadlikku ja läbimõeldud metodoloogilist lähte kohta. Romaaniteoreetikute katsed “avastada tema seesmist kaanonit püsivate ja kinnistunud žanritunnuste süsteemi näol”⁴ on Bahtini seisukohalt vastuolus uurimisaine olemusega ja viivad vältimatult “mööndustega” definitsiooni deni. Loobudes sellisest lähenemisviisist, osutas Bahtin kolmele struktuursele omadusele, “mis romaani põhimõtteliselt teistest žanridest eristavad: 1) romaani stilistiline kolmemõõtmelisus, seotud temas realiseeruva mitmekeelse teadvusega; 2) kirjandusliku kujundi ajakoordinaatide põhjalik muutumine romaanis; 3) kirjandusliku kujundi ehitamise uus piirkond

Tõlgitud vj-jst: Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. Сборник статей. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1997, lk 175–181.

¹ М. Бахтин, Епос ja romaan. (Romaani uurimise metodoloogiast.) Тlk P. Lias. Rmt-s: М. Бахтин, Valitud töid. Koost. P. Torop. Tallinn, 1987, lk 15.

² М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975, lk 76. (Siin valitud, eeskätt Bahtini tekstikoha aforistlikkust säilitada üritav tõlkevõimalus ei edasta kaugeltki originaali – “художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разногласия” – kõiki konnotatsioone. Tlk.)

³ Sealsamas, lk 92.

⁴ М. Бахтин, Епос ja romaan, lk 19.

romaanis, s.o maksimaalse kokkupuute tsoon kujunemisjärgus olevikuga (kaasajaga)”⁵.

Need kolm osutatud omadust esiteks vastanduvad eepose kolmele hiljem erisatatavale “konstitutiivsele tunnusjoonele”: lähtumisele rahvapärimusest, orienteeritusele “absoluutsesse minevikku” ja absoluutsele eepilisele distantsile (mälu tsoonile). Teiseks rajaneb eepose ja romaani struktuuri iseloomustus ühisel põhimõttel, kuna “stilistiline ülesehitus”, “kronotoop” ja “kujundi ehitamise piirkond” on Bahtini vaatekohast iga kirjandusžanri põhiaspektid. Romaani- ja eeposežanri vastandamine neist aspektidest ongi võimaluseks märkida esimese “muutumissuunda”, s.o romaani liikumist eeposele vastandliku kunstilise struktuuri suunas. Niisiis romaan kujuneb iseendaks sedavõrd, kuivõrd inimese kirjanduslik kuju temas kätkeb endas maailma ajaloolist kujunemist, stilistika kunstiliselt realiseerib mitmekeelset teadvust, autor ja lugeja aga osutuvad olevaks samal väärtus- ja ajatase sandil kangelasega. Säilitades oma niisuguse muutumissuuna, ei saa romaan seguneda ei teiste kirjandusžanridega ega argiste kõnežanridega, ehkki esimestega sarnastub ta hõlpsasti oma üldises struktuuris (vrd nt idüll)⁶, teised aga lülituvad vabalt romaani koosseisu, moodustades vahel kirju žanrilis-stiililise mosaiigi.⁷

Igäiks neist Bahtini poolt esile toodud kirjandusžanri aspektidest kujutab endast kunstilist tervikut – teatud “läbilõikes” – ja seetõttu uuritakse igäiht neist ka eraldi ajaloolise poeetika vaatenurgast: uurimustes aja vormidest ja sõnast romaanis. Need uurimused, nagu ka “Eepos ja romaan”, kus lühidalt iseloomustatakse romaani struktuuri kolmandat aspekti – “kujundi ehitamise piirkonda” –, näitavad, kuidas mõistis Bahtin selle žanri ajaloo põhiastmeid. Kõiki kolme aspekti arvestades kirjeldatakse selle evolutsiooni tähtsaimat järku – üleminekut tegelase proovilepaneku ideelt tema kujunemise ideele – visandites “Romaani ajaloolisest tüpoloogiast” ja “Kujunemisromaan. Probleemi püstituseks”⁸.

Romaani esimesed struktuursed omadused vormuvad Bahtini arvates hellenistlikes romaanides. Antiikromaanis iseloomustab vastuolu inimese kuju “avalikretoorilise ühtsuse” ja tema “puhtprivaatse sisu” vahel, aga samuti see, et maailm ja inimene on täiesti “valmis ja muutumatud”⁹. Erinevalt antiikromaanist hõlvab keskaegne romaan inimese siseelu ja tema olemasolu varjatud (“nähtamatu ja tumma”) vaimse aspekti. Kuid rüütliromaan (eriti varasem, värsivormiline) “asub õigupoolest eepose ja romaani piirimaal”¹⁰.

Kooskõlas teadustraditsiooniga paigutab Bahtin romaani “teise sünni” renes-

⁵ M. B a h t i n, Eepos ja romaan, lk 21.

⁶ Vt M. B a h t i n, Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Tlk. P. Lias. Rmt-s: M. Bahtin, Valitud töid, lk 157–165.

⁷ M. Б а х т и н, Эстетика словесного творчества, Москва, 1975, lk 239.

⁸ Sealsamas, lk 198–204.

⁹ Vt M. B a h t i n, Aja ning kronotoobi vormid romaanis, lk 64–65.

¹⁰ Sealsamas, lk 100.

sansiaega. Sel ajajärgul on žanrile omane sügav sisemine vastuolulisus ja kahetisus, mis ilmneb selles, et temas ühinevad humanistliku õpetatuse ja folkloorsuse, peenenenud intellektuaalsuse ja jämeda kehalisuse loomujooned ja tunnused ning üksteisele heidavad vastastikku valgust uued ja traditsioonilised vormid (sotsiaalne heteroglossia [raznorečie] ja autorisõna; kelmi, narri ja lolli kujudega seonduv “kontakti piirkond” ning eepilisele heroiseerimisele omane “mälu tsoon”). “Avaliku” ja “privaatse” vastuolu kandub üle kangelase sisemusse: näiteks renessansijärgses kelmiromaanis vasturääkivus peategelase elurolli ja -saatuse ning tema positsiooni vahel “eraelu” vaatleja ja isegi kohtunikuna.

Väga suur tähtsus žanri ajaloole on Bahtini arvates 18. ja 19. sajandi vahetusel. Kogu senises romaanis domineeris katsumuseidee ja “valmis” kangelasekuju. Nüüd tuleb inimese kujju romaanis kujunemise idee. Siin eristab Bahtin kaht teineteise järel tekkivat varianti. Algul on “kujunemisromaan” mõnedes erikujudes näidatud seesmiselt muutuvat kangelast “oma alustes muutumatu” maailma taustal. Seejärel, “realistlikku tüüpi arenguroomaanis” muutub juba maailm oma põhi-alustes, kujutatakse üleminekut ühest ajastust teise, mis toimub kangelases ja kangelase kaudu.¹¹ Niisiis kui hellenismist 18. sajandi teise pooleni võis muutumatuks

jääv kangelane olla tugipunktiks muutuvate olude kujutamisel ja hindamisel, klassikalises “kujunemisromaanis” aga võidi sisemisi muutusi kangelases tajuda ja hinnata muutumatute “maailma alustegede” taustal, siis “realistlikku tüüpi arenguroomaanis” paistavad püsivad struktuurielemendid otsekui üldse puuduvat ja žanri plastilisus leiab esimest korda takistamatu väljenduse.¹² Seoses selle nähtusega romaani arengus tekibki kõige tungivamalt küsimus žanrisisest mõõdupuust. Visandades teid selle püstitamiseks ja lahendamiseks, lähtub Bahtin teatud kindlast teadustraditsioonist.

Selles vallas tuleb paratamatult eristada kaht arenguliini, mis saavad alguse 18.–19. sajandi vahetuse saksa esteetikafilosoofiast. Esiteks, kuivõrd romaani erilist kohta kirjanduses hakati teoreetiliselt mõtestama just siis, kui romaan tõrjus kõrvale ja asendas juhtiva kirjandusžanri rollis eepilise luule, sai üheks romaani-teooria arengu põhisuunaks tema kõrvutamine muistse eeposega. Siin osutus Bahtini tähtsaimaks eelkäijaks Hegel.

Saksa filosoofi tõlgenduses seondub romaan maailma täiesti teistsuguse ajaloolise seisundiga, kui oli olnud see, mis sünnitas muistse eepose, ja nimelt võõrdumissituatsiooniga. Romaanile tüüpiline kollisioonilahendus seisneb võõrdumise ideelis-kunstilises ületamises. Konflikti traagilise või koomilise lahendusviisi

¹¹ Vt “Romaani ajaloolisest tüpoloogist” ja “Kasvatusromaan. Probleemi püstituseks”.

¹² Realistliku romaani tüübi kohta vt: Н. Р ы м а р, Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978; Н. Т а м а р ч е н к о, Реалистический тип романа. Кемерово, 1985; Н. Т а м а р ч е н к о, Типология реалистического романа. Красноярск, 1988.

korral me siirdume harjumuspärast maailmakorraldust eitava kangelase vaatekohalt autori vaatekohale, millelt on näha, et ühtviisi õiguspärased on niihästi “lõputu südameseadus” kui ka see maailma ajaloolise kujunemise seadus, mis on aluseks kaasaja “argiste elusuhete proosale”. Kolmandas variandis muutub kõrgem elumõistmine – tänu teatavale “õppimispeerioidile” – kättesaadavaks ka kangelasele enesele. Kõigil kolmel juhul sugeneb teose tähenduslik terviklikkus maailma tajuva teadvuse liikumise **dialektikast**.¹³

Bahtinile pole olevik kui romaani ajalooline lähtepeinnas eeskätt mitte mineviku loogiliseks jätkuks, vaid antud hetkel loodava reaalse tuleviku alguseks. Arengu allikaks pole ettemäärav paratamatus, vaid vaba valik juba olemas olevate – ideoloogiliste, keeleliste, vormilis-tehniliste – võimaluste seast. Sellise valiku tõhus eeldus ja tingimus on eri keelte, kultuuride ja aegade kooseksisteerimine ja omavaheline kontakt. Niisugustelt seisukohtadelt kujutab romaan endast puhtakujulist **dialogi**.

Kaks kontseptsiooni, nagu ka neid toetavad aluskategooriad, täiendavad vastastikkult teineteist. Ajalooline kaasaeg on romaani jaoks nii mineviku tagajärg kui ka arengutee valiku hetk. Püüdlusega ainutõe poole, mälu loova jõuga, päritud valmisvormidega liituvad romaanžanri struktuuris – tõe problemaatilisus, uue otsingud ning sättumus vabale fantaasiale ja eksperimenterimisele.

Teine tee romaani olemuse “kaudseks”

määratlemiseks (tema koht ja rolli kaudu uusaegses kirjanduses) seisnes tema kõrvutamises draamaga. Selle suuna lähtekohaks on Goethe märkused “Wilhelm Meisteri õpiaastates”. Goethe arvates tuleb romaanis esitada eeskätt mõtteid ja sündmusi, draamas aga karaktereid ja tegusid. Goethe oli esimene, kes romaani kui žanri tähtsaimat erijooni nägi romaanikangelase sotsiaalsühholoogilise ampluaa (karakterit ja tegude) ning tema vaimsete võimaluste (“mentaliteedi”) mittevastavuses. Siit tuleksid seisukohad, et romaanikangelane peab sündmused ja asjaolud “kooskõlastama” oma mõtteviisiga, arusaamad kangelase mõtete retardeerivast funktsioonist ning juhuse mängu ja saatuse välise jõu piiratud tähendusest romaani kulgemises.¹⁴ Schelling, kelle käsitus osalt ühtis Goethe omaga, kuid kes lähtus teistsugustest eeldustest – nii romaani kui draama kujutamiseobjekti piiratusest ja vajadusest korvata tegevuse eepilise universaalsuse kaotsiminekut “esituse vormi objektiivsuse ja üldtähenduslikkusega” –, räägib samuti reaalse ja ideaalse vahekorras romaanis, romaani “mütoloogilisusest” (“Don Quijote”) ning tragismi ja komismi ühinemisest temas.¹⁵

20. sajandi alguse esteetikafilosoofilist mõtet ei iseloomusta niivõrd mitte ühe või teise suundumuse otsene jätkumine, vaid pigem pürgimine sünteesi poole. Sellest seisukohast on Bahtini lähimaks eelkäijaks Vjatšeslav Ivanov, kes sõnastas seoses Dostojevski loominguga “romaan-tragöö-

¹³ Вт Г. В. Ф. Г е г е л ь, Эстетика: В 4 т. Москва, 1971, кд 3, lk 474.

¹⁴ Вт И. В. Г ё т е, Собр. соч. Москва, 1978, кд 7, lk 251.

¹⁵ Вт Ф. В. Ш е л л и н г, Философия искусства. Москва, 1966, lk 380–381.

dia" idee. Tekkinud kahtlemata Nietzsche mõjul, ei pea see käsitus silmas mitte "puht eepilise romaani moonutamist", vaid eepose ja draama esialgse sünkreetilise ühtsuse "rikastamist ja taastamist", s.o kätkeb endas dialektilist ajalookontseptsiooni. Ja ühtlasi püstitas just Vjatšeslav Ivanov küsimuse võõra "mina" kujunemisest "teiseks subjektiks" Dostojevski romaanides.¹⁶ Mõte romaan-tragöödiast on Bahtinile üks olulisemaid väitlusaineid. Ehkki romaan nagu draamagi kujutab erinevalt eeposest kangelase ideoloogiliselt motiveeritud ja vaidlustatavat käitumist, pole draamadialoog Bahtini arvates asetatud sotsiaalse heteroglossia¹⁷ stiiliasse ning draama maailm "on tehtud ühest tükist"¹⁸.

Romaanižanri uurimise evolutsioon ja selle tulemused 20. sajandil on kinnitanud Bahtini seisukoha õigsust. Ühelt poolt on romaanidialoogi ja kakshäälse proosasõna uurimine, milleni juhatasid Dostojevski kunstilised avastused, aga samuti tema mõju hilisemale romaanile, tõendanud nende nähtuste süžeevälist (mittedramaatilist) iseloomu ja funktsiooni. Nendes vormides, mis kannavad endas sotsiaalse heteroglossia loovat elustiiliat, kehastuvad universaalsed vaimsed seosed tegelaste, mingi ühtse eepilise sündmuse osaliste vahel. Teisalt, "teadvuse voolu" kirjanduses, mis oli ilmselgelt antidramaatiline ja võtnud omaks tolstoilikud arusaamad tegelaskujude "üldiste hingeseisundite" kujutami-

sest, lõhuti varasem, objektiiv-sündmuslik lähtealus samuti. Välise tegevuse taandumine – kuni ühtse ajaperspektiivi kaotamiseni –, millega liitus keskendumine argielu suvaliselt valitud hetkedele, mida näidatakse eri teadvuste vahendusel, muudab siin sündmused teatavas mõttes "sümboolselt ajatuks", demonstreerides "kõigi inimeste elu stiihilist ühtsust".¹⁹

Ühes sellega leiab kinnitust ka üldisem idee "autorsuse kriisist", mille Bahtin esitas romaanižanrile orienteerituna. Autori dialoogiline suhe oma kangelasega, mis oli omane klassikalisele realismile, läheb 20. sajandi esimese poole romaanis suuresti kaduma: valdavaks saab püüdlemine kas äärmiselt isikupäratu tegelaskuju või siis autori *alter ego* kuju poole ning vastavalt romaani lagunemine polaarseteks eepilise "montaažromaan" ja "lüürilise romaani" vormideks. Ühtaegu on toimunud sõnaloomingu kõige erinevamatest ajaloojärkudest ja epochidest pärinevate ilukirjanduslike struktuuride taassünd romaanis: alates sügavalt arhailistest kuni valgustusaja ja romantismi omadeni (müüt, mõistulugu, pühakuelulugu, variatsioonid rüütli-, kelmi-, filosoofilis-fantastilise romaani ja "kujunemisromaan" teemadel). Järjekordsel kriisi ja uuenemise ajastul püüab romaan rohkem kui eales varem ühendada "galileilikku keeleteadvust" vormidega, mis tagaksid talle ideoloogilise stabiilsuse ja sideme traditsiooniga.

Vene keelest tõlkinud Kajar Pruul

¹⁶ Вяч. И в а н о в, Достоевский и роман-трагедия. Рим-с: Вяч. Иванов, Собр. соч. Брюссель, 1987, kd IV, lk 401–436.

¹⁷ М. Б а х т и н, Вопросы литературы и эстетики, lk 147, 168.

¹⁸ М. Б а х т и н, Проблемы поэтики Достоевского, lk 28.

¹⁹ Э. А у э р б а х, Мимесис. Москва, 1976, lk 536, 543.

Vene mõtleja Mihhail Bahtin jätkab humanitaar- ja sotsiaalteaduste mõjutamist ka pärast surma. Küllalt palju on veel käibele jõudmata tekste, mis tervikpildi loomise Bahtini mõttemaailmast ja selle dünaamikast väga raskeks teeb. *Romaan* on üks mõisteid, mis Bahtini kontseptsioonidega seostub ja mida samas ei saa päriselt lahutada tema pärandi muust osast. See mõiste asub üldises terminiväljas ja loob selles nii nähtavaid kui nähtamatuid seoseid.

Alguses oli sõna. 1926 avaldas Bahtin V. Vološinovi nime all artikli “Sõna elus ja sõna luules”, alapealkirjaga “Sotsioloogilise poeetika küsimustest” (Bahtin 2000). Selles alles 1995 taasavaldatud artiklis rõhutab autor sotsioloogilise meetodi kasutamise ühekülgset kirjandusteaduses, pidades muidugi silmas ka 1925 ilmunud P. Sakulini raamatut “Sotsioloogiline meetod kirjandusteaduses”. Bahtini arvates on sotsioloogilist meetodit rakendatud vaid ajalooliste küsimuste selgitamisel, samal ajal kui *teoreetiline poeetika* oma keskendumisega kunstilisele vormile ja stiilile on täiesti puudutamata. Samas aga peaks igasugune kunstiteooria olema eelkõige kunstisotsioloogia. Kirjandusest lähtuvalt piiritlebki Bahtin *sotsioloogilist poeetikat* vajaduse kaudu mõista ilukirjandusliku teose materjalis realiseeritud ja kinnistatud *sotsiaalse suhtlemise* erivormi (76).

Et kirjandus kasutab keelt ja keel jaguneb lausungiteks ning sõnadeks, siis omistab Bahtin just sõnale erilise staatuse: “*igasugune tegelikult väljaõeldud* (või mõtestatult kirjapandud), aga mitte leksikonis uinuv sõna on kolme sotsiaalse vastastikuse toime väljendus ja tulemus: kõneleja (autori), kuulaja (lugeja) ja selle, kellest (või millest) räägitakse (kangelase)” (83). Sõna muutub sellises käsitluses teatud *sünnimuse* “stenaariumiks” ja sõna tervikliku mõtte mõistmine eeldab kõnelejate vastastikuse suhte kui sünnimuse reprodutseerimist. Kuna sõna paikneb teoses, siis nimetab Bahtin värssteost “väljajütlemata sotsiaalsete hinnangute võimsaks kondensaatoriks” (85). Iga sõna on seega sotsiaalsetest hinnangutest küllastatud.

Sotsiaalne suhtlemine omakorda ideologiseerib sõna. Just seda toonitab Bahtin oma järgmistes V. Vološinovi nime all ilmunud raamatutes “Freudism” (1927) ja “Marksism ja keelefilosoofia. Sotsioloogilise meetodi põhiprobleemid keeleteaduses” (1929). Esimeses on oluline nii freudismi ideoloogilisus kui ka teadvuse sisu kui ideoloogia. Teises väidab Bahtin, et sõna on ideoloogiaid käsitleva teaduse põhiline objekt: “Sõna on ideoloogiline fenomen *par excellence*” (Bahtin 2000:358). Samas on sõna oma ideoloogilise funktsiooni suhtes ükskõikne, elulises suhtlemises võib ta omada suvalist ideoloogilist funktsiooni – teaduslikku, esteetilist, moraalsset, religioosset. Seega on sõna “neutraalne märk”. Lisaks peab Bahtin tähtsaks rõhutada sõna sisekõnelist olulisust ideoloogiliste nähtuste mõistmise protsessis.

1929 ilmub Bahtini enda nime all raamat “Dostojevski loomingu probleemid”. Ka selle uurimuse keskmes on sõna, kuid seda vaadeldakse seoses romaaniga. Ühel pool on “polüfooniline kunstiline kavatsus” (Bahtin 2000a:54), milles kirjaniku mõtlemine oma tegelastest on mõtlemine tegelaste sõnast, kavatsus luua kangelane

võrdub kavatsusega luua sõna. Seega muutub autori sõna kangelase kohta sõna kohta käivaks sõnaks. Tulemuseks on dialoog, milles autor ei kõnele kangelasest, vaid kangelasega. Teisel poolusel on Dostojevski kui polüfoonilise romaani looja vastandatuna euroopa monoloogilisele ehk homofoonilisele romaanile. *Polüfoonia* tähendabki Bahtini jaoks romaani kui sõltumatute häälte koori ja vastavalt sellele saab proosatekstis eristada sõna kolme põhitüüpi. Esimene on intentsionaalne sõna ehk otseselt nimetav, kujutav või informeeriv sõna, mida tuleb mõista otseses sõnastikulisel tähenduses. Teine on kujutatud ehk objektsõna, mille lihtsaimaks näiteks on tegelaste otsene kõne, kus kõrvuti keeleliste tavatähendustega on oluline ka keelekasutuse kõnekus kõnelejate sotsiaalse või rahvusliku päritolu kohta jms. Kolmas ja keerukaim on mitmehäälne sõna, kus leiab aset hinnangulisuse, sõltuvuse jms väljendamine võõra sõna kasutamise kaudu (paroodia, stilisatsioon, poleemika jne). Sõnatüpoloogia mahutas Bahtin järgnevasse tabelisse (Bahtin 2000a:96):

I. Otsene, vahetult tähistatavale esemele suunatud sõna kui kõneleja viimse mõtteinstantsi väljendaja

II. Objektsõna (kujutatud tegelase sõna)

- | | |
|---|---------------------|
| 1) Ülekaalus sotsiaal-tüüpiline määratletus | Objektsuse erinevad |
| 2) Ülekaalus individuaal-karakteroloogiline määratletus | astmed |

III. Võõrale sõnale orienteeritud sõna (kakshäälne sõna)

1) Ühesuunaline kakshäälne sõna

- | | |
|---|--------------------------------|
| a) Stilisatsioon | Objektsuse vähenemisel tekib |
| b) Jutustaja jutustus | häälte ühinemispüüet, st püüet |
| c) (Osaliselt) autori intentsioone väljendava tegelase objektitu sõna | muutuda esimest tüüpi sõnaks. |
| d) "Icherzählung" | |

2) Mitmesuunaline kakshäälne sõna

- | | |
|--|---|
| a) Paroodia koos kõigi selle varjunditega | Objektsuse vähenemise ja võõra |
| b) Parodeeritud jutustus | intentsiooni aktiveerumise |
| c) Parodeeritud "Icherzählung" | korral tekib seesmine dialogiseerumine ja püüed jaguneda kaheks |
| d) Parodeeritult kujutatud tegelase sõna | esimest tüüpi sõnaks |
| e) Võõra sõna igasugune vahendamine rõhuasetust muutes | (kaheks hääleks). |

3) Aktiivne tüüp (peegeldatud võõras sõna)

- | | |
|--|---|
| a) Varjatud seesmine poleemika | Võõras sõna mõjutab väljastpoolt; |
| b) Poleemikahõnguline autobiograafia ja pihtimus | võimalikud on väga mitmesugused seoste vormid |
| c) Igasugune võõrast sõna silmas pidav sõna | võõra sõnaga ja tema deformeeriva mõju erinevad astmed. |
| d) Dialoogi repliik | |
| e) Varjatud dialoog | |

Sõna kui mõiste tähendusmaht jääb Bahtini töödes jätkuvalt muutlikuks. 1940 kirjutatud artiklis “Romaanisõna eelloost” eristab autor viit stilistilist suhtumist romaanisõnasse: 1) analüüsitakse autori partiid romaanis, tema keele väljenduslikkust ja kujundlikkust, kusjuures autori partii eritlemise põhimõtted pole alati selged; 2) romaani kui kunstilise terviku analüüs asendatakse romanisti keele neutraalse lingvistilise kirjeldusega; 3) romanisti keeles tuuakse esile kunstilist suunda või stiili (romantismi, naturalismi, impressionismi jne) iseloomustavad tunnused; 4) romaani keeles otsitakse individuaalset keelekasutust ehk autoristiili tunnuseid; 5) romaani käsitletakse retoorilise žanrina ja tema võtteid hinnatakse retoorilise efektiivsuse vaatepunktist (Bahtin 1975: 409). 1934–1935 kirjutatud pikemas töös “Sõna romaanis” väidab Bahtin, et romaanižanri eripära ja romaani terviklikkus tulenevad sellest, et romaani stiil on stiilide kooslus ja romaani keel – “keelte” süsteem: “Romaan on kunstiliselt organiseeritud sotsiaalne erikõnelisus (*raznorečie* rahvusvaheliseks tõlkevasteks on kujunenud heteroglossia – *P.T.*), vahel erikeelsus, ja individuaalne erihäälsus. Ühtse rahvuskeele seesmine kihistumine sotsiaalseteks dialektideks, grupimaneerideks, professionaalseteks žargonideks, žanrikeelteks, põlvkondade ja igade keelteks, suundade keelteks, autoriteetide keelteks, ringide ja mööduvate moodide keelteks, sotsiaalpoliitiliste päevade ja isegi tundide keelteks (igal päeval on oma loosung, oma sõnastik, omad rõhuasetused) – see iga keele seesmine kihistumine tema ajaloolise olemise igal antud hetkel – on romaanižanri hädavajalikuks eelduseks: sotsiaalse erikõnelisuse ja selle pinnalt tärkava individuaalse erihäälsuse abil orkestreerib romaan kõiki oma teemasid, kogu oma kujutatavat ja väljendatavat esemelis-mõttelist maailma. Autorikõne, jutustajate kõned, kiilžanrid (*vstavnye žanry*), tegelaste kõned – need kõik on põhilised kompositsioonilised ühtsused, mille abil erikõnelisus romaani sisestatakse...” (Bahtin 1975:76).

1996 jõudsid esmakordselt lugejateni paljud seni avaldamata käsikirjad või käsikirjade fragmendid. Ühes neist, ajavahemikuga 1937–1945 dateeritavas fragmendis “Mitmekeelsus kui romaanisõna arengueeldus” väidab Bahtin, et rahvusvaheline mitmekeelsus kui hübriidne nähtus on romaanis erandlik, kuid ühe rahvuskeele kihistumisele rajanev mitmekeelsus on romaanižanri hädavajalik eeldus (Bahtin 1996:157). 1944–1945 kirjutatud fragment “Romaani stilistikast” sisaldab konspektiivset ülevaadet romaanisõna juurtest ja žanriteooria puudustest. Romaanisõna juurtena nimetab Bahtin esiteks paroodiasõna, teiseks hüüdnime nii suhtes nimesse kui ka metafoori, kolmandaks hübriidkonstruktsioone ja mitmekeelsust (juba 1940 kirjutatud artiklis “Romaanisõna eelloost” väidab Bahtin, et just *naer* ja *mitmekeelsus* on kaks olulisimat romaanisõna kujundavat faktorit). “Žanriteooria puuduste seas nimetab ta aga lahutatust keele ajaloost, orienteeritust vaid stabiilsetele ajastutele, ahistorismi ja filosoofiliste aluste nõrkust. Viimasest tuleneb vähene huvi žanri jaoks ülitähtsa maailmamudeli vastu. Samas rõhutab Bahtin romaanižanri erilisust just selle orienteeritusega filosoofiale (ja teadusele), samas kui muud žanrid on orienteeritud müüdile. Siit ka romaani üks missioone: „Me ei tea, millises maailmas me elame. Romaan tahab meile seda näidata” (Bahtin 1996:138–139).

Mitmeid kordi on juba ilmunud 1940–1941 kirjutatud fragment ““Lugu Igori sõjaretkest” epopöa ajaloos”, milles Bahtin formuleerib oma spetsiifilise arusaamise žanrist. Kõigepealt on oluline piir sõnalise ja keelise vahel. Terviku mõiste on seo-

tud kompositsiooniga ning lingvistilised seosed ei suuda “tervikut konstitueerida”. Siit tekib loogiline jada: tervik on keeleväline mõiste ja seega keele suhtes neutraalne; žanrid kui terviku vormid on seega keeletülesed ehk rahvusvahelised. Samas ei ole žanrid keelest päris lahus, nad kasutavad keelt lausungite kaudu ja seega “žanrid kui tervikliku lausungi vormid eksisteerivad sõnalise kultuuri kõigis valdkondades. (...) Žanr on viimane terviklik lausung, mis ei ole endast suurema terviku osa. Teise žanri elemendiks muutuv žanr lakkab sellisena olemast žanr” (Bahtin 1996:40). Konkreetsemalt romaanižanri kohta väidab Bahtin selles fragmendis, et romaan ei pruugi olla pelgalt jutustus, vaid ka kirjapandud dokumentide demonstreerimine (mitte dramatiseerimine). Demonstratsiooni mõistest kasvab omakorda välja montaaži mõiste ja väide, et romaan on konstruktiivne (st konstrueeritav) žanr (Bahtin 1996:40).

Võib öelda, et Bahtini romaani käsitluses on sotsioloogilise poeetika ja ajaloolise poeetika vahel üleminekuala, milles need kaks poeetikat keerukalt põimuvad. Üldtõudud tsitaadikatted peaksid olema selle heaks näiteks. Kontseptualiseerimine toimub poolstel. Ajaloolise poeetika poolusel sündis 1937–1938 *kronotoobi* kontseptsioon. “Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Ajaloolise poeetika põhijooni” on uurimus, mis seob kronotoobi mõiste otseselt žanriga: “Võib nimelt öelda, et žanri ja selle eriliigid määrab kindlaks kronotoop, kusjuures kirjanduslikus ruumis on valitsevaks komponendiks aeg” (Bahtin 1987: 44–45). Samas on kronotoobil ka üldisem tähendusloov funktsioon ning kronotoobiteooria arendamine jätkub ka pärast Bahtini töid. Viidatud uurimuse lõpus on üks lahtine ots: “Kuulaja-lugeja probleemi kogu selle keerukuses, kuulaja-lugeja aegruumilist (kronotoopset) staatust ja *teost uuendavat* (kaasautorluse) rolli (teose eluprotsessis) me käesolevas uurimuses ei puuduta. Täheldame vaid, et igasugune kirjandusteos *on pööratud endast väljapoole*, kuulaja-lugeja poole, ning teatud määral teos ennetab kuulaja-lugeja võimalikke reageeringuid” (Bahtin 1987:183).

Sotsioloogilise poeetika poolusel sünnib aga oma žanrikäsitus, *kõnežanri* probleem ja koos sellega spetsiifiline *lausungi* mõiste. Tekib jada sõna – lausung – tekst – teos. Bahtin kirjutab 1952–1953 loodud töös “Kõnežanride probleem”: “Sõnu valides lähtume oma lausungi kavatsetavast tervikust, aga see meie kavatsetav ja loodav tervik on alati ekspressiivne ja just see kiirgab oma ekspressiooni (täpsemalt: meie ekspressiooni) igale meie valitud sõnale, nii-öelda nakatab seda terviku ekspressiooniga. (...) Kordame, ainult keele kontakt tegelikkusega lausungi kaudu tekitab ekspressiivsusesädeme...” (Bahtin 1987:280). Kui ühelt poolt pole kõnežanr keele vorm, vaid lausungi vorm, siis teiselt poolt on tema žanritunnuseks adreassaadikontseptsioon, sest adreassaadita ei ole lausung võimalik: “Lausungi oluline (konstitutiivne) tunnus on tema *suunatus* kellelegi, tema *adresseeritus*. Erinevalt keele tähenduslikest üksustest – sõnast ja lausest, mis on impersonaalsed, ei kuulu kellelegi ega ole kellelegi adresseeritud – on lausungil nii autor (ja vastavalt ekspressioon, millest me oleme juba rääkinud) kui ka adrestaat” (Bahtin 1987:283).

Hilisemas artiklis “Teksti probleem lingvistikas, filoloogias ja humanitaarteadustes üldse. Filosoofilise analüüsi katse” (1959–1961) on Bahtin lausungi mõiste sidunud nii *teose* kui *tekstiga*. Tekst kui lausung on seotud adreassaadi ja temaga kohtumise sündmusega: “Tekst pole ese ja seepärast ei tohi kuidagi elimineerida või neutraliseerida teist teadvust, vastuvõtja teadvust. Võib lähtuda esimesest poolusest, st

keelest – autori keelest, žanri, suuna, epohhi keelest, rahvuskeelest (lingvistika) ja lõpuks potentsiaalsest keelte keelest (strukturealism, glossemaatika). Võib suunduda teisele poolusele, lähtuda tekstist kui kordumatust sündmusest” (Bahtin 1987:215). Autori keelekasutus ja adressaat tingivad ka teose eripära: “Kirjandusteose (romaani) autor loob ühtse ja tervikliku kõneleva teose (lausungi). Kuid ta loob selle erinevatel, otsekui võõrastest lausungitest. Ja isegi otsene autorikõne on täis teadlikult omaks tunnustatud võõraid sõnu” (Bahtin 1987:223).

Teeme ajas sammu tagasi. “Kõnežanride probleemid” kirjutab Bahtin sõnaga seoses: “...võib öelda, et igal sõnal on kõneleja jaoks olemas kolm aspekti: kui *neutraalne* eikellelegi kuuluv keele sõna; kui teiste inimeste *võõras* sõna, mis on tulvil võõraste lausungite vastukajast; ja lõpuks kui *minu* sõna, sest, kuivõrd ma kasutan seda mingis situatsioonis, mingi kõnekavatsusega, omandab ta juba minu ekspressiooni” (Bahtin 1987:282). Veel pisut ajas tagasi ja jõuame artiklini “Eepos ja romaan” (1941). Selles ütleb Bahtin: “Ma näen kolme niisugust põhilist omadust, mis romaani põhimõtteliselt teistest žanridest eristavad: 1) romaani stilistiline kolmemõõtmelisus, seotud temas realiseeruva mitmekeelse teadvusega; 2) kirjandusliku kujundi ajakoorinaatide põhjalik muutumine romaanis; 3) kirjandusliku kujundi ehitamise uus piirkond romaanis, s.o. maksimaalse kokkupuute tsoon kujunemisejärgus olevikuga (kaasajaga)” (Bahtin 1987:21). Stilistilise kolmemõõtmelisuse tunneb lugeja ära alates sõnatüpoloogia skeemi kolmeosalisusest 1929. aasta raamatus “Dostojevski loominguprobleemid”, mis romaanižanriga seoses tekitab erihuvi polüfoonilise romaani vastu ja kitsamalt võõra sõna poeetika vastu. Polüfoonia ja võõra sõna poeetika piiril osutus väga produktiivseks karnevaliseerimine kui üks poeetika valdkondi. Ajakoorinaatide muutumine pani aluse kronotoobi mõiste levimisele väga erinevatesse kultuurivaldkondadesse. Romaani olevikulisus tõstis kilbile erilise dialoogisuhte adressaadiga, kuid ka üldisema huvi kirjandusliku geneesi vastu, eriti üleminekuaegade vastu kirjanduses.

Bahtini romaani käsitus on pankrooniline. Ajaloolise poeetika teljel mõtestab ta romaani läbi *žanri mälu* mõiste. Rahvusvahelise ja ajas muutliku mõistena on žanr universaalne ning järelikult on romaani võimalik vaadelda nii ühe rahvuskultuuri raames kui maailmakultuurilises kontekstis. Kuid mõlemal juhul on lähenemine tüpoloogiline. Kõrvuti selle minevikulise aspektiga on sama oluline ka tulevikuline aspekt, mida võiks nimetada žanri antitsipatsiooniks, tuleviku nägemiseks olevikus. Näiteks on Bahtin 1944 pannud kirja arutlused, mis avaldati tingliku pealkirja all “Flaubert’ist”: “Romaani ajaloo sõlmpunkt. Thackeray, Dickens, suure vene romaani ajastu, “Wilhelm Meisteri” adaptatsioon Prantsusmaal jms. Romaani vormid saavutavad siin täiuslikkuse, kuid samas saavad alguse lagunemine ja degradeerumine; kõik need momendid me leiame Flaubert’is. Me leiame temas ka naturalismiks (ja *respective* positivismiks) degradeerumise elemente, kuid leiame ka nende kahe arenguhoone elemente, mida mööda romaan oma tippudeni tõusis: Prousti ja eriti James Joyce’i arengujoon ja suure vene romaani – Tolstoi ja Dostojevski – arengujoon” (Bahtin 1996: 134).

Sotsioloogilise poeetika teljel toimub keskendumine dialogismile oma ajaga (sotsiaalsele suhtlemisele), adressaadiga, võõra sõnaga ja selle tulemusena ka subjektsusele. Romaaniga seostub sel teljel sekulariseerumine kuni profaneerimiseni

välja, samuti familiariseerumine. Kõik need tunnused mahuvad mõiste *heterogeensus* alla ja heterogeensususest omakorda tuleneb dünaamika vaatepunkt – lõputu dialoog ajastuga tingib romaanižanri lõpetamatuse ja kanoniseerimatuse. Samas aga on Bahtini arvates põhjust rääkida ka muude žanrikaanonite üldisest nõrgenemisest nende romaniseerimise mõjul.

Ajaloolise ja sotsioloogilise interferents metakirjeldustes on ühelt poolt loonud võimaluse kasutada Bahtini metodoloogilist abi kõige suvalisemas kontekstis ja kõige suvalisemal materjalil, teiselt poolt aga on tekitanud seisukohti, et Rabelais või Dostojevski monograafiates on rohkem Bahtini kui uuritavaid autoreid. Küsimus on suuresti selles, kuidas Bahtini uurija tajub tema mõistevälja ja millise mõiste ta asetab keskmesse. Sellest valikust sõltub mõiste tähendusmaht. On palju uurimusi dialogismist, polüfonismist, karnevalist jms, mis on sisuliselt lahutatud Bahtini mõtleväljast ja toimivad uuel materjalil autonoomsete ja neutraliseerituna. Selline protsess on teaduses paratamatu eriti keerukama metakeelega kontseptsioonide korral. Suurepärase Bahtini-tundja M. Holquist on pidanud oma kohuseks eraldi sõna võtta ohtudest Bahtini käsitlemisel mingist ühest võtmemõistest lähtudes. Ta võtab motoks ühe oma üliõpilase lause “Bakhtin looks easy!” ja näitab lihtsustamise paratamatust, kui lahutatakse termin meetodist ja metodoloogiast (Holquist 1994:107–108). Samas võib uue mõiste keskmesse nihutamine muuta kogu arusaamist Bahtinist ja muutada nii-öelda rekontseptualiseerimiseks. Nii avaldas T. Šitsova raamatu, milles väidab, et just sündmus on mõistena see “Bahtini filosoofia algfenomen”, mille analüüs lubab avada tema pärandi kontseptuaalse ühtsuse (Šitsova 2002:15).

Bahtini mõistmise üks aspekt on tema tööde mõistmine-mõtestamine isoleeritud termini, meetodi või tervikliku teooria kaudu. Teine aspekt on seotud selle mõistmisega, kuidas suhtub Bahtin oma uuritava(te)sse autori(te)sse või traditsiooni(desse). Raskused nende kahe eristamisel võivadki tekitada küsitavusi. Näiteks häiris Dostojevski loomingut tuntud uurijat M. Jones'i Bahtini järgalt binariseeriv suhtumine Dostojevskisse – põhimõttel Dostojevski kui polüfoonilise romaani esindaja vastandub kõigile varasematele kirjanikele kui monofoonilise romaani esindajatele jne (Jones 1990:23). Seega tuleks Bahtini konkreetseid analüüse lugedes meeles pidada tema üldist metodoloogilist või filosoofilist terviklikkust, isegi kui seos nende vahel tundub paradoksaalne ja sarnaneb Möbiuse lehega, millega näiteks D. Erdinast-Vulcan võrdleb Bahtini subjektikontseptsiooni (Erdinast-Vulcan 1997: 267).

Ka Bahtinist raamatu kirjutanud D. Lodge (1990) tüpologiseerib oma 2002 ilmunud raamatus kriitika ja loomingut (*creative writing*) vahekordi ning eristab nelja tüüpi: 1) kriitika kui loomingut suhtes komplementaarne, 2) kriitika kui loomingule vastanduv, 3) kriitika kui teatavat tüüpi looming, 4) kriitika kui loomingut osa (Lodge 2002:92–106). Kui näiteks Bahtiniga sageli võrreldav Derrida kuulub kolmandasse alaliiki, siis Bahtiniga tundub lugu olevat keerulisem. Bahtini positsioon mõtlejana on hoopis avaram ja mitmekülgsem, ta mahub kõigi kriitika ja loomingut suhete alla ja seega vajab mõtestamist avaramas kontekstis, teadvuse loomuse mõistmise kaudu. Kuid mõtiskledes selle üle, kui olulised on seosed loomingut ja looja teadvuse loomuse vahel, ei pääse ka Lodge viitest Bahtinile (Lodge 2002: 113). Ehk Bahtini juurde võib jõuda ka Bahtini enda kaudu.

Bahtini uurimuse “Kasvatusromaan ja selle olulisus realismi ajaloo” avapeatüki

“Romaani ajaloolisest tüpoloogist” on hea näide uurija tööst ajaloolise poeetika vallas. Tegemist on Bahtini žanrikontseptsiooni empiirilise toetamisega, kusjuures lähtepunktideks on ühelt poolt žanri rahvusvahelise ja ajaloolise (žanri mälu probleem), teiselt poolt uurimisobjektiks valitud žanrivariantide spetsiifika – keskendatus peategelase erilisele staatusele. Samas peegeldub kirjelduskeeles n-ö kogu Bahtin, ka tema sotsioloogilise poeetika elemendid. Uurimus ise valmis 1936–1938 paralleelselt juba eestindatud tööle “Aja ning kronotoobi vormid romaanis”. See oli valmis käsikiri, mille Bahtin enne sõda kirjastusele loovutas ja kus see sõja-aastatel kaduma läks. Nüüdseks on publitseeritud vaid säilinud fragmendid ning säilinu põhjal on Bahtini kommentaarid väitnud, et see uurimus oleks muutnud Goethe Bahtini kolmandaks võtmekirjanikuks Dostojevski ja Rabelais’ kõrval.

N. Tamartšenko artikkel “Romaan” on osa tema juhitud suuremast rahvusvahelisest projektist, mille raames püütakse luua Bahtini tesaurus ehk Bahtini teaduslike mõistete süsteemne sõnastik. Juba on valminud esialgne märksõnastik ja osa artiklitest. Esimesed kirjeldatud märksõnad on *romaan*, *polüfoonia*, *teine* ja varasema loomingu põhjal ka *dialoog* ja *monoloog* (Tesaurus 1997). Tamartšenko on tuntud kui romaanitüpoloogiaga tegelev uurija ja seetõttu on ka tema artikkel vastava dominandiga. Kindlasti ei ole see lõplik tekst, kuid sellisena siiski tervik. Paralleelselt esimese tutvustusega ilmus ka projekti Kanada poole esindaja A. Sadetskij raamat Bahtini üldisemast teaduslikust keelekasutusest (Sadetskij 1997). Üksikuid sõnastikuartikleid on ilmunud veel perioodikas ja esitatud konverentsidel, kuid lõplik valmine on veel kaugel.

Bahtin, Mihhail 2000. М. М. Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Москва: Лабиринт, 72–94.

Bahtin, Mihhail 2000. М. М. Бахтин. Собрание сочинений. 2. т. Москва: Русские словари, 6–175.

Bahtin, Mihhail 1996. М. М. Бахтин. Собрание сочинений. 5. т. Москва: Русские словари.

Bahtin, Mihhail 1987. М. Бахтин. Valitud tööd. Tallinn: Eesti Raamat.

Bahtin, Mihhail 1975. М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература.

Erdinast-Vulcan, Daphna 1997. Borderlines and Contraband: Bakhtin and the Question of the Subject. *Poetics Today* 18:2, 251–269.

Holquist, Michael 1994. M. Holquist. Dialogism. Bakhtin and his world. London, New York: Routledge.

Jones, Malcolm V. 1990. Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky’s fantastic realism. Cambridge a.o.: Cambridge UP.

Lodge, David 1990. D. Lodge. After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism. New York: Routledge.

Lodge, David 2002. D. Lodge. Consciousness & the Novel. Connected Essays.

Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.

Sadetskij, Aleksandr 1997. А. Садетский. Открытое слово. Высказывания М. М. Бахтина в свете его металингвистической теории. Москва: РГГУ.

Šitsova, Tatjana 2002. Т. Шицова. Событие в философии Бахтина. Минск.

Tesaurus 1997. И. П. Логвинов. Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. Сборник статей. Москва: РГГУ.

THOMAS PAVEL

ROMAANI MÕTLEMINE

Viimasel ajal on palju juureldud romaani olukorra üle, žanri üle, millel meie päevil on raskusi kui just mitte eluspüsimisega – sest uusi teoseid ilmub endiselt külluses –, siis oma kunagise hiilguse säilitamisega kindlasti. Kõikide lugejaskondade poole pöördudes ja hämmastavat temaatilist paindlikkust ilmutades oli romaan endale 19. sajandil tänu ühiskondliku ja psühholoogilise realismi võidukäigule kindlustanud võitmatuks peetud positsiooni. On tõsi, et teised kirjanusvormid (iseäranis luule) ja teised kunstid (muusika) nõutasid rafineerituse ja sügavuse nimel endale loomupärast üleolekut romaanist, mis näis sel ajajärgul päästmatult rikutuna proosalisusest. 20. sajandi esimesel poolel, romantikute ja sümbolistide poolt ammu ette valmistatud ning modernismi õitsengust kindlustatud pinnal leidis romaan siiski endas jõudu see väljakutse vastu võtta ning saavutada rafineeritus ja tundeküllus, mis on omane luulele ja muusikale. Tänu kirjutusefektidele ning ulatuslike seni kättesaamatute alade uurimisele avardas romaan oma tegevusulatust ning sai endale kades-tamisväärse koha kunstilise arengu avangardis.

Pikemas perspektiivis aga osutus selle vastandlikes suundades kulgeva topeltarengu – esmalt sotsiaalse ja psühholoogilise tõepärasuse, seejärel modernismi poole – hind küllaltki kõrgeks. Sest sedamööda, kuidas romaani avastatavad alad muutusid aina hämaramaks ning vormiline rafineeritus julgemaks, ei soostunud lai lugejaskond, keda väärtromaanide kasvav keerukus eemale tõukas, enam loetavuse kaotusega leppima ning hakkas lugema vaid loetavuse säilitanud teoseid. Selle tagajärjeks oli kahekordne spetsialiseerumine: spetsialiseerus nii lugejaskond kui looming, nii et viimaks oli üha raskem ületada vahemaad “laiiale lugejaskonnale” mõeldud romaanide ning “väärtromaanide” edu vahel. Sisemise lõhe tagajärgi süvendab veel selliste ühtaegu narratiivsete ja visuaalsete segažanride õitseng nagu kino, koomiksid ja televisioon, mis meie päevil aina publikut vallutavad, rahuldades tõhusalt ja väheste kulutustega vajadusi, mida varem täitis romaan.

Publiku killustumine, avangardkirjanuse eemaldumine menuromaanist, narratiiv-visuaalsete kunstide pakutav konkurents – neile hirmuäratavatele väljakut-

Thomas Pavel, *La pensée du roman*. Paris, Gallimard, 2003, lk 15–49 (sissejuhatus).

setele on reageeritud kolmel viisil. Kirjanduskriitikud on üldiselt kindlameelselt kaitsnud modernsust vormilise eksperimenteerimise tähenduses: kuulsaks saanud tõdemuse kohaselt peab päästmatult ajast ja arust seikluskirjandus loovutama koha kirjandusseiklusele. Romaan olgu vormiavangardi esirinnas või ärgu teda üldse olgu. Need, kes on haritud publiku tegelike eelistuste suhtes tundlikumad, sealhulgas mõned tänapäeva parimad romaanikirjanikud, hoiduvad romaani-kunsti ja eksperimentaalkirjanduse laialt levinud samastamisest ning jäävad truuks loetavuse traditsioonile. Massikunsti sõbrad, veendunud, et väärtromaan – nagu muide kõik elitaarsed kunstid – on oma aja ära elanud, eelistavad sundimatult tarbida suuretiraažilisi romaane, koomik-seid, seiklusfilme ja teleseriaale.

Avangardi kaitsjad väljendavad suure hulga vaimueliidi eelistusi, loetavuse eest võitlejatel on kogunud lugejate poolehoid, massikunsti sõbrad toetuvad samas müügistatistikale: nii on igal neist vaatepunktidest tänapäeva kirjandusmaailmas oma legitiimsus. Niisama hästi võib tunnistada, et lahkeli, mis neid üksteisele vastandab, ei vii erilise tõenäosusega püsiva lahenduseni. Selle panus on siiski tähendusrikas, sest olgu valjul või summutatud häälel, stiilitaidurluse, inimliku tõe või lihtsa meelelahutuse kaitseks, püstitavad vaidlejad mõningaid põhimõttelise tähtsusega küsimusi: kas romaan on kunst? Ning kui on, siis mis liiki kunst ta on ning milline on tema päritolu ja edasine saatus?

Tõepärasuse kunst

Kas romaan ikka on kunst? Eeldusel, et seda mõistet kasutatakse teatava tööoskuse tähenduses, on vastus ette teada. Olgu tegu eesmärkide ja vahendite aruka valiku, pilgu kindluse või tegutsemisosavusega, sõlmib romaanikirjaniku kunst, nagu ka meremehe ja strateegi oma, õnnestunud liidu üksikisiku ande ja oma ajastu ametitarkuste vahel. Saavutused neis kunstides tulevad peenetundelisusest, praktilisest tarkusest, õigete võtete ühtaegu vaistlikust ja taiplikust tundmisest.

Kui aga kasutada “kunsti” hoopis kitsamas, praktilisest elust eraldi seisva ning ilu loomisele pühendatud tegevuse tähenduses, muutub vastuse leidmine probleemsemaks. Selles teises tähenduses viitab sõna “kunst” kõrgemat liiki missioonile, mida arhitektuur, kujutavad kunstid, luule ja muusika on täitnud mäletamatutest aegadest saadik. Nii võtab küsimus “Kas romaan on kunst?” õige pea võrdleva kaju ning kõlab nüüd: “Kas romaan osaleb kunsti missioonis samal viisil nagu kujutavad kunstid, luule ja muusika?” Tuleb tunnistada, et vastus sellele küsimusele ei ole ette teada või õigemini ei ole pika aja jooksul seda olnud.

Oma algaegadel ei püstitanud romaan muide peaaegu üldse küsimust oma kunstilisest missioonist – ning juba selle küsimuse puudumine oli äärmiselt iseloomulik. Suhteliselt hilja leiutatud, kõrgkultuuri piirimaadel esile kerkinud narratiivse žanrina, ilma suursugususega, millega uhkeldasid tema vanemad õed eepos ja tragöödia, ei näinud romaan eriti vaeva endale koha nõutamiseга sõnakunstide,

liiati veel üldisemalt kunstide hulgas. Esmalt ta lihtsalt rakendas kannatlikult ametioskusi, mis polnud küll kunagi olnud täiesti selgelt väljendatud, kuid ei olnud veel seepärast vähem täpsed ega tõhusad. Pealegi erinevalt päris ilukirjandusest, mida suunasid eksplitsiitsed ja mõnikord kirjapandud normid, jäi romaan pikaks ajaks spetsialistide tähelepanu alt kõrvale, ta vaikiti maha või siis mainiti teda poeetika- ja retoorikakäsitlustes mõõdamines ja peaaegu vabandavalt. See tühik kasvatas uue žanri teoreetilist muretust ning lisas talle tagasihoidlikkust.

Kirjutatud seaduse kauane puudumine, mis teisalt ei takistanud põrmugi romaani õitsengut ega tema jõudmist viimaks juhtpositsioonile ilukirjanduses, soodustas žanri enese sees teatud enesekeskse mõtetraditsiooni kujunemist. Päritud koodi puudumisel oskas romaan kogu oma arengu vältel ära kasutada olemasolevate narratiivsete vormide rikkust. Enne 18. sajandit ei peitunudki romaani jõud niivõrd eksplitsiitsete reeglite kogumis, vaid tema praktika elujõulisuses ja mitmekesisuses. Alažanride arvukus, mis ulatus idealiseeritud seiklusjuttudest (armastusromaan, rüütliromaan) satiiriliste jutustusteni (kelmiromaan, koomiline novell), hõlmates ka pastoraali, õpetliku jutustuse, eleegilise jutustuse ja traagilise novelli, kujundas 16.–17. sajandi jooksul välja ühtaegu nii pretsedentide kui uute olude suhtes tundliku konstellatsiooni. Romaanipraktika osutus alati hämmastavalt kohanemisvõimeliseks väga erinevate oludega ning publiku mitmesuguste vajadustega, keda romaan oskas

vaheldumisi unistama, nutma, naerma ja mõtlema panna. Selle praktika reeglid, kõige sagedamini vaikimisi sisse kirjutatud teostesse endisse, võtsid mõnikord harva ka eessõna ja kommentaari – mitte aga traktaadi või dogmaatilise arutluse – vormi, mis saatsid uusi teoseid; natuke samamoodi, nagu on toimunud juriidilise mõtte arenemine tavaõigusega maades, kus see ei väljendu mitte koodeksites, vaid konkreetsete juhtumite kohta langetatud otsuste juurde kuuluvates sissejuhatustes ja kommentaarides. Romaanil, mis ei olnud allutatud selgesti formuleeritud, kuid praktikavälistele teooriatele, ei tulnud ka palehigis jäljendada aegunud teoseid, mida säärased teooriad vältimatult eeskujude rolli seavad, ning kuigi romaanikirjanikud on pidanud pidevalt trotsima mineviku suursaavutuste survet, ei ole kirjutatud seaduse prestiiž muutnud kunagi vastupandamatuks eeskuju jõudu.

Just enese tavaõiguslikus korras valitsemise kasuks tehtud valik võimaldas romaanil edukalt läbi teha kolm sügavat muundumist, mis teda ajaloo jooksul on tabanud. Ehkki need toimusid rahumeelselt, tänu kirjanike praktilisele algatusele, oli neil siiski märkimisväärne järelmõju. Esimene, mis 18. sajandil võrdsustas kõikide võimalused romaani hiilgusele, jagades selle kõigi ühiskondlike ja rahvuslike kategooriate vahel, paiskas kogu ulatuses segi uusajaelsete narratiivsete alažanride tasakaalu. Teine, mis lõi 19. sajandi alguses ühiskondliku ja ajaloolise realismi, andis romaanižanrile püsiva ühtsuse. Kolmas, mis 19. sajandi lõpus ja 20. alguses viis modernismini, sõnastas ümber žanri esteetilised eesmärgid. Ometi ei kus-

tutanud need romaani mutatsioonid minevikku kaugeltki täielikult, vaid viljastasid tavaõigusliku praktika põlvkondadepikkust aeglast kulgemist ning rajasid oma uued normatiivsed nõudmised juba loodud alusele.

Vastavalt uutele normidele sai romaan märkimisväärselt kindlust juurde, kui ta 18. ja 19. sajandil võttis teemaks inimeste moraalse jõu ning ühiskondliku seotuse, ning koges seevastu mõningast mõõna modernismi õitsele puhkedes. Enne 18. sajandit, kui inimesed kunstide täiust veel neis järgitavate reeglitega mõõtsid, ei olnud romaanil mingit põhjust kadestada kõrgematena tunnustatud žanre, antud juhul eepost ja tragöödiat, seda enam et nende žanride elujõulisust õonestasid silmanähtavalt nende normatiivsed piirangud. Romaani tavaõigusliku režiimi raames kaasnes aladžanride süsteemiga väljamõeldiste [*invention*] mitmekesisus, teemaatilise registri rikkus ning võime kohaneda kiiresti publiku soovidega. Uusajaeelses ilukirjanduses, mis põhines žanride muutumatul hierarhial, ei olnud romaanil mõtet ihaleda suursugusust, mida pealegi alati koormasid ülesanded ja kohustused. Romaan õilmitses oma nooruslikus rõõmus.

Juba 18. sajandi lõpul hakkas romaan kaugenema sellest õnnelikust ajajärgust, mille toodangust suurt osa hakati sestpeale ebaõiglaselt tähistama väljendiga “vanad romaanid”. Nad ei olnud üldsegi vanad, aga arvukad lugejad ja kirjanikud ei osanud enam sattuda vaimustusse rändavate rüütelite ammendamatu energiast, galantsete kangelaste kõikvõimsusest, pastoraalsete vooruste peenusest. “Vanade

romaanide” loodud fiktiivsete maailmade suursugune kättesaamatus, väljamõeldiste rikkalikkus, ilustatud kired, viisakus kõnes, lühidalt, harjumus anda elule ideaalne iseloom – kõik need luule ja kujutlusvõime võidud igapäevaelu proosalise konkreetse üle hüljati vähehaaval. Selle hülgamise vabandamiseks kurdeti nende ebatõepärasuse üle, unustades, et viimane oli vastanud ühele sügavale inimvajadusele, nimelt vajadusele väljuda olemisest siin ja praegu, pääseda vahetu olemise ülemvõimu alt, olgu või sümboolselt ja ajutiselt.

Pika kobamise peale tõi 18. sajandi romaan oma lugejad vahetusse olemisse tagasi, esitades seda kujutluse taandumist kui terve mõistuse võitu. Ta meenutas neile, et nad elavad just selles maailmas ja mitte mõnes teises, ilusamas ja heldeimas, ning esitas seda empiirilisele korrale allumist moraalse arenguna. Võttes normiks tõepärasuse, eemaldus romaan üha teadlikumalt ja otsustavamalt ülejäänud kirjandusest (mis varem või hiljem oli sunnitud järgnema) ning mõistagi idealismist läbiimbunud vanadest romaanidest. See teekond oli muidugi väga käänuline ja ebasoosing, millesse langesid vanad romaanid, mõistagi aeglane ja järkjärguline; sellegipoolest on tõsi, et kui hinnati 19. sajandil lõpuks läbitud tee tähtsust, leiti, et uus laad oli tõepoolest diskrediteerinud, isegi hävitanud ebatõepärasusel põhinevad vanad meetodid.

Veendununa selle transformatsiooni ning uusaegse maailma sünni vahelises sügavas kokkulangevuses omandas romaan tohutu usu iseendasse ja oma ajaloolisesse missiooni, seda enam et samal

ajajärgul lakati uskumast nn üllaste žanride loomuomasesse üleolekusse teistest. Võrdsete võimaluste ning tunnustuse jäädava ümberjagamise ajastul ülistati suurte kirjandussaavutuste üleolekut keskpärestest teostest ning tunnustati kõigi žanride õigust luua meistriteoseid. Kuna sestpeale lugesid ainult tõelised edusaavutused, mis tahes žanrisse nad ka kuulusid, ja romaanikunst seisnes uue ajastu tõe tabamises, pani see žanr energiliselt maksma oma õigused kunstiliseks tõusuks. Romaanikunsti küsimus ei seisnud nüüdsest enam lihtsalt selles, kas romaanil on tõeliste kunstide väärikus (sest selle oli ta just endale võitnud), vaid vajaduses mõista, kuidas toimida, tagamaks üleolekut ilukirjanduses: teisisõnu selles, kuidas luua romaane, mis oleksid tõelised meistriteosed.

Et selliseid teoseid luua, leidsid 19. sajandil ühiskondliku ja psühholoogilise realismi korüfeed, peab romaanikirjanik jõudma oma ametis täiuseni, valgustades eeskujuandvalt oma ajastu tõde: järelkult peab ta kõigepealt omistama kõigile inimestele moraalse jõu, mis vanasti oli reserveeritud erandlikele kangelastele, ning teiseks allutama väljamõeldise hoolikalt empiirilisele vaatlusele ning keelekasutuse kainusele. Vaatlustehnikas võisid kajastuda niihästi kuulujuttudes väljenduvad inimeste igapäevamured kui ka teaduslik objektiivsus – ning 19. sajandi proosa oli

tõepoolest ühekorruga osa neist mõlemast. Mis puutub stiili, siis see järgis vaheldumisi kõnekeele ja tsiviilkoodeksi ökonoomsust. Vanade romaanide usk vabadusse, jõusse ja suuremeelsusesse – omadused, mida 18. ja 19. sajandi romaan demokraatlikult ümber jagas, aga üha ilmsema kitsidusega jaotas – pidi asenduma erapooletu juurdlemisega inimeste tõeliste vooruste ja puuduste üle ning nende suhete üle ühiskonna ja loodusega. Kirjanikku kutsuti üles tooma esile individuaalse vaatenurga jõudu ning kajastama inimeste kuuluvust oma pärikku ja sotsiaalsesse keskkonda. Romaanžanri meistriteose ülesanne seisnes sestpeale individuaalse inimese sidumises maailma objektiivsusega.

Kõikides keeltes loodi teoseid, mis seda ülesannet imetlusväärset täitsid, ja nende tohutu edu ei jätnud žanri mälu mõjutamata. Nende mõju all jagunes narratiivse proosa ajalugu tagasivaates kaheks teineteist välistavaks etapiks: romantilise vale ajastu, ekslikkuse ja ebausku kütkes ajajärk, ning uus ajastu, pimeduse vaenlane ja tõelise romaanimeetodi edendaja. Nagu sellistel juhtudel ikka, kõheldi mineviku täieliku hülgamise ning väikese eelkäijate pere tänuliku tagasivõitmise vahel.¹

Raskem oli seevastu tunnistada, et rüütliromaani, kangelasromaani ja lamburiromaani idealism püsis uue režiimi rüpes endiselt elus. Kõigi ootuste vasta-

¹ Ideed, et realism empiirilise vaatluse tähenduses kujutab endast narratiivse kunsti vältimatut saatust, on kaitsnud Erich Auerbach raamatus "Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur" (Bern, 1946). René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, 1961) vastandab teravalt idealismiajastu ning romaani pöördumise tegekkuse poole.

selt ilmutas see idealism suurt elujõudu: mitte ainult rahvalikuks tarbimiseks mõeldud narratiivsed teosed ei rahuldanud jätkuvalt vajadust kujutada ette paremat maailma kui see, mis meid ümbritseb, vaid tarvitses ainult tähelepanelikult vaadata 18. ja 19. sajandi õnnestunumaid romaane, kui sai selgeks, et nad sisaldasid vastavalt žanri pragmaatilisele ja tavaõiguslikule loomusele jälgi vanadele meetoditele omasest ebatõepärasusest. Nii olid kõik 19. sajandi suured romaanikirjanikud lugenud “Uut Héloïse’i” – teost, mis võlgnes märkimisväärselt palju vanadele kangelas- ja pastoraalromaanidele – ja selle üle pikalt mõtisklenud. Tarvitses vaid kergelt tolmu pühkida vürst Mõškinilt, et tema palgest kumaks läbi Amadís de Gaula varjatud nägu, või käia lapiga üle Dorothy, George Elioti “Middlemarchi” kangelanna portree, et leida taas hellenistliku romaani tegelaste hiilgus.

Romaan luulekoolis

Küsimus, kuidas luua romaane, mis oleksid tõeliselt geniaalsed teosed, oli algusest peale innustanud vastust otsima ka võistlevale küsimusele romaani võrdvärsusest ja tõepärasusest. Ehkki see teine küsimus jõudis romaanikirjanike hulgas koguda piisava hulga poolehoidjaid alles 19. sajandi teisel poolel ning kindlustada oma positsioone modernismi lipu all 20. sajandi alguses, olid vastuse sellele küsimusele sõnastanud juba saksa romantismi esin-

dajad.² Romantikud ei tõlgendanud moodsa ajastu saabumist mitte objektiivsuse võiduna ekslikkuse ja ebausku üle, vaid tõeliselt poeetilise revolutsioonina, mis pidi vabastama subjekti ning avama talle juurdepääsu maailma sügavusele. Moodsa kunstisüsteemi ülesanne oli nende arvates teha lõpp käsitööoskuse piirangutele, et edendada loomingulist vabadust; ning kuna nende järgi võlgnes iga kunst oma võimsuse otseselt kunstnike individuaalsele geeniusel, mitte niivõrd kinnistunud ametioskustele, nägid nad tulevastes meistriteostes loomingut, mis tänu autori vabale geeniusel pidi üha uueneval viisil realiseerima kunsti olemust. Nad nõudsid romaanilt ühinemist selle revolutsiooniga ning alandlikkuse asemel empiirilise tegelikkuse ees süüvimit juhistes, mida jagas lüüriline luule, parajasti toimuva suure arengu vaieldamatu eestvedaja. Selle kursimuutuse käigus nõuti romaanilt kohest lahtiütlemist inimtegevuse proosalisest jäljendamisest, et saada taas luule iidse vaimse ühtsuse juurde tagasipöördumise vääriliseks. Tänu oma teada-tuntud paindlikkusele asus romaan niipea, kui realismi läte kuivama hakkas, tõsimeeli luule käest õppima ning saavutas oma tava kohaselt hiilgavaid tulemusi, iseäranis 20. sajandi esimesel poolel. Nii erutav mutatsioon tõi kaasa samavõrra olulisi teoreetilisi ja praktilisi tagajärgi.

Kuna luule (üllas tähenduses, mille sellele tegevusele olid andnud romanti-

² Järgnevad tähelepanekud võlgnevad palju Jean-Marie Schaefferi teosele “L’Art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIII^e siècle a nos jours” (Paris, 1992).

kud) kutsumus oli põhimõtteliselt saada maailma olemuse kõige kõrgemaks väljenduseks, tundsid romaanikirjanikud, kes pürgisid selle jäljendamise poole, teatud häbi oma vanaaegse käsitööoskuse pärast ning veensid end, et osavalt punutud int-riigide väljamõtlemine, inimeste püüdluste ja ebatäiuse kujutamine ning lugejatele ausate moraali- ja ühiskondlike õppetundide andmine ei ole võib-olla piisavalt kõrged eesmärgid. Uut programmi tõsiselt võttes pühendusid suure andega romaanikirjanikud 20. sajandi esimesel poolel maailma poeetilise ühtsuse kujutamisele, tõtt-õelda tänamatule tööle, milleks neid miski ei olnud ette valmistanud.

Sest enam ei pakutud lugejale säravat või lausa eeskujulikku pilti, äratuntavat kildu ühiskondlikust elust, vaid pandi teda tajuma maailma vaikivat mõistatust, mis oli kuju võtnud teksti täiuses. Kaotamata tingimata lähedust kõnekeelele või tsiviilkoodeksist üle võetud täpsusega, ei jäänud stiil ikkagi enam lisandiks, mille funktsioon piirduks sõnumi asjakohase võimendamise; nüüdsest oodati stiililt, et see säraks omaenese hiilguses ning sõltumatuna jutustusest, mis teda esile kutsus. Äärmusesse viiduna tekitas eneseküllase vormisaavutuse poole püüdlumine "eimillestki kõneleva raamatu" pettepidi, mis Flaubert'i nii sagedasti tsiteeritud

sõnade kohaselt "püsib iseenesest oma stiili sisemise jõu varal, nagu Maa ilma toetuseta õhus püsib".³ Stiilitäius sai eesmärgiks omaette ning lugu taandati vähemalt põhimõtteliselt kirjutamise ettekään- deks.

Romantiline juhis – mille modernism enda arvele kirjutas – rõhutas pealegi subjektiivsuse esmatähtsust. Maailma poeetiline ühtsus, mida vaikimisi kutsub esile teoste vormijõud, pidi paljastuma üksnes siseelu salajuses. Ning kuna luuletaja hinge ülesandeks oli saanud olla niihästi maailma peegel kui ka selle elav allikas, arvati, et ka kõige üürikesem ja tagasihoidlikum subjektiivne kogemus kätkeb niisama palju igikestvaid vääris- kive kui taevakaar. Kunsti – sealhulgas ro- maanikunsti – peamiseks ülesandeks sai seega natuuris tabada ning vormimaagia abil esile kutsuda subjekti ja maailma üheaegset sündi. Subjektiivsusekultus teisendas "eimillestki rääkiva raamatu" ainsa liigutusega "kõigest rääkivaks ra- matuks".⁴

Mõistagi arvasid kirjanikud ja kriiti- kud, et nende ettekirjutuste järgi kavan- datud ja loodud teose suhe maailmaga võib jääda mimeetiliseks üksnes pealis- pindsel ja kõrvalisel tasandil. Suurte mo- dernistlike romaanide autorid jätkasid muidugi tegelaste väljamõtlemist ja nende

³ Gustave Flaubert, kiri Louise Colet'le 16. jaanuarist 1852. G. F l a u b e r t, Correspondance. Ed. J. Bruneau. Kd 2. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, lk 30.

⁴ Jacques Rancière (L'inconscient esthétique. Paris, 2001) arendab eristust esteetikaraditsiooni hegelliku ja schopenhauerliku perioodi vahel. Viimane vastab üsna täpselt romaani taot- lusele tabada luule kombel maailma sõnulväljendamatu mõistatust. Poeetilise ideaali omaks- võtmise kohta 19. sajandi lõpu narratiivses proosas vt: S. T h o r e l - C a i l l e t e a u, La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence. Paris, 1994.

vaevadest jutustamist, kuid see väljamõeldis ja jutustus oleksid põhimõtteliselt pidanud täitma üksnes *motiivi* rolli (tähduses, mis sellel mõistel on maalikunstis), see tähendab lihtsalt lähtepunkti rolli teose loomisel, mille mõju oleks tulnud peamiselt vormijõust ning subjektiivsete resonantside energiast.

Vaatamata oma kohanemisvõimele, tohututele hea tahte varudele ning uue meetodi järgi valminud teoste meelde jäävale tasemele ei saanud niivõrd piiravaid ja nende ameti tavadest nii kaugele jäävaid eesmärke täitma kutsutud romaani- kirjanikud midagi parata kahekordse ebamugavustunde vastu. Ühest küljest leidsid praktikud, kes traditsiooni juurde jäädes ei olnud täielikult pöördunud uue poeetika poole, end järk-järgult tõrjutuna halva maitse veerele, ilma et nad selle ebaõnne põhjust oleksid täiesti mõistnud või sellega leppinud. Teisest küljest leidis luule lipukirja igati omaks võtnud uendajate seas neid, kes kahtlesid ebamääraselt – lähtudes modernistlike meistriteoste õpetusest – selles, kas nad, eelistades “mina” maailmale ja stiili ainesele ei olnud lõppude lõpuks tühja tuult taga ajanud. Seda kahtlust süvendas muide üks tähelepanek: ainulaadse Raamatu, kunstipärase kirjutuse ning subjektiivsuse primaadi müstika sobis hästi haruldaste, vastavale kõrgusele tõusvate teoste kultusega, kuid need õnnelikud erandid pididki juba definiitsiooni kohaselt romaanide laiasst imeliselt esile tõusma. Aga erinevalt eeposest, mis oma loomult ongi ainulaadne, ei saa romaan elada eranditest. Ta on suurte hulkade žanr.

Et lohutada rohkeid ametivendi, kel-

le pingutused ei viinud meistriteose imeni, selgitasid poeetilise valiku kõige ustavamad austajad, esmajoones Maurice Blanchot, et romaanikunstile ongi loomu poolest omane pettus ja vältimatu läbikukkumine. Ent ehkki on tõsi, et modernistlike teoste jooksev toodang kasutas teatud pettuseannust, ei kujuta viimane endast kaugeltki kirjaniku suhet poeetilise Absoluudiga, vaid lähtus suuresti praktilistest otsustest: modernse luule ettekirjutuste järgi kavandatud romaanide seas oli lootust lugejaskonna poolehoidu võita üksnes nendel, mille autorid tundsid endiselt huvi *motiivi*, see tähendab tege- laste ja nende seikluste vastu. Kuid just huvi motiivi vastu oli ammu enne poeetilise mudeli õitseaega, kui romaanikunst seisnes maailma tähelepanelikus vaatlemises ja tõepärase jutustuste konstrueerimises, olnud romaani tugev külge. Ning kuna paljudes modernistlikes romaanides esinesid stiili sära ja subjektiivse kogemusele osutatav tähelepanu ikkagi kõrva maailma vaatlemise ning hiilgavate süžeede konstrueerimise ja maaliliste tege- laste väljamõtlemisega, tuli paratamatult nentida, et romaanikunst ei ole täielikult ühinenud poeetilise revolutsiooniga.

Niisama nagu tõepärasuse valitsusaeg 18. ja 19. sajandil ei olnud lõplikult välja juuritud vanade romaanide idealismi, ei saanud ka modernism – vormi- ja subjektiivsuskultuse ühendamise pingutuse tähenduses – pidada ainult ennast vastutavaks printsiipide eest, mis suunasid suurte romaanide kirjutamist 20. sajandil. Ning kuigi modernism oma seisukohtade revolutsioonilise loomusega jõudis traditsiooni tähtsuse ning tõepärasustava maksimaalse

kahandamiseni, järgis modernistliku romaani praktika, mis üritas vaikimisi taastada varasemat tasakaalu, endiselt neid traditsioone ja tavasid, ilustades neid samal ajal kõige hõrgumate vormiliste ja subjektiivsete kaunistustega. Selles veendumiseks piisab, kui natuke urgitseda Prousti estetismi kallal – saint-simonlik ja balzaclik kude tulevad kohe nähtavale – või kui eirata Céline'i provokatsioone – kelmiromaani auväärseid kajasid on kohe kuulda.

Romaani fiktiivne minevik

Mineviku eluspüsimisega oleviku sees oli sellegipoolest raske leppida. Täpselt nagu 18. ja 19. sajandi romaan uskus, et talle eelnenud narratiivsed vormid on lõplikult aegunud, esitles modernism ennast kui romaani mälu pöördumatut seljatahajat. Ning nagu 18. sajandi egalitaarse idealismi ja 19. sajandi ühiskondliku realismi puhul, tegi režiimi õnnestunud muutus peaaegu võimatuks talle eelnenud olukorra mõistmise. Sedasorti situatsioonides on võrdne kiusatus võimendada erinevust uue süsteemi ja vana maailma korra vahel – viimane omandab tagasivaates väheusutava homogeensuse – või, vastupidi, projitseerida transformeerimisind, oma eelistused ja hirmud minevikku. Minevikust saab vaheldumisi koletu “võõra” ja rahustava “oma” ala, mis asustatakse eranditult kas vaenlaste või eelkäijatega.

Sürrealistide ja vene formalistide arvamused 19. sajandi teise poole suurte romaanide kohta illustreerivad rabavalt neid kaht teineteist täiendavat hoiakut.

Sürrealistid käisid välja mineviku nõrdinud hülgamise kaardi. Kuulsaks on saanud André Bretoni laused: “Materialistliku hoiaku järel nõuab lähemat uurimist ka realistlik hoiak (...) positivismist inspireeritud realistlik hoiak alates pühast Toomast kuni Anatole France'ini paistab mulle vaenulik mis tahes intellektuaalse ja moraalse tõusu vastu. Jälestan seda, sest see koosneb keskpärasusest, vihkamisest ja labasest enesega rahulolust.”⁵ Realistlikeks nimetatud romaanide külluslikkus ja lihtsus, deskriptiivne tehnika, tegelaste psühholoogia ja motivatsioon langesid vaheldumisi põlu alla imepära, maagilise väljamõeldise ja “tegelikkuse tagakülje” lüürilise uurimise nimel.

Vene formalistid, kes olid modernismiga sama tihedalt seotud kui prantsuse sürrealistid, liikusid vaistlikult vastassuunas ning avastasid kirjanduslikus minevikus heldimusega nende endi taotluste lakkamatuid ettekuulutusi. Kirjanduslugu, väitsid vene formalistid, on alati olnud tehniliste uuenduste ajalugu: kõige tüüpilisem saavutus žanri ajaloos oli nende järgi ei miski muu kui Sterne'i “Tristram Shandy”, teos, milles jutustaja ammendamatu leidlikkus väljendub vormialastest nõiatrikkidest tulvil stiilis. (Niisugusel paradoksil on pikk ajalugu: leidnud toe-

⁵ A. B r e t o n, Manifeste du surréalisme (1924). Rmt-s: A. Breton, Œuvres complètes. Ed. M. Bonnet. Kd 1. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, lk 313. Breton viitab apostel Toomale, kes ei suuda uskuda ilma käega katsumata. (Eesti k-s: A. B r e t o n, Sürrealismi manifest. Akadeemia 1998, nr 7, lk 1371–1409. Tlk I. Saare ja A. Raudsepp.)

tust juba Friedrich Schlegelilt, sai sellest edaspidi üks modernistliku kriitika kin-nismotiive.) Kuid vene formalistide tõe-line vägitükk oli tagasisivaates ühiskondliku ja psühholoogilise realismi, iseäranis Tolstoi allutamine, kelle proosa tõsteti tänu Viktor Šklovski arutlustele formalis-mi eelkäija ausse. Üllatavate ainelist de-tailide kasutamine, mille abil 19. sajandi romaan meenutas lugejale maailma objek-tiivsust, sai nimeks “kummastamine”. Selle tehnilise võtte mõju, selgitas Šklovski, seisneb taju üllatamises: üllatav detail uuendab lugeja pilti kõige tuttav-likumatest tegudest ja objektidest ning sunnib neid nägema nii-ütelda esimest korda. Seda üllatamistehnikat, mis väga sarnaneb modernismi vormimängudega, kirjeldas Šklovski ühtaegu kui realistliku täpsuse tippu ning stilistilise kujundlikku-se igavest seadust.⁶ Kirjutamisprotsess leiutab teisisõnu maailma lakkamatult uuesti.

Mineviku hülgamine ei välista seega *heade* eelkäijate omaksvõtmist ega aegu-nud ideaalide kutsumist uute kunstiliste ja ideoloogiliste valikute lipu alla. Moder-nismile meelepärane romaanigenealoogia konstrueeriti tagurpidi sellele voolule endale omaste kriteeriumide põhjal: mäss kehtivate normide vastu (“Don Quijote”), vormiline ainulaadsus (“Pantagruel”, “Francion”, “Tristram Shandy”, “Fatalist Jacques”, “Moby Dick”), juurdlemine subjektiivsuse üle (“Clèves’i printsess”,

“Wilhelm Meister”). Need kriteeriumid eelistasid loomulikult iroonilisi, ebamu-gavust tekitavaid, mõnikord lõpetamata tekste, teisisõnu selliseid, mis kõige usta-vamalt kajastaksid modernistlikku prak-tikat. Romaan kuulutati tagasiulatuvalt antagonistlikuks, mässumeelseks žanriks, mis justkui alati on salakavalalt tekitanud tõepärasuse illusiooni, et osutada sellest sügavamale tõele ja kahtlusele. Korruga muutus romaani minevik igavese võitluse tandriks, mille segadusseajavad, hüpnoo-tilised, liigitamatud teosed olid loovuta-nud narratiivse lihtlabasuse türanniale.

Tagantjärele tehtud valikud eelkäijate osas võtavad sageli soovitatavate autorite ja teoste nimekirjade kuju, mis lähtuvad pigem nauditavast lähedustundest kui arusaamade selgusest. Nii ei jätnud ka *erakordsete teoste* ja *erandlike teoste* se-gimine modernistlikku panteoni mõju-tamata. Seesama Breton, kes materdas realismi, väljendas piiritut imetlust Matthew Lewise gooti romaani “Munk” (1796) üle, mida ta nimetas “täpsuse ja süütu suuruse eeskujuks”.⁷ Miks valida välja nii algeline ja halvasti kirjutatud teos nagu “Munk”? Sest Bretoni silmis kehas-tas see tekst seda imelist, mis ainsana “on võimeline viljastama teoseid, mis kuulu-vad alamasse žanrisse nagu romaan ja ül-diselt kõik, mis on seotud lugudega”. “Imeliseks” ümber nimetatud ülemäärane ebatõepärasus on teisisõnu justkui ainus viis päästa romaanid tegudest jutustava-

⁶ V. Š k l o v s k i, Kunst kui võte. *Vikerkaar* 1993, nr 8, lk 55–64. Tlk B. Kabur.

⁷ A. B r e t o n, Manifeste du surréalisme, lk 320. (A. B r e t o n, Sürrealismi manifest, lk 1380.)

tele žanridele omasest labasusest, ning just selle tõttu, et 19. sajandi lõpu realistliku romaani kriteeriumide põhjal hinnatuna erineb "Munk" järsult nende kriteeriumidega esile tõstetud ideaalist, saab ta korraga sürrealistide lugupidamise vääriks.

Oleks asjatu sedasorti segaduste vastu protestida ning väita, et "Munga" tähtsust ei saa hinnata, võtmata arvesse gooti romaani ajaloolist käekäiku. Sellel konkreetsel juhul oli Breton õigupoolest vaistlikult õigel teel, ehkki tema käsutuses polnud piisavalt diferentseeritud kriitikakeelt oma eelistuse õigustamiseks. Selline protest oleks asjatu, sest ehkki modernism liialdas veidrate teoste tähtsusega või, nagu "Munga" puhul, opereeris sihilikult veidrate *valikutega*, otsisid kriitikud, kes kaitsevad suurt realistlikku minevikku, meistriteoseid just samamoodi pimestatuna *esinduslike teoste* hulgast. Iseloomuliku pealkirjaga essees "Suur traditsioon" koostab inglise kriitik F. R. Leavis inglise romaani suurkujudest väga kindlapiirilise nimekirja, mis piirdub Jane Austeni, George Elioti, Henry Jamesi ja Joseph Conradiga.⁸ Loendi poleemiline suunitlus ning valiku ebaõiglus torkavad järsult silma, kuna inglise romaani areng 19. sajandil jääb mõistetamatuks, kui nimekirja ei täiendata Walter Scotti, Charles Dickensi ja William Thackerayga, kellele tuleb veel lisada Mary Shelley, Charlotte ja Emily Brontë, Anthony Trollope ja Thomas Hardy. Kuid on niisama ilmselge, et kui toimingu eesmärk oluaks nimetada nelja esindusliku inglise romaanikirjaniku

nimed, kes sobinuksid ehtima Teise keisririigi aegse stiilirajatise fassaadi, siis oleks Leavise valik rahuldav.

Erinevad romaani ajalood

Vahekokkuvõtteks. Modernistliku romaani riskantne samm, mille tagasilöögid annavad tunda veel tänapäeva romaaniski, seisnes soovis lüüa lahku žanri minevikust, et võtta omaks vormi- ja subjektiivsusekultusele rajatud kunstiline ideaal, lühidalt – *kirjanduseks* hakkamises. Romaani pragmaatilise ja tavaõigusliku traditsiooni tõttu mäletati vaikides ka sellele sammule eelnenud meetodeid ja see vähendas sellega kaasnevaid ohtusid. Niisama nagu 18. sajandi egalitaarset idealismi ja 19. sajandi ühiskondlikku realismi vormis salamisi edasi mälestus vanadest idealistlikest romaanidest, nii ei unustanud ka modernism kunagi realistliku meetodi õppetundi. Romaani minevik jätkas seega tema praktika kujundamist, ilma et kunstiliste mutatsioonide ja ametialase praktilise mõistuse vastastikuseid mõjusid oleks alati selgeks tehtud või et tõde nendest mõjudest oleks asjaosaliste jaoks alati ilmne olnud.

Minu eesmärgiks on nende mõjude ja tõe nähtavale toomine. Romaani ajalugu, mille ma välja pakun, distantseerub meelevaldsest ja selektiivsest mälestusest, mida eri ajastutel on rakendatud uute voolude poleemiliste vajaduste teenistusse. Vastupidi, ma püüan välja tuua romaani mineviku tavaõigusliku loomuse ning osutada tema arengut liigendavate, üksteisele järg-

⁸ F. R. Leavis, *The Great Tradition*. London, 1948.

nevate lainete südames leiduva mineviku põhja- ja murdlainetusele.

Meetod, mida ma järgin? Kõigepealt tuleb suhtuda ettevaatusega geeniuste ja meistriteoste nimekirjadesse. Fikseerides mälu esimese impulsi, loetlevad need nimekirjad kangelaste ja vägitegade nimesid, mille iseenesestmõistetavus on möödapääsmatu ühe või teise isiku, ühe või teise voolu puhul. Ehk küll erapoolikud ja ajutised, on need nimekirjad ometi kasulikud, sest nad annavad tunnistust eelkäijate uurimise või lausa väljamõtlemise ning ka kirjanduspubliku mälu ja kirjandusõpetuse järjestikuste eelistuste kohta. Neis sisaldub samuti teoreetiline küsimus. Näiteks ilmub nende ülistatav loominguline suurvaim vaheldumisi erandliku ning esindusliku näite kujul – vahelduvus, mis tõstatab järgmise probleemi: kas teosed, mis on romaani ajaloos tõepoolest olulised olnud, on need, mis võitsid kuulsust oma ainulaadse uudsusega (nagu modernism oleks tahtnud meid uskuma panna), või need, mis vastuoksa kehastasid eeskujulikult oma ajastu žanripraktikat?

Nimekirja algus on samuti tähendusrikas, sest ta püstitab küsimuse žanri alghetkest ning seega tema algupärast. Algupära rolli valitud teos varieerub vastavalt eri ürituste vajadustele, kuid enamiku olemasolevate nimekirjade puhul jääb otsuse tähendus samaks ning rõhutab kooskõlas modernse romaani tagasiulatuvate huvidega narratiivse tõe võitu idealiseeriva vale üle. Teoste hulgas, mida tõepärasuse eest võitlejad asetasiid romaani sünnihetke, jutustab kelmiromaan “Tormese Lazarillo” kangelaslikkuse ja

ülluseta elu viletsusest; “Don Quijote” naeruvääristab selgesõnaliselt vanu idealistlikke romaanžanre ning kuulutab ette illusioonide kadumist maailma suhtes; “Clèves’i printsess” vastandub suurtele barokkromaanidele ning paneb nõnda aluse psühholoogilisele realismile; “Moll Flanders” ja “Pamela” kirjeldavad moodsat inimest, tema moraliseerivat kõnet ning iha materiaalsete hüvede järele. Kriitikud, kes annavad tõe aupärja 19. sajandi romaanile, on sunnitud vähem rõhutama ühiskondliku realismi algmomenti ning rohkem tema küpsust ja teostuse täiust (Balzaci, Dickens, Dostojevski, Tolstoi romaanid), kuid nad ei sea hetkekski kahtluse alla põhjalikku katkestust, mis lahutab uusaegset romaani tema antiiksest, keskaegsetest ja baroksetest eelkäijatest, ega progressi, mida esimene viimaste suhtes endast kujutab.

Ajalookäsitlus, mida geeniuste ja meistriteoste nimekirjadest võib implitsiitsena aimata, areneb kõrgeima astmeni selles, mida ma nimetan *romaanide liikide looduslooks*. Romaani looduslugu, mis sündis 19. sajandi teisel poolel positivistliku kirjandusloo ja tollal domineerinud bioloogiliste mudelite mõjul, annab žanri arengut puudutavate selgesti artikuleeritud hüpoteeside käsutusse peaaegu ammen-davad teadmised allikatest ja tekstidest. Tema lähtepostulaat on, et kirjandusžanrid arenevad bioloogiliste liikide kombel ning muutuvad üksteiseks protsessi tulemusena, mille liikumapanevad jõud on konkurents, mutatsioonid ja ristumine. Nii oli Edwin Rohde, esimene antiikromaanide “loodusloolane”, arvamisel, et kreeka romaanid on tekkinud hilise eepo-

se, reisijutu ja biograafia ristumisel.⁹ Neis omistustes ta ilmselt eksis, kuid tema arutluskäik rakendas sellegipoolest täiesti viljakat metodoloogiat, mille vaatepunkti ma kasutusele võtan, kui tuleb uurida narratiiviliikide omavahelist võistlust ja segunemist.

Romaani loodusloo suurteks võitudeks on olnud lai ajaline haare ning liigiline mitmekesisus. Henri Coulet' kirjutatud prantsuse romaani ajalugu esitab ulatusliku üldülevaate, mida ilmestab rohke dokumentatsioon ja romaani mitmesuguste alazanride arengut puudutavate hinnangute täpsus: rüütliromaani, Heliodoroose traditsioonis kangelasromaani, lamburiromaani, kelmromaani, analüüsiromaani¹⁰ jne osas.¹¹ Kõik need alazanrid on saanud ühtlasi väärtuslike eriuurimuste osaliseks. Nende teoste haare on seda tähelepanuväärsem, et kirjanduslugu on olnud ning on ikka veel periodiseerimise ikkes – "sajanditeks" ning hiljem *episteedideks*, mille sisemise ühtsuse ja vastastikuse ühildumatusena on spetsialistidest uurijatel kalduvus liialdada. Paleontoloogias hüljatud Geoffroy Saint-Hilaire'i katastrofism on kirjandusloos ikka veel päevakorral.

Romaani looduslood pääsevad tavaliselt selle eelarvamuse küüsis, ehkki see-eest tuleb kahetseda, et nad jäävad enamasti uusajaeelsete ning iseäranis suurte

17. sajandi romaanide vastase eelarvamuse vangiks. Nende looduslugude eeliste hulka tuleb arvata läbinägelikkus, millega nad otsivad abi kirjandusvälistest kaalutlustest: sotsioloogide ja esteetide poolt võrdse karmusega häbistatud positivismi suur teene oli usutavate ajalooliste hüpoteeside loomine ning nende korralik tõestamine. Püüdmata mõistagi võistelda romaani looduslugude eruditsiooniga, püüan ma ilmutada nendega võrdset huvi pika ajaloolise perspektiivi vastu.

Järgides ja süvendades romaaniliikide loodusloo tulemusi, on teist laadi mõtlemine suunatud *romaanitehnikate ajalooliselt*; see distsipliin, mille teke on seotud 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunsti ajaloolaste vormiuuringutega, võlgneb osa oma prestiižist modernistlikule vormihuvile. Üks tuntumaid saavutusi seda tüüpi mõtlemise alal, Mihhail Bahtini essee "Aja ning kronotoobi vormid romaanis", võtab romaani loodusloolt (antud juhul Edwin Rohdelt) üle ajaloolise vaate haarde.¹² Bahtini väärtus on romaanitehnikatele mõtlemine aastatuhandete tasandil, mis viib järeldusele, et žanri hilistele vormidele eelnes mitte just tähtsusetu eelajalugu ning see ei sisalda mitte ainult Rabelais'eelset jutustavat proosat (selle autori teosed kujutavad endast Bahtini jaoks uus-aegse romaani sündi), vaid ka biograafilisi ja filosoofilisi kirjutisi, mille hulka kuu-

⁹ E. R o h d e, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876.

¹⁰ Prantsuse k *roman d'analyse* – romaan, milles psühholoogiline analüüs domineerib tegevuse kujutamise üle. *Toim.*

¹¹ H. C o u l e t, Le Roman jusqu'à la Révolution. Paris, 1967.

¹² M. B a h t i n, Aja ja kronotoobi vormid romaanis. Rmt-s: M. Bahtin, Valitud töid. Tallinn, 1987, lk 44–184. Tlk. P. Lias.

luvad Plutarchose "Paralleelsed elud" ja Platoni dialoogid. Saades inspiratsiooni Dilthey õpilaste töödest, kellelt ta on pärinud kirgliku huvi ajaloolise kultuurimorfoloogia vastu, püüab Bahtin määratleda vormilisi tunnusjooni, mis vastaksid romaani arengu erinevatele etappidele. Bahtin täheldab näiteks, et kreeka armastusromaan (mida ta nimetab "katsumusromaaniks") asetab tegevuse abstraktsesse aegruumi – millel puuduvad eriomased tunnusjooned –, et tegelaste karakterid on muutumatud ning et episoodide järgnevusel ei ole tajutavat kausaalset motivatsiooni. Bahtini järgi ületab nende tunnusjoonte vormilise naiivsuse täielikult alles 19. sajandi realistlik romaan, ainus, millel on läinud korda kujutada tõetruult aega ja ruumi neid konkreetset määratlevate tunnuste rikkuses, tegelaste psühholoogilist küpsemist ning episoodide kausaalset järgnevust. Kohe võib märgata, et vene kirjandusteadlase kirjeldatud tehnikate arenguliin paigutab ajaloolise katkestuse ühelt poolt realistliku romaani, mille eesmärk on aja, ruumi, kausaalsuse ja inimpsühholoogia konkreetne tõde, ning teiselt poolt elujõust pakatavate, kuid abstraktsete, ebatõepäraste ja seega ebatäiuslike teostega pikitud romaani "eelajaloo" vahele. See skeem võtab omaks uusaegse romaani ajaloolised eelarvamused ning, üha häbistades uusajaeelsete romaanide valelikku fantaasiat, vaimustub realistliku kujutusviisi hoolikast üksikasjalikkusest.

Bahtini kirjelduste tähelepanuväärset täpsust ei kahanda kindlasti väärtushinnangud, millele need toetuvad. Bahtini teooria puudused on mujal. Esiteks on tema kreeka romaanide kirjeldus oma

rikkalikkusele ja täpsusele vaatamata pime nende narratiivse maailma siseloogika suhtes. Kujutamise tegelevates kunstides on vormid tavaliselt mingi sisu kandjad, mis muudab nad arusaadavaks ja asjakohaseks, seega ei piisa kreeka romaanis aja ja ruumi abstraktsuse, psühholoogilise jäikuse ja episoodide meelevaldsuse täheldamisest, esitamata samal ajal küsimust nende tunnusjoonte kunstiliste põhjuste kohta. Nende romaanide pidamine ebatäiuslikuks on õigustatud ainult sel määral, mil on võimalik näidata, et nad esitavad sõnumit, mida kõnesolevad vormilised tunnusjooned halvasti edasi annavad. Ent Bahtin esitab üksnes harva eksplitsiitselt küsimuse mõttest, mida teda huvitavad vormid kannavad.

Teiseks pöörab Bahtini romaanitehnika ajalugu üksnes põgusat tähelepanu põhjustele, mis tegid võimalikuks ühiskondliku realismi õitsengu, ega huvitu küsimusest, miks ikkagi 19. sajandi romaanide imetusväärne konkreetsus ja tõde asendasid kahetsusväärse antiikse abstraktsuse ja ebatõepärasuse. Ent see küsimus on küllaltki pakiline, sest kui romaani looduslood jäävad tundlikuks kirjanduse sotsiaalse ja kultuurilise ümbruse suhtes ning pakuvad sageli välja kirjandusväliseid ajaloolisi seletusi, siis tehnikate ajalugu piirdub vähemalt esialgu teoste vormiliste tunnusjoonte vaatlemisega, eraldades need sotsiaalset või kognitiivset laadi teguritest, mis võivad olla neid põhjustanud. Eraldamine, mis ajutise valikuna on täiesti õigustatud, muutub pikapeale probleemseks. Kunstis väljenduv vormiline tahe võib küll olla seotud inimvaimu võõrandamatu vabadusega – nagu tähe-

lepanuväärse kindlameelsusega kuulutasid 19. sajandi saksa kultuuriloolased –, kuid sellegipoolest on tõsi, et see vabadus ei leiuta vorme volildasa ning ühiselust äralõigatuna.

Seletades romaanivormide arenemist ning püüdes vältida tema ajal laialt levinud sotsioloogilist reduktsionismi, püstitab Bahtin hüpoteesi, mis on ühtaegu ühiskondlik ja kunstiline. Ta postuleerib feodaalse ideoloogia kahepalgelise eksistentsi – mis vähendavat ruumiliste ja ajaliste kategooriate veenvust – ning sellele vastukaaluks antiideoloogilise ja rahvaliku jõu, mis väljendub folklooris, farsis, paroodias ja satiiris. Selliste teoste kaudu nagu Rabelais' "Gargantua ja Pantagruel" ning Cervantese "Don Quijote" vallutas koomika vene kirjandusteadlase arvates romaanižanri ja suunas selle uuele satiirilisele ja konventsionaalsusevastasele rajale, mis omakorda viis teid pidi, mille üksikasjad tuleb alles paika panna, uus-aege ühiskondliku realismi õitsenguni.

Kahjuks ei ole kõiki selles hüpoteesis peituvaid järelemeid välja arendatud ning just tema ebamäärasuse taustal torkavad silma Ian Watti tööd inglise romaani õitsengust. Watti suurteos "The Rise of the Novel" näitlikustab kolmandat viisi romaanižanri arengu vaatlemiseks: väga viljakat *romaanisotsiaallajalugu*, mis uurib seoseid jutustava proosa ning tema sotsiaalse ja kultuurilise keskkonna vahel.¹³ Watt suhestab nende tehnika, keda ta peab esimesteks realistlikeks inglise ro-

maanikirjanikeks (Defoe ja Richardson), lugemisharjumuste ja kirjanike olukorraga 18. sajandil ning ka individualismi ja filosoofilise empirismi arenguga. Watti järgi ei ole empiirilise tõe võit 18. sajandi inglise romaanis taandatav koomiliste kirjandusžanride järkjärgulisele esiletõusule. Osana üldisemast – ning äärmiselt tõsisest – arengust käib realistlik romaan kaasas kõigi kolme – uusaegse turumajanduse, individualistliku eetika ja moodsa epis-temoloogia õitsenguga.

Watt võtab nõuks selgitada ühtaegu Defoe ja Richardsoni teostes teoks saanud temaatilist muutust ning viisi, kuidas need teosed kujundavad ümber tegelikkuse kujutamise tehnikaid. Defoe temaatika osas pöörab Watt tähelepanu iseäranis majanduslikele motiividele, mida sel autoril leidub kõikjal, tegelased ei jõua iial lõpule oma aineliste omanduste üle arvepidamisega, olgu need saadud üksinduses ja ausa tööga nagu "Robinson Crusoe's" või ühiskonna rüpes ning kõige räpasemate vahendite abil nagu "Moll Flandersis". See temaatika hakkab kokku kõlama kalvinistliku moraali ja majandusliku individualismi samaaegse võidukäiguga, ta annab ka märku kohustusest, mille ees kirjanik – vanaaegsetest metseenidest ilma jätetud ning allutatud turu seatud piirangutele – sestpeale seisab: rääkida asjadest, mis huvitavad tema uut kodanlikku ja anonüümset lugejaskonda.

Kujutamistehnikate osas täheldab Watt, et Defoe ja Richardson annavad

¹³ I. Watt, *The Rise of the Novel*. Berkeley, 1957. Michael McKean (*The Origins of the English Novel. 1600–1740*. Baltimore, 1987) on esitanud Bahtini ja Watti ideede teravapilguline kriitika.

alati sõna tegelastele endile ning need tegelased kõnelevad väga detailitäpselt, otsekui peaksid lakkamatult tõestama oma usaldusväarsust. Nimetades seda võtet "vormiliseks realismiks", et eristada seda realismist filosoofilises tähenduses, määratleb Watt niisuguse tehnika eesmärgina sellise teose loomise, "mis oleks justkui ehe ülevaade inimeste tegelikest kogemustest".¹⁴ Pretendeerides individuaalse elukogemuse lähedasele jälgimisele selle tajuomasel täpsuses, langeb vormiline realism kokku Locke'i ning üldisemalt uusaegse teaduse empirismiga.

Watti teooria tõestab veenvalt, et uuendused romaani tehnikas on tihedates sõltuvussuhetes ühiskondliku baasi (turumajandus, kirjanike ja lugejate uus staatus) ning ka religioosse ja intellektuaalse pealisehituse (kalvinism, empirism) arenguga. Kuid just sellepärast, et need suhted on Defoe ja Richardsoni puhul nii silmatoruvad ning et ühiskondliku ja intellektuaalse progressi jõud, mis vastavad nende kahe autori uuendustele, on lõpuks saavutanud võidu võistlejate jõudude üle, ei pane Watt vastu kiusatusele näha Defoe ja Richardsoni realismis moodsa inglise romaani ainsat viljakat teed. Seevastu Henry Fielding, vormilise realismi vastu vaenulik autor ning selle richardsonliku esinemiskuju suur kriitik, ei ole Watti järgi andnud "romaani õitsengusse nii otsest panust kui Richardson".¹⁵ Siin märkame peamist hädaohtu, mis ähvardab kunstiloomingu ühiskondlikke ja kultuurilisi –

isegi kõige õigemaid – seletusi: see hädaoht seisneb selles, et kunsti käekäigule laiendatakse tõdesid, mis on vaieldamatud üksnes ühiskonna või mõttelaadi arengule rakendatuna. Vormiline realism võib ju kuuluda progressiivsesse ja võidukasse konstellatsiooni, kuid tema tuntud "tagurlik" võistleja – Fieldingi irooniline realism, millest otseselt põlvneb Jane Austeni, Stendhali ja Thackeray kunst ning mille kaja on selgesti tajutav Walter Scotti ja Dickensi juures – on tegelikult avaldanud samavõrra määravat mõju romaani õitsengule 19. sajandil.

Ma laenan narratiivsete tehnikate ajaloolt huvi romaanikunsti vormilise eripära vastu, see tähendab talle omase maailmakujutamiseviisi vastu. Kuid erinevalt Bahtinist lähtun ma põhimõttest, et tehnilised valikud muudavad hoomatavaks teoses kujutatud fiktiivsete maailmade ülesehituse, ning ma püüan järelikult siduda iga juhtumi puhul vormilised võtted sisuga, mida nad väljendavad. Mis puutub romaani sotsiaalajalooesse, siis ehkki mu mõttekäigud on alid žanri arengu ja ühiskonna käekäigu vaheliste seoste jälgimisele, jäävad nad vähem põhjalikuks kui Watti ning arvukate kirjandusteadlaste ja ajaloolaste omad, kes viimastel kümnenditel on teinud olulisi uurimusi seostest romaani ning poliitilise, majandusliku ja kultuurilise elu kõrghetkede vahel. Tänu neile uurimustele on meie käsutuses nüüd üksikasjalikud teadmised maadeavastuste, koloniaalimpeeriumide, töös-

¹⁴ I. Watt, *The Rise of the Novel*, lk 27.

¹⁵ Sealsamas, lk 239.

tusrevolutsiooni, perekonnastruktuuri muutuste, naiste ja vähemuste õiguste tunnustamise ning ülemaailmse turu tekke kirjanduslike tagajärgede kohta. Nende teadmiste tähtsust eitamata on minu uurimistööl kummatigi teistsugune eesmärk: mõista romaani arengut pikas perspektiivis, tema kujunemise sisemist loogikat ning dialoogi, mida tema esindajad omavahel läbi ajastute peavad, ilma et ma sealjuures rõhutaksin neid vaieldamatult kõnekaid seoseid, mis on sel žanril kogu oma olemasolu vältel olnud kirjandusväliste nähtustega. Olen ühtlasi veendunud, et mu ettevõtmisest võiks olla kasu ka neile, kes uurivad ühiskondlike ja intellektuaalsete tegurite mõju kunstinähtustele, antud juhul romaanile, kuivõrd sellele mõjulegi tuleks kasuks tema suhestamine kunstinähtuste arengu sisemise dünaamikaga.

Sest ma olen veendunud, et ühiskondlike ja intellektuaalsete jõudude käekäiku ei reprodutseerita sellisena, nagu ta on, kunstiliste vormide arengus, mis justkui peaks neile vastama, vaid et need jõud aitavad kunsti uuenemisele kaasa pigem kaudselt ja n-õ riuklikult. Täpselt nagu mõne taimeliigi sünni teeb võimalikuks mingi regiooni üldine ökoloogiline keskkond – ning mitte üks kindel jõekäänak või mõni kindel päikesevarjutus –, mis ei määra ometigi üksinda orgaanilist vormi, nii avaldavad ühiskondlikku ja kultuurilist laadi tegurid kunstile mõju üldise kultuurikliima kaudu, mitte niivõrd täpselt piiritletud sündmuste järgnevuse tõttu. Krii-

tikutest, kes romaani ajaloo puhul on seda vaatepunkti kaitsnud, on tuntuim György Lukács, kelle noorpõlveteos “Romaani teooria” on jääv saavutus sel alal, mida ma nimetan *romaani spekulatiivseks ajalooks*.¹⁶ See neljas ajaloolise mõtlemise tüüp ei hülga niivõrd ülevaate ammenda- vusega – mis on rohkem romaani loodus- loo ja sotsiaalajaloo erijoon – ega ka vormide mõistmisega – romaanitehnikate ajaloo eripära – kui žanri sisemisele küpsemisele osutatud tähelepanuga.

Hegeli tubli õpilasena väidab Lukács, et selle küpsemise dünaamika ei ole tajutav tegelikult loodud teoste massi lihtsa uurimisega ega samastatav üksnes vormiliste ja temaatiliste uuendustega, vaid et see kujutab endast ühe kontseptsiooni arengut, mille sisepinged tekitavad romaani nähtava ajaloo. Kogu eepikakontseptsiooni tuuma ei tule Lukácsi järgi otsida mitte stiili ja vormivõttestike tasandilt, vaid väljamõeldise tasandilt, inimese ja maailma suhete fiktiivsest kujutamisest. Peamine sisepinge, mis seda tuuma lõhestab, vastandab inimese suuruse maailma omale (siin on tunda ühtaegu nii Aristotelese poeetika kui ka hegelliku antiiktragöödia-käsitluse kajasid): kui ümbritsevat maailma – Lukácsi terminoloogias ajastu üldist tsivilisatsiooni – tajutakse üksmeelselt tervikuna, on domineerivaks eepiliseks žanriks eepos.

Romaan võtab eepose koha üle ajastutel, mil maailm muutub probleemseks ja tema tähendus pole enam vahetult ette antud. Noore Lukácsi järgi jutustab ro-

¹⁶ G. L u k á c s, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Stuttgart, 1916.

maan inimese olukorrast, kes elab maailmas ilma seda siiski sõna täies tähenduses asustamata. Romaanides on maailm iseenesest ebatäiuslik ning viimaks vastab kangelane sellele ebatäiuslikkusele resignatsiooniga. Romaanikangelase elu ei haaku seega jäägitult ümbritseva maailmaga, sel elul on tähendus ainuüksi ideaalse maailma suhtes, mille poole peategelane püüdleb, kuid selle ideaalse maailma ainus reaalsus on see, mille talle annab kangelase individuaalne kogemus. Tegelasi, kelle ideaal ei vasta maailma tegelikkusele, nimetatakse “probleemseteks kangelasteks”. Selles üldises kirjelduses tunneme ära niihästi “Don Quijote” (kus rändrüütelluse ideaali pole olemas mujal kui peategelase vaevatud vaimus) kui ka suure hulga romantiliste narratiivide intriigi: “Wilhelm Meister”, Hölderlini “Hyperion”, koguni Balzaci “Eugénie Grandet”.

Lukácsi mudelis on probleemse kangelase dialektikal kolm arengujärku, millest igaüks tekitab üht tüüpi romaanikonflikti. Kui ideaalne maailm, mis kehastab kangelase püüdlusi, on kitsam kui reaalne maailm ja kui tegelane pealegi ei märka vahemaad nende vahel, siis on tulemuseks *abstraktne idealism*. Romaanides, mis seda vormi kasutavad (kõigepealt “Don Quijote”), ei mõista kangelane oma paratamatute nurjumiste põhjusi, sest tema vaatevälja piiratus ei võimalda tal tajuda konkreetse maailma tegelikkust. Seevastu kui kangelase ideaal on avaram kui tegelik maailm, siis on tulemuseks *desillusioonistlik romantism*. Sel juhul adub kangelane küll vahemaad, mis tema ideaali ümbritsevast maailmast lahutab, kuid tal

pole ei jõudu ega ka vahendeid selle vahemaa ületamiseks. Gontšarovi tegelane Oblomov, kes oma voodis vedeledes andub päevast päeva unistustele, ilma et kunagi tegutseda otsustaks, kehastab romaani dialektika teist etappi. Kolmandas ja viimases lepib oma ideaalist juhitud probleemne kangelane konkreetse ühiskondliku tegelikkusega: “Wilhelm Meister” ja arenguromaan üldisemalt on selle tüübi näited.

Lukácsi essee muudab huvipakkuvaks soov ankurdata romaani käsitlemine kontseptuaalsesse ühtsusesse, enne kui astuda silmitsi empiiria mitmekesisusega. Selle ühtsuse nõudeid järgides lahendab Lukácsi veenvalt küsimuse ühiskonna ja kultuurižanride ühtsusest, omistades ümbritsevale tsivilisatsioonile lähtetingimuste loomise rolli romaanižanri tõusuks, kuid jättes žanri enese hooleks ülesande arendada oma sisemisi võimalusi, mille käekäik ei olene vahetult ühiskondliku elu sattumustest. Lugu, mille ta jutustab, räägib kultuuriliselt iseseisvast žanrist, mitte kaubanduslike ja intellektuaalsete liikumiste kõrvalnähust. Ungari kirjandusteadlasel on ometi julgust pakkuda välja uljad abstraktsed kategooriad, mille sageli ootamatud näited ei allu hõlpsasti tavapärasele kronoloogiale. Kolm teost, mis peavad illustreerima žanri dialektikat – “Don Quijote”, “Oblomov”, “Wilhelm Meister” – moodustavad ainulaadse ja provotseeriva ajaloolise seeria.

Kuid nõnda saadud süsteemi vajakajäämised on niisama silmatorkavad. Kui märkida kõige ilmsemat puudust, siis probleemse kangelase dialektika, mis 19. sajandi alguse romaani osas on ülimalt

paikapidav, ei saa üksipäini kuidagi selgust tuua ulatuslikku varasemasse ja hilisemasse romaani loomingusse. “Wilhelm Meisterist” varasemate näidete peaaegu täielik puudumine (sest tuleb ütelda, et Lukácsi puhtromantiline “Don Quijote” sarnaneb Cervantese romaaniga üsna ähmaselt) on niisama iseloomulik kui raskused, millesse Lukács satub, kui hakkab oma skeemi paigutama 19. sajandi lõpu suurt realismi, iseäranis Tolstoi loomingut. Ei abstraktne idealism, desillusionistlik romantism ega ka nende kahe süntees ammenda tegelaste ja maailma vaheliste suhete keerukust, mis koorub välja Tolstoi romaanides. Noore Lukácsi lahenduseks on nende lähendamise eeposele, kuid see manööver jääb üksnes sõnadesse. Sest kuigi Lukács teeb valiku romaani sisemise arengu kasuks, eelistades žanri iseseisvust põhjuslikele välisseostele, ei pööra ta õigupoolest piisavat tähelepanu kirjaniike endi langetatud otsustele ega ka konkreetsetele kunstilistele probleemidele, mis neid otsuseid esile kutsuvad. Kui ta seda oleks teinud, oleks ta taibanud, et Tolstoi romaanikunst ei pöördu kaugeltki mitte tagasi eepose juurde, vaid vastupidi jõuab hoopis ühiskondliku ja psühholoogilise realismi ühe tippsaavutusen: see kunst seisneb jutustamises, kuidas sotsiaalne maailm vangistab kogu oma talumatu kunstlikkusega peaaegu hermeetiliselt enamiku tegelastest, võtab neilt ühe hoobiga kogu argliku iha kangelaslikkuse järele ning parimal juhul annab neile mõtetu vabaduse oma olukorrast aru saada. Mõningate harvade protagonistide puhul, kes end ümbritseva kunstlikkuse kütkest vabastavad, ei ole nende isiksust kujutatud

kaugeltki mitte kangelaslikuna, vaid see paistab silma pigem naiivsuse, kohmakuse ja teistega läbisaamisel – kindlasti tahtmatult – tekkivate raskuste poolest. Tolstoi ime tuleb sellest, et vaatamata säärase nägemuse pessimistlikkusele ei tajuta nõnda esitatud maailma kunagi millegi muu kui inimeste loomuliku elupaigana, nii et mõttel tegelasest, kes vastandab maailma totaalsusele oma üksildase jõu, ei ole seal üldse mitte mingit tähendust. Tõeline ajalooline küsimus, mis siin tekib, ei ole mitte selles, kas Tolstoi saavutas tagasi-pöördumise eepose juurde, vaid selles, et taastada dialoog Tolstoi eelkäijate fiktiivsete maailmade ning tema nägemuse vahel.

Ammutan romaani spekulatiivsest ajaloost julgust, et pakkuda välja sellega osaliselt sarnanevaid kontseptsioone, see tähendab kontseptsioone, mille rakendusala haarab endasse ulatuslikud ajaperioodid ning ei jäta välja ei kronoloogilisi ühtelangevusi ega ka kõrvalekaldeid. Eri-nevus on selles, et kogu romaani loo ühe mõiste alla koondamise asemel kasutan kontseptsioonide peret, mille arengut ja ühinemisi püüan selgitada romaani loodusloo abil. Lukácsi eeskujul võtan kriteeriumiks pigem väljamõeldise laadi kui stilistilised ja diskursiivsed tunnusjooned, mis seda väljendavad: ma usun nagu temagi, et intriigi tüüp, tegelaste loomus ja tegevuse raamistik esindavad narratiivsete žanride tõelist loomingulist tuuma. Viimaks, arvates nagu Lukács, et žanrid kujundavad ise oma ajaloo, võtan kokkulepitud eeldusena põhimõtet, mille kohaselt kirjandus- ja kunstižanride elu ei määra ette mitte Ajaloo nähtamatu mootor,

vaid see sõltub lõppkokkuvõttes kirjanike endi langetatud lugematutest otsustest. Kirjandusloo impersonaalseks peetud jõud ei ole midagi muud kui nende otsuste üleüldine tulemus.

* * *

Kuid mulle võidakse vastu väita: selline romaaniajaloo kavand, nagu te välja kuulutate, ei hiili mitte ainult kõrvale küsimusest romaani sünni kohta, vaid väldib ka silmitsisattumist niisuguse selle žanri uurimisel esineva suure raskusega, nagu seda on romaani defineerimine. Ühelt poolt näite te nõustuvat nendega, kes arvavad, et uusaegne romaan on tekkinud mässust idealistlike ja mitte kuigi tõepäraste “vanade romaanide” vastu: jääb veel kindlaks teha, kas see mäss puhkes esimest korda Itaalias 14. sajandil Boccaccio novellidega, Hispaanias 16. sajandil kelmiromaaniga või 17. sajandi alguses (“Don Quijotega”), kas selle päritolumaa ei ole pigem analüüsiromaan ja “Clèves’i printsessi” kodu 17. sajandi Prantsusmaa või läks tõeline tegevus lahti õieti alles 18. sajandi Inglismaal Defoe ja Richardsoniga ning muutus üldiseks enam-vähem kõikjal Euroopas 19. sajandi esimesel poolel. Vähimalgi määral selle vastuolu lahendamisele kaasa aitamata, näite te teisalt ütlevat, et usk, nagu hüljatuks “vanad romaanid” realistlike põhimõtete nimel, tähendab ekslikku ajaloolist perspektiivi. Ent enne kui saab üldse otsust langetada maa ja sajandi üle, mis on toonud ilmale uusaegse romaani, tuleb ju ikkagi otsustada, kas romaani ajalugu sisaldab või ei sisalda romaani-laadseid teoseid, mis kuuluvad vana idealistliku ja ebatõepärase

laadi juurde.

Eksplitsiitne määratlus aitaks teil võibolla lahenduse leida, kui te – väites, et romaan valitseb ennast omamoodi pragmaatilise ja tabamatu tavaõiguse järgi – ei paistaks asuvat nende poolele, kes nii silmapaistvalt paindlikule žanrile määratlust otsides meelt on heitnud ja järeldanud, et romaani vormiline ja temaatiline mitmekesisus on piiramatud. Paljude kirjandusuurijate, iseäranis Mihhail Bahtini ja Marthe Robert’i jaoks on romaani eriomane tunnusjoon tema lõputu plastilisus, koguni igasuguste eriomaste tunnusjoonte puudumine. Kas saab kirjutada objekti ajalugu, millel puudub definitioon?

Vastan neile võimalikele vastuväidetele, võttes omaks hüpoteesi, mille kohaselt *uusaegse* romaani [*roman moderne*] alged on poleemilises dialoogis “vanade romaanidega”, kuid märkides sealsamas, et see dialoog ei alanud ega lõppenud kaugeltki peaaegu imekombel esile kerkinud alustpaneva teosega, vaid kestis vähemalt kaks sajandit ning jättis oma jälje niihästi hispaania kelmijutustustele, “Don Quijotele” ja prantsuse analüüsiromaanile kui ka 18. sajandi inglise romaanile. Ma juhin ka tähelepanu asjaolule, et kogu selle perioodi jooksul saatis vanu romaane endistviisi suur edu, millest annavad tunnistust niihästi kõige kindlamalt vana väljamõeldiste meetodit vastustanud kirjanike lugemismälestused kui ka trükikodade aastaaranded ja iseäranis “Bibliothèque universelle des romans”¹⁷, mahukas perioodiline kirjandusväljaanne, mis näeb ilmavalgust Prantsuse revolutsiooni eelõhtul ning tutvustab haritud publikule ridamisi pea-

aegu kõiki kreeka romaane, rüütli- ja lam-buriromaane ning galantseid romaane. Ka on uuenduslikud teosed, mida ühiskondlik realism ja modernism 19. sajandist saadik on tagantjärele eelkäijate staatusesse seadnud, olnud kaua aega kõrvu uusaegadele tuntud teostega. See koosolu, millega kaasnes mõistagi vilgas võistlus, soodustas paratamatult ideede ja kunstiliste võtete vahetust. Ning tõesti, kui lähemalt vaadata uusaegseks nimetatud romaane, on märgata, et kui nad ühest küljest eemalduvadki hulgas aspektides oma idealistlikest ja ebatõepärasest eelkäijatest, ei lakka nad laenamast neilt intriigikäike, tegelastüüpe, koguni ideid fiktiivse maailma korraldamise viisi kohta. Lühidalt, uusaegse romaani õitseagea ei saa mõista, uurimata romaanipärandit, millest ta lahti ütleb – ning mida ta seda iga kord ise tunnistamata põlistab. Sel põhjusel asungi uurima uusaegse jutustava proosa kujunemist, rõhutades ühevõrra uute vormelite loomist ja nende sõltuvust olemasolevatest narratiivsetest traditsioonidest.

Kas ennetav žanrimääratlus võiks aidata seda ülesannet hõlbustada? Kuid kõigepealt, kas on mõeldav koondada romaanide märkimisväärset mitmekesisust ühe mõiste alla? Võib-olla on romaan põlumorfse ja iroonilisena (see tähendab vabana distantseeruma iseendast), suure kohanemisvõime ja jõuga väljendada iga-sugust sisu üha uuendatud vormides üht-aegu ammendamatu ja määratlematu?

Selle vaatepunkti retoorilised eelised on ilmselged: vabastava proosalisuse esindaja, mis kehastab modernsust, ilmutaks romaan ühiskondlikku olukorda, määratluse puudumist ning piiratud iha muutuste järele – väidetavalt modernse inimese põhiomadusi. Taotlusel iseloomustada romaani tema plastilisuse kaudu on kindlasti oma iva; see-eest väga kahtlasena näib mulle tema “ammendamatu”, koguni “määratlematu” loomuse rõhutamine. Kui on ka õige, et tavaliselt ei saa kultuurilistele mõistetele anda ranget ja muutu-matut definitsiooni – lihtsalt sellepärast, et kultuurielus ei saa täiesti kõrvale jätta uuendusvõimalust –, ei luba miski meil arvata, et romaan oleks kultuuriloo erilise soosinguga saanud absoluutse määratlematuse osaliseks.

Jätan seega kõrvale hüpoteesi romaani lõputust plastilisusest, püüdmata seda seepärast veel kohe asendada mõne range definitsiooniga. Nii kasulikud, kui need ka on, kuni on tegu romaani eriomaste tunnusjoonte tabamisega mingil kindlal ajajärgul, kutsuvad sedasorti definitsioonid liiga hõlpsasti esile ümberlukkavaid näiteid. Suurepärase lause “romaan on proosavormis fiktiivne narratiiv, mis annab edasi muljet, nagu jutustataks teda tegelikult, ning milles esinevad tegelased, tegevused ja intriig”¹⁸ jätab välja niihästi Puškini värssromaan “Jevgeni Onegin” kui ka Hermann Brochi “Vergiliuse surma” ja Faulkneri “Hälina ja raevu” – teosed, mis ei anna mitte põrmugi edasi mul-

¹⁷ Aastatel 1775–1778 ilmunud perioodiline väljaanne (kokku 224 köidet), milles tutvustati sisukokkuvõtete ja -analüüside abil maailma romaanivaramut. *Toim.*

¹⁸ J. H a w t h o r n, *Studying the Novel*. London, 1985.

jet, nagu neid tõepoolest jutustataks. Jär- gin järelikult nende eeskuju, kes kasuta- vad mõistet "romaan" ebaformaalselt ja tavakohaselt, arvates sinna alla mitte teo- seid, mis rahuldaksid mingit eelnevat määratlust, vaid pigem neid, mida sajan- dite vältel on vastu võetud ja loetud kui romaane.

On teada, et prantsuse keeles laiendati seda mõistet [*roman*], mis oli algselt tä- hendanud keskaegseid rahvakeelseid ju- tustusi (nii värsis kui proosas), kreeka ro- maanidele kohe pärast viimaste avasta- mist 16. sajandil ning samuti teistele pi- kematele narratiividele – lamburi- ja kan- gelasromaanidele ning allegoorilistele ro- maanidele. Itaalia keeles ei käi termin *romanzo* mitte ainult antiiksete, keskaeg- sete ja uusaegsete romaanide, vaid ka Boiardo, Ariosto ja Pulci heroiliste ja koo- miliste poemide kohta.¹⁹ Veel hiljaegu piirdus inglise keeles termini *romance* kasutus selle tähendusväljaga ning 18. sajandist alates moodsas, tõepärasusel põhinevas laadis loodud teoseid nimetati *novel*. Mõnda aega tagasi aga loobusid ameerika uurijad kreeka ja ladina proo- sanarratiivide puhul nimetusest *romance* ning kasutavad sõna *novel* niihästi antiik- ja barokkromaanide kui ka nende mood- sate järeltulijate tähistamiseks, samamoo- di nagu kasutatakse prantsuse terminit *roman*. See terminoloogiline areng annab ilmselt märku uuest valmidusest tunnis- tada romaani loo kronoloogilist ulatust.

Margaret Doody üks hiljutine teos kaitseb seda seisukohta selgesõnaliselt ja jõuli- selt.²⁰ Tuleb ka märkida, et prantsuse keeles tähendab mõiste *nowelle* ['novell'] nagu itaalia ja hispaania keeleski suhteli- selt piiratud mahuga lugu, mille intriigi on lihtsam kui tõelistel romaanidel. Mina arvaksin novelli uusaegse romaani kaju- nemisele kaasa aidanud narratiivsete ala- žanride hulka. See-eest jätsin vaatluse alt välja mittefiktsionaalsed teosed, mida romaani looduslood ning nende mõju all ka Bahtin on – sageli meelevaldselt – ro- maani genealoogiasse arvanud: antiiksed reisijutud, biograafiad, filosoofilised dia- loogid. Ehkki romaan on mõnikord ka- sutanud neis tekstitüüpides esinevaid vormivõteteid, leian ma, et need juhuslikud laenud ei ole žanri arengut sügavalt mõ- jutanud. Pakkumata seega välja *stricto sensu* definitsiooni, loodan end võivat näi- data, et tavakohaselt romaanideks nime- tatud kirjandusobjektid jagunevad väike- ssesse hulka alatüüpidesse, mille ühist aja- lugu, omavahelist võistlust ja vastastikust mõju ma püüan rekonstrueerida.

Romaani mõtlemine

Narratiivse teose õnnestumine – vanasti oleks üteldud, tema ilu – tuleneb kujuta- tava fiktiivse maailma ning seda kujuta- vate vormivõtete kokkulangemisest. Tea- des, et narratiivsed teosed üldiselt ning ro- maanid üksikult võttes ei piirdu tegelik-

¹⁹ Franco Moretti avaldab parajasti suurt kokkuvõtlikku koguteost romaanižanri kohta (Il Romanzo. Torino), mille kaks esimest köidet ilmusid hiljuti (2001 ja 2002).

²⁰ M. D o o d y, The True Story of the Novel. New Brunswick, 1996.

kuse kirjeldamisega, vaid mõtlevad selle teatud määral alati uuesti välja, et seda paremini *mõista*, ei saa erinevus teoste vahel tuleneda ainult viisist, kuidas nad maailma lugejale esitavad (vanade autorite abstraktne ja naiivne kujutlusvõime, 19. sajandi autorite täiuslik konkreetsus, modernismi vorminippide üleküllus). Romaani tähenduse tabamiseks ja hindamiseks ei piisa autori kasutatud kirjandusliku tehnika vaatlemisest; iga teos on huvipakkuv seeläbi, et ta esitab vastavalt ajastule, aladžanrile ja mõnikord autori geniaalsusele *olemusliku hüpoteesi* inimmaailma loomuse ja korralduse kohta. Ning just nagu ideed kujutatavas kunstis võtavad kuju tajutavas aines, võtavad siin hüpoteesid maailma ülesehituse kohta kuju lugudega seotud aines, mis järelikult jääb arusaamatuks, kui teda käsitletakse asjana iseeneses, lahus mõtlemisest, mis teda juhib.

See mõtlemine ulatub mitmele tasandile, millest esimene, mis tegeleb inimese kohaga maailmas selle kõige üldisemas plaanis, tuleb esile iga ajajärgu antropoloogilise kujutluse taustal. Just sel tasandil mõtleb romaan, nagu enne teda eepos ja tragöödia, jumalikkuse rolli üle inimeste maailmas ning inimese suhete üle ligimestega; aga kui eeposes kuulusid kangelased ihu ja hingega oma linnriikidele ning tragöödias oli tegelaste saatuse ette määratud, siis romaanis on tegelane ümbritsevast maailmast eraldatud ning tema seiklused toovad ilmsiks viimase sattumuslikkuse. Lõhe tõttu, mille romaan asetab peategelase ja tema keskkonna vahele, on ta esimene žanr, mis püstitab küsimuse indiviidi tekkest ning ühiskorra

kehtestumisest. Ennekõike, ning võrreldamatu terasusega, esitab ta aksioloogilise küsimuse selle kohta, kas moraalne ideaal on osa maailmakorrast: sest kui on, kuidas saab siis maailm vähemalt pealtnäha temast nii kaugel seista, ning kui ta on maailmale võõras, millest siis tuleb see, et tema normatiivne väärtus on indiviidi jaoks nii ilmselgelt oluline? Romaanis, žanris, mis vaatleb inimest tema kindlaksjäämise kaudu ideaalile, tähendab aksioloogilise küsimuse esitamine endalt pärimist, kas ideaali kaitsmiseks peab inimene maailmale vastu seisma, sellesse sööstma, et seal moraalselt korda taastada, või siis pingutama omaenda ebakindluse leevendamiseks. Teisisõnu, kas inimene saab *asustada* maailma, kus ta ilmale tuleb. Just nende küsimustega seoses soosib romaan lugu armastust ja paaride moodustumist: seal, kus eepos ja tragöödia pidasid sidemeid inimese ja tema lähedaste vahel enesestmõistetavaks, mõtleb romaan armastusest rääkides kõige intiimsemate inimestevaheliste sidemete üle.

Selles *fundamentaalanthropoloogias*, mille romaan esitab, on ühtaegu täheldatav romaanide probleemide üllatav stabiilsus ning ettekujutatava maailma ajalooline areng. Juba kreeka romaan paneb paika romaanide antropoloogia üldised piirjooned: lõhe tegelase ja temale vaenuliku laia maailma vahel, peategelase allumatus saatuse sattumustele, armastuse lunastav roll. See alusraamistik jääb püsima, kuid väljamõeldise konkreetsemal tasandil saavad antiiksed fiktsioonimaailmad ajaloo jooksul mõnikord raevukagi kriitika osaliseks, mis viib romaanis sisalduva *sotsiaalanthropoloogia* uuenemiseni.²¹

Richardsoni kangelanna Pamela kehastab taas kreeka romaanide printsesside täiuslikku voorust, kuid madalamasse ühiskonnaklassi kuuluva tegelase näol.

Eri ajastutel ja žanrides kasutusele võetud kujutamismeetod oleneb ühtaegu fundamentaalantropoloogilistest hüpoteesidest ning kaalust, mis neile omistatakse ühiskondlikku laadi kaalutlustes. Just sel põhjusel astub romaan igal ajastul suhetesse kirjandusvälise refleksiooni silmapiiriga, see refleksioon, mis pole kaugeltki ette antud, on võrsunud aruteludest, mille tulemused ei ole kunagi ära määratud. Lihtsustades võiks siiski ütelda, et romaan on esimene žanr, millel läheb korda mõista maailma kui inimkogukondade mitmekesisust ületavat tervikut. Kreeka romaani idealiseeriv meetod tabab seda terviklikkust. Ikka veel lihtsustades võib märkida, et inimese terviklikkuse rõhutamisel eelistatakse kasutada idealiseeritud kujutamist, samas kui huvi inimese ühiskonda siseneamise vastu väljendub kõige sagedamini konkreetsete aineliste detailide meetodi kaudu.

Kokkulangevust romaani mõtlemise ja vormide vahel, mida ta kasutab, hõlbus- tab uusajaeelses kirjanduses idee primaat,

mis vastupanu kohtamata valitseb kujutatavate empiiriliste andmete üle. Selle tulemuseks on selgesti spetsialiseerunud narratiiviliigid, millest osas (kreeka romaan, rüütillood, lamburiromaan) esineb võitmatuid või vähemasti imetlusväärseid kangelasi, kes kaitsevad moraalinormi korralageduse kätte langenud maailmas, sellal kui teistes (kelmiromaanis, eleeegilises jutustuses ja novellis) paljastub inimeste parandamatu ebatäius. 16. ja 17. sajandil võtab inimese idealiseerimise ja häbistamise dialoog rahumeelse vastasseisu vormi nende kahe alaliigi vahel.

18. ja 19. sajandi romaan, mis tekib vanade narratiiviliikide koosmõjul, asub seevastu kõigest väest sünteesima neid vaatepunkte, mida viimased esindasid, seega ühendama idealiseerivat vaadet ning inimese ebatäiuslikkuse vaatlust. Tõepärasuse märgi all esitab 18. sajandi romaan küsimuse, kas indiviid on või ei ole moraaliseaduse allikas ning oma tegude isand. Teise sammuna järeldeb 19. sajandi romaan, et lõppkokkuvõttes ei määra inimese olemuse mitte niivõrd moraal kui võrd keskkond, kus ta on sündinud. Et jõuda selle teesi tõestamiseni, asendub kontseptsiooni üleolek romaanis ainelise

²¹ Oma varasemates raamatutes "Fiktsiooni maailm" (Univers de la fiction. Paris, 1988) ja "Eemaldumise kunst" (L'Art de l'éloignement. Paris, 1996) kasutasin ma mõistet "maailm" [*univers*] kirjanduslikus fiktsioonis kujutatud maailmade tähistamiseks. Artiklis "Fiktsioon ja jäljendamine" (Fiction et Imitation. *Poetics Today*, kd 21, nr 3, 2000, lk 521–541) uurisin ma normatiivseid ja aksioloogilisi komponente, mis neile maailmadele tähenduse annavad. Siin tähistan ma normatiivseid ja aksioloogilisi komponente *fundamentaals*- ja *sotsiaalanthropoloogia* terminitega, et rõhutada kirjandusliku fiktsiooni taandumatut inimesekeskst. Luc Boltanski ja Laurent Thévenot' moraalistsioloogia (De la justification. Les économies de la grandeur. Paris, 1991) on suunanud minu uurimistööd kujutuslike maailmade aksioloogiliste aspektide poole. Nende mõistete tähendus on lähedane sellele, mida Vincent Descombes (Proust. Philosophie du roman. Paris, 1987) nimetab "kosmoloogiaks", see tähendab viisile, kuidas fiktsionaalne teos kujutab teatud maailmasüsteemi.

ja ühiskondliku maailma hoolika vaatluse ja individuaalse teadvuse empaatilise uurimisega. Žanr saab nõnda uue haarde ja mõjukuse, kuid kaotab samas oma temaatilise ja vormilise paindlikkuse.

20. sajandi koidikul protesteerib modernistlik mäss ühtaegu katse vastu sulgeda inimesed nende elukeskkonna vanglase ning vaatlus- ja empaatiameetodi vastu. Sestpeale lahutab seniolematu murrang mõistatuslikuks muutunud ja sügavat ra-

hustust tekitama hakanud tegelikkust indiviidist, kes on vabastatud normatiivsetest muredest ning keda kujutletakse ohjeldamatu taju- ja keeleaktiivsusega. See areng kindlustab romaanile uue vormilise paindlikkuse, muutmata seeläbi ometi tema sajanditevanust huviobjekti: individuaalset inimest nähtuna maailmas elamise raskuses.

Prantsuse keelest tõlkinud Katre Talviste

THOMAS PAVEL (s 1942), kireva elukäiguga kirjandusteadlane, sündis Rumeenias, lahkus 28-aastaselt Pariisi, kus kaitses doktoritöö (1971), õpetas seejärel mõnda aega Montréali Ülikoolis Kanadas, kuni suundus Ameerikasse. Praegu on Pavel prantsuse ja võrdleva kirjandusloo professor Chicago Ülikoolis. Elades küll juba aastaid Ameerikas, kirjutab ta oma teosed prantsuse keeles ja loeb oma intellektuaalseks keskkonnaks endiselt Prantsusmaad. Hariduselt on Pavel keeleteadlane, tema esimene läbilöögiraamat *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle* (Keelemiraaž. Essee vaimsest moderniseerumisest, 1988) vaatleb kriitiliselt moodsas prantsuse humanitaarias levinud lingvistiliste mudelite kasutamist.

Paveli kitsam huvi on 17. sajandi prantsuse kirjandus, peateos *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique* (Puudumiskunst. Essee klassitsistlikust kujutlusest, 1996). Selles vaeb Pavel klassitsistliku kirjanduse seoseid tollase sotsiaalse tegelikkusega ja leiab, et 17. sajandi autorid hoolivad enam sisemistest tõdedest, religioossetest kogemustest ja antiikaja eeskujudest, kui väljendavad ühiskondlikke tõekspidamisi või seltskondlikke huve.

Strukturalistliku (ja poststrukturalistliku) kirjanduskäsitluse kriitikast on kantud inglise keeles kirjutatud *Fictional Worlds* (Fiktionaalsed maailmad, 1986) ja koos Claude Bremond'iga valminud *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction* (Barthes'ist Balzacini. Kriitika fiktsioonid, fiktsiooni kriitikad, 1999).

Käesoleva aasta alguses ilmunud ligi 500 leheküljeline uurimus Euroopa romaani ajaloost *La pensée du roman*, millest eespool on eestindatud sissejuhatus, on kahtlemata Paveli kõige ambitsioonikam raamat. Selle peaeesmärgiks on esitada uus nägemus nii romaanižanri sünnist (mille Pavel paigutab 16.–17. sajandisse) kui selle hilisemast arengust. Pavel käsitab romaani kutsumusena moraaliküsimustega tegelemist ja näeb modernismi võidukäigus romaanikunsti allakäiku ning eksimist vormieksperimentidesse. On muide huvitav märkida, et Pavel on ka ise kirjutanud ühe romaani: autobiograafiliste joontega borgesliku novellromaan *Le miroir persan* (Pärsia peegel, 1978).

M.T.

ENE-REET SOOVIK

MIS, MILLINE, MILLAL. VAATEID INGLISE ROMAANILE

Ingliskeelse maailma tavakäibes on romaan (*novel*) ja proosakirjandus (*fiction*) üllatavalt sünonüümsed sõnad. Selle sedastusega on oma romaanikäsitlusi alustanud nii Walter Allen 1954. kui ka R. B. Kershner 1997. aastal. Ka siis, kui seda otsesõnu välja ei öelda, võib mõistepiiride hägustumine siiski ilmsiks tulla: kirjutades pealkirja all “Romaan täna” (*The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970–1989*, 1990), vaatleb Alan Massie briti proosakirjandust autorite kaupa ega jäta nende lühijutuloomingutki mainimata ning Malcolm Bradbury 20. sajandit hõlmav käsitlus “Moodne Briti romaan” (*The Modern British Novel*, 1993) kipub tihtilugu iseloomustama just proosa kui sellise arenguid, mis eeldatavasti peaksid sünekdohlikult paika pidama ka kitsamalt romaani puhul. Romaani seesugune samastatavus ilukirjandusliku proosaga pole siiski kuigi võrd üllatav – viimase paarisaja aasta jooksul, mil praegu romaanideks nimetatavaid tekste on kirjutatud, on see žanr tõusnud ingliskeelses kirjanduses konkurentsituks keskele kohale, romaanikirjanikud on meediatähelepanu keskpunktis, kirjastused on võtnud aksioomiks, et just romaan müüb, lühijutt seevastu mitte, ning olulised kirjandusauhinnad kipuvad minema

romaanidele isegi juhul, kui statuut seda otsesõnu ette ei näe. Lisaks romaani hegemoonsele seisundile turul on tema väiksemaks kõrvalvõluks ka see, et ikka ja jälle on võimalik spekuloida tema surma üle – kas lihtsalt niisama kannatamatult valitseva dünastia lõppu oodates või sealjuures ka järelejääva päranduse üle uudishimutsedes. Kirjandusteadlased, kelle uurimuse pealkiri sisaldab sõna ‘romaan’, reeglina küll oma nimel nii leinaliselt ei esine, ent teiste ennustatud hukku ja kadu tuletavad nad siiski rõõmuga meelde kui populaarset ja mainimisväärselt teemat. Bradbury viisandab lausa kümnendite kaupa ülevaate sellest, kuidas 20. sajandi briti romaan on kriitikute meelest muudkui tegelnud suisa suremise või vähemalt viimases agoonias heitlemisega – kõrvutades seda kronoloogiat võidurõõmsa loeteluga arvukatest autoritest, kes neilsamadel kümnenditel end just selles hääbumisele määratud žanris väljendama hakanud.

Ometi ei anta hõlpsasti vastust küsimusele, mis see inglise romaan, olgu siis elus või surnud, õigupoolest on. Robert Alter väidab: “Jäi defineerivate terminite kogumiku sätestamine tähendaks nimelt Gide’i poolt kunagi ‘lindpüü’ žanrina kirjeldatu pidevalt ja parandamatult uuendusliku loomuse salgamist.”¹

¹ R. A l t e r, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, 1975, lk xii.

Kershner² arvab, et üldistavalt võiks öelda, et tegu on kirjaliku narratiivi ühe liigiga, ning täpsema määratlusena võiks ohutu definitsioonina kõne alla tulla 'ulatuslik proosateos', ehkki ulatuslikkuse kvantitatiivse mõõdupuu esitamise jääd hätta. Küll aga sõandab seda oma kirjan- dusterminite sõnaraamatus teha J.A. Cuddon³, kes pakub romaani orienteeru- vaks mahuks ühelt poolt 60–70 000 ja teisalt kuni 200 000 sõna. Määratluste ja definitsioonide fikseerimise asemel armastavad briti või ameerika romaanikäsitlejad viidata pigem sellele, millisest ajast ja millistest ühiskondlikest tingimustest see- sugused määratlemist ootavad kirjutised ajalooliselt pärinevad ja kuidas neisse on aja jooksul suhtunud. Seega püstitatakse implitsiitsel kujul küsimus, milliseid tuum- tunnuseid võiks romaanile mingi diakroo- niliselt välja kujunenud konsensuse alu- sel omistada. Romaani algusaja suhtes esineb muidugi samuti erinevaid arvamusi. Cuddon, kes defineerib romaani üldse, kõneleb näiteks egiptlastest 1200 aastat eKr ning meenutab hea sõnaga "Sinuhet", jätkates kõikvõimalike 'ulatuslike pro- sateoste' loeteluga kõikvõimalikes kultuuri- des, sealhulgas inglise-ameerika tradit- sioonis. Otseselt ingliskeelsele romaanile keskendujate hulgas on selline seisukoht siiski suhteliselt erandlik. Juba Allen⁴ väljendus vägagi konkreetset ja leidis, et romaanile kaugete eellaste otsimine oleks

nagu parvenüüle sugupuu leiutamine – igasugu narratiive on ajaloo vältel nii siin kui seal mõistagi loodud, kuid romaaniga pole neil midagi tegemist. Eriti rõhutab ta, et ingliskeelse romaani eellasi pole mõtet muistsetest kultuuridest otsida. Esimesed ingliskeelsed romaanid, loetleb ta otsustavalt, on John Bunyani "Palverän- duri teekond" (1678), Daniel Defoe "Robinson Crusoe" (1719) ja "Moll Flan- ders" (1722) ning Samuel Richardsoni ha- lemeelne "Pamela" (1740).

Kuid seegi rida pole sajabrotsendilisel kanoniseeritud ja enesestmõistetav – krii- tiline traditsioon kipub Bunyani kõrvale jätma ning inglise romaani alles 18. sajandi materialiseerunud nähtuseks pidama. Vaikimisi omaks võetud seisukoht, et just nimelt Defoe "Robinson" romaani kui žanri inglise keeles kirjutatud tekstide seas nähtavale toob, on paljuski võlgu Ian Watti klassikalisele teosele "Romaani esiletõus: uurimused Defoest, Richard- sonist ja Fieldingist" (*The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1957), millest hilisemad romaa- niuurijad tänapäevani üle ega ümber ei saa. Kui Allen esitas paar aastat varem (Auerbachi "Mimesise" ingliskeelse tõlke- ga samal aastal) ülevaate inglise romaa- ni ajaloost kuni oma kaasajani, siis Auerbachist kahtlemata mõjutatud Watti (kelle teos omakorda ilmus samal aastal Northrop Frye täiesti teistsugust romaa-

² R. B. K e r s h n e r, *The Twentieth-Century Novel: An Introduction*. Boston, New York, 1997, lk 108.

³ J. A. C u d d o n, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth etc, 1991 (1976), lk 599.

⁴ W. A l l e n, *The English Novel*. New York, 1958 (1954), lk xv-xvi.

nigeneesi välja pakkuva “Kriitika anatoomiaga”) huvitab eelkõige romaani tekke ühiskondlik taust, mida ta seob keskklassi ja viimasele omase individualismi tekkega. Watti silmis on romaan oma eesmärkide ja tehnika poolest midagi täiesti uut ja erinevat varasematest pikkadest proosanarratiividest. Ta eeldab, et kirjanikud, keda võiks inglise kolmeks esimeseks romaaniautoriks pidada, hakkasid sellelaadilisi tekste looma üsna üheaegselt ja et nii Richardson kui ka Fielding pidasid end kirjandusuuendajateks, kes teadlikult löid lahku varasemast rüütliromaaniga (*romance*)⁵ žanrist. Romaani olulisimaks tunnusejooneks peab Watt realismi, sealjuures rõhutades, et “romaani realism ei peitu mitte selles, missuguset elu ta esitab, vaid selles, kuidas ta seda esitab”.⁶

Enam kui ükski teine kirjanduslik vorm tõstatab just romaan kirjandusteose ja reaalsuse vastavuse küsimuse. Romaan tekib uusajal, mille intellektuaalseid suundumusi iseloomustab otsustav püüe loobuda universaalidele maailmas keskse koha omistamisest. Viidates Descartes’ile ja Locke’ile, toonitab Watt tärnanud seisukohta, et tõde on tabatav meelte kaudu, mis vahendavad reaalselt olemasolevat välismaailma; selliseid kogemuslikke partikulaare peaks uurima üksikisik, kes

ei sõltu oma tegevuses varasematest eeldustest ega traditsioonidest. Individuaalset kogemust kirjeldavat ja originaalsust rõhutavat romaani peab ta sellise individuaalliku ja uuendusliku reorientatsiooni peegelduseks kirjanduse vallas. Romaanile omane ainulisus ja originaalsus avaldub selles, et erinevalt varasematest žanridest ei toetu romaan formaalsetele konventsioonidele ning loobub traditsiooniliste süžeede laenamisest varasematelt autoritelt. Watti kinnitusele manifesteeris eriti Defoe oma “Robinson Crusoe” süžeed ühe inimese ainulaadset elu registreeriva autobiograafilise memuaari mudelile alutades individuaalse kogemuse primaarsust kirjanduses niisama trotslikult kui Decartes’i *cogito ergo sum* tegi seda filosoofias.

Lisaks rõhutab Watt uut perspektiivi tegelaste esitamisel: nendeks on konkreetset isikud konkreetsetes sotsiaalsetes tingimustes, mitte üldistatud allegoorilised tüübid. Kõige värvikamalt näeb Watt seda konkreetset ilmnemas tegelastele kaas-aegses käibes olevate nimede andmises – alles romaanis hakkavad pärisnimed funktsioneerima üksikisikute eristajana ega tähista tüpaaže nagu näiteks Bunyani puhul, kelle allegooriad kaardistavad ristiniimese elus ette tulevat võimalikult

⁵ Terminite vahe inglise keeles on märgatav, samas kui eestikeelne ‘rüütliromaan’ (*chivalric romance*), mis katab vaid *romance*’i üht, olgugi keskset alakategooriat, assotsieerub pigem nähtuste sarnasusega ja teineteisest põlvnemisega. Kuigi prantsuse traditsioon lepib ühe ja sama *roman*’iga, kalduvad käesolevas kirjutises vaadeldavate autorite seisukohad rõhutama romaani uudsust ning teistsugusust varasema kirjandusega võrreldes ja keskenduvad ingliskeelsele kontekstile. Selle erisuse markeerimiseks on edaspidi ‘rüütliromaan’ asemel kasutatud sõna *romance*.

⁶ I. Watt, *Realism and the Novel Form*. Rmt-s: *Approaches to the Novel*. Toim R. Scholes. San Francisco, 1961, lk 57.

üldistavalt. Meenutades seda, et Locke defineeris personaalset identiteeti ajaliselt kestva teadvuse identiteedina, mis toetub minevikutegude ja mõtete mäletamisele, leiab Watt, et ka romaanikirjanikud (siinkohal nimetab ta näiteks Lawrence Sterne⁷) uurivad oma teostes isiksuse oleviku ja mineviku eneseteadvuste põimimist. Samuti astub romaanis esiplaanile konkretiseeritud, tegelikkusega kooskõlas olev ajakäsitlus, mis läheneb tegeliku elu ajalisele koele rohkem kui varasemate narratiivide oma. Defoe on esimene kirjanik, kelle teosed kirjeldavad üksikisiku elu ühest küljest avaramas perspektiivis kui konkreetsetes tingimustes aset leidvat ajaloolist protsessi, teisalt aga lähivaatlusel ilmneva üksikmõtete ja -tegude jadana. Richardsoni epistolaarromaanide ajaline kulgu on üksikute kirjade dateeringute abil veelgi täpsemalt dokumenteeritud. Ka kirjanduslikus ruumikäsitluses tuvastab Watt uuenduslikku konkretiseerimistendentsi, tõstes Defoed esile kui autorit, kes visualiseerib kogu narratiivi läbivalt füüsilises ruumis arenevana, vastandina varasemate autorite, näiteks taas Bunyani, kirjelduste episoodilisusele. Ja taas näeb ta Richardsoni üksikasjaliselt edastatud interjöörikirjeldustes selle tendentsi süvendavat edasiarendust.

Kogu see tehniline arsenal aitab kaasa eesmärgi saavutamisele, mida 18. sajandi romaanikirjanik jagas kaasaegsete filosoofidega – ülevaate andmisele üksikisikute tegelikest, individuaalsetest kogemustest. Täieliku autentsuselamuse saavutamine

nõudis ka proosastiili teisenemist. Retoorika ja kujundikeel, mille täiuslik ja nõtkes valdamine oli senini olnud haritud autori kunsti mõõdupuuks ja omaette huviobjektiks, taandus referentsiaalsuse ees, püüde ees osutada sõnade abil empiirilisele maailmale. Defoe ja Richardson löid lahku senisest proosastiilikaanonist, saavutades oma tekstiga suurema läheduse kirjeldatule kui varasemad autorid. Tähele tuleb panna seda, et Watt eristab siinkohal kahte liiki realismi: füüsilist vastavust Defoe ja emotsionaalset Richardsoni puhul, seega on tema realismikäsitlus avaram, kui seda hiljem on kipunud nägema, mahutades enda alla ka teadvuse voolu ja Virginia Woolfi modernistliku proosa manifestid. Ka rõhutab Watt, et romaanile omast narratiivset meetodit tuleb pidada eelkõige formaalseks realismiks (*formal realism*), sest see ei viita mitte kirjanduslikule doktriinile, vaid üksnes tehniliste võtete kogumile, mis millegipärast kipuvad üheskoos esinema just nimelt romaanides ning tunduvalt harvemini teistes kirjandusžanrides. Formaalne realism seisneb eelduses, et “romaan on inimkogemuse täielik ning autentne edastus ja seetõttu on sel kohustus rahuldada lugejat loo selliste detailide osas nagu sellesse kaasatud tegelaste individuaalsus, tegevusaja ja -koha konkreetsed üksikasjad, detailide osas, mida esitatakse referentsiaalsema keelekasutuse kaudu, kui on tavaline teiste kirjandusvormide puhul”⁷. Formaalse realismi näol on muidugi tegemist üksnes konventsiooniga ning Watt ei näe põhjust pidada kirjanduses

⁷ I. Watt, *Realism and the Novel*, lk 79.

just sel moel esitatut tõsemaks kui mõne muu žanri teistsuguste konventsioonide kaudu edasiantut, pealegi mahuvad selle kirjelduse alla ühel või teisel moel nii Joyce kui Zola.⁸ Samas aga on ta veendunud, et just referentsiaalne keelekasutus on teinud romaanist kõige hõlpsamini tõlgitava žanri (samas kui talle tundub, et mitmed suured romaanikirjanikud Richardsonist ja Balzacist kuni Hardy ja Dostojevskini kirjutavad paradoksaalsel kombel teinekord lausa vulgaarseltki) ja just seetõttu, et romaani konventsioonid on iseendale selgitavateks märkusteks, vajab see žanr teistest vähem ajaloolisi ning kirjanduslikke kommentaare.

Robert Kroll, kes on koostanud kriitilise antoloogia ingliskeelse romaani esiletõusu nüüdisteooriatele toetuvatest käsitlustest, leiab, et Watti jätkuv olulisus ei ole niivõrd selle teene, kuidas ta visandab uue vormi kontrasteerumise varasematega kirjanduse sees, vaid tuleneb pigem sellest, kuidas ta seob romaani Descartes'i ja Locke'i ideedega ning võimaldab seda vaadelda tegurina kodanliku identiteedi formeerumisel 1688. aasta Kuulsa revolutsiooni järel, ning sellest, et ta seostab uut žanri kirjaoskuse kasvuga, uute lugejarühmade kujunemisega, kirjas-tamise laienemise ja laenuraamatukogude tekkega Inglismaal.⁹ Wattist on tulenenud ka romaani puhul inglise traditsioonis enam-vähem enesestmõistetavaks peetavate eelduste rida: et selline nähtus on

üldse olemas; et romaan käsitleb argiolu-sid ja tavainimeste tegemisi; et selle ees-märgiks on representatsiooni läbipaistvus, mis võimaldab kujutada igapäevaelu, eriti linnaelu kudet; et see kommenteerib ühis-kondlikke probleeme ja surveid; ja et tegemist on kõige populaarsema ning kõige laiemalt levinud kirjandusvormi-ga.¹⁰ Tegelikult, kinnitab Kroll, võib see kõik tõesti nõnda ollagi meie või ehk isegi 19. sajandi perspektiivist, mil Dickensil oli kaasaja valupunktide niivõrd pädeva do-kumenteeriija reputatsioon, et tema teos-tele kõlbas toetuda ka parlamendide-battides, ning Flaubert Prantsusmaal ja Henry James Inglismaal üritasid romaani kõrgkunstiks ülendada. Kuid oma tekke-ajal 18. sajandil polnud inglise romaan veel selgepiirilisel eritletav nähtus ning selle viljelejad võisid ise olla arvamusel, et tegelevad ajalookirjutuse või *romance*'iloomega. Tekstikogumi eristumise ja termini kinnistumisega läks aega 18. sajandi lõpuni, ehkki retrospektiivselt võib ju ütelda, et inglise romaan sai valmis 1740ndatel aastatel, mil erinevaid loome-laade esindavad Richardson ja Fielding ("Ealeski pole samal perioodil eksisteeri-nud teineteisega teravamast kontrastis olevaid kirjanikke," arvas nendest Walter Allen¹¹) mõistsid, et tegelevad millegi enneolematuga ja kahe peale kokku uue kirjandusnähtuse ilmale tõidki.

Watti teosest tuleneb kaudselt seegi, et valmissaamine toimus äkitselt, ühiskondli-

⁸ I. W a t t, *Realism and the Novel*, lk 80.

⁹ R. K r o l l, *The English Novel. Volume I. 1700 to Fielding*. London, New York, 1998, lk 2–3.

¹⁰ R. K r o l l, *The English Novel*, lk 4.

¹¹ W. A l l e n, *The English Novel*, lk 31.

ke ning ideeajalooliste olude tõttu, mitte sujuvalt, olemasolevate žanride najal. Romaani võimalikke kujunemismudeleid on aga käsitlenud ka Lennard Davis raamatus "Faktilised fiktsioonid: inglise romaani päritolu" (*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, 1983), milles visandab aga kolm romaani võimalikku tekketeooriat. Kroll¹² võtab need kokku järgnevalt: evolutsioonilise mudeli kohaselt areneb romaan orgaaniliselt välja varasematest narratiivsetest vormidest; lisaks on olemas osmootiline mudel, mida Davise arvates toetab Watt ja mis seisneb selles, et kirjandus absorbeerib tasahilju kultuurimuutusi ja reageerib neile; ise aga eelistab ta konvergentsimudelit – sel juhul on romaanil konkreetne tekkeaeg ja uue diskursiivse formsioonina kasutab ta oma kasvuks kogu materjali, mis hetkel saadaval. Kroll leiab siiski, et kuigi Davis toetab sõnades konvergentsimudelit, sarnaneb ta käsitlus tegelikult pigem osmootilisusele, nii et praktika näitab, et suurt vahet neil kahel mudelil polegi. Küll aga toonitab Davis Foucault' katkestuste põhimõtet, nentides ületamatut erinevust 17. sajandi, eelkõige Prantsusmaal viljeldud *romance*'i ja inglise 18. sajandi romaani vahel, mis on lokaalne nähtus, lähtub kohalikest tingimustest ja mille uudsus seisneb eelkõige faktilisusele pretendeerimises. Seda silmas pidades võiksid romaani eelkäijaks olla pigem 16. sajandi ballaadid ja 17. sajandi uudisteülevaated kui imepärastest seiklustest pajatavad narratiivid.

Davis esitab rea niivõrd põhimõtteli-

si erinevusi *romance*'i ja romaani vahel, et jääb mulje, nagu ei saaks neil mingilgi tingimusel midagi ühist olla. *Romance*'i tegevus leiab aset idealiseeritud minevikus ja kauges ning eksoteelises kohas, žanr lähtub eeposest ja kirjeldab aristokraatide tegemisi ning on mõeldud kõrgklassi lugejale. Ta on pikk ja episoodiline, väärtustab karskust ja õilsust, rõhutab oma fiktsionaalsust ja järgib *vraisemblance*'i ehk tõepärasuse reegleid. Romaani tegevusaeg ja -koht on see-eest lähedasemad ja tavalisemad, žanr lähtub pigem ajalookirjutustest ja žurnalismist, kaldub tegelas- ja lugejaskonnalt pigem kesk-klassi poole, on lühem ja kompaktsem, keskendub tihtilugu keelatud tegevustele ja kirgedele, salgab oma fiktsionaalsust ning lisaks, vähemalt 18. sajandil, kasutab esimeses isikus jutustajat või kirjavormi, mida *romance*'is ei esine. Küll tagasihoidlikuma teoreetilise haardega Kershner aga ei ole oma romaanile pühendatud õpperaamatus selles lahknevuses sugugi nii veendunud, liikudes 19. sajandi algusesse ja tuletades meelde Walter Scotti loomingut. Scott ei suunanud briti romaani arengut mitte üksnes oma mahuka ilukirjandusloomingu kaudu, vaid ka kui kirjanduslikel teemadel mõtiskleja ning antoloogiakoostaja. Tema kokkuvõte 'inglise romaani' senisest ajaloost 1814. aastal ilmunud antoloogia tarvis institutsionaliseeris selle sõnapaari mõistelise tähendusega üksusena, nagu kinnitas ka Kroll¹³. Scott eristas *romance*'i romaanist selle põhjal, et kui esimene neist on selge väljamõeldis, keskendudes ime-

¹² R. Kroll, *The English Novel*, lk 5.

¹³ R. Kroll, *The English Novel*, lk 13. Ta toetub siinkohal Homer Browni teosele *Institutions of the English Novel from Defoe to Scott*, 1997.

listele ja ebatavalistele sündmustele, siis teine tegeleb tavaliste inimeste eluga ja kaasaegse ühiskonnaga.¹⁴ Need seisukohad ei erine kuigivõrd Davise arusaamadest, ent Scotti ajaloolised romaanid näivad sellest hoolimata hübriididena: kaasaegse lugejaskonna jaoks on tema tegevuskohad eksootilised, ajastud kauged ja võõrad, tuleb ette suuri ja õilsaid tundeid, pööraseid seiklusi ja intriige. Samas konkretiseerivad üksikasjaliselt täpsed kirjeldused aega ja kohta (eeldatavasti) niivõrd, nagu seda võiks oodata formaalse realismi koode järgivast romaanist, ning peategelasteks ei ole mitte ülistatud ajaloolised kangelased, vaid pigem tavainimese kategooriasse liigituvad isikud, kes on pöördeliste ajaloosündmuste juhuslikud tunnistajad. Kershner viitab sellele, et paljud Scotti poolt praktikas rakendatud jooned on leidnud sõnastuse romantikute esteetikateooriates, kuigi viimastest lähtunud romaaniloomingust on kanoonilisse kirjanduslukkku läinud vaid ulmeesiema Mary Shelley “Frankenstein” (1818). See-eest oli Scottil endal järelejäijaid palju, üheks silmapaistvamaks nende seast ameeriklane James Fenimore Cooper.

Siinkohal võiks osutada Homer Browni mõttekäigule, et *romance*’ist lähtunud šotlane Scott ei üritanud oma ilukirjanduslike ning kriitiliste teostega luua mitte kitsalt inglise, vaid pigem briti romaani. “Šotlaste,

nagu ka inglise keelt kõnelevate põhjaameeriklaste jaoks võis *romance*’i appi võtta kui vahendi, mis pidi näitama järk-järgult jäigemaks muutuva ‘ingluse’ ehk ‘britluse’ võlgnevust etnilistele traditsioonidele, mida ta oli absorbeerinud,” kirjutab Kroll¹⁵ Brownile viidates. Ning tõepoolest, Kershneri¹⁶ viitab, et suurem osa 19. sajandi ameerika romaanidest, lisaks Cooperi teostele näiteks Nathaniel Hawthorne’i ja Herman Melville’i omad, võiksid sama hästi käibida nime all *romance* – enamikku oma proosateostest Hawthorne nii nimetaski. Ameerika romaani eristavatki briti romaanist tegelaste väiksem seotus nende ühiskondliku positsiooniga, inimene on pigem seatud vastamisi looduse või ka ühiskonnaga tervikuna, kui et jälgitaks tema detaileid keerdkäike sotsiaalsete suhete rästastikes. Melodraama, sentimentaalsus, seiklused ja gootilikud jooned on ameerika romaanile iseloomulikud – ning briti tavadega harjunud lugejale jätavad need tõesti pigem *romance*’i mulje.

Briti romaan seevastu huvitub veel 21. sajandilgi järjekindlalt klassiühiskonna finessidest, kuigi kirjanike eneste klassikuvõlvus ei tarvitse olla ilmses korrelatsioonis nende loomelaadi ja keelekasutusega.¹⁷ Romaani tekkeaja autorite puhul aga võimaldab Watti seisukohtadest tulenev traditsioon näidata, et kodanluse kui klassi ning

¹⁴ R. B. K e r s h n e r, *The Twentieth-Century Novel*, lk 9.

¹⁵ R. K r o l l, *The English Novel*, lk 13.

¹⁶ R. B. K e r s h n e r, *The Twentieth-Century Novel*, lk 10–11. Vt ka: R. C h a s e, *The American Novel and Its Tradition*. New York, 1957.

¹⁷ Samas pole see küll välistatud, kui mõelda kas või tööliklassist lähtuvatele šotlastele James Kelmanile ja Irvin Welshile, kes on oma klassiteadlikkust ja vaateid eksplitsiitseltki kommenteerinud.

sellega koos kasvava uue žanri teke on tõepoolest väga kõnekalt läbi põimunud. Watti realismikäsitlusel põhinev romaanimudel töötab tõepoolest kõige paremini uut sotsiaalset kategooriat esindavate formaalse hariduseta autorite puhul, nagu seda on väga mitmekesiseid ameteid pidanud Defoe ja trükkal Richardson. Samas jääb haritud ja kirjakunstides koolitatud aadlimees Fielding Watti triumviraadis teistest eemalseisvaks lisandiks. Ehkki Fieldingit on ka esimeseks inglise romaaniteoreetikuks nimetatud ja ingliskeelses ilmas teadvustub just tema kaudu Hispaanias juba ammu etableerunud “Don Quijote”, arvab Watt, et Fieldingi retoorikas treenitud stilistisulgu “hävitab meie usu reportaaži reaalsusesse või vähemalt juhib meie tähelepanu reportaaži sisult reporteri osavusele”¹⁸. Ning nii ongi Fielding ja ka vene kirjandusteoreetilisest mõtet eriti köitnud Lawrence Sterne romaani arengu seisukohast klassikalisteks saanud inglise käsitlustes võib-olla vähem tähelepanu pälvinud, kui võiks oodata. Neist vaatab mööda ka inglise kirjandusteadust sajandi keskel tugevasti suunanud F. R. Leavise “Suur traditsioon” (*The Great Tradition*, 1948), mille romaanikirjanike panteonist leiab algselt Jane Austeni, George Elioti, Henry Jamesi, Joseph Conradi ja D. H. Lawrence’i ning hiljem nendega liidetud Dickensi.

20. sajandi lõpuosas romaanidena avaldatavad ingliskeelsed tekstid võivad formaalse realismi nõuetest mõistagi lahkneeda. Neid on olnud võimalik nimetada millekski

muuks – seegi ehk seletab sõna *fiction* üha suuremat populaarsust kirjanduskäsitlustes. Kuid võimalik on olnud ka püüda romaani tuumtunnuseid laiendada või muuta. Näiteks Robert Alter ei ürita rõhutada romaani juures mitte üksnes sotsiaalsesse konteksti paigutatud moraalsete probleemide realistliku kirjelduse olulisust, vaid tõsta tema mängulise eneseleviitavuse mainet. Vastupidiselt Wattile pöörab ta tähelepanu just nimelt reporteri osavuse demonstreerimisele ja kinnitab ingliskeelse kirjanduse piire ületades, et realism (mida ta tundub küll mõistvat pigem defoeliku füüsilise realismina, mainides Sterne’i kogemuslikku ja Fieldingi moraalselt-intellektuaalset realismi kui teistele objektidele keskenduvaid nähtusi) on pigem 19. sajandi ja pigem prantsuse fenomen. Alteri rahvuskirjandusi integreeriv hoiak ja romaani juba varastel aegadel (““Tristram Shandy” on esimene romaan romaani kriisist”¹⁹) teadlikult sissekirjutatud metafiktionaalsuse esiplaanile toomine ning teised samasuunalised katsed ei ole aga kukutanud ingliskeelse kirjandusuurimuse teesi “romaan käib reeglina realistlik”.

Mõistagi soovib ja saab Alter 1980ndatel aastatel näha seda, mille nägemiseks tema oma kaasaeg pakub rohkem materjali ja tööriistu kui 1940.–50. aastate kanoonilistel romaanikäsitlustel võtta oli. Sama toimub ka uue millenniumi alguses – kuid vastandutakse jätkuvalt poole sajandi vanustele seisukohtadele, mitte Alteri ja teiste traditsiooni kallale kippujate omadele. Näi-

¹⁸ I. Watt, *Realism and the Novel Form*, lk 77.

¹⁹ R. Alter, *Partial Magic*, lk 39.

teks feministlik kirjandusuuriija Helene Moglen²⁰ tahab vaidlustada kahte wattlikku eeldust – seda, et kapitalismi kasv ja keskklassi esiletõus põhjustasid romaani tekke, ja seda, et domineeriv romaani traditsioon on realism. Klassisuhete arengu olulisust ja realismi olemasolu ta küll täiesti ei eita, kuid täiendab neid, väites, et romaani defineeriv joon on bioloogilise ja sotsiaalse soo keskne koht temaatikas ning et inglise romaan tekkis just vastusena arengutele nendes valdkondades 17.–18. sajandi Inglismaal. Mis puutub realismi, siis selle kõrvale seab Moglen võrdsena fantastika, kinnitades, et need kaks suundumust on 18. sajandist saadik dünaamilises vastastiktoimes, mis aitab üksiksubjektidel soo ja sugupoolesüsteemidest põhjustatud pingeid korrastada. Fantastilist allteksti tuvastab Moglen nii “Robinson Crusoes”, mida tavaliselt loetakse kui formaalse realismi alusteksti, milles ilmnevad “sugupoolelt, rassilt ja klassilt teised” lisavad peategelase subjektiivsusele obsessiivse, kummitusliku mõõtme, kui ka Richardsoni enamasti psühholoogilise realismi, seksuaalsete ja majanduslike huvide põimumisega seostatavas “Clarissas”.

Seega, nagu oodata võiski, on seisukohad romaani algusaegade suhtes võimalik

kud indikaatorid sellegi kohta, milliseid romaane kirjutatakse seisukohtade avaldamise kaasajal, ja seda mitte üksnes kirjandusteadusliku mõtte ja loovkirjanduse korrelatsioonil perioodil, mil olulisimad romaani teoreetikud olid kirjanikud Henry James (*The Art of the Novel*, 1907) ning E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927). Samas on väljendatud arvamust, et romaan mitte üksnes ei kannal ajaloo templit, vaid on ise üks võimalustest ajalugu teha ja ümber teha. Sellisele ulatuslikule narratiivsele vormile on moodsas ühiskonnas keskse koha andnud nimelt tema liitev, koondav ja korraldav vägi, millesse uskumine küll mõraneb, teisalt aga taastub ja taastuleb. Kui kaheldakse ajaloo, kaheldakse ka romaanis, kuid nüüdisromaan on endale surma kuulutatavad tingimused nutikal ja imetabasel moel ellujäämisallikateks muutnud.²¹ Ja ehkki praeguseni vaid ettevaatlikult defineeritud, on inglise romaan kui iseenestmõistetavate eelduste kogum üllatavalt visa hingega nähtus ka kirjandusloos. Isegi siis, kui ketserlikud kirjandusloolased tema algusaegu ümber kirjutavad, postuleerivad nad paratamatult ka kanoniseeritud versiooni, iseloomustavaid jooni, mis – vähemalt briti – ilukirjanduseski ikka veel pead tõstmast ei loobu.

²⁰ H. Moglen, *The Trauma of Gender: A Feminist Theory of the English Novel*. Berkeley, 2001.

²¹ S. Connor, *The English Novel in History, 1950–1995*. London, New York, 1996, lk 244–245.

FRANCO MORETTI

OLETUSI MAAILMAKIRJANDUSEST

“Tänapäeval ei ole rahvuskirjandusel erilist tähendust: algamas on maailmakirjanduse ajastu ja igaüks peaks andma oma panuse, et tema tulekut kiirendada.” See oli mõistagi Goethe, kes ütles nõnda Eckermannile 1827. aastal; ja nii kõnelevad Marx ning Engels kakskümmend aastat hiljem, 1848: “Rahvuslik ühekülgus ja piiratus muutub üha enam võimatuks ning paljudest rahvuslikest ja kohalikest kirjandustest kujuneb üks maailmakirjandus.” *Weltliteratur* – just seda pidasid silmas Goethe ja Marx. Mitte “võrdlev” kirjandusteadus, vaid maailmakirjandus: see hiina romaan, mida Goethe tolle vestluse ajal parajasti luges, too “Manifesti” kodanlus, mis on “muutnud kõigi maade tootmise ja tarbimise kosmopoliitiliseks”. Lubatagu mul õige lihtsalt väljenduda: võrdlev kirjandusteadus ei ole püsinud nende ootuste kõrgusel. See on olnud märksa tagasihoidlikum ettevõtmine, piirdudes põhiliselt Lääne-Euroopaga ja keereldes enamasti Reini jõe ümber (saksa filoloogid prantsuse kirjanduse kallal). Suurt enamat küll mitte.

Tegemist on minu enda intellektuaalse reaga ja teadustööl on alati omad piirid. Ent piirid muutuvad ja mul on tunne, et oleks aeg selle vana *Weltliteratur*’i-ambitsiooni juurde tagasi pöörduda: lõppeks on meid

ümbritsev kirjandus praegu ilmselgelt planeetaarne süsteem. Küsimus ei ole niivõrd selles, *mida* me peaksime tegema – küsimus on selles, *kuidas*. Mida maailmakirjanduse uurimine õigupoolest tähendab? Kuidas me seda peaksime tegema? Mina uurin Lääne-Euroopa narratiivi aastail 1790 kuni 1930 ja tunnen end šarlatanina niipea, kui satun väljapoole Suurbritannia või Prantsusmaa piire. Maailmakirjandus?

Muidugi on paljud inimesed lugenud rohkem ja paremini kui mina, aga ikkagi: me kõneleme siinkohal ju sadadest keeltest ja kirjandustest. Vaevalt oleks väljapääs selles, et lugeda “rohkem”. Eriti arvestades, et me oleme alles hakanud avastama nähtust, mida Margaret Cohen nimetab “suureks lugematuks” (*the great unread*). “Mina uurin Lääne-Euroopa narratiivi, jne...” Ei, mitte päriselt, ma uurin selle kanoonilist osa, mis ei hõlma isegi mitte üht protsenti avaldatud kirjandusest. Ja jälle on mõned inimesed lugenud rohkem, kuid iva on selles, et kusagil “sealpool” eksisteerib 30 tuhat 19. sajandi briti romaani, või 40 või 50 või 60 tuhat – keegi ju tegelikult ei tea, keegi ei ole neid kõiki lugenud, keegi ei hakkagi neid kunagi lugema. Ja peale nende on veel prantsuse romaanid, hiina, argentiina, ameerika romaanid...

Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*. *New Left Review*, 2000, no 1, Jan-Feb.

“Rohkem” lugeda on alati abiks, aga see ei ole lahendus.¹

Võib-olla on see liiga suur suutäis – võtta ette maailm ja lugematu ühekorraga. Aga ma arvan tõesti, et see on meie suurim šanss, sest juba ülesande maht üksi teeb selgeks, et maailmakirjandus ei saa olla lihtsalt kirjandus veidi suuremas mõõtnes: sama asi, millega me juba tegeleme, ainult et mahukam. See peab paratamatult olema teistsugune. Kategooriad peavad olema teistsugused. “Erinevate teaduste mahtu ei määra mitte “asjade” “tegelikud” omavahelised seosed,” kirjutas Max Weber, “vaid *probleemide kontseptuaalsed* omavahelised seosed. Uus “teadus” tärkab seal, kus uut probleemi hakatakse käsitlema uue meetodi abil.”² Selles ongi asja tuum: maailmakirjandus ei ole objekt, vaid *probleem*, ja see probleem nõuab uut kriitilist meetodit. Ent keegi ei ole veel leidnud meetodit lihtsalt rohkemate tekstide läbilugemisest. Mitte niimoodi ei sünni teooriad: nende tekitamiseks on vaja hüpet, riski ja panust – hüpoteesi.

Maailmakirjandus: üks ja ebavõrdne

Selle hüpoteesi laenan ma majandusajaloo maailmasüsteemi koolkonnast, mille jaoks rahvusvaheline kapitalism on ühtaegu *üks* ja *ebavõrdne* tervik: sellel on kese ja peri-

feeria (ja semiperifeeria), mida seob omavahel ühte kasvava ebavõrdsuse suhe. Üks ja ebavõrdne: *üks* kirjandus (*Weltliteratur* ainsuses, nagu kirjutavad Goethe ja Marx), või pigem, ehk veelgi parem: üks maailmakirjanduslik süsteem (mis koosneb omavahel seotud kirjandustest); ent see süsteem erineb Goethe ja Marxi loodetust, sest ta on sügavalt ebavõrdne. “Välisvõlg on Brasiilia kirjanduses niisama möödapääsmatu kui igas muus eluvaldkonnas,” kirjutab Roberto Schwarz oma suurepärase essee “Romaani importimine Brasiiliasse” (The Importing of the Novel to Brazil): “teostes, kus see ette tuleb, ei kujuta ta endast mitte hõlpsasti kõrvaleheidetatavat osa, vaid on nende kompleksne omadus”;³ ja heebreala kirjanduse üle mõtiskledes kirjutab Itamar Even-Zohar: “Sekkumine [on] kirjandustevaheline suhe, mille kaudu (...) allikkirjandus võib muutuda otseste või kaudsete laenude allikaks [Romaani *importimine*, otsesed ja kaudsed laenud, välisvõlg: pange tähele, kuidas kirjandusajaloos on põranda all toimunud majanduslikud metafoorid] – laenude allikaks... sihtkirjandusele... *Kirjanduslikus sekkumises puudub sümmeetria. Enamasti sekkub allikkirjandus mingisse sihtkirjandusse, seda ise täielikult ignoreerides.*”⁴

Seda tähendabki üks ja ebavõrdne: mingi kultuuri (tavaliselt perifeerse kul-

¹ “Suure lugematu” probleemiga tegelen ma käesoleva artikli lisalugemises “The Slaughterhouse of Literature” (Kirjanduse tapamaja), mis ilmub *Modern Language Quarterly* erinumbris “Formalism and Literary History”, kevad 2000.

² M. W e b e r, Objectivity in Social Science and Social Policy. Rmt-s: Max Weber on the Methodology of the Social Sciences. New York, 1949, lk 68.

³ R. S c h w a r z, The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar (1977). Rmt-s: R. Schwarz, Mislplaced Ideas. London 1992, lk 50.

⁴ I. E v e n - Z o h a r, Laws of Literary Interference. *Poetics Today*, 1990, vol 11, no 1, lk 54, 62.

tuuri, nagu on täpsustanud Montserrat Iglesias Santos⁵) saatusesse lõikub ja seda muudab teine (keskme) kultuur, mis seda "täielikult ignoreerib". Rahvusvahelises võimustussteemis on see asümmeetrilisus hästi tuntud stsenaarium – ja hiljem tahan pikemalt puudutada Schwarzzi "välisvõlga" kui kompleksset kirjanduslikku omadust. Praegu aga lubage mul esile tuua, millised on tagajärjed, kui seletav maailm valitakse sotsiaalajaloost ning rakendatakse seda kirjandusloole.

Kauglugemine

Võrdlevast sotsiaalajaloost kirjutades vermis Marc Bloch kunagi võluva "loosungi", nagu ta ise seda nimetas: "aastatepikkune analüüs ühe päeva sünteesi kohta";⁶ ja Braudeli või Wallersteini lugedes saab otsekohe selgeks, mida Bloch silmas pidas. Rangel Wallersteini enda tekst, tema "üks päev sünteesi", võtab enda alla kolmandiku või veerandi leheküljest, heal juhul poole: ülejäänud koosneb tsitaatidest (tema "The Modern World System'i" esimeses köites on neid 14 tuhat). Aastatepikkune analüüs – teiste tehtud analüüs, mille sünteesib süsteemiks Wallersteini lehekülj.

Kui seda mudelit nüüd tõsiselt võtta, siis peab maailmakirjanduse uurimine mingil moel reprodutseerima seda "lehekülge" – see tähendab, seda suhet analüüsi

ja sünteesi vahel – kirjandusteaduses. Ent sel juhul muutub kirjandusajalugu väga ruttu praegusest väga erinevaks: see läheb *second-hand*iks: teiste inimeste uurimustest koostatud mosaiigiks, *mis ei sisalda ainsatki otsest tekstilugemist*. See on ikka veel ambitsioonikas, õigupoolest ambitsioonikamgi kui enne (ikkagi maailmakirjandus!) – kuid nüüd on ambitsioon otsestelt proportsionaalne kaugusega tekstist: mida ambitsioonikam on projekt, seda suurem peab olema distants.

Ühendriigid on maa, kus armastatakse lähilugemist, seetõttu ma ei eeldagi, et mu idee seal eriliselt populaarsust võiks võita. Ent lähilugemise häda (tema kõigis kehas-tustes, alates uskriitikast ja lõpetades dekonstruktsiooniga) on selles, et ta eeldab paratamatult väga väikest tekstikaanonit. Praeguseks võib see eeldus olla muutunud alateadlikuks ja nähtamatuks, kuid on sellegipoolest raudne: nii suure investeeringu võib individuaalsetesse tekstidesse teha ainult juhul, kui sa eeldad, et väga vähesed neist on tegelikult midagi väärt. Muul juhul ei oleks sel ju mõtet. Ja nüüpea, kui selle kaanoni raamest kaugemale vaadata (ja maailmakirjandus muidugi vaatab: kui ta seda ei teeks, siis muutuks ta ju absurdiks!), ei ole lähilugemise midagi peale hakata. Ega peagi olema, on see ju kavandatud teenima otse vastupidist eesmärki. Oma põhiolemuselt on lähilugemine teoloogiline üritus – väga

⁵ M. I g l e s i a s S a n t o s, El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. Rmt-s: Avances en teoría de la literatura. Toim. D. Villanueva. Santiago de Compostela, 1994, lk 339: "Tähtis on rõhutada, et sekkumised toimuvad kõige sagedamini süsteemi perifeerias."

⁶ M. B l o c h, Pour une histoire comparée des sociétés européennes. *Revue de synthèse historique*, 1928.

väheste väga tõsiselt võetavate tekstide väga pühalik käsitlemine –, samas kui tegelikult on meil tarvis hoopis pisikest lepingut kuradiga: me teame, kuidas tekste lugeda, eks õpime nüüd, kuidas neid mitte lugeda. Kauglugemine: kus kaugus, lubatagu mul korrata, on *teadmise eeltingimus*: see võimaldab teil koondada tähelepanu objektidele, mis on kas palju väiksemad või palju suuremad kui tekst: võtetele, teemadele, troopidele – või žanridele ja süsteemidele. Ja kui tekst ise väga väikese ja väga suure vahel kaotsi läheb, siis pole ka hullu: see on lihtsalt nende juhtumite killast, kus võib õigustatult öelda: vähem on rohkem. Kui me tahame mõista süsteemi tema terviklikkuses, peame olema valmis midagi ka kaotama. Teoreetilise teadmise eest tuleb alati oma hinda maksta: reaalsus on lõpmata rikas, mõisted on abstraktsed ja kesised. Kuid just see “kesisus” võimaldab neid käsitleda ja seeläbi teadmiseni jõuda. Just seepärast on vähem tegelikult rohkem.⁷

Lääne-Euroopa romaan: reegel või erand?

Lubage mul tuua näide kauglugemise ja maailmakirjanduse vahelisest liidesest. Näide, mitte mudel: ja mõistagi minu näide, mis põhineb alal, mida mina tunnen (muudes valdkondades võivad näited olla hoopis teistsugused). Mõni aasta ta-

gasi märkis Fredric Jameson sissejuhatuses Kojin Karatani teosele “Nüüdisaegse jaapani kirjanduse algupära” (Origins of Modern Japanese Literature), et nüüdisaja jaapani romaani tekke juures “ei saa jaapani sotsiaalse kogemuse toormaterjali ja Lääne romaanikonstruktsioonide abstraktseid vormilisi mudeleid alati niimoodi ühte sulatada, et õmblusjooni üldse näha ei jääks”; sellega seoses viitas ta Masao Miyoshi “Vaikuse kaasosalistele” (Accomplices of Silence) ning Meenakshi Mukherjee “Realismile ja reaalsusele” (Realism and Reality) – käsitlusele india varajasest romaanist.⁸ Ja tõsi ta on, et neis raamatuis tulevad ikka ja jälle esile lääneliku vormi ja jaapani või india reaalsuse kokkupõrkest tärkavad keerukad “probleemid” (Mukherjee termin).

Iseäralik oli siin asjaolu, et üks ja sama konfiguratsioon võib esineda nii erinevates kultuurides nagu india ja jaapani oma; ja veelgi iseäralikumaks läks asi siis, kui ma taipasin, et Roberto Schwarz oli sõltumatult avastanud üsna samasuguse kombinatsiooni esinemise Brasiilias. Nii hakkasin ma lõpuks nende tõendusmaterjalide pinnalt mõtisklema turgude ja vormide suhte üle; ja seejärel, endale oma tegevusest päriselt aru andmata, hakkasin ma käsitlema Jamesoni tõdemust, otsekui oleks see – säärase väidetega peaks alati ettevaatlik olema, aga ma tõesti ei näe, kuidas ma saaksin seda teisiti

⁷ Või, kui veel kord Weberit tsiteerida: “mõisted on eeskätt analüütilised instrumendid empiiriliste andmete intellektuaalseks valdamiseks” (Objectivity in Social Science and Social Policy, lk 106). Mida suurem on valdkond, mida soovitakse uurida, seda suurem on paratamatult vajadus abstraktsete “instrumentide” järele, mis suudaksid vallata empiirilist reaalsust.

⁸ F. J a m e s o n, In the Mirror of Alternate Modernities. Rmt-s: K. K a r a t a n i, Origins of Modern Japanese Literature. Durham-London, 1993, lk xiii.

ütelda – otsekui oleks see *kirjandusliku evolutsiooni seadus*: kirjandusliku süsteemi perifeeriasse kuuluvates kultuurides (mis tähendab peaaegu kõigis kultuurides, nii Euroopas kui selle piiride taga) ei tõuse nüüdisaegne romaan esmalt esile mitte kui autonoomse arengu saavutus, vaid kui kompromiss läänelike (tavaliselt prantsuse või inglise) vormiliste mõjutuste ja kohaliku ainese vahel.

See algidee hargnes väikeseks seaduste kobaraks⁹ ja oli igati huvitav, aga... see oli

ikkagi kõigest idee; oletus, mida tuli võimalikult laiaulatuslikult kontrollida; ja nii otsustasin ma vaadelda nüüdisaja romaani levikulainet (laias laastus aastail 1750–1950) kirjandusajaloo lehekülgedel. Gasperetti ja Goscilo 18. sajandi lõpu Ida-Euroopa teemadel;¹⁰ Toschi ja Martí-López 19. sajandi haku Lõuna-Euroopast;¹¹ Franco ja Sommer sajandi keskpaiga Ladina-Ameerikast;¹² Frieden 1860. aastate jidiši romaanide kohta;¹³ Moosa, Said ja Allen 1870. aastate araabia romaani

⁹ Neid olen püüdnud visandada oma "Atlas of the European Novel 1800–1900" (London, 1998) viimases peatükis ja need kõlavad enam-vähem järgmiselt: teiseks, sellele vormilisele kompromissile rajab enamasti teed massiivne tõlketeoste laine Lääne-Euroopa kirjandustest; kolmandaks, kompromiss ise on enamasti ebastabiilne (Miyoshi kasutab selle kohta suurepäraselt kujundit: jaapani romaanide "võimatu programm"); ent neljandaks, neil haruldastel juhtudel, kus see võimatu programm edukalt teostatakse, on meil tegemist ehtsate vormirevolutsioonidega.

¹⁰ "Arvestades vene romaani kujunemiseajalugu, ei ole üllatav, et see varasel perioodil sisaldab trobikonniti konventsioone, mida oli populariseeritud prantsuse ja briti kirjanduses," kirjutab David Gasperetti teoses "The Rise of the Russian Novel" (De Kalb, 1998, lk 5). Ja Helena Goscilo oma sissejuhatuses Krasicki romaanile "Pan Mikołaj Aruka seiklused": "Kõige viljakam on lugeda "Seiklusi" Lääne-Euroopa kirjanduse kontekstis, millest seal on rohkesti inspiratsiooni ammutatud" (I. K r a s i c k i, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*. Evanston, 1992, lk xv).

¹¹ "Välismaiste toodete järele oli nõudmine ja tootmine pidi sellega kohanema," seletab Luca Toschi u 1800. aasta Itaalia narratiivturust kõneldes – L. T o s c h i, *Alle origini della narrativa di romanzo in Italia*. Rmt-s: *Il viaggio di narrare*. Toim. M. Saltafuso. Firenze, 1989, lk 19. Põlvkonna jagu hiljem ei ole "lugejad Hispaanias huvitatud mitte hispaania romaani originaalsusest; nende ainus soov on, et see järgiks neid välismaiseid mudeleid, millega lugejaskond on harjunud", ja nii, järeldeb Elisa Martí-López, võib vabalt öelda, et 1800.–1850. aastail "kirjutatakse hispaania romaan tegelikult Prantsusmaal" – E. M a r t í - L ó p e z, *La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX*. *Bulletin Hispanique*, 1997.

¹² "Selgelt on näha, et kõrgelennulisest ambitsioonist ei piisanud. Liigagi tihti on 19. sajandi hispano-ameerika romaan kohmakas ning abitu ja tema süžee on pruugituna üle võetud tema kaasaegse Euroopa romantilisest romaanist" (J. F r a n c o, *Spanish-American Literature*. Cambridge, 1969, lk 56). "Kui 19. sajandi keskpaiga ladina-ameerika romaanide kangelased ja kangelannad üksteist kirglikult ihaldavad, põrgates traditsioonilistele takistustele (...) siis on tegemist kirgedega, mis põlvkond varem ei oleks saanud lõkkele lüüa. Tegelikult õppisid moderniseeruvad armunud oma erootilisi fantaasiaid kujundama Euroopa armastusromaanide põhjal, mida nad lootsid kogeda oma elus" (D. S o m m e r, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles, 1991, lk 31–32).

¹³ "Jidišis kirjutavad autorid parodeerisid – omastasid, inkorporeerisid ja vormisid ümber – mitmesuguseid Euroopa romaanidest ja novellidest laenatud elemente" (K. F r i e d e n, *Classic Yiddish Fiction*. Albany, 1995, lk x).

nidest;¹⁴ Evin ja Parla samade aastate türgi romaanist;¹⁵ Anderson 1887. aastal ilmunud Filipiinide romaani “Noli Me Tangere” kohta; Zhao ja Wang sajandivahe- tuse Qingi ilukirjandusest;¹⁶ Obiechina, Irele ja Quayson Lääne-Aafrika romaani- dest 1920. ja 1950. aastate vahel¹⁷ (pluss mõistagi Karatani, Miyoshi, Mukherjee,

Even-Zohar ja Schwarz). Neli mandrit, kakssada aastat, enam kui kakskümmend üksteisest sõltumatut kriitilist uurimust, ja nad kõik olid ühel nõul: kui mingi kultuur asub liikuma nüüdisaegse romaani poole, siis sünnib see alati kompromissina võõramaise vormi ja kohaliku ainese vahel. Jamesoni “seadus” oli testi läbi teinud

¹⁴ Matti Moosa tsiteerib romaanikirjanik Yahya Haqqi: “ei ole sugugi patt tunnistada, et nüüdisaegne lugu jõudis meie juurde Läänest. Tema alusepanijad olid mõjutatud euroopa kirjandusest, eriti prantsuse kirjandusest. Kuigi araabia keelde tõlgiti ka inglise kirjanduse meistriteoseid, oli meie loo lätteks prantsuse kirjandus” (M. M o o s a, *The Origins of Modern Arabic Fiction* (1970). 2. tr. Boulder, 1997, lk 93). Edward Saidi meelest “avastasid araabia keeles kirjutavad kirjanikud mingil hetkel Euroopa romaani ning hakkasid kirjutama sellega sarnanevaid teoseid” (E. S a i d, *Beginnings* (1975). New York, 1985, lk 81). Ja Roger Allen: “Kirjanduslikumalt väljendudes: süvenev kontakt Lääne kirjandusega viis Euroopa ilukirjanduse tõlkimisele araabia keelde, millele järgnes selle mugandamine ja jäljendamine ning mis kulmineerus nüüdisaegse kirjanduse omamaise traditsiooni esiletõusuga araabia keeles” (R. A l l e n, *The Arabic Novel*. Syracuse, 1995, lk 12).

¹⁵ “Esimeste türgi romaanide autoriteks olid uue intelligentsi liikmed, väljaõppinud valitsus- ametnikud, kellele oli tugevat mõju avaldanud prantsuse kirjandus,” kirjutab Ahmet O. Evin (A. O. E v i n, *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis, 1983, lk 10); ja Jane Parla: “esimesed türgi romaanikirjanikud ühendasid traditsioonilisi narratiivivorme lääne romaani eeskujudega” (J. P a r l a, *Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul*. Ilmumas).

¹⁶ “Mis hilise Qingi ajastu kirjanikele Lääne ilukirjandust lugedes või tõlkides vahest kõige sügavamalt muljet avaldas, oli sündmuste toimumisjärjekorra narratiivne rikkumine. Kõigepealt püüdsid nad sündmuste järjestust korrastada, taastades nende jutustamiseelse järjekorra. Kui tõlkimise käigus sellist korda luua ei õnnestunud, pandi sisse vabandav märkus... Paradoksaalsel kombel ei tunne tõlkija vajadust vabandavat märkust lisada siis, kui ta originaali järgimise asemel seda muudab” (H. Y. H. Z h a o, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*. Oxford, 1995, lk 150). “Hilise Qingi perioodi kirjanikud värskendasid õhinal oma pärandit välismaiste eeskujude varal,” kirjutab David Der-wei Wang. “Minu silmis on hiina kirjanduse “moodsa” faasi alguseks just hilise Qingi periood, sest siin ei mahu kirjanike uudsusetaotlus enam omamaiselt määratletud raamesse, vaid see on lahutamatu seotud 19. sajandi Lääne ekspansionismi kiiluvees toimunud paljumeelse ja kultuurideülese ideede-, tehnoloogiaste- ja võimuvahetustega” (D. Der-wei W a n g, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford, 1997, lk 5, 19).

¹⁷ “Üks oluline tegur, mis kujundas pärismaiste autorite kirjutatud Lääne-Aafrika romaane, oli asjaolu, et need ilmusid alles pärast mitteaafriklaste kirjutatud romaane Aafrikast (...) võõramaised romaanid sisaldavad elemente, millele pärismaised autorid kirjutama asudes pidid kuidagi reageerima” (E. O b i e c h i n a, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge, 1975, lk 17). “Esimene dahomee romaan “Doguicimi” (...) on huvitav katse valada Aafrika suuline pärimus prantsuse romaani vormi” (A. I r e l e, *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington, 1990, lk 147). “Realismi ratsionaalsus tundus rahuldavat nõudmisi, mida esitas rahvusliku identiteedi vormimine globaalsete rea-

– või vähemalt esimese testi.^{18, 19} Ja tegelikult veel enamgi: see oli täiesti pea peale pööranud nende teemade üldtunnustatud ajaloolise seletuse: sest kui kompromiss välismaise ja kohaliku vahel on nii kõikjal dane, siis ei saa need sõltumatud arenguteed, mida tavaliselt peetakse romaani tõusutee puhul reegliski (hispaania, prantsuse, eriti briti romaan) – *siis ei saa need olla reegel, vaid on hoopis erand*. Nad on küll varasemad, tõsi, kuid sugugi mitte tüüpilised. Romaani “tüüpiline” tõusutee on Krasicki, Kemali, Rizali, Marani tee – mitte Defoe oma.

Ekspärimendid ajalooa

Näete nüüd, milles seisneb kauglugemise pluss maailmakirjanduse ilu: need pööravad pahupidi rahvusliku historiograafia. Ja nad teevad seda *ekspärimendi korras*. Te piiritlete analüüsitava üksuse (milleks on antud juhul vormikompromiss)²⁰ ja jälgite siis selle metamorfoose väga erinevates keskkondades²¹ – kuni (ideaaljuhul) muutub *kogu* kirjandusajalugu omavahel suhestatud ekspärimendide pikaks ahelaks: “dialoogiks fakti ja fantaasia vahel”, nagu Peter Medawar seda on nimetanud: “selle vahel, mis võiks olla tõsi, ja selle

liteetide tingimustes (...) realismi mõistuspärasus levis üksikeisest nii erinevatesse tekstidesse, nagu seda on ajaleheartiklid, onitša turukirjandus ja “Aafrika Autorite”-sarja esimesed üllitised, millel oli tolle ajajärgu diskursustes valitsev asend” (A. Q u a y s o n, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*. Bloomington, 1997, lk 162).

¹⁸ Seminaris, kus ma sellest *second-hand* kriitikast esmakordselt kõnelesin, esitas Sarah Golstein väga hea Candide'i laadis küsimuse: “Te otsustate tugineda teisele kriitikule. Väga hea. Aga mis saab siis, kui ta eksib?” Minu vastus: “Kui ta eksib, siis eksite ka teie ja saate sellest õige pea teada, sest te ei leia sellele mingit kinnitust – te ei leia Goscilot, Martí-Lópezi, Sommerit, Evinit, Zhaod, Irelet... Ja asi pole ainult selles, et te ei leia positiivset kinnitust: varem või hiljem leiate te igasuguseid fakte, mida te ei suuda seletada, ja nii ongi, Popperi kuulsat väljendit kasutades, teie hüpotees falsifitseeritud ning tuleb kõrvale heita.” Õnneks ei ole minuga siamaani seda juhtunud ja Jamesoni tõdemus kehtib endiselt.

¹⁹ OK, ma tunnistan üles, et oma oletuse kontrollimiseks lugesin ma tõepoolest mõned neist “esimestest romaanidest” lõpuks ka läbi (Krasicki “Adventures of Mr. Nicholas Wisdom”, Abramovitši “Little Man”, Rizali “Noli Me Tangere”, Futabatei “Ukigumo”, René Marani “Batouala”, Paul Hazoumé “Doguicimi”). Sedalaadi “lugemine” aga ei anna enam tõlgendusi, vaid pelgalt *testib* neid: see ei ole mitte kriitilise lähenemise algus, vaid tema lisa. Pealegi ei loe te sel juhul enam niivõrd teksti, kuivõrd läbi teksti, otsides oma analüüsiüksust. Ülesanne on algusest peale piiritletud; see on lugemine ilma vabaduseta.

²⁰ Praktilisi eesmärke silmas pidades peaks analüüsiv üksus olema seda väiksem, mida suu-rem on geograafiline piirkond, mida soovitakse uurida: mõiste (nagu antud juhul), võte, troop, piiratud narratiivüksus – midagi säärast. Ühes järgmises artiklis loodan visandada stiililise “tõsiduse” (Auerbachi võtmesõna teoses “Mimesis”) difusiooni 19. ja 20. sajandi romaanides.

²¹ Kuidas usaldusväärset valimit kokku panna – see tähendab, milline rahvuskirjanduste ja üksikromaanide jada moodustab rahuldava testi mingi teooria ennustuste hindamiseks –, see on muidugi üpris keeruline küsimus. Käesolevas sissejuhatavas visandis jätab minu valim (ja selle õigustus) paljugi soovida.

vahel, mis sünnib tegelikult.”²² Asjakohased sõnad antud uurimuse jaoks, mille käigus mulle ajaloolastest kolleegide teoseid lugedes sai küll selgeks, et läänelike vormide ja kohaliku reaalsuse kohtumisest oli tõepoolest kõikjal tärganud struktuuriline kompromiss – nagu seadus seda

ennustas –, kuid mille käigus samuti ilmes, et kompromiss ise omandab üpris erinevaid vorme. Ajuti, eriti 19. sajandi teisel poolel ja Aasias, kipub see olema väga ebastabiilne:²³ “võimatu programm,” nagu ütleb Miyoshi Jaapani kohta.²⁴ Mõnel teisel juhul asi nii hulluks ei

²² Teaduslik uurimistöö “algab loona ühest Võimalikust Maailmast,” jätkab Medawar, “ja saab lõpuks, nii ligilähedaselt kui võimalik, looks tegelikust elust.” Tema sõnu tsiteerib James Bird teoses “The Changing World of Geography” (Oxford, 1993, lk 5). Bird ise pakub välja väga elegantse versiooni sellest eksperimentaalsest mudelist.

²³ Lisaks Miyoshile ja Karatanile (Jaapan), Mukherjeele (India) ja Schwarzile (Brasiilia) mainib kompositsioonilisi paradokse ja vormikompromissi ebastabiilsust sageli ka türgi, hiina ja araabia romaani käsitlev kirjandus. Namik Kemali “Intibah’t” vaadeldes toob Ahmet Evin esile, et “nende kahe teema ühendamine, millest üks tugineb traditsioonilisele pereelule ja teine ühe prostituudi igatsustele, on türki ilukirjanduses esimeseks katseks saavutada türki elul põhinevas temaatilises raamistikus samalaadset psühholoogilist dimensiooni, nagu seda võib täheldada Euroopa romaanides. *Romaani terviklikkus aga kannatab niihästi teemade ühitamatuse kui ka nende erineva rõhutamise tagajärjel. “Intibah” struktuurilised puuduäägid on tumnuslikud ühelt poolt türki kirjandusliku traditsiooni ja teiselt poolt Euroopa romaani metodoloogia ja huviastuse erinevusele*” (A. O. E v i n, *Origins and Development of the Turkish Novel*, lk 68; minu rõhuasetus). Sarnane noot kõlab ka Jane Parla hinnangus Tanzimati perioodile: “Uuenduskalduvuste taga seisib tugev ja võimukas Osmanite ideoloogia, mis valas uued ideed Osmani ühiskonnale sobivasse vormi. Sellest vormist loodeti aga, et ta mahutaks kaht erinevat epistemoloogiat, mis tuginesid omavahel lepitamatutele aksioomidele. *Paratamatult pidi niisugune vorm mõranema, ja ühel või teisel moel kajastab kirjandus neid mõrasid*” (J. P a r l a, *Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul*; minu rõhuasetus). Ka Roger Alleni käsitluses Husain Haykali 1913. aastal kirjutatud romaanist “Zaynab” jääb kõlama samasugune põhitoon nagu Schwarzil või Mukherjeel (“*liigagi lihtne on osutada psühholoogiliste vigade probleemile teatud kohtades*, näiteks kui Kairo tudeng Hamid, kes on tutvunud Lääne klassikute nagu John Stuart Milli ja Herbert Spenceri teostega vabaduse ja õigluse teemadel, hakkab sel kõrgeleennulisel tasemel arutama abielu probleemi Egiptuse ühiskonnas oma vanematega, kes on kogu elu elanud kaugel Egiptuse maakolkas” – R. A l l e n, *The Arabic Novel*, lk 34; minu rõhuasetus). Henry Zhao rõhutab sedasama juba oma käsitluse pealkirjast alates – “The Uneasy Narrator” (Ebalev jutustaja): ja vaadake raamatu alguses olevat suurepäraselt ebalusekäsitlust – arutlust komplikatsioonide üle, mida põhjustab läänelike süžeede kohtumine hiinapärase narratiiviga: “Hilise Qingi perioodi üks silmapaistvaid jooni,” kirjutab ta, “on narratiivsete sekkumiste suurem sagedus kui hiina rahvakirjanduse ühelgi varasemal perioodil (...) Jutustaja ebalust ja tema arusaamist oma positsiooni ebakindlusest reedab tohutu hulk näpunäiteid, millega püütakse seletada vastsetl omaks võetud tehnikaid (...) jutustaja tajub ohtu, et teda võidakse mitmeti tõlgendada (...) morali puudutavad kommentaarid muutuvad üha tendentslikumaks, et hinnangud oleksid kindlasti ühemõtteliselt selged,” ja ajuti kipub jutustaja nii kõvasti üle pingutama, “et ainult näidata oma moraalselt laimamatust,” et ohvriks tuuakse kirjanduslik pinget (H. Z h a o, *The Uneasy Narrator*, lk 69–71).

²⁴ Mõnel juhul tegid isegi Euroopa romaanide tõlkes läbi igasuguseid uskumatuid täreid. 1880. aastal ilmus “The Bride of Lammermoor” (Lammermooori pruut) Jaapanis Tsubouchi tõlkes pealkirja all “Shumpu jowa” (“Kevadtuule armulugu”) ja Tsubouchi ise “ei pidanud paljaks ori-

läinud: laine alguses ja lõpus näiteks (Poo-
las, Itaalias ja Hispaanias ühelt poolt ning
Lääne-Aafrikas teiselt poolt) kirjeldavad
ajaloolased romaane, millel kahtlemata
oli omi probleeme – kuid mitte sääraseid,
mis tärganuksid omavahel lepitamatute
elementide kokkupõrkest.²⁵

Nii laialdast tulemustespektrit ei olnud

ma osanud oodata, nii et tundsin alguses
kerget kokkumust ja taipasin alles hiljem,
et tõenäoliselt oligi siin minu kõige väär-
tuslikum tulemus, sest see näitas, et maa-
ilmakirjandus on tõepoolest süsteem –
kuid *variatsioonide* süsteem. (Siinkohal
tasub muide tähele panna, et maailmakir-
janduse uurimine on – vältimatult – uuri-

ginaalteksti kärpida, kui materjal tema lugejaskonna jaoks kohatuks osutus, ega ka asendada Scotti kujundeid väljenditega, mis olid lähemal Jaapani traditsioonilise kirjanduse keeleka-
sutusele” (Marleigh Grayer Ryan “Märkustes” Futabatei Shimei “Ukigumo”le; New York,
1967, lk 41–42). “Araabia maailmas,” kirjutab Matti Moosa, “võtsid Lääne ilukirjanduse tõl-
kijad endale teose originaalteksti juures paljudel juhtudel ulatuslikke ja mõnikord õigustama-
tuid vabadusi. Yaqub Sarruf mitte ainult ei muutnud Scotti “Talismani” pealkirja “Qalb al-
Asad wa Salah ad-Din”iks” (Lövisüda ja Saladdin), vaid mõõnis ka, et oli endale võtnud va-
baduse teose osi välja jätta, lisada ja ümber teha, nii et see sobiks tema nägemusega ta luge-
jaskonna maitsest (...) Teisedki tõlkijad muutsid pealkirju, tegelaste nimesid ja romaani-
de sisu, et teha tõlgitud teos, nagu nad väitsid, oma lugejatele vastuvõetavamaks ja saavutada
suuremat järjepidevust omamaise kirjandusliku traditsiooniga” (M. M o o s a, The Origins
of Modern Arabic Fiction, lk 106). Sama üldmudel kehtib ka hilise Qingi perioodi kirjanduse
kohta, kus “tõlkeid peaaegu eranditult mugandati (...) kõige tõsisematel juhtudel läks mu-
gandamine nüikaugele, et kogu romaan ümber jutustati, tegemaks sellest hiina tegelastega ja
hiina keskkonnas toimuvat lugu (...) Peaaegu kõik need tõlked kannatasid ka kärbeta all (...)
Lääne romaanid muutusid visandlikuks ja rutakaks ning hakkasid rohkem sarnanema hiina
traditsioonilise ilukirjandusega” (H. Z h a o, The Uneasy Narrator, lk 229).

²⁵ Millest säärane erinevus? Arvatavasti sellest, et Lõuna-Euroopas kohtus prantsuse romaani-
tõlgete laine niisuguse kohaliku reaalsusega (ja kohalike jutustamistraditsioonidega), mis
lõppeks nii väga erinev ei olnudki, ja seega osutus võõrapärase vormi ja kohaliku ainese kok-
kuliitmine lihtsaks. Lääne-Aafrikas oli olukord aga vastupidine: kuigi romaanikirjanikud ise
olid Lääne kirjandusest mõjutatud, oli tõlgetelaine siin jäänud palju nõrgemaks kui mujal ja
kohalikud narratiivikonventsioonid omalt poolt olid Euroopa omadest äärmiselt erinevad
(mõelgem vaid suulisele kultuurile); et iha “võõramaise tehnoloogia” järele oli suhteliselt
nõrk – ja et seda muidugi mõista veelgi nõrgestas 1950. aastate antikoloniaalne poliitika –,
siis said kohalikud konventsioonid suhteliselt segamatult oma rolli mängida. Obiechina ja
Quayson rõhutavad varaste Lääne-Aafrika romaanide poleemilist suhet Euroopa narratiivi:
“Kõige silmatorkavam erinevus kohalike lääneaafriklaste teoste ja võõramaalaste romaani-
de vahel, mis kasutavad Lääne-Aafrikat ainult sündmuspäigana, on see tähtis koht, mille
esimesed annavad suulise pärimuse kajastamisele, samas kui teistes suuline pärimus praktiliselt
puudub” (E. O b i a c h i n a, Culture, Tradition and Society in the West African Novel,
lk 25). “Meie määratletud kirjanduslikus lahingravis väljendab järjepidevust kõige paremini
mütoloogias, mitte aga realismi jätkuv jaatamine identiteedi määratlemiseks (...) Raske on
mitte uskuda, et see tuleneb kontseptuaalsest vastasseisust nähtusega, mida käsitatakse kui
realismi läänelikku esinemiskuju. Sellega seoses on isegi asjakohane märkida, et suuremate
Aafrika kirjanike, näiteks Achebe, Armah’ ja Ngugi looming on suundunud realistlikus esi-
tuslaadis “protokollidelt” mütoloogiliste eksperimentide poole” (A. Q u a y s o n, Strategic
Transformations in Nigerian Writing, lk 164).

mus võitlusest sümboolse hegemoonia saavutamiseks maailma üle.) Süsteem oli üks, aga mitte ühetaoline. Ja kui nüüd tagasi vaadata, siis selline ta muidugi pidigi olema: kui romaan pärast 1750. aastat praktiliselt kõikjal esile kerkib kompromissina Lääne-Euroopa mudelite ja kohalike reaalsuste vahel, siis – noh, kohalik reaalsus oli igas kohas erinev, täpselt nagu Lääne mõjudki jagunesid ebaühtlaselt: 1800. aasta paiku Lõuna-Euroopas, kui nüüd minu näite juurde tagasi pöörduda, olid need palju tugevamad kui Lääne-Aafrikas 1940. aasta paiku. Mängus osalevad jõud muutusid pidevalt ja sama juhtus ka nende koostoitest sündiva kompromissiga. Ja seega avaneb siin juhtumisi fantastiline uurimisvaldkond võrdlevale morfoloogiale (vormide ajas ja ruumis varieerumise süsteemaatilisele uurimisele, mis on ka ainus põhjus, miks sõnakest “võrdlev” üldse tasub “võrdleva kirjandusteaduse” nimeuses sees hoida): kuid võrdlev morfoloogia on keerukas teema, mis väärib omaette käsitlust.

Vormid kui sotsiaalsete suhete kokkuvõtted

Lubatagu mul nüüd lisada paar sõnakest mõiste “kompromiss” kohta – mille all

ma pean silmas midagi pisut erinevat sellest, mida mõtles Jameson oma sissejuhatuses Karatanile. Tema jaoks on tegemist fundamentaalselt binaarse suhtega: “Lääne romaanikonstruktsioonide abstraktsete vormiliste mudelitega” ja “jaapani sotsiaalse kogemuse toormaterjaliga” – põhimõtteliselt vormi ja sisu küsimusega.²⁶ Minu silmis on pigem tegemist kolmnurgaga: võõras vorm, kohalik materjal – ja kohalik vorm. Mõnevõrra lihtsustades: võõramaine *süžee*; kohalikud *tegelased*; ja lõpuks veel kohalik *jutustaja-häl*; ning just selles kolmandas dimensioonis paistavad need romaanid tundvat end kõige ebakindlamalt – kõige ebalevalt, nagu ütleb Zhao hilise Qingi perioodi jutustaja kohta. Mis on ka arusaadav: jutustaja on kommentaaride, seletuste, hinnangute telg, ja kui võõrapärased “vormimudelid” (või võõrapärasuse tegelik kohalolu, kui nii öelda) sunnivad tegelasi käituma kummaliselt (nagu Buzot või Ibarra või Brás Cubast), siis peavad kommentaarid paratamatult muutuma ebalevaks – paljusõnaliseks, ekslevaks, sihituks.

“Sekkumisteks” nimetab neid Even-Zohar: jõulised kirjandused, mis teevad teiste jaoks elu raskeks – teevad *struktuuri* raskeks. Ja Schwarz: “osa algsetest ajaloolistest tingimustest taasilmub sotsioloogi-

²⁶ Sama asja toob ühes oma suurepärase artiklis esile António Cândido: “Me [Ladina-Ameerika kirjandused] ei loo iialgi originaalseid väljendusvorme ega suuri väljendustehnikaid selles mõttes, nagu on romantism kirjandusvoolude tasemel, psühholoogiline romaan žanride tasemel, siirdkõneline stiil kirjutamise tasemel (...) ükski meie mitmesugustest kohalikest liikumistest ei ole loobunud kasutamast imporditud *kirjandusvorme* (...) nõudlus tekkis uute *teemade* valiku, teistsuguste *sentimentide* järele” (A. C á n d i d o, Literature and Underdevelopment. Rmt-s: Latin America in Its Literature. Toim. C. Fernández jt. New York, 1980, lk 272–273).

lise vormi kujul... Selles mõttes on vormid spetsiifiliste sotsiaalsete suhete kokkuvõtte.²⁷ Jah; ja meie poolt vaadeldaval juhul taasilmuvad ajaloolised tingimused omamoodi “mõrana” vormis – omamoodi murranguna, mis jookseb loo ja diskursuse, maailma ja maailmavaate vahemail: maailmavaade püüab seda käsitada ning lüüakse ikka ja jälle tasakaalust välja. Nagu Rizali hääl (mis vangub katoliikliku melodraama ja valgustusliku sarkasmi vahet),²⁸ või Futabatei oma (mis takerdub Bunzo “venelaskliku” käitumise ja teksti sisse kirjutatud jaapanlastest pealtvaatajate vahele) või Zhao haiglaselt hüpertrofeerunud jutustaja, kes on kaotanud igasuguse kontrolli oma loo arengu üle, kuid püüab seda siiski iga hinna eest valitseda. Seda pidas Schwarz silmas “välisvõla” all, mis muutub teksti “kompleksseks omaduseks”: võõrapärasuse kohalolu “sekkub” lausa romaani *lausumisse* endasse.²⁹

Üks ja ebavõrdne kirjanduslik süsteem ei ole siin mitte lihtsalt väline võrgustik, see

ei jää *väljapoole* teksti: see on sängitatud sügavale tema vormi.

Puud, lained ja kultuurilugu

Vormid on sotsiaalsete suhete kokkuvõtte: seega on vormianalüüs omal tagasihoidlikul kombel võimuanalüüs. (Just sellepärast on võrdlev morfoloogia nii veetlev tööpõld: vormide varieerumist uurides avastate, kuidas sümboolne *võim* eri paikades erineb.) Ja tööpoolest ongi sotsioloogiline formalism alati olnud minu tõlgendusmeetod, maailmakirjanduse jaoks aga sobib see minu arvates iseäranis hästi... Kuid õnnetuseks pean siinkohal lõpetama, sest lõpeb minu pädevus. Kui mulle korra oli selgeks saanud, et eksperimendi võtme-muutuja on jutustaja hääl, siis muutus tõeline vormianalüüs minu jaoks võimatuks, sest nõudis lingvistilist kompetentsi, millest mina ei või isegi unistada (üksnes argumenti piirjoonte visandamiseks läheks tarvis prantsuse, inglise, hispaania, vene, jaapa-

²⁷ R. Schwarz, *The Importing of the Novel to Brazil*, lk 53.

²⁸ Rizali lahendus – või selle puudumine – on tõenäoliselt seotud ka tema sotsiaalse tausta erakordselt avara spektriga (“Noli Me Tangere” on muuhulgas ka tekst, mis ajendas Benedict Andersoni seostama romaani rahvusriigiga): iseseisvuseta riigis, kus valitsev klass on kehvasti määratletud, kus puudub ühine keel ja leidub sadu täiesti ühitamatuid karaktereid, on raske kõnelda “terviku nimel”, ja selle pinge all hakkab jutustaja hääl murduma.

²⁹ Vähestel õnnelikel juhtudel võib see struktuuriline nõrkus osutada vooruseks, nagu näiteks Schwarzi Machado-tõlgenduses, kus jutustaja “käestlibisevus” muutub “Brasiilia valitseva klassi käitumise stiliseeringuks”: siin ei ole see enam mõra, vaid muutub lausa romaani keskseks ivaks: “Machado de Assisi romaanides annab kõigele värvi jutustajate käestlibisevus – mida erineval määral pruugitakse ja kuripruugitakse. Tavaliselt vaatlevad kriitikud seda kirjandusliku tehniku või autori huumori seisukohalt. Palju eelistatavam aga oleks käsitada seda kui Brasiilia valitseva klassi käitumise stiliseeringut. Selle asemel et püüelda erapooletuse ja sellest tuleneva usaldusvääruse poole, näitab Machado jutustaja üles suurt jultumust, mis ulatub odavatest pilgetest kirjandusliku ekshibitsionismini ja isegi kriitiliste tegudeni” (R. Schwarz, *The Poor Old Woman and Her Portraitist* (1983). Rmt-s: R. Schwarz, *Misplaced Ideas*, lk 94).

ni, hiina ja portugali keele oskust). Ja tõenäoliselt, olgu analüüsi objektiks mis tahes, jääb alati püsima mingi punkt, kust edasi maailmakirjanduse uurimine peab mingi kosmilise ja vältimatu tööjaotuse käigus loovutama esikoha rahvuskirjanduse spetsialistile. Vältimatu mitte ainult praktilistel, vaid ka teoreetilistel põhjustel. See on väga ulatuslik teema, kuid lubage mul vähemalt visandada tema piirjooned.

Analüüsides kultuuri maailmamõõtkavas (või vähemalt mingiski suuremas mõõtkavas), on ajaloolased kippunud kasutama põhiliselt kaht kognitiivset metafoori: puud ja lainet. Puu – Darwinilt ülevõetud fülogeneetiline puu – oli võrdleva filoloogia tööriist: keeltepered, mis üksteise järel okstena hargnevad, slaavi-germaani pere aaria-kreeka-italia-keldi perest; edasi balti-slaavi pere germaani perest, siis leedu keel slaavi perest. Ja säärane puu võimaldas võrdleval filoloogial lahendada seda suurt mõistatust, mis oli ühtaegu vist ka esimeseks kultuuri maailmasüsteemiks: indoeuroopa keelkond – Indiast Iirimaani laiutav keeltepere (ja ilmselt mitte ainult keelte, vaid ka ühise kultuurilise repertuaari pere; aga siin muutub tõendusmaterjal juba kuri-kuulsalt märksa vähem usaldusväärseks). Ajaloolises lingvistikas kasutati ka teist, lainemetafoori (nagu Schmidt “lainehüpoteesi” puhul, mis seletas ära teatavad keeltevahelised kattuvused), kuid see mängis oma rolli paljudel teistelgi aladel: näiteks tehnoloogiate difusiooni uurimisel või Cavalli-Sforza ja Ammermani (üks neist geneetik ja teine arheoloog) fantastilises interdistsiplinaarses “levikulaine”-teoorias (*wave of advance theory*), mis

seletab, kuidas maaviljelus levis Lähis-Ida Viljaka Poolkuu aladelt loode poole ja siis üle kogu Euroopa.

Puud ja lained on küll mõlemad metafoorid – aga see on ka ainus, mis neil omavahel ühist on. Puu kirjeldab siirdumist ühtsuselt mitmekesisusele; on üks puu paljude okstega; indoeuroopa keele juurest jõutakse tosinat eri keelteni. Laine on midagi otse vastupidist: see näitab, kuidas ühetaolisus neelab alla algse mitmekesisuse, kuidas Hollywoodi filmid vallutavad ühe turu teise järel (või inglise keel neelab üksteise järel alla teisi keeli). Puud vajavad geograafilist *diskontinuiteeti* (et okstena laiali hargneda, peavad keeled esmalt olema ruumis üksteisest lahutatud, täpselt nagu loomaliigidki); lained ei salli tõkkeid ja voogavad geograafilise *kontinuiteedi* varal (laine vaatevinklist oleks tiik ideaalne maailm). Puude ja okste külge klammerduvad rahvusriigid; lainete külge klammerduvad turud. Ja nii edasi. Ei midagi ühist nende kahe metafoori vahel. Aga – *nad mõlemad töötavad*. Kultuuriajalugu koosneb puudest ja lainetest – maaviljeluse leviku laine toetab indoeuroopa keeltepere puud, millest seejärel pühivad üle uued lingvistilise ja kultuurikontakti lained... Ja kuivõrd maailmakultuur nende kahe mehhanismi vahel võngub, peavad tema saadused paratamatult olema liitmoodustised. Kompromissid, täpselt nagu Jamesoni seaduski. Sellepärast see seadus töötabki: ta tabab intuitiivselt nende kahe mehhanismi lõikumispunkti. Mõelge korraks moodsale romaani: kahtlemata on see laine (ja laineaks olen ma seda mõnikord nimetanudki) – aga laine, mis tormab kohalike

traditsioonide oksarägusse³⁰ ja mida see rägastik alati märgatavalt muudab.

Niisugune on siis rahvuskirjanduste ja maailmakirjanduse uurimise vahelise tööjaotuse alus: rahvuskirjandus inimestele, kes näevad oksi, maailmakirjandus neile, kes näevad laineid. Tööjaotus... ja väljakutse: sest mõlemad metafoorid muidugi töötavad, aga see ei tähenda, et nad töötaksid ühtmoodi hästi. Kultuuriajaloo saadused on alati liitmoodustised: aga milline mehhanism on nende liitumisel valdav? Kas seesmine või väline? Rahvus või maailm? Puu või laine? Seda vastuolu ei anna – õnneks – kuidagi üks kord ja alaliseks ära lahendada, sest komparativistid vajavad vastuolusid. Alati on nad rahvuskirjanduste palge ees liiga häbelikud, liiga diplomaatilised olnud: justkui oleks meil inglise, ameerika, saksa kirjandus – ja siis naaberukse taga omamoodi tilluke paralleelne universum, milles komparativistid uurivad ühte teist kirjandustekogumit, püüdes seejuures esimesele

mitte tüli teha. Aga ei: universum on seesama, kirjandused on ikka samad, me ainult vaatleme neid ühest teisest vaatevinklist; ja komparativistikks saadakse ka väga lihtsal põhjusel: *nimelt kui ollakse veendunud, et see teine vaatevinkel on parem*. Sellel on suurem seletusjõud; see on kontseptuaalselt elegantsem; see võimaldab vältida toda inetut “ühekülgsust ja piiratudust”; mida iganes. Asja tuum on selles, et maailmakirjanduse uurimiseks (ja võrdleva kirjandusteaduse õppetoolide olemasoluks) lihtsalt ei leidu ühtegi muud õigustust peale selle, et olla okas hinges, pidev intellektuaalne väljakutse rahvuskirjanduste uurimisele – eriti kohaliku kirjanduse uurimisele. Kui võrdlev kirjandusteadus seda ei ole, siis ei ole ta üldse mitte midagi. Mitte kui midagi. “Ärge petke ennast,” kirjutab Stendhal oma lemmiktegelase kohta, “teie jaoks ei ole keskteed olemas.” Sama kehtib meiegi kohta.

*Inglise keelest tõlkinud
Triinu Pakk-Allmann*

FRANCO MORETTI on lõpetanud Università di Roma Laurea 1972. aastal, ta on õpetanud New Yorgis Columbia ülikoolis ja juhatab praegu Stanfordi ülikooli romaani uurimise keskust. Romaanižanri kõrval on tema peamiseks huvivaldkondadeks lugemislugu, kultuurigeograafia ja kirjanduslike mõjude ringlemine. Moretti on mitme itaalia- ja ingliskeelse raamatu autor. Tema tuntuim monograafia *Atlante del romanzo europeo 1800–1900* (Euroopa romaani atlas 1800–1900. Torino, 1997) vaatleb mitmete kaartide varal seda, kuidas geograafia tingib kirjandusliku vormi.

³⁰ Miyoshi räägib “*pookimisprotsessidest*”, Schwarz kõneleb “romaani – ja eriti selle realistliku haru – *siirdamisest*”, Wang aga “Läänelike narratiivitüpoloogiate *ümberistutamises*”. Ja tõesti, eks nimetanud juba Belinski 1843. aastal vene kirjandust “pigem *ümberistutatud* kui omamaiseks võsukeseks”.

EPP ANNUS

ROMAANI RATSIONAALSUSEST JA EPIFAANIA ÜLEVUSEST

Ma vaatan maali. Vaatan kiirustamata, mul on aega. Vaatan kriitikata, mõtlemata, püüdmata maali sõnastada või leida selles märke ja tähendusi. Vaatan nii, et jätan kõrvale enese juuresviibimise, saan üksnes pilguks, tühistan enese ja lõuendi vastasseisu. Võibolla on maalil kujutatud kaljutippu, kus seisab üksildane figuur, selg minu poole. Taamal kõrguvad katkematult inimtühjad mäestikud, need on tardunud liikumatuks, nagu ei saaks aeg neile iialgi midagi tähendada. Võibolla on maalil hoopis Roueni katedraal eredas päikesekiirguses, valgus peegeldub maataapselt hoonelt tagasi ja näib, nagu koonduks sellesse hetke ja sellesse nägemusse kogu maailmatervik. Võibolla on maalil armastajapaar roheluses, võibolla hoopis hunnik puuvilju ja pealuu. Igal juhul on sel maalil õnnestunud tabada – või luua – erakordset, ainulaadset hetke, hetke, mis täidab aja sellisel viisil, et tühistab selle katkematu edasiruttamise. Selles lõuendile jäädvustatud hetkes on maailm üks, ilma vastasseisudeta ja tunglemiseta saada millekski muuks. Selles hetkes on täielikkust ja lõpetatust, absoluutset kohalolu, olemise mõõtmatust. Selle hetke

kõrval kahvatub kõik muu olematuks. James Joyce'i eeskujul on sellist hetke hakatud nimetama epifaaniaks.¹

Maalikunst suudab, tõsi küll, harva, jäädvustada epifaanilise hetke kogemust. Juba fakt, et lõpmatu arvu võimalike visioonide seast valitakse välja üks, et seda lõuendil realiseerida, kuulutab valitud hetkülesvõtte erakordsust. Epifaaniline maal astub vastu ajale ja aja loole, ta tühistab muutumise ja seab ainutisena esile kohaloleva hetke. Inimeksistentsi loost kõnelemise asemel püüab ta tabada inimolemise südamikku. Maali füüsiline esiletungivus aitab omakorda ajavälisuse kinnitamisele kaasa: raamide vahele, tegelikust maailmast eenduvasse kujutluslikku ruumi ei jää muud kui üks visioon, üks hetk, üks kohalolu. Aeg selle kulgemises jääb teise ontoloogilisse ruumi, tegelikku maailma, väljapoole maalitud.²

Romaani põhilisim ja paratamatuim tunnusjoon, vastupidiselt maalile, on selle ajalikus. Romaan kujutab muutusi ajas. Ka romaanikunsti peibutab siiski kohalolu kutse – ent kohalolu romaanis leiab aset aja taamal, aja kaudu, vastuseisus ajaga.

¹ Epifaania ja Joyce'i kohta vaata lähemalt: E. A n n u s, Kuidas kirjutada aega. Tallinn, 2002, 10. ptk, eriti lk 282–284.

² Eelõeldu ei taha muidugi öelda, nagu ei saaks maal jutustada lugu. Saab küll, aga ta saab seda soovi korral üsna lihtsal ja loomoomasel viisil vältida.

Epifaaniad romaanis asetuvad aja ja tegevuse kulgemisele tõkkeina ette, ent need takistused pühitakse jätkuva loo poolt peatselt kõrvale. Epifaania poolt tekitatud tähenduslikud süvendid aga on romaani loolõimes erilise tähtsusega.

Virginia Woolfi romaanis "Proua Dalloway" meenutab Clarissa Dalloway oma noorpõlvesõbrannat Sallyt ja temaga seotud erakordseid, aja pidevvoolest esiletungivaid hetki. Sally oli ohjeldamatu ja trotslik, ja Clarissa jaoks täiesti vastupandamatu. Romaanis meenutab Clarissa Sallyga seotud ekstaasi aastaid hiljem, abielunaisena, täiskasvanud tütre emana: "kuidas ta [Clarissa] oli seisnud ülakorrusel oma magamistoas, kuumaveepudel käes, ja valjusti öelnud: "Ta on selle katuse all... Ta on selle katuse all!"³ (lk 32).

Seejärel pöördub Clarissa mälestuspildi juurest käesolevasse hetke:

"Ei, sõnad ei tähendanud talle nüüd enam midagi. Ta ei tundnud toonase kiindumuse varjugi. Aga ta mäletas, kuidas tal siis erutusest külmajudinad mööda selga jooksid ja kuidas ta omamoodi joovastuses soengut tegi (nüüd, kus ta juuksenõelad soengust võttis ja tualettlauale pani ning kammima hakkas, tuli toonane tunne tasapisi tagasi), ja künnivaresed lauglesid roosakas ehavalguses uhkelt üles alla, ja kuidas ta riidesse pani, trepist alla läks ja läbi esiku minnes tundis: "Kui surra nüüd, siis sünniks õnne tipul see." Niisugune oli tema tunne – tunne nagu Othello, ja ta oli veendunud, et see on niisama tugev, nagu pidi Shakespeare'i

meelest tundma Othello, ainult selle pärast, et ta läks õhtust sööma, seljas valge kleit, ja pidi nägema Sally Setonit" (lk 32–33).

Clarissa elab läbi midagi erakordset – tegemist on epifaanilise hetkega, või täpsemini, järgnevate epifaaniliste hetkedega. Kahte kirjeldatud hetke võiks kujutleda maalidena, esimesel seisab noor neiu üksinda intiimses ruumis, hoides käes kuumaveepudelit, ja tema näolt, kogu tema hoiakult peegeldub vastu piiritu õnnetunne. Ja teine, komplitseeritum maal: sama neiu liikumas läbi esiku. Küll liikudes, niisiis võttes füüsiliselt osa aja kulgemisest, on neiu samas siiski väljaspool liikuvat maailma.

Ent romaan ei piirdu kahe epifaanilise maaliga. Kaks pilti on üksteisest lahutatud eituse kaudu, hilisemast perspektiivist lisanduva ümberlukkamisena: "Ei, sõnad ei tähendanud talle nüüd enam midagi. Ta ei tundnud toonase kiindumuse varjugi." Hetk, mis esitab ennast absoluutse ajaeitusena, katkestatakse kinnitusega, et sel hetkel polnud tegelikult ajailest kestust, et igavik oli tegelikult vaid põgus õnnehetk aja voolus. Ja mis juhtub teise jutustatud pildiga? Clarissa kogeb epifaaniat kui kordust, ta tunneb, et ta tunneb nagu Othello. Ainuliselt oluline hetk esitatakse duublina, kordusena millestki, mis oli juba juhtunud. Taas pole tegemist lõhkumata kohaloluga – sest selle all silmame eelmist kohalolu.

Samasugune ümberpööramine ja tagasisilumine juhtub epifaaniatega Virginia

³ V. Woolf, Proua Dalloway. Tlk. R. Jasmin. Tallinn, 1998. Leheküljenumber siin ja edaspidi tekstis tsitaadi järel.

Woolfi romaanis pidevalt. Järgmine epifaaniline hetk katkestatakse sissetungijate poolt ning õnnetunne pöördub raevuks: “Tunne oli nagu pimedas vastu graniitmüüri joostes! See oli nõrritav; see oli kohutav!” (lk 34).

Clarissa isegi tunnetab epifaaniliste hetkede põgusust selgesti:

“See oli ootamatu ilmutus, varjund otsekuu õhetus, mida üritatakse varjata, millele aga sedamööda, kuidas see levib, järele antakse, siis viimse piirini sööstetakse, vabisetakse ja tuntakse, et maailm tuleb lähemale, paisul mingit hämmastavat tähendust, õndsuse survet, mis õhukese kattedkirme lõhub ning erakordse leevendusena haavadele ja vermetele voolab ja valgub. Siis, sel hetkel, oli ta näinud valgust; krookuses põlevat tikku; peaaegu et sisima mõtte väljendust. Aga lähedane eemaldus, kalk mahenes. See oli möödas – see hetk” (lk 30).

Need hetked algavad ootamatult ja mööduvad kiiresti, jäävad aga sellegipoolest Clarissa elu salajasteks tähenduskeskmeteks.

Epifaaniaid romaanis, vastupidiselt epifaaniaile maalikunstis, on rõhutatult põgusad, paratamatult mööduvad. Nad moodustuvad ajapinge ümber: ühelt poolt püüavad nad hävitada aega, teiselt poolt on nad paratamatult vaid hetked, kuigi väga erilised hetked, aja pidevas kulgemises. Nende olemasolu võimaldatakse liikuva aja poolt, mida nad omakorda püüavad peatada. Romaani tegevuse loogilise arengu seisukohalt moodustavad epifaaniaid energiapunkte, mille abil tõukub lugu otsustaval viisil edasi. Clarissa lugu oleks ilma epifaaniliste hetkedeta lame,

samas aga ei moodustuks ainuüksi nendest hetkedest lugu, mis oleks võimeline kasvama romaaniüheduseks.

Ajapingega kaasneb ka *ratio* pinge – epifaaniaid on tähenduskeskmed, mis tühistavad mõistusliku arengu loogika ja püüdluse jõuda tähenduseni liikumise kaudu. Clarissa elus paljastavad epifaaniaid tühikuid tema igapäevaelus, korraliku pereproua tasahaaval arenevas kooselus, need on homoseksuaalsuse puhangud, mis sekkuvad tema heteroseksuaalsesse argipäeva. Need hetked on kohatud, aga pakuvad ometi teravaimat eluaistingut. Mõistuse seisukohalt tuleks neid hetki hukka mõista, sest nad seavad ohtu Clarissa elu sündsaks korralduse, tema abielu ja perekonna – ent mõistuslikkusel pole nende hetkedega pistmist. Samas on need hetked eriliselt tähendustiined, nad toovad kaasa ebatavalise selguse, vaimu kristalliseerumise. See aga sünnib vastuseisus ajalise-loogilise arengu reeglitele.

Epifaania ratsionaalsust ja irratsionaalsust romaanis aitab mõista selle ilmingu tõlgendamine üleva kogemuse valguses. Immanuel Kant pöördus esimest korda sellele teemale oma varases essees “Tähelepanekud ilusa ja üleva tunde kohta” (1764). Põhjalikumalt võtab ta üleva analüüsi käsile siiski alles 26 aastat hiljem “Otsustusvõime kriitikas” (1790).

Mis on Kanti mõistes ülev ja kas meil on alust nimetada epifaaniaid ülevaiks? Kõigepealt, Kanti jaoks ei ole üleva kogemusel otsest sidet reaalse objektiga. Kant rõhutab korduvalt, et loodusobjektide kutsumine ülevaks on ebakorrektn. Ülev ei ole objekti iseloomustus, vaid

vaimuseisundi kirjeldus. Ei tohiks öelda, et mässav meri on ülev vaatepilt. Tormine meri pole ülev, vaid kohutav – ent kuna merd vaatlev inimvaim on täidetud mitmesugutest ideedest, siis kogeb turvalisel positsioonil asuv vaataja avanevat pilti ülevana.

Siia liitub üleva teine omadus: ülevat kogetakse kui absoluutselt suurt, kui midagi, “millega võrreldes kõik muu on väike.”⁴ Ent looduses ei eksisteeri absoluutselt suurt, alati oleks võimalik leida mõõdupuud, mis taandaks suure väikseks. Torm Läänemerel võib tunduda mõõdutult võimas, aga orkaan keset ookeani pakuks veelgi suurejoonelisemat vaatepilti. Suurus, mida kogeme ülevana, pole matemaatiliselt mõõdetav – sest matemaatilised suurused on alati suhtelised, ülevat kogeme aga võrreldamatult suurena. Niisiis on ülev esteetiline, mitte matemaatiline suurus.

Kui matemaatilistele suurustele pole olemas maksimumi, siis esteetilise suuruse maksimumina kogetakse seda, millest suuremat pole subjektiivselt, otsustavale subjektile olemas. See maksimum toob kaasa ettekujutuse kriisiseisundi: ettekujutus kogeb võimetust mõõta objekti suurust. Ent inimõistus suudab mõelda lõpmatust, suudab paigutada ühe mõiste alla selle, mida arvuliselt pole võimalik määratleda, selle, mis on absoluutselt suur. Selline võime on üleemeeline, sõl-

tumatu maailmakogemisest. Kui ettekujutus kogeb oma võimetust objekti suuruse hindamisel, siis saab ta tuge mõistuse üleemeelisusest. Ülev pole niisiis mitte objekt, vaid ettekujutuse ja mõistuse kokupuutel tekkinud vaimne hoiak.⁵ Kui vaateleme taevasse kõrguvaid lumega kaetud mäetippe või mässavat merd, siis tunneme ennast kõrgendatud seisundis – sest vaim on vaimustunud omaenese suurusest, äratundmisest, et kujutusjõu kogu võim jääb alla mõistuse ideedele.

Ja veel üks oluline üleva tunnusjoon: kui kauni imetlemine on puhtalt meeldiv tegevus, siis üleva kogemine ei ole õigupoolest meeldiv. Selles kogemuses segunevad mõnu ja mittemõnu, Kant kutsus seda negatiivseks mõnuks. Tunne, et meie kujutusvõime on ebaadekvaatne, on kahtlemata ebameeldiv tunne. Ent tunne, et isegi see kujutluse puudulikkus on kooskõlas mõistuse ideedega, on meeldiv tunne. Kant on veendunud: me oleme häälestatud uskuma, et suurimgi looduses on väike võrreldes inimõistuse ideedega.

Kolm üleva põhiomadust: absoluutne suurus, vaimuseisundi staatus, mõnu ja mittemõnu segu, iseloomustavad ka epifaaniakogemust – sestap võib epifaaniakogemust kahtluseta nimetada ülevaks. Epifaaniline hetk mõjub mõõtmatuna, ent sel mõõtmatusel pole midagi pistmist

⁴ I. Kant, Kritik der Urteilskraft. Leipzig, 2001, lk 143.

⁵ Kant eristab aru (*Verstand*) ja mõistust (*Vernunft*): aru opereerib teaduskategoriate ja -mõistetegega, tegeleb kogemuse korrastamisega. Mõistus tegeleb ideedega. Puhas mõistus on meelelisest kogemusest sõltumatu. Ilu otsustused tekivad kujutluse ja aru koostöös, üleva otsustus aga kujutluse ja mõistuse koostöös.

matemaatikaga – vastupidi, ajalisel teljel on epifaaniaal mõõdetav kestus. Kanti järgides võiksime väita, et epifaania suurus on esteetiline, mitte aritmeetiline. Epifaania mõõtmatuskogemus tekib subjektiivsel pinnal – ühele inimesele, ühes aegruumilises punktis, saab kogetu erakordseks, kõige muuga võrreldamatuks.

Epifaaniakogemus avaldab üleva seotust inimvaimuga palju selgemini kui Kanti poolt näiteks toodud loodusnähtuste vaatlemisel kogetud ülevustunne. Clarissa ülevad hetked on seotud tema tundega Sally vastu. Clarissa kogeb ülevust, seistes oma magamistoas, nagu ta on seda teinud lugematuid kordi ilma midagi erilist tundmata; ta hoiab käes triviaalset objekti, kuumaveepudelit. Clarissa kogemus on ülev teda ümbritsevale ruumile vaatamata, mitte teda ümbritsevast ruumist sõltuvalt.⁶

Ent kas epifaaniakogemuses osaleb mõnu kõrval ka mittemõnu? Mittemõnu, mille põhjuseks on kujutlusvõime suutmatust kogetut hõlmata? Epifaania mittemõnu jääb mõnu varju, ent nii on see ka mässava mere vaatlemisel. Loodusjõudude imetleja ei mõista, et tal on kujutlusvõime suutmatusest tekkinud frustratsioon. Ent ta tunneb selle frustratsiooni ühte ilmingut: ta tajub looduse võimsust ja tunneb oma inimlikkuse väiksust selle kõrval – üheks hetkeks võib ta tunda, kui lihtne oleks selle määratu jõuga ühte sulada ja oma inimlikkus igaveseks kõrvale

heita. Midagi samasugust tunneb ka epifaania kogeja, oma iseduse hääbumist millegi enesest võimsamaga kokkupuutes.

Enesest võimsamaga? Ent kas ei rõhutanud Kant just ja korduvalt, et ülevus tekib kokkupuutes iseendaga, mitte millegi enesevälisega? Seda Kanti teesi on raske omaks võtta. Slavoj Žižek näiteks loeb Kanti üleva käsitlusse ikkagi sisse loomulikuna tunduva Asja ja ettekujutuse vahelise pinge. Žižeki järgi:

“Üleva paradoksaalsus seisneb selles: lõhe, mis eraldab üksteisest fenomenaal-seid, empiirilisi kogemusobjekte ja “asja iseeneses”, on põhimõtteliselt ületamatu – st ükski ettekujutus [*Vorstellung*], ükski empiiriline objekt ei saa adekvaatselt kujutada [*darstellen*] Asja (ülemeelelist ideed); ometi on ülev selline objekt, milles me võime kogeda just seda võimatust, lakkamatut läbikukkumist, kui ettekujutus püüab jõuda Asjani. Seega võime ettekujutuse küündimatuse kaudu aimata Asja tõelisi mõõtmelid.”⁷

Selline Lacanist inspireeritud üleva käsitlus on palju arusaadavam ja loogilisem kui Kanti lähenemine. Žižek omistab oma mõtteskeemi Kantile, ent Kant näib asetavat üleva sisepinge mitte ettekujutuse ja asja iseeneses vahele, vaid ettekujutuse ja mõistuse vahele. Ülevus ei teki Kantil mitte pingest inimvaimu ja asjade iseeneses maailma vahel, vaid inimvaimu sisepingena. Kant peaaegu ei mainigi oma “Üleva analüütikas” (“Otsustusvõime kriitika” teises raamatus) asja iseeneses.

⁶ Tõsi, sagedamini tõukuvad kirjanduslikud epifaaniad siiski mingist konkreetsest välismuljest – ent neid saab alati vaadelda sündivaina kujutluse ja mõistuse kokkupuutepunktis.

⁷ S. Ž i ž e k, Ideoloogia ülev objekt. Tlk. H. Krull. Tallinn, 2003, lk 305.

Kantilik ülevus näib niisiis tekkivat ettekujutuse ja mõistuse vastasseisust,⁸ ent samas ta tähistab ka ettekujutuse ja mõistuse liitu, kuivõrd just ettekujutuse ebapädevus võimaldab mõistusel manifesteerida oma suurepärasust. Pöörakem tähelepanu veel ühele algul kõrvalisena näivale aspektile ettekujutuse ja mõistuse suhetes. Kant nimetab ettekujutust esteetilise otsustuse korral “mõistuse tööriistaks”⁹.

“Sest ettekujutus, toimides assotsiatsioonide seaduse järgi, teeb meie rahuloluseisundi sõltuvaks [millestki] füüsilisest; aga seesama jõud on otsustuse skematismi printsiipide kohaselt (...) mõistuse ja selle ideede tööriist – sellisena on ta aga jõud, mis võimaldab meil väita meie sõltumatust looduslikest mõjudest, alandada väikseks selle, mis on suur ettekujutuse esimese rolli kohaselt, ja nii esitada absoluutselt suur ainult endaga (subjektiga) kooskõlas.”¹⁰

Ettekujutusel on niisiis kaks erinevat funktsiooni: ühelt poolt on ta füüsilise maailma vahendaja, teiselt poolt mõistuse tööriist. Kas ei tule üleva sisepeinge suuresti just sellest ettekujutuse kaksikrollist? Kui ettekujutus mõistuse tööriistana peaks alandama mõõtmatu mõõdetavaks, siis näib, et ta ei saa üleva tunde puhul selle ülesandega hakkama. Ometi, nagu oleme juba kõnelnud, poleks selles ülesandes aritmeetilises mõttes midagi keerulist. Miks loobub ettekujutus üleva mõistmi-

sest matemaatilise suurusena ja eelistab sellele esteetilist vaatenurka? Miks ei mõtle me tormist Läänemerd vaadates, et märatsev Atlandi ookean kahe maailmajao vahelises veteavaruses peaks olema veelgi meeliülendavam vaatepilt? Küllap on ka neid, kes just niimoodi mõtlevadki, aga nende jaoks jääb tormise Läänemere ülevus kättesaamatuks.

Kanti tsitaat lõpeb tähendusrikkalt: ettekujutus võiks tõepoolest alandada mõõtmatu väikseks, aga ta ei tee seda – sest inimvaim eelistab maailma mõõtmise asemel kogeda ülevust. Pöördudes tagasi epifaania teema juurde, laguneb – või hoopis komplitseerub? – selle teesi valgusel vastasseis epifaaniate ja neid romaanis ümbritsevate ajalispõhjuslike mõtte- ja tegevusahelate vahel. Väitsime nimelt, et epifaaniad on murdepunktid *ratio* pärusmaal, mustad augud, kus tähendus tekitab mitte loogilise arengu tulemusel, vaid otsekui iseenesest, olles seejuures määratu ja võrreldamatu.

Epifaania algõukeks pole mitte tugev välisärritus, vaid sisemine valik. Kant näib väitvat, et see valik toimub mõistuse ideede valgusel. Sellest vaatepunktist pole epifaania aga protest ratsionaalsuse vastu, vaid selle üks rafineeritumaid ilminguid. Tõsi, võiksime püüda vahet teha ajalispõhjuslikult kulgeva romaani põhiosa ja epifaaniate vahel, kuulutades ajalispõhjuslikud tegevusahelad inimaru seletustegevuse valitsusalaks, epifaaniad aga mõis-

⁸ Seda üleva aspekti rõhutab ka J-F. Lyotard oma Kanti analüüsis “Õppetükid ülevuse analüütikast”.

⁹ I. K a n t, Kritik der Urteilskraft, lk 173.

¹⁰ I. K a n t, Kritik der Urteilskraft, lk 174.

tuse ideede pärusmaaks. Ent mõistuse ideed osalevad ilmselgelt ka romaani tegevuse epifaaniateta ja ülevuseta tasakulgemises, epifaania kui mõistuse ideede tsoon aga koosneb keerukast eneseeitusest. Epifaaniline hetk, mis näis astuvat ratsionaalsele mõttele vastu, on samas mõistuse poolt esile kutsutud – aga esile kutsutud kui mõistusliku eitus, kui väljapääs loogiliselt kulgevat tähendusvoost. Nii ilmneb, kui usume Kanti, ent inim-mõistus on teadlik oma piiratudusest ja inimlikust vajadusest aeg-ajalt oma piiran-

guist väljapoole saada – ja loob ise vaimu- seisundi, mis säärast enesest väljaastumist võimaldab. Epifaaniad pole mitte inim-mõistuse kokkuvarisemise hetked, vaid mõistuse enesesalgamiseni ulatuva keerukuse manifestatsioonid.

Epifaania loomemehhanismide komplitseeritus tuleb ilmsiks just selle eenduva hetke seostes talle eelneva ja järgneva aja- ning tähenduskangaga. Selles peitub romaani üks tugevusi – romaani sisemine paljusus avab inim-mõistuse võimalusterikkusi.

VAATENURK

TANEL LEPSOO

Raudamist ja Proustist, siin ja praegu

TOOMAS RAUDAM. SAINT-PROUSTI VASTU: kolm kõnelust ja üheksa silma. Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn, 2002. 206 lk. Hind 103 kr.

Mõnikord olen mõtelnud, et koolis õpetatakse kirjandust vales järjekorras. Alustatakse antiigist, et välja jõuda kaasaega, kui tegelikult peaks tegema vastupidi. Õpilasi, kes alles hakkavad oma lugemisharjumusi välja kujundama, heidutatakse alustuseks klassitsismi ja valgustusega, et välja jõuda... kuhu? Kas poleks loomulikum liikuda ajas tagasi? Milline rõõm oleks lugeda Rousseaud pärast Hugod või Racine'i pärast Voltaire'i! Marcel Proust oleks minuga tõenäoliselt ühel meelel: rääkides suurte kirjanike lugemisharjumusest, paneb ta tähele, et nende "lugemise maitse ja rõõm kaldub üsna ruttu vana-de raamatute poole".¹ Seda, kuivõrd raske on kaasaja suurkujusid ära tunda ja kaasaegses maailmas orienteeruda, kirjeldab Proust, viidates Sainte-Beuve'ile: "Kõik oskavad avaldada oma suhtumist

Racine'i ja Bossuet' kohta...", ütles too. "Kuid kohtuniku tarkus, kriitiku läbinägelikkus avaldub tegelikult alles uute kirjatükkide valguses. Nende valguses, mida publik pole veel proovida jõudnud. Hinna esimesel silmapilgul, aimata, ajas ette rutata, see on kriitiku tõeline anne. Aga kui vähestel seda on."² Ja Proust märkab siira hämmastusega, et Sainte-Beuve ise, kes oli ometi andekas ja erudeeritud kriitik, suutis eksida peaaegu kõigis hinnanguis oma kaasaegsete suhtes: Nervali pidas ta teisejärguliseks ning Flaubert'i ja Stendhali lihtsalt halbadeks autoriteks, Baudelaire'i sama heaks kui Verne'i, ning Balzaci sama sügavaks kui Eugène Sue'd ja Soulié'd. Sainte-Beuve'i eksimus ei tulene tema küündimatuses, sellest, et tal puuduks "kriitiku tõeline anne", vaid valest rõhuasetusest: ta tähtsustab üle kirjanikku isikut ja teda ümbritsevat, ajaloolis-sotsiaalset konteksti, välist maailma. Proust ei suuda mõista, miks Sainte-Beuve'i arvates võiks Stendhali loomingu selgitada paremini see, kes tundis Stendhali isiklikult, ega saa aru, miks Sainte-Beuve leiab, et tal on eelis teiste kriitikute ees, sest just tema on kuulnud, kuidas Chateaubriand oma "Mälestusi" ette loeb. Sainte-Beuve on seltskonnaini-

¹ M. Proust, Préface du Traducteur. Sur la lecture. Rmt-s: J. Ruskin, Sésame et les Lys. Paris, 1906, lk 51.

² Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire (loengutsükkel Liège'is 1848–1849). Rmt-s: Charles-Augustin Sainte-Beuve. Paris, 1861. Tsiteeritud Marcel Prousti poolt rmt-s: J. Ruskin, Sésame et les Lys, lk 51.

mene, ta ei mõista, et kirjanik on kirjutades üksi ja et “raamatu loob üks teine *mina* kui see, mis väljendub meie harjumustes, seltskonnas, pahedes jm”. Ja Proust lisab: “Kui me tahame mõista seda teist mina, siis me võime selleni jõuda, kui me otsime iseenese sügavuses, et püüda seda taasluua.”³

Kirjutades raamatu “Sainte-Beuve’i vastu”, kirjutab Proust kaasaja vastu. Mitte ainult enda kaasaja vastu – on teada, kui võrd ta põlgas seltskondlikku nägudetegemist ja pealesunnituid viisakust –, mitte ainult Sainte-Beuve’i kaasaja vastu, milles too ei suutnud orienteeruda, ehkki oli selle endale ülimalt eesmärgiks võtnud, vaid kaasaja vastu üleüldse. Ja sel kombel on “Sainte-Beuve’i vastu” kogu Prousti suurteose – “Kaotatud aegade otsing”⁴ – eskiisiks ja kontsentraadiks. Tõde on inimeses sügaval, selleni tuleb kummarduda, sellesse süüvida, selleni peab jõudma, ja seda saab teha iga inimene üksi ja eraldi. Ükskõik kui hoolikalt me ei uuriks ühe kirjaniku elulugu või meid ümbritsevat asju, on see ikkagi kergema vastupanu teele minek. Tõde on pealiskihil all peidus, nii nagu žestid varjavad olemust, nii nagu olevik varjab minevikku.

Toomas Raudami “Saint-Prousti vastu” annab hea võimaluse proustilikku sügavusotsingut uurida, kuid esmalt tuleb heita pilk mõlema teose jutustajafiguu-

ridele. Kui Prousti üksildane ja tõde otsiv mina (Marcel) on äärmiselt koherentne – võibolla mitte psühholoogiline tervik, aga igal juhul selgelt tajutava identiteediga –, siis Raudami minategelane esineb tunduvalt komplitseeritumal kujul. See, keda Raudam nimetab “minu jutustajaks” (jutumärkides), ilmub põhimõtteliselt kahel viisil. Esiteks autor-mina, kes ilmub nendes osades, kus *mina* väljendab otseselt oma seost Proustiga (ja Raudami ammust huvi Prousti vastu me teame). See *mina* käitub ajuti päris esseistlikult, hakates viimases peatükis juba *meie* mõõtmeid võtma. Ja teiseks, eelmisest fiktiivsem, jutustav mina, kes mitte ainult ei arutle ega mõtle, vaid ka tegutseb, satub sündmuste keskpunkti. Nendele minadele lisandub kolm peatükki (või osa), kus *mina*-vorm hoopiski puudub ja mis esinevad traditsioonilises kolmanda pöörde vormis, ja kaks dialoogilist episoodi, kus ühes jutustajat polegi ning teises on ta pagendatud kõrvalisse raampositsiooni.

Nõnda ei lase Raudam oma jutustajal omandada terviklikku identiteeti, vaid libistab vaatepunkti pidevalt ühelt tasandilt teise. Mina-Raudamist võib saada (aga ei pruugi) kolmandas isikus kollase paelaga poiss ja siis Marko, kellel on diabeet, viimane võib omakorda sulanduda *mina*-vormi-Marccoga. Lause “minu vana naisal oli diabeet” kõlab kahel korral, ent

³ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Paris, 1954, lk 127.

⁴ Jään siin Toomas Raudami kasutatud eestinduse juurde. Tõlkevariantidena on pakutud ka “Minetatud aega otsimas”, mis on võrdlemisi täpne, kuid tundub allakirjutanule liialt pretsiosne ning sellega originaalist eemalduv, ja “Kadunud aega otsimas”, mis on jälle tähenduslikult erinev. Kuna igal juhul on tegemist pika ja lausesse halvasti kohanduva pealkirjaga, siis lubatagu siin edaspidi prantsuse traditsiooni eeskujul kutsuda nimetatud teost lihtsalt “Otsinguks”.

kas need minad ja vanaisad on samad või mitte? Ja kas see vanaisa on seesama vanaisa, kes on algul Poiis vanaisa või ongi *mina* hoopis ise vanaisa? Vähemalt on ta isa, sest tal on poeg. Aga kelle isa ta siis on? Püüdlis raudamist võiks ehk paberi ja pliiaatsi ning skeemide abil mõningad seosed paika panna, kuid vaevalt lugeja seda tegema hakkab. Tähtis on see, et erinevalt Proustist, kelle tegelased kannavad selgelt määratletud nimesid, loob Raudam arhetüüpse maailma. Tegelasteks saavad mina, vanaisa, isa, poeg, ema, mees, naine. Need arhetüübid võivad vahetusse minna ja omavahel ühte sulanduda, nimesilte ja etikette vahetada, ja samas säilitada oma fragmentaarsuse. Tekstis toimivad korraga kaks jõudu: üks surub lugejat läbi assotsiatsioonide ja temaatiliste korduste tegelaste vahel seoseid looma ning teine, kasutades vormilisi vahendeid – vaatepunkte ja etikette –, ei lase sellel eksplitsiitselt sündida.

Kõik see, mis ühe tänapäevase romaani juures on tavapärane, viib meid ühe osa juurde “Otsingus”, mis erineb silmatorikavalt ülejäänud teosest. Tegemist on “Swanni armastusega”, kus mina-vorm praktiliselt puudub. Tähelepanelik lugeja leiab siiski ühe lause, mis viitab sellele, et nagu ülejäänud teos nii antakse ka “Swanni armastus” meile edasi Marceli silmade läbi. Ent kui teistes osades tegeleb Marcel sellega, mida ta ise tunneb ja mõtleb, siis siin teab ja räägib ta seda, kuidas maailma mõistab Swann. Marcel muudab Swanni oma *alter egoks*, säilitades samas distantseeriva ainsuse kolmanda pöörde vormi. Ehkki Raudami tekst on mitmekihilisem, on käsitlus põhimõtteliselt sa-

ma: esitada lugejale maailm, mis ei tuleks mitte ühest vaatepunktist, vaid mitme pilgu läbi *korraga*. Proustil on kokku sulatatud pilke kaks, Raudamil, nagu alapealkirjas või žanrimääratluses seisab: “kolm kõnelust ja üheksa silma”.

“Swanni armastuse” eripära ei väljendu mitte ainult vaatepunktide sulandumises, vaid ka selles, milline on tema koht “Otsingu” kompositsioonis: ta kiilub end lausa kunstlikult, ilma mingisuguste üleminekuteta esimese, sissejuhatava osa järele. Teada on, et Proust surus selle osa hiljem ja sihilikult sellesse positsiooni, lõhkudes loogilise mina-figuuri arengu- loo Combray–Pariisi–Balbeci liinil, mis ta oli varem järjestikustena planeerinud. “Swanni armastus” on antitees. Nii vormiliselt kui ka temaatiliselt: Marcel, kehastudes Swanniks, kuid püüdlikult vältides samastumist, toob Swanni tegelaskuju abil lugejale (aga eelkõige iseendale) näite sellest, milline käitumine on hukatuslik ja vale. Ka Raudamil esineb üks ehtswannilik tegelaskuju: selleks on minategelasest erinev Ervin. Ta ei suuda kirjutada, ei oska lugeda, ja kõige hullem: “Ervin ei näinud pildi sisse, tabas ära ainult välise sarnasuse, mina aga ühendasin ennast raamatute eeskujul rohkem sellega, mida öeldi, kui sellega, mida näidati” (“Saint-Prousti vastu”, lk 41). Nagu Swann nii suudab ka Ervin luua mitmeid võrdlusi, temas tekivad assotsiatsioonid, ent asjade olemust ta ei mõista. Swann teatavasti sureb, mõistmata, et tema eruditsioonist, kultuuripagasist, oskusest maale ja kunstiteoseid kontekstualiseerida on vähe selleks, et end elus hoida. Marcel mõistab, et ainult ümbritseva maailma

vaatamisest ja kaardistamisest ei piisa, tuleb osata näha asjade sisse ja oma kujutlusvõime tööle panna. Swanni peamine erinevus Marcelist, kellega ta on ometi nii sarnane, seisneb selles, et Swann ei loo mitte midagi. Ta ainult näeb ja tarbib. Swann ongi Sainte-Beuve, see, kes elab oma kaasajas ega suuda asjade olemusse tungida.

Ja siinkohal avaldubki Raudami sarnasus Proustiga, ning ühtlasi tema erinevus. Kui Proust otsib üksinduses, läbi suurte vaevade ja piinade, ühte Tõde – mitte küll metafüüsilist, kõigile ühist ja ainuomast, vaid igasse inimesesse peidetud tõde –, siis Raudam loodab maailma mõistmisele läbi mitme vaatepunkti, läbi paljususe, läbi oskuse näha maailma, laenates selleks kellegi teise silmi: “Kuid silm pole pelk nägemine, see on ka mäletamine ja mõistmine” (lk 201). Ehk kõige selgeinalt väljendub see erinevus ühes Proustilt pärinevas tsitaadis, mille Raudam, tõenäoliselt sihilikult, kontekstist välja tõstab ning mis seetõttu hoopis teise tähenduse omandab. Panen konteksti kaldkirja: “*Sest kui me lähöksime Veenusele või Marsile, säilitades need meeled, mis meil on, siis annaksid nad kõikidele asjadele, mida me seal näha võime, täpselt samasuguse välimuse, mis neil on Maa peal.* Ainus tõeline rännak, ainus kümbel nooruse lättes⁵ ei seisne uute kohtade avastamises, vaid võimaluses saada endale teised silmad, näha maailma teise inimese, saja teise inimese silmade kaudu, näha sadat maailma, mida igati neist näeb ja mida iga-

üks neist on; ja seda me võime teha, tänu Elstirile, Vinteuil’e ja teistele nende sarnastele, me lendame siis tõepoolest tähtedelt tähtedele.”⁶ Kontekst näitab, et Marcel vastandab tegelikult silmi – kui optilisi abivahendeid – nägemisele, mida annab kunsti tõeline mõistmine. Marcel kuulab selles episoodis Vinteuil’ sonaati, mis Swanni nii väga vaimustas, kuid mida Swann ei mõistnud, mille abil ta suutis vaid luua pealispindse ning petliku assotsiatsiooni Odette’iga. Ent Marcel suudab seda, mida Swann ei suuda (ja ei suuda ka Albertine): näha muusikat. Erinevalt Raudamist, kes rõhutab selle tsitaadi abil, aga ka läbivalt oma teoses, silmade laenamist, püüet end kellegi teise olukorda panna, räägib Marcel siin pigem silmade avanemisest. Kunst annab võimaluse saada endale uued silmad, st näha küll maailma teiste inimeste silmadega, kuid see teine ei saa olla päris igati, selleks inimeseks peab olema kunstnik, kes loob mingi teatud religioosse osaduse. Ümbritseva häiriv pealispind, kõik need asjad, millega me oleme harjunud ja millega meie silmad on harjunud, on hoopis segavateks teguriteks. Seetõttu ei suudaks me ka Marsil näha midagi muud kui tavapäraseid asju. On vaja midagi, mis äratundmise ärataks. Sama juhtub ju ka kuulsas *madeleine*’i-tükikese näites: koogi nägemine ei tekita Marcelis mingisugust efekti. Marcel on neid maiustusi poevitriinides korduvalt näinud, alles koogitüki piparmünditees leotamine, selle maitsmine ja lõhn avavad kaotatud maailma, mis

⁵ Võiks vist tõlkida ka vabamalt: “ainus nauding”.

⁶ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*. Paris, 1999, lk 1797.

siis ilmub ta ette otsekui teatridekoratsioon. Alles siis ta näeb. Prousti otseselt visuaalne maailm ongi seotud kõikvõimalike looride, filtrite, perspektiiviga, kõigi takistavate teguritega, millest peab jagu saama, mida peab ületama või millest läbi tungima. Jean-Pierre Richard on seda põhjalikult analüüsinud ja näidanud, kuidas materia, sealhulgas eriti just nähtavad esemed, avaldavad oma vastupanu. Piirdun siin vaid ühe tsitaadiga, mille Richard oma seisukohtade kinnituseks toob: “Ma vaatasin neid kolme puud, ja ma nägin neid hästi, kuid mu vaim tundis, et nad katavad midagi, mille üle mul ei olnud võimust, nad olid otsekui asjad, mis on meist asetatud liialt kaugemale ja mille pealiskihiti me võime vaid oma väljasirutatud käe sõrmeotstega riivata, ilma et me suudaksime millestki kinni haarata.”⁷ Marcel teeb siiski ebaõnnestunud pingutuse puude saladust mõistatada, kuid teda segab Mme de Villeparisisi juuresolek, ning ta peab leppima, et asjade saladust suudetakse lahendada vaid üksi. Kuid isegi siis ei pruugi see õnnestuda: olgu näiteks või see juhtum, kus ta oma kaaslaste maha jätab ning imeilusale ja salapärasele naisele mööda tänavaid innustunult järele jookseb, et lõpuks avastada, et tegemist on proua Verduriniga, keda ta juba pikemat aega vältida oli püüdnud...

Prousti ja Raudami soov on üks: näha asjade sisse, neid mõista, saada jagu pealiskihist. Kuid Proust usaldab silmi oluliselt vähem. Nägemine tundub kõige objektiivsem, ent on just seetõttu kõige pet-

likum. Kui nii võib ütelda, siis nägemine on see, mis toimib kõige enam olevikus. Raudami pakutud lahendus ei ole seetõttu Prousti vastu, kuid ta on oleviku poolt. Marceli püüdluseks ei ole ju ka mitte minevikku peitu minna, vaid minevik olevikuks muuta. Ja see püüdlus, nagu näitab Samuel Beckett oma essees “Proust” (1931), on naiivne ja ebaõnnestumisele määratud. Meil ei ole mitte midagi muud peale oleviku. Tõsi, siin olevikus on ka Ervinid ja Sainte-Beuve'id, kes sellest midagi aru ei saa, tõsi, see olevik on võlts ja vigane – nii nagu Beckett oma loomingus, näitab ka Raudam meile siin, olevikus, haigeid, surevaid, vigaseid ja vigastatud inimesi. “Täna öösel olid mu isal krambid (Too *täna* on tegelikult üle-eile, ja öö on pool päeva varem)” (“Saint-Prousti vastu”, lk 82). Kuid just siin, olevikus, on võimalik ennast teiste inimeste sisse mõelda, laenata neilt silmad, suulatada kokku vaatepunktid: “Selline emotsionaalne lollpea [kes suudab kaasa elada ja kaasa tunda] olen ma tänini (*täna*), kuid tänu sellele (*tänale*) suudan ma sisse elada olukordadesse, mida ma ise otseselt pole kogenud. Nii ka oma isasse. Ning ma usun, et elu ja surm on üks ja sama pilt: mõni näeb pildi sisse, mõni mitte” (lk 83). Kirjandus annab selle võimaluse, kaasaegne kirjandus ka, ja Raudam.

⁷ Sealsamas, lk 568. J.-P. Richard tsiteerib seda rmt-s: J.-P. R i c h a r d, Proust et le monde sensible. Paris, 1974, lk 178.

PEETER SAUTER

Mees kirjutab nii et lase aga olla (Minu võitlus puäntide vastu)

MART KIVASTIK. *KUI SA MIND EI ARMATA, ÄRA MINE ÄRA*. Tartu, 2003. 188 lk. Hind 130 kr.

Ja las ta siis kirjutab. Ja lase tal siis olla. Ja kõik. Ja jutul lõpp.

(Nagu ütleb mu kaheksa-aastane tütar: "Ja jutul lõpp!" Ta ütleb seda oma nukule siis, kui nukk pole mingit juttu ajandki. – Ja üldse, misasja ta veel nende nukkedega mängib?)

Ei taha mina minna Kivastikku õpetama. Vist tema juurde õppima minna kah mitte. Aga eks ma näen Kivastikku luges oma vigu ja vourusi, mida ma tegelikult tean niigi, aga mis ikka meelest lähevad. Ja vigade kohta teinekord arvab kirjutaja (no näiteks mina arvan), et mis siis, las olla, kelle asi see minu vigadus ja kes seda üldse märkabki. On küll silmad punased, suust tuleb haisu ja püksiviigid on vales kohas, ikka olen tore mees. Aga märkavad küll. Ja ise hiljem märkan eelkõige. Ja ei maksa ennast petta, et teised vigu ei näe.

Et lähen oma kempsus täiskustud jalaga õllekas piljardilaua juurde tagasi ja tean küll, et nad ju näevad ja haistavad seda, aga arvan ikka, et äkki kurat ei pane nad tähele ja üleüldse kelle asi, ja siis saan ikka aru, et panevad tähele küll. Ega see mu täiskustud jalg neile tegelikult ju suuremat korda lähe, enne läheb ikka mulle endale korda. Ja ehk paugutan ust ja üritan veel

uhkelt minema jalutada. (Selline südamlirik stseenike Kivastikul seal kuskil oli.)

No mis vigadest ma siis räägin? Ah, mitte vead, aga selline elementaarne värk. Pingutatud süžee siin-seal. Ja need puändid on mul pinnuks silmas. On mees loo välja mõelnd ja hakkabki kirjutama ja veabki lookest nigu noodist lõpu poole, aga kuivõrd ta ise seda lõppu teab, siis hakkab see lõpp ridade vahelt läbi paistma.

Ei mina tea, kas siis ei pea seda lõppu ise teadma, või kuidas hea on. Eks see ole kraadipealne asi, peasi et lugu püsti seisab ja läägeks ei keera. Võibolla poleks häda, et lõppu tead, kui suudaksid selle loo heietamise käigus ära unustada. Nagu teatris räägitakse, et sündmuse poole peab seisima seljaga.

Ma mäletan, kuidas mulle ei mahtunud pähe, kui Kuik ütles, et ta teab kirjutades romaani viimast lauset kah. Milleks seda vaja teada? Seda ei tohi teada. Mõtlesin, et mis lusti sest romaanist siis veel kirjutada on. Aga ehk Kuik luiskas.

Ega romaan pole anekdoot õllelauas rääkida, et teed hea pausi, võtad sõõmu õlut ja pörutad puändi. (Ma pole ühtki romaani kirjutand.) Romaani elu, mahl ja võlu on ta koes. Iga tähe all ja rea vahel. Kui on. Puänte võib sigadele sööta. Headel raamatutel ja juttudel võibolla on kah mingid lõpetused olemas, aga see on sellepärast, et kuidagi peab ju lõpetama, aga ega see lõpetus pole peasi.

Hea kirjandus on sedasorti jutuveestmine nagu mu nelja-aastane poeg hakkas mulle täna ümber jutustama Onu Remuse juttu, mida me mõlemad oleme hea hulk kordi lindilt kuulnud. Küll ta leiuas

vahepeal, küll ta mässis ennast lootusetult sisse, küll ta läks vahepeal edevaks ja küll tundis piinlikkust. Nii palju ehedat emotsiooni. Mitte upsakat ootust, et räägin siin – ja siis virutan puändi kah veel otsa. Lõpu unustas ta sootuks ära. (Oleks võind ka mitte unustada, ega lõpp polnd peamine.) Hea kirjandus on elus ja püstipüüv tekst. Mitte mingi idee ja mõtte pärast kirjutatud tekst.

Ja viimase jutukese ja kogu raamatu lõpetab Kivastik lõigukesega Ernest Seton-Thompsoni raamatust “Lugusid loomadest”. Kivastiku tegelane loeb seda. Ei saa mina aru, miks. Ei oleks minu poolest seda sinna vaja. Kistud värk. Välja mõeldud. Mulle tuleb tahtmatult meelde, et ma – jumal teab, miks – pistsin kunagi vahele mingeid lõike Poe’lt – jumal ja kurat, ei oleks olnud tarvis seda teha. Niisama eputamine. Ei mingit sisu. Mida ma selle Poe’ tsiteerimisega seal siis näitasin? Kes teab mis hämarat tähendusrikust ma arvasin end kokku keerutatvat. Aga ei näidand tegelt muud, kui et olen näh Poe’d lugend ja mulle, näedsa, Poe meeldib, loll olin nigu lauajalg. (Palun ärge teatage nüüd kuskil suurelt ja laialt, et Sauter on loll nigu lauajalg, – hiljuti minuga ajalehes just analoogiline vigur tehti.)

A võib ka olla, et mul on mingid omad kohad ja kärnad, mis sügelevad. Ma võin suure mõnuga lugeda Kivastiku esimese jutu nonsensdialooge, mis kuhugi ei vii – need räägivad minuga – puha ehe elu ja tunne on põhjas. Ja kõik on kena kõik – mustade töömehekätega Pelle käib naisega teatris, ja tore seda kah lugeda – aga siis tüürib lugu puändi poole. Et töömees

Pelle peseb pärast teatrit – ja pärast seda, kui naine ei taha mustade kätega Pellega keppida – öösel seepide kaupa käsi. Siis tahaks käe ette panna ja öelda – ära tee seda, Kiva, jäta parem lugu pooleli. Loo voorused on mujal, mitte selles kuradi läilas puändis.

Nujah, võibolla paljude jaoks võib olla teisiti. Need töömees Pelle naise tüüpi lugejad, äkki nad ohkavad. Las siis ohkavad. Peseb töömees Pelle käsi. Peseb nii, et seep saab otsa, ja võtab uue seebi ja peseb edasi ja ise ei ütle sõnagi nagu kanglane kunagi. Mina hakkam siukest puändi lugedes ainult kurbusest nutma. Ja ehk hakkavad töömees Pelle naise tüüpi kultuurilembesed naislugejad (läksin ülbeks) kah nutma. Nutame seal siis koos. Pisut eri põhjustel ja kõik on äkki hästi? Ei ole.

Mis kõik viib muidugi selleni, et ma ise ei suuda ennast enam üldse veenda mingit väljamõeldud lugu kirjutama. Väljamõeldud lugudele tulevad puändid nigu punktid lause lõppu. Meie mõtlemine on rikunud. Me mõtleme välja kirjandust ja novelle ja puante ja oksendam nende peale. Või miks meie. Mina mõtlen ja oksendan. Hea, kui ma vahel veel oma lõbuks jupi mõttetut dialoogigi teen. Või ükskama mis kirjeldust. Ilma saba ja sarvedeta. Ja selle siis prügikorvi saadan. Rohkem ei saa ja ei suuda. Puändioht hakkab kummitama. Kuradi literatuur.

Hm, ega ma neid saba ja sarvedeta dialooge, olgu nad nii ehedad kui tahes, kah kilogrammide kaupa lugeda ei tahaks. Mul on siin üks Andy Warholi ehedate dialoogidega telliskivi. Tüütab varsti ära.

See on vist umbes nagu näitlejal, et lase asjal ennast südantpidi vedada, ära hakka

ise asja peast ette laulma ja ilmaasju suure suuga paika panema. Nojah, seal on ainult see värk, et kui asi parajasti sind ei vea, mis siis teha? Ma mäletan, Hermaküla jalutas tuseselt mööda lava, tühi nagu kott, ja ei teindki midagi – terve teatriõhtu otsa. Ta oleks võinud sama hästi öelda: minge täna parem ära koju – mul ei tule välja. Aga nii ei saa ju. Vist. Parematel õhtupoolikutel lendas Hermaküla aga nii hoogsalt mööda lavalaudu, et ma lohise-sin oma siseelus veel mitu päeva hiljem selle Hermaküla lennu järel.

Aga kirjanduses on ivake kergem. Sa ei pea täna kell seitse laval olema ja sitasti mängima. Kirjutad täna sitasti? Mis katki? Keegi pole piletit ostnud. Sa ei pea sitasti kirjutama. Kuidas ma ennast küll veenda saaks, et pole vaja sitasti kirjutada. Ära siis lihtsalt kirjuta. Aga. Jah. Siis tuleb kergesti see asi. Et sitasti ei taha ja hästi ei oska. Ja siis peaks ikka kirjutama, kas või sitasti, lootuses hiljem parema peale saada. Kui näkkab. Aga sita asja võiks minema visata.

Tegelikult on piinlikku tähendusrikkust Kivastikul vähe (mõtlen seda puänditsemist, mõnel nõrgemal mehel on igal leheküljel viis pirni pandud ja tekst nõretab võltsist kistud tundest).

Kivastiku suur voores on teadagi ehe südamesoojus ja lihtsate asjade usaldamine ja julgus nende peale istuda. Eks ta tea ise seda ka. Ja seal on õrn piir vastas, et kas hell lehekülgedepikkune kotletipraadimisekirjeldus ei hakka lõpuks juba läilaks keerama. Kotletipraadimise loos olid kah head hingeminevad nüansid, aga kui asi jälle puändi poole tüüris ja kotletid kihva läksid – no mina ei tea, jama värk. See, et kotletid välja ei tulnd. See oli nii

oodata. Sellest oleks pidand kuidagi mööda minema. Aga see ei olnd jama, et kui naine tuli ja oli mõru, siis mees istus ja ei teind teist nägugi. Või üritas mitte teist nägugi teha. Ja isegi see ei olnd jama, et koer pani pea mehe põlvele.

Eks ta ole piiripealne värk. Ma oma arust küll kuulen kõik valed ja õiged noodid välja ja valed teevad valu ja õiged heameelt, aga eks see ole illusioon. Ülehomme kuuleks natuke teisiti.

See õige noot on ikka see tähtis asi, olgu filmis või maal, aga sellega ei saa päris hulluks minna. Lõpuks ei tundu enam ükski noot piisavalt puhas ja jääd hoopis vait nagu Salinger. Ja mis ses siis head.

Ma võiks oma lugude kallal kah nii viriseda. Kui ma neid lugeda viitsiks. Ja kirjutada eelkõige.

Paar näidet veel sellest, kuidas puändid isu ära ajavad. “Hinged lähevad”-lugu. Hell äpu tallimees ja hobu, kes tuleb tapale viia ja keda tallimees ei saa viidud – lugu suurepärasest ängi täis, et lase aga olla. Aga lõpus tallimees sureb ja – issand hoia – ta hing läheb hobuse varsa sisse – ära tee, palun, Kiva, ära tee. Milleks seda veel vaja oli?

Aga kohe järgmine lugu hobusest Carmen, kus lõpp on justkui puudu. Jutt jälle tunnet täis, tore. Ja midagi seal lõpus pisut lahendatakse, mingeid suhteid kuhugi veetakse, aga mitte mingit puanti pole. Jääb õhku. Paljud ehk kiruks. Mina ütlen, tänan, Kivastik. Ma ei pidand silma kinni pigistama ja lehte keerama.

Puänt on nagu ministereiumist saadetud mehe mage hauakõne mõnusa mehe matustel.

Ma ei usu, et sellest puändindusest tegelikult siis ka lugu peeti, kui maailmas esimesed novellid kirjutati. Ega siis mehed lollid polnd. See puändindus on mingist kriitikast ja kirjandusloost ja kooliõpetustest kokku tekkinud, nagu üldse palju halba kirjandust. Headest koolipoistest tuleb, teadagi, harva häid kirjanikke. Kahju kohe.

Aga ega alati see ilge puänt jama pole kah. Millal siis? Noh, kui kogu lugu on ses võtmes välja peetud. "Päl tänava pois-tes" ei häiri. Sellessamas Kivastiku paleuses "Lugusid loomadest" lõpeb iga heroiline lugu siukse tundepaisuga, et nuta purjuspäi mitu patja märjaks. Aga seal on see orgaaniline. Need ongi läbi ja lõhki siuksed lood. Meeldib, siis meeldib, teinekord ütled, et sentimentaalne saast ja saadad pikalt – siis saadad.

Aga külge keevitada pole siukest värki vaja ju. Et lugu kohe veel toredam saaks. See on muidugi väga raske. Väga raske on mitte oma toreduse juures meeliskleda. Just homme hakkan ma kirjutama *Vikerkaarele* üht lugu – ja uskumatu, aga mul on välja mõeldud lugu ja sellel on jällegi puänt. Kohutav. Ei saa üle ega ümber. See ajab mulle nutumaitse suhu. Ma ei oska teisiti kirjutada. Ma tahaks sellist lugu mitte kirjutada. Aga kui ma mingi lihtsalt ligaloga iba valmis treiks, ei kõlbaks see ka kuhugi. Aga kirjutada hästi,

tihedalt, sisukalt ja kandvalt, aga loo- ja puändivabalt. EI OSKA. Shit.

Selle dilemma sees võimlemine on minu probleem. Mulle tundub, et Kivastiku probleem ka, kuigi ma ei tea, võibolla ta ütleks et perse, tal pole mingeid probleeme.

BERK VAHER **Nokatäite vahel**

JAN KAUS. *ÕNDSATE TUND*. Tuum, Tallinn, 2003. 164 lk. Hind 119 kr; TOOMAS VERREV. *MARGOT* (pildikesi päälinna intelligendi elust). Kadikas, Tallinn, 2003. 173 lk. Hind 109 kr.

*"Viimasel ajal on Eesti kultuurielus harukordse jõulisusega hakanud silma noorema põlvkonna kunstnikud ja kirjanikud, kes ei vali oma esinemisteks ja sõnavõttudeks kaalukalt vahendeid"*¹

Harald Z. Pähkelpuu (*"Õndsate tund"* lk 113).

Kirjutades 6. juuni *Sirbis* nende kahe raamatu esitlustest ja veidi ka raamatutest endist, soostub Jürgen Rooste hiljuti Jaanus Adamsoni (taas)esitatud seisukohaga,

¹ Tõesti-tõesti, mõlemad siinvaetud autorid on ju üles astunud ka kunstnikena – ja kui Kausi maalilooming tuntaval määral ta kirjutatu meeleoludega haakub, siis Verrevi oma võib pidada ta kirjutatule vaat et vastandlikuks: vaadake milte ja abstraktse ekspressionismi manifesti http://www.kunstikeskus.ee/galerii/galerii_ise_1.htm. Aga hää tahtmise juures annaks ehk ka "Margotit" lugeda abstraktse ekspressionismina – mis muudaks selle autori taotlused omakorda üsnagi analoogseks Kausi kujutatud räppar Ralfi aka Pussy Digga kreedoga. Ent jäägu selle tõlgendusvõimaluse väljaarendamine kellelegi teisele.

et väärt- ja tarbekirjandust ei tohiks ühises raamistuses käsitleda. Antud juhul siis vastavalt Kausi ja Verrevi käesolevaid teoseid. Ja kummati ta ju käsitleb neid koos.

Eks ole see vahetegemine ju ühelt poolt naiivne ja anakronistlik: kus siis ikkagi on too piir nende kirjanduste vahel? Millised objektiivsed kriteeriumid liigitamist võimaldavad? Mis ta on, see luuletaja luule ja kirjanduse väärtus? Kui ka mõni raamat näibki pelgalt “kultuurifaktina” ja mitte “kunstifaktina”, siis süvaanalüüsil ja kiidusõnade jagamisel täienisti kindla pääle vaid klaarklassitsistlike “kunstifaktidega” piirdumine annab tunnistust kriitiku kitsarinnalisusest. Kalle Käsper on ses suhtes märksa suurem “jõmm” kui Kaur Kender.

Ja ometi, ometi, ometi. Neid kaht raamatut lugedes võib ka uljaim postmodernist hakata uskuma vajadusse kehtestada taas kord mingisugune rangem väärtustehierarhia, kõnelda taas kord kirjaniku vastutusest.

Ei saa me jätkuvalt läbi Kaur Kenderita: hinnangud ta kirjanikuandele on olnud kõikuvad ja lahknevad – olen ka oma seisukohta aeg-ajalt korrigeerinud, tihates seniavaldatu põhjal praegu jääda optimistlikuks skeptikuks. Kuid kehvade epigoonide ilmumine kahtlemata mingil määral suurendab tema kirjutatu suhtelist väärtust.

Ma ei nõustu Sass “Salasuhe” Henno liigitamisega sellesse kilda, ehkki ilmne Kenderi-imetlemine on pigem tema debüüdi nõrkuseks kui tugevuseks; kuid Tallinna noorde ja vihasesse loomegruppi Mung kuuluva Toomas Verrevi “Margotit” on raske teisiti iseloomustada. Kenderile endale võib “Margot” ju tunduda

kui noore Eminemi esmakatsetused Dr. Dre’le; mulle tundub see vaid Kenderi vabrikutootmisjätmetest kokkupätsitud Frankensteinina.

Oma teise pöörde, vene porduelu, paarisõnaliste lausete ning pea lakkamatu lakkumise ja sugutamise (täpsemalt suhutamise ja tahatamisega) võib “Margot” väga hätahtlikule lugejale näida paaroodiana, kuid on selleks liiga pikk ja sisuldasa hõre – liiati sooritas nii räige enese-paroodia juba tahes või tahtmata Kaur Kender ise oma “Check-Outiga”. Ja kummati on Kender kirjutanud ka üht-teist (või poolt-teist), milles on erke karaktereid, teravmeelset huumorit, mõjusat poeetilist paatostki. Verrev mõistab küll tegelastele totralt kunstlikke nimesid panna (Arvin Kasteet! Napoleon Heidegger! no johhaidii...), mõistab ka vigadega sententse ja suurmeeste nimesid kirjutada (*resp.* “Vultus index amini est” lk 5; Saint Exyperie lk 143 – Kadi Kuusi kooliraha näikse küll olevat raisku läinud, kui ta sõandab seda toimetatud tekstiks nime-tada!) – aga karakterite, huumori ja poeetikaga jääb hätta.

Ega ta õieti proovigi. Keskmes on päätelase, mainitavasti “intellektuaali” ja “õppejõu” Arvini ohjeldamatu egotriip. Võib-olla mõnes Myocardias või muus taolises erakoolis on õppejõu põhitegevuseks kõigi kehaavade kaudu kõikvõimalike olluste sisse- ja väljapumpamine – meil Tartus õnneks ei. Eeldatavasti üritabki Verrev selle tegelaskujuga minusuguseid kaunishingi kohutada ja samas tümikatele trendikalt tuttavlik tunduda – AGA... See demonstratiivne “mitteliteratuursus” on niivõrd nüristavalt kliše-

deküllane, et ka Lauri Pilteri raugelt snobistlik kõrgmodernismus mõjub märksa määsulisemana. Igatahes saaks viimatimainitu kohta mitu kröömi tõsisemalt mõõnda, et “ei ole ei stilistiliselt ega maailma-vaateliselt allutatav ühegi aktuaalse kirjandusniši alla” (*sic!*) – nagu kaasmungijast Tanel Rander “Margoti” tagakaanel Verrevit ülistab, *o sancta simplicitas!* –, kuivõrd Pilter omas metoodilises tõsiskindluses vähemasti evib mingit stiili ja maailmavaadet.

Või näide lähemast “alla allutatavast nišist”: Mihkel Samarüütel kujutab sama ilget ilma kui Verrev, kuid märksa vähema poseerimise ja peenema keeletundlikkusega. (See ei vähenda kirjapandu tulgastavust, kuid on salgamatult tehniliselt huvitav.) Verrevi päätegelane mõjub aga lõhestunud isiksusena, ponnistava “uanabiina”: ta tahab olla jõmm enamal määral, kui keel kannaks, “autentne” register läheb aina kaotsi. Nõnda kõneleb Verrevi loodud pisi-Pajupuu aina “spermast” (*pro* “jobist”), “jõhkruksemisest” (*pro* “mollisõitmisest”), “anusest” (*pro* “sitakast” – viimast sõna ta siiski lk 163 korra kasutab, samas kui “anus” leidub praktiliselt igal teisel leheküljel).

Tulemus? Püüe murda klišeed intellektuaalist kui põdurast ja impotentsest nohikust hoopiski võimendab seda: võttes intellektuaali mõjususe taastamiseks üle ajukäábikute mõlina, ometi suutmata ses keeles kõnelda ajukäábikuist mõjusamalt, alandab Verrev intellektuaali veelgi enam “imejaks”. Miks peaks seda mingisuguseks kirjanduslikuks saavutuseks pidama?

“Klišeelisuse” tuvastamise üle võtab veidike ironiseerida aga Jan Kaus (“Õnd-

sate tund”, lk 81) – on see nüüd enesekaitse või mitte, on üsna raske otsustada. Stampidega mängib üsna uljalt temagi ega jää ka sugugi mitte iga kord võitjaks. Kuid kui ainus mõjuv mitteökoloogiline põhjus Verrevi raamatut pääle (või ennegi) lugemist ära viskamata jätta on säilivatele eksemplaridele tulevikus teenimatult osaks saada või v rariteediväärtus, siis Kausi “Õndsate tunni(ga)” on lood keerulisemad.

Kui Kausi esimesed jutud ilmusid, oli raske aru saada, kas see on rabavalt halb või rabavalt häa kirjandus; oskus ühendada need äärmused mitte ainult tehniliselt mõjusaks soorituseks, vaid ka sügavalt empaatiliseks inimloostikuks pühitseb ta romaani “Maailm ja mõni” üheks viimaste aastate muljetavaldavaimaks. “Õndsate tunnis” on Kaus aga kohati suutnud äärmused teineteisest lahutada ja eraldi välja mängida.

Paar juttu on täiesti vaimustavad, Kaus suudab jätkuvalt paari lause abil isikupärase tegelaskuju luua – ta on kujur, mitte lihunik. Aga teinekord jälle Kaus justkui hakkaks häbenema, et on *pelgalt* kujur, ja igatseks ka verisemat tööd. Nii ongi raamatu lõpulugu “Tõsieluline pärastlõuna kogu perele” oma postmodernlistest vormifinessidest hoolimata napakat üle-võllivägivalda tulvil paroodia eriti sittadest *action*-filmidest, tõusmata neist mingilgi määral kõrgemale ja mõjumata ka akuutse ühiskonnakriitikana (ehkki muidugi annaks sellele kohandada ka Verrevi raamatu tagakaanel leiduvat Jürgen Rooste apoloogiat “Eesti elu olngi [*sic!*] rólge ja sitane” – kuid mõõngem, see on juba pelk abstraktne eidelik hala). Jaajaa, selle väär-

tus võibki olla selles, et me ikka veel ehmata, ja samas mõelgem, miks me ikka ei ehmata, nähes vägivalda endi ümber... Oleks küll äärmiselt kahju, kui moodsas kunstis levinud komme sula saasta konteksti ja kontseptiga õilistada ka moodsas kirjanduses võimust võtaks.

Kausi tavaline probleem (burleski ja groteskiga ülepingutamise) ning ülalmainitud jutu suurim puudus (süüdimatu *pulp*-antiesteetika rakendamine ilma tajutava teise-kolmanda plaanita) liituvad vähemal või rohkemal määral kimbutama ka novelle "Ain ja Kaabel", "Mõnus päev" ja "Bääd du dö põun". Viimatini-metatud novelli õilsapoolne jõmm on mõjus tegelane nii oma kõnepruugilt kui *common sense*'i poolest (tundudes seega lähemal Leo Kunnase kui Kaur Kenderi või Toomas Verrevi *macho*'dele), kuid stampiderohke *trash*-kontekst ei ole tema vääriline. Verd ja/või väljaheiteid voolab tublisti ka kahes teises jutus; "Mõnus päev" oma eestimaiste vastetega piivistelepatheedidele-prendadele-pränndonitele meenutab väga skripti mõne Ameerika kolledžinohiku mürgisele alternatiivfilmile (saundträkiks kindlasti California skapunkarite töötlused Ramonesi parimaist paladest), samas kui "Ain ja Kaabel" evib oma kunstikriitiliste ja terroristlike liialduste rägastikus ka tõsiseltvõetavat sõnumit – ehkki, kas vajab taas kord lah-tikirjutamist tõdemus, et elu alandab ülen-datuid ja ülendab alandatud? Ju siis ikka vajab, ja kirjanduse ülesandena on selle kordamine siiski tunnustatavam kui absurd-selt mõõdutundetu laiamise reprodutseerimine.

"Õndsate tunni" primad lood on

"Tagasi" ja "Olgem head, mitte kurjad...". Esimene on oma nihkuvate vaatepunktide ja inimlike paralleelmaailmade kohtumise-ga ühtaegu modernistlik meisternovell ja samas liigutatavalt realistlik olupilt, kus esi-plaanil tavaliste inimeste veidrused ja unistused, mitte moonutatud "ühiskondlik absurd". Kui Verrevi anti-tegelaskujud panevad vuudu-nukkude järele haarama, siis Kausi õnnestunumaist "õndsatest" tahaks lugeda veel ja veel; "Tagasi"-jutus on neil ka üsna tavalised nimed – epliklik (*sic!*) muusik Toomas Raud (tervitus-tega Raudamile?), Jaanus Lorjen, räppar Ralf, ta õde Julia... See muudab nad ühes terve jutuga isegi inimlikult soojemaks kui "Maailm ja mõni". Originaalsusest või selle puudumisest ei tekigi siin motiva-tiooni kõnelda – see on olmekirjandus parimas mõeldavas mõttes ja igatahes mõjub praegu värskest. Jan Kaus "Õnne 13" stsenaristiks?

Samuti annaks aga iseloomustada ka hoopiski teistsugust teksti "Olgem head..." – on ju vägagi tuttav reaalsus seegi, perfektne pila portaaliprohvetite potipõhja-postmodernismist, ennastimetlevast puterdamisest ning kõiksugu netisjõlkujate nõderterastest kommentaaridest – tükki kõigi tavapärase möödarääkimiste ja kirjavigadega. Seda võib pidada nii vaimustavaks humoreskiks kui masendavaks tragöödiaks, ent igatahes on Kausi peen keele- ja karakteritaju, valulik ajas-tutundlikkus ja jõuline groteskilembus kohtunud erakordselt viljakal pinnal, mida siiani pole eesti kirjanduses eriti taibatudki ära kasutada (ning pääle nii tabavat raamatusseraiumist oleks seda ka raske paremini teha).

Siiski panevad nii selles jutus pooseta-
vad “intellektuaalid” kui mitmes teises
inimlikku siirust õgiv (sarkastiline?) *pulp*-
lembus muretsema – kas ja kuidas need
inimesed ja olukorrad väärivad kirjapanemist? Kas neid tasub siis jätkuvalt eelista-
tada, kas nendest tahetaksegi lugeda? Jan
Kaus (kes siiski on ilmselt suuteline seda
väärtust välja tooma) ei tekita seda küsi-
must küll sellisel määral kui Toomas
Verrevi jupikenderdamine... ei, õigupoole-
st ongi vahe selles, et Kaus tekitab kü-
simuse, Verrev aga eituse.

Ons need tekstid õigupoolest düstoo-
piad rullnokkade valitsetavast ühiskon-
nast, kus kultuur ja kirjandus ongi vaid
neile läbiseeditult nokkimiseks ning intel-
lektuaali ainus ellujäämisvõimalus on olla
neile “kukeks”, kes nende türastunud
keelt jällegi oma nokka võtab – samas kui
aina kahaneva lugejaskonnaga elitaarkir-
jandus on määratud väljasuremisele (sest
kahest paarisilbilisest sõnast pikemate
lausete kirjutajad saavad lugeja käest liht-
salt kannaga näkku)?

Seda allaheitlikkust ei tohi taluda. Kul-
tuuril ja kirjandusel on alati võimalus ja
õigupoolest kohustus partisanisõjaks
“kõrgvaimsure” ja “massikultuuri” aina
nihkuval külmal frondil. Ülejooksikuid
leidub paraku ka alati, nagu ka spioone,
kes vastasleeri tungides enda arvates
“õõnestavad vaenlast seestpoolt”, kuid
lähevad samas pöördumatult õõnestatava
tegu ja nägu. Ja ometi annavad nad roh-
kem lootust kui purustatud kindlustes
keldresse kapseldunud tagalarotid-eruo-
hvitserid.

Kogenum gerilja Jan Kaus naaseb see-
kordselt luurekäigult haavatuna, kuid

väärtuslike “keeltega”; verisulis uljaspää
Toomas Verrev paraku koomas ja relvi-
tult. Siiski, andkem talle veel mõni võima-
lus – *hit me baby one more time?*

AARE PILV Isikupärasuse isetus

JAAN KROSS. *OMAELOOLOOLISUS JA
ALLTEKST*. 1998. aastal Tartu Ülikooli fi-
losoofiateaduskonna vabade kunstide pro-
fessorina peetud loengud. Eesti Keele Siht-
asutus, Tallinn, 2003. 228 lk. Hind 126
kr.

Jaan Kross näitab ennast selles raamatus
sellena, kes ta ikka on olnud – väsimatu
vestja, kohati väsitavakski muutuv paja-
taja, kes kirjasõnas püüab säilitada teata-
vat suulise kõne haralisust, mis aga on
ometi ka mingi pidulikkuse varjundiga.
Krossi keel on avaliku jutustamise keel,
selles pole intiimset koldevalgel jutuvee-
retamise tooni, vaid pigem lühtrite all
kõlava ja kaarjalt paigutatud auditooriumi-
miistmete poole suunatud kõne intonat-
sioone. Nõnda ei erine “Omaeluloolisus
ja alltekst” palju Krossi ilukirjanduslikest
teostest, pealegi on ka siin valdavaks eri-
nevate narratiivitükkide esitamine, fikt-
siooni täiendamine faktuaalsete proto-
tüüpjutustustega.

Mõistagi on see raamat suurepärase
sissevaade kirjaniku n-ö köögipoolele,
sisaldades huvitavaid seiku tekstide taga-
maadest, kirjutamiskäigust, mõningaid
tagantjärele-suhtumisi mõnedesse tekstide

üksikasjadesse jne. Ometi jäi minusse kui raamatu lugejasse (loenguid omal ajal ma ei kuulanud) mingi rahuldatus; mitte et raamatus oleks midagi puudu, raamat sellisena on täiesti eneseküllane; pigem on tegu minu ootushorisonidiga sellise pealkirjaga raamatu suhtes, ja see osutus olevat mujal kui raamatu autori lugejaisse/ kuulajaisse projitseeritud ootushorison. See, mida mina ootasin, oleks olnud suurem enese "lahtivõtmise" määr; sujuva eneserekonstruksiooni asemel ootasin ma enesedekonstruksiooni. Ma ei tea, miks, kust võtsin ma selleks aluse. Kuskilt olen ma võtnud mõtte, et kirjaniku enesevaatluses peaks enesetruudus käima käsikäes enesereetmisega, ja toda viimast selles raamatus eriti pole. "Enesereetmine" on muidugi väga segane väljend, sest millal võib lugeja teada, millal autor "ennast" reedab?

Ometi lugeja eeldab, et ta seda teab, see on kirjaniku enesevaatlusest saadava lugemisnauding eelduseks. Lugeja eeldab, et kui autor kirjutab endast ja oma loomingust, siis avab ta endast selliseid aspekte, mida ei saaks järeltada lihtsalt tema loomingust; lugeja eeldab, et autor on sellisel puhul ennast jälitav detektiiv, ning jälitaja ja jälitatava vahelisest mängust sünnib pinge, tekivad ehk paradoksid, mida lugeja saaks pidada tõenditeks autori unikaalsest individuaalsusest.

Samas on Krossi ilukirjanduslike teoste poeetika pigem avaralt näitav kui varjav, ja mõistatused tema teoste taga pole seotud niivõrd sellega, kuivõrd on neis autori varjatud hingeelu, vaid pigem sellega, kuivõrd on tema ajaloolised teosed kaasaaja kujundlikud kajastused. Kross ise

viitab sellele üsna oma loengute alguses, põhjendades, miks ta on uuemal vabaduseajal pühendunud uuemale ajaloole ja memuaarlikule ainesele.

See vastab väga hästi pildile, mis on tekkinud nõukogude-aegsest topeltkodeeritusest, kus paljut pidi kujutama võrdpiltide ja vihjete kaudu ning samas nii, et see võrdpildilisus välja ei paistaks. Võrdpiltide dekodeerimise võti asus tekstist väljaspool, mis on ka põhjuseks, miks noorematele põlvkondadele pole tollaste tekstide kood täielikult ligipääsetav. Osalt tulenes sellisest tekstivälisest kodeeritusest ka kirjanduse tollane teatav sakraliseeritusemaigulisus, kuivõrd tegu oli tekstidega, mis allusid mitmekordsele tõlgendusele ning oluline oli just n-ö müstiline tõlgendustasand, mida kandis suurel määral tõlgenduskogukond, koguduse sidusus ja traditsioon.

Krossi nüüdne raamat on seega tänuväärne just selles punktis – erinevate alltekstikirjeldustega toob ta ilmsiks just selle pisut paranoilise tunduva vihjetesfääri. Näiteks lk 125: "Noh, kui need read [Torquemada kohta "Neljas monoloogis Püha Jüri asjus"] ei aktualiseerinud lugejale silmapilguks meie Dzeržinski-traditsiooni kitsanahalisi nägusid ... siis olid need read muidugi asjatult kirjutatud." Lugejana, kes loeb Krossi loenguid praegu, tekib minu jaoks teatav kahekordne perspektiiv – kui omal ajal kirjutas Kross aktuaalsetest asjadest ajaloo kaudu, siis nüüd eksplitseerib ta tole omaaegse aktuaalsuse, mis praegu on ka juba ajalooline. Tekib küsimus, kas nii tehes Kross avardab või ahendab oma teoste tõlgendusruumi.

On kaks võimalust – me kas sotsioloogiseerime Krossi teosed ajalikumaks, kui nad tegelikult võiksid olla, või lubame sellistel alltekstiseletustel jääda üheks vabalt triivivaks kihiks Krossi teoste tõlgendusruumis, mis võimaldaks neid lugeda ka edaspidi palimpsestidena, millele tulevaste lugejate tõlgenduskihid liituvad sama vabalt. See sõltub sellest, kui võrd “tõeks” me peame seda, mis autor oma teoste kohta ütleb, kui võrd on prototüüpse ilmsikstulek meie jaoks “alg-tuum” ilmsikstulek; kas teose kirjutamis-aegne kontekst, kui autor seda ka hiljem üle kinnitab, on meie jaoks teksti juur või vaid üks oksaharu.

Kuid veel kord tagasi “enesereetmise” teema juurde. Üks põhjus, miks seda kõnealususes raamatus on vähe, on see, et autor paneb siin toime teatava teksti ja konteksti sünteesi, selle asemel et teksti ja konteksti lahti analüüsida, abstraherida see teatavaks isikupära elemente aredalt liigendavaks teoreetiliseks vaateks. Kross jääb selles raamatus suuresti ikkagi reflekteerivaks praktikuks (mis on kirjanike puhul enamasti täiesti ootuspärane).

Paar selgemat üldistuskatset siiski on. Nendeks on lk 17–22 olev “Omaeluloolisuse tüpologia katse” ning lk 79–80 olev “Meetodist” (ka peatükk “Keel kui autobiograafiline alge” lk 13–16 sisaldab mõningast teoreetilise abstraktsiooni lubadust, kuid piirdub lõpuks ikkagi viitamise teatavate prototüüpsete keelekasutuste kirjanduslikule rakendusele). Krossi autobiografismi-tüpologia koosneb kolmest tüübist – see võib tekstis ilm-neda “pulbrilisel”, “rändrahn” või “alus-kalju” kujul. Kusjuures tüpologia aluseks

on romaanikirjanikule omaselt ikkagi see, kui suurel määral kattuvad proto- ja kunstiline narratiiv. See on läbinisti episoodidel ja nende järgnevusel rajanev taju. Elu ja teksti vahelise kattuvuse aspekte võib ju aga olla ka teisi, “süvagrammatilisemaid”, kusjuures võib osutada, et mitte elunarratiiv pole teoste narratiivi suhtes protonarratiiv, vaid vastupidi. Kunstilises tekstis peituv autobiograafiline alge võib ju olla ka n-õ elust ees või elu kõrval käiv, eluteksti tulevikku või olevikku laiendav (mõelgem kas või Koidula peale, kelle puhul tema tekstid pigem konstrueerivad meie jaoks ta elunarratiivi, mitte niivõrd ei lähtu sellest; või mõelgem Uku Masingu peale, kelle tekstid on tugevasti isiklikud, luues tema elunarratiivist suuremate mõõtmetega paralleelse mentaalse sfääri).

Igal juhul võib siinkohal Krossi pakutud omaeluloolisuse-kontseptsioonist läbi vaadata, vaadata, kuidas ta ise omaeluloolisust kontseptualiseerib, ning järeldada sellest midagi Krossi enesemõistmise kohta kirjanikuna. Sõnas “omaeluloolisus” aktsentueerib Kross “-loolisuse”, mis on üsna loogiliselt seotud “hüstooreilisusega”, millest omakorda tuleneb ka konteksti ja allteksti mõistmine konkreetse aegruumilise keskkonna osalusena tekstis. Elu ongi lugu, lugu on alati aja-lugu, ajalugu on teatavas kindlas keskkonnas (loo ruumis) juhtuvate sündmuste rida.

Autobiograafilisuse mõistet nõnda mõistes teeb Kross olulise žesti, mis näitab tema romaanide autobiograafilist tingitust sügavamal tasandil. Rõhutaks Kross “oma-”, “auto-” osist, oleks ta pigem Rousseau traditsiooni jätkav pihituskir-

janik, rõhutaks ta “-bio-” osist, oleks ta eksistentsialistlik kirjanik, kelle põhiteemaks oleks küsimus, milline on tõeline eksistents. Krossi pärusmaaks on aga alati intersubjektiivsus, teatav avalik sfäär tegelaste (elus-, bios’es-olijate) vahel, mida sai ka siinse arvustuse alguses Krossi kõneviisist rääkides mainitud. Intersubjektiivsus loob aga alati sündmusliku loo, tegevuse, draama.

Nii pole ka ime, et oma meetodist kõneldes nimetab Kross seda “näitlejalikuks”, see on seotud tegelasteks kehastumisega, nendesse sisse elamisega. Nõnda on selleks, mis Krossi teostes on tõeliselt autobiograafistlik, mitte eneseks-olu, vaid enese kujutlemine teiseks, teatav romaanikirjanikule hädavajalik isetus, mida varjundab eripärase jutustamisstiili isiku-pära.

KRISTIINA ROSS **Kirjapanemata tõlketeooria**

HENNO RAJANDI. TÕLKIJA TEEKOND. Koostanud Marek Tamm. Tartu: Ilmamaa 2002. (Eesti mõttelugu; 48). 220 lk. Hind 80 kr.

Henno Rajandi kõige silmahakkavam atribuut oli mitmekülgus. Näib, et kõik, kes tema mõnest tegevusliinist on kirjutanud, on paratamatult pidanud mingil hetkel lisama: tegelikult on see ainult üks tahk Rajandi tööst. “Tõlkija teekonna” koostaja Marek Tamm võtab selle mitmekülguse kokku määratlusega: “Rajandi elu ja looming keerles peaasjalikult kolme telje ümber: väliskirjandus, keeleteadus ja poliitika.” Nii see kindlasti oli, ent Tammgi on sunnitud samas möönma, et Henno Rajandi panust eesti mõttelukku on raske tabada ja ühtede kaante vahele püüda, sest suures osas oli see püüdmatu.

Rajandi fenomeni võib kirjeldada lähemalt sellest, et ta töö kuulub mitmesse valdkonda, aga ka, vastupidi, lähtuvalt sellest, et ta ise ei kuulunud päriselt kuhugi: ei kirjandusloolaste ega keeleteadlaste ega politoloogide hulka. Ta läbis neid seltskondi nagu komeet, kes tuleb kuskilt mujalt, kiirgab oma hullutavat sära ja ajab mõneks ajaks kõigi meeled elevile ning mõtted liikuma, et siis ise jälle mujale kaduda. Vähemalt 1970. aastate lõpu ja 80. aastate alguse Keele ja Kirjanduse Instituudis mõjus Rajandi seesuguse sabatähena: romaani filoloog, kes oli tol ajal

tuntud peamiselt prantsuse ja inglise keelest tõlkijana – ehkki oli, jah, varemgi lühiajaliselt lingvistika vastu huvi ilmutanud – tuli eesti filoloogide hulka ja asus äkki koostama seni vägagi fennougristiliseks asjaks peetud eesti keele grammatikat. Tema üldkultuuriline eruditsioon ja avar pilk maailma asjadele mõjusid professionaalsesse ühekülgusesse kalduvate lingvistide seas äärmiselt värskendavalt. Rajandi komeedisaba valguses löid hetkeks leegitsema noored uurijad, kellest üks osa jäi ka hiljem keeleteadusele truuks, teised aga kustusid varsti pärast Rajandi lahkumist või siirdusid ka ise uuele orbiidile, kes poliitikasse, kes ärisse, kes kuhugi kolmandasse kohta.

Võib arvata, et pisut samasugust võõristusega segatud imetlust kutsus Rajandi kirjandusnimeste seas esile oma lingvistiteadmistega ning üldkeeleteadusliku lugemusega. Emakeele täpseks tajumiseks ei ole vaja kõrget keelealast haridust ega teaduskraadi ning Rajandile ligi küündiva keelevaistuga inimesi oli ja on teisigi. Aga selleks, et eesti keele üle intelligentset arutleda, läheb vaja vastavat mõistestikku ja pisut laiemat vaatenurka, ning siin oli Rajandi edumaa tavaliteraatide ees vaieldamatu.

Võib-olla võlgneb eesti filoloogia nõukogude võimule tänu selle eest, et oma politoloogi-kutsumust ei saanud Rajandi rahuldada enne kui alles 60. eluaastates. Mine tea, ehk ei oleks ta teistsugustes oludes üldse keele ja kirjandusega tegelema hakanud, vaid oleks algusest peale sukeldunud Suurde Asjaajamisse. Vähemalt praegu, mil n-ö kõik teed on valla, tundub filoloogia kasinat järelkasvu vaa-

dates mõnikord, et suur osa Rajandi-suguseid intellektuaale tegeles omal ajal eesti filoloogiaga ainult sellepärast, et muud humanitaarset ei saanud teha. Seepärast on raske hinnata, kui “oma” oleks Rajandi võinud aktiivsemas eluaastais olla politoloogide hulgas. Uue iseseisvuse poliitikute kasvulavaks hüütud Eesti Instituudis oli ta kindlasti sama imetletud nagu mujal, aga tema guru-staatust oli nüüd juba vähemalt ositi tingitud paratamatust asjaolust, et ta oli põlvkonna jagu elutargem.

Ainsad, kes vähemalt ise on endast-mõistetavalt pidanud Rajandit oma tsunfti kuuluvaks, on tõlkijad. Ligi poolsada prantsuse ja inglise keelest tõlgitud teost näivad niisugust omandiks-arvamist kindlasti õigustavat. Kvantiteedist enam imetletakse siiski Rajandi tõlgete kvaliteeti, nende nõtkust ja mõtteselgust. Rajandit võib pidada ilukirjandusliku proosa mustertõlkijaks: hoolimatu suursugususega laseb ta lahti lähteteksti sõnastusest, toimetab sõnadetaguse sisu suhteliselt väikeste kadudega ühest keelest teise ning maandub just nagu ilma mingi pingutusega elegantsesse sihtkeele lausestusse, kujuures trikk seisneb selles, et sihttekst vastab kõigi teaduslikult kirjeldamatute stiiliparameetrite poolest üllatavalt hästi lähtetekstile. Rajandi tõlge on nii kergelt voolav ja hõigivaba, et hakka või uskuma tema enda kunagist väidet, et ta tõlgib otse ühe jutiga kirjutusmasinasse ja viib siis tõlke toimetusse. Kaine mõistus tõrjub uskumast, et see temalgi alati päris niimoodi välja kukkus, igatahes ei tohiks algajad tõlkijad eelnevat lauset lugeda, sest muidu võib neil tekkida tahtmine

Rajandi retsepti järgida. Praegu ilmuvaid tõlketekste lugedes tekibki tegelikult vahel tunne, et üsna suur osa tõlkijatest püüab Rajandi väidetavat tõlkimisviisi omaks võtta. Paraku on tulemus kurb, sest *quod licet jovi, non licet bovi*.

Rajandi tõlgete värskus on seda üllatavam, et tema puhul ei saa kahtlustada, nagu võinuks ta tõlkida, nii kuidas tuleb, juurdlemata selle üle, mis asi tõlkimine on ja kuidas see toimub. Tõsi küll, ta ei ole tõlkimise olemusest kirjutanud, ainult keelest. "Tõlkija teekonnas" on ära toodud tema pikem artikkel "Keel: protsess ja süsteem", kus ta analüüsib seda, kuidas keelt kui tähenduslike vastavuste süsteemi kommunikatsiooniprotsessis kasutatakse. Aga eks ole ju tõlkimine lihtsalt eriti keeruline kommunikatsiooniprotsess, millesse on haaratud kahe eri keele tähenduslike vastavuste süsteemid ning kus kahe osalise, kõneleja ja kuulaja asemel on mängus kolm osalist: autor, tõlkija ja lugeja. Nii et ilmselgelt oli Rajandi teoreetiliselt juurelnud kogu teekonna üle, mis igal tõlkijal igat raamatut tõlkides lähtetekstist kuni sihttekstini läbi tuleb käia, ja veidi vaeva nähes võiks "Tõlkija teekonna" abil saada tema tõlkemudelist ka mõningase ettekujutuse. Seda enam tuleb kahetseda, et Rajandi oma tõlketeeooriat ise kirja ei pannud, mistõttu eesti tõlkeuuringud on jäänud ilma ühest soliidsest ja originaalsest lähtepunktist.

KAIRIT KAUR

Kas ajalooost rääkida on mõtet?

W. G. SEBALD. VÄLJARÄNDAJAD. Saksa k tlk Tiiu Kokla. Varrak, Tallinn, 2002. (Moodne aeg). 224 lk. Hind 170 kr.

"Vaatomata pingutatud püüdlustele nn toimetulekuks minevikuga (*Bewältigung der Vergangenheit*) tundub mulle, et meie, sakslased, oleme üks ajaloopime ja traditsioonitu rahvas," arvab Winfried Georg Maximilian Sebald oma raamatus "Õhusõda ja kirjandus"¹, kus süüdistab sõjajärgset saksa kirjandust selles, et poliitilise ebakorrektsuse hirmus jätis see Saksa linnade pommitamise kohutava kogemuse kajastamata või tegi seda, enesele aru andmata, fašistlik-messianistlikke mütooloogilisi skeeme kasutades. Keskseid arusaamu, millest Sebald nii siin kui ka oma ilukirjanduslikes teostes (k.a äsja eesti keeles ilmunud romaanis "Väljarändajad") näib lähtuvat, on tavaliselt psühoanalüüsiga seostatud ettekujutus, et adekvaatselt väljendamata ja seetõttu lahti mõtestamata kogemus viib neuroosi tekkeni. Neurootikud kipuvad aga teatavasti kummaliselt, kõrvaltvaatajatele ja sageli neile endilegi arusaamatult, vahel koguni ohtlikult käituma. Väliselt särava ja mõistliku fassaadi taga võib peituda lagunev, segane, kurbtontlik siseilm, mis iga hetk ähvardab ka fassaadi sisselangemise ja üle

¹ W. G. Sebald, Luftkrieg und Literatur. München; Wien, 1999, lk 6.

selle piiride väljatungimisega. Selline ambivalent on Sebaldi jaoks ahistav, ei meeldi talle see "sakslaste vaimne vaesumus ja mäletamisvõimetus, see osavus, millega kõik oli ära klaaritud" ("Väljarändajad", lk 209), tema uue kodumaa Inglismaa lagunevad tööstusmaastikud ja metsistuvad aiad tunduvad talle kuidagi rahustavamad, ausamad, vähem haiged kui sünnimaa Saksamaa heakorrasatus, mis on tema arvates kinni makstud amnesia, subversiivse vaikusega. Väljapääsuks neuroosist näib olevat vaikuse murdmine, tagasipöördumine ajaloo juurde, meenutamine, koledate sündmuste lahtirääkimine, kirjanduse ülesandeks aga – olla traumeeritutele meediumiks, milles nad saaksid lahti harutada oma kogemuse, et sellest siis lõpuks vabaneda või vähemasti sellega koos elama õppida.

Esmapilgul hakkab seega silma teatav jutustamisoptimism, usk sõnastamise imettegevasse jõusse. Lähemal vaatlemisel selgub, et see optimism põrkab kokku terve rea raskustega. Üks "Väljarändajate" tegelastest, kunstnik Max Aurach, loovutab oma ema mälestused põhjendusega, et need tunduvat talle "nagu mõni saatanlik saksa muinasjutt, mille kallal, kord juba selle lummusesse langenud, pead alustatud tööd, antud juhul siis meenutamist, kirjutamist ja lugemist, jätkama, kuni su süda murdub. Seepärast annan ma selle asja parem käest..." (lk 180). Teise tegelase, teener Ambros Adelwarthi kohta võib lugeda, et ta "jäi (...) seda troostitumaks, mida rohkem ta jutustas. Pärast viiekümne teise aasta jõule vajus ta viimaks nii põhjatu sügavasse depressiooni, et ta vaatamata silmanähtavalt tungi-

vale vajadusele edasi jutustada, enam üldse midagi kuuldavale ei toonud, ei ühtki lauset, ei ühtki sõna, vaevalt et piukugi" (lk 95). Ka esimese loo keskne figuur dr Henry Selwyn konstateerib, et "teise sõja aastad ning järgnenud aastakümned olid minu jaoks üks pime ja kuri aeg, millest, isegi kui tahaks, rääkida ei suuda" (lk 24). Neljanda tegelase, kooliõpetaja Paul Bereyteri suhe (kirja)sõnasse paistab esiti küll teistsugune kui eelmistel – "Ta olevat lugenud ja lugenud" –, kuid nagu selgub, luges ta eelkõige kirjanikke, "kes olid endalt elu võtnud või selle kriitilise piirini jõudnud" (lk 56). Kuna ta peatselt ka ise enesetapu sooritab, ei mõjunud need tekstid talle niisiis ilmselt teraapiliselt. Seega näivad ohvrid olevat sageli võimetud oma lugusid ise jutustama, rääkimise kaudu oma probleeme lahendama, isegi kui kogu nende muu käitumine viitab sellele, et nad meeleheitlikult otsivad lunastust oma koormast, mistõttu näiteks nende reisidest ja väljarändamistest kujunevad omamoodi palverännakud. Appi peaks tulema keegi teine, keda kõik juhtunu nii otseselt ei puuduta. Kuid ka siin ei saa hakkama raskusteta, sest nagu Sebald tunnistab, on töö jutustuste kallal "äärmiselt vaearikas, sageli tundideks ja nädalateks toppama jääv ja teinekord isegi tagurpidi liikuv ettevõtmine..." (lk 214), mis – eriti kui südametunnistusega asja juures olla – võib viia mõttele "sulesepitsuse kui niisuguse küsitavusest üleüldse" (lk 215). Või peaks jutustamisega tegelema siiski keegi, kes on samalaadseid koledusi läbi elanud, kuid imekombel neist üle saanud? Võib-olla tema teaks, kuidas lugusid jutustada nii,

et need ei murraks südant? Igas jutustuses esile tulev nabokovlik liblikamehe või -poisi motiiv toob aina meelde Nabokovi memuaaride pealkirja "Speak, memory" – "Räägi, mälu", kus optimism jutustamise suhtes näib säilinud olevat. Kuid kui vaadata, mida liblikamehe ilmumine endaga kaasa toob, tekib taas kahtlusi. Näiteks Ambrosele, kes ilmselt liblikamehe aegadetagust kutset järgides suundub vabatahtlikult ravile Ithaka psühhiaatriaklinikusse ja loodab vist nagu Odysseuski jõuda oma pikkadelt "eksirännakutelt" "koju", saab osaks hoopis elektriline šokiteraapia, mis ta lõpuks hävitab. Genfi järve äärde sõitnud Aurachil, kes mälestuste mõjul viskunuks kõige parema meelega mäeservalt kuristikku, soovitab liblikapüüdjä mõelda hoopiski allaminekule, st meenutustesse süvenemine ja endale liigselt mõjuda laskmine katkestada? Kuidas peaks see aga kokku sobima Sebaldi pahameelega "mäletamisvõime" üle? Ja millega seostus liblikapüüdjä ilmumine Aurachi emale? Sellega, kuidas ta kohtas oma tulevast kihlatut. Oli "margiks" "lõplikust vabanemisest" (lk 98). Kuid edasi lugedes ilmneb, et kihlatu suri üsna pea ja emal algasid rasked ajad – "märk" ei läinud täide. Seega mingisugust kindlat vastust pealkirjas püstitatud küsimusele anda ei saa. Mis on märk sellest, et "Väljarändajate" näol on tegemist sügava, mitmekihilise, osalt ambivalentse raamatuga, mis annab kauaks mõtteainet. Kes neid omadusi hindab, peaks teose kindlasti kätte võtma.

EVE ANNUK Avameelselt vagiinadest

EVE ENSLER. VAGIINA MONOLOOGID: V-päeva väljaanne. Inglise k tlk Hana Arras. Pegasus, Tallinn, 2003. 224 lk. Hind 108 kr.

Eesti kultuur on mehekeskne. Mitte selles mõttes, et naised ei oleks, vaid kultuuris domineerivate väärtushinnangute, arusaamade ja hoiakute mõttes. Ma ei pea silmas mitte ainult arusaamu naisest, naiselikkusest, soorollidest, vaid palju peidetumaid diskursiivseid kategooriaid, näiteks neid, mis seostuvad seksuaalsusega ja selle väljendamisega võimalusega/võimatusga. Milline koht on eesti kultuuris naise seksuaalsusel? Kellel on õigus seksuaalsusest rääkida? Kuidas sellest rääkida või kas see üldse on võimalik? Kuidas naised kogevad seksuaalsust? Kuidas suhestub naiste tegelik seksuaalne kogemus kultuuri-stereotüüpidega naiste seksuaalsusest? Kas ühiskond üldse tahab teada, mida naised selles vallas kogevad?

Kultuurimüüdid on arusaamade kujundamise võimsad vahendid ja sageli inimesed ei tahagi teada, kuidas asjad tegelikult on: uskuda etteantud stereotüüpe on ju palju mugavam kui neid vaidlustada. Kuid just seda viimast teeb Eve Ensler oma "Vagiina monoloogides". Et ameerikalik lähenemine – juba teema valik on ebaeestlaslikult avameelne – eestlasi siiski ükskõikseks ei jäta, näitasisid etenduste väljamüüdnud saalid. Teisalt – miks seostatakse avameelsusega just naiste kehast ja seksuaalsusest rääkimist, samas kui meheliku

seksuaalsuse puhul peetakse seda normiks? Meenutame Vaapo Vaheri raamatut "Surmakuul ja seemnepurse", mille pealkirja otsesõnalisus ei pannud kriitikuid kulmugi kergitama. Meedias on mehelikule seksuaalsusele viitav metafoorilisus pigem reeglilik kui erandlik: poliitikud, ajakirjanikud, kriitikud kasutavad tihti mehelikule seksuaalsusele viitavaid sõnu ja väljendeid ("ei maksa oma tilli igale poole toppida" jms), pole aga kohanud näiteks naispoliitikut, kes kaunistaks oma kõnet naiselikule seksuaalsusele viitavate kujunditega. Ja millised need üldse oleksid? Pole põhjust arvata, et eesti keeles on olukord parem kui inglise keeles, – alustab ju Enslergi oma näidendit küsimusega sõnadest, mida ei ole või mis naise vaatepunktist ei sobi, kuna mõjuvad võõrana, alavääristavana, ahistavana. Küsimus, kuidas nimetada "seda seal all", viitabki naise seksuaalsuse puudumisele kultuurilisest kogemusest: kuidas tajuda midagi või suhestuda millegagi, millel pole isegi nime?

Miks on naise seksuaalsus kultuuris nähtamatu ja tabu? Millised on selle olukorra tagajärjed naistele? Kuidas pääseda välja ohvrirollist? Mida tähendavad selles kontekstis vaimne ahistatus ja vabanemine? Kõike seda Ensler oma näidendis uurib. Et tegemist ei ole fiktsiooniga, vaid autobiograafiliste tekstidega – naiste jutustustega –, siis on näidendil ka rohkem sotsiaalset kõlajõudu. Seda eriti veel Eesti kontekstis, kus näiteks naistevastast vägivalda on palju vähem teadvustatud kui Ameerikas. Et vägivald ei ole sootu, vaid sooline – näiteks vägistamine on valdavas osas meeste kuritegu naiste vastu –, tõi

esile Bosnia sõjas kannatanud naise lugu, verd tarretama panev oma julmuses. Kuigi see oli antud edasi poeetilises keeles, mis omamoodi mahendas juhtunut, ei olnud see lugu Bosnia sõja kontekstis erandlik. Eestis ei ole eriti räägitud sellest, mis Bosnia sõjas sai osaks naistele, näiteks tuhandete naiste süstemaatilistest vägistamistest laagrites, ja nii võib jääda mulje, et tegu on lihtsalt erandjuhtumiga. Aga teisedki naiste jutustatud lood võivad ju tunduda mingis mõttes erandlikud – nii ju ikka tegelikult ei ole? Sellist teadmatust, sellist abitust, sellist äärmuslikkust? Või vähemalt puudutab see pigem – näiteks – Ameerika ühiskonda, mitte Eestit?

Meil ei ole kombeks rääkida naise kehast ja seksuaalsusest naise oma vaatenurgast. Naise keha on vahendatud mehe arusaamadest, mehe pilgust lähtuvalt: mees vaatab naist ja loob sellest oma kujutise, mida määratlevad ja piiritlevad mehe ootused, hirmud ning ihad. Sellise kujutamiseviisi heaks näiteks on kirjandus oma vastuoluliste naisekujudega, mis pingestuvad madonna ja hoora stereotüüpide vahel. Lisaks määratlevad sellist naisekujutust kultuurilised tabud – teemad ja valdkonnad, millest ei ole kombeks üldse (avalikult) rääkida. Taustana toimib veel ka nõukogulik sooideoloogia – nagu see ilmnes näiteks naistele kirjutatud tervishoiukäsiraamatutes –, mis väga selgelt pani paika naise kehadiskursuse piirid. Näiteks menstruatsiooni ei peetud mitte lihtsalt tabuks, vaid otse häbiväärseks nähtuseks, mida tuli varjata ja mille olemasolust ei tohtinud keegi teada (vt nt 1978. aastal välja antud Ene Koogi raamatut "Tütarlapsesest sirgub naine", kus

soovitatakse hügieenisidemeid hoolikalt peita, et piinlikke vahejuhtumeid vältida). Naine pidi häbenema oma keha loomulikke aspekte, naiseks olemist tervikuna. Selles mõttes võib praegusaja Alwaysi-reklaame käsitada lausa vabastuslikena: kuigi neis voolavad menstruatsioonivere asemel sinised vedelikud, on nad toonud menstruatsiooni kui tabuteema avalikku diskursusse. Sel moel on menstruatsioon kaotanud oma varasema, häbiväärsusega segatud salapära ja muutunud normaalseks, naiseks olemise juurde kuuluvaks nähtuseks.

Negatiivse kultuurilise representatsiooni taustal võib naise keha seonduv äratada vastuolulisi tundeid ka naistes endis. Kui ei olda kunagi mõelnud probleemide üle, mida näidend esitab, võib selline peeglisvea vaatamine ehmatada. Tõsi küll, Sadamateatris etendust jälgides oli publiku reaktsioon vägagi kaasaalav ja mõistmisest kantud, tundus, et tekst jõudis adekvaatselt kohale. Kui lugeda aga ainult raamatuteksti (kus puudub näitlejate poolt vahendatud tõlgendus), võib konteksti mitteteadva lugeja jaoks võõristuseefekt kergemini tekkida. Oleks päris huvitav uurida, kas ja kuivõrd naiste ja meeste kogemused selle teksti lugemisest (ja näidendi vaatamisest) erinevad või läheb veelahe pigem vanusepiiri mööda. Nõukogude ajal üles kasvanud naised-mehed on tõenäoliselt tunduvalt konservatiivsema hoiakuga kui nüüdisaja noored, seda on näiteks märgata arusaamades soorollidest. Kui kahekümne-kolmekümneaastaste jaoks on üsna loomulik, et ka mees võib teha kodutöid ja lapsi hoida, siis viiekuuekümneste põlvkonnas on sooline

tööjaotus palju traditsioonilisem. Sama puudutab ka keha ja seksuaalsusega seonduvat, eri põlvkondade erinevaid arusaamu sellest toovad ilmekalt esile elulood raamatus “Kured läinud, kurjad ilmad” ja nende elulugude põhjal Merle Karusoo poolt lavastatud samanimeline näidend.

Eesti kontekstis sarnanevadki “Vagiina monoloogid” Karusoo lavastusega, samas on ka olulisi erinevusi rõhuasetustes. Karusoo jaoks ei olnud esiplaanil mitte lihtsalt seksuaalsus ega ka mitte naiste seksuaalsus kui niisugune, vaid see, kuidas nii mehed kui naised on seda tajunud seoses nõukogude okupatsiooniga: kuidas nõukogude võim on ulatunud ka eestlaste intiimsfääri. Selliselt nähtuna muutub seksuaalsusse puutuv osaks rahvuslikust rõhumisest ja naiste kogemusel on selles kontekstis teisejärgulisem tähendus: naist käsitatakse kui “rahvuse keset”, mis seab kujutamisele teistsugused piirid. Oluline ei ole naise spetsiifilise kogemuse esiletoomine, vaid see kogemus jääb rahvusliku rõhumise varju ega omanda iseiseisvat tähendust. Ka on Karusoo etenduse algmaterjal olnud erinev: tegemist on seksuaalsuse-teemaliste elulugudega, mis juba oma vormi tõttu toovad esile ka teisi aspekte, – elulugudena keskenduvad need kirjutajate elukäigule, asetavad pearõhu elukaare sündmuste kujutamisele.

“Vagiina monoloogides” on mõtteliseks ühendusjooneks just naiseks olemine: eri rahvusest ja nahavärviga naisi ühendab naise kehas elamise kogemus ja sellele kehale kultuuri poolt antud (negatiivsete?) tähenduste väli, mis paljuski seda kehalist kogemust määrab. Ja see kogemus on kurb, ahistav, valulik, häbiväär-

ne, vahel harva ka ülev (nagu viimases loos sünnitamisest). Naised ei ole harjunud oma kehasse lugupidavalt suhtuma, sest neisse on sisendatud (ja sisendatakse üha) põlgust selle vastu. Ka teadmatust oma (naise)keha toimimisest, selle normaalsetest reaktsioonidest aitab võimendada tõrjuvat või ebalevat suhtumist. Et naise kehalise kogemuse teema on tegelikult Eestis vägagi aktuaalne, näitab kas või seesama elulugude kogumik "Kured läinud, kurjad ilmad": seal on esindatud nii intsest, grupivägistamised, seksuaalne ahistamine kui ka lihtsalt naistevastane vägivald. Needki on samasugused reaalse

elu kirjapandud kogemused kui "Vagiina monoloogide" aluseks olevad tekstid, ja seetõttu hingekriipivad.

Muidugi on "Vagiina monoloogid" feministlik tekst, lisaks ka ehtameerikalik tekst – sotsiaalne suhestatus on sellest lahutamatu: sealt on alguse saanud V-päev naistevastase vägivalda lõpetamiseks. Sellisena võib see Eesti kultuuriruumis võõristust tekitada – me peame sellist kampaania korras tegutsemist võõrastavaks, nagu me peame ilmselt võõrastavaks ka sellisel teemal avameelset rääkimist. Vist?

FOORUM

ELEM TREIER

Kas me sellist arvustust tahtsime?

Kirjanikubiograafia probleeme tutvustas Märt Väljataga mitmekülgsest kaheksa aastat tagasi ja väitis: “Inglisekeelne lugeja võib uurida mitmes versioonis Byroni, Hemingway või Audeni elulugusid, saada teada, kellega nad millalgi magasid, mida sõid, mida kellestki arvasid, kellega tülitseisid ja leppisid, ja kuidas see kõik mõjutas nende loomingut. Mida teame aga meie näiteks Marie Underi esimesest abielust või Heiti Talviku psühhoosidest?” (*Eesti Ekspress* nr 34, 1.09.1995). Paradoks on selles, et Märt Väljataga järgi tohib mainitud kirjanike loomingut mõjutanud biograafilisi momente üksikasjalikult uurida, kuid Ainiki Väljataga arvates Tammsaare puhul ei tohi.

Aga pole õiget tammsaareloogiat ilma ta isiksust ja loomingut avavate biograafiliste momentideta. Tammsaare esindab kirjanikutüüpi, kelle elulugu on ta enda isiksuse ehituslugu ja teoste varasalv. Ma pidasin põhjendatuks alustada käsitlust põdeva ja vaese kirjaniku ootamatu abieluga Eesti Vabariigis, kus tal algas loominguline kõrgperiood “Tõe ja õiguse” ning teistegi tähtteostega. Kuigi raamatus “Tammsaare elu härra Hansenina” (Olion, 2002) pole Tammsaaret kujutatud n-ö toatuhvlites ja hommikumantlis (mil-

les ta väarikus ei lubanudki ennast pere ja teenija ees näidata), reageeris arvustaja Ainiki Väljataga sellele artikliga “Kas me sellist Tammsaaret tahtsime?” (*Vikerkaar* 4–5, lk 197–99).

Ainiki Väljataga põhiväiteks oli eeldus, et Tammsaare oli erak, kes alati ja igati vältis enda sattumist avalikkuse tähelepanu alla ja seepärast ei tohtivat tema tahet ignoreerida. Aga biograafial, mida juba antiikajal viljeldi ajalooteaduse haruna, on oma õigus. Sest Tammsaare on ajaloolise isikuna avaliku elu tegelane. Nii pole võimalik erandit teha ka erakutele. Loogikas on tõestamise viga: kui eeldus on vale, siis on seda ka järeldused. Ainiki Väljataga sellisele loogikaveale komistas-ki.

Ta on vale eeldust uskudes ilmaasjata kasutanud artikli esimese poole ruumi faktide toomiseks Tammsaare äärmise tagasihoidlikkuse kui uurija takistuse kohta. Alati pole ta faktid täpsedki. On õige, et Tammsaare ei läinud 1928. aastal talle riikliku pidulikkusega korraldatud juubeliaktusele Estoniasse, kuid tulnuks lisada, et ta läks talle ülemaalse noorsoo-organisatsiooni (ÜENO) poolt korraldatud juubeliaktusele Estoniasse. Riiklikult juubeliaktuselt puudus ta ka 1938. a, ent oli noorte korraldatud koosviibimisel. Ta tagasihoidlikkus oli mõnikord väljakutsuv mõnede ringkondade ja isikute suhtes. Ainiki Väljataga tsiteerib Käthet, kelle järgi Tammsaare põletanud 1939. aasta

augustis oma arhiivi, “et selles ei saaks pärast tema surma võõrad sõrmed sori-da”. Ta pole kahjuks lugenud joonealust, kus peeti fakti ainult osaliselt õigeks: ENSV-s osteti ometi kirjaniku arhiivi kuuluvaid dokumentaalseid materjale 1971. ja 1981. aastal. Ta läheb libedale pinnale väitega: “Tammsaare ise nimetas ennast küll “metsemeheks”” (lk 199). Selline Tammsaarele omistatud veider enesemäärang pärineb Elo Tuglase “Elukirjast”, mille arvustuses Hasso Krull taunis klatši (*Looming* 1994, nr 5).

Ainiki Väljataga näikse raamatut lugenud diagonaalis. Selles käsitleti Tammsaare isiksuse dualismi. A. Lauter meenutab Tammsaare silmi tänavavestluses: “Sonimütsi noka alt aga vaatasid sugugi mitte tagasihoidlikud silmad”, B. Linde järgi pole ta kellegagi niipalju naerda saanud kui Tammsaarega (“Tammsaare elu härra Hansenina”, lk 147 ja 149). Sellises laadis andmeid ei leidu mitte ainult pildikestes “Tagasihoidlikkuset” ja “Huumor”. Tammsaare on palju keerukam ja vastu-rääkivam sellest, mida teame.

Ainiki Väljataga ei tagane oma järeldustest ja artikli teine pool arvustab tige-dalt raamatut. Et ta relvaks muutub *argumentum ad hominem*, pillub ta autorile teravusi lahtise käega näkku ja kirjandusliku daami emotsioonid ületavad talutavuse piirid. Polevat kindel, kellenä autor lugejaid “Tammsaare köögitrepist üles juhatavat”, olles ise ka “kutsumata külaline”. Autor armastavat Tammsaaret nagu Karin Indrekut, kellelt sai... kuuli. Ta ei too esile ega väärtusta Tammsaare-uuri-jana tegeleva autori arvestatavaid allikaid, milleks on ka Tammsaare naise Käthe

Hanseni, tütre Riita Hanseni ja poja Eerik Hanseni suulised teated Tammsaare kohta. Väheoluline pole seegi, et autor asutas nende viimases korteris Tammsaare muuseumi (Koidula 12a) ja on pidanud suurendama oma teadmisi ta varasema-tegi korterite kohta.

Ainiki Väljataga jätkab sõjakalt provokatsioonilisena ja läheb üle blufile: “Tundub, et ega Elem Treier ise tõelise Tammsaarega väga kohtuda tahagi. Miks muidu on ta oma portreeloomisel jätnud konsulteerimata kõige otsesema allikaga – Tammsaare loominguga (...). Meile esitletakse aga tüüpi, kes pole kirjutanud Tammsaare teoseid” (lk 199). Ta vaikib olematuks, et raamatus käsitletakse järjest Tammsaare uute teoste kirjutamist ning nendes olevaid probleeme ja tegelasi, ehkki biograafilise kallakuga käsitlusel pole loomingulise monograafia ülesannet. Kõnesolev 2002. aastal ilmunud raamat kuulub paketti, mille hulgas on juba 2000. ja 2001. aastal ilmunud loomingulised monograafiad “Tammsaare ja tema “Tõde ja õigus”” ning “Tammsaare maailmakirjanikuna. Kolm välismaa Tammsaare-uuri-jat”.

Ainiki Väljataga lükkab järsult tagasi biograafilise kallakuga raamatu, sest temale ei meeldi erakliku Tammsaare uurimised mitmetes sugulussidemetes ja suhtlusrollides, mis tulenevad raamatu pealkirjast. “Tões ja õiguses” on kasutatud palju autobiograafilist elementi ning vajalikud on vendade-õdede ja nende laste mälestuskatked, ta enda abielu inspireeris eesti kirjanduse monumentaalse Karini loomist.

Ta arvab ise tundvat Tammsaare häält,

mida pole: "pole Tammsaare enda häält kuulda ka Elem Treieri raamatus" (lk 198). Ometi on tsiteeritud ta kirju Käthele, tõlkijatele, sõpradele, ametiasutustele, on taastatud kõnelusi mälestuskatketena.

Raamat andvat "lugejale algusest peale teada, et Tammsaare puhul on pluralism kohatu" (lk 199). Selles on tõesti joonealustes kasutatud õigust esile tuua Tammsaaret otseselt puudutavat ajastuomast klatši ja pseudotõlgitsusi, ka tänapäevast põlgust "tammsaaretamise" vastu ja moeks muutunud ignorantsi pluralismi. Tammsaare kirjutas Vilde 60. sünnipäeva puhul kolleegi arvustajate kohta: "Inimene on tõsine ja sügav ainult oma juurdlustes ja targutustes (...) Nõnda uimlesin, kui Vilde teoste rodu ühes kaasakäiva sogase vooluga, mida nimetame arvustuseks, peaaegu ebateadliku mälestusena mu silme eest mööda virvendas" (*Vaba Maa* 5.03.1925). "Inimene, iga inimene on nõrkuste ja jõudude, kõrvalekaladumiste ja pidevuse, tagasilanguste ja edasirühkimise, pahede ja vooruste võitluse lõpptulemus. Igaüks, kes inimest teisiti näeb ja seda ilmutab sõnastatud teoses või räägitud sõnas, ei näegi inimest, vaid

ainult mingisugust fantoomi, silmapetet" (*Vaba Maa* 10.03.1925).

Biograafilistest momentidest selgubki, et vastupidi Ainiki Väljataga püüdele mitte näha reaalselt inimest, toimus põdeva Tammsaaregi vahelduva õnnestumisega lakkamatu võitlus paljude majanduslike, tervislike, kirjanduslike, esteetiliste, psühholoogiliste ja perekondlike teguritega. Kes suhtuvad Tammsaaresse üleolevalt, ei saa teda suure lõpptulemusega nii pisendada, et ta mahuks tikutoosis nende vestitaskusse. Ainiki Väljataga on Tammsaare pisendajate hääl väitega: "Elem Treier tahab näidata, et kõik Tammsaare eluavaldused olid tähenduslikud ja üleelusuurused" (lk 199).

Ainiki Väljataga artiklist pole kasu ei lugejale ega autorile, sest ta aluseks on vale eeldus koos valede järeldustega, Tammsaare pseudotõlgitsuse ja subjektiivse vihaga raamatu vastu on Autorile ja Tammsaare uurimisele vastutustundetult tekitatud moraalset kahju. Autoriteedid Rein Veidemann ja Peeter Järveld on oma retsensioonides raamatu vastu võtnud positiivselt ja sellele on antud Albu valla kirjanduspreemia. Miks?

Vikerkaar

TOIMETUS:

Märt Väljataga 646 4059
Marika Mikli 646 4054
Kajar Pruul
Marek Tamm 646 4054
Keeletoimetaja Tiina Lias 646 4054
Kunstiline toimetaja Jüri Kaarma 646 4062

Toimetus käsikirju ei retsenseeri
ega tagasta

Toimetuse aadress:
Voorimehe 9, 10146, Tallinn
Fax: 644 2484
E-mail:
Vikerkaar@vikerkaar.ee

Väljaandja:
kirjastus "Perioodika",
Voorimehe 9, 10146, Tallinn
Trükk:
AS Printall, Tatari 64, tel. 669 8400

"Vikerkaar" nr. 7-8/2003

*"Vikerkaar" kuulub Euroopa
kultuuriajakirjade võrgustikku
www.eurozine.com*

*Ajakiri "Vikerkaar" ilmub
Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi ja
Eesti Kultuurkapitali toel*

*Hea lugeja!
Vikerkaart on nüüd võimalik ka
otsekorraldusega tellida
(kvartalimaks 52 krooni).
Tellimiskeskus <http://www.tellimine.ee>,
tel 0800 2444 ja 666 2535*

Vikerkaar

7-8/2003



ISSN 0234-8160



9 770234 816043

78245
Hind 34 krooni